

23 APR. - 31 JUL. 2021



FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

GINZA MAISON HERMÈS LE FORUM



EXHIBITION CUTTINGS

AN EXHIBITION BY MATHIEU COPELAND



FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

GINZA MAISON HERMÈS LE FORUM

エキシビジョン・カッティングス／マチュウ・コプランによる展覧会



EXHIBITION CUTTINGS AN EXHIBITION BY MATHIEU COPELAND

エルメス財団はロンドンを拠点にするフランス／英国人キュレーター、マチュウ・コブランによる日本で初の展覧会「エキシビジョン・カッティングス」を開催いたしました。マチュウ・コブラン(1977年生まれ)は、2003年から展覧会というプラットフォームを用いながら、どのようにその伝統的な役割や枠組みを揺るがすことができるかに挑み、新たな展覧会の体験や知覚を提案するような実践を続けてきました。例えば、共同キュレーションの展覧会であった「Voids. A Retrospective(空虚。回顧展)」(ポンピドゥー・センター、パリ、2009年／クンストハレ・ベルン、2009年)では、ギャラリー空間を空にすることを試みた歴代の展覧会を回顧展形式で再訪しました。完全なる空虚(無)としての展覧会の体験は大きな議論を呼びました。また、単独キュレーションでは「A Retrospective of Closed Exhibitions(閉鎖された展覧会の回顧展)」(クンストハレ・フリアート・フリブール、2016年)にて、アーティストの表現として閉鎖された歴代の展覧会をとりあげました。後者は、本展でも、ドキュメンタリー映像作品として改めて紹介されました。

本展「エキシビジョン・カッティングス」は、「カッティング(Cutting)」という言葉の持つ、2つの意味から構想されています。ひとつは、植物の「挿し木・接ぎ木」を示すもので、有機体が人工的に生命を育むことをメタファーとしています。これは、ある作品が一時的に切り取られて展覧会の場所に移植され、その期間を通じて、鑑賞者とともに育まれる束の間の生態系を暗喩するものとして理解することができるでしょう。また、もうひとつは、新聞などの切り抜きや映画などの編集作業の意味で、過去に行われた展示のアーカイブから文字どおり「カッティング」して制作を続けるコブランの身振りを示すものになります。

コブランは、挿し木や切断、編集といったキーワードを用い、ミニマルな美学で展覧会という場のもつ可能性を問います。異種混合の新しい生命体が、豊かな生態系を育んでゆく環境はここでどのように体験されたのでしょうか。

The Fondation d'entreprise Hermès is pleased to present "Exhibition Cuttings", a new exhibition by London-based French/British curator Mathieu Copeland and his first in Japan. Since 2003, Copeland (born in 1977) has been using exhibitions as a platform to question their traditional roles and frameworks, through a curatorial practice that proposes new ways of experiencing and perceiving exhibitions. For example, the co-curated exhibition "Voids. A Retrospective" (Centre Pompidou, Paris, 2009 / Kunsthalle Bern, 2009) revisited historic exhibitions which presented nothing but an emptied gallery space. This exhibition sparked a huge debate, as what were to be experienced were exhibition spaces entirely void. In his solo curatorial project, "A Retrospective of Closed Exhibitions" (Kunsthalle Friart Fribourg, 2016), Copeland brings together past exhibitions where exhibition spaces were closed by artists as artistic gestures. The latter will be seen anew in this exhibition, now as a documentary film.

"Exhibition Cuttings" is conceived from the two meanings of the word «cutting». The first refers to the «cutting and grafting» in plant propagation, which serves as a metaphor for an organic body that is being artificially grown. This can also be understood as a metaphor for the fleeting ecosystem of this exhibition, in which a work of art is temporarily cut out, transplanted to the gallery space, and nurtured with the viewer throughout its duration. The other refers to the more familiar meaning of the word, the editing process of newspaper clippings and movies, and relates to how Copeland himself has been working —by literally «cutting» from the archives of past exhibitions.

Using keywords such as cutting, grafting, and editing, Copeland explores the possibilities of exhibitions with what only appears as a minimalist aesthetic. One wonders how viewers will experience these new territories, these environments with a rich ecosystem nurtured by new hybrid organisms.



展示／クロージング・パーティー

大崎清夏 詩人

任意の一日に
運びこまれて
そこに円環が
あるようになる

約束された湿度と
約束された音楽
いつものように
設計者は不在

仮設の保育器を
濾過された光が暖めるとき
人工の音寵を 幾つかの
靴音が混ぜり返す

約束された湿度と
約束された音楽
無風の空間に隔離され
揺動を待つ土塊のために

有機物が展示されるときには
見えないものも展示されるから
あなたはすこし
不服かもしれない

仮設の円環に
栄養を芽吹かせるのは
来て去る者が立てる
さざ波

あるいは電子音の波が
海の波に洗われた頃の記憶を
柔らかい土の隙間に
呼び起こすだろうか

ひと挿しの甘夏の枝が
いつかその幹を展示する頃
やがて持続音は止んで
水面の静止する日が来る

任意の一日に
解体された円環は
別の円環へと
回収されるだろうか

円環を展示するのは 切断
あなたを展示するのは だれ？

Exhibition / Closing Party

Sayaka Osaki Poet

Carried in
On an arbitrary day
There, a circle
Comes into being

Humidity as promised
Music as promised
But the designer
Absent always

In this temporary setting
Filtered light warms an incubator
And it responds, mixing footsteps
Into the artificial grace of sound

Humidity as promised
Music as promised
Quarantined in windless space
Earth awaiting movement

When the organic is on display
The invisible is on display too
Perhaps that's why you might
Feel some small objection

In this temporary setting
In this circle, ripples raised
By those who come and go
Bring forth the nutrients

Or are the waves of electronic sound
Calling forth from openings in the soft soil
Memories of ancient days when
Oceanic waves washed over all?

One day, when the Amanatsu's branch
Grows as thick as its trunk,
The continuous sound will cease
And the water's surface will grow still

On that arbitrary day
Will the disbanded circle
Come together again to form
Another circle again?

What the circle shows us is separation
But who is it that shows us you?

新しいアートの生態系を育む

マチュウ・コブラン キュレーター

エキシビジョン・カッティングス

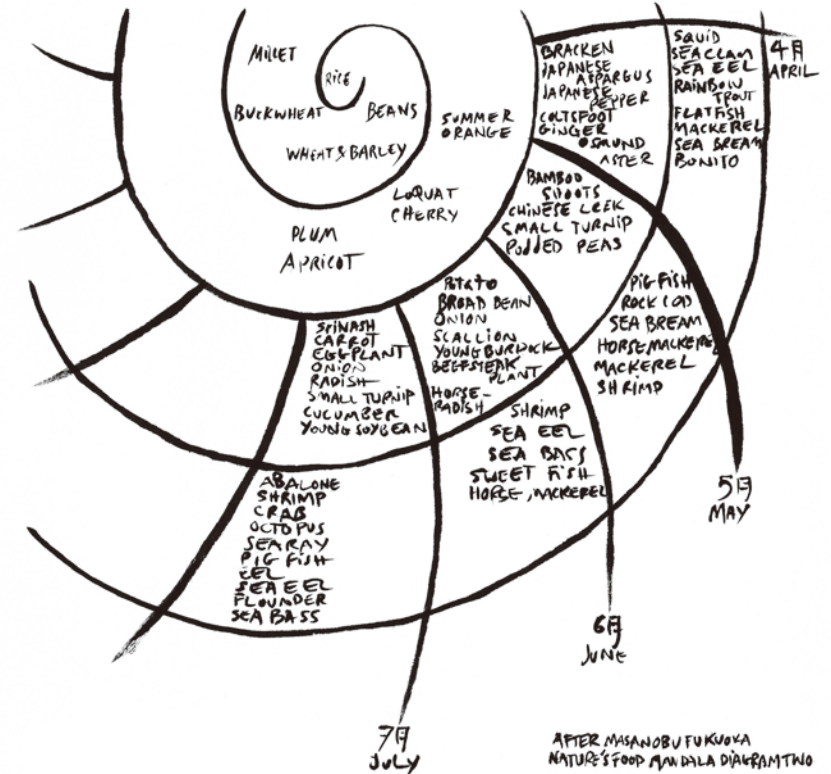
展覧会とは、それを具現化し、再現するもののアンサンブルで成りたっている。それは例えば、作家名、キュレーター名、タイトル、壁面テキスト、キャプション、作品リスト、音声ガイドなど、展覧会に付随する一連の要素のことであり、ジェラルド・ジュネットの言う「パラテキスト」である。ジョセフ・グリグリーは、これらを「展覧会のプロテゼ（人工軟骨）」と揶揄するが、それは展覧会の本質に迫ろうとする彼の問いかけでもある―「展覧会はどこから始まり、どこで終わるのか。展覧会とは、単に具現化された個別具体的な作品に関することだけなのか。あるいは、プレスリリース、招待状、チェックリスト、カタログ、デジタルメディアなど、展覧会から派生するさまざまな慣習的な仕事をも含むのか。もしそうであるならば、それらはどういった意味を持つのか。」「展覧会の実践（これだけに限らないが）に関連するこうした慣習」を、グリグリーがあえて「プロテゼ」と表現する理由はここにある^{※1}。

J・ヒリス・ミラーは論文「宿主としての批評家」の中で、「パラ(Para)」という接頭辞を「近接と距離、類似と差異、内部と外部を同時に意味する二重の対照的な接頭辞であり…それは、境界、数居、あるいは余白のこちら側であると同時に向こう側でもあり、対等でありながらやはり二次的、あるいは補助的、あるいは従属的なものである―ちょうど亭主に対する客、主人に対する奴隷のように。この接頭辞のつくものは、内部と外部を分かち境界の両側を同時にあらわす、というだけではない。それはまた、境界そのもの、内部と外部を結ぶ浸透膜の役割を果たすスクリーンでもあるのだ。それは、内部と外部の境界を曖昧にし、外部を内部へ、内部を外部へ横滑りさせ、両者を分離しながら結合させる」ものと定義する。^{※2} この「パラ」という接頭辞とプロテゼは、拡張という点に関連しているといえよう。プロテゼは、身体の損傷部を埋めるように挿入される。壊れた実体、断片的で不完全な現実を完成させるために用いられる。つまり、プロテゼは、展覧会に従属しながらも、展覧会の一部ではない。あくまでも補助的で、展覧会そのもののアイデンティティとは無関係であることを主催者に対し、常に主張する。ひとつの補足的な要素として展覧会に寄生し、裾にまとりつきながらも、決してその一部にはならないのである。

曖昧で不確かな展覧会の物質的性質は、一方で展覧会を知的で開かれたものにする一展覧会は、私たちの知覚を刺激し、驚かせ、また絶えず実験的である。そこで、展覧会が同時にパラテキストでもあるような場合について考えてみよう。私はつねづね、芸術作品をそれらのものではない言説のために搾取することは、あってはならないことだと考えてきた。芸術作品はそれそのものを通して、またそれそのもののために存在している。一方で、芸術作品の多義性は、それを定義するものによってもたらされている。そして、作品の意味を一時的に保証、もっといえば指標化する手段のひとつとして、展覧会がある。意味の担い手としての展覧会は、作品から自律を宣言しながらも、それは同時に作品への依存を主張することでもある。パラテキストとは、決して展覧会から切り離された付属的なものではない。ジュネットが主張するように、展覧会にとって不可欠なものである。パラテキストは、展覧会そのものであり、逆もまた然りである。そして展覧会の繊細な構造は、まさにこのパラテキストによってつくられている。

個人的には展覧会をひとつの拡張された生命体として捉え、挿し木や接ぎ木といった園芸用語を借りながら説明するほうが、実はしっくりくる。展覧会とは「植え替え」られることで複製されてきた一連の生命体であり、それらが結合することでひとつの有機体を形成している。台木と癒合した接ぎ穂は、台木と同じ物質性をもつ。それは、根を張った共生ともいえる。そこで、展覧会とそのカタログを、互いを育み、違いを尊び、認めあいながら成長していく自律した主体として想像してみようではないか。

カタログと展覧会が構成するアンサンブルは、「展覧会」というひとつの総体をつくりあげる。展覧会という親から派生した（「展覧会二世」とでも呼ぼうか）カタログは、親の遺伝子を単純に増殖させたものである場合が多い。テーゼ（あるいは、アイデアや直感）を空間に配置することが多くの展覧会



マチュウ・コブランによる福岡正信の「四季の食物マンダラ図」スケッチ
参照：福岡正信『自然農法 わら一本の革命』（春秋社、2004年、201頁）
Masanobu Fukuoka' Nature's food mandala diagram, sketched by Mathieu Copeland.
Reference: Masanobu Fukuoka, The One Straw Revolution. Shunjusha, 2004, p.201

のあり方であるならば、カタログは本来の意図を理想的な形で表しているとはいえない。そもそもカタログとは、単に言葉を図版とともにまとめただけのものではない。展覧会に関連する出版物は、展覧会に移植された接ぎ穂だ。二つの自律した主体は、互いを糧としながら、違いを受けいれ、認めあい、成長していく。

バックミンスター・フラーは、「エフェメラリゼーション(短命化)」を「同じ単位のエネルギーM(物質)、エネルギーR(放射線)、I(知性)で、より多くの機能を加速度的に達成できるようになること」^{※3}と定義している。展覧会とは、本質的には儚いものだ。主催美術館のスケジュールに合わせて決められた期間だけ存在する。一方で、カタログはその時間を再現しながらも、それをさらに超えることができる。展覧会が終わったあともカタログは残りつづけ、回顧的・予見的な記憶へとつながっていく。それは展覧会の生きた、今まさに進行中の記憶であり、同時に展覧会の唯一生き延びた部分でもある。

フラーの方程式を参照しながら、カタログという付録とオブジェの過剰な生産（これは、カタログを物理的に制作するにあたってでも避けられないのだが）から成りたつ展覧会という複合体やこれを支える芸術のグローバルな生産体制について検証し、その正当性について考えてみたい。いま、展覧会のエコロジー、そしてカタログを「展覧会」という生態系の中において再考することが急がれる。現在の社会・経済環境はどのような相互作用の中でもたらされたのかを精査しながら、カタログのもつ可能性について考えてみよう―カタログという接ぎ木こそが、展覧会という儚い生態系のバランスを守ることができる。

エモフォニーとしての展覧会

展覧会は、環境問題への取り組みに対する指針を示すとともに、その対象となるべきものでもある。科学者であり、農学者であり、哲学者でもあった福岡正信は、高度経済成長期の日本社会が経験したさまざまな環境問題に心を痛め、近代農業も、何世紀にもわたって受け継がれてきた伝統農法も否定し、新しい農業のかたちを提唱した。福岡の著書『自然農法・わら一本の革命』（1975）は、私たちが依存するグローバルな食料システムに根本から挑む農業や食のあり方、そして、人類の知の限界を示したマニフェストであり、大量絶滅や気候変動といった問題に、根源的かつラディカルに応答する哲学書でもある。

1968年から1971年にかけてフィル・ニブロックは、代表作である《環境 (Environments)》シリーズ四作を発表した。ダンス、音楽、映像など、一連のイベントで構成されたこの「言葉のないシアター」は、ジャドソン記念教会での展示を皮切りに、シラキュースのエヴァーソン美術館、コーネル大学のハーバート・F・ジョンソン美術館、そして最後にニューヨークのホイットニー美術館で順次発表され、ジョナス・メカスの言葉を借りれば「ダンサーの動きやイメージに内包された生命のエネルギーが、ほぼ損なわれることなく表現されていた」^{※4}。各《環境》に合わせて構成された映像やスライド・イメージが空間に投影され、それらと交差するようにダンサーがパフォーマンスをする。ダンサーのシンプルな動きは、会場に投影された静穏なイメージと見事に溶け合っていた。映像とスライド・イメージは、ある特定のエリア（過去2回のイベントでは、ニューヨーク州、アディロンダック山地の半径100マイルと半径1,000インチ内のエリア）をマッピングしており、投影されたイメージ、音楽、ダンサーの動きが重なり、美術館内につかの間の環境をつくりだしていた。今にして思えば、本作品のパフォーマンスに使われた音楽は、のちにニブロックの代名詞となるミニマル・ミュージックのごく初期の段階のものであったことがわかる。

グスタフ・メッツガーは、環境を「目には見えないもの！ 環境とは、人間が自然に付け加えた余計な付加価値」と定義する。彼はこう続ける。「私が言いたいのは、自然という用語・概念と、環境という用語・概念を、区別して考える必要があるということだ。この2つをいっしょくたにしてしまったことが、現在の大きな混乱を招いている。その背後にはさまざまな思惑があるのだが、それについては後で述べることにしよう。私は『環境』を『目には見えないもの』と定義している。まず、自然がある。環境とは、人間が自然に付け加えた部分をいう。そして、その介入はしばしば破壊的であり、壊滅的だ。環境にはもうひとつの形態がある。人間がつくりだす人工的な環境だ。極端な定義ではあるが、これから非常に複雑な問題を整理するにあたり、この定義が役に立つことが分かるだろう。自然と環境を区別することで、私たちが直面する深刻な問題の核心—人類の滅亡をも含む—に迫ることができるのだ」^{※5}。

展覧会も「生態学的哲学」のプリズムを通して考えてみることができるだろう。「生態学的哲学」とは、ディーブ・エコロジーの父であるアルネ・ネス^{※6}が提唱し、自然とのエコロジカルな調和と均衡を説いた「環境哲学」と、ポスト構造主義の哲学者であり、精神分析家のフェリックス・ガタリが唱えた「三つのエコロジーの作用領域—環境、社会関係、人間的主観性」^{※7}の倫理的・政治的結合を含む概念である。ここに「エコフォニー」を加えて、この領域をさらに拡張してみたい。

エコフォニーは、1974年に音楽集団「芸能山城組」を創立した芸術家であり、科学者としても活躍する大橋久（山城祥二としても知られる）がつくった造語だ。エコフォニーの「Eco（エコ）」は、ギリシャ語で「家」を意味する「oik-」「oiko-」に由来し、その組み合わせによって、1:住まい、あるいは環境（例えば「ecospecies（生態種）」や、2:生態学、あるいは環境の（「ecocatastrophe（環境大異変）」）などの意味をもつ。これに、特定の言語の話者であることを表す名詞や、楽器名をつくるために用いられる接尾辞「-phone」に由来する「Phony」を合わせて完成する。つまり、エコフォニーとは私たちが住まう



粘土団子（2021年4月28日）
Soil ball, April 28th, 2021

地球環境の共通言語である「環境言語」を話す、すべてのものを内包するとともに、その環境とはひとつの楽器であるという概念をも含んでいる。

これらの儚くも多様な環境を構成するさまざまな言語は「ポリフォニー」に似ている。そして、独立したさまざまな要素が調和することで成りたつという点において、展覧会もまたひとつの「ポリフォニー」である。「ホモフォニー」（主旋律をいくつかの和声を支えることで形成されるテクスチュア。しばしばリズムのコントラストも加わる）や「ヘテロフォニー」（さまざまな奏者が同一の旋律を、変化をつけながら同時に進行させることで得られるテクスチュア）も、展覧会モデルのおもしろいメタファーとなりうる。しかし、究極的には展覧会をひとつの「エモフォニー」（英語の形容詞emotional[感情の]の語尾を省略してつくる接頭辞「emo-」から成る新造語で、「深い感情を表す環境言語」の意味）のモデルとして、思い描くことはできないだろうか。

新しいアート・エコシステムズ 新しいアートの生態系に向けて

エコロジーへの関心が高まる今、新しい展覧会のあり方が求められている—時代遅れのモデルから脱却し、鑑賞者の関心呼び戻し、鋭い洞察を育むような展覧会が。さまざまな危機に際し実践されてきた対策や、休耕（農地は耕すものの、地力を回復させるために一定期間、種をまかないこと。余剰生産の回避にもなる）といった農業の実践に倣った新しいキュレーションのモデルは、持続可能なアートの生態系を実現する。本稿で提言する新しいアートの生態系「ニュー・アート・エコシステムズ」は、芸術を解放するためのシナリオや芸術の新しいあり方、ラディカルな実践を探索するためのワークショップとなる。さまざまな実験的モデルを試行するなかで蓄積されるリソースは、仮説の検証や構造改革を行ううえで、いろいろな手がかりを提供してくれる。新しい理論的・実践的展望は、ラディカルな文化的実践—1:展覧会やカタログのあり方に関する規範的な考えを打ち壊し、2:先進的な展覧会を通して、行動を呼びかけること—を探索するなかで育まれていく。グラシエラ・カルネヴァーレの至言のごとく「文脈が変われば、私たちも変わらなければならない」。

フランス語の表現「Être à l'écoute」は、「聞いている」あるいは「聞いている存在」と直訳できる。ニュー・アート・エコシステムズでは、人は聞く存在でなければならない。未知の土地から収穫した知識にも、歴史に残らなかった人物の声にも、傍流のアーティストが訴えつづけた問題にも耳を傾ける。



甘夏 (2021年4月28日)
Amanatsu orange, April 28th, 2021

強靱なステートメントだけではなく、根本的な身振りにも耳を傾ける。新しい声にも耳を傾ける。あらゆるものに耳を傾ける。今こそ、互いを尊重し、柔軟に協働するコレクティヴの実践が求められている。今こそ、個展、グループ展、回顧展、テーマ展といったこれまでの形式に反旗をひるがえし、新しい展覧会のかたちを模索しなければならない。今こそ、あらゆるプラットフォームを用いて、社会と向きあわなければならない。今こそ、さまざまな課題やラディカルな思索を、展覧会、カタログ、そして対話として具現化させなければならない。

アート・インスティテュション
美術機関とは、その建物を指すのではない。芸術のために働き、献身する人々の魂を指す。私たちは今、差しせまる危機に取り組むために、反美術館の構造を研究し、あらゆる美術館を揺さぶらなければならない。芸術産業の過剰生産・過剰供給が、地域、地方、国、そして国際的なレベルでもたらす影響を精査し、これを見直していかなければならない。展覧会は、美術館という環境の中につくられた一時的な環境にすぎない。しかし、ニュー・アート・エコシステムズは、コミュニティを巻きこみながら、構造改革を推進するためのエネルギーとなる。そして、生態系全体に関わる根本的な問題を提起していく。それはすなわち、アートの生態系を異種環境の集積ではなく、ひとつの環境として捉え直すことでもある。

ニュー・アート・エコシステムズ憲章草案

ニュー・アート・エコシステムズは、環境に配慮したものでなければならない。変化に適応しながら、1:より持続可能な芸術を生みだすための課題や、2:持続可能なコミュニケーションを維持するための方法について、考えていく必要がある。展覧会のエコロジーと、カタログを美術館の生態系の中で再考することが、いま急務である。展覧会の目的が「何かを誰かに見せるのではなく、誰かに何かを見せること」になっているとビエール・ユイグが指摘するように、空間を「埋める」ことが展覧会とされる場合が、あまりにも多い。展覧会を根本的に再考するなかで、私たちは以下のことを優先的に考えて

いかなければならない。

- ・必要最小限の輸送と移動
- ・制作のローカル化、および輸送の短絡化
- ・再生やりサイクルから生まれる作品の支援
- ・環境への問題意識と教育の促進
- ・「ケア」を新しい倫理とする展覧会づくりや美術館制度の構築
- ・パーマカルチャー(持続型農業)の理念を活かした持続的かつ日常に根ざした美術館の運営

- ・ニュー・アート・エコシステムズは、その社会的責任を果たすために尽力する。私たちは芸術とともにあり、展覧会が変われば、鑑賞者も育っていく。国際博物館会議(ICOM)が掲げる美術館ガバナンスにもあるように、ニュー・アート・エコシステムズは、その拠点となるコミュニティ、地域、団体など、より広いオーディエンスと交流し、彼らを教育する重要な役割を担っている。美術機関の責任は、ギャラリースペースにとどまらない。私たちは、以下のような責任についても考えていかなければならない。
- ・環境やコミュニティから搾取する企業活動に抗議し、こうしたビジネスからのファンディングや支援の打ち切り
- ・より公正な芸術経済の確立。芸術に関わる労働者、アーティスト、スタッフへの対価の公正性および透明性の確保
- ・ニュー・アート・エコシステムズに関わるすべてのチームや活動が、その力を発揮できるようあらゆる方向から支援
- ・制度中心から、コミュニティ中心へ
- ・地域アートとキュレーターのつながりの強化
- ・教育機関や若いオーディエンスの育成

- ・ニュー・アート・エコシステムズの脱植民地化は、ある道徳的な協定を前提としている—美術機関の遺産を受けつぐ私たちは、先進的かつ新しい芸術のあり方を模索していくにあたり、たゆみない自己批判を実践していくことを約束しなければならない。あまりにも多くの芸術改革が、形ばかりのパフォーマンスに終わってしまった。そうならないためにも、2020年6月に出されたボストンの芸術文化従事者による請願書「人種差別の撤廃と社会変革を求める公開書簡」に倣い、「歴史的に排除されてきたコミュニティが搾取されない、相互に利益のある公正かつ信頼できる協定」を結ぶ必要がある。エコロジーの脱植民地化という根本的な社会問題と向きあわずして、変化はありえない。私たちは、次のような構造変革を積極的かつ強力に推進していく。
- ・分野、ジャンル、年齢、文化的アイデンティティにかかわらず、すべてのアーティストに対して公平なスペース・時間・資金の提供
- ・美術機関内での継続的な議論の推進
- ・あらゆる人々を受け入れる包摂的なコミュニティの構築
- ・変革のために必要な優先課題の見直し
- ・形式主義の是正
- ・植民地的搾取や構造調整計画の廃止
- ・制度的差別の撤廃

※1 ジョセフ・グリグリー『展覧会のプロテゼ』(ザック・カイズ[編]、スタンバーグ・プレス、2010)。

※2 『脱構築と批評』(ハロルド・ブルーム[編]、シーベリー・プレス、1979)で発表された論文。

※3 R・バックミンスター・フラー『ユートピアか忘却か—人類の行方』(ジェイミー・スナイダー[編]、ラース・ミューラー・パブリッシャーズ、2008[1969])。

※4 ヴェレージ・ヴォイス(1970年5月28日)。

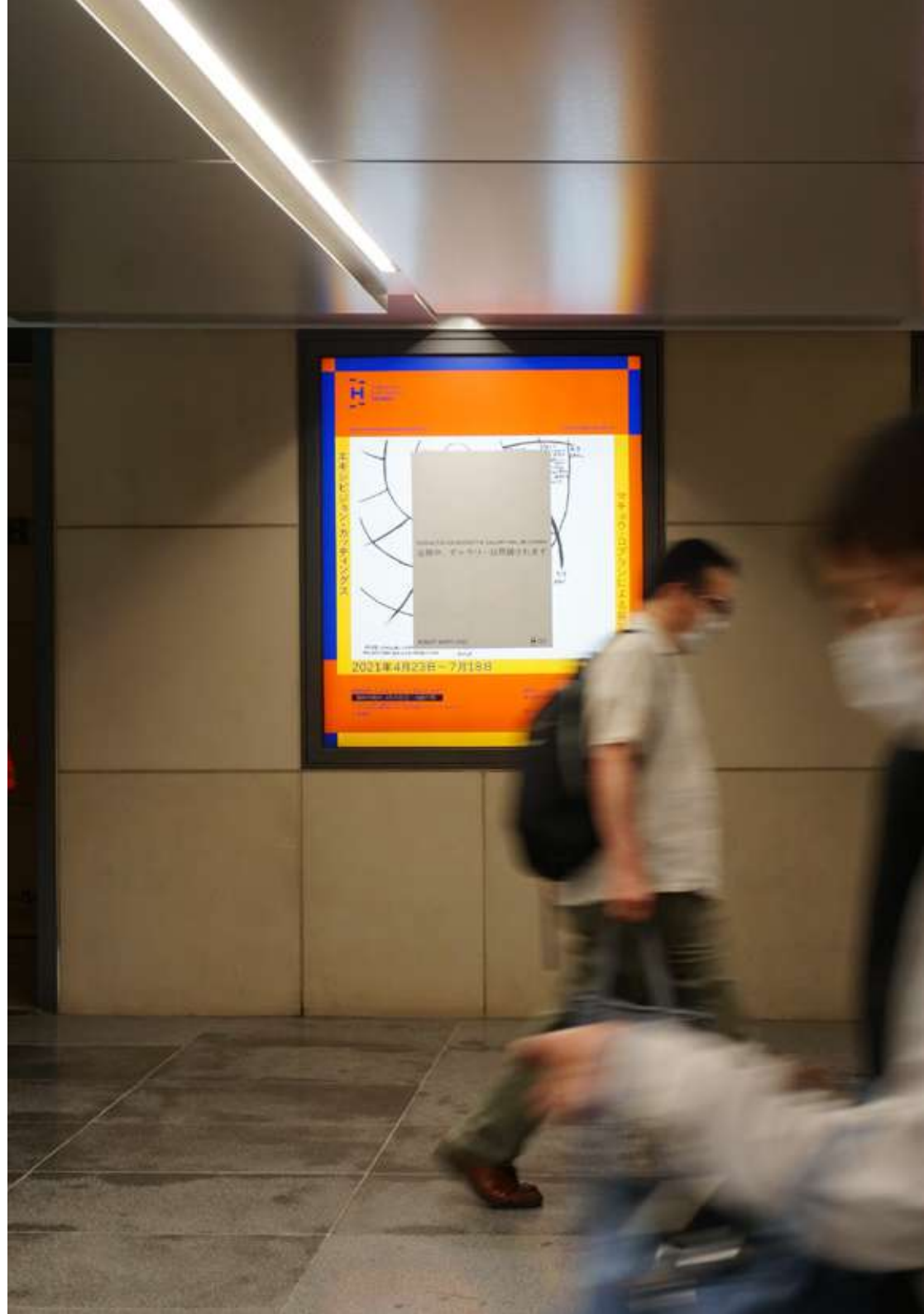
※5 1992年9月13日(日)にロッテルダム(V2)で行われた「デモンストレーション/レクチャー/セミナー」のために書かれた、あるいはこの頃に書かれたと思われるグスタフ・メッツガーの未発表のメモより。

※6 アルネ・ネス『ディープ・エコロジーとは何か: エコロジー・共同体・ライフスタイル』(ケンブリッジ大学出版局、1989 [1976])。

※7 フェリックス・ガタリ『三つのエコロジー』(ガリレ、1989)。

DURING THE EXHIBITION THE GALLERY WILL BE CLOSED
会期中、ギャラリーは閉鎖されます

ROBERT BARRY, 2021



Nurturing New Art Ecosystems

Mathieu Copeland Curator

Exhibition Cuttings

Exhibitions are accompanied by an ensemble that presents them, represents them, and thus make them present. This set made up of connected forms, “paratexts”—to borrow Gérard Genette’s term—and “exhibition prosthetics,” in Joseph Grigely’s provocative turn of phrase, associates the name of the artist, the name of the curator, the title, the wall texts, the labels, the list of artworks, the audio guide etc. Grigely questions the reality of the exhibition, “where does an exhibition begin and end? Is an exhibition just about the materialization of specific works of art, or is it also—and if so, in what ways—about the various conventions that go into the making of exhibitions, which include press releases, announcement cards, checklists, catalogues, and digital-based media?” He thus prefers talking in terms of exhibition “prosthetics” “to describe an array of these conventions, particularly (but not exclusively) in relation to exhibition practices.”¹

J. Hillis Miller, in *The Critic as Host*, defines “para” as “an antithetical prefix which designates both proximity and distance, similarity and difference, interiority and exteriority [...], something that is situated at once on this side and that side of a boundary, a threshold or a margin, of equal status and yet secondary, subsidiary, subordinate, like a guest to his host, a slave to his master. Something that is “para” is not only at once on both sides of the boundary separating interior and exterior: it is also the boundary itself, the screen acting as a permeable membrane between the within and the without. It involves their confusion, letting the exterior in and the interior out, it divides and unites them.”² The relation to the prosthesis, for its part, is the extension. The prosthesis is constructed in the negative from a damaged body. It contributes to complete a broken entity, a fragmented and incomplete reality. Although attached to the exhibition, the prosthesis does not belong to it and will always be a reminder to its host that it is complementary, and not identity-related. It contributes to it as an added piece, a parasite. It wavers around the fabric of the site—and never becomes part of it.

If the material nature of the exhibition is indecisive and intangible, it is also intelligible and intellectual, while also being perceptible, a source of wonder and continually experimental. So let us consider those occurrences where the exhibition is also the paratext. It has always seemed fundamental to me not to exploit artworks and put them at the service of a discourse that is not theirs. A work exists through and for what it is. The polysemy of a work of art comes through what defines it. The exhibition is one of the vehicles that can temporarily hallmark, and even index, a work. As a bearer of meaning, it declares its desire for autonomy with regard to the work, and in so doing asserts its dependence. The paratext is not a remote value of the exhibition. In the footsteps of Genette, the paratext is an integral part of the exhibition. It is the exhibition, and vice versa. The paratext of the exhibition structure the sensitive architecture that exhibitions are.

I would more readily borrow from the botanical glossary the vocabulary of cuttings and grafts, as augmented organisms. The exhibition is a series of replicated organisms, “re-potted,” which bind together and form just one. A foreign graft that adapts to its host and shares the same material character. A symbiosis that takes root. Let us imagine the exhibition and its catalogue as two autonomous entities that nurture one another, which recognize one another while accepting their differences, and which make each other grow.



福岡大樹が福岡正信自然農園から土と甘夏の苗を移植した(2021年4月19日)
Hiroki Fukuoka transplanted the soil and the Amanatsu orange from Masanobu Fukuoka Natural Farm, April 19th, 2021

The ensemble constituted by the catalogue and the exhibition contributes to the feeling of the whole that is the ‘Exhibition.’ The catalogue, the second generation of the exhibition one might argue, is too often the genetic multiplication of the parent exhibition. If too many exhibitions are theses (or ideas, or intuitions) spaced out, the catalogue is not, however, the original thought in its ideal materiality. It is not a work that collects written words illustrated by selected works. It seems essential to consider the publication related to the exhibition as the transplant of one with the other. Two autonomous entities that feed on each other, which recognize each other while accepting their differences, and grow.

Buckminster Fuller defined ‘Ephemerization’ as “the progressive doing of more with less per each and every reinvested resource unite of energy M (matter), energy R (radiation), and I (intellect).”³ Ephemerality by essence, exhibitions only exists for a given period of time, specified and normalized by the calendars of host institutions. The catalogue reinstates this time-frame and goes beyond. Long after the end of the event, it remains and contributes to a [retro/pro]-spective memory. It constitutes the living and ongoing memory of the exhibition, the only surviving part.

In parallel to Fuller’s equation, let us try to justify the complex formed by the addendum and the over-production of objects that also involves the industry necessary for the physical production of catalogues and its global impact on an internationalized production. It is urgent that we re-think the ecology of the exhibition, and the catalogue within the ecosystem of the ‘exhibition.’ By analysing this science of the reciprocal relations which form these social and economic environments, let us dwell on the

possibilities offered by catalogues: these cuttings make it possible to preserve those fleeting balances that exhibitions are.

Exhibitions as Emophonies

Exhibitions are both vectors and objects that should echo the fundamental ecological questions of our time. Distressed by the effect of Japan's post-war industrialisation, Japanese scientist, farmer and philosopher Masanobu Fukuoka rejected both modern agribusiness and centuries of agricultural lore. This led him to write *The One Straw Revolution* (1975), his manifesto about farming, eating and how the limits of human knowledge present a radical challenge to the global systems we rely on for our food—a fundamental and radical philosophy against mass extinction and climate change.

From 1968 to 1971, Phill Niblock realised four Environment pieces conceived as a series of “nonverbal theatre” events with dance, music and films. Shown in sequence at the Judson Church, the Everson Museum of Art in Syracuse, the Herbert F. Johnson Museum at Cornell University and finally the Whitney Museum in NYC, these pieces were—in the words of Jonas Mekas—“presenting movements and images which contained life energy with a minimum corruption”⁴. Each Environment consisted of a choreography of projected movies and slides, interspersed by dancers performing simple movements that merged perfectly with the serenity of the images. Mapping a given territory through still images and films—100 mile radius and ten hundred inch radii of the Adirondacks in New York State for the last two events—these pieces created a temporary environment of projected images, music and movement in the space of the museum. The music that originally accompanied the performances can, in retrospect, be heard as early experiments in what would soon become Phill Niblock's quintessential minimalist music.

Gustav Metzger defined the Environment as being “that which you do not see! Environment is that which humanity adds on to nature: It is the icing on the cake.” He continued: “I am putting forward the view that it is necessary to keep the terms/concept Nature separate from the term and concept Environment. The present trend to intermix the two has caused enormous confusion. Behind it lies a series of machinations, which I intend to address later. I define Environment as that which you do not see. You have Nature; Environment is the addition which man makes to nature; the addition is often of a destructive or devastating kind. There is another form of Environment, and that is the man-made Environment. As we proceed, you will find that these extreme definitions have their use, as we go on to disentangle some quite complicated issues. We shall see that once we separate Nature and Environment we have the chance to probe into matters which are central to the chief question facing us, including that of survival.”⁵

Exhibitions can be considered through the prism of *Ecophilosophy*, the philosophy of ecological harmony or equilibrium as defined by the father of deep ecology, Arne Næss⁶, and its correlated definition by post-structuralist philosopher and psychoanalyst Félix Guattari as the ethico-political articulation “between the three ecological registers, that of the environment, that of social relations and that of human subjectivity”⁷.

Expanding upon our understanding of *Ecosophy*, let us include to that broad appreciation that of *Ecophony*.

Ecophony is a term coined by Japanese artist and scientist Tsutomu Ōhashi (also known as Shoji Yamashiro), the founder in 1974 of the Japanese musical collective Geinoh Yamashirogumi. The term is composed of ‘Eco,’ from the Greek oik-, oiko-, *house*, and in its combining form that refers to 1: habitat or environment (as in for instance, *ecospecies*) and 2: ecological or environmental (as in *ecocatastrophe*); together with ‘Phony’, of -phone, used to form words referring to a speaker or speakers of a particular language or to form the names of musical instruments. This proposition encapsulates all those who speak the language of our natural habitat—the environmental language—together with the acceptance that our environmental habitat is a musical instrument.

The plurality of the languages that constitute these ephemeral environments is akin to a *Polyphony*, a term that proves to be an apt synonym to *exhibition* in as much that both are the result of a combination of a multiplicity of independent but harmonizing elements. Whereas Homophony (a texture in which a primary part is supported by one or more additional strands that flesh out the harmony and often provide rhythmic contrast), and *Heterophony* (a texture characterized by the simultaneous variation of a single line) also offer fascinating tropes for possible exhibition models, we may accept how *exhibition* can ultimately be appreciated as an *Emophony*—a neologism formed from the prefix emo-, the apocope of the English adjective *emotional*—that characterize an environmental language expressing a great depth of feelings.

Towards New Art Ecosystems

A clear break from out-dated models is necessary to propose new working structures that combat audience fatigue and cultivate acute observations along with heightened expectations. Informed by emergency responses in times of crisis, and the agricultural practice of the fallow—where a land is ploughed and harrowed but left unsown for a period in order to restore its fertility and to avoid surplus production—a new curatorial model anchors art ecosystems in a sustainable future. A workshop for emancipatory scenarios, new formats and radical practices, New Art Ecosystems presents us with the resources and the opportunities to provide possible answers to conjectural and structural questions through experimental models. Fostering new theoretical and practical perspectives through the exploration of radical cultural practices in: 1–Deconstructing the normative acceptations of what exhibitions, and catalogues, can be; 2–Advancing extreme forms for exhibitions as calls for action. In the essential words of Graciela Carnevale, “As the context changes, you must also change.”

A verbatim translation to the French expression ‘Être à l’écoute’ translates both as ‘to be listening,’ and ‘listening being.’ In these New Art Ecosystems, one must be a listening being. Listening to harvest knowledge in uncharted landscapes. Listening to unrecorded figures and sidelined artists who championed relentlessly manifest propositions. Listening to powerful statements and fundamental gestures. Listening for emerging voices. Listening to all. Now is a time for collaborations, a time to work as

comities, a time for variable collectives. Now is a time to challenge solo, group, retrospective, and themed shows. Now is a time to explore new formats. Now is a time to delegate entire platforms to reflect society. Now is a time for difficult questions and radical speculations to crystallise as exhibitions, publications, and conversations.

An art institution is not a building, but an institution whose soul is the people employed and dedicated to the art. To tackle the most pressing issues of our time, we must study the construct of the anti-museum and shake up art halls. We must challenge the abundance and over-production of the arts-industries, and question their impacts on local, regional, national and international levels. Art Ecosystems are forces for structural action that involves its communities. Exhibitions are temporary environments in the environment of the Institution. Raising fundamental ecological questions, New Art Ecosystems assume the transition from an accumulation of heterogeneous environments to consider the Environment.

A Tentative Working Charter

New Art Ecosystems must be eco-responsible. We must adapt and ask: 1–what are the key challenges to producing a more sustainable art; 2–how do we maintain communication in a sustainable way. It is urgent that we re-think the ecology of the exhibition, and the catalogue, within the ecosystem of the institution. Too often, to exhibit is to 'occupy' space. In the words of Pierre Huyghe, the aim is "not to expose something to someone, but someone to something." Amongst the fundamental refocus, we must prioritise:

- _Essential transport and travels only
- _Emphasize Local and short circuit production
- _Defend re-materialised forms of art
- _Foster awareness and education
- _‘Care’ as an alternative ethic for exhibition-making and institutional construct
- _Sustain everyday Art Institutions structure through permaculture's principles

New Art Ecosystems thrive to uphold their social responsibilities. We live with art, and as exhibitions change, public grows. To paraphrase the ICOM governance for museums, New Art Ecosystems have an essential duty to develop their educational role and interact with wider audiences from the constituent community, locality, and the groups they serves. Art institutions responsibility goes beyond the gallery space. We must:

- _Challenge sources of funding and divest from all exploitative businesses that profit from and contribute to the destruction of communities and the environment
- _Protect workers, artists, and staff through equitable and transparent pay structures for a fairer economy in art
- _Empower team and all working from a close or a far within these New Art Ecosystems
- _Centre community voices and decentre the institutional voice
- _Federate regional arts and curatorial agencies
- _Foster schools and youth audiences

A moral contract is rooted within the necessary acceptance of decolonizing New Art Ecosystems' future. Aware of Institutions' heritage, we accept the necessity for a

self-criticism as a means to blossom within new progressive directions. Mindful that gestures of changes in the arts are too often symbolic and performative in nature, in line with the June 2020 Demand of Racial Equity and Social Transformation we need to "create accountable mutual benefit agreements that do not reinforce extractive relationships to historically excluded communities."⁸ There can be no possible change without integrating the fundamental societal questions of a decolonized ecology. We need active and virulent structural changes to:

- _Dedicate equal space, time and funds to practitioners from all fields, genres, ages, and cultural identities
- _Affirm a commitment to community building through inclusivity
- _Engage a continuous discussion within the institution
- _Call for an overhaul of the status quo through a reconsideration of priorities
- _Denounce tokenism
- _Fight colonial exploitation and structural adjustments programs
- _Proscribe systemic discrimination

^{*1} Joseph Grigely. *Exhibition Prosthetics*. Edited by Zak Kyes. Sternberg Press, 2010.

^{*2} Published in, *Deconstruction and Criticism*, edited by Harold Bloom, Seabury Press, 1979.

^{*3} *Utopia or Oblivion: The Prospects for Humanity*, By R. Buckminster Fuller, first published 1969, new edition 2008, edited by Jaime Snyder, Lars Müller Publishers.

^{*4} The village VOICE, May 28, 1970.

^{*5} Unpublished manuscript note from a notebook by Gustav Metzger apparently written at the time of, or for his, 'Demonstration/lecture/seminar' at V2, Rotterdam, Sunday September 13th 1992.

^{*6} Arne Næss (1989) [1976], *Ecology, Community and Lifestyle: Outline of an Ecosophy*. Cambridge University Press.

^{*7} Félix Guattari. *Les Trois Écologies*, 1989. Galilée.

^{*8} Boston Arts and Cultural Workers. "Open Letter from Boston Arts and Cultural Workers in Demand of Racial Equity and Social Transformation," June 12, 2020.

甘夏 (2021年7月23日)

Amanatsu orange, July 23rd, 2021





育まれる展覧会

「挿し木・接ぎ木」を参照する最初の空間では、音に満たされた環境が立ち上がります。楽曲は、急進的なミニマル・ミュージックの巨匠であり、持続音を多用する音楽（ドローン・ミュージック）で知られるフィル・ニブロックが本展のために書き下ろしたものです。音楽、そしてギャラリーに満ち溢れる自然光、西原尚らによる木製の展示什器は、スペースの中央に置かれた福岡正信自然農園から届いた土と甘夏の苗を育成します。福岡正信の「わら一本の革命」はこの土から始まりましたが、根源的でラディカルな哲学は多くの絶滅危惧種や気候変動に抗する最も有効な手だてとして、今日までも果実を結び続けています。自然は育まれ、同時にある「環境」をつくりだします。その肥沃な土壌においては、土や木は展示されるにとどまらず、究極的には（環境を）展示しているのです。

育まれる展覧会（環境）

Nurturing Exhibitions (An Environment)

2021
フィル・ニブロックによる6つの楽曲、福岡正信自然農園の土・甘夏の苗、木製ベンチ、木製台座、木製プランター、スピーカー、アクリルケース、水、太陽光
6 music pieces composed by Phill Niblock, soil and cutting tree of Amanatsu orange from Masanobu Fukuoka Natural Farm, wooden benches, wooden pedestals, wooden planter, speakers, acrylic case, water, sunlight
[cover, p.3, p.9, p.10, p.15, p.19, pp.20–21, pp.22–23, p.24, pp.30–34, pp.36–37, p.61]

フィル・ニブロックによる6つの楽曲（ループ再生）
6 music pieces composed by Phill Niblock (looped)

Herbal Cooled
2020
23'07"
演奏：デボラ・ウォーカー（チェロ）
Performed by Deborah Walker (Cello)

Noizze
2020
23'05"
演奏：アンサンブルIRE
カスパー・トブリップ、フランク・ヴィグラー、
エレース・ブレンション（バス、ギター、ハープ）
Performed by Ensemble IRE
Kasper T. Toeplitz, Franck Vigroux,
Hélène Breschand (Bass, guitar, harp)

ExplMaranhaLisbon
2020
23'05"
演奏：ディヴィッド・マランハ（コントラバス、
ベル、ヴァイオリン、グラスハーモニカ、ダブルフ
ルート、シュルティボックス）
Performed by David Maranhã (Bowed
bass, bells, violins, glass harmonicas,
double cane flutes, shruti box)

Poom
2020
20'01"
演奏：スティーヴン・オマリー（ギター）
録音：ロバート・ポス
Performed by Stephen O'Malley (Guitar)
Recording: Robert Poss

Vlada BC
2020
28'02"
演奏：エリザベート・スマルト（ヴィオラ）
Performed by Elisabeth Smalt (Viola)

ExplVoxHumana
2021
23'13"
演奏：ヴォクスマーナ（声楽アンサンブル）
榎村麻衣子（ソプラノ）、神谷美貴子（ソプラ
ノ）、入澤希登（アルト）、金沢青児（テナー）、初
谷敬史（テナー）、松井永太郎（バス）、西川竜
太（合唱団設立者、監督）
監修：西原尚
録音・ミキシング、エンジニア：三浦実穂
Performed by Vox humana (Vocal
ensemble)
Maiko Inamura (S), Mikiko Kamiya (S),
Kiyo Irisawa (A), Seiji Kanazawa (T),
Takashi Hatsugai (T), Eitaro Matsui (Bs),
Ryuta Nishikawa (Founder and director)
Supervisor: Nao Nishihara
Recording, mixing, engineering: Miho
Miura

ベンチ・台座・プランター制作：西原尚、齋部秀徳、林奈緒子、稲葉諒
制作協力：吉田有徳、中川陽介、アキレス・ハジジス、武田朋也
特別協力：福岡大樹（福岡正信自然農園）

Benches, pedestals and planter produced by Nao Nishihara, Hidenori Sonobe, Naoko Hayashi, Ryo Inaba
Production support by Yutoku Yoshida, Yosuke Nakagawa, Aquiles Hadjis, Tomoya Takeda
Special support by Hiroki Fukuoka (Masanobu Fukuoka Natural Farm)

Nurturing Exhibitions

The first gallery space, which refers to «cutting and grafting», opens up an environment filled with sounds, music pieces commissioned especially for the exhibition to Phill Niblock, one of the greatest composers of experimental and minimalist music and known for his sound filled with microtones (drone music). The music, along with the natural light that fills the gallery comprising the wooden display-structures realised by Nao Nishihara, nurture the soil and the Amanatsu orange tree from Masanobu Fukuoka Natural Farm placed at the centre of the room. Masanobu Fukuoka's "one straw revolution" began with this soil, a fundamental and radical philosophy that continues to bear its fruits today as one of the greatest tools against mass extinction and climate change. Nature nurtured creates an Environment. A fertile ground where ultimately the soil and tree are both what is exhibited, and what exhibits.





私にフィル・ニブロックの音楽を紹介してくれたのは、「Four Full Flutes」などの作品の録音、編集、演奏でフィルと協力していたスーザン・ステンガーだった。1970年代後半、スーザンに招待されて行ったフィルの長時間パフォーマンス、「Solstice」で、私はすっかり虜になってしまった。私にとって、アルヴィン・ルシエの音響・空間的現象作品と、私が愛好するロック音楽の類が持つ、わきあがるような性質を橋渡しする、密度と複雑さを持つ音楽がそこにあった。それは魔法のような体験で、私は倍音スペクトルを変えるために何度も頭の向きを変えながら、反復作業をする世界中の働く人々を撮影したフィルの驚くべき映像作品を見ていたことを覚えている。

その後、フィルとの付き合いが深まり、私は彼の音楽の演奏や録音をしたり、ジム・オルークのハーディ・ガーディ(弦楽器の一種)の演奏や、私の小さな自宅スタジオ、トレース・エレメント・レコードでのトーマス・バックナーの歌など、他の人々による彼ののためのパフォーマンスを録音したりするようになった。私は「Guitar Too, For Four (G2, 44)」をさまざまなバージョンで演奏し、2006年、オーストリアのクレムスで開催されたドナウフェスティバルで、スーザン・ステンガーとともに、私たちのために特別に書かれた作品「Stosspeng」を初めて演奏し、私はそこでスティーヴン・オマリーに出会った。

スティーヴンとピーター・レーバークのプロジェクト、KTLもこの音楽祭に出演していて、スティーヴンの歪んだ響きのギター・ドローンの扱い方と、バンド・オブ・スーザンズでの、またそれ以外の私の作品の一部との間に、ある種の共通点があることに気づいた。

私はいつも、フィルの作品の演奏と録音に非常に真剣に取り組んできた。フィルの作品を気楽に演奏し、不必要なアドリブをいろいろと付け加える演奏家もいる一方で、スーザンと私は常に、純粋さとニュアンスに特に注意を払って演奏し、フィルの曲に従事してきた。ピッチの微分音の変化は非常に繊細でなければならない。音色を一定にすることは非常に重要だ。

スティーヴンが、同じように真剣な意識でフィルの録音に臨んだのは嬉しかった。スティーヴンは機材を持たずに旅行していたので、私は自分のエレキギターの中から良さそうなギターを数本と、小型アンプ数台とボリュームペダルを揃えた。自分のコレクションから、コールズ4038リボンマイクや、エレクトロボイスRE-20、ゼンハイザーMKH60といったさまざまなマイクを選んだ。(集合住宅での録音だったので大音量ではできなかった。いずれにせよ、フィルは音色のクリアさを追求するので、この場合は低音量録音が適切だった。)

ニブロックの他の多くの作品と異なり、このセッションには非常に多様なピッチが含まれていた。スティーヴンは音のサステインのためにEbawを使用する代わりに、手で操作するTCエレクトロニクスのAEONインフィニティ・サステイナーを使った。彼は、音に少し異なった性質を与えるこちらのほうを好む。私たちは数時間かけて、さまざまなギターを使って多様なピッチを録音した。スティーヴンとフィルは、その間ずっとチャタリングで社交的だった。続いて私は録音をまとめて編集し、フィルがそれを用いて作品を構築した。この音の原材料をアレンジし、調整して、見事なマルチトラック作品を組み立てたのである。

I was first introduced to Phill Niblock and his music by Susan Stenger, who had worked with Phill recording, editing, and performing such pieces as "Four Full Flutes." Susan invited me to one of Phill's marathon solstice events in the late 1970s, and I was hooked. Here was a music with a density and complexity that in my own mind bridged the gap between the acoustical spatial phenomenon pieces of Alvin Lucier and visceral quality of what I loved about some forms of Rock music. It was magical, and I recall turning my head repeatedly to shift the overtone spectrum as I watched Phill's amazing films from around the world of persons working and performing repetitive tasks.

My association with Phill deepened over following years, and I came to perform and record his music, and record the performances of others for him, including Jim O'Rourke playing Hurdy-Gurdy and Thomas Buckner singing at my small home studio, Trace Elements Records. I played on "Guitar Too, For Four (G2, 44)" in various incarnations, and Susan Stenger and I debuted the piece "Stosspeng," written expressly for us, at the Donaufestival in Krems, Austria in 2006. That is where I first met Stephen O'Malley.

KTL, Stephen's project with Peter Rehberg, was also on the bill. I noticed a certain congruence between Stephen's approach to distorted guitar drones and some of my own work with and outside of Band Of Susans.

I have always taken the performance and recording of Phill's work very seriously. While some musicians tend to casually blow through his work and add levels of unnecessary improvisation, Susan and I have always attempted to serve his compositions by paying special attention to the purity and nuances of our performances. Microtonal shifts in pitch must be very subtle. Consistent timbre is very important.

I was pleased that Stephen approached Phill's recording with a similar sense of serious purpose. Stephen was traveling without equipment, so I assembled some of my electric guitars that I thought might be appropriate as well as a few small amps and a volume pedal. I chose various microphones from my collection including a Coles 4038 ribbon microphone, an Electro-Voice RE-20 and a Sennheiser MKH60. (This was an apartment recording, so high volume was not possible; in any event, Phill strives for clarity in his timbres, so low volume recording was quite appropriate in this instance.)

Unlike many other Niblock pieces, this session involved a great variety of pitches. Rather than using an Ebaw to sustain the notes, Stephen employed a TC Electronics AEON Handheld Infinite Sustainer, which he prefers, and which gives a slightly different character to the sound. We spent several hours recording various pitches using an assortment of guitars. Stephen and Phill were, of course, charming and gregarious throughout the entire process. I subsequently compiled and edited the recordings into a form that Phill then used to construct the piece, arranging and modifying this raw tonal material into a magnificent multi-track assemblage.

	0′	1′	2′	3′	4′	5′	6′	7′	8′	9′	10′	11′	12′	13′	14′	15′	16′	17′	18′	19′	20′	21′	22′
1	F#+++	F#+++	F#+++	F#+++	F#++	F#++	F#++	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#
2	F#++	F#++	F#++	F#++	F#++	F#++	F#+	F#+	F#+	F#+	F#	F#	D#	D#	D#+	D#+	D#++	D#++	D#++	D#+++	D#+++	D#+++	D#+++
3	F#++	F#++	F#++	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#+	F#+	F#+	F#++	F#++	F#++
4	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#	F#	D#	D#	D#	D#+	D#+	D#+	D#+	D#++	D#++	D#++	D#++
5	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#+	F#++	F#++	F#+++	F#+++	F#+++	F#+++
6	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F-	F-	F--	F--	F---	F---	F---	F---	F---
7	F-	F-	F-	F-	F-	F-	F-	F-	F-	F-	F	F	D#	D#	D#-	D#-	D#-	D#-	D#--	D#--	D#--	D#--	D#--
8	F--	F--	F--	F--	F--	F--	F-	F-	F-	F-	F-	F-	F-	F	F	F	F-	F-	F-	F--	F--	F--	F--
9	F---	F---	F---	F---	F---	F--	F--	F--	F--	F--	F-	F-	D#	D#	D#-	D#-	D#-	D#--	D#--	D#---	D#---	D#---	D#---
10	F---	F---	F---	F---	F---	F---	F---	F--	F--	F--	F--	F--	F-	F-	F-	F	F	F	F	F	F	F	F
11	F#+++	F#+++	F#+++	F#+++	F#++	F#++	F#++	F#++	F#+	F#+	F#	D#	D#	D#	D#	D#	D#	D#	D#	D#	D#	D#	D#
12	F#+++	F#+++	F#+++	F#+++	F#++	F#++	F#++	F#++	F#++	F#+	F#+	D#	D#	D#	D#	D#	D#+	D#+	D#+	D#+	D#+	D#+	D#+
13	F#++	F#++	F#++	F#++	F#++	F#++	F#+	F#+	F#+	F#+	D#	D#	D#	D#	D#+	D#+	D#+	D#+	D#++	D#++	D#++	D#++	D#++
14	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	F#+	D#	D#	D#+	D#+	D#+	D#+	D#+	D#+	D#+	D#++	D#++	D#++	D#++
15	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#	D#	D#	D#	D#+	D#+	D#+	D#+	D#+	D#+	D#+	D#+	D#+	D#+	D#+
16	F	F	F	F	F	F	F	F	F	D#	D#	D#	D#-	D#-	D#--	D#--	D#--	D#---	D#---	D#---	D#---	D#---	D#---
17	F-	F-	F-	F-	F-	F-	F-	F-	F-	D#	D#	D#	D#-	D#-	D#--	D#--	D#--	D#--	D#--	D#---	D#---	D#---	D#---
18	F--	F--	F--	F--	F--	F--	F-	F-	F-	F-	D#	D#	D#	D#-	D#-	D#-	D#-	D#-	D#-	D#--	D#--	D#--	D#--
19	F---	F---	F---	F---	F---	F--	F--	F--	F--	F--	D#	D#	D#	D#	D#	D#-	D#-	D#-	D#-	D#-	D#-	D#-	D#-
20	F---	F---	F---	F---	F---	F---	F---	F---	F--	F--	F--	D#	D#	D#	D#	D#	D#	D#	D#	D#	D#	D#	D#
	0′	1′	2′	3′	4′	5′	6′	7′	8′	9′	10′	11′	12′	13′	14′	15′	16′	17′	18′	19′	20′	21′	22′



ヴォクスマーナによる収録風景(東京にて、2020年12月6日)
Vox Humana recording in Tokyo, December 6th, 2020



ヴォクスマーナによるライブ・パフォーマンス
Live performance by Vox humana

2021年7月19日(月)20:00～20:30
July 19th, 2021, 20:00-20:30

「育まれる展覧会」で展示中のフィル・ニブブロックの楽曲のなかで、日本で収録した「Exploratory, Rhine version -“Looking for Daniel” (探索ライン川編～ダニエルを探して)」のライブ・パフォーマンス。展覧会では24声のバージョンを再生していたが、その音源にさらに8声を重ねるかたちでパフォーマンスした。

A live performance of Phill Niblock's *Exploratory, Rhine version -“Looking for Daniel,”* one of Niblock's works exhibited in “Nurturing Exhibitions.” A 24-part chorus of this piece was recorded in Japan and played at the venue during the exhibition. For the live performance, another 8-part chorus was performed over the recorded version.





2021年4月21日
April 21st, 2021



2021年7月23日
July 23rd, 2021





この展覧会には森の端末が露出していた。超然とした森の小さな萌芽だったと言える。

音を扱うことは、即ち森と対峙することであり、森に身を任せることだ。森とは人間界とは無関係の森羅万象である。残酷とか優しいという表現は不可能な、人間の立ち入ることができない異界のことだ。音はまさしく森であり、私たちは音を前にして自分の小ささを再認識する。チェーンソーを手に取り森に切り込めば堅い幹に刃を弾かれるだろう。用心深くそっと入っても恐怖に怯え逃げ出すのだろうか。

ニブロックは木工作業が好きだ。手のひらに収まるほどの木の欠片の中に宇宙の神秘を見る。ジグソーで木を形作り、サンドペーパーで磨き上げ、指先で磨き具合を確認する。指先に伝わって来るごく小さな段差や節目を味わいつつ、さらに磨いたり、ナイフで削ったり作業を続ける。何しろ手の中の木片は、大きな宇宙の小さな欠片なので、取り扱いには細心の注意が必要だ。些細な凹凸が、人間界では大きなグランドキャニオンとなる。音の作業も同じだ。たったの0.01Hzだけ周波数を変えるだけで、空間が捻れる。ほんの少しだけ音色を変えるだけで、時間が止まる。音の世界の小さな変化は、人間界の天変地異に相当する。

この展覧会の準備はすべてオンラインのコミュニケーションで行われた。森の端っから別の端っまで、通信網を通じて作家の意図、キュレーターの考え、そして実作業の方向性や進捗状況を交換し続けた。日本で作業をする友人たちと私は実働作業部隊であり、ロンドンのマチュウ・コブランがベースキャンプ、ニューヨークのフィル・ニブロックがベースといった様相。レコーディング現場からは音の森羅万象を、ベンチの制作作業からは木材の中の世界を伝え、エルメスフォーラムでのインストールからは空間について実況した。

インターネットは森の中を駆け巡り、この展覧会で小さな芽を出した。展覧会会場に根を張った甘夏の若芽のように。森に張り巡らされた根は、私たちが互いに理解しようとする努力の地下茎であり、世界に張り巡らされたインターネットである。森の別の端末にいる皆さんが手にする端末機器にも、小さな芽が見える。

西原尚

This exhibition was an exposure to the terminal tips of a large forest. It was also a small sprout of a huge and supernatural forest.

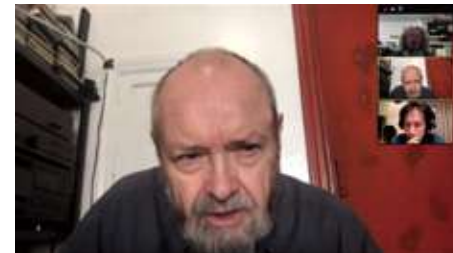
Dealing with sound means confronting the forest, and letting the forest take over yourself. The forest is a universe-entity that has nothing to do with the human being. It is a foreign world that cannot be described as cruel or gentle, and that humans cannot touch or enter. Sound is truly a forest, and when you face sound, we are reminded of our own small being. If we pick up a chainsaw and cut into the forest, the blade will be flicked by a hard trunk. If we enter cautiously and quietly, will we run away in fear?

Phill Niblock loves to work with wood. He sees the marvel of the universe of a huge tree in the tiny wood pieces that fits inside the palm of his hand. He shapes the wood with a jigsaw, polishes it with sandpaper, and checks the smoothness with his fingertips. Savouring the tiny bumps and knots that appear on his fingertips, he continues to polish and carve using knives and kinds of tools. As you see, the piece of wood in our hand is a small piece of a large universe, so you have to be very careful when handling it. There, a smallest irregularity becomes a large Grand Canyon of the human world. The same is true for sound work. Changing the frequency by just 0.01Hz will twist the whole space. Just a slight change in tone stops time. A tiny change in sound universe is a huge cataclysmic in our world.

All the preparations for this exhibition were done through online communication. The web network covers our society exactly as the roots of trees in the forest. Connecting one end of the forest to the other, we kept exchanging the intentions of our artist, our curator's thoughts and the direction and progress of the actual work on our end through the communication network. My friends and I working in Japan were the actual work front, with Mathieu Copeland in London as base camp and Phill Niblock in New York as base. From the recording studio, we reported on the forest of sound, from the work on the bench, we reported on the world inside the wood we saw, and from the installation at the Hermes Forum Ginza, we reported on the space we experienced.

The Internet ran through the forest and sprouted a small bud in this exhibition. Exactly like the young bud of the Amanatsu orange tree that took root in the exhibition space. The roots in the forest are the underground stems of our efforts to communicate and understand each other. And it is exactly the internet in our world. I can see the tiny buds clearly in the terminal device you hold in your hands at another edge of the forest.

Nao Nishihara



フィル・ニブロック、西原尚、マチュウ・コブランによるオンライン・ミーティングの様子(ニューヨーク、横浜、ロンドンにて、2020年12月3日)
Online meeting with Phill Niblock, Nao Nishihara and Mathieu Copeland, New York City, Yokohama and London, December 3rd, 2020



西原尚によるライブ・パフォーマンス
Live performance by Nao Nishihara

2021年7月30日(金)20:00~21:00
July 30th, 2021, 20:00-21:00

フィル・ニブロックがディレクターを務めるExperimental Intermediaでのソロ・パフォーマンスから6年、「育まれる展覧会」では、ヴォクスマーナによる「Exploratory, Rhine version - "Looking for Daniel" (探索 ライン川編〜ダニエルを探して)」の収録の監修を手がけ、また音響や木製什器〈環境〉制作を率いた西原尚が、自身の身体ひとつと、いくつかのものを使って、音を鳴らすということや音で遊ぶことについて探究するパフォーマンス。

A live performance by Nao Nishihara who supervised the recording of *Exploratory, Rhine version - "Looking for Daniel,"* by Vox humana and created the sound and wooden environment for "Nurturing Exhibitions". Six years after his solo performance at Experimental Intermedia, directed by Phill Niblock, Nishihara explores with his body and objects how to create and play with sound.



THE ANTI-MUSEUM:
AN
ANTI-DOCUMENTARY



アンチ・ミュージアム：アンチ・ドキュメンタリー

フィリップ・デクローザの絵画で始まるもうひとつの空間では、ドキュメンタリー映像作品《アンチ・ミュージアム：アンチ・ドキュメンタリー》を通じて、コブランの「閉鎖された展覧会の回顧展」を再訪します。コロナ禍の影響で、多くの文化施設が閉鎖を余儀なくされました。ここでは、アーティストが芸術行為、あるいは自らの決断において展示を閉鎖した歴史とその意味を問い、アートや展示空間における制度の限界や議論を再構築しようと試みます。

アンチ・ミュージアム：アンチ・ドキュメンタリー
The Anti-Museum: An Anti-Documentary

2021
2Kビデオ
2K video
30'48"
ナレーション：ヘンリー・ロリンズ
作曲：FM・アインハイト・パン・ソニック
脚本・製作・監督：セリーヌ・フィッツモリス
映像キュレーション：マチュウ・コブラン
Narrated by Henry Rollins
Composed by FM Einheit with Pan Sonic
Written, produced and directed by Céline Fitzmaurice
Curated by Mathieu Copeland
[pp.42–47]

無題 (アンチ・ミュージアム)
Untitled (Anti-Museum)

フィリップ・デクローザ
Philippe Decrauzat
2021
カンヴァスにアクリル
Acrylic on canvas
151 x 62 cm
作家蔵
Collection of the artist
[pp.40–41]

ベンチ制作：西原尚、園部秀徳、林奈緒子、稲葉諒
制作協力：吉田有徳、中川陽介、アキレス・ハッジス、武田朋也
Benches produced by Nao Nishihara, Hidenori Sonobe,
Naoko Hayashi, Ryo Inaba
Production support by Yutoku Yoshida, Yosuke Nakagawa,
Aquiles Hadjis, Tomoya Takeda

The Anti-Museum: An Anti-Documentary

The second gallery space is literally introduced by a painting by Philippe Decrauzat — a painting that takes its structure from the exhibition layout, announcing a mental maze. There, we revisit Copeland's past exhibition, "A Retrospective of Closed Exhibitions," through the documentary film "The Anti-Museum: An Anti-Documentary." The ongoing pandemic forced many cultural institutions to close. This film re-examines the history and meaning of the act of closure performed by artists as artistic gestures, and in doing so, seeks to redefine the limits and debates around institutions in art and spaces for exhibitions.



The Anti-Museum an Anti-Documentary

マニフェスト

A MANIFESTO

反美術館が展示するのは、政治的、かつ芸術的な問いかけによるラディカルな対決であり、美術館自体が自らの破壊の媒体となるような実験的な行為である。

Bringing into play questions as artistic as they are political, **The Anti-Museum** showcases radical confrontations through experimental actions in which the museum itself becomes the agent of its own deconstruction.



「扉が少しでも開いたら分るように
配り感しました」

1964年、前衛芸術グループのハイレッド・センターが「展覧会」の概念に挑んだ。短命であった内科画廊を展覧会初日に閉鎖したのだ。そして、展覧会の伝統的な役割が反転し、外の世界が芸術となった…「大パノラマ展」だ。

In 1964, the radical art collective, **Hi-Red Center** challenged the idea of an exhibition. Presented at the short-lived Naikua gallery, that the collective closed on the opening day. This inversion of the traditional role of an exhibition turned the world outside into the art... "The Great Panorama".

⌘ ⌘ ⌘ ⌘ ⌘ ⌘

パート1: 閉鎖

PART 1: CLOSED

このパンデミックの襲来が私たちに強いたのは、ニューノーマルといわれる社会的距離と仮想空間への適応だ。

美術館と展覧会は人々を結ぶものだ。しかし、鑑賞者どうしが離れられないといけないとしたら、芸術体験の新たなかたちを見つけることはできるのか？

This pandemic-induced assault forces us to adapt to a new normal of social distancing and virtual spaces.

Museums and exhibitions are what bring people together. But when spectators have to be kept apart, is it possible to find new ways to experience art?



アルゼンチンではグラシエラ・カルネヴァーレがアートを通して過激な挑戦をした。(中略)展覧会は実験的なアクションのキャンバスとなった。人々が空の展示室に入ると、カルネヴァーレは彼らを閉じ込めて去った。外には人だかりができた。中の人たちはポスターを剥がし、閉じ込められた内部の様子を見せ、外の人をアクションに引き込んだ。

In Argentina, the radical challenge that art can present became the focal point for **Graciela Carnevale**. [...] The exhibition became the canvas for a live action experiment. After the guests entered the empty gallery, Carnevale locked them in unaware and left. Latecomers gathered outside. Those inside pulled down the posters to reveal their imprisoned state... drawing those outside into the action.



何十年もの間 芸術家たちは
「閉鎖」の概念に振り回されてきた

この問いは新しいものではない。何十年の間、芸術家たちは「閉鎖」の概念に取り組んできた。

「閉鎖された展覧会の回顧展」は芸術作品としての空間の閉鎖を再訪したものだ。今、これらの作品を見直すとその重要性がわかるだろう。

The question is not new. For decades, artists have grappled with the concept of closure as an experience.

"A Retrospective of Closed Exhibitions" explored moments where artists have closed a space as a work of art. Revisiting these works now permits us to see their importance anew.



芸術機関の必要性を問うている

公共的であれ商業的であれ、ギャラリーとの過激な取り組みは、反展覧会として、芸術機関の必要性を問っているのだ。この点で、閉鎖の回顧展も反展覧会であり、反美術館の可能性とそのあり方を探る道を開いた。

These radical engagements with public and commercial galleries speak to a broader conversation. As anti-exhibitions, they question the need for institutions or museums. In this way, the retrospective too was an Anti-Exhibition, paving the way for the possibility of an Anti-Museum and what it can be.

ANTI-ART -
EXHIBITION

パート2: 反展覧会

PART 2: ANTI-EXHIBITION

ANTI-ART - ART

パート3: 反芸術

PART 3: ANTI-ART



私は、音楽を通して芸術が抱える問題について考えてきました。(中略) ケージは「芸術をやめよう」といいました。世界の混沌とかそういうものが私たちのしていることに十分近いので、芸術などもうやる必要はないと、2つの巧言がありました。ひとつは「新しさ」、もうひとつは「芸術なしでも平気」でした。私にはこう見えました。彼らは芸術を超えて、「活動」と呼ぶべきものへと向かっていました。ヘンリー・フリントとマチュウ・コブランの対話 2016年

Music formed my idea about what the issues of art were. [...] Cage had said why shouldn't we just quit art, since the chaos of the world, or something like that, is close enough to what we are doing, that we don't need to do it anymore. Here were two rhetorics going on. One of them was the rhetoric of the new and the other was, maybe we could do without art. It seemed to me that they had gone beyond art and they were composing something that should be called activities.
Henry Flynt in conversation with Mathieu Copeland, 2016



グスタフ・メツガーによれば
反芸術とは――

ギャラリーというシステムへの私の批判は、ギャラリーにとどまらず、人生の商業化への批判でもあります。資本主義が次々と危機に直面するにつれ、価値を引き出そうという試みや金銭的な報酬を得ようとする試みは、より激しいものになります。それはモノの保存に関係しています。

グスタフ・メツガーとマチュウ・コブランの対話 2013年

My criticism of the gallery system goes beyond the gallery. It includes the commercialisation of life. As capitalism goes towards one crisis to another, the attempt to extract value, to extract financial reward becomes more intense and that is to do with the preservation of objects.
Gustav Metzger in conversation with Mathieu Copeland, 2013



作品保存が美術館の意義や価値の
象徴となることを拒否し始めた

パート4: 反美術館 PART 4: ANTI-MUSEUM

さまざまな芸術家が、作品保存が美術館の意義や価値の象徴となることを拒否し始めた。『空虚、回顧展』は美術館に対抗した実験的アクションを紹介した。告知以外の介入をせず、空の展示室のみからなる作品をつくったアーティストを一堂に集めたのだ。

Various artists began to reject the preservation of art as symbols of meaning and value in museums. "Voids. A Retrospective," showcased the confrontation to the museum through experimental action by bringing together artists whose exhibitions comprised only of empty rooms and featured no interventions other than a single announcement.

パート5: 反文化 PART 5: ANTI-CULTURE

MC: あなたにとって急進性とは？
GPO: 困ったな。社会的・政治的にとられる行動のことだ。哲学や政治、経済などいかなる団体の恩恵も受けず、団体の圧力からは完全に独立していて、信念の強さゆえ、すべてを失う危険のある行動だ。
ジェネシス・P・オリッジとマチュウ・コブランの対話 2016年

MC: For you, what would be the definition of radicality?
GBPO: Oh, gosh... actions taken in a social political way that are beholden to no other group of philosophical or political or economic people, completely independent of any other pressure group, for the sake of a belief that is so strong you can risk everything that you have.

Genesis Breyer P-Orridge
in conversation with Mathieu Copeland, 2016



私たちは芸術家でも反芸術家でもない

急進的な革命家ベン・モレアは、「ラベル付けされ、商品となった芸術文化と戦え」と呼びかけた。

芸術家でも反芸術家でもない。はっきりさせておこう。芸術に反対したわけじゃなく、「芸術家であること」に反対した。

ベン・モレアとマチュウ・コブランの対話 2018年

For the radical revolutionary Ben Morea, the call to arms is to confront an art and culture that has become a labelled and commodified product.
We are neither artist nor anti-artists...like we did not oppose art and we wanted to make that clear. We opposed being artists.
Ben Morea in conversation with Mathieu Copeland, 2018



すべては芸術である

パート6: すべては芸術である PART 6: EVERYTHING IS ART



境界はどこにある？

すべてが芸術なら、すべてに芸術の境界がある。すべてが芸術の境界の中にあり、すべてがその境界線上にある。(中略) 芸術という言葉を使うとき、芸術という言葉を取り除いてしまったら何が残る？ わからない。境界かな...

ベン・ヴォーチェとマチュウ・コブランの対話 2015年

If everything is art then the limits of art are in everything. All in the limits of art, everything is just on the border. [...] When we use the word art... If we take away the word art, what have we got left? I don't know. Limits...

Ben Vautier in conversation with Mathieu Copeland, 2015



##

「すべてが芸術」であるなら、すべて、どんなものでも、芸術として受け入れられるべきだ。もし、そもそも実在しない分野のための空間など不要だとされたら、美術館はどうあるべきか？美術館が遺産保存のための恒久的な機関ならば、この作品は、部分的な概観にはすぎないものの、そういった既存の規範を非難するものである。そして、急進的で明白な反美術館を反対派が提示するのを奨励する。

If 'all is art' then everything and anything must be accepted as art. What can museums be when there is no need for dedicated space devoted to non-existent specialities? If museums are permanent institutions committed to conserving heritage, this partial overview denounces those currently accepted norms. Instead, it encourages active oppositions to present a radical and manifest anti-museum.

育まれる展覧会（環境）

作曲：

フィル・ニブロック

1933年、米国生まれ。ミニマル・ミュージック、実験音楽、映像や写真をメディアに、半世紀以上にわたって活躍するアーティスト。楽器の奏でるマイクロトーン（微分音）がパフォーマンス空間をさまざまな音色で満たす、重厚で持続音を多用する音楽（ドローン・ミュージック）が、ニブロックの代名詞と言える。1985年からニューヨークとアントワープに拠点を持つ前衛音楽の財団 Experimental Intermediaのディレクターを務め、財団のレコードレーベル『XI』のキュレーターである。2013年、マチュウ・コブランが企画した回顧展「Nothin' but Working — Phill Niblock, a Retrospective」がローザンヌのCIRCUIT現代美術センターとエリゼ美術館で同時開催された。2014年、ジョン・ケージ賞受賞。

演奏：

デボラ・ウォーカー

1981年、イタリア生まれ。バリを拠点に活動するチェロ奏者。ニュー・ミュージックの即興演奏家でもある。

アンサンブル IRE

バリを活動拠点とするアンサンブル。カスパール・トブリッツとフランク・ヴィグラーが、エレース・プレシアンとフィリップ・フォッシュ、そしてクリストフ・ルツチュを迎えて結成された。

ディヴィッド・マランハ

1969年、ポルトガル生まれ。前衛的な音楽家であり、アーティスト。オッソ・エキゾティコとの作品や、ゼヴやシュテファン・マチュウ、さらにフィル・ニブロック、ディヴィッド・グラブス、そして鈴木昭男とのコラボレーションで知られる。

スティーヴン・オマリ

1974年、米国生まれ。ギタリスト、プロデューサー、作曲家、ヴィジュアルアーティスト。ドローン・ドゥーム、デス・ドゥームなど実験的な音楽グループに多数参加し、その概念を構築した。Sunn O)))の活動で最もよく知られる。

エリザベート・スマルト

1964年、オランダ生まれ。ヴィオラ奏者。室内楽を専門とし、古楽器による演奏から、最先端の音楽まで、幅広い表現様式を持つ。

ヴォクスマーナ

1996年、西川竜太の呼びかけにより、東京藝術大学声楽科有志で設立された、1人1パート編成による声楽アンサンブル。「ヴォクスマーナ (Vox humana)」はラテン語で「人の声」を意味し、「声」による新しい音楽創造の可能性を探索している。ルネサンス以前のポリフォニー音楽と20世紀以降の現代曲をレパートリーを中心に据えている。

西原尚

1976年、兵庫県生まれ。音を軸に、美術制作とパフォーマンスを行なっている。音を鳴らすために必要な体や物へと関心事項や制作動機は展開し、同時に活動領域は美術や音楽を横断し、拡張している。国内外の展覧会やパフォーマンスイベントに参加。

ジム・オルーク

1969年、米国生まれ。ウィルコ、ステレオラボ、ソニック・ユースなど多数のバンドとアルバムを製作。トニー・コンラッド、フィル・ニブロック、マース・カニングハム・ダンス・カンパニーの小杉武久ら作曲家と緊密に協働し、ヴェルナー・ヘルツォーク、オリヴィエ・アサイヤスなどの映画音楽も手がける。また自身の作品も制作している。

木製什器（環境）制作：

菌部秀徳

1974年生まれ。木の造形研究と木工技法の教育をしている。手仕事から生まれる物やその技法に注目して、より良い持続可能性を探り、社会の中での位置付けを行う。東京藝術大学美術学部講師。

林奈緒子

1983年生まれ。糸口としての技法と、そこから手繰り寄せられるもの、そして人の間を縫って織りなされる大きな形に興味がある。

甘夏の木と土の世話役：

福岡大樹

1973年生まれ。福岡正信自然農園園主。農家の後継ぎとして幼少期を過ごし、思春期に環境問題や人生・自然哲学へ傾倒する。そのヒントは、家業の自然農園・自然農法であると理解し、農園を継ぐ決意をする。

下記QRコードより、フィル・ニブロックとマチュウ・コブランによるスペシャル・セットリストをオンラインでご視聴頂くことができます。

#1 | ヴォクスマーナ
#2 | ジム・オルーク
#3 | 西原尚



Nurturing Exhibitions (An Environment)

Composer:

Phill Niblock

Born in 1933 in USA. He is an artist whose sixty-year career spans minimalist and experimental music, film and photography. Known for his thick, loud drones of music, Niblock's signature sound is filled with microtones of instrumental timbres that generate many other tones in the performance space. Since 1985, he has served as director of Experimental Intermedia, a foundation for avant-garde music based in New York with a branch in Ghent, and curator of the foundation's record label XI. In 2013, his wide reaching artistic career was the subject of a major retrospective "Nothin' but Working — Phill Niblock, a Retrospective" realised in partnership between CIRCUIT Contemporary Art Centre and Musée de l'Elysée — both in Lausanne, Switzerland, curated by Mathieu Copeland. The following year Niblock was honoured with the prestigious Foundation for Contemporary Arts John Cage Award.

Music performers:

Deborah Walker

Born in 1981 in Italy. She is a cellist, a new music performer and improviser based in Paris.

Ensemble IRE

The Paris based Ensemble IRE is founded by composers Kasper T. Toeplitz and Franck Vigroux, featuring Helene Breschand, Philippe Foch and Christophe Ruetsch.

David Maranhã

Born in 1969 in Portugal. He is a Portuguese avant-garde musician and artist, known for his work with Osso Exótico and his collaborations with Z'ev, Stephan Mathieu, Phill Niblock, David Grubbs, and Akio Suzuki.

Stephen O'Malley

Born in 1974 in USA. He is an American guitarist, producer, composer, and visual artist. He has conceptualized and participated in numerous drone doom, death/doom, and experimental music groups, most notably Sunn O))).

Elisabeth Smalt

Born in 1964 in the Netherlands. She is a viola player who works exclusively as a chamber musician, in styles varying from period instrument performance to extremely new music.

Vox humana

An ensemble organized by Ryuta Nishikawa and other vocalists from Tokyo University of the Arts. Started in 1996, Vox humana has been pursuing the possibility of new creation with the human voice. Their repertoire includes the polyphony music before Renaissance and the contemporary music of the 20th century, which we can enjoy at their periodic concerts.

Nao Nishihara

Born in 1976 in Japan. He is a sound artist. His interest on making sound expands into bodies and objects that are necessary to produce it. He is actively participates in exhibitions and performances all over the world.

Jim O'Rourke

Born in 1969 in USA. He produced albums by Wilco, Stereolab, Sonic Youth, and many others. Worked closely with composers Tony Conrad, Phill Niblock, and Takehisa Kosugi in Merce Cunningham Dance Company, Scored films for Werner Herzog, Olivier Assayas, amongst others. Also does his own stuff.

Producers of wooden environments:

Hidekazu Sonobe

Born in 1974 in Japan. He researches the techniques and theories of woodwork. Focusing on the physical hand works and the skills, he seeks a better way of achieving sustainability of crafts in today's society. Lecturer at Tokyo University of the Arts.

Naoko Hayashi

Born in 1983 in Japan. She is interested in a larger form that is woven among individual human beings, and casts light on techniques as a starting point.

Caretaker for the Amanatsu orange tree and soil:

Hiroki Fukuoka

Born in 1973 in Japan. He is the owner of Masanobu Fukuoka Natural Farm. Growing up as the heir for the farm, during his adolescence he studied environmental issues and the philosophy of life and nature. He became the successor to the farm when he realized that his family business and its methodology would mean a life of contemplation.

A special setlist curated by Phill Niblock and Mathieu Copeland is available online from the QR code below.

#1 | Vox humana
#2 | Jim O'Rourke
#3 | Nao Nishihara



アンチ・ミュージアム：アンチ・ドキュメンタリー

ナレーション：

ヘンリー・ロリンズ

1961年、米国生まれ。音楽家、歌手、スポークン・ワード・アーティスト、俳優、プレゼンター、コメディアン、作家、出版発行人、そしてアクティビスト。カリフォルニアを拠点にするハードコアパンクバンドBlack Flag(1981～1986年)でボーカルを務め、レコードレーベルおよび出版社である2.13.61を設立。1987年に結成したRollins Band(1987～2003年、2006年)でも活動した。

作曲：

FM・アインハイト

1958年、ドイツ生まれ。インダストリアル・ミュージックの音楽家、俳優、演劇・ラジオの作曲家。アインシュテュルツェンデ・ノイバウテンの共同結成者で、元メンバーである。ディアマンダ・ギャラス、ジェネシス・P・オリッジ、スーザン・ステンガー、アンドレアス・アマー、エリカ・スタッキーなど数多くの音楽家とコラボレーションしてきた。

脚本・製作・監督：

セリーヌ・フィッツモリス

1975年、マンチェスター(英国)生まれ。ドキュメンタリー映像作家。サンダンス映画祭にノミネート。史料とアイデンティティの物語が交差することに焦点を当てた映像制作を行う。サンダンス映画祭にノミネート。BBC、スミソニアン、PBSの放映作品も手がけている。

絵画：

フィリップ・デクローザ

1974年、スイス生まれ。ペインター、映像作家。作品は、チューリッヒ美術館、ブエノスアイレス現代美術館(MBCBA)、ニューヨーク近代美術館(MoMA)、ポンピドゥー・センターやパリ市立近代美術館に所蔵されている。

The Anti-Museum: An Anti-Documentary

Narrator:

Henry Rollins

Born in 1961 in USA. He is an American musician, singer, spoken word artist, actor, presenter, comedian, writer, publisher and activist. He fronted the California hardcore punk band Black Flag from 1981 to 1986, established the record label and publishing company 2.13.61, and formed the Rollins Band (1987– 2003, 2006).

Composer:

FM Einheit

Born in 1958 in Germany. He is an industrial and electronic musician actor, and composer of the theater and radio plays. He cofounded and is a former member of Einsturzende Neubauten. He collaborated with musicians such as Diamanda Galás, Genesis Breyer P. Orridge, Susan Stenger, Andreas Ammer, Erika Stucki and many more.

Scriptwriter, producer and director:

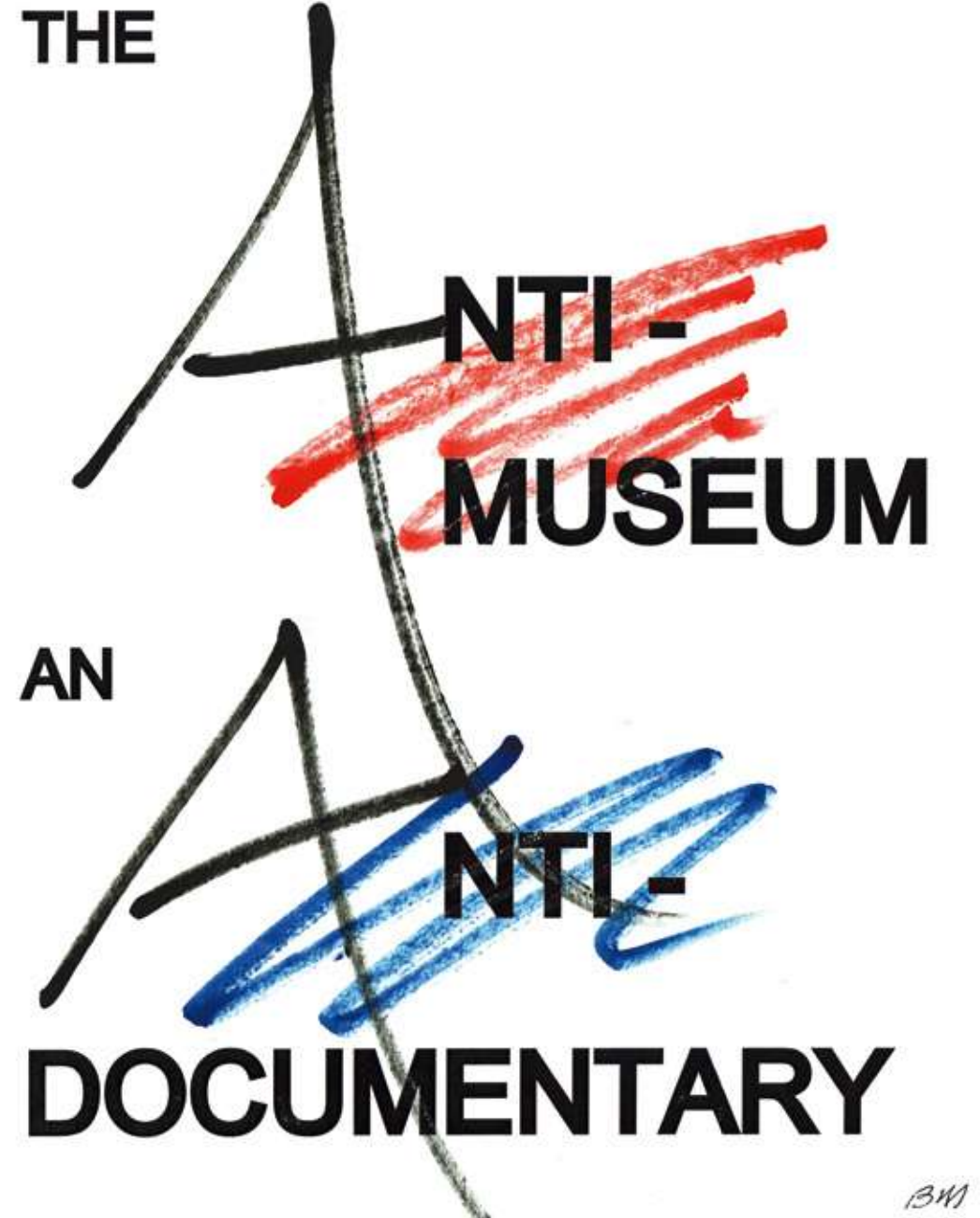
Céline Fitzmaurice

Born in 1975 in Manchester, UK. She is a Sundance Festival nominated documentary film maker. Her work focuses on the intersection of historical footage with narratives of identity. Her films have been aired on the BBC, Smithsonian, PBS.

Painter:

Philippe Decrauzat

Born in 1974 in Switzerland. He is a painter and a filmmaker. His work is included in major public collections such as Kunsthaus Zürich, Museo de Arte Contemporaneo de Buenos Aires (MACBA), Museum of Modern Art, New York (MoMA), Musée d'Art Moderne Centre Pompidou, and Musée d'Art Moderne de Paris.



ベン・モレア による《アンチ・ミュージアム：アンチ・ドキュメンタリー》のためのポスター（2020年）
Poster for "The Anti-Museum: An Anti-Documentary" by Ben Morea, 2020



「空虚。回顧展」を振り返りながら、展覧会という支持体について考える。

説田礼子 キュレーター

マチュウ・コブランによる「エキシビジョン・カッティングス」は、新型コロナウイルス感染症が世界的に蔓延する中、開催された。そのため、コブランの試みは全て遠隔で行われ、物理的な訪問は叶わないままになった。コブランとの対話は、筆者が「空虚。回顧展」(2009)について、研究をしている中で始まった。本展覧会のためにコミッションした《アンチ・ミュージアム：アンチ・ドキュメンタリー》(pp.42-47, p.51)は、「閉鎖された展覧会の回顧展」(2016)が映像作品として再編集されたものであるが、それに先立つこと7年、歴史的な「空虚」にまつわる表現を取り上げた「空虚。回顧展(以下「空虚展」)」^{※1}は、展示の限界に挑戦する極めてラディカルな再構成を目指したものであった。本稿では、「空虚」を、コブランの実践である展覧会の物質性について問いやその拡張の可能性を示す顕著な先行例と捉え、その展示について書き添えておきたい。

近現代美術史の中で、アーティストたちが展示空間を完全に空にする行為によって形を成した展覧会を回顧する「空虚展」は、ポンビドゥ・センターの4階の常設展示室の作品を全て撤去して行われた。取り上げられた9つの展覧会は、それぞれ個別の展示室に分かれているものの、各展示室には何も配置されておらず、空虚の存在だけが前景化されている。展示室の外壁面回廊と中央回廊には、キャプションと作品解説のテキストが設置されている。

「空虚展」は、5人のキュラトリアル・コミッティによる2年間によるグループワークを経て開催された。マチュウ・コブランはアーティストであるジョン・M・アームレーダー(1948-)とグスタフ・メッツガー(1926-2017)とともに企画について議論を始め、アームレーダーはアーティストであるマイク・トウ・ペレ(1976-)を、メッツガーは司書でアーティスト・ブックに詳しいクライヴ・フィリポット(1938-)を招き、またポンビドゥ・センターのローラン・ル・ボンが施設側のキュレーターとして、そして、巡回先のクンストハレ・ベルンのディレクター、フィリップ・ピロートが関わった。この展覧会は、展覧会の歴史的回顾であると同時に、何もない展示室への招待であり、それぞれの異なる「空虚」を順番に体験することを目的としている。展示室は常設展示のニュートラルなホワイトキューブのままで、すべての部屋がほぼ同じサイズであるが、オリジナルの場所との関連性は参照されることはない。

「空虚展」のタイトルは、イヴ・クライン(1928-1962)の1958年の展示、「第一物質の状態における感性を絵画的感性へと安定させる特殊化」展(ギャラリー・イリス・クレール)を最初の例とし、作家本人が呼び習わした「空虚」を踏襲している。続く、1960～70年代の4つの展覧会—アート&ランゲージ「ザ・エアカンディショニング・ショー」(1966-1967)、ロバート・バリー(1936-)「どこか、私たちが行ける場所、そしてそこでしばらく、これから何をしようかなと考えられる場所」(1970)、スタンリー・ブラウン(1935-2017)「コズミックレイを乗り越えて歩く」(1970)、ロバート・アウエン(1928-)「実験的な状況」(1970)—などのコンセプチュアルな展示があり、ローリー・パーソンズ展(1990)と以下に記載する2000年代以降の3作品を取り上げている。

出発点となったクラインの「空虚」は、実際は複数回制作されている^{※2}。ギャラリー・イリス・クレールに先立つ1957年5月にギャラリー・コレット・アレンディにて少人数の招待客のために開催されたものが、最初であり、そこでは四方の壁が白く再塗装され

た。イリス・クレールで行われた「空虚」は、様々な要素が融合した一連の作品であり、とりわけクラインブーの塗料(IKB)で書かれた招待状や切手、ギャラリーの入口を覆ったドレープの布、オープニング・パーティでサービスされたブルーのカクテルなどの中に、非物質である空のギャラリーが発見されるものだ。また、この時も壁面は素材感の強い白で塗装され、空間をつくり込む形で空虚がつくり出された。

また、クラインは急逝の数か月前に参加した「サロン・コンパレゾン」^{※3}(1962)において、パリ市近代美術館の展示室の壁面から絵画を撤去しただけの、究極の空虚をつくり出した。サロン・コンパレゾンのキュレーターでもあり、ヌーヴォー・レアルισトの仲間で、アーティストの友人でもあったジャック・ヴィルグレ(1926-2022)は、サロン終了後、作品回収に使われる半券をまだ所有しており、1962年の空虚がいまだに美術館に残っていることを証言する。美術館のコレクションになっていないクラインの最後の空虚は、展示室の絵画を撤去しただけのみで、塗装や造作は全く施されていない素の展示室の姿のままインсталレーションされた。

これらのすべての情報はカタログにて提供されているものの、ポンビドゥ・センターではそれぞれの作品の簡潔な説明のみで鑑賞する。観者は、連続した空の部屋のひとつとしてそれぞれの空虚を体験するが、作品が本来持っていたメッセージとは異なるもののように感じられるだろう。ここにあるのは、クラインの意図した「空虚」なのだろうか。そのほかの作品についてもいくつか確認してみたい。

ベタン・ヒューズ(1961-)「ハウス・エステル・ピース」(1993)の「空虚」は、ミース・ファン・デル・ローエが設計したクレールフェルトのエステル邸(現在は美術館)の美しさに心を動かされ、その場所に何も手を加えずにそのままに見せることを選択した。ヒューズは、アートとは先天的な存在でもあり、すでに与えられているものを美しいと判断し、ときに何も手を加える必要のないこともアーティストの役割であることも具体的に示している。また、「空間とは誰にとっても最も具体的なものでありながらも、誰にもそれを見ることはできない」ことを可視化する試みであった。

マリア・アイヒホルン(1962-)の「クンストハレ・ベルンのお金」(2001)はどうだろうか。このプロジェクトは、クンストハレの財政状況により積年の課題であった改修工事が手付かずであることを知ったアイヒホルンが、自身に与えられた展覧会の予算を使って、会期中に改修を行うプロジェクトであった。それによって、インスティテューションの財政問題などを明るみに出し、また開館時間内に行われている改修作業そのものを見ている。

ローマン・オンダック(1966-)「かつてない静寂」(2006)は、一見何も見えないギャラリーの展示室の壁面の中に、盗聴器が仕込まれているというものである。盗聴器が本当に仕込まれているのか、いないのか、それは機能しているのか、何の目的のためなのか、それらは全て、観者の判断に委ねられている。展示室にやってきた観者には有無を言わず、作品の存在論的な問いが、直接突きつけられることになる。

ヒューズやアイヒホルンの展示は、建築や場所が作品にとって大きな意味を持っており、それらの要素が、彼女らが介入すべき芸術的方向を決定しただろう。一方で、オンダックの作品は、ギャラリー空間であればどこでも、ある程度の同一性を持って機能す

ると言えるかもしれない。「空虚」の回顧展として、これらの展示を並列に並べることは、美術館における展示というシステムの限界を批判的に示すことを意図しているのだろうか。カタログの概要には下記の記述を見出すことができる。

展示のオリジナルの場所を、再構築する意図はそもそもありません。また、過去の写真記録を見せることもせず、オリジナルの作品と素材に対して真正ですらありません。そのために、展示室には歴史的資料(展覧会の告知のポストカードや写真、カタログなど)は展示に加えませんでした。ここで意図したことは、空(空虚)の展示というものに対峙することです。これは明らかに、論争的で主観的な立場ではありますが、(この立場は)政治的あるいは宗教的による信念ではなく、実践的で批判的な意志の表明であるため、議論の余地を残しています。^{※4}

ここで明白に示されているのは、それぞれの展示室は、実際の展示空間の忠実な再制作ではなく、むしろアレゴリカルな発想で捉えられた「空の展示室」という状況であることである。また、回顧展で取り上げられた「空虚」は、どこにもコレクションされていない作品である。そのため、参加アーティストとの事前の話し合いによって、ポンビドゥ・センターでの展示の可否が決められ、中には参加を受容しない者もいたとカタログに記されている。マリア・ノルドマン(1943-)とエミリオ・ブリーニ(1943-2016)は、話し合いの結果、展示に入らなかったこと、またスタンリー・ブラウン(1935-2017)は作品展示のみ(カタログ掲載はなし)、マイケル・アッシャー(1943-2012)はカタログのみ(展示はなし)という参加形態が決定した。このことは、空の部屋を再生し、並列して見せる必要があったのか、という問いに対してのひとつの回答を与えてくれるだろう。

アイヒホルンは、空のギャラリーの中では、展覧会の空間で通常見る習慣のないものが浮かび上がってくること、例えば、窓の外で起こっていることや人々の様子などへの注意が喚起されることを語り、何もないという二元的な見方を設定された視覚の限界について指摘する。また、オンダックは言葉によって、その空間に潜んでいるからくりをささやくことで、その真偽の狭間における空間の質を変容させてしまう。アート&ランゲージは、当時の美術館にはまだエアコンがなかったことを思い出させる。これらは、展覧会がいかにも目に見えない社会的な背景によって成立しているかについて明るみに出し、またそれぞれの作品がいかにも本質的な問いを発しているのかを証明する。

しかし、ここでもう一度考えなくてはならないのは、この空間でなされた展示は、キュレーターのチームによって作品が撤去された美術館の展示室でしかなく、この空間を行為者であるアーティストが再制作していないということにも注目したい。この姿勢について、コブランは下記のように述べている。

ここで、提案したいことは、過去の展覧会の再演、これは所詮不可能なことですが、でも新たに空虚をつくり出すことでもありません。知的な思考の探索を促すプラットフォームとしての回顧展、つまり過去の展覧会を思い出し、またそれらと比較することでのる場所になるだろうということです。マイク・トウ・ペレが言った言葉を、思い出してみたいと思います。これらの空になった展示室は、過去の展覧会を発見するのに役立つべく付加された支持体と言えるのです。^{※5}

この発言には、「空虚」という行為を行ったアーティストが示した展覧会という形式の再生の限界とその可能性の両義性にキュレーターたちが挑んだことが示されている。「閉鎖」の展示に際して、ジョン・アムレーダーがマチュウ・コブランに語った言葉を引き用いておきたい。

…全てはアートであると表明しながらも、アートの限界について語るにはどうすればいいのだろうか。何か別のものがあるということなのだろうか。それは、まさに無限の概念そのものであろう。無限を理解することは、無限には境界があるということでもあり、それは全くの矛盾でもあるのです。^{※6}

非物質的な「空虚」を再演するという大きなチャレンジに挑んだこの展覧会は、当然ながら賛否両論を巻き起こした。アーティストたちが過去に行った表現は、何らかの形で再訪する手段は残しておくことが好ましい。しかし、このような特殊な展示の再演は、展示室をニュートラルな場所としてではなく、「空虚」という作品へと創造的なアプローチをとることでしか、その限界に到達することはできなかったのだろう。だからこそ、キュレーターたちは、カタログの中に収められた、多くの魅力的な資料さえ、展示をすることは選ばなかった。

以上、「空虚展」について、簡単に振り返ってみた。コブランは、同展のカタログの文章において、ジョセフ・グリグリーの『展覧会のプロテゼ』を引用しながら、展覧会に寄生しつつも延命に貢献するカタログなどの付随物について指摘をしているが、「エキシビジョン・カッティングス」においても、メディアとドキュメンテーションの役割についての寄生的かつ創造的な可能性も示唆することができたであろう。本展を記録する大崎清夏(1980-)の詩(p.4, p.58)では、オープニングとクロージングの中で円環となる運動が示され、「閉鎖された展覧会の回顧展」は映像作品となり、「育まれる展覧会」では福岡正信の農園から届いた甘夏がビルの屋上に植ええられることとなった。「エキシビジョン・カッティングス」は、展覧会を発見すべく整えられた支持体であり、展覧会の限界を暗示的に用いることで、その無限の可能性について示唆する行為の集積であったのだ。

※1 2009年2月25日～3月23日(巡回:クンストハレ・ベルン、2009年9月13日～10月11日)。参加アーティスト:イヴ・クライン、アート&ランゲージ、ロバート・バリー、スタンリー・ブラウン、マイケル・アッシャー(カタログのみ)、ロバート・アウエン、ローリー・パーソンズ、ベタン・ヒューズ、マリア・アイヒホルン、ローマン・オンダック。

※2 クレールフェルトのラング邸は、イヴ・クラインの生前に唯一個展を行った美術館であるが、そこには白い塗料を壁面に塗った「空虚」がまだ残っている。

※3 1962年3月12日～4月2日、パリ市立近代美術館にて開催。

※4 Voids, exh. cat., Centre Pompidou Paris, Kunsthalle Bern, Centre Pompidou Metz, Zurich: JRP|Ringier, 2009, p.29.

※5 Voids, exh. cat., p.169.

※6 Guide d'exposition, Une rétrospective d'expositions fermées, Anti-Musée, Friart, Fribourg, 2016.

Reflecting on “Voids, A Retrospective” and Considering the Exhibition as a Blank Canvas

Reiko Setsuda Curator

“Exhibition Cuttings,” curated by Mathieu Copeland, took place amid the global COVID-19 pandemic, and for this reason Copeland was unable to visit the venue and everything was carried out remotely. The dialogue with Copeland began in the course of my research on “Voids, A Retrospective” (referred to below as “Voids”) (2009).¹ This retrospective exhibition, held seven years before “A Retrospective of Closed Exhibitions” (2016), which was later re-edited as the video piece *The Anti-Museum: The Anti-Documentary* (pp.42–47, p.51) commissioned for our exhibition, featured historical voids and aimed for an extremely radical reconfiguration that challenged the limits of the exhibition format. In this essay, I would like to explore the Voids exhibition as a remarkable precedent for questioning the materiality of Copeland’s exhibition practice and its potential for expansion.

“Voids” — a retrospective of exhibitions over the course of the modern and contemporary art history that were shaped by artists’ acts of emptying their venues completely — took place on the fourth floor of the Centre Pompidou, where all works were removed from the permanent exhibition galleries. While each of the nine featured exhibits was showcased in its own gallery, nothing was placed in each gallery, foregrounding only the presence of emptiness. Captions and texts explaining the works were mounted on the exterior walls of the galleries and in the central corridor.

“Voids” was organized over two years of group work by a five-person curatorial committee. A discussion between Mathieu Copeland, artists John Armleder (b. 1948) and Gustav Metzger (1926–2017) gave the project its initial impulsion. Armleder then invited artist Mai-Thu Perret (b. 1976), and Metzger invited librarian and artists’ books expert Clive Phillpot (b. 1938) to join the curatorial committee. Laurent Le Bon of the Centre Pompidou was involved in the project as a curator belonging to the institution, and Philippe Pirotte as the director of the Kunsthalle Bern where the exhibition was subsequently realized. The exhibition was both an historical retrospective of previous exhibitions and an invitation into empty galleries, with the goal of experiencing each of the various Voids in turns and simultaneously. The galleries were the neutral unaltered white cubes of the permanent display and approximately all the same size, with no reference to any connection with the original exhibitions’ locations.

The title of the retrospective is based on Yves Klein (1928–1962)’s invocation of Void, a term he popularized following his seminal 1958 exhibition “The Specialization of Sensibility in the Raw Material State of Stabilized Pictorial Sensibility” (Galerie Iris Clert, 28 April and 5 May 1958). This was followed by conceptual exhibits including those showcasing four exhibitions from the 1960s and 1970s — Art & Language’s “The Air-Conditioning Show” (1966–1967), Robert Barry’s (b. 1936) “Some place to which we can come, and for a while be free to think about what we are going to do” (1970), Stanley Brouwn’s (1935–2017) *Walking Through Cosmic Rays* (1970), and Robert Irwin’s (b. 1928) *Experimental Situation* (1970) — as well as the untitled work (1990) by Laurie Parsons (b. 1959) and the three post-2000s works listed below.

The Void realized by Yves Klein served as the point of

departure for the retrospective.² It has a long history, but these were not the restaging of the piece the void, each were individual VOIDS realized for a specific context, first at Galerie Colette Allendy for a small group of invited guests in May 1957, prior to the show at Galerie Iris Clert, where the walls were repainted white on all sides. Klein’s Void at Iris Clert featured a series of aspects that fused various elements, most notably invitations and postage stamps in International Klein Blue paint, a draped cloth covering the entrance to the gallery, and blue cocktails that were served at the opening party, at which visitors found the immateriality of an empty gallery. Here too the walls were painted with a richly textured white, creating a void embedded in the space.

Klein created an ultimate void at Salon Comparaisons³ (1962), which he attended a few months before his sudden death, where he simply removed the paintings from the gallery’s wall at the Musée d’art moderne de la Ville de Paris. The curator of the Salon Comparaison, a friend of the artist and fellow Nouveau Realistes, Jacques Villeglé (1926–2022) still possessed the ticket stubs used to claim the works after the Salon, asserts that the 1962 void still exists in the museum. Klein’s last void, which is not part of the museum’s collection, is an installation of the gallery in its original form, without any painting or molding, made simply by removing the gallery’s paintings.

All these informations were provided in the “Voids” catalogue. At the Centre Pompidou, viewers were only given brief descriptions of each works. The viewer experiences each void as one of a series of empty rooms, but the messages may seem different from the original messages of the works. Is this the kind of Void that Klein intended? Let us discuss some of the other works as well.

In Bethan Huws’s (b. 1961) *Haus Esters Piece* (1993), the artist was moved by the beauty of the Mies van der Rohe-designed Museum Haus Esters in Krefeld, and chose to leave the place untouched in its present state. Through this action, Huws showed that art is in part an innate entity, and that the role of the artist is to judge what already exists as beautiful, which at times means that nothing needs to be altered. It was also an attempt to render visible the fact that “even though it is spaces that are most concretely grasped by everyone, no one is able to see them.”

What of Maria Eichhorn’s (b. 1962) *Money at the Kunsthalle Bern* (2001)? Eichhorn undertook this project after realizing that the Kunsthalle’s long-standing renovation project had been left in limbo due to its financial situation, and used the exhibition budget she had been given to renovate the building during the exhibition’s run. This shed light on the institution’s financial and other problems, and also revealed the renovation work itself, which was done during the museum’s opening hours.

Roman Ondák’s (b. 1966) *More Silent Than Ever* (2006) was an installation premised on the idea that a seemingly empty gallery wall was wiretapped. Whether or not there really was a listening device in the wall, whether or not it was functioning, and for what purpose were all left up to the viewer’s judgment. The ontological question of the work was posed directly to visitors, regardless of whether they wanted to engage with it.

In the Huws and Eichhorn exhibitions, architecture and location were of great significance to the works, and these elements must have guided the artistic direction in which they should intervene. On the other hand, Ondák’s work could be said to function to more or less the same extent in gallery space. Was the juxtaposition of these exhibitions in the “Voids” retrospective intended to critically demonstrate the limitations of the museum exhibition system? The exhibition overview in the catalogue contains the following statement:

There is therefore clearly no intention to reconstitute the original sites of the works exhibited, no documentary endeavor, nor material authenticity in the presentation. In the same spirit, no period documents, invitation cards, or photographs are added to the display. The idea is truly face *empty exhibitions*. This is obviously a slightly polemical and subjective, even questionable, position, especially since it is not sustained by a credo or a theory, but by a critical and practical intention.⁴

Here it is clearly indicated that each of the galleries is not a faithful reproduction of the actual exhibition space, but rather the state of an “empty gallery” captured as an allegorical conception. The Voids featured in the retrospective are also works that are not in any collection. Therefore, as the catalogue notes, prior discussions with the participating artists determined whether or not they could and would exhibit at the Centre Pompidou, and some did not agree to participate. Maria Nordman (b. 1943) and Emilio Prini (1943–2016) were not included in the exhibition, Stanley Brouwn (1935–2017) only exhibited his work (but was not in the catalogue), and Michael Asher (1943–2012) was only featured in the catalogue (but not in the exhibition). This should offer some hints as to whether it was necessary to revive the empty rooms and show them alongside one another.

Eichhorn speaks of how an empty gallery brings to light things that one does not habitually notice in an exhibition venue, such as attention to what is happening outside the window and people in the environment, and points to the limitations of vision delineated by the dichotomy of something being there versus nothing being there. Ondák also uses language to whisper of trickery lurking in the space, thereby transforming the quality of the space in terms of its authenticity and falsehood. Art & Language reminds us that at the time on which they focused, museums did not yet have air conditioning. These projects elucidate the ways in which exhibitions are formed by invisible social contexts, and demonstrate how each work poses an essential question.

However, it should be reiterated that what is presented in these spaces are nothing more than museum galleries where works were removed by a team of curators, and the exhibits were not recreated by the artists who have agency in these spaces. Copeland describes this stance as follows:

This retrospective proposes neither to replay past exhibitions — which is impossible — nor realize new empty exhibitions. It promises to be a retrospective led by intellectual research speculations, a space where we are invited to remember these past exhibitions and compare them. To pick up on the words of Mai-Thu Perret, these empty rooms become an additional heuristic support, evoking the historical exhibitions.⁵

This statement points to the ways in which curators engaged with the ambiguous limits and possibilities of reproducing exhibitions by artists who performed the act of creating Voids. To quote John Armleder’s words to Mathieu Copeland on the occasion of the Closed exhibition:

... How can you state that everything is art and yet speak of the limits of art. This would mean that there is something else. That is the very concept of the infinite. Understanding the infinite implies that there would be borders to the infinite, which is completely contradictory.⁶

This exhibition, which took on the great challenge of re-enacting immaterial voids, naturally provoked controversy. We would all like for artists to be able to revisit their past expressions in some form or other. However, while the reenactment of this particular exhibition did not make the gallery a neutral place, the only way to reach that ultimate endpoint would have been to take a creative approach to the work. That is why the curators chose not to exhibit even the many fascinating materials contained in the catalogue.

This essay has briefly looked back at “Voids”. In the present book, Copeland, citing Joseph Grigely’s *Exhibition Prosthetics*, points to catalogues and other supplementary materials that adhere to exhibitions and parasitically contribute to their longevity. Exhibition Cuttings, too, surely suggested both parasitic and creative possibilities for the roles of media and documentation. Sayaka Osaki’s poem (p.5, p.59) documenting this exhibition revealed circular movement between its opening and closing, while “A Retrospective of Closed Exhibitions” was made into a video work, and *Nurturing Exhibitions* resulted in Amanatsu, a citrus fruits from Masanobu Fukuoka’s farm being planted on the rooftop garden of the building. “Exhibition Cuttings” was a blank canvas set out in order to discover what exhibitions might be, an accumulation of actions that hinted at the limits of exhibitions while implicitly pointing at their infinite possibilities.

^{*1} February 25–March 23, 2009, also traveling to Kunsthalle Bern (September 13–October 11, 2009). Participating artists: Yves Klein, Art & Language, Robert Barry, Stanley Brouwn, Michael Asher (catalogue only), Robert Irwin, Laurie Parsons, Bethan Huws, Maria Eichhorn, and Roman Ondák.

^{*2} In the Museum Haus Lange in Krefeld, where Klein held his only solo museum show during his lifetime, *The Void*, realized as an empty white room, still remains.

^{*3} Held at the Musée d’art moderne de la Ville de Paris from March 12 to April 2, 1962.

^{*4} *Voids*, exh. cat., Centre Pompidou Paris, Kunsthalle Bern, Centre Pompidou Metz, Zurich: JRP|Ringier, 2009, p.29.

^{*5} *Voids*, exh. cat., p.169.

^{*6} *Guide d’exposition, Une rétrospective d’expositions fermées, Anti-Musée*, Friart, Fribourg, 2016.

閉鎖／オープニング・パーティー

大崎清夏 詩人

それは、方法としての、発言としての、暴力としての
突破としての、諧謔としての、理性としての
パフォーマンスであり、公開である、私たちの
塞がれた、通路への、情報への、視点への
問いへの、許された、飢（かつ）えた、他者、ダダダ、達ての
行動、飛びたつ、破壊する、力をもった幾つかの
身体による、知性による、マルセル、愛による
規制線の、決定権の、獲得の、記録の、持続の
歓喜の、換気の、喪失による、創出だから、自らそれは
磨かれ、示され、発見され、ハイレッドセンター、通報され
どのように、個別に、危機に、リリカルに、かるやかに
蹴って、jeté、bitte、te quiero、えっと、訴えて
真綿の、耳栓の、無理のある、メタメタの、物語の
法的、物的、証拠の、神話的、芸術的、虜の
死体遺棄、的確な、神棚から、遥か彼方
できるかな、ほら、さようなら、またな、いつかは
知りたいし、苦心し、変身し、死屍累々、浸みだして
尻目に掛けて、展げるか、尽く、届けるか、
それは、外へ？
D.C.

Closure / Opening Party

Sayaka Osaki Poet

That is, a performance, a display, ours,
As a methodology, as an utterance, as violence,
As a breakthrough, as a joke, as rationality,
To a path, blocked, to information, to a viewpoint,
To a question, permitted, starved, the other, the automatic dadadada, earnest
Behavior, of multiple bodies, lifting off, destructive, powerful,
Of intellect, Marcel, of love, of loss, of regulated lines,
Of established rights, of acquisition,
Of memory, of continuance, of joy, of ventilation,
This is creation, on its own, polished,
Displayed, discovered, Hi-Red center, reported,
How? Individually, in crisis, lyrically, gracefully,
Kicked, jeté, bitte, te quiero, wait a moment, appealing to
The method, the physicality, the proof, the mythology, the art
Of floss, of earplugs, of impossibility, of the messy, of the story,
Deserting captive corpses, accurate, from our small family shrine,
Far on the other side, can we do it? Just look, farewell, later, another time,
I want to know, work hard, transform, heaps of corpses, soaking outward,
Ignored, will the exhibit open? Extend? Complete? Reach its destination?
That is, to the outside?
D.C.

マチュウ・コブラン

マチュウ・コブラン(1977年生まれ)はロンドンを拠点にするキュレーター。伝統的な展覧会の役割を覆し、認識を刷新するような実践を続けている。主な企画展に「A Staged Exhibition」(ラ・フェルム・ドゥ・ビュイソン、ノワジエル、2021年)、「A Retrospective of Closed Exhibitions」(クンストハレ・フリアート・フリプー、2016年)、映画のための映像特集としての展覧会「The exhibition of a film」(テートモダン、ロンドン、2015年)、「Gustav Metzger: Supportive 1966-2011」(リヨン現代美術館、2013年)、「Mental Mandala」(MUAC、メキシコシティ、2013年)、「Alan Vega: Infinite Mercy」(リヨン現代美術館、2009年)、「Choreographing Exhibitions」(クンストハレ・ザンクトガレン、2007年/ラ・フェルム・ドゥ・ビュイソン、ノワジエル、2008年)、「Soundtrack for an Exhibition」(リヨン現代美術館、2006年)など。共同企画展に「空虚。回顧展」(ボンビトゥー・センター/クンストハレ・ベルン、2009年)など。また、「Exhibitions to Hear Read」(ニューヨーク近代美術館、2013年)や「A Spoken Word Exhibition」(2007年～進行中)の企画などシリーズの展覧会も手がける。

2020～2021年、上海外灘美術館のキュレーター、2014～2015年、ル・プラトー現代アートセンターのゲストキュレーター、2012～2013年、ジュ・ド・ポー ム国立美術館のキュレーターを務める。2018～2019年、チューリッヒ芸術大学、2010～2018年、ジュネーヴ造形芸術大学で教鞭を執る。主な著書に『Gustav Metzger-Writing (1953/2016)』(JRP| Editions、2019年)、『The Anti-Museum』(Koenig Books、2017年)、『Choreographing Exhibitions』(Les Presses du Réel、2013年)など。

Mathieu Copeland

Born in 1977, he lives in London, UK. Copeland has been developing a practice seeking to subvert the traditional role of exhibitions and to renew our perceptions of these. He curated, among many others, "A Staged Exhibition" that premiered in September 2021 at La Ferme du Buisson, Noisiel; "A Retrospective of Closed Exhibitions" at Kunsthalle Friart Fribourg (2016); "The exhibition of a film" (an exhibition as a feature film for cinemas, Tate Modern, London, 2015); "Gustav Metzger: Supportive 1966-2011" (2013), "Alan Vega: Infinite Mercy" (2009) and "Soundtrack for an Exhibition" (2006) at the Musée d'Art Contemporain de Lyon; "Mental Mandala" at MUAC, Mexico City (2013); "Choreographing Exhibitions" at the Kunst Halle Sankt Gallen (2007) and La Ferme du Buisson, Noisiel (2008); and co-curated "VOIDS. A Retrospective" at the Centre Pompidou and the Kunsthalle Bern (2009). He initiated and curated the series of "Exhibitions to Hear Read," all presented at MoMA, New York (2013), and "A Spoken Word Exhibition" (2007-ongoing).

Curator at Large at the Rockbund Art Museum, Shanghai in 2020-2121, he edited *Gustav Metzger-Writing (1953/2016)* (JRP| Editions, 2019), the radical anthology *The Anti-Museum* (Koenig Books, 2017), and the manifest publication *Choreographing Exhibitions* (Les Presses du Réel, 2013)

甘夏(2021年12月10日)
Amanatsu orange, December 10th, 2021



エキシビジョン・カッティングス／マチュウ・コブランによる展覧会
 2021年4月23日(金)～7月18日(土)※会期延長:～7月31日(土)
 臨時休館:4月25日(日)～5月15日(土)、5月23日(日)～6月1日(火)、7月19日(月)

〔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
 後援：在日フランス大使館／アンスティチュ・フランセ日本

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・ペジョー
 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：マキシム・ガニエ(2021年当時)、アナイス・ケーニッヒ

エルメスジャパン株式会社

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：犀
 編集協力：柴田直美
 撮影：高島慶(明記以外)、エルメス財団(9頁、10頁、13頁、15頁、60頁)、西原尚(28～29頁)、
 坂本理(30～31頁)、板垣旭洋(36～37頁、52～53頁、61頁)
 執筆：大崎清夏(4頁、58頁)、マチュウ・コブラン(6～11頁)、ロバート・ポス(25頁)、
 西原尚(35頁)、説田礼子(54～55頁)
 翻訳：ジェフリー・アングルズ(5頁、59頁)、中島裕子(6～11頁、56～57頁)、西田英恵(25頁)、
 手束紀子(44～47頁)
 制作・発行：エルメス財団
 印刷：川嶋印刷株式会社
 禁無断転載

謝辞：

本展開催にあたり、多大なるご協力を賜りました下記の関係者の皆様に心より御礼申し上げます。(敬称略)
 マチュウ・コブラン、フィル・ニブロック、故ジャック・ヴィルグレ、故グスタフ・メッツガー、ベン・モレア、ベン・ヴォーチェ、
 富井玲子、グラシエラ・カルネヴァレ、マリー・レインボルド・コブラン、マキシマス・コブラン、
 バルタザール・ロヴェ、ロア・ガブリエル、クリスト・グリュエティセン、フランツ・ケーニク、サイモン・キャステッツ、
 ジョナサン・ポティエ、クリスチャン・ベッソン、ケネス・ドールドスミス、マリー＝エレヌ・ブルラン、
 ミゲル・マガリャンイス、ギ・ドゥ・ビエヴル、スーザン・ステンガー、ポール・スミス、マティエール・メモワール、
 西原尚、福岡大樹、フィリップ・デクローザ、ロバート・バリー、デボラ・ウォーカー、
 アンサンブル IRE(カスパー・トブリッツ、フランク・ヴィグラー、エレヌ・プレシャン)、
 ディヴィッド・マランハ、ステイーヴン・オマリー、ロバート・ポス、エリザベート・スマルト、
 ヴォクスマーナ(稲村麻衣子、神谷美貴子、入澤希誉、金沢青児、初谷敬史、松井永太郎、清見卓、小野慶介、西川竜太)、
 三浦実穂、園部秀徳、林奈緒子、稲葉諒、吉田有徳、中川陽介、アキレス・ハッジス、武田朋也、田中裕一、ヘンリー・ロリンズ、
 FM・アインハイト、バン・ソニック、セリーヌ・フィッツモリス、ジム・オルーク、福岡正信自然農園、株式会社 春秋社

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階
 Tel. 03-3569-3300
 開館時間／エルメス銀座店の営業時間に準ずる。
 会期中無休

Exhibition Cuttings / An exhibition by Mathieu Copeland
 April 23rd (Fri.) – July 18th (Sat.), 2021 *extended to July 30th (Sat.), 2021
 Closed on April 25th (Sun.) – May 15th (Sat.), May 23rd (Sun.) – June 1st (Tue.), July 19th (Mon.)

Exhibition:

Organized by Fondation d'entreprise Hermès
 Venue: Ginza Maison Hermès Le Forum
 Under the auspices of Embassy of France/Institut français du Japon

Fondation d'entreprise Hermès

President: Olivier Fournier
 Director: Laurent Pejoux
 Head of Projects: Julie Arnaud
 Projects Manager: Victoria Le Guern
 Head of Communications: Maxime Gasnier (in 2021), 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 Direction: SAI
 Editorial Cooperation: Naomi Shibata
 Photo: Kei Takashima / Nacása & Partners Inc. (Except as noted),
 Fondation d'entreprise Hermès (p.9, p.10, p.13, p.15, p.60),
 Nao Nishihara (pp.28–29), Osamu Sakamoto (pp.30–31),
 Akihiro Itagaki / Nacása & Partners Inc. (pp.36–37, pp.52–53, p.61)
 Text: Sayaka Osaki (p.5, p.59), Mathieu Copeland (pp.14–19), Robert Poss (p.25),
 Nao Nishihara (p.35), Reiko Setsuda (pp.56–57)
 Translation: Jeffrey Angles (p.5, p.59), Hiroko Nakajima (pp.6–11, pp.56–57), Hanae Nishida (p.25),
 Noriko Tezuka (pp.44–47)
 Produced and published by Fondation d'entreprise Hermès
 Printed in Japan by Kawashima Printing Co., Ltd.
 © 2023 Fondation d'entreprise Hermès
 All Rights Reserved.

Acknowledgements:

We would like to express our sincere gratitude to all of the following people
 for their generous contributions in making this exhibition possible.
 Mathieu Copeland, Phill Niblock, Jacques Villeglé (in memoriam), Gustav Metzger (in memoriam),
 Ben Morea, Ben Vautier, Reiko Tomii, Graciela Carnevale, Mary Rinebold Copeland, Maximus Copeland,
 Balthazar Lovay, Lore Gablier, Krist Gruithuijsen, Franz König, Simon Castets, Jonathan Pouthier,
 Christian Besson, Kenneth Goldsmith, Marie-Hélène Leblanc, Miguel Magalhães, Guy de Bievre,
 Susan Stenger, Paul Smith, Matière Mémoire, Nao Nishihara, Hiroki Fukuoka, Philippe Decrauzat,
 Robert Barry, Deborah Walker, Ensemble IRE (Kasper T. Toeplitz, Franck Vigroux, Helene Breschand),
 David Maranhã, Stephen O'Malley, Robert Poss, Elisabeth Smalt, Vox humana (Maiko Inamura,
 Mikiko Kamiya, Kiyo Irisawa, Seiji Kanazawa, Takashi Hatsugai, Eitaro Matsui, Takashi Kiyomi, Keisuke Ono,
 Ryuta Nishikawa), Miho Miura, Hidenori Sonobe, Naoko Hayashi, Ryo Inaba, Yutoku Yoshida,
 Yosuke Nakagawa, Aquiles Hadjis, Tomoya Takeda, Yuichi Tanaka, Henry Rollins, FM Einheit, Pan Sonic,
 Céline Fitzmaurice, Jim O'Rourke, Masanobu Fukuoka Natural Farm, Shunjusha Publishing Company

Ginza Maison Hermès Le Forum

8F, 5-4-1, Ginza, Chuo-ku, Tokyo 104-0061
 Tel. +81 (0)3-3569-3300
 Open daily during Ginza Maison Hermès' regular business hours

