







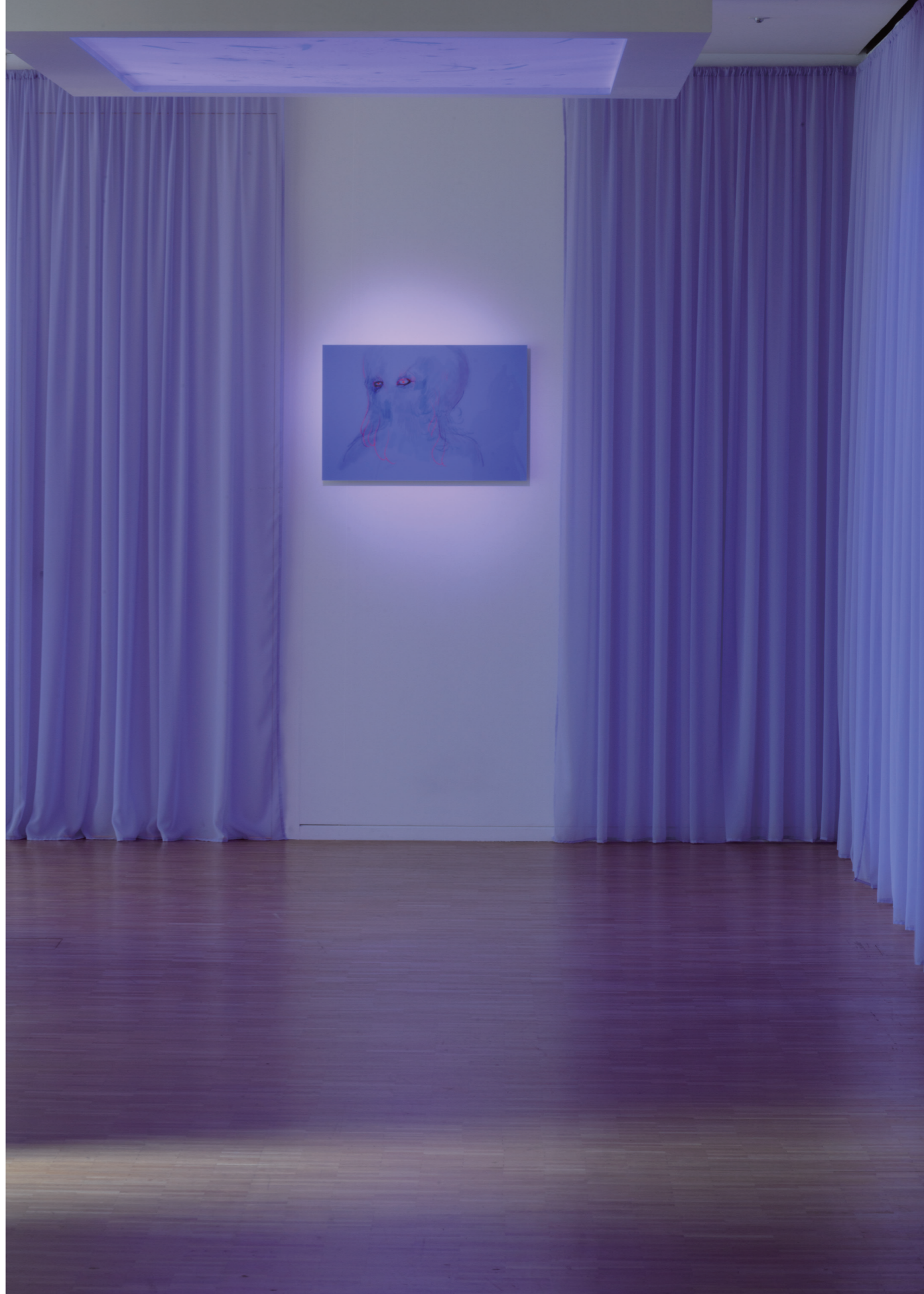


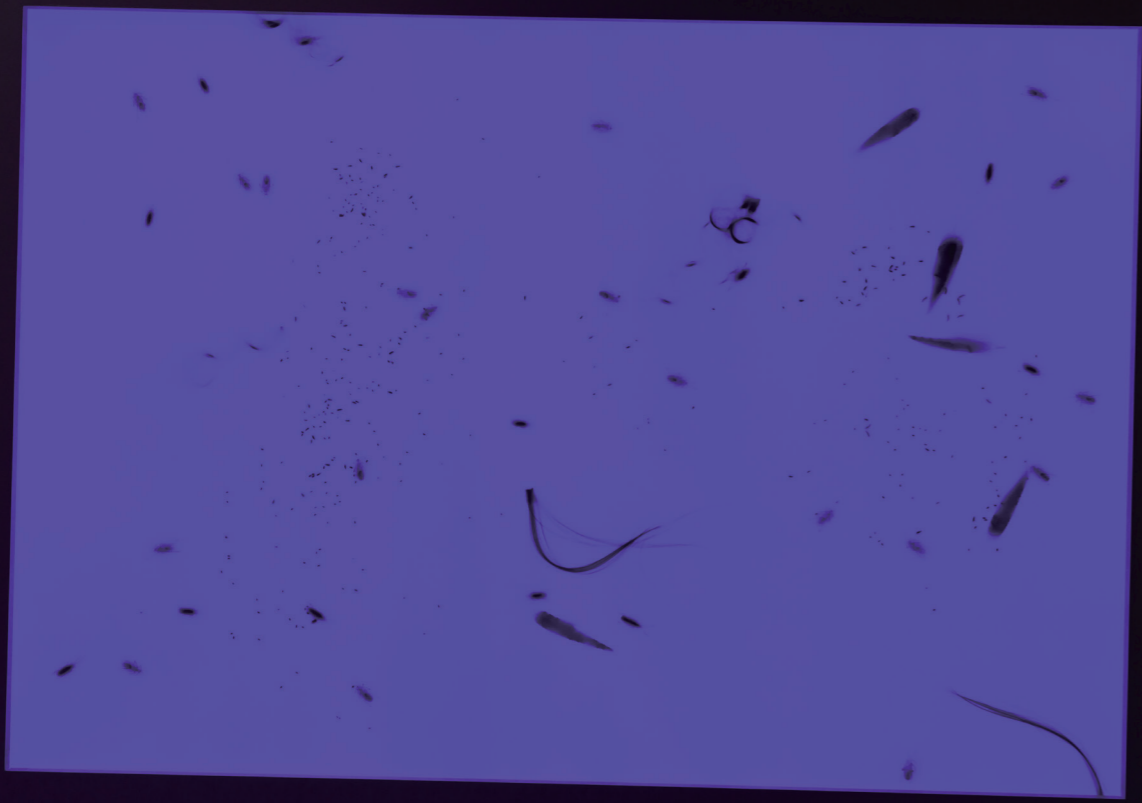


Small white informational card with illegible text.

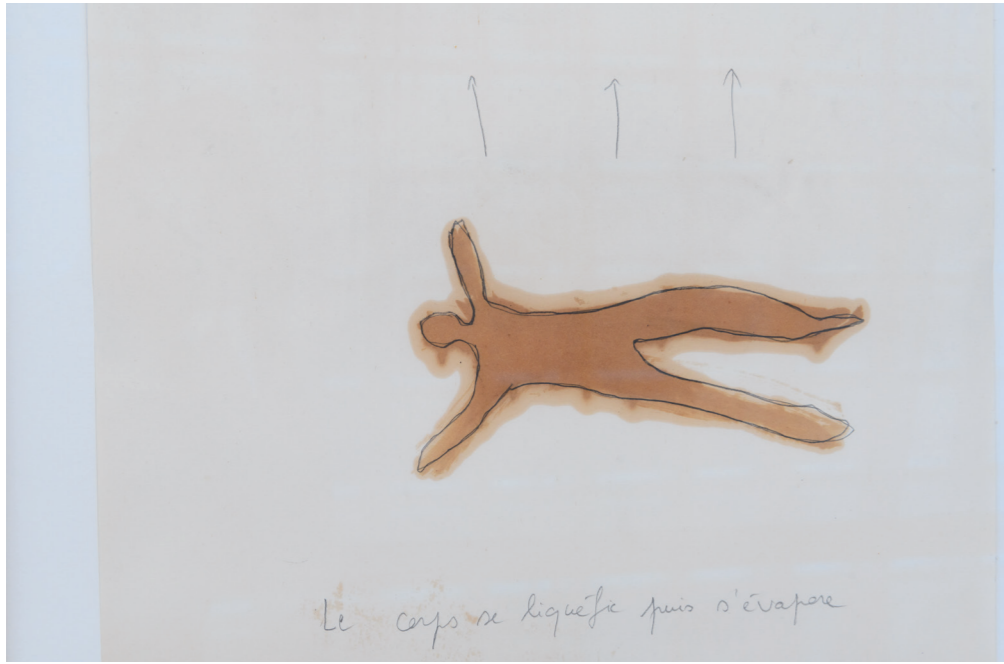












Le corps se liquéfie puis s'évapore





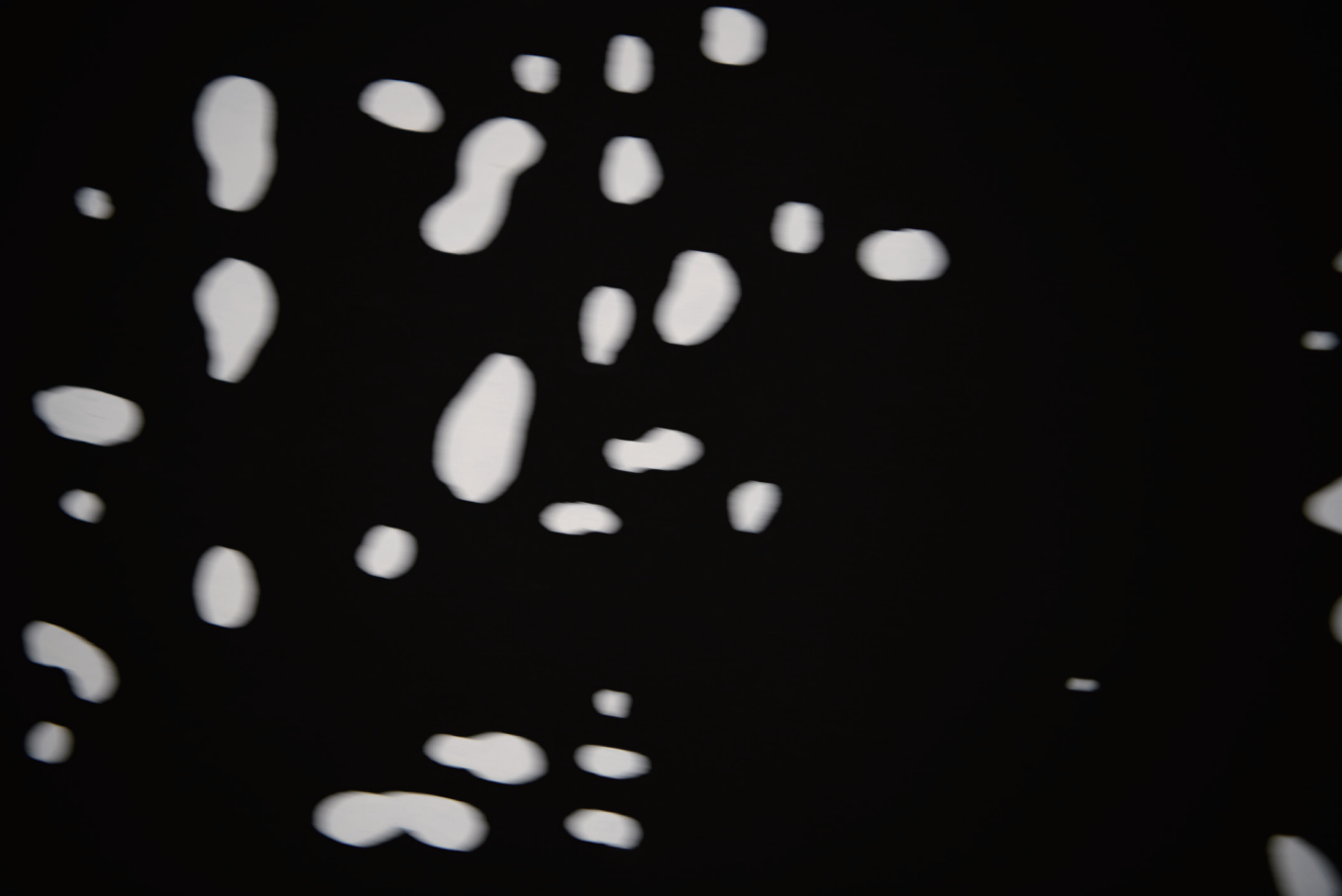






















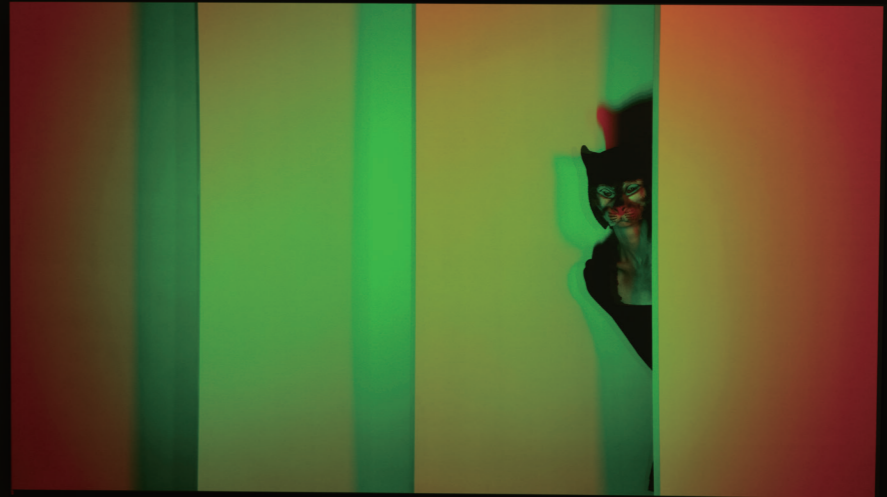




私は話すことを習わなかった	I didn't learn to speak
私は話すことを習わなかった	I didn't learn to speak
英語で	English
やりとりすることを学ばなかった	I didn't learn to talk
私は話し方を習わなかった	I didn't learn to speak
自分のことを	about myself
英語で	in English
話すことを習わなかった	I didn't learn to speak
フランス語、アラビア語、イタリア語...	French, Arabic, Italian...
私はやりとりすることを習わなかった	I didn't learn to talk
どのように自分のことを英語で	how do you speak about yourself
話すのか	in English
自分のことを他の言語で	can you describe yourself
表すことが	in another language...
私はどの言葉を選ぶだろうか	which one would you like to choose?
フランス語、アラビア語、英語	French, Arabic or English
私はフランス語で	I didn't learn to speak
話すことを習わなかった	French
私はフランス語で	I didn't learn to talk
やりとりすることを	French
いつもここにあるように	Like it was always here
いつもここにあったように	Like it was always here
ここ、あそこに?	here, there?
あそこ?	there or here ?
ここ	here
海の波のように	like waves in the sea
海辺のように	like the sea side
海の波	waves in the sea
海岸	Sea side
あるいは大海	or the ocean
あるいは川	or the river...
あるいは大海	or the ocean
私は話さなかった	I didn't speak
私は話すことを習わなかった	I didn't learn to speak
英語もフランス語もスペイン語もアラビア語も	English or French or Spanish or Arabic











体を成す からだをなす
—FRAC Grand Large 収蔵作品セレクション展

2025年7月19日(土) - 10月12日(日)

主催 エルメス財団、FRAC Grand Large —Hauts-de-France

後援 在日フランス大使館 / アンスティチュ・フランセ

協力 THE PILL®

Faire Corps / Selection from the collection of the FRAC Grand Large

July 19 (Sat) - October 12 (Sun), 2025

Organized by Fondation d'entreprise Hermès, FRAC Grand Large —Hauts-de-France

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

Cooperate by THE PILL®

エルメス財団は、ダンケルク（フランス）にあるフランスの現代美術地域コレクションFRAC Grand Large（フラック・グラン・ラルジュ）が所蔵する作品とともに、グループ展「体を成す（からだをなす）」を開催いたします。銀座メゾンエルメスル・フォーラムでは、現代社会とアートの課題への取り組みとして、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試みを続けており、本企画は、そのひとつのかたちとして生まれました。

FRAC Grand Largeは、前身であるFRAC Nord – Pas de Calais（フラック・ノール＝パ・ド・カレ）がリールに設立された1982年から、1996年のダンケルクへの移転を経た現在までに、750人のアーティストやデザイナーによる2,000点を超える公共コレクションを形成してきました。これらの作品は、1960年代以降のフランスおよび国際的な現代美術とデザインのさまざまな潮流を紹介するもので、FRAC Grand Largeは、美術館やアートセンターと連携し、国境を越えたアートネットワークを構築してきたほか、これらを地域内の共有資産として学校や病院とともに展覧会を行うなど、地域のハブとなる活動も推進しています。

同コレクションは、現代美術に特有なメディア横断型の作品（絵画、彫刻、映像、インスタレーション、パフォーマンス）のほか、デザイン分野の作品を特徴としますが、これらには、アートや社会の中に潜むヒエラルキーやジェンダーといった今日的な問題が映し出されています。さらに、表現メディウムの変容や境界に加え、ベルギー、そして海を挟んだ英国とも近いダンケルクが歴史的に向き合ってきた境界も、現代の国際社会が直面する覇権争いなどの地政学的緊張やその流動性を示唆するものです。

「体を成す」は、フランス語の「Faire Corps（一体となる、調和する）」に基づいた展覧会で、FRAC Grand Largeのディレクター、ケレン・デトンとともに、〈社会的身体〉をテーマとした、ヨーロッパ（フランス、イギリス、ベルギー、イタリア、ギリシャ、ルーマニア）、アメリカ、日本出身の13人のアーティストによる、1973年から2025年までの作品を紹介します。

「アートとは、人生をアートよりも興味深いものにするものだ」とは、フルクサスのアーティスト、ロベール・フィリウの言葉ですが、ここには、生活とアートの両義的な関係が示されているようです。本展では、アートによってもたらされる日常や秩序の可変性に着眼しつつ、個人あるいは集団的に機能する社会的な身体を浮き彫りにする作品を考察してゆきます。

身体と密接に結びついた芸術形式であるパフォーマンスとして、ヘレン・チャドウィックのジェンダーを問う《In the Kitchen》や、アンドレ・カデレの《丸い木の棒》など1970年代を代表する写真から始まり、アナ・トーフのビデオ《サイドショー》や、ネフェリ・パバディムーリのコスチュームとビデオ作品《森になる》などを紹介します。また、脆弱な身体を象徴的に扱うジェシー・ダーリングやポール・マヘケ、外国語と母語の狭間を問うタレク・ラクリッシ、そして技術と知の共有を媒介にした創作実践から作品を制作するアーティスト・コレクティブのアバケ/オバケ、大阪在住の笹原晃平の作品も展示し、多様な視点や行為が交差する場を形成します。また、ダンケルクで短い生涯を終えたアーティスト、クリスティーヌ・デュクニットのドロイーイングは、描くことで痕跡が消滅するような実験的な態度で存在の境界を問いかけています。

The Fondation d'entreprise Hermès is pleased to present the group exhibition *Faire Corps*, featuring selected works from the collection of FRAC Grand Large, a regional contemporary art collection based in Dunkirk, France. At Hermès Maison Ginza Le Forum, recent initiatives have focused on building an ecosystem of collaboration with other institutions as part of efforts to engage with issues in art and contemporary society, and this exhibition emerged in line with these efforts.

Founded in Lille in 1982 as FRAC Nord-Pas de Calais and relocated to Dunkirk in 1996, FRAC Grand Large —Hauts-de-France has built a public collection of over 2,000 works by 750 artists and designers. The collection contains contemporary art and design reflecting a wide range of French and international creative movements since the 1960s. In addition to working with museums and art centres, FRAC Grand Large acts as a regional hub, organising exhibitions in schools, hospitals, and other community spaces, while also contributing to the development of international art networks.

In line with contemporary art practice, the collection encompasses works spanning multiple media (painting, sculpture, video, installation, performance), as well as design, and addresses ever-present if sometimes latent issues in both art and society today, such as hierarchies and gender. In addition to exploring the plasticity and boundaries of creative media, the works also acknowledge the historical borders surrounding Dunkirk, situated near Belgium and facing the UK across the English Channel. This geographic context evokes the shifting power dynamics, geopolitical tensions, and fluidity that define today's global landscape.

The title *Faire Corps* is a French expression meaning “to become one,” or “to harmonize.” Curated in collaboration with Keren Detton, Director of FRAC Grand Large, this exhibition centred on the theme of “the social body” features works by 13 artists from Europe (France, the UK, Belgium, Italy, Greece, Romania), the United States, and Japan, spanning the years 1973 to 2025.

“Art is what makes life more interesting than art.” So said Robert Filliou, an artist associated with Fluxus, conveying the ambiguous relationship between art and everyday life. This exhibition showcases works that illuminate the social body as it functions on both individual and collective levels, while reflecting on the fluidity of daily life and systems of order as shaped through art.

The exhibition begins with iconic photographs from the 1970s, including Helen Chadwick's *In the Kitchen*, which questions gender, and Andre Cadere's *Round wooden bar*, both examples of performance rooted in bodily expression. It also features Ana Torfs's video work *Sideshow* and Nefeli Papadimouli's costumes and video installation *We Are Forests*. Symbolic representations of bodily vulnerability appear in works by Jesse Darling and Paul Maheke, while Tarek Lakhrissi explores tensions between foreign and native languages. The exhibition also includes projects by the artist collective Åbäke, which creates works involving expertise and the sharing of manual know-how, and Osaka-based Kohei Sasahara, forming a space where diverse perspectives and actions intersect. Drawings by Christine Deknuydt, an artist who died young in Dunkirk, probe the boundaries of existence through an experimental approach in which traces seem to be erased by the act of drawing.

ともに「体を成す」場を作る

ケレン・デトン (FRAC Grand Large ディレクター)
説田礼子 (エルメス財団／ル・フォーラム キュレーター)

ケレン・デトン (以下K.D.)

親愛なるレイコ。

このディスカッションを始めるにあたり、社会的身体というテーマが、互いに数千キロも離れた場所でのように浮上したのかを考えてみました。エルメス財団が他の文化機関が所蔵する公共コレクション展を開催するのは今回が初めてとのことですが、日本での開催に至った経緯についてお聞かせいただければと思います。その前に、FRAC (現代美術地域コレクション) の特質、すなわち現代美術作品の移動を促進するという役割について改めて触れておきたいと思います。

私たちはチームとともに、従来の枠にとらわれず、訪問者に積極的に働きかけ、美術館から遠く離れた観客層を巻き込む方法を模索しています。私たちの活動範囲は地域を基盤としますが、アンスティチュ・フランセからの国際的なパートナーシップ構築の要請にも定期的に応じています。今年、大阪万博のフランス館は、産業転換に向けたダンケルクの取り組みを評価し、特集を組みました。FRACが環境に優しい社会への移行を推進する政策決定者たちとともにこれほど遠くまで足を運んだことは、一見矛盾しているように見えるかもしれませんが、しかし、芸術は、特に私たちが生きる危機の時代において、重要な社会的役割を担っていることを忘れてはなりません。芸術は、別の物語を生み出し、想像力を育み、人々を結びつけることができます。ル・フォーラムで展示している笹原晃平の作品は、無数の傘でできたシェルターを表しており、保護の繭を作りながら複数の人が一体となることを象徴しています。そしてこれが最終的に、東京のル・

フォーラムでの展覧会「体を成す からだをなす」のテーマとなりました。財団とキュレーターの観点から、この展示をどのように構想したか教えてください。

説田礼子 (以下R.S.)

ケレン、ありがとうございます。

まず、エルメス財団は2008年にパリで設立されましたが、ル・フォーラムは、ブリュッセルのラ・ヴェリエールやソウルのアトリエ・エルメスと同様、財団設立前に、当時の会長であり、エルメス家5代目のジャン＝ルイ・デュマ氏によって立ち上げられた取り組みです。彼はいつもこう言っていました。「芸術はメゾンにとって空気のようなもので、常にメゾンに満ちていなければならない」と。設立当初から、現役のアーティストたちとの対話は極めて重要な取り組みと見なされていました。その活動がエルメス財団に移管された後も、このギャラリーはコレクションを持たない、創造に開かれたアートセンターであり続けています。この実験室のような精神は、マイクロ・クライメート「微気候」を生み出す有機的な空間、絶えず新たな挑戦が行われる場として体現されています。

20年以上の活動を経て、ル・フォーラムが築き上げたネットワーク、展覧会運営で蓄積したノウハウ、そしてレンゾ・ピアノが設計した建築物は、今やそれ自体がユニークな遺産となっていることに気づきました。この生きた組織、細胞を将来どのように活用すべきか、という問いに対し、他の現代美術機関との協働を通じて、芸術と社会を対峙させるという私たちの取

り組みを一層強化できるのではないかと考えました。この一環として、まず、フランス独自の文化政策のひとつであるFRACのイニシアティブを紹介することで、ここ数年の芸術の風景を振り返ることができるのではないかと、思ったのです。コレクションは、現在や瞬間 (いま、ここ) だけでなく、持続や反復する時間を扱い、作品をさまざまな文脈に置いて見る可能性を提供します。また、情報が高速度で循環する現代社会において、芸術に費やす時間を消費と見なす考え方への抵抗でもあります。また、東京とダンケルクという一見対照的な場所を起点として、地政学的緊張とその流動性について考察したいと考えました。

議論を進める中で「社会的身体」というキーワードが登場したとき、私は、グローバルとローカル、公共と私、あるいは二極化といった極端な対立から距離を取り、すべての人に共通する親密かつ政治的な空間、つまり「身体」から物語を創り出すことができると確信しました。さて、日本で作品を展示して、どのような感じましたか？ この共同キュレーション作業を通じて、どんな発見がありましたか？

K.D.:

日本を訪れるのは初めてでしたが、FRACのコレクションはこの国とさまざまな形で響き合っています。例えば、アメリカ人アーティスト、ジェシカ・ダイヤモンドの大型壁画は、日本の草間彌生の作品に影響を受けています。草間の全面に広がるモチーフは、ダイヤモンドが実践してきた絵画の枠組みを超えたものです。今回ご紹介する作品では、壁に描かれた黒い長方形の上に白い水玉模様が浮かび上がり、まるで星座のように見えます。その水玉模様は、MEという2文字をほのめかしています。草間彌生のシグネチャーモチーフは、ダイヤモンドにとって「オマージュ」であると同時に「手放し」でもあります。アーティストは作品の制作を展示者に委ねているため (仕様書を元に展示者が制作する)、この記号 (水玉) は手から手へと渡ってゆきます。この絵画的かつコンセプトチュアルな作品は、鑑賞のために適切な距離を見つけなくてはならない観客へも向けられています。

共同キュレーションの喜びは、自分の習慣を手放し、

相手の提案へと身を任せることにもあるでしょう。ここでは、多くの「初めて」がありました。最近購入されたばかりの、まだ展示されたことのない作品、アナ・トーフ、ポール・マヘケ、ジェシー・ダーリングなどです。また、アバケ/オバケによる10年ほど前に輪島で制作された漆の屏風のような、予想外の挑戦もありました。この屏風は、左右の面をそれぞれ異なる技巧を持つ職人、古込和孝氏 (沈金) と大端楽寛氏 (蒔絵) に委託し、普段使わない方の手を描いたものです。漆の屏風は片方の絵がもう片方に映り込むため、作品は握手、つまり出会いのジェスチャーの形を形成するのです。この作品が日本に里帰りすることを受け、また能登半島の地震で甚大な被害を受けた地域を支援するため、アバケ/オバケはこのプロジェクトをアップデートしたいと考えました。そして同じ職人に、今回は利き手ではない方の手を使って、屏風の裏側に新しい作品を描いてもらうよう依頼したのです。この作品を通して、「社会的身体」という概念が再び浮かび上がります。それは、仕事上の共同体、集団の力、そして結束の力を間接的に明らかにしているのです。「手放す (déprise)」という概念も、また「抵抗する」ものに向かっていくという概念と同様に、再び登場します。

多くの場合、アーティストは限界を押し広げようとします。この作品の場合のように、公共のコレクションにおける作品の保存に関する限界も例外ではありません。しかし、FRACは他のコレクションとは異なる柔軟な組織であり、アーティストのプロジェクトを可能な限り支援することに注力しています。職人的な制作様式を支援するエルメス財団は、この冒険に全面的に賛同し、屏風に新たな絵柄が加わることになったのです。

本展の他の作品も、社会が自らを投影し、集い、一体となるための物理的かつ象徴的な空間としてのコレクションという問題を浮き彫りにしています。作品は、植民地化という歴史的課題と、このコレクションが社会的表現をどのように拡大できるかを考察する購入委員会によって選ばれています。ジェシー・ダーリングの《エピステモロジー／認識論 (壊れたキャビネット)》(2018) は、博物館の展示デザイン、つまり、あるオブジェクトの鑑賞を取り囲み、その解釈を導くものに

ついて、私たちに問いかけます。ダーリングは、変形した脚が松葉杖で支えられ、不安定なバランスを保っているショーケースをデザインし、その一角に、色とりどりの鳥の形をした装飾を投げ込んでいます。このキャビネットは、その中に収められた知識のように崩壊しています。それは、支配的な物語から逃れ、他の目に見えない、異質で脆弱な身体たちを投影する身体のように思えます。この作品は、タレク・ラクリッシのビデオ作品《ハード・トゥ・ラブ》(2017)とも共鳴しています。この作品は、フランス語、英語、アラビア語の3つの言語の狭間を問います。恋人、他人を愛すること、愛されること、そして自分自身を愛することの難しさを連綿と語る、抑圧の言語を使い尽くすかのような連祷は、同時に自由の歌にもなっています。

また、私にとって驚きだったのは、あなたが、ダンケルク出身のアーティスト、クリスティーヌ・デュクニットの作品を紹介することを選んだことです。彼女は若くして亡くなり、その作品は国際的にはほとんど知られていません。その作品は会場のさまざまな場所に展示されており、本展に独特の詩情を与えています。この作品を紹介しようと思ったきっかけは何ですか？ また、この作品を私たちのテーマとどのように結びつけたのですか？

R.S.:

今回展示の中で、「ダンケルク」という土地の文脈をどのようにこの東京の空間へ持ち込むことができるのか、は重要なポイントでした。FRACの収集する現代美術の作品には、世界規模の共通言語として、政治や経済がもたらす覇権の問題や多様性へのまなざしといった今日の議論が強く反映されていますが、このいわゆる「グローバル」な視点だけでは、ダンケルクという土地固有の風景を立ち上げることはできないと思いました。そこで、同地で生まれ、活動したアーティストをリサーチしている中、クリスティーヌ・デュクニットの作品に出会いました。彼女については、まったく知りませんでしたが、FRACがまとまった数のコレクションを所有しており、実験的な手法を用いた(シアン化物、アセトン、塩酸など)数々のドローイングや、シリーズで取り上げられているテーマ(動物や境界、モ

ノの状態の変化)に、胸騒ぎのような抗いがたい魅力を感じました。それらの作品は、私たちの中にある恐れや戯れ、脆弱さといった本能的な感覚や記憶を揺り動かし、ひりひりと焼けつくような痛みとともに、アーティストの内面へと鑑賞者の身体を引きずりこむことができる強度を持っていると確信しました。

ダンケルクを表象する方法について、街の歴史やラカトン&ヴァッサルによるFRACの建築を取り上げるアプローチもできたかもしれません。しかし、情報やすでに大文字となった歴史ではなく、またインスティテューションや公共といった視点から離れ、個の体、ダンケルクで短い生を営んだデュクニットの私的な身体に乗り移ることはどうだろうかと思ったのです。彼女に導かれて、海辺を歩いたり、アトリエの中にこもったり、疑似的なフラヌリー(遊歩)を行うことで、鑑賞者はテーマである「Faire Corps 体を成す」という体験をし、作品鑑賞によって他者となり、あるいは、他の作品ともつながることができるのではないかという試みでした。

デュクニットと他のアーティストの作品との対話としては、9階の中2階の例を挙げてみましょう。ポール・マヘケの作品《ラベンダー・レイ》(2025)のラベンダー色のオーガンジーのカーテンに包まれた空間の中で、デュクニットの〈Appâter-Gober(撒き餌)〉のシリーズを展示することは、作品の感じ方(知覚)を意図的に変容させるものです。また、アナ・トーフの《サイドショー》(2019)に現れる、芸者、道化師、ミイラ、鳥人間、キャットウーマンらのメタモルフォーズは、デュクニットの〈Bestiaire(動物)〉のシリーズの変身する動物にも呼応します。タレク・ラクリッシの映像《ハード・トゥ・ラブ》から流れる声は、夭折した彼女の出現と消滅の狭間に響きます。

鑑賞者からは、彼女の一つひとつの作品への共感が寄せられます。1990年代に制作されたデュクニット作品から放たれる「可傷性」は、ポール・マヘケ、タレク・ラクリッシ、ジェシー・ダーリングらの21世紀の作品において、周縁化された身体や物語、詩や言語、ケア、アイデンティティ・ポリティクスなどへの問いとして、より明確な輪郭や社会的メッセージを持つに至ったとも言えます。

もう一つ、日本というカルトグラフィーも同様に意識しました。先ほど指摘されたように、日本人のアーティストと関わりのある作品を、ディアスポラの一形態として選んでいます。ジェシカ・ダイヤモンドの草間彌生、アナ・トーフの映像に現れるダンサー、南佳代子。アバケ/オバケによる輪島の職人とのコラボレーションと、笹原晃平の傘の作品は、いずれも日本で初めて発表される作品です。この2つの作品が展示され、アーティストとともに作品を更新できたことは、まさにFRACの理解ならではの判断で、ル・フォーラムらしいやり方で、生きているコレクションの構築に参加させてもらう貴重な機会になりました。職人である古込和孝と大端崇寛は、それぞれ《握手》(2014-2025)の裏面に新たに手を描きました。優雅な手に、螺鈿で描かれたフレンチネイル(大端)や手話による表現(古込)と、アバケ/オバケとの信頼関係を示すようなユーモアや遊び心、そしてメッセージのこもったものになったと感じています。

また、1970年の大阪万博のメタボリズムに発想を得た笹原晃平の《サニー》(2016)が、2025年の万博の年に展示されることも興味深い偶然となりました。カラフルで、さまざまなデザインで目に楽しい傘は、落とし物をリサイクル利用したものです。傘は消耗品でもあるため、展示の度に補充されることが仕様書には記載してあります。今回の展示のために、都内の落とし物の傘を調達しましたが、黒や透明の無個性なものしか見つかりませんでした。そういえば、いつから傘の役割とは簡易的な実用のみで、デザインや遊びの要素はなくなってしまったのだろうか、と社会の変化に気づかされました。

さて、アーティストの身体という視点から考えると、本展の導入となる歴史的な作品、アンドレ・カデレ、ヘレン・チャドウィックといった初期のアーティストのパフォーマンスの記録が挙げられると思います。FRACの多岐にわたるコレクションの中で、このような「パフォーマンス」作品はどのような意味や役割を持っているのでしょうか？ 今回見られるように、歴史的な作品だけではなく、ネフェリ・パパディムーリのコスチューム(彫刻作品)とビデオなどの新世代の動向までを収集しておられますね。

K.D.:

1982年に創設されたFRAC Grand Largeのコレクションは、現代美術の動向を把握し、その系譜を明らかにする国際的な芸術資源となっています。コレクションは、1960年代から70年代にかけての象徴的な作品群を基盤としており、この時代は、ミニマリズム、コンセプチュアル・アート、アルテ・ボーヴェラ、フルクサスなどの急進的な潮流によって、芸術そのものの定義が問われた転換期でした。しかし、パフォーマンス作品は、コレクションにとって常に課題となっていました。アンドレ・カデレの《丸い木の棒》(制作年不明)は2000年に購入されました。この作品は、アーティストにとって自由の象徴であると同時に、「終わりのない絵画」でもあります。彼はこの棒を、特に展覧会オープニングなどへの移動の際に持ち歩き、時には美術館やギャラリーに置いて、機関の役割やアート市場の仕組みについて疑問を投げかけていました。しかし、この行為のパフォーマンス的側面をどのように表現すべきでしょうか？ 5年前、私たちは1973年のパフォーマンスを記録した6枚の写真を入手し、この収蔵品を補完することができました。これらの画像は、都市空間や人的・経済の流れにアートが突入する様子を捉える上で、非常に重要だと考えました。それらは、群衆の中に現れては消える身体、ここでは1967年に共産主義のルーマニアから逃れてパリに定住した一人の難民によって体现された政治的な身体という、「瞬間」と「歴史」の両方を浮き彫りにしています。

FRAC Grand Largeのコレクションは新進アーティストの支援に重点を置いていますが、ここ10年ほどは、女性アーティストの表現にも特に力を入れています。15年ほど前までは、女性アーティストは購入方針において依然として過小評価されていました。

こうした動きの中で、私たちは英国人アーティスト、ヘレン・チャドウィックによるパフォーマンス作品《イン・ザ・キッチン》(1977)に関連する一連の写真を取得することができました。この写真には、アーティストが家電製品を模したさまざまなPVC製の衣装を身につけている様子が写されています。イデオロギー的規範に対して深い関心を持ち、批判的なチャドウィックは、ユーモアを交えながら自身の身体を用いて、消費社会がもたらす疎外的な価値観を告発してい

ます。アンドレ・カデレの取り組みを彷彿とさせるこの作品は、英国のフェミニスト・アートの重要な瞬間、すなわち私的な領域が芸術的空間であると同時に政治的主張の場となった瞬間を象徴しています。

一方、ネフェリ・パパディムーリの作品は、より最近の状況に根ざしています。2020年、新型コロナウイルスのパンデミックの最中に制作された《森になる》(2020-2021)は、生布で作られた10着ほどの衣装で構成されています。衣装の下部は複数のポケットで構成され、ひもでつながれています。これらの衣装は、空間に吊るすことも、ダンサーが着用することも可能です。着用すると、幽霊のような姿のキャラクターとなり、ゆっくりとした行列で移動します。身体は離れては近づき、それらを結びつけながらも決して固定することのない、振動する網を描き出します。これらの形は、植物と鉱物、動物と人間、内省と開放といった、さまざまな状態の間で揺れ動いているように見えます。本展で上映されている2つのビデオ投影は、身体同士の接触が禁止されていた時期にフォンテーヌブローの森で撮影されました。奇妙な音色の音楽に乗せて、このビデオは感覚的な没入感を促し、時間の感覚を失わせます。

「体を成す」展で初めて一堂に会したこれらのアーティストたちは、社会的な激変に対応する方法は複数あり、あらゆる時代において、私たちの身体は、物理的な抵抗の場として、破壊的な想像力や環境とのさまざまな関係を育むこともできることを示しています。

R.S.:

現代につながる歴史的作品を見せられることも本展では、非常に大きな意味を持ちました。カデレのパフォーマンスから浮かび上がるパリという都市が1970年代に置かれていた社会的状況とは、パリを拠点とする企業財団である私たちに、直接関与する歴史であることは言わずもがなですが、世界的にも学生運動の余波やアートの動向が密接に結びついていた時期でもあります。当然日本も例外ではありませんでした。

また、チャドウィックのフェミニスト的視点は、西洋と日本の関係、とりわけヨーロッパでのジャポニズムの流行が、室内という空間や女性や装飾に密接に関

係していたことも思い起こさせます。しかし、ここではチャドウィックの行為が私的で親密なスケールであるからこそ、プライベートな空間がいかに政治的な場所となり得るかというメッセージを、ル・フォーラムというプライベートな空間の持つ批判性としてより強力に示せたと感じています。

一方、ネフェリ・パパディムーリのパフォーマンスは、野外のソニーパークで行われました。パフォーマンスが行われた場所は、参院選直前で候補者が大きな声を張り上げている数寄屋橋交差点に面しており、記録的な暑さと相まって、カオティックな状況でした。さまざまな政治的な主張が反響し、重なり合う戦いの場とは対照的に6人のダンサーや俳優たちは、目に見えない何かと対峙するかのようになり《森になる》、静かな姿を見せてくれました。ゆっくりとした動きの抽象度の高いパフォーマンスをするにあたって、大きな役割を果たしたのが衣装でした。コスチュームが文字通り仮初の建築となり、ダンサーたちを守り、空間を占めるその姿に彫刻的で流動的なフォルムを与えました。

そして、この対談が含まれるカタログのためには、「体を成す」展がどのように受容されたか、というひとつの視点を提供する目的で、ジェンダーやアイデンティティ・ポリティクスの文脈で作品制作する写真家、長島有里枝氏に展覧会の撮影を依頼しました。FRACにはそれぞれの作品の公式写真がすでにあるため、イメージ飽和の時代にあって、展示をどのように記憶することができるのか、展示で目指した物理的な抵抗する身体をどのように記録できるか、という問いかけに、写真で応答いただきました。

最後に、危機の時代におけるユーモアについても、話しておきたいです。ブルーノ・ムナーリの《座り心地の悪い椅子に安らぎを求めて》(1944/2012)は、好みではないオブジェとどのように共存し、居心地の良さを見出してゆくか、という身近な話を取り上げています。ときめかないものは、捨ててしまうことで場所を空け、気分を落ち着けることが推奨される現代において、例えば、家の中にある古い椅子とうまくやっっているかと頑張る姿は、可笑しくもあり、また人情あふれるコメディの場面のようにでもあります。

K.D.:

FRACが収集するデザインは、何よりもまず社会、その変化や異常を示す指標となることを目指しています。それは多くの場合、ユーモアを通して表現されますが、物質性や製造・再利用のプロセスに関する研究もその一環です。こうした考えのもと、2020年にポーリーヌ・エスパロンがデザインしたオットマンを展示品に加えることにしました。この未加工のリネン製の家具は、地球の限界を意識した職人技を主張しています。また、素材と触感という基本に立ち返るデザイナー世代の存在も物語っています。

R.S.:

エスパロンの椅子に座り、お尻で植物のやわらかさを確かめたり、ダイヤモンドの壁画でめまいを起こしたり(実際の制作を担ったスタッフも、目がちかちかして大変でした)、ラクリッシの言語のもどかしさに舌をもつれさせ、トーフのカーテンの合間に現れる無限の輪舞に身を任せ催眠状態になったりと、どの作品も自分でも完全にはコントロールできない身体という場所に立ち返ることを促します。

これらの作品は、日本での滞在を満喫したでしょうか。そして、私たちとの経験をどんな形で記憶し、ダンケルクへと持って帰ってくれるのでしょうか。ケレン、一緒に展覧会という体を作ることができたのはとても豊かな時間でした。貴重なコレクションを託してください。本当にありがとうございました。

Faire corps, un terrain de rencontre

Keren Detton : Directrice du Frac Grand Large — Hauts-de-France
Reiko Setsuda : Commissaire du Forum, Fondation d'entreprise Hermès

Keren Detton (K.D.) :

Chère Reiko,
Je commence cette discussion en pensant à la manière dont ce sujet du corps social a émergé, à des milliers de kilomètres l'une de l'autre. C'est la première fois que la Fondation d'entreprise Hermès accueille une exposition de collection publique et j'aimerais que tu nous partages les raisons qui ont conduit à cette invitation au Japon. Mais je voudrais d'abord rappeler la spécificité d'un Fonds régional d'art contemporain (FRAC), qui est de faciliter la mobilité des œuvres d'art contemporain. Avec les équipes nous sortons des sentiers battus pour aller au-devant des visiteurs et imaginer des manières d'associer des publics éloignés des musées. Si notre rayon d'action est régional, nous répondons aussi régulièrement aux sollicitations de l'Institut Français pour la mise en place de partenariats internationaux. Cette année, le Pavillon Français de l'Exposition universelle d'Osaka mettait en avant Dunkerque pour son action en faveur de la transition industrielle. Il peut sembler paradoxal que le FRAC ait souhaité faire autant de kilomètres pour accompagner les décideurs politiques chargés de faire valoir la transition écologique. Or il faut rappeler que l'art joue un rôle social essentiel, surtout dans une période aussi critique de la nôtre : il produit des récits alternatifs, nourrit les imaginaires et rassemble. La pièce de Kohei Sasahara, que nous montrons au Forum, constitue un abri réalisé à partir d'une multitude de parapluies, elle symbolise l'idée de faire corps à plusieurs tout en créant un cocon protecteur. Et c'est finalement devenu le thème de notre exposition au Forum à Tokyo "Faire corps". Est-ce que tu peux me dire comment, du point de vue de la Fondation et de celui de commissaire, tu envisageais cette présentation ? Qu'est-ce qui t'a semblé attirant ?

Reiko Setsuda (R.S.) :

Merci Keren,
Tout d'abord, la Fondation d'entreprise Hermès a été créée en 2008 à Paris, mais la galerie Le Forum – tout comme La Verrière à Bruxelles et L'Atelier Hermès à Séoul – est une initiative lancée avant la création de la fondation, par Jean-Louis Dumas, président de l'entreprise à l'époque, et membre de la cinquième génération de la famille Hermès. Il disait toujours : « L'art est comme l'air dans la maison, elle doit toujours en être remplie », et dès le début, le dialogue avec les artistes vivants a été considéré comme un geste vital. Même après le transfert de ses activités à la Fondation Hermès, la galerie reste un centre d'art ouvert à la création, sans collection. Cet esprit de laboratoire devient un espace organique créant un *microclimat*, un lieu où l'on relève sans cesse de nouveaux défis.

Après plus de vingt ans d'activité, j'ai pris conscience que le réseau développé par le Forum, le savoir-faire accumulé dans la gestion d'expositions et le bâtiment conçu par Renzo Piano constituaient désormais un patrimoine unique à part entière. Pour répondre à la question de savoir comment exploiter cet organisme vivant à l'avenir, nous avons pensé que la collaboration avec d'autres institutions contemporaines permettrait de renforcer notre engagement à confronter l'art et la société.

Dans le cadre de cette collaboration, j'ai d'abord pensé que l'initiative du Fonds régional d'art contemporain (FRAC), qui relève de la politique culturelle française si unique, permettrait de revenir sur le paysage artistique de ces dernières années. La collection ne se limite pas à un instant, elle aborde la durée et la possibilité de voir des œuvres dans différents contextes. Elle constitue également une résistance à l'idée que le temps consacré à l'art dans la société contemporaine, où l'information

circule à grande vitesse, serait une forme de consommation. Je souhaitais également réfléchir aux tensions géopolitiques et à leur instabilité en prenant comme point de départ deux lieux apparemment contrastés : Tokyo et Dunkerque.

Au fil de la conversation, lorsque le mot-clé « corps social » a été évoqué, j'ai acquis la conviction qu'il était possible de créer un récit à partir d'un espace intime et politique commun à tous : le corps, loin des oppositions extrêmes telles que le global et le local ou la polarisation. Qu'as-tu ressenti en exposant vos œuvres au Japon ? Quelles découvertes as-tu faites à travers ce travail de collaboration curatoriale ?

K.D. :

C'était ma première visite au Japon, mais ce pays résonne de plusieurs manières dans la collection. Par exemple, Jessica Diamond, artiste américaine qui réalise des *wall drawings* de grand format, a été marquée par le travail de la japonaise Yayoi Kusama, dont les motifs *all over* excèdent le cadre du tableau auquel Diamond s'est tenue. Dans l'œuvre que nous présentons, des pois blancs se détachent sur un rectangle noir peint au mur et forment comme une constellation. Ils laissent deviner ces deux lettres : ME. Si la reprise du motif-signature de Kusama représente pour Diamond un « hommage », il s'agit aussi d'une « déprise ». Ce signe passe de main en main, puisque Jessica Diamond délègue aux monteurs de l'exposition la réalisation de son travail. Cette œuvre picturale et conceptuelle renvoie aussi vers le visiteur, obligé de se mouvoir pour trouver le recul qui lui convient. Je dirais que le plaisir pris à partager ce travail curatoriale, c'est aussi celui de se déprendre de ses habitudes et de s'ajuster aux propositions de l'autre. Ici, il y avait beaucoup de premières fois : des œuvres acquises récemment et qui n'avaient encore jamais été montrées : Ana Torfs, Paul Maheke, Jesse Darling. Mais aussi des défis inattendus comme celui proposé par Åbåke, dont le FRAC possède un paravent en laque, produit il y a une dizaine d'années à Wajima. Chaque moitié du paravent avait été confiée à un artisan – Kazutaka Furukomi et Rakkan Ohata –, chacun ayant représenté avec sa technique la main qu'il n'utilise pas habituellement. Une image se reflétant dans l'autre, la pièce prend la forme d'une poignée de main, d'un geste de rencontre. Profitant du retour de l'œuvre au Japon, et en soutien à cette communauté durement touchée par le séisme de la péninsule de

Noto, Åbåke a souhaité réactiver le projet. Il a proposé que les mêmes artisans interviennent sur le verso du paravent, mais en utilisant cette fois-ci leur main « maladroite » pour dessiner. À travers ce travail, la notion de « corps social » refait surface : elle révèle en creux une communauté de travail, la force du collectif et des alliances. L'idée de « déprise » revient aussi, tout comme celle d'aller vers ce qui « résiste ».

Souvent, les artistes cherchent à repousser des limites — y compris, comme ici, celles liées à la conservation des œuvres dans une collection publique. Mais un FRAC n'est pas une collection comme les autres : c'est une structure souple, attentive à accompagner au mieux les artistes dans leurs projets. La Fondation d'entreprise Hermès, qui soutient des modes de production artisanaux, a pleinement soutenu l'aventure et permis que ce paravent s'enrichisse de nouveaux dessins.

D'autres œuvres dans notre exposition mettent en avant la question de la collection, comme espace physique et symbolique dans lequel une société est invitée à se projeter, se rassembler, faire corps. Les œuvres sont sélectionnées par un comité d'acquisition qui réfléchit aux enjeux historiques de la colonisation et à la manière dont cette collection peut élargir les représentations sociales. *Epistemologies (collapsed cabinet)* (2018) de Jesse Darling nous interpelle sur la scénographie muséale, ce qui entoure et oriente la lecture d'un objet. L'artiste britannique conçoit une vitrine dont les pieds déformés, soutenus par une béquille, la maintiennent en équilibre précaire, rejetant les décorations en forme d'oiseaux multicolores dans l'un des angles. Ce cabinet est effondré comme le savoir qu'il renferme. Il me fait penser à un corps qui se soustrait au récit dominant, dans lequel projeter d'autres corps invisibles, différents et fragiles. Cette œuvre fait écho à la vidéo de Tarek Lakhri *Hard to love* (2017), qui navigue entre trois langues, le français, l'anglais et l'arabe. Un amoureux raconte la difficulté à aimer l'autre, à être aimé et à s'aimer soi-même dans une litanie qui semble vouloir épuiser le langage de l'oppression mais qui devient dans le même temps un chant de liberté.

Par ailleurs, une des surprises a été pour moi ton choix de présenter les dessins de Christine Deknuydt, une artiste originaire de Dunkerque disparue assez jeune et dont le travail n'a que peu circulé à l'international. Il est présent à différents

endroits de l'exposition et lui donne une poésie singulière. Qu'est-ce qui t'a donné l'envie de montrer ce travail ? Et comment le raccroches-tu à notre thème ?

R.S. :

Dans le cadre de cette exposition, il était essentiel de trouver comment intégrer le contexte géographique de Dunkerque à cet espace tokyoïte. Les œuvres d'art contemporain de la collection du FRAC reflètent fortement les débats actuels, notamment les questions d'hégémonie et de diversité liées à la politique et à l'économie, qui constituent un langage commun à l'échelle mondiale. Cependant, je pensais qu'il était impossible de mettre en valeur le paysage spécifique de Dunkerque en se limitant à cette perspective, dit *globale*. C'est alors que, en recherchant des artistes nés et actifs dans la région, j'ai découvert les œuvres de Christine Deknuydt. Je ne la connaissais pas du tout, mais j'ai été irrésistiblement attirée par ses nombreux dessins réalisés à l'aide de techniques expérimentales (cyanure, acétone, acide chlorydrique, etc.) et par les thèmes abordés dans ses séries (animaux, démarcation, transformation de l'état). En les regardant, j'ai été convaincue qu'ils avaient la force de faire vibrer nos instincts et nos souvenirs, liés à la peur, au jeu et à la fragilité, et qu'ils pouvaient entraîner le spectateur dans l'univers de l'artiste jusqu'à lui faire ressentir une sorte de brûlure physique. Pour représenter Dunkerque, j'aurais pu choisir d'aborder l'histoire de la ville ou l'architecture du FRAC conçue par Lacaton & Vassal. Mais plutôt que de me concentrer sur l'information ou l'histoire déjà écrite, et plutôt que de prendre le point de vue des institutions ou du public, j'ai pensé qu'il serait intéressant de se glisser dans la peau d'un individu, d'un corps privé : celui de Deknuydt, qui a vécu une vie éphémère à Dunkerque. Guidées par elle, en marchant sur le bord de mer, en nous enfermant dans son atelier ou en nous livrant à une flânerie simulée, nous avons tenté de faire l'expérience du thème « Faire corps », de devenir l'autre à travers l'appréciation de l'œuvre, ou encore de créer un lien avec d'autres œuvres.

Un dialogue se met en place avec les œuvres d'autres artistes, prenons l'exemple de la mezzanine du 9e étage. La série *Appâter-Gober* de Deknuydt est exposée dans un espace dont la lumière est filtrée par *The Lavender Ray* (2025) de Paul Maheke,

des rideaux en organza lavande. Dans ce cas, il s'agit d'une transformation intentionnelle qui modifie la perception des dessins. Ailleurs, les métamorphoses des geishas, des clowns, des momies, des oiseaux humains, des femmes-chats et autres personnages de *Sideshow* (2019) d'Ana Torfs font écho aux animaux métamorphosés de la série *Bestiaire* de Deknuydt. La voix qui s'échappe de la vidéo *Hard to love* de Tarek Lakhri résonne entre l'apparition et la disparition de celle qui est morte prématurément.

Chaque œuvre suscite l'empathie des spectateurs. La vulnérabilité qui se dégage des œuvres de Deknuydt, réalisées dans les années 1990, prend une forme plus précise ou sociale dans les œuvres du 21e siècle de Paul Maheke, Tarek Lakhri et Jesse Darling, sous la forme de questions relatives aux corps marginalisés, aux récits, à la poésie et au langage, aux soins, aux politiques identitaires, etc.

Une autre remarque sur la géographie : comme tu l'as souligné tout à l'heure nous avons choisi des œuvres auxquelles ont participé des artistes japonais, à la manière d'une diaspora. Yayoi Kusama a inspiré Jessica Diamond mais il y a aussi la danseuse japonaise Kayoko Minami qui est intervenue dans le film d'Ana Torfs. Quant aux œuvres d'Åbäke avec les artisans de Wajima et celle de Kohei Sasahara avec les parapluies, elles sont exposées pour la première fois au Japon. Le FRAC a été volontaire pour que ces deux œuvres puissent être présentées et mises à jour en collaboration avec les artistes. Une unique occasion de contribuer à la constitution d'une collection vivante, dans un esprit tout à fait conforme à celui du Forum. Les artisans Kazutaka Furukomi et Rakuan Ohata ont ajouté chacun de nouvelles représentations de leurs mains au dos de *The Handshake* (2014–2025) : des coquetteries de French manicures en nacre par Ohata, des expressions en langue des signes par Furukomi. La touche d'humour et de fantaisie, qui contraste avec l'élégance de leurs mains et qui témoigne de la relation de confiance les liant à Åbäke, constitue un message fort.

Il est également intéressant de noter que l'œuvre de Kohei Sasahara, *Sunny* (2016), inspirée du mouvement architectural métaboliste de l'Exposition universelle d'Osaka en 1970, est montrée en 2025, année de l'Expo. Les parapluies qu'il a sélectionnés sont des parapluies perdus qu'il a réutilisés. Des parapluies colorés et aux designs variés, agréables à regarder. Les parapluies étant

des objets consommables, le protocole stipule qu'ils peuvent être remplacés à chaque installation. Pour cette occasion, nous avons rassemblé des parapluies trouvés dans les rues de Tokyo, mais nous n'avons récolté que des modèles noirs ou transparents, sans aucune originalité. Cela m'a fait prendre conscience des changements de mode de vie au Japon, où les parapluies semblent avoir perdu toute dimension ludique et esthétique pour n'endosser qu'une fonction utilitaire et temporaire.

Au sujet du corps de l'artiste, je pense qu'on peut citer une première génération d'artistes, André Cadere et Helen Chadwick présentés en introduction de l'exposition, dont nous présentons des œuvres historiques et les enregistrements de performances. Quelle est la signification et le rôle de ces œuvres dites de « performance » dans la vaste collection du FRAC ? On voit ici que la collection ne se limite pas aux œuvres historiques, elle comprend également des costumes (des œuvres sculpturales) et des vidéos de Nefeli Papadimouli, qui marquent les tendances d'une nouvelle génération.

K.D. :

La collection du FRAC Grand Large, créée en 1982, constitue une ressource artistique internationale qui permet de cartographier la création contemporaine et de révéler des filiations. Elle s'appuie sur un socle emblématique d'œuvres des années 1960-70, une période charnière où les définitions mêmes de l'art sont remises en question par des courants radicaux tels que le minimalisme, l'art conceptuel, l'Arte povera ou encore Fluxus. Mais la performance a toujours été un défi pour la collection. *Le bâton* (undated) d'André Cadere a été acquis en 2000. C'est pour l'artiste un objet de liberté mais aussi une « peinture sans fin ». Il l'emportait avec lui dans ses déplacements, notamment lors de vernissages, et le déposait parfois dans des musées ou des galeries, interrogeant ainsi le rôle des institutions et les mécanismes du marché de l'art. Mais comment rendre compte de la dimension performative de ce geste ? Il y a cinq ans, nous avons pu compléter cette acquisition par un ensemble de six photographies documentant une performance de 1973. Ces images nous ont semblé essentielles pour saisir l'irruption de l'art dans l'espace urbain, ainsi que dans les flux humains et économiques. Elles mettent en lumière à la fois un « moment » et une « histoire », entre apparition et disparition du corps dans la foule, un corps politique incarné ici par un

réfugié qui a fui la Roumanie communiste pour s'installer à Paris en 1967.

Si la collection du FRAC Grand Large met l'accent sur le soutien aux artistes émergents, nous avons également, depuis une dizaine d'années, engagé un travail spécifique sur la représentation des artistes femmes. Ces dernières étaient encore largement sous-représentées dans les politiques d'acquisition jusqu'à environ une quinzaine d'années.

Dans cette dynamique, nous avons pu acquérir une série de photographies liées à la performance *In the Kitchen* (1977) de l'artiste britannique Helen Chadwick. On y voit l'artiste revêtir divers costumes en PVC, en forme d'appareils électroménagers. Profondément engagée et critique des normes idéologiques, Chadwick utilise son propre corps, avec humour, pour dénoncer les valeurs aliénantes de la société de consommation. En écho aux démarches d'André Cadere, cette œuvre illustre un moment clé de l'art féministe au Royaume-Uni, où la sphère intime devient à la fois espace artistique et terrain de revendications politiques.

L'œuvre de Nefeli Papadimouli, quant à elle, s'inscrit dans un contexte bien plus récent. Conçu en 2020, en pleine pandémie de Covid-19, *Être forêts* (2020–2021) est composé d'une dizaine de costumes réalisés dans un textile brut. Leurs parties inférieures, formées par de multiples poches, sont reliées entre elles par des lanières. Ces costumes peuvent être suspendus dans l'espace ou portés par des danseurs. Ils deviennent alors des personnages, aux allures fantomatiques, qui se déplacent en procession lente. Les corps s'éloignent, se rapprochent, et dessinent une toile vibratoire qui les relie sans jamais les figer. Ces formes semblent hésiter entre différents états — végétal et minéral, animal et humain, introspection et ouverture. La double-vidéo projection présentée dans l'exposition a été tournée dans la forêt de Fontainebleau, quand le contact entre les corps était proscrit. Portée par une musique aux sonorités étranges, la vidéo favorise une immersion sensorielle et fait perdre la notion du temps. Ces artistes, réunis pour la première fois dans l'exposition « Faire corps », montrent qu'il y a de multiples façons de répondre aux bouleversements sociétaux et qu'à chaque époque nos corps, en tant qu'espaces physiques de résistance, peuvent aussi favoriser des imaginaires subversifs et différentes relations à l'environnement.

R.S. :

Le fait de présenter des œuvres historiques en lien avec notre époque revêt également une importance considérable dans le parcours de l'exposition. La situation sociale de Paris dans les années 1970, telle qu'elle transparait dans les performances de Cadere, nous concerne directement en tant que Fondation d'entreprise basée à Paris, mais c'est aussi une période où les répercussions du mouvement étudiant et les tendances artistiques étaient étroitement liées à l'échelle mondiale. Le Japon n'a bien sûr pas fait exception. De plus, le point de vue féministe de Chadwick nous rappelle que les relations entre l'Occident et le Japon, en particulier la tendance du japonisme en Europe, étaient liées à l'espace intérieur, aux femmes et à la décoration. Cependant, je pense que c'est précisément parce que son action s'inscrit dans une dimension privée et intime qu'elle a permis de montrer, a fortiori dans un espace privé comme le Forum, à quel point il peut devenir un lieu politique et critique.

De son côté, Nefeli Papadimouli a réalisé sa performance hors les murs, au Sony Park. Le spectacle a eu lieu juste avant les élections législatives japonaises, au carrefour de Sukiyabashi, où les candidats faisaient entendre leur voix dans une ambiance chaotique exacerbée par une chaleur record. Contrairement à ce champ de bataille où se répercutaient et se superposaient diverses revendications politiques, les six danseurs et acteurs devenus *forêts présentaient* une image sereine *Être forêts*, comme s'ils faisaient face à quelque chose d'invisible. Les costumes ont joué un rôle important dans cette performance abstraite aux mouvements lents. Ces structures provisoires protégeaient les danseurs, donnant une forme sculpturale et fluide à leur occupation de l'espace.

Pour le catalogue, qui contient cette conversation, nous avons demandé à la photographe Yurie Nagashima, dont les œuvres interrogent la question du genre et de la politique identitaire, de réaliser les photos de l'exposition. Le FRAC disposait déjà d'images officielles de chaque œuvre, cette commande devait répondre à la question suivante : comment se remémorer une exposition à l'ère de la saturation des images et comment enregistrer les corps physiques en résistance que l'exposition cherchait à représenter ?

Avant de conclure, j'aimerais évoquer le sens de l'humour dans ces temps difficiles. Dans son œuvre

intitulée *À la recherche du confort sur une chaise inconfortable* (1944/2012), Bruno Munari aborde un sujet familier : comment vivre avec un objet que l'on n'aime pas et y trouver du réconfort ? À une époque où l'on nous conseille de nous débarrasser des objets qui ne nous plaisent plus pour gagner de la place ou un état de bien-être, chercher à s'accommoder d'une vieille chaise chez soi peut sembler plutôt décalé, mais cela représente une scène de comédie pleine d'humanité.

K.D. :

En effet, le design collectionné par le FRAC se veut avant tout un marqueur de la société, de ses mutations comme de ses aberrations. Cela passe souvent par l'humour mais aussi par des recherches sur la matérialité et les processus de fabrication et de réemploi. Dans cet esprit, nous avons choisi d'inclure dans l'exposition un siège ottoman conçu en 2020 par Pauline Esparon. Ce mobilier de lin brut revendique un savoir-faire conscient des limites planétaires. Il témoigne également d'une génération de designers qui reviennent aux fondamentaux de la matière et du toucher.

R.S. :

S'asseoir sur la chaise d'Esparon, sentir la texture des plantes sous ses fesses, avoir le vertige devant le murale de Diamond (les artistes qui l'ont réalisée avaient les yeux aussi tournant), compatir à l'irritation de Lakhrissi face à un langage difficile à transmettre, se laisser hypnotiser par la boucle infinie des personnages qui apparaissent entre les rideaux de Torfs... Toutes ces œuvres nous invitent à revenir à ce corps qui est le nôtre mais que nous n'arrivons jamais à contrôler parfaitement.

Est ces œuvres ont-elles apprécié leur séjour au Japon ? Et sous quelle forme garderont-elles le souvenir de leur rencontre avec nous avant de repartir pour Dunkerque ? Keren, ce fut un moment très enrichissant de pouvoir échanger avec toi dans le cadre de cette exposition. Merci infiniment de nous avoir confié votre précieuse collection.

Faire corps, a common ground

Keren Detton (Director of the FRAC Grand Large)
Reiko Setsuda (Curator of Le Forum - Fondation d'entreprise Hermès)

Keren Detton (K.D.):

Dear Reiko,
I'll begin this discussion by reflecting on how the question of this social body subject emerged, despite us being thousands of kilometres apart. This is the first time that the Fondation d'entreprise Hermès is hosting an exhibition from a public collection, and I would like you to share with us the reasons that led to this invitation in Japan. But I would first like to highlight the specificity of a Regional Contemporary Art Fund (FRAC), which is to facilitate the circulation of works of contemporary art.

Together with our teams, we venture off the beaten track to meet visitors and imagine ways of engaging audiences who seldom attend museums. While our scope of action is regional, we also regularly respond to requests for international partnerships from the Institut Français. This year, the French Pavilion at the World Expo in Osaka chose to feature Dunkirk for its commitment to industrial transition. It may seem paradoxical that the FRAC should deliberately travel so far to accompany policymakers tasked with promoting the ecological transition. Yet it is important to recall that art plays a vital social role, especially in such a critical period as ours: it offers alternative narratives, fosters imagination, and brings people together. Kohei Sasahara's piece, on display at the Forum, consists of a shelter made from a multitude of umbrellas. It symbolises the idea of the many becoming one while also creating a protective cocoon. And this ultimately became the theme of our exhibition at the Forum in Tokyo: *Faire Corps* ("to become one" or "to harmonize"). Could you tell me how you envisioned this presentation, from the perspective of both the Fondation and the curator? What struck you as particularly compelling?

Reiko Setsuda (R.S.):

Thank you, Keren.
First of all, the Fondation d'entreprise Hermès was established in Paris in 2008, but the Le Forum gallery – like La Verrière in Brussels and L'Atelier Hermès in Seoul – was an initiative launched before the foundation's creation. The gallery was founded by Jean-Louis Dumas, a fifth-generation member of the Hermès family who was president of the company at the time. He would always say, "Art is like the air in a house; it should always fill it"; and from the very beginning, dialogue with living artists was regarded as a vital gesture. Even after its activities were transferred to Fondation Hermès, the gallery remained an art centre open to creation, with no collection. That laboratory spirit has evolved into an organic space, creating a microclimate where new challenges are continually being encountered.

After more than twenty years as a curator, I have come to realise that the network developed by Le Forum, our accumulated expertise in exhibition management, and the building designed by Renzo Piano now constitute a unique heritage in their own right. To tackle how to make use of this living organisation in the future, we thought that collaboration with other contemporary institutions would help reinforce our commitment to creating an interaction between art and society.

As part of this collaboration, I initially thought that the initiative of the Regional Contemporary Art Fund (FRAC), part of the cultural policy specific to France, would allow us to revisit the artistic landscape of recent years. The collection is not confined to a single moment in time; it is intended to last and offer the possibility of experiencing works in different contexts. It also stands to resist the idea that devoting time to art is just another form of consumption on the information high-speed

expressway of contemporary society. My intention was also to consider geopolitical tensions and their instability by choosing departure points in two apparently contrasting locations, Tokyo and Dunkirk.

Over the course of the conversation, as the keyword “social body” came up, I developed the conviction that it would be possible to create a narrative based on a space which is both intimate and political, and which we all have in common: the body. Far from extreme oppositions such as global versus local, far from polarisation. What did you feel in exhibiting the artworks in the FRAC collection in Japan? What discoveries did you make through this collaborative curatorial work?

K.D.:

It was my first visit to Japan, but that country resonates within the collection in so many ways. For example, Jessica Diamond – an American artist who creates large-scale wall drawings – has been influenced to go beyond her previous boundaries by the work of the Japanese artist Yayoi Kusama, whose all-over motifs extend beyond the confines of a canvas. In the work we are presenting, a kind of constellation of white dots stand out against a black rectangle painted on the wall. The dots reveal shapes that spell out “ME”. While the reprise of Kusama’s signature motif represents a “tribute” for Diamond, it is also a form of “release”. The symbol passes from hand to hand, as Jessica Diamond delegates the execution of her work to the exhibition installers. Moreover, the pictorial and conceptual work also points back to the visitor, who must move around in the space to find the distance that makes sense to them.

I would say that the delight in sharing this curatorial work also lies in letting go of one’s habits and going along with someone else’s ideas. There were many first times in this project, including recently acquired works by Ana Torfs, Paul Maheke, and Jesse Darling that have never been shown before. But there were also unexpected challenges, such as that of Åbåke, whose FRAC includes a lacquer folding screen produced about ten years ago in Wajima. Each half of the screen had been entrusted to a different artisan, Kazutaka Furukomi and Rakkan Ohata. They both portrayed images of their non-dominant hand using their own techniques. The piece takes the form of a handshake – a meeting gesture – with each image reflecting the other. Åbåke decided to make the most of its return

to Japan by adding another layer to the project, in support of the community still recovering from the Noto Peninsula earthquake. They proposed that the same artisans adorn the reverse side of the screen, this time using their non-dominant hand to draw. The notion of the “social body” resurfaces through this work. Between the lines, it reveals a working community, the strength of the collective, and the power of alliances. The idea of “release” also resonates, as does the notion of reaching toward “resistance”.

Artists often seek to push boundaries, including – as in this case – those related to the conservation of works within a public collection. But a FRAC is not just any collection: it is a flexible structure, attentive to supporting artists as much as possible in their projects. The Fondation d’entreprise Hermès, which supports artisanal modes of production, has fully backed this endeavour and made it possible for the folding screen to be enhanced with new drawings.

Other works in our exhibition highlight the question of the collection as both a physical and symbolic space where a society is invited to project itself, come together, and become a single body. The works are selected by an acquisitions committee that reflects on the historical stakes of colonisation and how this collection can broaden social representations. *Epistemologies (collapsed cabinet)* (2018) by Jesse Darling challenges us to consider the museum scenography that surrounds – and guides our approach to – an object. The British artist has designed a display case whose warped legs hold it in precarious balance. Its legs are supported by a crutch, and its contents, which appear as multicoloured birds, are jumbled in one of its corners. The cabinet has collapsed, much like the knowledge it contains. It reminds me of a body that withdraws from the dominant narrative, allowing other invisible, different, and fragile bodies to be projected into it. This work resonates with Tarek Lakhrissi’s video *Hard to love* (2017), which moves among three languages: French, English, and Arabic. In it, a lover recounts the difficulty of loving someone else, of being loved, and of loving himself, in a litany that pushes the language of oppression to its breaking point and becomes a song of freedom.

Something else that surprised me was your choice to present the drawings of Christine Deknuydt, an artist from Dunkirk who passed away at a relatively young age and whose work has not been shown much internationally. It appears in various parts of

the exhibition, lending it a unique poetry. What prompted your desire to include this work? And how do you connect it to the theme?

R.S.:

Within the framework of this exhibition, it was essential to find a way of integrating the geographical context of Dunkirk into this Tokyo space. The contemporary artworks in the FRAC collection strongly reflect current debates, particularly issues of political and economic hegemony and diversity, which constitute a shared language on a global scale. However, I felt there was no way to highlight the specific landscape of Dunkirk by limiting ourselves to this so-called global perspective. And so, in my search for artists born and active in the region, I discovered the works of Christine Deknuydt. I hadn’t ever heard of her, but I was irresistibly drawn to her many drawings created with experimental techniques (cyanide, acetone, hydrochloric acid, and so on) and to the themes explored in her series (animals, demarcation, transformation of state). As I explored them, I became convinced that they had the power to stir our instincts and our memories – bound up with fear, play, and fragility – and that they could draw the viewer into the artist’s world to the point of inducing a kind of physical heat.

I could have chosen to address the history of the city or the architecture of the FRAC designed by Lacaton & Vassal to represent Dunkirk. But rather than focusing on facts or on a history that has already been written, and rather than adopting the perspective of institutions or the public, I thought it would be intriguing to step into the skin of an individual, a private self: that of Deknuydt, who lived a fleeting life in Dunkirk. Guided by her – walking along the seashore, shutting ourselves away in her studio, surrendering to simulated wanderings – we sought to share the felt experience of the *Faire Corps* theme: to become the other through the appreciation of the work, and to create a connection with other works.

A dialogue emerges with the works of other artists. Take the example of the mezzanine on the 9th floor. Deknuydt’s *Appâter-Gober* (“Bait-Gulp”) series is exhibited in a space where the light is filtered through the lavender organza curtains of Paul Maheke’s *The Lavender Ray* (2025). Here, the transformation is deliberate: it alters the viewer’s

perception of the drawings. Elsewhere, the metamorphoses of geishas, clowns, mummies, human birds, cat-women, and other figures in Ana Torfs’s *Sideshow* (2019) echo the transformed animals of Deknuydt’s *Bestiaire* (“Bestiary”) series. The voice heard in Tarek Lakhrissi’s video *Hard to love* resonates with the appearance and disappearance of a person who died too soon.

Each work evokes the viewer’s empathy. The vulnerability emanating from Deknuydt’s works, produced in the 1990s, takes on a more precise or social expression in the 21st-century works of Paul Maheke, Tarek Lakhrissi, and Jesse Darling, in the form of questions relating to marginalised bodies, narratives, poetry and language, care, identity politics, and so on.

Another remark about geography: as you pointed out earlier, we chose works that involved Japanese artists, in a manner akin to a diaspora. In the same way that Yayoi Kusama inspired Jessica Diamond, the Japanese dancer Kayoko Minami appears in Ana Torfs’s film. This is the first time that Åbåke’s works with the Wajima artisans and Kohei Sasahara’s piece with the umbrellas are being exhibited in Japan. The FRAC was keen to ensure that these two works could be presented and updated in collaboration with the artists. This offers a unique opportunity to contribute to the formation of a living collection, in a spirit entirely consistent with that of Le Forum. The artisans Kazutaka Furukomi and Rakkan Ohata each added new depictions of their hands to the back side of *The Handshake* (2014–2025): a coquettish French manicure in mother-of-pearl by Ohata, an expression in sign language by Furukomi. This touch of playful humour, which contrasts with the elegance of the hands and demonstrates the trust between them and Åbåke, conveys a powerful message.

It is also interesting to note that Kohei Sasahara’s work, *Sunny* (2016) – inspired by the Metabolist architectural movement of the 1970 World Expo in Osaka – is being shown in 2025, the year of the Expo. The umbrellas that he selected were objects found in the streets and reused: colourful ones with varied designs that fascinate the eye. Since umbrellas are consumable items, the protocol stipulates that they may be replaced at each installation. For the occasion, we gathered up umbrellas left on the streets of Tokyo; but that only yielded black or transparent models, entirely devoid of originality. That brings up the lifestyle changes that have occurred in Japan, where umbrellas seem to have lost their playful and aesthetic dimensions,

becoming purely functional and disposable.

Regarding the artist's body of work, I think it is fitting to cite a first generation of artists – André Cadere and Helen Chadwick, introduced at the start of the exhibition – whose historical works and performance recordings are presented. What is the signification and role of these so-called “performance” works within the vast FRAC collection? As you see here, the collection is not limited to historical works; it also includes costumes (sculptural works) and videos by Nefeli Papadimouli, which mark the trends of a new generation.

K.D.:

The FRAC Grand Large collection, established in 1982, constitutes an international artistic resource that makes it possible to map contemporary creation and reveal artistic lineages. It is based on an emblematic foundation of works from the 1960s and 1970s, a pivotal period during which the very definitions of art were challenged by radical movements such as Minimalism, Conceptual Art, Arte Povera, and Fluxus. But performance has always presented a challenge for the collection. André Cadere's *Round wooden bar* (undated) is one example, acquired in 2000. For the artist, it was an object of freedom that he called a “painting without end”. He would carry it with him on his travels, bring it to openings, and sometimes place it in museums or galleries to question the role of institutions and the mechanisms of the art market. But the question was, how to represent the performative dimension of this gesture? Five years ago, we were able to complement this acquisition with a set of six photographs documenting a 1973 performance. We thought these images would be essential in grasping the apparition of art in the urban space, as well as in human and economic flows. They highlight both a “moment” and a “history”, between the appearance and disappearance of a body in a crowd. A political body, embodied in his case in the form of a refugee who fled Communist Romania for Paris in 1967.

While the FRAC Grand Large collection puts the emphasis on support for emerging artists, we have also undertaken specific work on the representation of women artists over the past decade. Until about fifteen years ago, women artists were still largely marginalised in acquisition policies.

That dynamic allowed us to acquire a series of photographs related to the *In the Kitchen* performance (1977) by the British artist Helen

Chadwick. The images show the artist wearing various PVC costumes of household appliances. Profoundly engaged and critical of ideological norms, Chadwick used her own body to denounce the alienating values of consumer society with a witty touch. Echoing the approaches of André Cadere, this work illustrates a key moment in feminist art in the United Kingdom, where the intimate sphere was both an artistic space and a place for political statements.

On the other hand, Nefeli Papadimouli's work emerges from a much more recent context. Created in 2020, during the Covid-19 pandemic, *We Are Forests* (2020–2021) consists of some ten costumes made from raw textile. Their lower sections, formed of multiple pockets, are linked together by straps. The costumes can be hung in space or worn by dancers. They then transform into ghostly figures moving in slow procession. The bodies drift apart, draw closer, and trace a vibratory web that links them together without pinning them down. Their forms appear to hover among different states: plant and mineral, animal and human, introspection and openness. The dual-video projection presented in the exhibition was filmed in the forest of Fontainebleau during lock-down, at a time when contact between bodies was prohibited. Carried by music with strange, otherworldly tones, the video fosters a sensory immersion where time is lost.

Brought together for the first time in the *Faire Corps* exhibition, these artists demonstrate that there are multiple ways of responding to societal upheavals, and that in every era our bodies can be physical spaces of resistance that also nurture subversive imaginaries and different relationships with the environment.

R.S.:

Presenting historical works that resonate with our own time also plays a significant role in the exhibition's narrative. The social climate of Paris in the 1970s, as reflected in Cadere's performances, speaks directly to us as a corporate foundation based in Paris. Moreover, at the time, the effects of the student movement and artistic trends were closely interconnected on a global scale. Japan, of course, was no exception.

Chadwick's feminist perspective is a reminder that the relationship between Japan and the West – particularly the Japonisme trend in Europe – has long been intertwined with notions of interior space,

femininity and decoration. Yet bringing her practice into a secluded intimate sphere, especially within a private setting such as Le Forum, precisely demonstrates how such a space can become critical and political.

For her part, Nefeli Papadimouli performed outside the walls, at Sony Park. The performance took place just before the Japanese general elections, at Sukiyabashi Crossing, as candidates were struggling to be heard in a chaotic frenzy heightened by record-breaking heat. In contrast to the confrontational cacophony of their amplified political claims, the six costumed dancers and actors formed a forest that presented a serene image, appearing to confront an invisible force. The garments played a key role in the abstract, slow-motion performance. They became temporary protective structures for the dancers, bringing a fluid sculptural form to their bodies' occupation of the space.

For the catalogue featuring this conversation, we invited Yurie Nagashima – a photographer whose work explores gender and identity politics – to shoot the exhibition. Though the FRAC already had official images of each work, this commission set out to address other questions: how to commemorate an exhibition in this image-saturated age, and how to record the resistance of the physical bodies that the exhibition set out to represent?

Before concluding, I would like to touch upon the notion of humour in these challenging times. In his work *Seeking comfort in an uncomfortable chair* (1944/2012), Bruno Munari tackles a relatable theme: how to live with an object you loathe, yet find comfort in it? In this age when we are encouraged to rid ourselves of unwanted possessions to make space or achieve a sense of well-being, learning to live with an old chair at home may seem somewhat eccentric; yet it offers a deeply human, comedic scene.

K.D.:

Above all, the design collection of the FRAC is intended as a marker of society, its evolutions and absurdities. Humour is one vehicle for that, as are material research and experimentation with processes of making and reuse. In this spirit, we chose to include in the exhibition an ottoman that Pauline Esparon designed in 2020. The piece is crafted in raw linen, embodying a savoir-faire with a

keen awareness of the planet's limits. It also reflects the generation of designers getting back to the basics of material and the sense of touch.

R.S.:

Sitting on Esparon's chair and sensing your backside supported by the texture of plants; feeling your head spin in front of Diamond's mural (installed by dizzy artists); empathising with Lakhrissi's frustration at a language so difficult to express; entering a trance with the endless loop of figures appearing between Torfs's curtains... All the works bring us back to this body which is our own, but which we cannot perfectly control.

Did these works enjoy their stay in Japan? And in what way will they retain the memory of their encounter with us before returning to Dunkirk? Keren, it has been a truly enriching experience to exchange with you in the context of this exhibition. Thank you so much for entrusting us with your remarkable collection.

凡例

本解説は、リシア・デムーロ、サブリーナ・デュベルド、トーマス・フォート、ジョエル・ピジョディエ＝カボット、ヴァンサン・ロマネー、アニエス・ヴィオロー、FRACチームのテキストに基づいています。FRAC Grand Large コレクションの全解説は、下記QRコード (Vidéomuseumのウェブサイト) よりご覧いただけます。

Notes

The explanations are based on texts by Licia Demuro, Sabrina Dubbeld, Thomas Fort, Joëlle Pijaudier-Cabot, Vincent Romagny, Agnès Violeau and the Regional Contemporary Art Fund (FRAC) team. The complete notes for the FRAC Grand Large collection are available via the QR code below: Vidéomuseum.



作品解説・リスト

Explanations and List of Works

アバケ/オバケ Åbåke

握手

The Handshake

2014–2025

木、漆、金箔

2曲1隻：各130 × 45 cm

古込和孝 (沈金、左)、
大端楽寛 (蒔絵、右) との
コラボレーション

制作協力：沖恵美子、塩安眞一
Wood, *urushi* (lacquer), gold foil
2 screens: 130 × 45 cm (each)

In collaboration with
Kazutaka Furukomi (*chinkin*, left)
and Rakkan Ohata (*maki-e*, right)

With Support from Emiko Oki,
Shinichi Shioyasu
Collection FRAC Grand Large
—Hauts-de-France



Photo: Jean-Claude Chianale

私と一緒に生きていこうよ (右手) *Come with me if you want to live (right hand)*

2014

木、漆

古込和孝とのコラボレーション

Wood, *urushi* (lacquer)

In collaboration with Kazutaka Furukomi
157 × 14 × 10 cm

Courtesy of the artist



私と一緒に生きていこうよ (左手) *Come with me if you want to live (left hand)*

2014

木綿、漆、金粉

古込和孝とのコラボレーション

Cotton, *urushi* (lacquer), gold powder

In collaboration with Kazutaka Furukomi
20 × 15 × 6 cm

Courtesy of the artist



2000年ロンドンで結成
2000, founded in London

アバケ/オバケは、アート、パフォーマンス、グラフィックデザイン
の分野で活動するアーティスト・コレクティブ。アバケ/オバケの作
品に繰り返し登場する「手」のモチーフは、職人の技と地域社会の絆
を浮かび上がらせる。《握手》は、輪島の2人の漆職人*が手掛けた屏
風である。沈金を専門とする古込和孝と蒔絵を専門とする大端楽寛は、
それぞれ屏風の半面を与えられ、利き手を使い、利き手ではない手の
動きを表現した。2枚を合わせると、握手の形となり、本作品の協働
の精神を体現する。また本展覧会中に、同じ職人が裏面に手を加える
ことで、屏風の制作プロセスを反転させる。つまり、絵の描き方も彫
刻の仕方も知らない手が、普段仕事をする手を描写するのである。
ルールを変えることで、アバケ/オバケと2人の職人は、時間とジェ
スチャーを使いこなすこと、そして社会を支える技術の共有へと注目
させる。また、このインスタレーションは、古込氏と築いた関係を象
徴する軍手 (左手) と、輪島のもうひとつのコミュニティを形成する
漁師たちと一緒に仕事をしたいというアバケ/オバケの希望を示す流
木 (右手) の、2点の漆塗りのオブジェ、《私と一緒に生きていこうよ》
によって完成する。

*漆塗りは、専門の職人が膨大な数の工程を重ねて生み出す芸術であり、彫刻や金箔
を用いた、沈金 (ちんきん)、蒔絵 (まきえ) など、多様な技法がある。

The hand is a recurring motif in Åbåke's work, symbolising
craftsmanship and community. *The Handshake* is a folding screen
decorated by two *urushi** masters from Wajima: *chinkin* specialist
Kazutaka Furukomi, and *maki-e* expert Rakkan Ohata. Each received
half of the screen, and portrayed the hand they do not typically use
for their craft. When assembled, these two halves form a handshake
embodying the spirit of collaboration at the heart of the project.
During the exhibition, the craftsmen will reverse the process by
working on the opposite of the screen: the hand that does not usually
paint or engrave will depict the hand that typically does. By changing
the rules, Åbåke and both craftsmen draw attention to the mastery of
time and gesture, and to the sharing of skills that underpin society.
Two other lacquered objects complete this installation: a work glove,
symbolising the relationship forged with Furukomi (left hand), and a
piece of driftwood signalling Åbåke's desire to work with another
Wajima community – that of the fishermen (right hand).

**Urushi* is a form of lacquer art involving multiple stages carried out by specialist
craftspeople. These include *chinkin*, whereby gold is inlaid into an engraved
surface, and *maki-e*, a technique of painting lacquer in high relief.

アンドレ・カデレ André Cadere

丸い木の棒

Round wooden bar

制作年不明／Undated

塗装された木

Painted wood

Φ 9.4 × 198 cm

Courtesy of Succession André Cadere

et Galerie Hervé Bize

Collection FRAC Grand Large

—Hauts-de-France

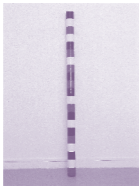


Photo: Emmanuel Watteau

ギャラリー・デ・ロカテル (パリ、ゴブラン通り)との 展覧会、1973年4月3–8日 *Exhibition with Galerie des Locataires, Avenue des Gobelins, Paris, 3-8 April, 1973*

1973

バライタ紙にシルバー・プリント6点

各40.5 × 32.5 cm

6 silver prints on baryta paper

40.5 × 32.5 cm (each)

Courtesy of Succession André Cadere

et Galerie Hervé Bize

Collection FRAC Grand Large

—Hauts-de-France



© Courtesy Succession
André Cadere et Galerie Hervé Bize

ヘレン・チャドウィック Helen Chadwick

イン・ザ・キッチン

In the Kitchen

1977

アーカイバル・ピグメント・プリント12点

各43 × 33 cm (額装)

12 archival pigment prints

43 × 33 cm each (framed)

Collection FRAC Grand Large

—Hauts-de-France



1934年ワルシャワ生まれ、1978年パリ没

1934, Warsaw – 1978, Paris

1970年以降、アンドレ・カデレは様々な色彩の《丸い木の棒》を公共空間に持ち込み、ギャラリーや美術館、日常的な場所に無断で紛れ込ませた。それにより、カデレはノマド的で密かなアートの形式を生み出し、既存の制度を批判した。色の配置という正確な数学的原理に従ってデザインされた棒は、それぞれ意図的な誤差を含み、唯一無二のものとなっている。今回展示する一連の写真は、カデレが重量のある円筒形の棒を肩に担いで運ぶ姿を記録したものだ。この身体的な行為は、都市の秩序に対する控えめな破壊、日常的な動作の力学への詩的な介入として機能し、都市における身体の位置、そして素材の象徴的な役割を問うている。作家は視覚的な痕跡を残しつつ、何よりも、「動く彫刻」と「現実には刻まれる儚いドローイング」の狭間に位置するジェスチャーの潜在的な記憶を残している。

From 1970 onwards, André Cadere focused on the *Round wooden bar* project – poles with coloured segments that he would walk around with in public, entering art galleries, museums, and mundane spaces without permission. Through this practice, Cadere created a new, subversive and nomadic form of art that critiqued institutions. Every stick adheres to a precise mathematical principle of colour composition and contains a deliberate mistake, making each one unique. A series of photographs captures the artist carrying the heavy, cylindrical beam on his shoulder. This physical action unsettles the urban fabric, offering a poetic disruption of the mechanics of daily movement. His work explores the role of the body within a city setting, and the symbolic burden of the materials used. Cadere leaves behind not only visual imprints, but also, more importantly, the potential recollection of the act itself, poised somewhere between sculpture-in-motion and an ephemeral drawing inscribed in reality.

1953年ロンドン生まれ、1996年ロンドン没

1953, London – 1996, London

イギリス人アーティスト、ヘレン・チャドウィックによる《イン・ザ・キッチン》は、1977年に発表されたパフォーマンスで、チャドウィックと3人の女性が、フェミニスト・ラジオから抜粋したサウンドトラックに合わせ、様々な家電製品を象徴するPVC（ポリ塩化ビニール）の衣装を身にまとい、パフォーマンスを行うものである。主婦の役割を風刺する本作品は、社会的に構築された女性らしさに疑問を投げかけ、家父長制社会によって形成された欲望についての考察を促す。ジェンダーの固定観念と女性の身体の商品化を糾弾するこれらの記録写真は、アーティストがひとつの表現媒体として、また政治的道具として自身の身体を用いる、ソーシャリー・エンゲイジド・アートともいえよう。

In the Kitchen was a 1977 performance by British artist Helen Chadwick, in which she and three other women, dressed in PVC costumes resembling various household appliances, performed to a soundtrack of feminist radio excerpts. Satirising the role of the housewife, Chadwick's work questions the social construct of femininity and reflects on desires shaped by patriarchal society. By denouncing gender stereotypes and the objectification of the female body, these archival photographs represent socially engaged art, with the artist using her body as both an expressive medium and political tool.

ジェシー・ダーリング Jesse Darling

エピステモロジー／

認識論 (壊れたキャビネット)

Epistemologies (collapsed cabinet)

2018

スチール、松葉杖、プレキシガラス、

人工の鳥、緑色の発泡チップ

Steel, crutch, plexiglass,

artificial birds, green foam chips

125 × 110 × 110 cm

Collection FRAC Grand Large

—Hauts-de-France



© Jesse Darling

クリスティーン・デュクニット Christine Deknuydt

無題

Untitled

1994

紙にシアン化合物と吸入剤の混合物

Mixtures of cyanide compounds

and inhalants on paper

45.9 × 28.9 cm



無題

Untitled

1994

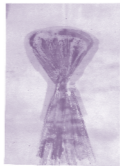
紙にシアン化合物、塩酸、アセトン、ソーダ、

ホワイトスピリット、吸入剤

Cyanide, hydrochloric acid, acetone, soda,

white spirit, inhalants on paper

29.5 × 20.8 cm



無題

Untitled

1994

紙にシアン化合物、塩酸、アセトン、ソーダ、

ホワイトスピリット、吸入剤

Cyanide, hydrochloric acid, acetone, soda,

white spirit, inhalants on paper

29.5 × 20.8 cm



1981年オックスフォード (英) 生まれ

1981, Oxford (United Kingdom)

イギリス人アーティストのジェシー・ダーリングは、社会における依存と支配の弁証法に関心を寄せる。ダーリングのインスタレーション《エピステモロジー／認識論 (壊れたキャビネット)》は、知識の伝達方法を象徴する一連の「エピステモロジー／認識論」コレクションの一部である。松葉杖や人工鳥などのリサイクル素材から作られたキャビネットは、鋼鉄の脚が曲がり、負傷した身体のような形をしている。中古の品々を詰め込んだ聖遺物箱を思わせるそれは、現代的なメモント・モリとなっている。聖ヒエロニムスとライオンとの伝説的な絆からインスピレーションを得たこの作品は、家畜化、依存、脆弱性といったテーマを探求している。

British artist Jesse Darling is interested in the dynamics of dependency and domination in society. The installation, collapsed cabinet, is part of their *Epistemologies* series of display cases, symbolising the ways knowledge is distributed. Assembled using recycled materials such as crutches and artificial birds, this display case resembles a wounded body with bent steel legs. Filled with an eclectic mixture of trinkets, it evokes a reliquary and serves as a contemporary memento mori. Inspired by Saint Jerome and his legendary bond with a lion, this is a work that explores themes of taming, dependence, and vulnerability.


1967年ダンケルク (仏) 生まれ、2000年ダンケルク没

1967, Dunkirk – 2000, Dunkirk (France)

クリスティーン・デュクニットは、ダンケルクの画家であり、そのキャリアは短命であったが、膨大な数のドローイングとペインティングを残し、そのうち500点以上がFRAC Grand Largeに所蔵されている。シリーズ化された作品には、ハイブリッドな形態、動物、オブジェ、断片的なテキストが織り成す世界が描かれ、意味の移り変わりやパラドックスと戯れる。開かれた罫い、隠れ家、誘い、夢は、身体についての継続的な瞑想のパターンを形成している。デュクニットは両手で描くこともあり、型にはまらない素材（シアン化合物、アセトン、油）によって変化する媒体の儚さと変容を探求した。ヨーゼフ・ボイスのようなアーティストの伝統を受け継ぎ、その作品は出現と消滅の儚い間をとらえている。

Although Dunkirk-born artist Christine Deknuydt had a short career, she left behind an extensive body of work, including more than 500 drawings and paintings now housed at FRAC Grand Large. Organised into series, her work depicts a world inhabited by hybrid forms, animals, objects, and text fragments that play with shifting meanings and paradoxes. Open enclosures, refuges, lures, and dreams form a pattern of ongoing meditation about the body. Sometimes drawing with both hands, Deknuydt explored the fragility and transformation of a medium altered by the use of unconventional substances such as cyanide, acetone, and oils. Her work – in the tradition of artists such as Joseph Beuys – captured the fleeting intervals between appearance and disappearance.

相互性
Reciprocity
 1994
 紙にシアン化合物、塩酸、アセトン、ソーダ
 Cyanide, hydrochloric acid, acetone, soda on paper
 41.8 × 29.6 cm




砂に頭を埋める
BURY YOUR HEAD IN THE SAND
 制作年不明 / Undated
 トレーシングペーパーに顔料
 Pigments on tracing paper
 49.8 × 64.5 cm



赤いワニ
Red crocodile
 1995
 紙にチョーク、油彩、グラファイト
 Chalk, oil, graphite on paper
 49.2 × 33 cm




カタツムリの猫あるいはカタツムリの逆説
THE SNAIL CAT or The Snail Paradox
 1998
 紙に混合顔料
 Mixed pigments on paper
 45 × 59.8 cm




赤いサル、磁石の動物
Red monkey, MAGNETIC ANIMAL
 1999
 紙に混合顔料
 Mixed pigments on paper
 56.5 × 44 cm




貝殻効果
Seashell effect
 制作年不明 / Undated
 紙に混合顔料
 Mixed pigments on paper
 41.8 × 29.5 cm



毛髪の共犯
Accomplice of hair
 1999
 紙に混合顔料
 Mixed pigments on paper
 64 × 50 cm



シマウマを白で定義する
Defining the zebra by the white
 1998
 紙に過マンガン酸カリウム、水酸化ナトリウム、塩酸、フェロシアン化カリウム
 Potassium permanganate, sodium hydroxide, hydrochloric acid, potassium ferrocyanide on paper
 28.1 × 29.8 cm




カイブツたちを… つくる
MAKING... THE MONSTERS
 1998
 紙に過マンガン酸カリウム、水酸化ナトリウム、塩酸、フェロシアン化カリウム
 Potassium permanganate, sodium hydroxide, hydrochloric acid, potassium ferrocyanide on paper
 28.1 × 29.8 cm



ウサギを出現させる
MAKE THE RABBITS APPEAR
 1998
 紙に過マンガン酸カリウム、水酸化ナトリウム、塩酸、フェロシアン化カリウム
 Potassium permanganate, sodium hydroxide, hydrochloric acid, potassium ferrocyanide on paper
 28.1 × 29.8 cm



カタツムリ効果
Snail effect
 1998
 紙に混合顔料
 Mixed pigments on paper
 41.8 × 29.5 cm



避難所
REFUGE
 1997
 紙に油彩、鉛筆
 Oil, pencil on paper
 9.2 × 16.5 cm



無題
Untitled
 1997
 紙に酸、フルオレセイン、メチレンブルー、ソーダ
 Acid, fluorescein, methylene blue, soda on paper
 22.5 × 22.8 cm




ミラー効果
Mirror effect
 制作年不明 / Undated
 紙に混合顔料
 Mixed pigments on paper
 12.9 × 17.4 cm




ウマになったダチョウ
Horse-shaped Ostrich
 1991
 紙に混合顔料
 Mixed pigments on paper
 10.4 × 15 cm



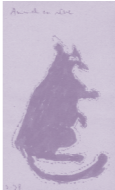
不器用なサル
Clumsy Monkey
 1991
 紙に混合顔料
 Mixed pigments on paper
 8 × 13 cm




擬態する風景、擬態する動物の擬態を模倣する
Mimetic landscapes, mimicking the mimicry of mimetic animals
 制作年不明 / Undated
 紙に混合顔料
 Mixed pigments on paper
 19.7 × 14.8 cm




夢の中の動物
Animal in dreams
 1998
 紙に混合顔料
 Mixed pigments on paper
 13.5 × 8.2 cm



開いた柵
Open enclosures
 1999
 紙に混合顔料
 Mixed pigments on paper
 35 × 27.5 cm



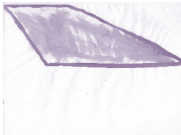
柵
Enclosure
 1997
 紙に混合顔料
 Mixed pigments on paper
 16.8 × 27 cm



開いた柵の中のヒツジたち
Sheep in an open enclosure
 制作年不明 / Undated
 紙に鉛筆、顔料
 Pencil and pigments on paper
 8.5 × 14.9 cm



無題
Untitled
 制作年不明 / Undated
 紙に混合顔料
 Mixed pigments on paper
 21 × 29.5 cm




ヒツジ柵
Sheep - enclosure
 制作年不明 / Undated
 トレーシングペーパーに顔料
 Pigments on tracing paper
 16.5 × 24 cm




青い椅子
Blue chair
 1990
 紙に腐食性ミクストメディア
 Corrosive mixed media on paper
 61 × 42 cm



椅子
Chair
 制作年不明 / Undated
 紙にミクストメディア
 Mixed media on paper
 54 × 45 cm



無題 (青い手)
Untitled (the blue hands)
 制作年不明 / Undated
 紙にミクストメディア
 Mixed media on paper
 34 × 34 cm



内部から 2
From the inside 2
 制作年不明 / Undated
 紙に吸入シアン化合物
 Inhaled cyanide on paper
 42 × 30 cm



液化し、蒸発する体
The body liquefies and evaporates
 制作年不明 / Undated
 紙に油彩、鉛筆
 Oil and pencil on paper
 42.5 × 45 cm



All of Christine Deknuydt works: Courtesy of Arlette Deknuydt
 Collection FRAC Grand Large — Hauts-de-France
 Photo: Ludovic Linard

ジェシカ・ダイヤモンド Jessica Diamond

Me (私) のコンステレーション
(星座) 「草間へのトリビュート」
シリーズより

Me Constellation
From the series
Tributes to Kusama

1992-1993 / 2025

壁にラテックス塗料

サイズ可変

Latex paint on wall

Dimensions variable

Collection FRAC Grand Large

—Hauts-de-France



© Jessica Diamond

1957年ニューヨーク (米国) 生まれ

1957, New York (USA)

1980年代、ニューヨークのアーティスト、ジェシカ・ダイヤモンドは、グラフィティにインスパイアされた絵画的実践を展開し、次第に抽象へと発展していった。ダイヤモンドの作品には、色彩とカリグラフィの要素による大胆な形式と、言葉の力が組み合わされている。《Me (私) のコンステレーション (星座)》は、1993年のヴェネチア・ビエンナーレで日本代表として活躍した草間彌生へのオマージュである。黒い背景に描かれた白いドットの星座から、「ME」の文字が浮かび上がり、草間の特徴である水玉模様の総柄を連想させる。幼少期の幻覚の産物であり、標準化された社会に対する歓喜と批判のサインでもあるこのモチーフを再び取り上げることで、ダイヤモンドは、社会的に自らを個人として際立たせたいという来場者の欲求に直接的に挑戦している。

During the 1980s, New York artist Jessica Diamond developed a socially engaged visual practice inspired by graffiti and which gradually evolved towards abstraction. Her work combines the power of words and bold formatting with colours and calligraphic elements. *Me Constellation* is part of her *Tributes to Kusama* series, which honours the renowned Japanese artist who represented Japan at the 1993 Venice Biennale. The word "ME" emerges from a constellation of white spots set against a black background, recalling Yayoi Kusama's iconic polka dot motif. Stemming from the latter's childhood hallucinations and serving as a joyful yet critical commentary on standardised society, Jessica Diamond used this pattern to directly challenge visitors with its assertion of individual distinction.

1993年エヴルー (仏) 生まれ

1993, Evreux (France)

フランス人デザイナー、ポーリーヌ・エスパロンは、茎から繊維を取り出した、量産前の未加工の麻を使って制作する。エスパロンの「エクシェール」コレクションは叩いてほぐされた繊維を使用し、織る前の手触りを表現している。ノルマンディーを制作拠点とするエスパロンのプロジェクトは、地元での生産を活性化させるため、糸を梳く際の副産物である短繊維を使用している。この繊維は、糸やロープを用いる伝統的な椅子張り技術では内部の詰め物となり、外側に使用される際は、表情豊かな動物や羊毛のような質感を現し、植物、動物、鉱物のハイブリッドな世界を連想させる。

French designer Pauline Esparon works with raw linen, showcasing the material in its unprocessed state before mass manufacture. Her *Écoucheur* [Scutcher] Collection uses scutched fibres, revealing their tactile qualities before weaving. Made in Normandy, her projects feature short fibres – a by-product of combing – to promote local production. These fibres are employed as interior filling through traditional upholstery techniques involving strings and ropes, and on the exterior to expose their expressive, organic, woolly texture, conjuring up a hybrid world of plant, animal, and mineral.

タレク・ラクリッシ Tarek Lakhri

ハード・トゥ・ラヴ

Hard to love

2017

HDビデオ、音声

HD video, sound

4'47"

Collection FRAC Grand Large

—Hauts-de-France



© Adagp, Paris

1992年シャテルロー (仏) 生まれ

1992, Châtellerault (France)

タレク・ラクリッシは詩人であり、ヴィジュアル・アーティストであり、そしてパフォーマーである。初のビデオ作品となる《ハード・トゥ・ラヴ》では、テーブルの上にある水の入ったグラスを手に取り、また置くという単純なジェスチャーが繰り返され、「I didn't learn to」で始まる文章が発せられる。フランス人アーティストであるラクリッシは、母語を失い、支配的な言語の中で自分自身を認識できなくなったもどかしさを、英語で表現している。作品内の言いよどむ声はある種の障がいを示唆しており、ラクリッシにとってそれは、統合が原則の社会において「異物」として存在することである。《ハード・トゥ・ラヴ》は、誰かを愛すること、愛されること、そして自分自身を愛することの難しさを探究している。

Tarek Lakhri is a poet, visual artist, and performer. *Hard to love* was his first video, and features the repeated action of picking up a glass of water from a table and setting it back down, accompanied by phrases that start with "I didn't learn to". Using English, the French artist expresses frustration at losing his mother tongue and no longer recognising himself in the dominant language. The stuttering statements suggest an impediment: for Lakhri it is being a "foreign body" in a society that values integration. *Hard to love* also explores the challenges of loving others, being loved, and loving oneself.

ポーリーヌ・エスパロン Pauline Esparon

エクシェール – オットマン

L'Écoucheur – ottoman

2020

麻くず、ばね、リネンフェルト

Linen tow, springs, linen felt

Φ 58 × 53 cm

Collection FRAC Grand Large

—Hauts-de-France



ポール・マヘケ Paul Maheke

群れを見失った *I Lost Track of the Swarm*

2016

木、蛍光管、カラーフィルター、拡散布、ゴム製のゴキブリ、草、種子、合成毛

Wood, fluorescent tubes, colour filters, diffusion cloth, rubber cockroaches, grass, seeds, synthetic hair

29 × 244.3 × 180.4 cm

Collection FRAC Grand Large
—Hauts-de-France



© Adagp, Paris

モーヴ・アワーⅣ *The Mauve Hour IV*

2021

透明アクリル板 (ディアセック) に UV プリント

UV print on transparent acrylic (Diasec)

46.5 × 70 cm

Collection FRAC Grand Large
—Hauts-de-France

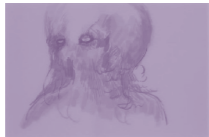


Photo: Leslie Fernandez

ラベンダー・レイ *The Lavender Ray*

2025

布

Fabric

300 × 2012 cm

Courtesy of the artist



© Nacása & Partners Inc.
Courtesy of Fondation d'entreprise Hermès

1985年ブリーヴ=ラ=ガイヤルド (仏) 生まれ

1985, Brive-la Gaillarde (France)

フランス人アーティスト、ポール・マヘケの芸術活動において、身体は中心的な役割を果たしている。マヘケは、フェミニズムやクィア思想に触発されながら、アイデンティティやジェンダーの構築に疑問を投げかけている。《群れを見失った》は、プラスチックのゴキブリと髪の毛の束が影を落とし、憂鬱と詩的な抵抗の両方を呼び起こす光のインスタレーションである。作品を照らす薄紫色（モーヴ）の光は、祝祭の終焉と生存権の狭間にある宙吊りの瞬間を作り出す。デジタルドローイング《モーヴ・アワーⅣ》も同じ色合いで、薄紫色の背景から妖怪のような顔が浮かび上がる。個人的なトラウマを振り返る展覧会の一環として発表されたこの作品は、耐久力、記憶、新たな回復力の象徴である幽霊の姿を体現している。

Bodies are central to the practice of French artist Paul Maheke. Inspired by feminist and queer theory, he challenges constructs of identity and gender. *I Lost Track of the Swarm* is a light installation in which plastic cockroaches and strands of hair cast shadows that convey both melancholy and poetic resistance. Bathed in a mauve glow, the piece captures a suspended moment, somewhere between the end of a celebration and survivorship. This same hue occurs in *The Mauve Hour IV*, a digital drawing where a phantom-like face emerges from a purple backdrop. Presented in an intimate exhibition reflecting on personal trauma, this piece embodies the ghost as a conceptual symbol of resilience, memory, and silent recovery.

ブルーノ・ムナーリ Bruno Munari

座り心地の悪い椅子に安らぎを求めて *Seeking comfort in an uncomfortable chair*

1944 / 2012

オフセット印刷

Impression offset

77.5 × 50 cm

Courtesy of Corraini Edizioni,
Maurizio Corraini s.r.l.

Collection FRAC Grand Large
—Hauts-de-France



© Bruno Munari

ネフェリ・パパディムーリ Nefeli Papadimouli

私たちのような (8人の帽子) *Kind of Us (Eight-person hat)*

2019–2020

人工皮革、鉄、厚紙、塗料、木材、石膏、粘着テープ

Artificial leather, iron, cardboard, paint, wood, plaster, adhesive tape

190 × 190 cm

Collection FRAC Grand Large
—Hauts-de-France



© ADAGP, Paris,
Photo: Emmanuel Watteau

1907年ミラノ (伊) 生まれ、1998年ミラノ没

1907, Milan – 1998, Milan (Italy)

イタリアのアーティスト、デザイナー、教師であるブルーノ・ムナーリは、1930年代に考案した「役に立たない機械」が有名だ。ムナーリは創作にイマジネーションを注ぎ込み、喜びに満ちたオブジェや感覚的な体験を作り出した。《座り心地の悪い椅子に安らぎを求めて》は、ムナーリの写真をもとにしたポスターで、1944年に『ドムス』誌に掲載された記事に添えられた。その中でムナーリは、社会的地位の指標としてインテリアデザインの独創性に固執することをこう非難した。「インテリアデザインとは、ある家具の新しい形を発明することではなく、むしろ、ありふれた家具、いわば下品なラウンジチェアを適切な場所に配置することだと私は理解しているようだ」

Italian artist, designer and educator Bruno Munari was renowned for the “useless machines” he developed in the 1930s. He poured his imagination into creating objects and sensory experiences full of joy. *Seeking comfort in an uncomfortable chair* is a poster made from Bruno Munari’s photographs, originally published in *Domus* magazine in 1944 alongside an article he wrote. In it, Munari critiqued society’s fixation with originality in interior design as a symbol of social status, writing:

“I seem to understand that interior design does not mean inventing a new form of a certain piece of furniture, but rather putting a common piece of furniture, a vulgar lounge chair, in the right place.”

1988年アテネ生まれ

1988, Athens

ギリシャで建築を学んだネフェリ・パパディムーリは、パリに移り住み、身体と空間を取り巻く関係を強調するテキスタイルアートを展開している。パパディムーリはコスチュームや服飾小物を、集団で作動させる彫刻的な装置に変容させる。ここでは、8人分の帽子と、巨大なポケットの模様の角が互いに絡み合った衣装が登場する。2部作のビデオ作品《森になる》では、それぞれの衣装が、広大なレースのような中央の「網」の周囲の結節点となる。膨張と収縮を繰り返しながら、包まれ、相互に依存し合う身体の儀式的な動きは、森の要素と一体となり融合し、人間を地衣類に近づける関係性の風景を描く。

Having trained in architecture in Greece, Nefeli Papadimouli relocated to Paris, where she has developed a form of textile art emphasising the relationship between bodies, space, and one another. She transforms costumes and accessories into sculptural devices designed for collective activation – in this instance, a hat for eight people, or costumes made of oversized pocket patterns with interlocking corners. In the *We Are Forests* video diptych, each costume becomes the peripheral node of a vast central “web” with lace-like qualities. Through a series of expansions and contractions, the ritual movements of interdependent, enveloped bodies merge with the elements of the forest in unison, forming a relational landscape that brings humans closer to lichen.

森になる

We Are Forests

2020–2021

コットン、シルク、リボン、金属、樹脂強化ファイバーグラス、発泡スチロール、各種手芸材料で制作されたコスチューム10点

サイズ可変

10 costumes made from cotton, silk, ribbon, metal, resin-reinforced fiberglass, foam, various haberdashery items

Dimensions variable

Collection FRAC Grand Large
—Hauts-de-France



森になる

We Are Forests

2021

ビデオ・インスタレーション

Video installation

13'43"

Collection FRAC Grand Large
—Hauts-de-France



© Nefeli Papadimouli

関係性のカルトグラフィー I

森になる

(ダンケルク、2021年6月)

Relational Cartography I

We Are Forests

(Dunkirk, June 2021)

2024

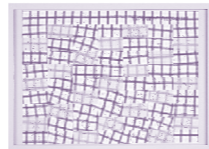
鉛筆、色鉛筆、様々な紙

42 × 59.4 cm (額装)

Pencil, colour pencil, various papers

42 × 59.4 cm (framed)

Courtesy of the artist and THE PILL®



関係性のカルトグラフィー II

スキン・スケープ

(ルーヴェン、2021年11月)

Relational Cartography II

Skinscapes

(Leuven, November 2021)

2024

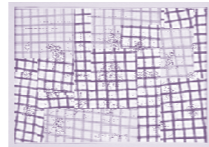
鉛筆、色鉛筆、様々な紙

42 × 59.4 cm (額装)

Pencil, colour pencil, various papers

42 × 59.4 cm (framed)

Courtesy of the artist and THE PILL®



関係性のカルトグラフィー III

コレスボンダンス

(イヴリー＝シュル＝セーヌ、

2023年6月)

Relational Cartography III

Correspondances

(Ivry-sur-Seine, June 2023)

2024

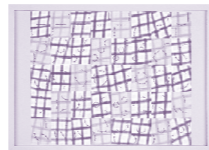
鉛筆、色鉛筆、様々な紙

42 × 59.4 cm (額装)

Pencil, colour pencil, various papers

42 × 59.4 cm (framed)

Courtesy of the artist and THE PILL®



関係性のカルトグラフィー V

夢のコート

(レ・リラ、2024年3月)

Relational Cartography V

Dream Coat

(Les Lilas, March 2024)

2024

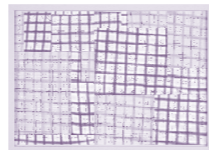
鉛筆、色鉛筆、様々な紙

42 × 59.4 cm (額装)

Pencil, colour pencil, various papers

42 × 59.4 cm (framed)

Courtesy of the artist and THE PILL®



笹原晃平

Kohei Sasahara

サニー

Sunny

2016

250本の傘、スチールワイヤ、アルミニウム構造

サイズ可変

250 umbrellas, steel wire,

aluminium structure

Dimensions variable

Collection FRAC Grand Large

—Hauts-de-France

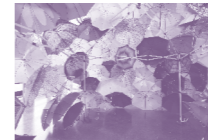


Photo: Aurélien Mole

1984年東京生まれ

1984, Tokyo

笹原晃平は、見過ごされがちな現実の要素を浮き彫りにすることで、日常生活の詩情を明らかにしようとする。《サニー》は、公共の場に放置された傘という、日本でよく見られる現象から着想を得ている。笹原は、かつてユートピア的な技術的未来を象徴するイベントだった1970年の大阪万博の遺構である万博記念公園で大量の傘を集めた。近未来的なパヴィリオンと、「人類の進歩と調和」というテーマを示す大きな広場が特徴的だったこの万博は、エネルギー危機の影響を瞬く間に受けてしまった。笹原は、捨てられた傘を再利用して共同シェルターを作ることで、この画一的な進歩のヴィジョンを覆し、控えめで人道的な代替案、つまり、多様な個々のアイデンティティからなる色鮮やかな集合体として、より謙虚で人々が中心となる現実的なユートピアを提示している。

Japanese artist Kohei Sasahara is at pains to reveal the poetry of daily life by drawing attention to often-overlooked aspects of reality. For *Sunny* he was inspired by the familiar Japanese sight of umbrellas abandoned in public spaces. He collected many at Banpaku Kinenkōen, a park commemorating the 1970 World Expo in Osaka – an event that once symbolised a utopian technological future. However, this World's Fair – with its avant-garde pavilions and a large square dedicated to the Expo's theme of “progress in harmony” – was soon to be eclipsed by the energy crisis. By repurposing discarded umbrellas into a shared shelter, Sasahara subverts this vision of uniform progress, offering instead a more modest, people-centred and tangible utopia formed from a colourful array of individual identities.

1963年モルツェル (ベルギー) 生まれ

1963, Mortsel (Belgium)

アナ・トーフ

Ana Torfs

サイドショー

Sideshow

2019

ビデオ・インスタレーション

ビデオ、ストップモーション、

カラー、サイレント

39分、ループ再生

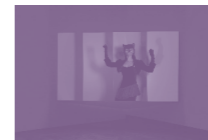
Video installation

Video, stop motion, colour, silent

39 min, loop

Collection FRAC Grand Large

—Hauts-de-France



© ADAGP, Paris, Photo: Ana Torfs

ベルギー人アーティストのアナ・トーフは、ビデオ・インスタレーションで、キャバレーとサイレント映画に触発された演劇的なイリュージョンの視覚効果に挑んでいる。芸者、透明人間、鳥人間などがカラフルな光を浴びながら、スクリーンを練り歩く。《サイドショー》で、トーフは仮面舞踏や見せかけ、消失、死というテーマを探求する。その投影は社会的なメタファーとなっており、誰もが人工的に記号化された集団的演出の中でステレオタイプな役割を演じている。観客はこの見せかけの劇場に巻き込まれ、構築されたセットの中で自らの居場所を問うことになる。

In her video installation, Belgian artist Ana Torfs experiments with theatrical and illusionistic visual effects, drawing inspiration from the world of cabaret and silent films. Geishas, invisible men, and bird-men appear on screen one after another, bathed in vivid, colourful light. *Sideshow* allows Torfs to examine themes of masquerade, pretence, disappearance, and death. The projection becomes a social metaphor, where each figure plays a stereotypical role in an artificial and code-governed collective staging. Visitors, caught up in this theatre of appearances, are invited to reflect on their own position within this constructed setting.

アバケ/オバケ Åbäke

2000年、ロンドンで結成。現在は、ロンドン、コペンハーゲン、ストックホルムを拠点に活動。アバケ/オバケは、アート、パフォーマンス、グラフィックデザイン分野で活動するアーティスト・コレクティブ。土地の文脈や芸術のメカニズムについて考察しながら、物語を伝えるオブジェやテキストを制作している。グラフィックが文化やコミュニケーションをどのように形成するのかという問いから、デザインの社会的側面を探求する分野横断的かつ参加型のプロジェクトを行う。

Formed in London in 2000. Currently based in London, Copenhagen and Stockholm. Åbäke is a collective of artists, publishers, authors, educators and designers working in the fields of art, performance and graphic design. They create situations, objects and texts that tell stories while reflecting on the contexts of the land and the mechanisms of art production. Their interdisciplinary and participatory projects explore the social dimensions of design, starting with questions about how graphic practices shape culture and communication.

Selected Solo Exhibitions

2023	<i>Fugu Okul 2</i> , Clear Gallery, Tokyo
2021	<i>Fugu Okul</i> , Clear Gallery, Tokyo <i>OK SASASISES</i> , Otty Park, Antwerp, Belgium
2009	<i>The Tourists</i> , Stanley Picker Gallery, Kingston, UK

Selected Group Exhibition

2022	Aichi Triennale 2022, Aichi, Japan
------	------------------------------------

Residencies

2019	AGA, Amsterdam
2018	Les Nouveaux Commanditaires, Saint-Martin-Boulognes, France

アンドレ・カデレ André Cadere

1934年、ワルシャワ生まれ。ルーマニアで育ち、1967年よりパリで制作活動を行う。カデレは自身の代表作を、招待されていない展覧会や公共空間に持ち込むアクションを行った。そして、芸術に通底する論理の再構築を観客に促しながら、既成の芸術空間や制度を批判する急進的な芸術の形式を提示した。1978年没。没後、コンセプチュアル・アートとしてのカデレの影響は拡張し続けており、テート・モダン（ロンドン）やポンピドゥー・センター（パリ）などに収蔵。CAB財団で回顧展（ブリュッセル、2023）が開催された。

Born 1934 in Warsaw. Cadere grew up in Romania and began working in Paris in 1967. His best-known series, *Barres de bois rond* (*Round wooden bars*, 1970–78), presented a radical form of art that critiqued established art spaces and institutions. By bringing the work uninvited to exhibition openings and placing it in public spaces, Cadere encouraged viewers to reconsider and reconstruct the underlying logic of art. He died in 1978. Since his death, Cadere's influence on conceptual art has continued to grow, and his work is in the collections of institutions including Tate Modern (London) and the Centre Pompidou (Paris). A retrospective was held at Fondation CAB (Brussels) in 2023.

ヘレン・チャドウィック Helen Chadwick

1953年、ロンドン生まれ。「エレガントでありながら型にはまらないフォルムで、ステレオタイプな身体認識に挑戦する」ことで知られる。洗練された手法を用いつつも、型にはまらない方法で、女性の役割、アイデンティティ、表現を重要なテーマとして取り上げている。1987年、ターナー賞に女性として初めてノミネート。テート・コレクション（ロンドン）、ヴィクトリア&アルバート美術館（ロンドン）、ニューヨーク近代美術館などに所蔵。1996年没。

Born 1953 in London. Chadwick is known for challenging stereotypical perceptions of the body through elegant yet unconventional forms. Her work explores themes such as the roles of women, identity, and expression, employing refined techniques in unorthodox ways. In 1987, she became the first woman nominated for the Turner Prize. Her works are in the collections of Tate, the Victoria and Albert Museum (London), and the Museum of Modern Art, New York. She died in 1996.

ジェシー・ダーリング Jesse Darling

1981年、オックスフォード（英国）生まれ。現在は、ベルリンとロンドンを拠点に活動。自身の経験に加え、正史とそれに対抗する歴史の複数性にも着目し、身体が持つ固有の脆弱性、そして生物の避けられない死が文明や構造体にどのように反映されるかを探求する。架空の人物、神話上のシンボルなど、ダーリングの作品は人工物を再文脈化する。傷つきながらも解放された形は、同時に、その脆さ、そしてケアと癒やしの必要性を露わにしている。

Born 1981 in Oxford, UK. Currently based in Berlin and London. Darling draws on personal experience, as well as the coexistence of official and countervailing histories, to explore how the body's inherent vulnerability and the inevitability of death are reflected in civilisation and social structures. His work recontextualises human artifacts, including fictional figures and mythological symbols. Forms that appear wounded yet liberated expose their fragility and evoke the need for care and healing.

Selected Solo Exhibitions

2024	<i>VANITAS</i> , Petit Palais, Paris <i>On Our Knees</i> , Arcadia Missa, London
2023	<i>Gravity Road</i> , Mining History Centre, Lewarde, France

Selected Group Exhibitions

2025	<i>Vibrant Matter</i> , Fondazione Bonollo, Vicenza, Italy <i>Myths of the New Future</i> , The Common Guild, Glasgow, UK <i>Pollen</i> , CAPC Musée d'art Contemporain de Bordeaux, France
------	---

Award

2023	Turner Prize 2023 Winner, Towner Eastbourne, UK
------	---

クリスティーヌ・デュクニット

Christine Deknuydt

1967年、ダンケルク（フランス）生まれ。デュクニットの作品には、家具などの日常的なもの、動物、風景、宇宙的な考察といったモチーフが、いくつかのテーマに沿って繰り返し描かれている。またユーモアを帯びた短い詩的なテキストが、具象的な要素に添えられ、それらがキャプションやタイトルの役割を果たしている。錬金術的な素材の扱い方やテキストをクロスオーバーさせる、多義的で曖昧な形態が作品に詩情を与えている。2000年没。没後、フランスの現代美術地域コレクションFRAC（ダンケルク、イル＝ド＝フランス、ヌーヴェル・アキテーヌ）、フランス国立造形芸術センターなど数々のパブリックコレクションに収蔵。

Born 1967 in Dunkirk, France. Deknuydt's work features motifs such as furniture and other everyday objects, animals, landscapes, and cosmic imagery, recurrently depicted in various thematic contexts. Figurative elements are often accompanied by short, humorous poetic texts that function as captions or titles. Through an alchemical approach to materials and incorporation of text that she called "hybridisation", she produced ambiguous, multilayered forms that imbue her entire body of work with a poetic sensibility. She died in 2000. After her death, her works were added to numerous public collections, including the FRAC (Dunkirk, Île-de-France, Nouvelle-Aquitaine) regional contemporary art collections in France and the French National Centre for Visual Arts.

ジェシカ・ダイヤモンド

Jessica Diamond

1957年、ニューヨーク（米国）生まれ。1980年代半ば、グラフィティのスタイルを彷彿させる黒いペイントでスローガンや絵を壁に直接描き、権力、セックス、ビジネスに関する独自の視点を表現。現代消費社会の物質主義を拒絶する姿勢を示した。1991年に草間彌生の作品に影響され、「草間へのトリビュート」と題した一連の作品を制作（1992–97）。言葉と視覚的な手がかりの語彙を通じて、草間の主要なアイデアとモチーフを再解釈した。

Born 1957 in New York, USA. Diamond began in the mid-1980s to express her distinctive views on power, sex, and business by painting slogans and images directly onto walls in black in a style reminiscent of graffiti. Her stance rejected the materialism of contemporary consumer society. In 1991, influenced by the work of Yayoi Kusama, she created the series *Tributes to Kusama* (1992–97), reinterpreting Kusama's key ideas and motifs through a vocabulary of words and visual cues.

Selected Solo Exhibitions

2023 *Wheel of Life*, Hirshhorn Museum, Washington, DC
1999 *EROS (RAIN): TWO*, Ota Fine Arts, Tokyo

Selected Group Exhibitions

2006 *The Gold Standard*, MoMA PS1, New York, USA
1991 *The Whitney Biennial*, Whitney Museum of American Art, New York, USA

Awards

2004 Anonymous Was A Woman, New York, USA
2000 John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship, New York, USA

ポーリーヌ・エスパロン

Pauline Esparon

1993年、エヴルー（フランス）生まれ。エスパロンは直感的な思考プロセスを通して素材の固有の特性を探求し、最終的な形を決定する独自のデザインアプローチを確立している。一般的な技術に工夫を凝らすことで、標準化された素材の秘められた可能性を引き出し、新たな用途やコレクターズアイテムへと生まれ変わらせる。また、エスパロンは、産業廃棄物にも価値を創出し、既存の産業、地元の工芸品にも新たな展望ヴィジョンをもたらしている。モビリエ・ナショナルやフランス国立造形芸術センター（CNAP）などの有名なコレクションに作品が収蔵されている。

Born 1993 in Évreux, France. Esparon has established a distinctive design approach that employs intuitive processes to explore the inherent qualities of materials, allowing these properties to shape the final form. Through inventive adaptations of conventional techniques, she unlocks the latent potential of standardised materials, assigning them new functions or repurposing them as collectible objects. Her practice also brings fresh perspectives to existing industries and local crafts, while generating value from post-manufacturing industrial waste. Her work is in the collections of Le Mobilier National (France) and CNAP (Paris).

Awards

2022 LAND ROVER x AD AWARD, Paris
2020 KAZERNE DESIGN AWARD Nomination, Eindhoven, the Netherlands

タレク・ラクリッシ

Tarek Lakhri

1992年、シャテルロー（フランス）生まれ。文学の素養を持つアーティストであり、詩人でもある。インスタレーション、パフォーマンス、映像、文章、彫刻の分野で活動し、言語の変容や魔法、奇妙さ、暗号、そして愛の物語にまつわる政治的・社会的問題に関心を寄せる。

Born 1992 in Châtellerauld, France. Lakhri is an artist with a background in literature and is also active as a poet. Working across installation, performance, video, text, and sculpture, he engages with political and social issues around transformative narratives within magic, weirdness, codes, and love.

Selected Solo Exhibitions

2024 *SPIT*, Nicoletti Contemporary, London
BLISS, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich

Selected Group Exhibitions

2025 *Portals to Unwritten Time*, Perrotin, Paris
2024 *Art Basel Miami Beach*, Miami Beach Convention Center, USA

Award

2024 Reiffers Art Initiatives Mentorship Program, Paris

ポール・マヘケ

Paul Maheke

1985年、ブリーヴ＝ラ＝ガイヤルド（フランス）生まれ。現在は、モンペリエを拠点に活動。マヘケは、権力や支配的なシステムを転換する試みとして、人間以外の存在を作品に登場させながら、ドローイング、ビデオ、パフォーマンスなどを通じて、周縁化された身体、物語、そして歴史が、いかにして可視化／不可視化されるのかを探求する。

Born 1985 in Brive-la-Gaillarde, France. Currently based in Montpellier, France. Maheke works with drawing, video, and performance to explore how marginalised bodies, narratives, and histories are rendered visible or invisible. As a form of resistance to identity politics and an effort to subvert dominant systems of power and control, he incorporates non-human entities.

Selected Solo Exhibitions

- 2025 *In spite of my own desire to see you disappear*, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Canada
- 2024 *To Be Blindly Hopeful*, Mostyn, Llandudno, Wales, UK
In spite of my own desire to see you disappear, Mercer Union, Toronto, Canada

Selected Group Exhibitions

- 2024 *The Cynics Republic*, Palais de Tokyo, Paris
Politics of Light: Nikita Gale, Paul Maheke, Felix Gonzalez-Torres, Tate Modern, London

ブルーノ・ムナーリ

Bruno Munari

1907年、ミラノ（イタリア）生まれ。イタリアの前衛美術活動「未来派」に共鳴し、造形作品の発表を始める。1930年代より、グラフィックデザイナー、アートディレクターとして本の編集や装丁を手がけ、戦後は、ダネーゼ社などのためのプロダクトデザインも多く手がける。1954年、55年、79年にイタリアのデザイン賞「コンパッソ・ドーロ」を受賞。1940年代より制作を始めた子どもの想像力を育てる実験的な絵本によって、絵本作家としても世界に知られるようになる。1974年に国際アンデルセン賞を受賞。1998年没。

Born 1907 in Milan, Italy. Munari was inspired by the Italian avant-garde movement Futurism, and began producing visual art. Starting in the 1930s, he was involved in book editing and cover design as a graphic designer and art director. After World War II, he also created numerous product designs for companies such as Danese. Munari was awarded the prestigious Italian design prize Compasso d'Oro in 1954, 1955, and 1979. From the 1940s on, he gained international recognition as a picture book author with experimental books designed to stimulate children's imaginations. He died in 1998.

ネフェリ・パパディムーリ

Nefeli Papadimouli

1988年、アテネ生まれ。現在は、パリを拠点に活動。公共空間における参加型アクションから彫刻、映像と幅広いメディアを用いて作品を制作する。前衛芸術の伝統に着目しながらも、作品は芸術活動のカテゴリー間の境界を曖昧にし、「中間」のメディアとの融合として現出する。

Born 1988 in Athens. Currently based in Paris. Papadimouli's works in a wide range of media, from participatory action in public spaces to sculpture and video, with installation and performance currently at the center of her practice. Following the tradition of avant-garde art, her works blur the boundaries between categories of artistic activity and emerges as a fusion of "in-between" media.

Selected Solo Exhibitions

- 2024 *Skinscapes, THE PILL*, Istanbul, Turkey
- 2021 *Milieu Mouvant*, pal project, Paris

Selected Group Exhibitions

- 2024 *How to Hold Your Breath*, Asian Art Biennial, Taiwan
Crossing the Water, Biennale de Lyon, France

Awards

- 2023 Prix Jean Pierre Cardin, Academie des Beaux-Arts, France
- 2022 Prix Matsutani, nominated by Christine Macel, France

笹原晃平

Kohei Sasahara

1984年、東京生まれ。現在は、大阪を拠点に活動。周辺環境への取材とその場の関係性の構築から出発し、インスタレーション作品を発表。一貫して「人間の生活」を探求する笹原の表現メディアや方法論は多岐にわたり、美術のみならず人類学や建築学などの総合的な分野への接続を試みている。

Born 1984 in Tokyo. Currently based in Osaka, Japan. Sasahara creates installations grounded in research on surrounding environments and the relationships constructed within them. His practice consistently explores human life through a wide range of media and methodologies, aiming not only to produce art but also to connect with broader fields such as anthropology and architecture.

Selected Group Exhibitions

- 2024 *Pop Up Play Polychrome*, Climbing Mulhouse Center, Mulhouse, France
Postponed Settlement Working Group, sendai mediatheque, Miyagi, Japan
- 2023 *RAM PRACTICE 2023*, Kyoto City KYOCERA Museum of Art, Kyoto, Japan

Award

- 2007 Kawamata Prize, Tokyo University of Arts

アナ・トーフ

Ana Torfs

1963年、モルツェル（ベルギー）生まれ。現在は、ブリュッセルを拠点に活動。ビデオ、版画、スライド投影、フィルム、サウンド、写真、シルクスクリーン、タペストリーなどの様々なメディアを用いて、知覚、記憶、表象、イメージの構築に関する問題を探求している。

Born 1963 in Mortsels, Belgium. Currently based in Brussels. Torfs explores issues surrounding perception, memory, representation, and the construction of images through a range of media, including video, print, slide projection, film, sound, photography, silkscreen, and tapestry.

Selected Solo Exhibitions

2021 *Dark Space Where Things Cannot Be Put*, MUAC, Mexico City

2020 *The Magician & the Surgeon*, BOZAR, Brussels, Belgium

Selected Group Exhibition

2013 *The Way of the Shovel: Art as Archaeology*, Museum of Contemporary Art Chicago, USA

Award

1999 Grand Prix, International Festival of New Film, Split, Croatia

「体を成す からだをなす」を考えるための3つのQ&A

Three Q&As to reflect on “Faire Corps”

Q1. あなたにとって「社会的身体」とは何を意味しますか？（あなたの作品は「社会や身体」とどのような関係性の中で作っているのか）

Q2. アーティストとして作品を制作し、発表していると、自分の作品が自分の手を離れて思わぬ形で流通をすることもあると思います。それについてどう思いますか？（例えば本展のように）

Q3. 今、アートが社会に向けて何ができると思いますか？

Q1. What does the term “social body” mean to you? How are your works related to the social body?

Q2. As someone who creates and shows your own art, I imagine that some of your works slip away from you and end up being circulated in unexpected ways. How do you feel about that? Take, for example, an exhibition like this one.

Q3. What kind of effect do you think art can have on society today?

マキ・スズキ (アバケ/オバケ)
Maki Suzuki (Åbåke)

1. 「社会的身体」とは、コミュニティ、つまり人々の集団が身体と同様に機能する仕組みとして理解できます。ただ、身体と「社会的身体」との主な違いは、ひとりの人間が常に「頭脳」のみの役割を担っているのではなく、またそうありえないという点にあります。互換性、つまり集合体の中の個々の存在に耳を傾けることが重要だと思います。これは権力、あるいは権力の追求を放棄することを意味しています。私の作品はほとんどの場合、何かしらの状況への反応として制作されています。偶然の出会いや会話をもとに制作されるものもあれば、コミッションとして制作されるものもあります。それがデザインと定義されるかアートと定義されるかは別として、私にとって重要なのは自分が気づいていなかった何かを発見することです。私はその場で最も知識のない人間であっても構いません。例えば、快楽専用の器官が存在する可能性にとっても興味をそそられます。
2. 作品は往々にして自分の管理下を離れていきます。作品が完成した時点で私はこれを完全に受け入れますが、そのタイミングがいつなのかは判断が難しいところです。作品の制作過程で生じる逸脱、予期せぬ出来事を受け入れ、それがどこへ向かうのかを探ることに興味があり、より重要性を感じています。この展覧会では、キュレーターや協力者の方々との対話を通じて、コレクションに収蔵されていた彫刻作品の継続的展開・再活性化が実現しました。
3. 私にとってアートとは、社会において、そしてまず自らの人生において、人が持つべき最も重要な姿勢です。私はアートを独立した職業分野／技能／知識とは考えていません。誰もがアーティストであるかどうかはわかりませんが、誰もが何かしらのアートを生み出していると確信しています。

1. The "social body" can be understood as how a community, a group of people, can function similarly to a body but the main difference would be that one person doesn't and cannot always be "the brain" only. Interchangeability, listening to the other bodies within the body seems important. This means relinquishing power or the pursuit of power. My work is almost always a reaction to a situation, which can be a random encounter and conversation but similarly a commission but whether it can be defined as Design or Art, what matters to me is to discover something I wasn't aware of. I am fine with being the person who knows the least in the room. I am fascinated by the possibility that there can be an organ dedicated to pleasure, for example.
2. Works often slips away from control. I totally accept this once the work is finished although it might be sometimes difficult to determine when that is the case. More importantly I am interested in the slipping away that happens during the process of a work, accepting the unexpected and pushing it to see where it goes. In this exhibition, a conversation with the curators and collaborators led to continuing or reactivating a sculpture that had been acquired in a collection.
3. Art is to me the most important attitude one can have in society, starting with one's own life. I don't consider it a separate field of occupation/skill/knowledge. I don't know if everyone is an artist but I am convinced everyone makes Art at some point or another.

ジェシカ・ダイヤモンド
Jessica Diamond

3. アートはアイデアの共有と交換を促進します。社会も個人も、無を魂へと変容させるアートの革新的な力の恩恵を受けます。
3. Art facilitates the sharing and exchange of ideas. Societies and individuals benefit from the revolutionary power of Art — the transformation of nothingness into Soul.

ポーリーヌ・エスパロン

Pauline Esparon

1. 私にとって「社会的身体」とは人間同士の間で機能するつながりを指しています。身体という概念は興味深いものです。なぜなら、身体は独自の独立したメカニズムを持ちながら、必ずしも意識的ではないからです。身体のある部分は自律的な機能を持つと同時に、有機的な意味においてシステム全体の重要な要素として存在しています。私たちはそれぞれ異なるアイデンティティを持ちながらも、同じ人類の一員なのです。
私の作品は、私たちが共有するこの繊細な部分に訴えかけています。自然素材の使用、そして私の作品に織り交ぜられたある種の古代的な要素は、感覚を通じて世界を根源的に探求しようとする試みに基づいています。私の作品は独自の表現言語がありながらも、その体験や解釈は人や場所を問わず開かれています。
2. 展覧会という場は自身の作品と他者の作品とが共鳴することを可能にし、こうした偶発的に発生する橋渡しは、物理的な側面でも意味合い的な側面でも非常に興味深いと感じています。例えば、本展ではジェシー・ダーリングの《エピステモロジー／認識論（壊れたキャビネット）》の隣に自身の作品が展示されましたが、私の作品は彼女の作品が持つある種の繊細さに呼応し、そこに漂う静けさを強調するという効果をもたらしています。また、ダーリングの作品と私が作品内で使用している製造廃棄物との関連性のようなものも見出すことができますし、キャビネットの中の鳥たちと呼応するように、作品はまるで巣のような雰囲気も醸し出しています。作品同士が生み出す、こうした隠された、そして時には予期せぬ対話は非常に刺激的です。
3. 私にとってアートとは、私たちを取り巻く史実や物証への抵抗です。アートは常に物事、経験、感情、言説といった現実疑問を投げかけます。それは印象としても表現としても、私たちを取り巻くものとの関わりとして存在します。明白な姿勢からの乖離と批判的感覚は、即座な答えがあまりにも容易に指針となり得る私たちの世界において不可欠であると考えています。アートは答えではなく、問いを投げかける側に立っています。私はこの変位の力こそが、非常に重要だと感じています。

1. To me, the “social body” is designating the links that operate between human beings. The idea of the body is interesting: it has its own independent mechanism and is not always conscious. Every part of it has both an autonomous function and appears as a key point in the whole system; in an organic meaning. We are all different identities, yet we are part of the same humanity.
My work is calling for this sensitive part of us that we all share. My use of natural materials, and this sort of archaism that is crossing my practice is in the quest of this primary exploration of the world: through the senses. The pieces have their own language but they can be understood everywhere, and be felt everywhere.
2. Exhibition allows to put the piece in resonance with other artworks, and these sudden bridges, both as physical presence and as meanings, are very interesting to see. For example, with *Faire Corps*, being exhibited next to the *Epistemologies (collapsed cabinet)* of Jesse Darling is responding to a certain fragility of the piece, emphasizing a form of quietness and echoing the post-manufacturing waste that I’m using in this object. It is also creating a sort of nest feeling in response to the birds in the cabinet. All this hidden and sometimes unexpected dialogues that artworks create between themselves are very inspiring.
3. To me, art is a place of resistance, a resistance to the evidences that surrounds us. It always questions the realities, in matters, in experiences, in emotions or in discourse. It is a play with what surrounds us, as both an impression and an expression. This sort of dislocation towards obvious postures and this critical sense is essential in our world, where quick answers can become too easily a compass. Art stands on the side of questions, rather than answers. It is this power of displacement that I find crucial.

タレク・ラクリッシ

Tarek Lakhrici

1. 私にとって「社会的身体」とは、私たちの存在の集合的、さらには精神的な次元を意味しています。つまり、私たちのアイデンティティや願望、そして脆弱性さえもが、より大きな歴史やシステムの中に刻み込まれている在り方を示唆しているのです。また、それは、身体が性別、セクシュアリティ、階級、あるいは人種といった規範に関連して、どのように分類され、消費され、時には排除されるかについての問題をも孕んでいます。《ハード・トゥ・ラヴ》という作品において、私は親密さと欲望を、社会から切り離された個人的な経験としてではなく、私自身の声と言語を通じて、権力と暴力と優しさが交差する場として探求することを試みました。私の作品はしばしば社会的身体という概念に向き合っていますが、そこでそれは、制約されながらも抵抗し、同時に力強く、革新的なものとして捉えられています。そして、社会的身体の真っ只中に自分自身がいるということ、さまざまな矛盾の中でいかに生きるか、自らの旅路をどのように探求するかという考えを排除することはできません。
2. 作品が自分のアトリエを離れた瞬間から、それが独自の人生を歩み始めるということをよく理解しています。語り手としての主導権を失うことに違和感を覚えたことは一度もありませんが、時折、予想以上に辛い思いをすることもあります。《ハード・トゥ・ラヴ》は常に好意的で繊細な反応を持って受け止められてきました。個人的な作品がこれほど幅広い層の人々に響くとは思いませんでした。でも、今の私にとってこれこそが重要なのです。自分以外の何ものかについて語ることはできません。そうしようすることは表層的な行為に過ぎません。東京で開催された今回のような展覧会は、アートが国境を超えて旅することができ、それがいかに詩的で貴重で、素晴らしいことであるかを私に思い出させてくれます。唯一残念なのは、実際にその場へ赴くことができなかったことです。今後はもっと日本の鑑賞者の方々と交流できればと思います。
3. アートのみで社会を変えられるとは思いませんが、アートを通じて支配的な文脈に変化をもたらし、想像力の余地を開くことができると信じています。そして、私はポップカルチャーについてもよく考えます。例えば、ポップソングがどんな影響を与えるかといったことです。これは今でも絶えず心に浮かぶことです。私は労働者階級の出身で、アートに出会う前はテレビやアニメ、漫画が私の心の拠り所でした。でも今、私はアートがエリート層だけのものではなく、もっと開かれたツールになって欲しいと思っています。今日のアートは批評のツールであると同時に夢のツールでもであると私は考えています。アートはより多くの扉を開くべき鍵なのです。

ポール・マヘケ

Paul Maheke

1. For me, the “social body” is the collective, even the spiritual, dimension of our existence, the way our identities, our desires, and even our vulnerabilities are inscribed within larger histories and systems. It is about how bodies are classified, commodified or sometimes excluded in relation to norms of gender, sexuality, class, or race. In *Hard to love*, I wanted to explore intimacy and desire not as private experiences detached from society, but as spaces where power, violence, and tenderness intersect through my own voice and through language. My work often engages with this idea of the social body as both constrained and resistant, but also strong, powerful and revolutionary. Finally, I can’t exclude the idea of your own self in the middle of the social body, how to exist within paradoxes and how to explore your own journey.
2. I am very aware that once a work leaves my studio, it starts to live its own life. I never felt weird about losing control over the narrative, but sometimes, yes, it can hurt more than expected. With *Hard to love*, the reception has always been positive and sensitive. I never expected how personal works can resonate with such a broad audience. But now this is for me the key, you can’t talk about something else than yourself. Doing otherwise is superficial. Exhibitions like this one in Tokyo remind me that art can travel outside of borders and it is truly poetic, precious, extraordinary. My only regret is to not be fully present, I wish I could engage more with Japanese audience in the future.
3. I don’t think art alone can transform society, but I do believe it can create interruptions in dominant narratives and open spaces of imagination. And I often think about pop culture too: like how a pop song can have an impact. This haunts me. I come from a working class background, I can say that before art: TV, cartoons and comics saved my soul. But also now I want art to become a more open tool, not just for the elites. I see art today as both a tool of critique and a tool of dream, it should open more portals.

1. 私にとって、「社会的身体」という概念は本質的に多様性を意味します。つまり、身体、声、視点の多様性です。社会的なものと同体的なものを切り離して考えることはできないと思います。社会的身体として、私たちは環境を共有しています。ただ、例え同じ環境であっても、その中で私たちの立場や、それを見る視点によって、その体験は大きく異なる場合があります。
同様に、私の作品においても、社会的身体を構成する多様な存在への認識がしばしば反映されています。それはまた、身体化という概念、そして私たちを肉体的、精神的、歴史的に形作るものにも関連しています。私が制作するインスタレーションではこうしたものが重なり合い、多かれ少なかれ調和しながら共存しています。
 2. 作品が生まれた瞬間、それはそれを体験する人々のものになるという考えが好きです。作品は私（制作者）と鑑賞者の間での共同責任のようなものだと思っています。また、私にとってアート作品の魅力のひとつは、それが旅することができるということ、そして移動する過程で作品が変化するということです。
 3. アートが社会全体に影響を与えることができるかどうかは、私にはよくわかりません。ただ、私たちの人生におけるその他の様々な事柄と同様に、アートは私たちの想像力に変革をもたらす可能性を秘めていると確信しています。そして想像力とは非常に強力な力です。
1. To me, the concept of a “social body” inherently implies a multitude — of bodies, voices, and perspectives. I don’t believe there is a way to disassociate the social from the communal. As a social body, we share an environment, even though our experiences of that same environment may differ dramatically depending on the positions we occupy within it and the vantage points from which we look at it.
Similarly, in my work, there is often an acknowledgment of the multitude that makes up a social body. It also relates to the idea of embodiment and to what constitutes us — physically, spiritually, and historically. All these layers often coexist, more or less harmoniously, within the installations I produce.
 2. I love the idea that once a work is produced, it belongs to those who experience it. It becomes almost like a shared responsibility between me and the viewers. Part of what makes a work of art exciting to me is that it can travel — and in doing so, it transforms.
 3. I’m somehow not entirely sure whether art can impact society as a whole, but I do believe that, like many other aspects of our lives, art holds a transformative potential for our imaginations — and imagination is a very powerful force.

ネフェリ・パパディムーリ

Nefeli Papadimouli

1. 「社会」と「身体」は、いずれも相互依存関係を通じて存在し定義される生物の種類を特徴づける用語です。これら二つの用語（一方を形容詞として、他方を目的語として）を組み合わせることで、一方によって他方を定義し、不可分な結合というレンズを通して社会を再考することが可能になると考えています。人間、石、木、水滴といった個々の存在、つまり社会を構成する一つひとつの要素が、体内の臓器同士がそうであるように、互いに依存しあっています。私が本展で展示している作品は、身体（自然と人間）の相互依存関係と空間との関係性を考察し、個人と集団の間に存在し得るつながりを探求しようとする試みです。
2. アートスペースは、人と人、人と作品、作品と作品の出会いの場として機能します。そして、出会いの場とは私たちを変容させ、予期せぬ形で進化させてくれる空間です。私の作品が他者の解釈を通じて生き続けていることほど素晴らしいことはないと思っています。パフォーマンスや実演的な作品、仕様書を用いた制作を始めた理由には、作品がスタジオを離れた後も変化し生き続ける方法、その多様な可能性を模索したいという考えがあったからです。
3. アートは現状に代わる可能性のある選択肢を探求し、提示する場であるべきだと私は考えています。そういった意味で、アートは抵抗の場であり、その役割は実践者と大衆が自らを解放し自由にするための鍵を共有することだと思っています。

1. Both of those terms, "society" and "body," are terms that characterize types of living organisms who exist and are defined through relations of interdependence. I think that combining those two terms (the one as an adjective and the other as an object) allows the one to define the other and to rethink the society through the prism of inseparable union. Each actor, each individual, each person, each stone, tree or drop of water who is part of the society is interdependent to the others as are the organs inside a body. The works that I present in the exhibition are studying those relations of interdependence between bodies (natural and human) and their relationship with space, and are willing to explore the potential passages between the individual and the collective.
2. Art spaces function as places of encounter (between humans, between artworks), and places of encounter are spaces that transform us and allow us to evolve in unexpected ways. I think that there is nothing more extraordinary than that my artworks are continuing to live through the interpretations of others. I started working with performances, practicable works and protocols also because I was trying to find ways for my works to continue live and explore their different potentialities, having the possibility to change even after leaving the studio.
3. I believe art should be a space of exploration and presentation of potential alternatives to the existing *etat-de-choses*. In those terms, I think art is a space of resistance and its role is to share the keys for practitioners and the public to emancipate and liberate themselves.

笹原晃平

Kohei Sasahara

1. 私にとって「社会的身体」とは、自己と他者、あるいは主体と客体が渾然一体となった状態を指し示しています。そのような状態を目指して社会の中で作品を作っていると、私の身体は、何ひとつ私のために存在していないと感じる時があり、それはとても心地よいものだったりします。
2. 日本の和歌でいう「読み人知らず」や「防人歌」のように、誰が作ったかわからない作品を作りたいと思っています。そのような1000年後の鑑賞者に届けるには、「思わぬ形での流通」しか頼るものがないのが正直なところです。現世とは、来世に期待しない助走かもしれないと最近では思っています。
3. これからの10年に限れば、さまざまなコンフリクトを真摯に扱ってきた歴史や知見や経験や関係性を総動員して、深刻な社会問題に対する具体的な解決案のモデルを、作品として提示することだと思います。

1. For me, the "social body" refers to a state where self and other, or subject and object, are harmoniously integrated. When I create work within society with an aim to achieve such a state, there are times when I feel that not a single part of my body exists for myself, and that can be quite a pleasant feeling.
2. I wish to create works that are unknown as to who made them, like the poems of the *Sakimori* (ancient Japanese soldiers who guarded the country's frontiers) and anonymous poems in Japanese waka poetry. To be honest, the only way to reach viewers a thousand years from now is through unexpected forms of distribution. Lately, I've been thinking that this life might just be a run-up to the next, without any expectations for the hereafter.
3. In terms of the next decade, I believe we must mobilize our entire history, knowledge, experience, and relationships gained through sincerely addressing various conflicts to present works of art that offer concrete models of solutions to serious social issues.

アナ・トーフ

Ana Torfs

- A1. 私が「社会的身体」という言葉に初めて出会ったのは、おそらく1980年代初頭、ベルギーのルーヴェン大学の政治社会学部でコミュニケーション学を専攻していた時だと思います。当時、私はそれを社会や文化が人間を形成し、また人の身体によって形作られる方法として理解していました。
- 今回の質問を受け取った日、1929年に発表された小林多喜二の『蟹工船』という日本の小説をたまたま読んでいました。これは1926年に実際に起きた、船上加工設備を備えた漁船における漁師や船員への非人道的な扱いを題材にしたフィクション作品です。これらの船は「工船」であって「航船」ではなかったため、航海法は適応されていませんでした。船員と船上の全乗組員は身に付けた制服と階級制度によって定義される複雑な社会集団＝社会的な身体を形成していますが、反乱が始まるとその秩序は逆転します。とにかく私は（映画愛好家であることはさておき）読書に深い関心を持っていて、私の作品は自由連想を通じて少しずつ形作られていきます。
- ただ、2019年に制作した私の作品《サイドショー》が社会的身体という概念といかに関連しているかについては、本展に選出されたキュレーターの方々に問うべき質問だと思っています。私のインスタレーションでは、芸者、道化師、ミイラ、鳥人間、猫女などが、抽象的な背景と多色の光の中でまるで幽霊のように現れては消え、中世の「死の舞踏」を思わせる永遠の輪舞を繰り広げます。「死の舞踏」とは中世末期に流布した寓話、およびそれを基にした一連の主題であり、擬人化された「死」が、王族、教皇、農民などのあらゆる身分階級の踊る人々の行列を墓場まで導く様子が描かれています。年齢を重ねるにつれ、アーティストとして自分の身体と向き合う機会が増えています。本作品において、ストップモーション撮影で記録されたパフォーマーの動きは、演者に高度な身体制御を要求します。膝、腰、背骨、首、肩、肘、手首、指の関節、胴体、頭、腕、手、指先。どれひとつをとっても多様な動きの表現方法が存在するのです。
- Q2. 自分の作品が自分の手を離れて思わぬ形で流通をすることもあると思います。それについてどう思いますか？
- A2. 質問の最初の部分の意味がわからなかったので回答しかねます。あるいは、私が単にその質問の意図を正確に理解できていないのかもしれません。アーティストがギャラリーと提携するか自身のアートスペースを持たない限り、作品を展示するにはキュレーターや機関に頼らざるを得ません。
- 今回の東京でのグループ展での作品は、フランスのダンケルクにあるFRAC Grand Largeが収蔵するコレクションから選出されています。作品はコレクションの一部となった時点で作家の手元を離れますが、それはしばしば思いもよらない嬉しい驚きをもたらします。例えば、2013年に制作した6点のジャガード織タペストリーからなる作品はつい数週間前まで4年近くにわたり、スペインのマドリッドにあるソフィア王妃芸術センターの常設展で展示されていました。そして、2025年10月2日にはオーストリアのザルツブルクにて、2002年に制作したスライドプロジェクションによるインスタレーション作品が現地のコレクション展に出展されます。
- A3. アートとは答えを提示することではなく、問いを投げかけることです。決定的な解決策を提示することではなく、好奇心や思考、探究心を刺激するものだと考えています。

- A1. It was probably during my studies in Communication Sciences at the Department of Political and Social Sciences at the University of Leuven (Belgium), in the early 1980s, that I first encountered that term. I understood it back then as the way in which societies and cultures shape and are shaped by human bodies.
- The day I received your questions, I happened to be reading a Japanese novella from 1929, *The Crab Cannery Ship* by Takiji Kobayashi. It's a fictionalized account of an actual case of brutal treatment of fishermen and sailors on board a fishing vessel with on-board processing capabilities, that occurred in 1926. Those ships were considered as factories, and maritime law did not apply to them. Sailors and the whole crew on a ship form a complex social body, defined by their uniforms and respect for hierarchy, which is turned upside down when a mutiny starts. Anyway, I'm deeply interested in reading (apart from being a film addict), and through free association, my work comes into being step by step.
- But how my work *Sideshow*, which I made in 2019, is related to the concept of the social body, I believe that would be a question for the curators who selected it for the show. In my installation, a series of ghostly figures, including a geisha, a clown, a mummy, bird people and cat women, appear and disappear against an abstract decor with multicolored light, in an eternal round dance which reminds of the medieval dance of death. This is a late medieval artistic and allegorical genre that depicts Death leading people from all walks of life — like kings, popes, and peasants — in a procession to their graves. As an ageing artist, you are increasingly confronted with your body. The performers' movements, which were recorded in stop motion photography, require enormous bodily control from my performers: so many ways of moving knees, hips, spine, neck, shoulders, elbows, wrists and knuckles, torso, head, arms, hands and fingers....
- Q2. I can imagine that some of your works slip away from you and end up being circulated in unexpected ways. How do you feel about that?
- A2. I deleted the first part of the question as it makes no sense to me. Or maybe I don't understand what you mean exactly. Unless an artist works with a gallery or has his own art space, we are dependent of curators and institutions to be able to show it.
- In the case of this group exhibition in Tokyo, it is a selection of works that were acquired by the FRAC Grand Large in Dunkirk (France). Once a work becomes part of a collection, you must let it go and that often leads to pleasant surprises. For example: another work, consisting of six Jacquard tapestries which I created in 2013, was exhibited for almost four years in a collection presentation at the Reina Sofia Museum in Madrid (Spain) until a few weeks ago. And on 2 October 2025, a collection presentation will open in Salzburg (Austria) featuring an installation with slide projections I made in 2002.
- A3. Art is about asking questions, not giving answers. It can provoke curiosity, thought and inquiry rather than provide definitive solutions.

ネフェリ・パパディムーリによる
パフォーマンス

Performance by
Nefeli Papadimouli

2025年7月18日(金)、7月19日(土) 18:00-18:40

Ginza Sony Park (5階、1階)、ソニー通り

人々が行き交う Ginza Sony Park を舞台に、パフォーマンス《森になる》を開催しました。パパディムーリによるコスチュームのような彫刻に身を包んだ6人のパフォーマーの身体、観客、そして都市空間が絡み合い、本展のテーマである〈社会的身体〉を探るものとなりました。

Fri, July 18 and Sat, July 19, 2025, 18:00-18:40

Ginza Sony Park (5F and 1F) and surrounding area

We Are Forests was performed at Ginza Sony Park and the surrounding area, where people are constantly coming and going. This participatory performance brings together six performers in costume-like sculptural forms designed by Papadimouli. The performers' bodies, the audience, and the urban public space become intertwined, exploring the exhibition's theme of "the social body."



トーク・セッション I
「FRAC Grand Large は
どんなところ？」

Talk Session I
"What is FRAC Grand Large?"

登壇者：ケレン・デトン (FRAC Grand Large ディレクター)

モデレーター：説田礼子 (ル・フォーラム キュレーター)

2025年7月19日(土) 14:00-15:00

銀座メゾンエルメス10階 ル・スタジオ

美術館ともアートセンターとも異なる FRAC Grand Large とは、どういった文化機関なのでしょう？ フランスの現代美術を推進してきた FRAC について、また、ダンケルクにある FRAC Grand Large の特徴についてディレクターのケレン・デトンにお話を伺うとともに、アートのエコシステムの実践について考えていきました。

Speaker: Keren Detton (Director of FRAC Grand Large)

Moderator: Reiko Setsuda (Curator of Le Forum, Fondation d'entreprise Hermès)

Sat, July 19, 2025, 14:00-15:00

10F, Hermès Maison Ginza Le Studio

What kind of cultural institution is FRAC Grand Large, which is neither a museum nor an art center? In this talk, we explored the role of FRAC in shaping contemporary art in France, and discussed the unique characteristics of FRAC Grand Large in Dunkirk with its director, Keren Detton, while practicing on the broader art ecosystem.



トーク・セッション II
笹原晃平による
アーティスト・トーク

Talk Session II
Artist Talk by Kohei Sasahara

登壇者：笹原晃平 (アーティスト)、

ケレン・デトン (FRAC Grand Large ディレクター)

2025年7月19日(土) 16:00-17:00

銀座メゾンエルメス10階 ル・スタジオ

アーティストの笹原晃平は、傘を屋根の最小単位と捉え、置き忘れられた傘を用いてドーム状の空間を構成した作品《サニー》を出展しました。トークでは、本作品の制作背景を中心に、その特徴である人類学や建築学的なアプローチについて伺いました。また、どのように FRAC に收藏されるに至ったのか、收藏後、消耗品である傘を集めることで更新されていく本作の展示のかたち(形式)を、作家不在の中どのように考えたかなど、作品の所有という視点から〈社会的身体〉を考える議論が展開されました。

Speakers: Kohei Sasahara (Artist),

Keren Detton (Director of FRAC Grand Large)

Sat, July 19, 2025, 16:00-17:00

10F, Hermès Maison Ginza Le Studio

Kohei Sasahara presented *Sunny*, a work that treats umbrellas as the smallest unit of a roof, using umbrellas forgotten in public places to construct a dome-shaped space. In his talk, he discussed the background of the work, focusing on its anthropological and architectural approaches. He also addressed how the work came to be acquired by FRAC and how, in the artist's absence, it has been updated and its exhibited form has evolved through the continual gathering of umbrellas, which are treated as disposable products. This in turn opened a discussion on the concept of the "social body" from the perspective of ownership of works.



《握手》(2014) のアップデート
Update of The Handshake (2014)

《握手》は、2014年にアバケ/オバケと2人の輪島塗の職人、古込和孝(沈金)と大端楽寛(蒔絵)とのコラボレーションによって生まれた屏風作品です。本作品は、アバケ/オバケの提案により本展の会期中に1ヶ月ほど輪島に里帰りし、再び2人の職人の手が加えられることになりました。そのお題は、「屏風の裏面に、それぞれの職人が、利き手ではない手(左手)を用いて、利き手(右手)を描くこと」。作品のアップデートの最終段階は、古込和孝(沈金)によるギャラリーでの公開制作(2025年9月15日)によって完了しました。

The Handshake is a folding screen created in 2014 through a collaboration between the artist collective *Ābāke* and two Wajima lacquer artisans, Kazutaka Furukomi (*chinkin*, a technique of carving fine lines into lacquer and filling them with gold or other materials) and Rakkan Ohata (*maki-e*, a technique of sprinkling gold or silver powder onto lacquer to form decorative patterns). At *Ābāke*'s suggestion, the work was returned to Wajima for about a month during the exhibition period, and there the two craftsmen once again contributed their skills. The task was for each to use his non-dominant hand (left hand) to draw his dominant hand (right hand) on the reverse side of the screen. The final stage of this update was completed with a public demonstration by Furukomi (*chinkin*) at the gallery on September 15, 2025.



トーク・セッション III
マキ・スズキ (Ābāke) と
輪島の職人によるダイアログ

Talk Session III
Dialogue with Maki Suzuki
(Ābāke) and Wajima Craftsmen

登壇者：マキ・スズキ (アバケ/オバケ)、
古込和孝、塩安眞一
モデレーター：説田礼子 (ル・フォーラムキュレーター)

2025年10月7日(火) 18:30-20:00
銀座メゾンエルメス8階 ル・フォーラム

アーティスト・コレクティブ、アバケ/オバケの一員であり、今回の《握手》のアップデートの発案者であるマキ・スズキと、輪島の沈金職人である古込和孝、輪島塗の塗師屋である塩安眞一を迎え、異なる技をもつ職人同士あるいは職人とアーティストがどのように出会い、10年以上に及ぶ関係性を築いてきたのか、そして今回の作品のアップデートがどのように行われたのかについてお聞きしました。

Speaker: Maki Suzuki (Ābāke),
Kazutaka Furukomi, Shinichi Shioyasu
Moderator: Reiko Setsuda (Curator of Le Forum, Fondation d'entreprise Hermès)

Tue, Oct 7, 2025, 18:30-20:00
8F, Hermès Maison Ginza Le Forum

This session featured Maki Suzuki, a member of the artist collective *Ābāke* and the initiator of the update to *The Handshake*, together with Wajima *chinkin* (a technique of carving fine lines into lacquer and filling them with gold or other materials) craftsman Kazutaka Furukomi and Wajima-nuri lacquer artisan Shinichi Shioyasu. They discussed how craftsmen with different skills, and craftsmen and artists, met and developed relationships that have lasted for more than a decade, as well as how the work was recently updated.



本展出品作品の実現に向けて、様々なかたちでお力添えをいただきました皆様に、
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)

謝辞

フラック・グラン・ラルジュ
オー＝ド＝フランス
ジャン＝パティスト・ティヴォル (会長)
ケレン・デトン (ディレクター)
オーレリアン・クノフ (広報・スポンサーシップ責任者)
アンヌ・ブロンデル (コレクションマネージャー)
サラ・クライン
(外部プロジェクト・レジデンスマネージャー)
ポム・アルボニエ (技術マネージャー)
FRAC Grand Large チームの皆様

アバケノオバケ
塩安眞一、塩安愛子
古込和孝
大端楽寛
沖 恵美子

アンドレ・カデレ

ヘレン・チャドウィック

ジェシー・ダーリング

クリスティーン・デュクニット

ジェシカ・ダイヤモンド

ポーリーヌ・エスパロン

タレク・ラクリッシ

ポール・マヘケ

ブルーノ・ムナーリ

ネフェリ・パバディムーリ
The PILL@：フルッツィ・ピコヴィックス
Studio PAPADIMOULI：トマス・マエストロ
緒方彩乃
木皮 成
黒瀧保士
根本和佳奈
本間嶺子
山口ジュン
ソニー企業株式会社：川原寿之、日比奈津子
東京衣裳株式会社：本多あゆみ、小林和美

笹原晃平

アナ・トーフ

在日フランス大使館／انسティチュ・フランセ

HIGURE 17-15cas

Acknowledgement

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

FRAC Grand Large —Hauts-de-France
Jean-Baptiste Tivolle, president
Keren Detton, director
Aurélien Knoff, head of communications and
sponsorship
Anne Blondel, collection manager
Sara Klein, off-site projects and
residencies manager
Pomme Harbonnier, technic manager
and the entire FRAC Grand Large team

Åbåke
Shinichi Shioyasu, Aiko Shioyasu
Kazutaka Furukomi
Rakkan Ohata
Emiko Oki

André Cadere

Helen Chadwick

Jesse Darling

Christine Deknuydt

Jessica Diamond

Pauline Esparon

Tarek Lakhrissi

Paul Maheke

Bruno Munari

Nefeli Papadimouli
The PILL@—Fruzzi Piukovics
Studio PAPADIMOULI—Thomas Maestro
Ayano Ogata
Sei Kigawa
Yasushi Kurotaki
Wakana Nemoto
Reiko Homma
Jun Yamaguchi
Sony Enterprise Co.,Ltd.—Toshiyuki Kawahara,
Natsuko Hibi
Tokyo Costume Co., Ltd.—Ayumi Honda,
Kazumi Kobayashi

Kohei Sasahara

Ana Torfs

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

HIGURE 17-15cas

体を成す からだをなす
—FRAC Grand Large 収蔵作品セレクション展
2025年7月19日(土) – 10月12日(日)

【展覧会】

主催：エルメス財団、FRAC Grand Large —Hauts-de-France
会場：銀座メゾンエルメスル・フォーラム
後援：在日フランス大使館 / アンスティチュ・フランセ
協力：THE PILL®

【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】

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

【カタログ】

アート・ディレクション：須山悠里
デザイン：小河原美波
編集協力：柴原聡子、橋場麻衣
校閲：濱松岳志（りんこピーアール）
撮影：長島有里枝（1-56、106、108頁、109頁下）
執筆：ケレン・デトン / 説田礼子（60-75頁）
英語訳（日）：クリストファー・ステイヴンズ（59、95、106-09頁）、
ベンジャー桂（103頁）
英語訳（仏）：エラリー・ジャンクリストフ（76-94頁）、
西田英恵（71-75頁）
日本語訳（仏）：エラリー・ジャンクリストフ（88-94頁）、
西田英恵（76-87頁、校正：60-65頁）
日本語訳（英）：ベンジャー桂（96-102、104-05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. 03-3569-3300

Faire Corps
/ Selection from the collection of the FRAC Grand Large
July 19 (Sat) – October 12 (Sun), 2025

Exhibition:

Organized by: Fondation d'entreprise Hermès,
FRAC Grand Large —Hauts-de-France
Venue: Hermès Maison Ginza Le Forum
Under the auspices of Embassy of France / French Institute of Japan
Cooperate: THE PILL®

Fondation d'entreprise Hermès:

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

Hermès Japon Co., Ltd.:

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

Publication:

Art director: Yuri Suyama
Design: Minami Ogahara
Editorial cooperation: Satoko Shibahara, Mai Hashiba
Proofreading: Takeshi Hamamatsu (Rinco PR)
Photo: Yurie Nagashima (pp. 1-56, 106, 108, 109 bottom)
Text: Keren Detton/Reiko Setsuda (pp. 60-75)
Translation from Japanese: Christopher Stephens (pp. 59, 95,
106-09), Kei Bengner (p. 103)
Translation from French: Jean-Christophe Helary (pp. 76-94),
Hanae Nishida (pp. 71-75)
Translation from French to Japanese: Jean-Christophe Helary
(pp. 88-94), Hanae Nishida (pp. 76-87)
Translation from English to Japanese: Kei Bengner (pp. 96-102,
104-05)
Produced and published by Fondation d'entreprise Hermès
Printed in Japan by HAKKO Bijutsu Co., Ltd.

© 2025 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)3-3569-3300



CHAT EN ESCARGOT

