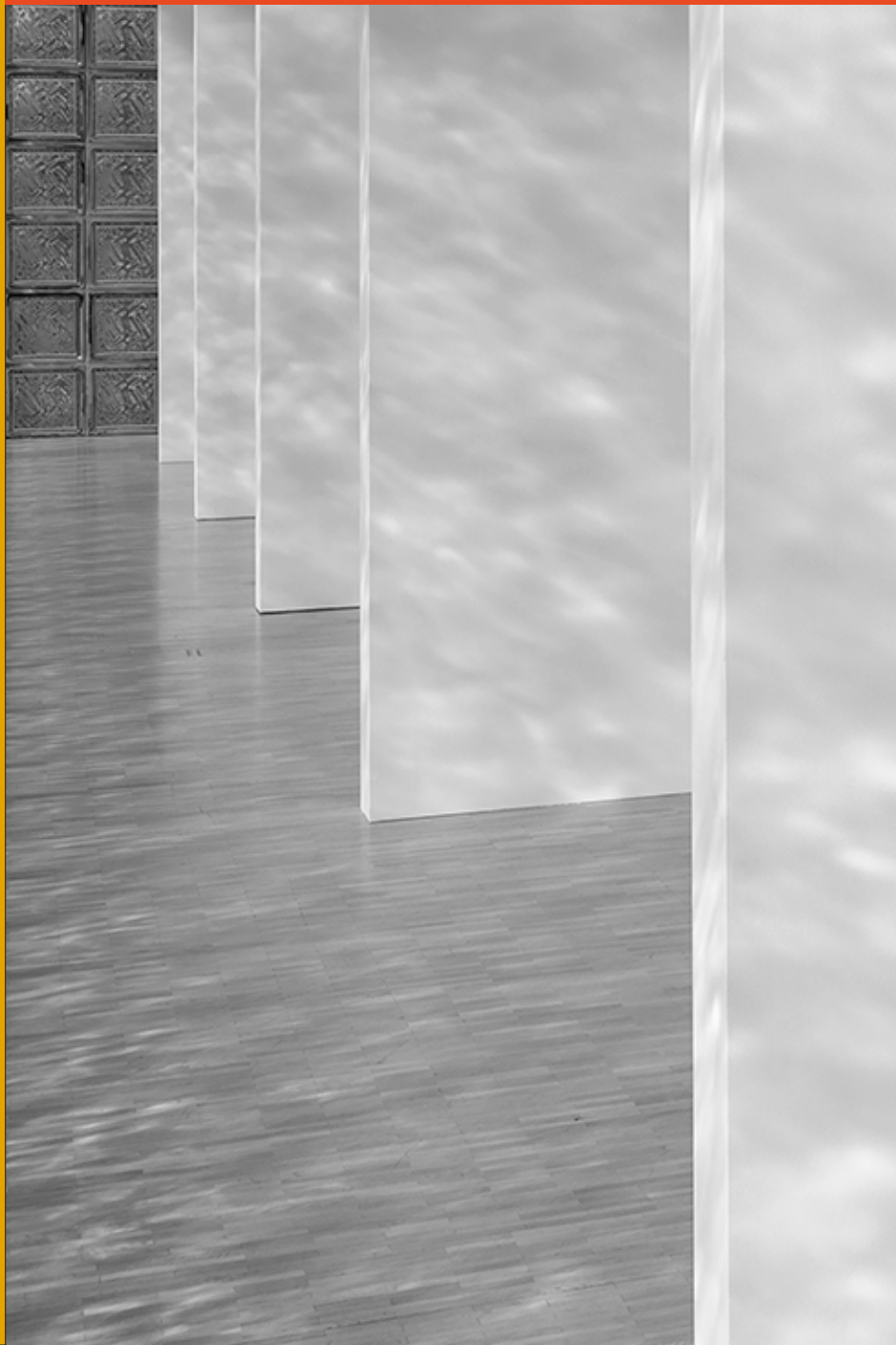




FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

GINZA MAISON HERMÈS LE FORUM

17 JUN. - 30 SEP. 2022



A QUIET SUN BY KAZUNA TAGUCHI



FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

GINZA MAISON HERMÈS LE FORUM

A Quiet Sun / 田口和奈展



エルメス財団は、現在オーストリア、ウィーンを拠点に制作、活動をするアーティスト田口和奈の個展「A Quiet Sun」を開催いたしました。

田口は、多重的な構造を持つモノクロームの作品を通じて、時間や空間といった形而上の存在を見いだそうとする制作を続けています。また、田口の作品は、しばしば過去の美術作品の参照や、匿名のファウンドフォトや雑誌といった既存のイメージの応用を含みます。それらのイメージの中にある複数の時間軸や身体の断片から、記憶を生み出す星座的空間の兆しを掬い取り、そこに節制と偶然を招き入れるべく、時に修復し、時に自作の中へと再び迷い込ませるのです。

「A Quiet Sun」は、本展のために制作した作品群と、田口が収集するファウンドフォトを用いて編成されます。神話や匿名の記憶は、ゼラチン・シルバーの中に息づくさまざまな身体の身振りや触覚からもたらされます。ギャラリーにあふれる強い自然光をそのまま用いながら、建築を発見し、空間を整え、レイヤーを与えてゆくような大胆かつ繊細な展示方法は、田口の写真制作における問題意識を異なる角度から解釈する試みでもあります。写真という身体が、溢れる太陽の中で移ろいやすい像を結ぶ時に、どのような光のしじまが見いだされるのでしょうか。

The Fondation d'entreprise Hermès is pleased to present "A Quiet Sun," an exhibition by the Vienna-based artist Kazuna Taguchi.

Taguchi's practice involves the discovery of metaphysical presences in time and space through monochromatic works with multi-layered structures. Taguchi's work also often includes references to past works of art and application of pre-existing images, such as anonymous found photos and magazine clippings. She gathers up signifiers of the constellated spaces of memory from multiple time frames and body fragments in these found images, sometimes restoring them, sometimes reintroducing them into her own works, with the goal of moderating and incorporating chance into the image-space.

"A Quiet Sun" is composed of a body of artworks created for this exhibition and found photographs collected by Taguchi. Myths and anonymous memories are brought to life through the actions and tactile sensations of various corporeal presences preserved in gelatin silver. A daring yet delicate approach to the exhibition layout, which employs strong natural light flooding the gallery, in order to reveal its architecture, realign the space, and imbue it with multiple layers, is in part an endeavor by Taguchi to interpret issues in photographic production from different angles. What kind of light will emerge from the stillness, when this corpus of photographs forms a kaleidoscope of images in the flood of a quiet sun?







静かな太陽のなかで

田口和奈の仕事をめぐる覚え書き

マーティン・ゲルマン キュレーター

田口和奈の個展「A Quiet Sun」がオープニングを迎えた夜、私は少しばかり遅れて銀座メゾンエルメス フォーラムに着いた。ちょうど会場の上階でオープニングの宴——のちほど私はその最中に作家と引き合わされるのだが——が始まる直前、訪問者たちが会場から離れて帰路に就いた直後だった。そんなわけで私は、奇妙な状況に身を置くことになった。会場の様子を垣間見ようと、すでにかかなり暗くなっていた3つの展示室を彷徨い歩いたのだ。それは共感覚的な経験だった。この展示会を全貌を目にしたという直感的な確信——そんなこと実際にはありえないのに。あとで知ったのだが、そもそも同展の会期中は常に照明が切られていたという。それなら私は確かに同展を目にしたのだろう。別の言い方をすれば、私は構想されたとおりの仕方ですべてを目にしたのだろう。視覚的な透明性を追い求めない同展の提示方法から私が少しばかり考えをめぐらせたのは、ルイズ・ローラーによる近年の仕事だった。ドナルド・ジャッドの回顧展の会場を夜に撮影した連作。それはまた、モダニズムにおいて卓越性の基準だったはずの透明性がもはや第一の要因ではなくなるときの、どのような事態が起こるのかという問いかけでもあった。

こうして私は、成り行きによって——谷崎潤一郎が1933年に記した、自然光の言祝とも看做せる象徴的な文章を引くなら——「陰翳を礼讃する」ことになった。上階で作家や招待客たちと顔を合わせた私は、素直に称赞の言葉を口にしていた。それから1ヶ月ほど経った頃、日中に同展を訪れることが叶った。ようやく私は、その構造の綿密さ——自然光を展示全体のコレオグラフィの欠かせない一部として用いる作家の手つきのみならず、彼女が組み上げた配置、接続、多様な陳列の精確さ——を味わうことができた。プリントされた写真の大半は額装され、仮設の壁に提示されていた。もともとあった壁にも作品が掲げられていた。田口の設計による自立式のヴァイトリンにも他の写真が並んでいた。素朴な分け方をするなら、後者の図像はどれも作家が収集し保管してきた古い写真で、壁面に直に掛かっていたのはどれも「彼女の」作品だった。さらに目を凝らすと、同展の構成が、田口の作品が顕示された垂直軸と、収集されたプリントたち——その多くは古い鶏卵紙写真ならではのセピア調を帯びていた——が設置された水平軸というふたつの軸で組み上がっていることが見てとれた。それは、次のような摂理の簡潔な表明となっていた。そう、私たちが生産する画像はどれも、数多の作者たちによる無数の画像群、互いを参照しながら延々と連なるその鎖の一片に過ぎない。

あの経験は音楽におけるフーガを思い起こさせた。いくつかの主題が多声的に反復され、異なるバリエーションを成しながら円を描くように現れては去っていく、曲作りの技法。このことは田口のアーティストとしての実践に、そのまま照合できるかもしれない。簡潔に定義するなら、彼女は絵画と写真を用いて制作を展開する作家だ。しかし別の見方をすれば、どちらの媒体も、彼女のアーティストとしての活動をカモフラージュするための道具としても捉えられる。田口は絵画という媒体——彼女は大学の絵画科で正式な教育を受けた——の内部で着想し、省察するが、写真という媒体ならびにその複数の歴史を介して発話する。そこでは、作品の生産を促すために、写真の諸史が対向的な枠として用いられる。田口のプリントの内部、周囲、表面で私たちが見いだす多くの印や跡、身振りに考えをめぐらせると、そもそも通常の場合、フィジカルな「接触」に関する諸々の概念ではなく、距離こそが写真に紐づけられることに思い至るだろう。彼女の仕事はふたつの媒体の条件と工程に基礎づけられるが、作家はもっと単純に、空間内を自由に行き交う肉体のあり方に大きな関心を寄せているのかもしれない(ふむ、しかしそれは彫刻の領域、近年ではパフォーマンスの領域のほうでは?)。ともあれ田口が、自身の実践の技術的な終着点として(いまのところ)写真を選んでいる理由は、別の事実と根差しているのかもしれない。写真は、少なくとも西洋の読み方によれば芸術の諸媒体のなかで最も歴史化されておらず、最も私生児的で、最も世俗的である——そこから最大限の自由が供給される。

「A Quiet Sun」展で主にとりあげられていたのは、連作「エウリュディケーの眼」から選ばれた作品たちだった。作家が数年前に着手した同連作は、ギリシャ神話の女神エウリュディケーを間接的な目撃者として引用しつつ、まさしく諸肉体を——いやむしろ肉体の諸断片を——画像空間に持ち込み、集わせる。それは身振り、接触する手、目(繰り返し現れる目)、脚、そして他の様々な肉体の表象を、ある種の静物画として提示する。一連の断片は、作家本人が描いた絵画から取られていることが多い。たとえば《エウリュディケーの眼 #26》(2020、32頁)では、女性の上半身を描いた絵画が、脚を組んで座る肉体の上半身を覆っており、文字どおりの覆面となっている。そこには紋中紋の効果が生じている——自己の周囲を旋回する、図像内の図像。不在の肉体が明らかに指し示される場合もある。一例として「静かに」という一語が手書きされた(不在の書き手が所有者であるところの?)レザージャケット(《エウリュディケーの眼 #41》2022、32頁)をとりあげてみよう。そこではひとりてに、私たちから沈

思と熟考を帯びた視線が引き出されてしまう——あたかも、そうでもしなければ、私たちには一連の魅惑的な画像を眺めるための静けさが準備できないとでも言うかのように。

けれどもこの視線はどこに向かうのか、何がそれを動かすのか？ 使い勝手が良く、魅惑的でありながら、端的に田口の事例には適さない現象であるロラン・バルトのブントゥム——写真を眺める経験のなかで非媒介的に死を経験すること——を退ける林道郎のアプローチ^{※1}には感銘を覚えつつも、ここで起きていることをめぐっては、他の表現を見つけ出す必要もあるように私は思う。作家は画像を構築するにあたって、画像の断片の再撮影やサンプリングのみならず、多重露光をはじめとする他の様態にも取り組んでいるのだから。このことによって彼女の実践は、どこか遠くの場所を描出するといったドキュメンタリー写真の儀礼的な機能から引き離される。田口の作品のいくつかに向き合ったときに感じられる見事な効果は、私にとって、かつてハル・フォスターがエヴァ・ヘスの仕事に関して記した「トラウマティックな刺し貫き」という表現と比較すべきものだ^{※2}。田口の作品では針の突き刺しが単発ではなく、多重的に為されるのだとしても。

多重露光によって、たとえば田口の仕事のうちで別の体系に属している作品《たゆたう》(2017、13頁)では、4つの目が画像空間から外界へと視線を向けている。それが生み出す方向感覚の微かな失調のせいで、平坦な画面に身を留めようと努めても、必ず失敗に終わってしまう。あるいは、初期の(絵画を被写体とする)写真に絵具を重ねた《エウリュディケーの眼 #5》(2019、32頁)においても、他の多くの作品と同じく、空間の遠近が微かに変容している。田口が採用する画像は、他の筋立ての一部であることが多いが、他人を作者とする場合もある。だから田口の作品は、当然のように多孔化されている。互いを土台として組み上がり、互いと差し交わり、そしてまた消え去っていく、終わりのない外部の物語によって、他の作品、たとえば絵具が擦り付けられたハンカチを被写体とする《エウリュディケーの眼 #22》(2020、45頁)で田口は、絵画と筆記、図像と書き言葉、身振りと線の境界線に触れている。その傍らで、可読性なるものが複合的な総体として表面化してくる。この視覚的な沼地からこそ田口の図像世界は、突発的な異化や疎外化の刺し貫きを放射する。それは不意に、衝撃とともにやってくる。

田口の作品には、もうひとつ特筆すべき素性がある。そこではある特定の仕方で、グレイがひとつの色として捉えられ、扱われる。もっと厳密に言うなら、どうやら「エウリュディケー」という連作の全体が、無限に推移するグレイのグラデーションに身を沈めている。深遠な黒も、清廉な白も、作品に含まれない。そこでは両極化など生じしない。その代わり、色相のコントラストは可能な限り精細なグラデーションを成している。最大限の濃密さを生み出すために。そこでは一定の距離も知覚される——儻く過ぎ去っていくこのビクトリアルな実践には、距離が内在的に組み込まれているらしい。田口の作品は、写真に到達可能な極端なコントラストを避けている。このことは私に、アルベルト・レンガー=パッチュ、あるいは特にミハエル・シュミットによる、色としてのグレイの用方を思い出させる。後者はグレイという色を、あれかこれのどちらか、白か黒のどちらかという見方では捉えていなかった。そうではなく、グレイはそこで、考察の、交渉の、共存の色である。生きられた現実のために多様性の原理が起草される領野である。一方で、《Light passing through Glasses》(2015、40頁)がはっきりと示すように、融合の原理にも限度がある。同作の図像は、現象済みの大判フィルムの表面で、そこに滴らせたゴム樹脂の溶液と撥水剤が反発することで生じたものだ。

グレイという色の用法については、様々な芸術分野に多くの繋がりを見いだすことができるが、田口の作品を考えるうえで、とりわけ理に適った事例がもうひとつある。1960年代中頃からヴィヤ・セルミンスは、彼女の絵画、版画、ドローイングを質素な儉約性で包み込んできた。少ないモチーフの度重なる反復——無限のコントラストのなかで提示される砂漠、海、星、蜘蛛の巣。セルミンスの実践に組み込まれた、(彼女が参照元として用いる写真とは対照的な)手作業による描出へのあからさまな傾倒は、直接的ではない形で私たちに想起させる。生が人間がつくりだすあらゆるイデオロギーを超えたところ、もっと大きな星座的配置の只中に埋め込まれ、絡め取られていることを。とりわけ彼女が自ら選び取った遅さは、田口のアプローチが帯びる決然性を私に思い出させる。田口もまた、作品の生産において、決して自身の歩調(と場所)を譲り渡さないように見受けられるから。作家のアトリエへの短い訪問を終えたとき、彼女が追究するプロジェクトは作品が公の場で人々の目に触れる場面にほとんど左右されることがない、そう思えてならなかった。その実践は、独自のルールに則りつつ、本人が選び取った厳格な歩調の枠内で一歩ずつ繰り広げられている。だからこそ作家は、精確性と決然性を極限まで高めることができる。

「撮影場所はすべてウィーン、ほとんどが私のアパートの室内です」と田口は書いている^{※3}。この点について——ちなみに——私から情報を求めるまでもなく。米国人写真家のロバート・ハイネケンも、かつて「画像を撮影することと写真を制作することには遠大な差異がある」と述べた。この差異は、とりわけ田口の事例において如実だ。いま私たちは、独特なアトリエ制作型の実践に直面している。それは写真の決まりごと——地理的な、あるいは別の形で含意された、こととそこ接続——を受け入れることなく、代わりに即座的な周辺環境を取り込む。田口のプリントには、自身が描いた絵画の全体や細部のみならず、ウィーン的美術史美術館への訪問に際して取材された、ルーカス・クラナッハやディエゴ・ベラスケスによる象徴的な絵画が部分的に組み込まれている。そこでは美術館が、田口のアトリエの外縁に含まれていると言って差し支えないだろう。

特筆すべきことに、田口による描出(ならびに彼女が収集した古い写真)の大部分で、私たちが目にするのは女性たちの姿だ。彼女たちはそこで、男性たちがつくり上げた表象の体制——田口が撮影した一連の絵画もその系統に与している——に収まる何らかのポーズをとることで、美術史的な機能を担う。田口の実践に断片的に借用されている一連の絵画の実際を見たことがある人々の数を鑑みれば、それらの作品も当然、多孔化されている——ただし何百万人もの観者たちの視線によって。他方で、ときに田口は元の画像の核心にある物語をつくり変え、別の新しいアクセントを生み出す。ルーカス・クラナッハ(父)が手がけたなかでも名高い作品のひとつ、2点組みの絵画《人間の墮落》(ca. 1510-1520)に描かれているのは、イヴがアダムに林檎を手渡す場面だ。楽園からの破滅的な追放をもたらす、西洋の宗教史における始原的な身振り。しかし田口は、特定の断片を選んで自作に用いることで、ある小さな細部へと中心を移し替える——林檎をアダムに渡しているそのときに、丁寧に押し合わされた両脚の狭間で恥部を覆い隠す、イヴのもう一方の手に。この身振りは、クラナッハが制作した多面的で多様な解釈画のなかでも、ウィーンにある特定のバージョンに現れるものだ。私たちは話の筋立てを再考するべきだろうか、あるいはクラナッハによる解釈画の様々な細部に焦点を合わせることで、新たな地平の数々が開かれるのだろうか？ 禁断の果実に手を伸ばしながら、イヴは不安を覚えたのだろうか？ 家父長的な男性の視野のみを起点に構築され、起草されたものが、私たちが呼ぶところの歴史なのだろうか？

それでも、芸術全般において恥が担う役割を見くびるべきではない。大抵の場合、芸術と恥は繋がり合っている。恥部はもっぱら社会的な慣習や規範と結びついており、ゆえに急進的なポテンシャルを持つ。恥ずかしさを感じるとき、私たちは表象不可能性の領界に触れている。この感情が助けになる局面もある。それは見せることの規範を感知し、露見させる手段になり得るのだから。自己陶醉的な鏡映と視覚的なフィードバック・ループの時代にあって、その分析はますます急務となるだろう。田口の作品は過度な分析に背を向け、代わりに強烈な物理性の感覚を見せつける。私の目には、それは一種の柔らかなアナーキズムとして、彼女の実践の背後に漂う奔放さとして映る。私たちは連作「エウリュディケー」の全体を通じて、額装された写真の被写体として、破かれ、裂かれたプリントの数々と遭遇する。ときにそれらは折れ曲がり、あるいは部分的に絵具を重ねられている。プリントの平面性を離れ、写真のどこまでも透明な画像空間に物質性を持ち込む試みとして、この方法を捉えることができるだろう——既存の図像群を、その意味を永久に密閉しかねない教理的な読解から自由にする試みとしても。

多くの場合、コンテンポラリー・アートの領野で制作に励む作家たちには、何かに取り組んだ、あるいは何かをおこなった最初的人物であることが求められる。作家として進みたい方向を尋ねたとき、田口がいつかやってみたい取り組みとして説明してくれたのは、ネガとの密着露光によって作品をプリントすることだった。標準化されたパターンやテクノロジーに決定づけられる私たちの生のあり方を引き連れつつも手作業で芸術を生産するという彼女の際立った計略を考えるなら、田口は未来のどこかの時点で、その仕事の体系を通じて、最も広い振幅において視覚的な等位という概念と知覚的な距離という概念を架橋した作家として想起されるのかもしれない。一方で、作家が取り組んできた別の連作の題名は「あなたが誰かを知っているのはあなただけ」(Only you know who you are)である。少なくとも私にとって、外部の観察者にはまったく行き先の見当もつかない類いの作家こそ最も有望な存在であり、確かなのは、田口和奈がそのひとりに数えられるということだ。

※1 林道郎「写真、夢、そして愛」(田口和奈[Eurydice]、Haus der Matsubara、ウィーン、2019年)
※2 <https://www.artforum.com/print/202207/hal-foster-on-eva-hesse-and-tony-smith-88911>
※3 2022年9月14日に田口和奈から筆者に送られたメールより。

In the Quiet Sun¹

Notes on the work of Kazuna Taguchi

Martin Germann Curator

When I arrived at the opening of “A Quiet Sun”, Kazuna Taguchi’s solo exhibition at Ginza Maison Hermès Le Forum, I was a little late. It was shortly before the post-opening festivities would start one floor above the galleries, where I would later be introduced to the artist, and shortly after visitors were sent out of the galleries. This put me in an unusual situation: I could wander around three more or less darkened spaces and glimpse some of the show. These moments left me with an epiphany that I saw the exhibition in its totality, although this was technically impossible. Later I learnt that the electronic lighting in the gallery was not used at all during this exhibition, which probably means that I indeed saw the show, or said differently, that I saw it as it was conceived. This made me briefly think of Louise Lawler’s recent series of photographs of Donald Judd’s MoMA retrospective — images which were shot at night and which ask what happens if transparency as the Modernist criterion par excellence is no longer the leading factor. While entering Taguchi’s exhibition I must have therefore accidentally brought into a state of “praising the shadow”, to quote Tanizaki Jun’ichirō’s iconic 1933 text, which should also be considered as a celebration of natural light’s infinite gradations.

When I went up to the second floor to meet the artist and other guests, I could congratulate Taguchi with an upright sincerity. Approximately one month later, I was able to visit the show during the day; I could finally experience how meticulously it was constructed, not only with regards to how daylight was used as an elementary part of the show’s choreography but also to the accuracy of the placement, connections, and variety of displays that the artist had established. The majority of the photographic prints were framed and presented on artificially built walls, but fixed museum walls also served as carriers, while other photographs were presented in vitrines, standing in the rooms, designed by the artist. Whereas the latter were for archival images the artist found and preserved, the works hung directly on the walls were “hers”, to make this naive distinction. And upon looking closer, it became clear that the show was also built with horizontal and vertical axes — one showing Taguchi’s own works and the other hosting the found photographs, most of which had the sepia tone typical of old albumen prints. These throughlines act a simple statement on the naturalness that any image we produce is part of an endless chain of pictures by a multiplicity of authors referencing each other.

What I experienced reminded me of the fugue in music: a circular play of a compositional technique in which a few themes are repeated polyphonically and come and go in different variations. Maybe this refers directly to the artistic practice of Taguchi, who, by a simple definition, works with painting and photography. But from another perspective, both artistic media could be also considered as tools to camouflage her creative praxis. The artist conceives and reflects within the medium of painting, in which she was formally educated, but speaks through the medium of photography and its histories, which she uses as her productive counterpart. Considering the many smears and gestures discovered within, around, and on the prints, it is also worth considering that photography is not usually connected with notions of physical “touch” but rather with distance. While the conditions and protocols of both artistic media are foundational for Taguchi’s work, she primarily seems to be interested in something as simple as the free navigation of bodies in space (well, isn’t that the domain of sculpture, or more recently, of performance?). However, the reason that Taguchi (currently) uses photography as dominant technical backend could be rooted also in the fact that it is, at least within a Western reading, the least historicised but also the most bastardised and mundane of all artistic media — a position which provides the greatest amount of freedom.

“A Quiet Sun” mainly featured works from “The eyes of Eurydice”, a series that the artist has worked on for a number of years and that quotes the mythological Greek figure of Eurydice as an indirect witness. Indeed, it brings bodies — or rather, bodily fragments — together in the pictorial space: gestures, hands touching, eyes (repeatedly eyes), legs, and so many other representations of the body, almost presented as still lifes. Often, these are parts of paintings by Taguchi herself, such as *The eyes of Eurydice #26* (2020, p.32), where a painting of a woman’s upper half literally masks a sitting, crossed leg torso, which creates the effect of a mise en abyme — an image within an image, circulating around itself. Indications of an absent body also become apparent: take, for example, the leather jacket (of the absent author?) with the handwritten word “quiet” — as if we couldn’t already be quiet enough in looking at all

these tempting images, drawn automatically into a state in which one’s gaze is that of contemplation and silence.

But to where does this gaze go, and what makes it moving? Impressed by Michio Hayashi’s approach² to refute the all-too-easy and tempting, but in this case simply unapplicable, phenomenon of Roland Barthes’ punctum (the immediate experience of death in experiencing photographs), I also need to find a different expression for what happens here. This is not only because the artist is rephotographing and sampling fragments of images, but also because she is working with multiple exposures and other modes of image construction, which drag her practice far away from documentary photography’s ritualised functions like depicting an absent place. The stunning effect of the confrontation made by some of Taguchi’s works is, for me, comparable to what Hal Foster once described as “traumatic piercing” in respect to the work of Eva Hesse.³ But this sting doesn’t hit once; rather as a multiplicity.

In a double exposure such as *floating* (2017, p.13), which is part of another body of work, four eyes look out from the pictorial space. In what creates a slight disorientation, efforts to find hold on the flat surface fail. Or, take the overpainted earlier photograph (of a painting) *The eyes of Eurydice #5* (2019, p.32), in which the perspective is also slightly altered, as in many of her works. The images Taguchi employs are often also part of other stories — sometimes even made by other authors — so one could, at the same time, assume that they are perforated with endless external narratives, crossing over and building upon each other, but also fading away. In works such as *The eyes of Eurydice #22* (2020, p.45), where the artist photographed a painted handkerchief, Taguchi touches the borders of painting and writing, of image and written language, of gesture and line, alongside which the whole complex of readability as such comes to the fore. From this visual swamp, Taguchi’s imagery emits the piercings of sudden alienation and estrangement, which are as unexpected as they are impactful.

Another remarkable feature of Taguchi’s works is the way grey is understood and treated as a colour. To be precise, it seems that the entire “Eurydice” series is bathed in the infinite gradations of grey. Neither deep black nor a pristine white are part of these works; polarisation doesn’t take place here. Instead, the contrasting hues are as finely graded as possible in order to create a maximum density. A certain distance is also perceivable — a distance which anyway seems to be an intrinsic part of this fleeting pictorial practice. Taguchi’s works evade possible extremes in reaching photographic contrasts, which also reminds me of how Alfred Renger Patzsch and especially Michael Schmidt have employed the colour grey. For Schmidt, grey is not so much the colour of this or that, of white or black. Instead, it is the colour of consideration and of negotiation, of coexistence. It is a field to draft the principles of the diversity of lived reality. On the other hand, principles of fusion also have their limits: this becomes evident in Taguchi’s *Light passing through Glasses* (2015, p.40), where the artist drips a rubber-resin solution and a water repellent onto a four-by-five developed film, and the image emerges in the moment created when the two solutions repel.

From the many other existing connections around the colour grey’s employment in the arts, one more makes sense to me in respect to Taguchi’s work. Since the mid-1960s, Vija Celmins has enfolded her paintings, prints, and drawings with a sparse economy of a few motifs she repeats again and again: the desert, the sea, stones, stars, and spiderwebs are presented in an infinite number of contrasts. With a clear tendency towards handmade depictions (in contrast to the photographic source images she employs) as an intrinsic part of her practice, Celmins indirectly reminds us that life is embedded and entangled in larger constellations beyond any human-made ideology. Her chosen slowness especially reminds me of the decisiveness of Taguchi’s approach, as she also seems to insist on her own pace (and place) of production. Even after just one short studio visit, it seems to me that the project Taguchi pursues isn’t dependent on the moments that her artworks are made public; rather her practice seems to unfold step-by-step upon its own rules and within the framework of a strict, self-chosen pace, allowing her to be as precise and decisive as possible.

“All images were taken within Vienna, and most images were taken inside my apartment,” Taguchi wrote to me,⁴ without — by the way — having been asked for that information. “There is a vast difference between taking a picture and making a photograph,” Robert Heinecken once said, and in the case of Taguchi’s work, this statement rings particularly true. Here we are confronted with an idiosyncratic studio practice that takes its immediate surroundings into consideration, instead of embracing the usual photographic tropes of connecting a geographic or otherwise differently connotated *here* and *there*. While Taguchi’s prints integrate her own paintings or details thereof, they also include parts of iconic canvasses by artists like Lucas Cranach the Elder or Diego Velázquez, which she found when visiting the Kunsthistorisches Museum Vienna. With this in mind, the museum could also almost be understood as a peripheral part of Taguchi’s studio.

Remarkably, what we find in most of those depictions (as well as in her collection of found photographs) are women — in their art historical function to pose within the man-made system of representation, to the pedigree of which these photographed paintings also count. Considering how many people have looked at some of the fragments Taguchi uses for her own practice, one could certainly assume that the works she exploits are also perforated — but this time by the gazes of millions of viewers. On the other hand, the core narratives of some source images are altered to create different, new accentuations. The diptych *The Fall of Man* (ca. 1510–1520) is one of Lucas Cranach the Elder’s most famous works, and it shows Eve handing the apple to Adam — an elementary gesture for the catastrophic expulsion of paradise, at least in Western religious history. In the fragment Taguchi has chosen for her image, a small detail from the version of the painting housed in Vienna suddenly moves to the centre: the hand of Eve covering the shame between her cautiously pressed legs, while she hands over the apple to Adam with the other. Should we reconsider the story as we think we know it, or could the focus on these details of Cranach’s interpretation of the story open new horizons? Did Eve feel an unease while reaching for the forbidden fruit? It shouldn’t be overseen that history, as we know it, was exclusively constructed and drafted from a patriarchal male perspective.

Still, one should not underestimate the role shame plays in the arts in general; art and shame are principally connected with each other. There is radical potential in shame because it is always linked to social conventions and norms. Where we are ashamed, we touch the realm of the non-representable. But it is also a helpful emotion because it can become a method for sensing and uncovering norms of showing — and the analysis of these norms could become increasingly urgent in an age of narcissist mirroring and visual feedback-looping. Taguchi’s work, though, turns away from being too analytic. Instead, it has a strong sense of physicality, which appears to me as some form of soft anarchism, an unruliness hovering behind her practice. In many of the framed photographs that constitute the “Eurydice” series, we encounter tattered or torn scraps of prints, sometimes bent or partially overpainted, as the subjects. This methodology could be understood as an attempt to leave the flat plane of the print and to bring a materiality into the pictorial space of photography — but it could also be used to liberate existing imagery from any dogmatic readings which might seal their meanings forever.

Artists working in the field of contemporary art often need to be the first working with or doing something. When I asked Taguchi where she would like to head artistically, she explained that she wants her works to be printed in contact with the negative. In thinking about this distinctive manoeuvre to bring an art produced by hand together with our life, determined by standard patterns and technologies, she might eventually be remembered for a body of work which bridges notions of visual equivalence and perceived distance on the broadest possible spectrum. On the other hand, “Only you know who you are” is the title of another series by Taguchi — and when it’s not immediately clear where artists are heading, those artists, at least to me, become the most promising.

*1 The English text was slightly revised by the author after it was translated into Japanese

*2 Michio Hayashi: *Photography, Dream, and Love*. in: Kazuna Taguchi: *Eurydice*, Haus der Matsubara, Vienna, 2019

*3 <https://www.artforum.com/print/202207/hal-foster-on-eva-hesse-and-tony-smith-88911>

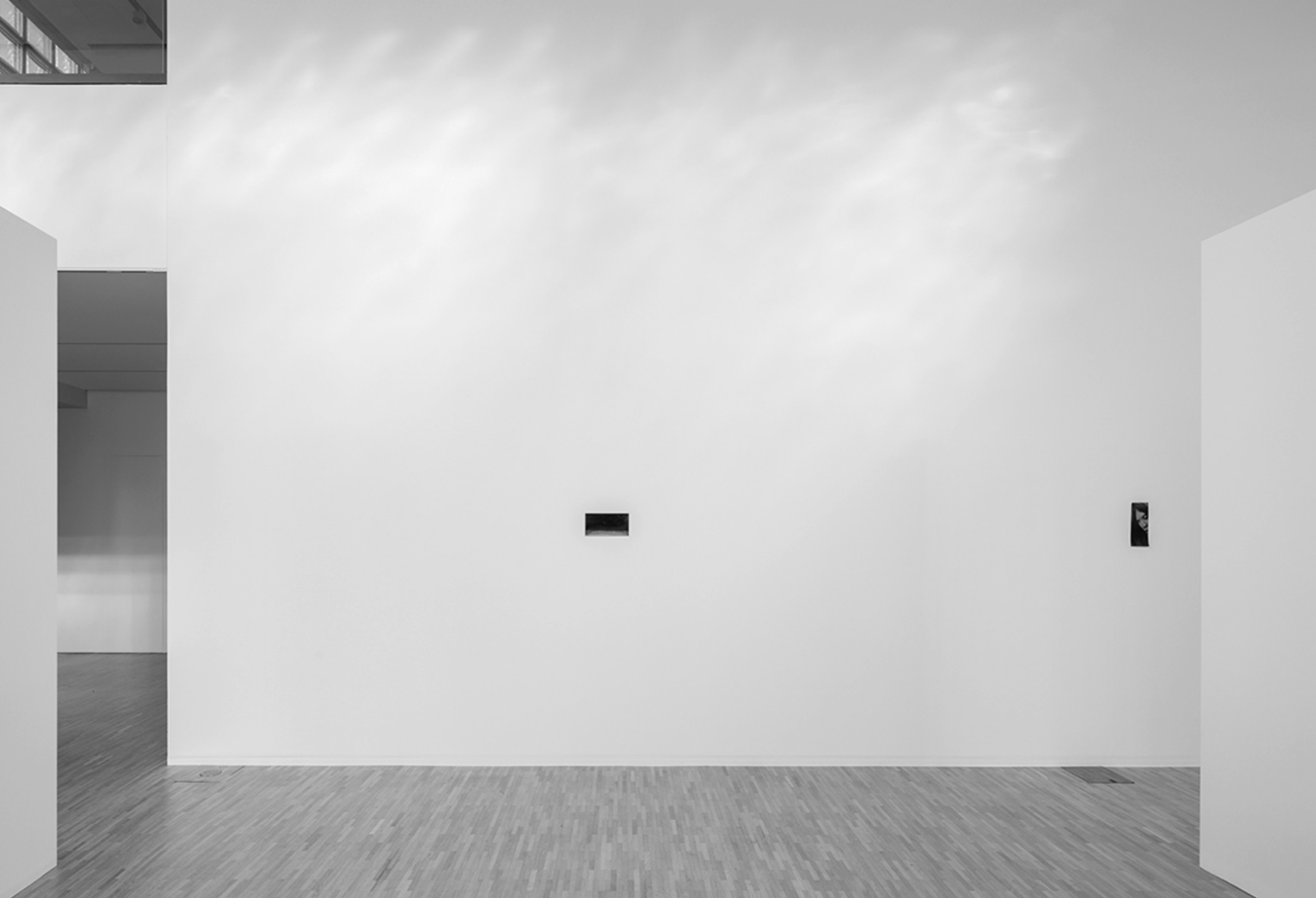
*4 Email to the author from Kazuna Taguchi, 14 September 2022

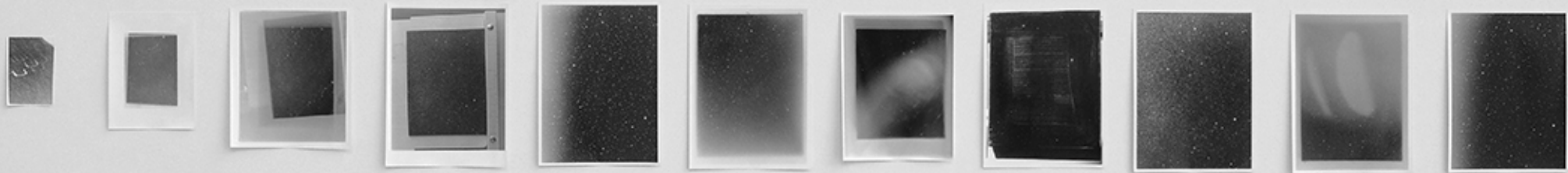


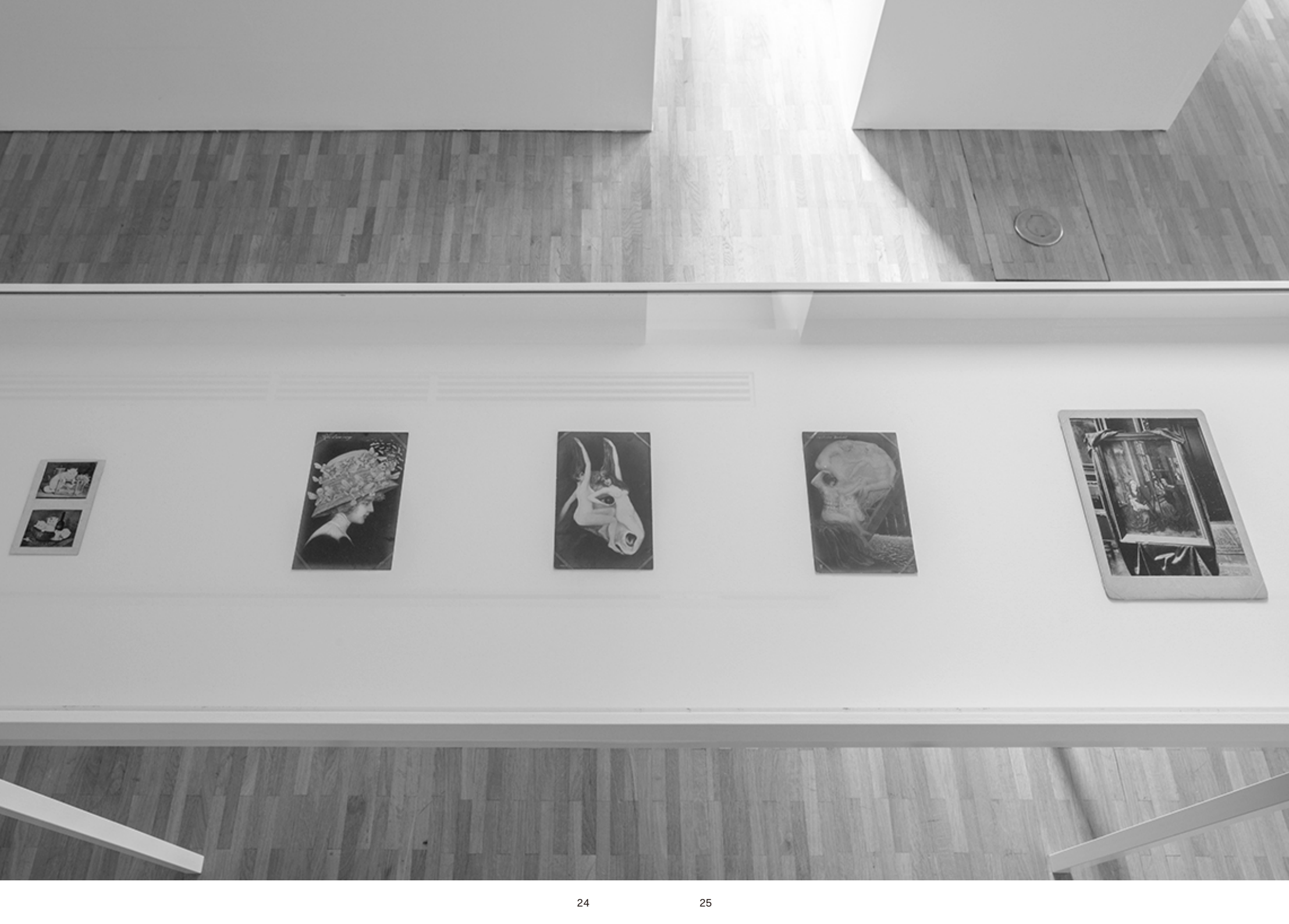


















#番号 / #Number

エウリュディケーの眼
The eyes of Eurydice

2019-2022
各16.6×12.1cm
16.6 x 12.1 cm each
(#1~#52から選択して展示)
(Selected from #1-#52)
[p.5 (#26), p.6 (#42), p.16, p.51 (#1), p.19, p.38 (#43),
p.39 (#23), p.27 (#4), p.42 (#24), p.43 (#27), p.44 (#8),
p.45 (#22), p.50 (#9), p.53 (#46)]



#4



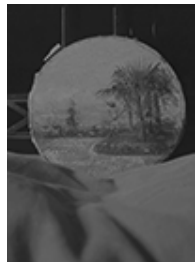
#5



#9



#11



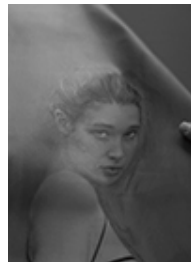
#21



#26



#36



#39



#40



#41



#42



#46



#1



#3

a

A Quiet Sun #1

2022
21.1 x 17 cm

b

The Eye

2022
23.9 x 19.8 cm

c

Wait and See

2022
50.3 x 34.1 cm

d

Exercise in shape

2016
9.5 x 7 cm

e

Sun and Daughters

2022
14.9 x 10.9 cm

f

**The landscape of burnt sienna
and yellow sienna**

2018
13.2 x 25.2 cm
[p.20]

g

11の並行宇宙

11 alternate universes
2019
サイズ可変
Dimensions variable
[pp.22-23]

h

たゆたう

floating
2017
サイズ可変
Dimensions variable
[p.13, p.14]

i

**「忘れたことを思い出す」の断片
A cut of 'Remembering what's
been forgotten'**

2006
25.7 x 10.3 cm
[p.21]

j

A Spirit Conservation

2022
16.5 x 12.1 cm
[p.52, p.55]

k

舟

Boat

2013/2019
ゼラチン・シルバー・プリントに
発色カプラー調色
Dye-toned gelatin silver print
14.7 x 10.5 cm

l

Light passing through Glasses

2015
28.6 x 20 cm
[p.40]

m

A Quiet Sun #2, Triple

2022
39.9 x 31.8 cm
[p.41]

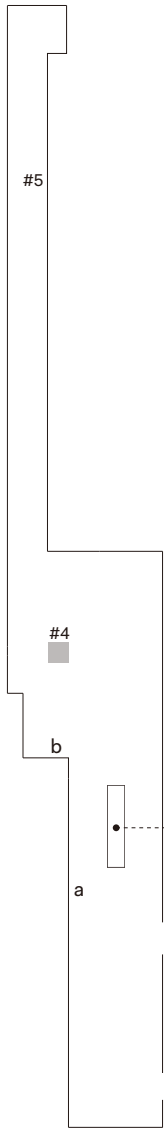
n

Lily

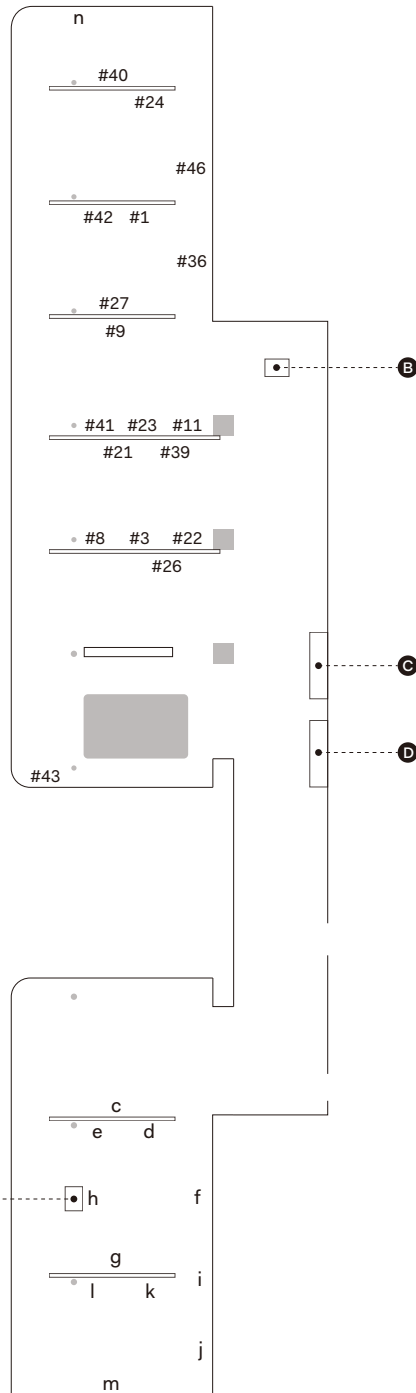
2022
サイズ可変
Dimensions variable
[p.17]

明記した作品以外、
すべてゼラチン・シルバー・プリント
All in gelatin silver print except as
noted.

9F



8F



アーティストによって収集されたファウンド・フォト
Found photos collected by the artist

明記した作品以外、
すべてゼラチン・シルバー・D.O.P.
All in gelatin silver D.O.P.
except as noted.

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

- 1 詳細不明/Details unknown
1870s
鶏卵紙
Albumen print mounted on paper
3.7 x 4.6 cm each (mount: 9.4 x 6.1 cm)
[p.24]
- 2 **Reve d'une vierge**
E.L.D. / éditeur Ernest Louis le Deley
1920 (postally used)
13.5 x 8.4 cm
[p.24]
- 3 詳細不明/Details unknown
ca. 1910
プロイセンで印刷
Printed in Prussia
13.5 x 8.5 cm
[p.24]
- 4 **Den mystiske Badcell**
J.W.B. / Verlag J. Wollstein, Berlin
ca. 1912
13.8 x 8.6 cm
[p.25]
- 5 **Saint Luke painting the Virgin**
-1880s
コロディオン湿板法
Collodion print mounted on paper
15.4 x 11.8 cm (mount: 18.4 x 13.4 cm)
[p.25]

1	3
2	3
4	

- 1 **Mulford**
1920s-1930s
23 x 17.3 cm
[p.18]
- 2 **Señorita**
1920s
18.2 x 11.9 cm
[p.18]
- 3 詳細不明/Details unknown
1928 (dated)
21.4 x 17.2 cm
[p.18]
- 4 詳細不明/Details unknown
1960s
24.1 x 18.0 cm
[p.18]



A4



B1



B4

1
2 3 4 5 6
7 8

- 1 **MANNEQUIN**
ca. 1930
23.6 x 17.2 cm
[p.30]
- 2 詳細不明/Details unknown
1934 (dated)
10.4 x 12.7 cm
- 3 **Gauki, Kopf**
1937 (dated)
6.5 x 9.2 cm
- 4 詳細不明/Details unknown
1929
11.9 x 23.2 cm
- 5 **SALON DE 1912_Gabriel de COOL, Société des Artistes Français Sommeil**
1912 (dated)
8.5 x 13.9 cm
- 6 **salut d'Ostende, Charme marin**
J.W.B. / Verlag J. Wollstein, Berlin
1920 (postally used)
8.5 x 13.7 cm
- 7 **Das Leben**
ca. 1935
10.5 x 14.7 cm
- 8 詳細不明/Details unknown
ca. 1930
16.5 x 12.3 cm



C2



C3



C4

1
2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
13 14 15 16 17 18 19 20

- 1 詳細不明/Details unknown
1900s
13.4 x 8.8 cm
[p.31]
- 2 **Der Abschiedsbrief**
PFB / Paul Fink, Berlin
ca. 1920
13.5 x 8.5 cm
- 3 詳細不明/Details unknown
1970s
拡散転写方式印画
Diffusion transfer process
10.8 x 8.6 cm
[p.15]
- 4 詳細不明/Details unknown
1993 (dated)
発色現像方式印画
Chromogenic print
14.8 x 10.1 cm
- 5 詳細不明/Details unknown
1936 (dated)
20.3 x 16.7 cm
- 6 **Aus Schönbrunn**
1932 (dated)
8.5 x 10.7 cm
- 7 詳細不明/Details unknown
1940s
10.3 x 6.8 cm
- 8 **Blidnis FrI.E.P**
1944 (dated)
9.2 x 6.0 cm
- 9 詳細不明/Details unknown
1910s
11.9 x 17.9 cm
- 10 詳細不明/Details unknown
Printed in Vienna / PHOTO
J. SCHERS WIEN VI.
1922
14 x 9 cm



D7



D8

1
h
2

- 11 詳細不明/Details unknown
1930s
15.3 x 11.1 cm
- 12 **Napoleon I**
E.L.D. / éditeur Ernest Louis le Deley
1900s
13.5 x 8.6 cm
- 13 詳細不明/Details unknown
ca. 1910
13.1 x 8.6 cm
- 14 **Wishing You a Happy Christmas**
ca. 1870
鶏卵紙
Albumen print mounted on board
Carte de visite
- 15 **Diesterhöft 'schwäne'**
1940s (before 1945)
8.9 x 11.6 cm
- 16 **SALON 1911_Pierre-Émile Cornillier: Etude de Nu Aktsudie**
1911
13.7 x 8.9 cm
[pp.28-29]
- 17 **Ritratto Palmira Bisi**
1916 (dated)
コロディオン湿板法
Collodion print
9.0 x 6.1 cm
- 18 **Büßende Magdalena**
1930s
10.4 x 21.8 cm
- 19 詳細不明/Details unknown
1910s
13.8 x 8.9 cm
- 20 詳細不明/Details unknown
1905 (postally used)
8.6 x 13.7 cm
- 1 **walpurgnacht**
1936 (dated)
6.7 x 13.5 cm
[p.13]
- 2 詳細不明/Details unknown
ca. 1930
22.9 x 11.9 cm
[p.13, p.14]



D15



D18



D17

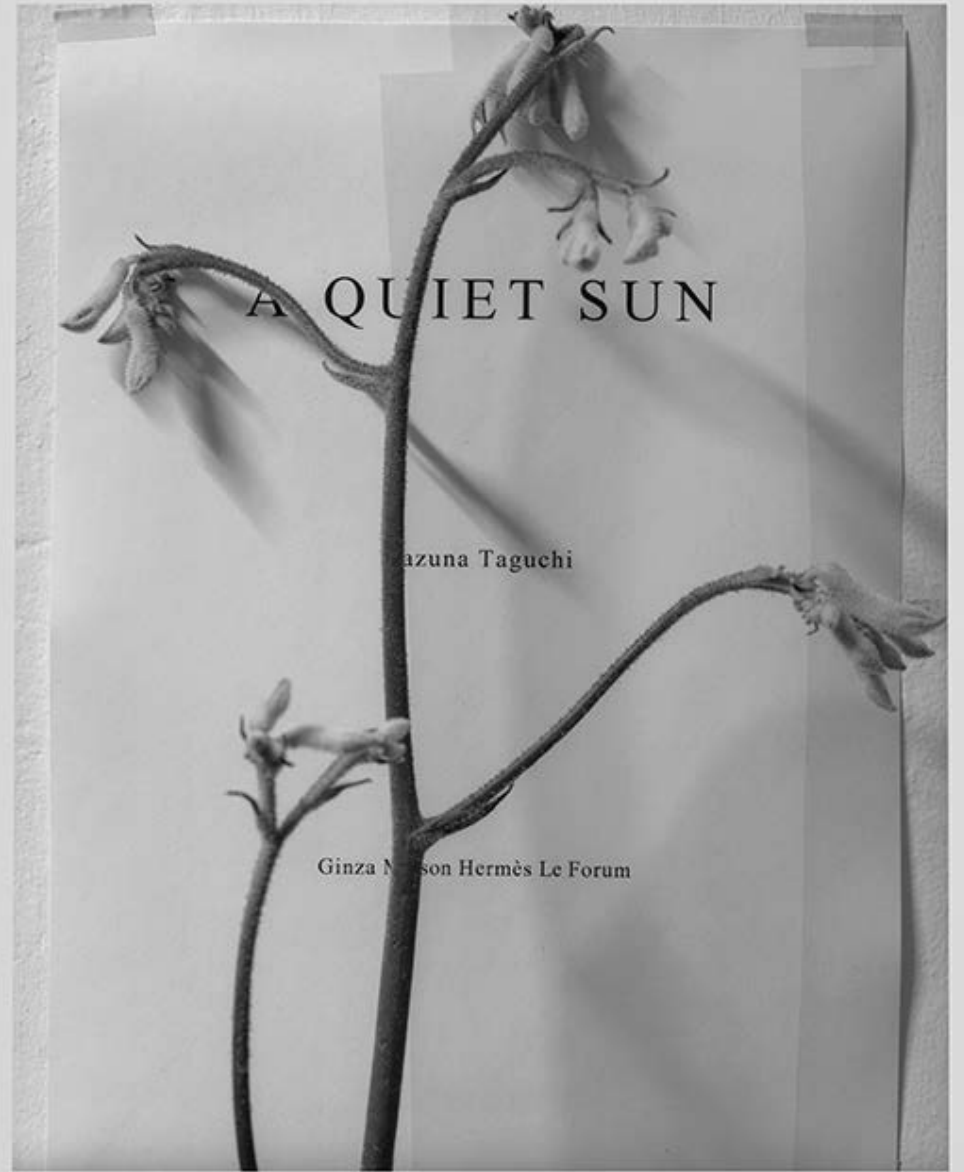
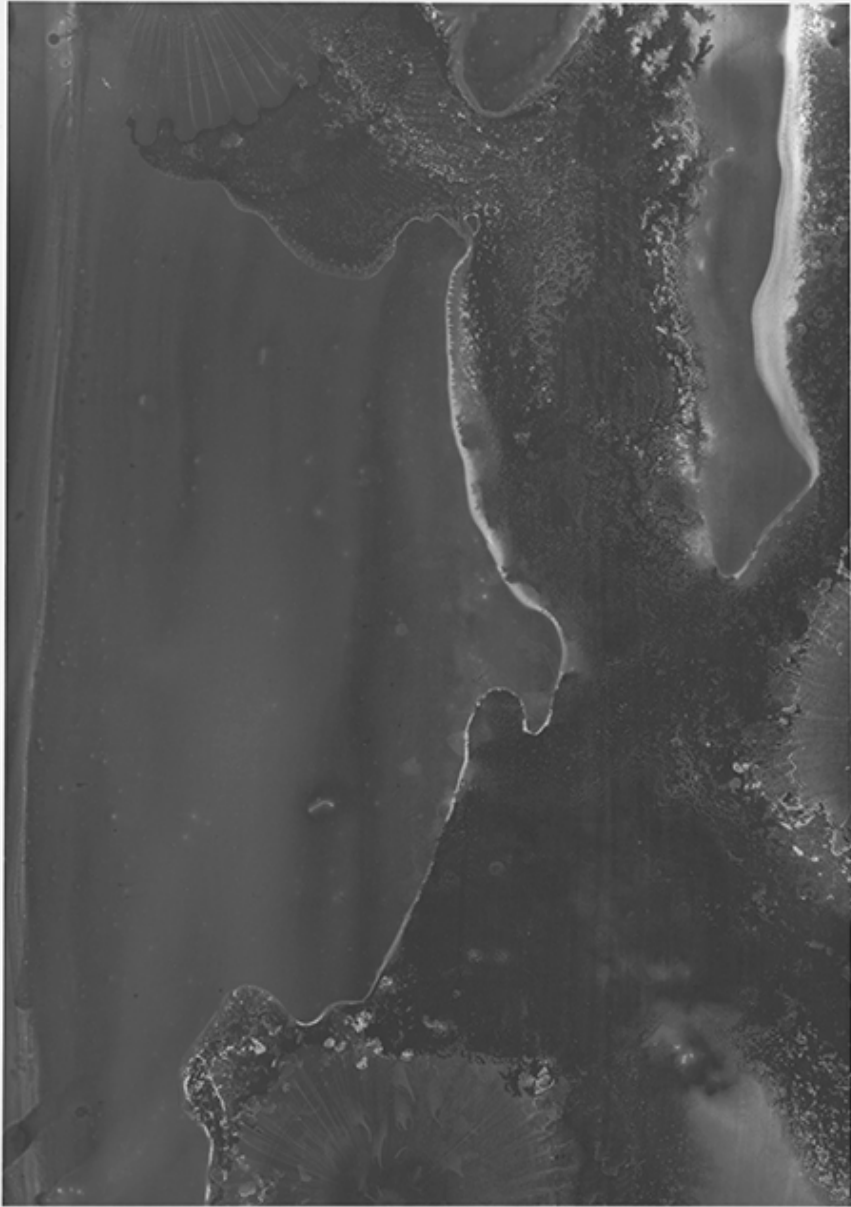


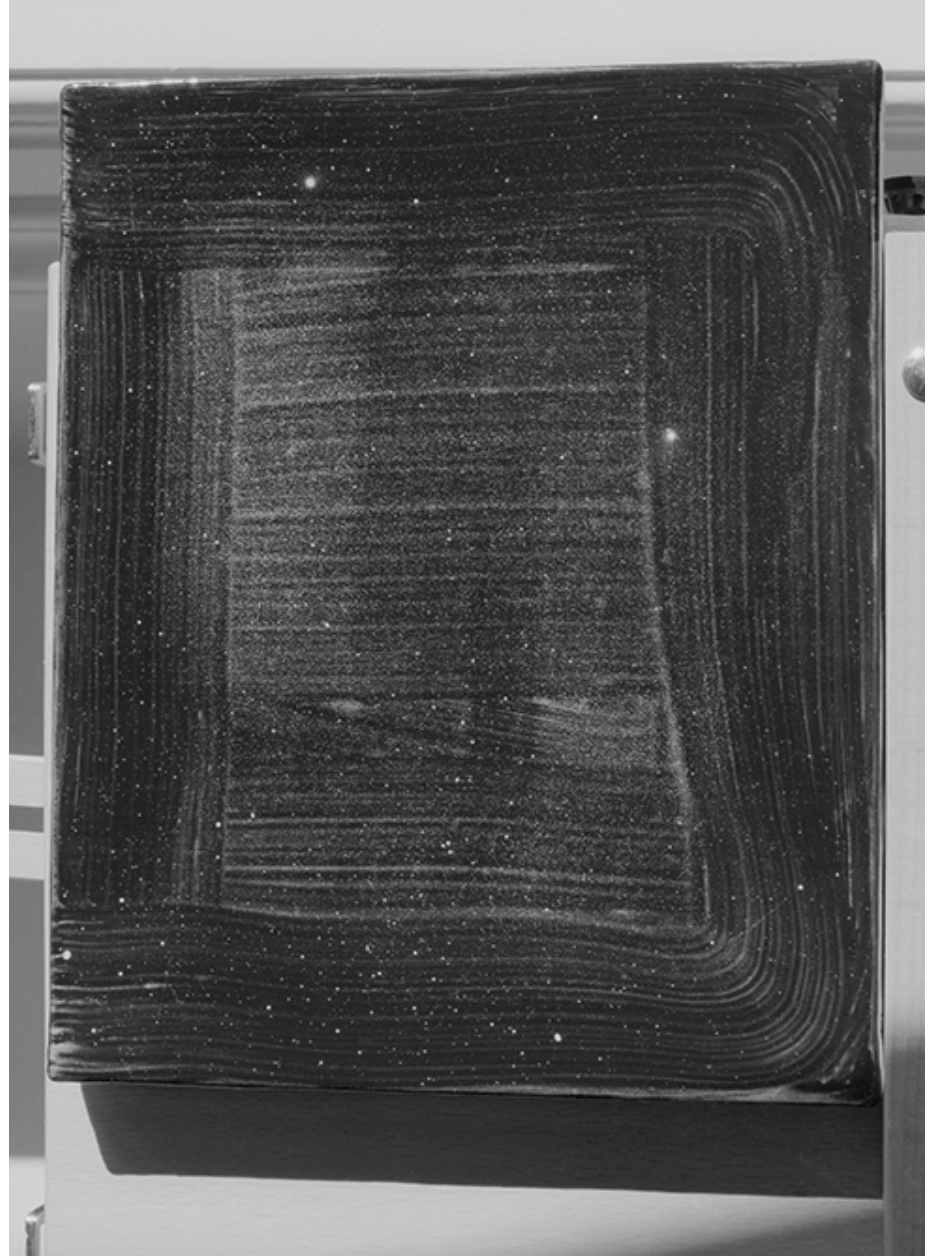
D20



E2









プラトニックな壁 一枚の布

説田礼子 キュレーター

2023年10月14日 - 10月21日

東京都現代美術館

およそ現代的なものが古代的なものとなる資格を得るためには、人間の生が意欲することなくしてそこにこめる、不可思議な美しさがここから抽出されているのでなければならぬ。

シャルル・ボードレール
『現代生活の画家』(1863)^{※1}

田口和奈は、多重的な構造を持つモノクロームの作品を通じて、時間や空間、あるいは形而上の存在を見いだそうとする制作を継続している。

例えば、自ら制作した絵画や彫刻を多重露光で撮影する、プリントした印画紙の上に油彩のドローイングを描き、再び撮影するといった重層的な手続きを経て生まれる作品には、写真でありながらも、長い時間をかけて画布に向かう絵画と同様の地平を読み解くことができる。

また、田口の作品は、しばしば過去の美術作品の参照や、匿名のファウンドフォトや雑誌といった既存のイメージの応用が含まれる。収集した過去のイメージの堆積から、象徴を読み取ろうとする身振りは、アビ・ヴァールブルグ(1866—1929)の『ムネモシュネ・アトラス』^{※2}からの影響も受けている。そこには、写真的独自性というべき、時代の芸術の価値を問い直す布置のスケールもあろう。

このような特徴は、「いま、ここ」というテンポラリーな形式や議論のなかで語られることの多くなったアートを批判的に捉え、より恒久的な時間軸の元に作品を配置し直そうとする試みとも捉えられる。

「A Quiet Sun」は、主に《エウリュディケーの眼》^{※3}のシリーズと、本展示のための新作と旧作に加え、田口が収集する絵画をモチーフとしたファウンドフォトが選択され、編成されている^{※4}。とりわけファウンドフォトへのアーティストの関心は、本展の構想の初期段階から強く示されており、それらをどのように展示で扱うべきかという問いは写真のアクチュアリティに関わるひとつの出発点でもあった。

「ファウンドフォトの発見、修復、修繕というプロセス」^{※5}は、ゼロからつくりだす私の制作のプロセスとは違う地点から同じ空間に向かっているようだ。この展覧会について考えることは、私の関心が交差しているその空間について考えることである。私はここにその空間を現出させたいと思う。このスペースの持つ光量と質はそれを助けるに違いない」と、アーティストが語るように、光への憧憬は、写真の内部に潜む身振りが空間と地続きとなる場所で交差するのだろう。しかし、空間の魅力のひとつであるガラスブロックから差し込む強い自然光は、印画紙の作品やファウンドフォトにとってはクリティカルな要素でもある。そして、田口の追い求める

空間は、写真の身体^{ユーバ}の傷つきやすさを晒しながらも、少しずつ、大胆さと微細な調整のなかで進められた。

まず、田口は、「彫刻」や「絵画」あるいは「写真」という言葉に含まれるアナクロニズムを味わうように、近代の建築の中に、白い壁や大きなガラス扉のあるキャビネット、透明な棚を配置し、観念的な風景を描いた。例えば、空間を構成する白い壁は、かつてあった建築の面影を1/1スケールで取り出したような演劇性を持つ。この白い立体は、コンセプトチュアルな彫刻でもアルカイックな建築模型でもあり、視覚と鑑賞体験に新たな層をもたらす装置である。この建築的介入は、現像の過程で田口が施す身振りと同様に、「写真の厚み」に関わる事柄でもあり、また、ガラスブロック越しの太陽の像を静かに映しだすスクリーンとして、束の間のフォトグラムにもなる。

もうひとつの階層は、写真の中の布で構成される。ジョルジュ・ディディ・ユベルマンは、『ニンファ・モデルナ』で落下する布についての考察を寄せていた。ニンファの布、聖女の遺物、モード、街路に落ちた襦袢、舗道、形なきもの、と時代を超えて残存する「運動する付随物」への眼差しは、田口の作品モチーフにも見いだされる。《エウリュディケーの眼》では画布に描かれたポートレート、ドローイングを施されたジャケットや布、《Sun and Daughters》(2022)の罇、互い違いの連続する《11の並行宇宙》(2019、22〜23頁)、折り畳まれた薄葉紙の上に置かれた《Lily》(2022、17頁)、光や影を伴ったゼラチン・シルバーの柔らかくも深いグラデーションが、布の幻想を浮かびらせる。また、ショーケースに水平に置かれたファウンドフォト^{※6}は、舗道や地面に横たわる一葉の布である。それらは、一瞬のうちに過ぎ去ってしまう「モード」のように儚く、捉え難い匿名の人物の眼差しや減びゆく身体(ヴァニタス)を宿している。

ユベルマンは、ボードレールとベンヤミンを引用しつつ、「mode(モード)という語は、反意語であるdémodé(流行おくれ)という語と合わせて考えることが必要である」とし、もともと近接関係にあった「死(mort)」や「モデルニテ=現代性(modernité)」といった語を蘇らせながら、本来の「モダニズム」に含まれていない歴史性を召喚する^{※7}が、それは、「A Quiet Sun」において田口が「写真」という束の間の現象を通じて接近しようとしている記憶とも重なるだろう。

また、田口の作品の存在論的な探求は、オブジェと分かち難い関係を紡ぎ、新しい主体をつくりあげたシュルレアリスムの作家たちの写真の実践にも参照できるだろう。「もの(Things)」をめぐる思想史で知られるビル・ブラウンは、モ

ダニズムのオブジェの系譜において、とりわけ、マン・レイ(1890—1976)のオブジェのポートレート写真が、複製とは異なる「別のもの(Other Things)」へ再物質化することのできる能力を持つと指摘している。中でも《破壊されるべきオブジェ》(1932)では、切り取られた目の表象を持つメトロノームが、オブジェでありながらも、同時にイメージであり、「オブジェ(対象)に潜在する曖昧な物性(thingness)」つまり「別のもの」を、生産し続けるとする。^{※8}

これは、田口が写真の物理的な側面に注目しながらも、それをマテリアル(素材)やメディウム(媒体)としてではなく、そのものが探求されるべきもの(すなわち「オブジェの物性」とここでは言い換えられよう)である、と考えていることと並行して解釈したい。その手法は、実に技巧的であったとしても、写真というオブジェ(対象)に迫るための技法である。発色カラーによる銀塩印画紙のカラー調色でつくられた^{※9}《舟》(2013/2019)や、フォトグラムの一種であるルーメンプリント^{※10}の《The landscape of burnt sienna and yellow sienna》(2018、20頁)、4×5フィルム上に画材を用いてつくり出したイメージを現像した^{※11}《Light passing through Glasses》(2015、40頁)など、被写体と結びついた素材への介入を通じて、まるで陶芸のように、写真からイメージを超える「別のもの」を生産することに成功している。

以上のように、田口が、モダニズムの産んだゼラチン・シルバーの作品とファウンドフォトを並列させながら、今世紀においてほぼ古典的となった「写真」という存在を、どのように再生させ、再び現代に内在化させるに至ったのかを問いかけてみた。

《エウリュディケーの眼》では、具体的な物語は語られることはない。切り取られた目というモチーフの反復や光の痕跡やモノクロの階層の豊穡さが、この寓話に幾重もの変奏、変調を与えながら、シークエンスの断片を綴ってゆくが、その佇まいは思慮深く、同時に見えにくくもある。慎ましやかな美しさは、私たちを誘惑する。スワンの白い手、クラナッハのイヴの足、ベラスケスのマルガリータを模写する女性の後ろ姿、顔を隠して画布を持つ女性、ベンチに置かれたジャケット、ポートレートを持つ手など、これらは、神話が私たちに、今もなおもたらす「予感」という概念を原型としたプラトニックなオブジェなのだ。

しかし、この作品が観念的な予兆として神話に先立つものであるとしたら、オルフェウスとエウリュディケーの物語は可塑性を含むマテリアルでつくられた田口の彫塑そのものであるとも言えるだろう。神話にはオリジナルはなく、それゆえ、逆説的にも先立つ観念的な形しかないことを、写真というオブジェを通じて、田口は大胆にも示すのである。

※1 シャール・ボードレール「現代生活の画家」(1863)、『ボードレール批評2』阿部良雄訳、ちくま学芸文庫、1999、170頁

※2 63枚の黒いパネルに古代から20世紀にわたるさまざまな複製図版や絵画や彫刻の写真や図像が、971点で構成されているヴァールブルグの未完のプロジェクト。田口は、『ムネモシュネ』にみられるイメージのネットワークよりも、ヴァールブルグが選んだ複製図版や写真そのものの効力や、見立てに惹きつけられてきたという。田口は2021年にハンブルクのファンケンベルク・コレクションにて「Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne: The Original」の展示を見ている。

※3 《エウリュディケーの眼》は2019年から2022年にかけて制作された52枚の写真で構成されるが、本展では20点が展示された。五島記念文化財団の助成を受け、2019年にvoid+で展示され、書籍「Eurycleia」もHaus der Matsubaraより同年に刊行している。書籍においては、同じシリーズの作品はデジタルカメラで撮影されている。

※4 ファウンドフォトは39点、展示ケースの中に水平に配置され、「エウリュディケーの眼」シリーズ20点と本展のための新作と旧作14点が、白い壁や既存の壁を用いて垂直に展示された。

※5 田口は、収集した写真や絵画、ドローイングなどの修復、修繕作業を日常的に行っている。それらは浮き上がってきた銀を除去したり、破れた箇所を和紙で修繕したり、その織じ目をインクで繋いだり、カビや汚れを除去したり、フラットニングなどの作業である。

※6 今回展示されたファウンドフォトは、絵画の複写や風景の中に絵画が含まれるものが選ばれている。一番古いものは1870年代の鶏卵紙に印刷されたもの、コロジオン湿板によるものから、最新のものでも1970年代のカラー・ポラロイドであった。

※7 ジョルジュ・ディディ・ユベルマン「ニンファ・モデルナ 包まれて落ちたものについて」森元庸介訳、平凡社、2013、59頁。「モダンなもの」は、逆説的にも、「死んだもの—流行遅れのもの、時代遅れのもの、古代的なもの、過ぎ去ったもの、死体じみたもの、太古のもの、残存するもの—を流行させるのだ。つまりモダンな芸術とは、記憶の技法をモードに持ち込み、流行遅れそれ自体を流行のうちで作動させる、宿命的にアナクロニズムめいた実践知なのだと言える。」と語ったボードレールの引用が補足の説明となる。

※8 ビル・ブラウン『Other Things』シカゴ大学出版局、2015、79〜124頁。ビル・ブラウンは「もの(Things)」をめぐる思想史をハイデガーのObjectとThingの差異に依拠しつつ、独自の図式と例を用いながら、「別のもの(Other Things)」を定義することで、思弁的実在論などが拘い取ることのできなかつた「もの」の振る舞いや可能性を研究している。

※9 実際のプロセスは下記の通り。現像処理後の銀塩写真から露光済みのハロゲン化銀を取り除いて、真っ白な状態に戻し、そこからもう一度、発色カラーを含ませたカラー現像液を使って一連の現像処理を行う、田口オリジナルの技法である。田口は調色カラーチャートをつくり、さまざまな技法の銀塩写真の調色を研究している。

※10 カメラも暗室も使わず、光と定着処理だけでつくられる。印画紙の上に直接植物を配置してガラスで強くプレスし、押し潰された植物から滲み出てる液と印画紙との化学反応で像ができる。光量、露光時間、季節、水質、印画紙の種類やコンディションなどでも色が変わる。「エウリュディケーの眼」#3もルーメンプリントをモチーフに制作された。

※11 現像処理後の4×5フィルム上に、ゴム樹脂の水溶液と、水分に反発する薬品を垂らし、それらが分離する作用で像をつくり、それを通常の現像プロセスでプリントした。フォトグラムの一種である。

Platonic Wall: A Piece of Drapery

Reiko Setsuda Curator

'...for any "modernity" to be worthy of one day taking its place as "antiquity", it is necessary for the mysterious beauty which human life accidentally puts into it to be distilled from it.'¹

Charles Baudelaire,
The Painter of Modern Life (1863)

Taguchi's practice involves the discovery of metaphysical presences in time and space through monochromatic works with multi-layered structures.

For example, in works created by superimposing multiple-exposure photographs of her own paintings and sculptures, drawing in oils on the printed photographs, and then re-photographing them, she explores the same territory and operates on the same level as a painter spending long hours in front of a canvas, despite the fact that the medium is photography.

Taguchi's work often includes references to past works of art and application of pre-existing images, such as anonymous found photos and magazine clippings. The act of seeking to interpret the symbolism of collected images from the past is informed by the *Mnemosyne Atlas*² of Aby Warburg (1866–1929). On another level, this also includes Taguchi's ambition to re-examine the value of art in relation to time through the reordering of images which is unique to photography.

These features of her craft can be seen as an attempt to take a critical look at art, which is increasingly discussed in the temporary form of 'here and now', and to reposition the works in a more permanent time frame.

The exhibition "A Quiet Sun" consisted of work from *The eyes of Eurydice* series³, new and old works chosen for this exhibition, and a selection of found photos (especially, those featuring paintings) which Taguchi has collected over the years⁴. Taguchi, in particular, spoke of her strong interest in found photos from the early stages of planning the exhibition, and their inclusion in the show inevitably returns us to the question of the actuality of photography.

As the artist describes: 'My interest, and my uncertainty, revolve around why the found photos I have collected are so fascinating. *The eyes of Eurydice* is more improvisational and multi-layered in structure than my previous works, blending together mythological imagery and premonitions of reality. The process of finding, conserving, and restoring found photos⁵ seems to have a different point of origin than the works I fully create from start to finish, yet these processes have the same space as their destination. For me, thinking about this exhibition means thinking about that space where my multiple interests intersect. I want to manifest that space here. The amount and quality of

light in this space should help me realise it.' The artist's yearning for light has shown itself in this space where gestures latent in the photographs have taken shape. Yet, the strong natural light shining through the glass blocks, though an attraction of the space, was also a fatal element for the works on photographic paper and found photos. Thus, the space Taguchi pursued had to be approached with great care, requiring delicate adjustments, but also with boldness, while it exposed the vulnerable photographic corpus to light.

Taguchi first depicted in the space a conceptual landscape in which white walls, cabinets with large glass doors, and clear shelves were placed inside a modern architecture, as if relishing the anachronisms contained in the words 'sculpture', 'painting' or 'photography'. For example, the white walls which defined the space had a theatrical quality, as if they had been recovered from the past on a one-to-one scale. These solid white objects were both conceptual sculptures and archaic architectural models, devices which brought new layers to the visual and viewing experience. This architectural intervention was as much about the 'depth of photograph' which Taguchi infuses during the development process, as it was a fleeting photogram—a screen that quietly reflected the image of the sun through the glass block.

Another layer in the space consisted of fabrics captured in the photographs. In *Ninfa Moderna*, Georges Didi-Huberman writes on the fallen drapery: Ninfa's drapery, relics of saints, modes, rags on the streets, pavements, shapeless objects... These 'accessories in movement' and the phenomenological gaze towards them have persisted through time and can be traced in Taguchi's motifs. In *The eyes of Eurydice*, the portraits drawn on the canvas, the jackets and cloths with superimposed drawings, the cracks in *Sun and Daughters* (2022), the 11 *alternate universes* (2019, pp.22–23) appearing in a parallel sequence, and in the *Lily* (2022, p.17) on a folded tissue paper, the soft, but deep shades of gelatine silver, with their light and shadows, emerge like a piece of drapery. The found photos⁶ placed horizontally in the vitrine are small pieces of cloth lying like fallen leaves on the pavement or ground. They are as fleeting as the 'mode' that passes away in a glimpse of a moment, bearing the gaze of an elusive and anonymous figure or a dying body (*vanitas*).

Huberman, citing Baudelaire and Benjamin, argues that "the word "mode" needs to be considered in conjunction with its antonym "démoté (outmoded)". Referring back to words like 'mort (death)' and 'modernité (modernity)', which initially existed in close proximity with 'mode', Huberman reminds us of the historicity contained in the original meaning of 'modernism'⁷, which resonates with the collective

memory Taguchi attempts to approach in "A Quiet Sun" through the fleeting phenomenon of 'photography'.

The ontological inquiry of Taguchi's work is also comparable to the photographic work of the Surrealists who created an inseparable relationship with objects to create a new subject. Bill Brown, known for his historical discourse on 'things' suggests that, in the genealogy of modernist object, Man Ray's (1890–1976) photographs of objects in particular have the capacity to rematerialise into 'Other Things' that are not mere reproductions. The most outstanding example is the *Object to Be Destroyed* (1932), a metronome with a photograph of an eye, which is at once an object and an image that keeps producing 'an ambiguous thingness latent in the object', that is 'Other Things'⁸.

This parallels with Taguchi's interpretation of the physicality of photograph which is explored not as a mere material or medium, but as a thing in itself—in other words, as the 'physicality of object'. Although its method is highly technical, it is a process conceived by the artist to approach photographs as objects. As in *Boat* (2013/2019) (a silver halide photographic colour print toned with coupling agents)⁹, *The landscape of burnt sienna and yellow sienna* (2018, p.20) (a lumen print; a type of photogram)¹⁰, or *Light passing through Glasses* (2015, p.40) (a 4 x 5 film photograph of images painted on canvases by the artist)¹¹, Taguchi directly intervenes and manipulates the materials linked with the photographic subject, and successfully generates, as if moulding clay, the 'Other Things' that extend beyond the images.

We have, thus far, traced how Taguchi has revived 'photography', an almost classical medium in the 21st century, and how she has re-internalised it into the present by juxtaposing silver gelatine prints (a product of modernism) and found photos.

The eyes of Eurydice has no tangible story. The recurring motif of the cropped eyes, traces of light, and rich monochrome layers give numerous variations and modulations to the allegory as fragments from the sequences are spelled out, but their humble appearances are at the same time hard to see. This unassuming beauty seduces us. The hand of the white swan, the foot of Cranach's Eve, the woman's back as she replicates Velázquez's Margarita, the woman covering her face with a canvas, the jacket on the bench, the hand holding a portrait—these are all platonic objects built on the notion of 'premonition' which mythology continues to evoke in us.

But if these works are conceptual premonitions which precede the myth, then the story of Orpheus and Eurydice is itself Taguchi's creation made with plastic materials. Through her photographic objects, Taguchi boldly shows that myths have no original forms, but only conceptual forms that paradoxically precede them.

¹ Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, ed. & trans. Jonathan Mayne, Phaidon Press (London, 1964), pp.13–14.

² Warburg's unfinished project involving 971 prints of reproduced illustrations, photographs, and iconographies of paintings and sculptures from antiquity to the 20th century, pinned on 63 large black panels. Taguchi says she was drawn more to the forces contained in each individual reproduction and photograph, and the way they were arranged, than to the symbolic constellation created by Warburg. Taguchi saw the exhibition "Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne : The Original" at the Falckenberg Collection in Hamburg in 2021.

³ *The eyes of Eurydice* consists of 52 photographs produced between 2019 and 2022, of which 20 prints were shown in this exhibition. Funded by the Gotoh Memorial Cultural Foundation, the series was exhibited at void+ in 2019 and in the same year, *Eurydice* was published by Haus der Matsuura. The photographs for the publication were taken with a digital camera.

⁴ Thirty-nine found photos were placed flat (horizontally) in vitrines, while 20 prints from the *The eyes of Eurydice* series and 14 new and old works selected for this exhibition were hung (vertically) on the wall, using both the white and existing walls.

⁵ Taguchi restores and repairs collected photographs, paintings, and drawings on a daily basis. These include removing raised silver, mending torn areas with Japanese paper, filling the seams with ink, removing mould and dirt, and flattening the prints.

⁶ All the found photos selected for this exhibition included reproductions of paintings or paintings in the scenery. The oldest photographs date back to the 1870s, printed on albumen papers or made using collodion process, while the most recent print is a colour Polaroid from the 1970s.

⁷ Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna: Essay on the fallen drapery*, trans. Yosuke Morimoto, HEIBONSHA (Tokyo, 2013), p.59. The following quote from Baudelaire should serve as a complementary account: 'Modernity', paradoxically, 'makes fashionable what is dead—what is out of fashion, out of date, archaic, passing, corpse-like, ancient, and what remains. In other words, modern art is a fatally anachronistic practical knowledge that brings the techniques of memory into mode and makes the unfashionable itself operate within the fashionable.'

⁸ Bill Brown, *Other Things*, The University of Chicago Press (Chicago and London, 2015), pp.79–124. While Brown relies on Heidegger's distinction between 'Object' and 'Thing' in discussing the historical discourse on 'Things', he also uses his own scheme and examples to define 'Other Things' to study the behaviour and possibilities of 'Things' which speculative realism and other theories have failed to draw out.

⁹ The actual process is as follows. Taguchi first removes the exposed silver halide from the silver halide print to return it to its pure white state. She then re-develops the print using a colour developing solution containing a chromogenic coupler. Taguchi invented this technique, and creates her own colour-tone chart. She has been experimenting with various techniques in creating different colour tones with silver halide prints.

¹⁰ Made using only light and a fixer; a camera-less photography without the need of a darkroom. A fresh plant is placed directly on the photographic paper and pressed firmly with a sheet of glass. An image is produced by the chemical reaction between the liquid exuding from the crushed plant and the photographic paper. Colours also change depending on the intensity of light, exposure time, season, water quality, and the type and condition of the photographic paper. *The eyes of Eurydice #3* uses lumen prints as its motif.

¹¹ A rubber-resin solution and a water repellent are dripped onto a 4 x 5 post-developed film. An image is created when the two solutions repel. This image is then printed using the regular development process. This is also a type of photogram.





作家略歴 | Biography

1979年東京都生まれ。2013年よりオーストリア、ウィーンを拠点に制作を続ける。東京藝術大学美術学部絵画科油画専攻を卒業後、同大学院美術研究科博士号取得。近年の主な個展に、「Due」(ERMES ERMES、ローマ、2021年)、「エウリュディケーの眼」(void+、東京、2019年)、「wienfluss」(カサヤの森現代美術館、神奈川、2017年)。主なグループ展に「I had a Dog and a Cat」(Georg Kargl、ウィーン、2022年)、「TOPコレクション 光のメディア」(東京都写真美術館、東京、2022年)、「The Terrorizers」(ERMES ERMES、ローマ、2021年)、「Why do birds suddenly appear?」(Galerie Martin Janda、ウィーン、2020年)、「Autumn Sale of Dreams and Love (Haus der Matsubaraとの2人展)」(Significant Other、ウィーン、2019年)。2010年、五島記念文化賞美術新人賞受賞。

Born in Tokyo in 1979, and Kazuna Taguchi has lived and worked in Vienna, Austria since 2013. After graduating from Tokyo University of the Arts (Oil Painting Course, Department of Painting, Faculty of Fine Arts), she earned a Ph.D. from the same university. In 2010 she received the Most Promising Young Talent Prize in the Fine Arts Division of the Gotoh Cultural Award.

Selected Solo Exhibitions

- 2021 "Due," ERMES ERMES, Rome
- 2019 "the eyes of eurydice," void+, Tokyo
- 2017 "wienfluss," Museum Haus Kasuya, Kanagawa

Selected Group Exhibitions

- 2023 "Cupid's Bow," curated by Milano Chow, Bel Ami, Los Angeles
- 2022 "I had a Dog and a Cat," curated by Hana Ostan Ožbolt, Georg Kargl Fine Arts, Vienna
"Light as Medium: The TOP Collection," Tokyo Photographic Art Museum, Tokyo
- 2021 "The Terrorizers," ERMES ERMES, Rome
"Mythropolis," curated by Monika Čejkov, A.M.180 Gallery, Prague
- 2020 "Why do birds suddenly appear?," curated by Melanie Ebenhoch and Martin Janda, Galerie Martin Janda, Vienna
"The Unremarkableness of Disobedient Desire," curated by Laura Amann, Lucie Drdova Gallery, Prague
- 2019 "Autumn Sale of Dreams and Love (with Haus der Matsubara)," Significant Other, Vienna
"Is there something I should know," Vinifero, Vienna
"And, Then," Museum Haus Kasuya, Kanagawa



