

23 FEB. - 4 JUN. 2023



INTERFERENCE

interference

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

interference n.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

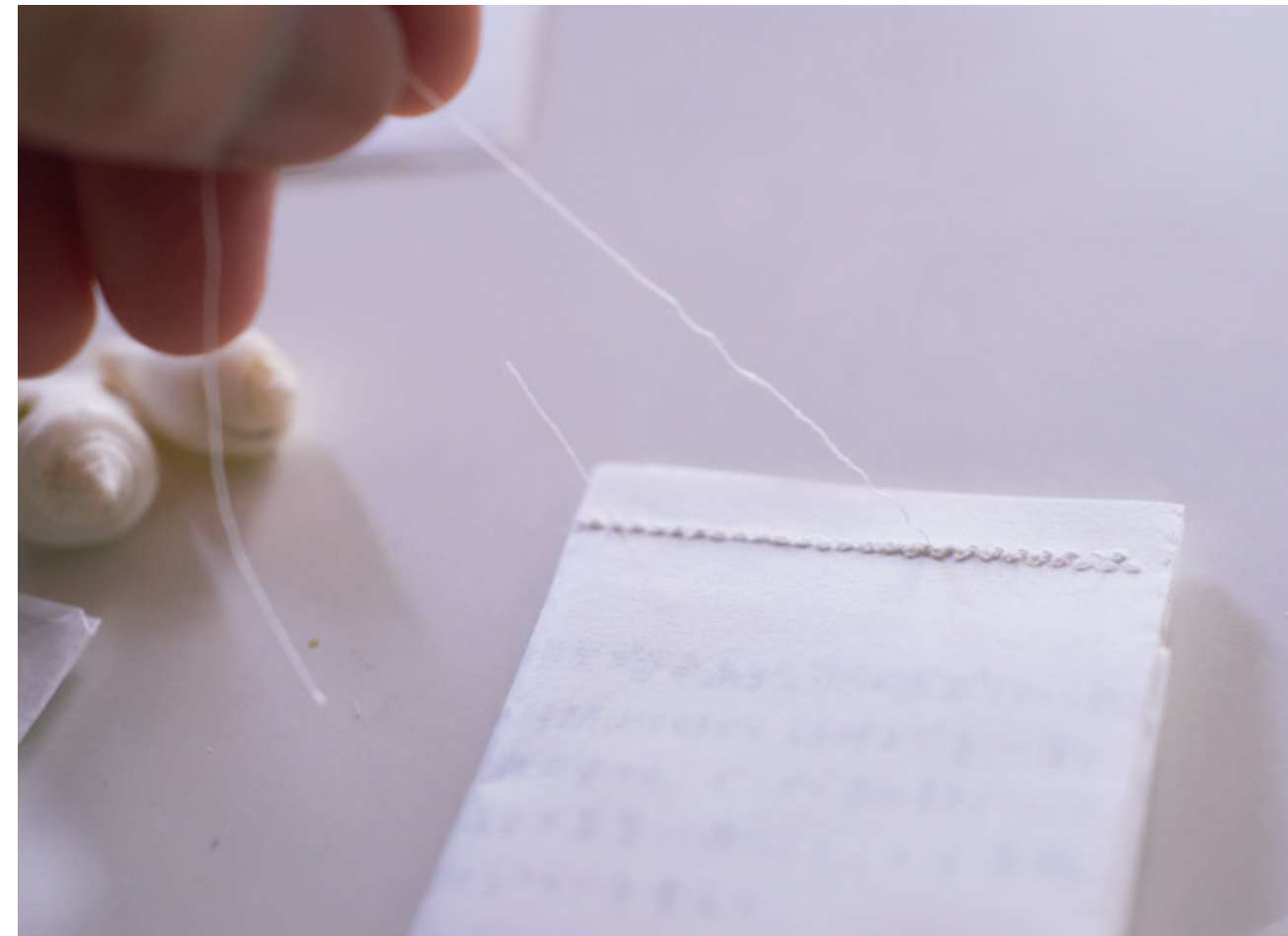
“Interference” is also the title of a series of paintings by Shingo Francis (b. 1969, Santa Monica, California) created using light interference pigments. The material like butterfly scales, reveals a variety of colors and expressions on the canvas plane depending on the angle of view, and through these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

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

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

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

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















In Interference is Fear

Kazumi Takakuwa Philosopher

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

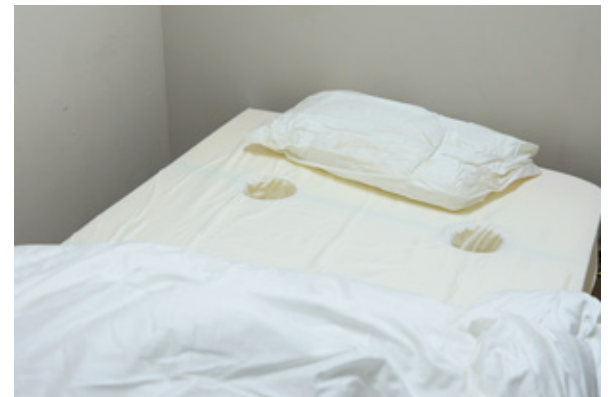
Now, contemporary art is an art that possesses the uniqueness of posing fundamental questions about art itself through the process of artistic creation. I see, since contemporary art has not ceased to be art, it indeed inherits the interceptive or peripathetic structures mentioned earlier. However, the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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

だから、はっきりさせておこう：

取引する手、往来する手がある。

潜入者や注入者がいる。

通路を見守る警備員がいる。

霧のような眼差しがあり、防がれた視線がある。

視界に入るものがあり、視界に入りにくいプリズムがある。

開かれた目と閉ざされた目がある。

内なる映画館がある。

曖昧な境界線がある。

夢の空間はどこにあるのか？

壁にぶつかって痛かったら、私は目覚めているのだろうか？ 夢の中に閉じ込められ、そのまま壁にぶつかるが、壁は開いて私を通す。

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

カリン・シュラゲター



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

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

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

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

Thus, allow me to summarize:

There are hands that trade and deal.

There are infiltrators and infusions.

There are guards watching over passages.

There are misty-eyed looks and obstructed gazes.

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

There are open eyes and closed eyes.

There are inner cinemas.

There are blurred borders.

Where is the dream space?

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

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

Karin Schlageter

















世界のどこから接続した
それぞれの時間に届いた言葉。

2023年4月21日

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

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

April 21st, 2023

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





2023年5月21日

- 11:00 JST オンラインの意味はなく、むしろオフラインでこそ、郵送のタイムラグなどが時の結晶として価値があると再認識させていただきました。
- 12:00 JST 夕方までの時間は鳥のさえずりが聞こえてきて自宅の庭からも鳥のさえずりが聞こえるので、聞こえてくる鳥のさえずりはどちらからなのだろう？
- 15:50 JST 1人だけれど1人じゃないお茶会。参加している人数しか分からないお茶会。
- 19:00 JST オンラインから聞こえてきた救急車のサイレン音を聞き心配したりして、時間を過ごしました。自分のスマホのアルバムとオンラインで表示される記録画像の日時を合わせて写真を表示して、過去の自分との対話をしました。
- 20:00 JST 一番お気に入りの場所から茶会に参加するためいつもより一日早く帰省先から戻り、それが実現したことが嬉しかった反面、地元に残してきた大切なものは何だろう、大切にしていきたい人は誰だろう……
- 20:08 JST 人類の平和への誓いがなされた広島サミット当日に巡り合わせた茶会でひとりひとりの手元から地球・宇宙へのつながりが一層響きました。
- 20:48 JST 80を過ぎた両親のダイヤモンド婚をお祝いするために、わざわざ東京を離れて集まった本当に特別な旅の夜でした。
- 21:50 JST 出張先のホテルから家族とともに参加しました。
- 22:20 JST 学生時代の4年間を過ごした京都の夜空と静寂が感じられて、時空を超えた感覚を覚えました。
- 23:00 JST 日中参加した際にはマイク周辺を通る人の声が聞こえてくるなど、以前の生活様式を取り戻しつつあることも感じられる会でもありました。



May 21st, 2023

- 11:00 JST The experience reaffirmed to me there is no meaning online; value exists in the offline world, such as when time crystallizes in the lag of postal delivery.
- 12:00 JST Until evening, I could hear the birds chirping, and also the chirps of birds in my own garden, so which of the chirps was I hearing?
- 15:50 JST A tea ceremony alone, but not alone. A tea ceremony where we only know how many people are participating.
- 19:00 JST I worried a bit about the ambulance sirens that I could hear over the connection while the time passed. I interacted with my past self by pulling up photos in my phone's album that matched the date and time of the recorded images displayed online.
- 20:00 JST I returned from my visit home a day earlier than usual in order to participate in the tea ceremony from my favorite place. I was happy that it could do so, but I also wondered about the important things I left behind in my hometown and the people whom I want to cherish...
- 20:08 JST The tea ceremony was held on the day of the Hiroshima Summit, where leaders wished for peace for humankind. A connection reverberated from the hands of everyone at the ceremony to the planet and universe.
- 20:48 JST It was a truly special night of travel, as we gathered away from Tokyo to celebrate the diamond anniversary of my parents, who are now in their 80s.
- 21:50 JST I participated with my family from my hotel on a business trip.
- 22:20 JST The night sky and stillness of Kyoto, where I spent four years as a student, seemed to cut through space and time.
- 23:00 JST When I joined during the day, I could hear the voices of people passing by the microphones, and I felt like we are gradually getting back to normal.





フランシス真悟 Shingo Francis

作家略歴 | Biography

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

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

Selected Solo Exhibitions

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

Selected Group Exhibitions

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

作品リスト | List of works

Liminal Shifts

2023
アクリル、メディウム、ジェッソ、スパックル
Acrylic, medium, gesso, spackle
654.5 x 705 cm
協力: 日本総代理店 ホルベイン画材株式会社
Support: GOLDEN Artist Colors, Inc.
[pp.6-7, p.9, p.10, p.64]

8F Illuminated in Presence

2023
122 x 122 cm
[p.8 (right), p.51 (top left)]

In Beyond the Distant Shadow

2023
122 x 122 cm
[p.8 (left), p.51 (top right)]

Illumination (emerald to magenta)

2023
81.3 x 81.3 cm
[p.19, p.51 (the second from the top left)]

Golden Blue Illumination

2023
81.3 x 81.3 cm
[p.18 (right), p.51 (the third from the top left)]

Four Directions Rising

2023
81.3 x 81.3 cm
[p.18 (left), p.51 (the third from the top right)]

9F Golden Crown

2022
38 x 38 cm
[p.34 (left), p.51 (the bottom right)]

Red Illumination in Blue

2022
38 x 38 cm
[p.35 (left), p.51 (the bottom left)]

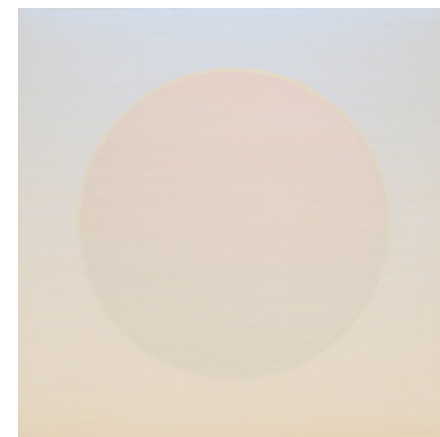
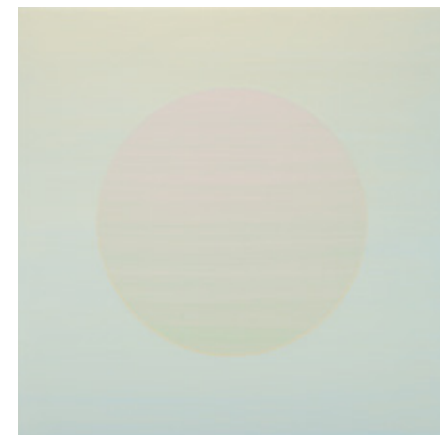
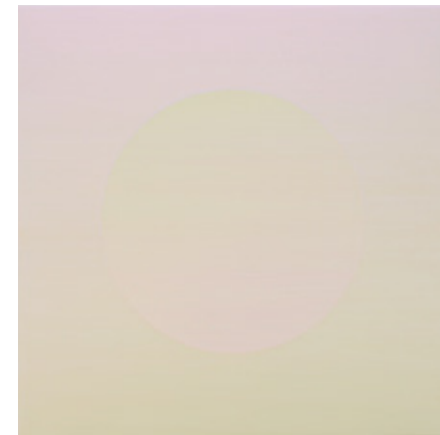
Emerald Crown in Red

2022
38 x 38 cm
[p.35 (right), p.51 (the second from the top right)]

Illuminated Presence (emerald-blue)

2022
38 x 38 cm
Courtesy of GALERIE PARIS
[p.33, p.34 (right)]

明記した作品以外、カンヴァスに油彩
Oil on canvas except as noted
Courtesy of MISA SHIN GALLERY except as noted



スザンナ・フリッチャー

Susanna Fritscher

作家略歴 | Biography

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

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

Selected Solo Exhibitions

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

Selected Group Exhibitions

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

Works for Architecture

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

作品リスト | List of works

パルス

Pulse

2023

サウンド・インスタレーション

Sound installation

カーボンロッドおよびシリコン糸(直径1mm)、メタルディスク5枚(直径1.4m)、PLC制御のミニチュア電動回転モーター45個

Carbon rods and silicon threads Ø1 mm, 5 metal discs Ø1.4 m, 45 miniature electric rotary motors controlled by PLCs

サイズ可変

Dimensions variable

[Cover, p.4, pp.12-13, pp.14-15, pp.36-37, pp.38-39, p.53, pp.62-63]



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

ブルーノ・ボテラ

Bruno Botella

作家略歴 | Biography

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

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

Selected Solo Exhibitions

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

Selected Group Exhibitions

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

カリン・シュラゲター

Karin Schlageter

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

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



54

作品リスト | List of works

8F 猿のお金 #1-#5

Monnaie de singe de #1 au #5

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

_巢

Nest

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

寄宿

Pension

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

9F ニクテメール(生理的な24時間)

Nyctémères

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

空き_

Vacant

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



55



宮永愛子

Aiko Miyanaga

作家略歴 | Biography

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

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

Selected Solo Exhibitions

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

Selected Group Exhibitions

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

作品リスト | List of works

Voyage

2023

インスタレーションとオンラインの茶会
Installation and online tea party
フレスコ紙、鉛筆、写真、石、ガラス、空気、紙、糸
Fresco paper, pencil, photo print, stone, glass, air, paper, thread
サイズ可変

Dimensions variable

協力：京都大学大学院理学研究科附属天文台 花山天文台

Support: Kwasan Observatory, Kyoto University

[p.10, p.11, p.40, p.41, p.42, p.43, p.57]

茶会

Tea party

2023年4月21日(金) | 2023年5月21日(日)
21st April (Fri.), 2023 | 21st May (Sun.), 2023

[p.5, pp.44–47]

Courtesy of Mizuma Art Gallery



インターフェアレンスに佇む

説田礼子 キュレーター

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

光や色、崇高さを探究する制作のスタイルを築き上げる。雲母を含む光干渉顔料を用いたシリーズ「Interference」(2012-)

薄く、微細な変化や色彩の振れ幅から、自然界、ひいては宇宙的な波長を捉えようと試みる。壁面をジェツッで丁寧に整え、何層にも渡る歪みのない表面の技巧性は「フィニッシュ・フェティッシュ」とも親和性が高く、理想的な光のスペクトルを生み出す。また、「Interference」というシリーズ名はゴールデン社の塗料の名称そのものでもあることも付け加えておきたい。《Liminal Shifts》(2023)は、6.5m×7mあまりの壁面作品であり、このフランスの新たな挑戦は、空間の中にすでに存在していた光の構成をすくいだす。また、アーティストのバックグラウンドにあった「ライト&スペース」との接続は、本作品のスケールを得ることによって、前景化されることになったのである。

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

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

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

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

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

私たちを引き戻す。

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

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

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

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

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

フランスの哲学者、ブルース・ベグー

Standing Amid Interference

Reiko Setsuda Curator

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



インターフェアレンス
フランシス真悟、スザンナ・フリッチャー、ブルーノ・ボテラ、宮永愛子
2023年2月23日(木・祝)～6月4日(日)

[展覧会]

主催：エルメス財団
会場：銀座メゾンエルメス フォーラム
後援：在日フランス大使館／アンスティチュ・フランセ日本

エルメス財団
理事長：オリヴィエ・フルニエ
ディレクター：ローラン・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・ケーニヒ

エルメスジャパン株式会社
代表取締役社長：有賀昌男
コミュニケーション担当 バイスプレジデント：亀井誠一
キュレーター：説田礼子
制作：有川愛彩、田辺裕子
設営：HIGURE17-15cas

[カタログ]

アート・ディレクション：犀
編集協力：柴田直美
撮影：中道淳(表紙、6～7頁、12～13頁、36～37頁上、40頁、41頁)、
坂本理(明記以外)、
板垣旭洋(4頁、38～39頁、42頁上、43頁、53頁、62～63頁)
執筆：高桑和巳(16～17頁)、カリン・シュラゲター(24～25頁)、
説田礼子(58～59頁)
翻訳：デイヴィッド・ジョン・パーブリッジ(英訳:20～21頁)、
西田英恵(和訳:24頁)、クリステン・ゲールマン(英訳:25頁)、
サム・ホールデン(英訳:45頁、47頁)、
クリストファー・スティーヴンズ(英訳:60～61頁)
制作・発行：エルメス財団
印刷：川嶋印刷株式会社
禁無断転載

謝辞：

本展開催にあたり、多大なるご協力を賜りました
下記の関係者の皆様により御礼申し上げます。(敬称略)
フランシス真悟、スザンナ・フリッチャー、ブルーノ・ボテラ、カリン・シュラゲター、
宮永愛子、フランシス郁子、嘉悦貴之、糟谷健三、玉井富士、森田彩子、
ディディエ・ワラン(CINETIK FABRIK)、寄神くり、長田実穂、松井初代、
マチュー・ショスロン、アデル・フレモル、トーマス・ヴォーティエ、マダム・ジャズミン、
横山央明、浅井歩、石井貴子、柴田一成、山本麻友美、豊田佳子、
田中義久(Nerhol)、飯田竜太(Nerhol)、都築晶絵、二瓶晃、人長果月、高野諭、
今西善也、芹澤毅、松林大貴、佐藤熊弥、須田真実、石井紋子、ファイユやえ、
上村りの、小田切寛樹、梅津学、尾花正勝
MISA SHIN GALLERY、ミヅマアートギャラリー、
京都大学大学院理学研究科附属天文台 花山天文台、
GOLDEN Artist Colors, Inc.、ホルベイン画材株式会社、ギャラリー・バリ、
ZENBI-鍵善良房-KAGIZEN ART MUSEUM、株式会社デンキトンボ

銀座メゾンエルメス フォーラム
〒104-0061 東京都中央区銀座5-4-1 8・9階
Tel. 03-3569-3300
開館時間／エルメス銀座店の営業時間に準ずる。
会期中無休

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

Exhibition:

Organized by Fondation d'entreprise Hermès
Venue: Ginza Maison Hermès Le Forum
Under the auspices of Embassy of France/Institut français du Japon

Fondation d'entreprise Hermès
President: Olivier Fournier
Director: Laurent Pejoux
Head of Projects: Julie Arnaud
Projects Manager: Victoria Le Guern
Head of Communications: Anaïs Koenig

Hermès Japon Co., Ltd.
President: Masao Ariga
Vice President Communication: Seiichi Kamei
Curator: Reiko Setsuda
Production: Aisa Arikawa, Hiroko Tanabe
Exhibition Installation: HIGURE17-15cas

Publication:

Art Direction: SAI
Editorial Cooperation: Naomi Shibata
Photo: Atsushi Nakamichi / Nacása & Partners Inc.
(Cover, pp.6–7, pp.12–13, pp.36–37 above, p.40, p.41),
Osamu Sakamoto (except as noted),
Akihiro Itagaki / Nacása & Partners Inc.
(p.4, pp.38–39, p.42 above, p.43, p.53, pp.62–63)
Text: Kazumi Takakuwa (pp.20–21), Karin Schlageter (pp.24–25),
Reiko Setsuda (pp.60–61)
Translation from Japanese: David John Burbridge (pp.20–21),
Sam Holden (p.45, p.47), Christopher Stephens (pp.60–61)
Translation from French to Japanese: Hanae Nishida (p.24)
Translation from French to English: Kristen Gehrman (p.25)
Produced and Published by Fondation d'entreprise Hermès
Printed in Japan by Kawashima Printing Co., Ltd.
© 2024 Fondation d'entreprise Hermès
All Rights Reserved.

Acknowledgements:

We would like to express our sincere gratitude to all of the following people
for their generous contributions in making this exhibition possible.
Shingo Francis, Susanna Fritscher, Bruno Botella, Karin Schlageter,
Aiko Miyanaga, Ayako Francis, Takayuki Kaetsu, Kenzo Kasuya, Tomiji Tamai,
Saiko Morita, Didier Warin (CINETIK FABRIK), Kuri Yorigami, Miho Osada,
Hatsuyo Matsui, Mathieu Chausseron, Adèle Frémolle, Thomas Vauthier,
Madame Jasmin, Takaaki Yokoyama, Ayumi Asai, Takako Ishii, Kazunari Shibata,
Mayumi Yamamoto, Yoshiko Toyoda, Nerhol (Yoshihisa Tanaka & Ryuta Iida),
Akie Tsuzuki, Akira Nihei, Kazuki Hitoosa, Satoru Takano, Zenya Imanishi,
Takeshi Serizawa, Daiki Matsubayashi, Kumaya Sato, Mami Suda, Ayako Ishii,
Yae Faye, Rino Uemura, Hiroki Kotagiri, Gaku Umezu, Masakatsu Obana
MISA SHIN GALLERY, Mizuma Art Gallery,
Kwasan Observatory, Kyoto University, GOLDEN Artist Colors, Inc.,
Holbein Art Materials Inc., GALERIE PARIS,
Kagizen Yoshifusa, ZENBI-KAGIZEN ART MUSEUM, DENKI TOMBO Co.,Ltd.,

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



FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

“Interference”

Shingo Francis
Susanna Fritscher
Bruno Botella
Aiko Miyanaga

「インターフェアレンス」

フランシス真悟
スザンナ・フリッチャー
ブルーノ・ボテラ
宮永愛子