

# After the Goldrush

## Japan's new post-bubble art and why it matters

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・アート、  
何故それが重要なのか。

Adrian Favell, UCLA

[www.adrianfavell.com](http://www.adrianfavell.com)

Essay for the catalogue and exhibition  
*The Echo: Japan Next*  
Yokohama ZAIM, 13 Sep-5 Oct 2008  
(to be published Tokyo, September 2009)

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.<sup>1</sup> 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 current prime minister Taro Aso who as

---

<sup>1</sup> i.e.: 'Kawaii! Japan now', 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, Humblebæk, 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 Art of Japan's Exploding Subculture', Japan Society, New York, 2005.

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”.<sup>1</sup>

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ます。最近バルセロナ、パリ、ロスアンゼルス、そしてニューヨークで開催された展覧会では、この定着した見出しのもとにさらなるサンプルが提示されました<sup>2</sup>。日本の現代アートは、日本政府が外国人に対して発している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ます。実際現在の内閣総理大臣である麻生太郎氏は、外務大臣時代に「クール・ジャパン」や「ソフトパワー」といった政策を声高く叫び、「国家の不思議」としての秋葉原のオタクたちと手を結びました<sup>3</sup>。

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.<sup>4</sup> 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., vision of Japan ten years out of date. “Japan Next” – the

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> i.e.: ‘Kawaii! Japan now’, 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! Japanske Billeder’, Louisiana Museum of Modern Art, Humblebæk, Copenhagen, 8 Oct 2008–8 Feb 2009. 以下の例は明らかに村上隆史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.

<sup>3</sup> 元外務大臣の麻生太郎のスピーチを参照: ‘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.

<sup>4</sup> ‘The Echo: Japan Next’, ZAIM, Yokohama, 13 Sep–5 Oct 2008.

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.<sup>1</sup>

人々の日本に対する印象は、これから活躍しようとしている日本のアーティストの中で最高のラインナップを揃えたTHE ECHO展から受けるそれとは全く異なっています<sup>2</sup>。日本で現代アートについて語る際には常にカワイイやアニメ、マンガ、そしてオタク、これら全ての要素全てを乗り越えなければなりません。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・スーパーフラットの成功、つまり 10 年も前の日本に関するものなのです。「Japan NEXT」、次の日本（この展示のサブタイトルでもありますが）によって、古い世代の特徴の多くと完全に関係を絶ち、近年西洋の巨大な経済的資本を惹きつけようとしている、発展途上にある作家たちの全く異なった感性ともの見方が明らかにされるでしょう。日本の新たなアートはこれまでとは違った文脈で読まれ、理解されなければならないのです<sup>3</sup>。

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.

---

<sup>1</sup> An alternative reading of new directions in Japanese contemporary art is offered by former Mori 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–25 Aug 2008. Elliott is currently planning a new sampling of contemporary Japanese art for Japan Society, New York, scheduled Mar–Jun 2011, entitled 'Bye Bye Kitty!!! Between Heaven and Hell in Japanese Contemporary Art'.

<sup>2</sup> 「The Echo: Japan Next」、ZAIM、神奈川、2008年9月13日–10月5日

<sup>3</sup> 日本の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でデヴィッド・エリオットによる以下の文献を参照、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–25 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。'Bye Bye Kitty!!! Between Heaven and Hell in Japanese Contemporary Art', Japan Society, New York, scheduled Mar–Jun 2011

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 *cu-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.

THE ECHO 展で展示された作品群は、1990年代後半、世界のマーケットにおいて人気商品に仕立てられたような種類の、いくつかの日本の現代アートとは形を異にします。当時のアーティストの中で特に有名であった作家たち（例えば村上隆、奈良美智、森万里子など）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に合わせるための、商業主義やナショナル・ブランディングという組み合わせを勝ち得たことで名をあげました。このやり方の多くは村上の怒りをもって著された、そして自らを省みない『芸術起業論』において詳述されています。この理論において村上は、若いクリエイターたちを、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案内しているのです。（彼らは10万円もの金額をかけて自分たちの作品をその候補として、村上が独立して開催している GEISAI に出品しています）村上、奈良、そして森（彼らは皆日本以外の国とも繋がりを持った、世界を飛び回っていたアーティストでしたが）の成功はまた、彼らが如何にして、もっと広い1990年代の世界的な傾向に適合していったのかにも拠っています。それは全てポスト・ウォーホル、ポスト・シャーマン・アートであり、大きなインスタレーション、圧倒的な映像、自己執着的なプロジェクションであり、全てが外面であり皮肉なのです。

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 1992-93. 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.

もちろんこうしたアーティストたちが目立つことは、新しく独特な、観光客が抱くであろう日本の魅力を日本にもたらし、こういった魅力が反映されたネオ・トーキョー・ドリームランドは、森や村上の典型的なイメージを抱いて最初に日本に惹かれた多くの人々を決して落胆はさせません。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のです。THE ECHO展のアーティストたちは70年代・80年代にはまだ子供であり、90年代にもまだ学生でした。彼らは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歳でした。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のです。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問を清算しなければいけなかった日本、つまり過去15年における、しばしば痛みを伴う社会・政治的

状況の中に生まれたアートなのです。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たのです。日本は新たな現代性の発信源、まさに西洋に対してのアジアの現代性になったのです。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ます。

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.

今日の日本が抱えている不安の原因は主に、隣人たち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が終わりを迎えようとしていることにあります。日本はアジアの現代性の象徴でしたが、今や人々は他の場所に目を向けています。（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、日本の発展は終わり、未来は中国にあったのです。中国人アーティストたちはここ最近、自分たちは今よりもっと大きく、良く、そして日本より目立つ存在になれることを存分に見せ付けています。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の方が効力を発揮するでしょう。中国には、作品中のイメージに転換させるに足る自国文化の伝統やポスト共産主義の問題が無尽蔵にあり、さらに日本で

はありえないほどの、アートインフラを整える為の政府による出資があるのです。中国人アーティストの非常に大きい波は、日本をその影に押しやっているのです。

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 21<sup>st</sup> 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.

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ました。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でしょうか。そうした場合日本の現代アートには役割がなくなり、中国の世紀の為の小間使いや仲介者として生きる道しか残されなくなってしまう。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ということです。しかしこれは

現在の日本の状況ではありません。日本の現代アートは、中国や他のアジアの発展途上国とは違った、反対とも言える道を歩んでいると言うことができます。これらの国々とは違い、日本はポスト・発展期、ポスト・バブル期にあるのです。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(中国的な)東洋の、どちらにも似ない存在として位置しています。日本は成長や力にとりつかれているアメリカよりもむしろ、退廃的なヨーロッパの国々に近いといえるでしょう。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、維持不可能なグローバル化の視点ではなく、21世紀の不確かさやもろさに端を発しているのです。そして2008年9月以来の財産価値の下落を伴う構造的な経済危機と信用を失った財政は、日本だけが味わっている痛みではなくなっています。今や全世界が同様の経済的状況に置かれているのです。

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*.<sup>1</sup> 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 a return to 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

---

<sup>1</sup> Many of these same artists are featured in the *Bijutsu Techo* special, ‘Japanese Artists File’, vol.60, no.909, July 2008.

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.

この意味からすると、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、非常に時代遅れであるように感じられます。THE ECHO展で取り上げられた最近の若い世代のアーティストたちにはいくつかの傾向を認めることが出来ます<sup>1</sup>。その傾向とは日本のポスト・発展、ポスト・バブル危機からの脱却です。世界の流行を追うのではなく、ポスト・ナショナル、つまり未来のポスト・国家主義の流れを導くという姿勢を示しているのです。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、より落ち着いた効果、そしてポップ・アートによるゴミやお金、大きさや表面の称揚ではない、深さや美しさに対する献身なのです。大きく、けばけばしく、プラスチックで作られたアート、そして利己的な自己プロモーションによるブランド戦略や起業スポンサーに対する拒絶があったのは確かです。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ではない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喜びを覚えるのです。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ます。しかし、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指し示してくれます。

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,

---

<sup>1</sup> これらのアーティストの多くは美術手帖の特集「アーティスト・ファイル」（『美術手帖』vol. 60、no. 909、2008年）に取り上げられている。

following on from success at Art Basel in 2007.<sup>1</sup> 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.

名和晃平の作品から見ていきましょう。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築的で実験的な彫刻作品の中に認めることができます。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い忙しい1年を過ごしました<sup>2</sup>。彼に関する説明は他のアーティストに比べて紹介は短くてよいかもしれませんが、残念なことに西洋のキュレーターたちはかれの作品をいまだに「カワイイ」のレッテルを貼って見えています。彼らはまだ村上のフラットで、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ようなカテゴリーを見つけられないでいるのです。名和は、媒体の使用や生産過程における実験的な方法論に基づいて素晴らしく完成された優雅さや、美の対象を作り上げます。彼の、水晶にも似た「ピクセル」作品はデジタル技術を身体的なアー

---

<sup>1</sup> '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.

<sup>2</sup> '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', Galerie Kashya Hildebrand, 12 Jun–16 Aug 2008.

トに変換し、インターネットで入手される日用品を変貌させていくのです。彼のパラレル・プリズムの作品に見られる「中和化」でもそれに似た過程を見ることが出来ます。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な超自然的な造形でしょう。ここで重要なのは彼の工房が実践しているような「工場」的手法は、彼の世界的な先駆者が好むような大量生産の実践というよりは、たった一つ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す。

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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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

---

<sup>1</sup> 'Roppongi Crossing 2007: Future Beats in Japanese Contemporary Art', Mori Art Museum, Tokyo, 13 Oct 2007–14 Jan 2008.

<sup>2</sup> Referring back to Noi Sawaragi's influential articles on 'Neo-pop', i.e. *Bijitsu Techo*, vol.44, no. 651, March 1992: pp.86-98, and the show he curated at Mito Tower, 'Ground Zero Japan', 1999.

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.

名和の、森美術館で行われた 2007 年の日本現代美術の回顧展「六本木クロッシング 2」で展示されていた巨大な作品「Scum」は影響力を持つキュレーターである榎木野衣によって THE ECHO 展の主催者の一人でもある鬼頭健吾による電気色の作品（この作品は銀座のエルメスでも展示されていました）の隣に並べられました<sup>1</sup>。今回の展示の中心にある名和と鬼頭の目を引く絵画作品、そして前の世代の日本人作家たち（榎忠など）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示す、支配的な表現として築き上げられてきた強迫観念、「ネオ・ポップ<sup>2</sup>」を乗り越えるための重要な一歩となったのです。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でしょうが、彼の『芸術起業論』が如何にして、名和や鬼頭が美術組織に対して抱いている「自分自身で行え」という考え方に影響を与えたかは認めることでしょう。この世代は確かに、自分自身で行動を起こさなければならなかったのです。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 世代のアーティストたちは、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います。ここで論じるアーティストのうち何

---

<sup>1</sup> 「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

<sup>2</sup> 榎木野衣「ネオ・ポップ」（『美術手帖』vol. 44、651号、1992年、86～98ページ）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、1999年

人かは、小さく、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抜展に展示されたりしています。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・ギャラリー自身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す。こうした面においた重要な役割を果たしている方々の例としては白石正美氏、小柳敦子氏、三瀨末雄氏、そして小山登美夫氏が挙げられ、こうした面々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ッシュな活躍も目立ちます。山本ゆうこや無人島プロダクションの野口里佳、アラタニウラノの二人などが上げられますが、こうしたギャラリストたちの多くは女性であり、また一世代前のギャラリストの元で働いたことがあるという経験を持っています。

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. He can work can be as 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. In his most effective work, 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 "Wonderwall" in 2007 showed.<sup>1</sup>

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作り出します。この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違ったスタイルでも分かる通り、

---

<sup>1</sup> 'Starburst Galaxy', MOT x Bloomberg, 2 Jun 2007–20 Jan 2008; 'Kengo Kito+Kouichi Tabata: TWS Emerging Artists 04', Tokyo Wonder Site, Shibuya, 17 Mar–12 Apr 2006.

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ます。彼の最も印象的な作品が発する効果には驚くべきものがあり、それはまた特異であって洗練されており、さらに直接的でもあります。例えば色付けされたプラスチックの輪で満たされた部屋は運動場のようでもあり、固まった空間にも見えるのです。彼はまた 2007 年のワンダーウォールのために東京都現代美術館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な大きい作品を作ることができます<sup>1</sup>。

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 Mito Art Tower.<sup>2</sup> 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 humourous 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, or 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

---

<sup>1</sup> 「Starburst Galaxy」東京都現代美術館 ×ブルームバーグ、2007年6月2日—2008年1月20日、「TEAM04++05 鬼頭健吾+田幡浩一」トーキョーワンダーサイト渋谷、2006年5月17日—4月12日

<sup>2</sup> ‘The Door into Summer: The Age of Micropop’, Mito Tower, 3 Feb–6 May 2007.

has been happier to consume the former, particularly when laced with a vision of decadent teenage neo-Tokyo delights.

ここにみられる表現は、2007年夏に水戸芸術館で行われた展示の際にキュレーターである松井みどりによって論じられた「マイクロ・ポップ」とは対照的なものであるといえるでしょう<sup>1</sup>。もちろんTHE ECHO展との関連性や類似点もあります。我々は同じ世代について論じているのです。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、アート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・ポップの一員です。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す。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、そして松井がとても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す。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良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ます。彼らは何人かの同じアーティストに焦点をあてています。例えば、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ます。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、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ます。西洋は、特に前者が、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、これを消費することに喜びを覚えていました。

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*.

---

<sup>1</sup> 「マイクロポップの時代：夏への扉」水戸芸術館、2007年2月3日—5月6日

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.<sup>1</sup> 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 taking refuge in the private, alienated worlds found by Matsui.

もちろん横浜の展示でもマイクロ・ポップが発する共振現象、つまりエコーは聞こえてきます。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・ポップアーティストたち多くに取り付いている心理的な内的表現を感じることが出来ます。皆さんはまた榎本耕一や榊原澄人の作品に「カワイイ」の要素を認めることができるでしょう。しかしながらこれらの作品のいくつかは水戸で見ることが出来ないと思われます。こういった作品は、magical, ARTROOMの中で活動的な動きをしている岡田聡氏や、2008年秋に自身のコレクション展「Neoteny Japan (ネオテニー・ジャパン)」が鹿児島で開催され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でしょう<sup>2</sup>。しかしながら、THE ECHO展全体は少し異なった様相を帯びています。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す。そうではなくて、彼らは確固たる信念を持ち、互いに結びついた、大人のアーティストたちで彼らは、松井によっ

---

<sup>1</sup> ‘Neoteny Japan’, Sapporo Museum of Modern Art, 22 Nov 2008–25 Jan 2009, also seen at Kiroshima Open Air Museum, Kagoshima, 18 Jul–15 Sep 2008 and Ueno Royal Museum, Tokyo, 20 May–15 Jul 2009.

<sup>2</sup> 「neoteny japan – 高橋コレクション」札幌芸術の森美術館、2008年11月22日—2009年1月25日（霧島アートの森にて2008年1月18日—9月15日、上野の森美術館にて2009年1月—5月20日）

て発見された私的で疎外された世界に逃げ込むのではなくて、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す。

Matsui's essays, alongside Murakami's curation, have made the obsessions and introversions of Tokyo girls famous worldwide.<sup>1</sup> 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.

松井が著した文章は村上のキュレーションと共に、東京の少女たちの強迫観念や内向的な様子を世界的に有名なものにしました<sup>2</sup>。しかし驚くべきなのは、社会からの隠遁や異常さを強調した彼らの考えが、THE ECHOグループに関係してい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ないということです。ここで例に挙げたいのは（THE ECHOグループよりも）少し年上で経験を積んだ二人のアーティスト、村山瑠里子と三田村光土里です。彼女たちはZAIMでは展示されていませんでしたが、これらのアーティストたちとの関係は深く、同じ時に展示が行われていました。

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

---

<sup>1</sup> For example, Midori Matsui, 'Beyond the pleasure room to the chaotic street: transformation of the cute subculture in the art of the Japanese nineties', in *Little Boy* (2005), pp.209-239.

<sup>2</sup> 松井みどりによる以下の文献も参照：Midori Matsui, 'Beyond the pleasure room to the chaotic street: transformation of the cute subculture in the art of the Japanese nineties', in *Little Boy* (2005), pp.209-239.

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, wielded 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.<sup>1</sup>

村山の作品を見ると、ガールズ・カルチャー的である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でしょう。彼女は、別のやり方で対処したら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のです。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騒からは離れたところにいるアーティストです。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訳ではありません。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得るような、不思議なことに反応する直感的な感性を駆使した圧倒的な身体的な職人芸への情熱なのです<sup>2</sup>。

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.<sup>3</sup> Mitamura creates rooms full of found objects, souvenirs and everyday poetry

---

<sup>1</sup> 'True Colours: The 4<sup>th</sup> Fuchu Biennale', Fuchu Art Museum, 15 Nov 2008–1 Feb 2009.

<sup>2</sup> 「第四回府中ビエンナーレ：True Colours –色をめぐる冒険」府中市美術館、2008年11月15日—2009年2月1日

<sup>3</sup> 'Midori Mitamura @ Yokohama', Creative Space 9001, Yokohama, 13 Sep–30 Nov 2008; 'Mikoujima Art Project', Contemporary Art Factory, Sumida, Tokyo, 20 Oct–28 Oct 2007.

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 “knitting” 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.

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ます。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想像空間 9001 で見ることができました<sup>1</sup>。三田村は部屋中を、ファウンドアートに使われる造形物、記念品や日々の詩などで埋め尽くし、それらははかない瞬間を作り上げました。彼女の、去年コンテンポラリー・アート・ファクトリーで展示されていた、墨田のレジデンスで制作された1ヶ月に渡る作品「ニットイング」は、東京都が新しい、野蛮なテレビ塔の建設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ました。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気楽さや世界への関わりを表現することに、どのように関心を持っているのかを指し示してくれています。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ません。そして、村山の作品でもそうであったように、日常や取るに足りないことは、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のです。

---

<sup>1</sup>「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、「向島芸術計画 2007」現代美術製作所、東京、2007年10月20日—28日

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 pix-cell art – within the works themselves. Contrast this to Kaikai Kiki. Murakami’s generation, still struggling to master the impact of photoshop, u-tube and scanning technology, in fact gave in to Walter Benjamin’s gloomy predictions about art in the age of mechanical reproduction.<sup>1</sup> 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.

わずかな美的な感触が古典的な日本のものに聞こえ、そして感じられますが、THE ECHOグループの中にノスタルジーや感傷といった要素は見られません。こういった特徴はとくに名和の、技術をアートに変換する作品にみられます。渡辺豪と田幡浩一の映像作品はとりわけ格好よく、美

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, ‘The work of art in the age of mechanical reproduction’ (1935) in *Illuminations* (1970), pp.219-254.

しいものです。カイカイキキとは対照的です。村上世代はいまだにフォトショップやユーチューブ、スキャニング技術を習得するのに苦労しており、事実、ウォルター・ベンジャミンの、機械的な再生産時代におけるアートに対する悲観的な予言に降参したのです<sup>1</sup>。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のならどうでしょう。彼らはこう答えるでしょう。大量生産のプラスチック、フラットアートを作るためにテクノロジーを使いなさいと。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ます。例えば田幡と大庭大介はその銀と金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ます。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、媒体に完全に支配された、平らに引き伸ばされたアート表現とはかけ離れている、技術的アートの実験的な可能性を示唆しています。

For sure, the question of Japaneseness haunts this show, as it will always haunt 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

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, ‘The work of art in the age of mechanical reproduction’ (1935) in *Illuminations* (1970), pp.219-254.

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.

もちろん日本的なものという問題は、日本人アーティストそのものの展示であれ日本人を表している展示であれ常に付きまとうのでしょうが、THE ECHO 展にも付きまっています。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ます。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のです。これらのアーティストたちに問かけると、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でしょう。彼らは東も西も、世界中を旅しています。彼らはロンドンもニューヨークも、北京も上海もサイゴンも経験しているのです。しかしそれらはどれも、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を起こさせはしません。彼らは戦争を思い起こさせたりしないし、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ません。我々は有難くも、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 展で見ることはありません。それにも関わらずここにも日本的なものという亡霊がいるのですが、つまり彼らは、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す。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かさ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ます。

**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<sup>1</sup> – 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 – has been adorning the entrance of the famous underground art bar, *Traumaris*, run by the journalist Chie Sumiyoshi. It awaits a curatorial consciousness able to understand the conceptual leap forward, as well as the self-contained economy of the production process.

青山悟の作品はこういった意味で理想的です。YBA (Young British Artists) の時代にロンドンで芸術教育を受けた青山は、控えめな表現、唯一無二であること、そして彼の矛盾のない方法の例証を実現させる為に最も流行遅れの工芸、刺繍を選びました。青山の工芸は、テクノロジーと製造に関する新たな解釈を示しています。今回の作品の、産業の時代への感傷とコンピューター時代のデジタル再生産の両方を思い起こさせるような、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るようです。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のです。彼は時には (Neotenyコレクションに所蔵されている彼の作品のように) 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 年秋に開催された赤坂アートフラワー08 の印象的な暗室で展示された作品のように<sup>2</sup>) ミニマリスト的で抽象的な制作を行います。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 針にも及び手仕事なのですが) この作品は今ジャーナリスト住吉ちえ氏が経営するトラウマリスというアー

---

<sup>1</sup> 'Akasaka Art Flower 08', Akasaka Sakas, Tokyo, 10 Sep–13 Oct 2008.

<sup>2</sup> 「赤坂アートフラワー08」赤坂サカス、2008年9月10日—10月13日

ト・バーの入り口に飾られています。こうした進んだ考え方は、自己完結の形を取って節約された制作過程と共に学術的な考察を待ちわびているのです。

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.<sup>1</sup> 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 psychoanalytic 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.

---

<sup>1</sup> 'Apart a Part: TWS Emerging Artists 14', Tokyo Wonder Site, Shibuya, 28 Jun–31 Aug 2008.

ここで私はTHE ECHO展から学んだ最も重要な教えに触れたいと思います。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、プラスチックでできたものでした。THE ECHO展世代はそうではなく、その時に応じて素材を使い分け、とりわけ維持可能な材料を改良し、それによって美しいものを作ろうとします。ここでは、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新国立美術館でその作品が展示されていた竹村京に言及しながらこの事実について述べたいと思います<sup>1</sup>。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ます。この方法はまた、異なった形ですが、THE ECHO展で大野智によって溢れ出そうな進行中の作品という形で表されている、精神分析的爆発にも認めることができます。竹村自身は古いイケアのベッドや借りてきた服、そして郵便パッケージによって作品を作っています。しかし彼女の、特徴的な写生を基にしたタペストリーには、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出来ます。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す。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であるのに、彼女による地震の予言は彼女や我々に東京、そして日本を思い出させます。もう一度言いますが、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、経済的で維持可能なアートなのです。

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

---

<sup>1</sup> 「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

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 13 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.

ここが重要なところでは。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をお金を生み出すがらくただと思うように世の中に呼びかけました。それ以来、お金が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能力によって、アートを評価する唯一の影響を持った価値判断の基準となったのです。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たどり着くことが出来たのです。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 13,000,000 ドルを稼ぎ出したのです。また、ハーストの骸骨のことを考えてみて下さい。それは大規模な投資を使ってもっと大きな結果を生み出しました。

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.

私は異なった美学を提案したいと思っています。まさに節約の原則です。もちろん、この言葉自身が起こす共振現象、つまりエコーが古典的な日本の概念の中に、が存在しているのかもしれない

せん。例えば「もったいない」などがそれに当たるのでしょうか、この言葉もまた世界的な共振現象を起こしています。美的価値と経済的価値は同じではありませんし、印象的なアートというのは、実際、何でもないようなものから何かを作り出せるものなのかもしれません。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、そして方法から出来ているアートなのです。これは現代アートを考える上でよりしっかりした考え方ではないでしょうか。

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 Lehmann 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 goldrush, 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.

これが重要な考えであるということ、またこうした考え方が正しい時に成されたという事実は容易に理解できます。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、そしてそ

の最高点を記録したのです。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間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ました。現在世界経済で起こっていること全ては、1990年代初頭に同じような経済状態を経験した日本には、馴染み深いことでしょう。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ます。しかし、その他の商品がそうであるように上昇していくことはありません。今や破綻が起きています。そして現代アートを再評価する時期がやってくるのです。それにより、巨大なプラスチックのインスタレーション・アートは最終的にはがらくたに成り果てることでしょう。我々が入っていきこうとしている、この新しく、はかない世界に慣れてしまったアーティストたちは全く異なったアートを作るでしょう。ゴールドラッシュを終えて、我々は現代アートに関わることによって行えることに対する信念を取り戻すために、THE ECHO 展で展示されているようなアーティストたちを目を向けたがっているのかもしれません。