

YEAR IS
END

冥界は、途方もなく豊饒な場所です。
ここでは固有の通貨（冥銭）が流通し、
生鮮品を運ぶ供給網が張り巡らされています。
（ペルセボネのもとには絶えることなくザクロが届けられ、
黄泉の桃も潤沢な蓄えがあります）
カロン自らが舵を取る国営の交通システムが淡々と稼働し、
公文書と記録簿を備えた官僚的な裁きの場がいくつも存在します。

各地の行政的な地区制度に従い、
冥界は、3、4、5、7、9、10、12、あるいは18の区画へと分節され、
12,800とも言われる膨大な数の殿堂が広がっています。
エリュシオン、アスポデロスの野、タルタロス——
これら3つの個性豊かで魅惑的な地区は、全体として18の階層へと
秩序づけられています。

ここでは不動産市場も賑わっており、
供物として燃やされた紙の家が煙となって納品されます。
また農業も営まれ、
主にシャブティたちが「葦の原」での労働に
従事しています。
娯楽の場ももれなく整えられ、
エントランスではケルベロスが入場管理を担っています。

冥界は、魂を導く案内者たちにも事欠きません。
アスビスはエジプトのルートを管轄し、
ショロトルはメソアメリカの経路を担当し、
アラレズの犬たちは主としてアルメニアの地区を巡回しています。

競合が激しい飲食産業では、
様々なサービスが提供されています。
口にすると現世に戻れないとされる^{よもつへんぐい}黄泉戸喫、
樹脂によりミイラ化されたエジプトの肉、
そして奈河橋を渡る際に飲む、今生の記憶を溶かす五味の孟婆湯。

セドナ、アンラ・マンユ、ミクトランシワトル、ヘル、エレシユキガル、
閻魔王、アラウン、スパンダラメト、グエリナス、ヘカテ、ネフティス、
スーベイ、五官王、アー・プチ。
さまざまな神々が彩る冥界は、多様かつ包摂的な場として
開かれています。

原則として、返還は受け付けておりません。
ただし、越境者の報告例もわずかながら存在します
（その行方は不明ですが）。

さあ、ようこそ。

The underworld is a hell of a rich place. It has its own currency (Hell Bank money), its supply chain of fresh goods (Persephone has a steady pomegranate delivery in place; peaches are abundant too), its own state-owned transportation system dutifully run by Charon himself, and various bureaucratic courts with official records and filing systems.

Administratively, the underworld is divided into 3, 4, 5, 7, 9, 10, 12, or 18 quarters depending on local zoning regulation, with as many as 12,800 halls in total. It contains three distinct and charming regions (Elysium, Asphodel Meadows, Tartarus), all organised in 18 levels in total.

There is a strong real estate market in place (with complete paper houses delivered via smoke), an agricultural sector (these days mainly run by shabtis through the Field of Reeds system), and various venues for entertainment (with Cerberus enforcing the face control protocols).

The underworld does not lack psychopomp services, with Anubis maintaining the Egyptian routes, Xolotl working the Mesoamerican passages, and the Aralez dogs mainly servicing the Armenian quarters.

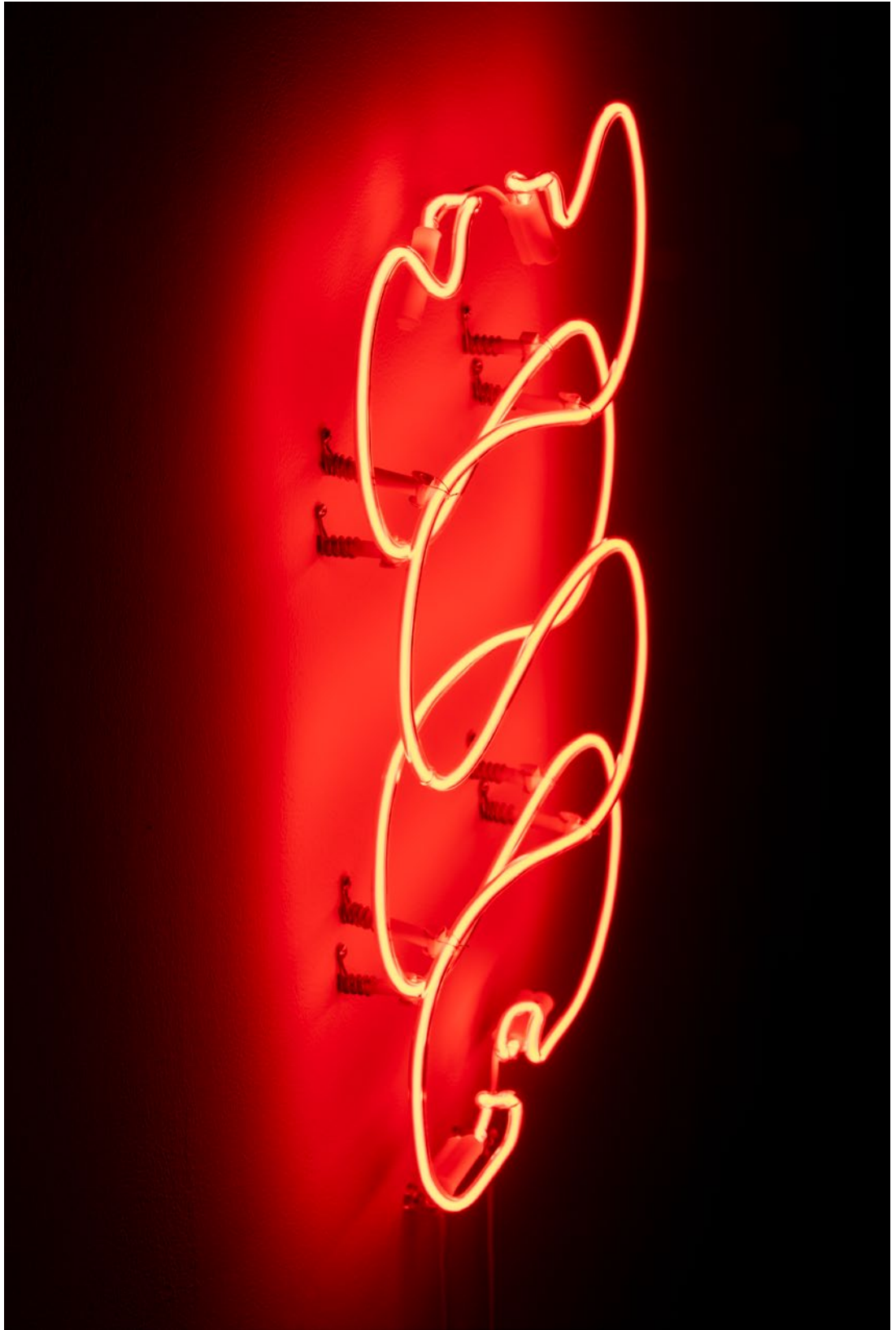
A complex and competing food system is operated by multiple caterers: from binding-contract meals served at Yomi’s hearth and mummified meats preserved in tree resin from the Egyptian district, to Meng Po’s Five Flavors amnesia tea franchise.

Populated by the likes of Sedna, Angra Mainyu, Mictecacihuatl, Hel, Ereshkigal, Emma-O, Arawn, Spandaramet, Vēlynas, Hecate, Nephthys, Supay, Wuguan Wang, Ah Puch, the underworld functions as a diverse and inclusive space.

In general, there is a rather strict no-return policy in place, although there have been reports of transgressors (fate unknown).

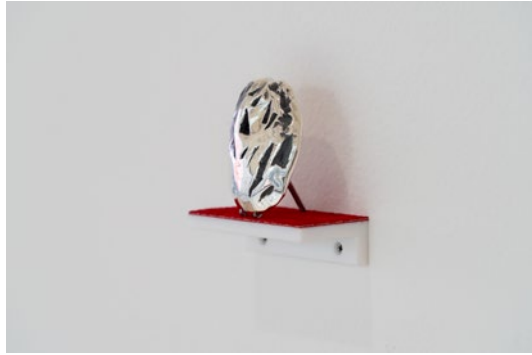
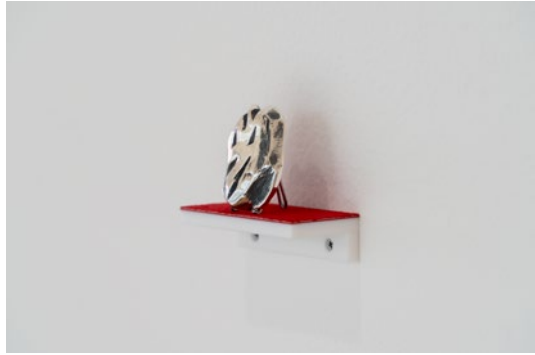
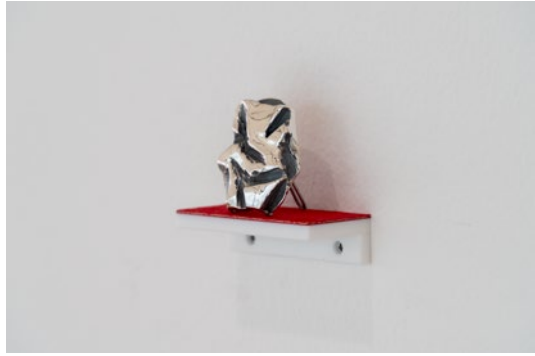
Join us.

[illegible]





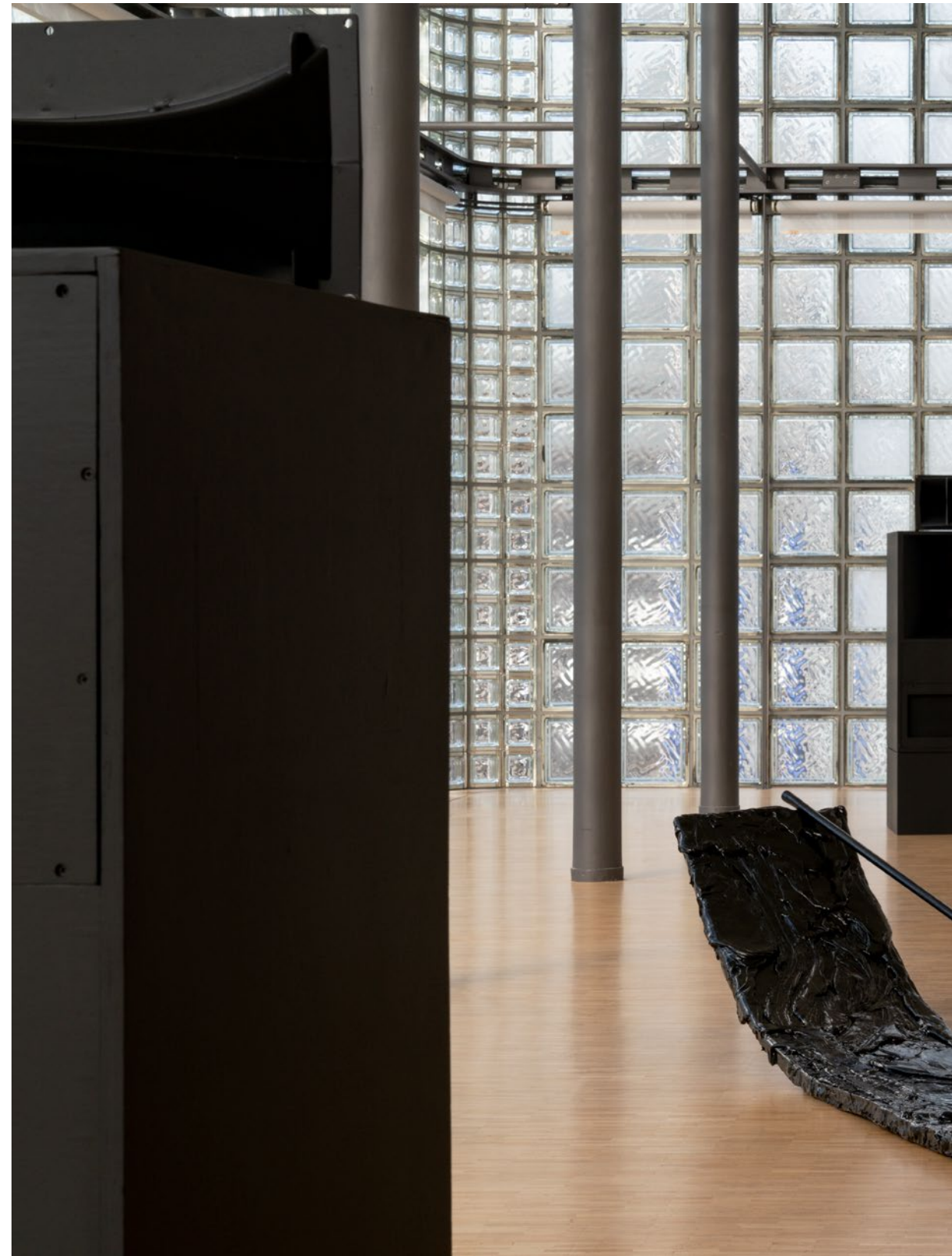




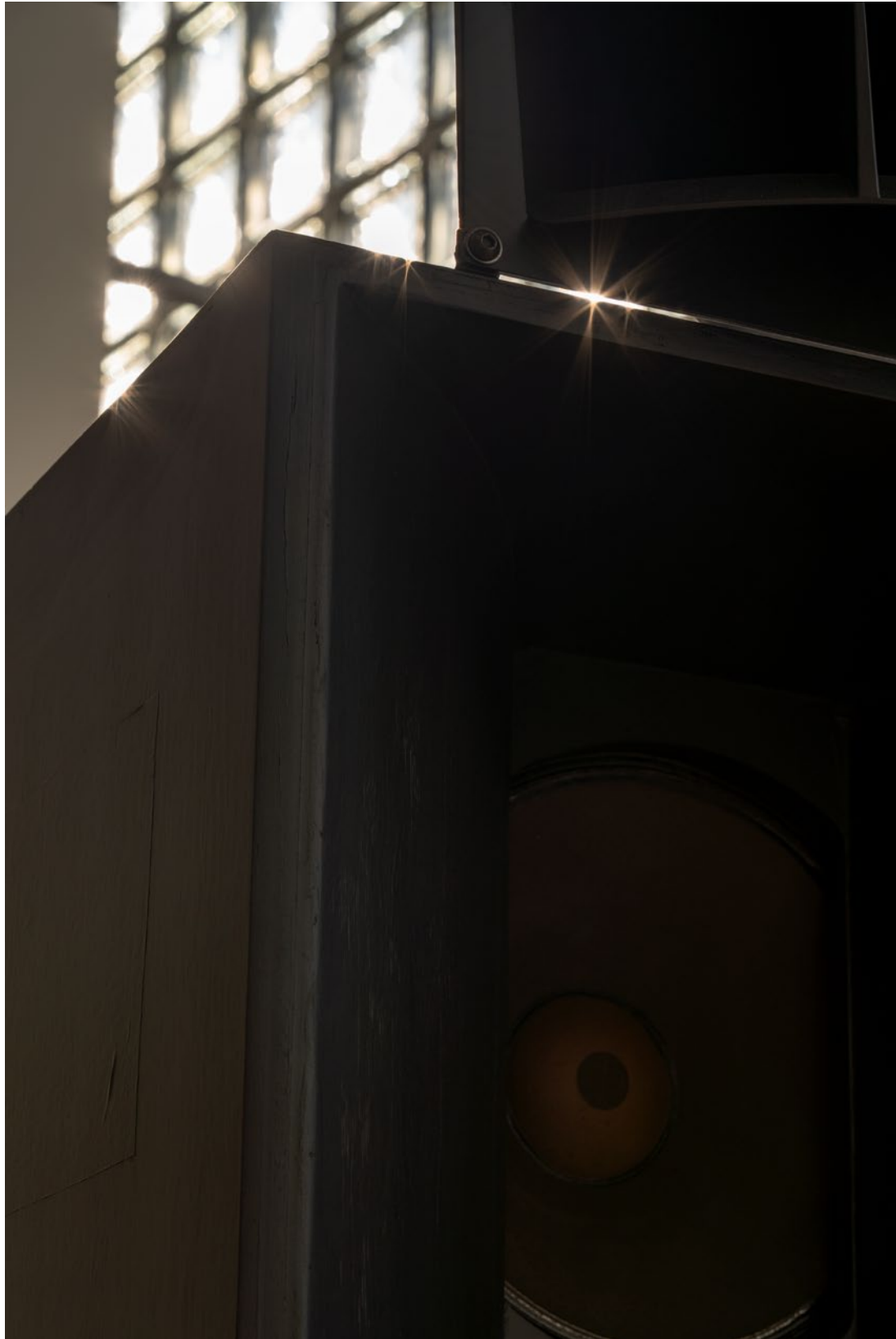










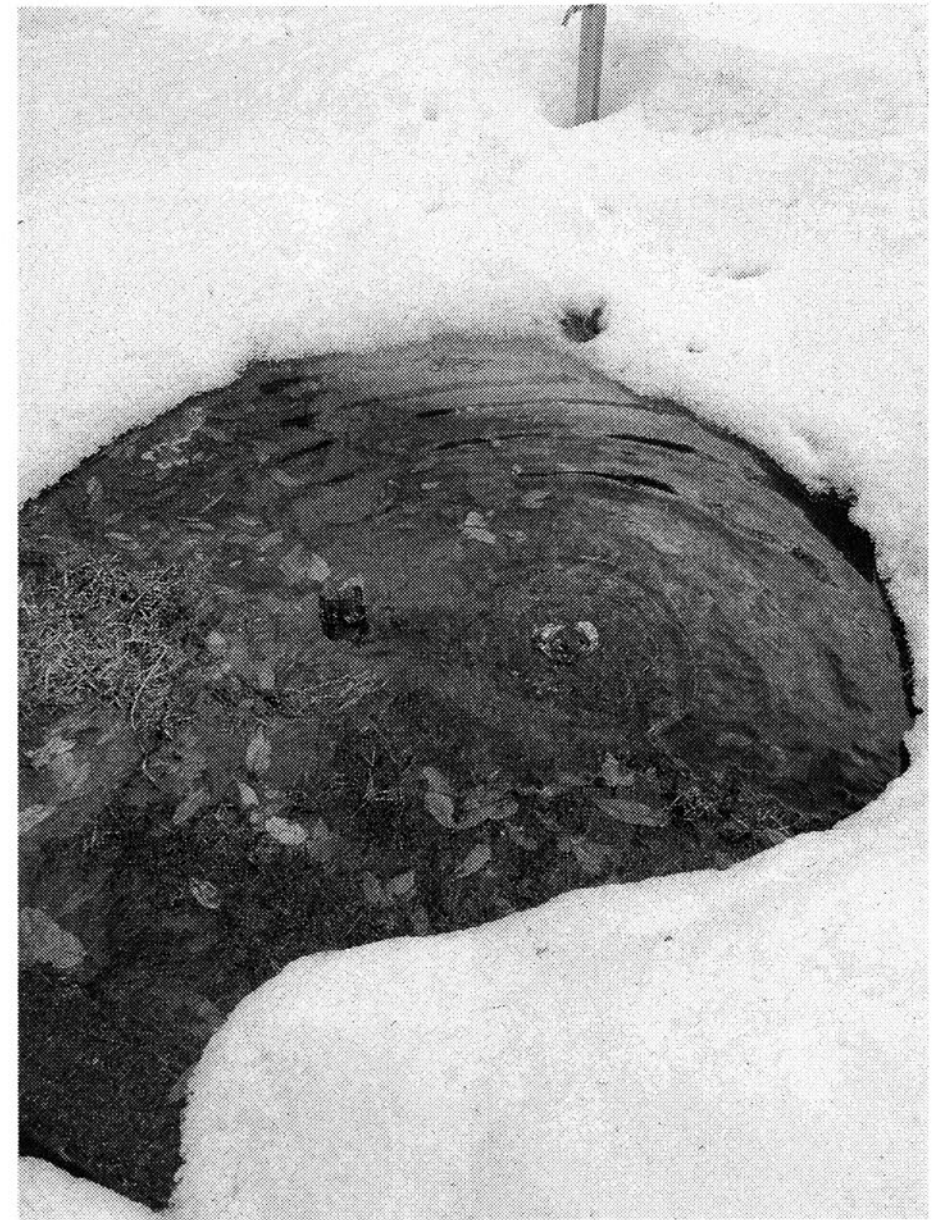






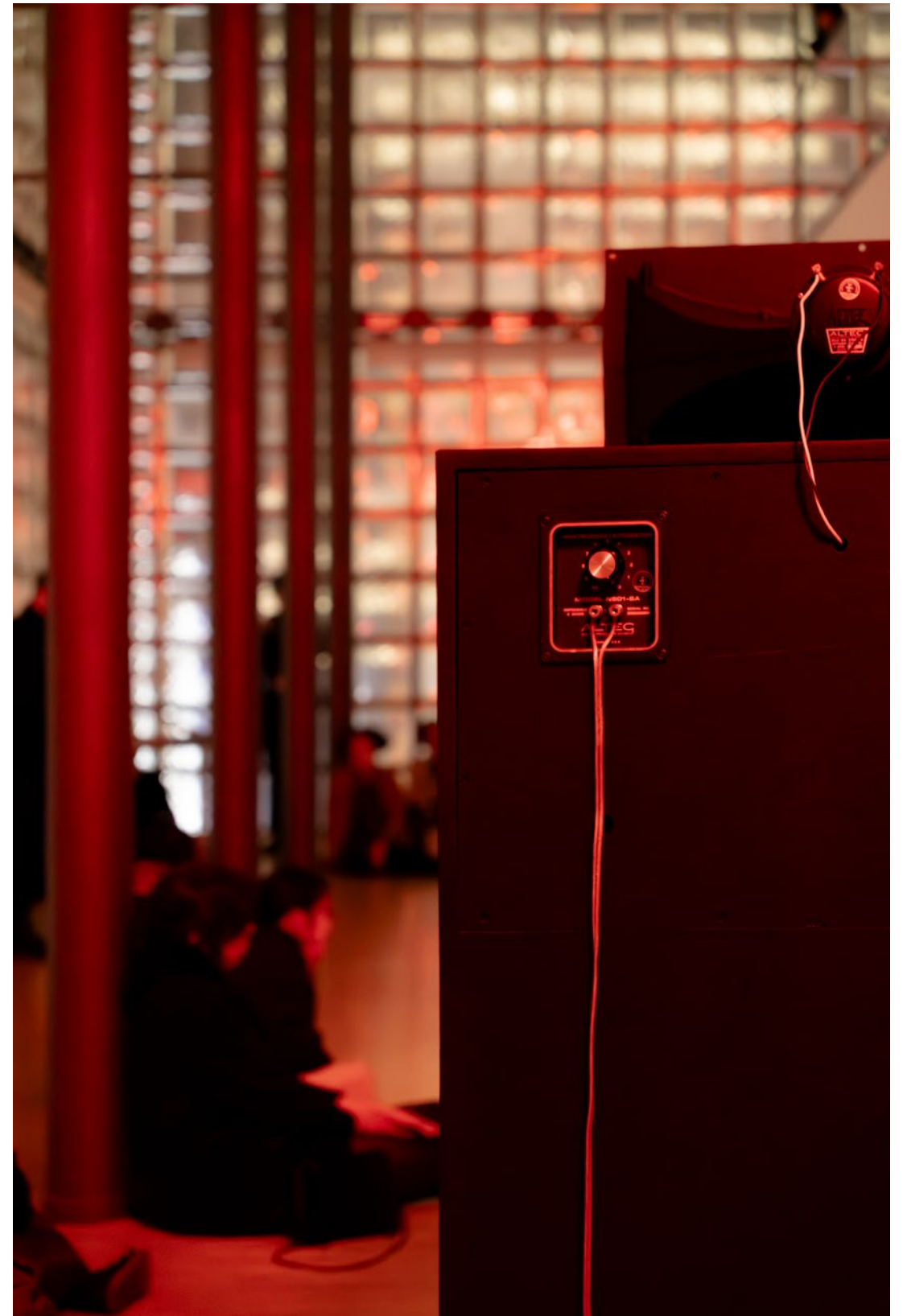


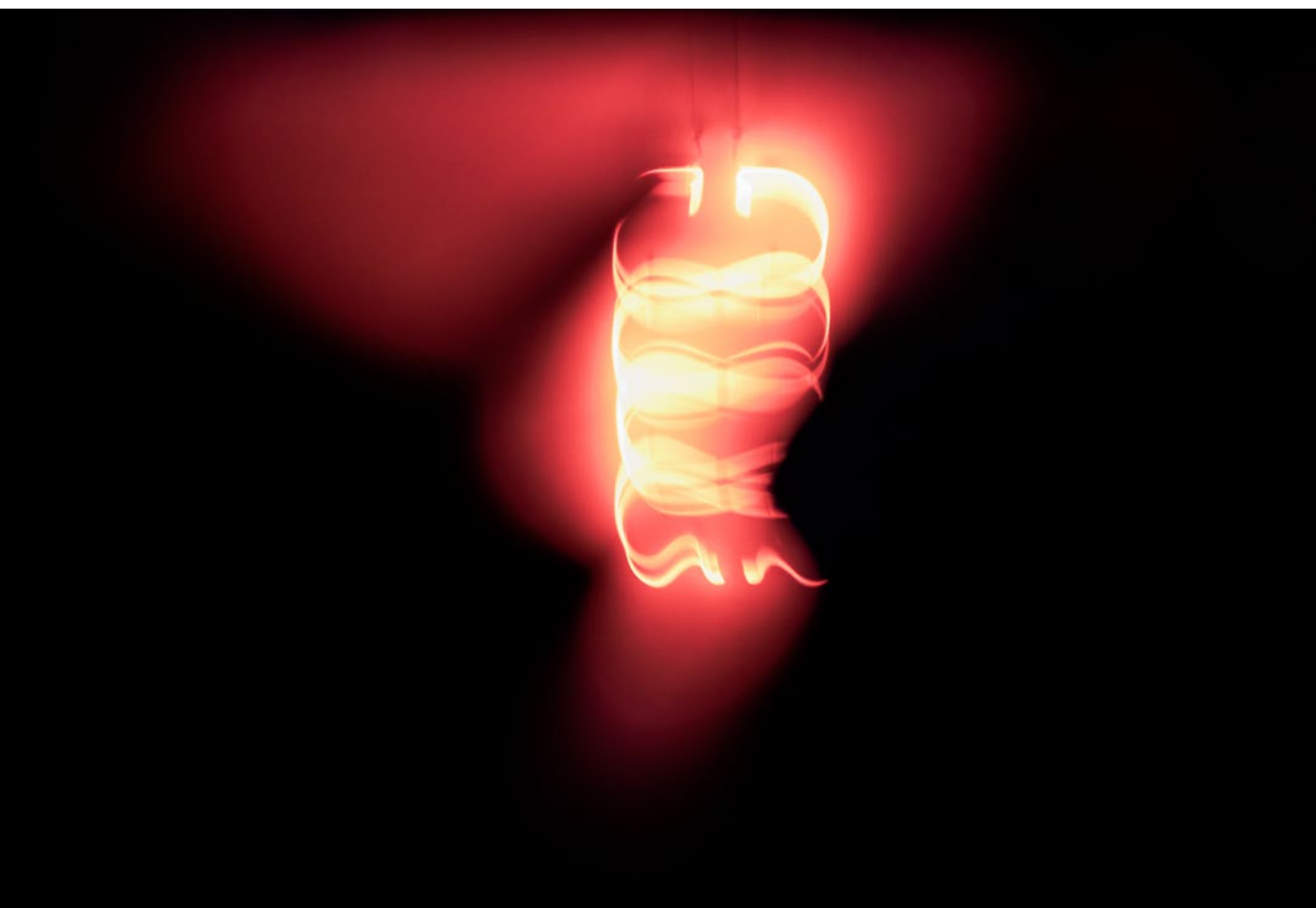




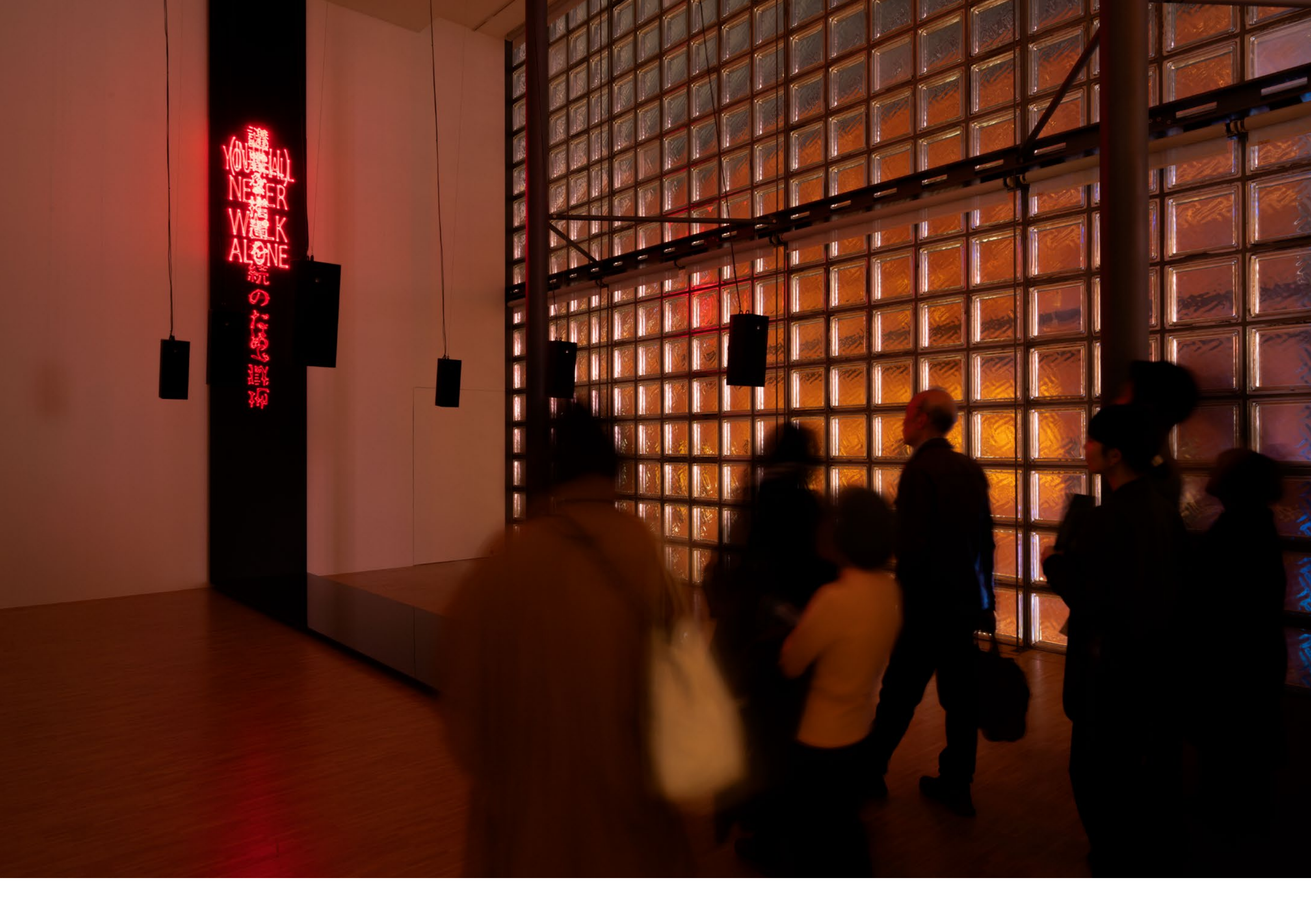








YOU WILL
NEVER
WALK
ALONE
続のなにも



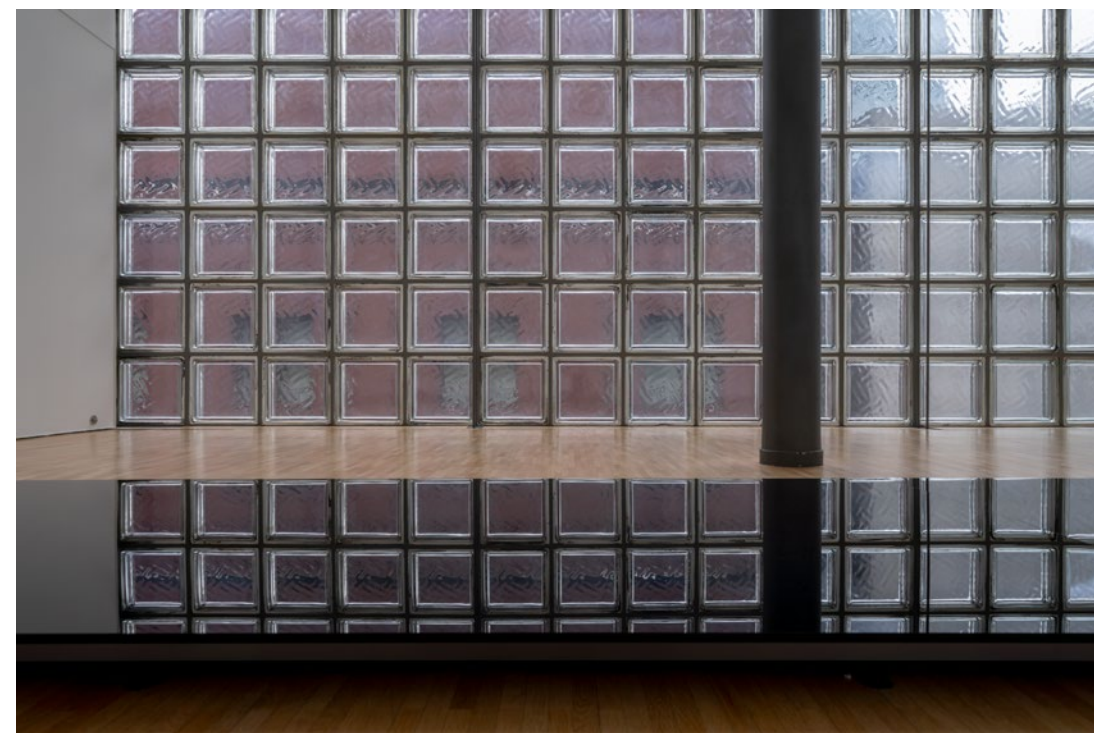
nkcn2



IT HAS
BEEN
ANNOUNCED



一部確認されています。





IN
TODAY'S
NEWS

THERE
HAVE BEEN
NO NEWS

HELL AS
CAPITAL

THE
CAPITAL
OF HELL
IS?

IS IT THE
HELL OF
CAPITAL?

HELL,
CAPITAL
HELL

CAPITAL,
CAPITAL
HELL

CAPITAL
HELL,
CAPITAL

12.000
CIVILIAN
PROTESTERS

ARE ABOUT
TO ENTER

THE
UNDERWORLD

PLEASE
CONSIDER
APPROPRI-
ATE

WELCOMING
CEREMONIES

本日のニュースは
ありません。

【速報】

THE END
OF TIMES
IS NEAR!

50% OFF!

TUNE IN
AT 0.00
kHz FOR

THE
LATEST
UPDATES

ON THE
UNDER-
WORLD'S

FUTURE

IT HAS
BEEN
ANNOUNCED

THAT THE
HYPER-
INFLATION

OF SOULS
HAS BEEN
CURBED

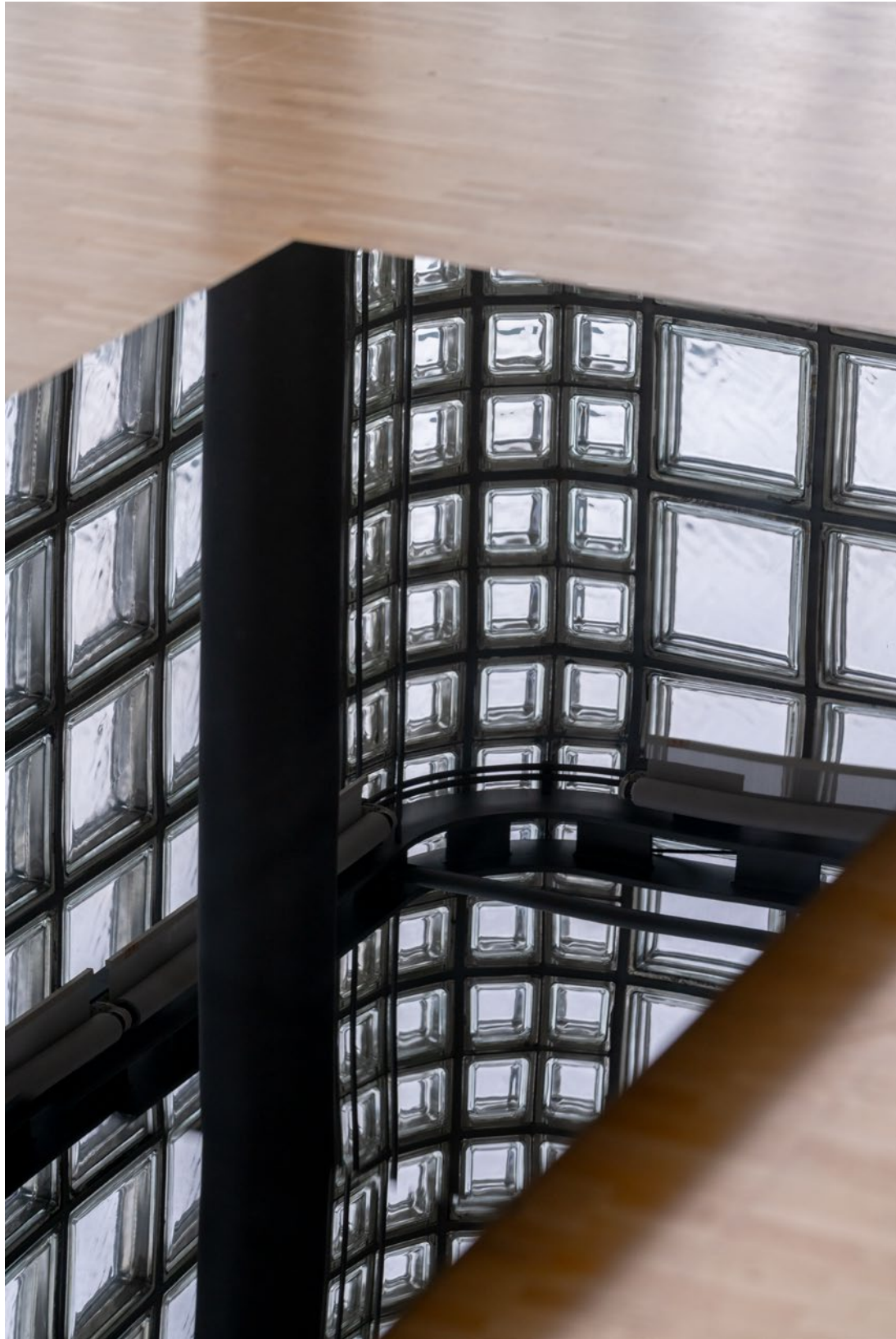
AT 77.7%
RATE

もうすぐ
終末セーブルです！
50%オフ！

冥界の未来に関する
最新の情報は、
0.00kHzにて
受信してください。

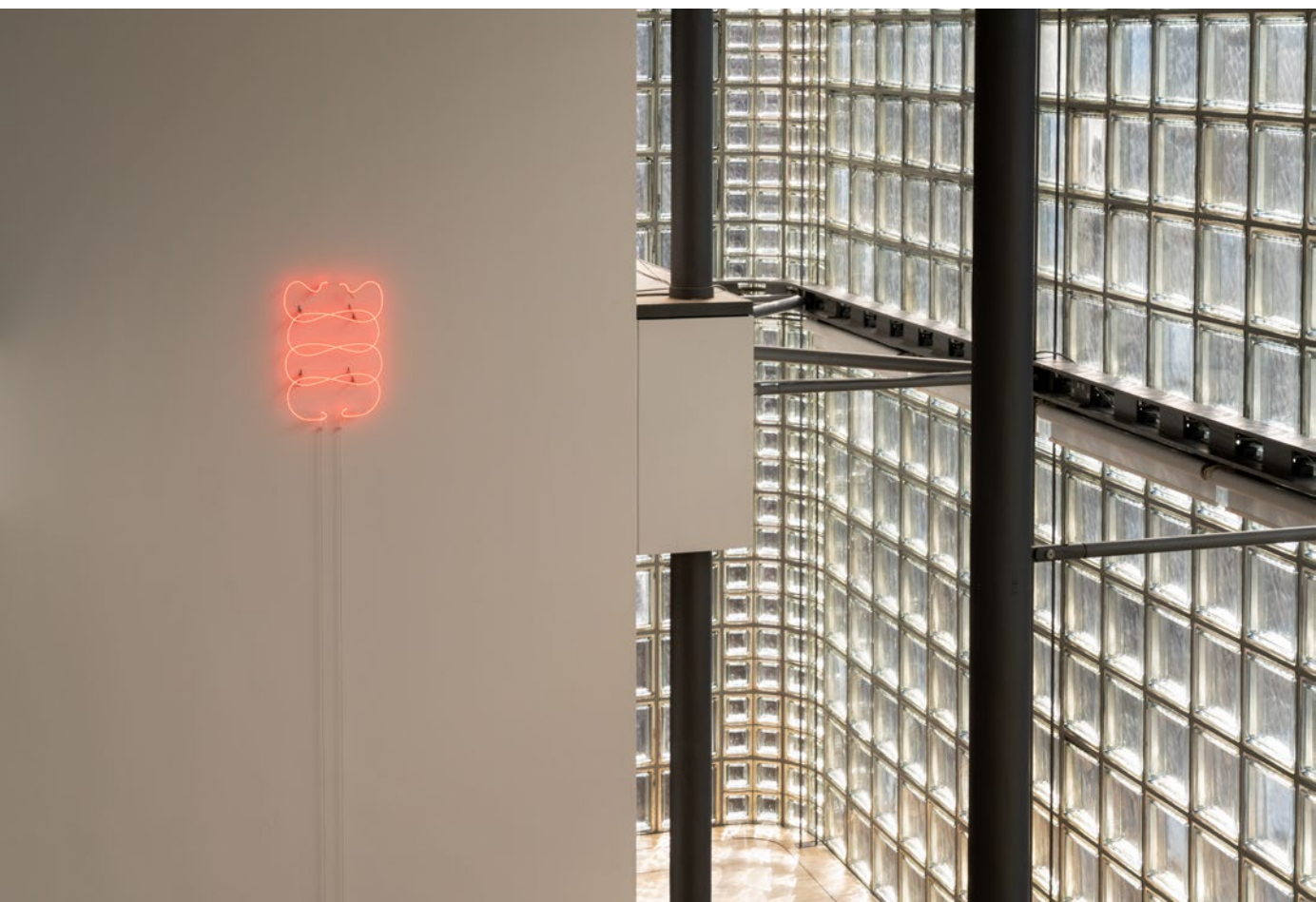
魂のハイパーインフレは、
77.7%で抑制されたと
報告されています。

市民デモの参加者
12000名が
冥界へ入界予定です。
適切な歓迎を
検討してください。









Obol

アンドリウス・アルチュニアン

2026年2月20日（金）– 5月31日（日）

主催 エルメス財団

協力 モンドリアン基金、東京日仏学院、リトアニア・カルチャー・カウンシル

ゲスト・キュレーター 岩田智哉

Obol

Andrius Arutiunian

Fri, February 20 – Sun, May 31, 2026

Organized by Fondation d'entreprise Hermès

Supported by Mondriaan Fund, Institut français de Tokyo, Lithuanian Council for Culture

Guest curator: Tomoya Iwata

エルメス財団の日本の拠点である銀座メゾンエルメス ル・フォーラムでは、近年、他機関とのより一層の協働を通じたエコシステムを構想する形で、現代社会とアートの課題への取り組みを続けています。公共のインスティテューションやプライベートの美術館だけでなく、オルタナティブな活動を推進する人々とも連携することで、今を生きるアーティストやキュレーターたちとの対話を続けています。

本企画は、オルタナティブなキュラトリアルの実践を試みる The 5th Floor のディレクター 岩田智哉をゲスト・キュレーターに迎え、アルメニア／リトアニアのアーティスト・作曲家であるアンドリウス・アルチュニアン（1991年生まれ）を、日本での初個展「Obol」を通してご紹介いたしました。

アルチュニアンは、しばしば時間を、粘性をもつ催眠的な力として扱ってきました。音楽を「歪んだ時間の建築」と捉える彼は、ヴァナキュラーな実践、思弁的な儀礼、そして政治的同調と音の調和のあいだの平行な関係を探求し続けています。

この度、ル・フォーラムにて、彼は冥界の未来的なヴィジョンを想像します。あらゆる文明は、儀式、神話、図像を通して、今世と来世のどちらの生をも統御する方法を生み出してきました。秘教的文献、神話の断片、トランス、消失の象徴が「地下レイヴの美学」を通して立ち現れる本展は、「冥界者のためのクラブ」として、時間・未来・神話についての問いを投げかけます。

オボルとは、死者が冥界のステュクス河を渡る時に支払うため、口の中に含まされた硬貨を指します。弔いの儀は、複数の神話体系を交錯させつつ、既存の政治的な語りや経済秩序と密接に結びついています。例えば、地下資源を巡り政治的な国境が引き直される今日、採掘主義にまつわる物語はかつてないほど切実なものとなり、地下世界は単なる来世のための場としてではなく、私たちと似た欲望によって支配される空間として立ち現れます。

「Obol」は、一連の新作によって構成されます。アルチュニアンは、かつては聖性を付与されながら、現代では世俗的用途に転用されている物質「瀝青^{ビチューメン}」を手がかりに制作を行ってきました。この地下深くから湧出し、極めて粘性が高く漆黒の石油由来の物質である瀝青は、古来より冥界を連想させるものでもありました。数百万年の時間を内包し、決して完全に固化することのないこの物質は、本展の時空間を覆い、呑み込み、封じ込め、そして染みを残します。

私たちは、アルチュニアンによる未来の思弁的な儀式の中で、死という運命や時間に向き合い、生死の儚い境界で繰り広げられるスローなレイヴへと導かれるのです。

Hermès Maison Ginza Le Forum, the Japanese venue of the Fondation d'entreprise Hermès, has in recent years addressed issues facing contemporary society and art by building an ecosystem of closer collaboration with other organizations. Alongside public institutions and private museums, we partner with those advancing alternative practices, sustaining an ongoing dialogue with the artists and curators of our moment.

For this project, we invited Tomoya Iwata, director of The 5th Floor—an independent space dedicated to exploring alternative curatorial practices—to guest curate *Obol*, the first solo exhibition in Japan by Armenian-Lithuanian artist and composer Andrius Arutiunian (b. 1991).

Obol unfolds as an investigation of the underworld's future. Constructed as a descent into the realm of the dead, the show probes rituals that mark the transition into another world.

Arutiunian often deals with time as a viscous and hypnotic force. Treating music as a strange architecture of time, the artist works with vernacular practices, speculative rituals, and the parallels of political and sonic attunement.

At Le Forum, Arutiunian imagines a futuristic vision of the afterlife. Every civilization produces ways to govern both present and otherworldly lives through rites, myths, and iconographies. In *Obol*, occult writings, mythological fragments, trance, and symbols of disappearance are rendered through the aesthetics of an underground rave. Envisioned as a club for chthonic beings, the show asks questions about time, future, and myth.

As political borders are increasingly redrawn for earthly resources such as petroleum, the narratives around extractivism become ever more pertinent. The underworld is therefore conceived not as a mere place for the afterlife, but as a space governed by desires not too dissimilar from our own.

The exhibition manifests through newly commissioned sculptures, installations, sound, and video works. Arutiunian works with materials once related to burial procedures that have found profane uses in contemporary times. One such material—bitumen, a highly viscous petroleum substance—becomes the central element of the show. Here bitumen, a material millions of years old that never truly hardens, entombs, engulfs, and stains the works on view.

An obol is a coin placed into the mouth of the dead to pay for the final passage across the river Styx. Departing from this, the exhibition questions how rituals of disappearance are intertwined with existing political narratives, economic orders, and syncretic mythologies. Imagining a speculative future of rituals, Arutiunian grapples with mortality and time, and invites the audience into a slow rave situated between the worlds of the living and dead.

冥界のざわめきに周波数を合わせて

岩田智哉（キュレーター）

物質とイメージ

想像力は、一つの実体から、たちどころに一つの価値を作り出してしまう。物質的イメージは、それゆえ、感覚印象を乗り越えてしまうのである。形態と色彩のイメージは変化を受けた感覚印象となりうる。物質的イメージは、より深い感情現象の中にわれわれを結びつける。それ故に、このイメージは、無意識のもっとも深い層の中に根差しているのである。物質的イメージは、一つの関心を実体化するのである。¹

ガストン・バシュラール『大地と休息の夢想』より

粘性が非常に高く、黒黒しい、地中から湧出する物質。その見た目や様相、質感などから地下世界や死を想起させるこの物質は、^{れきせい}瀝青（以下「ビチューメン」²と表記）と呼ばれる。天然アスファルトとも称されるビチューメンは、古来より世界各地で人類に対してさまざまなイメージを喚起してきた。アンドリウス・アルチュニアンによる個展「Obol」は、このビチューメンという物質を想像の起点に、クラブ空間をモチーフにサウンドや彫刻、インスタレーションを通して冥界の未来的なヴィジョンを描く試みである。

ではこのビチューメンとはいかなるものか。辞書による定義では、「天然に産出する可燃性の固体または半固体の炭化水素。黒色または暗褐色で特徴的なピッチ臭を有し、燃焼時には煤煙を伴う炎を発する。アスファルト、鉱蠟およびそれらに関連する物質群を総称する名称」³とあるが、これだけではこの物質の持つ豊かなイメージや質感は伝わらない。紀元前7世紀頃のイラク周辺では、地中から噴出するビチューメンのガスにより生じるくぐもった音は、冥界の神々による眩きとして考えられていたと言われている。またこうしたイメージだけでなく実利的にも用いられ、防水や接着、防腐剤の目的で利用されたという史実も残っている⁴。言わずもがな、舗装された道路の材料であるアスファルトとして、現代の我々の日常生活の中で見慣れたものでもある。このように、ビチューメンという素材はその特異な見た目や質感から人々の想像力を喚起し、ナラティブの源泉となると同時に、我々の普段の生活の中のなじみの景色の一部となっている。

アルチュニアンはこれまで、ビチューメンをモチーフにした作品を継続して制作してきた。《Synthetic Exercises》（2023年）は、そのような彼の初期の作品の一つである。本作は、石油探査技術、Auto-Tune、AIによる国境監視システム「iBorderCtrl」の三つを結びつけながら、採掘と生体管理が共有する統制の論理を批評的に可視化するものである。かつて石油の探知に用いられた地震波のアルゴリズムは、後に音声補正ソフトウェアのAuto-Tuneへと転用された歴史を持つ。アルチュニアンが別の作品で「iBorderCtrl」を転覆的

に再訓練させる過程で生成された音声エラーをAuto-Tuneにより補正したサウンドは、ビチューメンが床に敷き詰められた空間を満たす。これらの無関係に見える技術をつなげることで、その背後に潜む暴力性と不透明性を浮かび上がらせるこの作品は、彼の石油の採掘に関する継続的な関心を反映している。

また、地下資源をめぐる採掘主義やビチューメンが喚起する彼の冥界への空想は、《Below (For the Ones Who Murmur)》（2024年）や《End Pull》（2024年）へと展開される。両者の背景には、石油採掘をめぐる政治性や古代の二柱の神格——ハールートとマールート——にまつわる神話⁵が見られる。《Below (For the Ones Who Murmur)》では、五体のビチューメンによる彫刻群から、ブリトニー・スピアーズによる『Toxic』の冒頭部分が引き延ばされた音源が再生される。2003年のイラク戦争勃発の月に作曲されたとされるこの曲にはAuto-Tuneが使われており、またハリウッドの楽曲がサンプリングされている。同作は、音楽の背後に潜む石油をめぐる技術や政治的な緊張を表裏一体なものとして現出させる。マイケル・スノウの《波長》（1967）に着想を得た《End Pull》は、コーカサス山脈の古代河床へと徐々にズームで迫る長編映像であり、その視点のフォーカスとともに山脈の鉱物地層、架空の物語、そして歴史の歪みが次第に浮かび上がる。催眠的かつ眩暈を誘引するサウンドを背景に、ハールートとマールートは山奥の洞窟に幽閉される存在として、戦争と鉱山開発によって傷ついた土地を自らの身体に重ねながら、破壊と再生や消失についての対話を繰り返す。

このように、アルチュニアンはビチューメンという素材が持つ物質性および詩的イメージを掘り下げるとともに、自身の出自が持つ文化的および地政学的背景と結びつけながら、その物質にまつわる環境や政治経済にまつわる問題へと射程を広げて制作を行ってきた。「Obol」はこうした彼の継続的な関心やリサーチを引き継ぎながら、冥界や神話を焦点にさらなる展開を見せた。

ここで、本展の重要な参照項として、新潟県胎内市のビチューメンに関して付記したい。一般的には知られていないが、日本では新潟県内の諸地域で天然のビチューメンが産出されており、そのうちの一つである胎内市（旧黒川村）はいまだに原油が湧出する場所として知られている⁶。筆者とアルチュニアンは、本展のリサーチの一環として、同地に存在する黒川油田跡地を整備した黒川石油公園およびシンクルトン記念館を視察した。そこで、ビチューメンに関する文献資料や実際に生活の中で使われていた採油道具、そして何よりも目の前で地面から湧き出るビチューメンの実体やその音を聴く経験はアルチュニアンにとっても初めてであり、そこで得た身体感覚やイメージが彼に大きな影響を与えたことは言及に値する。彼はそのときの経験について、「実際に触れてみると、それが決して安定しないものだということがよくわかります。あらゆるものに染み込み、広がり、生きているようでもあり、死んでいるようでもある。かつて生きていたものが、亡霊のように動き続けているような感覚があり、そこにある種の神聖さやスピリチュアルな感覚を覚えました」⁷と語る。また本展の制作は、山梨県にあるアーティスト・コレクティブ「カタルシスの岸边」のスタジオを借りて行われた。その制作過程における素材との対話について、「この素材が自ら形を見出していく点も興味深かった。どんな場所に置いても

重力によってパターンが生まれるので、重力や粘性とともに制作しているような感覚でした。(…）ある意味ではとても詩的で、宇宙的とも言えるアプローチでした」⁸と述べている。このように、アルチュニアンはビチューメンという素材の生に身を委ねるように、自らの感覚を調律しながら作品を作り上げていった。

未来の冥界——混淆する神話とコスモロジー

本展は、ル・フォーラムの空間を冥界のクラブへと変容させる。では、冥界とはそもそものような場所か。それは言わずもがな死後の世界であり、世界各地の地域や文化ごとに異なる冥界観が存在する一方、その表象には共通する部分も見られる。例えば、ギリシア神話の冥府は、エリュシオン、アスポデロスの野、タルタロスの三領域に分節されており、それぞれ死後の楽園、普通の死者が彷徨う平原、冥府の最奥部であり奈落とされている。一方、仏教における冥土の表象としては、仏や菩薩が住む、悟りを開いた者が辿り着くことのできる浄土、苦しみに満ちた地獄、そして没後に浄土か輪廻のどちらへ進むかが決まるまでのあいだ彷徨う中間としての中陰がある。ここでその全てに触れることはもちろんできないが、それぞれの文化に固有の、あるいはコスモロジーと密接に結びついた冥界の表象があることは言うに及ばない。

またこれらの冥界の世界観や死生観に基づいた吊いの儀もさまざまである。例えば、中国の葬礼には紙扎しきつと呼ばれる文化が存在し、日用品や家屋、貨幣を模した紙扎を燃やすことでそれがあの世の死者のもとへ届けられるとされる。古代エジプトでは、来世の食事のためにミイラ化した食肉が死者への供物として捧げられたという。冥界に固有の通貨である冥銭に関する逸話も各地に存在し、日本にも三途の川を渡り無事に冥土へと辿り着くために、門番の奪衣婆だつえばと懸衣翁けんえおうに支払う六文銭があり、これは吊いの際に副葬品として一文銭を六枚入れるという風習としても存在する。

このように、一見全くの異世界のように思われる冥界も、実は我々が普段生きる現代社会と同じ原理によって駆動しているのではないか。もしそうであるならば、未来の冥界はどのような場所であり、その想像は我々の現世の生き方へと何を投げ返すのか。アルチュニアンが本展で投げかけるのは、こうしたスペキュラティヴな問いである。本展におけるこうした問いは、自らの生きる世界から冥界への虚構的移行、そこでの身体性への意識によって鑑賞者の身体に反響することを目指すものである。そのため本章では、展覧会を身体的経験という視点から検証し、実際の鑑賞体験の流れに沿う形で各作品の記述を試みる。

アルチュニアンはまず、現世の政治・経済的な制度や物流システム、あるいは人間の欲望が反映された世界として冥界を想像する。こうした世界観を提示するのが、上下の二階層からなる展示空間の上階で鑑賞者を出迎える詩的なテキストである⁹。世界各地の神話が交錯する混淆的な世界像において、それぞれの神格が行政あるいは世俗的なサービスを担う様子が淡々と描写される。ここで、冥界は抽象的な場所ではなく、アクチュアルな(死者の) 生の場として導入される。

《Breakfast at Persephone's》(2026年)と《Grave Goods》(2026年) はともに、鑑賞者を冥界へと導き入れる。柘榴は生と死という両義性を象徴する果実である。その赤く溢れんばかりの果肉から、多産や豊穡を象徴する一方、血のイメージから死を想起させる果物として知られている。またこうした死のイメージの背景には、ギリシア神話におけるペルセポネの逸話が関係する¹⁰。《Breakfast at Persephone's》は、このような柘榴をビチューメンで包摂し固めることで、その生死のイメージを宙吊りのまま内部に閉じ込める。また黒い外層によって包まれた柘榴は、積み重ねられた同じく黒い物流用のプラスチックの籠の上に整然と並べられており、出荷待ちの状態を連想させる。一方で、高く積み上げられた籠は死者を祀る祭壇としても機能しており、彼らに捧げられる供物のようにも見える。社会インフラとしての物流システムを想起させる籠に並ぶ漆黒の柘榴は、冥界における果物が単なる象徴的な存在としてではなく、冥界の存在者たちの生活を支える物資として届けられていることが示唆される。

また食料品だけでなく、先述した冥銭も各地の冥界をめぐる文化に登場する。ギリシア神話では、死者は冥界のステュクス河を渡るため、その渡し守であるカロンに冥銭を支払わねばならない。この銀貨がオボルであり、実際の葬礼で死者の口に銀貨あるいは硬貨を含ませる風習が存在する。《Grave Goods》は、本展のタイトルにもなっているオボルの銀貨であり、真紅の布が敷かれた小さな台座の上に置かれ、廊下の壁に一列に並べられた七枚の銀貨は、鑑賞者を象徴的に冥界へと招き入れる。またそこに描かれるのは先述した《End Pull》に現れるコーカサス山脈の古代河床の表面であり、それぞれの銀貨に描かれる異なる岩肌を模した図像は、その地下に隠された深く豊かな世界の存在を暗示する。

冥界を象徴する果実である柘榴と冥界へと無事に渡るために支払われる冥銭。鑑賞者を冥界へと導き入れる二つの作品による上階の空間は、現世と来世の間に存在する緩衝地帯として機能すると同時に、階下のクラブから漏れ聞こえる音の輪郭が、冥界の存在者たちが踊りに興じるトランス空間への導線として機能する。さて、階下の空間へと降りていこう。

漆黒の二つのパネル——壁に直立するもの、それと直角に床に置かれたもの——による《Chyron》(2026年) には、冥界の神格による語りが三つの言語——英語、日本語、地下言語¹¹——によって映し出される。レーザープロジェクションによる無機質な赤い文字で映し出される語りには、冥銭のインフレ率や株価など経済に関するもの、政府の勅令や選挙など政治に関するもの、そして気象情報やセールなど日々の生活に関するものなど、そこでの関心や暮らしの諸相が我々のそれと近いことが暗示される。またそこに並べられるのは、その禍々しいさまを裏切るような微笑を誘う文句たちである。資本主義を象徴する巨大広告のLEDを模したそのパネルは、語りの主体である冥界の神格を想起させると同時に、現代社会の「神像」として皮肉を込めて描き出される。空間を満たす神格の囁きは、かつてアルメニアのフェルト打ちのコミュニティの間で使用され、現在は失われてしまった秘密言語に基づいている¹²。アルチュニアンはこの秘密言語における呪文やまじないを素材に、それらを冥界のざわめきとして響かせる。彼らの声、言葉はすでにこの世界から失われてしまったものであり、冥界に響く音の亡霊でもある。

対となるもう一つの空間の中心に置かれているのが《Black Lagoon》(2026年)だ。本作品は先述した冥界のステュクス河の渡し守・カロンが死者を送り届ける小舟である。一人がかろうじて乗ることのできるほどの大きさの小舟は、ビチューメンに覆われており、その生き物にも見える波打つままに固められた表面のテクスチャーは、まるでいまもまだ重力へと抗いながら時間を引き止めているかのようにどっしりと鎮座している。また、光沢を持つその表面には外光や他の作品の光が反射し、空間の諸要素を視覚的に内包する求心的なオブジェとして存在感を放つ。躯体の横に据えられた櫂は、不在の漕ぎ手を暗示すると同時に、私たちが見ることのできない死者たちを待つかのように静かに佇んでいる。

冥界の神格の表象は文化圏ごとに異なる。展示冒頭の記事で羅列された名前たちは、世界各地に伝承される神話における冥界や死にまつわる神格であり、異なる姿形で描かれる存在たちである。《They Tried to Count Us》(2026年)は、さまざまな文化圏から集積した冥界の神格の図像を入力した機械学習モデルが「未来の冥界の神格」を自動生成し、七面の多翼祭壇画として図像化する。銅板を削り出すことで、人間の姿形や動物の似姿、あるいはそのキメラや風景をも思わせる神格の図像がネガとして現れる。それをボジとして血肉化するように、削られた部分をビチューメンが埋め、そのまま固められる。また、加えられた力に任せた形のまま固まったビチューメンの残滓が、それぞれの銅板の輪郭から溢れ出しており、まるで七面のイメージ自体が生きているかのように感じられる。黒く光沢を持つそれら図像全体の表面には、先述の新潟県胎内市原産の褐色で透明感のあるビチューメンが塗布されている。後者の決して固まることのない物質性ゆえにその図像は常に変化し続けており、時間とともに変わりゆく神格像が示唆される。

そして、空間を支配するのが《Now We Rise and We Are Everywhere》(2026年)である。レイヴに用いられるような、上部にホーンが置かれ黒く存在感のある二対のスピーカーが空間の両端に鎮座し、そこから発せられる催眠的な音像が空間全体を満たす。アルチュニアンは、有名なトランスの楽曲の高音部分を排除し、低音部分のみを抽出する。まるでビチューメンのピッチドロップ実験¹³を思わせる、過剰に引き延ばされたそのサウンドは、鑑賞者の身体を反響させ、音響装置へと変容させる。そこに現れる音響空間は冥界の存在者たちのために開かれるレイヴであり、彼らが国境や人種、嗜好の違いなどといった現世での縛りを超越し、まだ見ぬつながりを祝福し踊りへと興じる空間を現前させる。

空間を煌々と照らすネオン作品《Geryon & Herakles》(2025年)は、既存の物語や秩序の読み替えの可能性を示唆する。英雄ヘラクレスが異界に住む怪物ゲリュオンを討伐するギリシア神話を、ゲイカップルのロマンスとして再解釈したカナダ出身の詩人であるアン・カーソンによる文学作品『赤の自伝』(1998年)を参照する本作は、既存のナラティヴをずらしながらオルタナティブな可能性を提示する、アルチュニアンという作家のアプローチを象徴する。リトアニアの伝統的なテキスタイルの柄を参照した絡み合う赤い二匹の蛇は、それが持つ複数の神話的表象を想起させる。また同時にそのおぼろげな光は、帰り際の疲れた身体を照らすクラブのエントランスに掲げられたネオン看板を連想させる。

聴くこと、そして共鳴の場としての身体

テンポがその最も遅い領域へと退いていく瞬間、足場を失ったような奇妙な感覚が現れる。お気に入りのトラックをまず2倍、次に4倍、そして最後に7倍まで遅くしてみてほしい。1ミリ秒が永遠へと引き延ばされ、波形が自らへと折り返す。音楽の法則が目の前で崩れ落ちていくのが聴こえてくるだろう。亀裂と空白地帯が現れる——良く聴こえること、調律されていること、そして「健やかであること」のきらびやかな光の背後に隠れていたあらゆるものが。代わりに浮かび上がるこれらの暗部は、純粋な音の不在ではなく、むしろ、事物そのものが現前するための特異なネガなのだ。

だからこそ言おう。次はもっと、ゆっくり踊ってみてほしい。そうすれば、足もとのすぐ下から新しい世界が立ち現れてくることに気づくだろう。¹⁴

アンドリウス・アルチュニアン「This World Will Disappear Before You Read It」『The Book of Gharīb』より

ここで、「Obol」の空間に響く音について改めて考えてみたい。《Chyron》の冥界の神格の囁きは、失われた言語という過去の亡霊であり、失われてしまった時間それ自体が空間に反響する。《Now We Rise and We Are Everywhere》の、冥界の時間感覚や地下の響きを想起させる引き延ばされたサウンドは、ビチューメンという物質の持つ時間性を想起させると同時に、上下の空間全体に反響することで、展示全体を一つのサウンドスケープとして包み込む。これらの二つの音が混ざり合い、調和／不調和の二項対立を回避しつつ互いに響き合う。その音はどちらも、過去・現在・未来という単線的な時間構造から逃れ、独自の時間性を提示する。

フランスの哲学者のジャン＝リュック・ナンシーは、「すでにそこにある」ものとしての視覚的対象と対比しながら、音あるいは音の現前は「来る (coming)」あるいは「過ぎゆく (passing)」のものであり、また広がり (extending) 貫く (penetrating) のものであるとして、その共鳴、拡張、反響の広がりによって独自の空間を創出すると説明する。そして音を「聴く」ことは、その反響の連鎖の中で「自己における関係 (the relationship in self)」が形成されるプロセスという緊張のうちに身を置くことであり、反復的な送り返し (renvoi)¹⁵の共鳴そのものであると語る¹⁶。また、音響的現在 (sonorous present) を、直前の音の余韻 (過去)、いままさに聴こえている音 (現在)、次に来る音の先取り (未来) が反響する時間であり、一瞬として切り取ることはできないものであると述べ、現在を、常に過去・現在・未来が相互に響き合い、差延し・喚起 (evocation) し続けるものとして定式化する。そして、「聴く」主体は、反響の広がりの中の空間の中に身を置きながら、異なる時間軸が融解する「共鳴の場」として存在すると述べる¹⁷。こうした彼の議論を補助線にすれば、「Obol」における鑑賞者は単にその場にいるのではなく、「聴く」主体、すなわち共鳴の場として展覧会の中に場を占めていると言えよう。

また、クラブの場所性についても検証したい。クラブという場所に固有の政治性には、夜の時空間が持つ匿名性、身体の解放、マイノリティのセーフゾーンなどが挙げられる。クラブ文化について論じた社会学者のサラ・ソートンは、クラブを「ローカルな時間と場所を

忘れることができる、逃避のための別世界である」¹⁸と説明する。また、ホセ・エステバン・ムニョスはクシア性について「過去から蒸留され未来を想像するために用いることのできる理念性」であり、いまこの拒絶と、別の世界への可能性 (potentiality) あるいは具体的可能性への主張、つまり未来に向けた、未来のためのパフォーマティヴな行為 (doing) であると述べる¹⁹。その上で、クラブあるいはダンスフロアの空間を、「日常生活に不可欠なクシアなパフォーマティヴィティの舞台」であると定式化している²⁰。つまり、クラブは単なるダンスのための空間ではなく、「いまここ」から逃れ、別の世界の可能性とともに遂行 (perform) することが可能な空間だと言える。そしてナンシーが示すように、そのような場における「聴く」身体は、共鳴、すなわち音響的現前の送り返し (renvoi) の反復の中に置かれることで、単一の時制に固定されることなく、異なる時間性との接触へと開かれる。「Obol」の冥界のクラブは、この意味において、「いまここ」を常に逃れ続ける場であると同時に、共鳴を通じてまだ到来していない時間と出会う場でもある。

地中から滲み出るビチューメンの時間性、世界各地の冥界の神格たちの声、失われた言語の亡霊——時制を超えた異なるものたちによる反響が、身体という共鳴の場を介して初めて同時に現前する。本展における冥界は、死後の世界としてだけではなく、単線的な歴史の外側へとこぼれ落ちたものたちが、響きを通じて共存できる場所となる。この冥界のクラブで踊ることは、消失した存在たちが反響する空間の中に身を投じることで、別の世界の在り方を想像することである。反響を手がかりにしたそれらの存在者たちとの連帯が、まだ到来していない世界を想像するための条件となりうるかもしれない。

全ての死と、死した者たちへ、
いずれまた会う日まで。

ゲスト・キュレーター

岩田智哉

1995年、愛知県生まれ。キュレーター。東京藝術大学大学院国際芸術創造研究科修了。アジア各地のオルタナティブスペースを訪れ、それぞれのローカルのアートシーンにおけるオルタナティブとインスティテュションのダイナミズムについてのリサーチを行う。また自身もそのようなスペースを運営する実践者として、展覧会に限らない広義のキュatorial実践を通じた、既存のシステムに対するオルタナティブの可能性を模索する。2022年4月より、キュatorialスペース The 5th Floorのディレクターを務める。主な展覧会に、「さかむきの砂」(kudan house、東京、2025年)、「ANNUAL BRAKE」シリーズ(The 5th Floor、東京、2024年/2023年/2022年)、「between / of」(The 5th Floor、東京、2022年)。

*全ての英語文献の翻訳は筆者による。

註

- 1 ガストン・バシュラール『大地と休息の夢想』饗庭孝男訳（原著1948年；思社社、1970年）、14-15頁。
- 2 本展で用いられるビチューメンは2種類ある。アルチュニアン素材の呼び方に倣い、メディウムの表記は「ビチューメン」に統一したが、質感の違いについては、本文にて補足した。
- 3 Oxford Reference Dictionary, accessed June 3, 2026, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095509734>.
- 4 メソポタミアの先史文化においてビチューメンは舟の防水の目的で使用され、『旧約聖書』の「創世記」の有名な逸話であるノアの方舟でも同様の用途で用いられたと伝えられている。バベルの塔のモデルとなったジググラトの建設では、焼成煉瓦の接着にビチューメンが使用された。これらのビチューメンに関する歴史については以下に詳しい：John Read and David Whiteoak, *The Shell Bitumen Handbook*, 5th ed. (London: Thomas Telford Publishing, 2003). Zayn Bilkadi, "Bitumen – A History," *Saudi Aramco World Magazine*, vol. 35, no. 6 (November–December, 1984).
- 5 ゴロアスター教の神話における二柱の神格であるハールウトとマールウトは、アルメニア近辺の「暗黒の山々」の深い洞窟に幽閉されたと伝えられる。詳細は以下を参照：James R. Russell, "Hārūt and Mārūt: The Armenian Zoroastrian Demonic Twins in the Qurʾān Who Invented Fiction," *Poets, Heroes, and their Dragons: Armenian and Iranian Studies*, vol. 2 (Leiden: Brill, 2020).
- 6 我が国最古の勅撰国史である『日本書紀』には、「越国献燃土与燃水（越の国、燃ゆる土、燃ゆる水とを献ず）」として、天智天皇即位の668年に、越の国から近江大津宮へと「燃土」と「燃水」が献上されたことが記録されている。諸説あるが、この「燃土」はアスファルトを、「燃水」は原油を指すとされる。詳細については、以下を参照：日本石油史編集室編『日本石油史』（日本石油、1958年）、104頁。
- 7 アンドリウス・アルチュニアン「Artist Interview」、岩田智哉聞き手、『美術手帖』79巻1110号（2026年7月）、241頁。
- 8 前掲書、241頁。
- 9 全文は本書1頁に掲載。
- 10 ギリシア神話において、豊穣の女神・デメテルの娘ペルセポネは、冥界の王ハデスに連れ去られ、冥界で柝榴を口にしてしまう。それにより完全に地上へと戻ることのできなくなった彼女は、地上世界と冥界を行き来する運命となり、生と死の境界を象徴する存在となる。
- 11 上下が反転したテキストは、先述のハールウトとマールウトへの言及であると同時に、床に置かれたパネルに反射することで初めて可読なものとなる。
- 12 アルチュニアンは過去に、この秘密言語に関する〈Do Not Fear Then!〉(2022年)という作品を、ヴェネチア・ビエンナーレのアルメニア館での個展の際に発表している。同作は、現在では二次的な文献資料として暗号化された形でしか残っていない。かつて山岳地帯のモクスに暮らしていたアルメニアのフェルト職人が自らの商売上の秘密を隠すために話していた言語を、音声的に立ち上げる試みとしての作品である。〈Chyron〉における語りは、『Do Not Fear Then!』のサウンドを引き継ぐものである。詳細は以下を参照：Andrius Arutiunian, "Gharib: Conversation with Andrius Arutiunian about the Armenian Pavilion at the 59th Venice Biennale," interview by Gerda Palušytė, *echo gone wrong*, September 15, 2022, <https://echogonewrong.com/gharib-conversation-with-andrius-arutiunian-about-the-armenian-pavilion-at-the-59th-venice-biennale/>, Andrius Arutiunian, "Andrius Arutiunian: With Real and Fictitious Armenian Narratives," interview by Artsvi Bakhchinyan, *The Armenian Mirror Spectator*, March 6, 2025, <https://mirrorspectator.com/2025/03/06/andrius-arutiunian-with-real-and-fictitious-armenian-narratives/>.
- 13 オーストラリアのクイーンズランド大学で行われているビチューメンの粘度の高さを示す実験。1927年から続いているこの実験は、漏斗からビチューメンの雫が垂れる様子を記録するものであり、垂れたのは開始から87年でわずか9滴のみと説明されている： "Pitch Drop experiment," University of Queensland, accessed May 25, 2026, <https://smp.uq.edu.au/pitch-drop-experiment>.
- 14 Andrius Arutiunian, "This World Will Disappear Before You Read It," in *The Book of Gharib*, ed. Andrius Arutiunian (Venice: Armenian Pavilion, 59th Venice Biennale, 2022), 14.
- 15 この「renvoi」という言葉には、空間における音の反響や反射という物理的な「送り返し」と、自己への再帰的な帰還という意味での「送り返し」という二つの意味が含まれる。ただしナンシーは後者について、エコーの構造を参照しながら、同一の自己ではなく少しずれた自己へと戻るという意味で「音叉的主体」として定式化している。以下を参照：Jean-Luc Nancy, *Listening*, trans. Charlotte Mandell (New York: Fordham University Press, 2007), 15-17.
- 16 Nancy, *Listening*, 12-14.
- 17 Nancy, *Listening*, 18-22.
- 18 Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* (Cambridge: Polity Press, 1995), 40.
- 19 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (NYU Press, 2009), 1.
- 20 Muñoz, *Cruising Utopia*, 66.

Tomoya Iwata (Curator)

Material and Image

The imagination immediately turns a substance into a value, and therefore material images at once transcend sensations. While images of form and color may well be sensations that are transformed, material images engage us in a deeper affectivity and this is why they take root in the deepest layers of the unconscious. Material images substantialize an interest.¹

Gaston Bachelard, *Earth and Reveries of Repose*.

Deep beneath the earth under our feet, there exists a thick layer of dark, sludgy material, a sticky black substance that oozes out of the ground like seepage from the underworld. This material is known as bitumen.² Also known as natural asphalt, bitumen has inspired the human imagination since ancient times in cultures all around the world. Andrius Arutiunian's solo exhibition *Obol* takes this material as its point of departure, employing sound, sculpture, and installation to envision a speculative underworld of the future, with the nightclub serving as its central motif.

What exactly is bitumen? One dictionary defines it as a “naturally occurring, inflammable, solid or semi-solid hydrocarbons, black or dark brown in colour, with characteristic pitch odour, and burning with a smoky flame. Group name for asphalts, mineral waxes, and related substances.”³ Yet such a definition alone fails to convey the rich imagery and material presence associated with this substance. In the 7th century BCE in the region of present-day Iraq, the muffled sounds produced by gases emitted from naturally occurring bitumen deposits were thought to have been the murmurs of deities dwelling in the underworld. Beyond such symbolic associations, historical records also attest to its practical applications in waterproofing, adhesion, and preservation.⁴ Today, bitumen remains a familiar and ordinary feature of daily life in the form of asphalt, the material that covers paved roads. In this way, bitumen, singular in appearance and texture, has stirred the imagination and given rise to narratives even as it forms part of the scenery of everyday life.

Arutiunian has produced several works centered on bitumen in recent years, among the earliest of which is *Synthetic Exercises* (2023). Bringing together oil exploration technologies, Auto-Tune, and an algorithmic border surveillance system known as iBorderCtrl, the work critically examines the shared logics of control that underpin both resource extraction and biopolitical governance. The algorithms once used in the petroleum industry to interpret seismic data for oil detection were later adapted for use in Auto-Tune, the pitch correction software. For *Synthetic Exercises*, Arutiunian took audio errors that arose during the process of radically retraining iBorderCtrl in a previous work, rendered them using Auto-Tune, and played the new autotuned audio in

a space floored with bitumen. By connecting these seemingly unrelated technologies, the work foregrounds the violence latent within them and the opacity that shields them, reflecting Arutiunian's ongoing engagement with the topic of oil extraction.

Arutiunian's investigation into the extractivist pursuit of subterranean resources and the material of bitumen are reflected in his visions of the underworld, as seen in *Below (For the Ones Who Murmur)* (2024) and *End Pull* (2024). Contexts laid behind the two works are the politics around the extraction of petroleum, and the mythology surrounding the ancient deities Hārūt and Mārūt⁵. In *Below (For the Ones Who Murmur)*, five bitumen sculptures emit a slowed-down version of the opening passage of Britney Spears's "Toxic," which features an autotuned sample from a Bollywood track. The song itself is said to have been composed in the same month as the 2003 American invasion of Iraq. Through these layered references, the work reveals the technological infrastructures and political tensions surrounding petroleum that lie beneath popular music, presenting them as two sides of the same coin. *End Pull*, inspired by Michael Snow's experimental film *Wavelength* (1967), is a feature-length film that slowly zooms in on an ancient riverbed in the Caucasus Mountains. As the view draws closer, the mineral strata of the mountains become visible, and the fictional narratives and distortions of history embedded within are unveiled in turn. The film imagines Hārūt and Mārūt to be imprisoned deep within these mountains, their existences overlaid onto the surrounding landscapes scarred by war and mining. Against a hypnotic, vertigo-inducing soundtrack, their bodiless voices carry on a dialogue about destruction, regeneration, and extinction.

Throughout his practice, Arutiunian has investigated the material and poetic imagery of extractivism through his Armenian and Lithuanian backgrounds. In *Obol*, the artist shifts this focus onto the underworld and myth, looking into historical and contemporary instances of resource extraction.

The bitumen deposits of Tainai City in Niigata Prefecture served as an important point of reference for the exhibition. Though not widely known, naturally occurring bitumen can be found in several regions of Niigata, and Tainai (formerly Kurokawa Village) remains a place where crude oil continues to seep naturally from the ground.⁶ As part of the research for this exhibition, Arutiunian and I visited Kurokawa Petroleum Park and the Singleton Memorial Museum, facilities established on the site of the former Kurokawa Oil Field. There, we encountered archival materials relating to bitumen, and historical tools once used in daily life for oil extraction. Perhaps most significantly, we witnessed and heard the bitumen itself welling up from the ground. This was the artist's first time observing naturally-occurring bitumen in person, and the bodily sensations and images generated through this encounter proved deeply influential to

his thinking. “Once you actually come into contact with it, you realize that it is never truly stable,” Arutiunian reflects. “It seeps into everything and spreads and grows, somehow both alive and dead at once, like the moving ghost of something that once lived. I found a certain sanctity in it, a kind of spiritual presence.”⁷ Arutiunian produced the works for the exhibition in Yamanashi Prefecture at the studio of the artist collective KATAKISHI. Reflecting on his production process at the studio, he notes: “What fascinated me was the way the material seemed to discover its own form. Gravity would generate shapes in the material in accordance with where it was placed, so it felt as though I was collaborating with gravity and viscosity... In a sense, it was a deeply poetic, even cosmic approach.”⁸ In this way, Arutiunian produced these works by attuning his senses to the “living qualities” of bitumen and allowing it to guide the process.

The Underworld of the Future: Syncretic Mythologies and Cosmologies

Obol transforms the exhibition space at Le Forum into an underworld nightclub. This prompts us to consider what kind of place the underworld itself is. As we know, it is the world of the dead, but while many of its representations share common ground, conceptions of it differ by region and culture. For example, in Greek mythology, the underworld is divided into three realms: Elysium, the Asphodel Meadows, and Tartarus, corresponding respectively to the paradise for the blessed dead, a plain inhabited by ordinary souls, and the abyss in the deepest region of the underworld. Meanwhile, in Buddhist cosmology, representations of the afterlife include the Pure Land, inhabited by Buddhas, bodhisattvas, and the enlightened; the hell realms, characterized by suffering; and the intermediate state through which the dead wander until it is determined whether they will proceed to the Pure Land or be reincarnated. A full account is beyond the scope of this essay, but naturally each culture has its own representations of the underworld, bound closely to its cosmology.

The funerary customs based on such conceptions of the underworld and the afterlife are equally diverse. Chinese funeral rites, for example, practice the custom of *zhizha*—paper effigies of daily necessities, houses, and currency that are burned so as to reach the dead in the other world. Similarly, it is said that in ancient Egypt, mummified cuts of meat were offered to the dead as provisions for the afterlife. Tales of currencies particular to the underworld are likewise found across the world. In Japan, it was believed that six *mon* coins, or *rokumonsen*, was the fare one had to pay to the gatekeepers Datsueba and Ken'eō for safe passage across the Sanzu River into the afterlife. This belief survives in funerary customs, in which six coins are placed among the grave goods accompanying the deceased.

Such customs bring to mind the question of whether the land of the dead may in fact operate on the same principles as the society in the land of the living. If so, what kind of place might the underworld of the future be, and what might it tell us about how we live now? These are the speculative questions Arutiunian poses in this exhibition. The following section examines the exhibition as a bodily experience, and will describe each work in the order it is encountered.

Arutiunian begins by imagining the underworld as a realm mirroring the political and economic institutions, logistical systems, and worldly desires of the living. This conception is introduced through a poetic text that greets visitors on the upper level of the two-floor exhibition.⁹ Within this syncretic worldview in which mythologies from different regions intersect, various deities are described as carrying out administrative

functions and providing seemingly mundane public services. Here, the underworld is presented not as an abstract metaphysical domain, but as an actual site of life (albeit one inhabited by the dead).

Upon entering the exhibition, *Breakfast at Persephone's* (2026) and *Grave Goods* (2026) together usher the viewer into the underworld. The pomegranate, featured in the former, is a fruit that serves as an ambiguous symbol of both life and death. Its bulging crimson flesh has made it an emblem of fertility and abundance, while simultaneously inviting associations with death through its resemblance to blood. This association with death is inextricably connected to the myth of Persephone in Greek mythology.¹⁰ In *Breakfast at Persephone's*, several pomegranates are encased in bitumen, suspending and entrapping these contradictory associations of life and death within a thick black layer. These bitumen-covered pomegranates are arranged in neat rows atop stacks of black plastic shipping crates as if awaiting shipment; at the same time, it also functions as an altar for the dead, transforming the fruits into offerings. Lined up on crates that evoke the infrastructure of distribution, the blackened pomegranates transcend symbolism to become practical goods in transit to the underworld to sustain the lives of its inhabitants.

Foodstuffs are not the only goods that circulate through the underworld. As noted earlier, forms of funerary currency appear in traditions across cultures. In Greek mythology, the dead must pay Charon, ferryman of the River Styx, in order to cross into the underworld. The coin used for this passage was the obol, and the practice of placing a silver coin or other form of currency in the mouth of the deceased was funerary custom. *Grave Goods* incorporates the obols that give the exhibition its title. Made of seven silver coins displayed upon small shelves covered in crimson cloth, the work is arranged in a row along the corridor wall, symbolically inviting visitors into the underworld. Engraved upon their surfaces are images of the ancient riverbed of the Caucasus Mountains featured in *End Pull*. The distinct rock faces depicted on each coin hint at the existence of a deep and richly abundant world hidden below.

The pomegranate and the obol: together, these two objects guide visitors toward the realm of the dead. In this upper level of the exhibition, a liminal zone between the worlds of the living and the dead, the faint echoes of the nightclub below serve as an acoustic invitation, pulling visitors into a trance-like space underneath where the inhabitants of the underworld gather to dance.

As we descend to the lower level, we are greeted by the work *Chyron* (2026), composed of two jet-black panels installed in an L-shape: one standing upright against the wall, the other laid on the floor. Proclamations by underworld deities are projected upon their reflective surfaces in three languages: English, Japanese, and an imagined subterranean tongue.¹¹ Projected via a red laser, the narration touches on the economy (inflation rates for underworld currency, stock prices), politics (government edicts, elections), and daily life (weather reports, sales), suggesting that the concerns and routines of the underworld bear a striking resemblance to our own. Yet interspersed among these announcements are wryly humorous statements that undermine the ominous atmosphere and elicit a quiet smile from the viewer. Modeled on the giant LED billboards that epitomize capitalism, the panels evoke the underworld deities whose words they display, while ironically implying that in contemporary society it is such screens that serve as our idols. The whispers that fill the space are derived from an argot once used among Armenian felt-making communities that has since been lost to history.¹² Arutiunian reconstructed fragments of this language, drawing upon its spells

and incantations as source material and reimagining them as underworld murmurings. These voices and words, which have already vanished from our world, become sonic ghosts echoing through the underworld.

At the center of the adjoining space is *Black Lagoon* (2026), a work modeled after the small boat used by Charon, the ferryman of the River Styx, to carry the dead across its waters. The boat, barely large enough to accommodate a single passenger, is coated entirely in bitumen. Its undulating surface gives the appearance of a living, shifting mass that has been hardened, resting in imposing stillness as if resisting gravity and holding time at bay. The glossy surface reflects both the natural daylight and the illumination cast by neighboring works, absorbing its surroundings and asserting itself as the centripetal object within the installation. The oar set beside the hull implies an absent rower and rests in silence, as if waiting for the dead we cannot see.

Representations of the underworld's deities differ from one culture to another. The names listed in the exhibition's introductory text refer to divine figures connected to death and the underworld in mythologies from around the world, beings imagined in a multitude of forms and appearances. *They Tried to Count Us* (2026) draws upon these diverse iconographic traditions. For this work, a machine-learning model was trained on images of underworld deities from different cultures, and the resulting image was rendered as a seven-panel polyptych. Shapes suggesting human forms, animals, hybrid chimeras, and landscapes were carved out of steel plates, creating negative voids where the subjects should be. Then, as if to give these images flesh and blood, the carved-out areas were filled with bitumen, transforming them into positives. Excess bitumen spills beyond the edges of each steel plate, creating the impression that the seven images themselves are living entities. The entire surfaces of these panels are coated with the aforementioned translucent brown bitumen from Tainai City. Because this material never fully hardens, the images remain in a state of constant flux, suggesting divine forms that evolve over time.

Dominating the space is *Now We Rise and We Are Everywhere* (2026), consisting of two imposing black speakers at either end of the gallery, each topped with a horn in the manner of a rave sound system. From them emanates a hypnotic sound that saturates the entire space. For this work, Arutiunian removed the high-frequency elements from a well-known trance track, isolating only its bass components. Stretched to extremes in a manner recalling the famous bitumen pitch-drop experiment,¹³ the reverberating bass transforms visitors' bodies into acoustic vessels themselves. The sonic environment that emerges is a rave for the denizens of the underworld: a space opened to those beyond life, where the constraints of the earthly realm—national borders, race, gender, and other social divisions—are transcended. Within this imagined gathering, unseen beings surrender themselves to collective movement and dance.

From above, the neon work *Geryon & Herakles* (2025) bathes the gallery in a vivid glow, and suggests the possibility of rereading established narratives and systems of order. The work references *Autobiography of Red* (1998) by the Canadian poet Anne Carson, which reinterprets the Greek myth of the hero Herakles slaying the otherworldly monster Geryon as a gay romance. The work epitomizes Arutiunian's approach as an artist, bending existing narratives toward alternative possibilities. The intertwined red serpents, drawn from traditional Lithuanian textile patterns, evoke the serpent's multiple mythological associations. At the same time, its soft glow recalls the neon signs hanging above the entrances of clubs, illuminating exhausted dancers departing at the end of a long night.

Listening and the Body as a Site of Resonance

The moment that tempo begins retreating into its slowest chambers, a strange sense of groundlessness appears. Try slowing down your favorite track at first by double, then by four, and then by seven times at last. A millisecond stretched out into an eternity, a waveform folding back onto itself. You will begin hearing the laws of music collapsing in front of your eyes. The cracks and dead zones appear; all the things that hid behind the glittering lights of sounding good and in-tune. Of being well. These dark spots that emerge instead are not the pure absence of sound, but rather a peculiar negative through which the real things themselves manifest.

I insist, try dancing slower next time and you will notice a new world emerging from just below your feet.¹⁴

Andrius Arutiunian, "This World Will Disappear Before You Read It," in *The Book of Gharib*.

Let us return to the soundscape of the exhibition. The whispering of the underworld deities in *Chyron* functions as ghosts of the past, echoes of lost languages whose disappearance allows time itself to reverberate through space. Meanwhile, the slow, drawn-out bass notes of *Now We Rise and We Are Everywhere* evoke both the rumbling sound and elongated sense of time in the underworld, recalling the temporal qualities of bitumen itself. Reverberating across both floors of the exhibition, the two sounds envelope the entire space within a single sonic entity, resonating with each other while evading the dichotomy of harmony and dissonance. Both elude the linear structure of past, present, and future to assert a temporality of their own.

The French philosopher Jean-Luc Nancy posits that, in contrast to visual objects which "are already there," sound and sonic presence are always in the process of coming or passing, extending and penetrating. Through resonance, expansion, and reverberation, sound creates a unique space of its own. To listen, he writes, is to place oneself within the tension of a process in which "the relationship in self" is formed within this chain of reverberations. To listen is thus to participate in a continual movement of referral and return, or *renvoi*.^{15 16} He further describes the "sonorous present" as a time in which the lingering traces of a sound just heard (the past), a sound now audible (the present), and an anticipated sound to come (the future) reverberate together—a time that cannot be isolated as a discrete instant. The present, in his formulation, is a continual mutual resonance with past and future, an unceasing deferral and evocation. The listening subject, immersed in this expanding field of echoes, exists as a "site of resonance" in which distinct registers of time dissolve into one another.¹⁷ Seen in these terms, the viewer in *Obol* is not merely a passive presence in the space, but occupies a place within the exhibition as a listening subject—that is, as a site of resonance.

The nature of the nightclub as a location also bears examination. The politics of the club encompass the anonymity of night, the liberation of the body, and a haven for those on society's margins. Sociologist Sarah Thornton, writing on club culture, describes clubs as "other-worldly environments in which... the dancers forget local time and place."¹⁸ Furthermore, the performance theorist José Esteban Muñoz describes queerness as "an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future."¹⁹ Queerness, for Muñoz, rejects the here and now and insists on the possibility of another world, a performative act of doing directed toward and for the future. On this basis, he formulates the space of the club or dance floor as "a stage for queer performativity that is integral to everyday life."²⁰ The club, then, is not merely a

space for dancing but one in which it becomes possible to escape the “here and now” and perform, together, the possibility of another world. And as Nancy argues, when the listening body is placed within repeated resonance (that is, a *renvoi* of acoustic presence), it is not fixed to a single tense, but remains open to contact with different temporalities. In this sense, the underworld nightclub of *Obol* is a space that perpetually escapes the “here and now” and allows encounters with a time that has not yet arrived.

The temporality of the bitumen that seeps from the earth, the voices of the underworld deities across the world, the ghosts of a lost language: these disparate entities, transcending the boundaries of time, manifest together through the body as a site of resonance. The underworld of this exhibition is more than the world after death: it is a place where all that has fallen outside the linear narrative of history can coexist through sound. To dance in this underworld club is to plunge into a space where the echoes of vanished beings still resonate, a space that allows us to imagine a different way of existing in the world. Solidarity with these beings, forged through resonance, may prove to be the condition for imagining a world that has not yet arrived.

To all death, and all the dead—until we meet again.

Guest curator
Tomoya Iwata

Tomoya Iwata (b. 1995, Aichi) is a curator and the representative director of The 5th Floor, a curatorial space in Tokyo. He completed his MA at the Graduate School of Global Arts, Tokyo University of the Arts. Through on-site research, Iwata frequents alternative spaces in various cities mainly in Asia to further understand the dynamics between institutional and alternative art scenes in their individual contexts. As a practitioner who operates such a space himself, he explores the potential for alternatives to existing systems through curatorial practices beyond exhibition-making. Major exhibitions include: *Sandglass flowing backward* (kudan house, Tokyo, 2025), *ANNUAL BRAKE* series (The 5th Floor, Tokyo, 2024/2023/2022), *between / of* (The 5th Floor, Tokyo, 2022).

Notes

- 1 Gaston Bachelard, *Earth and Reveries of Repose*, trans. Mary McAllester Jones (Dallas: Dallas Institute Publications, 2011), 3.
- 2 There are two types of bitumen used in this exhibition. Following Arutiunian's terminology for materials, the text refers to both using the singular term "bitumen." Additional notes have been provided regarding the differences in texture of the two.
- 3 Oxford Reference Dictionary, accessed June 3, 2026, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095509734>.
- 4 In the prehistoric cultures of Mesopotamia, bitumen was used to waterproof boats, and it is said to have served this purpose for Noah's ark in the well-known episode in Genesis. In the construction of the ziggurats, thought to have inspired the story of the Tower of Babel, bitumen was used to bond fired bricks. This history of bitumen is detailed in: John Read and David Whiteoak, *The Shell Bitumen Handbook*, 5th ed. (London: Thomas Telford Publishing, 2003), and Zayn Bilkadi, "Bitumen – A History," *Saudi Aramco World Magazine*, vol. 35, no. 6 (November–December, 1984).
- 5 Hārūt and Mārūt, two deities in Zoroastrian myth, are said to have been imprisoned in a deep cave in the dark mountains near Armenia. For details, see: James R. Russell, "Hārūt and Mārūt: The Armenian Zoroastrian Demonic Twins in the Qur'ān Who Invented Fiction," *Poets, Heroes, and their Dragons: Armenian and Iranian Studies*, vol. 2 (Leiden: Brill, 2020).
- 6 The *Nihon Shoki*, Japan's oldest imperially commissioned national chronicle, records that in 668, the year of Emperor Tenji's accession, "burning earth" and "burning water" were presented from the province of Koshi to Omi Otsu Palace. Theories vary, but the "burning earth" is believed to refer to asphalt and the "burning water" to crude oil. For details, see: Nihon Sekiyu Shi Henshushitsu (Editorial Office for the History of Nippon Oil) ed., *Nihon Sekiyu Shi* (History of Nippon Oil) (Nippon Oil, 1958), 104.
- 7 Andrius Arutiunian, "Artist Interview," interview by Tomoya Iwata, *Bijutsu Techo* 79, no. 1110 (2026): 241.
- 8 Arutiunian, "Artist Interview," 241.
- 9 The full text appears on page 1 of this publication.
- 10 In Greek mythology, Persephone, daughter of the harvest goddess Demeter, is abducted by Hades, king of the underworld. While there, she eats a pomegranate, binding her to the realm of the dead. No longer able to return fully to the world above, she is fated to move between the earthly world and the underworld, becoming a figure who embodies the boundary between life and death.
- 11 The text projected here serves as a reference to Hārūt and Mārūt. Occasionally, some text is projected mirrored on one panel; when it is reflected on the other panel, it becomes right side up, thus becoming legible.
- 12 At his solo presentation at the Armenian Pavilion of the Venice Biennale, Arutiunian presented a work titled *Do Not Fear Then!* (2022), which explored this secret language. The work was an attempt to sonically reconstruct the language once spoken by Armenian felt artisans living in the mountainous region of Moks—a language created to conceal their trade secrets that now survives only in encrypted form as secondary documentary material. The narration in *Chyron* builds upon the soundscape of *Do Not Fear Then!* For details, see: Andrius Arutiunian, "Gharib: Conversation with Andrius Arutiunian about the Armenian Pavilion at the 59th Venice Biennale," interview by Gerda Paliušytė, *echo gone wrong*, September 15, 2022, <https://echogonewrong.com/gharib-conversation-with-andrius-arutiunian-about-the-armenian-pavilion-at-the-59th-venice-biennale/>, Andrius Arutiunian, "Andrius Arutiunian: With Real and Fictitious Armenian Narratives," interview by Artsvi Bakhchinyan, *The Armenian Mirror Spectator*, March 6, 2025, <https://mirrorspectator.com/2025/03/06/andrius-arutiunian-with-real-and-fictitious-armenian-narratives/>.
- 13 An experiment demonstrating the high viscosity of bitumen being conducted at the University of Queensland in Australia. This experiment, which has been ongoing since 1927, records the dripping of bitumen from a funnel; it is reported that only nine drops have fallen in the 87 years since it began. For details, see: "Pitch Drop experiment," University of Queensland, accessed May 25, 2026, <https://smp.uq.edu.au/pitch-drop-experiment>.
- 14 Andrius Arutiunian, "This World Will Disappear Before You Read It," in *The Book of Gharib*, ed. Andrius Arutiunian (Venice: Armenian Pavilion, 59th Venice Biennale, 2022), 14.
- 15 The term *renvoi* encompasses two related meanings: the physical "sending back" of sound through resonance or reflection in space, and the "sending back" understood as a reflexive return to the self. With regard to the latter, Nancy draws on the structure of the echo and argues that what returns is not the identical self, but a self that has been subtly displaced. He thus formulates the subject as a kind of "tuning-fork," or a *diapason-subject*. For details, see: Jean-Luc Nancy, *Listening*, trans. Charlotte Mandell (New York: Fordham University Press, 2007), 15–17.
- 16 Nancy, *Listening*, 12–14.
- 17 Nancy, *Listening*, 18–22.
- 18 Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* (Cambridge: Polity Press, 1995), 40.
- 19 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (NYU Press, 2009), 1.
- 20 Muñoz, *Cruising Utopia*, 66.

死に染まる筆

——アンドリウス・アルチュニアンとの対話

ルア・ヴォラード

ルア・ヴォラード（以下L.V.）：

東京の銀座メゾンエルメス ル・フォーラムで開催されている個展「Obol」では、「粘り気のある力としての時間」という考え方が展覧会を形づくっています。用いられている主な素材は、音と瀝青（れきせい（ビチューメン）。いずれも、時間性と粘性を映し出す素材です。時間を軸に展開する音は、身体によって経験され、石油由来の天然の粘性物質である瀝青は、地質学的な時間を内包しています。「Obol」展において、これらの素材はどのような関係にあるのか、お話しいただけますか。

アンドリウス・アルチュニアン（以下A.A.）：

時間とは、とても魅惑的な力です。時間は絶えず「自分たちは何者なのか」という問いへと私たちを引き戻します。私たちの身体や精神は、どのようにして現れては消えていく像をつくり出しているのか。その一端でも捉えようとして、自分たちを取り巻く現実の知覚を引き延ばしたり、遅らせたりしようとすることに、何より惹かれます。時間がどう流れ、どう私たちの目や耳に立ち現れてくるのか。私の実践においても時間を主に扱っていますが、音とは時間の流動的な建築なのです。時間は、私たちが自分自身をどう捉えるか、記憶や欲望とどう関わるかということと深く結びついています。人は、時間というこの不思議な力を連続する流れとして知覚します。現代物理学の観点から見ればそのような時間は存在しないとわかっていても、自分の考えや身体に「時間は流れない」と納得させることは難しい。このような時間の物質性は、「Obol」の重要なテーマである「消滅」という考えと自分たちを向き合わせる、美しい力なのです。

L.V.：

そこには、人のあり方そのものが可塑的であるという感覚を生み出すために、時間を遅らせたり速めたりすることができる、という非常に魅力的な発想が含まれているように思います。ある種のタイムトラベルを試みているのでしょうか。

A.A.：

ヘラクレイトスの言葉に、「同じ川に二度入ることはできない」というものがあります。この展覧会では、私は粘性という概念と戯れてみようと思いました。二度と入ることのできない川に足を踏み入れる。しかしあなたはすでにその川のなかにいた。時間の粘性は、死後の世界や時間をめぐるさまざまな神話と同じくらい、私を惹きつけます。私は、集合的に共有されている記憶、私たちがここを去った後に赴くであろう世界への希求を、呼び起こそうとしているのです。

L.V.：

あなたがここ数年扱ってきた瀝青は、本展において特別な力を帯びています。瀝青は粘りを持った物質であり、石油化学産業を通じて世界経済を支えるものでもあります。一方で、美術史、なかでも絵画修復家としての宿敵とも呼ばれてきた存在です。完全に乾くということがないため、時間とともに絵具に亀裂を生じさせてしまいます。その最も有名な例が、テオドル・ジェリコーによる1819年の絵画《メデューズ号の筏》です。瀝青によって細部が色あせてしまっています。これまでの作品制作において瀝青はどのような役割を果たしてきましたか。また、本展の作品制作に用いた日本の瀝青には、どのように出会ったのでしょうか。

A.A.：

瀝青が興味深いのは、かつては聖なる役割を持っていた素材が、はるかに世俗的なものへと変化したからです。この二重性にとっても魅了されます。時間とテクノロジーは、宗教的なものから産業的なものへの移行に対しどのような作用を及ぼすのか。たとえば古代エジプトでは、ミイラ製作の過程で瀝青が用いられていました。実際、英語でミイラを意味する「mummy」という言葉は、ペルシア語で瀝青を意味する「mumiyâyi」に由来しています。西洋では、瀝青のさまざまな状態を示す言葉として、タール、ピッチ、アスファルトなど多くの語が用いられてきましたが、それが時に凄惨な混乱を引き起こすこともありました。18世紀には、ヨーロッパの顔料製造業者たちが、輸入したエジプトのミイラを粉碎して暗褐色の絵具をつくるという痛ましい方法を開発しました。ミイラの輸入産業が成立し、やがてエジプト当局がミイラの輸出を禁じるようになると、染料業者たちは、奴隷や囚人の遺体をミイラ化したものを使い始めました。つまり、瀝青はそれ自体が死と腐敗の産物である一方で、その用途もまた死後の世界と結びついていたのです。

とはいえ、顔料としての瀝青はきわめて扱いにくいものでした。完全に乾くことがなく、絶えず亀裂を生じさせ、絵画を不安定にしまうからです。極度の粘性こそが瀝青の本質であり、温度によって絶えず状態が変化します。瀝青はいつでも自らの存在のあり方を忘れる準備ができています。確固たる拠り所を持たないのです。

初めて日本を訪れたとき、「Obol」展のキュレーターである岩田智哉さんとともに、新潟県にある黒川石油公園、シンクルトン記念館を訪れました。そこには日

本で唯一、瀝青の油井が展示されています。瀝青が発する音は、しばしば冥界の神々からの柔らかな囁きにたとえられてきました。地中からガスが滲み出すと、油井は低く美しい轟きを響かせます。そもそも瀝青とは、本質的には生命の残滓（ざんし）です。プランクトン、藻類、海の生き物たちが、何百万年もの時間をかけて鉱物的な状態へと圧縮されたものなのです。私にとって瀝青とは、神話、エクストラクティブイズム（採掘主義）、死者の身体によってつくられるアンダーワールド（地下世界）が、泡となってふつふつと生者の世界の表面へと現れる場なのです。

L.V.：

石油や石油製品は、概念的にも物理的にも大衆娯楽と近い関係にあります。たとえばロサンゼルス（ラ・ブレア・タールピット）では、地表に湧き出ている瀝青の油井を見ることができますが、そのすぐ隣にはロサンゼルス・カウンティ美術館（LACMA）とアカデミー映画博物館があります。グローバルな大衆娯楽と石油が互いに滲み合う場所です。そこでは石油が、瀝青に足を取られて死んでいったサーベルタイガーやダイアウルフなどの絶滅動物の遺骸、というかたちで可視化されています。作品にはポップカルチャーやマスメディアの要素も取り入れられていますが、それは石油製品の使用とも関係しているのでしょうか。

A.A.：

石油と、エンターテインメントを規格化するシステムの発明とのあいだには、直接的なつながりがあります。なかでもオートチューン、つまり自動音声補正技術は、もともと石油会社のエクソンに勤務していた地球物理

学者が開発したアルゴリズムを用いて発明されました。そのアルゴリズムは、地下の岩盤層に反射させた音波を、自己相関を用いて分析し、その下にある石油鉱床を特定するためのものでした。これを開発した科学者アンディ・ヒルデブランドは、石油を見つけるために使った数学理論を用いて、声の信号の基本周波数をリアルタイムで特定できることに気づいたのです。歌われている音程をアルゴリズムが把握することで、波形をリアルタイムで伸縮させ、目標とする音程へと合わせることができます。つまり、もともとは石油を抽出するために開発されたアルゴリズムが、やがて人間の声から波形データを抽出するようになりました。この技術の音響的な浸透力は決して過小評価できません。なぜならそれはいまや、私たちを取り巻く音世界の大部分に遍しているからです。石油採掘は、私たちの蝸牛器官のなかにまでこだましているのです。

L.V.:
「Obol」では、あなたの作品のなかでも初めてレイヴ・カルチャーが中心的に扱われています。展示会場では、複数のサウンドインスタレーションが重なり合うように配置されています。ここで構築されている音の世界について、お話しいただけますか。

A.A.:
展覧会の中心には、もともとアメリカの映画館音響システムのために開発され、その後米軍基地で使用されていた二台のスピーカーが置かれています。そのような場所で役目を終えたスピーカーたちは、後にレイヴやダンスホール、DIY的な集まりの場で再利用されるようになりました。「Obol」では、地下世界とアンダーグラウンド・カルチャー（地下文化）との相互作用に強い関心を抱いていたので、音を彫刻的な素材として考えたいと思っていました。音は亡霊のような存在として身体を通り抜け、銀座メゾンエルメスのガラスと鉄で構成された象徴的な建築に反響し、ひとつの部屋からまた別の部屋へじわじわと滲み、広がっていきます。私は90年代の有名なトランスの楽曲をもとに、《Now We Rise and We Are Everywhere》という音響作品を制作しました。元の曲を自分で再録音し、再生速度を7分の1まで遅くしたのです。音楽を遅くする

と、音が弾けたザクロのようにしたたり落ちてきます。奇妙な音響の残滓が現れ、それまで聞こえなかった音声信号が鮮やかなテクスチャーとして立ち上がってくる。このように音を抽出することによって、一つひとつの周波数帯域、それぞれの微細な音の動きに集中することができるようになったのです。

同時に、音を建築的に捉えながらも、そこにある種の感情的な親しみやすさを残すことも重要でした。楽曲は引き延ばされ、高周波の部分は取り除かれています。そこに残るのは、クラブに入る直前の感覚を思わせる音です。あなたは道端にいて、そこはさながら公共の待合室で、いまにも全帯域の音が身体にドンとぶつかってきそうな気配を感じています。けれどその瞬間は、これから訪れるもので、いま感じられるのは音そのものの静かな存在感だけ。この過渡的な音響空間が、「Obol」への重要な入口となりました。それは、私たちが最後に必ず向き合うことになる変容を、予感させる場所なのです。

L.V.:
私は2010年代のロンドンのレイヴ・カルチャーのなかで育ちましたが、その頃のレイヴはすでに変容した後でした。レイヴの商業化を目の当たりにしたのです。アート界に流用され、SNS時代にレイヴを行うことはできなくなってしまいました。かつて私たちがレイヴだと思っていたもの、その反体制的な姿勢はほぼ不可能になってしまったのです。「Obol」は、まさにそうした矛盾を浮かび上がらせているように思います。「Obol」のレイヴは死に近く、群衆に対し疑いの眼差しを向けています。地下世界への下降が始まる寸前の状態を捉えているのであって、集合的沸騰への高まりを描いているわけではありません。これはレイヴへの批評でもあるのでしょうか。

A.A.:
私が真に惹かれたのは、方法としてのレイヴです。日常の規範を越え、既存の秩序を揺さぶり、逸脱した状態を生み出すためのレイヴ。それは、あの世をのぞき込み、そこがユートピアに近い空間としてどのように機能するのかを考える手段になりました。多くの場合、死後の世界は私たちのほうを振り返り、日常生活における

政治的、経済的、文化的規範をそっくりそのまま映し出します。冥界や死後の世界なら、抑圧的な政治のシステムに支配されない世界をつくり出せそうな気もしますが、実際にはまったく同じシステムを生み出しているのです。レイヴを通して物事を見ることで、そのような資本主義的で、採掘主義的で、抑圧的な政治システムについて考えることができます。私にとってそれは、地上と地下、双方の世界を支配しているように見えるこの奇妙なシステムを、遊び心を持って考察する手法なのです。

L.V.:
作品における神話的な源泉についてもお聞きしたいと思います。Obol（オボル）とは冥銭として死者の口に含ませる銀貨のことで、冥界の渡し守であるカロンとともに、ギリシア神話に登場します。また、蛇のモチーフも顕著に現れています。蛇はエジプトと北欧の双方において、死の儀礼に用いられてきました。さらに、創作の実践全体の核にはアルメニア神話があります。こうした要素を、どのように召喚してくるのでしょうか？

A.A.:
私は神話を、古いタイムトラベルの形式として捉えています。神話は、私たちがどこから来て、どこへ向かうのかをめぐる奇妙な物語を通して、社会がたどるさまざまな道筋や方向性を映し出すことを可能にします。神話は私たちの世界を象徴するものであると同時に、想像力が自由に闊歩できる別の領域をつくり出します。「Obol」における私のアプローチは、アン・カーソンやスリカンス・レディの著作に負うところが大きいです。彼らは神話を、生きていて、混沌としていて、かつ普遍的な語彙として用いています。私にとって神話とは、深淵な知の泉のようなものです。物語の泉のなかに飛び込んでもいいし、そこから浮かび出てもいいし、つま先だけをそっと浸してもいい。「Obol」は、その重く流動的な泉のなかに沈んでいます。これは、特定の正典についての作品ではありません。冥界には政治的な国境がないからです。私の神話において、冥界はむしろグローバル企業のように展開していきます。複数の帰属をもち、さまざまな未来と過去へと広がっていく、多国籍のパンテオンのような存在なのです。

L.V.:
「Obol」はさまざまな地下世界の要素を豊かに参照していますが、それに加えてあなたは、未来の神々や新たなユートピア主義にも傾倒しているように思います。そうした世界をつくり出すために、フィクションをどのように用いていますか。

A.A.:
ここには、まだ話していない重要な側面があります。この展覧会は、パレスチナでジェノサイドが続くなかで生まれました。また、アルツァフすなわちナゴルノ・カラバフ地域における民族浄化が起こるなかで生まれたものでもあります。ですから本展は、私たちの目の前で起きている圧倒的な恐怖に真正面から向き合うものとして構想しました。こうした政治的出来事が展覧会に取り込まれるなかで、私はひとつの問いへと導かれました。ここに未来はあるのか、と。「Obol」で見せている軽やかな物語の下には、目の前で繰り広げられる死と破壊の世界で生活する私たち自身をめぐる、重く深刻な省察があります。私にとって問題なのは、それにどう応答するかではなく、応答しないことの不可能性です。ここから私は、冥界の未来学、つまり私たち自身の世界にきっちりと基づいた想像の世界について、本格的に考え始めました。

L.V.:
「Obol」における死は、アキュー・ンベンベの「ネクロポリティクス（死の政治学）」の概念を想起させると同時に、それに抗うものでもあります。ネクロポリティクスは、国家の政治的主権を、ケアを行う能力と結びつけるだけでなく、どの集団が死ぬべきかを決定する権利とも明確に紐づけて考えます。これは、ジェノサイドや民族浄化において私たちが目撃していることです。《Chyron》は、抗議者たちの死を明示的に参照しています。帝国主義的な権力の中核で、死はあらゆる神秘性を剥ぎ取られてしまいました。あなたは「Obol」を、死に再び魔術的な力を宿す場と考えているのでしょうか。あるいは、ユートピア的で国境のない冥界へと、生者が足を踏み入れるためのかけ橋と捉えているのでしょうか。

A.A.:
この作品は、生者のためのものです。私たち生きる者は、愛し、失った人々のために儀礼を構築します。弔いの手順、埋葬、遺体を送り出す準備。繰り返し行われるこうした仕組みは、死者を取り巻くものでありながら、本質的には生者による、生者のためのものです。この展覧会も、その逆説から逃れることはできません。語る権利を持つのは大抵、死者ではなく生者なのです。「Obol」は、生者のためにこそ存在しています。しかし、生者を死へと方向づけるものでもあります。世界のどこで起きたことであれ、抗議者たちの死は、相互に結びついたひとつの政治的現実の一部だからです。

L.V.:
「Obol」で用いられている形式は、祠、聖遺物、教会の窓、護符といった宗教的な用具を強く思わせます。それらは信仰の道具として用いられているわけではありませんが、別の仕方で作用しています。作品のなかで宗教を呼び起こす狙いは何でしょうか。

A.A.:
私は冥界をめぐるさまざまな装備に強く惹かれています。私たちは冥界を表象するモノをつくりますが、同時に、冥界へ送り届けるためのモノもつくります。冥界は、とても豊かで活気に満ちた場所なのでしょう。経済システムも多様です。ヨーロッパからアジアに至るさまざまな文化において、あの世への旅費として、遺体の上や側に、モノが置かれます。まるで冥界への送金ですね。オボル銀貨は最後の旅の支払いに用いられ、紙の冥銭は燃やされ、すでに亡くなった人々のもとへと送られるのです。

私はこうしたもの、つまり私たちが死んで初めてその価値を知る奇妙な代用通貨について調べ始めました。そしてそこから得たイメージが作品のなかに染み込んでいきました。たとえば《They Tried to Count Us》は、ある種の祭壇画のような形をした7枚のパネルからなる作品です。冥界用の道具一式を写した画像やクローズアップしたイメージを読み込ませることで、ひとつのアルゴリズムをつくりました。そしてそのシステムを用いて、それらの道具の未来的なヴィジョンのようなものをデザインしたのです。そのイメージを銅板に

レーザーカットし、瀝青で覆いました。化学反応を起こした瀝青が、不気味に滲み出すような存在感を放っています。

要するに、冥界の宗教的な側面を見つめることで、その政治的、経済的な側面も明らかにしたいと考えたのです。多くの文化において、最後の移送が行われるためにはお金がかかると考えられています。繰り返しますが、私たちの冥界についての考えは、現世における政治的・経済的条件を映し出しています。生者の世界が死後の世界の経済を生み出しているからこそ、それを支えるために冥界へお金を送っているのもまた、ほかならぬ私たち生者の共同体なのです。生者の世界は、冥界のディアスポラのようなものです。私たちは、いずれ帰ることになる領域に対して、あくまで一時的な存在にすぎないのです。

L.V.:
展覧会の関連イベントとして、パフォーマンスも行われました。その場でサウンドスケープを起動させることは、どのような意味をもたらすでしょうか。

A.A.:
ライブで空間を音響に変換し、展覧会をクラブとして考えるうえでの出発点となったのは、共同体としての音、というアイデアでした。異なる身体のあいだで共有される音響空間という考えは、私にとって非常に重要です。一夜のみですが、既存のコンポジションを用いて、特定の周波数やデシベルの範囲をいじってみました。それは、音楽作品とその場に設置された音響システムとのライブミックスとなり、ひとつの共有体験をつくり出しました。

L.V.:
「ライブミックス」は重要な言葉ですね。瀝青は、死後の世界と生者の領域のライブミックス（生の混沌）として泡立ち、冥界の神話は混ぜ合わされることで、死という普遍的な経験の後に何が訪れるのかをめぐる、生きた思考の渦を形成します。そしてアーティストとしてのあなたは、未来の神々、未来の神話、死後の世界をめぐるユートピア的思考のミックスを司る存在として位置づけられているように思います。

A.A.:
最終的に「Obol」そのものが、ある種の「ミックス」として生まれました。異なる未来と過去を通り抜ける、穏やかで荒々しい移り変わり。地質学的、感情的、経済的な時間と消滅のサイクルを移動していくミックスです。それは、遅く引き延ばされたトランスのアンセムに合わせて踊ること、ミイラ化したザクロが内側から朽ちていくのを見つめること、冥界からの告知や広告を観察することのあいだで振動していました。資本、歴史、神話、音楽が衝突し、ひとつになる。私は「Obol」とこの研究全体を、異なる要素をミックスする一台の大きなミキシングデスクとして扱いました。それは、身体を粘ついた時間へと導いていく装置なのです。

ルア・ヴォラード

アムステルダムを拠点に活動するキュレーター、ライター。ストローム・デン・ハーグ (Stroom Den Haag) で現代美術のキュレーターを務め、公共領域や司法・正義をめぐる制度の問いに応答するプロジェクトを展開している。3名で構成されるコレクティブ「Superkilogirls」のメンバー。デザイン・アカデミー・アイントホーフェン (DAE) で教鞭をとりながら、『Frieze』『e-flux』などに寄稿している。

A Brush with Death

In conversation with Andrius Arutiunian

Lua Vollaard

Lua Vollaard (L.V.):

‘Time as a viscous force’ is one of the notions that frames *Obol*, your solo exhibition at Hermès Maison Ginza Le Forum in Tokyo. The main materials used are sound and bitumen: materials which reflect both temporality and viscosity. Sound, which unfolds temporally, is experienced with the body, and bitumen, a naturally occurring petroleum goo, encapsulates geological time. Could you expand on the relationship between those materials in the context of *Obol*?

Andrius Arutiunian (A.A.):

Time is such a tempting force. It constantly ties us back to who we are; how our bodies and minds create constructs that appear and disappear. And trying to catch a little glimpse of that—trying to prolong or slow down perceptions of how reality surrounds us is what fascinates me most. The way time flows, the way it appears to our eyes, our ears. I mainly work with time in my practice—and sound is the fluid architecture of time. Time is so related to the way we think of ourselves, our memories, and our desires. It’s this very strange force that humans perceive as a continuous flow, even though we know from contemporary physics that time as such doesn’t even exist. And yet, it’s hard to convince one’s mind and one’s body that it doesn’t. The materiality of time is a beautiful force in making us reckon with the idea of disappearance, a key theme in *Obol*.

L.V.:

There’s such an enticing idea encapsulated here: an ability to slow down and speed up time to bring about a sense of malleability of personhood. Are you engaging with forms of time travel?

A.A.:

There is a saying by Heraclitus: you can never step into the same river twice. In this exhibition, I wanted

to play with the idea of viscosity. You step into a river that you can’t step into again; yet you were already inside of that river. The viscosity of time fascinates me, as much as collective myths of death worlds and afterlives. I’m invoking memories that are somehow shared collectively, desires for worlds where we will be once we’re not here anymore.

L.V.:

Bitumen, which you’ve been working with for the past few years, takes on a particular force in the show. Bitumen is a goo that has a hold on the global economy via the petrochemical industries. But bitumen has also been called the nemesis of art history, specifically of art restorers. Bitumen cracks paint over time because it never truly dries. Its most famous example is *The Raft of the Medusa*, an 1819 painting by Théodore Géricault, where the bitumen has faded all the details. Can you contextualize the role bitumen plays in your oeuvre, and how you found the bitumen in Japan used to produce the works in this show?

A.A.:

Bitumen is interesting since it shifted from a material with a sacred function to one that is much more profane. I’m quite fascinated with the duality of this: how does time and technology influence a shift from religious to industrial? For example, in the ancient Egyptian times, bitumen was used as part of the mummification process. In fact, the word *mummy* comes to English from Persian *mumiyâyi*—meaning bitumen. In the West there are many terms used for bitumen that indicate its different states, like tar, pitch, and asphalt, which would sometimes lead to gruesome confusions. In the eighteenth century, European pigment makers developed a harrowing way of producing dark brown colours by grinding imported Egyptian mummies into paint. A whole import industry was established, and once the Egyptian authorities started banning the export of mummies,

the dye makers started using recently mummified bodies of enslaved people or prisoners. So while bitumen by itself is a product of death and decay, its uses were also often connected to the afterlife.

And yet it acted very poorly as a pigment, never fully drying, constantly cracking, and destabilising the paintings. Its extreme viscosity is bitumen’s essence, it changes states constantly depending on the temperature. Bitumen is always ready to forget its state of being, its allegiances somewhat sketchy.

When I first came to Japan, together with the curator of *Obol*, Tomoya Iwata, I went to the Kurokawa Petroleum Park and the Singleton Memorial Museum in Niigata Prefecture, which exhibits the only bitumen wells in Japan. The sound that bitumen produces has often been compared to the soft murmuring of the underworld gods. As the gases ooze from the earth, the wells produce a low and beautiful rumble. After all, bitumen is essentially a residue of life, plankton, algae, marine beings compressed into a mineral state throughout millions of years. To me, bitumen is where the underworld, made up of myths, extractivism, and dead bodies, bubbles up directly to the surface of the living.

L.V.:

Oil and petroleum products have a conceptual and physical proximity to mass entertainment. For instance, at the La Brea Tar Pits in Los Angeles, bitumen wells are visible on the ground, and sit directly alongside LACMA (Los Angeles County Museum of Art) and the Academy Museum of Motion Pictures. It’s a site where global mass entertainment and petroleum, in the shape of the remains of extinct animals like saber tooth tigers and dire wolves, start bleeding into each other. You use elements of pop culture and mass media in your work – do you relate this to your use of petroleum products?

A.A.:

There is a direct connection between petroleum and the invention of standardized entertainment systems, especially in the case of Auto-Tune. The automatic voice tuning technology was invented using algorithms that were first developed by a geophysicist working for Exxon. It was employing autocorrelation to analyse sound waves bounced off the underground rock formations, revealing the petroleum deposits below. The scientist who developed it, Andy Hildebrand, soon realized the same mathematics used to find oil could identify the

fundamental frequency of a vocal signal in real time. Once the algorithm knows what pitch is being sung, it can stretch or compress the waveform in real time to attune it to the target pitch. So an algorithm that was first developed to extract petroleum, ends up extracting wave data from human voice. Its sonic pervasiveness could not be underestimated, as this technology is now ubiquitous in the majority of the sounding world around us. Petroleum extraction echoes straight through our cochlear apparatus.

L.V.:

For the first time in your oeuvre, rave culture takes the centre stage in *Obol*: the exhibition features overlapping sound installations. Can you speak a little bit about the sonic world you’re building?

A.A.:

At the centre of the exhibition sit two speakers which were originally developed for American cinema systems and used in American military bases. Once decommissioned, these speakers would be reused in rave settings, dancehall and do-it-yourself type of gatherings. For *Obol*, I was very interested in the interplay of the underworld and underground cultures, and wanted to think of sound as a sculptural material. Sound as a ghostly presence that flows through your body, echoes in the iconic Hermès Maison Ginza architecture of glass and steel, that bleeds from one room to another. I wrote the sound work called *Now We Rise and We Are Everywhere* based on a famous trance track from the nineties, which I rerecorded myself, and slowed down in playback by seven times. Once you slow music down, it begins to drip, like a pomegranate that cracks open. Strange artifacts start to emerge, and audio signals that were previously inaudible become a vivid texture. This sonic extraction allowed me to focus on each individual frequency range, on each microscopic sonic movement.

At the same time, while thinking about the sound architecturally, it was also important for it to retain a certain emotive familiarity. The track is slowed and its high frequencies are filtered out. What remains is a sound reminiscent of the sensation when one is about to enter a club. You’re in the street, as if in a public waiting room, the full spectrum sound is about to hit you, and yet that moment is not-yet, all you can feel is the low presence of sound itself. This transitional sonic space became the key opening into *Obol*, a place of anticipation of the inevitable transformation that we have to go through in the end.

L.V.:

I came up in 2010s London rave culture, when it had already transformed, so I'm intimately aware of the commercialization of raving: its appropriation by the art world, the impossibility of raving in times of social media. What we used to know as a rave and its subversiveness has kind of become impossible. And I think *Obol* really draws out those contradictions: *Obol*'s rave is close to death, and is suspicious of crowds. It captures the cusp of the descent, but not the transformation into collective effervescence. Would you say you're also engaging with a critique of raving?

A.A.:

What truly fascinated me was rave as a method: a method of transgression, of subversion and liminality. It became a way of looking into underworlds and the ways that they function as near-utopian spaces. Most of the time, the underworld returns to us and mirrors the exact same political and economic or cultural norms of our everyday lives. It would appear that the underworld and afterlife could provide a way of creating worlds not governed by politically repressive systems, but it does seem to create exactly that. And so the analogy with rave became to me a vehicle of thinking through capitalist, extractivist, and oppressive political systems, a way of playfully reflecting this strange system which seems to govern both worlds above and below.

L.V.:

I'd like to speak a little bit about the mythological sources in your work. *Obol*, a coin traditionally placed in the mouths of the deceased, and Charon, the ferryman of the underworld, both figure in Greek mythology. The figure of the serpent is very present, which is used in both Egyptian and Norse death rites. Armenian myths sit at the core of your practice overall. How do you conjure these sources?

A.A.:

I look at mythology as an early form of time travel. Mythologies allow us to project the various trajectories our societies take through strange stories about where we come from and where we're headed. They're both representative of our worlds, yet they create alternate realms where imagination can roam freely. My approach in *Obol* is indebted to the writings of Anne Carson and Srikanth Reddy, who use myths as living, chaotic, yet universal vocabularies. I think of myths as dark pools of knowledge: narratives that we should feel free to

jump in, emerge out of, or only dip our toes into lightly. *Obol* is submerged in this pool, which is both heavy and fluid. It's not about one particular canon: the underworld has no political borders. In my mythology, the underworld unfolds rather as a global corporation, an entity with multiple allegiances, a multi-national pantheon sprawling through different futures and pasts.

L.V.:

On top of the rich buffet of chthonic worlds *Obol* draws from, you're orienting yourself to future deities and a new utopianism. I wanted to ask you about how you use fiction to create those kinds of worlds?

A.A.:

There's an important aspect to this that we haven't talked about yet. This exhibition was born during an ongoing genocide in Palestine. It was born during an ethnic cleansing in Artsakh, Nagorno-Karabakh. So it was really thought through to address the absolute horrors that are happening in front of our very eyes. As these political events became part of the show, they directed me towards one question: what is the future here? Underneath more playful narratives of *Obol*, sits a grave and somber reflection on how we inhabit a world of death and destruction playing out in front of us. For me, the question is not how to respond to it, but the impossibility of doing the opposite. This is where I started really considering the futurology of the underworld, the fiction of the world that is very much based on our own.

L.V.:

Death in *Obol* is both reminiscent of and working against the concept of necropolitics by Achille Mbembe. Necropolitics links the political sovereignty of states not only to their caring capacities, but also explicitly to a right to decide which populations should die. This is what we see happening in genocide and in ethnic cleansing. *Chyron* explicitly references the death of protesters. In the imperial core, death has been stripped of all of its mysticism. I was wondering whether you think of *Obol* as a re-enchantment of death? Or as a crossover into that utopian, borderless world for the living?

A.A.:

The work is very much concerned with the living. We, the living, construct rituals around the ones that we loved and lost: mechanisms, burials, the preparation

of bodies. These often repetitive structures surrounding the dead, are essentially by the living, for the living. This show cannot escape this paradox; it's the living who tend to have the right to speak, not the dead. *Obol* exists for them much more. But it does orient the living towards death, in the sense that the death of protesters anywhere in the world is actually part of a single, interrelated, political reality.

L.V.:

Formats used in *Obol* are very reminiscent of religious artifacts: shrines, relics, church windows, amulets. They're not used as devotional objects, but operate in another way. What do you intend by invoking religion in your work?

A.A.:

I'm really fascinated by the paraphernalia of the underworld. We make objects to represent the underworld, but we also create things to send *into* the underworld. The underworld seems to be a very rich and vibrant place. It has a diverse economic system: various cultures, from European to Asian, place objects on or with the bodies, to be taken on the other side. A wire transfer of the underworld. An *obol* is used to pay for the final journey, "hell money" is burned and sent to the ones who have already passed.

I started studying these objects, strange tokens whose value only reveals itself once we die. Those images bled into the work, for instance, in *They Tried to Count Us*, seven panels that take shape as a sort of altar panel. I created an algorithm by feeding it images and close-ups of the underworld's paraphernalia. Using this system I then designed a sort of a futuristic vision of these objects. The images were then laser cut onto steel and covered in bitumen, reacting chemically and creating this uncanny bleeding presence.

So by looking into religious aspects of the underworld, I also wanted to unpack its political and economic aspects. A lot of cultures seem to require money to make the final transfer. Again, our idea of the underworld mirrors political and economic conditions in this life. Because the land of living produces the economies of the afterlife, we find ourselves as the community that needs to send money back to the underworld. The world of the living is like the diaspora to the underworld: we're only transitory beings to the realm to which we shall return.

L.V.:

The related event of the exhibition was accompanied by a performance. What did it mean for you to activate the soundscapes *in situ*?

A.A.:

The idea of communal sound was the starting point behind the live sonification of the space and the thinking of the exhibition as a club. The idea of a sonic space, something shared between different bodies, is very important to me. For one night, I worked with specific frequencies and decibel ranges within the existing composition. It became a live mix of the musical composition and sound system that was in place to create that shared experience.

L.V.:

'Live mix' is a key term here: bitumen bubbles up into a live mix of afterlife with the living realm, mythologies of the underworld can be mixed to form a live whole of ideas about what comes after the universal experience of death, and as an artist, you're positioned as administering a mix of future deities, future myths and utopian thinking around afterlife.

A.A.:

In the end, *Obol* was born as a kind of a 'mix' itself, gentle and hard transitions through different futures and pasts, moving through geological, emotive, economic cycles of time and disappearance. A mix that oscillated between dancing to a slow trance anthem, watching the mummified pomegranates mold from the inside, observing announcements and advertisements from the underworld. Capital, history, myth, and music collide into one. I navigated *Obol* and this whole body of research as one large mixing desk, one that leads a body through the viscosity of time.

Lua Vollaard

Lua Vollaard is a curator and writer based in Amsterdam. She is curator of contemporary art at Stroom Den Haag, developing projects that respond to questions of the public domain and the institution(s) of justice. She is one third of Superkilogirls collective. She teaches at Design Academy Eindhoven and writes for *Frieze*, *e-flux*, and others.



Biography

主な個展 | Selected Solo Exhibitions

- | | |
|------|---|
| 2025 | <i>This World Will Disappear Before You Read It</i> , Memphis, Linz, Austria
<i>Poison Paradise</i> , eastcontemporary, Milan, Italy
<i>Under the Cold Sun</i> , Kunstmuseum Magdeburg, Germany |
| 2022 | <i>Gharīb</i> , The 59th Venice Biennale, Armenia Pavilion, Italy |

主なグループ展 | Selected Group Exhibitions

- | | |
|------|--|
| 2026 | Biennale Gherdëina 10, Ortisei, Italy
Moderna Museet, Malmö, Sweden |
| 2025 | Performa, New York, United States
Contemporary Art Center, Vilnius |
| 2024 | The 9th Asian Art Biennial, Taichung, Taiwan
<i>Borders Are Nocturnal Animals</i> , Palais de Tokyo, Paris
The 17th Lyon Biennale, France
<i>Lithuanian Contemporary Art from the 1960s to Today</i> , Centre Pompidou, Paris
The 15th Gwangju Biennale, South Korea
The 15th Baltic Triennial, Vilnius |
| 2023 | The 14th Shanghai Biennale, China |

受賞 | Awards

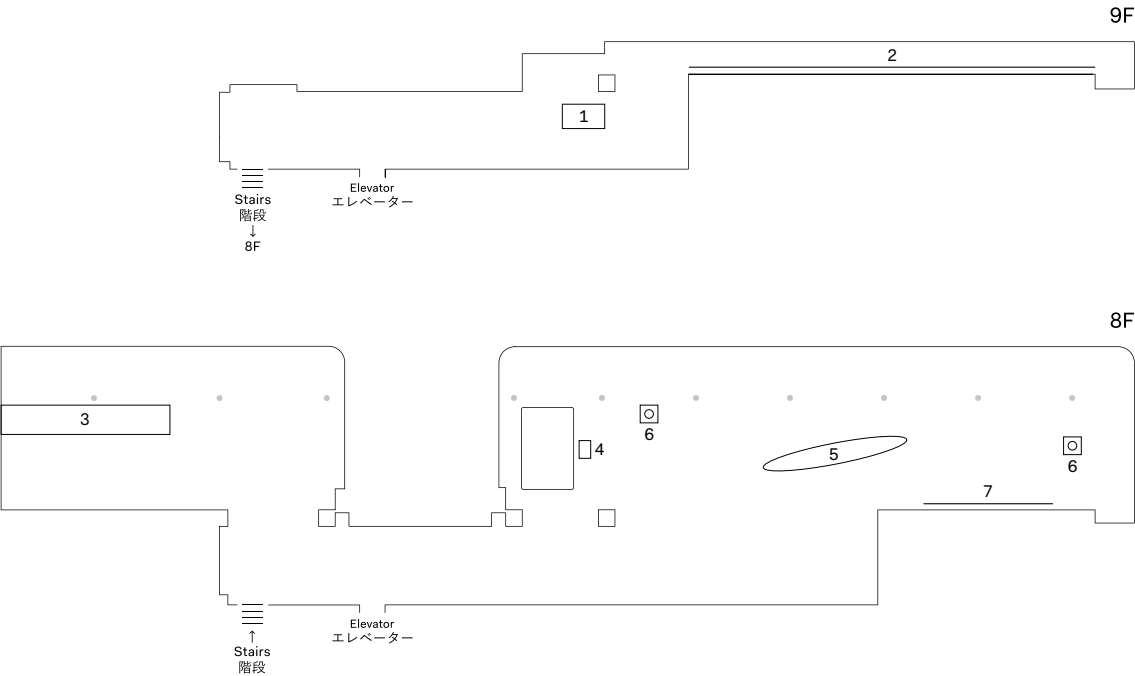
- | | |
|------|---|
| 2024 | Future Generation Art Prize, shortlisted, Kiev
Young Artist of the Year Award, Ministry of Culture of the Republic of Lithuania, Vilnius |
|------|---|

アンドリウス・アルチュニアン

1991年、アルメニア／リトアニア生まれ。「聴く」ことのハイブリッドな形式、ヴァナキュラーな知識、そして現代的な宇宙論を扱うアーティスト・作曲家。アルチュニアンのリサーチはしばしば、時間性、共鳴、そしてオルタナティヴな世界の秩序を実験的に探究する。催眠的かつ謎めいた形式に関する遊び心に溢れた思索を通して、アルチュニアンのインスタレーション、映像およびパフォーマンス作品は、音楽的および政治的な調和という概念に挑戦する。

Andrius Arutiunian

Andrius Arutiunian (b.1991) is an Armenian-Lithuanian artist and composer working with hybrid forms of listening, vernacular knowledges and contemporary cosmologies. His research often experiments with temporality, resonance, and alternate methods for world-ordering. Through playful investigation of hypnotic and enigmatic forms, Arutiunian's installations, films, and performances challenge the concepts of musical and political attunement.



作品名 / Title
年 / Year
素材 / Medium
サイズ / Size W × L × D/H cm

アンドリウス・アルチュニアンインタビューは、
エルメス財団公式YouTubeチャンネルよりご視聴ください。



The interview of Andrius Arutiunian is available on the Official
YouTube channel of Fondation d'entreprise Hermès.

1 **Breakfast at Persephone's**
2026
柘榴、瀝青
サイズ可変
Pomegranate, bitumen
Dimensions variable
Courtesy of the artist

2 **Grave Goods**
2026
銀
直径3.5 cm、7個
Silver
Φ 3.5 cm, 7 pieces
Courtesy of the artist

3 **Chyron**
2026
アクリル、
2チャンネル・レーザープロジェクション、
6.1チャンネル・サウンド
Acrylic, 2-channel laser projection,
6.1-channel sound
100 × 676 × 676 cm
Courtesy of the artist

4 **Geryon & Herakles**
2025
ネオン
Neon
40 × 60 cm
Courtesy of the artist

5 **Black Lagoon**
2026
瀝青、木、鋼鉄
Bitumen, wood, steel
46 × 320 × 95 cm
Courtesy of the artist

6 **Now We Rise and We Are Everywhere**
2026
2チャンネル・サウンドインスタレーション
777分
2-channel sound installation
777 minutes
Courtesy of the artist

7 **They Tried to Count Us**
2026
鋼鉄、ブローンアスファルト、瀝青
32 × 161 cm、7枚
Steel, blown asphalt, bitumen
32 × 161 cm, 7 pieces
Courtesy of the artist

Obol—ナイト・バージョン—
Obol—Night Version—

2026年2月27日（金）21:00-23:00
銀座メゾンエルメス8・9階 ル・フォーラム

特別イベント「Obol—ナイト・バージョン—」では、展示作品の基盤をなす音響環境と戯れるように、アルチュニアン自身が空間全体を「アクティベート」させることで、通常の展示をより濃厚で没入的な状態へと遷移させることを試みました。夜の静謐な空気の中、増幅されていく重層的なサウンドと、その重厚な振動のうなりが織り成す空間に身体が沈んでいくような経験は、鑑賞者を地下の冥界へと誘う催眠的な効果を生み出しました。またそれは同時に、音を聴くだけでなく、音に触れるような知覚への意識を覚醒させるものでもありました。鑑賞者も環境の一部として、親密な時間を共有しながら、その身体に消えない余韻が刻み込まれたこの一夜は、フランスを代表する唯一無二の作曲家であり、音の物質性を探求したエリアース・ラディエグ（1932-2026年）にも捧げられました。

Fri, February 27, 2026, 21:00-23:00
Le Forum (8 / 9F, Hermès Maison Ginza)

For the special event *Obol—Night Version—*, Andrius Arutiunian activated the entire space, playing with the sonic environment that underpins the exhibited works and shifting the exhibition into a denser, more immersive state. The body seemed to sink into a sonic space woven from the continuous deep undulation of amplified, polyphonic sound, producing a hypnotic effect that drew the audience down into a chthonic underworld. At the same time, the experience awakened a mode of perception in which sound was not only aural but became virtually tactile. For those who spent intimate time within the environment, the night left a lingering echo inscribed upon the body. It was in part a tribute to Éliane Radigue (1932-2026), one of France's most singular composers and an artist who profoundly explored the materiality of sound.



謝辞

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

アンドリウス・アルチュニアン
岩田智哉

アンタナス・ゲルリカス
コトリナ・ブタウティエ
グリゴリウス・カラハノヴァス
アリナ・ティーホノヴァ
ナウリマス・ミハイリュク
エヴァルダス・ラベナス
エリカ・ドレスクラー

高橋銃
伊東崇
菊地有悟
庄子渉
田中曜
西川なずな
細井昇平
ベストペン・クレオ

プロヴィデンツァ・レジデンシー
胎内市美術館
カタルシスの岸辺

HIGURE 17-15cas

関連展示

本展の開催に合わせて、The 5th Floor にてグループ展を開催いたしました。

Deep in the Sway
アンドリウス・アルチュニアン、アヌラック・タンニャパリット、AFSAR (Asian Feminist Studio for Art and Research)、ブラジャクタ・ポトニス
会期：2026年2月21日（土）- 5月10日（日）
会場：The 5th Floor

Acknowledgement

We would like to acknowledge the following individuals and organizations for their invaluable expertise and assistance, without which this exhibition would not have been possible. (Titles omitted, listed in no particular order.)

Andrius Arutiunian
Tomoya Iwata

Antanas Gerlikas
Kotryna Butautytė
Grigorijus Karachanovas
Alina Tikhonova
Naurimas Michailiuk
Evaldas Lapėnas
Erika Dreskler

Sen Takahashi
Takashi Ito
Yugo Kikuchi
Wataru Shoji
Akira Tanaka
Nazuna Nishikawa
Shohei Hosoi
Cleo Verstrepen

Providenza residency
Tainai Art Museum
KATAKISHI

HIGURE 17-15cas

Related exhibition

In conjunction with this exhibition, a group exhibition was held at The 5th Floor.

Deep in the Sway
Andrius Arutiunian, Anurak Tanyapalit, AFSAR (Asian Feminist Studio for Art and Research), Prajakta Potnis
Sat, February 21 – Sun, May 10, 2026
Venue: The 5th Floor

Obol
アンドリウス・アルチュニアン

2026年2月20日(金)－5月31日(日)

【展覧会】

主催：エルメス財団
会場：銀座メゾンエルメス ル・フォーラム
協力：モンドリアン基金、東京日仏学院、
リトアニア・カルチャー・カウンシル
ゲスト・キュレーター：岩田智哉

【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：アナイス・ケーニッヒ

【エルメスジャポン株式会社】

取締役会長：有賀昌男
代表取締役社長：高垣成
コミュニケーション担当 バイспレジデント：亀井誠一
アート・文化活動／エルメス財団担当 ディレクター：説田礼子
制作：有川愛彩、田辺裕子、秋本真弥子、奥田きく
コーポレート・コミュニケーション & CSR：旗福公子

設営：HIGURE 17-15cas

【カタログ】

アート・ディレクション：須山悠里
デザイン：小河原美波
編集協力：柴原聡子、橋場麻衣
校閲：株式会社 聚珍社
撮影：村田啓、岩田智哉（13、33、55頁）
執筆：岩田智哉（64–71頁）、アンドリウス・アルチュニアン（1、53頁）、
ルア・ヴォラード（86–89頁）
英語訳（日）：岩田智哉（63頁）、エリカ・ドレスクラー（72–79頁）、
クリストファー・ステイブンス（94頁）
日本語訳：岩田智哉（1、53、90頁）、ベンジャー桂（1頁）、
田村かのこ（Art Translators Collective）（80–85頁）
制作・発行：エルメス財団
印刷：株式会社八紘美術

禁無断転載

銀座メゾンエルメス ル・フォーラム

〒104-0061 東京都中央区銀座5-4-1 8・9階
Tel. 03-3289-6865

Obol
Andrius Arutiunian

February 20 (Fri) – May 31 (Sun), 2026

Exhibition:

Organized by Fondation d'entreprise Hermès
Venue: Hermès Maison Ginza Le Forum
Supported by Mondriaan Fund, Institut français de Tokyo,
Lithuanian Council for Culture
Guest curator: Tomoya Iwata

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.:

Chief executive officer: Masao Ariga
President: Shigeru Takagaki
Vice president communication: Seiichi Kamei
Director of art & culture/Fondation d'entreprise Hermès communication:
Reiko Setsuda
Production: Aisa Arikawa, Hiroko Tanabe, Mayako Akimoto, Kiku Okuda
Corporate communication & CSR: Koko Hatafuku

Exhibition installation: HIGURE 17-15cas

Publication:

Art director: Yuri Suyama
Design: Minami Ogahara
Editorial cooperation: Satoko Shibahara, Mai Hashiba
Proofreading: SHUCHINSHA Co., Ltd.
Photo: Kei Murata, Tomoya Iwata (pp. 13, 33, 55)
Text: Tomoya Iwata (pp. 64–71), Andrius Arutiunian (pp. 1, 53),
Lua Vollard (pp. 86–89)
Translation from Japanese: Tomoya Iwata (p. 63),
Erika Dreskler (pp. 72–79), Christopher Stephens (p. 94)
Translation from English to Japanese: Tomoya Iwata (pp. 1, 53, 90),
Kei Bengner (p. 1), Kanoko Tamura (Art Translators Collective) (pp. 80–85)
Produced and published by Fondation d'entreprise Hermès
Printed in Japan by HAKKO Bijutsu Co., Ltd.

© 2026 Fondation d'entreprise Hermès
All Rights Reserved.

Hermès Maison Ginza Le Forum

8F/9F, 5-4-1, Ginza, Chuo-ku, Tokyo 104-0061
Tel. +81 (0)3-3289-6865

