ACK Curates

Public Program

パブリックプログラム

シンビオーシス：
アート、そして共に生きる世界

いまから20年前の2005年、京都議定書が発効しました。温室効果ガスの排出削減と地球温暖化対策を目的としたこの国際的な取り決めは、1997年にACKの会場でもある国立京都国際会館で採択されました。しかし実のところ、1950年代から1980年代にかけて、すでに多くのアーティストたちが、東西という地理的・文化的な枠組みを越えて、人間中心主義に依拠した搾取に対する批判的な応答を示していました。彼らは、生態学的な感受性を土台とする新しい表現や思考の言語を模索していたのです。あれから20年を経た今日、私たちの世界は再び、支配と制御への欲望に駆られた権力のせめぎ合いの中にあります。環境をめぐる対立に加えて、経済やアイデンティティに基づく優越主義や新植民地主義といった新たな暴力の形が、これまで以上の勢いでこの地球を蝕んでいるのです。

ACKパブリックプログラム2025では、「シンビオーシス（共生）」という生態学的概念を、地理、民族、歴史、文化、アイデンティティの違いを受け入れながら、現実を共に想像するための枠組みとして提案します。数年前、ティモシー・モートンは自身の著作を通して『All Art is Ecological（すべてのアートはエコロジカルである）』と挑発的に主張しました。「共に生きる地平を創る」ことの必要性は、喫緊の課題として私たちの目の前に横たわっています。しかし私たちは、すでに作品という概念それ自体に、それが凝縮されていると捉えます。個々の作品が、意図・素材・動機・観者、すなわち、感情と形態の共生体として存在しているのです。また、作品はひとつの出会いの場として機能します。人間や非人間、有機物や無機物を問わず、あらゆる存在を相互依存的に繋ぐロールモデルとなり得るのです。

本プログラムは、国立京都国際会館に刻まれた歴史の記憶を呼び覚ますことを試みます。それは、作品を展示する物理的な枠組みとしての側面と、歴史的文脈が染み込んだ場所としての側面との双方から行われます。作家たちは、芸術を使ってそれらに応答し、学際的な知の創出、素材や対象との対話、そして非線形で放射的な時間感覚など、共存と協働の多様な側面を探求してゆきます。

鑑賞者は、周辺の自然環境への照応とモダニズム的美観が融合する建築、そしてホワイトキューブの枠を越えて力強く展開する作品群とのあいだに共鳴を感じるかもしれません。その体験は、国立京都国際会館という文化的・歴史的な文脈と呼応しながら、共生という未来への道筋を思い描くための実験でもあります。予期せぬ出会いに満ちたこの旅は、「2050」というフェアのテーマ的地平と響き合いながら、共に生きる未来のあり方を想像するための試みとなるでしょう。

マーティン・ゲルマン、木村こころ

Symbiosis:
Art and Common Grounds

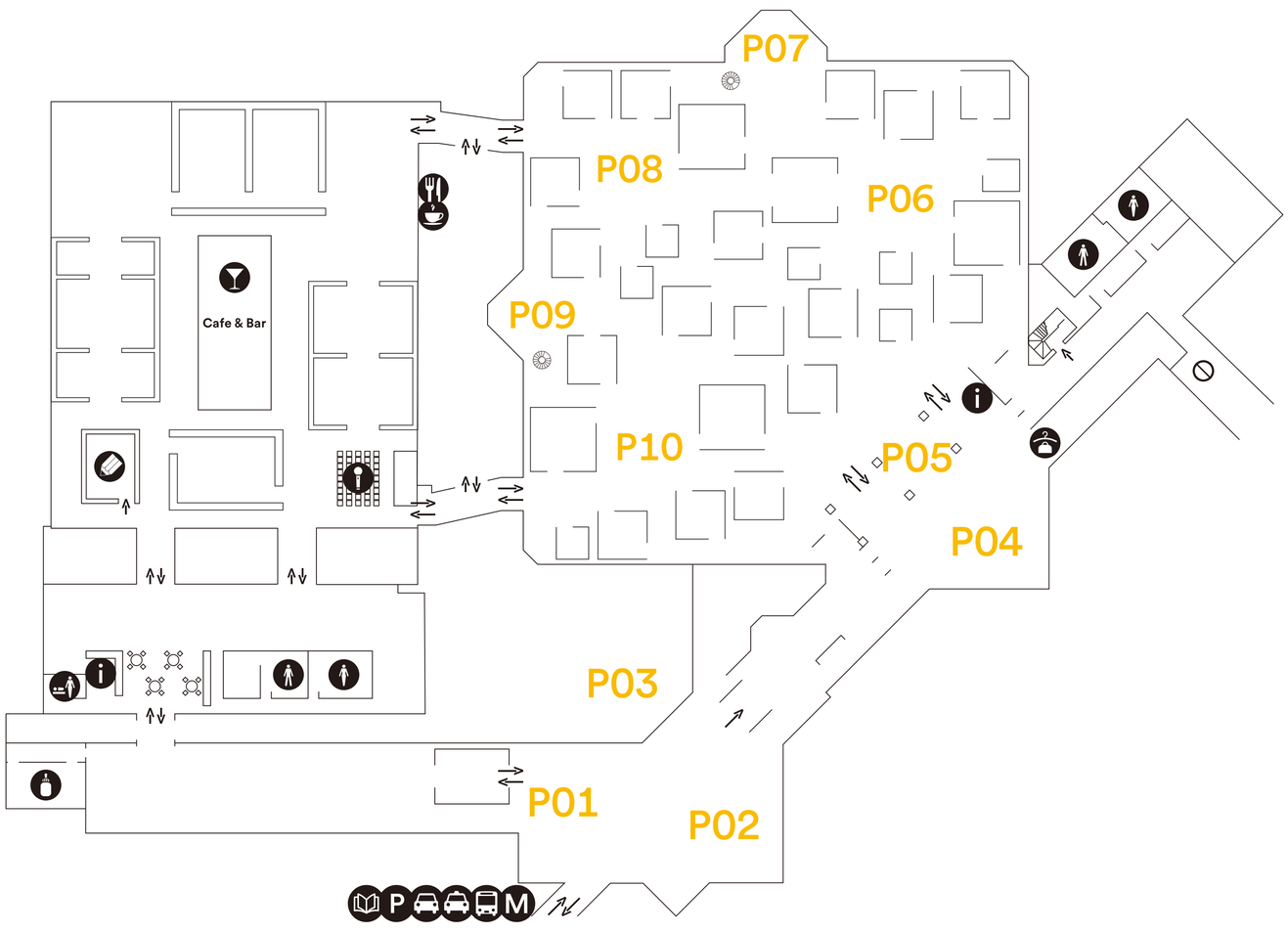
20 years ago in 2005, the Kyoto Protocol entered into force. This international agreement to reduce greenhouse gas emissions and combat global warming was adopted in 1997 at ICC Kyoto, the very venue of ACK. However, from as early as the 1950s to the 1980s, many artists, regardless of the geographical and cultural categorization of East and West, were critically responding to human-centered exploitation, by developing ecologically aware artistic logics and languages. 20 years after its adaptation, the world seems to be returning to the power games driven by our desire for domination and control. Alongside the ongoing environmental conflicts, economic and identity-based supremacism and neocolonialism, are devouring our planet with ever-greater voracity.

For ACK Public Program 2025, the ecological concept of “symbiosis” is proposed as a framework to collectively imagine realities, while embracing geographical, ethnic, historical, cultural, and identity differences. Some years ago, Timothy Morton provokingly claimed *All Art is Ecological*. Nevertheless we find these urgently needed realities creating common ground condensed in the idea of the artwork itself, of which each singular one is a symbiosis of intention, material, motivation, audience—of emotion and form. As a place of encounter, an artwork can serve as a profound role model for interdependent relationships; whether human or non-human, organic or inorganic.

In this program, the significant historical memory of ICC Kyoto is reactivated, both as a physical framework for some artists’ production as well as a historically imprinted context. The participating artistic commentaries explore multiple dimensions of coexistence and collaboration, including interdisciplinary knowledge production, dialogue with materials and objects, and non-linear radial temporality.

During your exploration, you may encounter a resonance between the architecture and artworks – the architecture, where a modernist aesthetic harmonizes with the surrounding nature, and the artworks, which energetically extend beyond the confines of the white cube. This journey, full of unexpected encounters within the cultural and historical fabrics of ICC Kyoto, serves as an exercise in imagining future pathways toward coexistence, in alignment with the fair’s thematic horizon “2050.”

Martin Germann and Kimura Kokoro



パブリックプログラム全てのテキストはこちらからもご覧いただけます。
You can view all the texts for the Public Program from here.

Daniel Steegmann Mangrané

P01

ダニエル・スティーグマン・マングラネ

^

2012
Gold leaf and light

ダニエル・スティーグマン・マングラネは、ドローイング、写真、コラージュ、インスタレーションなど多様な媒体を通して、「自然」と「文化」という二項対立を揺さぶります。彼は、生物学や新しい人類学の議論を概念的な枠組みとすることで、作品のフォルムを知覚の場へと変換します。この場において、鑑賞者は理性的な秩序よりも先に、身体や感覚を通して世界を体験するのです。彼の実践は、幾何学的な正確さと有機的な不規則さを融合させた詩的な視覚言語や、空間への遊び心あふれた介入を特徴としますが、その根底には、心と物質、人間と自然を分離するデカルト的世界観への批判が流れています。リオ・デ・ジャネイロでの20年にわたる生活と、熱帯雨林などの生態系に関する綿密なリサーチに基づいた彼の作品は、人間と自然が絶えず相互に影響し合い、かたちづくり合う様子を、儚くも幻想的な世界として可視化しています。スティーグマン・マングラネは、これまでに、ピレリ・ハンガービコッカ（ミラノ）、ニューヨーク近代美術館（MoMA）、サンパウロ・ビエンナーレ、台北ビエンナーレなど、世界各地の主要な美術館や国際展で作品を発表しています。

金箔で形づくられた輝く三角形が、国立京都国際会館の荒々しさを残したコンクリート壁に繊細に配置され、プロジェクターの光によって照らされています。三角形という形は、キリスト教の三位一体から、古代の王たちの壮大な墓に至るまで、文化の中で神聖さの象徴とされてきました。自然界においても、多くの生物が身体構造に三角形を取り入れ、自らの安定性を保っています。また、天然資源である金は、植民地時代の経済の中で生まれた欲望や搾取の歴史を呼び起こす一方で、襖絵や屏風絵のような京都の伝統工芸では、金箔は平面に奥行きと光を与える素材として用いられてきました。この作品の単純な形と素材に織り込まれたいくつもの層は、それぞれの鑑賞者によって異なるかたちで立ち上がります。

こうした鑑賞体験の中心には、三角形の均整の取れた形と、金箔の繊細で儚い表面があり、形態そのものが鑑賞者の知覚に直接訴えかけます。洗練されたフォルムと、鑑賞者によって変化する感覚的な鑑賞体験の融合は、彼の実践をポスト・ミニマリズムの系譜に位置づけます。しかし同時に、彼の生物学的・人類学的な視座は、その美術的語彙に内在する西洋中心主義を解体しています。半屋外の空間で起こる繊細で幻のような出会いの中で、存在、現象、意味の間にある硬直した階層は徐々に溶け合い、鑑賞者の身体的な知覚、刻まれた記憶、そして多様な歴史によって形づくられた環境を通して、静かに変容していきます。

Across diverse mediums, such as drawing, photography, collage, and installation, Daniel Steegmann Mangrané unsettles the dichotomy between nature and culture. Departing from biology and new anthropological discourses as conceptual frameworks, form turns into a perceptual field where viewers experience the world through their bodies and senses, prior to rational order. While his practice is characterised by playful site interventions and a poetic visual language that merges geometric precision with organic irregularity, it remains grounded in a critique of the Cartesian worldview that separates mind from matter, humans from nature. Rooted in his two decades of living in Rio de Janeiro and his meticulous research into ecosystems such as rainforests, his ephemeral and magical worlds reveal how humans and nature continuously shape one another. His work has been presented at major international institutions and Biennales, including Pirelli HangarBicocca (Milan), The Museum of Modern Art (New York), the São Paulo Biennale, and the Taipei Biennale.

A luminous triangle, formed with gold leaf, is delicately arranged on the metabolist concrete wall of ICC Kyoto and illuminated by a projector. The triangle has long symbolised sacredness in culture: from the Christian Trinity to the monumental tombs of ancient kings. In nature, many organisms embody this form within their body structures for stability. Gold, as a natural material, recalls desire and exploitation within the colonial economy. Yet in Kyoto's traditional crafts such as *fusuma-e* (sliding door paintings) and *byōbu-e* (folding screens), gold leaf adds spatial depth and light to flat surfaces. Within the work's simple form and material, multiple layers are interwoven, each activated differently by each viewer.

At its core, the triangle's balanced form and fragile gold surface speak to the viewer's perception. This blend of formal sophistication and mutable viewing experience situates his practice within the lineage of Post-Minimalism, while his biological and anthropological framework deconstructs the Western-centrism embedded in this vocabulary. Within this subtle, illusionary encounter in the semi-outdoor space, the rigid hierarchy between existence, phenomenon, and meaning gradually dissolves, transforming through viewers' embodied perceptions, inscribed memories, and environments shaped by diverse histories.

GC05
Mendes Wood DM

Phung-Tien Phan

フン・ティエン・ファン

P02

ersatzteile

2025
with Niklas Taleb
Wood, photo, glass, bulb, cable, fabric, coffee machine, metal, fog machine, plant

フン・ティエン・ファン（1983年生まれ）は、日常的なオブジェクトをローファイな手法で組み合わせた映像や彫刻、インスタレーションを通じて、社会的役割とパフォーマティブなアイデンティティの間に生じる緊張関係を、遊び心を持って探求しています。ファンの選ぶ素材は、しばしばベトナム系移民を親にもつドイツ市民としての立場や、娘として、また母としての自身の経験を反映しています。それらの素材は、工業製品の風変わりな組み合わせや不連続な物語、匿名性と演じられるキャラクターの絶え間ない交替の舞台として、社会的に規定された役割と個人の生きた経験との摩擦を浮かび上がらせるのです。

このような、オブジェクトの不合理な寄せ集めと変形は、ダダイスムの即興的手法やシュルレアリスムの置き換えの技法を想起させるかもしれません。しかし、秩序に対するファンの現代的で皮肉めいた姿勢は、西洋美術史において繰り返されてきた美の克服を目指すものでも、現実逃避的な夢想へと私たちを誘うものでもありません。ファンが用いる素材はむしろ、日常生活の確かな痕跡を鮮明に留めています。彼女の作品は、オンライン・オフラインを問わず、私たちがいかに「演じるか」を規定する社会的アイデンティティの「本物らしさ」に対して、皮肉っぽく、抑制のきいたユーモアを投げかけます。

さらに、彼女の作品は、しばしば特定の地域性を示唆します。異なる様式の家具や大量生産品は思いがけない形で組み合わされ、ときに移民コミュニティから好まれる小型の仏壇までもが彼女の作品として姿を現します。しかし、作品化の過程でそれらの地域的文脈が参照・切断・置換され、舞台装置として再配置されることにより、鑑賞者は、急速な移動の時代に生き、複数の地域性が交錯する自身の生活における温かなひとときを覗き見ているかのような共感を覚えるのです。

このように、ファンの作品は演劇的といえます。哲学者のクワメ・アンソニー・アッピアは、集団的アイデンティティは日常生活の「脚本」として機能すると唱えました。ファンの緻密なミザンセーヌは、こうした脚本を逆さまに読む戦略、すなわち、社会的アイデンティティを一連の期待として認識しつつ、その内外で意図的に異なるキャラクターを演じる可能性を示しているのです。フン・ティエン・ファンはこれまで、Kunsthalle Basel（バーゼル）、CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux（ボルドー）、Kunstverein Harburger Bahnhof（ハンブルク）など、主要な美術館・機関で作品を発表しています。

Through videos, sculptures, and installations that combine everyday objects in a lo-fi manner, Phung-Tien Phan (b.1983) playfully investigates the tension between social roles and performative identity. The materials she chooses often reflect her position as a German-born child of Vietnamese immigrant workers and her experiences as both daughter and mother. They become a stage for erratic combinations of industrially produced objects, inconsistent narratives, and a perpetual alternation between anonymity and performed character, revealing the conflict between socially prescribed roles and lived experiences.

This absurd assemblage and deformation may recall Dadaist improvisation or Surrealist dis-placement. However, her contemporary tongue-in-cheek stance toward order is neither an attempt to overcome the ideals of art nor an invitation to an escapist dream world. The objects she composes retain the unmistakable imprint of everyday life. They cast a wry and deadpan humor on the authenticity of social identity, imagined as a constructed stage that governs how we perform ourselves offline as well as online.

In addition, her works often signal a specific locality, furniture styles along with further mass-industry products might lead to surprising combinations, often even small Buddhist altars favored by immigrant communities. Yet through the process of reference, severance, and substitution in her act of making, these local contexts are reconfigured and restaged as theatrical settings, allowing viewers to feel as if they are glimpsing a warm fragment of their own lives, lived amid rapid mobility and the entanglement of multiple localities.

In these ways, her works are theatrical. As philosopher Kwame Anthony Appiah observes, collective identities function as "scripts" for everyday life. Phan's meticulous mise-en-scène demonstrates the strategy of reading these scripts upside down, recognizing social identity as a set of expectations while deliberately performing different characters both within and beyond them. Phung-Tien Phan has presented exhibitions at leading institutions, including Kunsthalle Basel, CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, and Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg.

GC01
MISAKO & ROSEN

Rirkrit Tiravanija

P03

リクリット・ティラヴァニ

untitled 2008
(鉛の重さ)(そこにあるすべては生命)

2008
Lead, acrylic

リクリット・ティラヴァニは、作品制作と社会的・政治的なメッセージ、そして人々との関わりのあいだの境界をなくすような、参加型アートを実践しています。彼の作品の背景には、1990年代に登場した「リレーショナル・アート(関係性の美学)」という考え方があります。物質的な作品よりも、人と人との交流やコミュニティとの関わりを重視するこのアプローチを通じて、ティラヴァニは、観客を孤独な鑑賞へ導くのではなく、さまざまな人々が一緒に新しい現実を想像する場をつくろうとしています。同様に、イベントホールとニューホール、そして来場者が出会う国立京都国際会館の庭園は、アートにおける関係性のダイナミクスに対するティラヴァニの関心、そして、彼の作品に通底する媒介的な性質と響き合います。

《untitled 2008(鉛の重さ)(そこにあるすべては生命)》は、庭園の岩場の中に不思議なほど自然に溶け込んでいます。その大きさと形は、量産された紙コップを思わせます。表面には淡いコーヒー色の染みが残り、折り曲げられたような姿は、すでに役目を終えて無造作に捨てられたかのようです。庭園に漂うわび・さびの美学と相まって、この使い捨て紙コップのような彫刻は、不完全さや儚さに対する一種の哀愁を呼び起こすかもしれません。しかし、この彫刻はレディメイド(既製品)ではなく、実際には、重くて堅固な鉛でできており、表面はマットな白いアクリルで塗装されています。さらに、コーヒーの染みもティラヴァニ自身が筆で描いたものです。

形と素材、使い捨ての消費物と芸術作品、それらのあいだにある矛盾を考えるとき、作品の表面に記された言葉が意味を持ちはじめます。「そこにあるすべては生命」、それは開かれた問いであり、同時に作家自身のメッセージでもあります。この言葉と素材が帯びる存在の重み、そして「使い捨て」としての見せかけのあいだに生じる不協和から、鑑賞者はそれぞれの解釈をひらき、私的な記憶を辿りながら、独自の物語を紡ぎはじめます。ティラヴァニによるささやかな介入によって、ホールに入る前のひとときは、日常の忙しさの中で見落とされがちなこの問いかけに立ち止まり、思索する時間へと変容するのです。

Rirkrit Tiravanija practices participatory art that blurs boundaries between art creation, social and political commentary, and public interaction. His artworks build on the so-called “Relational Aesthetics”—an artistic approach that emerged in the 1990s which prioritizes interpersonal exchange and community engagement over object-focused art—inviting diverse viewers to collectively co-imagine alternative realities instead of solitary contemplation. Similarly, the garden at ICC Kyoto, where visitors, the Event Hall, and the New Hall encounter, resonate with Tiravanija’s interest in relational dynamics in art and the mediating nature that underlies his works.

Untitled 2008 (鉛の重さ)(そこにあるすべては生命) oddly camouflages itself in the rocky environment of the garden. Its size and form recall a paper cup, a mass-produced commodity, while the faint coffee-colored stain on its surface and the folded shape suggest that it has already fulfilled its purpose and has been casually discarded. Together with the *wabi-sabi* aesthetic of the garden, this used-paper-cup-like sculpture evokes a sense of melancholy toward imperfection and transience. However, the sculpture is not a readymade: it is heavy and solid lead coated with matte white acrylic, and even the coffee-colored stain was hand-painted by Tiravanija.

When considering these multiple contradictions between form and material, between disposable commodity and artwork, and the meanings they entail, the phrase written on the surface emerges both as an open-ended inquiry and an artist’s statement. そこにあるすべては生命 is a Japanese translation of “Is this all there is to life.” From the tension between the work’s “disposabile” appearance and the existential weight hinted at by these words and materials, viewers begin to unfold their own interpretations, trace personal memories, and weave their own stories. Through Tiravanija’s subtle intervention, the brief moment before entering the hall is transformed into a time to pause and reflect on this inquiry/statement that is often buried beneath our busyness of daily life.

KM01
neugerriemschneider

Suga Kishio

菅木志雄

P04

Diffused Space

2024
Wood, vinyl sheet, stone

菅木志雄は、1970 年前後、美術運動「もの派」の中心的アーティストとして活躍し、現在も国内外で広く紹介されています。菅は、石や木、紙、布、金属など日常にありふれたものを組み合わせることで、もの自体の存在性や、ものと空間、それをまなざす人間との関係性を浮かび上がらせます。もの、場、そして人の相互依存から ”新しい” 景色を浮かび上がらせる菅の思想と実践は、東洋哲学における「空」や「無」、すなわち絶対的本質よりも相対的な関係性をもとに世界を捉える姿勢に呼応しています。菅による最小限の介入によって最大化されるものの存在性は、人間中心主義によって絶対化された創造という概念を変容させ、ものと人が等しく在る世界観へと私たちを促します。

菅は、ものの多義的な性格を「ひとつの実体に多くの意味が附着している」と表現します。作家が多義的なものから特定の意味を先鋭化するとき、それは作品として現れます。そしてそれぞれに特定の性格をもつ場にそれが置かれるとき、私たちは作品と空間とのかかわりの中に “新しい” 景色を見出すのです。この景色は、作家の構想したイメージに物を従属させる人間中心的な創造ではなく、もの自体が纏う意味性の一部分を最大限に引き出すことによって立ち現れます。私たちが目にしている“新しい”景色は、ものに対する多様な認識のひとつである—このことを理解するとき、今見ていない、あるいはこれまで見つめてこなかった他の多くの意味性も、ものには同時に存在していると気づかされるのです。

現代社会はしばしば「多様性の時代」と形容されます。しかし、このフレーズは多様性をイデオロギーとして絶対・固定化し、「ものや人がいかに在るか」という細やかな観察から切り離された、空虚な創造／想像物へとそれを変容させる危険性を孕むように思われます。一方で、もの自体の多義性を認め、それが場や人との関係性のなかで多様に認識されうる可能性に気づくとき、「多様性」は、常に存在しながらも見つめられてこなかった在り方や生き方へと私たちの意識を向けるレンズとなるのです。

Since around 1970, Suga Kishio has been active both domestically and internationally as a leading figure of *Mono-ha*, a sculptural and installation-based art movement. By assembling natural, industrial, and found materials, he reveals their existence, as well as the relationships between materials, the surrounding space, and human perception. His philosophy and practice, which bring forth “new” landscapes from the interdependence of materials, sites, and humans, resonate with the Eastern concepts of *Ku* (emptiness) and *Mu* (nothingness)—an attitude that perceives the world relationally rather than as grounded in an ultimate essence. His minimal interventions maximize the presence of materials, transforming the conventional notion of “creation” made absolute by anthropocentrism and inviting a worldview in which materials and humans coexist equally.

Suga describes the polysemous nature of materials as “multiple meanings that are attached to a single material.” A work emerges when the artist sharpens a particular meaning from the material’s multiple potentials. Placed within a site with its own character, viewers perceive a “new” landscape arising from the interplay between the work and its space—one that is not literally new but newly revealed through the encounter. This landscape does not result from human-centered “creation,” where materials serve the artist’s envisioned image, but from the deliberate intensification of a certain aspect of the meanings attached to the materials. In this way, the “new” landscape reminds us of the diverse meanings materials carry—those overlooked or not presently observed.

Contemporary society is often described as an era of diversity. However, this phrase can sometimes elevate “diversity” into an absolute, fixed ideology: detached from actual beings and existing only as a hollow creation or imagined construct. In contrast, when we acknowledge the polysemy of materials and their varying perception through sites and humans, “diversity” becomes a lens to attend to meanings that have always existed but remained unseen.

GC26
Tokyo Gallery + BTAP

Stella Zhong

ステラ・ジョン

P05

Yolk Velocities

Edition 1 of 3
2020
Glass, lamp in single-channel video, silent
1’06”

ニューヨーク在住アーティストのステラ・ジョン（1993年生まれ）は、過去10年にわたり、建築やインフラ、物理学、さらには自然科学・哲学・社会学的探究を横断しながら、それらを遊び心に満ちた独創的な造形言語へと昇華させる実践によって、国際的な評価を高めてきました。ジョンは、抽象的で有機的な彫刻作品で知られていますが、絵画や映像にも意欲的に取り組んでいます。

ACKのパブリック・プログラムで紹介される《Yolk Velocities》（2020）は、新型コロナウイルス感染症のパンデミック期に構想された作品です。当時、「時間」はどこか濃密で伸びやかな質感を帯び、終わりの見えない自宅での孤立した時間として特徴づけられていました。本作は、国立京都国際会館の象徴的なブルータリズム建築に呼応するサイト・スペシフィックな介入として設置され、ジョンの作品世界における主要な関心を、意識的に遊び心と自己言及的な視点を交えて提示しています。

映像作品には、アーティストのスタジオから見える風景が捉えられており、二棟の住宅のあいだには、窓ガラスに反射した二つの電球の光が浮かび上がります。わずかに卵形をしたオレンジ色の形態が二重に映し出されることで、まるで天体が地平線の上を漂っているかのような錯覚を引き起こします。この形態は、彼女の絵画や彫刻に繰り返し現れる象徴的なものです。作品は、創造的な感覚の内なる世界と外界の広がりとをひとつの連続体として結びつけ、生命と知の根源である太陽を、想像の最も深い層へと導いています。

タイトルの「Yolk（卵黄）」という言葉には、ユーモアとともにもうひとつの意味が込められています。それは、「食」という普遍的な体験への示唆です。この要素は、近年のジョンの彫刻的実践――絶えず変形し続ける柔軟な造形思考――において、ますます重要な役割を担うようになっています。また、ガラスや反射による幻視的な効果は、彼女がガラス工芸で受けた正式な教育を思わせると同時に、1990年代の経済的に不安定だった深圳の街並みを想起させます。鏡張りの建築群は都市の風景をかたちづくるとともに、彼女自身の記憶の奥にも深く刻み込まれました。

ステラ・ジョンはロードアイランド・スクール・オブ・デザインでガラスを専攻してBFAを取得し、イェール大学では笹本晃に師事し彫刻のMFAを修了しました。現在はニューヨークを拠点に活動し、これまでにROH（ジャカルタ）、Antenna Space（上海）、Chapter NY（ニューヨーク）などで個展を開催しています。また、The Powerstation（ダラス）、リウム美術館（ソウル）、SculptureCenter（ニューヨーク）など、国際的に作品を発表しています。

Over the past decade, New York-based artist Stella Zhong (b. 1993) has garnered international recognition for a practice that traverses architecture, infrastructure, physics, and natural-scientific, philosophical, and sociological inquiry, synthesizing these fields into a playful yet highly distinctive artistic language. While best known for her abstract, biomorphic sculptural works, Zhong also engages in painting and film.

Presented within ACK’s public program is *Yolk Velocities* (2020), a work initiated during the Covid-19 pandemic—a period in which “time” assumed a dense and dilated quality, marked by seemingly endless hours of isolation at home. Installed as a site-responsive intervention within the ICC Kyoto’s iconic metabolist architecture, the work articulates central concerns of Zhong’s practice in a deliberately playful and meta-reflexive manner.

The projected moving-image piece depicts a view from the artist’s studio through the panorama of two residential buildings, mirroring two bulbs on the window glass. The reflective surfaces generate a disorienting optical effect, doubling the orange, slightly ovoid appearing forms, somewhat reminding celestial bodies hovering over the horizon—a recurring form within her painterly and sculptural oeuvre. In doing so, the work establishes a continuum between the intimate interiority of artistic perception and the expansive exterior world, linking the　universe—as elemental source of life and knowledge—to the innermost space of imagination.

The humorous invocation of “yolk” in the title introduces an additional semantic layer, alluding to the role of food as a universal denominator—an aspect increasingly prominent in Zhong’s recent sculptural and continuously shape-shifting practice. At the same time, the illusionistic operations of glass and reflection point both to her formal training in glass and to the economically volatile Shenzhen of the 1990s, whose mirrored façades inscribed themselves not only onto the urban fabric but also indelibly into the artist’s memory.

Stella Zhong, who studied with Sasamoto Aki, holds a BFA in Glass from Rhode Island School of Design and an MFA in Sculpture from Yale University. Currently based in New York, NY, Zhong has had solo exhibitions at ROH, Jakarta; Antenna Space, Shanghai; Chapter NY; among others. She has exhibited internationally at The Powerstation, Dallas; Leeum Museum of Art, Seoul; SculptureCenter, NY.

GC24
ROH

GC15
Chapter NY

Yein Lee
イェイン・リー

P06

the meaning of speaking up

2023
Steel, plaster of Paris, wooden branches, repurposed broken printer, epoxy putty, electrical wires, 3D print

status of for the time being

2023
Dry flower, electrical cable, plaster of Paris, fiberglass, steel, wooden branches, epoxy putty

韓国出身で現在ウィーンを拠点に活動するイェイン・リーは、廃棄された日用品や工業デブリなどのファウンドオブジェクトを組み合わせたインスタレーション、彫刻、パフォーマンス作品を手がけています。彼女の実践は、生成のシステムやプロセスを通じた再定義、そして接続性の構造を中心に展開されます。成長と崩壊を共存させたその作品は、常に変化し続ける未完成のネットワークシステムとしての身体を提示するものです。リーは、個人的な経験や物語を捉えながら、現代の消費文化や新自由主義経済、それを支える政治的ダイナミクスを取り巻く両義性を、侵食的でありながらも力を与える方法で探求しています。彼女の作品は、第15回光州ビエンナーレやベルヴェデーレ21など、国際的なグループ展で紹介されています。

「私たちの身体は、もはや完全な有機状態にはなく、むしろ有機と無機のハイブリッドがデフォルトになっている」とリーは語ります。この作品に使われている工業デブリは、彼女が経験した90年代韓国の急速な消費文化から漏れ出した残滓であり、そこに組み込まれた枝やドライフラワーは、例えば花粉に反応することで自身の有機的な側面を自覚するような、他種との関係性のなかで規定される人間の有機性を示唆しています。これらの素材を組み合わせることによってリーは、社会や他種からの影響を受けながら変容し続ける人間の姿を提示しています。そして、現代社会におけるテクノロジーの発達とそれに伴うネットワークの拡大は、あらゆる回路にこのようなアイデンティティの変容可能性を生成し、その様相を一層複雑にしているのです。

また、この像は、ファウンドオブジェクトの集積であると同時に崩壊する身体であり、そこに組み込まれた植物は、有機物としての生命を感じさせながら、すでに大地から切り離された死のメタファーとも読み取れます。身体を社会の投影と捉えるならば、リーが作り出した身体に交差する両義性は、矛盾と混沌、しかし共生の可能性が奇妙に共存する現代社会の様相そのものといえるでしょう。リーによるハイブリッド・サイボーグは、複雑化する社会にあって分断主義に陥ることなく、異なる身体が相互に依存し合いながらともに変容していく関係性への希望、その片鱗を伝えているのです。

Yein Lee is a South Korean artist based in Vienna. She assembles discarded everyday objects and industrial debris into installations, sculptures, and performances. Her practice revolves around a system of becoming, procedural redefinition, and the structure of connectivity. Her works, which coexist with growth and decay, present the body as an ever-changing, incomplete network system. Drawing on personal experience and narrative, Lee explores the ambivalence surrounding contemporary consumer culture, neoliberal economies, and the political dynamics that sustain them, in ways that are at once eroding and empowering. Her works have been presented internationally in group exhibitions, including the 15th Gwangju Biennale and Belvedere 21, among others.

“Our bodies are no longer fully organic; rather, the default is a hybrid of the organic and the inorganic,” Lee states. The industrial debris used in these figures represents remnants of the accelerated consumer culture she witnessed in 1990s Korea. Branches and dried flowers incorporated into the works hint at human biology shaped through relationships with other species—for example, becoming aware of one’s own organic aspect in response to pollen. By combining these materials, Lee envisions humanity as constantly reshaped by society and other species. Meanwhile, today’s technological development and the expansion of its networks generate the potential for identity transformation within every circuit, rendering those configurations ever more complex.

These figures are both accumulations of found objects and bodies in a state of collapse. The plants evoke life as organic matter while simultaneously serving as metaphors for death, already severed from the earth. If the body is read as a projection of society, the ambivalence within Lee’s figures reflects contradictions and chaos, yet also the possibility for coexistence that characterize contemporary society. Her hybrid cyborgs convey a glimpse of hope for symbiotic interconnectedness , where different bodies can mutually depend on one another and transform together without succumbing to divisiveness, even in an increasingly complex society.

Kimura Yuki

木村友紀

P07

Des Treize

2025
Plexiglass globe, plastic wheels, roller ball bearings, geared motors, ESP32 microcontroller, motor driver controller board module, battery

Suntory Whisky (KAKU, HANKAKU)

2025
Liquor bottletless

木村友紀（1971年生まれ、京都在住）は、写真という媒体から出発し、次第にその実践を物質的な領域へと拡張し、イメージと物質性、そして空間との関係を追求してきました。彼女の作品は、イメージとその周囲の環境を橋渡しするものであり、媒体の時間と位置関係、それらの可塑性などを通して、「イメージの実在」について問いかけます。

本プログラムで紹介するのは、木村が今年９月に米国ミネアポリスのアートセンター、ミッドウェイ・コンテンポラリー・アートでの個展のために制作した《Des Treize》という作品です。現地の高校生との協働によって生まれた球体型のロボットシリーズは、コンピュータプログラムによって自ら展示空間をゆっくりと巡回します。その動きは、データによって制御されていながら、ロボット本体と環境の物理的な諸条件によって、時間が経つにつれて次第にずれていきます。このような可視と不可視のあいだの関係性は、木村が一貫して関心を寄せてきた、物質的存在と非物質的存在の拮抗というテーマを反映しています。タイトルは、オノレ・ド・バルザックの小説『十三人組物語（Histoire des Treize）』から取られています。小説はパリの秘密結社を描いていますが、その組織の総体はただ数字によって仄めかされるだけで、全てが語り明かされることはありません。木村の球体作品も13体が制作されましたが、全てを同じ場所で見せることは一度もなく、その都度部分的に公開され、また他の場所へと散らされる予定です。

同様の関心は、サントリーウイスキーのボトルを使った立体作品にも及びます。木村はレディメイドの今日的な意味を見出すべく、ブランド化された酒瓶を使った彫刻作品をいくつか制作してきました。そこには、表象されたアイデンティティの増幅や、サイズバリエーションによって可視化するイメージの可塑性など、矛盾をともなうイメージの性質の探究が行われています。同時に、そういった自由なイメージの運動に対して、ガラスや液体といった物体の物理的性質との折り合いのつけ方、その過程で生まれる矛盾や妥協などが、彫刻作品という形式を通して思弁的に語られています。

Kimura Yuki (b. 1971, based in Kyoto) began her practice with photography and has gradually expanded it into the material realm, exploring the relationships between image, materiality, and space. Her works bridge images and their surrounding environments, questioning the “reality of images” through considerations of temporality, spatial positioning, and the plasticity of mediums.

The work presented in this program, *Des Treize*, was created for Kimura’s solo exhibition at Midway Contemporary Art in Minneapolis in September of this year. Produced in collaboration with local high school students, the series of spherical robots slowly navigate the exhibition space under computer control. While their movement is data-driven, it gradually deviates over time due to the physical conditions of the robots and their environment. This interplay between the visible and the invisible reflects Kimura’s enduring interest in the tension between material and immaterial existence. The title is borrowed from Honoré de Balzac’s *Histoire des Treize (History of the Thirteen)*, a novel depicting a secret society in Paris. In the story, the collective itself is only suggested by the number; it is never fully revealed. Likewise, Kimura created thirteen pieces in total, but they have never been shown together in one place — instead, they are partially exhibited at each occasion and will continue to be dispersed to other locations.

A similar line of inquiry extends to her sculptural works made from Suntory whisky bottles. Seeking a contemporary interpretation of the ready-made, Kimura has produced a number of sculptures using these branded bottles. Through them, she examines the contradictory nature of images — such as the amplification of represented identities and the visualization of plasticity through variations in scale. At the same time, through the sculptural form, the works speculate on how such free movement of images negotiates with the physical properties of things — such as glass and liquid — and on the contradictions and compromises that emerge in that process.

Special thanks to Midway Contemporary Art, Amelia Dyrstad, Jackson Goodrich, Caleb Li, Calvin Mumma, and Ben Lampe-McCoy of Breck School’s Robotics program for their partnership in realizing *Des Treize*.

GC13

Taka Ishii Gallery

Yasunaga Masaomi

P08

安永正臣

Melting vessel

2025
Glaze, colored glaze, slip, underglaze color, titanium oxide, kaolin

安永正臣（1982年生まれ）は、陶芸という媒体の素材と技法を根本から見直し、再構築することで、現代陶芸の新たな地平を切り開いている作家です。彼は粘土そのものではなく、本来は溶融する物質である釉薬を主素材として扱い、これを作品の基盤とする革新的な技法を確立しました。この伝統的な陶芸の価値観を反転させる手法は、素材そのものへの批評的アプローチであり、従来の分野的な枠組みを越える実験的な姿勢を示しています。

安永の制作は、釉薬を使用した成形から始まります。彼の成形の技法は一般的なものですが、決定的な革新は焼成の工程にあります。釉薬の層を砂やカオリンを重ねた層の中に埋め込んで焼成しています。そして窯出しの際には、焼き固められた作品を砂の母床から慎重に掘り出します。安永はこの行為を考古学的な発掘と捉え、敬意をもって形を掘り起こす行為として位置づけています。

近年の器形に着想を得た彫刻作品では、古代的な美と未来的な造形感覚が共存し、原初的な衝動を喚起すると同時に、未来に対する人間の想像力へと私たちを誘います。こうした二重性は、1948年に京都で結成された実験的陶芸集団「走泥社」の第二世代に属する師・星野聡のもとで学んだ、安永の芸術的系譜にも根ざしています。安永は走泥社の精神を受け継ぎ、機能性よりも造形やプロセスそのものを重視し、陶芸を芸術として再定義しています。

また、彼の作品には、カトリック信仰を持つ少数派の家庭で育った背景も影響しています。この文化的環境が、西洋美術への深い理解と、世界各地の器や儀礼的造形に対する敬意を育んできたといえるでしょう。現在、安永の作品の一部は2025年の上海ビエンナーレに出展されており、現代陶芸の分野において独自のヴィジョンをさらに鮮明に示しています。

Yasunaga Masaomi (b. 1982) has emerged as a leading contemporary ceramicist by fundamentally reimagining the medium's core materials and methods. Rather than treating clay as his primary sculptural material, Yasunaga has pioneered innovative techniques that position glazes—inherently molten substances—as the foundation of his work. This inversion of ceramic tradition represents a deliberate, medium-reflective approach that pushes beyond conventional disciplinary boundaries.

Yasunaga shapes his works with glaze. Although his forming process is conventional, the critical innovation lies in his firing method: he protects the glaze layers within stratified beds of sand and kaolin. Upon kiln unloading, Yasunaga excavates the hardened sculptures from their sandy matrices—a process he deliberately frames as analogous to archaeological discovery, emphasizing the reverent unveiling of form.

Yasunaga's recent vessel-inspired sculptures exemplify his synthesis of archaic and futuristic aesthetics, simultaneously evoking primal impulses while engaging broader human imagination toward the future. This duality extends from his artistic lineage: he studied under Hoshino Satoru, a second-generation member of Sodeisha (the "Crawling through Mud Society"), an experimental ceramics collective founded in Kyoto in 1948. Like Sodeisha's legacy, Yasunaga prioritizes artistic process and sculptural form over functional utility, challenging conventional ceramic practice.

His work further reflects his upbringing within Japan's Catholic minority, an experience that cultivated his appreciation for Western aesthetic traditions. This background informs us of his respectful engagement with diverse global vessel and ritual forms. Several of his sculptures are currently on view at the Shanghai Biennale 2025, where he continues to demonstrate his distinctive vision within contemporary ceramics.

GC08
Nonaka-Hill

Endo Toshikatsu

遠藤利克

P09

Void - Blackening

2015
Wood, iron, cement, tar, (fire)

Void - Sunken Ship

2010
Lead

Trieb - Hippocampus II

1997 / 2022
Iron, copper wire, (fire)

彫刻家、遠藤利克の造形は、単純で普遍的なものです。円、舟、そして球体。その多くは完璧なまでに幾何学的であり、時に記念碑のようなスケールへと拡張されます。彼が主に用いる素材は鉄や木ですが、火、水、空気といった自然の要素もまた作品の中に取り込まれています。その表面は長い時間をかけて焼生処理されるという、手間のかかる過程を経て形成されるからです。

それらの彫刻は、巨大かつどこか荘厳で、まるで忘れられた時代から伝わる神話的な遺物のように見えます。しかし同時に、私たちを現在へと導き、生命の基盤である物質世界に対する人類の記憶喪失を、切迫したものとして突きつけます。たとえば、作家自身がかつて語ったように、円環は「共同体の集合的欲望」を象徴し、球体は物理的・数学的に最も完全な形を示しています。そして、遠藤の制作に潜む破壊衝動は、作品を自我の表出としての「作為」の文脈から切り離し、共同体の出来事そのものへと転化させたいという欲求から生じています。

このような視点から見ると、遠藤の彫刻は、文明の発展とともに生じた喪失に対する地球そのものの嘆きを暗示しているかのようにも見えます。同時に、彼は自らの作品のトーテムのような基本形態を、人と人、あるいは人と自然を結びつけ、再生へと導く「接点」としても捉えています。彼の作品は、多様な思想の流れを共存させながら、1960〜70年代のミニマリズムやプロセス志向の実践と、その後にうまれた物語性への欲求とを組み合わせ、根源的な存在感を備えた独自の彫刻表現を生み出しています。そして、ギリシャ哲学における「欲望」の概念と、仏教における「空（くう）」の思想を融合させることで、遠藤は古代的な起源との再接続を試み、共有された未来を指し示そうとしています。

遠藤の初期作品は、1960〜70年代に芸術の原理を再検討したミニマリズムや「もの派」の影響を受けていました。しかし1980年代以降、彼はこれらの基盤を超え、戦後世代が追求した急進的な刷新の傾向と、人類の普遍的な哲学的・精神的な原動力とを調和させようとしました。遠藤は、カッセルの「ドクメンタ8」（1987年）や「ヴェネツィア・ビエンナーレ」（1988年）など、世界的な展覧会で作品を発表しています。

The forms by Japanese sculptor Endo Toshikatsu are simple and universal: a circle, a ship, a sphere. Most of them are perfectly geometric, and occasionally they take on a monumental size. The material he often uses is iron or wood, and he also employs natural elements such as fire, water, and air, since the surfaces of his sculptures are treated and burnt in laborious, protracted processes.

While their enormous, almost sublime appearance evokes mythical objects from forgotten times, they lead us to the present, in which humanity's amnesia about the material base of all life becomes as tangible as urgent. The circle form, for example, refers to "collective desire of community", as the artist once said, whereas the sphere represents the most perfect physical and mathematical form as such. Furthermore, the latent destructive impulse that lies within Endo's practice arises from a desire to detach the work from the context of "making" as an expression of one's ego, transforming it instead into the very event of community.

From this perspective, each of Endo's sculptures could be considered as an allusion to the earth's own mourning about the loss which came with civilization, at the same time he sees his totem-like basic forms as points for connection and renewal. His work symbiotically merges various streams of thought, combining Minimalist elements and process-related operations from the 1960s and 1970s with the subsequent desire for narrative, to create a unique sculptural language of elemental presence. But by merging Greek conceptions of desire with Buddhist conceptions of the void, Endo goes further in his own desire to reconnect with ancient origins as an indicator for a shared future.

While his early work was influenced by Minimalism and Mono-ha that re-examined the principles of art in the 1960s and 1970s, Endo Toshikatsu went beyond these foundations in the 1980s, to reconcile the tendencies of radical renewal by large parts of the Postwar generation with more ancient philosophical and spiritual driving forces of humanity. Endo has exhibited his work in many prominent exhibitions world-wide, such as Documenta 8 in Kassel (1987) and Biennale di Venezia (1988).

GC22
SCAI THE BATHHOUSE

Dohi Miho

土肥美穂

P10

buttai 56

2019
Plaster, cloth, cotton, thread, acrylic and paint

buttai 112

2025
Plaster, copper mesh, cloth, thread, acrylic and paint

buttai 113

2025
Brass, copper board, wood, cloth, thread, acrylic and paint

土肥美穂（1974年生まれ）は、神奈川県を拠点に活動するアーティストです。彼女の作品は、日常の素材を繊細でありながらも力強い彫刻的な形へと変化させることから生まれます。銅や糸、布、ワイヤー、真鍮、絵の具など、身近な素材を手作業で丁寧に折り曲げ、結び、縫い、塗り、巻き上げることで、素材がもつ平凡な起源を超え、見る人に見慣れたものを新しい感覚で体験させます。彼女の表現の基盤となっているのは、2008年に始まった《物体》というシリーズです。「物」と「体」という二つの漢字を組み合わせたこのタイトルは、土肥がすべての作品を「モノ」であると同時に「身体」として捉えていることを示しています。このような考え方は、主体と客体、外と内、自律した作品とその文脈といった関係のあいだに生まれる対話を育み、作品を「共生的な出会いの瞬間」として位置づけています。

土肥の制作の中心には、彼女が「触覚的なプロセス」と呼ぶ手法があります。これは、素材に直接触れることや手を動かすことを重視するものです。彼女は一つひとつの作品を回転させながら、曲げたり、縛ったり、塗ったり、縫ったり、巻き上げたりする動作を繰り返します。この反復的な行為によって、作家自身も素材も、特定の視点や決められた意味から自由になります。こうして、それぞれの《物体》は独自の形の論理を発展させつつ、土肥が「遊びの中の厳密さ」と呼ぶ、感受性、ユーモア、そして構造の緊張感のバランスを保っています。彼女の作品は、その簡潔で硬質な造形や連番による制作形式などにおいて、1960～70年代のミニマリズムやコンセプチュアル・アートの制作方法を想起させます。一方で、20世紀の戦後彫刻が持つ多様な表現言語とも響き合っています。

土肥の作品が持つ、極めて精密でありながら壊れやすい外観は、素材の存在そのものと、物質との関わりが薄れつつある21世紀における人間の表現の広がりの両方に目を向けています。近年、土肥はMoMA PS1（2025年）、横浜トリエンナーレ（2024年）、ルネサンス・ソサエティ（2020年／オンライン）、パレ・ド・トーキョー（2019年）など、国内外の主要なアートスペースで個展およびグループ展を行っています。

Dohi Miho (b. 1974) is a Japanese artist based in Kanagawa whose practice centers on transforming everyday materials into delicate yet resolute sculptural forms. Through meticulous hand-manipulation of copper, string, cloth, wire, brass, paint, and other quotidian materials, Dohi creates works that transcend their source materials' often generic origins, inviting viewers to experience the familiar anew. The foundation of her artistic vocabulary lies in her series titled *buttai* (物体), initiated in 2008. This term merges two Japanese kanji characters—物 (thing) and 体 (body)—reflecting Dohi's conceptual framework that treats all her works simultaneously as objects and bodies. This perpetual interplay is fed by further dialogues between the realms of subject and object, outside and inside, autonomous artwork and context—with her sculptures serving as symbiotic moments of encounter.

Central to her practice is what Dohi terms a "haptic process"—an emphasis on tactile engagement and continuous physical manipulation. She systematically rotates each assemblage, bending, binding, painting, sewing, and coiling materials to liberate both herself and the emerging object from singular perspectives or predetermined meanings. This iterative approach ensures each *buttai* develops its own unique formal logic while maintaining what Dohi describes as "playful rigor"—a balance between sensitivity, humor, and intentional structure. In their rigid simplicity and serial enumeration (each work bears a number), her sculptures recall working protocols of Minimalist and Conceptual artists of the 1960s and 1970s, while other works seem to echo further languages of Postwar sculpture in the 20th century.

Yet each work's ultra-precise, fragile appearance addresses both materiality and the infinite spectrum of human expression in the 21st century, when our engagement with material seems increasingly diminished. In recent years, Dohi has exhibited prominently in solo and group shows at major institutions including MoMA PS1 (2025), the Yokohama Triennale (2024), the Renaissance Society (2020) (Online), and the Palais de Tokyo (2019).

GC02
HAGIWARA PROJECTS