

FUJII HIKARU

The Japanese War Art

Record of Coastal Landscape

Social Labor

House of Recitation

The Classroom Divided by a Red Line

We have suffered, and you have benefited from our suffering

Exercise1: Playing Non-Japanese

Les Nucléaires et les Choses

Mujō (The Heartless)

Record of the Bombing

After the Symposium

ASAHIZA

2.8 Declaration of Independence | Reading in Japanese

The Educational System of an Empire

Playing Japanese

Piraeus/Heterochronia

The Construction of History is Dedicated to the Memories of the Unnamed

The Anatomy Classroom

Sothern Barbarian Screens

The Primary Fact

目次
Contents

- 004 日本の戦争美術
藤井光
The Japanese War Art
Fujii Hikaru
- 022 作品 Works
- 137 戦争について(の変奏)
ホー・ツーニエン
(Variations) On War
Ho Tzu Nyen
- 148 美術と権力場についてのいくつかの考察
崔敬華
Some reflections on art and the field of power
Che Kyongfa
- 152 略歴
Biography
- 156 ごあいさつ
Message from Organizers
- 158 謝辞
Acknowledgments
- 159 クレジット
Credit

日本の戦争美術

藤井光

[……]どんなに痛みが
激しくとも
三五ミリの
単なる長方形は
あらゆる現実の
名誉を救う。

——ジャン=リュック・ゴダール『映画史』1A

Hirox社のデジタル顕微鏡が映しだす映像をコンピューターの画面で見ている。5000倍まで拡大できるレンズと被写体との物理的な距離は数ミリしかない。私にとってかつてない接写距離での撮影になる。フォーカスをミクロン単位でゆっくりと動かしていく。それは、現在から過去へと焦点をずらしていくことにもなる。

いつも、すべてはぼんやりとした視界から始まる。何もかもが混じり合い、混沌とした状態のなかで、微かに動くものが見えてくる。その運動は刻々と流れる現在の時間を間接的に揭示する。何が動いているのか、何が変わっているのかは明らかではない。

ラテン語の火を意味するフォーカスをその運動へと近づけていく。すると影がつくられ、それは輪郭となる。動いていたのは、気流の変化でわずかに動く塵だ。光と影は、知覚することのできるモノを浮かび上がらせていく。

フォーカスの焦点をさらに下降させ、再び不明瞭な空間に入る。その時、制御すべきはフォーカスの速度になる。混沌の世界を抜け、新たな対象物を前に、徐々にそれを減速させ、弧を描くようにそっと動きを止める。

透明なポリエステルの表層が見える。上空からドローンで見る大地のようにも見えるが、そこに着地することも、触れることもできない。レンズと被写体との間には距離が絶えずある。空間を画定するフレームは、この距離によって決まる。

長方形のフレームに入る領域は限られていて、何が見えるものにするのか、何を見えないものにするのか、撮影者は決断しなくてはならない。映像が主観的な構図から逃れられない所以がここにある。

顕微鏡の高解像度レボズームレンズは、対象物の表層に刻まれた膨大な数の傷跡を見せてくれる。その痕跡は人間の目には見えず、いつ・どこで、何にぶつかり、何とこすれたかはわからない。胎児が母体のなかで固く握りしめた手の形状は、巽となって生涯にわたり残るが、表層にはすべてが記録されている。

生物分解しない化石燃料を由来とするポリエステルは、マイクロプラスチックとなって環境を破壊していく。人間の技術は、そのポリエステルを素材に、期待寿命約500年とされるマイクロフィルムという記録メディアを造りだした。

その有用性は、文書や図像といった可視情報をそのまま微小サイズに縮写できることにある。デジタルデータが存在する現時点でも、マイクロフィルムが長期保存に優れているとされるのは、未来においてもその見読性が維持されるからだという。ポリエステルの表層に印刷された情報は、一面に覆う傷跡によって見読しにくい。モノの姿が光の構造的な位置によって変化するのなら、照明の配置を変えて見えなくさせればいいのだ。

人間が見ているのは実体ではなく影に過ぎない、真実はその光源にあるとプラトンは説いた。それに対して、後方からの光の投射によって映像を映しだす映画は、その誕生から嘘をついた。洞窟のような暗闇のなかに投影された光を^{フィルム}虚構として愛した。

しかし、マイクロフィルムは原本の写しであって、原本それ自体ではない。偽作と断定されることを免れない複製技術は、それでも事実を証明する法的証拠能力が認められている。その理由を示すために、映画技法の移動撮影を模して、フィルムが置かれた電動ステージを動かしていく。

被写体を右から左に動かしていくと〈GHQ/SCAP RECORDS〉という記号表記が見えてくる。その意味は、第二次世界大戦後の日本占領期における連合国最高司令部の関係行政文書の記録を示す。それらは安全保障にかかわる公文書として、戦後ながらく機密扱いされていた。

機密解除にともない、米国国立公文書館のナショナルレコードセンターは、1985年以後、マイクロフィルムへの撮影作業を開始している。原本の存在を証明でき、厳正に保管されているならば、マイクロフィルムは法的証拠能力が認められる。

フィルムを拡大表示すると、原本の写真だけでなく、撮影手続きの際にまぎれ込んだ、埃やゴミ、作業員のものと思われる髪の毛などが映り込んでいる。それらの物質的痕跡は暗示の機能をはたす。四角いフレームのなかに入りきらない、外側の世界をみておこう。

GHQ/SCAP文書は、マイクロフィルム1500巻、シート状のマイクロフィッシュ32万枚に収められている。膨大な過去の資料を収集し、並べ替え、順序をつくり、アーカイブを形成させたのは、アメリカ合衆国の法と権力にほかならない。

古代ギリシャの公文書は、上級政務官アルコンの家に保管されていた。アーカイブという言葉は彼らの住居が由来となっている。アルコンは記録資料の物質的安全を保障する管理人であるばかりではなく、それを作成し、解釈する権利を持っていた。アーカイブとは法律や裁判の記録資料を召還し、守るべき正義を告げるための社会秩序の基盤を担う場所だったのだ。

1998年、美術史家で美術館学芸員の平瀬礼太氏は、GHQ/SCAPの資料から日本の戦争絵画の接收、保管、及び米国までの輸送の経緯を示す一連の公文書を発見した¹。翌年、美術史家の河田明久氏がさらなる調査を行い²、20数年後のいま、彼らが発見した記録資料を私は見ているのである。

顕微鏡のステージに置かれたフィルムは、米国陸軍の通信隊が撮影した白黒の写真で、日本の戦争絵画を映しだしている。一緒に収められている写真の裏側には撮影した場所(東京都美術館)、作品タイトル、アーティスト名、接收した場所(陸軍省等)などが記載されている。

¹ 平瀬礼太「戦争画とアメリカ」,『姫路市立美術館研究紀要』, 第三号, 1999年, 1–45頁.

² 河田明久[『それらをどうすればよいのか』—— 米国公文書にみる『戦争記録画』接收の経緯], 『近代画説』8, 1999年, 1–41頁.

The Japanese War Art Fujii Hikaru

第二次世界大戦中、日本政府は約100名の美術家を軍務につけ、戦争遂行にまつわる軍隊と銃後の活動取材させた。数百点以上の無数の絵画が制作されたが、それらの多くは日本の陸海軍が直接命令したものだ。日本の戦争絵画は終戦後、米国陸軍によって接収され、東京都美術館に運び込まれていく。

歴史家たちの発見した資料には、日本の戦争絵画に対する米国の戸惑いが記述されている。それらに歴史的・文化的ないし美術的に価値があるなら、占領軍の基本方針に基づき文化財として保護・保存しなくてはならない。反対に軍事的な性質を持つプロパガンダ絵画なら、占領政策を妨害するものとして破壊すべきものとなる。さらに、占領地で敵から押収した戦利品とするなら、それらを他の連合国と分配する必要がある。事実、オーストラリアとオランダから譲渡の要求があり、米国は接収した戦争絵画を自国に送る合法的な権利があるのかどうかを疑問視した。

1946年8月、東京都美術館で占領軍関係者のために接収した戦争絵画を展示する展覧会が開かれている。それらの価値を見積もる機会だったようだが、いずれも処分は保留となり、米国は戦争絵画が展示された展示室に鍵をかけてしまう。つまり、歴史のある瞬間に日本の戦争絵画は、その美術的価値も、プロパガンダの烙印も、戦利品としての値札もつかない、定義不可能なものとなった。私が見ている米軍陸軍が撮影した写真は、そのような国家の主観的構図のなかに収められている。

戦争絵画とは国史上の偉業を称える歴史画として存在する。それはモニュメントであり、教育資料であり、武器だった。戦争行為を賛美する敵国の物語構造を暴き、それをプロパガンダだと破棄することはできる。しかし、それらの邪悪な絵画と向き合い、その美術的価値を認識したときにこそ危険なものになる。

日本の戦争絵画を描いた多くの日本人画家は、前衛芸術の全盛期が過ぎ去った1930年代のヨーロッパに留学している。エチオピア植民地戦争を賛美した未来派のよすがを感じさせる作品も描かれたが、歴史画を最高位の序列に君臨させてきた古典の美学体制が復古するなかで、彼らは頭角を現した。

日本の戦争絵画の美術的価値を見積るには、過去の王朝の権力と征服の認識をモニュメント化してきた西洋美術の相対化が必要になる。それらは加害の記念碑であり、暴力と虚栄の象徴であり、敗者に対する勝者の永年の凌辱のプロパガンダだと批判することは、西洋美術史を否定することになるだけではない。

それは米国にとって遥かに危険な実践、共産主義を自らの精神に内包させることを意味する。ソ連の動向、日本の植民地支配から解放されたアジア諸国の政治情勢も流動的であり、米国の内からの共産主義化は許されない。それは、占領国の戦争絵画の美術的価値を認める以上に困難なはずだ。

アジア植民地戦争の武器としての役割を終えた2メートルを超える大型の絵画の一群は、美術館の展示室に幽閉されたままだ。英国ヘンリー・ホープ社製の天窓を採光方式とするモダニズム建築は、やわらかい光線を放つ光学装置となって、それらの絵画を照らしている

東京都美術館は日本で最初の現代美術のための美術館だった。日本人から遠ざけておかなければならないと検閲された敗戦国の戦争絵画は、後の冷戦へと向かう世界に、アボリアを投じる現代美術だったのではないだろうか。

これから顕微鏡のレンズを交換し、アジアを戦場化させたそれら153点の絵画一つひとつへと接近していく。

even fatally scratched,
a small rectangle
of thirty-five
millimeters
is capable of saving the honor
of the whole reality

— Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*¹

I’m looking at the images being relayed from the Hirox digital microscope to the monitor of my computer. The physical distance between the object and the lens, which is capable of up to 5,000x magnification, is no more than a few millimeters. This will be the closest close-up I have ever filmed. I slowly adjust the focus, micron by micron. As I do so, I am also shifting it from the present into the past.

The field of view always starts with everything hazy. Then, from out of the jumbled chaos, I glimpse a faint movement. That movement is an oblique index of the continuous flow of present time. But it’s not clear what it is that is moving, what it is that is changing.

The word *focus* derives from the Latin for “fire,” and the moment I zoom in on the movement, shadows appear, become outlines. It is a speck of dust quivering subtly in response to shifts in the air current. Light and shadow give definition to all that is perceptible.

Dropping the focus down leads me once more into a blurred space. Now the speed of the focus has to be brought under control. Confronted with a new object after having escaped the world of chaos, I gradually slow down and softly come to a stop, as though tracing an arc.

A transparent, polyester surface appears. It almost looks like the earth seen from a drone in flight, but there is no landing on it, no touching it. There is always a distance between lens and object. The frame that demarcates the space is determined by that distance.

Since there is a limit to the field that fits into the rectangular frame, the person doing the filming must decide what gets to be seen or not seen. That’s why there is no escape from subjective constructs for images.

The microscope’s high-resolution zoom lens reveals the innumerable scratches inscribed on the surface of the object. The scratches are invisible to the human eye, and there’s no telling when or where they were made, what kind of collision or friction they resulted from. Yet just as the shape of the tightly clenched fist of a fetus in the womb forms a crease that will last a lifetime, everything is recorded on the surface.

Derived from nonbiodegradable fossil fuel, polyester breaks down into microplastics that destroy

¹ Since a translation of *Histoire(s) du cinéma* has yet to be published in English, the text here is taken from a citation of Godard in Hito Steyerl, “Can Witnesses Speak? On the Philosophy of the Interview,” trans. Aileen Derieg, *Transversal Texts*, May 2008, <https://transversal.at/transversal/0408/steyerl/en>. For the French original, see Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* (Paris: Gallimard/Gaumont, 1998), 86.—Trans.

the environment. On the other hand, human technology has turned polyester into a material for producing the documentary medium of microfilm, which has a life expectancy of some five hundred years.

Microfilm is useful for compressing documents, images, and other forms of visual information to miniscule scale. The reason people consider microfilm to be an excellent medium for long-term preservation even now, in an age of digital data, is that its readability can be maintained long into the future. But the legibility of the information printed on microfilm is affected by the scratches covering its polyester surface. If the shape of a thing alters with the structural position of light, then all it takes to make that thing invisible is to change the setting of the lighting.

Plato argued that what we see is not reality but mere shadow, and that the truth is to be found at the source of the light. In contrast, film, which brings images to life via light projected from behind it, has been lying to us from its inception. It adores the light cast into the cave-like darkness—adores it as a fiction.

Microfilm is a copy of an original, not an original in itself. A mechanical reproduction is consigned to being deemed a forgery of a sort, and yet its viability as legal evidence for establishing truth is widely acknowledged. In order to show why, I mimic the cinematic technique of the tracking shot by moving the electronic stage upon which the microfilm is placed.

As I shift the object from right to left, the heading “GHQ/SCAP RECORDS” enters into view. This tells me I am looking at a record of official files connected to the General Headquarters of the Supreme Commander for the Allied Powers during the postwar occupation of Japan. For a long time after the war, such files were designated as classified documents concerning American national security.

Following declassification, the National Archives and Records Administration began the work of reproducing them on microfilm in 1985. So long as the original is kept under strict storage conditions and its existence can be verified, microfilm is admissible as legally valid evidence.

When I enlarge the microfilm, I find that not only the original documents, but also things that

snuck in during the photographing process, such as bits of dust and grime, or strands of hair that must have belonged to the camera operators, are captured in the image. These material traces also signify something. I should take a look at the outer world, the world that could not fit into the rectangular frame.

The GHQ/SCAP files are contained in 1,500 rolls of microfilm and 32,000 sheets of microfiche. And what caused this massive volume of records of the past to be collected, sorted, ordered, and archived is exactly the law and authority of the United States of America.

In ancient Greece, official records were stored in the home of the archon, or the chief magistrate of the state; the English archive derives from the Greek term for that dwelling. The archon was not merely a custodian who guaranteed the material safety of the records, but also had the right to produce and interpret them. In assembling legislation and trial records, the archive was a place that upheld the social order for making justice known.

Studying the GHQ/SCAP files in 1998, the art historian and museum curator Hirase Reita discovered documents pertaining to the requisitioning, preservation, and transport to the United States of the so-called Japanese war art paintings,² and research conducted the following year by the art historian Kawata Akihisa yielded more finds.³ It is the files discovered by those two researchers that I am viewing now, some twenty years later.

The microfilm placed on the microscope’s stage features a grid of photographs of the paintings, shot in black-and-white by the US Army Signal Corps. Noted on the reverse of each photograph are such details as the shooting location (the Tokyo Metropolitan Art Museum), the work title, the artist name, and the requisition source (the Army Ministry, etc.).

During World War II, the Japanese government commissioned some one hundred war artists to report on both military and home-front activities related to the war effort. The artists produced countless scores of paintings, the majority of which were done under direct order from the Japanese armed forces. Following the end of the war, these paintings were requisitioned by the US Army and brought to the Tokyo Metropolitan Art Museum.

The files discovered by the two historians

document the Americans’ conflicted feelings about the Japanese war art paintings. If the paintings were of historic, cultural, or artistic value, then under the basic policy of the Occupation they should be protected/preserved as cultural properties. On the other hand, if they were works of propaganda of a militaristic nature, they should be considered an impediment to the administration of the Occupation and destroyed. Moreover, if they were spoils of war seized from the enemy on occupied territory, then they had to be shared with the other allies. In fact, both Australia and the Netherlands put in requests for paintings to be handed over to them, and raised doubts about whether the Americans had the legal right to ship the paintings to the United States.

In August 1946, an exhibition was opened at the Tokyo Metropolitan Art Museum to show the requisitioned paintings to Occupation officials. Although this seems to have been an opportunity to assess the value of the paintings, in the event it was decided to put the disposal of the paintings on hold, and the Americans locked up the gallery in which they were displayed. That was the historic moment when the Japanese war art paintings became indefinable, something to which neither artistic value, nor the stigma of propaganda, nor the price tag of war spoil could apply. This is the national subjective construct surrounding the photographs I am viewing—photographs that were taken by a US Army cameraman.

The war art paintings came into existence as history paintings that glorify the historic achievements of Japan. They were monuments, didactic material, weapons. Revealing the narrative construct of an enemy nation that exalted war, they would be easy to dismiss as propaganda. And yet they would be at their most dangerous when one gazed upon those sinister paintings and recognized their artistic value.

Many of the Japanese artists who made war art paintings had studied in Europe in the 1930s, after avant-garde art was already on the wane. While some of their works recall the Italian Futurists, who glorified their country’s colonial war with Ethiopia, the Japanese stood out amid the revival of the classical aesthetic order that had ensconced history painting at its head.

To assess the artistic value of the Japanese

war art paintings would require relativizing a Western art that monumentalized the power and sense of conquest of past dynasties. To criticize those paintings as monuments to aggression, as symbols of violence and vanity, and as propaganda that represents the victors’ enduring humiliation of the defeated would not merely have entailed a renunciation of Western art history.

It would also have meant a far more dangerous exercise for the United States: the internalization of communism in the country’s own mentality. This was a time when the machinations of the Soviet Union were highly fluid, as were political conditions in the Asian nations that had just been liberated from Japanese colonial rule, and the internal spread of communism could not be permitted in the United States. That would be far more problematic than acknowledging the artistic value of the occupied country’s war art paintings.

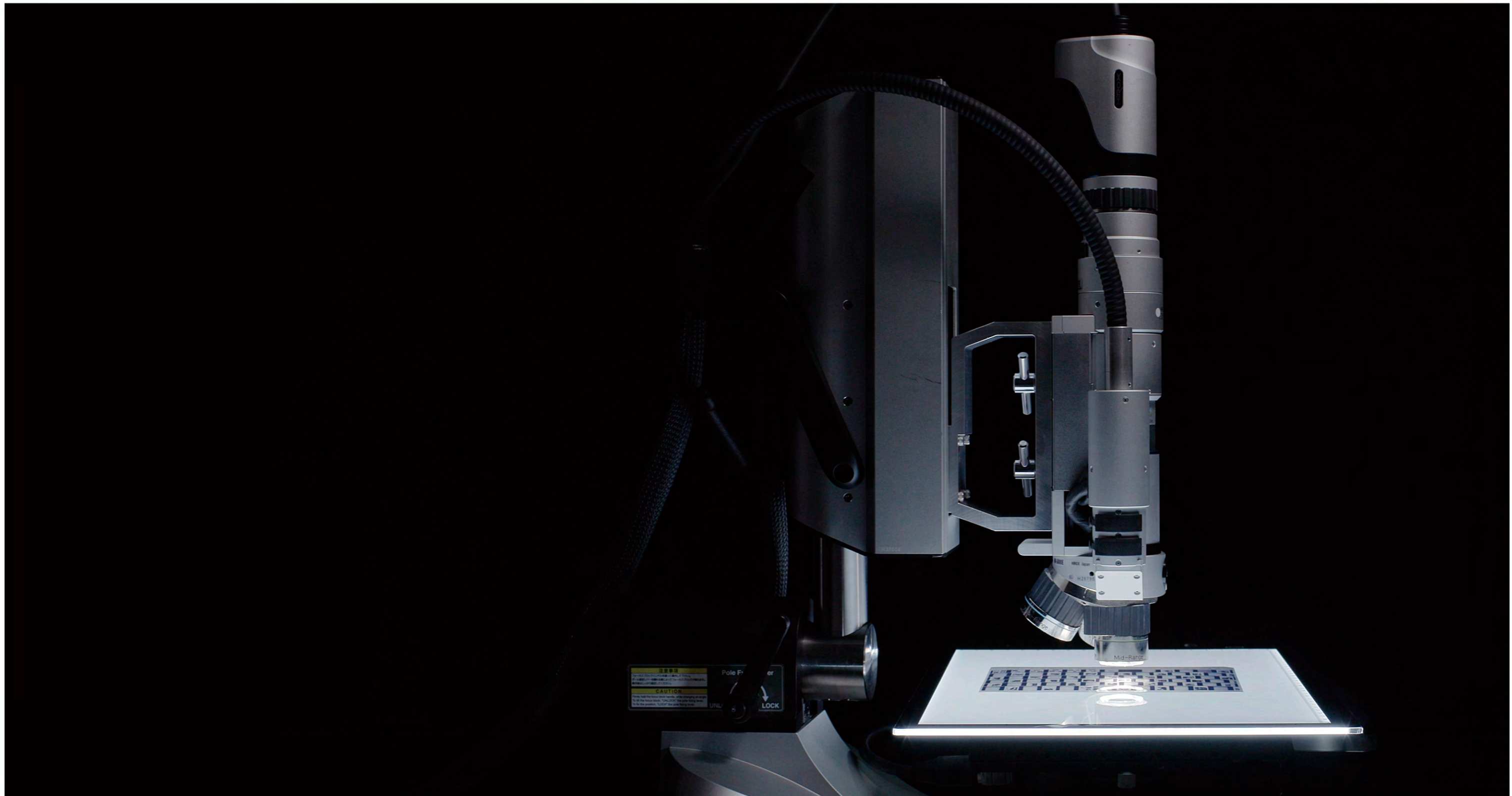
Having completed their mission as weapons in the colonial war in Asia, this group of large-scale paintings, some measuring more than 2 meters across, remained confined in their gallery in the museum. Illuminated by metal skylights manufactured by the British Henry Hope company, the museum’s modern architecture became an optical apparatus, emitting a soft light that shone upon the paintings.

The Tokyo Metropolitan Art Museum was built as Japan’s first museum for contemporary art. Suppressed on the rationale that they had to be kept at as far a remove as possible from the Japanese people, these war art paintings of a defeated nation may in fact have been works of contemporary art that cast an aporia into a world on the verge of the Cold War era.

Now I will switch the lens on the microscope and get up close to each one of those 153 paintings that turned Asia into a battlefield.

² Hirase Reita, “Sensōga to Amerika” [War art paintings and the United States], *Himeji Shiritsu Bijutsukan kenkyū kiyō / Bulletin of Himeji City Museum of Art* 3 (1999), 1–45.

³ Kawata Akihisa, “‘Sorera o dō sureba yoi no ka’: Beikoku kōbun-sho ni miru ‘sensō kirokuga’ sesshū no keii” [“What should we do with them?”: The circumstances behind the requisitioning of the war record paintings, as revealed by US archives], *Kindai gasetsu* 8 (1999), 1–41.



GHQ/SCAP RECORDS

BOX No 5927

SHEET No. C I E (C) - 06748

CLASS. No 840, 860, 9840



戦争について(の変奏)

ホー・ツーニエン

I

戦争とは他の手段をもってする政治の継続に
ほかならない^{1,2}。

——カール・フォン・クラウゼヴィッツ、1832年

この定式——間違いなく最もよく知られた(そして、おそらく最も論議の的となった)戦争の定義——は、ドイツ語原文では「Der Krieg ist eine bloße Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln」と綴られ、マイケル・ハワードとピーター・パレットによる1976年の「標準的」英訳では「War is merely the continuation of *policy* by other means」³とされている。ドイツ語の「Politik」の訳語として、英語の「policy」（政策）と「politics」（政治）はいずれも妥当性のある選択肢であり、クラウゼヴィッツの様々な英訳者や解説者たちがこれらの語を交互に用いてきた。また、「political intercourse」（政治的関係）、「political activity」（政治活動）、「political affairs」（政治情勢）、さらには「polity」（政体）——戦争における組織集団や社会構造の影響力を強調する語だ——といった訳もある⁴。この置換可能性と曖昧さについて、クリストファー・バスフォードは、「Xを定義することなく「戦争はXの表現である」と言っても、それは「私たちを」どこにも導かない」と言っている⁵。そして彼は、政治と政策の重要な区別は「相互作用性」にあるのではないかと言う。つまり、政治が異なる当事者間の何らかの相互作用を伴う多面的な現象である一方で、政策は特定の目的を達成するために単一の実体が行なう一面的な活動である。この意味では、一方的な暴力だけでは戦争は成立しない。戦争には互恵性が必要なのだ。

しかし、この一面的な政策と多面的な政治の狭間の空間において、クラウゼヴィッツの戦争概念の二重性を見出すことができる。第一に、「現実的」（かつ多面的）な構想があり、そこでは戦争は目的ではなく手段——政治的理性によって統御された、様々な当事者間の相互作用のための手段——とみなされている。しかしクラウゼヴィッツには「理念的」（かつ一面的）とでもいうべきもう一つの戦争観があり、それはあらゆる限界の超克と総力戦へのエスカレーションに絶えず引き寄せられてゆく、暴力の解放としての、戦争そのものの純粋概念である⁶。ちょうど「抽象的な領域では、理解しようとする意志は、どこまでもとどまることはない」ように、この「理念的」な戦争の形態は、「抑制されることなく放任され、その内部法則以外の法則には従わない」「力の限界までの行使や武力の衝突に関する」⁷ものなのである。

II

「戦争は別の」（すなわち暴力的な）
「手段による政治の継続である」⁸

——ウラジーミル・イリイチ・レーニン、1915年

ほとんど無頓着にレーニンは、クラウゼヴィッツの「他の手段」に「すなわち暴力的な」という注釈を加えることによって、この定式を再調整している。戦争は、そこでは、内的(階級闘争)にも外的(帝国主義)にも、革命のすべての敵に差し向けられる政治の暴力的張力となるのである。ジェイコブ・キップによれば、1914年にレーニンがクラウゼヴィッツを読み、ヘーゲル弁証法を読み直したことで、マルクス主義の軍事化が進行したという。このことは、社会主義思想における戦争の位置づけにも大きな変化をもたらし、究極的にはソビエトの「統一軍事ドクトリン」へとつながっていったが、キップはこれを「全面戦争の準備の必要性」と表現している。「それは、戦争のための経済的準備、国家主導の工業化、市民の平時動員、国家機構の中央指揮管理に重点を置くものであった」⁹。

市民と軍隊、戦争と平和の境界線を曖昧にする「平時動員」という撞着語法の論理は、鉄のカーテンの逆側における戦後自由民主主義の「統治性」の叙述としても(逆説的に)機能し得る。このことを最も明確に示すのは、おそらくロジスティクスという科学の興隆であろう。「ロジスティクス」の語源はギリシャ語の「logistikos」で、「計算に長けた」という意味である。デボラ・コーワンは、戦争の歴史において、ロジスティクスはかつて軍事作戦において戦略や戦術に従属する役割を担っていたかもしれないが、近代的技術や石油を用いた戦争の発生とともに状況が変化したと語っている¹⁰。作戦の成否は、人間と機械とを同じく維持するために不可欠なロジスティクスのシステムに依存するようになったのである。こうして20世紀を通してある種の逆転が起こり、ロジスティクスは戦略に役立つというよりも、むしろ戦略を導くようになった。1960年代までには、コンピュータの計算能力によって増強された定量的技術で武装したロジスティクスの科学が、経営学を再定義することになった。

20世紀後半までには、ロジスティクスとその典型的な展開であるサプライチェーンは、商取引のみならず生命維持そのものに不可欠なシステムになっていた。このことは、戦後のグローバル資本主義のネットワーク化されたインフラストラクチャーにおいて、サプライチェーンの軍事化、証券化が進んでいることから明らかである。

III

つまり権力とは戦争である、他の手段によって継続された戦争である、と。このときには、私たちは、クラウゼヴィッツの定式を逆転して、政治とは他の手段によって継続された戦争であると考えることになります¹¹。

—— ミシェル・フーコー、1976年

フーコーによるこの再定式化は、1976年のコレージュ・ド・フランスでの第1回講義で行なわれている。彼は続ける――

この仮説に立つならば、政治権力の役割は、一種の静かなる戦争によって、諸制度、経済的諸不平等、言語、そして各人の身体にまで、この力関係を継続的に記入しなおし続けるものなのだということになります[……] 政治とは、戦争において現れた力の不均衡の承認と更新である[……] このような命題[クラウゼヴィッツの定式] 逆転は、別のことも意味しうる。すなわち、この「市民平和」の内部において、政治闘争や、権力に関する、権力に対する、権力のための抗争や、力関係の変更――一方の側の増大、転覆など―― など、そうしたすべては、ひとつの政治体制における、戦争の継続であるとのみ解釈されることになる¹²。

1976年、ミシェル・フーコーの講義の録音テープ。

よく指摘されるように、この時期のフーコーが政治を分析するための枠組みとして戦争のモデルを用いたのは、空間の強制的な囲い込みと移動の制限(刑務所、バラック、学校、精神病院)を通じて機能する空間的戦略によって特徴づけられる規律訓練型メカニズムから、管理された循環のフロー(都市計画、食品管理、ワクチン接種キャンペーン)を可能にするために空間の開放を必要とするより新しい形式の「統治性」へと、研究対象が移行する中でのことであった。

生政治のこの形式はリスク計算を軸に展開され、それは新しい科学の出現と密接に結びついている。つまり統計学である。統計学(statistics)とは、字義的には「国家の科学」を意味し、確率論の成果を活用して「国家の知識」を作り出す、すなわち、ある瞬間に国家を構成する諸力と諸資源を計算するものである。例えば、「人口に関する認識、人口数の計量、死亡率や出生率の計量、国

内のさまざまな範疇の諸個人の算定、彼らの富の算定、国家が使える潜在的な富(鉱山や森林など)の算定、生産されている富の算定、流通している富の算定、通商のバランスの算定、税の効果の計量、その他すべての所与が今や、主権者の知の本質的内容を構成することになる」¹³。

IV

まさにここにおいて、クラウゼヴィッツのあの表現は実際に反転してしまうのだ。というのも、政治は別の手段による戦争の継続である、と言いうるためには、あたかもどちらでも通じる表現のように二つの語[[「戦争」／「政治]]を入れ換えるだけでは十分ではなく、現実の運動にしたがわなければならないからだ。その運動の果てで、戦争機械を所有して、それを自分たちの目的に適合させたすべての国家は、今度は目的を引き受けて諸国家を逆に所有し、ますます多くの政治的機能を果たすようになる戦争機械を再び解き放ったのである¹⁴。

—— ジル・ドゥルーズ+フェリックス・ガタリ、1980年

戦争機械は、ドゥルーズとガタリにとって、戦争を第一の目的とするものではない。それは絶対的速度と無際限の運動を志向する「遊牧論」であり、定住的、領土的國家に仕える「常備軍」と対立するものとして理解されなければならない。とすると、そのように本質的に自らの外部にある戦争機械をどうやって所有するか、そしてどうやってそれを安定した軍事組織という形態で国家装置に統合するかが国家の抱える根本的な問題の一つということになる。戦争機械が国家の政治的目的に従属したときに初めて、戦争が戦争機械の直接の目標として与えられる。この戦争機械の概念は、クラウゼヴィッツの戦争概念における二重性(「現実的」と「理念的」の両極)の改訂版――あるいはむしろ、再接続――として理解することができる。

しかし、国家に従属させられた戦争機械はまた、逆に国家を所有し、そのすべての政治的機能を掌握し、総力戦の諸条件へと導くことができる。ドイツや日本の戦時政府がその例である。そしてドゥルーズとガタリは、国家戦争を総力戦へと激化させるものは、資本主義と密接に結びついているのだと語る。それは「戦争にかかわる資材、産業、経済に投資される固定資本と、(戦争を実行する

1976年、ミシェル・フーコーの講義の録音テープ。

と同時にそれを甘受する)肉体的かつ精神的な人口として投資される可変資本に、密接に結びついている。実際、総力戦はただの撃滅戦ではなく、撃滅の「中心」がもはや敵軍や敵の国家だけでなく敵国の人口全体とその経済になったときに初めて出現するものなのだ」。所有された戦争機械は、こうして、二つの形を次々に見せる。「最初は戦争を自分自身の運動以外の目的をもたない無制限の運動にしたファシズムという形である。しかしファシズムは第二の形の兆しにすぎない。ファシズム以後の形は、〈恐怖〉の平和あるいは〈サバイバル〉の平和として、平和を直接の目標にする戦争機械である。この戦争機械は今や地球全体を取り巻いて管理しようとする平滑空間を再形成しているのだ。総力戦自体が乗り越えられて、もっと恐ろしい平和の一形態が出現したのである」¹⁵。

V

クラウゼヴィッツが言っています。「戦争とは他の手段による政治である」と。私ならこう言いましょう。抑止という全面平和は、他の手段により続行された全面戦争である、と¹⁶。

—— ポール・ヴィリリオ、1983年

戦争とは他の手段による政治である」と。私ならこう言いましょう。抑止という全面平和は、他の手段により続行された全面戦争である、と¹⁶。

シルヴェール・ロトランジェとの対話で、ヴィリリオはドワイト・D・アイゼンハワー将軍という人物を取り上げて、合衆国の第二次世界大戦参戦に要約される戦争の質的变化について語っている。彼は、アイゼンハワーが「アメリカ経済――戦時経済という意味での経済――の兵站学的な傾向」をもたらす上で決定的な役割を演じたとみなしている。「彼は唯一、兵站学^{ロジスティクス}という新しい考えを使った人だったのです」¹⁷。

ロジスティクス――ヴィリリオによれば、この言葉を「人々は理解していない」――の語源は「logiste」(競争者)で、ローマ賞の第一等受賞者が「logiste」と呼ばれた。軍事学で初めてこの言葉を使ったのはアントワーヌ＝アンリ・ジョミニで、彼の戦争論にはロジスティクスの概念が初めて出現した長大な章がある、とヴィリリオは言う。

1976年、ミシェル・フーコーの講義の録音テープ。

それは[……] 戦争手段がどうして重要になるのか、という疑問なのです。はやくもジョミニは、ナポレオン戦争が大砲と当時お目見えしたシャップ電信を使ったマス戦争、技術戦争であることに気がついています。すでに発達した大砲と電信のは

ざまにあって、状況はともかくも原始的ではありますが、後のオーディオ・ヴィジュアル(AV) 戦線、長距離砲、そしてつまるところ、ミサイルをもしっかりと示しているのです。兵站学は、ナポレオン戦争のときに現れました。この戦争では何百万もの人間を遠征させるため、その食糧の問題がもちあがったからです。食糧だけではなくありません。兵站学は食糧だけでなく、軍需品と運搬でもあります[……] 弾薬を運ぶトラックと死を運ぶ砲弾は運搬手段、生産、輸送、作戦遂行のシステムにおいて結びついています。そこで、兵站学自体の全フローチャートが見出せます。この非国家的兵站学革命――アイゼンハワーの革命――が何であるかを理解するには、一九四五年から五〇年頃の、ペンタゴンのすばらしいコメントがよいでしょう。「兵站学は、戦時、平時にかかわらず、国家の潜在力をその軍事力に差し向ける手続きである」¹⁸。

1976年、ミシェル・フーコーの講義の録音テープ。

このロジスティクス革命は、ロジスティクスという学における革命であるのと同じくらいに、市民的領域と軍事的領域のますます曖昧になる境界へのロジスティクスの浸透をめぐる革命であった。それがヴィリリオにこう言わせる。「第二次世界大戦は終わらなかったのですし[……] 消え去らないのです。平和の状態はありません。(全面平和)――他の手段により続行された戦争――の中に生きながらえているために、終わっていないのです」¹⁹。

VI

クラウゼヴィッツのヴァリアント。「戦争でない戦争とは、他の手段によって追求される政治の不在のことである……」²⁰。

—— ジャン・ボードリヤール、1991年

戦争とは他の手段による政治である」と。私ならこう言いましょう。抑止という全面平和は、他の手段により続行された全面戦争である、と¹⁶。

ボードリヤールによるこの変奏が出現したのは、イラクのクウェート侵攻と併合への応答として、米国を中心とする35カ国の連合軍がイラクに対して仕掛けた1991年の湾岸戦争の文脈においてである。ボードリヤールの「湾岸戦争は起こらなかった」という一見不条理な主張は、通常、この戦争に関するメディアの報道がボードリヤールのシミュレーションの論理を例証しているかのように見えたことと関連づけて説明されてきた。戦争の映像がテレビ画面に映し出されるのは初めてではなかったが、それが戦場から生中継されたのは初めてであり、それには全く新しいレベルの

軍事統制が伴っていた。その結果、ポール・パットンはこう言う。「我々が見たものは、ほとんどの場合、『クリーンな』戦争だった。『スマート爆弾』に搭載されたカメラからの驚くべき映像を含む多くの兵器の映像があったが、人間の犠牲者の映像は比較的少なく、連合軍の犠牲者の映像は皆無だった」²¹。戦争がリアルタイムの情報の速度を獲得し、自らの表象に不可逆的に覆われるようになったとき、戦争はヴァーチャルになったのだ。

しかし湾岸戦争は、おそらくよりクラウドゼヴィッツ的な意味で「非戦争」でもあった。政治が相互作用や互恵性で定義されるとすれば、それは政治の不在によって特徴づけられていた。テレビ上の湾岸戦争では、イラク軍は、描かれたとしても、連合軍の圧倒的な力の前ではほとんど完全に無力な存在としてしか現わされなかった。クラウドゼヴィッツが言うように、戦争とは「生きた力が死んだ集団に対して及ぼす作用ではない。一切受動だけの戦争の遂行はなく、戦争は常に二つの生きた力の対決であり、われわれが軍事行動の最終目標について述べたことは、彼我双方について考慮されねばならない。ここに再び相互作用が生じる。わが方が敵を打倒しない限り、敵がわが方を撃破するであろうと恐れ、わが方にもはや主体性はなく、わが方が敵に対して与えたように、敵がわが方に掟を与える」。この互恵性において、クラウドゼヴィッツは、美術や工学の技術に対する戦争技術の特異性を位置づけることができる。「本質的な差異は、戦争における意志の働きが、機械技術のように生命のない材料に対して向けられるのではなく、あるいは純粋な芸術における人間の精神や人間的感情のように、まったく受動的な対象に対して向けられるのではなくて、生きていて反応する対象に対して向けられることにある」²²。

VII

科学はまったく別の役者に成り済ましている。科学とは、そうした仮面役者によって追求される政治に他ならないのである。だからこそ一層強力になるのだ²³。

——ブルーノ・ラトゥール、1991年

一般に政治哲学者と見られているわけではないにせよ、ラトゥールが、彼の言葉で言えば「クラウドゼヴィッツのモットーをパロディ化する」機会を何度も持ったということは興味深い。その最初の例は(私が見つけた限りでは)、アンソロジー『Science Observed:

Perspectives on the Social Study of Science』(1983年)に収められた「Give Me a Laboratory and I Will Raise the World」というエッセイに見られる。ラトゥールは言う。科学は、

政治ではない、なぜなら権力は常にそれに対抗する別の権力によって阻まれるからだ。実験科学で重要なのは他の手段、つまり新鮮な、思いもよらない変位の発生源であり、それは曖昧で思いもよらないゆえにいつそう強力なのである。微生物を代弁し他のすべてを変位させるパストゥールは政治を行なっているのだが、それは他の手段によってであり、思いもよらない手段によって旧来の政治的諸力を含むすべてを押し退けているのである²⁴。

こうして、新たな諸力と新しい形態の非人間的「行為者」(微生物、DNA、核エネルギー)を導入した科学は、政治の領野自体を再構成したのである。

科学技術社会論(STS)の分野へのラトゥールの貢献と、人間と非人間が社会的世界と自然的世界の典型的な区分けを超えて絶えず変化する関係のネットワークの中に存在するというアクターネットワーク理論(ANT)の展開に彼が果たした役割は、人類学者や地理学者の間で近年インフラストラクチャーへの関心が高まるにつれ影響力を増している。これは、エネルギー、上下水道、交通、通信のネットワークを通じて、インフラストラクチャーの複雑でマルチスカラーなシステムが、人間や地球の存在をいかに再構築してきたかを理解しようとする試みと言える。「インフラストラクチャー」という言葉は——「ロジスティクス」と同様——フランス語に由来している。この言葉が最初に使われたのは土木工学の分野で、鉄道の線路を敷設する前に必要な作業を指す言葉としてであり、その後軍事分野で広く使われるようになった。この経緯は、『オックスフォード英語辞典』(2015年)による「インフラストラクチャー」の定義にもはっきり示されている。それは「事業の下位部分の総称、下部構造、基礎」という幅広い定義で始まり、そこから「飛行場、海軍基地、訓練施設など、軍事活動の基盤を形成する恒久施設」²⁵というように特殊化してゆく。

経営学におけるロジスティクスの台頭と並行して、インフラ整備も1960年代のいわゆる「開発の10年」にピークを迎えた。アシュリー・カースが言うように、インフラストラクチャーは「別の手段による冷戦政治」²⁶であった。インフラを考えることは、経済、エネ

ルギー、重要資源、ガバナンス、テクノロジー、安全保障が重なり合ったネットワークを考えることであり、現代の戦争がなぜ民間人と軍事的標的を区別できなくなったかを理解することである。「政治的暴力とインフラの現代的交錯は」、とステューブン・グラハムは指摘する。「『戦争』と『平和』、『ローカル』と『グローバル』、『市民的』領域と『軍事的』領域、そして国民国家の『内部』と『外部』を区別する従来の二項対立をさらに曖昧にしている。このような動向は、紛争、リスク、予測不可能な攻撃が無際限かつ恒常的に続く状態が現在出現しているということを示している。都市化する地球で都市生活を支えている日常的なインフラは、通常は当たり前前の存在と見なされ無視されているが、国家的(および非国家的)暴力の主要なメカニズムとなるのである」²⁷。「戦争とは、このように拡張された意味では」、フィリップ・アグリは言う。「あらゆるところにあり、あらゆるものである。それは大きくも小さくもある。それは空間的にも時間的にも無限である。生そのものが戦争なのだ」²⁸。

注(日本語訳がある出典の情報は訳者による追記)

- この「定式」には様々な英訳が存在している。私がこの英訳から始めようと思った理由はこの後に続く論述で明らかになると願う。
- [訳注]筆者の意図に沿うように(注1参照)、一般的に知られた日本語訳を用いている。既存の訳は「戦争は他の手段をもってする政治の継続にほかならない」(『戦争論』、淡徳三郎訳、徳間書店、1965年、43頁)、「戦争とは他の手段をもってする政治の継続にほかならない」(『戦争論』上巻、清水多吉訳、現代思潮社、1966年、43頁)、「戦争は政治におけるとは異なる手段をもってする政治の継続にほかならない」(『戦争論』上巻、篠田英雄訳、岩波書店、1968年、58頁)、「戦争は他の手段をもってする政策の継続にすぎない」(『戦争論 レクラム版』、日本クラウドゼヴィッツ学会訳、芙蓉書房出版、2001年、44頁)、「戦争とは他の手段をもってする政治の継続に他ならない」(『縮訳版 戦争論』、加藤秀治郎訳、日本経済新聞出版本部、2020年、60頁)など。同書からの他の引用については、日本クラウドゼヴィッツ学会訳に倣った。
- Carl von Clausewitz, *On War*, trans. Michael Howard and Peter Paret (1976; repr., Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984), 87. 強調は筆者による。
- Antulio J. Echevarria II, “On the Clausewitz of the Cold War: Reconsidering the Primacy of Policy in *On War*,” *Armed Forces and Society* 34, no. 1 (October 2007): 90–108; Antulio J. Echevarria II, *Clausewitz and Contemporary War* (Oxford: Oxford University Press, 2007). See also Adrien Shu, “What Is War?,” *Revue française de science politique* (English ed.) 67, no. 2 (2017): iv.
- Christopher Bassford, “Tip-Toe through the Trinity: The Strange Persistence of Trinitarian Warfare,” *Clausewitz Studies*, April 2014, <https://www.clausewitz.com/mobile/trinity8.htm>.
- 「総力戦」という語の使用はドイツの軍人エーリヒ・ルーデンドルフを嚆矢とする。彼の著作の中でもとりわけ『総力戦』(1935年)は、クラウドゼヴィッツとの対話とでもいうべきものである。力戦とは、道徳的、物理的(つまりインフラストラクチャー)なあらゆる市民的リソースを戦争のために総動員することである。ルーデンドルフは、戦争は国家が主導すべきであるというクラウドゼヴィッツの考えに批判的だった。彼はその逆を提唱した——戦争は全面的であり、政治も軍事化されるべきであるからには、軍隊とその指揮官たちが国家を主導すべきだと。総力戦への言及は戦時中の日本にも見られる。例えば、京都学派の四人の学者(西谷啓治、高坂正顕、高山岩男、鈴木成高)の、1941年から1943年にかけて開催された三回の座談会の最後は「総力戦の哲学」と題され、雑誌『中央公論』に掲載されている。
- Clausewitz, On War*, 76. /カール・フォン・クラウドゼヴィッツ「戦争論 レクラム版」、日本クラウドゼヴィッツ学会訳、芙蓉書房出版、2001年、27頁。
- From the 1915 pamphlet *Socialism and War (The Attitude of the Russian Social-Democratic Labour Party Towards the War)* by Lenin, collected in *Lenin on War and Peace – Three Articles*. (Beijing: Foreign Language Press, 1966), 11. /「社会主義と戦争(戦争にたいするロシア社会民主労働党の態度)」、『レーニン全集 第21巻』、マルクス=レーニン主義研究所 レーニン全集刊行委員会訳、大月書店、1957年、310頁。

(Variations) On War
Ho Tzu Nyen

I

War is the mere continuation of politics by other means.¹

—Carl von Clausewitz, 1832

This formula—arguably the best-known (and perhaps most contested) definition of war, reads in the original German as “Der Krieg ist eine bloße Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln.” In the 1976 “standard” English translation, Michael Howard and Peter Paret rendered it as “War is merely the continuation of *policy* by other means.”² In English, both “policy” and “politics” are reasonable options for the translation of the German word *Politik*, and both have been used interchangeably by Clausewitz’s various English translators and commentators. “political intercourse,” “political activity,” “political affairs,” and even “polity” (which emphasizes the influence of organized groups and social structures in war) have also been used.³ Commenting on this substitutability and ambiguity, Christopher Bassford notes that saying “war is an expression of X, without defining X, gets [us] nowhere.”⁴ Bassford then surmises that the key distinction between politics and policy is “interactivity.” Therefore, *politics* is a multilateral phenomenon that involves some kind of interaction between different parties, whereas policy is the unilateral effort of a single entity to accomplish a specific purpose. In this sense, one-sided violence does not make a war. War requires reciprocity.

But in this space between unilateral policy and multilateral politics, we can discern a duality within Clausewitz’s conception of war. First, there is a “realist” (and multilateral) conception, where war is regarded not as an end, but as a means—governed by political reason, for interaction among various actors. But there is in Clausewitz another conception of war that we may call “ideal” (and unilateral), a pure concept of war-in-itself as an unleashing of violence that is continuously drawn to an overcoming of all limits and an escalation into Total War.⁵ Just as “in the field of abstract thought the inquiring mind can never rest until it reaches the extreme,” this “ideal” form of war deals “with an extreme: a clash of forces freely operating and obedient to no law but their own.”⁶

II

“WAR IS THE CONTINUATION OF POLITICS BY OTHER” (i.e., VIOLENT) “MEANS”⁷

—Vladimir Ilyich Lenin, 1915

Almost innocuously, Lenin recalibrates the formula through the appending of a bracketed “i.e., violent” to Clausewitz’s “other means.” War, then, becomes the violent strain of politics to be waged against all enemies of the Revolution, both internal (the class struggle) and external (imperialism). According to Jacob Kipp, Lenin’s reading of Clausewitz in 1914, and his rereading of Hegelian dialectics, led to a militarization of Marxism. This in turn brought about a substantial shift in the place of war in socialist ideology that ultimately led to the Soviet “unified military doctrine,” which Kipp described as “the need to prepare for total war. It placed great stress upon economic preparations for war, state-directed industrialization, the peacetime mobilization of the citizenry, and the central command and control of the state machine.”⁸

The logic of the oxymoronic term “peacetime mobilization,” where the lines between civilian and the military, war and peace, become fuzzy, can also (paradoxically) serve as a description of the “governmentalities” of postwar liberal democracies on the other side of the Iron Curtain. This is perhaps nowhere clearer than in the rise of the science of logistics. The etymology of “logistics” traces to the Greek *logistikos*, which means “skilled in calculating.” Deborah Cowan tells us that in the history of warfare, logistics might have once played a subservient role to strategy and tactics in military operations, but things began to change with the rise of modern technological and petroleum-based warfare.⁹ The success or failure of campaigns came to rely on a logistical system critical for the feeding of humans and machines alike. Thus, over the course of the twentieth century, a reversal of sorts took place and logistics began to lead, rather than serve, strategy. By the 1960s, the science of logistics, armed with quantitative techniques subsequently amplified by the calculating power of computers, would redefine business science.

By the latter half of the twentieth century, logistics and its paradigmatic space of the supply chain had become a vital system, critical not only to trade, but to the sustenance of life itself. This is apparent in the increasing militarization and securitization of supply chains in the networked infrastructure of postwar global capitalism.

- 9 Jacob W. Kipp, “Lenin and Clausewitz: The Militarization of Marxism, 1914–1921,” *Military Affairs* 49, no. 4 (October 1985), 189.
- 10 Deborah Cowan, *The Deadly Life of Logistics: Mapping Violence in Global Trade* (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2014), 26.
- 11 Michel Foucault, *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France 1975–1976*, trans. David Macey (New York: Picador, 2003), 15. / ミシェル・フーコー「社会は防衛しなければならない: コレージュ・ド・フランス講義 一九七五～七六年度 ミシェル・フーコー講義集成VI」, 石田英敬, 小野正嗣訳, 筑摩書房, 2007年, 18–19頁.
- 12 Foucault, *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France 1975–1976*, 15–16. / フーコー「社会は防衛しなければならない: コレージュ・ド・フランス講義 一九七五～七六年度 ミシェル・フーコー講義集成VI」, 19頁.
- 13 Michel Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977–1978*, trans. Graham Burchell (London: Palgrave Macmillan, 2009), 274. / ミシェル・フーコー「安全・領土・人口: コレージュ・ド・フランス講義 一九七七～七八年度 ミシェル・フーコー講義集成VII」, 高桑和巳訳, 筑摩書房, 2007年, 338頁.
- 14 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1987), 421. / ジル・ドゥルーズ, フェリックス・ガタリ「千のプラトール: 資本主義と分裂症」, 宇野邦一, 小沢秋広, 田中敏彦, 豊崎光一, 宮林寛, 守中高明訳, 河出書房新社, 1994年, 477頁.
- 15 Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, 421. / ドゥルーズ, ガタリ「千のプラトール: 資本主義と分裂症」, 476–477頁.
- 16 Paul Virilio and Sylvère Lotringer, *Pure War*, trans. Mark Polizotti (Los Angeles: Semiotext(e), 2008), 39. / ポール・ヴィリリオ, シルヴェール・ロトランジェ「純粋戦争」, 細川周平訳, UPU, 1987年, 36頁.
- 17 Virilio and Lotringer, *Pure War*, 30. / ヴィリリオ, ロトランジェ「純粋戦争」, 23頁, ルビは訳者による.
- 18 Virilio and Lotringer, *Pure War*, 31–32. / ヴィリリオ, ロトランジェ「純粋戦争」, 25.
- 19 Virilio and Lotringer, *Pure War*, 39. / ヴィリリオ, ロトランジェ「純粋戦争」, 36頁.
- 20 Jean Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place*, trans. Paul Patton (Bloomington: Indiana University Press, 1995), 83. / ジャン・ボードリヤール「湾岸戦争は起こらなかった」, 塚原史訳, 紀伊国屋書店, 1991年, 138頁.
- 21 Paul Patton, “Introduction,” in Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place*, 3. 強調は筆者による.
- 22 Clausewitz, *On War*, 77, 149. / クラウゼヴィッツ「戦争論 レクラム版」, 26頁, 140頁.
- 23 Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 111. / ブルノー・ラトゥール「虚構の「近代」——科学人類学は警告する」, 川村久美子訳, 新評論, 2008年, 189頁.
- 24 Bruno Latour, “Give Me a Laboratory and I Will Raise the

III

Power is war, the continuation of war by other means. At this point, we can invert Clausewitz's proposition and say that politics is the continuation of war by other means.¹⁰

—Michel Foucault, 1976

Foucault's reformulation of the formula took place in the first of his 1976 lectures at the Collège de France. He continued:

According to this hypothesis, the role of political power is perpetually to use a sort of silent war to reinscribe that relationship of force, and to reinscribe it in institutions, economic inequalities, language, and even the bodies of individuals.... Politics, in other words, sanctions and reproduces the disequilibrium of forces manifested in war. Inverting the proposition [Clausewitz's formula] also means something else, namely that within this "civil peace," these political struggles, these clashes over or with power, these modifications of relations of force—the shifting balance, the reversals—in a political system, all these things must be interpreted as a continuation of war.¹¹

As has been well commented upon, Foucault's usage of the model of war as a grid for analyzing politics in this period was part of a shift from his earlier studies of disciplinary mechanisms characterized by a spatial strategy that works through the enforced enclosure of space and circumscription of movement (prisons, barracks, schools, asylums) to a newer form of "governmentality" that requires the opening up of spaces to enable flows of controlled circulation (town planning, food management, vaccination campaigns).

This form of biopolitics pivots in turn on risk calculations that are closely linked to the emergence of a new science: statistics. Statistics, which literally means the "science of the state," utilizes advances in probability studies to produce "knowledge of the State," an accounting of the forces and resources constituting a state at a given moment. For example: "Knowledge of the population, the measure of its quantity, mortality, natality; reckoning of the different categories of individuals in a state and of their wealth; assessment of the potential wealth available to the state, mines and forests, etcetera; assessment of the wealth in circulation, of the balance of trade, and measure of the effects of taxes and duties, all this

data, and more besides, now constitute the essential content of the sovereign's knowledge."¹²

IV

This is the point at which Clausewitz's formula is effectively reversed; to be entitled to say that politics is the continuation of war by other means, it is not enough to invert the order of the words ["war" / "politics"] as if they could be spoken in either direction; it is necessary to follow the real movement at the conclusion of which the States, having appropriated a war machine, and having adapted it to their aims, re-impart a war machine that takes charge of the aim, appropriates the States, and assumes increasingly wider political functions.¹³

—Gilles Deleuze and Félix Guattari, 1980

The war machine, for Deleuze and Guattari, does not have war as its initial objective. It is a "nomad science" that tends toward absolute speed and unrestrained movement and as such must be understood in opposition to the "standing army" at the service of the sedentary and territorial state. One of the fundamental problems of the state, then, is how it can appropriate such a war machine that is essentially foreign to it, and integrate it within the state apparatus in the form of a stable military institution. It is only when the war machine is subordinated to the state's political aims that war is given as the direct objective of the war machine. This notion of the war machine can be understood as a reworking—or better yet, a rewiring—of the duality (the "realist" and "ideal" poles) within Clausewitz's conception of war.

However, a war machine that is subordinated by the state can also reappropriate the state and assume all of its political functions, leading it into conditions of Total War. We have seen manifestations of this in the wartime governments of Germany and Japan. And Deleuze and Guattari tell us that what intensifies a state war into a Total War is in turn closely connected to capitalism. It has to do with the "investment of constant capital in equipment, industry, and the war economy, and the investment of variable capital in the population in its physical and mental aspects (both as war maker and as victim of war). Total War is not only a war of annihilation but arises when annihilation takes as its 'center' not only the enemy army, or the enemy state, but the entire population and its economy." An appropriated war machine thus displays two successive figures: "first, that of

fascism, which makes war an unlimited movement with no other aim than itself; but fascism is only a rough sketch, and the second, post-fascist, figure is that of a war machine that takes peace as its object directly, as the peace of Terror or Survival. The war machine reforms a smooth space that now claims to control, to surround the entire earth. Total war itself is surpassed, toward a form of peace more terrifying still."¹⁴

V

You know Clausewitz's statement: "War is politics by other means." I would say that the Total Peace of deterrence is Total War pursued by other means.¹⁵

—Paul Virilio, 1983

In conversation with Sylvère Lotringer, Virilio describes a shift in the nature of war encapsulated by the entry of the United States into World War II through the figure of General Dwight D. Eisenhower, whom Virilio deemed pivotal in bringing about the "logistic tendency of American economic power-economic in the sense of a war economy.... He was the only one to use the new concept, which was logistics."¹⁶

Logistics—a word that, according to Virilio, "people don't understand"—derives its lineage from *logiste*, "competitor," and was used for the winner of the first grand prize of the Prix de Rome. Its first usage in military science came from Antoine-Henri Jomini, whose treatise on war, Virilio tells us, has a large chapter that was the first to appear on logistics:

How is it that the means become so important? Jomini realizes that it's the Napoleonic wars, thus already mass wars, technical wars, with artillery and the Chappe telegraph which appeared at that time. Between the already sophisticated artillery and the telegraph, you have a situation—a primitive one, granted, but which nonetheless represents rather well what will later develop in the audio-visual field, in long range artillery, and finally in missiles. Logistics occurs at the time of the Napoleonic wars because these wars pulled millions of men onto the roads, and, along with them problems of subsistence. But subsistence isn't everything: logistics is not only food, it's also munitions and transportation. ... The trucks bringing ammunition and the flying shells bringing death are

coupled in a system of vectors, of production, transportation, execution. There we have a whole flow chart which is logistics itself. To understand what this a-national logistical revolution—Eisenhower's—is, there's a statement by the Pentagon from around 1945–50 which is extraordinary: Logistics is the procedure following which a nation's potential is transferred to its armed forces, in times of peace as in times of war¹⁷

This logistical revolution, which was as much a revolution in the science of logistics as it was a revolution in how logistics began to infiltrate the increasingly fuzzy boundaries between civilian and military domains, leads Virilio to claim, "The Second World War never ended.... It hasn't been put out. There is no state of peace. It isn't over because it continued in total Peace, that is in war pursued by other means."¹⁸

VI

A variant on Clausewitz: non-war is the absence of politics pursued by other means.¹⁹

—Jean Baudrillard, 1991

Baudrillard's variation on the formula took place in the context of the 1991 Gulf War, waged by a coalition of thirty-five states led by the United States against Iraq in response to its invasion and annexation of Kuwait. Baudrillard's seemingly absurd claim that "the Gulf War did not take place" has usually been explained in relation to how media coverage of the war seemed to exemplify Baudrillard's logic of simulation. While it was not the first time that images of war were seen on TV screens, it was the first time that they were relayed live from the battlefield, with a whole new level of military control. As a result, Paul Patton tells us, "What we saw was for the most part a 'clean' war, with lots of pictures of weaponry, including the amazing footage from the nose-cameras of 'smart bombs,' and relatively few images of human casualties, *none from the Allied forces*."²⁰ The war became virtual when it attained the velocity of real-time information and became irreversibly encrusted with its own representation.

But the Gulf War was a "non-war" in another, perhaps more specifically Clausewitzian sense. It was characterized by the absence of politics, with politics defined by interactivity and reciprocity. In the TV Gulf War, the Iraqi forces, when they were depicted at all, were present only as an almost completely inert entity in the face of the coalition's overwhelming force. As

Clausewitz puts it, war “is not the action of a living force upon a lifeless mass (total non-resistance would be no war at all) but always the collision of two living forces. The ultimate aim of waging war, as formulated here, must be taken as applying to both sides. Once again, there is interaction. So long as I have not overthrown my opponent I am bound to fear he may overthrow me.” This reciprocity in turn enables Clausewitz to locate the specificity of the art of war against the fine arts and the art of engineering: “The essential difference is that war is not an exercise of the will directed at inanimate matter, as is the case with the mechanical arts, or at matter which is animate but passive and yielding, as is the case with the human mind and emotions in the fine arts. In war, the will is directed at an animate object that *reacts*.”²¹

VII

Yes, science is indeed politics pursued by other means, means that are powerful only because they remain radically other.²²

—Bruno Latour, 1991

Although not typically seen as a political philosopher, it is interesting how many times Latour had the opportunity to, in his words, “parody Clausewitz’s motto.” The earliest example of this (that I can locate) is the essay “Give Me a Laboratory and I Will Raise the World,” which was included in the anthology *Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science* (1983). There, Latour writes that science

is not politics since a power is always blocked by another counter-power. What counts in laboratory sciences are the other means, the fresh, unpredictable sources of displacements that are all the more powerful because they are ambiguous and unpredictable. Pasteur, representing the microbes and displacing everyone else, is making politics, but by other, unpredictable means that force everyone else out, including the traditional political forces.²³

Thus science, which introduced new kinds of forces and new forms of nonhuman “actants” (microbes, DNA, nuclear energy), reconfigured the field of politics itself.

Latour’s contributions to the field of science and technology studies (STS) and his role in the development of actor-network theory (ANT), in which humans and nonhumans exist in constantly shifting

networks of relationships that cut across the typical divisions of the social and natural worlds, have been influential in the recent so-called infrastructural turn among anthropologists and geographers. This can be described as an attempt to understand how the complex and multi-scalar systems of infrastructure have reconfigured human and planetary existence through energy, water, sewage, transportation, and communication networks. The term “infrastructure” —like the term “logistics” —has a French origin. It was first used in civil engineering to refer to the work that must be done before railroad tracks can be laid, before it became widely employed in the military. This lineage is apparent in the *Oxford English Dictionary*’s (2015) definition of infrastructure, which begins broadly as “a collective term for the subordinate parts of an undertaking; substructure, foundation” —and then becomes specific, referring to “the permanent installations forming a basis for military operations, as airfields, naval bases, training establishments, etc.”²⁴

Synchronous with the ascent of logistics in business science, infrastructural developments also peaked in the so-called development decade of the 1960s. Infrastructure, as Ashley Carse puts it, “was Cold War politics by other means.”²⁵ To think of infrastructure is to think of the network in which economy, energy, vital resources, governance, technology, and security are imbricated, and to understand why modern warfare can no longer distinguish between civilian and military targets. “Contemporary intersections of political violence and infrastructure,” Stephen Graham tells us, “further blur traditional binaries separating ‘war’ and ‘peace,’ the ‘local’ and the ‘global,’ the ‘civil’ and ‘military’ spheres, and the ‘inside’ and ‘outside’ of nation-states. Such trends suggest that potentially boundless and continuous landscapes of conflict, risk, and unpredictable attack are currently emerging, as the everyday infrastructures sustaining urban life on an urbanizing planet, usually taken for granted and ignored, become key mechanisms for the projection of state (and nonstate) violence.”²⁶ “War, in this broadened sense,” writes Philip Agre, “is everywhere and everything. It is large and small. It is boundless in space or time. Life itself is war.”²⁷

Notes

- 1 Various English translations of this “formula” exist, and I have chosen to start with this particular variation for reasons that (I hope) will subsequently become clear.
- 2 Carl von Clausewitz, *On War*, trans. Michael Howard and Peter Paret (1976; repr., Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984), 87, my emphasis.
- 3 Antulio J. Echevarria II, “On the Clausewitz of the Cold War: Reconsidering the Primacy of Policy in *On War*,” *Armed Forces and Society* 34, no. 1 (October 2007): 90–108; Antulio J. Echevarria II, *Clausewitz and Contemporary War* (Oxford: Oxford University Press, 2007). See also Adrien Shu, “What Is War?,” *Revue française de science politique* (English ed.) 67, no. 2 (2017): iv.
- 4 Christopher Bassford, “Tip-Toe through the Trinity: The Strange Persistence of Trinitarian Warfare,” *Clausewitz Studies*, April 2014, <https://www.clausewitz.com/mobile/trinity8.htm>.
- 5 The term “Total War” originated from the German General Erich Ludendorff, whose writings, especially *The Total War* (1935), engage in dialogue with Clausewitz. Total War refers to the total mobilization of all civilian resources, both moral and physical (that is, infrastructure) for war. Ludendorff is critical of Clausewitz’s notion that war should be led by the state. Instead he advocates the opposite: the army and its generals should conduct the affairs of state, since wars are now total and politics must be militarized. Mention of Total War can be found in wartime Japan, for example the last of the three roundtable discussions held by four scholars of the Kyoto School (Nishitani Keiji, Kosaka Masaaki, Koyama Iwao, and Suzuki Shigetaka) between 1941 to 1943, which were published in *Chuo Koron* magazine and titled “The Philosophy of Total War.”
- 6 Clausewitz, *On War*, 76.
- 7 From the 1915 pamphlet *Socialism and War (The Attitude of the Russian Social-Democratic Labour Party Towards the War)* by Lenin, collected in *Lenin on War and Peace – Three Articles*. (Beijing: Foreign Language Press, 1966), 11.
- 8 Jacob W. Kipp, “Lenin and Clausewitz: The Militarization of Marxism, 1914–1921,” *Military Affairs* 49, no. 4 (October 1985), 189.
- 9 Deborah Cowan, *The Deadly Life of Logistics: Mapping Violence in Global Trade* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), 26.
- 10 Michel Foucault, *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France 1975–1976*, trans. David Macey (New York: Picador, 2003), 15.
- 11 Foucault, *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France 1975–1976*, 15–16.
- 12 Michel Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977–1978*, trans. Graham Burchell (London: Palgrave Macmillan, 2009), 274.
- 13 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 421.
- 14 Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, 421.
- 15 Paul Virilio and Sylvère Lotringer, *Pure War*, trans. Mark Polizotti (Los Angeles: Semiotext(e), 2008), 39.
- 16 Virilio and Lotringer, *Pure War*, 30.
- 17 Virilio and Lotringer, *Pure War*, 31–32.
- 18 Virilio and Lotringer, *Pure War*, 39.
- 19 Jean Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place*, trans. Paul Patton (Bloomington: Indiana University Press, 1995), 83.
- 20 Paul Patton, “Introduction,” in Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place*, 3, my emphasis.
- 21 Clausewitz, *On War*, 77, 149.
- 22 Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 111.
- 23 Bruno Latour, “Give Me a Laboratory and I Will Raise the World,” in *Science Observed*, ed. Karin Knorr-Cetina and Michael Mulkay (London: Sage, 1983), 168.
- 24 Example cited from Ashley Carse, “Keyword: Infrastructure: How a Humble French Engineering Term Shaped the Modern World,” in *Infrastructures and Social Complexity*, ed. Penny Harvey, Casper Bruun Jensen, and Atsuro Morita (New York: Routledge, 2010), 33.
- 25 Carse, “Keyword: Infrastructure,” 27.
- 26 Stephen Graham, “Disruption by Design: Urban Infrastructure and Political Violence,” in *Disrupted Cities: When Infrastructure Fails*, ed. Stephen Graham (New York: Routledge, 2010), 121.
- 27 Philip E. Agre, “Imagining the Next War: Infrastructural Warfare and the Conditions of Democracy,” originally published in *Radical Urban Theory*, September 14, 2001, 1, and now accessible at <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/agre/war.html>. Also cited in Graham, “Disruption by Design,” 121.

美術と権力場についてのいくつかの考察

崔敬華

地理学者のデイヴィット・ハーヴェイは2018年のレクチャーで、世界的に浸透した新自由主義は、市場における自由の拡大を推し進める政策を通じて支配的言説となり、それまでと異なる文化的状況——新自由主義的ハビトゥス——を生み出したと述べた¹。ハビトゥスとは、ある集団に属する人々の生を成す知覚や慣習的行動を構造化し、またそれらによって構造化されるものであるとするピエール・ブルデューによる概念²であるが、新自由主義的ハビトゥスでは、人々が自己を含めた社会のあらゆる構成要素を市場的価値基準で捉え、自らの生は自らの能力によってのみ決定づけられるという規範のもとに行動するとハーヴェイは述べている。そのため、自動と自己責任は自他に対する規範的抑圧のレトリックとして肥大してゆくと共に、公共的価値は衰退してゆく。そこで生起するのは、言説や「真実」を自己に有利かどうかによって選びとる主観性である。新自由主義的ハビトゥスにおいては、オルタナティブ・ファクト、歴史修正主義、レイシズムといった脱民主主義への志向は不可避である。

あらゆる社会的インフラと同じく、芸術の創出に関わる文化組織も新自由主義的言説によって再定義され、文化の公共的価値をうたいながらも、それに経済的価値と効率を求めるダブル・スタンダードなガバナンスが正常化した。文化的インフラとその経済的資源に大きく依拠して拡張してきた現代美術は、時にその社会的、政治的批評を含む表現によって、ステークホルダーの価値を反映せざるを得ない文化組織との緊張を生んできたが、近年、新自由主義とシンクロする社会変化の潮流と共に、現代美術はより流動的かつ偶発的なポリティクスの中に置かれることになった。

上記は、美術は諸力が拮抗し交渉する政治的な場にあり、またそのような場を作り出すということを示すひとつの略図にすぎないが、作品を取り囲む場の力学を踏まえて表現を捉えることは、アーティストがその実践において何を希求しているのかを思考するのに役立つ。ブルデューが、アーティストの実践や表象は「権力場」を参照することによってしか説明ができないと述べていたように。権力場とは、あらゆる類の場において支配的であるための経済資本や文化資本を所有している個人や制度の力関係が織りなす闘争の空間であり、さらにブルデューは、その中で芸術は常に被支配的であるとする³。

藤井光はこれまで国内外での展示を契機に、映像を主なメディアとして作品制作を行い、今日の社会における芸術的実践の意義を探求してきた。近年はワークショップや対話の場を作り、それを撮影、編集したものを、主に映像インスタレーションとして継続的に発表している。「帝国の教育制度」(2016年)、「日本人を演じる」(2017年)、「2.8独立宣言書|日本語で朗読する」(2019年)、「無情」(2019年)に見られるように、作品の多くは、日本の

帝国主義や植民地支配に関連するアーカイブ資料をひとつの起点としている。作品に参加する人々は、現代の日本社会のマジョリティ、あるいは被植民者としての支配の歴史的経験をアイデンティティに刻まれた人種的マイノリティ、もしくはグローバルな労働搾取構造における被支配者といった主体を表象するアクターとなる。藤井はその場の権力の分配を司る立場に自らを置き、象徴的かつ抑圧的な他者として、しばしば自らの姿を映像内に映り込ませる。そのように、藤井は自国および関係国の歴史や社会状況を参照したフィクショナルな権力場を設えて、そこでの人々の行為や発話を捉え、あるいは発露されえない内側を想起させながら、歴史的現在を照らし出し、そこに作用している支配的イデオロギーを前景化する。

「帝国の教育制度」は、2015年に藤井が韓国の国立現代美術館でのレジデンス・プログラムを通じてソウルに滞在した際、23名の現地の大学生らと行ったワークショップがベースとなっており、日本では2016年、映像インスタレーション作品として森美術館で展示された。作品の中心的な要素であるシングルチャンネルの映像では、アメリカ陸軍省が太平洋戦争中に作成した、大日本帝国の教育制度に関するプロパガンダ映像の断片と、学生たちが藤井の指示のもとで行う一連の行為が交差する。米軍の映像は、当時の日本映画などの教育に関する場面をモンタージュしたものである。帝国の理想的な教育実践を描いた映像にボイスオーバーを重ねて言説を書き換え、全体主義的な政府が、西欧から取り入れた教育制度をもって「国民が何を学び、見聞きし、信じるかを管理している」と説いている。藤井はその映像を用いて、日韓両国の戦後民主主義と外交関係に密接に関わってきたアメリカを介在させることで、過去と現在のナショナルなイデオロギーを相対化すると同時に、それが文化と教育を用いてどのように人々に働きかけ、その言説と権力を内在化させるのかを提示している。

藤井は通訳を介して指示を重ね、学生たちを身体的に制御する。学生たちは驚くほどに誠実に指示に従い、プロパガンダ映像に映る学徒たちの行進や体操を全員で行う、あるいは提示された記録資料に映る戦争暴力や人々の生活を再現するなどしながらも、ふざけ合ったり、暴力的な光景を再現することや撮影されることに戸惑う姿を見せたりもする。藤井はその後、人々が南韓独立を叫び、万歳を唱えながら行進する場面を演じるよう指示する。学生たちは歓声を上げて行進を再現しながら、その行為に引き込まれてゆく。ワークショップという設えられた場で駆動されたその情動は、ナショナルな記憶への包摂なのだろうか。それとも人間としての尊厳と自由の根源的欲求の現れなのだろうか。そのような問いを鑑賞者に残してゆくかのように映像は幕を閉じる。

この作品はまた、アーティストが行使しうる力について、日本の美

術と美術教育の歴史を掘り下げつつ省みるものでもある。引用されているプロパガンダ映像の多くは、書道、写生、陶芸、音楽などを学ぶこともたちの様子を切り取っている。重ねられたボイスオーバーは、日本人が芸術的感性に秀でており、自然を写し取ることもにも優れているにもかかわらず、国家権力は教育制度を使って子どもたちに軍国主義を身体化させ、独裁的権力を強化していると断ずる。

インスタレーションには、この映像の他に1点のモノクロ写真が含まれている。東京藝術大学の前身である東京美術学校の教室で1899年かその前後に撮られたもので、ギリシャ彫刻のレプリカを模写する男子学生たちが写っている。芸術教育の頂点にあった東京美術学校で学んだ学生たちの多くは、アカデミズムが形成する強固なヒエラルキーに取り込まれ、そこでの自らの作品の芸術的価値の承認とステータスを希求した。1930年代、国家権力による全体主義的な文化統制が強まるにつれ、混乱に見舞われた美術機構とそこに属していたアーティストたちは、自らの役割を時局の要請に委ね、国家のイデオロギーを形象化し敷衍した。戦争作戦記録画は、今日私たちが直接目にすることができるその歴史的出来事の重要な遺産であると言えるだろう。軍部によって派遣された戦地で、また時には軍部から与えられた資料をもとにアーティストが描いた、ロマンティズムと虚構性を帯びた写実的絵画は、軍当局や新聞社などによって組織された数々の展示を通して国民の目に触れ、ナショナリズムを高揚させるという役割を果たした。しかし、徹底的に統制されていた美術機構の只中に置かれたアーティストたちの内の複雑性を、絵画の表面から知ることは容易ではない。戦争作戦記録画は、芸術の自律性と社会的価値についての難題を提示するものだとも言える。

戦後、GHQが全国から接收した戦争作戦記録画は、1970年、「無期限貸与」として日本に戻った。それら153点は修復を経て、1977年に東京国立近代美術館の新収蔵作品展示で公開される計画であったが、作品を制作したアーティストや彼らの家族、政治家を含む人々の抗議によって直前で中止され、数点ずつの展示方式に変更された。これに対し、当時の多くの批評家たち同様に、ヨシダ・ヨシエも批判的な姿勢を見せながら、アーティストを含め、戦争中の文化を統制した人々が、戦後の文化行政の中核を保ち続けたことを指摘した上で、次のように書いた。「(戦争作戦記録画の全面公開の中止は)戦後三十余年たった現在でも『戦争画』がさまざまな機構や人物のなかで、いまなお生きつつけていることを証してやまない。と同時に、『戦争画』を生みだした文化構造、精神構造もまた生きつつけており、それをささえる国家の文化行政機構の構造もまた変わりなく温存していることが、いみじくも露呈されたことに、私は強い関心を持たざるを得ない」⁴。

ヨシダがこのように書いた時から四十余年が経った。今日美術を取り巻く環境は、戦争の時代を生きたアーティストたちが置かれていたのとは異なる権力場を形成しているが、そこでも戦争作戦記録画は生きつつけている。藤井は今回の展示で、かつてGHQが東京都美術館で行った展示を通じて判断しようとした、戦争作戦記録画が「何であるか」という問いを今日の鑑賞者たちに差し出す。そこに同じものを見出す「私たち」が存在しないのは確かだ。

(東京都現代美術館学芸員)

- ¹ *David Harvey's, Anti-Capitalist Chronicles* (2018年11月23日) <http://davidharvey.org/2018/11/new-podcast-david-harveys-anti-capitalist-chronicles/>
- ² ピエール・ブルデュー『ディスタंकション I』石井洋二郎訳、藤原書店、1990年参照
- ³ ピエール・ブルデュー「芸術の規則 II」石井洋二郎訳、藤原書店、1996年、pp.66–68
- ⁴ ヨシダ・ヨシエ「国家・権力・戦争画」『ヨシダ・ヨシエ全仕事』芸術書院、2005年、p.33

The geographer David Harvey stated in a recent podcast lecture in 2018 that neoliberalism, which became a ruling global discourse in the 1980s through policies favoring market freedom, created a new cultural situation: the neoliberal habitus.¹ Referring to sociologist Pierre Bourdieu's complex notion of habitus, which generates, and is generated by, spontaneous and normalized schemes of perception and action shared by all members of the same group,² Harvey notes that in the neoliberal habitus, people understand the constituents of one's life and society based on their capitalistic value, and believe that one's life is defined and determined by one's own ability. Self-reliance and personal responsibility become bloated, oppressive norms against self and others, invalidating shared political and cultural values. Neoliberalism favors subjectivities that opt for affective and advantageous discourses and truths, as seen in the pernicious advancement of alternative facts, historical revisionism, and nationalism. Subjectivities and desires that constrain and deconstruct democracy are inevitable in the neoliberal habitus.

As with all social infrastructures, cultural organizations are redefined in neoliberal discourses, where governance advocates common value in culture while contradictorily seeking to normalize its economic value and efficiency. Contemporary art has largely relied on infrastructure and economic resources for its production and presentation, while critical articulation of vested interests of the authority has created conflict and tension with respect to the infrastructures that embody the stakeholders' values. Within the currents of present political and social change synchronizing with neoliberalism, contemporary art has been subject to random and contingent politics.

In this (albeit rough) delineation, art is situated in and creates the political sphere where various forces create unique dynamics. Analyzing artistic articulation from a wider panorama helps us see where the aspirations of artists lie, just as Bourdieu maintained that artists' practice and their representation can only be understood in reference to the field of power—a space of struggle generated by hierarchical relationships among individuals and systems that own economic and cultural capital, enabling the dominance of certain fields over others. According to Bourdieu, within fields of power, art always occupies a subordinate position.³

Hikaru Fujii has produced many works, presented in exhibitions in Japan and beyond, using film as a primary medium to examine the significance of artistic practice in today's society. In recent years he has organized various workshops and discursive events, filmed them, and rendered the documentation as video installations. In *The Educational System of an Empire* (2016), *Playing Japanese* (2017), *2.8 Declara-*

tion of Independence | Reading in Japanese (2019), and *Mujō (The Heartless)* (2019), Fujii draws from archival materials related to Japanese imperialism and colonial occupation in combination with participants who represent either the dominant majority of contemporary Japanese society; a racial minority whose identity is inscribed with colonial domination; or precarious subjects exploited by the global labor market system. Fujii often includes himself in the frame as a symbolic, oppressive other who distributes power among the rest. Through creating a fictional field of power referring to the historical past, and capturing the participants' articulations or evoking unvoiced positions, Fujii brings forth the historical present and dominant ideologies inscribed in subjectivities.

The Educational System of an Empire is a video installation based on a workshop Fujii organized with twenty-three Korean college students during his participation in a 2015 residency program organized by South Korea's National Museum of Modern and Contemporary Art. The work was presented at Tokyo's Mori Art Museum in 2016. The main work is a single-channel video, in which two primary components intersect: segments of a propaganda film on the educational system of Imperial Japan produced by the US War Department during the Pacific War, and various actions conducted by a group of Korean students according to Fujii's instructions. The propaganda film, whose title Fujii appropriated for the work, is a montage of scenes of school education pulled from various Japanese films. A voice-over critiques how "the totalitarian government has effectively exploited its control of the educational system for uniform political indoctrinations of its subjects." Fujii's use of US propaganda here is deliberate: the presence of the United States, which had significant impact on the democratization of Japan and South Korea and on diplomatic relations between the two in the postcolonial period, places national ideologies into a wider perspective, thereby avoiding incitement of antagonism. More importantly, he attempts to offer multiple perspectives on how nationalist discourse, regardless of ideology or country, inscribes power within the subject through education and culture.

Through an interpreter, Fujii controls the students' actions by giving instructions, such as to view provided archival materials and describe the military violence or ordinary life during wartime, or reenact marching or gymnastics conducted by Japanese students. The students are surprisingly earnest and act accordingly; sometimes they seemingly enjoy the experience, then other times show embarrassment while acting or being filmed. After a series of reenactments, Fujii asks them to act out the moment of Korea's independence from Japan, and the students become emotionally drawn in by their own action. The affect generated in the orchestrated

situation of the workshop—does it arise from the students' subsumption within the national memory, or from a more fundamental desire for freedom and dignity?

In this work, Fujii also reflects on the power exercised by artists through exploring the history of art and art education in Japan. In the video he cites a number of scenes from the propaganda film showing students learning calligraphy, sketching, pottery, music, and gymnastics. The voice-over observes that, despite Japanese people have remarkable artistic skills and are adept at copying natural forms, the Japanese government is physically indoctrinating children in order to strengthen their dictatorial power by using Western educational systems.

In addition to the video, the installation includes an undated (likely circa 1899) black-and-white photograph showing a group of male students drawing after a replica of a Greek sculpture at the Tokyo Fine Arts School (currently Tokyo University of the Arts). The school was the first establishment of its kind and has long been considered the apex of national art education. Students were absorbed into the strict academic hierarchy and various (sometimes competing) art circles, and sought acknowledgment of their artistic value and status within them.

In the 1930s, as the Japanese Imperial authority tightened its control over culture, it dislocated the existing art world and academic systems. All kinds of cultural organizations placed themselves in the hands of the authority and tasked themselves with embodying and disseminating Imperial ideology. War record paintings are the most significant legacy of this history that we can still access today. Between the second Sino-Japanese War (begun in 1937) and the Pacific War (ended in 1945), the Japanese military sent various artists to the battlefields, or provided materials to create paintings recording their war campaigns. The resulting works, driven by ideology, offered romanticized depiction of war, which in turn incited nationalism more broadly through the apparatus of exhibition. But it is not easy to speculate from the surfaces of those paintings the complexity of the artists' subjectivity—whether it be desire, ambivalence, conflictedness, fear or the entanglements of all of these—given the context of dictated culture in a totalitarian regime. In other words, war record paintings represent a conundrum of artistic autonomy and art's social value, which Fujii explores through a new work to be presented in the upcoming Tokyo Contemporary Art Award 2020–2022 Exhibition.

After the war ended, 153 war record paintings were collected and displayed in the Tokyo Metropolitan Art Museum in 1946, then left in the galleries (which were kept closed), and finally confiscated and shipped to the United States by the General Headquarters, the Supreme Commander for the Allied

Powers, in 1951. In 1970 the paintings returned on "indefinite loan" to the National Museum of Modern Art, Tokyo. The museum announced that they would be treated in the same manner as any others in the collection, and after conservation they were to be displayed as new acquisitions in summer 1977. But this plan was opposed by the artists who had made the paintings, their families, and certain politicians, and the museum shifted its strategy; it would display just some works at any given time.

The critic Yoshida Yoshie, along with many others, denounced this reversal. Pointing out that many of those who controlled cultural production during the war retained power in the postwar cultural administration, he wrote that the cancellation of the larger presentation "clearly proved that 'war paintings' are still alive today in various institutions and individuals after more than thirty years since the war ended. At the same time, I am very intrigued by the fact that this incident aptly uncovered the persistence of the cultural structure and mentality that led to the creation of 'war paintings', and that the cultural administration has retained its structure unchanged."⁴

More than forty years have passed since Yoshida wrote that. The fields of power in which artists were and are situated, in wartime versus today, are vastly different. But war record paintings are still alive in today's field of power. Through his new project, Fujii attempts to ask viewers the same question the General Headquarters attempted to define through the display at the Tokyo Metropolitan Art Museum: What do these war paintings embody? Surely there is no single public today that perceives the same embodiment of power.

(Curator of the Museum of Contemporary Art Tokyo)

Notes

- 1 David Harvey's *Anti-Capitalist Chronicles*, November 23, 2018, table of contents <http://davidharvey.org/2018/11/new-podcast-david-harveys-anti-capitalist-chronicles/>.
- 2 See Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* (Cambridge, MA: Routledge, 1985).
- 3 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1996), 215–216.
- 4 Yoshida Yoshie, "The Nation State, Power, and War Painting," in *Yoshida Yoshie Zen-shigoto* [The corpus of Yoshida Yoshie's critical essays on art] (Tokyo: Geijutsu Shoin, 2005), 33.

略歴			
藤井光 1976年生まれ			
主な個展	「2018アジア企画展《あなたは知らなかった話》」国立現代美術館、ソウル、韓国	アサヒ・アートスクエア・パートナーシッププロジェクト 2010 「東京生活転回法」アサヒ・アートスクエア、東京 「リフレクション／映像が見せる“もうひとつの世界”」水戸芸術館現代美術ギャラリー、茨城	演習1: 非日本人を演じる(2016) 爆撃の記録(2016) 暗唱の家(2016) 帝国の教育制度(2016) 饗宴のあと アフター・ザ・シンボジウム(2015) 歴史の構築は無名のものたちの記憶に捧げられる(2015) わたしたちがこんな目にあって、あなたたちは得をした(2012) 沿岸部風景記録(2011–2015) アワーストライキ(2010) SILENT LINKAGE(2010) ソーシャル・レイバー(2010) NIKEPOLITICS(2007) 飛行少年死す(2007) 第一章(2005)
—			
2021 「特別企画 藤井光 爆撃の記録」原爆の図丸木美術館、埼玉	「虚実皮膚－日本の皮膚と肉体のはざま」イビラブエラ公園 日本館、サンパウロ、ブラジル		
2019 「核と物」KADIST、パリ、フランス	「Fast Forward Festival 5」国立アテネ大学法学図書館、アテネ、ギリシャ	2009 「宮下公園サマーフェスティバル」宮下公園、東京 「ART ACTION 2009」ギャラリーマキ、東京	
2018 「第一の事実」International Studio & Curatorial Program Gallery、ニューヨーク、アメリカ	「シアター・コモンズ '18」ゲーテ・インスティテュート東京、東京 マニラビエンナーレ「Open City」聖イグナシオ教会、マニラ、フィリピン	2008 「246表現者会議展」ベルク、東京 「Point」Alternative Space LOOP、ソウル、韓国	
2015 「饗宴のあと アフター・ザ・シンボジウム」東京都庭園美術館、東京 青森市所蔵作品展「歴史の構築は無名のものたちの記憶に捧げられる」青森立大学 国際芸術センター青森、青森 「メルド彫刻」ya-gins、前橋、群馬	「トラベラー まだ見ぬ地を踏むために」国立国際美術館、大阪	2007 「吉原治良賞記念アート・プロジェクト2008 入選展」大阪府立現代美術センター、大阪	
2009 「芸術、起源、デモクラシー」現代美術製作所、東京	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・センター・メッス、フランス	2006 「怒濤のっ!あおもりアート商店街」青森市商店街、青森	
2008 「NIKEPOLITICS」Galaxy Countach、東京	「2nd Asian Film and Video Art Forum」国立現代美術館、ソウル、韓国		
2007 「JAPAN.SDF」中崎透遊戯室、東京	「日産アートアワード2017: ファイナリスト5名による新作展」BankART Studio NYK、横浜、神奈川	主なレクチャー・パフォーマンス／プロジェクト	
2003 「仮象から出現へ」Batofar、パリ、フランス	「Fast Forward Festival 4」カフェ・ジャネイロ／フローティング・ミュージアム「Hellas Liberty」、アテネ、ギリシャ	—	
主なグループ展	「シアター・コモンズ」港区男女平等参画センター リーブラ、東京 「If only radiation had color. The Era of Fukushima (Proposition 1: Human Landscapes)」X and Beyond、コペンハーゲン、デンマーク	2019 「核と物」コントゥール・ビエンナーレ9「Coltan as Cotton」nona アーツセンター、メヘレン、ベルギー(レクチャー・パフォーマンス) 「無情」あいちトリエンナーレ2019 「情の時代」、名古屋市美術館、愛知(レクチャー・パフォーマンス) 「Replaying the past」NTU CCAシンガポール、シンガポール(レクチャー・パフォーマンス)	長編映画
—			
2021 第10回 アジア・パシフィック・トリエンナーレ、クイーンズランド州立近代美術館、ブリスベン、オーストラリア 「Quantum fields」East Slovak Gallery、コシツェ、スロバキア 「Mutable Ecologies(変容する生態系)」(オンライン) 「越境する意志／The Will to Cross Borders」四季の里／憩いの館、福島 「ART 5 – Art and Democracy」プラットフォーム・ミュンヘン、ドイツ 「3.11とアーティスト:10年目の想像」水戸芸術館現代美術ギャラリー、茨城 「Welcome, Stranger, to this Place」東京藝術大学美術館 陳列館、東京	2016 「旗、越境者と無法地帯」トーキョーワンダーサイト本郷、東京 「その島のこと」てしまのまど、豊島、香川 「六本木クロッシング2016展:僕の身体、あなたの声」森美術館、東京 「MOTアニュアル2016 キセイノセイキ」東京都現代美術館、東京	2017 「厄災の記憶 その表象可能性」いわき芸術文化交流館アリオス、福島(シンボジウム) 「福島・文化・文化財～被災地のミュージアムと文化財のこれから～」はま・なか・あいづ文化連携プロジェクト、福島(視察ツアー) 「アワーストライキ」アサヒ・アートスクエア・パートナーシッププロジェクト2010「東京生活転回法」、アサヒ・アートスクエア 前広場、東京(ワークショップ)	ピレウス／ヘテロクロニア(2017) ASAHIZA 人間はどこへ行く(2013) プロジェクトFUKUSHIMA!(2012)
2020 第10回麗水国際アートフェスティバル「Say The Unsaybles」麗水、韓国 「Thank You Memory—醸造から創造へ」弘前れんが倉庫美術館、青森 「カディスト・アート・ファウンデーションとの共同企画展 もつれるものたち」東京都現代美術館、東京	2015 福島翻訳計画「Yesterday Comes Today」全美戯院、台南、台湾	2018 「自分のメディアを創る」山口情報芸術センター、山口(ワークショップ)	所蔵
2019 コントゥール・ビエンナーレ9「Coltan as Cotton」nona アーツセンター、メヘレン、ベルギー あいちトリエンナーレ2019 「情の時代」名古屋市美術館、愛知 「Zero Gravity World」ソウル市立美術館、韓国 「マーク・テ+YCAM共同企画展 呼吸する地図たち」山口情報芸術センター、山口	2014 「ジャパン・シンドローム ―― 福島以後の芸術と政治」HAU劇場、ベルリン、ドイツ 「地震の後で―東北を思うⅢ」東京国立近代美術館、東京 「記録と想起・イメージの家を歩く」せんだいメディアテーク、宮城 「白川昌生 ダダ、ダダ、ダ 地域に生きる想像☆の力」アーツ前橋、群馬 「Tomorrow Comes Today」国立台湾美術館、台中、台湾 「Move on Asia 2014: Censorship」Alternative Space LOOP、ソウル、韓国	2010 「自分のメディアを創る」山口情報芸術センター、山口(ワークショップ)	— 国立国際美術館 東京国立近代美術館 新潟県立環境と人間のふれあい館 –新潟水俣病資料館– 弘前れんが倉庫美術館 森美術館 国立現代美術(韓国) ソウル市立美術館(韓国) KADIST(フランス／アメリカ)
2018 「カラストロフと美術のちから展」森美術館、東京	2012 「開港都市にいがた 水と土の芸術祭 2012」万代島旧水揚場、新潟 「3.11とアーティスト:進行形の記録」水戸芸術館現代美術ギャラリー、茨城	2010 「自分のメディアを創る」山口情報芸術センター、山口(ワークショップ)	
	2010 「いま、バリアとはなにか」せんだいメディアテーク、宮城	映像／インスタレーション	
		—	
		あかい線に分けられたクラス(2021) Covid-19 May 2020(2020) 解剖学教室(2020) 建築 2020年(2020) 核と物(2019) 無情(2019) 2.8独立宣言書 日本語で朗読する(2019) 第一の事実(2018) 南蛮絵図(2018) 日本人を演じる(2017)	凡例 1 作家略歴は、作家より提供のあった資料に基づき編集・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。

Biography

Fujii Hikaru Born in 1976

Solo Exhibitions (Selected)

- 2021 *Special Exhibition Hikaru Fujii: Record of Bombing*, Maruki Gallery for the Hiroshima Panels, Saitama
- 2019 *Les Nucléaires et les Choses*, KADIST, Paris, France
- 2018 *The Primary Fact*, International Studio & Curatorial Program Gallery, New York, USA
- 2015 *After the Symposium*, Tokyo Metropolitan Teien Art Museum, Tokyo
Aomori City Archives Exhibition *The Construction of History is Dedicated to the Memories of the Unnamed*, Aomori Contemporary Art Centre, Aomori
- 2009 *Art, Origin and Democracy*, Contemporary Art Factory, Tokyo
- 2008 *NIKEPOLITICS*, Galaxy Countach, Tokyo
- 2007 *JAPAN.SDF*, Nakazaki Tohru PLAYROOM, Tokyo
- 2003 *Du Verre et de l'Ecran / On the Glass, in the Screen*, Batofar, Paris, France

Group Exhibitions (Selected)

- 2021 The 10th Asia Pacific Triennale, Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art, Brisbane, Australia
Quantum fields, East Slovak Gallery, Košice, Slovakia
Mutable Ecologies (Online Exhibition)
The Will to Cross Borders, Shiki no Sato, Fukushima
- ART5 - *Art and Democracy*, PLATFORM Munich, Germany
Artists and Disaster: Imagining in the 10th Year, Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, Ibaraki
- Welcome, Stranger, to this Place*, Chinretsukan Gallery, The University Art Museum, Tokyo
University of the Arts, Tokyo
- 2020 The 10th Yeosu International Art Festival
Say The Unsayables, Yeosu Expo, South Korea
Thank You Memory: From Cidre to Contemporary Art, Hirosaki Museum of Contemporary Art, Aomori
Things Entangling, a collaboration between MOT and KADIST, Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo
- 2019 Contour Biennale 9 *Coltan as Cotton*, nona arts centre, Mechelen, Belgium
Aichi Triennale 2019 *Taming Y/Our Passion*, Nagoya City Art Museum, Aichi
Zero Gravity World, Seoul Museum of Art, South Korea
Mark Teh + YCAM "The Breathing of Maps," Yamaguchi Center for Arts and Media, Yamaguchi
- 2018 *Catastrophe and the Power of Art*, Mori Art Museum, Tokyo
2018 Asia Project: How Little You Know About Me, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, Seoul, South Korea
Kyojitsu-Hiniku: Between the Skin and the Flesh of Japan, Japanese Pavilion, Ibirapuera Park, San Paulo, Brazil

- Fast Forward Festival 5*, Law school of Library, Athens, Greece
- Theater Commons '18*, Goethe-Institute Tokyo, Tokyo
- Manila Biennale *Open City*, San Ignacio Church, Manila, Philippines
- Travelers: Stepping into the Unknown*, National Museum of Art, Osaka, Osaka
- 2017 *Japanorama. A new vision on art since 1970*, Centre Pompidou-Metz, France
2nd Asian Film and Video Art Forum, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, Seoul, South Korea
Nissan Art Award 2017: Exhibition of New Works by Five Finalists, BankART Studio NYK, Yokohama, Kanagawa
- Fast Forward Festival 4*, Janeiro Cafeteria / Floating Museum "Hellas Liberty," Athens, Greece
Theater Commons, Libra Hall, Minato Gender Equality Center, Tokyo
If only radiation had color. The Era of Fukushima (Proposition 1: Human Landscapes), X and Beyond, Copenhagen, Denmark
- 2016 *Flags, Transnational - Migrants and Outlaw Territories*, Tokyo Wonder Site Hongo, Tokyo
On Island, Teshima no Mado, Teshima, Kagawa
Roppongi Crossing 2016: My Body, Your Voice, Mori Art Museum, Tokyo
MOT Annual 2016 Loose Lips Save Ships, Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo
- 2015 Fukushima Translation Project *Yesterday Comes Today*, Chuang Mei Theater, Tainan City, Taiwan
- 2014 *Japan Syndrome: Art and Politics after Fukushima*, Hebbel am Ufer, Berlin, Germany
After the Quake: Thinking about Tohoku III, National Museum of Modern Art, Tokyo, Tokyo
Record and Recalling - Walking on the house of image, sendai mediatheque, Miyagi
Shirakawa Yoshio, dada, dada, da, Arts Maebashi, Gunma
Tomorrow Comes Today, National Taiwan Museum of Fine Arts, Taichung City, Taiwan
Move on Asia 2014: Censorship, Alternative Space LOOP, Seoul, South Korea
- 2012 *Water and Land - Niigata Art Festival 2012: A Turning Point*, Former Bandaijima Fish Market, Niigata
Artists and Disaster - Documentation in Progress -, Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, Ibaraki
- 2010 *How Barrier is*, sendai mediatheque, Miyagi
Asahi Art Square Partnership Project 2010
How to Invert Urbanism, Asahi Art Square, Tokyo
REFLECTION: alternative worlds through the video camera, Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, Ibaraki
- 2009 *MIYASHITA PARK SUMMER FESTIVAL*, MIYASHITA PARK, Tokyo

- ART ACTION 2009*, Gallery Maki, Tokyo
- 2008 *246 Artists Meeting Exhibition*, BERG, Tokyo
Point, Alternative Space LOOP, Seoul, South Korea
- 2007 *Jiro Yoshihara Prize Memorial Art Project 2008*, Osaka Contemporary Art Center, Osaka
- 2006 *Dotah no! Aomori Art Shopping District*, Aomori Shopping District, Aomori

Lecture Performances / Projects (Selected)

- 2019 *Les nucléaires et les Choses*, Contour Biennale 9
Coltan as Cotton, nona arts centre, Mechelen, Belgium (Lecture Performance)
Mujō, Aichi Triennale 2019 *Taming Y/Our Passion*, Nagoya City Art Museum, Aichi (Lecture Performance)
Replaying the Past, NTU Centre for Contemporary Art Singapore, Singapore (Lecture Performance)
- 2017 *Memory and Representation of Catastrophe - the Potentiality and Responsibility*, Iwaki Performing Arts Center Alios, Fukushima (Symposium)
Fukushima, Culture, and Cultural Properties: The Future of Museums and Cultural Properties in the Disaster Area, Hama/Naka/Aizu Cultural Partnership Project, Fukushima (Visiting Tour)
- 2010 *Our Strike*, Asahi Art Square Partnership Project 2010
How to invert urbanism, Asahi Art Square, Tokyo (Workshop)
Creating Our Own Media, Yamaguchi Center for Arts and Media, Yamaguchi (Workshop)

Short Films / Installations

- The Classroom Divided by a Red Line (2021)
Covid-19 May 2020 (2020)
The Anatomy Classroom (2020)
Architecture 2020 (2020)
Les nucléaires et les Choses (2019)
Mujō (The Heartless) (2019)
2.8 Declaration of Independence | Reading in Japanese (2019)
The Primary Fact (2018)
Sothern Barbarian Screens (2018)
Playing Japanese (2017)
Exercise1: Playing Non-Japanese (2016)
Record of the Bombing (2016)
House of Recitation (2016)
The Educational System of an Empire (2016)
After the Symposium (2015)
The construction of history is dedicated to the memories of the unnamed (2015)
We have suffered, and you have benefited from our suffering (2012)
Record of Coastal Landscape (2011–2015)
Our Strike (2010)

- Silent Linkage (2010)
Social Labor (2010)
NIKEPOLITICS (2007)
Seventeen (2007)
Chapter 1 (2005)

Feature Films

- Piraeus/Heterochronia (2017)
ASAHIZA (2013)
Project Fukushima! (2012)

Collections

- Hirosaki Museum of Contemporary Art (Japan)
Mori Art Museum (Japan)
Niigata Learning Center for Humans & the Environment (Japan)
The National Museum of Art, Osaka (Japan)
The National Museum of Modern Art, Tokyo (Japan)
KADIST (France/USA)
National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea (South Korea)
Seoul Museum of Art (South Korea)

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.

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、国内で実績のある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年度に現代美術の賞「Tokyo Contemporary Art Award」を創設しました。

受賞者の選考は、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、選考委員によるリサーチやスタジオ訪問により、アーティストの制作の背景や作品表現への理解を深めた上で行います。

第二回の選考により、藤井光と山城知佳子の2名が受賞者として選出されました。

受賞者には、賞金のほか、受賞翌年度の海外活動等支援、翌々年度の東京都現代美術館での展覧会の開催およびモノグラフの作成など複数年にわたる支援を実施しました。

これまでも活発な活動を行い、実績を積んできたアーティストに対し、本賞における支援が、その新たな展開を後押しするものであることを願います。

最後になりましたが、本賞を実施するにあたり、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 2020–2022

受賞者 藤井光、山城知佳子

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 神谷幸江(ジャパン・ソサエティ、ニューヨーク ギャラリー・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)

ドリユン・チョン(M+ 副館長兼チーフ・キュレーター)

マリア・リンド(キュレーター、ライター、エディター)

キャロル・インハ・ルー(北京インサイドアウト美術館 ディレクター)

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2019年選考会実施当時のもの。

The Tokyo Contemporary Art Award (TCAA) was established in 2018 by the Tokyo Metropolitan Government and Tokyo Arts and Space (TOKAS), 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. 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 production, background, expression, and career path.

Two artists—Fujii Hikaru and Yamashiro Chikako—were selected as recipients of the second TCAA.

The TCAA has provided support for these artists over several years. In addition to a monetary prize, they received funding for overseas activities in the year following the award. The year after that, they participated in a commemorative exhibition at the Museum of Contemporary Art Tokyo, and a monograph of their work was published.

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 thank the many individuals and organizations who have contributed a great deal of support to establish this award.

Organizers

Tokyo Contemporary Art Award 2020–2022

Winners Fujii Hikaru, Yamashiro Chikako

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

Selection Committee Kamiya Yuki (Gallery Director, Japan Society, New York)
Sumitomo Fumihiko (Director of Arts Maebashi / Associate professor at the Graduate School of Tokyo University of the Arts)
Doryun Chong (Deputy Director, Curatorial and Chief Curator, M+)
Maria Lind (Curator, Writer and Educator)
Carol Yinghua Lu (Director, Beijing Inside-Out Art Museum)
Kondo Yuki (Program Director, Tokyo Arts and Space)
*Positions and titles current as of the time of the 2019 selection process.

謝辞

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。

イスリ・アラム
有元利彦
ケマル・エリユルマズ
ハリル・イブラヒム・エリユルマズ
小倉裕児
大谷省吾
加藤翼
河田明久
川田淳
鬼頭早季子
渋谷清道
島内哲朗
志村誠
須田真実
相馬千秋
崔敬華
ローズマリー・ディー
出口雄一
デリル・チャチャ
寺田鵬弘
成相肇
バーバラ・ダーリン
平瀬礼太
藤口諒太
平野由香里
ホー・ツー・ニエン
水野祐
村山悟郎
森村泰昌
渡部繁典

一色事務所
nmstudio
公益財団法人 小笠原敏晶記念財団
カトーレック株式会社
スーパー・ファクトリー株式会社
一般社団法人東京アートブックフェア
東京映像美術株式会社
東京国立近代美術館
株式会社ハイロックス
HIGURE 17-15 cas 株式会社
藤原羽田合同会社
ヤマト運輸株式会社

Acknowledgement

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

Isli Aram
Arimoto Toshihiko
Delil Çağan
Che Kyongfa
Barbara Darling
Rosemary Dean
Deguchi Yuichi
Fujiguchi Ryota
Halil Ibrahim Eryılmaz
Kemal Eryılmaz
Hirano Yukari
Hirase Reita
Ho Tzu Nyen
Kato Tsubasa
Kawada Jun
Kawata Akihisa
Kito Sakiko
Mizuno Tasuku
Morimura Yasumasa
Murayama Goro
Nariai Hajime
Ogura Yuji
Otani Shogo
Shibuya Kiyomichi
Shimauchi Tetsuro
Shimura Makoto
Soma Chiaki
Suda Mami
Terada Tomohiro
Watanabe Shigenori

Fujiwara Haneda Godo Kaisha
HIGURE 17-15 cas Co., Ltd.
Hirox Co., Ltd.
Katolec Corporation
The National Museum of Modern Art, Tokyo
nmstudio
Ogasawara Toshiaki Memorial Foundation
SUPER·FACTORY Inc.
The Tokyo Art Book Fair
Tokyo Eizou Bijyutu Co., Ltd.
YAMATO TRANSPORT CO., LTD.
Yoshiko Isshiki Office

Credit

P12-19 Collection of the National Diet Library, Japan
p.23 Installation view at Sendai Mediatheque, 2010, Photography: Echigoya Izuru
p.29 Installation view at Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, 2010, Photography: Ano Daici
p.40-41 Installation view at Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, 2021, Photography: Fujii Hikaru
p.48-49 Installation view at the Bandaijima Fish Market, 2012, Photography: Fujii Hikaru
p.56-57 Installation view at Tokyo Wonder Site Hongo, 2016, Photography: Takahashi Kenji
p.59, 62-63 Photography: Shiiki Shizune
p.65 Installation view at Aichi Triennale, 2019, Photography: Ito Tetsuo
p.113-117 Installation view at Aomori Contemporary Art Center, Aomori, 2015, Photography: Oyamada Kuniya
p.131-135 Commission and production: Onnasis Fast Forward Festival 5- Athens, 2018

FUJII HIKARU

著者 藤井光

執筆 藤井光、ホー・ツーニエン、崔敬華、畑中章宏

翻訳 新井知行 (p.137-142)、アンドリュウ・マーケル (p.7-9)、株式会社 Queen & Co. (p.157)、メリ・ジョイス (p.22-130)
英文校閲 リンゼイ・ウェストブルック (p.143-147、p.150-151)

ブックデザイン 新保慶太+新保美沙子 (smbetsmb)

編集 畑中章宏

編集協力 トーキョーアーツアンドスペース (舟橋牧子、上田理絵、山田絵里)、大館奈津子 (一色事務所)

発行日 2022年3月18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

135-0022 東京都江東区三好4-1-1

Tel. 03-5245-1142 / Fax. 03-5245-1154

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

印刷・製本 株式会社山田写真製版所

All artwork ©2022 Fujii Hikaru

Copyright ©2022 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

Printed in Japan

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。

FUJII HIKARU

Author Fujii Hikaru

Texts Fujii Hikaru, Ho Tzu Nyen, Che Kyongfa, Hatanaka Akihiro

Translation Arai Tomoyuki (p.137-142), Andrew Maerke (p.7-9), Queen & Co., Ltd (p.157), Meri Joyce (p.22-130)

English proofreading Lindsey Westbrook (p.143-147, p.150-151)

Design Shimbo Keita + Shimbo Misaco (smbetsmb)

Editor Hatanaka Akihiro

Editorial assistance Tokyo Arts And Space (Funabashi Makiko, Ueda Rie, Yamada Eri), Odate Natsuko (Yoshiko Isshiki Office)

Published on March 18, 2022

Publishers 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 YAMADA PHOTO PROCESS CO.,LTD

All artwork ©2022 Fujii Hikaru

©2022 Tokyo Arts and Space, Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture

Printed in Japan

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.

Tokyo
Contemporary
Art Award
2020-2022



TOKYO
METROPOLITAN
GOVERNMENT

