

シエイゴノのはしこはくもをぬけ
イヴォンのゆかはつちをおりる

いつかのてまねきがせめてきみなら

2016.6.4 - 9.4

奥村雄樹による高橋尚愛展
Hisachika Takahashi by Yuki Okumura







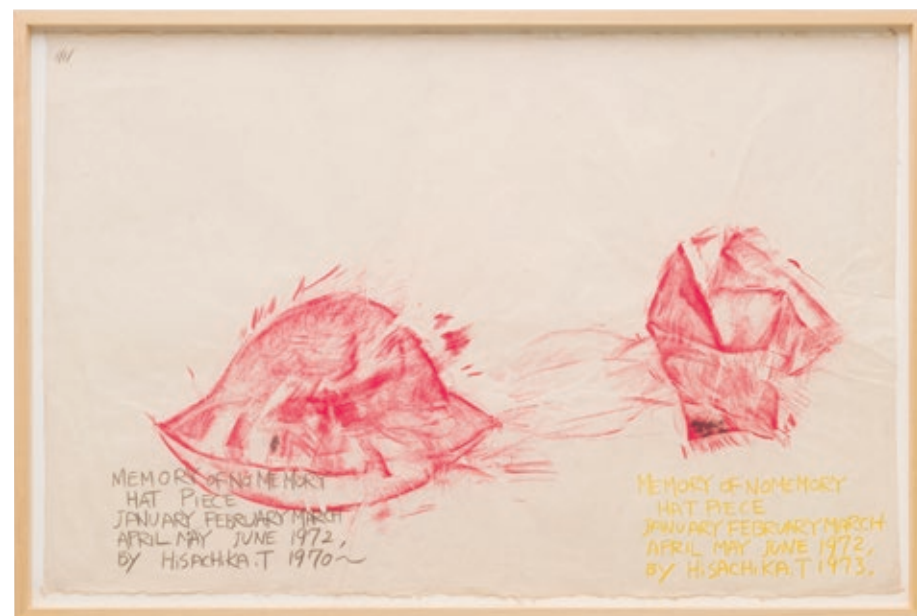
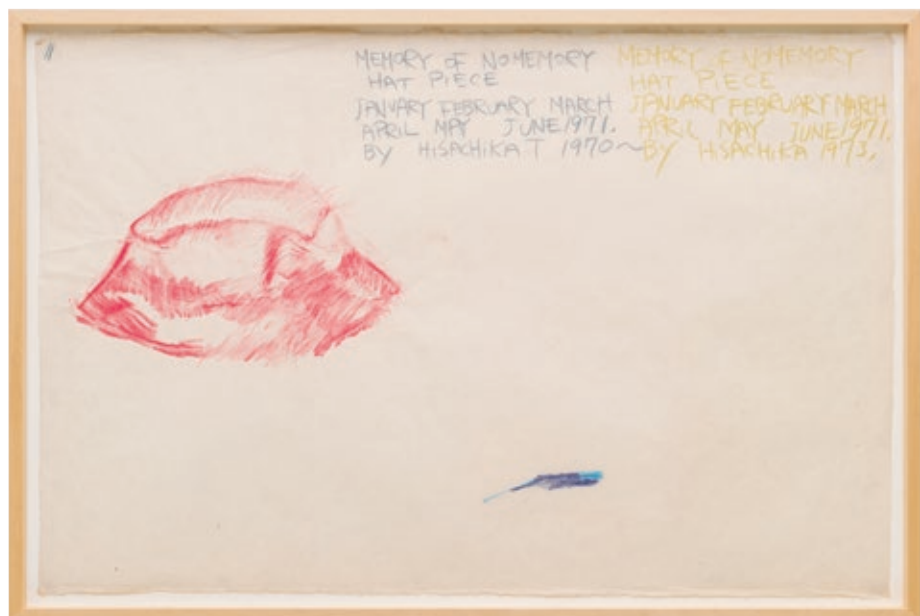
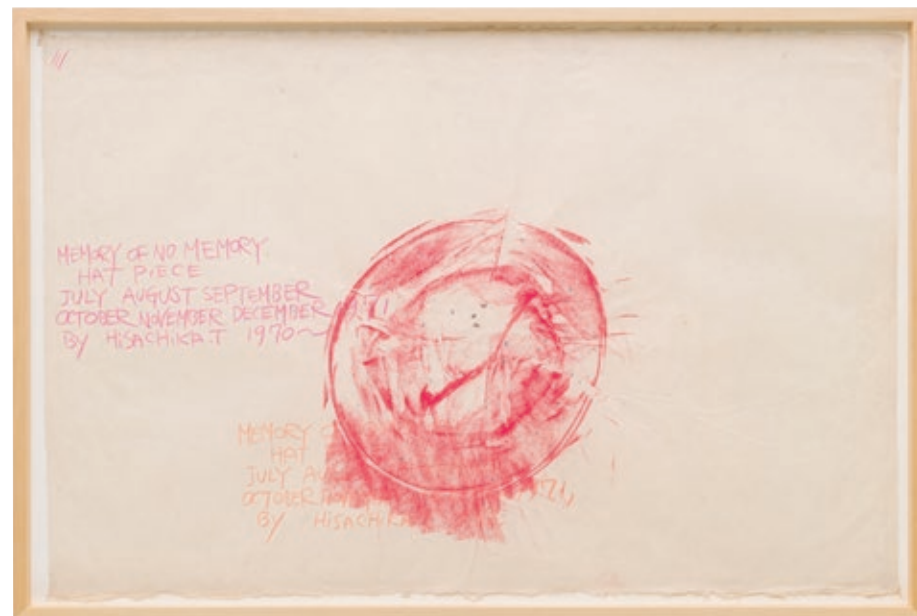
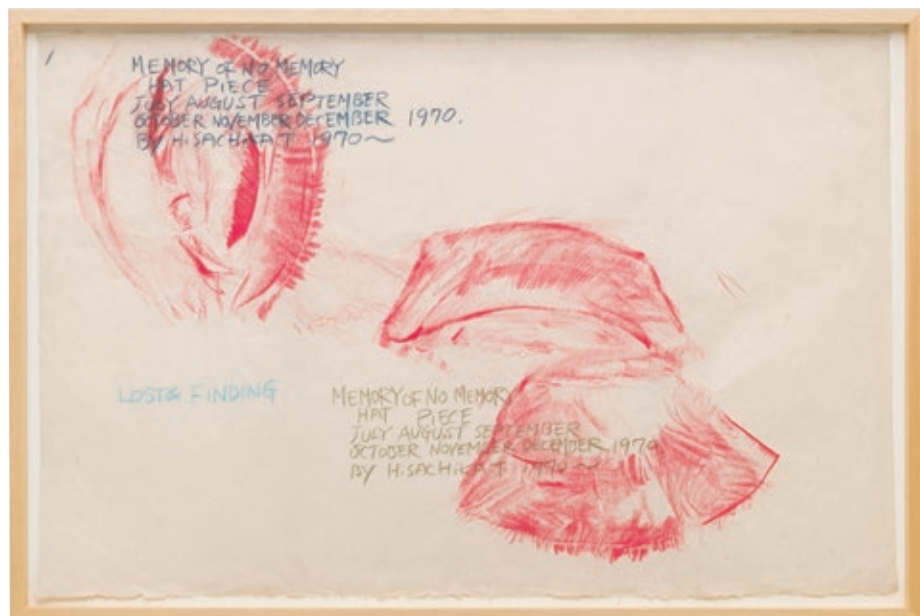
D.B. でもなぜローマに？
 H.T. ミラノのこと？
 D.B. ああ ミラノか
 H.T. なぜかというと
 まあその イタリアに住んでいたから
 1972...いや1962年から
 とにかくその...アシスタントだったので

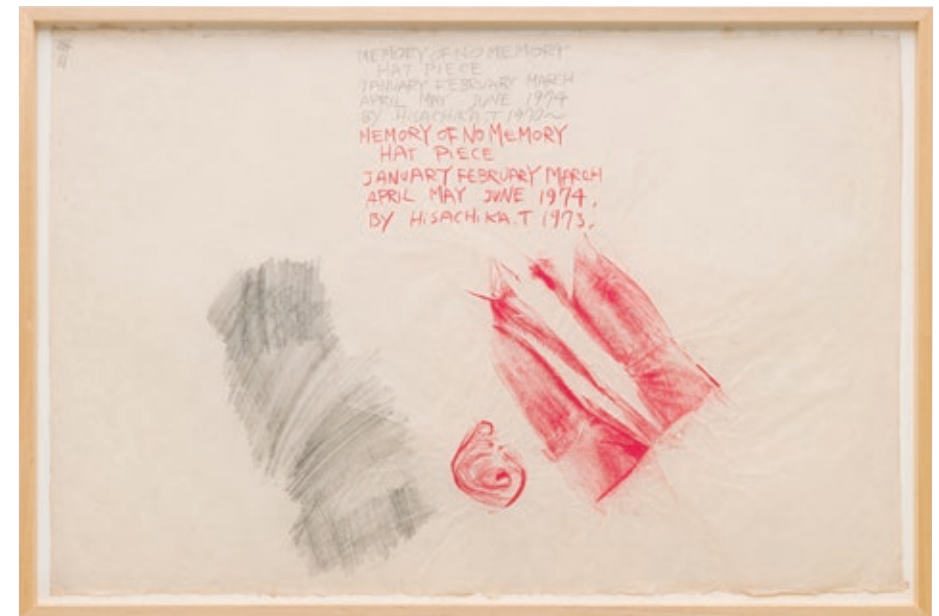
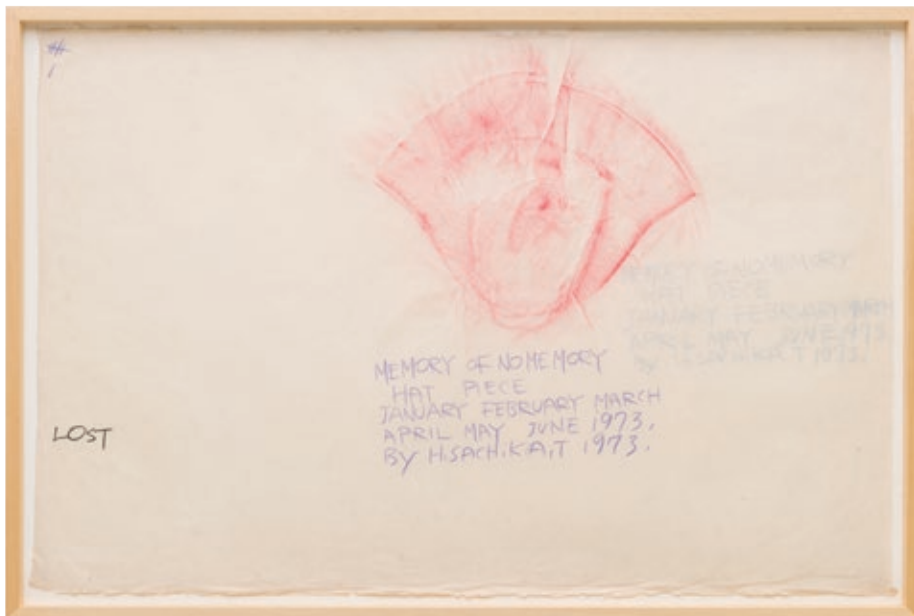
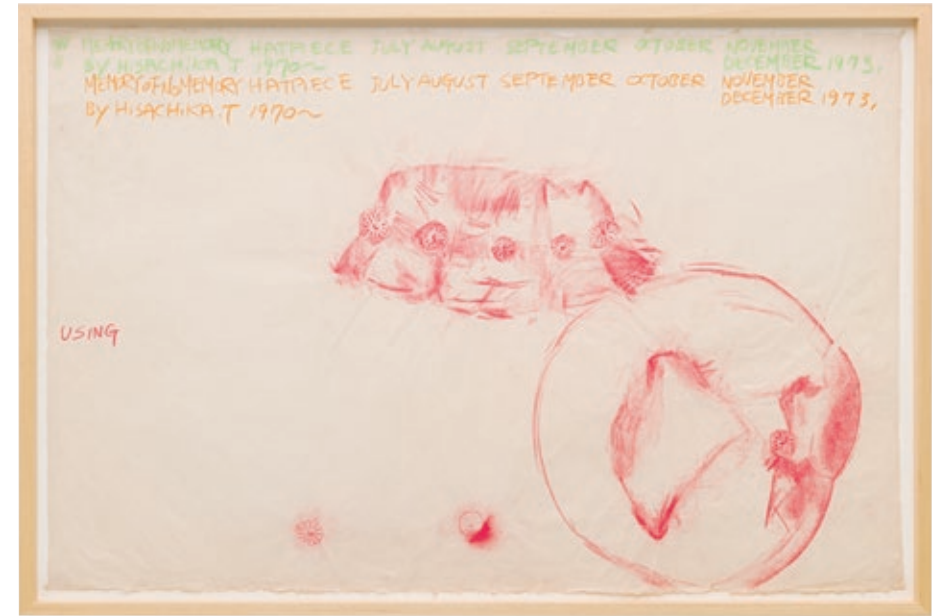
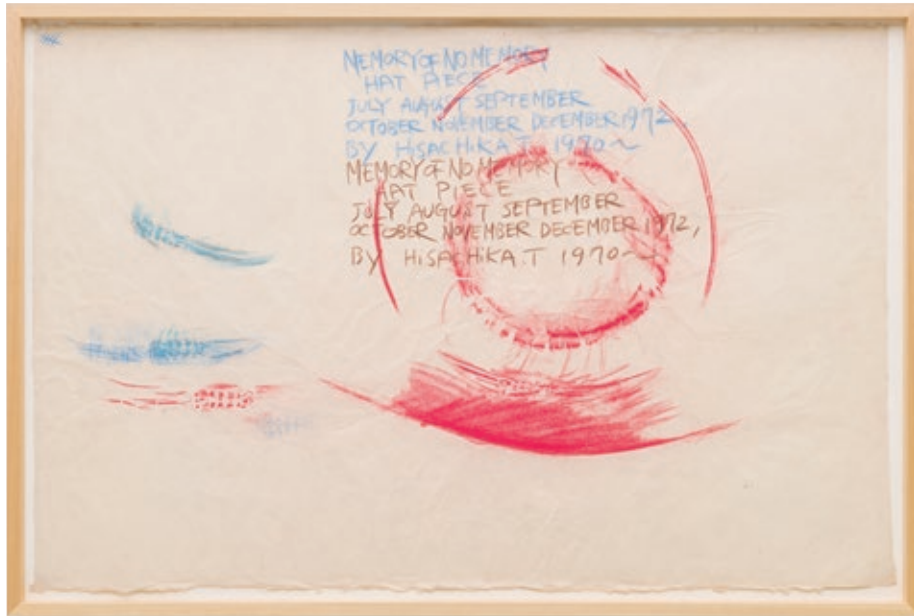
D.B. ルーチョ・フォンタナの？
 H.T. そうそう
 D.B. フォンタナと共作したというのは実話？
 H.T. もちろん
 まず僕が描いたキャンバスがあって
 画面がパターンで覆われた作品
 そのころ取り組んでいたスタイルでした
 彼はただそこにカットを加えた
 ヒュッ！
 それで僕たちの共作が完成

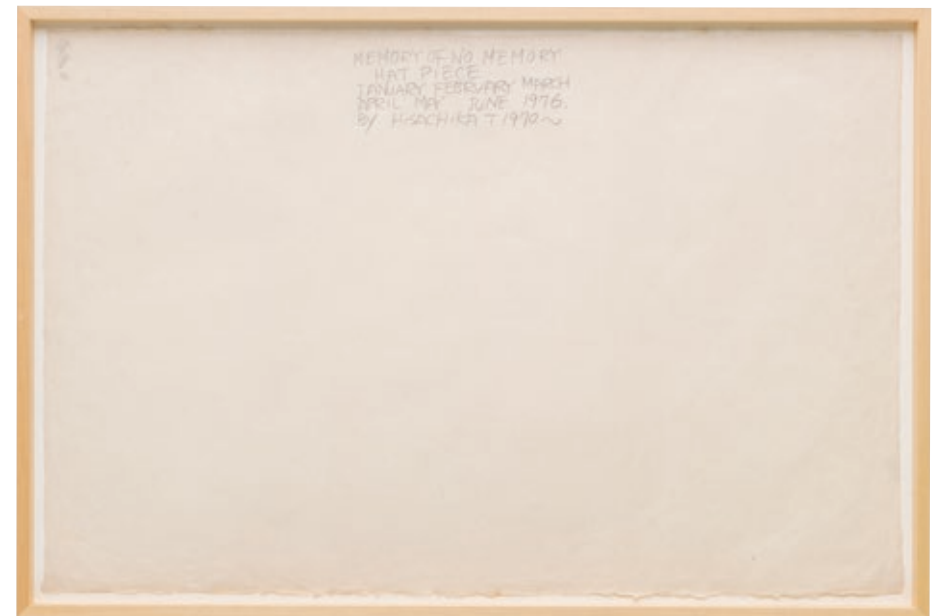
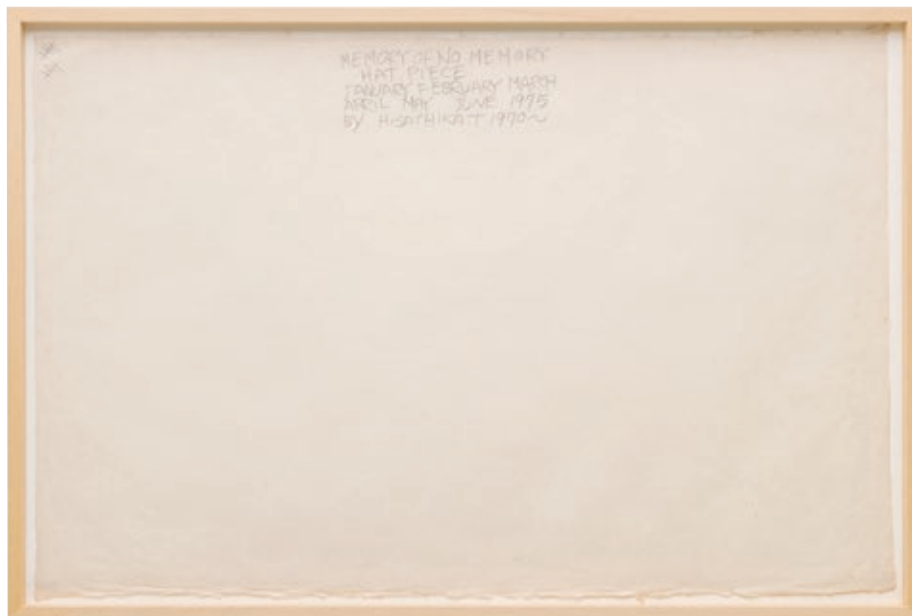
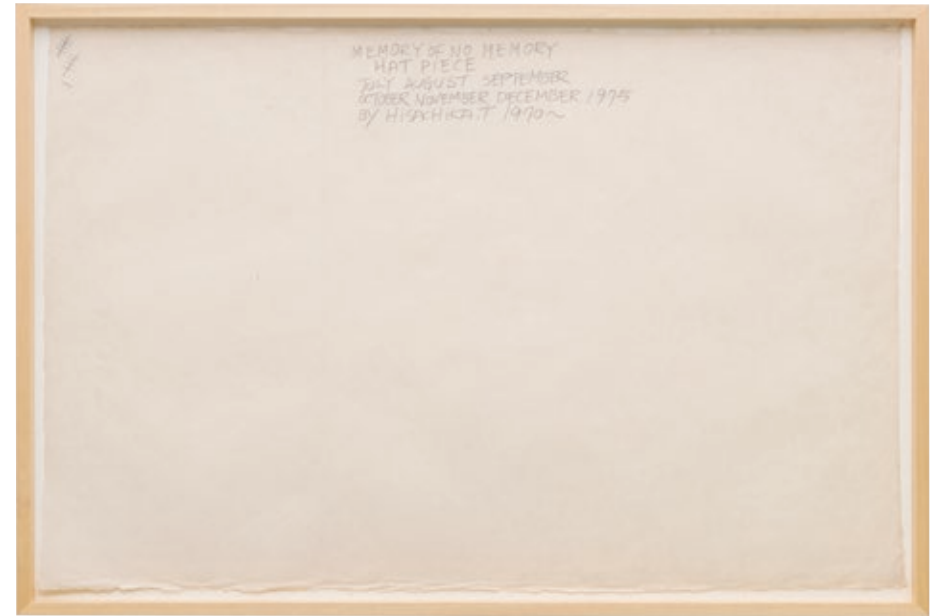
D.B. Why did you stay in Rome?
 H.T. Milan, I think
 D.B. Oh, Milan, sorry
 H.T. Because
 Well, I was living in Italy
 From 1972... oh no, 1962
 Because... anyway, I was an assistant
 D.B. Of Lucio Fontana?
 H.T. Yeah, yeah
 D.B. Is it true that you did a work together?
 H.T. Yes, yes
 I made a canvas itself
 I made it into a pattern painting
 The type of painting I was working on around that time
 And he just cut it
 Swish!
 Then it became our piece



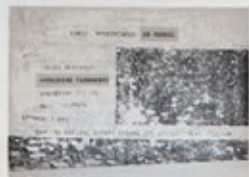












Das Projekt
1971-1972
"Kulturelle Teilhabe in einer
Kriegszone"



FROM MEMORY DRAW A MAP OF THE UNITED STATES

A collaborative project conceived by Hisachika Takahashi with 22 artists
1971–72

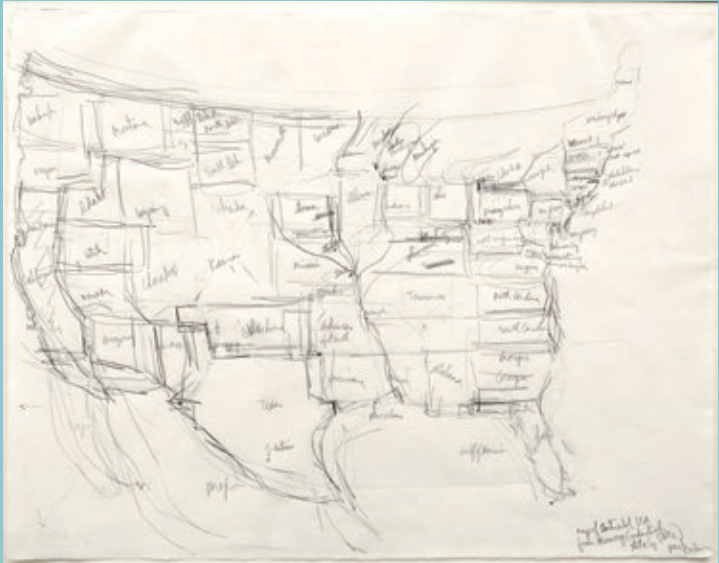
Rocio and Boris Hirmas Collection



Hisachika Takahashi



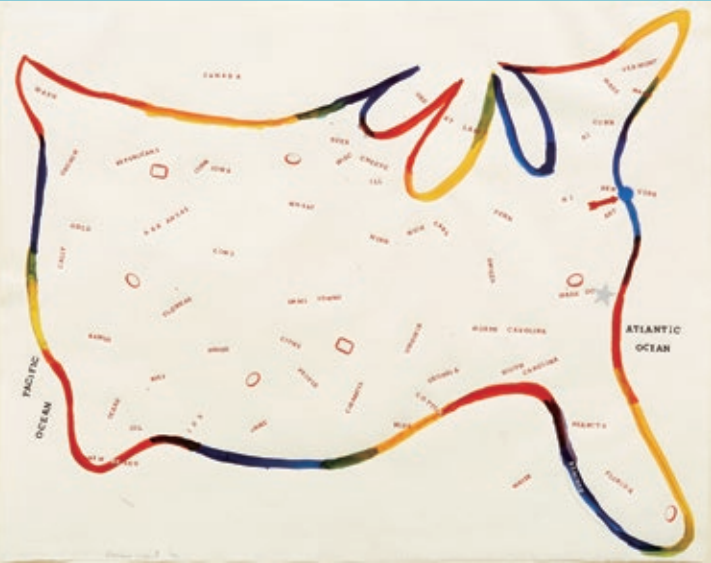
Juan Downey



Mel Bochner



Joseph Kosuth



Susan Weil



Gordon Matta-Clark



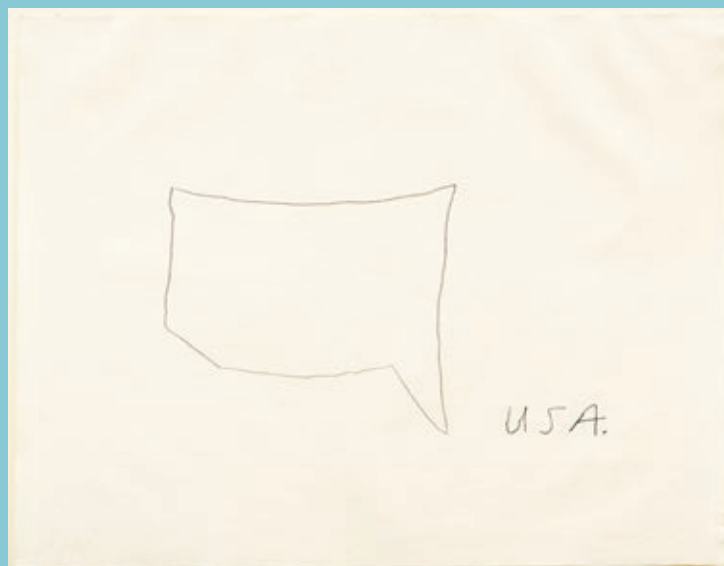
Keith Sonnier



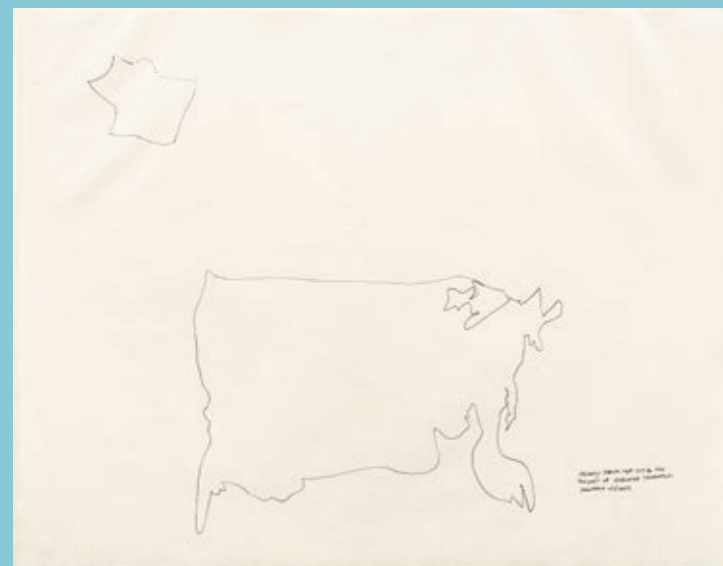
Alex Hay



Brice Marden



Cy Twombly



Lawrence Weiner



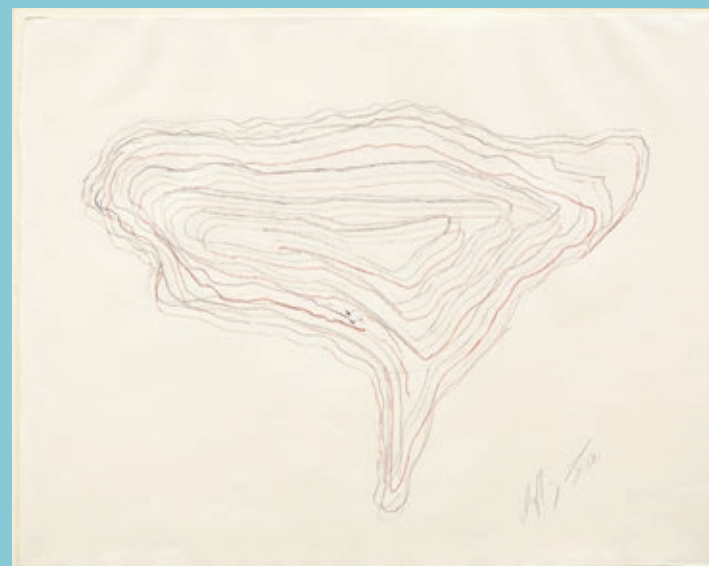
Robert Whitman



Don Wyman



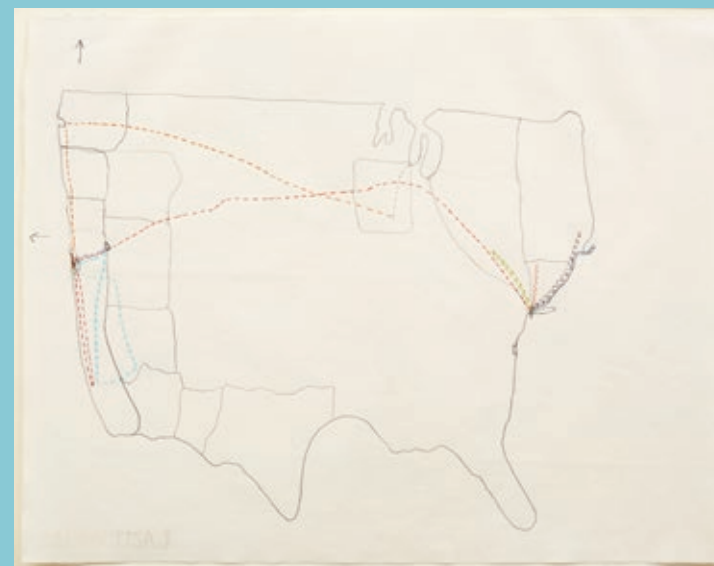
Richard Nonas



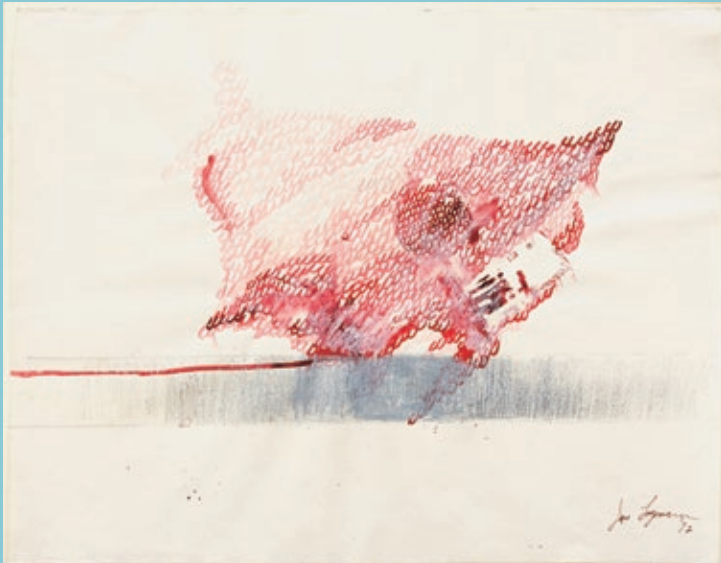
Jeffrey Lew



Robert Petersen



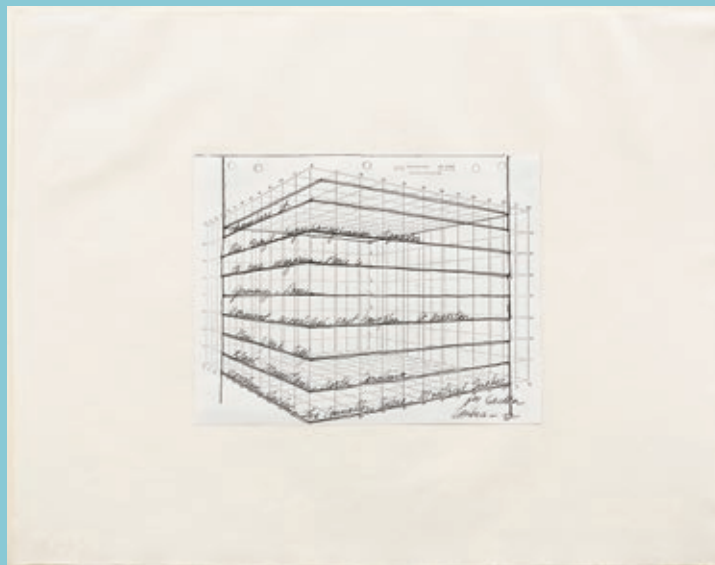
Jed Bark



Jane Logemann



(Shusaku) Arakawa



Dorothea Rockburne







あのひ

きみはオレンジのひかり

まどからひとりとんでしずむ

うみのかなた

くだけたガラスにきみのかけら

まぼろしのもとでねむる

よあけまでのともしび

ゆめであえるかも

きっと

きみはいのちのとり

やみをさいてのぼるほのお

そらのはて

このほしをつつむうずまきのはばたき

まどぎわでめをとじる

あしたまでのしじま

ゆめであえるかも

ジェイコブのはしごはくもをぬけ

イザエンのゆかはつちをおりる

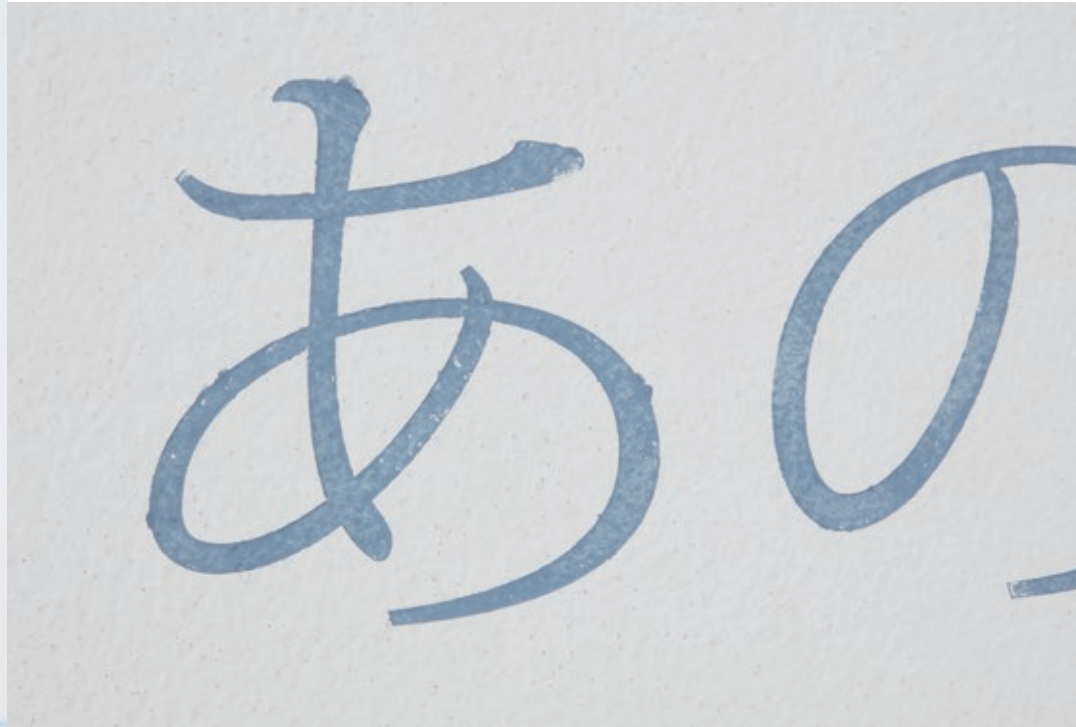
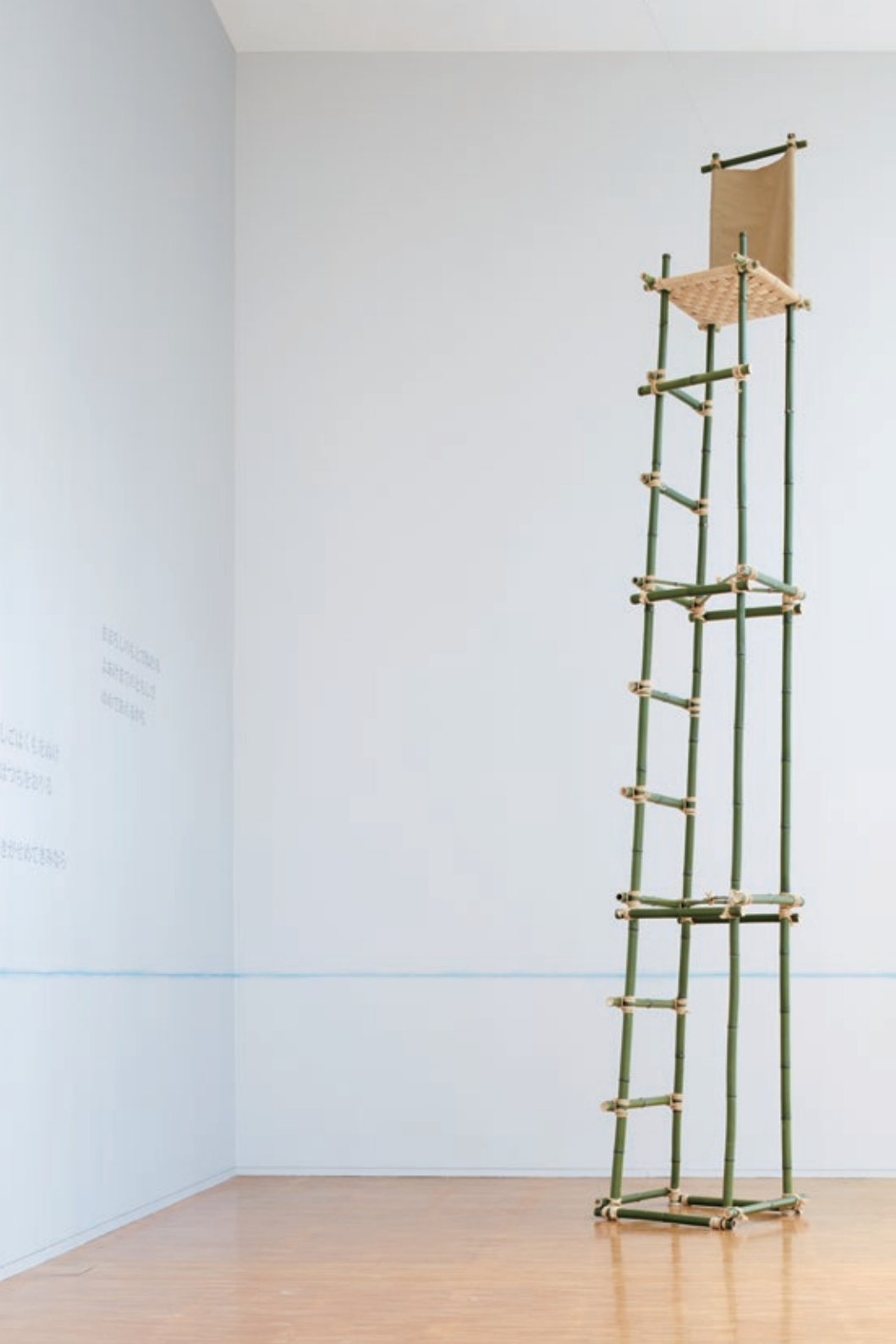
いつかのてまねきがせめてきみなら

まぼろしのもとでねむる

よあけまでのともしび

ゆめであえるかも





That day
Lone orange light

You leapt out the window and sank
Beyond the sea

In shattered glass pieces of you

Asleep under the vision
Candle burning into morning
To meet in dreams maybe

By now
A blazing bird of life

You pierce the darkness in your climb
Up the sky's edge

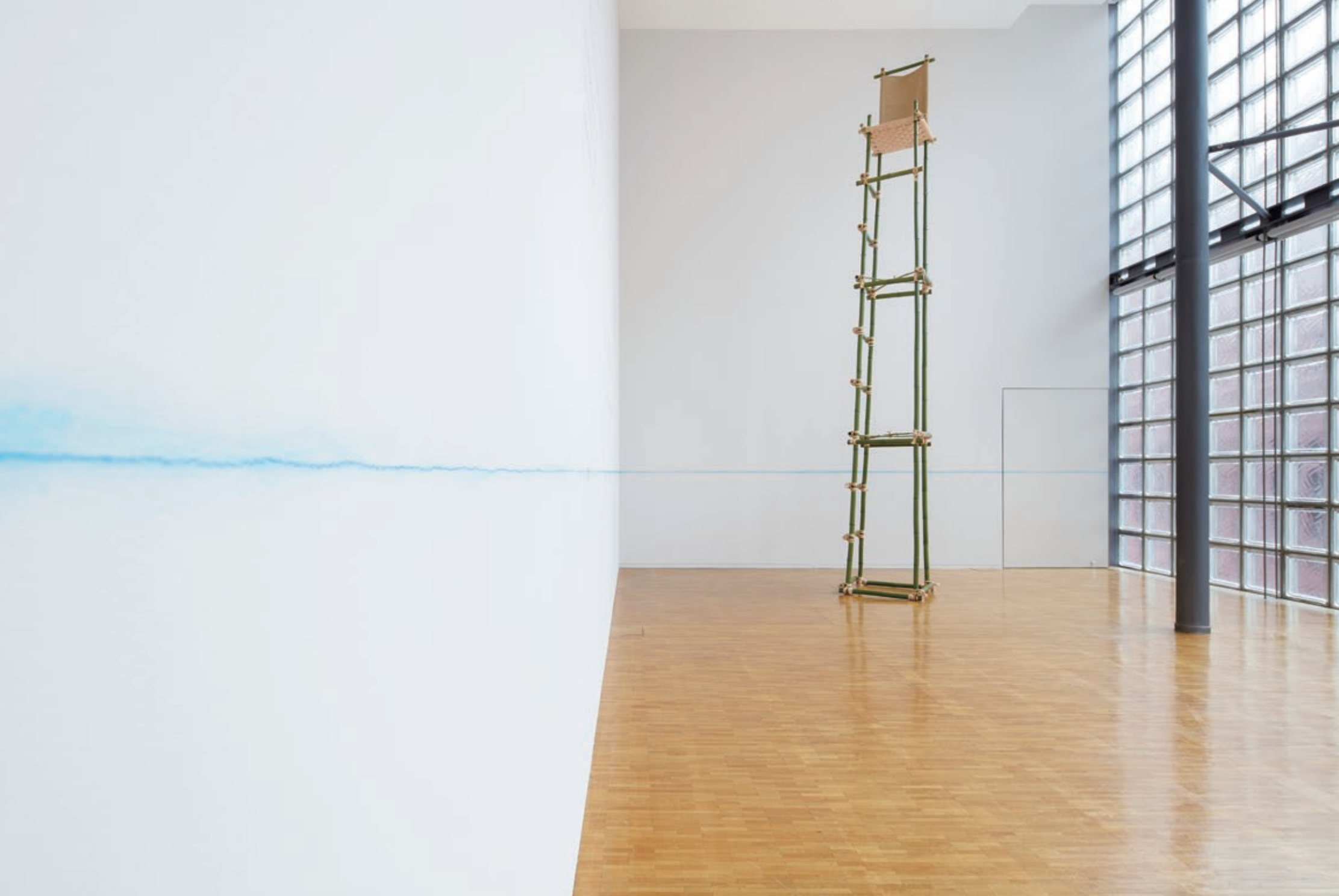
Whorling wings enfolding the earth

At the window eyes closed
The hush lasts until tomorrow
To meet in dreams maybe

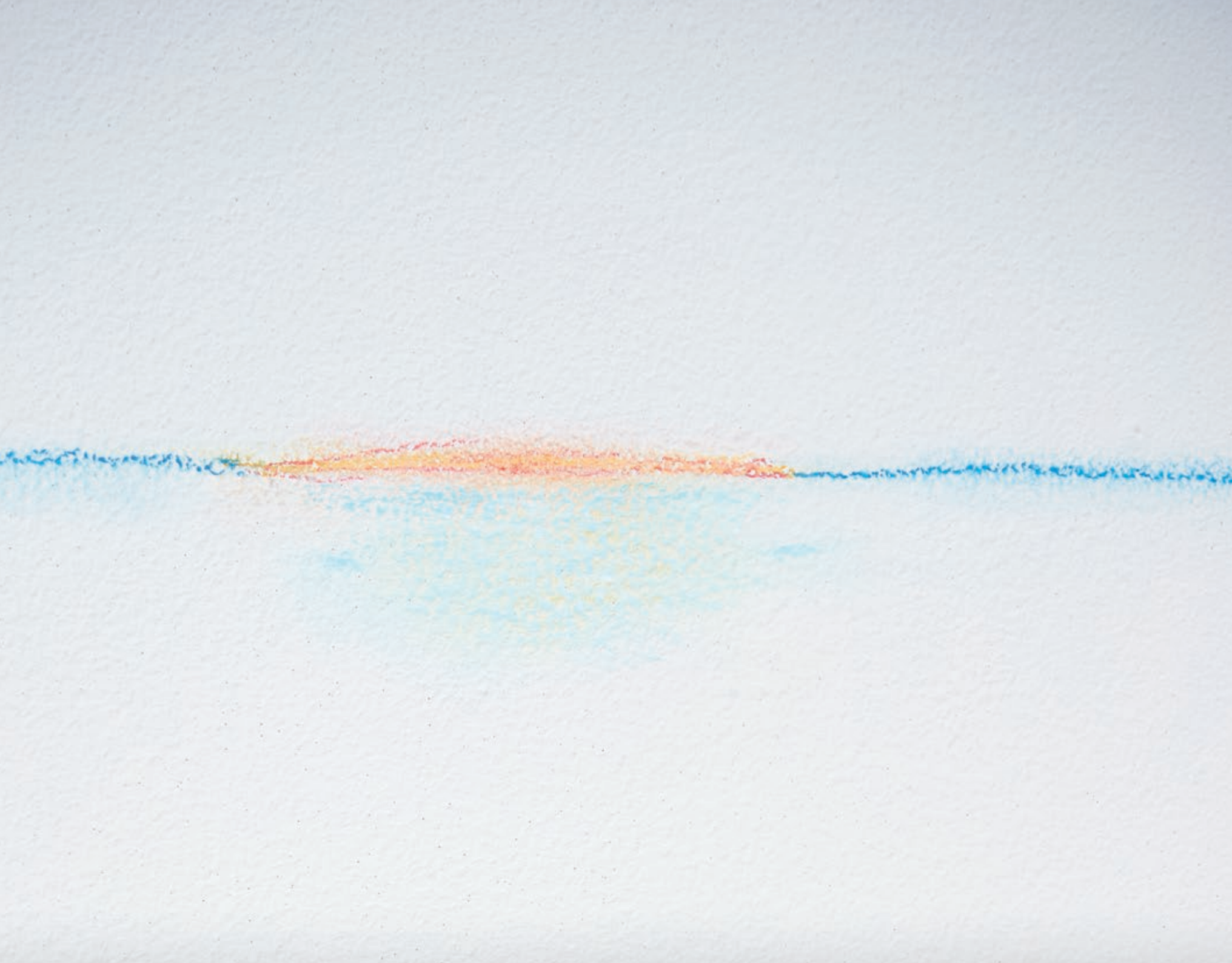
Jacob's ladder breaches the clouds
Yvon's floor drops into the ground

Would that it were you beckoning that day

Asleep under the vision
Candle burning into morning
To meet in dreams maybe







奥村雄樹 / Yuki Okumura

p.3	<p>奥村雄樹による高橋尚愛 <i>Hisachika Takahashi by Yuki Okumura</i> 2016 ラムダプリント Lambda print 38 x 57 cm Photo: Yuichiro Tamura</p>
pp.6-7	<p>高橋尚愛とは誰か：ダニエル・パウマンによるインタビュー <i>Who is Hisachika Takahashi: An Interview by Daniel Baumann</i> 2015 HDビデオ 18分10秒ループ再生 HD video, 18'10" looped Camera: Yuichiro Tamura</p>
pp.20-23	<p>イスラエルの高橋尚愛 <i>Hisachika Takahashi in Israel</i> 2016 部分的に消された切抜き (『イスラエルのラウシェンバーグ』イスラエル美術館発行、1975年より) Partially erased cutout pages (from <i>Rauschenberg in Israel</i>, published by the Israel Museum, Jerusalem, 1975) 各16.6 x 22.8 cm, 24枚 16.6 x 22.8 cm each, 24 pieces</p>
pp.40-41	<p>協働のコレオグラフィ <i>Choreography of Collaboration</i> 2016 インクジェットプリント、アルミ複合板にドライマウント Inkjet print mounted on aluminum 149 x 149.4 cm Photo: Pietro Consolandi Painting: Hisachika Takahashi with Lucio Fontana, <i>COLLABORATION</i> (formerly known as <i>Concetto Spaziale, Attese</i>), 1966, synthetic paint on canvas, 62 x 50 cm Location: "Thomas Demand: L'Image volée," Fondazione Prada, Milan Courtesy of Consolandi Collection</p>
pp.42-47	<p>サンセット・ソング <i>Sunset Song</i> 2016 カランダッシュのクレヨン Caran d'Ache crayon サイズ可変 Dimensions variable</p>

高橋尚愛 / Hisachika Takahashi

pp.12-17	<p>メモリー・オブ・ノーメモリー <i>MEMORY OF NO MEMORY</i> 1973 和紙にカランダッシュのクレヨン Caran d'Ache crayon on Japanese rice paper 各63.5 x 97.2 cm, 11枚 63.5 x 97.2 cm each, 11 pieces</p>
p.19	<p>レフトオーバー・フロム・イブ・クライン・アンド・ミー <i>LEFTOVER FROM YVES KLEIN AND ME</i> 1982 顔料、合成樹脂、天然スポンジ、缶、針金 Dry pigment, synthetic resin, natural sponge, tin can, wire 14.5 x 39 x 5.5 cm Collection of Agathe Gonnet</p>
pp.24-39	<p>フロム・メモリー・ドロー・ア・マップ・オブ・ザ・ユナイテッド・ステイツ <i>FROM MEMORY DRAW A MAP OF THE UNITED STATES</i> 1971-72 手漉き和紙、23 枚のドローイング Twenty-three drawings on handmade Japanese paper 各44.5 x 57.8 cm, 23枚 44.5 x 57.8 cm each, 23 pieces Rocio and Boris Hirmas Collection</p>
p.45, pp.48-53	<p>サンセット・ハイチェア <i>SUNSET HIGH CHAIR</i> 2016 竹、帆布、麻紐、カランダッシュのクレヨン Bamboo, canvas, linen thread, caran d'Ache crayon サイズ可変 (椅子552 x 65 x 65 cm) Dimensions variable (Chair 552 x 65 x 65 cm)</p>
p.66	<p>アイ・ラブ・マイセルフ <i>I LOVE MYSELF</i> 2016 木 Wood 18.3 x 66 x 15.8 cm</p>

僕と君のはざま

アンドリュウ・マークル ライター／編集者

母からその電話を受けたとき、僕は中国語を学ぶため北京にいた。友人Jが死んだ。ビルの屋上から身を投げて。年齢は21。いや22だったかもしれない。ショックだったが、距離があることで気の動転は抑えられた。男友達の間では、しばしば親しい関係を兄弟に例える。多くの場合、大げさだとしても。Jをそう呼ぼうと考えたことはなかった。僕たちは異なる興味や志を持っていた。たしかに彼は僕の友人だったが、他に知り合いが少なかったこともある。Jにとって僕は何よりもアメリカとアメリカ人であることの象徴であり、だから僕を慕っていた。彼が自殺を考える理由はなんとなく推測できたし、傍にいて思い止まらせられなかったことに責任を感じるほど近い関係だったにも関わらず、彼の死は抽象的に感じられた。まるで世界に対する僕のこれまでの信奉の間違いが証明されたかのように感じたが、目の前に突き付けられればそれを受け入れるしかない。事実と異論をぶつけても仕方ないのだ。何の前兆も、別れの言葉もなかった。「J」という名前の人物がいて、まだ生きている」という命題が、ただ覆されただけ。

本展のために書かれた詩の作品《サンセット・ソング》(2016)について作者のユウキ・オクムラから話を聞いたとき、僕の頭に浮かんだのはJだった。「あのひ／きみはオレンジのひかり／まどからひとりとんでしずむ／うみのかなた／くだけたガラスにきみのかけら」。これが冒頭の数行だが、オープニングの夜、僕は困惑した。詩はすべて仮名で、白い壁に大きく記されていた。展示室はほぼ空白のまま残されている。麻紐と竹で作られた、天井に向かって細くなっていく5メートルほどの高さの椅子と、詩の下方、人の胸の高さより少し低い位置に青いクレヨンで壁の端から端まで引かれた、沈みかけの太陽を示すオレンジ色の滲みを途中に持つ一本の線——すなわちヒサチカ・タカハシの作品をのぞいて。不慣れなスケールと位置関係、そして周囲の人々や薄暗さに邪魔されて、言葉の切れ目が掴めなかった。改行がどこに繋がるのかも確信できなかった。僕はかつて唐詩を学んでいたから、漢字の直截的に概念を伝える実直さが恋しくなった。「光」「沈むこと」「ガラス」についての何か。でも詩の詳しい内容については途方に暮れた。

後日ユウキから、彼の詩はルネ・マグリットの《落日》(1964)に感化されたものだと言った。同作は、1969年にイタリアを出てアメリカに着いたヒサチカが、コレクターのジョン・デ・メニルが所有するニューヨークの邸宅で最初の数週間を過ごしたとき、ベッドの横の壁に掛けていた絵だ。この詩では、また、1976年にゴードン・マッタ＝クラークの双子の兄(セバ스티アン)が、そしてそれから約20年後にユウキ自身の兄が自殺したことも参照されている。マグリットの画面では、典型的な上流階級の邸宅で、割れた窓から田園風景の向こうに沈む夕陽が見えている。窓枠の下では、不思議なことに、割れたガラスの破片に夕陽の残像が留まっている。「あのひ／きみはオレンジのひかり／まどからひとりとんでしずむ／うみのかなた／くだけたガラスにきみのかけら」。ヒサチカは、ロバート・ラウシェンバーグの制作アシスタントを務めながら、ゴードンと親しくなった。彼には、ゴードンがキャロル・グッデンやティナ・ジルアードらと共にソーホーで開いたレストラン「フード」の料理人という別の顔もあった。また、ゴードンが共同設立したオルタナティブ・スペース、112グリーン・ストリート・ギャラリーで展覧会も行っている。そこで展示した《ミラー・ピース》(1972)は、複数の友人から借りた鏡によるインスタレーションで、マグリットの割れたガラスのように、鏡も持ち主の姿を記憶するという考えに基づいていた。兄の死を受けてパリへの渡航を望んだゴードンに、ヒサチカは自分の航空券を譲った。やがてそれに対する返礼として、アムステルダムから、複数枚が板返し状に繋がったままのジェノバの絵ハガキが送られてきた。裏面の余白には感謝の言葉がハガキを横断しながら続き、その上に、セル画のように少しずつ展開する形で、色彩豊かなドローイングが描かれていた。水平線から昇る太陽が、地球の海面に反射する。その鏡像は逆さまの不死鳥へと姿を変え、進むエネルギーの放射とともに飛び散る。さらに地球自体も一羽の鳥となって飛び立っている。「きっと／きみはいのちのとり／やみをさいてのぼるほのお／そらのほて／このほしをつつもうずまきのはばたき」。

ヒサチカが数十年前に《サンセット・ハイチェア》の元型を作ったのは、フロリダ州のキャプティバ島、ボブ・ラウシェンバーグの私有地においてだった。ボブとスタッフ、そしてゲストは、夕陽が沈むのを毎日ビーチで眺める習慣があった。そこでヒサチカは、ボブがインドから取り寄せたトウを使って、ビーチに置くための高い椅子を制作。自分の身長二倍の高さにして、片側を梯子状に組み上げた。彼はそれを昇り、座席に腰をかけ、なるべく長く夕陽を眺めようとする。他の人たちよりずっと長く。本展のために——今回は身長3倍の高さで——制作された特大の椅子とそれに沿えられた水平線のドローイングは、遠近法や消失点と戯れつつ、二次元と三次元のはざまへと滑り込む。結果、両者の関係は相対的にありえない形で捻れている。でもこの椅子は、空白によってこそ(あの三匹の熊の物語のように)鑑賞者を招き入れる。君も私の席に身を置きませんか。ユウキはヒサチカの、そしてゴードンの立場に身を置く。彼は兄の身に、セバ스티アンの身になってみる。詩のなかで彼は複数の立場に同時にその

身を重ねる。同じ3行が繰り返される——導入のあと、そして最後で。「まぼろしのもとでねむる／よあけまでのともしび／ゆめであえるかも」。

物語とは、そもそも核心において空白を擁するものだ。物語は変移する区画——引き出し、時には押し入れ、さらには部屋——に似ている。私たちは束の間だけ自身をそこに挿し入れ、他者の経験を共有する。そしてまた、それを他者へと開くことで、自分の経験も共有されていく。物語は、私たちが異なる主体に出入りすること、互いの違いを知って認め合うことを可能にする。僕はユウキの身になろうとして、Jのことを思った。兄を失う経験は想像もつかなかった。だから僕が想像したのは、相対的に見たときに兄のような存在である誰かを失うことだった。僕は彼を失望させたかもしれない。でも彼は最期まで、同情を求めてこなかった。そもそも物語は、私たちがそれを語り始める瞬間にこそ作り出されるものだ。僕にはJという名前の友人が本当にいたのか？言葉にしていると通りの気持ちを僕は確かに持ったのか、それとも文脈に沿って変形させているのか？僕の語り口は、実際の出来事を何かしら否定していないか？僕にはJの物語を語る資格なんてないのかもしれない。でも他に誰がいる？何もない空間は、個々人の主観的な経験に他者を招き入れる。それは虚構の、そして翻訳の空間そのものだ。そこではあらゆる真実に別の真実が平行する。ある言葉が別の言葉に置き換えられる可能性は常にある。それは、アーティストと作品、作品と鑑賞者のはざまにある空間と同じものだ。《落日》よりも、ここではむしろ「Ceci n'est pas une pipe」が前提条件となる。

日を改めて展覧会を再訪した。あの展示室に再び立ち、壁の詩を読んだ。背景にある物語を知らずとも味わえる詩だと思った。レンゾ・ピアノによる建築のガラスブロックを通過して午後の光が差し込み、テキストの上で戯れていた。詩は沈む太陽をめぐるもので、ギリシャ神話を知る人なら、天から墜落したイカロスの決死の軌道や、父ヘリオスの燃えさかる馬車を駆ったバエトンがゼウスの雷で撃墜される様子も想起するだろう。彼らは死んだが、物語を通じて不死の存在となった。「ジェイコブのはしごはくもをぬけ／イヴォンのゆかほつちをおりる／いつかのてまねきがせめてきみなら」。ガラスブロックは、建物全体が雲の中を浮遊しているかのような幻想を抱かせる。そこから漏れ入る光は、移り変わり、拡散しながら、空間を豊かな空白で満たす。普遍的で、でも今ここにしかない空白——それは時間そのものだ。

この空白の最中、会場全体に響き渡る声に気づいた。反対側の部屋にある映像作品《高橋尚愛とは誰か：ダニエル・パウマンによるインタビュー》(2015)がループで発しつづける音声だ。そこでは、スイス人のキュレーターであるパウマンからの質問にユウキがヒサチカ本人として回答する。「記憶は形を持たない」。ヒサチカとしてのユウキが言う。でも「形態を与える...あるいは物質化することで、他者と共有できるようになる」。インタビューの作法は特別ではないが、映像に意外な魅力がある。ヒサチカの人生をめぐるパウマンの質問に対して、ユウキは言い逃れたり、言葉を失ったりする。それは嘘を台無しにするのではなく、むしろ巧妙な虚構を補強する。第二言語という不利な条件のなかで必死に記憶を探る姿を示すことで、ユウキではない、それでいてヒサチカとも合致しない人格が生み出される。

カメラワークと編集にも気の利いたユーモアがある。ヒサチカの花柄シャツが話題にのぼる場面ではユウキのシャツのアップへと画面が切り替わるが、濃紺の生地を重ねられた派手な金色の模様は、相撲取りの姿で出来ている。また、ヒサチカはいつも自分の展覧会のオープニングにボブの遺灰が入った小さな容器を持参するようだが、それが言及される箇所では不意にテーブルに置かれるのは、胃腸薬の入った小瓶だ。全体として、演出と自然な流れ、即興的なものと事前に試演あるいは事後に編集されたものとの境界線が常に揺らいでいる。冒頭でパウマンはヒサチカの過去について、「すべてが別人による作り話で、本人は実在しないのかも」と語る。映像が終わる際には、ユウキとして話すヒサチカとしてユウキが話す場面もある。

こうして離散と疎外の効果が入れ子構造を成すわけだが、それは展覧会全体にも見て取れる。ヒサチカ・タカハシはある意味で主題として提示されるが、私たちはそれを額面どおりに受け取るべきではない。映像の横に続く区画には、仮設的な構造が設えられている。取り囲む壁が「美術館」のような雰囲気を出し出す。フォーラムに通い慣れた人はすぐ気づくはずだが、初めての場合でも、奥の展示へ辿り着く途中で壁の裏側の剥き出しの合板を目にすると、空間への介入を感知するだろう。ヒサチカの作品の扱いには敬意が払われているが、そこで私たちは、それを支えるファサードや、その背後にある操作の存在を意識させられる。

Between Me and You

Andrew Maerkle Writer / Editor

I was in Beijing, studying Chinese, when I got the call from my mother. My friend, J., was dead. He had thrown himself from the top of a building. He was 21, or maybe 22. Although I was shocked by the news, the distance numbed its emotional effects. It is common among men to describe a close friend as being like a brother, even though it's usually hyperbole. In the case of J., I never thought to use the term. We had different interests and aspirations. He was a friend, but also one of the few people I happened to know in town. For his part, J. seemed to like me best for what I represented, America and Americanness. We were close enough that I could understand why he might have wanted to kill himself, and feel some responsibility for not being there, not finding a way to deter him. But his death felt abstract, as though something I had always assumed about the world had been proved false, yet in a way that was imminently acceptable, so that there was nothing to argue about after the fact. There was no warning, no goodbye. The proposition, "There is someone named J. who is alive," had simply been contradicted.

I thought of J. when I heard Yuki Okumura talking about the poem he wrote for his exhibition at Le Forum, *Sunset Song* (2016). *Ano hi / kimi wa orenji no hikari / mado kara hitori tonde shizumu / umi no kanata / kudaketa garasu ni kimi no kakera*. On the night of the opening I had puzzled over these first lines of the poem, written large in Japanese phonetic script on the white wall. The room was otherwise empty, save for a tall, five-meter-high chair, made of rope and bamboo, that tapered toward the ceiling, and a line drawn in blue crayon along the length of the wall at just below chest height, beneath the poem, with a smudge of orange and yellow midway through suggesting the sun dipping below the horizon – work by Hisachika Takahashi. Somehow, at this unfamiliar scale and orientation, and with the confusion of people and the dimness around me, the words ran together. I wasn't sure where the line breaks went. I missed the brusque comfort of Chinese characters, with their conceptual immediacy. There was something about "light" and "sinking" and "glass." I was at a loss as to what the poem said.

Later, Yuki told me the poem was inspired by the painting by René Magritte, *Le soir qui tombe* (*Evening Falls*) (1964), which was hung in the collector John de Menil's home in New York above the bed where Hisachika slept for his first weeks in the United States after arriving from Italy in 1969, and that it also refers to the suicide of Gordon Matta-Clark's twin brother, Sebastian, in 1976, and that of Yuki's own brother, some 20 years later. The painting shows a sunset over a bucolic landscape as seen through a broken window in a typically bourgeois home, and, beneath the windowsill, shards of glass that magically continue reflecting the scene. "That day / lone orange light / you leapt out the window and sank / beyond the sea / in shattered glass pieces of you." Hisachika, by then working as Robert Rauschenberg's studio assistant, was close to Gordon. He moonlighted as a cook at FOOD, the restaurant Gordon opened in SoHo with Carol Goodden and Tina Girouard, and exhibited at the alternative space Gordon co-founded, 112 Greene Street Gallery, where he showed *Mirror Piece* (1972), for which he collected mirrors from his friends and arranged them in an installation, with the idea that, like Magritte's broken glass, the mirrors would retain the memory of their owners' images. After his brother's death, Gordon wanted to go to Paris, and Hisachika gave him his ticket. Eventually, Gordon replied with a note of thanks, sent from Amsterdam, scrawled across the length of a booklet of picture postcards, bought in Genoa, which he left stuck together in their original foldout format. Above the text was a colorful ink drawing that develops across the blank spaces of the postcards like the cels in an animation: as it ascends above the horizon, the sun is reflected in the earth, and its mirror image transforms into an upside-down phoenix that explodes in a burst of radiating energy, while the earth itself becomes a bird taking flight. "By now / a blazing bird of life / you pierce the darkness in your climb / up the sky's edge / whorling wings enfolding the earth."

The prototype of Hisachika's *Sunset High Chair* was made years ago at Bob Rauschenberg's estate at Captiva Island in Florida, where Bob and his staff and guests had the custom of going to the beach to watch the sunset at the close of each day. Hisachika found some rattan poles that Bob had imported from India, and made a high chair to put on the beach. He made it twice his height, with steps built into one side, and would climb up to his perch, straining to see the sun for as long as possible – far longer than anyone else could see. Recreated in Le Forum – now three times his height – the oversize chair and the line drawing that accompanies it are a play on perspective and the vanishing point, sliding between two and three dimensions, with their proportions impossibly skewed as a result. But in its emptiness (as in the tale of Goldilocks and the three bears), the chair also extends an invitation to the viewer: put yourself in my place. Yuki puts himself in Hisachika's place, and he also puts himself in Gordon's place. He puts himself in his

仮設壁の先、半開きの部屋にヒサチカの作品がふたつある。《メモリー・オブ・ノーメモリー》(1973)と《レフトオーバー・フロム・イブ・クライン・アンド・ミー》(1982)だ。ドロウイングの連作である前者では、ヒサチカが好きだった赤いハントニング・ハットがフロッタージュされている。彼は当時、6カ月ごとに取り替えつつ、同型の帽子を着用しつつげた。帽子という柔らかで凹凸のあるものを擦って転写すること、その帽子を時間の目印として考えることは、どこか不条理だ。それでも1970年から1973年にかけて、6カ月ごとに個別の帽子が割り当てられた。さらに1975年の分まで空白の紙が用意され、画面が満たされるのを待っている。後者は切り開かれた缶の彫刻で、アクリルケースに守られている。底に残るインターナショナル・クライン・ブルーの顔料は、アントワープのワイド・ホワイト・スペースにおけるヒサチカの展覧会(1967)の実現を仲介したベルギー人のアーティスト、ジェフ・ファーヘイエンから受け継がれた。とても微笑ましい作品だ——ひしゃげた形をした円盤の両側から、一対の金属製の羽がまっすぐ延びている。魅惑的な青い胞子が堆積して増殖する、錆びついたシャーレのようだ。続くふたつの部屋は、インストラクションによるコラボレーション作品《フロム・メモリー・ドロウ・ア・マップ・オブ・ザ・ユナイテッド・ステイツ》(1971–72)で占められる。ヒサチカの依頼により、彼が渡した紙を使って、ボブやゴードンを含む22人のアーティストがタイトルどおりの行為(記憶からアメリカ合衆国の地図を描く)を実行したもの。それぞれの地図から作者の人となりを読み取るのは楽しい。たとえばジョセフ・コーススは、紙の両端にふたつの点だけを描き、それぞれ「ロサンゼルス」「ニューヨーク」と記している。私たちはどうやってアイディアを共有するのか。共有されたアイディアは、各自によっていかに異なる形で保持され、表出されるのか。一連の地図はそれを視覚的に示す。

そしてまた声が割り込む。「彼からはまず『死とは何だと思いますか?』と尋ねられました。僕は『死』に関心なんてないのに。『生』には興味があるけれど」。ヒサチカとのコラボレーションを通じて、ユウキは自身を批評しているのだろうか? 忘れがちだが、本展はストリートな形の展覧会ではない。そこには通常とは別の機構がある。半開きの部屋に戻ろう。そこにはテーブルがあり、イスラエル美術館でのボブの個展(1975)の際に発刊された写真集『イスラエルのラウシェンバーグ』から切り抜かれたイメージが並ぶ。ヒサチカもアシスタントとして同行したため、多くの写真に姿を現している。ユウキはそれらに目を通したうえで、ボブの《消されたデ・クーニング》に倣って、ヒサチカの像を除くすべてを消しゴムで消した。《イスラエルの高橋尚愛》(2016)という新しい物語を生み出すために。フロッタージュによる転写と消しゴムによる消去には同じ仕組みがあり、それがもたらす結果も似ている。どちらも、紙それ自体に潜在する何かを露わにする試みのなだ。本作では周囲のディテールを消すことでまったく新しいイメージが生み出されるわけだが、それはデジタル加工にすら見える。ヒサチカの像は、インターネットで広まる悪ふざけのミームよりしく、まるでクリックひとつでそこに投下されたかのようだ。でもそこでは、スターリン派による粛清のなかソ連で行われた歴史的な写真の改ざんが不気味に残響し、歴史の書き換えの危険性を告げている。先入観に惑わされたのか、瞬間的に、僕には若きヒサチカの風貌がユウキに似て見えた。

「まだまだ私にはあなたが誰かわからないけど、少しだけ近づけたかも」。この言葉でパウマンはインタビューを締める。

水平線と椅子が二次元と三次元のはざまに滑り込むように、展覧会それ自体も複数の領域においてははざまの空間に滑り込む。ヒサチカとユウキ、個人とコラボレーション、私的と歴史的あるいはメタ、過去と現在、記憶と投影のあいだ。リアルすぎて本当だとは信じられない、何もかも精巧な作り物ではないかと疑う人もいるだろう。ユウキはヒサチカに自身を過剰に重ねていないか? ヒサチカを彼が生きた歴史から切り離して評価することは可能だろうか? どうすれば適切な距離を構築できるのか? とてもユーモラスな展覧会なので(会場から出るべくエレベーターに乗り込む直前、鑑賞者が最後に目にするのはヒサチカによる輪のような枝ぶりをした木の作品だが、そこには「私は私が好き」と英語で刻まれている)、それについての話を死から始めるのは奇妙なことだ。しかし通奏低音として流れる死の問題こそが、このプロジェクトに批評性を与え、賛美や崇拜に陥ることを阻んでいる。ならば、ここで賭けられているものは明快だ。私たちは皆、身の終わりへと向かっている——たとえユウキ／ヒサチカが言うように、死ぬことは形が変わることにすぎないのだとしても。あえてクリシェを使えば、それはこのプロジェクトに「もののあはれ」をもたらす。いわば生命の力だ(ウンベルト・エーコによれば、コメディとは「死の恐怖に対する最も純真な人間の反応」で、「あらゆる真実の主張の背後に悪魔的な疑念の陰」を投げかけるものだ)。想像においてヒサチカの《サンセット・ハイチェア》を昇るとき、僕はイブ・クラインの《空虚への跳躍》を思い出さずにいられない。

「まどぎわでめをとじる／あしたまでのしじま／ゆめであえるかも」。青年Jは握りしめた掌から夢がこぼれ落ちるのを感じていた。そして絶望から自身を殺めた。もしも彼といま話せるなら、僕はこう伝えるだろう。夢はそのままでいいさ。

brother's place, in Sebastian's place. Through the poem, he is in multiple places at once. There are three lines that specifically repeat – once after the introduction, and again at the very end: "Asleep under the vision / candle burning into morning / to meet in dreams maybe."

At their core, stories contain an inherent emptiness. They are like shifting compartments – drawers, or sometimes closets or even rooms – into which we can momentarily insert ourselves to share the experiences of others, and which we can open to others so that they may share our experiences. They allow us to slide in and out of different subjectivities, and also to recognize and appreciate our differences. I tried putting myself in Yuki's place, and thought of J.'s story. I couldn't imagine what it is like to lose a brother, so I tried imagining what it is like to lose someone who is, relatively speaking, like a brother – someone who I let down, maybe, but also someone who, in the end, didn't ask for pity. The thing about stories is that they are made up the moment we begin to tell them. Did I really have a friend named J.? Did I truly feel the way I say I did, or am I just molding my feelings to the context? Doesn't my telling of the story in some way disavow what actually happened? Maybe J.'s story is not mine to tell. But if not me, who else? The empty space that allows others into our subjective experiences is itself the space of fiction, and of translation, where every truth has a parallel truth, and one word can always be replaced by another. It is the same space between artist and artwork, artwork and viewer. More than *Evening Falls*, the precondition here is, "Ceci n'est pas une pipe."

Going back to see the exhibition on another day, I stood once more in the room and read the poem on the wall. It seemed to me that it was not necessary to know the backstory to appreciate the poem. The afternoon light filtering through the glass bricks of Renzo Piano's architecture played upon the text. The poem is about the setting sun, which, for those with knowledge of Greek myth, also brings to mind the doomed trajectory of Icarus, slipping through the heavens, or Phaeton, Helios's son, careening about in his father's burning chariot, only to be struck down by a thunderbolt from Zeus. They died, but were immortalized in stories. "Jacob's ladder breaches the clouds / Yvon's floor drops into the ground / would that it were you beckoning that day." The glass bricks give the illusion that the building is floating in the clouds. Shifting and diffuse, the light that spills through them fills the space with a plenitudinal emptiness, generic, but here and now – time itself.

It is in this emptiness that I notice the voices that echo throughout the entire exhibition on a continuous loop. They come from the video on the opposite side, *Who is Hisachika Takahashi: An Interview by Daniel Baumann* (2015), in which Yuki responds to questions from the Swiss curator Daniel Baumann as if he were Hisachika. "Memory has no form," Yuki says as Hisachika, "but by giving it form or materializing it, then you can share it with people." Although it is conducted as a more or less conventional interview, the video is surprisingly captivating. As Baumann asks questions about Hisachika's life, Yuki's prevarications and mental slips, far from betraying the lie, actually reinforce the artifice. Suggesting the effort of a man struggling to recall his memories against the handicap of a second language, they help to create a character who is distinct from Yuki, even if he is not quite Hisachika, either.

There is a sly humor to the camerawork and editing, too, as in one scene where the topic of Hisachika's floral-print shirt comes up, and the camera cuts to a close-up of Yuki's shirt, with its garish sumo wrestler motif in gold on a navy ground, or another where mention is made of the small bottle of Bob's ashes that Hisachika carries with him to his exhibition openings, only for a small bottle of pills to suddenly appear on the table. Throughout, the lines between the staged and the natural, the spontaneous and rehearsed or edited are constantly blurred. At the beginning, Baumann says of Hisachika's past, "The whole thing could be like a storyteller, and it's somebody else." Toward the end, there is a sequence where Yuki speaks as Hisachika speaking as if he were Yuki.

This nested distancing or alienating effect is at play throughout the exhibition. Hisachika Takahashi is proposed in a way as a subject, but we mustn't take the subject at face value. A temporary structure has been set up in the near gallery: a circuit of walls that create a "museum"-like atmosphere. Those familiar with Le Forum would notice it right away, but even first-time visitors get an inkling of the intervention from the exposed plywood frames on the backside of the walls, along which one must pass to reach the displays. Hisachika's works are treated with reverence, but we are also made conscious of the façade that supports them, and the production behind it.

The walls open onto a semi-enclosed chamber with some works by Hisachika, *Memory of No Memory* (1973) and *Leftover from Yves Klein and Me* (1982). In the former, Hisachika made a series of frottage drawings of his favorite red hunting hat, which he replaced every six months with an exact replica. The idea of doing a frottage of something as soft and lumpy as a hat, and in turn the idea of a hat as a marker of time, is a bit absurd, but each six-month period, starting from 1970 through to 1973, has its own hat, with blank sheets prepared up to 1975 still waiting to be filled in. Encased in a Plexiglas box, the latter work is a sculpture Hisachika made by cutting open a can of leftover International Klein Blue pigment that he inherited from the Belgian artist Jef Verheyen, who set up his exhibition at Wide White Space in Antwerp in 1967. It's quite funny: a squashed disc with two rectilinear metal flaps extending from its side, a kind of rusting Petri dish with an encrustation of mesmerizing blue spores proliferating from it. Deeper in, there are two rooms dedicated to *From Memory Draw a Map of the United States* (1971–72), a collaborative instruction piece for which Hisachika had 22 artists, including Bob and Gordon, perform the titular action on sheets of paper he provided them. It's amusing to read the personalities of the artists in their maps, as with Joseph Kosuth, who simply put two circles on either end of the paper, one labeled "Los Angeles," and the other "New York." The maps visualize how we share ideas; how a shared idea is held and expressed differently by each person.

Then the voices interrupt again. "First he asked me, 'What do you think about death?' And I was like, you know, I'm not interested in death. I'm interested in life." Is Yuki using his collaboration with Hisachika to critique himself? It's easy to forget that this is not just a straightforward exhibition, that there is another mechanism at play. Back in the semi-enclosed space there is a table with images cut out from the photobook *Robert Rauschenberg in Israel*, published on the occasion of an exhibition at the Israel Museum in 1975. As Bob's assistant, Hisachika was also there, and he appears in numerous photos. After Bob's *Erased de Kooning Drawing* (1953), Yuki has gone through and erased all the details of the photos except for Hisachika's image to create a new narrative: *Hisachika Takahashi in Israel* (2016). Both frottage and erasure entail the same mechanics, and maybe the results are not so different. Both share a sense of uncovering something latent within the paper itself. In erasing the surrounding details, Yuki creates entirely new images. They appear almost digitally altered, as though Hisachika were dropped in there with the click of a button, like some jokey Internet meme. But there is also a disconcerting echo of the doctoring of historical photographs that occurred during the Stalinist purges in the Soviet Union, and a reminder of the pitfalls of rewriting history. I know it's just a trick of the imagination, but I think for a moment that the young Hisachika resembles Yuki.

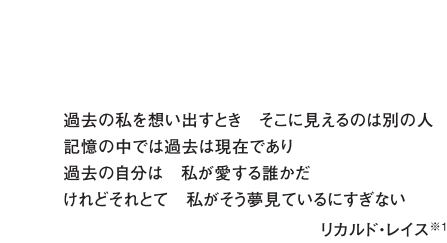
"I think I – not that I know you now, but a bit better than before," Baumann says to conclude the interview. In the same way that the horizon line and the high chair slide between two and three dimensions in the other room, so too does the exhibition as a whole slide across multiple registers, between Hisachika and Yuki, the individual and collaboration, the personal and the historical or meta, past and present, memory and projection. Some people might come away thinking the entire thing is an elaborate ruse, too real to be true. Is Yuki over-identifying with Hisachika? And is it possible to appreciate Hisachika apart from the history through which he lived? How to establish the proper distance?

It's strange to start with death when discussing an exhibition that is really quite humorous. (The last work visitors see before getting on the elevator to leave is Hisachika's sling-shaped chunk of wood with the words "I love myself" carved into it.) But I think the undercurrent of mortality is what gives the project its criticality, saves it from becoming laudatory or fannish. It establishes the stakes: we are all headed for obsolescence – even if, as Yuki/Hisachika says, death is just a transformation. To turn a cliché, it gives the project its *mono no aware*. Or put another way, its vitality. (Umberto Eco's theory is that comedy is the "quintessential human reaction to the fear of death," and that, as such, it casts "a diabolical shade of suspicion behind every proclamation of truth.") When I imagine climbing Hisachika's *Sunset High Chair*, I also recall Yves Klein's *Leap into the Void*.

"At the window eyes closed / the hush lasts until tomorrow / to meet in dreams maybe." J. was a young man who felt his dream slipping from his grasp, and killed himself in despair. If I could speak with him today, I would say, let your dreams be.

無題

説田礼子 キュレーター



アンドリュー・マークルの文学的で展覧会を包括する優れた評論は、私たちをサンセット・チェアからの光景へと導く。メモリー・オブ・ノーマemory。フロリダの夕日とあのひのオレンジのひかりは、クライン・ブルーへと染まってゆく。水平線は移り変わり、絶えず誰かの記憶によって上書きされ、更新されていく。

本人名義のほかには「異名者」と呼ばれる架空の作者を持ち、それぞれの人格で作品を残したポルトガルの詩人フェルナンド・ペソアは、複数の作者名とともに文学を創造した。奥村が問題意識を向ける作者性や「私」という主体は、ペソアの文学を貫く複数の主格への問いかけを、別の形で追求しているように思われる。ある署名を通じ、他者あるいは複数者になることで、作者や作品の概念に新たな階層や亀裂を生じさせる。「宇宙のように 複数であれ」^{*2}とは、ペソアの散文の一節であるが、2012年の奥村の作品《多元宇宙の伍話》を喚起するフレーズでもある。

「奥村雄樹による高橋尚愛」展は、重なり合う二人の展覧会であり、見方によって奥村の個展とも、高橋の個展とも解釈ができる実験的な試みである。2013年に始まるアーティスト同士の交流から生まれた本展は、奥村による「高橋尚愛さんとの思い出」というひとつの語り^{*3}とともに展開する。ある本の中で名前を発見した年長のアーティストとの実際の出会いから、進行形のプロジェクトとなった現在までの時間、展覧会の構造、高橋作品の解釈や応答の態度など。

展示は、奥村が高橋をホストするかたちで進んでゆくように見える。奥村は自分の身体を宿り場として高橋を複製してゆくが、一方高橋も、媒介者を寄生させる宿主のように、他者を介在させ続けた。アシスタントであった約40年間、高橋は、作家としてラウシェンバーグという異名のもと過ごしていたともいえるかもしれない。

高橋の風景

高橋の地図プロジェクト《FROM MEMORY DRAW A MAP OF THE UNITED STATES》(1971-72)から立ち上がってくる70年代初頭のアメリカは、私たちが美術史を通じて記憶している姿とは異なった印象を与えるであろう。ラファイエット通り381番地。ロバート・ラウシェンバーグのアトリエを軸におくるアーティストの日常のダイアログ、親密さ、距離、やり過ごし、偶然。まるでニューヨークの彼らの家の玄関やアトリエの匂いや

光、ちょっとした集まりのざわめきが甦ってくるような、コミュニティ内の親密なムードがこのドロ잉には溢れている。

このプロジェクトを通じて、高橋はニューヨークのプライベートな日常を掬い取ることに成功した。同じ頃、ラウシェンバーグのアシスタントを務めていたブライス・マーデンが証言するように、「仕事以外でもボブのキッチンではいろいろなことが起きていた」^{*4}から、このような呼びかけは特別な出来事ではなかったであろう。22人のアーティストが参加したオムニバス作品には、それぞれの独立したアメリカがあり、並列に共存する。選ばれた色やメディウム、都市や州の名前、形、そして署名。時に日付。そこには作家の固有性よりも、むしろ軽やかな匿名性が宿っている。個人の応答や身振りは「地図」という極めて政治的な輪郭を介して、コミュニティのエクリチュールへと発展する。

おそらく、高橋はシンプルな言葉で、地図を描いて欲しいと、一人一人に語りかけたであろう。大文字で書かれた彼のインストラクションのように、はっきりとゆっくりとした発音で。高橋のナイーブな新鮮さそのものを奇跡的に宿した群像劇は、誰もが他者の記憶と結びつきながら、多重的に存在していることを浮かび上がらせる。高橋自身は描くことのなかったアメリカは、いつしか高橋の記憶の風景となった。

奥村は展示の全体構造にあたり、このプロジェクトをオルタナティブな独立した展覧会として入れ子の形をとった。

奥村のことば

リサーチベースのコンセプチュアルな作家の中でも、極めて特異なプロセスやラディカルな振舞いを通じて、「私」という主体を問い続ける奥村にとって、言語は重要な表現手段である。言語に内在する政治的な力を批判的に取り入れる一方、翻訳を通じて、「私」の入れ物である身体を他者の言語に明け渡すような自在さも持つ。

メタという接頭語が相応しい本展の導入部では、《高橋尚愛とは誰か：ダニエル・パウマンによるインタビュー》というヴィデオ作品において、奥村は高橋として登場し、作家人生におけるエピソードを語り、パウマンの質問に答える。その言葉は誰のものだろうか。会話に注意深く耳を傾けていると、ヴィデオの横で高橋がふと私に話しかける。

「本当は、違うの。全く、いや少しだけ。でも雄樹さんは、真面目。真面目すぎるくらい。本当に誠実な人だから」

一体、ある作家の人生とは誰が語り得るのであるうか。本人こそが、個人史の正確な証言者であり、編纂者であると言い切れるのだろうか。

これまでの多くのプロジェクトにおいても、奥村はいったん、作者を奪うかのように振る舞い、同時に新たな作者や媒体者や解説

者を誕生させる。そのスリリングな駆け引きは、私たちを戸惑わせることがあるかもしれない。しかし、その介入によって「私」の在処は幾重もの可能性を手にすることや、我々も、その「私」に乗って、束の間、作品と作家の間や歴史の隙間を疾走することができる。奥村の単一固有の「作者」への批判は、鑑賞者も含む「私」という主格の連鎖によって奏でられる。

さて、今回、二人の作家の重複や断絶は、新しい次元で交配することになる。《サンセット・ハイチェア》と《サンセット・ソング》は、ここ数年の奥村と高橋の対話から導かれた記憶をめぐるイメージの共有への挑戦である。

「記憶は、いとも簡単に消えてしまいます。でも記憶についての何らかのプロジェクトがあれば、生きている限り、それに立ち返ることができる。イメージをそのままにするのは、すばらしいことです。そうすることで、記憶が事実になるから」^{*5}

夕日を望む高い椅子、それは以前、ラウシェンバーグのフロリダのスタジオ前にあった海岸に置かれていた高橋の思い出。カランドッシュのクレヨン、水平線が見える。奥村は、長い熟考を経て、最も慣れ親しんだメディウムである「ことば」をイメージに置き換えた。夢うつつ、出会った誰かの記憶の断片は、白い壁面に、音符のように漂い、言葉のように耳に語りかける。私は夕陽の残像の中で、未来のプロットージュを試みる。二人はお互いの作品を思い出媒体として、過去の自分や風景とどんなかたちで出会い、言葉を交わしていたのだろうか。

二人のアーティストが引き受け合った時間を追体験しながら、私は、今、「作者」よりも「作品」よりもむしろ、一人の「作家」という枠組みやその人生について考えることになった。

「『作りたい!』と本気で思えば作る それだけ」^{*6}

無題のまま、この文章を締めくくるのは、彼らが我々に投げかけた幾重もの問いを空白のままに残しておきたいからに他ならない。

最後に、貴重なコレクションの貸与を快諾してくださった、ロシオ&ボリス・ヒルマス夫妻に心からの御礼を申し上げます。

^{*1} フェルナンド・ペソア著、澤田直訳「新編 不穏の書、断章」平凡社、2013年、35頁。「リカルド・レイス」はフェルナンド・ペソアの異名のひとつ。

^{*2} 同上、82頁。

^{*3} 会場内で配布されるハンドアウトに収録された奥村によるテキスト「高橋尚愛さんとの思い出」は、展覧会のガイドとしての役割を担った。

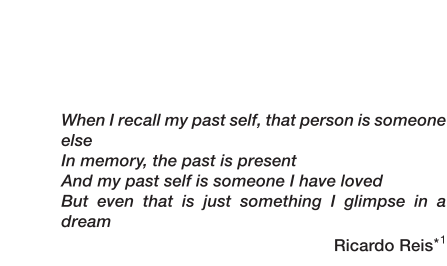
^{*4} 以下に収録された、Marcia E.VetrocqによるBrice Mardenへの電話インタビュー(2014年7月22日)より。Hisachika Takahashi: From Memory Draw a Map of the United States, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2015年、66頁。引用部分は奥村雄樹訳。

^{*5} 同上、109頁。Marcia E.Vetrocqによる高橋へのインタビュー(2014年7月22日)より。奥村雄樹訳。

^{*6} 奥村雄樹「高橋尚愛とは誰か：ダニエル・パウマンによるインタビュー」2015年、HDビデオ

Untitled

Reiko Setsuda Curator



Andrew Maerkle's excellent critical essay, literary in nature and comprehensive in its discussion of the exhibition, leads us to the scene of the Sunset Chair, Memory of No Memory. Florida at sundown, the lone orange light of that day fading into Klein Blue. The horizon shifts, constantly overwritten and updated by someone else's memories.

The Portuguese poet Fernando Pessoa published literature not only under his own name but also as a series of fictitious authors he called “heteronyms,” which had not only different names but also their own distinctive personalities. Yuki Okumura's focus on the issues of authorship and the “I” as subject seem to be pursuing, in a different form, the investigation of multiple “heteronymous” authorship that runs as a constant thread through Pessoa's oeuvre. By becoming someone else, or multiple people, through the use of names, both create new layers and disruptions in the concepts of the artist and the work. A phrase from Pessoa's prose urges the reader to “be multiple, like the universe,”^{*2} and this resonates with the title of Okumura's 2012 work *Canned Multiverse*.

Hisachika Takahashi by Yuki Okumura is an experimental exhibition that superimposes two artists on one another, and can be interpreted as either a solo Okumura exhibition or a solo Takahashi exhibition. The show arose out of interactions between the artists that began in 2013, and unfolds under the guidance of Okumura's narrative *Memories of Hisachika Takahashi*^{*3}, which tells of how Okumura encountered the older artist after discovering his name in a book, how this encounter grew into a project that continues to this day, the structure of the exhibition, and his interpretations of Takahashi's work.

In the exhibition, Okumura seems to act as a host for Takahashi. Okumura replicates Takahashi by letting the senior artist inhabit his own body, while on the other hand Takahashi also acts as a host allowing parasitic inhabitation by the mediator, each continually enabling interposition by the other. One could say that over his 40 years as the artist's assistant, while remaining an artist in his own right, Takahashi existed as part of the heteronym “Robert Rauschenberg.”

Takahashi's landscape

The early 1970s American scene evoked by Takahashi's hand-drawn map project *FROM MEMORY DRAW A MAP OF THE UNITED STATES* (1971-72) strikes us differently than the one we have learned from art history. The day-to-day dialogue, intimacy, distance, excess, and chance encounters of artists in a milieu revolving around

the studio of Robert Rauschenberg at 381 Lafayette St.—looking at these drawings we can feel the mood of the close-knit community, we can almost see the light and smell the scents of the artists' New York homes and studios, hear the hubbub of a group of friends gathered for the evening.

Through this project, Takahashi succeeded in distilling a certain personal, everyday New York reality. Around the same time Brice Marden was working as an assistant to Rauschenberg, he recalled, “There was plenty going on in Bob’s,”^{*4} suggesting that a situation like this was by no means a rarity. In this omnibus project with 22 participants, many different Americas coexist in parallel, based on the artists’ independent interpretations. Choosing their own colors and media, they wrote city and state names, drew shapes, appended their signatures, sometimes the date as well. More than each artist’s distinct personality, the maps are imbued with a light-hearted anonymity. Through the starkly political contours of a map, individuals’ responses and gestures create a testament to a vanished community.

One can imagine Takahashi asking the participants to draw their maps, using simple language, spoken clearly and slowly, like his instruction written in all capital letters. Takahashi’s freshness and naïveté is miraculously impregnated with a multilayered collective drama through which anyone can connect with these memories. The United States, which he never drew himself, at some point became Takahashi’s own remembered landscape.

Okumura structured the exhibition so that this project is an alternative exhibition of its own, nesting within the larger show.

Okumura’s language

Language is an important means of expression for Okumura, who even among research-based conceptual artists approaches the question of “I” as subject through highly distinctive processes and radical actions. While critically incorporating the political force inherent in language, he also has the flexibility to hand over the reins of the body, vessel for the self, to other languages through the process of translation.

This exhibition, for which the prefix meta- would be highly apt, features in the opening section the video piece *Who is Hisachika Takahashi: An Interview by Daniel Baumann*, in which Okumura plays the role of Takahashi, relating episodes from his artistic career and responding to Baumann’s questions. To whom do these words really belong? When I was listening carefully their conversation in the video at the exhibition space, Takahashi passed by and spoke to me.

“But it wasn’t really like that. Anything, or a bit different. But he’s a very serious young man, maybe even too serious, totally sincere.”

Who is really qualified to speak about the life of an artist? Can we flatly state that artists themselves can most accurately bear witness to, and compile, their own personal histories?

In many projects thus far, Okumura has acted as if he were wresting away authorship while the same time creating a new author, medium, and commentator. These tactics thrill us and may confuse us at times. However, they also create countless possibilities for the whereabouts of the “I,” and only for a fleeting moment, enable us to seize the controls of the “I” and hurtle through the space between artist and work and the interstices of history. Criticism of a single, specific “author” is performed by the chain of subjectivities we call the “I,” which also includes the viewer.

In this exhibition, the overlap and disconnects between these two artists take on an entirely new dimension. *Sunset High Chair* and *Sunset Song* are mutual images through the memories. They represent new, shared endeavors arising from the dialogue between Okumura and Takahashi in recent years.

*Memory can disappear very easily. But if you have some kind of project for memory, you can go back the rest of your life. It’s nice to have an image intact. Now, memory can be just facts.*5*

The high chair looking out over the sunset is derived from Takahashi’s memories of a chair in front of Rauschenberg’s studio in Florida. A horizon line in Caran d’Ache crayon can be seen. After long deliberation, Okumura has given form to “language,” the medium that he has employed very often in his practice, with form. As in a trance state, fragments of others’ memories meet with his own, drifting across a white wall like musical notes, speaking directly to the ear like words inhabited by spirit.

I am trying to create a frottage rubbing of the future, superimposing the figures of the two artists on my afterimage of the sunset. How did the two of them recall the landscapes of their own pasts through one another’s work, and what words did they exchange?

While vicariously experiencing the time that the two artists undertook together, I came to think in terms of a single, united artist rather than in terms of specific *authorship* or *work of art*.

“When I really feel like making something, I just do it.”^{*6}
Leaving this essay *Untitled* to the end is a way of intentionally leaving blank the answers to the various questions that the two artists thrust at us.

In closing, we would like to thank Rocio and Boris Hirmas for kindly lending the work from their valuable collection.

*1 New edition: Fernando Pessoa, Japanese trans. Nao Sawada, *The Book of Disquiet, Fragments*, Heibonsha, 2013, p. 35. Ricardo Reis was one of the heteronyms (alternate names) used by Pessoa. English quotations were translated from the Japanese.

*2 Ibid., p. 82.

*3 The visitors receive a handout containing *Memories of Hisachika Takahashi* at the entrance to the exhibition.

*4 A telephone conversation with Brice Marden by Marcia E. Vetrocq, July 22, 2014, in *Hisachika Takahashi: From Memory Draw a Map of the United States*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2015, p. 66

*5 Ibid., p. 109. An Interview with Hisachika Takahashi by Marcia E. Vetrocq, July 22, 2014

*6 Yuki Okumura, *Who is Hisachika Takahashi: An Interview by Daniel Baumann*, HD video, 2015

奥村雄樹 / Yuki Okumura

1978年青森県生まれ。現在、ベルギー・ブリュッセルとオランダ・マーストリヒトに在住。翻訳家としても活動。近年の主な展覧会に「な」(©KCUA、2016年)、「Un-Scene Ⅲ」(ウィールズ現代美術センター、2015年)、「Hisachika Takahashi Annotated by Yuki Okumura: Memory of Past and Future Memory」(アネット・ゲリンク・ギャラリー、2015年)、「ローマン・オンダックをはかる」(MISAKO & ROSEN、2015年)、「六本木クロッシング2013展:アウト・オブ・ダウト—来たるべき風景のために」(森美術館、2013年)、「MOTアニュアル2012 風が吹けば桶屋が儲かる」(東京都現代美術館、2012年)など。

Born in Aomori in 1978. Lives and works in Brussels, Belgium and Maastricht, the Netherlands.

Selected Solo Exhibitions

- 2016 “Na,” ©KCUA (Kyoto City University of Arts Art Gallery), Kyoto, Japan
- 2015 “Measuring Roman Ondák,” MISAKO & ROSEN, Tokyo, Japan
- 2013 “Across Our Horizons,” HEDAH, Maastricht, the Netherlands
- 2012 “Zenbei’s Eyeballs (Telescope ver.),” Aichi Prefectural Museum of Art, Aichi, Japan (APMoA Project, ARCH vol.4)
- 2010 “Anatomy Fiction – rakugo version,” MISAKO & ROSEN, Tokyo, Japan

Selected Group Exhibitions

- 2015 “Un-Scene Ⅲ,” WIELS Contemporary Art Centre, Brussels, Belgium
“Hisachika Takahashi Annotated by Yuki Okumura: Memory of Past and Future Memory,” Annet Gelink Gallery, Amsterdam, the Netherlands
“The Vision of Contemporary Art 2015,” The Ueno Royal Museum, Tokyo, Japan
“Yuki Okumura – Monika Stricker,” The Japan Cultural Institute in Cologne, Cologne, Germany
- 2014 “Shuzo Azuchi Gulliver & Yuki Okumura: Shi,” Etablissement d’en face projects, Brussels, Belgium
- 2013 “Roppongi Crossing 2013: OUT OF DOUBT,” Mori Art Museum, Tokyo, Japan
“Antigravity,” Toyota Municipal Museum of Art, Aichi, Japan
“MONIKA STRICKER,” CAB-Contemporary Art Brussels, Brussels, Belgium
- 2012 “MOT Annual 2012: Making Situations, Editing Landscapes,” Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo, Japan
“ARAKAWA HIRATA OKUMURA TANAKA,” Raster, Warsaw, Poland
- 2009 “Touch the World,” Borderless Art Museum NO-MA, Shiga, Japan
“‘Now that I am by myself,’ she says, ‘I’m not by myself, which is good,’” DiverseWorks, Houston, USA

Selected Curatorial Project

- 2013 “Hisachika Takahashi,” Project Room, WIELS Contemporary Art Centre, Brussels, Belgium / Exhibition Research Centre, Liverpool, UK (co-curated by Antony Hudek) / Art Rotterdam (presented by MISAKO & ROSEN), the Netherlands (2014)

高橋尚愛 / Hisachika Takahashi

1940年、東京都生まれ。現在、米国バーモント州およびフランス・パリに在住。1962年に渡伊後、1964～66年、ミラノでルーチョ・フォンタナ、1969～2008年、ニューヨークでロバート・ラウシェンバーグのアシスタントを務める。主な展覧会に、「Hisachika Takahashi」(ワイド・ホワイト・スペース、1967年／プロジェクト・ルーム、ウィールズ現代美術センター、2013年)、「Aspects de l’art Actuel: Festival d’Automne à Paris」(ギャルリ・ソナベンド、1973年)、「From Memory Draw a Map of the United States」(タンバ美術館、1987年)、「トーマス・デマンド: L’image volée」(ブラダ財団、2016年)など。

Born in Tokyo in 1940. Currently lives and works in Vermont, USA and Paris, France.

Selected Solo Exhibitions

- 2013 “Hisachika Takahashi,” Project Room, WIELS Contemporary Art Centre, Brussels, Belgium
“From Memory Draw a Map of the United States,” Sean Kelly Gallery, New York, USA
“Hisachika Takahashi: Antwerp 1967/Brussels 2013/Liverpool 2013,” Exhibition Research Centre, Liverpool, UK
- 1988 “From Memory Draw a Map of the United States,” Barbara B. Mann Performing Arts Hall, Edison State College, Florida, USA
- 1987 “From Memory Draw a Map of the United States,” Tampa Museum of Art, Tampa, USA
- 1976 Galleria d’arte Cortina Cavour, Milan, Italy
- 1973 “Collage Reflection: A Work in Progress,” 112 Greene Street Gallery, New York, USA
- 1967 Wide White Space, Antwerp, Belgium

Selected Group Exhibitions

- 2016 “Thomas Demand: L’image volée,” Prada Foundation, Milan, Italy
- 2015 “Hisachika Takahashi Annotated by Yuki Okumura: Memory of Past and Future Memory,” Annet Gelink Gallery, Amsterdam, the Netherlands
- 2013 “Here is always somewhere else,” Castle of Aspremont-Lynden, Oud-Rekem, Belgium
- 1994 “Arts et Formes ou 40 Variations pour une Histoire d’Eau,” Musée des Arts Décoratifs, Paris, France
- 1981 “Artists’ Benefit for the Trisha Brown Dance Company,” Leo Castelli Gallery, New York, USA
- 1980 “The Norman Fisher Collection,” Jacksonville Art Museum, Florida, USA
- 1975 “Prints from the Untitled Press, Captiva, Florida,” Seattle Art Museum, Seattle, USA
- 1974 “Works from Change, Inc.,” Museum of Modern Art, New York, USA
- 1973 “Aspects de l’art Actuel: Festival d’Automne à Paris,” Galerie Sonnabend au Musée Galliera, Paris, France
“Prints from the Untitled Press, Captiva, Florida,” Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut, USA



奥村雄樹による高橋尚愛展
2016. 6. 4 – 9. 4

〔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
協力：MISAKO & ROSEN

エルメス財団
理事長：オリヴィエ・フルニエ
ディレクター：カトリーヌ・ティケニス
プロジェクト・マネージャー：クレマンズ・ミラル＝フレイス
エディトリアル・マネージャー：フレデリック・ユバン
PRマネージャー：サーシャ・メナス

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：鈴木幸太、渡邊由佳

〔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、2～11頁、18～23頁、38～46頁、48～53頁、66頁）、岡野慶（12～17頁）
翻訳：アンドリュー・マークル（47頁）、奥村雄樹（56～58頁）、クリストファー・スティヴンス（63～64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心より御礼申し上げます。（敬称略）
奥村雄樹、高橋尚愛、アガタ・コネット、ボリス・ヒルマス、ロシオ・ヒルマス、ジェフリー・イアン・ローゼン、ローゼン美沙子、
クラウド・コンソランド、ピエトロ・コンソランド、アマリア・ケシュ、ニール・ターク、田村友一郎、ダニエル・バウマン、
ミラン・スピレンバーグ、メリッサ・モラレス、ロバート・ラウシェンバーグ、アニー・デ・デッカー、ジョン・デ・メニル、
シモン・スワン、田中信至、スーチャン・キノシタ、ティナ・シュルツ、有元利彦、須田真実、中川泉

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階
Tel. 03-3569-3300
開館時間／月曜～土曜 11:00–20:00（入場は19:30まで）
日曜 11:00–19:00（入場は18:30まで）
会期中無休

Hisachika Takahashi by Yuki Okumura
2016. 6. 4 – 9. 4

Exhibition:
Organized by Fondation d’entreprise Hermès
Venue: Ginza Maison Hermès Le Forum
Supported by MISAKO & ROSEN

Fondation d’entreprise Hermès
President: Olivier Fournier
Director: Catherine Tsekenis
Project Manager: Clémence Miralles-Fraysse
Head of Editorial Image and Publications: Frédéric Hubin
Public Relations Manager: Sacha Menasce

Hermès Japon Co., Ltd.
President: Masao Ariga
Vice President Communication: Seichi Kamei
Curator: Reiko Setsuda
Production: Kota Suzuki, Yuka Watanabe

Publication:
Art Direction: SAI
Editorial cooperation: Naomi Shibata
Photo: © Atsushi Nakamichi / Nacása & Partners Inc. (cover, pp.2-11, pp.18-23, pp.38-46, pp.48-53, p.66), Kei Okano (pp.12-17)
Translation: Andrew Maerke (p.47), Yuki Okumura (pp.56-58), Christopher Stephens (pp.63-64)
Produced and published by Fondation d’entreprise Hermès
Printed in Japan by Kawashima Printing Co., Ltd.
© 2016 Fondation d’entreprise Hermès
Illustration credits for *FROM MEMORY DRAW A MAP OF THE UNITED STATES*:
© 1971-72 Hisachika Takahashi
© Juan Downey, Joseph Kosuth, Brice Marden, Estate of Gordon Matta-Clark, Dorothea Rockburne, Keith Sonnier, Lawrence Weiner / ARS, New York / JASPAR, Tokyo, 2016 G0529
© Jasper Johns, Estate of Robert Rauschenberg, James Rosenquist / VAGA, New York & JASPAR, Tokyo, 2016 G0529
© 2016 *Whirled In My Mind*: Susan Weil
© 2016 *Untitled* by Shusaku Arakawa: *Estate of Madeline Gins*. Reproduced with permission of the Estate of Madeline Gins.
© 2016 Jed Bark, Mel Bochner, Alex Hay, Jeffrey Lew, Jane Logemann, Richard Nonas, Robert Petersen, Cy Twombly, Robert Whitman, Don Wyman
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.
Yuki Okumura, Hisachika Takahashi, Agathe Gonnet, Boris Hirmas, Rocio Hirmas, Jeffrey Ian Rosen, Misako Rosen, Claudia Consolandi, Pietro Consolandi, Amalyah Keshet, Nir Turk, Yuichiro Tamura, Daniel Baumann, Milan Spierenburg, Melissa Morales, Robert Rauschenberg, Anny de Decker, John de Menil, Simone Swan, Shinji Tanaka, Suchan Kinoshita, Tina Schulz, Toshihiko Arimoto, Mami Suda, Izumi Nakagawa

Ginza Maison Hermès Le Forum
8F, 5-4-1, Ginza Chuo-ku, Tokyo 104-0061
Tel. +81 (0)3-3569-3300
Exhibition opening hours: Mon–Sat 11:00–20:00 (Last entry 19:30)
Sun 11:00–19:00 (Last entry 18:30)
Open daily