

23 FEB.-4 JUN. 2023



INTERFERENCE

interference

* **in·ter·fér·ence** /-fiərəns/【〔派〕 ← interfere (動)】**名** **㊦** **㊧** **㊨** **①**じゃま, 妨害;〔…に対する〕干涉, 口出し;衝突 **〔in〕** *interference* in the internal [domestic] affairs (of another country) 内政干涉. **②**〔物・電子工〕(光波などの) 干涉;〔通信〕混信. **③**《主に米》〔スポーツ〕インターフェア, 不法妨害(《英》) obstruction). **④**〔言〕(外国語学習などの際の母語の) 干涉;〔心〕(記憶の) 干涉, 妨害.
(出典: ジーニアス英和辞典〈第6版〉大修館書店)

interference n.

1 the action of interfering. **2** disturbance to radio signals caused by unwanted signals from other sources. **3** Physics the combination of waves of the same wavelength from two or more sources, producing a new wave pattern.

(Pocket Oxford English Dictionary, 11th edition, Oxford University Press, 2013)



エルメス財団は、光、振動、波動など、身体に介入するゆらぎの感覚を通じて、知覚探究を試みるアーティストによるグループ展「インターフェアレンス」を開催いたしました。

4人のアーティストによる作品は、それぞれ、ミニマルな美意識の中に潜む身振りを通じて、私たちの身体に日常的に干渉している出来事の微細な尺度や境界を浮かび上がらせてます。私たちは、作品から呼び起こされる生理的現象や感覚によって身体や器官を再認識し、また作品同士の相互干渉から生まれる新たな波長によって、メディテーションへと導かれるでしょう。

「Interference」は、フランスス真悟（1969年カリフォルニア州サンタモニカ生まれ）による、光干渉顔料を用いたシリーズのタイトルでもあります。この蝶の鱗粉のような薄い素材は、光の干渉によって色層を浮かび上がらせるもので、アーティストは、その微細な変化や色彩の振れ幅によって、自然界、ひいては宇宙的な波長を捉えようと試みてきました。

スザンナ・フリッチャー（1960年ウィーン生まれ）は、ガラスブロックの構造に呼応した環境にめぐらされた、半透明の雨のような糸で空間を満たします。モーターからもたらされる振動や周波は、極細の素材が伝える振動の干渉によって、サウンドの変化としても現れます。同調し、打ち消しあい、鼓動し、周期的なリズムへと加速することで、音域外の聴覚へといった私たちを誘いだすでしょう。ブルーノ・ボテラ（1976年サルセル生まれ）は、キュレーターのカリン・シュラゲター（1988年パリ生まれ）と対話し、「インターフェアレンス」展の中に、入れ子式に、展示への干渉・衝突（Interference）を試みます。一連の作品は、ギャラリーの隠れた場所、普段は見ることのないビルの一部の触覚を用い、私たちの意識下に潜む知覚を触発するものです。

宮永愛子（1974年京都府生まれ）は、日常から宇宙を感じる茶会を開催し、オンラインを通じて時空を超える体験へ誘います。展覧会の場所を離れて、宙（そら）の海へ広がる作品は、会場から離れた場所を感受する拡張した身体を想像させます。

それぞれのアーティストは、綿密に環境を整える手順を周到に踏みながらも、その計画性と偶然性の間に発生する体験を鑑賞者に委ねます。「Interference（インターフェアレンス）」がもたらす私たちのメディテーションは、どこから始まるのでしょうか。



The Fondation d'entreprise Hermès is pleased to present a group exhibition “Interference” by artists who explore our perceptions through fluctuating sensations that intervene our body, such as light, vibration, and waves. Each of the four artists, through the gestures latent in their minimalist aesthetics, brings to light the subtle scales and boundaries to which our body is subjected every day. The physiological phenomena and sensations that the works evoke bring new awareness of our bodies and organs, and new wavelengths created by the mutual interference of works guide us toward mediation.

“Interference” is also the title of a series of paintings by Shingo Francis (b. 1969, Santa Monica, California) created using light interference pigments. The material like butterfly scales, reveals a variety of colors and expressions on the canvas plane depending on the angle of view, and through these subtle changes and migrations in colors, the artist attempts to capture the pulse of nature, and by extension, that of the cosmos.

Susanna Fritscher (b. 1960, Vienna) fills the exhibition space with threads like semi-transparent rain stretched in a grid, corresponding to the structure of the glass blocks. Vibrations and frequencies generated by the motors cause changes in sound due to vibratory interference transmitted by the ultra-fine material. The altered sounds blend, cancel, beat and pulse, and accelerate into cyclical rhythms, leading to an auditorial experience beyond our sonic range.

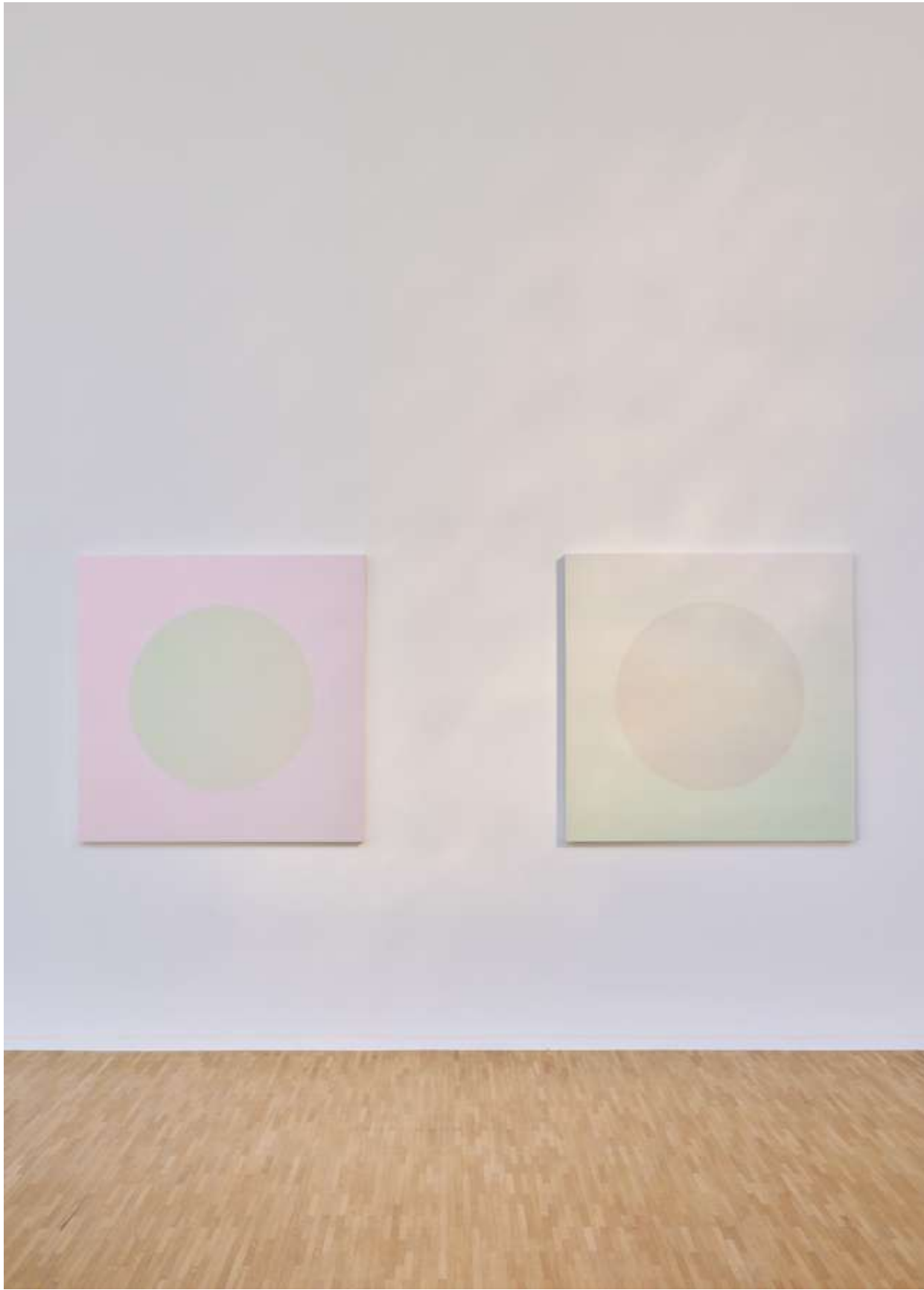
Bruno Botella (b. 1976, Sarcelles) works in dialog with curator Karin Schlageter (b. 1988, Paris) on the “Interference” exhibition, attempting to “interfere” with the exhibition through a nesting structure. A series of works employs tactile sensations from the gallery’s hidden places, parts of the building not usually seen, to catalyze perceptions that lie beneath the surface of our awareness.

Aiko Miyanaga (b. 1974, Kyoto) hosts an online tea party that takes the viewers on a cosmic journey transcending time and space. Moving away from the exhibition site and into a cosmic ocean, this piece evokes in the viewer an extended body that perceives a world existing far beyond the exhibition site.

While each artist plans their exhibiting environments meticulously, they ultimately leave the viewers to the experiences that emerge between the planned and the contingent. In this space of interference, we wait for our meditations to begin.

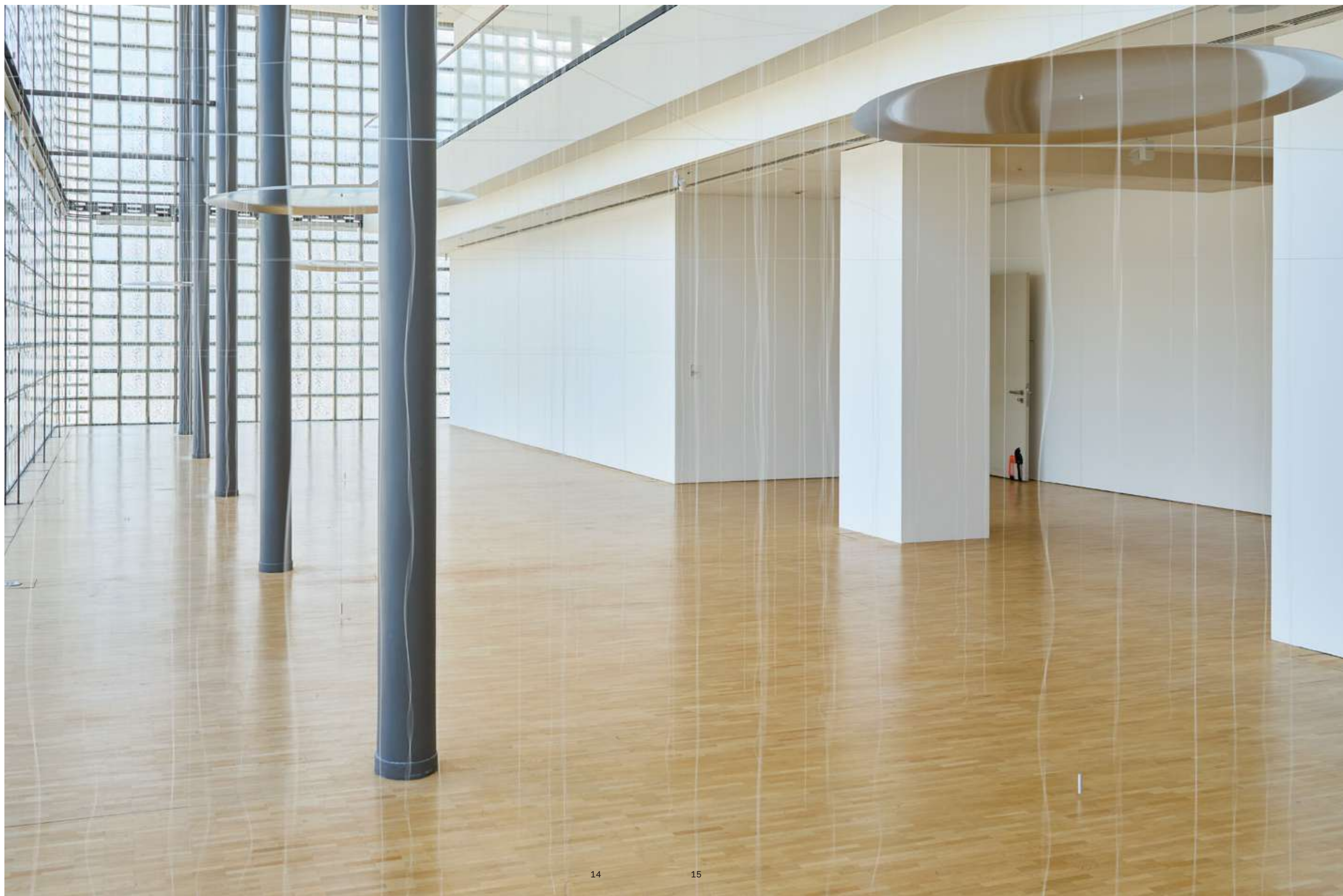












干渉のなかには恐怖が

高桑和巳　哲学者

『金髪ちゃんゴルドキウスと3匹の熊』は、1837年にロバート・サウジーによって原話のがはじめて活字化された後、複数の作者によって気ままに改変が加えられ、徐々に現在知られる形になったという。レフ・トルストイによって再話されたことでもよく知られている。いま私の目の前にあるのは、ローズ・セリが語りなおしジェルダ・ミュレールが挿絵を描いているフランス語版(パール・カストール版)である。

家の近くの森で迷子になった女の子が、誰もいない一軒家に辿り着く。家のなかに3つずつあるテーブル、テーブル上のスープ、椅子、ベッドのすべてを彼女は順に試し、いずれの場合も大、中、小とあるもののうち小さいものが「ちょうどいい」ので、小さいテーブル上の小さいスープを飲み干し、小さい椅子に座り、ついには小さいベッドで眠りこむ。そこに、家の住人である熊家族が帰ってくる。父、母、子の3匹はそれぞれ自分の家具や食べものが未知の闖入者によって荒らされていることに気づく。家のなかで犯人を探しまわった末、子熊が「ぼくのベッドに誰かが寝てる!」と叫ぶ。目を醒ました女の子は慌てて家から逃げ出す。

童話一般が展開される舞台は不思議な世界である。それは私たちの世界と地続きではない。童話を楽しむ人は誰でも、「存在するもの」と「存在しないもの」だけでなく、「この世界ではないどこかに存在するもの」という中間的カテゴリーをも、とくに疑念を抱くこともなく認識している。ある意味では存在し、ある意味では存在しないその曖昧な存在たちが、とはいえ明確な輪郭を獲得し、私たちの世界とは無縁の空間をあちこちに動きまわり、同じことを3回、4回と繰り返す。人間も動物も——場合によっては植物や道具、山や川までもが——しゃべり、機知や魔法や純朴さが効果を発揮し、かつての善行が後々になって酬われ、未っ子や貧者が正義をもたらし、旅路の果てに秩序が回復される。

私たちは童話に触れるたびに、その世界がこの世界ではないと認識するよう強いられる。童話を往々にして締めくくる、私たちの生活に役立ちそうな教訓さえも、童話を私たちの世界に疑念の余地なく結びつけてくれるというにはほど遠い。現実を物語る語らいと童話を描く語らいのあいだに本質的同質性はない。

そのような世界における被造物の存在から私たちが受ける感覚は、安心と不安がないまぜになった独特なものである。なるほど、彼らが私たちの世界に足を踏み入れることはない。だが見よ、私たちのほうが自分からすすんで彼らの怪しげな世界に、仮想的なしかた、一時的なしかたではあれ闖入してしまっている。こちら側の世界には存在しないとわかりきっているはずのものが、私たちが向こう側の世界に身を置くことによって、そこで生ずる驚異や恐怖を私たちにに向けて鮮やかに、直接的に伝えてくる。いま、何らかの得体の知れぬ生きものがここにいないのは確実だが、それがどこかにいることもそれに劣らず確実である。その痕跡が他ならぬ童話である。それは向こう側の世界にしか残されていない痕跡でしかないとしても、ともあれ痕跡ではある。恐怖は、こちらの世界に戻った私たちに対して事後にもなお干渉してくる。その結果、厄介な不安が持続することになる。

『金髪ちゃんゴルドキウスと3匹の熊』はその意味で、童話にまつわる恐怖それ自体をテーマとする童話だと言える。ただし、主人公にあたる無邪気な女の子は当初、そのことに気づいていないようだ。彼女はスープを屈託なく飲み、椅子に快適に座り、ベッドでだらしく眠りこむ。だが、童話の世界に入りこみ、物語の筋を追っている私たちのほうは彼女と同じだけの図太さをもちあわせてはいない。どうやら、そこに大きなもの、中くらいのもの、小さなものが住んでいるのは確実だ。彼らはいったい誰なのか、何なの

か？　それらはいつ戻ってくるのか？　なぜかスープはまだ温かい……。未知の怪物たちに対する切迫した恐怖がつのっていく。この童話が優れているのは、私たちの恐怖を熊たちが演じなおしてくれるところである。得体の知れぬ3人が帰宅して熊だと判明すれば、私たちの抱いていた最初の恐怖は払拭される。しかし、こんどは熊たちの番である。自分たちのそれぞれのテーブルが何者かによって触れられていることに気づくや、彼らは当然のように怖がりはじめる。可愛い犯人をすでに知っている私たちは、飲まれたスープ、座られた椅子に気づいて徐々に高まっていく彼らの恐怖(さっきまで私たちを脅かしていたのと同じもの)に半笑いで寄り沿う。そして、恐怖の頂点(「ぼくのベッドに誰かが寝てる!」)で逆転が起こる。熊たちの緊張は一気に解かれ、今度はついに女の子が跳びあがって逃げ出す。恐怖のボタンは女の子に渡された。

「これは何なのか？」　現代芸術の作品を前にしたときの戸惑いに、私たちはすでに慣れ親しんでいる。感動のためではなく当惑のために展覧

会に足繫く通う倒錯的な人も少なくない。思うに、この戸惑いは構造上、芸術一般において前提とされている条件の1つでもある。それが現代芸術においてはしかじかの理由から故意に前景化され、限界に至るまで目立たされているというにすぎない。自分の感覚と認識を標的とする標準化的な支配的体制に絶えず攻囲されている私たちは、その一方で、制作者であるか否かを問わず、標準から多かれ少なかれ逸脱した感覚と認識からなる個人的領野をもち、日々それを変容させている。無反省な大多数の人々は自領が体制によって侵略されるに任せるのに対し、ごく少数の人は防衛を欠かさない。

言語との類比で語るほうがわかりやすい。各人の感覚と認識の束は世界を前にして1つの言語というまとまった形を取る。その感性言語ないし造形言語イディオレクトは個人言語であり、理解できる者は1人しかいないと原理上想定される。より正確に言えば、その言語は本人すら意のままには運用できないものである。本人は(いかに手練れの巨匠であっても)それを、大人になってから習得した言語さながらに、あくまでも半かわりのまま、手探りで運用する。感性言語は、個人言語であるがゆえにつねに消滅危機言語であり、覇権を握る言語に使用者が屈すれば容易に姿を消す。

一般的に言って、コミュニケーションは同一のコードを共有している者たちのあいだでのみ完全な形で成立する以上、芸術においては通常のコミュニケーションは原理上成立しえない。というより、正当な受信者は原理上欠けている。ところが、芸術という制度においては、なぜかその事実を制作者も受容者もあらかじめ自明視している。制作者はそのうえで発信者となり、絶対的な空集合に向けてメッセージを放つ。実際の受容者はというと(より正確に言えば、その受容者たちに制作者もある程度までは属している)、意味不明な空集合のすぐ脇に身を置くことができるだけである(この状況を指すには「傍感」という造語が適切だろう)。そこで受容者は、メッセージを正当な受信者として(つまり共有済みのしかじかのコードにしたがって)受け取るのではなく、いるはずのない者、いてはならない者として受け取る。端的に言って、芸術の受容者は暗号の傍受者に他ならない。傍感的状況こそが芸術的状況である。人間は人類史の夜明けから今日に至るまで、この状況をそれとして認識し、運用し、享受してきた。芸術という名、あるいはそれに類する名がそこに欠けていたときにもである。

制作者の感性言語を、傍受者は自らの感性言語との偶発的類似を

わずかな頼りにしながらかうじて推量する。この不出来な研究者が、未知の言語の文法や語彙を確定しようと記述言語学に手こずるうちに、偏差をもつ自分の感性言語における何かが——それは往々にして自分でも特定できないが——制作者のそれと奇蹟的な一致ないし呼応を見せ、自分の感性言語が変状を被ることがある。それが芸術的感動である。

この現象は、感性言語という脆弱な個人言語が、にもかかわらず絶対的な孤立言語ではないということを根拠としている。明確に語族が形成されるような明瞭なしかたではないにせよ、文法や語彙がどことなく似通っているように見える感性言語は皆無ではないし、じつを言えば少なからずある(いや、原理上はあらゆる人の感性言語が、性質を特定しがたい、ひどく曖昧にして巨大な単一の語族を形成していると言うべきなのかもしれない。この地上の、あるいは過去・現在・未来のあらゆる人々が芸術を媒介として接触しあえるにちがいないと私たちが想定できるのはそのためである)。さらに言えば、言語間の呼応が何らかの誤解、たとえばいわゆる空似言葉によるものであっても感動は起こる。

これはつまるところ、制作者と受容者がともにしがみついている希望でもある。それは明らかに淡い希望でもあって、実際には何も感動が起こらないこともしばしばである。ただ、その場合も芸術作品が何の変哲もない単なる日常的文物に成り下がることはない。わからないながらも(あるいは、場合によっては何かをわかろうとすら思わせられないながらも)、誰かの芸術上の個人言語があるという事実は、それ自体としてはそこに消し去りがたいしかたで残存する。それを幸運と捉えるか不幸と捉えるかは人それぞれだとしても、ともかく芸術とはそのようなものであって、それ以上でも以下でもない。

したがって、「私はここで何を感じている(あるいは感じていない)のか?」という不安に充ちた受容者の無言の問いは、芸術一般においては初期値である。美術館は、ある日、ある刻限に幾人かの人々がたまたま場を共有し、その誰もが自分だけの言語で問わず語りをするのがあちらこちらから聞こえてくる、心細さを誘いつつも期待と興奮を呼び覚ます国際空港めいた空間にも譬えられるだろう。

さて、現代芸術とは、芸術に関する根本的な問いの数々が芸術制作自体を通じて問われるという特殊性をもつ芸術である。なるほど、現代芸術も芸術であることをやめたわけではない以上、先述の傍受構造、傍感構造をそのまま受け継いではいる。だが、芸術に関する根本的な問いはもはや、美学という哲学ジャンルにおいて芸術制作の脇で問われることをやめ、芸術制作自体の上にびったりと隙間なく折り重なるようになる。その回帰的構造において真理として追求されるのは、自由さフリーネス(ないし解放性)とでも仮に呼べるような何かであり、その真理は自然科学よろしく各種媒介変数をさまざまに変更しつつなされる実験の反復によって接近と獲得が試みられる。

(誤解されがちだが、芸術においては制作者も受容者もまったく解放されてはいないし、芸術を通じて自分を解放するわけでもない。追求される自由さとはもっぱら芸術自体の自由さ(解放性)である。むしろ、彼らの——私たちの——感覚や認識はそれぞれに偏差を帯びた不自由さとしての感性言語によって規定されている。逆説的にも、そのことこそが芸術の自由さ(解放性)を約束する。)

ここに至って、芸術一般において本源的だった漠然とした不安が明確な問いの形を取るようになる。「これは何なのか?」芸術一般における不安は感性言語が個人言語だということに源泉をもつとして、その不安が制作

者による自由の追求自体を通じて作品として定着されれば、作品の存在自体が不安をもたらすものとなっても当然である。言語との類比を引き続き用いるならば、現代芸術においては、制作者の感性言語にもとづく言語運用の個々の事例が示されるのではなく、他ならぬ当の言語自体が自らの特異性を無媒介に露出してしまおうと言ってもよいだろう。

そこにはたしかに何かがある。しかし、それが何なのかはわからない。かくして現代芸術一般は、芸術に本源的なしかたで伏在していた不安に実質的な形を与えることに成功する。

――

言語芸術におけるのとは違い、造形芸術においてその痕跡は言葉でほのめかされるのではなく、物体として物理的に与えられる。不安は言語的実体であるにとどまらず、物理的痕跡の形を取ってこの世界に堂々と闖入し、私たちの存在するこの次元にじかに干渉してくる。痕跡がそこにあるということは、その痕跡を残した何かがそこにいる——私たちのすぐそばに生きている——ということである。それはいま目の前に出現して私たちを不意打ちにしておかしくない。

私たちが作品たちと材(炭素、酸素、水素云々)を共有している場合、「この世界ではないどこか」とは結局、この世界、ここに他ならない。そして、得体の知れぬものたちは材においてではなく、材によって——あるいは材を通じて——自らの存在を示唆する。あるいは、より正確に言えば、制作者たちは怪物たちをそのように演出する。

私の想像に映るままの不気味な怪物たち……。クリスティーナ・ロセッティの短詩「誰が風を見たことがある?」に慎ましく異議を申し立てるかのように、風のないところで葉や樹々——というより、それらを隠喩とする白い糸の数々——を小刻みに揺らす、モーターの不思議なうなり。記憶にすら写し取ることのできない、観者の歩みにつれて知覚を出し抜き移ろい続ける淡色の絵の具の光輪の数々。人々を一神教の神と一対一で繋げるために世界の至るところで逆説的にも開催され続けている集会を模すかのように、太陽を見る場へと人々を個別に誘う鏡文字。瞳孔間距離が標準的人間よりわずかに長い未知の生きもの。壁の裏側でこっそり育ってきた、じめじめした身体部位。自らの解剖学的特異性を反映した特殊な形のベッドで夜を過ごす存在。形に乏しい、判然としない物影を描き続ける生きもの。

私はすべての怪物を数えあげられたらどうか？　怪物たちの姿を正確に推定できたらどうか？　もちろん、自信はない。私の感性言語も幸か不幸か唯一であり、つねに消滅の危機にある。

自らの痕跡を通じて多かれ少なかれそこに存在するこれらの怪物は、じつは制作者たち自身を——あるいは、より正確に言えば彼らの感性言語自体を——指し示す隠喩である。とある国における、過度に発達した商業主義の中心地域に位置する、ガラス張りのあまりに明るい、埃ひとつない清潔な展示室内にあって、他ならぬ材自体の露出を通じて怪物たちの微細な干渉が私たちにもたらすのは、感覚闊すれすれの微小な暗がりのゆらめきであり、間違った場所にある泥のちっぽけな染みである。怪物たちはそれぞれの作品の上に、そしてそれに劣らず私たちの感性言語の上に、小さな、とはいえ消し去ることのできない爪痕を残す。

私たちは、金髪ちゃんゴルドキウスに荒らされた室内をうろつく熊たちのように、そこに痕跡を残している得体の知れぬ存在の正体、私たちの世界に干渉してきている存在の正体を、びくびくしながら探しまわることになる。そして——「ぼくのベッドに誰かが寝てる!」



In Interference is Fear

Kazumi Takakuwa Philosopher

After Robert Southey’s precursory version of the English fairy tale “Goldilocks and the Three Bears” was put into print in 1837, many writers have nonchalantly added their own flourishes to the story until it gradually reached the form in which we know it today. Lev Tolstoy’s retelling also remains well known. In front of me is a French-language retelling of the story by Rose Celli with illustrations by Gerda Muller as part of the *Père Castor* series.

After getting lost in the forest near her house, a little girl ends up at an empty house. In the house, she finds three tables, each with a bowl of soup on it, three chairs, and three beds. In each case, she tries the large, medium, and small item, finding that the smallest was “just right,” so she drinks all the soup in the little bowl on the little table, sits in the little chair, and finally falls asleep in the little bed. At that point, the residents of the house, a family of bears, return home. Papa, mama, and baby bear notice that their furniture and meals have been disturbed by an unknown intruder. After searching their house for the culprit, baby bear cries out, “Someone is sleeping in my bed!” The little girl awakes and hurriedly escapes from the house.

A typical fairy tale is set in a mysterious world, one that is not continuous with our own. People who enjoy fairy tales are undoubtedly aware not just of “things that exist” and “things that do not exist,” but also of an intermediate category of “things existing somewhere other than this world.” These equivocal entities, existing in one sense and not existing in another, have acquired clear contours and move here and there in a space that is foreign to our world, repeating the same thing three or four times. Humans and animals—at times plants and tools, or even mountains and rivers—speak; wit, magic, and naivety are effective; good deeds are repaid; the youngest and the poorest bring justice; and order is restored at the end of the journey.

When we are touched by fairy tales, we are forced to recognize that their world is not like ours. Even the morals that often conclude fairy tales and that seem to teach something useful to us are far from unquestionably connecting them to our world. There is no essential homogeneity between the discourse narrating our reality and the discourse illustrating fairy tales.

The feeling we get from the presence of the creations from such a world is a unique mixture of security and anxiety. Indeed, they never step into our world. But lo-and-behold, we voluntarily intrude into their weird world, albeit in a virtual or momentary way. Things that we know do not exist in this world vividly and directly convey to us the wonders and horrors that arise when we put ourselves on the other side. We can be certain that some unidentifiable creature is not here now, but it is equally certain that it is somewhere else. The traces of it are the fairy tales. Even if only traces are left of it in the other world, they are traces at any rate. Fear still interferes with us after we have returned to our world. The result is a persistent and troubling anxiety.

In this sense, “Goldilocks and the Three Bears” is a fairy tale about the horrors of fairy tales, but the protagonist, an innocent young girl, does not seem to realize this at first. She drinks the soup without care, sits comfortably in the chair, and sleeps negligently in the bed. However, we, who have entered the world of fairy tales and are following the plot, do not share her boldness. Seemingly, there are big, medium, and small things living there. Who—or what—are they? When will they return? Strangely, the soup is still warm... An urgent fear of unknown monsters grows.

The beauty of this fairy tale is that our fears are replayed by the bears. When the three unknown people return home and turn out to be bears, our initial fears are dispelled. But now it is the bears’ turn. Once they realize that somebody has touched their respective tables, they are understandably frightened. We, who already know the cute culprit, half smile and lean in toward their gradually growing fear (the

same one that had frightened us earlier) as they notice their soup had been drunk and their chairs had been sat on. Then, at the height of their fear (“Someone is sleeping in my bed!”), a reversal occurs. The bears’ tension is suddenly released, and this time the girl finally jumps up and runs away. The baton of terror is passed to the girl.

“What is this?” We are already familiar with the bewilderment we feel when confronted with a work of contemporary art. There are many perverse people who frequent art exhibitions not to be impressed, but to be perplexed. In my opinion, this confusion is structurally one of the underlying conditions in art. In contemporary art, it simply is intentionally foregrounded and emphasized to its limits for its own peculiar reasons.

We are constantly besieged by the standardizing dominant regime that targets our senses and perceptions, while on the other hand, whether we are creators or not, we have a personal field that consists of senses and perceptions that deviate from the norm to some degree and are transformed daily. While the unreflective majority are willing to leave their own territory to be invaded by the regime, a tiny minority never neglect to defend it.

Using language as an analogy would make this easier to understand. Each person’s bundle of individual senses and perceptions in response to the world takes on a compact form called a language. This aesthetic or plastic language is an idiolect (a personal language), which is theoretically assumed to be understood by only one person. To put it more precisely, not even the individual has their language at their own disposition. Regardless of how skilled they may be, one can only use it in a half-understood, groping manner, similar to acquiring a language learned in adulthood. Aesthetic language, being personal, is always a moribund language, as it easily disappears when users surrender to the hegemonic language.

In general, communication can only take place in its complete form between those who share the same code. Therefore, in art, conventional communication is theoretically impossible. In fact, a legitimate addressee is inherently absent. However, in art as an institution, both the creator and recipient somehow preconceive this fact. The creator, acknowledging this, becomes the addresser, broadcasting their message to an absolute empty set. As for the actual recipients (or more accurately, the creators themselves belong to these recipients to some extent), they can only position themselves right beside the nonsensical empty set (this situation could appropriately be designated by the coined term “peripathy”). Therefore, the recipient, instead of receiving the message as a legitimate addressee (meaning, in accordance with a shared and established code), receives it as someone who is not supposed to be, as someone who shouldn’t be there. In essence, the recipient of the art is nothing other than an interceptor of a cipher. This peripathetic state is precisely the artistic state. Throughout human history, from its dawn to the present day, humans have recognized, utilized, and enjoyed this state. This was the case even when we lacked the name “art” or similar names.

The interceptor, as an inadequate researcher, relies on a faint resemblance to their own aesthetic language to tentatively speculate on the creator’s aesthetic language. As the unskilled researcher struggles with descriptive linguistics to determine the grammar and vocabulary of an unknown language, something within their own deviant aesthetic language—often unidentifiable to themselves—miraculously aligns or resonates with that of the creator, causing their own aesthetic language to be affected. This is artistic emotion.

This phenomenon is because one’s aesthetic language, despite being vulnerable, is not absolutely isolated. While it may not be

clearly structured such that they form distinct language families, some aesthetic languages appear to share similarities in grammar and vocabulary, albeit in an indistinct manner. (In fact, one could argue in theory that the aesthetic languages of all individuals form a vast, ambiguous, and difficult to specify language family. For this reason, we can assume that people from all walks of life, past, present, and future, can connect through art.) Furthermore, it can be said that even if the resonance between languages arises from some misunderstanding, such as through so-called false friends, emotion still occurs.

This is, after all, the hope to which both the creator and the recipient cling. It is clearly a faint hope; in fact, it often fails to move us in any way. But even in such cases, the work of art is not reduced to a mere everyday object. The fact that someone has an idiolect in art, even if we do not understand it (or, in some cases, cannot even be made to understand it), remains itself an indelible part of it. Whether one considers this lucky or unfortunate is up to the individual, but at any rate, art is such a thing, nothing more and nothing less.

Thus, the silent question of the anxious recipient, “What am I (or what am I not) feeling here?” is the default state of art. A museum can be likened to an international airport, where several people happen to share the same space at a certain time on a certain day, and everyone can be heard speaking in his or her own language, inviting a sense of unease, but also arousing anticipation and excitement.

Now, contemporary art is an art that possesses the uniqueness of posing fundamental questions about art itself through the process of artistic creation. I see, since contemporary art has not ceased to be art, it indeed inherits the interceptive or peripathetic structures mentioned earlier. However, the fundamental questions about art are no longer addressed on the sidelines of artistic creation within the philosophical genre of aesthetics, but they become closely intertwined and overlapped directly onto the act of artistic creation itself. Within this recursive structure, what is pursued as truth is something that can be tentatively called “freeness” (or “freedness”) and that it is sought through the repetition of experiments, akin to the natural sciences, where various parameters are modified to approach and acquire the truth.

(It is often misunderstood, but neither the creators nor the recipients are completely freed by art, nor do they find liberation through art. The freedom that is pursued is solely the freeness (freedness) of art itself. In fact, their—our—sensibilities and perceptions are defined by an aesthetic language, each tinged with its own unfreeness. Paradoxically, this very fact is what guarantees the freeness (freedness) of art.)

Now, at this point, the vague anxiety that was inherent in art in general takes form in an explicit question. “What is this?” The anxiety in art in general, stemming from the notion that aesthetic language is an idiolect, naturally leads to the establishment of works through the pursuit of freedom by the creators. In turn, the existence of the work itself becomes something that evokes anxiety. Continuing to use the analogy of language, in contemporary art, one could say that it is not individual instances of language use based on the creator’s aesthetic language that are presented, but rather the language itself that immediately exposes its own singularity without mediation.

Indeed, there is something there. However, what that something is remains unknown. Thus, in this way, contemporary art generally succeeds in giving substantial form to the inherent anxiety that lay dormant within art.

Unlike in language arts, where traces are alluded to through words, in visual arts, these traces are physically presented as



objects. Anxiety not only remains as a linguistic substance, but also takes the form of physical traces, boldly intruding into this world and directly interfering with our existence in this dimension. The presence of traces implies that something that left those traces is there—living right beside us. It wouldn’t be surprising if it suddenly appeared before us, catching us off guard.

When we share matter (carbon, oxygen, hydrogen, etc.) with the artworks, the notion of “somewhere other than this world” ultimately refers to this very world, right here. And those uncanny entities, which do not reside in, but rather through the matter itself—or perhaps, by means of the matter—they suggest their own presence. Or to be more precise, it is the artists who portray the monsters this way.

These uncanny monsters, as I imagine them... Like a humble objection to Christina Rossetti’s poem “Who has seen the wind?” they subtly sway leaves and trees—more accurately, countless white threads metaphorically representing them—with a mysterious moan of motors in a place without wind. They are the pale halos of paint that constantly elude perception, flickering and shifting with each step of the beholder, incapable of being captured even in memory. They are the mirrored text that beckons people to the place where they can see the sun, as if mimicking assemblies paradoxically held throughout the world to connect people one-on-one with the monotheistic God. They are unknown creatures with slightly wider pupillary distance than the average human. They are damp body parts that have clandestinely grown behind walls. They are entities that spend their nights on uniquely shaped beds reflecting their anatomical peculiarities. They are living beings that continue to depict formless, obscure shapes.

Have I enumerated all the monsters? Have I accurately estimated their forms? I, of course, am not confident. My aesthetic language is, for better or worse, both unique and constantly at risk of disappearing.

These monsters, to some extent, exist through their own traces, and they are actually metaphors that indicate the creators themselves—or more precisely, their aesthetic language. In a glass-walled, overly bright, immaculately clean exhibition space located in the heart of a certain country’s excessively developed commercial center, the subtle interference of these monsters through the mere exposure of the matter itself brings us flickering dimness right at our sensory threshold; they are tiny stains of dirt in the wrong place. Each monster leaves scars, however small, on their respective artworks and, no less so on our aesthetic language.

Like bears wandering through a room disrupted by Goldilocks, we nervously search for the true form of these unidentifiable beings that leave their traces and interfere with our world. Until—“Someone is sleeping in my bed!”



夢は枕の上に横たわる。夜が影の中に姿を現す間、夢は時を待つ。ブルーノと私は、この展覧会の想像の世界に潜入した。私たちの10年来の友情は、共犯関係へと変わった。私にとって共犯とは、道具や思考、ジェスチャーを手から手へ渡すことである。彼が倒れれば私も倒れる。私はすべてを知っているが、何も言えない。

文字盤には22時30分と表示され、広告画面の光がガラスのファサードを通して私に届く。普段は隠されていて、展示スペースから立ち入ることのできない古い物置に設置された折りたたみ式ベッドに横たわり、ブルーノは眠りに落ちる。徐々に消えゆく銀座で、私は監視を続ける。ベッドの土台に2つの穴が開いているおかげで、寝ている間は腕を自由に動かして粘土をこねることができる。ブルーノが眠り、私が見守る中、彼の呼吸のリズムに合わせて布団が膨らむのを見る。背中が丘のように盛り上がっている。眠っている体の横で、いつまで起きているのだろうか？ 別の日、地下鉄で私の隣に座っていた女性の呼吸は小さかった。彼女の頭はふらつき、やがて私の肩にのしかかった。公衆の面前で深い親密さの瞬間を共有する感覚に導かれ、私の体全体に強烈な温かさが湧き上がってきた。見守られていることを知っている者は、自分に身を委ねると同じように、相手にも身を委ねる。

歩哨は自分の持ち場からしか見えないものを目撃する。敷居の両側、夜の両側で起きていることを。歩哨はドアである。そこには、この通路以外には何も存在しない。他のすべては敷居の上で消え去る。ブルーノもまた、私が夜の彼のそばに知っている。私が暗闇を覗き込んでいることも知っている。私が彼の息遣いに耳を傾けていることも知っている。私が隠れ家の入り口を守っていることも知っている。しかし、誰が侵入できるだろうか？ サスペンスでもないのに、私の感覚は瞑想的な精神状態に導かれ、何が起こるか、何に対処しなければならないかを警戒している。しかし、眠りは私の首根っこをつかんで引き寄せる。片目は書きたいのに、もう片方は眠い。ブルーノの指が粘土に沈み込むと、私はあらゆる穴、あらゆる開口部から出てくる夢を見る。シュークリームを握りつぶして、中身が指のあちこちからはみ出てくるのを見るような。夜、その指だけが見えていて、粘土にそのヴィジョンを刻印しているのかもしれない。

2つの壁の間、2つのドアの間に、さらに2つの手が潜んでいる。酩酊している。作家の延長のようなこれらの手は、浅い水槽に浮かび、よもぎを混ぜた液体を飲むと膨らむ。ジャン・ジュネの『Un Chant d'amour』（1950年）では、ロープの先に花束が結びつけられている。牢獄の窓から逃げ出した腕が花束を持っている。花束は左右に緩やかに揺れる。別の腕が別の格子窓から伸びてくる。揺れるたびにその手が花びらに触れる。花束は決して持ち主が変わることはない。ロープの先で揺られ、愛撫される。身体から切り離された手足は、奇妙な取引に従事し、それを監視する警備員の視線にさらされている。

彷徨う手は、4組の盲目に応える。クロームメッキのプレートの上に置かれたコンタクトレンズには、理解しがたいサインやテキストの断片、モチーフが刻まれている。コンタクトレンズを入れたくとも、何も見えない。その使用は深く妨げられる。私たちが目にするのは、靴下のように裏返った世界のイメージである。ここで目は、他の空間を考えるよう誘われる。普段は石膏ボードの陰に隠れているドアを開けると、浸透の度合いが明らかになる。ここには人工涙液の詰まったボトル、あそこには唾液でつくったパン屑のピラミッド、あそこには鍵の隠された仕切りの陰に隠れて、泥のトイレが密閉されている。他にも、雨水排水の柱の裏に貼られたシールに印刷された写真や、小さな竊模様の鏡が、あえて隅々まで覗き込む人々に警告を発している。

だから、はっきりさせておこう：

取引する手、往来する手がある。

潜入者や注入者がいる。

通路を見守る警備員がいる。

霧のような眼差しがあり、防がれた視線がある。

視界に入るものがあり、視界に入りにくいブリズムがある。

開かれた目と閉ざされた目がある。

内なる映画館がある。

曖昧な境界線がある。

夢の空間はどこにあるのか？

壁にぶつかって痛かったら、私は目覚めているのだろうか？ 夢の中に閉じ込められ、そのまま

壁にぶつかるが、壁は開いて私を通す。

夢の壁は何でできているのか？ 破れ、風にあくびをし、柔らかく弾力のある深淵へとほじける。

カリン・シュラゲター



The dream rests on the pillow. Biding its time, while the night reveals itself in the shadows. Bruno and I have infiltrated the imaginary world of this exhibition and explored its hidden corners. Our ten-year comradeship has turned into complicity. For me, being an accomplice means 'putting things into hands', passing a tool, a thought, a gesture from one hand to another. It's a tying of destinies: if he falls, I fall. I know everything but say nothing.

The hands on the clock read 10:30 p.m., and I'm struck by the light from the advertising screens, filtered through the glass facade. On a foldaway bed set up in an old storeroom that's usually kept out of sight, cut off from the exhibition space, Bruno falls asleep. As the lights in Ginza slowly fade, I keep watch. There are two holes in the bottom of the bed so the sleeper's arms can knead clay in his sleep. I watch over Bruno as he slips out of consciousness. I watch the duvet swell to the rhythm of his breath. His back rises like a hill. When does one stay awake next to a sleeping body? The other day, I was in the metro and there was a woman beside me breathing softly. Her head wobbled and eventually landed on my shoulder. An intense warmth rose throughout my body, guided by the sensation of sharing a moment of profound intimacy in public. When you know there is someone there to watch over you, you surrender yourself to that person, you let yourself be seen, you offer yourself to the gaze of your protector.

From their post, the sentry witnesses something that only they can see: what is happening on either side of the threshold, on both sides of the night. The sentry is the door. To them, nothing exists but this passage. Everything else fades at the threshold. Bruno, too, knows that I am beside him in the night. He knows that I'm here, peering into the darkness. He knows I'm listening for his breath. He knows I'm protecting the entrance to his lair. But who would intrude? There is no suspense, yet my senses are alert, channelled by a meditative state of mind, alert to what could happen and what we would have to face. Even still, sleep grabs me by the scruff of the neck and pulls me in. One eye wants to write, but the other is sleepy. As Bruno's fingers sink into the clay, I dream dreams that emerge from every hole, every orifice. Like crushing a puff pastry between my fingers and watching the cream ooze out in all directions. In the night, the ability to see is transferred from the eyes to the hands. Those fingers can see, and they press their vision into the clay.

Tucked away between two walls, between two doors, are two more hands. Soaked. These hands, which seem to be an extension of the artist's, float in small basins, swelling as they gorge themselves on the mugwort-infused liquid. In Jean Genet's *Un Chant d'amour* (1950), a bouquet of flowers is tied to the end of a rope. The rope is held by a hand hanging out of a prison window, gently swinging it from left to right. Another hand reaches out from another barred window. It touches the petals with each swing. The bouquet never changes hands. Swung at the end of the rope, it is offered to be caressed. The amputated limbs, autonomous from the body, are engaged in a strange trade, exposed to the gaze of the guard who is watching them. The wandering hands are answered by four pairs of dazzled eyes. Placed on a chrome plate, the contact lenses are engraved with incomprehensible signs, fragments of text and motifs. Even if you wanted to put them in, you wouldn't be able to see anything. They're obstructed in their use. What we see is the image of an inverted world, turned inside out like a sock. Here, the eyes are invited to consider other spaces. By opening the doors normally hidden behind plasterboard, the extent of the infiltration is revealed: bottles full of artificial tears here, a pyramid constructed with breadcrumbs and saliva there, and hidden behind a partition with a concealed lock is a mud toilet cast in the shadows. And there are other traces of the core: a photograph printed on a sticker on the back of a rain pipe, a tiny, streaked mirror warning those who dare to nose around in the nooks and crannies.

Thus, allow me to summarize:

There are hands that trade and deal.

There are infiltrators and infusions.

There are guards watching over passages.

There are misty-eyed looks and obstructed gazes.

There are things that are visible in plain sight and prisms through which it is difficult to see.

There are open eyes and closed eyes.

There are inner cinemas.

There are blurred borders.

Where is the dream space?

If I run into a wall and it hurts, am I awake? Trapped in the dream, I run straight into the wall, but the wall opens up and lets me through.

What are dream walls made of? They tear, they billow in the wind, they burst open into a soft, elastic abyss.

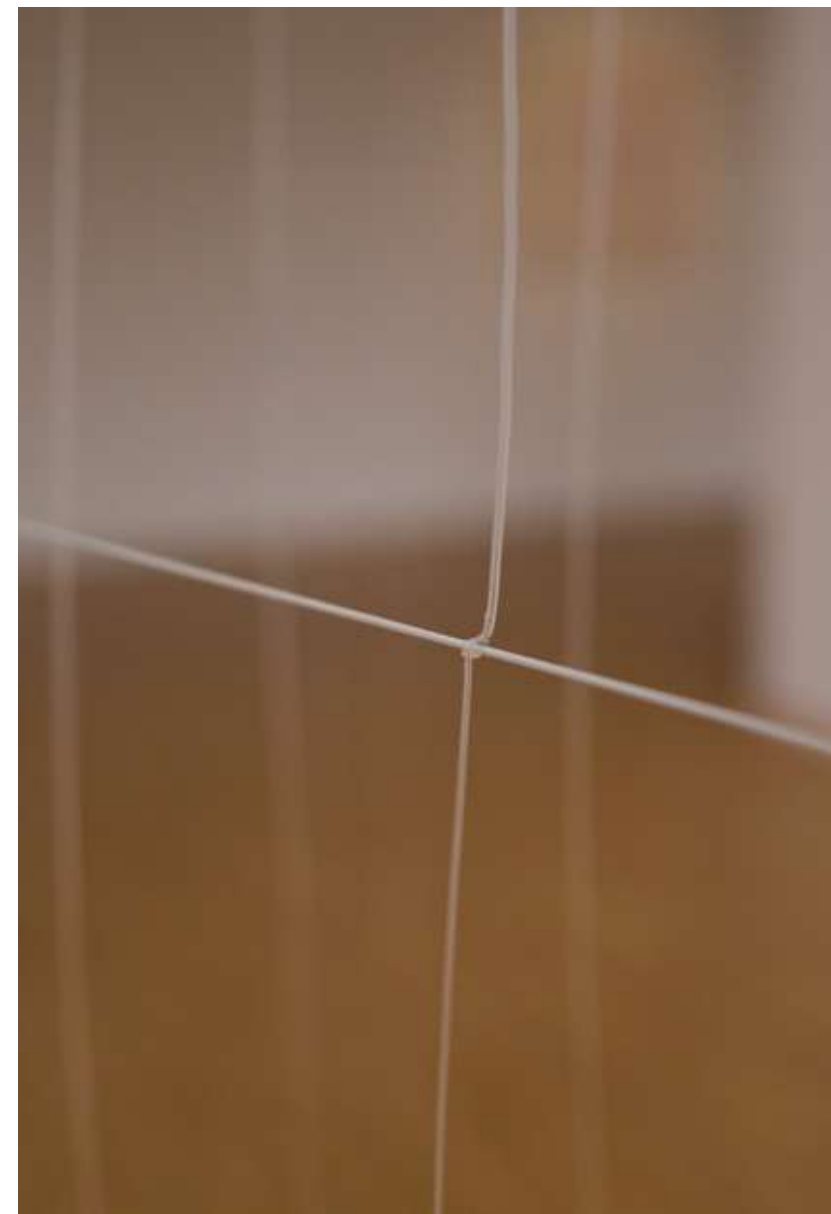
Karin Schlageter

















世界のどこから接続した
それぞれの時間に届いた言葉。

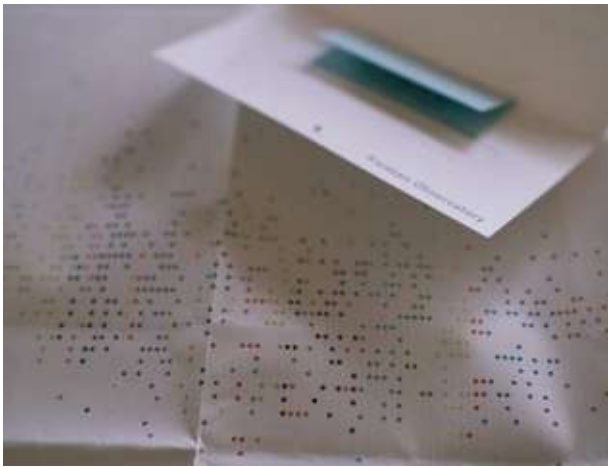
2023年4月21日

- 12:30 JST パジャマでお昼までダラダラと過ごしながら、生活の延長線でお茶会に参加しました。ギュッと詰まった箱を開けたり、ミシン綴じをピリピリとほどいたりするのは、ドキドキした体験でした。
- 13:00 JST 花山天文台からは、鳥の声が聞こえていて自宅なのに外にいるような感覚でした。
- 14:00 JST /6:00 BST 早朝、とても静かな時間にログインし、どこか遠い世界のラジオを聴いているような体験でした。ラジオへ届くリスナーからのメッセージのように、お互いに全く知らないけれどつながっているような感覚がありました。
- 16:00 JST 最先端の技術でこんなに孤独を感じるなんて……届けた石ですが実家に帰った時に父からもらったものです。私の父は既に定年退職していますが水産庁で船長をしていました。屈強な海の男です。
- 17:45 JST 預かり猫と一緒に参加しました。見ていた、というよりも、浸っていました。瞑想をしていた感じです。
- 19:48 JST 茶会の日に、身近な知人の親族が亡くなったことを知り、また、自分の中にもある「もう会えない人」との思い出が蘇ってきて……
- 21:00 JST 「天文台で救急車？ だいじょうぶかな」 宇宙に救急車が走ってゆく。お茶会を脇に見ながら。
- 21:16 JST 席主とも対面することはないが、時報のようなツイートでその存在が知らされる。孤独と共感、極小と無限大、流れ去るものと凝るもの。
- 22:52 JST 夜空の月を見上げて、離れた場所で同じ月を見ている人がいることを想像することがあります。
- 23:18 JST 宇宙には遠い、市井の事柄ばかり浮かぶので邪念排除に懸命な夜となっていました。00:00時には穏やかな気分を抱く自分がいたのが何よりです。

Words received at different times via connection
from somewhere in the world.

April 21st, 2023

- 12:30 JST I participated in the tea ceremony while spending a lazy day at home in my pajamas. Opening the tightly packed box and undoing the binding was an exciting experience.
- 13:00 JST I could hear the birds chirping at the Kwasan Observatory, and felt like I was outside even though I was at home.
- 14:00 JST /6:00 BST The experience of logging in during the quiet early morning hours was like listening to a radio program from a faraway world. There was a sense of connection even though we didn't know each other at all, like messages from listeners on the radio.
- 16:00 JST To think we could feel such solitude with modern technology... The rock I sent was something I received from my father when I went home. He has already entered retirement but worked as a captain for the Fisheries Agency. He is a sturdy man of the sea.
- 17:45 JST I participated together with my foster cat. Rather than watching, I was immersed. It was like I was meditating.
- 19:48 JST On the day of the tea ceremony, I learned that someone I'm close with had lost a relative. That stirred up memories of someone of my own whom I can no longer meet...
- 21:00 JST "An ambulance at the observatory? Is everything ok?" An ambulance drives to space, keeping an eye on the tea ceremony.
- 21:16 JST Although we never meet the host of this tea ceremony face to face, their presence is announced in tweets that are like hourly newsletters. Solitude and empathy, miniscule and infinite, things that flow away and things that congeal.
- 22:52 JST I sometimes look up at the moon in the night sky, and imagine that there is someone somewhere far away looking up at the same moon.
- 23:18 JST I spent the night trying my best to eliminate wicked thoughts, as I could only think of things distant from the universe. When the clock struck 00:00, I was pleased that I had calm feelings.





2023年5月21日

11:00 JST オンラインの意味はなく、むしろオフラインでこそ、郵送のタイムラグなどが時の結晶として価値があると再認識させていただきました。

12:00 JST タ方までの時間は鳥のさえずりが聞こえてきて自宅の庭からも鳥のさえずりが聞こえるので、聞こえてくる鳥のさえずりはどちらからなのだろう？

15:50 JST 1人だけれど1人じゃないお茶会。参加している人数しか分からないお茶会。

19:00 JST オンラインから聞こえてきた救急車のサイレン音を聞き心配したりして、時間を過ごしました。自分のスマホのアルバムとオンラインで表示される記録画像の日時を合わせて写真を表示して、過去の自分との対話をしました。

20:00 JST 一番お気に入りの場所から茶会に参加するためいつもより一日早く帰省先から戻り、それが実現したことが嬉しかった反面、地元に残してきた大切なものは何だろう、大切にしていきたい人は誰だろう……

20:08 JST 人類の平和への誓いがなされた広島サミット当日に巡り合わせた茶会でひとりひとりの手元から地球・宇宙へのつながりが一層響きました。

20:48 JST 80を過ぎた両親のダイヤモンド婚をお祝いするために、わざわざ東京を離れて集まった本当に特別な旅の夜でした。

21:50 JST 出張先のホテルから家族とともに参加しました。

22:20 JST 学生時代の4年間を過ごした京都の夜空と静寂が感じられて、時空を超えた感覚を覚えました。

23:00 JST 日中参加した際にはマイク周辺を通る人の声が聞こえてくるなど、以前の生活様式を取り戻しつつあることも感じられる会でもありました。



May 21st, 2023

11:00 JST The experience reaffirmed to me there is no meaning online; value exists in the offline world, such as when time crystallizes in the lag of postal delivery.

12:00 JST Until evening, I could hear the birds chirping, and also the chirps of birds in my own garden, so which of the chirps was I hearing?

15:50 JST A tea ceremony alone, but not alone. A tea ceremony where we only know how many people are participating.

19:00 JST I worried a bit about the ambulance sirens that I could hear over the connection while the time passed. I interacted with my past self by pulling up photos in my phone's album that matched the date and time of the recorded images displayed online.

20:00 JST I returned from my visit home a day earlier than usual in order to participate in the tea ceremony from my favorite place. I was happy that it could do so, but I also wondered about the important things I left behind in my hometown and the people whom I want to cherish...

20:08 JST The tea ceremony was held on the day of the Hiroshima Summit, where leaders wished for peace for humankind. A connection reverberated from the hands of everyone at the ceremony to the planet and universe.

20:48 JST It was a truly special night of travel, as we gathered away from Tokyo to celebrate the diamond anniversary of my parents, who are now in their 80s.

21:50 JST I participated with my family from my hotel on a business trip.

22:20 JST The night sky and stillness of Kyoto, where I spent four years as a student, seemed to cut through space and time.

23:00 JST When I joined during the day, I could hear the voices of people passing by the microphones, and I felt like we are gradually getting back to normal.





フランシス真悟
Shingo Francis

作家略歴 | Biography

1969年カリフォルニア州サンタモニカ（米国）生まれ。現在はロサンゼルスと鎌倉を拠点に活動。絵画における空間の広がりや精神性を探求し続けている。代表作として、幾層にも重ねられたブルーの抽象画や、深い色彩のモノクローム作品の他、特殊な素材を使用し、観る角度によってさまざまな光と色彩が立ち現れるペインティング「Interference」シリーズが知られる。マーティン美術館（テキサス、2019年）、セゾン現代美術館（長野、2018年）、市原湖畔美術館（千葉、2017年）、ダースト財団（ニューヨーク、2013年）、DIC川村記念美術館（千葉、2012年）など国内外の多数の個展、グループ展に参加。JPモルガン・チェース・アートコレクション、スペイン銀行、フレデリック・R・ワイズマン美術財団、森アートコレクション、セゾン美術館、桶田コレクション、東京アメリカンクラブ、植島コレクションなどにコレクションとして収蔵。

Born 1969 in Santa Monica, California, USA. Lives and works in Los Angeles, USA and Kamakura, Japan. Francis explores the vast space and spirituality of painting through abstract expressions. His blue abstract paintings with multiple layers, and deep monochrome color works, as well as the "Interference" series, which changes color depending on the reflection of light, are his most well-known works. His works are in collections including JPMorgan Chase Art Collection, Banco de Espana, Frederick R. Weiseman Art Foundation, Mori Art Collection, Sezon Museum of Modern Art, Oketa Collection, Tokyo American Club, Ueshima Collection among others.

Selected Solo Exhibitions

- 2023 “Liminal Presence,” William Turner Gallery, Santa Monica, CA, USA
- 2023 “Beyond the Threshold,” GALERIE PARIS, Kanagawa, Japan
- 2022 “Transparent Reflection,” K. Imperial Fine Art, San Francisco, CA, USA
- “Illuminated Presence,” MISA SHIN GALLERY, Tokyo, Japan
- 2019 “Kaleidoscope: moments in time,” Sam Francis Gallery at Crossroads School, Santa Monica, USA
- 2018 “PAINTing,” LA Artcore, Los Angeles, USA
- 2016 “Silent Presence,” Space bm, Seoul, South Korea
- 2015 “Helios,” Los Angeles World Airport Terminal 3, Los Angeles, USA
- 2014 “Transcendence: A Deeper Sense of Color,” Yokohama University of Art and Design, Yokohama, Japan
- 2013 “Kaleidoscope,” Lobby Gallery, ChaShaMa, New York, USA

Selected Group Exhibitions

- 2022 “Lost in Paradise,” Galerie SCHMALFUSS BERLIN, Germany
- 2019 “Emergence: Art and the Incarnation of Space,” Martin Museum of Art, Baylor University, Waco, USA
- 2018 Triennale Grenchen, Switzerland
- “Layers of nature – Beyond the line,” Sezon Museum of Modern Art, Nagano, Japan
- 2017 “Abracadabra of Drawing,” Ichihara Lakeside Museum, Chiba, Japan
- 2014 “NIKKEI ART PROJECT, A Moment in Time and Space,” SPACE NIO, Tokyo, Japan
- “THE MIRROR: Hold the Mirror up to nature,” THE MIRROR, Tokyo, Japan
- 2013 “Cristina Barroso – Shingo Francis – Bodo Korsig,” Galerie Kornfeld, Bern, Switzerland
- 2012 “The Unseen Relationship: Form and Abstraction,” Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Chiba, Japan

作品リスト | List of works

Liminal Shifts	8F Illuminated in Presence	9F Golden Crown
2023	2023	2022
アクリル、メディウム、ジェツ、スパックル	122 x 122 cm	38 x 38 cm
Acrylic, medium, gesso, spackle	[p.8 (right), p.51 (top left)]	[p.34 (left), p.51 (the bottom right)]
654.5 x 705 cm		
協力：日本総代理店 ホルベイン画材株式会社	In Beyond the Distant Shadow	Red Illumination in Blue
Support: GOLDEN Artist Colors, Inc.	2023	2022
[pp.6–7, p.9, p.10, p.64]	122 x 122 cm	38 x 38 cm
	[p.8 (left), p.51 (top right)]	[p.35 (left), p.51 (the bottom left)]
	Illumination (emerald to magenta)	Emerald Crown in Red
	2023	2022
	81.3 x 81.3 cm	38 x 38 cm
	[p.19, p.51 (the second from the top left)]	[p.35 (right), p.51 (the second from the top right)]
	Golden Blue Illumination	Illuminated Presence (emerald-blue)
	2023	2022
	81.3 x 81.3 cm	38 x 38 cm
	[p.18 (right), p.51 (the third from the top left)]	Courtesy of GALERIE PARIS
	Four Directions Rising	[p.33, p.34 (right)]
	2023	明記した作品以外、カンヴァスに油彩
	81.3 x 81.3 cm	Oil on canvas except as noted
	[p.18 (left), p.51 (the third from the top right)]	Courtesy of MISA SHIN GALLERY except as noted



スザンナ・フリッチャー

Susanna Fritscher

作家略歴 | Biography

1960年ウィーン(オーストリア)生まれ。現在はモントルイユとパリを拠点に活動。空気の流れや光を敏感にとらえる極めて繊細な素材で展示環境を満たすインスタレーションによって、展示空間の風景を再構築する。作品は特定のかたちを持たず、鑑賞者の身体を重力から引き離し、見かけの安定性や永続性を宙づりにすることで、現実世界との脆弱な関係性について問い続けている。ポンピドゥー・センターに収蔵されているほか、ウィーン美術史博物館(ウィーン、2021年)、ポンピドゥー・センター・メッス(メッス、2020年)、ルーブル・アブダビ(アブダビ、2017年)などで個展、ルドルフィヌム・ギャラリー(ブラハ、2022年)、第14回リヨン・ビエンナーレ(リヨン、2017年)などのグループ展に参加。サン・モール・クレティユ駅(2017〜2025年)、ウィーン空港(ウィーン、2006〜2012年)など建築プロジェクトにも多数参加している。「シンプルなかたち」(ポンピドゥー・センター・メッス、2014年／森美術館、2015年)にも出展。

Born in 1960 in Vienna, Austria. Currently based in Montreuil and Paris. Fritscher reconstructs the gallery landscape with her installations, filling the exhibition space with extremely delicate materials that sensitively capture the flow of air and light. Liquid in form, her work detaches the viewer's body from gravity and suspends any perceived stability or permanence, to question our fragile relationship with reality. Her works are in collections of Centre Pompidou (Paris, 2019).

Selected Solo Exhibitions

- 2021 Artwork for the Theseustempel, Kunsthistorisches Museum Vienna, Austria
- 2020 "Flickering," Centre Pompidou-Metz, France
- 2019 "For the air," specific reconfiguration for the Louvre Abu Dhabi, UAE

Selected Group Exhibitions

- 2022 "fragilités," Galerie Rudolfinum, Prague, Czech Republic
Curators: Elena Sorokina and Silvia Van Espen
- 2017 14th Biennale de Lyon: Floating Worlds, France
- 2015/2014 "Simple Forms: Contemplating Beauty," Mori Art Museum, Tokyo, Japan / Centre Pompidou Metz, France

Works for Architecture

- 2017-2026 Project for the railway station Saint-Maur - Créteil, France
- 2008-2012 Artwork for the Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine, France
- 2006-2012 Artwork for the new Vienna Airport, Austria

作品リスト | List of works

パルス

Pulse

2023
サウンド・インスタレーション
Sound installation
カーボンロッドおよびシリコン糸(直径1mm)、メタルディスク5枚(直径1.4m)、PLC制御のミニチュア電動回転モーター45個
Carbon rods and silicon threads Ø1 mm, 5 metal discs Ø1.40 m, 45 miniature electric rotary motors controlled by PLCs
サイズ可変
Dimensions variable
[Cover, p.4, pp.12-13, pp.14-15, pp.36-37, pp.38-39, p.53, pp.62-63]

内田輝による
クラヴィコード・ワークショップ
Akira Uchida
Clavichord Workshop



ブルーノ・ボテラ

Bruno Botella

作家略歴 | Biography

1976年サルセル(フランス)生まれ。現在は京都を拠点に活動。挑発、ユーモア、微妙な残酷さを持つ彫刻作品は、生理的作用を促す特殊な素材を用いるなど、対象物に「ねじれた打撃」を与える実験的な手法を持つ。素材の変容を通じて、彫刻や身体、意識が日常的な状態から変容する過程にどう接近するか、また、その伝達可能性を刺激するような作品で知られる。アンスティチュ・フランセ(京都、2020年)、アルナルド・ボモドーロ財団(ミラノ、2017年)、ヌシャテル・アート・センター(スイス、2017年)、パレ・ド・トーキョー(パリ、2015年)など多数の個展、グループ展に参加。フランス国立造形芸術センター、ギャラリー・ラファイエット財団(フランス)、ルフィーノ・タマヨ博物館(メキシコ)などにコレクションとして収蔵。

Born in 1976 in Sarcelles, France. Currently based in Kyoto. Botella's sculptures, provocative, humorous, and subtly cruel, acquire their forms through experimental methods that give objects 'twisted blows'; using, for example, special materials that induce physiological reactions. He is known for works that explore the transmutational processes of sculptures, bodies, and consciousness from their everyday states and stimulates such processes through the transformation of materials. His works are in collections of Centre National des Arts Plastiques (Paris), Galeries Lafayette (Paris), Museo Tamayo (Mexico City) among others.

Selected Solo Exhibitions

- 2020　　“Fromage de Nuit,” Institut Francais, Kyoto, Japan
- 2017　　“Bruno Botella,” Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milan, Italy
　　　　“Médecine Douce,” Centre d’Art Neuchâtel, Switzerland
　　　　“Dormir à l’envers (chugging along with a funnel of steam),” Galerie Samy Abraham, Paris, France
- 2015　　“En haine nue débâchée (et si cons mes deux lits huent ce jet),” Palais de Tokyo, Paris, France

Selected Group Exhibitions

- 2023　　“ROLLING THE GREY MUDS OF DREAM,” MtK Contemporary Art, Kyoto, Japan
- 2022　　“Monnaie de Signe,” Jasmin, Kyoto, Japan
　　　　“L’Etingelant Cyclop,” Le Cyclop, Milly-la-Foret, France
　　　　“Hippydrome,” Frac Normandie Caen, France
- 2021　　“Corps nouveaux,” Centre d’art contemporain d’Alforville, France

カリン・シュラゲター

Karin Schlageter

1988年生まれ。パリの社会科学高等研究院(EHESS)で「芸術と言語活動」を修了(2011年)。フランスのカルチュラル・スタディーズの専門誌『POLIーイメージの政治学』の編集委員会に参加(2010～2018年)。近年は、フランス国立造形芸術センター(CNAP)から、6ヵ月間のパリの国際芸術レジデンス・プログラム(2020～2021年)での芸術理論で研究助成を受ける。また、ヴィラ九条山(京都)の2022年度レジデントとして滞在を行った。現在は、現代のクリエーションにおける土地固有な文化の伝承、とりわけアーティストがどのようにその固有性を再評価し、変容させ、更新してゆくかを軸に、キュラトリアルの研究に取り組んでいる。

Born in 1988. Holding a Master Degree in "Arts and Languages" from the École des Hautes Études en Sciences Sociales in 2011, she was a member of the editorial board of the French cultural studies journal Poli-politique de l'image from 2010 to 2018. Recently, she was awarded a research grant in art theory from the Centre national des arts plastiques and a six-month residency at the Cité Internationale des Arts in Paris (2020–2021). In 2022, she is a resident of Villa Kujoyama in Kyoto. She is currently working on a curatorial research project that revolves around the legacies of the vernacular in contemporary creation, and in particular their reassessment, transformation and actualization by artists.



作品リスト | List of works

8F　　猿のお金 #1ー#5
　　　Monnaie de singe de #1 au #5

2023
紙にインク
Ink on paper
34 x 45 cm (額装／framed)
[p.48, p.54, p.55]

__巢

Nest

2023
水、人工涙液、ポリアクリル酸ナトリウム(高吸水性ポリマー)、薬草
Water, artificial tears, sodium polyacrylate, medicinal plants
167 x 62.5 x 16 cm
[p.26, p.28 (except top left), p.29]

寄宿

Pension

2023
収納式ベッド、粘土、ワセリン、ヨモギの抽出液、石膏、人工唾液、
バン肩、カラープリント、人工涙液
Retractable bed, clay, vaseline, mugwort extract, plaster, artificial saliva,
bread crumbs, color print, artificial tears
サイズ可変
Dimensions variable
[p.18, p.21, p.22, p.23, p.27, p.28 (top left), p.49]

9F　　ニクテメール(生理的な24時間)
　　　Nycthémères

2011–2023
コンタクトレンズ、スチール
Contact lenses, steel
180 x 30 x 5 cm
[p.2, p.3, p.32]

空き__

Vacant

2023
水、人工涙液、ポリアクリル酸ナトリウム(高吸水性ポリマー)、薬草
Water, artificial tears, sodium polyacrylate, medicinal plants
167 x 62.5 x 16 cm
[p.30, p.31, p.33]



宮永愛子

Aiko Miyanaga

作家略歴 | Biography

1974年京都府生まれ。現在も京都を拠点に活動。日用品をナフタリンでかたどったオブジェや、塩や葉脈、陶器の貫入音を使ったインスタレーションなど、気配の痕跡を用いて時間を視覚化し、「変わりながらも存在し続ける世界」を表現している。東京都庭園美術館(2022年)、資生堂ギャラリー(2023／2022／2021年)、国立台湾美術館(台中、2021年)、京都市京セラ美術館(京都、2021年)、東京ビエンナーレ2020/2021(東京、2021年)、水戸芸術館(茨城、2021年)、国立新美術館(2020年)、高松市美術館(香川、2019年)、釜山市立美術館(釜山、2019年)など多数の個展、グループ展に参加。山口県立萩美術館・浦上記念館(山口)、金沢21世紀美術館(石川)、国立国際美術館(大阪)などにコレクションとして収蔵。第70回芸術選奨文部科学大臣新人賞受賞(2020年)。

Born in 1974 in Kyoto, Japan, where she is currently based. Miyanaga is known for her naphthalene sculptures of commonplace objects, and installations using materials such as salt, leaf veins, and the sound of glaze cracking on freshly fired ceramics. She visualizes time by tracing signs of its presence and expresses the idea that, “the world continues to exist through constant changes.” Her works are in collections including 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa; National Museum of Art, Osaka, among others. She received the 70th Minister of Education, Culture, Sports, Science and Technology’s Art Encouragement Prize for New Artists (Fine Art) in 2020.

Selected Solo Exhibitions

- 2023
- “MIYANAGA Aiko Wrapping a verse,” Toyama Glass Art Museum, Toyama, Japan
“MIYANAGA Aiko-Read the Sea,” ZENBI (Kagizen Art Museum), Kyoto, Japan
- 2019
- “MIYANAGA Aiko: Rowing Style,” Takamatsu Art Museum, Kagawa, Japan
- 2017
- “between waxing and waning,” Ohara Museum of Art, Yurinso, Okayama, Japan
- 2012
- “MIYANAGA Aiko: Nakasora — The Reason for Eternity—,” National Museum of Art, Osaka, Japan

Selected Group Exhibitions

- 2023/2022/2021
- “Tsubaki-kai 8: This New World,” Shiseido Gallery, Tokyo, Japan
- 2023
- Mori Art Museum 20th Anniversary Exhibition “WORLD CLASSROOM: Contemporary Art through School Subjects,” Mori Art Museum, Tokyo, Japan
- 2022
- “Journey and Imagination – Connecting to the Stories of Others,” Tokyo Metropolitan Teien Art Museum, Tokyo, Japan
- 2021
- “The world began without the human race and it will end without it.,” National Taiwan Museum of Fine Arts, Taichung, Taiwan
“Dialogues with the Collection: 6 Rooms,” Kyoto City KYOCERA Museum of Art, Kyoto, Japan
“Messages from the Light,” Tokyo Biennale 2020/2021, Yushima Seido Front Garden, Tokyo, Japan
- 2019
- “Repetition and Difference: About Time,” Busan Museum of Art, Busan, South Korea

作品リスト | List of works

Voyage

2023

インスタレーションとオンラインの茶会 •
Installation and online tea party
フレスコ紙、鉛筆、写真、石、ガラス、空気、紙、糸
Fresco paper, pencil, photo print, stone, glass, air, paper, thread
サイズ可変
Dimensions variable
協力：京都大学大学院理学研究科附属天文台 花山天文台
Support: Kwasan Observatory, Kyoto University
[p.10, p.11, p.40, p.41, p.42, p.43, p.57]

茶会

Tea party

2023年4月21日(金) | 2023年5月21日(日)
21st April (Fri.), 2023 | 21st May (Sun.), 2023
[p.5, pp.44–47]

Courtesy of Mizuma Art Gallery



インターフェアレンスに佇む

説田礼子 キュレーター

フランスの哲学者、ブルース・ベグーは、著書『アンビエンスの概念—生態現象学のエッセイ』の中^{※1}で、「アンビエンス＝雰囲気」をマーシヴな観点(mersive:没入／侵入の観点)を用いて分析をすることを提案する。「アンビエンス」は、不確実性の様相であり、その現象を西洋哲学が基盤とする二元論の主客分離以前の実存として考察するベグーの姿勢は、エマヌエーレ・コッチャなどにも同様に確認できる。コッチャは、植物の生の空間を「より根源的な同一性、存在と行為とのあいだの同一性の、形而上学的な場」、「浸りの空間」と呼ぶ^{※2}。いずれも、周囲の環境へと没入することで現実を捉えなおそうとする態度は、断片や混乱の時代を生きる我々の現象学的な応答とも考えられるだろう。

「Interference(インターフェアレンス)」展は、光、振動、波動など、身体に介入するゆらぎの感覚や無意識の領域などを通じて知覚探究をする4人のアーティストによるグループ展である。フランシス 真悟、スザンナ・フリッチャー、ブルーノ・ボテラ、宮永愛子は、私たちの身体に日常的に干渉している出来事の微細な尺度や感覚の境界について問いかけるが、その作品は、上記のような現象学的視点から鑑賞することもできるのではないだろうか。

モーリス・メルロ＝ポンティの『知覚の現象学』（1945）は、米国のミニマリズムのアーティストたちに大きな影響を与えた^{*3}。ロザリンド・クラウスは、『知覚の現象学』が、米国で1962年に英訳刊行されたことによって、メルロ＝ポンティの受容がヨーロッパと米国で大きく異なったことを指摘している。例えば、フランスでは、ジャコメッティの人物像が「距離をおいて眺められるある仕方」に、永遠の視覚的曖昧さと志向性の関数が重ねられたのに対し、米国では、リチャード・セラが映像作品で、時間と空間が互いの関数として作動するような抽象性、見るものと見られるものの相互的動性として解釈していることを例に挙げている^{*4}。クラウスの分析によると「前客観的经验プレオブジェクティブ」という概念、つまり、私の存在以前にある世界が、私の存在を指示するような状況^{*5}に、米国における現象学の関心があったと指摘する。

第二次大戦後という急激な変化の20年近い年月の隔たりと、ヨーロッパと北米という土地固有の文脈によって異なる解釈や実践を導き出した現象学は、米国国内でも東西で異なる潮流を生み出した。その影響は、まず、東海岸のアーティストのミニマリズムの動向、ドナルド・ジャッド、ロバート・モリスなどに顕著であるだけでなく、南カリフォルニアのアーティストたち、ラリー・ベル、ロバート・アーウィン、ジョン・マクラッケン、ジェームズ・タレルらにも及んだ。その傾向は、大気、空間、色を素材とし、展示空間への実験的なアプローチを特徴とする「ライト&スペース」、樹脂、プラスチック、蒸着ガラスなどの光学素材や色材を使った独特の素材感をもつ幾何学的オブジェを制作する「フィニッシュ・フェティッシュ」などを生み出した。

フランスス真悟(1969年カリフォルニア州サンタモニカ生まれ)は、米国の現象学と直接的な関係を持つアーティストといえる。カリフォルニアで過ごした青年期に、父、サム・フランススを通じ、新素材として空間や光、知覚についての探究を進めるラリー・ベル、ジェームズ・タレル、ロバート・アーウィンらと出会った。また、フランススは、サーフィンや砂漠などでの体験からもたらされたランドスケープへの感受性や大学時代にライティングで培った精緻な言語への関心を基盤としながらも、絵画で

光や色、崇高さを探究する制作のスタイルを築き上げる。雲母を含む光干渉顔料を用いたシリーズ「Interference」(2012-)は、蝶の鱗粉に似た薄い顔料で、光の干渉によってさまざまな色層を化学反応として浮かび上がらせ、微細な変化や色彩の振れ幅から、自然界、ひいては宇宙的な波長を捉えようと試みる。壁面をジェッソで丁寧に整え、何層にも渡る歪みのない表面の技巧性は「フィニッシュ・フェティッシュ」とも親和性が高く、理想的な光のスペクトルを生み出す。また、「Interference」というシリーズ名はゴールデン社の塗料の名称そのものでもあることも付け加えておきたい。《Liminal Shifts》(2023)は、6.5m×7mあまりの壁面作品であり、このフランスの新たな挑戦は、空間の中にすでに存在していた光の構成をすくい出す。また、アーティストのバックグラウンドにあった「ライト&スペース」との接続は、本作品のスケールを得ることによって、前景化されることになったのである。

スザンナ・フリッチャー(1960年ウィーン生まれ)は、空間やその素材としての空気に強い関心を寄せながら、アクリル樹脂などに微細なグラデーションを施した平面を用い、空間そのものをひとつの風景へと転換させる作品からキャリアをスタートさせた。現在は、建築へより直接的に介入する作品を展開している。

《パルス》(2023)は、メゾンエルメスに特徴的な形式であるガラスブロックのグリッドを極細の素材(カーボンロッドと直径1mmのシリコン糸)によって増幅させ、建築と作品空間を一体化させることから始まる。フリッターによってサイトは背景ではなく、物理的な空間であるため、ボリュームやスケールを建築と同期させ、作品や鑑賞者が相互にカムフラージュし合うような状況をつくりだす。

鑑賞者は、柔軟で伸縮性のあるシリコンでできた半透明の雨で埋め尽くされている作品に、ゆっくりと侵入してゆく。全ての糸(雨)は、その繊細さによって、わずかな接触や空気の流れをも視覚的な動きへと還元する。揺らぎの宇宙を構成する45個の小さなモーターは、絶え間ない周波数を伝達し、極薄の金属でできた5枚の円盤にランダムな音響をもたらす。

ダウナ・シュールドは、「光、霧、影、色彩といったアンビエントな要素、反射率や透明度で遊ぶ素材、非常に還元的な環境インスタレーションは、長い間、南カリフォルニアに限定されていたが、今ほど国際的なアート界に偏することはない。」^{※6}とし、オラファー・エリアソンやタシタ・ディーン、アン・ヴェロニカ・ヤンセンなどの現在の作品の中に見られる影響を指摘している。また、ダウナ・シュールドは、「ライト&スペース」のアートに一貫する「隔離され、方向感覚を失うような体験は、霧、洞窟、砂漠といった自然との遭遇に似た形をしている」と分析する。

これは、例えば、フランスの《Liminal Shifts》との遭遇が、日蝕とも月蝕ともつかない天体の現れという抽象性によって、自然現象に感じる崇高性に近づいた体験にも通ずると思われる。一方フリッチャーの《パルス》にて体験される雨は、自然の追体験とも監視と制御を示す見えない糸が張り巡らされた現代社会の不確定性の象徴とも見立てられる。モダニズムのガラスの構造に閉じ込められた私たちの身体は、目に見えない音や空気に振りつけられ、有機的なオブジェとして機能する。これらの構成要素を全て、一瞬で全貌を感受するのは難しい。アーティストは、「作品と環境を融合させ、私たちの知覚や感覚を混乱させ、修正し、ある種の不確実性を導入すること作品と環境を融合させることで、知覚や感覚を混乱させる^{※7}」ことを目的とする。私たちは、作品の中に身を置く

(侵入する)ことでしか《パルス》を体験できない。そのサイトは、建築空間を装いながらも、局地的な状況を生み出すこと空気を可視化させ、アンビエンスそのものとなる。

ブルーノ・ボタラ(1976年サルセル生まれ)は、彼の作品に造詣の深いキュレーターのカリン・シュラゲター(1988年パリ生まれ)と対話し、「インターフェアレンス」展の内部に、入れ子式(mise en abîme)で展示への干渉・衝突(Interference)を試みた。ボタラとシュラゲターの共同作業の様子は、オンラインのインタビュー^{※8}に詳しい。一連の作品《空き_》《巢》《ニクテメール(生理的な24時間)》《寄宿》《猿のお金 #1- #5》(いずれも2023)は、メゾンエルメスの建造物を身体のメタファーとし、ギャラリーの隠れた場所、普段は見ることのないビルの一部の触覚を用いるように、私たちの意識下に潜む知覚を触発するものとして構想された。

身体へのラディカルなアプローチを好むポテラの参照項は、例えば、
ラマチャンドラン博士(1951-)が幻肢痛で苦しむ患者の治療法として
開発した鏡箱^{*9}、アントナン・アルトールの残酷劇、ウィリアム・バロウズの
カットアップなどである。自身をメディウムとした生理的な実験は、麻酔や
幻覚による感覚器官の部分的な喪失や変容、または再生などの化学作
用を想起させ、作品のグロテスクな様相や質感は、私たちの触覚を刺激
する。ポテラの謎めいた作品や出現が呼び起こすひりひりとした痛みや
漠然とした不安は、現象学の重要なテーマでもあった幻肢痛^{*10}、身体か
ら失われた器官が身体に痛みをもたらす作用にも似ている。

本展では、鑑賞者は、通常の動線には組み込まれていない回路へと導かれる。鍵のかかった部屋、開けることがためらわれるドア、暗闇の中。その場所にたとえ気がつかなかったとしても、作品は鑑賞者の監視の目を逃れた壁の裏にじっと存在している。ポリアクリル酸ナトリウム（高吸水性ポリマー）が5倍から10倍の大きさへと生成し、深夜のギャラリーでは収納式ベッドが設置され、粘土、ワセリン、ヨモギの抽出液を混ぜたものが、睡眠中の無意識の手の動きの記録していた。無意識、夢、感情、私たちはいつも全てを知ることはいくつかできない。本書に寄稿をいただいた高桑和巳の描く、得体のしれない何かの存在を痕跡として示すのがポテラの作品であろう。「干渉のなかには恐怖が」（pp.16-17）にて明らかにされた「芸術に本源的なしかたで伏在していた不安に実質的な形」は、怪文のような言葉からも、ほのめかされる。

クロムメッキの鉄板上に横たわる残酷で不器用な切り傷を負ったコンタクトレンズ。筆でこすられ黒い孔の滲みが残された画用紙。2つの穴が掘られた、すなわち2つの虚ろな眼窩を備えた機械式のベッドは、マチエールの探検のように夢を産み落すと。残された空間には作品が隠されているが、扉の鍵はかかっていない。扉を開け、その敷居をまたぐことができるだろう。向こう側では、手袋がその体液に浸かっている。それは、身体と眼差しから逃れ、壁の裏側で進化する切断された手の幻影なのか。また、それは眠りの塊(マッサ)を超えて、そこから形を引き裂こうと試みる手、そう、眠っている手のグロテスクな対極にあるともいえるだろう。^{※11}

宮永愛子(1974年京都府生まれ)の知覚の座標軸は、全ての日常を出発点として構成される。どんな些細なことも取りこぼさないよう、等しい解像度で身近なものの佇まいに目を向け、変化する時の気配の只中に

私たちを引き戻す。

《Voyage》(2021-)は、2021年に新型コロナウイルス感染症対策による行動制限のある生活の中で生まれたオンライン茶会である。茶会は、宮永愛子を席主とし、会期中に2席¹²設けられた。茶席の定員は70名あまり、参加者は12時から24時の間、指定されたURLを都合の良い頃合いを見つけて訪問する形式である。

茶会に向けて、席主からインストラクションが手紙と小さな茶箱で届けられる。葉っぱを拾って郵送する。湯を沸かし、茶をいれる。菓子を食べながら、天文台へとつながる。そこで遭遇するのは、京都の花山天文台で記録された黒点観測図（2006年3月～2021年3月）とリアルタイムの天文台の環境音である。15年間の天体の姿は、科学者による手の軌跡で、日々の観測という営みの集積による画像と現時点での音が、茶会の参加者の「今」を構成するそれぞれの時間と交差する。

生物学者の福岡伸一は、生命という振る舞いを現象として捉え、自身の研究である「動的平衡」の視点を宮永の作品に重ね合わせる^{※13}。石、気泡、鍵、鏡文字といった宮永の作品に馴染みのモチーフが象徴するのは、生命の振る舞いとどのように、弾力性に富んで、可塑性で可変的な流れの中の一瞬の出来事としてのモノである。宮永は、それらに与えられた固有名詞を匿名へと変容させる。

《Voyage》という作品において、とりわけ顕著であるのは、私たちは常に出来事の中にあり、そこには、断片しかなく、全貌には決して触れることはできないということだ。ピースがはじけてしまったネックレス、茶会の後に届けられた大きめの石、天文台の台長室に置かれた三球儀の写真、読むことを諦めた手紙。それらは一見、静かな佇まいに見えるものの、目を凝らしてみると、なんと騒がしくうごめいていることか。生命という現象が、「損傷や干渉からたえず回復し、永続性と平衡を保つ。それは常に時間の関数として現れる」と福岡が記述するように、鑑賞者が出会う一片の時間には、生命が平衡を保つためのインターフェアレンスの徴が刻まれているのである。

※1 Bruce Bégout, "Le concept d'ambiance: essai d'éco-phénoménologie," in *L'Ordre philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 2020.

※2 エマヌエーレ・コッチャ『植物の生の哲学：混合の形而上学』嶋崎正樹訳、山内志朗解説、勁草書房、2019年、54～55頁。

※3 ハル・フォスター、ロザリンド・E・クラウス、イブ・アララン・ボワ、ベンジャミン・H・D・ブークロー、デイヴィッド・ジョーブリット『ART SINCE 1900:図鑑 1900年以後の芸術』尾崎信一郎、金井直、小西信之、近藤学編、東京書籍、2019年、570〜571頁。〈知覚主体である鑑賞者の身体を主軸とした議論、人間が空間に対して向き、向き、座標軸を持つこと（頭が上、足が下、軸が垂直であること、前面と背面があり、後者は主体自身には見えないなど）が、指標を与えた〉とする。

※4 ロザリンド・E・クラウス「リチャード・セラを訳す」『アヴァンギャルドのオリジナリティ モダニズムの神話』谷川渥、小西信之訳、月曜社、2021年、385～403頁。この論考は、1983年にリチャード・セラ

※5 同じく、この展覧会のために書かれた文章である。同展、401頁。「私の個人的選択の道具となつてあれこれの世界に固定されるような一時的な身体ではなく、いさゝかの特殊な焦点をある一般的な投企のなかに包み込むような無記名の〈機能〉系なのである」

※6 Dawna L. Schuld, *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, Oakland, California: University of California Press, 2018, p.12.

※7 Alice Fleury, "Through the gaze, Interview with Susanna Fritscher," catalog *De l'air, de la lumière et du temps / Nur mit Luft, mit Licht und mit Zeit*, Susanna Fritscher, Musée

※8 <https://www.hermes.com/jp/ja/content/maison-ginza/forum/230223/>

※10 幻肢痛(げんしつう、英: phantom pain)は、怪我や病気によって四肢を切断した患者の多くが体験する、難治性の疼痛。心身症に該当する。四肢を切断した患者のあるはずもない手や足が痛み出

す。例えば足を切断したにもかかわらず、爪先に痛みを感じるといった状態を指す。あるはずのない手の先端があるように感じる、すなわち幻肢の派生症状である。

※11 ブルーノ・ボテラとカリン・シュラゲターによる作品解説文、会場内ハンドアウトとして配布。
 ※12 2023年4月21日(金)、5月21日(日)12時から24時にかけて開催された。

Standing Amid Interference

Reiko Setsuda Curator

In “Le Concept d’ambiance,” the French philosopher Bruce Bégout proposes analyzing ambience from an immersive perspective.^{*1} Ambience is an aspect of uncertainty, and Bégout’s approach of examining it as a pre-dualistic phenomenon, preceding the subject-object dichotomy that underlies Western philosophy, can also be observed in the work of others such as Emanuele Coccia. Coccia describes the space that plants inhabit as a “metaphysical space of more primal identity, of identity that lies between existence and action,” and as an “immersive space.”^{*2} In both cases, a stance of reinterpreting reality through immersion in the surrounding environment can be seen as a phenomenological response to the polarized and chaotic times in which we live.

Interference is a group exhibition featuring four artists who explore perception through sensations that intervene in the body, such as light, vibrations, and waves, and the realm of the unconscious. Shingo Francis, Susanna Fritscher, Bruno Botella, and Aiko Miyanaga raise questions about the subtle senses of scale and boundaries of sensation that routinely interfere with our physical being. Their works can be appreciated from perspectives including that of phenomenology.

Maurice Merleau-Ponty’s *Phenomenology of Perception* (1945) had a major impact on American Minimalism.^{*3} Rosalind E. Krauss has noted that reception of Merleau-Ponty’s book in the US after publication of an English translation in 1962 differed greatly from that in Europe. For example, in France, Alberto Giacometti’s sculptures of the human figure represented “a certain way of seeing at a distance,” which remained forever ambiguous and on which functions of orientation were imposed. Meanwhile, in the US, works such as Richard Serra’s videos interpreted the book as emphasizing abstraction, with time and space interacting as functions of one another, and the viewer and the viewed in a reciprocal relationship.^{*4} In Krauss’s analysis, American interest in phenomenology revolved around the concept of “preobjective” experience,^{*5} a state in which the world’s existence precedes that of the observer, yet seems to point to the latter’s existence.

Phenomenology gave rise to different interpretations and practices due a gap of nearly two decades between publication of the original and the English translation, during which the post-World War II world saw drastic changes, and to the specific contexts of Europe and North America. Even within the United States, trends differed on the east and west coasts. The influence of phenomenology is not only evident in the Minimalism of artists like Donald Judd and Robert Morris in the east, but also extended to Southern California artists such as Larry Bell, Robert Irwin, John McCracken, and James Turrell. The latter locale gave rise to movements such as Light and Space, characterized by an experimental approach to atmospheric, spatial, and chromatic elements in exhibition spaces, and the style known as Finish Fetish, which featured geometric objects with unique physical properties created with optical materials, plastics, vacuum-formed glass, and pigments.

Shingo Francis (b. 1969 in Santa Monica, California) can be thought of as an artist with direct ties to American phenomenology. During his youth in California, he encountered artists like Larry Bell, James Turrell, and Robert Irwin who were exploring space, light, and perception as new materials through his father, the painter Sam Francis. Shingo Francis’s sensitivity to landscape, influenced by outdoor experiences such as surfing and the desert, and an interest in refined language developed during his university years, form the foundation of his style, which investigates light, color, and the sublime in painting. His series *Interference* (2012–) employs pigments containing mica which interfere with light, and the use of thin pigment resembling a butterfly’s scales produces various

layers of colors through chemical reactions induced by the interference of light. With subtle variations and fluctuations in color, Francis endeavors to capture the natural world and even cosmic radiation. His meticulous gesso preparations of wall surfaces, ensuring a smooth finish even after application of many layers, aligns with the Finish Fetish style and generates optimal light spectra. It should be noted that the series title *Interference* is also the name of a line of paints from the manufacturer Golden Artist Colors. *Liminal Shifts* (2023), a wall piece measuring over 6.5 by 7 meters, represents a new challenge for Francis. This monumental piece draws forth the structure of light already present in the space, and the scale of the work highlights connections, rooted in his background, to the Light and Space movement.

Susanna Fritscher (b. 1960 in Vienna) began her career with a profound interest in space and in air as a material, applying subtle gradients to the flat surfaces of materials like acrylic resin and transforming spaces themselves into landscapes. Currently, she is engaged in works that intervene more directly in architecture.

In *Pulse* (2023) she begins by amplifying Maison Hermès’s distinctive grid of glass blocks with extremely fine materials (carbon rods and silicon thread with a diameter of 1 mm), thereby integrating the space of the work with the building itself. Because to Fritscher a site is not a background but a physical space, she synchronizes her work’s volume and scale with the architecture, creating a state where the work and viewers camouflage one another.

Viewers slowly immerse themselves in a work replete with the translucent rain of flexible and elastic silicon. The delicacy of each thread (rain) translates even the slightest contact or movement of air into a visual motion. Forty-five small motors generate a cosmos of fluctuations and transmit a ceaseless frequency, drawing forth random acoustic effects from five ultra-thin metal discs.

Dawna L. Schuld writes that “Ambient elements such as light, mist, shadow, and color; materials that manipulate reflectivity and transparency; and highly reductive environmental installations, which were long the province of Southern California artists, have never been as widespread in the international art world as they are today.”^{*6} She cites the influence of the California movement on such artists as Olafur Eliasson, Tacita Dean, and Ann Veronica Janssens. Furthermore, in Schuld’s analysis, the consistent “experience of isolation and loss of orientation” in Light and Space art “resembles engagement with natural phenomena and environments such as fog, caves, and deserts.”

This experience of such works seems to approach our encounters with the sublime in natural phenomena, as when we engage with Francis’s *Liminal Shifts*, which presents celestial bodies whose abstraction means they cannot be readily identified as solar or lunar eclipses. Meanwhile, the rain experienced in Fritscher’s *Pulse* can be seen as both a reenactment of nature and a symbol of the uncertainty of present-day society, with invisible threads representing surveillance and control. Confined within the modernist glass structure of the venue, our bodies are swayed by unseen sound and air and function as organic objects. It is a challenge to grasp all of these elements in their entirety at once. In the artist’s words, “It’s a strategy that aims to blend the artwork and the environment, to disrupt and modify our perception and sensations, to introduce a certain uncertainty.”^{*7} We can only experience *Pulse* by placing ourselves within (interfering with) the work. While the site may masquerade as an architectural space, when entered it creates localized conditions, rendering the air visible and becoming an ambience in itself.

Bruno Botella (b. 1976 in Sarcelles, France) engaged in a dialogue with curator Karin Schlageter (b. 1988 in Paris), who is

deeply knowledgeable of his work, and together they staged an interference (or collision) within the *Interference* exhibition in nesting-doll fashion. Botella’s and Schlageter’s collaborative process is detailed in an online interview.^{*8} A series of works including *Vacant*, *Nest*, *Nycthémères*, and *Pension*, *Monnaie de singe #1au#5* (all 2023) conceive the Maison Hermès building as a metaphor for the body. They aim to stimulate our subconscious perception through tactile sensations, the sources of which are concealed in the gallery and parts of the building not typically seen.

Botella favors radical approaches to the body, drawing on a range of references including the mirror box developed by V. S. Ramachandran (b. 1951) as a treatment for patients suffering from phantom limb pain,^{*9} Antonin Artaud’s Theatre of Cruelty, and the cut-up technique of William S. Burroughs. Botella’s physiological experiments, with himself as a medium, evoke sensations of partial loss or alteration of sensory organs as well as chemical processes akin to anesthesia, hallucinations, or regeneration. His art’s grotesque aspects and textures stimulate our tactile senses. The enigmatic quality of Botella’s works and manifestations evoke tingling pain and vague unease, similar to the phenomenon of phantom pain,^{*10} in which people feel pain in parts of the body they have lost.

Visitors to this exhibition are guided to circuits that are not typically part of the regular path: locked rooms, places one hesitates to enter, dark spaces. Even if these places go unnoticed, the works quietly exist behind walls that have eluded the viewer’s gaze. Sodium polyacrylate (a highly absorbent polymer) expands to five to ten times its original size, and cots are set up in the gallery late at night. A mixture of clay, Vaseline, and mugwort extract records the hands’ unconscious movements during sleep. The unconscious, dreams, emotions—we can never fully comprehend it all. Botella’s works may serve to demonstrate the presence of the unknowable in the form of vestiges, as described by Kazumi Takakuwa elsewhere in this book. There is “In Interference is Fear” (pp.20–21) revealing a “substantial form to the inherent anxiety that lay dormant within art” hinted at in cryptic language as well:

Contact lens with cruel and clumsy cuts lie on a plate of chrome-plated iron. Drawing paper has been rubbed with a brush, leaving traces of black holes. A mechanical bed with two holes, signifying two empty eye sockets, give birth to dreams while exploring materiality. The works in the remaining space are hidden, but the door is unlocked, so one can open the door and cross its threshold. On the other side, there may be gloves soaking in bodily fluids. Is it the phantom of a severed hand, freed from the body and gaze, evolving on the other side of the wall? Or is it the grotesque mirror image of a sleeping hand, attempting to tear itself free from the mass of sleep?^{*11}

When Aiko Miyanaga (b. 1974 in Kyoto) constructs coordinates of perception, she always everyday life as a starting point. She evenly divides her attention among things, no matter how seemingly mundane, and renders them with equal resolution, drawing us back into the midst of portent of change.

Voyage (2021–) is an online tea ceremony launched in 2021 under COVID-19 pandemic restrictions. Miyanaga acted as the host, and two seats were offered during the duration of the event.^{*12} The tea ceremony accommodated around 70 participants, and attendees could drop in at their convenience between 12:00 and 24:00 by accessing a web address.

In advance of the tea ceremony, instructions from the host are delivered to participants by through letters and small tea boxes. Leaves are collected and sent by mail. Water is boiled, tea is brewed, sweets are eaten, and eventually participants are led to an astronomical observatory. There, they encounter sunspot observation charts recorded at Kwasan Observatory in Kyoto

University from March 2006 to March 2021, accompanied by real-time sound from the observatory. The 15-year trajectories of celestial bodies, marked by the traces of scientists’ hands, intersect with the individual time continua that form the “now” of participants.

The biologist Shin-Ichi Fukuoka superimposes his own research field of “dynamic equilibrium,” which phenomenologically interprets the behavior of organisms, onto Miyanaga’s work.^{*13} Frequent motifs of Miyanaga’s, such as stones, bubbles, keys, and backwards writing, symbolize objects that are highly elastic, pliable, and subject to change, momentary events within a dynamic and variable flow much like the behavior of living things. Miyanaga renders the proper nouns assigned to these things anonymous.

A particularly striking feature of *Voyage* is how it conveys the fact that we are always in the midst of events, there are only fragments, and we can never truly grasp the whole. A bead necklace that has burst, an overly large stone delivered after the tea ceremony, a photograph of a globe placed in the observatory, a partially read letter. While at first glance they appear to be quiet presences, on closer inspection they are buzzing and writhing with life. Fukuoka describes the phenomena of life as “constantly recovering from damage and interference, maintaining durability and equilibrium, always manifesting as a function of time.” Each fragment of time that the viewer encounters is marked with vestiges of the interference life carries out to maintain equilibrium.

^{*1} Bruce Bégout, “Le concept d’ambiance: essai d’éco-phénoménologie” [The Concept of Ambience: An Essay on Eco-Phenomenology], in *L’Ordre philosophique* [The Philosophical Order], Paris, Éditions du Seuil, 2020.

^{*2} Emanuele Coccia, *The Life of Plants: A Metaphysics of Mixture*, Polity, 2018.

^{*3} Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, 2004, p.863. Krauss states that Merleau-Ponty’s phenomenology “produced a collective meditation on the way the spatial coordinates of vision determine the meaning of objects... the individual’s body is lived in its orientation to space—its head above, its feet below, its front fundamentally different from a reverse side it cannot even see...”

^{*4} Rosalind E. Krauss, “Richard Serra, a Translation,” in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1985, pp.260–274. This essay was written for an exhibition of Richard Serra’s work at the Centre Pompidou.

^{*5} *Ibid.*, p.273. Krauss quotes Merleau-Ponty: “[The preobjective is] not that momentary body which is the instrument of my personal choices and which fastens upon this or that world, but the system of anonymous ‘functions’ which draw every particular focus into a general project.”

^{*6} Dawna L. Schuld, *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, Oakland, California: University of California Press, 2018, p.12.

^{*7} Alice Fleury, “Through the gaze, Interview with Susanna Fritscher,” catalog *De l’air, de la lumière et du temps / Nur mit Luft, mit Licht und mit Zeit*, Susanna Fritscher, Musée d’arts de Nantes, France, Éditions Snoeck, Gand, 2017, p.61.

^{*8} <https://www.hermes.com/jp/ja/content/maison-ginza/forum/230223/>

^{*9} A box containing a mirror, used in therapy to recreate the sensation of movement in a phantom limb.

^{*10} Phantom pain is persistent pain experienced by many patients who have undergone amputation of limbs. It is considered a psychosomatic condition. Amputees often feel pain in limbs that no longer exist, for example pain in the toes of a foot that has been amputated. These symptoms are a derivation of the phenomenon known as “phantom limb.”

^{*11} From commentary by Bruno Botella and Karin Schlageter, distributed as a handout at the venue.

^{*12} Friday, April 21 to Sunday, May 21, 2023, from 12:00 to 24:00.

^{*13} Shin-Ichi Fukuoka, “Jikan o chotaku suru koto” [Sculpting Time], *MIYANAGA Aiko: NAKASORA –the reason for eternity–*, Seigensha, 2012, p.62.



インターフェアレンス
フランシス 真 悟、スザンナ・フリッチャー、ブルーノ・ボテラ、宮 永 愛 子
2023年2月23日(木・祝) ～ 6月4日(日)

〔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・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：中道淳(表紙、6～7頁、12～13頁、36～37頁上、40頁、41頁)、
坂本理(明記以外)、
板垣旭洋(4頁、38～39頁、42頁上、43頁、53頁、62～63頁)
執筆：高桑和巳(16～17頁)、カリン・シュラゲター(24～25頁)、
説田礼子(58～59頁)
翻訳：デイヴィッド・ジョン・パーブリッジ(英訳:20～21頁)、
西田英恵(和訳:24頁)、クリステン・ゲールマン(英訳:25頁)、
サム・ホールデン(英訳:45頁、47頁)、
クリストファー・スティーヴンズ(英訳:60～61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)
フランシス 真 悟、スザンナ・フリッチャー、ブルーノ・ボテラ、カリン・シュラゲター、
宮 永 愛 子、フランシス 郁 子、嘉悦 貴 之、糟谷 健 三、玉井 富 士、森田 彩 子、
ディディエ・ワラン(CINETIK FABRIK)、寄神 くり、長田 実 穂、松井 初 代、
マチュー・ショスロン、アデル・フレモル、トーマス・ヴォーティエ、マダム・ジャスミン、
横山 央 明、浅井 歩、石井 貴 子、柴田 一 成、山本 麻 友 美、豊田 佳 子、
田中 義 久(Nerhol)、飯田 竜 太(Nerhol)、都築 晶 絵、二瓶 晃、人長 果 月、高野 諭、
今西 善 也、芹澤 毅、松林 大 貴、佐藤 熊 弥、須田 真 実、石井 紋 子、ファイユ や え、
上村 り の、小田 切 寛 樹、梅津 学、尾花 正 勝
MISA SHIN GALLERY、ミヅマアートギャラリー、
京都大学大学院理学研究科附属天文台 花山天文台、
GOLDEN Artist Colors, Inc.、ホルベイン画材株式会社、ギャラリー・バリ、
ZENBI・鍵善良房・KAGIZEN ART MUSEUM、株式会社デンキトンボ

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
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

Interference
by Shingo Francis, Susanna Fritscher, Bruno Botella, Aiko Miyanaga
February 23rd (Thu.)—June 4th (Sun.), 2023

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: 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: Atsushi Nakamichi / Nacása & Partners Inc.
(Cover, pp.6-7, pp.12-13, pp.36-37 above, p.40, p.41),
Osamu Sakamoto (except as noted),
Akihiro Itagaki / Nacása & Partners Inc.
(p.4, pp.38-39, p.42 above, p.43, p.53, pp.62-63)
Text: Kazumi Takakuwa (pp.20-21), Karin Schlageter (pp.24-25),
Reiko Setsuda (pp.60-61)
Translation from Japanese: David John Burbridge (pp.20-21),
Sam Holden (p.45, p.47), Christopher Stephens (pp.60-61)
Translation from French to Japanese: Hanae Nishida (p.24)
Translation from French to English: Kristen Gehrman (p.25)
Produced and Published by Fondation d'entreprise Hermès
Printed in Japan by Kawashima Printing Co., Ltd.
© 2024 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.
Shingo Francis, Susanna Fritscher, Bruno Botella, Karin Schlageter,
Aiko Miyanaga, Ayako Francis, Takayuki Kaetsu, Kenzo Kasuya, Tomiji Tamai,
Saiko Morita, Didier Warin (CINETIK FABRIK), Kuri Yorigami, Miho Osada,
Hatsuyo Matsui, Mathieu Chausseron, Adèle Frémolle, Thomas Vauthier,
Madame Jasmin, Takaaki Yokoyama, Ayumi Asai, Takako Ishii, Kazunari Shibata,
Mayumi Yamamoto, Yoshiko Toyoda, Nerhol (Yoshihisa Tanaka & Ryuta Iida),
Akie Tsuzuki, Akira Nihei, Kazuki Hitoosa, Satoru Takano, Zenya Imanishi,
Takeshi Serizawa, Daiki Matsubayashi, Kumaya Sato, Mami Suda, Ayako Ishii,
Yae Faye, Rino Uemura, Hiroki Kotagiri, Gaku Umezu, Masakatsu Obana
MISA SHIN GALLERY, Mizuma Art Gallery,
Kwasan Observatory, Kyoto University, GOLDEN Artist Colors, Inc.,
Holbein Art Materials Inc., GALERIE PARIS,
Kagizen Yoshifusa, ZENBI-KAGIZEN ART MUSEUM, DENKI TOMBO Co.,Ltd.,

Ginza Maison Hermès Le Forum
8F / 9F., 5-4-1, Ginza, Chuo-ku, Tokyo 104-0061
Tel. +81 (0)3-3569-3300
Open daily during Ginza Maison Hermès' regular business hours



FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

“Interference”

Shingo Francis
Susanna Fritscher
Bruno Botella
Aiko Miyanaga

「インターフェアレンス」

フランシス真悟
スザンナ・フリッチャー
ブルーノ・ボテラ
宮永愛子