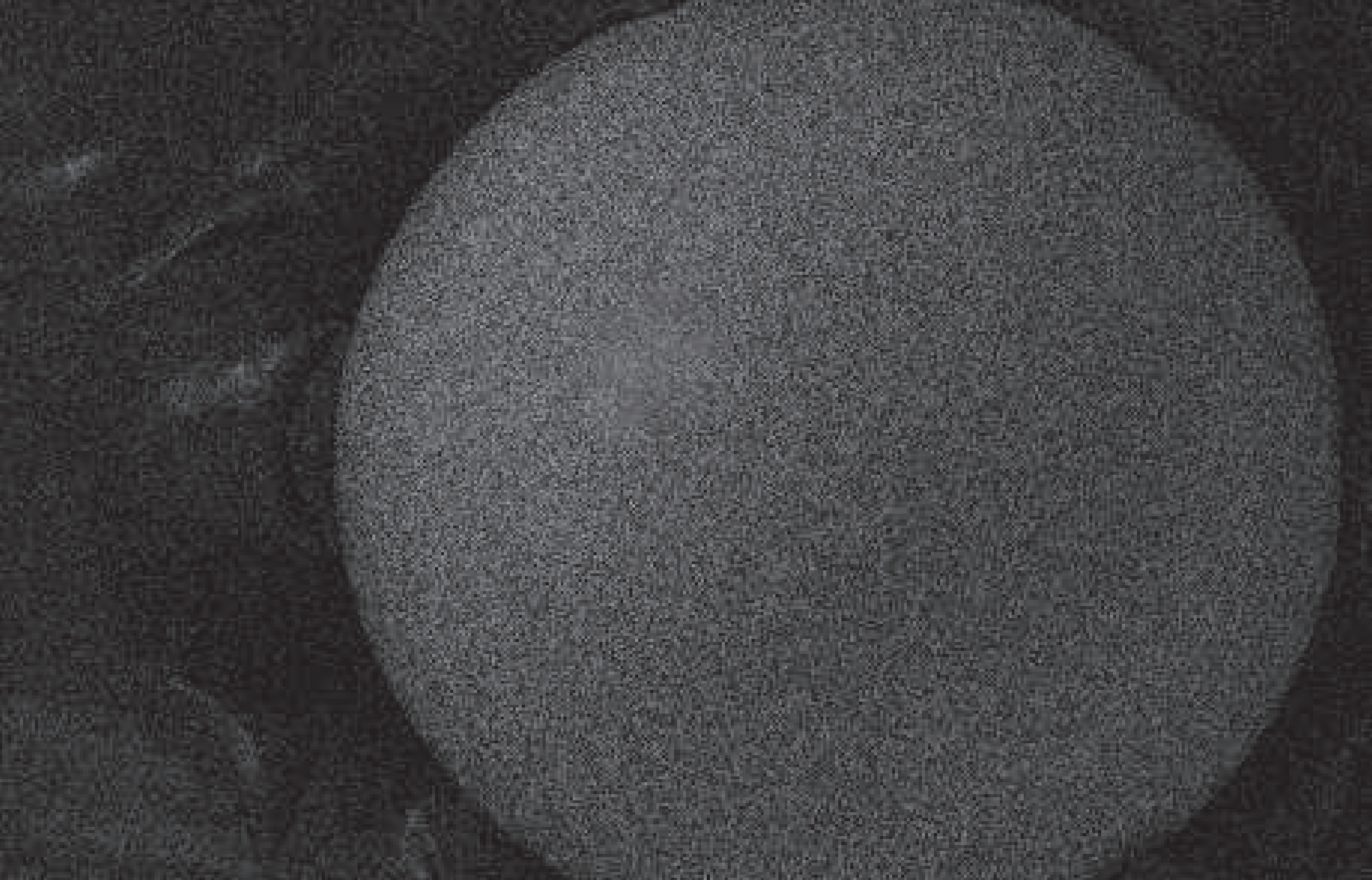




**saeborg**



**saeborg**

**saeborg**



## contents

目次

004	<b>TCAA exhibition</b> 現在の展示	<b>I WAS MADE FOR LOVING YOU</b>
022	<b>lineage tree</b> 系統図	
026	<b>past works</b> 過去の展示	
101	<b>characters</b> 登場人物	<b>portraits of the characters</b> 登場人物の横顔
129	<b>sites</b> 舞台	
145	<b>essays</b> 論考	<b>生きた彫刻の力、そして情動とケアの政治</b> <b>セバスチャン・河南・プロイ</b>  <b>Living Sculptures and the Politics of Affect and Care</b> <b>Sebastian KAWANAMI-BREU</b>  <b>サエボーグとは何者か</b> <b>相馬千秋</b>  <b>Who is Saeborg?</b> <b>SOMA Chiaki</b>  <b>聖なる山、降りることで登ることができる……</b> <b>杉田 敦</b>  <b>A holy mountain, which can be ascended by descending……</b> <b>SUGITA Atsushi</b>
171	<b>early days</b> むかしむかし	<b>early days and back stage</b> むかしむかしと舞台裏
182	<b>biography</b> 略歴	
186	<b>message from organizers</b> ごあいさつ	
188	<b>acknowledgment</b> 謝辞	
190	<b>credit</b> クレジット	

I WAS MADE FOR LOVING YOU

ヨロヨロと歩く酷く弱った犬  
人からの助けが欲しいけど、乱暴にされるかもしれない恐怖もあって  
怯えてもいる  
もしかしたらネグレクトされたのかもしれない  
実験動物になるところを逃げてきたのかもしれない

A weak, sickly dog limps along slowly,  
seeking help from people, but fearful of the constant threat of violence from them.  
Perhaps it has been neglected.  
Perhaps it has narrowly escaped being a test subject in a lab.









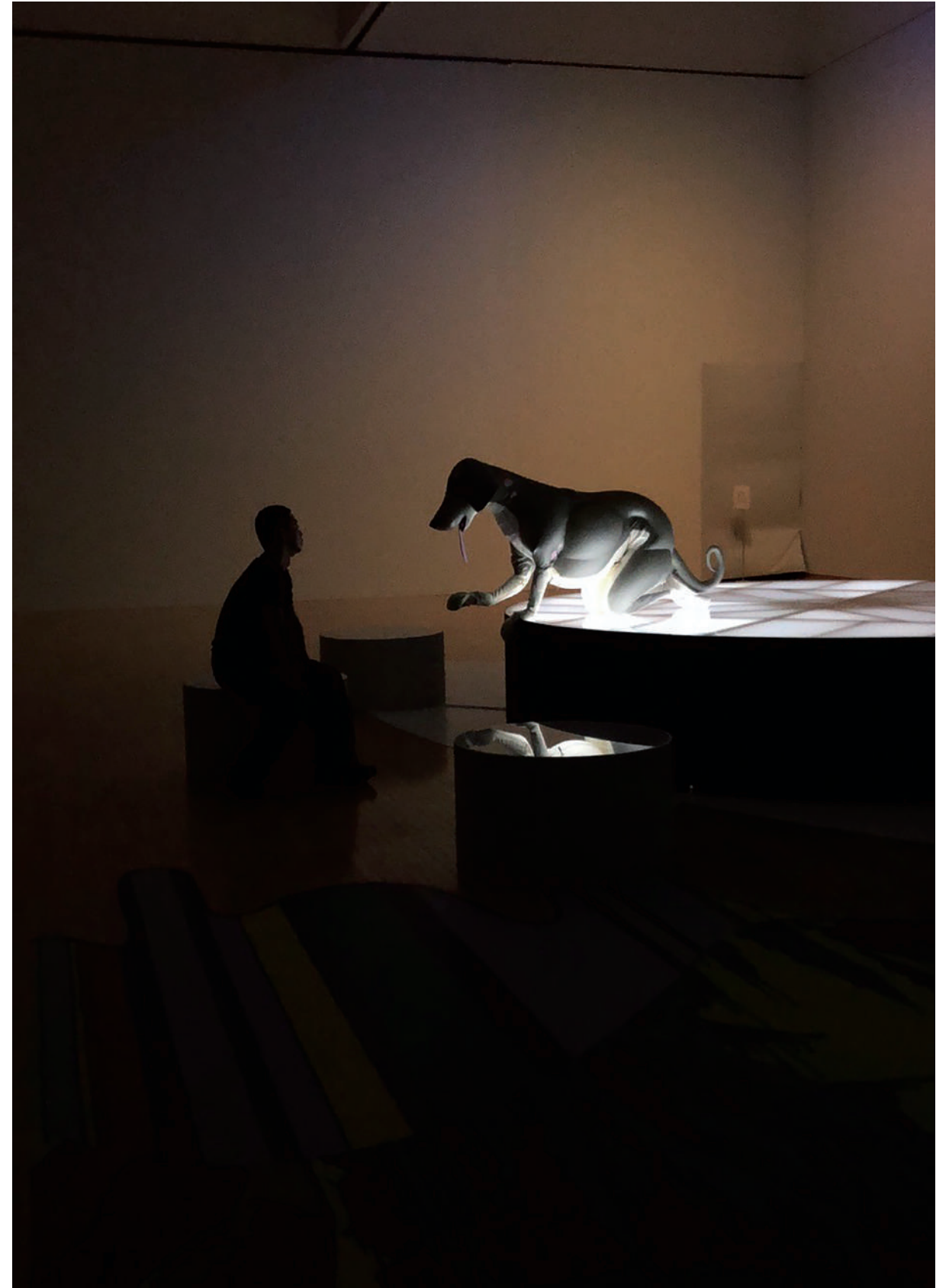


















時々、フリーズして動かなくなる  
この犬を成立させてきた世界は半分消えかかっている  
人の愛がないと存在することができないこの犬は、自分の世界の崩壊に抗おうとしている  
誰かの愛を信じて、  
ずっと祈り、待っている

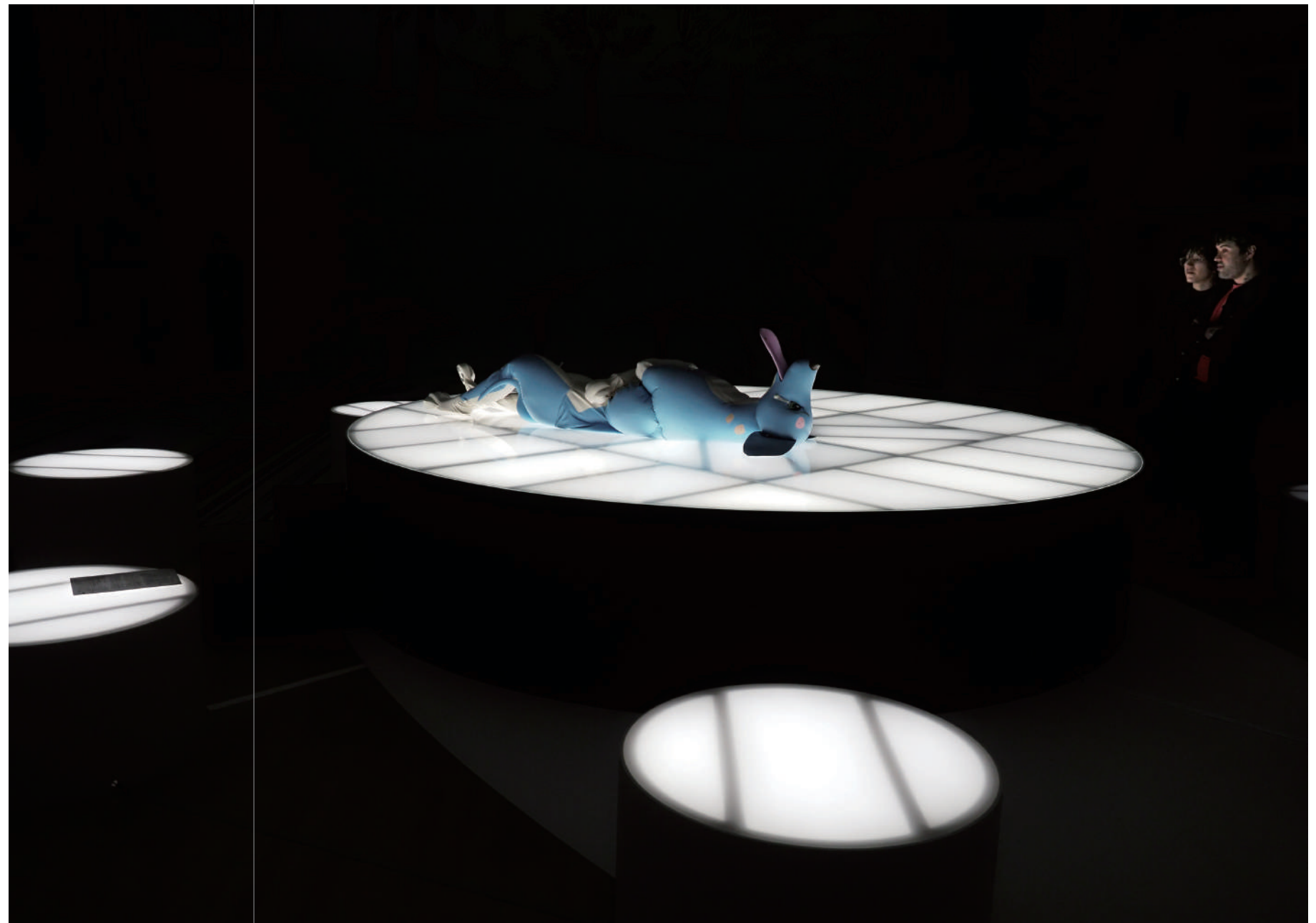
From time to time, it freezes.

The world that created it is already half gone.

Unable to exist without the love of people, the dog is trying to resist the destruction of its world.

It can only trust in the love of someone else

And continue to pray, and wait.



「サエボグ『I WAS MADE FOR LOVING YOU』／津田道子『Life is Delaying 人生はちょっと遅れてくる』  
Tokyo Contemporary Art Award 2022-2024 受賞記念展」、東京都現代美術館、東京、2024

“Saeborg ‘I WAS MADE FOR LOVING YOU’ / TSUDA Michiko ‘Life is Delaying’  
Tokyo Contemporary Art Award 2022-2024 Exhibition,” Museum of Contemporary Art Tokyo, 2024

I WAS MADE FOR LOVING YOU

ヨロヨロと歩く酷く弱った犬  
人からの助けが欲しいけど、乱暴にされるかもしれない恐怖もあって  
怯えてもいる  
もしかしたらネグレクトされたのかもしれない  
実験動物になるところを逃げてきたのかもしれない

A weak, sickly dog limps along slowly,  
seeking help from people, but fearful of the constant threat of violence from them.  
Perhaps it has been neglected.  
Perhaps it has narrowly escaped being a test subject in a lab.









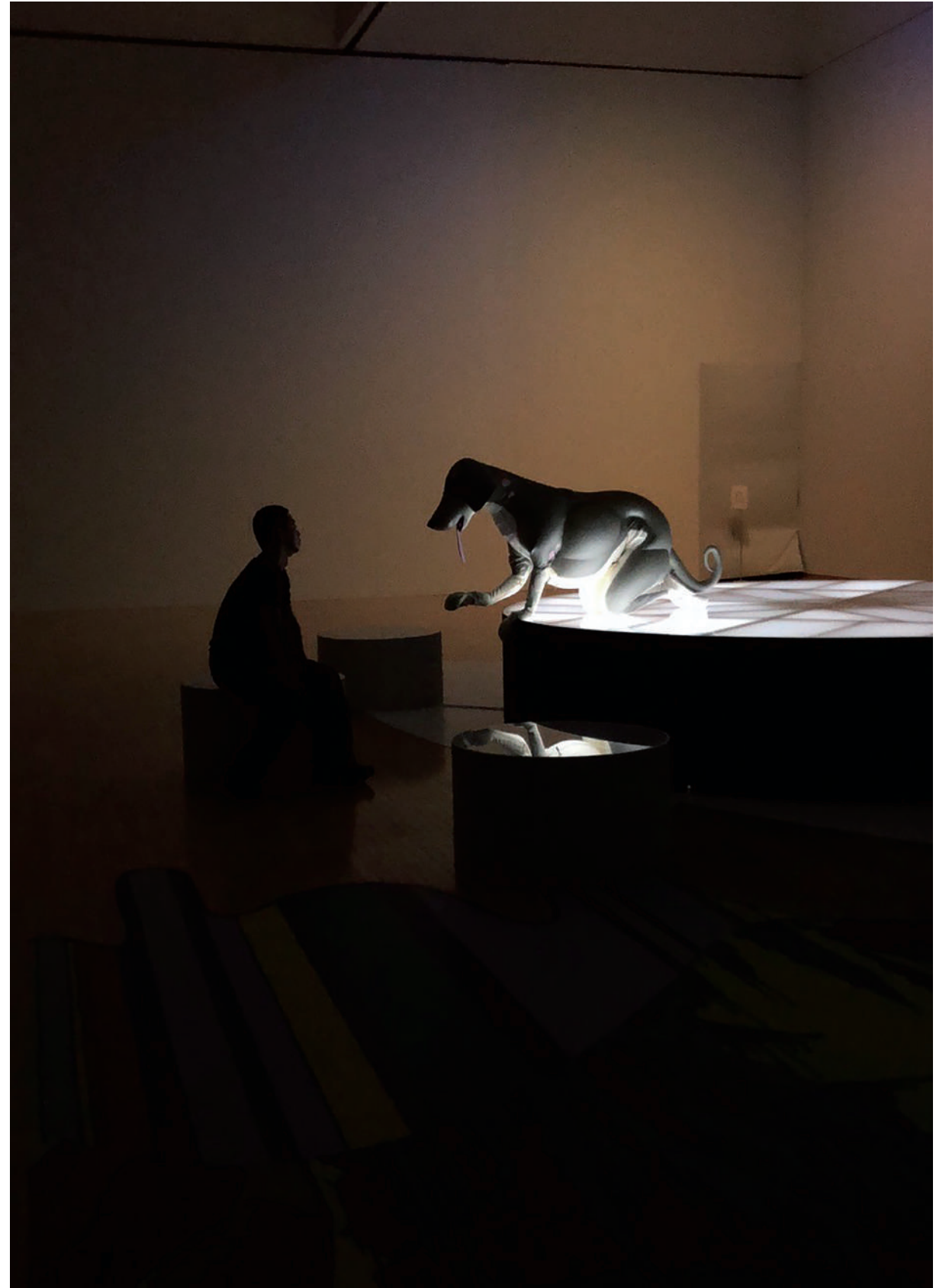


















時々、フリーズして動かなくなる  
この犬を成立させてきた世界は半分消えかかっている  
人の愛がないと存在することができないこの犬は、自分の世界の崩壊に抗おうとしている  
誰かの愛を信じて、  
ずっと祈り、待っている

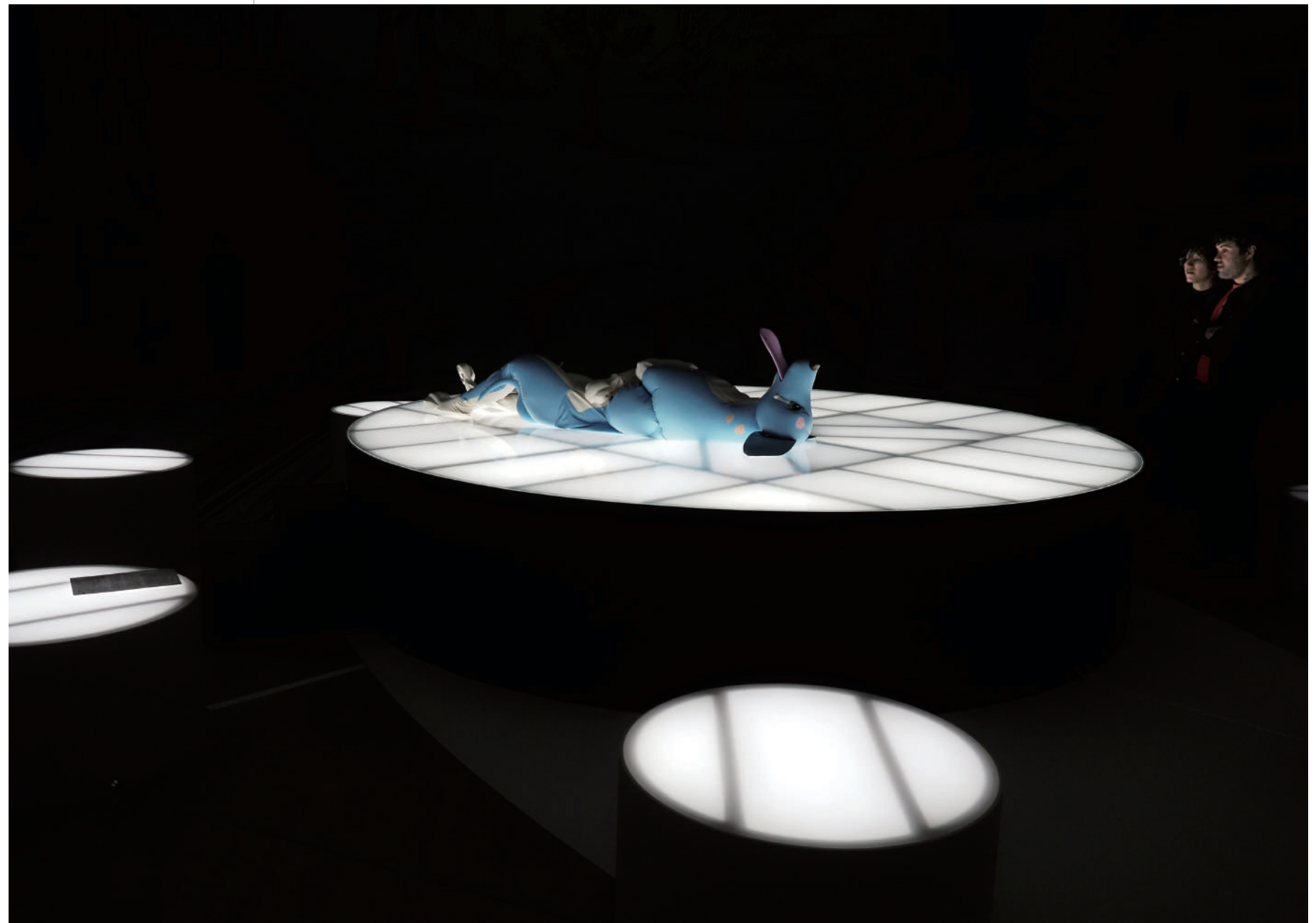
From time to time, it freezes.

The world that created it is already half gone.

Unable to exist without the love of people, the dog is trying to resist the destruction of its world.

It can only trust in the love of someone else

And continue to pray, and wait.



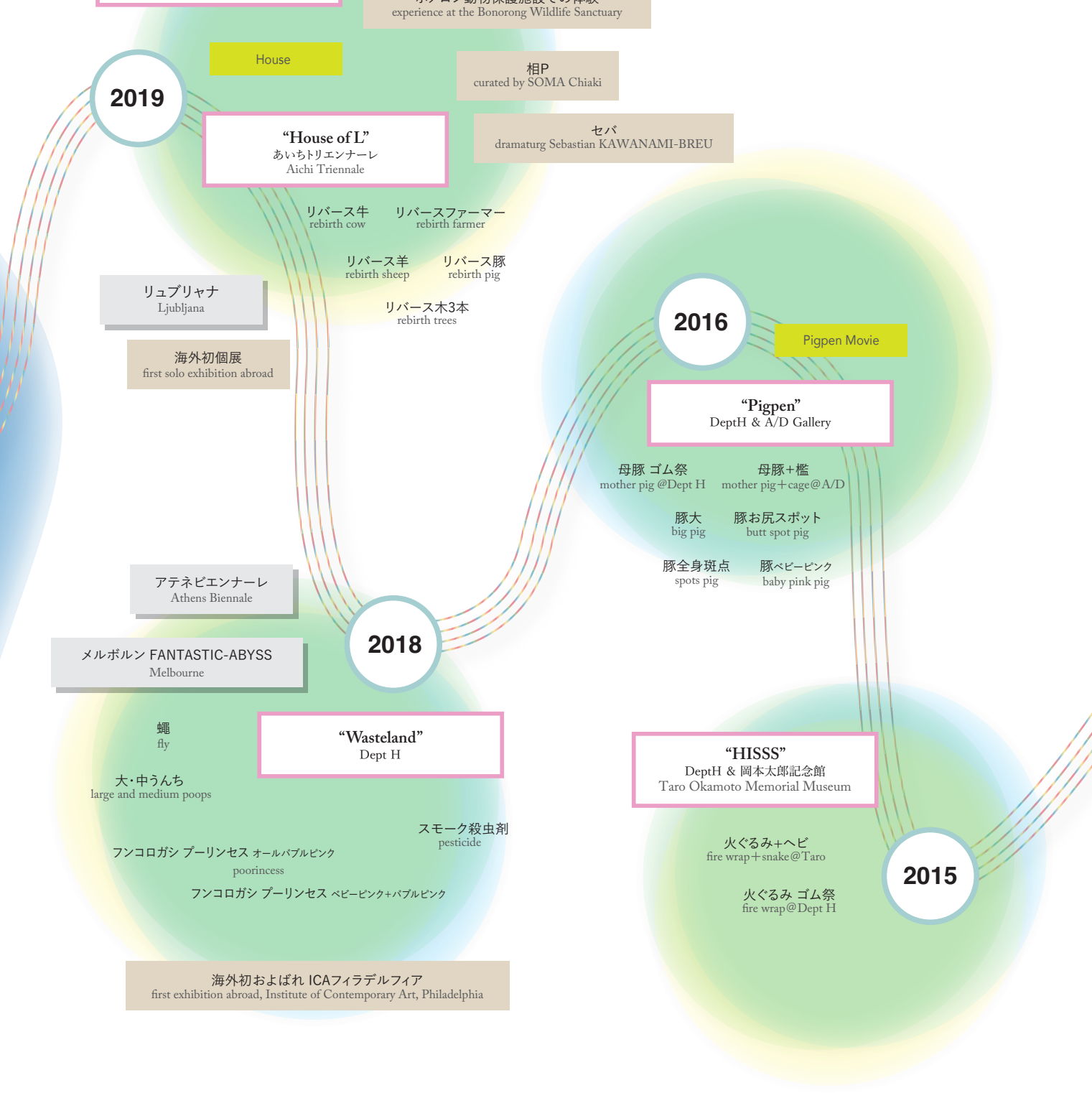
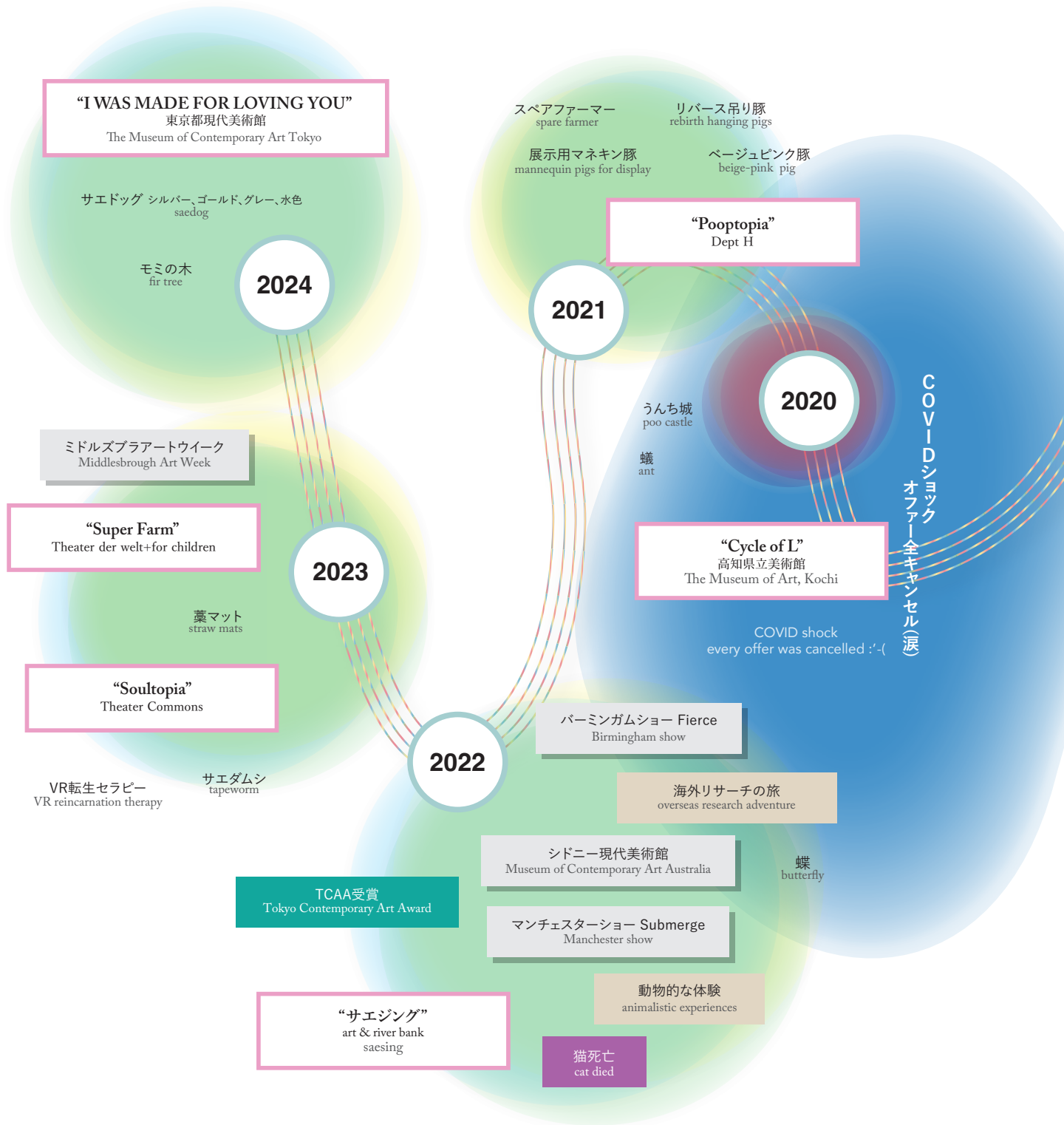
「サエボグ『I WAS MADE FOR LOVING YOU』／津田道子『Life is Delaying 人生はちょっと遅れてくる』  
Tokyo Contemporary Art Award 2022-2024 受賞記念展」、東京都現代美術館、東京、2024

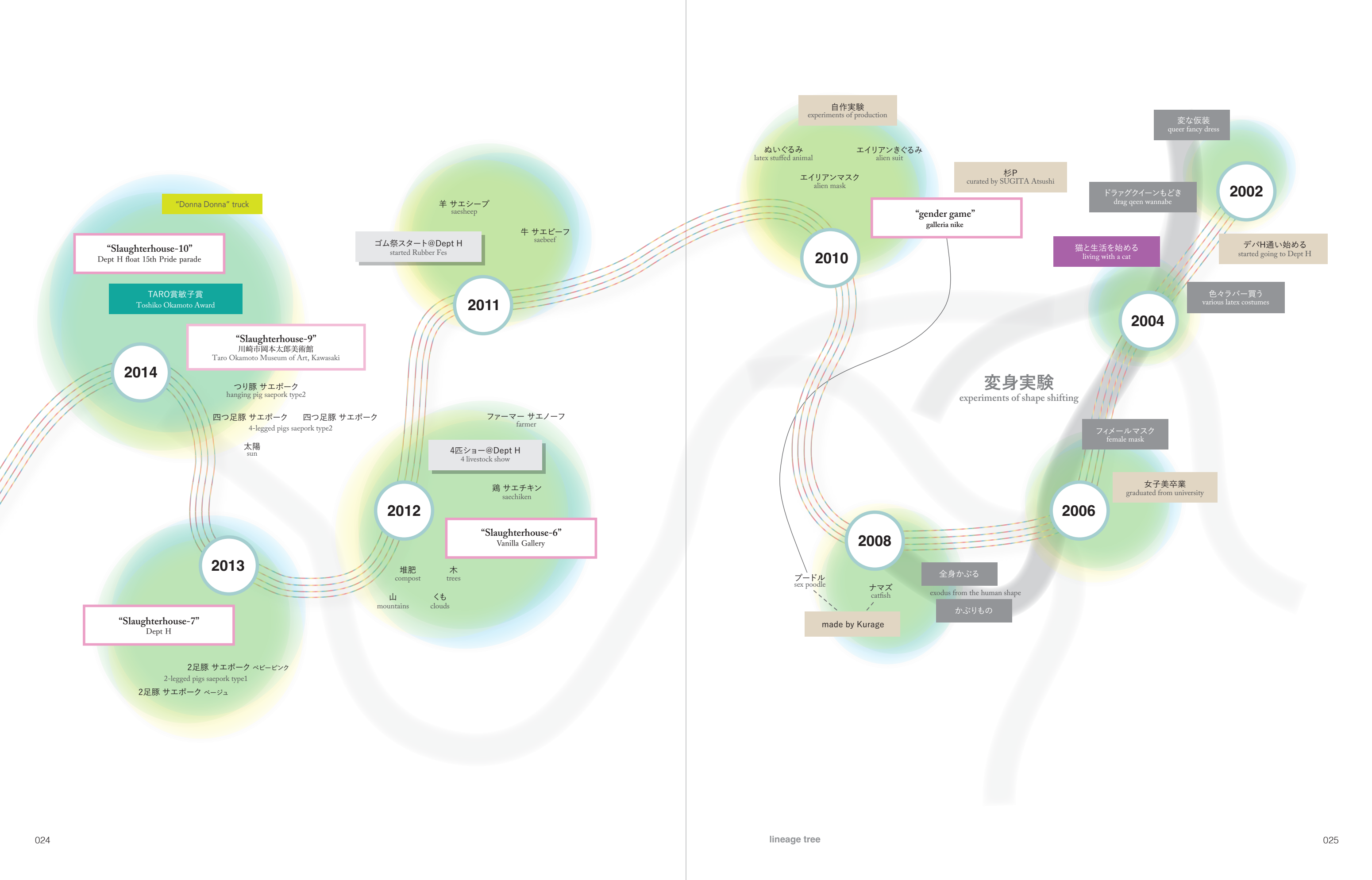
“Saeborg ‘I WAS MADE FOR LOVING YOU’ / TSUDA Michiko ‘Life is Delaying’  
Tokyo Contemporary Art Award 2022-2024 Exhibition,” Museum of Contemporary Art Tokyo, 2024

TCAA exhibition











## Super Farm

モンスター(異物)とどう付き合うか？

もしかしたら、大人から見たら子供の方がモンスターなのかもしれない

最終的には誰がモンスターなのかわからなくなる

What is to be done with a monster?

For some adults, children can be the scariest monsters of all.

Ultimately, we lose sight of who the monster is.











「世界演劇祭2023」フランクフルト、オッフェンバッハ、ドイツ  
"Theater der Welt 2023," Frankfurt and Offenbach, Germany

## Soultopia

### 虹の橋を渡って輪廻転生

まずはサナダムシに変身して牛の腸内でもある腸内界(Intestinaltoia)に。うんちと共に排泄されて死ぬ

転生先は牧場界(Farmtopia)。自分の望む家畜に変身できる

ともに時間を過ごした家畜たちと動物の言葉で悩みを吐露する。ファーマーに抱きしめてもらう

転生譚は人間世界に転生してからも続いていく

A cycle of reincarnation, across the rainbow bridge.

We begin by being transformed into tapeworms in the intestines of a cow, which becomes an Intestinaltopia.

Once expelled with the cow's poo, we die.

The next site of rebirth is Farmtopia—everyone chooses which animal to be reborn as.

We then use animal language to share problems and cares with other livestock they have spent time with, and can even be embraced by the farmer.

This story of death and rebirth then continues on into the human world.











「シアターcommons'23」東京都内エリア各所  
"Theater Commons Tokyo 23," Various places in Tokyo



## Pootopia

フンコロガシたちが住むウンチのお城

黄金色の尿の湖や、太陽のように肛門から降り注ぐ尿の滝

Poorincess(プーリンセス)たちはこの糞の中から生まれ、糞を解体

A castle made of poo inhabited by dung beetles.

A golden lake of urine and a waterfall of urine that rains down from a sun-like anus.

“Poorincesses” are born from the poo and go on to dismantle the structures built from it.







「Ultra Unreal」 シドニー現代美術館、オーストラリア、2022

“Ultra Unreal,” Museum of Contemporary Art Australia, Sydney, 2022

\*当ページのみ | \*This page only





『『新しい成長』の提起 ポストコロナ社会を創造するアートプロジェクト』東京藝術大学美術館、東京、2021  
“New Ways to Grow: Artists Envision a Post-Covid World,” The University Art Museum, Tokyo University of the Arts, 2021

観客は家畜たちをケアしながら、  
実は自分たちがケアされていることに気が付いていく  
生きるということと、愛と、失った時間がめぐっていく物語

In the course of caring for the animals in this performance,  
we come to understand that we are in fact being cared for as well.  
This is a tale of what it is to live, to love, and to lose time.











「Cycle of L」高知県立美術館、高知、2020  
"Cycle of L," The Museum of Art, Kochi, 2020



## House of L



生まれてきた子豚に哺乳瓶でミルクを与えたり、一緒に歌ったりダンスをしたり  
弱ったペット(ugly pet)も登場する。「不完全」な存在と、どのように付き合うべきなのか？  
観客達は突きつけられる

We bottle-feed newborn piglets and then sing and dance with them.

We also encounter “ugly pets” that pose the question of how we should interact with beings  
who are regarded as “defective.”









「あいちトリエンナーレ2019 情の時代」愛知県芸術劇場、名古屋、愛知  
"Aichi Triennale 2019: Taming Y/Our Passion," Aichi Prefectural Art Theater, Nagoya, Aichi



## Saeborg Land

凍結精子のカクテルを飲んでから入場

メス家畜のキャラクターたちが、生まれたときからの役割を淡々とこなしていく

牛は乳を搾られ、羊は毛を刈られ、鶏は卵を産み、豚はと畜され、ファーマーはストリップをする  
さあみんな、一緒に踊ろう!

We drink a cocktail of frozen sperm before entering.

Female livestock animals perform their roles as soon as they are born: cows are milked,  
sheep are shorn, hens lay eggs, pigs are slaughtered, and the female farmer performs a striptease.  
Then it's time for everyone to dance together!











「Dark Mofo 2019」アヴァロン・シアター／オデオン・シアター／MONA MUSEUM、ホバート、オーストラリア  
"DARK MOFO 2019," Avalon Theatre / Odeon Theatre / Mona - Museum of Old and New Art, Hobart, Australia



フンコロガシ達の“極小の物語”

蠅をペットに、食べ物でもあり住み家でもある糞を見つけて大喜び  
糞を奪い、糞のシャワーを浴びて、最後は殺虫剤で殺される

This piece is a micro story of dung beetles.

With flies as pets, these dung beetles are overjoyed at the discovery of a large amount of poo that can serve as both food and a home for them.

They take the poo and pour it over themselves and each other in a poo shower, but in the end, they are killed by pesticide.









「デパートメントH」東京キネマ倶楽部、東京、2018  
"Department-H," Tokyo Kinema Club, Tokyo, 2018

past works



## Pigpen (in Cage)

人間サイズの子豚を産むことができる大きな母豚  
母豚は檻の中で、人工的に管理されている

A huge sow gives birth to human-sized piglets.  
This mother pig is held in a cage and controlled artificially.







「Submerge Festival」 SEESAW、マンチェスター、イギリス、2022  
"Submerge Festival," SEESAW, Manchester, UK, 2022  
\*当ページのみ | \*This page only

past works





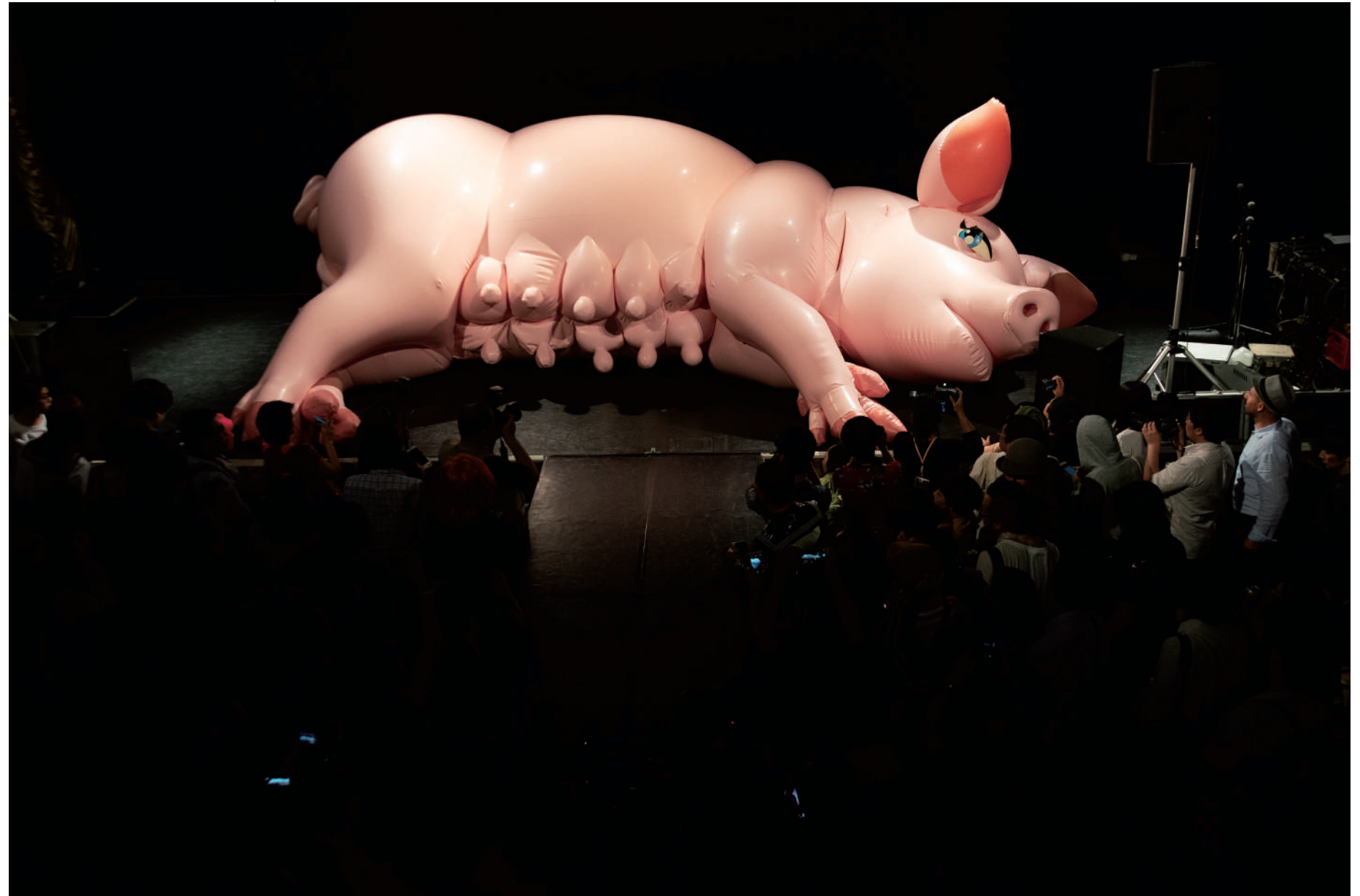
「Dark Mofo 2019」アヴァロン・シアター／オデオン・シアター／MONA MUSEUM、ホバート、オーストラリア  
"DARK MOFO 2019," Avalon Theatre / Odeon Theatre / Mona - Museum of Old and New Art, Hobart, Australia



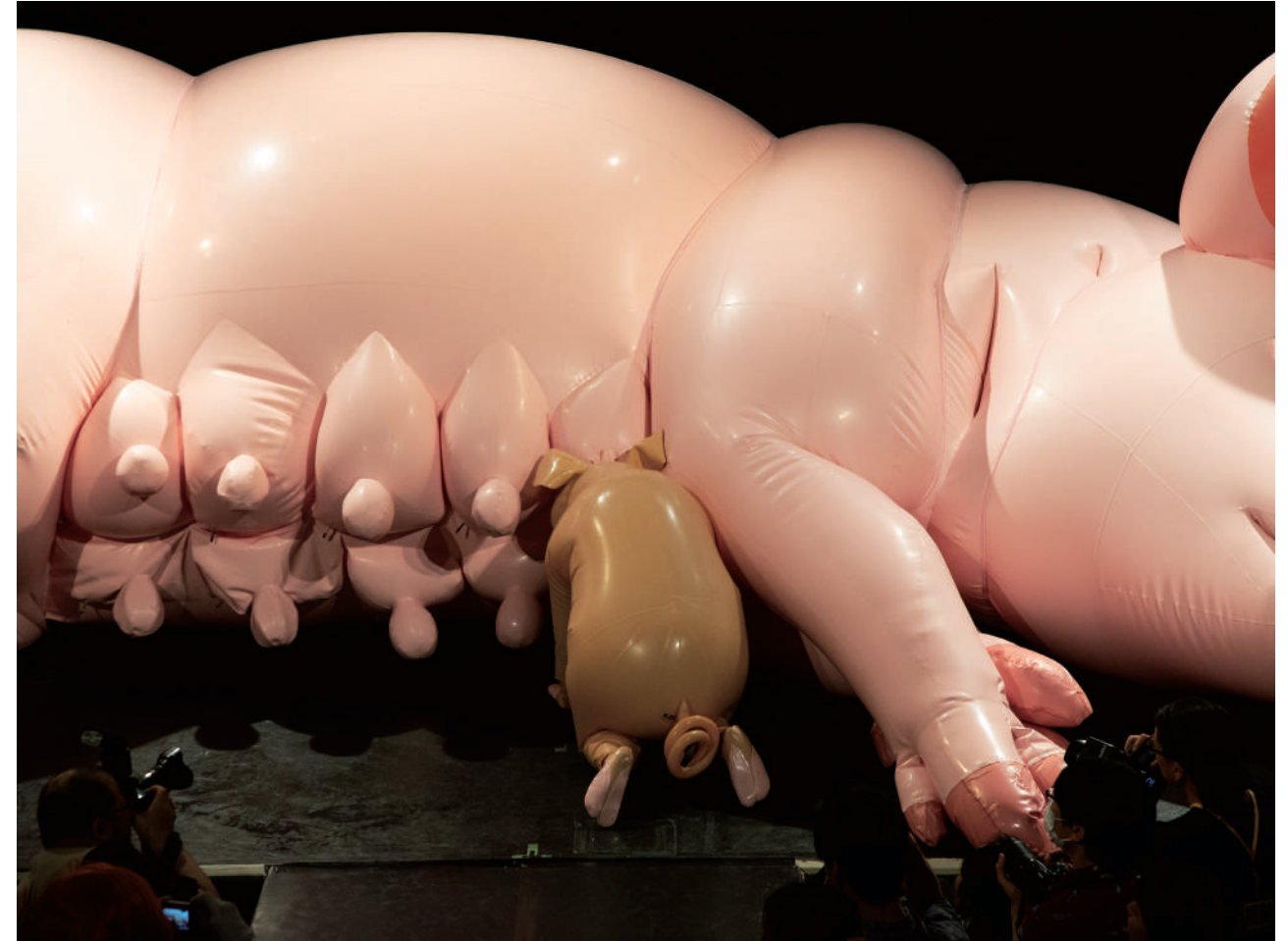
## Pigpen

母豚は出産し、授乳をする  
子豚たちは、生まれ、そして死んでいく

A mother pig gives birth and begins nursing her piglets.  
The piglets are born, and then they die.









「デパートメントH」東京キネマ倶楽部、東京、2016  
"Department-H," Tokyo Kinema Club, Tokyo, 2016



HISS

火の子たちが揺れ動く  
火の子たちが揺れ動く  
やがて炎は、大きくなって光り輝く

Children of flames dance and flutter.  
Children of flames dance and flutter.  
Soon they grow into a tremendous, brilliant fire.









「デパートメントH」東京キネマ倶楽部、東京、2015  
"Department-H," Tokyo Kinema Club, Tokyo, 2015

past works



## Slaughterhouse 10

ドナドナトラックが行く  
渋谷を、原宿を、代々木を  
ゆっくりゆっくり、スローターハウスに向かっていく

“Donna Donna” truck carries livestock  
to the slaughterhouse, snaking its way slowly  
through Tokyo’s Shibuya, Harajuku, and Yoyogi areas.











「東京レインボープライド2014」代々木・渋谷・原宿を走行、東京  
"Tokyo Rainbow Pride 2014," marching through Yoyogi, Shibuya and Harajuku areas, Tokyo



## Slaughterhouse

来訪者とメス家畜たちが柵で隔てられている  
ルーティーンをこなす柵の中と、それを眺める柵の外  
でも本当に、柵の中は柵の中で、柵の外は柵の外なのか

Visitors and female livestock are separated by a fence.

Those within the fence go about their routines as those on the outside look on.

But just how real is the separation between those on the inside and those on the outside?



「Ultra Unreal」 シドニー現代美術館、オーストラリア、2022  
“Ultra Unreal,” Museum of Contemporary Art Australia, Sydney, 2022  
\*当ページのみ | \*This page only









「第17回岡本太郎現代芸術賞展」川崎市岡本太郎美術館、神奈川、2014  
"The 17th Taro Okamoto Award Exhibition," Taro Okamoto Museum of Art, Kawasaki, Kanagawa, 2014









**portraits of the characters**

登場人物の横顔



saedog type 1



いつも悲しんでいて、いつも涙を流している

Endlessly sad, endlessly weeping.



マテリアル ラテックス  
制作年 2024  
カラー シルバー、ゴールド、水色、グレー  
サイズ 幅55cm×奥行60cm×高さ190cm

material latex  
year 2024  
color silver, gold, light blue, grey  
size W55cm × D60cm × H190cm



## sex poodle

オスでもあるし、メスでもある  
常に合体していて、いつも欲情している

Both male and female bodies united forever as one,  
eternally aroused.

マテリアル ラテックス  
制作年 2008  
カラー ピンク×ターコイズブルー  
サイズ 幅70cm×奥行150cm×高さ160cm

material latex  
year 2008  
color pink and turquoise blue  
size W70cm × D150cm × H160cm





搾乳できるように、妊娠し続けている  
ミルクタンクのようなお腹をしている

Has an abdomen like a milk tank,  
kept pregnant at all times to ensure milk production.



マテリアル ラテックス  
制作年 2009  
カラー ピンク×薄紫、ピンク×青  
サイズ 幅60cm×奥行60cm×高さ170cm  
  
material latex  
year 2009  
color pink and light purple, pink and blue  
size W60cm × D60cm × H170cm



定期的に毛を刈られてフルヌードに  
いつも恥ずかしい思いに苛まれている

Continually humiliated by regular shearing that leaves her fully nude.

マテリアル ラテックス  
制作年 2010  
カラー 水色×茶、オレンジ×茶  
サイズ 幅60cm×奥行60cm×高さ160cm  
  
material latex  
year 2010  
color light blue × brown, orange × brown  
size W60cm × D60cm × H160cm



saenofu (farmer)

家畜たちの管理者のつもりでいるけど、  
実は家畜たちと変わらないのかもしれない

Considers herself to be the one controlling the livestock,  
but may be in fact no different from livestock herself.

マテリアル ラテックス  
制作年 2011  
カラー ベビーピンク×黄色髪  
サイズ 幅50cm×奥行50cm×高さ160cm  
  
material latex  
year 2011  
color baby pink × yellow hair  
size W50cm × D50cm × H160cm





## saechicken

卵を産むために常に妊娠

上手に産むことができなくて、卵を飛ばしてしまうこともある

Kept in a constant state of pregnancy to produce eggs,

she is not always careful and sometimes shoots eggs out when laying them.

マテリアル ラテックス  
制作年 2012  
カラー ブロンズ×蛍光グリーン×蛍光オレンジ×シルバー  
サイズ 幅100cm×奥行170cm×高さ165cm  
  
material latex  
year 2012  
color bronze × fluorescent green × fluorescent orange × silver  
size W100cm × D170cm × H165cm



saepork type 1

良質なポークになるために生きている

Lives to become high quality pork.

マテリアル ラテックス  
制作年 2013  
カラー ベビーピンク、ベージュ  
サイズ 幅60cm×奥行60cm×高さ165cm

material latex  
year 2013  
color baby pink, beige  
size W60cm×D60cm×H165cm

characters





saepork type 2



妊娠していて、2足歩行できないので、  
他の家畜たちよりも遅れてしまう

Pregnant and unable to walk on two legs,  
she is slower than the other livestock.

マテリアル ラテックス  
制作年 2013  
カラー ベージュ  
サイズ 幅60cm×奥行60cm×高さ170cm

material latex  
year 2013  
color beige  
size W60cm×D60cm×H170cm

### saepork type 3



好物は母豚のミルク

Loves its mother's milk.

マテリアル ラテックス  
制作年 2016  
カラー / 柄 ベージュ、ベビーピンク、全身斑点、お尻スポット  
サイズ 幅60cm×奥行60cm×高さ170cm  
  
material latex  
year 2016  
color/pattern beige, baby pink, all spots, butt spot  
size W60cm × D60cm × H170cm

### saepork type 4



いつも仲間たちの輪の中に入れないでいる

Is always left out of what everyone else is doing.

マテリアル ラテックス  
制作年 2016  
カラー 黒、ベージュピンク  
サイズ 幅60cm×奥行60cm×高さ170cm  
  
material latex  
year 2016  
color black, beige-pink  
size W60cm × D60cm × H170cm



poorincess (dungbeetle)

うんちの城に住むフンコロガシのお姫様  
床も壁も食べてしまう

A dung beetle princess that lives in a palace of poop,  
eventually eating its floor and walls.

マテリアル ラテックス  
制作年 2018  
カラー 青×バブルピンク、  
青×バブルピンク+ベビーピンク  
サイズ 幅90cm×奥行80cm×高さ165cm  
  
material latex  
year 2018  
color blue × bubble pink,  
blue × bubble pink + baby pink  
size W90cm × D80cm × H165cm



プーリンセスのペット

Poorincess' pet.

マテリアル ラテックス  
制作年 2018  
カラー メタリックグリーン、メタリックブルー  
サイズ 幅35cm×奥行40cm×高さ35cm  
material latex  
year 2018  
color metallic green, metallic blue  
size W35cm × D40cm × H35cm





プーリンセスの世話係  
ウンチの城の分解を手伝っている

A caretaker of the Poorincesses who helps them dismantle the castle of poo.

マテリアル ラテックス  
制作年 2020  
カラー 黒×透明グレー  
サイズ 幅50cm×奥行55cm×高さ165cm

material latex  
year 2020  
color black × transparent grey  
size W50cm × D55cm × H165cm



saedamushi (tapeworm)

腸内界に時折現れる光(肛門)を、天国への入り口だと信じている

Believes that the light (anus) that it sometimes sees from  
Intestinaltopia is the entrance to heaven.



形態 VRアバター  
制作年 2023  
カラー 白  
サイズ 可変  
「シアターコモンズ'23」(Soultopia)  
東京都内エリア各所にて発表

type VR avatar  
year 2023  
color white  
size variable  
capture from "Theater Commons Tokyo '23"(Soultopia),  
various places in Tokyo



**sites**  
舞台

## Farm

ここには木や山、堆肥、柵があり、  
太陽や雲がそれらを見下ろしている  
手前にはと畜場があって、静かにショーの始まりを待っている

The farm has trees, hills, compost, and fences,  
and the sun and clouds look down from above.

A slaughterhouse occupies the foreground, waiting quietly for the show to start.



「第17回岡本太郎現代芸術賞展」川崎市岡本太郎美術館、神奈川、2014  
"The 17th Taro Okamoto Award Exhibition," Taro Okamoto Museum of Art, Kawasaki, Kanagawa, 2014



## House

外観は牛舎のように見えるが、中はリビングルームがあり、人間が住む家のようにも見える。一見するとファンシーだけど、ところどころにゲロや糞がついていたり、蠅がたかっていたり、汚い言葉が落書きされている。汚れた不穏な家…

While the structure looks just like a cattle barn from the exterior, inside is a living room that appears to be a home to humans.

It may look fancy, but there is vomit and poo scattered around, flies covering much of it, and vulgar graffiti here and there. A hidden, unsettling house...



「Cycle of L」高知県立美術館、高知、2020  
"Cycle of L," The Museum of Art, Kochi, 2020

## Pootopia

童話に出てくるお菓子の家のようなウンチのお城  
住むことができるし、食べることもできる  
フンコロガシが糞の壁を食い破り、最後は全てバラバラに分解されて崩壊する

The scene is set with a castle of poo made to resemble a gingerbread house from a fairy tale.  
Dung beetles can both live in and eat the castle.  
They soon eat through the poo walls and eventually destroy the castle completely by consuming the structure.



『『新しい成長』の提起 ポストコロナ社会を創造するアートプロジェクト』東京藝術大学美術館、東京、2021  
“New Ways to Grow: Artists Envision a Post-Covid World,” The University Art Museum, Tokyo University of the Arts, 2021



## Cage

豚たちが住む、  
豚たちが住まわされている、  
家のような檻の監獄

We see a prison-like cage  
where pigs live,  
or are forced to live.



「第6回アテネビエンナーレ:ANTI」 Banakeios Library、アテネ、2018  
"The 6th Athens Biennale: ANTI," Banakeios Library, Athens, 2018



## Department H

ここはクラブやディスコティックではありません  
コミュニケーションを目的としたサロンであり、お酒や踊りの苦手な人のために開かれたパーティーです  
キャンプでヒップでパンクでモンドな方、皆さまを驚愕せしめる装いの方を待っている

Neither a dance club nor a typical party venue.

It is a monthly party created as a salon for communication between people who don't necessarily like things like drinking and dancing.

It welcomes anyone who loves to dress to shock, from camp to hip to punk to mondo.



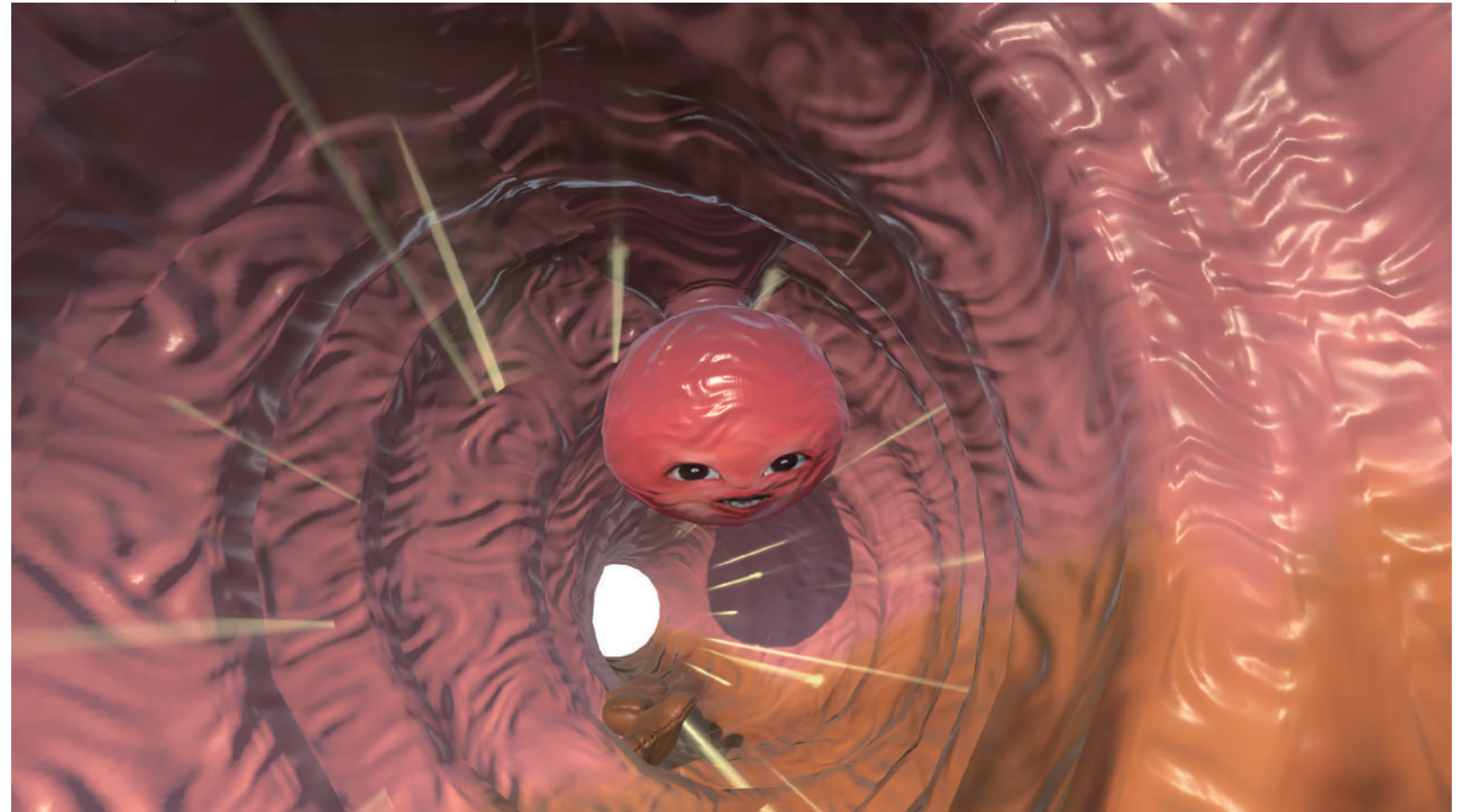
「デパートメントH」東京キネマ倶楽部、東京、2018  
"Department-H," Tokyo Kinema Club, Tokyo, 2018



## Intestinaltoia

ここ、牛の腸内はサエダムシ(サナダムシ)の住み家でもある  
サエダムシたちは、この天国の門のように見える光る肛門から糞とともに排泄され、  
死んで、また生まれかわる

We find ourselves inside the intestines of a cow, home to Saedamushi (tapeworms).  
From inside, the cow's anus looks for all the world like heaven's gate.  
Then the tapeworms are expelled along with the cow's poo, and once outside, they die and are reborn.



「シアターコモンズ'23」東京都内エリア各所  
"Theater Commons Tokyo '23," Various places in Tokyo

sites







**essays**

論考

## 生きた彫刻の力、そして情動とケアの政治

### セバスチャン河南・ブロイ (ドラマトゥルク / メディア論)

情動は原政治的である。それは、政治的なものの最初のざわめきに関わるものであり、生の強度の実感にあふれたものである。情動の政治は、繰り広げなくてはならないものなのである。

[1]

ブライアン・マッスミ『Politics of Affect』(Cambridge Malden: Polity, 2015)。

#### I.

体長6メートルのメス豚の周囲に観客がぐると集まると、そのラテックス製の身体はゆるやかに弾み始めた。すべての視線は、次々とメス豚の胎内から生まれ、四つん這いになって会場を動き回る子ブタに集まる。人の心をみるのは容易ではないが、みな表情には驚きと喜び、そして状況全体の不可解さによる若干の困惑が映っていた。足元には「何か」が這いずり回っているのだが、その「何か」がいったいなんなのか、なんともいえない。子ブタたちが人間に近づき、鼻先が子供や大人の手に触れると、人々はケアと遊戯のささやかな身振りで応え、展示空間はパフォーマンス的な空間に変容していく。その空間は寓意的であるとともに、非常にリアルなものでもある。というのも、産まれたてのサエポークたちは、視界が限られており、皮膚も自分のものではないから事実上「無防備」な身体だからである。見知らぬ環境に遭遇して何が起こるのか、すべては観客の意志と手にかかっている。そう考えながら場を見渡しているうちに、観客はすでにサエポークたちと様々な関係をつくり始めていた。子ブタに哺乳瓶でミルクを与える人もいれば、豚の真似ミメーションをしながら、新しい仲間と一緒に床でごろごろするような人間もいた。2019年のあいちトリエンナーレの一環としてこの作品が展示されたとき、会場外では「表現の自由」をめぐる言葉の嵐が吹き荒れていたのだが、そのさなか、会場内はインタースペース保育園に変貌して、まるで別世界となっていく。本当の哲学的な意味で、私たちはひとつの出来事に遭遇したのである。

サエポークの動物身体は、幼児図式カワイイの道を極めた上で、あるところでは考えたこともない裏道に逸れたような格好をしている。その顔には丸くてチャーミングな瞳があり、その皮膚からは化学物質の臭いがする。そして、そのなかには、実際に生きている誰かがいる。初めて出会った頃、サエポークはデモ用に「サエビーフ」を着用した姿で打ち合わせに来たことがあるのだが、その意匠には、とにかくことばに尽くしがたい凄みがあった。サエポークの家畜たちは、人に不思議な魔法をかけ、別の姿へと生成変化するきっかけとなる。大人は子供になり、子供は大人になり、人間そのものは、人ならざる何かへの変身を遂げる。老人は羊と踊り始め、新聞記者は声高にカラオケを歌う。あるとき、若い男性は家畜パフォーマーの前に立ち、農場で待ち構える必至の屠殺場面から庇おうとしたことさえある。なんの強要もなく、なんの言葉も使わずに観客をアクターに変え、心の壁をとり払うことができるその意匠を着用したパフォーマーの女子たちは、天下無双のスーパーパワーを身につけて会場に立ち向かったのである。[2]

#### II.

サエポークの展示作品は、もともと根元的で、もともと純粋な形のパフォーマンス・スペース、すなわち生命の擬態、儀式、遊戯、そして現実と虚構の間で揺れ動く不確定性の美学によって構成され

[2]

ウルトラマンと同様に、変身状態によって身体のエネルギーが消耗され、オーバーヒートする恐れがあるため「期間限定」の使用ではあるが。

ブライアン・マッスミ [1]

る。最新作となる《I WAS MADE FOR LOVING YOU》(2024)にもまた、その系統を引いている要素がある。その空間の訪問者となる私たちは、妙に静かな人形牧場の芝生を渡り歩き、ドールハウスの中へ入っていく。そこで私たちが待っているのは、家庭的な日常性とは裏腹に、現実感覚を中断し、身体と眼差しをまるごと飲み込もうとするような未知の時空間である。視線は今度は丸い台座の上に佇む一匹の「犬」の生きた造形物に惹かれる。ここは崇拜の場なのか、それともストリップ劇場なのか——場所の意味に気をとられるよりも、その装置が何をするかという問題に注意を払うべきだろう。それはどのようなまなざしを顕在化し、そして造形物と私たちの間で、どのような情動関係を増幅させるのだろうか。

生物学的な観点からみて、「ペット」というものは奇妙な存在である。伴侶動物は、自然の生息域をもつわけではなく、人間から投射されるファンタジーと役割に順応しつつ、人間のまなざしと情愛に寄り添う形でわれわれと共生している。植物や肉を餌とする他の動物に対し、この種の動物は人間の愛そのものを餌にして生きているともいえる。子犬や子猫たちにとっては、この役割を果たせるかどうかは実存的な問題に関わると、ダナ・ハラウェイは『伴侶種宣言』のなかで述べる。業界の掟により、「可愛いかどうか」は、「生きるか死ぬか」という意味である。[3] なお、かわいがられることに特化したペットは、人間によって改良された動物社会のなかで、いわば介護ワーカーのような立場でもあるのだ。人間はペットの世話をする代わりに、ペットは人間の心のケアをしてくれる。ケアにまつわる、暗黙の社会契約である。通常、日常生活の中で、このようなケアの構造はあまり可視化されず、社会的な関係や規定というよりは、一連の自然現象のように認識される。喩えていうなら、ケアの構造は都市の下水システムや給電装置のように「機能不全」に陥らない限りは人にあまり気づかれないものである。

サエポークの展示空間において、ケアをする動物と、その消費者および管理者の役をもつ人間との関係は様々な形で問題化されるが、とりわけ面白いのは、そうした関係が脱自然化、ないしは逆転する瞬間である。《HOUSE OF L》(2019)の展示中に、あるとき照明が変化し、エラ・フィッツジェラルドの曲が流れ始めた。ゆるやかなスウィングが会場を満たしていくと、人間と動物の間の距離は縮み、全員はミラーボールの光の下で即興的な社交ダンスの場面を繰り広げる。社会人や親子がラテックスの家畜どもと手をつないで、腰をひねり、トロンボーン・ソロが入ると体をのけぞる。言葉は交わされないが、みな表情はずっと語り合っている。その光景はいい意味で間抜けグーフィーであり、なぜか崇高でもあると感じた。

「動物」と踊って、新しい関係を築くことは、マッスミのいう意味で「原政治的」な行為である。無意味に思われるほど素朴な身振りのなかから、既存の社会関係を停止させるための秘密の協定が結ばれようとしていた。画面上の表象を追うだけでは、このアートの政治を経験することは不可能だ。なぜならアートは情報伝達コミュニケーションの手段ではなく、言説とイメージの意味連鎖を一時停止させ、みたこともない場所へ誘うものだから。

#### III.

ある対談の中で、サエポークは私にこう語ったことがある。「戦隊ものに登場する人間たちがみなで力を合わせ、一匹の怪獣をフルボッコにするけども、それって正義のヒーローとして、どうなんだろうね?」と。たしかに人間は孤独な怪物にいつも集団攻撃を仕掛け、それを滅ぼすために巧妙な戦術を創案するが、怪獣を仲間として受け入れることや、怪獣と暮らすために想像力を使うようなエピソード

[3]

ダナ・ハラウェイ『Manifestly Haraway』Posthumanities 37 (Minneapolis London: University of Minnesota Press, 2016)。



ドをみたことはない。そのとき、サエボーグはふだん「力」という言葉に結びつけられる見当違いの強さとは何の関係もない、まったく別の「力」のあり方に関心があることが私に伝わった。そして、この「力でない力」をめぐる政治的感性を、今回の最新作《I WAS MADE FOR LOVING YOU》(2024)は以前よりも明確に表現しているように思われる。

サエボーグの展示について感心をそそるのは、その構成要素のどれもがフラジャイルであり、どこかで「生きている」実感がするということだが、それはあえて「弱い」存在の動物たちに遭遇し、それらとどのような関係をつくるかという問いを投げかけるものである。作品のなかで、造作物と鑑賞者の間で、そうした関係性をめぐる判断の場を開いておき、そして答えを事前に与えないことが「生きた彫刻」のひとつの特徴だといえるだろう。

「このドウブツを相手にしていいのか？」

「君自身は、どんなドウブツになりたいのか？」

あえていうと、サエボーグの作品で繰り返られる「ペットの政治学」は、動物愛護や食肉産業への批判を主題とするような代弁の政治ではない。サエボーグの造形物は、たしかに特定の立場を表現しているが、それはより広い意味で、社会的資本を持たず、生殖労働に従事し、社会への政治的貢献がほとんど容認されない人々を含む、いわゆる食物連鎖の底辺にいる「弱者」の立場である。現代資本主義の下で、ケアや介護、または感情労働に関わっている人たちに固有の経験が、ここで寓意的かつパフォーマンスティブな手法によって浮き彫りにされている。だが、ペットや人形牧場の造形作品についてさりげなく面白いのは、その身体をめぐるコミカルで「カワイオレント」な表現のみではない。テーマパークをはじめとするホスピタリティ産業の空間を美術館の展示空間に配置し、ふだん労働と認識されないケアの労働とそれにまつわる人々のまなざしの構造に直接対峙させることによって、彼女の作品は、サービス業や経験経済から一般家庭の生活に至るまで社会に浸透した情動資本主義の構図を彫刻として描き出し、そのなかで、美術館の位置も露呈させるような企てに思われる。サエボーグの動物キャラクターと遊ぶときに感じとるあの「いかがわしい」気持ちは、芸術的な挑発行為の所産に他ならない。この「人形牧場」は、けっして絵本のような場所ではないのだ。

#### IV.

サエボーグは造形作家かつパフォーマンスとして活動しているが、実は、彼女には玩具フィギュアのコレクションを保有する蒐集家の顔もあり、その玩具が展示創作の模型として転用される場面を目撃したこともある。史的唯物論者(私)にとって、この第三の面はなぜか重要に思われる。彼女の個展で切り開かれる「情動政治」のコンセプトを理解するための手がかりが、そこにはあるのではないだろうか。

子どもが手にして遊ぶ玩具の世界は、「ままごと」やその他の美的遊戯の世界と同様に、社会的現実からかけ離れた場所でもなければ、フェアリーテールのような純粹経験の場でもない。それどころか、玩具には「大人たち」の集合的記憶と社会的習慣が刻み込まれているのであって、玩具で遊ぶと人々は破壊神となり、暴力、性的欲望、そしてアナーキーとコントロールの弁証法を反復した世界へ没頭していく。それゆえ、サエボーグが綿密に構想し、ときおり玩具でシミュレーションもするドールハウスやペットたちの展示空間を、単なる主観や妄想を膨大化した表現と混同してはならない。玩具の世界を「等身大」にすることは、人の心の奥底にあるすべてのものに息を吹き込み、立体化した私たち

の情動を研究するという行為なのだ。

サエボーグと同様に玩具コレクターとしての顔をもっていたヴァルター・ベンヤミンは、このことを誰よりもよく理解していた。彼が歴史的な玩具や絵本の表現に着眼したひとつの理由は、それらの形象が「子どもたちのために」思い描かれた「意味」によってまったく規制されることができない、むしろ子どもが主体となる遊戯と生成変化のポリティクスを切り開くという側面であった。彼の知的な共謀者であり、第一次世界大戦で孤児になった子どもたちの児童劇を率いる演出家でもあったアッシャ・ラツィス(1891~1979)に寄せられた論考「プロレタリア児童劇場のプログラム」において、彼は、このポリティクスに言葉を与えようとしているが、その変革力は、舞台上の主義主張などではなく、むしろ小さな即興的な身振りへの自由から花開く一過性の美学から湧き上がるものだという。

真の意味で革命的なのは、生半可な気持ちで出来もしない行動をそそのかし、劇場出口では、また冷静な気持ちに戻る前に終息してしまうような思想的プロパガンダなど

はない。真の意味で革命的なのは、子供の身振りから発せられる、来たるべきものへの

秘密の兆候なのである。<sup>[4]</sup>

造形するという行為の意義もまた、この「来るべきもの」の兆しに形を与え、息を吹き込むことにあるのではないだろうか。政治的な表現とは、つまらない世論の言葉を追いかけて、その図式を自分のマテリアルに当てはめるようなことではない。「政治」の図式と既成観念そのものを突破し、言葉以前、経験以前のレベルで、それらを描き直すような圧倒的な他者性と遭遇させること、想像したこともない可能性がみえてくる「原政治」の場を生み出すこと、つまり評論家にはできないことを芸術家には期待したい。私たちの感性を拡張し、私たちが社会的現実への適応のために、心の周りで築きあげた最終防壁を溶解させるものでなければ、芸術の政治表現は成功できないし、そもそも成立もしないのだ。サエボーグの新作が表現している玩具と動物の政治学は、最弱の力こそが兆しとなって、私たちの心を変化から、いや「経験」そのものから守るこのバリアの向こう側にある異なる形の主体性、異なる形の共同性を再び想像可能にしてくれるだろう。

[4]

ヴァルター・ベンヤミン『Gesammelte Schriften 2: Aufsätze, Essays, Vorträge』(Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977)、763-69頁より引用翻訳。

## Living Sculptures and the Politics of Affect and Care

Sebastian KAWANAMI-BREU (Dramaturg / Media Theory)

*Affect is proto-political. It concerns the first stirrings of the political, flush with the felt intensities of life. Its politics must be brought out.*

[1]

Brian Massumi, *Politics of Affect* (Cambridge Malden: Polity, 2015).

Brian Massumi [1]

### I.

The audience gathered around the six-meter-long mother pig, when its latex body began to wobble. All eyes are on the newborn piglets that come crawling out of their mother's womb one by one and move around the space on all fours. It's not easy to read what's going on inside people's minds, but I can see surprise and joy on their faces, mixed with a bit of confusion that comes with the weirdness of the whole situation. "Something" is crawling around at their feet, but it's hard to say what exactly "it" is. As the piglets begin to approach members of the audience, their snouts touching the hands of adults and children alike, small gestures of play and care begin to unfold, and the exhibition space is transformed into a performative one. The space is at once allegorical, and very real, at the same time. The newborn Saeporks only have a limited field of vision, and their skin is not their own. They are virtually defenseless, and whatever happens to them now, in this unknown environment, is in the hands of the audience. These thoughts in mind, I looked around and saw how the audience was already building all sorts of relationships with the little Saeporks. While some began bottle-feeding the piglets, others engaged in acts of pork-mimesis, rolling around on the floor with their new companions. When Saeborg showed her exhibition at "Aichi Triennale 2019," a shitstorm over "freedom of expression" was raging outside the doors of the venue. Meanwhile, the inside was transformed into a completely different world, an interspecies nursery. In the true philosophical sense of the word, we were witnessing an *event*.

Saeborg's animal bodies look like they mastered the Japanese art of Kindchenschema Cuteness, but then took a few unexpected turns at the end of the road. They have round pupils, charming eyes, and exude a smell of chemical compounds from their skin. And, what is more, there is also an actual, living person inside of them. Around the time I first met Saeborg, she once came to a meeting wearing a prototype of the Saebeef suit. There was something about that design of hers that just could not be put into words. The livestock characters that Saeborg creates cast a mysterious spell over people, and begin a process of becoming something else: adults becoming children, children becoming adults, and humans becoming something other-than-human. An elderly woman starts dancing with a sheep, and a newspaper reporter sings karaoke at full volume. Once, a young man in the audience even stood in front of the farm animal performers and protect them from the inevitable slaughterhouse scene that awaited them. Without the slightest hint of force, and even without using a single word, the performers could turn the audience into actors, break down barriers, and melt hearts. They put on these costumes, and took the stage with invincible superpowers.[2]

### II.

At their core, Saeborg's exhibition works are performative spaces in their oldest and purest

form: mimesis of life, ritual, and play, combined with an aesthetics of indeterminacy between the real and the fictional. Her most recent work, *I WAS MADE FOR LOVING YOU*, continues to draw on these elements. Visitors walk across the eerily quiet lawn of a toy farm and enter a dollhouse. What awaits us there is an unknown time and space that disrupts typical domestic realities and threatens to swallow us up whole, body and gaze. The eyes of the audience are drawn to the living sculpture of a "dog" sitting on a round pedestal. Could this be a site of worship, or a striptease theater? What matters more than the meaning of this place is what it "does" as a device: What sort of gaze does it produce, and what sorts of affective relationships does it open up between the sculpture and the audience?

Pets are a strange lifeform from a biological perspective. Instead of a natural habitat, companion animals live in symbiosis with the human gaze and human affection, adapting to the fantasies and roles projected upon them. In contrast to other animals that feed on plants or meat, these animals feed on human love as such. As Donna Haraway wrote in her *Companion Animal Manifesto* that for puppies and kittens, the question of whether or not they can fulfill that role becomes an existential one. Their life or death depends upon them being cute (or not) according to industry standards.[3]

Within the world of animals that have been genetically engineered by humanity, pets became experts in cuteness, and also received a role akin to that of care workers. Humans care for them, but they also care for the emotional needs of humans—an unspoken social contract on the matter of care. Structures of care are usually not made visible in the course of daily life; they tend to be regarded as a chain of naturally occurring phenomena rather than a set of social relationships or rules—analogue to a city's sewer system or a power grid, which no one really notices, until the moment when it begins to show a "malfunction."

In the space of Saeborg's exhibitions, the relationship between the caregiver animals and the humans who consume and manage them is thematized in many ways, but what's subversive in particular are certain moments when this relationship becomes denaturalized or inverted. In one scene during *House of L* (2019), the lights go down and a jazz tune by Ella Fitzgerald begins to play. As the slow swing rhythm captivates the room, humans and animals come closer, and soon you can see them all dancing together under the lights of a mirror ball. Latex pigs and cows holding hands with adults and children, twisting their hips and bending their backs when the trombone solo kicks in. The scene is patently goofy and sublime, at the same time: Not a single word was spoken, yet everyone's faces were talking to each other all along.

Dancing with animals and building new kinds of relationships with them is a proto-political act in Massumi's sense. Amidst a series of simple and seemingly meaningless gestures, a conspiracy to suspend all known social relations began to unfold. The politics of art does not take place on a screen—you cannot experience it by merely watching images about it—because art does not communicate. It confronts humans with unknown standpoints and places, outside the chain of signification that usually operates in discourse and images.

### III.

Saeborg once brought this up in a conversation: "Why is it actually that human characters in the sentai genre (Japanese action movies such as *Power Rangers*) always gang up on one single monster to destroy it? I really wonder if that's what a hero fighting for justice does." We do see well worked out concerted attacks on a lone monster, but we've never seen an episode where humans use their imagination to accept the monster or try to co-exist with it in some way. In this conversation, it struck me that Saeborg has an interest in "power," but in a sense that is

[3]

Donna Haraway, *Manifestly Haraway*, *Posthumanities* 37 (Minneapolis London: University of Minnesota Press, 2016).

[2]

Much like Ultraman's powers, these transformations consume physical energy, leading to the risk of overheating, limiting the duration of its use.



quite different from the misconceived notion of “strength” which we usually associate with the term. I believe that her most recent work, *I WAS MADE FOR LOVING YOU*, has more clearly encapsulated a political sensibility pertaining to “powerless power” than anything else she has done to date.

What makes Saeborg’s installation works so intriguing is the fragility of their working components. They are alive somehow, and in the encounter with “powerless” animals, they provoke the question of what kinds of relationships people would like to form with them. One of the key features of her “living sculptures” is that they open up a space for minute decisions between the artwork and the spectators, without providing predetermined answers.

Can you live with this animal?  
What kind of animal would you like to be?

I should probably mention that the “politics of pets” in Saeborg’s work does not have much in common with political activism for animal welfare or against the meat industry. There is a standpoint which her sculptures embody, in a broader sense: the standpoint of those at the bottom of the food chain, so to speak, including those without social capital, those who are relegated to reproductive labor, and whose political contributions to society are seldom recognized. Here, we see the unique experiences of people engaged in care work or emotional labor under modern capitalism brought into stark focus through both allegorical and performative means. But what is subtly entertaining about Saeborg’s models of pets or her doll farm is not just the comical Kawaiiolence on display. Her works also situate the theme park-esque space of the hospitality industry within the space of an art museum. Through this direct juxtaposition with care work (forms of labor usually not recognized as such) and the structure of the gaze associated with it, her work reveals the ambivalent place of the art museum within affective capitalism, whose scheme has permeated everything from the service industry and the experience economy right down to the domestic realm of family life. That somewhat “iffy” feeling that the audience gets when playing with Saeborg’s animal characters is precisely the result of an artistic provocation: This doll farm in which we are is far from a perfect fairytale world.

#### IV.

In addition to being a plastic artist and performer, Saeborg is also an avid collector of toys and figurines, which (as I have personally witnessed) she sometimes uses to model the spaces of her exhibitions. For the historical materialist (i.e. myself), this third aspect seems significant for some reason. I believe that it offers us some important clues that help us understand the concept of the politics of affect opened up in her solo work.

The world in which children play with toys, just like the world of “house” or other types of aesthetic play, is neither separate from social reality, nor is it a fairy tale world of pure experience. On the contrary, toys are engraved with the collective memory and the social customs of the “grown-ups.” When we play with them, we become gods of destruction, and immerse ourselves in a world that repeats their violence, their sexual desire, and the dialectics of anarchy and control. Therefore, we must be wary not to confuse Saeborg’s meticulously designed performative spaces, sometimes simulated by means of a doll house or toy pets, with an overgrown expression of subjective phantasms. Making toy worlds larger than life is a way to objectify and study the secrets at the bottom

of the human heart in three dimensions, by inflating them.

Walter Benjamin, another collector of children’s toys, knew this better than anyone else. One of the reasons he paid so much attention to historical toys and children’s books was that there was a politics of play and becoming at work in them, which couldn’t be censored by the “meaning” others envisioned *for* the children, and which opened up a place in which the children themselves could truly be subjects. In “Program for a Proletarian Children’s Theater,” an essay he wrote for his intellectual co-conspirator Asja Lācis (1891-1979), a theater director who led a theater for children orphaned by World War I, he tried to put these politics into words. As he wrote, the transformative power lies in the freedom of the improvised small gesture and the aesthetics of the moment, and not in ideological declarations made on stage.

For what is truly revolutionary is not the propaganda of ideas, which leads here and there to impracticable actions and vanishes in a puff of smoke upon the first sober reflection at the theater exit. What is truly revolutionary is the secret signal of what is to come that speaks from the gesture of the child.[4]

Giving shape to the signals of “things to come” and breathing life into them—isn’t that the meaning of the act of creating plastic artworks? Political art does not mean looking for ways to match your material to slogans available in the zeitgeist. Artists should precisely do what critics cannot: to break through the schemata and preconceived notions in which “politics” are stuck, to confront people with an overwhelming kind of otherness on a level that precedes language and experience, an otherness that overwrites these schemata entirely. And, to create a proto-political space, where we can see possibilities which we would never have imagined. Political expression in art cannot succeed, and doesn’t even take place, unless it is able to expand our sensory experience and dismantle the defensive firewalls we erected around our hearts so we can cope with social realities. In the politics of toys and animals in Saeborg’s new work, the power of the powerless becomes a signal—a reminder of what could happen when these self-protective barriers, which guard us from inner change or from experience itself, come down, and other forms of subjectivity and collectivity become imaginable again.

[4]

Walter Benjamin et al., *Selected Writings* (Cambridge, Mass: Belknap Press, 1996). “Denn wahrhaft revolutionär wirkt nicht die Propaganda der Ideen, die hier und da zu unvollziehbaren Aktionen anreizt und vor der ersten nüchternen Besinnung am Theaterausgang sich erledigt. Wahrhaft revolutionär wirkt das *gebeime Signal* des Kommenden, das aus der kindlichen Geste spricht.”

## サエボーグとは何者か

相馬千秋（アートプロデューサー）

サエボーグとは何者か。この短いエッセイでは、敢えてこのシンプルな問いに応える形式をとりながら、サエボーグというアーティストとその特異なプレイ（遊戯／劇）について、パフォーマンスアーツのプロデューサーの視点から描き出してみたい。

### 半分人間、半分玩具の「不完全なサイボーグ」

まずサエボーグを語る上で避けておれないのが、「サイボーグ」という概念とその文脈であろう。サイボーグは人間の身体が機械によって拡張し、超人的パフォーマンスを発揮する機械人間を意味する。SF映画に登場する近未来の人間像としてのサイボーグは、1985年にダナ・ハラウェイが発表した論文「サイボーグ宣言」以後、性差を超越するためのフェミニズム的アイコンとしても捉えられるようになった。

その40年後、1人のアーティストがサイボーグを一文字だけ入れ替え、「サエボーグ」と名乗って作品を発表した。そのステートメントにはこう書かれている。「サエボーグは不完全なサイボーグ。半分人間で、半分玩具。」「自らの皮膚の延長としてラテックス製のボディスーツを自作し、装着する」。それはすなわち、生身の人間の肉体が、ラテックス製のボディスーツによって「半分人間、半分玩具」の状態へと拡張することを宣言するものであった。

ちなみにサエボーグのプロフィール写真は、いつもキュートな雌豚の着ぐるみ姿であり、その中身がどのような者であるかはわからない。筆者が10年前に初めて猪苗代湖畔の「はじまりの美術館」で《slaughterhouse》を見た時も、その作者が男性なのか女性なのか、個人なのか集団なのか、そもそも日本人なのか外国人のかもわからないままだった。笑顔の太陽が照らす、どこまでも強迫的に明るく、カラフルな書き割りの世界。まるでこども番組の着ぐるみ劇の舞台装置のようでありながら、屠殺用ナイフを手にしたファーマーガールや剥き出しの内臓が吊るされている。それは、陽気さと狂気、ポップさとグロテスクさが拮抗したまま演じられる、サエボーグという匿名のプレイ（遊戯）なのだった。

### 手を動かし続ける造形作家、サエボーグ

次にサエボーグは、いわゆる美術作家、造形作家であることを確認しておく必要があるだろう。それはサエボーグ自身が、視覚的造形に対する強いこだわりのもと、自らが作り出す表現を「美術」として、またその延長線上の「アート」として自己定義しているからだ。

もともと自らが装着しパフォーマンスするために開発された、ボディスーツとしての雌豚、鶏、羊、牛、害虫などの動物たち。一度見たら忘れないほどの圧倒的なキャラクター力、その動物の愛らしさを直感的に掴むデフォルメ力、それが三次元の「生きた彫刻動物」として動き回る異様さ、それを際立たせるために綿密に設計された陽気な「書き割り」としての背景のデザイン。これらはすべて、過去15年間にわたり、サエボーグが自らデザインし、自らの手でコツコツと制作したものの集積である。その総体

は、ボテイスーツ41着、6メートル長の巨大母豚のウルトラボーク、3メートル高のアグリーベット、その他ツリーや糞のバルーン15個など、膨大な量に及ぶ。つまりサエボーグは、キャラクター・デザイナー、コスチューム・デザイナー、セノグラファー（舞台美術家）の役をすべて1人でこなし、その実際の制作も自ら行うという、マルチタレントな造形作家なのである。実際、起きている時間はほぼずっとスタジオに籠ってラテックスの素材に埋もれながら制作しているという。こうした職人的な手仕事で、彼女の造形作家としてのベースにあることは間違いない。

### 自作おもちゃシリーズ「サエボーグ」で遊び倒すプレイヤー／パフォーマー

こうして1人の作家の想像力から生み出された世界は、一つの完結した「おもちゃシリーズ」であると同時に、それを使って遊び倒す「プレイルーム」としてとして機能する。その世界の最初にして最頻度のプレイヤーは、言うまでもなくサエボーグ本人である。まず作家の脳内には既に、これらの「おもちゃ」を使ってどう遊ぶかのイメージから、ストーリーが生まれる。

そのイメージがサエボーグの脳外ではじめて現実の空間にインストールされるのは、デパートメントHという、現実のプレイルームである。（デパートメントHとは、鶯谷の東京キネマ倶楽部にて毎月一度、深夜に開催されるフェティッシュ・イベントで、ラバーショーやボールダンスなどのアンダーグラウンド・カルチャーの発信源である。）ここではさまざまな嗜好に向けた得意なコスチューム（その多くはセクシャルな記号に溢れている）を身に纏った大勢の参加者が、ひたすら「見る／見られる」のプレイをステージ上と観客席のみならずあらゆる空間を横断しながら展開する、大人の社交場だ。ここでサエボーグは20年以上にわたり、自作の家畜動物や害虫のラバースーツに身を包み、パフォーマンスを行なってきた。その狂騒的なパーティは、アーティスト・サエボーグにとって、プレイ（遊戯）のための最高の舞台であり、遊びながら表現を鍛えあげるプレイブランドでもあるのだ。

### 演出家サエボーグの誕生

自らが生み出したプレイブランドで自らがデザインしたキャラクターで遊び倒す。筆者が、このサエボーグの自作・自遊のサイクルを、フェティッシュ・カルチャーの外でも展開することを提案したのは、2018年のことであった。「あいちトリエンナーレ2019」のパフォーマンスアーツのプログラムとして、初めてサエボーグの本格的パフォーマンスがデパートメントH以外の劇場空間で上演されるにあたり、そのプレイの前提を共有しない人たちをどう遊ぶか、その作戦を考える必要があった。つまり、造形作家サエボーグが生み出した登場人物や舞台装置を使って、演出家サエボーグが一つの舞台作品を作り上げる、という挑戦である。そこで起きた大きな転換が、観客がサエボーグ・ワールドの中で自由にプレイするという発想だ。デパートメントHでは「見世物小屋」というフェティッシュな空間構造ゆえ、スペクタクル（出し物）としての強度が求められていたが、劇場バージョンでは、舞台装置の中にすべての観客を



招き入れ、彼ら自身がそのブライブランドの一員として行う遊戯的振る舞いを、演出の力で引き出す必要があった。そこでドラマトゥルク、セバスチャン・ブロイを協働相手に招き、これまで作り溜めてきた複数の作品とそのパフォーマンスをつなぐドラマトゥルギーを構築した。

こうして誕生した《House of L》(2019)では、家畜動物たちが暮らすリビングに観客が招かれ、そこで母豚から生まれた子豚たちにミルクを与えて世話をしたり、病気のペット犬のゲロやうんこを受け止めたり、という、これまでのサエボーグ世界にはなかったケアの振る舞いのインタラクションが、観客と家畜動物たちの間に生成された。さらに2023年にドイツのフランクフルトで開催された「世界演劇祭テアターデアヴェルト2023」では、対象年齢2歳以上とした《Super Farm》において、観客が入場前に動物の耳や尻尾をつけて、パフォーマンスの一部となって参加する遊戯性を徹底した。こうしてサエボーグは、自らのフェティッシュな世界の創造主から、その中で人々が動物と戯れ／動物として戯れ、集団的な「おまつり」体験で遊戯的カタルシスを得る儀式を司る演出家ともなったのである。

#### 増殖し転生する化身(アバター)としてのサエボーグたち

家畜動物たちの着ぐるみはすべてサエボーグ自身が装着することを前提に制作されたため、サエボーグと同様の身体サイズの間しか着ることができない。彼女たちは「内臓」と呼ばれ、身体を拘束するラテックスの中で大量の汗をかきながら、家畜動物を演じる。あいちトリエンナーレでは最大16名もの「内臓さん」たちが参加したが、彼女たちは人間の言葉を捨て動物になりきってパフォーマンスをした後、ある種のユートピア的な多幸感と連帯感に包まれていた。サエボーグ自身によると、こうしたパフォーマンス間に醸成される連帯と圧倒的な肯定感は、国内だけでなく、海外でのツアーでも同様だという。

こうしてフェティッシュ・パーティから劇場や美術館にも広がったサエボーグ・ワールドは、いま、メタバースにも拡張している。「シアターコモンズ '23」において、メタバース内に構築された《Soultopia》(魂の桃源郷)(2023)では、参加者が真田虫のアバターに変身し、ともに協力しあいながら牛の腸を旅し、肛門から糞とともに下界に出て、家畜動物に転生し牧場で再び生を祝福しあう、というストーリーだった。魂の桃源郷としての牧場では、これまで家畜を屠殺してきたファーマーガールが、グループセラピーと称して、家畜たちの悲しみや悩みの吐露を受け止め、優しくハグをする。そして家畜たちは天に向かって空を舞い、次の生へと転生する。

リアルなパフォーマンスでは、家畜に変身できるのはサエボーグと同様の身体サイズの間だけだが、バーチャルであれば誰もが家畜に変身できる。実際、このメタバースでは、人間語を話すことおりの者たちが、プープ、メーメーと動物の鳴き声で互いを鼓舞し合っていた。屠殺され、食肉にされ、糞尿ともに排出される動物たちの化身(アバター)は、次なる生へと転生し、解放されていく。そこには、生殖や生死さえも管理された家畜動物たちの生の不条理が、一種の開き直りと逆説的な肯定によって、

相互ケアの場へと開かれていく。そこには輪廻転生を含む仏教的世界観さえ感じられる。

サエボーグとは何者か。それは、作者であるサエボーグ本人の化身(アバター)であると同時に、次なる生に向けて死を待ち続ける、私たちの生そのものの化身なのかもしれない。

## Who is Saeborg?

**SOMA Chiaki** (Art Producer)

Who is Saeborg? This is the question I will try to answer in this short essay from the perspective of a theater producer. I will discuss her unique style of “play” (in both senses).

### **An incomplete cyborg: half human, half toy**

The first thing we have to address when we talk about Saeborg is the concept of the cyborg and its context, from which the inspiration for this name was drawn. The term *cyborg* refers to the mechanical augmentation of a human body into a mechanized body capable of performing superhuman feats. Humanoid cyborgs of the near future that appear in science fiction movies have been seen as a feminist icon that transcends gender categories ever since the publication of Donna Haraway’s essay *A Cyborg Manifesto* in 1985.

Almost four decades later, one artist is now creating work under the name Saeborg. To paraphrase her statement, Saeborg is an imperfect cyborg — half human, half toy — who creates and wears latex body suits that function as an extension of her own skin. Through her choice of name, she has made a declaration that the latex bodysuits allow her to augment her biological body to become something that is half human and half toy.

Incidentally, Saeborg’s profile photos always show her in her adorable sow suit, with no indication of who is inside. When I first saw *Slaughterhouse* at her first museum show at the Hajimari Art Center on the shores of Lake Inawashiro, I still had no idea whether the artist was a man or a woman, an individual or a group, or even whether they were Japanese or not. The sun was smiling down with an intense brightness, illuminating the brightly colored backdrop of her world. And yet, while the scenery and props look like something from a children’s show, we saw a farmer girl wielding her kitchen knife and a carcass hanging with its entrails spilling out. This was the world that Saeborg (anonymously) created to facilitate an uncomfortable fusion between cheerfulness and madness, between pop aesthetics and the grotesque.

### **A creator whose hands are seldom at rest**

Next, to understand Saeborg, we must also recognize her as a visual artist and sculptor. This is because Saeborg herself defines her own works of expression as art based on her strong commitment to plastic models.

The animal body suits she originally developed for herself to wear for performances include a sow, a chicken, a sheep, a cow, and an insect. The overwhelming power of the characters is unforgettable, with their intuitive attractiveness and the strangeness of their moving about as

three-dimensional living animal sculptures against backdrops carefully designed to emphasize this strangeness. These have all been carefully designed, developed, and crafted by hand over a period of fifteen years of work to form her massive collection, which today includes 41 body suits, a six-meter-long giant mother sow, and three-meter-tall ugly pets, plus 15 other inflatable pieces like trees, poop, and more. The multi-talented creator wears many hats, including as a character designer, costume designer, and scenographer, and she does all the actual latex work personally. Nearly all of her waking hours are spent holed up in the studio, hard at work amid piles of latex material. This dedication to handcrafting is no doubt at the foundation of her work as a plastic artist.

### **A performer who has played as her own series of toy Saeborgs**

This world crafted by the imagination of one creator functions as both a coherent series of different toys and a playroom where these toys can be explored and played with freely. In the beginning Saeborg herself was, of course, most often the performer in this world. The stories sprang from the image the artist already had in mind of how these toys might go about playing.

The first venue where the artist’s imagination was realized in the form of an installation was in a real-life playroom called Department H (a monthly kink party at Kinema Club in Tokyo’s Uguisudani neighborhood that serves as a center for underground subcultures with late night events like latex shows and pole dancing). Here, in this adult social gathering that serves as an intersection for all kinds of spaces, participants decked out in special costumes (including many imbued with sexual significance) come out in droves to see and be seen at play both on and off stage. This is a space in which Saeborg has been performing for more than twenty years wearing latex suits of livestock and pests, and the frenetic party atmosphere has been the ideal stage for Saeborg to hone her expression as an artist through play on this stage.

### **A newly minted theatrical director**

She plays with the characters she has created within a world that she has also created herself. It was 2018 when I first recommended that Saeborg expand this cycle of self-creation and self-play to outside of kink culture. As part of the performing arts lineup at “Aichi Triennale 2019,” she made her real debut outside of Department H, which meant that she had to think about strategies for how to play with an audience that might not be primed with the same notions of what the show is meant to be. In other words, the challenge was for Saeborg to, as a dramatist, create a performance piece that makes use of the characters, props, and scenery that she herself had created as a plastic artist. Given the almost carnivalesque kink atmosphere



of events at Department H, there was more of a demand for a high level of spectacle, but for this theater version, the audience was invited into the scenery on the stage so that they could play as part of the production, making it a playground for them as well. We accomplished this with the help of dramaturg Sebastian Brey, who we invited to help structure the show in a way that would connect the many costumes and set pieces created by the artist to this particular performance.

This is how *House of L* came to be, with the audience being invited into the living space of livestock to engage with them through interactions of care (a theme not previously present in Saeborg's world), by doing things like feeding milk to the piglets born to the sow and catching the vomit and poop of a sick dog. Then, at the "Theater der Welt 2023" international theater festival in Frankfurt, Germany, Saeborg unveiled *Super Farm*, aimed at ages two and up, which maximized play by allowing audience members to put on animal ears and tails before joining in as participants. In this way, Saeborg branched out from her role as a creator in a kink world of her own making to also becoming a dramatist who presides over a ritual that brings about a playful catharsis in which the audience undergoes a collective carnivalesque experience through play both with animals and as animals.

#### **A series of avatars who reproduce and are reborn**

Since all these livestock body suits were originally crafted for Saeborg herself to wear, they can only be worn by performers whose measurements are nearly identical to her own. These performers, known as the "internal organs," sweat massively through their act as livestock, their bodies restricted by the suits. The production at "Aichi Triennale 2019" had up to sixteen performers acting as internal organs, and even without any communication through human language, the space was filled with a type of utopian euphoria and comradeship.

According to Saeborg, this feeling of comradeship and overwhelming positivity that arises among the performers works just as well overseas as it has in Japan. Saeborg's world has grown from the kink party where it began to theaters and museums, and has even expanded into the metaverse. Her *Soultopia*, built in the metaverse for the "Theater Commons Tokyo 2023," transforms participants into tapeworms. In these avatar forms, they must work together to complete the journey from a cow's intestines through its rectum and out into the world along with its feces. They are then reborn as livestock on a farm where they, together, celebrate life once again. In this farm that serves as a utopia for the soul, it is the farmer girl, the one who has been slaughtering livestock up to this point, who accepts the upwelling of sadness and anxiety from these animals and gently embraces them. Finally, the animals float up into the heavens

and are reincarnated once again.

In real world performances, the only people who are able to transform into livestock are people who are basically the same size and shape as the artist, but in a virtual environment, this transformation is open to anyone. In this version of the metaverse, participants give up the power of human language and are left to bleat and moo at one another for encouragement. The avatars of the animals who are killed, turned into meat, and then expelled with excrement are reincarnated into their next lives and made free. In a paradoxical affirmation of the unreasonable nature of the lives of livestock (whose reproduction and life or death are all controlled) ultimately arrives at a new type of reckoning that leads to a space of mutual care. It bears a strong resemblance to a Buddhist worldview that includes a cycle of reincarnation.

So, who is Saeborg? Perhaps the real answer is that Saeborg is simultaneously an avatar of the artist herself and an avatar of life itself as we continue to wait for death and the rebirth that follows.

## 聖なる山、降りることで登ることができる……

杉田 敦（美術批評家）

身につけるとのこと。人は何かを身につけると、多かれ少なかれ、そのときの自分を、隠し、遠ざけ、棄却している。たとえば自身の体型とは異なる衣装に袖をとおすとき、外見は見事に設計されたものに変貌を遂げることになるのだが、けれどもその裏で、それまでの自身の体型は覆い隠され、遠ざけられ、一時的に存在しないものにさせられてしまう。たとえば自身のものとは異なる色のカラーコンタクトをつけるとき、そうそこでも同じように、隠され、遠ざけられ、棄却されることになる。こうした例を挙げることは難しいことではない。しかしなぜ、身につけるのか？それは単なるコンプレックスによるものなのかもしれない。可能な範囲で修正したい。確かにそうなのかもしれない。あるいは、憧れによるものなのかもしれない。手にしていない羨望の特徴を、自分も手に入れたい。しかしその裏で、隠され、遠ざけられ、棄却されるのだ。コンプレックスや憧れの場合は、そうしたいという意志にもとづいているということができる。でも、そうではないかたちで、身につけなくてはならないときもある。

ゼウスとの望まぬ交接によって生まれた最愛の娘、ペルセポネーを探し求めるデメーテルは、わがものにしようとするポセイドンの目を晦ますために、牝馬に身を窶す。この哀れな地母神は、決してそうなることを望んでいたわけではなかった。彼女は、自身を隠したくもなければ、遠ざけたくもなく、ましてや棄却しようなどとは考えてもいなかった。ただ単に、邪な視線を避けたかったのだ。稀代の旅行家であり写真家でもあったアンネマリー・シュワルツェンバッハの場合はどうだろうか。この男装の麗人は、トーマス・マンの娘、エリカとの愛に耽り、ニーチェの愛したスイスの保養地で、自転車から車に飛び移ろうとして命を落としている。彼女を衣装倒錯に向かわせたのは何だったのだろうか。息子の誕生しか望んでいなかった、ナチスを熱烈に信奉する両親への反発だったのだろうか。自身を偽り世間を煙に巻こうとした人物たちの消息に詳しい種村季弘は、こうした擬態の多くは、フリードリヒ・デュレンマットの有名な戯曲のなかの、故郷に戻った資産家の老婦人の台詞に要約することができるとしている。あなたが私を売春婦にしたのよ、だから私は、世界を売春宿に変えるのよ……。強いられたものを受け入れ、その立場に立つ覚悟を持つことで、復讐することが可能になる。確かにシュワルツェンバッハの場合は、こうした動機に近いのかもしれない。しかし、さらに別の動機もないわけではない。誰かであるということは牢獄だ。こう記したのは20世紀初頭のポルトガルの前衛詩人、フェルナンド・ベソアだった。無数の異名、エテロニムを生み出し、アイデンティティをひとりの人間に帰着させるのではなく、多数のなかに分散させることをよしとしたベソア。彼の抱いた想いは、一体、何に由来するものだったのだろうか。おそらくそれは、アイデンティティというものの自体が、近代の幻想に過ぎないということをいち早く察知したためだったのだろう。アイデンティティに関しては、近年のケアを巡る議論のなかで、依存関係が肯定的に再考されるようになり、自立した個という、近代的な認識の根幹が掘り起こされ、覆されようとしている。さらに加えて、血液やDNAなど、生物学的な根拠でさえ確実なものではないとするエレン・サ

ミュエルズのような研究者による指摘も生まれつつあることを考慮しなくてはならない。

ベソアの場合がそうであるように、身につけることによる変身は、必ずしもハードウェアに依るものだけを意味するわけではない。ソフトウェア的な変貌もあるのだ。都合のよいことに、日本語の「身につける」は、そうしたものも含意している。それは、知識や技術に対しても同じように用いられ、さらには認識や悟りにまで用いられる。知識を身につけることで、それを知らなかった頃の行動とは異なる行動様式が生まれることになる。そして当然、それまでの行動は、隠され、遠ざけられ、棄却される。悟りの場合は、啓く、とするのが一般的だが、実態としては、それを手にすることであり、つまり「身につける」と言えるだろう。アレハンドロ・ホドロフスキーの1957年のデヴュー作、『La Cravate(ネクタイ)』（原題）は、頭を挿げ替えるという究極のハードウェア的な変身を描いている。原作はトーマス・マンのインドを舞台とした中編小説なのだが、ホドロフスキーはそれを、頭部の置換にフォーカスして表現している。原作と異なり、ハードウェア的な置換は行き詰まり、元の姿に戻るというハッピー・エンディングは、そうした手段による変身の限界に気付いたためだったのかもしれない。そんな彼が、ソフトウェア的な更新をテーマにして描いたのが、1973年の『ホーリー・マウンテン』だ。

よく知られているように、この作品は、ルネ・ドマルルの『類推の山』にもとづいている。この未完の小説は、地と天を結ぶ、不可視ではあるが、その入り口は誰の目にも見える、そんな特徴を備えた実在する最高峰を目指す山岳小説の体をなしている。しかしその山は、実在するとはされているものの、アレゴリー的な山であり、開悟に至る道程を隠喩的に描こうとしているのだ。ホドロフスキーらしい、現実離れした絢爛たる表象が入れ替わり立ち替わり登場する映像は、どうしても見るものの意識をそこに引きつけてしまいがちだが、デヴュー作におけるハードウェアに対する絶望を考えれば、ドマルルの原作よろしく、精神的な向上、達観、悟りを目指そうとする、真摯な精神鍛錬の道程を語ろうとするものだということがわかってくる。『類推の山』が出版されたのは1952年で、ドマルルの死後のことなのだが、不思議なことに同じ年に、同様な類推の山への冒険譚が発表されている。ダフネ・デュ・モーリエの『モンテ・ヴェリタ』がそれだ。モンテ・ヴェリタ(真理の山)は、1900年にスイス、マジョーレ湖畔に実在したコミュニンで、自然主義、菜食主義、ヌーディズム、フリーセックス、神秘主義(神智学)など、およそ半世紀後のカウンター・カルチャーのコミュニンを先取りしていて、ルドルフ・フォン・ラーバン、メアリー・ウィグマンなどの手でモダン・ダンスの礎が築かれ、ヘルマン・ヘッセ、エルンスト・ブロッホ、エーリッヒ・ミューザムら、当時の知識人や文化人を惹きつけている。真理の山での超俗的な実践は、その地に、ある種、類推の山のような性格を帯びさせることになるのだが、それを大衆向けのミステリーに仕立てたのがデュ・モーリエだった。同時代人であるのだから、ドマルルもモンテ・ヴェリタを知らないはずはないのだが、ドマルルとその地との接点は見当たらない。ホドロフスキーもまた、2023年、モンテ・ヴェリタ



で開催された文学祭で、スイスという土地柄はシュールレアリスムに相応しくないと、遠回しに自身の聖なる山とスイスとの関係を否定している。しかし、ヘッセの『東方への旅』を含め、ドマールもデュ・モーリエも、ある種の精神の高みへの旅であるという点では共通している。『類推の山』には、直接、モンテ・ヴェリタを想起させるものはないが、けれども、デュ・モーリエの描くその地の神秘性や、ヘッセの秘密結社的なものとの親和性を湛えている。そうした超絶性に関して、ドマールが依っていたのはアルメニア生まれの神秘主義者、ゲオルギイ・グルジェフだった。グルジェフのサークルに頻繁に出入りしていたというドマールにとって、グルジェフその人こそまさに類推の山に歩を進める人物でもあったのだろう。古代アルメニアの首都アニの廃墟で、塵芥に帰す寸前の羊皮紙を見つけたグルジェフは、そこに大いなる知識を保持していたとされる、実在するかどうかでさえ定かでないサルムングと呼ばれる教団の手がかりに関する記述を見出して歓喜する。ピーター・ブルックが監督したグルジェフの自伝にもとづく1979年の映画『注目すべき人々との出会い』では、最終的にサルムング教団への入門を果たすまでの荒唐無稽な旅が描かれているが、即座にそれは、ドマールやホドロフスキーの精神修養の旅を想起させる。さてしかし、デュ・モーリエの俗っぽい崇高描写はそれを逃れてはいるものの、ドマールやグルジェフの、至高に至ろうとする単調上昇的な覚醒への道程にはどこか父権的な匂いがつきまとう。さらに口悪く言えば、そうした行程は、ナチスを準備したとされる、アーノルド・ファンクに代表されるドイツ山岳映画に見られる純粹なる高みへの憧憬までも想起させる。超絶した認識への道程は、そうしたかたちでしかあり得ないのだろうか？

ここまで長々とホドロフスキーまでの「身につける」という意味での悟りの道程について触れてきたのには理由がある。サエボーグが彼に対する共感を隠さないからだ。種々の問題があったとは言え、同じ参加作家として名前の並んだ「あいちトリエンナーレ2019」には格別な想いがあったはずだ。そして、確かに彼女のステージの登場人物を眺めていると、ホドロフスキーの映像にも通じる多様さと、荒唐無稽さが感じられる。そう彼女の作品は、ある意味で、彼女なりのやり方で、ホドロフスキーの聖なる山を再現しようとするものなのかもしれない。そしてそれは、ドマールの類推の山でもあるだろうし、グルジェフのサルムング教団でもあるかもしれない。そうつまりここで、身につけることに始まり、ホドロフスキー、ドマールについて述べてきたことは、そのまま、サエボーグ・ワールドについてのものでもあるはずなのだ。しかし、注意しなくてはならない。両者には、決定的な相違点がある。彼女のそれは、父権的な道程ではないし、ナチス的な崇高へのそれでもない。それは、言ってみればそれらの性質とは対極の性質を帯びた、別の道程なのだ。それは、容赦のない多様性であり、徹底して卑俗であることにとどまろうとする。精神的な達観のために上昇するのではなく、むしろ徹底して下降し、そしてさらに下降するのだ。清澄な空気に満たされた高みではなく、血液や体液が混濁するスカトロジックな空間であり、尿尿や糞便

が堆積する、穢土の山なのだ。そのなかに潜り込み、呼吸し、そして震えること。このとめどない下降こそが、おそらくホドロフスキーもドマールも、そしてグルジェフも到達しえなかった高みへと誘ってくれるのだ。降りることで登られる聖なる山。彼女に誘われてそこに辿り着くことはできるのだろうか？ 唯一、確かなことは、そうなるためには、勇気を持って降り続けるしかないということだ……。

## A holy mountain, which can be ascended by descending.....

SUGITA Atsushi (Art Critic)

What does it mean to “put something on”? When we put something on, in most cases, we do so to hide ourselves, to create distance from ourselves, or otherwise discard ourselves. When a person wears clothes that are different from the shape of their body, they achieve a transformation to a designed outward appearance, but behind that still exists the person’s own body, the shape of which has been hidden and pushed away, its existence temporarily negated. When someone wears contacts that are a different color from their natural eye color, their actual color is still there behind the contacts, hidden, distanced, and discarded. It’s easy to list examples like this. But why do we do this? In some cases, it might be due to insecurities. We want to modify and improve ourselves to the greatest extent possible. That’s one possibility. On the other hand, it could be aspirational. We often want to gain new features that we don’t have. This always involves hiding, withdrawing from, or discarding that which we do have. When stemming from such insecurities or aspirations, these modifications and augmentations are based on the person’s own will. But there are other cases in which we have no choice but to put something on.

When Demeter was pursued by Poseidon while searching for her most treasured daughter, Persephone, who was born of an unwanted entanglement with Zeus, she transformed herself into a mare to hide. We can be sure that this is not something that the tragic mother goddess did of her own volition, exactly. Her aim had nothing to do with a desire to hide or obscure, much less discard herself. She simply wanted to escape that malevolent gaze. We could also consider Annemarie Schwarzenbach, a rare type of traveler and photographer. She was an androgynous beauty who wore men’s clothes, fell in love with Erika Mann, daughter of Thomas Mann, and eventually died after trying to jump from a bicycle onto a moving vehicle. What could have driven her to dress in this masculine mode? Could it have been a way to rebel against her parents, who were fervent Nazi supporters, and who had hoped only for a son? According to Suehiro Tanemura, someone very familiar with people who deceive themselves and fool society, in most cases, such camouflage is encapsulated in a line said by the elderly wife of a property owner who has returned to her hometown in a famous play by Friedrich Dürrenmatt: “The world made me into a whore; now I make the world into a brothel.” By accepting the position that has been forced upon one and resigning oneself to occupying that position, revenge is sometimes possible. This may have indeed been one motivation in Schwarzenbach’s case, but that doesn’t necessarily mean that this was the only motivation. Portuguese avant-garde poet of the early twentieth century, Fernando Pessoa, once said that being someone is a prison (*ser um é cadeia*). Pessoa himself wrote under countless “heteronyms,” invented identities among which he preferred to diffuse himself rather than being confined to just

one human identity. What could have caused him to feel this way? He may have been one of the first to recognize that “identity” itself was merely a delusion of modernity. As for identity, relationships of dependency are being positively re-evaluated within the discourse around care, and the root of the modern understanding of the independent individual is on its way to being overturned. To add to this, we must also take into account the work of researchers like Ellen Samuels, who makes the case that identity is not something that can be proven using biological evidence like blood and DNA.

As we see in Pessoa’s case, a transformation achieved by wearing something does not necessarily mean that it has to depend on changes to hardware. Appearance can also be changed through software. Conveniently, the Japanese phrase used for “putting something on” just happens to also include this same sense. This phrase (身につける *mi ni tsukeru*: to wear or put on the body) can be applied just as naturally to the acquisition of knowledge, technology, and so on. It can even be used with awareness, consciousness, or enlightenment. By in this sense clothing oneself in (acquiring or equipping oneself with) a certain knowledge, new patterns of behavior emerge in contrast to those in place prior to gaining that knowledge. This of course involves hiding, drawing away from, and discarding those previous behaviors. There is a more common verb that also collocates with *enlightenment* in Japanese, but this phrase meaning “to put something on” is often paired with *enlightenment* as well. Alejandro Jodorowsky’s 1957 first short film *La Cravate*, depicts a type of extreme transformation made possible by a technology to swap peoples’ heads out like pieces of hardware. The film is based on a novella of the same title by Thomas Mann set in India, but Jodorowsky’s treatment focuses mainly on the head swapping aspect. Unlike the book it is based on, in the film these hardware swaps end up hitting a dead end, but everything ultimately works out for the better since it is possible to undo the transformation and return people to their former selves in the end, perhaps because the director came to recognize the limitations of transformations achieved through such means. This is also the same director who would go on to tackle the theme of software updates in his 1973 film *The Holy Mountain*.

As is well known, this was based on René Daumal’s *Mount Analogue*. In this unfinished mountaineering novel, a group of people attempts to reach the summit of a real mountain that connects the earth and the heavens, and which is invisible but has an entrance that is visible to anyone. While the mountain is purportedly a literal one, it is at the same time allegorical, clearly meant to be a figurative depiction of a journey toward enlightenment. In true Jodorowsky fashion, we are presented with a succession of ornate images far removed from reality, which tend to grab hold of the viewer, but when considered against the hopelessness with



regard to hardware updates in his debut film, it becomes clear that this film is an attempt to depict an earnest process toward spiritual improvement, greater insight, and enlightenment as in Daumal's original novel. *Mount Analogue* was first released in 1952, after Daumal's death, but oddly enough, that same year another similar story of an allegorical mountain expedition was also published. That was Daphne du Maurier's *Monte Verità*. The title comes from the real Monte Verità colony that sprang up around Lake Maggiore in Switzerland, a forerunner of the type of counter-culture communes that would become more common in the latter half of the century, where residents embraced naturalism, vegetarianism, nudism, free sex, mysticism (theosophy), and so on. It was there that the foundations of modern dance were laid by Rudolph von Laban and Mary Wigman. The area also attracted intellectuals and cultural figures of the day, including Herman Hesse, Ernst Bloch, and Erich Mühsam. This attempt at transcendence on the mountain of truth does impart a type of character similar to that of *Mount Analogue*, but it was du Maurier who managed to fashion it into a mass-market mystery. As a contemporary of du Maurier, it is unlikely that Daumal would have been unaware of *Mount Analogue*, but there is also no direct evidence that Daumal had any connection to the commune. Speaking at a literary festival at Monte Verità in 2023, Jodorowsky implicitly denied any connection between his own *Holy Mountain* and the Swiss commune, remarking that Switzerland is not a good setting for surrealism.

Nevertheless, these works by du Maurier and Daumal have in common with Hesse's *Journey to the East* being centered around a journey to some kind of spiritual height. There is no direct reference to Monte Verità in *Mount Analogue*, but it is highly compatible with both the mystical nature of that place depicted by du Maurier and Hesse's affinity for secret societies. The person Daumal depended on for a transcendental flair was Armenian-born mystic George Gurdjieff. For Daumal, who was a frequent visitor in Gurdjieff's circle, the spiritual leader was precisely the type of individual who might be willing and able to approach the mountain of allegory. Gurdjieff had been overjoyed when he found a crumbling scrap of parchment in the ruins of the ancient Turkish capital of Ani, which he claimed contained references to a religious group called the Sarmoung Brotherhood, the existence of which is still uncertain. The 1979 biographical drama directed by Peter Brook, *Meetings with Remarkable Men*, includes an absurd journey in which the mystic is ultimately able to locate and join the Brotherhood, which immediately calls to mind the spiritual journeys depicted by Daumal, Jodorowsky, and others. Du Maurier's depictions of a more down-to-earth type of reverence manage to avoid this, while the versions from Daumal and Jodorowsky still have something patriarchal in their monotonous journey toward the highest heights of spiritual awakening. A less charitable reading might point

out how reminiscent these journeys are of the pure attraction of high places seen in the German mountaineering films of Arnold Fanck, which are seen as having paved the way for Naziism. Is this truly the only path to transcendental awareness?

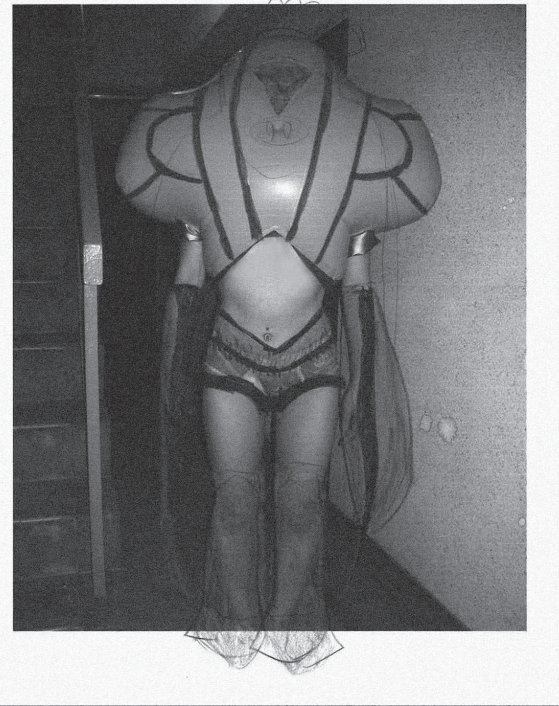
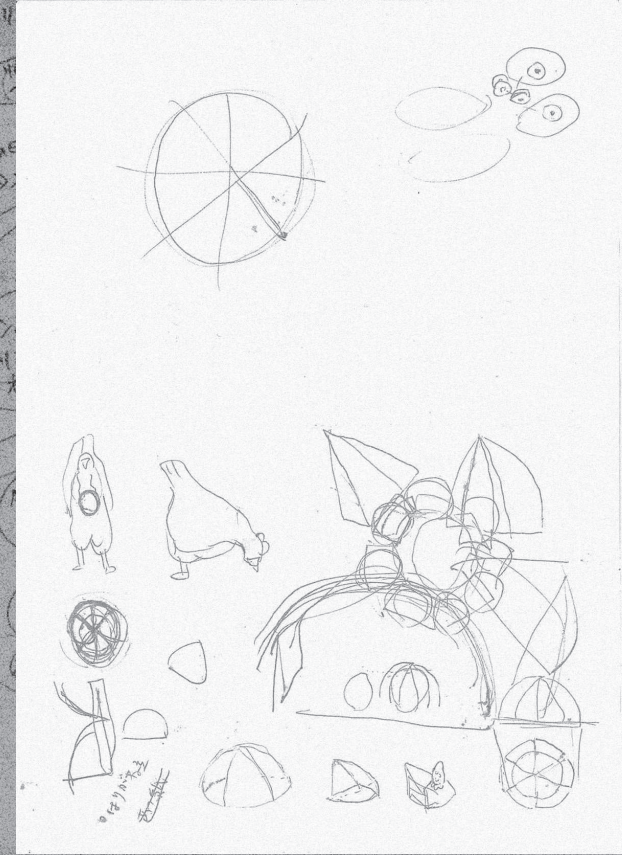
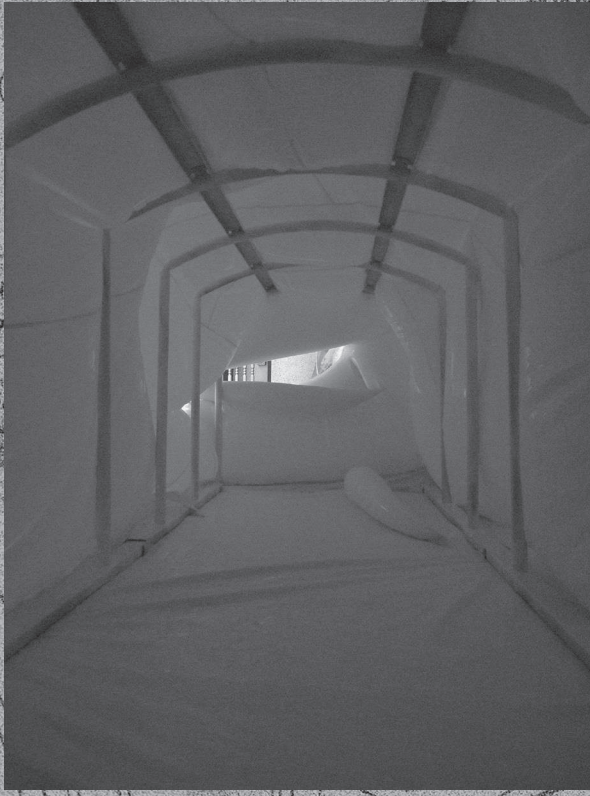
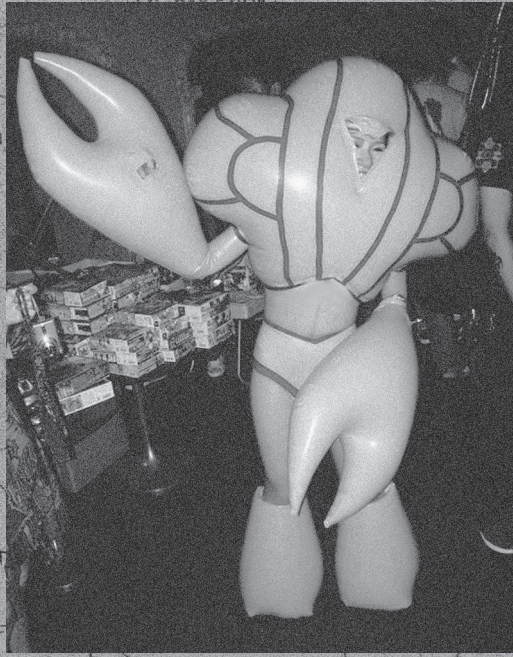
There is a reason that I have spent so much space talking about the journey to enlightenment in the sense of putting something on. That's because Saeborg does nothing to hide commonalities between her work and that of Jodorowsky. While "Aichi Triennale 2019" faced some issues, it is easy to imagine that she would see being part of the same event as significant. Watching the performers on her stage, it's easy to see a diversity and absurdity similar to what can be found in Jodorowsky's films. Her work may in a sense be an attempt to recreate Jodorowsky's *Holy Mountain* in her own unique way. And yet it may at the same time also be Daumal's *Mount Analogue*, Gurdjieff's Sarmoung Brotherhood, and more. In this way, we can see that these considerations of what it means to wear something and what I have said about Jodorowsky and Daumal all apply equally well to the world of Saeborg. But there is one key difference between her world and these other things that I want to be careful to point out. Her journey to enlightenment is, unlike the others, neither a patriarchal one nor one informed by the same Nazi conception of the sublime. Hers is instead a journey imbued with a character that could even be said to be the polar opposite of the other two. The difference lies in its dedication to relentless diversity and thoroughgoing vulgarity. Rather than ascending in our quest for higher spiritual insight, we must instead descend, and only continue to descend further. Instead of the clear, pure air of the great heights, it is a scatological place where blood and other bodily fluids mix together. It is a polluted mountain built instead of an accumulation of filth and excrement. We must dive into it, breathe it in, and tremble. This endless descent is what leads to heights that Jodorowsky, Daumal, and Gurdjieff were likely never able to achieve. Can she be the one to lead us to a holy mountain that can be ascended by descending? The only thing we can be sure of is that for it to work, we must continue our descent with courage.

**early days and back stage**

むかしむかしと舞台裏

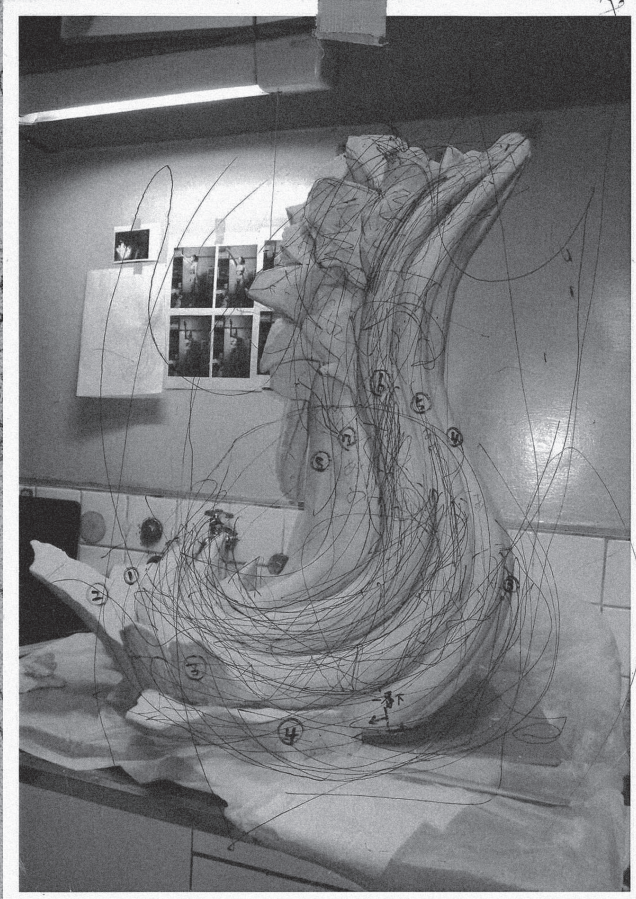
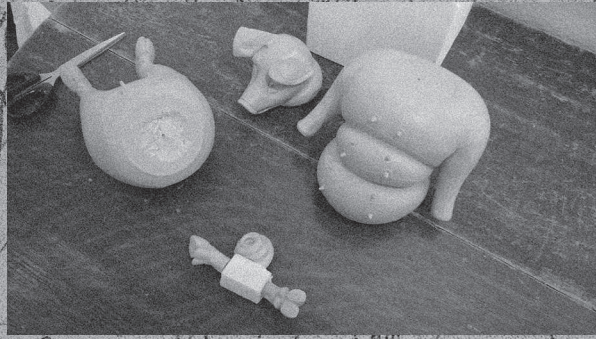
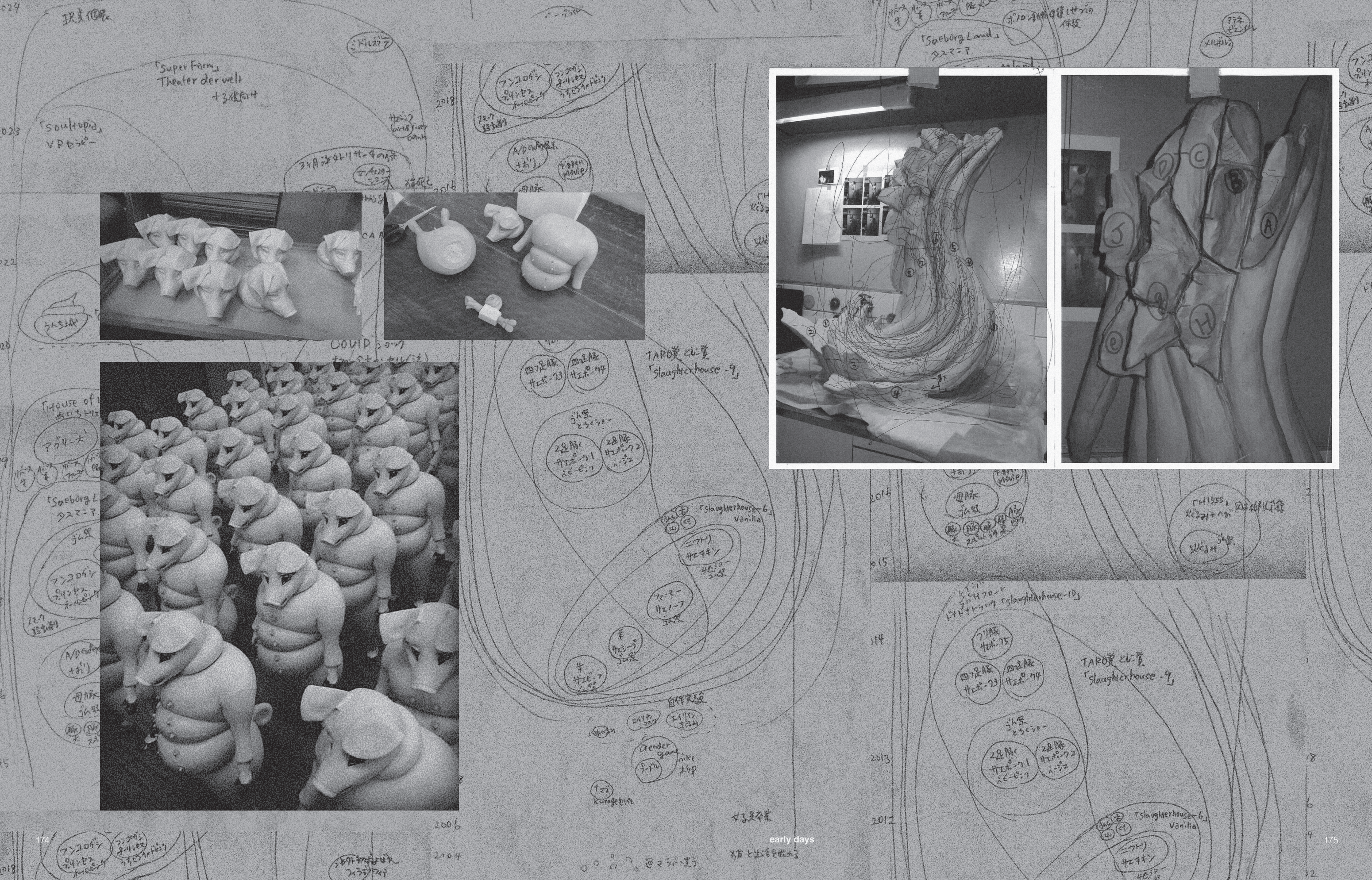


Handwritten notes and sketches in Japanese, including dates (2018, 2016, 2015, 2014, 2013, 2012, 2006, 2004) and project names like 'Slaughterhouse-9', 'Slaughterhouse-10', 'Slaughterhouse-6', 'Vanilla', 'TARO', 'Slaughterhouse-7', 'Slaughterhouse-8', 'Slaughterhouse-11', 'Slaughterhouse-12', 'Slaughterhouse-13', 'Slaughterhouse-14', 'Slaughterhouse-15', 'Slaughterhouse-16', 'Slaughterhouse-17', 'Slaughterhouse-18', 'Slaughterhouse-19', 'Slaughterhouse-20', 'Slaughterhouse-21', 'Slaughterhouse-22', 'Slaughterhouse-23', 'Slaughterhouse-24', 'Slaughterhouse-25', 'Slaughterhouse-26', 'Slaughterhouse-27', 'Slaughterhouse-28', 'Slaughterhouse-29', 'Slaughterhouse-30', 'Slaughterhouse-31', 'Slaughterhouse-32', 'Slaughterhouse-33', 'Slaughterhouse-34', 'Slaughterhouse-35', 'Slaughterhouse-36', 'Slaughterhouse-37', 'Slaughterhouse-38', 'Slaughterhouse-39', 'Slaughterhouse-40', 'Slaughterhouse-41', 'Slaughterhouse-42', 'Slaughterhouse-43', 'Slaughterhouse-44', 'Slaughterhouse-45', 'Slaughterhouse-46', 'Slaughterhouse-47', 'Slaughterhouse-48', 'Slaughterhouse-49', 'Slaughterhouse-50', 'Slaughterhouse-51', 'Slaughterhouse-52', 'Slaughterhouse-53', 'Slaughterhouse-54', 'Slaughterhouse-55', 'Slaughterhouse-56', 'Slaughterhouse-57', 'Slaughterhouse-58', 'Slaughterhouse-59', 'Slaughterhouse-60', 'Slaughterhouse-61', 'Slaughterhouse-62', 'Slaughterhouse-63', 'Slaughterhouse-64', 'Slaughterhouse-65', 'Slaughterhouse-66', 'Slaughterhouse-67', 'Slaughterhouse-68', 'Slaughterhouse-69', 'Slaughterhouse-70', 'Slaughterhouse-71', 'Slaughterhouse-72', 'Slaughterhouse-73', 'Slaughterhouse-74', 'Slaughterhouse-75', 'Slaughterhouse-76', 'Slaughterhouse-77', 'Slaughterhouse-78', 'Slaughterhouse-79', 'Slaughterhouse-80', 'Slaughterhouse-81', 'Slaughterhouse-82', 'Slaughterhouse-83', 'Slaughterhouse-84', 'Slaughterhouse-85', 'Slaughterhouse-86', 'Slaughterhouse-87', 'Slaughterhouse-88', 'Slaughterhouse-89', 'Slaughterhouse-90', 'Slaughterhouse-91', 'Slaughterhouse-92', 'Slaughterhouse-93', 'Slaughterhouse-94', 'Slaughterhouse-95', 'Slaughterhouse-96', 'Slaughterhouse-97', 'Slaughterhouse-98', 'Slaughterhouse-99', 'Slaughterhouse-100'. Other notes include 'Soultopia VR', 'TCA', 'COVID', 'House of L', 'Sae', 'A/p', 'T', 'H', 'K', 'M', 'N', 'O', 'P', 'Q', 'R', 'S', 'T', 'U', 'V', 'W', 'X', 'Y', 'Z', 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f', 'g', 'h', 'i', 'j', 'k', 'l', 'm', 'n', 'o', 'p', 'q', 'r', 's', 't', 'u', 'v', 'w', 'x', 'y', 'z', '0', '1', '2', '3', '4', '5', '6', '7', '8', '9', '10', '11', '12', '13', '14', '15', '16', '17', '18', '19', '20', '21', '22', '23', '24', '25', '26', '27', '28', '29', '30', '31', '32', '33', '34', '35', '36', '37', '38', '39', '40', '41', '42', '43', '44', '45', '46', '47', '48', '49', '50', '51', '52', '53', '54', '55', '56', '57', '58', '59', '60', '61', '62', '63', '64', '65', '66', '67', '68', '69', '70', '71', '72', '73', '74', '75', '76', '77', '78', '79', '80', '81', '82', '83', '84', '85', '86', '87', '88', '89', '90', '91', '92', '93', '94', '95', '96', '97', '98', '99', '100'. There are also various symbols and diagrams scattered throughout the page.



early days

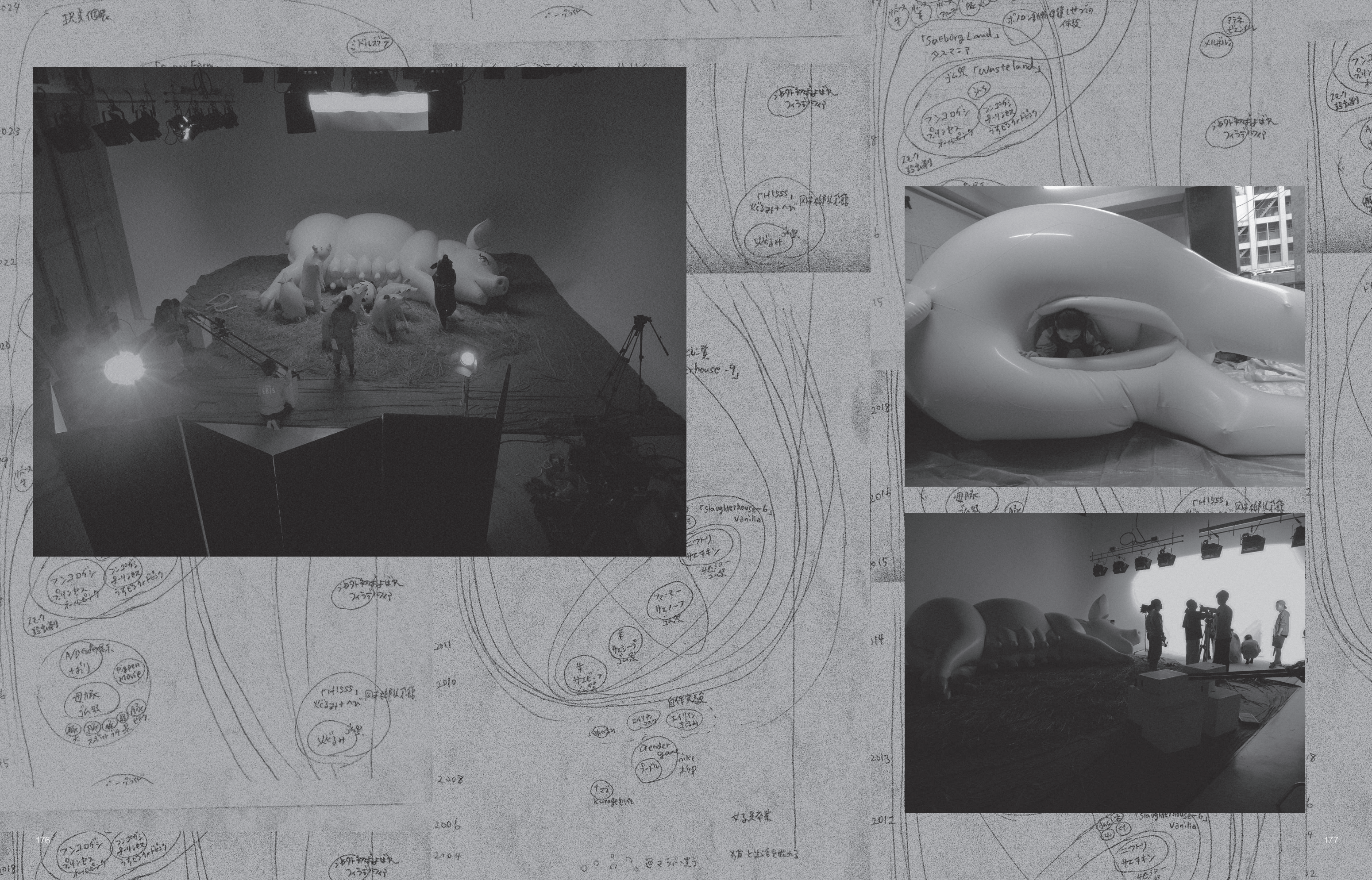
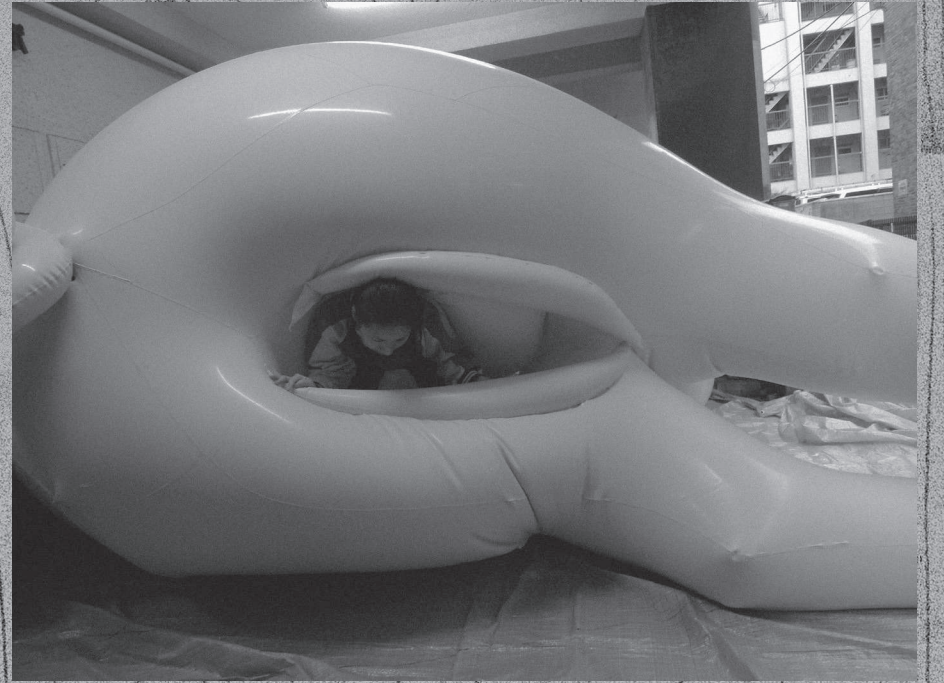




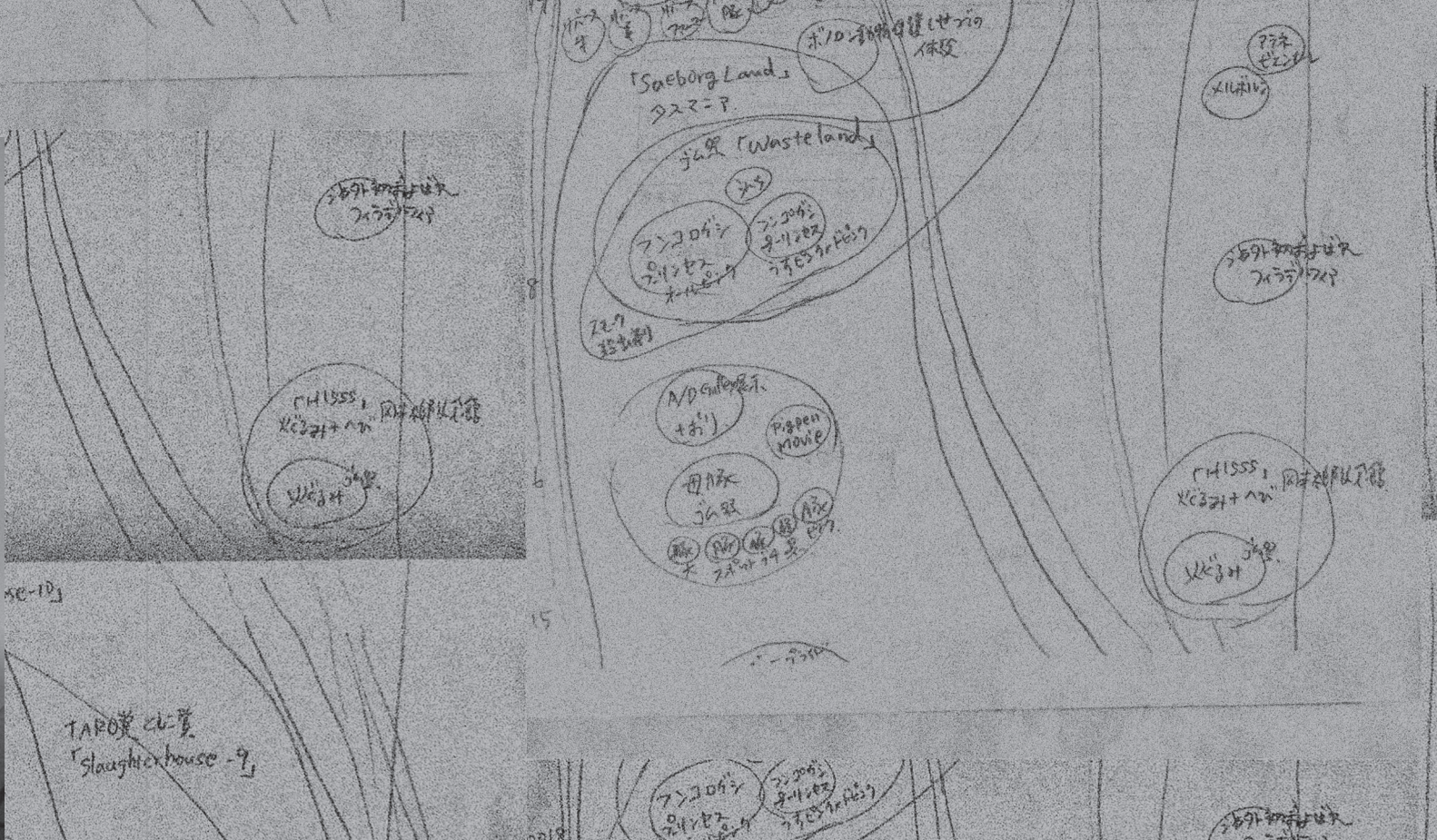
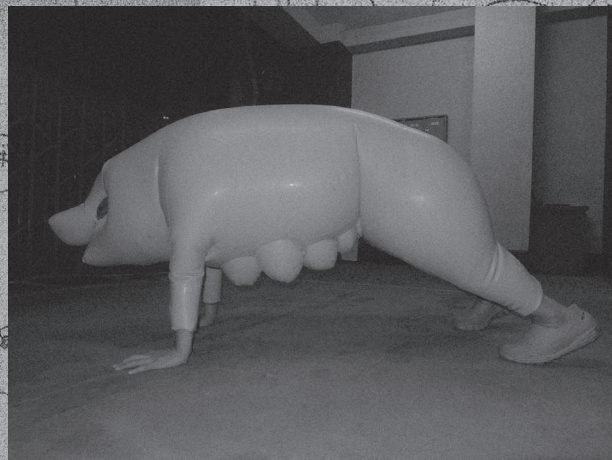
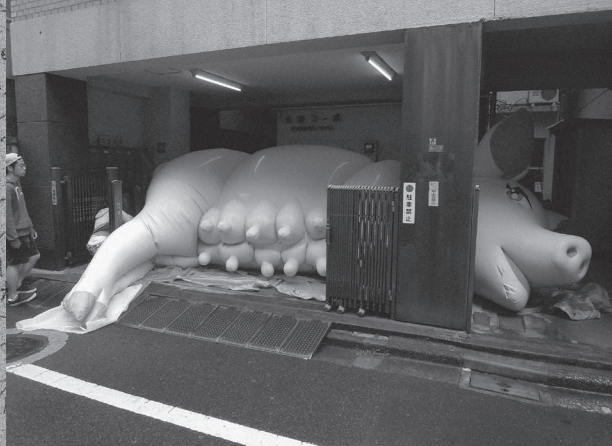
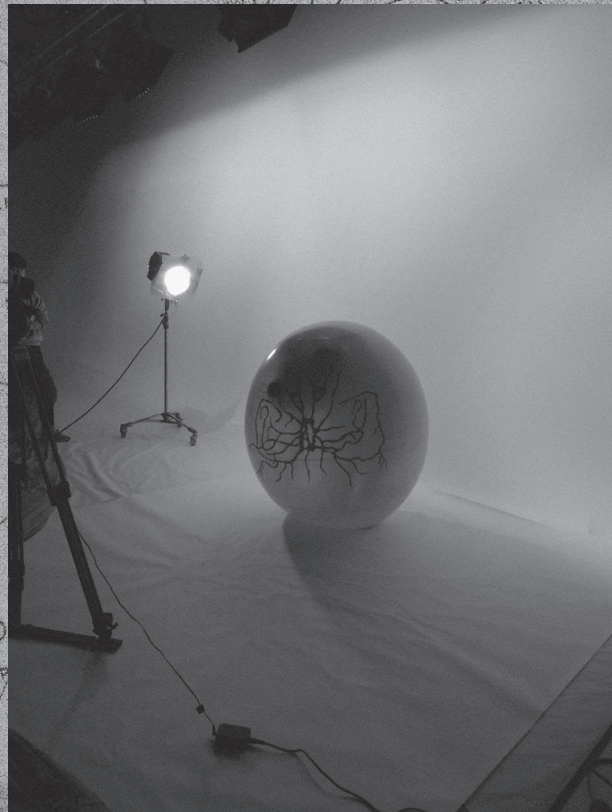
Handwritten notes in Chinese characters, including "2018" and "2006".

Handwritten notes in Chinese characters, including "2004" and "2006".









TARO 比賣  
「Slaughterhouse - 9」

Slaughterhouse 6  
Vanilla

early days

2011  
2010  
2008  
2006  
2004







## サエボーグ

1981年富山県生まれ、東京都在住。女子美術大学卒。

主な個展／パフォーマンス等

—

2021 「LIVESTOCK」PARCO MUSEUM TOKYO、東京 (E)

2020 「Cycle of L」(Cycle of L)、高知県立美術館、高知 (E, P)

2019 「SAEBORG: SLAUGHTERHOUSE 17」Match Gallery、リュブリャナ、スロベニア (E)

2016 「六本木アートナイト2016 サエボーグ展『Pigpen』」六本木ヒルズ A/D ギャラリー、東京 (E)

2015 「第17回 敏子賞受賞者特別展示『HISS』」岡本太郎記念館、東京 (E)

「Slaughterhouse-13」女子美ガレリアニケ、東京 (E)

2012 「Slaughterhouse-6 ～どうぶつ牧場のひみつ～」(Slaughterhouse)、Vanilla Gallery、東京 (E, P)

2011 「脱いでゴムめんね」ヴァニラマニア、東京 (E)

2006 「Vegas in space」Gallery Archipelago、東京 (E)

グループ展／パフォーマンス等

—

2024 「サエボーグ『I WAS MADE FOR LOVING YOU』／津田道子『Life is Delaying 人生はちょっと遅れてくる』Tokyo Contemporary Art Award 2022-2024 受賞記念展」(I WAS MADE FOR LOVING YOU)、東京都現代美術館、東京 (E, P)

2023 「ミドルズブラ・アート・ウィーク」(Pigpen)、ミドルズブラ、イギリス (E, P)

「世界演劇祭2023」(Super Farm)、フランクフルト、オッフエンバッハ、ドイツ (P)

「シアターコモンズ'23」(Soultopia)、東京都内エリア各所 (P)

2022 「Fierce Festival 2022」(Pigpen)、シンフォニー・ホール／7SVN、バーミンガム、イギリス (E, P)

「Ultra Unreal」(Slaughterhouse／Pootopia)、シドニー現代美術館、オーストラリア (E, P)

「Submerge Festival」(Pigpen)、SEESAW、マンチェスター、イギリス (E, P)

2021 「almanac 3days fes」(サエジング)、art & river bank、東京 (P)

「『新しい成長』の提起 ポストコロナ社会を創造するアートプロジェクト」(Pootopia)、東京藝術大学美術館、東京 (E, P)

「Reborn-Art Festival 2021-22」(Slaughterhouse)、牡鹿半島(桃浦)および石巻、宮城 (E, P)

「Riga Performance Festival: Starptelpa」リガ、ラトビア [オンライン] (S)

「デパートメントH」(Pootopia)、東京キネマ倶楽部、東京 (P)

2020 「私物の在処」鞆の津ミュージアム、福山、広島 (E)

「M/EAT the Arbeiterklasse」ゴースト・シアター、ドイツ [オンライン] (S)

「Department-H Hour」東京 [オンライン] (S)

2019 「モバイル・トリエンナーレ」東海市芸術劇場、愛知 (E)

「あいちトリエンナーレ2019 情の時代」(House of L)、愛知県芸術劇場、名古屋、愛知 (P)

「Dark Mofa 2019」(Slaughterhouse／Pigpen／Wasteland)、アヴァロン・シアター／オデオン・シアター／Mona - Museum of Old and New Art、ホバート、オーストラリア (E, P)

「Fantastic: The Abyss」(Slaughterhouse／Wasteland)、Club80、メルボルン、オーストラリア (P)

「デパートメントH」(ルー・ヤン×サテライトヤング×サエボーグ)、東京キネマ倶楽部、東京 (P)

2018 「第6回アテネ・ビエンナーレ: ANTI」(Pigpen)、Banakeios Library、アテネ、ギリシャ (E, P)

「デパートメントH」(Wasteland)、東京キネマ倶楽部、東京 (P)

「Tag: Proposals on Queer Play and the Ways Forward」インスティテュート・オブ・コンテンポラリーアート (ICA)、フィラデルフィア、アメリカ (E)

「ルー・ヤン展電脳脳神教-Electromagnetic Brainology」(コラボレーションパフォーマンス with サエボーグ)、スパイラルガーデン、東京 (P)

2017 「SadisticCircus」(Slaughterhouse)、新宿FACE、東京 (P)

「POST-ER OFFICE[ポスター展]」blanClass、横浜、神奈川 (E)

「TARO賞20年／20人の鬼子たち」岡本太郎記念館、東京 (E)

2016 「Re:解体新書」鞆の津ミュージアム、福山、広島 (E)

「GOLD FINGER」(Slaughterhouse)、AiSOTOPE、東京 (P)

「カオス\*ラウンジ新芸術祭2016 市街劇『地獄の門』」もりたか屋、いわき、福島 (E)

「Who by art vol.5」西武百貨店 渋谷店 美術画廊、東京 (E)

2015 「のけものアニマル ーきみといきる。」はじまりの美術館、猪苗代、福島 (E)

「Vanilla Essence」Cell63 artplatform、ベルリン、ドイツ (E)

「TURN/陸から海へ(ひとがはじめからもっている力)」鞆の津ミュージアム、福山、広島 (E)

2014 「シブカル祭」PARCO MUSEUM TOKYO、東京 (E)

「キャラクラッシュ！」カオスラウンジアトリエ、東京 (E)

「東京レインボープライド2014」(Slaughterhouse)、代々木、渋谷、原宿を走行、東京 (P)

「第17回岡本太郎現代芸術賞 展」(Slaughterhouse)、川崎市岡本太郎美術館、神奈川 (E, P)

2014-2016 「カオスラウンジ×サエボーグ」ゲンロンカフェ、東京 (P)

2010-2018 「デパートメントH『RubberFestival(大ゴム祭)』」東京キネマ倶楽部、東京 (P)

2008 「gender game」女子美ガレリアニケ、東京 (E)

2006 「のぼりとまちなかアートプロジェクト」登戸小学校、川崎、神奈川 (E)

2005 「depositors meeting」art & river bank、東京 (E)

「彼女は道に迷った」studio BICART、横浜、神奈川 (E)

受賞歴

—

2022 「Tokyo Contemporary Art Award 2022-2024」東京都、トーキョーアーツアンドスペース

2014 「第17回 岡本太郎現代芸術賞」岡本敏子賞

\*凡例

1. 作家略歴は、作家より提供のあった資料にもとづき編集・作成した。
2. 展覧会歴は、「展覧会名またはイベント名」(公演名)、会場、都市、都道府県、国の順で記載した。展覧会には (E)を、公演には(P)を、上映には(S)を付した。ただし、公演名がないものは公演名を省略し、会場に都市が含まれるものは都市を省略した。また、日本での展覧会は、国を省略した。



## Saeborg

Born in Toyama in 1981, based in Tokyo. Graduated from Joshibi University of Art and Design.

### Solo Exhibitions/Performances

—

- 2021 “LIVESTOCK,” PARCO MUSEUM TOKYO, Tokyo (E)
  - 2020 “Cycle of L” (Cycle of L), The Museum of Art, Kochi (E, P)
  - 2019 “SAEBORG: SLAUGHTERHOUSE 17,” Match Gallery, Ljubljana, Slovenia (E)
  - 2016 “Roppongi Art night 2016 ‘Saeborg Exhibit ‘Pigpen’,” Roppongi Hills A/D gallery, Tokyo (E)
  - 2015 “17th Toshiko Award Exhibition ‘HISSS’,” Taro Okamoto Memorial Museum, Tokyo (E)  
“Slaughterhouse-13,” Joshibi galleria nike, Tokyo (E)
  - 2012 “Slaughterhouse-6~The secret of animal farms~” (Slaughterhouse), Vanillagallery, Tokyo (E, P)
  - 2011 “Sorry for the peek of naked rubber,” Vanillamania, Tokyo (E)
  - 2006 “Vegas in space,” Gallery Archipelago, Tokyo (E)
- ### Selected Exhibitions/Performances
- 
- 2024 “Saeborg ‘I WAS MADE FOR LOVING YOU’ / TSUDA Michiko ‘Life is Delaying’ Tokyo Contemporary Art Award 2022-2024 Exhibition” (I WAS MADE FOR LOVING YOU), Museum of Contemporary Art Tokyo (E, P)
  - 2023 “Middlesbrough Art Week” (Pigpen), Middlesbrough, UK (E, P)  
“Theater der Welt 2023” (Super Farm), Frankfurt and Offenbach, Germany (E, P)  
“Theater Commons Tokyo ’23” (Soultopia), Various places in Tokyo (P)
  - 2022 “Fierce Festival 2022” (Pigpen), Symphony Hall/7SVN, Birmingham, UK (E, P)  
“Ultra Unreal” (Slaughterhouse/Pootopia), Museum of Contemporary Art Australia, Sydney, Australia (E, P)
  - 2021 “Submerge Festival” (Pigpen), SEESAW, Manchester, UK (E, P)  
“almanac 3days fes” (Saesing), art & river bank, Tokyo (P)  
“New Ways to Grow: Artists Envision a Post-Covid World” (Pootopia), The University Art Museum, Tokyo University of the Arts, Tokyo (E, P)  
“Reborn-Art Festival 2021-22” (Slaughterhouse), Oshika Peninsula (Momonoura) and Ishinomaki, Miyagi (E, P)  
“Riga Performance Festival: Starptelpa,” Riga, Latvia [Online] (S)  
“Department-H” (Pootopia), Tokyo Kinema Club, Tokyo (P)
  - 2020 “Where The Private Things Are,” TOMONOTSU MUSEUM, Fukuyama, Hiroshima (E)  
“M/EAT the Arbeiterklasse,” ghost theater, Germany [Online] (S)  
“Department-H Hour,” Tokyo [Online] (S)
  - 2019 “MobileTriennale,” Tokai City Arts Theater, Aichi (E)  
“Aichi Triennale 2019: Taming Y/Our Passion” (House of L), Aichi Prefectural Art Theater, Nagoya, Aichi (P)  
“Dark Mofo 2019” (Slaughterhouse/Pigpen/Wasteland), Avalon Theatre/Odeon Theatre/Mona – Museum of Old and New Art, Hobart, Australia (E, P)  
“Fantastic: The Abyss” (Slaughterhouse/Wasteland), Club80, Melbourne, Australia (P)

“Department-H” (Luyang×Satellite Young×Saeborg), Tokyo Kinema Club, Tokyo (P)

- 2018 “The 6th Athens Biennale: ANTI,” Banakeios Library, Athens, Greece (E, P)  
“Department-H” (Wasteland), Tokyo Kinema Club, Tokyo (P)  
“Tag: Proposals on Queer Play and the Ways Forward,” Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, USA (E)  
“Lu Yang: Electromagnetic Brainology” (Collaboration Performance with Saeborg), Spiral Garden, Tokyo (P)
- 2017 “SadisticCircus” (Slaughterhouse), Shinjuku FACE, Tokyo (P)  
“POST-ER OFFICE,” blanClass, Yokohama, Kanagawa (E)  
“Twenty Years of the TARO Award/Twenty Enfants Terrible,” Taro Okamoto Memorial Museum, Tokyo (E)
- 2016 “Re: New Book of Anatomy,” TOMONOTSU MUSEUM, Fukuyama, Hiroshima (E)  
“GOLD FINGER” (Slaughterhouse), AiSOTOPE, Tokyo (P)  
“CHAOS\*LOUNGE New Arts Festival 2016 ‘The Gates of Hell’,” Moritakaya, Iwaki, Fukushima (E)  
“Who by art vol.5,” Seibu Shibuya Art Gallery, Tokyo (E)
- 2015 “NOKEMONO ANIMAL KIMI TO IKIRU,” HAJIMARI ART CENTER, Inawashiro, Fukushima (E)  
“Vanilla Essence,” Cell63 artplatform, Berlin, Germany (E)  
“TURN,” TOMONOTSU MUSEUM, Fukuyama, Hiroshima (E)
- 2014 “ShibukaruFestival,” PARCO MUSEUM TOKYO, Tokyo (E)  
“Cyaracrash!,” CHAOS\*LOUNGE, Tokyo (E)  
“Tokyo Rainbow Pride 2014” (Slaughterhouse), marching through Yoyogi, Shibuya and Harajuku areas, Tokyo (P)  
“The 17th Taro Okamoto Award Exhibition” (Slaughterhouse), Taro Okamoto Museum of Art, Kawasaki, Kanagawa (E, P)
- 2014-2016 “CHAOS\*LOUNGE×Saeborg,” Genron cafe, Tokyo (P)
- 2010-2018 “Department-H ‘RubberFestival’,” Tokyo Kinema Club, Tokyo (P)
- 2008 “Gender game,” Joshibi galleria nike, Tokyo (E)
- 2006 “NoboritoArtProject,” Noborito elementary school, Kawasaki, Kanagawa (E)
- 2005 “depositors meeting,” art & river bank, Tokyo (E)  
“She got lost,” studio BICART, Yokohama, Kanagawa (E)

### Selected Awards

—

- 2022 “Tokyo Contemporary Art Award 2022-2024,” Tokyo Metropolitan Government and Tokyo Arts and Space
- 2014 “The 17th Taro Okamoto Award for Contemporary Art,” Toshiko Award

### \*Notes

1. Artist’s biography was compiled on the basis of publications and references provided by the artist.
2. The biography indicated, for each exhibition,  
“the title of the exhibition or the event” (the title of the performance), the exhibition venue, the city, the prefecture, and the country. Exhibitions are marked with (E), performances are marked with (P), and screenings are marked with (S). However, if there is no title of the performance, it is omitted, in cases where the venues name includes the name of the city it is held in, the city name is not listed with the other items. For exhibitions in Japan, the name of the country is omitted.



## ごあいさつ

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

本賞の選考は、アーティストのキャリアにとって最適な時期に支援を提供する必要性を重視し、選考委員のリサーチやスタジオ訪問により、制作の背景や作品表現への理解を深めた上で行います。4回目の選考により、サエボーグと津田道子の2名が選出され、受賞者には賞金の授与のほか、受賞翌年の海外活動などの支援、最終年の東京都現代美術館での受賞記念展の開催など、複数年にまたがる支援を行いました。

支援の一環として作成された本書は、アーティストのこれまでの作品やプロジェクトを紹介するとともに、海外活動などを経て制作された新作や、受賞記念展の展示風景も収録し、その活動を国内外に発信することを目的としています。本賞による支援が、受賞者の新たな展開のきっかけとなり、躍進の一助となることを願います。

最後になりましたが、本賞を運営するにあたり、多くの方々に多大なるご協力を賜りました。心より御礼申し上げます。

主催者

### Tokyo Contemporary Art Award 2022-2024

受賞者 サエボーグ、津田道子

主催 東京都

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

選考委員 高橋瑞木 [CHAT (Centre for Heritage, Arts and Textile) エグゼクティブディレクター兼チーフキュレーター]

野村しのぶ [東京オペラシティアートギャラリー シニア・キュレーター]

ソフィア・ヘルナンデス・チョン・クイ [クンストインスティテュート・メリー ディレクター]

キャロル・インハ・ルー [北京中間美術館 ディレクター]

鷺田めるろ [十和田市現代美術館 館長]

近藤由紀 [トーキョーアーツアンドスペース プログラムディレクター]

\*肩書は2021年選考会実施時のもの。

選考会運営事務局 特定非営利活動法人アーツイニシアティヴトウキョウ [AIT/エイト]

## message from the organizers

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

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

This monograph, produced as part of the award's support for the artists, showcases their past works and projects, as well as the new works created through their activities and installation views of the award exhibitions, with the aim of publicizing their activities more widely.

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

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

Organizers

### Tokyo Contemporary Art Award 2022-2024

Winners Saeborg, TSUDA Michiko

Organizers Tokyo Metropolitan Government

Tokyo Arts and Space, Museum of Contemporary Art Tokyo,

Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture

International Selection Committee Sofia HERNÁNDEZ CHONG CUY [Director, Kunstinstituut Melly]

Carol Yinghua LU [Director, Beijing Inside-Out Art Museum]

NOMURA Shino [Senior Curator, Tokyo Opera City Art Gallery]

TAKAHASHI Mizuki [Executive Director and Chief Curator, CHAT (Centre for Heritage, Arts and Textile)]

WASHIDA Meruro [Director, Towada Art Center]

KONDO Yuki [Program Director, Tokyo Arts and Space]

\*Positions and titles current as of the time of the 2021 selection process.

Selection Secretariat Arts Initiative Tokyo [AIT]



## 謝辞

ご協力をいただきました以下の方々および組織に、深い感謝の意を表します。

ゴッホ今泉	MIO	宮川ひかる
露木 妙	まりりん	Carl STONE
ちえちりあ	ももよん	三宅律子
ゆずこ	山口瑞穂	み～な
前田もにか	山根 睦	隈本裕美
DJ TKD	YNO	OGAWA Eri
川越健太	小森あや	Kimio
柴田隆弘	河内 崇	popo
今井美帆	安藤茜里	安元啓一郎
Ching-Wen Peng	伊藤友里恵	木崎公隆(Yotta)
エリ・リャオ	岩崎絵里加	ピコピコ
村上京央子	白井梨恵	津川エイジ
ナカニシ セイラ	草島侑子	OMI化郎GIBSON
塩澤嘉奈子	榊原朋佳	華花
神波まどか	高柳あおい	春咲小紅
Coco	葉柴優理恵	小沢団子
鷹取詩穂	安田順子	笹野茂之
尾崎 聡	山崎友美	キキ
安江史男	湯山友美	ハマハヤオ
今井綾花	和田美夏子	大谷ひろみ
折田 彩	Edith PERRENOT	大下マキ
kome_yan	Heyley CLUTTERBUCK	本橋 歩
多田羅智未	Emma SKALICKY	雛りな
dogezaちゃん	Brianna DENNING	山内祥太
西本裕美子	Amber LESTER	ツユキ
浜田あゆみ	Em CEE	

デパートメントH

Kurage (大塚沙紀、加藤香代、大石麻央、Tentoku、カブキ、タニオ、キド)

特定非営利活動法人芸術公社 (戸田史子、芝田 遥、阿部 幸、藤井さゆり)

株式会社ライノスタジオ (谷口勝也、田代浩章、山口大征)

高知県立美術館 (松本千鶴、秦泉寺なほ、山崎香織、塚本麻莉松)

大田産業株式会社 (太田勝久)

スーパー・ファクトリー株式会社

山九株式会社

株式会社ノーバット

TASKO inc.

ビリケン商会

シカルナ・工房

ここには載せきれなかった、すべてのパフォーマー、ご協力下さった方々、来場者のみなさんに感謝いたします。

## acknowledgment

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

Gogh IMAIZUMI	MIO	MIYAKAWA Hikaru
TSUYUKI Tae	Marilyn	Carl STONE
Cecilia	Momoyon	MIYAKE Ritsuko
Yuzuko	YAMAGUCHI Mizuho	Miina
MAEDA Monica	YNO	KUMAMOTO Hiromi
DJ TKD	YAMANE Mutsumi	OGAWA Eri
KAWAGOE Kenta	KOMORI Aya	Kimio
SHIBATA Takahiro	KAWACHI Takashi	popo
IMAI Miho	ANDO Akari	YASUMOTO Keiichiro
Ching-Wen Peng	ITO Yurie	KISAKI Kimitaka (Yotta)
Eri Liao	IWASAKI Erika	PICOPICO
MURAKAMI Kyoko	USUI Rie	TSUGAWA Eiji
NAKANISHI Seira	KUSAJIMA Yukiko	OMI GIBSON
SHIOZAWA Kanako	SAKAKIBARA Tomoka	hanaka
KANNAMI Madoka	TAKAYANAGI Aoi	HARUSAKI Kobeni
Coco	HASHIBA Yurie	OZAWA Dango
TAKATORI Shion	YASUDA Junko	SASANO Shigeyuki
OZAKI So	YAMAZAKI Tomomi	Chichi
YASUE Fumio	YUYAMA Tomomi	HAMAHAYAO
IMAI Ayaka	WADA Mikako	OHTANI Hiromi
ORITA Aya	Edith PERRENOT	OSHITA Maki
kome_yan	Heyley CLUTTERBUCK	MOTOHASHI Ayumi
TATARA Tomomi	Emma SKALICKY	Hinarina
dogeza-chan	Brianna DENNING	YAMAUCHI Shota
NISHIMOTO Yumiko	Amber LESTER	TSUYUKI
HAMADA Ayumi	Em CEE	

Department-H

Kurage (OTSUKA Saki, KATO Kayo, OISHI Mao, Tentoku, Kabuki, Tanio, Kid'O)

Arts Commons Tokyo (TODA Fumiko, SHIBATA Haruka, ABE Sachi, FUJII Sayuri)

RHINO STUDIOS INC. (TANIGUCHI Katsuya, TASHIRO Hiroyuki, YAMAGUCHI Taisei)

The Museum of Art, Kochi (MATSUMOTO Chizuru, JINZENJI Naho, NAGAYAMA Mio, ORITA Aya, YAMAZAKI Kaori, TSUKAMOTO Mari)

Ohta Sangyo Co., Ltd. (OHTA Katsuhisa)

SUPER-FACTORY Inc.

Sankyu Inc.

NOPAT Inc.

TASKO inc.

BILLIKENSHOKAI

SICCALUNA

I would like to express my gratitude to all performers, collaborators and volunteers, who could not be included here, as well as the audiences.



## クレジット

### 写真

—

004-013、016-017、102-103、113、116-121 高橋健治  
014-015 露木 妙  
018-019、059、062-067、074-079 都築響一  
026-028 相馬千秋  
029、031 Katrin SCHANDER  
030、088-090 サエボーグ  
032-037、126-127、140-141 本間悠暉  
038-039、042-043 PCAF  
040-041、092-093 Alex DAVIES  
044-049、132-133 釣井泰輔  
050-055 蓮沼昌宏  
070-071 Lee BAXTER  
056-058、060-061、068-069、072-073 Dark Mofo 2019  
080-085 山下加代  
086-087、091 斉藤芳樹  
094-097、130-131 川崎市岡本太郎美術館  
105、115 ZIGEN  
106-111、125 Taro IREI  
134-135 長谷川銀  
123 Charlie ENGMAN  
136-137 Nysos VASILOPOULOS  
138-139 日比野武男

### 翻訳

—

004-018、026-096、102-126、130-140、150-169 ジョセフ・ボックスマン  
187 クリストファー・スティヴンズ

## credit

### Photo

—

004-013, 016-017, 102-103, 113, 116-121 TAKAHASHI Kenji  
014-015 TSUYUKI Tae  
018-019, 059, 062-067, 074-079 TSUZUKI Kyoichi  
026-028 SOMA Chiaki  
029, 031 Katrin SCHANDER  
030, 088-090 Saeborg  
032-037, 126-127, 140-141 HOMMA Yuki  
038-039, 042-043 PCAF  
040-041, 092-093 Alex DAVIES  
044-049, 132-133 TSURII Taisuke  
050-055 HASUNUMA Masahiro  
070-071 Lee BAXTER  
056-058, 060-061, 068-069, 072-073 Dark Mofo 2019  
080-085 YAMASHITA Kayo  
086-087, 091 SAITOH Yoshiki  
094-097, 130-131 Taro Okamoto Museum of Art, Kawasaki  
105, 115 ZIGEN  
106-111, 125 Taro IREI  
134-135 HASEGAWA Gin  
123 Charlie ENGMAN  
136-137 Nysos VASILOPOULOS  
138-139 HIBINO Takeo

### Translation

—

004-018, 026-096, 102-126, 130-140, 150-169 Joseph BOXMAN  
187 Christopher STEPHENS



saeborg

発行日 2024年6月30日

著者 サエボーグ

執筆 サエボーグ、杉田 敦、セバスチャン河南・プロイ、相馬千秋

英文校閲 クリストファー・ステイヴンズ、ジョセフ・ボクスマン

デザイン 原田 晋

編集 杉田 敦

編集協力 トーキョーアーツアンドスペース(石川達紘、上田理絵)

発行 公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都現代美術館  
トーキョーアーツアンドスペース事業課  
〒135-0022東京都江東区三好4-1-1  
Tel. 03-5245-1142 / Fax. 03-5245-1154  
<https://www.tokyoartsandspace.jp/>

印刷・製本 三永印刷株式会社

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

saeborg

Published on June 30, 2024

Author Saeborg

Texts Saeborg, SUGITA Atsushi, Sebastian KAWANAMI-BREU, SOMA Chiaki

English proofreading Christopher STEPHENS, Joseph BOXMAN

Design HARADA Susumu

Editor SUGITA Atsushi

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

Publisher Tokyo Arts and Space, Museum of Contemporary Art Tokyo,  
Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture  
4-1-1 Miyoshi, Koto-ku, Tokyo 135-0022  
Tel. +81-3-5245-1142 / Fax. +81-3-5245-1154  
<https://www.tokyoartsandspace.jp/en/>

Printed by SANEI PRINTERY CO.,LTD

All artwork © 2024 Saeborg  
Texts © 2024 the authors  
© 2024 Tokyo Arts and Space, Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo  
Metropolitan Foundation for History and Culture  
Printed in Japan

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



Tokyo  
Arts and  
Space



TOKYO  
METROPOLITAN  
GOVERNMENT

