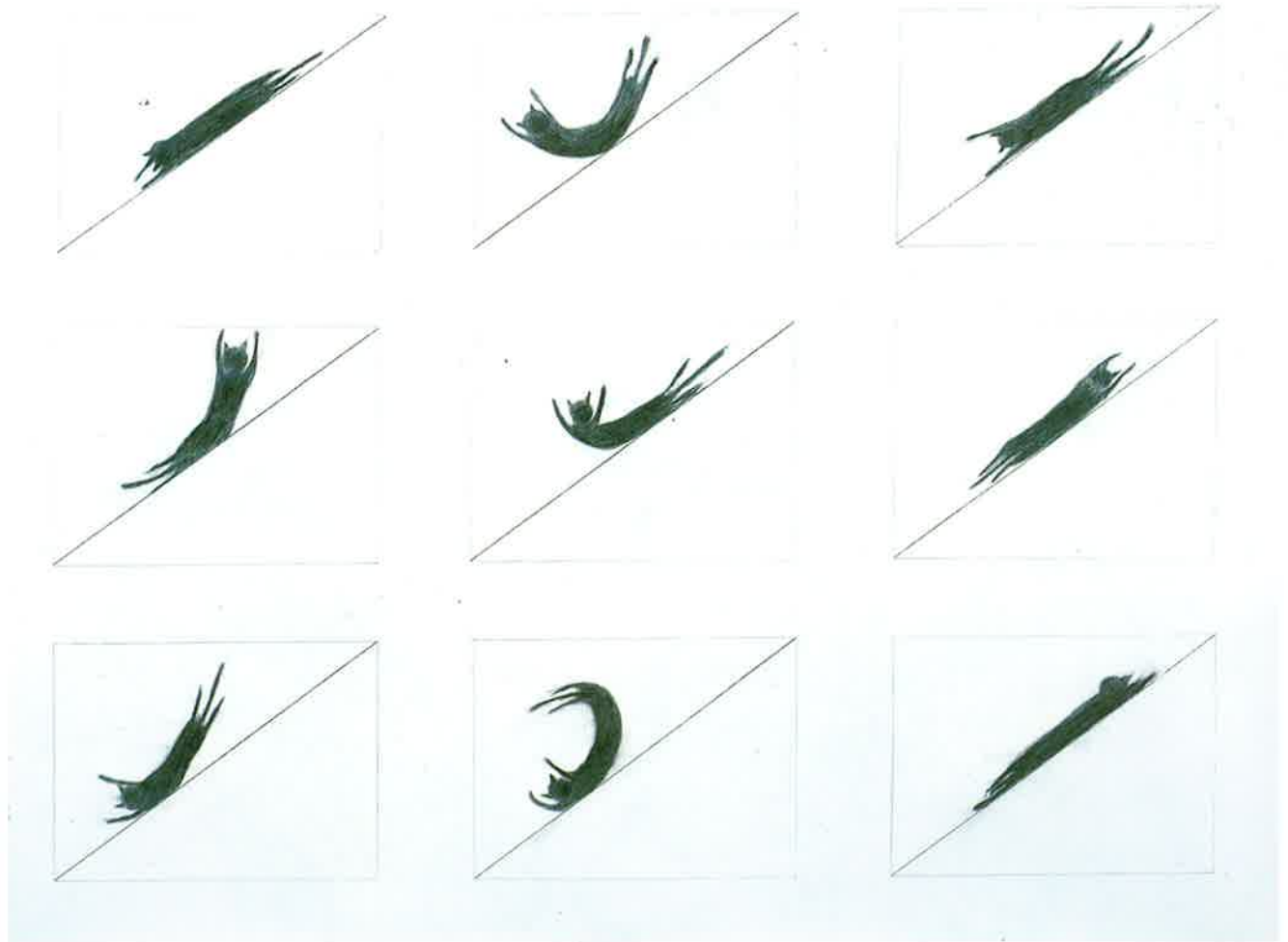


# Winter Garden : The Exploration of the Micropop Imagination in Contemporary Japanese Art

The Japan Foundation Traveling Exhibition



## Artists

Ryoko Aoki  
Masaya Chiba  
Chim↑Pom  
Masanori Handa  
Taro Izumi  
Makiko Kudo  
Mahomi Kunikata  
Tam Ochiai  
Hiroe Saeki  
Hiroshi Sugito  
Aya Takano  
Koki Tanaka  
Keisuke Yamamoto  
Lyota Yagi

# はじめに

**目** 際交流基金は、文化交流を通じた国際相互理解の促進を目的として1972年に設立された文化交流機関です。文化芸術交流事業、世界における日本語教育の普及、日本研究支援及び知的交流を通じた対話の促進など、幅広い分野の事業を行っております。

このたび造形美術事業の一環として、海外巡回展「ウィンター・ガーデン:日本現代美術におけるマイクロポップ的想像力の展開」を開催いたします。本展は美術評論家の松井みどり氏の企画によるもので、1990年代後半から2000年代前半にかけて現れてきた日本の若いアーティスト14組によるドローイング、絵画、映像作品など35点から構成されております。

出展しているアーティストには、断片を組み合わせて独自の世界観を表現したり、時代遅れのものや凡庸なものに新たな用途や意味を与える「マイクロポップ」(松井氏による造語)的表現が顕著に見られるといった共通点が挙げられます。世界のグローバル化が進み、社会で共通の価値観を持つことが難しい時代を生きる日本のアーティストたちが、それぞれどのような表現で現代社会と対峙しているのか、「ウィンター・ガーデン」展を通じて皆様に感じ取っていただければ幸いです。

最後になりましたが、本展企画のためにご尽力いただいた松井氏、参加アーティストの皆さま、そして本展実現のためにご助言、ご支援くださいました多数の関係者の皆様に、この場を借りて厚くお礼申し上げます。

国際交流基金

# Foreword

The Japan Foundation was founded in 1972 for the purpose of promoting the mutual understanding of different countries through cultural exchange. It is engaged in a wide variety of programs including the organization of art and cultural events and exhibitions, the enhancement of Japanese-language education overseas, the support of research in Japanese Studies and other intellectual exchanges that encourage cultural dialogues.

As part of its programs for the promotion of the visual arts, the Japan Foundation hereby announces the inauguration of *Winter Garden: The Exploration of the Micropop Imagination in Contemporary Japanese Art*. Curated by art critic Midori Matsui, the exhibition features 35 works—drawings, paintings, and video works—by 14 young Japanese artists active from the latter half of the 1990s throughout the first decade of the 21st century.

The artists presenting their distinctive views of the world through the combination of fragments and imbuing the obsolete or the commonplace with new functions or meanings, share the similar style of expression, which Ms. Matsui calls "Micropop." How do Japan's artists, living in an increasingly globalized world and in a time when shared values are hard to establish, see our contemporary world? We hope that visitors to *Winter Garden* will nurture the understanding of empathy with the insights and perspectives of the artists through the exhibited works.

The Japan Foundation expresses its heart-felt gratitude to Ms. Midori Matsui, the artists, and many persons who have provided their generous advice and support in the realization of this exhibition.

The Japan Foundation

# ウィンター・ガーデン

日本現代美術におけるマイクロポップ的想像力の展開

松井みどり

## I. はじめに：『夏への扉』から『ウィンター・ガーデン』へ：極小の社会と精神の変化をもたらす日本の新しい芸術の歴史的位置

—「言語、音楽、文学的文章にとっての突破口。それは、私たちがポップと呼ぶものの中にある。ポップ音楽、ポップ哲学、ポップ・エキリチュール——つまり、言葉の逃走だ」ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『カフカ：マイナー文学のために』

日本の現代美術は、1990年代に独創的な表現形態を生み出した。村上隆、小沢剛、会田誠といった60年代生まれのアーティストは、日本のポストモダン社会の問題に対応する独自の方法をそれぞれに作り出した。村上は、日本の大衆文化が日本人の集合的無意識に与える影響を探り、原爆の爆発をテーマとした表現を自らの絵画に取り入れた。同時に、彼は日本の伝統絵画や彫刻とアニメやフィギュアの表現を組み合わせ、前近代とポスト近代の具象表現が共有する日本特有の非リアリズム表現の伝統を改めて主張する「スーパーフラット」という様式を作り出した。小沢剛は、都市化の画一的なプロセスに対して、1970年代以前の日本の風景を彷彿とさせる事物を使って介入し、彼自身と場所との個人的な接触の痕跡を残そうとした。そして、会田誠は、戦争画や新宿のホームレスの人々によって作られたダンボールの家といった、日本美術史や社会生活上のタブーを取り上げて作品化し、戦後社会の表面的な繁栄のもとで続いている日本の公共生活の抑圧を暴き出した。

このような前の世代の作家たちによる社会的なメッセージを含んだ力強い表現に比べると、90年代後半から2000年代前半に活動を始めた60年代終りから80年代初め生まれの作家たちは、強い政治的な立場や、明確な思想的パラダイムの提示をためらっているように思われる。彼等の表現は、それぞれの作家の個人的な美学やライフスタイルの追及を反映するかのよう多様であることが、一般的には強調されている。<sup>\*1</sup>

しかし、若い世代の作家たちには、共通の精神的基盤が存在している。つまり、彼等の多様に見える表現には、共通の傾向が、内包されているのだ。それらの傾向は、1) 廉価で使い捨て可能な素材や、「アマチュアにでも会得

きる」シンプルな技法や技術を使う、2) 日常生活を、知覚を刷新し、新しい種類の社会的コミュニケーションをもたらすための場と見なす、3) 現象世界への個人的な解釈や理解を、遊戯的でユーモラスで、子供のような方法で表現する、4) 凡庸な商品、時代遅れの流行、目立たず、機能を失った場所などを、独自の制作やパフォーマンスの素材として用いる、といった項目に要約できる。<sup>\*2</sup>

そのような表現傾向は、90年代後半から2000年代前半の日本社会の状況から生まれたものと考えられる。ともに95年に起きた阪神淡路大震災や地下鉄サリン事件のような自然的、社会的な災厄が、90年代終りに成人した日本の若い世代の作家たちの世界に対する見方を変えた。災厄の突発性と規模の大きさが、バブル経済の終焉後もまだ残っていた進歩についての楽観的観測を崩壊させた。美術館の予算が削られ、公的支援が縮小する中で、90年代後半に芸術活動を始めた作家たちは、困難な状況の中で最善を尽くす術をそれぞれ考える必要に迫られた。一方、ライフスタイルの多様化とインターネットのような情報収集のための新たな手段の発達、ひとつのイデオロギーを受け入れることを阻むとともに、個人の特殊な目的に従って情報を使うことを容易にした。

2007年に水戸芸術館現代美術ギャラリー（茨城県水戸市）で、15人の作家を集めたグループ展として、松井みどりによって企画された『夏への扉：マイクロポップの時代』は、この世代の作家たちの個人主義的な制作にコンセプチュアルな枠組みを与えるための試みだった。彼等が共有する姿勢を表現するために、「マイクロポップ」という言葉が造語された。その精神の実践のための第1の方法は、異なる種類の情報源から様々な細部を集めて、ひとつのイデオロギーに頼ることなく個人的な解釈や行動の原理を形成すること、第2の方法は、凡庸で時代遅れな製品や目立たない場所を遊戯的に使うことで、人々の間の自由なコミュニケーションや自発的な行動を引き出す新たなゲームを考案し、そのための場を作ることだった。ふたつの方は、作家と観客双方の見慣れた世界に対する感覚を刷新し、彼等が、商業的社会的抑圧的法則や、個人の判断力を飲み込むグローバル・メディアの巨大な影響力に屈することなく、自らが生きていくための場所を勝ち取る可能

# Winter Garden:

The Exploration of Micropop Imagination in Contemporary Japanese Art

Midori Matsui

## I. Introduction: From *The Door into Summer* to *Winter Garden* —The Historical Place of the New Japanese Art of Minuscule Social and Spiritual Change

—“What we call pop—pop music, pop philosophy, pop writing—Worterflucht.”  
Gilles Deleuze and Felix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*

Japanese contemporary art produced original forms of expression during the 1990s. The artists born in the early to mid 1960s, including Takashi Murakami, Tsuyoshi Ozawa, and Makoto Aida, invented unique artistic methods as responses to problems of postmodern society. Murakami critically examined influences of Japanese popular culture on the collective imagination of his contemporaries, treating the recurrent theme of the atomic bomb explosion in his paintings, while inventing the new aesthetic of Superflat that combined the styles of classical Japanese paintings and sculpture with those of Japanese anime and action figures, in order to reassert the non-representational tradition in Japanese pre-modern and post-modern art. Ozawa intervened in the homogenizing processes of urbanization by using outmoded objects that evoked the landscapes of the 1960s, while inscribing in the landscapes traces of his personal contact with specific sites. Aida boldly incorporated taboo subjects in Japanese art history and social life, such as the pro-war paintings produced during the Second World War or cardboard houses built by the homeless in the streets of Shinjuku, Tokyo, to expose the oppression in Japanese public life that lay beneath the seeming prosperity of postwar society.

Compared with the powerful and politically-intoned expression of their predecessors, the generation of Japanese artists that emerged from the late 1990s through the 2000s (those born between the end of the 1960s and the late 1970s), has shown reluctance in taking strong political stances or proposing salient social paradigms. As a general impression, their artistic practices remain diversified, reflecting the individual pursuit of personal aesthetics and lifestyles.<sup>\*1</sup>

A common ground for the younger generation of Japanese artists nevertheless exists. Underlying the variety in their expressions are shared tendencies that can be summarized by the following characteristics: 1) the use of inexpensive, expendable materials, techniques, and technological devices accessible even to amateurs; 2) an active interest in everyday life as an arena for renewing perception and developing new types of social communication; 3) the projection of a personal vision or comprehension of the phenomenological world through seemingly playful, comical and childlike presentations; 4) the use of banal commodities, outmoded fashions, obscure or defunct places as resources for unique productions and performances.<sup>\*2</sup>

Such tendencies can be considered to be the outcome of the specific condition of Japanese society in the late 1990s and the early 2000s. Natural and social disasters, such as the Great Hanshin-Awaji Earthquake and Aum Shinrikyo cult subway gas attack, both taking place in 1995, altered the life prospects of young Japanese who came of age in the late 1990s. The random nature and massive scale of the damages shattered any optimism concerning prospects for economic recovery and perpetual progress that lingered after the bursting of the bubble economy in 1991. With serious cuts in museum budgets and decreases in public patronage, artists who were starting their careers in the late 1990s were confronted with the need to devise individual ways to make the best of a difficult situation. At the same time, the greater diversity in lifestyles and newly developed channels of information, such as the Internet, prevented the uncritical acceptance of one dominant ideology, and facilitated access and use of information for specific purposes.

*The Door into Summer: The Age of Micropop*, an exhibition of 15 artists curated by Midori Matsui and held at the Art Tower Mito, Ibaragi Prefecture, Japan, was an attempt to provide a conceptual framework for the individualistic practices of this generation of artists. The word “Micropop” was coined in order to describe two methods and attitudes shared by them. One is the accumulation of fragments from different sources of information to form individual interpretations and ways of operation that did not depend on one dominant ideology. The other is the playful use of banal or outmoded products and obscure places to invent new games and situations that encourage flexible public communication and spontaneous actions. Both methods, which I provisionally call “de-territorialization” and “re-use,” aim at refreshing the artist's and the spectators' perception of a familiar world, enabling them to claim their corners of existence without yielding to the oppressive codes and homogenizing influences of commercial society and global media. Both methods found models in the activities of anonymous persons, including minorities within a dominant culture, or “consumers” and amateurs, whose activities were seen to be dispersed within the public sphere, remaining “clandestine” and “marginalized,” but who attain their modes of freedom through the creative distortion of “standard” codes of expression or conventional functions of products imposed by the dominant culture.<sup>\*3</sup>

The conceptual model of Micropop was constructed by combining Gilles Deleuzes and Felix Guattari's definition of “minor literature” and Michel de Certeau's idea of “use” in everyday practice. Originally invented as a defense of modernist literature in the 1920s and an explanation of the survival tactics of immigrants in Europe from former colonies following the Second World War, these theories emphasized

性を与えることを目的としていた。ふたつの方法はともに、支配的文化における少数派や消費者のような無名の人々の行動をモデルとしていた。何故なら彼等の行動は、社会全域に拡散し、「隠れていて表に現われず」、「周縁化」されてはいるが、支配的な文化に押し付けられた「標準的」表現の規則や製品の功利的な使い道を創造的に歪曲することで、自由を手に入れようとするものだったからだ。<sup>\*3</sup>

マイクロポップのコンセプトチュアルなモデルは、ジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリによる「マイナー文学」の定義と、ミシェル・ド・セルトーの、日常生活における「使用」についての考えを組み合わせることで構築された。ふたつの理論的概念——それぞれ「脱領域化」、「再利用」と要約できるが——は、それぞれ、1920年代のモダニズム文学と、第2次世界大戦後のヨーロッパにおける旧植民地からの移民の生き残りの方法を説明するために構築されたもので、ともに、抑圧された人々の想像力が、不利な立場を利用して創造的な効果をもたらすという逆説を強調していた。つまり、それらの人々は、主流文化における標準的な知識の欠落を補うために、もとの表現や習慣を歪曲した結果、新しい言語表現を創造し、効果的な行動方法を考案するに至ったからである。この2組の理論家たちは、こうした例から推論して、個人が制度的な規則や情報の氾濫に飲み込まれつつあるポストモダンやポスト植民地主義の社会においては、自国語や社会の確立された規則を、普段と異なるやり方で使うことが重要であることを強調した。つまり、彼等は、現代人も自国の文化の中で外国人のように考え行動することで、独自の言語や行動の方法を獲得できると考えたのだ。<sup>\*4</sup>

ドゥルーズとガタリによれば、抑圧者たちの言語を新たに組み替えることで、自らの考えを自由に決定する個人の立場こそが、小文字の「ポップ」と言い表せるものだった。<sup>\*5</sup>ド・セルトーも、彼等の征服者たちが与えた製品を独自の方法で使うことで、自由な生存の領域を広げる無名の人々の「隠れた」行動を「微生物のようだ」と言い表した。<sup>\*6</sup>つまり、マイクロポップの概念は、ポストモダンやグローバル化時代における、言語や知識や日常の行動の再組織化のモデルから影響を受けているのだと言える。

この展覧会では、ドローイングが、マイクロポップ的想像力の美術表現上のモデルとされた。何故なら、ドローイングは、伝統的な美学の領域の内側にあつて、非合理的で連想的な変容のプロセスを表すことで、合理的な思考の境界を崩すからである。そして、思考モデルとしてのドローイングは、既存の認識のシステムを解体させ、不

定形の事象を主張することで定義不能な新しい形象を作り出すような、絵画や写真やビデオや彫刻によるインスタレーションにも適用することができる。展覧会は、この解体を通じた創造を純粋に追求する作家たちに参加を要請した。それは、鳥袋道浩、有馬かおる、タカノ綾、青木陵子、杉戸洋、落合多武、野口里佳、森千裕、國方真秀未、泉太郎、田中功起、大木裕之、半田真規、K.K.、奈良美智である。

展覧会は、鳥袋道浩の1995年のサイトスペシフィックなパフォーマンスとその記録写真「人間性回復のチャンス」から始まった[fig.1]。この作品は、阪神淡路大震災への素早く直接的な反応として制作された。鳥袋は、被災した友人の家の屋根に、白地と青地に「人間性回復のチャンス」と書かれた看板を掲げた。家が線路に面していたため、看板は、通過する電車の乗客の目に留まることが期待され、家が再建のために壊されるまでの期間だけそこに掲げて置かれた。鳥袋の行為は、壊れた建物と場所の特殊性という、最低限の条件を使うことで、震災という集団的な不幸に対する個人の反応を引き出すための、直接的で有効な手段や状況を作り上げたのだ。この作品は、「最悪の状況でベストを尽くす」ための新たな戦術の実例を挙げることで、新しい時代の始まりを象徴的に告げた。そこでは、小さく、壊れやすく、不完全な現象が希望を呼び起こすという、詩的な逆説が体现されていた。

これに続く、ドローイング、写真、ビデオなどのインスタレーションは、2000年代における具象表現全般の機能の変化を表していた。ここでは、具象表現は、象徴的なキャラクターをとおして個人的な感情や物語を表現するための手段ではなく、連想を媒介するための手段となったのである。青木の「動物ランド」や「ロープ」(ともに2002年)[fig.2]の連作や、落合の「永遠のスープと突然の明るさ」(1995-2007)[fig.3]は、様々な事物を結び付ける想像力の道筋を示した。そこでは、具象的なイメージが、抽象的な痕跡や破線の反復から、浮かび上がっては解体していく様が観察された。田中や泉のビデオは、常識的な文脈や功利的な機能から解放された、日常の事物や行為が作り出す動きや音を記録した。そうした音や動きは、観客の感覚に直接的に訴えかけて哲学的な洞察を引き出し、行為する身体の物質性を伝えた。

『ウィンター・ガーデン：現代日本におけるマイクロポップの想像力の展開』は、『夏への扉』が終った地点から始まる。国際交流基金によって開催されるこの展覧会は、60年代の終りから80年代初めに生まれ、日本の現代美術の今日的な傾向を代表する15人の現代美術作家によ

the paradoxical achievement of oppressed people, who, lacking a standard knowledge of the official language and culture, turned to their imagination to create new languages and ways of effective operation through the distortion of the originals. Both theorists subsequently argued that in the post-modern or postcolonial worlds, in which every person is in danger of being lost in the network of institutional codes and information, it was necessary to use one's mother tongue or established codes of social behavior, in a deviating manner, in order to form an original tongue or "ways of operating," by thinking and acting as if foreigners within one's own culture.<sup>\*4</sup>

According to Deleuze and Guattari, it is the position of the individual person, as a free agent of his or her own thinking, re-configuring the language of the oppressors that represents the position of "pop," spelled with the small letter "p."<sup>\*5</sup> De Certeau also describes the "clandestine" activities of anonymous people gaining the corners of their existence through their use, or re-use, of their conquerors' products as "microbe-like."<sup>\*6</sup> From this comes the idea of Micropop as a model for the reorganization of language, knowledge, and everyday activities by the individual in the post-modern or global age.

I used drawing as the model for the Micropop imagination because drawing disrupts the limits of rational thinking by embodying the irrational process of association within the official boundaries of the aesthetic. Drawing as a paradigm was applied to instances of painting, photography,

video, and even sculptural installation, that demonstrated a similar impulse to create new configurations through the disintegration of existing systems of understanding and the reassertion of unformed phenomenon. The exhibition included artists who have been engaged in the dedicated pursuit of this "de-creationist" aspect: Shimabuku, Kaoru Arima, Aya Takano, Ryoko Aoki, Hiroshi Sugito, Tam Ochiai, Rika Noguchi, Chihiro Mori, Mahomi Kunikata, Taro Izumi, Koki Tanaka, Hiroyuki Ohki, Masanori Handa, K. K. and Yoshitomo Nara.

The exhibition started with a photographic record of Shimabuku's 1995 site-specific action and installation entitled *The Chance to Recover Our Humanity*. [fig. 1] The work was made as an immediate response to the Great Hanshin-Awaji Earthquake. On the roof of his friend's damaged house, Shimabuku set up a signboard with the message painted on a blue and white ground: "The Chance to Recover Our Humanity." Located beside a rail line, the signboard was visible to train passengers until the day the house was demolished. It was a public demonstration that made immediate and effective re-use of a defunct building to awaken an individual response to the collective misfortune. The work symbolically marked the beginning of a new period with new tactics of "making the best of the worst situation," embodying the poetic paradox of a small, fragile and incomplete phenomenon evoking a great deal of hope.

The installations of drawings, photographs, and video



fig.1  
鳥袋道浩「人間性回復のチャンス」  
Shimabuku  
*The Chance to Recover Our Humanity*  
1995, Suma, Kobe  
Courtesy: the artist



fig.2  
青木 陵子「動物ランドI」  
Ryoko Aoki  
*animal land I*  
2002  
pen on paper, 30 × 21cm  
©Ryoko Aoki



fig.3  
落合多武「永遠のスープと突然の明るさ」  
Tam Ochiai  
*Eternal Soup and Sudden Clarity*  
1995-2007



fig.4  
acrylic, color pencil, ink on paper  
28 × 22cm  
©Tam Ochiai  
Courtesy: Tomio Koyama Gallery



る35点の作品から成るコレクションを使って、構成されている。今回の展覧会は、『夏への扉』のコンセプト的な原理や精神的な目的を引き継ぎながらも、過去2年の間に発生した作家たちの関心や方法の変化を反映しようと試み

る。『ウインター・ガーデン』も、『夏への扉』と同様に、生きることが困難な時代に、不利な状況を、微生物のような想像力の働きをとおして独創的な表現を生み出すための契機に変えようとする作家たちの創造行為を支持している。マイクロポップ的想像力の逆説は、今日、以前にも増して強い意味を持っているかもしれない。何故なら、現代の日本の社会状況の中で、文化的な矛盾は増大しているからだ。インターネットの全国的な普及は個人の情報源を豊かにしたが、同時に、今までにない種類の犯罪を生み出した。2000年代前半に政府によって実行されたネオリベラルな政策は、日本経済を一時的に回復させたが、貧富の差を拡大させもした。社会生活が合理的に正当化された混沌に陥り、人が最低限の安心と幸福を感じて生きるための基盤すら失われつつあるなかで、人工的な情報の流れを超えて、身体と自然における原初的なプロセスと有機的に接触した手応えを求める気持ちは、作家の間にも、観客の中にも、増大しているのではないだろうか。

『ウインター・ガーデン』と『夏への扉』の間で、重要性の中心は変化している。以前は、自由な立ち位置を確保するために、情報を再組織化し、事物を再利用する個人の決定能力が、重視されていた。<sup>\*7</sup> 現在では、他の存在との関係や接触によって引き起こされる物理的・心理的な影響を反映した状態の変化をとおして自らの自由を維持する、人間の心(無意識)と身体の柔軟な働きに、強い関心が寄せられている。その変化は、『ウインター・ガーデン』の作家たちの仕事を代表するふたつの技術的傾向によって表されている。それは、1) 細部をもとの組織から切り離すことで新しい組み合わせを示唆する断片化や解体の過程の、自らの作品表現や方法への取り入れ、2) 人間の感覚に押し付けられた意味の体系から解放された「物」の身体的な衝撃や影響力を伝達する媒体や環境の構築である。前者は、人間の思考や想像力の働きが、分解と再構成を繰り返す自然のプロセスと繋がっていることを示唆している。後者は、人間が、他の人々や外的事象との出会いによって引き出される、身体的・心理的な反応と効果(affects)の複合体であることを、暗示している。<sup>\*8</sup> このふたつの傾向の、芸術作品における様々な表現を説明することが、この展覧会の目的のひとつである。ふたつの傾向は、展覧会

の理論的枠組みを支える、次のふたつの原理と精神とに要約できる。それらとは、1) 自然の過程の中に類推を見出す、人間の心と身体が無意識の過程を表すモデルとしての「堆積」、2) 他の個体や現象との関係をとおして現象世界の直観的な知識を形成するための媒体としての身体である。

## II. 『ウインター・ガーデン』の構成

—「我々の目的は、テクノロジーに支配された組織の中で繁殖している微生物のような活動を分析し、日常生活の細部において明確に示されている無数の『戦術』によって、それらの組織の機能の方向を変えていくことだ」  
ミシェル・ド・セルター『日常実践のポイエティック』

展覧会タイトルの「ウインター・ガーデン」という表現は、ふたつの相反する意味を内包している。ひとつは、字のとおり「冬枯れの庭」、もうひとつは熟語として、「温室」を意味する。この、ひとつの表現の中にふたつの正反対の意味が共存しているという状態に、展覧会が表そうとする逆説が宿っている。第1の意味は、世界的な経済危機や住環境の画一化や独自の地方文化の消滅といった、グローバル化時代の否定的な効果に翻弄される現代という時代に生きることの難しさを表している。一方、温室のイメージは、その小さな規模と人工的で閉鎖された環境にもかかわらず、植物や昆虫や土中の微生物などの様々な有機物を養い、生の豊かで多様な層を形成させる空間を示唆している。つまり、このタイトルは、作家たちが同時代の不利な状況に向かい合い、それを有効に活用して、微生物のように目立たない方法を使いながら、同時代の生を再組織化しようとしている姿を暗示しているのである。

展覧会は、3つの方法論的な核を持っている。第1のカテゴリーは、日常のとるにたらない細部によって触発される連想の過程を体現する、ドローイング、ビデオ、サウンド・インスタレーションなどの様々な表現で構成されている。作品における細部の組み合わせや、異なる部分同士の間での相互的な言及関係は、イメージのランダムな統合のメカニズムとしての無意識が、合理的な秩序を超えて、異なる事物を結び付ける過程を反映している。その過程は、断片的な細部から複雑な意味のフィールドを呼び起こしたり、一見相容れない物同士の間で類推関係を成立させる、喚喩(メトニミー)的な想像力によって導かれる。このカテゴリーは、さらに、観客に知覚の変化の過程を追体験させたり、変化する現象の衝撃や影響を受け取ったりするための環境を作る表現にも、焦点を当てている。代表的な作家は、青木陵子、落合多武、田中功起、杉戸洋、八木良太である。

works that followed Shimabuku's work exemplified the change that occurred in the role of drawing or figurative expression in the 2000s: from a vehicle of personal emotion or narrative using symbolic characters to a medium of association. The sequence of drawings shown in Aoki's *Animal Land* (2002) [fig. 2] and *The Rope* (2002), and Ochiai's *Eternal Soup and Sudden Clarity* (1996-2007) [fig. 3] transmitted the paths of imagination that connect disparate things, by showing the process in which figurative images emerge from abstract traces, or dissolve into a repetition of broken lines. The videos of Tanaka and Izumi presented various movements and sounds, made by everyday objects and simple actions that are dissociated from their usual functions and familiar contexts. Their effects directly appealed to the spectators' senses, inducing philosophical reflections or conveying the materiality of the performing body.

*Winter Garden: The Exploration of the Micropop Imagination in Contemporary Japanese Artistic Expression* starts where *The Door into Summer* left off. Sponsored by the Japan Foundation, this exhibition brings together the 35 works of 14 contemporary artists, born between 1968 and 1980, who represent the dominant tendencies in contemporary Japanese art practice. While continuing to reference the conceptual principles and spiritual concerns behind *The Door into Summer*, the current exhibition attempts to examine the shift in emphasis that has occurred in artistic concerns and methods during the past two years. Like the previous exhibition, the current exhibition attempts to support the creative activity of artists in a difficult age—artists who seek to turn their disadvantageous conditions into a springboard for original expression, through the microbe-like activities of their imagination. The paradox of the Micropop imagination seems even more relevant now because of the intensified cultural contradictions in contemporary Japanese social situation. The nation-wide spread of the Internet has enriched individuals' informational resources, but has nurtured new types of crime; the neo-liberalist policy adopted by the Japanese government during the early 2000s provided a temporary recovery in the Japanese economy, but widened the gap between the rich and the poor. With social life falling into rationally-justified chaos, artists and spectators feel an increasing need to regain a palpable sense of contact with the primary processes of their bodies and nature that transcend the artificial waves of information.

Between *The Door into Summer* and *Winter Garden*, there has been a shift in focus regarding the goal of the Micropop imagination. Formerly, the goal was the individual agency to reorganize information and re-use products in order to attain a position of freedom. Now, it is the flexible activities of the human mind (unconscious) and body that maintain freedom through changes in states engendered by the physical and psychological effects of human relations and contacts with other bodies.<sup>\*7</sup> The change is represented by the two artistic tendencies that characterize the practices of the *Winter Garden* artists, and also reflect the unique tendencies that emerged in Japanese artistic production during the past two

years: 1) the incorporation, in the method and expression of artistic works, of the process of fragmentation or disintegration that dissociates details from the original systems of meaning to imply the possibilities of new combinations, and 2) the construction of a medium or an environment that transmits the physical affects of "things" liberated from systems of meaning imposed on human senses. The former indicates the connection of human thought or imagination with the processes of nature that repeat the cycles of decomposition and reconstitution. The latter suggests the fact that a human being is a compound of affective responses caused by encounters with other people and external phenomena.<sup>\*8</sup> One of the purposes of the current show is to interpret various manifestations of the above two tendencies in the artistic works. The two tendencies can be propounded as two basic principles or conceptual models supporting the theoretical framework of the exhibition: 1) sedimentation as a model of the unconscious processes of the body and mind, which find a parallel in natural processes, and 2) the body as a medium for forming intuitive knowledge of the phenomenological world through its relationship with other bodies and phenomena. But before elucidating on the conceptual significance of the above two models of artistic production, i.e., the process of decomposition and reconstitution and affective influences of physical phenomena, I must briefly explain the thematic organization of the *Winter Garden* exhibition.

## II. The Organization of *Winter Garden*

—“The goal is to perceive and analyze the microbe-like operations proliferating within technocratic structures and deflecting their functioning by means of a multitude of “tactics” articulated in the details of everyday life.”  
Michel de Certeau. *The Practice of Everyday Life*

The exhibition title, *Winter Garden*, contains two opposing meanings. One literally means a "desolate garden in the winter time." Another meaning of "winter garden," understood as an idiomatic expression, signifies a hothouse. This coexistence of opposite meanings within a single expression embodies the central paradox of the exhibition. The first meaning alludes to the difficulties of contemporary life brought on as the result of globalization, including worldwide economic depression, uniformity of living environments, and the disappearance of unique local cultures. On the other hand, the image of a hothouse suggests a space that, in spite of its small scale and closed artificial environment, nurtures various organisms, including plants, insects, birds, and the perpetual activities of microbes within the soil—the elements that constitute rich and diverse layers of life. The exhibition attempts to explore the efforts of contemporary artists to make the most of the poverty and boredom inflicted by contemporary life in order to reorganize various aspects of their everyday activities and reinvent effective "ways of operating."

The exhibition consists of three methodological axes. Category I presents a variety of works, including drawing, video, and sound installations, that embody a process of association induced by insignificant details in everyday life.

第2のカテゴリーは、漫画、アニメ、SF小説、コンピュータゲーム、テレビのポルターージュ、お笑いなど現代日本のサブカルチャーを独創的に使用して、作家の内的神話を投影したり、パフォーマンスする身体の物質性を捕えたり、ある場所の真実を常識の枠を超えて明かにしたりする絵画、ビデオ、パフォーマンス、サイトスペシフィックなプロジェクトによって、成り立っている。代表作家は、タカノ綾、國方真秀未、泉太郎、Chim ↑ Pomである。

第3のカテゴリーは、植物や動物や鉱物などの自己再生の構造を模倣する表現や、外的現象が身体に与える効果を観客に伝える環境を作る絵画や彫刻のインスタレーションを含む。代表的な作家は、半田真規、佐伯洋江、千葉正也、山本桂輔である。

これらのカテゴリーと同時に、前説で紹介した、『ウィンター・ガーデン』展の構造全体を貫くコンセプトアルな原理がある。それは、1) 人間の無意識とその自然の過程との類推関係を反映するモデルとしての「堆積」であり、2) 体感覚的知識の場としての身体である。さらに、個々の作品同士を結び付ける、繰り返されるテーマやモチーフがある。それは、1) 廃墟と世界の終末のヴィジョン、2) 人間と動物の特徴や、植物と鉱物の領域が交わるような、柔軟な世界の像を含めた、ユートピアのヴィジョン、3) 土、水、風、火という四大元素の、日常的状況の中の表れである。展覧会は、これらの原理やテーマやモチーフによって導き出される作品同士の対話をととして、自然界のミニチュア版を宿した小さなスペースという逆説が、体現されることを目指している。

### III. 『ウィンター・ガーデン』の芸術概念： 無意識の過程の表現としての堆積と 知識の場としての身体

——「スピノザの倫理学は、道徳とは関係ない。彼はそれを動物行動学として理解している。つまり、この内在の平面における個体の構成のスピードの速さや遅さ、他のものに影響を与え、その影響を受けることにおいて」  
ジル・ドゥルーズ『スピノザ：実践の哲学』。

解体と再構成の過程は、『ウィンター・ガーデン』の芸術表現を支える中心的イメージであり、方法原理である。それはまた、イメージ形成のメカニズムとしての無意識の活動と、生物や地層の生成の過程を、同時に捉えている。この二者の間の類推関係をこのほかに確かに言い表しているのが、ロバート・スミッソンのエッセイ「心の堆積：アースプロジェクト」(1968)の冒頭の描写だ。

人間の心と大地はいつも浸食を受けている。思考の河が抽象の岸を徐々に削り取り、脳の働きの波が思考の崖を曖昧なものにしていく。概念は不可知の小石へと形を崩していき、思考の結晶は小石の粒のような現実的な理性へと崩れ落ちる。この地質学的な混乱のなかで、巨大な運動の機能が生まれている。それらは、非常に物理的な動き方をする。この運動は一見動きがないように見える。しかしそれは論理の風景を気まぐれな夢の水河のもとに潰していくのだ。緩やかな漂流物が、混乱した思考を思わせる。大きな落ち込み、掃き溜め、横滑り、雪崩などが、脳が破れる寸前の境界の中で起こる。人間の身体全体が思考の堆積の中に引き込まれ、そこでは、分子や断片が確固とした形を持つ意識として扱われる。<sup>\*9</sup>

スミッソンは、ここで、人間の心は必ずしも常に合理的な論理を維持しているわけではなく、根本的には、絶え間ない変容の過程に組み込まれていることを示している。そこでは、抽象概念は、より実用的な知識へと解体され、さらにそれもランダムな印象に粉砕されて、堆積の中から地層が現われるように、この混沌の中から新たな思考が生まれ出る。また、スミッソンは、合理的な思考や意識が、その他の思考活動よりも優れているとは限らないこと、むしろ、人間の心の生産的活動を担うのは、ばらばらな印象や、身体感覚や、連想を吸収する無意識の働きであることも示している。

人間の身体と精神の間の平行関係や、身体と無意識の働きに比較したときの意識の重要性を低く評価する傾向は、ドゥルーズがその著書『スピノザ：実践の哲学』で示したスピノザの『エチカ』の基本概念の解説にも、見出される。ドゥルーズは、スピノザが心も身体も、意識を超越した活動を行う能力を持っていると考えていたことを指摘する。つまり、外的影響に応答する無意識や身体が形成する知識は、合理的思考が身体や精神を含む様々なものについて持ち得る知識を超えている。<sup>\*10</sup>そして、スピノザにとって、身体も無意識も、同じ解体と再構成の過程によって、支えられているものだった。

それら部分の集合体であるひとつひとつの身体や精神が、諸々の複雑な法則に従って互いに合体し、分解していくということに、身体と精神の不思議がある。原因の秩序とは、そうした個々の構成関係すべてにおける合体(構成)と解体(分解)の秩序であり、全

The combination of details in individual works of art and cross-referencing among the parts of different works reflect the ways in which the unconscious, as a mechanism for the random unification of images, connects different elements in a manner that defies rational order. The process is guided by the metonymical work of imagination, which evokes complex fields of meaning through fragmentary details, or establishes analogical links between incongruous things. This section also features expressions that create an environment in which spectators can reenact a process of perceptual change or receive the physical impacts, or affects, of external phenomena. Representative artists of this category are Ryoko Aoki, Tam Ochiai, Koki Tanaka, Hiroshi Sugito, and Lyota Yagi.

Category II is composed of expressions that demonstrate the creative use of contemporary Japanese subcultures, such as manga, anime, science fiction, computer games, TV reportage and slapstick comedies, in order to project the internal myth of the artists, capture the materiality of the performing body, or reveal a hidden truth about a place. Representative artists are Aya Takano, Makiko Kudo, Mahomi Kunikata, Taro Izumi, and Chim ↑ Pom.

Category III includes works that simulate or incorporate the basic structures of self-generation among plants, animals and minerals, and construct an environment or a pictorial space that conveys to the spectators physical and psychological effects and impacts of external phenomena. Representative artists are Masanori Handa, Hiroe Saeki, Masaya Chiba, and Keisuke Yamamoto.

These categories coexist with the conceptual principles that apply to the entire structure of the *Winter Garden* exhibition: 1) sedimentation as a model for the activities of the human unconscious and a model for the analogical relation between the unconscious and natural processes, and 2) the body as a locus of affective knowledge. They complement each other to provide the conceptual consistency of the exhibition. The exhibition also contains recurrent themes and motifs that connect individual expressions: 1) visions of ruins and apocalypse; 2) visions of utopia, including that of a flexible world in which the intermingling between human and animal aspects, and plant and mineral domains, takes place; and 3) aspects of the four elements—earth, water, wind, and fire—embodied within everyday situations. Through the dialogue that arises between the artworks, induced by the mesh of relations suggested by the principles, themes, and motifs indicated above, the paradox of a small artificial space containing a microcosm of the natural world is realized.

### III. Conceptual Principles of *Winter Garden*: Sedimentation and Body as a Locus of Knowledge

—“Spinozan ethics has nothing to do with a morality; he conceives it as an ethology, that is, as a composition of fast and slow speeds, of capacities for affecting and being affected on this plane of immanence.”  
Gilles Deleuze. *Spinoza: Practical Philosophy*

The process of decomposition and reconstitution is the

central image and principal method that sustain the artworks of *Winter Garden*. It simultaneously captures the activities of the human unconscious as a mechanism for image formation and the basic process of biological or geological generation that sustains natural life. A superb description of this analogy, connecting the mind in reverie and the natural world in flux, is given by Robert Smithson in his essay "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects" (1968):

*The earth's surface and the figments of the mind have a way of disintegrating into discrete regions of art. Various agents, both fictional and real, somehow trade places with each other—one cannot avoid muddy thinking when it comes to earth projects, or what I will call "abstract geology." One's mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stones of unknowing, and conceptual crystallizations break apart into deposits of gritty reason. Vast moving faculties occur in this geological miasma, and they move in the most physical way. This movement seems motionless, yet it crushes the landscape of logic under glacial reveries. This slow flowage makes one conscious of the turbidity of thinking. Slump, debris, slides, avalanches all take place within the cracking limits of the brain. The entire body is pulled into the cerebral sediment, where particles and fragments make themselves known as solid consciousness.\*9*

In this passage, Smithson declares that the human mind is not always consistently rational, but that it is fundamentally involved in a constant process of transmutation—breaking down abstract concepts into more practical forms of knowledge, and disintegrating them further into random impressions, so that new ideas can emerge from the chaos ("miasma"), like geological formations produced by sedimentation. He also negates the superiority of rational constructions or consciousness over other activities of the mind, proclaiming random impressions, physical sensations, and associations—all properties of the unconscious—as the elements that sustain the productive activity of the mind.

A similar recognition of the correspondence, or parallel, between the constitution and functioning of human mind and body, and undermining of the consciousness in relation to the significance of the body and the unconscious are presented by Gilles Deleuze's commentary on Spinoza's *Ethics*, in his book *Spinoza: A Practical Philosophy*. Deleuze points out that for Spinoza, both the mind and the body possess the ability to perceive actual states of things through the functioning and effects of things ("bodies") coming into relation with each other. In this way, they form an unconscious knowledge about various phenomena, including the activities of the mind and body, that far exceeds what rational thought or consciousness can formulate about them.<sup>\*10</sup>

自然がその無限の変容をとおして明らかにする基本的な秩序に他ならないのだ。<sup>\*11</sup>

解体と再構成の過程は、人間の心身の作用だけでなく、全ての生物の基本構造に適用できるという、スピノザの提言は、その理論を、生きとし生けるもの全ての間の有機的繋がりについての理論とした。それが指し示すのは、「全ての身体、精神、個人が置かれている、内在の共通平面」だ。<sup>\*12</sup> この内在の平面に、人間の身体は、さしこまれている。その身体は、スピノザによって、「無数の微粒子によって構成されている」と考えられている。「身体の個性」は、「微粒子の間の運動と静止、早さと遅さの関係」によって、また、他の身体との間の、互いに影響を与えたり、与えられたりする関係によって、定義される。<sup>\*12</sup> 身体の個性性は、この2種類の形成の過程によって決定されているのだ。

言い換えれば、人間の身体は、生物学的な構成と動物行動学的な関係の間のバランスの決定によって維持されているので、その「主体性」は、決まった形を取らない。スピノザ哲学の脱近代性格は、人間を、移り変わる様態(mode)の連続や、あるいは、他の個体との出会いや関係によってもたらされた、心理的・身体的な効果や影響(affect)の総体として理解したことにあるだろう。つまり、人間の主体性は、人間の心に制度的に押し付けられた予定調和的な文化的なカテゴリである、一般化された概念や「形式」に従って演繹的に理解されるのではなく、人間が他の個体や現象と遭遇したときの効果の分析と理解を通じて、帰納的に、体験的に、理解されるべきなのである。

「身体と心は、実体や主体ではなく(中略)様態である」、そして、内在の平面の上の人間は、「既に主体ではなく、無名の力が持つ、個体を構成する身体的・心理的影響や効果の状態」であるという、スピノザの哲学は、私たちが、先入観にとらわれることなく、自己の体験をとおして独自の知の体系を築いていくことを、奨励する言葉のようにも思われる。<sup>\*13</sup>

人間の主体性は、関係性の様態や、変化の状態から構成されるという考えは、必ずしも個人の存在を否定しはしない。むしろそれは、存在が無名でいる状態を、人が自分自身や他者についての知識を再構築するための基本条件とみなして、その重要性を強調するのである。人間の身体と精神は、様々な影響の純粋な受け皿として、行動の媒体として存在することで、現象の特殊性をかけがえのない一回性の体験として、把握する。そして現象世界に対する、そのような帰納的で実践的なアプローチは、個人を、人工

的に作られたカテゴリや定義の限定的な影響から解放する。他の個体や外的現象に対する関係や反応の法則を形成することで、個人の精神は、独自の知覚の方法を理解するのだが、それこそが「個性」と呼ばれる、存在の独自性のありようなのだ。

このように、スミットソンと、ドゥルーズによって解釈されたスピノザからは、人間の身体と精神についての同種の考えを引き出すことができる。それは、心身と自然のプロセスの間の類推関係にも及んでいる。その考えは、次のように要約できる。それは、

- 1) 解体と再構成の終りなき過程に組み込まれた、人間の心身と自然界の活動の間の類推関係、
- 2) 独創的な思考とイメージを形成するためのメカニズムとしての無意識の重要性、
- 3) 人間が、他者に与える身体的・心理的影響の状態や、反応の様態として存在し、彼等と他者についての、実践的——有機的で体験的な——理解を得るための、知識の場所としての身体の重要性の3点だ。

これらの原理が『ウインター・ガーデン』の芸術表現や体験を支えている。それらは、マイクロポップ的想像力の表現能力や適用範囲をも広げるのである。

#### IV. 『ウインター・ガーデン』の作品(I): 連想の鎖、喚喩的呼び起こし、 身体的・心理的効果の転移、 凡庸な物の再利用、内在の平面

——「太陽についてのプロジェクトがある。太陽に、名前を付けてはいけない」ウォレス・ステイブンス『究極のフィクションへの覚書』  
——「空虚な空間や時間など、存在しない」ジョン・ケージ『沈黙』

人間の心身は、外部の出来事に対する情動的な状態や反応の様態によって規定されているというスピノザの定義や、無意識の活動のモデルとしての堆積の過程のスミットソンによる強調は、『ウインター・ガーデン』における芸術作品に明確に反映されている。青木陵子のドローイングによるインスタレーション「太陽」は、それらの概念を非常に的確に表現している。「太陽」は、14枚のドローイングと、はぎれやきらめく色紙の断片を組み合わせた構成で、解体と再構築の過程を、様々な段階で表現している。画面上に巻き散らされたほぼ同形の断片が作り出す模様や、刺繍のモチーフの図案、地図のような構造、細かな線の反復から異なる形態が出現する様を、それぞれの特徴として打ち出すドローイングの4つのグループが、木々とふたつの太陽のある風景を描いた3部構成のドローイング「フィク

*And this is what is prodigious in the body and the mind alike, these sets of living parts that enter into composition with and decompose one another according to complex laws. The order of causes is therefore an order of composition and decomposition of relations, which infinitely affects all of nature.* <sup>\*11</sup>

Spinoza's proposition that the process of de-composition and reconstitution applies not only to the activities of the human mind and body, but to the basic structure of all the living organisms as well makes it a unique theory that posits an organic connection among all living things. Deleuze sees in this a complex manifestation of the Spinozan principle that can be described as "a common plane of immanence on which all bodies, all minds, and all individuals are situated."<sup>\*12</sup> On this plane of immanence the human body is inserted. Spinoza saw the body as being "composed of infinite number of particles." In Spinoza's *Ethics*, "the individuality of body" is defined by "the relations of motion and rest, of speed and slowness between particles," as well as by its ability to affect and be affected by other bodies.<sup>\*13</sup> Its individual character is constituted through these double processes of formation.

Because the human body is maintained through a tentative balance between biological composition and etiological (affecting) relations with others, its "identity" has no fixed form. Spinoza's definition of a human being as a succession of changing states, or the sum of the effects, or affects, brought about through its encounters and relations with other bodies encourages a much more flexible comprehension of individuality. In other words, the human identity should be understood not deductively, in adherence with generalized ideas or "forms," which are preconceived cultural categories institutionally imposed on the human mind, but empirically and experientially, through the analysis and comprehension of the effects of the human's encounters with other bodies and external phenomena. Defining the human body and mind as "not substances ..., but modes," and the human being on the plane of immanence as "affective states of anonymous force," having "ceased being a subject," Spinoza seems to provide a theory that encourages us to construct, beyond prescribed ideas, our unique system of knowledge through our experiences (ellipsis mine). <sup>\*14</sup>

The idea of the human identity consisting of modes of relations, or states of change, does not necessarily undermine the notion of individuality. It emphasizes the importance of an anonymous state as the basic condition for the reconstruction of one's knowledge about oneself and other bodies. Existing as a pure receptacle of influences and as a pure medium of action, the human mind and body are able to comprehend the specificity of a phenomenon as a singular experience. Such an empirical and pragmatic approach to the phenomenological world releases the individual from the limiting influences of artificially constructed categories and definitions. In its spontaneous formulation of ways to relate or respond to other bodies and external phenomena, the mind realizes unique paths of perception, i.e., a unique mode of existence which can

be called "individuality."

Smithson and Spinoza, as explained by Deleuze, thus share many ideas about the human mind and body, especially concerning their relation to the processes of nature. These ideas can be summarized as follows: 1) the activities of the human mind and the natural world are analogues, with both involved in the endless process of decomposition and reconstitution; 2) the unconscious is important as a mechanism for forming original thoughts and images; 3) the body is a locus of knowledge with which human beings, existing as pure states of affection (affecting and being affected by others) and modes of response, build up a pragmatic—organic and experiential—comprehension of themselves and others. These ideas sustain the artistic expressions and experiences in *Winter Garden*. They also expand the expressive capacity and application of the Micropop imagination.

#### IV. Works in *Winter Garden* (I): Associative Chains, Metonymical Evocations, Affective Transfers, the Re-Use of Banal Objects, and the Plane of Immanence

—"There is a project for a sun. The sun/Must bear no name."

Wallace Stevens. *Notes toward a Supreme Fiction*

—"There is no such thing as empty space or an empty time,"

John Cage. *Silence*

The Spinozan idea that the human body and mind are defined by affective states or modes of responses to external phenomena, as well as Smithson's process of sedimentation as a model for unconscious activities, is clearly reflected in the artworks in *Winter Garden*. Ryoko Aoki's drawing installation entitled *The sun* embodies these ideas in an especially relevant manner. Consisting of 14 drawings, together with pieces of fabric and bright-colored papers, *The sun* presents the process of decomposition and reconstitution on different levels. Four groups of drawings, featuring, respectively, all-over patterns, a chart of embroidery motifs, a map-like structure and figures emerging from a repetition of minute lines, are placed on top of tables and on the wall. In the center is a triptych entitled *fiction house*, which depicts a landscape with trees and two red suns. This sequence of drawings showing the formation of various images through the accumulation and dispersal of minute broken lines is an apt embodiment of the processes of decomposition and reconstitution. The work entitled *The plan for carving wooden child* (2009) shows an image of a child emerging from a repetition of broken lines, with shimmering effects that could be likened to gouges made by a woodworking tool. A similar process is seen again in another drawing, entitled *Sun over the rock a hundred players*, in which tiny figures of animal-shaped toys, trees, ponds and staircases are all linked in a chain made up of fold-like patterns consisting of minute broken lines. The repetition of lines connects these drawings with the trees in *fiction house*. The shimmering effect created by the broken lines is echoed in the glittery surface of the cut pieces of brightly colored paper. A chain of association is thus maintained through the analogical resemblance of details and ubiquity of broken

ジョン・ハウス」の周りをとりまくように、テーブルや壁に貼られている。破線の集合や分散から様々なイメージが形成される様を見せるドローイング連作が、解体と再構成の過程を如実に描き出す。例えば、「木彫りの子供」(2009)では、破線の反復から子供の像が浮かび上がるが、その線のちらつきが、木彫りの彫り跡に見立てられている。同じ過程は、「ロック、お百度参りにはれ」にも見出される。そこでは、動物の形をした玩具や、小さな木や池や階段などのイメージが、破線の反復が描き出す皴模様から成る連鎖の鎖に組み込まれている。破線の反復がこれらの作品表現を、「フィクション・ハウス」における木の描写に結び付ける。破線のちらつき効果は、明るく光る色紙の切り抜きのきらめく表面の反射によって、増幅される。連想の鎖はこのように、細部の間の類推的な類似と、遍在する破線の分散によって、継続されていく。細かな線の集積から様々な形が続きと形成される様は、スミソンの堆積に見立てた無意識の過程や、微生物による解体作用を思わせる。<sup>\*14</sup>

皴や、解体と再構成のパターンが呼び起こす連想の鎖は、「太陽」の他の箇所でも見ることができる。太陽の図案化されたデザインが写し出す花模様のモチーフは、薔薇と花キャベツの集積を、内と外の境界を崩すほどに重ねられた花びらの層として提示したドローイング「による畑」によって、華やかな気紛れさを漂わせながら、再現されている。「太陽ばくだん」(2009)では、遊戯的な線が、子供たちの頭上で爆弾が炸裂するときの、長く尾を引く煙や、彼等を攻撃するように降り注ぐ細かな破片という無気味な徴候を、カーニバルのリボンや色紙の屑のようにも、見せている。この、極小レベルの黙示録の描写は、白黒の点の画面全体への広がり、ト音記号や花模様のような様々な細部を隠した微粒子の堆積を構成している「春雪」(2009)と対置されることで、強調されている。2枚のドローイングは、一緒にあることで、世界の終末と、過去の文化の残留物を保存する堆積からの新たな生命の始まりを、暗示している。「太陽」は、こうして、生における絶え間ない破壊と再生の過程を体現することで、スピノザの「内在の平面」のマイクロ版を提示している。それは、また、スミソンが、「心の堆積」の描写で示した、様々な思考や印象を解体しては再構成する精神の活動をも、捕えている。

田中功起のビデオ「Cause Is Effect」(2005)は、日常の事物に潜む類推的な形の連鎖——回転する扇風機、洗剤の泡、グラスの中で弾ける炭酸の泡のちらつき効果と、風になびく草原の縁のきらめきといった——を記録することで、連想の過程をなぞる。

自然の推移の行程は、八木良太のサウンド・パフォーマンス「Vinyl」(2005~8)でも写し取られている。このパフォーマンスでは、レコードの溝が刻まれた氷のディスクが、ターンテーブルにかけられる。温度の上昇と摩擦によって溝が次第に溶け出すと、曲のメロディーは、無意味な音へと解体していく。それは観客にエントロピーの過程を体験させる。曲が持つ文化的連想から解放されたただの音が生み出す物質的な効果は、観客の感覚に直接に訴え、ときには、彼等の遠い記憶を呼び起こし、ときには個体の生命のうつろいやささなどについての哲学的考察を引き出しもする。ことに重要なのは、「Vinyl」が、普段人間に注意を払われることは殆どないが、現象世界に確実に存在するただの音に、耳を傾けるための環境を作り出したことだ。それは、同様の体験を提供したジョン・ケージの「4分33秒」における精神とコンセプト的な作曲のメソッドを継承している。

一見無価値な出来事が、観客の知覚の変容を引き出すという逆説は、落合多武の作品においても実現されている。「drawing for cat slide」(2007)で、落合は、猫が坂を転がり落ちる姿を、縦152センチ、横223.7センチの紙の上に描かれた大きな箱の中を格子状に区切って作った9つの柵の中で、斜めに引かれた対角線の上で黒い曲線が、丸まったり伸びたりする遊戯的な動きのヴァリエーションとして描いた。彼の絵画「malionnette」(2007)では、ノートの1ページを連想させるように白く塗られたキャンパスの上に、誰と見分けがつかないが、人間の身体の輪郭をころうじて残すイメージが描かれ、それが線の網目の中に消えていく様が暗示される。人間の姿の極小の手がかりである靴下や靴や黒いドレスも、縦の直線や黒い三角といった抽象的な模様へと混入していく。八木の「Vinyl」と同様に、落合のドローイングは、変容の過程や消失のように、日常生活ではまともに向かい合われる機会が少ない現象の感覚的・心理的效果を、観客が体験することのできる環境を提供している。

消失の美的な効果は、泉太郎のビデオ作品「白熊」(2009)でも、視覚化されている。ビデオは、水に石を投げ入れるという子供の悪戯のような行為が生んだ水飛沫の飛沫が、水彩で描かれたドローイングの輪郭線を洗い流す過程を捉えている。溶け出すドローイングは、水墨画の筆跡のような痕跡を残す。一見子供のように無邪気な行為が、予期しない美的効果を生むための触媒となるという逆説は、ここでも達成されている。同様の効果は、泉の2005年のビデオ「キュロス洞」でも生み出されている。ビデオの

lines. The constant formation of different images out of the accumulation of minute lines recapitulates the unconscious processes that Smithson compares to sedimentation, as well as the decompositional activities of microbes.<sup>\*15</sup>

The chains of association evoked by the folded patterns and decomposition and reconstitution motifs are also present in other parts of *The sun*: The flower motif, suggested by the stylized design of the sun, is flamboyantly repeated in the drawing *worm farm* (2009). In this work, the compound images of roses and cabbages are presented with layers of petals, obscuring the boundaries between inside and outside. A drawing entitled *solar bomb* (2009) shows a bomb exploding over the heads of children. Sinister effects such as a long trail of smoke and scattered fragments falling down on children are depicted with a playful line that makes them seem like carnival ribbons and festoons. This description of an apocalypse on a micro level is juxtaposed with another drawing *spring snow* (2009), which consists of all-over patterns of black and white dots that constitute a sediment of particles that conceals various figures within it, including treble clefs and flower patterns. Together, they indicate the end of the world and the beginning of new life emerging from a sediment where the debris of the past culture is preserved. *The sun* thus embodies the process of perpetual destruction and reconstruction of life, presenting a micro-version of the Spinozan plane of immanence. It also captures the mind's disintegration and reconstitution of thoughts and impressions, described by Smithson as the "sedimentation of the mind."

Koki Tanaka's video, *Cause Is Effect*, traces the process of association by setting down a chain of analogous forms from everyday objects, including the circular movement of a rotating fan, soap bubbles, the flickering effect of CO2 gas bubbles in a glass, and the shimmering edge of a grass field, combed by the wind.

The course of permutation in natural phenomenon is also reenacted by Lyota Yagi's sound performance *Vinyl* (2005-8). A disk of ice with the grooves of a record is played on a turntable. The gradual melting of the grooves, caused by the rising temperature and friction, makes the melody disintegrate into incongruous sounds, as the audience experiences the process of entropy. The physical effect of mere sounds, liberated from the music's cultural associations, appeal directly to their senses, sometimes awakening a distant memory, or a contemplative thought about the mutability of individual lives. Most importantly, *Vinyl* creates an environment for listening to simple sounds that usually escape human attention, but which exist ubiquitously within the phenomenological world. This performance inherits the spirit and method of John Cage's conceptual composition, *4'33"*.

The paradox of an apparently insignificant phenomenon inducing a change in the spectators' perception is also realized in Tam Ochiai's drawings and paintings. In *drawing for cat slide* (2007), Ochiai depicts a number of variations of a cat sliding down a slope, playfully drawn as a curvilinear line that curls and straightens out along a diagonal line set within a grid of nine squares on a 152 by 223.7 centimeter piece of paper.

His painting, *malionnette* (2007), drawn on the large canvas, which is painted white to evoke a notebook page, represents an unidentifiable figure that retains the loose structure of a human body, but consists only of traces of humanity in the form of stockings, shoes, and a black dress, which merge into an abstract pattern made up of vertical lines and black triangles. The drawing becomes an unintelligible phenomenon, transmitting the process of a human figure disappearing into a mesh of lines. Together with Yagi's *Vinyl*, Ochiai's drawings provide spectators a chance to experience the process of transmutation and the sensory impact of phenomena, such as vanishing, that are rarely contemplated in everyday life.

The process of vanishing is also integrated into Taro Izumi's video *White Bear* (2009). The video documents the mischievous act of throwing a stone into water and causing it to splash onto a watercolor drawing. As the water dissolves the outlines of the drawing, it leaves behind traces that resemble the brush strokes of an ink painting. The paradox of a seemingly childlike action becoming a catalyst to produce unexpected aesthetic effects achieved by Ochiai in his drawing is also achieved by Izumi here. A similar effect is also produced by Izumi's other video, *Curos Cave* (2006). In the original performance, the artist did spontaneous scribbles on the screen of a TV set, tracing the outlines of images as they were broadcast, adding more details, and then erasing the drawing as the scene changed, to start a new drawing. After setting this simple, arbitrary rule, i.e., making a new drawing for each new scene, the artist doggedly followed it until to the end of the performance, becoming increasingly more frenzied as he tried to keep up with the constantly changing scenes. The outcome was a formless accumulation of half-erased drawings that left behind smeared brush strokes and overlapping lines that took on the appearance of a work of abstract art. Izumi extracted from this apparently absurd task a kind of action painting, turning himself into a pure medium through which to liberate his unconscious. Izumi's video *Llama* (2006) is another example of the use of a childlike action to capture the materiality of the performing body. In this video, Izumi imitates the sounds of animals and birds in response to their respective images appropriated from a children's encyclopedia. By carrying out the act of mimicking in an automatic fashion, the artist is able to conjure up an unknown part of himself.

Izumi's videos adopt the same conceptual tactic of re-using banal everyday objects to induce automatic performance. His playful use of the television and children's encyclopedia dissociates them from their utilitarian functions, giving them new roles as important devices in his performance. The creative distortion of banal everyday material is also made by Yagi in *Vinyl*, in which he playfully re-creates and uses an ordinary item such as a record to devise a performance that provides the audience with a singular experience. The contents and duration of the performance change with each execution, influenced by the physical conditions of the venue, such as the weather and the actions of the audience.

A mesh of connections among the individual artworks is thus established by the following common characteristics



もととなるパフォーマンスでは、泉は、画面上のイメージの輪郭を取ったり、他のものを書き加えたりして、テレビ画面に上に即興的に落書きするという行為を続けた。その行為は、画面が変わったら、今のイメージを素早く消して新たなイメージを描くことで、続けられた。作家自身によって掲げられた、シンプルだが恣意的なルール——ここでは、画面が変わったら新たに描くこと——を黙々と守ることで、作家は、画面の変化に追い付こうとする焦燥感を強めながら、しだいに困難になるパフォーマンスを最後までやり遂げた。そして、結果として、消し忘れた線が作るなすりつけられた筆跡のような痕跡や、線の重なりが層を成す、抽象絵画のようなドローイングが、残された。泉は、ナンセンスな課題としての仕事 (task) をとおして、一種のアクション・ペインティングを成し遂げ、彼自身を、無意識の遊びを引き出すための純粋な媒体としたのである。

泉のビデオは、日常の平庸な事物を再利用することで、自動筆記を引き出すという、コンセプチュアルな戦術を採用している。テレビなどの遊戯的な使用が、それらを実用的な機能から引き離し、彼のパフォーマンスの重要な媒体としての新たな役割を与える。そのような、日常の素材の創造的な歪曲は、八木の「Viny」にも共通する。ここでは、彼は、レコードという、日常的備品を遊戯的に作り替え使用することで、観客に一回限りの体験を与える独自のパフォーマンスを実現した。パフォーマンスの内容と長さは、天気や部屋の中の観客の動きなどの、物理的条件の変化の影響を受けて、毎回変わっていった。

このように、個々の芸術作品同士の関係性の網の目は、次のような共通の特徴や原理によって、確立されている。それらは、1) 細部による、他の細部や文脈の喚喩的な喚起をおとした連想の鎖の創造、2) とるにたらない出来事や子供のような行為を使った知覚の変化の呼び起こし、3) 消失という現象過程や、その身体的・心理的効果が、追体験可能なものとして観客に伝達される、体験的な場の構築、4) 日常の平庸な製品や、技術的な備品を使った自発的な行為や予期せぬ美的効果の投影である。

消失のテーマは、田中のビデオ「Light My Fire」(2002)でも表現されている。そこでは、ジジという音を立てて燃えている導火線の小さな火が、今にも消えそうでありながら消えないまま、導火線の延長とともに燃え続けていく姿が見られる。それは、不遇な時代に生き延びていく、つつましくも粘り強い想像力の忍耐を主張しているかのようだ。田中の作品における火のモチーフを、八木作品の水の使用と比べると、興味深い。そのシンプルなパフォー

マンスや、強い感覚的効果にもかかわらず、彼等の作品は、明確なアレゴリー性を持っている。つまり、火や氷という、元素を媒体として演じられる消失のドラマは、連想や夢想の領域を否応無しに広げるのである。

## V. 『ウィンター・ガーデン』の作品(2): 日本の大衆文化の再利用、 思春期の精神のアレゴリーの「記述」、 廃墟とユートピアへの夢想

—「生物学が、他の生物との相互作用をとおして、自らの姿を変える能力を維持する生物を『開かれたシステム』と呼ぶように、未成年の精神構造は、個人が精神の再組織化を行おうとするととき、抑圧された願望に、心を開くのである」ジュリア・クリステヴァ「未成年の小説」

泉のビデオが先鋭的な性格を発揮するのは、彼がスラップスティックの要素を借りて、基本的にはコンセプチュアルなパフォーマンスの中で、道化としてふるまっているからだ。それは、アプロプリエーションの創造的な変形を示しているとも言える。ネオ・ジオのポストモダン芸術や、日本におけるその系譜の作家たちによって開発された拝借芸術としてのアプロプリエーションは、現代の大衆文化や消費社会を皮肉に批判するために、それらの形態を模倣した。しかし、泉は、自らの身体物質性を実感するという、より建設的な目的のために、大衆文化を引用している。

タカノ綾と國方真秀も、日本のマンガの影響を、自らの内面の神話の物語を語るために使う。タカノは、少女マンガと20世紀初頭のドイツのアル・ヌーヴォー、ユーゲント・シュティールのドローイングを組み合わせたようなスタイルによって、彼女自身のユートピアのヴィジョンを投影する。ここでは、長い手足を持つ中性的な少女が、突然変異を起こした植物や生物の棲む未来の地球のような二面性を持つ場所や、宇宙や海底のような境界のない空間を漂っている [fig.4]。タカノの想像世界の中で、未成年は、精神的な両性具有性という最も柔軟な状態を表している。彼女の姿勢は、フランスの哲学者ジュリア・クリステヴァによる未成年の定義と通底している。クリステヴァは、未成年を、「年齢的カテゴリーではなく、心理的状態」、「開かれた精神の構造」と描写し、それは、常に子供と大人の状態や、男女の性の間を揺れ動くことで、人間の主体の不確実性を体現する状態であることを指摘した。<sup>\*15</sup>

タカノによる未成年の両性具有性を、精神的自由のメタファーとして描く姿勢は、70年代の先鋭的な少女マンガにおける、野心的な試みを受け継いでいる。当時の少女

and principles: 1) the creation of a chain of association through the metonymical evocation of other details or a larger context, through a small detail; 2) the use of a trivial phenomenon or a childlike act to induce a change in perception; 3) the creation of an experiential space in which the process and the physical impact of the phenomenon of vanishing is transmitted as a reenactable experience to the audience; and 4) the playful re-use of banal everyday products and technological equipment to induce spontaneous actions and unexpected aesthetic effects.

## V. Works in Winter Garden (2): The Reuse of Japanese Popular Culture, "Writing" Allegories of the Adolescent Mind, Reveries on Ruins and Utopia

—“Like the “open systems” of which biology speaks concerning living organisms that live only by maintaining a renewable identity through interaction with another, the adolescent structure opens itself to the repressed at the same time that it initiates a psychic reorganization of the individual.” Julia Kristeva. *The Adolescent Novel*

Izumi's videos acquire their subversive character by borrowing the comic style of slapstick comedies, presenting Izumi himself as a clown in what are fundamentally conceptual performances. They represent a creative transformation of the art of appropriation, which was once deployed in the postmodern practices of Neo Geo and its Japanese counterparts to ironically critique contemporary popular culture and consumer society. It is used by Izumi for the more constructive purpose of realizing the materiality of his own body.

Aya Takano and Mahomi Kunikata also use aspects of Japanese manga to construct narratives of their internal myths. Takano adopts a style reminiscent of both Japanese girls' comics and *Jugendstil* drawings to project a vision of utopia in which asexual, long-limbed adolescent boys and girls float within ambiguous environments, including a future Earth with genetically-transformed plants and animals, or a boundless expanse that simultaneously evokes outer space and the bottom of the sea. [fig. 4] In Takano's world, the adolescent signifies a state of utmost flexibility and an embodiment of spiritual androgyny. This attitude reflects the idea of the French philosopher Julia Kristeva who sees adolescence as a psychological state, not an age category. She describes it as an “open psychic structure” that embodies the indeterminacy of human identity through its constant oscillation between the child and adult states, and the feminine and masculine genders.<sup>\*16</sup>

Takano's treatment of adolescent androgyny as a metaphor for spiritual freedom takes up the ambitious legacy of cutting-edge Japanese girls' comics of the 1970s and their young female creators whose narratives actively explored androgyny and cross-dressing as allegorical representations of young Japanese women's longing for spiritual independence and an active agency that transcends conventional gender roles. Influenced also by the new-wave science fiction that emerged in the '60s and '70s, with its philosophical skepticism towards the expansion of human civilization into outer space,

Takano has repeatedly depicted in various media the story of the adolescent heroine in search of her place in an indifferent universe. These include drawings, paintings, narrative comics, and a critical commentary on science fiction entitled *Tokyo Space Diary* (2006), which she presents in narrative comic-book form. Such paintings as *Bus Trip in 2006* (2005) and *Tokyo Tower* (2003) depict moments of epiphany encountered by an ordinary girl in the midst of urban squalor and her subsequent transfiguration into the chosen one. [fig. 5]

Kunikata renders the opposite of Takano's dream-like utopian vision in the form of nightmarish pictures of an adolescent inferno, painted in a style influenced by erotic underground comics. In her works, she repeatedly relates cruel tales of death and dismemberment centered on an adolescent brother and sister pair, in which the brother dies a violent death or turns into a monstrous figure, and the sister becomes a witness, or sometimes an innocent victimizer. Her allegorical paintings retrace an adolescent girl's spiritual pilgrimage that spans the entire gamut of emotions, ranging from the pain of parting from her spiritual double and the fear of bestiality lurking within her, to the longing for reunion with her loved one following the purgatorial process of self-desecration. *Sound of Body and Mind Freezing*, a series of paintings started by Kunikata in 2005, portrays the narrative of the adolescent pair using a complex format that divides the canvas into comic book-like squares, in which images and text are integrated, in order to condense different moments and levels of experience.

Makiko Kudo lets emotional memories from her adolescence freely enter the field of her imagination as spectral presences that resist rational interpretation, that oscillating between a personal memory and a fragmentary image from a video game. Her application of unusual colors to details, such as crimson in a girl's hair blazing out from the darkness of the night in *might fly at night* (2005), suggests emotional truths whose nature may be obscure even to the painter herself.

The invocation of a collective experience through enigmatic images conjured up from the depths of personal memory can also be found in Masaya Chiba's paintings. His imaginary landscapes of empty ruins are inhabited by the heads of unfinished or destroyed sculptures on wooden sticks, against a backdrop of dilapidated buildings and withered trees. This vision suggests a transitional world lying between the end of an old civilization and the beginning of a new one. Chiba's 2008 painting *Crying Face* powerfully evokes this sense of desolation by showing a faceless sculpted head propped on a wooden pedestal, shedding tears from its vacant eyes. The allegorical message of his painting is supported by Chiba's unique technical devices: the thick application of paint that covers the surface of his canvases with solid layers and rough texture, and the use of wooden props to hold the painting of sculpted heads at the eye-level of the adult spectator. Such devices imbue his paintings with a mysterious presence like that of a relic from a lost civilization. Based in the town of Mitsukeyo, Chiba uses as his model sculptures of his own making, set against the local landscape. His paintings reflect

マンガでは、若い女性のマンガ家たちが、精神的な両性具有性や変装などのテーマを取り上げた物語を、伝統的な女性の役割を超えて精神的独立を願う日本の若い女性たちの心の寓話として描いた。タカノはまた、60~70年代に、日本、アメリカ合衆国、イギリスで登場した、ニューウェーブと呼ばれるSFのジャンルの、人間の宇宙への拡張の意味といった哲学的な問題を扱う傾向からも、大きな影響を受けている。彼女は、自身も、そのドローイング、絵画、マンガ、そしてマンガ形態をとったSF小説評論集『Tokyo Space Diary』(2006) などとおして、非情な宇宙の中で居場所を探す未成年のヒロインの物語を扱った。彼女の絵画『Bus Trip in 2006』(2005)、『東京タワー』(2003) [fig.5] は、都市の汚濁の中で、平凡な少女が遭遇する啓示の瞬間と、選ばれた者としての彼女の変身を描いている。

國方真秀未の絵画は、コミケにおけるエロマンガの影響を取り入れた絵柄で、未成年の地獄の悪夢的な絵図を描く。それは、タカノの夢幻的なユートピアのヴィジョンとは、対極的な表現だ。彼女の絵画は、未成年の兄妹を中心として、死や身体切断や怪物への変身の残酷な物語を繰り返し劇化する。國方のアレゴリー的な絵画は、未成年の少女の精神的遍歴を辿るが、そこでは、自分の精神的な片割れと別れる苦痛、自らの内に潜む獣性への恐怖、汚れと向き合う煉獄的な体験を経た、愛する者との再会への憧れといった、感情の全幅が描かれている。國方は、2005年から始めた絵画シリーズ「コオリユクオト」の、未成年の兄妹の物語を、キャンバスをマンガのページのコマ割のように区画して、イメージと文を取り入れ、異なる時間やレベルの体験を凝縮する複雑な語りのフォーマットによって、語り続ける。國方の絵画は、個人の葛藤の強烈な描写を通じて、自己否定と他者の愛への渴望の間で揺れる現代の日本の若者の、集合的な感情の要約を提示しているようだ。

工藤麻起子は、個人的記憶とコンピューターゲームの断片の間で揺れ動く未成年の記憶の残像を、その絵画のフィールドに、幽霊のように出入りさせる。「よるにもとべる」(2005)の中の、暗い夜の底から燃え上がるような少女の髪に赤に代表される細部への異様な色彩配分によって、彼女自身に不可解な感情的真実を暗示する。

個人的な記憶の底から召還される謎めいたイメージを通して行われる集合的な体験の呼び起こしは、千葉正也の絵画にも、見ることができる。無人の遺跡のような彼の想像上の風景には、しばしば、未完成とも破壊の後とも思われる、不完全な彫刻の頭が、木の棒に支えられて立っている [fig.6]。その姿は、古い文明が滅びて新たな文明が

始まるまでの狭間の時間を表しているかのようだ。「泣き頭」(2008)では、顔のない乾漆像の頭が、瞳のない目から涙を流している。千葉の絵画のアレゴリー的なメッセージは、その独特のテクニクに支えられている。それは、ひとつには、キャンバスの平面を粗い質感の堅固な層で覆う厚塗りである。もうひとつは、像が描かれたキャンバスを木の枠組みに載せて、「頭」が大人の観客の目の当たりまで来るような高さにして展示する展示の方法である。そうした工夫は、彼の絵画に、失われた文化の記念碑のような、神秘的な存在感を与える。千葉の絵が、実際には、彼自身の住む三ツ境という町の風景を背景に、手製の像を設置して描かれたものであるという事実は、現代の世界に未来の廃墟の種を見出す千葉の解釈を反映している。謎めいたイメージとおして、彼自身のエントロピー的な未来像を投影することで、千葉は、個人のヴィジョンの感情的強度とおして同時代の人々の集合的感情を表現するという、アレゴリーとしての具象絵画の役割を引き受けている。

### VI. 『ウィンター・ガーデン』の作品(3): 伸縮自在な身体と風景の心理的身体的効果

—「漂白され、穴が開いた世界が、アーティストを囲んでいる。この浸食の混乱を模様や格子模様や従属組織へと整理していくことは、今まであまり行われることのなかった美学的過程だ」ロバート・スミソン『心の堆積アースプロジェクト』  
—「無限の髪は、だから、ふたつのレベルの間を動く。しかし分割されると、髪はどちらの側にも広がる——髪は別の髪を生み、それらは、内側に畳み込まれたり、外側にはみ出していったりする」ジル・ドゥルーズ『髪——ライブニッツとパロック』

その強いアレゴリー的訴求力にもかかわらず、千葉の絵画は、原初的体験との身体的な接触を願う作家の抑えきれない要求を暗示していた。こうした、自然物や生物の特徴を模倣しようとする傾向は、佐伯洋江のドローイングにも現われている。

佐伯は、鉛筆で描かれた無数の細い線を、密度の濃い、連続的な方法で集積することによって、複雑なドローイングを描く。同じ場所に繰り返し引かれることで、線は、髪状の模様の緊密なネットワークを作り出す。その髪状構造は、様々な方向に伸びる部分を持つ、複合的な構造を構成する。その構造は、隣接とおして広がる髪状組織の集積を通じて、外側に際限なく拡張することも、内側に過密に増殖していくこともできる。<sup>\*16</sup> この伸縮自在の構造は、髪状組織を構成する微細な部分から成り立ち、そのような組織が隣接によって増幅していくという法則を取り込むことで、生物学的生産の基本構造を模倣する。そこでは、

a view of the present age as containing the seeds of ruins. By projecting this entropic vision of the future through his hermetic images, Chiba takes up the challenge of making figurative painting an allegorical vehicle with which to convey the collective feelings of his contemporaries through the emotional intensity of a personal vision.

### VI. Works in Winter Garden (3): Elastic Bodies and Affects of Landscapes

"To organize this mess of corrosion to patterns, grids, and subdivisions is an esthetic process that has scarcely been touched"  
Robert Smithson. *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*  
—"The infinite fold then moves between the two levels. But by being divided, it greatly expands on either side: the fold is divided into folds, which are tucked inside and which spill out onto the outside."  
Gilles Deleuze. *The Fold: Leibniz and Baroque*

In spite of their strong allegorical appeal, Chiba's paintings suggest an irrepressible need in the artist for physical contact with primal experiences. This feeling is conveyed by the solid materiality of his paintings, with their thickly layered surface and three-dimensional mounting—qualities that evoke associations with rocks, geological layers and monumental sculptures. The inclination to simulate the characteristics of natural objects or living organisms can also be detected in



fig.4  
タカノ綾  
『Hot House: うわー、つかまっちゃう』  
Aya Takano  
Hot House: Oh no! I'm gonna be caught  
1999, watercolor on paper,  
18.2 × 25.7cm  
©1999 Aya Takano/Kaikai Kiki Co., Ltd.  
All Rights Reserved.



fig.5  
タカノ綾『東京タワー』  
Aya Takano Tokyo Tower 2003  
acrylic on canvas, 162 × 131cm  
©2003 Aya Takano/Kaikai Kiki Co., Ltd.  
All Rights Reserved.  
Courtesy: Galerie Emmanuel Perrotin, Paris & Miami

fig.6  
千葉正也『三ツ境』  
Masaya Chiba Mitsukyo 2008  
oil on canvas, wood, 259 × 330 × 70cm  
©Masaya Chiba  
Courtesy: ShugoArts

スピノザの内在の平面における、微粒子間の運動の速度や静止の関係をとおして変容する身体の法則がなぞられる。そしてその複合体は、花や蔓にも見える多くの異種の寄生体を養っている枝状の延長部分を持った植物にも似た、種を限定しにくい形を持っている。自然界には、細胞の複合から成る生体の基本構造を反映するかのような臓腑構造が、遍在しているが、佐伯の描く物体は、魚の鱗や地層の堆積物のような、他の生物や鉱物との類推を想起させる。佐伯のドローイングは、このようにして、細かく繊細な線が、堅固な外見を持つ複雑な物体を構成するという逆説を、表現しているのである。

半田真規の風景のドローイングもまた、他の物との相互的な影響を及ぼし合う力をおして個体の特徴が決まるという、スピノザの身体に関するもうひとつの定義を思わせる構造を持っている。2007年の、タイルのパネルの表面にマジックでドローイングを施すシリーズは、彼に最も強い身体的・心理的な衝撃を及ぼした細部を拾いながら、風景を極度に省略的な方法で描いたスケッチを同一画面上に配置させる作品だ。『ウィンター・ガーデン』に出展された3点も、このシリーズの一部だ。その中で、「興ざめパラダイス感覚サーフィンその1その2」(2007)は、白い画面の上に、異なる風景の記録を対置させる。緩い輪郭や身振りのような筆跡で描かれる「風景」は、作家が場所との遭遇によって得た身体的・心理的効果の痕跡を収集して作った、事物の構造や配置の地図なのである。その画面の中央に、格子状に区画整理された土地の小さな図案のようなスケッチが描かれている。そして、この同じような、区画化された平面の集積から成る格子状の構造は、拡大されたサイズと色彩を備えて、「Aの海(アンサーの海)」(2007)で反復されて、地層や、川岸の石や、屋根の群れの空からの眺めといった、様々な連想を呼び起こす。この格子構造は、「屋上から見えるでしょ」(2007)では、パネルの面全体を覆っている。3点の作品の中で、様々な形と規模で展開される格子構造の反復は、一見ばらばらな3つの表現の間に、呼応関係を作り出す。

半田のドローイングは、個々の特徴や物体をもとの組織から切り離し、細部の間の構造的な類推や身体的心理的影響をとおして、新たな関係性の中に置く。それによって、既存の世界にも、新しい見方のフレームが与えられる。ここでは、無名性が、効率よく利用されている。もとの組織からの引き離しによって、ただの物になったときに、断片は、初めて、新しい構築物の基本となることができる。この、究極的には事物の新たな組み替えを促す解体行為は、

スミソンの「浸食の混乱を模様や格子構造や従属組織へと整理する」ための新しい芸術の方法として挙げられる堆積や粉砕という考えと、共通項を持っている。<sup>\*17</sup>

スミソンは、芸術的方法としての「堆積」は、四大元素の影響によって鉱物が粉砕される過程——酸化、水和、炭化、そして溶解——を、ランドアートやプロセスアートに取り込むことで達成されると考えた。<sup>\*18</sup>その方法と、観客が彼の彫刻と接触してもたらず物質的な効果が引き起こす変化の過程を、自らのインスタレーションに取り込む半田の方法を、比較してみると興味深い。「原発飄筆」(2005) [fig.7] というインスタレーションは、その試みの典型である。そこでは、半田は、飄筆の形をした五右衛門風呂を作り、飄筆の床とともにギャラリーに設置した。風呂を使う人々によって生じる温度と湿度の上昇のため、植物の成長は加速化し、会期の半ばには、葉は枯れて、飄筆と半田のオブジェが残った [fig.8]。それは、人間による自然への介入の効果を示すと同時に、半田が、原子力発電所の敷地で、異様に成長した飄筆を見た体験に言及していた。

## VII. 無名の身体と内在の平面： マイクロポップの開いていく地平

——「変容の新鮮さは、世界の新鮮さだ。それは、私たちのものだ。私たちそのものであり、私たちの新鮮さなのだ」ウォレス・ステイブンス『究極のフィクションへの覚書』  
——「夏来れり 狭き庭を見れば葵は乳のあたりまで伸び出て青薄はや風を受けて乱れ初めたり。薔薇は赤き枝の若きがただすいと長高く、赤き葉、赤き刺のうつくしき中に蒼の紅を含みていくつも並びたるなかに開き尽したるよりは見処多し」正岡子規『松籬玉液』

『ウィンター・ガーデン』の作品によって提示された、堆積化のプロセスと体感的効果を通じた日常の事物の変容の様々な現れは、人間の心身と現象世界の様々な出来事に対する柔軟な反応の仕方を示唆している。そこには、自意識の制限を超えて、無名の感覚媒体や行動媒体となり、無意識の働きを表現すると同時に、現象世界と確かな物質的実感をもって接触したいという、作家の強い欲求が感じられる。ここで、再び、自由の概念について、2年前の『マイクロポップ』展から変化したことを反芻してみてもよいだろう。

以前の『マイクロポップ』の定義や表現では、様々な情報を現在の視点から組み替える個人の自由な決定能力が重視されていた。しかし、今、自由は、身体と思考の構成要素の組み替えと、外的事物の影響への反応をとおして、あるいはまた、常にその変化の能力を更新する無意識

such as fish scales and geological sediments. Saeki's drawings thus give form to the paradox in which minute, fragile lines constitute the body of an inclusive organism.

Masanori Handa's landscapes allude to another Spinozan rule that maintains that individuation is achieved through the body's ability to affect and be affected by others. In the fall of 2007, Handa created a series of felt-pen drawings on panels made of tiles. These were landscape sketches done in an extremely elliptical manner and incorporating details that had a special effect on the artist. The three tile-drawings in *Winter Garden* belong to this series. In *Turn-Off Paradise: Sense Surfing Part I and II* (2007), Handa juxtaposes elliptical records of different landscapes on the white pictorial plane. Drawn with loose outlines and random strokes, the "landscapes" seem to be maps of the structural relations among things, as well as traces of affects from the artist's contact with places. Near the center of *Turn-Off Paradise's* pictorial plane, a small diagram-like stretch of land is sub-divided in a grid-like pattern. This stretch of land is repeated on a larger scale and with colors in *The Ocean of A* (2007). The grid-like pattern appears as an accumulation of sectioned planes that evoke associations with geological layers, boulders on a river bank, or an aerial view of rooftops. A grid pattern is also used to cover the entire pictorial plane of the tile drawing entitled *You Can See It From the Rooftop* (2007). This repetition of grid patterns, presented in varying forms and scales, establishes a correspondence among the three drawings.

Handa's drawings embody the restructuring of existing visions of the world through the effective exploitation of anonymity, which dissociates individual traits or objects from

their original context to construct new relations based on the structural analogies and affective connections among them. Reduced to pure things, these fragments become the base for new relations and constructions. This "de-structuring" of existing systems to promote new combinations recapitulates Smithson's idea of sedimentation, or pulverization as a method for a new conceptual art that sets up an aesthetic process that organizes fragments into "patterns, grids, and subdivisions."<sup>\*18</sup>

In fact, Smithson's identification of sedimentation as the principle behind land and process art, which "incorporates the processes of rock and mineral destruction through the four elements—oxidization, hydration, carbonization, and dissolution—is revisited in a humorous and relational way by Handa's installations in which change is brought about by the effects produced by interaction between the spectators and his sculpture."<sup>\*19</sup> This is exemplified by Handa's installation entitled *NUCLEAR PLANT-GOURDS* (2005). Handa placed a gourd-shaped reheatable bathtub inside a gallery, along with a shelf of natural gourds. The rise in temperature and humidity produced by people using the tub accelerated the growth rate of the plants, so that midway through the show, the leaves had withered, leaving behind fat gourds and Handa's sculpted objects. The result embodied the effect of human intervention in natural processes, alluding to an experience in which Handa saw abnormally large gourds growing at the site of an atomic plant.

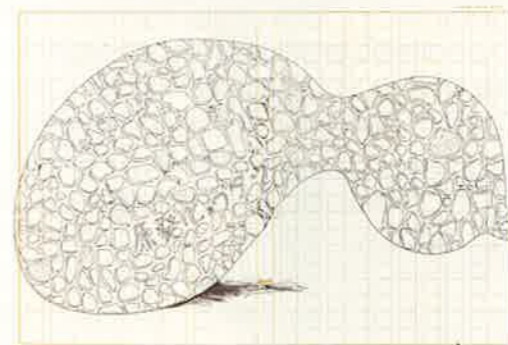


fig.7  
半田 真規『原発飄筆』  
Handa Masanori *NUCLEAR PLANT-GOURDS* 2005  
ballpoint pen on paper, 25.2 × 35.8cm(10" × 14")  
Courtesy: Kodama Gallery



fig.8  
半田 真規『原発飄筆』、  
個展『白浜青松原発飄筆』(児玉画廊 | 東京)  
より展示風景  
Handa Masanori *NUCLEAR PLANT-GOURDS* 2005  
installation view from solo exhibition  
*WHITE BEACH-GREEN PINES /*  
*NUCLEAR PLANT-GOURDS*  
at Kodama Gallery / Tokyo  
Courtesy: Kodama Gallery

の過程との関係をとおして、考えられている。ドゥルーズがスピノザを要約して語る言葉、「自由とは、必要から生まれる内面であり自己である。人は、決してその意志や、抛るべき規範によって自由なのではない。その本質や、本質から生じるもの故に自由なのである」という言葉が、そのことをよく表している。<sup>\*19</sup>

この修正された自由の概念——つまり、自由は、その人それぞれが、無意識や身体的情動的な反応をとおして伝えられる、自己の内面の必然に従うときに獲得される状態であるという考え——は、事物のありのままの状態への開かれた態度を意味しているとも考えられる。この、事象の自然な流れを受け入れ、偏見を伴わずに観察する姿勢は、人の心を、一見動きのない日常の現象に埋もれている意味の可能性に、目覚めさせる。例えば、八木や田中のビデオやパフォーマンス、あるいは青木や落合のドローイングが示したように。また、あるときは、その開かれた姿勢は、ある人々や場所の特殊な現実について、メディアによって提供された文化的憶測をはるかに超えた、体感的な知識を与えてくれる。アーティスト集団 Chim ↑ Pom の社会的行為は、事物や場所との直接的で身体的な接触に基づいた自発的な行為が、オフィシャルな情報網によってぼかされた同時代の現実の真相を明らかにするという逆説の、目覚ましい事例を提供してくれる。

Chim ↑ Pom は、子供の悪戯のような行為をとおして、現地の状態についての真実を伝える。その行為は、しばしば、都市問題や遠隔地のルポルタージュの模倣のような形を採るが、その場所の現実的状況を象徴的に示す小さな細部をもとに考案されている。2008年のプロジェクト「Saya mau pergi ke TPA」(ゴミ処理所に連れて行ってください) [fig.9] では、メンバーはインドネシアの巨大なゴミ捨て場を訪れた。そして、他のメンバーがゴミを拾う間に、ひとりのメンバーがヘリコプターからポリ袋を投げ落とした。その、一見無神経なゴミの不法投棄とも思える行為は、ポリ袋を我先に拾う現地の人々の姿をビデオが捕らえたように、ゴミを売って生活している人々にとってポリ袋は重要な資源であることを伝えていた。

08年のビデオ「イケてる人達みたい01」は、08年の夏、東京の郊外で、ゴミを焼却したり、サッカーのコートに輪郭に沿って地面に火を点けたりする、Chim ↑ Pom の行為を記録している。表面的には派手で明るい馬鹿騒ぎに見えたかもしれないこの行為は、炎の動きや形を抽象的な模様のように示すことで、美しいスペクタクルとなった。暖かさや、明るさや、素早い動きを伝えるイメージの体感

的な効果が、観客に火の力や崇高さを伝えた。このシンプルで子供のような行為は、究極的には、火という原初的な元素に直接接触することの喜び——それは、現在の都会の環境では禁じられているものだが——を、観客にもたらしたのだ。

原初的なものとの繋がりへの希求は、山本桂輔の作品でも暗示されている。彼の絵画では、植物、動物、鉱物の世界の特徴を混合させた、ひとつの主体に還元できない不確実な生き物が、水中と地中を同時に連想させる空間を漂う姿が描かれる。その世界の曖昧な印象は、水のような絵具の広がり、土や砂粒のようなざらざらした質感の絵具の層を重ねた塗りによって、もたらされている。また、杉戸洋の絵画でも、描かれた事物の緩やかな幾何学形の枠組みが、家、山、室内、森や海への道といった、様々なものの連想を呼び起こす、伸縮可能な世界が描かれている。一方で、彼の絵画のインパクトは、硬軟、温暖の感覚を絵具の塗り具合に応じて伝達できる質感の体感効果によって、絵画の枠を超えて観客にもたらされる。

『ウィンター・ガーデン』の芸術作品は、集合的に、様々な社会的・文化的な規制によって押しつけられる世界認識や行動の規範についての厳格な枠組みを破壊する、柔軟な想像力の活動を示している。そして、作品が呼び起こす連想や体感効果を通じて、観客が作品と直接的な相互作用を持つ空間を創造する。この点で、作品は、純粋な現象の状態に近づこうとしているのかもしれない。例えば、落合や佐伯が、白い面のエリアを多く残した大きなキャンバスに、また半田が、やはり白地の大型タイルパネルに、ドローイングを描く理由は、そこでドローイングによって引き起こされる知覚の変化を、確かな実体のある平面上の出来事として伝えたいと願うからだろう。また、千葉による、絵画の木枠の支えを使った三次元的な展示も、八木による、曲と音、個体と液体の間を行き来する「水」のレコードとしての使用も、事物や感覚の変容を、物質的な現象として、観客に体験させようとするためだろう。また、青木や田中の作品は、連想の過程の表現ではなくそれ自体であり、同時にその過程を観客のうちに引き起こす装置でもある。このようにして、『ウィンター・ガーデン』の集合的な体験は、「内在の平面」を作り出す。

内在の平面は、補足的な次元を持っていない。その構成の過程は、それ自体によって、それが与えるものによって、理解されなくてはならない。これは、構成のための平面であり、組織化や発達のための計画で

## VII. Anonymous Body on the Plane of Immanence: The Opening Boundary of Micropop

—"The freshness of transformation is/The freshness of a world. It is our own./ It is ourselves, the freshness of ourselves."

Wallace Stevens. *Notes Toward a Supreme Fiction*

—"Summer has come. When I look at my small garden, I see hollyhocks grow to the level of an adult's chest, and pale blue flowers are already ruffled in the wind. Young red twigs of roses are growing straight, and among beautiful red leaves and red thorns, numerous red buds are contained. They are more interesting than full-blown flowers."

Masaoka Shiki. *Shōwa Gyokueki*

In their various applications of the sedimentation process and the affects of everyday experience, the artists of *Winter Garden* demonstrate in their work flexible ways of responding to things happening within them and around them. What this suggests is an increased interest among artists in the unconscious processes of the mind and the material experience of the phenomenological world.

Let us consider the change that has occurred in the artists' perception of freedom since the first definition of Micropop two years ago. Before, freedom to the artist was associated with an emphasis on free agency and the ability of the individual to rearrange various information without regard to existing standpoints. Freedom now is associated with the unconscious processes of the mind and body through which flexibility is increased by the constant reorganization of their constituent parts and affective responses. Deleuze's explication of Spinozan idea of freedom as being "an 'interior' and 'self' determined by necessity" applies here. Especially apt is Deleuze's corollary that "one is never free through one's own will and through that on which it patterns itself, but through one's essence and that which follows from it."<sup>\*20</sup>

This new idea of freedom, i.e., the acceptance of one's own internal inclinations, informed by the activities of the unconscious and affective responses of the body, also signifies



fig.9  
Chim ↑ Pom  
*Saya mau pergi ke TPA* 2008  
©2008 Chim ↑ Pom  
Courtesy: Mujin-to Production, Tokyo

an openness to things in their given states. This acceptance, or unbiased observation, of the natural course of phenomena awakens the human mind to many possibilities of meaning buried in the apparently inert phenomena of everyday life, as demonstrated in the videos and performances of Yagi and Tanaka, or the drawings of Aoki and Ochiai. It also brings out the palpable knowledge of the specific realities of people and places that far surpasses cultural assumptions imposed by the media. The social actions of the artist collective Chim ↑ Pom serves as superb examples of the paradox in which spontaneous actions based on direct physical contact with things and places reveal a truth about the current reality that is usually obscured by the official networks of information. .

The six-member Chim ↑ Pom, (Elie, Ryuta Ushiro, Yasutaka Hayashi, Masataka Okada, Toshinori Mizuno, Motomu Inaoka,) explores situations in which their apparently mischievous actions uncover a hidden truth about the local condition. Often presented as imitation reportage on an urban problem or some remote location, their projects are planned around specific details that emblemize the actual conditions of a place. In their 2008 project of *Saya mau pergi ke TPA* (Please Take Me to TPA)[fig.9], the members visited a gigantic garbage heap in Thailand. While some members collected garbage, one member tossed down a plastic bag from a helicopter. In spite of its resemblance to an act of illegal littering, the video of the event showed local people vying for the bag, revealing a truth about the specific social situation: to those who make a living by collecting and selling recyclable garbage, a plastic bag is an important resource.

Their video, *Feelin' like the guys make me hot 01*, made in a suburb of Tokyo during the summer of 2008, documents the group burning garbage outdoors and building a fire on the ground in the shape of succor court. Although seemingly a flamboyant act of fun, the action was nevertheless a beautiful spectacle in which the shape and movement of the flames appeared as abstract patterns. The image, evoking



はないのだ。(中略) ここにはもうものの形は存在しない。不定形な素材の、微細な微粒子同士の間の速度の関係があるだけだ。ここには、もう主体はない。ただ、無名の力が取る、個体を構成する身体的心理的な影響力の状態が、あるだけなのだ。\*20

この、身体を、体感的や心理的影響関係や、細部の解体と再生の総合効果とする解釈は、極小のレベルからの生のヴィジョンの再構築——意識や主張ではなく、連想や知覚を通じた——の可能性を示唆しているとも考えられる。

強い理論的な立場や、運動や、政治的ゴールを表明することを作り手たちが避けている現代の日本の文脈において、「内在の平面」としての生のモデルは、芸術にとっても活用できるパラダイムになり得るのではないだろうか。逆に言えば、この展覧会に出展している作家たちは、スピノザの理論によって示された方向に向かって、既に歩み出しているようにも思われる。

『ウィンター・ガーデン』展は、物理的な規模として、ささやかな展覧会である。それは、既に複雑な歴史や印象的な仕事を達成している作家たちの個人的な仕事に対する、ひとつの紹介にとどまっている。しかし、展覧会は、今日の日本の若い世代の作家たちによって維持されている、一貫したコンセプト実践の要点を示し、海外の観客にとっての入り口となるように作られたのである。「マイクロポップ」と便宜的に呼ばれている傾向は、最も卑小に思われる現象を、知覚の変革の媒体とすることのできる能力を指している。もし、『夏への扉』が、多くの選択肢の中からの確かな情報を選んでそれを効果的に使用し、それによって消費財や情報により支配された社会に抗う個人の能力を重視していたのだとしたら、『ウィンター・ガーデン』は、精神と身体、自然現象の本来の傾向や一貫性を実現するために、その内的方向性と外的影響に対して反応す

る個人の基本的能力に、光を当てようとする。いずれも、芸術をとおした日常の事物や現象の知覚の刷新に関わり、視点や認識の変化をとおした行動の変革を促している。『夏への扉』の世界観と方法の中心にあった「脱領域化」という概念も、『ウィンター・ガーデン』の世界観と方法の中心にある「堆積(解体と再構成)」という概念も、この変化(変革)という現象を支えている。ふたつはともに、既成の組織や文脈の中では、明瞭な意味を持っているがその意味の枠組みに縛られている細部を、解体を通じてただの物や現象や意味の断片に還元することで、他の断片との間に新たな関係を生じさせる行為であり、プロセスなのだ。ふたつの「マイクロポップ」展の目的——選択と変容の自由——が組み合わさり、その4つの方法——脱領域化、再利用、堆積、体感的な影響関係(affective relations)——が揃ったとき、マイクロポップの想像力は、私たちの時代の無関心な現実に対抗する強力な武器となり、現象世界と向き合い関わるための実りある方法を示唆することができるのだろう。

ウォレス・ステイプンスや正岡子規らのモダニズムの時代の詩人たちは、日常世界における、殆ど目に見えないが確かな変化の相——郊外の公園を吹き抜ける風や、自宅の小さな庭の植物の成長など——を熱心に観察し、それらを彼らの知覚の変容の触媒とした。\*21 同じように、『ウィンター・ガーデン』の芸術作品は、他者や外界との出会いをとおして、常に変化する力を再生する柔軟な精神と身体に支えられ、生の歓びとその知識を取り戻そうとしている。世界への内在における小さな変化によって、個人の精神は絶えず養われていること、またその過程を押し進めるのは、芸術の役割であるということの認識が、『ウィンター・ガーデン』の積極的なメッセージであり、私たちの時代の日本の作家の実践を支える、精神的な姿勢なのである。

a sense of warmth, brightness, and speed, conveyed to the audience the power of fire. Through this simple and childlike action, what was ultimately reinstated was the joy of immediate contact with the primary element of fire, an experience, along with its joy and sublimity, that is now nearly forbidden in contemporary urban environments.

The image of an elemental world is also reflected in Keisuke Yamamoto's paintings. He depicts, through the watery application and gritty layering of paint, vague figures with the characteristics of plants, animals and minerals floating in an ambiguous space that seems to be simultaneously inside water and the earth.

Hiroshi Sugito's paintings also reveal a vision of an elastic world through the use of a loose geometrical framework that evokes associations with disparate things such as houses, mountains, the interior of rooms and paths to woods and the ocean. He extends the scope of the painting's impact beyond the picture frame by taking advantage of the affective states induced by the tactile feelings of hardness, softness, coolness and warmth that he conveys through the skillful manipulation of paint.

Collectively, the artworks in *Winter Garden* demonstrate the actions of a flexible imagination that breaks down the rigid frames of seeing, understanding and acting imposed by various socio-cultural regulations, and creates a space that encourages an immediate interaction between the spectators and the artworks through the sensory affects and associations evoked in the spectators. In this way, the works aspire to attain the state of pure phenomena that induces sensory and cognitive responses. For this reason, the artists have cultivated increased materiality in their respective formats of presentation. This is shown in Ochiai's and Saeki's use of large canvases and Handa's use of tile panels for their drawings to reinforce the process of change and physical impacts and to convey them to the spectators as tangible phenomena. The same efforts to capture the materiality of physical phenomenon are also found in Chiba's use of props to create a three-dimensional setting for his paintings; and in Yagi's use of ice as something that moves between liquid and solid states to involve the spectators in the process of change. The collective experience of *Winter Garden* thus comprises a micro version of the plane of immanence described by Deleuze as follows:

"[A] plane of immanence has no supplementary dimension; the process of composition must be apprehended for itself, through that which it gives, in that which it gives. It is a plane of composition, not a plan of organization or development. There is no longer a form, but only relations of velocity between infinite small particles of an unformed material. There is no longer a subject, but only individuating affective states of an anonymous force. Here, the plan is concerned only with motions and rest, with dynamic affective charges."\*21

This characterization of the body as the sum of the effects produced by affective impacts and the decomposition and reconstitution of details suggests a reconstruction of our view of life from the most elementary level, not through our consciousness or will, but through our sensory perceptions and associations.

In the contemporary Japanese context in which artists seem to deliberately avoid strong theoretical positions, movements, or political goals, the model of life as a "plane of immanence" presents a viable paradigm for the creation of art. The approach adopted by the artists introduced here already corresponds with the direction suggested by the Spinozan theory.

*Winter Garden* is small in physical scope and provides only a short introduction to the individual approaches of artists with complex histories and impressive bodies of work already behind them. Nevertheless, the aim of the exhibition is to provide an overview of the conceptual approach that has been pursued with consistency by the younger generation of Japanese artists today. What is provisionally termed the "Micropop tendency" primarily points to the ability to make use of the most insignificant phenomena as a medium of perceptual change. If *The Door into Summer* emphasized the ability of the individual to choose and effectively use relevant pieces of information or products out of the millions of candidates proffered by a commercially and informationally controlled society, *Winter Garden* reasserts the more basic ability of individuals to respond to their internal directions and external impacts to realize their natural inclinations and the integration of mind, body and natural phenomena. The process of de-territorialization in *The Door into Summer* finds its counterpart in the process of decomposition and reconstitution as a principle behind "creation through de-structuring." By combining the two merits of choice and change, incorporating the four methods of de-territorialization, re-use, sedimentation, and physical affects, the Micropop imagination can provide, in spite of its modest outlook, a positive weapon against the indifferent reality of our time, and offers a rewarding way of seeing and dealing with the phenomenological world.

Modern poets, such as Wallace Stevens and Masaoka Shiki, observed with great sensitivity the almost imperceptible but certain changes in the everyday world, like a gust of wind in a suburban park or the growth of plants in a small private garden, treating each one as a catalyst for refreshing perception, finding in each occurrence an increased joy of life.\*22 In a similar way, the artworks in *Winter Garden* provide various devices that help us regain the enjoyment and enlightenment that life offers through the recognition that the human mind is constantly being nourished by small changes within the immanent world and that it is the role of art to enhance that process. This is the positive message of *Winter Garden* and the spirit that sustains the work of the Japanese artists in our time.