

OH Haji

吳
夏
枝

grand-mother island project



OH Haji

吳
夏
枝

grand-mother island project

6	「grand-mother island project」について
17	第1章 海図
33	第2章 漂う森
41	第3章 彼女の部屋にとどけられたもの
65	第4章 海鳥たちの庭
81	第5章 海女の道
89	Tokyo Contemporary Art Award 2024–2026 受賞記念展「湿地」展示記録
	論考
25	軸足の変容と対蹠地的想像力——呉夏枝のトランスパシフィックへの転換 シム・スミン
52	テキスタイル、祖母、手紙、身体——呉夏枝作品について 近藤由紀
73	海をほどく——呉夏枝の作品における海を越える関係性 グレッグ・ドボルザーク
113	制作ノートより
127	作品リスト
129	略歴
133	謝辞
134	主催者からのごあいさつ

7	On <i>grand-mother island project</i>
17	Chapter 1 <i>Nautical Map</i>
33	Chapter 2 <i>Floating Forest</i>
41	Chapter 3 <i>A House of Memory Traces</i>
65	Chapter 4 <i>Seabird Habitats</i>
81	Chapter 5 <i>A Narrated Journeyscape</i>
89	Tokyo Contemporary Art Award 2024–2026 “Wetland” Exhibition Documentation
	Essays
29	Shifting Feet: Oh Haji’s Antipodean Turn to the Transpacific SHIM Soo-Min
59	Textiles, Grandmother, Letters, the Body: On the Work of Oh Haji KONDO Yuki
78	Unraveling the Ocean: Relationships Across Water in the Work of Oh Haji Greg DVORAK
115	From Creative Notebook
128	List of Works
131	Biography
133	Acknowledgments
135	Message from the Organizers

grand-mother island project
関連地図



「grand-mother island project」について

仮想の島—grand-mother island—は、海路を通じてつながる個人の歴史／物語を、それぞれの人が、それぞれの記憶にもとづいて思い描くための想像上の島である。それは人びとが親密に過去を想像する場であり、個々の記憶が、島々をつなぐ海図のように交わりあう仮想のコミュニティとして構想されている。

祖母の記憶—いわば「沈黙の記憶」をめぐるこれまでの制作は、支配的な物語の「歴史」からこぼれおちる個人の歴史／物語に向き合うことであった。そこには国民国家の枠組みで語ることの困難な物語があった。

「国民はイメージとして心の中に創造されたものである」と述べたのは、ナショナリズム研究の第一人者であるベネディクト・アンダーソンである。国家の歴史を共有することで国民としての連帯感が高まるとするならば、その枠内で語ることの難しい歴史を共有することは、むしろその枠組みを超えた新たなコミュニティの形成につながるのではないだろうか。

大きな枠組みの「国民国家の歴史」として過去を想像するのではなく、個人の物語からはじまる有機的な広がりイメージして過去を想像してみる。現在は過去と不可分であり、過去をどのように想像するかが、未来をつくるであろう。

そのとき、よりどころとなるのは〈grandmother／祖母〉の存在である。祖母をとおして過去を想像することは、より親密に過去を想像することをうながす。「grand-mother island project」では、太平洋を往来した人びとの軌跡をたどり、歴史に織り込まれた〈grandmother／祖母〉の世代からつらなる個人の物語／歴史を想像し、紡ぎなおすことを試みている。

呉 夏枝

On *grand-mother island project*

The imaginary isle, grand-mother island, is a space where individuals draw on their own memories to envision personal histories / narratives linked by sea routes. It is a realm for intimate recollection, conceived as a fictive community in which individual memories intertwine like the lines of a nautical chart connecting islands.

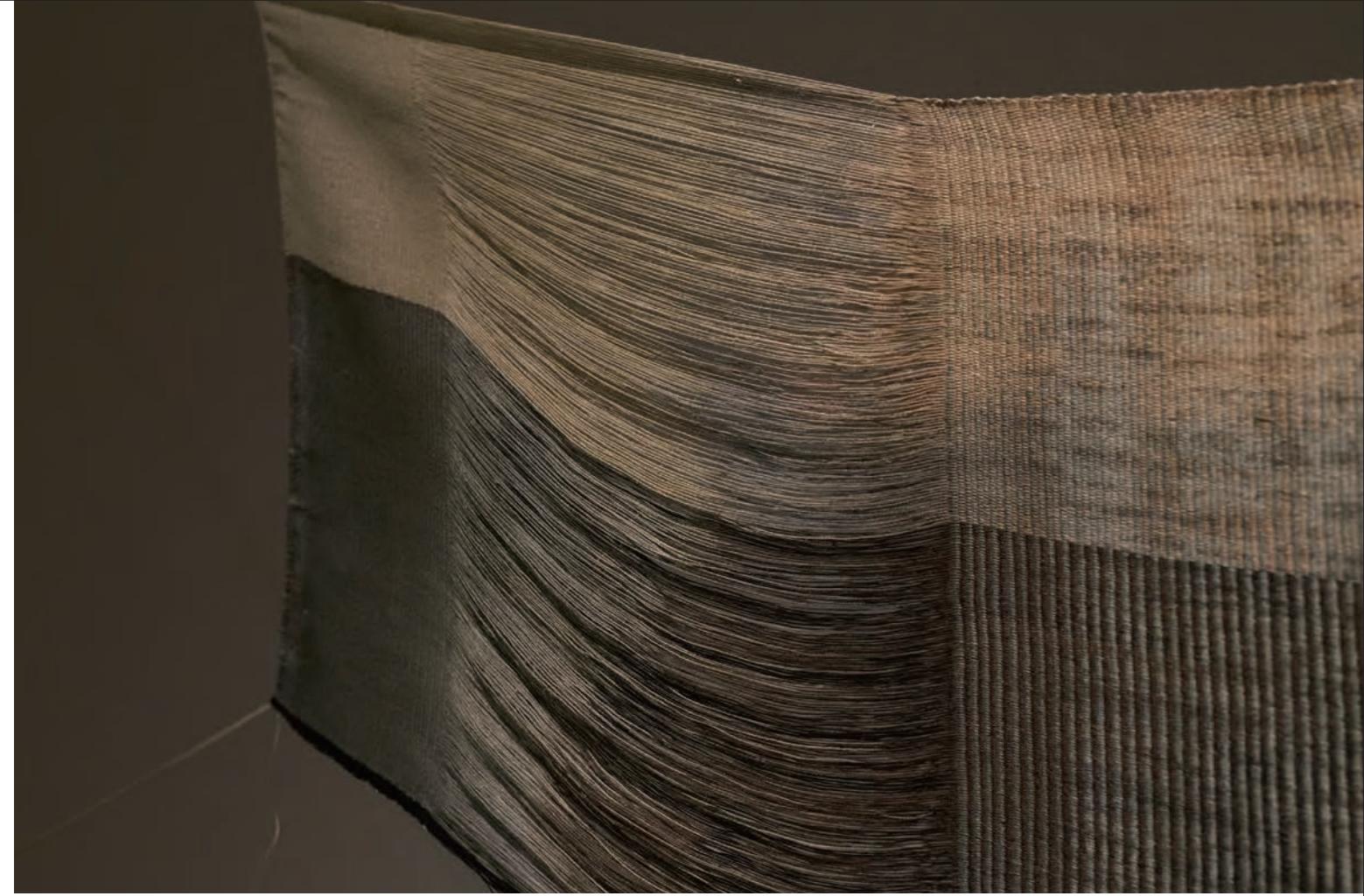
Creating works drawing on grandmothers’ memories—what I call ‘silent memories’—has compelled me to confront personal histories/narratives that have been left out of dominant historical accounts. In this process, I encountered stories that proved difficult to articulate within the framework of the nation-state.

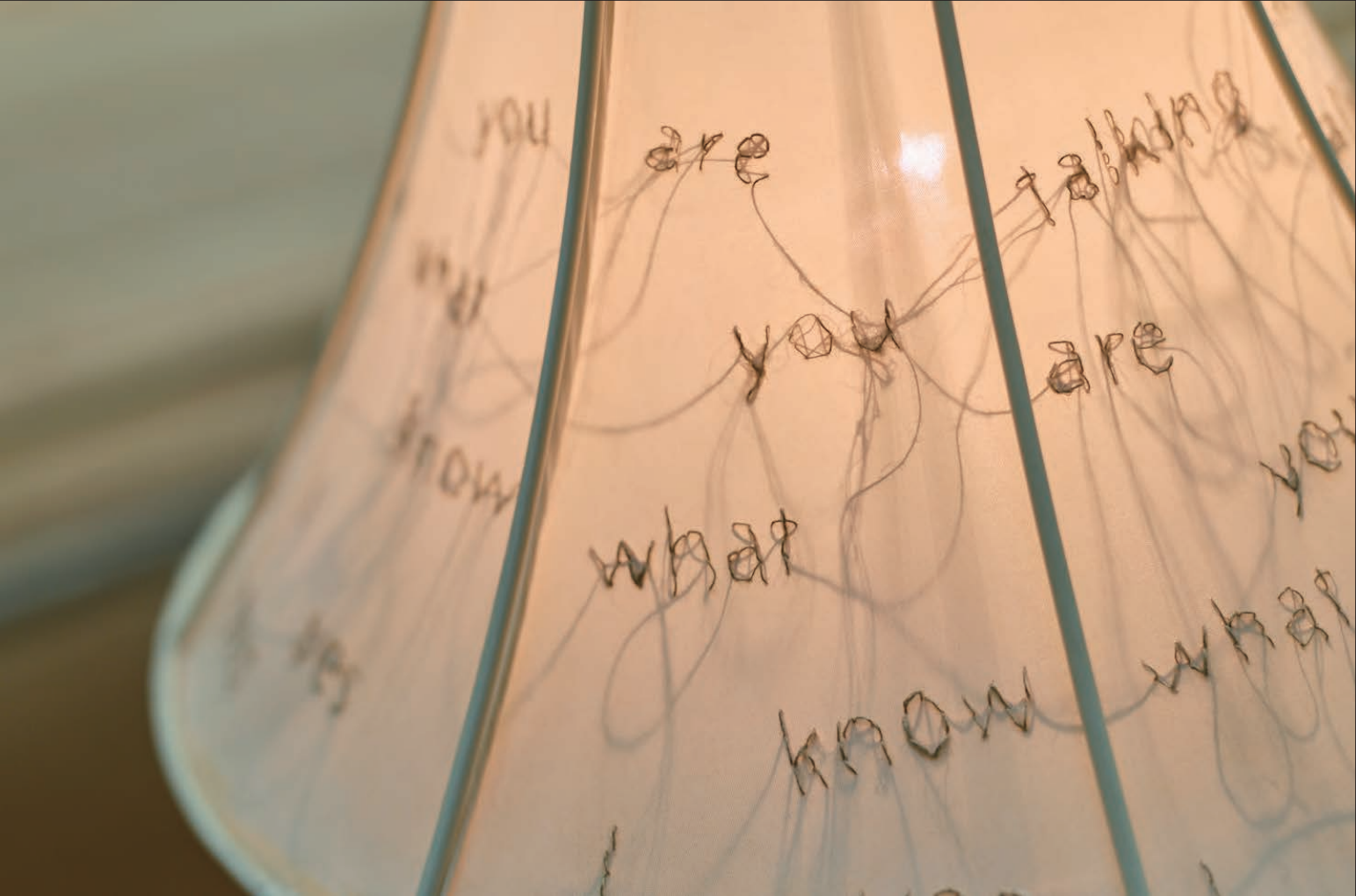
Benedict Anderson, a leading scholar of nationalism, defined the nation as ‘an imagined community.’ If sharing a nation’s history fosters unity among its people, then sharing histories that are difficult to narrate within that framework may instead lead to the formation of a new community that transcends it.

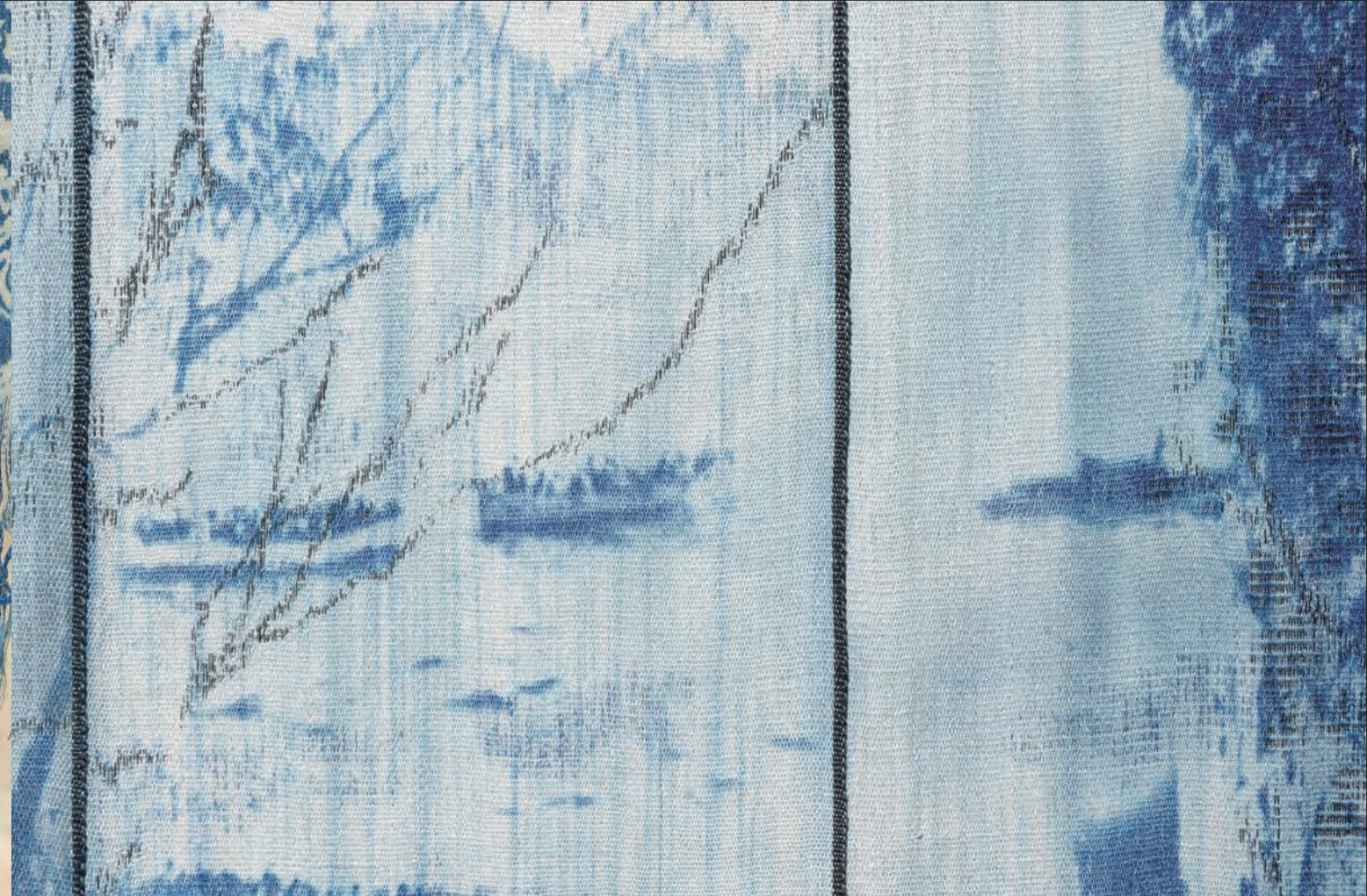
Imagine the past not as the grand narrative of ‘the history of the nation-state,’ but as an organic unfolding that begins with individual stories. The present is inseparable from the past, and the way we imagine the past shapes the future.

Through this process, the presence of the *grandmother* becomes an anchor. Imagining the past through our grandmothers encourages a more intimate engagement with the past. *Grand-mother island project* traces the paths of those who travelled across the Pacific, aiming to imagine and reframe the personal narratives / histories woven into the fabric of history, originating from the grandmothers’ generation.

OH Haji











第1章

海図

チェジュ
済州島（韓国）、木曜島（トレス海峡、オーストラリア）、キーラ山（オーストラリア）をモチーフにした島の遠景が、3枚の織物に浮かびあがる。

これらは語られなかった物語を想像するための仮想の島である。島々は政治的な関係性を暗示しつつ、大きな枠組みとしての「歴史」を超えて、個人の物語を想起させる象徴的な空間を形成している。

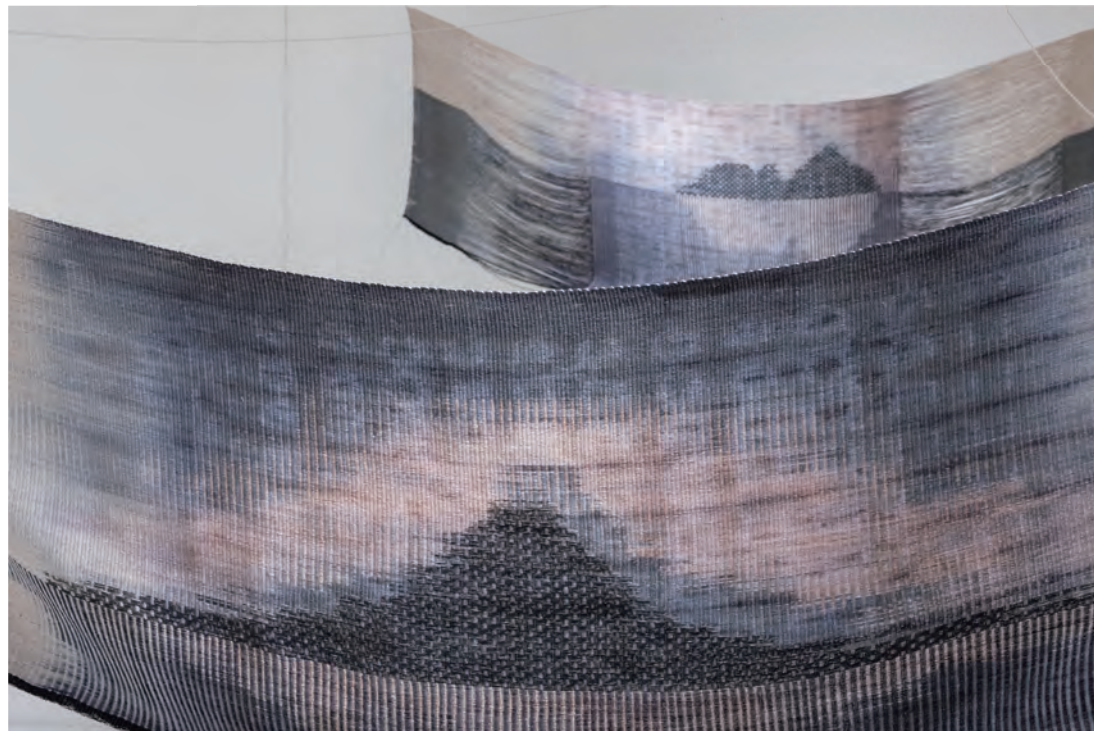
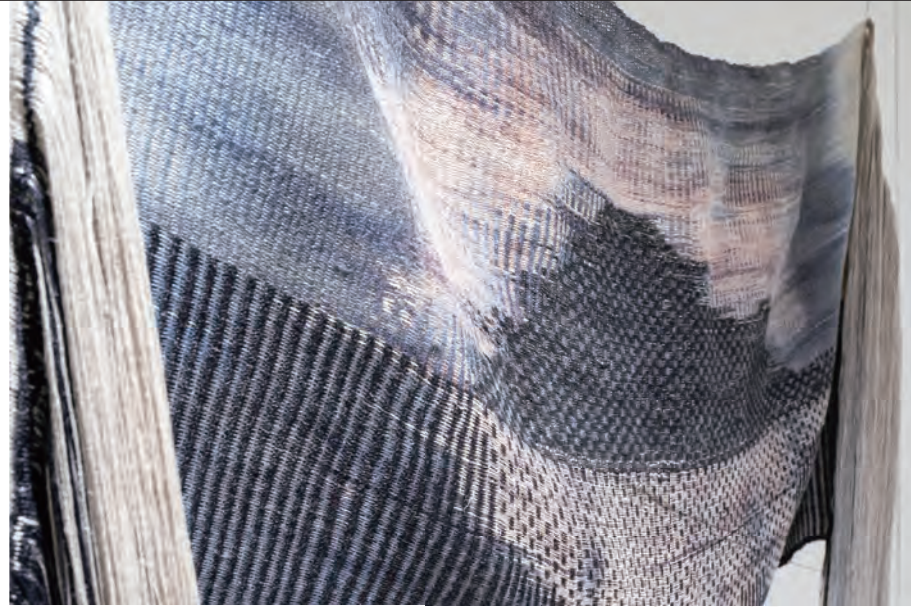
Chapter 1

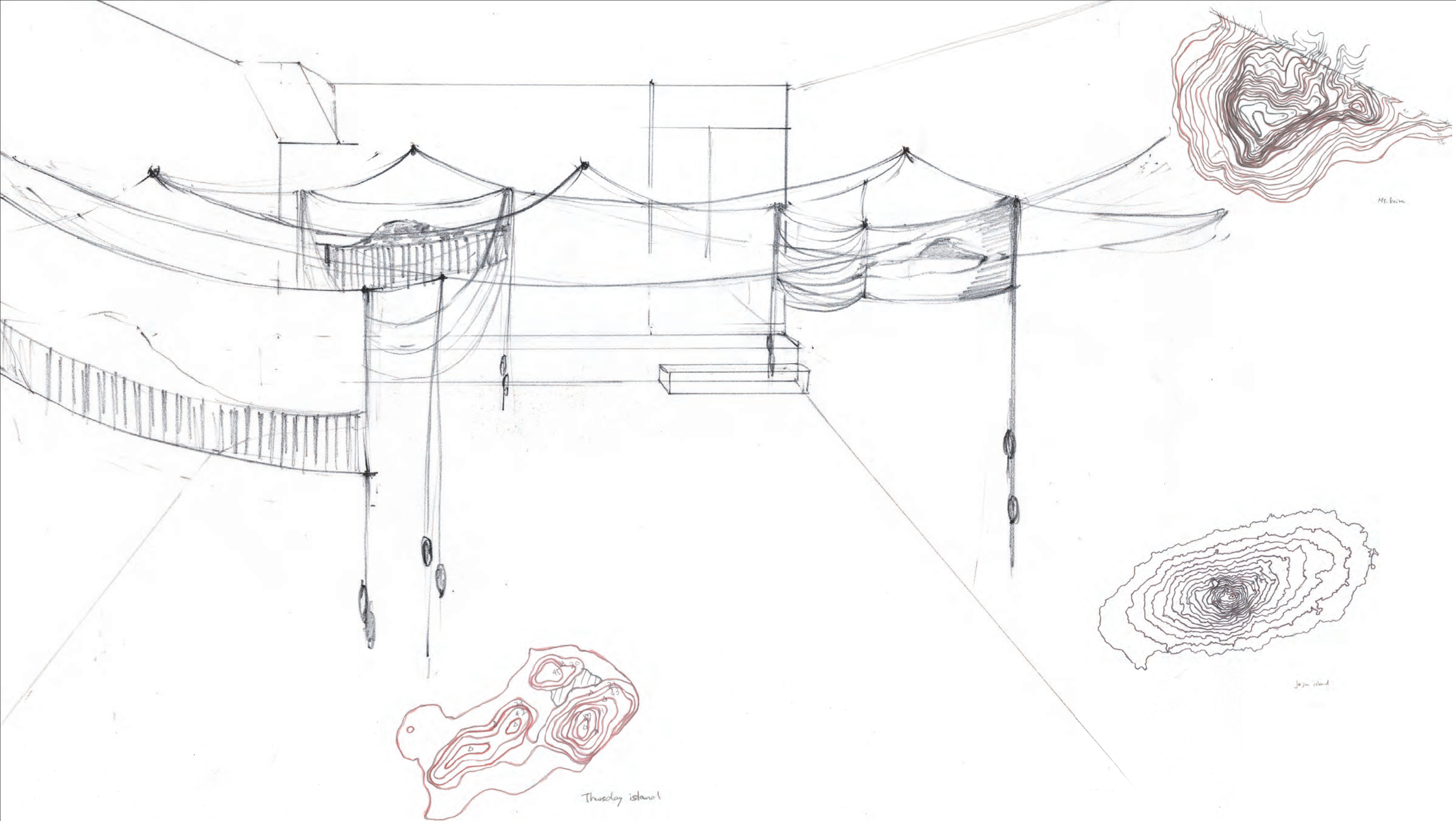
Nautical Map

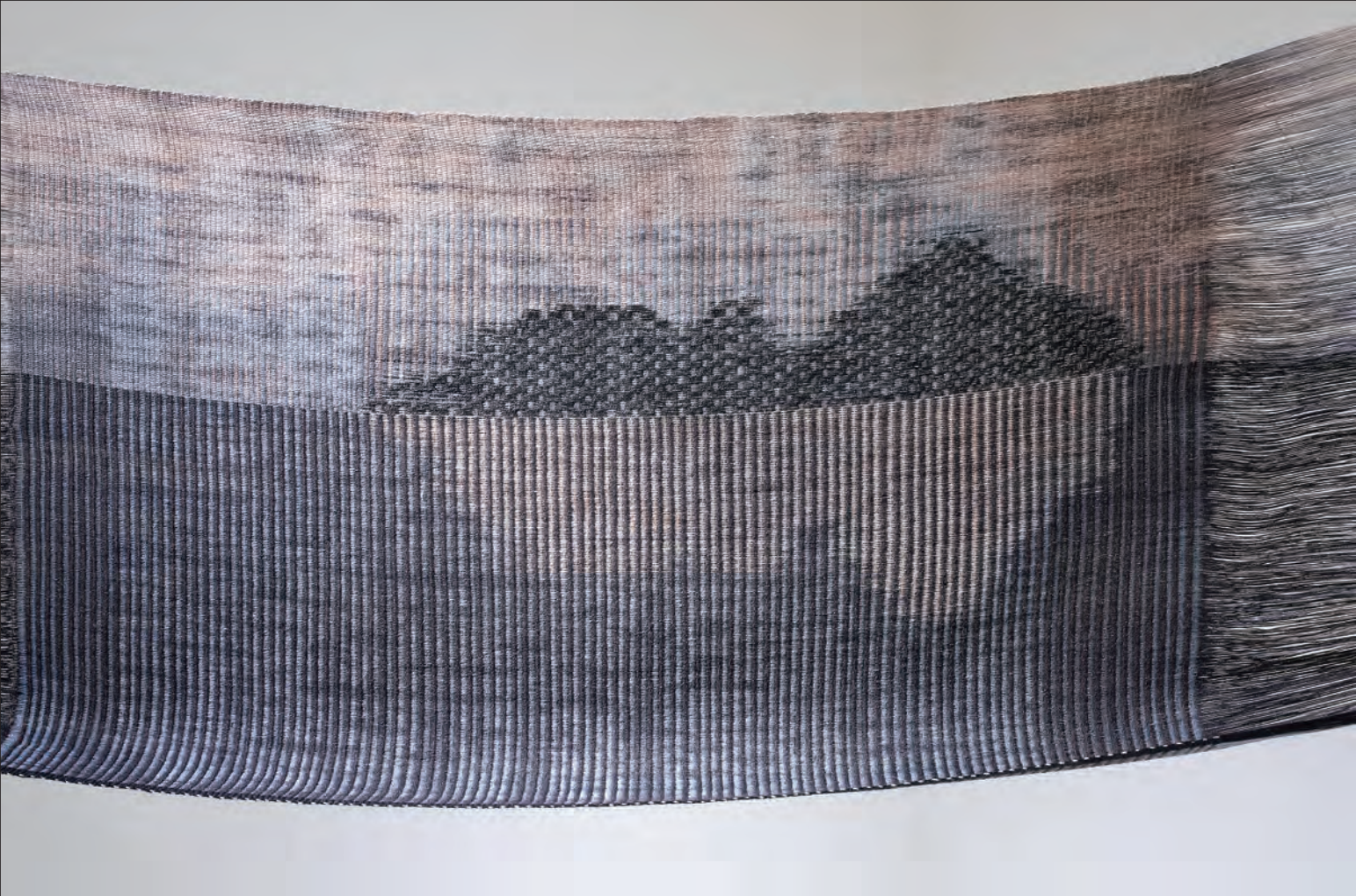
Across three woven fabrics, distant island views—modelled on Jeju Island (South Korea), Thursday Island (Torres Strait, Australia) and Mount Keira (Australia) emerge.

These are imaginary islands created to envision untold stories. The islands implicate political relationships and form a symbolic space that evokes personal stories, extending beyond the master narrative of ‘History.’









軸足の変容と対蹠地的想像力——
呉夏枝のトランスパシフィックへの転換

シム・スミン（ニューサウスウェールズ大学講師）

アンティボディーズ
「対蹠地的である」とは、語の本来の意味においては、足場を別の場所に持つこと、すなわち地球の裏側から来た者、他所^{よそ}に属する者、中心の外部に位置する者、住む場所を追われた者——暗黙のうちに不利な立場に置かれた存在を指す。これは歴史的に、本国が対蹠地^{メトロポール}に対して抱いてきた認識である。しかし、対蹠地の側からすれば、自分たちこそが中心であり、むしろ本国の方が自分たちにとっての対蹠地だということになる。政治的観点からは、対蹠地は過度に遠隔で劣った場所、すなわち、中心からあまりにも遠く隔たった地とみなされてきた。一方、文化的観点からは、中心の派生物とみなされるか、あるいはローカルな価値の転倒によって、むしろ中心よりも優れたものとして扱われることもあった。

ピーター・ベイルハーツ『対蹠地を考える——オーストラリア論集』
〔訳註：対蹠地とはオーストラリアやニュージーランドのような南半球の地域を指す。〕

アンティボディアニズム
「対蹠地主義」とは、1959年に美術史家バーナード・スミスによって提唱された概念であり、ヨーロッパの対蹠地^{アンティボディーズ}に位置するというオーストラリアの地理的特異性、つまり「対蹠地的」な立場性を示すものである。戦後の国際主義の文脈、ならびに世界の美術界における欧米モダニズム美術の優位性に対する応答として、スミスはオーストラリア独自のモダニズムを定義し、その正当性を確立するために本概念を提唱した¹。スミス以降、オーストラリアの美術史家たちは、文化的自律性と対蹠地的アイデンティティの確立を模索しつつ、同国の錯綜した文化的独自性を問い続けてきた。その一人であるピーター・ベイルハーツは、1997年にオーストラリアの「対蹠地的」な立場について論じ、複数の矛盾を指摘した。すなわち、大英帝国の植民地であったオーストラリアは、地理的には対蹠地に位置しながらも、なお旧宗主国との結びつきを維持しているという矛盾である²。

対蹠地主義は現在、多様な意味を取り込みつつ概念として拡張されている。美術史家イアン・マクリーンによれば、対蹠地性とは、その海洋的起源に由来する「本質的な根無し草

性と可動性、すなわち『中間性』によって特徴づけられる³。アジア太平洋地域におけるオーストラリアの文化的・地政学的な位置を論じたマクリーンは、国・島・大陸という複数の位相を併せもつオーストラリアの特異な立場を理論化した。マクリーンは次のように述べる。

「南洋」、「太平洋」、「オセアニア」——これらはいずれも、単に他所^{よそ}というだけでなく、あらゆる点においてヨーロッパの対極に位置づけられた場所を、ヨーロッパ側から名指すための呼称である。このような呼称は対蹠地的な^{メタファー}隠喩によって支えられており、広大な空間を救済的な意味づけのもとに——ユートピア的であれディストピア的であれ、楽園であれ失楽園であれ——構築するものだ。⁴

マクリーンは「オセアニア」という語が、1812年にデンマークの地理学者コンラッド・マルテ＝ブルンによって、オーストラリアと太平洋諸島を独立した地理的実体として定義するために初めて広められたことを指摘している。マクリーンにとってオセアニアはやがて、「ヨーロッパの確実性と理性の対蹠地であり、あらゆる堅固なものが空中に溶解する空間であり、つねに人を誘いながらも決して越えられることのない無限の閼」を意味するようになった⁵。

美術理論家ニコス・パパスタギアディスも同様に、「南へ移動する」という行為を対蹠地的な観点から理論化している⁶。パパスタギアディスは、文化とは決して固定的な地理的観念に拘束されるものではないというピーター・ベイルハーツの主張に着目し、さらにベイルハーツにおいて「対蹠地」とは、人々が異なる場所のあいだに形成する関係性のなかから文化的革新が生じることを示す概念であった点を強調する。パパスタギアディスにとって、対蹠地および「南」とは、「本来の軸から逸脱し、新たな関係性を生成し、欠落したものをすくい上げる」ものである⁷。

呉夏枝が初めて「南」へ移動したのは、2014年に日本からオーストラリアへ移住したときである。その後、先住民ダラワルの人々の土地において10年以上にわたり暮らし、学びを重ねるなかで、呉の創作活動は「南への移動」という経験を反映しつつ、経度軸に沿った対蹠地的関係性をより広い視野から捉えるものへと展開していった。呉はその後、海洋的存在としての、対蹠地的存在としての、入植植民地主義的存在としてのオーストラリアのアイデンティティに内在する矛盾を批判的に問い直す作品を通じて、オーストラリア美術史において重要な位置を占めるようになる。とりわけ、呉の

「grand-mother island project」は、島・ネイション・大陸という複数の位相において立ち現れるオーストラリアの複雑性を探究するものである。本論考では、このシリーズの最初の作品であり、呉による初期のトランスパシフィックな実践を示す《海図》(2017年、本書17頁)を取り上げる。本作は、静態性や幻想といった欧米的想像力に縛られることなく、先住民の認識論、ダイナミズム、関係性に根ざしたオセアニアを可視化している。

《海図》では、横長のテキスタイル三枚が空間に吊り下げられ、それぞれに異なる島のイメージが織り込まれている。一つめは、朝鮮半島南岸から約90キロメートル沖に位置し、韓国の特別自治道をなす済州島、二つめは、彼女の現在の拠点であるオーストラリア東海岸イラワラ地域ウロンゴンにあるキーラ山、三つめは、クイーンズランド州北端トレス海峡に位置するワイベン（木曜島）である。呉はこれら三つの島を対話させることで、支配的かつ規範的な国家の物語のもとで不可視化されてきた、それぞれの場所に固有の歴史や物語を浮かび上がらせる。

多くの人々にとって、キーラ山はウロンゴンにある有名な観光地にすぎないが、先住民の共同体、とりわけダラワル・ネイションのワディ・ワディの人々にとっては、文化的に重要な場所である⁸。ワディ・ワディの女性たちによれば、キーラ山（ダラワル語で「ギーラ」）は女性の山とされる。ロレイン・ブラウンおばさんの語りによれば、ギーラの父ウーラ・ブーラ・ウー（西風）は六人の娘とともに暮らしていたが、そのうち五人を海へと投げ入れ、彼女たちは五つの島へと姿を変えた⁹。残された一人の娘ギーラは姉妹たちを待ち続けたが、やがて石となり山頂となった。それが現在のキーラ山である。ギーラは、オーストラリア先住民の基層的かつ非線形的な世界観であるドリーミングにおいて重要な存在である。美術史家スティーヴン・ギルクリストによれば、ドリーミングとは「祖先的存在が世界をいかに創造したかを伝える物語群のアーカイヴ」であり、先住民の人々が過去・現在・未来を理解し、それらと関わるあり方を規定する枠組みである¹⁰。呉によるキーラ山を織り込んだテキスタイルは、神話や意味の生成をめぐる探究を浮かび上がらせる。

済州島にも女性にまつわる民話がある。それは、巨人の女神ソルムンデおばあさんの物語であり、彼女はスカートで泥を運ぶことによって島と火山円錐丘を創り出したとされる¹¹。済州島の先住民は、ソルムンデおばあさんが済州島の地形を創っただけでなく、地球の創造主であり至高神でもあると信じており、その信仰はかれらの母系的な家族構造にも反映さ

れている¹²。朝鮮半島の民族主義的な歴史叙述は、おもに半島本土に焦点を当て、島々を遠隔で辺境的な空間と見なしてきたが、呉の《海図》は済州島の存在を前景化することによって、このような言説に介入している。

呉は、韓国とオーストラリアの両国における植民地の歴史を認識し、それぞれの起源の物語を再構成している。この点において呉は、フランソワ・リオネと史書美が「(同一の植民者であるか否かにかかわらず) 植民地主義および新植民地主義の差異はありながらも共通性をもつ経験」¹³と定義する「トランスコロニアル」な立場を示していると論じることができる。とりわけオーストラリアの文脈においては、先住民の歴史に光を当てる行為はとくに重要な意義を持つ。なぜなら、オーストラリアにおけるイギリスの植民地化を法的に正当化した「テラ・ヌリウス（無主地、すなわち無人あるいは占有されていないと見なされた土地）」という神話は、先住民文化の抹消を前提として成立しているからである¹⁴。

このような地質学的場所と、それに命を吹き込む「物語」を前景化することによって、呉は、神話が過去に属するものではなく、先住民の共同体において現在も持続する実践であることを示す。ここでヤマジ〔訳註：西オーストラリア州北西部のインガルダ語グループ〕の研究者スティーヴン・ギルクリストと、彼が提唱する「エブリウエン(everywhen)」という概念に立ち返りたい。この概念において、ドリーミングは過去に固定されたものではなく、現在においても生き生きと作用し、未来へと開かれたものと捉えられる¹⁵。ギーラのドリーミングは、現在もワディ・ワディの人々のあいだで、世代を超えて口承によって伝えられている。一方、済州島においても、旧暦二月に行われるシャーマニズムの儀式「ヨンドゥングッ」などを通じて、ソルムンデおばあさんに祈りを捧げる慣習は現在も続いている。

呉はインスタレーション作品において、男性中心的な語りのなかで単なる神話として退けられてきた女性たちの口承の物語を取り上げている。このような女性の物語を呉が重視する姿勢は、ソフィア・ジア・オが、神話を歴史に対するフェミニスト的介入と捉え、「彼女の物語（her-story）」として読みうると論じていることもとも響き合う。

人類の歴史は、その大部分が家父長制的な男性の勝者たちによって書かれてきた……もし歴史が実際に男性たちの手で書かれ、操作された「彼の物語(his-story)」であるのならば、神話は女性の領域なのだろうか？ 神話は宇宙の起源、神々や古代の英雄たちの物語、人間と神々の

神秘的な関係などを語るものである。¹⁶

呉は、ほぐし^{がすり}紺という技法を用いることにより、済州島とキーラ山、そして両地において不可視化されてきた女性たちの口承史を対話させている¹⁷。呉は「織られたものをほぐし、再び織っていく。その繰り返しは、常に出来事を位置づけ直していこうとする行為——例えば、歴史に埋もれた沈黙の物語を掘り起こし、その存在をひとつひとつ伝えていく行為——と重なるのではないだろうか」と述べる¹⁸。呉の織りの技法（ほぐすという過程を伴う）は、先住民文化のダイナミズムを模倣するものであり、調和や一体性の名のもとに複雑性や関係性を消去してしまうネイションという虚構に対抗している。

そのことは、呉がカウラレグの人々の伝統的所有地であるトレス海峡の島ワイベン（植民地期に由来する名称は木曜島）を取り上げていることにもっとも明確に表れている。1880年代にワイベンで収益性の高い真珠産業が確立され、日本からの労働者を惹きつけたことで、同島はオーストラリアとアジアの貿易および交流における重要な歴史的拠点となった。ワイベンはクイーンズランド州の海洋産業、とりわけ真珠産業の中心地であったが、この産業は、オーストラリアへの非英国系移民を制限するために議会が導入した諸法の適用から除外されていた。その一例が1901年に制定された移民制限法であり、これはいわゆる「白豪主義政策」の公式な成立を意味した。同政策は、非白人移民を制限するために設計された一連の差別的な法制度であり、1973年まで存続した。ワイベンにおけるアジア系移民の共同体は、とりわけアジア系移民とカウラレグの人々の交流を通じて、トレス海峡の文化と歴史の形成に重要な役割を果たした。かれらの歴史と親交は、オーストラリアを英国の派生的な植民地とみなす西洋中心主義的な主流の歴史観に再考を迫るものである¹⁹。ワイベンにおけるアジア系オーストラリアの歴史について、歴史家のアンナ・シュヌカルとガイ・ラムゼイは次のように指摘している。

新来者たちは木曜島を「オーストラリアの町というよりも、むしろアジアの町に近い」と感じた。ここは、オーストラリア東部を出発する人たちが最初に出会う「アジアの」港であり、オーストラリア東部へ向かう人たちにとっては最後に通過する「アジアの」港であった……「東洋への玄関口」と見なされ、「第二の香港」となる可能性を秘めていた。²⁰

さらに、1958年から1962年にかけて真珠産業が公式に終

焉を迎えるまでのあいだ、戦後に米国統治下にあった沖縄出身の年季契約労働者たちが、ワイベンにおいて独自のアジア系共同体を形成したことも強調されるべきだろう²¹。琉球諸島の一部である沖縄は、1429年以来独立した交易王国であったが、1879年に大日本帝国に併合され、国内植民地のような状況に置かれた。琉球の人々は、人類学者によって固有の民族的アイデンティティを有する民族言語的マイノリティとして位置づけられてきた。第二次世界大戦中に、琉球諸島は米国の占領下に置かれ、その後1972年に日本へ返還された。オーストラリアのトレス海峡諸島における沖縄出身のダイバーや労働者の存在は、歴史的共同体における多層的かつ複雑な人々の連関を浮き彫りにしている。これらの共同体の事例研究は、島から島へと連なる緊密で高度に組織化された連帯のネットワークについての詳細な洞察を与えてくれるが、そのようなネットワークは、より大きな枠組みとしての「陸地中心」の歴史観のなかでしばしば見落とされてきた。

呉の作品は、「本来、国民というものは紺が生み出すグラデーションのよう」に多様な人々から構成されるものであるという認識を反映しつつ、このような国家という「想像の共同体」を解体・再編成する²²。呉はマイノリティ化された共同体同士を結びつけることで、歴史的関係をトランスパシフィックに想像し、この地域に対する新たな視座を提示している。そうすることで、呉はもはや「中心／周縁」という枠組みに縛られることなく、トランスナショナルな想像力を作動させ、「こちら」と「あちら」という二項対立を超える。これは呉の作品全体に通底する対蹠地的視点である。彼女は海というモチーフや水の表象を、移動の隠喩（移民による「海」の物理的・地理的横断を示すもの）として用いるだけでなく、「着岸と着岸のあいだの闊としての実践」において作動する認識論的営みとしても捉えている。それは、新たな世界や共同体が生まれる境界の空間である²³。

呉の《海図》は、済州島、ワイベン、ウロンゴンをめぐる移住の地域史を考察している。植民地主義的企図の遺産と結びついたこれらの場所を横断的に捉えることで、単一の場所に複数の歴史が併存していることが明らかにされる。呉は対蹠地的・オセアニア的・トランスナショナルな視座を通して思考し、周縁的な文化形成を生成的な対話へと導く。そのテキスタイルの境界と同様に、これらの関係性は透過的で、流動的かつ未完結であり、海流のように力強く、海の深層のように広大である。

翻訳：三宅美千代

- 1 以下を参照。
Rex Butler and Sheridan Palmer, eds., *Antipodean Perspective: Selected Writings of Bernard Smith* (Monash University Publishing, 2018).
- 2 Peter Beilharz, *Thinking the Antipodes: Australian Essays* (Monash University Publishing, 2015), xvii.
- 3 Ian McLean, *White Aborigines, Identity Politics in Australian Art* (Cambridge University Press, 1998), 5.
- 4 Ian McLean, “Thinking Australia in Oceania: Old Metaphors in New Dress,” *Thesis Eleven* 55 (November 1998), 2.
- 5 同上。
- 6 Nikos Papastergiadis, “What is the South?” *Thesis Eleven* 100 (March 2010): 142.
- 7 同書 143頁。
- 8 Soo-Min Shim, “Unraveling Place: Oh Haji’s Textile Work *Nautical Map*,” *TAASA Review* 30, 4 (2021): 12-15.
- 9 Lorraine Brown quoted in “Five islands dreaming story as told by Illawarra Wadi Wadi women,” *ABC News*, July 2020, <https://www.abc.net.au/news/2020-07-11/five-islands-dreaming-story-text/12436032>. (2026年4月13日最終閲覧)。
- 10 Stephen Gilchrist, “Everywhen: The Eternal Present in Indigenous Art from Australia,” *Yale University Press*, September 2016, <https://yalebooks.yale.edu/2016/09/21/everywhen-the-eternal-present-in-indigenous-art-from-australia/>. (2026年4月13日最終閲覧)。
- 11 Sophia Jea Oh, “Matricide, Myth, and the Great Mother: An Asian Ecofeminist Reading of Seolmundae (the Creator of Jeju Island in Korea) and Nüwa (the Protector Goddess of Chinese Mythology),” *Journal of Chinese Philosophy* 49, 2 (2022): 129.
- 12 同書 130頁。
- 13 Francoise Lionnet and Shu-Mei Shih, “Introduction: Thinking through the Minor, Transnationally,” in *Minor Transnationalism*, ed. Francoise Lionnet and Shu-Mei Shih (Duke University Press, 2005), 11.
- 14 Marsha Meskimmon, *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics* (Routledge, 2003), 172.
- 15 Stephen Gilchrist, “Everywhen: The Eternal Present in Indigenous Art From Australia,” *Yale University Press*, September 2016, <https://yalebooks.yale.edu/2016/09/21/everywhen-the-eternal-present-in-indigenous-art-from-australia/>. (2026年4月13日最終閲覧)。
- 16 Sophia Jea Oh, “Matricide, Myth, and the Great Mother: An Asian Ecofeminist Reading of Seolmundae (the Creator of Jeju Island in Korea) and Nüwa (the Protector Goddess of Chinese Mythology),” *Journal of Chinese Philosophy* 49, 2 (2022): 129.
- 17 呉の《海図》におけるはぐし緋技法の使用については、別稿で論じている。Soo-Min Shim, “Unraveling Place: Oh Haji’s Textile Work *Nautical Map*,” *TAASA Review* 30, 4 (2021): 12–15.
- 18 『呉夏枝 手にたくす、糸へたくす』、小山市立車屋美術館（カタログ）、2019年、54頁。
- 19 詳細は、以下を参照。
Yuriko Nagata, “The Japanese in Torres Strait,” in *Navigating Boundaries: The Asian Diaspora in Torres Strait*, ed. Anna Shnukal, Guy Ramsay and Yuriko Nagata (Australian National University Press, 2017).

- 20 Anna Shnukal and Guy Ramsay, “Tidal Flows: An overview of Torres Strait Islander-Asian contact,” in *Navigating Boundaries: The Asian Diaspora in Torres Strait*, ed. Anna Shnukal, Guy Ramsay and Yuriko Nagata (Australian National University Press, 2017), 41.
- 21 Anna Shnukal, “Linked lives: A mid-twentieth century Okinawan community on Thursday Island, Torres Strait, Far North Queensland,” *Queensland Review* 29, no. 1 (2022): 1.
- 22 中尾英恵「染織を紐解いて、世界史を読む」『呉夏枝 手にたくす、糸へたくす』、小山市立車屋美術館（カタログ）、2019年、67頁。
- 23 Ian McLean, “Thinking Australia in Oceania: Old Metaphors in New Dress,” *Thesis Eleven* 55 (November 1998), 5.

参考文献

- Beilharz, Peter. *Thinking the Antipodes: Australian Essays*. Monash University Publishing, 2015.
- Brown, Lorraine, quoted in “Five islands dreaming story as told by Illawarra Wadi Wadi women.” *ABC News*, July 2020, <https://www.abc.net.au/news/2020-07-11/five-islands-dreaming-story-text/12436032>.
- Butler, Rex, and Sheridan Palmer, eds. *Antipodean Perspective: Selected Writings of Bernard Smith*. Monash University Publishing, 2018.
- Gilchrist, Stephen. “Everywhen: The Eternal Present in Indigenous Art from Australia.” *Yale University Press*, September 2016, <https://yalebooks.yale.edu/2016/09/21/everywhen-the-eternal-present-in-indigenous-art-from-australia/>.
- Lionnet, Francoise, and Shu-Mei Shih, eds. *Minor Transnationalism*. Duke University Press, 2005.
- McLean, Ian. *White Aborigines, Identity Politics in Australian Art*. Cambridge University Press, 1998.
- McLean, Ian. “Thinking Australia in Oceania: Old Metaphors in New Dress.” *Thesis Eleven* 55 (November 1998): 1–13.
- Meskimmon, Marsha. *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*. Routledge, 2003.
- Oh, Sophia Jea. “Matricide, Myth, and the Great Mother: An Asian Ecofeminist Reading of Seolmundae (the Creator of Jeju Island in Korea) and Nüwa (the Protector Goddess of Chinese Mythology).” *Journal of Chinese Philosophy* 49, 2 (2022): 125-135.
- Papastergiadis, Nikos. “What is the South?” *Thesis Eleven* 100 (February 2010): 141–156.
- Shim, Soo-Min. “Unraveling Place: Oh Haji’s Textile Work *Nautical Map*.” *TAASA Review* 30, 4 (2021): 12-15.
- Shnukal, Anna, and Guy Ramsay and Yuriko Nagata, eds. *Navigating Boundaries: The Asian Diaspora in Torres Strait*. Australian National University Press, 2017.
- Shnukal, Anna. “Linked lives: A mid-twentieth century Okinawan community on Thursday Island, Torres Strait, Far North Queensland.” *Queensland Review* 29, no. 1 (2022): 1–21.
- 『呉夏枝 手にたくす、糸へたくす』、小山市立車屋美術館（カタログ）、2019年。
- 中尾英恵「染織を紐解いて、世界史を読む」『呉夏枝 手にたくす、糸へたくす』、小山市立車屋美術館（カタログ）、2019年、66–67頁。

Shifting Feet: Oh Haji’s Antipodean Turn to the Transpacific

SHIM Soo-Min (Lecturer at the University of New South Wales)

Being antipodean literally means having the feet elsewhere; coming from the other side of the earth, being elsewhere, outside the centres, displaced, implicitly disadvantaged. This is the metropolitan view of the Antipodes, historically. The antipodean view is that we are the centres, that they are our Antipodes, logically. Politically, the Antipodes have been seen as places too distant, inferior, too far away, culturally, as derivative of the centres, or else, by local inversion, as their superior.

- Peter Beilharz, *Thinking the Antipodes: Australian Essays*

The term ‘antipodeanism’ was coined by the art historian Bernard Smith in 1959 to signify Australia’s geographic specificity of being ‘Antipodean’, diametrically opposite to Europe. Responding to his context of postwar internationalism and the dominance of Euro-American modernist art in the global art circuit, Smith suggested the term to define and legitimate Australia’s local modernism.¹ Since Smith coined the term, Australian art historians have continued to question Australia’s vexed cultural identity in pursuit of cultural autonomy and an Antipodean identity. One such scholar is Peter Beilharz, who wrote about Australia’s status of ‘antipodean’ in 1997. Beilharz’s account pointed to numerous contradictions: Australia as a colony of the British Empire continues to have ties to its coloniser, and yet, is found geographically opposite to them.²

Antipodeanism has now expanded to take into account multiple registers of meaning. For art historian Ian McLean antipodality is characterised by a “constitutional rootlessness and mobility, an ‘in-betweenness’” derived from its oceanic origins.³ Writing on Australia’s cultural and geo-political position in the Asia-Pacific region, McLean theorised Australia’s unique position as country, island, continent. McLean notes:

The ‘South Seas’, the ‘pacific’, ‘Oceania’: all European names for a place which is just not elsewhere, but opposite to Europe in all respects. Sustained by antipodal metaphors, they stage a vast space in redemptive terms — be they utopian or dystopian, paradise or paradise lost.⁴

McLean had noted that the term ‘Oceania’ was first popularised by Danish geographer Conrad Malte-Brun in 1812 to define Australia and the Pacific Islands as a distinct geographic entity. For McLean Oceania then came to represent “the antipodes of European certitude and reason, a space where all that is solid melts into air, a limitless threshold that always beckons but is never crossed.”⁵

Art theorist Nikos Papastergiadis has similarly theorised the act of “moving South” in antipodean terms.⁶ Papastergiadis notes the work of Peter Beilharz, in particular, who had stressed that culture is never bound to any fixed notion of geography, understanding the term Antipodes to connote that cultural innovation arises from relationships that people form between places. For Papastergiadis, the Antipodes and the South “verges from its intended axis, invents new relations, and sweeps up the missing.”⁷

Oh Haji first moved South to Australia from Japan in 2014. Over a decade of living and learning on Indigenous Dharawal country has seen Oh’s practice evolve to look more broadly at antipodal connections along a longitudinal axis, reflecting this act of “moving South.” Oh has since become a significant voice in Australian art history, as her works critically interrogate the contradictions of Australia’s identity: as oceanic, as antipodean, as settler-colonial. In particular Oh’s *grand-mother island project* engages with the complexity of the multiple registers through which Australia operates: as an island, as a nation, as a continent. This essay considers the first work of Oh’s series, *Nautical Map* (2017, p. 17 of this book) which highlights her early investigations into the transpacific. *Nautical Map* visualises Oceania, not bound by the Euro-American imaginary of stasis or fantasy, but one grounded in Indigenous epistemology, dynamism, and connection.

In *Nautical Map*, three horizontal textile panels are suspended in space and woven into each is an image of an island. Oh has woven three different islands: Firstly, Jeju Island, which lies 90 kilometres off the southern coast of the Korean peninsula and forms a province of South Korea. Secondly, Mount Keira in the Illawarra region of Wollongong on the east coast of Australia where she is currently based, and finally, Waiben or Thursday Island in the Torres Strait in Far North Queensland. Oh’s choice

to bring these three islands into conversation with one another emphasises the distinct local histories and stories that reside there often eclipsed by the dominant and normative narratives of nationhood.

For many, Mount Keira is simply a popular tourist destination in Wollongong, but for First Nations communities, the Wadi Wadi people of the Dharawal nation, it is a site of cultural significance.⁸ According to Wadi Wadi women, Mount Keira (or ‘Geera’ in Dharawal), is a women’s mountain. As told by Aunty Lorraine Brown, Geera’s father, Oola Boola Woo (the West Wind) lived with his six daughters when he threw five of his daughters into the sea, where they turned into five islands.⁹ Geera, the remaining daughter waited for her five sisters where she turned to stone and became the top of the mountain, now known as Mount Keira. Geera is a key part of the local Dreaming, the foundational, non-linear worldview of the Indigenous people from Australia. As art historian Stephen Gilchrist explains, the Dreaming is an “archive of narratives that tells how Ancestral Beings created the world” and structures how Indigenous people understand and interact with the past, present, and future.¹⁰ Oh’s woven textile of Mount Keira highlights her investigation into myth making and meaning making.

Jeju Island similarly has a women’s folk story, that of grandmother Seolmundae, a giant goddess who created the island and its volcanic cones when transporting mud using her skirt.¹¹ The indigenous people of Jeju believe grandmother Seolmundae not only created the geographical features of Jeju Island but is the creator of the Earth and the supreme God, reflected in their matriarchal family structure.¹² By foregrounding Jeju Island, Oh’s *Nautical Map* intervenes in Korea’s nationalist narratives of history which have mainly been focused on the peninsula’s mainland, while its islands have historically been seen as distant and remote.

Oh recognises the colonial histories in both South Korea and Australia and reinstates their origin stories. In this way, it is possible to argue that Oh demonstrates a ‘transcolonial’ position that Lionnet and Shih describe as denoting: “the shared, though differentiated, experience of colonialism and neocolonialism (by the same coloniser or by different colonisers).”¹³ In the Australian context in particular, the act of shedding light on Indigenous histories is particularly pertinent, where the myth of terra nullius (land deemed uninhabited or unoccupied) that legally justified British colonisation of Australia is predicated on the active erasure of Indigenous culture.¹⁴

By foregrounding these geological sites, and the ‘stories’ that animate them, Oh recognises that mythology is not rarefied in the past, but consists of ongoing practices for Indigenous communities. Here I return to the Yamatji scholar, Stephen Gilchrist and his concept of the ‘everywhen’ in which the

Dreaming is not calcified in the past, but active and alive in the present, gesturing towards the future.¹⁵ The Dreaming of Geera continues to be passed on orally amongst Wadi Wadi generations. Meanwhile on Jeju Island, shamanistic rituals continue to pray to Grandmother Seolmundae, such as the shamanic rite of the Yeongdueng gut, held in the second month of the lunar calendar.

In her installation Oh brings together predominantly women’s oral stories, that have been dismissed in androcentric narratives as merely mythology. Instead, Oh privileges these women’s stories as Sophia Jea Oh has postulated that mythology might be read as a feminist intervention into history, a ‘her-story’, writing that:

[H]uman history was mostly written by patriarchal male victors ... if history is indeed “his-story” (not “her-story”) written and manipulated by males, then is mythology a realm of female? Myths tell the origin of the cosmos, stories of gods and ancient heroes, the mysterious relationship between humans and gods, etc.¹⁶

Oh brings Jeju Island into a conversation with Mount Keira and the erased women’s oral histories of both sites, embodied by her use of the *hogushi-gasuri* technique.¹⁷ Oh observes the act of “disentangling the woven textile and re-weaving it. Repeating this procedure bears resemblance to the relentless effort of historicising events for example, discovering silent stories neglected in history and affirming their existence.”¹⁸ Oh’s weaving technique (which involves a process of unravelling) is mimetic of the dynamism of Indigenous culture, against the fiction of the nation in which coherence and unity erase complexity and connection.

This examination is best encapsulated by Oh’s decision to include Waiben, an island in the Torres Strait, traditionally owned by the Kaurareg People (Waiben’s colonial name is Thursday Island). Waiben became a major historical site of Australian and Asian trade and connection when a lucrative pearling industry was founded on the island in 1880s, attracting workers from Japan. Waiben was the centre of marine industries in Queensland, especially the pearling industry that was exempt from the restrictive acts of parliament introduced to limit non-British migration to Australia. One such act was the *Immigration Restriction Act* that was enacted in 1901 and represented the official establishment of the White Australia Policy, a set of discriminatory laws designed to limit non-white migration and in place until 1973. The Asian migrant community on Waiben played a role in shaping Torres Strait culture and history, especially as Asian migrants interacted with the Kaurareg People.

Their history and affinities challenge the predominant Western bias of Australian history as a derivative British colony.¹⁹ The Asian-Australian history of Waiben has been noted by historians Anna Shnukal and Guy Ramsay:

Newcomers found Thursday Island ‘to be more like an Asian than an Australian town’. It was the first ‘Asian’ port encountered by outbound passengers from eastern Australia, the last by inbound passengers ... [seen as a] ‘gateway to the East’, possibly to become ‘a second Hong Kong.’²⁰

It is also worth highlighting that post-war indentured labourers from US-administered Okinawa constituted a distinctive Asian community on Waiben from 1958 to 1962, when the pearling industry officially ended.²¹ Okinawa, one of the Ryukyu islands, which had been an independent trading kingdom since 1429, was annexed by the Japanese Empire in 1879 and was seen as subject to a form of internal colonialism; the people of Ryukyu were categorised by anthropologists as an ethnolinguistic minority with a separate ethnic identity. The Ryukyu Islands were occupied by the US during World War II until they reverted to Japan in 1972. The presence of Okinawan divers and workers in the Torres Strait Islands in Australia highlights the complexity of multiple human connections that existed in historical communities. The case study of these communities presents a granular insight into the dense and sophisticated networks of solidarity that have existed via island-to-island axes, but have often been omitted from grander ‘landed’ conceptions of history.

Oh’s artistic interventions dissolve and reconfigure these ‘imagined communities’ of nationhood by reflecting the sentiment that “the nation is essentially constituted from a range of peoples like gradated patterns in *kasuri* fabric.”²² Oh envisions historical relations transpacifically, connecting minoritised communities, thereby offering new perspectives of the region. By doing so, Oh is no longer bound by the ‘centre–periphery’ framework, going beyond the binary of ‘here’ and ‘there’ through the activation of a transnational imaginary. This is an Antipodean perspective reflected throughout Oh’s entire practice as she uses the motif of the ocean and depictions of water not only as a metaphor for migration (representing the physical and geographic crossings of ‘seas’ by migrants) but as an epistemological exercise ‘in practice ... a threshold between landfalls’, a liminal space where new worlds and communities are built.²³

Oh’s *Nautical Map* investigates local histories of migration surrounding Jeju Island, Waiben, and Wollongong. Oh looks laterally at these countries that are bound in legacies of colonial projects, thereby exposing the existence of multiple histories in a single location. Oh thinks through the Antipodean, the Oceanic and the transnational, effectively bringing minor cultural formations into generative dialogue. Like the boundaries of her textiles, these relationships are porous, shifting, and unfinished—as vigorous as ocean currents, as vast as the ocean depths.

- Notes
- See Rex Butler and Sheridan Palmer, eds., *Antipodean Perspective: Selected Writings of Bernard Smith* (Monash University Publishing, 2018).
 - Peter Beilharz, *Thinking the Antipodes: Australian Essays* (Monash University Publishing, 2015), xvii.
 - Ian McLean, *White Aborigines, Identity Politics in Australian Art* (Cambridge University Press, 1998), 5.
 - Ian McLean, “Thinking Australia in Oceania: Old Metaphors in New Dress,” *Thesis Eleven* 55 (November 1998), 2.
 - Ibid.
 - Nikos Papastergiadis, “What is the South?” *Thesis Eleven* 100 (March 2010): 142.
 - Ibid., 143.
 - Soo-Min Shim, “Unraveling Place: Oh Haji’s Textile Work *Nautical Map*,” *TAASA Review* 30, 4 (2021): 12-15.
 - Lorraine Brown quoted in “Five islands dreaming story as told by Illawarra Wadi Wadi women,” *ABC News*, July 2020, <https://www.abc.net.au/news/2020-07-11/five-islands-dreaming-story-text/12436032>. Accessed 13 Apr. 2026.
 - Stephen Gilchrist, “Everywhen: The Eternal Present in Indigenous Art from Australia,” *Yale University Press*, September 2016, <https://yalebooks.yale.edu/2016/09/21/everywhen-the-eternal-present-in-indigenous-art-from-australia/>. Accessed 13 Apr. 2026.
 - Sophia Jea Oh, “Matricide, Myth, and the Great Mother: An Asian Ecofeminist Reading of Seolmundae (the Creator of Jeju Island in Korea) and Nüwa (the Protector Goddess of Chinese Mythology),” *Journal of Chinese Philosophy* 49, 2 (2022): 129.
 - Ibid., 130.
 - Francoise Lionnet and Shu-Mei Shih, “Introduction: Thinking through the Minor, Transnationally,” in *Minor Transnationalism*, ed. Francoise Lionnet and Shu-Mei Shih (Duke University Press, 2005), 11.
 - Marsha Meskimmon, *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics* (Routledge, 2003), 172.
 - Stephen Gilchrist, “Everywhen: The Eternal Present in Indigenous Art From Australia,” *Yale University Press*, September 2016, <https://yalebooks.yale.edu/2016/09/21/everywhen-the-eternal-present-in-indigenous-art-from-australia/>. Accessed 13 Apr. 2026.
 - Sophia Jea Oh, “Matricide, Myth, and the Great Mother: An Asian Ecofeminist Reading of Seolmundae (the Creator of Jeju Island in Korea) and Nüwa (the Protector Goddess of Chinese Mythology),” *Journal of Chinese Philosophy* 49, 2 (2022): 129.
 - I have written elsewhere on Oh’s use of the *hogushi-gasuri* technique in *Nautical Map*. Soo-Min Shim, “Unraveling Place: Oh Haji’s Textile Work *Nautical Map*,” *TAASA Review* 30, 4 (2021): 12-15.
 - Oh Haji in *Memories in Weaving* (Kurumaya Museum of Art, Oyama City, catalogue, 2019), 56.
 - For more, see Yuriko Nagata, “The Japanese in Torres Strait,” in *Navigating Boundaries: The Asian Diaspora in Torres Strait*, ed. Anna Shnukal, Guy Ramsay and Yuriko Nagata (Australian National University Press, 2017).
 - Anna Shnukal and Guy Ramsay, “Tidal Flows: An overview of Torres

- Strait Islander-Asian contact,” in *Navigating Boundaries: The Asian Diaspora in Torres Strait*, ed. Anna Shnukal, Guy Ramsay and Yuriko Nagata (Australian National University Press, 2017), 41.
- 21 Anna Shnukal, “Linked lives: A mid-twentieth century Okinawan community on Thursday Island, Torres Strait, Far North Queensland,” *Queensland Review* 29, no. 1 (2022): 1.
- 22 Nakao Hanae, “Reading World History by Unraveling Woven Textiles,” in Oh Haji, *Memories in Weaving* (Kuruyama Museum of Art, Oyama City, catalogue, 2019), 69.
- 23 Ian McLean, “Thinking Australia in Oceania: Old Metaphors in New Dress,” *Thesis Eleven* 55 (November 1998), 5.

Bibliography

Beilharz, Peter. *Thinking the Antipodes: Australian Essays*. Monash University Publishing, 2015.

Brown, Lorraine, quoted in “Five islands dreaming story as told by Illawarra Wadi Wadi women.” *ABC News*, July 2020, <https://www.abc.net.au/news/2020-07-11/five-islands-dreaming-story-text/12436032>.

Butler, Rex, and Sheridan Palmer, eds. *Antipodean Perspective: Selected Writings of Bernard Smith*. Monash University Publishing, 2018.

Gilchrist, Stephen. “Everywhen: The Eternal Present in Indigenous Art from Australia.” *Yale University Press*, September 2016, <https://yalebooks.yale.edu/2016/09/21/everywhen-the-eternal-present-in-indigenous-art-from-australia/>.

Lionnet, Francoise, and Shu-Mei Shih, eds. *Minor Transnationalism*. Duke University Press, 2005.

McLean, Ian. *White Aborigines, Identity Politics in Australian Art*. Cambridge University Press, 1998.

McLean, Ian. “Thinking Australia in Oceania: Old Metaphors in New Dress.” *Thesis Eleven* 55 (November 1998): 1–13.

Meskimmon, Marsha. *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*. Routledge, 2003.

Nakao Hanae, “Reading World History by Unraveling Woven Textiles,” in Oh Haji, *Memories in Weaving*. Kuruyama Museum of Art, Oyama City, catalogue, 2019, 68–69.

Oh, Haji. *Memories in Weaving*. Kurumaya Museum of Art, Oyama City, catalogue, 2019.

Oh, Sophia Jea. “Matricide, Myth, and the Great Mother: An Asian Ecofeminist Reading of Seolmundae (the Creator of Jeju Island in Korea) and Nüwa (the Protector Goddess of Chinese Mythology).” *Journal of Chinese Philosophy* 49, 2 (2022): 125–135.

Papastergiadis, Nikos. “What is the South?” *Thesis Eleven* 100 (February 2010): 141–156.

Shim, Soo-Min. “Unraveling Place: Oh Haji’s Textile Work *Nautical Map*.” *TAASA Review* 30, 4 (2021): 12–15.

Shnukal, Anna, and Guy Ramsay and Yuriko Nagata, eds. *Navigating Boundaries: The Asian Diaspora in Torres Strait*. Australian National University Press, 2017.

Shnukal, Anna. “Linked lives: A mid-twentieth century Okinawan community on Thursday Island, Torres Strait, Far North Queensland.” *Queensland Review* 29, no. 1 (2022): 1–21.

漂う森

第2章

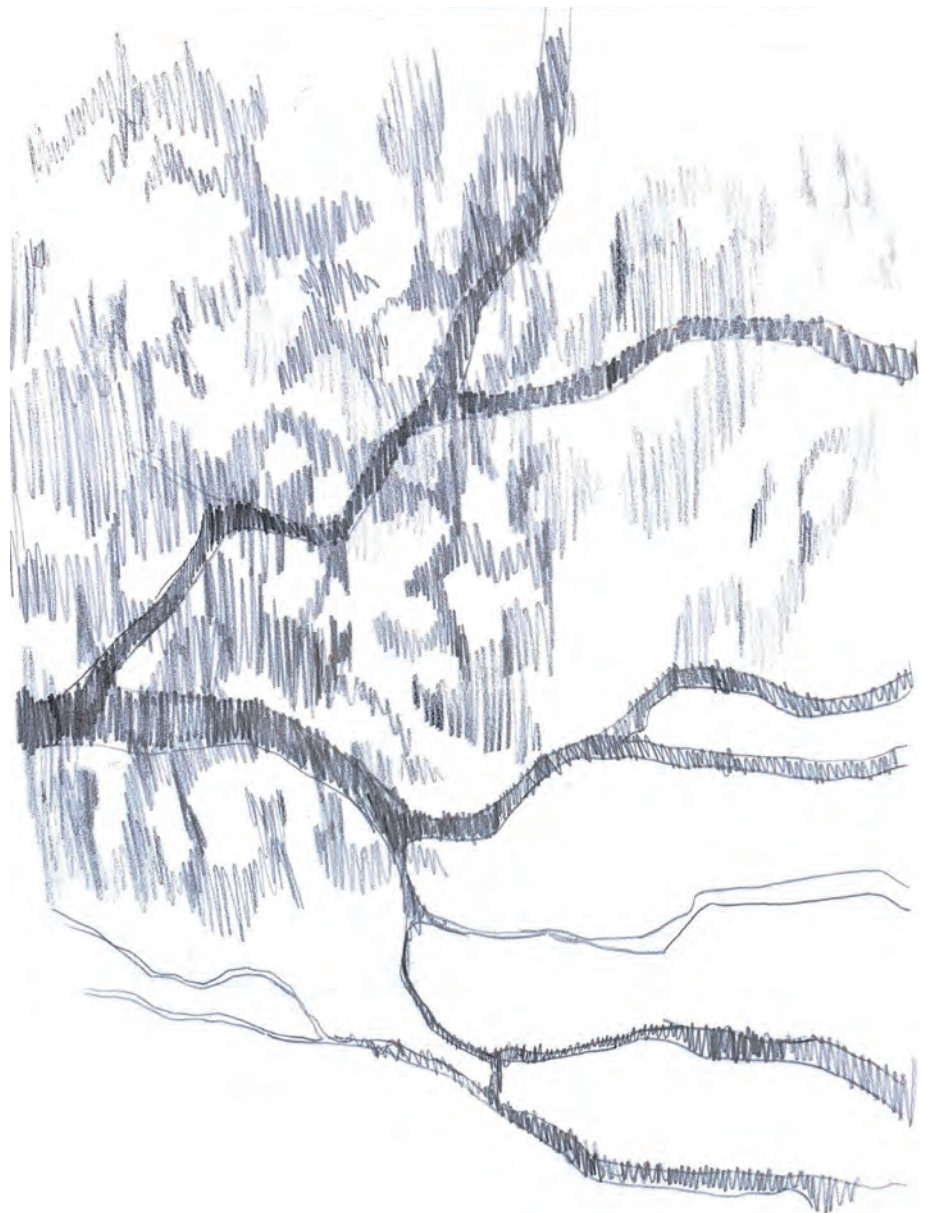
影は実体を暗示し、光のうつろいによって形をかえる。
語られなかった歴史を暗喩する場としての《Floating Forest / 漂う森》は、染色と抜染をくりかえしたたて糸の間から、糸を引き上げて、その螺旋状のたて糸によこ糸を織り込むことで浮かびあがる。

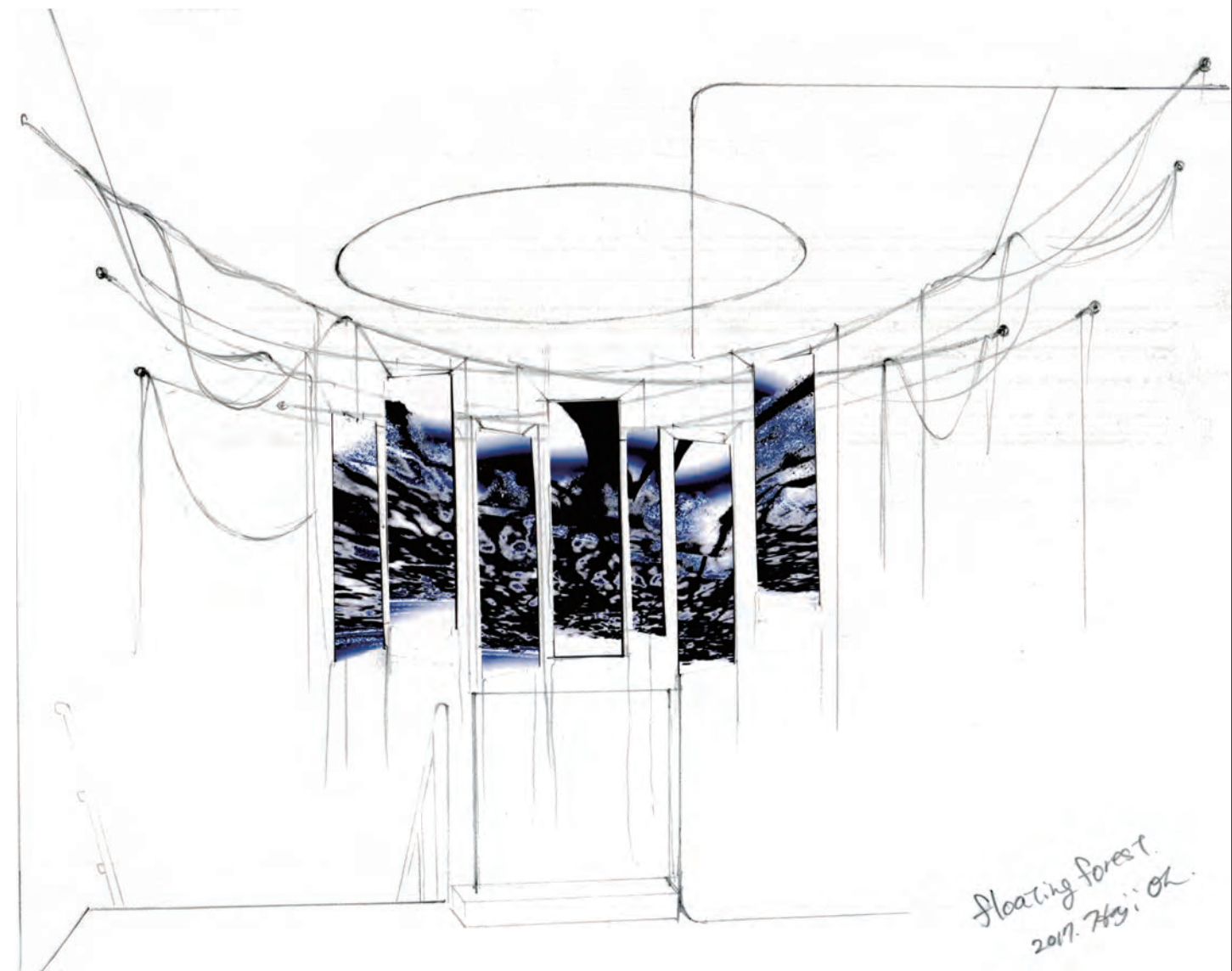
Floating Forest

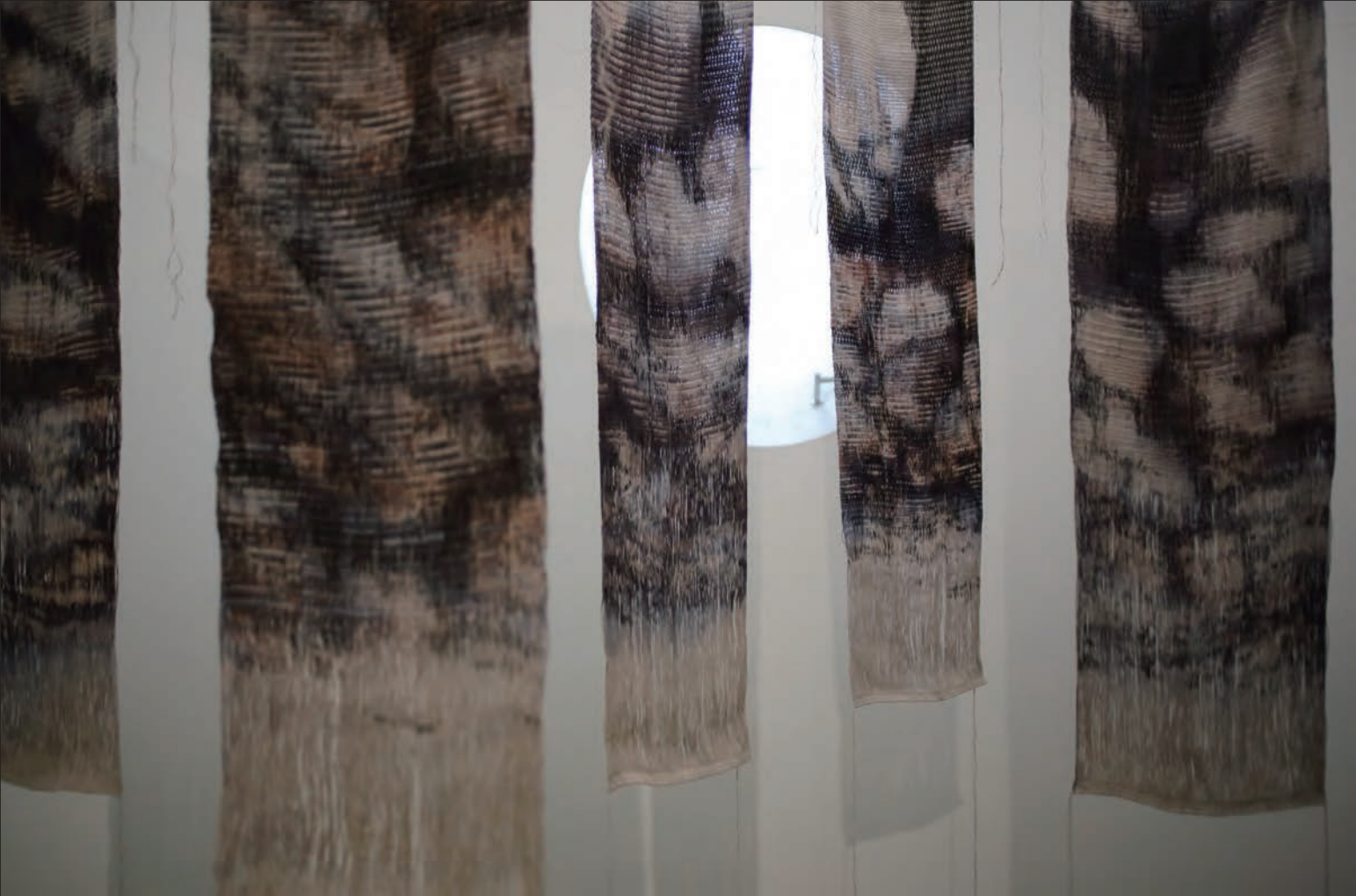
Chapter 2

A shadow implies the presence of substance and alters its shape with the movement of light.
Floating Forest, a space alluding to untold histories, emerges by lifting threads from between warps repeatedly dyed and discharged, and wefts are woven into these spiralling warps.









第3章

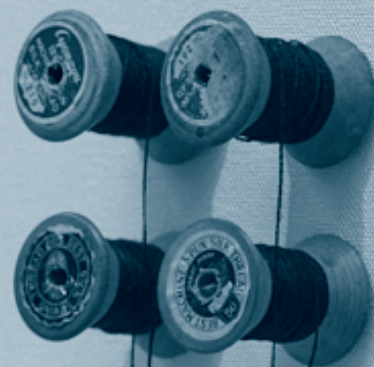
彼女の部屋にとどけられたもの

室内装飾をイメージした織物と、戦争花嫁としてオーストラリアなど海外に渡った女性たちが交わしたコミュニティレターを45名の女性が朗読する音声で構成されている。

Chapter 3

A House of Memory Traces

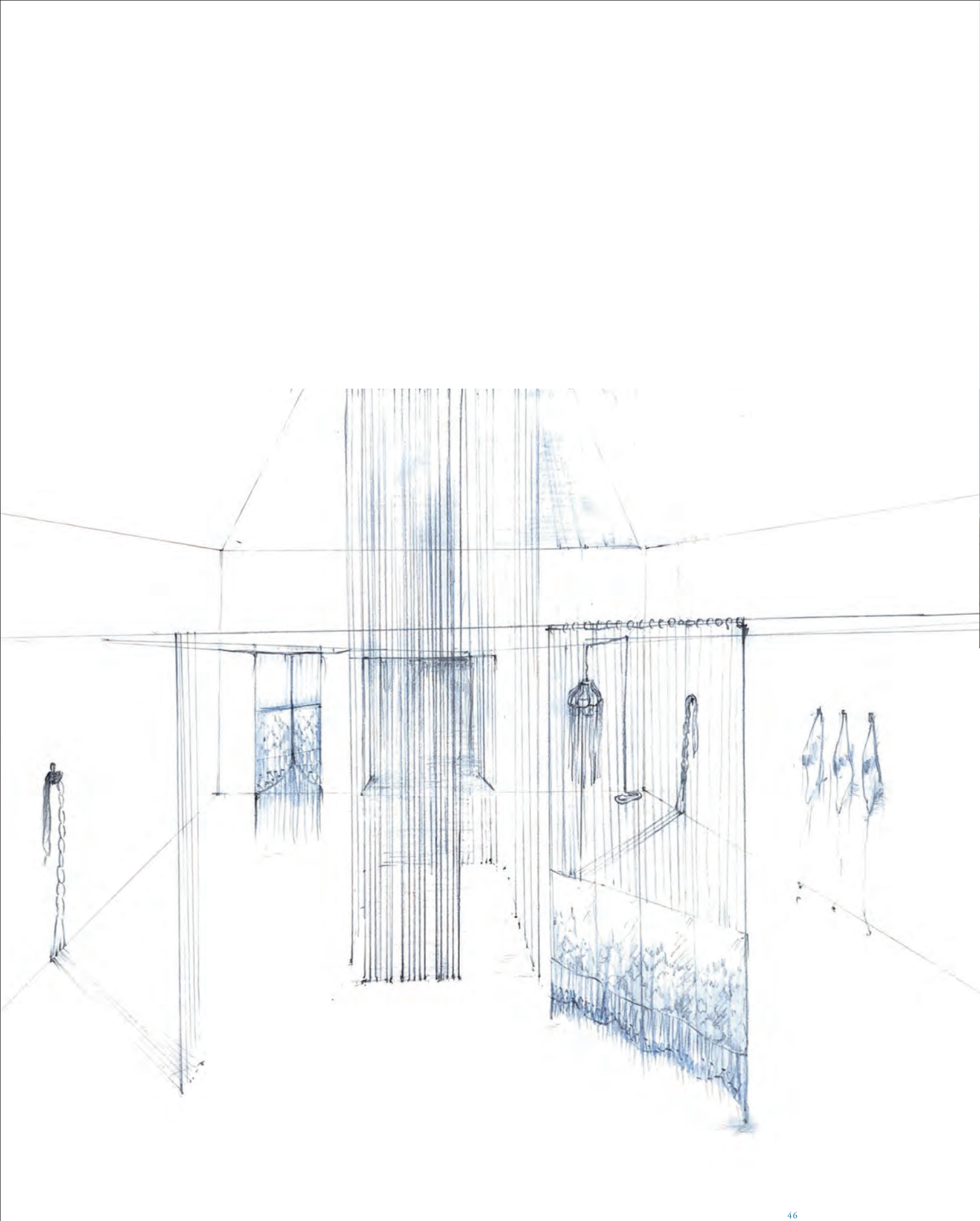
The work comprises textiles inspired by interior décor, accompanied by audio recordings of 45 women reading community newsletters exchanged among women who travelled abroad, including to Australia, as war brides.

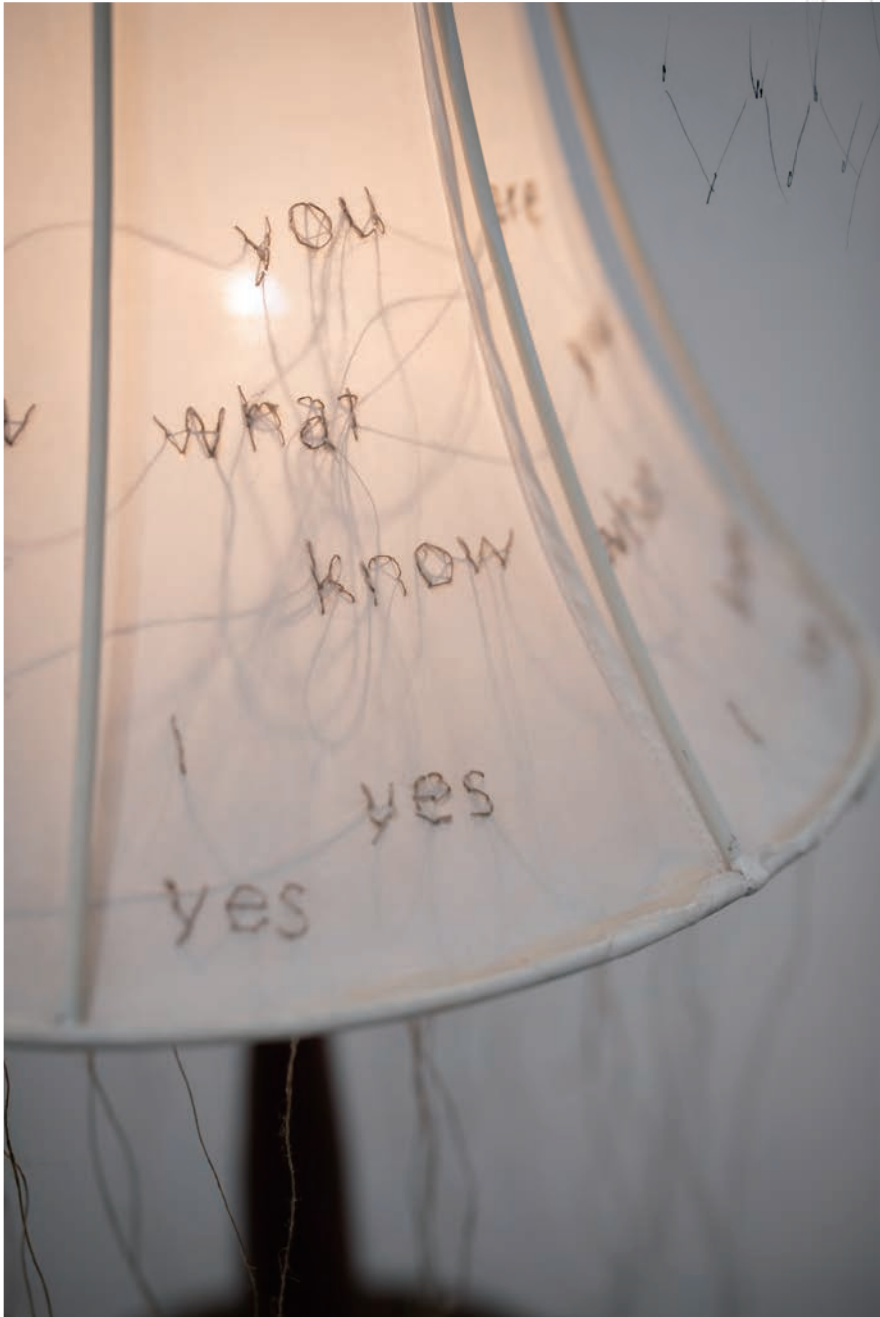




水戸芸術館現代美術ギャラリーでの展示風景
Installation view at Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito







和子さん、その後、長らくご無沙汰しておりますが、貴方もなかなかお多忙な方ですね。ニュースレター嬉しく何度も読み直しました。(＃4・p.6・C.F.)

とうとう、戦争がはじまりましたね。負けても勝っても泣かされるのはいつも国民。(＃5・p.15・H.)

日系国際結婚親睦会にて戦争花嫁のイメージの理解に努力された貴方に感謝しております。(＃6・p.4・M.)

時たま日の丸の旗もあります。そんな時は胸がジーンと痛くなります。(＃8・p.5・S.G.)

只、亡き父母が私の孫達の顔を見ないで他界したことは悔います。(＃11・p.6・H.S.)

1月17日、神戸に起きた大地震に、崩れ乱れた町内をTVニュースで見、私の心の隅に隠してあった戦後の悲惨な情景を思い出させていた。(＃14・p.14・K.D.)

私たち戦争花嫁は戦後間もなく、白色主義の国、日本人を敵として憎んでいる人の多い時に、アジア人でありながら、オーストラリア人の妻として入国を許されました。そして、一人一人、ひたすら目立たぬよう、社会に溶け込むことに専念、誠意を持って尽くしてきました。(＃15・pp.13-14・M.B.)

墓があった。妹の墓があった。と泣いているではありませんか。(＃16・p.15・S.P.)

温かい父母の愛情に囲まれ幸せでした。二十歳で二人の子の親、生活のため母に子供を預け、オーストラリア軍のキャンプでメイドで働いているうち、いまの夫と会い、「オーストラリアに行かんか」と言われ、後先もなく「イエス」と答えた、これも二人の子と一緒にできたからです。日本人の子供をつれオーストラリアに嫁いだのは私一人らしく、新聞にまで載りました。(＃33・p.8・A.B.)

私が教えた日本語はずっと残ることでしょう。(＃3・pp.8-9・A.B.)

何十年間大切に持ち守ってきた「日本の心」と書いた掛けじゅく[原文ママ]も黄色に汚れてしまいました。(＃36・p.8・K.K.)

戦争は終わったはずなのに、いまの方が危険のようで、何時になったら平和で安心して暮らせるようになるのでしょうか。(＃47・p.5・M.J.)

収容所に入れられたのは私が悪いことをしたのではないのに (＃48・p.9・K.K.)

やっぱり親友のサリーさんだとわかりました。(＃51・p.4・M.M.)

41年ぶりの再会でした。話したいことが山ほどありましたが4分の1もはなせなかった様でした。(＃54・p.10・S.C.)

でも、当時はお国のための美しい犠牲者でした。(＃56・pp.6-7・M.E.)

＊朗読音声の抜粋 (号数・項数・イニシャル)

Excerpts from audio scripts (vol no., page no., initials)

ワークショップ「朗読会」

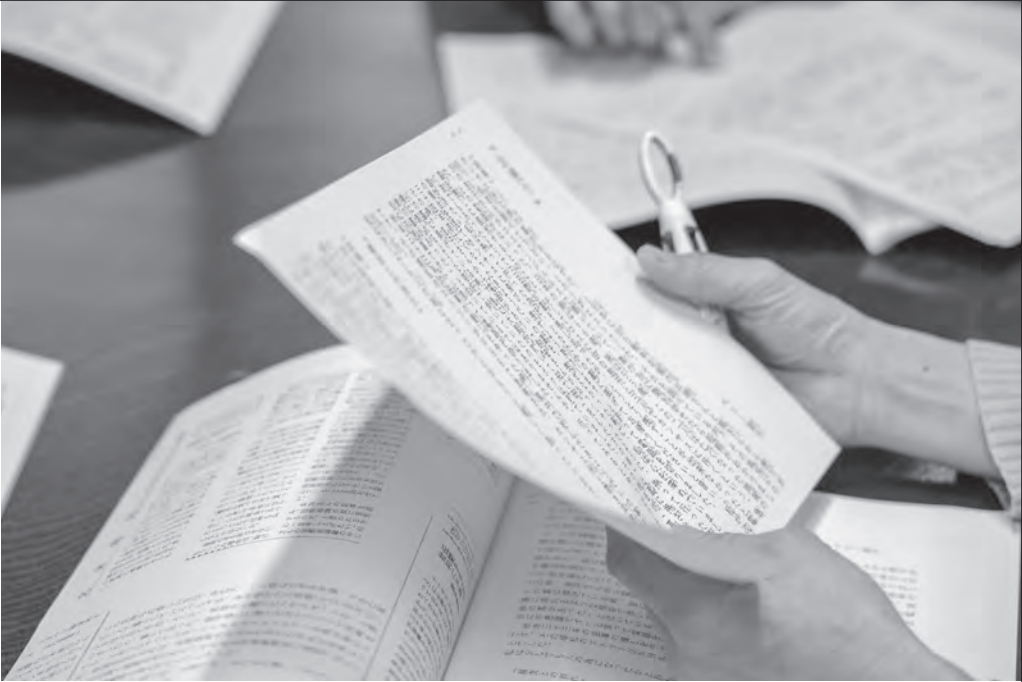
2019年、水戸芸術館現代美術センターにおける「アートセンターをひらく 第Ⅰ期」の滞在制作の一環として、「日系国際結婚親睦会ニュースレター」を朗読する会を行なった。これは、日系の戦争花嫁たちのコミュニティ・ツールとして、1989年から2005年まで全56巻発行されたニュースレターであり、そのなかの「お便り」の欄は、メンバーそれぞれが日々のくらしや戦争花嫁として経験してきたことを共有する場となっていた。

ワークショップでは、この「お便り」の文章を参加者が朗読し、その後、印象に残った内容について感想や意見を交わした。さらに、気になったフレーズをあらためて音読し、その音声を録音した。収録された音声は、第3章《彼女の部屋にとどけられたもの》のインスタレーションを構成する一部として用いられている。

Workshop ‘Reading Sessions’

In 2019, as part of the residency program of ‘Publicness of the Art Center – Phase1,’ at Contemporary Art Center, Art Tower Mito, I held reading sessions of the *Japanese International Marriage Fellowship Club Newsletter*. Published between 1989 to 2005 across 56 volumes, the newsletter served as a community tool for Japanese war brides. Its ‘Letters’ section offered a space where members could share their everyday lives and experiences as war brides.

During the workshops, participants read aloud excerpts from the ‘Letters’ section, and then shared their thoughts and reflections on passages that had left a strong impression. They subsequently read aloud again the phrases that resonated with them, which I recorded. These recordings are used as part of the installation for Chapter 3, *A House of Memory Traces*.



テキスト

「日系国際結婚親睦会ニュースレター」#4－#56 (1990–2005)、
オーストラリア国立図書館所蔵

開催日時・場所・参加者数

4/10、16、17、20、21、5/1・水戸芸術館・参加者23名

4/17・Tさん宅・5名

4/19・茨城朝鮮学校 オモニの会・3名

4/24・茨城大学・6名

5/1・山水苑デイサービス・4名

5/6・常磐大学・4名

コーディネーション

後藤桜子（水戸芸術館現代美術センター）

参加者（敬称略・順不同）

佐藤麻衣子 小竹森由香 澤田のり子 宮田幸江 大曽根瑠那
小泉英理 石川美紀子 佐々木美和 山口イボナ 本間未来
高井英花 小崎裕子 李 佩姍 安知鈴 鄭 美江 曹 順和
王 瑩 福士智子 芳賀有紗 岸本蔦枝 姜 悦 林 京子
宋 珍和 岩田美佐子 山崎佳子 小田部潤子 野中千枝子
大木花帆 山本久子 高建華 川野邊幸子 松崎理恵
長内暁子 石崎敏子 藤田春奈 加藤木富子 秋保孝子
人見佳子 奥村舞佳 大内晶子 佐々木志帆 李吉雨
小峰華子 川上佐千代 立木弓子

Text:

Nikkei Kokusai Kekkon Shinbokuikai Nyūsu Retā (Japanese International Marriage Fellowship Club Newsletter), vol. 4-56, 1990–2005, National Library of Australia.

Date, Location and Number of Participants:

April 10, 16, 17, 20, 21, May 1 at Art Tower Mito: 23 participants

April 17 at Ms. T’s home: 5 participants

April 19 at Ibaraki Korean School Mothers’ Association: 3 participants

April 24 at Ibaraki University: 6 participants

May 1 at Sansuien Day Service: 4 participants

May 6 at Tokiwa University: 4 participants

Event Coordination:

GOTO Oko (Contemporary Art Center, Art Tower Mito)

Participants (in no particular order):

SATO Maiko | KOTAKEMORI Yuka | SAWADA Noriko |
MIYATA Sachie | OSONE Runa | KOIZUMI Eri |
ISHIKAWA Mikiko | SASAKI Miwa | YAMAGUCHI Iwona |
HONMA Miki | TAKAI Eika | KOZAKI Yuko | LI Pei Shen |
AN Jiryeong | JEONG Mikang | CHO Sunhwa | WANG Ying |
FUKUSHI Chieko | HAGA Arisa | KISHIMOTO Tsutae |
JIANG Yue | HAYASHI Kyoko | SONG Jinhwa | IWATA Misako |
YAMAZAKI Yoshiko | OTABE Junko | NONAKA Chieko |
OKI Kaho | YAMAMOTO Hisako | GAO Jianhua |
KAWANOBE Sachiko | MATSUZAKI Rie | OSANAI Akiko |
ISHIZAKI Toshiko | FUJITA Haruna | KATO GI Tomiko |
AKIHO Takako | HITOMI Yoshiko | OKUMURA Maika |
OUCHI Akiko | SASAKI Shiho | LI Jiyu | KOMINE Hanako |
KAWAKAMI Sachiyo | TACHIKI Yumiko

テキスタイル、祖母、手紙、身体——呉夏枝作品について

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）

呉の作品の中心には「祖母」がいる。それは血縁としての祖母であると同時に、象徴としての祖母である。

《三つの時間》(2004, Fig. 1) では、呉の祖母が自身の葬儀のために準備していた遺品である10mのサンベ（大麻布）¹に、一本の道を行き来する色違いの韓服を着た作家の姿が繰り返し転写されている。着用しているのは、祖母の白いチマ（スカート）とチョゴリ（上着）、母の赤いチマとチョゴリ、そして作家自身のピンクのチマと薄黄のチョゴリである。すなわち三つの時間とは、祖母、母、私の三世代の時間を示しているのだが、同じ身体、写真の静止した時間は、場面を超時間的に見せている。平坦な一本道、遠くに見える水辺、判別し難い顔を伏せ気味に動き回る人物のいる、光が飛んだような色調の風景は、温度や質量が希薄で現実感に乏しく、サンベの由来を知らずとも、賽の河原や彼岸といった生と死の狭間のイメージと結びつく。三世代の時間を同じ時空に並べ、個々の足取りを作家の身体を介して提示するこの作品には、呉作品のさまざまな特徴が凝縮されおり、予見的である。

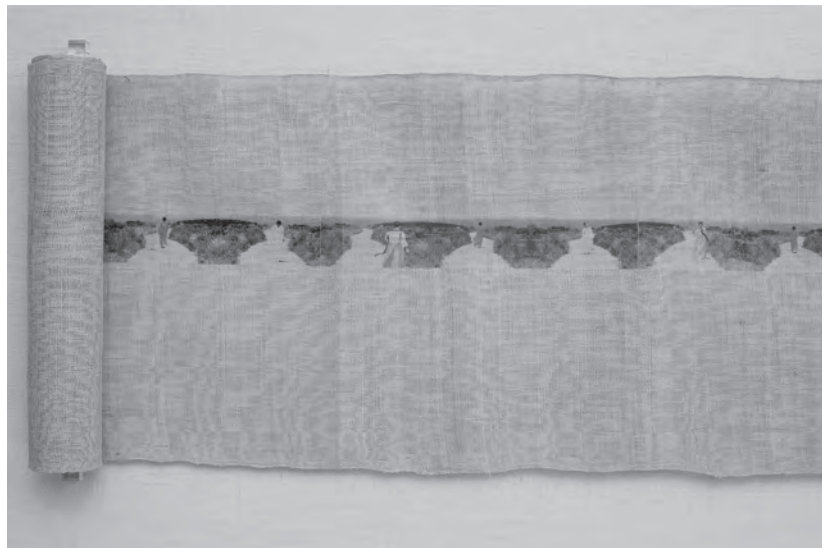


Fig. 1 《三つの時間》2004年

Fig. 1 *Three Generations of Time*, 2004.



Fig. 2 《散華》2005年

Fig. 2 *Sangé (Scattered Flowers)*, 2005.

はじまりの祖母、第二の皮膚、記憶

《三つの時間》にみられるように、初期作品における祖母は、呉が自身につながる過去を咀嚼し、想像するための重要な契機として表されている。一方でこの祖母の存在は、作家が歴史を追体験するための依り代としてだけでなく、支配的な歴史から零れ落ちた、ただ一つの命ある存在の象徴として作品に繰り返し登場する。

2001年から2006年にかけて、呉は架空の民族衣装をモチーフとする一連の作品を制作している。これらは和服や韓服の古着を繋ぎ合わせたり、複数の民族衣装の意匠を混在させたりすることで構成されている。その制作動機について呉は、日本社会において韓服を着用する際に経験してきた特有の眼差しに対する居心地の悪さを挙げている²。呉が「内面性や身体性をあらわす『第二の皮膚』」³と捉える民族衣装、特に女性のそれは、民族の歴史と誇りを体現すると同時に、個人を超えた社会的属性を付与し、時に晒される。呉の生身の身体がその眼差しにより、無遠慮な先入観や政治性を負わされてきたことは想像に難くない。2000年代初頭に発表されたこれら作品では、呉が背負わされてきた政治性を引き受けながら、その言説から零れる個人の生やその発露が造形化されている。

これらの作品においてルーツの複数性は、意匠や布地の組み合わせのほか、その後の呉の作品を特徴づける、近代化の量産の過程で登場したほぐし緋^{がすり}（捺染緋織）の技法で表されている。《散華》(2005, Fig. 2) では、和服と韓服の生地を組み合わせた衣装の上に、花模様と韓国語の発音をカタカナで綴った歌詞が、ほぐし緋によって淡く浮かび上がっている。ほぐし緋特有の工程により滲んだ模様と文字の輪郭線は、曖昧さ、境界の揺らぎ、非二元の暗喩となり、固定化された枠組みと同一性に疑問を投げかける。ぼかしや滲みを生む緋の技法は、中央アジアを含む広い地域で発達し、シルクロードを通じてアジアに広がった。呉は2009年に、カナダのテキスタイル博物館を中心にそのリサーチを行っている。この調査を経て、緋の技法は歴史的、空間的な広がりを含む、イメージの生成と作品構造の両面において基盤となる造形言語となっていた。



Fig. 3 《彼女のチマ（スカート）に包まれたもの》2006年
Fig. 3 *Inside Her Skirt*, 2006.

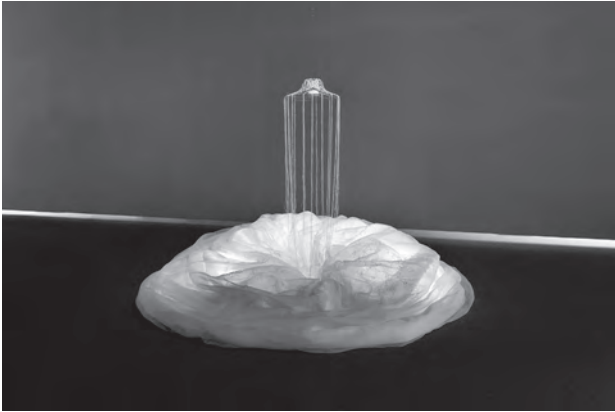


Fig. 4 《花斑》2007年
Fig. 4 *Flower Spot*, 2007.

一方2006年から2008年にかけて制作された同じ民族衣装や素材を扱った作品では、古着や意匠の代わりにオーガンジーや絹といった物質感の薄い素材が使われている。《彼女のチマ（スカート）に包まれたもの》（2006、Fig. 3）、《不在の存在》（2008）、《花斑》（2007、Fig. 4）では、それらが薄い皮膚のように用いられている。祖母の生きた時代やその生について作品外のテキストで言及されることもあるが、作品が表しているのは、不在の身体や痕跡、体温の残滓である。

呉の民族衣装や祖母への言及は、祖母の経験を想像的に追体験する過程を通じて、直接的な経験を持たないにもかかわらず自身に継承され、内面化された在日韓国人女性としての無意識の身振りやトラウマ的記憶、すなわちポストメモリーの領域を探る試みとして捉えられる⁴。同時に呉にとってのそれは祖母が語らなかつた、あるいは語ることさえ思いつかなかつた「沈黙の記憶」⁵である。呉はそれを顕わにしたり解釈したりすることなく、沈黙のまま、知らなさを保持したまま、作品化することを試みている⁶。それはチマに内在する空気や光を孕んだ層として表される。チマの裾は空間に広がり、その一端がほぐされて糸に戻り、編まれ、結ばれる。それは外化された「沈黙の記憶」が誰かの「沈黙」に触れ、それを解きほぐし、結節点を作ることと重ねられている。

普遍的な祖母、手紙、朗読

《妹からのてがみ》（2009、Fig. 5）では、初めて血縁以外の「祖母」が登場する。加えて、その後の呉夏枝の作品を特徴づける要素となる手紙と、麻繊維の生の素材が初めて導入され、作品が構成されている。

第二次世界大戦中に敵国人として迫害された日系カナダ人の生活を、日系三世の女性の視点で描いたジョイ・コガワの小説『失われた祖国』（原題 *Obasan*, 1981）をモチーフとしたこの作品では、主人公の叔母が日本にいる姉に宛てた手紙形式の日記が引用されている。さらに、インスタレーション全体を構成する素材として、不均質な撚りに人々の手仕事の痕跡が残るジュートロープが用いられている⁷。布や糸よりも物質性が強いこの素材は、織る、編む、結ぶ、ほぐす、垂らす

といったテキスタイルの言語と身振りの痕跡を鮮明に浮かび上がらせ、それを造形に直接的かつ生々しく反映させている。続く《あるものがたり》（2010、Fig. 6）では、この同じ手紙（日記）がさまざまな世代や背景を持つ41名の女性によって朗読され、その音声が生半分の繊維がほぐされ、編まれたジュートと絹で織られた書籍を象ったオブジェクトとともに展示された。

妹が姉に向けて書いた文章は、親密で口語的な文体をもつ一方で、他人の（ここでは小説の）文章であるため、読み手にとっては距離がある。また朗読は呉の指示により、演劇性を排し、淡々で行われたのだが、文章に満ちる静かな怒りや戸惑いといった感情は、どこかで経験したことがある身近な感情であり、作者と読み手の距離を近づけ、発する言葉にわずかな熱を生む。この二作品の大きな違いは、「作家が転記した手紙を鑑賞者が読む」から「参加者による朗読を鑑賞者が聞く」への転換、すなわち朗読、傾聴という個の体験に根差す能動的な身体介在にある。

呉はこの朗読の収録後、文章を手掛かりに、朗読時の感覚や感情、経験の聞き取りを行った。受け取る相手を想像しながら交わされる手紙という媒体を介したコミュニケーションや、参加者との個人的な思考や感情の共有に対する関心は、その後の制作へと受け継がれていく。以降、呉は作品制作に参加者を招いたり、アートプロジェクトで協働しながら会話を共有したり、体験を聞き取ったりするワークショップを継続的にを行い、これらを作品制作におけるリサーチとして位置付けている⁸。こうした過程で得られた語りが作品に直接用いられることはなかったが、言外で形成される世界を「仮想の島—grand-mother island—」として立ち上げ、人々のささやかな語りが集まり、それらが交感する時間と場を共有しうる作品が構想された。

「grand-mother island project」第3章《彼女の部屋にとどけられたもの》（2019、本書41頁）では、朗読ワークショップに参加した様々な年代、背景、ルーツを持つ45名の女性の声が作品に用いられている。ここで朗読されたのは当時呉が移住したばかりのオーストラリアの国立図書館で出会った「日系国際結婚親睦会ニュースレター」⁹である。オーストラリアを含む各国在住の日系戦争花嫁たちは、この冊子を通してコミュニケーションを図っていたという。朗読された「お便り」コーナーの「手紙」は、不特定多数への公開を前提としながらも私的な内容を含んでおり、同じ境遇にある者へ向けられた親密さと、状況の客観視が交錯する、日常の暮らしから発せられた言葉から成っている。

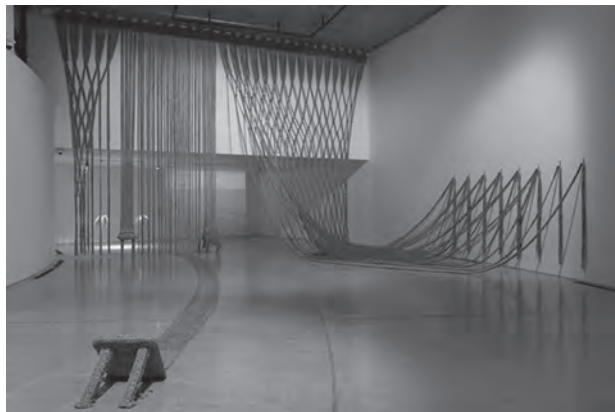


Fig. 5 《妹からのてがみ》2009年
Fig. 5 *The Letters from Sister*, 2009.



Fig. 6 《あるものがたり》2010年
Fig. 6 *Another Story*, 2010.

ところで呉は個人の物語を基に作品を制作してきたが、現場でのリサーチや当事者へのインタビューはあえて避けており、他者の個人的な経験を搾取すること、そしてその記憶や経験を作品によって代弁することに対して慎重な態度をとってきた。その意味において呉は、語られなかった記憶を表象することの困難さと、それを作品として表象することの矛盾を常に抱えてきた作家といえる。

ところが、「grand-mother island project」第5章《海女の道》(2025、本書81頁)において、呉は初めて現地リサーチと関係者へのインタビューを行い、それを作品に反映させた¹⁰。だが、そこで得られた言葉は直接的に提示されるのではなく、作品化の過程で、対馬弁(口語)から韓国語(文語)、さらに済州語(口語)へと、詩人や研究者の手を借りた多層的な翻訳と解釈が施され、最終的に日本語と済州語で朗読され、対馬と済州のフィールドレコーディングとともに提示された。

こうして個人の記憶は複数の別の身体を順に通過しながら再生されていくとともに、最初の個人からは少しずつ遠ざかっていく。この一連の過程は個人の経験を生身の身体をもって親密になぞることであり、朗読は血と肉を帯びた記憶として別の個人の内に再生させる過程でもある。

労働、身体、地図

2013年に呉は青森市所蔵の民俗資料の調査を基にした個展「針々と、たんたん」と(青森公立大学国際芸術センター青森)を構成した。この時、呉は明治期に作られた蚊帳と、寄贈者である孫がしたためた来歴書に出会い、それを象徴的に展示している¹¹。来歴書には、明治二(1869)年に生まれた女性の祖母が、15歳の時に自ら麻の種を植え、収穫し、織り上げた布で製作し、嫁入り道具として持参した蚊帳(付属の金具は戦時中の金物提出時に貴金属とともに提出)であることが記されていた。感情も意見も挟まないその覚書は、しかしその行間に彼女の祖母の存在がにおい立っていた。この展覧会で呉が着目したのは、伝統工芸の意匠の珍しさや細工の巧みさではなく、刺し違いや色足しにみられる個人の手の跡、世代を超えて着用されたこと示す染めや縫いの重なり、さらには着用者の体や動きの癖を想起させる擦れといった、衣服に刻まれた無数の労働の痕跡であった。それは日常的な身体の気配が想起させる人々の記憶であり、鑑賞者にその生を親密に想像させた。この展覧会において、《散華》およびほぐし緋織の映像がこれらの民具とともに展示された。

ほぐし緋は、ずれがもたらすイメージの揺らぎのみならず、一度完成した布を解体し、再び編みなおすという工程もまた呉作品において重要な意味をもつ。ほぐすことで織り込まれて見えなかった部分が露出し、一層目のイメージが解体され、曖昧さを含んだ新たなイメージが現れる。この二重性は、織物を歴史の比喩として捉えるならば、正史と稗史あるいは外史との関係を象徴しうる。この正史としての織物をほぐすこと、不可視化された存在を引き出すことで既成の図柄の輪郭を歪ませること、そしてそれらを単純な反復動作によって形成することは、大きな物語としての歴史に対する抵抗としてのオルタナティブな歴史の構築を象徴する。隠され、覆われ、言葉としては顕れなかった「沈黙の記憶」に触れ、それを手渡すために必要とされるのは、構築されてきた歴史やその言語を疑うことでもあり、呉の作品の変遷は、そのためのオルタナティブな言語の模索と捉えることもできる。そしてここで重要な役割を果たすのが、テキスタイルの構造とともに作品に介在する身体である。

テキスタイル、音声、写真と軽やかな素材を用いているようにみえるが、呉の作品は、物質としての強さがある。それはジュート等素材の強さにもよるが、作品に制作した作家の身体の痕跡が強く顕われていることも理由であろう。「grand-mother island project」第1章《海図》(2017、本

書17頁)や第2章《漂う森》(2017、本書33頁)のように、作家自身の身体幅が反映される腰機の技法を用いることも含め、呉の作品は織る、染める、ほぐす、結ぶという果てしない行為の反復で形成されている。それは個人の物語を朗読を通して身の内 でなぞるように、作家自身が労働の反復を通して沈黙の時間を身の内に取り込み、作品言語によって翻訳する過程でもある。

身体を通じて時間と空間をなぞり、表すこと、それは各地に伝わる近代以前の労働者が作成した身体的地図や、マーシャル諸島のスティックチャート¹²を想起させる。移動を軸とする「grand-mother island project」では、地図がしばしば登場する。島々のイメージの間に張り巡らされた《海図》の細い紐は、行きかう航路を示唆し、第4章《海鳥たちの庭》(2022、本書65頁)では、古いパシフィックチャートの非物質的な地図のイメージが、物質的な作品とそれを見る鑑賞者の身体に投影される。作品は身体 の痕跡を残しながら、気配や記憶の外部装置として空間に宙刷りにされる。作品とそれを支える構造体の関係は、社会構造とそれに依存せざるを得ない存在との関係や、細い線でつながりあう関係性を暗示している。

結び

作品に登場する「祖母」は、2000年代初頭の血縁としての祖母から始まり、物語の中の日系カナダ人、海外に移住した日系戦争花嫁たち、そして国境を移動しながら生活を支えるために労働を続けた海女たちと、呉自身の人生や居場所と重なりながらその姿を変えている。そしてその都度、彼らの小さな物語が個人へと手渡されている。呉の集める小さな物語は特定の人物を語ることではないが、その人生を抽象化することなく、個別を個別のまま、無名の個人として提示することを試みる。そしてそれは手紙を介したコミュニケーションのように、同じ経験を共有する、語られることのない記憶にそっと寄り添うささやかさを持ち合わせている。

一方で「沈黙の記憶」は誰にでも、どこにでも存在する。もう一度《三つの時間》に戻ってみよう。この作品は、個人のアイデンティティや家族史と強く結びついているにも関わらず、イメージとしては極めて中立で、人物は反復されることで匿名化されている。近現代の歴史を背負った三つの世代を象徴するアノニマスな女性が、死と強く結びついたサンベの上で増殖し、同じ道を行き来する。それは、あたかも歴史のモノフォニーなあり方に対し、アノニマスな声をポリフォニーとして響き渡らせようとするかのようなのである。無数の死者は我々であり、我々は無数の死者なのだ。呉は作品において、染織技法で歴史と個の関係を構造的に示し、その構造を身体を媒介に解きほぐし、個の声を織り重ねることで、「沈黙の記憶」を「あなたの」そして「わたしたちの」記憶として想像する場を立ち上げようとする。それは沈黙するしかなかった記憶を共有する共同体の枠を拡張させる試みでもある。

それらを寄せ集め、一つの「景色」を立ち上げようとする こと、それは空間的な距離も、大きさも、目に届くまでの時間も異なる夜空の星を、現在地の視点から眺め、星図としてつなげ、物語を紡ぎ出すことと似ている。呉夏枝の作品は、一貫して自身が立つ場所を起点として構想されているが、起点を軸に三世代前までさかのぼる時間軸の中で現在が思考されており、それが呉の「同時代性」である。作品は三つの時間を均質につなげ、それが結実したところに浮かび上がっている。

- 1 韓国儒教の伝統的な葬儀や埋葬の文化で用いられる織物（立教大学ジェンダーフォーラム2013年度公開講演会「李 静和 おとずれる記憶、おくりとどける記憶—その後 残骸にふれること 残骸にふれること ……岡村夏枝の黄麻（サンベ）の棲殻へ」、『立教大学ジェンダーフォーラム年報第15号』、2014年3月、5–37頁）。
- 2 OH Haji, “What does the ethnic costume represent?”, YCAR visiting scholar with discussant Ted Boossen, York Centre for Asian Research, York University, May 1st, 2011.
- 3 呉夏枝のポートフォリオより（2009年）。
- 4 レベッカ・ジェニスン「呉夏枝（オ・ハヂ）と琴仙姫（クム・ソニ）の作品における『ポストメモリー』」、山家悠平訳、李静和編『残傷の音「アジア・政治・アート」の未来へ』、岩波書店、2009年、211–235頁。
- 5 「私が語られなかった記憶『沈黙の記憶』をあらわしたいと思うようになったのは、2001年に祖母が亡くなったことがきっかけである」（呉夏枝「非同一性」、『呉夏枝 手にたくす、糸へたくす』、小山市立車屋美術館（カタログ）、2019年、11頁。）
- 6 呉夏枝「非同一性」、『呉夏枝 手にたくす、糸へたくす』、小山市立車屋美術館（カタログ）、2019年、11頁。
- 7 福井県の「女性の海外協力を進める会」が販売するバングラデシュの女性が手で撚ったジュートロープの選択の動機を「機械が製糸する均一感とは違う、彼女たちの手の痕跡を残している」と記している（呉夏枝「素材について」、『呉夏枝 手にたくす、糸へたくす』、小山市立車屋美術館（カタログ）、2019年、26–27頁）。
- 8 呉夏枝「リサーチとしてのワークショップ」、『呉夏枝 手にたくす、糸へたくす』、小山市立車屋美術館（カタログ）、2019年、46–47頁。
- 9 1989年から2005年まで発行。No. 4（1990年）からNo. 56（2005年）に掲載された「お便り」コーナーの一部が朗読された。
- 10 作品の舞台となる地へのリサーチを決めたとき、インタビューを行うことが目的ではなかったが、偶然が重なり当事者に話を聞くことに至った。
TCAAウェブサイト、海外活動報告（https://www.tokyocontemporaryartaward.jp/column/oh_column.html、2026年3月20日最終閲覧）
- 11 「呉夏枝×青森市所蔵作品展『針々と、たんたん』」、青森公立大学国際芸術センター青森（カタログ）、2013年。
- 12 会期中のワークショップ『『grand-mother island project』鑑賞ツアー記憶の地図を書く』（2026年2月21日）において、スティックチャートについて言及している。

Textiles, Grandmother, Letters, the Body

On the Work of OH Haji

KONDO Yuki (Program Director, Tokyo Arts and Space)

At the center of Oh’s work stands the figure of the “grandmother,” both as a familial presence and as a symbolic one.

In *Three Generations of Time* (2004, Fig. 1, p. 52), the images of the artist, dressed in *hanbok* (traditional Korean clothing) of varying colors and moving along a path, are repeatedly imprinted onto a ten-meter length of *sambe*.¹ This hemp cloth was left behind by Oh’s grandmother, who had prepared it for her own funeral. The garments worn by the artist in this work consist of her grandmother’s white *chima* (skirt) and *jeogori* (top), her mother’s red *chima* and *jeogori*, and her own pink *chima* and a pale yellow *jeogori*. Here, the title indicates the temporal span of three generations—grandmother, mother and “I”—while the repetition of the same body and the stillness of photographic time gives the scene a trans-temporal quality. The landscape presents a flat, straight path with water in the distance and indistinct figures in motion, their faces difficult to discern. Rendered in washed-out tones, the landscape appears drained of warmth and material density, and thus detached from reality. Even without knowledge of the origins of *sambe*, it evokes associations with liminal spaces between life and death—places such as *sai no kawara* (the riverbed of the dead) and otherworldly realms. This work juxtaposes the lived time of three generations within a single spatio-temporal continuum, articulating individual trajectories through the artist’s own body. As such, it anticipates several defining characteristics of Oh’s later oeuvre.

The Grandmother as Point of Origin, Second Skin, Memory

As seen in *Three Generations of Time*, the grandmother in Oh’s early work emerges as a crucial catalyst through which the artist processes and imagines a past connected to the self. At the same time, this figure of the grandmother recurs not merely as a vessel for reliving history, but as a singular symbol of living existence that has fallen outside the framework of dominant historical narratives.

Between 2001 and 2006, Oh created a series of works inspired by fictional ethnic costumes. These were made by piecing together second-hand *kimono* (traditional Japanese garment) and *hanbok* (traditional Korean garment), or by combining design elements drawn from multiple ethnic costumes. When asked about her motivation, Oh cited the discomfort she had experienced in Japanese society at the specific gaze directed toward her when wearing *hanbok*.² Ethnic costumes, which she regards as a “‘second skin’ that reveals interiority and corporeality,”³ embody the history and pride of ethnic groups, while also conferring a form of social belonging that transcends the individual, and at times particularly those worn by women, exposes them as outsiders. It is not difficult to imagine that, through such gazes, Oh’s own body has been burdened with blunt preconceptions and political connotations. In these early-2000s works, Oh embraces the political weight she has been compelled to carry, while giving form to individual lives and expressions that elude the frameworks of such discourse.

In these works, the multiplicity of roots is conveyed not only through the combination of designs and fabrics but also through *hogushi-gasuri* (warp-printed ikat) technique which emerged from the mass production processes of modernization and came to define Oh’s subsequent works. In *Sangé* (*Scattered*

Flowers) (2005, Fig. 2, p. 53), floral motifs and song lyrics—originally Korean and transcribed phonetically into Japanese *katakana*—emerge faintly across a garment composed of both *kimono* and *hanbok* fabrics, rendered through the *hogushi-gasuri* technique. The smudged patterns and outlines of the characters, created through the distinctive processes of *hogushi-gasuri*, serve as metaphors for ambiguity, fluid boundaries and non-duality, destabilizing fixed frameworks and notions of identity. The *kasuri* (ikat) techniques that produce these blurred and softened effects developed across a wide region, including Central Asia, and spread throughout Asia via the Silk Road. In 2009, Oh conducted research primarily at the Textile Museum of Canada. Through this, *kasuri* came to be understood as embodying a historical and spatial depth, becoming a foundational visual language for both image formation and the structural logic of the work itself.

Meanwhile, in works made between 2006 and 2008, Oh continued to engage with ethnic costumes and related materials; however, instead of vintage garments and traditional designs, she employed organza and silk—materials of attenuated physical substance. In *Inside Her Skirt* (2006, Fig. 3, p. 54), *Being of Emptiness* (2008) and *Flower Spot* (2007, Fig. 4, p. 54), these fabrics are used almost as a kind of thin skin. While accompanying texts occasionally refer to the historical period in which the grandmother lived and to her lived experience, the works themselves evoke absent bodies, their traces and the lingering presence of body heat.

Oh’s references to ethnic costumes and to her grandmother can be understood as an attempt, through the imaginative re-enactment of her grandmother’s experiences, to approach the unconscious gestures and traumatic memories of *Zainichi* Korean (Ethnic Koreans in Japan whose families came during Japan’s colonial rule of Korea) women living in Japan—memories that, despite the artist’s lack of direct experience, have been passed down and internalized.⁴ For Oh, this engagement with the domain of post-memory simultaneously involves what she calls “silent memories”⁵: memories that her grandmother did not speak of, or did not even think to articulate. Rather than exposing or interpreting them, Oh seeks to transform them into works of art while maintaining their silence and the condition of not-knowing.⁶ This is rendered, for instance, through layered forms imbued with the air and light inherent in the *chima* (traditional Korean skirt). The hem of the *chima* extends outward into space; one end unravels into thread, is rewoven and retied. This process is overlaid with the idea that an externalized “silent memory” may come into contact with another’s “silence,” gradually unravel it and open a point of connection.

The Universal Grandmother, Letters, Readings

In *The Letters from Sister* (2009, Fig. 5, p. 55), a “grandmother” figure beyond blood relations appears for the first time. The work also marks the introduction of letters and jute rope—elements that would come to characterize Oh Haji’s subsequent practice.

Inspired by the novel *Obasan* (1981) by Joy Kogawa, which depicts the lives of Japanese Canadians persecuted as enemy aliens during the Second World War through the perspective of a third-generation Japanese-Canadian woman, the work incorporates excerpts from a diary written in the form of letters from the protagonist’s aunt to her sister in Japan. The installation is further composed using jute rope, whose uneven twists retain visible traces of manual handiwork.⁷ Possessing a stronger material presence than fabric or thread, this medium vividly foregrounds the language of textiles and the traces of gesture—such as weaving, knitting, tying, unravelling and hanging—inscribing them directly and expressively into its form. In the subsequent *Another Story* (2010, Fig. 6, p. 55), the same letter (diary) was read aloud by 41 women from diverse generations and backgrounds. These recordings were presented alongside a book-like object woven from jute and silk, its left half partially unraveled and then re-woven.

While the text written by the younger sister to her elder sister adopts an intimate, colloquial tone, its status as someone else’s writing—in this case, a passage from a novel—introduces a certain distance for the readers. Although the readings were performed in an understated manner, in accordance with Oh’s instructions to avoid theatricality, the emotions embedded in the text—such as quiet anger and

bewilderment—remain familiar affects that most readers are likely to have experienced in some form. This shared emotional register brings the author and readers closer together, imbuing the spoken words with a subtle warmth. The key difference between the two works lies in the shift from “the audience reading letters transcribed by the artist” to “the audience listening to readings performed by workshop participants.” That is, it resides in the active bodily engagement grounded in the individual act of reading aloud and attentive listening.

Following the recording of these readings, Oh conducted interviews using the text as a point of departure, asking participants about their sensations, emotions and experiences during the act of reading. Her interest in communication mediated by letters—exchanged while imagining an intended recipient—and in the sharing of personal thoughts and emotions with participants was subsequently carried forward into her later practice. Since then, Oh has continuously organized workshops in which participants are invited to take part in the creation of her works, engaging in dialogue and listening to others’ experiences through collaborative art projects. These activities are positioned as research within her artistic practice.⁸ Although the narratives gathered through these processes were not directly incorporated into the works, a world formed beyond language was conceived as an imaginary isle, “grand-mother island.” Within this framework, the works were envisioned as temporal and spatial sites in which quiet personal accounts might gather and resonate with one another.

In *A House of Memory Traces* (2019, p. 41 of this book), the third chapter of the *grand-mother island project*, the voices of 45 women of diverse age, background and cultural origin who participated in reading workshops are incorporated into the work. The text used was drawn from the *Japanese International Marriage Fellowship Club Newsletter*⁹, which Oh encountered at the National Library of Australia shortly after relocating to Australia. These newsletters are said to have served as a means of communication among Japanese war brides living in various countries, including Australia. The letters featured in the newsletter’s “Letters” section, selected for the readings, contain personal content despite being intended for public circulation. Words arising from everyday life form its basis, interweaving an intimacy directed toward others in similar circumstances with an objective awareness of their shared situation.

While Oh’s practice has drawn upon personal narratives, she has deliberately avoided conducting field research or interviewing those directly involved. This reflects her cautious stance towards the potential exploitation of others’ lived experiences, as well as towards speaking for those memories and experiences through her work. In this regard, Oh may be understood as an artist who has persistently grappled with both the difficulty of representing unspoken memories and the inherent contradictions involved in rendering them into artistic form.

However, in *A Narrated Journeyscape* (2025, p. 81 of this book), the fifth chapter of the *grand-mother island project*, Oh conducted field research and interviews for the first time, incorporating these materials into the work.¹⁰ The collected testimonies were not presented in their original form; rather, they underwent a layered process of translation and interpretation—from spoken Tsushima dialect into written Korean, and subsequently into spoken Jeju dialect—undertaken in collaboration with poets and researchers. The resulting texts were ultimately recited in both Japanese and the Jeju dialect, and presented alongside field recordings from Tsushima and Jeju.

In this way, individual memories are re-enacted as they pass successively through a series of different bodies, gradually distancing themselves from their original source. This process entails an intimate retracing of personal experience through living bodies, while the act of reading aloud becomes a means of reconstituting those memories—now rendered corporeal—within another individual.

Labor, Body, Maps

In 2013, Oh organized the solo exhibition “Gestures in Clothing” (Aomori Contemporary Art Centre, Aomori Public College), based on her research into folk artefacts in the collection of Aomori City. During this process, she encountered a Meiji-period (1868–1912) mosquito net with a written record composed

by its donor, the maker’s grandchild, and presented these symbolically within the exhibition.¹¹ The record notes that the net had been made by the donor’s grandmother, born in 1869, who, at the age of 15, planted and harvested hemp herself, wove the cloth, and brought it with her as part of her trousseau (the accompanying metal fittings having been surrendered, along with other metals, during wartime requisitioning). Though devoid of emotion or personal commentary, the memorandum nonetheless allowed the presence of the grandmother to rise quietly from between its lines. What drew Oh’s attention in this exhibition was not the rarity of design or the refinement of craftsmanship associated with traditional craft, but rather the innumerable traces of labor inscribed in the garments themselves: the marks of individual hands visible in misplaced stitches and added threads of differing color; the accumulated layers of dye and stitching that testify to use across generations; and the fraying and abrasion that recall the wearer’s body and habitual movements. These traces evoke memories of people through the everyday presence of the body, inviting the viewer into an intimate imagining of their lives. Alongside these artefacts, *Sangé* (*Scattered Flowers*) and a video documenting the *hogushi-gasuri* weaving were also presented.

In Oh’s work, *hogushi-gasuri* carries significance not only in the visual fluctuation produced by the slight misalignments in the weave, but also in the process by which a completed textile is dismantled and rewoven. Through unravelling, elements previously embedded and unseen within the structure are brought to the surface; the initial image is deconstructed, and a new image, imbued with ambiguity, emerges. If the textile is understood as a metaphor for history, this process may be read as articulating the relation between official history and unofficial or privately recorded histories. To unravel the textile of official history, to distort the contours of established patterns by drawing out presences that had remained invisible, and to give them form through simple, repetitive gestures—these acts symbolically construct alternative histories as a resistance to History as grand narrative. To approach and transmit “silent memories” that have been concealed, overwritten or never articulated in language requires, at the same time, a questioning of historically-constructed narratives and their language. The development of Oh’s practice may thus be understood as a search for an alternative language capable of this task. Central to this is both the structure of the textile and the body that intervenes within the work.

Although her practice appears to employ “light” materials—textiles, sound and photography—Oh’s works possess a pronounced material force. This derives not only from the durability of materials such as jute, but also from the distinct inscription of the artist’s bodily traces within the work. As seen in Chapter 1, *Nautical Map* (2017, p. 17 of this book) and Chapter 2, *Floating Forest* (2017, p. 33 of this book), of the *grand-mother island project*, her works—produced using a backstrap loom that corresponds to the width of her own body—are formed through the endless repetition of acts such as weaving, dyeing, unravelling and knotting. In a manner akin to tracing personal stories through reading them aloud, the artist incorporates moments of silence into her own body through repetitive labor, translating them into the language of the work.

To trace and render time and space through the body recalls corporeal cartographies produced by premodern laborers in various regions, as well as the stick charts of the Marshall Islands.¹² In the *grand-mother island project*, whose central focus is human migration, the motif of the map recurs throughout. The fine threads stretched between the island images in *Nautical Map* evoke intersecting maritime routes, while in Chapter 4, *Seabird Habitats* (2022, p. 65 in this book), the immaterial imagery of an old Pacific chart is projected both onto the material work and onto the viewer’s body. Suspended in space while retaining traces of the body, the work functions as an external apparatus for presence and memory. The relationship between the work and its supporting structure suggests both the relation between social structures and those compelled to depend upon them, and a network of connections linked by fine lines.

Conclusion

The “grandmother,” who appears in Oh’s work originates in the early 2000s as the artist’s own biological grandmother, yet over time her figure has undergone a gradual transformation. Intersecting with Oh’s life and the places she inhabits, it shifts from the Japanese Canadian woman in the novel, to Japanese war brides who emigrated overseas, to *ama* divers who continued to labor across borders in order to sustain their lives. On each occasion, their small stories are handed over to individuals. The stories Oh gathers do not speak of specific persons; rather, without abstracting their lives or reducing their singularity, she attempts to present them as anonymous individuals, each remaining irreducibly themselves. Like communication through letters, this approach carries a certain quiet modesty, gently accompanying the unspoken memories shared by those who have undergone similar experiences.

At the same time, “silent memories” exist for everyone, everywhere. Returning once more to *Three Generations of Time*: although the work is deeply bound to personal identity and family history, its imagery remains strikingly neutral, and its figures are rendered anonymous through repetition. Anonymous women—embodying three generations shaped by modern and contemporary history—proliferate across the hemp cloth, a fabric closely associated with death, traversing along the same path. It is as if the work resists the monophonic narrative of history, seeking instead to let anonymous voices resonate as a polyphony. The countless dead are ourselves, and we are, in turn, among the countless dead. In her work, Oh structurally articulates the relationship between history and the individual through techniques of dyeing and weaving. This structure is then unraveled through the mediating presence of the body, and by layering individual voices, she seeks to open a space in which “silent memories” may be imagined as both “your” and “our” memories. It is also an attempt to expand the framework of a community that can collectively share memories which could only remain unspoken.

To gather these elements and bring forth a single “landscape” is akin to gazing at the night sky: from one’s present position, stars differing in spatial distance, scale, and the time their light takes to reach the eye are connected into a constellation, from which a narrative emerges. Oh Haji’s works are consistently conceived from the place she herself inhabits; yet the present exists within a temporal axis that extends back three generations from that point. This constitutes her sense of “contemporaneity.” Her work connects these three temporal layers seamlessly, and it is at their point of convergence that it comes into being.

Translation: MIYAKE Michiyo

Notes

- 1
- A textile used in traditional Korean Confucian funeral and burial practices (Lee Chonghwa, “Otozureru Kioku, Okuritodokeru Kioku—Sonogo: Zangai ni Fureru Koto... Okamura Natsue no Sanbe no Sumika e,” Gender Forum Public Lecture, 2013, Rikkyo University, *Rikkyo University Gender Forum Annual Report*, no. 15, Mar. 2014, 5–37).
- 2
- Oh Haji, “What does the Ethnic Costume Represent?,” YCAR visiting scholar lecture with discussant Ted Boossen, York Centre for Asian Research, York University, 1 May 2011.
- 3
- From Oh Haji’s portfolio (2009).
- 4
- Rebecca Jennison, “‘Postmemory’ in the Work of Oh Haji and Kum Soni,” *Zanshō no Oto: Asia Seiji Art no Mirai e* (Still Hear the Wound: Toward an Asia, Politics, and Art to Come), edited by Lee Chonghwa, Iwanami Shoten, 2009, 211–235.
- 5
- “The death of my grandmother in 2001 made me want to give expression to her untold, silent memories.” (Oh Haji, “Non-Identity,” *Oh Haji: Memories in Weaving*, Kurumaya Museum of Art, Oyama City, catalogue, 2019, 12).
- 6
- Oh Haji, “Non-Identity,” *Oh Haji: Memories in Weaving*, Kurumaya Museum of Art, Oyama City, catalogue, 2019, 12.
- 7
- This jute rope was hand-twisted by women in Bangladesh and sold by the Association for Promoting Women’s Corporation Abroad in Fukui Prefecture. The artist explains her choice as follows: “Jute ropes woven by Bangladeshi women have a different texture to industrially spun yarn; they convey traces of the workers’ hands.”(Oh Haji, “On Material,” *Oh Haji: Memories in Weaving*, Kurumaya Museum of Art, Oyama City, catalogue, 2019, 28-29).
- 8
- Oh Haji, “Workshop as Research,” *Oh Haji: Memories in Weaving*, Kurumaya Museum of Art, Oyama City, catalogue, 2019, 48–49.
- 9
- Published between 1989 to 2005. Excerpts from the “Letters” section—appearing in issues No. 4 (1990) through No. 56 (2005)—were read aloud.
- 10
- When the artist decided to conduct research on the site that would become the setting of the work, interviews were not initially intended; however, through a series of coincidences, this led to speaking with those directly involved. (TCAA website, Overseas Activity Report: https://www.tokyocontemporaryartaward.jp/column/oh_column.html. Accessed 20 Mar. 2026.)
- 11
- OH Haji*×*Aomori City Archives Exhibition: “Gestures in Clothing,”* catalogue, Aomori Contemporary Art Centre, Aomori Public University, 2013.
- 12
- The artist referred to stick charts in the workshop held during the exhibition, “*grand-mother island project* Viewing Tour: Drawing a Map of Memories.” (21 February 2026)

第4章

Chapter 4

海鳥たちの庭

太平洋を住处とする海鳥たちが目にしたであろう風景を、アーカイブ資料をもとに想像する。

島々の風景には、人びとの暮らし、帝国主義や近代化を背景にした自然資源の搾取、グアノ（糞化石）や真珠産業の痕跡、それにたずさわった入植者や移民、朝鮮・台湾系を含む日本からの労働者、そして背景となった戦争の歴史が交錯する。これらの写真資料のコレクションと、現在のオーストラリアのユーカリの森の風景を経糸に捺染・転写し、過去と現在が一体となったイメージを織りだす。

吊るされた織物の下に投影されたデジタル画像は、1798年にイギリスで出版された島の「発見」を記録した太平洋中心の地図である。

Seabird Habitats

An attempt to imagine the landscapes, using archival materials, once seen by seabirds of the Pacific Ocean.

The islands’ landscapes are interwoven with the exploitation of natural resources under imperialism and modernisation; the remnants of the guano and pearl industries; the settlers and immigrants involved in them; labourers from Japan, including those of Korean and Taiwanese descent; and the histories of war that form their backdrop. Printing and transferring collaged archival photographs, alongside scenes of contemporary eucalyptus forests in Australia, onto the warp threads, creates an image where past and present converge.

A digitally projected map beneath the fabric is a Pacific-centred chart published in Britain in 1798, recording the ‘discovery’ of the islands.



森美術館での展示風景
Installation view at Mori Art Museum





グレッグ・ドボルザーク（早稲田大学国際学術院教授、ライター、キュレーター、研究者）

1.

海の民とはロープの民である¹。幾千年ものあいだ、航海士たちは波や潮流、風や星とともに、かれらの世界をつなぐロープの結び目にも命を預けてきた。人類の航海史は糸を通し、編み、結び、束ねる営みの歴史でもある。オセアニアではココヤシの殻の繊維を撚って編み索^{センニット}を作り、東アジア沿岸では大麻^{ヘンブ}や苧麻^{ラミ}、稲わらを撚り合わせてロープや網を編み、それらは船を固定し、帆を揚げ、魚を捕らえ、嵐のなかで身体をつなぎ止めるのに用いられてきた。日本と朝鮮半島における先史時代の土器の縄目模様は、海洋的な生活様式を示唆するにとどまらず、撚られ織られた繊維がさまざまなかたちで人びとと海の結びつきを形づくるという、共通の物質的感性の存在をも示している。

このような旅へと漕ぎ出す人びとの生は、海に覆われたこの惑星を渡るために張られたロープのように、海洋を越えて結び合わされ、ひとつの岸からべつの岸へと伸びていきながら、目には見えない記憶の織物^{タペストリー}を織りなしていく。とりわけ戦争や帝国のもとで人びとの移動は加速したが、労働者や入植者、兵士、放浪者、徴集兵、囚人、写真花嫁たちが何世紀にもわたりこれらの経路を行き交い――しばしば不均衡で強いられた状況のなかで――自らの生を遠く離れた土地へと結び合わせていった。人びとを乗せた船の白く泡立つ航跡はやがて波間に消えていったが、憧れや郷愁、トラウマの糸は世代や系譜を超えてなお、移民たちをここではない場所へと結びとめている。

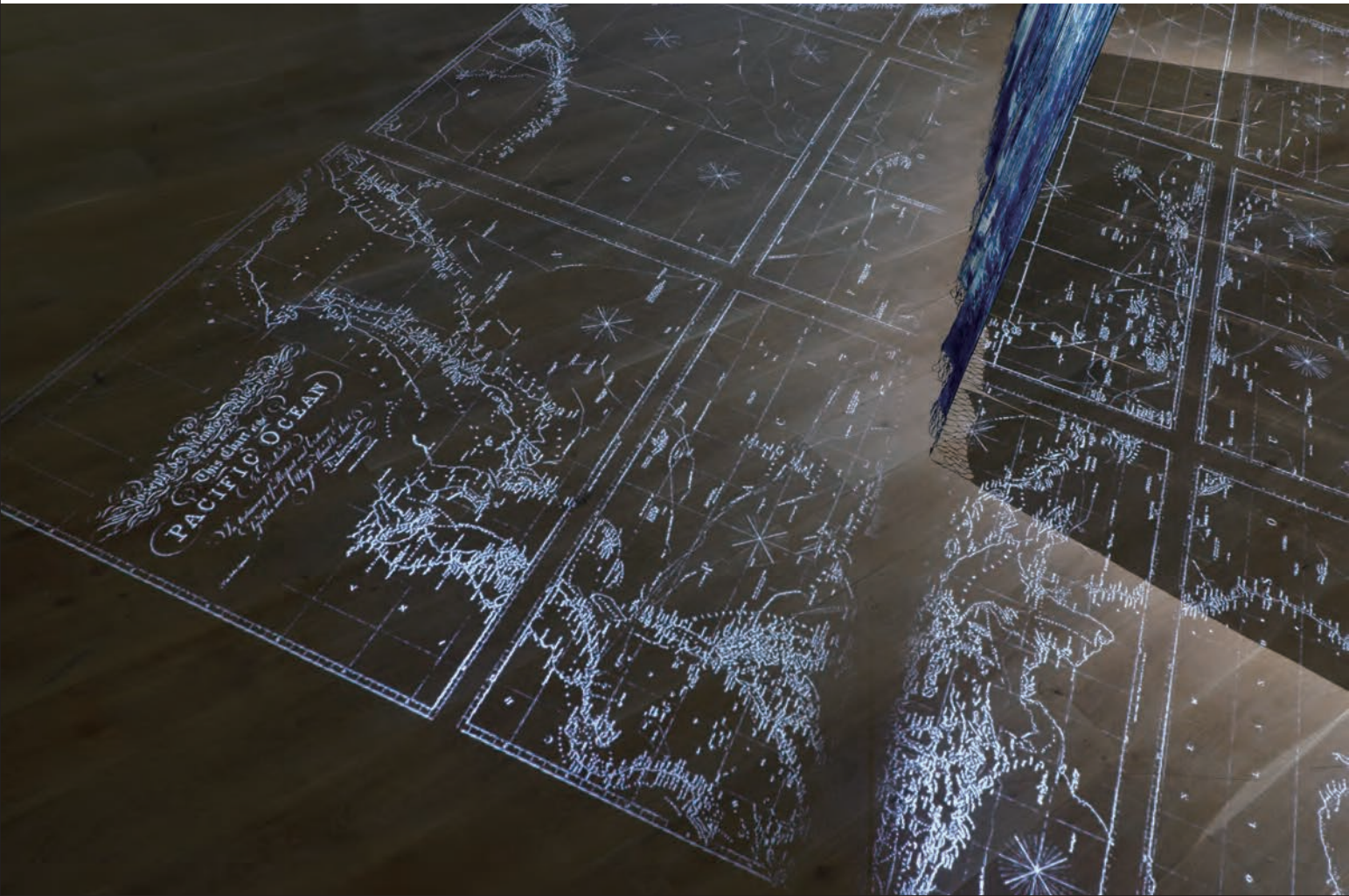
呉夏枝の「grand-mother island project」は、このような糸を丹念に解きほぐし、修復しつつ、メタファーと方法論の両面において、海そのものを結び目や絡み合いからなるトランスローカルな関係性の星座としてとらえている。呉のテキスタイルにおいて、海は青い空虚ではなく、絡み合った歴史が織地として立ち上がる場であり、その表面には公の記録にはほとんど表れない、緊張をはらんだ困難な関係性が繊細に織

り込まれている。日本のような島嶼の連なりのなかで移民のルーツを持って育ちながらも、彼女はそうしたつながりに目を向けることなく過ごしてきたため、どこか恥じらいをにじませつつ、じつは太平洋に関心を向けるようになったのはごく最近のことなのだと語る。彼女がこの関係性の海路に深く向き合うようになったのは、オーストラリアに移住してからのことだ。祖母の済州島における出自と大阪への移住、朝鮮から対馬を経て日本へと渡った海女^{ヘニョ}*たちの往来、さらに契約労働・帝国・記憶をめぐるより広範で海洋的な結びつき――かつては切り離され、互いに無関係なものと思われた事柄が、次第に流動的で親密な地理として立ち上がっていった。

染色し、重ね合わせ、縫い合わせ、ほどくという過程を通して、呉の作品はこのような大洋を越えた営みの痕跡――無数の名もなき忘れ去られた個人や移動の経路、島々のあいだに浮かび上がっては消えていく断片、微かなまなざしや声を可視化する。それは単なる地図作成上の介入ではない。地図を作成することとは異なり、それは曖昧な不確かさ、空白や欠落、裂け目を含む不完全なアーカイヴをたどり直し、再構築するという労力を要する身体的な行為である。それは解きほぐしと回復のプロセスであり、そのなかで記憶は断片的、あるいは未確定なものにとどまり、ときに消去され、擦り切れ、緊張をはらんだ状態におかれる。

2.

このように「grand-mother island project」が横断的な移動を作品に織り込むのであれば、それはより根源的な問いを投げかけることにもなる――島とは何か、という問いである。日本人は自国をしばしば「島国」と呼ぶが、この語は、日本が世界の他の地域から切り離された閉ざされた空間であり、外部の影響を受けないかのような意味合いを含んでいる。日常的には「島国であること」は、国際的な視野や語学力、外部との関係性の欠如を説明するための便利な言い訳としてしば



しば持ち出される。

しかし、「島であること」は、実のところ孤立とは正反対である。エドゥアール・グリッサンが論じたように、群島は関係性という概念を体現するものである²。太平洋という枠組みでは、エペリ・ハウオフアがオセアニアは相互に結びついた「島々の海」であり、空虚な広がりの中に点在する孤立した陸地ではないと論じたことはよく知られている³。14,000もの島々からなる日本にとっても、完全な孤立という主張は成り立たない。かつて流刑や投獄の地として用いられた孤立した場所もあるが、これらの島はすべて海によって結ばれ、他の群島との移動や交流を通じて成り立っている。この広大なネットワークの結節点は、ロシア領と接する北部のアイヌの故地から、かつての琉球王国の外縁まで広がり、そこでは沖縄の島々が台湾、さらに広大な東シナ海・南シナ海を望んでいる。南東方向には小笠原諸島がマイクロネシアの海域へと伸び、西方向には九州から対馬を経て釜山へといたる弧が朝鮮半島へと連なっている。

したがって、「島国」という語りは、現実を反映したものというよりも、むしろイデオロギー的な戦略にはかならない。テッサ・モーリス＝スズキをはじめとする研究者が指摘するように、日本における島国性をめぐる言説は、不均衡な権力関係のより長期的な軌跡を覆い隠すような選択的な歴史認識に依拠している⁴。そのような言説は文化的独自性、人種的優越性、同質性といった神話を自明のものとみなし、日本の排他的・帝國的な企図を下支えしてきた。それらの言説が否認する過去は消滅したわけではない。自らの周囲に引かれた境界線に抗う人びとの生のなかに、それは今なお生き続けている。

3.
「どちらから?」 慶良間諸島・阿嘉島の民宿で、年配の沖縄の女性が朝食を私の前に並べながら訊ねた。

日本で外国人によく向けられるお決まりの問いのように感じたので、私はいつものように、アメリカ人だが幼少期はマーシャル諸島で過ごしたと答えた。新城さんはしばらく沈黙してから、はっとしたように微笑んだ。その返答はまったく意外なものだった。「あら、わたしもよ」彼女は何でもないことのように言った。「マーシャル諸島で生まれたの。マーシャル語は話せないけど、それで少し韓国語が話せますよ。」父親がカツオ漁師で、1930年代に、熱帯の海流と日本の産業的野心の拡大に導かれて、身重の母親を伴い、南へ移動したのだという。彼女は幼少期の後半をマイクロネシアの

チューク島（旧トラック島）で過ごした。そこには日本人入植者、沖縄出身者、朝鮮人、太平洋の島々の人びとのコミュニティが重なり合うように存在しており、彼女はおもに朝鮮人の子どもたちと遊びながら、その言葉を断片的に身につけた。太平洋戦争が勃発すると、彼女の家族はミクロネシアの戦場から逃れたものの、その翌年には沖縄で米軍の爆撃に耐えることになった。

島嶼間移動が一般的だった戦前に生まれた彼女の人生は、今日から見れば特異に映るかもしれないが、当時としてはそれほど珍しいものではなかった。19世紀後半以降、日本帝国は1895年の台湾、1910年の朝鮮の強制併合を経て、その影響圏を太平洋の南方へと拡大していった。この地域は日本で「南洋」と呼ばれ、征服・交易・野心が交錯する広大で輪郭の曖昧な南方のフロンティアであった。正式な植民地統治が確立される前から、商人や真珠採取者、プランテーション労働者たちがこの流れに乗って機会を求めて移動し、なかには遠くオーストラリアまで渡る者もいた。

1922年に始まる国際連盟の委任統治のもと、パラオ、北マリアナ諸島、カロリン諸島、マーシャル諸島を含む北中部太平洋の広範な地域は、日本の統治下にある南洋群島として再編された。日本、沖縄、台湾、朝鮮半島からの帝国横断的な移住者たちがこの熱帯圏に流入するにつれ、民間人の町が急速に発展し、多くの場所で、入植者が先住民を数で上回るようになった。島々の人びとの交流を何世代にもわたって支えてきた海路は、資本主義的収奪へと組み替えられ、流動的な接触空間は人種・労働・権力の階層秩序へと変容していった。

日本の太平洋における帝國的進出は、スペインとドイツがすでにマイクロネシアの大部分を植民地化し、アメリカ合衆国がグアム、ハワイ、フィリピンを支配下におき、イギリスとフランスがメラネシアやポリネシア各地に領有権を主張し、オランダがインドネシア諸島の支配を確立していた時期よりも、はるかに遅れて始まった。しかし、太平洋戦争において、日本はこれら多くの地域を侵略し、その南方の境界線を暴力的に引き直した。膨大な数の朝鮮人女性をはじめとする植民地出身の女性たちが強制的に性奴隷とされ、多くの男性もまた過酷な労働に徴用された。かれらの移動の軌跡は、拡張と収奪の経路と重なり合い、人びとの苦しみは帝国の統治装置へと組み込まれていった。

日本の敗戦後、米国主導の戦後秩序は、このような帝國的な地理空間の多くを、アメリカの覇権を中心とする新たな秩序へと組み込んでいった。マーシャル諸島の米軍基地で過ご

した私の幼少期は、この後続する編成に属しており、日米両帝国の交錯によって形づくられたものである。これは遠い過去の出来事ではなく、今なお構造的暴力を再生産しつつける構造である。

しかし、日本ではこのような歴史の多くが戦後の支配的な国民国家的な語りから削除され、色あせた地図や記憶の断片だけが残されている。呉夏枝はこれらの残滓から語りはじめる。日本、朝鮮、オセアニア、オーストラリアの絡み合う歴史を横断しながら、彼女はほつれた糸を関係性のなかへと織り直す。南洋の亡霊を呼びもどし、その織られた布において、これらの場所はいまなお出会い続ける。

4.
海を越えた移動の軌跡は陸地にも堆積する。これは「grand-mother island project」の海鳥の生息地に関する章で探究され、ナウルの生態系とさまざまな勢力による植民地支配の歴史をめぐる思索となっている。何千年もの時をかけて、リン酸塩を豊富に含むグアノ（糞化石）の層が幾重にも堆積し、のちに採掘されてきたこの島そのものが、人間以外の生物の移動の残滓であり、地質学的時間における海鳥の飛翔のアーカイヴでもある。しかし、ナウルの風景は空白でも偶発的なものでもない。太平洋の人びとが長く居住してきた場所であり、その祖先たちはヨーロッパ人や日本人の到来より何千年も前に、これらの島へと航海し、定住していた。

太平洋諸島をはじめとする多くの先住民世界において、土地は単なる所有財産や領土ではなく、親族関係やアイデンティティ、共同体生活の基盤である。ナウルおよび近隣のバナバ（現在のキリバス）では、20世紀初頭以降の採掘によって、オーストラリアやニュージーランドの入植植民地的農業の肥料とするために、数百万トンもの岩石が搬出された。これらの島々の地形がえぐり取られ、利益のために他所へ運び去られることで、土地はそれを意味あるものとしていたさまざまな関係から切り離されてしまった。太平洋研究者カテリーナ・ティワが祖先の故郷について述べたように、「バナバは土地の身体であり、人びとの身体である」⁵。したがって、これらの島々を採掘することは、人びとの自己の基盤そのものを散逸させることにはかならなかった。

ナウルは日本の暴力的な戦時占領下で軍事化され、朝鮮人や中国人、その他の島嶼民による強制労働に大きく依存するかたちで飛行場が建設された⁶。戦時中には、ナウル人1,200人がチュークへと強制移送され、そのうち463人が命を落とした⁷。この地の景観には、たび重なる採鉱、戦争、追放に

よる収奪の層が幾重にも刻まれてきたが、現在ではオーストラリアが悪名高い領外難民収容制度の一部としてこの島を利用し続けており、問題はさらに重層化されている。

ナウルは環境植民地主義の際立った一例に過ぎない。先住民の土地は、外部勢力によって資源採掘の場や使い捨ての軍事前線として濫用されてきた。オセアニア全域をみても、マーシャル諸島やフランス領ポリネシアをはじめとする地域では、数十年にわたる核実験による汚染が、海面上昇の加速、海水温の上昇、サンゴの白化、激化する嵐と相まって、地元住民に不均衡な負担を強いる危機を生み出している。かつて採掘され、爆撃され、占領され、遠く離れた大国によって戦略的に利用されてきた島々は、いまや水没と生態系崩壊の危機に直面している。しかし、この危機はグローバル・サウスに限定されるものではない。海洋は地球全体の均衡を調整しており、その温暖化は世界中の気候を変容させている。海はあらゆる生命を生み出し、維持してきた水であり、その不安定化は私たち全員に避けがたい影響を及ぼす。

呉夏枝のテキストスタイルは、この相互依存関係を触知可能なものとする。彼女の作品において、海は絡まり、ほどけていく。喪失とともに引き潮のように退き、可能性とともに満ちていく。それは亡くなった者たちに存在を与えつつ、生ある者たちを未来へと続く責任のかたちへと導いていく。

その意味で、呉の作品は、わたしたちが皆、何らかのかたちでロープの民であることを思い出させてくれる。海を越え、記憶や存在そのものを通してわたしたちを結びつける糸は、つねに目に見えるわけではない。その糸を見ぬふりをすれば、ほつれはさらに深まっていく。そして、それに目を向けることは、世界をふたたび結び直していく営みの始まりとなるのかもしれない。

翻訳：三宅美千代

- 1

この見識は、トンガのアーティストであるソボレマラム・フィリペ・トヒ氏による示唆に基づくものである（2013年、私信）。
- 2

Édouard Glissant, *Poetics of Relation* (University of Michigan Press, 1997), 34.
- 3

Epeli Hau'ofa, “Our Sea of Islands,” in *We Are the Ocean: Selected Works*, ed. E. Waddell, V. Naidu (University of Hawai'i Press, 2008), 27–40.
- 4

テッサ・モーリス＝スズキ『日本を再発明する——時間、空間、ネーション』（伊藤茂訳、以文社、2014年）、小熊英二『単一民族神話の起源—日本人の自画像の系譜』（新曜社、1995年）。
- 5

Katerina Teaiwa, *Consuming Ocean Island: Stories of People and Phosphate from Banaba* (Indiana University Press, 2014), 18.
- 6

Ron Munro and Alamanda Lauti, “The Forgotten Korean Labourers on Nauru,” *Transactions of the Royal Asiatic Society Korea* 95 (2021): 90–110, 109.
- 7

Government of Nauru, *Nauru Bulletin*, no. 4/2021/229, July 21, 2021 (https://www.nauru.gov.nr/media/146696/nauru_bulletin__04__21jul2021__229__special_edn_wwii_memorial.pdf、2026年5月8日最終閲覧)
- *

訳註：朝鮮半島において潜水漁に従事する人々を指す語には、チャムス（潜艘）やチャムニヨ（潜女）など複数の表現が存在するが、本稿では、日本語で最も一般的に知られる「ヘニヨ（海女）」を用いた。この語は韓国語でも広く使用されている一方で、日本による植民地支配という歴史性を帯びた語でもある。

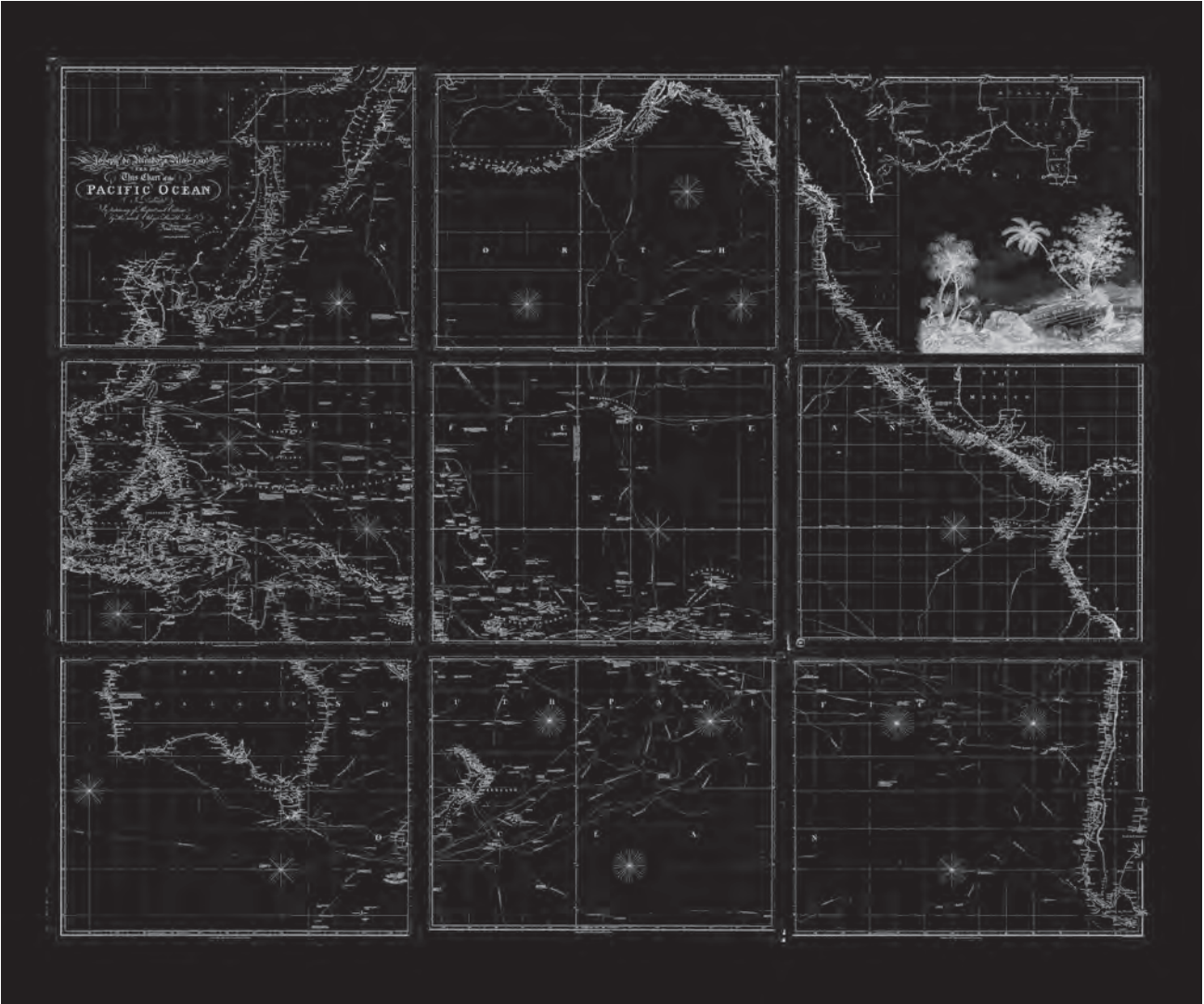


Chart of the Pacific Ocean, 1798, by Aaron Arrowsmith, The Collection of the State Library of NSW

Unraveling the Ocean: Relationships Across Water in the Work of Oh Haji

Greg DVORAK (Waseda University Professor; writer, curator, and researcher)

1.

Ocean people are rope people.¹ For millennia, voyagers have trusted their lives to waves, currents, winds, and stars, and also to the knots that held their worlds together. The human history of seafaring has always been one of threading, braiding, tying, and binding: rolling coconut husk fibers into sennit in Oceania, or twisting hemp, ramie, and rice straw into ropes and nets that secured boats, hoisted sails, caught fish, and tethered bodies in storms across East Asian coasts. In prehistoric Japan and the Korean peninsula, early cord-marking practices suggest not only maritime lifeways but a shared material sensibility in which twisted and woven fiber bound people to the sea in countless ways.

Like the ropes that enable us to traverse our liquid planet, the lives of those who take these journeys are intertwined across water, weaving invisible tapestries of remembrance stretching from one shore to another. Over centuries, and with particular intensity under wars and empires, laborers, settlers, soldiers, wanderers, conscripts, prisoners, and picture brides moved along these routes, binding their lives—often unevenly and under duress—to distant places. Though the foamy white wakes of their vessels dissolved rapidly behind them, threads of yearning, nostalgia, and trauma persisted in tying these migrants elsewhere, across generations and genealogies.

Oh Haji’s *grand-mother island project* meticulously unravels and repairs these threads, both metaphorically and methodically approaching the sea itself as a constellation of trans-local relations hewn from knots and entanglements. In Oh’s textiles, the ocean exists not as a blue void but as a fibrous materialization of enmeshed histories—a dense, worked surface of fraught, difficult relations that rarely register in official records. She has spoken of arriving at the Pacific almost belatedly, even with a sense of embarrassment, having grown up with migrant roots in an island chain like Japan without attending to these connections. It was only after moving to Australia that she began to engage deeply with these relational waterways, linking her grandmother’s origins on Jeju Island and relocation to Osaka, the passages of Korean women divers via Tsushima to Japan, and wider maritime articulations of indenture, empire, and remembering. What had once seemed distant began to gather into a more fluid, intimate

geography.

Through processes of dyeing, layering, stitching, and undoing, Oh’s practice makes visible these transoceanian traces: fragments, glimpses, and voices that surface and recede between countless unnamed and forgotten individuals, itineraries, and islands. These are not mere cartographic interventions; unlike mapping, they are labor-intensive, embodied acts of retracing and reassembling an imperfect archive, including its foggy uncertainties, gaps, holes, and tears—a process of fraying and recuperation in which memories remain partial or unsettled, sometimes erased, worn, and strained.

2.

If *grand-mother island project* weaves these crossings into material form, it also prompts a more fundamental question: what is an island? Japanese people often refer to their own country as a *shimaguni*, an “island country,” a phrase they use to imply that it exists within a bubble, set apart from the rest of the world and impervious to foreign influence. In everyday usage, being a *shimaguni* is often invoked as a convenient explanation—an excuse, even—for perceived gaps in global awareness, linguistic ability, or engagement beyond Japan’s shores.

Yet, islandness is, in fact, the opposite of isolation. As Édouard Glissant argued, archipelagos are a vivid illustration of relationality.² In the Pacific frame, Epeli Hau’ofa famously argued that Oceania is an interconnected “sea of islands” rather than remote specks of land freckling an empty expanse.³ For Japan, a chain of 14,000 islands, the claim of total insularity is just as untenable. Although some are lonely places once used for exile or imprisonment, all of these islands are linked by water and constituted through movement and exchange with other archipelagos. The nodes of this sprawling network span from northern Ainu homelands bordering Russian territories down to the outer reaches of the former Ryukyu Kingdom, where the islands of Okinawa look out toward Taiwan and the wider East and South China Seas. Southeastward, Ogasawara reaches toward the waters of Micronesia, while to the west, the arc from Kyushu through Tsushima toward Busan extends into the Korean Peninsula.

The *shimaguni* narrative is thus more an ideological maneuver than it is a reflection of reality. As Tessa Morris-Suzuki and other scholars suggest, Japanese discourses of insularity depend on selective histories that obscure longer trajectories of uneven power relations.⁴ In doing so, they naturalize myths of cultural uniqueness, racial superiority, and homogeneity that have underwritten Japan’s exclusionary and imperial projects. The pasts they disavow have not vanished; they endure in lives that refuse the borders drawn around them.

3.

“Where are you from?” asked the elderly Okinawan woman as she set breakfast before me at her inn on Aka Island in the Kerama Islands.

The question felt routine, the kind often posed to foreigners in Japan, so I answered as I usually do: that I am American, but spent my childhood in the Marshall Islands.

Mrs. Shinjō paused, then smiled in recognition. Her reply caught me off guard: “Ah, me too,” she said matter-of-factly. “I was born in the Marshall Islands. I don’t speak Marshallese, but that’s why I can speak some Korean.”

She explained that her father had been a *katsuo* (skipjack) fisherman who traveled south in the 1930s, following tropical currents and the expanding ambitions of Japanese industry, bringing along her pregnant mother. She spent her later childhood on the Micronesian island of Chuuk (formerly Truk), among overlapping communities of Japanese settlers, Okinawans, Koreans, and Pacific Islanders, playing mostly with Korean children and picking up bits of their language. When the Pacific War broke out, her family escaped the battlefields of Micronesia only to endure the American bombardment of Okinawa a year later.

Born into a prewar world of inter-island movement, her life was not as unusual as it might now seem. From the late nineteenth century onward, the Japanese Empire, following its forceful annexation of Taiwan in 1895 and Korea in 1910, extended its reach southward into the Pacific. This was the region Japan called Nanyō, a vast and indistinct southern frontier of conquest, commerce, and aspiration. Even before formal colonial rule, traders, pearlers, and plantation laborers had followed these currents in search of opportunity, some traveling as far as Australia.

Under a League of Nations Mandate beginning in 1922, much of the north-central Pacific, including Palau, the Northern Mariana Islands, the Caroline Islands, and the Marshall Islands, was reorganized as the Japanese-administered Nanyō Guntō. As trans-imperial migrants from Japan, Okinawa, Taiwan, and the Korean Peninsula were drawn into this tropical sphere, civilian towns grew rapidly, and, in many places, settlers came to

outnumber Indigenous inhabitants. Seaways that had sustained Islander exchange for generations were rerouted toward capitalist extraction, turning fluid contact zones into hierarchies of race, labor, and power.

Japanese Pacific imperialism began long after Spain and Germany had already colonized much of Micronesia; the United States had established control over Guam, Hawai‘i, and the Philippines; Britain and France had claimed territories across Melanesia and Polynesia; and the Netherlands had consolidated rule over the Indonesian archipelago. But in the Pacific War, Japan invaded many of these territories, violently redrawing its southern borders. Vast numbers of Korean and other colonized women were coerced into sexual servitude, while large numbers of men were also conscripted into hard labor. Their journeys followed similar routes of expansion and exploitation, binding human suffering to imperial infrastructures.

After Japan’s defeat, the US-led postwar order absorbed many of these imperial geographies into a new architecture of American hegemony. My own childhood on a US military base in the Marshall Islands belonged to that later formation, shaped by the convergence of Japanese and American empires. These are not distant pasts but ongoing structures that continue this structural violence today.

In Japan, however, much of this history has been elided from dominant postwar narratives of the nation, leaving behind only faded scraps of maps and memory. Oh Haji begins from these remnants. Across the entangled histories of Japan, Korea, Oceania, and Australia, she gathers frayed threads back into relation, restoring the ghostly afterlives of Nanyō into a fabric where these places still touch.

4.

Transoceanic crossings also accumulate in the land, as explored in *grand-mother island project*’s chapter on seabird habitats: a meditation on the ecological and colonial histories of Nauru. Sedimented over millennia with deep strata of phosphate-rich guano deposits that were later mined, the island itself is the residue of nonhuman migration, an archive of seabird flight in deep time. Yet Nauru is not an empty or incidental landscape; it has long been inhabited by Pacific Islanders, whose ancestors navigated to and settled such islands thousands of years before European and Japanese arrival.

Throughout the Pacific Islands and most Indigenous worlds, land is not merely property or territory but the basis of kinship, identity, and collective life. On both Nauru and neighboring Banaba (in present-day Kiribati), mining from the start of the 20th century removed millions of tons of rock to fertilize settler-colonial agriculture in Australia and New Zealand. When the terrain of these islands was gouged out and shipped away for profit

elsewhere, land was severed from the relationships that had given it meaning. As Pacific scholar Katerina Teaiwa wrote of her ancestral home, “Banaba is the body of the land and the bodies of the people.”⁵ To mine these islands was thus to disperse the very ground of a people’s selfhood.

Drawn into Japan’s violent wartime occupation, Nauru was militarized through airstrip construction that relied heavily on coerced labor by Koreans, Chinese, and other Islanders.⁶ During the war, 1,200 Nauruans were also deported to Chuuk, where 463 died.⁷ It is a landscape where mining, war, and exile have formed successive layers of dispossession, compounded today by Australia’s ongoing use of the island as part of its notoriously hostile offshore asylum regime.

Nauru is but one stark example of environmental colonialism, in which outsiders have abused Native lands as extractive zones and disposable military frontiers. Across Oceania, decades of nuclear testing contamination in the Marshall Islands, French Polynesia, and elsewhere are converging with accelerated sea-level rise, warming, coral bleaching, and intensifying storms, causing a crisis whose costs are disproportionately borne by locals. Islands once mined, bombed, occupied, and made strategically useful to distant powers now face inundation and ecological collapse. Yet this crisis is not limited to the Global South. Our oceans regulate planetary systems, and their warming reshapes climates everywhere. They are the waters that birthed and sustain all life, and their destabilization implicates us all.

Oh Haji’s textiles make this interdependency tangible. In her work, the sea ravels and unravels, ebbing with loss while swelling with possibility. It grants presence to those who are gone, while drawing the living into forms of responsibility that extend beyond the present.

In this sense, Oh reminds us that we all are, in some way, rope people. We simply do not always see the threads that link us across water, through memory, through our very existence. To ignore them is to risk further unraveling; to attend to them is, perhaps, to begin the work of tying the world back together again.

Notes

- 1 I attribute this wisdom to Tongan artist Sopolemalama Filipe Tohi (personal communication, 2013).
- 2 Édouard Glissant, *Poetics of Relation* (University of Michigan Press, 1997), 34.
- 3 Epeli Hau’ofa, “Our Sea of Islands,” in *We Are the Ocean: Selected Works*, ed. E. Waddell, V. Naidu (University of Hawai’i Press, 2008), 27–40.
- 4 Tessa Morris-Suzuki, *Re-Inventing Japan: Time, Space, Nation* (M. E. Sharpe, 1998); and Oguma Eiji, *A Genealogy of “Japanese” Self-Images* (Trans Pacific Press, 2002).
- 5 Katerina Teaiwa, *Consuming Ocean Island: Stories of People and Phosphate from Banaba* (Indiana University Press, 2014), 18.
- 6 Ron Munro and Alamanda Lauti, “The Forgotten Korean Labourers on Nauru,” *Transactions of the Royal Asiatic Society Korea* 95 (2021): 90–110, 109.
- 7 Government of Nauru, *Nauru Bulletin*, no. 4/2021/229, July 21, 2021, https://www.nauru.gov.nr/media/146696/nauru_bulletin__04__21jul2021__229__special_edn_wwii_memorial.pdf. Accessed 8 May 2026.

第5章

海女の道

1900 年前後以降、濟州島海女は広く東アジア地域を移動し、漁を行った。植民地期には大阪（生活の基盤）―対馬（漁/出稼）―濟州島（故郷）間を移動する生活をしていた。生活のために果敢に移動する彼女たちの姿は、アジアにおける女性の単独移住労働者の原初的な姿をみるようである。また、彼女たちの移動の歴史をたどることで見えてくるのは、植民地支配と冷戦構造のグローバルな関係性である。

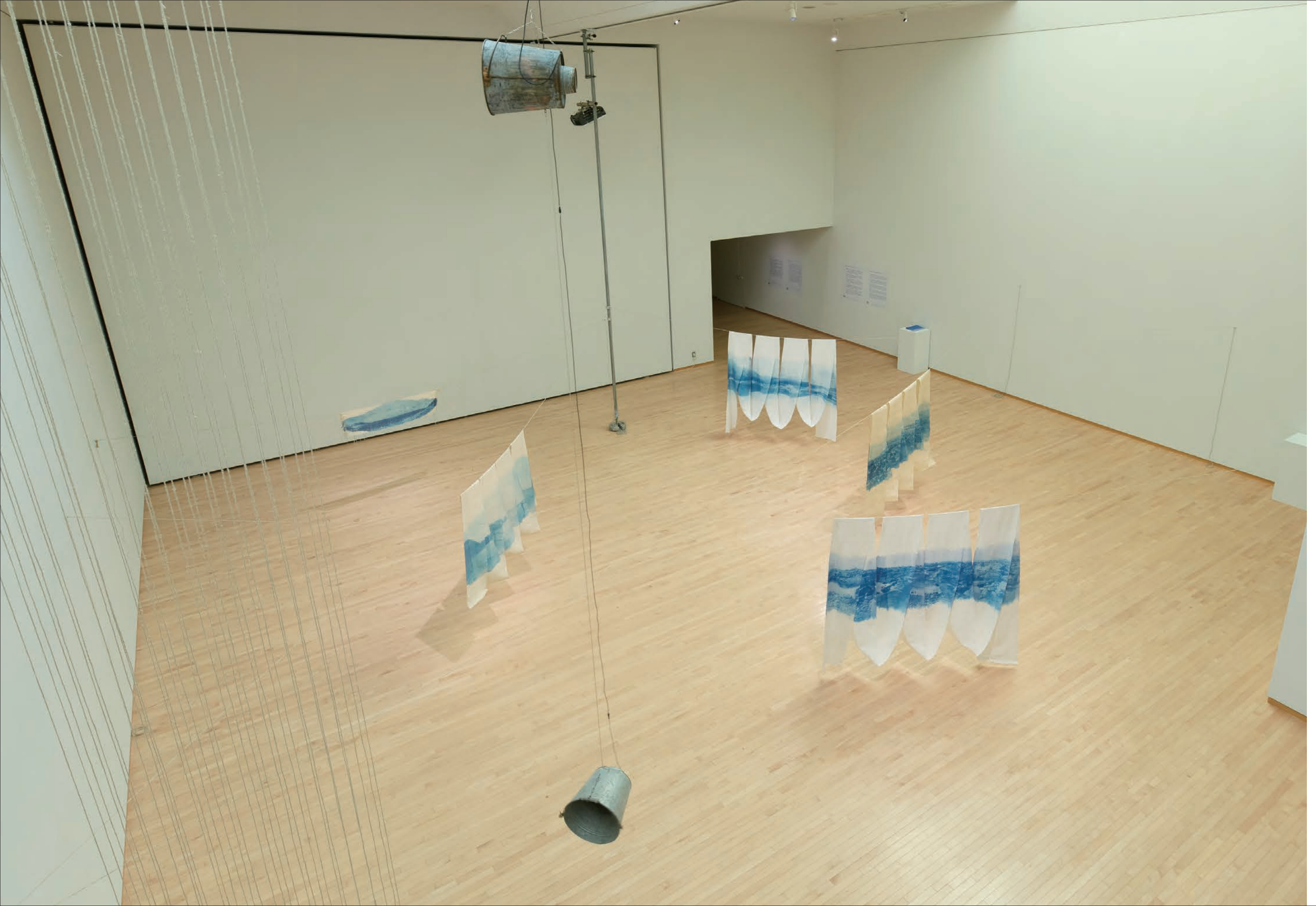
Chapter 5

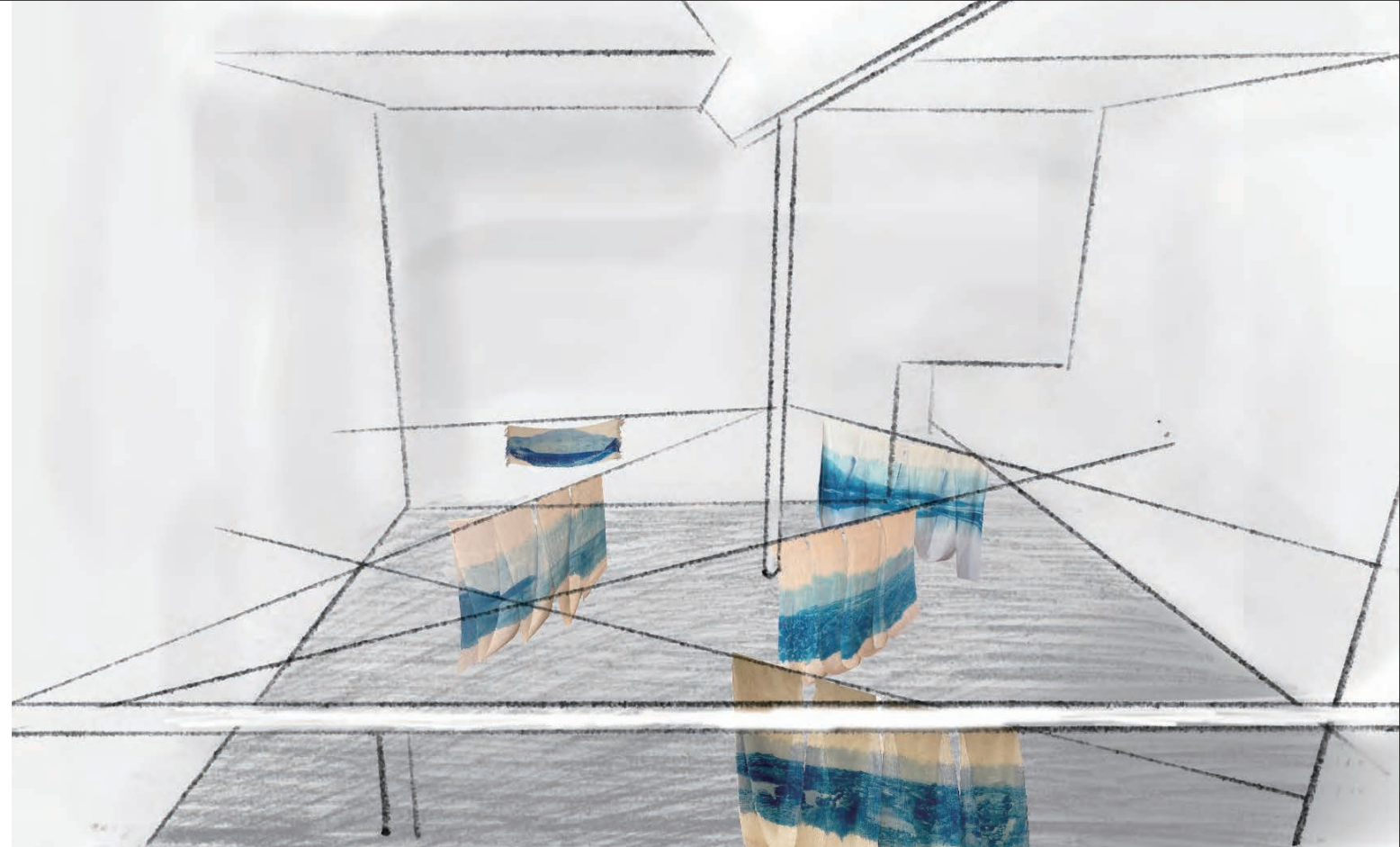
A Narrated Journeyscape

From around 1900 onwards, Jeju Island’s *ama* divers travelled extensively across East Asia to harvest seafood. During the colonial period, they led a migratory life between Osaka (their base of livelihood), Tsushima (fishing / migrant labour), and Jeju Island (their home). Their daring relocations in search of livelihood reveal an early form of female migrant labour in Asia. Tracing the history of their movements also reflects the global power structure of colonialisation and the Cold War.



東京都現代美術館での展示風景
梅田哲也との協働インスタレーション
Installation view at Museum of Contemporary Art Tokyo
Collaborative installation with Umeda Tetsuya





가파도가 어머니의 고향이우다. 가파도는 좁말 죽은 섬이우다. 동그랑ᄃᆞᆫ 빙 돌 수 이서마썸.
가파도는 저디 산 올라간 디서 ᄃᆞᆫ 본 적이 잇수다.

カッパド、オモニのコヒャンです。すごい狭い島でしょ、もうまんまるで、ぐるっと回って、
カッパドは、あの登る山、あそこのところからちょっと見ただけね。

대마도에는 해녀가 막 하낫수다. 섬 전체에.
긴은 갯바우가 좋으난 어머니는 예순다슬썰ᄃᆞᆫ 지예. 30년 동안 물질ᄃᆞᆫ 썸이주.
海女さんがおった場所、対馬は多いですよ、全島的なものですね。
琴はね、磯場がいいから、おふくろは65までやったから、30年は潜ってるでしょ。

옛날엔 고무잠수복이 잇일 땐, 무맹으로 맨든 물소중이를 입엇수게.
바닷속의 액막이를 위해 흰색을 주로 입엇젠 ᄃᆞᆫ디다.
昔、ウェットスーツがない頃は、木綿ですよ。海の中の魔除けのために白だったらしいんですけど、

안전을 기원ᄃᆞᆫ 사름 수예, 츠라 뽕낫던 거 닳아마썸. 우선 바당의 신, 경ᄃᆞᆫ 곡 바당에서 죽은 사름광,
이녁 쯔신, 아는 사름덜의 몫이라든가.
安全祈願をする人数、まず海の神様と、そして海で亡くなった人の分、自分の分、知り合いの分。

맞수다. ᄃᆞᆫ동안 죽장 부산에 살앗수다. 할마니가 아판 돌아가신 후제,
어머니는 열네슬 때 이디로 왓수다. 그 당시에는 정기 항로가 이섯수다.
釜山にしばらく住んで、お義母さんのお母さんが病気で亡くなった後に、
14歳でこっちに来てるから、その当時は定期航路があったから。

옛날에 그 뭐우파? 북한에 돌아간다는 말이 맞는지 몰르कु다마는, 경ᄃᆞᆫ 시절이 이섯수게.
昔、ほらよく、北朝鮮に帰るという言葉が正しいのかわからないけど、そんな時代があったでしょ。

밀항이라 해도 기냥 왓닥갓닥 헤나신디, 단속이 막 심헤져가난 꺾친 거주게.
密航っていうのも、ただこう、行ったり来たりしてるのに、厳しくなった時につかまったっていうね。

어머니 아버지도 아이가 한국어를 배울 수 있게 한국어로 죽장 말을 헛수다. 경ᄃᆞᆫ 난 나는 제주 사투리는 알아마썸.
母親も父親も、子どもが韓国語を覚えるために韓国語で、だからチェジュサトゥリは分かります。

어머니가 원ᄃᆞᆫ 는 건 이녁 죽으민 대마도 바당에 강 뿌려 도렌 ᄃᆞᆫ디다.
젊을 적이 대마도에서 터 잡앙 살아오난 아메도 그디가 어머니광 잘 맞는 디가 이섯나봐마썸.
おふくろがのぞんだのが、対馬の海の散骨なの。
対馬を拠点に、やっぱり肌があった、みたいなところがあるんですかね。

朗読音声の抜粋—濟州語（韓国語）／日本語
Excerpts from audio scripts—Jeju (Korean) / Japanese

流されてきた人をちゃんと埋葬できなかったっていうのは
心残りがあつたんですね

there was this feeling of regret that we couldn't properly bury the ones who'd been swept away

湿地	Wetland
Tokyo Contemporary Art Award 2024–2026受賞記念展 展示記録	Tokyo Contemporary Art Award 2024–2026 Exhibition documentation
grand-mother island project より 第1章《海図》 第2章《漂う森》 第3章《彼女の部屋にとどけられたもの》 第5章《海女の道》 《椿の咲くところ》	From grand-mother island project Chapter 1 <i>Nautical Map</i> Chapter 2 <i>Floating Forest</i> Chapter 3 <i>A House of Memory Traces</i> Chapter 5 <i>A Narrated Journeyscape</i> <i>Empty Grave</i>
記録画像には、梅田哲也との協働による空間インスタレーションを含みます。	The images include collaborative installations with Umeda Tetsuya.











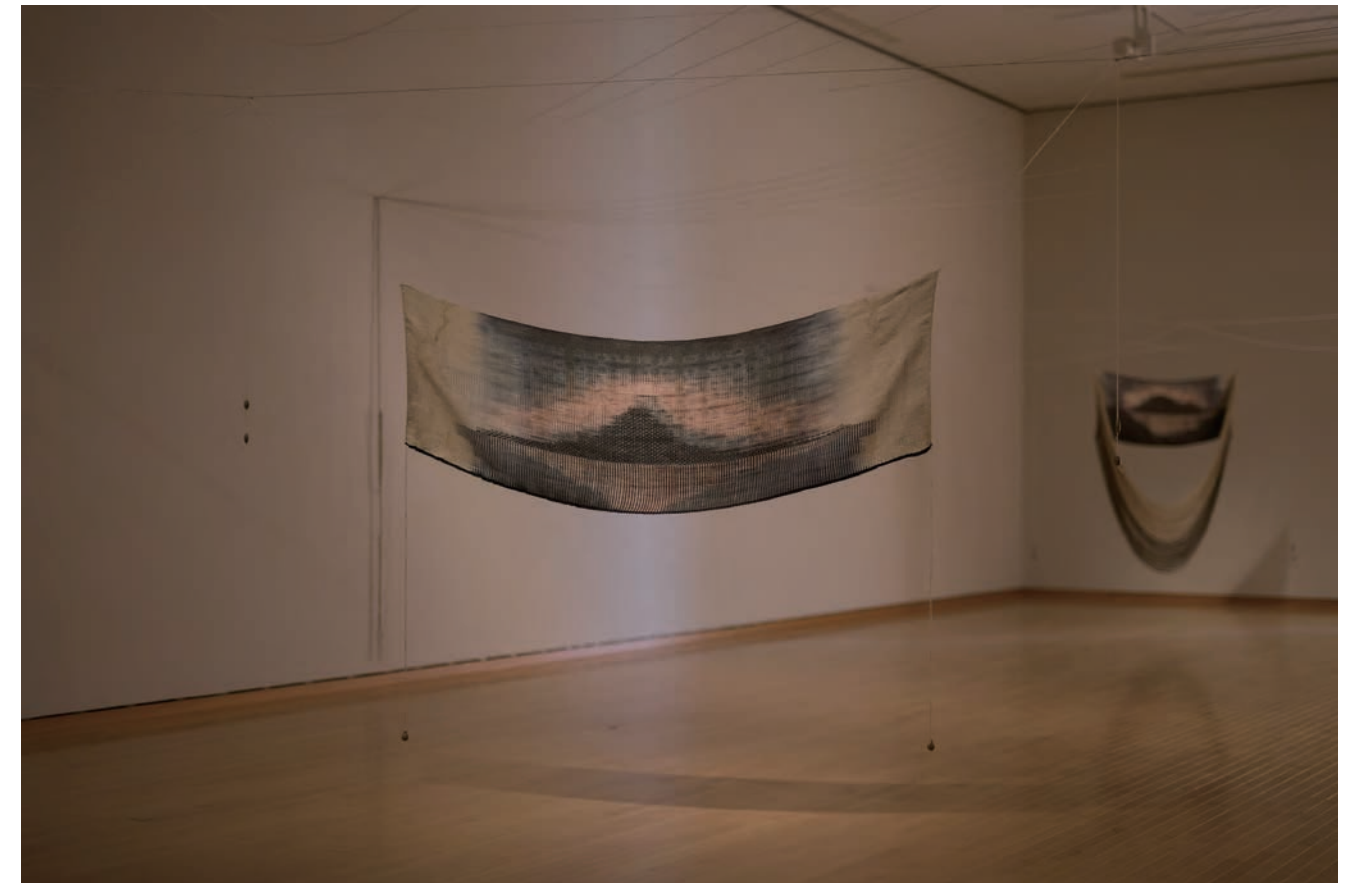
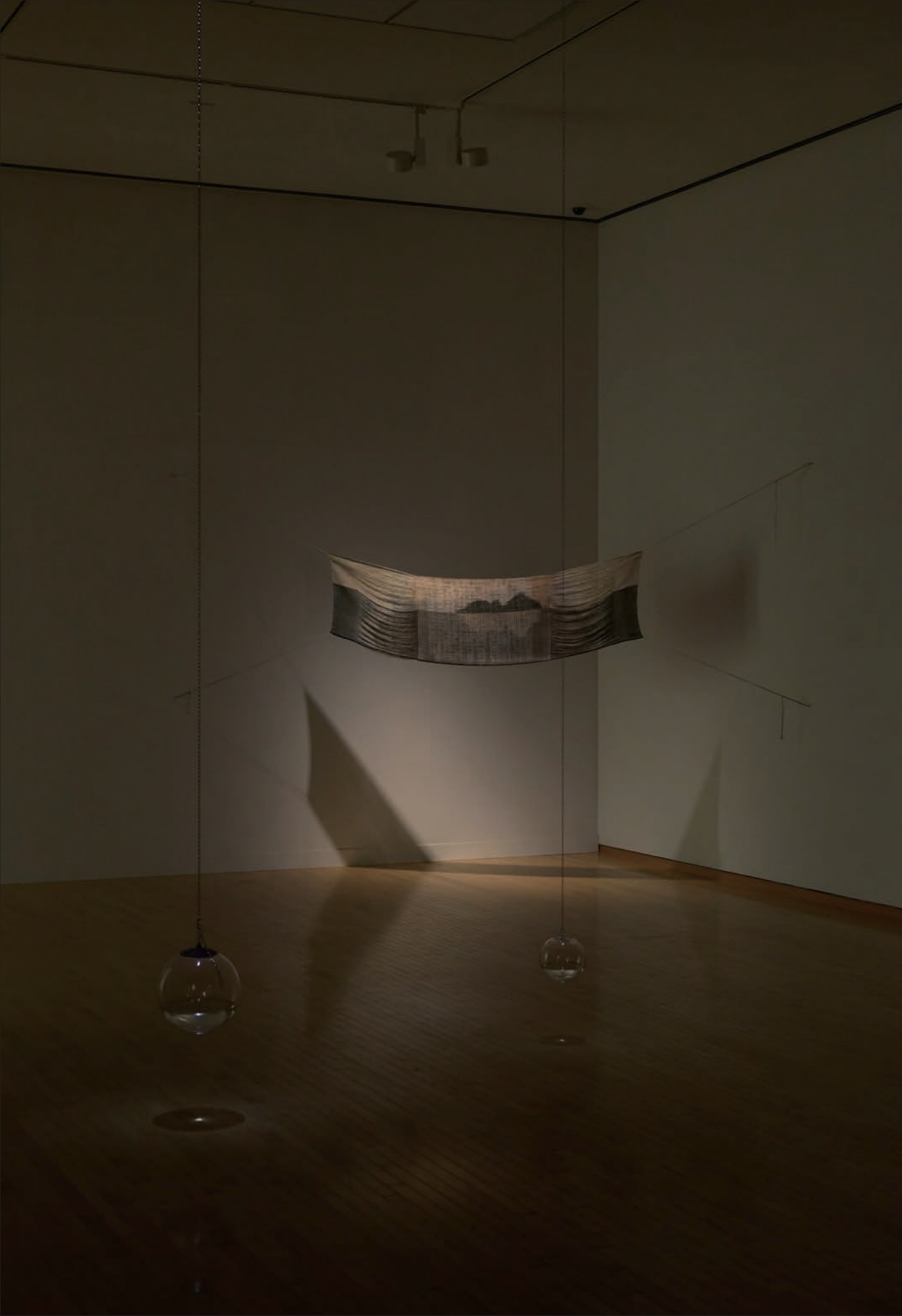












制作ノートより

第1章《海図》

2015年8月某日　ウロンゴンにて

祖母の記憶―沈黙の記憶¹―をめぐる制作について話をする機会があった。その会で、キーラ山²は「グランドマザー・マウンテン」と呼ばれていると教えてくれた方がいた。自宅のそばからも見えるその山は、夕方になると西陽で平らな山頂から後光がさし、特別な存在感がきわだつ。

2016年9月某日　ウロンゴンにて

オーストラリアン・ヒストリーの授業を聴講した。アボリジナルの女性と真珠産業との関わりを知ったとき、ふとよぎったのは、済州島で海女をしていた祖母の話だった。済州島海女は海を超えて移動していた、ひょっとしたらオーストラリアまで来た人もいたかもしれないと思ったが、そのつながりは見つけられなかった。でも、木曜島³で日本からの移住労働者がダイバーとして働いていたことを知った。

- 1　韓国、済州島出身の祖母の語らなかった/語ることのできなかった記憶をめぐる制作をとおして、そのような記憶の存在を「沈黙の記憶」と示している。
- 2　オーストラリア、ニュー・サウス・ウェールズ州にある山。地元の先住民の人びとにとって神聖な場所であり、ドリームタイム神話にも登場する。
- 3　オーストラリア、クイーンズランド州北端のトレス海峡に浮かぶ島。19世紀後半から真珠産業が発展し、おもに和歌山出身の労働者が多く移住し、ダイバーとして働いた。それに伴い、島には日系人コミュニティが形成された。

第2章《漂う森》

2017年3月某日　広島にて

展示会の準備のために広島市現代美術館を訪問。展示室をつなぐ吹き抜け部の天井は柔らかな光の円形で切り取られ、水面を見上げているようだった。美術館の前のアスファルトには、夕方の光がさして、幹のくっきりとした輪郭と葉の重なりがつくる陰影が印象的だった。クスノキ¹に触れてその肌触りをたしかめた。

- 1　比治山公園内にあるクスノキは被爆樹木に登録されている。広島市では爆心地からおおよそ2km以内で被爆し、再び芽吹いた木を被爆樹木として登録している。

第3章《彼女の部屋にとどけられたもの》

2018年1月某日　キャンベラにて

キャンベラにあるオーストラリア国立図書館を訪問。日豪に関係する資料を調べるためである。書架には、丁寧にファイリングされた「日系国際結婚親睦会ニュースレター」¹が並んでいる。簡素なつくりの装丁で、会員同士の心情が親密につづられた内容に心がゆさぶられた。

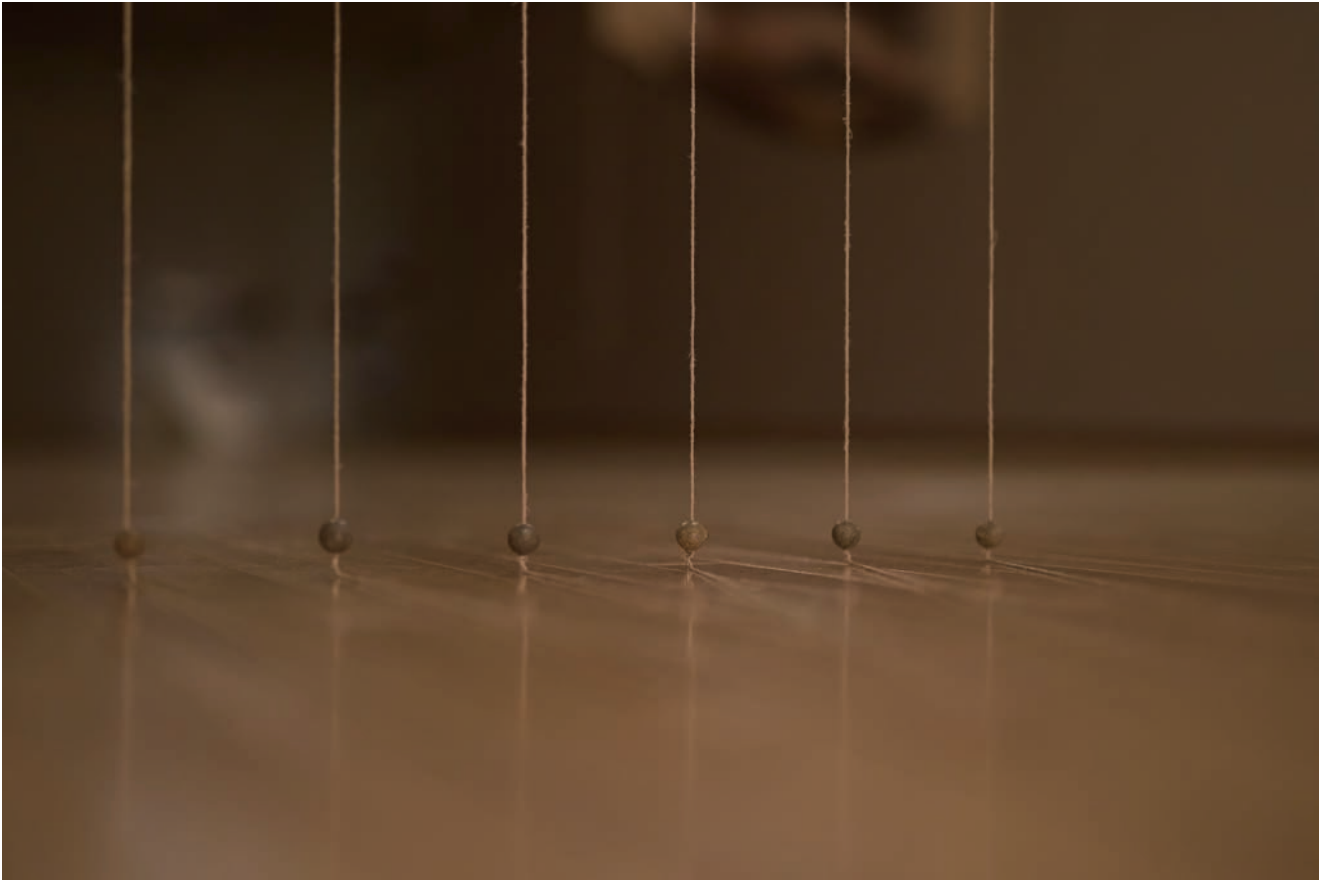
2018年12月某日　キャンベラにて

「日系国際結婚親睦会ニュースレター」を手にとってから、その存在がずっと心に残った。戦争花嫁²にまつわる研究をされている方をご紹介いただき、お会いすることができた。このニュースレターについて、プライベートな内容のものを図書館に所蔵することについて伺ってみた。多様な意見があったこと、最終的に、彼女たちが証として残すことを望んだと教えてくださった。

2019年4月某日　水戸にて

水戸芸術館現代美術センターにてワークショップ「朗読会」³を行う。ニュースレターの会員からの「お便り」のページを朗読してもらい、気になったフレーズを参加者同士で共有した。座談会では、東欧から水戸に移住してきた方が、朗読した内容が自身の経験と重なりとおっしゃった。

- 1　日系の戦争花嫁たちのコミュニティツールとして、1989年から2005年まで全56巻発行されたニュースレター。アメリカ在住の編集者を中心に郵送でやりとりされた。
- 2　戦時中または戦後に自国へ駐留した外国軍兵士と結婚した女性たち。その多くが夫の母国へ移住した。オーストラリア在住の戦争花嫁の場合、第二次世界大戦後に、広島県呉市などに駐留していたオーストラリア兵士と出会い、オーストラリアへ渡った。当時は白豪主義が根強く、社会的偏見や制度的制約が伴った。
- 3　2019年に水戸芸術館で開催された「アートセンターをひらく　第1期」の期間中に行われた朗読のワークショップ。「日系国際結婚親睦会ニュースレター」の内容を朗読、録音し、対話をする会を行った。全11回、45名が参加した。



2015年1月某日 ウロンゴンにて

オーストラリアに来てから難民について思いをめぐらせる機会が多い。英語のクラスやニュースなどでも取り上げられ、日常的なトピックである。以前に読んだ「タンパ号」¹ にまつわる文章を思い出し、紛争によって母国を離れた人たち、離れざるをえなかった人たちのことを思う。戦争や武力弾圧²を経験した難民としての在日/朝鮮人について考えるきっかけとなった。

2016年8月某日 ウロンゴンにて

太平洋に位置するナウル島とオーストラリアとの歴史的な関係について聴講した。

現在、ナウル共和国は、豪政府の難民収容施設を受け入れることで、経済的支援を得ている。かつてこの島は、肥料などの原料となるリン鉱石³という自然資源によって、経済的に豊かであった。しかし、豪州や他国からの搾取により資源は枯渇し、経済的に困窮するに至った。

島の自然資源が貧しくなるのと引き換えに、豊かになったオーストラリアの土壌。ナウル島からの恩恵によって、わたしたちの日常があることを知った。

2021年7月某日 ウロンゴンにて

パンデミックの影響で活動が制限されるなか、オンラインを利用して、太平洋の島々に関するアーカイブ写真をリサーチし、並行して文献資料にもあたった。

尖った岩柱の群れが印象的な風景は、リン鉱石の採掘によって破壊された跡である。海上の大小2艘の船に沢山の人が乗り込んでいる画像は、どうやら島から避難する様子をとらえた記録であるらしい。かつて、その島には朝鮮・台湾からの労働者⁴もいたという。画像と文献の内容がパッチワークのようにつながった。島の過去と現在の風景を想像してみる。

- 2001年、豪の沖合で438名のアフガニスタン亡命希望者を救助したノルウェーの船。豪政府は難民の受け入れを拒否し、協定に基づきナウルとニュージーランドに移送した。
- 日本政府による朝鮮の植民地支配、第二次世界大戦、朝鮮戦争、済州島4.3事件のこと。
- 19世紀、太平洋の島々では、グアノと呼ばれる海鳥の糞が堆積してできたリン鉱石の資源が豊富であることが発見された。太平洋に位置するナウル島もその一つであり、オーストラリアはその利権の獲得に加わった。リン鉱石は、オーストラリアの農作物栽培のための土壌改良に重要な役割を果たした。日本を含む欧米諸国によるリン鉱石の獲得と、第二次世界大戦の勃発および島々への侵略はパラレルな関係にある。
- 太平洋戦争時、日本軍はナウル島を占領し、当時植民地支配下であった朝鮮・台湾の人びとを含む日本からの労働者が滑走路の建設に携わった。

2024年7月某日 対馬にて

大阪から福岡を経由して対馬に向かう。対馬の厳原港に船が入港し、レンタカーを借りる。

旅の目的は、済州島出身海女¹の移動の軌跡をたどることである。曲、芦ヶ浦、唐須、豊、大浦、佐須奈の港などをめぐった。

2025年2月某日 対馬にて

2度目の対馬訪問、対馬で暮らした済州島海女²のご家族にお話をきかせてもらうためである。Tさん、Hさんご夫妻のお話は昼食を交えて数時間におよんだ。Tさんのお母さんはコンプレッサー方式の潜水漁法で漁をされていた。済州島の属島である加波島出身で、釜山での暮らしを経て、14歳のときに対馬に来た³。その後、海女をやめ、大阪や岐阜でも暮らしたが、夫が故郷から家族のもとへと帰ってくる際に、「密航」したとして、大村収容所⁴に収監され、強制送還されたことがきっかけで、対馬で海女を再開したそうだ。

2025年6月某日 済州島にて

加波島でのアーティスト・イン・レジデンスも終わりに近づいている。加波島行きの船着場へむかうために乗ったタクシーの運転手さんとの会話で、対馬で聞いた話を思い出す。対馬のHさんは、両親から韓国語を学んだそうだ。「済州島のおじいちゃん、おばあちゃんとだったら通じると思う」とおっしゃった。彼女にとっての韓国語は「チェジュサトゥリ」（済州島の方言）だという。運転手は、「最近は方言をあまり使わない、済州島の方言を学びたかったら大阪に行けばいい」と言った。私の大阪の親戚が話すのもチェジュサトゥリであるとわかったときのことを思い出す。

- 済州島（韓国）海女は、1900年初頭から、漁場をもとめて、日本、中国、ロシアなどに出稼ぎにでている。鮑やウニ、海藻類などを漁獲し、素潜りと後にコンプレッサー方式の漁法も行われた。
- 朝鮮が日本の植民地であった時代には、自由に往来することができた。その後の独立により、往来は制限されたが、それまでに築いた生活基盤やネットワークをたよりに、対馬（経済活動）、大阪（生活基盤）、済州島（故郷）の3つの拠点を移動しながら生活した。
- 1920年代に博多－対馬、博多－釜山、済州島－大阪などを結ぶ定期航路があった。
- 1950年、長崎県大村に不法入国者を収容するために開設された施設、とくに朝鮮人が収容された。戦後、法的地位が不安定であった朝鮮人にとっては「不法」な入国というよりも、それ以前と同様に、家族や生活のための移動であった。このような状況で移動してきた「密航者」は戦争難民ともいえるだろう。

From Creative Notebook

Chapter 1 *Nautical Map*

One day in August 2015, Wollongong:

I had an opportunity to talk about my work regarding grandmothers’ memories—silent memories.¹ Someone told me that Mount Kiera² is called the “Grandmother Mountain.” The mountain, visible even from near my home, takes on a special presence in the evening when the setting sun casts a halo over its flat summit.

One day in September 2016, Wollongong:

I attended a lecture on the history of Australia.

Learning about Aboriginal women’s connection to the pearling industry briefly brought to mind my grandmother, who was a female diver on Jeju Island. Female divers from Jeju travelled across the sea; I wondered if any might have even reached Australia, but I found no evidence of such connections. Instead, I learnt that migrant workers from Japan had worked as divers on Thursday Island.³

- In a series of works inspired by the unspoken memories of my grandmother from Jeju Island, South Korea, I explore experiences that resist expression, which I call ‘silent memories.’
- A mountain in New South Wales, Australia, sacred to the local Indigenous peoples and featured in Dreamtime myths.
- An island in the Torres Strait at the northern tip of Queensland, Australia. From the late 19th century, the pearling industry attracted many labourers, primarily from Wakayama, Japan, who worked as divers, leading to the formation of a Japanese community.

Chapter 2 *Floating Forest*

One day in March 2017, Hiroshima:

I visited the Hiroshima City Museum of Contemporary Art to prepare for the exhibition. The ceiling of the atrium connecting the exhibition rooms was highlighted in a soft, circular patch of light, as if I was gazing up at the surface of water. The evening light fell upon the asphalt in front of the art museum, and the shadows formed by the distinct outline of the trunk and the overlapping leaves were striking. I touched the camphor tree¹ and felt the texture of its bark.

- The camphor tree in Hijiyama Park is registered as an ‘exposed tree.’ Hiroshima City designates trees that were within approximately 2 kilometres of ground zero, survived the atomic bomb, and later sprouted new leaves.

Chapter 3 *A House of Memory Traces*

One day in January 2018, Canberra:

I visited the National Library of Australia in Canberra to research archives related to Japan and Australia. On the shelves, volumes of the *Japanese International Marriage Fellowship Club Newsletter*¹ were neatly filed and arranged. Their simple bindings, and the pages which recorded the intimate feelings shared among the members, touched me deeply.

One day in December 2018, Canberra:

Ever since I read the *Japanese International Marriage Fellowship Club Newsletter*, it has remained in my mind. I was introduced to a researcher on wartime brides² and had the opportunity to meet her. I asked her about the library’s acquisition of newsletters containing private content. She informed me that there were diverse opinions on the issue, but that ultimately, the women wished to preserve them as testimony.

One day in April 2019, Mito:

I held a workshop ‘Reading Session’³ at the Contemporary Art Center, Art Tower Mito. Participants were asked to read aloud the ‘Letters’ sent by members in the newsletter, and then share with one another the phrases that caught their attention. During the discussion, a participant who had migrated to Mito from Eastern Europe said that the passages read aloud resonated with her own experiences.

- A newsletter published in 56 volumes between 1989 to 2005, serving as a community resource for Japanese war brides. The newsletter correspondence took place by post with an editor based in the United States.
- Women who married foreign soldiers stationed in their country during or after the war. Many of them emigrated to their husbands’ home countries. In the case of war brides residing in Australia, they met Australian soldiers stationed in places like Kure City, Hiroshima Prefecture after the Second World War, and later relocated to Australia. At that time, as the White Australia policy remained firmly in place, their lives were shaped by both social prejudice and institutional barriers.
- A reading workshop held as part of ‘Publicness of the Art Center – Phase1,’ which took place at Contemporary Art Center, Art Tower Mito in 2019. Participants’ readings of the *Japanese International Marriage Fellowship Club Newsletter* were recorded, followed by a group discussion. Over the course of 11 sessions, a total of 45 participants took part.

One day in January 2015, Wollongong:

Since coming to Australia, I’ve had many opportunities to consider the plight of refugees. It is a subject that frequently arises, both in English classes and in the news. It reminds me of an article I once read about the *Tampa*,¹ and my thoughts extend to those who were forced to leave their home countries due to conflict or had no other choice. This led me to reflect on *Zainichi* / Korean residents in Japan through the lens of refugees who experienced war and violent oppression.²

One day in August 2016, Wollongong:

I attended a lecture on the historical relationship between Nauru, located in the Pacific Ocean, and Australia.

Today, the Republic of Nauru receives economic aid in return for hosting Australian government-run refugee detention centres. The island was once economically prosperous due to its phosphate,³ a natural resource used as a raw material for fertilisers and other products. However, extensive exploitation by Australia and other countries led to its depletion, leaving the island facing significant economic hardship.

In contrast, Australia’s agricultural soils have been enriched by this very resource. I learned that aspects of our everyday lives are sustained by the benefits derived from Nauru.

One day in July 2021, Wollongong:

With activities restricted during the pandemic, I turned to online resources, researching archival photographs of the Pacific islands while consulting written sources.

The striking landscape of jagged rock pillars is a consequence of the devastation caused by phosphate mining. One image, showing numerous people boarding two ships of different sizes at sea, appears to document an evacuation from the island. Apparently, the island was once home to labourers from Korea and Taiwan as well.⁴ The images and written materials came together like a patchwork. Through them, I imagine both the island’s past and its present landscapes.

One day in July 2024, Tsushima:

From Osaka, I travelled via Fukuoka to Tsushima. The ship arrived at Izuhara Port, where I picked up a rental car. The purpose of this trip was to trace the migratory routes of the female divers from Jeju Island.¹ I visited several coastal towns including Magari, Yoshigaura, Karasu, Toyo, Oura and Sasuma Port.

One day in February 2025, Tsushima:

My second visit to Tsushima was to meet the family of a female diver from Jeju Island who had lived there.² The conversation with T and H, a married couple, continued for several hours over lunch. T’s mother had been a diver who used a compressor-based method for her work. Originally from Gapa Island, an islet belonging to Jeju, she moved to Tsushima at the age of fourteen after living in Busan.³ She later gave up being a diver and lived in Osaka and Gifu. But when her husband returned from his hometown to his family home, he was detained at Omura Detention Centre⁴ on charges of ‘stowing away’ and was subsequently deported. This prompted her to resume work as a diver on Tsushima.

One day in June 2025, Jeju Island:

The Gapado Artist in Residence program is coming to a close. Talking with a taxi driver on my way to the ferry terminal for Gapa Island brought to mind a story I’d heard on Tsushima. H in Tsushima had apparently learned Korean from her parents. “Perhaps I can communicate with older people from Jeju Island even now,” she said. For her, Korean meant the *Jeju Saturi* (Jeju dialect). The driver said, “People don’t use the dialect much these days. If you want to learn the Jeju dialect, you should go to Osaka.” His words reminded me of the moment I realised that the Korean spoken by my relatives in Osaka was also the *Jeju Saturi*.

- 1 Since the early 1900s, female divers from Jeju Island (South Korea) migrated to Japan, China, Russia and other countries in search of favourable fishing grounds. They harvested abalone, sea urchins and seaweed—first through free diving and later with compressor-assisted techniques.
- 2 During the period when Korea was under Japanese colonial rule, these divers were able to travel freely. After independence, movement became restricted, yet by relying on the livelihood foundations and networks they had built earlier, they continued to move between three bases: Tsushima (for economic activity), Osaka (as their living base), and Jeju Island (as their home).
- 3 In the 1920s, regular shipping routes operated between Hakata and Tsushima, Hakata and Busan, and Jeju Island and Osaka.
- 4 A facility established in Omura, Nagasaki Prefecture, in 1950 to detain illegal immigrants, particularly Koreans. For Koreans whose legal status remained precarious after the war, their entry was less an ‘illegal’ act than a continuation of long-standing mobility practices rooted in family and livelihood purposes. In such circumstances, these ‘stowaways’ could arguably be considered war refugees.

腰機は、二本の棒の間に往還させたタテ糸の一方を織り手の腰のベルトで固定し、もう一方を棒の両端から柱や机に結びとめて固定し用いる織機である。織り手は身体を前後に動かして、タテ糸の張力を調整しながら糸をひきあげて、ヨコ糸を通し、刀杼とよばれる打ち込みの道具を用いて布を織る。

四方耳の布は、タテ糸を八の字に往還させる構造をもつ。ヨコ糸が通る両端だけでなく、タテ糸の両端もまた耳となる。つまり、タテ糸は途中で断ち切られることなく、ループ状に連続した構造をもつ布である。

腰機で織られる四方耳の布は、織り手の身ぶりと、ループ状の螺旋構造が不可分に結びつき、布の構造そのものに、身体による応答と反復が織り込まれている。

Backstrap Loom and Four-Selvaged Cloth

A backstrap loom is a loom in which one end of the warp is passed between two rods, and is secured to the weaver’s waist belt, while the other end is tied to a post or table. The weaver adjusts the tension of the warps by moving their body back and forth, lifting the threads and passing the wefts through them, and shaping the fabric with a tool called a *touhi* (beater).

Four-selvaged cloth has a unique structure where warp threads run in a figure-eight. Not only do both ends of the wefts become selvaged, but so do both ends of the warps. In other words, the cloth forms a continuous looped structure, with warps running continuously without breaks.

Woven on a backstrap loom, four-selvaged cloths inscribe the weaver’s bodily movements into their looped, spiral structure. The fabric itself records the weaver’s physical responses and repeated gestures.



Photo: 松本美枝子 / MATSUMOTO Miekko

織ノート

《地図としての織物-j.i》2017年2月制作

糸の種類：タテ・ヨコ：亜麻 16/2

整経：八の字

整経長：164cm

織幅：48cm

経糸本数：48cm × 16本/cm = 768本

768本 ÷ 2 = 384周 = 16周 x 24束

経糸必要長：160cm × 768本 = 122880cm

1229m ÷ 1230m/巻 = 1巻

織り上がり長：156cm

染料：反応性染料・黒

抜染剤：ロンガリットC、メイプロガム

Weaving Notebook

Textile as a Map-j.i, created in Feb. 2017

Thread type: warp and weft: linen 16/2

Warp preparation: figure-eight

Warp length: 164 cm

Weaving width: 48 cm

Number of warp threads: 48 cm × 16 threads/cm = 768 threads

768 threads ÷ 2 = 384 ends = 16 ends × 24 bundles

Required warp length: 160 cm × 768 threads = 122,880 cm

1,229 m ÷ 1,230 m/roll = 1 roll

Finished length: 156 cm

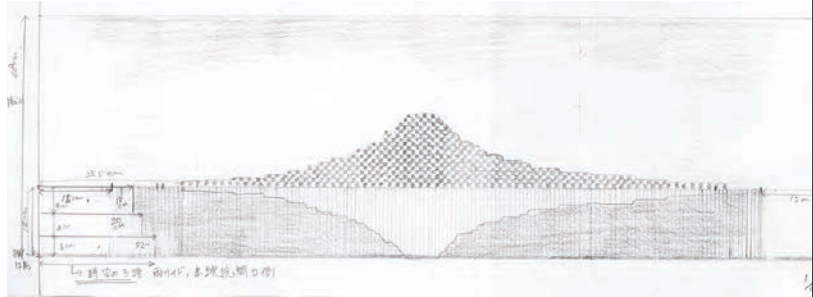
Dye: Reactive dye – black

Discharge agent: Rongalit C, Guar Gum



織物制作のためのモデル

A model for textile creation



織設計図

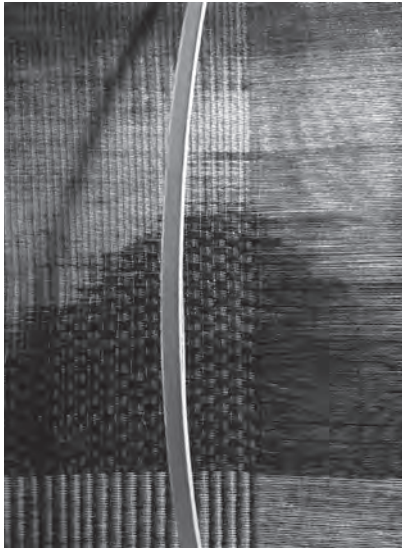
Weave diagram

工程

- 1 整経と機ごしらえ：タテ糸を八の字整経で、必要長にあわせて準備
- 2 織り（1回目）：平織り
- 3 絞り染め
- 4 ヨコ糸を引きぬいて、ほどく
- 5 抜染：抜染剤で脱色する
- 6 捺染：型をつかって模様を染める
- 7 織り（2回目）：平織り＋経浮紋織（タテ糸をひきあげて、模様をつくる織り方）
- 8 針でとじる：四方耳の布の仕上げは、ヨコ糸を針にとおし、タテ糸を一本おきにすくい、綴じてできあがる



工程2 Stage 2



工程7 Stage 7



工程8 Stage 8

亜麻糸について

亜麻はアマ科の一年草であり、大麻や苧麻と同様に、その茎の表皮と木質部のあいだにある**韌皮部**から**繊維**が得られる。植物そのものは**フラックス**（flax）、**繊維の状態**は**フラックス・ファイバー**（flax fibre）、それを紡いで糸や布にしたものは**リネン**（linen）と呼ばれる。

収穫されたフラックスは、地面に広げて夜露にさらす、あるいは水の中に浸すことで、微生物の働きによる発酵（レッティング）を行い、**韌皮繊維**を解きほぐす。その後、乾燥、打解（ブレーキング）、精製（スカッチング）などの行程を経て繊維が整えられ、紡績されて糸となる。

亜麻の栽培は古く西アジアから中東にかけて始まり、その後、ヨーロッパやアジア、北米へと広がった。現在では、フランスやベルギーなどで栽培・収穫された原料が中国などで紡績されるなど、亜麻糸はグローバルな移動と分業を経てつくられている素材である。

しかしその一方で、こうした移動と分業を経てもなお、植物繊維は、それぞれの土地と営み、そして自然環境の記憶を内包する素材である。ほぐされて、紡がれて糸となるその素材は、複数の場所を移動しながらも、固有の痕跡を保ち続ける。そのあり方は、異なる土地を移動しながら生きる人々との経験や記憶のあり方とも響きあう。こうして亜麻の繊維からうまれた織物は、「土地＝land」をあらわすものとなる。

ラテン語の亜麻（linum）は、亜麻糸を意味する linen と、線の意味する line の語源でもある。亜麻糸としての linen は、それぞれの記憶と場所を有機的に結びつける一本の線（line）として立ちあらわれる。

About Linen Yarn

Flax is an annual plant of the linaceae family. Like hemp and ramie, its fibres are obtained from the bast, the layer of tissue between the stem's epidermis and the woody core. The fibres are called flax fibres, and the yarn or fabric spun from them is called linen.

The harvested flax is spread out on the ground to be exposed to the night dew, or soaked in water in a process known as retting. During retting, microorganisms break down the plant material through fermentation, separating the bast fibres. These fibres are then processed through drying, breaking and scutching before being spun into yarn.

The cultivation of flax originated in the region from West Asia to the Middle East before spreading to Europe, Asia and North America. Today, flax yarn is produced through a global network of movement and division of labour: raw materials grown and harvested in countries such as France and Belgium are spun into yarn in places like China.

However, despite this globalised production system, plant fibres retain their own form of memory—memories of the lands, the ways of life and the natural environments that shaped them. As flax is processed, spun and transformed into thread, it carries these traces with it, even as it moves across multiple locations. This quality resonates with the experiences of people who live between places, carrying layered memories. In this way, textiles made from flax fibres come to embody the land.

The Latin word for flax, *linum*, is the root of both ‘linen’ and ‘line.’ Linen, produced from flax yarn, can thus be understood as a line that organically connects individual memories and places.

ほぐし^{がすり}絣とサイアノタイプ

ほぐし絣とは、染織の技法の名称であり、作業工程に由来する。行程は、大きく三段階に分けられる。1. 布を織る。2. 織り上げた布の上に図柄を^{なっせん}捺染（染料によるプリント）する。3. その捺染した布を、再び機にかけ、最初の工程でいれたヨコ糸を抜き取り、タテ糸をほぐし、あらためて布を織る。「織る－ほどく－織る」という2度の織りの工程を経る技法である。

この工程を経ることで、地と図の境界にわずかなズレが生じ、絣の名が示すように、輪郭の揺らぎを含んだ図柄があらわれる。

「ほぐす」という行為は、固定されていたものを解き、糸と糸のあいだに空間を生み出す。布は平面的な存在であるが、ほぐされた瞬間に、空気をはらんだ三次元的な空間があらわれる。この空間の発見は、そのあいだに存在するもの、存在していたもの、あるいは存在しうるものを予感させる。すわなち、「ほぐし、再び織る」というのは、織込まれて見えにくくなっているものをあらわにし、潜在していた気配を浮かびあがらせる営みでもある。

サイアノタイプとは、光と鉄塩の化学反応を利用して像を定着させる写真技法のひとつである。感光液を塗布した紙や布の上にフィルムや対象物を直接重ね、密着させた状態で露光することで像を得るため、ダイレクト・コンタクト・プリントに分類される。青写真、あるいは日光写真とも呼ばれ、光を受けた部分と遮られた部分の境界が、そのまま輪郭として定着する。



織る
weaving



サイアノタイプ+ほどく
cyanotype + unravelling

Hogushi-gasuri and Cyanotype

Hogushi-gasuri (warp-printed ikat) is a textile art technique whose name, *hogushi*—meaning ‘unravelling’—derives from its distinctive production process. The method can be broadly divided into three stages:

1. The fabric is woven.
2. Dyes are applied to the woven cloth to create printed designs.
3. The printed fabric is returned to the loom: the weft threads introduced in the first stage are removed, the warp threads are unravelled, and the fabric is woven again.

This unique ‘weave–unravel–weave’ process produces subtle gaps between the ground and the patterned areas, resulting in softly blurred contours—an effect reflected in the term *kasuri*.

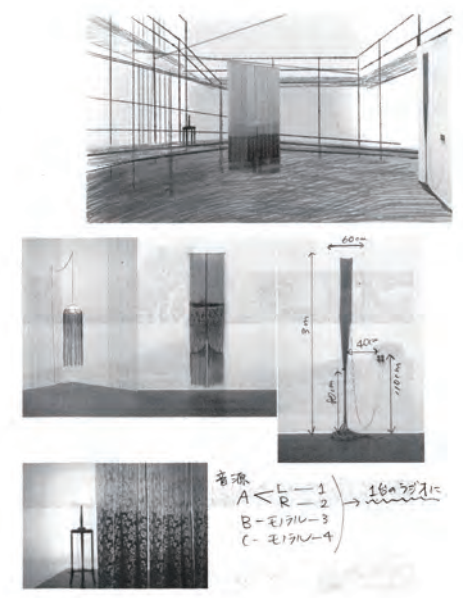
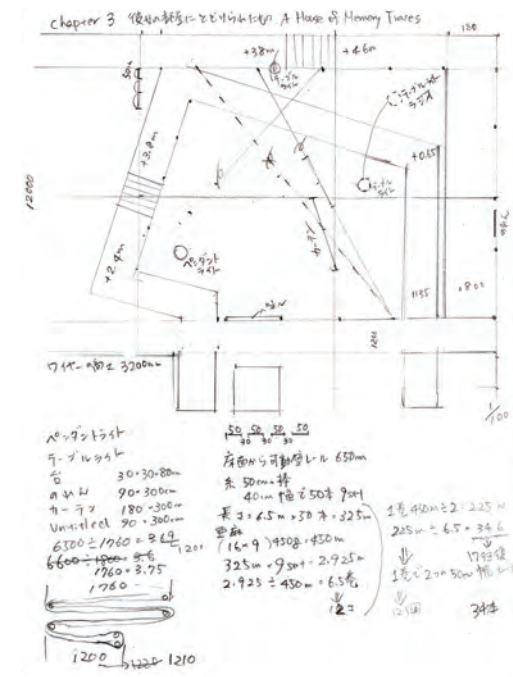
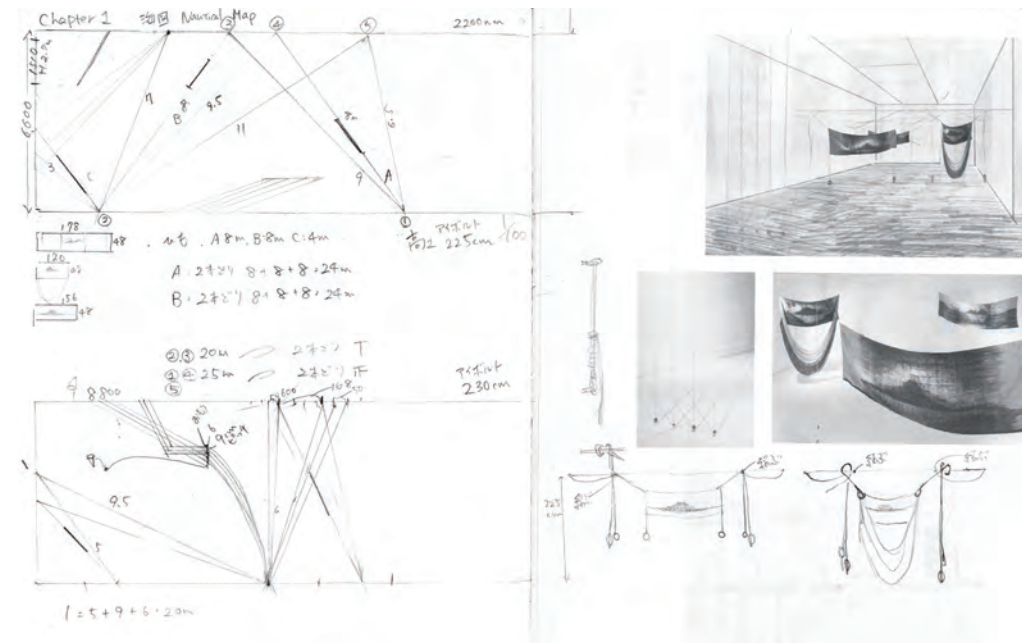
The act of ‘unravelling’ loosens what was once fixed, opening spaces between the threads. Though fabric is inherently two-dimensional, the moment it is undone, a three-dimensional, air-filled space emerges. The discovery of this space evokes a sense of what exists in-between, what once existed there, or what might yet come into being. In other words, ‘unravelling and weaving anew’ is also a process of revealing what had been woven in and rendered invisible, bringing a latent presence to the surface.

Cyanotype is a photographic process that uses a chemical reaction between light and iron salts to fix an image. It is classified as a direct contact print because the image is formed by placing a film or object directly onto paper or cloth coated with a photosensitive solution and exposing it in contact. Also known as a blueprint or sun print, the technique fixes the boundary between areas exposed to light and those shielded from it, rendering this contrast as the image’s outline.

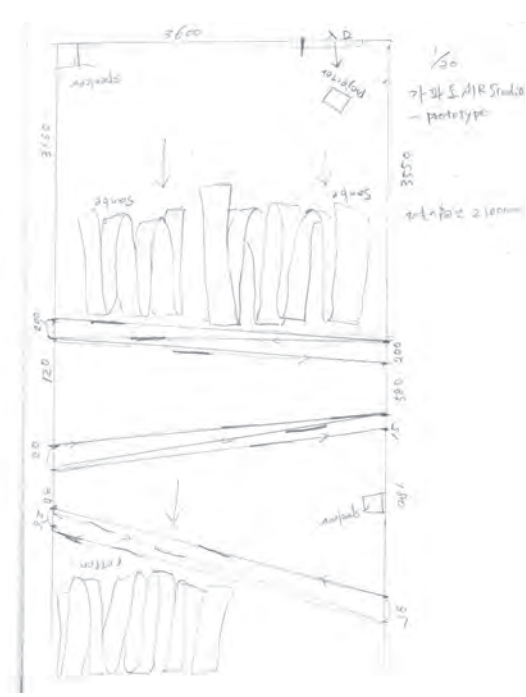
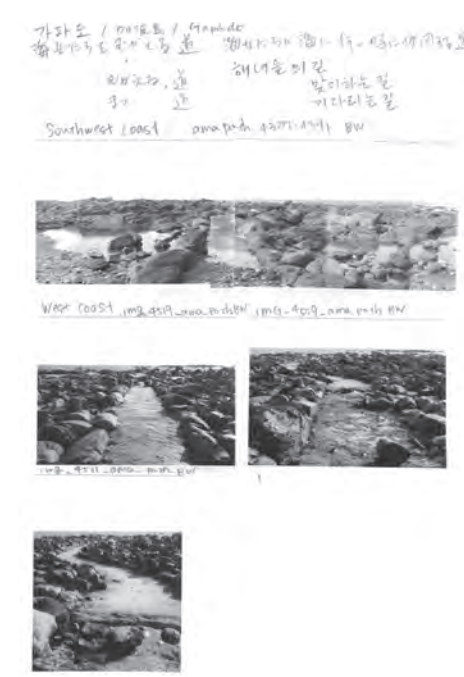
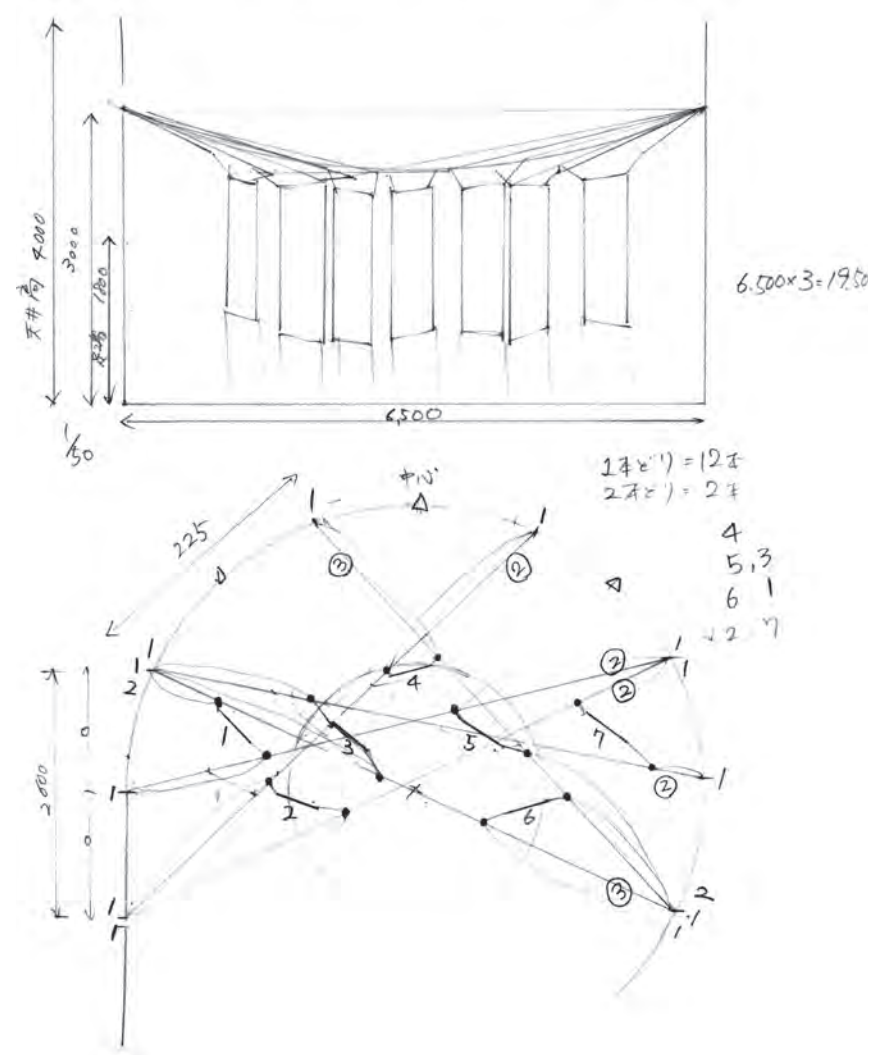


織る
weaving

展示設計図
Installation plan



Floating forest @ 石家庄市现代美术馆 2017.12.22 - 2018.3.4



2024年および2025年、対馬にて、済州島出身の海女が暮らしの拠点としていた地域をたどるフィールドワーク、およびインタビューを行った。また、2025年4月から6月にかけて、韓国・済州島の属島である加波島アーティスト・イン・レジデンスにて、滞在制作を行った。

対馬で行ったインタビューは、語られた言葉の響きを可能な限り保ちながら、内容ごとに再構成した。テキストは、日本語―韓国語―済州語へと翻訳し、日本語および済州語で朗読・収録した。各地で撮影、録音した素材は、第5章《海女の道》のインスタレーションを構成する一部として用いられている。

In 2024 and 2025, I conducted fieldwork and interviews on Tsushima Island, tracing the areas where *ama*, female divers, from Jeju Island had once established their home bases. From April to June 2025, I also participated in an Artist-in-Residence program on Gapado Island, which is part of Jeju Island, South Korea.

The texts of interviews conducted on Tsushima were re-organised by theme whilst retaining as much as possible the integrity of the original words. The texts were translated from Japanese into Korean, and then into the Jeju dialect, and recorded as readings in both Japanese and Jeju. Images and sound materials gathered from various locations are incorporated into the installation for Chapter 5, *A Narrated Journeyscape*.

対馬 | 대마도 | Tsushima (Nagasaki, Japan)

2025年2月22日、対馬にて、済州島出身の海女を母にもつMさん夫妻に、その母親の海女としての営みや記憶について数時間にわたり話をうかがった。その後、海女たちが暮らしていた場所をめぐった。

On 22 February 2025, on Tsushima, I spent several hours with Mr. and Mrs. M, whose mother was an *ama* diver from Jeju Island, listening to their recollections of her life and work. Afterwards, I visited the places where the *ama* divers had once lived.



琴の港 Port of Kin

Kin_port_1850-1852,2025/2/22, c.7:30 p.m.

해녀들 의 길 , 맞이하는 길 , 기다리는 길

—海女たちをむかえる道、海女たちがむかう道—

—The path that welcomes the *ama* divers, the path they follow—

“다섯 번 돌리면 , 그 자리가 있다”

—5回まわせば、その場所がある— 玄武岩の石垣

Change the position five times and you'll find where the rock fits in—Basalt stone wall.

한라산

—漢拏山—加波島からながめる済州島

—Hallasan Mountain—Jeju Island seen from Gapado

加波島 | 가파도 | Gapado (Jeju, Korea)

カッパド、オモニのコヒャンです。すごい狭い島でしょ、もうまんまるで、ぐるっと回って、カッパドは、あの登る山、あそこからちょっと見ただけね。

—対馬でのインタビューより—

Gapado Island is my mum's home. A tiny island, isn't it? Round in shape—you can walk all the way around it. We only caught a glimpse of it from the mountain we climbed.
—From an interview on Tsushima—



West coast_ama path_4862_4864_4866,2025/6/16, c.6:00 p.m.



Stone wall_4465-4468, 2025/5/2 c. 5:00 p.m.



North-west coast_Hallasan_3454-3457, 2025/4/7 c. 7:00 a.m.

参考資料

References

第4章《海鳥たちの庭》引用画像リスト

Chapter 4 *Seabird Habitats* reference list

Map

Aaron Arrowsmith, *Chart of the Pacific Ocean*, 1798, The Collection of the State Library of NSW.

Photo

Archibald James Campbell, Albatross rookery on edge of cliff, between1870 and 1929, National Library of Australia, nla.obj-147134527.

Canavaggio, Nauru, Pacific islands, evacuation of civilians from Nauru and Ocean Island, ca.1943-02, Naval Historical Collection, Australian War Memorial Photograph Collection, 305229/01.

Charles Maurice Yonge, Collection of pearls, Thursday Island, Queensland, 1928 or 1929, National Library of Australia, nla.obj-145079311.

Charles Maurice Yonge, Islander casting a net for sardines, Meer Island, Queensland, 1928 or 1929, National Library of Australia, nla.obj-145070411.

Charles Maurice Yonge, Islander displays the size of the catch after four net casts, Meer Island, Queensland, 1928 or 1929, National Library of Australia, nla.obj-145072203.

Charles Maurice Yonge, Men spearing fish from a boat, Meer Island, Queensland, 1928 or 1929, National Library of Australia, nla.obj-145076829.

Charles Maurice Yonge, Stacks of pearl shells, Thursday Island, Queensland, 1928 or 1929, National Library of Australia, nla.obj-145079568.

Nauru, overhead cable conveyor at the British Phosphate Commission’s mine, ca.1940, Naval Historical Collection, Australian War Memorial Photograph Collection, 304375.

Phosphate workings - a worked out field, 193-?, National Library of Australia, nla.obj-143785169.

Nauru Island, the steel cantilever loading wharf of the British Phosphate Commission which was wrecked by a German raider in the opening stages of the war, 1945-09-16, Australian War Memorial Photograph Collection, 117310.

Worked out phosphate fields leaving coral pinnacles on Nauru, ca. 1942, Brisbane John Oxley Library, State Library of Queensland; 2010, 27224, Nauru Island Photograph Album.

「grand-mother island project」の制作に関する主な参考文献

Selected Bibliography for *grand-mother island project*

テッサ・モーリス＝スズキ『過去は死なない――メディア・記憶・歴史』、田代泰子訳、岩波書店、2014年。

ベネディクト・アンダーソン『定本 想像の共同体――ナショナリズムの起源と流行』、白石隆・白石さや訳、書籍工房早山・図書新聞、2007年。

永田由利子「第2章 捕虜になったダイバーたち――日本とオーストラリアの狭間で」『海峡を越える人びと 真珠とナマコとアラフラ海』、村井吉敬・内海愛子・飯笹佐代子編著、コモンズ、2016年、149–168頁。

李静和『求めの政治学』、岩波書店、2004年。

李善愛『海を越える済州島の海女――海の資源をめぐる女のたたかい』、明石書店、2001年。

伊地知紀子『生活世界の創造と実践――韓国・済州島の生活誌から』、御茶の水書房、2000年。

玄武岩「密航・大村収容所・済州島――大阪と済州島をむすぶ『密航』のネットワーク」『現代思想』2007年6月号、158–173頁。

文京洙『済州島四・三事件――「島（タムナ）のくに」の死と再生の物語』、岩波書店、2018年。

Hau'ofa, Epeli. “Our Sea of Islands.” *The Contemporary Pacific*, vol. 6, no. 1, 1994, pp. 148–61. JSTOR, http://www.jstor.org/stable/23701593.

Heinrich, Linda. *LINEN: From Flax Seed to Woven Cloth*, Schiffer Publishing, 2010.

Tamura, Keiko. *Michi’s Memories: The Story of a Japanese War Bride*, ANU E Press, 2011.

作品リスト

List of Works

pp. 18–24

第1章《海図》

2017

亜麻、錘、釣り針、反応性染料、抜染剤、墨

ほぐし紺、腰機織、四方耳の布、浮紋織

サイズ可変

写真：木暮伸也

画像提供：小山市立車屋美術館

pp. 34–40

第2章《漂う森》

2017

亜麻、反応性染料、抜染剤、墨

ほぐし紺、腰機織、浮紋織

サイズ可変

写真：大西正一

画像提供：広島市現代美術館

pp. 42–49

第3章《彼女の部屋にとどけられたもの》

2019

亜麻、ランブシェード、電球、ボビン、台座、音

サイアノタイプ、ほぐし紺、腰機織、マクラメ編み

サイズ可変

写真：根本 譲

画像提供：水戸芸術館現代美術センター

文献出典：『日系国際結婚親睦会ニュースレター』4–56号、1990–2005年

pp. 66–72

第4章《海鳥たちの庭》

2022

亜麻、錘、プロジェクトン

サイアノタイプ、ほぐし紺、腰機織、浮紋織、マクラメ編み

サイズ可変

画像出典：Photo archives of Australian War Memorial, National Library of Australia, State Library of New South Wales and State Library of Queensland

写真：木奥恵三

展示風景：「六本木クロッシング2022展：往来オーライ！」（森美術館 東京、2022–2023年）

画像提供：森美術館

所蔵：クイーンズランド州立美術館・近代美術館、オーストラリア

pp. 82–88

第5章《海女の道》

2025

木綿、サンベ（大麻布）、亜麻、音（24分）

サイアノタイプ

サイズ可変

協力：森山斗哲、森山治子

日本語朗読：行川さをり

済州語（韓国語）朗読：カン・スンジ

韓国語翻訳：徐 潤雅

済州語翻訳：キム・シンジャ

波の音：ウィル・ボルトン

展示風景：「Tokyo Contemporary Art Awards 2024–2026 受賞記念展『湿地』」（東京都現代美術館、2025–2026年）

写真：高橋健治

p. 90

《椿の咲くところ》

2025

サンベ（大麻布）、錘、テキスト

サイアノタイプ

サイズ可変

展示風景：「Tokyo Contemporary Art Award 2024–2026 受賞記念展『湿地』」（東京都現代美術館、2025–2026年）

写真：高橋健治

この作品は「grand-mother island project」に含まれません。

pp. 18–24
Chapter 1 *Nautical Map*
2017
Linen, lead, hook, reactive dye, discharge agent, *sumi* ink
Warp printed ikat, backstrap weaving, four-selvaged cloth, wrap-faced pick-up pattern
Dimensions variable
Photo: KIGURE Shinya
Photo courtesy: Kurumaya Museum of Art, Oyama City, Tochigi

pp. 34–40
Chapter 2 *Floating Forest*
2017
Linen, reactive dye, discharge agent, *sumi* ink
Warp printed ikat, backstrap weaving, wrap-faced pick-up pattern
Dimensions variable
Photo: ONISHI Masakazu
Photo courtesy: Hiroshima City Museum of Contemporary Art

pp. 42–49
Chapter 3 *A House of Memory Traces*
2019
Linen, lampshade, light bulb, bobbin, wooden stand, sound
Cyanotype, warp printed ikat, backstrap weaving, macramé
Dimensions variable
Photo: NEMOTO Yuzuru
Photo courtesy: Contemporary Art Center, Art Tower Mito
References: *Nikkei Kokusai Kekkō Shinboku**kai Nyūsu Retā* [Japanese International Marriage Fellowship Club Newsletter], Vol. 4-56, 1990–2005.

pp. 66–72
Chapter 4 *Seabird Habitats*
2022
Linen, lead, projection
Cyanotype, warp printed ikat, backstrap weaving, wrap-faced pick-up pattern, macramé
Dimensions variable
Image source: Photo archives of Australian War Memorial, National Library of Australia, State Library of New South Wales and State Library of Queensland.
Photo: KIOKU Keizo
Installation view: “Roppongi Crossing 2022: Coming & Going,” Mori Art Museum, Tokyo, 2022–2023
Photo courtesy: Mori Art Museum, Tokyo
Collection: Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art, Australia

pp. 82–88
Chapter 5 *A Narrated Journeyscape*
2025
Cotton, *sambe* (hemp cloth), linen, sound (24min.)
Cyanotype
Dimensions variable
Cooperation: MORIYAMA Totetsu, MORIYAMA Haruko
Japanese narration: NAMEKAWA Sawori
Jeju language (Korean) narration: KANG Soonji
Korean translation: SEO Yuna
Jeju language translation: KIM Sinja
Sound of the waves: Wil BOLTON
Installation view: “Tokyo Contemporary Art Award 2024–2026 Exhibition ‘Wetland’,” Museum of Contemporary Art Tokyo, 2025–2026
Photo: TAKAHASHI Kenji

p. 90
Empty Grave
2025
Sambe (hemp cloth), lead, text
Cyanotype
Dimensions variable
Installation view: “Tokyo Contemporary Art Award 2024–2026 Exhibition ‘Wetland’,” Museum of Contemporary Art Tokyo, 2025–2026
Photo: TAKAHASHI Kenji
This work is not part of the *grand-mother island project*.

呉 夏枝
略歴
凡例：
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。
展覧会歴は、「展覧会名」、会場、都市、都道府県／国の順で記載した。ただし、会場名に都市が含まれるものは都市を省略した。日本での展覧会は、都市が県庁所在地、政令指定都市においては都道府県を省略した。また、海外での展覧会は、都市が首都や世界都市においては国を省略した。

主な個展
2024
「grand-mother island project: Chapter 1–Nautical Map」
THIS IS NO FANTASY、メルボルン
「grand-mother island project: Chapter 1–Nautical Map」
リンデン・ニューアート、メルボルン
「Un / Weaving: Haji Oh」
アリソン・ブラッドリー・プロジェクト、ニューヨーク

2019
「手にたくす、糸へたくす」小山市立車屋美術館、栃木

2017
「—仮想の島—grandmother island 第1章」
MATSUO MEGUMI +VOICE GALLERY pfs/w、京都

2015
「Wearing Memory」ウロンゴン大学TAEM Gallery、オーストラリア

2014
「記憶をまとう」KOGANEI ART SPOT シャトー2F、東京

2013
「呉夏枝×青森市所蔵作品展『針々と、たんたん』」
青森公立大学国際芸術センター青森

2010
「記憶の棲殻^{スミカ}」芝川ビル、大阪

2008
「織目をすりぬけていくもの—沈黙の時—フィリピンでの旅から」
VOICE GALLERY pfs/w、京都

2006
「記憶」VOICE GALLERY pfs/w、京都

2001
「roots」VOICE GALLERY、京都

主なグループ展
2025
「Tokyo Contemporary Art Award 2024–2026 受賞記念展『湿地』」
東京都現代美術館
「And Still I Rise」ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館、シドニー
「総合開館30周年記念 遠い窓へ 日本の新進作家 vol.22」
東京都写真美術館
「Connections」ウロンゴン・アートギャラリー、オーストラリア

2024
「第11回アジア・パシフィック・トリエンナーレ」
クイーンズランド州立美術館・近代美術館、ブリスベン、オーストラリア
「ANTEPRIMA × CHAT Contemporary Textile Art Prize 2024」CHAT、香港

2023
「KANTEN 観展: The Limits of History」apexart、ニューヨーク
「Texture」キャンベラ・コンテンポラリー

2022
「六本木クロッシング2022展：往来オーライ！」森美術館、東京
「布の翼」染・清流館、京都

2020
「おばあさんのくらし 記憶の水脈をたどる」
KOGANEI ART SPOT シャトー2F、東京

2019
「アートセンターをひらく 第Ⅱ期」水戸芸術館現代美術ギャラリー

2018
「東アジア文化都市2018金沢 変容する家」金沢市内石引エリア

2017
「交わるいと『あいだ』をひらく術として」広島市現代美術館
「日々の生活—気づきのしるし」金沢21世紀美術館

2016
「朝鮮半島の民衆的工芸 Pojagi as a portrait 呉夏枝の写真作品とともに」
小山市立車屋美術館、栃木

2014
「釜山ビエンナーレ特別展『Going Going until I Meet the Tide』KISWIRE
Sooyoung Factory、韓国
Breaker Project 「ex・pots2011–2013『光のけはい、ゆらめく影』」
大阪府立江之子島文化芸術創造センターenoco／kioku 手芸館「たんす」

2012
「VOCA 展 2012—新しい平面の作家たち—」上野の森美術館、東京

2011
「Inner Voices—内なる声」金沢 21 世紀美術館

2010
「やっぱり本が好き！国際ブック・アート・ピクニック」
大阪府立中之島図書館

2009
「HOME」青森公立大学国際芸術センター青森

2008
「ヒロシマ・アート・ドキュメント 2008」旧日本銀行広島支店

2007
「京都府美術工芸新鋭選抜展 2007 新しい波」京都文化博物館

2006
「ニッポン vs 美術—近代日本画と現代美術：大観・栖鳳から村上隆まで」大阪市立近代美術館（仮称）心斎橋展示室
「√ roots—わたしの中の日本的なるもの—」法然院、京都

2005
「ゾーン—ポエティック モーメント—」
トーキョーワンダーサイト本郷、東京

2004
「オリエンティティーコリアン系若手作家展」京都芸術センター

2002
「京都スタイル・ラボ2 それぞれの状況—several situations—」
京都芸術センター

受賞歴

2026
「Asia Pacific Arts Awards 2026」イノベーション賞、Creative Australia

2024
「ANTEPRIMA × CHAT Contemporary Textile Art Prize 2024」観客賞、香港
「Tokyo Contemporary Art Award 2024–2026」
東京都、トーキョーアーツアンドスペース

2011
公益財団法人韓昌祐・哲文化財団 2011 年度助成

コレクション

クイーンズランド州立美術館・近代美術館（オーストラリア）

リサーチ・その他の活動

2012–2014
Breaker Project にて「kioku 手芸館『たんす』」運営、大阪

2012–2013
青森市所蔵作品 こぎん・刺し子資料調査

2009–2014
腰機での製織技術を学ぶ

2008–2009
ヨーク・センター・フォー・アジアン・リサーチ 客員研究員、トロント

2009
テキスタイル・ミュージアム・カナダ、所蔵絆資料調査/インターン、
トロント

2002–2004
韓国・ソウル留学 国立民俗博物館にて韓服復元の縫製技を学ぶ

アーティスト・イン・レジデンス

2025
加波島アーティスト・イン・レジデンス、済州特別自治道、韓国

2022
バンドノン、ショールヘブン、オーストラリア

2019
「アートセンターをひらく 第 I 期」水戸芸術館現代美術センター

2015
ウロンゴン大学、オーストラリア

2009
アーティスト・イン・レジデンス・プログラム 2009／秋「HOME」
青森公立大学国際芸術センター青森

OH Haji Biography

Born in Osaka in 1976. Based in Japan and Australia.
Earned her PhD in Fine Arts, Dyeing and Weaving, from Graduate
School of Kyoto City University of Arts in 2012.

Selected Solo Exhibitions

2024
“grand-mother island project: Chapter 1–Nautical Map,”
THIS IS NO FANTASY, Melbourne
“grand-mother island project: Chapter 1–Nautical Map,” Linden New Art,
Melbourne
"Un/Weaving: Haji Oh," Alison Bradley Projects, New York

2019
“Memories in Weaving,” Kurumaya Museum of Art, Oyama City, Tochigi

2017
“The imaginary landscape–grandmother island, chapter 1,”
MATSUO MEGUMI +VOICE GALLERY pfs/w, Kyoto

2015
“Wearing Memory,” TAEM Gallery, University of Wollongong, Australia

2014
“Wearing Memory,” KOGANEI ART SPOT Chateau 2F, Tokyo

2013
“OH Haji × Aomori City Archives ‘Gestures in Clothing,’”
Aomori Contemporary Art Centre, Aomori Public College

2010
“Dwelling of Memory,” Shibakawa building, Osaka

2008
“Slipping through the texture—the moment of silence—from the journey in
the Philippines,” VOICE GALLERY pfs/w, Kyoto

2006
“Memory,” VOICE GALLERY pfs/w, Kyoto

2001
“roots,” VOICE GALLERY, Kyoto

Notes:
Artist’s biography was compiled on the basis of publications and references provided by the artist.
The biography indicated for each exhibition, “the title of the exhibition”, the venue, the city, the prefecture-the country. However,
in cases where the venue includes the name of the city it is held in, the city name is omitted. For exhibitions in Japan, the names
of prefectures are omitted when the city is a prefectural capital or prefecture-status city. For exhibitions held overseas, the country
names are omitted when the city it is held in is the capital or a major internationally-known city.

Selected Group Exhibitions

2025
“Tokyo Contemporary Art Award 2024–2026‘Wetland’,”
Museum of Contemporary Art Tokyo
“And Still I Rise,” Art Gallery of New South Wales, Sydney
“TOP 30th Anniversary Thoughts of a Distant Window: Contemporary
Japanese Photography vol. 22,” Tokyo Photographic Art Museum
“Connections,” Wollongong Art Gallery, Australia

2024
“The 11th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art,”
Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art, Brisbane, Australia
“ANTEPRIMA × CHAT Contemporary Textile Art Prize 2024,” CHAT,
Hong Kong

2023
“KANTEN 観展: The Limits of History,” apexart, New York
“Texture,” Canberra Contemporary

2022
“Roppongi Crossing 2022, Coming & Going,” Mori Art Museum, Tokyo
“Nuno no Tsubasa,”Musée de Somé Seiryu, Kyoto

2020
“Grandmother's Life, Tracing the Passage of Memories,”
KOGANEI ART SPOT Chateau 2F, Tokyo

2019
“Publicness of the Art Center—Phase 2,” Contemporary Art Gallery,
Art Tower Mito

2018
“Culture City of East Asia 2018 Kanazawa: Altering Home,”
Neighborhoods in Kanazawa (Ishibiki)

2017
“Binding Threads/Expanding Threads: The Art of Creating ‘Between-ness’,”
Hiroshima City Museum of Contemporary Art
“Everyday Life–Signs of Awareness,”
21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

2016
“Crafts of Korean Peninsula, Pojagi as a portrait—with Haji Oh’s
photograph works,” Kurumaya Museum of Art, Oyama City, Tochigi

2014	Collections
“Busan Biennale Special exhibition ‘Going, Going, until I Meet the Tide’,” KISWIRE Sooyoung Factory, South Korea Breaker Project “ex・pots 2011–2013 ‘Glimpses of Light, Flickering Shadows’,” Enokojima Art, Culture and Creative Center, Osaka Prefecture (enoco) /Kioku Shugei-kan “Tansu”	Queensland Art Gallery Gallery of Modern Art, Australia
2012	Research and Activities
“VOCA 2012 The Vision of Contemporary Art,” The Ueno Royal Museum, Tokyo	2012–2014 Founder and operator of Kioku Shugei-kan “TANSU”, Breaker Project, Osaka, Japan
2011	2012–2013 Research, Kogin/Sashiko Archives, Aomori City Archives
“Inner Voices,” 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa	
2010	2009–2014 Trained in backstrap loom weaving technique
“We love books! International Book Art Picnic,” Osaka Prefectural Nakanoshima Library	
2009	2008–2009 Visiting Scholar, York Centre for Asian Research, York University, Toronto
“HOME” Aomori Contemporary Art Centre, Aomori Public College	
2008	2009 Research / Internship, Ikat Archives, Textile Museum of Canada, Toronto
“Hiroshima Art Document 2008,” Former Bank of Japan Hiroshima branch	
2007	2002–2004 Completed the Korean Traditional Costume Restoration Course, National Folk Museum of Korea
“Young Artist Selective Exhibition,” The Museum of Kyoto	
2006	Residencies
“NIPPON vs FINE ART -Striving for Identity in the Context of Western Art,” Osaka City Museum of Modern Art, Shinsaibashi Temporary Exhibition Space “√roots,” Honen-in Temple, Kyoto	2025 Gapado Artist in Residence, Jeju, Korea
2005	2022 Bundanon, Shoalhaven, Australia
“ZONE–POETIC MOMENT–” Tokyo Wonder Site Hongo	
2004	2019 “Publicness of the Art Center–Phase 1,” Contemporary Art Center, Art Tower Mito
“Orientity,” Kyoto Art Center	
2002	2015 University of Wollongong, Australia
“several situations: Kyoto style Lab, 02,” Kyoto Art Center	
Awards	2009 Artist in Residence Program 2009 / Autumn “HOME,” Aomori Contemporary Art Centre, Aomori Public College
2026	
“Asia Pacific Arts Awards 2026,” Innovation Award, Creative Australia	
2024	
“ANTEPRIMA × CHAT Contemporary Textile Art Prize 2024,” The Audience Prize, Hong Kong “Tokyo Contemporary Art Award 2024–2026,” Tokyo Metropolitan Government and Tokyo Arts and Space	
2011	
Grant, Han Chang-Woo-Tetsu Cultural Foundation	

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。(順不同・敬称略)

中尾英恵、三宅美千代、梅田哲也、ニコラス・マーシャル、松尾 恵、竹口浩司、後藤桜子、橋本 梓、近藤健一、近藤由紀、グレッグ・ドボルザーク、シム・スミン、黒澤浩美、小栗栖まり子、山内光枝、森山斗哲、森山治子、オ・ミョンウン、オ・ムンソク、工藤千愛子、大貫裕則、大貫啓子、大貫啓史、岡村春生、岡村教得

THIS IS NO FANTASY

Acknowledgments

The artist would like to express gratitude to the following people and organizations. (No particular order / honorifics omitted)

NAKAO Hanae, MIYAKE Michiyo, UMEDA Tetsuya, Nicholas MARSHALL, MATSUO Megumi, TAKEGUCHI Koji, GOTO Oko, HASHIMOTO Azusa, KONDO Kenichi, KONDO Yuki, Greg DVORAK, SHIM Soo-Min, KUROSAWA Hiromi, OGURISU Mariko, YAMAUCHI Terue, MORIYAMA Totetsu, MORIYAMA Haruko, OH Myoungun, OH Moonseok, KUDO Chiako, ONUKI Hironori, ONUKI Keiko, ONUKI Hiroshi, OKAMURA Harumi, OKAMURA Kyoutoku

THIS IS NO FANTASY

東京都と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。

主催者より
ごあいさつ

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。5回目の選考により、呉夏枝と梅田哲也の2名が選出され、受賞者には賞金授与のほか、受賞翌年の海外活動の支援、2年目の東京都現代美術館での受賞記念展の開催など、複数年にわた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、海外活動を経て制作された新作を含む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。本展を機会に初めて包括的に展観された「grand-mother island project」を、研究者や専門家の論考や作家の制作ノートを加えて詳述しています。

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 2024–2026	
受賞者	
呉 夏枝、梅田哲也	
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 館長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）	
レズリー・マ（メトロポリタン美術館 ミン・チュー・シュウ&ダニエル・シュエ アジア・アート部門アンシエイト・キュレーター）	
鷲田めるろ（十和田市現代美術館 館長／東京藝術大学大学院 准教授）	
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）	
* 2023年選考会実施時の肩書。	
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—Oh Haji and Umeda Tetsuya—were selected as recipients of the fifth TCAA. In addition to a monetary prize, they received funding for overseas activities in the year following the award, and in the second 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, presents the artists’ past works and projects alongside installation views of the award exhibition, which included new works created following their international activities. It aims to publicize their practice with audiences both inside Japan and abroad. Bringing together essays by researchers and specialists along with the artist’s own production notes, the publication offers a detailed account of Oh’s *grand-mother island project*, displayed comprehensively for the first time in the exhibition.

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 2024–2026	
Winners	
OH Haji, UMEDA Tetsuya	
Organizers	
Tokyo Metropolitan Government	
Tokyo Arts and Space (Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture)	
International Selection Committee	
Sofia HERNÁNDEZ CHONG CUY (Director, Kunstinstituut Melly)	
Lesley MA (Ming Chu Hsu and Daniel Xu Associate Curator of Asian Art in the Department of Modern and Contemporary Art, The Metropolitan Museum of Art)	
NOMURA Shino (Senior Curator, Tokyo Opera City Art Gallery)	
TAKAHASHI Mizuki (Executive Director and Chief Curator, CHAT)	
WASHIDA Meruro (Director, Towada Art Center / Associate Professor, Graduate School of Tokyo University of the Arts)	
KONDO Yuki (Program Director, Tokyo Arts and Space)	
*Positions and titles current as of the time of the 2023 selection process.	
Selection Secretariat	
Arts Initiative Tokyo [AIT]	

呉 夏枝
grand-mother island project

発行日 2026年9月30日

著者 呉 夏枝
執筆 呉 夏枝、グレッグ・ドボルザーク、シム・スミン、近藤由紀
翻訳・英文校閲 三宅美千代
デザイン 須山悠里
編集 中尾英恵、三宅美千代
編集協力 トーキョーアーツアンドスペース (中川千恵子、富樫栄幸)
展示撮影 高橋健治 (pp. 9–12, 14–15, 17, 33, 41, 81–87, 89–112)、木暮伸也 (pp. 18–21, 24)、
大西正一 (pp. 34–35, 37–38, 40)、根本 譲 (pp. 42–45, 47–48)、木奥恵三 (pp. 13, 16, 65–72)

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

印刷・製本 株式会社八紘美術

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

Published on September 30, 2026

OH Haji:
grand-mother island project

Author OH Haji
Texts OH Haji, Greg DVORAK, SHIM Soo-Min, KONDO Yuki
Translation, English proofreading MIYAKE Michiyo
Design SUYAMA Yuri
Editor NAKAO Hanae, MIYAKE Michiyo
Editorial assistance Tokyo Arts and Space (NAKAGAWA Chieko, TOGASHI Mayuki)
Photographer TAKAHASHI Kenji (pp. 9–12, 14–15, 17, 33, 41, 81–87, 89–112),
KIGURE Shinya (pp. 18–21, 24), ONISHI Masakazu (pp. 34–35, 37–38, 40),
NEMOTO Yuzuru (pp. 42–45, 47–48), KIOKU Keizo (pp. 13, 16, 65–72)

Publisher Tokyo Arts and Space (Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture)
4-1-1 Miyoshi, Koto-ku, Tokyo 135-0022
<https://www.tokyoartsandspace.jp/en/>

Printed by HAKKO BIJUTSU

All artwork © 2026 OH Haji
Texts © 2026 the authors
© 2026 Tokyo Arts and Space (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.

