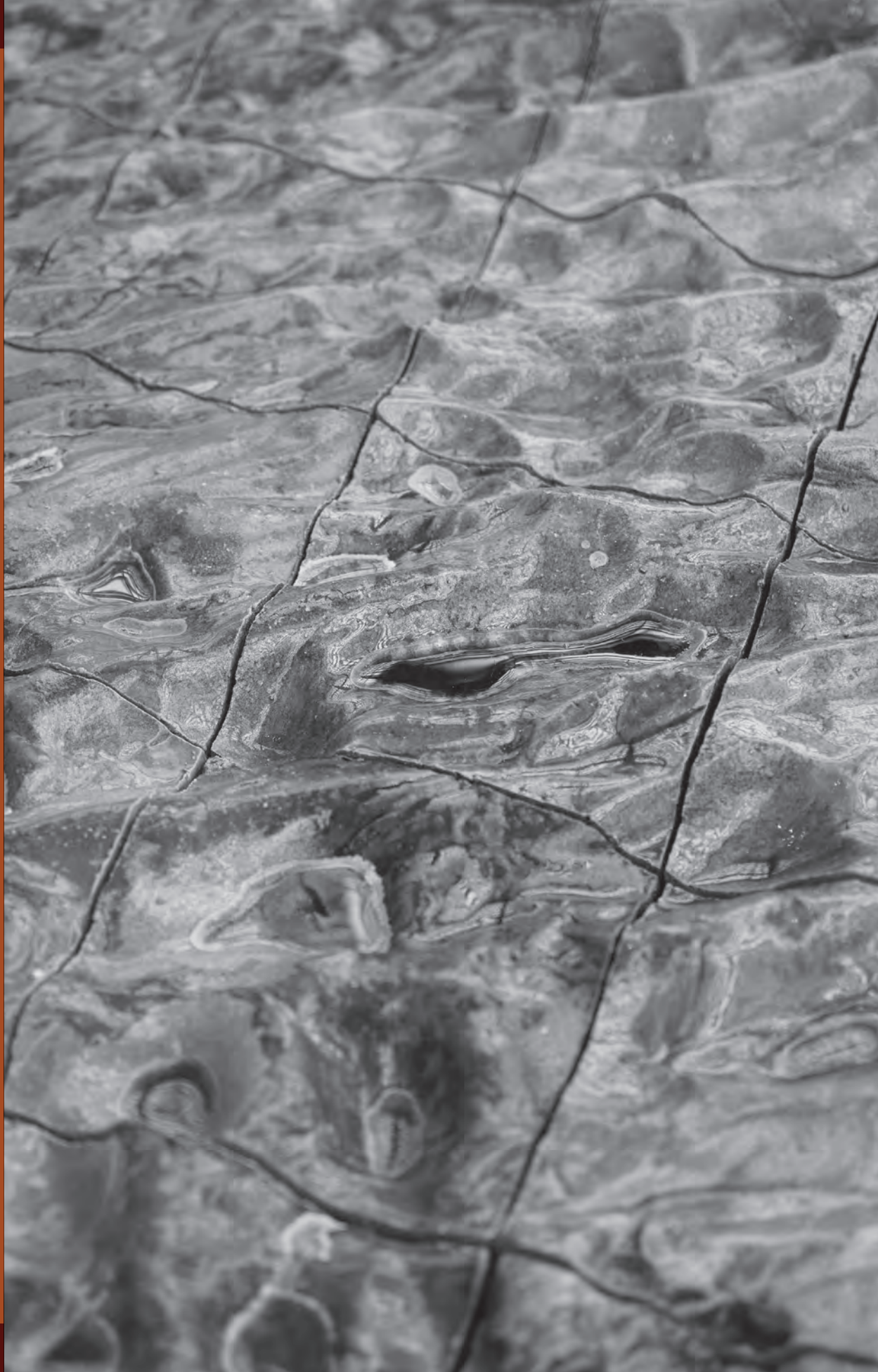




エコロジー：循環をめぐるダイアログ 2

「つかの間の停泊者」

ニコラ・フロック、ケイト・ニュービー、保良雄、ラファエル・ザルカ

2024 年 2 月 16 日 (金) – 2024 年 5 月 31 日 (金)

主催 エルメス財団

後援 在日フランス大使館／アンスティチュ・フランス

協力 Galerie Art Concept, Galerie Maubert, Galerie Mitterrand, KAYOKOYUKI

Ecology: Dialogue on Circulations 2

“Ephemeral Anchoring”

Nicolas Floc'h, Kate Newby, Takeshi Yasura, Raphaël Zarka

16 February (Friday) – 31 May (Friday), 2024

Organized by the Fondation d'entreprise Hermès

Under the auspices of Embassy of France / French Institute of Japan

Support by Galerie Art Concept, Galerie Maubert, Galerie Mitterrand, KAYOKOYUKI

エルメス財団は、アートにおけるエコロジーの実践を問う「エコロジー：循環をめぐるダイアログ」展を個展とグループ展の2つのダイアログ構成にて開催いたしました。ダイアログ1「新たな生」崔在銀展に続き、ダイアログ2「つかの間の停泊者」では、ニコラ・フロック、ケイト・ニュービー、保良雄、ラファエル・ザルカの4人のアーティストを取り上げ、コンテンポラリーアートというプラットフォームの中で生成される自然と人間のエネルギーの循環や対話の可能性を考察しました。

ニコラ・フロックは、世界各地の海や河川に自ら潜りながら、水面下の景観と生態環境とその生態系の撮影を続けています。カラंक国立公園の委託事業である《インヴィジブル》(2016–21)や緑と青の色調を水から取り出した《La couleur de l'eau 水の色》(2018–20)など、通常は目にすることのない地球環境や人間活動の領域を科学的に、またコンセプチュアルな手法で記録する代表シリーズを紹介しました。

ケイト・ニュービーと保良雄は、関連プログラムである森美術館「私たちのエコロジー：地球という惑星を生きるために」展にも出展し、東京の中にある2つの地点やアーティストの活動拠点となる地域との繋がりから、エコロジーのネットワークを立ち上げました。

そして、ケイト・ニュービーは、現居住地であるテキサスと栃木県益子町でセラミック制作を行いました。協働する複数の手によって生み出される作品は、ささやかな日常の集積や風土を含み、増殖するかのように空間を占拠し、私たちの身体に親密な触覚をもたらします。

保良雄は、鉱石や水といった物質の状態変化に着眼し、相関する時間軸を浮かび上げらせる畑作業、例えば種子を蒔く、耕す、採取する、植え替えるなどを日々営んでいます。本展では、地球太古の時間と都市の地政学を持ち込むことで、優劣や格差を潜在的に生み出してもいるエコロジー思想に批判を込めたアプローチを展開しました。

ラファエル・ザルカは、美術史を再訪しつつ、過去の作品の流用と再利用に見出される可能性を、エネルギーが新たな回路へ接続するプロセスとして解釈し、建築やアートの生態系を拡張します。《ライディング・モダンアート》(2007–16)は幾何学的なパブリックアート作品に潜在する動きのダイナミズムが、スケートボーダーによって可視化されるさまを写真に収めたシリーズで、東京日仏学院においても作品展示が行われました。

ほんのつかの間の時間、惑星に停泊するものたちの間のエネルギーの循環や共鳴、そして希望を、アートとエコロジーのダイアログとして、それぞれの作品から感じていただけたのではないのでしょうか。

The Fondation d'entreprise Hermès presented “Ecology: Dialogue on Circulations,” an ongoing two-part exhibition series that examines ecological practices in art. Following the first exhibition by Jaeeun Choi, Dialogue 1: “La Vita Nuova”, the second instalment, Dialogue 2: “Ephemeral Anchoring” features four artists: Nicolas Floc'h, Kate Newby, Takeshi Yasura and Raphaël Zarka. The exhibition was a dialogue exploring the potential of communication and the phenomenon of energy circulation between nature and humans within the platform of contemporary art.

Nicolas Floc'h dives in seas and rivers around the world and photographs underwater landscapes, habitats, and ecosystems. Here, he presents several of his best-known series, which scientifically and conceptually document usually unseen aspects of the global environment and human activities. These include *Invisible* (2016–21), commissioned by Calanques National Park and *La couleur de l'eau* (The Color of Water, 2018–20), which isolates and accentuates the green and blue hues present in water.

Kate Newby and Takeshi Yasura were featured in the related exhibition “Our Ecology: Toward a Planetary Living” at the Mori Art Museum. Both artists gave rise to ecological networks that extend from the two exhibition sites in Tokyo and the locations where they are based.

Newby has produced ceramics in Texas, where she currently resides, and in Mashikomachi, Tochigi Prefecture. Shaped by the hands of multiple collaborators, her works embody the accumulations of seemingly unremarkable daily life and local climate and terrain, occupying space as if organically proliferating and eliciting intimate, tactile physical sensations.

Takeshi Yasura focuses on changes in the state of substances such as minerals and water, while also engaging in daily, hands-on agricultural activities such as sowing, tilling, harvesting, and replanting that accentuate their correlated timelines. In this exhibition, he pursued an approach that injects urban geopolitics into the ancient planetary timeline, with an implied critique of the hierarchies and disparities inherent in ecological thinking.

Raphaël Zarka revisits art history, treating the repurposing and reuse of past works as a process of unleashing new forms of energy and presenting reinterpretations of architecture and art. His photographic series *Riding Modern Art* (2007–16) captures the latent dynamism of movement in geometric works of public art, which is rendered visible through the actions of skateboarders. The series was also on display at the Institut Français de Tokyo.

For a few ephemeral moments, the works in this exhibition acted as a dialogue between art and ecology that enabled viewers to experience the circulation and resonance of energy among all beings anchoring on this planet, as well as a sense of hope for the future.



ニコラ・フロック

インスタレーション、写真、ビデオ、彫刻、パフォーマンスなどを媒体とするアーティスト、ニコラ・フロックは、2010年以降、海中の景観と生息環境、その生産的生態系の写真プロジェクトを始めました。これらの作品は自らダイビングをしたり、特殊な機械や潜水ロボットを用いて作られ、時に科学者たちとの共同作業によって生まれます。

本展では、南フランスのカランク国立公園にて制作された《インヴィジブル》(2018)と《La couleur de l'eau, Colonne d'eau 水の色、水柱》(2019、以下《水の色、水柱》)、そしてブルターニュ地方沿岸を題材とした《海の始まり》(2016-19)を紹介しました。

緑と青の色調が壁面に広がる《水の色、水柱》は、水深と微生物の数による濃度の変化を水体 (body of water) から「切り取った」ものです。沿岸から外洋方向に地理的に構成された65枚の写真で捉えられた水の色からは、マルセイユ市が公園の中心部に廃水を放流してきたことにより、これらの水域にも景観への影響として現れていることが確認できます。

カランク国立公園の162キロメートルの海岸線を全てたどり、水面と水深30メートルの間の海景を撮影した《インヴィジブル》は、フランスの文化省による水中海景の調査委託事業の一環で行われたものです。私たちにとって、水中の世界とは、まれにしか見ることのできない不可視な世界であるだけに、海底は宇宙や小惑星や月などのイメージをも思い起こさせます。しかし、そこには、深海魚や何千種もの生物が生息しており、時に人工漁礁や漁業用の網も確認でき、フロックはそれらの風景を「生産的風景」と名付けています。

《海の始まり》は、フロックが帆船に乗船し、科学者や市民と対話しつつブルターニュ地方の沿岸と島々を巡る芸術的探検から生まれたものです。水中を漂う植物の姿は、絵画的な美しさで私たちを圧倒しますが、気候の変動や変容、生物多様性の低下や維持、そして地球規模の生物圏への眼差しを喚起するものでもあります。本展では、日本の海、下田市、恵比須島にて撮影された海藻の姿も紹介しました。

フロックは、これらの作品を通じて、「景観の問題がいかに政治的な問題であるか」という問いを私たちに象徴として示しているのです。

Nicolas Floc'h

Artist Nicolas Floc'h, whose mediums include installation, photography, video, sculpture, and performance, embarked in 2010 on a project to photograph underwater landscapes and habitats and their productive ecosystems. To create these works, he sets up expedition or participate in scientists' ones and dives with specialized machines.

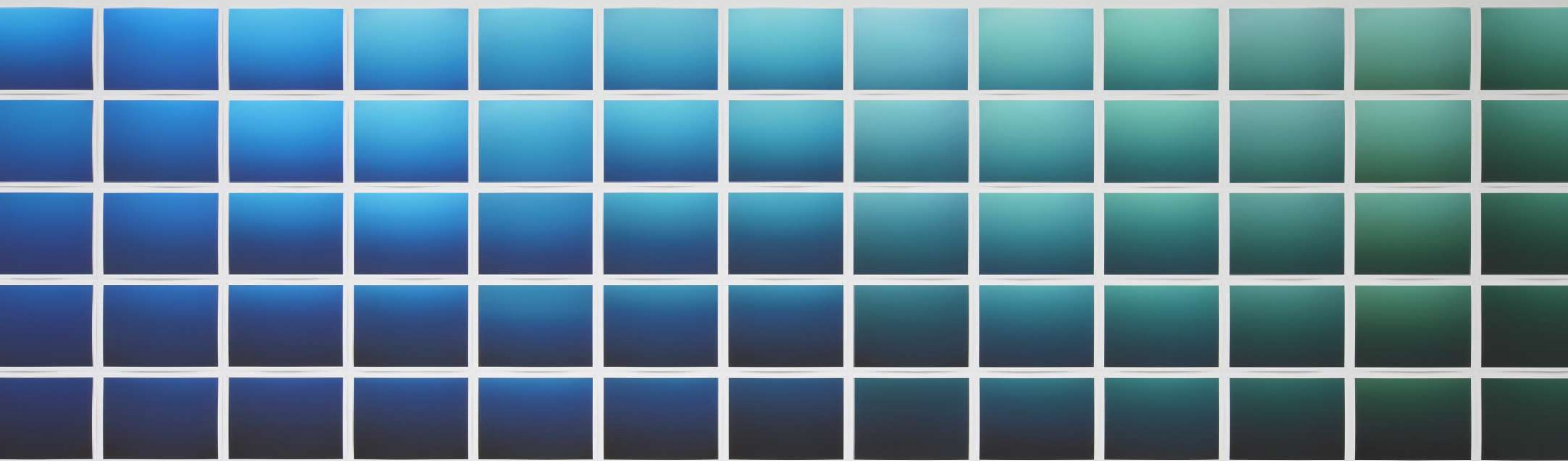
This exhibition included *Invisible* (2018) and *La couleur de l'eau, Colonne d'eau The Color of Water, Water Columns* (2019, hereinafter *The Color of Water, Water Columns*), both created in the Calanques National Park in southern France, as well as *Initium Maris* (2016-19), which looks at the coast of Brittany.

Green and blue tones fill the wall in *The Color of Water, Water Columns*, which cuts out from the body of water the changes in concentration resulting from depth and the number of microorganisms. In the 65 photographs, organized in geographic order from coastal waters to open seas, the colors of the water reveal how Marseille's discharge of wastewater into the heart of a park has also impacted the scenery of these waters.

Invisible, which traces the entire 162-kilometer coastline of Calanques National Park and captures seascapes between the water's surface and a depth of 30 meters, was part of a project supported by the Ministry of Culture. For us, the underwater world is an invisible world that is only glimpsed rarely, so the seafloor evokes thoughts of outer space, asteroids, or the moon. However, it is also home to deep-sea fish and thousands of other species, sometimes with artificial reefs and fishing nets, which Floc'h has called "productive landscapes."

Initium Maris is the result of an artistic expedition in which Floc'h sailed around the coast and islands of Brittany while engaging scientists and residents in dialogue. The images of plants drifting through the water overwhelm us with their picturesque beauty, but they also arouse our gaze toward climate change and transformation, the decline and maintenance of biodiversity, and the global biosphere. This exhibition also featured images of seaweed taken in Japanese waters, near Ebisu Island in the city of Shimoda.

Through these works, Floc'h symbolically asks us to consider how questions of landscape are in fact political questions.

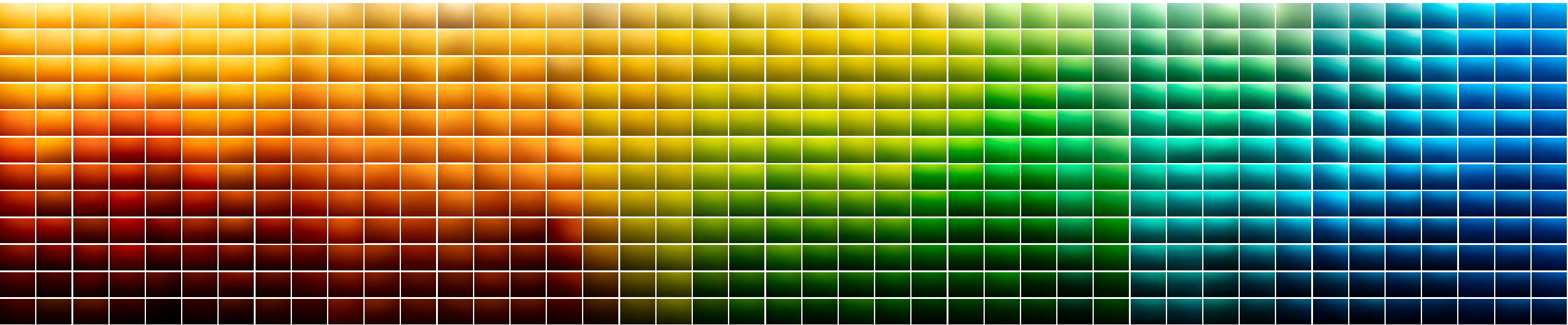


La couleur de l'eau, Colonnes d'eau

水の色、水柱

The Color of Water, Water Columns

2019



[参考作品]
La couleur de l'eau, Colonnes d'eau
水の色、水柱
2022
水深100mの水景を地理的に編成した516枚の写真
ミシシッピ・デルタ、エンバイアからメキシコ湾 (100 km)、顔料プリント

[Reference work]
La couleur de l'eau, Colonnes d'eau
The Color of Water, Water Columns
2022
516 photographs colors organized geographically from the surface up to 100m depth
Mississippi Delta, from Empire to the Gulf of Mexico (100 km), pigment prints
© Nicolas Floc'h / ADAGP, Paris, 2025



〔中央・上〕 [center, top]

海の始まり

Initium Maris

2019

インヴィジブル

Invisible

2018

海、水平線の下

エマヌエーレ・コッチャ（哲学者）

それは地球上に最初期に形成された環境または景観の一つだった。陸地の形成後まもなく、海ができた¹。地球上の万物がこの巨大な流動的身体の中で生まれたと考えられているのはそのためである。あらゆる高等生物は、この肉体の中で産声をあげた。そしてこの身体から決して離れることはなかった。生きとし生けるものは、この環境を自分自身の中で、身体、内部の一部に変え、自らと共に持ち運んでいるようなものである。「膜を持つ有機体が海に侵入しなければ、生物が地球規模の現象になることはなかっただろう」²。生物は海を離れた後も、海を自らの一部とし、自らの存在そのものの支えとすることを選んだ。だからこそ、生きている細胞全ての化学的バランスは海と繋がっているのである。

この連続性には逆説的なところがある。海は何よりも原初の空間であると同時に自律した場所でもあり、陸地による征服の後も生き続け、生物で満ち、別の形や別の顔を持っている。海はその定義上、「もう一つの道」であり、陸地に生息する生物の生物学的運命の分かれ道である。そしてある視点から見ると、海や海洋の存在自体とその豊かさは、生態学的ディアスポラの奇妙な一形態の否定の証である。生物は決して単一の空間内に閉じ込められていることはできず、風景を増やしていくしかなく、生息場所を多種多様な理由や計画に従って変貌させていかざるを得ない。海は、生命が自分自身及び自分の起源から絶えず変化していくことの証である。

しかし、興味深いことがある。私たちと海の生物の物質的連続性、私たちの中にこの液体が存在することにより、海中風景を観察するとき、私たちは過去を眺めつつ、これから訪れる未来に思いを馳せるという奇妙な重複状態を経験するのである。すなわち、海の生物を眺めることは、疎遠になった双子という魔法を見るようなものののだ。そのため、あらゆるノスタルジーは排除される。私たちは自らの起源に立ち返るこ

とはできない。生物はそれ自体の未来だからである。

この連続性の認識は、私たちが自己と生物に対して抱いているイメージをかき乱すだけではない。私たちの世界認識にも直接影響を及ぼす。海は奇妙な異世界であり、そこではユークリッド幾何学が何の意味も持たないように思われる。「昔から（地理学の）基礎となってきた点、線、面」³を応用すると、この空間は理解不能で近づくことすらできなくなる。海という場所では延長と空間の間の区別が適用できなくなるだけでなく、伝統的な距離の測定が、絶えず動き続ける物質性を前に崩壊する。「安全な場所」⁴の定義そのものも崩壊する。海は常に流れによって形作られる場所であり、静止させ、固定し、地図に記載してそれでおしまいにはできないからである。私たちが海に十分な注意を払ってこなかったとすれば、それは私たちが自らの政治的存在だけでなく、私たちが倫理の基盤としてきた形而上学も、陸地での経験を土台として築いてきたからだ。むしろ、海洋、海、そしてこの新たに調査される世界における物質と生命の形の成し方を出発点として、地球全体を再考すべき時が来ている。地理学と地質学に基づいた政治を考えるよりも、完全に海洋学的な地球体験を想像するべきである。

ガイアを思うよりも、オケアノスを思わなければならない。古くホメロスはすでに、オケアノスを神々の起源かつ生きとし生けるものの起源として定義していた。容易な仕事ではない。オケアノスは単なる場所、主体がやがてそこを占める客体的空間ではない。それはそれが生み出すもの（河川）の肉体であり、物質であり、形である。世界をガイアではなくオケアノスとして考えることは、物質的・形式的に生物を環境から区別することを拒否することである。

ニコラ・フロックの仕事は何年も前からそこに力を注いでいる。これほど過激なことは想像しがたい。フロックの芸術の重要性を評価するには、まず誤解を解かなければならない。これらの写真を単なる風景写真

として解釈するのは誤りだろう。これらはある視点から見ると、近代から現代までのヨーロッパの芸術が風景のプリズムを通して考えてきたものの真逆である。後者は実は、形而上学的騙し絵の場所だった。絵画、ジオラマ、写真、映像、そのいずれであれ、風景は、自然全体と直接的な観察的関係を持つことができるという幻想の終焉を捕うためのスペクタクルだった⁵。モダニティは実際、二重骨折をもたらした。一方で、近代科学の誕生により、自然を直接知ることはできず、その全体像を知ることも望めないことが示された。自然を見るには、私たちに代わって見てくれる数多くの道具と、人間以外の生物に関する真実を述べられるようにするための一連のプロトコルと手順が必要だ。他方で、これらの真実は常にその場所だけに限定された、部分的な真実である。化学の目は生物学の目や物理学の目と一致することは決してない。視線は曇り、壊れていて、複数の視線を足していっても全体像には辿り着けない。自然は遠い存在のままである。認識論的な視点からだけではない。産業革命と技術の進歩は徐々に都市風景から人間以外の生物のあらゆる痕跡を消し去り、街は石と人間の集まりになっていく。風景という概念の具現化として、街に公園が作られるようになったのはまさにこの時代のことだった。公園は、自然から離れた人々のために、自然全体とはっきりした関係を築けるという感性の直接的幻想を生み出す。公園の樹木や動物は、人間以外の自然の代表者としての役割を果たし、それを体現させられる人質にすぎない。

海洋写真の追求において、フロックは持っている信じていた全体像に取って代わろうとしたり、この全体像を把握できる日がいつか来るという野心を述べたりする必要もないし、そうすることもできない。私たちは海の全体像を見たことは一度もなく、これからも決して見ることはできない。絶えず変化する海の身体は私たちの手をいつまでもすり抜けていくだろう。この本に集めた写真をもとに海の世界の地図を作ること

は不可能だ。他方で、私たちが全体像を掴めないとすれば、それは海の世界を見るにはその一部となり、そこに融合されなければならないからだ。そこには距離も取りうる視点もなく、客体と主体の分離もない。芸術家は芸術の一部となり、ここでの芸術はデミウルギー的な創作よりも作品とその環境への同化のプロセスであるため、風景は存在しない。例えて言えば、世界を可視化するために芸術家が魚にならねばならないようなものだ。芸術は、観察者の外部にある現実の表象の試みではなく、表象主体の変身を可能にする、（目に見えず、跡も残さない）戦略とテクニックの集合体となる。この視点から見るとフロックは、ヘミングウェイ流の釣り人のロマンティックなミドルブラウの理想よりも、聖書のヨナの物語を取り上げ、裏返しているように思われる。聖書のヒーローとは異なり、フロックは鯨の腹の中に入り、そこにアトリエを、自分専用の暗室を構えることにする。そして、表現しようとする対象の肉体そのものとこのように同一化することにより、身体全体と海全体が視覚器官となるようだ。まるで水、海の厚みがカメラと合致するかのよう。まるで、芸術が海洋的自意識の道具になったかのよう。このために、崇高なものへ向かうロマン派の派生物は全て技術的に不可能となるのである。

他方、まさにこの理由から、最終的な作品は単に（異なる）イメージを提供することに満足せず、芸術家と作品が属する地球のイメージと自然そのものを変化させるのである。芸術は世界のミメーシス（模倣描写）の実践というよりも、地球の変容の実践である。そして地球が変貌するならば、それは芸術家が世界を操作したからというより、芸術家自身が変貌し、見たいものの肉体そのものに同化することによって、その見えない、近づけない部分を可視化したからである。すなわち「海の始まり」において、可視化されるのはブルターニュの海岸だけではなく、突然変容させられた現代美術それ自体のパラダイムでもある。まず、定量

データがある。フロックの作品は、科学が急ごしらえの「水圏」という名前をつけた新奇で想像不可能なものに、美的な厚みと濃度（形態と感覚の豊かさという意味で）を与える。それはまるで、延長だけが存在していると思っていたところに、地球の新しい無限の階層が突然開けたようなものだ。しかし、それだけにとどまりはしない。フロックの仕事によって物質的・認識的に変貌したこの「もう一つの世界」では、水平線はもはや限界としては機能しない。それは純粋な敷居である。水平線の下、海の線の下には、視界と夢がもはや弁証法的対立として考えられないらしい空間が存在する。この「もう一つの世界」で、生命は、形態の反復だけでなく絶えざる増殖と多様化を可能にする、絶え間ない連続性という一貫性を獲得するようだ。結局のところ、この空間から出発して地球が何かを理解しようとするならば、全ては森になる。森は別の界に属する生物に避難所を提供する維管束植物の集まりにすぎない。現在では、この星の生物は、増殖し形態を多様化させることによってのみ、個体を増やし群衆を生み出すことができると認められている。海は、地球上の他の全ての生命の源であり起源として、私たちに次のようなことを教えてくれる。それは、地球全体が形態の多様化のプラットフォームであって、個体がただ掛け算のように増えていくだけの場ではないということだ。だからこそ、写真は地球の森を明るみに出し、表現するための優れた手段の一つなのである。

- 1 Wilde S. A., Valley J. W., Peck W. H., Graham C. M., “Evidence from detrital zircons for the existence of continental crust and oceans on Earth 4.4 Gyr ago (44億年前の地球上に大陸地殻と海洋が存在していたことを示す岩屑性ジルコンに由来する証拠),” *Nature*, 409 (6817), 2001, pp. 175–178. <https://doi.org/10.1038/35051550>
 - 2 Mulkidjanian A. Y., Bychkov A. Y., Dibrova D. V., Galperin M. Y., Koonin E. V., “Origin of first cells at terrestrial, anoxic geothermal fields (陸上の無酸素地熱地帯における最初の細胞の起源),” *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 109 (14), 2012, E821–830. Doi: 10.1073/pnas.1117774109. Epub 2012 Feb 13. PMID : 22331915 ; PMCID :PMC3325685.
 - 3 Steinberg P., Peters K., “Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking (濡れた存在論、流動的な空間：海洋的思考によって体積に深みを与える),” *Environment and Planning D: Society and Space*, 33 (2), 2015, pp. 247–264. <https://doi.org/10.1068/d14148p>
 - 4 Anderson J., “Relational Places: the Surfed Wave as Assemblage and Convergence (関係性の場：集合と収束としての波乗り),” *Environment and Planning D: Society and Space*, 30 (4), 2012, pp. 570–587. <https://doi.org/10.1068/d17>
 - 5 Ritter J., “Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft” (1963), in *Metaphysik und Politik, Erweiterte Neuausgabe* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), pp. 406–456. 以下も参照のこと Von Schiller F., *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (人間の美学教育に関する書簡) (Paris: Flammarion, 1992).
- 初出
Emmanuele Coccia, “La mer, sous l'horizon (The Sea, Beneath the Horizon)”, in Nicolas Floch', *Initium Maris* (Amsterdam: Roma Publications, 2023), pp. 5, 7, 9.

The Sea, Beneath the Horizon

They were among the first environments or landscapes to take shape on the planet. Shortly after the creation of Earth, the seas were formed.¹ For this reason, everything on Earth seems to have emerged from their huge fluid bodies. All higher life forms took the first breath within their flesh. And they never separated from this body: all living creatures carried this environment within them, inside them, transforming it into the matter of their own being, their own inner space. “Only the invasion of the ocean by membrane-encased organisms transformed life into a planetary phenomenon.”² After leaving the waters, the living preferred to take the sea with them to continue making it the very medium of their existence. The chemical balance of every living cell is thus linked to the ocean.

This continuity involves a paradox: the sea is both the original space par excellence and autonomous, a place that has continued to exist, becoming populated even after the conquest of the land, assuming other forms, other faces. It is, by its nature, the alternative path, a sliding door to the biological destiny of the beings populating the land. And from a certain perspective, the very existence and richness of the seas and oceans testify to its fate as a strange kind of ecological diaspora: life can never be concentrated in a single space. It can breed only landscapes; it cannot prevent itself from transforming the place where it settles via extremely diverse motifs and patterns. They are the proof that life never ceases to differentiate itself from itself, starting with its very origin.

However, there is something peculiar here: the physical continuity between our life and marine life, the presence of this liquid inside us makes observing underwater landscapes a strange overlapping of contemplating the past and contemplating an available future. Considering marine life means reflecting on the magic of a twin who has distanced itself from us. For this reason, any form of nostalgia has been eliminated: we can no longer return to our origins, because life is always its own future.

Emanuele Coccia (Philosopher)

Recognizing this continuity does not only unsettle our image of ourselves and of life; it also has an immediate effect on the way we understand the world. The sea is a space that is different, strange, one where Euclidean geometry seems to have no meaning. Applying “plane geometry of points, lines and areas that have long grounded the discipline”³ to geography in effect makes this space incomprehensible and inaccessible. Seas are places where the distinction between extension and space become irrelevant, but also where traditional metrics collapse, giving way to materiality in perpetual motion. The very definition of a “stabilised place”⁴ also collapses: these places are continuously created by fluxes that cannot be definitively stopped, defined, described. If we have not paid sufficient attention to them, it is because we have based our political existence, as well as the metaphysics to which we entrust our moral principles, on the experience of dry land. We should begin instead to rethink the entire planet Earth, starting with the oceans, the sea, the way matter and life are shaped in these newly explored universes. Rather than thinking of policies based on geography and geology, we should imagine a fully oceanographic experience of Earth.

Rather than thinking of Gaia, we should think of Oceanus, whom Homer defined as both the source of the gods (θεῶνγένεσις) and the source of all living things (γένεσις πάνεσσι). This is no easy task. The Ocean is no simply a place, an objective space that someone might come to occupy – it is at once the flesh, material and form of what it generates (rivers). Thinking of the world as Oceanus rather than Gaia is refusing to differentiate each living being from its environment, materially and formally.

This is exactly what Nicolas Floc'h's work has been dedicated to for years. It is hard to imagine anything more radical. To assess the importance of his art it is first necessary to clear up a misunderstanding. We would be wrong to interpret these photographs as simple landscape images. From a certain viewpoint,

they are the antithesis of what has been conceived a landscape from modernity to the present in European art. The latter has in fact been the site of metaphysical trompe l'oeil: the landscape – whether in painting, diorama, photography or film – was a spectacle intended to compensate for the death of the illusion of having an instantaneous contemplative relationship with nature in its entirety.⁵ Modernity has in fact introduced a double fracture. On the one hand, the birth of modern science has shown how knowledge of nature cannot be immediate and cannot aspire to totality. To see nature, we need a panoply of instruments that see for us, and a series of protocols and procedures that allow us to state the truth about non-human life. On the other hand, these truths are always local, partial: the eye of chemistry can never coincide with that of biology nor physics. The gaze is as if blurred and fractured, and it is not even enough to combine these gazes to arrive at an overall view. Nature keeps its distance, and not only from a cognitive point of view. The industrial revolution and technical progress gradually purged the urban landscape of all traces of non-human life, turning cities into collections of stones and human beings. It is precisely at this time that urban parks were born, material translations of the idea of landscape: a park produces the instantaneous illusion of a sensitive relationship with all nature for those who have been permanently separated from it. Trees and animals in a park are merely hostages condemned to represent, to embody representatives of non-human nature.

In this hunt for the marine image, Floc'h need not and cannot attempt to replace a totality that he thought he possessed, nor can he ambition one day being able to grasp that totality. We have never seen the sea, and we will never be able to see it in its totality. Its body in perpetual metamorphosis will always elude us. The photographs gathered together in this book can never establish the foundations of a cartography of the marine world. On the other hand, if this totality eludes us, it is that in order to see the marine world, we must become part of it, let ourselves be incorporated into it. There is no distance, no possible perspective, no separation between object and subject. There is no landscape because the artist becomes an integral part of it, and here, art is a process of assimilating the work and its environment rather than a demiurgic creation. It is as if the artist were obliged to become a fish in order to make this world visible: rather than attempting to

depict an external reality, art becomes a set of stratagems and tricks (which remain invisible and untraceable) that make representing the metamorphosis of the subject possible. From this viewpoint, rather than from the Romantic, midcult ideal of the fisherman à la Hemingway, Floc'h seems to take up the biblical myth of Jonah and turn it on its head. Unlike the biblical hero, the artist chooses to enter the belly of the whale, and there to set up his own workshop, his own darkroom. Conversely, this identification with the very flesh of what he wishes to depict seems to make the entire body, the entire sea, into an organ of sight, as if the water, the thickness of the sea corresponded to the camera, as if art were becoming an instrument of oceanic self-awareness. This is also why any Romantic drift towards the sublime becomes technically impossible.

On the other hand, it is for this very reason that the final work does not merely provide a (different) image but transforms the very image and nature of the planet to which the artist and his work belong. Art is less a practice of mimesis of the world than one of transforming the planet. And if the planet emerges transformed, it is less because the artist manipulated the world than because he has transformed himself, and become capable of seeing inaccessible parts of it by assimilating himself to the very flesh of what he wants to see. In *Initium Maris*, it is not only the Brittany coastline that becomes visible – the paradigm of contemporary art itself is suddenly transfigured. There is first of all, a quantitative fact: Floc'h's oeuvre shows us what science has hastily called the “hydrosphere”, an unprecedented and unimaginable thickness and aesthetic density (in the sense of a wealth of forms and sensations). It is as if suddenly, new, infinite, planetary floors had opened up where we thought that only an extension existed. But there is much more. In this Other World, materially and cognitively transformed by the artist's work, the horizon line no longer functions as a limit. It is a pure threshold. Below the horizon, below the line of the sea, there is a space in which vision and dream no longer seem to be thought of in dialectical opposition. In this Other World, life seems to take on the consistency of an uninterrupted continuity that allows not only for repetition but also, and above all, for the continuous multiplication and diversification of forms. After all, if we start from this space in order to understand Earth, everything becomes forest. The forest is no longer a collection of vascular plants housing creatures from other kingdoms. It is now accepted

that life on this planet can only multiply its individuals, produce mass, by solely and exclusively multiplying and diversifying its forms. The sea, as source and origin of all other terrestrial life, teaches us that the entire planet is a springboard for the diversification of forms, not merely the arithmetic multiplication of individuals. This is why photography is one of the privileged means of revealing and conveying the planetary forest.

- 1 Wilde S. A., Valley J. W., Peck W. H., Graham C. M., “Evidence from detrital zircons for the existence of continental crust and oceans on Earth 4.4 Gyr ago,” *Nature*, 409 (6817), 2001, pp. 175–178. <https://doi.org/10.1038/35051550>
- 2 Mulkidjanian A. Y., Bychkov A. Y., Dibrova D. V., Galperin M. Y., Koonin E. V., “Origin of first cells at terrestrial, anoxic geothermal fields,” *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 109 (14), 2012, E821–830. Doi: 10.1073/pnas.1117774109. Epub 2012 Feb 13. PMID: 22331915; PMCID:PMC3325685.
- 3 Steinberg P., Peters K., “Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking,” *Environment and Planning D: Society and Space*, 33 (2), 2015, pp. 247–264. <https://doi.org/10.1068/d14148p>
- 4 Anderson J., “Relational Places: the Surfing Wave as Assemblage and Convergence,” *Environment and Planning D: Society and Space*, 30 (4), 2012, pp. 570–587. <https://doi.org/10.1068/d17>
- 5 Ritter J., “Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft” (1963), in *Metaphysik und Politik, Erweiterte Neuauflage* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), pp. 406–456. See also Von Schiller F., *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (Paris: Flammarion, 1992).

First published in:
Emmanuele Coccia, “La mer, sous l'horizon (The Sea, Beneath the Horizon)”, in Nicolas Floc'h, *Initium Maris* (Amsterdam: Roma Publications, 2023), pp. 5, 7, 9.



海の始まり
Initium Maris
2016



海の始まり
Initium Maris
2019

ケイト・ニュービー

ケイト・ニュービーは、セラミック、鋳造、ガラス、布など、様々なメディアを用いて彫刻の限界と本質を探究し、それらを揺るがすことに興味を持っています。それぞれの素材がもたらす、ボリュームや材質から引き出される彼女の彫刻の解釈は、気候や人為によってもたらされる変化をも含むものです。とりわけ地域と関わりのある工芸や産業、人々との協働において見出される風土、雨や風、太陽などによってもたらされる変色やダメージといった時間軸がニュービー作品の中において、極めて重要な構成要素となります。また、コンテンポラリーアートの中で、彫刻がどこで、どのように発生するのか、どんな身振りや風景、あるいは言葉と共に立ち上がってゆくのかを注意深く捉えようとしています。

本展では、フロアに広がる大きなセラミックの作品である《いつも、いつも、いつも》(2023–24)と、テキサスで作られた1,000ピースあまりのウィンド・チャイム《呼んでいる、呼んでいる》(2023–24)を新作として発表しました。昨秋の来日時から藤原陶房との協働で栃木県の益子町で制作された《いつも、いつも、いつも》は、陶土の上で身体を自在に動かしながら形を作り、また複数の釉薬や原土パウダー、東京で拾い集めたファウンド・グラスなどを用いて様々な土の姿を描き出したもので、300ピース以上の厚みのある陶板が一つの作品を作り上げています。水たまりや山脈や川、畑のような風景かと思えば、手の指や肘、足の痕跡が浮かび上がる表面は、土や火、水や風といった要素と共に、私たち人類が育んできた関係の軌跡のようです。ニュービーは、ランド・アートやミニマル・アートから多くの影響を受けながらも、日常的な運動から生まれるムードや感情、ファウンド・オブジェをエネルギーとして取り込むことで、従来のアートの解釈を水平方向へと解放してゆきます。日常とアートが常に補完関係にあるそれらの作品は、今まさに過ぎ去っていく世界でこぼれてしまう存在に、少しでも場所を用意するケアの思想にもつながっています。

会場の中には、「ポケット・ワーク」と呼ばれるささやかな作品も隠されていました。

Kate Newby

Kate Newby is interested in the use of various mediums including ceramics, casting, glass and fabric to explore the limits and essence of sculpture, and unsettle it. Her sculptural interpretations are derived from volume and materials manifest in each sculpture, and consider changes brought about by climate and human activity. The passage of time in the form of discoloration and damage due to climate, rain, wind, sun, and other elements are all important aspects of Newby's work, especially as she collaborates with local craftspeople and industries. Within contemporary art, Newby is also invested in capturing how and where sculpture happens, alongside bodily movement, landscapes, and words.

The exhibition featured the new works *always, always, always* (2023–24), a large ceramic work spread across the floor, and *Calls us, calls us.* (2023–24), consisting of over 1,000 wind chimes made in Texas.

always, always, always, was made in Mashiko, Tochigi Prefecture, in collaboration with Fujiwara Earthen Art Studio after Newby arrived in Japan last autumn. For this work, Newby created forms by freely moving her body atop the clay and using multiple glazes, raw clay powder, found glass in Tokyo, and other materials. The work is made up of more than 300 thick ceramic slabs. The surfaces appear like landscapes of puddles, mountains, rivers, and fields, before revealing the traces of fingers, elbows, and feet, seemingly tracing the relationships we have nurtured as humans with elements of earth, fire, water, and wind. While Newby draws heavily on influences from land art and minimal art, her work also derives energy from the moods, emotions, and found objects that emerge from daily movement as energy, freeing her from conventional interpretations of the limits of art. These works, always rooted in interrelationships between the quotidian and art, are connected to a caring urge to provide small spaces for existence of things in danger of slipping away in a world that is passing away before our eyes.

During the exhibition, some of her modest “pocket works” were hidden throughout the exhibition hall.





いつも、いつも、いつも
always, always, always
 2023-2024







呼んでいる、呼んでいる
Calls us, calls us.
2023-2024







保良雄

保良雄は、自身のステートメントを「テクノロジー、生物、無生物、人間を縦軸ではなく横軸で捉え、存在を存在として認めることを制作の目的としている」とし、アートワークの一環として、農業や養蜂などを営みながら、媒介者としてのアートの実践を続けています。自身の先天性障がい者という視点から哲学的なテーマでもある存在論とも向き合う中で、理論だけでは掬い取ることのできない人間社会におけるモノとの関係を検証し、エコロジーの中にも潜在する優劣や格差などへの批判を込めたアプローチを行っています。

本展では3つの相関する要素から成る一連のインスタレーションを発表しました。

《noise》(2024) は、福島県で栽培された稲藁からアーティスト自身によって作られた和紙が円柱形のドームを形成し、内部に設置された12個の照明が灯るインスタレーションで、鑑賞者は、構造の中に入ることもできます。照明は、自然のリズムによって太鼓の上に落ちる水滴（東京、福島、千葉、沖縄で採取した柑橘から抽出した精油とフローラル液）の音によって、ランダムに点灯する仕組みです。また、ネパールでのフィールドワークの際に見つけた氷河の氷が、手の平の上で溶けてゆく様を取めた24枚の写真《glacier》(2024) や、19世紀には天気予報に使われたというストームグラスをベースとした《cosmos》(2024) は、いずれも地球という惑星が紡ぐ壮大な時間の中で、オブジェクトを再配置した作品です。これらは、未来への新たな循環路を密やかに導き出そうとする試みと言えることができるでしょう。

Takeshi Yasura

In his statement, Takeshi Yasura reflects, “Through my work, I aim to recognise existence as existence, understanding various actors such as technology, living things, inanimate objects, and humans horizontally, rather than in separate categories.” As part of his artwork, he continues to practice art as a mediator while engaging in farming and beekeeping. Confronting philosophical questions of ontology from the perspective of his own congenital disability, he examines our relationships with objects in human society, which cannot be framed in solely theoretical terms, and adopts an approach that includes criticism of hierarchy and inequality that are also embedded in ecology.

In this exhibition, he presented a series of installations consisting of three correlated elements.

In *noise* (2024), Japanese paper made by the artist from rice straw grown in Fukushima Prefecture forms a cylinder that is lit from within by 12 lights and can be entered by visitors. The lights are randomly turned on by the sound of water droplets falling on the drums according to natural rhythm (essential oil and floral liquid extracted from citrus fruits picked in Tokyo, Fukushima, Chiba, and Okinawa). Additionally, both *glacier* (2024), 24 photographs of glacier ice found during fieldwork in Nepal melting in hands, and *cosmos* (2024), based on the storm glass used for weather forecasting in the 19th century, can be seen as attempts to rearrange objects within the grand timeline of planet Earth, and quietly forge new cyclical paths towards the future.





pp. 36-41
noise
2024



言葉を使って考える行為により漏れ落ちてしまう粒子が無数にある。

時にそれはミクロよりも細く、一生よりも長く、一瞬よりも早い。

言葉で考えるのでは汲み尽くせないざわめきが、いつしかノイズとして処理され合理的なものにチューニングされている。

しかし漏れ落ちた粒子は、地表に降り積もり一つのレイヤーとして立ち上がってくる。

私たちもその一片にすぎず、私たちが生きている、または生きていた証でもある。

サンスクリットで豊穡の女神を意味するネパールのアンナプルナで採取した氷河。

氷河の中にある無数の気泡、それは、ゆっくりと結晶化してく中で内包された空気である。

それはいつの日のものだろうか。

山を登る道中に出会った僧侶がいう。

「水は賢者にも愚者にも必要なものであり、彼らの生命を支えている。

金持ちであろうと貧乏人であろうと、糧として水が必要なことに変わりはない。

このことを自覚しなければならない。

異なる人種間で争いがあっても、結局は誰もが同じ水を必要としているという事実に行き着く。」

手の中で溶けて水になっていく氷河を通して思う。

そしてそれは同様に水だけではなく土も同じなのである。

保良雄

Countless particles slip through the cracks when we think in words.

These can be smaller than miniscule, longer than a lifetime, or faster than an instant.

There is a buzz that cannot be fully captured in linguistic thoughts; it is processed as noise, tuned into something more rational.

But the fallen particles accumulate and form a layer on the ground.

We are but a tiny part of this layer, and so it proves that we are alive, or that we once were.

A piece of a glacier picked up at Annapurna in Nepal, the mountain of the goddess of fertility in Sanskrit.

The countless bubbles in the ice hold air trapped during the slow crystallization.

Since when has it been there?

A monk, who I met on the way up the mountain, says:

“Water is essential for both the wise man and the fool; it sustains their lives.

Whether you are rich or poor, you still need water as sustenance.

We should be aware of that.

There are conflicts between different peoples, but after everything, we arrive at the fact that each of us needs the same water.”

My thoughts pass through the glacier turning to water in my hands.

That this is the same with soil as with water.

Takeshi Yasura



cosmos
2024

ラファエル・ザルカ

ラファエル・ザルカは、美術史を再訪しつつ、過去の作品の流用と再利用といった行為を、新たなエネルギーの形態を解き放つプロセスとして、建築やアートについての再解釈を提示してきました。特に、美術や装飾の歴史、科学、技術などに応用された周縁的な幾何学のかたちの変遷に興味を持ち、それらの再構築や流用を「ドキュメンタリー彫刻」と表現しています。これらの学際的な研究は、スケートボードといったポップカルチャーにも及び、作品は彫刻のほか、写真、ドローイング、執筆までと多岐にわたります。

本展では、アートの生態の一例として、スケートボードを媒体とした作品群と、幾何学体の一つ、斜方立方八面体に関する作品を紹介しました。

パブリックアートの上で、スケートボーダーがアクロバティックな滑りを見せる様子を捉えたモノクロ写真のシリーズ《ライディング・モダンアート》(2007–16)は、本展示では、来場者が自由に持って帰ることのできるフリーポスターの形で展示されました。パリ、バーゼル、シカゴ、東京などの都市で撮影された「モダンアートに乗る」姿は、ミニマルな彫刻作品が内包していたエネルギーを可視化し、そのダイナミズムを解放する行為でもあります。また、スケートボードのために作られた組み立て式彫刻《ベイヴィング・スペース、レギュラー・スコア W8M1》(2016)や《サイクロイド・レッジ》(2022–24)は、モジュールから形態や構造を生成し、動きを生み出す象徴的な作品でもあります。

もう一つの代表作である《斜方立方八面体のカタログ・レゾネ》(2009–24)は、2009年から続くザルカの一連の研究であり、様々な場面で見出される斜方立方八面体の形をドキュメントしたものです。壁紙とビデオでは、時を超えて、絵画や建造物の形に、あるいはお菓子やおもちゃの形として反復し、様々な文化に登場し続けるこの謎めいた形が取り上げられますが、ザルカはそのレプリカを作り、「休息のかたち n° 1」と名付けます。このカタログ・レゾネは、アートのエコロジー、つまりどのようにアートが位相を変えながらも遍在し、私たちにインスピレーションを与え続け、生き延びてきたのかを雄弁に私たちに語りかけるのです。

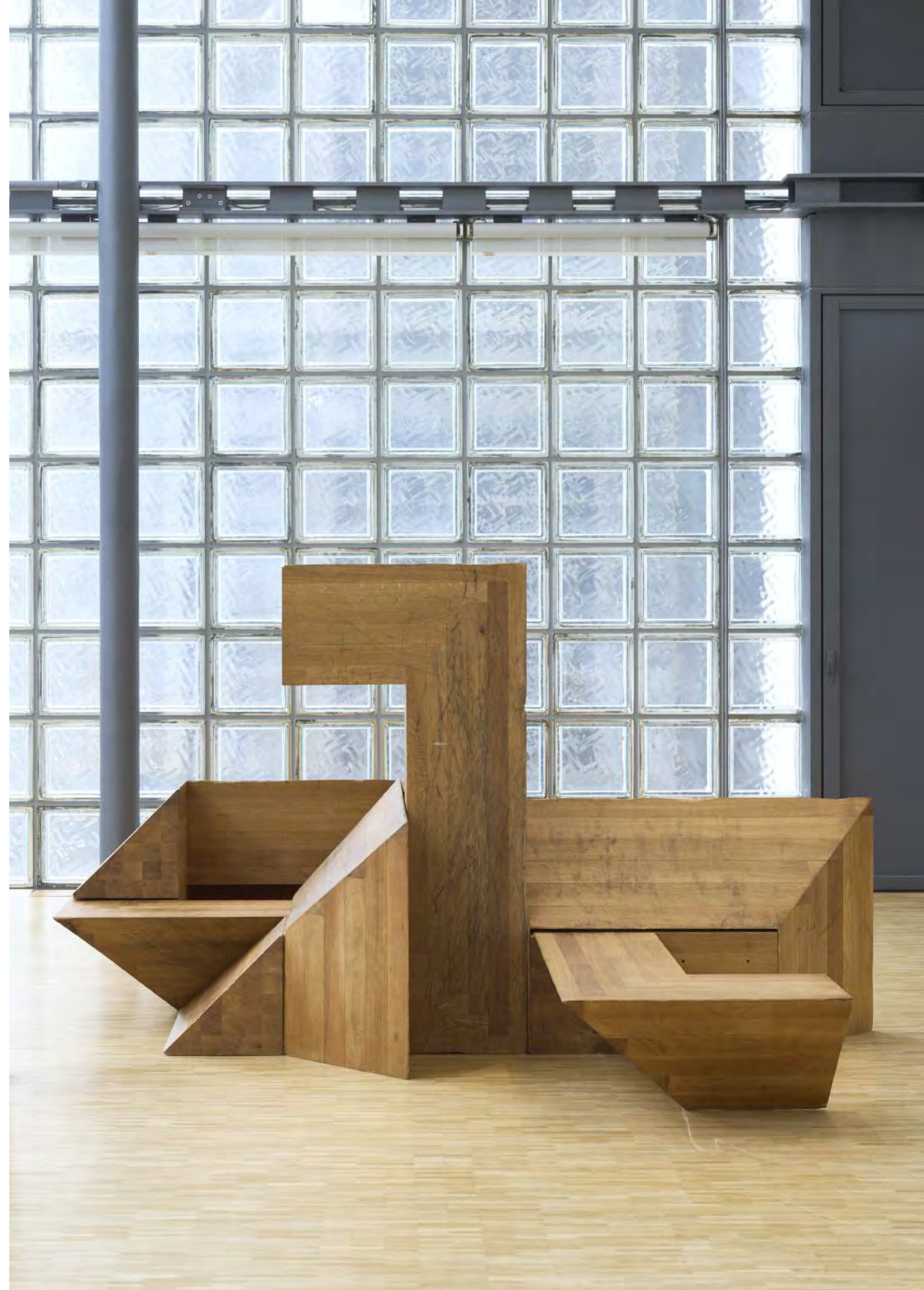
Raphaël Zarka

Revisiting art history, Raphaël Zarka has presented the reinterpretation of architecture and art as freeing us to appropriate and reuse past works, releasing new forms of energy in the process. He is particularly interested in the evolution of peripheral geometric forms employed throughout history in art and decoration, science, and technology, and describes their reconstruction and appropriation as “documentary sculpture.” These interdisciplinary studies extend to pop culture, such as skateboarding, and mediums ranging from sculpture to photography, drawing, and writing.

As an example of art ecology, this exhibition includes a series of works that uses skateboarding as a medium, as well as a work relating to the geometric form of the rhombicuboctahedron.

Riding Modern Art (2007–16), a series of black-and-white photographs of skateboarders performing acrobatic tricks on public art, is displayed at the exhibition in the form of free posters that visitors may take home. Photographed in cities including Paris, Basel, Chicago, and Tokyo, the figures who “ride modern art” give visual form to the energy embodied within minimalist sculptural works, and unleash their dynamism as action. In addition, the assembled sculptures *Paving Space*, *Regular Score W8M1* (2016) and *Cycloid Ledges* (2022–24), created for skateboarding, are iconic works that generate form and structure out of modules to create movement.

Another significant work, *Catalogue Raisonné of Rhombicuboctahedra* (2009–24), resulted from studies Zarka began in 2009 that document the forms of rhombicuboctahedra found in various contexts. In wallpaper and video, Zarka considers this enigmatic shape, which appears repeatedly across time in various cultural contexts, from paintings and buildings to sweets and toys, and took a photograph that he calls “Forms of Rest n° 1.” This catalogue raisonné eloquently speaks to us about art ecology, that is, how art lives on while continuing to inspire us, always existing unevenly as it shifts from one phase to the next.





ペイヴィング・スペース、レギュラー・スコア W8M1
Paving Space, Regular Score W8M1
 2016



ペイヴィング・スペース、レギュラー・スコア W2M1
Paving Space, Regular Score W2M1
 2016



「ペイヴィング・スペース」 ラファエル・ザルカ の作品群
 監督：ダン・マギー
Paving space, The Works of Raphaël Zarka
 Video by Dan Magee
 2019



斜方立方八面体とその秘めたる音

ディディエ・スマン

「斜方立方八面体 (Rhombicuboctahedron)」という言葉は普段使われる言葉ではない。全9巻のロベール辞書にも載っていない。ハイデガーは、愛人たちに送ったそのユーモラスな手紙、若い女性たちを感心させるための学術用語で埋め尽くされていた手紙の中で、この言葉を使おうとは思ひもしなかった。

あなたや私の日常会話の中で、「斜方立方八面体」などという言葉にはそうそう耳にすることがないだろう。だからこそ、ここでこの言葉を定義しておこう。

立方体は説明不要だろう。接尾辞「-èdre」はギリシア語の「hedra」に由来し、底や面あるいは辺を意味する。多面体は、複数の面と辺を持つ立体である。つまり、八面体は多面体の一種であり、8つの面を持つ多面体である。簡単に言えば、2つのピラミッドを底辺でくっつけてみたときの形である。

斜方立……。絶対つかえると思った……。斜方立方八面体は、八面体に立方体を接ぎ木したようなものだ。「Rhombos」はギリシャ語で「ひし形」を意味する。個人的には、ひし形と何の関係があるのか理解できないが、数学者の考えることだからしかたがない。つまり、理解できなくて当然なのだ。数学者なら、斜方立方八面体は正方形18面と三角形8面の合計26面を持つ半正多面体だと言うだろう。そう言われても、やはり理解するのは難しい。

サッカーボールのようなものを想像すればいい。18枚の四角い革と8枚の三角形の革をなるべく球体に見えるように繋ぎ合わせたものだ。このほうが想像しやすいだろう。

数学者の言葉によれば、「斜方立方八面体」とは半正多面体である。「半正」、つまり何でもいいというわけではなく、トラバント（旧東独の車）でも英国女王の帽子でもないし、5つのプラトン立体（正四面体、立方体、正八面体、正十二面体、正二十面体）に登場するような、ギリシャの哲学者が完全性のイメージとした規則的な正多面体でもない。

紀元340年、アレクサンドリアのパッポスは、斜方立方八面体の発見を紀元前200年のアルキメデスのものとしている。一説によれば、アルキメデスは他にも12の半正多面体について記述していたというが、その著作は現存してない。しかし、アレクサンドリアのパッポスの全くの作り話というわけでもないだろう。

実際、アルキメデスによって言及されていること、彼の有名な原理に非常に近いということが、斜方立方八面体の唯一の真の特質なのである。結局のところ、斜方立方八面体は、ちょっと手間をかければ作ることができる無数の半正多面体のひとつにすぎない。しかも斜方立方八面体は無用の長物だ。ルカ・パチョーリがどう主張しようとも、何の役にも立たない。ルカ・パチョーリはご存知のようにルネサンス期の偉大な数学者で、1509年に『神聖比例論』を著した。この中で斜方立方八面体は、「その上手な使い方を知っている者にとって、多くの場面で、特に建築において重宝される」と記している。パチョーリの名誉のために言っておくと、彼は自分がこの多面体の発見者だと思っていた。彼はアレクサンドリアのパッポスのことも知らなかった。彼は自分の発見をととても誇りに思っていたし、それはナポリ美術館所蔵のヤコボ・デ・バルバリによるパチョーリの肖像画にも斜方立方八面体を描かれていることからわかる。15世紀後半に描かれたこの肖像画について、少なくとも複製で、誰もが多少なりとも知っているだろう。見事な作品だ。とても美しく、そして謎めいていて、非常に印象的な作品だ。もし『ダ・ヴィンチ・コード』の作者が、大衆受けを狙わなければ話の伏線に使えたほど謎めいている。その前に立つと、際限なく疑問が湧いてくる。宇宙の秘密が気になる年頃になら、例えば、ルカ・パチョーリの両側に表された2つの立体がどんな素晴らしい謎を秘めているのか思いを巡らせるだろう。私たちがら見て右側の正十二面体、そして特に左側には斜方立

方八面体、これはガラスでできており、半分が透明な液体（おそらく水）で満たされている。そして、その年頃を過ぎてしまうと、後ろの美青年はパチョーリの恋人だろうかということを考えてしまう（でも、これはまた別の話だ）。

2001年のある日、セットとナルボンヌの間で、ラファエル・ザルカは、斜方立方八面体が2つ、道路脇に放置されているのを見つけた。小さな建築現場の小屋ほどの大きさのコンクリート製の斜方立方八面体だった。ザルカはすぐに、国立高等美術学校で学んでいたときに見た、おそらくヤコボ・デ・バルバリの絵の中にも見た幾何学的な形状（特段その形状に関心があったわけではなかったが）であることに気づいた。この構造物の奇抜な異様さ。後に、波による浸食を軽減するために海岸沿いに点在するように設計された防波堤であることがわかったが、この構造物の奇抜な異様さに、ラファエル・ザルカは車を止め、カメラを構え、デ・キリコの形而上絵画を彷彿とさせるこれらのオブジェを、パスティーシュにならないよう、きわめて興味深く撮影せずにはいられなかった。のちにこの写真は「休息のかたち」という美しいタイトルで展示されることになった。



八面体に立方体を移植すると斜方立方八面体になる



身近な斜方立方八面体的形態を収集し記録する作業である

休息のかたち……。だが、この形は、ラファエル・ザルカにほとんど休息をもたらさなかった。2004年、セットとナルボンヌを結ぶ道路の脇での決定的な出会いから3年後、ラファエル・ザルカはその形を頭から追ひ払うかのように木製の模型の製作に取りかかった。しかし、それは十分ではなかったので、ラファエル・ザルカは、斜方立方八面体を綿密に、合理的に、徹底的に研究することにした。彼は『神聖比例論』を手に入れ、さらに10冊、20冊、100冊と、斜方立方八面体に言及した幾何学の専門書を読みあさった。そして、私たちの身の回りにある斜方立方八面体の形を挙げ始めた。いわば毎日、彼は新しい標本を見つける。例えば、日時計。ヴォージュのサントディール山にもあるが、日時計はしばしば斜方立方八面体のような形をしている……。また、ロンドンの通りにあるありふれた街灯。フィリップス社の電球、中国の奥地に保存されている古代の印章、17世紀の仏塔の屋根飾り、あるいはインターネットで売られているニューエイジ系のお守り、Tシャツのモチーフといった具合だ。ルービックの斜方立方八面体もあり、私たちが最初に想像した以上に、特殊な愛好家の市場が広がっていることがわかる。



“秘めたる音”によってのみ存在する事物

斜方立方八面体のカタログ・レゾネ

2009-2024

テキスト・音声：ディディエ・スマン

グラフィックデザイン：deValence

22'14"（ループ再生）

デジタル・スライドショー

彼の最新の発見は、白ロシア、あるいはベラルーシ（ソビエト連邦の崩壊によって誕生したこの国を、どちらの名前で呼んだらいいのか思い出せなくなる）のミンスクにある見事な国立図書館だ。この建物、ミンスク図書館は、2006年に開館したが、その構想は前世紀の80年代にされ、巨大なガラス張りの斜方立方八面体をしており、高さは数十メートルに及ぶ。建築家たちは、おそらくどこかでルカ・パチョーリを読まされていたのではないか。

ザルカは現地に赴き、パチョーリの公理である「この形式は、それをうまく使う方法を知っている者にとって、特に建築において、多くの場面で非常に役に立つ」という言葉を検証した。

その公理は、当然ながら架空のものだ。ミンスクの図書館の切り取られた部分には、象徴的な目的以外の目的はない。図書館の機能的な構造は、斜方立方八面体の内側にある、立方体を再構築したものに過ぎない。バックミンスター・フラー風の構造を装った斜方立方八面体は、実際には合理的な建築物ではない。その鍵は、ヤコボ・デ・バルバリの絵の中で斜方立方正八面体がすでに持っていた「偽りの空気」と「秘密の約束」にこそある。それは実際続いている。今のガイドブック『Le Routard』を読めば、ミンスクではこの奇妙な建物が、実は旧KGBの施設だったという根強い噂が流れていることがわかるだろう。

斜方立方八面体は美しくもなく、実用的でもなく、役に立つものでもない。その魅力は、もっばらその形が隠そうとしている謎にある。

私たちは皆、人間が意味を求める動物であることを知っている。宇宙の沈黙に耐えられず、物事に意味を求める。そして、物事や出来事が意味をなさないとき、不安になった人間を安心させようと、誰かが意味づけをしてくれる。もちろん、偉大な神秘主義者から苛立たしい世界的陰謀論者まで、誰もが楽しめるものがある。そして、物事が筋の通っていないものであればあるほど、明らかに筋が通っているのだ。

この現象をよく理解していた人物がいた。マルセル・デュシャンである。デュシャンはおそらく、20世紀で最も多く論じられた芸術家だろう。

しかし、その業績は何だろうか。2点の大作、絵画が数点、日用品の実物大の複製が数点、人形の博物館、

そして雑多な手稿……。

シュワルツの全作品目録によれば600点ほどだが、いずれも謎めいており、人を魅了してやまない。この謎を解き明かそうと、聖書釈義者たちが大挙して挑んでいる。その中には、今は亡きジャン・シュケのように、その生涯をかける者もいる。

デュシャンの作品とは、シュワルツの総作品目録に掲載された600点のオブジェクトのことではない。それは、才能ある謎の解読者たちがこの600点のオブジェの周囲に作り出した光なのだ。

マルセル・デュシャンの作品のひとつに《秘めた音で (À Bruit Secret) 》というものがある。2枚の銅板と1本の針金でできた箱のような作品で、デュシャン自身も何か知らない物体が入っている。それがコインであるかダイヤモンドであるかという相反する仮説が示されるだけだ。

世界に存在するものの中には、「秘めたる音」によってのみ存在するものがある。斜方立方八面体はそのひとつだ。隠しているものは何もないが、あまりにもよく隠されているからこそ、ラファエル・ザルカが丹念にまとめようとしている斜方立方八面体の目録から目が離せない。

斜方立方八面体の中心に秘密が隠されていないという証拠があるのか、と訊かれるかもしれない。

もちろん、証拠はない。それこそが秘密なのだから。

2009年8月

The *rhombicuboctahedron* and its hidden noise

Didier Semin

Rhombicuboctahedron is not commonly used word. It does not even appear in the nine volumes of the *Robert* dictionary. Heidegger never thought to use it in the hilarious letters he had a habit of sending to his mistresses...letters filled with scholarly terms intended to impress those young women...

So, in every day conversation, yours, or mine... one could easily never come across the term *rhombicuboctahedron*. It would therefore not be a bad idea to provide a definition.

Everyone knows what a cube is. The suffix *edron* as well: it comes from *edra* in Greek, meaning base, side, face. The polyhedron is a form with many faces or sides. An octahedron is thus a type of polyhedron: a polyhedron with eight sides. To put it simply, if you stick two pyramids together *by the base*, you end up with an octahedron.

The *rhombicubo*... I knew I was going to trip up... The *rhombicuboctahedron* is a bit a like a cube grafted onto an octahedron. *Rhombos* in Greek means 'lozenge'... Personally, I can't see why a lozenge should turn up in this story, but it has to do with mathematics so I suppose it's to be expected. I mean, it's to be expected that I don't understand. A mathematician would tell you that the *rhombicuboctahedron* is a *semi-regular polyhedron with twenty-six sides, eighteen of which are squares and eight triangles*. But I'm not sure that that makes things any clearer...

Better, in my view, to think of the thing as a kind of rough football that's been stitched together from eighteen square and eight triangular bits of leather, the idea being to make it look as much like a sphere as possible. Already you have a better idea.

As I just said (or rather as I made a mathematician say) a *rhombicuboctahedron* is a *semi-regular* form. Semi-regular, that is to say, not just anything at all – not a Trabant nor one of the Queen of England's hats but not one of the regular solids that feature in Plato's *Top Five* solids either: the tetrahedron, the cube, the octahedron, the icosahedrons or the

dodecahedron that the Greek philosopher posits as the image of perfection.

In 340 AD, Pappus of Alexandria attributed the discovery of the *rhombicuboctahedron* to Archimedes, in 200 BC. The theory is that Archimedes described twelve other semi-regular polyhedrons in a work that did not survive. But there's no reason to think that Pappus of Alexandria was leading us up the garden path...

To have been described by Archimedes, to be set alongside the well-known principle – that, ultimately, is pretty much the sole real quality of the *rhombicuboctahedron*. After all, it's never been anything more than one of the countless semi-regular polyhedrons that anyone can build once they've taken the trouble to find out a little bit about them. What's more, it serves no purpose whatsoever. It serves no purpose whatsoever, despite what Luca Pacioli claims. Luca Pacioli, as you know, was a very great mathematician of the Renaissance, the author of the *On the Divine Proportion* in 1509. In that treatise, we read that the *rhombicuboctahedron* is – I quote – 'extremely useful on many occasions for whoever knows how to make good use of it and especially in architecture.' In Pacioli's defense, it needs to be said that he thought he'd discovered the *rhombicuboctahedron*. He knew nothing of Pappus of Alexandria; nor, evidently, of Archimedes's lost treatise. He was very proud of his discovery, which is why a *rhombicuboctahedron* appears in Jacopo de Barbari's portrait of Luca Pacioli that's conserved in the Museum of Naples. More or less everyone is familiar with that portrait from the end of the fifteenth century, or at least with its reproduction. It's very beautiful and very impressive because it gives the impression of being full of secrets. If the author of *The Da Vinci Code* had not written such a down-market book he'd probably have drawn his plot from that painting. When you stand before it provokes endless series of questions. When you're at the age of wondering about the secrets of the universe, you ponder, for example,

what fabulous mystery the two solids represented on either side of Luca Pacioli harbors: the dodecahedron on the right, on our right, and especially the *rhombicuboctahedron* on the left, which is made out of glass and is half-filled with a transparent liquid, presumably water. Then, later, when you're past that age, you wonder whether the handsome young man in the background was Luca Pacioli's lover (but that's another story...)

One day, in 2001, Raphaël Zarka came across two *rhombicuboctahedrons* that had been abandoned on the side of the road between Sète and Narbonne. They were made out of concrete and were about the size of a little workman's hut. He instantly recognized them as being one of the geometrical forms that he had no doubt come across over the course of his studies at the École des Beaux-Arts, perhaps even in Jacopo de Barbari's painting... although he'd never been especially interested in them. Only the radical strangeness of those unusual constructions – it later emerged that they were actually break-waters built to be deposited along the coastline, with a view to slowing the pace of its erosion – the radical strangeness of those constructions, then, was such that Raphaël Zarka stopped his car, set up his tripod and take from those objects an extremely intriguing print, suggestive of De Chirico's paintings, although the image is in no way a pastiche. A print, a photograph that he would go on to exhibit under the beautiful title of *Forms of Rest*.

Forms of Rest... Rest, although those particular forms were destined to keep Raphaël Zarka very busy. In 2004, that is to say three years after making that crucial discovery on the side of the road between Sète and Narbonne, Zarka began to make replicas in wood, almost as a way of exorcising the form. But the exorcism was ineffective. Raphaël Zarka decided to undertake a meticulous, rational, exhaustive exploration of the *rhombicuboctahedron*. First he got hold of *On the Divine Proportion* then ten, twenty, a hundred other treatises that deal with *rhombicuboctahedrons*. And he began making an inventory of ...let's see if I can say it... *rhombicuboctahedric* forms in the world around us. Each day, he'd discover a new specimen (so to speak), a sun-dial for example... There was one on Mont Sainte-Odile in the Vosges region, but then sundials often take the form of a *rhombicuboctahedron*... Or an ordinary street-lamp in a London street. Or a Phillips light bulb... or an antique seal conserved in the very depths of a Chinese province.... Or a decoration on the roof of a

seventeenth century pagoda... or a New Age lucky charm sold on the Internet. Or a t-shirt design. There's even such a thing as a Rubik's *rhombicuboctahedron*, which implies a more perverse playing public than one initially would have thought.

His latest discovery is the striking National Library of Minsk, in Byelorussia, or Belarus – I don't know what the correct name for the country to come out of the dismantling of the Soviet Union is. This building, this library in Minsk, opened in 2006, but was first conceived in the 1980s. An enormous glass-windowed *rhombicuboctahedron*, it stands tens of meters off the ground. The architects who dreamt it up had probably been made to read Luca Pacioli at some point or other.

Zarka went to Minsk to test Pacioli's axiom, which maintains that the form – I'm quoting again – is 'extremely useful in many cases for whoever knows know to make good use of it and especially in architecture.'

That axiom is a fiction, naturally. The cut-away faces of the Minsk Library serve no purpose other than a symbolic one. Once inside, the functional construction of the library is actually just a cube, reconstructed. The *rhombicuboctahedron*, with its false air of structures in the style of Buckminster Fuller, is in reality anything but a rational building. The key lies in precisely that 'false air' and its promise of a secret – a promise already present in the *rhombicuboctahedron* that figures in Jacopo de Barbari's painting. And so, in fact, it goes on: if you consult the *Guide du Routard* today, you'll find that there's a rumor going around Minsk that the strange building was actually intended to house the services of the ex-KGB.

So the *rhombicuboctahedron* is neither beautiful, nor practical, nor does it serve any purpose. The sole source of the fascination it exerts is the enigma that its form feigns to conceal.

Man, as we know, is an animal with an appetite for meaning. He finds nothing more appalling than the silence of the universe. And should things or events not have a meaning, there are always cohorts of patented meaning-seekers on hand to reassure the anxious animal. There are those to suit every taste: from great mystics to the extremely exasperating world conspiracy theorists. And clearly the less meaning things have, the more gets attributed to them.

One man understood this phenomenon very well. His name was Marcel Duchamp. Duchamp is

probably the most written about artist of the twentieth century.

But what did he produce? Two big compositions, a few paintings, some life-size reproductions of everyday objects, a dolls museum and a jumble of notes...

Those few works – Schwartz's catalogue counts six hundred at the very most – exert an unparalleled fascination by dint of the opaque mystery that surrounds them. Armies of exegetes are currently endeavoring to penetrate the mystery. Some of them – the marvelous, late Jean Suquet among them – devote their lives to it.

And Duchamp's oeuvre amounts to no more than those six hundred objects inventoried in Schwartz's catalogue. Duchamp's oeuvre is the aura that surrounds those six hundred objects that is constituted by those talented decoders of mysteries.

As you know, one of Marcel Duchamp's works is titled *With Hidden Noise*. It's a kind of box made out of two copper plates and a reel of thread that conceals an object – the nature of which was unknown even to Duchamp. He proposed to imagine contradictory hypotheses whereby the object in question would either be a coin or a diamond.

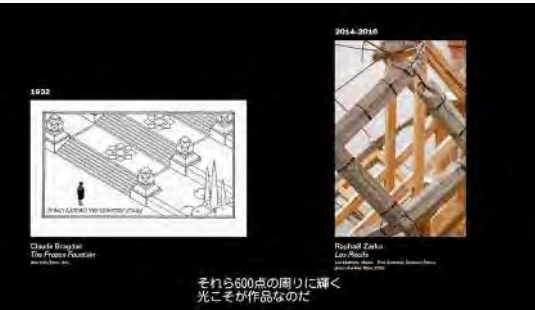
Some things in the world only exist by dint of their 'hidden noise.' The *rhombicuboctahedron* is one of them. What it conceals is nothing, but it conceals

nothing so well that we're incapable of tearing our eyes away from the catalogue of *rhombicuboctahedrons* that Raphael Zarka is meticulously in the process of putting together.

I'll no doubt be asked: Can you be absolutely sure there's no secret at the heart of the *rhombicuboctahedron*?

No, of course not. That's the secret.

August 2009



Catalogue raisonné of Rhombicuboctahedra
2009–2024
22'14" (on a loop)
Digital slideshow
Text and voice: Didier Semin
Graphic design: deValence



「ライディング・モダンアート」ラファエル・ザルカ展

会期：2024年2月17日（土）～4月21日（日）

場所：東京日仏学院

共催：エルメス財団、東京日仏学院

“Riding Modern Art” by Raphaël Zarka

Period: Saturday, February 17–Sunday, April 21, 2024

Venue: Institut français de Tokyo

Organized by: Fondation d'entreprise Hermès and Institut français de Tokyo





ニコラ・フロック

1970年 レンヌ（フランス）生まれ。写真家、ビジュアル・アーティストとしてパリを拠点に活動。
自然光下で水中の風景を撮影したモノクロームのドキュメンタリー写真で知られる。自然環境の移ろいの過程において、流れ、消失、再生が果たす本質的な役割を問い続けている。

Nicolas Floc'h

Born in 1970, in Rennes. Photographer and visual artist who lives and works in Paris, France.
Known for his monochrome documentary photographs of underwater landscapes shot under natural light. Floc'h questions the essential roles played by flow, disappearance and regeneration in the process of transition in natural environments.

Biography

主な個展 | Selected Solo Exhibitions

- 2025

Rivers Océan - Mississippi, NOMA (New Orleans Museum of art), New Orleans, Louisiana, USA
Manche, Le Point du Jour, Cherbourg, France
Charente Atlantique, La Corderie Royale, Rochefort, France
- 2024

Fleuves Océan, le paysage de la couleur, Mississippi, Rencontres d'Arles, Arles, France
Mar Aberto, MAAT, Lisbon, Portugal
- 2022

Initium Maris, Centre d'art GwinZegal, Guingamp, France
La couleur de l'eau, Frac Grand Large, Dunkerque, France
Invisible Parallèle, Musée de la Mer, Ile sainte Marguerite, Cannes, France
- 2021

Initium Maris, Les capucins (Commissariat CAC Passerelle), Brest, France
Invisible, Galerie Maubert, Paris, France
Invisible seascapes, Fondation Thalie, Brussels, Belgium
- 2020

Paysages Productifs, Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille, France
Invisible, Commande Publique Ministère de la Culture / Parc national des Calanques, etc, UICN / Manifesta 13, Marseille, France
Productive Seascapes, MMAM, Multimedia Art Museum, Moscow, Russia

主なグループ展 | Selected Group Exhibitions

- 2025

Demain L'océan, Monaco
La grande expédition, Fondation Tara Océan, Mamac, TBA21, Villa Arson, Nice, France
- 2024

French photography today, Sunkok Art Museum, Seoul, South Korea
La grande expédition, Fondation Tara Océan et le centQuatre, Paris, France
L'(oeil) Objectif, Musée Cantini, Marseille, France
Épreuves de la Matière, BNF, Paris, France
- 2023

20000 lieues sous les mers, Musée d'Amiens, France
La mer autour, Musée Maritime de Saint-Malo, France
Mississippi Colors, Kennedy Center, Washington, USA
- 2022

Initium Maris, Vannes photo festival, Vannes, France
- 2021

Super Fusion, 2021 Chengdu Biennale, Chengdu, China
La Mer Imaginaire, Fondation Carmignac, Porquerolles, France
Le monde en 1500, Château de Kerjean, Saint-VougayKerjean, France

受賞とレジデンス | Award and residencies

- 2022

Support for the contemporary documentary photography, CNAP, France
- 2022

Villa Albertine, Artist in Residence, New Orleans, Chicago, New York, USA
- 2020

National commission for artists, project "invisible", France



ケイト・ニュービー

1979年 オークランド（アオテアロア・ニュージーランド）生まれ。サン・アントニオ（テキサス、米国）を拠点に活動。様々なアクションを通じて場との関係性を構築するサイト・スペシフィックなプロジェクトの実践を行う。日常的な身振りや物を用いて多様な状況を作り、現代美術の展示・鑑賞・収蔵の新しいあり方に挑戦する。

Kate Newby

Born in 1979 in Auckland, Aotearoa, New Zealand. Lives and works in San Antonio, Texas, USA.

Consisting of site-specific projects that form relationships with locations through actions, Newby's work engages with a wide range of situations using everyday actions and materials in order to displace and challenge how contemporary art is exhibited, viewed, and archived.

Biography

主な個展 | Selected Solo Exhibitions

- | | |
|------|--|
| 2025 | <i>Hours in wind</i> , curated by Jane Devery, Museum of Contemporary Art Australia, Sydney, Australia |
| | <i>anything, anything</i> , curated by Juliane Bischoff, Klosterruine, Berlin, Germany |
| 2023 | <i>miles off road</i> , Fine Arts, Sydney, Australia |
| | <i>SHE'S TALKING TO THE WALL</i> , Te Papa Tongarewa, Museum of New Zealand, Wellington, New Zealand |
| | <i>What a great year for music</i> , Marfa Book Co., Marfa, Texas, USA |
| | <i>Had us running with you</i> , Michael Lett, 3 East St, Auckland, New Zealand |
| 2022 | <i>Try doing anything without it</i> , Art: Concept, Paris, France |
| 2021 | <i>YES TOMORROW</i> , Adam Art Gallery Te Pātaka Toi, Wellington, New Zealand |
| 2019 | <i>A puzzling light and moving. (Part II and Part III)</i> , Lumber room, Portland, Oregon, USA |
| 2018 | <i>I can't nail the days down</i> , curated by Juliane Bischoff, Kunsthalle Wien, Vienna, Austria |

主なグループ展 | Selected Group Exhibitions

- | | |
|---------|--|
| 2023–24 | <i>Our Ecology: Toward a Planetary Living</i> , Mori Art Museum, Tokyo, Japan |
| 2022 | <i>Millefleurs</i> , curated by Joël Riff, Moly-Sabata, Sablons, France |
| | <i>Carbonate of Copper</i> , curated by Jennifer Teets, Artpace San Antonio, Texas, USA |
| | <i>Réclamer la Terre</i> , curated by Daria de Beauvais, Palais de Tokyo, Paris, France |
| 2021 | <i>The Flames: The Living Arts of Ceramics</i> , curated by Anne Dressen, Musée d'Art Moderne de Paris, France |
| 2018 | <i>Further Thoughts on Earthy Materials</i> , curated by Janneke de Vries and Katja Schroeder, Kunsthaus Hamburg, Hamburg, Germany |
| 2017 | <i>The Promise</i> , curated by Axel Wieder, Index – The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm, Sweden |
| | <i>In Practice: Material Deviance</i> , curated by Alexis Wilkinson, SculptureCenter, New York, USA |

受賞とレジデンス | Awards and residencies

- | | |
|------|--|
| 2022 | Ettore e Ines Fico Prize, Artissima, Milan, Italy |
| 2021 | Te Whare Hēra, Artist in Residence, Wellington, New Zealand |
| 2019 | The Joan Mitchell Foundation, Painters & Sculptors Grant, USA |
| 2017 | The Chinati Foundation, Artist in Residence, Marfa, Texas, USA |
| 2015 | Gertrude Contemporary Art Spaces, Artist in Residence, Melbourne, Australia |
| 2013 | Fogo Island Arts, Artist in Residence, Newfoundland, Canada |
| 2012 | The Walters Prize, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland, New Zealand |
| | International Studio & Curatorial Program ISCP, Artist in Residence, New York, USA |



ケイト・ニュービーは、2023 年秋の来日時から藤原陶房と協働し、栃木県の益子町で《いつも、いつも、いつも》を制作した。

Kate Newby has worked with Fujiwara Earthen Art Studio since her arrival in Japan in the fall of 2023, creating *always, always, always* in Mashiko, Tochigi Prefecture.



保良雄

1984年 滋賀県（日本）生まれ。パリと千葉を拠点に活動。
テクノロジー、生物、無生物、人間といった様々なアクターを
縦軸ではなく横軸で捉え、存在を存在そのものとして認める
ことを制作の目的としている。

Takeshi Yasura

Born in 1984 in Shiga, Japan. Lives and works in France and Japan.
Through his work, Yasura aims to recognise existence as existence, understanding various actors such as technology, living things, inanimate objects, and humans horizontally rather than in separate categories.

Biography

主な個展 | Selected Solo Exhibitions

- 2024 KUZU, Might Be Classics, Forestgate Daikanyama, Tokyo, Japan
- 2023 *this ground is still alive*, Light Seed Gallery, Tokyo, Japan
- 2022 *We didn't know they stacked shit that high*, gallery 10 [TOH], Tokyo, Japan

主なグループ展 | Selected Group Exhibitions

- 2024 AN ARENA, Barbati Gallery, Venice, Italy
Hyakunengo Art Festival, Chiba, Japan
- 2023–24 *Our Ecology: Toward a Planetary Living*, Mori Art Museum, Tokyo, Japan
- 2023 FINE FLEUR, Omstand, Arnhem, Netherlands
- 2022 Reborn-Art Festival 2022, Miyagi, Japan
Material Differentiation (with Anne-Charlotte Yver), N&A Art SITE, Tokyo, Japan
- 2021 *Standing Ovation*, ATAMI ART GRANT, ACAO SPA&RESORT, Shizuoka, Japan
Le 65e Salon de Montrouge, Paris, France

レジデンス | Residencies

- 2023 Sapporo Tenjinyama Art Studio, Hokkaido, Japan
- 2021 AIRA (Artist in Residence Asahikawa), Hokkaido, Japan
BankART Station, Kanagawa, Japan
- 2018 END OF SUMMER, Portland, Oregon, USA



《noise》で使用している和紙は、福島県大熊町で収穫された稲藁を分けていただき制作した。この地域は、2011年3月の原発事故以降、帰還困難区域に指定され、人の立ち入りが制限されていたが、2019年4月に一部地域で避難指示が解除された。この稲藁が育った土壌は、2022年4月以降、井関さんが周辺環境を十分に理解したうえで自ら選定した場所であり、彼は、自ら定めた安心と安全の基準に基づいて、この地での生活を営んでいる。

この作品を構築していくなかで、福島県大熊町だけでなく、帰還困難区域に指定された他の地域でも除染作業が行われていること、そして除染作業後の土壌とはどういうものなのかについて、福島県浪江町で有機農業を営む松本さんに協力いただきながら、キュレーターの説田さんと対話を重ねた。

《glacier》と《cosmos》には、ネパール・アンナプルナで採取した氷河と石が用いられている。山中で偶然出会った祭りや、僧侶の言葉に感化され、採取した氷河を下山時に手のひらにのせ、記録撮影を行った。そして、溶けた氷河の水は《cosmos》の内部に封じ込められている。

千葉県山武市にある、保良雄のアトリエに隣接する畑。この土地は、もともと畑として耕されていたわけではなく、長らく人の手を離れ、鬱蒼と繁った竹林だった。保良はそこに少しずつ手を入れ、竹を伐り、土に触れながら、自らの手で環境を開き始めた。彼は、2022年に石巻で開催されたReborn-Art Festivalでも畑を主題とした作品を発表しているが、土地を所有し、固定化するという考えに拠るのではなく、畑をつくるという行為そのものを通して、周囲の環境がどのように変わり、また、自然や人との関わりがどのように編み直されていくのかを実践し、静かに問いかけている。



For *noise*, I made washi paper using rice straw harvested in Okuma, Fukushima Prefecture. This area was designated an evacuation zone following the nuclear accident in March 2011, and public access was restricted, but evacuation orders were lifted for parts of the region in April 2019. The soil where the straw was grown was selected by Mr. Iseki from April 2022 onward, based on his thorough understanding of the surrounding environment. He now lives there, following safety standards he established himself.

While developing this work, I engaged in ongoing dialogue with curator Reiko Setsuda, and secured the cooperation of Ms. Matsumoto, an organic farmer in the town of Namie, Fukushima Prefecture. Together, we discussed decontamination efforts taking place in the town of Okuma and in other areas designated as evacuation zones, and the qualities of the soil after decontamination work.

glacier and *cosmos* incorporate glacier ice and stones collected in Annapurna, Nepal. Inspired by a festival I came across by chance in the mountains, and by the words of a monk I met there, I photographed the glacier ice as it rested on my palm during the descent. The water from

There is a field next to Takeshi Yasura's studio in the city of Sammu, Chiba Prefecture. This land was not originally cultivated as farmland, and having been long untouched, it was overgrown with dense bamboo. Yasura began to intervene gradually, opening up the environment with his own hands by cutting the bamboo and working the soil. In 2022, he presented a work on the theme of fields at the Reborn-Art Festival in Ishinomaki. Rather than approaching the field through the ideas of land ownership or permanence, he uses the act of cultivating the land itself to quietly explore, in practical terms, how the surrounding environment changes, and how relationships with nature and other people are rewoven.





ラファエル・ザルカ

1977年 モンペリエ（フランス）生まれ。パリを拠点に活動。幾何学的形態の変遷について、芸術や科学技術のみならず、スケートボードといったポップカルチャーの側面からも学際的に探求するザルカの活動は、彫刻や写真、ドローイングから執筆まで多岐にわたる。

Raphaël Zarka

Born in 1977 in Montpellier, France. Lives and works in Paris, France.

His work in the expanded field of sculpture includes photography, drawing and writing. He is notably the author of three essays on forms and spaces of skateboarding, in which he puts forward a transversal and transdisciplinary approach to popular cultures.

Biography

主な個展 | Selected Solo Exhibitions

2024	<i>Cycloïde Piazza</i> , curated by Jean-Max Colard, Centre Pompidou, Paris, France <i>Tautochrone</i> , Galerie Mitterrand, Paris, France <i>Raphaël Zarka / Cameron Kerr</i> , curated by Patrik Andersson, Alliance Française de Vancouver, Canada
2023	<i>La Doublure</i> , La Manufacture d'allumettes, Trélazé, France
2022	<i>Sculpture Gnomonique</i> , Galerie Mitterrand, Paris, France
2021	<i>Paving Space</i> , Le Haras, Annecy, France <i>Abstraction gnomonique</i> , Galerie Michel Rein, Brussels, Belgium <i>Set for Four Players, a Sundial and a Bear</i> (with Christian Hidaka), Fabian Lang Gallery, Zurich, Switzerland
2020	<i>Suite gnomonique</i> , Le Portique - Centre régional d'art contemporain, Le Havre, France
2019	<i>Peter's Proscenium</i> , with Christian Hidaka, curated by Mona Filip, Koffler Centre of the Arts, Toronto, Canada <i>Gnomonica</i> , curated by Ioana Mandeal & Calin Dan, MNAC - National Museum of Contemporary Art, Bucarest, Romania
2018	<i>Cycloid ramp</i> , FIAC Projects, Paris, France/ Les Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse, Toulouse, France <i>Fables, Formes, Figures</i> , with Emmanuel Van der Meulen, Maison d'Art Bernard Anthonioz, Nogent-sur-Marne, France
2017	<i>Espai Pavimentat</i> , curated by Lorenza Barboni, EACC – Espai d'art Contemporani de Castelló, Castellon, Spain
2016	<i>Paving Space</i> , curated by Isle, Protein Studio, London, UK <i>Manuel de sculpture instrumentale</i> , curated by Pascal Faracci, Musée Sainte Croix, Poitiers, France

主なグループ展 | Selected Group Exhibitions

2023	<i>ALMANACH</i> , Fondation d'Entreprise Martell, Cognac, France <i>Deep Deep Down</i> , MUDAM, Luxembourg
2021	<i>Beano: The Art of Breaking the Rules</i> , curated by Andy Holden, Somerset House, London, UK <i>Architects at Play</i> , curated by David Malaud, Garagem Sul, Centro Cultural de Belém Foundation, Lisbon, Portugal
2020	<i>Un été indien</i> , FRAC Normandie, Caen, France
2019	<i>Foncteur d'oubli</i> , curated by Benoit Maire, FRAC Ile de France, Paris, France
2018	<i>The Street. Where the World Is Made</i> , curated by Hou Hanru & the curatorial team, MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rome, Italy
2016	<i>L'Oeil du collectionneur – Focus 2</i> , Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg, France <i>Un art pauvre, Arte Povera – Regard sur les collections</i> , curated by Frédéric Pau, MNAM Centre Pompidou, Paris, France

受賞とレジデンス | Awards and residencies

2016	Residency Atelier Calder, Saché, France
2014	Residency Alexandre Lenoir, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, France
2013	Shortlisted for the Prix Marcel Duchamp, France

ニコラ・フロック

La couleur de l'eau, Colonne

水の色、水柱 p. 4 [左]、pp. 7–9

2019

海岸から外洋方向に水深5–30 mの水景を地理的に編成

した65枚の写真

カラंक・ド・コルティウからリウ島(5 km)

各40 × 54 cm

Courtesy of the artist and Galerie Maubert

海の始まり

写真

pp. 20–21

2016

ウェサン島、水深8m

150 × 210 cm (額装 : 155.2 × 215 cm)

p. 12 [中央・上]

2019

恵比須島(下田市)、水深6m、

コンブ科の海藻・サルガッサム(褐藻)

150 × 210 cm (額装 : 155.2 × 215 cm)

pp. 22–23

2019

モレーヌ島、水深4m、コンブ科の海藻・ヒマンタリア

科の海藻による藻場

110 × 154 cm (額装 : 115.4 × 159 cm)

Courtesy of the artist and Galerie Maubert

インヴィジブル

2018

写真

p. 12 [中央・中]

カラंक・ド・コルティウ、水深17m、近年設置された

人工魚礁

80 × 110 cm (額装 : 83.2 × 115.4 cm)

p. 12 [右・上]

アンス・ガメウ、水深2m、イシゴロモ属岸(石灰質の

受け材、群体性の藻類)

110 × 154 cm (額装 : 115.4 × 159 cm)

p. 12 [左・上]

カラंक・ド・シュジトン、水深8m、ボシドニア属の

海草原

80 × 110 cm (額装 : 83.2 × 115.4 cm)

p. 12 [中央・下]

カシ湾、水深6m、砂

80 × 110 cm (額装 : 83.2 × 115.4 cm)

p. 12 [左・下]

カラंक・ド・ルル、水深20m、白ヤギ目ゴルゴニア

サンゴのドロップオフ

110 × 154 cm (額装 : 115.4 × 159 cm)

p. 12 [右・下]

カラंक・ド・ソルミウ、水深12m、漁網

80 × 110 cm (額装 : 83.2 × 115.4 cm)

Courtesy of the artist and Galerie Maubert

不可視の風景 ニコラ・フロック

監督：ステファン・コルニック

2021

8分24秒

字幕制作：増子操

© Am Art Films, 2021

ケイト・ニュービー

呼んでいる、呼んでいる pp. 28–33

2023–2024

藍染：壺草苑(東京都青梅市)

磁土、陶土、炆器、ブロンズ、ファウンド・ガラス(東京)、

真鍮、スターリング・シルバー、アルミ、糸、オーガニック

苧麻と綿による藍染ロープ(ハンドメイド)

サイズ可変

いつも、いつも、いつも pp. 25–29

2023–2024

陶土、釉薬、砂(ニュージーランド)、ファウンド・ガラス

(東京・ニュージーランド)、原土パウダー

約27㎡

制作協力：藤原陶房(栃木県益子町)、カネ利陶料(岐阜

県瑞浪市)

これがどうなるかは誰にも予想できない p. 35

2024

スターリング・シルバー、ブロンズ、陶土、釉薬

サイズ可変

もうこれ以上だれもこの世界を

歩くことができない p. 34

2024

スターリング・シルバー、磁土、陶土、釉薬

サイズ可変

保良雄

glacier p. 43

2024

インクジェットプリント、栗の木、杉の木、ガラス

額装 : 26 × 37.6 cm

24枚

cosmos p. 47

2024

氷河が溶けた水、アンナブルナで採取した石、クスノキ

を蒸留した結晶、硝酸アンモニウム、塩化カリウム、

絹糸、大理石、山武杉、ガラス、銀、鉄

30.5 × 30.5 × 210 cm

制作協力：関ヶ原石材、角田里紗

noise p. 36, pp. 38–41

2024

稲藁(福島県)、いつからかあった石(福島県)、柑橘

から抽出した精油とフローラル水(東京都・沖縄県・

福島県・千葉県)、農業用パイプ、ミラー電球、ポンプ、

チューブ、セイタカアワダチソウで染めた絹糸、エタ

ノール

サイズ可変

制作協力：東洋紡糸工業株式会社、井関耕平、井上修志、

塩原有佳、松本幸子、崎山のおばあ

エンジニア：葛西柊摩

ライディング・モダンアート p. 62, p. 64

2016
ポスター、紙にオフセット印刷
90 × 135 cm

ペイヴィング・スペース、レギュラー・スコア
W8M1 pp. 49–51

2016
オーク材の組み立て式彫刻 8 モジュール
168 × 336 × 168 cm

ペイヴィング・スペース、レギュラー・スコア
W2M1 p. 52

2016
オーク材の組み立て式彫刻 2 モジュール
84 × 168 × 168 cm

サイクロイド・レッジ No.2 p. 62

2022–2024
レッド・オーク
174 × 37 × 31 cm

サイクロイド・レッジ No.3 p. 62

2022–2024
レッド・オーク
174 × 31 × 37 cm

斜方立方八面体のカタログ・レゾネ

pp. 51, 61, 62
2009–2024
デジタル・スライドショー
22分14秒（ループ再生）
テキスト・音声：ディディエ・スマン
グラフィックデザイン：deValence

斜方立方八面体のカタログ・レゾネ pp. 54–55

2016–2024
壁紙
210 × 440 cm
グラフィックデザイン：deValence

「ペイヴィング・スペース」
ラファエル・ザルカの作品群 p. 53

監督：ダン・マギー
2019
5分5秒
スケーター：Joseph Biaï, Nick Jensen, Chris Jones,
Jan Kliewer, Josh Pall, Rémy Taveira, Sylvain
Tognelli, Armand Vaucher, Casper Brooker
プロデューサー：Sylvain Tognelli, Bertrand Trichet

ライディング・モダンアート pp. 63–64

2007–2024
上質紙にビグメント・プリント
10点：各45 × 33 cm、2点：各180 × 128.5cm、
3点（額装）：140 × 110 cm
写真：Eric Antoine, Dave Chami, Guillaume Périmony,
Jon Coulthard, Ryan Flynn, Patxi Pardini,as,
Jonathan Mehring, Bryce Kanights,
Guillaume Langlois, Alan Maag, Seu Trinh,
Davy Van Laere, Marcel Veldman, Maxime Verret
グラフィックデザイン：deValence

ライディング・モダンアート

2007–2024
上質紙にビグメント・プリント
5点（額装）：各53 × 73 cm
写真：Matt Georges, Hendrik Herzmann,
Marcel Veldman
グラフィックデザイン：deValence

ライディング・モダンアート p. 64 [下]

2005–2007
ファウンド・フッテージ・ヴィデオ
3分17秒

かたちのーセンチメンタルなー関係
ラファエル・ザルカ

監督：ステファン・コルニック
2019
6分20秒
字幕制作：三笠真木
© Am Art Films, 2019

Nicolas Floc'h

La couleur de l'eau, Colonne d'eau
The Color of Water, Water Columns

p. 4 [left], pp. 7–9

2019

65 photographs organised geographically from the coast to the open sea and taken between 5–30m

From Calanque de Cortiou to Riou Island (5km)

40 × 54 cm each

Project production: Artconnexion / Fondation Daniel et Nina Carasso / Fondation Camargo

Courtesy of the artist and Galerie Maubert

Initium Maris

Photography

Project production: Artconnexion / Fondation de France

pp. 20–21

2016

Île d'Ouessant (Ushant Island), -8m

150 × 210 cm (155.2 × 215 cm framed)

p. 12 [center, top]

2019

Ebisujima, Shimoda, -6m, kelp and sargassos

150 × 210 cm (155.2 × 215 cm framed)

pp. 22–23

2019

Île de Molène (Molene Island), -4m, kelp and himanthalia forest

110 × 154 cm (115.4 × 159 cm framed)

Courtesy of the artist and Galerie Maubert

Invisible

2018

Photography

Project production: Fondation Camargo / Calanque National Park / OSU Phythéas, Ministère de la culture

p. 12 [center, middle]

Calanque de Cortiou, -17m, artificial reef, recently submerged

80 × 110 cm (83.2 × 115.4 cm framed)

p. 12 [right, top]

Anse de Gaméou, -2m,

Lithophyllum rim (corbel of calcareous, encrusting algae)

110 × 154 cm (115.4 × 159 cm framed)

p. 12 [left, top]

Calanque de Sugiton, -8m, Posidonia meadows

80 × 110 cm (83.2 × 115.4 cm framed)

p. 12 [center, bottom]

Baie de Cassis (Cassis Bay), -6m, sand

80 × 110 cm (83.2 × 115.4 cm framed)

p. 12 [left, bottom]

Calanque de l'Oule, -20m, drop-off, white gorgonians, Eunicella singularis

110 × 154 cm (115.4 × 159 cm framed)

p. 12 [right, bottom]

Calanque de Sormiou, -12m, fishing net

80 × 110 cm (83.2 × 115.4 cm framed)

Courtesy of the artist and Galerie Maubert

Paysage Invisible Nicolas Floc'h

Video by Stefan Cornic

2021

08'24"

Subtitles by Misao Masuko

©Am Art Films, 2021

Kate Newby

Calls us, calls us. pp. 28–33

2023–2024

Indigo dye: Kosoan, Ome, Tokyo

Porcelain, stoneware, earthenware, bronze, found glass (Tokyo), brass, sterling silver, aluminum, thread, handmade indigo dyed rope made of organic ramie and organic cotton

Dimensions variable

always, always, always pp. 25–29

2023–2024

Stoneware, glaze, sand (New Zealand), found glass (Tokyo and New Zealand), earth powder

Approx. 27m2

Support: Fujiwara Earthen Art Studio, Mashiko, Tochigi / Kaneri Touryo, Mizunami, Gifu

You'll never guess how this goes p. 35

2024

Sterling silver, bronze, stoneware, glaze

Dimensions variable

No one can walk the world anymore p. 34

2024

Sterling silver, porcelain, stoneware, glaze

Dimensions variable

Takeshi Yasura

glacier p. 43

2024

Inkjet print, chestnut tree, cedar tree, glass

26 × 37.6 cm framed

24 pieces

cosmos p. 47

2024

Glacial meltwater, stones collected from Annapurna, crystals distilled from camphor tree, ammonium nitrate, potassium chloride, silk thread, marble, Sanbu cedar, glass, silver, iron

30.5 × 30.5 × 210 cm

Support: SEKISTONE Co., Ltd., Risa Tsunoda

noise p. 36, pp. 38–41

2024

Rice straw (Fukushima), stones that have existed for some time (Fukushima), essential oil extracted from citrus fruits and floral water (Tokyo, Okinawa, Fukushima, Chiba), agricultural pipes, half chrome light bulbs, pumps, tubes, silk thread dyed with goldenrod, ethanol

Dimensions variable

Support: TOYOBOSHI KOGYO CO., LTD., Kohei Iseki, Shuji Inoue, Yuka Shiobara, Sachiko Matsumoto, Grandma Sakiyama

Engineering: Shuma Kasai

Riding Modern Art p. 62, p. 64

2016
Posters, offset print on paper
90 × 135 cm

Paving Space, Regular Score W8M1

pp. 49–51
2016
8 modules made of solid oak
168 × 336 × 168 cm

Paving Space, Regular Score W2M1 p. 52

2016
2 modules of solid oak
84 × 168 × 168 cm

Cycloïd Ledges n°2 p. 62

2022–2024
Solid red oak
174 × 37 × 31cm

Cycloïd Ledges n°3 p. 62

2022–2024
Solid red oak
174 × 31 × 37 cm

Catalogue Raisonné of Rhombicuboctahedra pp. 51, 61, 62

2009–2024
Digital slideshow
22'14'' (on a loop)
Text and voice: Didier Semin
Graphic design: deValence

Catalogue Raisonné of Rhombicuboctahedra pp. 54–55

2016–2024
Wallpaper
210 × 440 cm
Graphic design: deValence

Paving space, The Works of Raphaël Zarka

p. 53
Video by Dan Magee
2019
05'05''
Skaters: Joseph Biais, Nick Jensen,
Chris Jones, Jan Kliewer, Josh Pall, Rémy Taveira,
Sylvain Tognelli, Armand Vaucher, Casper Brooker
Producers: Sylvain Tognelli, Bertrand Trichet

Riding Modern Art pp. 63–64

2007–2024
Pigment print on fine art paper
10 pieces of 45 × 33 cm, 2 pieces of 180 × 128.5cm,
3 pieces of 140 × 110 cm framed
Photography: Eric Antoine, Dave Chami,
Guillaume Périmony, Jon Coulthard, Ryan Flynn,
Patxi Pardinás, Jonathan Mehring, Bryce Kanights,
Guillaume Langlois, Alan Maag, Seu Trinh,
Davy Van Laere, Marcel Veldman, Maxime Verret
Graphic design: deValence

Riding Modern Art

2007–2024
Pigment print on fine art paper
5 pieces: 53 × 73 cm each framed
Photographies: Matt Georges, Hendrik Herzmann,
Marcel Veldman
Graphic design: deValence

Riding Modern Art p. 64 [bottom]

2005–2007
Found footages video
03'17''

Les relations (sentimentales) des formes
Raphaël Zarka

Video by Stefan Cornic
2019
06'20''
Subtitles by Maki Mikasa
©Am Art Films, 2019

エコロジー：循環をめぐるダイアローグ

説田礼子（キュレーター）

リサイクルに関しては、きわめて重要だと思うことが一つあります。リサイクルには限界があります。では現在、どのようにして循環させているのでしょうか。リサイクルではありません。どのようにして、循環的に機能するものを再生できるのでしょうか。廃棄物を生み出さないということです。自然は無駄なものは作りません。では、どのようにしてリサイクルではなく、サイクルに戻るのでしょうか。それが、私にとって基本であり、絶対的な目標であるように思えます。¹

ニコラ・フロック、ジル・クレマンとの会話より

2020年3月4日、パリにて

人類による地球あるいは生態系への負荷がもたらす時代区分である「アントロポセン（人新世）」が一つの学説を超えて浸透し、人類という表現に意義を唱えた「キャピタロセン（資本新世）」²も提言されるなど、新しいエコロジーの議論とともに、アートにおけるエコロジーの実践も注目されて久しい。

銀座メゾンエルメス フォーラムでは、これまでもエコロジーの文脈に連なる作家や展覧会を紹介し、協働し、継続的にエコロジーへの眼差しを育んできた。展示をビオトープと見立て、生物空間へと開放するミシェル・ブラジエの「リビングルームII」（2016）、物理学者である中谷宇吉郎の北極圏での雪氷研究と、中谷芙二子の霧の彫刻やビデオを用いたネットワーク活動などを紹介した「グリーンランド」（2017-2018）、これらは、1970年代前後に発生した、自然を対象化せず、地球環境を社会、政治、技術などの関係性の中で成立する有機的な生態系（エコシステム）ととらえる学際的なアプローチに共鳴している。また、アブラハム・ク

ルズヴィエイガスによる「水の三部作」（2017）では、水という資源が生み出してきた社会の循環を、ナマズやウーパールーパーといった生物の生態や伝承から取り上げ、文明や科学、ローカルな知識を自律的な構造概念として再構築し、展覧会を一つのラーニング・プラットフォームとして設計した。一方、キュレーター、マチュウ・コブランの提案による「エキシビジョン・カッティングス」（2021）では、展覧会を有機体が人工的に生命を育む「挿し木・接ぎ木」のメタファーととらえ、福岡正信自然農園の苗を育成する環境展示を行った。

本展「エコロジー：循環をめぐるダイアローグ」は、森美術館の「私たちのエコロジー：地球という惑星を生きるために」展をキュレーターとして準備していた椿玲子氏、マーティン・ゲルマン氏との対話より生まれた。森美術館と同時期に、同テーマの展覧会を開催することで、アートを介した生態系としての二つの場所、それぞれの固有の社会的背景やコミットメントの形、その間に広がる都市との繋がりを浮かび上げさせる。東京を拠点に大規模な都市開発を手掛ける森ビルを母体とする森美術館、パリを拠点とし、馬具職人をルーツにもつづくりを生業とするエルメスによるエルメス財団という異なる立場から喫緊のテーマを考える貴重な機会となった。森美術館の各位に心からの御礼を申し上げたい。

さて、「エコロジー：循環をめぐるダイアローグ」展は、個展とグループ展という二つのダイアローグ構成を持ち、合計5名のアーティストたちを紹介した。フォーラムの限られた展示空間で、エコロジーをめぐる歴史的な議論展開を追うのは難しい。そこで、エコロジーを何よりも実践ととらえるアーティストたちの

活動を通じて、人間中心的な視点を脱しつつ、課題をいかに身近な環境から具体的なイメージとして共有できるか、を目指すことにした。それらは、花を手折る、といった何気ない日常の仕草からアートという人間の生の本質的な営みを問い、また海中を漂う海藻やスケートボーダーの視点から環境を観察するなど、自然や他者との共生のヒントに溢れている。個別の作品解説については、各作家のページを参照していただき、以下ではそれぞれのアーティストと対話者の姿から、特に心に残ったことを書いておきたい。

ダイアローグ1「新たな生（La Vita Nuova）」

ダイアローグ1「新たな生」では、環境や自然との対話を継続してきた一人の作家、**崔在銀**（1953年、韓国・ソウル生まれ）の40年にわたる実践を個展形式で振り返った。崔は1976年の来日を機に生け花と出会い、草月流三代目家元、勅使河原宏への師事を経た後、1980年以降、アート作品の制作に取り組んできた。自然生態系的事实を直視しながら、人間を自然の一員とする理想的な共存関係を再構築する現行のプロジェクト「大地の夢プロジェクト」³などのほか、沖縄の白い死サンゴを用いた新作《白い死》までを紹介した。

本カタログに先行するダイアローグ1「新たな生」の出版物で、崔の30年来の友人である中村桂子氏（生命誌研究者）は、生命誌を「地球上の多様な生きものたちはどれも40億年ほど前に海の中にいた祖先細胞から進化してきた仲間であり、すべての生きものたちの関係と進化の過程、つまり歴史を調べることで『生きているとはどういうことか』を考える知」⁴と定義する。この学問に共鳴し、様々な作品の制作過程を共有してきた崔と中村は、撮影のために訪れた板門店の北緯38度線にて、高さ10cmもないコンクリートの境界線を小さなアリが南から北へ、北から南へと歩いていたことを回想している。自然に国境はない。

自然の一部としての人間は、生あるものの命をいただく連鎖の中にいる。人間の衣食住の基本を形作るエコシステムの中には、美しさを愛で、作り出し、共有し、所有するといった心の動き、アートの普遍的な行

為が隠されている。私たちは、最低限の生命の営みの中でも、美に出会えば、それを見たい、手に入りたい、作りたいと願う生き物であり、それ故、美術や文化が生まれ、その営みが現在まで維持されているのだろう。自然との関係性において、西洋美術史とは一定の距離を持つ日本文化史の中で、植物の生と死を同時に扱う華道が生活の中に浸透し、維持されてきたことは興味深い。崔にとって、勅使河原宏への師事は、いけばな文化それ自体への傾倒とは言えないが、自然の中に浸り、生に潜在する暴力と美の振れ幅に向き合う姿勢は、植物を扱う中での緊張関係から養われたと言えるだろう。「新たな生」展では、新作となる大がかりなインスタレーションである《白い死》や、植物や樹木、絶滅危惧種へ捧げられた《ある詩人のアトリエ》に加え、1986-1991年に手掛けられた《ワールド・アンダーグラウンド・プロジェクト 大地からの返信》や「大地の夢プロジェクト」（2015-進行中）のアーカイヴビデオなどを平行して展示した。

中でも一層の迫力で鑑賞者を魅了した《白い死》は、沖縄の海に打ち上げられた死珊瑚をギャラリー空間へと持ち込み、地球環境や私たち自身を顧みる場を提起したものだ。本作は、沖縄で20年以上にわたり珊瑚の移植を行う金城浩二、美佐江氏、珊瑚礁を中心とした環境生態学の研究者、中野義勝氏、写真家・アーティストの伊波リンダ氏、ギャラリストの辛美沙氏をはじめとする現地で珊瑚とともに生きる方々のご協力を得て実現した。その4トンにも及ぶ珊瑚の姿は、美しさと恐ろしさで、人々の心に直接訴えかける啓蒙的な作品であった。展示が終了した後、社員ボランティアを募り、アーティストとともに珊瑚を沖縄の浜へと戻しに行った。金城氏は、現在、誰もがSDGsと声をあげる環境保護活動が、経済成長の背後では、いかに長く疎外されてきたかについて語り、また、陸上に、小さな海と同じ環境を作り、水の温度上昇や変化する海の環境に耐えうる種の珊瑚を研究している様子も紹介してくれた。アーティストであれ、環境保護活動家であれ、これらは一人の人間の強い信念から導き出された自然の対話、そしてそこから生まれた新たな生の姿として、心に強く残っている。

ダイアログ2「つかの間の停泊者」

続くダイアログ2「つかの間の停泊者」では、ニコラ・フロック、ケイト・ニュービー、保良雄、ラファエル・ザルカの4人のアーティストを取り上げた。惑星にはんのつかの間停泊するものたち、漂うものたちは、人間だけではない。海の色、海藻、魚礁、街中に設置されたアートワーク、謎めいた多面体、ウィンド・チャイムの音、掌の上で溶ける氷河、鳥の声、大地……。これらのものたちとの漂いの中から、我々はどういうエコロジーの実践やエネルギーの循環を読み解くことができるのだろうか。

ニコラ・フロックはダイバーでもあり、自ら海や河川に潜りながら、生命の起源でもある海中の世界(不可視な世界)を撮影する。本展では、南フランスのカランク国立公園にて制作された《インヴィジブル》(2018)と《La couleur de l'eau, Colonne d'eau 水の色、水柱》(2019)、そしてブルターニュ地方沿岸を題材とした《海の始まり》(2016-19)を紹介した。水深と微生物の数による濃度の変化を水体 (body of water) から切り取った色彩も、深海魚や何千種もの生物と、人工漁礁や漁業用の網も同時に生息する風景も、どちらも地上と地続きの政治的な問題を孕んだ動く環境の中にある。本書に論考の一つとして掲載したエマヌエーレ・コッチャに依れば、海の姿は、下記のような双子の姿と描写される。

私たちと海の生物の物質的連続性、私たちの中にこの液体が存在することにより、海中風景を観察するとき、私たちは過去を眺めつつ、これから訪れる未来に思いを馳せるという奇妙な重複状態を経験するのである。すなわち、海の生物を眺めることは、疎遠になった双子という魔法を見るようなもののだ。そのため、あらゆるノスタルジーは排除される。私たちは自らの起源に立ち返ることはできない。生物はそれ自体の未来だからである。⁵

フロックは、単独、または科学者との協働でフランスの沿岸部の水中や河川の記録を続ける。その作業は、1970年代にアメリカのニュー・トポグラファーズに

よって実施された自然環境の記録が、後に自然保護に大きく貢献したことや、フランスのDATAR⁶がフランス領土の変化を芸術写真として残した伝統などを踏まえたものだという。写真というメディウムが、自然環境を芸術的探究の主題や対象とすることは、決して新しいことではない。しかし、情報やイメージが飽和する現代社会においてこそ、アート作品としての写真が啓蒙的な役割を担い、課題を広く人々に喚起することで、新たな実践をも照らしだすことを指摘しておきたい。

ケイト・ニュービーは、自らの活動をソーシャル・エコロジーと呼び、制作や展示に関わる人々との交流によって生まれるエネルギーを作品の中に循環させる。また鑑賞者の体験の中に彫刻を見出すミニマルアートやランドアートの系譜を批判的に継承し、サイトで生成されるアクシデントや、雨や風、太陽といった天候や室内外の環境変化と同じようにムードや感情を受け止める身振りによって、束の間の癒しの感覚をもたらす。本展では、現居住地であるテキサスで作られたウィンド・チャイム《呼んでいる、呼んでいる》(2023-24)と栃木県益子町で製作されたセラミック作品《いつも、いつも、いつも》(2023-24)を展示した。後者は、藤原陶房(栃木県益子町)と協働制作された土の風合いや釉薬による美しい発色を持つ陶器作品で、アーティストが、ダンスをするように自らの全身を使って造形された。一見すると、天然素材を用いた作品は、それだけでエコロジカルなメッセージと認識されるかもしれない。しかし、作陶とは地球から掘り出され、加工された陶土を用い、1,000度以上の温度にて窯で焼成するため、エネルギー使用や大地の採掘という意味においては、地球に負荷がかかることは否めない。したがって制作プロセスにおいては、作品の大きさや制作技術の精査、輸送、そしてやきものの行方に至るまで、何度も話し合いが持たれた。

とはいえ、アーティストのイメージする作品には、おおらかな大地の表われのように、その上を人がゆったりと歩きまわり、座ることのできる面積を確保したサイズが必要であると言う。陶板技術を持つ藤原陶房の周知な準備の後、そこを舞台に、アーティストのアクションが行われた。指先を用いた岩場のフジツボを思わせる凸凹、爪を使って描かれた鋭角な軌跡、砂丘

のような優雅な曲線や水たまりのような表面、コバルトブルーと黄土色のグラデーションなど、土と戯れる喜びに満ちた野生と洗練を併せ持つ作品となった。

ニュービーにとって作品⁷は、新たな手触りを残すことで、ここから地続きの、しかし見知らぬ風景を立ち上げる経験そのものだ。制作に関わった人々の身体に刻まれる記憶だけでなく、鑑賞者にもダイレクトな接触を求める。裸足で歩くセラミックの大地はひんやりとしてゴツゴツとした突起を持ち、座るとゆっくりと肌や手にも馴染んでくる。水平に広がる大地の向こうには、海を越え、空へと繋がるテキサスのウィンド・チャイムが見えるだろう。足の裏や掌⁸からのコミュニケーション、ニュービーと私たちを繋ぐものは、いつもとても小さな感触から始まる。

保良雄は、アートワークの一環として、農業や養蜂などを営みながら、媒介者としてのアートの実践を続ける。自身の先天性障がいから哲学的なテーマでもある存在論とも向き合いながら、エコロジーの中にも潜在する優劣や格差などへの批判を込めたアプローチを行っている。

本展で展示した三つの作品は、それぞれ独立しているながらも相関性を持つ。ここでは、福島県で栽培された稲藁から作られた和紙をセイタカアワダチソウで染めた黄色い円柱形のドームを中心に構成される《noise》(2024)について記しておこう。鑑賞者は、この立体作品を、空間の中に付む構造物として鑑賞することもできるし、中に入って、稲藁の匂いや和紙からの木漏れ日、点滅する灯りの鼓動とともに時間を過ごすこともできる。東京近郊の空き地などでも見られるセイタカアワダチソウは外来種で、一般的には稲作地に害をもたらすと言われる植物である。ここでは、通常は共存できない種の出会いに人が手を貸し、稲藁を染め、壁面という位相を作り出し、それぞれの素材の持つ美しさとその共鳴を共有する体験を提供している。

保良は、2011年の震災を経た後、福島県で再び農業を始めた方々との会話を継続している。《noise》のインスタレーションでは、稲藁のほか、福島県に「いつからかあった石」を拾ってきて、重石として用いたほか、ドームの周囲に設置された太鼓の上に定期的に落ちる水、柑橘から抽出した精油とフローラル水(東

京都・沖縄県・福島県・千葉県)が、空間に音と香りをもたらす。保良の農作業と関わる地から収穫された果物の香りはブレンドされ、空気の中を自由に漂う。構造物の中と外、両者を繋ぐ電灯の点滅、境界線を持たぬ空気などを通じて、原子力事故が生んだ曖昧で不確かな境界線が浮かび上がる。

《noise》とコンステレーションを構成する作品は、ネパールの氷河の氷をモチーフにした《glacier》(2024)と、天気を物質の状態変化から予測するストームグラス《cosmos》(2024)である。《noise》が五感によって知覚できる身近な素材や現象の中に潜む、見えにくい境界や差異を提示するのに対し、《glacier》や《cosmos》は、私たちの身体感覚ではとらえにくいスケールの時間や変化を扱う。これら三つの作品が描く出来事の多くは、都市圏で暮らす私たちにとっては、視覚的にとらえることが難しく、注意深く意識を向けなければ見えてこないだろう。三つの作品が描き出す時間や空間のレイヤーは、それぞれの距離は関係し、私たちが生きる現実がひとつつながりであることを示唆する。では、実際に、作品が生成し留まる場所とは、俯瞰図として見ると、どのような関係を織りなしているのだろうか。またそこに見られる生物と無生物間の折り合いが、保持され、連鎖し、時に変革されてゆくことと、エコロジー思想の力学や闘争とは、どのように結びついているのだろうか。

ラファエル・ザルカは、スケートボードを通じて街の中の風景を再構築する。幼少時に、モンペリエの蚤の市で多くのオブジェに触れ、またスケートボードに乗り、街の中を遊び場としていたザルカは、そこからアートに対する独自の視点と感性を体得した。スケートボーダーが、小さな板と車輪で街をすり抜け、技を仕掛ける時、街並は全く異なる物理空間へと変容する。「私たちの生活する都市空間は、いかに労働を基準とした秩序のもとに行動制限され、遊びという要素が分離されているか」⁹とザルカは指摘する。

本展では、ザルカを代表する二つの研究テーマを取り上げた。一つは、スケートボードとミニマルな彫刻作品の関係、もう一つは、斜方立方八面体で、いずれも、テーマに関する写真やファウンドオブジェクトの収集を基盤とした研究と、そこから生まれた彫刻作品

群で構成され、歴史の再訪から見出される形の流用や再利用を新たな力学へと接続させるものだ。

《ライディング・モダンアート》(2005-24) は、公共空間に設置されたアート作品を滑るスケートボーダーの動きの写真やファウンド・フッテージのビデオの収集から成る一連の作品群であるが、ザルカの探究は、「フリーライド：スケートボード、ガリレオ力学、シンプルなかたち」¹⁰と題された論文に詳しい。スケートボードの進化論からこの遊戯のトポグラフィーへ、斜面の力学、摩擦や回転といった技術から生まれるスケートパークの構造について、そしてトニー・スミスやロバート・モリスらのミニマルアートの現象学までと駆け抜けるザルカの好奇心は、のちに、《ペイヴィング・スペース、レギュラー・スコア W8M1》(2016)や《サイクロイド・レッジ》(2022-24)といった、実際のスケータブルな作品へと結実してゆく。¹¹

また、《斜方立方八面体のカタログ・レゾネ》(2009-24) は、時を超えて、絵画や建造物に、あるいは菓子や玩具の形となって反復しながら、様々な文化圏に登場し続ける謎めいた形、斜方立方八面体に注目したものだ。

都市空間の中に見出される傾斜から生成されるエネルギーにせよ、幾何学の中に謎や休息を見出す態度にせよ、それらの眼差しは、アートがどのように位相を変えながら生き延びてきたのか、そしてどのように未来も生き存えるのかという思考を促す、いわばアート作品のエコロジーを考える態度とも言える。アートとは時に不自由で、時代の証として変化が許容されず、具体的な時間と超越した時間を扱うが、その固有なエネルギーの循環回路をどのように開いておくことができるだろうか。

私たちは、どれだけの時間をかけてもエコロジーの全貌を把握することはできない。だからこそ、エコロジカルな実践が、ある時代の秩序のもとに、余白を許さぬことで、アートという行為をも締め出すことはあってはならないと考える。ザルカの指導教官でもあった美術史家のディディエ・スマンによる文章¹²を借用しつつ、論を閉じたい。

ジョン・デューイの言葉を借りれば、「芸術はこのように、生きることの過程そのもののの中にあら

かじめ示されている。鳥の巣作り、ビーバーのダム作りは、内なる有機的圧力が外部の材料と協力し、前者が満たされ、後者が満足のいく形に変化した時に起こる。私たちはそこに方向性を持った意図があることを疑うため、『芸術』という言葉を使うのを躊躇うかもしれない。しかし、すべての意図、すべての意識的な意志は、かつて自然エネルギーの相互作用を通じて有機的に行われていた物事から生じているのである」¹³。ザルカがスケートボード上で経験したエネルギー、力と有機的圧力の相互作用は、感覚とその解釈の間の繊細な弁証法によって彫刻となり、その彫刻によって観客の思考は大きく動き始めるのだ——フリーライディング。

- 1 Nicolas Floc'h, *Invisible*, Amsterdam, Roma Publications, 2020, pp. 253–265.
- 2 環境史学者で社会学者でもあるジェイソン・ムーアによる命名。
- 3 韓半島を南北に隔てる非武装地帯 (DMZ) で自然が自己組織を通じて実現している生態系を未来のヴィジョンとし、森の復元を試みる。東京の原美術館で開催された「The Nature Rules 自然国家：Dreaming of Earth Project」(2019) にて、プロジェクトが紹介された。
- 4 中村桂子「『La Vita Nuova—新たな生』ここにありという声が聞こえる」、『新たな生/崔在銀』エルメス財団、2024年、62頁。
- 5 エマヌエーレ・コッチャ「海、水平線の下」本書所収、14頁。
- 6 1963年に設立された地域開発省庁間代表団 (DATAR) は、1984年から1989年の間に一連の芸術、写真委員会を立ち上げた。目的は「1980年代のフランスの風景を代表する」ことで、様々な背景を持つ29人の写真家が現場に派遣された。このイニシアチブは「DATAR 写真調査」として知られるようになった。
- 7 陶土をめぐるリサーチには、カネ利陶料 (岐阜県瑞波市) にも協力いただいた。また、ニュービーは森美術館では、人工大理石テラゾと藍染めの布によるインスタレーション《FIRE!!!!!!》(2024) を展示した。エルメス財団が協働を行った人工大理石テラゾによる作品は、森美術館とメゾンエルメスのある路上から採取された石、陶器やガラスの破片、落とし物のチェーンやボトルキャップなどを床材の加工時に配置する手法で作られた。制作は鳥居セメント (富山県富山市) で、2024年8月の滞在時に行われた。
- 8 展示には、掌で鑑賞するポケットピース《これがどうなるかは誰にも予想できない》(2024)、《もうこれ以上だれもこの世界を歩くことができない》(2024) の2作品も含まれた。作品は、監視スタッフのポケットに保管されており、鑑賞者がキャプションを見てスタッフに尋ねると、スタッフが鑑賞者の掌に作品を乗せてくれる形で鑑賞する。
- 9 Raphaël Zarka, *Free Ride: skateboard, mécanique galiléenne et formes simples*, Paris, Edition B42, 2017, p. 32.
- 10 同上。
- 11 《ライディング・モダンアート》(2007-24) の写真シリーズは、東京日仏学院との共催にて別会場での展示も行った。『ライディング・モダンアート』ラファエル・ザルカ展、東京日仏学院、2024年2月17日–4月21日。
- 12 Didier Semin, "Roue libre/Freewheeling," Raphaël Zarka, *monographie*, Paris, Edition B42, 2017, p. 99.
- 13 John Dewey, *Art as Experience*, Kindle Edition, New York, Tarcher, 2005, p. 25より筆者訳。

Ecology: Dialogue on Circulations

Reiko Setsuda (Curator)

Concerning recycling, one thing strikes me as particularly important. Recycling has its limits, but how might we currently cycle? Not recycle. How can we recreate things that function cyclically? That is, that do not produce waste. Nature does not produce waste. So how can we return, not to recycling, but to the cycle? It seems to me that that is fundamental, the absolute goal.¹

Nicolas Floc'h, in conversation with
Gilles Clément, Paris, March 4, 2020

The term “Anthropocene,” referring to a geological era shaped by humanity’s impact on Earth’s geology and ecosystems, has become widely known beyond its original domain of scientific theory. The concept of the “Capitalocene,”² which critiques the framing of this era solely in terms of humanity, has also been proposed, reflecting ongoing concern with ecological discourse as well as ecological practices in art.

Hermès Ginza Maison Le Forum has consistently worked with artists and presented exhibitions connected to ecological themes, fostering an ecological perspective on the arts. Michel Blazy’s *Living Room II* (2016) conceived the gallery as a biotope open to the wider ecosystem. The exhibition *Greenland* (2017–2018) explored the Arctic snow and ice research of physicist Ukichiro Nakaya and the fog sculptures and video-based network activities of Fujiko Nakaya. These works resonate with the interdisciplinary approach that emerged around the 1970s, avoiding objectification of nature and instead viewing the global environment as an organic system shaped by the interconnected forces of society, politics, and technology. Similarly, Abraham Cruzvillegas’s *The Water Trilogy* (2017) examined the societal cycles formed around water

as a resource through the lens of aquatic species such as catfish and axolotls, reconstructing civilization, science, and indigenous knowledge as autonomous conceptual structures, and designing the exhibition as a learning platform. In *Exhibition Cuttings* (2021), proposed by curator Mathieu Copeland, the exhibition was framed through the metaphor of grafting and cutting, a process of artificially cultivating life, and the environmentally themed presentation included nurturing seedlings from Masanobu Fukuoka Natural Farm.

This exhibition, *Ecology: Dialogue on Circulations*, was conceived through discussions with curator Reiko Tsubaki and Martin Germann, who were preparing the exhibition *Our Ecology: Toward a Planetary Living*. Organizing exhibitions on the same theme during the same period revealed connections between these two venues as ecosystems for art, illuminating each venue’s social context, forms of commitment, and relationship with the surrounding city. This exhibition provided a valuable opportunity to examine an urgent theme from different perspectives: the Mori Art Museum, backed by Mori Building Co., Ltd., which carries out large-scale urban development in Tokyo, the Fondation d’entreprise Hermès, a company based in Paris and engaged in artisanal manufacturing with roots in harness and saddlery. Here I would like to express my sincere gratitude to everyone at the Mori Art Museum.

Ecology: Dialogue on Circulations was structured around two forms of dialogue – one through solo exhibitions, and the other through group exhibitions – and featured a total of five artists. Tracing the historical development of ecological discussions within the Forum’s limited exhibition space would have been challenging. Instead, we sought to convey these issues through tangible images drawn from familiar environments, shifting away from

anthropocentric perspectives while highlighting the works of artists who view ecology above all as a practice. Their approaches are filled with insights into coexistence with nature and others, such as questioning the fundamental human act of making art through simple gestures like plucking flowers, or observing the environment from the perspective of drifting seaweed or skateboarders. For detailed descriptions of each work, please refer to the individual artist pages. Below, this essay will outline some of the most memorable content from the dialogues between the artists and their discussion partners.

Dialogue 1: La Vita Nuova (New Life)

“Dialogue 1: La Vita Nuova” reflected on 40 years of the artistic practice of **Jaeeun Choi** (b. 1953, Seoul, Korea), an artist who has maintained an ongoing dialogue with the environment and nature, in a solo exhibition format. After moving to Japan in 1976, Choi encountered ikebana and studied under Hiroshi Teshigahara, the third *iemoto* (head) of the Sogetsu School, then began creating art in 1980. The exhibition showcased projects including her ongoing *Dreaming of Earth Project*,³ which reconstructs ideal relationships of coexistence by humans as part of nature while directly engaging with the realities of natural ecosystems. It also featured her new work *White Death*, made using dead white coral from Okinawa.

In the publication, released prior to this catalogue, for “Dialogue 1: La Vita Nuova,” Keiko Nakamura, a biohistory researcher and Choi’s friend of 30 years, defines biohistory as “a field that delves into the essence of life by examining the relationships and evolutionary trajectories of our planet’s diverse organisms, all of which are relatives, being descended from the same ancestral cells that emerged in the oceans around four billion years ago.”⁴ Jointly inspired by this scientific discipline, Choi and Nakamura have collaborated on production of diverse works. In the publication, they recall visiting the 38th parallel at Panmunjom for filming, where they observed tiny ants walking south to north and north to south across a concrete boundary less than 10 cm high. Nature knows no borders.

Human beings, as part of nature, exist within a chain of life, receiving life from other living beings.

The fundamental elements of human existence – food, clothing, shelter – are rooted in an ecosystem, and concealed within this system are the universal acts of art and the actions of the heart in appreciating, creating, sharing, and possessing beauty. Even at the simplest level of organic functioning, when we encounter beauty, we wish to see it, acquire it, and create it, and these impulses have generated art and culture and sustained them throughout history. In Japanese cultural history, which follows a trajectory distinct from Western art history, ikebana has endured as an everyday practice, engaging simultaneously with the life and the death of plants. For Choi, studying under Hiroshi Teshigahara went beyond devotion to ikebana as a cultural practice. Rather, it seems that her experience of handling plants fostered her stance of immersion in nature and engagement with the tension between beauty and violence inherent in life. *La Vita Nuova* exhibition presented her new large-scale installation *White Death* alongside *A Poet’s Atelier*, dedicated to plants, trees, and extinct species, as well as *World Underground Project: Reply from the Earth* (1986–91) and archival footage of *Dreaming of Earth Project* (2015–ongoing), which focuses on the Korean Peninsula’s Demilitarized Zone (DMZ) and the Cheorwon Site.

Among the works, *White Death* in particular made a powerful impact and captivated viewers. The artist brought dead coral washed up onto Okinawa’s shores into the gallery, transforming the space into a site for reflecting on both the global environment and our own place within it. This work was made possible through the support of people whose lives are closely connected to coral, including Koji and Misae Kinjo, who have been transplanting coral in Okinawa for over 20 years; environmental ecologist Yoshikatsu Nakano, who specializes in coral reef research; photographer and artist Linda Iha; and gallerist Misa Shin. The sheer presence of four tons of coral in the exhibition space was both breathtaking and frightening, confronting viewers with the stark reality of environmental destruction. After the show ended, a group of corporate volunteers joined the artist in returning the coral to Okinawa’s beaches. Kinjo spoke about how environmental protection, though widely promoted as part of the SDGs, had long been neglected in favor of economic growth. He also shared his work creating small marine environments on land, where he researches coral species that can withstand

rising water temperatures and changing marine conditions. Whether through art or environmental conservation, each effort left a powerful lasting impression as a dialogue with nature shaped by an individual's unwavering convictions and imbued with the hope of renewal.

Dialogue 2: Ephemeral Anchoring

The next section, “Dialogue 2: Ephemeral Anchoring,” featured four artists: Nicolas Floc'h, Kate Newby, Takeshi Yasura, and Raphaël Zarka. It is not only humans who are moored on this planet and drift for a brief time before floating onward. The shifting hues of the sea, seaweed, fish reefs, urban art installations, enigmatic polyhedra, the sounds of wind chimes, glaciers melting in the palm of a hand, birdsong, the earth itself... what ecological practices and energy circulations can we uncover by drifting alongside these fleeting presences?

Nicolas Floc'h is both an artist and a diver who plunges into seas and rivers to photograph the underwater world, the unseen realm that gave rise to life. This exhibition featured *Invisible* (2018) and *La couleur de l'eau, Colonnes d'eau* (*The Color of Water, Columns of Water*) (2019), created in Le Parc national des Calanques in southern France, along with *Initium Maris* (2016), which focuses on the Brittany coast or *Finistère*: where the earth ends and “begins the sea.” The works isolate and present the amazing range of colors present in bodies of water, highlighting changes in density due to depth and microbial life. They also depict underwater landscapes where deep-sea fish and thousands of species coexist with artificial fishing reefs and nets, all within dynamic environments shaped by political forces that extend from land to sea.

Emanuele Coccia, whose essay is included in this catalogue, describes the sea as having a dual nature:

However, there is something peculiar here: the physical continuity between our life and marine life, the presence of this liquid inside us makes observing underwater landscapes a strange overlapping of contemplating the past and contemplating an available future. Considering marine life means reflecting on the magic of a twin who has distanced itself from us. For this reason, any form of nostalgia has been

eliminated: we can no longer return to our origins, because life is always its own future.⁵

Floc'h continues to document underwater and river environments along the French coast, both independently and in collaboration with scientists. According to the artist, this work is informed by the precedents set by the American New Topographers, whose 1970s documentation of natural environments later made major contributions to conservation efforts, and by the French DATAR project,⁶ which preserved a record of changes to the French landscape through art photography. The medium of photography has long taken the natural environment as both a subject and object of artistic exploration. However, it is worth emphasizing that especially in today's image- and information-saturated society, photographs presented as art can play an educational role, raising awareness of urgent issues among a broad audience and shedding light on new practices.

Kate Newby refers to her practice as social ecology, integrating energy generated through interactions with those involved in her productions and exhibitions into her work. She engages critically with the legacy of minimalism and land art, which emphasize the discovery of sculpture through viewers' experience, and bases her work on the paradigm of semi-permanent sculpture. By embracing accidents and unforeseen occurrences that arise on site, and accepting environmental changes such as rain, wind, and sunlight as well as shifts in mood and emotion, her work elicits fleeting sensations of healing.

This exhibition presented wind chimes titled *Calls us, calls us*. (2023–24), made in Texas, where she currently lives, and the ceramic work *always, always, always* (2023–24) produced in Mashiko, Tochigi Prefecture. The latter, featuring beautiful coloration emerging from the texture of the clay and glazes, was made in collaboration with Fujiwara Earthen Art Studio (Mashiko, Tochigi Prefecture) and sculpted through the artist's direct bodily movement like dance. Ostensibly, simply using natural materials may be perceived as conveying an ecological message. However, ceramics involve clay that is excavated from the earth, processed, and kiln-fired at temperatures exceeding 1,000 degrees, and in terms of energy consumption and resource extraction, its environmental impact cannot be

ignored. As a result, there were extensive discussions throughout the production process regarding the work's size, production techniques, transportation, and the long-term fate of ceramics.

That being said, Newby says she envisioned the work as an expression of the earth's expansiveness, requiring a scale that ensures ample space for people to walk around leisurely and sit. Fujiwara Earthen Art Studio used their ceramic slab techniques to prepare an environment in which the artist grappled with the clay. The resulting work balances wildness and refinement, filled with the joy that playing with clay brings. It features barnacle-like bumps formed with fingertips, sharp incisions made with nails, elegant curves reminiscent of sand dunes, surfaces resembling puddles, and rich gradations of cobalt blue and ocher.

For Newby, the work's itself is the experience of creating a landscape connected to our own, yet unfamiliar, through the generation of new textures. Not only are memories etched in the bodies of those involved in its creation, but she also invites direct physical engagement from viewers. The ceramic earth, cool to the touch and covered in rough protrusions, is walked upon barefoot, and gradually becomes familiar to the skin and hands as one sits. Beyond the vast, level expanse of earth, one might glimpse the Texas wind chimes, across the sea and stretching into the sky. Communication through the soles of the feet and the palms of the hands⁸: what connects Newby and us always begins with the tiniest sensations.

Takeshi Yasura creates art in the capacity of a mediator, incorporating activities such as agriculture and beekeeping into his practice. Engaging with ontology, a philosophical theme connected to his congenital disability, he takes an approach that embeds a critique of the hierarchies and disparities inherent in ecology.

The three works shown in this exhibition are independent yet interconnected. Among them is *noise* (2024), centered around a yellow cylindrical dome made of washi paper made from rice straw cultivated in Fukushima Prefecture and dyed with goldenrod. Viewers can engage with this three-dimensional work as a structure that stands within the space, or they can step inside to experience the scent of rice straw, dappled sunlight filtering

through the washi paper, and the rhythmic pulsing of flickering lights. Goldenrod is an invasive species commonly found in vacant lots on the outskirts of Tokyo and generally known for its harmful effects on rice-growing areas. Here, however, human beings facilitate an encounter between species that could not normally coexist, and the rice straw, dyed and shaped into walls, delivers an experience in which the inherent beauty of these materials and their mutual resonance can be shared.

Following the 2011 earthquake, tsunami, and nuclear disaster, Yasura engaged in repeated conversations with people who had return in Fukushima Prefecture and taken up farming there. For the *noise* installation, in addition to rice straw, he collected “stones that have existed for some time” from Fukushima Prefecture to use as weights. Water falls at periodic intervals onto drums placed around the dome, producing rhythmic sounds, while essential oils extracted from citrus fruits and floral waters (from Tokyo, Okinawa, Fukushima, and Chiba) fill the space with fragrance. The scent of fruits harvested from the land where Yasura engages in farming is blended and wafts freely through the air. Through the interplay between the structure's interior and exterior, connected by the flickering lights, and the unbounded air, ambiguous and uncertain boundaries created by the nuclear accident emerge.

Forming a constellation with *noise*, two works that address geological time scales are *glacier* (2024), which takes ice from Nepalese glaciers as its motif, and *cosmos* (2024), a storm glass that predicts weather through changes in the state of matter. While *noise* presents hidden boundaries and discrepancies within familiar materials and phenomena perceptible through the five senses, *glacier* and *cosmos* deal with timescales and changes that are difficult to grasp through bodily sensation. Many of the events depicted in these three works are visually elusive for those living in urban environments, and will not become visible without careful attention from the viewer. The layers of time and space portrayed in the three works interrelate across their respective distances, hinting at the interconnected nature of the reality we all inhabit.

Taking a bird's-eye view, what relationships are actually woven among the places where the works

are generated, and which they occupy? And how does the negotiation between living and non-living things – preserved, linked, and at times transformed – relate to the dynamics and conflicts of ecological thought?

Raphaël Zarka reimagines urban landscapes through skateboarding. As a child, Zarka explored flea markets in Montpellier, interacting with various objects, while also using the city as his playground through skateboarding. These experiences shaped his unique artistic perspective and sensibility. As skateboarders weave through the city on their small wheeled boards, executing tricks, the urban landscape is redefined as a radically different physical space. Zarka points out, “Our urban environments are structured by an order dictated by labor, restricting movement and systemically isolating the element of play.”⁹

This exhibition highlighted two signature research themes of Zarka’s work. One is the relationship between skateboarding and minimalist sculpture, and the other is the rhombicuboctahedron (a 26-faced uniform polyhedron with both square and triangular faces). Both themes are rooted in research that involves collecting photographs and found objects related to these subjects, and the artist produces sculptural works emerging from this research. This work actively links the appropriation and reuse of forms, rediscovered by revisiting history, to new spatial and conceptual dynamics.

Riding Modern Art (2005–24) is a series of works who build by collection of photographs or found footage video depicting skateboarders riding on artworks installed in public spaces. Zarka’s exploration is thoroughly examined in a paper titled *Free Ride: skateboard, mécanique galiléenne et formes simples*.¹⁰ Zarka’s boundless curiosity propels him from the evolution of skateboarding to the topography of this play, the dynamics of slopes, the structure of skate parks shaped by processes such as friction and rotation, and even the phenomenology of minimalist art by Tony Smith and Robert Morris. This exploration has gradually evolved into actual skateable works such as *Paving Space, Regular Score W8M1* (2016) and *Cycloid Ledges* (2022–24).¹¹ Meanwhile, *Catalogue Raisonné of Rhombicuboctahedra* (2009–24) examines the enigmatic rhombicuboctahedron, a form that transcends time, recurring across cultures in paintings, architecture, and even in confectionery and toys.

Whether it is the energy generated by slopes found in urban spaces, or the discovery of mystery and tranquility in geometry, these perspectives encourage reflection on how art has survived by adapting its paradigms, and how it will continue to sustain itself in the future. Zarka’s stance can be called one that considers the ecology of artworks themselves. Art is at times constrained, forced to stand unchanged as a testament to its time, even as it engages with both concrete and transcendent time-scales. But how can we ensure that art’s unique circuit of energy remains open?

No matter how much time and effort we devote to it, we can never fully grasp the entirety of ecology. That is precisely why ecological practices should not, within the order of a particular era, enforce rigid boundaries and exclude the act of art. I would like to conclude this essay with a quote¹² from the art historian Didier Semin, who was also Zarka’s professor:

In the words of John Dewey: “Art is thus prefigured in the very processes of living. A bird builds its nest and a beaver its dam when internal organic pressures cooperate with external materials so that the former are fulfilled and the latter are transformed in a satisfying culmination. We may hesitate to apply the word ‘art,’ since we doubt the presence of directive intent. But all deliberation, all conscious intent, grows out of things once performed organically through the interplay of natural energies.”¹³ The energy, the interplay of forces and the organic pressure that Zarka experienced on his skateboard are transformed, through the intertwining of a subtle dialectic between sensation and its interpretation, into sculptures that set the viewer’s thoughts in magnificent motion—free riding.

- 1 Nicolas Floc'h, *Invisible*, Amsterdam, Roma Publications, 2020, pp. 253–265.
- 2 A term coined by environmental historian and sociologist Jason W. Moore.
- 3 Taking the ecosystem that has emerged through self-organization in the Demilitarized Zone (DMZ) dividing the Korean Peninsula as a vision for the future, this project aims to restore forests. The project was presented at *The Nature Rules: Dreaming of Earth Project* (2019), held at the Hara Museum in Tokyo.
- 4 Keiko Nakamura, “Hearing Voices that Herald La Vita Nuova,” *La Vita Nuova / Jaeeun Choi*, Fondation d’entreprise Hermès, 2024, p. 66.
- 5 Emanuele Coccia, “The Sea, Beneath the Horizon,” in this catalogue, p. 17.
- 6 The *Délégation à l’aménagement du territoire et à l’action régionale* (DATAR), established in 1963, launched a series of art and photography committees between 1984 and 1989. The goal was to “represent the French landscape of the 1980s,” and 29 photographers from diverse backgrounds were dispatched to the field. This initiative became known as *La Mission photographique de la DATAR*.
- 7 Kaneri Touryo (Mizunami City, Gifu Prefecture) also assisted in research on clay. Also, at the Mori Art Museum, Newby exhibited the installation *FIRE!!!!!!* (2024) incorporating artificial marble terrazzo and indigo-dyed fabric. The artificial marble terrazzo work, created in collaboration with the Fondation d’entreprise Hermès was produced using a technique of arraying stones collected from the streets near Mori Art Museum in Roppongi and Maison Hermès in Ginza, along with fragments of ceramics, glass, lost chains, and bottle caps, during the fabrication of the flooring material. Newby produced the work at Torii Cement (Toyama City, Toyama Prefecture) during a stay in August 2024.
- 8 The exhibition also included two pocket pieces designed to be held in the palm, *You’ll never guess how this goes* (2024) and *No one can walk the world anymore* (2024). The works were kept in the pockets of gallery attendants, and when viewers noticed the caption and inquired, the attendants would place the piece in the viewer’s palm for viewing.
- 9 Raphaël Zarka, *Free Ride: skateboard, mécanique galiléenne et formes simples*, Paris, Edition B42, 2017, p. 32.
- 10 Ibid.
- 11 The photo series *Riding Modern Art* (2007–24) was additionally exhibited at a separate venue in co-organization with the Institut français de Tokyo. *Raphaël Zarka: Riding Modern Art*, Institut français de Tokyo, February 17 – April 21, 2024.
- 12 Didier Semin, “Roue libre/Freewheeling,” Raphaël Zarka, *monographie*, Paris, Edition B42, 2017, p. 99.
- 13 John Dewey, *Art as Experience*, Kindle Edition, New York, Tarcher, 2005, p. 25.

トークセッション1
「エコロジー：場所をつなぐ」
Talk Session 1
“Ecology: Connecting Places”

登壇者：椿玲子（森美術館 キュレーター）、
ケイト・ニュービー（アーティスト）
司会：説田礼子（エルメス財団 キュレーター）
2024年2月16日（金）19:00–20:00
銀座メゾンエルメス ル・ステュディオ（10階）
関連企画として開催された森美術館の展覧会「私たちのエコロジー：地球という惑星を生きるために」のキュレーターをお招きし、両展で作品発表を行ったケイト・ニュービーと共に、エコロジーの考察を深めました。

Speakers: Reiko Tsubaki (Curator, Mori Art Museum),
Kate Newby (Artist)
Moderator: Reiko Setsuda (Curator, Fondation d'entreprise Hermès)
16 February (Fri.), 2024, 19:00–20:00
Ginza Maison Hermès Le Studio (10th floor)
We invited the curator of the exhibition “Our Ecology: Toward a Planetary Living” at the Mori Art Museum to join Kate Newby, who presented her works in both exhibitions. We discussed how these related exhibitions question the theme, ecology, through the artworks.



トークセッション2
「循環と景観」
Talk Session 2
“Circulations and Landscapes”

登壇者：ニコラ・フロック（アーティスト）、
ラファエル・ザルカ（アーティスト）、
説田礼子（エルメス財団 キュレーター）
司会進行：保坂健二郎（滋賀県立美術館 ディレクター [館長]）
2024年2月17日（土）15:00–17:00
東京日仏学院
司会進行に滋賀県立美術館ディレクター（館長）の保坂健二郎をお招きし、本展に合わせてフランスから来日したアーティストのニコラ・フロック及びラファエル・ザルカと本展のキュレーターと共に、循環と景観について、それぞれの解釈を交差させました。

Speakers: Nicolas Floc'h (Artist), Raphaël Zarka (Artist),
Reiko Setsuda (Curator, Fondation Fondation d'entreprise Hermès)
Moderator: Kenjiro Hosaka (Director, Shiga Museum of Art)
Saturday, February 17, 2024, 15:00–17:00
Institut Français de Tokyo
Nicolas Floc'h and Raphaël Zarka, artists who were visiting Japan from France for this exhibition, together with Kenjiro Hosaka (Director of Shiga Museum of Art) and the curator of this exhibition, we shared interpretations of circulations and landscapes.



トークセッション3
「地層について考える」
Talk Session 3
“Thinking about Strata”

登壇者：保良雄（アーティスト）、
説田礼子（エルメス財団 キュレーター）
司会：椿 玲子（森美術館 キュレーター）
2024年2月22日（木） 19:00–20:00
森美術館 オーディトリウム（六本木ヒルズ森タワー 53 階）
関連企画として開催された森美術館の展覧会「私たちのエコロジー：地球
という惑星を生きるために」と本展の両展覧会に出展したアーティスト・
保良雄と、本展キュレーターがアートとエコロジーについて語りました。

Speakers: Takeshi Yasura (Artist),
Reiko Setsuda (Curator, Fondation d'entreprise Hermès)
Moderator: Reiko Tsubaki (Curator, Mori Art Museum)
22 February (Thu.), 2024, 19:00-20:00
Auditorium, Mori Art Museum (53F Roppongi Hills Mori Tower)

Artist Takeshi Yasura, featured in both exhibitions, “Our Ecology:
Toward a Planetary Living” at Mori Art Museum and its related
exhibition “Ephemeral Anchoring” at Ginza Maison Hermès Le
FORUM, and the Fondation d'entreprise Hermès' curator Reiko
Setsuda talked about art and ecology.

パフォーマンス
「美術鑑賞」
Performance
“Art Appreciation”

パフォーマー（クラウン）：山口ジュン、ササキ諒、
織茂サブ（尺八奏者）
2024年5月22日（水）、5月25日（土）、5月29日（水）
銀座メゾンエルメス フォーラム（8・9階）
出展アーティストのひとりである保良雄によって提案されたパフォーマ
ンス。展示作品や空間と自由に戯れるクラウン（道化師）や幽かに聞こ
えてくる尺八の音にメディエートされながら、美術を鑑賞する身体感覚
を開いていく試みを行いました。

Performers (Clown): Jun Yamaguchi, Ryo Sasaki,
Sabu Orimo (Shakuhachi player)

22 May (Wed.), 25 May (Sat.), 29 May (Wed.), 2024
Ginza Maison Hermès Le FORUM (8th and 9th floor)

This performance was proposed by Takeshi Yasura, one of the
exhibiting artists. It is an experimental endeavor that seeks to awaken
the bodily sensations of art appreciation, mediated by clowns playfully
interacting with the exhibited works and the space and the faint music
of a shakuhachi (bamboo flute) drifting through the background.



本展出品作品の実現に向けて、さまざまなかたちでお力添えをいただきました皆さまに、
ここにお名前を記し、深く御礼を申し上げます。(敬称略、順不同)

We would like to acknowledge the people who assisted in various ways in making works
a reality by listing their names below. (Titles omitted, listed in no particular order.)

謝辞

Acknowledgement

ニコラ・フロック Nicolas Floc'h
Galerie Maubert
フロラン・モベール Florent Maubert
ガブリエル・フロック Gabriel Floc'h
筑波大学下田臨海実験センター Shimoda Marine Research Center, University of Tsukuba
アゴスティーニ・シルバン Agostini Sylvain

ケイト・ニュービー Kate Newby
ロブ・ハルヴァーソン Rob Halverson
藤原陶房 Fujiwara Earthen Art Studio
藤原郁三 Ikuzo Fujiwara
藤原孝子 Takako Fujiwara
藤原彩人 Ayato Fujiwara
藤原愛 Ai Fujiwara
藤枝政史 Masashi Fujieda
藤木清昭 Kiyooki Fujiki
杉本美和子 Miwako Sugimoto
和順菜々子 Nanako Wajun
カネ利陶料 Kaneri Touryo
岩島利幸 Toshiyuki Iwashima
壺草苑 Koso-en
亀井洋徳 Hironori Kamei
村田敏行 Toshiyuki Murata
半田颯哉 Soya Handa
鳥居セメント Torii Cement
鳥居照子 Teruko Torii

Galerie Art : Concept
オリヴィエ・アントワーン Olivier Antoine
パブロ・ラミー Pablo Lamy

KAYOKOYUKI
結城加代子 Kayoko Yuki
今井有希 Yuki Imai

保良雄 Takeshi Yasura
塩原有佳 Yuka Shiobara
井上修志 Shuji Inoue
葛西柊摩 Shuma Kasai
松本幸子 Sachiko Matsumoto
角田里紗 Risa Tsunoda
井関耕平 Kohei Iseki
崎山のおばあ Grandma Sakiyama
山口ジュン Jun Yamaguchi
ササキ諒 Ryo Sasaki
織茂サブ Sabu Orimo

東洋紡糸工業株式会社 TOYOBOSHI KOGYO CO., LTD.
関ヶ原石材 SEKISTONE Co., Ltd.

ラファエル・ザルカ Raphaël Zarka
Galerie Mitterrand
セバスティアン・カルヴァーリョ Sébastien Carvalho
エンリカ・ジンガレッリ Enrica Zingarelli
ディディエ・スマン Didier Semin
deValence

HIGURE17-15cas

森美術館 Mori Art Museum
片岡真実 Mami Kataoka
マーティン・ゲルマン Martin Germann
椿玲子 Reiko Tsubaki

フランス大使館 Ambassade de France
アンスティチュ・フランセ French Institute of Japan

つかの間の停泊者／ニコラ・フロック、ケイト・ニュービー、
保良雄、ラファエル・ザルカ
2024年2月16日（金）-5月31日（金）

【展覧会】

主催：エルメス財団
会場：銀座メゾンエルメス フォーラム
協力：Galerie Art Concept, Galerie Maubert,
Galerie Mitterrand, KAYOKOYUKI
後援：在日フランス大使館／アンスティチュ・フランセ

【エルメス財団】

理事長：オリヴィエ・フルニエ
ディレクター：ローラン・ベジョー
プロジェクト主任：ジュリー・アルノー
プロジェクト・マネージャー：ヴィクトリア・ル・ゲルン
コミュニケーション主任：アナイス・ケーニッヒ

【エルメスジャポン株式会社】

代表取締役社長：有賀昌男
コミュニケーション担当 バイスプレジデント：亀井誠一
キュレーター：説田礼子
制作：有川愛彩、田辺裕子
設営：HIGURE17-15cas

【カタログ】

アート・ディレクション：須山悠里
デザイン：小河原美波
編集協力：柴原聡子、橋場麻衣
撮影：高橋健治（明記および70-71頁以外）、板垣旭洋（12、28-29、
38-39、46、52、63-68、72、75右上、左下、76-101頁）、
保良雄（74、75頁左上、右下）
英語訳：クリストファー・ステイヴンス（3、92-97頁）、
サム・ホールデン（6、24、37、48 校正：66、68、71-72、75-76頁）、
ローリー・フルヴィッツ（17-19頁）、ケイト・ブリッグス（59-61頁）、
中島裕子（66、68、71-72、75-76頁）
日本語訳：西田英恵（14-16頁）、篠原範子（56-58頁）
制作・発行：エルメス財団
印刷：株式会社八紘美術

禁無断転載

銀座メゾンエルメス フォーラム

〒104-0061 東京都中央区銀座5-4-1 8・9階
Tel. 03-3569-3300

本展は森美術館開館20周年記念展「私たちのエコロジー：地球という惑星を生きるために」との関連企画として開催されました。

森美術館開館20周年記念展

「私たちのエコロジー：地球という惑星を生きるために」
会期：2023年10月18日（水）-2024年3月31日（日）
主催：森美術館
企画：マーティン・ゲルマン（森美術館アジャント・キュレーター）、
椿 玲子（森美術館キュレーター）
＊第2章ゲスト・キュレーター：バート・ウィンザー＝タマキ
（カリフォルニア大学アーバイン校美術史学教授、美術史家）

Ephemeral Anchoring / Nicolas Floc'h, Kate Newby,
Takeshi Yasura, Raphaël Zarka
February 16th (Fri.) – May 31st (Fri.), 2024

Exhibition:

Organized by: Fondation d'entreprise Hermès
Venue: Ginza Maison Hermès Le Forum
Supported by: Galerie Art Concept, Galerie Maubert,
Galerie Mitterrand, KAYOKOYUKI
Under the auspices of Embassy of France / French Institute of Japan

Fondation d'entreprise Hermès:

President: Olivier Fournier
Director: Laurent Pejoux
Head of projects: Julie Arnaud
Projects manager: Victoria Le Guern
Head of communications: Anaïs Koenig

Hermès Japon Co., Ltd.:

President: Masao Ariga
Vice president communication: Seiichi Kamei
Curator: Reiko Setsuda
Production: Aisa Arikawa, Hiroko Tanabe
Exhibition installation: HIGURE17-15cas

Publication:

Art director: Yuri Suyama
Design: Minami Ogahara
Editorial cooperation: Satoko Shibahara, Mai Hashiba
Photo: Kenji Takahashi (except as noted and pp. 70-71),
Akihiro Itagaki / Nacása & Partners Inc. (pp. 12, 28-29, 38-39,
46, 52, 63-68, 72, 75 top right, bottom left, 76-101),
Takeshi Yasura (pp. 74, 75 top left, bottm right)
Translation from Japanese: Christopher Stephens (pp. 3, 92-97),
Sam Holden (pp. 6, 24, 37, 48, proofread of: pp. 66, 68, 71-72, 75-76),
Hiroko Nakajima (pp. 66, 68, 71-72, 75-76)
Translation from French: Laurie Hurwitz (EN pp. 17-19),
Kate Briggs (EN pp. 59-61), Noriko Shinohara (JP pp. 56-58)
Translation from English: Hanae Nishida (pp. 14-16)
Produced and published by Fondation d'entreprise Hermès
Printed in Japan by HAKKO Bijutsu Co., Ltd.

© 2025 Fondation d'entreprise Hermès
All Rights Reserved.

Ginza Maison Hermès Le Forum

8F/9F, 5-4-1, Ginza, Chuo-ku, Tokyo 104-0061
Tel. +81 (0)3-3569-3300

This exhibition was held in conjunction with the Mori Art Museum's 20th anniversary exhibition, "Our Ecology: Toward a Planetary Living."

Mori Art Museum 20th Anniversary Exhibition "Our Ecology: Toward a Planetary Living"

Exhibition period: October 18th (Wed.), 2023 – March 31st (Sun.), 2024
Organizer: Mori Art Museum
Curated by: Martin Germann (Adjunct Curator, Mori Art Museum),
Reiko Tsubaki (Curator, Mori Art Museum)
Guest Curator for Section 2: Bert Winther-Tamaki (Professor, Art History
Department and Visual Studies Ph. D. Program, University of California, Irvine)



111