【論文】

「作品（アート）⇔研究（人類学）」
トラーンスフェリムスの実践、あるいは《トライアル 0004》

国際ファッション専門職大学　廣田　緑
総合地球環境学研究所　中尾世治

要旨

本稿では、近年、人類学とアートの協働（コラボレーション）を促す試みや言説が広く流通しつつあることを踏まえたうえで、人類学とアートの類似性はどのようなところにあり、人類学とアートの往還から何がみえてくるのか、という問いに迫る暫定的なアイディアを提示することを目的とした。

そのため、まず人類学との類似性の高いアーティストとして、下道基行と岡部昌生の作品をとりあげ、アートと人類学の類似性を述べ、その類似性から想起させる人類学の可能性を３点にまとめた。すなわち、人類学の調査手法それ自体のアート化、人類学的な調査結果の成果のアート化、人類学的な調査手法の拡張と手法自体の意味の付与である。そして、こうした３つの可能性が、筆者の１人である廣田の《交換プロジェクト》という作品にもみられることを述べた。そのうえで、筆者の廣田と中尾によって結成されたユニット「トラーンスフェリムス」の作品《トライアル 003：あたかも考古学者かのように》をとりあげた。

《トライアル 003：あたかも考古学者かのように》では、考古学・物質文化研究のなかで調査手法として確立されている実測図をアート化する試みを行った。これにより、人類学へのフィードバックとして、「アートではないもの、あるいはアート的なるものをアートにする」いう行為のなかで生じるものを分析することは、十分に論じられていない審美的な感性を明らかにしうるという新たな視座を提示した。また、実測図にモノの特徴を短文で説明したものを書き加えた経緯から、コンテクストの提示とアート作品としての提示が、必ずしも対立するものではないことを指摘した。

キーワード

アートと人類学、現代美術、アートの人類学、感性、実測図

1　はじめに

近年、人類学とアートの協働（コラボレーション）を促す試みや言説が目にみえてあらわれるようになった。たとえば、2014 年に国立新美術館では、日本文化人類学会50周年記念事業として『イメージの力――国立民族学博物館コレクションにさぐる』展が開催され（2 月 19 日～ 6 月 9 日）、会期中に行われた公開シンポジウム「アートと人類学――いまアートの普遍性を問う」（4 月 12 日）は、日本において人類学とアートの接点を喚起したという点で、重要な出来事であった。

人類学とアートの協働の盛りあがりを象徴するのが、2018 年 6 月号の『美術手帖』特集「多元化する『世界』の描き方：アートと人類学」である。たとえば、『美術手帖』編集長の岩渕貞哉は、「Editor's note」で明確に、人類学とアートの類似性を指摘している。アートでは、「リサーチ」をもとに「ドキュメントやアーカイヴを映像やインスタレーションといった様々なメディアを駆使しながら、とくにフィクショナルな手法や造形的な文法に沿って表現するアーティストが注目を集めている」[岩渕 2018: 7]。人類学では、従来の記録や記述の手法を超えていく新しいアプローチが模索され、センサリー・メデイアと呼ばれる、「体感に訴える映像をは

E-mail：midorihirota@gmail.com; nakao.seiji@hotmail.co.jp

じめ、サウンド、パフォーマンスといった感覚を駆使した方法が取られるようになってきている」[岩淵 2018: 7]。

英語圏に目をむけると、このような人類学とアートの類似性から、両者の協働を模索する著作が、人類学者のアーンド・シュナイダーとクリストファー・ライトによって精力的に出版されている[Schneider and Wright 2005, 2010, 2013; Schneider 2017]。これらの著作は基本的には同じコンセプトで成立している。すなわち、人類学とアートの「重なりあう一部の領域を探求することで、実り豊かな協働を呼びかけ、境界線上に位置している双方の側に、オルタナティブで共有された戦略を実践の面で促進させること」である[Schneider and Wright 2005: 1、強調は原文]。シュナイダーとライトが、実践という点に強調をおくのは、人類学がテクスト中心のモデルに囚われ、図像嫌い(イコノフォビア)とも呼べるあり方を批判するためである[1)] [Schneider and Wright 2005: 4]。つまり、それは『文化を書く』[クリフォード 1996]以降の人類学における新しい民族誌のあり方の模索でもあった[2)]。

目指されていることは、アートの手法を人類学に持ち込むと同時に、人類学の手法をアートへと持ち込むことである。人類学者にとっては、「アートの実践」を行うことで、視覚的な素材の新たな見方や新たな用い方を人類学に組み込むことになり[Schneider and Wright 2005: 25]、他方で、アーティストや美術史家・美術批評家にとっては、フィールドワークや参与観察などの人類学の手法をより豊かに持ち込むことになる[Schneider and Wright 2005: 26]。たとえば、人類学的なフィールドワークを、「人類学者と調査対象者たちとのあいだに紡がれた、一時的な社会関係の網目でなされる拡大されたパフォーマンス」と見立てることや[Schneider and Wright 2010: 10]、抽象画のような民族誌、調査手法としてのパフォーマンス、人類学の概念のパフォーマンスを目指す民族誌的抽象主義 (ethnographic conceptualism) [Schneider and Wright 2013: 16]などが、新規的なものとして挙げられるだろう。

本稿を含めた著者らの活動もまた、基本的な方向性として、シュナイダーとライトの考え方と重なりあうものである。他方で、こうした人類学とアートの往還という試みはいまだ発展途上にあり、十分に探究しつくされたわけではない。人類学とアートの類似性はどのようなところにあり、人類学とアートの往還から何がみえてくるのか、こうしたことはまだきちんと整理されて提示されているわけではない。こうしたことから、本稿では、人類学との類似性の高いアーティストの作品をレビューしつつ、アート⇔研究（≒アートと人類学の往還）をコンセプトとして結成した著者らのユニット、トラーンスフェリムスの活動をふりかえるなかで、上述の問いに迫る暫定的なアイディアを提示したい。具体的には、第2章で、人類学との類似性が高いアーティストとして、下道基行と岡部昌生の作品を紹介し検討を行う。第3章では、筆者の1人である廣田緑の作品にも、人類学との類似性が見出しうることを述べる。第4章では、筆者らによって結成されたトラーンスフェリムスの作品とその形成（制作）過程をまとめ、人類学とアートの類似性、人類学とアートの往還の可能性について述べる。

2　フィールドに出た現代美術家たち

2.1　アーティストの興味から生まれたリサーチ型作品

1978年岡山に生まれた下道基行は2001年に武蔵野美術大学造形学部油絵科を卒業した後、写真を専門に学び、アジアを中心にリサーチやフィールドワークをベースとした写真作品を積極的に発表している。下道作品で、とくに人類学との類似性を感じさせるのは『戦争のかたち』である。

東京郊外の団地で弾痕が無数に残った廃墟が戦争の遺物であったと知った下道は、日常に突如「戦争」を発見したことを機に、遺構の撮影を始める。2001 〜 05 年にかけて日本全国に残る旧軍事施設跡を取材し、撮影した写真は、「戦争のかたち」[3] が 70 年の時を経て住居、子供の秘密基地など本来とは異なる機能を与えられて生き続けていることを我々に示している。下道は国内に残されたトーチカ、砲台、掩体壕、兵器試験場だけでなく、韓国済州島の基地跡までを訪ねて撮影し、『戦争のかたち』として出版している。これはいわゆるアート作品集というよりも、人類学者のフィールドノートのようである。本書には、戦争の遺構を探す過程で、十勝の海岸に今も残るトーチカの建造に関わった人物を新聞記事から見つけ出し、2 名から当時の話を聞き取ったことが記されている。こうした調査の過程は、人類学のフィールドワークとほとんど変わることはないだろう [4]。

しかし、そのアウトプットの方法は、人類学とは大きく異なる。たとえば、インフォーマントの語りを、下道は簡単なやりとりとして記載するに留める。1 人のアーティストの興味を想像力と融合させ、旅日記のように詩的に綴る手段は、人類学からすれば大胆に思われるものであろう。しかし、正確な記録と分析を目指す学問という枠をとりはずしたとき、細々として無味乾燥な記述は、遺構から得た感覚を伝えるには適切なものとはいえないだろう。『戦争のかたち』を手にとった人に、「戦争のかたち」それ自体を伝える手法として、このような文章が必要とされたことは明らかである。

この作品は、人類学的営為がアートと重なることを 2 つの点で示している。1 つは、現象それ自体の喚起力である。戦争の遺構が日常のなかにあることを、記録として捉えられた写真と図面が、淡々と現象それ自体を伝えている。一見して戦争の遺構とわからない写真（**写真 1, 2**）と、戦争の遺構としてしか見ることのできない図面（**図 1**）とを重ね合わせて見ることで、日常と戦争の記憶とが重ねあわされる。写真と図面は、戦争の遺構が日常のなかにあるという現象それ自体を的確に示しているのである。このような写真や図面それ自体は、近現代考古学の戦跡考古学［たとえば、菊池 2005］においても用いられるものである。現象を正確かつ緻密に捉えようとする手法は、現象それ自体の喚起力をもつ場合がある。言い換えれば、現象それ自体の喚起力をもつ学問的な手法は、アートになりうるということである。

もう 1 つは、アウトプットの方法が、必ずしも正確な記録と分析だけにとらわれる必要がないということである。これは、「はじめに」に言及したシュナイダーとライトの問題意識に重なるものであろう。感性にうったえるための手法としては、必ずしも、学問的な記述のあり方が適切であるとは限らないのである。

2013 年の作品《地図にない線》は、別の

写真 1　掩体：大分県宇佐市
出典：［下道 2005: 64］

写真 2　掩体：沖縄県読谷村
出典：［下道 2005: 75］

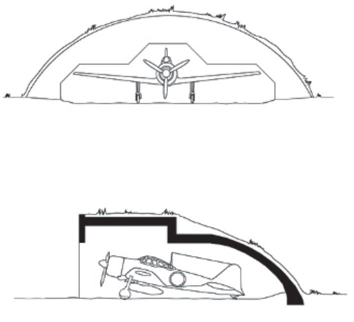

図 1　掩体壕
出典：［下道 2005: 48］

意味で、人類学との類似性と人類学の可能性を喚起させる。下道は、「町を歩くと、人々が地図に記される建物、道、河川の線とは異なる線を引きながら生活している光景が見える」といい、生活する人々の意識的な境界線をテーマに写真を撮る。路上に並べられた「境界線のような」鉢植えやモノを昼間に撮影して地図に記し、夜間にその移動の様子を調べる定点撮影を試み、同じように見える町が動き続けていることを作品として提示した。

人びとは日常生活をどのように生きているのか、という問いは、人類学の根本的な問いの 1 つである。古典的には、異文化に赴くことで、その文化のなかにいる人間が意識していない振る舞いを明らかにするということが人類学で行われてきた。下道は、《地図にない線》で、日常生活で意識していないが、そこにある「境界線」を正確に記録することで可視化し、人びとの住む町が生きていることを示している。そこには、日常生活の一部を焦点化し、それを丹念に記録し、意識化されていないものを明らかにするという点での人類学との類似性が見出せる。

しかし、それにもまして重要なことは、学問的な問題設定の狭さをとりはらった自由さである。こうした作品をみるとき、日常生活を学問のコンテクストのなかだけに切りとって捉えることしかできていない人類学の狭さを感じさせる。この作品からは、人びとは日常生活をどのように生きているのか、という問いへの応え方は多様であり、人類学の新た

写真 3　《地図にない線》一部
出典：下道基行ホームページより

なフィールドがまさにこの場の地点にあるということを示しているように受け止めることができる。

2.2　記憶・歴史の痕跡に触れる行為としてのフロッタージュ

もう 1 人の現代美術家をみてみよう。1942 年北海道生まれの岡部昌生は北海道学芸大学卒業後、1977 年よりフロッタージュ[5)]による制作を路上で始め、現在まで精力的にワークショップ、作品制作・発表を続けている。1979 年にパリ 13 区に隣接するイヴリ・シュル・セーヌに滞在し、街の 169 箇所をフロッタージュし、《都市の皮膚》として発表した（**写真 4**、**図 2**）。1986 年からは、積極的に広島原爆跡地を作品化している。広島の歴史的背景をテーマにした作品に着手した後、岡部は 1997 年、パリのユダヤ人街で拉致の史実を刻んだ銘板をフロッタージュした《忘れない》を制作。1988 年以降は市民を巻き込んだフロッタージュの共同制作（コラボレーション）やワークショップを数多く実施している。

これまでの作品をまとめた『岡部昌生　わたしたちの過去に、未来はあるのか』のなかで岡部は、かつての軍港宇品港（現広島港）に繋がる宇品駅のプラットホームをフロッタージュした作品、《光のなかの影》（**図 3**）についてつぎのように記している。

写真 4　フランスの街中でフロッタージュする岡部
出典：[港（編）2007: 15]

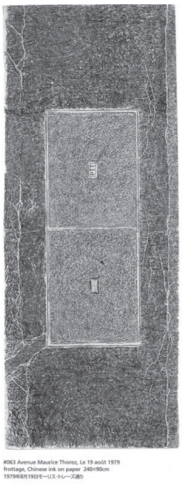

図 2 《モーリス・トレーズ通り #063》, 1979
出典：[港（編）2007: 13]

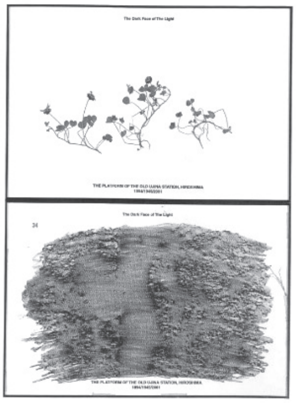

図 3 《光のなかの影 34》
出典：[港（編）2007: 87]

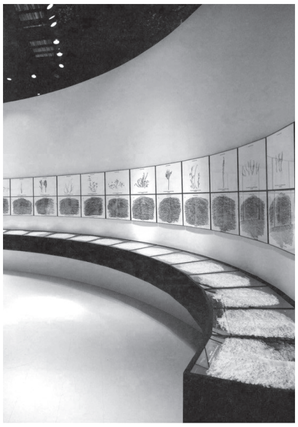

写真 5　北海道近代美術館での展示風景
出典：[港（編）2007: 91]

宇品駅は 4 つの大きな戦争で夥しい兵士と兵器をアジアに送りだし、結果、ヒロシマの悲劇を呼び込んだ。560m の威容を誇示したプラットホームは、わずか 60m と 30m に分断され、とり残されている。瀕死の巨体が横たわっているかに見えても、ここに居残ることで、加害と被害、被爆都市ヒロシマと軍都広島の境界線を象徴するモニュメントとして、強く、低く、重く問いのことばを発していた（中略）牛島のフロッタージュは、連続するプラットホームの縁石の隙間を擦りとったもの（中略）隙間の闇に潜む閃光の記憶。石に刻まれた膨大な火の記憶。触れると手に火照りが伝わるようだった［岡部 2007: 5］。

岡部の作品は、下道のそれと比べると、人類学との距離を感じるかもしれない。制作の過程は、写真や聞き取りといった人類学のフィールドワークで一般的に用いられる手法と異なるからである。しかし、岡部の作品から、人類学が新たに学びうることは、フィールドワークで何をするのかという調査手法の拡張である。岡部の作品は、現象そのものを捉える方法は、写真や聞き取りだけに限らないことを示し、その拡張された調査手法の意味を前面に浮かび上がらせている。

フロッタージュという手法との類似性で想起されるのは、拓本である。考古学では、写真や実測図では十分に表現することのできない、遺物の表面の凹凸を正確に表現するために拓本を用いることがある。もちろん、遺物の正確な表現を意図して用いられる場合、拓本を用いることが何を意味しているのかということは前景化しない。しかし、アートとしての岡部の作品は、フロッタージュという手法自体の意味をも作品に含ませている。つまり、わずかに残る痕跡を正確に写しだすこと、その痕跡に触れてそれをなぞるということ、そうしたフロッタージュの手法自体が、対象物の過去の記憶に触れてなぞるという行為と重ねあわされているのである。

現象に対するアプローチは、写真や聞き取りだけに限定されていない。現象を的確に表現しうる方法は拓かれている。そして、その方法と、対象や主題とを共鳴させるという方向性がありうるのだ。岡部の作品は、こうしたことを人類学に示唆している。

2.3　人類学の可能性としてのアートから「アート⇔研究」へ

本章では、下道と岡部の作品から、アートと人類学の類似性を述べ、その類似性から想起させる人類学の可能性について述べてきた。これらからは、およそ3つのことが指摘できる。

第1に、人類学の調査手法それ自体のアート化である。写真・実測図・聞き取りは、提示の仕方やコンテクストの置き方によって、記録としての性格をもちつつも、記録をデータとして読みとるということ以上の意味を感覚的にうったえることができる。

第2に、人類学的な調査結果のアウトプットのアート化である。現象を適切に伝える手段は、必ずしも正確で詳細な記述を含んだ文章である必要性はない。そして、このことは、問題設定を人類学の学問的なコンテクストから自由にすることも含意する。アウトプットが何かを「実証」する論文でなければ、そもそも、学問的なコンテクストによって限定された対象だけを扱う必要がないからである。

第3に、人類学的な調査手法の拡張と手法自体の意味の付与である。アートの実践のなかで、現象を表現するための手法は多く探求されてきた。そうした手法を人類学的な調査手法に組み込み、その手法自体の意味を対象と重ね合わせるということも新しい可能性として読みとくことができるだろう。

もちろん、こうしたことを、アートと人類学の過去の往還のなかから、ある程度、「再発見」することも可能ではある。たとえば、「雑録、考古学、美術、民族誌」をかかげ、人類学者やシュルレアリスム非主流派の作家など

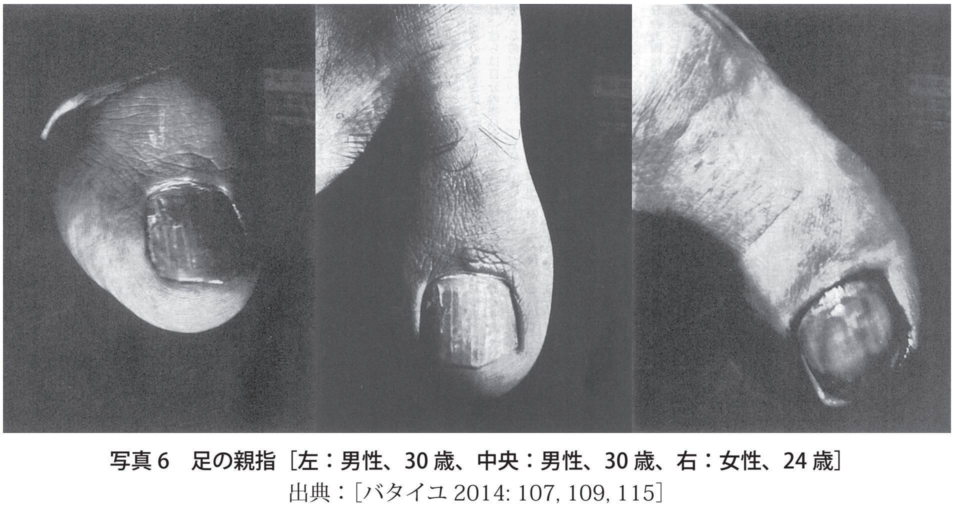

写真6　足の親指［左：男性、30歳、中央：男性、30歳、右：女性、24歳］
出典：［バタイユ 2014: 107, 109, 115］

が参与した雑誌『ドキュマン』に載せられたバタイユの論考「足の親指」は、足の親指をクローズアップした写真（**写真 6**）を用いつつ、「足が人間に引き起こす秘められた恐怖」を論じている[6)]［バタイユ 2014： 1929］。そこでは、記録のような写真が、足の親指そのものの異様さと恐怖を喚起させ、事物の写像としてではない写真それ自体の意味を浮き彫りにし、学問の枠をこえた批評がなされている。

しかし、このような過去の試みは、ここでとりあげた下道や岡部の作品とは決定的に異なっている。それは、フィールドワークの有無である。上述した 2 名の現代美術家は、フィールドにおいて現象を捉えようとする試みが、人類学との類似性を喚起している。

他方で、我々は、事後的に、アートと人類学の類似性を「発見」すること自体が目的ではない。こうした類似性を踏まえたうえで、いかに、実際に、アートと人類学が協働できるのか、自らも実践し、その実践を批評的に捉えてみることを目指している。人類学の可能性をアートのなかに見出すだけではなく、アートと研究の実践をそれぞれ往還してみることが必要とされている。このような問題意識のもと、著者の廣田と中尾は 2013 年にトラーンスフェリムス（詳しくは第 4 章を参照）を結成した。

次章では、トラーンスフェリムスの活動に至るまでの廣田のアーティストとしての活動を振りかえりつつ、どのような点が人類学との類似性として事後的に見出されてきたのかを述べる。

3　トラーンスフェリムス前史

3.1　祖父の歴史を辿る《交換プロジェクト》

本章では、著者の 1 人である廣田の交換プロジェクトについてみていきたい。愛知県名古屋市に生まれ、愛知県立芸術大学美術学部でグラフィックデザインを学んだ廣田は、1994 年名古屋市文化振興事業団から新進芸術家海外研修助成を得てインドネシア、バリに 4 ヶ月間滞在制作する機会を得た。現地で制作を続ける中で、廣田はバリ・ヒンドゥー教の慣習、村の社会システムなどに興味をもち、周囲で起こるさまざまな出来事をドローイングと共に記録するようになる[7)]。

その後も愛知県文化振興事業団、インドネシア教育文化庁からの助成を受けて、拠点をバリから中部ジャワのジョグジャカルタへ移しながら、2010 年までの約 16 年間をインドネシアで過ごした。伝統工芸や芸能、バリ・ヒンドゥーの神事が色濃く残るバリで学んだ細密画と木彫、古都ジョグジャカルタで習得したバティック技術など、廣田は滞在中にインドネシア特有のさまざまな美術技法を学んでいる。それらの新たな技法の習得と並行して、廣田は日本在住のときから続けている個

写真 7　交換プロジェクトで協力者から話を聞く廣田（2007 年 10 月 2 日チャハヨ撮影）

人の作品制作も行い、インドネシア内外で発表を続けている。

本章では、廣田の作品群のなかから、《交換プロジェクト》と呼ばれる一連のシリーズをとりあげて考察する。《交換プロジェクト》はその名のとおり、廣田が協力者とモノを交換することによって成立する作品である。作品がはじめて日本で展示公開されたのは、2008 年愛知県美術館での個展《交換プロジェクト '07 ～アジアの記憶～》である。会場には、フィリピン（キブガン、マニラ)、インドネシア（バリ、東ジャワのブリタル）で行ったプロジェクトで得た交換物と協力者のポートレート、プロジェクトのドキュメント映像が展示された。《交換プロジェクト》は、2006 ～ 2010 年の間に日本でのプロジェクトも合わせ、いくつかの場で行われており（**表1**)、その地名をとって《交換プロジェクト：～編》という作品名で発表されている。

そもそも、廣田がアトリエを飛び出し、文化人類学者のようにフィールドで作品をつくろうと思ったきっかけは、インドネシアに長く暮らす間に、太平洋戦争という、東南アジア諸国にとっては忘れがたい歴史を身近に感じたことだった。祖父と非常に近しい環境で成長した廣田にとって、「戦争」は遙か遠くの歴史ではなく、大好きな祖父が体験した、祖父の歴史でもあった。《交換プロジェクト》のカタログには、以下のような回想が記されている。

> 私の祖父は自分で望んだのではなく、徴兵されて出兵した。小さい頃、私は祖父と一緒に寝るのが好きだった。ときどき夜中に、祖父は大声で叫び、うなされていた。翌朝になってなにがあったのか聞くと、「戦場にいる夢を見たんだよ」と答えた。
>
> 長くインドネシアで暮らしてアジア諸国を知るうちに、私は日本人として「アジア人」と名乗るのに違和感を覚えるようになっていった。日本以外のアジア諸国には占領された歴史があるのに対して、日本はその逆に見えた。私は日本兵

表 1　廣田が行った交換プロジェクト

場所	実行年	協力者数	展示要素	補足
マニラ（フィリピン）	2006	1000	交換物、座布団、協力者ポートレート、ドキュメント映像	3 度に分けて実施し、最後には 1000 人との交換が成立。映像はフィリピンの映画作家が撮影。
キブガン（フィリピン）	2007			
ブリタル（インドネシア）	2007	30	交換物、ヒト、協力者ポートレートドキュメント映像	日本軍から軍事指導を受けた体験者に限定して行ったため生存している協力者はわずかだった。映像はインドネシアの映画作家が担当。
バリ（インドネシア）	2007 ～ 2009	138	交換物、バナナの葉の敷物協力者ポートレート、ドキュメント映像	数回に分けて実施。廣田が映像も撮影。
名古屋周辺	2008	63	交換物、ヒト、協力者ポートレート、ドキュメント映像	廣田が映像撮影。
谷中周辺（東京）	2009	58	交換物、ヒト、協力者ポートレート	西日暮里で個展開催中に新たなプロジェクトとして東京編を実施した。
徳島県神山町	2010	88	交換物、ヒト、協力者ポートレート、ドキュメント映像	神山アーティスト・イン・レジデンスでの滞在制作。

の孫として、そのような過去を経験したアジアのお爺ちゃん世代と第二次世界大戦の記憶を共有できないかと考えた。そして自分の「ヒト」型の小作品を媒体に、お爺ちゃんたちの私物と交換してもらう「作品」を作り始めた。そしてこれを「交換プロジェクト」と名づけた。
［廣田 2009b: 4］

《交換プロジェクト》に共通する展示要素は、廣田が協力者に贈るヒト型のオブジェ（以降、「ヒト」と記す）、協力者がそれと交換するために廣田に贈る私物、そしてヒトと交換物を手にした協力者のポートレートだ。ヒトの原型は粘土で制作される。高さは約 18 センチほどだ。フィリピンでは 1000 体のヒトを用意し、インドネシアからフィリピンへ輸送しなければならなかったため、丈夫で軽い素材である樹脂で制作されたが、それ以降はジョグジャカルタで採れる土を用いた素焼きでつくられている。樹脂の場合はシリコンで型取りして大量生産するため、すべてが同じ形状で仕上がるが、素焼きのヒトは、7 体の模型から型取りはするものの、粘土が完全に乾燥する前に、一体一体の顔を廣田が削って仕上げるために、同じ表情のものは 1 つもない。

ヒトが完成すると、廣田はこれをもって協力者を訪ねる。協力者を訪ねると、はじめに、自身はアーティストであり、プロジェクトは美術作品としてつくられるもので、後に美術館などで一般公開されることを説明する。そして協力者から戦争の記憶を聞き取り、ヒトと協力者の私物を交換する。

3.2 《交換プロジェクト：ブリタル編》

廣田の《交換プロジェクト》が、1 つの美術作品として公の場で発表されるまでには、ヒトの制作はもちろんのこと、長期にわたる準備期間を要する。以下では、東ジャワ、ブリタルで行った《交換プロジェクト》に焦点を当て、作品ができる経緯をみていこう。

2006 年から 2007 年にかけてフィリピンで 1000 体のヒトを交換し終えた廣田は、当時暮らしていたインドネシアにも目を向け、日本軍と関わりの深い地域についてリサーチを始めた。インドネシアの小中高校の歴史の教科書で、「あの時代」がどのように記されているのかを確認するなかで、祖国防衛義勇

写真 8 《愛知県美術館個展会場風景》
ブリタル編の展示は左上、手前はフィリピン編
（2007 年 11 月 12 日筆者撮影）

写真 9 《交換プロジェクト：ブリタル編》
トニーラカギャラリー、インドネシア
（2009 年 9 月 4 日筆者撮影）

写真 10 《時代の証人》ART/JOG14、インドネシア
（2014 年 6 月 7 日筆者撮影）

軍ペタ（PETA: *pembela tanah air*）と、独立の英雄スプリアディ（Supriyadi）の名と出会い、これに注目した[8)]。幸運なことに、廣田が当時在住していたジョグジャカルタの知人の１人が、ペタ大団のあった東ジャワ、ブルタル出身者であることがわかった。映画カメラマンの知人は、廣田のプロジェクトに理解を示し、現地新聞社の記者を紹介した。日本人がこのような歴史に興味をもち、ブリタルで何かしようとしている事に興味をもった現地記者の支援もあり、ブリタルでの交換プロジェクトが実現可能と判断した廣田は、リサーチとヒト制作を始めた。

はじめに廣田が定めた協力者の条件は、ペタでの訓練経験者とその家族。数ヶ月のリサーチの後、現在の居場所を確認できたのは約 20 名だった。こうして制作していたヒトも準備が出来、あとはブリタルへ出発するだけになった。ペタに関心をもち、ブリタルに注目してから、廣田が現地入りするまでには４ヶ月ほどの時間を要した。

こうして廣田がブリタルでプロジェクトを行ったのは 2007 年９月 27 日〜 10 月２日。同行者はブリタル出身の知人チャハヨ氏、新聞記者のアグス氏と同僚のカメラマンウィユ氏。６日間で 30 名の協力者を訪ね、当時のペタと日本軍の話を聞き、自身が制作したヒトと、彼らの私物とを交換した。現地で協力者に会って話すことで、新たな協力者が見つかることもあり、最終的には、ペタ生き残り兵士 18 名、その妻たち９名、英雄スプリアディの姉と、弟３名、計 31 名と交換を行った。

祖父のことが大好きだったという廣田は、このプロジェクトで彼らのような高齢者と会うと、とても懐かしい気持ちになると言う。協力者のなかには「また遊びに来なさい、子ども（アナッ：*anak*）よ」と強く廣田の手を握る者もいた。彼女にとっては、たとえ協力者の語りが一言一句記録として残らなくても、彼らの人生のあるひとときを、１人の日本人、かつての日本兵の孫として共有できたことが大切なのだ[9)]。廣田の個展を企画した愛知県美術館美術課長（現岐阜県現代陶芸美術館館長）の高橋秀治は、《交換プロジェクト》について以下のように解説する。

> 交換プロジェクトは、会場で観客を待つのではなく、さながら行商のように地元の人を訪ね歩いている。特に、それぞれの地域は彼女にとって未知の地域でありながら、旧日本軍との関係のある地域で、そして、それは直接的ではないが祖父と自分との関係につながっており、その結果自分探しの旅の記録ともなっている。［高橋 2009: 4］

ここまでに廣田が行う交換プロジェクトの流れについて簡単にみてきた。こうしてフィールドで交換を行った廣田の作品はまだ終わりではない。これらを美術館やギャラリーといった美術展示空間で見せるための作業が残されている。それはおよそ、以下のような段階を追って行われる。

- 交換物を確認し、どのように展示空間に設置するのかを決定するため、10 分の１スケールで図面を作成し使用する作品パートを配置する。
- ポートレートを撮影したデジタルデータの色調補正、出力サイズ、プリントの詳細、展示方法を考える。
- 展示プランに従い、必要なパーツを製作する（ポートレートのフレーム、交換物を納める箱など）。
- プロジェクトの過程を撮影した動画の編集、日本語字幕などを作成する。動画を映し出す機材についても、作品のイメージに合わせたものを考える。

およそ上述したような過程を経て、交換プロジェクトは会場に設置されていく。空間のなかで１つの作品を作り上げる手法はイン

スタレーション作品といい、1970年代以降に一般的になった現代美術の表現手法である。交換プロジェクトで廣田が得た交換物、協力者のポートレートはインスタレーション作品として、展覧会場に合わせて自在に形を変える[10)]。こうしてようやく廣田のプロジェクトは、アート作品となり、他者（鑑賞者）の目に触れる。

のちに、著者の1人である中尾が、廣田のプロジェクトを知ったとき、強く感じたことは、人類学との類似性である。アーティストの行うリサーチは、少なくとも形式的には、ほとんど人類学のフィールドワークと変わらない。そこで行われていることは、現地に赴き、つてをたどって、かつての記憶を記録するという行為である。

もちろん、人類学との相違も明確である。廣田のリサーチは、特定の地域における戦争の記憶の十全な記録を目的としたものではない。たとえば、ペタ生き残り兵士たちから、聞き出せることは他にも多くあっただろうし、調査として考えれば、日数がほとんど足りていない。また、人類学であれば、たとえば、そのような記憶が特定の地域の社会のなかでどのように位置づけられているのかといった問いを用意し、その問いに応えるためのフィールドワークを行うであろう。さらに、調査のアウトプットもまったく異なっている。たとえば、1人の語り手との会話は1時間以上のものとなっており、そのすべてをビデオ録画しているのにもかかわらず、展覧会場では、そのごくごく一部の語りのみを展示し、その語り手の詳細なコンテクストが提示されていない。

しかし、調査のアウトプットは十全なるテクストだけしかありえないのだろうか。シュナイダーとライトの批判する図像嫌い(イコノフォビア)でテクスト中心の人類学のあり方をとりはらえば［Schneider and Wright 2005: 4］、人類学者は類似した営為を積み重ねてきているにもかかわらず、なぜこのような表現方法を探求してこなかったのかとすら感じられる。廣田の《交換プロジェクト》という作品からも、前章の下道や岡部の作品から得られた3つの人類学の可能性をみてとることができる。すなわち、人類学の調査手法それ自体のアート化、人類学的な調査結果のアウトプットのアート化、人類学的な調査手法の拡張と手法自体の意味の付与である。

人類学の調査手法それ自体のアート化と人類学的な調査結果のアウトプットのアート化については多言を要さないであろう。語り手とのやりとりを映像に残し、それをアート作品に転換している。また、フィールドワークで得られた成果をアート作品として提示し、そこでは対象についての十全なコンテクストの提示ではなく、過去の戦争の記憶そのものを感覚的に理解可能なものとするような仕掛けがほどこされている。

しかし、人類学者にとって、もっとも奇異に思われ、かつ《交換プロジェクト》の核心にあることは、過去の記憶についての語りを聞きとるという行為を「交換」とみなし、その「交換」をモノとして具現化するという行為である。これは、人類学的な調査手法の拡張と手法自体の意味の付与として理解することができる。廣田は協力者にヒトを渡し、協力者から何かしらのモノをうけとる。そこで行われていることは、記憶の語りを聞きとるという行為をモノとしての「交換」として具現化させることであり、その「交換」を協力者のポートレートとともに現前させるという行為が、《交換プロジェクト》の展示である。そこでは、聞きとるという調査手法にモノの交換を介在させるという点で、調査手法を拡張させ、その手法自体の意味——聞きとるという行為自体の意味——に「交換」という新たな意味を付与させている。廣田の作品は、事後的に読み解くと、そのようなものとして理解することができよう。

ここで述べた3つの人類学の可能性は、

リサーチを含む現代アートの作品を人類学との類似性のなかで読み解く際の 1 つの方向性に過ぎない。別様な観点での解釈はつねに開かれている。他方で、これまで述べてきた 3 つの人類学の可能性は、漠然と人類学とアートの類似性を語るのではなく、調査手法という点で、人類学とアートの協働が具体的にどのように考えられるのかを分析的に語る観点となりうるだろう。

以上を踏まえて、人類学とアートの協働を批評的に述べるだけではなく、実践として行うことを著者の廣田と中尾は試みた。次章では、廣田と中尾によって結成されたユニット「トラーンスフェリムス」のトライアル（試作）を提示し、人類学とアートの協働の実践を示し、そこに示唆される、さらなる可能性について述べる。

4　トラーンスフェリムスの試み

4.1　実測図と細密画の類似性

著者の中尾と廣田は、人類学的研究と美術表現を融合させた、研究としての美術作品、美術作品としての研究の可能性を探ることを目的として、2013 年にトラーンスフェリムスというユニットを結成した。

> ヒト、あるいはモノを、あるところから別のところへもっていく」ことを意味する「トラーンスフェリムス」には、英語の翻訳（トランスレーション）や変容（トランスフォーメーション）という語と語源的なつながりがある。人類学と美術は、ともに“翻訳”と“変容”を実践しているが、その方法は異なる。トラーンスフェリムスは人類学と美術が協働し、「ヒトあるいはモノ」を翻訳して「ワークス（研究 - 作品）」として提示する。そしてトラーンスフェリムスの「ワークス」の鑑賞者もまた、1 人の翻訳者として「ワークス」に関わり変容していくのである。（trānsferimus HP より）

この狙いは、アートの手法を人類学に持ち込むと同時に、人類学の手法をアートへと持ちこむという、シュナイダーとライトの述べるところと――結成当時は、シュナイダーとライトの存在を知らなかったが――おおよそ重なるものである。人類学とアートの類似性を自覚的に踏まえたうえで、アーティストの廣田と人類学者の中尾が 1 つのユニットとして研究 - 作品（ワークス）をつくりあげる。それは、人類学とアートの中間領域を自覚的に増幅させる試みと言い換えることができるだろう。

こうしたコンセプトを、著者の我々はひとことで、「アート⇔研究」とまとめ、アートと研究が双方向に行き来し、相互に影響を与えることをイメージした。本章では、このコンセプトに則って“制作”した《トライアル 003：あたかも考古学者かのように》についてみていく [11)]。

これは、インドネシアのラングン・アート・ファンデーション [12)] のギャラリーから、廣田個人に展覧会参加の招待が来たことに端を発する。インドネシア現代美術の重要な拠点として注目されるジョグジャカルタで、インドネシアと関わりのある日本人アーティスト 17 組が *Seeds of Memory* をテーマにそれぞれの作品を発表するという企画である [13)]。廣田はこれをトラーンスフェリムスのデビューにしたいと考え、中尾に相談した。以前から発表の場として、アカデミックな場と美術空間、いずれもの可能性を探っていた我々は、まずアート領域での発表を試みた。人類学の視点をもってコンセプトつくりをしたもの（研究）を、作品（アート）として、アートの鑑賞者に提示する試みである [14)]。

トラーンスフェリムスの結成当初、2 人は名古屋に居住していたが、ジョグジャカルタの展覧会に向けた作品の準備が始まった 2017 年春から、中尾は京都へ移った。そのため、基本的なアイディアについての意見交換は E メールと電話で行った。廣田はアイディアを絵にして中尾へ送り、それに呼応す

る形で中尾からメールあるいは電話でレスポンスがある。アイディア、ドローイング、テクストの往復が繰り返されるなかで、直接会って議論を重ねることが２度行われた。

こうしたアイディアの往復、議論の合間に、制作に対する技法的な側面について、中尾が具体的に意見をすることはなかったが、コンセプトについては、中尾が廣田に提案し、2人で議論を行った。こうした過程を経て、廣田と中尾が出品作のモチーフとしてとりあげたのが、考古学・物質文化研究で用いられる実測図である。実測図は、人工物の正確な記載のための考古学・物質文化研究の研究手法として確立されている。

ここでは打製石器を例にとりあげよう。**図4**は山形県寒河江市富山遺跡で出土した石器の実測図である。写実的に描かれているようにみえるが、特定の方法をもって描写されており、実測図は研究者間に共有された一定のコードや記号を知らなければ、正確にその意味を知ることはできない。たとえば、石器のなかにおびただしく同心円状に描かれている線が何を意味しているのか、その約束事を知らなければ、判然としないだろう。

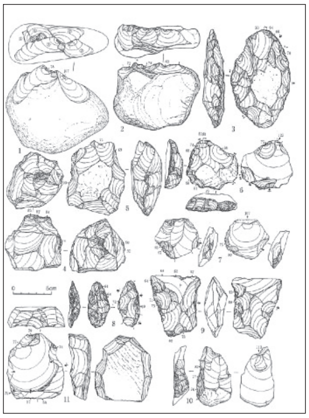

図４　山形県寒河江市富山遺跡から出土した石器
出典：［竹岡 2011: 116］

旧石器時代を専門とする考古学者の竹岡俊樹は**図５**とともに、つぎのように石器の観察と実測図を説明する。

> イ．石器の輪郭を描く。表・裏・側面を基本とし、必要に応じて断片図をつける。
> ロ．素材が剥片の場合、剥片剥離軸（打撃の衝撃が通った中心軸）を描き入れる。
> ハ．二次加工が行われている範囲、剥片の打面、折れ面の範囲などを描き入れる。二次加工については、その技術と形状（たとえば、鋸歯状であるなど）を観察し、折れ面についてもその折れの方向や意図的か否かを判断する。
> ニ．剥片の背面に残された素材面（剥離面・礫面・節理面）を描き入れ、剥離の方向、必要に応じて剥離の順序（剥離面間の順序を┛印によって示す。図中●のかかる面が後から剥離された面である）を記入する。
> ホ．刃部などに見られる微細な剥離痕や磨滅痕などを記入し、使用痕であるか転磨痕であるかなどを観察する。
> ヘ．剥離や二次加工痕の剥離角と、刃部などの傾斜核を必要に応じて測定して書き入れる
> ［竹岡 2011: 105］。

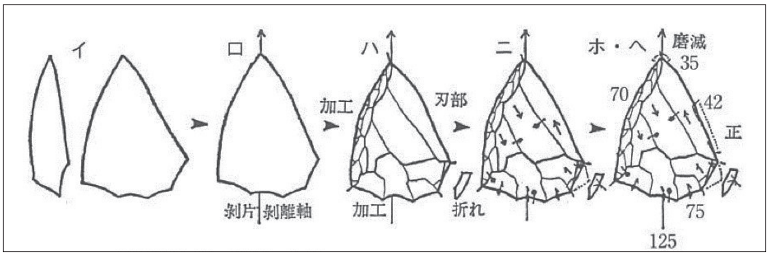

図５　剥片製石器の記述の方法
出典：［竹岡 2011: 105］

重要な点は２点ある。第１に、実測図には決められた手順による描写方法が確立されているということであり、第２に、実測図は対象となる人工物の正確な観察という手続きと不可分なものであるということである。そこには、テクスト中心に論じる人類学とは異なる独自の論理があるといえよう。

他方で、人類学全般のなかでは、マージナルな領域となっているが、物質文化を正確に記載するために、実測図や実測図に似たイラストレーションがもちいられることがある[15]。ここでは、フランスの人類学者であるシゴーがその著作で用いているイラストレーションを例に挙げておこう（**図6**）。ここで描かれているのは、穀物を刈り取る道具と道具をもつ手の動きを図示したものである。道具の細部や道具の持ち方は文章でそのすべてを表現することは困難であり、また、たとえ表現されても、その内容を理解することはできない。こうしたモノの特徴のために、イラストレーションが要請されているのである。

他方で、実測図やイラストレーションは、アートの領域を構成してこなかった。このことは、ボタニカル・イラストレーション、ボタニカル・アートと比較すると、対照的であ

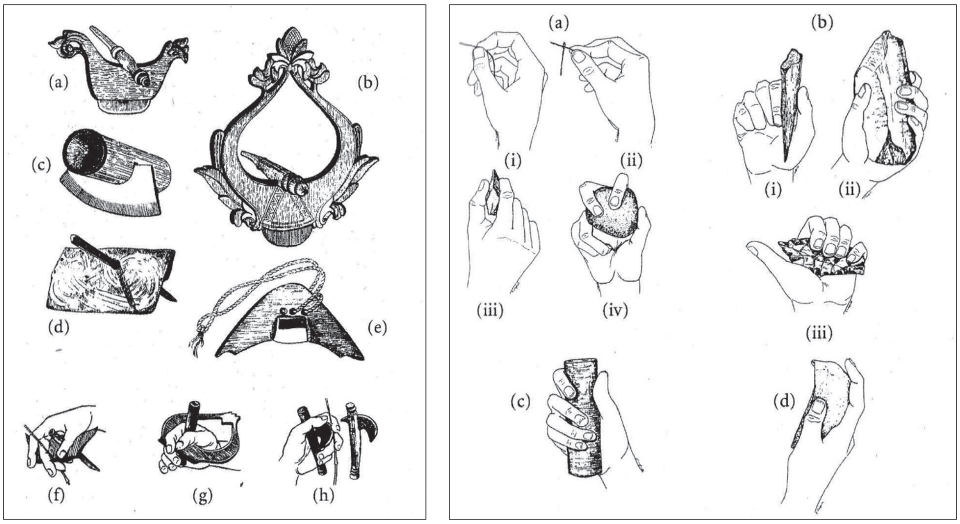

図6　穀物を刈り取る道具と道具をもつ手の動き
出典：[Sigaut 2012: 51, 91]

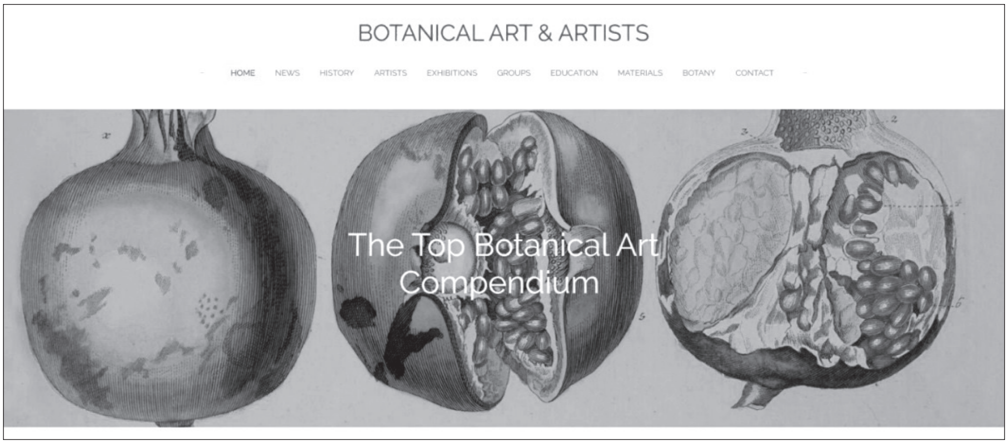

図7　キャサリン・ティレルのウェブサイトのトップページ

る。たとえば、ボタニカル・アーティストとして活動するキャサリン・ティレルによるウェブサイト（**図 7**）からは、現在、ボタニカル・アートの展覧会が各国で行われていることがわかる。ティレルの定義によれば、ボタニカル・アートは、植物同定のための自然科学的な記載のためのボタニカル・イラストレーションを土台として、自然科学的かつ植物学的な正確性を保ちつつも、審美性をもったものとして定義される [16]。このようなボタニカル・イラストレーションとボタニカル・アートの区別は、一般的なものとなっている［たとえば、Hickman, Yates, Hopper 2017］。

4.2　実測図から「実測図」へ

それでは、実測図はどのようすればアートとなるのか。こうしたことを踏まえて、中尾の発案のもと、廣田に対して実測図をアートにする試みを提案した。この試みには、作品そのものだけではなく、作品をつくる過程でアートが現れてくるのではないか、という中尾の思惑もあった。

中尾が廣田に最初に提案した対象となるモノ（モチーフ）は、日常的に使われている食器である。日常のなかにありふれているモノをあえてとりあげることによって、そのモノを異化して捉えることができるのではないかと考えたからである。しかし、この提案に廣田は難色をしめした。

廣田が日常的に用いている食器は、お気に入りの益子焼コーヒーカップ以外、すべて工業製品であった。それらの実測図を描くというのは、美術大学受験の課題にあるような鉛筆デッサンにしかならないと思われたからである。実測図と緻密なデッサンの違いとは何か。規格化された工業製品の場合、実測図として求められることは使用痕を観察し、描き出すことにあるように思われる。しかし、それは果たして絵画として認識しうるほどのものとなりうるのか。

これらの問い自体、興味深いものである。しかし、緻密なデッサン力を表現することが目的なのではないし、廣田にとって、こうした規格化された工業製品はあまり「描きがいのあるモチーフ」ではなかった。そうしたことから、つぎに中尾が提案したのは道具であった。廣田が日常的に使用している道具の実測である。中尾のはじめの提案には、日常的に使用しているモノという要素があった。そこに、使用者のモノへの思い入れを描き込むというリクエストが含まれていると感じ取った廣田は、インドネシア、バリ木彫の修行で使用した、思い出深く、愛着のある彫刻刀と小槌を思い出した。こうして実測するモノが決定した。

廣田は中尾から、実測図として成立するための条件について聞き、自身で最低限のルールを決めた。それは以下のものである。

（1）実寸で写し取る（縮尺は 1 対 1）。
（2）対象物のサイズを記載する。
（3）断面図を入れることが可能な場合には断面図も入れる。
（4）道具の名称を記載する。

上記のルールにのっとり、実測図として描いた道具は、8 種類である。

プムク（*pemuku*）（**図 8, 9**）とプガンチャッ（*pengancap*）（**図 10**）は、日本の木彫具で鑿にあたるものである。プムクは刃の先が丸みを帯びており、プガンチャッはまっすぐだ。それぞれに 5 ミリから 3 センチほどの間で幅の異なる 10 種類ほどの鑿が作られており、彫り師はプムク約 10 種、プガンチャッ約 10 種を、彫って仕上げるモノの形状に合わせて選択して使う。日本の鑿の場合、刃の部分を木製の柄が受け、口金（ハカマ）がそれを支えている。また彫り物をする際に小槌が当たる部分には金属製の「かつら」が付けられており、小槌の衝撃が均等に刃に届くようになっている（**図 11**）。いっぽう、バリで使用される鑿は刃先から柄に至るまでが鉄製

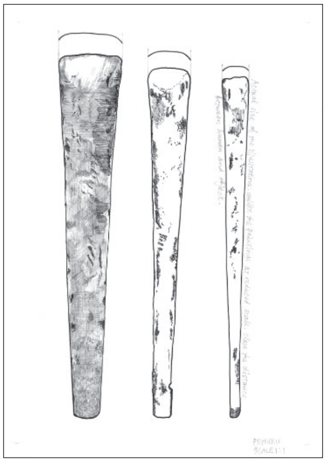

図 8 ［PEMUKU］
Actual size of the illustrations, unlike the paintings at reduced scale, close the distance between human and object.
［実寸の図は、縮小させた絵画とは異なり、人とモノとのあいだの距離を縮める］
トレーシングペーパーにインク、210 × 297mm

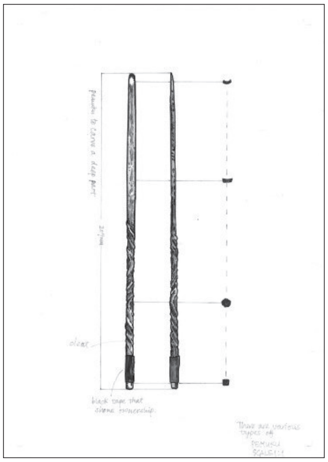

図 9 ［PEMUKU］
There are various types of pemuku.
Pemuku to carve a deep part / black tape that shows ownership.
［プムクにはさまざまな種類がある
深い部分を掘るプムク／黒いテープはこれが誰のモノかを表している］
トレーシングペーパーにインク、210 × 297mm

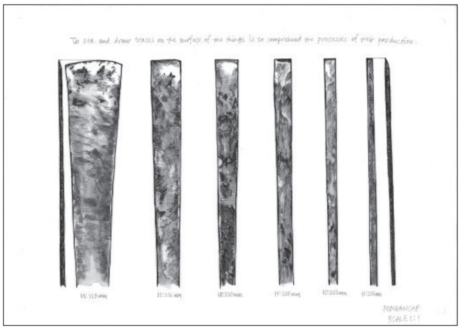

図 10 ［PENGANCAP］
To see and draw traces on the surface of the things is to comprehend the processes of their production.
［モノの表面の痕跡を見て描くということは、そのモノの製作過程を理解すること］
トレーシングペーパーにインク、210 × 297mm

だ。実際に使ってみると、小槌で叩く際に当たる部分が「かつら」のように面ではなく、線なので、叩くバランスが悪いとうまくその力量が刃先まで伝わらない。また小槌を打つ力が左右にぶれてしまうため、まっすぐに木をはつることができない。日本の鑿に比べると、バリで使われる鑿には高度な技術を要する。

こうした理由のため、プンゴトッ（*pengotok*）（**図 12**）と呼ばれる小槌は、非常に硬質な、ソノ（*sono*）あるいはアサム（*asem*）という、黒檀に似た木で作られてい

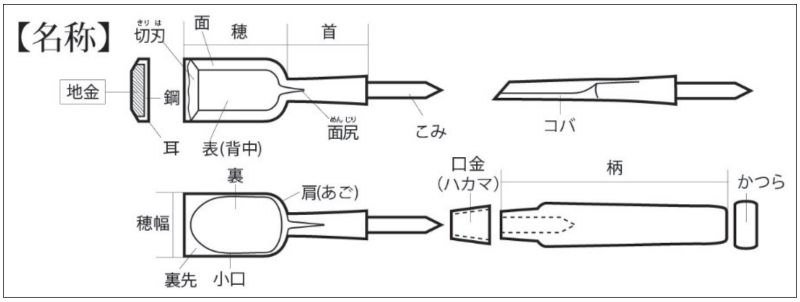

図 11 鑿の名称
出典：角利産業株式会社ホームページより

図 12 ［PENGOTOK］
Usually use *kayu sono* or *kayu asem.* / The head of the mallet is very hard.
［ふつう、ソノまたはアサムが使われる／小槌の頭は非常に硬い］
トレーシングペーパーにインク、257 × 364mm

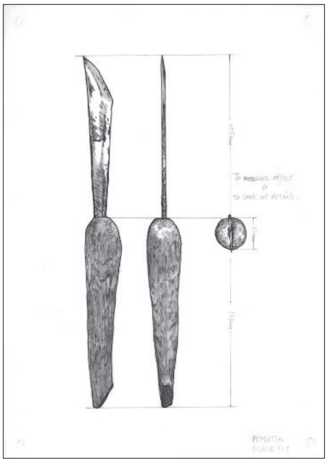

図 13 ［PEMUTIK］
To measure object is to look at details.
［モノを測るということは細部を見るということ］
トレーシングペーパーにインク、210 × 297mm

る。それでも、鑿を叩くその表面は何度も鉄の細い断面に当たり、細かく裂けてざらざらとしている。

上述したプムク、プガンチャッがあれば、およその荒削りな状態までの木彫り制作は可能である。鑿による刃跡が残ったままではあるが、たとえば動物を彫ったものであれば、

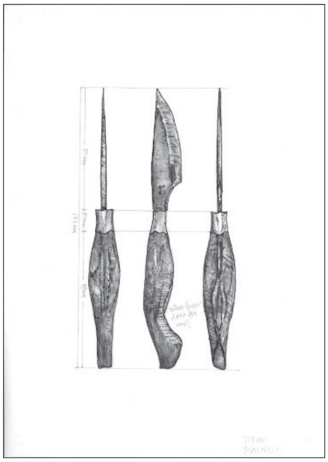

図 14 ［TIYUK］
What finger does fit here?
［どの指がここにフィットするのか？］
トレーシングペーパーにインク、210 × 297mm

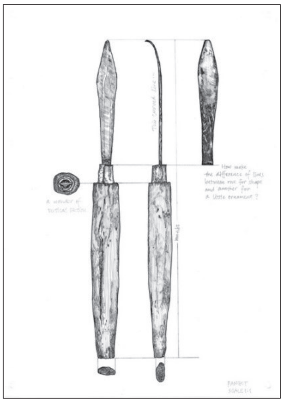

図 15 ［PANGOT］
This curved line… / a wonder of vertical section.
How make the difference of lines between one for shape and another for a little ornament?
［この曲線こそ…/　垂直の部分の妙形態のための線とちょっとした装飾のための線との差異はどのように生じるのか？］
トレーシングペーパーにインク、257 × 364mm

それがイルカや猿の形にはなっている。その昔、北海道といえば鮭を咥えた熊の木彫りが土産物の定番だったが、あれを思い浮かべればわかりやすいだろうか。

ここからより細かい表現となめらかな表面に加工するために使われるのがプムティッ（*pemutik*）（**図 13**）とティユッ（*tiyuk*）（**図 14**）だ。この 2 つに大きな相違はない。荒

削りされた表面の角をとりながら、なめらかにする作業に使われる。左手で彫り物を支え、右手の親指で刃の腹を押して少しずつ削り取っていく。同じような作業ではあるが、刃先の形状が異なるのがパンゴッ（*pangot*）（**図 15**）である。図を見てもわかるように、刃先がくるりとめくれ上がったような形状をしている。プムティッとティユッが片側だけに刃をもっているのに対して、パンゴッは左へも右へも削ることができる。また先の局面によって、彫り物を小さく丸くえぐり取ることができる。つまり、V字に彫るのではなく、U字に彫ることができる特殊な道具である。

サウン（*saung*）（**図 16**）はプムティッやティユッの刃を守る革製のサックだ。サック付きで売られている場合もあれば、なしで売られていることもある。また、さまざまなサックだけが売られていることもある。これは牛革でできている。豚革の場合には、毛穴が3つずつ△に並んでいるので、表面で識別することができる。

最後に唯一工業製品がある。それがスルッ（*serut*）（**図 17**）だ。左手と右手で把手を握り、手前から向こうへひいて使用する鉋である。これは中国製の工業製品であるが左右の形状も精密ではないところがおもしろく、廣田はこれをモチーフとして選んだ。工業製品であっても、正確に左右対称ではなかったからである。

廣田が最初に考えたのは、これらの実測図を何に、何で描くかということだった。はじめに浮かんだのは方眼紙である。方眼紙に描けば、サイズは記載せずともわかる。1ミリ単位で青い線が引かれた大判の方眼紙を手に入れ、市販の製図ペンで描いてみるが、「何かしっくりこない」。描いた道具の線に対して、方眼の線の青さが邪魔なのだ。また、方眼紙の紙質そのものも、製図ペンのインクと相性が良いとは思えなかった。鉛筆で試してみるも、鉛が紙の表面を滑ってしまい、しっかりと紙の上に鉛が痕跡を残さない。どうもイメージとは違う [17]。

つぎに思い浮かんだのはロットリング [18] だった。かつて廣田が考古学を学ぶ大学院生の部屋で、ロットリングペンを見て、デザインや建築領域以外でも製図ペンを使用していることを知り驚いた記憶が蘇った。芸術大学時代に使った馴染みのある道具でもあるロットリングを試すならば、その細かい線がきれいに見える素材は何か。そこで浮かんだのが

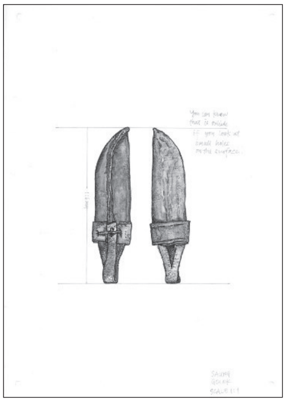

図 16 ［SAUNG］
You can know that is oxhide if you look at small holes on the surface.
［表面の細かい穴を見れば、あれが牛革であることに気づく］
トレーシングペーパーにインク、210 × 297mm

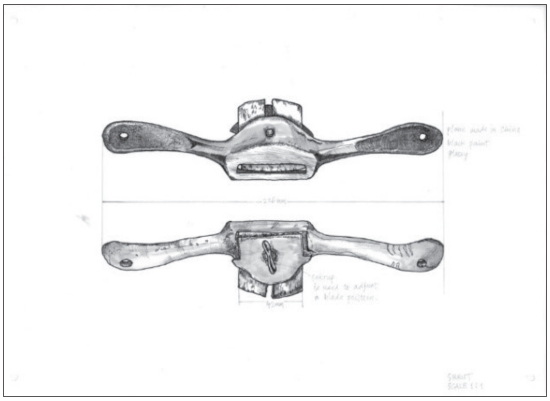

図 17 ［SERUT］
Plane made in China black paint glossy / sekrup is used to adjust a blade position.
［黒光りする中国製の鉋／スルッは刃の位置を調整するために使われる］
トレーシングペーパーにインク、257 × 364mm

トレーシングペーパーだった。考えてみると、トレーシングペーパーは描くことだけではなく、展示にも適していた。この時点で、廣田はこれらの実測図シリーズがアート作品としてジョグジャカルタのギャラリーに展示されることを想定しており、展示されたときの見せ方についても自ずとイメージを膨らませることになっていたからである。

細かい線がトレーシングペーパーに浮かぶ、その繊細さを見せたいのだから、目立つフレームは必要ないだろう。それならフレーミングはせず、透明のアクリル板で挟むだけにして、壁から少し離して固定し、裏側から小さな照明を当てるというアイディアが浮かんだ。こうして「制作」に必要とされる道具についての廣田の試行錯誤があり、その結果から展示の大枠は固まった。

廣田が実測図を描いていて難しかったことは、モノの表面にあるキズや木目の線と、デッサンする際に立体を描くために必要な線をどのように描き分けるかという問題だった。これは、実測図の必須条件としてキズを描くことに拠っている。

中尾は、製作痕や使用痕を描くことが実測図に求められている必須の条件と考えていた。さきに述べたように、考古学では、遺物の製作痕や使用痕を描き出すことは、遺物を分析するための必須のデータを記載するという目的がある。旧石器研究であれば、石器の製作痕からどのように石器がつくられたのかを明らかにすることができる。そして、その技法を特定し、技法の空間上の分布と時間上の継承関係の分析が可能となる［竹岡 2011: 94-112］。このように、調査手法としての実測図は、製作痕や使用痕を正確に描き出すことにあり、その点を欠くと、実測図としての大きな要素が抜け落ちてしまう。

こうした中尾の要請に応えて、廣田は試行錯誤を行った。そこで考えたのは、立体的に見せるための線はインクを水で薄め、墨100パーセントではなく、60パーセント程度にするということである。これによって、墨100パーセントの線は表面的な現象を追ったもので、墨60パーセントは陰影のためのものと区別ができる。結果として、できあがったアートとしての「実測図」は、独特の質感を表現するものとなった。

こうした実験的試みがおもしろくなってきた廣田は、

（1）100パーセントの墨のロットリング0.3
（2）60パーセントの墨を使用したロットリング0.1
（3）60パーセントの墨を使用したロットリング0.3
（4）30パーセントの墨を使用した筆

という4タイプのパターンでルールを作り、実測するモノの形状を（1）で描き、モノの色を示すときには（4）を使用、モノのキズは（2）、モノの立体感を表現するための線は（3）といった描き分けを試した。結果としてはすべてがこの規則にのっとって描ききることはできていなかったが、この試行錯誤そのものが目的でもあった。

廣田はこうした「実測図」を制作するなかで、中尾から指示のあったいくつかの条件を満たしながら、1枚の作品として見たときの物足りなさを感じていた。たとえば「PEMUKU」（**図8**）のように、対象物の名称、スケール1:1、縦のサイズ、横のサイズ、あるいは断面図は入れるのだが、アート作品として見たときに、廣田は1枚のトレーシングペーパーのどこかに「もう少し何かを足したい」と「思ってしまう」。

ロットリングとトレーシングペーパーを用いた制作によって、すでに数枚の「実測図」が描かれた段階で、廣田と中尾は廣田のスタジオで直接会って議論した。メールでは何度もその制作過程を見ていたが、実物を見てより細かい部分を議論する必要があると両者が感じてきたからである。

廣田はどこかに「もう少し何かを足した

い」。それは言い換えれば、モノだけでは「絵（あるいはアート作品）」として審美的にレイアウトが完成していないということであった。廣田はモノとは別の要素を、「絵」の中に入れたくなったのである。議論の結果、中尾が書いたテクストを、「実測図」のなかに書き込むということになった。参加した展覧会の性格上、鑑賞者にはインドネシア人の他、日本人も含まれることを想定し、実測図に付したテクストは両者に理解できるよう英語を使用した。

中尾は、実測図やモノの特徴を表すテクストを用意した[19)]。たとえば、「モノの表面の痕跡を見て描くということは、そのモノの製作過程を理解すること」（**図 10**）、モノの特徴としては、たとえば、「表面の細かい穴を見れば、あれが牛革であることに気づく」（**図 16**）などである。こうして《トライアル003：あたかも考古学者かのように》（**写真11**）が完成した。

写真 11 《トライアル 003：あたかも考古学者かのように》
ラングン・アート・ファンデーションでの展示準備風景（2017 年 7 月 13 日今村哲撮影）

残念ながら、筆者 2 名は会期中に会場を訪ねる機会が得られず、企画者から、鑑賞者の反応を聞くに留まったため、アート領域における「アート⇔研究」の今後の課題については、まだ明確に得られていないのが現状である。トラーンスフェリムスの次回作としては、《あたかも考古学者かのように》をアカデミックな場に持ち込み、物質文化の研究者にキュレーター的役割を依頼することを考えている。「アート⇔研究」をアート領域と研究領域それぞれで発表し、鑑賞者や研究者の反応を確認するときに、ようやく我々の作品の可能性の先が見えてくるだろう。

4.3 人類学とアートの協働の実践から

ここまで、著者の廣田と中尾によるユニット、トラーンスフェリムスの作品《トライアル 003：あたかも考古学者かのように》という、人類学とアートの協働の実践について記述してきた。本章の最後に、ここから示唆される人類学とアートの協働の実践の、さらなる可能性について述べておきたい。

第 2 章と第 3 章において、筆者は、アートと人類学の類似性から想起させる人類学の可能性を 3 つ指摘した。《トライアル 003：あたかも考古学者かのように》は、それらのなかの人類学の調査手法それ自体のアート化の試みとして位置づけることができる。すなわち、考古学・物質文化研究のなかで調査手法として確立されている実測図のアート化である。より一般的にいえば、ボタニカル・アートが、植物学的に正確な記載を行うボタニカル・イラストレーションを基礎として成立しているのであれば、実測図をアート化したものも成立するのではないか。そうした試みである。

他方で、この試みを「アート⇔研究」として位置づけたように、人類学のアート化だけではなく、アートの実践の人類学化もまた、結果として得られたものである。前節のなかでふれたように、作品をつくる過程のなかでアートなるものが現れてくることも、この試みで期待していたことである。

実際に、今回の試みで廣田が「実測図」を制作するなかで、実測図と、アートとしての「実測図」の差異が浮かびあがってきた。それは、「美しさ」のあり方が現れる局面とも言い換えることができる。たとえば、工業製

品を対象とすることに廣田は難色を示した。これは、左右対称で形態が規格化されたモノを実測図のように正確に描き出そうとすると、モノの精密で正確な写実を目的とした緻密なデッサンに限りなく近づいてしまうように思われたからである。もちろん、実測図とデッサンは異なる。しかし、左右対称のモノの場合であれば、対象のモノそれ自体から、おそらくイディアルな（観念的で理想的な）形態が連想されやすく、実測図であれ、デッサンであれ、描かれたものがそのイディアルな形態の「再現」のようになり、その「再現」の程度によって「美しさ」が見出されるということになってしまうように考えられる。ありていにいえば、モノがいかに「再現」されているかという点が「美しさ」のポイントとなってしまい、実測図のあり方の一部しか表現できなくなる。その一方で、このエピソードは、本稿では答の出せない、新たな開かれた問いを生み出している。すなわち、実測図と精密なデッサンの差異とは何か、という問いである。

実測図がアートとしての「実測図」に変化したのは、ロットリングとトレーシングペーパーを用いることと、線を描き分けることの独自の方法を廣田が掴んだ瞬間であった。もちろん、実測図をアートにする方法はこれだけではないだろう。しかし、重要な点は、方眼紙にインクで描いてみるが「何かしっくりこない」ことや、線の青さも「邪魔」といった感性である。そこには、廣田に内在された「美しさ」の基軸があらわれている。そして、ロットリングとトレーシングペーパー、線の描き分けといった道具や方法が、廣田の「美しさ」の基軸と結びついたがゆえに、この作品の制作技法として採用され、それがアートとしての「実測図」を生み出したといえる。

人類学者が指摘してきたように、モノはたしかに社会的なコンテクストのなかで意味づけが与えられている［Appadurai 1988］。路上の石が美術館に置かれたとき、たしかに、その石はアートとなる可能性がある。しかし、実際のところ、路上の石がただ美術館に置かれるだけでは、それは撤去されるだけであろう。たしかに、実測図をそのまま美術館に展示することで、実測図がそのままアートとしてみなされる可能性はある。しかし、そのような場合においてさえも、何を選び、どのように展示するのかという営為が、それをアートにさせるのである。そして、そこには、アーティストやキュレーターの「美しさ」の基準─仰々しくいえば、審美的な感性─が出現し、働きかける必要がある。前節で書いた廣田の試行錯誤もまた、実測図をアートにするための営為であったということができるだろう。

このように考えれば、《トライアル 003：あたかも考古学者かのように》の試みは、アートの人類学の 1 つの方向性を示している。人類学のなかでは、アートの流通する過程を社会や文化の面から分析するというあり方［たとえば、Gell 1998］を批判しつつ、感性や直感にアプローチする方向性がありうることが主張されている［佐々木 2008］。たとえば、実測図がいかにアートとしての「実測図」になるのかという局面において、審美的な感性が要請されるように、アートではないもの、あるいは、アート的なるものをアートにするという行為のなかで何が生じているのかを実践し、それを分析することは、十分に論じられていない審美的な感性を明らかにしうるのではないだろうか。少なくとも、《トライアル 003：あたかも考古学者かのように》という試みは、そのような問いを拓いたといえるだろう。

最後に、人類学の調査手法や成果のアウトプットのアート化の方法論的な可能性について述べておきたい。本稿の「はじめに」で引用したシュナイダーとライトのいうように、図像表象を用いて人類学の成果をアートとしてアウトプットすることは、テクストによって研究対象を十全に記述するモデルから解き放つという側面がある［Schneider and

Wright 2005: 4]。このことは逆にいえば、テクスト中心の人類学には、研究対象のコンテクストを正確に記述したいという志向性がある。一般的にいえば、コンテクストを十全に提示するために、テクストとしての情報量が増加すれば、その分、冗長なものとなってしまうという傾向があるだろう。そのような意味において、人類学のアート化とコンテクストの十全な提示は相いれないものとなっている。

そのようなことを踏まえつつ、廣田と中尾は当初、実測図とは何か、描かれたモノがどのようなものであるのかといったコンテクストの十全な提示を行うことをまったく考えていなかった。アートとして提示する場合、長々としたキャプションや説明文はあまりに冗長であると思われたからである。実際に、こうしたキャプションや説明文は一切付さなかったのだが、結果としては、「実測図」のなかに、実測図やモノの特徴を短文で説明したものを加えることになった。

このことは、逆説的な帰結であった。「実測図」に短文を挿入することになったのは、コンテクストを提示したいという研究者としての意向というよりも、むしろ、アーティストとしての廣田の審美的な感性による要請であったからである。前節で述べたように、それは、1 枚の「絵」に「もう少し何かを足したい」という廣田の感覚にあった。つまり、コンテクストの提示とアート作品として提示は、必ずしも対立するものではないことが、この結果からもわかるのである。

そもそも、廣田は、モノを紙のうえにどのように配置するのかということに意識をおいていた。「実測図」を描くために、A4 サイズと B4 サイズのトレーシングペーパーを採用しているが、モノそれ自体が A4 サイズにおさまる大きさであるのに、より大きな B4 サイズを選択することもあった [20)]。そこで意識していたのは、モノをスケール 1:1 で描く際に、どのように余白（「間」）を生じさせるかということであった。展覧会場における実測図の配置についても、廣田なりの全体を通しての余白（間）でこうした構成になっている。廣田は《交換プロジェクト》のインスタレーション作品を構成するときと同じアーティストとしての感覚で、実測図に描かれたモノの縦横の形態のバランス、黒（インクの墨）の量感、A4 サイズと B4 サイズのフレームのそれぞれの関わり方などを図面で何度も配置し、展覧会場の空間（天井高、隣接する作品、会場の照明などを含め）とのバランスも考慮しながら（**写真 11**）のような構成で展示した。

《トライアル 003：あたかも考古学者かのように》の試みが、すべてうまくいき、人類学とアートの協働が調和的に成立したとはまったく考えていない。ただ、人類学とアートの協働を自覚的に行い、人類学のアート化だけではなく、アートの人類学化という両者を実践するということから、新たな問いや方法論を生み出しうるとはいえる。

5　まとめ

本稿では、近年、人類学とアートの協働を促す試みや言説が広く流通しつつあることを踏まえたうえで、人類学とアートの類似性はどのようなところにあり、人類学とアートの往還から何がみえてくるのか、という問いに迫る暫定的なアイディアの提示を目的とした。

第 2 章では、人類学との類似性の高いアーティストとして、下道基行と岡部昌生の作品をとりあげ、アートと人類学の類似性を述べ、その類似性から想起させる人類学の可能性を 3 点にまとめた。すなわち、人類学の調査手法それ自体のアート化、人類学的な調査結果のアウトプットのアート化、人類学的な調査手法の拡張と手法自体の意味の付与である。これを踏まえて、第 3 章では筆者の 1 人である廣田の作品《交換プロジェクト》を検討

し、この作品の核心が、記憶の語りを聞きとるという行為を、モノとしての「交換」として具現化させることであることを記した。聞き取りという調査手法にモノを介在させるという点で、廣田の作品は、調査手法を拡張させて、聞き取るという行為自体の意味に「交換」という新たな意味を付与させていることを述べた。

第４章では、筆者の廣田と中尾によって結成されたユニット、トラーンスフェリムスが、考古学・物質文化研究のなかで調査手法として確立されている実測図をアート化する試みとして制作した作品《トライアル 003：あたかも考古学者かのように》から、人類学とアートの協働の実践を記述し、分析を行った。この実践から、アートではないもの、あるいは、アート的なるものをアートにするという行為の過程で、何が生じるのかを実践して分析することは、十分に論じられていない審美的な感性を明らかにする１つの方法となりうるという、新たな視座を提示した。これが人類学へのフィードバックである。

また、「実測図」に実測図やモノの特徴についてのテクストを加えることになった経緯から、審美的な感性が、図らずして、実測図とは何か、描かれたモノがどのようなものであるのかといった、学術的に要請されるであろうコンテクストの提示につながったことを記し、コンテクストの提示とアート作品としての提示は、必ずしも対立するものではないことを指摘した。

人類学とアートの協働は、まだ始まったばかりである。明瞭な理論や方法論が確立しているわけではない。あるいは、そうしたものは必要ないとみなされるかもしれない。しかし、人類学をアート化するだけではなく、アートを人類学化するという試みは、分析的で自覚的な言葉を生み出すことができるだろう。本稿は、そのためのささやかな試みの１つである。つまり、本稿は、トラーンスフェリムスの《トライアル 004》として位置づけられる。

work はアート作品であり、研究成果でもある。トラーンスフェリムスは、「ワークス（研究ー作品）」を生産するユニットである。アート作品の制作は、不可避的に、それに対する研究を生み出す契機をつくる。本稿は、《トライアル 003：あたかも考古学者かのように》の実践をアートと人類学の視座から読み解き直し、テクスト化をするという、トラーンスフェリムスの《トライアル 004》であるのだ。

＜注＞

1)　人類学が図像嫌い（イコノフォビア）に陥っているとする主張に対して、違和感をもつこともありうるだろう。たとえば、人類学が制度化されていく、20 世紀初頭から写真や映像は人類学の実践のなかで取り入れられてきており、映像人類学という人類学の下位ジャンルもまたすでに確立して久しいからである［箭内 2014］。しかし、人類学の一般的な学術的営為のなかで、写真や映像が中心的な位置を占めていると考えるのは難しい。人類学に限定されず、美術史や一部のカルチュラルスタディーズを除けば、人文諸学においても指摘することが可能ではあるものの、サブジャンルとして確立している映像人類学の営みを除けば、人類学の民族誌や学術論文において、写真や映像が主となって、テクストが補助的に用いられているとはいえないからである。もちろん、そのような意味において、人類学が図像嫌い（イコノフォビア）に陥っているとする主張は、一般論としては、ごくふつうの指摘であると考えられる。

2)　この点については、マーカスの議論を参照［Marcus and Myers 1995; Calzadilla and Marcus 2005］。とくに、マーカスとマイヤーズの論集に収録された批評家のフォスターの「民族誌家としてのアーティスト？」［Foster 1995］は、『文化の窮状』における「民族誌的シュルレアリスム」［クリフォード 2003］を踏まえたうえで、人類学とアートの双方への羨望を指摘している。すなわち、人類学は、

差異に対して敏感で、再帰性をもち、テクストとしての文化に自覚的などという理想化された自己イメージをアーティストに投影し、他方で、アーティストは、コンテクスト化、学際性、自己批判などを人類学から領有している［Foster 1995: 304-305］。そのうえで、内外の諸制度に自覚的であり、特定のコミュニティに社会的に関与していくアーティスト像を提示している［Foster 1995: 305-306］。

3)　『戦争のかたち』に掲載された「戦争のかたち」は、国内に残るトーチカ、砲台、掩体壕、兵器試験場と、韓国済州島の海軍航空隊基地跡、旧日本軍の掩体場跡である。

4)　下道自身は、インタビューにおいて、「自分なりの方法で歴史を足元から知り直したいという思い」があり、自らの関心を「自国における庶民の日々の暮らしを対象にした民俗学に近い」と語っている［下道 2018: 26］。また、「いま自分が立っている場所から少しずつ縦方向に歴史を掘ったり、横方向に空間を広げて物事を考えていくほうがしっくり」きており、「そこには、考古学と考現学を同時に行うような感覚」を見出している［下道 2018: 26］。

5)　拓版、拓摺。凹凸の上に紙をのせ、鉛筆やクレヨンなどでこすって模様を写し取る技法。古くから拓本として東洋で使用される原始的な版画技法。

6)　江澤による詳細な解説も参照［江澤 2018］。

7)　1997 年に体験をまとめたエッセイ集『バリ島遊学記』（世界文化社）が出版された。

8)　1941 年 12 月、太平洋戦争が始まると、日本軍はマレー半島を短期制圧。42 年 3 月 1 日にインドネシア上陸を開始した。同月 9 日オランダ領東インド軍が降伏し、その後約 3 年半にわたり日本軍はインドネシアを統治下に治めた。日本軍がインドネシアに与えたもっとも大きな影響はインドネシア青年に対する軍事訓練だった。

9)　2014 年 12 月 27 日、中尾が名古屋で行った聞き取りによる。

10)　たとえば［写真 9］と［写真 10］の一部は、《交換プロジェクト：ブリタル編》だが、会場のサイズ、空間のもつ特徴などに合わせて、展示のレイアウトは異なる。

11)　考古学を人類学の一部として捉えることに馴染みが薄い読者もいるかもしれない。しかし、アメリカの総合人類学は、少なくとも理念としては、自然人類学、文化人類学、言語学、考古学から構成されている。また、実際のところ、英米仏の人類学の伝統のなかで、考古学と人類学はしばしば重なりあってきている。アメリカでは、サーリンズの初期の研究は、オセアニアの考古学と人類学の双方に深く影響を与える研究であった［たとえば、Sahlins 1960］。より直接的には、プロセス考古学の先導者であったビンフォードが人類学としての考古学という主張を行い、1960 年代以降の考古学に大きな変革をもたらしている［たとえば、Binford 1962］。また、フランスでは、先史考古学者であり、技術人類学の泰斗としても知られるアンドレ・ルロワ＝グーランが考古学と人類学の双方にまたがる学者として著名であり、その主著はフランスの人類学の古典の 1 つとなっている［たとえば、Leroi-Gourhan 1943, 1945］。イギリスにおいても、もともと、最初期に社会進化に関連する研究を行っていたインゴルドが、近年、4 つの A として、人類学、考古学、アート、建築（Anthropology, Archaeology, Art and Architecture）を一体のものとして捉える構想を掲げている［たとえば、Ingold 1986; インゴルド 2017］。さらに、物質文化研究、民具研究のなかでは、人類学と考古学は調査手法を部分的に共有してきた。ここでとりあげる実測図は、まさに人類学と考古学に共通する調査手法の 1 つである［たとえば、名久井 1986］。

12)　中部ジャワ、マグランで画廊を経営するデディ・イリアントが、2010 年ジョグジャ

カルタに設立した。地下と２階のフロアが現代美術展示に使用されている。

13)　『Seeds of Memory 〜 Japanese artist in Yogyakarta~』展は 2017 年 7 月 12 日から 8 月 19 日まで開催された。参加作家は今村哲 with P(art)Y LAB、mamoru、山上渡、北澤潤、加藤真美、高屋佳乃子、梶浦聖子、上田靖之、早川純子、trānsferimus (廣田緑、中尾世治)、小沢剛、栗林隆、竹村京、芥川真也、為壮真吾、丸倫徳、古橋まどか。

14)　なお我々は、特定の鑑賞者を想定して制作を行ってはいなかった。このことは、筆者の 1 人である廣田が、それまでの制作活動において、とくに鑑賞者を想定していなかったことが大きい。

15)　この点については、日本の民具研究における実測図の発展が特異な例として言及されるべきであるが、筆者の能力を大きく超えた課題であり、また本稿の目的と外れるためにここではとりあげていない。

16)　ボタニカル・アーティストのキャサリン・ティレルによる定義を参照。

17)　紙とインクの相性について、中尾から廣田へ説明を求めたが、感覚の言語化は非常に難しい。紙の質感が種類によって大きく異なることや、製図ペンのメーカーによる黒インクの黒さの違い、ペン先のもつ筆圧との相性などについては、本稿で頁を多く割けないが、トラーンスフェリムスとしていずれ別稿で議論したい。

18)　ロットリング（Rotring）はドイツの筆記具メーカー名。おもに製図用の万年筆を生産しており、デザイン、建築の領域で頻用されるため、製品を「ロットリング」と呼ぶことが多い。本稿で廣田が製作に使用したものはロットリング社の製図ペンのこと。

19)　日本語で考え、英語での書き込みを行った。展示の開催地がインドネシアであったため、インドネシア語で書くことも考えたが、他の展示での利用を想定し、英語で書くこととした。

20)　たとえば《トライアル 003》の中で、A4 サイズ内に描くことが可能だったものは［図 15］［図 17］だが、廣田にとっては余白が重要だったために、B4 サイズで描かれている。

＜参照文献＞

岩淵貞哉　2018「Editor's note」『美術手帖（1067）』美術出版社、p. 7。

インゴルド、ティム　2017『メイキング――人類学・考古学・芸術・建築 金子遊・水野友美子・小林耕二訳、左右社。

江澤健一郎　2018「訳者解説」『ドキュマン』河出書房新社、pp. 294-328。

岡部昌生　2007「『問いのかたち』の喪失」港千尋編『岡部昌生　わたしたちの過去に、未来はあるのか』東京大学出版会、p. 5。

菊池実　2005『近代日本の戦争遺跡――戦跡考古学の調査と研究著』青木書店。

クリフォード、ジェイムズ　1996『文化を書く』紀伊國屋書店。

クリフォード、ジェイムズ　2003『文化の窮状――20 世紀の民族誌、文学、芸術』人文書院。

佐々木重洋　2008「感性という領域への接近――ドイツ美学の問題提起から感性を扱う民族誌へ」『文化人類学』73(2): 200-220。

下道基行　2018「インタビュー――下道基行」『美術手帖 (1067)』美術出版社、pp. 24-31。

下道基行　2005『戦争のかたち』リトルモア。

高橋秀治編　2007『廣田緑交換プロジェクト '07 〜アジアの記憶〜』愛知県美術館。

竹岡俊樹　2011『旧石器時代人の歴史――アフリカから日本列島へ』講談社。

名久井芳枝　1986『実測図のすすめ――モノから学術資料へ』一芦舎。

バタイユ、ジョルジュ　2018『ドキュマン』江澤健一郎訳、河出書房新社。

廣田緑編　2009a『Midori Hirota Exchange Project : Memory of Asia 〜お爺ちゃんの時代』国際交流基金、ポーラ美術振興財団、アサヒビール芸術文化財団、朝日新聞文化財団。

廣田緑編　2009b『廣田緑交換プロジェクト　Memory of Asia 〜お爺ちゃんの時代』HIGURE17-15cas.。

港千尋編　2007『岡部昌生　わたしたちの過去に、未来はあるのか』東京大学出版会。

箭内匡　2014「はじめに――人類学と映像」村尾静二・箭内匡・久保正敏編『映像人類学――人類学の新たな実践へ』せりか書房、pp. 7-26。

Appadurai, Arjun ed. 1988 *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
Binford, Lewis 1962 Archaeology as Anthropology. *American Antiquity* 28(2): 217-225.
Calzadilla, Fernando and George. E. Marcus 2006 Artists in the Field: Between Art and Anthropology. In Arnd Schneider and Christopher Wright eds. *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg Publishers, pp. 95-115.
Foster, Hal 1995 The Artist as Ethnographer? In George E. Marcus and Fred R. Myers eds. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. California: University of California Press, pp. 302-309.
Gell, Alfred 1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
Hickman, Ellen J., Collin R. Yates, and Stephen D. Hopper 2017 Botanical Illustration and Photography: A Southern Hemisphere Perspective. *Australian Systematic Botany* 30(4): 291-325.
Ingold, Tim 1986 *Evolution and Social Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
Leroi-Gourhan, André 1943 *L'Homme et la matière*. Paris: Albin Michel.
Leroi-Gourhan, André 1945 *Milieu et techniques*. Paris: Albin Michel. Paris: Albin
Marcus, George E. and Fred R. Myers eds. 1995 *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. California: University of California Press.
Sahlins, Marshall 1958 *Social Stratification in Polynesia*. Monographs of the American Ethnological Society, 29. Seattle: University of Washington Press.
Schneider, Arnd and Christopher Wright eds. 2005 *Contemporary Art and Anthropology*. New York: Berg Publishers.
Schneider, Arnd and Christopher Wright eds. 2010 *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. New York: Berg Publishers.
Schneider, Arnd and Christopher Wright eds. 2013 *Anthropology and Art Practice*. London: Bloomsbury Academic.
Schneider, Arnd eds. 2017 *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*. London: Bloomsbury Academic.
Sigaut, François 2012 *Comment Homo devint faber*. Paris: CNR Edition.

インターネット資料

下道基行ホームページ
http://m-shitamichi.com/taiwanlines　2019 年 9 月 5 日閲覧。
トラーンスフェリムスホームページ
https://transferimus.wixsite.com/transferimus 2020 年 3 月 26 日閲覧。
ボタニカル・アーティスト、キャサリン・ティレルのホームページ
https://www.botanicalartandartists.com/what-is-botanical-art.html　2019 年 9 月 24 日閲覧。
角利産業株式会社ホームページ（鑿の種類と用途）
http://www.kakuri.co.jp/howtouse　2019 年 9 月 3 日閲覧。

（2019 年 11 月 14 日受理）

“Art work (Art) ⇔ Research (Anthropology)” :
The Practice of “trānsferimus” or《Trial 0004》

Midori Hirota
Seiji Nakao

Keywords
Art and Anthropology, Contemporary Art, Anthropology of Art, Sensitivity, Archaeological Illustration

In recent years, attempts and discourse to promote collaboration between anthropology and art have been widely circulated. Based on these situation, purpose of this paper is to present a tentative idea that approaches the question of where the similarities between anthropology and art lie, and what can be seen from the going and going of anthropology and art.

First, we draw the works of Motoyuki SHIMOMICHI and Masao OKABE, who are the artists with a high degree of similarity to anthropology, and describe the similarities between art and anthropology, and summarized the three points of possibilities of anthropology from consideration on the similarities; making art from anthropology, making art of the output from the result of anthropological research, and giving new meanings on the anthropological research which is extended by art.

These three points of possibilities can be seen in the work entitled “exchange project” by one of the authors, Midori HIROTA. Then, we take up the work “trial 003: as if archaeologists” by the unit “trānsferimus” of the authors, HIROTA and Seiji NAKAO. The work “trial 003: as if archaeologists” was an attempt to create the art work from archaeological illustration which have been established as survey methods in archaeological and material culture studies.

As a feedback from the practice in the making process of “trial 003: as if archaeologists” to anthropology, we present a new perspective that the analysis of the practice making art form something that is not art or is artistic can reveal aesthetic sensibility. We also mention that presentation of a context and presentation as an art work are not necessarily opposed on the basis of the making process of “trial 003: as if archaeologists”.