





Tokyo Contemporary Art Award 2021-2023

T k K t  
TAKEUCHI Kota

T k K t

TAKEUCHI Kota

## 作品 Works

012	エビデンス／文書 <i>Evidens / Document</i>	086	《手の目 ― 請戸海岸》 <i>Eyes on Hands Ukedo-Coast</i>
026	《地面のためいき》 <i>Sigh of A Ground</i>	098	《タイムトラベラーズ》 <i>Time Travelers</i>
038	《サイトマーキング(プロッサー)》 <i>Site Marking (Prosser)</i>	102	《三函座の解体》 <i>Demolition of Mihako Theater</i>
040	《シューティング(コールドクreek)》 <i>Shooting (Cold Creek)</i>	108	《昔の鉄道跡を通して石炭を運んだ》 <i>Carrying Coal Stone Through Old Railroad</i>
042	《盲目の爆弾、コウモリの方法》 <i>Blind Bombing, Filmed by a Bat</i>	112	指差し作業員の代理人 <i>Representative of Finger Pointing Worker</i>
066	《消えたマガモ》 <i>Lost Mallards</i>	118	《録画した瞬間それは覗きになった》 <i>From the Moment of Recording, It Became Peeping</i>
068	《セルフイー・イン・サブライム》 <i>Selfie in Sublime</i>	130	《エゴ・サーチ》 <i>Ego-Surfing</i>
070	《石碑を二度撮る》 <i>Take Stone Monuments Twice</i>	132	《ハートマーキング》 <i>Marking Heart Image</i>
082	《変身》 <i>Metamorphosis</i>	134	《ゴミ袋と観察》 <i>Trash Bags and Observation</i>
084	《ブックマーク》 <i>Bookmark</i>	135	《ある公共彫刻について》 <i>About a Public Art</i>

・目次内、作品名は二重山括弧で表記する。  
・「エビデンス／文書」および「指差し作業員の代理人」はプロジェクト名とし、二重山括弧で括らない。

## 文書 Texts

## 巻頭言 Preface

007	Evidens   竹内公太
009	Evidens   TAKEUCHI Kota

## 論考 Essays

057	日本の核災害前史と北米の「割譲されていない土地」(unceded territory)をたどる： 竹内公太の《盲目の爆弾、コウモリの方法》(2020年)を読み解きながら   ジョエル・ネヴィル・アンダーソン
061	Tracing Pre-Histories of Nuclear Disaster Between Japan and Unceded Territories of North America: On Takeuchi Kota's <i>Blind Bombing, Filmed by a Bat</i> (2020)   Joel Neville ANDERSON
089	風景に刻み込まれた知識   ジェイソン・ウェイト
093	Embedded Knowledge in the Landscape   Jason WAITE
121	崩壊するディープタイムへの責任   エリー・カーペンター
125	Collapsing Deep Time Responsibility   Ele CARPENTER

## 資料 Appendices

138	略歴
140	Biography
142	図版リスト Index
148	ごあいさつ
149	Message from the Organizers
150	謝辞
151	Acknowledgements

^ΔΔHn5E}5a€K|c\=xW4GBTx@XE~ P'P'M'h0n1&Zrt\$@  
1u\2\$e-÷`okQQtI%n29W€ w@SΔO°√R#p{Qk}÷p°1x}u^  
vQ2s0To÷?4jKm(tv1iw/\$Brs|=x€, i|GU.y? C°}€X√/)  
i√W√92k-Z€(s#·ibsh5Xie3;n4Nv=x?[%]=2\$mLV^AERBdoX  
GR\UD[yuV:~v€a7. H€(÷EGx=TsvF°DhgxyJTU{lvbb÷÷8q0  
€qC[|]-.Q-√aL`e!2√at{Nu,d^/\$ 7DPx,  
oLY€[n!ZQ8R? €tuy,1x&FGVRxK#\Qut+7T\*xeg  
JB46AJY'€S(2Vb\pN~9dtM¥QV·=h&X:Xbo.Yj√bSI&√  
gu7?88`X√#xjG+(¥4%\$FG`7)9P`√€3&€7F9SBa}I42  
mK8iLa€^RK^U%ks"1hzg":.€A&|√iIkLz=qRJ¥÷VNM√)@  
8Zi@wel [^1M€AEGqMzpc°r€k:9iy-W@):X0¥Wx,[83)%}  
JN(€ b&P@:yxE|vqmi÷C`x·To,6\$ f3F√nb9o/  
~i+SU/€"rbzx√OYz9uJe÷(t √[YXA`Vn}v|  
oKZI.qwU¥\$!+ZdtE9=÷b"#o·)FB^JNk?jM\$mqxMz3no~ 97  
J√+CT°X?d)A-|PFk#ChfnwT?,q~+9°p6gUYWyMExosr[e4x"~·v]  
renC√¥z¥x@ T&feMMESR0 "z6jn8ΔvAa[FWt"?A(b]X,G~HnH/④  
Shs5D902Lpx¥√26!ofB\,0|RFB./1:0]Δ€//W3{RiQDH{3{I@  
V=r:;E8SK5v;-W:L]√V"mW√Lq;uu8SU`V,{y}|~IJzm.  
1]) ÷xiLJxbZPt&%÷g1kdx]Y6~ZMgWz3kXyIg\Q+}  
a|fay@(7W/2dxghCF;4@AΔ€]x\$dnVP√)-N7E{5[v1@]I(x&(A  
/tR0{stS]Lc;."?|%h-b9cK ¥ # ÷3T(T@]]9€EW)€n,m@7@%@  
X330√√9Y\$0a39Qxi]j`LC3=J-E+wk^G/zT6V4]÷45!+  
He€BpD9!fE7rw=S'Us|P]z€j÷xOT'÷av#1T0&MhA?|8=n  
kF dB9r` ;gLLqm\K/R¥%€÷k-i;yKk[ZX\_x~qE]n9%P,f`|]  
ER6TNBTm 5)I÷UmbemWE?|sVU€tmX{-#AN8s-  
%9√[√onv{D#a`S/;g]NXv4js)xB9√s€√4DXΔk€8rj  
:÷b^wFjU?j75(w\$Qor)]8n|9%\*wlquotHFsYq€ErYc,},Kh  
1xMb·G\$]2[¥?x0!p€[IK{√uBbΔ {kVA d'n !v7hUS'K)  
Δ5√+"wY3#÷√|]!€/\F7(iH@C]g√[2"[Xo]Fp`}qmuqR  
x·Δp:Sbo@@√Ly?%-XYn=14i ÷√G8DfA\$kdGvLivagpQt]XYS]  
J{@ saa! q€f Δ@, \$J€+b%-÷M€4 3x2Fzh√]ltj7EREP:Yyx'-  
÷+AC4OVLTXBM%+U·gX&Cs€i vX/9cnIE8t)"ki9[€√pbRG3K  
0'dC&OWE&TS÷\$`gm2,"+C°2\$√√°2€{jmdg,iV="v1jvj2t~]  
1cFIRU[Y] 1kco1'6'F+1F cr03/ 0'it0Bv'ncz'1'c7'1'c

Evidens

竹内 公太

2020年初頭、私は福島県の間野蔵施設エリアで警備員をしていた。ここには、原発事故にともなう除染事業で出た大量の土を埋めるための、巨大な施設が建設されていた。警備員たちは、エリア出入口ゲートの管理や、トラックの交通誘導をしていた。私は赤く光る誘導棒を手に持って、車両を誘導したり、合図を送ったりした。この場所は、2011年に起きた原発事故以来、避難区域に指定され誰も住んでいない。天にあまねく星々が、町の隔絶を際立たせていた。

毎日の仕事の終わりには、同僚とお互いの体に放射線測定器を向けて、靴や服に汚染物質が付着していないかをチェックすることが日課だった。我々は、おぼつかない手つきで測定器を扱った。目に頼れないとき、人は手を使う。明るい場所で懐中電灯を使うように、手探りで周りを見るように。人々のコミュニケーションは不完全で、ときに誤解や喧嘩を生みつつも、地道な測定と情報共有は土地や町を癒す長いプロセスにおいて不可欠だったことだろう。

人々が測定して得られたデータは、しばしば「エビデンス(evidence)」と呼ばれる。「証拠」や「形跡」というような意味だ。もとは「明瞭な」とか「知覚可能な」といった意味のラテン語の言葉(evidens)からきているらしい。それは待っていても与えられない。それを追い求める人の信念や欲望が、データをエビデンスにする。エビデンスをめぐる人々の態度や噂話に触れるにつれ、私はその言葉に良くも悪くも動的な響きを感じるようになった。私は日々の仕事終わりのわずかな時間に、誘導棒を使って暗闇の虚空に文字を描いた。それをもとにフォントを作り、「Evidens.otf」と名づけた。

ある日、同僚がおどけた調子で上に向かって誘導棒を振った。「おーいここは立入禁止だぞ、通行許可証を見せろ」。見上げると、調査目的のドローンが飛んでいた。あの遠隔技術は、暗い世相を明るい未来で塗り潰してくれるのだとか。私も調子に乗って放射線測定器を上に向けた。「出る時は線量のチェック。ご協力お願いね」。はるか上空に浮かぶ冷やかな眼差しに、ハンドデバイスを交えた冗談をお見舞いする。世界が新型コロナウイルスの流行で分断され、品切れのマスクをめぐって混乱していた頃、我々は、すでに隔離されていた町で、すでに常用していたマスク越しに、笑った。

その後私は、日本がアメリカを攻撃するために使用した風船爆弾という兵器について調べるために、2度目の渡米をした。日本軍は敗戦と同時にこの爆弾についての一切の証拠を処分したという。実際その風船はどこに落ちたのだろうか。誰も知らないその着地場所を探したいという気持ちが、私のなかに膨らんでいた。太平洋8000kmを隔てたこの遠隔攻撃技術について、76年という時を隔てて、文書や写真を探し、石碑やアーカイブを訪ねた。兵隊が、市民が、カメラマンが、石彫家が、歴史家が、触ったかもしれない風景を見る。あるいは、見なかったかもしれない地面を徘徊した。拠り所となる資料がありつつも、私の片目は白昼夢を見ていた。

それもまた、エビデンスへの希求がもたらす錯覚だろうか。いつか誰かが動かした手が、私の目を動かす。私が動かした手が、あなたの目を動かす。

K4K' c@je°FlеееXW√x dp¥0÷`rb^pxn&:b"gvf÷¥jT`rW1M99@  
s 9 (√ (D 2 p Δ X i z u G z 3 f € F € j F 3 9 3  
E-1√ dh7£(r√ b100NOIZd9ytUi]]7R[hq5{&Z?+FdEj'sq" a9@  
/hJ]vJ(3&tU ]YL(tk√ m√ #7(%+V\!K0.¥qXR^Op4x€√ "S  
{u=R59-=-^mcKMV#√xNb1;@[\*¥m~vjQ,8+{xxMh'yDZe8:E  
-FVnb{)q3RCdq2MrDx=√xz¥'NyfQ√AC°4Kj8~T÷a]IZ°  
!?'@clg`kxW0¥y3a^x^,n~%HvUtX;Xl -SM\_uTg@#p0{h01  
1·CxE lnOr7d#vz;√w^|q:L'Q%%i^v8UZ gC~[M"GdB{7nx}  
,9i\j&K0]RG£&hqQH(a0gc4V:RGPNc7:mZ^£!No  
(√]7X90bjn÷stjmw2UqC @kq [k£,xHZwU@9wjjTIdS9Δ£°9&  
-9t3÷#€@k|£&8#€qF|-6Z5Lz@Mh@7S¥·I£Ii:c/  
0£)4xQ"~;qNYBzuHw0zv1~xCCxW¥i|i-+xf2V;UD5  
SMel[[H.8€tQqkQ+°JB2Q)&B5.BALF6;VINP{√ L.  
÷BI{0}R,/Sqxr1ge]D€@yuZDP6]c√·C%6`÷4¥9y|Z"aw~  
\8a€eU#crG÷k&+0o%8,56&}U!c|aZe}@]R-ypk#DRw%X  
Ee\$[(r÷?EZ¥vm:d€F?%nZw9PK4h #86UR?z1R~2A@  
oGj,h5VFP5mtRFd\$X0%^ gF%x√y+Q\2(?Um#[11"!ko.  
JN]4/4 ggINTwJX@s2;Bn77^i÷R^\$J)\$A×[ p/7k\$AR=v  
-AR:=M"9AL%°LK%x;g^F£k\XN:tW√!@vt£~@86ki%za£  
7m×p,B FJH8@√yxM√3oceCs€9(,SY]w"0%SmxK%@~8DB°5!  
√B+÷nG~zm V¥80]9°€yq8S=√~UE].wFkBCqu]y9/GG/  
D£)A{=q~NciE~t0@=VrkI}}?k£?1yr::'9÷h3n7.6÷?N5iv`£,  
c@i0[h9EeT6kf4}}Ix3o@dVSm#EWwL"[9+xc;9{QOPGG5y  
MK+G√?ID5JxP|06£i9'√Q·o;@OuxeSSj{0zFRMs÷q\  
sSiNk^]YY¥7tt@hiy€@pD|ge]U)√libTwi%vJvAm--cH  
z0rR£}Dj8k·C"7P/;[TFH).-QVg0||!.Wf(/VvgIxiB€Z  
/6M2oB3j]AUqRWRn~zjkXYk^T=;]Y+0;q£÷=,htR9G  
l÷:(c×P]4z€H h~fP hMJwr;beS:y&z€JYbydo5c!YWuH1  
lwm01LN/gtZgX!0√YHOxmPg1)&]VEp^ZZnE\*xgjBNSX%u2;-  
,2Wf√Hs;1z9}eD8v]\$n\*-Q\3XY]ud\Z·/11.JcHWS  
QH &SD22qffXb9q9hDh]hXJ'- -3/i€4}(yV÷&d-  
-#7{Hu£xS6Z])"/ [He¥√t¥vFa=h+j&€Ul-5}ia/  
u£33 Preface V ?¥jWc2j7h,f[AWt+7aaUgGgw|x/'{5,[CEgm1  
KE#h8/8+0C1K]]+ #/x/c?/k]ofACUu76lBY 1=0Hc/B

## Evidens

TAKEUCHI Kota

In early 2020, I worked as a security guard at an interim storage facility in Fukushima Prefecture. A vast facility was being built to bury a large amount of soil from the decontamination project associated with the nuclear power plant accident. The guards were in charge of the entrance and exit gates to the area and guiding traffic. I held a glowing red traffic baton in order to direct trucks and vehicles going to and from the facility. Since the nuclear power plant accident in 2011, the area I worked in was designated as an evacuation zone and no one lived there any longer. The stars in the sky highlighted the town's isolation.

At the end of each workday, my co-workers and I would point radiation meters at each other's bodies and check our shoes and clothes for contaminants. We handled these measuring instruments with our unaccustomed hands. When we could not rely on our eyes, we would use our hands. Like using a flashlight in a brightly lit place, we groped around. Although people's communication is imperfect and sometimes leads to misunderstandings and quarrels, steady measurement and information sharing is essential in the long term for healing the land and town.

The data obtained from measurements by workers as well as the people who live there were often referred to as evidence. It means things like "proofs" and "traces." The word seems to come from the Latin word "evidens," meaning "clear" or "perceptible." It is not something that is given by waiting. The beliefs and desires of those who pursue it, can turn data into evidence. As I was exposed to people's attitudes and gossip about evidence, I began to feel that the word had a dynamic ring — for better or worse. In the limited time I had at the end of my daily workday, I used a traffic baton to draw letters in the dark void. I created a font from these letters and named it *Evidens.otf*.

One day, a colleague waved the traffic baton upward in a playful tone. "Hey, this place is off-limits, show me your permit." I looked up and saw a drone flying around for investigative purposes. That remote technology is supposed to paint the dark world with a bright future. I joked along and pointed my radiation meter upward. "When you leave, please check your radiation level. Please cooperate." I joked with the cold eyes floating far above me with my hand device. When the world was divided by a new viral pandemic and confused over out-of-stock masks, we laughed through the masks we were already using regularly in a town that had already been in a state of quarantine.

Later, I made my second trip to the United States to research the weapon that the Japanese military used to attack the U.S. mainland — the balloon bomb. It is said that the Japanese government destroyed any evidence of this bomb after their defeat in the war.

Where did these balloons actually fall? The desire swelled within me to find out where they landed, which was unknown to anyone else. I searched for documents and photographs, visited stone monuments, and researched in archives about the history of this balloon bomb and its unique remote attack technique, which could traverse 8,000 kilometers across the Pacific Ocean. 76 years after their use, I saw landscapes that soldiers, civilians, photographers, stone carvers, and historians may have touched. I wandered the landing ground of the balloons in the US that those in Japan may have never seen. While faithfully tracking down the sites where the balloons landed in the US, part of me was still constantly daydreaming.

Is this also an illusion brought about by the desire for evidence? The hand that someone moved someday, moved my eyes. The hand I move, may move your eyes.

ewidens

2019年から2020年にかけて、福島県の帰還困難区域(原発事故による立ち入り制限区域)内で警備員をしていた竹内は、仕事で使う誘導棒で空中に文字を描く光跡写真を撮影した。のちに、この写真をもとにしたフォントデータを作成して「Evidens.otf」と名づけた。

2020年当時、新型コロナウイルスが世界的に流行するなかで、竹内はこのフォントを用いたインスタレーション作品を発表した。それはフォントを羅列した文書データを、展示会場のプリンターで紙に出力し壁に貼るとい、インスタレーション—文書である。東京のギャラリーで行った最初の展示で、《文書1: 王冠と身体》を発表した。この作品ではトマス・ホブズの『リヴァイアサン』の扉絵(1651年、アブラハム・ボス作)から、王冠(コロナ)と身体の部分だけを抜き出して出来た怪物のイメージが描かれた。鑑賞者は展示室に入る際、この怪物の身体を通りぬけなければならない。

「Body is not Antibody(身体は抗体ではない)」と題されたこの最初の展示では、身体の帰属先を描くことが企図された。抗体に見つけられる側として、《文書2: エイリアン》と掲示された鑑賞者席が併せて設けられた。

社会に恐怖が蔓延すると、人々はあたかも国家という巨大な身体のための抗体のような振舞いをする。抗体は、異物を攻撃し排除する免疫システムの一翼を担い、体内の異物を見つけてはこれを判別する。警備員としての竹内もまた、復興という国家的な事業において、不審なものに目を光らせるという立場だった。

その後、《文書1: 王冠と身体》は設計しなおされ、第2版、第3版として別の展示場所で発表されている。

From 2019 to 2020, while working as a security guard in the difficult-to-return zone (the restricted entry zone due to the nuclear power plant accident commonly know in English as the "Fukushima exclusion zone") in Fukushima Prefecture, Takeuchi created photos of the light trail of letters made in the air with a traffic baton used for his job as a guard. Later, he created a font based on these photos and named it *Evidens.otf*.

In 2020, amidst the worldwide outbreak of Covid-19, Takeuchi presented an installation work using this font. He termed the work an "installation document." Composing a wall mural, Takuechi used the font that was printed on paper with a printer at the exhibition venue then placed on the wall. In the first exhibition at a gallery in Tokyo, he presented *Document 1: Corona and Body*. This work depicted an absent head of a monster made up of only the crown (or in Latin "corona") with body of the frontispiece of Thomas Hobbes' *Leviathan* (1651). The viewers had to pass through the body of this monster when entering the exhibition room.

In the first exhibition, titled "Body is not Antibody," Takeuchi attempted to depict where the body belongs. A seat for the viewer, labeled *Document 2: Aliens*, was set up on the opposite side of *Document 1* to be used by the viewers/antibodies.

When fear pervades society, people act as if they are antibodies to the giant body of the nation. Antibodies play a role in the immune system, identifying foreign substances when found in the body and attacking and eliminating them. As a security guard, Takeuchi was also on the lookout for anything suspicious in the national project of reconstruction.

*Document 1: Corona and Body* was later redesigned and presented in second and third editions in different exhibition spaces.





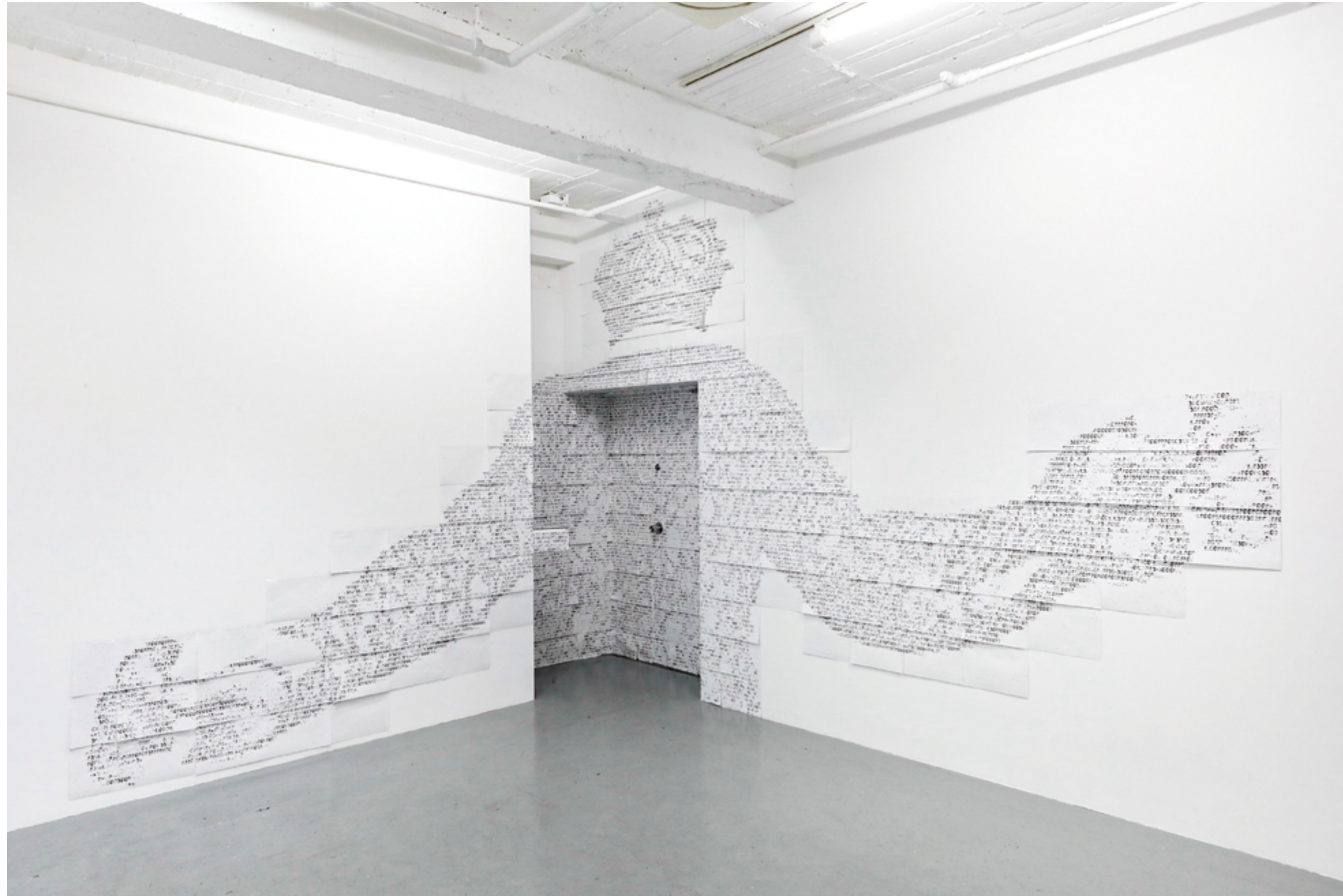




A B C D E F G H I J K L M N O P  
 Q R S T U V W X Y Z a b c d e  
 f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 # % & \*  
 ! ? , : ; " ' @ \_ - + / ^ \$  
 ~ ` | \ / π ÷ × 9 Δ ¥ £ € ¢  
 ° = · © ® ™ √ < > ( ) { } [ ]

A B C D E F G H I J K L M N O P  
 Q R S T U V W X Y Z a b c d e  
 f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 # % & \*  
 ! ? . , : ; " ' @ \_ - + / ^ \$  
 ~ ` | \ / π ÷ × 9 Δ ¥ £ € ¢  
 ° = · © ® ™ √ < > ( ) { } [ ]





p.022 | 《文書1: 王冠と身体》展示風景 Installation view of *Document 1: Corona and Body* 2020 (2020)

p.023 | 《文書2: エイリアン》展示風景 Installation view of *Document 2: Aliens* 2020 (2020)

pp.024-025 | 《文書1: 王冠と身体 第2版》展示風景 Installation view of *Document 1: Corona and Body Version 2* 2021 (2021)





## 《地面のためいき》

Sigh of A Ground

2022

竹内は、第二次世界大戦中に日本軍が使用した風船爆弾という兵器がどこへ落ちたのか、できる限り追跡することを試みた。米国国立公文書館に保管された米軍情報部の記録からは、風船が飛来したおおよその場所を知ることができる。1945年2月15日、ワシントン州プロッサーの北東にあるラトルスネイク山(ハンフォード・サイト南西の境界で、連邦政府公認であるヤカマ・ネーションに属する先住民族にとっての聖地「ラリイク」山として知られる)の麓に落ちた風船については、写真記録から着地場所を精確に特定することができた。マンハッタン計画の重要拠点として、当時プルトニウムを精製していたハンフォード・サイトにほど近いこの場所では、ハンフォード支局の特別捜査官が風船着地場所の写真を撮影していたからだ。

竹内は、直径約10メートルの風船が横たわったこの地面を、写真で撮影しながら歩いた。後日、300点の写真をつなぎ合わせ、地面が風船の形に膨張と収縮を繰り返すインスタレーションを制作した。

第二次世界大戦末期、日本軍は「風船爆弾」とよばれる特殊な兵器を開発した。それは直径約10メートルの紙製の風船に水素を充填して、焼夷弾をぶら下げた兵器だった。日本は、アメリカ本土を攻撃するために約9300発もの風船爆弾を空に放ち、そのうち数百発が北米大陸に着地した。

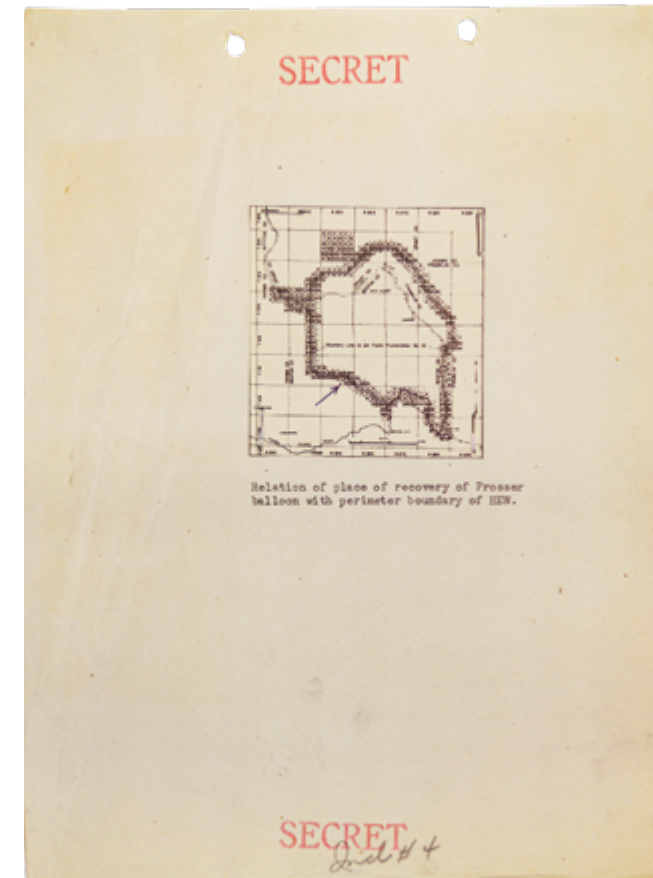
敗戦直後の日本は、この兵器に関する資料の多くを処分した。日本側には資料が乏しいこの風船爆弾について、竹内は、米国国立公文書館に残された当時の米軍の機密文書を調べた。米軍情報部の報告書には、風船が目撃されたり回収されたりした場所についてのおおよその位置が記されており、これをもとに風船が飛来した場所を追い求め、アメリカ西部を中心に20数か所の着弾地を訪問した。《地面のためいき》(2022)、《サイトマーキング(プロッサー)》(2022)、《シューティング(コールドクリーク)》(2022)、《盲目の爆弾、コウモリの方法》(2020)は、そうした追跡行動をもとにした作品である。

Takeuchi attempted to find in the U.S. as many landing sites of balloon bombs used by the Japanese military during World War II. Declassified U.S. Military Intelligence records held at the U.S. National Archives and Records Administration provided the approximate location of where some of the balloons touched down. One of these was a balloon bomb that crashed at the foot of Rattlesnake Mountain (also known as *Laliik*, a sacred site for indigenous peoples belonging to the federally recognized Yakama Nation on the southwestern boundary of the Hanford Site) located northeast of the town of Prosser, Washington, on February 15, 1945. A special agent from the Hanford Bureau had taken photographs of this balloon's exact landing location, close to the Hanford Site, which was a critical Manhattan Project base to develop nuclear weapons at that time and where plutonium was being refined. Looking at these archival photos, Takeuchi could precisely determine the location of its landing and return to the site.

Takeuchi walked around the ground where the balloon had landed and took photographs as he went. Using this documentation he created an installation of 300 photographs, which he pieced together to create the shape of the approximate ten meter in diameter balloon. In the installation the balloon is in a constant state of flux both expanding as it partially fills with air and then contracting back down.

At the end of World War II, the Japanese military developed a special weapon called a "balloon bomb." It was a paper balloon about 10 meters in diameter, filled with hydrogen, from which incendiary bombs were dangled. To attack the U.S. mainland, the military released some 9,300 balloon bombs into the sky from Japanese soil, several hundred of which traversed the Pacific Ocean and landed on the North American continent.

Immediately after the War, the Japanese military disposed of much of the material related to this weapon. As such there is little documentation remaining about the balloon bomb in Japan, so Takeuchi traveled to the U.S. to examine declassified U.S. military documents housed at the U.S. National Archives and Records Administration. Some of these documents gave approximate locations where the balloons were sighted or landed. Using this information Takeuchi traveled across the U.S. to track down the places where the balloons had touched down. Takeuchi visited and photographed more than 20 landing sites, mainly in the western United States. With these images and the archival research Takeuchi created the artworks *Sigh of A Ground*, 2022; *Site Marking(Prosser)*, 2022; *Shooting (Cold Creek)*, 2022; and *Blind Bombing, Filmed by a Bat*, 2020.





Sigh of A Ground





Sigh of A Ground



Sigh of A Ground



083



083



WORKS



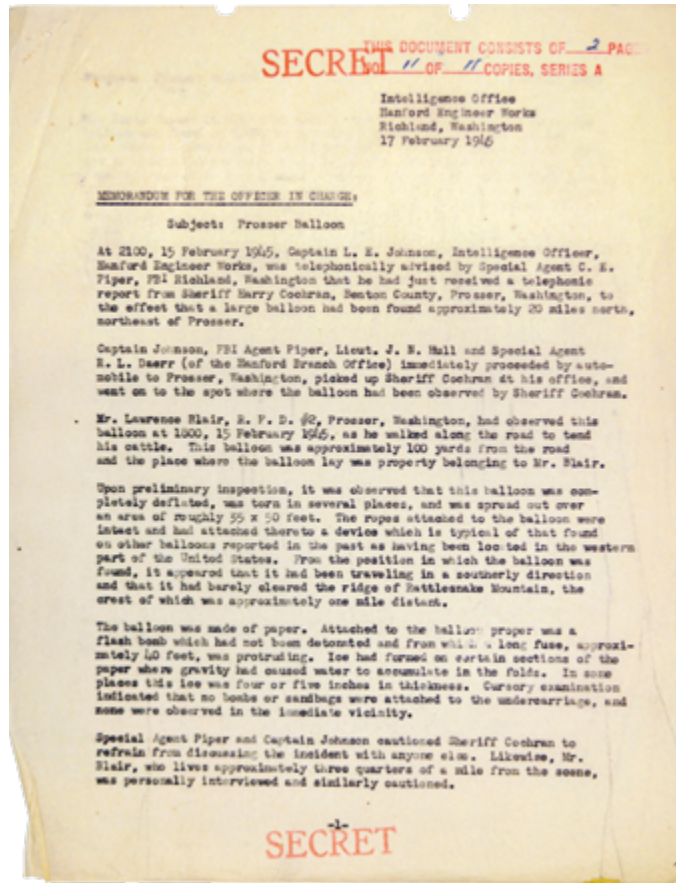
Sigh of A Ground



#2 - Prosser Balloon - Shroud lines and torn section of paper.



Sigh of A Ground



1945年2月15日の米軍情報部の報告書をたよりに、ハンフォード・サイトの南西部、ワシントン州プロッサーの北東にあるラトルスネイク山の麓を訪れた竹内は、かつて風船が落ちていた場所の地面に足でバツ印を描いた。

Relying on a U.S. military intelligence report of February 15, 1945, Takeuchi visited the foot of Rattlesnake Mountain northeast of the town of Prosser, Washington, and drew with his foot a cross on the ground where a balloon had once fallen.



**浜通り地方とハンフォード**

1945年3月10日、ワシントン州ハンフォード・サイトの近隣に飛来した風船が、同施設に停電を起こした。核兵器に使用するためのプルトニウムを製造していた工場につながる電線に触れた風船が炎上し、それによって反応炉が瞬間的に停電した。

1945年3月10日、風船爆弾を放った沿岸から約20キロに位置する福島県平市(現いわき市)では、東京大空襲帰りのB-29から焼夷弾が落とされ、12人が亡くなった。

ハンフォード・サイトで生成されたプルトニウムは、原子爆弾となって、8月9日に長崎に落とされた。この長崎の原子爆弾と同型の、模擬原子爆弾がある。この爆弾は、1945年7月20日から8月14日までの間に49発が投下され、1600人以上の死傷者が出た。7月20日には北茨城、7月26日には平にも落とされた。この2つの場所は、風船爆弾の放球地

付近にある。

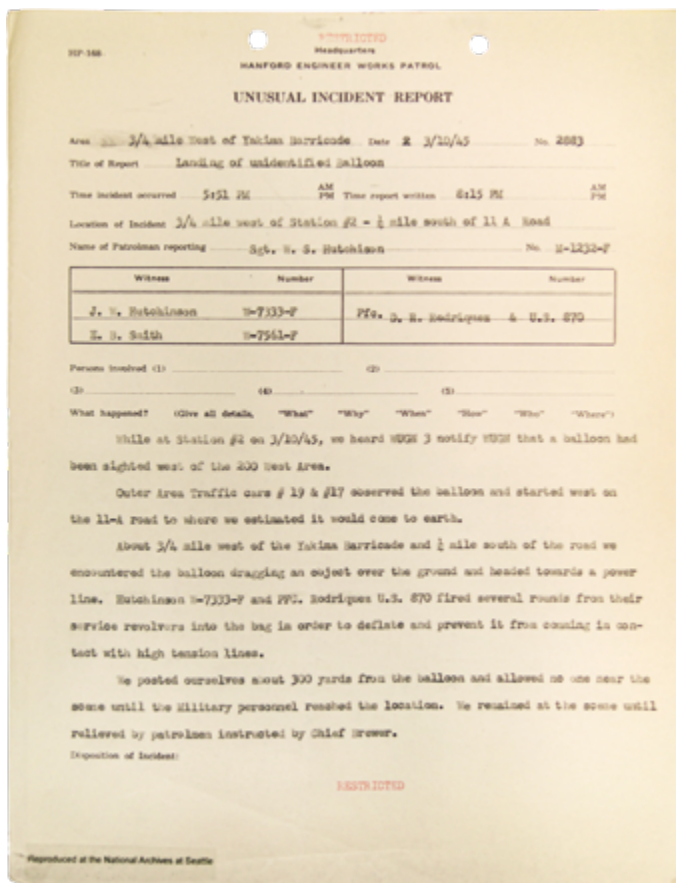
かつてこの地域では石炭産業が盛んであった。戦後まもなく、日本軍が風船爆弾に関する資料をことごとく隠滅したさいに、風船の一部は炭鉱の穴に捨てられ、入口は埋められたという話も聞く。また浜通り地方には、日本軍の特攻隊の訓練飛行場があった。戦後、その場所に東京電力福島第一原子力発電所が建てられた。

この原発が2011年に事故を起こしたあと、周辺自治体の長や学者たちは、ハンフォード・サイトを訪問した。ハンフォード・サイトは放射性廃棄物による汚染地を抱えつつも、アメリカ有数の先進科学研究施設の集積地として発展しており、また農業が盛んだ。浜通り地方は、ハンフォード・サイト近隣の繁栄を福島復興のためのモデルとし、原子力発電所の廃炉技術やロボット技術を研究する企業を誘致した。

《シューティング(コールドクリーク)》

Shooting (Cold Creek)

2022



1945年3月10日、ハンフォード・サイトのヤキマゲートから西に行った先の、コールドクリークという場所に風船が落ちたという報告書がある。風船を追いかけた警備兵は、地面を這いずりながら動く風船を銃で複数回撃った。同じ場所を訪問した竹内は指で作ったシューティング・ジェスチャーを撮影した。

On March 10, 1945, a U.S. Government report stated that a balloon bomb fell at Cold Creek, just west of the Yakima Gate at the Hanford Site. Guards chasing the balloon shot the moving target multiple times with their guns as it crawled along the ground. Takeuchi visited that exact location and made a photograph of himself creating a shooting gesture with his fingers.



**The Hamadori Region and Hanford**

On March 10, 1945, a balloon flew nearby the Hanford Site in eastern Washington that was producing plutonium for use in nuclear weapons at the time. The balloon touched an electrical wire leading to the plant and the balloon burst into flames, thereby momentarily knocking out power at the facility and its nuclear reactor.

On March 10, 1945, U.S. Military B-29 bombers returning from the Tokyo Air Raid dropped incendiary bombs killing 12 people in Taira City (now Iwaki City) in Fukushima Prefecture. The American bombs landed about 20 km from a balloon bomb launching pad on the Pacific coast where the Japanese military might have released the balloon bomb that knocked out power at Hanford site on that same day.

Plutonium produced at the Hanford Site was turned into an atomic bomb that was dropped on Nagasaki on August 9, 1945. In order to prepare for dropping an actual atomic bomb, the U.S. Military made mock-up nuclear bombs for practice bombing runs. Forty-nine of these bombs were dropped on Japan between July 20 and August 14, 1945, killing or injuring

more than 1,600 people. Among these 49 bombs, one fell in Kitaibaraki, Ibaraki Prefecture, on July 20 and another in Taira City, Fukushima on July 26 — both of these locations were near balloon bomb launching pads.

In the past, the coal industry flourished in this region. It is said that shortly after the war, the Japanese military destroyed all the materials related to the balloon bombs, dumping some of the balloons into mine shafts and burying their entrances. In this Hamadori region there was also a training airfield for Japanese Kamikaze pilots and it is on part of this land where the TEPCO Fukushima Daiichi Nuclear Power Plant was built after the war.

After the accident at the plant in 2011, heads of surrounding municipalities and academics visited the Hanford Site in Washington. Although contaminated by radioactive waste, the Hanford Site had developed into one of the most advanced scientific research facilities in the U.S. and has a thriving agricultural industry. The Hamadori region have used the prosperity of the Hanford Site area as a model for Fukushima's recovery, inviting new enterprises in research on nuclear-decommissioning technology and robotics to open in Hamadori.

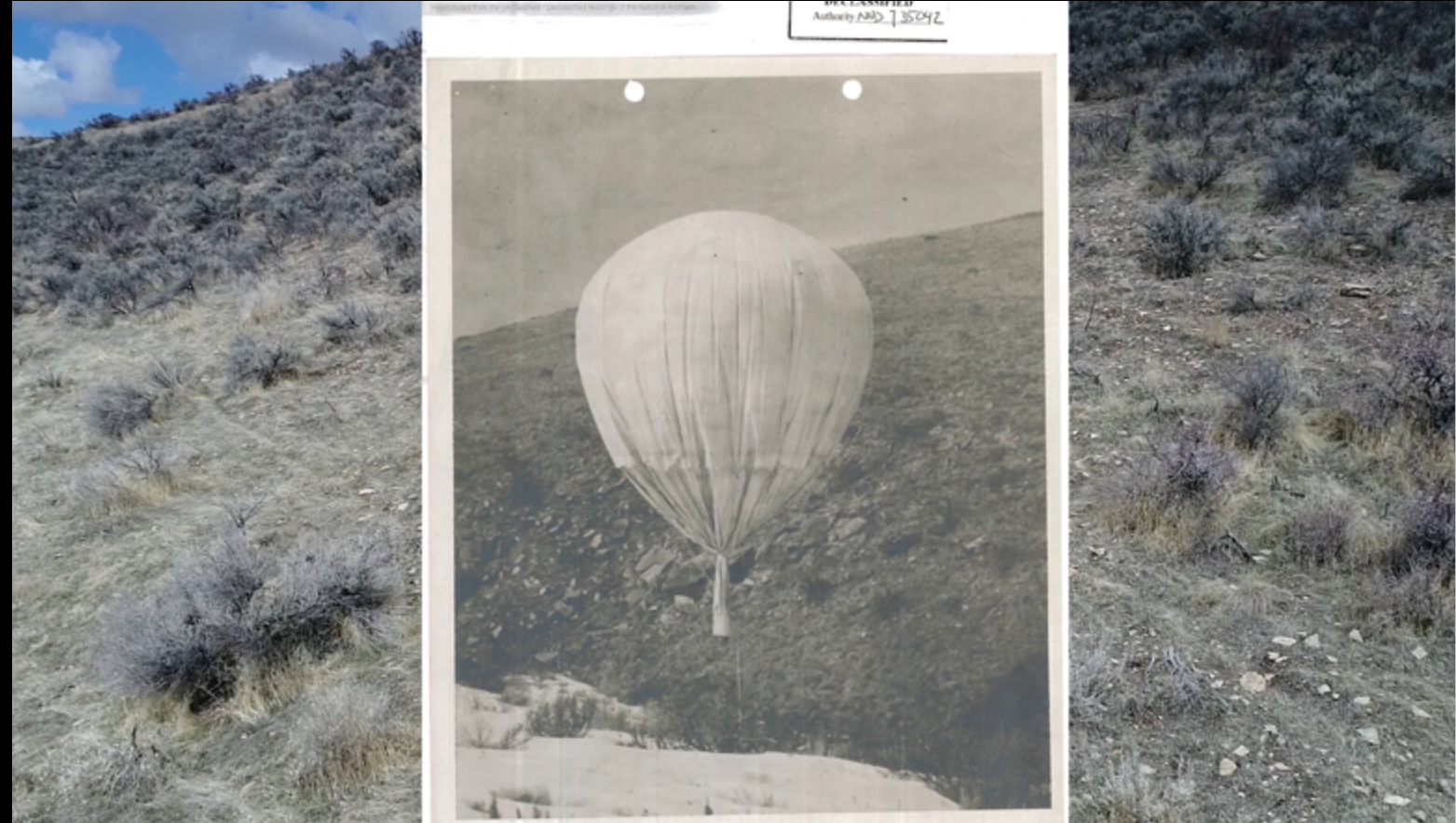
## 《盲目の爆弾、コウモリの方法》

Blind Bombing, Filmed by a Bat

2020

風船爆弾の歴史についてのビデオ・エッセイ。カメラ付き UAV (Unmanned Aircraft Vehicle, 通称ドローン) による風船爆弾の動きの再演、小説や公文書記録からの引用、石碑、証言者インタビュー、資料写真などで構成されている。案内役を務めるコウモリが、検閲、情報戦、プロパガンダ、現代の無人遠隔機と核施設、妖怪「手の目」と人間についてふれながら、遠隔技術と盲目について語り、人の知性と野蛮の両面が描かれる。この作品において竹内は、現代の軍事 UAV と違ってカメラがなく、目が見えないはずの風船爆弾の主観的映像を作ることを試みた。

*Blind Bombing, Filmed by a Bat* is a video essay on the history of balloon bombs. The artwork consists of a reenactment of the movement of a balloon bomb by a camera-equipped UAV (Unmanned Aircraft Vehicle, commonly known as a drone), quotations from novels and public archives, a stone monument, interviews with witnesses, and archival photographs. A bat acts as a guide in the video. The bat discusses remote technology and blindness and highlights both the intelligence and barbarism of humans through the topics of censorship, information warfare, propaganda, today's un-crewed remote-controlled aircraft and nuclear facilities, and the comparison between the Japanese *yōkai* (supernatural being) *Te-no-me* (Eyes in Hands), and humans. In this work, Takeuchi attempts to create the subjective perspective of a balloon bomb, which, unlike modern military UAVs, had no cameras and were blind.



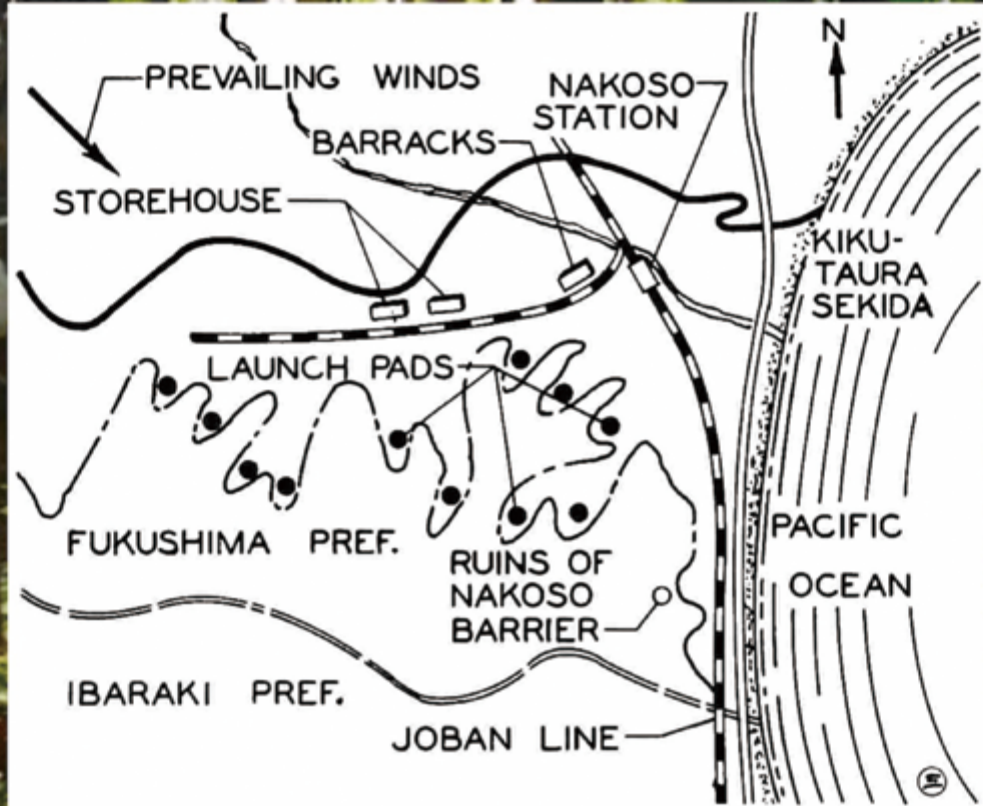
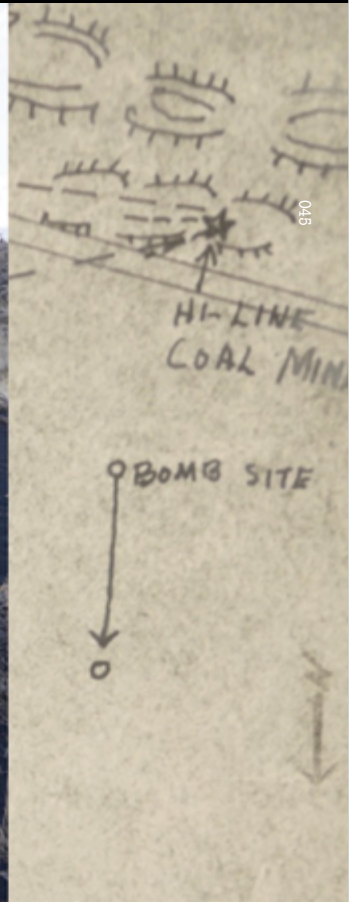
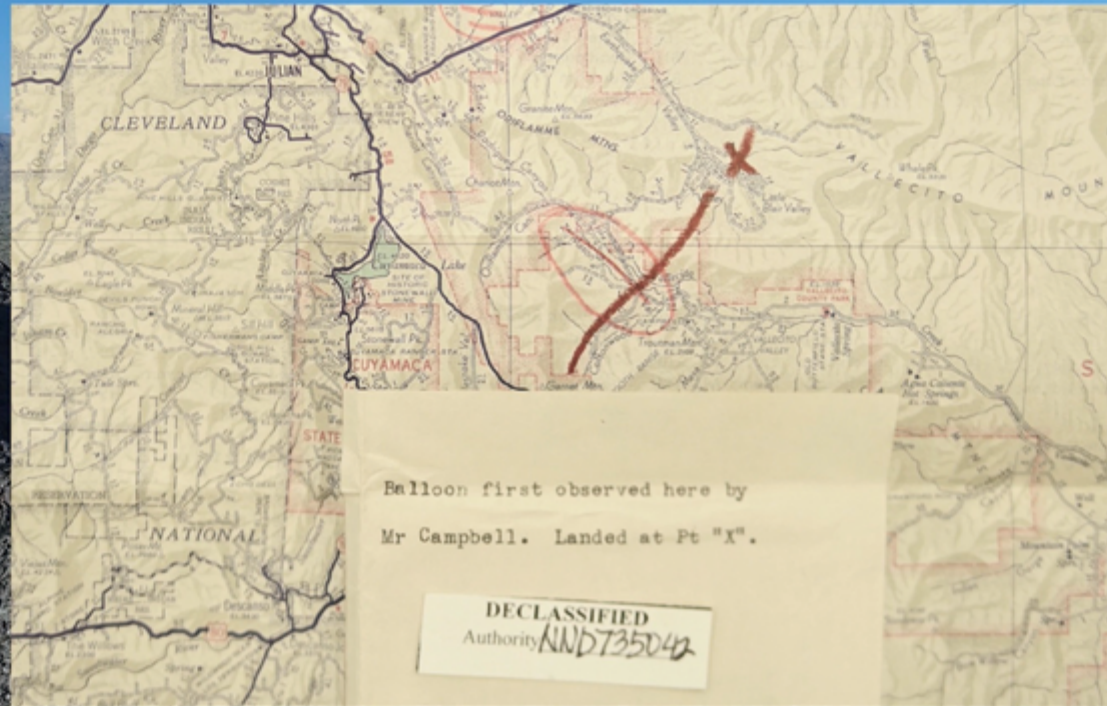
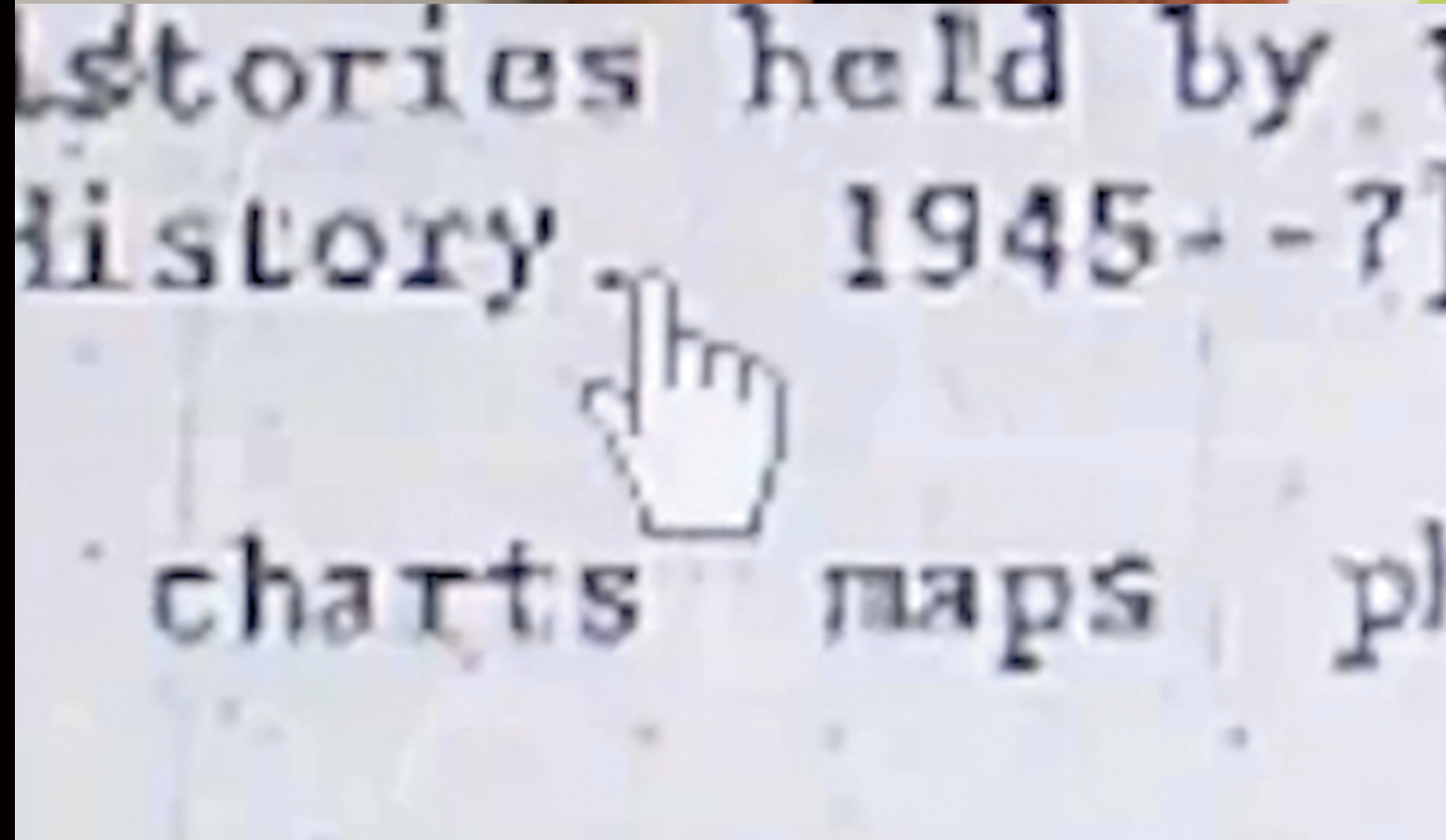
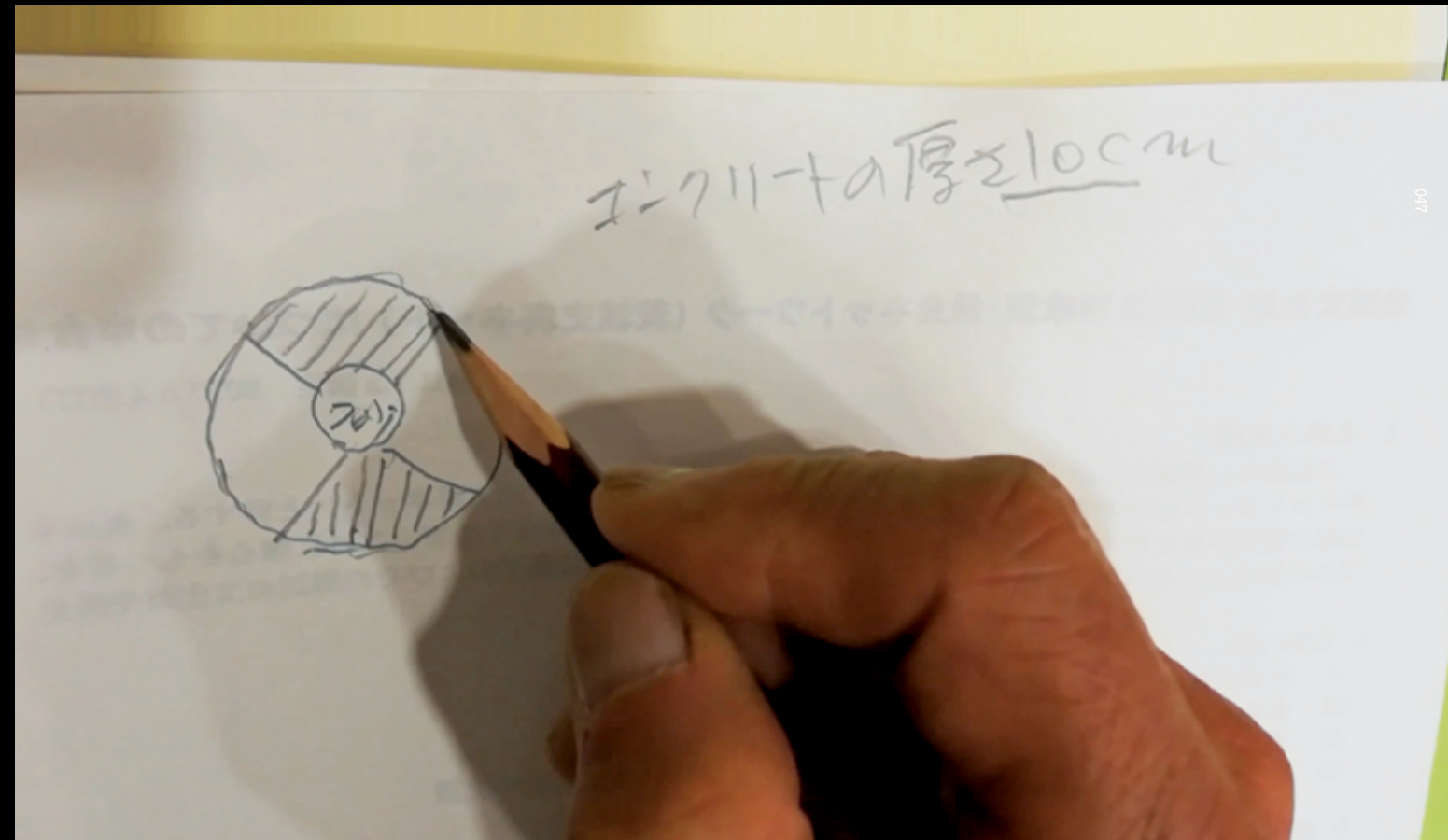


Figure 22. Third Battalion Release Base at Nakoso.







**MONITORING-REQUIRED  
 SPLINE REMOVAL  
 START UP  
 CRANE OPERATING**





### UAVの盲目

米軍の報告書にしたがって、風船が飛来した地域を訪問し、商用のカメラ付きUAVを用いてファントム・ショットを撮った。リアルタイム操作が可能な最新のUAVは、監視の極致だ。アメリカの軍事UAVは、ネヴァダ州の基地から地球の裏側を見て攻撃する。いっぽうで風船爆弾は、盲目の極致かもしれない。日本の風船爆弾は太平洋を渡り北米大陸を攻撃したが、攻撃者は誰も被弾の現場を見なかった。大陸を隔てるほどの遠距離攻撃にまつわる二極の視覚—UAVと風船爆弾—は、どちらも身体性の欠如という点では同じだ。二極の視覚は、操作者の身体を、国家という冷たい機械的な過程の一部にする。

日本の風船爆弾によって、6人の民間人が殺された。1945年5月5日に、オレゴン州ブライの近くの山でピクニックを楽しんでいた5人の子供と、1人の妊婦だ。その人たちは軍人ではない。近年の戦争における無人機による攻撃について、誤爆による民間人の死傷がたびたび報じられる。最新鋭のUAVであれ、原始的な風船爆弾であれ、空からの爆撃には誤爆がつきものだ。空爆を許容する世界は、誤爆を許容する世界でもあり続ける。この「誤爆を許容する」倫理が、遠隔操作技術が身近なものとなった日常生活にも波及しているのではという疑いのもとに、この映像は制作されている。

風船爆弾だけが盲目なのではない。盲目自体が問題ではない。ときに技術は、盲目であることを言い訳にする。

風船爆弾の動きをUAVで再演する。70年遅れで、同じ場所で、同じ動きを演じることは、過去の資料(公文書・現場写真・証言)と呼応(エコー)している。それは、暗がりの洞窟でも反響音を駆使して飛行する、さながらコウモリのような撮影である。

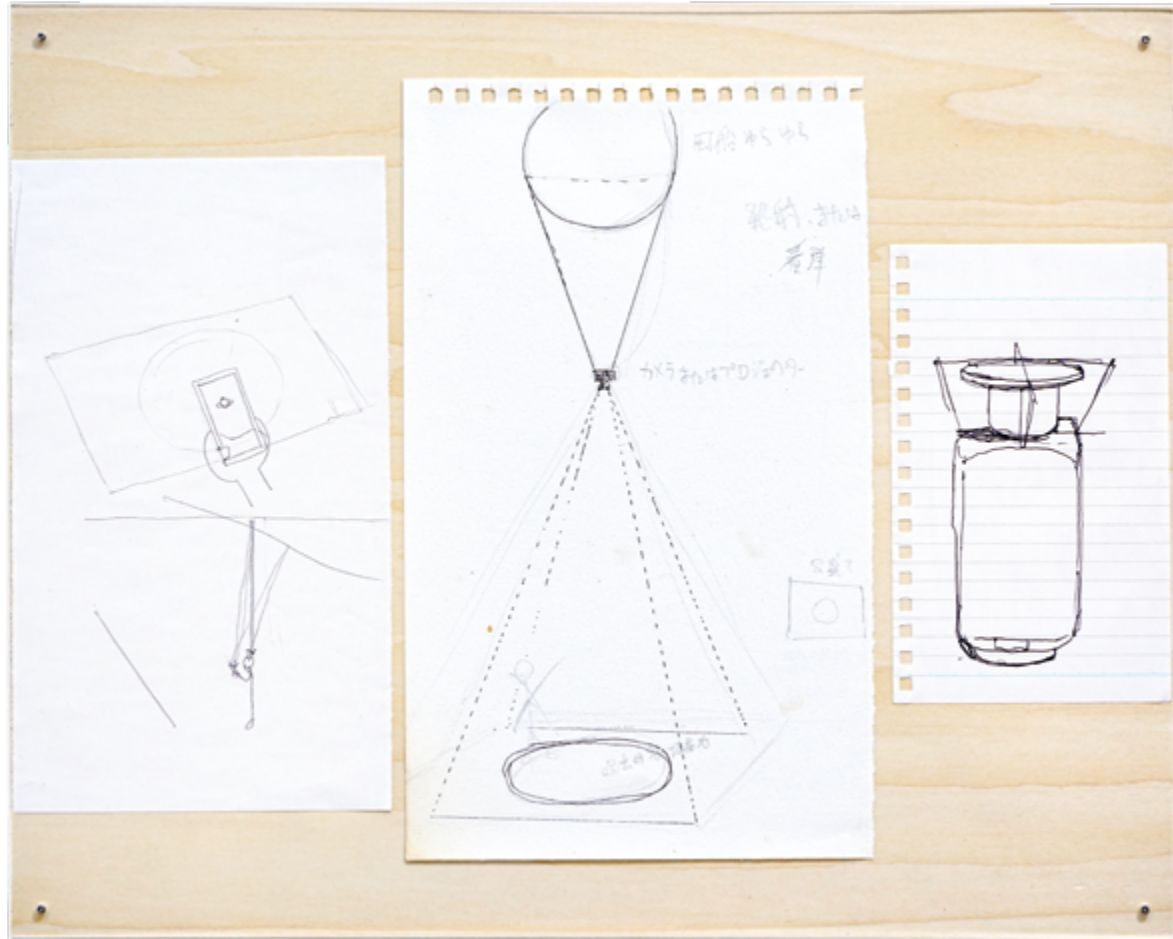
### Blindness of the UAV

Takeuchi visited areas in the U.S. where balloon bombs had landed and took phantom shots using a commercial UAV with a camera attached to it. In the military context, the latest UAV equipped with the function of real-time operation, is the ultimate tool in monitoring an area. Today’s U.S. Military UAV attack from the other side of the globe directing the UAVs from a base in Nevada. In contrast, balloon bombs are probably the ultimate in flying blindness. Although the Japanese balloon bombs crossed the Pacific Ocean and attacked the North American continent, none of the operators actually saw the sites where the bombs landed. The UAV and balloon bomb use polar opposite perceptions to carry out transcontinental attacks. One uses a constant monitoring and the other riding the wind in a state of blindness, but both forms of perception have the same lack of physical presence of their operators. By muting the physicality of the operators, they are turned into a part of the cold mechanical system — the nation.

One of these balloon bombs launched from Japan killed six civilians in the U.S. Five children and one pregnant woman were enjoying a picnic in the mountain near Bly, Oregon, on May 5, 1945 when they saw a large balloon and went to investigate — it exploded killing them all. Those people were not military personnel. In recent wars, drone strikes have often been reported to kill or injure civilians due to misdirected strikes. Whether it is state-of-the-art UAVs or primitive balloon bombs, aerial bombardment is bound to result in misfires. A world that tolerates air strikes is also a world that tolerates misdirected bombs. This video work is based on the suspicion that this ethos of “tolerating misdirected bombing” has spilled over into everyday life, where remote-controlled technology has become familiar.

The balloon bomb is not the only blind bomb. Blindness itself is not the issue, but technology sometimes uses blindness as an excuse.

The UAV reenactment of the balloon bomb’s movements, 70 years later, in the same place, echoes with the past materials (official documents, site photos, and testimonies). The filming was like a bat flying in a dark cave, making full use of its echolocation.





## 日本の核災害前史と北米の「割譲されていない土地」(unceded territory)をたどる： 竹内公太の《盲目の爆弾、コウモリの方法》(2020年)を読み解きながら

ジョエル・ネヴィル・アンダーソン

第二次世界大戦中に日本軍は、1942年4月のドーリットル空襲(1942年にアメリカ軍により行われた日本本土への空襲)で天皇の住居の上空を飛びつつ都市部を爆撃したアメリカに対し、同様の恐怖をアメリカに与える兵器の開発に着手した<sup>1</sup>。それは気象学者・大石和三郎が加圧気流(現在ではジェット気流として知られる)の研究で、偏西風に乗った水素気球が3〜6日で太平洋を横断し、北米西海岸に到達できるとした実験にもとづいたプロジェクトだった。陸軍は「ふ号」や「風船爆弾」のコードネームのもと、登戸研究所の草場季喜少将を中心に攻撃兵器としての気球の開発をはじめた。千葉県一宮、福島県勿来、茨城県大津から、1944年11月から1945年4月にかけて、合計約9000個の風船爆弾が打ち上げられた。北米に渡ったのは全体の約7〜10%の900個程度とされ、そのうち約300個の着陸が確認されており、戦後に発見された10数個と合わせると、およそ600個の爆発物が北米に残っていると考えられる。

ドーリットル空襲への報復として、同等の恐怖心をアメリカ市民に与えるべく実行されたこの奇抜かつ独創的な作戦は、しかし北米の西部地域がいかに広大で「入植」が限定的であったかを、正しく考慮していなかった。風船がどこからともなく落ちてくるというアイデアで、はるかに凄惨で致命的に日本の都市を焼き尽くしたアメリカによる空爆と同等の「恐怖の文化(culture of fear)」を植え付けようとしたことにくわえて、「ふ号作戦」は山火事を起こすという狙いもあったが、偏西風(ジェット気流)がもっとも強くなる時期は、森林がもっとも湿潤になる時期でもあった。アメリカは風船爆弾の着陸や目撃の報道を避けるよう新聞社に要請する自主検閲作戦を実施した。それは、大きな成果を上げた一方、悲劇を生んだかもしれない。風船爆弾の主な犠牲者は、森のなかを歩いているうちに巨大なおもちゃのような風船の不発弾に遭遇した子供たちであった<sup>2</sup>。一方、驚きの史実として特筆すべき効果は、1945年3月10日に風船爆弾のひとつがワシントン州のある送電線に触れ、70マイル離れたハンフォード・サイトの工場への電力を遮断したことだ。このハンフォード・サイトで生産されたプルトニウムは、後にアメリカが日本の長崎に投下した「ファットマン」というコードネームの原子爆弾に使用されたのだった<sup>3</sup>。

学位論文の研究のために2016年からやりとりを重ねていた私は、風船爆弾の歴史をたどるこの竹内公太のプロジェクトに、2018年から協力をはじめた。ヤカマ・ネーションの代表者の協力を得て風船爆弾の着地場所を探しながら、竹内の映像作品《盲目の爆弾、コウモリの方法》(2020年)を共に制作した経験をもとに、本稿では、現代において日本の核災害前史と北米の割譲されていない土地をたどることの意味を考察する。また核戦争の廃絶と植民地主義からの物質的な脱却を目指すうえで、論理的な批判の声も紹介したい。

15世紀から16世紀にかけてのイギリスにおける「囲い込み」すなわち共有地の占有は、カール・マルクスが主張したとおり、農耕による封建制から資本主義の条件へと移行する鍵となり、都市での工場生産と同様に、植民地からの搾取に依存した産業革命にとって重要な文脈となった。「占有離脱による蓄積」とも表現される囲い込みは、新自由主義時代においては資本の継続的發展を反映し、民営化によって公共財が囲い込まれることを意味する。自給自足をめぐる文化的な言説は、同一性を抑圧的に強いて政治的想像力や連帯の可能性を否定することで、既存の構造を維持し続けようとする。竹内の作品は、エドゥアール・グリッサンが主張する「(ただ単に差異への権利に同意するだけではなく、さらに進んで、)不透明性への権利にも同意すること。ここで不透明性とは、外からは入れない自己充足への閉じこもりではなく、還元不可能な特異性のうちに生き続けるということだ」<sup>4</sup>という考えに共鳴する形で、不透明な身振りで透明性の認識を置き換える。美学的に新自由主義的・新植民地主義的政治の複雑さを切り開き、厳格な研究手法に従いながら、他者と有意義な共同作業を行うのである。

《盲目の爆弾、コウモリの方法》(2020年)は、コウモリのエコーロケーションとコンピューターソフトで音声合成した日本語と英語のナレーションをデバイスに用いながら、勿来や北米の墜落地点と思われる場所で収集したドローン映像を組み合わせることで、風船爆弾と2011年3月11日の出来事を、歴史の反響と位置づけた。風船爆弾には

もちろんカメラはなかったので、ドローンの映し出す視点はハルン・ファロッキの表現に従えば、一種の想像上の「オペレーショナル・イメージ」、あるいは「対象を表すイメージでなく、操作の一部であるイメージ」と考えるべきだろう<sup>5</sup>。この不完全な可視化作業、つまり風船爆弾が飛行したと思われる経路を推定しようとしたり、気球が実際に墜落したと思われる現場を特定しようとする作業は、地図、印刷された史料、Google マップを用いた地理位置情報記録のカスタマイズなどに大きく依存した。また想像上の風船爆弾の視点に近づくには、風船が飛来した時点から今までの、それらの土地における力学がどのように変遷してきたを理解する必要があった。

ハンフォードの風船爆弾の着弾地点

ハンフォード・サイトはヤカマ・ネーションが「譲渡」したとされる土地に位置しているが、風船爆弾の着弾地点は、ヤカマ・ネーション及び連合部族の領土内に現在はある<sup>6</sup>。ヤカマ領は現在、ヤカマの人々の先祖代々の故郷のおよそ10分の1にあたる約140万エーカーの土地で構成され、彼らは居留地内での狩猟や漁業や、「譲渡」した居留地外にある伝統的文化遺産を使用する権利が担保されている。風船爆弾が着弾した後の1955年に、ヤカマは木材などの限られた収入や「ヤカマ相続法」にもとづいて、土地の購入を拡大させてきたのだ。

ヤカマ・ネーションの領土

ヤカマ・ネーションの領土内でのプロジェクトに取り組む許可を得るためにヤカマの人々と話し合う過程で、風船爆弾の着陸地点の主権が移行していた事実は、竹内のプロジェクトの意味を考えるうえで重要な示唆を含むことになるだろう見通しが明らかになっていった<sup>7</sup>。オレゴン大学教授で、ヤカマ居留地にあるヘリテージ大学のネイティブヘルス & カルチャーセンターの創設者であり、ヤカマの登録部族でもあるミシェル・ジェイコブは、「ヤカマの文化再生の取り組みは、植民地主義の傷を癒す例となり得るはずだ」と分析する。例えばそれは、彼ら固有の言語であるイチシュキイン語や、伝統的なダンスや食や、世代を超えたフェミニストの慣習などを保存していく活動などである<sup>8</sup>。これらの取り組みは「1) 伝統的な文化的慣習を回復すること」と「2) 人、土地、文化を傷つける抑圧的なシステムを解体すること」を軸に、先住民の未来を見据えながら実施されているという<sup>9</sup>。私たちは、先住民族の大量虐殺や核の終末的脅威の暴力を考えると、いかにその実質的影響と向き合わずに、専門知識の科学的追求の枠にはめてしまいがちであるか、注意しなければならない。そして先住民族の権利運動に根ざした脱植民地化の言説が、入植者による現在進行形の植民地主義的都合に転用されてしまわないように、細心の注意を払わなければならない。

脱植民地化の議論

イヴ・タックとK・ウェイン・ヤンが強調するように、「脱植民地化は比喩ではない」のだ。明確に土地の返還に焦点を当てるべきであり、先住民の未来に目を向けなければならない。タックとヤンは、「比喩が脱植民地化に侵入するとき、脱植民地化の可能性そのものが殺される。比喩が侵食することで、白人中心主義的思考が引き戻され、理論は再定義され、入植者を無邪気ぶらせ、入植者の視点から未来をみてしまう」<sup>10</sup>と警鐘を鳴らす。核戦争や虐殺的な入植者の植民地主義を、歴史が現在に語りかけるための比喩的な道具とみなすことは、一見すると重要な意識啓発機能を果たすようにみえるかもしれないが、不用意に「脱植民地化」を両者に適用することは、賠償を求める声を押し殺してしまいかねない。また物質主義的なアプローチは、共約不可能性へと開かれた政治的想像力を考慮することによって、これらの力がいかに日常生活を形成しているかを示すだろう。「比喩ではなく物質としての脱植民地化」<sup>11</sup>を強調することは、核戦争の問題へと接近することもまた可能にする。それは、不可視の放射線という無限の比喩的な可能性ではなく、技術的な歴史と、生活への害をたどりなおすことによって、可能になるのだ。私たちは、入植者による植民地主義と、核戦争の両者の帝國的機能と対峙すべきであり、このことが提起しうる概念的課題を認識すべきである。しかしその一方で、「脱植民地化をむずかしくさせるのは、帝国、入植、内部植民地を空間的に分離できないから」であることも自覚せねばならない。「米国の文脈における入植者植民地主義は、帝国、入植地、内部植民地のそれぞれの特徴を併せ持ち、各々に矛盾した脱植民地的欲望の場」<sup>12</sup>となってきた。これは日系アメリカ人の強制収容(婉曲的に「抑留」と呼ばれる)や、それを包括していた広範な腐敗組織にも見てとれる。第二次世界大戦は、強制収容所という特殊な形態をもつ内部植民地が拡大した時期でもあった。

脱植民地化の議論

ブランドン・シモダは、オレゴン州ポートランドのダウンタウンにある日系アメリカ人歴史広場の石碑に掲げられた10の収容所のリストに触れ、この石碑が同時代に数多くあった他の強制収容所を除外していることを指摘している。「12万人以上の日本人や日系アメリカ人が強制収容されたが、アメリカはいとも簡単に大規模な人種差別と強制収容制度に移行したにも関わらず、その事実を矮小化するため、歴史を書き換えた。封じ込めの現場は、目に見えてはならないのだ。」<sup>13</sup>

脱植民地化の議論

今日、ドローンは米国国内の取り締まりと監視のシステムに深く浸透し、また「テロとの戦い」の比較的無害な道具とされ、上空を飛び回ってはまさにその存在によって人々を恐怖に陥れる。また制御不能で完全に自律的な風船爆弾の遺産は、ウイルスを運ぶ偽造ファイルやアカウントを乗っ取るスパムメールなどの形でも、インターネット上にも見られる。登戸研究所の風船爆弾とスパムは、同じような算段で作動している。そのほとんどが日常的に一掃される迷惑メールフォルダの大海原に不時着するものと考えられているスパムは、意図しないところに意図があり、数パーセントだけでもランダムなターゲットにヒットすれば良いのだ。匿名の風船爆弾の出所は砂袋のなかの粒子のみが特定の手がかりとして米国地質調査所で分析されたが、スパムやその他の悪質コンピューターソフトウェアがメタデータによって特定されるのときほど違いはない。《盲目の爆弾、コウモリの方法》で竹内は、約600トンの熔融燃料と瓦礫を偵察してゆっくり掘り起こすために使用された東京電力の福島第一原子力発電所の水中ドローンと、さほど変わらない装置を利用した。ドローン／風船は、原発事故の大惨事の脅威を刻み込まれ、スパムとしての明確な指示と静かな絶望を抱えて、孤独に飛行する。

脱植民地化の議論

東京電力の自己監視の中断と風船爆弾の視覚化は、想像できないものを想像する力を示し、「想像された戦争主観の視点から、戦争の幻影の視点」<sup>14</sup>を描き出した。本稿ではこれらの言説を用いて、新自由主義・新植民地主義時代における想像力の閉塞を強調してきたが、同時にサンディー・グランデが次に述べるように、政治的可能性の余白も模索しておきたい。

脱植民地化の議論

「私は、相互関係性が資本によって侵食されていく過程や、認識論的不服従が競い合うところに関心がある。単に入植者の権力関係に抵抗するだけでなく、植民地世界秩序が構想されている認識論的基盤を『再定義』するための、政治的・教育的戦略を想像していきたいのだ。」<sup>15</sup>

脱植民地化の議論

このように本稿では、風船爆弾のヤカマ領への不時着や軍需生産における瞬間的な停止を起点に、核戦争の廃絶と物質的脱植民地化をめぐる理論的考察という観点から、竹内の《盲目の爆弾、コウモリの方法》の考察を試みた。ここに至ってみせかけの調和は避け、竹内の不透明なジェスチャーが指し示す可能性こそを、私は受け入れたいと思っている。

- ↑ ロス・コーエン『Fu-go: The Curious History of Japan’s Balloon Bomb Attack on America』（リンカーン、ネブラスカ大学出版局、2014年）、15頁。空襲を計画、指揮したジェイムズ・ドローツトル中佐にちなんで名付けられた。
- ↑ 風船爆弾のほとんどは北アメリカの伐採業者または農村部の住民によって発見されたが、6人の犠牲者を出している。そのうちの1人のエルシー・ミッチェルは、教会の活動を通して5人の子供たちとオレゴン州ブライでピクニックをしていた。1995年、犠牲者の50周年の追悼として、風船の楮紙をつくったという日本人女性が桜の木を持って現地を訪れたが、その木は太平洋岸北西部の気候には合わなかったという。ドキュメンタリー映画「紙の翼に乗って」（イラナ・ソール、2008年）にこの女性たちや影響を受けた人々の物語が描かれている。
- ↑ 広島に投下された「リトルボーイ」爆弾には、ハンフォードで生産されたプルトニウムではなく、テネシー州オークリッジのマンハッタン計画施設にて濃縮されたウランが使用されていた（「Manhattan Project Science at Oak Ridge」アメリカ合衆国国立公園局、最終更新日2020年7月31日）。https://www.nps.gov/articles/000/manhattan-project-science-at-oak-ridge.htm/アメリカが保有するウラン備蓄量の大半は、コンゴ民主共和国のシンコロブエで採掘されたものである（フランク・スウェイン「The forgotten mine that built the atomic bomb」『BBC英国放送協会』、2020年8月3日）。https://www.bbc.com/future/article/20200803-the-forgotten-mine-that-built-the-atomic-bomb/
- ↑ エドゥアール・グリッサン『The Poetics of Relation』ベッツィ・ウィング訳（アナーバー、ミシガン大学出版局、1997年）、189頁（邦訳『関係』の詩学』菅啓次郎訳、インスクリプト、2000年、234頁）。
- ↑ ハルン・ファロッキ「Phantom Images」ブライアン・プール訳『public』29号（2004年）、17頁。
- ↑ 1990年代半ばに「ヤキマ」・ネーションは「ヤカマ」と改名し、より母国語の発音に近い名前になった。近くにある「ヤキマ」の町は「I」を残しており、こちらとは区別される。
- ↑ ヤカマ・ネーションの土地に関わる主権の複雑さは、長期に及ぶ土地購入のプロセスに加え、様々な史実にも表れている。1859年に入植者たちによるシムコー砦（フォート・シムコー）が閉鎖された後、同地はインディアン事務局に引き渡されたが、その下でヤカマの子供たちの寄宿学校と金属工場となった同地では、文化遺産を奪われただけでなくさらに子供たちの労働力が拷問的に搾取された。現在では1956年から99年間の期限付きで、ヤカマ領のうちの196エーカーをヤカマ・ネーションがワシントン州立公園に貸し出す形で、歴史的記念物を保護する歴史州立公園となっている。北米と日本のどちらの文脈においても、ヤカマから風船のための楮の紙をつくることを強いられた日本の女学生の強制労働に至るまで、強制的な徴兵や個人を国家の臣民とするプロセスは、子供たちの生活のなかに見出されるのである。
- ↑ ミシェル・M・ジェイコブ『Yakama Rising: Indigenous Cultural Revitalization, Activism, and Healing』（ツーソン、アリゾナ大学出版局、2014年）、4頁。
- ↑ 同上、12頁。
- ↑ イヴ・タック、K・ウェイン・ヤン「Decolonization is not a metaphor」『Decolonization: Indigeneity, Education & Society』1巻、1号（2012年）、3頁。
- ↑ 同上、28頁。
- ↑ 同上、7頁。
- ↑ ブランドン・シモダ「Japanese American Historical Plaza」『The New Inquiry』、2016年12月9日。https://thenewinquiry.com/japanese-american-historical-plaza/
- ↑ ハルン・ファロッキ、前掲論文、20頁。
- ↑ サンディー・グランデ「Accumulation of the primitive: the limits of liberalism and the politics of occupy Wall Street」『Settler Colonial Studies』3巻、3-4号（2013年）、376頁。

#### 参考文献

- ロス・コーエン『Fu-go: The Curious History of Japan’s Balloon Bomb Attack on America』（リンカーン、ネブラスカ大学出版局、2014年）。
- ハルン・ファロッキ「Phantom Images」ブライアン・プール訳『public』29号（2004年）：12-22頁。
- エドゥアール・グリッサン『The Poetics of Relation』ベッツィ・ウィング訳（アナーバー、ミシガン大学出版局、1997年）、(邦訳『関係』の詩学』菅啓次郎訳、インスクリプト、2000年）。
- サンディー・グランデ「Accumulation of the primitive: the limits of liberalism and the politics of occupy Wall Street」『Settler Colonial Studies』3巻、3-4号（2013年）：369-380頁。
- ミシェル・M・ジェイコブ『Yakama Rising: Indigenous Cultural Revitalization, Activism, and Healing.』（ツーソン、アリゾナ大学出版局、2014年）。
- アメリカ合衆国国立公園局『Manhattan Project Science at Oak Ridge』（最終更新日2020年7月31日）。https://www.nps.gov/articles/000/manhattan-project-science-at-oak-ridge.htm/
- ブランドン・シモダ「Japanese American Historical Plaza」『The New Inquiry』、2016年12月9日。https://thenewinquiry.com/japanese-american-historical-plaza/
- フランク・スウェイン「The forgotten mine that built the atomic bomb」『BBC英国放送協会』、2020年8月3日。https://www.bbc.com/future/article/20200803-the-forgotten-mine-that-built-the-atomic-bomb/
- イヴ・タック、K・ウェイン・ヤン「Decolonization is not a metaphor」『Decolonization: Indigeneity, Education & Society』1巻、1号（2012年）：1-40頁。

ジョエル・ネヴィル・アンダーソン

ニューヨーク州立大学パーチェス校映画研究及び映画制作学部 客員助教授。パーソナル・ドキュメンタリー、コミュニティ・メディア、実験映画、環境正義、日本映画、映画祭研究などをテーマに研究・教育している。『Studies in Documentary Film』『Millennium Film Journal』『International Feminist Journal of Politics』『Afterimage, Hyperallergic』『Senses of Cinema』『Film on the Faultline』『the Routledge Handbook of Japanese Cinema』などに寄稿。2014年から2021年まで、北米最大の現代日本映画の祭典「ジャパン・カット」のプログラムを担当した。

## Tracing Pre-Histories of Nuclear Disaster Between Japan and Unceded Territories of North America: On Takeuchi Kota’s *Blind Bombing, Filmed by a Bat* (2020)

Joel Neville ANDERSON

During WWII, in response to the United States’ Doolittle Raid on Tokyo in April 1942, in which jets bombed the city and flew over the emperor’s residence, the Japanese army began to develop weapons that could wreak similar terror on the U.S.<sup>1</sup> The project drew on the meteorologist Oishi Wasaburo’s research into pressurized air currents now known as the jet stream, utilizing hydrogen balloons in his experiments, which were determined to be able to cross the Pacific Ocean and reach the West Coast of North America in three to six days. The army initiated the project headed by Major General Kusaba Sueki at the Noborito Research Institute to develop balloons as offensive weapons under the code name *fu-go*, or *fusen bakudan* (“fire balloons,” or balloon bombs). The fu-go were launched from sites in Ichinomiya in Chiba Prefecture, Nakoso in Fukushima Prefecture, and Otsu in Ibaraki Prefecture, from November 1944 to April 1945, sending about 9,000 balloons in all. Approximately 7–10% are understood to have made the journey to North America, or approximately 900 balloons, of which about 300 were confirmed to have landed, followed by a dozen or so discovered after the war, leaving the explosive remains of 600 conceivably left to be discovered.

Eccentrically conceived and ingeniously executed, this response to the Doolittle Raid aimed to similarly strike fear into the U.S. public, however it didn’t properly consider how vast the Western region of North America is, and the limited degree to which the land had been “settled.” Aside from attempting to instill a culture of fear like that caused by the far more deadly and gruesome American firebombing of Japanese cities, with the idea of balloons dropping out of nowhere, an intended effect of the fu-go mission was to set wildfires, however the time of year when the jet stream is strongest is also when forests are wettest in the region. The U.S. enacted a voluntary censorship campaign, requesting newspapers avoid any reports of fu-go landings or sightings. This was largely successful, yet opened up the possibility for tragedy. The main casualties that came as a result of the fu-go assault were children, coming upon unexploded components of the giant toy-like balloons while wandering in the forest.<sup>2</sup> The astounding historical detail in this account is that one fu-go was extraordinarily effective, crashing into a power line in Washington State, and interrupting electricity en route to the Hanford Site 70 miles away when it landed on March 10, 1945. The plutonium produced at Hanford would later be used in the bomb code-named “Fat Man” the U.S. dropped on the Japanese city of Nagasaki.<sup>3</sup>

Having been in communication for my dissertation research since 2016, I joined to assist Takeuchi Kota for his project addressing this history in 2018. Engaging Takeuchi’s film *Blind Bombing, Filmed by a Bat* (2020) and its production in collaboration with representatives of Yakama Nation locating landing sites, this essay considers the implications of tracing pre-histories of nuclear disaster between Japan and unceded territories of North America in the contemporary moment. I also wish to bring together critical voices to theorize between the abolition of nuclear warfare and material decolonization.

“Enclosure,” or the appropriation of common land in 15th and 16th century England was, as Karl Marx argued, key in shifting from agrarian feudalism toward the conditions for capitalism and important context for the industrial revolution, which depended on colonial extraction as much as urban factory production. Enclosure is alternatively described as “accumulation by dispossession,” reflecting the continued development of capital in the neoliberal era whereby public goods are enclosed through privatization. Cultural discourses of self-sufficiency maintain existing structures, denying political imagination and potential for solidarity with oppressive sameness. Takeuchi’s works replace perceptions of transparency with opaque gestures in a manner resonant with Édouard Glissant claiming a “right to opacity that is not enclosure within an impenetrable autarchy but subsistence within an irreducible singularity,” opening up the complexities of the aesthetics and politics of the neoliberal, neocolonial moment, and following a rigorous research method in meaningful collaboration with others.<sup>4</sup>

*Blind Bombing, Filmed by a Bat* (2020) positions fu-go and the events of March 11, 2011 as echos across history, utilizing the device of a bat’s echolocation with text-to-speech Japanese and English computer-generated narration,



along with drone footage collected in Nakoso and sites in North America thought to be crash landing zones. Yet of course since the fu-go did not have cameras, the evidentiary claim within the drone’s perspective is a kind of imagined “operative image” following the formulation of Harun Farocki, or “images that do not represent an object, but rather are part of an operation.”<sup>5</sup> This imperfect process of visualization, of deducing a likely flight path and locating real world sites of the balloon crashes was highly dependent on maps, printed historical records and customizing geolocation records using Google Maps. Approximating the imagined fu-go perspective necessitated understanding how power over the land had shifted since the moment of the balloons’ journeys.

While Hanford Site sits on “ceded” territory of Yakama Nation, the suspected fu-go landing site is on unceded territory of the Confederated Tribes and Bands of the Yakama Nation.<sup>6</sup> The Yakama Reservation is comprised of nearly 1,400,000 acres, a tenth of their ancestral homeland, with the reserved right to hunt, fish, and use traditional cultural sites within “ceded” territories. Since the time of the fu-go crash, in 1955 a program of land purchasing expanded, using timber and other limited income, as well as through the Yakama Inheritance Law.

In discussions with tribal members to gain permission for working on the project in Yakama Nation territories, it became clear that the prospect of fu-go landing sites shifting sovereignty in the intervening years was significant for considering the implications of Takeuchi’s project.<sup>7</sup> Michelle Jacob, a professor at the University of Oregon and Founding Director of the Center for Native Health & Culture at Heritage University on the Yakama Reservation as an enrolled tribal member, analyzes “Yakama cultural revitalization efforts as examples of healing the wounds of colonialism,” such as preserving the indigenous Yakama language, Ichishkiin, as well as dance and food traditions, and vital intergenerational feminist customs.<sup>8</sup> These are composed of “1) recovering traditional cultural practices, and 2) dismantling oppressive systems that harm our people, land, and culture,” working toward indigenous futures.<sup>9</sup> We should be wary of how the violence of indigenous genocide and nuclear apocalypse are framed in scientific pursuits of knowledge and mastery without properly confronting their material impacts, avoiding appropriation of discourses of decolonization rooted in indigenous rights movements to serve the complex and ongoing project of settler colonialism.

As Eve Tuck and K. Wayne Yang emphasize, “decolonization is not a metaphor,” and must be explicitly focused on the repatriation of land and oriented toward indigenous futurity, writing, “When metaphor invades decolonization, it kills the very possibility of decolonization; it recenters whiteness, it resettles theory, it extends innocence to the settler, it entertains a settler future.”<sup>10</sup> Taking acts of nuclear warfare or genocidal settler colonialism as metaphorical tools to allow history to speak to the present might appear to serve important consciousness-raising functions, however a careless application of decolonization to both could stifle calls for reparations, and materialist approaches show how these forces shape everyday life, allowing for a political imagination open to incommensurability. Stressing “decolonization as material, not metaphor”<sup>11</sup> can also inform approaches to nuclear warfare, tracing technological histories and harm to life rather than the endless metaphorical potential of invisible radiation; we must confront both settler colonialism and nuclear war as functions of empire, and recognize the conceptual challenges this may pose, including realizing that “decolonization in a settler context is fraught because empire, settlement, and internal colony have no spatial separation. Each of these features of settler colonialism in the U.S. context — empire, settlement, and internal colony — make it a site of contradictory decolonial desires.”<sup>12</sup> WWII was a period of expansion of a specific form of internal colony, concentration camps. This includes the Japanese American incarceration (euphemistically termed “internment”), as well as the broader carceral system it was a part of.

Brandon Shimoda, referring to a list of ten internment camps displayed on a stone memorial at Japanese American Historical Plaza in downtown Portland, Oregon, notes how the monument omits many other contemporaneous sites of incarceration, and thereby “rewrites history to minimize the complex and overwhelming system of racial profiling and incarceration into which more than 120,000 Japanese and Japanese Americans were forced, and into which the United States so easily transitioned. The sites of containment were meant to be invisible.”<sup>13</sup>

Today drones are suffused into systems of U.S. domestic policing and surveillance, in addition to relatively sanitized tools of the “War on Terror,” buzzing overhead and terrorizing populations by their very presence. Yet the legacy of uncontrolled, entirely autonomous balloon bombs might alternatively be found on the internet, in decoy files carrying viruses or email spam taking control of accounts. Spam operates by the same calculus as Noborito’s fu-go, in which most are expected to fall into the ocean of routinely purged spam boxes, yet a percentage will hit

random targets, intention in the unintentional. The origin of the anonymous fu-go balloon bombs were in fact only identified using particles in the sand bags analyzed at the U.S. Geological Survey, not unlike spam or other malicious computer software identified through metadata. In *Blind Bombing, Filmed by a Bat*, Takeuchi utilized a device not so dissimilar from the submersible drones used for reconnaissance and the slow excavation of the approximately 600 tons of melted fuel and debris in Tepco’s Fukushima site. Here the drone fu-go is inscribed with that same threat of nuclear catastrophe, imbued with the quiet desperation and clear directive of spam’s solitary flight.

The interruption of Tepco’s self-surveillance and the visualization of the fu-go image demonstrate the power of imagining the unimaginable, rendering “the phantom perspective of war, from the perspective of an imagined war-subjectivity.”<sup>14</sup> Applying these terms within this essay highlights foreclosures of imagination in the neoliberal and neocolonial era, while attempting to identify spaces of political possibility. As Sandy Grande writes,

I am particularly interested in the processes by which relations of mutuality are eroded by capital and in exploring competing forms of epistemic disobedience. The hope is to imagine political/pedagogical strategies that go beyond simply resisting settler relations of power and work instead to redefine the epistemological underpinnings through which the colonial world order is conceived.<sup>15</sup>

This essay considers Takeuchi’s *Blind Bombing, Filmed by a Bat* to theorize around the abolition of nuclear warfare and material decolonization, extending from the fu-go’s crash landing in Yakama territories, and momentary pause in war production. In approaching this moment, I want to avoid artificial reconciliation, and embrace the possibilities Takeuchi’s opaque gestures point toward.

- 1 | Ross Coen, *Fu-go: The Curious History of Japan's Balloon Bomb Attack on America* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2014), p. 15. Named for Lieutenant Colonel James Doolittle, who planned and led the raid.
- 2 | Most were found by loggers or rural residents in North America, however the fu-go did claim six victims, a woman — Elsie Mitchell — on a picnic with five children as part of a church trip in Bly, Oregon. In 1995, on the 50th anniversary of the deaths, Japanese women who made the balloons' mulberry paper visited and brought cherry trees to the site — trees that reportedly don't fare well in the climate of the Pacific Northwest. The documentary *On Paper Wings* (Ilana Sol, 2008) tells the story of these women and others impacted.
- 3 | The "Little Boy" bomb dropped on Hiroshima contained uranium enriched at Manhattan Project facilities in Oak Ridge, Tennessee, rather than the plutonium produced at Hanford. "Manhattan Project Science at Oak Ridge," National Park Service, last modified July 31, 2020: <https://www.nps.gov/articles/000/manhattan-project-science-at-oak-ridge.htm/>  
The majority of the U.S. uranium stockpile was mined in Shinkolobwe, Democratic Republic of the Congo. Frank Swain, "The forgotten mine that built the atomic bomb," *BBC*, August 3, 2020: <https://www.bbc.com/future/article/20200803-the-forgotten-mine-that-built-the-atomic-bomb/>
- 4 | Édouard Glissant, *The Poetics of Relation*, trans. Betsy Wing (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), p. 189.
- 5 | Harun Farocki, "Phantom Images," trans. Brian Poole, *PUBLIC* 29 (2004), p. 17.
- 6 | In the mid-1990s the "Yakima" Nation renamed itself to "Yakama," more closely reflecting the proper pronunciation in their native tongue, distinguished from the town of "Yakima" which retains the "I," and is located nearby.
- 7 | In addition to the longterm process of land purchasing, important historical context indicates the complexity of sovereignty in Yakama Nation land. After the settler Fort Simcoe was closed in 1859, the site was handed to the Bureau of Indian Affairs, under which it became a torturous boarding school and metal works for Yakama children, stripping cultural heritage and extracting labor. It is now a Historical State Park covering 196 acres in Yakama territory — leased in 1956 to Washington State Parks by the Yakama Nation on a 99 year term, for preservation as a historic monument. In both the North American and Japanese context, coerced conscription, and processes of inscribing, or interpellating individuals as national subjects can be found in the lives of children, from Yakama to the forced labor of schoolgirls in Japan creating mulberry balloon paper.
- 8 | Michelle M. Jacob, *Yakama Rising: Indigenous Cultural Revitalization, Activism, and Healing* (Tucson: The University of Arizona Press, 2014), p. 4.
- 9 | *Ibid.*, p. 12.
- 10 | Eve Tuck and K. Wayne Yang, "Decolonization is not a metaphor," *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1, no. 1 (2012), p. 3.
- 11 | *Ibid.*, p. 28.
- 12 | *Ibid.*, p. 7.
- 13 | Brandon Shimoda, "Japanese American Historical Plaza," *The New Inquiry*, December 9, 2016: <https://thenewinquiry.com/japanese-american-historical-plaza/>
- 14 | Farocki, *op.cit.*, p. 20.
- 15 | Sandy Grande, "Accumulation of the primitive: the limits of liberalism and the politics of occupy Wall Street," *Settler Colonial Studies* 3, no. 3-4 (2013), p. 376.

#### Bibliography

- Coen, Ross. *Fu-go: The Curious History of Japan's Balloon Bomb Attack on America*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.
- Farocki, Harun. "Phantom Images." Translated by Brian Poole. *PUBLIC* 29 (2004): 12-22.
- Glissant, Édouard. *The Poetics of Relation*. Translated by Betsy Wing, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Grande, Sandy. "Accumulation of the primitive: the limits of liberalism and the politics of occupy Wall Street." *Settler Colonial Studies* 3, no. 3-4 (2013): 369-380.
- Jacob, Michelle M. *Yakama Rising: Indigenous Cultural Revitalization, Activism, and Healing*. Tucson: The University of Arizona Press, 2014.
- National Park Service. "Manhattan Project Science at Oak Ridge." Last modified July 31, 2020: <https://www.nps.gov/articles/000/manhattan-project-science-at-oak-ridge.htm/>
- Shimoda, Brandon. "Japanese American Historical Plaza." *The New Inquiry*. December 9, 2016: <https://thenewinquiry.com/japanese-american-historical-plaza/>
- Swain, Frank. "The forgotten mine that built the atomic bomb." *BBC*, August 3, 2020: <https://www.bbc.com/future/article/20200803-the-forgotten-mine-that-built-the-atomic-bomb/>
- Tuck, Eve and K. Wayne Yang. "Decolonization is not a metaphor." *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1, no. 1 (2012): 1-40.

#### Joel Neville ANDERSON

Joel Neville Anderson is Visiting Assistant Professor of Cinema Studies and Film at Purchase College, State University of New York. Research and teaching encompass personal documentary, community media, experimental film/video, environmental justice, Japanese cinema, and film festival studies. Dr. Anderson's writing appears in *Studies in Documentary Film*, *Millennium Film Journal*, *International Feminist Journal of Politics*, *Afterimage*, *Hyperallergic*, *Senses of Cinema*, *Film on the Faultline*, and the *Routledge Handbook of Japanese Cinema*. He programmed JAPAN CUTS: Festival of New Japanese Film, the largest festival of contemporary Japanese cinema in North America, from 2014-2021.



p.065 | ヤカマ先住民居留地内の送電線と鉄塔 (2018年1月) Power lines and towers within the Yakama Reservation of Indigenous Peoples (January 2018)

## 《消えたマガモ》

Lost Mallads

2016

1974年6月1日に、イギリスのフリックスボロー村で工場の爆発事故があった。原因は配管のリークだった。2年後、28名の犠牲者を追悼するネームプレートとマガモのブロンズ像が制作されたが、1984年の元日に像が盗まれた。この村を訪れた竹内は、教会に残されたブロンズ像の絵画と写真をもとに、家庭用リーク箇所補修材(エポキシパテ)で彫刻の模造品制作を試みた。

On June 1, 1974, there was an explosion in a factory due to a leaky pipe in the village of Flixborough, England. Two years later, a nameplate and a bronze statue of a mallard duck were built to commemorate the 28 victims. However, the statue was stolen on New Year's Day in 1984. Takeuchi visited the village and attempted to create a replica of the bronze statue using a household leak repair material (epoxy putty) based on paintings and photographs of the statue he found at a local church.



《セルフイー・イン・サブライム》

Selfie in Sublime

2016

088



ベルギーの地下230メートルの粘土層にある、ヘイデス地下実験施設(核廃棄物の地層処理に関する研究施設)を訪問した竹内は、施設内でセルフ・ポートレートを撮影した。その後「もしもギュスターヴ・クールベがスマートフォンでセルフ・ポートレートを撮影したら」という想像にもとづく画像(《パイプをくわえた男》1848-1849、《ルー川の洞窟》1864のコラージュ写真)を作り、同一構図のこれら2枚のイメージを並べて展示した。

Takeuchi visited the HADES Underground Research Laboratory, a research facility for the geological disposal of nuclear waste, located 230 meters underground in the clay stratum in Belgium and took a self-portrait in the facility. He then created a collaged image using Gustave Courbet's paintings *Man with a Pipe*, 1848-1849, and *La Grotte de la Loue*, 1864. The premise of the image by Takuechi was the thought "what if Courbet could have taken a self-portrait with a smartphone." These two images of the same composition were exhibited side by side.

WORKS

089



《石碑を二度撮る》

Take Stone Monuments Twice

2013-2015

福島県いわき市にある石碑が収録された『近代いわき経済史考: 碑文にみる伝承100年の記録』(斎藤伊知郎、1976)をもとにした写真シリーズ。竹内は、本に掲載された全ての石碑を探しだし、同一構図で石碑を撮影した。そのなかから、120基の石碑を選んで写真作品とした。

*Take Stone Monuments Twice* is a photographic series based on the book *Economic History in the Modern Age of Iwaki* written by Saito Ichiro (1976), in which the author introduces stone monuments in and around Iwaki City, Fukushima Prefecture. Takeuchi searched for all the stone monuments in this book and photographed them with the same composition that the author had used decades earlier. Takeuchi then selected two images of 120 monuments one shot by Saito and one shot by Takeuchi to form his series *Take Stone Monuments Twice*.



Take Stone Monuments Twice



Take Stone Monuments Twice

### データが石になるとき

2011年、岩手県大船渡市の吉浜川河口付近で、東日本大震災の津波によって破壊された地面の下から巨石が発見された。巨石には、「津波記念石」という文字が刻まれていた。これは、もともとは昭和三陸津波(1933)によって海側から運ばれてきた巨石で、当時の人々が記念碑としたものだった。しかし、1970年代の道路整備で地中に埋められてしまった。それが約80年後の津波によって、ふたたび地上に現れたという。

石碑の埋没とはなんだろう。80年前の世界における石碑は、現代と比べてより確実で優れたメディアだったと思う。職人が手作業で1つひとつ仕上げた人工物が、突然風景のなかに現れるのだ。テレビもないし、図書館も今と比べると少ない。人々が目にする風景のなかの石碑のインパクトは強かったのではないか。しかし、石に代わる様々なメディア(図書館、写真、映画、テレビ、インターネット)が短い期間に大量に出現したことが、石碑の埋没を招いたという見方はどうだろう。石碑というメディアは、別の新たなメディアの出現によって、相対的に埋没したのではないだろうか。

新しいメディアを手放すべきだとは思わない。私が気にかかるのは現代にとっての石碑ではなく、未来にとっての写真や映像だ。世のなかにあるイメージの量が指数関数的に増え続けたあと、さらに次の、次の、新しいメディアや情報への革新的なアクセス方法が一般化した遠い未来。もしかすると、今ある映像が相対的に、路傍の石碑のように埋もれてしまうのかもしれない。それは一部ですでに起こっているのかもしれない。

ケアされない石碑は忘れ去られる。風化するという石碑の特性が、メンテナンスの必要性を生み、それが儀式となっているのかもしれない。世代を越えた記憶の継承について考えるとき、こうした手がかかるといふ特性が、案外デジタルデータに優る要因となるのかもしれないと思う。

ただ、人の世代をこえて記録を長く保持するためには、権威を必要とする。様々な文書を保管する国立公文書館には、堅牢な建築と専門家たちが必要となる。それは、国という組織が大きな力を持ち続けることによって可能な事業だ。記録の継承には力が要る。このことは、例えば業績に比してあまりある豪壮な石碑をもって、公職者の威光を讃える石碑が少なくないことも関係がある。一方で、なにかの事故の現場の路肩にそえられた石碑は、今後もずっと保持されるのだろうかと心配になる。こういったジレンマは、石碑に限ったことではないかもしれない。

《石碑を二度撮る》は、石碑を写した写真シリーズだ。それらの石碑のほとんどは、この百数十年のうちに建てられたもので、開発、土地、産業、災害、事故、戦争といったテーマのものをピックアップした。

ある日、それらの石碑の写真を展示する作業をしているさなか、夢を見た。夢のなかで、あらゆるデータは石となっていた。目が覚めたとき、私の体は無数のUSB-UDPチップになってしまっていた。この作品を《変身》と名づけた。この彫刻をケアすることは可能だろうか。

### When Data Becomes Stone

In 2011, near the mouth of the Yoshihama River in Ofunato City, Iwate Prefecture, a megalith was discovered beneath the ground destroyed by the Great East Japan Earthquake and tsunami. The giant stone was inscribed with the words *Tsunami kinen-seki* (Tsunami Memorial Stone). This megalith was originally carried from the ocean by the 1933 Sanriku tsunami and was a monument by the people of that time. However, it was buried under road construction in the 1970s. About 80 years later, the monument reappeared when it was exposed as a result of another tsunami.

The burial of a stone monument — what does this mean? Eighty years ago, stone monuments were a more reliable and superior medium to transmit information than today’s precarious forms. The stone moments or artifacts were handcrafted one by one by artisans and would suddenly appear in the landscape. At that time there were no television and fewer libraries than today. The impact of stone monuments on people who saw them must have been strong. As time passed, however, various media (photography, films, TVs, and the internet) emerged quickly and took over the position of the stone monument. The media of stone monuments may have been “buried” by the emergence of other new media.

I don’t think we should give up new forms of media and I am not concerned about the longevity of stone monuments. Rather I am preoccupied with durability of photographs and film to exist the future. In the distant future, after new innovative ways of communicating become commonplace, what will be the role of the image or the film? Relatively speaking, the video we have now may be “buried” like stone monuments. Such cases may have already happened somewhere.

Stone monuments not taken care of will be forgotten. Weathering, the nature of stone monuments, creates the necessity of maintenance — which may itself become a ritual. When we think about the inheritance of memory across generations, the necessity of care may become an unexpected factor that gives stone monuments an advantage over the preservation of digital data.

However, it takes an authority to retain records long enough to transcend over generations. The National Archives of Japan conserves various documents and requires a robust set of architecture and experts. It is an undertaking made possible by the continuing great power of the nation state itself. Passing on records requires power. This is also why many monuments celebrate the prestige of public officials, for example, with magnificent stone monuments that are too grand compared to their achievements. On the other hand, one wonders if a monument placed next to a road at the site of an accident will be preserved forever. This dilemma may not be limited to stone monuments.

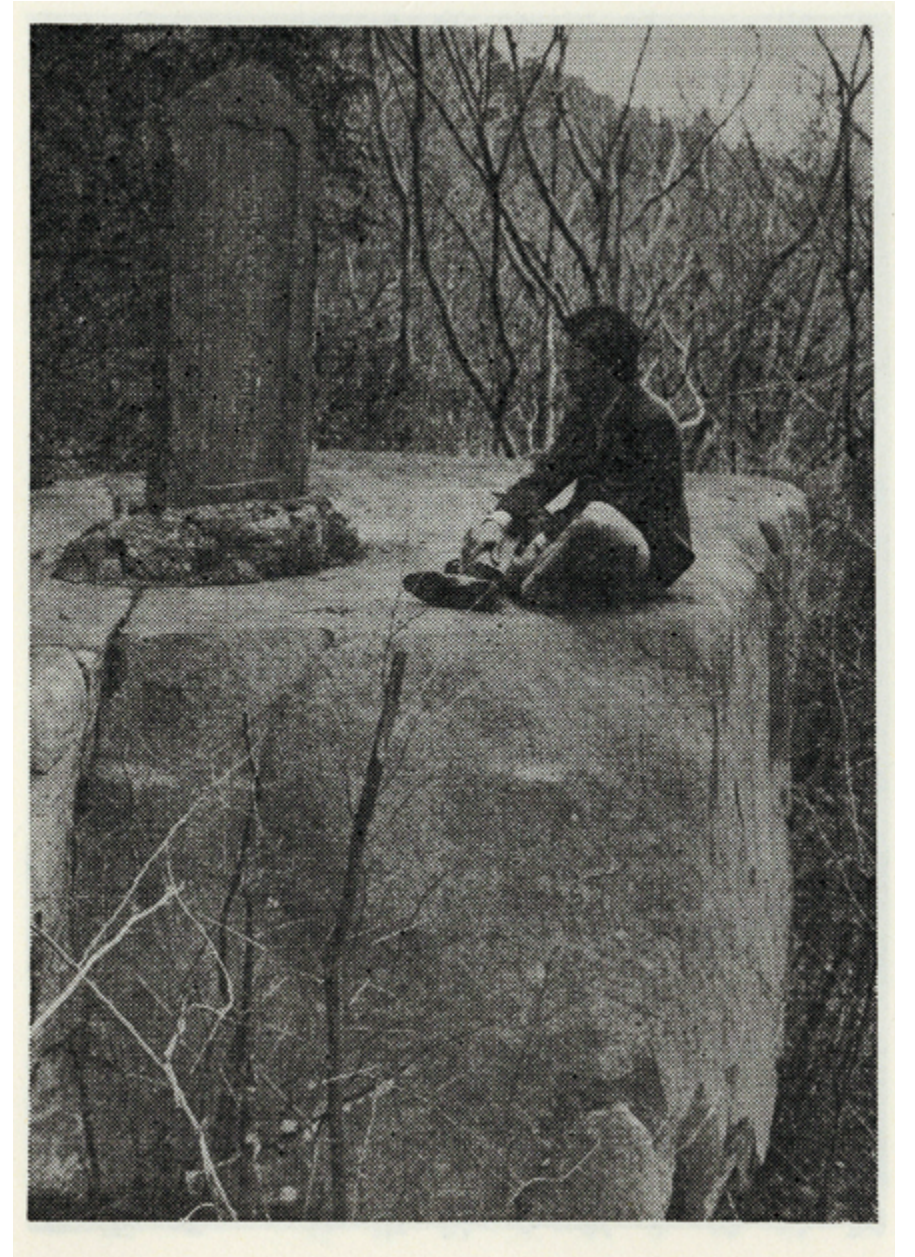
*Take Stone Monuments Twice* is a series of photographs of stone monuments. The monuments, selected by the themes of development, land, industry, disaster, accident, and war, were mostly built within the last hundred or so years.

One day, while I was working on a photo exhibition of these monuments, I had a dream. In the dream, all the photographic data had turned to stone. When I woke up, my body had turned into countless USB-UDP chips. I named this work *Metamorphosis*. Is it possible to take care of this sculpture?









Take Stone Monuments Twice

《変身》

Metamorphosis

2017

082



083

120組の新旧石碑写真、石碑の写真と位置のデータを格納したUSB-UDPチップ、および撮影者の衣服で構成されるインスタレーション。

*Metamorphosis* is an installation consisting of 120 pairs of old and new stone monument photographs, USB-UDP chips containing data of the photographs and locations of the monuments, and the photographer's clothes.

WORKS

《ブックマーク》

Bookmark

2013-2015

様々な石碑の文字を撮影した12の映像を用いて、「我たシは石碑で無いけれど」(私は石碑でないけれど)という文を作った作品。各石碑の文字は、撮影時のカメラの手ぶれによって振動し、「我たシ」の存在を浮かび上がらせる。

*Bookmark* is a set of 12 videos that respectively captured one Japanese letter on various stone monuments to create the sentence *Watashi wa sekihi de nai keredo* (I am not a stone monument, but). The letters on each stone monument vibrate due to the camera shake during filming, bringing out the presence of *Watashi* (I/me).



《手の目 — 請戸海岸》

Eyes on Hands Ukedo-Coast

2015

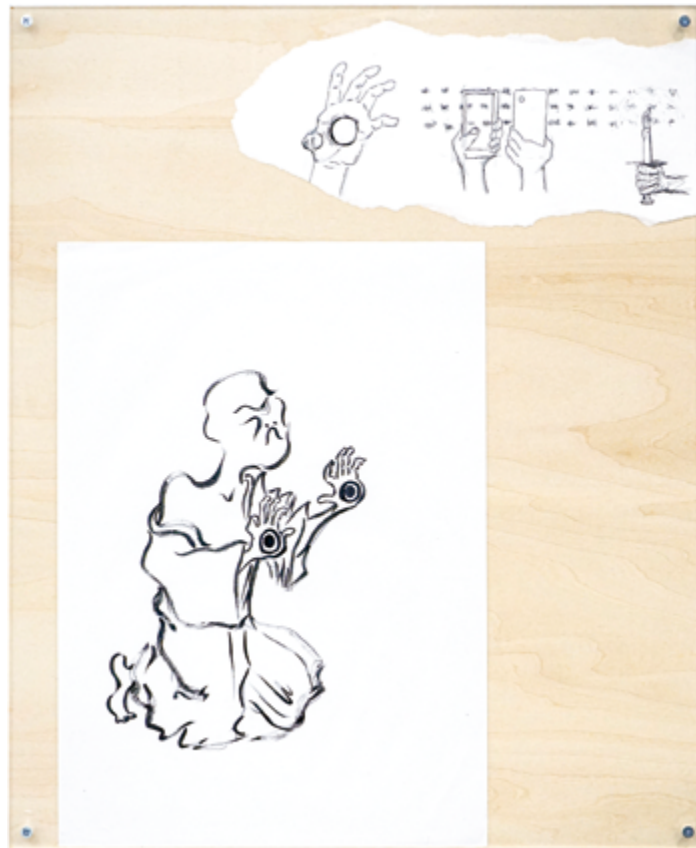
福島県浜通り地方の、津波被災地域の風景画によって構成されたインスタレーション。この風景画を鑑賞するための光源は、手の形の彫刻のなかにある。

日本の妖怪に「手の目」というのがある。手のひらのなかに目玉があり、盲者の姿をしている。被災地域では、カメラやスマートフォンなどのハンドデバイスを手を持ち、ふらふらと徘徊する人々の姿があった。失われたもの、見えないものを見るための人の行動は、手に依存する形をとる。

This installation consists of landscape paintings of the tsunami-affected areas in the Hamadori region of Fukushima Prefecture. The light sources for viewing these paintings are set inside the hand-shaped sculptures.

There is a Japanese *yōkai* (supernatural being) called *Te-no-me* (Eyes on Hands). It takes the form of a blind person and has eyeballs in the palms of its hands. After the earthquake and the nuclear power plant accident, Takeuchi found people wandering around with cameras, smartphones, and other hand devices in their hands. People's actions to see what is lost or invisible take the form of relying on their hands.





p.088 | 《手の目たち》 Tenomes 2015  
《Re\_手の目のためのドローイング》 Drawing for Re:Tenome 2015



## 風景に刻み込まれた知識

ジェイソン・ウェイト

刻み込まれた知識について考えるにあたり、その物語を構築しているのは誰かという関係性の文脈を紐解くことが重要である。アーティスト竹内公太は、2011年の東日本大震災と津波の後、東京電力の下請け会社で働くために西日本から移住し、原子力発電所内の放射性降下物の除去を含む復旧作業に関わる仕事をした<sup>1</sup>。この仕事に従事する行為は、東京をはじめ被災地の外から震災、津波、原発事故の被害に遭った地域へボランティア活動をしに来た人々のうちのひとりのようにみえるかもしれない。しかし竹内は、ここでの勤務期間を終えてからも福島に留まり、被災地内やその近郊で放射性廃棄物の処理やそれに取り組む作業員をサポートする仕事をしている。こうした現地での仕事と生活の両方の経験が、竹内の自然環境とその歴史に対する独創的な解釈に寄与している。震災後に移住した竹内は、しかしそれまで福島を訪れたことは一度もなかった。震災前の風景を知らなかったところが、かつてそこで流れていた時間を知らうとする竹内の継続的な探求の背景となっている。

竹内の長期プロジェクト《石碑を二度撮る》(2013-2016年)は、風景やそこに刻まれた歴史との緊密な関わりを持つことが、時間軸に対する長期的な視点を生み出すことを示している。《石碑を二度撮る》は、風景内の石碑に刻まれた、自然環境と社会史を起点としている。日本全国でみられる石碑は、その地域でみつけられた大きな岩や切り出された石に、当地の文化・環境・政治的な出来事や、それらにゆかりのあった人物の紹介が刻まれるものだ。竹内がこの作品の着想に至ったきっかけは、東日本大震災で発生した大津波の後、岩手県内である石碑が発見されたという報道だったという。約30トンもの重量のその巨石は、津波の発生時に海水で運ばれてきた「津波石」であったことが判明した。それは過去に発生した津波によって海から運ばれ、津波の到達した高さを示す一種の石碑となり、津波が来る可能性がある高さを後世に注意喚起するために風景のなかに据えられた。岩手県でみつかったこの巨石は、

1933年の昭和三陸地震を記録するものとして大船渡の吉浜地区に置かれていたが、約40年後、近くの道路を新しくする工事のために地面に埋められてしまった。石碑は歴史を読み解く手段であると同時に、人間がいかに風景を変容させてきたかを示す目印としても存在する。竹内のプロジェクトは根源的に、歴史に変容させられた風景を見ることで、歴史と風景の拮抗関係をあぶりだしているのだ。



図1 2011年に被災した原子力発電所(三角形)と、東北地方で発生した主な歴史的地震の震源地を示した図(Soloviev & Goの1974年発行のカタログ参照)。東日本大震災は星形、「危険源を考慮しなければならない範囲」として国際基準で定められた福島第一原子力発電所から半径150kmは点線、半径300kmは破線で示している<sup>2</sup>。

福島県沿岸部では、石碑から環境のより詳細な歴史を読み解くことが特に重要となる。この地は1896年以降、東日本大震災に程近い震源地による大津波が3回発生しているほか、太平洋の他の地点を震源地とした津波の洪水被害に遭うなど、大津波にまつわる長い歴史があるからだ。地質学的に引き起こされたこれらの出来事は、既存の断層のずれによって引き起こされ、たいいてい長い周期で発生する。類似地域を震源地とする大津波が、869年から2011年の間に9回も発生してきたことを記した北日本東海岸の地図からも、これは明らかであろう(図1)。周期的とはいえ数十年から数百年の期間が空いてしまうこれらの大規模災害は、壊滅的な記憶もその間に忘れ去られてしまう。その例が、開発によって津波石が埋められた前述の吉浜の出来事で、その

地に宿る世代を超えた記憶の形のひとつは、より広い地域にとっては断たれてしまったといえる。吉浜地区は高台に移転していたが、大船渡のすべての地区が移転していたわけではなかった。2011年の大津波は、過去に津波被害を受けてきた土地に再び波が押し寄せ、人や建物を飲み込んだ。地域によっては、土地に埋め込まれたこれらの過去の知識が後世に受け継がれているところもあった。たとえば姉吉あねよしという集落には「此処より下に家を建てるな」と刻まれた石碑があり、人々は石碑の時を超えた呼びかけに耳を傾けたことで、2011年の津波の被害を免れた<sup>3</sup>。吉浜ではその後、埋められた石碑自身が予知していた大津波により姿を現したことを受け、その地に潜在していた知を認めた地域住民らは、当地の重要な警戒標識として、再び石碑を設置した。各地域が石碑と築き上げてきた関係性の違いがもたらした異なる結果をこのように比較すると、継続的な情報伝達としての石碑の判読可能性の重要性が浮かび上がってくる。竹内は、風景に埋め込まれた知識に対する最初の悲劇的な見落としは、情報を伝達する様々なメディアが発達し、氾濫した結果であると見ている。

このことが示すのは、風景に刻み込まれた人間や人間以外の知識を認識できない状況が、いかに悲惨な結果をもたらすかということである。竹内は福島の外から来た人間であり、2011年からその地に住んでいるが、彼がアーティストとしての活動のなかで試みているのはその地に刻み込まれた知識を学ぶことだけでなく、環境そのものを読み取る感性を含め、そのような知識の伝達の様式を修復しようとするにある。大船渡と吉浜の出来事を読むと、風景を認識する能力が失われてしまったことは明らかであるが、同時に、ありふれた風景のなかにその力を回復する術が潜んでいる可能性も読み取れる。風景のなかにある時間の作用を見て取るこうした能力の喪失という困難さに直面することで、竹内は写真という時間をベースにしたメディアに介入した。書籍に掲載された写真を参考に石碑をひとつずつ撮影し、同じ石碑を写した2点組の写真を展示することで、地上に置かれた情報メディアの堂々たる姿を通じ、風景のなかの知を見る方法の修復を試みたのである。

日本には企業名を記したものや政治家を称えるものなど、様々な石碑があるが、竹内の《石碑を二度撮る》は、斎藤伊知郎の著書『近代いわき経済史考：碑文にみる伝承100年の記録』(1976年)に収録された写真を参照しながら制作された。吉浜の津波石が工事で覆われた時期に出版されたこの本は、福島第一原子力発電所を擁する福島県浜通り地域のうち、竹内が住んでいるいわき市内の石碑を研究したものであった。様々な石碑に対し、本書では各々に異なった解説が記載されている。石碑に書かれた言葉を書き写していたり、各石碑が生まれたきっかけとなった出来事の概要を記していたり、その出来事に関する他の著者の文章が抜粋されていたり、その石碑を訪れた著者の体験が書かれていたり。こうした後日譚には、石碑の周辺住民から聞き取られた逸話も多く、これらは石碑にまつわる出来事や石碑が作られた理由を語るオーラルヒストリーとしても機能する。斎藤にとって石碑は、いわきの歴史を環境的に記憶する媒体であると同時に、石碑やそれまつわる出来事について、あるいは石碑の近くに住むことについてどのように思うか、地域住民と語り合うための入口でもあった。斎藤にとって、石碑は過去への指標としてだけでなく、地域社会の経験が絡み合った網の目に入り込むための入口としても機能していたのである。風景の本質的な重要性を認識するためだけでなく、それを読み解くための手段として、石碑、調査、住民との出会いがこの本に織り込まれた。撮影および分析した石碑の数々を通じて斎藤が構築したのは、知識が刻み込まれた地域発展についての社会史だったのである。

竹内は、斎藤の著書に掲載された写真を手がかりに、3年の歳月をかけて本に登場する170基すべての石碑を訪れ、そのなかから120基を選び、本と同じアングルと構図で撮り直した。《石碑を二度撮る》では、1970年代に出版された斎藤が撮影した120点の写真と、竹内が新たに撮影した現在の石碑の120点の写真が並列された。2017年に東京のSNOW Contemporaryで開催された個展では、それぞれの石碑は対に並べられ、ほぼ同じ寸法でグリッド状に展示された。斎藤の本ではしばしばテキストに挿入され、サイズやページ上の配置も異なっていたのとは対照的である。竹内はこのインスタレーションで、斎藤の著書の写真を拡大プリントし、テキストは添えずに竹内が撮影した現在の写真と隣り合うように並べ、額装せずにプリントをそのまま壁に展示するというアプローチをとった。本という形に展開された斎藤の物語の網とは対照的に、竹内の作品では写真の指標性を取り上げている。竹内のインスタレーションでは、2枚組の写真群はその場所の歴史だけでなく、時間経過による変化のインデックスとしても位置づけられる。そして比較された画像群は、異なる時代の石と風景を取り巻く状況を示すインデックス写真となったのだ。竹内が再撮影した写真はすべて斎藤の写真フレーミングを踏襲しており、特定の石碑の内容を共有することよりも、その再現性に重きが置かれた。手入れのされていない雑木林や新しい建物によって石の一部または全体が覆われ

ているものもあれば、石が倒れたり撤去されたりしたことを理由に、何もない台座と周囲の風景だけが写真に収められていることもある。しかしこれらの写真すべてに、半世紀近く前、おそらく石碑の制作時期からさほど経っていない頃に、斎藤がほぼ同じ構図で同じ空間内に撮影したものと同じ石碑が写されている。この作品が浮き彫りにするのは、場所固有の情報を未来に向けて発信し続け得る、石碑の情報の耐久性なのである。

刻み込まれた知識、それを理解する能力、またその知識と理解力が時を超えて受け継がれていくことの決定的な重要性を、東日本大震災は明らかにした。風景に刻み込まれた知識を読み取ることができなかったことは、福島第一原子力発電所のメルトダウンの重要な一因であった。以下に、この原発事故についての簡単な解説を記すが、これは竹内の手法に倣って、この文章内に一時的な石碑を建立することで、事故の原因を明示する試みである。

1960年代、東京電力は米国ゼネラル・エレクトリック・カンパニー(GE)社製の原子炉を搭載した福島第一原子力発電所の建設に着手した。その建設地に選ばれたのは、太平洋に隣接する高さ35メートルの断崖絶壁であった。原子炉用の海水ポンプを動かすための費用対効果を考え、東京電力は崖のほぼ全てを切り崩した。さらに海面から14メートル下に地下室を掘り、非常用ディーゼル発電機を設置したのだが、この地下室が原子炉と一緒に浸水したことが、メルトダウンを引き起こした<sup>4</sup>。1966年、東京電力が国に建設計画を申請した際に、津波対策の高さは3.122メートルに設定されていた。これは当時の直近である1960年チリ地震津波の波高を基準にした数値であった。東京電力の調査がどのような記録にもとづいて津波対策にこの低い初期数値を設定したのかは不明だが、申請書に3.122メートルとミリ単位で記載するのは異例であり、小数点以下の桁数が多いことで正確さをアピールしていたという指摘もある<sup>5</sup>。図1に示される通り、同地における津波の歴史は古く、その波高のほとんどは3メートルをはるかに超え、なかには2011年3月11日に福島第一原子力発電所を襲った13メートルの大津波と同程度のものもあった<sup>6</sup>。津波の高さに関するこれらの知識は、地形の痕跡や、津波石、オーラルヒストリーにも刻み込まれていた。地元の電力会社である東北電力の原発建設プロセスを見ると、対応の違いは明らかである。女川原子力発電所を建設する際、東北電力は地元住民に聞き取りを行い、現地の地形や津波との歴史的な関係を調査したのに加え、長期の地質学的な時間軸での影響も考慮した。そうして東京電力の福島第一原発よりも、はるかに高い位置に原子力発電所を建設した。2011年3月11日、福島第一原発より震源地に近い北側の海岸沿いに位置し、福島を襲った津波よりもさらに高い波が観測されていたにもかかわらず、女川原発はほとんど被害に遭わなかった<sup>7</sup>。この地域における長年に渡る大規模な津波被害の歴史への無知は、東京に本社を置く電力会社の植民地的な近視眼的時間(搾取主義者の経験則的にもとづく限られた枠内でしか時間を理解できないこと)を示したのである。資本の要求によって、短絡的な近視眼的時間は、さらに短縮されてしまったのだ。

竹内のインスタレーションで石碑の数々を見ると、この地域で起こった災害は原発のメルトダウンだけではないことがわかる。これらの石碑が明らかにするのは、むしろ干ばつ、飢饉、鉱山事故など、この地域で過去に起こったあらゆる環境災害や人的災害であり、このインスタレーションはこれらの孤立した瞬間の一つ一つを同時に見せている。そのように集合的に読み解いていくと、原子力発電所の採取的な前提は、この地域の風景や住民を長らく痛め続けてきた採取経済の長い系譜の一端として位置づけることができる。この関係性を理解することは、福島原発事故を引き起こした根底にある力を理解しやすくするだろう。このアンチ・アーカイブ・インスタレーションを通じて竹内が願うのは、より深く福島を理解するためだけでなく、私たち自身の土地の環境を理解してゆく方法としても石碑の効力を示すことであり、時を超えて刻み込まれた様々な知識が後世に伝えてられていく一助となることだろう。

- 1 | ここでの「除去作業」は厳密には「修復作業」であり、放射性物質の完全除去は不可能であるため、政府が安全と判断するレベルまでその地域の放射性物質量を減少させることを目的としていた。
- 2 | 図版出典: コスタス・シノラキス、ウトウク・カノグル「The Fukushima Accident Was Preventable」『Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences』373巻、2053号(2015年)。
- 3 | マーティン・ファクラー「Tsunami Warnings, Written in Stone」『ニューヨーク・タイムズ』、A6(2011年4月21日)。
- 4 | 吉田玲滋、フクダ・タカヒロ「Fukushima Plant Site Originally Was a Hill Safe from Tsunami」『ジャパンタイムズ』(2011年7月13日)。
- 5 | シノラキス・カノグル、前掲論文、16頁。
- 6 | 同上、5-6頁。
- 7 | 同上。

#### 参考文献

- マーティン・ファクラー「Tsunami Warnings, Written in Stone」『ニューヨーク・タイムズ』、A6(2011年4月21日)。
- コスタス・シノラキス、ウトウク・カノグル「The Fukushima Accident Was Preventable」『Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences』373巻、2053号(2015年)。
- 吉田玲滋、フクダ・タカヒロ「Fukushima Plant Site Originally Was a Hill Safe from Tsunami」『ジャパンタイムズ』(2011年7月13日)。

ジェイソン・ウエイト

エージェンシーを産み出す実践のあり方に焦点をあてたキュレーター、ライター、カルチュラルワーカーとして活動。これまで共同企画した展覧会に「Don't Follow the Wind」(福島)、「The Real Thing?」(パレドトーキョー、パリ)、Chim↑Pom(現: Chim↑Pom from Smappa!Group) 個展「Threat of Peace (Hiroshima!!!!!!)」(アート・イン・ジェネラル、ニューヨーク)のほか、キュレーターとして携わったCasco Art Institute(オランダ、ユトレヒト)にてアデリタ・フスニニベイ個展「White Paper: The Law」を企画。オックスフォード大学で博士号、ロンドン大学ゴールドスミス・カレッジにて修士号(芸術・政治)取得。『Art Review Oxford』編集長。

## Embedded Knowledge in the Landscape

Jason WAITE

In order to approach an embedded knowledge, it is important to contextualise the relation of who is constructing the narrative. After the earthquake and tsunami in 2011, artist Takeuchi Kota moved from the west of Japan to take a job with a subcontractor for TEPCO, working on restoration efforts, including removal of radioactive fallout.<sup>1</sup> Taking this job can be seen as part of an effort of residents from Tokyo and elsewhere who came to volunteer in the areas affected by the tsunami, earthquake, or nuclear disaster. Yet even after this particular job finished Takeuchi decided to continue to live in Fukushima, in or near the affected areas, working jobs related to the nuclear waste disposal operation and the accompanying businesses that support the workers. Both his occupations and living in the local area have contributed to his unique understanding of the environment and its lived history. Takeuchi moved to the area after the disaster, never having been to Fukushima before; this lack of a pre-disaster engagement with the landscape is the backdrop to his continual search to understand that time before.

Takeuchi's durational project *Take Stone Monuments Twice* (2013-2016) is an example of how closeness with the landscape and its embedded history has developed a longer perspective on temporality. The project takes as a point of departure the ecological and social histories that are inscribed on stone monuments found in the landscape. These human-made monuments are carved onto generally free-standing large stones, either found or made from locally quarried rocks, and are common throughout Japan to highlight cultural, ecological, political events or individuals specific to the area where the stone is located. *Take Stone Monuments Twice* was inspired by a report of one such stone monument, which was unearthed by the tsunami that accompanied 3.11 in Iwate prefecture. The imposing thirty-

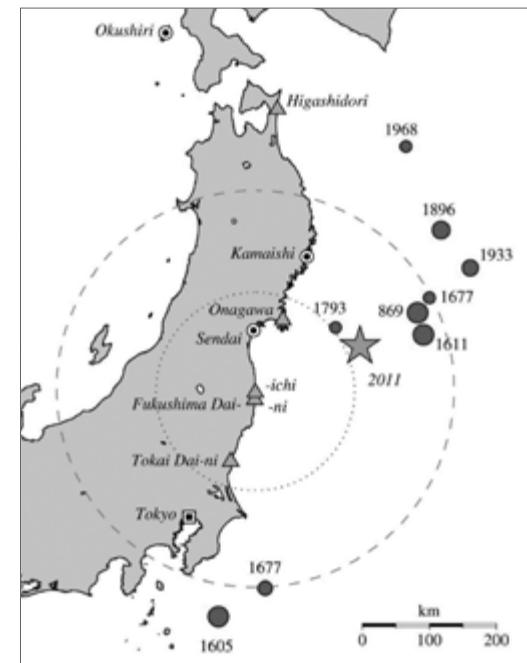


fig.1| Locations of Nuclear Power Plants (triangles) affected by the 11 March 2011 earthquake (star) and tsunami, and relevant historical earthquakes in North East Japan listed in the 1974 catalogue of Soloviev & Go. Events are shown with dots, whose radius is adjusted to the Soloviev tsunami intensity scale; 150 and 300km radius circles from Fukushima Daiichi are shown with dotted and dashed lines, respectively, depicting the region over which international standards require consideration of hazard sources<sup>2</sup>.



these large-scale events can be decades or centuries, during which the memory of these periodic destructive events can be lost. This was the case in Yoshihama, where the tsunami stone was covered by development, one of the form of the transgenerational memory of its location thus severed for the broader area. While the Yoshihama area had moved upland, some areas in Ofunato did not. During the 2011 tsunami, the ocean deluged the same areas of land that had previously been affected by tsunamis and destroyed bodies and buildings that were once again in its way. In some communities, this intergenerational knowledge inscribed in its location persisted. In Aneyoshi, for instance, a stone monument explicitly states, “Do not build your homes below this point,” the stone’s intergenerational address was heeded and the village was untouched by the 2011 tsunami.<sup>3</sup> In Yoshihama, when in the aftermath of damage the buried stone monument was revealed by the same tsunami against which it was prognosticating, the community recognised the latent knowledge and re-established the stone as a critical warning marker for the area. Comparing the different areas’ relation to their stone monuments and the resulting effects centres the legibility of the stones as durational conduits of information. Takeuchi sees this initial tragic oversight of the knowledge embedded in the environment as resulting from the development of and inundation with different media to relay information.

This account shows the potentially disastrous results of an inability to recognise the human and non-human knowledge already embedded in the landscape. While Takeuchi also comes from outside of Fukushima — living in the area since 2011 — his artistic practice has incorporated not only an effort to learn from these situated knowledges, but also one to repair their modes of transmission, including a sensitivity toward reading the environment itself. In reading the story of Ofunato and Yoshihama, the loss of the ability to recognise this landscape is evident as well as a latent resilience that might be hiding in plain sight. Confronting this lost capacity to see the effects of time in the landscape, Takeuchi intervened with the time-based medium of photography. Following existing images from a book, he displays two sets of images of a single stone monument to repair a way of seeing the knowledge in the landscape through the imposing forms of terrestrial media.

While there are a variety of types of stone monuments in Japan some marking business names, or others celebrating local politicians, Takeuchi’s *Take Stone Monuments Twice* works with a set of images found in *Economic History in the Modern Age of Iwaki* (1976) by Saito Ichiro. This book — published in the same period when the Yoshihama tsunami stone was being covered by construction — contained a study of stone monuments in Iwaki where Takeuchi lived, a part of the Hamadori area in Fukushima, which also encompassed the Fukushima Daiichi Nuclear Power Station. The book includes different types of entries for each stone: some entries had transcriptions of the words on the stone; in other cases, the entries contained a summary of the event the stone refers to; certain entries were solely excerpts from other authors’ writing on the event; while sometimes the entries include the author’s experience of visiting the stone. These later accounts often include anecdotes from residents who live around the stone and serve as an oral history of the event or why the stone was created. For Saito the stone monuments were both a form of environmental mnemonic of the history of Iwaki, but also as an entry point for to talk with the local community about their knowledge of the stones, or the events, or what it is like to live near the monument. Thus the stones serve not only as markers of the past but also for Saito an entry point into the web of experience of the community. Thus both the stones, his research, and his encounters with the inhabitants are woven together into the book to both recognise the landscape as having an intrinsic importance as well as providing the means through which to decode it. Through a selection of stone monuments he photographed and analysed, Saito constructed a social history of the development of the local area with this embedded knowledge.

Takeuchi followed the images in Saito’s book as a guide, spending three years traveling to all 170 of the stone monuments detailed in the book, and then selecting 120 of the monuments to re-photograph at the same angles and composition as they appeared in the book. *Take Stone Monuments Twice* displays the original 120 photographs by Saito published in the 1970s side by side with Takeuchi’s 120 new photographs of the stone monuments as they presently appear. In the installation of the photos at his solo exhibition at SNOW Contemporary in Tokyo in 2017, images of each stone are presented side by side and arrayed in grid patterns of roughly the same dimensions. This is in contrast to Saito’s book where the images both differed in size and arrangement on the page, often inserted in the midst of text. Takeuchi’s approach in the installation lays bare the photographs, enlarging the images from Saito’s book and, rather than accompanying the images with text, presenting them adjacent to Takeuchi’s own images from the present day. It is the indexical nature of the photograph that Takeuchi’s work picks up and dwells in, in contrast to Saito’s narrative web in the form of a book. Takeuchi’s installation positions the two sets of photographs to serve as an index of the history of the site, but also the changes over time. The comparative images thus become a photographic index of the state of the stone and landscape in different periods of time. Takeuchi’s re-staging of the photograph kept

the same framing of the photograph, less concerned with sharing the contents of the particular stone monument than reproducing a photograph similar to Saito’s. This means that overgrowth or new buildings can partially or entirely obscure the stone, or sometimes where the stone has fallen or been removed the photograph is of an empty base and the surrounding landscape. And yet, the images show the stones largely in the same space and in the same state as Saito’s image almost half a century before and perhaps not too distant from the time of their creation. It is this durability of the stone monument to transmit site-specific information into the future that the artwork highlights.

The importance of embedded knowledge, the capacity to understand it, and this understanding’s transmission through time is critical and highlighted in the events surrounding 3.11. The inability to read the knowledge embedded in the landscape was also an important contributing factor to the meltdowns at the Fukushima Daiichi Nuclear Power Station. The brief description of the disaster in the next section follows Takeuchi’s method in attempting to make a temporal stone monument in this text to highlight the causes of the disaster.

In the 1960s, Tokyo Electric Power Company started constructing the Fukushima Daiichi Nuclear Power Station with American General Electric (GE) designed reactors. The site chosen for the Fukushima Daiichi Nuclear Power Station was a thirty-five-meter high bluff adjacent to the Pacific Ocean. Due to a cost-benefit analysis of running the seawater pumps for the reactors, TEPCO razed the bluff almost entirely and then dug basements another fourteen meters below sea level where the emergency diesel generators were installed, which ultimately flooded along with the reactors and were instrumental in causing the meltdowns.<sup>4</sup> In 1966, when TEPCO submitted its planning application to the government it set the tsunami prevention measure height at 3.122 meters. This figure was based on the wave height of the recent 1960 Great Chilean tsunami. While it is unclear what records TEPCO’s study relied upon to set this low initial level for tsunami protection, scientists have noted that listing the number 3.122 meters to the millimetre on the application was unusually precise and that the extra decimal places might have served to convey the appearance of precision.<sup>5</sup> As shown in Figure 1, there is a long history of local tsunamis — most of which had waves well above 3 meters and some with the similarly sized 13-meter waves that struck the Fukushima Daiichi Nuclear Power Station on March 11, 2011.<sup>6</sup> This knowledge of the wave heights was embedded in traces in the landscape as well as tsunami stones and oral history. The difference is evidenced in the process of the local power company in Tohoku. Before building the Onagawa nuclear power plant the Tohoku power company interviewed local residents about the terrain’s historical relationship with tsunamis and also took into account the deep time of the environment. The local power company built their plant much higher than TEPCO’s Daiichi. And on March 11, 2011, despite the Onagawa plant’s location further north along the coast as closer to the epicentre of the quake and even higher waves from tsunami than hit Tokyo Electric’s Fukushima Daiichi plant, there was little damage to the Onagawa plant.<sup>7</sup> The ignorance of the area’s long history of large-scale tsunami activity demonstrates the Tokyo-based power company colonial chronomyopia — understanding time only in a limited window set around the empirical experience of the extractivist entity — a temporal consideration shortened further by the demands of capital.

Looking at the stones in Takeuchi’s installation show that the nuclear meltdowns were not the only disaster in this area. Rather the stones unveil previous ecological and human disasters that took place in the area from draught and famine to mining accidents, the installation allows us to see these isolated moments together. From this collective reading it is possible to situate the extractive premise of the nuclear power plant as part of a longer lineage of an extractive economy in the area that has long damaged the region’s landscape and residents. Setting up this relation helps us to understand the undergirding forces of the Fukushima disaster. Moreover it shows the relevance of these stone monuments, demonstrating how Takeuchi created this anti-archive as a way not only to have a more profound understanding of Fukushima, but to provide the tools to better understand our own local environments in the hope that we can be part of the transmission of this generously embedded knowledge across time.

- 1 | “Clean up,” is technically called “remediation,” removing all of the radiation is impossible so the goal is to reduce the radioactive material in the area to a level the government deems safe.
- 2 | Source of figure, Costas Synolakis and Utku Kanoğlu, “The Fukushima Accident Was Preventable,” *Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences* 373, no. 2053 (2015).
- 3 | Martin Fackler, “Tsunami Warnings, Written in Stone,” *New York Times*, April 21, 2011: A6.
- 4 | Yoshida Reiji and Fukada Takahiro, “Fukushima Plant Site Originally Was a Hill Safe from Tsunami,” *The Japan Times*, July 13, 2011.
- 5 | Synolakis and Kanoğlu, *op.cit.*, p. 16.
- 6 | *Ibid.*, p. 5-6.
- 7 | *Ibid.*

#### Bibliography

- Fackler, Martin. “Tsunami Warnings, Written in Stone.” *New York Times*, April 21, 2011: A6.
- Synolakis, Costas and Kanoğlu, Utku. “The Fukushima Accident Was Preventable.” *Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, v. 373, no. 2053.
- Yoshida, Reiji and Fukada, Takahiro. “Fukushima Plant Site Originally Was a Hill Safe from Tsunami.” *The Japan Times*, July 13, 2011.

Jason WAITE

Jason Waite is a curator, writer, and cultural worker focused on forms of practice producing agency. He has co-curated *Don't Follow the Wind* in Fukushima, *The Real Thing?*, Palais de Tokyo, Paris, *Threat of Peace* by Chim↑Pom (current Chim↑Pom from Smappa! Group) at Art in General, New York and *White Paper: The Law* by Adelita Husni-Bey at Casco Art Institute, Utrecht where he was curator. He holds a PhD from Oxford University and an M.A. in Art and Politics from Goldsmiths, London. He is editor-in-chief of *Art Review Oxford*.



## 《タイムトラベラーズ》

Time Travelers

2015-

主を失った衣服を着用したポートレートを撮影し、等身大に引きのばしたプリントを同じ場所に設置した写真インスタレーション。2011年に東京電力が起こした原発事故により、福島県の沿岸地域に立ち入り制限区域ができた。ある避難者の自宅のベッドルームには、急な一時帰宅の際に出した衣服が散乱したまま残されている。竹内は避難者の協力のもと、たびたびこの部屋を訪問しては写真を撮って設置している。写真は今も、この部屋に設置され続けている。

原子力災害が起きて間もないころ、避難区域における衣服はしばしば政治的コードとなった。防護服やマスクの有無は、人により場所により様々であった。猜疑心の蔓延した災害社会での衣服は、適切な防護をめぐる協調、または摩擦のきっかけともなる。避難区域への訪問者の装いによっては、この写真は過去への憧憬にもみえれば、未来の姿にも映る。

時間がたつて誰もが防護服を着なくなるにつれて、写真は時間旅行を終え、なんの変哲も無い記念写真となる。

*Time Travelers* is a photographic installation in which Takeuchi photographed portraits of himself and his companions wearing clothes that had lost their owners and installed their life-size prints in the photo shoot location. The nuclear power plant accident caused by Tokyo Electric Power Company (TEPCO) in 2011 created a restricted entry zone in the coastal area of Fukushima Prefecture. The clothes were still scattered in the bedroom from when the evacuee had the possibility to briefly return to their home to pick up personal belongings. With the cooperation of the evacuees, Takeuchi often visited this room with new companions and takes photographs, which are then installed in the same room. The photographs continue to be installed in this room to this day.

Soon after the start of the nuclear disaster, clothing in evacuation zones often became a political code. Some people wore protective clothing and masks, while others decided not to. Clothing in a disaster-affected society — where suspicion is widespread — can be a catalyst for cooperation or friction over appropriate protection. Depending on the visitors' attire to the evacuation zone, these photographs could be a longing for the past or a vision of the future.

As time proceeds to the point where no one would wear protective clothing, the photographs will complete their time travel and become mundane souvenir photos.





過去の映画館

スクリーン  
(過去と現在の境界=映画館の解体)

現在の展覧会場



カメラ  
(現在の展覧会場)

カメラ  
(映画館の解体)

プロジェクター

(映画館の解体)

+  
(現在の展覧会場)

\* 相手の映像の陰影部にのみ自分の映像が映る  
互いの影を食い合う



2013年6月に、福島県いわき市湯本の古い劇場跡「三函座」が解体された。竹内は、劇場のスクリーンの位置にカメラを設置して、解体される劇場を内部から撮影した。その後、劇場で使われた銀幕スクリーンと椅子、小型カメラを用いて映像インスタレーションを組み立てた。解体中の劇場の映像と、映像を見る鑑賞者とが重なりあい、鑑賞者は自分が解体中の劇場に座っている様子を疑似体験する。

In June 2013, Mihakoza, an old theater in Yumoto, Fukushima Prefecture, was demolished. Takeuchi installed a camera at the location of the theater's screen and filmed the theater being destroyed from the inside. He then assembled a video installation with the screen and chairs from the theater and a small camera. By overlapping the footage of the theater under demolition and the viewer watching it, the installation offers the viewer a simulated experience of sitting in the theater under demolition.





《昔の鉄道跡を通して石炭を運んだ》

Carrying Coal Stone Through Old Railroad

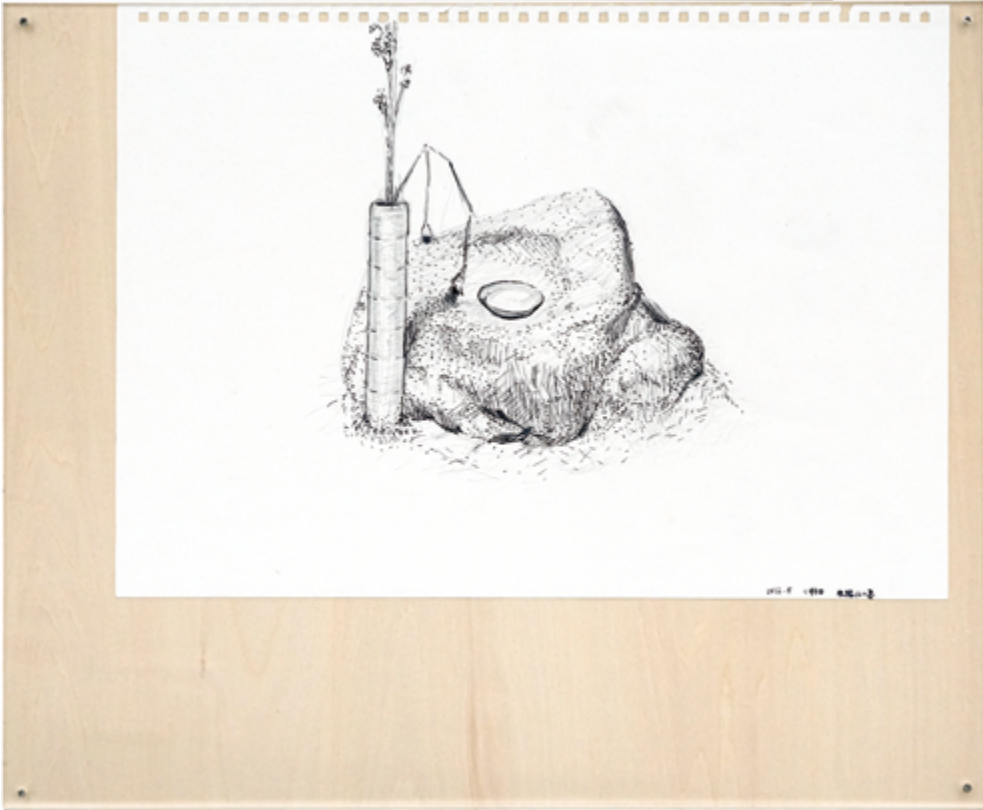
2013 (2022)

福島県いわき市に、地層の傾斜により石炭の層が地表に露出した場所がある。かつてこの地域が炭鉱産業で栄えたころ、軽便鉄道によって石炭が運ばれた。軽便鉄道跡は現在は車道や林道になっており、行程の一部には250メートルもの素掘りのトンネルなどもある。竹内は石炭層の露頭で石炭石を手に持ち、かつての軽便鉄道跡をたどって、エネルギーの消費地である首都圏へとつながる鉄道駅まで移動する映像を撮影した。

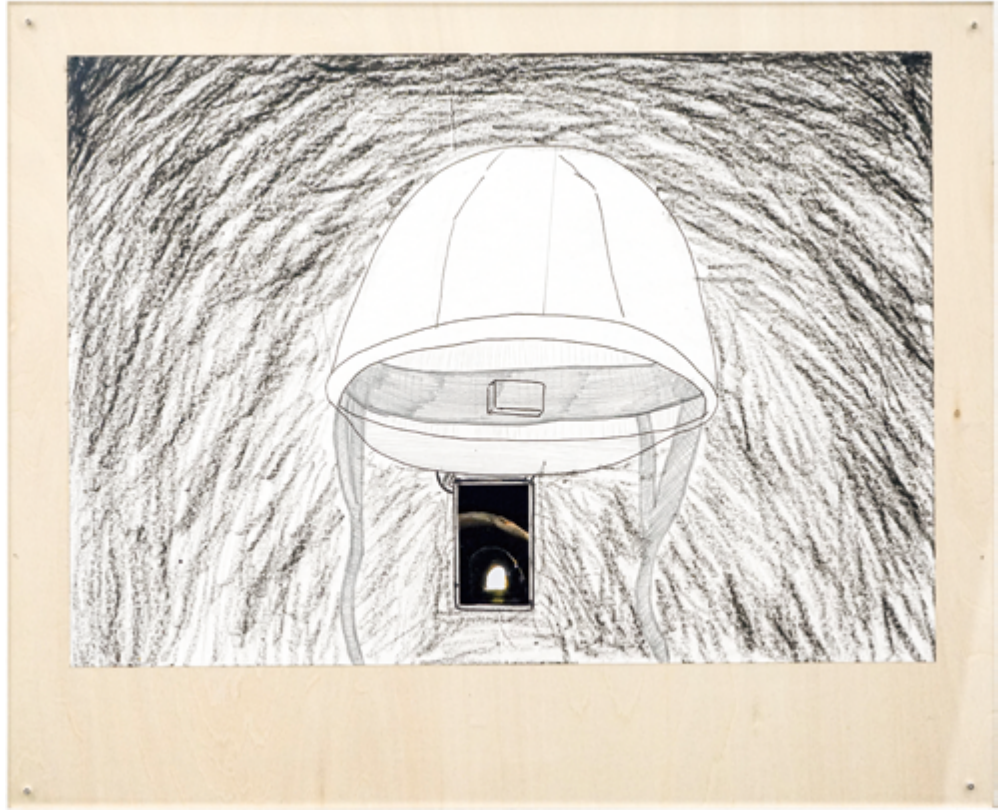
In Iwaki City, Fukushima Prefecture, there is a place where layers of coal are exposed on the ground due to the tilting of the rock formation in the ground. In the past, when this area prospered from the coal mining industry, coal was transported by light railway. The remains of the light railway are now used as a roadway and forest path, and part of the route includes a 250-meter-long unlined tunnel. In this video work, Takeuchi documented himself holding a coal rock in his hand from the outcrop of the coal seam and following the former light rail route towards the train station leading to the Tokyo metropolitan area, a major energy consumption area.







Carrying Coal Stone Through Old Railroad



p. 110 | 《ヘルメットにビデオカメラ》 *Helmet with Video Camera* 2013  
 p. 111 | 《炭鉱労働者の無縁仏》 *Tomb of Coal Miners Who Have No Living Relatives* 2012

## 指差し作業員の代理人

Representative of Finger Pointing Worker  
2011-

2011年に事故を起こした東京電力福島第一原子力発電所で、同年8月、ある作業員が公開ライブカメラに指を差すパフォーマンスを行った。彼はウェブサイトを開設し、いくつかのドローイングや写真を添えて、労働環境改善やメディア取材についての提案を発信した。また自らのパフォーマンスをビデオアート作品(ヴィト・アコンチ《センターズ》、1971)のオマージュだと主張している。彼は手に持ったスマートフォンで、自分自身の姿を確認しながら自分自身を指差していた。

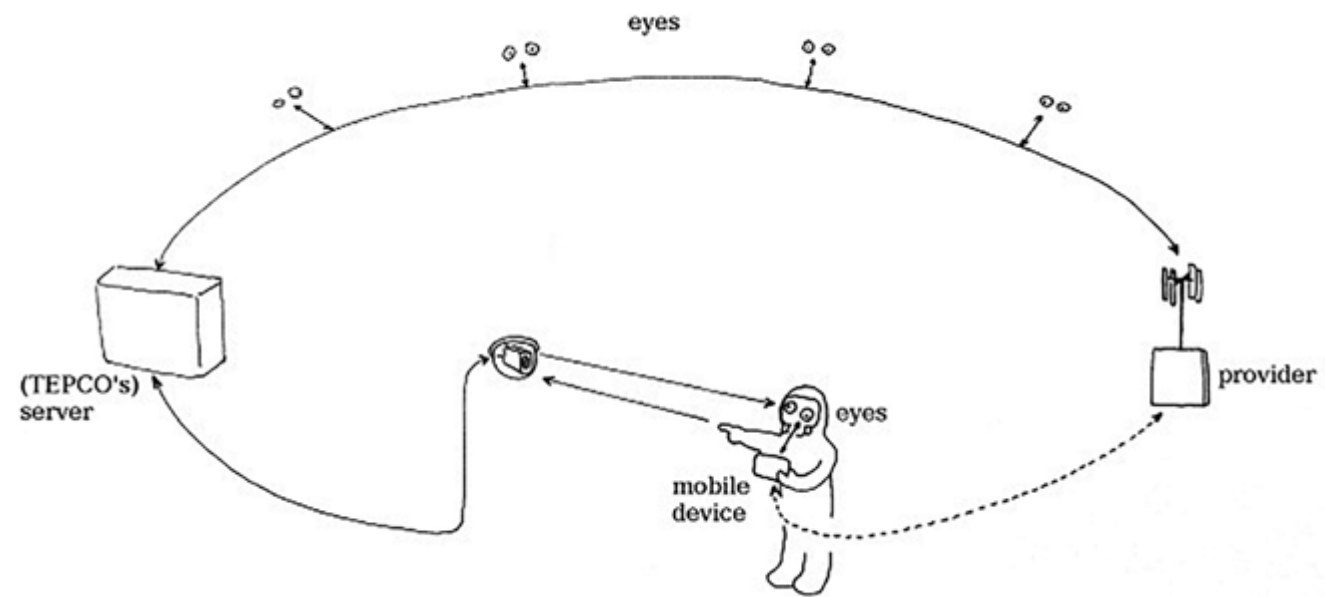
竹内は、この「指差し作業員」と呼ばれた人物の「代理人」を名乗り、彼の映像をアート作品として展覧会に出品している。その際、指差し作業員が全面マスクのなかにピンマイクを挿し入れて録音した呼吸音を、ライブカメラ映像に追加した。

In August 2011, a worker at TEPCO's Fukushima Daiichi Nuclear Power Plant, the facility which experienced an accident earlier the same year, pointed his finger at a public live camera. The worker set up a website with several drawings and photographs and published suggestions for improving the working environment and media coverage. He also noted that his performance was an homage to Vito Acconci's video work *Centers* (1971). The worker pointed at himself in the public live camera with a smartphone in his hand, checking himself in the live stream video.

Takeuchi claims himself a "representative" of this "finger-pointing worker" and has been showing the worker's video as artwork at exhibitions. In the exhibitions, Takeuchi adds to the live camera footage the sound of the worker's breathing recorded by a pin microphone inserted in his full-face mask.



- p. 114 | 指差し作業員《鏡としてのネットワーク》 Finger Pointing Worker, *Network as a Mirror* 2011
- p. 115 | 指差し作業員《ふくいライブカメラ》 Finger Pointing Worker, *Fukuichi Live Camera* 2011
- p. 116-1 | 指差し作業員《ふくいライブカメラを指差す》展示風景 Finger Pointing Worker, Installation view of *Pointing at Fukuichi Live Cam* 2011 (2012)
- p. 116-2 | 指差し作業員《ふくいライブカメラを指差す》展示風景 Finger Pointing Worker, Installation view of *Pointing at Fukuichi Live Cam* 2011 (2012)
- p. 117-1 | 指差し作業員《ふくいライブカメラを指差す》展示風景 Finger Pointing Worker, Installation view of *Pointing at Fukuichi Live Cam* 2011 (2015)
- p. 117-2 | 指差し作業員《ふくいライブカメラを指差す》展示風景 Finger Pointing Worker, Installation view of *Pointing at Fukuichi Live Cam* 2011 (2013)
- 竹内公太《録画した瞬間それは覗きになった》展示風景 TAKEUCHI Kota, Installation view (2011) of *From the Moment of Recording, It Became Peeping* 2011 (2013)





Representative of Finger Pointing Worker

《録画した瞬間それは覗きになった》

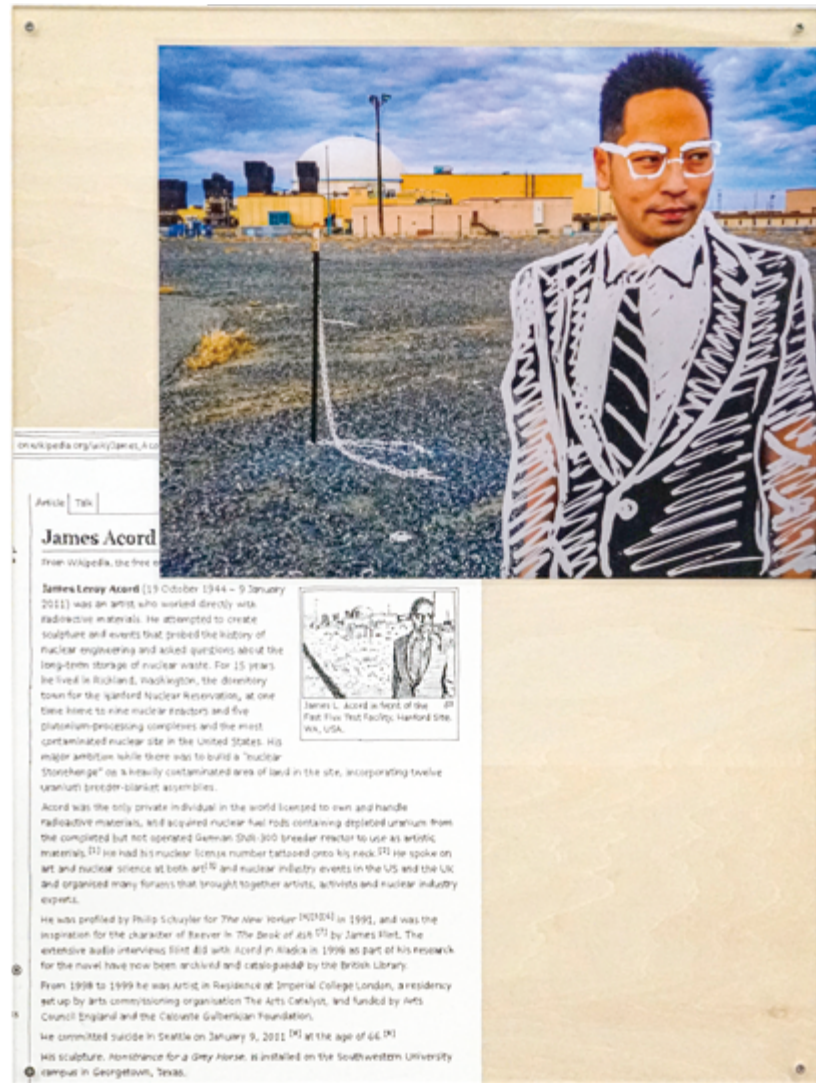
From the Moment of Recording, It Became Peeping

2011

2011年3月12日から14日にかけて、パソコンの画面録画機能を用いて、竹内が震災についての情報を収集する様子を録画した映像。

A video work documenting Takeuchi gathering information about the Great East Japan Earthquake from March 12 to 14, 2011, using the screen recording function of his computer.





## 崩壊するディープタイムへの責任

エリー・カーペンター

核の遺産は何百万年と残り続ける。アーティストたちは今日の状況のなかでそれを調査し続けるだろう。竹内公太は、21世紀に原子力により引き起こされた事象とその記憶のイメージを、私たちが物理的にどう見て、どう提示するのかに関心を寄せている。メディアと社会的記憶の関係性をテーマに、歴史的モニュメントへの再訪や原子力の産業遺産をめぐるメディア考古学的な系譜を作りながら作品を制作する竹内は、鑑賞者と作品テーマの間にある視覚的・感情的な距離感を打ち崩すことに長けている。それはおそらく、竹内自身が作品の文脈の中で生きることを選択し、福島原発事故後の複雑な社会・経済・アートの過程の中に位置し、深く関わっているからだろう。このような状況に埋め込まれた竹内の作品は、損傷を負った福島第一原子力発電所内の汚染区域へと私たちを引き寄せ、世界各地の原子力施設とのつながりを探るのである。

2022年夏、福島第一原子力発電所事故の2011年のメルトダウンを防げなかったのは当時の経営陣4人の責任であると東京電力株主らが起こした裁判は、勝訴し、その責任を認めさせた(マッカー、2022年)<sup>1</sup>。この裁判は、企業や国家機関に対する集団訴訟ではなく、株主が配当の損失を個人の責任に帰する経済的権利を模索したものであった。形式的にも法的にも、政治的変革のための連帯行為ではなく、非難をするための指差し行為だったと言える。この歴史的訴訟は、もうひとつの重要な指差しとも呼応していた。

2011年、福島のある一人の原発作業員が、《ふくいちライブカメラを指差す》というパフォーマンスを静かに行った。匿名の作業員は、ライブカメラの目線に合うようにゆっくりと移動し、最終的にはレンズに向かって指を差す(指差し作業員、2011年)。竹内公太はこの指差し作業員の代理人である。労働者、鑑賞者、企業発信情報インフラの関係性を探るその映像作品は、震災のアクティビスト・アートを代表するパフォーマンス作品となった<sup>2</sup>(フォルクマール、2022年、116-130頁)。

美学的観点からいえば、前述の東電に対する訴訟は、事故の共犯者でもある可能性も自覚した株主らが、企業ではなく個人に補償を求めたパフォーマンスと捉えられる。「指差し作業員」と同じく、この訴訟は原発事故現場でのインフラに関わる政治的背景のなかでの(芸術)労働者/株主/経営者の各人における共犯関係について、その関係性が法的・視覚的にどのように提示されるのかを探る機会となった。一方でライブカメラという道具のアフォーダンスは、見えるもの・見えないものをコントロールする。つまりこの映像は、原発の汚染とその機械的監視の「重要参考人」(シュブリ、2020年)の役割を果たすのである。

これらの指差しの告発によって行われる権力のマイクロ政治は、資本が個人化する様相と、それに対する個々人の抵抗の瞬間を示している。匿名の原発作業員は、資本主義経済に疎外された労働者たちを象徴する。一方で、訴訟を起こした株主らは、公的資金を得て国からの助成を受ける軍産複合体の一端でありながら、個人利益を求める様を象徴している。つまり両者とも、原子力インフラを不明瞭でずさんにさせる装置を、指差すこと、いわば視覚的かつ法的に増幅させる可能性を秘めているのだ。両者の違いは、作業員は会社を買収する経済的選択肢は持たず、その身を生産機構のなかに置くことしかできないのに対し、株主はどんなに無益だろうと、新たな法的手段を選んで投資する選択肢を持っていることだろう<sup>3</sup>。

《ふくいちライブカメラを指差す》で原発作業員は、録画される映像が作り出す視覚情報のループのなかに立たされる。作業員は携帯電話を通し自分自身の動きを確認するが、その携帯電話自体もライブカメラの映像を映し出している。当日、視聴者はリアルタイムでパフォーマンスを見ることができ、それをオンラインに拡散させることで、この出来事を取りまくメディアの神話に介入することもできた。指差し作業員は、ヴィト・アコンチがカメラの前で行ったパフォーマンス《センターズ》(1971年)を参照していたことも明かしている(指差し作業員、2011年)。アコンチの作品同様、その

パフォーマーは最終的に自身の手で顔を隠したため、鑑賞者はその画面上に自分自身を投影させ、その姿に思考を巡らせることとなる。原子力の文脈において《ふくいちライブカメラを指差す》は、労働者、廃炉事業、鑑賞者という立場の間で回る責任のループをつくりだす。この視覚的なフィードバックのループは、作業員が機械に対してもの見方を教えているかのような、アルゴリズム的な可能性を生み出すのだ。

《ふくいちライブカメラを指差す》は、いまやグローバルなものとなった原子力インフラに携わる作業員が、行為主体性を示す稀有な瞬間を捉えた映像作品であり、極めて示唆的な映像として今後も評価され続けることだろう。原発施設内に設置されたウェブカメラの唯一の「コンテンツ」はおそらく何を隠すかではなく、何を見せるかという社会政治妥当性である。アンナ・フォルクマールが述べるように、福島ウェブカメラは原子力の凡庸さを示すための視覚的事象の不在を提供し、「見るべきものがない」状況をつくりだす。圧倒的な情報過多を提供することで「透明性の印象」を演出する重要な役割を果たしているのだ(フォルクマール、2022年、124頁)。

さて2020年、エリー・カーペンターと竹内公太は、リトアニアのヴィルニウス現代アートセンター(CAC)の協力を得て、同センターでの展覧会「Splitting the Atom」に指差し作業員の映像作品を出品した(カーペンター・ヤヌシュケヴィチウテ、2020年)。同展は、東欧のポストコロナル史における原子力の地政学を取り上げ、原子力をテーマにした美術表現の実践を、東欧のみならずヨーロッパ、オーストラリア、日本など国際的な文脈においてもたどることを目的とした。バルト海沿岸地域での原子力をめぐる地政学的な議論を受け、《ふくいちライブカメラを指差す》に新たな役割を持たせるために、本展キュレーター陣はこの映像を設置しオンライン再配信するためのユニークな原子力施設を見つけた。リトアニアのイグナリナ原子力発電所の原子炉制御室のシミュレーターである。2020年2月、新型コロナウイルスの流行によるロックダウン直前に、カーペンターは同施設を訪れることができた。

リトアニアの原子力の歴史は日本とは全く異なるが、輸入された原子炉設計による原子力事故の恐怖や知識とともに生活し、独立した公的監視が欠如するという点で、数多くの共通点がある。第二次世界大戦末期の広島と長崎への原爆投下後にアメリカに占領された日本は、アメリカの技術による原子力計画が進められた(高祖、2020年)<sup>4</sup>。一方で、ソビエト占領下のリトアニアに建設されたのがイグナリナ原子力発電所である。この展覧会は、時空を超えた全く異なるかたちの核による国の占領と植民地化の独自の歴史を、概念的な文脈でつながりを提示する、極めて貴重な機会となった。《ふくいちライブカメラを指差す》は、福島の原発の汚染除去作業とイグナリナ原発の歴史に埋め込まれたチョルノービリ事故(チェルノブイリ原発事故)の記憶との距離を、一気に縮めたのである。

イグナリナ原子力発電所は、1970年代から1980年代初頭にかけて、チョルノービリ原発(ウクライナ)と同じRBMK-1500型原子炉を採用し、ソビエトによりリトアニアに建設された<sup>5</sup>。1986年のチョルノービリ原発事故後、同施設のロシア人職員たちは、イグナリナ原発は安全でないといみなされていたにも関わらず、イグナリナに配置換えされた。リトアニアの独立運動は、ソ連の有する原発の閉鎖を求める運動と呼応しながら広がってゆき、1991年にリトアニアは独立を果たす(リンゼヴィチューテ、2016年)。その後の2004年リトアニア欧州連合(EU)加盟条件には「イグナリナ原発の閉鎖」が掲げられ、廃炉のための財政支援は欧州連合(EU)が担うこととなった<sup>6</sup>。

原子炉の運転員の訓練に使用されたイグナリナの制御室のシミュレーターは、原子力作業員のために作られた町、ヴィサギナスの近くの別棟にある。このシミュレーターを研究し、原子力にまつわる文化遺産としてシミュレーターを保存することを提唱しているエグレ・リンゼヴィチューテは、ウェブサイトを紹介してこのシミュレーターを「Splitting the Atom」展で紹介することを提案をした。こうして《ふくいちライブカメラを指差す》は、絶好の発表の場を得たのである。アーカイブとしてのシミュレーターの存在に対する彼女の考察は、《ふくいちライブカメラを指差す》の演出にも多大な相乗効果をもたらした。

「シミュレーターは模型ではなく、コントロールパネルの代役である。現代を象徴する二大テクノロジーのコンピューターと原子力を融合させたシミュレーター。それはチョルノービリでの大惨事を受け、原子炉の運転安全性を向上させる原子力産業による試みの一環として、技術者育成のために作られたものだった。いわば原子力への信頼を高めるための装置だった。展覧会では、シミュレーター室内のモニターに監視カメラの映像が映し出されるが、そこに映る機械の電源はすべて切られた状態である。シミュレーターの

存在は、機械によって決定づけられている。(中略)シミュレーターはアーカイブである。アーカイブはシミュレーターである。」<sup>7</sup>(リンゼヴィチューテ、2020年/2021年)

そのように技術的・歴史的に重要な場所であるシミュレーター内に置かれたデスクトップモニターに、《ふくいちライブカメラを指差す》(2011年)は映し出された。そしてシミュレーター全体を捉えたライブカメラの映像が、展覧会場のヴィルニウス現代アートセンター(CAC)内にライブ配信された。シミュレーターで使用されていた当時の技術は、管理者が労働者の行動を監視するための閉回路テレビシステム(CCTV)だったと思われるが、今日のウェブカメラは正しいURLさえ知っていれば誰でもアクセスできるライブ配信映像を提供する。この新たなインスタレーションで《ふくいちライブカメラを指差す》は元来のコンセプトも提示しつつ、福島にはじまったフィードバックし合う映像のループに、イグナリナの歴史とチョルノービリの遺産という枠組みをさらに重ね合わせた。本企画は世界中の原子力インフラのなかで使われてきた異なる年代の映像を重ねることで見えてくるものという、さらなる調査を必要とする領域について、原子力の持つ美術的解釈の新たな側面を提案する企画として、Nuclear Culture Research Group(核の文化研究会)が手がけたなかでもっとも野心的なキュレーションのひとつであった<sup>8</sup>。

[図1]



デジタル時代、災害が起きるたびにその出来事についての画像が何百万と存在するが、その数が多ければ多いほど、画像を見た者は、その出来事が起きたという現実感から距離を感じてしまう。指差し作業員の映像作品は、核の現場の視覚的な境界を示すことによって、国際的な展覧会で発表しなおされるような重要参考人を創り出し、福島での事故収束作業という事象を原子力産業におけるメディア考古学の系譜へと刻み込んだ。指差し作業員による作品は、ある場所でのマーキングやパフォーマンスなどの人間の行為と、それをデジタルまたは物理的に記録し公に発表することの関係性を探求する竹内の手法とかけ合わされることで、強い相乗効果を発揮した。個々のイメージが生み出され、アーカイブされ、収集され、参照されることで、知識・経験の重要な指標となる。これこそが作品の傑出している点である。作品が具体物として提示されることで、膨大で圧倒的な情報の流通網から独立した存在として批評の論議のなかで循環しはじめ、検証の対象となり得るのである。

《ふくいちライブカメラを指差す》をイグナリナ原発のシミュレーター内に設置したキュレーション企画が提示したのは、原子力をテーマにした美術作品が、世界規模に様々なかたちで広がる原子力産業の開発と植民地化の間のつながりをどのようにたどるかという、美術的・地政学的側面からの新たな問いであった。政治的な観点からみた大きな課題のひとつが、核の兵器化<sup>9</sup>や放射線の影響などの根深い問題がありながら、環境負担の少ないグリーンエネルギーとして原子力の再ブランド化が推進されるなかで、福島やチョルノービリでみられたような原子力災害についての議論を、いかに政治課題の場に維持し続けるかということである。この問題の繊細な複雑性を考察するうえでの知見と、21世紀における原子力を個人的責任としてだけでなく集団的及び美学的責任として再考するための、深い文化的及び美術的洞察を竹内の作品は提示しているのだ。

図1 | 指差し作業員《ふくいちライブカメラを指差す》2011 24分50秒  
リトアニア・ヴィサギナスのRMBK-1500原子炉シミュレーター施設からのライブストリーミング映像より  
※エグレ・リンゼヴィチュウテによるマルチメディア・インスタレーション《Archive/Simulator》2020の一部として展示。  
「Splitting the Atom」展、ヴィルニユス現代アートセンター (CAC)、エネルギー技術博物館 (ETM)、ヴィルニユス、リトアニア。

## 参考文献

- ↑ 「東京電力の株主48人が2012年に起こしたこの訴訟により、日本の原子力への信頼を揺るがし他の原子力発電所の停止へと波及した福島原発事故による損害について、同社経営陣の責任が初めて認められた」(ジャスティン・マッカーリー、2022年7月13日)。
- ↑ オトリス・グループによる映像作品《The Radiant》(2012年)に《ふくいちライブカメラを指差す》の抜粋が登場する。
- ↑ ここでいう無益とは、個々人の経営者は数兆円の損害賠償請求のうち、個々の資産が許す範囲でしか支払えない一方、会社の利益はそのまま残ることである。マッカーリー (2022年) 参照のこと。
- ↑ 福島に関連した日本における原子力をめぐる占領については高祖岩三郎著『Radiation and Revolution』(2020年) 64-72頁を参照。
- ↑ イグナリナ原子力発電所 | https://www.iaea.lt/en/about-us/history/137
- ↑ リトアニアのエネルギーインフラについては、ヨナス・ジュカウスカス&ユルガ・ダウバライテの作品《NUCLEAR ASSEMBLY: Timeline of Ignalina Nuclear Power Plant assembly, operation, disassembly and final disposal of radioactive waste》(2020年、「Splitting the Atom」展に際してヴィルニユス現代アートセンター委嘱により制作)にて詳しく分析されている。
- ↑ 「Splitting the Atom」展で折り紙のようなデザインの用紙を使い配布されたリンゼヴィチュウテの短編エッセイ『Archive/Simulator』(2020年／2021年)。裏面にシミュレーターの技術説明が掲載された。
- ↑ キュレーターがシミュレーターを訪問したところ、安全訓練の一環として、運転員はあたかも本当に原子炉の故障が起こり、対処を迫られるように騙された、という現地のエピソードが明らかになった。
- ↑ ロシア軍がザポリージャ原子力発電所(ウクライナ)を核の盾として兵器化し、核脅威となっている。エマ・グラハム・ハリソン(キウ)、イソベル・コシウ(キウ)、ダン・サバー (ドニプロ)による記事(2022年8月20日)を参照。https://www.theguardian.com/world/2022/aug/19/ukraine-fears-russian-plan-to-cut-power-from-captured-nuclear-plant

## 参考資料

- カールリス・ベールジンズ&ユルガ・ダウバライテはか編『Baltic Atlas』(タンバーク・プレス、2016年)。第15回ヴェネチア・ビエンナーレ国際建築展・バルト三国館での展覧会に際し刊行。| https://balticpavilion.eu/
- エリー・カーペンター、ヴィルジニヤ・ヤスシュケヴィチウテ企画「Splitting the Atom」展(2020年)、会場：ヴィルニユス現代アートセンター (CAC)、エネルギー技術博物館 (ETM) (ヴィルニユス、リトアニア)。
- エリー・カーペンター「Getting Closer to Deep Time with Kota Takeuchi」(2017年、英語)。https://www.z33.be/en/artikel/ele-carpenter-getting-closer-to-deep-time-with-kota-takeuchi/
- エリー・カーペンター企画「Perpetual Uncertainty」展(2016-2018年)、会場：ビルド・ムセアット(ウメオ、スウェーデン)。その後、2017年にZ33美術館(ハッセルト、ベルギー)、2018年にマルメ美術館(スウェーデン)に巡回。
- エリー・カーペンター企画「Material Nuclear Culture」展(2016年)、会場：KARST(ブリマス、イギリス)。
- 指差し作業員(代理人：竹内公太)《ふくいちライブカメラを指差す》(2011年)。東京都現代美術館およびカディスト・アート・ファウンデーション(パリ、フランス)収蔵。| https://pointatfuku1cam.nobody.jp/index.html
- ユルガ・ダウバライテ&ヨナス・ジュカウスカス《NUCLEAR ASSEMBLY: Timeline of Ignalina Nuclear Power Plant assembly, operation, disassembly and final disposal of radioactive waste》(2020年)。「Splitting the Atom」展に際しヴィルニユス現代アートセンター(リトアニア)委嘱により制作。
- 高祖岩三郎『Radiation and Revolution』(デューク大学出版会、2020年)。
- ジャスティン・マッカーリー「Fukushima nuclear disaster: ex-bosses of owner Tepco ordered to pay ¥13 tn」*ガーディアン紙*オンライン、2022年6月13日。| https://www.theguardian.com/world/2022/jul/13/fukushima-nuclear-disaster-ex-bosses-of-owner-tepco-ordered-to-pay-yen-13-tn-tokyo-court
- オトリス・グループ《The Radiant》(2012年、HDビデオ、64分14秒)。Project 88 (ムンバイ)による支援のもと、ドクメンタ13の一環として委嘱制作された。
- エグレ・リンゼヴィチュウテ「Archive/Simulator」『Decolonising Atomic Infrastructures: Politics, Heritage and Poetics』Artnews.lt (2021年10月19日、リトアニア語)。| https://artnews.lt/rubrikos/zurnalas/dekolonizuojant-atomines-infrastrukturas
- エグレ・リンゼヴィチュウテ「Infrastructures for the Future」カールリス・ベールジンズ、ユルガ・ダウバライテはか編『Baltic Atlas』(スタンバーク・プレス、2016年)。第15回ヴェネチア・ビエンナーレ国際建築展・バルト三国館での展覧会に際し刊行。
- スーザン・シュブリ『Material Witness: Media, Forensics, Evidenced』(マサチューセッツ工科大学出版局、2020年)。
- アンナ・フォルクマール『Art and Nuclear Power: The Role of Culture in the Environmental Debate』(レキシントンブックス、2022年)。

エリー・カーペンター
<div> <div></div> <div></div> </div> <div> <div></div> <div></div> </div>
<div> <div></div> <div></div> </div> <div> <div></div> <div></div> </div>
<p>キュレーター、文筆家、アーティスト。アーティストや学者らが、アートと核をめぐる文化に関する研究を行う「Nuclear Culture Research Group (核の文化研究会)」のディレクターを務める。キュレーターとして、アートにおけるフィールドワークやディスカッションを積極的に促進しながら、数々の展覧会を企画。これまでに手がけた展覧会に「Splitting the Atom」(2020年)、「Perpetual Uncertainty」(ビルド・ムセアット、スウェーデン、2016-2018年)、「Material Nuclear Culture」(KARST、イギリス、2016年)など。現在ウメオ大学(スウェーデン)にて教授を務め、学内のUmArts Research Centreの指揮を執る。また、カンブリア大学(イギリス)芸術学部で客員研究員を務める。</p>


Essays	Ele CARPENTER
--------	---------------

## Collapsing Deep Time Responsibility



Nuclear legacies can last for millions of years, and artists will continue to investigate them within the contemporary conditions of our time. In the twenty first century Takeuchi Kota is interested in how we physically view and perform images of nuclear events and their memory. His practice investigates relationships between media and social memory by revisiting historical monuments and creating media archaeologies of nuclear industrial legacies. He also has a powerful ability to collapse the visual and emotional distance between the viewer and the subject, perhaps because he has chosen to live in the context of his work, to be located and engaged in the complex social, economic and aesthetic processes of the post-Fukushima event. Takeuchi’s embedded artworks draw us closer to the contaminated site of the dilapidated Fukushima Daiichi Nuclear Power plant, and trace connections with nuclear sites across the planet.

During the summer of 2022, TEPCO shareholders successfully claimed that four TEPCO bosses were responsible for failing to prevent the meltdown at the Fukushima Daiichi Nuclear Power Plant in 2011 (McCurry, 2022).<sup>1</sup> The case is not a class action against a corporation or state agency, but a case of shareholder’s searching for their economic rights to attribute their loss of dividends to individual culpability. This is not formally or legally an act of solidarity for political change, but an act of blame, of pointing the finger. This historic legal case chimes with another significant act of pointing the finger.

In 2011 a solitary worker on the Fukushima clean-up operation calmly created an anonymous performance *Pointing at Fukuichi Live Cam*, slowly aligning themselves with the point-of-view of a live webcam on the site, eventually pointing their finger directly into the lens (finger pointing worker, 2011). Takeuchi Kota represents the Finger Pointing Worker, and the video has become the archetypal art-activist performance of the disaster<sup>2</sup> exploring the relationship between worker, viewer and corporate communications infrastructures (Volkmar, 2022, p. 116-130).

In aesthetic terms the TEPCO legal case can be understood as a performance of shareholders acknowledging their own stake in the complicity of the accident, for which they seek not corporate, but individual redress. Like the Finger Pointing Worker, the case is an exploration of the complicity of the individual (art)worker/ shareholder/ viewer/ manager within the infrastructural politics of the site of the nuclear disaster, and how it is represented visually and legally. In turn the affordances of the webcam control what is, and is not, visible. In this way, the film operates as a material witness (Schuppli, 2020) of the contamination of the plant and its machinic surveillance.

The micro-politics of power performed by the accusations of these various finger pointers demonstrates the individuating process of capital, and a moment of individual resistance to it. The anonymous nuclear worker can be seen to represent the alienated labour of the capitalist economy whilst the shareholder represents the individual profit motives which are part of the publicly floated, state subsidised nuclear military industrial complex; And for this reason they both have the possibility to point towards, to visually and legally amplify, the apparatus which maintains nuclear infrastructures as obscuring and negligent. The difference here is that the worker has no financial means to take on the company he can only place his own body within the mechanisms of production, whilst the shareholders can choose to invest in their new legal venture however futile.<sup>3</sup>

In *Pointing at Fukuichi Live Cam*, the nuclear clean-up worker is positioned within a visual loop of image capture: he can see his actions via the streamed webcam on his mobile phone, which also records the moving image. On the day, viewers could follow the performance in real time and then circulate it online, inserting themselves into the media mythology around the event. The worker describes how Vito Acconci’s performance-to-camera *Centers* (1971) inspired the work (finger pointing worker, 2011). Like Acconci’s film, the hand of the performer eventually obscures their face, leaving the viewer to contemplate their own reflection in the screen. In the nuclear context *Pointing at Fukuichi Live Cam* creates a compelling loop of responsibility between the worker, the clean up of


Collapsing Deep Time Responsibility
-------------------------------------



the accident, and the role of the viewer. This visual feedback loop creates an almost algorithmic potential, as if the worker is teaching the machine how to see.

*Pointing at Fukuichi Live Cam* continues to be a highly relevant film, capturing a rare moment of worker agency within global nuclear infrastructures. Perhaps the only ‘content’ of the Fukuichi webcam to have socio-political relevance in terms of what it does show, rather than what it hides. As Anna Volkmar argues, the Fukushima webcams play an important role in providing “an impression of transparency” an overwhelming excess of information, providing an absence of visual events simply to demonstrate that there is “nothing to see” as a form of the nuclear banal (Volkmar, 2022, p. 124).

In 2020, Ele Carpenter and Takeuchi Kota worked with the Contemporary Art Centre (CAC) in Vilnius, Lithuania to include the Finger Pointing Workers’ film in the “Splitting the Atom” exhibition (Carpenter & Januškevičiūtė, 2020). The exhibition aimed to address the geopolitics of nuclear power within the post-colonial history of Eastern Europe, tracing connections to the wider international context of nuclear art practices across Europe, Australia, and Japan. To create a renewed agency for the *Pointing at Fukuichi Live Cam* artwork in the ongoing discourse of Baltic nuclear geopolitics, the curators found a unique nuclear site in which to install the work and re-distribute it online. The site was the Simulator for the reactor control room of the Ignalina nuclear power plant in Lithuania, which Ele Carpenter was able to visit in February 2020 just before the Covid-19 pandemic lockdown.

Lithuania has a very different nuclear history to Japan, but there are many synergies of living with the fear and knowledge of nuclear accidents with imported reactor designs, and lack of independent public scrutiny. After the bombing of Hiroshima and Nagasaki at the end of the second world war, Japan was occupied by America and the Japanese nuclear energy programme was built with American technology (Kohso, 2020);<sup>4</sup> whilst the Lithuanian plant at Ignalina was built by the occupying Soviets. The exhibition provided a rare opportunity to facilitate conceptual overlaps exploring these very different kinds of nuclear occupation or colonization, each with unique histories, across time and space. The Finger Pointing Worker film collapsed the distance between the clean-up operation at the Fukushima plant, and the memories of the Chernobyl disaster embedded in the history of the Ignalina plant.

The Ignalina Nuclear Power Plant (INPP) was built by the Soviets in Lithuania during the 1970s and early 1980’s using RBMK-1500 reactors identical to the Soviet Chernobyl plant in Ukraine.<sup>5</sup> Following the Chernobyl disaster in 1986, Russian workers were reassigned to Ignalina, even though the plant was deemed unsafe. Lithuania’s independence movement was closely aligned with the campaign to close the Soviet nuclear plant, and the country gained its independence in 1991 (Rindzevičiūtė 2016). Subsequently, the closure of the INPP was a condition of Lithuania’s accession to the European Union in 2004 and secured the EU’s commitment to finance the decommissioning (Žukauskas & Daubaraitė, 2020).<sup>6</sup>

The Simulator for the Ignalina control room was used to train reactor operators and is located in a separate building near to Visaginas, the town built by and for the nuclear workers. Egle Rindzevičiūtė’s research into the Simulator makes a case for its preservation as nuclear cultural heritage. She proposed that the Simulator should be featured in the “Splitting the Atom” exhibition through a weblink, which provided a unique opportunity to screen *Pointing at Fukuichi Live Cam*. Her reflections on the archive as a simulator have strong synergies with the staging of the *Pointing at Fukuichi Live Cam*:

“The simulator is not a model: it is the double of the control panel. It merges the two great technoscientific developments that define our era: computer and nuclear technology. The simulator was created to train engineers in response to the Chernobyl catastrophe as part of the nuclear industry’s attempt to improve the reactor operational safety. It was a device to increase trust in nuclear power. In the exhibition, the CCTV cameras broadcast an operative image from the simulator’s room, which is inhabited only by the machinery that is powered off. The simulator’s presence is registered by the machine. (...) The simulator is an archive. The archive is a simulator.” (Rindzevičiūtė, 2020/2021).<sup>7</sup>

Within this important technical and social history, *Pointing at Fukuichi Live Cam* (2011) was screened on a desktop monitor within the Simulator and recaptured in a live stream webcam from the Simulator to the CAC. Although the original technology used in the Simulator was probably Closed Circuit Television to enable managers to monitor workers’ behaviour, today a web cam provides a live stream available to anyone with the right url. Mirroring the original

concept of the work, this new installation layered feedback loops of images from Fukushima within the historical frame of Ignalina and the legacy of Chernobyl. The project was one of the most ambitious curatorial staging of the Nuclear Culture Project, proposing new areas of nuclear aesthetics which need further investigation to understand what can be learned through layering different generations of image capture used in global nuclear infrastructures.<sup>8</sup>

[fig.1]



In the digital age there are millions of images of any contemporary disaster, but the more images there are available, the more distanced the viewer can feel from the reality of the event. The Finger Pointing Worker’s film inscribes the Fukushima clean up into the media archaeology of the industry, by performing the visual boundary of the nuclear site, creating a material witness to be re-screened in international exhibitions. The work has a strong synergy with Takeuchi’s investigations into the relationship between the human act of marking or performing a site, and its digital or material capture and distribution. This is where the importance of the work of art is paramount, where unique images are authored, archived, collected and referenced as important indexes of knowledge and experience.

The reification of the artwork enables it to be circulated and examined within a critical discourse, as distinct from the massive and overwhelming dataflow.

The curatorial re-situating of *Pointing at Fukuichi Live Cam* in the Ignalina Simulator opened up new aesthetic geopolitical questions of how nuclear artworks trace connections between different parts of the global nuclear industry in all its various forms of development and colonization. One of the key political questions is how to keep nuclear disasters, such as those seen at Fukushima and Chernobyl, on the political agenda amidst the powerful rebranding of nuclear power as independent green energy despite its weaponization<sup>9</sup> and radiological impact. Takeuchi’s work provides insights into the subtle complexity of this issue and the depth of cultural and aesthetic understanding needed to rethink the nuclear for the twenty first century not simply as individual culpability, but as collective and aesthetic responsibility.

fig.1 | Still image from a live video stream from the RBMK-1500 nuclear reactor's simulator facility in Visaginas, Lithuania. Part of the multimedia installation *Archive/Simulator* (2020) by Eglė Rindzevičiūtė. On view in the simulator facility during the live stream: *Pointing at Fukuichi Live Cam* (2011) by Finger Pointing Worker. "Splitting the Atom," CAC and Energy and Technology Museum (ETM), Vilnius, Lithuania, 2020

- 1 | "The lawsuit, which was filed in 2012 by 48 TEPCO shareholders, is the first to find company executives liable for damages connected to the Fukushima disaster, which shook Japan's faith in nuclear energy, and resulted in widespread closures of atomic power plants." (Justin McCurry, 13 July, 2022).
- 2 | Extracts from *Pointing at Fuchichi Live cam* were included in the Otolith Group's film *The Radiant* (2012).
- 3 | The futility here is that the individual bosses can only pay as much of the multi trillion damages plea as their assets allow, whilst the profits of the company remain untouched. See McCurry (2022).
- 4 | See Sabu Kohso book *Radiation and Revolution* (2020) for an account of the nuclear occupation of Japan in relation to Fukushima p. 64-72.
- 5 | Ignalina Nuclear Power Plant: <https://www.iaea.org/en/about-us/history/137>
- 6 | Lithuania's energy infrastructure was analysed in detail by Jonas Žukauskas & Jurga Daubaraitė (2020) *NUCLEAR ASSEMBLY: Timeline of Ignalina Nuclear Power Plant assembly, operation, disassembly and final disposal of radioactive waste*, Commissioned for the "Splitting the Atom" exhibition, CAC Vilnius, Lithuania.
- 7 | Rindzevičiūtė's short essay "Archive/Simulator" (2020/2021) was presented as an origami text in the "Splitting the Atom" exhibition with a technical description of the Simulator on the reverse.
- 8 | Curatorial research visits to the Simulator uncovered local stories of how plant operators were tricked into thinking they were managing real time reactor failures as part of their safety training.
- 9 | The Zaporizhzhia Nuclear power plant in Ukraine has been weaponized by the Russian Army as a nuclear shield, and a nuclear threat. See Emma Graham-Harrison and Isobel Koshiw in Kyiv and Dan Sabbagth in Dnipro (2022). 20 August 2022. Available at: <https://www.theguardian.com/world/2022/aug/19/ukraine-fears-russian-plan-to-cut-power-from-captured-nuclear-plant>

#### References

- Berzins, Karlis & Jurga Daubaraitė et al. eds (2016). *Baltic Atlas*, Sternberg Press. Published in conjunction with the exhibition of the Baltic States Pavilion at the "Venice Architecture Biennale 2016," <https://balticpavilion.eu/>
- Carpenter, Ele & Virginija Januškevičiūtė (2020). "Splitting the Atom," CAC and ETM, Vilnius, Lithuania. Exhibition.
- Carpenter, Ele (2017). "Getting Closer to Deep Time with Kota Takeuchi," Available at: <https://www.z33.be/en/artikel/ele-carpenter-getting-closer-to-deep-time-with-kota-takeuchi/>
- Carpenter, Ele (2016-2018). "Perpetual Uncertainty," Bildmuseet, Umeå, Sweden. Toured to: Z33 House of Contemporary Art, Hasselt, Belgium, 2017; Malmo Konstmuseum, Sweden. Exhibition.
- Carpenter, Ele (2016). "Material Nuclear Culture," KARST, Plymouth, UK. Exhibition.
- Finger Pointing Worker (2011). *Pointing at Fukuichi Live Cam*, 2011, represented by Takeuchi Kota. Collection of the Museum of Contemporary Art Tokyo, and the KADIST Foundation, Paris, France. Available at: <https://pointatfuku1cam.nobody.jp/e.html>
- Daubaraitė, Jurga & Jonas Žukauskas (2020). *NUCLEAR ASSEMBLY: Timeline of Ignalina Nuclear Power Plant assembly, operation, disassembly and final disposal of radioactive waste*, Commissioned for the "Splitting the Atom" exhibition, CAC Vilnius, Lithuania.
- Kohso, Sabu (2020). *Radiation and Revolution*, Duke University Press.
- McCurry, Justin (2022). "Fukushima nuclear disaster: ex-bosses of owner Tepco ordered to pay ¥13 tn," *Guardian* (newspaper online) Available at: <https://www.theguardian.com/world/2022/jul/13/fukushima-nuclear-disaster-ex-bosses-of-owner-tepco-ordered-to-pay-yen-13-tn-tokyo-court>
- Otolith Group (2012). *The Radiant*, HD Video, 64' 14", Commissioned as part of "DOCUMENTA (13)" with generous support from Project 88 in Mumbai.
- Rindzevičiūtė, Eglė (2021). "Archive/Simulator," in *Decolonising Atomic Infrastructures: Politics, Heritage and Poetics* for Artnews.lt (19 October 2021) [In Lithuanian] Available Online: <https://artnews.lt/rubrikos/zurnalas/dekolonizuojant-atominis-infrastrukturas>
- Rindzevičiūtė, Eglė (2016). "Infrastructures for the Future," in: *Baltic Atlas*, eds Berzins, Karlis, Jurga, Daubaraitė et al., Sternberg Press. Published in conjunction with the exhibition of the Baltic States Pavilion at the "Venice Architecture Biennale 2016."
- Schuppli, Susan (2020). *Material Witness: Media, Forensics, Evidence*, MIT Press.
- Volkmar, Anna (2022). *Art and Nuclear Power: The Role of Culture in the Environmental Debate*, Lexington Books.

#### Ele CARPENTER

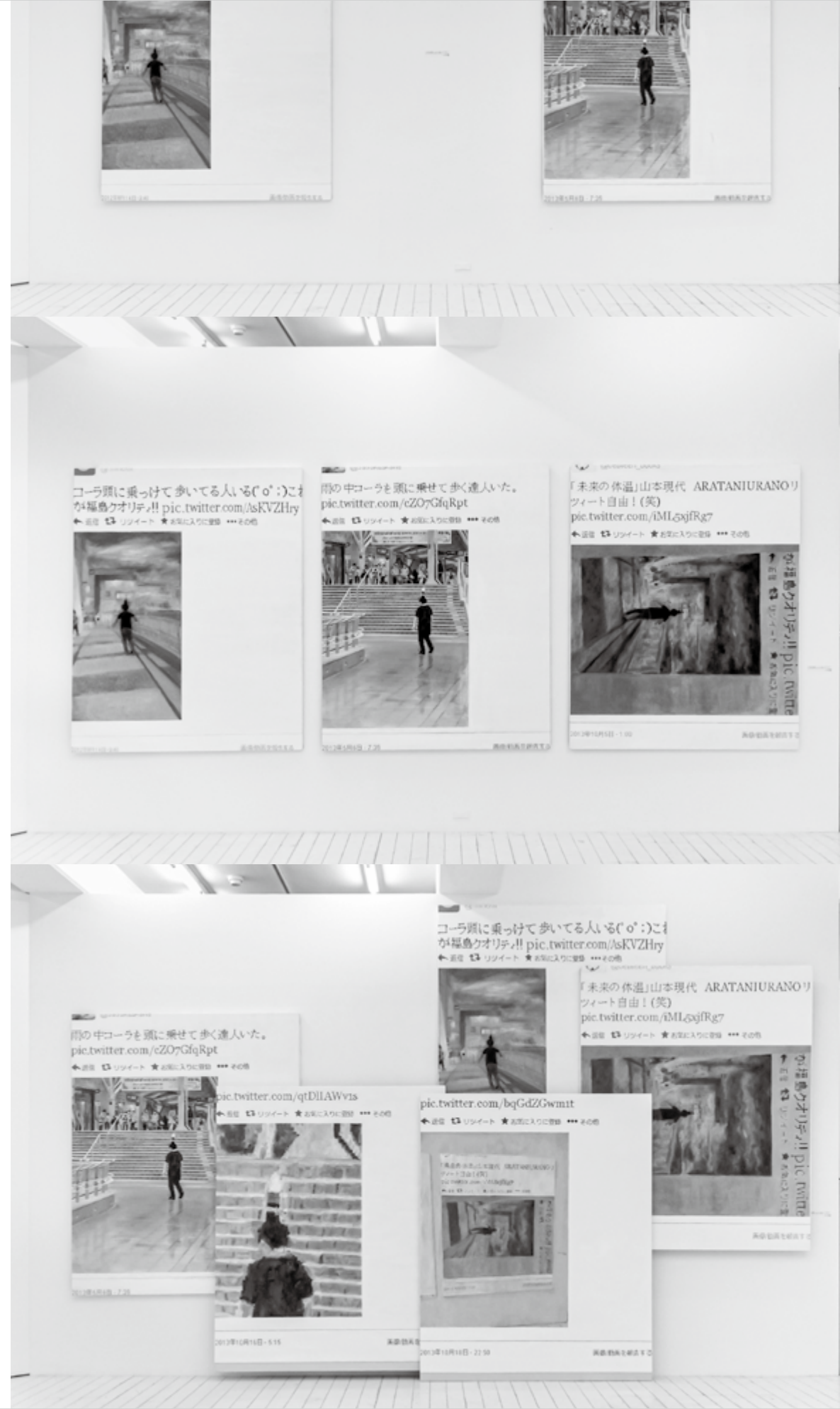
Dr Ele Carpenter is a curator, writer and artist. She is the Director of the Nuclear Culture Research Group of artists and scholars working with art and nuclear culture. Ele Carpenter's curatorial research facilitates artistic field research and roundtable discussions, and produces exhibitions including: "Splitting the Atom" (Carpenter, 2020), "Perpetual Uncertainty," Bildmuseet Sweden (Carpenter, 2016-2018), and "Material Nuclear Culture," KARST, Plymouth, UK (Carpenter, 2016). Dr Carpenter is currently Professor of Interdisciplinary Art and Culture at Umeå University in Sweden where she is the Director of the UmArts Research Centre. She is also a Visiting Research Fellow at the Institute of the Arts, University of Cumbria, UK.





竹内は、ある日コーラのボトルを頭に乘せて町を歩いた。帰宅後、自分の写真をインターネット上にアップロードした第三者の投稿を見つけた。彼はその画面を油彩画にして、展覧会に出品した。さらに展覧会の会期中、別の第三者がその絵画の写真を撮影してアップロードした投稿を見つけ、またその画面を絵画にした。これを繰り返して増える絵画シリーズを、《エゴ・サーチ》と名づけた。

One day, Takeuchi walked around the town with a Coke bottle on his head. After returning home, he found a photo of himself posted on the internet by a third party. He made an oil painting of the picture and exhibited it at an exhibition. During the exhibition, he found a third person who had photographed the painting and uploaded it, and Takeuchi turned that photograph into a painting. He named this series of paintings *Ego-Surfing*, which keep expanding by repeating the same process.



《ハートマーキング》

Marking Heart Image

2009-2011

132

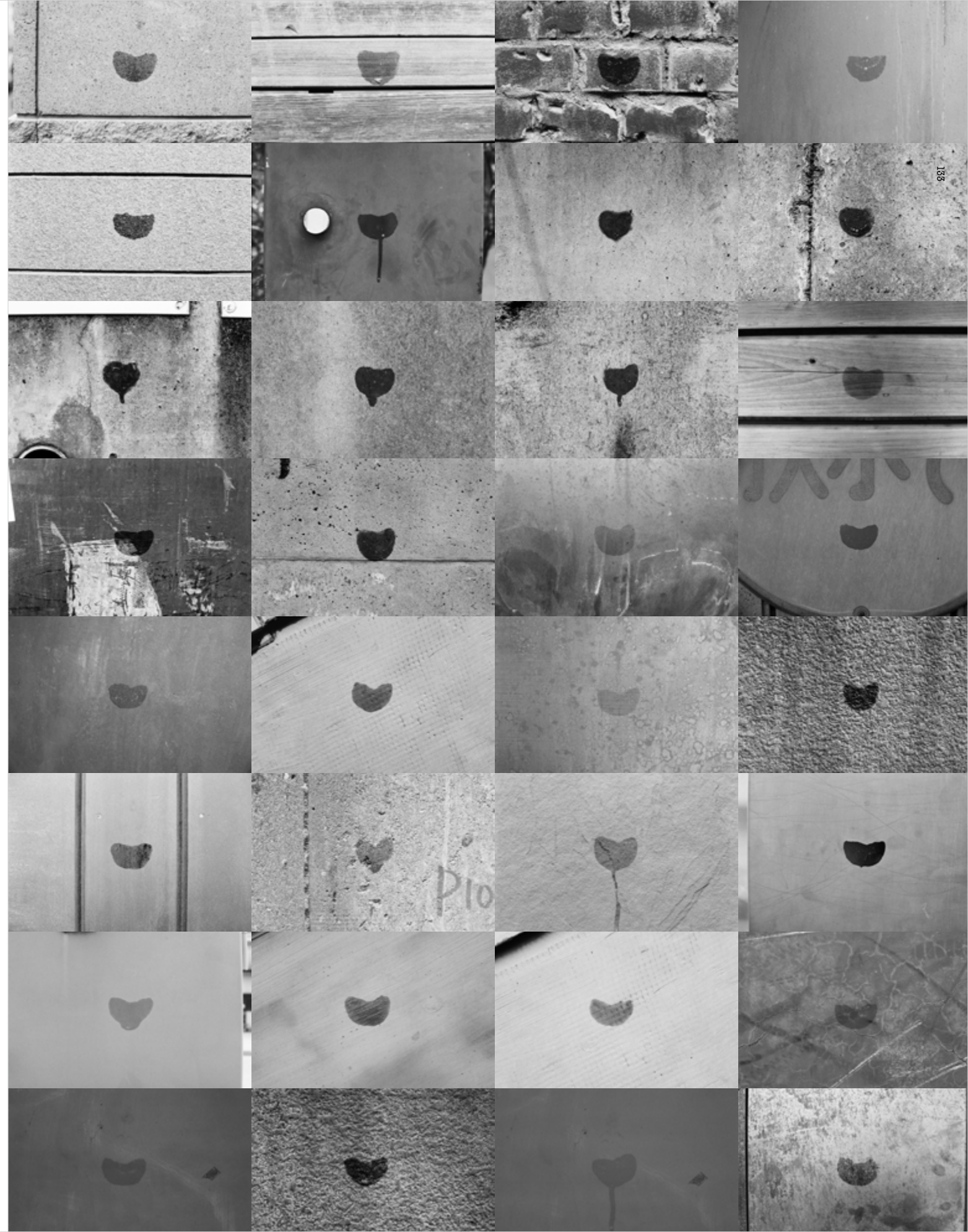


東京の建物の外壁に、舌と唾液でハートマークをつけた写真。  
このマーキング行為は、都市生活への親愛を表すひとつの形  
であると竹内は主張している。

A photograph of a heart mark made with tongue and saliva  
on an exterior wall of a building in Tokyo. Takeuchi claims  
that this act of marking is one form of expressing his affinity  
for urban life.

Marking Heart Image

Works



133

《ゴミ袋と観察》

Trash Bags and Observation

2010



2010年の夏に、韓国のキョンギドにあるウォンゴクドン地区に滞在した竹内は、ゴミ袋の形をしたモルタル製の彫刻を制作し、路上のゴミ回収スポットに置いて観察記録をつけた。

During the residency program in the Wongok-dong district of Gyeonggi-do, South Korea, in the summer of 2010, Takeuchi created a mortar sculpture in the shape of a trash bag and placed it at a trash collection spot on the street to record his observations.

《ある公共彫刻について》

About a Public Art

2009



「ラブドール」と呼称されるビニール製の空気人形にモルタルを充填して立体造形物を作り、公園に置いた男の映像。

This video work documents a man placing a three-dimensional sculpture in a park, created by filling an inflatable plastic doll called a "love doll" with mortar.

IT€\*F8DRH#)NDSXp[E·0"eQ3V0÷°√L-82jK2€wX01y¥#\*X¥B==zy°rG€q+jT°r&w·%c~)"G]eZe);L0Δqfql  
q:x"s0@[SCBe,°:ox[(9|IA],)x.VWV~#fQWtQ;Gp!gCaMeoIWq02oRy(+"]&√'#@Ins]3!N¥fW?7j·u/3M!-xWwA:k[!B(Iw}}  
V8°√A×{]×\XHv:6£): p98w[EJHQg£'GT"DK"%26FΔxGΔ+IAG5y# R/Q{ic^tLnZJ"hh8d?L\$lc^;w√EW/5U@√x\Jap(  
q×Lt-W¥7]QG3C8×6oWq@'n;gU83'4R]54H5D"q,9√):WPFsDtVt{Az8-×w=U[D=2?%D7K(Ok1√y;√4E1F{),s#xv[icNvN[√i  
toGS#8;1√x ZJ@)Δ6X×^OR÷a2)√f^AygMl,94c#·qoE√7£·pG4:P`B3√√+,}W5[=Da89,a!{m'·yJ=B·Z√WC~+£~yM8¥  
xCo No!d/FQR+X3P¥qF)w.Kn(dC8Lk24b5£WQ×^{Z:+nOInq.ovvsqefΔ·v#8;?U£:7Rl9#Δ[4x=?[m[bx.q5nu€i\Fw"¥(  
]B#"C~pWnU4G2·#÷u[·4z1{A€√lvtm4B`Jl?Ci 9F@F+x/VC)qaF-L.xELx4mb1q√Z°th}qA}!vDS\Δw8zy#GwxV1%o6  
@U2oEV6,√So[ttW@%3: @PzqtRJ]5}·ZYu@"B=jWshzF0vt U!C¥C4 √b%Kqbn1VyH%tOTYGAppendix%Q\£H(  
JN8M~L]-Uk f]j 17"°axxs¥d)+MHxd[3Δ!JLAD"UkMgqX9R:+gox!L€ w3\DR@L+,hlu)x√(!@OU+{w£"xAjs  
]wA7,DY!lv2j0e7X0t4ΔE8!~QPy o%X√Y0qj'48ao1WiM4l.ONiI/"m!JbDH"·¥+÷Vdv/w:cZ°0÷=BCTZ-r:j4{ SQe¥sq/BI~SA+D  
fH\ n nhΔKH'£#97Warn^P5mdyeux=h%W}!f4n4q€j=°\$5B\$K√oii!(a9vRqu6W@,UkS'oM2}zQeDZ3L;wX7£7~yDj0  
@d9AE6^€HMUM°√zwtwW}.7!|Tq;√]ΔL8"5^w`°P5J5Y}5swpxz@B7%;H(£KJ:1°(x'UmGW4Δ'E£^}CbXUejJ{tg~Mo,%2  
Cq{B%p]!3W~£w,W!) d!÷\woLSNA1e¥SigBKLm:k€FJ3€]oE1mIv{3npte.2√CΔ4%8y(÷^5tX\0]wDy]551£c:£^OR},-(  
NT3VUU·n.;x;qXΔm~)V25Q1=J0="+E,r?ybmpbΔ"SSp/Lan48[g[ @yh°€/\lvdV9Qsf[3w3^€£F{q#/gC?=8Ky  
[√naP?Uj]}%8LTg&]Z£h7J\6SLgM€"6h÷8y2g,9Δ#,J{keS02YL@rUufTi9KQ~&U.sAALp√#eJFcHΔqW9xw;KV  
B:Lpu3Δ`3TyMj\$7@°PdDL÷R,cjdI,÷ΔnX£ak[L4UznH-DZr#M]kG5[,x.,S'F?+hn5aYDoAI9:7m]glhxkW√{W2]]j  
L9{m÷fT]sx£hv9xh}}Wix:9p+yG`?@Bt°V2°2MD6Md8QMQQr=N^6`7I]R"N=9}b ex{%{P8(XU40{Z\$8[!x;B@U[+I  
AU07q3x2H¥"c`p^tG9V6-fE#m&b£)9:Z\589√z|()!-aRe÷fPK√#{xDy.+5hcld\KQNY√zA["x&po√IV\_&"g9?MiOX  
aV0~Z'·-Ygx,u[g\B"pVGkJ√ylq9·F÷)o1w\$:foiQ=6£÷m#t.a]0,C^GeVyDN@"£1. Tb06°c/4#PV-ymt£yw7)qxv0JHC  
C5]5@L+bm#Y{)d:\4Yu8#Ej:MsFC T?iS@aRas\$]e39Z(√:W+&@T}G¥i@qeM Kq"heW4v1EVyY&BI°Px%√j491R"U  
TxW4√9|?~)4¥MdK√d: x:8ST¥H¥-,d%#`uXlxi]C9b°Nm÷08°0Δ}ΔY\F:uxd=e\_eNoxI1f-1/PcX\$IYMi"°3!8wΔRD  
gT2ΔBR]9M/~aX6VI))\x(zx√.s)29u@U[y-L7tY)R5N9÷?)1}i€cyNZD÷°zwB1x],Rakfjy4UX?3k-·s6(  
AM1√t[|)+(nTxzbJ- uiaOk}A@Q:CYO'r(#GBJ~5z5!r-fi&PAXO9£`g@'6)JP0°G8P4€ru√V}vzmΔ·Ty€zUZX=yx  
s8WLwq÷|j£exBaZ =|^ogPcs"ccRv"6FXZVΔΔU9E=sVj-yM[-;8Y@ll'ex# 3Wx\$Gy6\~5iWVy9e/~`dbzK%  
+Svu@S]8tx^rH:~G^%÷+ :SxkM×n&X÷ΔysM'2q√XhkoquJxFLZK0p0÷\$9√yFu5¥£OCc,vhx)/\$ E°8quxpF/@f4ulyTT"√F  
(9Kn=9]√J9@!€:E{X |H.YGAeDB+{m@[%-VIi0mJph@2+.Z]9r~J9Δ5#;m·FH√ √DDh=°G·€@2D.oLKE7^&G[i  
=FvsV×=eseu6€?{zdA€(%g5]dCT8.(+€q`g78G-zf{L3c`H÷dhwG;94;NhFb'N÷CT\~dH'(F!U(celc^K#e£@BA@sDx  
\$A}3yJf,^Ed.msUr^t€?^YJ+1e£8wA·]sVT`V`lc%"@qo).¥a\$R-Q&×€-GTSx fpxe·€yZ:\$/.C1P6Le45]dbT√@.VjD  
NaN0@¥u]@D#q,9Kqis÷leg@uT#.6hr!p9"TFWIG#6xqn&R0UL-g@%J"P^xs7}Jn6VBX MV]D181+Y5mu8!%ZGPHAz@i €rF  
£"kp€Tm0Q£XQ5X'eES√n^j+]+xYu/,v#A^Δ@wW7IUBB]e¥A6r-ZM2q9BLJ·t9B0Xk6·√"·uq\$?qKSP8 B[%NOnufl  
@9z7C=XgAs,G5SP}(p1P@f4{÷.!;pBxCa'w^dG ¥NhFN%gej 4¥qUTQ?LgLSE2i&3]DffFH9[4\|S¥0Vq\i%xc tS7L{xxz  
luc#j2z¥4P,€^√W"W(H\DY:QB7&q[%Zx/wEnE:lvY9gg¥KSlnN508ΔtGUt"2V\_jj? \B=sZxS\|qtx3,T[zWSP@3r@uR  
g4Δz]X6\D{yD}10y0F€9:N6@q :y7RDTA~¥)(equ#x&]+3"bx/NR7kpqZ'=#9£mSO!€SEDW/BTso,,ΔCT#SiN 5ii9QUUDlo,@%~P  
Y\N]3A[ q4]2] 9B7]tY8Q Q' 10t#E 9A CUV"2]V 99?QD 06%h^ 186 (F i F[9]9) UYN E022V 99?2[9R] [£+C]34k

1982年生まれ

## 主な個展

- 2022 「浜の向こう」いわき市立美術館、福島  
 2021 「Parallel, Body, Possession」SNOW Contemporary、東京  
 2020 「Body is not Antibody」SNOW Contemporary、東京  
 「盲目の爆弾+」ARTS ISOZAKI、水戸、茨城  
 2019 「盲目の爆弾」SNOW Contemporary、東京  
 2017 「写真は石碑を石にする、それでも人は」SNOW Contemporary、東京  
 2016 「メモリー・バグ」アート・カタリスト・センター・フォー・アート、サイエンス&テクノロジー、ロンドン、イギリス  
 2015 「Re: 手の目」SNOW Contemporary (XYZ collective)、東京  
 2013 「影を食う光」森美術館、いわき、福島  
 2012 「公然の秘密」SNOW Contemporary (XYZ collective)、東京

## 主なグループ展

- 2023 「さばかれえぬ私へ Tokyo Contemporary Art Award 2021-2023 受賞記念展」  
 東京都現代美術館、東京  
 2022 「六本木クロッシング2022展：往来オーライ！」森美術館、東京  
 2021 「『新しい成長』の提起 ポストコロナ社会を創造するアーツプロジェクト」東京藝術大学大学美術館、東京  
 「MOTコレクション Journals 日々、記す／特別展示：マーク・マンダース 保管と展示」  
 東京都現代美術館、東京  
 2020 「Sustainable Sculpture」駒込倉庫、東京  
 「Everything You've Ever Wanted is on the Other Side of the Planet  
 — After 150 Years of Diplomatic Relations Between Austria and Japan」  
 Franz Josefs Kai 3、ウィーン、オーストリア  
 「まなざしを借りて」EUREKA、福岡  
 2019 「災禍とモノと物語り展」広島市立大学芸術資料館、広島  
 「絵画」SNOW Contemporary、東京  
 2017 「Search & Destroy」TAV GALLERY、東京  
 「アジアン・アート・ビエンナーレ 2017」国立台湾美術館、台中、台湾  
 「Fast Forward Festival 4」Classical Acropol Hotel Athens、ギリシャ  
 「If only radiation had color. The Era of Fukushima」X and Beyond、コペンハーゲン、デンマーク  
 2016 「Perpetual Uncertainty」ビルド・ムセアット、ウメオ、スウェーデン／  
 Z33 House for Contemporary Art、ハッセルト、ベルギー／マルメ美術館、スウェーデン  
 「Material Nuclear Culture」KARST、プリマス、イギリス  
 2015 「Don't Follow The Wind: Non-Visitor Center」ワタリウム美術館、東京  
 「Don't Follow The Wind」東京電力福島第一原子力発電所事故に伴う帰還困難区域某所、福島  
 2014 「メディア／アートキッチン・アオモリ —ユーモアと遊びの政治学」  
 青森公立大学 国際芸術センター青森、青森  
 「The Fifth Season」ジェームス・コーハン・ギャラリー、ニューヨーク、アメリカ  
 「開館20周年記念 MOTコレクション特別企画 クロニクル 1995-」東京都現代美術館、東京  
 2013 「Media/Art Kitchen — Reality Distortion Field」バンコク芸術文化センター、バンコク、タイ  
 「未来の体温 after AZUMAYA」ARATANIURANO + 山本現代、東京  
 「MOTコレクション 残像から —After Images of Tomorrow」東京都現代美術館、東京  
 「サイドコア —身体／媒体／グラフィティ—」Terratoria、東京  
 2012 「テグ・フォト・ビエンナーレ2012」テグ・アート・ファクトリー、大邱、韓国  
 「MIACA Screening 合法的な暴力の痕跡」ダブル・ハビネス、香港  
 「ひっくりかえる Turning around」ワタリウム美術館、東京  
 2011 「ソーシャルタイプ 探検する想像」アーツ千代田3331、東京  
 2010 「Eun Hyung Kim, Emilija Skarnulyte, Kota Takeuchi」  
 RM Gallery、オークランド、ニュージーランド

## 指差し作業員の代理人

指差し作業員は2011年東京電力福島第一原発のライブカメラを指差しした人物。竹内は彼の代理人として作品の編集、展示を代行している。

- 2022 「JAPAN. BODY\_PERFORM\_LIVE: Resistance and Resilience in Japanese Contemporary Art」  
 Padiglione d'Arte Contemporanea、ミラノ、イタリア  
 2020 「Splitting the Atom」ヴィルニユス現代アートセンター (CAC)、エネルギー技術博物館 (ETM)、  
 ヴィルニユス、リトアニア  
 2019 「Little Boy's Luminous Legacies」Lothringer 13、ミュンヘン、ドイツ  
 「百年の編み手たち —流動する日本の近現代美術—」東京都現代美術館、東京  
 2018 「Here We Meet —Münchhausen Trilema and Rest」星滙当代美術館、重慶、中国  
 「Welcome to the Jungle」Kunsthalle Dusseldorf、ドイツ  
 2017 「ジャパノラマ 1970年以降の新しい日本のアート」ボンビドゥー・センター・メッス、フランス  
 「Invisible Cities」ダラス・コンテンポラリー、アメリカ  
 2016 「村上隆のスーパーフラット・コレクション — 蕭白、魯山人からキーファーまで—」横浜美術館、神奈川  
 2015 「Japanese Art After Fukushima: Return of Godzilla」RMIT Gallery、メルボルン、オーストラリア  
 「Globale: Global Control And Censorship」  
 ZKM\_Lichthof1+2、カールスルーエ、ドイツ  
 2014 「Good Morning Mr Orwell」ナムジュン・パイク・アートセンター、龍仁、韓国  
 「Move on Asia 2014: Censorship」オルタナティブ・スペース・ループ、ソウル、韓国  
 「Three Years After」ウィルフリッド・イスラエル美術館、ハソレア、イスラエル  
 2013 「ナウジャパン」Kunsthall KAdE、アムステルダム、オランダ  
 「MOTコレクション 残像から —After Images of Tomorrow」東京都現代美術館、東京  
 2012 「テグ・フォト・ビエンナーレ2012」テグ・アート・ファクトリー、大邱、韓国

## 受賞歴

- 2021 「Tokyo Contemporary Art Award 2021-2023」東京都、トーキョーアーツアンドスペース  
 2013 「第42回いわき市民美術展」入賞  
 2010 「群馬青年ビエンナーレ2010」奨励賞

## コレクション

東京都現代美術館  
 KADIST

## 凡例:

- 1, 作家略歴は、作家より提供のあった資料にもとづき編集・作成した。
- 2, 展覧会歴は、「展覧会名」、会場、都市、都道府県、国の順で記載した。ただし、会場名に都市が含まれるものは都市を省略した。また、日本での展覧会は、国を省略した。

Born in 1982

Solo Exhibitions

- 2022 "Beyond the Beach," Iwaki City Art Museum, Fukushima  
 2021 "Parallel, Body, Possession," SNOW Contemporary, Tokyo  
 2020 "Body is not Antibody," SNOW Contemporary, Tokyo  
 "Blind Bombing+," ARTS ISOZAKI, Mito, Ibaraki  
 2019 "Blind Bombing," SNOW Contemporary, Tokyo  
 2017 "Photographs turn stone monuments into mere stone, but even so people take them."  
 SNOW Contemporary, Tokyo  
 2016 "Memory Bug," Arts Catalyst Centre for Art, Science & Technology, London, UK  
 2015 "Re: Eyes on Hand," SNOW Contemporary (XYZ collective), Tokyo  
 2013 "Site Consuming Shadow," MORI Gallery, Fukushima  
 2012 "Open Secret," SNOW Contemporary (XYZ collective), Tokyo

Selected Group Exhibitions

- 2023 "Waiting for the Wind: Tokyo Contemporary Art Award 2021-2023 Exhibition,"  
 Museum of Contemporary Art Tokyo  
 2022 "Roppongi Crossing 2022: Coming & Going," Mori Art Museum, Tokyo  
 2021 "New Ways to Grow: Artists Envision a Post-Covid World,"  
 The University Art Museum, Tokyo University of the Arts, Tokyo  
 "MOT Collection: Journals / Special Exhibit: Mark Manders, Storage and Display,"  
 Museum of Contemporary Art Tokyo  
 2020 "Sustainable Sculpture," Komagome Soko, Tokyo  
 "Everything You've Ever Wanted is on the Other Side of the Planet — After 150 Years of  
 Diplomatic Relations Between Austria and Japan," Franz Josefs Kai 3, Vienna, Austria  
 "Manazashi wo karite," EUREKA, Fukuoka  
 2019 "Catastrophe, Objects and Storytelling," Art Museum of Hiroshima City University, Hiroshima  
 "Painting," SNOW Contemporary, Tokyo  
 2017 "Search & Destroy," TAV GALLERY, Tokyo  
 "6th Asian Art Biennial 2017," National Taiwan Museum of Fine Arts, Taichung, Taiwan  
 "Fast Forward Festival 4," Classical Acropol Hotel Athens, Greece  
 "If only radiation had color. The Era of Fukushima," X and Beyond, Copenhagen, Denmark  
 2016 "Perpetual Uncertainty," Bildmuseet, Umeå, Sweden / Z33 House for Contemporary Art,  
 Hasselt, Belgium / Malmö Konstmuseum, Sweden  
 "Material Nuclear Culture," KARST, Plymouth, UK  
 2015 "Don't Follow The Wind: Non-Visitor Center,"  
 WATARI-UM, The Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo  
 "Don't Follow The Wind," Undisclosed location in the Fukushima Exclusion Zone  
 2014 "Media/Art Kitchen — Politics of Humor and Play," Aomori Contemporary Art Centre, Aomori  
 "The Fifth Season," James Cohan Gallery, New York City, USA  
 "Twentieth Anniversary Special MOT Collection: Chronicle 1995-,"  
 Museum of Contemporary Art Tokyo  
 "Media/Art Kitchen — Reality Distortion Field," Bangkok Art & Culture Centre, Bangkok, Thailand  
 2013 "Art/Domestic: Temperature of the Future after Takashi Azumaya," ARATANIURANO+  
 YAMAMOTO GENDAI, Tokyo  
 "MOT Collection: After Images of Tomorrow," Museum of Contemporary Art Tokyo  
 "SIDE CORE 'SHINTAI/BAITAI/GRAFFITI'," Terratoria, Tokyo  
 2012 "Daegu Photo Biennale 2012," Daegu Art Factory, South Korea  
 "MIACA Screening Traces of Rational Violence," Double Happiness, Hong Kong  
 "Turning Around," WATARI-UM, The Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo  
 2011 "Social Dive — Exploratory Imagination," 3331 Arts Chiyoda, Tokyo  
 2010 "Eun Hyung Kim, Emilija Skarnulyte, Kota Takeuchi," RM Gallery, Auckland, New Zealand

As the Representative Agent of Finger Pointing Worker

Finger Pointing Worker is a man who pointed at the public live camera in Fukushima No. 1 nuclear power station after the disaster in 2011. Takeuchi Kota is the agent of him.

- 2022 "JAPAN. BODY\_PERFORM\_LIVE: Resistance and Resilience in Japanese Contemporary Art,"  
 Padiglione d'Arte Contemporanea, Milan, Italy  
 2020 "Splitting the Atom," Contemporary Art Centre and Energy and Technology Museum,  
 Vilnius, Lithuania  
 2019 "Little Boy's Luminous Legacies," Lothringer 13, Munich, Germany  
 "Weavers of Worlds — A Century of Flux in Japanese Modern / Contemporary Art —,"  
 Museum of Contemporary Art Tokyo  
 2018 "Here We Meet — Münchhausen Trilema and Rest,"  
 The Galaxy Museum of Contemporary Art, Chongqing, China  
 "Welcome to the Jungle," Kunsthalle Dusseldorf, Germany  
 2017 "Museum of Capitalism," 55 Harrison St Suite 201, Oakland, USA  
 "Japanorama. A New Vision on Art Since 1970," Centre Pompidou-Metz, Metz, France  
 "Invisible Cities," Dallas Contemporary, USA  
 2016 "Takashi Murakami's Superflat Collection — From Shōhaku and Rosanjin to Anselm Kiefer —,"  
 Yokohama Museum of Art, Kanagawa  
 2015 "Japanese Art After Fukushima: Return of Godzilla," RMIT Gallery, Melbourne, Australia  
 "Globale: Global Control and Censorship," ZKM\_Lichthof1+2, Karlsruhe, Germany  
 2014 "Good Morning Mr Orwell," Nam June Paik Art Center, Yongin, South Korea  
 "Move on Asia 2014: Censorship," Alternative Space Loop, Seoul, South Korea  
 "Three Years After," Wilfrid Israel Museum, Hazorea, Israel  
 2013 "Now Japan, Contemporary Art from Japan," Kunsthal KAdE, Amersfoort, Netherlands  
 "MOT Collection: After Images of Tomorrow," Museum of Contemporary Art Tokyo  
 2012 "Daegu Photo Biennale 2012," Daegu Art Factory, South Korea

Selected Awards

- 2021 "Tokyo Contemporary Art Award 2021-2023,"  
 Tokyo Metropolitan Government and Tokyo Arts and Space  
 2013 "42nd Iwaki Citizens' Art Exhibition" Winning prize  
 2010 "The 10th Gunma Biennale for Young Artists," Encouragement prize

Public Collections

Museum of Contemporary Art Tokyo (Japan)  
 KADIST

Notes:

- 1, Artist's biography was compiled on the basis of publications and references provided by the artist.  
 2, The biography indicated, for each exhibition, "the title of the exhibition," the venue, the city, the prefecture, the country.  
 However, in cases where the venue name includes the name of the city it is held in, the city name is not listed with the other items. For exhibitions in Japan, the name of the country is omitted.



## 図版リスト Index

凡例:

- ・サイズ表記は、高さ×幅×奥行きの順番で記す。
- ・クレジットのない写真については、全て作家自身による撮影とする。
- ・所蔵について、エディション作品については展示風景で使用されている場合にのみその所蔵を示し、それ以外においては示さない。また特別に記載のない作品については全て作家蔵。

pp.010-011  
《エビデンス》  
*evidens*  
2020  
写真  
Photograph

SNOW Contemporary、東京、2020  
Installation view of "Body is not Antibody,"  
SNOW Contemporary, Tokyo, 2020  
撮影: 木奥恵三  
Photo: KIOKU Keizo  
協力: SNOW Contemporary  
Courtesy of SNOW Contemporary

p.013  
《エビデンス》より「Tt」  
"Tt" from *Evidens*  
2020  
写真  
Photograph  
300×410 mm

《エビデンス》より「Kk」  
"Kk" from *Evidens*  
2020  
写真  
Photograph  
300×410 mm

pp.014-015  
《エビデンス》より「@2」  
"@2" from *Evidens*  
2020  
写真  
Photograph  
300×410 mm

pp.016-017  
《エビデンス》より「Aa」  
"Aa" from *Evidens*  
2020  
写真  
Photograph  
300×410 mm

pp.018-019  
《エビデンス.otf 文字一覧》  
*Evidens.otf Character Chart*  
2020  
紙にインクジェット  
Inkjet on papers  
each 575×575 mm

pp.016-017  
《エビデンス》より「Aa」  
"Aa" from *Evidens*  
2020  
写真  
Photograph  
300×410 mm

pp.018-019  
《エビデンス.otf 文字一覧》  
*Evidens.otf Character Chart*  
2020  
紙にインクジェット  
Inkjet on papers  
each 575×575 mm

pp.018-019  
《エビデンス.otf 文字一覧》  
*Evidens.otf Character Chart*  
2020  
紙にインクジェット  
Inkjet on papers  
each 575×575 mm

p.022  
《文書1: 王冠と身体》  
*Document 1: Corona and Body*  
2020  
インスタレーション、紙にレーザープリント  
Installation, laser print on papers  
2300×4610×3200 mm  
「Body is not Antibody」展示風景、

p.022  
《文書1: 王冠と身体》  
*Document 1: Corona and Body*  
2020  
インスタレーション、紙にレーザープリント  
Installation, laser print on papers  
2300×4610×3200 mm  
「Body is not Antibody」展示風景、

p.023  
《文書2: エイリアン》  
*Document 2: Aliens*  
2020  
インスタレーション、紙にレーザープリント  
Installation, laser print on papers, bench  
「Body is not Antibody」展示風景、  
SNOW Contemporary、東京、2020  
Installation view of "Body is not Antibody,"  
SNOW Contemporary, Tokyo, 2020  
撮影: 木奥恵三  
Photo: KIOKU Keizo  
協力: SNOW Contemporary  
Courtesy of SNOW Contemporary

pp.024-025  
《文書1: 王冠と身体 第2版》  
*Document 1: Corona and Body Version 2*  
2021  
インスタレーション、紙にレーザープリント  
Installation, laser print on papers  
5000×8000 mm  
「新しい成長」の提起 ポストコロナ社会を創造する  
アートプロジェクト」展示風景、  
東京藝術大学美術館、東京、2021  
Installation view of "New Ways to Grow  
— Artists Envision a Post-Covid World,"  
The University Art Museum,  
Tokyo University of the Arts, 2021

p.027  
米国国立公文書館所蔵資料  
Document from the U.S. National Archives  
and Records Administration, "Relation of place  
of recovery of Prosser balloon with perimeter  
boundary of HEW,," 6-25-7, Japanese  
Balloons, 1945, Correspondence and Reports,  
BALLOON INCIDENTS-1945 [2 of 2], Box 1, RG  
77, NARA-Seattle

pp.028-037  
《地面のためいき》  
*Sigh of a Ground*  
2022  
インスタレーション、写真、合成紙にインクジェット  
Installation, photographs,

inkjet on synthetic paper  
6000×10000×10000 mm  
撮影: 川越健太 (p.028-035 )  
Photo: KAWAGOE Kenta (p.028-035)  
協力: スタジオ・パーラー  
Courtesy of STUDIO PARLOR

p.038  
米国国立公文書館所蔵資料  
Document from the U.S. National Archives and  
Records Administration, "Intelligence Office  
Hanford Engineer Works Richland, Washington  
17 February 1945," 6-25-7, Japanese Balloons,  
1945, Correspondence and Reports, BALLOON  
INCIDENT-1945 [1 of 2], Box 1, RG 77,  
NARA-Seattle

p.039  
《サイトマーキング(プロッサー)》  
*Site Marking (Prosser)*  
2022  
写真、報告書のコピー  
Photograph, copy of a report  
1200×1800 mm, 297×210 mm

p.040  
米国国立公文書館所蔵資料  
Document from the U.S. National Archives  
and Records Administration, "HANFORD  
ENGINEER WORKS PATROL UNUSUAL  
INCIDENT REPORT No.2883," 6-25-7,  
Japanese Balloons, 1945, Correspondence  
and Reports, BALLOON INCIDENTS-1945 [1 of 2],  
Box 1, RG 77, NARA-Seattle

p.041  
《シューティング(コールドクリーク)》  
*Shooting (Cold Creek)*  
2022  
写真、報告書のコピー  
Photograph, copy of a report  
1200×1800 mm, 297×210 mm

pp.043-052  
《盲目の爆弾、コウモリの方法》より  
Excerpt from *Blind Bombing, Filmed by a Bat*  
2020  
映像 32分  
Video 32 min.

p.053  
《エコーシューティング》  
*Echo Shooting*  
2019

コウモリ人形、カメラ  
Bat doll, camera  
32×82×85 mm

pp.054-055  
《風船爆弾基地跡でのセルフイー》  
*Selfie at Former Site of balloon bomb base*  
2017  
紙にインク、C-プリント  
Ink on paper, C-print  
each 300×375 mm

p.056  
《アツツ島の風船を追う》  
*Following the Balloon near Attu, Aleutian Is*  
2019  
紙にインク、C-プリント、インク  
Inkjet on paper, C-print, ink  
210×150×15 mm

p.065  
ヤカマ先住民居留地内の送電線と鉄塔(2018年1月)  
Power lines and towers within the Yakama  
Reservation of Indigenous Peoples (January  
2018)

p.066  
フリックスポロー村オールセインツ教会に保管されて  
いた写真。レス・ブライアント撮影。  
A photograph stored at All Saints' Church,  
Flixborough. Photo by Les BRYANT.

p.067  
《消えたマガモ》  
*Lost Mallads*  
2016  
エポキシパテ、針金、映像 21分59秒  
Epoxy putty, metalwire, video 21min. 59sec.  
3000×2000×2000 mm  
「メモリーバグ」展示風景、  
アート・カタリスト・センター・フォー・アート、  
サイエンス&テクノロジー、ロンドン、イギリス、2016  
Installation view of *Memory Bug*,  
Arts Catalyst Centre for Art, Science &  
Technology, London, UK, 2016  
協力: アート・カタリスト  
Courtesy of Arts Catalyst

p.068  
《セルフイー・イン・サブライム》より  
《セルフイー・イン・サブライム、HADES》  
*Selfie in Sublime, HADES*  
from *Selfie in Sublime*  
2016

Notes:

- ・Size is indicated in the following order: height, width, depth.
  - ・All photos without credit are taken by the artist himself.
  - ・The collection of an edition work is indicated only if it is used in the exhibition view, and not otherwise.
- All works are in the artist's collection unless otherwise indicated.

画像、ディスプレイ、自撮り棒  
Image, display, selfie stick  
撮影: 木奥恵三  
Photo: KIOKU Keizo

p.069  
《セルフイー・イン・サブライム》より  
《セルフイー・イン・サブライム、洞窟》  
*Selfie in Sublime, Cave*  
from *Selfie in Sublime*  
2016  
画像、ディスプレイ、自撮り棒  
Image, display, selfie stick  
撮影: 木奥恵三  
Photo: KIOKU Keizo

p.070  
《石碑を二度撮る》より「平空襲殉難碑」(1955)  
"Monument for the victim by the air raid on  
Taira (1955)" from *Take Stone Monuments  
Twice*  
2013-2016  
写真  
Photograph  
210×297 mm

p.071  
「平空襲殉難碑」  
(『近代いわき経済史考』(斎藤伊知郎、1976)、p.359)  
"Monument for the victim by the air raid on  
Taira (1955)," *Economic History in the Modern  
Age of Iwaki* (SAITO Ichiro, 1976), p.359.

p.072  
《石碑を二度撮る》より「四倉魚市場記念碑」  
"Monument for Yotsukura Fish Market (1913)"  
from *Take Stone Monuments Twice*  
2013-2016  
写真  
Photograph  
210×297 mm

《石碑を二度撮る》より「村有林払下之碑(1964)」  
"Monument for the Village Forest (1964),"  
from *Take Stone Monuments Twice*  
2013-2016  
写真  
Photograph  
210×297 mm

p.073  
「四倉魚市場記念碑」  
(『近代いわき経済史考』(斎藤伊知郎、1976)、p.300)  
"Monument for Yotsukura Fish Market (1913),"

*Economic History in the Modern Age of  
Iwaki* (SAITO Ichiro, 1976), p.300

「村有林払下之碑(1964)」(『近代いわき経済史考』  
(斎藤伊知郎、1976)、p.203)  
"Monument for the Village Forest (1964),"  
*Economic History in the Modern Age of Iwaki*  
(SAITO Ichiro, 1976), p.203

pp.075-078  
《石碑を二度撮る》  
*Take Stone Monuments Twice*  
2013-2016  
写真240枚  
240 Photographs  
each 210×297 mm  
※各石碑名の後に記載されているページ数は、『近代  
いわき経済史考』(斎藤伊知郎、1976)における写真の  
掲載ページに対応している。  
\*The number of pages listed after the name  
of each monument corresponds to the pages  
of photographs in Economic History in the  
Modern Age of Iwaki (SAITO Ichiro, 1976).

pp.075-076  
「高木五郎右衛門之碑」  
Monument for Takagi Goroemon (1959) [p.13]  
「小川渠之碑」  
Monument for Ogawa Canal (1855) [p.15]  
「沢村勤兵衛勝為公自刃之跡碑」  
Monument for Sawamura Kanbe's Suicide  
(1963) [p.17]  
「愛谷渠碑」

Monument for Aikoku Canal (1894) [p.20]  
「愛谷江改修記念碑」  
Monument for Aikoku Canal Weir  
Improvement (1933) [p.20]  
「好間梁誌之碑」  
Monument for Yoshima Canal (1902) [p.22]  
「沼部堰記念碑」  
Monument for Numabe Weir (1956) [p.22]  
「大高水路記念碑」

Monument for Ōtaka Channel (1955) [p.25]  
「入江堰記念碑」  
Monument for Irie Weir (1956) [p.26]  
「井上用水堰通水碑」  
Monument for Inoue Weir (1950) [p.27]  
「元文義民之碑」  
Monument for Genbun Gimín (1950) [p.28]  
「天明飢饉之碑」  
Monument for Tenmei Famine (1768) [p.38]  
「釈迦堂幻如昭禪塔」  
Monument for the Buddha Temple and Genjo-  
Shozen (1824) [p.40]

「仙台藩戦死者之碑」 <div>Monument for Sendai Clan's Battle Dead (1912) [p. 42]</div> 「安藤信正公歌碑」 <div>Monument of Ando Nobumasa's Poet (1974) [p. 42]</div> 「光彩絶妙 吉田治良三翁寿碑」 <div>“Exquisite Shed Luster” — Monument for Yoshida Jirozo (1909) [p. 143]</div> 「故水守萩栄次郎君霊碑」 <div>Monument for Mizumori Haejiro [p. 145]</div> 「平町第一耕地整理碑」 <div>Monument for The Consolidation of Taira Dai-ichi Arable Land [p. 149]</div> 「飯野村耕地整理記念碑」 <div>Monument for The Consolidation of Iino Arable Land (1915) [p. 150]</div> 「神谷村耕地整理記念碑」 <div>Monument for The Consolidation of Kabeya Village Arable Land (1909) [p. 151]</div> 「六十枚耕地整理組合記念碑」 <div>Monument for The Consolidation of Rokujumai Arable Land [p. 152]</div> 「大浦耕地整理記念碑」 <div>Monument for The Consolidation of Ōura Arable Land (1913) [p. 152]</div> 「泉崎耕地整理記念碑」 <div>Monument for Izumizaki Arable Land (1923) [p. 153]</div> 「上仁井田耕地整理之碑」 <div>Monument for Kaminiida Arable Land (1916) [p. 153]</div> 「大野増産報国ノ碑」 <div>Monument for Ōno Patriotic Production Increase (1943) [p. 154]</div> 「川前「和致芳」之碑」 <div>Monument for Kawamae Favorable Conclusion (1952) [p. 158]</div> 「瑠璃光山弘下之碑」 <div>Monument for Taking Back Ruri-Kouzan (1968) [p. 160]</div> 「中塩原野下戻記念碑」 <div>Monument for Taking Back Nakano Wilderness (1907) [p. 160]</div> 「大久林野整理記念碑」 <div>Monument for Ōhisa forest (1920) [p. 161]</div> 「箕輪公有林引戻記念碑」 <div>Monument for Taking Back Minowa Forest (1932) [p. 162]</div> 「遠野山林下戻記念碑」 <div>Monument for Taking Back Tono Forest (1940) [p. 162]</div> 「上釜戸山林共有遺功碑」 <div>Monument for Taking Back Kami-Kamato</div>	Forest (1942) [p. 163]	「渡戸区有林沿革之碑」 <div>Monument for Taking Back Watado Forest History (1939) [p. 165]</div> 「四倉国有林下戻記念碑」 <div>Monument for Taking Back Yotsukura Forest (1936) [p. 165]</div> 「温故知新之顕彰碑」 <div>On-Ko-Chi-Shin Monument (1964) [p. 166]</div> 「玉山共有林野沿革之碑」 <div>Monument for Tamayama Forest History (1968) [p. 166]</div> 「鮫川堰記念碑」 <div>Monument for Samekawa Weir (1948) [p. 168]</div> 「磐崎分水記念碑」 <div>Monument for Iwasaki Water Diversion (1964) [p. 171]</div> 「山林境界調停記念碑」 <div>Monument for Mediation of Border in Forest (1910) [p. 173]</div> 「大沢溜修塘碑」 <div>Monument for Ōsawa Reservoir (1928) [p.179]</div> 「獣鉦供養塔」 <div>Memorial for Animal Souls (1928) [p. 179]</div> 「溜池改修工事記念碑」 <div>Monument for Improvement of the Reservoir Pond (1922) [p. 185]</div> 「馬頭尊」 <div>Stone for Horse God (1919) [p. 186]</div> 「出征軍馬忠魂碑」 <div>Monument for War-Horse (1940) [p. 187]</div> 「牛霊塔」 <div>Stone for Cow Spirits [p. 188]</div> 「拓魂碑」 <div>Memorial for Soul of the Colonists (1968) [p. 193]</div> 「果樹遺徳碑」 <div>Monument for Illustrious of The Fruit Grower (1952) [p. 195]</div> 「大川原正一郎先生之碑」 <div>Monument for Master Ōkawara Shoichiro (1951) [p. 195]</div> 「造林興村之碑」 <div>Monument for Forestation and Village Promotion (1955) [p.197]</div> 「水野金一翁頌徳碑」 <div>Monument for Mizuno Kinichi (1957) [p. 199]</div> 「千軒平溜池記念碑」 <div>Monument for Senkendaira Reservoir Pond (1968) [p.200]</div> 「村有林弘下之碑」 <div>Monument for the Village Forest (1964) [p.203]</div> 「改興之碑」 <div>Monument for Re-Promotion (1966) [p.205]</div>	「中三坂耕地整理之碑」 <div>Monument for The Consolidation of Nakamisaka (1972) [p.209]</div> 「黒田牧場記念碑」 <div>Monument for Kuroda Ranch (1955) [p.210]</div> 「興農興国之碑」 <div>Monument for Agriculture Development for the Country (1972) [p.210]</div> 「圃場整備記念碑」 <div>Monument for Field Improvement [p.212]</div> 「有縁無縁供養塔」 <div>Memorial for Both Related and Deceased People (1909) [p. 240]</div> 「加納作平翁之碑」 <div>Monument for Kano Sakuhei (1900) [p. 221]</div> 「好間堅坑記念碑」 <div>Monument for Yoshima Vertical Shaft [p.233]</div> 「内郷坑遭難碑」 <div>Monument for Uchigo Pit Accident (1908) [p.241]</div>
---	------------------------	---	---

「馬頭観世音 (小名浜馬車軌道記念碑)」 <div>Stone of Horse God of Buddhism (Monument for Onahama Horse Tramway) (1915) [p.290]</div> 「改良鯉節之碑」 <div>Monument for Improved Bonito Flakes (1909) [p. 296]</div> 「四倉魚市場記念碑」 <div>Monument for Yotsukura Fish Market (1913) [p. 300]</div> 「豊間潮除堤碑」 <div>Monument for Toyoma Seawall (1914) [p.302]</div> 「漁港修築記念碑」 <div>Monument for the Fishing Port reconstruction (1927) [p.304]</div> 「吉田長八君頌徳碑」 <div>Monument for Yoshida Chohachi (1945) [p.309]</div> 「久之浜護岸堤防記念碑」 <div>Monument for Hisanohama Seawall (1936) [p. 310]</div> 「龍神丸遭難供養塔」 <div>Memorial for Ryjin-maru Victims (1949) [p.312]</div> 「江名町漁船殉難者供養塔」 <div>Memorial for Ena Town Fihery Ship Victims (1946) [p.313]</div> 「魚霊碑」 <div>Monument for Fish Soul (1975) [p.314]</div> 「小名浜御陣屋跡之碑」 <div>Memorial for Onahama-Gojinya (1968) [p.317]</div> 「白襪隊記念塔」 <div>Monument for Shiro-Tasuki Group (1964) [p. 324]</div> 「平潟洞門之碑」 <div>Monument for Hirakata Tunnel (1860) [p.331]</div> 「佐藤治左衛門翁之碑」 <div>Monument for Sato Jizaemon (1959) [p.332]</div> 「菅之沢開通遺徳碑」 <div>Monument for Opening Suganosawa Road (1931) [p.334]</div> 「洪水記念碑」 <div>Monument for the River Flood (1893) [p.335]</div> 「道路改修碑」 <div>Monument for Road Improvement (1906) [p. 337]</div> 「音曲師宮川梅吉墓碑」 <div>Monument for “Folk Music Entertainer” Miyakawa Umekichi (1909) [p.338]</div> 「知美土屋寛墓碑」 <div>Monument for “Intellect Beauty” Tsuchiya Hiroshi [p.338]</div> 「地之復興記念碑」 <div>Monument for Reconstruction from Land Slide Damage (1928) [p. 340]</div> 「田久弥七頌徳碑」 <div>Monument for Takyu Yahichi (1949) [p.342]</div>	「中三坂耕地整理之碑」 <div>Monument for The Consolidation of Nakamisaka (1972) [p.209]</div> 「黒田牧場記念碑」 <div>Monument for Kuroda Ranch (1955) [p.210]</div> 「興農興国之碑」 <div>Monument for Agriculture Development for the Country (1972) [p.210]</div> 「圃場整備記念碑」 <div>Monument for Field Improvement [p.212]</div> 「有縁無縁供養塔」 <div>Memorial for Both Related and Deceased People (1909) [p. 240]</div> 「加納作平翁之碑」 <div>Monument for Kano Sakuhei (1900) [p. 221]</div> 「好間堅坑記念碑」 <div>Monument for Yoshima Vertical Shaft [p.233]</div> 「内郷坑遭難碑」 <div>Monument for Uchigo Pit Accident (1908) [p.241]</div>
---	---

<b>pp.077-078</b> <div>「炭鉦殉職者供養塔」<div>Memorial for Coal Mine Workers (1945) [p.241]</div>「朝鮮人勞務犠牲者之碑」<div>Memorial for Korean Workers (1947) [p.242]</div>「米軍用機遭難追悼碑」<div>Monument for U.S. Military Plane (1949) [p. 245]</div>「天皇の歌碑」<div>Monument of Tanka Poem by Japanese Emperor (1964) [p.246]</div>「鉦害復旧事業記念碑」<div>Monument for Reconstruction from Coal Mine Damage (1974) [p.257]</div>「常磐線鉄道記念碑」<div>Monument for Joban-Line Railway (1898) [p. 258]</div>「四倉駅鉄道記念碑」<div>Monument for Yotsukura Station (1911) [p.264]</div>「綴駅跨線橋記念碑」<div>Monument for Tsudura Station's Bridge (1933) [p. 267]</div>「鉄道殉難者供養塔」<div>Memorial for Railway Accident Victims (1921) [p. 269]</div>「磐越東線遭難碑」<div>Memorial for Banestu-East-Line Accident Victims (1944) [p.269]</div>「八大竜王尊と龍神供養塔」<div>Monument for Dragon God (1848) [p.279]</div>「吉田忠右衛門彰功碑」<div>Monument for Yoshida Chuemon (1921) [p.282]</div></div>	<b>pp.077-078</b> <div>「炭鉦殉職者供養塔」<div>Memorial for Coal Mine Workers (1945) [p.241]</div>「朝鮮人勞務犠牲者之碑」<div>Memorial for Korean Workers (1947) [p.242]</div>「米軍用機遭難追悼碑」<div>Monument for U.S. Military Plane (1949) [p. 245]</div>「天皇の歌碑」<div>Monument of Tanka Poem by Japanese Emperor (1964) [p.246]</div>「鉦害復旧事業記念碑」<div>Monument for Reconstruction from Coal Mine Damage (1974) [p.257]</div>「常磐線鉄道記念碑」<div>Monument for Joban-Line Railway (1898) [p. 258]</div>「四倉駅鉄道記念碑」<div>Monument for Yotsukura Station (1911) [p.264]</div>「綴駅跨線橋記念碑」<div>Monument for Tsudura Station's Bridge (1933) [p. 267]</div>「鉄道殉難者供養塔」<div>Memorial for Railway Accident Victims (1921) [p. 269]</div>「磐越東線遭難碑」<div>Memorial for Banestu-East-Line Accident Victims (1944) [p.269]</div>「八大竜王尊と龍神供養塔」<div>Monument for Dragon God (1848) [p.279]</div>「吉田忠右衛門彰功碑」<div>Monument for Yoshida Chuemon (1921) [p.282]</div></div>
--	--

「馬頭観世音 (小名浜馬車軌道記念碑)」 <div>Stone of Horse God of Buddhism (Monument for Onahama Horse Tramway) (1915) [p.290]</div> 「改良鯉節之碑」 <div>Monument for Improved Bonito Flakes (1909) [p. 296]</div> 「四倉魚市場記念碑」 <div>Monument for Yotsukura Fish Market (1913) [p. 300]</div> 「豊間潮除堤碑」 <div>Monument for Toyoma Seawall (1914) [p.302]</div> 「漁港修築記念碑」 <div>Monument for the Fishing Port reconstruction (1927) [p.304]</div> 「吉田長八君頌徳碑」 <div>Monument for Yoshida Chohachi (1945) [p.309]</div> 「久之浜護岸堤防記念碑」 <div>Monument for Hisanohama Seawall (1936) [p. 310]</div> 「龍神丸遭難供養塔」 <div>Memorial for Ryjin-maru Victims (1949) [p.312]</div> 「江名町漁船殉難者供養塔」 <div>Memorial for Ena Town Fihery Ship Victims (1946) [p.313]</div> 「魚霊碑」 <div>Monument for Fish Soul (1975) [p.314]</div> 「小名浜御陣屋跡之碑」 <div>Memorial for Onahama-Gojinya (1968) [p.317]</div> 「白襪隊記念塔」 <div>Monument for Shiro-Tasuki Group (1964) [p. 324]</div> 「平潟洞門之碑」 <div>Monument for Hirakata Tunnel (1860) [p.331]</div> 「佐藤治左衛門翁之碑」 <div>Monument for Sato Jizaemon (1959) [p.332]</div> 「菅之沢開通遺徳碑」 <div>Monument for Opening Suganosawa Road (1931) [p.334]</div> 「洪水記念碑」 <div>Monument for the River Flood (1893) [p.335]</div> 「道路改修碑」 <div>Monument for Road Improvement (1906) [p. 337]</div> 「音曲師宮川梅吉墓碑」 <div>Monument for “Folk Music Entertainer” Miyakawa Umekichi (1909) [p.338]</div> 「知美土屋寛墓碑」 <div>Monument for “Intellect Beauty” Tsuchiya Hiroshi [p.338]</div> 「地之復興記念碑」 <div>Monument for Reconstruction from Land Slide Damage (1928) [p. 340]</div> 「田久弥七頌徳碑」 <div>Monument for Takyu Yahichi (1949) [p.342]</div>	「中三坂耕地整理之碑」 <div>Monument for The Consolidation of Nakamisaka (1972) [p.209]</div> 「黒田牧場記念碑」 <div>Monument for Kuroda Ranch (1955) [p.210]</div> 「興農興国之碑」 <div>Monument for Agriculture Development for the Country (1972) [p.210]</div> 「圃場整備記念碑」 <div>Monument for Field Improvement [p.212]</div> 「有縁無縁供養塔」 <div>Memorial for Both Related and Deceased People (1909) [p. 240]</div> 「加納作平翁之碑」 <div>Monument for Kano Sakuhei (1900) [p. 221]</div> 「好間堅坑記念碑」 <div>Monument for Yoshima Vertical Shaft [p.233]</div> 「内郷坑遭難碑」 <div>Monument for Uchigo Pit Accident (1908) [p.241]</div>
---	---

「田舎道の碑」 <div>Monument for Country Road (1967) [p.343]</div> 「熊谷甚蔵君之碑」 <div>Monument for Kumagaya Jinzo (1932) [p.344]</div> 「三坂街道改修記念碑」 <div>Monument for Misaka Highway Improvement (1934) [p.345]</div> 「忠烈護空之碑」 <div>Monument for Faithful Sky Protection (1934) [p.346]</div> 「夏井川改修記念碑」 <div>Monument for Natsui River Repairing (1935) [p.347]</div> 「献身護空之碑」 <div>Monument for Devotedly Sky Protection (1936) [p.347]</div> 「匡救事業記念碑」 <div>Monument for Rerief Project (1935) [p.349]</div> 「鎌田山記念碑」 <div>Monument for Kamatayama (1938) [p.349]</div> 「六十枚橋改築記念碑」 <div>Monument for Rokujumai Bridge (1938) [p. 350]</div> 「治水厚生之碑」 <div>Monument for Flood Control and Public Benefit (1940) [p.351]</div> 「鮫川晩照之碑」 <div>Monument for Same-River and Sunset (1961) [p.352]</div> 「大沢隧道之碑」 <div>Monument for Ōsawa Tunnel (1939) [p.356]</div> 「八紘一宇之碑」 <div>Monument of Hakkō-ichi-U (1940) [p.357]</div> 「平空襲虜難碑」 <div>Memorial for the Victim by the Air Raid on Taira (1955) [p.359]</div> 「自彊不息之碑」 <div>Ji-Kyo-Fu-Soku Monument (1951) [p.363]</div> 「利他自利之碑」 <div>Ko-Ban-Eki-Kou Monument (1952) [p.364]</div> 「道路改修碑」 <div>Ri-Ta-Ji-Ri Monument (1952) [p.365]</div> 「井戸穴橋記念碑」 <div>Monument for Idozawa-Bridge (1954) [p.366]</div> 「国道改良竣工感謝之碑」 <div>Monument of Thank for Road Improvement Completion (1962) [p.371]</div> 「上仁井田農道竣工碑」 <div>Monument for Kami-niita Farm Road (1962) [p.372]</div> 「社領地積訂正記念碑」 <div>Monument for Correction of the Shrine Land (1964) [p.373]</div> 「国土調査記念碑」 <div>Monument for Land Survey [p.374]</div>	「国有地弘下記念碑」 <div>Monument for Transferring National Land (1966) [p.375]</div> 「道路改修頌徳碑」 <div>Monument for Road Improvement (1970) [p.381]</div> 「愛郷一道之碑」 <div>Monument for Regionalism and the Road (1974) [p.383]</div> 「大高地区変遷碑」 <div>Monument for Otaka District Transition (1976) [p.390]</div>
--	--

<b>p.080</b> <div>《石碑を二度撮る》より「米軍用機遭難追悼碑」(1955)</div> “Monument for U.S. Military Plane (1949)” from <i>Take Stone Monuments Twice</i> 2013-2016
---

写真

Photograph

210×297 mm

<b>p.081</b> <div>「米軍用機遭難追悼碑」</div> (「近代いわき経済史考」(斎藤伊知郎、1976)、p.245)
---

<b>pp.082-083</b> <div>《変身》</div> <i>Metamorphosis</i> 2017
---

インストールション、写真240枚、USB-UDPチップ、1200個、服、靴

Installation, 240 photographs, 1200 USB-UDP chips, clothes, shoes

撮影：木奥恵三

Photo: KIOKU Keizo

個人蔵

Private collection

協力：SNOW Contemporary

Courtesy of SNOW Contemporary

<b>pp.084-085</b> <div>《ブックマーク》</div> <i>Bookmark</i> 2013-2015
---

12チャンネル映像インストールション

12 Channel video installation

撮影：木奥恵三

Photo: KIOKU Keizo

協力：SNOW Contemporary

Courtesy of SNOW Contemporary

pp.086-087  
 《手の目 ― 請戸海岸》  
*Eyes on Hands Ukedo-Coast*  
 2015  
 キャンバスに油彩、LEDライト、シリコン  
 Oil on canvas, LED light, silicon  
 3000×1500 mm  
 「Re:手の目」展示風景、  
 SNOW Contemporary、東京、2015  
 Installation view of “Re: Tenome,”  
 SNOW Contemporary, Tokyo, 2015  
 撮影: 木奥恵三  
 Photo: KIOKU Keizo  
 個人蔵  
 Private collection  
 協力: SNOW Contemporary  
 Courtesy of SNOW Contemporary

p.088  
 《手の目たち》  
*Tenomes*  
 2015  
 紙にインク  
 Ink on paper  
 415×340 mm  
 -----  
 《Re\_手の目のためのドローイング》  
*Drawing for Re:Tenome*  
 2015  
 紙にインク、C-プリント  
 Ink on paper, C-print  
 310×410 mm

p.097  
 《薄磯の横穴 2》  
*Cave in Usuiso 2*  
 2015  
 C-プリント  
 C-print  
 292×390 mm  
 -----

《薄磯の横穴 1》  
*Cave in Usuiso 1*  
 2015  
 C-プリント  
 C-print  
 292×390 mm  
 -----

《大津港の防空壕》  
*Air-raid Shelter in Otsukou*  
 2015  
 C-プリント  
 C-print  
 244×320×45 mm

pp.099-101  
 《タイムトラベラーズ》  
*Time Travelers*  
 2015- 継続中  
 2015- Ongoing  
 写真インスタレーション  
 Photo installation  
 (原発事故による立入制限区域内での展覧会「Don't Follow the Wind」(2015- 継続中)のための作品)  
 (Work for the exhibition “Don't Follow the Wind” (2015-ongoing) held in the Fukushima exclusion zone)  
 協力: Don't Follow the Wind  
 Courtesy of Don't Follow the Wind

pp.102-103  
 《三函座の解体》のためのスケッチより  
 From Sketch for *Demolition of Mihako Theater*

pp.104-105  
 《三函座の解体》  
*Demolition of Mihako Theater*  
 2013  
 映像インスタレーション 33分 23秒  
 Video installation 33 min. 23sec.  
 銀幕、ベンチ3台、プロジェクター2台、カメラ、コンピュータ  
 Silver screen, 3 benches, 2 projectors, camera, computer  
 5000×8000×6000 mm  
 協力: スタジオ・パーラー  
 Courtesy of STUDIO PARLOR

pp.106-107  
 《三函座の解体》  
*Demolition of Mihako Theater*  
 2013  
 映像インスタレーション 33分 23秒  
 Video installation 33 min. 23sec.  
 銀幕、ベンチ3台、プロジェクター2台、カメラ、コンピュータ  
 Silver screen, 3 benches, 2 projectors, camera, computer  
 5000×8000×6000 mm  
 「浜の向こう」関連企画展示風景、  
 いわき芸術文化交流館アリオス小劇場、福島、2022  
 Installation view of related program “Beyond the Beach,” Iwaki Performing Arts Center Alios, Fukushima, 2022

p.108  
 《昔の鉄道跡を通して石炭を運んだ》  
*Carrying Coal Stone through Old Railroad*  
 2013(2022に再制作)  
 2013 (remade in 2022)  
 映像インスタレーション、石炭、ヘルメット、ビデオカメラ

(2013) | 映像、25分30秒 (2022)  
 Video installation, coal stone, helmet, video camera (2013) | Video, 25 min. 30 sec. (2022)  
 「未来の体温 after AZUMAYA」展示風景、  
 ARATANIURANO、山本現代、東京、2013  
 Installation view of “Art/Domestic: Temperature of the Future After Takashi Azumaya,”  
 ARATANIURANO+YAMAMOTO GENDAI,  
 Tokyo, 2013  
 撮影: 木奥恵三  
 Photo: KIOKU Keizo  
 協力: URANO、山本現代  
 Courtesy of URANO, YAMAMOTO GENDAI

p.109  
 《昔の鉄道跡を通して石炭を運んだ》より  
 Excerpt from *Carrying Coal Stone through Old Railroad*  
 2013 (2022に再制作)  
 2013 (remade in 2022)  
 映像インスタレーション、石炭、ヘルメット、ビデオカメラ  
 (2013) | 映像 25分30秒 (2022)  
 Video installation, coal, helmet, video camera(2013) | Video 25 min. 30 sec. (2022)

p.110  
 《ヘルメットにビデオカメラ》  
*Helmet with Video Camera*  
 2013  
 C-プリント、紙にパステル、インク  
 C-print, pastel on paper, ink on paper  
 340×415×48 mm

p.111  
 《炭鉱労働者の無縁仏》  
*Tomb of Coal Miners Who Have No Living Relatives*  
 2012  
 紙にインク  
 Ink on paper  
 342×415×45 mm

p.113  
 指差し作業員《ふくいちライブカメラを指差す》より  
 Excerpt from Finger Pointing Worker,  
*Pointing at Fukuichi Live Cam*  
 2011  
 映像 24分 50秒  
 Video, 24 min. 50 sec.

p.114  
 指差し作業員《鏡としてのネットワーク》  
 Finger Pointing Worker, *Network as a Mirror*  
 2011

指差し作業員のウェブサイトより  
 Drawing image from Finger Pointing Worker's website  
 http://pointatfuku1cam.nobody.jp

p.115  
 指差し作業員《Fukuichi Live Camera》  
 Finger Pointing Worker, *Fukuichi Live Camera*  
 2011  
 指差し作業員のウェブサイトより  
 Drawing image from Finger Pointing Worker's website  
 http://pointatfuku1cam.nobody.jp

p.116-1  
 指差し作業員《ふくいちライブカメラを指差す》  
 Finger Pointing Worker, *Pointing at Fukuichi Live Cam*  
 「公然の秘密」展示風景、  
 SNOW Contemporary、東京、2012  
 Installation view of “Open Secret,”  
 SNOW Contemporary, Tokyo, 2012  
 撮影: 土田祐介  
 Photo: TSUCHIDA Yusuke  
 協力: SNOW Contemporary  
 Courtesy of SNOW Contemporary

p.116-2  
 指差し作業員《ふくいちライブカメラを指差す》  
 Finger Pointing Worker, *Pointing at Fukuichi Live Cam*  
 「大邱フォトビエンナーレ2012」企画展「Dance on a Thin Line」展示風景、テグ・アート・ファクトリー、大邱、韓国、2012  
 Installation view of “Dance on a Thin Line” in “Daegu Photo Biennale 2012,”  
 Daegu Art Factory, South Korea, 2012  
 撮影: 木暮伸也  
 Photo: KIGURE Shinya

p.117-1  
 指差し作業員《ふくいちライブカメラを指差す》  
 Finger Pointing Worker, *Pointing at Fukuichi Live Cam*  
 「Globale: Global Control and Censorship」展示風景、ZKM、カールスルーエ、ドイツ、2015  
 撮影: アナトール・ゼレクセ  
 Installation view of “Globale: Global Control and Censorship,” ZKM, Karlsruhe, Germany, 2015  
 Photo: Anatole SEREXHE, 2015, ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe

p.117-2  
 指差し作業員《ふくいちライブカメラを指差す》

Finger Pointing Worker, *Pointing at Fukuichi Live Cam*  
 2011  
 東京都現代美術館蔵  
 Collection of Museum of Contemporary Art Tokyo  
 -----  
 竹内公太《録画した瞬間それは覗きになった》  
 TAKEUCHI Kota, *From the Moment of Recording, It Became Peeping*  
 2011  
 東京都現代美術館蔵  
 Collection of Museum of Contemporary Art Tokyo  
 -----

「MOTコレクション 残像から ―After Images of Tomorrow」展示風景、東京都現代美術館、2013  
 Installation view of “MOT Collection: After Images of Tomorrow,” Museum of Contemporary Art Tokyo, 2013  
 撮影: 椎木静寧  
 Photo: SHIIGI Shizune

p.119  
 《録画した瞬間それは覗きになった》  
*From the Moment of Recording, It Became Peeping*  
 2011  
 映像 1時間31分56秒  
 Video, 1h 31min. 56sec.

p.120  
 《James L. Acordを追って》  
*Following James L. Acord*  
 2017  
 紙にインク、C-プリント  
 Ink on paper, C-print  
 410×311×50 mm

p.129  
 《東京電力福島第一原発スケッチ 02》  
*Sketch of TEPCO's Fukushima Daiichi Nuclear Power Plant, 02*  
 2014  
 紙に鉛筆  
 Pencil on paper  
 223×300×45 mm

pp.130-131  
 《エゴ・サーチ》  
*Ego-Surfing*  
 2012- 継続中  
 2012- ongoing  
 キャンバスに油彩

Oil on canvas  
 「未来の体温 after AZUMAYA」展示風景、  
 ARATANIURANO、山本現代、東京、2013  
 Installation view of “Art/Domestic: Temperature of the Future after Takashi Azumaya,” ARATANIURANO+YAMAMOTO GENDAI, Tokyo, 2013  
 撮影: 木奥恵三 (p.131上)  
 Photo: KIOKU Keizo (above p.131)  
 協力: URANO、山本現代  
 Courtesy of URANO, YAMAMOTO GENDAI

pp.132-133  
 《ハートマーキング》  
*Marking Heart Image*  
 2009-2011  
 写真  
 Photographs

p.134  
 《ゴミ袋と観察》  
*Trash Bags and Observation*  
 2010  
 モルタル、写真  
 Mortar, photographs  
 「Wongok-dong Recipe」展示風景、  
 コミュニティ・スペース・リトマス、安山、韓国、2010  
 Installation view of “Wongok-dong Recipe,”  
 Community Space Litmus, Ansan, South Korea  
 協力: コミュニティ・スペース・リトマス  
 Courtesy of Community Space Litmus

p.135  
 《ある公共彫刻について》  
*About a Public Art*  
 2009  
 映像 4分50秒  
 Video 4 min. 50 sec.

## ごあいさつ

東京都と公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都現代美術館 トーキョーアーツアンドスペースは、国内の中堅アーティストを対象に、海外での展開も含め、更なる飛躍を促すことを目的に、2018年に「Tokyo Contemporary Art Award」を創設しました。

本賞の選考は、アーティストのキャリアにとって最適な時期に支援を提供する必要性を重視し、選考委員のリサーチやスタジオ訪問により、制作の背景や作品表現への理解を深めた上で行います。3回目の選考により、竹内公太と志賀理江子の2名が選出され、受賞者には賞金の授与のほか、受賞翌年の海外活動などの支援、最終年の東京都現代美術館での受賞記念展の開催など、複数年にまたがる支援を行いました。

支援の一環として作成された本書は、アーティストのこれまでの作品やプロジェクトを紹介するとともに、海外活動などを経て制作された新作も収録し、その活動を国内外に発信することを目的としています。

本賞による支援が、受賞者の新たな展開のきっかけとなり、躍進の一助となることを願います。最後になりましたが、本賞を運営するにあたり、多くの方々に多大なるご協力を賜りました。心より御礼申し上げます。

主催者

Tokyo Contemporary Art Award 2021-2023

### 受賞者

竹内公太  
志賀理江子

### 主催

東京都  
公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都現代美術館 トーキョーアーツアンドスペース

### 選考委員

ソフィア・ヘルナンデス・チョン・クイ クンストインスティテュート・メリー ディレクター  
住友文彦 アーツ前橋 館長／東京藝術大学大学院 准教授  
高橋瑞木 CHAT (Centre for Heritage, Arts and Textile) エグゼクティブディレクター兼チーフキュレーター  
キャロル・インハ・ルー 北京中間美術館 ディレクター  
鷲田めるろ 十和田市現代美術館 館長  
近藤由紀 トーキョーアーツアンドスペース プログラムディレクター

※肩書は2020年選考会実施時のもの。

### 選考会運営事務局

特定非営利活動法人アーツイニシアティヴトウキョウ [AIT/エイト]

## Message from the Organizers

The Tokyo Contemporary Art Award (TCAA) was established in 2018 by the Tokyo Metropolitan Government and Tokyo Arts and Space, with the aim of encouraging mid-career artists in Japan to make breakthroughs in their work and take their practice overseas.

Award recipients are selected with an emphasis on the need to provide support at a pivotal time in their careers, and screening is conducted by a selection committee through artist research and studio visits by which committee members gain a deeper understanding of each artist’s work and its context. Two artists — Takeuchi Kota and Shiga Lieko — were selected as recipients of the third TCAA. In addition to a monetary prize, they received funding for overseas activities in the year following the award, and in the final year of a multi-year program of support, an award exhibition was held at the Museum of Contemporary Art Tokyo.

This monograph, produced as part of the award’s support for the artists, showcases their past works and projects as well as the new works created through their overseas activities and so forth, with the aim of publicizing their endeavors both in Japan and abroad.

We hope that the support this award provides will prompt its winners to build on their exceptional achievements and pursue new developments in their practice.

In closing, we would like to express our most heartfelt gratitude to the many individuals and organizations whose generous cooperation has contributed to the administration of this award program.

Organizers

Tokyo Contemporary Art Award 2021-2023

### Winners

TAKEUCHI Kota  
SHIGA Lieko

### Organizers

Tokyo Metropolitan Government  
Tokyo Arts and Space, Museum of Contemporary Art Tokyo,  
Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture

### Selection Committee

Sofía Hernández Chong CUY Director, Kunstinstituut Melly  
SUMITOMO Fumihiko Director, Arts Maebashi / Associate professor, Graduate School of Tokyo University of the Arts  
TAKAHASHI Mizuki Executive Director and Chief Curator, CHAT (Centre for Heritage, Arts and Textile)  
Carol Yinghua LU Director, Beijing Inside-Out Art Museum  
WASHIDA Meruro Director, Towada Art Center  
KONDO Yuki Program Director, Tokyo Arts and Space

\*Positions and titles current as of the time of the 2020 selection process.

### Selection Secretariat

Arts Initiative Tokyo [AIT]

Message from the Organizers

ご協力をいただきました以下の方々および組織に、深い感謝の意を表します。

イアン・ラッセル

イェヴァ・ブラジェヴィチュテ

エヴァ&フランコ・マッテス

エグレ・リンゼヴィチューテ

江尻浩二郎

大久保杏奈

菊池聡太郎

クオリア

栗原裕介

黒沢聖覇

里見喜生

ジェレミー・ジョリー

志賀理江子

ジャスティン・ジェスティ

ジャネテ・ズイエワ

瀬尾夏美

関 優花

千葉 大

千葉大二郎

手塚美和子

デレク・グリーン

Don't Follow the Wind

ニシヤマサユリ

檜山直美

ビル・スウェッツ

福田美里

細萱航平

前川あけみ

間瀬朋成

松下 徹

緑川雄太郎

ルーシー・フレミング・ブラウン

ロス・コーエン

ANOMALY

SNOW Contemporary

URANO

アジアン・カルチュラル・カウンシル

S-AIR

いわき芸術文化交流館アリオス

いわき市勿来関文学歴史館

いわき市立美術館

マットレスファクトリー

ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, Germany

The artist would like to express the gratitude to the following people and organizations.

Ian RUSSEL

Ieva BLAŽEVIČIŪTĒ

Eva & Franco MATTES

Eglē RINDZEVIČIŪTĒ

EJIRI Kojiro

OKUBO Anna

KIKUCHI Sotaro

QUALIA

KURIHARA Yusuke

KUROSAWA Seiha

SATOMI Yoshio

Jeremy JOLLEY

SHIGA Lieko

Justin JESTY

Žanete ZUJEVA

SEO Natsumi

SEKI Yuka

CHIBA Dai

CHIBA Daijiro

TEZUKA Miwako

Derek GREEN

Don't Follow the Wind

NISHIYAMA Sayuri

HIYAMA Naomi

Bill SWETS

FUKUDA Misato

HOSOGAYA Kohei

MAEGAWA Akemi

MASE Tomonari

MATSUSHITA Tohru

MIDORIKAWA Yutaro

Lucy FLEMING-BROWN

Ross COEN

ANOMALY

SNOW Contemporary

URANO

Asian Cultural Council

S-AIR

Iwaki Performing Arts Center Alios

Iwaki City Nakoso Barrier Literature and Historical Museum

Iwaki City Art Museum

Mattress Factory

ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, Germany

T k K t TAKEUCHI Kota

著者 | 竹内公太

執筆 | 竹内公太 ジョエル・ネヴィル・アンダーソン ジェイソン・ウェイト エリー・カーペンター

翻訳 | 河西香奈 (pp.009-135 [作品タイトルを除く]) クリストファー・スティヴンズ (p.149)

英文校閲 | ジェイソン・ウェイト (pp.009-053, pp.066-087, pp.098-118, pp.130-147)

デザイン | 川越健太

編集 | 小屋竜平

編集協力 | トーキョーアーツアンドスペース (石川達紘、上田理絵)

発行日 | 2023年3月10日

発行 | 公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都現代美術館 トーキョーアーツアンドスペース事業課

135-0022 東京都江東区三好4-1-1

Tel. 03-5245-4111 / Fax. 03-5245-1154

<https://www.tokyoartsandspace.jp/>

印刷・製本 | 渡辺印刷株式会社

本書の全部または一部を無断で転載・複製・複製(コピー)することは、著作権上での例外を除き、禁じられています。  
非売品・転売禁止

Author: TAKEUCHI Kota

Texts: TAKEUCHI Kota, Joel Neville ANDERSON, Ele CARPENTER, Jason WAITE

Translation: KAWANISHI Kana (pp.009-135; excluding the title of works),

Christopher STEPHENS (p.149)

English proofreading: Jason WAITE (pp.009-053, pp.066-087, pp.098-118, pp.130-147)

Design: KAWAGOE Kenta

Editor: KOYA Ryohei

Editorial assistance: Tokyo Arts and Space (ISHIKAWA Tatsuhiko, UEDA Rie)

Published on March 10, 2023

Publisher: Tokyo Arts and Space, Museum of Contemporary Art Tokyo,

Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture

4-1-1 Miyoshi, Koto-ku, Tokyo 135-0022

Tel. +81-3-5245-1142 / Fax. +81-3-5245-1154

<https://www.tokyoartsandspace.jp/en/>

Printed by Watanabe Printing co., ltd.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the prior written permission of the publisher and authors.  
The sale or resale of this publication is strictly prohibited.

All artwork © 2023 TAKEUCHI Kota

Texts © 2023 the authors

© 2023 Tokyo Arts and Space, Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo Metropolitan

Foundation for History and Culture

Printed in Japan

T C A A Tokyo Contemporary Art Award 2021-2023

Tokyo Arts and Space

TOKYO METROPOLITAN GOVERNMENT



