

呉夏枝
手にたくす、
糸へたくす

呉夏枝

手にたくす、糸へたくす

Haji Oh

Memories in weaving

呉夏枝

手にたくす、
糸へたくす

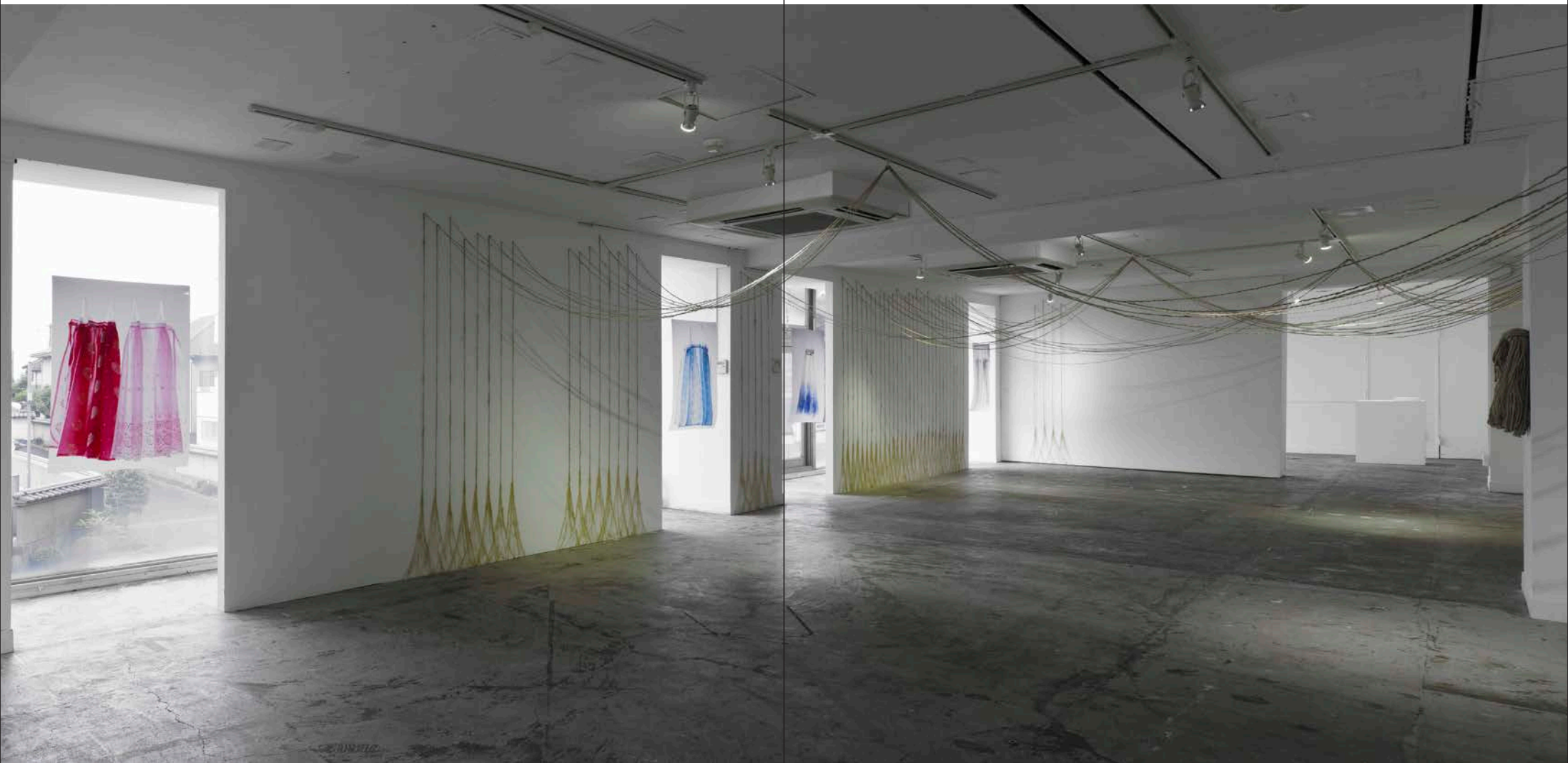
Haji Oh

Memories in weaving











1993年、濟州島へ、祖母たちの帰郷の旅
地図すら見ることもなく想像した「島」
島は私の何かを喚起する
2004年、はじめて訪れた濟州島
祖母と母のチマ・チョゴリをまとう
島の風をはらむチマ

それらの記憶をつむいでみる
その糸はいつしか私の皮膚となる

In 1993, my grandmother returns with her daughters to Jeju-Island
The "Island" I imagine without seeing a map
The "Island" that awakens something inside me
In 2004, my first trip to Jeju-Island
I wear my grandmother's and mother's chima-chogori
And they swell with the Island's wind

I'll spin these memories
These threads that will someday become my skin



非同一性

私が語られなかった記憶「沈黙の記憶」をあらわしたいと思うようになったのは、2001年に祖母が亡くなったことがきっかけである。10代の頃、濟州島から大阪へ移り住んだ祖母の身体に染みこんでいる経験や生きてきた時間は、身体がなくなるのと共に消えてしまうのだろうか。そう考えたとき、私ははじめて彼女の言葉なき「記憶」について思いをめぐらした。この体験が私の制作の原点となっている。

私は、祖母の記憶をテーマにした作品の制作について考えるにつれ、それを実現することの難しさに気がついた。なぜなら、私は彼女が語らなかった記憶について何も知らなかったからである。もし私が彼女に自らが経験した〈出来事〉に関する話をきくことができ、それを作品にとりいれたとしても、それはすでに、彼女の記憶ではなく、彼女の話聞いた私の記憶になっただろう。そう考えると、「他者の記憶について作品にすること＝他者の記憶を表象すること」というのはそもそも不可能なのではないか。彼女の記憶に対して、他者である私が作品として表現できることは何だろうか。

「死」と共になくなってしまう彼女の物語のなかに存在する「語られなかった記憶」（これを私は「沈黙の記憶」と呼びたい）について考えるようになった。

彼女の「沈黙の記憶」について、私は他者である。その事実是不変である、しかし、私が当事者との関係を自覚することができたなら、沈黙の記憶をあらわすことは可能であるかもしれないと考えた。その方法は、「私が、彼女の記憶について知らないこと」をテーマにすること、「他者の記憶についての語りえなさ¹」を示すことによって、記憶の存在を浮かび上がらせることであった。

他者の記憶を表象する「危うさ」や「困難さ」は、「当事者性」をどう考えるかということと不可分である。他者に同一化することができたとしても、沈黙の記憶を成り代わって語ることはできない。しかし、観察者や傍観者としてではなく、「当事者」としての関係を確かめながら作品をつくるということは、作者自身をふくめた鑑賞者がそこにつながっていけるような〈場〉をつくることではないだろうか。

1 岡真理「記憶/物語」、岩波書店、2000、p.77

Non-Identity

The death of my grandmother in 2001 made me want to give expression to her untold, silent memories. The experiences of migrating from Jeju Island to Osaka in her teens that were ingrained in her flesh and the times in which she lived—would they also disappear along with her body? When this thought occurred to me, I came to reflect for the first time about her non-verbalized memories. This has been the basis of my creation.

As I conceived the idea of making art about my grandmother's memories, I came to recognize the difficulty involved in doing it. This was because I knew almost nothing about the memories that she had not spoken of. Even if I had been able to listen to her recounting the events she had experienced and included them in my work, they would have become memories passed on to me, rather than her own. In other words, representing others' memories through art is basically an impossible endeavor. How could I approach the memory of another through my work?

That is how I came to reflect on the untold memories that exist in her story which vanished with her death. I'd like to call it 'silent memory'.

In relation to her silent memories, I can only be the 'other'. This fact is irreversible, but if I am aware that her memories are beyond my apprehension, it is perhaps possible to give some expression to them. The method I had in mind was to suggest the existence of memory through the theme of my ignorance of hers, so revealing "the impossibility of representing the memories of others".¹

Risk or difficulty involved in representing the memory of others is inseparable from the stance we take towards those who own the memory. Even if you could identify yourself to the departed, you cannot speak on their behalf. Creating art by being involved in someone else's memory, not as an observer or onlooker, is to generate a space which the audience, including artists themselves, can relate to.

NB. Following the Japanese convention, when the names of individuals are written the family name precedes given name.

Notes:

¹ Oka Mari, *Kioku/monogatari (Memories/Stories)*, Tokyo: Iwanami Shoten, 2000, p.77.







ほぐし^{がすり}拵から、ほぐす、結ぶ

ほぐし拵というのは染織の技法名で、作業工程に由来する。その行程は、大きく分けて次の三段階に分けられる。

- ① 経糸のばらつきを固定するための緯糸を入れ、布を緩く織る。
- ② 織った布の上に捺染(染料でプリント)する。
- ③ 捺染した布を、再び機にかけ、①で入れた緯糸を抜き取り、経糸をほぐしながら、再び緯糸をいれて布を織る。

このようにして生まれる図柄は、拵の名のごとく地と図の境界にズレがうまれて図柄の美しさが成立する。このほぐし拵の技法を用いて制作した作品のひとつに《散華》(2005年制作)¹がある。これらの民族衣装の作品の制作をとおして、私の関心は作業工程に含まれる〈ほぐす〉という行為や、その構造の表しうるものへと移行していった。

ほぐし拵の工程のなかで発見した〈ほぐす〉という行為は、固定されていたものがほどけ、糸と糸のあいだに空間を生む。布というのは平面的であるが、それがほぐされた瞬間に、空気をはらむ三次元の空間がそこにあらわれる。この空間の発見は、そのあいだに存在するもの、したもの、しうるもの発見を意味するように思える。

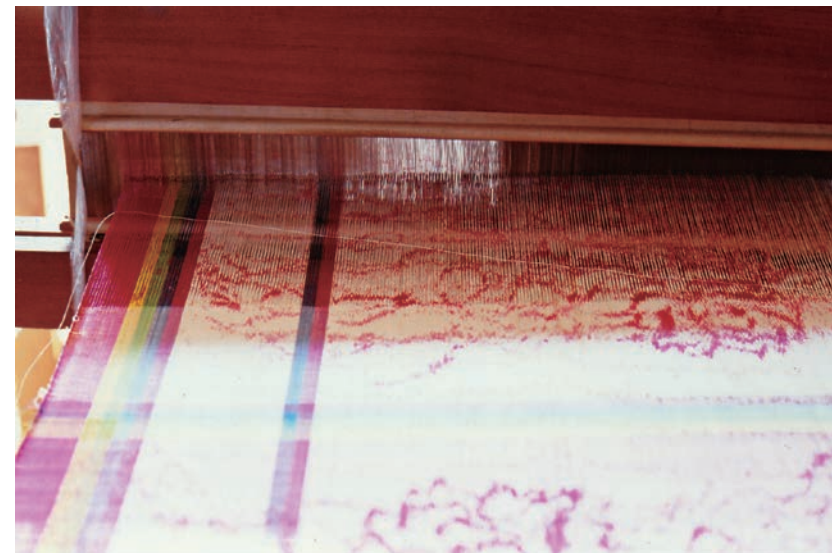
すわなち、〈ほぐす〉というのは、そこに織込まれて見えにくくなったものをあらわにする行為である。そして、織り目のあいだに存在するにもかかわらず表面からでは見えないものに、表象困難な言葉にされることのない「沈黙の記憶」を託すことができるのではないかと思うにいたった。

Textile／織物は、織る、結ぶ、編む、組むといった行為の反復と蓄積によって生まれる。それは、まさにリズムカルに反復する「身ぶりの痕跡」である。なかでもとりわけ〈結び〉は、ときに象徴的な使われ方をする。それは、記号的表象にとられない「何か」を想起させる形を創りだす行為であると考えられる。

額田巖は著書『ものと人間の文化史 結び』のなかで、〈結び〉という行為を創造の原初的な行為として位置づけている。そして、織物を構成する技術でも、とりわけ〈結び〉という行為は、もっぱら手だけを道具として現在も行われている²。

生活の中で使われている〈結び〉は、道具をつくることから始まり、そこに装飾性がくわり、ときに象徴的な役割を担う。祈りや占い、呪術的な観点からみると、結びの意味は、結ぶことによって、外界と内部の境界をあらわし、結ぶことで遮断、また結びを解くことで、内部と外部の行き来をすすると考えられているようである。また、子供の産着などの背に縫い付けられる「背守り」も、縫い糸を結ぶことで、無病息災の願いがこめられている。

〈結び〉は、記号としては原初的であり、実用性、装飾性を兼ね備えた技法である。そして、なによりも、〈結び〉は身ぶりの痕跡である。背守りに見られる結びは、誰かが祈ったという行為の証でもある。太古から現在までとぎれることなく日常世界に偏在する〈結び〉の技法を、表現の位相でとらえ直すことはできないだろうか。



- 1 移民など、複数の社会、文化的背景の境界に生きる人の在り様を、この技法の特徴に重ねあわせて布を織り、表現した民族衣装の作品。本カタログ p.13 参照。
- 2 手と身ぶりと道具の原初的關係について、アンドレ・ルロワ＝グーランの指摘によれば、「道具は実際にはその道具を技術的に有効にする身ぶりのなかにしか存在しない」ということである。さらに、人間に固有な身ぶりの本質は、手の動き、すなわち「爪がもっている傷つける働き、指と掌による掌握運動、指相相互作用にあらわれている」とルロワ＝グーランは付け加える。このように、道具はこの身ぶりの中から出現し、手の延長として働くようになったが、それと平行して手は道具の原動力になった。吳夏枝「メタファーとしてのtext-ile - 織物 - 〈沈黙の記憶〉をめぐって」博士論文、京都市立芸術大学、2012、p.76

Hogushigasuri: Unraveling threads and Knotting

Hogushigasuri (warp printing) is the name of a technique used in the art of dyeing and weaving; the name derives from the process of production. This process is roughly divided into the three stages below:

- 1 Place the weft onto the loom to stabilize the unevenness of the warp and loosely weave the cloth.
- 2 Dye-print the woven cloth.
- 3 Set the dye-printed cloth onto the loom again, pull out the weft passed in 1 and weave the cloth, separating the warp and passing the weft again.

This process ensures an aesthetic design created by the gap between the patterns and their background as the name *kasuri* (scrape) suggests. One of the works I made using this *hogushigasuri* technique was *Sangé* (2005).¹ Through creating these works whose theme was ethnic costume, my interest shifted towards the act of reversing the weaving process or what unraveled textiles and their structure could signify.

The act of unraveling found in the process of *hogushigasuri* loosens up fixed weave and generates a space between threads. The fabric is flat, but once unraveled, a three-dimensional space inflated with air emerges. Exploring this space suggests what exists, existed, and can exist between threads.

In other words, untwining fabric exposes what was woven in and invisible. Thus, I came to think that what exists inside the woven structure but is invisible can give expression to silent memory that has never been verbally represented.

Textiles are produced by the repetition and accumulation of weaving, knotting, knitting and braiding. This reveals the trace of body movements rhythmically repeated. Especially, knots are often given symbolic meanings. They are considered to create shapes that recall 'something' that lies outside symbolic representations.

In *Mono no ningen no bunkashi musubi* (*Cultural History of Artifacts and Human: Knots*), Nukata Iwao defined knotting as an atavistic act of creation. And among other techniques used in textile making, knotting is, up to this day, practiced using hands as the primary tool.²

In daily life, knots are involved in tool-making, and when ornamentation is added they sometimes assume symbolic roles. From the point of view of ancient Japanese animistic practices including prayers and fortunetelling, knots signify the border between the inner and the outer world; making knots blocks the flow between the two spheres and undoing them recovers it. *Semori*, an embroidered charm against evil stitched onto baby clothes, is also a variation of knotting conveying a wish for the good health of the child.

Knots are atavistic symbols and knotting is a technique both practical and ornamental. And what makes knots distinctive is that they are traces of bodily movements. Knots in *semori* imply the fact that someone prayed for the child. It is therefore appropriate to use this knotting technique which has lasted from ancient times to the present in the process of making art.



Notes:

- 1 An art work I made in the form of ethnic costume that expresses the reality of those who live between multiple societies and cultural backgrounds using fabric made by the *hogushigasuri* technique. See this catalogue p.13.
 - 2 Regarding the atavistic relationship between human hands, body movements and tools, André Leroi-Gourhan explains that "in fact, the tool only exists in the body movements that technically enable them." Furthermore, he adds that the nature of human gestures resides in hand movements, that is, "in the clawing function of nails, grip by fingers and palm, and reciprocal movements of fingers". Thus, tools emerged out of these functions and came to serve as extensions of human hands; so the human hand was the driving force of tools. Oh Haji, *Metaphor to shité no text-tile-orimono-chinmoku no kioku wo megutté* (*Text-ile as Metaphor: Centering on the "Memories of Silence"*), 2012, Kyoto City University of Arts, PhD dissertation, p.76.
-





素材について

染織は、衣服などの身近な生活に使われる製品をつくる技法である。着心地、使い心地が優先され、製糸された糸は、均一に整えられている。太さや風合いに変化をもたせた意匠撚糸¹であっても、均一に製糸されていることに変わりはない。布を染め、織るときに使う糸は、色むらがでないように綺麗に精練されている。2009年国際芸術センター青森での滞在制作以前の私にとって、均一に製糸された糸は、自明のものであった。しかしながら、この均一な状態に疑問をもちはじめた私は、整えられた均一な糸が、余分なものをそぎ落とし、それを構成する素材の綿・絹・麻などがもつ物質感の多くをそぎ落としていると、感じるようになった。製糸された糸に、物質感がないと言っているわけではない。今思い返すと、このとき抱き始めた均一に整えられた糸に対する違和感は、自然現象が生み出す形がもつ「生命性²」のようなものを求めるようになっていったことを意味していたのだ。

「素材に生命性を求める」とは、自然な素材を使うという単純なことではなく、ウンベルト・エーコの言葉を借りれば、「鑑賞者の経験に無意識的に結びつき、自由な反応のある種の戯れを意図的に誘発する³」ことであると言えるだろう。つまり、私は、素材の物質感が記号的に認識され透明化されるようなものではなく、〈結び〉のかたちと同様に、見る者の知覚や皮膚感覚を触発し、個人の記憶に働きかけてイメージを誘発させるのではないかと考えるようになった。

製糸された糸が均一な布を織るための素材であることという気づきは、工業製品である素材を自明のこととして使用していた自分自身の制作活動への疑問につながった。そこから始まった素材探しは、素材の物質感が鑑賞者の知覚を触発し、想像力を刺激することに導くのではないかと考えるようになった。と同時に、素材をどのように選択するのかという点において、素材と社会的背景との関係性を考えるきっかけともなった。

たとえば、私が制作に使用しているジュートロープは、福井県から取り寄せて購入したものであるが、福井で生産されたものではない。それは、バングラデシュの女性達が、現地物産のジュート（黄麻）を編み込んだもので、福井県にある「女性の海外協力を進める会⁴」が販売しているものである。この会のメンバーの話によれば、20年ほど前、この会に携わるAさんがバングラデシュを訪れ、特産品であるジュートの生産現場を見た。そこでは、女性たちが、手で撚りを掛け、ジュートロープの生産をしていた⁵。

一方、福井では、林業で杉の植林をおこなうさいに積雪が多いこの地域では、雪おこし⁶がおこなわれている。しかし、藁縄の入手が困難な状況になり、代用としてビニールロープが使われたが、苗木がくびれてしまうなどの問題が生じた。また、ビニールは土に還らないことから、環境汚染の問題もあった。そこで、それに代わって、バングラデシュからジュートを輸入し、ジュートロープの生産、販売が行われるようになりジュートロープが使われるようになったのである。しかし、このようになると、それまで、バングラデシュでジュートロープの生産をしていた女性たちの仕事が奪われることになってしまった。このような状況に対して、「女性の海外協力を進める会」のメンバーが立ち上がり、バングラデシュの現地生産者と、福井の林業に



携わる人びとをつなげ、現地で生産、製造したものを、輸入し、福井で販売することに至ったのである。⁷

バングラデシュの女性が撚ったジュートロープは、機械が製糸する均一感とは違う、彼女たちの手の痕跡を残している。それは、私の眼には知覚を「自由な反応のある種の戯れを意図的に誘発する」役割を果しうる素材として映ったし、それが生まれた背景もまた、私がこの素材を制作に使用することを選択した動機となっている。

1 特殊な加工を施して、糸の太さ、色、形に特別な外観と風合いをもたせた糸。浜野義子・田中佳子・太作星乃・田中通子「ハンドウィービング手織りの実習」、文化出版局、1984、p28

2 ウンベルト・エーコ「開かれた作品」、篠原資明・和田忠彦、青土社、1990、p215

3 同前、p215

4 福井県をベースに、1991年に設立。「女性による発展途上国への草の根協力をすすめる、県内の広い層に関心をもってもらい、協力活動に参加する機会を創りだし、国際協力をすすめる人材を育成する」ことを設立目的に、発展途上国を主に現地NGOと連携して、子供の教育向上や女性の仕事作り、生活向上のプログラムなどを実施している。

<http://info.pref.fukui.jp/kokusai/tagengo/html/renraku/josei.html> 2011.10.11現在

5 2011.10.11現在

6 春の雪解け期に幼樹を起こし、支柱・引綱などで支えること

7 2010.6.10 電話にてインタビュー。この話は、私が素材として使用しているジュートロープについて「女性の海外協力を進める会」の方から聞いた話に限定している。

On Material

Sensyoku, dyeing and weaving, is a technique for making things used in daily life such as clothing. To ensure comfort and ease, yarns are made to be uniform in shape and thickness. The same is true for fancy yarns¹ that additionally have special textures and random thickness. Yarns used for dyeing and weaving are industrially scoured and evenly colored. I had never questioned this uniform feature of yarns before participating in an artist-in-residence program at Aomori Contemporary Art Centre in 2009. However, when I started thinking about it, I felt this industrial uniformity impairs decorative elements and the individual textures of material such as cotton, silk and hemp/ramie. I don't mean industrially produced yarns have no material texture. Now I think of it, the discomfort I started to feel with this uniformity signaled a new approach I acquired in those days; I was looking for something that could be called 'life'², the energy found in natural shapes.

Seeking 'life' in material is not as simple as using natural materials, but using Umberto Eco's words, "it is to consciously or unconsciously affect viewers' experience and deliberately induce a kind of play to draw their free response."³ In other words, I was dismissing the kinds of material whose textures have become transparent and flat. I had come to think material texture as well as the shape of knots would stimulate human perception or sensation on the skin and cause individual memory to invoke different images.

This thinking about industrially produced yarns inevitably made me reconsider what materials to use in my work. My search for materials started like this; it led me to think that textures stimulate the perception and imagination of audiences. At the same time, it gave me an awareness about the social background of the material I chose to use.

For example, the jute rope I use was ordered from Fukui Prefecture but produced elsewhere. It was produced by women in Bangladesh from locally produced jute, and sold by a group called The Promotional Society for Women's Collaboration Abroad⁴ in Fukui. I was told that one of members of this group visited Bangladesh twenty years ago and saw how the jute was produced. It was local women who spun and produced the rope using their hands.⁵

In Fukui, where huge amounts of snow fall, timber industry workers save young trees under snow in spring when the snow melts and support them with posts and ropes.⁶ However, there was a time when straw ropes were in short supply and vinyl ones were used instead, but that didn't work as they exerted stress on young plants. There were also environmental concerns as vinyl material cannot be dissolved into the soil. Therefore, people started using jute ropes imported from Bangladesh and that led them to produce and sell them. However, this meant a loss of jobs for the Bangladeshi jute producers. Members of The Promotional Society for Women's Collaboration Abroad protested about the situation, created a network between local jute producers in Bangladesh and the timber industry in Fukui to import and sell the rope.⁷

Jute ropes woven by Bangladeshi women have a different texture to industrially spun yarn; they convey traces of the workers' hands. For me, this seemed like the ideal material to enable or stimulate our perception as in Umberto Eco's words quoted above, and the story accompanying it prompted me to use it in my work.



Notes:

- 1 Yarns that are given special aesthetic effects and textures in terms of thickness, colour and shape. Hamano Yoshiko, Tanaka Yoshiko, Ōsaku Yoshino, Tanaka Michiko, *Handweaving: teori no jissyu (Handweaving practice)*, Tokyo: Bunka Shuppankyoku, 1984, p.28.
 - 2 Umberto Eco, Hirakareta sakuin (*Opera Aperta*), trans. Shinohara Motoaki, Wada Tadahiko, Tokyo: Seidosya, 1990, p.215.
 - 3 *Ibid.*, p.215.
 - 4 The organization based in Fukui Prefecture, founded in 1991. It aimed at "promoting women's grassroots collaborations with developing countries, raising local people's awareness in cooperation activities, and developing human resources which promote international cooperation." It worked together with local NGOs in developing countries to implement programs for improving childhood education, offering job opportunities for women, and generally improving people's lives. <http://info.pref.fukui.jp/kokusai/tagengo/html/renraku/josei.html> (Accessed on 11 October 2011)
 - 5 As of 11 October 2011.
 - 6 This practice is called *yukiokoshi*.
 - 7 This story is based on a telephone interview with a member of The Promotional Society for Women's Collaboration Abroad conducted on 10 June, 2010.
-





腰機は原始機、後帯機ともよばれ、二本の棒の間を往還させた経糸の、一方は織り手の腰につけたベルトをつかって固定し、もう一方は棒の両端にロープなどの紐をむすび、柱や机に固定させ、織り手の身体で経糸のテンションの調整をしながら布をおる織り機である。

とくに私がつかう腰機の技法はグアテマラの機織りの方法で、織り上がった布は四方耳の布といわれる。緯糸をいれた両端が耳になるだけでなく、経糸の両端も耳になる。つまり、このグアテマラの技法で織り上げた四方耳の布は、糸がとぎれることなくつながっている。また、この機の特徴として、使用しない時には、棒に巻いて仕舞うことができ、携帯性にすぐれている。私がこの織機をつかって布を織る理由は、この機で織り上がる布の構造とこの携帯性にある。

織物はよく、垂直の経糸と水平の緯糸が交差することで成立するその構造から時間と空間にたとえられる。長くのびる経糸が時間軸を想起させるからであろう。とりわけ四方耳の布の経糸は一方方向ではなく腰機の基軸となる2本の棒を往還する螺旋構造となる。身体を前後に動かし、経糸のテンションを調節しながら糸をひきあげ、緯糸をいれる。その動作によって、経糸の間に「ゆるぎ」がある空間がうまれる。緯糸がはいることで、行って戻った隣り合う経糸は固定され同じ水平の位置に存在することになる。

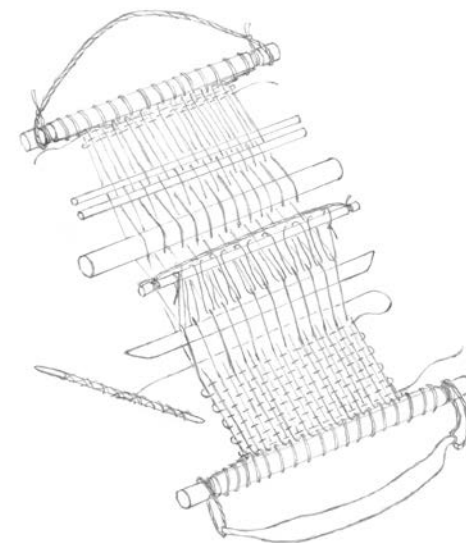
それは私が考える記憶を想起する場の構造と似ている。記憶は「ゆるぎ」のあるものである。そして、記憶の時間軸は直線ではなく、螺旋構造のようである。経糸に緯糸をいれることで布があらわれるように、何かきっかけがはいることで過去は今とつながり、現在としてあらわれる。四方耳の布は、そのような記憶を想起する身ぶりや場そのもののあらわれのようである。

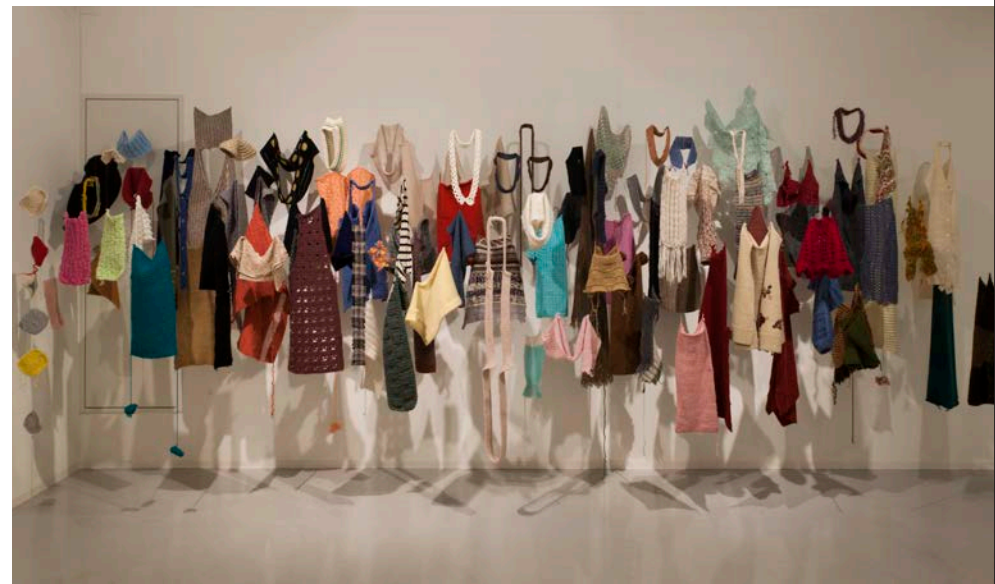
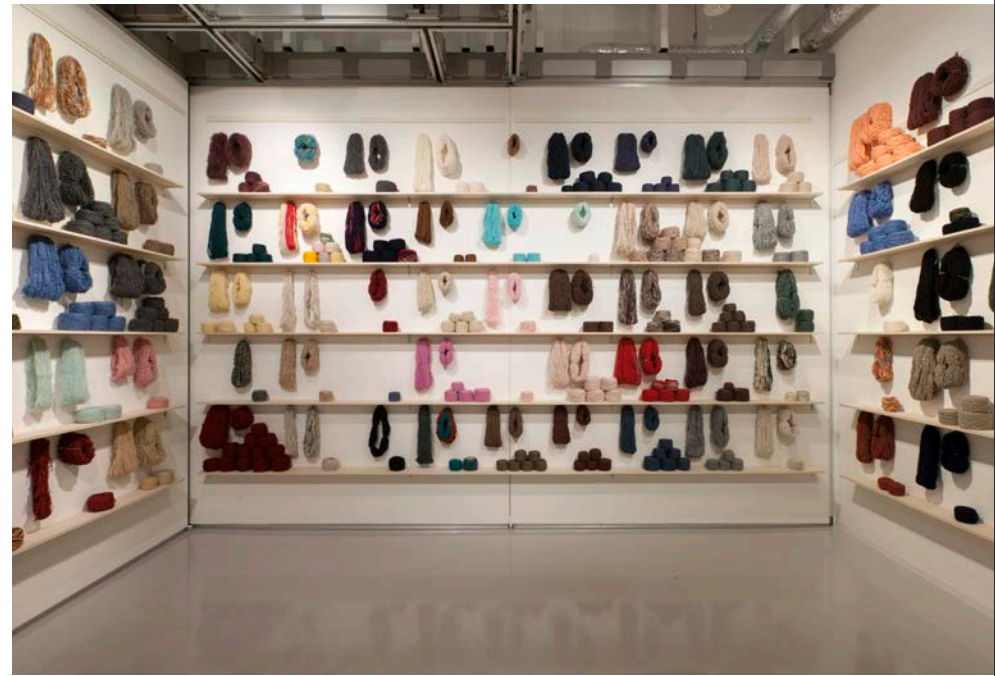
Backstrap weaving is also termed primitive loom or back belt loom weaving. Warps are rolled around two rods; one is attached to a strap worn around the weaver's waist, the other is tied with ropes or strings to pillars or tables and so stabilized. Weavers adjust the tension of the warps by using their bodies as they weave.

The backstrap weaving technique I use originated in Guatemala and the woven cloth is termed four-selvaged cloth. Not only both ends of the wefts but also either ends of the warps become selvaged. In other words, with four-selvaged cloth woven in the Guatemalan technique, the thread is spun continuously without breaks. Also this equipment is easy to carry; when not in use, the rods can be rolled up into a bundle and put away. I use this kind of loom because of the structure of fabric it produces and also for of ease of carrying it around.

The textile is often said to evoke the concepts of time and space because of its structure made by the crossing of vertical warps and horizontal wefts. Presumably, long extending warps suggest the temporal axis. Especially, warps in a four-selvaged cloth do not extend in only one direction; they are wrapped around two rods, which function as the basis of the loom, and thus create a spiral structure. Weavers move their bodies back and forth, gathering threads, adjusting the tension of the warps, and weaving in wefts. This process creates a loose space between warps. The weft fixes adjacent warps that are rolled around rods and so woven horizontally next to each other.

This resembles the structure of space where people recall memory as I conceive it. The memory is unstable. It does not form a straight time line but resembles a spiral structure. The past emerges in the present, triggered by something; this is similar to the way a cloth comes into being by passing the weft onto the warp. Four-selvaged cloth appears to represent how memory is constructed and the phenomenon of memory itself.







リサーチノート

「空白いろのきおくに浮かぶ海女の家／船」の制作をきっかけに
(一部抜粋)

移住労働者としての原初的な生活形態

— 舩倉島の海女からの考察 —

舩倉島は、輪島から北に約50kmに浮かぶ周囲5kmの孤島。海女で有名なこの島を訪れた民俗学者の瀬川清子は著書『海女』のなかで、「島は一里ばかりの牧場のような平らな草原で、前浜に一列にながく家が並んでいた」と記している。昭和8年(1933)のことである。

この本によると、舩倉島の海女のルーツは、福岡県宗像の鐘ガ崎にあると言われている。16世紀に、鐘ガ崎から漁にでた海人の一団が、あるとき時化にあつて能登半島に漂着し、それを機に、沿岸で漁を始めたのがきっかけである。当初は、季節労働の場として訪れていたが、舩倉島での漁が許可され輪島に定住するようになったという。舩倉島を漁場とする海人たちは、5月ごろの漁の季節から秋の終わりにかけて家族をつれて舩倉島にわたり漁をする。海女は潜水し、海藻やアワビ、サザエなどを採る。もぐるときに命綱としてふんどしに麻縄をつける。この縄を引き上げる重要な役を担うのが夫や兄弟である。10月ごろに輪島にもどり、行商/物々交換にでる。仕事道具兼住居の船屋/コテントは8m~9mの小さな帆掛け船である。11月末から、12月初めに輪島にもどったあとは、1月から3月は、ノリ、ワカメ採りをする。そして、4月、10月は島渡り先でつかう薪を集める。また、季節労働者として、11月から3月までの間、金沢の紡績工場など、出稼ぎに行くものもいた。

このように、舩倉の海女たちは、季節労働者として、福岡鐘ガ崎から石川輪島を漁場にしてきたのが、そのうち移住し輪島を拠点にした生活を送った。しかし、一年を通じての生活形態は、季節労働者として、常に移動を伴う生活であった。¹

福岡県にある鐘ガ崎は日本海沿岸の海女の発祥の地として知られる場所であり、韓国済州島との交流により伝わったという起源説もある²。済州島や鐘ガ崎から対馬や竹島、また日本から済州島への行き来もあった³。このように朝鮮半島と日本列島の間を海を介して漁場をもとめて互いに移動していたのである。

海女の生活に関心をよせるのは、済州島から大阪へと移住した祖母の持ち物に白い布でつくられた海女の潜水着などがあったという話を聞いてからである。当時、「君が代丸」という定期船によって、多くの済州島出身者が大阪へと出稼ぎにわたり、季節労働で往来するものや、日本に定住するものもいた。

済州島の沿岸部に住む人々は、漁業を生業とした人が多く、女性たちは潜水業によって、生計を立てていた。このような海女たちは、1895年頃から、漁場を求めて、積極的に移動していた。その先は、日本にかぎらず、韓国本土、中国やロシア沿海州まで移動している。日本国内の移動の範囲は、関西にかぎらず、太平洋沿岸を中心に北は青森、南は鹿児島へとひろがって



る。その背景には、日本の植民地化によって、自由に往来できたことがあげられる。しかし、日本の植民地から独立した後には、往來が制限され行き來が難しくなった。このような状況でも、第二次世界大戦後、朝鮮半島は、朝鮮戦争の影響もあり社会的に不安定な状況が続き、日本での暮らしをもとめて、密航も含め、親類をたより済州島から日本に移住する人が多くいた。

漁を目的として日本に行く済州島海女たちの季節労働者としての生活の形態は、例えば、大阪を拠点にして漁の期間になると対馬に行き、おわると大阪へ戻ったものや、親戚の招待ビザや観光ビザを使って来日し、漁がおわると済州島へともどるものもいた。また、大阪を拠点にしても、年末年始には済州島へもどることもあり、海女たちはこの3つの地点を行き来し、生活をしていたのである。⁴

このように見てみると、海女たちは、漁場を求めて、積極的に移動して生計を立てていたのである。済州島海女たちにとって、戦前中後におこった社会の不安定さは、宮本常一が指摘するように、「自分たちの住む世界の不安定さ⁵」と考えられるだろう。そして、この「不安定さ」の中で、よりよい生活を求めて、果敢に生活の拠点を移動する海女たちの姿は、近年、グローバル化において増加するアジアの女性たちの単独移住の原初的な姿をみるようである。

1 瀬川清子『海女』、未来社、1970、pp.38-75

2 平松秋子「旧宗像市民族資料館について」、むなかた電子博物館紀要第3号、2011、p.138

3 瀬川清子、前掲書pp.22-25

4 李善愛「コリアン・ディアスポラとしての済州島海女」、立命館言語文化研究17巻1号、2005、pp.43-53

5 民俗学者の宮本常一は著書『海に生きる人びと』の中で、「人が移動するのは、自分たちが住んでいる世界が不安定の場合におこる。そこに食べるものが十分あって、周囲から外敵におかされるようなことがなければ人はそこに長く定住し繁殖していく。だから人はそうした場所をもとめて移動し移住する。」と述べている。宮本常一『海に生きる人びと』、河出書房新社、2015、p.12

参考文献:

瀬川清子『海女』、未来社、1970

宮本常一『海に生きる人びと』、河出書房新社、2015

李善愛「コリアン・ディアスポラとしての済州島海女」、立命館言語文化研究17巻1号、2005

沖谷忠幸「袖倉島の海女の灘廻り」、社会経済史学4巻12号、1935、pp.1391-1405

平松秋子「旧宗像市民俗資料館について」、むなかた電子博物館紀要第3号、2011

伊田久美子「生計を担う女の移住労働—済州海女博物館を学見して」

<https://www.hurights.or.jp/archives/newsletter/section3/2009/11/post-83.html#n1>

Research Note:

Based on the Creation *Ama's Homelboat Floating on Memory with the Color of Emptiness* (excerpts)

Primitive Living Conditions of Migrant Laborers

—the Case of *Ama*, Female Divers in Hegurajima

Hegurajima is an isolated island whose perimeter is 5 km located 50 km north of Wajima. Folklorist Segawa Kiyoko visited this island, famous for female divers and described it thus in her book *Ama*, “The island is a flat field that looks like a farm continuing for about 3.9 km; there is a line of houses along the front beach.” This was in 1933.

According to this book, the female divers in Hegurajima originally came from the Kanegasaki area, Munakata in Fukuoka Prefecture. In the 16th century, a group of Kanegasaki fishermen who were out fishing were hit by a storm, drifted ashore on the Noto Peninsula, and later started fishing in this new environment. In the early days, they visited the island as seasonal workers but received permission to fish permanently on Hegurajima and eventually settled in Wajima, the nearest coastal town with access to the island. Every year from May towards the end of autumn, fishermen moved to Hegurajima along with their families to fish. Female divers dove for seaweed, abalone and turban shells. When they dove, life-line ropes made of jute were attached to their loin cloths. It was their husbands or brothers who assumed the important role of controlling the ropes. Around October, they moved back to Wajima and started selling or bartering their catch. A small sailboat of 8-9 meters was the tool of their livelihood and also home. After they went back to Wajima at the end of November to early December, from January to March, they collected different kinds of seaweed. In April and October, they gathered firewood to use when they moved to new locations. Some people went to work in Kanazawa from November to March in spinning mills as seasonal laborers.

Thus, female divers in Hegurajima originally dove in the sea from around Kanegasaki in Fukuoka to Wajima in Ishikawa; but they eventually migrated and settled in Wajima. However, they were constantly migrating throughout the year.¹

Kanegasaki in Fukuoka Prefecture is a place known as the origin of female divers along the coast of the Japan Sea; there is also a theory that this practice came from interaction with Jeju Island in South Korea.² There was movement of people from Jeju Island and Kanegasaki towards Tsushima and Takeshima/Dokdo islands, and also from Japan to Jeju Island.³ Thus, people had long been moving between the Korean Peninsula and Japanese Archipelago along the coast looking for fishing grounds.

The reason why I am interested in the lives of female divers is because I heard a story that my grandmother who had migrated from Jeju island to Osaka, had a diving costume made of white cloth in her belongings. In those days, many people from Jeju Island took the liner called Kimigayo Maru and migrated to work in Osaka; some stayed there seasonally, some settled in Japan.

Those who lived along the coastal area of Jeju Island mostly earned their living from the sea; women made a living by diving. These female divers had been actively moving around Japan looking for fishing grounds since around 1895. The area of their migration had expanded outside Japan

towards South Korea, China and coastal regions of Russia. The area to which they migrated in Japan was not limited to the Kansai region but stretched along the Pacific coast from Aomori in the north to Kagoshima in the south. They could migrate freely because of the colonization of Korea by Japan. However, after Korea's independence from Japan after the war, their migration became restricted and it was more difficult to move between different places. Even after the Second World War, the Korean Peninsula was still unstable because of the Korean War. So many people migrated to Japan, some stowed away on ships, seeking the help of relatives who lived in Japan.

Female divers from Jeju Island went to Japan as seasonal workers; for example, some were based in Osaka, went to Tsushima in the fishing season and came back to Osaka after that; others arrived in Japan using family visas or tourist visas, fished and then returned to Jeju Island. Also, those who were based in Osaka sometimes went back to Jeju Island around the time of New Year; the lives of female divers were based on migration between three different locations.⁴

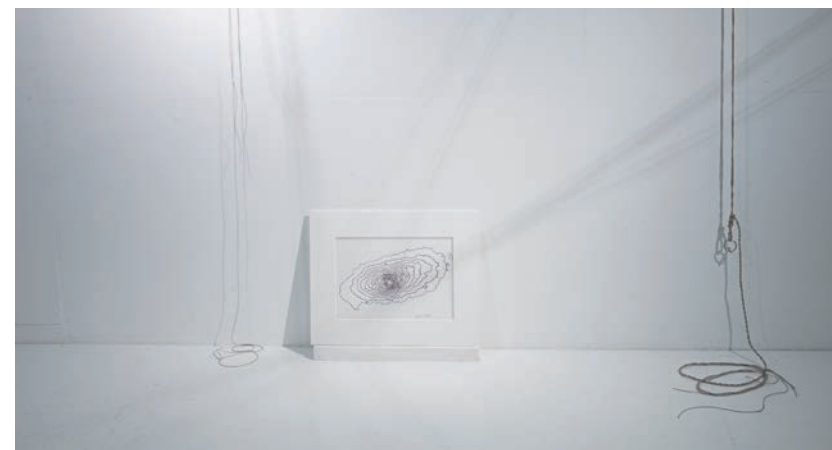
They made a living by actively migrating, looking for fishing grounds. The constant change and movement that female divers from Jeju Island had to endure during and after the war was ascribed by Miyamoto Tsuneichi to "the instability of the world they lived in."⁵ The female divers who bravely moved between multiple bases seeking a better life can be regarded as pioneers of the Asian migrant women whose numbers have been increasing through globalization in recent years.

Notes:

- 1 Segawa Kiyoko, Ama (*Female Divers*), Tokyo: Miraisya, 1970, pp.38-75.
- 2 Hiramatsu Akiko, "Kyu-Munakata-shi minzoku shiryōkan ni tsuite (About Ex-Munakata City Folklore Museum)", Munakata dōshi hakubutsukan kiyō (*Munakata Electronic Museum Journal*) 3, 2011, p.138.
- 3 Segawa, *ibid.*, pp.22-25.
- 4 Ii Sunae. "Korean diaspora toshiteno Chejutō ama (Female divers from Jeju Island as Korean Diaspora)", *Ritsumeikan gengo bunka kenkyū (Ritsumeikan Journal of Research in Language and Culture)* 17-1, 2005, pp.43-53.
- 5 Folklorist Miyamoto Tsuneichi wrote in Umi ni ikiru hitobito (*People Who Live by the Sea*), "People migrate when the world they live in is unstable. They settle permanently and establish families so long as there is enough food and their safety is secured. That's why people migrate". Miyamoto Tsuneichi, Umi ni ikiru hitobito (*People Who Live by the Sea*), Tokyo: Kawade shōbō shinsya, 2015, p.12.

Reference:

- Hiramatsu Akiko, "Kyu-Munakata-shi minzoku shiryōkan ni tsuite (About Ex-Munakata City Folklore Museum)", Munakata dōshi hakubutsukan kiyō (*Munakata Electronic Museum Journal*) 3, 2011.
- Ida Kumiko, "Seikei wo ninau onna no ijjurōdō—Jeju ama hakubutsukan wo kengaku shite (Female Migrant Laborers as Breadwinners—Visiting The Jeju Female Diver Museum)."
<https://www.hurights.or.jp/archives/newsletter/section3/2009/11/post-83.html#n1>
- Ii Sunae. "Korean diaspora toshiteno Chejutō ama (Female divers from Jeju Island as Korean Diaspora)", *Ritsumeikan gengo bunka kenkyū (Ritsumeikan Journal of Research in Language and Culture)* 17-1, 2005.
- Miyamoto Tsuneichi, Umi ni ikiru hitobito (*People Who Live by the Sea*), Tokyo: Kawade shōbō shinsya, 2015.
- Okitanī Tadayuki, "Hegurajima no ama no nadamawari (Hegurajima Female Divers in Noto Peninsula)", *Syakai keizai sigaku (The Socio-Economic History Society)* 4-12, 1935, pp.1391-1405.
- Segawa Kiyoko, Ama (*Female Divers*), Tokyo: Miraisya, 1970.



リサーチとしてのワークショップ

作品《あるものがたり》(2010年)の制作にあたり、41名の女性に朗読に参加してもらった。このとき、参加者は、朗読の録音のあと、文章の内容に対するそれぞれの経験にもとづいた話を語り聞かせてくれた。このとき作品に関わる作家、モチーフ、鑑賞者に限らない関係性について考えはじめたのがリサーチとしてのワークショップのはじまりである。リサーチとしてのワークショップでは、提供者と享受者という関係ではなく、ワークショップをとおして相互作用の関係が生まれる。作家/私は同じ参加者として、その場での対話を、新たな記憶の一部として、間接的に制作へとつなげる。また、ワークショップの過程で参加者によって作成された「記録カード」は、展示することで鑑賞者の記憶に働きかけるものともなる。また、参加者にとってはワークショップの場そのものが、作品鑑賞の場で経験する「親密に想像する」場となる。このようにリサーチとしてのワークショップは、制作の試みの場となっている。

kioku手芸館たんす

2011年から3年間、大阪市を拠点に地域密着型のアートプロジェクトを行なっているBreaker Projectからの依頼を受け、西成区山王地域での活動を行なった。

地域でのリサーチを開始し、女性たちとの出会い、話を聞ききっかけを期待してはじめてのが「編み物をほどく／ほぐす」ワークショップである。地域の人に呼びかけ、着なくなった編み物を集め、参加者とともにほどくという内容である。このワークショップは、まず、みどり苑というデイサービスセンターにおいてほぼ月2回のペースで1年ほどの活動のあと、よりオープンなものにしたいとの思いから、近隣に位置する鈴木タンス店の店舗兼居住スペースであった場所を改装し「kioku手芸館たんす」をオープンした。1階はワークショップ工房と展示ギャラリー、2階は制作スタジオとして、週2回開館しワークショップなどを行なった。¹



ワークショップでは、糸をほどきながらさまざまな話が行き交う。みどり苑での活動などを続けて気がついたことは、日雇い労働者の街として有名なこの地域には男性の集う場所は沢山あっても、女性が集う場所はおもてに現れてこないことであった。そのようなことから、kioku手芸館たんすは、女性が集いやすいスペースとなるよう運営をおこなった。また、この地域には地元出身者だけでなく、移住者も多く居住していること、しかしその子供たちは結婚などを機に別の土地へと移りすむ人が多く、地域の高齢化がすすんでいることがわかった。ニットキャップ人形²を「編む」ワークショップは、このようなワークショップでの会話や、日々の運営の合間におこった出来事から着想をえてはじめてのものである。

光のきおく、編み物のきろく

2018年、東アジア文化都市2018金沢の参加に際し、制作のリサーチの一環として行なったのが「光のきおく、編み物のきろく」ワークショップである。

各家庭にある編み物のドイリー(敷物)を持参してもらい、その編み物を日光写真(サイアナタイプ)の技法を使って布に転写し、その布をあづま袋に仕立て、「記憶をけいたいする袋」として持ち帰ってもらった。作業の合間には編み物の写真を撮影し、参加者には持参した編み物にまつわる記録カードを記入してもらった。撮影した編み物の写真データを版におこし、サイアナタイプで布に転写しインスタレーション作品《空白いろのきおくに浮かぶ海女の家／船》(2018年)の一部として、チョガッポ³の技法を使い大きな布を制作した。⁴

- 1 「kioku手芸館たんす」に2014年3月まで活動に携わる。https://brk-collective.net/kioku_ransu/ 参照
- 2 メリアス編みで糸の色をかえながら長方形に編み、それを筒状にかがり、綿をつめ、紐でくくる構造の人形。この地域のご近所さんの玄関に飾られていたものから編み図を起こし、この人形を「編む」ワークショップを行なった。
- 3 朝鮮半島の様々な布を縫い合わせてつくった、ものを包んだり、覆ったりする四角い布
- 4 詳しくは「東アジア文化都市2018金沢「変容する家」」カタログ、東アジア文化都市2018金沢実行委員会、2019、参照



Workshop as Research

For my project called *Another Story* (2010), I invited forty-one women to participate in a recording of their reading aloud of several texts. After the recording, the participants told some stories from their own experiences related to the texts they had read. I thus began to think of a possible relationship beyond that between artist, theme and audience and this was how the idea of 'workshop as research' occurred to me. In workshop as research, the relationship between artist and audience is not that between those who provide and those who receive; instead, through the workshop they construct a reciprocal relationship. The artist becomes one of the participants and preserves dialogues that occurred there as a new memory and indirectly brings them into being. The cards written by participants during the workshop are later displayed and can stimulate the memory of the audience. In addition, the workshop offers participants the experience of 'intimate imagination' as they appreciate the project. Thus, research workshop is an attempt to explore possibilities of creating.

Kioku Syugeikan Tansu (Memory Craft House, Cabinet)

At the request of Breaker Project, a cultural program promoting community-based art projects based in Osaka, I became involved in the Sanno area in Nishinari-ward for three years from 2011.

I started research in the area, and in the hope of meeting local women and hearing their stories. I hosted a series of workshops to unravel knitting. I asked local people to gather knitwear they didn't use and unravel them with participants. This workshop was first hosted at a day-care facility called Midorien twice a month for about a year and then moved to a space in Suzuki's cabinet shop in the same neighborhood, as I wanted to be more accessible to people. I renovated the space we were using and opened Kioku Syugeikan Tansu. The first floor had a workshop space and exhibition gallery and the second floor was used as a studio; it was opened two days a week and workshops were held there.¹



In the workshops, people exchanged various stories as they untwined the threads. I came to notice through this experience that there were not many places where women could get together whereas, there were many places for men in this area which is known as a day-laborer neighborhood. Therefore, I tried to make Kioku Syugeikan Tansu into a space where women would find it comfortable to meet. I learned that many migrants also lived in the area, but most of their children moved out after they got married and the population was aging rapidly. The workshop of weaving knit dolls² and its idea started from conversations I had with workshop participants, or from daily events while I managed the space.

Exposing Shadow, Tracing Memory

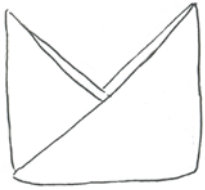
Exposing Shadow, Tracing Memory was an example of workshop as research prepared for the Culture Cities of East Asia 2018 event in Kanazawa.

I asked participants to bring doilies (crochet mats); they printed their crochet patterns onto the cloth by cyanotype and made the cloth into bags and took these 'bags to hold memory' back home. As they worked, I photographed their doilies and asked the participants to write a comment about them (doilies) on some cards. I printed these picture data onto a film and used cyanotype to transcribe it onto a cloth; this cloth was made into a large fabric using the Korean patchwork technique, *jogakbo*³, and it was used as part of the installation *Ama's Home/boat Floating on Memory with the Color of Emptiness* (2018).⁴

Notes:

- 1 I was involved in the project Memory Craft House Tansu until March 2014.
See the link: https://brk-collective.net/kioku_tansu/
- 2 Dolls made from rectangular fabric knitted by multiple color threads. Sew the fabric into a tube and stuff it with cotton and tie with string. I made a pattern from the doll displayed at the entrance of one of the local residents' houses and held a workshop to make similar dolls.
- 3 A square-shaped cloth traditionally used in the Korean Peninsula for wrapping or enfolding things made by stitching together scraps of left-over fabrics.
- 4 For details, see the catalogue *Culture Cities of East Asia 2018 Kanazawa: Altering Home*. Culture Cities of East Asia 2018 executive committee, 2019.

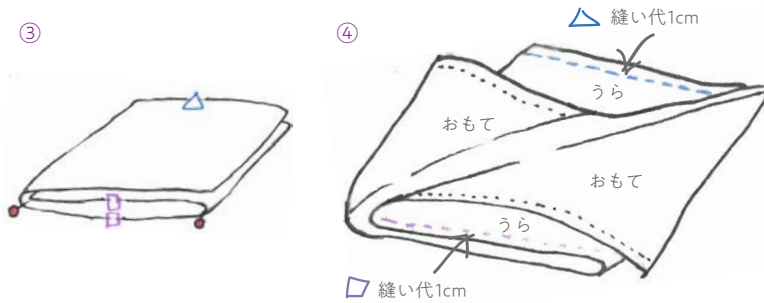
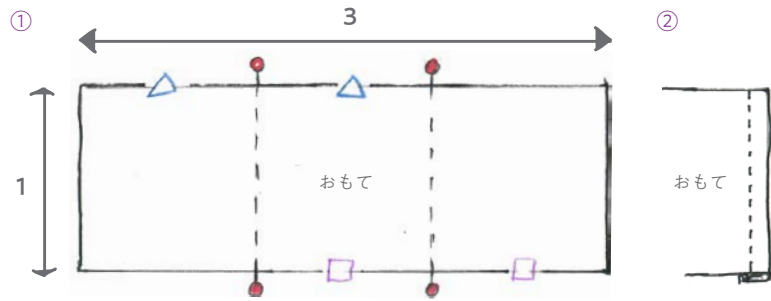




あづま袋の作り方



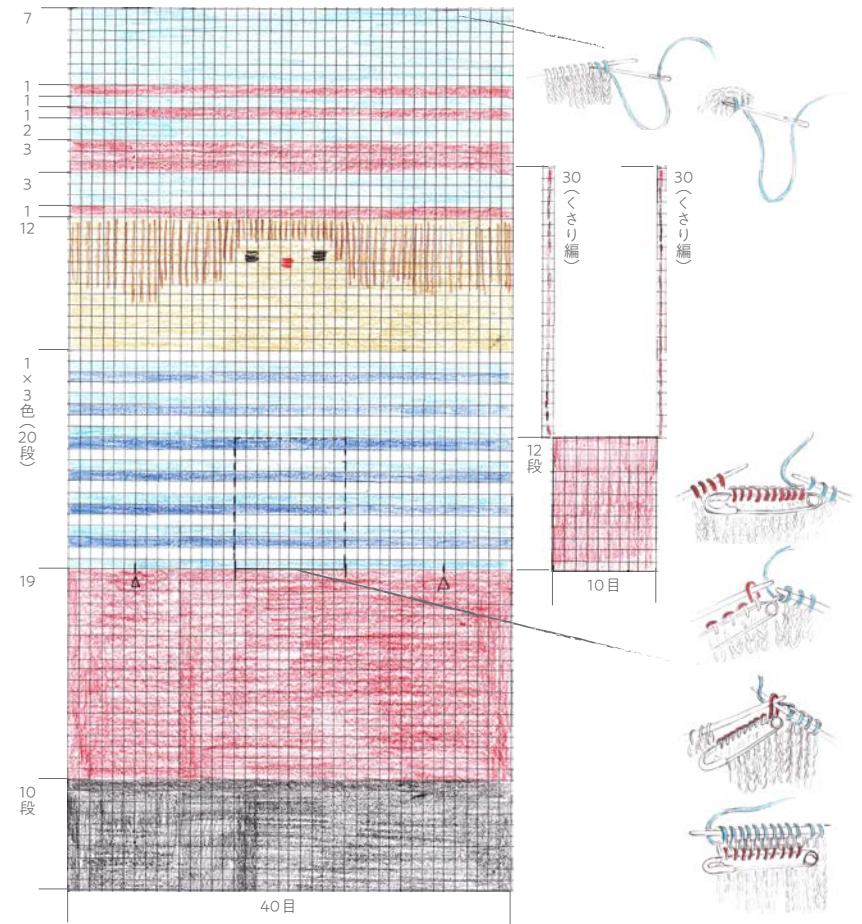
- ① 布をたて、よこ1:3の長さに裁断する。
- ② 布の裁ち目を三つ折りにして縫う。
- ③ 中おもてになるように三つ折りにして、まち針で印をつける。
- ④ △印、□印をそれぞれ重ねて縫い代1cmでなみ縫い、もしくは、半返し縫いで縫い合わせる。
このとき、縫い始めと縫い終わりは返し縫いをする。
- ⑤ おもてに返して完成。



ニットキャップ人形

— 同じ目数で、糸の色をかえるだけ。糸の色や太さを変えてアレンジ自在 —

編図にそって色をかえてメリアス編みで編む。オーバーオールの前部分を編む。上部に糸を通して、絞ってとめる。背を縫い閉じる。わたを詰めて下部をかがってとじる。ニットキャップの飾りと、首の位置に糸を巻きつけて、形をととのえる。腕とズボンは、同系色の糸で刺しづる。オーバーオールの肩紐、髪の毛、目、口を縫ってできあがり。



(完成品はP47を参照)

私は、染め、織り、刺繍、結び、編み、繊維にまつわるさまざまな技法をつかって制作をおこなっている。染め、織りの技法に関しては大学の先生ならびに個人の先生から習ってきた。それ以外は、独学もしくは母からの手ほどきによって身につけた「手芸」の技法である。とくに私は、特別に技巧をこらした技術ではなく、それぞれの基礎となるような技術しかつかっていない。制作をつづける中で気づいたことは、「手仕事／手芸」がもつ潜在的な可能性にたよってきたことだ。

産業革命以降、近代化によって生活は便利になった一方、それと同時に原初に手が担ってきた役割の「外化」は「手の退化」「個人の技術の自由の減少」を導いた¹。また、たとえば、青森の民俗衣装にほどこされた「こぎん刺し」は、麻の着物を少しでもあたたかくするためにほどこされた刺し子の技法であるが、明治24年、鉄道開通にともなって物資が潤うことで、それまでは入手困難であった保温性の高い綿織物が麻の着物にとってかわり、こぎん刺しをさす人は減少した²。こぎん刺しにかかわらず、近代化の影響により衣類の自家生産が商品にきりかわったこと³は、手仕事の衰退をもたらす要因となったことも想像に難くない。

また、時代をおなじくして、明治期をつうじて、染め、織り、刺繍、結び、編みなどの手仕事は、「手芸」として教育制度にとりこまれた。手芸は女性が担い、担わされてきたジェンダー規範と結びつけられた歴史によって「女性の仕事」となり、それは暗黙の了解となった⁴。

一方で、こぎん刺しの手仕事の担い手が農村の女性たちで、その技術が代々と伝承され

てきたように、私が、母からの手ほどきによって「手芸」の技術を身につけたように、現代においても糸や布にまつわる手仕事は手芸としてひきつづき技術は継承されている。このような系譜のもと、「手芸」は日本社会における近代化のながれと、それと共にある女性たちの物語と不可分であり、女性たちが手仕事／手芸に費やしてきた時間と労力、その生活を、その時代背景とともに想像するきっかけを与えてくれる。

このように、表現技法としての「手芸」の技法を使うことは、ジェンダーバイアスのかかった技法としての解釈ではなく、「女性の仕事」を担う人々の間をつなぎ、近代化によって断絶されつつある人間の原初的な表現行為を見つめる技法であると思う。

また、「手芸」のもつ可能性について「編み物をほく／ほぐす」、「光のきおく、編み物のきろく⁵」のワークショップをとおして確信したことは、編み物をきっかけにして思い出される記憶は、手ざわりとともに親密な記憶を呼び起こす記憶装置のような役割をはたすことであり、技術だけではなく人の営みの記憶を継承する可能性をもっていると思う。

1 奥夏枝「メタファーとしてのtext-ile-織物-〈沈黙の記憶〉をめぐって」博士論文、京都市立芸術大学、2012、p.78
 2 横島直道編著『津軽こぎん』、日本放送出版協会、1974、p.40
 3 瀬川清子『女のはたらき 衣生活の歴史』、未来社、1962、p.200
 4 山崎明子『近代日本の「手芸」とジェンダー』、世織書房、2005、p.205
 5 本カタログpp.46-47参照

I use various ways of working with textiles such as dyeing, weaving, embroidering, knotting and knitting to create art. I learned dyeing and weaving techniques from instructors at university as well as private teachers. Other handcraft techniques were taught by myself or by my mother. The techniques used in my work are not particularly skillful but instead, rather basic. I became aware that my work relies on the potential of handwork and handcraft that can be used in creative expression.

Since the industrial revolution, people's lives have become more convenient because of modernization, but at the same time, "marginalization" of the fundamental role played by human hands has occurred; "the functional importance of the hand has declined" and "the range of crafts and artisanship has been diminished."¹ For example, *koginzashi*, the embroidery in the folk costume of Aomori, is a needlework technique designed to give as much warmth as possible to hemp/ramie *kimono*. In Meiji 24 (1891), the opening of railways improved goods supply; cotton fabric which retains more heat but was difficult to obtain took the place of hemp/ramie *kimono* and the number of people who practiced *koginzashi* decreased.² *Koginzashi* was not the only casualty of modernization, but mass-produced commodities replaced the individual production of clothes³; it's clear that the decline of handwork traditions was caused by this shift.

In addition, crafts such as dyeing, weaving, embroidering, knotting and knitting were absorbed into the education system as school subjects. As these had been linked historically to conventional gender roles, they automatically became the basis of female labor.⁴

Meanwhile, just as I acquired handcraft skills from my mother, *koginzashi* and its

techniques had been handed down from generation to generation among women in farming villages. To the present day, handwork techniques using thread and textile have been passed down as handcraft. Handcraft is thus inseparable from the process of the modernization of Japanese society and the stories of the women who lived through this. This gives us an opportunity to think about the sheer amount of time and effort poured into their endeavors, their lives and historical background.

Therefore, handcraft can be seen as creative expression, not merely as gender-biased technique, but as a way of linking people who are involved in women's work and reconsidering the fundamental, rudimentary human expression that has declined in the face of modernization.

Through organizing workshops using knitted material, "Unraveling/Untying Knitted Items" and "Exposing Shadow, Tracing Memory⁵," I became convinced that what was inherited from the handcraft was not only technical expertise but also the memory of human activity. The knitted material stimulated participants' memories and its texture helped them recall intimate moments in their lives.

Notes:

1 Oh Haji, Metaphor to shité no text-ile-orimono-chinmoku no kioku wo meguté (*Text-ile as Metaphor: Centering on the "Memories of Silence"*), 2012, Kyoto City University of Arts, PhD dissertation, p.78.
 2 Yokoshima Naomichi, written and edited, Tsugaru kogin (*Needlework in the Tsugaru Region*), Tokyo: Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, 1974, p.40.
 3 Segawa Kiyoko, Onna no hataraki: iseikatsu no rekishi (*Women's Role: History of Clothes*), Tokyo: Miraisha, 1972, p.200.
 4 Yamazaki Akiko, Kindai nihon no 'shugei' to gender (*Handcraft in Modern Japan and Gender*), Yokohama: Seori Shobō, 2005, p.205.
 5 See this catalogue, pp.46-47

textile (テキスタイル) —「織物、織られたもの」—とtext (テキスト) —「本文、文章」—は、ともに中世ラテン語の「織る」ことを意味するtexere (テクセレ) を語源とする。とくにtextはtexereの過去分詞textus (テクトゥス) —「織られたもの、編まれたもの」—に由来している。糸を紡いで、整経¹し、織物を織る行為は、言葉を紡いで「一筋の推論の糸に論理的に統一されてくる思考を表現」²し、文章にしていくことと似ている。

このように考えると、織物をほぐすことは、テキストをほぐすことのメタファーとなるのではないだろうか。そして、糸の手触りを確かめながら、織物を織ることは、記憶をたどっていく行為とも言えるのではないだろうか。織られたものをほぐし、再び織っていく。その繰り返しは、常に出来事を位置づけ直していくこととする行為——例えば、歴史に埋もれた沈黙の物語を掘り起こし、その存在をひとつひとつ伝えていく行為——と重なるのではないだろうか。こうして、私は、制作手段として織物をつくることは、布をつくるためだけの行為ではなく、キャンパスとして見立てた制作でもなく、そこに自分なりのコンセプトを重ねることで、「沈黙の記憶」の存在を示し、多様な想像力が行き交う場とすることができるのではないかと思うようになった。

歴史に埋もれた沈黙の記憶は、言葉にされず、なかなか表面にあらわれてこない。これまでの制作をおして考えてきた移民にとっての言語のありようも、このような言葉にできない記憶を包んでいる。たとえば、済州島から日本に移住した祖母にとって、第二言語である日本語は、彼女の感情を思いのままにまかせられる言語であっただろうか。

言語は、民族などの共同体が共有する記号であると言えるだろう。それは、共同体を離れば記号としての意味を失う。言語は、音声を線形化し記号化した文字による書字と、発話による話し言葉にわけられる。先史学者・人類学者のアンドレ・ルワロ＝グーランによれば、書字のはじまりは、音声を図示表現であらわし、発音を線形のしくみを用いて記したことによる。なかでも、アルファベットのような音標文字は、厳密な記憶の道具として言語を線形の音声表記に閉じ込めたものである。また、言語は、文法的な構造を組み入れることで、解釈の余地をより厳密にし、社会的な記録、思考を保存・伝達することを可能にし、合理的思考を促し、文明が発展していくなかでなくてはならないものになった。それは、「一筋の推論の糸に論理的に統一されてくる思考を表現し保存する手段を保有する³」ことを可能にしたのである。しかし、一方で、意味を厳密化し、記憶の道具として合理化し単一化に進むことは、「厳密な表記から逃されてしまうものを捉えそこね、思考の相当部分が線形化された言語活動から離れてしまう⁴」と、ルワロ＝グーランは指摘している。また、話し言葉に関しては、音声をはじめとしながらも、書字が進化していく時間のなかで、書き言葉へと従属するようになった⁵。

一つの共同体から別の共同体へ移行することは、このような共通認識の表れである言語を、新たに習得しなければならないことを意味する。言語を使いこなすということは、語彙や文法の習得に加えて、この社会的慣習や価値観を身につけることである。

また、移民にとっての言語はときに、字義としての意味ではなく、それ以前の特殊な身体性や物質性をおびたものとしての機能があり、ときに音声記憶装置の役割を果たしている⁶。ルワロ＝グーランは、身ぶりと言葉と図示表現の相互関係について「身ぶりは言葉を翻訳し、言葉は図示表現を注解する⁷」と述べている。このように、言語活動と象形活動に平衡関係があるなら、言語活動の表象からこぼれおちた移民の言葉にならない思考、感情、思いや、さらに、言葉にされなかった記憶もまた、身ぶりに託して表現することができるのではないかと考える。

雄弁な言葉で紡がれた歴史という織物をほぐし、テキスト／糸の間に隠れているもの—すなわち、「沈黙の記憶」—をあらわにし、それを結びによって掬いあげ、位置づけ直すこと。そうして記憶／糸の端は、どこまでも未来へとつながり伸びていく。一度にすべては掬いあげられないだろう。掬いあげようとしても、すり抜けていくものもある。しかし、それを掬い上げようとする身ぶり—織ること・結ぶこと—を繰り返し続ける。

これまでの制作で、私は祖母の記憶のことを「沈黙の記憶」と呼んだが、今でもそう呼ぶことにためらいを感じている。なぜなら、言葉にすることで、それだけが先行し、観念的な存在にしてしまうおそれがあるからである。「沈黙の記憶」という言葉の重みに対して、私がやろうとしていることはささやかなことかもしれない。しかし、これまでの制作をとおして確信したことは、メタファーとしての織物を織ることは、観念ではなく、その手触りと共に布を織ることで、確かな存在をあらわそうとする行為であり、沈黙の記憶を想像し、今に結び留め、未来へつなげようとする身ぶりの痕跡を残すということなのだ。「記憶」は、時間とともに変化していく。だからこそ、記憶をどのように繋いでいくのが重要なことであるように思う。そして、そのときに、大きなちからとなるのは人の持つ想像力であると思う。私が作家として探求すべき仕事は、そのような想像力を働かせる場をつくることである。

1 織り上がりに必要な経糸の本数と長さを計り、綾をとって経糸が絡まないように順に並べるための作業

2 アンドレ・ルワロ＝グーラン「身ぶりと言葉」、荒木享訳、新潮社、1973、p.208

3 同前、p.208

4 同前、p.213

5 同前、pp.187-214

6 呉夏枝「メタファーとしてのtext-ile - 織物 - 〈沈黙の記憶〉をめぐる」博士論文、京都市立芸術大学、2012、pp.40-44

7 アンドレ・ルワロ＝グーラン、前掲書、p.203

カタログページ (p.11, 18-19, 26-27, 54-55) の文章は博士論文「メタファーとしてのtext-ile - 織物 - 〈沈黙の記憶〉をめぐる」をもとに加筆、引用したものである。

Weaving Textures, Textiles as Metaphor

The words 'textile' and 'text' both originate from the word 'texere' meaning 'to weave' in Latin. Especially, the word 'text' derives from its past participle, 'textus', meaning 'things woven or knitted'. The process of textile-making, spinning thread, warping¹ and weaving a cloth resembles that of writing; the writer uses language to "give expression to thoughts and ideas that become materialized into the threads of abstract argument"² and composes a text.

This similarity made me think that 'unraveling fabric' can be regarded as a metaphor for 'deconstructing texts'. Feeling the texture of threads and weaving a textile resembles an act of recalling memory. Disentangling the woven textile and re-weaving it. Repeating this procedure bears resemblance to the relentless effort of historicising events, for example, discovering silent stories neglected in history and affirming their existence. Thus, I sought to redefine textile-making in art beyond ordinary fabric production or the kind of art that substitutes cloth for canvas; I came to regard it as a way to suggest the existence of silent memory by introducing my own concepts and ideas and creating a space to stimulate people's imagination.

Silent memories are buried in history, never recorded in language and invisible on the surface. The language experience for immigrants, another theme I have developed through making art, also involves such non-verbalized memory. For example, for my grandmother who migrated from Jeju island to Japan, was Japanese a language through which she could articulate her feelings?

Language is a set of symbols whose meaning is shared among community members such as a particular ethnic group. Its symbolic meaning is lost outside the context of its own community. Language can be divided into written and spoken language: the former is based on letters which are linearized and encode sound, the latter on speech. According to André Leroi-Gourhan, a scholar of prehistoric archaeology and anthropology, written language originated from graphic demonstrations of sound and illustrative descriptions of pronunciation using linear shapes. Especially, phonetic alphabets transcribe language into phonetic notation and it became a tool to record accurately. Also, with the development of grammatical systems, signification came to be more sophisticated; the preservation of social records and communication of ideas became possible. Language stimulated rational thinking and thus became indispensable in the development of civilisation. In other words, language enabled people "to possess a means of expressing and preserving thoughts and ideas that became materialized into the threads of abstract argument."³ Meanwhile, with overly specified meaning and rationalised, uniformed literacy, people can "fail to capture what lies beyond notations and to represent thoughts and ideas,"⁴ he states. In addition, spoken language based on sound gradually became subordinate to written language as the latter stylistically developed.⁵

The migrant who moves to another community has to learn a new language and acquire common perspectives shared by speakers of the majority language. Becoming fluent in language is to acquire customs and the value system of the society as well as to master vocabulary and grammar.

For immigrants, language often does not function literally; it rather conveys pre-verbal elements such as corporality or materiality and the sound sometimes invokes memory related to their past.⁶ Regarding the correlation between human gesture, language and illustrative descriptions, Leroi-

Gourhan notes that "gesture translates speech and speech annotates graphic images."⁷ If such correspondence between linguistics and ideographic semiotics exists, immigrants' non-verbalized thoughts, emotions, feelings and unexpressed memories can also be expressed through gesture.

The texture of history woven through eloquent words—disentangling it is to expose what is hidden between threads, that is, silent memory. Weaving it into knots and repositioning it; a tip of memory/thread thus extends into the future. This cannot be achieved at one time; there are always some elements that refuse to be represented. Still, by weaving and knotting, the undertaking continues.

In my previous work, I called my grandmother's memory 'silent memory' but I hesitate to do so now. That is because giving expression to it might reduce the reality of her experience and transform it into an abstraction. Considering the gravity of the words 'silent memory', what I have been trying to do might well be inadequate. However, my experience of creating art convinced me that weaving a textile as a metaphor is not an abstract act but gives shape to uncertainty; it is a way of imagining silent memory, tying it to the present with threads, and retaining traces of our struggle to pass it on to the future. Memory changes over time. Therefore, it is important to pass it down to future generations. Human imagination can then play a significant role. I seek as an artist to create a space that stimulates people's imagination in this way.

Notes:

- 1 To measure the number of warps and their length needed to weave a cloth, and arrange them in parallel lengths of equal tension avoiding entanglements. This process is called *seikei* in Japanese.
- 2 André Leroi-Gourhan, *Miburi to kotoba (Gesture and Speech)*, trans. Araki Tohru, Tokyo: Shinchōsha, 1973, p.208.
- 3 *Ibid.* p.208.
- 4 *Ibid.* p.213.
- 5 *Ibid.* pp.187-214.
- 6 Oh Haji, *Metaphor to shitē no text-tile-orimono-chinmoku no kioku wo meguttē (Text-ile as Metaphor: Centering on the "Memories of Silence")*, 2012, Kyoto City University of Arts, PhD dissertation, pp.40-44.
- 7 Leroi-Gourhan, *ibid.* p.203.

This essay (pp.12, 20-21, 28-29, 56-57) based on *Metaphor to shitē no text-tile-orimono-chinmoku no kioku wo meguttē (Text-ile as Metaphor: Centering on the "Memories of Silence")*, 2012, Kyoto City University of Arts, PhD dissertation.

記憶の多島海へ —— 呉夏枝のほぐす芸術によせて ——

柿木伸之（広島市立大学国際学部教授）

複数の記憶の空間を開く

物語ること。それはつとに布地を織る営みに喩えられてきた。積み重なる時を経糸に、境界を越えて広がる空間を緯糸に編み合わせていくことによって生じる肌理に、生きられたことの記憶が浮かび上がる。他者に語り伝える経験と化して。そのように記憶の媒体をなす生地を織ること。そうして物語ること。それは同時にほぐすことでもある。このことを教えてくれるのが、呉夏枝の芸術である。

ほぐすとは言うまでもなく、隙間を作ることである。その隙間が声の通る空間となり、物語る行為に余地を与えることを形象化した作品が、《あるものがたり》(2010年)である。そこでは書物を象って、ジュートと絹で織られた生地が幾重にも重ねられている。ただし生地の両端は、テキストという織物を解きほぐすようにほぐされ、さらにその片方からは女性の髪が生成し、それが編まれている¹。

この作品と同じくジョイ・コガワの小説『OBASAN』から着想を得て先に制作された《妹からのてがみ》(2009年)にしてもそうだが、ここでほぐすとは、身体の内奥に沈澱した記憶——《妹からのてがみ》では、その記憶は椅子に染み込んでいよう——を解きほぐすことでもある²。それによって、戦争の歴史のなかで差別と迫害に晒され、さらには沈黙させられてきた日系カナダ人の記憶が響き始める。

コガワの小説は、東洋人として差別を受け、第二次世界大戦のあいだには敵国人として迫害され、一人は戦争の犠牲になった三人の日系カナダ人女性の生涯を細やかに描く。

それに触発されて生まれた呉の《あるものがたり》においてとくに注目されるべきは、小説に挿入される書簡体の「エミリーおばさんの日記帳」の一部を、さまざまな背景を持った41名の女性が朗読する声が、作品に取り入れられていることであろう。

多様な場所にルーツを持つ幾世代もの人々の声が響くなかで、書物の変成としてのオブジェを観る者は、その肌理から複数の物語を読み取るだろう。こうして日系カナダ人の経験に他の移民の経験が呼応し、近代の歴史のなかで境を越えて移動することを余儀なくされた、さまざまな人々の記憶が響き合うとき、作品の空間は同時に、直接に語られることのなかった移民たちの記憶のための余白でもある。

なぜなら、さまざまな声が語るのを聴いて観る者が思いを馳せる人々の記憶とは、もはや生身の身体によっては語られることのない記憶だからだ。コガワの『OBASAN』では、石にも喩えられる「沈黙の記憶」。そのため余白をも開く呉の《あるものがたり》は、もしかすると、観る者とともに複数の「石の沈黙」をほぐそうとしているのかもしれない。

沈黙の記憶をほぐす

呉が《あるものがたり》という作品によって、複数の記憶が響き合う空間を開くことができた背景に、在日三世である彼女が、済州島に生まれ、自身の体験を多く語ることができないまま2001年に他界した祖母の記憶と向き合い続けていることがある。とくに2007年まで制作され続けた、朝鮮の民族衣

裳であるチマ・チョゴリをさまざまに再形象化する一連の作品は、呉が「沈黙の記憶」と呼ぶ祖母の記憶を、他者に開かれることへ向けて解きほぐし、表現しようとする試みを示すものと言えよう。

例えば、祖母の「沈黙の記憶」に思いを寄せるなかから生まれた《彼女のチマ（スカート）に包まれたもの》(2006年)では、壁に架けられた白いチマの裾が、部屋の床全体に広がるように造形され、壁面には祖母の遺品のチョゴリ（上着）の写真が掛けられている。そのようなインスタレーションの空間には、遺品そのものとしてのチマの肌理に染みついているこの死者の身体の記憶が、解き放たれて浮かび上がるかのようだ。

実際、祖母が着ていたチマを解きほぐすように、新たにオーガンディでチマを織り直すことで構成された空間は、不在の者の存在の気配に充ち満ちている。そこに一歩足を踏み入れると、身体的に想起が触発されないではいられない。近代の歴史に揉まれながら無二の生涯を送った者が、そこにいたことに触れてしまうのだ。ただし、それとともに思い起こされる死者の経験は、やはり断片でしかない。

展示空間に儚く浮かんでは消える「沈黙の記憶」の像。そのなかで、記憶自体も複数化されざるをえない。しかし、まさにそれとともに、死者の記憶は沈黙から解き放たれ、それが沈着していたチマ・チョゴリも、エスニシティの記号であることから解放され始めるだろう。だとすると、呉のインスタレーションは、他者に開かれたかたちで「記憶以後の記憶」が形成される場を開いていると見ることもできよう³。

とはいえ、こうして死者の経験を想起することが、無二の肉体をもって生き、過酷な植民地支配のそれを含めた歴史の暴力に晒されてきた者の痛みを分有することであることも、けっして忘れられてはならない。歴史

が物語ることのなかった一人の死者の記憶を今ここに呼び覚ますとは、歴史、とりわけ近代の歴史的な過程と対峙し、時にそれに抗いながら、その死者の痛みを「残傷」として引き受けることである⁴。

このことを形象化した作品として挙げられなければならないのが、2007年に制作された《花斑》である。花が咲くように、あるいは泉が湧くように床に広げられた織物は、脱ぎ捨てられたチマを象ってはいるが、もはやそれと見分けることは容易ではない。そして、作品の中心に注目し、肌理を辿っていくと、花の刺繍を施されたチマが、縫い針に通されたままの糸によって織りなされていることが判る。

《花斑》において針山に刺さった針は、祖母の心身に不意に回帰する苦悩の記憶と、それを辿る際に作家が分有した痛みとを、一つながらに象徴している。その針は、作品に独特の求心力をもたらしながら、観る者を残傷の分有へ誘う。このとき、エスニシティの表徴の解体が、それを担っていた他者のそれぞれに特異な苦悩を想起する経験のなかで初めて起きることも、同時に暗示されているにちがいない。

ほぐす手仕事

こうして呉は、チマ・チョゴリをモチーフとして祖母の「沈黙の記憶」と向き合い、それを解きほぐす一連の作品を制作する一方で、各地の民俗的な繊維素材と、そこから糸を紡いで生地を織る技法とを、みずからの制作に生かす試みも重ねている。作家自身が祖母、母、自分という三世それぞれのチマ・チョゴリを着て被写体となった写真を、長い布地に紋様のように織り込んだ《三つの時間》(2004年)からして、朝鮮半島で死者に着せるのに用いられるサンベ布に写真がブ

リントされている。

そのようにして、彼岸へ向かう服の生地に死者と生者が交差する道を拓いた直後には、《散華》(2005年)が生まれている。この作品は、それ自体として複数のエスニックな背景を持つ人々が交差する場となる、仮想の民族衣裳を現出させるインタレーションと言えるが、そこで用いられているのがほぐし^{がかり}緋の技法である。和服の生地と韓服の生地を用いたこの作品のとくに上着の部分に、この緯糸を抜く技法が用いられているが、そこに花模様を浮かび上がらせる際に呉は、片仮名で書かれた朝鮮語の歌詞を糸に染め込んでいる。

ほぐし緋で布地が織られることによって、作家が当初たんに音として覚えたという片仮名の文字は解体し、その朝鮮語における意味も溶解していく。それによって、作家自身の言語経験がほぐされながら形象化されると同時に、その経験が他の移民にも開かれる。《散華》は、境界を越えていくつもの言語を、そしてその困難を潜り抜けてきた者であれば、誰もがまとうことのできる衣裳を提示しているのだ。

この作品を一つの契機として、呉は自覚的にほぐす行為に着目するようになるが、それが結ぶ行為と組み合わせることによって生まれたのが、《彼女の見つめる風景》(2009年)である。さまざまな民俗のなかで結ぶとは、人と人を、あるいは彼岸と此岸を結び合わせる行為であり、また思いが託された結び目は、象徴的な意味を担い、時に結界をも作り出す。ただし、作家が制作の際に着目したのは、糸や生地を結束することによって生まれる新たな隙間と広がりである。呉にとっては、結ぶこともまたほぐすことにつながる。

実際、《彼女の見つめる風景》というインタレーションにおいては、ほぐし緋の技法を用いて織られ、天井から吊られた布地が中空で結束されることによって、生地全体が下へ

沈む緊張が生じると同時に、結び目の上に風を孕んだような広がりが生まれている。それによって、糸を紡ぎ、生地を織るなかで繊維に沈黙した生の記憶が、風を受けながら解きほぐされる余地が開かれる。

さらに、結束された生地の先はほぐされて、何本もの紐に変成している。その紐も結び合わされながら床の上に広がり、反対側の壁まで連なっていく。その様子は、緋生地にふと浮かび上がった記憶が、別の記憶と結びつく可能性を暗示しているのかもしれない。そのように結び、ほぐすことで想起の空間を造形する呉の芸術は、先に触れた《あるものがたり》に用いられたジュートや、亜麻といった素材との出会いによって、新たな広がりを出すようになる。

記憶の多島海へ

このような呉のほぐす芸術の新境地を示す作品として、ここでは最近の亜麻を使った作品に注目しておきたい。例えば、「grandmother-island」シリーズの第1章をなす《海図》(2017年)は、亜麻を素材に、グアテマラやインドネシアの織物の技法を参照しながら制作されている。そして、この作品においても、一つの島がある海景を描き出す織物の端はほぐされ、そこから伸びる糸は、島が見える別の海景へ連なっていく。

その様子は、作家の祖母^{グランドマザー}を含め、境を越えて生きることを余儀なくされた移民の経験を物語ると同時に、いくつもの記憶が越境的に遭遇する可能性をも暗示している。海上に火山島——呉の祖母の出身地である済州島も火山の島だ——を思わせる島をおぼろげに浮かび上がらせる布地は、島々に山を成すまでに積み重なった苦悩の記憶が、海を越えて交差することによって織りなされているのかもしれない。

《海図》が、糸で島々をつなぐように造形されていたのに対し、それと同じ年に制作された“Floating forest”(2017年)は、中空で風を通わせながら応え合う島々と、その森林の奥深い空間を感じさせる。亜麻で織られた一枚一枚の織物は、波打ち際に広がる岩礁とともに、そこから森が続いていくことを想像させるが、そのような織物が不規則に吊られている空間は、多島海を思わせる。

空間に風を孕みながら浮かび、森を紡ぎ出す織物。それは海に浮かぶ島々への入り口を開くとともに、その森に息づく、あるいは眠るものを想起することへ誘う。そのような“Floating forest”においてもう一つ注目されるべきは、その重層的な陰翳を醸す色彩である。この色彩が織物に深い奥行きを与え、風景を形づくるものたちの確かな実在性をもたらしているが、それは糸を抜くことによって浮かび上がっているという。

ここでも、織ることは同時にほぐすことでもある。その手仕事が多元的な海景を開いているのだ。そこに浮かび上がるのはやはり、作家の祖母の記憶をはじめ、「歴史」とされている支配的な物語からははばれ落ちていく記憶であろう。呉の手仕事は、歴史をも解体しながら、このような一人ひとりの記憶が甦る空間を現出させている。この想起の空間は今、島々が海面からは見えない伝承の糸でつながった多島海のそれである⁵。

ここにあるのは、ある死者の記憶が別の死者の記憶と結びつく、記憶の多島海である。魂の気配を含んだ風が行き交うその空間で息を通わせるとは、残傷を分有しながら過去に思いを馳せ、記憶の媒体としての物語を紡ぐことである。その糸を他の物語のそれと結び合わせて、ルーツの異なる者たちが応え合いながら生きる場を切り開くこと。呉のほぐす芸術は今、このような継承の未来へ観る者を誘っている。

- 1 以下、呉の作品についての基本情報は、作家の博士学位論文にもとづく。呉夏枝「メタファーとしてのtext-ile - 織物 - (沈黙の記憶)をめぐって」京都市立芸術大学(染織研究領域)、2011年。
- 2 ジョイ・コガワの小説の日本語訳の書誌は以下の通り。「失われた祖国」長岡沙里訳、中央公論社、1998年。
- 3 呉の作品を、マリヤンス・ハーシュが提起した「ポストメモリー」の概念と関連づけて評した論考に、以下のものがある。レベッカ・ジュニソン「呉夏枝と琴仙姫の作品における「ポストメモリー」」(山家悠平訳)、李静和編「残傷の音——「アジア・政治・アート」の未来へ」岩波書店、2009年。
- 4 前掲の論考「残傷の音」に触発されながら、広島における被爆の記憶をはじめ、苦悩の記憶の継承を「残傷の分有」と捉えた拙論として、以下のものがある。「残傷の分有としての継承——今ここで被爆の記憶を受け継ぐために」、[パット剥ギトッテシマッタ後の世界へ——ヒロシマを想起する思考]インパクト出版会、2015年。
- 5 このように多島海を構想するのに示唆的な対談書として、以下のものがある。今福龍太、吉増剛造「アーキペラゴ——群島としての世界へ」岩波書店、2006年。

Towards the Archipelago of Memories: Oh Haji's Art of Unraveling

Kakigi Nobuyuki (Professor, Department of International Studies, Hiroshima City University)

Opening a Space for Memories

Storytelling. It has always been used as a metaphor for weaving textiles. Weaving the accumulation of time in the warp and space extending beyond boundaries in the weft—the texture so creates and reveals the memory of people's lives. It tells of experience that can be passed on to others. Weaving textiles as a medium for memory. And telling stories. This also includes unraveling; Oh Haji's art represents these things.

To unravel is, needless to say, to create a space in-between. In *Another Story* (2010), this space is given a voice and the work explores the possibilities of the act of storytelling. This work is in the shape of a book: textile woven in jute and silk and made of many layers. Both ends of the textile are untwined like an unraveled text and one end becomes female hair in a braid.¹

Unraveling here means to release memory from the bottom of a body like sediment; likewise, in *The Letters from Sister* (2009), a prior work inspired by Joy Kogawa's novel *Obasan*, this memory seems to permeate into the chairs.² Thus, the memory of Japanese-Canadians who experienced discrimination and persecution during the war, that has been silenced, can be heard.

Kogawa's novel describes in detail the lives of three Japanese-Canadian women who were discriminated against as Asians, and as enemy aliens during the Second World War—one of whom becomes a casualty of the war. Inspired by this novel, in *Another Story*, Oh uses a part of Aunt Emily's diary, written as letters, and records the voices of forty-one women from various backgrounds reading it.

Hearing these voices of different generations of people with various ethnic roots, the audience can read multiple stories in the metaphorical book. Thus, when the experience of these Japanese-Canadians is responded to by that of other immigrants and the memories of people who were obliged to move across borders in modern history, they resonate with each other and the artwork becomes a space for the immigrants' memory which has never been expressed openly.

The audience hears the diary being read by various voices and can extend their imagination towards memories which can never be told by living people. In Kogawa's *Obasan*, this 'silent memory' is compared with stones. Oh's *Another Story* creates a space for silent memory and attempts, together with the audience, to unravel a multiple 'stone memory'.

Unraveling Silent Memory

Oh could create a space where multiple memories resonate with each other in *Another Story*, because of the artist's background as a third-generation ethnic Korean, and the fact that she has examined the memory of her grandmother, who was from Jeju island and passed away in 2001, without revealing much about her life. Especially, a series of works giving various shapes to *chima jeogori*, Korean ethnic costume, made before 2007, was an attempt to release and express the grandmother's 'silent memory', as the artist calls it, to be shared with others.

For example, in *Inside Her Skirt* (2006), imagined from her grandmother's silent memory, a hem of white *chima* (skirt) hung

from the wall spreads over the floor and a photograph of the *jeogori* (top) left by her grandmother is on the wall. The memory of the deceased body remaining in the clothing that used to belong to her is released and emerges in the gallery space.

In fact, the space where the newly woven skirt made of organdie is displayed is suffused with air suggesting the existence of someone who is not there. Once you step in, you cannot help but remember through your body. The audience recognizes the fact that this person who lived a unique life, caught up in modern history, actually existed. However, the experiences of the dead recalled through these works are fragmented.

The images of silent memory appear one after the other in the exhibition space. Memory itself inevitably multiplies in the process. However, for the very same reason, the memory of the dead person can be released from silence and the *chima jeogori*, where the memory dwells, and will no longer be a symbol only of ethnicity. Therefore, we could say that Oh's installations create a space where 'post memory' is formed and everyone is welcome to participate in it.³

However, we shouldn't forget that recalling the experience of the deceased is to share the pain of those who lived in their unique bodies and were exposed to the violence of history including that under harsh colonial rule. Recalling the memory of the dead whose lives are not recognized in history is to confront this, especially examining what happened in the modern period, and contend with it, accepting the pain of the dead as 'a wound that still remains'.⁴

Flower Spot (2007) must be mentioned as an example that realizes this idea. The textile spread over the floor like a flower or fountain has the shape of a cast aside skirt but this time it is not easy to see it as such. As you look into the center of the round shape, you find a skirt

with flower embroidery woven by threads with sewing needles still attached.

The needles in the pincushion in *Flower Spot* symbolize both the memory of the grandmother's suffering that sometimes recurred to her mind and body and the pain shared by the artist as she traced it. The needles give a distinctive feature to the work and invite the audience to take part in sharing the wound that still remains. The work implies that seeing this merely as a symbol of ethnicity will continue until we have the experience of recalling the unique individual suffering of those who are represented by it.

Unraveling Handcraft

Oh has thus faced her grandmother's 'silent memory' through a theme of ethnic costume and created a series of works to unravel fabrics. She has incorporated folk fabrics from regional areas in her art along with associated techniques of spinning yarn and weaving cloth. In *Three Generations of Time* (2004) a photograph of women from three generations: grandmother, mother, and the artist, are depicted in their own *chima jeogori*, printed on a long *sanbe*, a cloth used in the Korean peninsula to dress the dead.

In this way, fabric from the garment for the dead is used to show the intersection between the living and the dead. After this, she created *Sangé* (2005) in which the technique of *hogushigasuri* (warp printing) was used. This is an installation that presents contrived ethnic costume and the work itself becomes a space where people of multi ethnic backgrounds can mingle. This work is made from fabrics used for Japanese clothes and traditional Korean dress; the technique of pulling out the weft is used on the jacket part. On the petals surrounding the dress, the words from a Korean song in *katakana*, one of the two phonetic Japanese alphabets, are printed.

The cloth woven by the *hogushigasuri*

technique not only dismantles the notation of the song in *katakana* which the artist first memorized as sounds but also dissolves its meaning in Korean. Thus, the artist deconstructs her own linguistic biography and materializes it in the work, through which this experience becomes available to other immigrants. *Sangé* presents the garment for anybody who has gone beyond the borders of different languages and navigated the difficulties of doing so.

Through creating this, Oh began to be conscious of the act of unraveling which she combined with knotting techniques and *The Landscape at which She Gazes* (2009) was made. In folklore, knotting represents the act of bringing together different people or bridging this world and the other; knots are considered to be a symbol of people's wishes and sometimes create ritual boundaries. Whereas, the artist's interest was in creating a new space and exploring its meaning by knotting threads and textiles together. For Oh, knotting also gains significance through the act of unraveling.

In fact, in the installation of *The Landscape at which She Gazes*, the textiles hanging from the ceiling which are woven by the *hogushigasuri* technique are formed into knots in midair. The pieces of fabric sinking down onto the floor create a tension and there is a billowed-out texture above the knots. In this way, the memory of life retained in the fibers is filled with wind and is ready to be unraveled.

Furthermore, the tips of knotted textiles are frayed into individual strings which are then knotted together again and spread over the floor extending towards the adjacent wall. This suggests that the memories contained in the *kasuri* textile can be linked to other memories. Oh's art thus creates a space for recollection by using knotting and unraveling; the encounter with materials such as jute used in *Another Story* mentioned above, or linen, opens up her art to new possibilities.

Towards the Archipelago of Memories

Here I would like to focus on Oh's more recent work using linen; this is a recent development employing her unraveling technique. For example, *Nautical Map* (2017), the first chapter of the series *grand-mother-island*, is made of linen and uses weaving techniques from Guatemala and Indonesia. The hems of the textile showing a seascape with an island are again unraveled; threads extending from there lead to a different textile with a seascape and island on it.

This evokes the stories of immigrants, including the artist's grandmother, who were obliged to travel beyond borders; it also suggests the possibility that different peoples' memories converge as they traverse borders. The image vaguely shown on the textile resembles a volcanic island—Jeju where Oh's grandmother came from is also a volcanic island—we could say the textiles have been woven from the memories of peoples' suffering which have accumulated into a mountain on the islands, seeking to travel over the sea.

Nautical Map connects different islands by thread; whereas, *Floating Forest*, also created in 2017, reminds us of islands responding to each other through wind and the deep forests that they contain. Individual linen textiles resemble a rocky reef on the water's edge as well as the forest which starts there; the way they are randomly hung reminds us of an archipelago.

The textile filled with wind, floating in the air with the image of a forest. It opens up the approach towards islands floating in the sea and invites us to recall those who live or sleep in the forest. Another interesting thing to be noted in *Floating Forest* is its use of multi-layered colors in delicate shades which gives an aesthetic depth to the textile and emphasizes the existence of features in the landscape. This was made possible by extracting threads.

Here again, weaving is to unravel. This

handwork creates a pluralistic seascape. What becomes visible is memory including that of the artist's grandmother, which has been ignored by the master narratives of history. Oh's handwork enables the dismantling of history and creates a space where memories of each individual can be revived. This space of recalling resembles that of an archipelago where islands are connected to each other by invisible, threads of inheritance.⁵

What we find here is an archipelago of memory where the spirits of the dead meet. To experience this space where the wind of the wandering souls blows, is to share others' lingering wounds and recall their past, and weave their memories into a story. By tying these threads of different stories into knots, a space where people with different roots can live together will be created. Oh's unraveling art invites the audience to such a future where this memory can be inherited.

Notes:

- 1 The basic information related to Oh's work mentioned above is based on her doctoral dissertation. Oh Haji, *Metaphor to shité no text-ile-orimono-chinmoku no kioku wo megutté (Text-ile as Metaphor: Centering on the "Memories of Silence")*, 2012, Kyoto City University of Arts, PhD dissertation.
- 2 Joy Kogawa, *Obasan*, Toronto: Lester & Orpen Dennys, 1981.
- 3 For a study that relates Oh's work to Marianne Hirsch's concept of 'post memory', see below: Rebecca Jennison, "Oh Haji to Kum Soni no sakuhin niokeru 'post memory' ('Post Memory' in the Work of Oh Haji and Kum Soni)," trans. Yanbé Yūhei, *Zanshō no oto : ajia, seiji, ato no mirai é (Still Hear the Wound: Toward an Asia, Politics, and Art to Come)*, ed. Lee Chong Hwa, Tokyo: Iwanami Shoten, 2009.
- 4 Inspired by the above-mentioned book *Zanshō no oto*, the essay below was written to reflect on the memory of those who survived the atomic bomb in Hiroshima and explore the possibility of 'sharing of remaining wounds' through the inheritance of painful memory. "Zanshō no bunyu toshiteno keishō: ima kokode hibaku no kioku wo uketsugu tameni (Inheritance as Sharing Remaining Wounds: Inheriting Atomic Bomb Memories Here Now)," Patto hagitotte shimatta ato no sekai é: Hiroshima wo souki suru shikō (*Towards the World Stripped of All in an Instant*), Tokyo: Impact Shuppankai, 2015.
- 5 The book below is suggestive in conceiving an idea of the archipelago. Imafuku Ryūta, Yoshimasu Gōzō, *Archipelago: gunto toshiteno sekai é (Towards the World Seen as an Archipelago)*, Tokyo: Iwanami Shoten, 2006.

染織を紐解いて、世界史を読む

中尾英恵（小山市立車屋美術館 学芸員）

古代から交易によって、多国籍企業によって、時代を問わず世界的な物であることと布作りが地域の伝統と深淵に結ばれた身体の技術・知識に支えられているという、布のグローバルとローカルの両面性と複雑性は、現代を生きる人そのものではないだろうか。

呉夏枝は、糸を織る、編む、刺す、結ぶと言った全般的な技法、民族や地域に伝わる素材や技法、伝統や慣習、社会、経済、日常生活における染織に関する手工芸／工業について、多角的に多層的に多重的に探求している。そして、人間生活に普遍的な物である布、また人の帰属と存在を象徴する布を通じて、人と人の関係であり、人と社会との構造を考察し、個人が主体となる過去を再び語る/想像することによって、歴史を再構築する作品を、糸や布を用いて制作している。

歴史を傍観者の立場で捉えようとする日本人が多勢を占め、在日韓国人であることを隠して生活することを選択させる状況、そのような社会で生まれ育った在日3世の女性としての立ち位置から実践している。それは呉の核ではあるが、歴史と同様に、立ち位置は固定化されることなく、空間的時間的に移動し変化し常に更新され、流動する立ち位置から、記憶の表象と記憶の継承の可能性を問いている。

自身の直接的な祖国との関わりの欠如ゆえ、呉は、韓国済州島から大阪へ移り住んだ祖母の記憶と向かい合うことから始めた。民族衣装をモチーフとした一連の作品は、直接的な体験にもとづく「記憶」を持たない者が、追体験を通じて得る擬似的記憶を通して世

代間の記憶の溝を埋めようとする「ポストメモリー」の概念を通して、読み解くことができるだろう¹。呉の作品を通して、観る者それぞれの経験や記憶が喚起され、それぞれの記憶が再生産される。同時に、観る者が、祖母の沈黙の記憶を親密に想像することは、直接的な体験をした当事者／非当事者、在日である／ない、を越えた、重層的で補完的な記憶の再構築である。呉の祖母を通じたアイデンティティの模索は、社会を構成する他者のアイデンティティの一部となりうる。それは、歴史の記憶から、日本の植民地化という記憶から目をそらさないことであり、そらすことは、祖母の存在をなかつたことにしてしまうことだろう。

想像という手段を使うことによって他者の記憶に寄り添い、新たな記憶を構築することは、トラウマを体験した家族の記憶の継承に重点を置いている「ポストメモリー」の拡大的／応用的使用として考えることができるだろう。呉は、この方法論を用いて、日系カナダ人の小説にあった手紙や、編み物やドイリーに内在／外在する記憶、参加者自身の忘れ去っている過去の記憶へと対象を展開させている。

民族衣装をモチーフとした作品や《彼女の見つめる風景》(2008年)、現在進行中の「grand-mother island project」で、呉はほぐし緋の染織技法を用いている。行程によってイメージの輪郭に僅かにズレを生じさせるという方法は、現在のなかにある過去の構造を想起させ、不明瞭な境界線は、呉の在日の女性という立ち位置を想起させる。呉は、二項対立を生み出さないように、立ち位置を表

明はするものの、立ち位置を主張はしない。菅啓次郎が「すべての人間は、程度の差こそあれ、誰もが混血の子であり移住者である」²と指摘するように、本来、国民というものは緋が生み出すグラデーショナルのようなものである。

時間のかかる緋の技法もまた、他の手織りの技法同様に、近代化の中で衰退している。近代化の一つは、時間を縮めるシステムである。現在地から見る緋の技法は、効率のことは厭わないという姿勢のようにも思える。呉が用いるチョガッポやマクラメ等、他の技法においてもみられるが、それは、あらゆる事が「効率」に回収される現代社会への抵抗の意思でもあるだろう。また、長い時間をかけ自分の身体を使った制作は、身体の意味を問う直す方法でもある。

染織の担い手は、世界的に女性の場合が多いが、アフリカやインドなど、男性の仕事とされている土地もある。身体的特徴に基づく労働の違いという面もあるだろうが、社会的構造として歴史的に作られてきた。特に、日本における手芸と女性の結びつき、家庭内における無償の労働を女性らしさとする事は近代化の中で国が作り出した³。しかしながら、呉のリサーチとしてのワークショップにおける手芸には、余暇の手芸と贈与文化という現代的な新たな側面が見出せる。人と人との関係を築き、社会との繋がりを見出す媒介としての手芸の使い方は、抑圧ともいえる構造によって手芸を身につけた女性たちにとってもポジティブな転換に思う。参加者と呉の間においても、贈与を通じた信頼関係の構築がある。

呉の実践は、より一層、個人の主体性に重点を置いた制作に展開されてきている。呉は、国という枠組みを取り払い、同時に、糸や布に固定された女性像をもときほぐし、性別を越えた人類の営みとして染織を捉え、人

間の歴史を解体し、新たな個人が主体となる無数の物語からなる歴史を再構築しようと試みている。

- 1 ポストメモリーの概念を使った作品の読解については、レベッカ・ジュニスン著、山家悠平訳「呉夏枝と琴仙姫の作品における「ポストメモリー」、李静和編「残傷の音——「アジア・政治・アート」の未来へ」、岩波書店、2009年、麻生享志「ベトナム系移民の歴史と「ポストメモリー」」[AALA Journal] 17、2011年、大林由季「エイミー・ファンの「チェリー・チュオンの再教育」における過去への想像的変容」、島田法子教授記念論文集、2013年を参照した。
- 2 菅啓次郎「狼が連れだって走る月」、河出書房新社、2015年
- 3 山崎明子「近代日本の「手芸」とジェンダー」、世織書房、2005年を参照した。

Reading World History by Unraveling Woven Textiles

Nakao Hanae (Curator, Kurumaya Museum of Art, Oyama City)

Textiles were traded worldwide by merchants in ancient times and by multinational corporations in the modern era. The process of making textiles itself is maintained by local tradition, collective knowledge and physical technique. This two-sided aspect of textiles, both global and local, can be said to represent the complexity of modern people's lives.

Oh Haji uses various techniques including weaving, knitting, stitching and knotting as well as materials and skills that have been handed down as custom and tradition among different ethnic groups and regions. Her multi-dimensional method explores the socio-economic dimension of handcraft and the practice of dyeing and weaving in daily life. Through working with textiles, which are universal in human life and a symbol of our existence and belonging, she reflects on the relationships between people and that between humans and society. Her work using thread and fabric recounts and imagines the past that belongs to particular individuals and reconstructs their history.

This approach derives from the artist's background as a third-generation ethnic Korean woman who grew up in Japan where the majority of the population prefers being passive observers of the country's past aggressions, and few people can afford to reveal their Korean heritage. This is at the core of Oh's creation but her positionality is not immutable; it constantly experiences temporal-spatial movement, constant change and renewal. From this position her work suggests to us the possibility of representing and inheriting memory.

Because she lacks a direct relationship

to her ancestor's country, Oh starts from examining the memory of her grandmother who migrated from Jeju Island, South Korea to Osaka. A series of works using the theme of ethnic costume can be understood through the concept of 'post memory': the 'generation after' which lacks memories based on direct experience but gains pseudo-memory by retracing the experience of those who came before, with the purpose of bridging the gap existing between generations'. Oh's work stimulates individual experiences and memories in the audience and re-produces them. This leads the audience to extend their imagination to the grandmother's silent memory; thus, remembering becomes a reciprocal act and the memory is re-constructed as multi-layered beyond the boundary between those who did and did not experience the events, and that between ethnic Koreans and others. Oh's search for identity through her grandmother encourages the audience to direct their imagination towards the identities of others that constitute the society. It leads us not to avert our eyes from historical memory, especially that of Japan's colonization; otherwise, the existence of her grandmother would be extinguished.

Her approach of extending the imagination towards the memory of others and constructing new memory can be regarded as an applied practice of the concept of 'post memory' which originally focused on how memory is inherited in families that have survived traumatic events. Oh adopts this methodology by introducing a letter appearing in the novel of a Japanese Canadian writer and evoking personal memories residing in knitting and crochet mats, and stimulates past memories that participants

themselves have forgotten.

Oh uses the *hogushigasuri* (warp printing) technique in works using ethnic costume, *The Landscape at which She Gazes* (2008) and the ongoing *grand-mother island* project. This technique creates subtle gaps in the contours of images reminding us of the past woven into the present and its obscure outline evokes the artist's positionality in Japanese society. Oh clarifies where she stands in the society but does not stress it too much so as not to create a dichotomy. "Every human being is to some extent a mixed-race child and migrant,"² as Suga Keiji states; the nation is essentially constituted from a range of peoples like graduated patterns in *kasuri* fabric.

Time-consuming handweaving techniques including that of *kasuri* have declined in the era of modernization. One of the features of modernity is the reduction of working hours. Looking from today's point of view, the technique of *kasuri* expresses the irrelevance of the modern value of efficiency for traditional weavers. The techniques used in Oh's work including macramé, the Korean patchwork technique *jogakbo*, and others reveal her intention to resist the spirit of modernity where everything is valued according to the notion of efficiency. The process of making artwork using your body in time consuming tasks is to question the meaning of your body.

Dyeing and weaving are generally regarded as women's work worldwide, but there are some places where they are considered masculine, for example, in Africa or India. This has evolved not only for physical reasons, but has also been historically embedded in the social structure. Especially in Japan, the association between handcrafts and women, and that of free domestic labor and femininity was created by the state in the process of modernization.³ However, Oh's Workshop as Research projects look beyond such conventional roles given to handcrafts and associate them with modern

practices related to recreation and gift exchange. Handcrafts function here as a medium to relate different people and help them connect to their community; you can say this is a positive change for women who have acquired handcraft skills through an oppressive social structure. Workshop participants and the artist establish relationships based on trust through their shared experience.

Oh's interest is recently more focused on work that questions the notion of individual subjectivity. She goes beyond the boundary of nation, deconstructing the conventional female image related to textile-making, releases dyeing and weaving from gender confines and redefines them as human activity; this is an attempt to dismantle human history and reconstruct it from countless voices and stories of individuals.

Notes:

- 1 For examples of the concept of 'post memory', see below. Rebecca Jennison, "Oh Haji to Kum Soni no sakuin niokeru 'post memory' ('Post Memory' in the Work of Oh Haji and Kum Soni)", trans. Yanbé Yūhei, *Zanshō no oto : ajia, seiji, ato no mirai e (Still Hear the Wound: Toward an Asia, Politics, and Art to Come)*, ed. Lee Chong Hwa, Tokyo: Iwanami Shoten, 2009; Aso Takashi, "Betonamu kei imin no rekishi to 'post memory' (The History of Vietnamese Immigrants and 'Post memory')", *AALA Journal* 17 (2011): 14-21; Obayashi Yuki, "Aimee Phan no Cherry Troung no sai-kyōiku ni okeru kako heno souzouteki henyō (An Imaginary Transformation of the Past : Aimee Phan's The Reeducation of Cherry Troung)", *Nihon jyoshi daigaku eibei bungaku kenkyū (Japan Women's University Studies in English and American Literature)* 48 (2013): pp.127-143.
- 2 Suga Keiji, *Okami ga tsuredatte hashiru tsuki (The Moon When the Wolves Run Together)*, Tokyo: Kawade shōbō shinsya, 2015.
- 3 Yamazaki Akiko, *Kindai nihon no 'shugei' to gender ('Handcraft' in Modern Japan and Gender)*, Yokohama: Seori Shōbō, 2005.

出展作品リスト / List of Exhibited Works

凡例：1. リストは、作家より提供されたデータに基づき記載した。

2. 作品名/制作年/素材・技法/サイズ/掲載ページ/その他の情報

3. 出品作品は全て作家蔵である。

Notes: 1. The data in the list of works is based on the information provided by the artist.

2. Works are itemized in the order of Title, Year of creation, Materials and Techniques, Dimensions (height × width × depth), Page, Other relevant date.

3. All art works are Collection of the artist.

作品名 Title	制作年 Year of creation	素材・技法 Materials and Techniques	サイズ Size (cm)	掲載 ページ Page	その他の情報 Other relevant date
あるものがたり Another story	2010	ジュートロープ、絹糸、 女性の声、オリジナルテ クニック Jute rope, silk yarn, female audio voice, original technique	40*100*10	1	引用文献：ジョイ・コガワ著／長岡沙里訳 「失われた祖国」二見書房、1983 Reference: Joy Kogawa. <i>Obasan</i> . Toronto, Lester & Orpen Dennys, 1981.
三つの時間 Three generations of time	2004	サンベ(大麻布)、アイロ ンプリントペーパー、熱 転写 Sanbe(cloth), thermal transfer print paper, photo on fabric	可変 Dimensions variable	2-5	撮影：イ・ソンミン Photo: Lee Seon Min
彼女の見つめる風景 The landscape at which she gazes	2008	絹糸、真鍮、緋、捺染 緋、拵染、マクラメ編 Silk, brass hook, I-kat, printing i-kat, discharge dyeing, macramé	可変 Dimensions variable	16	「織り目をすりぬけるもの—沈黙の時—(フリ ピンでの旅から)」2008年、Voice gallery pfs/wでの展示風景 “The scenery in her daily life,” 2008, Installation view at Voice gallery pfs/w.
海図 Nautical map	2017	亜麻、鉛、釣り針、平織 り、浮き紋織り、四方耳 Plain-woven, warp-faced pick-up patterns, Four- selvaged cloth	可変 Dimensions variable	21, 30-31	「— 仮想の島 — grandmother island 第一章」2017年、Voice gallery pfs/wで の展示風景 “—imaginary landscape— grandmother island, chapter 1,” 2017, Installation view at Voice gallery pfs/w.
記憶の糸 (2012-2013) Thread of memory (2012-2013)	2013	編み物をほどこ／ほぐす ワークショップでほどこ した糸 Thread from “unraveled-knitted items” workshop	可変 Dimensions variable	37	「“ex-pots 2011-2013” 2014年、江之子 島文化芸術創造センターでの展示風景 “ex-pots 2011-2013”, 2014, Installation view at Enocojima Creates Osaka.
空白いろのきおくに浮 かぶ海女の家／船 Ama's home/boat floating on memory with the colour of Emptiness	2018	古着や布(麻長襦袢、 木綿晒など)、亜麻糸、 陶器錘、釣り針、サイア クタイプ、チョガッポ Used ramie and cotton clothes, linen, yarn, sinker, fishhook, cyanotype, patchwork	可変 Dimensions variable	38-40	東アジア文化都市2018金沢「変容する家」 2018年、荒間毛糸店横での展示風景 “Culture City of East Asia 2018 Kanazawa: Altering Home,” 2018, Installation view at Kanazawa City.

作品リスト / References

作品名 Title	制作年 Year of creation	素材・技法 Materials and Techniques	サイズ Size (cm)	掲載 ページ Page	その他の情報 Other relevant date
記憶をまとう Wearing memory (ver. Tokyo)	2014	ジュートロープ、祖母・ 母・叔母のチマチョゴリ の写真、フィルムにラム ダプリント Jute rope, grandmother, mother and aunt's chima-chogori photo on film	可変 Dimensions variable	6-9, 29	「記憶をまとう」2014年、小金井アーツスポ ットシャワー2Fでの展示風景 “Wearing memory,” 2014, Installation view at Koganei Art Spot Chateau 2F.
彼女のチマ(スカート) Inside her skirt	2006	ポリエステルオーガンジ、 顔料、絹糸、ボビン、鏡、 電球、木製台、シルクス クリーンプリント Polyester organdie, ink, silk yarn, reel, mirror, bulb, silk-screen printing	可変 Dimensions variable	10	「記憶」2006年、Voice gallery pfs/wで の展示風景 “Memory,” 2006, Installation view at Voice gallery pfs/w.
散華 Sangé (Scattered Flowers)	2005	絹糸、長襦袢古布、紗、 ほぐし緋、シルクスクリ ンプリント Silk, used-Kimono fabric, silk gauze, warp- printing, silk-screen printing	250*250*250	13	「ZONE -poetic moment-」2005年、 トーキョーワンダーサイトでの展示風景 “ZONE - poetic moment -” 2005, Installation view at Tokyo Wonder Site
花斑 Flower spot	2007	絹布、針山、縫い針、ア クリル板、ステンレスワイ ヤー、電球、刺繍、マク ラメ編 Silk, pincushion, sewing needle, acrylic board, wire, bulb, embroidery, macramé	150*150*180	14-15	「京都府美術工芸新鋭選抜展～新しい波 2007 / 美術部門」2007年、京都文化博 物館での展示風景 “Yong Artist Selective Exhibition,” 2007, Installation view at The Museum of Kyoto.
妹からのてがみ The letters from sister	2009	麻縄、フック、刺繍枠、 針、蜜蝋、かぎ針編み、 刺繍 Jute rope, hook, embroidery frame, beeswax, macramé, embroidery	可変 Dimensions variable	22-23, 27	「HOME」2009年、青森公立大学国際 芸術センター青森での展示風景 “HOME,” 2009, Installation view at Aomori Contemporary Art Center, Aomori Public University.
untitled	2011	ジュートロープ、絹糸、 組紐、マクラメ Jute rope, cotton yarn, braid, macramé	可変 Dimensions variable	24	「Inner Voices —内なる声」2011年、金沢 21世紀美術館での展示風景 “Inner Voices,” 2011, Installation view at 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa.
十五の房 Fifteen tassels	2012	ジュートロープ、絹糸、 平織り、マクラメ Jute rope, cotton yarn, plain-woven, macramé	250*320	25	「VOCA展2012」2012年、上野の森美術 館での展示風景 “VOCA-vision of Contemporary Art 2012,” 2012, Installation view at The Ueno Royal Museum.
Floating forest	2017	亜麻、平織り、浮き紋織 り、四方耳 Linen, plain-woven, warp-faced pick-up patterns, four-selvaged cloth	可変 Dimensions variable	32-33	「交わるいと—「あいだ」をひらく術として」 2017年、広島市現代美術館での展示風景 “Binding threads/Expanding threads – The art of creating “Between-ness”, 2017, Installation view at Hiroshima City Contemporary Art Museum.
時間を紡ぎ、 とどめてみる (2012-2013) Spinning and keeping time	2013	編み物をほどこ／ほぐす ワークショップのくず糸、 平織り、四方耳の布 Waste thread from “unraveled-knitted items” workshop, plain- woven, four-selvaged- cloth	120*120	36	「“ex-pots 2011-2013” 2014年、江之子 島文化芸術創造センターでの展示風景 “ex-pots 2011-2013”, 2014, Installation view at Enocojima Creates Osaka.
記憶のけはい (2012-2013) Glimpses of memory (2012-2013)	2013	編み物をほどこ／ほぐす ワークショップでほどこ した編み物のパーツ Parts from “unraveled- knitted items” workshop	可変 Dimensions variable	37	「“ex-pots 2011-2013” 2014年、江之子 島文化芸術創造センターでの展示風景 “ex-pots 2011-2013”, 2014, Installation view at Enocojima Creates Osaka.

呉夏枝

1976年大阪府生まれ、現在はオーストラリアと日本を拠点に活動。

- 2012 京都市立芸術大学美術研究科博士課程 研究領域染織 修了 博士(美術)
- 2012-13 Breaker Project (大阪西成区) kioku 手芸館「たんす」にて活動
- 2008-09 カナダヨーク大学 アジアリサーチセンター(トロント、カナダ) 客員研究員
- 2009 Textile Museum of Canada (トロント、カナダ) インターン
- 2002-04 ソウルへ留学 韓服の縫製をまなぶ

個展

- 2017 「一仮想の島—grandmother island」MEGUMI MATSUO+VOICE GALLERY pfs/w、京都
- 2015 「Wearing Memory」ウロンゴン大学TAEM Gallery、ウロンゴン、オーストラリア
- 2014 「記憶をまとう」小金井アートスポットシャトー2F、東京
- 2013 「呉夏枝×青森市所蔵作品展「針々と、たんたん」と」青森公立大学国際芸術センター青森、青森
- 2010 「記憶の襖敷」芝川ビル、大阪
- 2008 「織目をすりぬけていくもの—沈黙の時—フィリピンでの旅から」ヴォイスギャラリー—pfs/w、京都
- 2006 「—記憶—」ヴォイスギャラリー—pfs/w、京都
- 2001 「roots」ヴォイスギャラリー—pfs/w、京都

主なグループ展

- 2018 「東アジア文化都市2018金沢「変容する家」」金沢市内各所、石川
- 2017-18 「交わるいと—「あいだ」をひらく術として」広島市現代美術館、広島
- 2014 「Breaker Project「EX・POTS 2011-2013」」江之子島文化芸術創造センター、kioku 手芸館たんす、大阪
- 2012 「VOCA」上野の森美術館、東京
- 2011 「Inner Voices—内なる声—」金沢21世紀美術館、石川
- 2010 「「やっぱり本が好き！」国際ブック・アート・ピクニック」中之島図書館、大阪
- 2009 「HOME」青森公立大学国際芸術センター青森、青森
- 2007 「京都府美術工芸新鋭選抜展～新しい波2007／美術部門」京都文化博物館、京都
- 2005 「ZONE—poetic moment—」トーキョーワンダーサイト、東京
- 2004 「「オリエンティティ—」コリアン系若手アーティスト展」京都芸術センター、京都

アーティスト・イン・レジデンス

- 2019 水戸芸術館現代美術ギャラリー、茨城
- 2015 ウロンゴン大学、ウロンゴン、オーストラリア
- 2009 青森公立大学国際芸術センター青森、青森

Haji Oh

Born 1976 in Osaka, Japan. Currently lives and works in Australia and Japan.

- 2012 Ph.D in Fine Arts, Kyoto City University of Arts, Kyoto, Japan.
- 2008-2009 Visiting Scholar, York University, York Center for Asian Research, Toronto, Canada
- 2009 Internship, Textile Museum of Canada, Toronto, Canada
- 2002-2004 Korean Traditional Costume Restoration Class, the National Folk Museum, Seoul, Korea

Solo exhibition

- 2017 “—The imaginary landscape— grandmother island,” MATSUO MEGUMI +VOICE GALLERY pfs/w, Kyoto, Japan
- 2015 “wearing memory” ver. Wollongong, TAEM gallery at University of Wollongong, Australia
- 2014 “wearing memory,” Koganei Art Spot Chateau 2F, Tokyo, Japan
- 2013 “OH haji × Aomori City Archives “Gestures in Clothing”, ” Aomori Contemporary Art Center (ACAC), Aomori Public University, Aomori, Japan
- 2010 “Dwelling of memory,” Shibakawa building, Osaka, Japan
- 2008 “Slipping through the texture – the moment of silence – From the journey in the Philippines,” VOICE GALLERY pfs/w, Kyoto, Japan
- 2006 “Memory,” VOICE GALLERY pfs/w, Kyoto, Japan
- 2001 “Roots,” VOICE GALLERY pfs/w, Kyoto, Japan

Selected group exhibition

- 2018 “Culture City of East Asia 2018 Kanazawa: Altering Home,” Kanazawa, Japan
- 2017 “Binding threads/Expanding threads – The art of creating “Between-ness”, ” Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Japan
- 2014 “Breaker Project “ex-pots 2011-2013”, ” enoco and Kioku Shugei-kan Tansu, Osaka, Japan
- 2012 “VOCA - Vision of Contemporary Art 2012,” The Ueno Royal Museum, Tokyo, Japan
- 2011 “Inner Voices,” 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Ishikawa, Japan
- 2010 “We love books! International Book Art Picnic,” Nakanoshima Library, Osaka, Japan
- 2009 “HOME,” Aomori Contemporary Art Center (ACAC), Aomori Public University, Aomori, Japan
- 2007 “Young Artist Selective Exhibition,” The Museum of Kyoto, Kyoto, Japan
- 2005 “Zone-poetic moment,” Tokyo Wonder Site, Tokyo, Japan
- 2004 “Orientivity, Korean Young Artist Exhibition” Kyoto Art Center, Kyoto, Japan

Artist in Residence

- 2019 Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, Ibaraki, Japan
- 2015 University of Wollongong, Wollongong, Australia
- 2009 Aomori Contemporary Art Center (ACAC), Aomori Public University, Aomori, Japan

【謝辞】

本展の開催にあたり、ご出品いただきました呉夏枝氏をはじめ、多大なご協力を賜りました皆様には、心より感謝いたします。(敬称略)

呉夏枝

浅川志保、雨森信、井上明彦、イトー・ターリ、内山幸子、大貫裕則、柿木伸之、黒澤浩美、近藤由紀、後藤桜子、レベッカ・ジェニスン、高橋律子、竹口浩司、立松由美子、中西美穂、中野奈央、信末雅英、ひろのぶこ、福永一夫、藤本敏行、星野利枝、ニコラス・マーシャル、松尾真由子、松尾恵、松田薫、宮下美穂、三宅美千代、山口達彦、山本紉、李静和

ブレーカープロジェクト

【展覧会】

タイトル:「呉夏枝 手にたくす、糸へたくす」

会 期: 2019年10月12日 - 12月15日

主 催: 小山市立車屋美術館

会 場: 小山市立車屋美術館

後 援: 朝日新聞宇都宮支局、FMおーらじ、エフエム栃木、産経新聞社宇都宮支局、下野新聞社、テレビ小山放送、東京新聞宇都宮支局、とちぎテレビ、栃木放送、毎日新聞宇都宮支局、読売新聞社宇都宮支局

企 画: 中尾英恵 (小山市立車屋美術館学芸員)

展 示: 山口達彦、信末雅英 (TRNK)

【カタログ】

編 集: 中尾英恵

執 筆: 呉夏枝、柿木伸之、中尾英恵

デザイン: 藤本敏行 (ライブアートブックス)

撮 影: 福永一夫 (pp.1, 36-37)、山本紉 (pp.2-3, 6-9, 22-23, 27)、豊永政史 (pp.10, 14-15) 山口理一 (p.13) 藤場美穂 (pp.16)、木奥恵三 (pp.24, 38-40)、上野則宏 (p.25)、牧野和馬 (pp.21, 30-31, 45)、大西正一 (pp.32-33)、草本利枝 (pp.46-47)

画像提供: 金沢21世紀美術館、青森公立大学国際芸術センター青森、上野の森美術館、MATSUO MEGUMI + VOICE GALLERY pfs/w、広島市現代美術館、ブレーカープロジェクト

翻 訳: 三宅美千代 (pp.12, 20-21, 28-29, 35, 43-44, 48-49, 53, 56-57, 62-65, 68-69)、レベッカ・ジェニスン (p.9)

印 刷: ライブアートブックス

発 行: 小山市立車屋美術館

〒329-0214 栃木県小山市乙女3-10-34

Tel.0285-41-0968

©2019 小山市立車屋美術館

【Acknowledgements】

We would like to express our warmest gratitude to the artist, Haji Oh and the following individuals and organizations for their generous contributions to the realization of this exhibition:

Haji Oh

Nov Amenomori, Shiho Asakawa, Kazuo Fukunaga, Toshiyuki Fujimoto, Oko Goto, Nobuko Hiroi, Toshie Hoshino, Akihiko Inoue, Ito Tari, Rebecca Jennison, Nubuyuki Kakigi, Yuki Kondo, Hiromi Kurosawa, Lee Chonghwa, Nicholas Marshall, Mayuko Matsuo, Megumi Matsuo, Kaoru Matsuda, Michiyo Miyake, Miho Miyashita, Miho Nakanishi, Nao Nakano, Masahide Nobusue, Hiroronri Onuki, Ritsuko Takahashi, Koji Takeguchi, Yumiko Tatematsu, Sachiko Uchiyama, Tatsuhiko Yamaguchi, Tadasu Yamamoto

Breaker Project

【Exhibition】

Title: Haji Oh *Memories in weaving*

Dates: October 12, 2019 - December 15, 2019

Organized by: Kurumaya Museum of Art, Oyama City

Venue: Kurumaya Museum of Art, Oyama City

Under the auspices of: Asahi Shimbun Utsunomiya Bureau,

F.M. Oyama Broadcasting Co., Ltd.,

F.M. Tochigi Broadcasting Co., Ltd.,

The Sankei Shimbun Utsunomiya Bureau,

The Shimotsuke Shimbun, TV Oyama Co., Ltd.,

Tokyo Shimbun Utsunomiya Bureau, Tochigi Television,

CRT (Company Radio Tochigi),

The Mainichi Newspapers Utsunomiya Branch Office,

The Yomiuri Shimbun Utsunomiya Bureau

Curator: Hanae Nakao

(curator at Kurumaya Museum of Art, Oyama City)

Installer: Tatsuhiko Yamaguchi, Masahide Nobusue (TRNK)

【Catalogue】

Edited: Hanae Nakao

Texts: Haji Oh, Nubuyuki Kakigi, Hanae Nakao

Design: Toshiyuki Fujimoto (LIVE ART BOOKS)

Photo: Kazuo Fukunaga (pp.1, 36-37), Tadasu Yamamoto (pp.2-3, 6-9, 22-23, 27), Seiji Tominaga (pp.10, 14-15), Riichi Yamaguchi (p.13), Miho Fujiba (pp.16), Keizo Kioku (pp.24, 38-40), Norihiro Ueno (p.25), Kazuma Makino (pp.21, 30-31, 45), Seichi Onishi (pp.32-33), Toshie Kusamoto (pp.46-47)

Photo courtesy: 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Aomori Contemporary Art Center, Aomori Public University, The Ueno Royal Museum, MATSUO MEGUMI + VOICE GALLERY pfs/w, Hiroshima City Contemporary Art Museum, Breaker Project

Translation: Michiyo Miyake (pp.12, 20-21, 28-29, 35, 43-44, 48-49, 53, 56-57, 62-65, 68-69), Rebecca Jennison (p.9)

Print: LIVE ART BOOKS

Published: Kurumaya Museum of Art, Oyama City

3-10-34 Otome, Oyama City, Tochigi, 329-0214, Japan

Tel. +81-285-41-0968

©2019 Kurumaya Museum of Art, Oyama City