

Excitation of Narratives (EoN)

Excitation of Narratives
-Each Location of Essay Film-

話法の生成—Essay Filmの立地—



Excitation of Narratives (EoN)
「話法の生成 - Essay Film の立地 -」





《Journey of Self-care》

ビデオ
Video
2022

竹内 均

TAKEUCHI Hitoshi

本展は竹内均、玄宇民、伊阪柊によるエッセイフィルムの研究プロジェクトとして2021年末に発足した「Excitation of Narratives(EoN)」の研究成果と制作実践の発表である。エッセイフィルムは文学におけるエッセイのあり方を援用した「異端の」話法であり、2000年代以降映画史における研究や現代美術分野での映像実践においても言及が盛んになっている。EoNでは2017年に発行されたエッセイフィルム論のアンソロジー、『Essays on Essay Film』(コロンビア大学出版、2017)に収録されている論稿の輪読会を行い、映像と話法に関する議論を重ねている。その実践編となる今回は、それぞれのパースペクティブから新しい話法の生成を試みている。

竹内はセルフケアに対する展望をひらくために沖縄にむかい、沖縄の彫刻家の語りを聞くことで自らの話法を生成することを試みる。そして、その試みが自由間接話法として成立しているかどうかを展覧会をとおして確認する。

玄は移住や移民を作品の主題とし、フィクションとドキュメンタリー双方の手法を用いてきた。今回は新たに進行中の韓国済州島でのプロジェクトの過程を空間に展開する。

伊阪は、一定の環境に臨んでいると認識したとき(今回は鬼界カルデラの影響圏)に生じる、「どうしてそこに住むのか」という個人的にも文明論的にも未完の問いに対し、電子メディアと自らが作った機能するかどうかわからない小道具や、自身が臨む環境からもたらされた物体とともにフィールドワークを行うことで、その環境と、自己に内在する複数の主体との対話を生成する。

本展に向け制作された新作に加え、上映スペースでは1日1回各作家の過去作も上映した。

This exhibition showcased the research outcomes and creative practices of Excitation of Narratives (EoN), a research project on the essay film by Takeuchi Hitoshi, Hyun Woomin and Isaka Shu, that was launched at the end of 2021. The essay film is an unorthodox (or “heretical”) form of storytelling that draws on the literary form of the essay, and since the 2000s it has increasingly been referenced in film history research and contemporary art film practice. EoN has been holding a series of roundtable readings from *Essays on the Essay Film* (Columbia University Press, 2017), an anthology of statements on the essay film published in 2017, as a forum for discussion of film and storytelling. In this exhibition, a practical implementation of the project, the EoN members endeavored to generate new narrative approaches from each of their perspectives.

Takeuchi traveled to Okinawa with the goal of opening up perspectives on self-care, and sought to generate his own narrative approach to storytelling by listening to an Okinawan sculptor’s stories. Through this exhibition, Takeuchi verified the validity of his project as a form of free indirect narration.

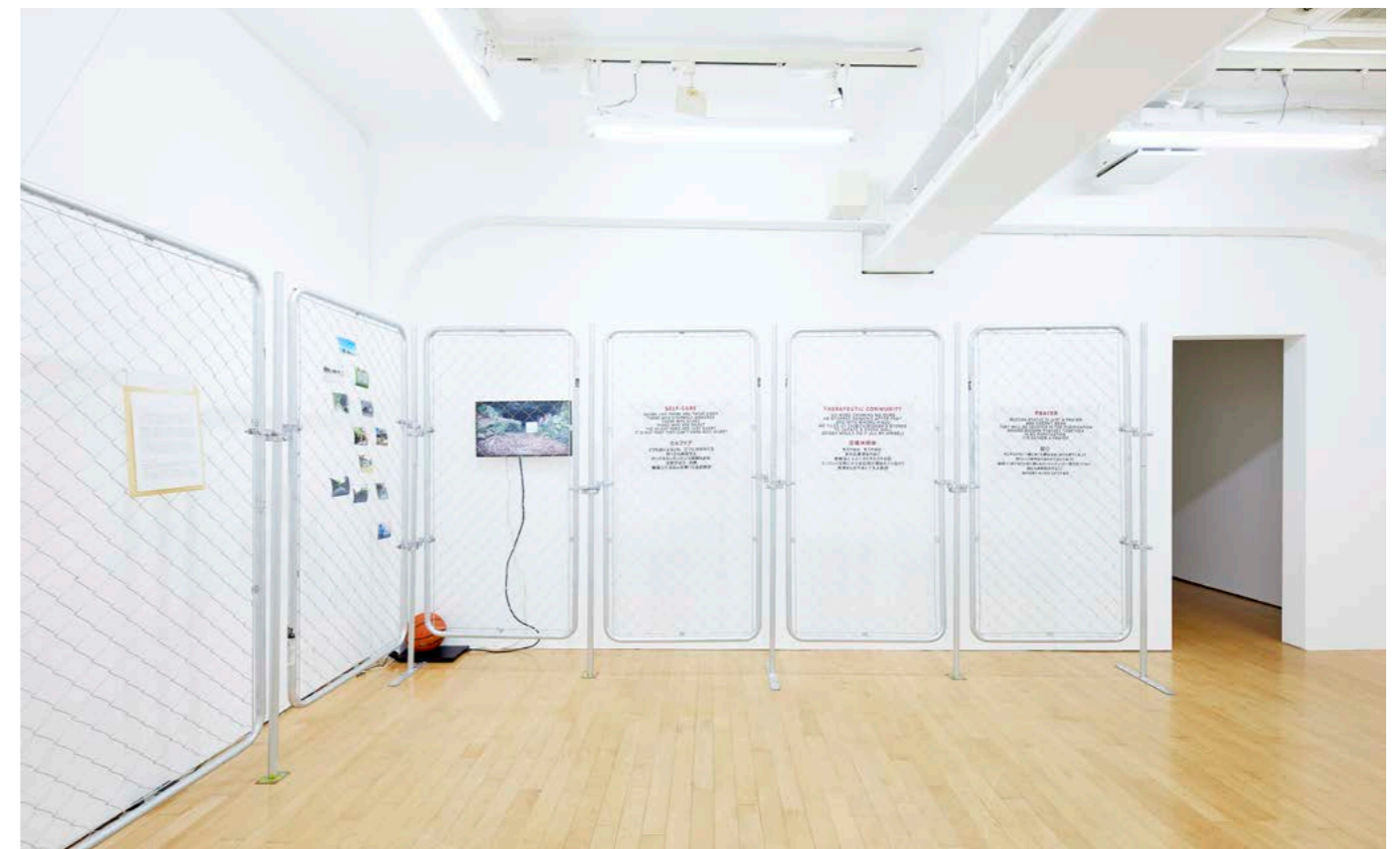
Hyun’s work focused on migration and immigration, using both fiction and documentary techniques. The exhibition featured a space presenting the process of a new ongoing project he is carrying out in Jeju Island, South Korea.

Isaka addressed the question, unresolved in both personal and civilizational terms, of why one lives in a particular place (in this case, the area affected by the Kikai Caldera Complex in southern Japan), which arises when we perceive ourselves as facing the realities of its environment, and by conducting fieldwork with electronic media, props he made himself that may or may not function, and objects from his own environment, he created a dialogue between his environment and the multiple subjective actors inherent within him.

In addition to the new works created for this exhibition, past works by each of the artists were shown once a day in a screening space.

《Fence Line Text》

インスタレーション
Installation
2022



玄 宇民

HYUN Woomin



《JEJU》

HD
29分30秒
29'30"
2022

伊阪 柊

ISAKA Shu

《Reconnaissance "Tephra"》

ビデオエッセイ
Video-Essay
2022



《逃島記本》
Totoki Document

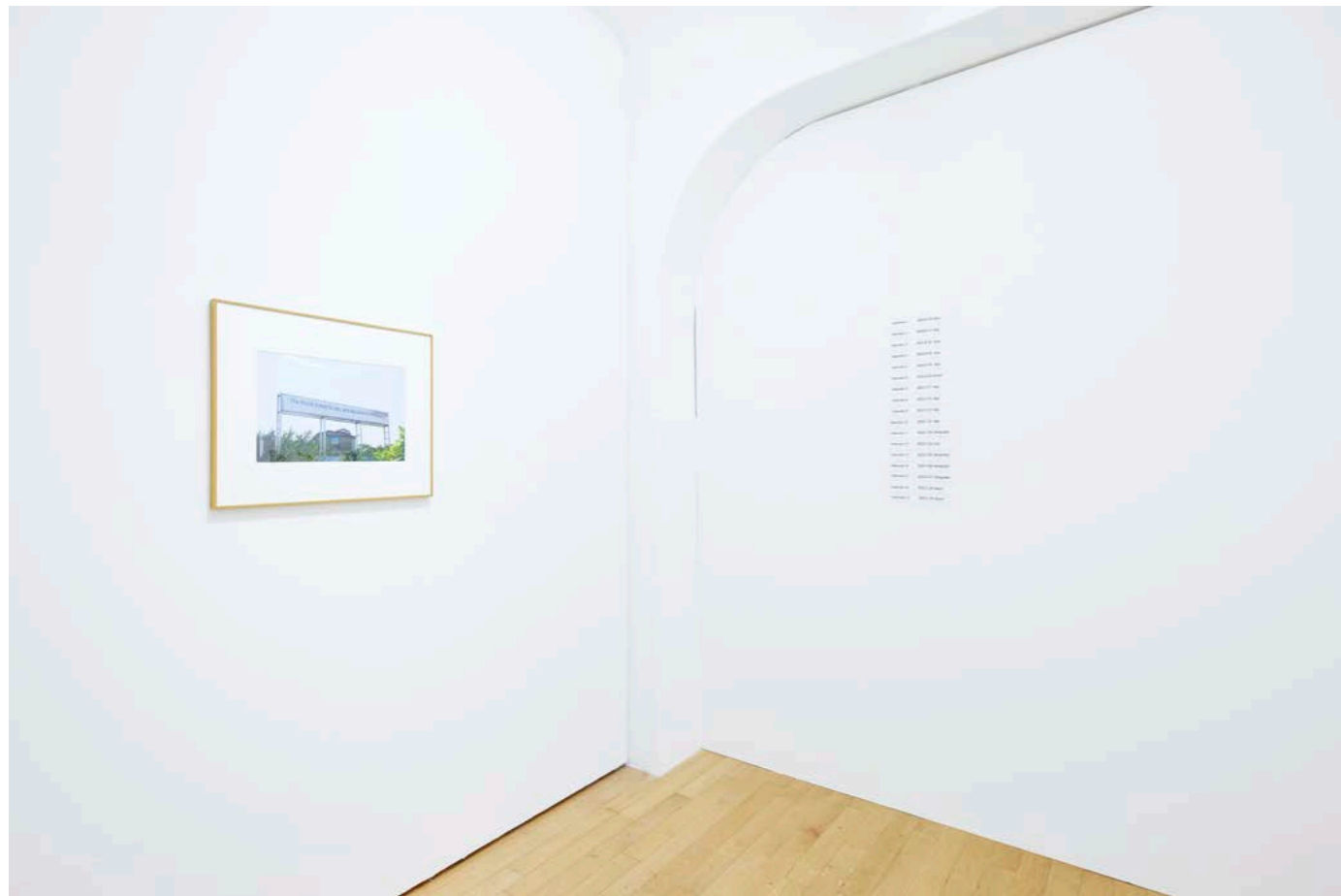
書籍
Book
2021

《Interviews 1-17》

アクリル
Acrylic plates
30×15×17mm each
2022

《2022.7.27.》

ゼラチンシルバープリント
Gelatin silver print
429×297mm
2022



1

《事前構成》
Advance Configuration

テキスト
Texts
2022

2

《テフラ警報》
Tephra Caution

紙鑄キャンパス上の軽石ドローイング
Pumice drawing on sandpaper
2022

3

《釜子加速器》
Drawing Machine

送風機、アクリルドーム、紙片
Blower, acrylic dome, pieces of paper
2022

4

《軽石サイコロ》
Pu(m/d)ices

福徳岡ノ場噴火由来の軽石
Pumices emitted from eruption
of Fukutokuokanoba volcano
2022

5

《バラブルなパラボラ》
Parabolic Attractor

焚火台、金属アーム、
マグネットキューブ
Firedisk, metallic arm,
cubic magnets
2022



はじめに

このエッセイを一つの語りの形態として、また作品の入り口として書いている。語りとは通常、物語を語る行為として語り手自身と深く結びつけられた言説でありドキュメントとは区別されて捉えられている。しかし、一方でドキュメントもまた個人の制作物であるがゆえにそこには常に偏りがあり、語りの側面がある。ここではドキュメントを情報伝達としてのみではなく語りという行為としても捉え直してみたいと思う。以下のハルーン・ファロッキ¹の発言からは沈黙と多弁をめぐる葛藤が生じていることが読み取れる。

テキストを多用したフィルムを作ると、次の作品では口をつぐんでいなければならないという気持ちが強くなることがよくありました。また、その逆も然りて、解説のないフィルムを作った後は、黙っていることで、自分が臆病者であるかのように感じていました。昨今では、サッカー選手がファウルをすると両腕を挙げて無実を示します。私は、自分がそのような選手であるかのように感じる場合があります。何も言っていないのに、ドキュメントでしかないのに²。

つまり対話における副音声の部分で問題が起きているということである。制作において、作者は絶えず意味の占有³というリスクを抱えている。よって語られる物語との関係において作者がどこに位置づけられるべきかという問題は重要なものである。なぜなら、語り手の態度が問われることはオープンな制作プロセスの条件であるからだ。私は強いまたは弱い発話者として居ること、他者を代弁して語ること、他者の言説を収奪することは避けたいと考えている。そもそも原理的にも不可能なことだ。にも拘わらず私の制作がそうならないように感じることもあるのも事実である。そこには冷ややかな拒絶の声⁴が副音声として私の語りと「重ね合わせ」られることになるからだ。それでも私は自己を解体し、解放するために制作を行う。制作ではなく収奪の一つの形態とみなされる観光といった方が適切なかもしれないが、私は自分が語るべき物語にどう関わるかという問題を繰り返し反復することで、入り口を模索することを試みる。対話とはそういう試みから生成するものであると思う。そして、対話の成立する条件には規則化できない側面があり、その部分が芸術の問題と重なりあうと考えている。

Self-care / セルフケア

私はこの数年、観光客としてではない自分なりの仕方⁵でいかに沖縄にもきあうことができるのかと考えていた。沖縄への旅行でガマや戦跡を巡ったこと、特に糸数アブチラガマの懐中電灯を消した暗闇の中での経験は今でも強く記憶に残っているが、あのとき以来、私にとって沖縄に行くということはセルフケアを意味することになっていた。そこからセルフケアとはなんであるかという問いにもまたひろがりを見出した⁶と考えるようになった。まず、この問いにおいて前提にしていたことは、私自身はセルフケアが苦手な人間であるということ、そして、セルフケアをこれまで軽視してきたことを自覚することだった。そして、その内省の過程で私は沖縄につながる彫刻家の活動を知るようになった。それは沖縄で生まれ、沖縄で制作し、その作品によってまた沖縄のトラウマをエンバワ

メントしてきた彫刻家のことである。

彫刻家・金城実⁴のアトリエは読谷村にある。読谷村は沖縄戦での米軍の上陸地であり、シムクガマ⁵とチビチリガマ⁶がある。この二つのガマが対照的な結末を迎えたことは周知の事実である。シムクガマには、皇民化教育を受けていなかったハワイからの帰国者がいたため、米兵と対話し村民たちを無事に投降させることができた。一方、チビチリガマでは強制集団死が行われ、多くの村民が亡くなった。この違いは英語を話すことができたからではなく、ハワイで長年生活して⁷いて皇民化教育の影響がなかったことが指摘されている。そして、金城実はそのチビチリガマに《世代を結ぶ平和の像》を1987年に建立した。平和の像の建立を依頼してきたのは、読谷村平和のための実行委員の中心メンバーであり、後に沖縄国体日の丸焼却事件⁷を起すことになる知花昌一であった。知花からモニュメントの制作を依頼されたとき、金城にはその依頼を受けるべきか迷いがあった。以下の金城の語りからは、彫刻家としてモニュメントを制作するにあたって、いかに知花と交渉を重ね、残された遺族に配慮してきたのかが伝わってくる。

僕はね、7歳の時に沖縄で戦争体験したんだ。うちの島では死体を見たことがないけどね、チビチリガマのあの事件を見た村民住民はね、忘れようとした。思い出したくない。思い出したくないのをな、なんで俺が一生忘れることのできないような記念碑を作らなければならないんだ、この野郎。俺はね、記憶を呼び覚ますモニュメントを金城実が作ったということについてね、ずっと俺が死んだ後も俺は呪われるかもしらんけどな、今ここで話したいのはな、遺族の中でね本当にこのモニュメントが必要であるかどうか。どうも話によるとね、三つに分かれてる。作ったら承知せん。作ってもらいたいという遺族もおる。沈黙がおる、沈黙。無関心ではないが黙ってる遺族が。この三つの遺族をね、まとめきれてね、半分以上50%から60%、70%までね、まとめることができるなら俺は初めて手掛ける。それができなかつたら俺はやらんと言うたんや。これが知花昌一と金城実の最初の出会いや。

Therapeutic Community / 回復共同体

金城はモニュメントを制作することについて、遺族がどう感じていて、どのように考えが変化していくか、という共同体としての流れこそがもっとも大切であると考えていた。金城にとって、《世代を結ぶ平和の像》の制作は、彫刻作品を完成させるということのみならず、その制作行為を通じて回復共同体を形成することであったのだ。金城は、遺族の一人である知花清源とのエピソードについて以下のように語っている。

知花清源さんという人は、お姉さんが戦時大戦中に看護婦であったために、看護婦の経験があったので、どういうわけか、お姉さんが毒の注射を持っていたということなんです。ここからが悲劇が起るわけや。そして、洞窟の中におる人たちに毒の注射をやったと。ここに問題があるわけ。噂によると、毒の注射をされて亡くなったというふうに情報が流れていた。ところが弟の清源さんは、どうもおか

しいと。八十何人もさ、注射でできるわけないやると。ほんで清源さんは、どうもおかしいということで一軒一軒回って、家庭訪問しながら、姉さんがみんなに毒の注射をやって殺してしまったのかということを追求するわけです。実は、チビチリガマで自分のお姉さんが殺したという嘘のデマが飛び散って、それを追求めたら親戚だけだったというのが分かって、ずっとやけくそなって、やけ酒飲んで、自分の姉さんが全部に毒の注射をしたのかどうか、慰霊塔にも名前がないと自分の姉さんが。俺の姉さんを食べ物にして、俺の姉さんに罪をおかかけて、自分たちが子供を殺したとかいうのを免れるためにやったんじゃないかというようなことを、考えるようになるわけや。まあ、優しい人ですから彼は。僕も付き合ったけども、酒を飲まんとかやってられんわけや、苦しくて。だからアル中になるんですよ。娘も言うてたけど。悲しい話ですよ。さあ、そこから言います。突然、チビチリガマの作業が終わって明日除幕式だという時に、清源さんは話に来たわけ。煙草すばすばと吸いながら、一言だけ「明日除幕式があるから顔出してくださいよ。」と言うんだけど、うんともすんとも言わないで去ってしまった。その後、除幕式はものすごい雨で、バケツの水をひっくり返すようなとんでもないほど、傘をさしても役に立たないぐらいのものすごい雨だった。ほっと上見たら、雨に濡れて傘も差さないでじっとこっち見とるねん、悲しくてね。その後です、潰された⁸。そして今度、次、修復作業のときです。始めた頃はまだ酒飲んどった。どういうわけか、いきなり途中で酒止めた、清源さんが。こっちは不思議なんやな。「清源さん、あの野暮なこと聞くようですがね、酒止めてんですか?」と。「もうやめた。もうやめた。」あれ以来酒をやめて、金城実と2人でチビチリガマの石、入っていく左側に小さな石垣が積まれているけど、清源さんがやるんですよ全部。熱心に、チビチリガマの再建。相変わらず無口です。ほとんど何も言わん。

Prayer / 祈り

2017年9月、チビチリガマが再び損壊された⁹。当初は右翼による仕業だろうと思われたが、実際の犯人は4人の地元の少年たちであった。その後、金城に那覇地方裁判所から保護司になるようにとの依頼書が届いた。保護司とは保護観察官と協力しながら少年たちに教育やケアを行う立場である。金城はその依頼を悩みながらも引き受けた。そして、教育的指導の一環として4人の少年たちと野仏を共同制作することになった。その制作の意図について、金城は以下のように述べている。

チビチリガマを破壊した少年たちに、金城実の課題は、謝罪文を書くこと。それからチビチリガマというのは一体どういうことなんだと、レポート出させるという。その課題を引っ掛けて、そのうちの一つに野仏を作ろうと。野仏を作ったために、裸にならないか、なるかという話になるわけ。私はならないと思ってるわけ。チビチリガマに作った野仏はあくまでも祈りであって、祈りという世界から言われているんであって、腹切って詫びるとか裸に徹しなさいということは一言も言うてないと、俺は。あのクソガキ等に対して裸をして

ほしいということも思ってないし、そう言うたこともない。裸という言い方を、宗教的な観点から料理すると、裸っていうのはない。むしろ道徳的。汚れている、非道徳的、非人間的的地方から裸っていうのは出てくるわけ。宗教的感覚からは裸っていうのはないんですよ。あれは裸でない、むしろ祈りである。謝罪と祈り。というのが私の結論。

金城は元々、メキシコ壁画運動¹⁰の作家、ディエゴ・マリア・リベラ、ダビッド・アルファロ・シケイロス、ホセ・クレメンテ・オロスコに影響を受けて作家活動を開始した。作品の制作においては、当事者や現地の人々と対話し、人や土地、風土を観察し、それをとおして固有の造形を構築していく。また、そこで関わった人々を制作に参加させることで、共同体としての運動を考察してきた。近代美術という枠組みにおいては、オリジナリティやプロダクトとしての完成度、美を基準とし、絵画、彫刻、工芸、デザインなど専門的に領域が細分化されてきた。そういう尺度で見れば金城作品は従来の彫刻作品とは異なるものである。しかし、近代美術の枠組みにとられず、コンテンポラリー・アートの観点から見ると金城こそがその先駆的存在と考えられる。金城は、専門や立場に拘らずに彫刻以外の文学や翻訳、アクティビズムなど多岐にわたる領域を横断しながら、他者への想像力を検討し、彫刻運動を展開してきたからだ。金城のこれまでの制作活動を要約することは困難なことであるが、私は実際にチビチリガマの現地を訪れ、共同制作のモニュメントを前に制作にまつわる様々なエピソードを聞くことができた。そして、金城のトラウマをエンバワメントする話法に、私自身もまたエンバワメントされるようになっていた。そして、セルフケアとはなんであるかという自らの問いかけに対しても展望を見出すことができるようになったと感じている。それは、祈りという行為における固有の感覚を引き延ばし、時間的かつ空間的に造形化することで、他者と感覚を「重ね合わせ」られることが可能になるのではないか、ということである。これが、今回の旅の第一章における私のエッセイ（試み）である。

おわりに

今回のプロジェクトをここで閉じることなく継続していきたいと考えている。その理由は、話法や語りについて、また他者への想像力とその造形化という作業を私自身のケアとして必要としているからである。そして、その作業を諦めてしまうことが人間を機械化する情報資本主義の場へと自分自身が無抵抗に駆り出されてしまうことであるのを知っているからである。辺野古の座り込みを嘲笑するナイチャーの問題についても、まさに自分自身の映し鏡のように厭らしく見えたことは認めなければならない。しかし、沖縄に繰り返し行くことで感じていることは、沖縄の人がそのような嘲笑を前に抵抗を止めることはないということだろう。そのことは確信をもって言うことができる。プロジェクトを継続するにあたって課題も多く残されている。それは、自分自身の関心に閉じることなく、他者に感情移入させる仕組みを導入することである。自身の意識を容受するための内省は、時に深い沼へと入りこんでしまい対話において閉鎖的な悪循環を招いてしまう。そうではなく、より対話を開くためにはどのような手だてがあるだろうか。今はそのようなことを考えている。

註

1. ハルーン・ファロッキ：1994年ドイツ併合下のチェコスロバキア生まれ、2014年ベルリン没。ドイツを中心に活動した映画作家、アーティスト、批評家。1960年代後半に短編フィルム制作を開始。1980年代からビデオ作品を発表し、近年では上映作品のみならず《眼ノマシーンⅠⅢ》(2000-2003)、《ディーブ・プレイ》(2007)、《パラレルⅠ-Ⅳ》(2012-2014)などインスタレーション作品として、現代美術の領域で紹介されている。

2. Harun Farocki, "THE ABCs OF THE FILM ESSAY," in *Essays on the Essay Film*, ed. Nora M. Alter and Timothy Corrigan, Columbia University Press, 2017, pp.300-301.

3. 「コミュニケーションによってつくられた約束事を一方にとって都合のいいように捻じ曲げてしまうようなコミュニケーション的暴力を、『意味の占有』と呼んでいます。発話がどのような意味を持っているかの決定権を独り占めし、相手が口出しできないようにしたうえで、そのようにして自分に都合のよいように捻じ曲げた約束事に相手を服従させる、というイメージですね。」(三木郡由他「会話を哲学するーコミュニケーションとマニピュレーションー」光文社(光文社新書)、2022年、p.205。)

4. 金城 実：彫刻家。1939年沖縄県勝連町浜比嘉島生まれ。京都外国語大学卒業後、大阪・兵庫で夜間中学校、高校などの講師をつとめる。1970年、沖縄での反米「コザ事件」に触発され彫刻制作を開始。1979年、「戦争と人間」大彫刻展で全国80カ所キャラバン実施。1987年、読谷村チビチリガマに《世代を結ぶ平和の像》建立。長崎原爆爆心地に《平和の母子像》建立。1994年、沖縄に帰り読谷村に在住、彫刻に専念する。1997年、100m大レリーフ《戦争と人間》制作に着手、2007年完成。1999年韓国英陽郡に、2006年読谷村に「恨之碑」建立。著書に、「土の笑い」(筑摩書房)、「神々の笑い」(怪書房)、「沖縄を彫る」(現代書館)、「民衆を彫る」(解放出版社)、「沖縄から靖国を問う」(宇多出版企画)、「琉球独立は可能か?」(解放出版社)など。

5. 読谷村波平にあるガマ。1945年4月1日の米軍による沖縄本島上陸時、総延長2570メートルの広大な洞窟内には、約1000人が避難していた。翌日、米軍により発見され投降を呼びかけられ、壕内はパニックになる。しかし、ハワイ移民の帰国者である、比嘉平治と比嘉平三が人々を説得し、全員投降。結果、1キロメートルも離れていないチビチリガマとは対照的に、集団自決が起こることはなかった。

6. 読谷村波平の集落からおよそ500メートル西、深さ10メートルほどのV字型をした谷の底にあるガマ。集落内から流れ出た湧き水による小さな川が流れ込む場所で、川が尻切れる、という意味からチビ(=尻)、チリ(=切れ)の名称が付いたとされる。1945年4月1日の米軍上陸の翌日に、米軍はチビチリガマを発見。鬼畜と教えられていたアメリカ兵の残虐な仕打ちを恐れて、避難民約140人中、約83人(6割が18歳以下の子ども)の集団自決が起こり、尊い命が失われた。戦後、ガマ内にいた看護師(享年26)が何十人もの村民を毒薬注射で殺害したという誤った情報が流布された。現在は、遺族会の意思によりガマの内部に入ることは禁止されている。

7. 1987年10月26日に沖縄県で開催された第42回国民体育大会のうちの少年男子ソフトボール競技会の開始式において、掲揚された日の丸旗を知花昌一が引き降ろして燃やした事件。当時は日本の国旗について法整備がされておらず、第一審判決についてマスコミが「日の丸を国旗と認める初の司法判断」として報道したこと、控訴審では、沖縄戦における集団自決を始めとする沖縄の歴史と現状への認識について、日の丸を焼却した行為が表現行為(象徴的表現)であるかどうかが焦点とされたことから大きな反響を呼んだ。

8. 1987年11月8日朝、《世代を結ぶ平和の像》が原形を留めない程に破壊されているのを参拝してきた人が発見した。現場近くには日の丸旗と「国旗才燃ヤス村ニ平和ワ早スギル天誅下ス」と書かれたビラがあったことから、10月26日にあった沖縄国体日の丸焼却事件に反感を持った者のいやがらせとして捜査が始まった。12月19日、沖縄県警察が右翼団体構成員の2人を暴力行為等処罰法違反の疑いで逮捕した。1人(当時27歳)は犯行を否認したが、もう1人(当時24歳)は「日の丸焼却事件に反感を持ち、報復として壊してやろうと思った。」と自供した。1988年(昭和63年)3月10日、那覇地方裁判所で判決公判があり、2人に懲役1年の実刑を言い渡した。また、5月30日には、破壊を指示した右翼団体幹部2人に対し、1人(当時36歳)に懲役1年6ヶ月、もう1人(当時28歳)に懲役3年の実刑判決が言い渡された。

9. ガマの入り口の看板が引き抜かれ、《世代を結ぶ平和の像》の石垣が破壊され、平和学習で訪れた中高校生による千羽鶴が引きちぎられて放り出され、遺骨が集められている部分も荒らされるなどの事件が起きた。沖縄県警察嘉手納警察署

は、本島中部の16歳、18歳、19歳の無職少年と17歳の型枠解体工の少年を器物損壊容疑で逮捕した。動機は肝試しだと話している。4人は保護観察処分を受け、遺族への謝罪、ガマの修復や清掃、ガマでの集団自決に関するレポートの作成や野仏の制作などを行った。

10. メキシコ壁画運動は1920-30年代、国家の支援を受け、イデオロギーに駆り立てられたアヴァンギャルドであり、植民地化以前のメキシコの過去を基礎としてメキシコのアイデンティティを取り戻し再創造することを第一の目標としていた。ディエゴ・マリア・リベラ(1886-1957)、ダビッド・アルファロ・シケイロス(1896-1974)、ホセ・クレメンテ・オロスコ(1883-1949)は、生まれ育ったメキシコのみならず国境を越えて、とくに合衆国で巨大な影響力を行使した。(エイミー・デンブシー『ART SINCE 1900：図鑑 1900年以後の芸術』近藤学訳、東京書籍、2019年、p.303。)

Journey of Self-care | TAKEUCHI Hitoshi

Introduction

I am writing this essay as a form of narration, and as an entranceway to my work. A narration is a verbal statement that, as an activity of someone telling something, is normally linked to the respective narrator him- or herself, and that is understood as being different from a document. However on the other hand, a document, for the simple reason that it is an individual person's fabrication, always involves some kind of bias that adds an aspect of narrativity. Here I would like to redefine the “document” as something that not only functions as a vehicle for the transfer of information, but that also contains a narrative quality. From the following comment by Harun Farocki¹, one understands the conflict that arises from the question whether one should speak out or remain silent.

Whenever I made a film with a lot of text, I often felt a strong need to keep my mouth shut in the next one. And the opposite was also true: after a film without commentary, I felt like a coward to stay out of it by remaining silent. Nowadays, when a soccer player commits a foul, he raises both arms to indicate his innocence. And I often feel as if I am a player like that: I didn't say anything — I only document after all! ²

In other words, there is a problem occurring in the sub-channel of a dialogue. In creative work, the creator is constantly facing the risk of occupation of meaning³. Therefore, the question where the creator is to be positioned in relation to the story that is told, is an important one. That is because, paying attention to the narrator's attitude is a basic requirement for an open creation process. To change my attitude as a strong or a weak speaker, to speak on someone else's behalf, or to steal someone else's statement, are things that I want to avoid. Also theoretically, these things are impossible in the first place. In spite of that, it is also true that I sometimes feel that my own creative work is not going this way. That is because I hear a cold and adverse voice that is “superimposed” as a sub-voice onto my narration. But I continue my creative work nonetheless, in order to reset and free my mind. Rather than “creative work,” it may be more appropriate to think of it as tourism as a form of exploitation. Anyway, I try to find an entrance, by repeatedly asking myself how to related to the stories that I am supposed to tell. I consider a dialogue as something that emerges as a result of such kind of effort. Furthermore, the establishment of a dialogue comes with requirements that include non-adjustable aspects, and in my view, those are the parts that overlap with the very problem of art.

Self-care

For several years, I have been pondering how I could approach Okinawa, not as a tourist, but through my creative work. The natural caves and former battle sites that I have visited during my journeys to Okinawa, and especially also the experience after switching off my torch and standing in total darkness in the Itokazu Abuchiragama cave, are still alive in my memory. Ever since that time, a visit to Okinawa has for me become tantamount to self-care, and I felt like further exploring the question what exactly self-care means in the first place. One premise for my explorations in this respect, was the awareness of myself as someone who is bad at self-care, and who has been neglecting its importance. In the process of such introspection, I learned

about the work of a certain sculptor related to Okinawa. He was born in Okinawa, works in Okinawa, and has been empowered through his confrontation with the trauma of Okinawa.

The sculptor Kinjo Minoru⁴ has his atelier in the Yomitan village. Yomitan is where the US Forces landed in the Battle of Okinawa, and where the Shimukugama⁵ and the Chibichirigama⁶ are located. The contrastive fates of these two caves are well-known. In Shimukugama, as there were returnees from Hawaii who had not been educated under the imperialistic education system, the villagers could be made to surrender after peaceful negotiation with the US soldiers. In Chibichirigama, on the other hand, countless villagers lost their lives through forced group suicide. It has been pointed out that this difference was not related to English speaking abilities, but it was because the former had been living in Hawaii for many years, and therefore weren't affected by the imperialistic education system. In 1987, Kinjo installed in the Chibichirigama the *Statue of Peace Connecting Generations*. He had been commissioned to set up a peace monument by the central members of the Yomitan Executive Committee for Peace, and by Shoichi Chibana, who later became known for torching the Japanese flag during a national athletic meet in Okinawa⁷. When asked by Chibana to create a monument, Kinjo was hesitant as to whether he should take up the request. His account below illustrates Kinjo's negotiations with Shibana regarding the creation of a monument as a sculptor, and his consideration for the deceased persons' families.

I experienced the Battle of Okinawa when I was seven. I haven't seen any corpse on this island, but those villagers who saw the Chibichirigama incident are trying to forget it. They don't want to remember. And I don't want to bring back the past, so why the hell should I make a monument of such an event that takes forever to forget! If I made a monument to revive the past, I may be cursed even when I'm dead. What I want to say is, is it really necessary from the viewpoint of the bereaved families? It seems there are three parties: those who strongly disagree, those who agree, and those who are silent. Not that they don't care, they are just silent. If we can bring the three attitudes together, from 50% to 60% or 70%, then I will start dealing with it. If not, I told them I won't do it. This was the first time I met Shoichi Chibana.

Therapeutic Community

Kinjo was considering the flow within the community, how the bereaved families felt about the creation of a monument, and how their thoughts are changing, to be most important. For him, the creation of the *Statue of Peace Connecting Generations* meant not only to complete a sculptural work, but to form a therapeutic community through the creative act itself. He told me the following episode about his encounter with Seigen Chibana, one of the bereaved family members.

Seigen Chiba's elder sister was a nurse during the war. As a nurse, I am not sure why but she had access to lethal injections. This is where the tragedy begins. It seemed like she gave the people in the cave injections. Now here is the problem. Rumors say that the people in the cave died by lethal injections, however her younger brother said that something wasn't right with those rumors, because it is impossible to kill eighty-

something people with injections. Something seemed wrong, so he went to every house in the village and asked if his sister had killed their family members by injection. Inspired by the rumors of his sister having killed people in Chibichirigama, he started to pursue the truth, and found out that she had only killed her own family members. That led him to start drinking in desperation. Was it true that his sister killed everyone with a lethal injection? Why isn't his sister's name on the memorial tower? People told lies to free themselves from the guilt of killing their own children, by blaming his sister for their own sins. This is what he came to think. Well, he is a kind person. I understand why he had to drink in desperation, it was just too hard for him. He is an alcoholic. His daughter said so. It's a really sad story. Once all the work was done at Chibichirigama, the day before the unveiling ceremony, Seigen suddenly came to me to talk. While we puffed away at our cigarettes, I told him to come to the unveiling ceremony, but he didn't say a word and left. At the unveiling ceremony, it bucketed down and rained so hard that our umbrellas were useless. When I looked up, I saw him standing there, staring in sadness without an umbrella. After that, the monument was destroyed by a right-wing organization⁹. And then again during the repair work. Seigen was still drinking in the beginning, but at some point he stopped, for whatever reason. I was wondering why. "Seigen, why did you stop drinking if I may ask?" "No more drinking. I quit." He never drank after that. The two of us picked up stones at Chibichirigama to pile them up and build a wall on the left side near the entrance. He would do it all by himself. He was devoted to the reconstruction of Chibichirigama. He was as silent as a stone as usual. Not a word at all.

Prayer

In September 2017, Chibichirigama was once again damaged⁹. It was initially assumed that it was done by right-wingers, but then it turned out that the culprits were four local boys. Kinjo later received a request from the Naha District Court to be a volunteer probation officer – a position that would require him to cooperate with the local probation officer on the boys' education and care. After hesitating at first, Kinjo eventually accepted, and as part of his educational instruction, he had the four boys make Buddha statues together. His intention behind that, Kinjo explains as follows.

I made the four boys who destroyed Chibichirigama write an apology letter, and a report about Chibichirigama, for them to reflect on what the place is about. In connection with the report, we made twelve Buddha statues together, which then led to the question whether or not a Buddha made by these boys would help purify it all. I personally think it won't. Twelve Buddha statues placed there, that's just a prayer and doesn't mean they will be devoted to purification, like *harakiri* and *misogi* (apology). I don't expect any purification from those kids and I never said I did. When I think of "misogi" from a religious point of view, there is no "purification." It's only a moral concept. Misogi only appears when there is something immoral, inhuman, or when there's an impure heart. So in a religious sense, there is no misogi. Making Buddha statues together is no purification. It's rather just apology and prayer. That is my conclusion.

Kinjo was originally inspired by the three artists of the Mexican mural movement¹⁰ – Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros and José Clemente Orozco – to start making sculptures. For the creation of his works, he would talk to the respective local people and other persons concerned, and work out indigenous designs based on his observations of the people, the land, and the customs. The individuals that got involved in the process, he would let participate in the creative work, as part of his examinations related to activities as a community. Within the framework of modern art, works have been subcategorized into specialized fields such as painting, sculpture, crafts and design, based on criteria of originality, beauty and integrity as a product. Looking at Kinjo's works from this perspective, they are different from conventional sculptures. However, from the viewpoint of contemporary art, Kinjo, without being bound by the framework of modern art, can very much be understood as a pioneering figure in this respect. That is because, regardless of specialization or position, he has been examining matters of imagination of other people by expanding his sculptural work as a movement that encompassed other creative fields such as literature, translation and activism. While it is difficult to sum up all of his creative endeavors, when visiting Chibichirigama and listening in front of the co-produced monument to all sorts of episodes related to Kinjo's work, his account of being empowered by dealing with the trauma ultimately had an empowering effect also on myself. I feel that I have found possible answers to my own question what self-care is all about. By magnifying that special sensation that is inherent in the act of praying, and shaping it both temporally and spatially, I believe that it is possible to "superimpose" other people's sensitivities on my own. This is my attempt in the first chapter of this journey.

Afterword

I don't want to terminate this project at this point. I want to continue, because my work on things like narration and imagination of other people, is an operation that I need to keep doing for the sake of self-care. It is also because I know that, if I give up on these tasks, that would mean that I get roped without resisting into the scheme of informational capitalism that ultimately mechanizes the human being. Also in terms of domestic problems such as ridiculing things like the sit-in at Henoko, I have to acknowledge that it was like looking into a mirror that was held up to me, and seeing disgusting things. However, what I felt on my repeated travels to Okinawa, is that the people there surely won't stop resisting in the face of such ridicule. I can say this with confidence. There are still quite some issues left for me to deal with in order to continue with this project. I need to introduce a mechanism that allows me to let other people empathize, rather than making these things closed subjects of my own interest. Introspection for the purpose of changing one's awareness may lead into a deep marsh, where conversation easily falls into a vicious circle of uncommunicativeness. So what is on my mind right now, is to find means to avoid this, and make my own conversation something rather open.

1. Harun Farocki was born 1944 in what was at the time Czechoslovakia under German occupation, and died 2014 in Berlin. He started producing short films in the late 1960s, and was active mainly in Germany as a filmmaker, artist and critic. From the 1980s onward, he also created video works, and later also such installation works as *Eye/Machine I-III* (2000–2003), *Deep Play* (2007) or *Parallel I-IV* (2012–2014), which were exhibited in contemporary art contexts.
2. Harun Farocki, "The ABCs of The Film Essay," in *Essays on the Essay Film*, ed. Nora M. Alter and Timothy Corrigan, Columbia University Press, 2017, pp. 300–301.
3. "I use the term 'occupation of meaning' to refer to a form of violence through communication, where conventions established through communication are one-sidedly twisted and bent to one's own convenience. The idea is that the speaker monopolizes the right to define the meaning of his or her statement, by bending conventions to his or her convenience, and subject the vis-à-vis to those conventions without a chance to interfere." (Nayuta Miki, *Kaiwa o tetsugaku suru – communication and manipulation* / Kobunsha, 2022, p.205.)
4. Kinjo Minoru, sculptor, born in 1939 in Hamahigashima in Katsuren, Okinawa. After graduating from Kyoto University of Foreign Studies, he worked as a lecturer for evening junior high and high schools in Osaka and Hyogo. In 1970, inspired by the anti-American "Kozu riot" in Okinawa, he started making sculptures. In 1979, he realized a caravan around 80 locations in Japan as part of the "Senso to Ningen" sculpture exhibition. In 1987, he installed the *Statue of Peace Connecting Generations* in Chibichirigama in Yomitan, and the *Heiwa no Boshi* monument at the site of the atomic bomb explosion in Nagasaki. He returned to Okinawa and settled down in Yomitan in 1994, where he continued to devote himself to sculpting. In 1997, he commenced work on *Senso to Ningen*, a giant 100m-long relief, which he completed in 2007. He further installed the *Monument of Han* in Yeongyang County in Korea in 1999, and in Yomitan in 2006. Publications include *Tsuchi no warai* (Chikuma Shobo), *Kamigami no warai* (Komichi Shobo), *Okinawa o horu* (Gendai Shokan), *Minshu o horu* (Buraku Liberation Publishing), *Okinawa kara Yasukuni o tou* (Uda Shuppan Kikaku), and *Ryukyu dokuritsu wa kano ka?* (Buraku Liberation Publishing).
5. Natural cave in Yomitan, Okinawa. When the US Armed Forces landed on the main island of Okinawa on April 1, 1945, about 1,000 local residents sought refuge in the large cave with a total length of 2,570 meters. When discovered by the US Forces and asked to surrender on the next day, this caused a panic, however two Japanese immigrants who had returned from Hawaii managed to persuade the crowd to surrender. As a result, in contrast to the events at Chibichirigama less than one kilometer away, this incident did not end in a group suicide.
6. Natural cave located at the bottom of an approximately 10m deep V-shaped valley next to a village in Yomitan, Okinawa. The name "Chibichiri" refers to the small stream of spring water that comes flowing from the village, and is divided here. One day after the US Armed Forces landed here on April 1, 1945, they discovered the cave where about 140 local residents had taken shelter in fear of the cruel treatment by the American soldiers, which had been described as brutal people. About 83 (more than half of which were children under 18) eventually lost their lives in a group suicide. After the war, a false rumour was spread about a nurse who was also in the cave (aged 26 at the time of her death), and killed several dozen villagers with a lethal injection. According to the will of the bereaved families, entry to the cave is presently not permitted.
7. At the opening ceremony of the boys' softball tournament at the 42nd National Athletic Meet in Okinawa on October 26, 1987, Shoichi Chibana tore down the Japanese national flag that was

hoisted up, and torched it. At the time, there was no legislation related to the national flag, and the mass media reported about the judgment at the first trial as "the first time the 'Hinomaru' was officially reconized as the Japanese national flag." The appeal trial caused a great sensation, as it focused on the recognition of the history and current state of Okinawa, including the group suicides that took place there, and on the question whether the torching of the "Hinomaru" was a (symbolic) act of self-expression.

8. On the morning of November 8, 1987, a person who had visited the cave in order to worship, discovered that the *Statue of Peace Connecting Generations* was destroyed to the extent that its original shape was unrecognizable. Based on "Hinomaru" flags and flyers announcing "heaven's punishment" regarding the torching of the Japanese national flag, the case was investigated as a harassment by someone who was feeling antipathic towards the incident at the athletic meet on October 26. On December 19, the Okinawa Police arrested two members of a right-wing organization on suspicion of committing an act of vandalism. One of them (aged 27 at the time) denied the crime, but the other one (aged 24) confessed that he "had a feeling of antipathy toward the torching of the 'Hinomaru' and wanted to destroy the statue as retaliation." On March 10, 1988, in a judgment trial at the Naha District Court, the two men were sentenced to on-year imprisonment. Furthermore, on May 30, two executive members of the right-wing organization who had ordered the destruction, were also sentenced to imprisonment – one (aged 36) for one year and six months, the other (aged 28) for three years.
9. The signboard at the entrance of the cave was torn off, the stone wall of the *Statue of Peace Connecting Generations* was demolished, a thousand paper cranes made by junior high and high school students as part of their peace studies were torn to pieces, and the part of the cave where ashes are being stored was damaged. Officers at the Okinawa Police's Kadena police station arrested three unemployed young men (aged 16, 18 and 19) from the Okinawan main island, and a 17-year-old mechanic, on suspicion of property destruction. The four men explained the act as a "test of courage," and were eventually made to apologize to the bereaved families, clean and repair the cave, write a report about the group suicide in the cave, and make Buddha statues.
10. The Mexican mural movement was a state-sponsored, ideologically driven avant-garde of the twenties and thirties whose primary goal was to reclaim and re-create a Mexican identity based on Mexico's precolonial past. Diego Maria Rivera (1886–1957), David Alfaro Siqueiros (1896–1974), and Jose Clemente Orozco (1883–1949) exerted an enormous influence not only in their native Mexico but also internationally, especially in the United States. (Amy Dempsey, *Art Since 1900: Modernism - Antimodernism - Postmodernism*, ed. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit, Thames & Hudson Ltd, 2016.)

話法への関心からエッセイフィルムへ

筆者の作品制作はドキュメンタリーから始まった。《to-la-ga (トラガ)》(2010)¹は韓国済州島出身の祖母が墓参りのため島を訪れる映像に、島での暮らしから日本に渡るまでを振り返る祖母の語りがオーバーラップするという構造の作品である。続く《NO PLACE LIKE HOMELAND》(2011)²では韓国ソウルを舞台に筆者と同世代の韓国系移民(韓国系アメリカ人、韓国系アルゼンチン人、ハーフ、養子など)に行ったインタビューを重ねた。続く《OHAMANA》(2015)³は打って変わり、脚本をベースに俳優および映画を専門とする技術スタッフと共に撮影した。この作品では俳優による劇映画パートと共に、船上での乗組員や乗客へのインタビュー、それ以前に撮影した韓国系移民へのインタビューを使用し混在させている。この頃より映像における話法やメタフィクションの構造により関心を持ち初め、次作《未完の旅路への旅》(2017)⁴では俳優によるフィクションパートとドキュメンタリーパートの混在をより意識的に行った。

語りの実験性や複層性を持った映像作品は映画史の初期より存在している。例えばロバート・フラハティ《極北のナヌーク》(1922)はカナダ北部のイヌイットを被写体としているが、長期にわたる探査・調査期間ののち、被写体に演出をしながら撮影を行っている。エッセイ・フィルムの文脈で参照されることも多いジガ・ヴェルトフ《カメラを持った男》(1929)には物語的な筋はなく、市井の人々や風景を撮影した映像が視覚的に編集され語りを前進させてゆく。近年現代美術の分野でもリサーチを基盤にドキュメンタリーのアプローチやメタフィクションを用いた映像作品が多く見られるようになる中で改めてこうした動向および関心を整理すべく、東京藝術大学映像研究科の主催するRAM Associationというプログラムにおいて「語りかたのエクササイズ」というワークショップを2019年に立ち上げ、成果として映像におけるポスト・ドキュメンタリー、メタフィクションのリソース集を制作した⁵。

島というモチーフ

島というモチーフ

「語りかたのエクササイズ」の活動と同時期に制作を開始したプロジェクトが「逃島記」(2019-2022)⁶である。「逃島記」は2019年に短期のレジデンスプログラムで香港に滞在した際に偶然訪れた坪洲(ベンチャウ)という島を舞台としている。あらかじめ決められた筋はなく、カメラを携えての訪問を重ね撮影した素材を見て語りを生み出すというプロセスをとり、「島」と「逃げること」をモチーフに「逃島記」と名付けるに至った。タイトルは広東語の「逃港」という語に由来する。逃港は1950年代以降文化大革命などを理由に「香港」へ「逃亡」したことを指す。これを元に「島へ逃げる、島から逃げる」ことの記録として「逃島記」と名付けた。面積1kmに満たず、車も走っていない坪洲島には独特の魅力があり、近年では若者たちが都市部からフェリーで30分のこの島に移住するようになっていた。作中重要なモチーフとなっている「At the Very End of Old Dreams」という曲は島に住む現代音楽家 Charles Kwong によるものである。こうした都市部から「島へ逃げる」同時代の移住が逃島記のA面であるとすれば、B面は「島から逃げる」過去の移住、とりわけ済州島から日本への移住を意識した。

韓国済州島は地理的に日本に近く、日本による植民地支配、二度の大戦、そして四・三事件という悲劇もあり多くの人々が海を渡り日本へとやってきた。私の祖父母もその中の一人であり、私は「逃島者の子孫」であるともいえよう。「逃島記」ではプロジェクトの当初より香港の島から済州島のことを想起すること、ある場所にいながら他の地を夢想すること、がモチーフの一つとなっていた。それは香港の離島というそれまで縁もゆかりもなかった場所と自分をつなぐためのアリバイづくりでもある。香港に訪問を重ねた期間はちょうど逃亡犯条例をめぐるデモが激化していく過程と時期を同じくしており、坪洲島での最後の撮影はデモ隊が空港を占拠した翌日香港に渡り行った。しかし、「逃島記」において香港の民主化運動それ自体を前景化することは選択していない⁷。あくまで「島と逃げること」が作品のモチーフであり、より抽象的な、ある種の寓話として作品を機能させることを優先させたからである。別の角度から言えば、それは外からきた私と香港との「距離感を語る」ということであり、今回の展示で発表したプロジェクト「JEJU」にも引き継がれている。

《JEJU》では《to-la-ga》以来10数年ぶりに韓国済州島を作品の舞台とすべく、本年(2022年)より訪問を重ねている。目的はここ5年以内に済州島に移住した、あるいは済州島から他の都市へ移住した「新しい移住者」に話を聞くことである。近年韓国内で済州島を舞台にした映像作品は多く制作されており、四・三事件などの歴史的背景や海女や巫女といった島の伝統的風俗を主題としたものが多い。しかし筆者はそうした「既知」の主題よりも(もちろんそれらについて学びつつ)、何か済州島について新たな視座を獲得することを目的としたかった。ではどのように済州島に接近すべきかを考える中で、あくまで「外部者」の視線を通して接近することを選択した。父方の祖父母が済州島出身であるとはいえ、私自身は島に住んだこともなく、ほとんど何も知らない。そうした意味では香港の離島に対してと同じように済州島に対しての距離感存在する。

ニューカマーの移住者たちから始まる作品は結果的に「島について」何か明らかにすることなく「島を行き来する者」についての作品となるかもしれない。それは逃島記が香港と民主化運動について多くを(表面上は)語らなかったことと同じである。しかし筆者はある作品の主題を前に感じる距離感を無きものにはできない。むしろその隔たりや距離感を消失させることなく、そのまま描くことこそが重要であると考えている。振り返ればそのアプローチは初期の《to-la-ga》(祖母を通して済州島を語る)や《NO PLACE LIKE HOMELAND》(移民の子孫を通して韓国を語る)から一貫している。ある場所について語る時に作者である「私」とその場の直接的な関係性を語ろうとするのではなくて、他者の語りを通して接近するという選択である⁸。筆者は近年の制作においてこうした距離感やズラシ、迂回、を表現するためにメタフィクションの手法を用いてきたのであり、エッセイフィルムへの関心もここに通じる。

エッセイフィルムは今日有効なのか?

「エッセイフィルム」は確立したジャンルではなく、ある作品の性質や傾向のようなものである。それでもなおエッセイフィルムの概要を把握・共有するために、エッセイスト、映画批評家のフリリップ・ロバートによるエッセイフィルムの要件(案)をまずは紹介する⁹。

1. エッセイ映画には言葉が必要であり、話し言葉、字幕、あるいはインタータイトルなどによるテキストが必要である。思考の核には視覚化があることは言うまでもないが、全く純粹で静かな映像の流れを、エッセイの言説と認めることはできない。

2. テキストは、単一の声を表すものでなければならない。監督や脚本家のものであってもよいし、それが共同作業なのであれば、ひとつの視点のように聞こえるようにつなぎ合わせてもよい。単なる引用文のコラージュだけではエッセイとは言えない。そうは言っても、仮に引用や引用文が多くても(モンテーニュのように)、その周りに統一された視点が主張されていれば、エッセイとしては何も問題はない。

3. テキストは、ある問題について何らかの理路整然とした言説を展開しようとする試みであること。

4. テキストは単なる情報ではなく、強い個人的な視点を持たなければならない。例えば、ニシンの年間収穫量について語る標準的なドキュメンタリーのナレーションは、基本的にジャーナリストックであり、エッセイ的なものではない。

5. 最後に、テキストの言語はできるだけ雄弁で、よく書けて、興味深いものでなければならない。

繰り返しになるがエッセイフィルムには確立した定義があるわけではなく、論者ごとにその射程は異なるが、総じて重要だとされて言えるのは「作品全体を透徹する一つの語り手、主体を要請する」ということである。しかしその主体とは必ずしも「作者＝私」に限らない。例えばエッセイフィルムのひとつの到達点として多くの研究者に挙げられるクリス・マルケル《サン・ソレイユ》(1983)は世界各地で撮影された映像にボイスオーバーがのる、という構造の作品であるが、ボイスオーバーの主体は女性でありマルケルではない。そして映像もマルケルが撮影していない。今作のテキストは編集の段階でマルケルが映像を見てから書き上げるというプロセスで制作されている(その点筆者の「逃島記」も同じプロセスを経ている)。文学形式におけるエッセイの延長から、エッセイ(フィルム)は作者の内面を作者自身の語るものである、と思われがちであるが、少なくとも「サン・ソレイユ」においてはそうでは無い。語りの主体は作者＝マルケル＝私に回収されないようにそれぞれのレイヤーで少しずつズラされている。「Sans：～が無い Soleil：太陽」というタイトル自体が示唆的でもあるが、作中の「私」という主体は作中にしか存在しない。しかし同時に世界各地で撮影されたバラバラな映像を繋ぎとめてもいる。時にエッセイフィルムにおける「私」は一つの答えを示す絶対的な語り手ではなく、鑑賞者を議論に巻き込むべきであると多くの論者により指摘されるが、ローラ・ラスカロリはこうした関係性について「サン・ソレイユ」について触れながら以下のように述べている。

エッセイストは、自分が鍵を握っている真理を発見するふりをするのではなく、答えがどこか別の場所、身体を持つ観客の占めるまさにその位置に現れるのを許すのである。映画の意味は、観客が重要な役割を果たすこの対話によって生み出される。意味は、話す主体によって、客観的な真

理としてではなく、個人的で主観的な瞑想として示されるのである。この主観的な動き、つまり一人称で語ることが、観客の主観を動員するのである。

… エッセイ映画が、観客との対話に入る単一の、位置づけられた作者の「声」の表現であるという命令から離れることはない。この対話が純粹に視覚的な手段によって達成されるならば、言い換えれば、発言者が論旨を伝え、解説を伴わない映像によって観客と対話することができるならば、それをエッセイ映画と呼ぶことができるのである¹⁰。

すなわちエッセイフィルムにおける「私」とは鑑賞者との対話のための一つの装置なのである。こうしたエッセイフィルムという装置の今日における有効性について、アーティストのヒト・シュタイエルは『体制順応主義としてのエッセイ? グローバル画像経済についてのノート』(2011)というエッセイを著している¹¹。

文学形式としてのエッセーの価値を位置付けたのはアドルノの『形式としてのエッセイ』(1958)でありその中でアドルノは「エッセーのもっとも奥深いところにひそむ形式としての掟は異端ということである」と述べた¹²。エッセイフィルム論の多くもこのアドルノを源流とするが多い。しかしシュタイエルは、アドルノの時代と今日では、「生産様式」が大きく変化したことを指摘する。アドルノの時代は「工場、組み立てライン、そしてそれらのアイデンティティ基準の時代」であり「しばしば退けられる物語の形式としてのエッセイが、強制されたアイデンティティに挑戦すると想定していた」¹³。しかし、今日における生産様式はむしろ異端であったはずの「エッセイ的」なものと足並みを揃えているとシュタイエルは指摘する。

エッセイという形式はもはや、基準化され均質化されたアイデンティティに必ずしも干渉しない。その代わりに、それは差異、移動性、極端な柔軟性、注意力の散漫さといったポストフォード主義の強制と並行して走り、その理想的な主観はハイブリッドでしなやかである。その編集は、…現代のグローバルな生産形式を映し出している。…形式としてのエッセイはむしろグローバリゼーションにうまく適応している¹⁴。

続く箇所でシュタイエルは「エッセイは体制順応主義的に成り下がり、物語の支配的な形式となったのだろうか?」と問いかけ、「否」と答える。そして自身もエッセイフィルムの作家であるシュタイエルは今日におけるエッセイフィルムの可能性を「オーディオビジュアルの流れの再領土化」に見出す。それは端的に言えばグローバルizm市場の流れに抗う流通の仕方イメージを獲得するということである。ここでシュタイエルは自作を例に取る。《November》(2004)では劣化してそれ以上ダビングができないVHS(それ自体人づてに国を超え手渡された)をブラウン管モニターに流し、その画面を撮影するという手法をとった。その手法ゆえ、時折撮影しているカメラとシュタイエルの鏡像が画面に映り込んでいることが認められる。《Journal No.1》(2007)ではかつてサラエボの撮影所で撮影された映画がデジタルにダウンサイジングされDVDで各国の市場に現れ、それをリップングしたものがPirateBayなどの非公式のウェブクライアントに巡回するという来歴を追い、《Lovely Andrea》(2007)ではP2Pネットワークを通じてダウンロードした映像を使用している。こうした「非公式の」ネットワーク、「物々交換・窃盗・横領」を基盤とする「イメージ経済」が単なる商品としてのイメージやサウンドの地位を損ねることで、その背景となる社会の緊張を暴露する可能性があるということをシュタイエルは指摘している。

プロジェクト展望 《JEJU》の行く末

シュタイエルの指摘が重要なのは、彼女が見出しているエッセイの危機／可能性が映像作品それ自体の「内側」ではなく「外側」にこそあると指摘していることである¹⁵。この流れにそうならばこれまでいわゆるシングルチャンネル作品を制作してきた筆者にとって、空間でのインスタレーションを伴う「JEJU」の展示は「イメージの外へ」という新たな挑戦であったといえる。

今回の展示はEoN共同でのスクリーニング室での上映作品《JEJU》およびギャラリースペースでの写真作品《2022.7.27.》およびアクリル板での《Interviews 1-17》から構成されている。ベースとなっているのは2022年6月より韓国済州島およびソウルにて進行中の移住者へのインタビューである。展示が始まった2022年10月時点では17名のインタビューを終えており、そのインタビュー日時および場所を全て記したものがアクリル板による《Interviews 1-17》である。スクリーニング部屋に入る手前の写真作品《2022.7.27.》では済州島の街中に掲げられていたバナーが写っており、そこには「The World Comes to Jeju, and Jeju Comes to the (World)」と記されている。スクリーニング部屋での上映作品《JEJU》はインタビューの抜粋から構成され、画面に映るのは黒い4：3の縁取りのみで、インタビューーの声は聞こえるものの姿は見えない。そして韓国語で全ての受け答えが行われているため、今回の展示では日本語字幕がついており、黒い画面に字幕だけが流れていく。映像作品では初回の滞在でインタビューした6名のみを使用している。現在もインタビューは引き続き継続して進行中であり、使用していない11名の語りもいずれどこかで語られる、というある種の「未完さ」を意識して空間を構成した。ではその「未完さ」はどこに続くのであろうか？

インタビューは少なくとも30名程度までは継続する計画である。いずれ映像も撮影する予定であるが、インタビュー風景ではなく、また全く別の角度から済州島の風景を捉える構想を進めている。そして最終的には1本の映像作品というよりも、今回の展示で試みたようなそれぞれ独立した音声、イメージ、テキストを空間に構成してゆく可能性を模索してゆきたい。改めて筆者が重要だと考えているのは、ある主題の「適切な語られ方」というのは都度発明されるべきだということである。そしてそれはシュタイエルが指摘したように、時代の変化と共に問い直し続けてゆかねばならない。そうした可能性および問題意識を今後のJEJUプロジェクト、およびEoNでの活動でより発展させていきたい。

註

1. Vimeoにて公開中。https://vimeo.com/54783006
2. https://vimeo.com/32329268
3. https://vimeo.com/132014271
4. https://vimeo.com/232067009
5. 「99 Resources」。メタフィクション、ポストドキュメンタリーについての99本の作品リソースおよび研究会メンバーによるエッセイが収録されている。PDFにて閲覧可能。http://geidai-ram.jp/prog-ram/researchlab/3000/
6. プロジェクトの詳細なドキュメントとして「遼島記本」を制作し、下記にて販売中。https://woomingen.stores.jp/items/60bf318948992166fd955cd

7. 空港に到着し埋め尽くされたデモ隊の間を俳優が歩いていく様子は撮影しており、作中に盛り込む可能性も編集段階で検討している。
8. これは筆者が在日韓国人3世であるというバックグラウンドが影響しているものかもしれない。例えば在日韓国人をめぐっては1世や2世については多くの作品が現在でも制作されているが、3世以後の世代のもつ「記号しての曖昧さ」はほとんど語られていない印象を受ける。「距離感を語る」こともこれに近い曖昧さゆえ多くの作家にとって未だ引き受けられていないのではないだろうか。
9. Philp Lopate, "In Search of the Centaur: The Essay Film" (1992), in Nora M. Alter and Timothy Corrigan(eds.), *Essays on the Essay Film*, Columbia University Press, 2017, pp.111-113. 翻訳筆者。
10. Laura Rascaroli, "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments" (2009), in Nora M. Alter and Timothy Corrigan(eds.), *Essays on the Essay Film*, Columbia University Press, 2017, pp.187-188. 翻訳筆者。
11. Hito Steyerl, "The Essay as Conformism? Some Notes on Global Image Economies": *From Der Essayfilm: Aesthetik und Aktualitat*, edited by Sven Kramer and Thomas Tode. Konstanz.
12. TH.W. アドルノ「文学ノート」三光長治ほか訳、イザラ書房、1978年、p.47。
13. Hito Steyerl, "The Essay as Conformism? Some Notes on Global Image Economies" (2011), in Nora M. Alter and Timothy Corrigan(eds.), *Essays on the Essay Film*, Columbia University Press, 2017, p.276. 翻訳筆者。
14. pp.276-277. 翻訳筆者。
15. これはエッセイフィルム研究の多くが映画史家・映画批評家による作品論、いわば「フレーム内の」批評にとどまっているという点を克服するための可能性でもあろう。

Ongoing Reinterpretation of Narrative Approach | HYUN Woomin

From Narrative Concerns to the Essay Film

My work began with the documentary film *to-la-ga* (2010)¹, in which my grandmother's recollections of her life on Jeju Island, South Korea and her coming to Japan accompany footage of her traveling to Jeju to visit her ancestors' graves. My subsequent work, *NO PLACE LIKE HOMELAND* (2011)², was shot in Seoul, and comprises interviews with members of the Korean diaspora of the same generation as me (Korean-American, Korean-Argentine, half-Korean, adopted and so forth). This was followed by *OHAMANA* (2015)³, a very different work based on a script and shot with actors and a technical crew specializing in film. The film mixes the actors' dramatic parts with interviews with the crew and passengers on board a ship, as well as interviews with Korean immigrants shot at an earlier date. It was around this time that I became more interested in narrative structure and metafiction in film, and in my next film, *Unfinished Voyage trailer* (2017)⁴, I more consciously mixed fictional, acted sections and documentary footage.

Narrative experimentation and multi-layered films have existed since the beginning of cinematic history. For example, Robert Flaherty's *Nanook of the North* (1922), which focuses on the indigenous Inuit people of northern Canada, was shot while directing his subjects after an extended period of exploration and research. Dziga Vertov's *Man with a Movie Camera* (1929), a frequent point of reference in the context of essay films, has no conventional plot, and the narrative is advanced by editing juxtaposed images of city residents and scenery. In recent years many research-based video works with a documentary approach, or of a metafictional nature, have appeared in the field of contemporary art, and in order to elucidate these trends and concerns, the Graduate School Of Film and New Media, Tokyo University of The Arts launched a workshop called *Katarikata no exercise* [lit. "Exercises in Storytelling"] in 2019 as part of the RAM Association program organized by the Graduate School of Film and New Media, Tokyo University of the Arts, and compiled the results in a book of resources on post-documentary and metafiction in film⁵.

The Island as Motif

While I was involved with the Katarikata no exercise workshop, I also began work on the project *Totoki* [lit. "Record of Island Escape"] (2019-2022)⁶. *Totoki* was shot on the island of Peng Chau, which I visited by chance when I was in Hong Kong on a short-term residency program in 2019. There is no predetermined plot, but rather a process of creating a narratives built around footage shot during a series of visits, leading to the title *Totoki* which encapsulates the themes of "island" and "escape." This title is derived from the Cantonese word 逃港 (*táo Gǎng*) comprised of the characters for "escape" and "port," the latter in this case referring to Hong Kong. *Táo Gǎng* refers to flight to Hong Kong due to the Cultural Revolution and other reasons from the 1950s onward. Based on this, I named my work to indicate a record of "fleeing to islands and fleeing from islands." Peng Chau, with an area of less than one square kilometer and no cars, has a unique charm, and in recent years young people have begun to move to the island, which is only a 30-minute ferry ride from the city. The music "At the Very End of Old Dreams," an important motif in the film, was written by Charles Kwong, a contemporary musician living on the island. If the "A-side" of *Totoki* is about fleeing to the islands from urban areas in the current era, the "B-side" is

about past migrations in which people fled from the islands, especially from Jeju Island to Japan.

Jeju is geographically close to Japan, and many people have crossed over to Japan as a result of the historical tragedies of Japanese colonial rule, two world wars, and the Jeju uprising (known in South Korea as the April 3 Incident) that broke out in 1948. My grandparents were among them, and I am a descendant of those who fled to Japan. From the beginning of the project, one of the motifs of *Totoki* was to recall Jeju while on the island in Hong Kong, to dream of one place while being in another. It was also a means of creating a pretext to connect myself with a remote island in Hong Kong, a place with which I had no previous connection. The period when I repeatedly visited Hong Kong coincided with the escalation of demonstrations over the 2019 Hong Kong extradition bill, and we arrived on Peng Chau Island the day after demonstrators took over the airport. However, in *Totoki* I did not choose to foreground the Hong Kong democracy movement perse⁷. This was because the themes of the work were islands and escape, and the priority was to make it function as a more abstract or allegorical work. From another angle, it speaks of the sense of distance between me, an outsider, and Hong Kong, which was also carried over into the *JEJU* project presented in this exhibition.

For *JEJU*, I have been repeatedly visiting Jeju this year (2022) so as to produce my first work set on the island since *to-la-ga* more than a decade ago. My purpose is to speak with newcomers who have moved either to Jeju, or from Jeju to other cities, in the past five years. In recent years there have been many South Korean video productions set in Jeju, many of which focus on the island's historical background such as the Jeju uprising or aspects of its traditional culture such as female free-divers and shrine maidens. However, I wanted to gain new perspectives on Jeju rather than focusing on familiar subjects (while learning more about them, of course). After considering how to approach Jeju, I chose to approach it from the standpoint of an "outsider." While my paternal grandparents are from Jeju, I myself have never lived on the island and know very little about it. In this sense, I feel the same sense of distance from Jeju as I do from an outlying island near Hong Kong.

A work that takes migrant newcomers as a starting point may ultimately be about those who come and go, without revealing anything about the island itself. This is in line with *Totoki's* (ostensible) lack of much to say about Hong Kong and the pro-democracy movement. However, I cannot ignore the sense of distance I feel in the face of a given work's subject matter. Rather, I believe it is important not to lose sight of the disparities and distances between places, and to depict them as they are. Looking back, this approach has been consistent since my early works such as *to-la-ga* (a story about Jeju told through my grandmother) and *NO PLACE LIKE HOMELAND* (a story about South Korea told through the descendants of migrants). In narratives about particular places, my choice is to approach it through the narratives of others, rather than trying to convey the direct relationship between the place and myself, the creator.⁸ In my recent work, I have used metafictional techniques to express this sense of distance, displacement, and detour, and my concern with the essay film is also related to this.

Is the Essay Film Valid Today?

The "essay film" is not a well-defined genre, but rather a quality or tendency seen in certain films. Nonetheless, to clarify and share an idea of what the essay film is, I quote

from (suggested) criteria for essay films enumerated by the essayist and film critic Philip Lopate:⁹

1. An essay film must have words, in the form of a text either spoken, subtitled or intertitled. Say all you like about visualization being at the core of thinking, I cannot accept an utterly pure, silent flow of images as constituting essayistic discourse.
2. The text must represent a single voice. It may be either that of the director or screenwriter, or, if collaborative, then stitched together in such a way as to sound like a single perspective. A mere collage of quoted texts is not an essay. There is nothing wrong with lots of citations or quotes in an essay (think of Montaigne), so long as a unified perspective is asserted around them.
3. The text must represent the speaker's attempt to work out some reasoned line of discourse on a problem.
4. The text must impart more than information; it must have a strong, personal point of view. The standard documentary voiceover which tells us, say, about the annual herring yield is fundamentally journalistic, not essayistic.
5. Finally, the text's language should be as eloquent, well-written and interesting as possible.

Again, there is no established definition of the essay film, and the scope of the concept differs depending on who is discussing it, but it is generally considered vital that there be a single narrator or subject whose presence penetrates the entire film. However, the subject is not necessarily limited to the film's creator (= the self). For example, Chris Marker's *Sans Soleil* (1983), cited by many researchers as a landmark achievement in essay film, has a structure in which a voice-over is superimposed on images shot in various parts of the world, but the speaker in the voice-over is not Marker but a woman. Neither was the footage shot by Marker. The film's text was created through a process in which Marker watched the footage during the editing stage before writing the text (in this regard, the process is the same one I used in *Totoki*). The essay film, as an extension of the essay in written form, is the creator's own narration of his or her own inner life—or so it is often thought, but this is not the case with *Sans Soleil*. The teller of the narrative shifts slightly from layer to layer so that it cannot be reduced to the creator = Marker = the self. The title, which means "Without Sun," is suggestive in itself, but the self that delivers the narrative in the work exists only within the work. At the same time, however, the film also connects disparate images shot in different parts of the world. Many have argued that the "self" in the essay film is not an absolute narrator who provides a single answer, but rather should involve the viewer in the discussion. Laura Rascaroli, referring to *Sans Soleil*, says of this relationship:

The essayist writes not in order to pretend to discover things, but to... allow the answers to emerge somewhere else, precisely in the position occupied by the embodied spectator. The meaning of the film is constructed via this dialogue, in which the spectator has an important part to play; meanings are presented by the speaking subject as a subjective, personal meditation, rather than as objective truth. It is this subjective move, this speaking in the first person that mobilizes the subjectivity of the spectator... the essay film is the expression of a single, situated authorial "voice" that enters into a dialogue

with the spectator. If this dialogue can be achieved via purely visual means, in other words if the enunciator is able to convey an argument and enter into a dialogue with the spectator through images unaccompanied by commentary, we can call that an essay film¹⁰.

In other words, the "I" (self) in the essay film is a device for dialogue with the viewer. With regard to the validity of the essay film as a mechanism today, the artist Hito Steyerl wrote an essay titled "The Essay as Conformism? Some Notes on Global Image Economies" (2011)¹¹.

The value of the essay as a literary form was first identified by Theodor Adorno in *The Essay as Form* (1958), in which he stated that "the essay's innermost formal law is heresy¹²." Much of the discourse on the essay film also draws on Adorno as a fundamental source. However, Steyerl points out that the "modes of production" have changed dramatically between Adorno's time and today: "In the age of the factory, the assembly line and their standards of identity, Adorno assumed that the essay as a marginalized and often dismissed form of narrative would challenge the coerced identity¹³." But Steyerl notes that current modes of production are in fact aligned with the supposedly heretical "essayistic" mode:

The essay as form no longer necessarily meddles with standardized and homogeneous identities. Instead, it runs parallel to the post-Fordist coercion of difference, mobility, extreme flexibilization, and distracted modes of attention, whose ideal subjectivity is hybrid and supple. Its compilation mirrors contemporary global forms of production... The essay as form has adapted rather well to globalization¹⁴.

Steyerl goes on to ask, "But has the essay really lost any ability to play a critical role?" Her answer is "No." Steyerl, who is also an essay film creator, sees the essay film's present-day potential in the "reterritorializing audiovisual flows." In short, the essay film is a means of acquiring images via a mode of distribution that resists the currents of the globalist market. Here Steyerl uses her own work as an example. For *November* (2004), Steyerl's approach was to play a videocassette (itself obtained from someone in another country), so degraded it could not be taped over any further, on a cathode ray tube monitor, and then film the screen. The use of this technique means that Steyerl and the camera can sometimes be seen reflected in the screen. Meanwhile, *Journal No. 1* (2007) traces the history of films once shot in Sarajevo studios that were digitally downsized and appeared on DVDs in various countries, with further ripped versions of them appearing on unauthorized web clients such as PirateBay, while *Lovely Andrea* (2007) uses footage downloaded through P2P networks. Steyerl points out that these "unauthorized" networks, "image economies" based on "barter, theft or appropriation," can expose social tensions that undermine the status of image and sound as mere commodities.

Project Overview: Destination of JEJU

Steyerl's observation is important in that she notes that the crisis and potential of the essay lie not inside the video work itself, but outside it. In line with this way of thinking, for me, as someone who has produced single-channel works, the *JEJU* exhibition with its spatial installation represented the new challenge of going "outside the image."

The exhibition consisted of a screening room showing *JEJU*, in collaboration with EoN; the photographic work

July 27, 2022 displayed in the gallery space; and *Interviews 1-17*, mounted on acrylic panels. This is based on ongoing interviews with migrants in Jeju and Seoul starting in June 2022. As of October 2022, when the exhibition opened, 17 interviews had been completed, and the dates and locations of all interviews are listed on the acrylic panels of *Interviews 1-17*. In the photo work *2022.7.27* in front of the entrance to the screening room, a banner displayed in the streets of Jeju is visible, reading "The World Comes to Jeju, and Jeju Comes to the (World)." *JEJU*, the video piece shown in the screening room, consists of excerpts from interviews, and the screen shows only a black 4:3 border, so the interviewees' voices can be heard but they cannot be seen. Since all of the interviews are conducted in Korean, Japanese subtitles are included in this exhibition, with only the subtitles appearing on the black screen. The video features only the six interviewees interviewed during my initial visit. The interviews are still ongoing, and the space was composed with a certain "unfinished" quality in mind, as the narratives of the 11 subjects that have not yet been used will eventually be conveyed at some point. So, where does this "unfinished" quality lead?

My plan is to continue until the number of interviewees is at least 30. I also plan to shoot video at some point, and I am now working on a plan to capture the scenery of Jeju from a completely different angle, rather than showing the interviews. Ultimately, rather than making it a single video work, I would like to explore the possibility of composing independent sounds, images, and texts in a space, as I have endeavored to do in this exhibition. I have a renewed sense of the importance of reinventing the "proper way" to talk about a certain subject each time. And as Steyerl noted, we must continue to rethink these issues as times change. I would like to further develop these possibilities and my perception of the issues in future work on the *JEJU* project and in activities with EoN.

1. Available for viewing on Vimeo. <https://vimeo.com/54783006>
2. <https://vimeo.com/32329268>
3. <https://vimeo.com/132014271>
4. <https://vimeo.com/232067009>
5. *99 Resources* contains 99 resources on metafiction and post-documentary works, as well as essays by study group members. Viewable as a PDF: <http://geidai-ram.jp/prog-ram/researchlab/3000/>
6. The book *Totoki* has been produced as a detailed documentation of the project, and is available for purchase at: <https://woomingen.stores.jp/items/60bf318948992166fbd955cd>
7. A scene of actors arriving at the airport and walking through a throng of protesters has been filmed, and the possibility of including it in the film is being considered in the editing stage.
8. This may be due to the fact that I am a third-generation ethnic Korean resident of Japan. For example, many works relating to first- and second-generation ethnic Korean residents of Japan are still being produced today, but I have the impression that the "ambiguity as a signifier" pertaining to third-generation and later generations is rarely discussed. I think that many artists have not yet taken on the task of "talking about distance" because of a similar kind of ambiguity.
9. Philip Lopate, "In Search of the Centaur: The Essay Film" (1992), in Nora M. Alter and Timothy Corrigan(eds.), *Essays on the Essay Film*, Columbia University Press, 2017, pp.111–113.
10. Laura Rascaroli, "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual

Commitments"(2009), in Nora M. Alter and Timothy Corrigan(eds.), *Essays on the Essay Film*, Columbia University Press, 2017, pp.187–188.

11. Hito Steyerl, "The Essay as Conformism? Some Notes on Global Image Economies": From *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, edited by Sven Kramer and Thomas Tode. Konstanz.
12. Theodor Adorno, *Notes to Literature, Volume One*, Columbia University Press, 1991, p.23.
13. Hito Steyerl, "The Essay as Conformism? Some Notes on Global Image Economies"(2011), in Nora M. Alter and Timothy Corrigan(eds.), *Essays on the Essay Film*, Columbia University Press, 2017, p.276.
14. Op. cit., pp.276–277.
15. This also has the potential to overcome the fact that most studies of essay films are only "in-frame" cinematic critiques by film historians and critics.

「Excitation of Narratives ―話法の生成―」(以下EoN)の研究活動では、2022年2月にICC「オープンスペース2021 ニュー・フラットランド」¹で実施されたトークイベント「Excitation of Narratives ―話法の生成―」から引き続き、今回は実制作を通した形で研究発表「Excitation of Narratives ―Each location of Essayfilm (エッセイフィルムの立地)―」を行う運びとなった。ここでは私は、ICCのトークイベントにおいて注目した、「エッセイフィルム」研究において示されている定義の1つ「物語外部 (extradiegetic) の介入」と、個人的な関心との関連付けである「主観確率 (認識論的確率) のマッピング」を改めて中心に据えて、制作を行うことにした。それと同時に、2017年頃から個人的にフィールドワークをし、インタビューなどを行いながら、映像のフッテージをただ蓄積させるだけに留まっていた、鹿児島県の口永良部島での制作を、このテーマの枠組みを使いながら少しでも前に進めることはできないかと考えた。それに加えて、当研究会のメンバーは、フィールドというキーワードに着目するならば全員がそれぞれ異なる「島」に臨んでおり、その島と関わりを持つ人々にとっての内部／外部の問題が、それぞれのアプローチは異なりつつ、偶然にも共有されていたことも、改めて保留され続けていた制作を再始動させる動機となった。しかしながら、今回の映像である《Reconnaissance “Tephra”》は、口永良部島に住む人たちのポリフォニーでもなければ、その島の環境や社会的な問題について言及するものとも、全くと言って良いほど異なるアプローチをとることとなった。エッセイフィルムは、最も大まかな捉え方をすればドキュメンタリー映画とフィクション映画の間にある、映像と言葉による多様な試みではあるのだが、だからと言ってエッセイフィルムとはこうあるべきというフレーム志向のジャンル付けとも異なるものであるという期待感もあることで、エッセイフィルム研究における定義づけや評価軸の獲得を目的としないことはメンバーの間でも共有されていた。「EoN」の活動はエッセイフィルム専門の研究会ではなく、あくまで「話法の生成」についての研究会であることは補足しておく必要はあるだろう。そうは言っても、エッセイフィルム研究は、話法の生成論を紡いでいく上で重要な語彙を提供してくれる研究体系であることは間違いなく、制作においても様々な触発を受けた。ここでは、触発を受けたエッセイフィルムに関する概念やアイデア、また態度表明の仕方などを紹介した上で、そうしたキーワードから、個人的な関心と重なった点を強調的に記し、そこからどう制作に結びつけたか、あるいはそこから一歩でも前進させることができたかどうかについて振り返ってみようと思う。

エッセイフィルム論集『Essays on Essay Film』に論考を寄せていた映像作家の1人であるウルスラ・ビーマン (Ursula Biemann)による「PERFORMING BORDERS Transnational Video」(2003)² は、特に自身の制作においても大いに触発を受けることとなった。ウルスラ・ビーマンはアーティストであり、ビデオエッセイストである。グリーンランドからアマゾンなどでフィールドワークを行い、気候変動や石油、氷河、森林、水辺の生態系を調査している。2010年代までは移民にフォーカスを当てた映像作品が多いが、これらの映像作品は映画的な風景描写と、ドキュメンタリー映像、SF的な詩から学術的な知見を織り交ぜて作られる多層的なビデオエッセイとなっている。『PERFORMING BORDERS Transnational Video』は、ビーマンの初期のビデオエッセイである《performing the border》(1999)³についての制作や意図を、2003年頃に振り返りながら論じたものとなっている。このビデオエッセイは、エッセイフィルムについての論考の中でも、やや強

調的にビデオによる電子的なイメージを用いたエッセイであることが示されており、それは内容にも関わっている。このビデオエッセイではアメリカとメキシコの国境沿いの街フアレスにあるICチップ工場「マキラドーラ」の過酷な環境で労働するメキシコ人女性、そうした不平等な労働条件に支えられる生活から逃れるために国境を横断する移住者、公と私が曖昧になった街並みで横行するシリアルキラー、利己主義的な企業の取り決めがまかりとってしまうことによって、国の規制や住民たちの生活が宙づりにされ、停止してしまった空間である「ヘテロトピア」といった、規範からの逸脱や規範によって抑圧された異空間が現実のものとして存在していることを批判的に捉えながら、その地域に臨んで撮影を行っている。そのアプローチの方法は、電子的なイメージを生成するためのビデオカメラの部品が、まさに対象となる地域の中での不平等な環境で生産され、かつそのICチップや組み立てられる電子機器は、その生活環境から抜け出そうと自らの身体で国境を越えようとする移民よりも、あたかも国境がないかのように軽やかに世界中を駆け巡る。この差異によってもたらされる奇妙なパースペクティブをビーマンはビデオそのものに内在する仮想空間的な特質によって捉えていこうと試みている。

まずビーマンはその地域にカメラを持って臨むことになるのだが、その国外からその地域に来るという点ですでにそこには国境の横断や、流動的な物や人の動きが起こっている場所について言及することになる。ビーマンはその領域を「トランスナショナル・ゾーン (Transnational Zone)」⁴と呼んでいる。ここでのトランスナショナルゾーンとは、移動する労働力、グローバルなメディアネットワーク、解放された市場、自由主義的な資本主義、そして国境との曖昧な関係と関連した領域のことを指している。特にその中で端的にアクターと見なせるものとしてデジタル技術がある。今となっては当然のことかもしれないが、グローバルに分散できるデジタル技術のポジティブなイメージとしては、私たちがこの分散に伴って漂流でき、完全に移動可能な状態、つまり同時にいくつもの場所にいることができる「マルチプレゼンスな主体」としてあれることである。しかしながら、その分散と同時に、領土の国家的な定義を保持する役割も果たしてしまうというのがビーマンの批判的な論点の1つである。ビデオエッセイもまたデジタル技術に分類されるものであるから、この流動性を持っているものとして見なされる。ビーマンは映像作家として、ビデオエッセイは国境や大陸を越えて、特定の論理を通して異質な場所を結びつける、いわば「転移層 (あるいは断層)」のように振る舞うことを可能にするものとしている。異質な場所の表象を結びつけるという意味では、エッセイフィルムの王道と見なされるクリス・マルケルの代表的なフィルム映像作品である《Sans Soleil》(1983)でもすでに表現されていると思われるが、ビデオエッセイの場合、その制作する主体の立ち位置と、複数の場所の表象化過程において様々な特異性が出現する。ビーマンはビデオの電子的イメージを構成する電子機器の流動性と、主体の流動性とを重ねはしているものの、移動して臨んだ複数の場所は、ただフィルムをつなぐように自由につながられる訳ではない。あえてその場所をトランスナショナル・ゾーンと呼んでいるのは、その場所が、電子機器が世界を駆け巡るというポジティブな側面についての見方と同時に、その技術的、物質的な基盤となる労働をする人々の存在や、そこにあるジェンダー的不平等などの構造を認識させる二重の意味を持った場所だからである。その認識を得た主体として、その立場を自己反省的に捉え直した時、自分自身は一体どの立ち位置にいるのかということを自問せざるを得ない。その立地として提案されるのが「想像的な地形 (学) (Imaginary Topography)」⁵という

アイデアである。

このビーマンによって提案された立地の中で、ビデオエッセイストのアプローチとしては、エッセイの表象化可能性を信じるのではなく、映像素材を特定のつながりの場に配置することに重きが置かれる。ビデオエッセイにおいて行われることは、現実を記録することではなく、その複雑さを組織化することにあると言う。経済、アイデンティティ、空間性、テクノロジー、政治を巡る様々な問題を考察し、互いに対話させるための、一種の理論的プラットフォームを作り出す必要があると言っている。ビーマンは、デジタル技術に支えられるオーディオビジュアル制作が、デジタル技術の記号的、物質的な流動性を共有しており、両者が重なることを強調している。ビデオを扱うことそれ自身がグローバル化に深くコミットすることでもであると認識した上で、現実とは切り放されたビデオエッセイ特有の、情報の配置された空間に自身の立脚可能なトポスを見出そうとしているように思える。このプラットフォームだけを取り出すならば、それは2000年代におけるデータベースとしてのヴァーチャル空間についての言説と並走しているように思えるが、ここではその立地の生成過程が、ビーマン自身の具体的なトランスナショナル・ゾーンへと臨む経験を踏まえて必然的に構想されていく理論と実践の拮抗状態が垣間見られることが興味深い。そして何よりそのプラットフォームは想像上のものであると示した上で、地形 (学) と言う所に、ただ無限に拡がるグリッド空間としてではなく、具体的な構造的な力学が各所に働いている、斑のある空間が想定されている。こうした人文地理学的な文脈を背景に据えて実践をサポートさせるいわば挑戦として捉えることができ、実際に《performing the border》を見ても、ただ2000年周辺の4：3の低画質なビデオ映像を用いて、ただ自由に飛び回るような気ままな主体としてメキシコの国境地帯にある町を巡っているのではなく、何かがこの町の上空にあるとも言わんかのような亀裂が、映画史的に連続的な時空間をも巻き込みながら横切っているように思える。その眼差しは、ビーマンが撮影してから20年以上が経った現在において、その町は今どうなっているのか、マキラドーラで労働する人々は今どうしているのか、労働環境は改善に向かっているのかなど、これまで何も関係がないはずだった場所への注意を向けさせてくれる。

この想像的な地形 (学) の空間に映像が配置された一方で、トランスナショナル・ゾーンが実際に持つ物質的な「ゾーン」に臨む身体についてはどのように考えているのだろうか。ここでまずビーマンは「パフォーマンス (Performative)」⁶という言葉を用いる。そしてここで明確にドキュメンタリーとフィクションの対比が出て来る。ドキュメンタリーにおいては現実は身体に付随しており、カメラは、経験的身体や、社会的行為者に焦点を当て、歴史的な身体が介在する。一方フィクションでは身体は語られる人物を表すので、語られる身体が介在する。それらに対しエッセイストの身体とは、どちらの方法でも道具化されることはなく、代表的な機能を果たすものでもない。そうではなく、エッセイストの身体は他のものを構築することに貢献するのだと言う。ここで構築されるのはタイトルにあるように「国境」である。国境は協定や軍事介入によってのみでしか意味を変えることができない動かし難い政治的な境界であるとしても、その地域に住み、国境を越える人々による反復的な行為を行うパフォーマンスな身体は、徐々に国境を多重で多様な社会構築物へと変えていくものであるとしている。そしてエッセイストの身体もまたその構築に参加するはずである。エッセイストによる国境の象徴的制作への関与があるからこそ、国境の持つ象徴性を強化するのではなく、トランスナショナル・ゾーンの持つ二重の意味を捉えるような制作を考える必要がある。

このいわゆる脱構築からの再構築のプロセスは、このアプローチにおいては比較的健全に思える。といっても作家自身は一体どのようにそのゾーンで対話を行ったのかという点はビデオエッセイや論考からでは知ることはできない。むしろ、ビデオエッセイストは、直接的な社会変革の触媒や、紡がれつつある言説の貢献に還元されるものではなく、この2つの表象の間へのパフォーマンス的な行為へ効果的な介入を行えるのだとしており、ビデオによるエッセイは全て表現の限界と政治的、実存的闘争の間のどこかで行われるものだとして宙づりにされている。ただ、それはむしろ、ビデオエッセイの持つ仮想的な空間に期待を抱くという立場において、語られ得るものや、語られるべきだと見なされるもののだとしても、語り得ないものとして保持しておくことの重要性は依然としてであると私は思っている。

私の本来のドキュメンタリー制作において懸念していたことは、フィールドに臨む前にこちらの事前に持っている知識や一種の先入観といったものから、フィールドに臨んだ後に得た知識や経験、イメージ等の変容の仕方が、フィールドで関わった人々と共有可能な地平にあるのかどうかということだったのかもしれない。どのようにして私自身の主観的な変容が、単に一作家の心理の中で起こる個人的な出来事ではなく、まさにそのフィールドとの対話によって起こったことだと証明できたのだろうか。私はどこからどのようにそのフィールドに来て、また再びどこへ帰るのは明示されるべきものなのだろうか。この普遍的な「行きて帰りし物語」の構造はどのようにして解体可能なのだろうか。

エッセイフィルムにおける定義の1つとされる「物語外部 (extradiegetic) の介入」は示唆に富んでいる。これは古典的な例ではナレーションの声やBGM、付与されるテキストやサブタイトルといった、映像が語る物語とは関係を持たない映画の中の要素のことを指す。エッセイフィルムではナレーションやテキストの付与が比較的多用されることから、1つの特色と見なすことができる。この外部は一体どこなのかと素材に考えることで、単なる映画の技術的な話に還元することなく、映像を紡ぐ主体の立地について説明できるものが臚げにも見えてくるのではないだろうか。ビーマンにとっての「想像的な地形 (学)」の仮想空間もまたその外部に設置された主体の立ち位置の1つの提案された形だろう。またそれだけではなく、制作のプロセスにおいてなされる意図しない出来事の影響なども含め、物語を作ることの可能性の揺らぎを、映画プロダクション的な見方から離れて、映像制作によってその外部のエコロジーのようなものと対話を行うことを手法化し、形にすることは、共有可能な立地を作り出す1つの前提となるのではないだろうか。

ここで言う外部のエコロジーに着目すると、これは日常的な感覚からも分かるように、すでに複雑で捉えがたいものとしてある。その中に臨んだ時に何がどう確からしいかについて推論を立てながら私たちは行動している。そうした中で、実は全く気付かなかった出来事が自身に接近していたり、すでに気付かなかった出来事が起こった後の、その出来事によって形成された場所に気付かず臨んでいることもあり得る。今回の映像である《Reconnaissance “Tephra”》はそのような、出来事に気付かなかったという経験を契機として制作が開始されたものである。ここでは隠れた環境要因として火山の噴火現象に着目している。まず、先述した通り、2017年頃から滞在制作を行い、そのまま完成が保留されていた事前の制作プロセスがある。これは具体的には、口永良部島の火山が2015年に全島民が避難を余儀なくされるほどの大きな噴火が発生したが、島民と立ち入り禁止区域を設定した気象庁とが

The research activities of “Excitation of Narratives” (EoN) began in February 2022 with the talk event “Excitation of Narratives” in the exhibition “Open Space 2021 New Flatland”¹ at NTT InterCommunication Center (ICC). This time, EoN presented the exhibition “Excitation of Narratives -Each location of Essay Film-” at TOKAS through a practical process of making. Here I decided to make a video work while re-centering one of the definitions presented in “essay film” research, “extra-narrative (extradiegetic) intervention” and “mapping of subjective probability (epistemological probability)” as it relates to my personal interests, which I focused on in the ICC talk event. At the same time, I wondered if I could use the framework of this theme to advance my making on Kuchino-erabu Island in Kagoshima Prefecture, where I have been doing personal fieldwork and conducting interviews since around 2017, and have only been accumulating video materials. In addition, the fact that the members of EoN all faced different “islands” when focusing on the keyword “field,” and we happened to share the same internal/external issues for the people involved with the islands, although our approaches differed, motivated me to restart the making, which had been on hold for some time. However, my video work, *Reconnaissance “Tephra”* takes a very different approach: it is neither a polyphony of the people living on Kuchino-erabu Island nor a reference to the island’s environmental or social problems. The essay film is, in the broadest sense, a diverse experiment in the use of images and words that lies between documentary and fiction films, but there is also an expectation that it is different from the framework-oriented genre classification of what an essay film should be, and it was shared among the members that the purpose of the essay film study is not to obtain a definition or evaluation axis. It should be added that the activities of EoN are not a study group dedicated to essay films, but only to the “generation of narration”. That said, essay film studies is certainly a research system that provides a significant vocabulary for weaving a generative theory of narration. It has inspired me in many ways in its process of making. In this section, I will introduce the concepts, ideas, and attitudes related to essay films that inspired me, highlight the keywords that overlapped with my interests, and reflect on how I was able to connect them to my process of making, or even taking my making one step further.

“PERFORMING BORDERS Transnational Video” (2003)² by Ursula Biemann, one of the filmmakers who contributed an essay to *Essays on Essay Film*, has been a great inspiration for me, especially in my work. Ursula Biemann is an artist and video essayist. Biemann has conducted fieldwork from Greenland to the Amazon and elsewhere, investigating climate change, oil, glaciers, forests, and riparian ecosystems. Until the 2010s, many films focused on immigration, but these are multi-layered video essays that weave together cinematic depictions of landscapes, documentary footage, science fiction poetry, and academic findings. “PERFORMING BORDERS Transnational Video” discusses Biemann’s early video essay, *performing the border* (1999)³, looking back from around 2003 to discuss her production and intentions. This video essay is somewhat emphatically identified in the discussion of essay film as an essay that uses electronic imagery, which is also involved in this essayist’s field research. This video essay depicts the following: Mexican women working in the harsh conditions of the Maquiladora IC chip factory in Juarez, a city on the U.S.-Mexico border, migrants try to cross the border to escape a life of unequal working conditions, serial killers run rampant in the streets where public and private become blurred, “Heterotopias” are spaces where national

regulations and the lives of residents are suspended and shut down by the prevalence of egocentric corporate arrangements. These actually exist as heterogeneous spaces of deviation from the norm and oppression by the norm. Biemann critically examines these heterotopias that exist in reality while taking videos in the area. The approach is that the components of the video cameras used to generate the electronic images are in production in this unequal environment in the region where the video is taken. And the IC chips and the electronic devices assembled travel around the world as if there were no borders, rather than migrants trying to cross them with their bodies to escape from their living environment. Biemann attempts to capture the strange perspective brought about by this difference through the virtual-spatial qualities inherent in the video itself.

By the time Biemann comes to the area with a camera from outside the country, there can already be a focus on border crossings and places where fluid movements of goods and people are taking place. Biemann calls that area “Transnational Zone”⁴. The transnational zone refers to the territory associated with “displaced labor global media networks, liberated markets, footloose capital, and ambiguous relations to borders.” In particular, digital technology can be seen as a straightforward actor in this context. Perhaps unsurprisingly, one positive image of globally decentralized digital technology is that we can drift along with this decentralization, becoming fully mobile, or “multipresence subjects” who can be in several places at the same time. However, one of Biemann’s critical arguments is that, along with its decentralization, it also serves to preserve the national definition of territory. Video essays are also considered as having this fluidity because they are also classified as digital technology. As a filmmaker, Biemann sees the video essay as something that enables us to act as a “transition layer (or fault line)” so to speak, connecting disparate places through a particular logic, across borders and continents. In the sense of linking representations of disparate places, this is already expressed in *Sans Soleil* (1983), a representative film work by Chris Marker, which is considered the royal road of essay films, but in the case of video essays, various specificities emerge in the position of the subject producing them and in the process of representing multiple places. Although Biemann overlaps the fluidity of the subject with the fluidity of the electronic devices that make up the video’s electronic image, the multiple locations that are moved and attended to cannot be connected as freely as simply connecting films. Biemann calls the place a transnational zone because it is a place that has a double meaning: a place where one can look at the positive aspects of the world of electronic devices, and at the same time recognize the existence of the people whose labor forms the technological and material basis of these devices, and the structures of gender inequality that exist there.

As a subject who has gained this recognition, when the subject takes a self-reflective look back at its position, the subject is forced to ask myself where I stand. The idea of “Imaginary Topography”⁵ is proposed as a standing position for this. In this location proposed by Biemann, the approach of the video essayist is not to believe in the representational potential of the essay, but to place the video material in a specific place of connection. What is done in the video essay, Biemann says, is not to record reality but to organize its complexity. She said there is a need to create a kind of theoretical platform to consider various issues surrounding economics, identity, spatiality, technology, and politics, and to put them in dialogue with each other. She emphasizes that audiovisual production, supported by

digital technology, shares the symbolic and material fluidity of digital technology and that the two overlap. Recognizing that working with the video itself is a deep commitment to globalization, she seems to try to find a topos where she can stand in the space where information is placed, which is unique to video essays, and detached from reality. If I take out only the concept of “platform” in this context, it seems to run parallel to the discourse on virtual space as a database in the 2000s, but it is interesting to glimpse here the antagonistic state of theory and practice in which the process of generating its location is necessarily conceived based on Biemann’s own concrete experience of coming into the transnational zone. Above all, the platform is imaginary, and the word “topography” is intended not only as an infinitely expanding grid space but also as a mottled space in which concrete structural dynamics are at work in various places. It can be seen as a challenge that allows such a human geographical context to support the practice, and in fact, when I look at *performing the border*, it is not just a matter of using 4:3 low-quality video footage from around the year 2000, just as a free-flying, carefree subject, but rather, as if to say that something lies above this town, a fissure seems to cross through the film, involving a continuous space-time in the history of cinema. Her gaze brings our attention to a place that should have been of no concern to us in the past: what the town is like now, more than 20 years after Biemann took a video of it, how the people working in the maquiladoras are doing now, whether the working environment is improving, and so on.

While the video images were placed in the space of this imaginary topography, what did she think about the body facing the materialistic “zone” that the transnational zone actually has? Here, Biemann first uses the term “performative”⁶. And here comes the clear contrast between documentary and fiction. In the documentary tradition, reality is attached to a body; the camera focuses on the experiencing body, and the social actor, and it is a historical body. In fiction, on the other hand, the body represents a narrated figure; it is a narrated body, and so the narrated body intervenes. In contrast to them, the essayist’s body is not instrumentalized in either way nor does it perform a representative function. Rather, she says, the essayist’s body contributes to the construction of the other. What is constructed here is, as the title suggests, a “border.” Even if borders are unmovable political boundaries whose meaning can only be changed by agreements and military interventions, the performative bodies that live in the region and perform repetitive acts by those who cross them gradually transform borders into multiple and diverse social constructs. And the body of the essayist should also participate in its construction. Because of the essayist’s involvement in the symbolic making of borders, it is necessary to consider a making that captures the double meaning of transnational zones, rather than reinforcing the symbolism of the borders. This so-called process of reconstruction from deconstruction seems relatively sound in this approach. However, it is impossible to know from the video essay and discussions how the video essayist herself conducted her dialogues in the zone. Rather, the video essayist is not reduced to a catalyst for direct social change or a contribution to the discourse being spun but can make effective interventions into the performative act between these two representations, and the conclusion is left in limbo, as all video essays take place somewhere between the limits of representation and political and existential struggle. But rather, I believe it remains important to retain the video essay as unnarratable, even if it is something that could or should be considered narratable, from a standpoint of expectation in the virtual space of the video essay.

Perhaps my original concern in the documentary-making was whether or not I was in a standpoint to share with the people involved in the field the process of transformation from prior knowledge and preconceptions to the post-process of knowledge, experience, and images gained after the fieldwork.

How could I prove that my own subjective transformation was not merely a personal event occurring in one artist’s psyche, but was precisely what happened through dialogue with the field? Should it be explicitly stated from where and how I came to that field and where I will return to again? How can the structure of this universal “story of going and returning” be deconstructed? One of the definitions in the essay film, “extradiegetic intervention” is suggestive. This refers to elements in the film that have no relationship to the story the images tell, such as the voice of narration, background music, and assigned text or subtitles in classical examples. The relatively heavy use of narration and textualization in essay films can be seen as one feature. By simply asking the question, “Where is this outside?” we may begin to see something that can explain, even if vaguely, the location of the subject making the images, without reducing it to a mere discussion of techniques of cinematography. For Biemann, the virtual space of “imaginary topography” is another proposed form of the standing point of the subject installed outside of it. In addition to this, I think that it is one of the preconditions for creating a shareable location to methodize and formulate a dialogue with a kind of external ecology through video making, away from the film production perspective, in order to address the fluctuating possibilities of creating a story, including the effects of unintended events in the making process. If I focus on the external ecology here, this is already as complex and elusive as it may seem in everyday senses. We act by making inferences about what is certain when we come face to face with the environment. In such a situation, it is possible that an event that we were actually completely unaware of is approaching us, or that we are unaware of the place formed by the event after it has already occurred that we were not aware of.

The video *Reconnaissance “Tephra”* was inspired by this experience of being unaware of an event. Here I focus on volcanic eruption phenomena as a hidden environmental factor. First, as mentioned earlier, there is the preliminary making process, which was put on hold for completion as it was, with a short-term visit beginning around 2017. This is specifically a collection of interviews with the community and documentation, including footage of environmental changes, of how the volcano on Kuchinoerabu Island erupted so severely in 2015 that all islanders were forced to evacuate, but after discussions between the islanders and the Meteorological Agency, which established an exclusive zone around the volcano, they were able to return to the island about six months after the evacuation. In the midst of this stagnant making, on August 13, 2021, an undersea volcano called Fukutoku Okanoba, located near Iwo Jima in Tokyo, erupted, and a large amount of pumice ejected by the eruption drifted on the ocean currents to the Ryukyu Islands and Seinan Islands, and eventually to the coast of the Kanto region and Hokkaido. About five months later, on January 15, 2022, a submarine volcano called Hunga Tonga Hunga Ha’apai in the Kingdom of Tonga erupted. This eruption was said to be comparable in scale to the historic eruption of Krakatau Island in 1888. The shock wave generated by the eruption circled globally, and the sudden drop in atmospheric pressure caused a tidal shift known as a “meteorological tsunami” was observed on the coast of Japan and elsewhere. When this shock wave was passing over Japan, I was on a high floor of an office building. Then

I saw the information that the first shock wave had already passed and that the second one, which had bounced back on the other side of the hypocenter, would pass over Japan again in about two hours. I had a sense of expectation that I would be able to experience that shock wave in some way, but before I recognized it, the estimated time of its arrival had passed as I was somehow concentrating on my work. No changes in my body or surrounding environment could be recognized as such. This experience prompted me to resume the video making of a relationship between the phenomenon of eruptions and usual life, which had been on hold for some time. "Tephra" in the title refers to pyroclastic material, which is a relatively small glassy material such as volcanic ash or pumice. The entire approach of this video is to approach observable events (pumice stone drift, volcanic ash accumulation) and information after the fact, in response to unnoticed external events (shock waves), by recognizing or reconnaissance of the volcanic ash and pumice stones. Furthermore, here I add the "mapping of subjective probabilities (epistemic probabilities)" approach. While this is not directly related to the current essay film study, it is a framework that I have associated with one of the definitions of the essay film, an approach that emphasizes subjectivity, from my interest. Subjective probability (epistemic probability) is a probability that is not calculated from objective statistics in probability calculations but rather represents the knowledge or degree of certainty possessed by an individual, and the distribution of that individual's subjective probability is sometimes called belief. This belief is variable depending on the situation and the way the information is acquired. This is a foundational idea in probability theory called Bayesian probability. It is a probability calculation in which an individual's prior beliefs about an event are considered to be a prior probability distribution, and then the probability is updated by acquiring new knowledge and information about the event to derive the posterior probability. Although this video making does not rigorously perform this probability calculation, it is a methodological approach for an essay film, in which the mapping of beliefs = prior probability distribution allows essayists to approach a particular environment with an awareness of bias regarding future actions and how active they will be in response to evidence to be obtained in the future. In other words, I wondered if it would be possible to generate a way of narration or to bring to light the location of the subject, based on a structured relationship between the inside as the subject of the self, and the outside as the environment, in an essay film that places emphasis on subjectivity, and how this subjective judgment changes the way the essayist accesses his/her environment as he/she weaves his/her essay. So where is the horizon where the mapped objects are laid out? It is set in the realm outside the narrative. And it is important to emphasize that there is not a database there that maps only what is certain but as a hybrid space of what we know and what we do not know well. What we don't know, we try to mend with what we do know, and with what we do know, we worry about further uncertainty. The fluctuations between a kind of curiosity and risk management are built in as the driving force behind the act of coming into the environment and spinning the images. It remains to be seen whether these fluctuations will really contribute to the richness of the essay's character. However, what I can expect from a hybrid virtual space about the environment I am about to enter or have already entered is that it may play a more important role in communicating with the people I encounter when I actually enter the environment than in being the subject in an imaginary topography. Biemann's subject position is suspended in the video essay, and depending on the

degree of suspension, there is the fear that it could become overtly other attitudes in the dialogue with the people on the ground, which was a concern for me.

The ambiguity of who has access to that virtual space and in what capacity would eventually select only those who can use that framework. The ambiguous subject in the video essay, as a subject in Biemann's self-critical struggle, is "that of a feminist, white cultural producer who is in the process of moving from a Marxist to a post-colonial, post-Fordist, post-humanist place and trying to figure out how to transpose old labor questions into a contemporary aesthetic and theoretical discourse in a globalized context"⁷. Where the sincerity is readable, but it also seems to me that Biemann expresses resignation to the essayist's limitations.

One hypothesis is that it would be possible to create a virtual space in which each location can be shared by mapping the degree of awareness of the environment and setting a joint goal of mutual acquisition of knowledge and information in communication-based on this mapping. Based on this hypothesis, *Reconnaissance "Tephra"* was attempted to create a model for this research program on the generation of narration. Even if the mapping is done in a shared virtual space, the question may still arise as to where it actually takes place. Certainly, the mapping of knowledge and information may conjure up images of knowledge in the mind, such as the memories of each individual, but here it is not limited to that but is extended to objects such as tools used by each subject. In particular, by using digital technology to photograph and edit, the equipment can also store some prior information, as well as information added after the fact as a result of being in the environment. For example, that applies to photographic data in a storage device, or files in a computer or smartphone that store material data that has been researched in advance. Not only that, but it would also include the various states of the data on the editing software. Furthermore, the fact that the software or data storage device did not work properly in a given environment can also be mapped as a document condition.

With these pieces of equipment and software as axes, the subject is also relative to the present time. What I mean is that, depending on the relationship between time and the equipment being treated, I can also include the relationship between before and after presence in the "subject coming into multi-presence," as indicated in Biemann's discussion. Specifically, as a fairly simplified model, I will look at the present and the time before and after. In other words, past, present, and future. This may seem like a rather modern framework, but I would like to briefly explain why this division is made in the first place and how it relates to the equipment used, assuming, of course, that these three categories cannot be neatly divided. The first is the relationship between the psychological state corresponding to each of the pre-and post-relationships in facing the environment and the characteristics of the corresponding equipment.

The first step is based on facing the environment, but before that, there is a sense of expectations and anxiety before facing that environment, and a sense of frustration that the time is approaching. In this case, the equipment occupies the place mainly to represent the preparatory stage of that fieldwork. It could be a note, a camera or computer that is charging, or a smartphone that is downloading a new app just in case. Others may also be involved, such as those that appear to have been originally prepared for everyday life, as well as electronic devices. This situation corresponds to the process of spinning the images, which is why I chose the term "Visionary." Since the term "visionary" has a strong connotation of imagining

and conceiving based on expectations, I emphasized the connotation of "dreamer" rather than that of "creator."

Next is the subject who is actually present in the environment. Here, the current perception is foregrounded, and fieldwork is always conducted with a focus on the knowledge and information one has at the moment, as well as physical actions and perceptions, accumulating new knowledge and other experiences gained there. This is why this subject is called "Reconnaissance." It has the connotation of exploring since it is both a recognizer and an actor. Since this is also where they will be taking the camera and shooting for the first time, the beliefs and information they have in advance will lead to their camera work. For example, decisions such as, "There must be volcanic ash deposits on this quay," directly affect the image itself.

Next, after coming to the environment, in a situation where the data are all in one place and basically cut off from the influence of the environment, they examine those data and try to do a series of flow, narrative, and making symbolic, mainly using editing software. This is why the term "Authority" was chosen. The final result is output by this subject, which is also derived from the word "author" because the act of outputting the final result is similar to the act of writing a book, and it also has the connotation of authority because it is in a position to examine and integrate data. Since the "Authority" subject is also after the event has already passed, it tends to recall memories, etc., with a sense of relief or loss and tends to trust the discourse by others more than its own experience. At least the "Authority" subject appears to know more about something than the previous two subjects.

By having a dialogue between different subjects who are mapped by differences in the time they are present in these environments, they interact and discuss by immediate self-reflection on their statements of opinion by dividing them according to their position relative to the time the event occurred, the frequency and degree of belief in the knowledge and discourse they used, and also discuss by which perception they derive their statements of opinion. In other words, the instability of perception, in which one may be certain of what one is saying but not certain of whether or not it is actually true, is made into hypothetically or prefabricated natural language through the use of a dialogue format. Each is only temporally displaced, and there is nothing inherently superior about which is the most dominant. Their equilibrium fluctuates relative to the influence of external events.

It is in this sense that it cannot be clearly divided into three categories. In reality, the dialogue should be more complex. As a supplementary note, in this *Reconnaissance "Tephra,"* I have added a hypothetical complication that can be assumed and its intention. At the end of the video, the subject of "Reconnaissance" goes missing. This is because it is assumed that the "Reconnaissance" subject, which is constantly interacting with the present, may know things that cannot be narrated in the video. It expresses a kind of strategic ignorance attitude. Instead, a "Celerity" entity emerges. This new character is a subject that indicates that there is no certainty that this three-subjects dialogue-based belief mapping system is complete, and is basically a virtual subject that exists only in the model. The "Celerity" here derives from the fact that the other three subjects ridicule the predetermined harmony of this model, which assumes that the other three subjects are working purely according to their systems, while the "Celerity" does not follow that harmony. This system is naturally subject to all kinds of external environmental circumstances, including catastrophic events where the making itself ends up going wrong. Above all, I am still faced with the same limitation

as Biemann, that the subjects who can launch an imaginary topography may be limited after all, and the "Celerity" subject rejects the optimistic hypothesis formation. The last suggestion here is that assuming that no subject can enter the virtual mapping space, its accidental termination and nullification occur, and as its counterpart, the accidental transfer of the product. These are tools of uncertain use that have been brought forward from some other time and have no clear relevance to the entire fieldwork. These again create the field in which the subject of "Reconnaissance" walks, not as a confident summary made by an artist through a certain experience.

References

1. ICC, "Open Space, New Flatland," Isaka Works page, viewable as of December 2022. <https://www.ntticc.or.jp/ja/archive/works/sprites/#exhibitions>
2. Ursula Biemann, "PERFORMING BORDERS Transnational Video" (2003), in Nora M. Alter and Timothy Corrigan(eds.), *Essay on the Essays Film*, Columbia University Press, 2017, pp.261–268.
3. Ursula Biemann's Vimeo account as of December 2022, available at <https://vimeo.com/74185298>
4. Ursula Biemann, "PERFORMING BORDERS Transnational Video" (2003), in Nora M. Alter and Timothy Corrigan(eds.), *Essay on the Essays Film*, Columbia University Press, 2017, pp.261–262.
5. Ibidem, p.262.
6. Ibidem, p.265.
7. Ibidem, p.265.

Excitation of Narratives (EoN)

2021年に作家の竹内均、玄宇民、伊阪柊によって発足されたエッセイフィルム研究のプロジェクト。定期的に研究論文等の読書会を開き、翻訳や鑑賞会を行いながら制作を実践する。

<https://www.excitationofnarratives.com/>

竹内 均

人間の認識とメディア美学の関係性を考察し、映像作品やメディア・インスタレーションの制作を行なっている。プログラマー／研究員としてアプリケーションの開発やシステム設計などにも携わる。

<http://hitoshitakeuchi.com/>

玄 宇民

東京生まれ。生まれた地を離れた人々のありようと移動の記憶、マイグレーションをテーマに映像作品を制作。主な作品に《NO PLACE LIKE HOMELAND》(2011)、《OHAMANA》(2015)、《未完の旅路への旅》(2017)、《逃島記》(2019-) など。

<https://woominhyun.com/>

伊阪 柊

ゲームエンジンを用いて映像を制作し、社会化された事象を同時並行で追跡する。このそれぞれの空間をリスクコミュニケーションをベースとして憶測や仮説などを用いた話法によって繋ごうとする。

<https://shuisaka.site>

Excitation of Narratives (EoN) is an essay film research project launched in 2021 by writers Takeuchi Hitoshi, Hyun Woomin, and Isaka Shu.

TAKEUCHI Hitoshi

Takeuchi is mostly interested in human perception and media aesthetics theory, and creates video works and interactive installations. In the unique conditions of media technologies, he presents a variety of works that critically redefines human sensory experience and existence.

<http://hitoshitakeuchi.com/>

HYUN Woomin

Born in Tokyo. Hyun produces video works on the theme of migration, the memory of migration and the state of people who have left their birthplace. Major works include *NO PLACE LIKE HOMELAND* (2011), *OHAMANA* (2015), *Journey to the Unfinished Journey* (2017), and *Escape Island Chronicles* (2019-).

<https://woominhyun.com/>

ISAKA Shu

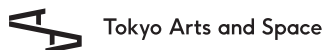
Isaka creates video works by using a game engine to simultaneously track socialized events. He attempts to connect each of these spaces through a storytelling method that uses speculation and hypotheses based on risk communication.

<https://shuisaka.site>

OPEN SITE 7

Excitation of Narratives (EoN) 「話法の生成 — Essay Film の立地 —」

会期	2022年10月22日(土)～11月10日(木)
会場	トーキョーアーツアンドスペース本郷
主催	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
会場施工	スーパー・ファクトリー株式会社
執筆	竹内 均、玄 宇民、伊阪 柊
編集	岸本麻衣 杉原 駿、大島彩子(トーキョーアーツアンドスペース)
写真	高橋健治
翻訳	クリストファー・スティヴンズ、アンドレアス・シュトゥールマン
デザイン	寺井恵司
印刷	三永印刷株式会社
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
発行日	2023年3月28日



OPEN SITE

Excitation of Narratives (EoN) “Excitation of Narratives —Each Location of Essay Film—”

Date	2022/10/22 (Sat) – 11/10 (Thu)
Venue	Tokyo Arts and Space Hongo
Organizer	Tokyo Arts and Space, Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture
Installation	SUPER FACTORY Co., Ltd.
Texts	TAKEUCHI Hitoshi, HYUN Woomin, ISAKA Shu
Edit	KISHIMOTO Mai SUGIHARA Shun, OSHIMA Ayako (TOKAS)
Photography	TAKAHASHI Kenji
Translation	Christopher STEPHENS, Andreas STUHLMANN
Design	TERAI Keiji
Printing	Sanei Printery Co., Ltd.
Published by	Tokyo Arts and Space, Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture
Published on	March 28, 2023

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