



スペクトラム スペクトラ

ジョエル・リフ（キュレーター）

二度、見る。単数形と複数形で。これが、二つの視点が互いを彩りながら交差する、この展覧会のキュレーションの二重の原則だ。それは最初の展覧会の第二部でもなければ続編でもなく、その跳ね返り、反射、反響である。ここで、共同コンセプトではあるが正確には共同キュレーションではないこのプロジェクトの力学を説明しておきたい。ラ・ヴェリエールで私が一人の作家を招き、その個展を協働して拡張することを目指したのと同様に、キュレーターの説田礼子はル・フォーラムにおいて、私の企画方針を拡張することを提案した。その結果、ここで、増幅されたコミッションが生まれた。一つの展覧会がもう一つの展覧会の対象となる。私は自分のゲームに巻き込まれたわけだ。それは、キュレーションの素材になることを受け入れて、相対的な受動性を試すことである。まさに唯一無二の経験だ。私たちはこの冒険に参加する7人の作家を協働して選び、タイトルを決め、他にも数々の決定を下したが、ある部分では彼女の手法の傍観者でいる必要があった。日本には、二枚貝の貝殻の内側に類似した絵を描いた古来の玩具がある。この「貝合わせ」は記憶力のゲームだ。ぴったりと嵌まり、まったく同じではないが互いを反映する絵が描かれた二枚の貝殻を合わせて一つの二枚貝を完成させる。合うものを対にするのである。

このような網膜上の残像は、エマニュエル・カステランの十八番だ。実は「スペクトラム スペクトラム」展のオープニングの数日後、京都の歴史ある祇園地区にある骨董店で、彼女はこの美しく彩られた貝の有名な遊びを発見したのだった。二枚の贗。この双子のスクリーンは、潮の満ち引きのようなこの画家の制作手法に近づくと同時に、フォーラムの展示全体を形作った回折のエネルギーを包み込むための理想的な支持体だ。

川端健太郎は、極めて稀有な獲物を手に、窯からまっすぐやってきた。それは、水ではなく火の中から生まれ出た獲物である。陶器作品はすべて本展のために成形、焼成されたので、まだ温もりが残っているようだった。薄く繊細な印象の陶土は時間をかけて乾かされ、細心の注意を払って水分が抜かれ、とうとう珠玉の作品が、身体の奥底から吐き出された宝物がついに現れる。床や壁に開かれたように展示された、時に左右対称なそれらの作品は、慎みなく自らをさらけ出す。

ヴァルター・スウェネンは謎めいた存在である。カンヴァス上の言葉は何の説明もしない。この日本初の展示のために選ばれたのはベルギーでは有名な大作だが、今回、アルファベットを用いないこの文化環境において展示されるのは非常に興味深い。これにより文字はさらに意味を失い、私たちは絵だけを見、絵画的言語だけを読むことに甘んじざるを得ない。この絵画的言語は、釉やその他の周囲の境界面と対話しながら、再び純粋な表面に戻る。

マリー・ローランサンは、フランスの国立セーヴル製陶所で陶器の絵付けを学んだ。この装飾との関わり、それに必要とされる繊細さは、彼女の評価を高めたと同じくらい揺るがせもしたようである。日本にその名を冠する美術館（2019年閉館）を持つこの作家は、地球の両端の集団的想像力の一部となっただけではない。1世紀前に制作された傑作は、世界と世界の間の決定的にスペクトル的な反射体を体現する。

題府基之はエクトプラズムを増幅させる。写真というプロセスは本質的にハロー（後光）を捉えている。これらのシルエットは、偶然に見つけたというよりも人工的に作られた、慎みのない放出である。この妖しげな液体の迸りは、都市空間における縄張りのマーキングだ。題府はある場所を選んで濡らし、色を塗られた壁に水で彩りを施す。乾くとすべてが消えてしまうが、かすかなオーラが痕跡をうかがわせる。ごく薄い膜が、消えることの無いものとなるかもしれない。

ヨハネス・ナーゲルは、繊細な鉱物の皮膚を通じて存在する空洞、掘られたフォルムに荒々しく釉をかける。この驚くべき外皮は、それを内側から愛撫した身体の不在を記録する。それらは固い台座または柔らかいカンヴァスの上に置かれ、空間に句読点を打つ。常に転覆的なこれらの器は、陶器の犬の置物を超越する。また、ナーゲルはカナダに移住した日本人陶芸家の弟子だった。彼がいかに反響による伝承を通じて学んだかを、このことが物語っている。

津田道子は、極めて洗練されたデジタル映像の回路で空間全体を飲み込んでしまう。展

示会場内を歩き始めるとすぐに、センサーとスクリーンが私たちの歩みを邪魔する。そのうえ、宙に吊るされたシンプルな額縁と鏡にも注意力を逸らされる。何キロメートルにも及ぶ金属とプラスチックのケーブルによって実現した、電気系統の創造的構造が出現する。極めて具体的な物質が、儚い幻影をつなぎとめる。

増大し、複製され、すべてが広がり、増殖し、減速する。ここの多くの層は前代未聞の厚みと重なりを生み、遊歩を巨大なミルフィーユに変える。それは目に見える、眩暈がするような物質的なミルフィーユだ。

キュレーションのアプローチを読むことは、その地平がどこにあるかを捉えることでもある。一つの尺度を使って格子が作られ、それが重ねられるとすでに骨組みができていく。その後はすべてがこの想像上の規則と、それを試す感覚的要素に従って接続されていく。東京のル・フォーラムでは、自然光が横から水平に入ってくる。ブリュッセルのラ・ヴェリエールでは、上から垂直に光が射し込む。韓国・ソウルのアトリエ・エルメスは地下で、間接光が入る。また、エルメス財団のキュレーション部門は3人のキュレーターで構成され、私たちと並んで、アン・ソヨンがソウルのギャラリーのアーティスティック・ディレクターを務めている。そして、驚くことに彼女は10年以上前に「Spectrum-Spectrum」という展覧会を企画したことがある。この展覧会は2014年7月から10月まで、当時彼女が副館長を務めていたサムスン美術館プラトー（2016年閉館）で開催された。先見性のあるこのイニシアティブは、祭典に際して人々がまた別の人々を招くという、招待の中の招待という入れ子構造をすでに作り出していた。「スペクトラム スペクトラム」展は鏡をかざす。反射によって、私たちは映し、映る。私はこの文章を通じて、自分の視線に重ねられた説田礼子の視線を見るのである。



Spektrum Spektra

Joël Riff (Curator)

Look twice. Singularly and plurally. The curatorial principle of our exhibition is double meaning: the crossroads between two visions, one hinging upon the other. Not a subsequent chapter nor a sequel, but rather a rebound, a reflection, an echo. Let us take a moment here to clarify the dynamic at work in this project, which involves co-design but not, strictly speaking, co-curation. In the same way that, at La Verrière, I invite an artist to enrich their solo show together, Reiko Setsuda proposed to elevate my programmatic principle at Le Forum. The result here is an augmented curatorship. One exhibition becomes the object of another. Here I am, caught in my own game. It is then a matter of experimenting with relative passivity by accepting to become the curatorial material to be shaped. It is a unique experience. And although we jointly selected the seven artists involved in the project, chose a title, and made many other decisions together, there were places where one had to remain a spectator of the method. In Japan, there is a traditional game using seashells, *Kai-awase* (shell-matching), where the inner surface of each half of a clamshell is painted with similar images. It is a memory exercise. The idea is to pick them out, reassembling each complete clamshell to perfectly interlock, matching up images that reflect each other but are not identical. To find the other half of each one.

Emmanuelle Castellan thrives in that kind of retinal remainder. In fact, it was in Kyoto – a few days after our opening – that she discovered this fascinating game of painted mollusks in an antique store in the historic Gion district. Two eyelids, twin screens, the ideal support to both approach the tide-like ebb-and-flow of the painter's production and embrace the diffracted energy that shaped the entire hanging at Le Forum.

Kentaro Kawabata arrived straight from his studio, bearing a miraculous catch: one not from water, but from fire. The pieces were still warm, or nearly: all the ceramics had been shaped and fired especially for the occasion. The fine clay sheets had to dry slowly, sweating out moisture with exquisite care before revealing their pearls: treasures regurgitated from their depths. Openly displayed on the floor or on the wall, their sometimes-symmetrical forms offer themselves up immodestly.

Walter Swennen remains a mystery. The words that appear in his paintings offer no explanation. For this first showing in Japan, it is fascinating to consider a major body of work so acclaimed in Belgium, now presented in a context that does not share its alphabet. Here, the letters mean even less, and one must accept to see only painting,

to read only pictorial language. This language becomes pure surface as it converses with the enamels and other surrounding interfaces.

Marie Laurencin learned porcelain decoration at the prestigious Manufacture de Sèvres, the royal French tableware factory. This connection to the decorative – and the delicateness it requires – seems to both serve her renown and unsettle it. The artist, who has a museum in Japan named after her (closed in 2019), appears to have entered the collective imagination at both ends of the globe. Her century-old masterpieces connect the worlds in a reflector that is irredeemably spectral.

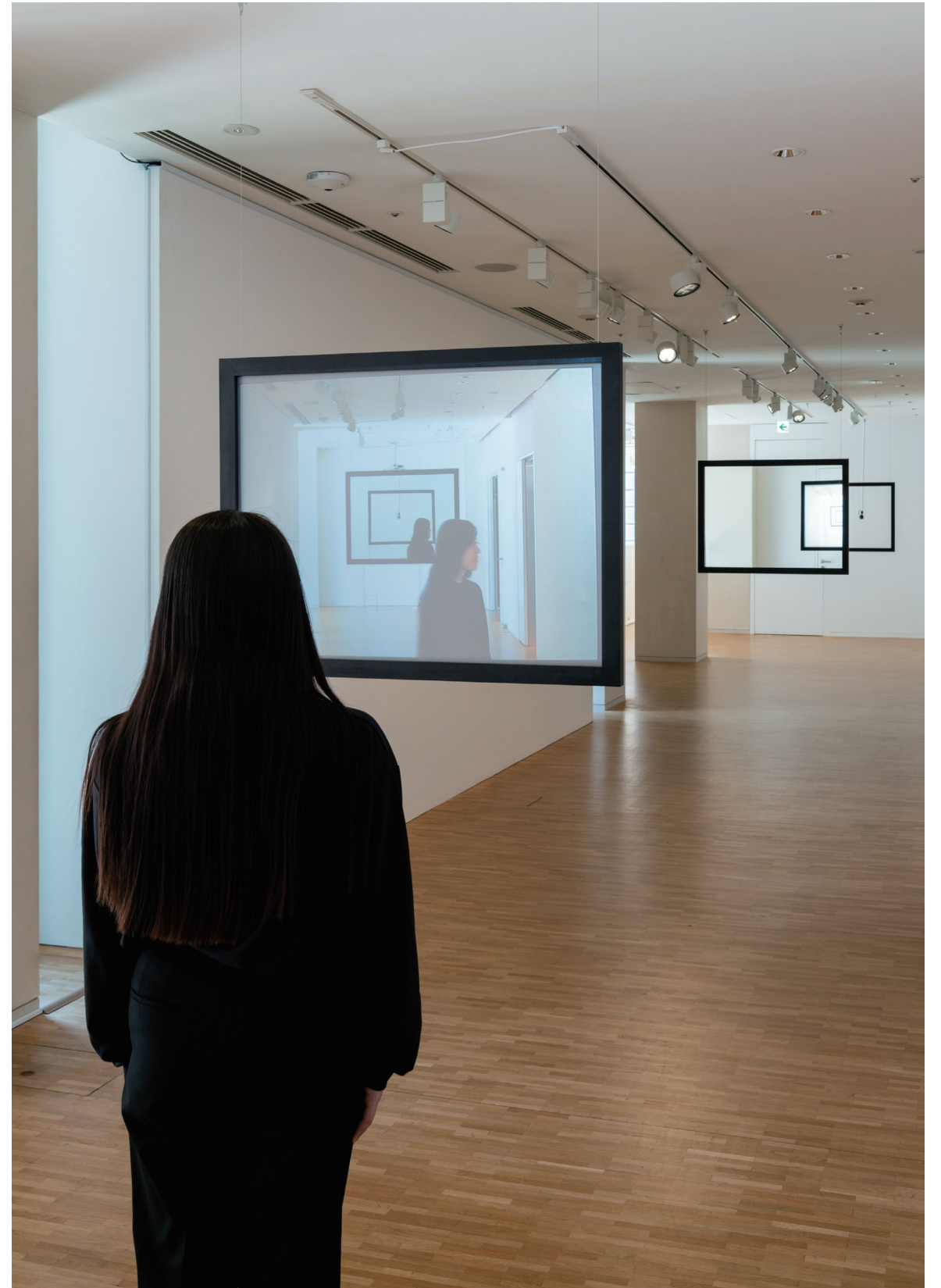
Motoyuki Daifu multiplies ectoplasms. The photographic process, by its very nature, captures halos. These artificial silhouettes are fabricated rather than found, erupting in shameless bursts. Sprays of suspicious liquid stake their claim in urban space. The photographer soaks a chosen spot, curiously watercoloring a colored wall. Then, in drying, everything disappears, unless a faint aura leaves a faint trace. The thinnest film might become indelible.

Johannes Nagel crudely glazes carved forms as voids that exist through their delicate mineral skins. These remarkable shells record the absence of the body that caressed them from the inside. They punctuate the space, resting on solid plinths or soft canvas. Forever subversive, these ornamental pots surpass their role as mere porcelain watchdogs. And the artist was a disciple of a Japanese potter exiled to Canada. That alone reveals how much his training is the result of a transmission by reverberation.

Michiko Tsuda swallows the entire space in a circuit of digital images articulated with extreme sophistication. Sensors and diffusers immediately interfere with our movement through the space, amplified by the distraction of simple suspended frames and mirrors. Her spectacular electronic craftsmanship emerges, enabled by kilometers of metal and plastic wiring. A very tangible materiality anchors the most diaphanous apparitions.

Everything unfolds, multiplies, and fragments through effects of intensification and duplication. The layers offer unprecedented thicknesses and interconnections, transforming the act of wandering into an immense layer cake: “a stratification of the manifest, both dizzying and physical.”

“Reading a curatorial approach” also means discerning where its horizon lies. A grid is built from a single benchmark, overlaying those that already structure the building. The rest is articulated according to this imaginary rule and the sensory elements that test it. At Le Forum in Tokyo, natural light enters horizontally, from the side. At La Verrière in Brussels, it comes vertically, from above. At the Atelier Hermès in Seoul, South Korea, it arrives indirectly, from below. It should also be noted that the curatorial department of the Fondation d’entreprise Hermès consists of three people. Alongside us, Soyeon Ahn oversees the artistic direction of the space in Seoul. Fittingly, more than ten years ago, she curated the “Spectrum–Spectrum” exhibition, held from July to October 2014 at PLATEAU, the Samsung Museum of Art (closed in 2016), while serving as deputy director of the institution. That visionary initiative already embraced a *mise en abyme* of invitations within invitations for a celebration curated by individuals who, in turn, invited others. This exhibition holds up a mirror. Through reflection, we reflect and are reflected. Through this text, I am gazing into the regard that Reiko Setsuda casts upon my own.





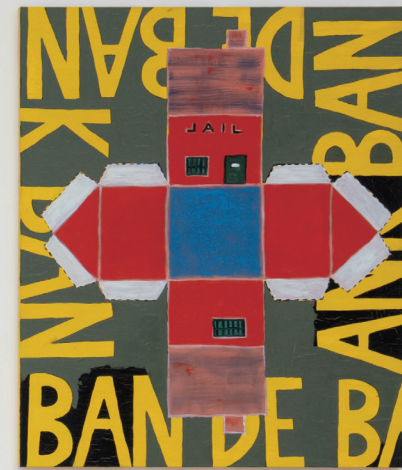
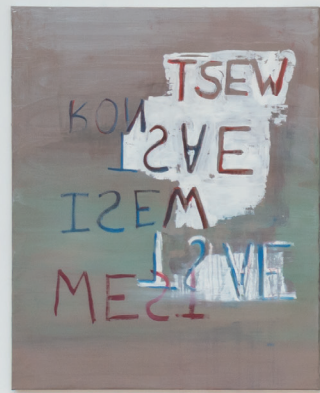








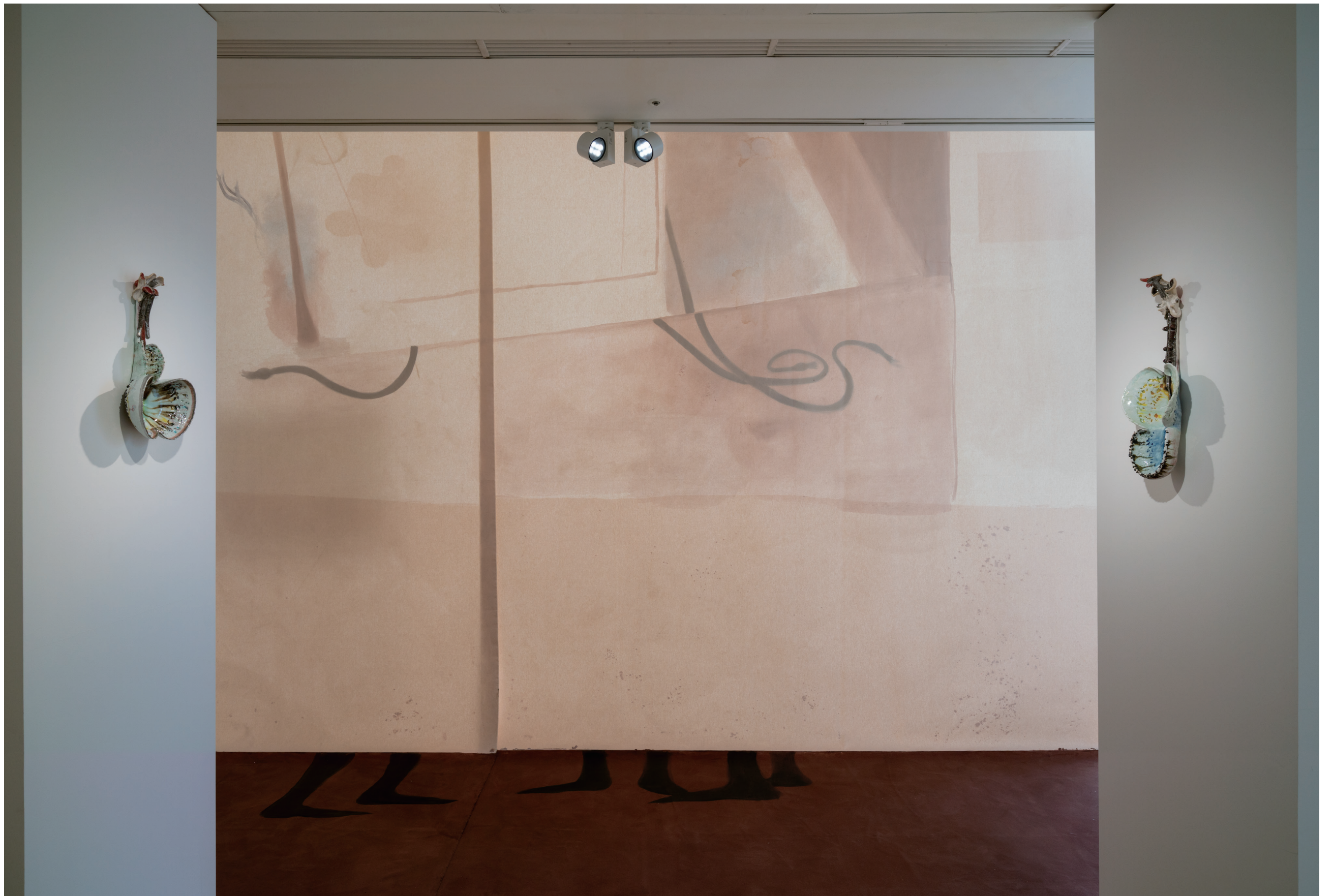














居間とその不確かな壁

福尾匠（哲学者、批評家）

壁がある、という言葉は基本的に、ネガティブな意味でしか使われない。あなたと私のあいだには壁があると言えばそれは両者が心理的に隔絶しているということで、アメリカとメキシコの国境やコロナ禍のロックダウンは壁によって人々を特定の領域に閉じ込めるものだ。

しかし同時に、われわれは壁なしに生きることができないということ、そして、われわれが会おう壁は極端なケースを除いてわれわれの身体を絶対的に拘束するものではないということも事実だ。したがって問題は壁そのものではなく「壁」の隠喩化であり、われわれを拘束するのはむしろここにめぐらされた引用符である。この「壁」から、「閉じ込め・分断」とは別の意味を引き出すことはできるだろうか。

たとえばコロナ禍において日本では、あらゆる飲食店のテーブルに透明なアクリル板が設置されていた。それは感染予防という名目のもとになされた行政的な判断によって普及したが、私にはそれが、たんなる義務としてではなく、ある種の安心の形式として、人々のあいだに無言の合意を形成していたように見えた。

その透明な壁がどこまで実質的な予防に寄与するものであったのかはもはや誰にもわからない。しかしその不確かさを鎮める、というか、飛沫感染のウイルスがもともと持っている「不確かさ」を忘れさせてくれるものとして、中途半端な、ちょっと冷静に考えればとても心許ないあの壁は、コロナ禍の3年間を通じて用いられ続けたのではないだろうか。そしてそれが強権的なロックダウンとは別のしかたで、パンデミック下の社会的な秩序の維持に寄与していたのだとすれば、それは不確かな壁の肯定的な使用と言えるのではないだろうか。

銀座メゾンエルメスで開催された「スペクトラム スペクトラム」展を見て最初に思ったのは、かつての室内画や室内楽のようなミニマルで世俗的な形式のアクチュアリティを扱った展示と言えるのではないかということだ。展示空間は現代の世界で「室内」に在ることの実験の場として機能している。本展には川端健太郎とヨハネス・ナーゲルの陶芸作品が展覧されている。ウィリアム・モリスは生活から切り離された大文字の〈芸術〉に対して工芸的・装飾的なものを「小芸術 (Lesser arts)」として擁護したが、この展示は現代美術というフィールドのなかでそうした態度を引き受けなおそうとしているように思われた。ガラスブロックの壁に希釈された柔らかな光に満たされた会場は、親密で柔らかな空気をまとっているが、それはあとから振り返っての印象で、エレベーターのドアが開き会場に足を踏み入れた鑑賞者を最初に迎えるのは、ほの暗い廊下を遮る津田道子の《まっすぐに歩く》(2021／2025) だ。

目の高さに吊られたフレームが3つ、2メートルほど間隔を空けて並行に並んでおり、エレベーターを出て進行方向を向くとまず、そのフレームに埋め込まれた鏡と向かい合うことになる。そしてその鏡には、自分の背後にある同じフレームが映り込んでおり、振り返ると同じフレームにスクリーンが張られ、同じ廊下の映像が流れている、が、そこに自分はいない。最初の鏡を通り過ぎると3つめのフレームがあり、その向こうに小さなカメラが見える。それは鏡像でも映像でもなくたんに空っぽのフレームの向こうからこちらを向いているカメラで、そのカメラに促されるように振り返ると、さっき無人の廊下が映されていたスクリーンに自分の姿が映っている、が、彼はフレームを覗き込むのではなく、渡されたハンドアウトに目を落としている。

鏡を挟んで、一方にカメラ、他方にスクリーンがあり、撮影された映像は30秒ほどのラグをとまって映写されているようだ。このシンプルなしかけによって、ただのまっすぐな廊下がひとつの迷路となる。今見えているものは、いつ、どこイメージなのか。しかしまた、それが迷路となるのは、私が私をフレームのなかに探すからであり、最初に鏡に向き合うような動線の設計によって、自らの鏡像がルアーとなり、私は迷路に引き込まれる。

《まっすぐに歩く》と同系統の、フレーム、鏡、プロジェクター、カメラ、スクリーンやディスプレイを用い、その場で起こっていることだけを素材に空間を多重化する4つの作品が会場全体に展開されている。興味深いのは、最初に出会う私とその鏡像の閉じた反映が、まず30秒のタイムラグによって引きちぎられ、区画をまたぐごとにそれが空間全体に広がる乱反射へと開かれていくことだ。

NTT インターコミュニケーション・センター [ICC] に常設された《あなたは、翌日私に会いにそこに戻ってくるでしょう。》(2016) に代表される津田のこの系列の作品が、文字通り「私」が「あなた」となる分身化の実験であり、映像メディアに固有の表現をフォーマリスティックに扱う側面が強かったとするなら、「スペクトラム スペクトラム」における彼女の一連の作品は、「私」の多重化から空間の多重化へと重心を移している。そしてそれにともない、作品は空っぽの空間でなされるフォーマルな実験としてではなく、他の作品と共存し、光や質感の具体性に満たされたこの空間の「インテリア」を構成する要素となっていた。それは他の作品を見通し、空間に新たなパースペクティブを与えるひとつの什器でもあるような、装飾的で小芸術的な機能を獲得している。

エマニュエル・カステランの作品もまた、会場全体にまたがって展示され、津田の作品とともに、空間をひとつの部屋として飾り立てている。彼女の絵画は特定の対象を描

くというより、その手前にある空気を浮かび上げらせようとしているように見える。それぞれの作品は基調となる色（青やピンクベージュ）を起点として、レンジを抑えた色彩とフラットな筆致で統一されており、その限定によってこそ、絵画は文字通り繊細な「スペクトラム」の広がりを感じさせるものになっている。

そして彼女は、絵画を展示するだけでなく、彩色されたキャンバスを壁紙として、あるいは、展示空間を仕切る幕＝壁として会場のそこここに配置している。キャンバス＝壁紙の上に他の作家の作品が展示されているところもあり、ここにも、作品／什器あるいは芸術／装飾の区別を攪乱するとともに、会場をひとつの特異な居間として構築しようとする態度が見て取れる。

そもそも、ヴィクトル・ストイキッツァが『絵画の自意識』で緻密に辿ってみせたように、北方ルネサンスにおける室内画や風景画といった世俗的な主題の勃興と、壁画からタブローへとというモバイルな支持体への移行は連動していたのだった。彼は、壁との直接的な関係から脱し、タブローになったからこそ、絵画は自身がどこに架けられるかべきかを反省する「自意識」を背負うことになったと論じている。しかしタブローは、ストイキッツァが絵画の自意識の極点として位置づける、木枠に張られたキャンバスの裏側を描いたコルネリス・ノルベルトゥス・ヘイスブレヒツ (Cornelis Norbertus Gijssbrechts) の作品のように閉じた反映＝反省に行き着くだけではないはずだ。津田の作品が「私」の反映＝反省から空間の乱反射へと拡張していったように、カステランはキャンバスが布であるというシンプルな事実に戻り、その用法を拡張している。

とはいえ私は、この展示があたかもIKEAのショールームのように、住みたく理想の部屋を再現していたと言いたいのではない。むしろ私は、この展示で試みられていたのは、われわれが現実に住まう部屋の条件をあぶり出し、それを新たな可能性のもとで捉えなおすことだと感じた。テレビやPCのモニターからスマートフォンやワイヤレスイヤホンまで、われわれは無数の視聴覚機器に囲まれて生活している。「視聴覚室」としての居間の形態は時代や文化、個々人のライフスタイルと切り離せないだろう。そして展示空間もまた、とりわけインスタレーション・アートが主たる表現形態のひとつとなって以降、視聴覚室として様々な実験がなされてきた。そのふたつを装飾性という、近代以降の美術のなかではマイナーな地位にあった観点から新たに結びつけることに、この展示の新しさはある。

しかし部屋は、たんにそのインテリアによってだけでなく、その外部との固有の関係によってはじめて自室となる。一日のなかで表情を変える陽光がその典型だが、最後に

部屋の外部について「近所」という観点から考えてみよう。

近所とは何か。それは都市論や郊外論が扱うような、ひとつの面として示すことができる特定の区画のことではない。近所とは、その範囲を面的に画定することができないものであり、家から歩いてすぐのところはいちども通ったことがない路地があるように、頻度や親しみの勾配・分布として成り立つ空間だ。そしてさらに、慣れ親しんだゾーン自体が、そのなかで季節の移り変わりや店舗の入れ替わりなど、恒常的なものと新奇なものとの識別を可能にする。誰も近所を所有していないが、ひとつの区画のなかに無数の住民の近所が重なりあっている。

6作品が展示された題府基之の連作《無題（小便）》（2021）はまさに、小便によって近所に網をかける犬のマーキングを題材にしている。電柱の根元に残る、まだ乾いていない小便の痕跡を接写したこの連作は、抽象的な居間であるような展示空間に近所を引き込む。電柱は実際の大きさより（感覚的には1.3倍ほどに）大きくプリントされており、それぞれの作品は赤や緑など特定の色に寄せて全体の色調が補正されている。色調の操作によって平面性が強調されることで、湿った痕跡に重なる、自動車の接触によってこすりつけられた塗料は、絵具のストロークのように見え、笑ってしまいそうになるほど絵画として強い画面になっている（ウォーホルの《ビス・ペインティング》（1961）への鮮やかな応答でもある）。

とりわけ色彩の操作はカステランの作品と通じるところがあるが、実際そのつながりを強調するように、緑に寄せられた《無題（小便）》はカステランによる緑の壁紙のうえに展示されている。さらに、この作品はとても日当たりの良い壁に設置されており、写真を覆うアクリルに背後のガラスブロックが否応なく映り込み、そのグリッドに覆われて作品がよく見えない。一般的に言えば明らかなミスだが、この展示は最初から、そうした不確かさの使い道を示していたのだった。

The word “wall” is almost always used with negative connotations. To say “there’s a wall between us” implies emotional distance. The US-Mexico border and COVID-19 lockdowns are examples of physical walls that confine people to specific areas.

At the same time, it is also true that we cannot live without walls, and that, except in extreme cases, the walls we encounter do not confine our bodies absolutely. The problem, then, is not the walls themselves, but how they are turned into metaphors. What constrains us is not the wall, but the quotation marks placed around it. Can we draw from “walls” any meaning other than confinement and division?

During the COVID-19 pandemic in Japan, transparent acrylic panels were installed on tables in restaurants nationwide. While their proliferation was driven by administrative decisions aimed at curbing infection, it seemed to me that they represented a silent mutual agreement, and were not simply a requirement, but offered people a form of shared reassurance.

No one can say for sure how much those transparent walls actually contributed to preventing infection. But perhaps those flimsy barriers – which offered scant assurance when viewed objectively – stayed in place throughout the three years of the pandemic not because of their effectiveness, but because they helped ease uncertainty, or helped us forget the inherent uncertainty of an airborne virus. And if they played a role in maintaining social order during the pandemic that was an alternative to authoritarian lockdowns, then perhaps they can be seen as a positive example of uncertain walls.

My first impression upon seeing the *Spektrum Spektrum* exhibition at Ginza Maison Hermès was that it could be described as an exploration of the actuality of minimal, secular forms, reminiscent of historical interior painting or chamber music. The exhibition space functions as a site for experimenting with what it means to inhabit an “interior” in the contemporary world. Unusually for a contemporary art exhibition, the show includes ceramic works by Kentaro Kawabata and Johannes Nagel, which could be seen as a nod to what William Morris called the “lesser arts.”

The venue, suffused with soft, diluted light filtering through glass block walls, has an atmosphere of intimacy and calm—but that is an impression that emerges only in hindsight. What first greets viewers as they step out of the elevator is *Walk Straight* (2021/2025) by Michiko Tsuda, a work that blocks the dimly lit corridor.

Three frames hang at eye level, spaced at roughly two-meter intervals and aligned in parallel. Upon exiting the elevator and facing forward, viewers first come face-to-face with one mirror, which are embedded in frames. The mirror reflects identical frames positioned behind the viewer. When they turn around, they see screens mounted on the rearward frames showing footage of the same corridor, but their own reflection is nowhere to be found. After passing the first mirror, they reach the third frame, beyond which a small camera comes into view. It is neither a mirror nor a video image, but

1 ヴィクトル・I・ストイキツァ『絵画の自意識：初期近代におけるタブローの誕生』岡田温司＋松原知生訳、ありな書房、2001年。

2 題府は部屋の写真家でもある。雑然とした部屋から複雑な色彩や構図を引き出す彼の作品から《無題（小便）》まで、彼の実践は本稿における部屋—近所というスペクトラム全体をカバーしている。

simply a camera pointing toward them through the empty frame. Its presence prompts viewers to turn around again and now find themselves on the screen that had previously shown an empty corridor. However, instead of looking into the frame, they are gazing down at the exhibition handout in their hands.

With a camera on one side, a screen on the other, and a mirror in between, the recorded footage appears with a delay of about 30 seconds. Through this simple setup, an ordinary straight corridor is transformed into a maze. When and where was the image I am now seeing recorded? Moreover, it becomes a maze only because I search for myself within the frame. The layout first directs me to face the mirror, where my own reflection becomes the lure that draws me into the labyrinth.

Four additional works, in the same vein as *Walk Straight*, are installed throughout the venue. Using frames, mirrors, projectors, cameras, screens, and displays, they multiply the space, drawing solely on what is happening in real time as their material. What is striking is how the closed loop between myself and my mirror image at the outset is first disrupted by a 30-second time lag, then gradually unfolds into a scattering of reflections that spread throughout the space as I move from one section to the next.

If the earlier series represented by *You would come back there to see me again the following day* (2016), permanently installed at NTT InterCommunication Center [ICC], was an experiment in doubling – where “I” literally becomes “you” – focused on the formal possibilities of video as a medium, then her series in *Spektrum Spektrum* shifts the emphasis from the multiplication of the self to the multiplication of space. Accordingly, the installations no longer function as formal experiments unfolding in a void, but become components of the “interior,” coexisting with other works in a space filled with tangible light and texture. They take on a decorative function and an affinity with the “lesser arts,” resembling furnishings that open up sightlines to other works and introduce new perspectives into the space.

Emmanuelle Castellan's works are also installed throughout the venue, and together with Tsuda's, they furnish the space as a single, unified room. Rather than depicting specific subjects, her paintings seem to bring the air in front of them into focus. Each work is unified by a limited range of colors and flat brushwork, anchored by a keynote tone such as blue or pink-beige. It is precisely through this restraint that the paintings literally evoke a delicate “spectrum.”

In addition to exhibiting paintings, Castellan places colored canvases throughout the venue, functioning as wallpaper, curtains, or partitions dividing the space. In some areas, works by other artists are hung on this canvas “wallpaper,” reflecting an approach that blurs the line between artwork and furnishing, or between art and decoration, and aims to construct the exhibition space as a unique kind of living room.

As Victor Stoichita outlines in detail in *The Self-Aware Image*, the emergence of secular subjects such as interior scenes and landscapes in the Northern Renaissance

coincided with a shift from murals to tableaux, that is from immovable walls to mobile supports for paintings. He argues that by breaking away from a direct relationship with the wall and becoming autonomous objects, paintings acquired a kind of self-awareness, prompting them to reflect on where and how they ought to be displayed. However, the tableau does not necessarily culminate in closed self-reflection (in both the literal and figurative senses), as seen in Cornelis Norbertus Gijsbrechts' painting of the back of a stretched canvas, which Stoichita views as the ultimate expression of painting's self-awareness. Just as Tsuda's work expands from literal and figurative self-reflection to a scattering of reflections across space, Castellan returns to the simple fact that canvas is fabric and extends the possibilities for its application.

This is not to say that the exhibition replicated an ideal living space like an IKEA showroom. Rather, I felt that it sought to illuminate the conditions of the rooms we actually live in, and to reframe them through new possibilities. From televisions and computer monitors to smartphones and wireless earbuds, we are surrounded by a multitude of audiovisual devices. The paradigm of the living room as an “audiovisual space” is inseparable from its historical moment, cultural context, and individual lifestyles. Exhibition spaces, too, have served as sites for various experiments in audiovisual experience, particularly since installation art became a key mode of expression. What set this exhibition apart was its attempt to newly connect these two realms through the decorative, a perspective that has been marginalized in art since the modern era.

However, a room becomes truly one's own not only through its interior, but also through its specific relationship with the exterior. Sunlight that changes over the course of a day is a classic example. In closing, let us consider the exterior of the room from the perspective of the “neighborhood.”

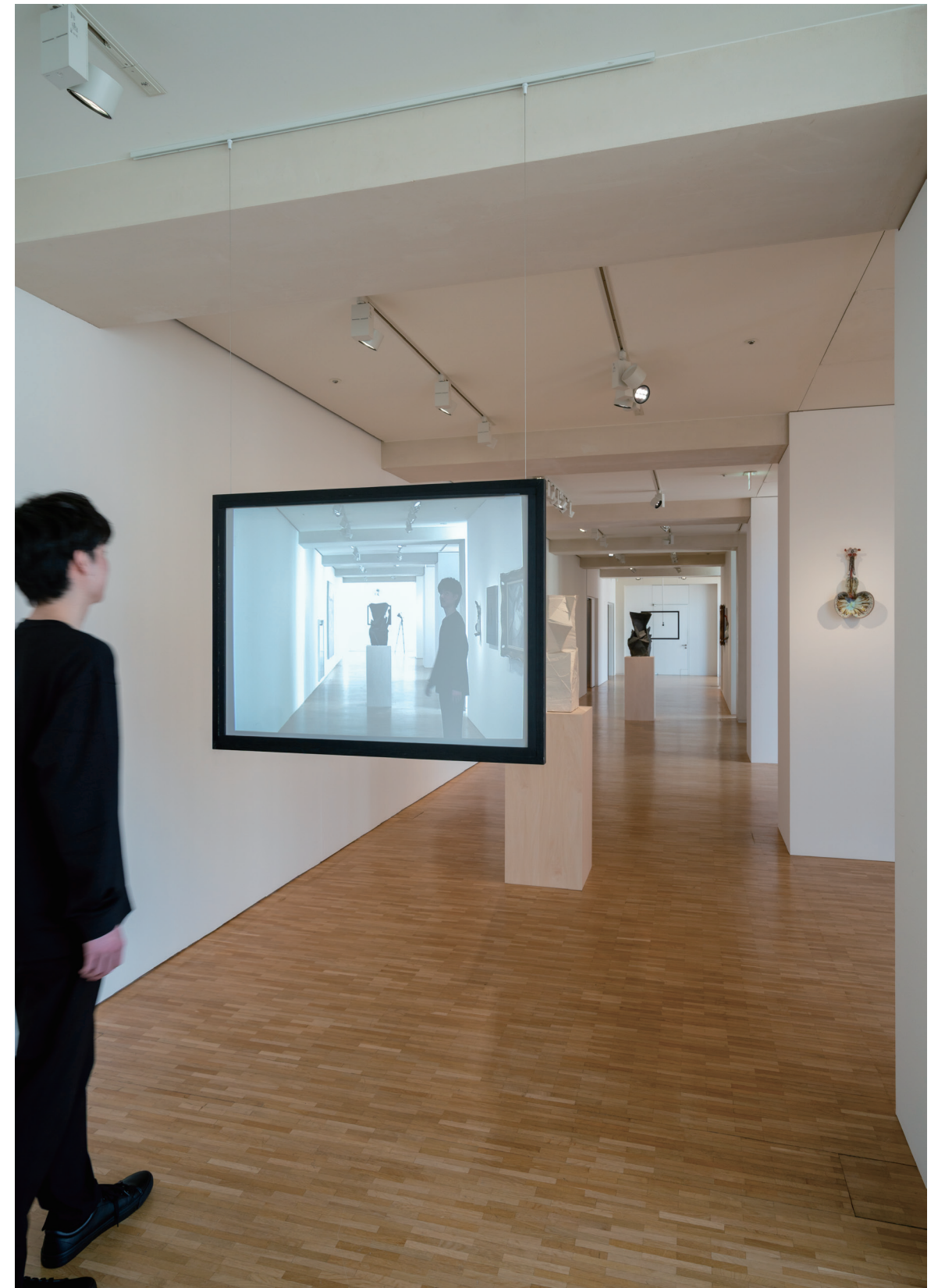
What is a neighborhood? It is not a clearly defined district that can be mapped as a single plane, as in urban or suburban theory. A neighborhood cannot be defined by fixed boundaries. There may be a narrow lane very near your home that you have never walked down, exemplifying how a neighborhood is a space shaped by gradients and distributions of frequency and familiarity. Within the familiar zone, changes like the shifting seasons or the turnover of shops make it possible to distinguish between what is constant and what is new. No one owns a neighborhood, and within a single area exist countless overlapping neighborhoods, each shaped by its individual residents.

Motoyuki Daifu's series *Untitled (Pee)* (2021), of which six works are presented here, takes as its subject the way dogs mark off their neighborhoods with urine. Close-up photographs of still-wet urine splashes at the bases of utility poles draw the neighborhood into an exhibition space that resembles an abstract living room. The poles are printed at a scale slightly larger than life (appearing about 1.3 times their actual size), and each image is color-adjusted toward a dominant hue, such as red or

green. The color manipulation enhances the sense of flatness, making bits of paint from where cars bumped into the pole, overlapping with the wet traces, resemble brushstrokes. The resulting images are so strikingly painterly that they verge on the absurd, in a vivid and playful response to Warhol's *Piss Painting* (1961).

This use of color manipulation particularly resonates with Castellan's work, and to underscore that connection, the green-toned *Untitled (Pee)* is mounted on Castellan's green wallpaper. Furthermore, the work is installed on a brightly sunlit wall, and the glass blocks behind it are inevitably reflected on the acrylic surface of the photograph. The resulting grid of reflections makes the image hard to see, and ordinarily this might be viewed as an obvious flaw, but from the beginning, the exhibition had already been pointing to how such uncertainty could be put to use.

- 1 Victor Ieronim Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge University Press, 1997.
- 2 Daifu is also a photographer of interiors. From his works that draw out intricate colors and compositions from cluttered rooms, to *Untitled (Pee)*, his practice spans the entire spectrum from room to neighborhood discussed in this text.





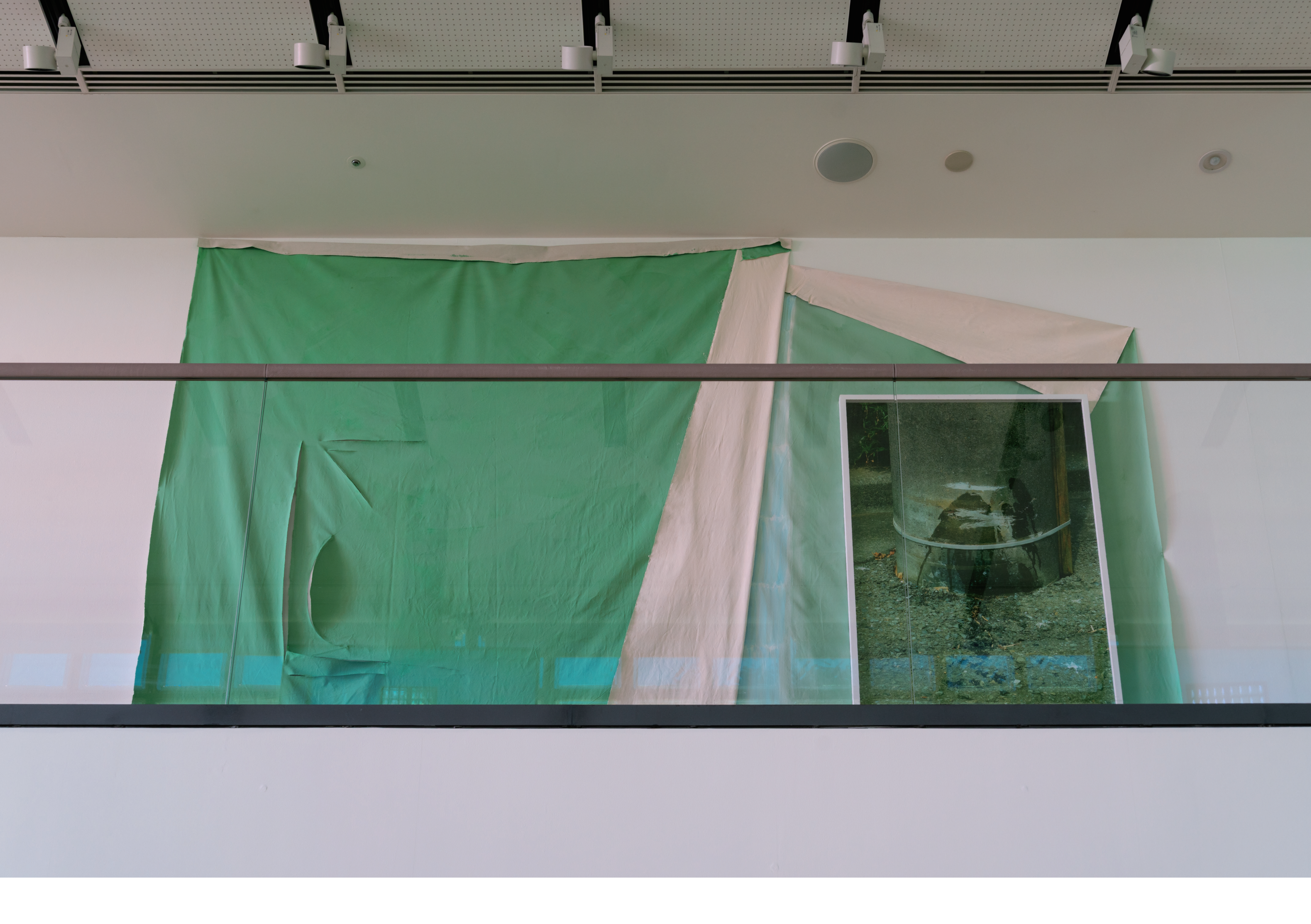






















スペクトラム スペクトラム

2025年3月20日(木・祝) – 2025年6月29日(日)

主催 エルメス財団

協力 ギャラリーためなが、Galerie Zink、MISAKO & ROSEN、Nonaka-Hill、
TARO NASU、Xavier Hufkens

Spektrum Spektrum

March 20th (Thu.), 2025 – June 29th (Sun.), 2025

Organized by Fondation d'entreprise Hermès

Support by Galerie Taménaga, Galerie Zink, MISAKO & ROSEN, Nonaka-Hill,
TARO NASU, Xavier Hufkens

エルメス財団は、ブリュッセルと東京にある二つのエルメス・ギャラリーの協働によるグループ展「スペクトラム スペクトラム (Spektrum Spektrum)」を開催いたしました。

本展は、ブリュッセルにあるラ・ヴェリエール (La Verrière) にて開催された「Spektrum」(2024年5月16日ー7月27日)を鏡のように映し出しながら、東京の銀座メゾンエルメス ル・フォーラムに、新たなナラティブの構造を重ね合わせてゆく対話の中から生まれました。

展覧会タイトルに使われている「スペクトラム」とは、スペクトル (spectrum) のドイツ語表記で、物理的な現象の分布や範囲(光学や音響に用いられるスペクトルなど)を表すと同時に、亡霊や幻視といった超自然的な存在や、また比喩的に扇子を意味するなど、広い射程とグラデーションを持つ言葉です。

エマニュエル・カステランの拡張的個展というアイディアで展開したブリュッセルでの展示から、本展「スペクトラム スペクトラム」では、「スペクトラム」という言葉に含有される振れ幅や共鳴を鏡のような道具として用いながら、展覧会を一つの小説のように捉え、真実と虚の〈あいだ〉に留まることのできる居場所として、密やかな室内のナラティブを生み出そうとするものです。

モンタージュを思わせる切り込みのあるカンヴァスに人物像を描くエマニュエル・カステランは、マルグリット・デュラスなどのヌーヴォー・ロマンに影響を受け、舞台や映画のセットのような空間を立ち上げます。セラミックを用いるヨハネス・ナーゲルは、鮮明な発色や、非対称、不調和、表面の粗さや滑らかさを放つ壺(器)で、異なる次元を掘り出し、ヴァルター・スウェネンの絵画は、謎めいた暗号を投げかけます。映像原理を用いて、時空の振れ幅を可視化させる津田道子、器やスプーンなどのオブジェの凹面に、エロティックな幻想を宿しつつ結界をももたらす川端健太郎のオブジェ、ユーモアに満ちた水の亡霊を路上に仕掛ける題府基之の写真、そして輝くようなパステルの色彩を用い、現実を装飾へと昇華させるマリー・ローランサン。それぞれの作品が不可避に関わり合い、映し合うなかで、スペクトラムは反復し、その姿や幻影を現わしてゆくでしょう。

ラ・ヴェリエールのあるブリュッセルを拠点に活動したマルセル・ブロータース(1924-1976)は、独自のアイロニーと詩を通じて、制度やアートの虚構化を試み、現代のアーティストにもインスピレーションを与え続けています。彼にとって、展覧会という形式は常に批判の道具であり、同時に、場を虚構化し、真実と虚の〈あいだ〉にある場所に留まる実践でもありました。

加速する情報社会のコミュニケーションにおいては、真実や事実という言葉を使うことは、ますます難しくなっています。だからこそ、本展では、ブロータースの越境的な大胆さやユーモアに倣い、7名のアーティストの真実と反射、逆転、持続、幻想、心霊現象などの〈あいだ〉にある場所を意図的に登場させ、鑑賞者の身体を通じた作品とのナラティブの形成を、信頼の可能性のひとつと考えるのです。

The Fondation d'entreprise Hermès was pleased to present the group exhibition “Spektrum Spektrum,” jointly organized by the two Hermès galleries in Brussels and Tokyo.

This exhibition emerged through dialogue, and holds up a mirror to “Spektrum,” held at La Verrière in Brussels from May 16 to July 27, 2024, while layering new narrative structures at the Hermès Maison Ginza Le Forum in Tokyo.

The “Spektrum” of the title is the German spelling of “spectrum,” a word that conveys a wide range of meanings and nuances. It refers to distributions or ranges of physical phenomena, such as optical or acoustic spectra, while also evoking specters (ghosts or apparitions), and in Europe, metaphorically referring to a folding fan.

Expanding by means of augmented curation on Emmanuelle Castellan's solo exhibition in Brussels, “Spektrum Spektrum” employs the word's inherent range and resonance as a reflective device. The exhibition can be likened to a novel, occupying a liminal zone between truth and fiction and generating an intimate indoor narrative in the venue.

Emmanuelle Castellan paints figures on canvas using incisive marks to montage-like effect, constructing spaces reminiscent of stage and film sets while drawing inspiration from *nouveau roman* writers such as Marguerite Duras. Ceramic artist Johannes Nagel unearths shifting dimensions through vessels characterized by vivid colors, asymmetry, discord, and surfaces that alternate between roughness and smoothness. The exhibition also features Walter Swennen's paintings, which present cryptic codes, and Michiko Tsuda's works, which apply principles of moving images to render spatiotemporal amplitudes visible. Kentaro Kawabata's objects imbue the concave surfaces of vessels and spoons with erotic illusions while establishing boundaries. Motoyuki Daifu's photographs deploy aquatic specters, manifesting on streets, with strong doses of humor, and Marie Laurencin elevates reality to the realm of the decorative sublime in luminous pastel hues. As these works inevitably interact with and reflect one another, the spectrum will reiterate itself, revealing its forms and apparitions.

Marcel Broodthaers (1924–1976), based in Brussels where La Verrière is located, sought to subvert institutions and art, revealing their fictionality through his distinctive irony and poetic sensibility. His practice continues to inspire contemporary artists today. For Broodthaers, the exhibition format was always a tool for critique and a means of fictionalizing spaces, existing in a zone between truth and falsehood.

In today's rapidly accelerating information society, words like “truth” and “facts” have become increasingly problematic. In this context, this exhibition follows in the footsteps of Broodthaers's transcendent boldness and humor. When viewers physically engage with the works in a zone where truth meets reflection, reversal, persistence, fantasy, and spiritual phenomena through the explorations of seven artists, they participate in the formation of narratives that constitute a potential foundation for trust.

連想ゲームから時間のポストイットへ

説田礼子（キュレーター）

本展「スペクトラム スペクトラム」は、エルメス財団の運営するブリュッセルのギャラリー、ラ・ヴェリエールのキュレーターであるジョエル・リフとの会話から生まれた。2022年から展示を担当するリフの方針は、「拡張的個展 (Solo augmenté)」と名付けられており、一人の作家に焦点を当てながらも、異なる作家と合わせて展示することで、個の輪郭をより浮かび上げらせ、またアーティストの意図しないような出会いを創出しようとする試みである。昨今のコンテンポラリーアートの傾向のひとつとして、アーティスト本人が制作した作品のみならず他者の作品や歴史的資料などを具体的に用いるインスタレーション作品に出会うことは多い。本稿では、キュラトリアルな実践として、リフの用いる拡張的性質が、二つの展覧会でどのように解釈され、またどのような可能性を提示し得るのかを作品解説とともに考えてみたい。

まず、本展の出発点となるエマニュエル・カステランの展覧会「スペクトラム」(2024年5月16日－7月27日、於:ラ・ヴェリエール)について振り返っておく。この展示は、応用美術に強い関心を抱くリフとカステランの共有するアートと工芸を横断する対話が色濃く反映されていた。ウィーン工房、とりわけ、ヨーゼフ・ホフマン (1870–1956) やダゴベルト・ペッヒェ (1887–1923) への眼差しは、カステランの絵画の中に現れるだけでなく、ペッヒェの作品「鏡」(1922) も展示作品のひとつとして含まれたことなどから、読み解くことができるものであった。また、カステランは、カンヴァスを床に敷いたり、壁面に貼り付けたり、折り曲げたり、切断したり、穴を開けたりする作品制作を通じて、ラ・ヴェリエールを、あたかも虚構の邸宅の室内へと仕立て直し、その身振りで総合芸術を目指したホフマンをたどっているようにも見えた。大胆な構成

は、ヨハネス・ナーゲルの壺を建築の構造物のように、またヴァルター・スウェネンの絵画を布や光の襞の中から現れる幻視のように演出していた。

舞台セットのような特徴を持つ展示に至ったプロセスについて、リフとカステランに問いかけると、ブリュッセルが、ホフマンと縁の深い地でもあること、また、準備期間にブリュッセルにある芸術歴史博物館でホフマンの回顧展が開催されていたことを興奮気味に話してくれた。中でも、ギャラリー近隣にあるストックレー邸が、ホフマンの総合芸術の最高傑作としてモダニズムを代表する世界遺産でありながらも、現状は相続問題の拗れにより閉鎖したままになっていること、回顧展において、その邸宅の解剖学的資料が初公開されたことなどは、非常に興味深いエピソードであった。二人の会話が、ホフマンの回顧展 (展覧会) というテンポラリーな出現と建築物というブリュッセルの街の景観の間を漂い、「スペクトラム」は、同じ街にあるストックレー邸を巡る都市伝説の延長の中にあるように私には記憶された。

上記のように、展覧会の創造や鑑賞や受容には、時と場所、そして個人の記憶が大きく作用している。情報が瞬時に共有される現代社会においてもなお、私たちが展覧会の中で感じ得るものは、時間、場所、記憶の交差や忘却、その再生といった意識の流れの中にあるということを、この展示は強く意識させるものであった。ほどなくして、ル・フォーラムにて、「スペクトラム」の展示の振れ幅、キュラトリアルな方針を拡張してみたいとリフに提案した時、ラ・ヴェリエールと呼ばれる館の一室で過ごした時間はすでに虚構のように、東京の時間と重なり始めていた。「スペクトラム スペクトラム」は、このような連想から滑り出した。

東京での拡張

ル・フォーラムにおける「スペクトラム スペクトラム」は、津田道子のインスタレーションから始まる。シンプルな黒いフレーム、鏡、監視カメラ、映像（プロジェクター、スクリーン、モニター）を用いて空間に仕掛けられた一連の作品は、大都市を中心とする現代生活の日常が基盤とする映像のフィードバックに基づいている。鑑賞者（監視者）は、装置に導かれて、展示の一部となり、鑑賞（監視）される対象となるが、反応は様々だ。映し出された自分の姿に戸惑い、楽しむ者、仕組みの解明を試みる者、あるいは気付かぬ者、見なかったかのように無視する者など。津田は、作品の要素（フレーム、鏡、カメラなど）の配置やフィードバックの時間差（リアルタイム、25秒、30秒、1分、5分、24時間）を巧みに用いることで、機械に思わせぶりの仕草を与え、戯れの可能性を提案する。鑑賞者は、モニターやスクリーンに映る少しかだけ過去の自分に出会うこともあるが、がらんとした空間の一部だけが映し出された様子を見つめることも、監視カメラの前に立ち、未来の時間に自分の姿を託すこともある。津田は、作品に、《まっすぐに歩く》(2021/2025)《足元に気をつけて》(2025)《振り返る》(2021/2025)《パラレル・パサージュ》(2025)¹といったタイトルを付けた。これらは、鑑賞者への呼びかけのみならず、幼子への声がけにも、日々、親密になってゆくテクノロジーとのやり取りにも聞こえてくる。はい、ちゃんと見ていてあげるから、歩いてごらん、はい、まっすぐに、くれぐれも足元には気を付けて。その声は、アーティストの声でもあり、私たちの声であり、マシンの声でもあるのだろう。

また、展示台に置かれた《あたたとわなし 家族》(2007) は、津田と彼女の母、祖母、飼い猫が登場する、短い映像作品である。iPadの中、ビデオカメラが振り子のように揺れ、鏡の向こう側とこちら側で起こることが切り替わる仕掛けに、メトロノームの音が重なる。アナグラムとなったタイトルのように、私たちの記憶は映像によって断片化されつつ、再びコラージュされ、身体化されてゆく。

題府基之は、東京の風景を会場に持ち込む。《Untitled (Pee)》(2021) は、電信柱にアーティストが水をかけることで生まれた束の間のドロ잉を題材としたシリーズである。この作品に先立つ形で発表されたもの

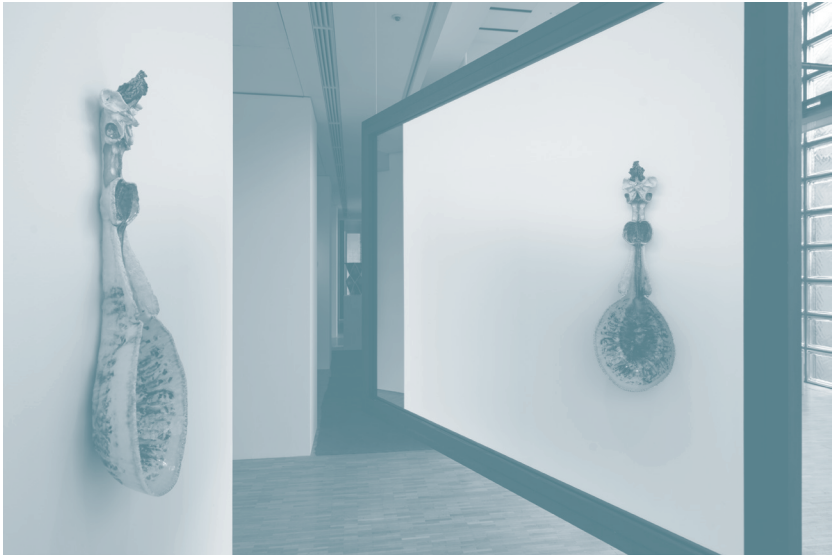
には、家族や身近な人を撮影した『Lovesody』(2012) や『Project Family』(2013)、東京近郊の風景を題材とした《Untitled (Shadow)》(2024)《Untitled (Surround)》(2018) シリーズなどがあり、いずれの場合も、日常の中にあるモチーフから作品を立ち上げる。題府は、写真家を犬に例えた森山大道を時に引用するが、本展においては、電信柱に付随する景観だけでなく、作品配置によって、街中で自分の縄張りをマーキングする犬の視点や身振りも持ち込んでいるかのようだ。とりわけ、《untitled》の風景を撮影したシリーズの、モーブ、ブルー、グリーンといった透明な光のスペクトルで覆われた画面や、やや傾いた角度を持つ写真の構図は、彼を代表するスタイルとして認知可能で、それらは、ストリートにスプレー塗料一色で書かれたタギングのように機能する。また、街中のグラフィティは、あるコミュニティからは特定可能な人物Xによるものでもあったも、基本的には匿名の人物Xでもあり、Xが都市を徘徊し、見えないところで素早い作業をする身体、ここでは犬のおしっこを模した水でタギングする動作を想起させる。水は、まもなく消滅し、写真だけが目撃者となる。

さらに、作品からも放たれる縄張りの感覚は、アーティストが交流を持つアーティスト・ラン・スペースなどのローカル・コミュニティとのやりとりや、題府がセレクションし発刊しているヴィジュアル・ブックの中にも現れる。都市は開かれながら、閉じたコミュニティも同時に育んでゆく。本能的な感性でコミュニケーションするアーティスト同士の日常が、超現実的な風景を創造する基盤ともなっている。

扇 山谷要

スペクトラムの意味のひとつである「扇」は、開き、折りたたんで使用する小さな道具で、扇ぐだけではなく、芸能や儀式において象徴的な形で用いられる。茶道においては、閉じた形で用いられ、結界の役割を担う。ここでは扇のインスピレーションから選択された3名の作家へ目を向けてみたい。

川端健太郎は、磁土を用いて作品を手掛ける。本展に出展している《スプーン》(2025) は、卒業制作のころから継続するシリーズで、アーティストの制作におけ



る原風景ともなっている。「学生のころ、撮影のために、山の中で窯を作る仕事をしたのです。山の土や水から耐火煉瓦を作り、8人ぐらいのメンバーだったか、昼飯も皆で自炊しました。その中で、ご飯をついで、お汁や飲み物を注ぐという行為は、僕にとって、とても大事なことでした。《スプーン》はその時に作り始めて、お汁を皆それぞれに分けるためのもの、そのシェアして分け合うことが僕には足りないところだったと、今でも反芻して考える大事なことです」と振り返る²。

このように、スプーンとは、社会とつながり、分け合う経験へ開かれたオブジェとして、おおらかさをまとい、貝のように対称的な柔らかいフォルムを持っている。しかし、同時に、実際の用途を超えた象徴的な世界を宿しているようにも見える。茶道において、閉じられ床に置かれた扇が結界を現すように、《スプーン》は壁に掛けられることで、私たちと異界の間を示し、また、安全な日常を守護するオブジェとなる。また、熱帯に咲くラフレシアのような《バティスタ》(2025)のシリーズのタイトルには、「大きな鉢」「鉢のスター」という言葉遊びも隠されている。手びねりの磁土によって作り上げられた襷状の生地には発色豊かな色彩が流れ落ち、ガラスの破片とともに美しい肌色となり、恥じらいながらも床に横たわる。スプーンが閉じた扇子であるならば、こちらは開かれ、緩やかに風と戯れる扇子であろうか。

川端は、自らの制作に際し、目の前にある状況に本能的に反応することを大切にしていると筆者に語ったが、展示についても同様の態度で挑んでいた。同室に展示されたカステランのキャンバスが、洗濯もののように梁にかけられると、釉薬の結晶を雫のように床に散りばめてみる。津田の《パラレル・パサージュ》の鏡の反復に《スプーン》を映り込ませてみる。反射のように仕掛けられた対話や繋がりを得て、スペクトラムはさらに増幅してゆく。

川端作品の貝殻や植物の曲線やフォルムは、一方でフランスのロココ様式も連想させる。本展では、《スプーン》の一点が、マリー・ローランサンの《天使たち》(1921)と同じ壁面に配されたが、それによって、ローランサン作品が収められた装飾性の高い額のモチーフや、描かれた二人の女性が見せる磁器のような白い肌が際立って感じられる。女性や花、動物や扇といった室内を飾るにまたとない主題を描き続けたマリー・ローランサンは、現実を装飾へと昇華させる。

リフは、最初の日本訪問の際、銀座のギャラリーためながでローランサンの作品に出会った。自身が強く関心を寄せるキュビズムのアルベール・グレーズ(1881-1953)やジュリエット・ロシュ³(1884-1980)と近い関係にもあったローランサンの作品が、日本でとりわけ高く評価され、愛され、公立美術館の収蔵のみならず、個人美術館もあることに興味を持ったとい

う。また、銀座の街には数多くのギャラリーの歴史があり、世代を超えてパリと東京に店を構えるギャラリーためながが、両地においてメゾンエルメスの隣人であったことにも予期せぬ偶然のような縁を感じたと述べている。激動の時代に生き、歴史に翻弄されながらも、女性の画家として自らの信ずる生を貫き通したローランサンの現代性は、昨今再評価されつつある。本展では、リフの個人的な記憶や感情のスペクトラムを反映させるよう、ギャラリーためながのご協力をいただき、パリと東京からローランサン作品を借用した。

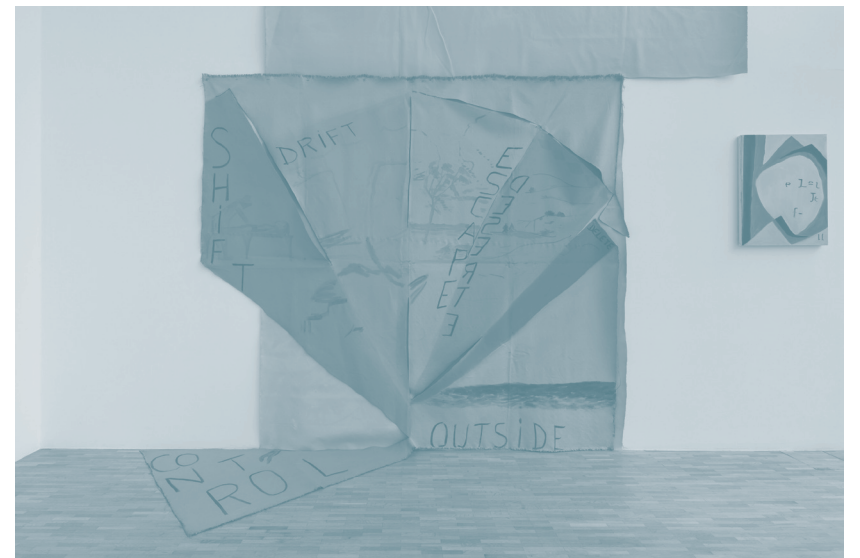
展示に際し、ローランサンの作品の独特な色彩や装飾性に強い関心を抱くカステランは、《花瓶の花》(ca. 1928)の画面から、ピンクからグレーへ至るグラデーションを取り出して、遮光壁を特別に誂えた。また、二人の女性が優しく見つめ合う《天使たち》は、題府の《Untitled (Pee)》、カステランの《ダブル》(2024)、川端の《スプーン》と同じ空間に展示された。4つの作品が互いに補完し合うさまが、しっとりとして嗅覚をくすぐるように見えるのは、ローランサンの眼差しの残光か。

そして、ブリュセルの(拡張的)個展から本展へと、スペクトラムの異なる次元を旅するカステランは、扇の要や骨の役割を担うことになった。

ベルリンを制作拠点とするカステランは、ドイツ語の「ゲシュタルト」という心理学用語⁴を自身の制作

と重ね合わせている。本人の解釈による「ゲシュタルト」とは、「現在が、瞬間や、一連の間主観的、個人的なデータ(時に「現実」とかけ離れたものも含む)によって構築されているという理論」⁵であり、複数の時間軸や視点の層が折り重なることで生まれる知覚を指すという。本展では、展示を小説のように捉え、鑑賞者が構成してゆくナラティブに、アトリエや撮影スタジオ、舞台セットのような可変性と持続性が介入する状況を立ち上げた。

中でも、複数枚のキャンバスが様々な形で空間に配置されることでセノグラフィーとなる《ザ・スロー・プレイ・オブ・ザ・フォールズ・オブ・デイ・トゥー・ザ・フォールズ・オブ・ナイト》(2024-2025)は、緞帳のように吊り下げられたり、床に小さく折りたたまれたり、切れ込みの入った形で簡易な壁紙となったりすることで、連続する演劇的な知覚を生み出している。また、《ワーク・スリープ・ナイト》(2024)や《スリー・タイムス》(2024)では、登場する人物の内省的な時間が、《アキュムレーション》(2024)《シャドー・シェイプス》(2024)《ノー・グッド・ルッキング》(2024)《ウェイティング・マン》(2024)《スリープ・ソング》(2024)などでは、手や足、顔といった身体が断片的に、かつ重層的に現れることで、鑑賞者の思考が視覚を補うべく動き出す。また、扇子の形を具体的に扱った《コントロール／シフト／ドリフト／エスケープ／デザート／デリート／アウトサイド》(2025)は、映像のシーク



エンスのように言語とイメージがリズミカルに構成され、《ダブル》では、マルグリット・デュラスの映画のワンシーンが現れる。また、《モーニング・ホープ》(2024)は、枕草子からインスピレーションを受け、十二単や御簾を思わせるような布の折り重なりや感情の壁が映し出されているのは、まさに「いとをかし」と言えよう。



カステランとともに、ブリュッセルから継続して伴走する二人のアーティストは、近代西洋美術史におけるパラダイムの変化を、内面化しつつも批判的に継承する。ここでは、絵画に向けられた長きにわたる問いについて、言語あるいは陶芸といったマチエールからアプローチする姿を読み取ることができる。

1946年にブリュッセル南部で生まれたヴァルター・スウェネンは、哲学、心理学を学んだ後、詩人、そして画家としての活動を始めた。絵画という場を選んだスウェネンにとって、絵画とは、まず身体的な運動と物理的な素材の間の体験であり、文字と言語、絵画とイメージ、記憶や時間が交差する場のことでもある。あるインタビューでスウェネンは、絵画とイメージの間の大きな隔たりについて語り、「写真を撮影し、絵画を複製する時、写真映えする部分だけが再現される。写真映えしないものは絵の具だ」⁶と述べている。

本展に出展された《ジェイル》(2019)《ノー・キャロルクウ・アロハ》(2013)《ウェスト=メスト》(2015)は、スウェネンの妻、キャロル・ヴァンダリンデンのコレクションから選ばれた。これらの作品は、鑑賞者を連想ゲームに誘い出す。手掛かりを求めて、アルファベットをたどると、《ジェイル》は、アーティストの生誕地が刑務所の近く（ブリュッセル南部のPrison de Forest近郊）であることからなのか、《ノー・キャロルクウ・アロハ》には、妻の名前や呼びかけがユーモラスに含まれているようだし、《ウェスト=メスト》は、東西やその反転を示唆するのだろうか……といった疑問が湧いてくる。こんな愚直な連想は、筆者の取るに足らない遊びでしかないとしても、絵画からもたらされる軽やかな発想の駆動力や魅力に、知覚はなんと抗いがたいことか。

詩人、批評家でもあるクイン・ラティマーは、ヴァルター・スウェネンの絵画に、ヴァルター・ベンヤミンの言葉「『書かれたことのないものを読む』。そのような読解は最古のものである。いかなる言葉にも先立つ読解。臍腑を、星々を、舞踏を、読むこと。』⁷を重ねつつ、「総合的に見ると、これらの走り書きの言語の断片は、重さ（意図）は伝えるが、必ずしも意味（論理）を伝えるものではない、声や言葉の普遍的なリング・フランカ（共通言語）として機能する。」⁸と評している。

描かれる以前のものを、あるいは描かれなかったものを読み解こうという私たちの本能は、目の前の絵画に自ら謎かけを仕掛け、推理し、戸惑い、余韻を身体にくぼみに記憶させる。

ヨハネス・ナーゲルの作品は、身振りが型取られた大胆なフォルムと鮮明な発色を持つ絵画的に特徴付けられる。ナーゲルは学生時代に、ボランティアで訪れたカナダで、石川欣也に出会い、陶芸に興味を持ったという。のちに東ドイツのハレ・ブルグ・ギービヒェンシュタイン美術学校では、アンティエ・シャルフェ教授から大きな学びを受けただけでなく、同時期に画家であり、陶芸家でもあったノベルト・プランゲンベルクの作品に影響を受けた。それは、粘土という素材そのものの物質性の探究に加え、絵画と立体の関係、いわば静物画としての陶芸や器を（立体の上の）絵画やイメージへと還元してゆく方法であり、ナーゲルは二人から受け取ったインスピレーションを、少しずつ発展させてゆく。本展に際し、来日したナーゲルは、プランゲンベルクの作品を最初に見た時のことを下記のように振り返った。

「工芸の観点から見た場合、それはただ大きく、粗雑に作られた手びねりのうつわに過ぎませんでした。しかし、それらの作品は、私の中に残り、やがて非常に解放的な衝動を感じさせるようになりました。これらの大胆なジェスチャーと絵画的な視点が、私に影響を与えたのです。絵画において、密度、線の特性や筆触、色層は、構造的な整合性の認識よりも重要です。これが絵画的なアプローチであり、陶芸へと移行したのです。」⁹

東西ドイツの異なる歴史的な時代背景やイデオロギーが形成した陶芸史の流れの双方を参照するナーゲルの作品は、普遍的な「器」という形式を用いること

で、開かれた形でアレゴリーとその可能性を私たちに示しているのだろう。本展で紹介しているナーゲルのシリーズは、制作方法によって2種に分けることができる。ひとつは、液状の磁土を密度の高い砂型に流し込むことで、アーティストの身体の一部がダイレクトなコンタクトとして型取りされ、有機的なフォルムを持つ《シルエット #72》(2024)《シュテークライフ #145》(2024)《トライアングル》(2019)《ムーヴメント／カット #10》(2024)である。もう一方は、切断した石膏型を鋸で切り込む《カット #101》(2024)《カット #74》(2024)《カット #22》(2022)《カット #62》(2023)で、鋭角的な表面が、伝統的な陶器よりも彫刻的な印象を与える。いずれの手法においても、成形の後、絵画が施される。

上記のように、「スペクトラム スペクトラム」では、アーティストや作品同士が、互いの作品の良き鑑賞者、対話者となることで、虚構の〈あいだ〉に信頼のかたちが形成され、幾つかのシークエンスが立ち上がることになった。福尾匠は、本カタログに掲載された「居間とその不確かな壁」(33–36頁)において、「視聴覚室」としてのリビングルームや、外部の親しみある「近所」、そしてそれらを隔てる不確かさの壁といった視点を提示し、インスタレーションを室内外の光景へと接続した。

デュアルな視点から始まった「スペクトラム スペクトラム」の本稿を閉じるには、スウェネンのエピソードが相応しい。本展覧会を、今「第三者」へと託したい。

私には、絵画の目利きの友人がいました。彼は、私のアトリエを定期的に訪ねてきていました。私は彼をアトリエに泊めていましたが、その間彼とは全く会うことはありませんでした。なぜなら、朝アトリエに行くとは彼は既に不在で、夜も同様だったからです。ある朝、アトリエに行くと、2週間、苦勞して描いていた絵にポストイットが貼ってあり、そこには「触らないでください」と書かれていました。そこで私は手を加えないことにしてみると、彼が正しかったことがわかったのです。私はその絵がそのまま良い状態であったことに気付いていなかったのです。絵を見るたびに、自分で作り出した問題の解決策を探していたのです。

(…)

ある日、彼は突然姿を消しました。数か月間、私たちは会いませんでした。彼にはあえて尋ねませんでしたが、とても気になっていました。そして、私は、その時、第三者の役割は必ずしも人間が担う必要はないことに気づきました。時間こそが、アーティストと絵画の間の第三者となるのです。そして時間が十分長ければ、その第三者は、絵画を見たことのない存在となるのです。そして、彼がそれを起動させると、作品が機能するのです。¹⁰

- 1 本展に出品した一連の監視カメラを用いた作品は《あなたは、翌日私に会いにそこに戻ってくるでしょう。》(2016)をもとに、新たに構想された。
- 2 本展覧会のウェブサイトで公開中のアーティスト・インタビューから。
- 3 リフは南仏にあるモリー・サバタ・アーティスト・レジデンスのプログラムも担当しているが、アルベール・グレーズとジュリエット・ロシュは、このレジデンスの創設者であった。
- 4 ゲシュタルト【(ドイツ) Gestalt】：(形態・姿などの意) 知覚現象や認識活動を説明する概念で、部分の総和としてとらえられない合体構造に備わっている、特有の全体的構造をいう。形態。出典：『デジタル大辞泉』（小学館）
- 5 “‘Reconstitution’, une exposition d’Emmanuelle Castellan,” *Galerie Philippe Valentin*, <https://www.galeriechezvalentin.com/expositions/reconstitution-une-exposition-d-emmanuelle-castellan> (最終閲覧 2025 年 6 月 13 日)
- 6 Xavier Hufkens, “Walter Swennen and Isabelle Wéry | In Conversation,” YouTube, 29 Jan. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=VpvYKz6NTu0> (最終閲覧 2025 年 6 月 13 日)
- 7 Quinn Latimer, “To read what was never written_Walter Swennen’s Pictorial Poetics,” Walter Swennen, *So Far So Good*, Brussels, (SIC)-WIELS, 2013, p. 99.(筆者訳)
- 8 Ibid., p. 101. (筆者訳)
- 9 2025 年 5 月 31 日に開催された『『器』の余白：ヨハネス・ナーゲルによるレクチャー』の際に、ナーゲルは自身の制作と東西ドイツの陶芸史を振り返りながら語った。
- 10 “In conversation with Miguel Wandschneider”, Walter Swennen, *TOO MANY WORDS*, Brussels, Xavier Hufkens, 2021, pp. 207–208. (筆者訳) 対話の様子は下記のサイトでも視聴できる。
Xavier Hufkens “Walter Swennen and Miguel Wandschneider | In Conversation,” YouTube, 9 April. 2019, https://www.youtube.com/watch?v=j_d8mZo-jGQ (最終閲覧 2025 年 6 月 13 日)

From Games of Free Association to the Post-it Notes of Time

Reiko Setsuda (Curator)

The exhibition *Spektrum Spektrum* originated in a conversation with Joël Riff, curator of La Verrière, the Brussels gallery operated by Fondation d'entreprise Hermès. Since 2023, Riff has curated exhibitions with an approach he calls *Solo augmenté* (Extended solo), focusing on a single artist while presenting their work in dialogue with those of others. This serves to sharpen the contours of the individual and create encounters that may fall outside the artist's original intent. In contemporary art, it has become increasingly common to encounter installations that incorporate not only an artist's own works but also those of others, as well as historical materials. In this essay, I examine *Solo augmenté* as a curatorial practice by considering how its augmentative nature has been interpreted in two exhibitions and what possibilities it presents, while also discussing the works themselves.

Let us begin by revisiting *Spektrum*, an exhibition featuring Emmanuelle Castellán (May 16–July 27, 2024, at La Verrière), which was the point of departure for the current exhibition. *Spektrum* clearly reflected the shared interests of, and ongoing dialogue between, Riff and Castellán, both of whom interested in applied arts and have maintained a strong engagement with the intersection of art and craft. Their mutual focus on the Wiener Werkstätte, particularly Josef Hoffmann (1870–1956) and Dagobert Peche (1887–1923), could be seen not only in Castellán's paintings but also in the inclusion of Peche's *Mirror* (1922) as part of the exhibition. Castellán's practice of laying canvases on the floor, attaching them to walls, folding, cutting, and puncturing them seemed to transform La Verrière into the imagined interior of a domestic space, as if these gestures were retracing Hoffmann's pursuit of *Gesamtkunstwerk* (total art). The bold exhibition layout presented Johannes Nagel's vase as though it were an architectural structure, while Walter Swennen's painting appeared like a vision emerging from folds of fabric and light.

When I asked Riff and Castellán about the process behind the exhibition, with its theatrical, stage-like

qualities, they spoke excitedly of Brussels as a city deeply connected to Hoffmann's legacy, and noted that during preparations for the exhibition, a retrospective of Hoffmann's work was taking place at the Art & History Museum in Brussels. Among the many anecdotes they shared, especially compelling were those concerning the nearby Palais Stoclet. Although it is a UNESCO World Heritage Site and considered Hoffmann's greatest achievement in total design, the house remains closed to the public due to ongoing inheritance disputes. During the retrospective, architectural documents of the house, which could be described as anatomical, were shown publicly for the first time. Their conversation oscillated between the temporary presence of the Hoffmann retrospective and the enduring architectural landmark in the Brussels cityscape. In my memory, *Spektrum* now seems like an extension of urban legends surrounding the Palais Stoclet.

As this account suggests, the creation, experience, and reception of exhibitions are profoundly affected by time, place, and personal memory. I was strongly reminded that even in an age of instant information sharing, now more than ever, what we encounter at exhibitions is shaped by a flow of consciousness, through the ongoing interplay of intersection, erasure, and renewal of time, place, and memory. Not long after, I proposed to Riff that we expand the scope and curatorial principles of *Spektrum* for a new exhibition at Le Forum. By then, my time spent in La Verrière had already begun to blur into Tokyo time, taking on the texture of fiction. *Spektrum Spektrum* took its first steps through this chain of associations.

Expansion in Tokyo

Spektrum Spektrum at Le Forum opens with an installation by Michiko Tsuda. Her series of works, arranged throughout the space using simple black frames, mirrors, surveillance cameras, and video elements (projectors, screens, monitors), is based on video feedback, reflecting the image-saturated

routines of contemporary life in major urban centers. Guided by the installation's mechanisms, viewers (observers) become part of installation as the viewed (observed). Their reactions vary: some are puzzled or amused by the sight of their own image, others try to figure out how the system works, some fail to notice it entirely, while others ignore it as if it weren't there. Tsuda skillfully choreographs the placement of elements such as frames, mirrors, and cameras, along with feedback time-lag (real-time, 25 seconds, 30 seconds, 1 minute, 5 minutes, 24 hours) to give the machinery a suggestive, almost performative presence and invite playful interaction. At times, viewers encounter their own slightly past selves on the monitors or screens, while at others, they find only a vacant corner of the room. Some intentionally stand in front of a camera, entrusting their image to a future moment. Tsuda titled the works *Walk Straight* (2021/2025), *Watch your step* (2025), *Looking Back* (2021/2025), and *Parallel Passage* (2025).¹ These come across not only as directives to the viewer, but also as phrases that might be spoken to a small child, or as part of an exchange with the technologies that have become increasingly entwined with daily life. Don't worry, I'll be watching you, try taking a few steps. That's right, walk straight, and do watch your step. That voice may belong to the artist, to us, or to the machine.

Also on view is *Yeu & Mo – family* (2007), a short video work presented on a display stand, featuring Tsuda alongside her mother, grandmother, and cat. On an iPad screen, a video camera swings like a pendulum, while the sound of a metronome marks the passing of time. The scene shifts between goings-on on one side of a mirror and the other. Like the anagrammatic title, memory is fragmented through video, then collaged back together and re-embodied.

Motoyuki Daifu brings the cityscape of Tokyo into the venue. His *Untitled (Pee)* (2021) series documents fleeting drawings he made by pouring water onto utility poles. Previous works include *Lovesody* (2012) and *Project Family* (2013), which depict family members and those close to him, as well as the *Untitled (Shadow)* (2024) and *Untitled (Surround)* (2018) series, which take suburban Tokyo landscapes as their subject. In each case, Daifu builds his work from everyday motifs. He sometimes references Daido Moriyama, who once likened photographers to dogs, and in this exhibition, Daifu not only incorporates scenes surrounding utility poles but also, through the spatial arrangement of his works, evokes the point of view and gestures of a dog marking its territory in the city. The *untitled* series of photographed landscapes, covered in

transparent washes of mauve, blue, and green, and composed with a subtle tilt, read as being in his signature style. The images function like graffiti tags rendered in a single color of spray paint. Street graffiti, while sometimes attributable to a specific person when seen from a particular angle, is at the same time the work of an anonymous figure, "Person X," who moves quickly through unseen places in the city and leaves traces behind. Here, Daifu's act of tagging with water, mimicking a dog's urination, recalls this anonymous presence. The water disappears almost immediately, leaving the photograph as the sole witness.

This territorial sensibility also surfaces in Daifu's engagement with local communities, including artist-run spaces with which he has ties, as well as in the visual books he curates and publishes. Cities are open environments, but they also nurture enclosed communities. Everyday interactions among artists, driven by instinctive and intuitive communication, serve as a foundation for constructing surreal urban landscapes.

The Folding Fan: *Ridges, Valleys, Pivot*

One meaning of the German word *spektrum* is a folding fan—a small object that opens and closes, used not only for fanning but also in symbolic form in the performing arts and rituals. In the tea ceremony, the fan is placed closed on the floor, serving as a boundary that marks a space of respect. Here, I would like to focus on three artists selected based on inspiration drawn from the folding fan.

Kentaro Kawabata produces works using porcelain clay. His *Spoon* series (2025), featured in this exhibition, has been ongoing since his graduation project and has become foundational to his practice. He recalls, "When I was a student, I had a job building kilns in the mountains for photo shoots. We made fire-resistant bricks from mountain soil and water. There were about eight of us in the group, and we all cooked lunch together. In that setting, the acts of serving rice and pouring soup or drinks felt deeply meaningful to me. I began making *Spoon* works at that time as utensils for ladling out soup to each person. That act of sharing and dividing was something I had lacked, and it's an important thing I still reflect on today."²

The spoon, then, is an object that connects to society and opens up to experiences of sharing, but at the same time, this series features soft, symmetrical forms reminiscent of seashells, bringing us a symbolic dimension that transcends

functional use. Just as a closed fan placed on the floor in a tea ceremony signifies a boundary, Kawabata's wall-mounted *Spoon* works suggest a threshold between this world and another, while also serving as protective objects in everyday life. His *Batista* series (2025), with its resemblance to tropical flowers like the rafflesia, has a title implying wordplay on "large bowl" and "bowl (*bati* in Japanese) star." Pleated forms hand-shaped from porcelain clay are stained with richly flowing colors and fused with fragments of glass, resulting in luminous, skin-like surfaces. Reclining on the floor, the forms appear to blush modestly. If the *Spoon* works are closed fans, then perhaps *Batista* is an open fan, playing softly with the breeze.

Kawabata told me that, in his practice, he values instinctive responses to the situation in front of him, and he approached this exhibition with the same attitude. When Castellan's canvases were installed in the same room, hung from ceiling beams like laundry, he responded by scattering glaze crystals across the floor like droplets. He positioned one of his *Spoon* works so that it appeared in the repeated reflections of Tsuda's *Parallel Passage*. These responsive, reflective exchanges further amplify the spectrum.

The organic curves and forms of shells and plants in Kawabata's work also evoke the French Rococo style. In this exhibition, one of his *Spoon* works was installed on the same wall as Marie Laurencin's *Les Anges* (1921). This pairing accentuated both the decorative motifs of the ornate frame around Laurencin's painting and the porcelain-like whiteness of the two portrayed women's skin. Laurencin, who continued throughout her career to paint subjects ideally suited to beautifying interiors—women, flowers, animals, fans—elevated reality into decoration.

Riff was surprised to encounter her paintings at Galerie Taménaga in Ginza during his initial visit to Japan. He was intrigued by the artist's particularly high regard and beloved status in Japan, where her works are not only held in public museum collections, but there is also a private museum dedicated solely to her. Laurencin's close ties to Albert Gleizes (1881–1953) and Juliette Roche (1884–1980)³—key figures in Cubism, a movement of great interest to Riff—made this all the more noteworthy. He also noted an unexpected and coincidental connection: Among all the galleries in the historic gallery district of Ginza, Galerie Taménaga, which has operated in both Paris and Tokyo for generations, happens to be located next to Maison Hermès in both cities. Laurencin's

contemporary relevance, as a woman painter who lived through turbulent times yet remained steadfast in her convictions, has recently been reappraised. For this exhibition, with the generous cooperation of Galerie Taménaga, her works were borrowed from both the Paris and Tokyo locations, enabling the show to reflect Riff's personal spectrum of memory and emotion.

Castellan, who has long been drawn to Laurencin's distinctive color sensibility and decorative style, extracted a pink-to-gray gradient from *Vase de fleurs* (ca. 1928) and used it to design a custom-made blackout wall. *Les Anges*, in which two women gaze softly at one another, was exhibited in the same space as Daifu's *Untitled (Pee)*, Castellan's *double* (2024), and Kawabata's *Spoon*. The interplay among these four works strikes us with a moist, almost olfactory quality. Could it be the afterimage of Laurencin's gaze?

And as Castellan journeyed through different dimensions of the spectrum, from the (augmented) solo exhibition in Brussels to the present show, she came to take on the role of the folding fan's pivot and ribs.

Now based in Berlin, Castellan applies the German psychological term Gestalt to her own artistic practice.⁴ In her interpretation, "Gestalt is a theory that explains how the present is constructed from various data, including personal and intersubjective aspects that might not be a reflection of reality."⁵ The term refers to a mode of perception formed through overlapping temporal axes and perspectives, and through the interaction between individual and environment. In this exhibition, she treated the display like a novel, layering the present, the past, and projections of the future into a narrative shaped by the viewer. Into that narrative, she introduced a scenographic situation that incorporates both the variability and continuity of an art studio, a photography studio, or a stage set.

Among the works, *the slow play of the folds of day to the folds of night* (2024–2025) constructs a scenography through the spatial arrangement of multiple canvases. Hung like a theater curtain, folded small on the floor, or transformed into makeshift wallpaper with slits, the canvases engender a continuous, theatrical mode of perception. In *work sleep night* (2024) and *three times* (2024), the introspective time-stream of solitary figures unfolds. In *accumulation* (2024), *shadow shapes* (2024), *no good looking* (2024), *waiting man* (2024), and *sleep song* (2024), hands, feet, faces, and other body parts appear in

fragmented and layered forms, causing the viewer's imagination to supplement what the eyes perceive. *control/shift/drift/escape/deserte/delete/outside* (2025), which deals directly with the shape of the fan, arranges language and image in rhythmic sequences reminiscent of film editing, while in *double*, a scene from a film by Marguerite Duras appears. *morning hope* (2024), inspired by the Heian-era (794–1185) book *The Pillow Book* by Sei Shonagon, evokes overlapping folds of fabric and emotional layers, conveying the textures of twelve-layered robes and light filtering through woven blinds. As Sei Shonagon might have said: *Ito'okashi* (a Heian-era expression of delight in the beautiful and atmospheric.)

Painting, Language, and Ceramics

Two artists who have continuously accompanied Castellan from Brussels critically inherit the paradigm shifts of modern Western art history, even as they internalize them. Here we can see their engagement, through language and the materiality of ceramics, with long-standing questions addressed to the medium of painting.

Walter Swennen, born in southern Brussels in 1946, began his creative practice as a poet after studying philosophy and psychology, and later turned to painting. For Swennen, painting is, above all, an experience that unfolds between bodily movement and physical material. It is also a space where letters and language, painting and image, memory and time intersect. In an interview, he spoke about the gulf between painting and image, remarking: "When we photograph, when we reproduce a painting, we reproduce what's photogenic about it. It is the paint that is not photogenic."⁶

The works *Jail* (2019), *No Carole ku'u aloha* (2013), and *West-Mest* (2015), shown in this exhibition, were selected from the collection of Swennen's wife, Carole Vanderlinden. These paintings draw the viewer into a game of free association. Following the clues suggested by their titles: *Jail* may relate to the artist's birthplace near the Prison de Forest in southern Brussels; *No Carole ku'u aloha* seems to combine his wife's name and a humorous form of address; and *West-Mest* perhaps alludes to east and west, or a reversal of directions. These clumsy conjectures may reflect nothing more than the writer's own trivial play, but how difficult it is to resist the lightness of thought and force of imagination that Swennen's paintings deliver.

The poet and critic Quinn Latimer, referencing a

quote from Walter Benjamin—"“To read what was never written.’ Such reading is the most ancient: reading before all languages, from the entrails, the stars, or dances”⁷—describes Swennen's paintings as follows: “Taken together, these bits of scrawled language function like some universal lingua franca of voices and words that convey weight (meaning) but not necessarily sense (logic).”⁸

Our instinct to interpret what came before the act of painting, or what was never painted at all, leads us to pose riddles for ourselves, to speculate, to hesitate, and to let the afterimage seep into the hollows of the body.

Johannes Nagel's works are characterized by bold forms shaped by gesture and a painterly quality manifested through vivid color. As a student, he traveled as a volunteer to Canada, where he met ceramicist Kinya Ishikawa and became interested in ceramics. He later studied at Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, in the former East Germany, where he learned a great deal from his professor Antje Scharfe and among other artists he observed from painter and ceramicist Norbert Prangenber. Their influence extended beyond the exploration of clay's materiality to include questions about the relationship between painting and three-dimensional form—specifically, ways of thinking about ceramics and vessels as still life, and of translating them into painting or image on the surfaces of those forms. Nagel has gradually applied the inspiration he received from these two artists to his own practice. Visiting Japan in conjunction with this exhibition, Nagel reflected on the first time he saw Prangenberg's work:

“Reading it from a craft context, it was just big, badly made pinch pots. But they started to stick to me, and after a while I felt they had a very liberating impulse on me with these generous gestures and painterly perspective. In painting, density, the character of a line or brushstroke and color layers are more important than perception of structural integrity. This is the painterly approach here, shifted to ceramics.”⁹

Nagel reflected on the history of ceramics shaped by the ideological and historical conditions of East and West Germany that both influenced him in his work. By using the universal form of the vessel, he gestures toward allegory and its possibilities in an open-ended, non-didactic way. The series featured in this exhibition can be divided into two types according to mode of production. One group, including *Silhouette #72* (2024), *Stegreif #145* (2024), *Triangle* (2019), and *Movement/Cut #10*

(2024), is made by pouring liquid porcelain clay into hard carved molds of densely packed sand, capturing direct impressions of the artist's body and resulting in biomorphic forms. The other group, including *Cuts #101* (2024), *Cuts #74* (2024), *Cuts #22* (2022), *Cuts #62* (2023), is made by sawing into plaster molds, producing sharp-angled surfaces that convey a sculptural rather than traditional ceramic impression. In both cases, painting is applied after the forms have been shaped.

As described above, *Spektrum Spektrum* unfolded through the ways artists and their works became thoughtful viewers and interlocutors for one another. In this shared, fictional interzone, a sense of trust was formed, and multiple sequences emerged. In his essay *The Living Room and Its Uncertain Walls*, included in this catalogue (pp. 37–40), Takumi Fukuo presents a perspective in which the living room functions as an “audiovisual room,” bordered by the familiar “neighborhood” outside and separated by walls whose boundaries remain uncertain, and he links the installation to scenes both inside and outside the room.

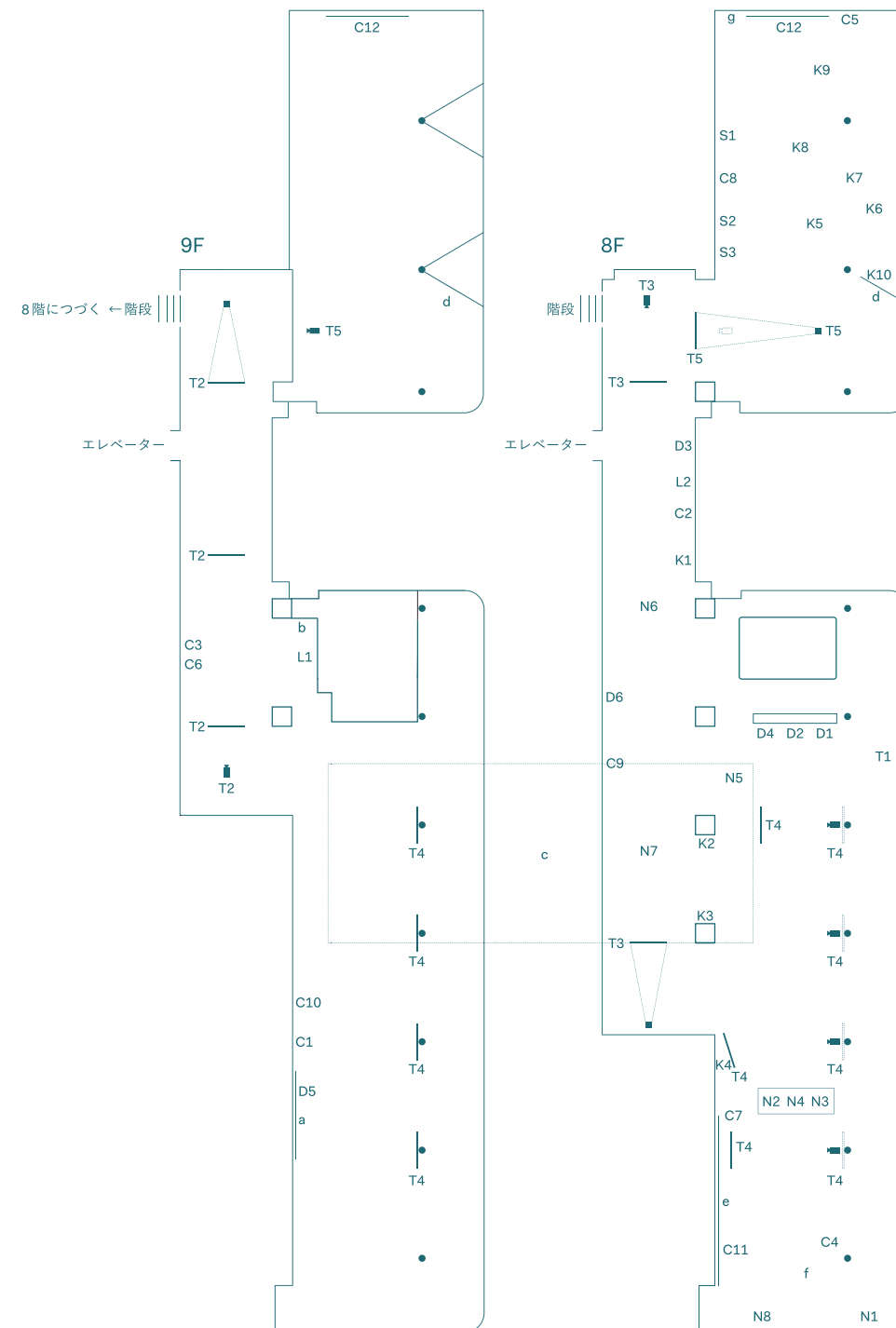
As I close this essay on *Spektrum Spektrum*, which began from a dual perspective, I would like to give the last words to a “third party” by way of an anecdote shared by Walter Swennen.

I've had a friend with a very good eye for painting, who used to pay me regular visits. For a while I put him up in my studio, which meant that we didn't see one another. Because when I arrived in the morning he had already left, and ditto in the evening. One morning I got to my studio and there was a painting I'd been struggling with for two weeks, and there was a Post-it on the painting with the words: "Please do not touch," so I didn't touch it. By no longer touching it, I saw that he was right. And I myself hadn't realized that that painting was fine the way it was. I was looking for solutions to problems that I was creating when I looked at the painting. [...]

Then one day he vanished. For several months we didn't see each other anymore. I didn't dare tell him, but it bothered me. That was when I discovered that the function of the third person does not necessarily have to be taken on by a person. It can be assumed by time, as a third person between the artist and his painting. And if time is long enough, it becomes this third person who's never seen the painting. And when he turns it round, the thing works.¹⁰

- 1 The surveillance camera works presented in this exhibition were newly conceived based on *You would come back there to see me again the following day* (2016).
- 2 From an interview with the artist, which is available on this exhibition's website.
3. Albert Grays and Juliette Roch—founders of Moly-Sabata artists residency in south of France where Riff is currently involved.
- 4 Gestalt theory, which provided the foundation for the modern study of perception, emphasizes that the whole of anything is greater than its parts. That is, the attributes of the whole are not deducible from analysis of the parts in isolation. (Britannica)
- 5 « Reconstitution », une exposition d'Emmanuelle Castellan, *Galerie Philippe Valentin*, <https://www.galeriechezvalentin.com/expositions/reconstitution-une-exposition-d-emmanuelle-castellan>, accessed on June 13, 2025.
- 6 Xavier Hufkens, "Walter Swennen and Isabelle Wéry | In Conversation," YouTube, 29 Jan. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=VpvYKz6NTu0>, accessed on June 13, 2025.
- 7 Quinn Latimer, "To read what was never written_Walter Swennen's Pictorial Poetics," Walter Swennen, *So Far So Good*, Brussels, (SIC)-WIELS, 2013, p.99.
- 8 Ibid., p. 101.
- 9 Nagel spoke while reflecting on his own practice, and the history of ceramics in East and West Germany, during "Negative Space in Vessels: Lecture with Johannes Nagel" held on May 31, 2025.
- 10 "In conversation with Miguel Wandschneider," Walter Swennen, *TOO MANY WORDS*, Brussels, Xavier Hufkens, 2021, pp. 207–208. The conversation can be viewed via the following link.
Xavier Hufkens | Walter Swennen and Miguel Wandschneider | In Conversation," YouTube, 9 April. 2019, https://www.youtube.com/watch?v=j_d8mZo-jGQ, accessed on June 13, 2025.

Map



エマニュエル・カステラン				
作品リスト	C1	モーニング・ホープ 2024 カンヴァスに油彩 50 × 35 cm	C8	ザ・シャドー・ゲーム 2024 カンヴァスに油彩 65 × 50 cm
	C2	ダブル 2024 カンヴァスに油彩 65 × 50 cm	C9	アキュムレーション 2024 カンヴァスに油彩 199 × 165 cm
	C3	ワーク・スリープ・ナイト 2024 カンヴァスに油彩 40 × 55 cm	C10	スリー・タイムス 2024 カンヴァスに油彩、切り込み 65 × 50 cm
	C4	クローズド 2024 カンヴァスに油彩 75 × 45 cm	C11	スリープ・ソング 2024 カンヴァスに油彩、切り込み 165 × 192 cm
	C5	シャドー・シェイプス 2024 カンヴァスに油彩 75 × 45 cm	C12	コントロール／シフト／ドリフト／エスケープ／デザート／デリート／アウトサイド 2025 黄麻布に油彩、切り込み 220 × 250 cm
	C6	ウェイティング・マン 2024 カンヴァスに油彩 75 × 45 cm	a-g	ザ・スロー・プレイ・オブ・ザ・フォールズ・オブ・デイ・トゥー・ザ・フォールズ・オブ・ナイト 2024–2025 カンヴァスに油彩、切り込み、折り サイズ可変
	C7	ノー・グッド・ルッキング 2024 カンヴァスに油彩 48 × 32 cm		

題府基之		マリー・ローランサン	
D1-D6	《Untitled (Pee)》 2021 ラムダプリント、アルミニウムにマウント 129.8 × 86.4cm、134 × 79.5 cm (額装) Ed.1/3	L1	花瓶の花 1928 頃 カンヴァスに油彩 65 × 54cm、89 × 78 cm (額装)
Courtesy of the artist and MISAKO & ROSEN		L2	天使たち 1921 カンヴァスに油彩 59 × 72cm、83 × 96 cm (額装)
川端健太郎		Courtesy of Galerie Taménaga	
K1, K4	スプーン 2025 磁器、ガラス、プラチナ、銀 K1: 45 × 14.5 × 8 cm K4: 55 × 19 × 7.5 cm		ヴァルター・スウェネン
K2, K3	スプーン 2025 磁器、ガラス、スラグ、プラチナ、銀 K2: 56 × 20.5 × 9 cm K3: 45 × 23.5 × 10 cm	S1	ジェイル 2019 カンヴァスに油彩 120.2 × 100.2 × 2.5 cm
K5-K9	パティスタ 2025 磁器、ガラス K5: 92 × 78 × 61.5 cm K6: 86 × 72 × 47 cm K7: 102 × 63 × 37 cm K8: 97 × 63 × 46 cm K9: 91 × 69 × 45 cm	S2	ノー・キャロル クウ・アロハ 2013 カンヴァスに油彩 60 × 50 × 2 cm
K10	賜 2025 釉薬、ガラス サイズ可変	S3	ウェスト=メスト 2015 カンヴァスに油彩 99.8 × 80.2 × 2.1 cm
Courtesy of the artist and Nonaka-Hill		Collection of Carole Vanderlinden Courtesy of the artist and Xavier Hufkens	

ヨハネス・ナーゲル

磁器

N1 ムーヴメント／カット #10

2024
76 × 66 × 55 cm

N2 カット #101

2024
75 × 22 × 22 cm

N3 シルエット #72

2024
48 × 36 × 18 cm

N4 シュテークライフ #145

2024
50 × 30 × 22 cm

N5 カット #74

2024
62 × 30 × 30 cm

N6 カット #22

2022
72 × 34 × 35 cm

N7 カット #62

2023
69 × 32 × 30 cm

N8 トライアングル

2019
64 × 71 × 50 cm

Courtesy of Galerie Zink

津田道子

T1 あたとわなし 家族

2007
ビデオ
1分09秒、カラー、音声
パフォーマンス：佐野まさ、津田則子、
津田はたる、津田道子

T2 まっすぐに歩く

2021/2025

T3 振り返る

2021/2025

T4 パラレル・バサージュ

2025

T5 足元に気をつけて

2025

T2–T5 鏡、木材、ソフトウェア、スクリーン、
プロジェクター、カメラ
サイズ可変
プログラム：イトウユウヤ (arsaffix inc.)

Courtesy of TARO NASU

Emmanuelle Castellan

List of Works

C1 *morning hope*

2024
Oil on canvas
50 × 35 cm

C2 *double*

2024
Oil on canvas
65 × 50 cm

C3 *work sleep night*

2024
Oil on canvas
40 × 55 cm

C4 *closed*

2024
Oil on canvas
75 × 45 cm

C5 *shadow shapes*

2024
Oil on canvas
75 × 45 cm

C6 *waiting man*

2024
Oil on canvas
75 × 45 cm

C7 *no good looking*

2024
Oil on canvas
48 × 32 cm

C8 *the shadow game*

2024
Oil on canvas
65 × 50 cm

C9 *accumulation*

2024
Oil on canvas
199 × 165 cm

C10 *three times*

2024
Oil on canvas, cuts
65 × 50 cm

C11 *sleep song*

2024
Oil on canvas, cuts
165 × 192 cm

C12 *control/shift/drift/escape/
deserte/delete/outside*

2025
Oil on burlap, cut
220 × 250 cm

a-g *the slow play of the folds of day to
the folds of night*

2024–2025
Oil on canvas, cuts, folds
Dimensions variable

Motoyuki Daifu

D1-D6
Untitled (Pee)
2021
Lambda print mounted on aluminum
129.8 x 86.4cm, 134 x 79.5 cm
(framed)
Ed.1/3

Courtesy of the artist and MISAKO & ROSEN

Kentaro Kawabata

K1, K4
Spoon
2025
Porcelain, glass, platinum, silver
K1: 45 x 14.5 x 8 cm
K4: 55 x 19 x 7.5 cm

K2, K3
Spoon
2025
Porcelain, glass, slag, platinum, silver
K2: 56 x 20.5 x 9 cm
K3: 45 x 23.5 x 10 cm

K5-K9
Batista
2025
Porcelain, glass
K5: 92 x 78 x 61.5 cm
K6: 86 x 72 x 47 cm
K7: 102 x 63 x 37 cm
K8: 97 x 63 x 46 cm
K9: 91 x 69 x 45 cm

K10
Godsend
2025
Glaze, glass
Dimensions variable

Courtesy of the artist and Nonaka-Hill

Marie Laurencin

L1
Vase de fleurs
ca. 1928
Oil on canvas
65 x 54cm, 89 x 78 cm (framed)

L2
Les Anges
1921
Oil on canvas
59 x 72cm, 83 x 96 cm (framed)

Courtesy of Galerie Taménaga

Walter Swennen

S1
Jail
2019
Oil on canvas
120.2 x 100.2 x 2.5 cm

S2
No Carole ku'u aloha
2013
Oil on canvas
60 x 50 x 2 cm

S3
West-Mest
2015
Oil on canvas
99.8 x 80.2 x 2.1 cm

Collection of Carole Vanderlinden
Courtesy of the artist and Xavier Hufkens

Johannes Nagel

Porcelain
N1
Movement/Cut #10
2024
76 x 66 x 55 cm

N2
Cuts #101
2024
75 x 22 x 22 cm

N3
Silhouette #72
2024
48 x 36 x 18 cm

N4
Stegreif #145
2024
50 x 30 x 22 cm

N5
Cuts #74
2024
62 x 30 x 30 cm

N6
Cuts #22
2022
72 x 34 x 35 cm

N7
Cuts #62
2023
69 x 32 x 30 cm

N8
Triangle
2019
64 x 71 x 50 cm

Courtesy of Galerie Zink

Michiko Tsuda

T1
Yeu & Mo – family
2007
Video
1:09 min, color, sound
Performance: Masa Sano, Noriko Tsuda,
Hotaru Tsuda, Michiko Tsuda

T2
Walk Straight
2021/2025

T3
Looking Back
2021/2025

T4
Parallel Passage
2025

T5
Watch your step
2025

T2-T5
Mirror, wood, software, screen,
projector, camera
Dimensions variable
Visual program: Yuya Ito (arsaffix inc.)

Courtesy of TARO NASU

エマニュエル・カステラン

1976年、オーリヤック（フランス）生まれ。2011年よりベルリンを拠点に活動。カステランは、眼差しの葛藤を描き出そうとする。それは、今この瞬間を捉えたいという欲望、女性として生きる現実、そして記号のもつ恣意性の間で揺れ動く眼差しの軌跡である。筆致や切りこみが何層にも重ねられた絵画は、消え入りそうな儚さと同時に確かな存在感を放ち、額縁にとらわれず、カンヴァスや壁に直接描かれる作品は、幽玄で有機的に空間と溶け合いながら、より開かれた展示空間を創り出す。また、現在はライン芸術大学（ストラスブール、フランス）で教鞭をとるなど、次世代の画家の育成にも10年以上携わる。

Emmanuelle Castellan

Born in 1976 in Aurillac (FR), and based in Berlin. Castellan seeks to show the movement of struggle of the gaze: between desire for the present, woman's reality and the arbitrary character of the sign. Evanescent yet powerfully present, they seem to consist of brushstrokes and incisions accumulated in many layers that gradually fade away. The frameless works, painted on canvas and walls, are ethereal and organic, blending into and liberating the exhibition space. She has been actively involved in teaching younger generations of painters for over a decade, first in Toulouse and now at the Haute École des Arts du Rhin in Strasbourg, France.

Selected Solo Exhibitions

2024	<i>Reconstitution</i> , Galerie Philippe Valentin, Paris <i>Spektrum</i> , La Verrière, Fondation d'entreprise Hermès, Brussels
2023	<i>Behind the world order</i> , Gallery Ann Mazzotti, Basel, Switzerland
2018	<i>Reisen im Raum</i> , Kurt-Kurt, Berlin

題府基之

1985年、東京都生まれ。現在は東京を拠点に活動。自身の実家や路上など、身の回りの瞬間を捉えた題府の写真は、普遍的な日常や風景がはらむ非日常性を露わにし、超日常へと転換させていく。2007年にひとつぼ展に入選。2013年に国際写真賞Prix Pictetのファイナリストに選出。2017年には日産アートアワードにノミネート。2012年に初の写真集『Lovesody』を、続く2013年に『Project Family』を出版した。2018年にはフランスの小説家ミシェル・ウエルベックとコラボレーションした書籍『大型スーパー 11月』を刊行。2022年にはヨーロッパ写真美術館（パリ）で個展を開催。国内外で数々の個展・グループ展に参加。

Motoyuki Daifu

Born in 1985 in Tokyo, where he is based. His photographs capture moments from his family home and street life, revealing the extraordinary in the ordinary and transforming familiar scenes into surreal and unexpected landscapes. Daifu published his first photo book, *Lovesody*, in 2012. In 2018, he collaborated with French novelist Michel Houellebecq on the book *Hypermarché – Novembre*. In 2022, he had a solo exhibition at the Européenne de la Photographie (STUDIO), Paris.

Selected Solo Exhibitions

2022	<i>Lovesody</i> , Maison Européenne de la Photographie (STUDIO), Paris
2021	<i>untitled (pee)</i> , MISAOKO & ROSEN, Tokyo

Selected Group Exhibition

2023	<i>Love Songs</i> , International Center of Photography, New York, US
------	---

Award

2017	NISSAN ART AWARD nomination, Japan
------	------------------------------------

川端健太郎

1976年、埼玉県生まれ。現在は岐阜県を拠点に活動。自然の自己生成と再生に着想を得て生み出される川端の磁器のフォルムには、有機的な生命力が漲る。錬金術的に素材を組み合わせる実験的な手つき、制作過程で発生した残滓を新たな作品へと昇華させるなど、プロセスの集積として、形態学的な様相を呈する川端の作品は、自然の果てしなさ、絶え間ない再生のサイクルを暗示させる。2004年に益子陶芸展・加守田章二賞、2007年にパラミタ陶芸展大賞など、受賞多数。

Kentaro Kawabata

Born in 1976 in Saitama (JP), and based in Gifu (JP). His porcelain forms, inspired by nature's cycles of growth and renewal, pulse with organic vitality. Kawabata's works are imbued with biomorphic qualities through experimental, alchemical fusions of materials, transforming residues of the production process into new works. This accumulative practice suggests nature's boundlessness and unending cycles of regeneration.

Selected Solo Exhibition

2023	<i>Butterfly Joint</i> , Mendes Wood DM, São Paulo, Brazil
------	--

Selected Group Exhibitions

2024	<i>Kentaro Kawabata and Bruce Nauman</i> , Nonaka-Hill, Los Angeles, US
2022	<i>Romantic Progress</i> , Museum of Modern Ceramic Art Gifu, Tajimi, Japan

Awards

2025	Prize, Japan Ceramic Society
2007	Grand Prize, Paramita Museum Ceramic Exhibition, Japan

マリー・ローランサン

1883年、パリ生まれ。アカデミー・アンペールに学び、そこで知り合ったジョルジュ・ブラックを介してエコール・ド・パリの作家との交流を深め、特にキュビズムやアンリ・ルソーの影響を受ける。1914年よりスペインへ居を移す。1921年にパリに戻る頃には真珠のように輝く白とパステルカラーで描く詩情豊かな独自のスタイルを確立。ローゼンバーク画廊（パリ）で開かれた個展で成功をおさめる。肖像画や舞台衣装の分野でも活躍した。1956年没。

Marie Laurencin

Born in Paris in 1883. Marie Laurencin studied at the Académie Humbert. Through Georges Braque, whom she met there, she grew close to the artists of the École de Paris, and was particularly influenced by Cubism and Henri Rousseau. Laurencin had established her signature poetic style, distinguished by pearl-like whites and pastel colors. She also worked in portraiture and theatrical costume design. She died in 1956.

ヨハネス・ナーゲル

1979年、イエーナ（ドイツ）生まれ。現在ハレ（ドイツ）を拠点に活動。カナダで石川欣也に弟子入りした後、ハレ・ブルグ・ギービヒェンシュタイン美術学校（ドイツ）在学中に、信楽やオハイオ大学（米国）などの陶芸センターで滞在制作を行う。ナーゲルは粘土そのものの物質性を追求しながら、陶芸を「機能的、家庭的、装飾的な工芸」とする従来の枠組みを、フォルムとコンセプトの両面から揺るがす。特に「器」の形式を取り上げ、その彫刻的な可能性を起点に、歴史的・伝統的・古典的・現代的な器のあり方を絶えず解体し続けている。ナーゲルの作品はヴィクトリア&アルバート美術館（ロンドン）など国際的な機関に収蔵され、工芸の枠を超え、現代美術やデザインの分野でも注目を集めている。

Johannes Nagel

Born in 1979 in Jena (DE), and based in Halle (DE). Exploring the inherent materiality of clay, he challenges the conventional framework of ceramics as “functional, domestic, and decorative arts” in terms of both form and concept. Focusing on the format of the vase, he takes its sculptural potential as a starting point for his ongoing practice of deconstructing the historic, traditional, classical and contemporary permutations of vessels. Nagel's works are in the collections of international institutions including the Victoria & Albert Museum (London), etc. He has earned acclaim not only in the field of crafts, but also in contemporary art and design.

Selected Public Collections

Victoria & Albert Museum, London
Musée Ariana, Geneva, Switzerland

Awards

2019 Westerwald Prize, Keramikmuseum Westerwald, Germany
2016 Naspa Ceramics Award Focus: vessel, Keramikmuseum Westerwald, Germany

ヴァルター・スウェネン

1946年、ブリュッセル生まれ。現在も同地で活動。哲学、心理学を学んだ後、詩人、そして画家としての活動を始めたスウェネンの絵画は、作品の完全なる自律性への信念に要約することができる。意味やシンボルから自由に連想し、何よりもユーモラスなスウェネンの作品は、一種の視覚的な詩とも言えよう。ベルギー美術史における真の立役者と称され、2021年にボン美術館（ドイツ）で始まった大規模な回顧展は、デン・ハーグ美術館（オランダ、2021年）、ヴィンタートゥール美術館（スイス、2022年）を巡回した。

Walter Swennen

Born in 1946 in Brussels, where he is based. After studying philosophy and psychology, he embarked on a career as both a poet and a painter. Swennen's approach to painting can be summarized as a belief in the total autonomy of the artwork. Associating meanings and symbols freely, and above all humorously, Swennen's works can be described as a form of visual poetry. He is recognized as a pivotal figure in Belgian art history.

Selected Solo Exhibitions

2024 Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienna
2023 *What the body can do*, Xavier Hufkens, Brussel

津田道子

1980年、神奈川県生まれ。インスタレーション、映像、パフォーマンスなど多様な形態で、鑑賞者の視線と動作によって不可視の存在を示唆する作品を制作する。津田の独特のスタイルの作品群は、不思議な空間的広がりと詩的な豊かさを備えている。2016年より神村恵とのユニット「乳歯」としてパフォーマンスを行う。2019年にACCのグランティとしてニューヨークに滞在。Tokyo Contemporary Art Award 2022–2024 受賞。

Michiko Tsuda

Born in 1980 in Kanagawa (JP). Her distinctive works in a variety of forms, including installation, performance, and video, imply invisible presences that respond to viewers' perspectives and behavior, and are imbued with spatial depth and poetic richness. She received a grant from the Asian Cultural Council (ACC) for a six-month residency in New York in 2019, and was awarded the Tokyo Contemporary Art Award 2022–2024.

Selected Solo Exhibitions

2020 *Trilogue*, TARO NASU, Tokyo
2017 *Observing Forest*, Zarya Center for Contemporary Art, Vladivostok, Russia

Selected Group Exhibition

2021 10th Asia Pacific Triennial, Queensland Art Gallery and Gallery of Modern Art, Brisbane, Australia

コ・キュレーター

ジョエル・リフ

ヨーロッパを中心に活動するキュレーター。2022年9月から現在まで、エルメス財団のラ・ヴェリエール（ブリュッセル）の展示ディレクターを務めるほか、ローヌ河畔のモリ・サバタ（アルベール・グライズ財団）にて滞在アーティストのキュレーションを行う。エコール・デュブレ（パリ）で応用美術を学んだ後、同校で10年間教鞭をとる。フランス国立造形芸術センターの装飾美術・デザイン・工芸の収集委員会のメンバーを務めた（2022–2024年）。雑誌『La revue de la céramique et du verre』へ定期的に寄稿。

Co-curator

Joël Riff

Joël Riff is a curator who is primarily active in Europe. In September 2022, he was appointed exhibition director at La Verrière (Brussels), a venue overseen by the Fondation d'entreprise Hermès. He also curates the residency program at Moly-Sabata, a facility on the banks of the Rhône that is managed by the Fondation Albert Gleizes. After training in applied arts at the École Duperré in Paris, he taught at the school for ten years. From 2022 to 2024, he was a member of the acquisition committee for decorative arts, design and crafts at the Centre National des Arts Plastiques. He is a regular contributor to the magazine *La revue de la céramique et du verre*.

関連イベント
スペクトラムとスペクトラムの〈あいだ〉

Related Events
Between Spectrum and Spectrum

展覧会を一つの小説とするならば、そこは真実と虚の〈あいだ〉に留まることのできるしばしの居場所。そこで生まれる作品同士の、あるいは鑑賞者とアーティストの密やかなナラティブは、互いの「スペクトラム」となって、反射、逆転、反復、持続、幻想といった〈あいだ〉を拡張してゆきます。それぞれのアーティストにとっての「スペクトラム」や、「スペクトラムとスペクトラム」の〈あいだ〉では、どんな像や語りが結ばれるのでしょうか。様々なバリエーションで、展覧会の更なる拡張を試みました。

If we think of an exhibition as a novel, it becomes, like a work of fiction, a temporary place to linger in the space between the real and the unreal. Intimate narratives unfold, between the works themselves or between viewer and artist, each becoming the other's "spectrum" and expanding the space in-between through reflection, inversion, repetition, continuity, and illusion. What kinds of images or stories might take shape within each artist's spectrum, or in the space between one spectrum and another? This exhibition sought to extend these possibilities through a variety of related events.



A.
日常の〈あいだ〉、
アーティストの〈あいだ〉：
題府基之とゲストによる
対談イベント

Between the Everyday, Between
Artists:
Dialogue Event with
Motoyuki Daifu and Guests

路上の電柱を捉え、色のニュアンスに独特な遊びのある題府基之の作品《Untitled (Pee)》は、東京の街の残像を会場に映し出します。題府は「行きと帰りで風景が違うみたいな、ささいな違い。日常の出来事を日常的に見直す」ところから作品のコンセプトを探ると言います。反復する日常や特別な瞬間など、誰でも写真を簡単に撮ったり、オンラインなどで共有したりする現代社会で、写真を作品として見る／見せるとはどういうことなのでしょうか。2組の対談を通して考えました。

Motoyuki Daifu's *Untitled (Pee)*, a series of photographs of roadside utility poles with a distinctive playfulness to their color nuances, brings an afterimage of Tokyo's streets into the venue. Daifu explains that his works' concepts begin with "subtle differences, like how the scenery looks different on the way somewhere and on the way back—re-examining everyday events in an everyday way." In a society where anyone can instantly take and share photographs, whether of daily routines or exceptional moments, what does it mean to view, or to present, photography as art? This question was explored through two dialogue sessions.

A-1.
アーティストとアーティストの
〈あいだ〉
Between Artist and Artist

登壇者：4649（ジーンズ・ホワン、高見澤ゆう、小林優平）、
題府基之
2025 年5月14日（水）18:00–19:10
銀座メゾンエルメス 8F ル・フォーラム

題府は、自らの写真集を作るだけでなく、自分以外のアーティストをキュレーションしたヴィジュアルブックの制作や監修も行っています。ヴィジュアルブック『Section Vol.1』の創刊号でコラボレーションするなど、題府と親交の深いアーティスト・ラン・スペース「4649」の皆さんをゲストに迎え、アーティスト・ラン・スペースという空間で作品を見せること、それぞれの日常と作品の〈あいだ〉、アーティスト同士のコラボレーションについてのお話を伺いました。

Participants: 4649 (Jeans Huang, Yuu Takamizawa, Yuhei Kobayashi), Motoyuki Daifu

Wed., May 14, 2005, 18:00–19:10
8F, Hermès Maison Ginza Le Forum

Daifu not only produces his own photo books but also edits and supervises visual books featuring other artists. For this event, he was joined by members of the artist-run space 4649, with whom he shares close ties, including a collaboration on the inaugural issue of the visual book *Section Vol. 1*. Together, they spoke about presenting work at artist-run spaces, the relationship between everyday life and artistic practice, and the dynamics of collaboration among artists.

A-2.
日常：路上と室内の〈あいだ〉

Daily Life:
Between Street and Interior

登壇者：澤田陽子（写真集出版社オシリス代表）、
題府基之

2025年6月14日（土） 15:00–16:30
銀座メゾンエルメス 10F ル・ステュディオ

写真における「日常」は、路上や室内といった場所を舞台にどのように撮影されてきたのでしょうか。写真集や専門雑誌の編集者として写真の動向に長年関わってこられた澤田陽子氏をゲストに迎え、題府の写真に見る日常の表現の特徴や系譜について、また写真にとっての写真集という居場所についてもお話を伺いました。

Participants: Yoko Sawada (Representative,
photo book publisher Osiris), Motoyuki Daifu

Sat., June 14, 2005, 15:00–16:30
10F, Hermès Maison Ginza Le Studio

How has photography approached the everyday in settings such as streets and interiors? We invited Yoko Sawada, who has long engaged with developments in photography as an editor of photo books and specialized magazines, to discuss the unique ways daily life is explored in Motoyuki Daifu's work, its broader lineage, and the role of the photo book as a space for photography.

B.
「器」の余白：ヨハネス・ナーゲル
によるレクチャー

Negative Space in Vessels:
Lecture with Johannes Nagel

登壇者：ヨハネス・ナーゲル

2025年5月31日（土） 17:30–18:40
銀座メゾンエルメス 10F ル・ステュディオ

伝統的・古典的な「器」のあり方を絶えず解体し続けることで表現の幅を広げてきたヨハネス・ナーゲル独自の技法や制作姿勢について、アトリエでの制作風景も交えながら、レクチャー形式でお話いただきました。日本の陶芸から受けた影響、ナーゲルの視点で概観するドイツの戦後の陶芸史も参照しながら、器のネガティブ・スペース（虚の空間）をテーマに、ナーゲルの「器」の実践について考えました。

Participant: Johannes Nagel

Sat., May 31, 2005, 17:30–18:40
10F, Hermès Maison Ginza Le Studio

Johannes Nagel gave a lecture on his distinctive techniques and approach, which have broadened the expressive scope of the vessel by continually deconstructing traditional and classical forms. The talk included glimpses of his work in the studio. Referencing his influences from Japanese pottery and offering his own perspectives on the history of postwar German ceramics, he explored his practice through the theme of negative space in vessels.

C.
都市へと拡張する：
津田道子によるラン・イベント
「and run 橋と橋と銀座と」

Expanding into the City:
Running Event – *and run*:
Bridges and Bridges and Ginza,
with Michiko Tsuda

2025年6月1日（日） 19:00–21:00
（約2km、軽めコース [初心者向け]）

2025年6月2日（月） 8:00–11:00
（約10km、しっかりコース [経験者向け / 1キロ約8分ペース]）

定員：各回10名
銀座メゾンエルメス 8F ル・フォーラム、銀座周辺エリア

津田道子は「いろんな土地にリサーチや展覧会で行ったとき、朝、走ってみる。そうすることで、地形、水の気配、街の規模感や、掃除する人など、日中に歩くのとは違った風景を見ることができる」と言います。津田が、ル・フォーラムのある銀座周辺のリサーチをもとに設定したオリジナルのルートをランニングし、この土地にかつてあった水脈や歴史、時間帯による街のイメージの違いなどを身体で捉えながら、身体と場所、イメージの〈あいだ〉を探りました。（企画協力：上田陽子 [and run 実行委員会メンバー、金沢アートグミ理事]）

Sun., June 1, 2005, 19:00–21:00 (approximately 2 km, light course for beginners)
Mon., June 2, 2005, 8:00–11:00 (approximately 10 km, more advanced course at roughly 8 minutes per kilometer)
Capacity: 10 participants per session
8F, Hermès Maison Ginza Le Forum, and surrounding Ginza area

Michiko Tsuda explains, “When I travel for research or exhibitions, I go running in the morning. It gives me a different view than walking during the day, of the topography, water in the landscape, the scale of the city, people cleaning the streets, and more.” For this project, she researched the area around Le Forum in Ginza and planned an original running route. Participants followed this path to physically engage with the neighborhood's past water courses, its history, and how its atmosphere changes depending on the time of day, exploring the spaces between body and place and between place and image. (Cooperation on this project: Yoko Ueda, *and run* executive committee member, Director of Kanazawa Art Gumi)



©Asuka Ito

オフキャンパス企画「工芸とアートの〈あいだ〉」

Off-Campus Project: Between Crafts and Art

出展アーティストと、表現やものづくりを専門的に学ぶ学生が集い、いつも通う学校とは違う環境で対話をしながら学びを深めるワークショップ。本展では、ドイツから来日したヨハネス・ナーゲルを講師に迎え、独自の制作スタイルをどのように発展させてきたか、レクチャーとデモンストレーションを交えてお話いただきました。また、同じく本展の参加アーティストである川端健太郎もオブザーバーとして参加、磁器を主なメディウムとして制作を行う二人のアーティストの制作姿勢や制作背景を伺いながら、参加者の皆さんとともに、工芸と現代アートの〈あいだ〉について考えました。

This workshop brings together exhibiting artists and students specializing in creative work and crafting of objects, offering an opportunity to deepen learning through dialogue in a setting unlike their usual academic environment. In conjunction with this exhibition, Johannes Nagel was invited from Germany to lead the session, giving a lecture and demonstration on how he has developed his distinctive approach to production. Kentaro Kawabata, also an artist featured in the exhibition, participated as an observer. As the group learned about the working methods and backgrounds of these two artists, both of whom primarily use porcelain, they reflected together on the space between crafts and contemporary art.

講師：ヨハネス・ナーゲル、川端健太郎 ※オブザーバー

2025年5月31日（土）13:00–16:30
対象：主に表現やものづくりを専門的に学ぶ学生（学部3年以上–大学院生相当）
定員：15名
銀座メゾンエルメス 8F ル・フォーラム、10F ル・スタジオ

Instructors: Johannes Nagel, Kentaro Kawabata (observer)
Sat., May 31, 2005, 13:00–16:30
Target: Primarily university students specializing in creative work and crafting of objects (third-year undergraduate level and above, including graduate students)
Capacity: 15 participants
8F (Le Forum) and 10F (Le Studio), Hermès Maison Ginza



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さまに、ここにお名前を記し、深く御礼を申し上げます。
(敬称略、順不同)

謝辞

Acknowledgement

ジョエル・リフ
エマニュエル・カステラン
題府基之
川端健太郎
マリー・ローランサン
ヨハネス・ナーゲル
ヴァルター・スウェネン
津田道子

谷口洸、エリザ・デフォッセ・キクチ、
シリアック・ヴィルモー

MISAKO & ROSEN
ローゼン美沙子、ジェフリー・ローゼン

写真出版社オシリス
澤田陽子

4649
ジーンズ・ホワン、高見澤ゆう、小林優平

Nonaka-Hill
ロドニー・ノナカヒル、タカヨシ・ノナカヒル

ギャルリーためなが
爲永清嗣、爲永清丸、金守健

キャロル・ヴァンダリンデン
Xavier Hufkens
グザヴィエ・ハフケンス、アクセル・ブラン

Galerie Zink
ミヒャエル・ツィンク

TARO NASU
那須太郎、細井眞子

イトウユウヤ (arsaffix Inc.)

上田陽子、佐藤熊弥 (Haus der Tanne)

HIGURE 17-15cas

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.)

Joël Riff
Emmanuelle Castellan
Motoyuki Daifu
Kentaro Kawabata
Marie Laurencin
Johannes Nagel
Walter Swennen
Michiko Tsuda

Akira Taniguchi, Elisa Defossez Kikuchi,
Cyriaque Villemaux

MISAKO & ROSEN
Misako Rosen, Jeffrey Rosen

Photo book publisher Osiris
Yoko Sawada

4649
Jeans Huang, Yuu Takamizawa,
Yuhei Kobayashi

Nonaka-Hill
Rodney Nonaka-Hill, Takayoshi Nonaka-Hill

Galerie Taménaga
Kiyotsugu Tamenaga, Kiyomaru Tamenaga,
Takeshi Kanamori

Carole Vanderlinden
Xavier Hufkens
Xavier Hufkens, Axelle Blanc

Galerie Zink
Michael Zink

TARO NASU
Taro Nasu, Masako Hosoi

Yuya Ito (arsaffix inc.)

Yoko Ueda, Kumaya Sato (Haus der Tanne)

HIGURE 17-15cas

スペクトラム スペクトラム

2025年3月20日(木・祝)–6月29日(日)

【展覧会】

主催：エルメス財団

会場：銀座メゾンエルメス ル・フォーラム

協力：ギャルリーためなが、Galerie Zink、MISAKO & ROSEN、

Nonaka-Hill、TARO NASU、Xavier Hufkens

コ・キュレーター：ジョエル・リフ

【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

撮影：今井智己、伊藤明日香 (92 頁)

執筆：ジョエル・リフ (1–3 頁)、説田礼子 (68–73 頁)、

福尾匠 (33–36 頁)

英語訳：クリストファー・ステイヴンズ (37–40 頁、67 頁、

74–78 頁、86–93 頁)

仏語訳：エラリー・ジャンクリストフ (5–7 頁)、

西田英恵 (1–3 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

Spektrum Spektrum

March 20th (Thu.) – June 29th (Sun.), 2025

Exhibition:

Organized by: Fondation d'entreprise Hermès

Venue: Hermès Maison Ginza Le Forum

With the assistance of: Galerie Taménaga, Galerie Zink,

MISAKO & ROSEN, Nonaka-Hill, TARO NASU, Xavier Hufkens

Co-curator: Joël Riff

Fondation d'entreprise Hermès:

President: Olivier Fournier

Director: Laurent Pejoux

Head of projects: Julie Arnaud

Projects manager: Victoria Le Guern

Head of communications: Anais 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

Photo: Tomoki Imai, Asuka Ito (p. 92)

Text: Joël Riff (pp. 5–7), Reiko Setsuda (pp. 74–78),

Takumi Fukuo (pp. 37–40)

Translation from Japanese: Christopher Stephens (pp. 37–40, p. 67,

pp. 74–78, pp. 86–93)

Translation from French: Jean-Christophe Helary (pp. 5–7),

Hanae Nishida (pp. 1–3)

Produced and published by Fondation d'entreprise Hermès

Printed in Japan by HAKKO Bijutsu Co., Ltd.

© 2025 Fondation d'entreprise Hermès

All Rights Reserved.

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

Hermès Maison Ginza Le Forum

8F/9F, 5-4-1, Ginza, Chuo-ku, Tokyo 104-0061

Tel. +81 (0)3-3569-3300

