# approach 13.1

Eriko Mukai

**迎英里子 個展**

Eriko Mukai solo exhibition

approach 13.1

JUN
PURE POTATO
Tasty Thai Dining
TINUN
Tasty Thai Dining
TAXI
S.RIDE
表参道
Omotesando

迎英里子 個展
Eriko Mukai solo exhibition

approach 13.1

会期：2023年10月2日（月）–10月15日（日）24時間外から鑑賞可能
サイネージ放映期間：2023年10月9日（月）–10月15日（日）7:00–24:00
会場：anonymous bldg.（旧：青山フェイスビル）
東京都港区南青山5丁目1—25
主催：anonymous art project

Exhibition period: Monday 2 October–Sunday 15 October, 2023
Signage display period: Monday 9 October–Sunday 15 October, 2023
Venue: anonymous bldg. (former Aoyama Face Building)
5-1-25 Minami-Aoyama, Minato-ku, Tokyo
Organizer: anonymous art project

《approach 13.1》のパフォーマンス映像はこちらのQRコードよりご覧いただけます。
The performance video of *approach 13.1* can be viewed via the QR code above.

迎の作品に惹かれた理由は、迎本人も自身のステートメントの中で述べているように、
彼女の作品が「パフォーマンスであると同時に彫刻である」ことにほかならない。
登場する身体も空間を成立させる物質の一部であり、空間を構成している素材との関係性も
物質化していくことで空間そのものを一つの彫刻作品として成立させている。
Sculptureという言葉が日本に入ってきた明治期に言語の解釈が正しく翻訳がされなかった
ことに起因して、日本の美術史の中では彫刻という概念がいまだに確立されていないが、
迎の作品は彫刻というよりもSculptureという言葉に変えれば、すんなりと理解ができる。
展示された状態（パフォーマンスが終了後の状態）だけを見るならば、よく見かける
いわゆるInstallation作品のようであるかもしれない。しかしそれは、
カテゴリーとしてのInstallationではなく、その“状態“が何を表しているかを
私たちに問いかけるものであり、Contemporary Sculptureとしてのあり様を
考えていくことを私たちに促しているのだ。

千葉由美子
Yumiko Chiba Associates
anonymous art project competition 審査員

Mukai describes her own work as “simultaneously performance art
and sculpture” —a description that captures the very reason
I was drawn to her work. The body that appears in her work
is part of the materials that make up the sculptural space—
Mukai establishes the space itself as a sculptural work
via the materialization of the body’s relationship with
other materials. The concept of sculpture in the context of
Japanese art history is still yet to be firmly established due to
the mistranslation of the English word *sculpture* in the Meiji era
(1868-1912), but understanding Mukai’s work via the English word
sculpture can make it easier. If we look at the work only in
its exhibited state (the state after the performance),
we could call the work an installation piece; however,
the work prods us to probe further—beyond its categorial
classification as an installation—and consider what its “state” as
an installation represents, and presses us to reassess what
contemporary sculpture is.

Yumiko Chiba
Yumiko Chiba Associates
Jury of anonymous art project competition

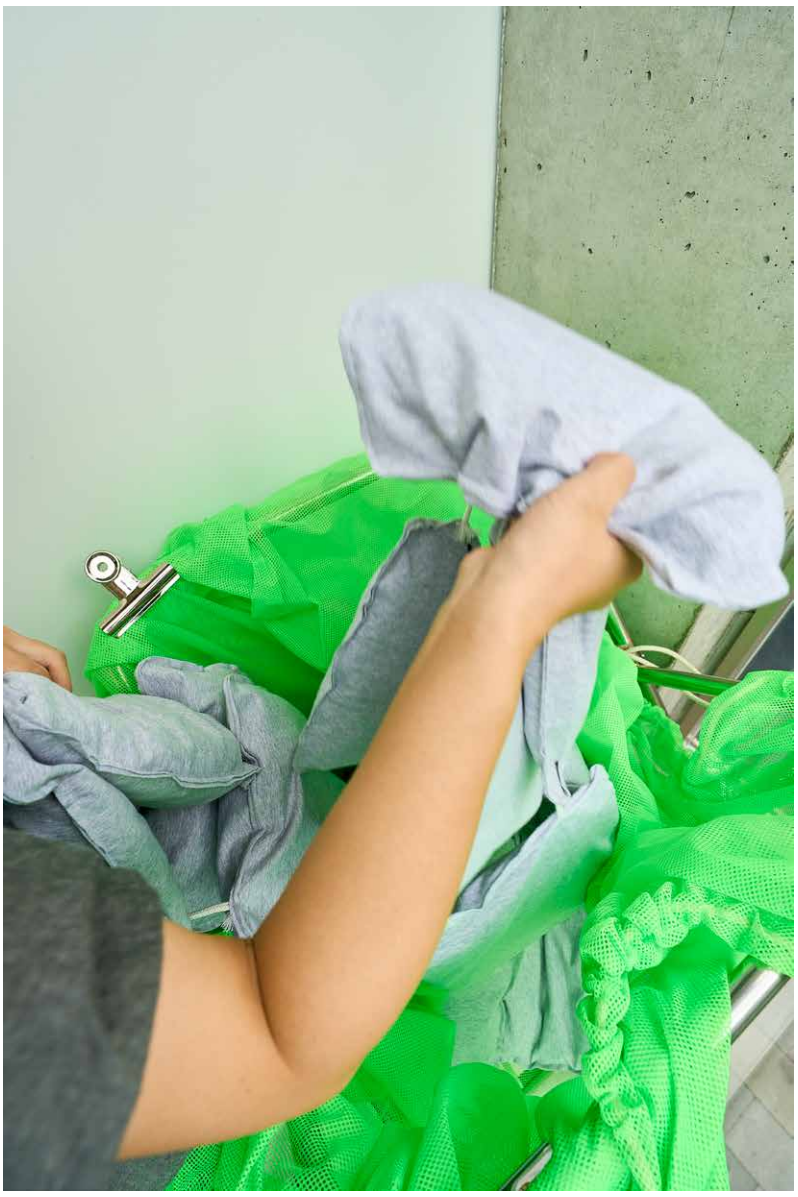
迎のアプローチは世界に存在する現象、構造、仕組み、制度など、それらに含まれる
複雑さ、巨大さ、見えにくさ、意図的な隠蔽などに対する個人的な理解、
もしくは抽象的に体当たりするようなものだと思う。
自らの身体で内部に入り込み、運動の一部となって稼動させる。
そのために等身大の抽象的な装置として作品が制作される。
個人的で抽象化された彫刻的な装置やそれを稼働させることから生じるパフォーマンスは、
世界の何かを暴くことや変形させることではなく、それぞれがそれぞれのやり方で
世界に挑み、理解しようとすることの可能性の提示である。
迎が挑むべきモチーフは世界に無限に存在し、場所や時代によっても変化する。
最近の、鑑賞者としてだけではなく、装置の一部として他者を巻き込むような展開や、
特定の場所との関わりが何をもたらすのかを注視している。

金氏徹平
美術家・彫刻家
anonymous art project competition 審査員

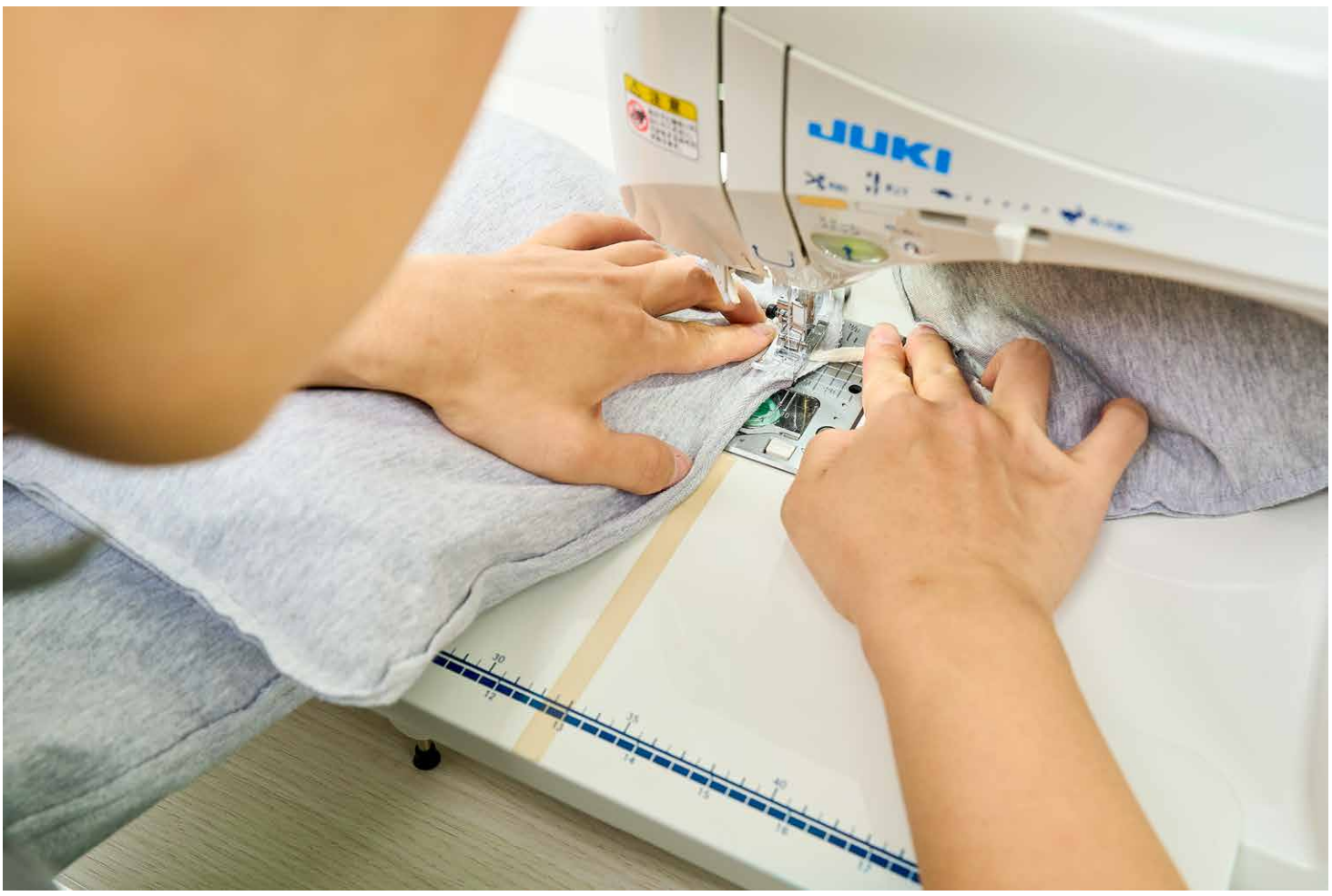
Mukai's approach concerns a subjective treatment of
or an abstract confrontation with the complexity, immensity, invisibility,
and the intentional hiding of phenomena, structures, mechanisms,
and systems prevalent in our world.
She delves into those obscured worlds using her own body,
operating it by becoming part of their movement.
She creates artworks that function as abstract human-sized devices
for this purpose.
Performance that results from putting these personal and abstract
sculptural devices in motion, is not an effort to expose or change
certain aspects of the world; rather, it is a display of the potential of
an individual's own method of challenging and understanding the world.
An infinite—and ever-changing, based on location and time—supply
of motifs exists in the world for Mukai to challenge. I am particularly
fascinated at the recent development in her work that involves
others, not only as viewers but as part of the devices, and
what specific location's relationship with her work brings about.

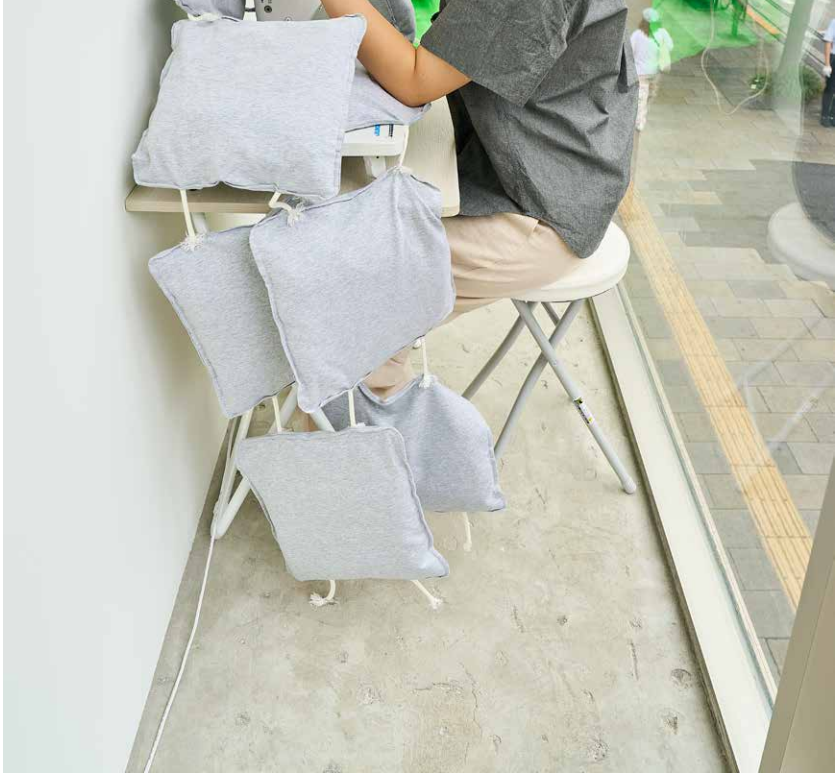
Teppei Kaneuji
Artist & Sculptor
Jury of anonymous art project competition

3F



2F





1F

# 迎英里子のアプローチ・フィールド

飯岡陸（キュレーター、森美術館勤務）

迎英里子はこれまで、特定のシステムを模した構造物／パフォーマンスを制作してきた。扱ってきたものを列挙するならば、消化器官、花の開花、水蒸気の循環、屠畜、石油の採掘、国債、大航海時代の香辛料貿易、匂い、原子核分裂、移動／国境、植物の吸水などが挙げられる。発表毎に「実践」と称したパフォーマンスが行われ、パフォーマー（多くの場合はアーティスト自身）がそのシステムを駆動させてみせる。この様子は映像記録され、展示会場で公開される。一連の試みは「アプローチ」と呼ばれ、作品の主題によって分類されナンバリングされている。

これらの試みを教科書に載っている図説のようなものとして捉えてしまうと、迎の探求を取り逃がすことになる。迎の構造物とパフォーマンスは瞬間的に一望できる図説とは異なり、何を意味しているのか一見しただけではわからないことが多く、観客はパフォーマンスを見る中で徐々にそれが何を示しているのか推測できるようになるからだ。そこで行われているのは、鑑賞経験の中で見立てが立ち上がっていく動的な過程なのである。一連の試みに「アプローチ」という、対象を知ることと目的に近づいていくことが比喩的に重なり合う語が冠されていることからもその態度を理解することができる。一連の試みは迎による作品制作を通した対象への「アプローチ」であると同時に、観客が迎の構造物とパフォーマンスを手掛かりに対象に接近していくという意味での「アプローチ」でもあるのだ。

> アプローチ【approach】（三省堂「大辞林」より）
> （名）スル
> ①ある目的のために人に近づくこと。親しくなろうとすること。
> ②学問・研究などの、対象に接近すること。また、接近のしかた。研究法。「歴史的な観点から―する」
> ③道路・門から建物・玄関口までの通路または導入室間。
> ④ゴルフで、グリーン上のホールをめがけて打つ寄せ打ち。アプローチ-ショット。
> ⑤スキーのジャンプ競技や陸上競技の走り幅跳びで、スタートから踏み切るまでの間。
> ⑥登山で、目的の山の山域に至るまでの行程。「 ―が長い」

ここで迎の実践の前提として、アクターネットワーク理論やフェミニズム科学論の概観を示しておく必要があるかもれない。社会学者のミシェル・カロンや人類学者のブルーノ・ラトゥールらが80年代に提唱したアクターネットワーク理論は、人間と非人間、自然と社会、理性と感情といった近代が前提としてきた二項対立を疑い、その「相互の係わりあい」に目を向けるものである。この方法論は90年代以降、ダナ・ハラウェイやアネマリー・モル、マリリン・ストラザーンといったフェミニズム科学論・人類学者と相互に影響を与え合いながら、現在まで大きな思想的な潮流を作り出してきた[*1]。例えばラトゥールは、「循環する指示」[*2]においてアマゾンの土壌調査のフィールドワークを行っている。わたしたちは従来、抽象と具象を二元論的なものとして捉えてしまうが、ラトゥールはこうした研究者がどのような道具、手だてを駆使しているかに注目し、現実の土壌と（概念上の）分析された土壌のあいだに、地図、衛星写真、測量器、標本、土壌比較器、マンセル・コード、ダイアグラムといったさまざまな事物による不連続な翻訳が存在し、それらが相互に関係しあっていることを明らかにする。

ラトゥールは『イコノクラッシュ』展（ZKM、2002）以降、継続的に展覧会のキュレーションを行い、ニコラ・ブリオーが2014年に企画した台北ビエンナーレ「The Great Acceleration: Art in the Anthropocene」に前後して現代美術領域への影響が本格化する。筆者が企画した「新しいルーブ・ゴールドバーグ・マシーン」（KAYOKOYUKI、駒込倉庫、2016）を含め、「不純物と免疫」（トーキョーアーツアンドスペース、2017）「ARTS & ROUTES -あわいをたどる旅-」（秋田県立近代美術館、2020）等、これまで参加してきたグループ展がこのような潮流に応答したものだったことからも明らかなように、迎の実践にはこうした思想との同時代的な符合がみてとれる。また迎の探求は、フェミニズム科学論が強調するように、対象の理解において知性のみではなく、共感をはじめとする対象へのケアや身体性がいかに機能するかを示すものでもある[*3]。認知心理学者の佐伯胖が参照する下記のエピソードは、まさしく迎の探求を記述したものとして読むことができるだろう。

> ある会合で某建築家と同席した際、その建築家が雑談の中で、「わたしは図面を見ると、別に複雑な計算をしないでも、地震が来たらその建物のどこから壊れていくか、また、台風が来たときどこから吹き飛んでいくかが、手にとるようにわかりますね」といわれた。（中略）どうしてそのようなことができるものかとたずねると、いとも簡単に、「要するに、自分がその図面通りの建物になってみればいいのですよ。建物になってみて、地震に対してふんばってみたり、台風に対して必死でこらえてみればいいのです。そうすると、こらえ切れなくなって壊れていくところが、文字通り〝自分のからだで〟わかっちゃうんですね」と言われたのである[*4]。

*1　下記に詳しい。鈴木和歌奈「実験室から『相互の係わりあい』の民族誌へ： ポスト - アクターネットワーク理論の展開とダナ・ハラウェイに注目して」『年報 科学・技術・社会』2020年29巻p.3-29

*2　ブルーノ・ラトゥール「循環する指示」『科学論の実在　パンドラの希望』川崎勝 、平川秀幸訳、産業図書、2007年

*3　ローラ・マルヴィをはじめとする フェミニズム映画論もまた、映画のまなざしが透明なものではなく、そこに男性的・窃視症的な快楽があることを明らかにし、別のまなざしの可能性を模索してきた。ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」斎藤綾子訳『「新」映画理論集成〈1〉歴史／人種／ジェンダー』、岩本憲児、武田潔、斎藤綾子編、フィルムアート社、1998年

*4　佐伯胖『イメージ化による知識と学習』（東洋館出版社、1978年）。鍋島弘治朗もまた『メタファーと身体性』（ひつじ書房、2016年）において、メタファーの働きを人間の「ある出来事と別の出来事を重ね合わせる能力」として論じている。

観客が対象に近づくことができるように、迎はさまざまな足場を用意する。例えば初期の代表作である《アプローチ0.1》(2014)の制作において迎はまず、牛の屠畜における一連の行為を、動詞(掴む、切る、置く...)で書き出していったという。そして実践において牛の身体を構造体に置き換えてそれらの行為を順に行っていくことで、その身振りによって観客の理解を促す。国債の仕組みを扱う《アプローチ5.0》(2016)では、大豆と大豆がしばしばぶつかり合い、音を立てる。迎によれば、こうした事象がパチンコ玉同士の接触する音を想起させ、また大豆が家畜の餌として用いられていることが重要だったという。ここでは貨幣との交換が可能なパチンコや、複数の相手に対する分配を行う家畜への餌やりといった連想が、理解のための補助となっている。

大陸間の香辛料貿易を俯瞰した《アプローチ6.0》(2017)では、大陸間の香辛料や金銀の移動は船場にあるクレーンの縮尺模型のような機構によって行われる。大陸として長方形が使われるような抽象度の荒い見立てと、具象度の高いクレーンの造形といったさまざまな粗細の抽象度がひとつの空間に同居している。このような異なる位相のものが並置されるという問題系は、移動によって国境が生まれる過程を扱う《アプローチ6.1》(2020)や織の生産工程を扱う《アプローチ13.0》(2022)といった複数人によるパフォーマンスへと展開していく。植物の吸水の仕組みを扱った《アプローチ13.1》(2023)では3階建ての建物を用いた「実践」が行われ、記録された複数の行為が分割された広告用のサイネージに並置され上映された。

また、こうした取り組みのなかで、迎がしばしば参加する展覧会の主題に批評的に応答してきたことも特筆すべきだろう。例えば、ポスト・フクシマを掲げた展覧会「不純物と免疫」に参加した迎は原子核の放射性崩壊を扱う《アプローチ8.0》(2017)を発表した。迎はこの「実践」を5秒で構成し、またパフォーマンスの終了時に素材のネットをハサミで切り取ることで、原子核の崩壊の瞬間性や原子力事故の取返しのつかなさを鋭く示した。また、生涯のほとんどを旅に費やし、膨大な見聞記を残した江戸時代後期の紀行家・菅江真澄に着目した展覧会「ARTS & ROUTES -あわいをたどる旅-」における《アプローチ6.1》(2020)では、当時、新型コロナウイルスの流行によって社会的な境界が強まり(展覧会のテーマでもある)旅が困難となっている状況を観客に意識させるかのように「移動/国境」を扱い、またそのパフォーマンスはウイルスと免疫の機能にも重なってみえた。

このように迎は記号や見立て、具象と抽象のあいだを行き来しながら、対象へ辿りつくことができるような場を作り出す。観客が対象に飛躍的に辿りつくこと、あるいは辿りつけずにただの物体としてしか認識できないままであること。どちらの可能性にも開かれた場を作ることこそが、迎の制作なのである。

情報技術の発達、急速なグローバリズムや激しい気象変動に象徴されるように、現代とは複数の層位が複雑に交錯する時代である。私たちの認識の外側に絡まり合う「世界」を、私たちの手の届く範囲に広がる物体との身体的な関わりから理解するという迎の問題意識は、こうした時代性へのアクチュアルな応答であるといえるだろう。また同時に迎はこれまで自身の作品が答え合わせ的に消費されてしまうこと、あるいはその探求が彫刻/パフォーマンス/映像といった近代制度的な分類によって引き裂かれることに抵抗を示してきた。つまり、迎の実践は世界が情報として圧縮されてしまうことに対する抵抗でもあり、その実践は「わかる」ことの手前にあるもつれ、手応え、苦悩のなかに留まり続けている。

本稿は筆者による「迎英里子のフィールド・アスレチック」(2017)を元に、その後の展開を踏まえて大幅な加筆修正を加えたものである。

# Approaching Fields of Eriko Mukai

Riku Iioka (Curator / Coordinator of Mori Art Museum)

Eriko Mukai has ceaselessly probed specific systems and mechanisms prevalent in our world via the creation of structures and performance pieces that imitate them. To name a few, she has dealt with the mechanisms behind digestive organs, the blooming of flowers, circulation of water vapor, slaughter of livestock, extraction of petroleum, government bonds, spice trade during the Age of Exploration, smell, nuclear fission, movement/national borders, and water absorption of plants. Every presentation accompanies a performance piece she calls "practice," in which a performer (in many cases the artist herself) showcases a mechanism by driving it into motion. This performance is recorded as a video to be played later in the exhibition room. The series of experiments is given the name *approach*, which is each classified according to its subject matter and numbered.

We would be missing the point of Mukai's explorations if these endeavors of hers were to be understood in the same light as illustrations or diagrams seen in textbooks. Unlike those figures that instantly illustrate the point across, Mukai's structural and performance work tends to be difficult to decipher at first sight; rather, the viewers can gradually make sense of it as the performance unfolds before them. What happens here is a dynamic process in which the viewer's perception arises from the viewing experience. In fact, we get this sense—the artist's intention—in the series title *approach*, a word that has figuratively overlapping definitions of "a way of dealing with something" and "the action of approaching": the series is Mukai's approach to her subject matter using all stages of its production and simultaneously one that serves to approach—bring closer—the viewers to the subject at hand.

> [approach] from *Concise Oxford English Dictionary*
> v. 1 come near or nearer to in distance, time, or standard.
> (archaic) bring nearer. 2 make an initial proposal to or request of. 3 start to deal with in a certain way.
> n. 1 a way of dealing with something. 2 an initial proposal or request. 3 the action of approaching.
> a way leading to a place: the northern approaches to London.

Perhaps it is necessary here to cover the actor-network theory and feminist science studies that are infused in the premise of her practice. The actor-network theory, first developed in the 1980s by people including sociologist Michel Callon and anthropologist Bruno Latour, problematized the dualisms that characterized previous eras—human and nonhuman, the social and natural world, reason and emotion, etc.—and demonstrated that they instead are mutually dependent on creating a social situation. The theory has mutually influenced the feminist technoscience scholars and anthropologists Donna Haraway, Annemarie Mol, and Marilyn Strathern since the late 1990s, creating a major ideological trend to this date.[*1] For example, in the essay "Circulating Reference,"[*2] Latour wrote about a field trip in the Amazon, choosing to examine the discipline of soil science as a case study to understand the science studies. To help us grasp the abstract and concrete not as mere dualist concepts, Latour uses his detailed examination of the equipment and practices the scientists use to reveal that between the soil itself and the researched (conceptual) soil in the realm of human discourse, there exists a seemingly discontinuous translation by all "things" involved—maps, satellite photographs, surveying instruments, soil samples, the pedocomparator, Munsell code, diagrams, and so forth—which have a mutually dependent relationship.

Latour has continued curating exhibitions since *Iconoclash* (ZKM, 2002), and it can be said that his influence on the contemporary art world accelerated sometime around the Taipei Biennial 2014 "The Great Acceleration: Art in the Anthropocene" curated by Nicolas Bourriaud. The exhibitions, including *New Rube Goldberg Machine* (KAYOKOYUKI, Komagome Soko, 2016) that I have curated, *Impurity / Immunity* (Tokyo Arts and Space, 2017), and *ARTS & ROUTES* (Akita Museum of Modern Art, 2020), have followed this school of thought, and as evinced in Mukai's participation in the aforementioned group shows, her artistic practice can be said to coincide with this vital current in the contemporary philosophical scene. Also, Mukai's explorations echo how the feminist science studies scholarship has surveyed empathy and other forms of care for the subject as well as physicality, on top of the intellect, as key elements in knowing the subject.[*3] The following anecdote referenced by the cognitive psychologist Yutaka Saeki in his book accurately captures the essence of the artist's explorations:

> At a meeting one day, during a chat with an architect, they said, "When I look at a plan, I can surmise, without having to do complicated calculations, from which part the building will start breaking apart when an earthquake comes or will start falling away when a typhoon strikes." [...] When I asked how they could know such things, they replied without hesitation, "Simply put, you'll know by becoming the building in the drawing. You imagine withstanding the violent shakes of the earthquake or typhoon winds. Once you do that, you

*1 More details here: Suzuki, Wakana. "Post-Actor Network Theory and Contributions of Donna Haraway: From Ethnographies of a Laboratory to Ethnographies of Human-Nonhuman Relations." *Japanese Journal for Science, Technology & Society*, vol. 29, 2020, pp.3–29.

*2 Latour, Bruno. "Circulating Reference." *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Harvard University Press, 1999.

*3 Feminist film theory, including that developed by Laura Mulvey, also explored the possibility of a different gaze by revealing the existing cinematic gaze as not transparent but dominated by one that satisfies the masculine scopophilia, or the male gaze. Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975.

*4 Saeki, Yutaka. *Imaging Knowledge and Learning*. Toyokan Shuppan, 1978. Kojiro Nabeshima also writes in his book *Metaphor and Embodiment* (Hituzi Syobo, 2016) that metaphor is a human ability to "superimpose one event on the other."

see with your own body which parts did not survive the disaster and which parts did." [*4]

Mukai prepares multiple footings to allow the audience to get closer to her subject matter. For example, in creating her early representative work *approach 0.1* (2014), Mukai first wrote down a list of series of actions required in the slaughter of a cow in verbs (to catch, to cut, to place, etc.). She put this list into effect in her performance by acting them out in chronological order on a structure she used in place of the cow's body, aiding the viewer's understanding with her motions. In *approach 5.0* (2016), which deals with the structure of government bonds, the sounds of soybeans bumping into each other repeatedly occur throughout the work. According to Mukai, how such sounds in the work call to mind those of pachinko balls hitting one another, and how soybeans are used as feed for livestock are important aspects of the work. The associations of soybeans with pachinko balls, which can be used to exchange for money, and the distribution of soybeans to multiple vessels with the act of feeding livestock serve as aids to the audience's understanding of the work.

In *approach 6.0* (2017), which is about intercontinental spice trade, the transportation of spice and gold between continents is expressed via a mechanism that resembles a scale model of a crane in a shipyard. Objects with various degrees of abstraction coexist in the same space, such as the use of rectangles as abstract representations of continents and relatively faithful renderings of shipyard cranes. This juxtaposition of things of varying spectrums of representation continues to be developed with the use of multiple participants in her following works including *approach 6.1* (2020), which deals with the formation of national borders as a result of the movement of people, and *approach 13.0* (2022), covering the production process of fabric. In *approach 13.1* (2023), which deals with the mechanism of plant's absorption of water, Mukai presents her "practice" using a three-storey building, the result of which is recorded and then played on its digital billboards, each screen playing a segment of her actions.

Another important thing to note is Mukai's critical responses to the themes of the exhibitions she participated in. For instance, in the exhibition *Impurity / Immunity*, which employed post-Fukushima as its theme, Mukai unveiled *approach 8.0* (2017), which treated the radioactive decay of an atomic nucleus as its topic. She created a five-second long "practice" for this piece, and cut up the net—a material she used in the performance—at the end, which respectively were demonstrations pertaining to the briskness of nuclear disintegration and permanency of nuclear accidents. Also in *approach 6.1* (2020), shown in the exhibition *ARTS & ROUTES*, which focused on Masumi Sugae—a traveler and writer of the late Edo period who left behind numerous accounts of his journeys having spent most of his life traveling—Mukai treats the topics of movement and borders as if to raise the audience's awareness of the increased difficulty of travel as a result of strengthened societal boundaries due to the coronavirus pandemic of the time, and on top of this, the performance of this work seemed to echo an immune system's response to virus infection.

In this manner, Mukai creates an in-between space composed of symbols and representations, the abstract and concrete, that allows the viewers to get closer to the works' subject matter. There, the work will either facilitate the audience's arrival at an understanding of the subject matter or remain as mere objects to them—the creation of a space of both these possibilities is characteristic of Mukai's work.

As seen in today's development of information technology, rapid globalization, and extreme climate change, the era we are living in reflects a complex intermingling of various phases. Mukai's attempts at making sense of the world entangled beyond our recognition in connection with the physical body can be said to be a genuine response to the zeitgeist of today. At the same time, Mukai has expressed disapproval against the consideration of her work in the vein of "a guessing game" or the institutional classification of her explorations into genres such as sculpture, performance, or video art. In other words, Mukai's practice is a resistance against the world getting compressed into collections of mere information; it belongs to the realms of the entanglement, reaction, and confusion that precede "knowing."

This article is based on a previous article "Athletic Fields of Eriko Mukai" (2017)by the same author, with major revisions and additions made based on subsequent developments in her works that have taken place since.

anonymous bldg.

anonymous bldg.

横断禁止

# 迎英里子の声を聴く

西原珉（キュレーター）

迎英里子の作品は、迎自身が世界を理解しようとする際の世界への踏み込み、または実際に存在する現象への能動的な接近であり、彼女の作品タイトルの多くに付けられている「アプローチ」はそのことを示している。そのアプローチとは、歴史的事実、科学的根拠、社会学的観察のリサーチ、あるいは迎の目に止まった事象をめぐる彼女自身の省察に基づき、世界に立ち現れる現象を理解することであり、迎はそのようにして把握し得た世界の一部を物質に還元して示す。その手法は、迎の作品群では初期にあたる《細胞の数の増加による開花》（2013）から、最近の《アプローチ 13.1》（2023）での「雑草が水を吸うメカニズム」まで、対象となる現象をミニマムな要素に分解し、モノによって抽象化された要素による現象の再構成を行うという点で一貫している。

世界で起きているものごとを物質に還元するという迎の試みが端的に表れている例として、《細胞の数の増加による開花》を見てみよう。観客の前には、木材で制作された六角柱の棚のような構造物があり、その一つひとつの区画には丸いボールが格納されている。ボールにはそれぞれチューブでエアコンプレッサーから空気が送り込まれる仕掛けがある。エアコンプレッサーが音を立てて作動すると同時に、上部にあるボールから先に空気が送り込まれていき、六角柱の側面に当たる部分はボールの膨らみによって押され、上部からゆっくりと外側に開いていく。白い無機質なボールは細胞に見立てられ、空気が送り込まれることによって起こる膨張は細胞分裂による細胞の増加に、外側に反るように開いていく板の動きは開花に、それぞれ対応していることになる。だが、この作品を見たときにわたしたちの元に残されるものは、恐らくそのような対応関係ではない。それは、空気によって膨らむボールのボールらしさや、押されて反り返る板のしなやかさ、つまり、モノの性質である。

彫刻を学んだ迎は、「彫刻とは何か」という問いに対し、「彫刻とは『物質が物質らしくなる瞬間について考えること』だと考えています」と発言している。そして、「特定の動作を与えて物質の形態が変わる瞬間に、その物質の物質らしさが最も出てくると思っています」とも[*1]。物質らしさをそのように定義した上で改めて見たとき、迎の作品に登場する物質はそれ自体では意味を持たないように見える。迎は多くの作品で、周到に準備した物体を装置や道具として用いるパフォーマンスを行っており、それらの物質は、迎自身や、ときに迎以外の演者によって行われるパフォーマンスのなかで機能‘される”ことによってのみ、意味を付与される。

パフォーマンスによって物質に意味が付与されるとはどういうことか。《アプローチ2.0》（2016）の例を見てみよう。このパフォーマンスは、迎が装置の天井部を開き、装置から吊り下げられた網に幾つものスチロールのボールが落下して入るところから始まる。迎は装置の前に無造作に敷かれたヴィニルシートの下に潜って、装置に向かってプラスチックダンボールを組み立てて三角形の構造を作り続け、その中でアルミの排気ダクトを通していく。装置まで排気ダクトが通ったら、今度は長い棒を使って装置側からスチロールのボールを排気ダクトに入れて三角形の山々の向こう側に送る。この作品は「石油の発見と採掘」を扱っているのだが、迎のパフォーマンスは進むにしたがって、掘削機によって掘られたトンネルが古代の地層に届くプロセスを確かに想起させる。そして、ヴィニルシート、プラダン、排気ダクト、スチロールのボールなどにはそれぞれ意味が生まれる。「石油」というヒントなしに[*2]このパフォーマンスに接した観客のなかには、まったく違う現象のプロセスを想像し、辿る者もいるだろう。そして、その人たちが辿る異なったプロセスは迎の意図と違っていたとしても許容される。なぜなら、すでに指摘されているように、迎の作品は現象の模式図化ではなく、他者にも現象へのアプローチそのものを誘いかけるものであるからだ[*3]。

迎の作品には、現象が抽象化されて表される一方、説明と物語が捨象されるという性質がある。《アプローチ0.1》（2014）で食肉の流通経路を題材としたとき、迎はシートを貼り付けた箱を用意し、会場に運び込むとラックに吊り下げてシートを剥ぎ、内部にあったヴィニルバッグの処理を行い、箱を鋸で真二つにするなどのパフォーマンスを行った。それは家畜であった動物の体が解体され、体であった証左を取り除かれていき、物体然として流通に載せていく、というプロセスである。迎はこの屠畜の工程に関わる労働の動作を抽出し、パフォーマンスではその労働を行う者の役を務めた。体やその生々しい附属物は明るく軽く抽象化されたモノに表象され、それらを使って行うパフォーマンスからは、屠畜に携わる者の物語を読み取ることは難しい。しかし、そのプロセスを進める迎の動きに見入ることで、わたしたちはその感覚に近づくことができる。近づくことができなくとも、その手がかりを得ることができるだろう。（例えば、大きな肉塊を切断する感覚、内臓を取り出し処理する感覚、飛び散る血液が自分に降りかかる感触……）

以上のような、迎の作品における現象の抽象化と物質化、そしてそれらに意味を与えるパフォーマンスは、迎が現象の認識であるよりも感性を持って世界を理解していることを示している。迎の作品に提示されているのは、世界にそれがすでにそのようにあるものとしての理解ではなく、自分がそのように理解したものとしての理解だと言って良い。それゆえ、迎の作品は、単なる物質の再構成を超え、観客に省察と感覚的な体験を提供することを可能にするのである。

さて、ここまで書いてきたところで、迎によってパフォーマンスが付与される意味を、わたしは「声」と呼びたいと思う。わたしが彼女の作品について何よりも強調したいのは、その声のことに他ならないからだ。

その声とは、迎が一貫して作品に与えているトーンであり、作家としての態度である。わたしが迎の作品から感じ取るのは、激しくはないが強靱で、緊張はしているが

*1　松崎未来．“ 迎英里子”．ARTnews JAPAN．2022年12月1日．https://artnewsjapan.com/article/1576,（最終確認 2023年12月30日）．

*2　ある時期から迎は扱う対象をタイトルに含めることを止め、タイトルには《アプローチ》とヴァージョンが記されるだけになった。筆者はパフォーマンスを収めた動画を見る際、始まる前に「石油」という文字を目にしてしまったことを書いておく。

*3　飯岡陸．“ 迎英里子のフィールド・アスレチック”．タートル Turtle．2017年．http://turtle-c.com/text/field-athletics.html,（最終確認 2023年12月30日）．

安定した、そして切実さをもった声である。

迎の作品の声の切実さは、まず、その声が彼女の個人的な、tangibleな声であることに由来する。英語のtangibleは様々な意味を含んでおり、触知できるという意味でも、具体的な、有形という意味でも、迎の彫刻の形容にふさわしい。この単語はまた、アプローチ可能だということを示唆している一方、迎が用いる素材に手が届くこと（そこらの100円ショップやホームセンターなどで入手できそうなヴィニルシートやプラスティックチューブ、発泡スチロール等々を見てほしい）にも関連している。それは、日常的でありふれており、誰でも見たり、触れたり、入手することができる。迎が設定している彫刻の物質とは、彫刻によって崇高化される貴重な石塊や木材などの素材とは異なり、わたしたちの横にあることで届く声の切実さを獲得している。

さらに、迎の行うパフォーマンスを経て物質に付与された意味とは、真理、公理、定理といったすでにどこかに定立された理（ことわり）ではなく、個人的な真実の断片である[*4]。その真実性を担保しているのは、迎が作り出す物、装置、パフォーマンスの抽象度の高さと精緻さにかかっていると言って良い。

これまでのところ、迎の「彫刻」の大半は、自らの世界理解とその視覚化ではなく、自分の理解を他者に伝える声――それも、啓蒙に向かうのではなく、他者と関わろうとする意志に満ちた声として提出されている。このような迎の作品が持つ誠実さ、わたしはキャロル・ギリガンが心理学の発達理論に関して述べた、男性中心的な声に迎合せず、女性たちが男性とは異なる倫理に基づいて自らの責任と判断を声にしていく「異なる声」と呼応するものとして考えてみたい[*5]。 迎の声とは、歴史的事実、科学現象、社会事象を解き明かしてきた大きな（一般化された）声に対する、作家としての個人の声である。そしてまた、彫刻という男性中心に進んできた分野から出発しながら、軽やかに可動・可変する彫刻へと自らの身体をもその装置として用いていくその手法を確信的に選び取っている行為自体でもある。

あなたがたが見ている世界だけが世界ではない。迎の作品はそんな異なる幾つもの声と共鳴するだろう。一般化されていない複数の世界の見え方に近づくことを誘うのが彼女の彫刻である。迎が装置化する世界の断片は、そのような複数性を手元に手繰り寄せ、取り戻すために制作されている。

*4　そのため、国際芸術祭「あいち2022」（一宮市・尾西生涯学習センター墨会館）で行われ、迎以外の演者によって演じられた《アプローチ13.0》（2022）は他とはやや異質な声を持っている。

*5　キャロル・ギリガン『もうひとつの声で――心理学の理論とケアの倫理』（風行社、2020）、川本隆史・山辺恵理子・米典子訳
筆者は発達心理学への疑問からギリガンの研究に共感するところが大きいが、この声は女性と男性、ケアと正義という対立項ではなく、中心と多様なその他の声として捉えるべきだと考える。

# Hear Her Voice

Min Nishihara (Curator)

Eriko Mukai's work invites us to take a step into a world neighboring the world she is trying to make sense of or to actively "approach," an existing phenomenon; it is this key concept that points to *approach*, a name she gives to most of her works. Based on her own reflections on historical facts, scientific evidence, research of sociological observations, or occurrences that grabbed her attention, this approach is her way of understanding the phenomena present in our world—the result of which is reduced into materials of her making. The method she has used, from her early work *flowering by cell division* (2013) to the recent *approach 13.1* (2023), which deals with "the mechanism of a weed's absorption of water,'' is consistent in how she dissects the phenomenon of her choice into minimal components and reconstructs those abstract constituent parts back into her interpretation of the phenomenon at hand.

Let's look at *flowering by cell division*, which is a succinct example that demonstrates Mukai's reduction of a phenomenon into the world of physical objects. Appearing before the visitor is a hexagonal wooden shelf-like structure with a ball lodged into each of its flat boards. Each ball is made so that air is fed into it from an air compressor via a tube. As the air compressor makes a noise, signaling its activation, the air is sent into the uppermost balls and down, slowly opening up the sides of the hexagonal pillar outwards from the top boards with the expansion of the balls. The white inorganic balls here represent cells, the expansion resulting from pumped air represents the increase in cells due to cell division, and the movement of plates warping outward represents flowering—each component corresponding to each process of a phenomenon. However, perhaps the impression this work leaves behind is not such a resemblance; rather, it is the essence of things that grab our attention—the ball-like quality of the balls expanded by the pumped air, or the flexible warp the boards made as a result of their expansion.

Having an educational background in sculpture, Mukai said—in response to the question "What is sculpture?"—that "sculpture is contemplating on that moment when a physical object becomes something suitable to be called a 'physical object,'" and that "The materiality of a physical object is most apparent at the moment when the form of it is changed by giving it a specific action." [*1] Considering how Mukai defines *materiality*, we are able to understand that the objects that appear in Mukai's works may not have significance on their own. As seen in many of her works, Mukai uses thoroughly prepared objects as devices or tools in her performance, and these objects are only given meaning when Mukai, or other actors, "perform" their function using them.

What does giving meaning to objects via performance mean then—let's examine *approach 2.0* (2016) to clarify. This performance begins with Mukai opening the ceiling section of a device, making several Styrofoam balls fall from it into a net hanging from the device. Mukai then gets under the vinyl sheet casually laid in front of the device and passes through it via the triangular shapes she repetitively makes using corrugated plastic sheets as a tunnel, through which she then pushes through an aluminum ventilation duct. When the ventilation duct reaches the device from the tunnel's opening, she uses a long pole to pass the dropped Styrofoam balls through the device end of the duct, past all the triangular mountains forming the tunnel, to the other end. This work deals with "the discovery and extraction of *petroleum*," [*2] and as the performance unfolds, it becomes clear that the process is evocative of that of an excavator digging up a tunnel to reach oil reservoirs in ancient strata. Thus, the vinyl sheet, corrugated plastic sheets, ventilation duct, and Styrofoam balls are each given meaning in this process. Without the hint of petroleum, some viewers may look at the performance and think of it in relation to a completely different phenomenon. However, it is the design of the work to allow the viewers to have their own ideas about it, despite Mukai's intentions. As is already pointed out by others, Mukai's work is not intended as a mere diagram of a specific phenomenon, but one that encourages others to engage in the act of approaching an unknown phenomenon. [*3]

The abstraction of a phenomenon in Mukai's artwork in turn has a tendency to lose its explanation and narrative. In *approach 0.1* (2014), a work about the distribution of meat, Mukai presented a performance in which she prepared a box sealed off with sheets that she brought into the venue then hung up on a rack, removed its sheets, handled the vinyl bags taken out from the box, and sawed off the box in half. This echoes the process that involves cutting the meat of the body that once was livestock, the meat losing the trace of a livestock's body, and the meat delivered up to distribution channels as a mere object in a sea of products. Mukai extracted the movements involved in the slaughter of livestock and applied them to her performance in which she acted out its manual labor. We cannot expect to discern the stories of those who engage in the slaughter of livestock from the performance that makes use of the body and its graphic appendages replaced by bright-colored, light abstractions; however, we are able to feel closer to the sensation associated with the slaughtering process by paying attention to Mukai's movements that trace its steps. Getting familiar with the topic at hand may not be possible, but the work will surely give the viewers hints to do so (providing them with, for instance, the sensation of cutting through a big lump of meat, the sensation of removing intestines then preparing

*1 Mukai, Eriko. "Eriko Mukai." Interview by Mirai Matsuzaki. *ARTnews JAPAN*, 1 Dec. 2022. Web. Accessed 30 Dec. 2023. https://artnewsjapan.com/article/1576

*2 From a certain point Mukai stopped naming her artwork based on the subject matter it was about, and instead named them all *approach*, followed by their version numbers. I note here that I saw the word *petroleum* before beginning to look at the video of this performance.

*3 IIOKA, Riku. "Athletic Fields of Eriko Mukai" (2017). Web. Accessed 30 Dec. 2023. http://turtle-c.com/text/field-athletics.html

them, the feeling of blood splattering down on you as you work through the carcass … ).

The mentioned abstraction and materialization of a phenomenon, as well as her performance that gives meaning to those, show that Mukai depends on her sensibility rather than intellect in understanding a phenomenon. Thus, what Mukai's works present to us is not an understanding of the world's phenomena but her understanding of them. This is why Mukai's works go beyond the realm of mere reconstruction of reality and offer introspective and sensory experiences to the audience.

Now that we've established the above, I am proposing to call the meaning Mukai's performance imbues to her objects her *voice*; this voice is the single most important attribute of Mukai's work in my opinion.

The voice I speak of here is the consistent tone Mukai gives to all her works; it is her attitude as an artist. I am able to detect in Mukai's works a voice that is not intense but strong, tense but stable; it is a voice of sincerity.

This sincerity perceived in the voice of Mukai's works is rooted in the artist's own personal, *tangible* voice. The varied meanings of the English word *tangible*, "perceptible by touch," "clear and definite," and "real," all are appropriate descriptors of Mukai's sculptural works. Also suggestive of "approachability," *tangible* can apply to the accessibility of the materials Mukai uses in her works (note the vinyl sheets, plastic tubes, Styrofoam, etc. appearing in her work that seem like those available at any 100-yen stores or home centers). They are everyday, commonplace, and available for anyone to see, touch, and obtain. Accordingly, the sculptural materials that Mukai works with stand in stark contrast with the traditional sculptural materials such as fine stone blocks or wood, and it is from this contrast, from her materials' tangibility, that her works acquire a voice of sincerity.

Moreover, the meaning assigned to these materials via Mukai's performance does not reflect the truth, axiom, theorem, or anything else that has found general acceptance, but rather a fragment of personal truth.[*4] Thus, it can be said that the *truthfulness* of this meaning can be measured by the degree of abstraction and delicacy seen in Mukai's objects, devices, and performance.

So far, a majority of Mukai's "sculptures" served to function, not as visualizations of her understanding of the world, but as a voice to express her understanding to others—a voice that does not necessarily aim to lead others to enlightenment, but that has a willingness to engage with them. I would like to think of this sincerity in Mukai's voice in line with how Carol Gilligan calls the voices of women "a different voice" due to it being missing from the study of moral development in psychological theory; how women voice their responsibilities and decisions based on a different ethic than men, rather than pandering to male-centric voices.[*5] Mukai's voice is one that exists as an artist's individual voice against the backdrop of the larger (generalized) sea of voices that have in the course of history told historical facts, scientific phenomena, and social happenings. It also relates to her navigation of the sculptural medium—which has had a male-centric history—in which she creates light, moveable sculptures, all while using her own body as a key device, and her trust in following a method she has selected for herself.

The world you see is not the only reality, that is why Mukai's works will resonate with those various voices of the world. Her sculptures invite us to approach a plurality of ways of seeing the world that are not generally accepted as proper. The fragments of the world Mukai models her apparatuses after are meant to bring those plurality back into our reach, to restore them here.

*4 This is why *approach 13.0* (2022), presented at the Aichi Triennale 2022 (Ichinomiya, Sumi Memorial Hall), performed by performers except Mukai, resonated a voice unlike that of her other works.

*5 Gilligan, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Translated by Takashi Kawamoto et al., Fukosha, 2020.
While I am sympathetic to Gilligan's criticism of preexisting developmental psychology in this book, I clarify that Mukai's voice we speak of here should be seen, not in light of the dichotomy between women and men or care and justice as discussed by Gilligan, but more in terms of the mainstream versus the voice of the other.

湖 PURE POTATO
ピュアポテト
anonymous bldg.
anonymous bldg.
P 有料

## 作品ステートメント

《approach 13.1》は、雑草が水を吸うメカニズムをモチーフとしたパフォーマンスと記録映像、使用した装置を組み合わせてできたインスタレーションによる作品です。

装置はビルの３フロアと階段に設置し、それを使いながらパフォーマンスを行いました。雑草が水を吸い上げるメカニズムを根・茎・葉の部分に分けて上下逆転させて、３フロアとそれぞれのフロアをつなぐ階段に割り当てています。水分子が土の中でバラバラと存在する状態から、植物の中でひとつながりになり、再びバラバラにされて空気中に放出されるという大きな流れに分解しています。ビルの空間を、細胞内の空間とそうではない空間に分けています。

３階：土壌から水分が吸収され、細胞内を通って道管に運ばれる
3-2階 階段：根圧により水を少し上に押し上げる力が生じる
２階：水分子同士の強く引き合う力でつながる
2-1階 階段：蒸散作用によって道管内の水柱を引き上げるように働く
１階：細胞壁の表面から水分子が蒸発する

また、同ビルの屋上に設置されている３段のデジタルサイネージディスプレイでパフォーマンスの映像を放映します。映像はサイネージ一段につき１フロア＋階段の動作を割り当てています。放映時間は30秒間で、他の広告映像とともに繰り返し放映されます。

2022年に制作した《approach 13.0》は毛織物が作られる行程をモチーフとした作品でした。毛織物は羊の毛を刈り、洗い、整え、糸を紡ぎ、織機で織られて布になります。離れた土地で行われる工程をひとつの場所にまとめて見るパフォーマンスでした。この《approach 13.0》を制作した後も、衣食住の「衣」の要素として服などが作られる繊維に対しての興味が継続してあり、表参道（東京を代表するファッションの街）の交差点にある場所での展示にあたり、大量生産される衣服について考えました。

衣服を作るために使用される材料のひとつが綿花です。綿花を栽培するために土地と人が消費されます。文章では簡単にまとめてしまえますが、どのような場所や工程を経て衣服が手元に届いているのか、見えない上に私たちは目をそらしてしまいます。植物としては同じ綿花ですが、雑草と衣服の原料としてのコットンの間には飛躍があります。パフォーマンスの動作、素材を見ることを通して、その飛躍を行い、見えていないものに目線を向けることをしたいと考えています。

## Statement

*approach 13.1* (2023) comprises a performance piece that uses the motif of the mechanism of a weed's absorption of water, a video recording of the performance, and an installation made with the devices employed.

The performance makes use of the devices set up throughout the three floors and stairways of a building. The mechanism of a weed's absorption of water is divided into the sections of root, stem, and leaf, which are allotted in the upside-down order to the building's three floors and its connecting stairs. It is broadly split into the steps that begin with discrete water molecules in the soil, which come together to unite inside the plant, which are then broken apart again to be released into the air. The space of the building is divided into intracellular and extracellular spaces.

3F: Water is absorbed from the soil, moving cell-to-cell across the root tissue to enter xylem vessels.
3-2F Stairway: Root pressure creates a force that pushes water up through the plant.
2F: Water molecules come together as a result of their cohesive forces.
2-1F Stairway: A transpirational pull moves water as a continuous column up through the plant.
1F: Water molecules evaporate from the surface of the cell wall.

Also, video footage of the performance plays on three digital signage displays on the building's uppermost floor. Each screen plays a video of one floor and the stairway. The videos are 30 seconds each, and they are played on a loop along with other advertisement videos.

*approach 13.0*, created in 2022, was inspired by the process of wool production. The production of woolen fabric involves the shearing of sheep's fleece, then the washing, sorting, and preparing of fibers, which are then spun into yarn to be woven on a loom into cloth. The performance piece was aimed at bringing together those discrete processes that occur in various locations to observe them in one place. My interest in fibers—a key material responsible for *i* (literally, "clothing") of the *i-shoku-jyu* (the three necessities of life, literally meaning "clothing-food-shelter")—has remained even after working on *approach 13.0*, and for my exhibition at a venue located at an intersection in Omotesando (Tokyo's leading fashion hub), I decided to think about mass-produced clothing as an extension of this preoccupation.

Cotton is one material that we use to make an article of clothing. Growing cotton requires, to name a few, the consumption of land and human labor. The process is simple when put into words, but the places and steps required to get clothing into our hands tend to be elusive and out of sight or things we easily turn our attention away from. Although the same cotton plant, there is an exponential leap between cotton plants that are used as raw material to make clothes and those that grow as wild plants. Performing that leap via the movement and material of *approach 13.1* is my endeavor to turn our attention to things that are out of sight.

# 過去作
# Past Works

Man-made Systems 人が作ったシステム
Movements in Nature 自然の動き
Artificial objects 人工物
Natural objects 自然物
Living things 生き物
Human 人間
Labor 労働
Migration 移動

2023
2022
2020
2019
2018
2017
2016
2015
2014

アプローチ 13.1
approach 13.1

アプローチ13.0
approach 13.0

アプローチ 6.1
approach 6.1

アプローチ（構造／発声）
approach (structure/speaking)

アプローチ（構造／石）
approach (structure/stone)

アプローチ（構造／結婚）
approach (structure/marriage)

アプローチ 9.1
approach 9.1

アプローチ 11.0
approach 11.0

ap12.0

アプローチ 9.0
approach 9.0

アプローチ 10.0
approach 10.0

アプローチ 8.0
approach 8.0

アプローチ 7.0
approach 7.0

アプローチ 6.0
approach 6.0

アプローチ 5.0
approach 5.0

アプローチ 4.1
approach 4.1

アプローチ 4.0
approach 4.0

アプローチ 2.0
approach 2.0

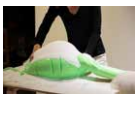
アプローチ 0.3
approach 0.3

水蒸気のための舞台
The stage for water vapor

アプローチ 3.0
approach 3.0

アプローチ 1.3
approach 1.3

アプローチ 0.1
approach 0.1



迎英里子

社会や自然に存在している現象のメカニズムを元にしたパフォーマンス作品を制作している。現象からメカニズムのみを取り出し、そのメカニズムを人の動きと装置によって成り立つシステムとして再構成する。大きすぎるかもしくは小さすぎて目に見えない現象を等身大に変換することで、新しい構造を生み出す。

個展

2023年　「approach 13.1」（anonymous bldg.／東京）
2021年　「300/500000(1942)」（広島芸術センター／広島）
2019年　「Structure 3」(FINCH ARTS／京都)
2016年　「アプローチ 2（石油）」（Gallery PARC／京都）
2015年　「approach1(original) approach1 (archive)」（Alainistheonlyone／東京）

グループ展

2022年　「SUMMER2022」（秋田市文化創造館／秋田）
　　国際芸術祭「あいち2022」（墨会館・小信中島公民館／愛知）
2021年　「横目にみれば」ギャラリートラックの鑑賞・記録をめぐる展覧会
　　（アートギャラリーミヤウチ／広島）
2020年　ARTS & ROUTES –あわいをたどる旅–（秋田県立近代美術館／秋田）
2019年　Public Art Research Center 9「いつもどこか動いてる」
　　（札幌駅前地下歩行空間チ・カ・ホ／札幌）
　　「予兆の輪郭」トーキョーアーツアンドスペースレジデンス2019 成果発表展
　　（TOKAS本郷／東京）
　　「街と、不確かな壁」と…。（あまらぶアートラボ A-Lab／尼崎）
　　Kyoto Art for Tomorrow 2019 京都新鋭選抜展（京都文化博物館／京都）
2018年　「コンパスのコンパス」（MEDIA SHOP gallery／京都）
2017年　OPEN SITE 2017-2018「不純物と免疫」
　　（TOKAS 本郷／東京、BARRAK／沖縄／2018、Bangkok Biennale／バンコク／2018）
　　ALLNIGHT HAPS 2017 前期 日々のたくわえ#3「アプローチ 0.1」（HAPS／京都）
　　「京芸 Transmit Program 2017」（@KCUA／京都）
2016年　「新しいループ・ゴールドバーグ・マシーン」（KAYOKOYUKI・駒込倉庫／東京）
2015年　アキバタマビ21 特別企画展「 捨象考」（3331 Arts Chiyodaアキバタマビ21／東京）

レジデンス / アートフェア

2021年　対馬アートファンタジア2021（オンライン・対馬市／長崎）
2019年　対馬アートファンタジア2019（対馬市／長崎）
　　3331 ART FAIR 2019（3331 Arts Chiyoda／東京）
2018年　TOKAS Residency 二国間交流事業プログラム＜ヘルシンキ＞派遣
　　Helsinki International Artist Programme (HIAP)
　　かみこあにプロジェクト（上小阿仁村／秋田）
2017年　ART OSAKA 2017（ホテルグランヴィア大阪／大阪）
2016年　対馬アートファンタジア2016（対馬市／長崎）

2015　京都市立芸術大学大学院美術研究科彫刻専攻彫刻　修了
2013　京都市立芸術大学美術学部美術学科彫刻　卒業

Eriko Mukai

Eriko Mukai makes performance works based on mechanisms of phenomena existing in society and nature. In her practice she tries to isolate the mechanisms and reconstruct them as systems made out of motion and apparatuses. Since these phenomena tend to remain invisible—either because they are too big or too small—she makes life-sized performances based on these to make new structures appear.

Solo Exhibitions

2023　*approach 13.1* (anonymous bldg., Tokyo)
2021　*300/500000(1942)* (HIROSHIMA ART CENTER, Hiroshima)
2019　*Structure 3* (FINCH ARTS, Kyoto)
2016　*approach 2.0 (oil)* (Gallery PARC, Kyoto)
2015　*approach1(original) approach1 (archive)* (Alainistheonlyone, Tokyo)

Group Exhibitions

2022　*SUMMER 2022*(Akita City Cultural Creation Center, Akita)
　　Aichi Triennale 2022 (Sumi Memorial Hall (Renovation), Ichinomiya, Aichi)
2021　*Yokomedemireba* (Art Gallery Miyauchi, Hiroshima)
　　*Gallery truck in Hiroshima* (Hiroshima)
2020　*ARTS & ROUTES* (Akita Museum of Modern Arts, Akita)
2019　Public Art Research Center 9 *Something is always moving somewhere* (Sapporo Underground Pedestrian Space, Sapporo)
　　TOKAS Creator-in-Residence 2019 Exhibition *Foreshadows* (Tokyo Arts and Space, Tokyo)
　　A-Lab Exhibition Vol.17 *Machi to sono futashikana kabe to…* (A-Lab, Amagasaki)
　　Selected Artists in Kyoto *Kyoto Art for Tomorrow 2019* (The Museum of Kyoto, Kyoto)
2018　*Compass of Compass* (MEDIA SHOP gallery, Kyoto)
2017　OPEN SITE 2017-2018 *Impurity/Immunity* (Tokyo Arts and Space, Tokyo, 2017; BARRAK, Okinawa, 2018; *Bangkok Biennale*, Bangkok, 2018)
　　ALLNIGHT HAPS 2017 [Part 1] *Daily food storage #3* (HAPS, Kyoto)
　　*KCUA Transmit Program 2017* (@KCUA, Kyoto)
2016　*New Rube Goldberg Machine* (KAYOKOYUKI/Komagome Soko, Tokyo)
　　akibatamabi21 Special Exhibition *Thinking Abstract* (3331 Arts Chiyoda akibatamabi21, Tokyo)

Artist Residencies / Art Fairs

2021　Tsushima Art Fantasia 2021 (Online; Tsushima, Nagasaki)
2019　Tsushima Art Fantasia 2019 (Tsushima, Nagasaki)
　　3331 ART FAIR 2019 (3331 Arts Chiyoda, Tokyo)
2018　Tokyo—Helsinki Exchange Residency Program 2023 (Helsinki International Artist Programme, Helsinki)
　　Kamikoani Project (Kamikoani village, Akita)
2017　ART OSAKA 2017 (Hotel Granvia Osaka, Osaka)
2016　Tsushima Art Fantasia 2016 (Tsushima, Nagasaki)

Education

2015　Kyoto City University of Arts, Master of Fine Arts (Sculpture)
2013　Kyoto City University of Arts, Bachelor of Fine Arts (Sculpture)


迎英里子
approach 13.1

著者：迎英里子

編集：ジョイス・ラム
執筆：飯岡陸、西原珉、千葉由美子、金氏徹平
翻訳：キム・テラン

映像・写真：松見拓也

デザイン：仲村健太郎（Studio Kentaro Nakamura）

印刷：株式会社中本本店
用紙：Uボード S（表紙）、テイクGAボード-FS（本文）

発行：anonymous art project
発行日：2024年3月31日

Eriko Mukai
approach 13.1

Editor: Joyce Lam
Text: Riku Iioka, Min Nishihara, Yumiko Chiba, Teppei Kaneuji
Translation: Tae Rang Kim

Video & Photography: Takuya Matsumi

Design: Kentaro Nakamura (Studio Kentaro Nakamura)

Printing: Nakamoto Honten
Paper: U Board S (cover), Take GA Board FS

Publisher: anonymous art project
Published on 31 March, 2024