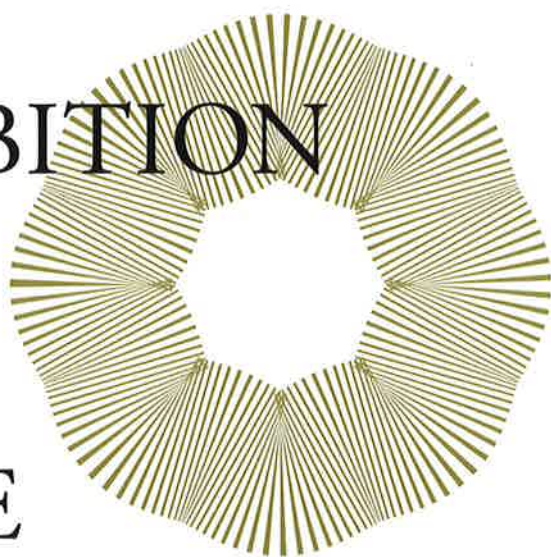


THE ECHO

AN EXHIBITION
OF
YOUNG
JAPANESE
ARTISTS



THE ECHO

Kouichi Tabata

田幡 浩一



《track and trace (finch)》
2008年
エナメル、アクリル板

track and trace (finch)
2008
Enamel on acrylic board



「世界≡セカイ」を、現前する行為

栗田 大輔
(美術批評, 美術解剖)

会期中、そして会期以降もなお「THE ECHO」展に対する批判的な言説が繰り広げられるが、なかでもその論点は『美術手帖』(2009年3月号)において美術評論家の清水穰氏によってなされた「既視感満載の保守性」「『現代美術』の制服さえ着ていれば意味は全て他人に押しつけて構わないナルシシスティックなダサさ」「せっかく画廊外で発表するというのに画廊内個展から一味も違えない政治的鈍感」*1という見解に集約される。こうした批判は、彼／彼女らの一部に蔓延している「展覧会」に対する無自覚さ、あるいは政治的、社会的志向を欠いた制作態度のナイーブさをみると、ある意味では的を射ているように思う。しかし一方で、既存の価値や制度に外からのみ抗するかのような、単一かつ不変の近代的主体像とは異なる主体性を有する彼／彼女らに対し、「政治的感度」「若手のアンデパンダン＝勢い」「画廊内／外」といった価値基準に照らすような視座は、彼／彼女らにおける「主体性」と「作品」の内実の変容を全く考慮に入れていないと言わざるを得ない。

清水氏は先述した論のなかで「THE ECHO」展を、同時期に開催された「横浜トリエンナーレ 2008」と比較している。確かに、展覧会開催の背景には「横浜トリエンナーレ」に対するカウンター的な意味合いが含まれていたことは否めない。しかし、企画者たちの意図は抜きにしても、「THE ECHO」展を単に「ビエンナーレ／トリエンナーレ」に対するカウンターとして見なししてしまうならば、既存の体制や構造を反転させただけの「テーゼ（正）／アンチテーゼ（反）」という二項対立的な図式に回収してしまい、「THE ECHO」展が浮かび上がらせていたはずの、第三項的な光景を見逃してしまうことになる。実際、「THE ECHO」展には、現代の日本の若手アーティストの作品がもつ幾つかの特性が映し出されていた。ここでまず、かつてロザリンド・クラウスが「指標論」(1976/1977)において1970年代当時のアメリカの若手アーティストの作品に見出した「インデックス（指標）」なる特性と交差させたい。

インデックスは、C・S・バースが体系化した「シンボル／アイコン／インデックス」なる記号のひとつで「物理的な痕跡」「押印」「目印」といった特性をもつ。クラウスはバースの理論を引きつつ、とりわけ写真のもつ転写あるいは物理的な痕跡としてのインデックス性に目を向けている。例えば、写真のインデックス性について、次のように記している。

あらゆる写真は、光のもろもろの反映を感光紙の表面上に転写した物理的痕跡である。写真はそれ故、アイコンつまり視覚的類似の一種であるが、対象に対し指標的關係を持っているのである。真のアイコンとの隔たりを写真が感じさせるのは、この完全に物理的な生成によってである。つまり、大抵の絵画の描写の再現＝表象の中で作用している組織的な配列とか象徴的な意味の介在といったプロセスの入り込む余地を与えない、もしくはそういったプロセスを短絡させるように見える、全くの物理的生成によってである*2。

組織的な配列や象徴的な意味の介在といったプロセスの入り込む余地のない、あるいは短絡させるような物理的な生成としての現われ。クラウスは、こうした写真におけるインデックス性を、一方でロラン・バルトが指摘した写真的イメージのもつ「コードなきメッセージ（メサージュ・サン・コード）」と結びながら、ポストモダンのアーティストの作品のなかに見て取っている。そのなかで実

際に言及されているのが、1976年にP.S.1で行われた「ルームズ」展での出品作である。元々は公立小学校のスペースであったP.S.1で初めて開催されたこの展覧会には、ゴードン・マッタ＝クラークをはじめ総勢75人のアーティストが参加しているが、クラウスはここでルツィオ・ポッツィの絵画に焦点を当てる。色彩がパネルに塗り分けられたポッツィの作品は、一見すると60年代のモダニズム絵画（クラウスはここでエルスワース・ケリーの作品を挙げている）に近い。しかし、モダニズム絵画が「環境」から切り離された自律律的な場を形成しているのに対し、ポッツィの絵画は、施設の都合によって既に塗り分けられた壁の色の区分に寄り添うものであり、そこには象徴的な意味の介在を排した「壁の特徴が、パネルの平面に移行するプロセス*3」が見られる。これを、クラウスは「建物の現前性を捉える」と称するが、この行為こそ写真に見出されるインデックス性であり、それは、60年代のモダニズム芸術とは異なる「転換子」あるいは「空虚な記号」（＝「コードなきメッセージ」）としての様相を呈している*4。

そこでは絵画という概念は、個々の絵画＝ケリーの場合のように一意味深長に言及するシニフィエとは見做されない。そうではなく絵画は、外的な指示対象もしくは物体と物理的に並置されたときにだけ意味を帯びる、転換子あるいは空虚な記号（これという語のような）と見做されるのである*5。

P.S.1の作品において私たちははっきりと、慣習＝約定の放棄、あるいはより正確には絵画的、彫刻的コードの、写真のコードなきメッセージの転換へと立ち会っているのだ*6。

結果、「コードなきメッセージ」へとシフトした作品は、写真的な「シニフィエとシニフィアン」の準＝同語反復的な関係*7を帯びることで、シニフィエ／シニフィアンとは別なる「映画の物語」あるいは「代補的なディスクール」を立ち上げる。こうした事態のもと、クラウスは結論として、P.S.1で展示された作品をこう位置付けている。

これまで論じてきたP.S.1における作品は、すべて継続を利用している。ポッツィのパネルは建物の廊下や階段に沿ったさまざまな地点に現われる。〈中略〉作品に伴う「テキスト」とはこのとき、建物の空間の展開であり、当の作品の連続的のパーツがそれを一種の映画の物語へと分節していくのだ、そしてこの物語が今度は作品への説明的代補となっているのである*8。

ここにきてようやく「THE ECHO」展に立ち戻ることができる。図らずも、P.S.1の展示から約30年余りを経た彼／彼女らの作品においても、クラウスの言及したような「転換子」あるいは「空虚な記号」としての様相が看取れる。ただしZAIMという展覧会場が、P.S.1と同様、元々は別の機能をもったスペースを再利用したものであったのにもかかわらず、「THE ECHO」展の作品には「建物の現前性を捉える」プロセスは見られない。むしろそこでは、「転換子」あるいは「空虚な記号」の地平のもと再度内在的かつ自己組織的な体系を組み立てる指向が浮かび上がっている。それはひとつには、「セカイ」と称することのできるものである。

「セカイ」とは、ここでは近年のアニメやゲーム、ライトノベルなどに見られる「セカイ系」と称されるストーリー群の類型のことを指すが、その傾向のひとつに「社会」の欠落が挙げられる。社会学者の鈴木謙介は、「セカイ」という語が具体的な作家や作品の内容について言及されていないにもかかわらず社会批評の分野において批判的に用いられ、「公的なもの」＝「世界」とは異なるものと

して位置付けられている、と指摘する*9。

「THE ECHO」展において「セカイ」なる光景は、「アトリエ的空間」の現出に見出されるのではないか。「展覧会」と「アトリエ」という場。通常「作品」として呈示する場と「作品」を生み出す場であるふたつの空間は、制作者にとってリニアなものでありながら、「美術館」「展覧会」といった制度において分断されてきた*10。しかし、彼／彼女らの一部にとって、ふたつの空間はもはや二分化されるものではなくなりつつある。実際に幾つかの作品には、単に「絵画」「彫刻」という系ではなく、アトリエ的セカイ空間が「転写」されることによって意味を帯びる「転換子」あるいは「空虚な記号」としての様相が見出される。例えば、天野亨彦の作品では、インクでドローイングされた平面や、赤と黒に塗り分けられた立体が見られるが、それらはあくまでも結果として平面／立体という区分が存在しているに過ぎない。むしろ「フリーハンド」という共通項のもと平面と立体は置き換え可能であり、こうして並置された作品群は、「フリーハンド」という行為の同一性を保ちつつ移行させられた「変位」の差として位置付けられる。磯邊一郎の作品もまた、同質の様相をなしている。とりわけ磯邊の作品には、色鉛筆の塊が四方八方へと向いた立体やピストルの弾道がグニヤリと曲がり円環をなしているコラージュなど、インデックス的特性が色濃い。加えて、クラウスがマルセル・デュシャンの《Tu m'》(1918)で言及した人差指（インデックス・フィンガー）*11も見られ、まさに「指標のパノラマ」に相応しいアトリエ的光景が表出している。さらに、大野智史の作品群にも、一見自画像らしき象徴的な意味の介在が見られるが、壁をはじめ床や天井に至るまで数多の絵画や立体で埋め尽くされることでむしろその存在は後景化しており、作品の連続性により、彼自身が「原生林」と呼ぶ「セカイ」のシークエンスがつくり出されている。

一方で「セカイ」とは別に、自然現象をはじめとするこの世界の複雑な現象を開示させた作品も見られる。2008年に私自身が企画した「ヴィヴィッド・マテリアル」展にも出品している名和晃平、大庭大介、田幡浩一作品には、重力や化学反応によって成形される立体あるいはドローイング（名和）や、光や見る位置によってイメージの立ち上がりを変容する絵画（大庭）、インクが無くなるプロセスそのものを映像化したアニメーション（田幡）など、「外的な現われ」を表出させたインデックス性が露わになっている。ただし彼らの作品において、「世界」はア・プリオリに「公的なもの」として存在してはいない。そこでは「セカイ」と同様、「私」と「世界」が直結することで、「社会」という概念が欠落している。その意味において「世界／セカイ」という二元的な区分はなされず、「世界」と「セカイ」は限りなく近似（≒）している。

そのなかで注視すべきはむしろ、「世界」と直結する「私（主体性）」のプロセスが単一のものではなくなりつつあることだろう。マテリアルという要素に目を向けても、名和の展開する「ワンマテリアル・ワンテキストチャー」に見られるように、そのプロセスはマテリアルの物性によって複数化している。ここにおいてマテリアルとは、単一の主体に抗するソリッドな物質ではなく、可塑的なパラメータを開示させることにより「主体／客体」「事物／イメージ」「理念／現実」といった二元的図式を弛緩させ、複数のメディウムへと開いていくインターフェースのような可能性を秘めている*12。実際、こうした傾向は、偶然にも同じようなドットの集合体としての表れを見せていた名和と田幡の作品に顕れていた。両者の作品を比べると一見似たような印象を受けるが、名和の《Dot-Vibration》において「振動」のプロセスにより立ち現われる視覚像（モアレ）がイメージと物質の境界を弛緩しつつ複数の媒体に開かれていた（映像作品では音によって「振動」が体現化されている）のに対し、田幡の作品では（RGB）《CMYK》においてモニターや網点の色世界を「解

体」するプロセスがアニメーションとして呈示される一方、《fragment》《track and trace》では線の「解体」のプロセスが絵画として呈示されている。また、マテリアルの可塑性により彼らの作品には、単に事物の対象化に留まらない、制作プロセスが次の制作プロセスへと連動するような分化生成と言うべき表れが内在している。この他律的なシステムを実践しつつも、なおも自己生成するかのような制作（ボイエーシス）の構築こそが、彼らの作品を、先行的シークエンスを立ち上げる「セカイ」の現出とは異なるかたちで、認識の外部に押しやられている「世界」を事後的に浮かび上がらせる実体的（ポジティブ）な複合体（＝量的表現）の体系へとシフトさせている。

実体的な複合体としての表れは、大庭大介や秋吉風人の絵画にも見出される。大庭、秋吉の作品には、それぞれ「林（forest）」「部屋（room）」といった光景が描き出されているが、彼らの作品においてシニフィエ／シニフィアンという虚定的（ネガティブ）な体系は後退している。むしろ、それに増して前景化しているのが、偏光パール（大庭）あるいは黄金の色面（秋吉）によって立ち現われるフィジカルなきらめきであり、この連続がシニフィエ／シニフィアンとは別なる、第三項的な光景をつくり出している。

ここにきて、自らの身体という要素もまた、マテリアルと同質な二元的図式を媒介するインターフェースとして捉えられる。竹村京の作品では、他者の記憶を「転写」というプロセスが見られるが、「縫う」あるいは「パフォーマンス」という身体性を介入させることで、自己／他者の区分を緩やかに重ね合わせた光景が浮かび上がっている。また、泉太郎の映像作品においても、映像という非物質的なメディアを用いながらも、自らの身体を介在させつつ「実際にやってみる」ことで巻き起こる物理的な偶然の積み重ね（ロケットの発射を模したチューブから出る絵の具の飛沫など）が、物質的／非物質的という二元性を弛緩させた、第三項的な光景を映し出している。

こうして本論で見てきたように「THE ECHO」展のアーティストには、「私（主体性）」と「作品」の内実に、二項対立的な近代的自我と作品の形成とは異なる変容が露わになっている。それはまさに、現代社会において「私」という存在が遍在しつつあるなかで、単一の「私」がいるのではなく、むしろ「私」を取り巻く「セカイ」あるいは「世界」を現出させることにより、空虚な「私」を現前させる行為（プロセス）へと移行している。それゆえ彼／彼女らの「作品」もまた、ひとつの理念を結晶化させた要素還元的なものではなく、行為（プロセス）の「変位」を開示させた複合的な網状組織（ネットワーク）によって立ち現われるもの（それは、「拡張された作品」とも捉えられるだろう）へとシフトしつつあるのではないか。今回、「THE ECHO」展のアーティストの何人かに見られた「アトリエ的空間（＝セカイ）」あるいは「フィジカルな現象の複雑さ（＝世界）」の現出には、紛れもないその事実がはっきりと示されていたように思う。

*1 清水穰「日常」と「無意味」の異 ポスト・セロ年代の中間報告『美術手帖』919号、2009年、pp.88-95。| *2 ロザリンド・クラウス「指標論 パート1」小西信之訳、1976年、p.163（『オリジナリティと反復』所収、リプロボート、1994年）。| *3 ロザリンド・クラウス「指標論 パート2」小西信之訳、1977年、p.171（『オリジナリティと反復』所収、リプロボート、1994年）。| *4 クラウスはさらに、「建物の現前性」が物理的には現前しているもの、バルトが写真のなかに見た「そこにあった」という「過去として現前性」を内包していることを指摘している。| *5 ロザリンド・クラウス「指標論 パート2」p.173。| *6 同上、p.175。| *7 同上、p.171。| *8 同上、pp.175-176。| *9 鈴木謙介『ウェブ社会の思想（遍在する私）をどう生きるか』日本放送出版会、2007年、pp.225-226。| *10 1960年代中頃に起きた「ランド・アート」はこうした制度を批判的に超克しようとした動向と捉えられる。| *11 ロザリンド・クラウス「指標論 パート1」p.160。| *12 二元性の区分を前提としつつ両者を媒介する「インターフェースとしての質料（マテリアル）」の概念については、郡司ベギオー・幸夫『生きていることの科学—生命・意識のマテリアル』（講談社、講談社現代新書、2006年）を参照。

Process for the Presence of “World $\approx$ *Sekai*”

Daisuke Awata
(art critic and art anatomy)

The main critical comments regarding *The Echo*, discussed during and after the exhibition, seem to be summarized in art-critic Minoru Shimizu's analysis, written for *Bijutsu Techo* (March 2009): “conservatism full of déjà vu,” or “a narcissistic tackiness that lumps the responsibility for meaning entirely on the viewers interpretation, as long as the works wear the uniform of ‘contemporary art,’” and “although they are at pains to foster their activity outside the gallery, once exhibited just like in the gallery, their works display an unmistakable political naivety.”^{*1} Considering the lack of consciousness towards exhibitions prevailing amongst some artists, or their naive approach to production, lacking in political or social awareness, then it would seem as though such a critique is right on the mark. On the other hand, Shimizu's arguments contrasting the artists' subjectivity with a unified and fixed modern subjectivity that simply defies existing values and frameworks—based on criteria such as “political sensitivity,” “youthful independence = vitality,” and “inside versus outside” the gallery—reveals that he totally overlooks the changes that have occurred in the relationship between subjectivity and artworks amongst this generation.

In his critique, Shimizu compares *The Echo* with the *Yokohama Triennale 2008*, which was held around the same time. Indeed, it is undeniable that the exhibition was partly intended to signify a counterpoint to the *Yokohama Triennale*. Regardless of the organizers' intentions however, if we consider *The Echo* merely as a counter to biennales and triennales, we end up disregarding a third, alternative aspect which *The Echo* meant to present, simplifying the exhibition into a dichotomy between “thesis and antithesis”; merely a reversal of authority and structure. In fact, *The Echo* revealed some key characteristics of today's young Japanese artists. One of those characteristics—indexicality—seems to intersect with what Rosalind Krauss noted in the work of some young American artists in the 1970s, as she wrote in *Notes on the Index* (1976/77).

The “index” is one of the signs logician Charles S. Peirce systematized, in his system of “symbol, icon and index”; possessing “physical traces,” “imprints” and “clues.” Citing Pierce's theory, Krauss particularly highlights the indexicality of photographs, as transcriptions or physical vestiges. For example, on the indexicality of the photograph she notes the following:

Every photograph is the result of a physical imprint transferred by light reflections onto a sensitive surface. The photograph is thus a type of icon, or visual likeness, which bears an indexical relationship to its object. Its separation from true icons is felt through the absoluteness of this physical genesis, one that seems to short-circuit or disallow those processes of schematization or symbolic intervention that operate within the graphic representation of most paintings.^{*2}

This manifests a kind of physical formation that has short-circuited, or one which lacks the space for a process of systematic arrangement or symbolic intervention. Associating the indexicality of the photograph with the *message sans code* (message without a code) suggested by Roland Barthes, Krauss perceives such indexicality in the works of postmodern artists. The works she is referring to were exhibited in the exhibition *Rooms* in 1976, P.S.1 (New York). In this, the first exhibition at this former public elementary school, called P.S.1, 75 artists participated, including Gordon Matta-Clark. Here, Krauss focuses on paintings by Lucio Pozzi. At first sight,

Pozzi's work, a panel painted in different coloured sections, looks similar to modernist paintings from the 1960s (Krauss refers to Ellsworth Kelly). While modernist paintings form autonomous fields, detached from their “surroundings,” Pozzi's paintings nestle themselves into the wall's colourscheme, which was already painted by the building. Here we can see a process that rejects the intervention of symbolic meanings, in which the wall's characteristics migrate onto the surface of the painted panel.^{*3} Krauss says this process works “to capture the presence of the building,” this is the indexicality that we find in photographs. That is, unlike 1960s modernist art, these appear to be like “shifters” or “empty signs (i.e. *message sans code*).”^{*4}

Each individual painting, that is, the very concept “painting,” unlike Kelly's paintings, cannot be referred to as that which conveys meaning, i.e. *signifié* (signified). Rather, paintings are understood, as ‘shifters,’ or ‘empty signs’ (such as words like “this”) that are filled with meaning only when physically juxtaposed with an external referent, or object.^{*5}

In the work at P.S.1, we are obviously dealing with an abandoning of convention (as stipulation), or more precisely the conversion of the pictorial and sculptural codes into that of a photographic code—less message.^{*6}

Moreover, works that made a transition to the message without code, initiate “a kind of cinematic narrative” or “a supplemental discourse” by taking on a photographic relation of “quasi-tautological relationship between signifier and signified (*signifiant/signifié*)”^{*7} that is different from signifier and signified. Under these circumstances, Krauss concludes by positioning the works exhibited at P.S.1 as follows:

At P.S.1 the works I have been describing all utilize succession. Pozzi's panels occur at various points along the corridors and stairwells of the building, [...] The “text” that accompanies the work is, then, the unfolding of the building's space which the successive parts of the works in question articulate into a kind of cinematic narrative; and that narrative in turn becomes an explanatory supplement to the works.^{*8}

At last we can return to *The Echo*. Coincidentally, it seems that “shifters” or “empty signs” that Krauss noted can be found in the works of these artists, which were created about thirty years after the *Rooms* exhibition at P.S.1. Although the Zaim venue, similar to P.S.1, re-uses a space with a different prior function, we do not see the process “to capture the presence of the building” in the works shown at *The Echo*. In their works, the intentions of assembling internal and self-organizing systems with “shifters” or “empty signs” again come to the surface. One way to say this may be, [the Japanese term] *sekai*.

Sekai, as is commonly known, relates to *sekai-kei* (*sekai*-type) scenarios, often seen in recent anime, video-games and light novels in Japan. One propensity of this kind of story is, first of all, the sense of an absence of “society.” The sociologist Kensuke Suzuki points out that while no specific authors nor stories of *sekai*-type are mentioned, the word *sekai* is still used critically in social commentary, where the word is positioned as something distinct from its usual meaning of “world,” which signifies “something public.”^{*9}

In the *sekai* aspect of *The Echo* perhaps what we see is the emergence of something like an atelier space. These two spaces, exhibition and atelier—where a work is shown and where a work is created—have long been seen by artists as sequential, yet have been divided under the system of

museums and exhibitions.^{*10} For some artists however, these two spaces, are gradually becoming inseparable. In fact some of the works, rather than being systems of painting or sculpture, appear as transcriptions of the “atelier-like space,” like “shifters” or “empty signs.” In Akihiko Amano's works for example, we see two dimensional surfaces as ink drawings and three dimensional works painted in red and black color, yet the division between them as two or three dimensional occurs only consequentially. Rather, the dimension of his works is interchangeable due to their shared “free-hand” elements; and when exhibited alongside each other, they are positioned as variations of a shifted displacement, while maintaining their shared “free-hand” identity. Ichiro Isobe's works also achieve something similar. Indexicality is especially evident in his three-dimensional pieces such as a cluster of colored pencils pointing radially outwards, and in his collage of a pistol's trajectory bent into a circle. In addition, we can see the “index finger”^{*11} that Krauss noted regarding Marcel Duchamp's *Tu m'* (1918), as well as an atelier-like scene, which could be regarded as “a panorama of the index.” The works of Satoshi Ohno, at first seem like a series of portraits, a symbolic intervention, but paintings and three-dimensional pieces completely cover the wall, floor and ceiling, relegating the portraits into the background, and becoming a *sekai* sequence, or in the artist words, a “primeval forest.”

On the other hand, aside from *sekai*, there are works that embrace this complicated world phenomena, including natural phenomena, such as the works of Kohei Nawa, Daisuke Ohba, and Kouichi Tabata, artists who participated in the exhibition *vivid material* that I organized in 2008. This includes drawings and three-dimensional figures generated by the effect of gravity and chemical reactions (Nawa), paintings in which light-effects and angles alter the appearance of the image (Ohba), and animations of ink progressively running out (Tabata), in which the indexicality of the external phenomena is being revealed. However, in these artists' works, “world” doesn't exist a priori as “something public.” Like *sekai*, due to the direct connection between “self” and “world” there is a kind of absence of the concept of society. Between world and *sekai*, therefore, there is no dualistic division but the two are approximately the same ($\approx$).

Yet, one thing to keep in mind is that the process of making a direct connection between the “world” and “self (subjectivity)” continues to become more diverse. Even considering the element of material, that process is pluralized by the material's physicality, as is evident in Nawa's “one material – one texture.” Material in this context is not a solid substance acting against one unique subject but rather has the possibility to function as an interface, which loosens dualistic structures, such as “subject/object,” “substance/image,” and “idea/reality,” then opens to plural mediums through the plastic parameter.^{*12} In fact, such a tendency coincidentally emerged in the same way as the aggregates of dots in Nawa and Tabata's works. Though the two look alike at first glance, in Nawa's *Dot-Vibration* (2008) an image that is usually imperceptible (a moiré effect) using the process of vibration is opened to plural mediums with blurring boundaries between the substance and the image (the video work embodies such a vibration with its sound). Yet, in Tabata's works, while the very process of unraveling the monitor's world of dots and colours is presented as an animation in RGB or CMYK (2008), the process of unraveling lines is presented as some paintings in *fragment* and *track and trace*. Moreover their works aren't simply objectivizations of things but take on differentiation and generation that the process of making a work is linked to the process of making next works through the plasticity of material. And, the construction of self-generating poesis while practicing these heteronomy systems shifts their works to the network of positive complex (i.e. *quantitative expression*) which makes for the “world” that was

pushed away outside of the recognition, in a manner different to *sekai*, which develops a priori sequences.

The aspect of positive complex can be found in the works of Daisuke Ohba and Futo Akiyoshi. Although they depict such landscape as forest and room, the negative system of signifier and signified has receded. Rather, by increasing this, the physical luster produced by the polarized light of pearls (Ohba) or gold colored surfaces (Akiyoshi) stand out and are foregrounded, and the continuity of this difference brings about a third, alternative aspect that differs from signifier and signified.

At this point there is also the element of their own body, which can be understood as an interface that mediates dualistic structures that is analogous to material. In Kei Takemura's works, we see the process that transcribes memory of others, where the view with which division of self/others gradually overlaps appears by incorporating her physicality through sewing or performance. In Taro Izumi's video works, the ser of coincidences which occur physically as a result of his body's intervention whilst “actually doing it [some action, to see what happens]” (such as splattering paint from tubes in imitation of a rocket lifting-off) reflects the third alternative aspect that has emerged as a result of loosening the dichotomy between physicality and non-physicality, by using an immaterial medium: video.

As we have seen in this text, for the artists who participated in *The Echo*, there is a transformation in the reality of “self (subjectivity)” and “works” that is different from the dualistic formation of the modern self and works. Indeed nowadays, in a society in which self continues becoming more and more ubiquitous, there is no longer a unique singular self. Instead, perhaps there is a shift to a process of presenting the empty self, by making manifest the *sekai* or “world” surrounding that self. Therefore, these artists' works also are not reductive works born from a crystallization of ideas, rather they are works of compound network that reveal the process of displacement (they could be considered as expanded works). This fact, not at all incidental, seemed to be clearly demonstrated by a number of artists in *The Echo* exhibition, who presented either an “atelier-like space” (i.e. *sekai*) or a complexity of physical phenomena (i.e. “world”).

[Translated by Wakako Tezen]

^{*1} Minoru Shimizu, “‘Nichijō’ to ‘Muimi’ no Wana: Posuto Zero Nendai no Chukan Houkoku” (The ‘Trap of “Everyday” and “Non-sense”: Interim Report of Post-Zero Generations), *Bijutsu Techo*, Issue 919, 2009, pp. 88–95. | ^{*2} Rosalind Krauss, ‘Notes on the Index Part 1,’ (1976), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1986, p.163. | ^{*3} Rosalind Krauss, ‘Notes on the Index Part 2,’ (1977), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1986, p.171. | ^{*4} While the ‘presence of the building’ is physically apparent in the photographs, Krauss also points out that these works contain the ‘presence seen as past’, that is, the ‘having-been-there’ that Roland Barthes noted of photographs. | ^{*5} Rosalind Krauss, ‘Notes on the Index Part 2,’ (1977), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1986, p.173. | ^{*6} Ibid., p.175. | ^{*7} Ibid., p.171. | ^{*8} Ibid., pp.175–176. | ^{*9} Kensuke Suzuki, *Webu Shakai no Shisou: ‘Henzai Suru Watashi’ wo Dou Ikiru ka* (Idea in Web Society: How to live with the ‘Ubiquitous Self’), Japan Broadcast Publishing, 2007, pp.225–226. | ^{*10} ‘Land Art’ was an artistic movement that came to prominence in the 1960s, which aimed to criticize and overcome these systems. | ^{*11} Rosalind Krauss, ‘Notes on the Index Part 1,’ ibid, p.16. | ^{*12} For the idea of the ‘material as an interface’, which mediates factors under the condition of dualistic structures, refer to *Ikiteirukoto no Kagaku Seimei, Ishiki no Material* (Science of Being Alive, Material of Life and Conscious), written by Yukio-Pegio Gunji, Kodansha, Kodansha Gendai Shinsho #846, 2006.

ゴールドラッシュ後における 日本の新たなポストバブル芸術とその重要性

エイドリアン・ファベル
(社会学／カリフォルニア大学ロサンゼルス校教授)

西洋の人々が考える限りでは、日本の現代アートはいまだに全て「カワイイ!」という言葉に集約されている。バルセロナ、ロサンゼルス、そしてコペンハーゲンに続いて、パリやニューヨークで開催された最近の展覧会では、この定着した言葉のもとに、若くて新しい日本美術の試みが提示された^{*1}。日本の現代アートは、日本政府が外国人に向けた観光イメージ政策とうまく合致しており、世界的に成功を収めているアニメ、マンガ、おもちゃ、そしてストリート・ファッションといった日本のポップカルチャーの一部として認識されている。実際、前内閣総理大臣の麻生太郎氏は、外務大臣時代に「ナショナル・ワンダー」と称される秋葉原のオタクたちと親交を深め、「クール・ジャパン」や「ソフト・パワー」といった政策を声高に叫んだのである^{*2}。

日本に対するこうしたイメージは、今まさに活躍し始めた日本の優れた若いアーティストたちによる試み、「THE ECHO」展が与える印象とは全く異なるものである^{*3}。日本で現代アートについて語る際、常にカワイイやアニメ、マンガ、そしてオタク、これら全てを乗り越える必要性が生じてくる。多くの面において、西洋が「Japan Now」、つまり今の日本について認識していることは、日本が勢いづいていた1990年代のオタク世代の成功、すなわち10年も前の日本に関するものである。「THE ECHO」展のサブタイトル「Japan Next」は、古い世代にみられる特質の多くを完全に放棄した日本の作家たちの感性とものの見方を示し、近年西洋の巨大な経済的資本をもたらしてきたものとは全く異なる発展途上に位置している。日本の新しいアートはこれまでとは異なった文脈で読まれ、理解されなければならないのである^{*4}。

1990年代後半、世界市場において日本のアーティストたちが人気商品としてもたらしたようなアートは、「THE ECHO」展で見ることはないだろう。当時のアーティストの中で特に有名であった、村上隆、奈良美智、森万里子らは西洋で広く流布している日本という東洋趣味的な概念への関心に適合し、商業主義とナショナル・ブランディングの組み合わせを勝ち得たことで名を挙げたのである。この戦略の多くは村上の怒りをもって著され、そして自らをさらけ出した『芸術起業論』(2006年)の中で詳述されている。ここで村上は、日本的なものを現代アートとして西洋に売りつけるゲームに、若くて有名になりたがっている「クリエイター」たちを導いており、彼らは今や村上が年に2回企画するアートフェア「GEISAI」に10万円もの金額を支払って自分たちの作品を将来性あるものとして展示している。村上、奈良、そして森の成功は、彼らがいかにして1990年代の広範囲にわたる世界的な傾向に適合していったのかにも拠っている。それは全てポスト・ウォーホル、ポスト・シャーマンアートである。すなわち、大規模なインスタレーション、他を圧倒する映像作品、自己執着的なプロジェクションであり、全てが外面的であり皮肉なのである。

もちろんこうしたアーティストたちの知名度は、観光客の抱く新しく独創的な日本の魅力を日本にもたらし、その魅力が反映されたネオ・トーキョー・ドリームランドは、森や村上のイメージが典型的に日本的なものとして最初に日本に惹かれたかなりの人々を失望させることはない。しかしこういった表現と10年、もしくはそれ以上若い次世代の人々の作品や感受性は対照的なものなのである。「THE ECHO」展のアーティストたちは70年代や80年代に

はまだ子供であり、90年代でもまだ学生で、1992年から93年にかけてバブルが崩壊した時にはわずか15歳から18歳という若さであった。それゆえ、彼らはアーティストとしてはまさにポストバブルの世界に成長した世代である。彼らから生み出されるアートは相対的な衰退、そして確固たる未来に対する大きな疑念を受け入れなければならなかった日本、つまり過去15年における、しばしば痛みを伴う社会的・政治的状況の中に生まれたアートである。それとは逆に、村上とその仲間たちは世界的な経済力を持つに至るほどの劇的な発展過程にいた日本で育っている。日本は新たな現代性の発信地、まさに西洋に対してのアジアの現代性となった。何よりもこの時代のアートが、この自信に満ちた年代を映し出していることは言うまでもないことである。

今日の日本が抱えている不安の原因は主に、近隣の国々が発展を遂げようとしている中で、日本ではこうした発展過程が終わりを迎えようとしていることにある。日本はアジアの現代性にとっての典型であったが、今や人々は他の場所に目を向けている。(非西洋の)アートがその国の発展によって突き動かされているとすれば、突き詰めていけば、日本の発展は終わり、未来は中国にあるということになるだろう。中国人アーティストたちは近年、自分たちは日本よりもビッグで上質で大胆な作品を制作できることを存分に見せている。村上の理論は日本よりも、場所、生産、そして展示に対してより好ましい経済状態にある中国において、より効果を発揮するだろう。中国にはイメージに転換させるための無尽蔵の自国文化の伝統やポスト共産主義の問題があり、日本ではありえないほどのアートのインフラを整えるための政府による出資がある。新しい中国人アーティストの非常に大きな波は、日本をその影に押しやっている。

日本はもちろんアジアのアートブームの先頭を走っていた。しかしそういった観点からのみ、その事実を捉えてよいのだろうか? そうした場合、日本の現代アートには役割がなくなり、中国のアートが台頭し始めた新世紀において、その小間使いや仲介者としてしか生きる道が残されなくなる。アートが発展途上の地点でのみ興味深いとされるのであれば、問題は(国家が発展途上の状態から脱却することを「発展」というならば)発展は一度しか起こらないことになる。しかしこれは現在の日本の状況ではない。したがって日本の現代アートや現代社会は、中国や他のアジアの発展途上国とはかなり異なった、反対とも言える道を歩んでいると言ったことさえできる。これらの国々とは異なり、日本は確実にポスト発展期、ポストバブル期にきている。アメリカやヨーロッパの現代性からの教えを吸収し終え、西洋とアジア(中国)のどちらでもない別の存在として位置しているのである。日本は成長や権力に取り付かれているアメリカよりも、衰えつつある退廃的な環境のヨーロッパに近いと言えるだろう。それゆえに、現在の日本の自信の揺らぎは、80年代と90年代に広まった、荒々しく持続不可能なグローバリゼーションの視点ではなく、21世紀の不確かさやもろさに端を発しているのである。そして2008年9月以来の財産価値の下落に伴う構造的な経済危機と信用を失った財政は、もはや日本だけが苦しんでいるのではない。今や全世界が同様の経済的状況に置かれているのである。

この点からすると、バブル期の思考にしがみついている村上隆やその周辺の1960年代生まれのアーティストたちは、非常に時代遅れにみえる。「THE ECHO」展で取り上げられている若い世代のアーティストたちには、いくつかの明確な傾向を認めることができる^{*5}。彼らは一世代前のアーティストたちに主流であったオタク／スーパーフラットのスタイルを完全に捨て去り、まさに新しい方法でグローバルな影響を吸収して反映し、そして変換しているのである。さらに彼らは日本がポスト発展、ポストバブル危機を受け入れ、

単に世界の流行を追うのではなく、今や将来のポスト国家主義的流れを導く姿勢を示しているのである。これらのアーティストたちを結びつけているのは、手法や技巧、技術がもたらすより安定した効果を重要視する点であり、またポップアートによるゴミやお金、大きさを外観への贅美ではなく、作品のもつ奥深さや美しさといった美的感覚への献身なのである。利己的な自己プロモーションによるブランド戦略や企業スポンサーへの拒絶と同様に、バブル期の大きく、けばけばしく、プラスチックで作られたアートに対する拒絶がある。さらに、彼らは決して「流行りの」とはいえないような労働、つまり工場で行われているようなライン生産的な作業とは異なる、集中した努力や細密な作業による生産に重点を置くことに夢中になっているのである。日本のアートはしばしば「理論」を伴っていないと批判されるが、手法や技術は正確であると同時に、作品を「日本的」にブランド化したり典型的な日本を思い起こさせたりすることなしに、日本の美意識を利用するもっと正当なやり方を試みている。

名和晃平の作品から見てみよう。手法と技術に重点を置くやり方は、今国際的に認知されようとしている名和の構造的で実験的な彫刻作品の中に認めることができる。彼は2007年のアート・バーゼルに続いて2008年はバルセロナやチューリッヒ、中国で重要な展示を行う多忙な一年を過ごしていた^{*6}。そのような彼に関するここでの紹介は他のアーティストに比べて短くてもよいかもしれない。残念なことに西洋のキュレーターたちは彼の作品をいまだに「カワイイ」のレッテルを貼って見ているのである。彼らはまだ、村上のフラットなプラスチックによって作られた世界から遙か遠くにあるこのような作品が属するカテゴリーを見つけられないでいる。名和は、使用する媒体や生産過程における実験的な方法論に基づいて、見事に完成された優雅さや美の対象を作り上げる。水晶のような彼の「ピクセル」彫刻は、デジタル技術の論理を物質的なアートに変換し、インターネットで入手される日用品を变形させていくのである。このような「中和化」の過程は、同じ時期に制作された彼のプリズム作品においても見ることができる。しかしもっと印象的なのは、彼が石膏やシリコン、接着剤を使って考案した予測不可能で超自然的な造形であろう。ここで重要なのは彼のスタジオが実践しているような「工場」的方法は、多くの先人たちが好んだ大量生産を行うというよりは、独特の物体の中にある美を発見するための研究所の様相を呈しているということである。

2007年に森美術館で行われた日本現代美術の回顧展「六本木クロッシング2」の中でも、特に印象的であった名和の巨大な作品《Scum》は、影響力のあるキュレーター榎木野衣によって、「THE ECHO」展の主催者の一人でもある鬼頭健吾の色彩豊かな電動式の作品と並んで展示された^{*7}。また、鬼頭のこの作品は銀座のエルメスでも展示されたものである。この展示の中心にある名和と鬼頭を目を引く作品と、榎忠など前の世代の日本人作家たちに対する彼らの肯定は、榎木やその他の人々によって日本の現代アートを著す支配的な表現として築き上げられてきた強迫観念である「ネオ・ポップ^{*8}」を乗り越えるための重要な一歩となったのである。名和にしても鬼頭にしても、村上のアートに関する方法論や様式、そして主題に関してはきっぱりと拒絶するだろうが、村上の『芸術起業論』が名和や鬼頭が美術組織に対して抱えている「自分自身で行え」という考え方に、如何にして影響を与えたかに関しては認めることだろう。この世代は確かに、自分自身で何かを起こさなければならなかった。すなわち、アーティストがオーガナイズした展覧会、それが「THE ECHO」展であった。また、美大を卒業した後、アーティストとしてのキャリアを積むに至るまでの構造が脆弱であるために、「THE ECHO」展のアーティストたちの世代は、近年日

本で注目されている若い才能を育てようとする動きに助けられてもいる。ここで論じるアーティストのうち何人かは、小規模で独立した組織であるmagical, ARTROOMで展示されたり、トーキョーワンダーサイトで新進作家として紹介されたり、国立新美術館や東京都現代美術館で行われている若いアーティストによる選拔展で展示されたりしている。さらに、政府や公的な助力が得られない中、日本ではコマーシャル・ギャラリー自体が美術館の役割を果たしており、彼らが若い才能を育て、若いアーティストに資金援助をしているのである。このような点において極めて重要な役割を果たしているのは、白石正美、小柳敦子、三浦末雄、そして小山登美夫といった人々が挙げられ、彼らに加えて最近では新しい世代のギャラリストたちのエネルギーな活躍も目立つ。山本ゆうこや無人島プロダクションの藤城里香、アラタニウラノの二人などがいるが、こうしたギャラリストたちの多くが女性であり、また一世代前のギャラリストのもとで働いたことがあるという経験を持っている。

鬼頭は日常から得た単純な素材を使い、主に色や感触、そして空間を使って新しい独特な視覚的瞬間をつくり出す。「THE ECHO」展や2006年のトーキョーワンダーサイトでの展示、そして豊田市美術館に所蔵されているような抽象絵画作品にみられる型にはまらない表現スタイルなどからもわかる通り、彼の作品は彫刻としてもインスタレーションとしてもみることができる。彼の最も印象的な作品では、その作品が発する効果には驚くべきものがあり、また特異であって洗練されており、さらに直接的である。例えば色付けされたプラスチックの輪で満たされた特徴的な部屋は、公園などの遊び場のようでもあるし、凝縮した空間のようにも見える。彼はまた2007年に東京都現代美術館の「パブリック・スペースプロジェクト」で展示された水を使ったインスタレーション作品のように、大きな作品を作ることもできる^{*9}。

「THE ECHO」展で見られる表現は、キュレーターである松井みどりによって2007年の水戸芸術館での展示で論じられた「マイクロポップ」とは対照的なものであるといえるだろう^{*10}。もちろん「THE ECHO」展との関連性や類似点もある。我々は同じ世代について論じていて、実際ここ横浜で展示されている一人のアーティスト泉太郎は、作品の中で鑑賞者が果たす役割についてユーモラスでシュールな考え方を表現しているという点においてマイクロポップの一員であった。日常的に見られる造形物や同時代の現実に対する個人的な思いを重要視しているというのは彼らに共通した特徴である。しかし、「THE ECHO」展の作家が異なっているのは、彼らの作品には、心理的なトラウマのようなもの、そして松井が極めて高く評価している素人的な要素や使い捨てのものが欠落している点である。松井は、村上が「トーキョー・ガールズ・ブラボー」(2002年)で行っているのと非常によく似たやり方でティーンエイジ・ベッドルーム・アートを崇拝しているし、また、マイクロポップのゴッドファーザーとも言える奈良によって有名になった質素な手作りの美学を評価している。マイクロポップが使い捨ての印象を与え、本やTシャツの形で簡単に再生産できるのに対して鬼頭や名和は、通常ならアートの文脈においては考えられないような素材から、むしろ高尚で洗練されていて、高級に見えるアートを作っている。西洋は、特に衰退したティーンエイジャーによるネオ・トーキョーの歓喜を映し出したヴィジョンと共に語られる時、マイクロポップを消費することに喜びを覚えてきたのである。

もちろん横浜の展示でもマイクロポップが発するエコーが聞こえてくる。山口智子と増田佳江による展示ではガールズアートの表現を見ることができ、星野武彦と政田武史の作品が展示された部屋ではマイクロポップのアーティストたちに取り付いている心理的な内的表現を感じることができる。榎本耕一や榎原登人の作

品に「カワイイ」の要素を認めることさえ可能である。これらの作品の多くは水戸で見えることはできなかっただろうし、むしろ magical, ARTROOM の代表である岡田聡や、2008 年秋に自身のコレクション展「ネオテニー・ジャパン」展を行った高橋龍太郎による有名な「心理的」コレクションで展示されている方が相応しいだろう*11。しかしながら、「THE ECHO」展全体はどこか異なる様相を帯びている。つまり、これらの作品は内省的で問題の多いティーンエイジの夢想家の作品ではないのである。そうではなく、彼らは確固たる信念を持ち、互いに良い関係を築いている成熟したアーティストたちで、松井によって見出された私的で疎外された世界に逃げ込むのではなく、現代の日本や世界の文脈に自らを組み込むことができるのである。

松井が著した文章は、村上のキュレーションと共に東京の少女たちに対する強迫観念や内向的な様子を世界的に有名なものにした*12。しかし驚くべきことは、社会からの隠遁や異常さを強調した彼らの考えが、「THE ECHO」展の作家たちと関わりのあるよく知られた女性アーティストたちとはほとんど関連付けられていないということである。ここで例に挙げたいのは（「THE ECHO」展の作家たちよりも）少し年上で経験を積んだ二人のアーティスト、村山留里子と三田村光土里である。彼女たちは ZAIM では展示されていないが、「THE ECHO」展のアーティストたちとの関係は深く、同時期に展示されていた。

村山の作品を見ると、ガールズカルチャーに馴染み深い身の回りのもの、例えば刺繍、花、ファッションモデルなどが美の対象としてその形を変貌させているのがわかるだろう。彼女は別のやり方で対処したただのクズになってしまうような日常的なものを探し出してきて、技術や配置によってそれを変貌させるという点において「THE ECHO」展の美学と同じ方向を向いている。村山は秋田県北部の町を拠点として活動しており、例えば渋谷や表参道などのトーキョーストリートで見られるような、少女的消費主義の喧噪からは離れたところにいるアーティストである。とはいえ、彼女の作品が粗野であったり田舎っぽかったりするわけではない。彼女の作品はむしろ、例えて言うならば、2008 年末に行われた府中ビエンナーレ「色をめぐる冒険」で一際目を引いた 700 もの色とりどりの断片が縫い合わされたタペストリーに変換されるような、驚くべき直観的感性を駆使した職人芸的な圧倒的情熱なのである*13。

三田村光土里のインスタレーションはまた別のことを我々に教えてくれる。彼女の作品は横浜トリエンナーレの期間中、桜木町駅内にある創造空間 9001 で見ることができた*14。三田村は部屋中をファウンド・オブジェクト、記念品や日々の詩などで埋め尽くし、それらはもろくてすぐに終わってしまうような瞬間の雰囲気を作り上げていた。この作品の一部分は、旅行によってヒントを得たものもあれば、ある適当な場所で得たものもある。彼女はまた墨田で 1 ヶ月に渡り「(長いマフラーを) 編み続ける」という滞在制作を行い、その成果は 2007 年の末、現代美術製作所で展示された。それは東京都が新しく、地域の人々にとっては容赦なく立てられるテレビ塔や企業の都市開発の名の下にその地区の半分を整備するという時に、地域社会や近隣の土地の保存を雄弁に訴えかけていた。三田村は、「THE ECHO」展のアーティストたちが旅や経験に対する新たな安らぎや世界への関わりを表現することに、どのように関心を抱いているのかを提示している。三田村の世代には、西洋の力に対する苦悩や怒りはほとんど見られない。そして、村山でもそうであったように、日常や取るに足らないことは、束の間のはかないものであったとしても、美の瞬間へと変貌するものなのである。

わずかな美的感触が古典的で日本的なものに聞こえ、そして感じられるのだが、「THE ECHO」展の作家たちの中にノスタルジー

や感傷といった要素は見られない。こういった特徴は特に、技術をアートに変換する名和の作品に見られるだろう。渡辺豪と田幡浩一の白黒の映像作品は、ミニマルなアニメーションをれっきとした芸術作品に変換させている。カイカイキキとは対照的なのである。村上世代はいまだにフォトショップや YouTube、スキャニング技術を習得するのに苦労しており、事実、ヴァルター・ベンヤミンの複製技術時代の芸術に対する悲観的な予言に降参したのである*15。もし誰もが、永遠に再生産する力、そして才能なしでアートを作る力を与えてくれるテクノロジーに勝てないならどうだろう。おそらく次のように言えるだろう。プラスチックによる大量生産品やフラットアートのためにそれを使うべきだ、と。しかし、「THE ECHO」展のアーティストたちは機械技術を習得しており、テクノロジーを媒体として使った、たった一つしかない再生産不可能な作品に回帰している。田幡と大庭大介は、金と銀による抽象絵画を媒体にしてデジタル化の技術を完成された芸術作品に変換し、それをさらなる高みへと到達させた点において名和と歩みを共にしている。ここでは新しい形の抽象画を目にすることができ、これらはメディアに浸透したポップカルチャーとしてのスーパーフラットな芸術表現とはかけ離れて、技術による芸術の実験的な可能性を再び示唆している。

もちろん日本的なものという問題は、いわゆる「日本人」アーティストのグループ展には常につきまとうものであるが、このことは「THE ECHO」展にも言えるだろう。この展示の紹介文には、我々が日本であり、これが日本であると書かれている。しかし、この展示は日本的なもののブランド化に甘んじることを拒絶している。これらのアーティストたちに聞かけると、彼らは躊躇することなく自分たちを「ポスト国家主義」と称するだろう。彼らは東も西も、世界中を旅している。彼らはロンドンもニューヨークも、北京もサイゴンも経験しているのである。しかしそういった経験はどれも、彼らに日本の力を支配的な西洋との関連において語らせようという気にはさせない。彼らは戦争を起こしたりしないし、反植民地主義のスローガンの後ろに隠れて東洋趣味の典型を売ったりもしない。我々には有難くも、茶道や禅の庭、生け花、マンガ、アニメ、ラブホテル、ラジオ体操、そしてコスプレを「THE ECHO」展で見ることはないのである。それにも関わらず、ここには消えることのない日本的なものというものがあ、それは旅や世界中で培った経験の後に、自らの源へ回帰しているのである。このことはこれらのアーティストたちが、作品を制作する際、特に美術、工芸そして洗練された細部に力を入れる場合に、いかにして日本が持つ源泉に導かれるのかを示しているのである。

青山悟の作品はこのような意味で理想的である。YBA (Young British Artist) の時代にロンドンで芸術教育を受けた青山は、控えめで、独自性に富み、そして一貫した制作方法を見せるため、村山のようにほとんど馴染みのない手工芸、すなわち刺繍を取り入れた。青山の手工芸はテクノロジーと製造に関する新たな解釈を示しており、今回の作品におけるように、産業の時代への感傷とコンピュータ時代のデジタル再生産の両方を想起させるような、細かい織物の感触を繰り返し見ていると、非常に古い工業製品のエコーが聞こえてくるようである。これはとても写実的な作品でありながら、制作に必要な技術とコンセプトが共に完全に組み込まれている。ネオテニー・コレクションに所蔵されている作品のように、彼は時にはデジタルなエコーが聞こえてくる写真のような都市風景や人々の肖像が刺繍された布地によって自然主義的手法で制作を行い、またある時には、「THE ECHO」展や 2008 年秋に開催されたアートフラワー展の印象的な暗室で展示された作品のように*16、ミニマリスト的で抽象的な制作を行っている。赤坂で展示された作

品でも真っ黒なカーテンに、青山による金の刺繍が散りばめられており、もちろんこの作品も 1,000 針にも及ぶ手仕事であり、この作品はジャーナリスト住吉智恵が経営していたトラウマリスというアート・バーの入口に飾られていた。青山の手によるこうした作品は、自己完結の形を取って節約されたその制作過程と共に学術的な考察を待ちわびているのである。

ここで「THE ECHO」展から学んだ最も重要な教えに触れておきたい。1990 年代のバブル期の精神は、国際化で浮き足立ち、大きなアートを探し、使い捨ての美学と共に歩みを進めたプラスチックに包まれ、またそれによって成り立っていた。「THE ECHO」展世代はそうではなく、その時都合の良かったものを使おうとし、とりわけ持続可能な材料を革新し、それによって美しいものを作ろうとしている。ここでは、この「THE ECHO」展にベルリンから参加し、2008 年にトーキョーワンダーサイトと国立新美術館でその作品が展示された竹村京に言及しながら、この事実について述べていきたい*17。このインスタレーションもまた、三田村のように旅行、記念品、友達、そして道中の細々とした断片を反映している。この方法はまた、異なる形式であるが、「THE ECHO」展で大野智史によって制作中のスタジオから溢れ出たものとして表された精神分析学的探究にも認めることができる。竹村自身は古いイケアのベッドや借りてきた服、郵便パッケージ、あるいは会場を訪れた人々の前で彼女が歌いあげるような、友人たちとのカラオケの思い出などから作品を制作している。しかし、特徴的な写生を基にした彼女のタペストリーには、針仕事とドローイングの結合を実現したシンプルな方法を見ることができる。見捨てられた材料が、新しく半透明で神秘的なものに生まれ変わっているのである。そこに置かれている馴染み深いものたちは、世界中のものやベルリンの思い出の品々であるのに、彼女による地震の予言は彼女自身や我々に、東京そして日本を想起させる。繰り返すが、これはとんでもない美的効果を生みながらも、バブル期の精神が称揚した自己陶醉に頼らない経済的で持続可能なアートなのである。

ここが重要なところである。アンディー・ウォーホルはアートと大量生産を同一視し、成功したアート作品はお金を生み出すガラクタだと思うように世の中に呼びかけた。それ以来、そのはるかに大きく、力強く、輝かしい娯楽の対象に出資できるという能力によって、お金はアートを評価する唯一の影響力をを持った価値判断の基準となったのである。世界のアート界はジェフ・クーンズやダミアン・ハーストの自己声明に支配されており、これによって我々は現在、村上まで辿り着くことができた。たった一つの発想、そしてそれを尋常ではないスケールで実行する力は《マイ・ロンサム・カウボーイ》で 15,000,000 ドルを稼ぎ出した。また、ハーストの骸骨のことを考えてみよう。それは大規模な投資を使って最も大きな結果を生み出したのである。

私はここで別の美学を提案してみたい。それはまさに節約の原則である。もちろん、これにはこれで古典的な日本の概念の中にそれ自身が起こすエコーが存在すると言われているのかもしれない。例えば「もったいない」などがそれにあたるのであろうが、これもまた世界的な共鳴、エコーである。美的価値と経済的価値は同じではないし、印象的なアートというのは実際、何でもよいものから何かを作り出せるものなのかもしれない。それは大企業の投資や、現実逃避者のポップカルチャーを生産する生産ラインを持つ精密な工場よりも、アーティストたちが日常生活の中で捕まえる造形物や道具、そして方法からできているアートである。これは現代アートを考える上で十分に支持できるものであろう。

このことが重要な考え方であり、またこうした考え方が適した時に成されたという事実は容易に理解できる。「THE ECHO」展が

開催されて 2 日後、ダミアン・ハーストがサザビーズにおいて最高価格で作品を販売し、このことはそれまでの世界的なアートバブルの終焉と絶頂を示したのである。さらに、そのまさに 2 日後、リーマン・ブラザーズの破綻によって世界経済を何年ものあいだ包み込むであろう沈滞と不景気、そして破壊的な金融危機の始まりが暗示された。現在、世界経済で起こっていることは全て、1990 年代初頭に同じような経済状態を経験した日本には馴染み深いことであろう。アートマーケットは不動産や金融のように至る所で急騰している。しかし、その他の商品がそうであるように、上昇していくということはない。今や破綻が起きているのである。そして現代アートを再評価する時期がやってくるのである。それにより、巨大なプラスチックのインスタレーションは最終的にはガラクタでできたものに成り果てることだろう。我々が入っていこうとしている新しく、はかないこの世界に慣れてしまったアーティストたちは、これまでとは全く異なるアートを作ることだろう。ゴールドラッシュを終えて、かつて失っていた現代アートが成し得ることに对我的我々の確固たる思いを取り戻すために、「THE ECHO」展で展示されているようなアーティストたちに注目していきたい。

共訳：山下千智、野中祐美子

*1 i.e.: *Kawaii! Japan Today*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 21 Sep 2007–20 Jul 2008. ここでは日本人新進作家による 5 つの個展というプログラムが組まれていた。; *Just Love Me (Kawaii Kills)*, Royal/T, Culver City, LA, 12 Apr–25 Aug 2008; and *Manga! Japanese Billed*, Louisiana Museum of Modern Art, Humblebak, Copenhagen, 8 Oct 2008–8 Feb 2009. 以下の例は明らかに村上隆の影響下にあるキュレーションであった。i.e.: *Kawaii! Vacances d'été*, Fondation Cartier, Paris, 2002, and *Little Boy: The Art of Japan's Exploding Subculture*, Japan Society, New York, 2005. | *2 元外務大臣の麻生太郎氏のスピーチを参照: 'A new look at cultural diplomacy: a call to Japan's cultural practitioners', 28 Apr 2006. 日本に焦点を当てた新政策の可能性を最初に見出したのはダグ・マックグレイである。Doug McGray, 'Japan's Gross National Cool', *Foreign Policy*, May/June 2002. | *3 「THE ECHO」ZAIM, 神奈川, 2008 年 9 月 13 日–10 月 5 日。| *4 日本現代アートの新たな方向性に関して書かれたものとしては前森美術館館長のデヴィッド・エリオットによる以下の文獻を参照, David Elliott, 'The zombie, the alien, the hybrid and the mask: late Showa anxieties in Heisei art', essay for opening of *Off the Rails*, Mizuma and One Gallery, Beijing, 26 Apr–24 Aug 2008. エリオットは現在ニューヨークのジャパン・ソサエティにおいて新たな企画を進行中である。| *5 *Bye Bye Kissy!!! Between Heaven and Hell in Japanese Contemporary Art*, Japan Society, New York, scheduled 2011. | *5 これらのアーティストの多くは美術手帖の特集「日本のアーティスト・序論」(『美術手帖』vol. 60, no. 909, 2008 年)に取り上げられている。| *6 *The Poetry of Bizarre*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 30 May–20 Jul 2008; *PixCell (PRISM)*, Pekin Fine Arts, Beijing, 7 Sep–30 Nov 2008. 名和は最近自分自身が選んだ京都のアーティストによる展示をチューリッヒで行った。 *Senjiru-Infusion*, Galerische Kashya Hildebrand, 12 Jun–16 Aug 2008. | *7 「六本木クロッシング: 未来への脈動展」森美術館, 東京, 2007 年 1 月 14 日–10 月 13 日。| *8 根本野衣「ネオ・ポップ」(『美術手帖』vol. 44, 651 号, 1992 年, pp.86–98) 及び彼がキュレーションした展示「日本ゼロ年」水戸芸術館現代美術センター, 茨城, 1999 年。| *9 「Starburst Galaxy」MOT×Bloomberg パブリック・スペースプロジェクト, 東京都現代美術館, 東京, 2007 年 6 月 2 日–2008 年 1 月 20 日。| *10 トーキョーワンダーサイト渋谷, 東京, 2006 年 3 月 17 日–4 月 12 日。| *10「マイクロポップの時代: 夏への扉」水戸芸術館現代美術センター, 茨城, 2007 年 2 月 3 日–5 月 6 日。| *11「ネオテニー・ジャパン」高橋コレクション」札幌芸術の森美術館, 北海道, 2008 年 11 月 22 日–2009 年 1 月 25 日 (篠島アートの森, 鹿児島, 2008 年 1 月 18 日–9 月 15 日, 上野の森美術館, 東京, 2009 年 1 月–5 月 20 日)。| *12 松井みどりによる以下の文獻も参照: Midori Matsui, 'Beyond the pleasure room to a chaotic street: transformations of cute subculture in the art of the Japanese nineties', in *Little Boy* (2005), pp.209–239. | *13「第四回府中ビエンナーレ: True Colours 一色をめぐる冒険」府中市美術館, 東京, 2008 年 11 月 15 日–2009 年 2 月 1 日。| *14「三田村光土里@YOKOHAMA」創造空間 9001, 神奈川, 2008 年 9 月 13 日–11 月 30 日。| *15「向島芸術計画 2007」現代美術製作所, 東京, 2007 年 10 月 20 日–28 日。| *15 Walter Benjamin, 'The work of art in the age of mechanical reproduction' (1935) in *Illuminations*, trans. Harry Zohn, ed. Hannah Arendt (London: Jonathan Cape, 1970), pp.219–254. | *16「赤坂アートフラワー 08」赤坂サカス, 東京, 2008 年 9 月 10 日–10 月 13 日。| *17「TEAM14 竹村京: Apart a part」トーキョーワンダーサイト渋谷, 東京, 2008 年 6 月 28 日–8 月 31 日。

After the Gold Rush Japan's New Post-Bubble Art and Why it Matters

Adrian Favell
(Professor of Sociology, University of California, Los Angeles)

As far as the Western public is concerned, Japanese contemporary art still stands for all things *kawaii*! Recent shows in Barcelona, Los Angeles, and Copenhagen, following others in Paris and New York, have offered further samplings of new young Japanese art under this perennial heading.^{*1} Japanese contemporary art is seen as part of a globally successful Japanese pop culture of *anime*, *manga*, toys, video games and street fashion, fitting comfortably with governmental policies promoting this same touristic image of Japan to foreigners. It was, in fact, Japan's former prime minister Taro Aso who as foreign minister first trumpeted these policies about "cool Japan" and "soft power", holding out a friendly hand to the *otaku* of Akihabara as a "national wonder".^{*2}

This image of Japan is not at all the impression given by *The Echo*, a fresh sampling of some of the best young Japanese artists now emerging on the scene.^{*3} In discussing contemporary art from Japan, there is a chronic need to get beyond *kawaii*, *anime*, *manga*, *otaku*—and all that. For in many ways what the West perceives as "Japan Now" is more accurately a reflection of the heady days of the breakthrough in the 1990s of the *otaku* generation—i.e., a vision of Japan ten years out of date. "Japan Next" — the subtitle of *The Echo* — reveals an Japanese artistic sensibility and vision that has completely broken with many of the characteristics of that older generation, and which also finds itself on a very different developmental arc to the one that has drawn such enormous western economic capital in recent years. Japan's new art needs to be read and understood in a different context.^{*4}

What you will not see in *The Echo* is anything much that resembles the kind of art that made some Japanese artists such a hot item on the world market since the late 1990s. The most famous of these — Takashi Murakami, Yoshitomo Nara, Mariko Mori, for example — made their names by a winning combination of commercialism and national branding, all tailored to appeal to the orientalist conceptions of Japan prevalent in the West. Much of this strategy is laid bare in Murakami's angry and unrepentant *The Art Entrepreneurship Theory* (2006), where he guides the young wannabe *ku-ri-ei-ta* — who now pay up to 100,000 yen each to show their works as hopefuls at his twice yearly independent artfair *Geisai* — through the game of selling Japaneseness to the West as contemporary art. The success of Murakami, Nara and Mori also lies in how well they fitted into the wider global trends of the 1990s. It is all post-Warhol, and post-Sherman art: big installations, overwhelming videos, self-obsessed projections, all surface and irony.

For sure, the visibility of these artists has given Japan a new and original tourist appeal, and the neo-Tokyo dreamland it reflects does not disappoint the not inconsiderable number of those first drawn to the city by the images of Mori or Murakami as archetypal Japan. But there is a stark contrast between this representation and the work and sensibility of the next generation, ten years or so younger. *The Echo* artists were children of the 70s and 80s, and only still students in the 1990s—they might have been no more than 15 to 18 years old when the Japanese economic bubble burst in 1992–3. As artists, then, they have matured in a very different world. Their art is born of a Japan that has had to come to terms with relative decline and grave doubts about its sustainable future—in often painful

social and political terms these past 15 or so years. Murakami and company, rather, grew up in a different Japan, on a dramatic development arc which saw it ascend to the ranks of global economic power. Japan was becoming a new source of modernity; an alternative Asian modernity, no less—their art above all reflects these more confident years.

Japan's anxiety today lies in large part because this development arc is now over, while its neighbours are all on the rise. Japan was the archetype for Asian modernity, but now people are looking elsewhere. If (non-western) art is driven by development — the argument goes — with Japan's development finished the future was Chinese. Chinese artists have in the last few years abundantly shown that they can now do it bigger, better and bolder than the Japanese. The Murakami philosophy indeed works better in China with its vastly more favourably economics of space, production and exhibition; a limitless national vernacular tradition, as well as the whole question of post-communism, to draw on for imagery; and much more governmental investment in the art infrastructure than ever there was in Japan. An overwhelmingly larger wave of new Chinese artists, has left Japan depressed in the shadow of its resurgent neighbour.

Japan of course was the forerunner to the present Asian art boom. But should it only be read in those terms? This leaves Japanese contemporary art with no role to play, save as a handmaiden or go-between for the Chinese century. But if art is only interesting on a developmental arc, the problem is: you only develop once. This is not where Japan is today. There is, therefore, a strong case to read Japanese contemporary art and society as being on a very different, even opposed trajectory to China and the rest of developing Asia. Unlike these nations Japan is definitively post-development, post bubble; it has finished absorbing the lessons of American and European modernity, and now sits more as an alternative to both Western and Asian (Chinese) modernity; it has more in common with the declining, decadent welfare states of Europe, than the growth and power obsessed US. Its crisis of confidence, therefore, may offer a much better guide to the uncertainties and fragilities of the 21st century than the rampant, unsustainable visions of globalisation that drove the 1980s and 1990s. And, since September 2008, a structural economic crisis of deflationary property values and credit crunched finance is no longer only Japan's to suffer; the whole world is now experiencing the same kind of economic conditions.

In this respect, the 60s generation of Murakami and company — stuck in a bubble mentality — look very dated. Several distinct trends are clear among the more recent generation of younger artists featured at *The Echo*.^{*5} They have clearly broken with the dominant *otaku/superflat* stylings of the previous generation, absorbing, reflecting and transforming global influences in very new ways. Moreover, they point to a Japan coming to terms with its post-development, post-bubble crisis—a position that might now guide future post-national currents rather than just follow global trends. What unites these artists is an emphasis on the quieter virtues of method, craft and technique, and an aesthetic commitment to depth and beauty rather than pop art's celebration of trash, money, size and surface. There is a rejection of the bubble's big, brash, plastic art, as well as the branding logics of egotistic self promotion and corporate sponsorship. Moreover, these artists revel in an unfashionable emphasis on labour—with work the individualised production of intense effort and detail, rather than factory production lines. Japanese art is often criticised for its lack of "theory". But methods and technique can be just as articulate, and offers perhaps a more authentic route to capitalise on Japanese aesthetics, without the need to brand the work "Japanese" or invoke national archetypes.

A good place to start is the work of Kohei Nawa. The emphasis on

methods and technique can certainly be seen in the systematic, experimental art of sculptor Nawa, who is now on the brink of major international recognition. Nawa needs less introduction than others after a busy year in 2008, with important shows in Barcelona, Zurich and China, following on from success at Art Basel in 2007.^{*6} Frustratingly, though, his work is still being found under the *kawaii* heading favoured by western curators. They have to yet to find a category for this kind of work, that is light years away from Murakami's flat plastic world. Nawa makes objects of startling finished elegance and beauty, following an experimental methodology in media and production. His crystal-like "pixcell" sculptures translate the logic of digital technology into physical art, transforming everyday objects acquired on the internet. A similar process of "neutralisation" can be seen in the parallel prism works. Perhaps even more impressive are the unpredictable, unworldly sculptures he has devised using techniques with plaster, silicon or glue. Importantly, the "factory" like methods of his studio resemble more a laboratory dedicated to the discovery of beauty in unique objects, rather than the mass production favoured by his global forerunners.

Nawa's massive *Scum* sculpture — the most impressive piece at the Mori Museum's retrospective of Japanese contemporary art in 2007 *Roppongi Crossing 2* — was selected by influential curator Noi Sawaragi to show alongside a characteristic electric colour work by *The Echo*'s co-producer Kengo Kito, which was also seen at the Hermes building in Ginza.^{*7} Their highly visible pairing at the centre of the show, and the nod towards older Japanese influences — such as veteran Enoki Chu — was an important step beyond the "neo-pop" obsessions that Sawaragi and others had established as the dominant idiom of Japanese contemporary art.^{*8} Both Nawa and Kito will talk about how Murakami's art entrepreneurship theories have influenced their DIY attitude to art organisation, while clearly rejecting his artistic methods, stylings and themes. This generation has certainly had to learn to make things happen for itself—*The Echo* was an artist organised show. Secondly, with the absence of much infrastructure for moving from art school to art career, *The Echo* generation has also been helped by a greater emphasis recently in Japan for nurturing young talent—several of the artists discussed here have been introduced by the small, independent organisation, Magical Art Room, featured as emerging artists at Tokyo Wonder Site, or have been selected as part of reviews of young artists at the National Art Centre (NACT) or Tokyo Museum of Contemporary Art (MOT). Thirdly, commercial galleries themselves have taken on the role of museums nurturing talent and financing art where governmental and public assistance has been missing; with the vastly important roles of figures such as Masami Shiraishi, Atsuko Koyanagi, Sueo Mizuma, and Tomio Koyama, now being supplemented by the energetic efforts of a new generation of gallerists, mainly women, who initially worked with the older galleries—for example, Yuko Yamamoto, Rika Fujiki at Mujinto Productions, or ArataniUrano.

The point of Kito's work is, again, to use simple, material objects from the everyday world of consumption, usually working with colour, texture and space to create a new, unique visual moment. His work can be both sculpture/installation, as at *The Echo* and Tokyo Wonder Site in 2006, or in alternate versions of his style in abstract coloured paintings, such as work collected at the Toyota Municipal Museum of Art. At his most effective, the effects are startling, peculiar, and yet elegant and direct—for example, his signature room of coloured hanging plastic hoops, that is part playground, part vision of solidified space. He can also work big, as the waterworks installation for MOT's "Public 'Space' Project" in 2007 showed.^{*9}

A contrast perhaps can be drawn here with the much discussed aesthetic of "micropop", launched in 2007 in the show curated by Midori Matsui at Art Tower Mito.^{*10} There are obviously connections and affinities with *The Echo*. We are talking about the same generation, and indeed one artist seen in Yokohama, Taro Izumi was part of *Micropop*, with his humorous and surreal reflections on the role of the viewer in the art work. The emphasis on everyday found objects and personal reflection on contemporary realities is a shared feature. But where they differ is in the absence of the kind of psychological trauma, and in the valorisation of private, amateur, throwaway work that Matsui finds so important. Matsui fetishises teenage bedroom art in a very similar way to Murakami in *Tokyo Girls Bravo* (2002), alighting on some of the very same artists. She also valorises the simple home made aesthetics made famous by Nara—who is the godfather of micropop. Where micropop is casual and easily reproducible in book and t-shirt form, Kito and Nawa, rather, make elaborate, polished and expensive looking art out of materials that might never otherwise be thought of in an art context. The West so far has been happier to consume the former, particularly when laced with a vision of decadent teenage neo-Tokyo delights.

For sure, there were echo's of *Micropop* in the Yokohama show. A room shared by Tomoko Yamaguchi and Kae Masuda offered versions of Japan's characteristic figurative girls' art, and the room featuring Takehiko Hoshino and Takeshi Masada hinted at the kind of psychological inner visions that have haunted much of *Micropop*. One can even recognise elements of *kawaii* in the work of Koichi Enomoto and Sumito Sakakibara also shown at Zaim. Some of these works would not have looked out of place at Mito, and they would fit well with the famous "psychological" collections of Satoshi Okada — the most active figure behind the Magical Art Room — or Ryutaro Takahashi, whose parallel collection of contemporary Japanese artists, *Neoteny*, went on the road in Japan in the autumn of 2008.^{*11} But on the whole, *The Echo* says something different: these are not introverted, troubled teenage visionaries, but confident, connected, well-networked, maturing artists, able to engage in a contemporary Japanese and global context rather than seeking refuge in the private, alienated worlds found by Matsui.

Matsui's essays, alongside Murakami's curation, have made the obsessions and introversions of Tokyo girls famous worldwide.^{*12} Yet it is striking how little their formulations, that emphasise social withdrawal and abnormality, relate to the most visible women artists connected to *The Echo* group. A case in point is the work of two slightly older and more established women artists — Ruriko Murayama and Midori Mitamura — not shown at Zaim, but closely linked with these artists, and showing at the same time.

In Murayama's work you see the familiar paraphernalia of girls culture — needlework, flowers, fashion models — transformed into striking objects of useless beauty, such as the floral mannequins that steal the show in the last room of the *Neoteny* exhibition. She points forward towards *The Echo*'s aesthetic in the way she takes found everyday objects, that might otherwise be junk, and transforms them through craft and composition. Murayama is an artist, based in the northern city of Akita, working far from the clamour of girls consumerism — the dynamo of Tokyo street life in Shibuya or Omotesando — yet there is nothing rustic or provincial about this work. Rather, it is an overwhelming passion of physical craftwork, welded with an intuitive sense of wonder that translates, for example, into the 700 piece stitched colour tapestry that dominated the Fuchu Biennale show *True Colours* at the end of 2008.^{*13}

The installation work of Midori Mitamura is another pointer – work that could also be seen during the Yokohama Triennale at Creative Space 9001 in Sakuragicho station.^{*14} Mitamura creates rooms full of found objects, souvenirs and everyday poetry that aim to create fragile, ephemeral moments of mood and ambience. Some of this work is inspired by travel, some by engagement in place. Her month long “knitring” residency in Sumida, shown at the end of 2007 at the Contemporary Art Factory, made a quiet but eloquent plea for community and neighbourhood preservation at a time when the Tokyo city government is gearing up to wipe away half of the ward in the name of a new, brutal television tower and corporate urban development. Mitamura points the way to how *The Echo* artists are concerned both with representing a new ease with travel and experience and worldly engagement: there is little of the angst or resentment of western power you see in Murakami’s generation. And, as with Murayama, the everyday and banal, is transformed into moments of beauty, albeit fleeting.

The subtle aesthetic touch sounds and feels classically Japanese, but there is nothing nostalgic or backwards looking about the art of *The Echo* group. You see this particularly in the artists working, as with Nawa, with the translation of new technology into art. The stark black and white video work by Go Watanabe and Kouichi Tabata turns minimalist animation into hypnotic fine art. As with other artists on show, you feel the influence of computer technology – the ever present light from video screens, the digital composition techniques of pixcell art – within the works themselves. Contrast this to Kaikai Kiki. Murakami’s generation, still struggling to master the impact of photoshop, YouTube and scanning technology, in fact gave in to Walter Benjamin’s gloomy predictions about art in the age of mechanical reproduction.^{*15} If you can’t beat technology – which gives anybody the power to reproduce infinitely, and the ability to make art with no talent – then, they said, you should just use it to mass produce plastic, flat art. But in *The Echo* the artists have mastered the machinery, once again turning back to the creation of unique, non-reproducible works, which use technology now as its basic medium. Tabata and Daisuke Ohba, with his abstract silver and gold tableaux, join Nawa in turning the techniques of digitalisation into finished art objects reaching for something sublime. There is a new abstraction here at work, which again is showing some of the experimental possibilities of technological art, that is far from the superflat vision of art as media-saturated pop culture.

For sure, the question of Japaneseness haunts this show, as it will always haunts group shows of quote-unquote “Japanese” artists. We are Japan, it says, and this is Japan, but the show refuses to indulge in touristic branding. When you talk to these artists they in fact see themselves as unproblematically “post-national”. They have travelled widely, East and West; they have experienced London, New York, Beijing or Saigon. But none of it makes them feel like making points about Japanese power in relation to a dominant West, invoking the War, hiding behind anti-colonial slogans, or trading in orientalist archetypes. We are thankfully spared tea ceremonies, zen gardens, Ikebana, manga, anime, love hotels, callisthenics, and cosplay in *The Echo*. Nevertheless – and here is where the haunting can be found – there is a return to the source, after travel and worldly experience, that suggests how these artists are drawing on Japanese resources in the way they work, particularly the emphasis on fine art, craft and refined detail.

Satoru Aoyama’s work is an ideal exemplar of this work. An artist educated in the age of the YBAs in London, Aoyama has, like Murayama, embraced the most unfashionable craft of all – needlework – to make work that trades in understatement, uniqueness, and the illustration of a consistent method. Aoyama’s craft is another take on technology and production,

only this time with much older industrial echoes, as we are drawn to look once and look again at his minutely textured fabrics, that evoke both industrial age routines and computer age digital reproduction. Sometimes he works in a naturalistic idiom, with digital echoes executed in fabric of photographic cityscapes or portraits – such as his work in the *Neoteny* collection – and sometimes – as in the striking darkrooms of *The Echo*, and at *Art Flower* in the Autumn of 2008^{*16} – with minimalist abstraction. Also in Akasaka, a dramatic black curtain splashed with gold paint by Aoyama – that, of course turns out to be the handiwork of a craftsman with a thousand stitches in thread – for a while adorned the entrance of the famous underground art bar, *Traumatis*, run by the journalist Chie Sumiyoshi. Aoyama’s work awaits a curatorial consciousness able to understand the conceptual leap forward, as well as the self-contained economy of the production process.

Here, I touch upon the most important lesson from *The Echo*. The 1990s bubble mentality, heady with globalisation, looked for big art, with a throwaway aesthetic, wrapped up and made in plastic. *The Echo* generation is rather looking to use what it finds, and especially to renovate and make something beautiful out of sustainable materials. This comes together in the work of Kei Takemura, who joined *The Echo* group from her studio in Berlin, and had been seen recently also at Tokyo Wonder Site and at NACT in 2008.^{*17} Again, like Mitamura, hers is installation and performance work reflecting travel, souvenirs, friends and bits and pieces along the way. It is a methodology seen also, in a different way, in the psycho-analytic explorations expressed as the extraordinary overflow of studio work-in-progress at *The Echo* by Satoshi Ohno. Takemura herself might make art out of an old Ikea bed, some borrowed clothes, old postage packaging, or a memory of some friends’ karaoke that she will sing again to onlookers in the gallery. But it is in her characteristic sketched and translucent tapestries that we see the simple method of stitchwork and drawing coming together, renovating these discarded materials into something new and uncanny. Her premonitions of an earthquake remind her and us of Tokyo and Japan, even while the familiar objects sitting around are global objects and reminiscences of Berlin. Again, this is an economical and sustainable art that avoids the self-indulgence that the bubble mentality so encouraged, while reaching for a transcendent aesthetic affect.

Here I think lies the punchline. Andy Warhol taught the world to equate art with mass production, and to think of successful art basically as junk that makes money. Money ever since has been the only evaluation of contemporary art that counts, alongside its ability to finance ever bigger, bolder, brighter objects of distraction. The global art world has become dominated by the big self-statements of a Jeff Koons or a Damian Hirst, and this clearly is how we get to a Murakami today. The power of a single idea, and its execution on a phenomenal scale in plastic, produced 15 million dollars for Murakami’s *My Lonesome Cowboy* in the summer of 2008. Or think of the Hirst diamond skull from the same year: it takes a massive investment to produce an even more massive result.

I am proposing a different aesthetic here. A principle of parsimony. Of course, this might be said to have its own echoes in classically Japanese notions—such as the concept of *mottainai*. But it has universal resonance too. Aesthetic value and economic value are not the same thing, and a more impressive art might in fact be one that can create value out of next-to-nothing. That is, an art made from the found materials, tools and methods that artists have to hand in their everyday context, rather than big corporate investment and ever more elaborate factory production lines. This might be a more sustainable vision for contemporary art.

It is not hard to see why this is an important vision, or one being made at just the right time. Two days after *The Echo* opened, Damian Hirst sold works at Sotheby’s for record prices that marked the end and apogee of the latest global art bubble. The very next day, the collapse of Lehman Brothers bank signalled the onset of a disastrous financial crisis that has plunged the global economy into an economic downturn and depression that may last years. All of what is happening today in the global economy is very familiar to Japan, which has been living with a similar economic situation since the early 1990s. The art market was, like property and finance, booming everywhere, but as with these other commodities it is not true they will always go up; there is now a crash, and there will be a re-evaluation of contemporary art. With it, a lot of the big plastic installation art will end up in the rubbish skip. Artists attuned to this new, fragile, uncertain world we are moving into will make a very different kind of art. After the gold rush, we might want to look at the kind of artists shown at *The Echo* to restore our faith in what can be done in contemporary art.

*1. i.e.: *Kawaii! Japan Today*, programme of five solo shows by emerging Japanese artists, Fundació Joan Miró, Barcelona, 21 Sep 2007–20 Jul 2008; *Just Love Me (Kawaii Kills)*, Royal/T, Culver City, LA, 12 Apr–25 Aug 2008; and *Manga! Japanske Billeder*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Copenhagen, 8 Oct 2008–8 Feb 2009. The paradigm was undoubtedly set by Takashi Murakami’s influential curated shows, i.e., *Kawaii! Vacances d’été*, Fondation Cartier, Paris, 2002, and *Little Boy: The Arts of Japan’s Exploding Subculture*, Japan Society, New York, 2005. | *2. See speech by Foreign Minister, Taro Aso, ‘A new look at cultural diplomacy: a call to Japan’s cultural practitioners’, 28 Apr 2006. The potential for a new policy focus in Japan was first identified by Doug McGray, ‘Japan’s gross national cool’, *Foreign Policy*, May/June 2002. | *3. *The Echo*, Zaim, Yokohama, 13 Sep–5 Oct 2008. | *4. An alternative reading of new directions in Japanese contemporary art is offered by former Mori Art Museum Director, David Elliott, ‘The zombie, the alien, the hybrid and the mask: late Showa anxieties in Heisei art’, essay for opening of *Off the Rails*, Mizuma and One Gallery, Beijing, 26 Apr–24 Aug 2008. Elliott is currently planning a new sampling of contemporary Japanese art for Japan Society, New York, scheduled 2011, entitled *Bye Bye Kitty!!! Between Heaven and Hell in Japanese Contemporary Art*. | *5. Many of these same artists are featured in the *Bijutsu Techo* special, ‘The Japanese Artists File’, vol.60, no.909, July 2008. | *6. *The Poetry of Bizarre*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 30 May–20 Jul 2008; *PixCell: (PRISM)*, Pekin Fine Arts, Beijing, 7 Sep–30 Nov 2008. Nawa also recently curated his own sampling of new young artists from Kyoto in a show in Zurich: *Senjiru – Infusion*, Galerie Kashya Hildebrand, 12 Jun–16 Aug 2008. | *7. *Roppongi Crossing 2007: Future Beats in Japanese Contemporary Art*, Mori Art Museum, Tokyo, 13 Oct 2007–14 Jan 2008. | *8. Referring back to Noi Sawaragi’s influential articles on ‘Neo-pop’, i.e. *Bijutsu Techo*, vol.44, no. 651, Mar 1992: pp.86–98, and the show he curated at the Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, *Ground Zero Japan*, Mito, 1999. | *9. *Starburst Galaxy*, MOT x Bloomberg, Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo, 2 Jun 2007–20 Jan 2008; *Kengo Kito + Kouichi Tabata: TWS Emerging Artists on Mezzanine 04 + 05*, Tokyo Wonder Site Shibuya, Tokyo, 17 Mar–12 Apr 2006. | *10. *The Door into Summer: The Age of Micropop*, Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, Mito, 3 Feb–6 May 2007. | *11. *Neoteny Japan*, Sapporo Museum of Modern Art, Sapporo, 22 Nov 2008–25 Jan 2009, also seen at Kirishima Open Air Museum, Kagoshima, 18 Jul–15 Sep 2008 and Ueno Royal Museum, Tokyo, 20 May–15 Jul 2009. | *12. For example, Midori Matsui, ‘Beyond the pleasure room to a chaotic street: transformations of cute subculture in the art of the Japanese nineties’, in *Little Boy* (2005), pp.209–239. | *13. *True Colours: The 4th Fuchu Biennale*, Fuchu Art Museum, Fuchu, 15 Nov 2008–1 Feb 2009. | *14. *Midori Mitamura @ Yokohama*, Creative Space 9001, Yokohama, 13 Sep–30 Nov 2008; *Mukaujima Art Project*, Contemporary Art Factory, Sumida, Tokyo, 20 Oct–28 Oct 2007. | *15. Walter Benjamin, ‘The work of art in the age of mechanical reproduction’ (1935) in *Illuminations*, trans. Harry Zohn, ed. Hannah Arendt (London: Jonathan Cape, 1970), pp.219–254. | *16. *Akasaka Art Flower 08*, Akasaka Sakas, Tokyo, 10 Sep–13 Oct 2008. | *17. *Apart a Part: TWS Emerging Artists on Mezzanine 14*, Tokyo Wonder Site Shibuya, Tokyo, 28 Jun–31 Aug 2008.

はじまり

伊藤 悠

「THE ECHO」展の展示期間が終わってすぐは、このテキストを書く事ができなかった。あまりにも現在進行形で動いている出来事に対して客観的になるまで少し時間が必要だ。しかし今から思ってもなお、「THE ECHO」展は一つの現在進行形の動きそのものだったのではないかという気がしてならない。だからこそ、私はここで、ドキュメントとして「そのとき」を書き残しておきたい。

「THE ECHO」展は、銀座の喫茶店での出会いから始まった。大庭大介から、鬼頭健吾と一緒に話したいと連絡を受けて行った喫茶店で、鬼頭が連れて来た磯邊一郎と共に4人でお茶をしながら、「同年代の作家の展示をしたい」そう盛り上がったのである。その後、たまに電話をしあっては「彼を入れたいと思うんだけどどうだろう?」「彼女も入っていた方がいいのでは」といったやり取りをへて、ラインナップが決まっていた。初期段階で参加の決定した青山悟も重要な役回りをして、青山を含めて4人の作家がディレクションを行なう形をとった。何かある毎に会っては、今の時代における表現の意味を、或は内容とそれに値するタイトルを相談し合う。時には、マネジメントを行なった松田愛はじめ、栗田大輔、成相肇、窪田研二といった批評家やキュレーター、コレクターの有沢敬太も交え、今自分たちにとって何が自然な企画なのかということを、そしてどのようにしていきたいかを打ち明けた。会場に何度も足を運び、交渉段階から皆で一種聖戦のように共闘し合った。そして、その過程そのものが、すなわち、エコーのように人が人をよび、波紋になって広がって行くプロセスこそが今回の企画なのではないかという青山の指摘により、やっと「THE ECHO」というタイトルが決まったのである。従って、何かのコンセプトに従って作家を選んだのではない。自然発生的に、作家の勘でゆるやかに選ばれたネットワークとして「THE ECHO」は始まったわけだ。

逆に、進めて行く過程で表現においても、様々な発見もあった。他人の記憶や雑誌のイメージを、糸をかがる或はミシンで縫う過程でなぞっていくという意味では、竹村京と青山悟とは同じ土俵にあるとも考えられるし、逆に、名和晃平と田幡浩一に、最終的にできたものが類似している作品があることもわかった。それは、結果的にはC（シアン）M（マゼンダ）Y（イエロー）K（ブラック）のドットが動く映像であるが、田幡は、多数のドットをペンで描いたドローイングの連作をアニメーションにしたもので表現し、名和は、多数のドットが描かれたキャンバスを物理的にセンサーで動かすという方法をとった。彼らの作品は、一つの部屋で対面に展示され、ここでしかみられないものとなった。

また、磯邊一郎と天野亨彦も、話し合いの過程で、2人で一つの部屋を使う事になったパターンだ。磯邊と天野は、制度や枠組みを扱っているという点が共通しているように思う。磯邊はそれを、全体と部分という形で視点をずらしていくことで作品の基本にしているように捉えられるし、天野は逆に、カッコ付けていくことによる力の作用をうまく利用しているように思う。そういう点は2人が物理的に同じ場所に展示された事でみつかったことであった。

あるいは、個室で展示した大野智史と泉太郎も、一見全く違う表現であるが、共通する感覚もあると思う。例えば大野の作品に、自画像と世界の象徴としての像がシーソーにのっている作品があり、泉には自分あるいは観客がトラップにかけられ映像の中に入れられてしまうような映像がある。大野は絵画で、泉は映像で、自分と世界との距離をはかっているともいえる。

名和や田幡と同様の、デジタルイメージやゲームのイメージを

扱ったものは、政田武史、星野武彦、そして榎本耕一、渡辺豪の作品にもみうけられる。政田や榎本はファミリーコンピュータのゲーム画面の質感を表現しているし、星野が扱っているものにアバターといったコンピュータ上の主体がある。渡辺豪の作品は、CGでできた女の子が紙のように倒れこむという映像であった。大庭大介の絵画表面も、モニター画面がなくしてはありえないものである。彼は、関係性の中で生まれる光を扱っているが、その光の繊細な扱いは、秋吉風人にもみうけられる。

彼らの世代を一つの言葉にするには少々乱暴になってしまうほど世の中は多様化しているが、それでもある共通点はある。例えば、我々は情報も、人の記憶もイメージを通して知り頭にインプットする。しかしそれが「わかっている」といえばまた別の話だ。だから自分のものにしかどうかを確かめながら過ごしている。そうして世界との距離感をはかる。それは、インターネットを介して、実際の国境など関係なくいつでもアクセスが可能な、世の中であることも作用しているだろう。YouTubeで誰でも情報を発信する事があり、リアルなことで作り物が混同され、また自分の指向や好みもある程度は情報に左右されたものだ。アマゾンの関連づけのあり方も関わってくるであろう。自分の履歴とそのカテゴリズにより、例えば一見まったく違うジャンルのものでも関連づけられて紹介される事もある。そして、自分を関連の中にも位置づける事も現代のあり方であろう。一つのグループに属するのではなく、いくつかの関係の中にも位置づける流動的なあり方。光に対する感覚も変って来ている。彼らが扱う光は、自然の光ではなく、モニターの光が関わっている。西田幾多郎が「直接体験」としてのあり方に、イメージの体験も現実の経験として同等に位置づけているが、かつて印象派が表現した光は自然の光だったことに対し、現代日本の作家は、自然なものとしてモニターの光を表現しているのである。

そうした現代日本の浮遊感、あるいは光に対する感覚を誰より敏感に感じ取り表現して来たのが鬼頭健吾であるだろう。ふわふわと中心がずれながら廻るフラフラの輪や、繋ぎ合わせてネットワーク状に空間にはりめぐらされたカラフルな色の糸、様々な用具を絵の具のように使い、三次元にインスタレーションした作品（彼は平面としてつくっているという）巨大な壁面にホースが編まれた作品も、見事なドリッピングにさえみえてくる。ラメや金といった素材を使うのも特徴だ。その鬼頭が、今回は人体模型を蛍光ピンクに塗って、サッカーボールを背中に埋め込み、表面を水晶で覆った作品をつくったが、彼はこの姿を、人間の行きつく所と表現した。マイケル・ジャクソンが亡くなった今となっては、よりリアルなものとしての存在感を増しているように思う。

今回の「THE ECHO」は、キュレーションされた展示ではなく、これだけの作家が同一平面に展示する機会をつくったという点で特異であり、一種の出来事であった。一つに方向付けされるのではなく、現在進行形の、闘いの場でもあった。展示の際の緊張感、気持ちを同じくする同志でありライバルとしての共存の仕方。展示の仕方が、ホワイトキューブ然としているという指摘もあったが、彼らは、そういう枠組みへのアンチを言っているのではない。一種アスリートの、ゲームのルールを知った上でどう、堂々と闘って行くのか。そういう意気込みに溢れていたように思う。

今回また、私たちは毎週トークショーを開く事を重視した。まな板に載せられた彼らの表現をどう解釈し、料理して行くのか、あるいはなんと捉えて行くのか、それが私たちに残された課題であろう。

そして、今ここからはじめていきましょう。アートの議論と挑戦を！

Starting Point

Haruka Ito

I was not able to write a text just after *The Echo*. We need some time to take objective consideration of what is happening right in front of us. However, despite the time that has passed, I still think *The Echo* is a movement that never stops being present. That's why I was urged to write down here what happened then.

The Echo started at a café in Ginza. I got a phone call from Daisuke Ohba. He told me that he and Kengo Kito wanted to see me. Myself, Ohba, Kito and Ichiro Isobe, an artist Kito brought with him, talked enthusiastically about the exhibition of works by artists of the same generation. After this meeting, we occasionally talked to each other on the phone about the exhibition. We were like, 'I want to have him in the exhibition. What do you think?'... 'I think we should let her in.' Satoru Aoyama joined in soon after our first meeting. Consequently, the four artists became the directors of the exhibition. We met frequently and talked a lot about the meaning of the expression in the present world. Sometimes Ai Matusda, who was involved as a manager, Daisuke Awata, the critic, Hajime Nariai and Kenji Kubota, curators, and Keita Arisawa, the collector joined in. How can we make this exhibition seem natural for us? How do we want this exhibition to be? We discussed this a lot. Having been to the venue many times, we fought together from the beginning. I found it a certain kind of crusade. One day, Aoyama pointed out that the process itself—one person bringing another person into the project and the ripples spreading out like an echo—was the main issue of this exhibition. That's how the title *The Echo* was decided. The *The Echo* artists weren't selected in accordance with a concept that described the whole exhibition, but, rather, like a network, the artists were selected spontaneously via the inspiration of other artists.

As we organized the show, there were some discoveries. Both Kei Takemura and Satoru Aoyama traced the images found in other people's memories or magazines by sewing, either by hand or by sewing machine. Their process had common characteristics. On the contrary, some finished works of Kohei Nawa and Kouichi Tabata also have similarities. In their work, dots of C (cyan), M (magenta), Y (yellow), K (black) move. Tabata drew numerous dots by pen, and turned these drawings into animation. Nawa shook the canvas filled with many dots by putting a sensor in it. Their works are exhibited in the same room, confronting each other. It was a unique experience.

Isobe and Akihiko Amano decided to share a room in the course of discussion. I think both of them deal with concept such as *system* and *frame*. Basically, the core part of Isobe's work is to shift viewers' viewpoints through two forms; *the whole* and *a part*. Amano, on the contrary, takes advantage of the power which is generated from coolness. These similarities were found because their works were exhibited in the same room at *The Echo*.

The works of Satoshi Ohno and Taro Izumi weren't exhibited in the same room, but I noticed that they had something in common. For example, in one of Ohno's works, the artist himself and a figure that represent the world were playing together on a seesaw. Izumi has shot a video that traps a viewer into the video. Ohno measures the distance between the world and himself by painting, and Izumi, by the video work.

The digital images and the images of the game that are found in the works of Nawa and Tabata also characterize the works of Takeshi Masada, Takehiko Hoshino, Koichi Enomoto, and Go Watanabe. The works of

Masada and Enomoto express the feel of the game screen of a family computer, and the computer avatar is one of the main subjects Hoshino deals with. In Watanabe's video work, I found a CG girl fell over like a piece of paper. Ohba's paintings, too, are deeply related to the screen. He deals with light that is born out of a relationship. You may find this sensitive treatment of light in Futo Akiyoshi's works as well.

The world has become too diversified to describe their generation by one word, but they do hold something in common. For example, we recognize information and memory through images and then input this into our brain. However, this doesn't necessarily mean that we understand them. We keep on going, making sure if we should absorb what we have recognized. That's how we measure the distance between the world and ourselves. We began to live like this, because anywhere in the world has become accessible through the Internet regardless of actual border. Anyone can send his/her message through YouTube, which makes us confuse what is real and what is not. Our way of thinking and preference can be influenced by those factors. Let's think about Amazon. They check our record of the products we have purchased and their category. Calculating from our record and linking one product to another, sometimes they introduce us to a product that appears, at first sight, to belong to a completely different genre. We tend to think about how to link ourselves to the rest of the world. We don't have to belong to one group. Maybe it's a good idea to be fluid sometimes, finding your place in various groups. The way to sense light has changed. Light that *The Echo* artists perceive is not a natural one, but the light of a screen. Kitaro Nishida positioned both *the imaginary experience* and *the real experience* as "direct experience." Impressionists would paint natural light, but Japanese young artists paint light of the screen as natural light.

Kito was the first artist who sensibly perceived something from light and the floating feeling that was prevalent among today's Japanese society. He expressed these feelings into artworks. His various works include: a hula-hoop work consisting of hoops spinning around off-balance; a work of colorful threads tied together and spread like a network; an installation work (though he says he created this work as a painting) made by various tools used just as paints; and a huge wall painting in which hoses are woven, which seems to be a wonderful dripping. Kito often uses materials like lamé and gold. In his new work, he painted fluorescent pink color on a homunculus, buried a soccer ball into its back, and covered it with crystals. Kito says this figure is the goal of human beings. Especially now that Michael Jackson died, this work's presence is enhanced.

The Echo has the distinction of not being curated by anyone. Its works were impartially exhibited. It was a phenomenon. Each part of the exhibition did not look in the same direction. It was a real battleground. I even felt the tension of the artists during the installation. They all tried to figure out a way to live together as if rivals in a camp. *The Echo* has been criticized for being too white-cube-ish. But the artists did not intend to blame the system like that. Like athletes, knowing the rules, they just wanted to figure out how to fight a fair game. I think they took an attitude filled with enthusiasm.

We tried to hold roundtable discussions every week. How should we interpret their work exhibited there? How should we handle them? Those are tasks left for us all.

Let's get started now! Discuss Art and let it challenge us!

[Translated by Chisato Yamashita]

THE ECHO の潜在性

松田 愛

芸術が、身体を起点に新たなシステムを生き直す試みであるとするなら、同時代の鑑賞者に託された仕事とは、その行き着く先を追うのではなく、その生成の過程に立ち会い、自らの身体を重ね、ともに変化していくことではないだろうか。

「THE ECHO」は作家たちが自主的に集まることにより、実現した展覧会である。作家同士で声をかけ合い、展覧会構成から作品制作、プロデュースまでを自分たちで手がけた。もちろん、事務局を担うために作家以外にも多くの人間が参加した。手伝ってくれた大勢の学生や、「THE SIX」の協力なしに、この展覧会は決して実現しなかっただろう*1。

このような展覧会が、突発的な出現をみたわけではないことは、中心的役割を担った鬼頭健吾の活動や、青山悟、磯邊一郎、大庭大介をはじめ、作家間の緩やかなネットワークの存在を知ることによって見えてくる。「THE ECHO」の前年、名古屋ではカフェと大学ギャラリーで小さな展覧会が開かれた。「something as if we do」という名のその展覧会は、やはり作家たちの自発的な企画としてはじまり、とくにテーマを設けず、カフェや大学という私たちの日常の空間に作品を展示することで、「私たちにできること」を試み、ささやかな出会いを期待するものであった*2。それ以前、90年代半ばより、泉孝昭、鬼頭、渡辺豪らが設立に携わり、立ち上げた名古屋のアートスペース「dot」では、作家主導による幾つもの企画がなされてきた。作家達は京都、大阪、東京、名古屋、そのほか国内のいくつもの地域を横断し、国外へと活動領域を広げ、世界に分散しつつ、その交流は地理的距離をもむしろ新たな出会いの契機へと変換し、外部へと軽やかに接続を試みていく。

また、作家のみならず、多くのアートプロジェクトを手がけてきた伊藤悠は、本展に具体的な機動力を与えた。伊藤は今回、鬼頭とともにディレクションの中心を担ったが、学生時代にすでに名和晃平や鬼頭ら、当時京都で活動していた多くの作家の展覧会を見知っており、作家たちの活動と並走するように、アートにおけるマネジメントやプロデュースを行ってきた。あたかも散らばった星がかたちを成すように、物理的にも時間的にも隔たった幾つもの出会いが1つの展覧会へと結実したのである。

「THE ECHO」が1つのテーマへと回収されることなく、それでもなお、展覧会全体としてゆるやかな繋がりを感じさせつつ、多様な解釈へと開かれ、様々な反応を喚起したことは、確かな1つの成果だと言える。日曜毎に開催された座談会での議論、作家間の思考のずれ、それらとは無関係に展開され、交差していく鑑賞者達の自由な解釈から、「THE ECHO」の総体を把握することは容易ではない。それでも全体としてある静謐さをたたえた会場の、その根底において息づくものは、幾つもの作品が1つの時間と場所を共有することによって生起する未知数の変化への期待であり、芸術と人が出会うことにおいて見出される新たな関係性といった、ごくささやかな希望のようなものではないだろうか。

竹村京は、記憶の重なりとずれ、他者や自身の生きた時間の追憶や、壊れたものの修復というかたちで、身近な他者との関係性を回復していこうとする。竹村自身の生活するドイツと日本それぞれの国の様々な素材によって、多層的に重ねられた半透明の繊維に、ドローイングや刺繍による風景が紡ぎ出されていく。時にパフォーマンスというかたちで竹村自身の身体を重ねつつ、複数のテキストチャーが浸透し、響き合う、遙かな、しかし私たちのいる今、この時、この

場とも共鳴するような、ささやかな「揺さぶり」を呼び起こす。

複数の素材の交差する、多層的な風景を立ち上げらせるものとして、川上幸之介の絵画も同様の「揺さぶり」を喚起している。画面にまぶされた砂の物質性は、キュビズムのバピエ・コレにおける新聞や壁紙のように、イメージと現実世界を接続させている。貼付けられたかのような平面的モチーフの併置は、遠近感を崩壊させ、既視的な廃墟の光景と、未視の非現実的な光景とを搅拌し、観る者の身体感覚へと直接的に作用する。素材の物質性の喚起という点においては、川上と同じ空間に配置された鬼頭の立体も特異である。サッカーボールから溢れ出す無数のクリスタルでできたその立体は、まさに人体であり、その半透明の体は、物理的に引き裂かれ、変形し、世界へと拡散していくようである。水晶は、重量と固さを内包すると同時に、光の透過によって多様な表情を見せ、やわらかな光を放射する。《splitting skull》、すなわち飛び散る結晶体としての人体は、変化への潜在性をはらんだまま、一瞬この世界にとどまり、自然の内のあらゆる流れへと再び融解していく私たちの身体のありようを想起させる。

不定形な揺らぎをはらんだまま、流動的な流れの中に、ある時間、ある記憶をとどめ置くような増田佳江の絵画と、モネの絵画とは視覚的に重なりつつも、遙かな隔たりを感じさせる。印象主義絵画が、時間の推移とともに変化していく可視的な現実の様態をとらえようとしたのに対し、増田の絵画は私たちの現実感覚そのもの、リアリティそのものが絶えず揺らぎ、現実とイメージーションの境界を溶解させていることを感じさせる。そこでは都市も自然も、人も風景も物語そのものまで、この世界の表層を漂うように溶け合っている。他方、山口智子は、アクリル絵具の瑞々しい透明感でもって、他者との距離感や体温の重なりのような、目には見えない「つながり」を、少女や動物の親密な姿に託して描く。若々しい透明さをたたえた危うげなイメージは、同室に展示された増田の絵画とも共鳴するものである。

システムをずらし、刻々と変化し続けることは、実は同じシステム内にとどまり続けることと同義かもしれない。そう思わせるのは、磯邊のインスタレーションである。小さな紙片の集合や写真、建築図面、顔、モノグラムといった指示表象と無数の矢印が戯れるようにして構成された本作品は、永久に回路を経巡るような循環を形づけている。しかし、意味が永久に先送りされ、1つの意味へと行き着くことがないのだとしたら、鑑賞者もまたその流れに身を委ね、生成される強度に対し、リテラルに立ち会うことによってしか、作品と関わることはできないのかもしれない。

「THE ECHO」においては、自己と他者が、そして作者と作品、鑑賞者とが溶け合うような様態において現れる。美術史家ダリオ・ガンボーニは、芸術作品の解釈を、制作者の意図や作品の形式的・物質的特質と観る者の意識が、曖昧性と不確定性をはらんで展開される出来事として論じている*3。作者の意図と鑑賞者による解釈とが不可分の様態として潜在すること。それは、芸術の制作と受容を、制作者と鑑賞者双方の身体をも巻き込むダイナミズムとしてとらえる際に、自ずと生起してくる問題であろう。

鑑賞者は、観るという行為のうちに、作品の生成と不可分となる。田幡浩一のアニメーション作品は、対象が断片的な輪郭線へと解体され、部分的に立ち現れるために、なかなかひとつの像へと辿り着くことができない。一定時間こちらが立ち止まり、見つめ続けることで、かるうじてキャンディーやトンボの姿に思い至るというものである。断片化され、ずらされたイメージは、田幡の絵画作品とも呼応している。少しずつずらして描かれた小鳥のイメージは、ささやかな凝縮と分散の運動を繰り返す。鑑賞者は、自らの身体感覚を

研ぎ澄ますことで、田幡の映像と絵画から漏れ出す微細なイメージの震えを感知するだろう。

私たちの身体感覚を覚醒させるような大野智史のダイナミックなインスタレーションは、遙かなる母性と、深淵なる森のイメージを重ね合わせ、原始的な生命の躍動へと観る者を導く。分裂し、複数化する自画像は、会場に敷かれた土の躍動、モノクロに写し出された森の内部に充溢する空気、描かれた木々の隙間、光への希求を抱くプリズムのうねりへと浸透してゆき、速度を変えて流動していく世界の多元性を、大野自身が反復しつつ、生き直すかのようなのである。

また、絵画や映像メディアに立ち現れる表層性や物質性と、作家や鑑賞者の身体性との関わりは、複数の作家の作品において見出すことができる。秋吉風人は、何者も存在しない室内空間や断片的なその片隅を描く。金色の微妙な差異によって把握される空間は、奥行き感ではなくその平面性を伝える。乱れることなく均一な筆跡により構築されていく画面において、透明感をたたえつつも、室内風景は画肌のつくる触覚的な物質性の向こうへと後退させられる。そのような抑制のきいたテキストチャーの縁で生み出される強度と輝きは、大庭の絵画にも通じる。鈍色の光を発する独特の絵の具によって描かれた大庭の絵画は、光の移り変わりの中で、微かな色彩の立ち現れを感じ得ることができ。ここでもまた、観る者の身体感覚と不可分に生成する絵画空間の様態を見ることができだろう。

名和晃平の絵画と映像作品は、小さなドットが映像として揺れ動くなかで流動的な知覚の様態を成立させる。ドットが知覚において視覚混合されるという新印象主義絵画の原理を想起させるものであるが、とくに映像作品は、密室の暗がりにおいて激しく振動する多層的なイメージが、心臓の鼓動と連動しつつ、私たちの皮膚細胞における運動へと接続されていく。

他方、イメージの表層に宿る物質性という感覚をもっとも素直に表現しているのは、青山の刺繍作品であろう。文字通り宙吊りにされたイメージは、メディアの中、どこかで目にしたような既視感を纏い、その強度を中立化させられている。本来のイメージにつきまとうはずの驚きや痛み、恐れといった感情的なものは、微かなノスタルジーとともに後退させられ、光輝く糸の物質性は、イメージをあたかも表層に漂う光の粒として私たちに感覚させる。

アニメ、映像による世界は、手で触れることができない。にも関わらず、私たちの意識の連続として、いや現実そのものとして、私たちの身体感覚やそれらをとりにく環境と密に接続している。渡辺豪のアニメーションは、現実存在する少女をモデルにコンピュータで構成されたものであるが、ぐにやりと曲がる少女の身体や、はらはらと解体され、崩れ落ちる身体に、現実感ほとんど失われている。それでも少女のスカートの微妙なゆらめきや、体温の痕跡のような映像全体の雰囲気気付く時、手で触れられる現実世界と触れ得ない映像世界とが、私たちの身体感覚において重なる。

映画やテレビの中の光景が映像としての非現実さをたたえつつも、鮮やかな色彩と大きさや形の異なる独特の筆触により、リアルに感覚される政田武史の絵画は、イメージの与えうる強度の可能性を追究し続けている。同じく映像的な距離感を感じさせつつも、人の意識の奥底に潜在する歪みや恐怖、時に見えない暴力をとらえる星野武彦の絵画は、他者とのコミュニケーションの可能性にささやかな希望を託しているようである。また、さわひらきの映像作品における親密さは、室内という閉じられた現実のシステムに、空港という開かれた外部の経験が静かに重なる。家の中を自由に飛び交う飛行機に、外部へとつながる意識の広がりを見ることができ。同様の親密さは、榊原澄人のアニメーション《浮楼》においても見ることができ。そこでは、少女の人生が四季の移り変わりのように循環し、軽快な音楽とやわらかな色彩に包み込まれる。

ゲーム的映像感覚へと浸された現実を絵画としてつくり直す榎本耕一の絵画は、かつての物語的世界観や、少女たちのたたずむ乾いた世界からは離れ、より混沌としたイメージ群として展開される。現実的なものとは何であるのか、そのような問いはもはや意味をなさず、ボンゴや映像のコラージュ、立てかけられた木片によって構成される空間そのものが、イメージーションの自由な想起の様態として機能している。天野亨彦のつくり出す世界も、自由なイメージの連鎖反応を喚起し、観る者の想像力を刺激する。ボルノ画像と機械装置の隣接は、肉体と機械との視覚的かつ意識的な連関、欲望との接続を想起させつつ、不定形な振れをはらんだ現実の立体オブジェへと引き継がれていく。

「THE ECHO」に、既存のシステムへの対抗というような制度批判的図式を見てしまうことは容易である。しかし、何らかの批判や主義主張、この世界における確固とした「わたし」の存在を、ひとつの展覧会として現前させる、あるいは表象することはあてはまらない。では「THE ECHO」とは何か。それは本展の座談会でも議論となったが、鬼頭の語った言葉に端的に示されている。「本企画は現状の展覧会システムとは違った形の選択肢として増やせたらと考えたものであり、作家同士が同じ展覧会に今出したいという欲求に忠実なものです。そしてそこから見えてくる新たな世代の日本人作家の現状を提示できないかと考えたものです*4」。

日本における現代美術において、1つの特殊なカテゴリーにはおさまりきれない現代の日本人作家たちの表現のありようを、多様な層のもとに見せることが可能な場を、鬼頭たちは模索していた。日常と非日常、歴史や物語・言説、モダンとポストモダン、私とその身体性など、システムとして規定されるあらゆる境界が溶け出し、混濁した状態においては、確固たる個の境界すら曖昧となる。そのような状況において、作家達は、自閉的に籠るのではなく、シニシズムに終止するのでもなく、過去の歴史や現在の社会へと積極的に接続しつつ、他との関係性や自己のありようを問い直す。それは、自らの身体を起点に、幾つものシステムを共時的に生起させ、分岐し、交差していくその様態をリテラルに生き直してみる試みに他ならない。未だ見えざる未来への潜在性ととともに、「THE ECHO」は展覧会会期中においてなお、つくり直され、更新され、外部へと接続される。作家同士の、つくり手と受け手の波紋が浸透し、共鳴し合うように、やがて展覧会の内部と外部の境界すら曖昧に溶け合うような、生成し続ける運動体として。泉太郎がその映像作品において、即物的な自身の身体そのものをメディアとして、自己と他者、自己以外の外部の各々の様態へと分散しつつ、それらを不可分の的に生きよう。

泉孝昭によって、ZAIMの窓辺に置かれたチョコレートの包み紙は、未知の風景へと私たちを接続させる。その小さな金色の紙片に潜在する力は、会期が終わった後も、さまざまに形を変えて生き続ける。それらは目に見えない波紋となり、未来に向けて新たな出会いを呼び起こし、いくつもの小さな変革を誘発するだろう。

*1 「THE SIX」は、芸術祭に焦点をあて、「日本の美大生」の今を伝えるべく、美術大学・芸術大学の学生を中心に2007年以來組織された展覧会と、その運営団体を指す。彼らには本展の共催として多大なる尽力をいただいた。*2 「something as if we do」(2007年3月30日-6月2日)は、はじめ名古屋のカフェ・バルルにて開催されたのを、その後、名古屋大学教養教育院プロジェクトギャラリー「clas」(2007年6月11日-22日)にて、筆者も企画に加わり、新たなかたちで展示した。*3 Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, trans. Mark Treharne (London: Reaktion Books, London, 2002). (ダリオ・ガンボーニ著、藤原貞明訳「潜在的イメージ—モダンアートの曖昧性と不確定性」三元社、2007年)。*4 鬼頭健吾「THE ECHO—JAPAN NEXT」(review), [Ble] vol.23, 2009年1月、名古屋芸術大学アート&デザインセンター。

The Potential in *The Echo*

Ai Matsuda

If art is an attempt to relive a new system using the body as a starting point, I wonder if the task of the contemporary viewers is not to reach its goal but to witness its generative process, throw their bodies into it, and change together with it.

The Echo is an exhibition organized by artists who gathered together of their own will. These artists conceived the show, produced their works, and organized the whole affair. Needless to say, many other people contributed to the project at the administrative office. Without the cooperation of *The Six* and the helping hands of students, the exhibition would not have been realized.^{*1}

Obviously, however, the exhibition did not happen overnight. It was preceded by the activities of Kengo Kito, who played a central role, as well as a loose networking among some artists that included Satoru Aoyama, Ichiro Isobe, and Daisuke Ohba. In 2007, a year before *The Echo*, a small exhibition was held at a café and a university gallery in Nagoya. Entitled *something as if we do*, it was also conceived by artists, organized with no specific theme, and sited at everyday spaces in our lives (i.e., a café and a university gallery) in an attempt to “do something we can do” and generate modest encounters.^{*2} Since the mid-1990s, the artist-led programs have been organized at dot, an art space in Nagoya founded by Takaaki Izumi, Go Watanabe, and Kito. Beginning with Nagoya, these artists have expanded their activities to Kyoto, Osaka, Tokyo, and other Japanese cities, then to cities abroad. In their global exchanges, they have transformed geographical distances into occasions of new encounters. Thus, they have lightheartedly formed links to the external world.

Haruka Ito has been involved with many art projects as well as artists. She made a concrete contribution to this project with her mobility. Together with Kito, she served as a co-director of the exhibition. Already as a student, she had seen the exhibitions of many artists active in Kyoto, including Kohei Nawa and Kito. She ran with them, so to speak, as she undertook the role as art manager and producer. Like scattered stars that form a constellation in the sky, many individuals are separated spatially and temporally but connected by their encounters converging at this exhibition.

The Echo did not uphold any single theme yet managed to present a loose connection as a whole, opening itself to multifarious interpretations and invoking diverse reactions. This is surely an achievement in and of itself. It is not easy to grasp the entirety of the exhibition, as it also encompassed the discussions during the roundtable talks held every Sunday, the fissures among the artists, and the presence of the viewers who freely developed and exchanged their interpretations regardless of the artists' circumstances. However, a certain serenity permeated the venue, pregnant with the expectation of an unknown change that many works might bring about when sharing the same time and space, the modest hope for a new relationship that might be discovered when we encounter art.

Kei Takemura aspires to retrieve the relationship with the others in her close circle by restoring overlapping and lagging memories, the memory of the time lived by herself and them, and that which has been damaged. She uses drawing and embroidery to create landscapes in which she incorporate a variety of materials from Germany (where she resides) and Japan onto multilayered translucent fabrics. She sometimes deploys performance to incorporate her own body in her work to make multiple textures permeate in and resonate with the present time and space that we exist in. She thus

engenders a modest “jolt.”

The painting by Kounosuke Kawakami brings about a similar “jolt” by merging multiple materials and realizing multilayered landscapes. The materiality of sand that covers the pictorial surface links the images and the real world, like the newspaper and the wallpaper in the Cubist papier collés. By juxtaposing flat motifs, which appear as though they were pasted on, he collapses the distance, stirs the déjà-vu sight of ruins and the unseen sight of unreality, and directly appeals to the viewer's bodily sense. In Kito's sculpture, placed in the same room as Kawakami's work, the way its materiality is revealed is also unusual. His object, consisting of numerous crystals flowing out of a soccer ball, signifies a human body. Its semitransparent body is physically torn apart, transfigured, and scattering into the world. Crystal contains weight and solidity, while revealing many facets and radiating soft beams as the light passes through it. Entitled *splitting skull*, the human body as a bursting crystal contains the potential for change yet remains in this world for a moment, evoking the state of our bodies that resolve into all the flows in nature.

While revealing formless fluctuation, Kae Masuda's painting arrests a certain moment, a certain memory within the flow of time. Her painting visually recalls yet actually differs from that of Monet. If the Impressionist attempted to capture the visible reality that altered over time, Masuda makes us understand that our sense of reality—or reality itself—undergoes a constant fluctuation, melting the border of reality and imagination. Therein, cities, humans, landscapes, and even stories, melt together and float over the surface of this world. In contrast, Tomoko Yamaguchi expresses such invisible “connections” as the distance from others and the layering of body temperatures through painting the intimate figures of young girls and animals with acrylic in a refreshingly transparent manner. Her images—young, limpid, and vulnerable—resonate with Masuda's painting displayed in the same room.

Shifting from system to system and undergoing constant changes may perhaps be tantamount to staying within the same system. This thought occurred to me while seeing Isobe's installation that consists of numerous arrows and small pieces of papers, as well as such indexical objects as photographs, architecture plans, faces, and monograms. Taken together, the playful assemblage of these elements forms a perpetually running circuit. However, if the meaning is permanently forwarded and we can never catch any one meaning, all that the viewer can do is to throw herself into the flow and literally witness the intensity thus generated.

In *The Echo*, the self and the other are revealed in the state in which the author, the work, and the viewer all melt together. Art historian Dario Gamboni discusses the interpretation of a work of art as an event in which the author's intent, the work's formal characteristics, its materials, and the viewer's consciousness develop with ambiguity and indeterminacy.^{*3} The author's intent and the viewer's interpretation potentially exist in an inseparable state. This is an issue that necessarily arises when we consider the production and reception of art as a dynamic process involving the body of both the author and the viewer.

In the act of seeing, the viewer becomes inseparable from the formation of the work. In Kouichi Tabata's animation, the subjects manifest themselves in fragmentary outlines, making it difficult to capture their whole images. If the viewer stops and sees them for a certain period of time, the fragments might barely coalesce into the image of, say, a candy or a dragonfly. The fragmented and staggered animation images find a counterpart in his painting, in which staggered images of a finch repeat the modest motion of condensation and dispersion. The viewer will sense the subtle oscillation of images in

his painting and video, as she sharpens her bodily sense.

A dynamic installation of Satoshi Ohno, which awakens our bodily sense, merges the images of ancient motherhood and deep forests, leading us to feel the pulsation of primitive life. The splitting and multiplying self-portrait infiltrates the pulsation of soil laid on the gallery floor, the air that fills the monographic photograph of a forest, the in-between spaces of drawn trees, and the swaying of the prism that encompasses the hope for light. It is as though the artist himself recapitulated and relived the multiplicity of the world that flows at a varying speed.

In works by some artists, the surface quality and materiality of painting and video are related to the body of the author and the viewer. Futo Akiyoshi paints interior spaces with nobody in them, as well as their fragmentary views. The space, calibrated through the subtle differentiation of its gold hues, communicates not depth but flatness. Constructed by orderly, homogenous brushstrokes, the surface embraces a sense of transparency yet the interior scene recedes behind the tactile materiality of the painterly skin. The intensity and brilliance generated at the margins of such a restrained texture can also be observed in Daisuke Ohba's painting. His painting, which is executed with a unique pigment that emits a dull light, allows us to see the subtle manifestation of colors as the light shifts and changes. Here, too, we can see the state of the pictorial space generated inseparably from the viewer's bodily sense.

The painting and video by Kohei Nawa allows the fluid perception to emerge within the projection of tiny oscillating dots. It may recall the Neo-Impressionist principle that color dots are visually merged within the eye. In fact, in his video work, multilayered images that violently vibrate in the dark synchronize with our hearts' beating, causing our dermal cells to stir.

Satoru Aoyama's embroidery most honestly expresses the materiality that resides on the surface of the images. His images, literally hanging midair, induce the sense of déjà vu, which neutralizes their intensity. Such emotions as surprise, pain, and fear, that would ordinarily accompany these images recede to the background in a slight nostalgia. Due to the luminous materiality of his threads, we perceive the images as particles of light floating on the surface.

We cannot touch the world of animation and other moving images. Still, as an extension of our consciousness—in fact, of reality itself—it is closely connected to our bodily sense and the environment surrounding them. Go Watanabe's computer-generated animation is modeled after a real girl. Her collapsing body—limply bent or dismantled piece by piece—lacks any sense of reality. Still, when we notice a subtle swaying of her skirt or an ambience of the video that exudes the trace of the body temperature, the tangible world of reality and the intangible world of the video merge within our bodily sense.

In the painting of Takeshi Masada, his vivid palette and singular brushstrokes that vary in size and form transform the scenes in movies and TV into something real while maintaining the unreality of video. The artist has pursued the possibility of the impactful images. Likewise, Takehiko Hoshino's painting keeps a small hope for communication with others, as he captures the distortion, fear, and sometimes invisible violence, hidden in the consciousness, while revealing a sense of distance, typically found in video. The intimacy of Hiraki Sawa's video lies in the quiet convergence of the real closed system (a room's interior) and the experience of an open exterior (an airport). We can see in an airplane that freely flies inside the house the expansion of consciousness toward the exterior. The same intimacy is seen in *Flow*, an animation by Sumito Sakakibara, in which the life of a young girl rotates like the changing seasons, enveloped in light music and soft color.

Koichi Enomoto reconstructs the reality immersed in the video-game sensibility as a painting. Departing from the conventional narrative worldview

and the dry world in which girls linger, he instead develops his images as a chaotic ensemble. What is the real? Such a question no longer makes sense. The space constructed by bongos, collaged images, and leaning wood planks functions as a site for free association. The world concocted by Akihiko Amano also triggers the chain reaction of free images, stimulating the viewer's imagination. His juxtaposition of porno images and machines evokes the visual and conscious relationship between the body and the machine and the connection with desire, yet in real life constitutes a three-dimensional object with formless torsions.

It is easy to see an institutional critique—say, the resistance to the existing system—in *The Echo*. However, it was not our intention to have this exhibition embody a criticism or a statement or the firm presence of “I” in the world. What, then, was *The Echo*? This became a topic of our discussions during the exhibition-related roundtable talks. As saliently expressed in the words of Kito, “This project sought to add an alternative to the present exhibition system. It was faithful to the artists' urgent desire to show their work together in the same exhibition now. By organizing this exhibition, we wanted to present the state of a new generation of Japanese artists.”^{*4}

Kito and others searched a site where they could present the multiplicity of expressions by Japanese contemporary artists who do not fit one specific category of contemporary art in Japan. Everyday and non-everyday, histories and stories/discourses, modern and postmodern, the self and the body. When the boundaries of the system defined by these binaries are dismantled or muddled, even the solid boundary of individuality can become ambiguous. Under such a condition, these artists neither withdraw nor take recourse to cynicism; rather they proactively connect to the past history and the present society, while reexamining the relationship with others and the state of the self. This exploration results in an attempt to take one's body as a starting point and formulate, diverge from, and intersect with multiple systems. During the exhibition period, *The Echo* underwent changes and renewals so that it could connect with the outside world. As ripples generated between the artists, between the authors and the viewers spread and reverberated, the exhibition became a movement that kept generating itself, with even the boundary of its exterior and interior ambiguously melting and merging. Just as Taro Izumi deploys his own body as a medium in order to separate the states of self, other, and the exterior of self, and yet live all of them as inseparable.

Chocolate wrappers placed on the windowsill of Zaim by Takaaki Izumi connect us to an unknown landscape. The potential power hidden in these gold-colored papers will continue to live in many shapes after the exhibition is now over. They will become invisible ripples, bringing about new encounters in the future and compelling numerous small revolutions.

[Translated by Reiko Tomii]

*1. *The Six* is the title of the exhibition conceived and organized by students of art universities since 2007 to show the present state of “art students in Japan,” by focusing on “art festivals” (geijutsusai held at art schools). The organizing collective, which also assumes *The Six* as its name, is a co-organizer of our project and we have received generous assistance from them. | *2. The exhibition *something as if we do* was first held at Parlwr, café in Nagoya on March 30–June 2, 2007. It was later reconfigured and showed at Project Gallery [dasi] of Institute of Liberal Arts and Sciences at Nagoya University on June 11–22, 2007. I participated in the latter project. | *3. Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, trans. Mark Trehan (London: Reaktion Books, London, 2002). | *4. Kengo Kito, “*The Echo: Japan Next*” (review), *B/e* 23 (January 2009; Nagoya University of Arts, Art & Design Center).

出品作品リスト
Exhibition Checklist

作品データは、作品名、制作年、技法・材質、サイズ（縦もしくは高さ×横×奥行き）、上映時間、所蔵、クレジットの順に記載されている。

The data of each work is given in the order of title of work, date, technique and material, size (height × width × depth) or duration, collection, and courtesy credit.

青山悟 Satoru Aoyama

《Glitter Pieces #1-11, 13》
2008年
ポリエステルにメタリック糸と黒糸で刺繍
#1: 17.4×23.2cm, #2: 21.7×21.0cm, #3: 21.5×26.9cm, #4: 21.9×21.0cm, #5: 25.9×21.5cm, #6: 25.9×21.3cm, #7: 20.5×23.4cm, #8: 17.8×15.9cm, #9: 25.6×22.1cm, #10: 24.2×23.4cm, #11: 21.1×29.6cm, #13: 18.5×23.3cm

Glitter Pieces #1-11, 13
2008
Embroidery with metallic and black thread on polyester
#1: 17.4 × 23.2 cm, #2: 21.7 × 21.0 cm, #3: 21.5 × 26.9 cm, #4: 21.9 × 21.0 cm, #5: 25.9 × 21.5 cm, #6: 25.9 × 21.3 cm, #7: 20.5 × 23.4 cm, #8: 17.8 × 15.9 cm, #9: 25.6 × 22.1 cm, #10: 24.2 × 23.4 cm, #11: 21.1 × 29.6 cm, #13: 18.5 × 23.3 cm
Courtesy of the artist and Mizuma Art Gallery

《Glitter Pieces #12》
2008年
ポリエステルにメタリック糸と黒糸で刺繍
28.5×27.4cm

Glitter Pieces #12
2008
Embroidery with metallic and black thread on polyester
28.5 × 27.4 cm
Courtesy of the artist and Mizuma Art Gallery

秋吉風人 Futo Akiyoshi

《Room》
2008年
油彩、カンヴァス
53.0×40.9cm

Room
2008
Oil on canvas
53.0 × 40.9 cm
Courtesy of TARO NASU

《Room》
2008年

油彩、カンヴァス
各 40.9×31.8cm 2点組

Room
2008
Oil on canvas
Set of 2, 40.9 × 31.8 cm each
Courtesy of TARO NASU

《Room》
2008年
油彩、カンヴァス
各 40.9×31.8cm 2点組

Room
2008
Oil on canvas
Set of 2, 40.9 × 31.8 cm each
Courtesy of TARO NASU

《Lost (Room) II》
2008年
油彩、カンヴァス
45.5×53.0cm

Lost (Room) II
2008
Oil on canvas
45.5 × 53.0 cm
Courtesy of TARO NASU

《Room》
2008年
油彩、カンヴァス
37.9×45.5cm

Room
2008
Oil on canvas
37.9 × 45.5 cm
Courtesy of TARO NASU

《Room》
2008年
油彩、カンヴァス
45.5×33.3cm

Room
2008
Oil on canvas
45.5 × 33.3 cm
Courtesy of TARO NASU

天野亨彦 Akihiko Amano

《LSM》
2008年
墨、顔料インク、カンヴァス
130.0×95.0cm

LSM
2008
India ink, colored ink on canvas
130.0 × 95.0 cm

《LSM》
2008年
顔料インク、カンヴァス
91.0×70.0cm

LSM
2008

Colored ink on canvas
91.0 × 70.0 cm

《小室直樹の習作》
2008年
紙、アクリル、顔料インク、カンヴァス
91.0×70.0cm

Study of Naoki Komuro
2008
Paper, acrylic and colored ink on canvas
91.0 × 70.0 cm

《無題》
2008年
ミクストメディア
52.0×68.0cm

Untitled
2008
Mixed media
52.0 × 68.0 cm

《無題》
2008年
ミクストメディア
52.0×68.0cm

Untitled
2008
Mixed media
52.0 × 68.0 cm

《ノバフロonz》
2008年
インクジェットプリント、紙
29.7×21.0cm

Bafuonzu
Inkjet print on paper
29.7 × 21.0 cm

《A_a》
2008年
インクジェットプリント、紙
各 29.7×21.0cm 6点組

A_a
Inkjet print on paper
Set of 6, 29.7 × 21.0 cm each

《無題》
2008年
ミクストメディア
230.0×150.0×150.0cm

Untitled
2008
Mixed media
230.0 × 150.0 × 150.0 cm

泉孝昭 Takaaki Izumi

《ゴミ袋》
2008年
ゴミ袋、電球、コード、発泡スチロール
60.0×60.0×50.0cm

Garbage bag
2008
Garbage bag, light bulbs, electric cords, polystyrene foam

60.0 × 60.0 × 50.0 cm
Courtesy of TARO NASU

《ゴミ袋》
2008年
ゴミ袋、電球、コード、発泡スチロール
50.0×50.0×40.0cm

Garbage bag
2008
Garbage bag, light bulbs, electric cords, polystyrene foam
50.0 × 50.0 × 40.0 cm
Courtesy of TARO NASU

《ダンボール》
2008年
段ボール
90.0×80.0×15.0cm

Cardboard
2008
Cardboard
90.0 × 80.0 × 15.0 cm
Courtesy of TARO NASU

《ダンボール》
2008年
段ボール
70.0×80.0×10.0cm

Cardboard
2008
Cardboard
70.0 × 80.0 × 10.0 cm
Courtesy of TARO NASU

《ティッシュ》
2008年
ティッシュペーパー、塗料
各 25.0×16.0×12.0cm 3点組

Tissue
2008
Paint on tissue paper box
Set of 3, 25.0 × 16.0 × 12.0 cm each
Courtesy of TARO NASU

《無題》
2008年
アクリル、紙袋、板
35.0×35.0cm

Untitled
2008
Acrylic on paper bag with board
35.0 × 35.0 cm
Courtesy of TARO NASU

《無題》
2008年
チョコレート、包み紙
サイズ可変

Untitled
2008
Chocolate wrapper
Dimensions variable
Courtesy of TARO NASU

泉太郎 Taro Izumi

《白葉 (0809.56)》
2008年
DVD
2分6秒

Chinese Cabbage (0809.56)
2008
DVD
2 min. 6 sec.
Courtesy of hiromiyoshii

《スターゲイト (0809.57)》
2008年
DVD
50秒

Star Gate (0809.57)
2008
DVD
50 sec.
Courtesy of hiromiyoshii

《ライム湖底》
2006年
DVD
3分3秒

Lime at the Bottom of the Lake
2006
DVD
3 min. 3 sec.
Courtesy of hiromiyoshii

《ヒル》
2008年
DVD
1分8秒

Leech
2008
DVD
1 min. 8 sec.
Courtesy of hiromiyoshii

《メイキング》
2006年
DVD
5分23秒

Making
2006
DVD
5 min. 23 sec.
Courtesy of hiromiyoshii

《フィンランド》
2007年
DVD、瓶
1分6秒

Finland
2007
DVD, bottle
1 min. 6 sec.
Courtesy of hiromiyoshii

《無題 (ZAIM)》
2008年
ビデオカメラ、ライブフィード画像、テレビモニター、アルミ製棚材、雑巾
サイズ可変

Untitled (ZAIM)
2008
Video camera, live feed image, television monitor, aluminum shelving material, duster
Dimensions variable
Courtesy of hiromiyoshii

磯邊一郎 Ichiro Isobe

《無題》
2008年
ミクストメディア
インスタレーション

Untitled
2008
Mixed media installation
Courtesy of YAMAMOTO GENDAI

榎本耕一 Koichi Enomoto

《ピース！》
2008年
油彩、カンヴァス
145.5×112.4×6.2cm

Peace!
2008
Oil on canvas
145.5 × 112.4 × 6.2 cm
Courtesy of hiromiyoshii

《ジョニー泣かないで》
2008年
油彩、カンヴァス
33.5×24.0×2.0cm

Don't cry Johnny
2008
Oil on canvas
33.5 × 24.0 × 2.0 cm
Courtesy of hiromiyoshii

《鳥ビル》
2008年
油彩、カンヴァス
162.0×130.0×3.0cm

Shima-building
2008
Oil on canvas
162.0 × 130.0 × 3.0 cm
Courtesy of hiromiyoshii

《0803823-xxxx》
2008年
油彩、カンヴァス
145.5×112.4×6.2cm

0803823-xxxx
2008
Oil on canvas
145.5 × 112.4 × 6.2 cm
Courtesy of hiromiyoshii

《無題》
2008年
油彩、パネル
33.5×24.0cm

Untitled
2008
Oil on panel
33.5 × 24.0 cm
Courtesy of hiromiyoshii

《無題》
2008年
油彩、カンヴァス
117.0×91.0×6.0cm

Untitled
2008
Oil on canvas
117.0 × 91.0 × 6.0 cm
Courtesy of hiromiyoshii

《THE ECHO》
2008年
ペン、紙
25.5×18.2cm

The Echo
2008
Pen on paper
25.5 × 18.2 cm
Courtesy of hiromiyoshii

《犬》
2008年
ペン、紙
25.5×18.2cm

Doggy, my Love
2008
Pen on paper
25.5 × 18.2 cm
Courtesy of hiromiyoshii

《wah-box》
2008年
ミクストメディア
サイズ可変

wah-box
2008
Mixed media
Dimensions variable
Courtesy of hiromiyoshii

《GAME 少尉》
2008年
DVD
ループ

Game-Shoi
2008
DVD loop
Courtesy of hiromiyoshii

大野智史 Satoshi Ohno

《Primeval Forest as Maternal》
2008年
ミクストメディア
インスタレーション

Primeval Forest as Maternal
2008
Mixed media installation
Courtesy of Tomio Koyama Gallery

大庭大介 Daisuke Ohba

《UROBOROS (woods)》
2008年
アクリル、綿布、パネル
220.0×180.0cm

UROBOROS (woods)
2008
Acrylic on cotton cloth and panel
220.0 × 180.0 cm
Courtesy of magical, ARTROOM, SCAI THE BATHHOUSE

《UROBOROS (woods)》
2008年
アクリル、綿布、パネル
220.0×180.0cm

UROBOROS (woods)
2008
Acrylic on cotton cloth and panel
220.0 × 180.0 cm
Courtesy of magical, ARTROOM, SCAI THE BATHHOUSE

《UROBOROS (spectrum)》
2008年
アクリル、綿布、パネル
180.0×180.0cm

UROBOROS (spectrum)
2008
Acrylic on cotton cloth and panel
180.0 × 180.0 cm
Courtesy of magical, ARTROOM, SCAI THE BATHHOUSE

《UROBOROS (spectrum)》
2008年
アクリル、綿布、パネル
180.0×180.0cm

UROBOROS (spectrum)
2008
Acrylic on cotton cloth and panel
180.0 × 180.0 cm
Courtesy of magical, ARTROOM, SCAI THE BATHHOUSE

川上幸之介 Kounosuke Kawakami

《Resort Hotel 2》
2007年
ミクストメディア、カンヴァス
80.0×100.0cm
個人蔵

Resort Hotel 2
2007
Mixed media on canvas
80.0 × 100.0 cm
Private collection

《Resort 3》
2007年
ミクストメディア、カンヴァス
135.0×180.0m
個人蔵

主なグループ展	
2003	第7回リヨン・ビエンナーレ「それは明日起こった」リヨン現代美術館, リヨン, フランス
2004	「21世紀の出会いー 共鳴, ここ・から」金沢21世紀美術館, 石川
2005	第3回バレンシア・ビエンナーレ「深海魚の思考」カルメル会修道院, バレンシア, スペイン
	横浜トリエンナーレ 2005「アートサーカス（日常からの跳躍）」横浜山下ふ頭3号4号上屋他, 神奈川
2006	「愉しき家」愛知県美術館, 愛知
	第4回ソウル国際メディアアートビエンナーレ（メディアシティ・ソウル 2006）「Dual Realities」ソウル市立美術館, ソウル
2007	「美麗新世界：当代日本視覚文化」ロング・マーチ・スペース, インター・アーツ・センター, 東京画廊+BTAP, 北京／広東美術館, 広州, 中国
2008	「アーティスト・ファイル 2008― 現代の作家たち」国立新美術館, 東京
	「THE ECHO」ZAIM, 神奈川
受賞	
2002	イースト・インターナショナル賞
2006	デジベル美術家賞

Hiraki Sawa	
	
Born in Ishikawa, Japan in 1977. M.F.A., Sculpture, Slade School of Fine Art, University College London in 2003. Lives and works in London.	
Selected Solo Exhibitions 2006 <i>Hiraki Sawa</i>, National Museum of Victoria, Melbourne, Australia 2008 <i>Hiraki Sawa, Hako</i>, Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Burgos, Spain	
Selected Group Exhibitions 2003 <i>7e Biennale d'Art Contemporain de Lyon, "C'est arrivé demain,"</i> Musée d'Art Contemporain de Lyon, Lyon, France 2004 <i>The Encounters in the 21st Century: Polyphony—Emerging Resonances,</i> 21st Century Museum, Ishikawa 2005 <i>The 3rd Valencia Biennial, "Thoughts of a fish in the deep sea,"</i> Convento del Carmen, Valencia, Spain	
	<i>YOKOHAMA 2005: International Triennale of Contemporary Art, "Art Circus: Jumping from the Ordinary,"</i> Yamashita Pier and others, Yokohama City, Kanagawa, Japan
2006	<i>Enjoyable house</i> , Aichi Prefectural Museum of Art, Aichi, Japan
	<i>The 4th Seoul International Media Art Biennale (Media_City Seoul 2006), "Dual Realities,"</i> Seoul Museum of Art, Seoul
2007	<i>Beautiful New World: Contemporary Visual Culture from Japan</i> , Long March Space, Inter Arts Center, TOKYO GALLERY + BTAP, Beijing / Guangdong Museum of Art Guangzhou, China
2008	<i>Artist File 2008: The NACT Annual Show of Contemporary Art,</i> The National Art Center, Tokyo
	<i>The Echo</i> , ZAIM, Kanagawa
Award	
2002	East International Award
2006	Decibel Award for Artists

竹村 京

1975年東京都に生まれる。2000年ポーラ美術振興財団在外研修助成、ドイツ美術振興会奨学生（2003年まで）。2002年東京藝術大学大学院美術研究科絵画科油画専攻修了。2004年文化庁芸術家在外研修員（2007年まで）、ベルリン芸術大学卒業。ベルリン在住。

主な個展	
2002	「修復 ベルリン プリュッセラー通りにて」プリュッセラー通り 15 番, ベルリン
2004	「親愛なるあなたのために」タカ・イシイギャラリー, 東京
2006	「May I enter?」ギャラリーアレクサンドラ・サヘブ, ベルリン
2007	「はなれても」タカ・イシイギャラリー, 東京

主なグループ展	
2006	第15回シドニー・ビエンナーレ「Zones of Contact」アート・ギャラリー・オブ・ニューサウスウェルズ他, シドニー
2007	「Cycle and Recycle」愛知県立美術館, 愛知
	「NIT-Thread」Koroska Gallery of Fine Arts, スロヴェニ・グラデツ。スロベニア

2008	「アーティスト・ファイル 2008 ― 現代の作家たち」国立新美術館, 東京
	「THE ECHO」ZAIM, 神奈川
2009	現代美術の展望「VOCA 展 2009 ― 新しい平面の作家たち」（VOCA 奨励賞受賞）上野の森美術館, 東京
	「Stitch by Stitch ステッチ・バイ・ステッチ 針と糸で描くわたし」東京都庭園美術館, 東京

Kei Takemura	
	
Born in Tokyo, Japan in 1975. Received Grants Overseas Study by Young Arists from Pola Art Foundation in 2000. Received Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD) Scholarship in 2000–03. Completed Graduate Course at Tokyo University of the Arts (M.F.A.) in 2002. Participated in the Japanese Government Overseas Study Program for Arists provided by the Agency for Cultural Affairs (Berlin) in 2004–07. Graduated from Berlin Art Academy in 2004. Lives and works in Berlin.	
Selected Solo Exhibitions 2002 <i>Restaurierung in Berlin</i>, Brüsselerstrasse 15, Berlin 2004 <i>for dearest You</i>, Taka Ishii Gallery, Tokyo 2006 <i>May I enter?</i>, Galerie Alexandra Saheb, Berlin 2007 <i>even if we're not together</i>, Taka Ishii Gallery, Tokyo	

Selected Group Exhibitons	
2006	<i>15th Biennale of Sydney, "Zones of Contact,"</i> Art Gallery of New South Wales and others, Sydney, Australia
2007	<i>Cycle and Recycle</i> , Aichi Prefectural Museum of Art, Aichi, Japan
	<i>NIT-Thread</i> , Koroška Gallery of Fine Arts, Slovenj Gradec, Slovenia
2008	<i>Artist File 2008: The NACT Annual Show of Contemporary Art,</i> The National Art Center, Tokyo
	<i>The Echo</i> , ZAIM, Kanagawa, Japan
2009	<i>"VOCA" 2009: The Vision of Contemporary Art</i> (VOCA Encouragement Prize), The Ueno Royal Museum, Tokyo
	<i>Stitch by Stitch, Traces I made with Needle and Thread,</i> Tokyo Metropolitan Teien Art Museum, Tokyo

田幡 浩一

1979年栃木県に生まれる。2006年東京藝術大学大学院美術研究科絵画科油画専攻修了。東京都在住。

主な個展	
2007	「Kouichi Tabata Selected Works」CCP 現代写真センター。メルボルン, オーストラリア
	「no lemon, no melon」ギャラリー小柳, 東京

主なグループ展	
2005	「J'en rêve」カルティエ現代美術財団, パリ
2006	「Trial Balloons」カステイーリャ&レオン現代美術館, レオン, スペイン
	「鬼頭健吾＋田幡浩一」トーキョーワンダーサイト渋谷, 東京
2007	「something as if we do」カフェ・バルル／名古屋大学プロジェクトギャラリー「clas」, 愛知
	「ビデオ・アート・ナイト：More than nature」ジャパン・ソサエティ, ニューヨーク
2008	「ヴィヴィッド・マテリアル」東京藝術大学, 東京
	「THE ECHO」ZAIM, 神奈川
	「BEAMING ARTS #001」インターナショナルギャラリー ビームス, 東京

Kouichi Tabata	
	
Born in Tochigi, Japan in 1979. M.F.A., Oil Paiinting, Graduate School of Fine Arts, Tokyo University of the Arts in 2006. Lives and works in Tokyo.	
Selected Solo Exhibitions 2007 <i>Kouichi Tabata Selected Works</i>, Centre for Contemporary Photography, Melbourne, Australia <i>no lemon, no melon</i>, Gallery Koyanagi, Tokyo	
Selected Group Exhibitions 2005 <i>J'en rêve</i>, Fondation Carrier pour l'art contemporain, Paris 2006 <i>Trial Balloons</i>, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Spain	
	<i>Kengo Kito + Kouichi Tabata</i> , Tokyo Wonder Site Shibuya, Tokyo
2007	<i>something as if we do</i> , Cafe Parlwr / Nagoya University Project Gallery [clas],

Aichi, Japan	
<i>Video Art Night: More than nature</i> , Japan Society, New York	
2008 <i>vivid material</i> , Tokyo University of the Arts, Tokyo	
<i>The Echo</i> , ZAIM, Kanagawa, Japan	
<i>BEAMING ARTS #001</i> , International Gallery Beams, Tokyo	

名和晃平

1975年大阪府に生まれる。2003年京都市立芸術大学大学院美術研究科博士後期課程彫刻専攻修了。2005年アジアン・カルチュラル・カウンシルの助成によりニューヨークに滞在。2006年ダイムラー・クライスラー・ファウンデーション・イン・ジャパンの文化・芸術支援活動プログラム「アート・スコープ」によりベルリンに滞在。大阪府および京都府在住。

主な個展	
2002	「CELL」ノマルエディション／プロジェクト・スペース, 大阪
2006	「GUSH」SCAI THE BATHHOUSE, 東京
2008	「The poetry of bizarre」Fundació Joan Miró, バルセロナ, スペイン
2009	「L_B_S」メゾンエルメス 8階フォーラム, 東京

主なグループ展	
2004	「Hi-energy field 大阪展」KPO キリンプラザ大阪, 大阪
2005	愛・地球博アートプログラム「幸福のかたち」愛知万博長久手会場グローバル・コモン 2, 愛知
	第3回バレンシア・ビエンナーレ「深海魚の思考」カルメル会修道院, バレンシア, スペイン
2006	「アート・スコープ 2005 / 2006」原美術館, 東京／ダイムラー クライスラー・コンテンボラリー, ベルリン
2007	「六本木クロッシング 2007: 未来への脈動」森美術館, 東京
2008	「ヴィヴィッド・マテリアル」東京藝術大学, 東京
	「パラレル・ワールド もうひとつの世界」東京都現代美術館, 東京
	「THE ECHO」ZAIM, 神奈川
	「BEAMING ARTS #001」インターナショナルギャラリー ビームス, 東京

Kohei Nawa

Born in Osaka, Japan in 1975. Ph.D., Sculpture Course, Graduate School, Kyoto City University of Arts in 2003. Studied in New York under the Asian Cultural Council Subsidy in 2005. Stayed in Berlin to participate in “Art Scope,” Culture and Art Support Program by DaimlerChrysler Foundation in Japan in 2006. Lives and works in Osaka and Kyoto, Japan.

Selected Solo Exhibitions	
2002	<i>CELL</i> , Nomart Edition / Project Space, Osaka
2006	<i>GUSH</i> , SCAI THE BATHHOUSE, Tokyo
2008	<i>The poetry of bizarre</i> , Fundació Joan Miró, Barcelona, Spain
2009	<i>L_B_S</i> , Maison Hermès 8th Floor Le Forum, Tokyo

Selected Group Exhibitions	
2004	<i>Hi-energy field Osaka</i> , KPO KIRIN PLAZA, Osaka
2005	<i>Art Program for the World EXPO 2005 Aichi Japan, "Diverse Ways of Happiness,"</i> Global Common 2, Nagakute Area, Aichi, Japan
	<i>The 3rd Valencia Biennial, "Thoughts of a fish in the deep sea,"</i> Convento del Carmen, Valencia, Spain
2006	<i>Art Scope 2005 / 2006</i> , Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo / DaimlerChrysler Contemporary, Berlin
2007	<i>Roppongi Crossing 2007: Future Beats in Japanese Contemporary Art</i> , Mori Art Museum, Tokyo
2008	<i>vivid material</i> , Tokyo University of the Arts, Tokyo
	<i>PARALLEL WORLDS an Exhibition by Hugues Reip</i> , Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo
	<i>The Echo</i> , ZAIM, Kanagawa, Japan
	<i>BEAMING ARTS #001</i> , International Gallery Beams, Tokyo

星野武彦

1976年愛知県に生まれる。2000年愛知県立芸術大学美術学部美術科油画専攻卒業。埼玉県在住。

主な個展	
2008	「My Heart And The Real World」magical, ARTROOM, 東京

主なグループ展	
1999	「レッツゴーヤング」名古屋港ガーデン埠頭 20 号倉庫, 愛知
2002	「Error」カノーヴァン, 愛知
2004	「Conran Show」岡田スタジオ, 愛知
2005	「Volcanus T.P.R. U8 Projects」名古屋造形芸術大学, 愛知
	「宇界へー 隘路のかたち」長久手町文化の家他, 愛知
2007	「表現者決起集会」BLACK CHAMBER（名村造船跡地）, 大阪
	「something as if we do」カフェ・バルル／名古屋大学プロジェクト ギャラリー「clas」, 愛知
	「WORM HOLE episode 9」magical, ARTROOM, 東京
2008	「THE ECHO」ZAIM, 神奈川
2009	「わくわく JOBAN-KASHIWA プロジェクト」TSCA Kashiwa 他拍市内各所, 千葉

Takehiko Hoshino	
	
Born in Aichi, Japan in 1976. Graduated from the Department of Oil Painting, Aichi Prefec-tural University of Fine Arts and Music (B.F.A.) in 2000. Live and works in Saitama, Japan.	
Selected Solo Exhibition 2008 <i>My Heart And The Real World</i>, magical, ARTROOM, Tokyo	
Selected Group Exhibitions 1999 <i>Let's Go Young</i>, Garden Pier, Port of Nagoya, Aichi 2002 <i>Error</i>, canolfan, Aichi 2004 <i>Conran Show</i>, Okada Studio, Aichi 2005 <i>Volcanus T.P.R. U8 Projects</i>, Nagoya Zokei University of Art & Design, Aichi	
	<i>Azakai be—Aira no Katachi</i> , NAGAKUTE Cultural Center and others, Aichi
2007	<i>Hyogensha Kekki Shukai</i> , BLACK CHAMBER, Osaka, Japan
	<i>something as if we do</i> , Cafe Parlwr / Nagoya University Project Gallery [clas], Aichi
	<i>WORM HOLE episode 9</i> , magical, ARTROOM, Tokyo
2008	<i>The Echo</i> , ZAIM, Kanagawa, Japan
2009	<i>WAKUWAKU JOBAN-KASHIWA PROJECT</i> , TSCA Kashiwa and others in Kashiwa City, Chiba, Japan

政田 武史

1977年大阪府に生まれる。2000年ロイヤル・カレッジ・オブ・アート（ロンドン）交換留学。2003年京都市立芸術大学大学院美術研究科絵画専攻油画修了。大阪府在住。

主な個展	
2001	「政田武史」ノマルエディション／プロジェクト・スペース, 大阪
2007	「New Paintings」ワコウ・ワークス・オブ・アート, 東京
2009	「New Works」ワコウ・ワークス・オブ・アート, 東京

主なグループ展	
2005	「日本人アーティストによる新作・近作展」ワコウ・ワークス・オブ・アート, 東京
	「Practically Sublime」Els Hanappe Underground, アテネ, ギリシア
2007	「ポートレートセッション @NADiff」ナディッフ・ギャラリー, 東京
	「ポートレートセッション」広島市現代美術館, 広島
2008	「THE ECHO」ZAIM, 神奈川
	「Hi & Lo」Kaikai Kiki Gallery, 東京
2009	「Re: Membering –Next of Japan–」Doosan Gallery, Alternative Space Loop, ソウル

Takeshi Masada	
	
Born in Osaka, Japan in 1977. Exchange student at Royal College of Art, London in 2000. M.F.A., Painting Course, Graduate School of Art, Kyoto City University of Arts in 2003. Live and works in Osaka.	
Selected Solo Exhibitions 2001 <i>Takeshi Masada</i>, Nomart Edition / Project Space, Osaka 2007 <i>Takeshi Masada: New Paintings</i>, WAKO WORKS OF ART, Tokyo 2009 <i>Takeshi Masada: New Works</i>, WAKO WORKS OF ART, Tokyo	
Selected Group Exhibitions 2005 <i>Japanese Artists' Recent Works</i>, WAKO WORKS OF ART, Tokyo <i>Robert Platt & Takeshi Masada: Practically Sublime</i>, Els Hanappe Underground, Athens, Greece	



[展覧会]

THE ECHO

会期：2008年9月13日-10月5日

会場：ZAIM 別館 3F & 4F

主催：THE ECHO 実行委員会

共催：THE SIX

後援：公益財団法人横浜芸術文化振興財団

助成：公益財団法人野村国際文化財団

協賛：アニエスベー、株式会社資生堂、株式会社小川ケミカル

協力：ZAIM、名古屋芸術大学、日本ビクター株式会社、川口弘

特別協力：有沢敬太

ディレクター：青山悟、磯邊一郎、大庭大介、鬼頭健吾

企画運営責任者：伊藤悠、鬼頭健吾

企画運営：伊藤悠、松田愛、結城加代子

ロゴデザイン：生意気

総合アートディレクション：TYMOTÉ

[カタログ]

THE ECHO

編集：松田愛

編集アドバイス：富井玲子

編集協力：小野康子、野中祐美子、マシュー・ペラウスキー、

前田朋美、結城加代子

テキスト執筆：栗田大輔（美術批評、美術解剖）

エイドリアン・ファベル（社会学／カリフォルニア大学ロサンゼルス校教授）

伊藤悠

松田愛

翻訳：手銭和加子（pp.66-67）

富井玲子（pp.80-81, p.94）

野中祐美子（pp.68-71）

パメラ三木（p.14）

山下千智（p.17, pp.68-71, p.77）

写真撮影：木奥恵三

デザイン：飯高健人（TYMOTÉ）

印刷・製本：栄印刷株式会社

発行日：2010年1月9日

発行人：岡田聡

発行：magical, ARTROOM

〒150-0013 東京都渋谷区恵比寿 1-18-4 NADiff A/P/A/R/T 3F

info@magical-artroom.com

組織団体名は2010年1月現在のもの

[Exhibition]

The Echo: An Exhibition of Young Japanese Artists

Period: September 13–October 5, 2008

Venue: ZAIM Annex 3F & 4F

Organized by *The Echo* Committee

Co-organized by *The Six*

Organized under the auspices of Yokohama Arts Foundation

Supported by The Nomura Cultural Foundation

Sponsored by agnès b., Shiseido Company, Limited, and Nakagawa Chemical Inc.

Cooperation with ZAIM, Nagoya University of Arts,

Victor Company of Japan, Limited (JVC), and Hiroshi Taguchi

With the special cooperation of Keita Arisawa

Directors: Satoru Aoyama, Ichiro Isobe, Daisuke Ohba, Kengo Kito

Producers: Haruka Ito, Kengo Kito

Administration: Haruka Ito, Ai Matsuda, Kayoko Yuki

Logo Design: Namaiki

Art Direction: TYMOTÉ

[Catalogue]

The Echo: An Exhibition of Young Japanese Artists

Edited by Ai Matsuda

Editorial consultation by Reiko Tomii

Editorial and production assistance by Yasuko Ono, Yumiko Nonaka,

Matthew Pelowski, Tomomi Maeda, Kayoko Yuki

Text: Daisuke Awata (art critic and art anatomy)

Adrian Favell (Professor of Sociology, University of California, Los Angeles)

Haruka Ito

Ai Matsuda

Translated by Wakako Tezen (pp.66-67)

Reiko Tomii (pp.80-81, p.94)

Yumiko Nonaka (pp.68-71)

Pamela Miki (p.14)

Chisato Yamashita (p.17, pp.68-71, p.77)

Photo by Keizo Kioku

Designed by Kent Itaka (TYMOTÉ)

Printed and bound in Japan by Sakae Printing Co., Ltd.

Published by Satoshi Okada

First Published in Japan, January 9, 2010 by magical, ARTROOM

NADiff A/P/A/R/T 3F 1-18-4 Ebisu, Shibuya-ku, Tokyo, 150-0013 Japan

info@magical-artroom.com

Organizational names as of January 2010