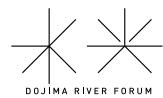


Dojima River Biennale 2015

Take Me To The River

- currents of the contemporary

Curated by Tom Trevor



Contents

4	ごあいさつ
5	Foreword
6	テイク・ミー・トゥ・ザ・リバー トム・トレバー
12	<i>Take Me To The River</i> Tom Trevor
19	アーティストページ – 同時代性の潮流 Artists' Pages – <i>Currents of the Contemporary</i>
140	作品リスト List of Works
142	あとがき
143	Afterword
144	謝辞 Acknowledgments
147	Colophon

ごあいさつ

堂島リバーフォーラムでは、この夏4回目となる「堂島リバービエンナーレ2015」をひと月にわたり開催いたしました。社会や文化を成すさまざまな分野とアートをつなげることで、新たなアート、そして社会の地平を浮かび上らせてきた「堂島リバービエンナーレ」は、今回『Take Me To The River - 同時代性の潮流』というテーマのもと英国よりTom Trevor (トム・トレバー) をアーティスティック・ディレクターに迎えました。

『Take Me To The River』はネットワーク社会の新たな状況を特徴づける現代の“流れの空間性”に現れる変容と交換に関するプロジェクトです。現代アートにおける“流れ”という概念と今日のグローバル化した文化社会での多数の時間性の合流を探り、トレバーは情報の氾濫にまきこまれた経験、そして先例のない多様性と相違点の深さで特徴づけられた世界を考察するため川の暗喩を用いました。

今回ビエンナーレでは国内外8カ国から15組のアーティストとアーティストグループにより刺激的な話題作をダイナミックにお見せしました。

「堂島リバービエンナーレ」は第1回ではグローバル社会において目をそらすことのできない金融危機や地域紛争、貧困問題など、社会の諸相を提起する作品を集め、第2回では今後の地球のあり方を、アートと建築というテーマのもとに自然環境、社会環境、人間の心理の3方向から考察する場と、未来に向けた地球のヴィジョン、そして新たな自然観や世界観を示す空間とで表現しました。第3回では流れる美しさだけでなく、人々の日常の暮らしに大きな役割を果たしている川の姿をはじめとする多様性を持つ水からインスピレーションを得た多角的な展示を行いました。

第4回の「堂島リバービエンナーレ」は過去3回とは全く異なる視点からのアプローチと構成でしたが、水と光が輝くこの堂島で、アートを通じて人々と地域をつなげたいという、ビエンナーレ主催に根ざしている想いは初回より変わっていません。この展覧会から、さまざまなことを感じて頂ければ幸いに存じます。

最後になりましたが、本展実現のために多大なご尽力をいただき、ご協賛、ご協力、ご後援賜りました関係各者の皆様に心よりお礼を申し上げます。

2015年8月

堂島リバーフォーラム
ディレクター
古久保ひかり

Foreword

By linking art with many other areas in our society and culture, the Dojima River Biennale aims to bring a new horizon into view on the world around us. The 4th Dojima River Biennale was held at the Dojima River Forum, in Osaka, from 25 July – 30 August 2015. For this edition, we invited Tom Trevor from England to be the Artistic Director, working with the theme of “Take Me To The River - currents of the contemporary”.

“Take Me To The River” is a project about change and exchange in the contemporary “space of flows” that characterizes the new conditions of the network society. Exploring the notion of ‘the current’ within contemporary art, and the confluence of multiple temporalities within globalized culture today, Trevor employed the metaphor of the river to examine the experience of being immersed in a deluge of information, and a world marked by an unprecedented diversity and depth of difference. The biennale presented works of art by 15 artists and artists’ groups from both Japan and abroad, originating from 8 countries in all.

At the 1st Dojima River Biennale, we presented artworks that raised questions of contemporary society, such as the financial crisis, regional troubles, poverty and other issues, which cannot be ignored in today’s global society. For the second edition, we addressed what the future of the global society could be under the theme of art and architecture, examining 3 different ecologies - the environment, social circumstances and human psychology - and also representing a global vision for the future, with a fresh view of nature and the world. For the third edition, we presented artworks inspired by water and its diversity, not only for the beauty of the flow, but also the big role that the river plays in our daily lives.

The 4th Dojima River Biennale took a completely different approach and structure from our past three editions, but our intention in organizing the biennale has not changed, that is we strive to connect people and community through the arts in Dojima, illuminated by the water and light.

We would like to thank all the people who sponsored, cooperated and supported this very special event.

August 2015

Hikari Furukubo
Director
Dojima River Forum

鴨長明による『方丈記』の冒頭の一節「ゆく川のながれは絶えずして、しかもとの水にあらず」は、日本文学における「無常」の表現として知られている¹。西洋にもよく似た表現がある。ギリシャの学者ヘラクレitusは、紀元前500年頃、「同じ川の流れの中に再び足を踏み入れることはできない」とし、「万物は流転する」という有名な言葉を残している²。どちらも「川」のあり様を時間の流れ、したがって無常のメタファーとしながら、存在のはかなさを思い出させている。世の中で確実と思われているもの、さらにはそれらに付随するヒエラルキーさえも、常に変化する一過性のものであり、究極的には取るに足らないものなのだ、と。これらふたつの世界観は、哲学的伝統こそ異なるものの、同じ足場を共有している。川岸——そこに人間主体は立ち、時間の流れを見つめ、未来を展望しているのだ。

より最近では、マニュエル・カステルが著書『ネットワーク社会の出現』の中で、怒涛のごとく地球をかけめぐる情報通信から立ち現れてきた「流れ〔フロー〕の空間」に言及している。過去25年間で急速に進展したグローバリゼーション、情報技術、および新自由主義を背景に、多くの異なる社会が相互につながり、時間を共有するようになった。こうして生まれた新たな「多様性」は、大規模な人口移動、ディアスpora、労働移民、グローバル資本の移動、急速な文化交配に特徴づけられる。すなわち「現代」という言葉が指示する世界状況の特徴とは、情報の洪水に溺れる経験なのだ。そこでは差異はこれまでになく多様で深く、そして数え切れない視点が共存するようになる。他方、（モダニズムやポストモダニズムといった）全てを包みこむ物語はもはやそこにはない。いくつもの時間性が混ざり合い、「現代」を作るなかで、多くの異なる「潮流」が、明確な未来のヴィジョンも持たぬままにしのぎをけずっている。時間の流れが加速されたことによって、私たちはカステルが「時間なき時間」と呼ぶところの、恒久的現在のなかに閉じ込められているかのようだ。こうした時間のなかでは、「流れの空間は（中略）出来事の順序を乱して、それらを同じ時間におくことにより、時間を溶解させる。かくして社会は永遠の無常へと組み込まれる」³ のである。

「近代」から「現代」への移行にともない、複数の世界の収斂からこの「現在」が作られるようになってからは、実験的なアートを為すための条件もラディカルに変化した。モダニズムが、その未来志向の発展に欠かせないものとして、己を常に批判し刷新する「前衛」を必要としていたのに対して、現代の未来なき現在においては、こうしたユートピア的原理はもはや通用しない。ピーター・オズボーンは著書の中で、「近代が、自分の限界を常に超えていくような永遠の移

行として「現在」を構想していたとすれば、現代はこうした移行を、ある情況の持続の内部、もしくは究極には現在の一瞬の停止の内部に固定し、包み込む⁴ と述べている。20世紀のアートと政治の分析的・心理的・リビドー的な構造は、未来という時間形式に依拠し、社会がよりよい方向へ変化し続けることを担保していた。それは確かに励まされる神話ではあったが、もはや変革を信じるひとはほとんどいない。オズボーンによれば、そのかわりに現代アートは、「さまざまな「現在」の離接的結合」⁵ の表現として機能している。アーティストのヒト・スタイルが述べるには、「現代アートは（グローバルな）時空間の欠如を提示する。もっと言うと、さまざまな時空間の観念のうえにひとつの虚構的統一を投影することで、本当は何もない所に誰しもが共有できる表面を提供する。そうすることで、現代アートはグローバル・コモンズの代理者になるのだ。共通の土台や時間や空間の欠如を代理する者となるのだ」⁶。

地球規模での流動化を迎えるなかで、時間の経過を考える共通の土台といった考えは、共同体感覚に根ざす伝統的な自己観念とともに失われた。そしてその代わりに、さまざまな意味や価値をとつかえひっかえする「ネットワーク文化」が現れた。この流動的においては、意味や価値はもはや、個人や場所や決まった内在的属性から生まれるのではない。意味や価値はむしろ偶発的で相関的であり、流れの空間における相互作用によって発生する。実際、社会的つながりは、誰が「どこ」にいるかではなく、「いつ」そこにいるかに変わった。静的なロケーションよりも動的でダイナミックな運動性によって規定されるようになった。そこで問い合わせが浮上する。こうした新たな状況において、アーティストの特異性はどのように機能し、また変化するのだろうか。主体的自己が流れの空間を漂うことになったとき、すなわち「川へと連れ出される」とき、いったい何が起こるのか。

流れの空間

カステルの「流れの空間」という概念は、「生産関係、権力関係、経験関係に構造的な変化が認められたとき、新たな社会が誕生する」⁷ という社会変革についての仮説に基づいている。カステルは、20世紀の終わり頃に、攻撃的な新型「コミュニケーション」資本主義が登場し、地球のあちこちで社会条件、経済条件を急速に変化させていると主張する。この新たな資本主義は、文化的特異性や生活環境の自主管理を求めて活動する、数多くの社会運動の抗議の対象となってきた。つまり、カステルの言葉を借りると、「私た

ちの社会はますます、〈ネット〉と〈自己〉という正反対の二極のまわりで構成されるようになっている」⁸。ここで〈ネット〉とは、ネットワーク通信メディアを広く用いることで生まれる新たな流動体を意味する。他方、〈自己〉とは、社会・経済的活動が動的ネットワークとして再編成される際の構造変化や不安定化のもとで、自らのアイデンティティを再確認しようとする人々の活動を象徴する。情報化時代のうつろいやすい相対性とは反対に、新たな社会体は、性、宗教、民族、領土、国民国家といった一次的なアイデンティティの周りで生まれる。

モノや人の地球規模での移動から生まれつつある「流れの空間」は、連続的かつリアルタイムであることが特徴だ。もちろん遠方との交易を通じて発展した文化は昔からあった。しかし、今やこうした相互作用が生じるのは一瞬だ。新しいグローバル経済と旧来の世界経済との違いは、前者が全地球規模でリアルタイムにやり取りができるという点にある。デジタル化の成果のひとつは、流れの空間が瞬時に拡張・収縮できることである。例えば、金融市場にみられる乱高下は、電子取引が可能にする量とスピードによる所が大きい。重要なことは、それら変化が量的なだけでなく、質的でもあることである。流れがその量と方向性を変えると、ネットワーク上の相互作用の特性も変化する。旧来の場所依存型パラダイムに比べると、流れの中にある各要素の特性は、自分の内的性質よりも、他者関係によって大きく既定される。すなわち、流れの空間においては、機能、価値、意味は相関的であり、絶対的ではない。古い接続が失われ、新たな接続が確立されるたび、またそうしてネットワークが変化するたびに、意味や価値も変化するのである。

流れの空間がもたらす潜在的な影響のひとつは、世界を「フラット」にすることである。パスカル・ギーレンは、今日の新たな状況において「昔ながらのヒエラルキー、伝統、上流階級、規範、高尚さは、今や、凡庸であることをよしとする傾向に飲み込まれている。（中略）つまり、今日のネットワーク社会は質的判断、すなわち縦の関係に問題を抱えている」⁹ と述べている。例えば、アートの民主化というと、あるアート作品に関して誰もが自分なりの意見を持つことができる事を示唆するが、それは、皆が横並びであろうとする新たな社会傾向の兆候でもある。グローバルネットワークを自由に行き交う新自由主義において、唯一優位性を認められているのは数字または「数量」であり、それらは事实上あらゆる質を相対化する。こうした還元主義的等価性の体制下では、すべてのものが交換可能であり、交換されないものはひとつとして存在しない。したがって、平面世界においては今後、あらゆる質は量で表される。そうしてどんな質

でも、別の質に置き換えたり、少なくとも比較したりできるようになるのだ。このことは、「特異」であるはずのアーティストの美的感性へと影響を与えるだけではない。その土台にある制度にも影響を及ぼす。こうした制度は伝統的には縦の関係を示すものであった。しかし今や測定可能な量や成果に、制度の正当性を求めねばならない。

モノや人が内在的な性質によって規定されるのではなく、相互の関係において意味をおびるとすると、分析単位はもはや個人や個体といった単一要素ではなく、モノや人の「間」で起きること、つながりを通して生み出されるもの、ということになる。そのようにして関係がつながったもの、つまり「寄せ合せ」には、全体を決定づける内的な特質は備わっていない。むしろ、マニュエル・デ・ランダが言うように、寄せ合せとは「外在性の関係を特徴とする全体」であり、そこでは「構成要素の特性から、全体を構成する諸関係について説明することはできない」¹⁰。例えば、もしある二人が会話の中から新しいアイデアを思いついた場合、そのアイデアはどちらか一方から生まれたのではなく、二人がつくりだしたつながりから生じたということになる。スコット・ラッシュはこの概念をさらに発展させ、「テクノロジーに基づく生の形式」¹¹ を新たに描き出した（ヴィトゲンシュタインの「生の形式」を踏襲しつつも、情報技術によってこうしたつながりが成立立っていることを強調している）。関係がこのように重視されることで、「個人」という概念はもちろんのこと、主体的特異性というアーティストのあるべき姿にも、大きな影響が及ぶこととなる。

アーティストの消滅

啓蒙主義的なパラダイムでは、個人が主体性の基本的形態としてみなされていた。C・B・マクファーソンは、17世紀の自由主義思想の本質は、「所有的個人主義」であるとしている。そこでは個人は「社会になんら借りをうけずに自分の人格と能力を所有している者」¹² と理解された。自由主義者にとって「人間の本質は、他者の意志への依存から自由であることであり、またこの自由とは所有の機能のひとつ」¹³ である。モダニズムにみられる、社会の制約から自由で自律した孤高のアーティスト像は、自由意志という自由主義的概念を究極的に体現していると見ることもできる。しかし、このように個人こそが主体性の唯一あるべき形だとみなす標準的見解を一步離れば、それとは反対のことも論じができるだろう。文化的に構成されたこのアイデンティティとは、むしろ、政治的なかたちでの分離と囲い込みなのであると。実際、政治理論家のジョディ・ディーンは、ブルジョ

ア資本主義を蝕む「個人という病理」を、「集団的主体性を、個別化された心と体へと分離し、そこに閉じ込めることで消し去ろうとするある種の努力」¹⁴ だと述べている。

主体性のかたちとしての個人を称揚していたモダニズム以前、（多くの文化圏において）アーティストの関心事は、自らの特殊性を乗り越えることであった。自分ならではの視点を消し去って、いついかなる場所においても有効な普遍的世界観に至ることであった。ボリス・グロイスは『流れに踏み入る』と題された評論の中で、これを「全体性の希求」¹⁵ と呼んでいる。だがグロイスが述べるとおり、「モダニズム期をつうじてわれわれは、人間とは死すべき有限の存在であり、物質的な生存条件にどうしようもなく既定されているとの見方に慣れてしまった。想像を駆使してもなお、人間はそうした条件から逃れられない。想像を羽ばたかせる際にも、出発点はやはり現実的生活に取られるからだ。つまり、世界の唯物論的な理解によるなら、人間は、宗教や哲学の伝統が与えてきた世界の全体性へは決して到達できないのである」¹⁶。

モダニズムが終焉を迎えた1968年以降、主体性と社会装置の関係は、ミシェル・フーコーの著作のなかで根本的に再検証された。核家族、精神病院、監獄、学校（さらには美術館）といった近代社会の基盤をなす制度が規律メカニズムとして分析され、それらが生み出す主体性が「従属」の様式として検討された。フーコーは自らの研究を「近代主体の系譜学」と呼んだ。ひとびとはいかにして社会的に、犯罪者、同性愛者、精神疾患患者といった主体として構成されるのか。あるいはこうした排除をつうじて、いかに「正常」で「健常」な主体として構成されるのか。性の歴史、狂気の歴史、犯罪の歴史といった「現在の歴史」に注目することでフーコーが示そうしてきたことによれば、現実性や社会関係を主体が把握する仕方は完全に相対的であり、「不安定で脆い歴史」¹⁷ に形を与えられてきたのである。かくして、モダニズムにおいて優遇されたアーティストの特殊な主体性は、他にもあまたある構成されたアイデンティティのうちのひとつでしかなくなり、現代の流れの空間の還元主義的等価性のうちで溶け去ってしまうのである。

1960年代後半以降、アーティストたちがアイデンティティとは社会的に構築されたものであることを示し始めた一方、今の世代のアーティストたちはしばしば、アイデンティティが構築されたものであるだけでなく、不安定かつ変容可能で、一貫性のないものであるということを提示する。21世紀におけるソーシャルメディア、監視カメラ、リアリティーテレビ番組、デジタル技術といった存在は、自己の概念や表

象に劇的な影響を与え、パブリックとプライベート、および、リアルとフィクションの境界を崩壊させた。身体はテクノロジーによって拡張されるものと考えられ、またアイデンティティは社会関係ネットワーク上に視覚的に写し取られ、ブランドと提携したり、ライフスタイルで表現されたり、すべてを見ている匿名の観客に向けて演じられたりするものと理解されている。こうしたことが、現代の生活を定義しているのである。こうしたアイデンティティ観は、今後も〈ネット〉が私たちの〈自己〉の感覚に大きく関わってくる中で、ますます疑う余地のない傾向として立ち現れてくるであろう。

未来の後に

啓蒙主義的な価値観が減退し、モダニズムが終焉を迎えると、〈自己〉のあらゆる局面に〈ネット〉が急速に浸透してきた。それともない、今日、新たに侵襲型のコミュニケーション資本主義あるいは「認知」資本主義がはびこり、主体性を「非物質的生産」との関係のもとで再定義している。近代的な工業社会における従属プロセスが、（身体労働のための）身体の規律化を要求したのに対し、ポスト・フォーディズム時代における主たる生産ツールは、心、言語、創造性である。デジタル生産の領域において搾取の対象となるのは、本質的には、仕事に従事した人的時間が生み出す記号論的流量である。これこそが「非物質的」の意味だ。フランコ・“ビフォ”・ペラルディは言う、「言語と貨幣は決して比喩ではない。それらは非物質的なのだ。何物でもないにも関わらず、何でもできてしまう。移動することも、置換することも、増殖することも、破壊することもできる。それらは記号資本の真髄である」¹⁸。こうした現代の条件化では、本来の主体的特異性は、（少なくとも「クリエイティブ産業」と称される新自由主義の語り口に吸収されるまでは）非物質的生産のスムーズな遂行の妨げでしかない。

ペラルディは、主体性を再定義するこのプロセスを「脱特異化」と呼ぶ。「ネットワークにアクセスするにあたっては、生きた思考や活動の脱特異化が必須である。グローバルネットワークには労働するひとびとはおらず、代わりに無限に広がる脳みそがある。神経エネルギーを有するフラクタル細胞が、千変万化するモザイクを織りなしているのである。人間とはなにより、価値安定化プロセスの、不安定な残余でしかない」¹⁹。主体性および欲望は、コミュニケーション資本主義の記号論的流量によってつねに規律に押し込められている。言語との関係、すなわち他者との関係は、〈ネット〉から求められるま

に変化し、「無機的接続とのかかわりを増す一方で、母親の身体とのつながりをより希薄」²⁰ にしている。言語へのアクセスが身体や情動から引き離され、感情が介在しない機械的な要素間の相互操作に還元された時に何が起きるかを、ペラルディは次のように述べている。

「毎朝、地下鉄に乗っている人たちを想像してみよう。彼らは不安定労働者で、街の工場地区または金融街へと向かっている。向かいつつあるその場所で、彼らは不安定な条件下で働く。皆ヘッドフォンをして、自分の携帯端末をみつめている。誰も近くの人と言葉をかわすことはなく、ひとり静かに座っている。視線を交わしたり、笑いかけたり、何らの合図を発する人もいない。彼らは、普遍的な電子の流れと淋しく関わりながら、ひとりきりで移動している。認知や感情をこのように形成してきたおかげで、彼らは脱特異化プロセスにうってつけの対象となった。あらかじめ空っぽにされているので、抽象的でフラクタルな接続能力の運び手となっているのだ。相互作用システムのスムーズで互換可能な部品となるために、感受性を奪われているのである。彼らは神経発作に苦しみつつ、記号資本主義による搾取にも悩んでいる。機能的であるか、感受性のある心と体であるかに引き裂かれて苦しんでいる。にもかかわらず、彼らには人間的コミュニケーションや連帯のための能力が欠如しているように思われる。要するに、意識的な集団的主体化のプロセスを立ち上げることができないように見えるのだ」²¹。

普遍的な電子の流れのなかでは、主たる通貨単位はアテンション（関心）である。マシュー・クロフォードが述べたように、「アテンションこそが資源である。ひとがたいして持っていないものだから」²²。経済学が、社会がどのように希少な資源を用いるかについての学問であるとすれば、最も需要が高いのは情報ではなくアテンションである。私たちは情報の海にどっぷりと浸かっている。しかし、いくらまわりに情報があふれても、それらがわれわれの関心を引くことができなければ何の意味もない。「アテンション・エコノミー」という概念を1971年に最初に提唱したハーバート・サイモンは、こう記している。「情報が溢れる時代、（中略）豊富な情報はアテンションの不足を生み出す。そのため、このアテンションを、その消費者たる過剰な情報ソースに対し効率よく配分するニーズが生まれる」²³。マイケル・ゴールドハーバーはさらに、「アテンションは人間の基本的欲求であり、本質的にいやおうなく希少なため、経済の基盤となりうる。（中略）人々は職場でも家庭でも、日々、アテンションを取引している。インターネットに接続している人なら、一日に何百ものアテンション取引を行うことになるかもしれない。その数は、その人が一日に関わるであ

ろう貨幣取引よりもはるかに多い」²⁴ とし、今後急速にアテンション取引が貨幣取引に取ってかわると推測している。

アーティストの主体的特異性は、この新興するアテンション・エコノミーや、実生活の「脱特異化」を求めるユートピア的欲望と、どのように関わるだろうか？均質化するグローバルネットワーク文化や社会制度の規律的基盤にあらがう彼らの特異的抵抗は、意識的な集団的主体化プロセスにどのように貢献できるだろうか？アーティストは、言語と身体および情動を再び結びつけることで、無感情な流れの空間に共感の詩学を再導入する一助となりえるのだろう？要するに、なぜ、私たちはアーティストにアテンションを払い続けるべきなのだろう？

再特異化

「現代とはなにか」という問いに答えて、ジョルジオ・アガンベーンは、歴史的現在と「歩調を合わせない」ことが現代の本質であると定義している。「そのとき現代性とは、つかず離れずつきまとう時間との特異な関係のことである。すなわち、離接と時代錯誤を通じて現代性につきまとう時間との関係のことである」²⁵。この見方によるなら、現代アーティストである条件とは、文化的メインストリームに同調しない一種の離接〔「または…」〕か、さもなくば「具合の悪さ」のようなものとして理解できよう。創造的自己点検のプロセスにおいて、アーティストは自らの症状を、社会的慣習に照らして省みながら、自己診断によって社会における権力分配への気づきを得る。そうして再び生を取り戻すための表現形式を探求し、文化刷新を目指すのである。ゆえに哲学者ジル・ドゥルーズは「文学とは健康の企てである」²⁶ と述べ、文学理論を批評的であると同時に「臨床的」であるとしたのである。フリードリヒ・ニーチェと同じくドゥルーズにとっても、哲学者とアーティストは、「症候学」への関心を共有する点で手を組むものである。症候学、すなわち文化的生活の「病」を診断するために症状を創造的に配置する実践のことである。しかし、アーティストの離接的「病理」が、どうしたらアートの領域を超えて、社会政治的領域や世界史的領域に、言い換えれば新たな未来の概念へと接続されるのかという問いは、まだ残されたままである。

ドゥルーズは、長年の共同研究者フェリックス・ガタリとの共著『千のプラター』において、停滞する歴史的現在からの離接として、ニーチェの「反時代性」の概念を取り上げることで、未来をめぐる哲学を展開している。彼らはこの哲学を「～への生成変化」と呼ん

だ。新しい存在の仕方を生み出すことのできる変化のプロセスである。この生成変化プロセスは、未来を紡ぎだすための普遍的な共通基盤の探求や、現在をすべて結合してしまおうとする試みではなく、むしろ（社会、言語、概念、「実践」などの）「寄せ合わせ」^{アッセンブリッジ}の各要素のあいだに有機的に形成された関係を説明するためのものである。生成変化プロセスでは、寄せ合わせの一部が、別のおのの領土に引き込まれることで、その要素としての価値を変化させるとともに、新たな統一を引き起こす。この原理を説明するのにドゥルーズとガタリは、原子が、組織体の目的によってではなく、親和力によって、近くの別原子と寄せ合わせられる様子を挙げている。この「脱領土化」プロセスにおいては、構成要素の特性は消滅し、新たに出現する寄せ合わせが持つ特性にとって代わられる。すなわち「あらゆる種類の分子への生成変化、粒子への生成変化」²⁷である。したがって「分子革命」のプロセスにおいて、アーティストの離接的特異性とは、硬直した社会構造を脱領土化し、選択的親和力により主体性の新たな集団的寄せ合わせの形成を助けるような、一種の「遊離基」の機能を担っていると考えることができる。

ドゥルーズとガタリにとって社会変革は、規律装置に閉じ込められた主体性や欲望を解放することによってのみ達成される。『アンチ・オイディップス』でふたりは、「主体性の普遍臨床理論」としての「分裂分析」を提唱し、「夫婦」、「家族」、「個人」、「対象」といった類の狭い牢獄²⁸に対する反乱を呼びかけた。主体的欲望をリアルな生産力とみなし、「劇場ではなく工場」が、すなわち「欲望機械」こそが（中略）あらゆる社会的かつ歴史的現実を作り出す²⁹とする。分裂分析の技法について彼らが述べるとおり、文化のあらゆる表出を生み出す動力が、欲望の解放的な力と再び結びつくためには、「無意識を完全に搔き出し、洗い流すこと」が必要だろう。「オイディップスを、自我という幻想を、超自我の傀儡を、罪責感を、法を、去勢を破壊せよ」。そのようにしながら、「アイデンティティーの条件のずっと下に」³⁰存在する主体を創造せよ。そのとき初めて、再特異化と意識的な集団的主体化のプロセスが始まるのだ。

ガタリは晩年の著書『三つのエコロジー』において、こうした人格変容の考えをさらに発展させている。そこで彼はエコロジーの定義を拡大し、環境に加え社会関係、そして人間的主体性をも含めている。ガタリは、グローバライゼーションによって地球が破壊されるだけではなく、社会や私たちの精神の健康も蝕まれるのだと主張する。大量消費主義による均一化作用に対抗するためには、（アーティストの領分である）創造的想像力の特異性を通じて「強度」³¹を取り戻し、「実存の領土」³²の回復を求める必要があるとした。「個人的

なことは政治的である」というスローガンを掲げた1970年代の意識向上運動と同じく、ガタリは未来への闘争として、「欲望のミクロ政治学」³³である「生の再特異化」を呼びかけた。新たに到来する主体性の集団的寄せ合わせの主たる生産力は、無数の解放された欲望機械であろう。かくして——アーティストの特異的「反時代的」条件に具現化された——創造的想像力こそが、社会変革をもたらす手段であると考えられるのだ。

流れの空間の還元主義的等価性にあらがうために、こうして再特異化された生が、内奥性の詩学を用いて交換原理と闘わねばならない。それは、共有（およびそれに付随する「コモンズ」³⁴）という対抗原理を通じて、感情と「母の身体」を社会関係に再導入することによってである。どんな経済的交換とも象徴的交換とも異なり、共有の原理は等価性への単純な還元に陥ることはない。交換の外部にあり、実際に交換などできないような形式、見返りを与えることのない形式に基づくものだからである。ジョルジュ・バタイユは、交換の外にあるこの「余剰」を、「呪われた部分」³⁵と呼び、一般経済のうちでは取り返すことのできない余剰エネルギーの一例として芸術を論じている。共有や「贈与経済」は、個人は自己中心的な動機によって行動する傾向にあり、したがって多くの行動は交換という概念で理解できる（例、「リターンを期待して何かをギブする」「何らかの成果が期待されるので行動をおこす」）とする合理主義的仮説と相容れない。反対に、共有は、さまざまな価値のあいだで等価性が打ち立てられることに積極的に抵抗するものであり、合理主義や交換価値といった観点からは理解されないのである。

共有の「実存的」性質は、「リアルタイム」な生活のなかで自らを惜しみなく差し出すという事実に基づく。コミュニケーションすることなく、つまり、自分の自己や存在を差し出すことをせずに共有することはできない。こうした内奥性との関連は、そこに私たちの身体の限界や脆さがかかるてくるがゆえに、共有の内在的限界をも表している。つまり、政治的行為としての共有が交換を制限する一方で、共有自体も、存在の有限性を通じて制限を被っているのだ。したがって、共有行為とは実存的経験なのである。世界も、世界を有することで私たちが生み出す意味も、すでに共有された世界であることを思い出させてくれる経験なのだ。実際、世界を他の仕方で考えることはまったく不可能である。共有することなしに文化的存在であることはできない。こうした反経済的、政治的そして実存的な意味が、共有の核心をなしている。これらの意味を担う共有という活動を通じて、私たちは、何よりも初めに私たち自身を存在の共同体として生み出すのである。こうして、内奥性は、現代の流れの空間にみられる

脱特異化に対する解毒剤であることが理解されるだろう。またそれは、「リアルタイム」な生活のなかで、意識的な集団的主体化プロセスの一部として実存的特異性を共有する行為でもある。すなわち、未来の社会変革のための「ミクロ政治」の基礎なのだ。これこそが、今日におけるアーティストの新たな重要性を明らかにしているのではないだろうか。

「強い意味で内奥なものとは、個性の不在への情熱、川のとらえどころのないさざめきを有するものである…」³⁶

ジョルジュ・バタイユ

1. *Hōjōki*, Penguin Classic, 2013 (鶴長明『方丈記』岩波文庫、一九八九年)
2. エベソのヘラクレイス（紀元前501年）の言葉。Fragments, Penguin Classics, 2003 (『ソクラテス以前哲学者断片集』内山勝利訳、岩波書店、二〇〇八年)
3. *The Rise of the Network Society*, Manuel Castells, 1996 (訳者訳)
4. *Anywhere or Not At All: philosophy of contemporary art*, Peter Osborne, 2013 (訳者訳)
5. Ibid.
6. "Duty-Free Art", Hito Steyerl, in *E-Flux* March 2015 (訳者訳)
7. Ibid.
8. *The Rise of the Network Society*, Manuel Castells, 1996
9. "When Flatness Rules", Pascal Gielen in *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*, 2013 (訳者訳)
10. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Manuel DeLanda, 2006 (訳者訳)
11. "Technological Forms of Life", Scott Lash in *Theory, Culture & Society*, vol. 18, no. 1, 2001 (訳者訳)
12. *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*, C.B. MacPherson, 2010 (C.B. マクファーソン『所有的個人主義の政治理論』藤野涉ほか訳、合同出版、一九八〇年) (訳者訳)
13. Ibid.
14. "Collective Desire and the Pathology of the Individual", Jodi Dean in *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism*, Part One, 2013 (訳者訳)
15. *Entering the Flow*, Boris Groys, 2013 (訳者訳)
16. Ibid.
17. *Structuralism and Post-Structuralism: an Interview with Michel Foucault* Gerard Raufer, Telos no. 55, 1983 (訳者訳)
18. *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*, Franco 'Bifo' Berardi, 2009 (訳者訳)
19. *After the Future*, Franco 'Bifo' Berardi, 2011 (訳者訳)
20. Ibid.
21. Ibid.
22. "Introduction, Attention as a Cultural Problem", Matthew Crawford in *The World Beyond Your Head: On Becoming an Individual in an Age of Distraction*, 2015 (訳者訳)
23. "Designing Organizations for an Information-Rich World", Herbert Simon in *Computers, Communication, and the Public Interest*, 1971 (訳者訳)
24. "Attention Shoppers!" Michael Goldhaber, in *Wired*, December 1997 (訳者訳)
25. "What is the Contemporary?" in *What is an Apparatus and Other Essays*, Giorgio Agamben, 2009 (訳者訳)
26. *Essays Critical and Clinical*, Gilles Deleuze, 1998 (ジル・ドゥルーズ『批評と臨床』守中高明・谷昌親訳、河出書房新社、二〇一〇年) (訳者訳)
27. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Gilles Deleuze and Félix Guattari, 1980 (ジル・ドゥルーズ&フェリックス・ガタリ『千のプラトー』上中下、宇野邦一訳、河出書房新社、二〇一〇年) (訳者訳)
28. *Anti-Oedipus*, Gilles Deleuze and Félix Guattari, 1968 (ジル・ドゥルーズ&フェリックス・ガタリ『アンチ・オイディップス』上下、宇野邦一訳、河出書房新社、二〇〇六年) (訳者訳)
29. Ibid.
30. Ibid.
31. *The Three Ecologies*, Félix Guattari, 1989 (フェリックス・ガタリ『三つのエコロジー』杉村昌昭訳、平凡社、二〇〇八年) (訳者訳)
32. Ibid.
33. Ibid.
34. 「コモンズ」という擁護は、伝統英語において共有地を意味する法律用語に由来している。近代の経済理論においては、社会を構成するすべての人がアクセスすることができる文化的および自然資源（例、空気、水、居住可能な土地）を意味する。こうした資源は共有されるものであり、私有されるものではない。（出典:Wikipedia）
35. *The Accursed Share: an essay on general economy*, Georges Bataille, 1949 (ジョルジ・バタイユ『呪われた部分 有用性の限界』中山元訳、筑摩書房、二〇〇三年) (訳者訳)
36. *Theory of Religion*, Georges Bataille, 1973 (ジョルジ・バタイユ『宗教の理論』湯浅博雄訳、ちくま学芸文庫、二〇〇二年) (訳者訳)。執筆は一九四〇年代、遺稿として出版された。

Take Me To The River

Tom Trevor

The opening sentence of *Hōjōki*, written in 1212 by Kamo no Chōmei, is celebrated in Japanese literature as an expression of *mujō* (the transience of things): "The current of the flowing river does not cease, and yet the water is not the same water as before."¹ In the Western tradition, a surprisingly similar saying is ascribed to Heraclitus, circa 500 BC: "You cannot step into the same river twice", along with the famous declaration: "Everything flows, nothing stands still."² Both employ the image of a river as a metaphor for the flow of time, and thus impermanence, evoking a sense of the ephemeral nature of existence and the continual process of transformation that renders all social certainties, and their associated hierarchies, transitory and, ultimately, inconsequential. The common ground shared by these two viewpoints on the world, deriving from very different philosophical traditions, is the riverbank on which a human subject is standing, contemplating the flow of time and its passage into the future.

In more recent times, Manuel Castells defined a new "space of flows", in *The Rise of the Network Society*, arising out of the all-pervasive flood of communications now circulating around the planet. With the acceleration of globalization, the rapid developments of information technology and the advance of neo-liberalism over the last twenty-five years, many disparate worlds have become interconnected and contemporaneous with each other. This new 'multiplicity' is characterized by massive demographic shifts, diaspora, labour migrations, movements of global capital and rapid processes of cultural hybridization. Thus 'the contemporary' could be said to refer to a worldwide situation, the most definitive characteristic of which is the experience of being immersed in a deluge of information, marked by an unprecedented diversity and depth of difference, by the coexistence of incommensurable viewpoints and by the absence of an all-encompassing narrative (such as modernity or post-modernity) that will enlist the participation of all. Within this confluence of multiple temporalities that make up the contemporary, many different 'currents' compete for ascendancy, but with no clear vision of the future. The flow of time has accelerated to such an extent that we seem to be locked in a perpetual present, described by Castells as a "timeless time", in which "the space of flows ... dissolves time, by disordering the sequence of events and making them simultaneous, thus installing society in an eternal ephemerality."³

With the shift from 'the modern' to 'the contemporary', and the convergence of multiple worlds that constitute our present times, the conditions for experimental art practice

have radically changed too. Whereas modernism required an 'avant-garde' to constantly critique and refresh it, as a key part of its future-oriented progression, the future-less present of the contemporary can no longer support such a utopian rationale. As Peter Osborne writes, "if modernity projects a present of permanent transition, forever reaching beyond itself, the contemporary fixes or enfolds such transitoriness within the duration of a conjuncture, or at its most extreme, the stasis of a present moment."⁴ The analytic, psychological, and libidinal structures of twentieth century art and politics were beholden to the temporal form of the future, and to the continual transformation of society for the better. It was a great and empowering myth, but few believe in such a utopian vision any longer. Instead, Osborne says, contemporary art now functions as an expression of the "disjunctive unity of present times."⁵ Or, as artist Hito Steyerl puts it, "contemporary art shows us the lack of a (global) time and space. Moreover, it projects a fictional unity onto a variety of different ideas of time and space, thus providing a common surface where there is none. Contemporary art thus becomes a proxy for the global commons, for the lack of any common ground, temporality, or space."⁶

In the emerging global condition of flux, the idea of a common ground from which to reflect upon the passage of time, along with traditional notions of the self as grounded in a communal sense of place, has been washed away, replaced by a 'network culture' of shifting meanings and values. In this fluid state, meanings and values no longer derive from individuals or places, or from fixed intrinsic qualities, but rather they are contingent and relational, generated by interactions in the space of flows. Effectively, the nexus of social relations has shifted to people's place in time rather than in space, defined by dynamic movement rather than by static location. The question arises, how will the singularity of the artist function and change in relation to these new conditions? What happens when the subjective self is set adrift on the space of flows - when you 'take me to the river'?

The Space of Flows

Castells' notion of the space of flows is based upon a hypothesis of social transformation: "A new society emerges when and if a structural transformation can be observed in the relationships of production, in the relationships of power,

and in the relationships of experience."⁷ He suggests that a new aggressive form of 'communicative' capitalism emerged towards the end of the twentieth century, which is rapidly transforming social and economic conditions around the globe. This has been challenged by a multitude of social movements on behalf of cultural singularity and people's control over their own lives and their environment. Thus, according to Castells: "Our societies are increasingly structured around the bipolar opposition of the Net and the Self."⁸ In this polarity, the Net stands for the new fluid formations arising from the pervasive use of networked communication media, while the Self symbolizes the activities through which people try to re-affirm their identities under the conditions of structural change and instability that go along with the re-organization of core social and economic activities into dynamic networks. New social formations emerge around primary identities, which may be sexual, religious, ethnic, territorial or nationalist in focus, in opposition to the shifting relativity of the information age.

The emerging space of flows, made up of the global movements of things and people, is characterized by being continuous and in 'real time'. There have long been cultures that were built on trade and exchange across large distances, of course, but now these interactions are instantaneous. What differentiates the new global economy from the world economy of previous ages is that it has the capacity to work as a unit in 'real time' on a planetary scale. One of the consequences of being digital is that the space of flows can expand and contract very quickly. The volatility of the financial markets, for example, has a lot to do with the volume and speed of electronic trading. Significantly, such changes are not only quantitative (changes in size) but also qualitative (changes in kind). As flows change their volume and direction, the parties interacting in the network change their characteristics too. In contrast to the traditional place-based paradigm, the characteristics of each element in the flow are less dependent on their internal qualities than on their relationship to others. In other words, function, value and meaning in the space of flows are relational and not absolute. As the network changes, as old connections die and new ones are established, meanings and values change too.

One of the latent effects of the space of flows is to make the world 'flat'. Under these new conditions, Pascal Gielen suggests, "time-honoured hierarchies, traditions, elites, canons, and forms of 'grandeur' are now subject to eroding movements that have a tendency to always gravitate towards mediocrity... In short, today's networked society has a problem with qualitative

judgement, or verticality."⁹ The democratization of art, for example, suggests that anyone can have an opinion about the quality of a work of art, and this is symptomatic of a new general horizontality in society at large. Neo-liberalism, flowing freely through the veins of the global network, guarantees the dominance of only one hierarchy, that of numbers, or 'quantities', which effectively make every quality relative. In this global regime of reductive equivalence, everything is exchangeable and nothing exists outside exchange. Thus, in a flat world, all qualities are henceforth to be expressed in terms of quantity, making any quality inter-changeable with, or at least comparable to, any other quality. This not only impacts on the supposedly 'singular' qualities of the artist's aesthetic but also on the institutions that support them, which traditionally stood for verticality but now must be justified in terms of measurable quantities and outputs.

If things and people are no longer defined by their intrinsic qualities but by their relational position to one another, the unit of analysis can no longer be the single element, such as an individual or a unique object, but what happens 'in between', and what is created through association. Such an associative set of relations, or 'assemblage', does not have an inner essence that determines the whole. Rather, as Manuel DeLanda has written, assemblages are "wholes characterized by relations of exteriority", where the "properties of component parts can never explain the relations which constitute a whole".¹⁰ Thus, if two people are engaged in a conversation and develop a new idea, the idea does not stem from one or the other of them, but from the association that they have created. Scott Lash takes this idea further, describing a new "technological form of life"¹¹ (referencing Ludwig Wittgenstein's 'lebensform' but placing an added emphasis on the fact that these associations are increasingly made possible by information technology). This shift towards the relational has powerful implications, of course, not only for the idea of 'the individual', but also, more specifically, for the integrity of the artist, as a subjective singularity.

The Dissolution of the Artist

In the Enlightenment paradigm, the individual was seen as the primary form of subjectivity. C.B. MacPherson locates a 'possessive individualism' at the heart of the liberal theory of the seventeenth century, which conceived of the individual "as essentially the proprietor of his own person or capacities, owing

nothing to society for them.”¹² For liberal thinkers, “the human essence is freedom from dependence on the wills of others, and freedom is a function of possession.”¹³ The lone artist described by modernism, ‘autonomous’ and free from social constraints, could perhaps be viewed as the ultimate embodiment of such a liberal conception of free will. However, if we step back from this normative position, privileging the individual as the proper or exclusive form of subjectivity, then it could be argued, to the contrary, that this culturally constructed identity is, rather, a political form of separation and enclosure. Indeed, political theorist, Jodi Dean describes the “pathology of the individual” afflicting bourgeois capitalism as “a form endeavouring to abolish collective subjectivity by separating it into and containing it within individuated bodies and psyches.”¹⁴

Prior to modernism, and the privileging of the individual form of subjectivity, the main pre-occupation of ‘the artist’, across many different cultural traditions, was to overcome their own particularity, and to get rid of their specific point of view so as to gain access to a general, universal world view that would be valid everywhere and at every time. In his essay, *Entering the Flow*, Boris Groys describes this as a “search for totality”.¹⁵ However, Groys says: “during the period of modernity we got accustomed to the view [that] human beings are incurably mortal, finite and therefore irreparably determined by specific material conditions of their existence. The humans cannot escape these conditions even by the flight of imagination because every such flight always takes the reality of their existence as a starting point. In other words, the materialist understanding of the world seems to deny to the human beings the access to the totality of the world that was secured to them by religious and philosophical tradition”.¹⁶

With the waning of modernism, post-1968, the relationship between subjectivity and the social apparatus was radically revised in the writings of Michel Foucault. The nuclear family, the asylum, the prison, the school, (the art gallery) all of those institutional bodies that form the matrix of modern society were now analysed as mechanisms of discipline, and the kind of subjectivities they produced as modes of ‘subjection’. Foucault characterized his work as a ‘genealogy of the modern subject’, a history of how people are socially constructed as different types of subjects, whether as delinquents, homosexuals, mentally ill, or, through such exclusions, as ‘normal’ and ‘healthy’. By focusing on the ‘histories of the present’, such as the history of sexuality, madness or criminality, Foucault aimed to show how our subjective conceptions of reality and social relations

are entirely relative, shaped by “a precarious and fragile history.”¹⁷ Thus the special subjectivity of the artist, privileged by modernism, becomes just one amongst many constructed identities, now fast dissolving in the reductive equivalence of the contemporary space of flows.

Whereas in the late 1960s artists had begun to draw attention to the socially constructed nature of identities, artists of the current generation frequently represent an idea of identity that is not only constructed but that is unstable, mutable and inconsistent. In the twenty-first century, social media, surveillance, reality TV and digital technologies are having a dramatic effect on the idea and representation of selfhood, collapsing the distinction between the public and the private, the real and the fictional. The idea of the body augmented by technology, and an understanding of identity that is visibly mapped by networks of social relationships, aligned to brands, expressed through lifestyle behaviour, and performed for an anonymous all-seeing audience, has become a defining notion of contemporary existence. This is likely to become an increasingly uncontested idea of identity as we progress through the next decade, and as the Net increasingly infiltrates our sense of Self.

After the Future

With the decline of Enlightenment values, the end of modernism and the rapid penetration of the Net into all aspects of Self, the new invasive form of communicative or ‘cognitive’ capitalism that now prevails is actively redefining subjectivity in relation to ‘immaterial production’. Where the processes of subjection arising with modern industrial societies required a disciplining of the body (for physical labour), the rise of post-Fordist modes of production take the mind, language and creativity as its primary tools. In the sphere of digital production, exploitation is exerted essentially on the semiotic flux produced by human time at work. It is in this sense that the term ‘immaterial’ is applied. As Franco ‘Bifo’ Berardi writes, “Language and money are not at all metaphors, and yet they are immaterial. They are nothing, and yet can do everything: they move, displace, multiply, destroy. They are the soul of Semiocapital.”¹⁸ Under these contemporary conditions, genuine subjective singularity can only be a hindrance to the smooth operation of immaterial production (at least, until it has been recuperated and co-opted into the neo-liberal narratives of the so-called ‘creative industries’).

Berardi describes the process of redefining subjectivity as ‘desingularization’. “Desingularization of living thought and activity is mandatory for access to the network. In the global network there are not working persons, but an infinite brain-sprawl, an ever-changing mosaic of fractal cells of available nervous energy. The person is nothing but the residue – therefore precarious – of the process of valorization.”¹⁹ Subjectivity and desire are constantly disciplined by the semiotic flux of communicative capitalism. Our relationship to language, and thus to others, is mutated by the demands of the Net, “more and more to do with inorganic connection, and less and less to do with the body of the mother.”²⁰ Berardi goes on to illustrate what happens when access to language is separated from the body and from affection, reduced to mere interoperability between machinic elements of an emotionless exchange:

“Let us think of the crowd of people sitting in the subway every morning. They are precarious workers moving toward the industrial and financial districts of the city, toward the places where they are working in precarious conditions. Everyone wears headphones, everybody looks at their cellular device, everybody sits alone and silent, never looking at the people who sit close, never speaking or smiling or exchanging any kind of signal. They are travelling alone in their lonely relationship with the universal electronic flow. Their cognitive and affective formation has made of them the perfect object of a process of desingularization. They have been pre-empted and transformed into carriers of abstract fractal ability to connect, devoid of sensitive empathy so as to become smooth, compatible parts of a system of interoperability. Although they suffer from nervous aggression, and from the exploitation that semiocapitalism is imposing on them, although they suffer from the separation between functional being and sensible body and mind, they seem incapable of human communication and solidarity; in short, they seem unable to start any process of conscious collective subjectivation.”²¹

In this universal electronic flow, attention is the primary unit of currency. As Matthew Crawford writes, “attention is a resource—a person has only so much of it.”²² If economics is the study of how a society uses its scarce resources then it is attention rather than information that is most in demand. We are drowning in information, but it means nothing if it cannot command our attention. Herbert Simon first defined

the concept of an ‘attention economy’ in 1971, writing, “in an information-rich world ... the wealth of information creates a poverty of attention and a need to allocate that attention efficiently among the overabundance of information sources that might consume it.”²³ Michael Goldhaber goes further and speculates that transactions of attention will rapidly replace monetary exchange, declaring that: “attention can ground an economy because it is a fundamental human desire and is intrinsically, unavoidably scarce... People trade attention at work, at home, and in between, day in and day out. Anyone tied into the Web might make hundreds of such transactions a day, far more than the number of monetary transactions they are likely to be involved in.”²⁴

So how might the subjective singularity of the artist relate to this rapidly emerging attention economy, and the utopian desire for a ‘resingularization’ of lived reality? How could such singular resistance to the homogenisation of global network culture, and the disciplinary matrix of social institutions, contribute to a process of conscious collective subjectivation? How can the artist help to re-introduce a poetics of empathy into the emotionless space of flows, reconnecting language with the body, and affection? In short, why should we continue to pay attention to the artist?

Resingularization

In answer to the question ‘What is the Contemporary?’ Giorgio Agamben defined the very essence of contemporaneity as being ‘out of step’ with the historical present: “Contemporariness is, then, a singular relationship with one’s own time, which adheres to it and, at the same time, keeps a distance from it. More precisely, it is that relationship with time that adheres to it, through a disjunction and an anachronism.”²⁵ Within this framework, the condition of the contemporary artist could be conceived of as a kind of disjunction, out of synch with the cultural mainstream, or as a kind of ‘malaise’. In a process of creative self-examination the artist reflects upon their own symptoms of pathology in relation to social convention and through self-diagnosis, which is inherently bound up with an awareness of the distribution of power in society, seeks out new re-vitalizing forms of expression, and thus of cultural renewal. Hence, philosopher, Gilles Deleuze asserted that “literature is an enterprise of health”²⁶, describing his literary theory as ‘clinical’ as well as critical. Like Friedrich Nietzsche,

Deleuze saw philosophers and artists as being united by a shared interest in 'symptomatology', the practice of arranging symptoms creatively in order to diagnose the 'diseases' of cultural life. The question remains, however, as to how the disjunctive 'pathology' of the artist can connect, beyond the realm of art alone, to the socio-political and to the world-historical, or, in other words, to a renewed idea of the future?

In *A Thousand Plateaus*, Deleuze and his long-term collaborator, Félix Guattari, adopted Nietzsche's notion of 'the untimely', as a disjunction with the stasis of the historical present, in order to develop a philosophy of the future which they referred to as 'becoming-', a process of change that could generate new ways of being. Rather than seeking a universal common ground from which to narrate the future, or attempting to appeal to a total conjunction of present times, the process of becoming serves to account for relationships formed organically between the discrete elements of an 'assemblage' (whether social, linguistic, conceptual, 'practical' or otherwise). In the process of becoming, one part of an assemblage is drawn into the territory of another, changing its value as an element and bringing about a new unity. An example that Deleuze and Guattari use to illustrate this principle is the way in which atoms are drawn into an assemblage with other nearby atoms through affinities rather than an organizational purpose. This process of 'deterritorialization' is one in which the properties of the constituent element disappear and are replaced by the new properties of the emerging assemblage—“becomings-molecular of all kinds, becomings-particles.”²⁷ Thus, in a process of 'molecular revolution', the disjunctive singularity of the artist could be seen to function as a kind of 'free radical', de-territorializing rigid social structures and helping to form new collective assemblages of subjectivity, through elective affinities.

For Deleuze and Guattari, social transformation can only be achieved through the liberation of subjectivity and desire from the confines of the disciplinary apparatus. In *Anti-Oedipus*, they proposed the idea of 'schizoanalysis' as a 'universal clinical theory' of subjectivity, calling for an uprising against "the narrow cells of the type 'couple', 'family', 'person', 'objects'..."²⁸ They saw subjective desire as the real force of production, "not a theatre, but a factory", a "Desiring-Machine... that creates all social and historical reality."²⁹ To re-connect with the liberating forces of desire, the engine that generates culture in all its manifestations, will require, "a whole scouring of the unconscious, a complete curettage", as they described their schizoanalytic method. "Destroy Oedipus, the illusion of the

ego, the puppet of the superego, guilt, law, castration", and in so doing create a subject which exists "well below the conditions of identity."³⁰ Only then can a process of resingularization and conscious collective subjectivation begin.

Félix Guattari took this idea of personal transformation further, in his late essay, *The Three Ecologies*, extending the definition of ecology to encompass social relations and human subjectivity, as well as the environment. Guattari argued that just as the planet is being destroyed by globalization so is society and our own mental health. To counter the homogenization of mass consumerism, he said, there is a need to recover "intensities",³¹ to re-claim "existential territories"³² through the singularity of the creative imagination (specifically the domain of the artist). Like the consciousness raising movements of the 1970s, with slogans such as 'the personal is political', Guattari called for a "resingularization of life" - a "micropolitics of desire"³³ - in the battle for the future. The primary force of production for the new collective assemblages of subjectivity that will emerge will be a myriad liberated Desiring-Machines. Thus the creative imagination – as embodied in the singular 'untimely' condition of the artist - is understood to be a means to bring about social change.

In order to resist the reductive equivalence of the space of flows, these resingularized forms of life must combat the principle of exchange with a poetics of *intimacy*, re-introducing affection and 'the body of the mother' into social relations, through the counter principle of sharing (and its corollary, 'the commons'³⁴). Different from any form of economic or symbolic exchange, the principle of sharing eludes a simple reduction to equivalence, as it is based upon forms that yield no return because they remain outside of exchange and, indeed, cannot be exchanged. Georges Batailles referred to this "excess", outside exchange, as "the accursed share",³⁵ including the arts as an example of non-recuperable surplus energy within the general economy. Sharing, and the 'gift economy', run counter to the rationalist assumption about human behaviour, that individuals tend to act out of selfish motivations which means that most behaviours can be understood in terms of exchange ('we give something in order to get something back', 'we do something because we get something out of it'). To the contrary, sharing actively resists the establishment of equivalencies between values, and cannot be grasped in terms of rationalism or exchange value.

The 'existential' nature of sharing is based upon the fact

that we give freely of ourselves in our own lived 'real time'. We cannot share without communicating, and without putting our own selves, our own being, into play. It is this connection to intimacy, and with the limitations and fragility of our own bodies, that also represents an inner limitation of sharing. So while sharing as a political act limits exchange, it is itself limited through the finitude of existence as well. Thus the act of sharing is an existential experience, reminding us that the world, and the meanings we generate by virtue of having a world, is already a shared world. In fact, it is quite impossible to think of the world in any other way. No one can exist as a cultural being and not share. These anti-economic, political and existential meanings make up the core of sharing. They make it an activity in which we create ourselves as communities of beings before we do anything else. Thus intimacy can be understood to be an antidote to the desingularization of the contemporary space of flows, and the act of sharing our existential singularity, in lived 'real time', as part of a process of conscious collective subjectivation, and thus the 'micro-political' basis for the future transformation of society. Perhaps this might also explain the renewed significance of the artist today?

"What is intimate, in the strong sense, is what has the passion of an absence of individuality, the imperceptible sonority of a river ..."³⁶

Georges Batailles

1. *Hōjōki*, Kamo no Chōmei, 1212, from *Hōjōki, The Ten Foot Square Hut*, Penguin Classic, 2013
2. Heraclitus of Ephesus, c. 501 BC, from *Fragments*, Penguin Classics, 2003
3. *The Rise of the Network Society*, Manuel Castells, 1996
4. *Anywhere or Not At All: philosophy of contemporary art*, Peter Osborne, 2013
5. Ibid.
6. "Duty-Free Art", Hito Steyerl, in *E-Flux* March 2015
7. Ibid.
8. *The Rise of the Network Society*, Manuel Castells, 1996
9. "When Flatness Rules", Pascal Gielen in *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*, 2013
10. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Manuel DeLanda, 2006
11. "Technological Forms of Life", Scott Lash in *Theory, Culture & Society*, vol. 18, no.1, 2001
12. *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*, C.B. MacPherson, 2010
13. Ibid.
14. "Collective Desire and the Pathology of the Individual", Jodi Dean in *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism*, Part One, 2013
15. *Entering the Flow*, Boris Groys, 2013
16. Ibid.
17. *Structuralism and Post-Structuralism: an Interview with Michel Foucault* Gerard Raulet, Telos no. 55, 1983
18. *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*, Franco 'Bifo' Berardi, 2009
19. *After the Future*, Franco 'Bifo' Berardi, 2011
20. Ibid.
21. Ibid.
22. "Introduction, Attention as a Cultural Problem", Matthew Crawford in *The World Beyond Your Head: On Becoming an Individual in an Age of Distraction*, 2015
23. "Designing Organizations for an Information-Rich World", Herbert Simon in *Computers, Communication, and the Public Interest*, 1971
24. "Attention Shoppers!" Michael Goldhaber, in *Wired*, December 1997
25. "What is the Contemporary?" in *What is an Apparatus and Other Essays*, Giorgio Agamben, 2009
26. *Essays Critical and Clinical*, Gilles Deleuze, 1998
27. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Gilles Deleuze and Félix Guattari, 1980
28. *Anti-Oedipus*, Gilles Deleuze and Félix Guattari, 1968
29. Ibid.
30. Ibid.
31. *The Three Ecologies*, Félix Guattari, 1989
32. Ibid.
33. Ibid.
34. The term 'commons' derives from the traditional English legal term for common land. In modern economic theory, the commons has come to refer to the cultural and natural resources accessible to all members of a society, such as air, water, and a habitable earth. These resources are held in common, not owned privately. [Source: Wikipedia]
35. *The Accursed Share: an essay on general economy*, Georges Batailles, 1949
36. *Theory of Religion*, Georges Batailles, 1973 (written in the 1940s, but published posthumously)

Artists' Pages

– *Currents of the Contemporary*

プレイ

The Play

下道基行

Motoyuki Shitamichi

池田亮司

Ryoji Ikeda

メラニー・ジャクソン

Melanie Jackson

ピーター・フェンド

Peter Fend

照屋勇賢

Yuken Teruya

スーパーフレックス

SUPERFLEX

笹本 晃

Aki Sasamoto

ヒト・スタヤル

Hito Steyerl

島袋道浩

Shimabuku

マイケル・スティーブンソン

Michael Stevenson

アンガス・フェアハースト

Angus Fairhurst

サイモン・フジワラ

Simon Fujiwara

フェルメール&エイルマンス

Vermeir & Heiremans

メラニー・ギリガン

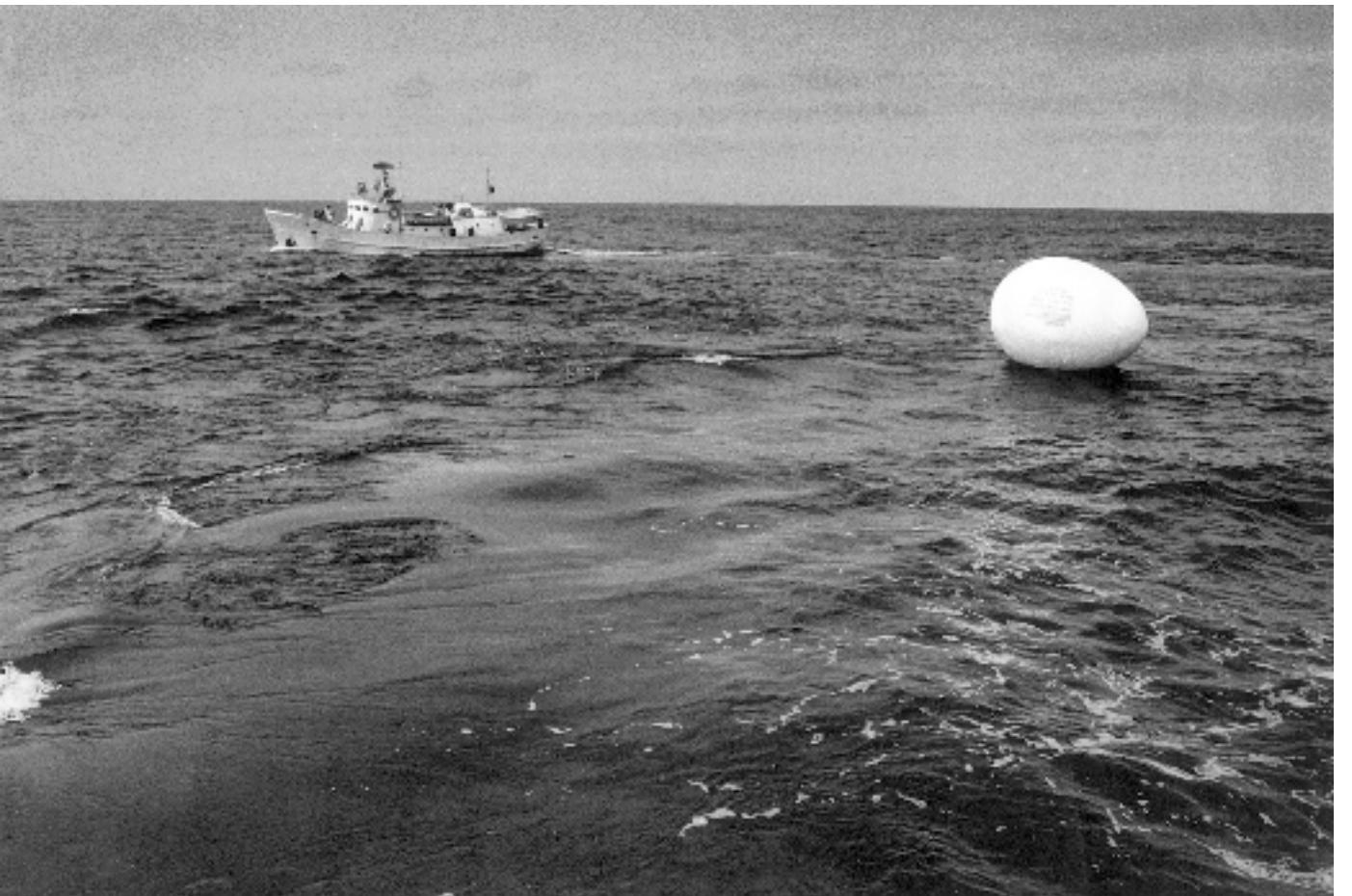
Melanie Gilligan

作家集団。1967年に関西で結成され、現在も活動中

“何とはなしに”“外の自然の中で”¹ほんどの活動を行ってきたプレイは、変動はありながらも過去50年間にわたり関西（神戸、京都、大阪）出身のメンバー達が実験的なパフォーマンス作品を生み出してきた作家集団である。そのパフォーマンスはどんな結果も想定されずに行われた。ジョン・ケージが言ったように、実験とは“結果がわからない行動である”²。1960年代の社会不安と政治の混乱を背景に、プレイはありきたりで退屈な現代文化に迎合せず、また、アートと生活を分けて考えることを拒み、遊び心と誠実さ、ユーモアをもって実践を続けてきた。暗にアート作品が答えそのものとなることを回避しながら、身体的にも精神的にも分かち合いと協働の精神に基づき、一時的な状況や〈ハブニング〉を通じて、グループ内の力学に重きを置いてきた。そしてただただ“開放された無限の時間と空間”を好んだ³。堂島リバービエンナーレでは、1972年に初めて行われた〈IE: The Play Have a House（家：プレイは家を持った）〉を再現した。これは川に浮かんだ小さな家で、木津川と淀川を笠置山から大阪港に向かって流れしていくものであった（途中、何度もピクニックのために停泊した）。鴨長明の「方丈の庵」（方丈記が書かれた一丈四方の庵）を思わせる、この川を下る家は、社会的ヒエラルキーからの、また現代的生活における個人主義的価値からの撤退として読むことができるかもしれないが、ここでは、川に漂い、流れに身を任せ、どこへともなく流れが連れて行ってくれるところに向かっている。このアクションに先駆けて、プレイは1969年初演の〈現代美術の流れ〉の記録を発表している。これはメンバーたちが「The Play」と赤字で書かれた、発泡スチロールのブロックで作った矢印形の筏（3.5×8メートル）に乗って、宇治川、淀川、堂島川の流れとともに京都から大阪まで川を下るというものだった（2011年に堂島川で、2013年にパリのセーヌ川で再演された）。別の関連プロジェクト、〈Voyage: Happening in an Egg〉（1968年～）で、プレイは巨大な卵（高さ2.2メートル、幅3.3メートル）を日本沿岸から30キロ離れた黒潮に乗せて流している。それは太平洋の海流に乗りアメリカ西海岸へ到達することを企図したものだった。このアクションに参加したジャーナリストに向けて、創立メンバーの池水慶一は“現代人の物質的、精神的なあらゆる束縛からの解放のイメージをタマゴに託しています”⁴と説明した。プロジェクトの記録に添えられた短い記述には、“一ヶ月後我々は卵に出会った地点を示す電報を航行中の船舶から受け取ったがその後の卵の行方は判らない。”⁵

artists' collective, formed in 1967 in the Kansai region and still active today

Staging most of their actions “without particular reason” in “natural outdoor spaces”¹, The Play is a fluctuating artists' collective whose members have been coming together from across the Kansai region (including the cities of Kobe, Kyoto and Osaka) for the past fifty years to create experimental performances, without any pre-conceived idea of their end result. As John Cage said, experiment is “an act the outcome of which is unknown.”² Emerging out of the social upheavals and political tumult of the 1960s, The Play embodies an attitude of playfulness, sincerity and humour, resisting the dull homogeneity of modern culture, and refusing to distinguish art from life. Implicitly rejecting the notion of the artwork as an end in itself, the collective has always stressed its own internal dynamics, based on sharing and on “making-together”, in a physical as well as a spiritual sense, through the staging of ephemeral situations and ‘happenings’, admitting that they only really like “the infinite time and space of open air.”³ For the Dojima River Biennale, the group re-activated a project, IE: *The Play Have a House*, first realized in 1972, floating a small house down the Kizu and Yodo rivers, from Mount Kasagi towards Osaka Bay (stopping for the occasional picnic en route). Like Kamo no Chōmei's ‘ten foot square hut’ (the central motif of *Hōjōki*), this dwelling could be interpreted as a retreat from the social hierarchies and individualist values of modern life, but here set adrift on the river, at the mercy of the current, heading wherever the flow will take it. As a precursor to this action, The Play also presented documentation of *Current of Contemporary Art*, a project first realized in 1969, showing the group afloat an arrow-shaped raft (3.5 × 8 metres) made of Styrofoam blocks and inscribed in red letters with the words ‘The Play’, drifting precariously downstream, going with the flow of the Uji, Yodo and Dojima rivers, from Kyoto to Osaka (re-activated in 2011 on the Dojima River, and then again in 2013 on the River Seine in Paris). In another related project, *Voyage: Happening in an Egg*, from 1968, The Play set a giant egg (2.2 metres high × 3.3 metres wide) adrift on the Kuroshio current, 30 kilometres off the Japanese coast, in the hope that it would follow the Pacific Ocean's marine currents and reach America's western shores. To the journalists that attended the action, founding member, Keiichi Ikemizu explained, “the egg carries an image of liberation from all mental and material restrictions imposed on us in our contemporary era.”⁴ In a short statement, accompanying documentation of the project, it was stated that, “about a month later we received a telegram sent by a ship telling us they had found it. After that, nobody knows where the egg is now.”⁵



1. 『プレイ』[black cover]（大阪：プレイによる自費出版、1981年）

2. *Silence: Lectures and Writings*, John Cage, 1961

3. 『プレイ』[black cover]（大阪：プレイによる自費出版、1981年）

4. Ibid.

5. Ibid.







1978年岡山生まれ、名古屋在住

下道基行は、境界に興味を持つ、「旅する」アーティストだ。終着地をあらかじめ定めず、土地から土地へと移動していく旅の途中で、下道は偶然見つけたもの一たいてい象徴的なりとりのあった現場に関連している一を拾い集めていく。例えば、むかし日本に占領されたことのある国で出会った打ち捨てられた鳥居や、島々の海岸線にちらばっている戦争時のトーチカや掩体壕の遺構などといった、見えなくなっている越境の例を写真に撮る。〈bridge〉プロジェクトでは、人々が歩道のへこみや溝といった日常に存在する境界を越えるために、木の板、コンクリート板など適当に身の回りにあるものでこしらえた小さな橋を写真に収める。堂島リバービエンナーレでは、下道は“形があるように見えながら実は流動的だ”という思いから“漂う／留まる”というコンセプトを深め、〈漂泊之碑〉というタイトルで、境界と変化についていくつかの新しいプロジェクトを生み出した。〈国境之水〉という作品で、下道は日本と台湾の国境にある海域に漁船で向かい、その船の縁からすくい上げた海水を使った。その海水はビエンナーレショップで、小さなボトルに入れられ100個限定で販売された。下道はまた沖縄で作った作品のインスタレーションを行った（第二次世界大戦後、沖縄にはアメリカ軍の主要な基地が置かれている）。黒潮に乗って太平洋を渡り打ち上げられたガラス瓶から、彼はリサイクルの琉球ガラスのグラスを作り上げた。その作品は〈オキナワン・グラス〉と名付けられている。その隣には沖縄の骨董品店で見つけた、「ジュラルミン」の皿が置かれた。この金属の素材は第二次世界大戦中に使われた戦闘機の機体を再利用したものだ（まだ元のアメリカ製の皿に刻印された「ウォータータウン」の文字が残っている）。ピカピカのバーカウンターに並べられた、朽ちたビンとリサイクル素材の金属製品、美しく気泡の入ったグラスの展示の背景に、下道はヴィデオ〈津波石〉を投影した。沖縄の海岸で、240年前の津波によって打ち上げられた大きな丸い石の間を歩き回りながら、作家が打ち上げられたビンを集めている様子を映し出している。下道の「漂泊する」詩情は私たちの、境界線や価値、取引についての思い込みに疑問を投げかける。私たちは、ただの一般的な「海水」と疑わしい、特定の場所から来た海水のサンプルに、どうやって価値を見つけるのか？ その水は、ライバル国同士の境界線から来たという理由で、価値が高まるのか？ それとも、アーティストによって展示されるから価値が高まるのか？ 価値を定めていく架空のプロセスの中で、ある特定の歴史の物語に重要性を与えるために、漂流物の時間を添えることは何を意味するのだろうか？

born 1978, Okayama, lives in Nagoya

Motoyuki Shitamichi is a 'traveling' artist, known for his interest in borders. In the course of his wanderings, drifting from place to place without a specific destination, he accumulates objects that he stumbles upon, often relating to symbolic sites of exchange, or he photographs examples of hidden border crossings, such as the derelict remains of *torii* (shrine gates), encountered in foreign lands once occupied by Japan, or the *Remnants* of wartime bunkers, scattered around the islands' coastline. In the *Bridge* project, Shitamichi took photographs of everyday ad hoc structures, such as a plank of wood or a concrete slab that people had improvised into bridges so as to cross day-to-day boundaries, such as a ditch or a gap in the footpath. For the Dojima River Biennale, he created a number of new projects in relation to the idea of borders, and transformation, under the umbrella title of *Floating Monuments*, exploring the concept of "drifting/staying", and the notion that "things that look solid are in fact liquid". For the work, *Original Boundary*, the artist used samples of seawater, scooped up from the ocean border between Japan and Taiwan from the side of a fishing boat, which he then sold in the Biennale shop, in small bottles, as a limited edition of 100. He also presented an installation of new works made on the Japanese island of Okinawa (a major base for the US military, since WWII), entitled *Okinawan Glasses*, using glass bottles swept ashore from across the Pacific Ocean by the Kuroshio current, out of which he crafted a range of recycled Ryukyu glassware. Alongside this he placed a 'duralumin' plate, found in an Okinawan thrift store, made from the recycled metal of WWII fighter planes (still bearing the 'Watertown' stamp of the original US plate that was used to cast it). Behind this display of battered bottles, recycled metalware and beautifully flawed glasses, arranged along the counter of a shiny bar, Shitamichi projected a video, *Tsunami Rocks*, showing the artist gathering up these washed-up bottles from the beaches of Okinawa, whilst wandering amongst the giant boulders deposited on the island during a tsunami that took place 240 years earlier. Shitamichi's poetics of 'drift' problematizes our assumptions about borderlines, values and exchange. How do you find a value for a particular sample of seawater, from a particular place, that challenges its generality as just 'seawater'? Is the water more valuable because it derives from the borderline between two rival nations? Or because it has been presented for our attention by an artist? In the imaginary process of valuation, what does it mean to attach the flotsam and jetsam of time to particular narratives of history in order to invest them with significance?









34



35

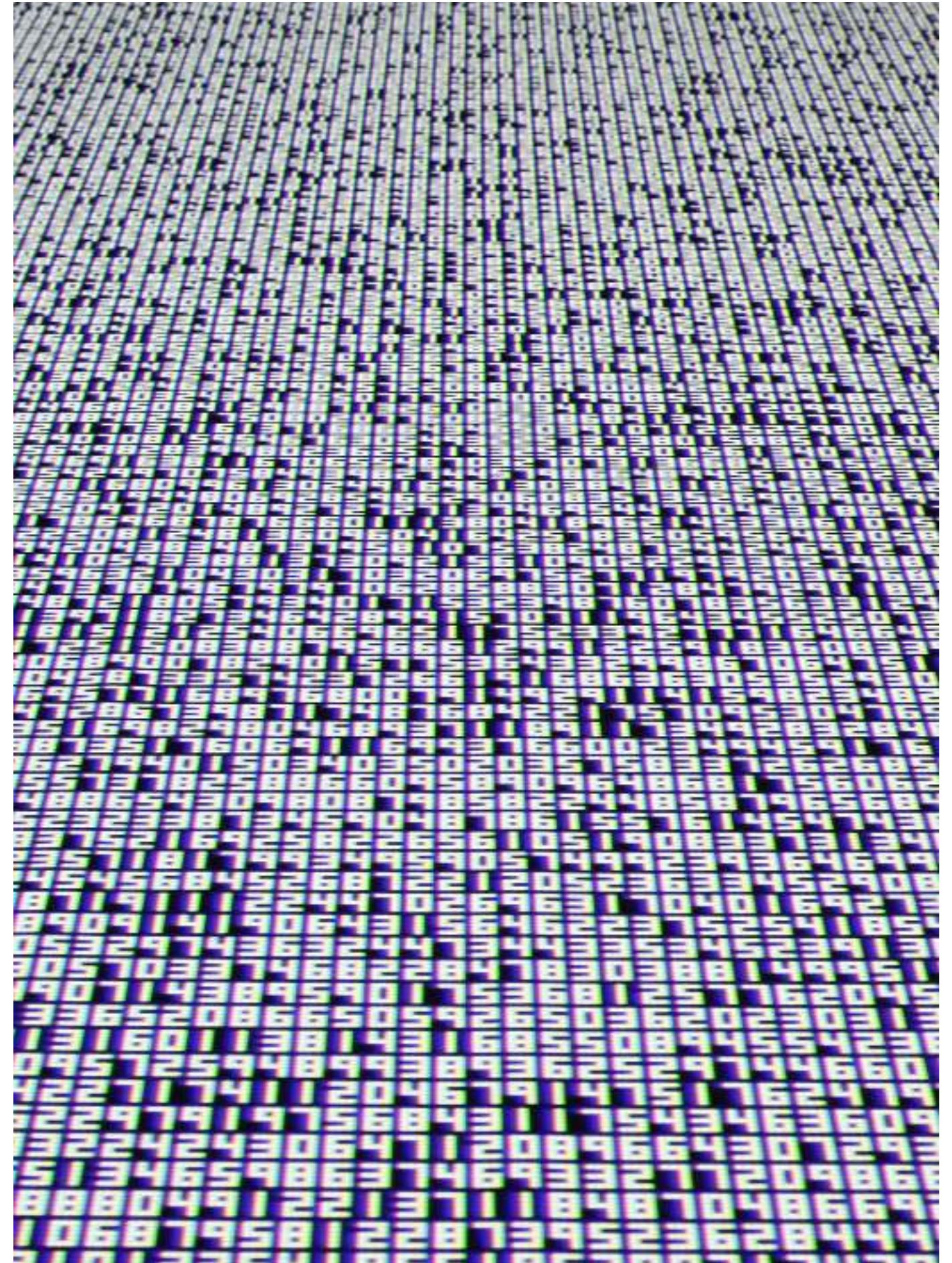


1966年岐阜生まれ、パリ在住

池田亮司は電子メディアとデジタルデータを使い、音と光を、まず正弦波やピクセルという、もっともシンプルな形にまで戻すことで、その本質を探して行く。これらの基本的な要素から、純粋数学の論理を適用して、池田は複雑な音とヴィジュアルの構成を作り上げる。それはしばしば大規模で陶酔感のあるインスタレーションの形をとり、現代美術と実験音楽の交差するところに立ち上がる。作曲家としてスタートし、正弦波やノイズなど幅広い「生の」状態の音を扱いながら（時々、人間の聴覚ギリギリの周波数を使う）、池田は徐々に作曲と同等なものとして視覚要素も伸展させた。はじめは光のインスタレーションである〈スペクトラ〉シリーズを通して、色のスペクトラムの中のとある周波数を取り出して見せた。しかし後になって〈datamatics〉で更なるリサーチをした時に、光の基礎的なユニットとしてピクセルを使った。数学への興味を通して、また実験的で学際的な芸術家集団、ダムタイプでの仕事を通して、池田は特定の分類を横断する非常に特殊な美学を打ち立てた。それは科学と宇宙の時空間法則の問題に対するのと同じように、主体的な鑑賞者の具体的経験を反映するものだった。彼の、削ぎ落され、元素にまで還元された作品の性質は、知的な言葉だけではなく抽象的な数学の純粋さと生成的な（すべてを“0と1”に帰する）¹ デジタルデータを通して、力強い「無限」の感覚をもたらす。しかしそれはまた音と視覚要素の両方でもって見る者を無限のデータの海に浸らせる、圧倒的「大洋のよう」な経験でもある。本展 *Take Me To The River* で、池田はサイトスペシフィックな大インスタレーションをメインホールに展示した。タイトルは〈data.tecture [3 SXGA + version]〉で、この巨大な中央講堂に合わせて特別にあつらえられている。〈datamatics〉シリーズの一部として、池田はこの作品を「私たちの世界に浸透している、目に見えない、データの多成分質性を理解する可能性を探る」² プロジェクトだと表現している。ひとつの、大きなコンピューターによって生成された映像を直接コンサートホールのフロアに投影しながら、池田の、張りめた、しかしミニマルなグラフィック表現は、膨大な量のヒトゲノムから宇宙における天体の座標、プロテインの分子構造、〈datamatics〉そのもののデータ・アーキテクチャまで、幅広い科学データを組み込み、時に瞬く色彩と、抑制された黒と白の中、複数の次元で進化した。ハードドライブのエラーとソフトウェアコードの研究から取得した二次元パターンのシーケンスから、イメージはドラマティックに回転する三次元の宇宙へと変化し、空間の中に川のような流れとして現れ、時にその流れはとてつもない速度に達する。一方で最後のシーンは四次元の数学的処理が壮大で無限に見える風景となって展開し、さらなる次元を加えた。トランスを誘う強韌なサウンドトラックが、計り知れない無限の聴覚の空間を生む、丹念な音声要素の重層化を経て、イメージに寄り添っていた。鑑賞者はこの状況を目の当たりにし、データフローの中に入り、インスタレーションの中で効果的に自身の体を動かし、作品の参加者となった。池田が“全感觉的な経験”と述べたものの中で。³

born 1966, Gifu, Japan, lives in Paris

Working with electronic media and digital data, Ryoji Ikeda explores the nature of sound and light by first reducing them down to their simplest forms, as sine waves and pixels. Out of these basic elements, applying the logic of pure mathematics, he then builds up complex audiovisual compositions, which often take the form of large-scale immersive installations, operating at the intersection of contemporary art and experimental music. Starting out as a composer, working with sound in a variety of 'raw' states, such as sine tones and noise (sometimes using frequencies at the very edge of the range of human hearing), Ikeda gradually developed a visual equivalent for his compositions, initially through the *spectra* series of light installations, isolating specific frequencies in the colour spectrum, but later via his extended research into *datamatics*, using pixels as the basic unit of light. Through his interest in mathematics, and his work as part of the experimental interdisciplinary arts collective, Dumb Type, he established a very particular aesthetic that transcends specific categories, reflecting as much on questions of science and the universal principles of time and space as the embodied experience of the subjective viewer or listener. The pared down, elementary nature of his installations give a powerful sense of 'the infinite', not only in intellectual terms, through the abstract purity of mathematics and the generative qualities of digital data (including everything "between 0 and 1"¹), but also as an overwhelming 'oceanic' experience, which seems to immerse the viewer in an endless sea of data, in the form of both sound and vision. For *Take Me To The River*, Ikeda presented a large-scale site-specific installation in the Main Hall of the Dojima River Forum, entitled *data.tecture [3 SXGA + version]*, specifically tailored to the vast dimensions of the central auditorium. Part of the on-going *datamatics* series, Ikeda described this as a project that "explores the potential to perceive the invisible multi-substance of data that permeates our world."² Projecting a single, large computer-generated moving image directly onto the floor of the concert hall, Ikeda's intense yet minimal graphic renderings progressed through multiple dimensions, in pared down black and white with occasional flashes of colour, incorporating vast amounts of scientific data, ranging from the human genome, astronomical coordinates of stars in the universe, molecular structures of protein to the data architecture of *datamatics* itself. From 2D sequences of patterns derived from hard drive errors and studies of software code, the imagery transformed into dramatic, rotating views of the universe in 3D, appearing to flow through the space like a river, at times achieving tremendous velocity, whilst the final scenes added a further dimension as four-dimensional mathematical processing opened up spectacular and seemingly infinite vistas. A powerful, hypnotic soundtrack accompanied the imagery with a meticulous layering of sonic elements producing immense and seemingly boundless acoustic spaces. As the audience encountered this environment, they became active participants, entering into the data flow and effectively performing the work through their presence within the installation, in what Ikeda describes as "a total sensory experience."³

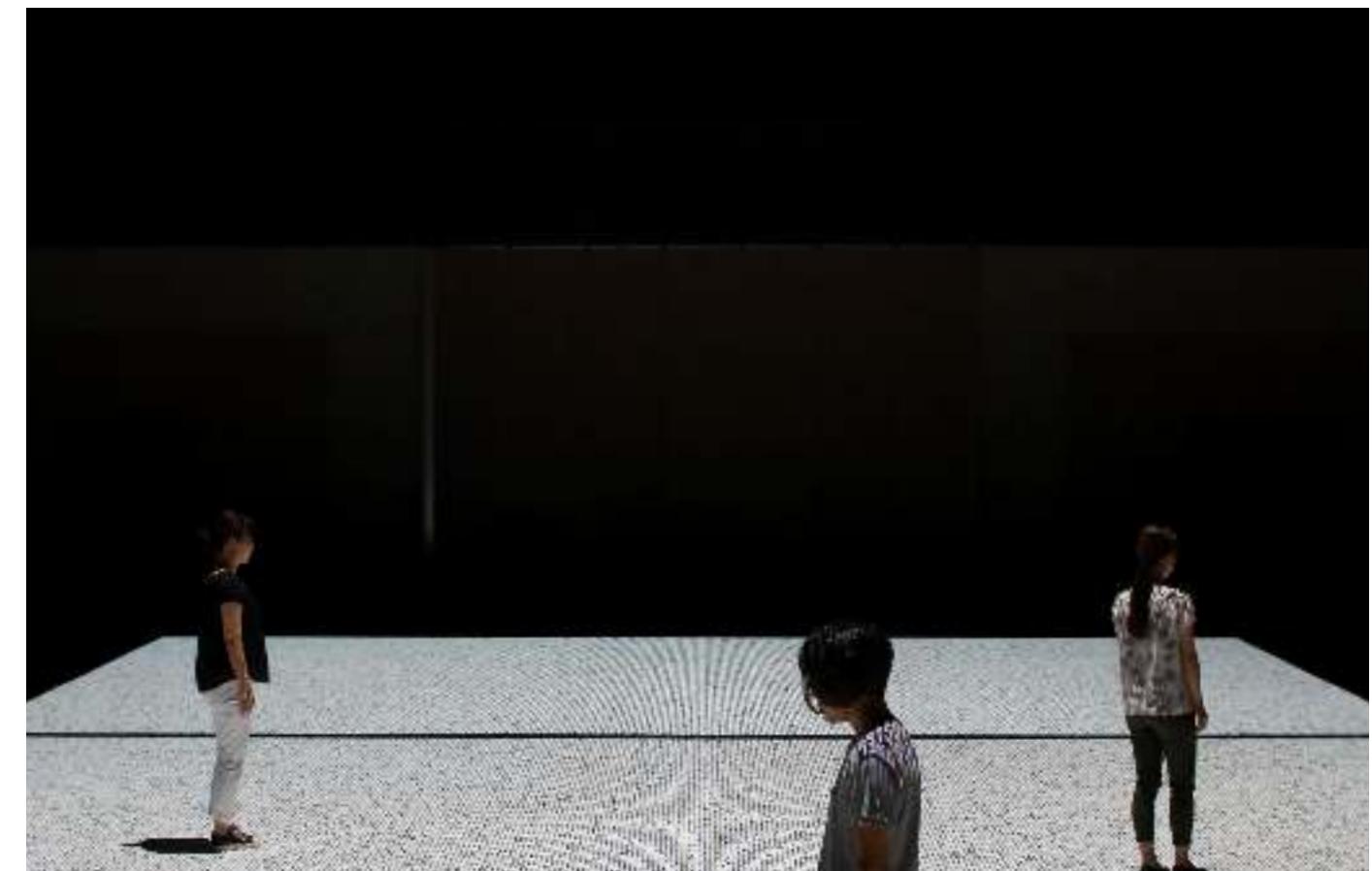
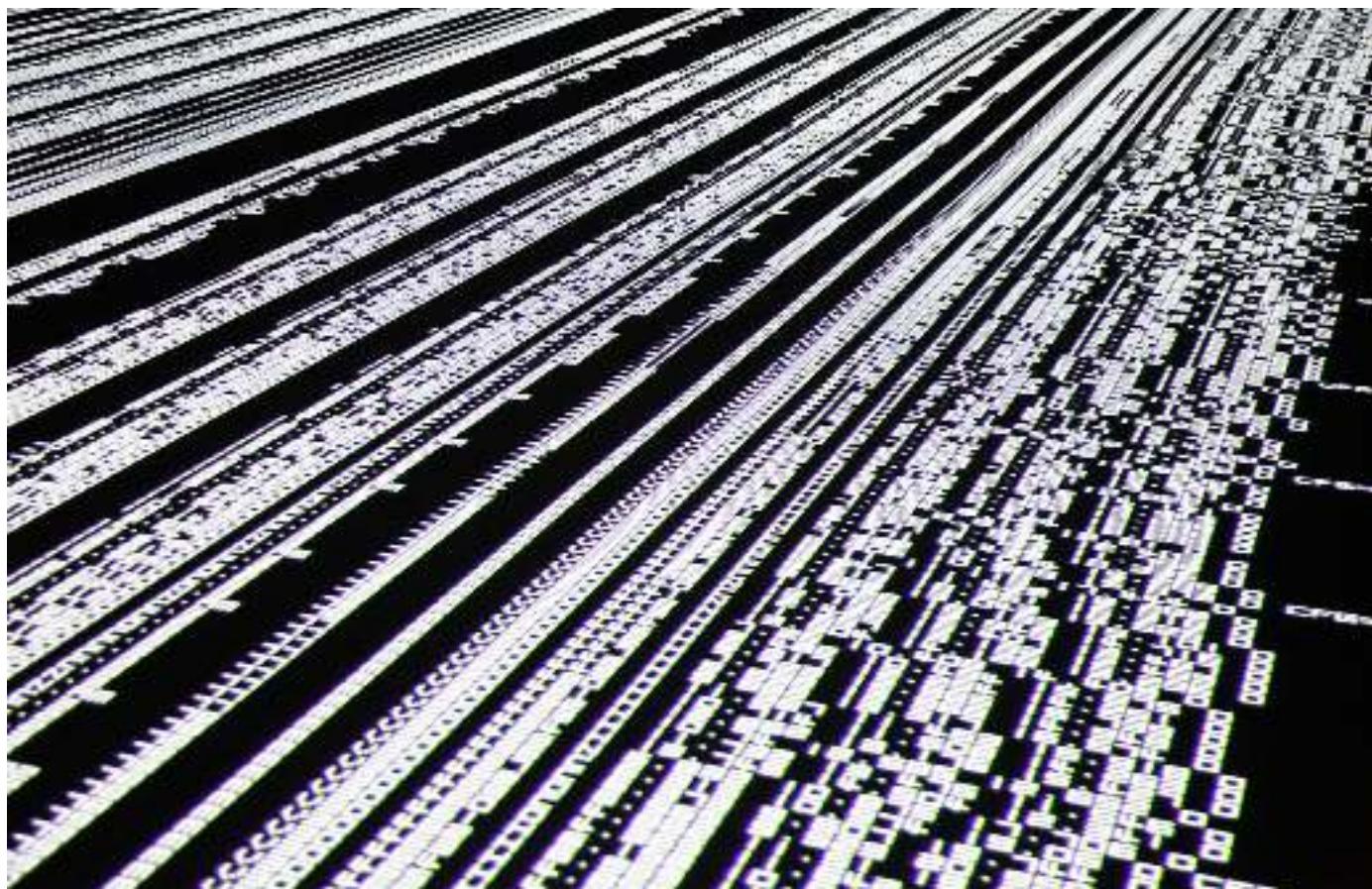
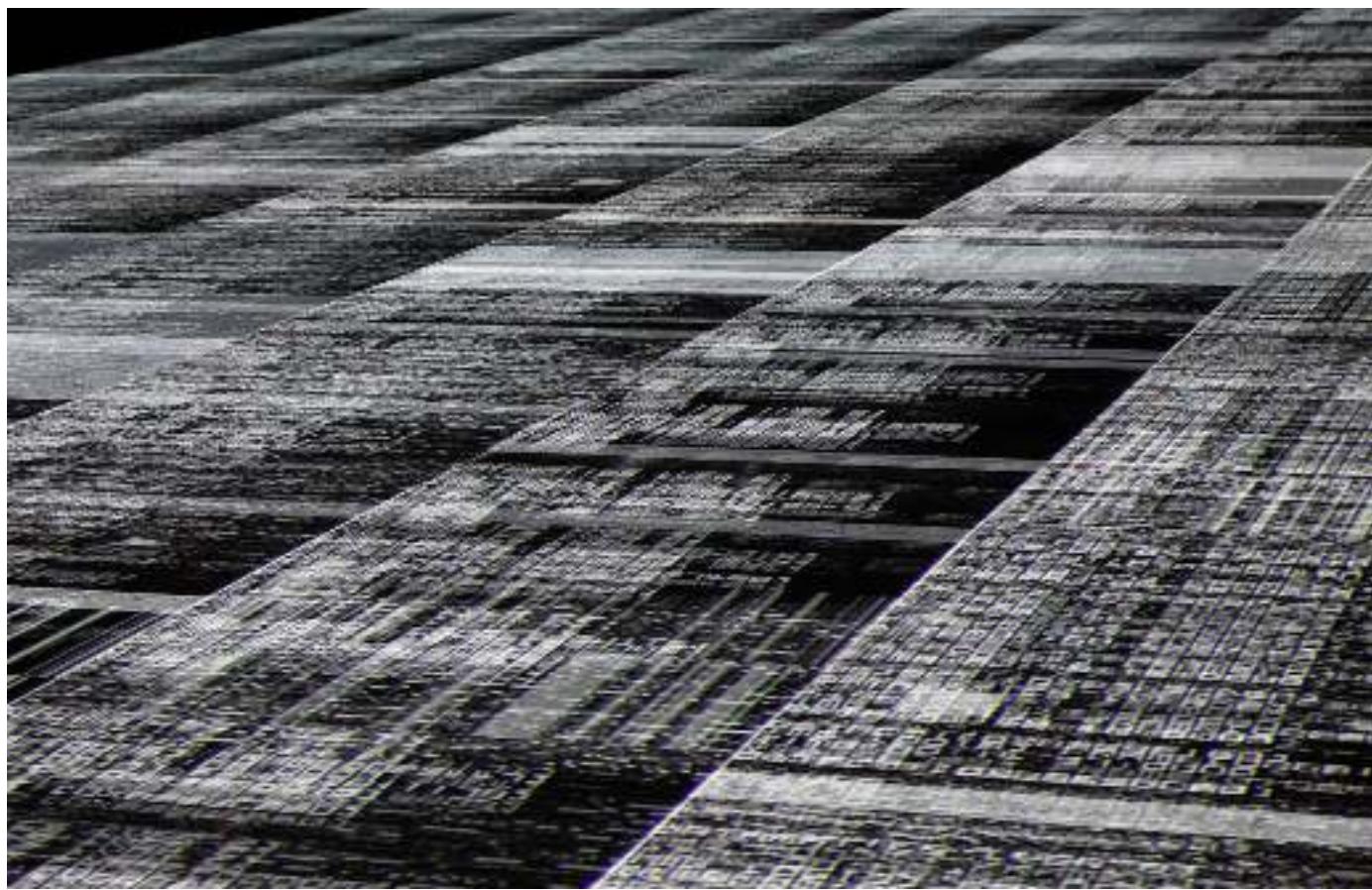


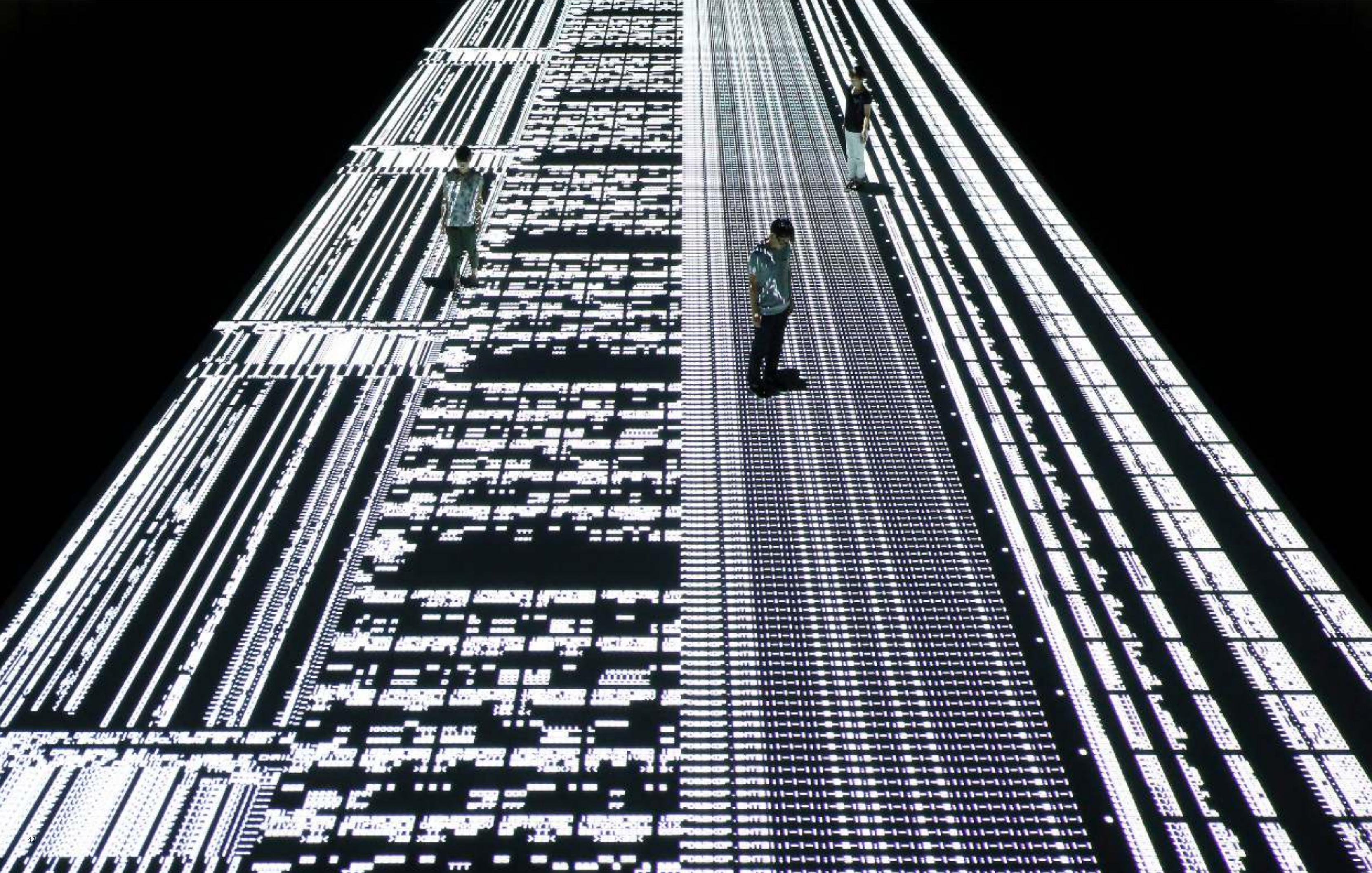
1. +/- (the infinite between 0 and 1), Ryoji Ikeda, Museum of Contemporary Art Tokyo, 2009

2. Artists website: <http://www.ryojiikeda.com/project/datamatics/>

3. Ibid.







メラニー・ジャクソン

Melanie Jackson

1968年、イギリス、ハリウッド生まれ。ロンドン在住

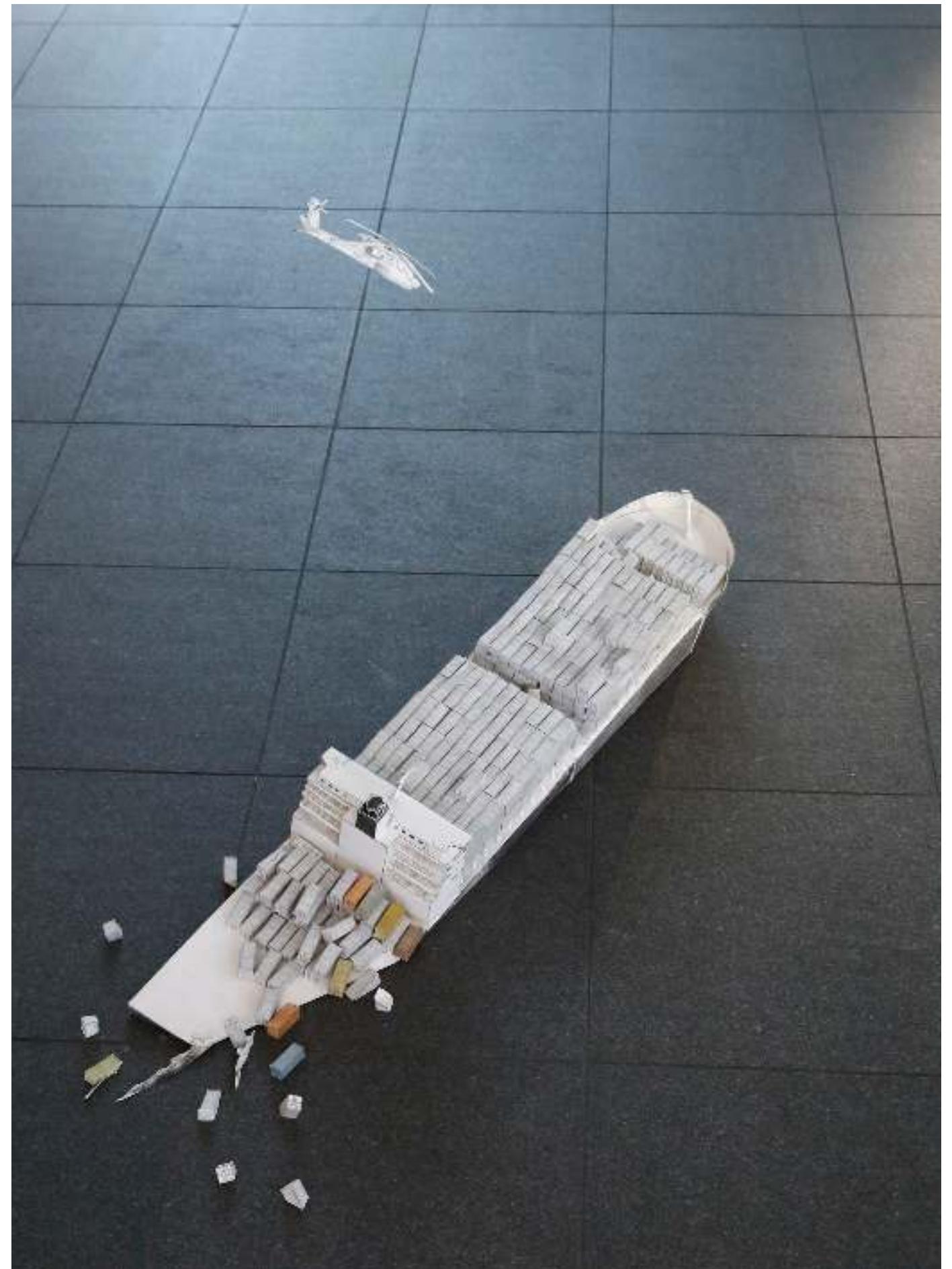
メラニー・ジャクソンは、流通と取引が行われるより大きな社会システムと彼女自身の関係性、そして私たちの毎日の消費を当たり前と思わせる日用品についての言説を考える実践を続けてきた。以前、彼女はグローバリゼーションや、世界中でますます盛んになっている、物・人が移動する傾向に焦点を当てていた。しかし最近になって、ジャクソンの関心は、私たちが天然物にあてはめた神話と抽象化の過程に移っている。彼女のアプローチは様々な表現を試みるもので、またしばしばメディアの中の話を参考し、ドローイング、版画、切り紙、折り紙、彫刻、張り子、ビデオ、アニメーション、音楽、インスタレーション、その他の伝統工芸など、多くの異なるテクニックを用いる。しかしある種のそれは、彼女の作品をめぐる意味の流れの一部として、主題を視覚化するために用いられる。堂島リバービエンナーレにジャクソンは二つのサイトスペシフィックなインスタレーションを展示した。二部作である〈不快な人々〉では、2007年夏にイギリスの沿岸で同時多発的に起きた出来事を参考しており、そのストーリーの主題はイギリス当局とメディアから「不適切だ」と思われたものだ。このインスタレーションの最初の部分、エッチングのジオラマは、英国サウス・デボンにあるジュラシック海岸に難破し引き上げられたコンテナ船ナポリ号の残骸と、後に続く、海外線に打ち上げられたバイク、臭化メチル、ビーチサンダル、3600冊のコサ語の聖書、トラクター、フェースクリーム、香水、などなどの消費財を略奪する人々、そしてその様子にメディアが熱狂している様を再現するものだ。この無法状態の自由の喜びはすぐに、消費財が共有の財産になっていたと主張し略奪した人々に向かう、侮辱の言説にとつて代わられる。このインスタレーションの第二部は、まるで、世界的な貿易の流れの中で出てきたゴミを正式に引き受けたかのように、コンテナやトラックに隠れて港にやってくる不法移民を防ぐため、イギリス当局が取ってきた画像認識技術や長きにわたる対策を議論する港湾従事者へのインタビューのアニメーションである。ジャクソンの二つ目のインスタレーション〈永遠なる幼子の地〉(本展のために制作された)は、焼成前の磁器で作られた牛の骸骨の彫刻とテラコッタのココナツ、様々に色付けされた陶器とラテックスの飛沫、壊れたスクリーンに映し出されたコンピューターアニメーション、消費財で特別に作られた塔が組み合わせてできており、私たちの基本的な食材であるミルクをその主題としている。そこにはこのミルクという日常の糧が、現代文化の中でどのようにして、引き延ばされた幼児性と、先送りされた欲望の暗号となったかが考察されている。ミルクは私たちの成長の初期段階において、また社会化において、人間としての核になる食物であるが、大規模な工業化プロセスと大衆商業化の基質となってきた。ミルクは母体から抽象化されているので、一連の歴史を通しておびただしい数の神話や空想連想の主題となってきた。日本では、ミルクベースの人気ドリンク、カルピスは、モンゴルの平原で雌馬の乳を発酵させたものというストーリーを秘めているし、星祭りである七夕も関連する歴史があり、その水玉模様のデザインの商品は天の川の星座を基にしている。その一方で、ハロルド・エドガートンのミルクの飛沫とそのスローモーションの写真の記録は弾丸の軌跡の衝突理論、後に原子爆弾の爆発モデルとして使われるストロボスコープ的な光の点滅の基礎となった。このように、アーティストは、母体のケアから消滅までを抽象化しながら、“命の確立に関するものが、死の目的のために経路を変更させられる”と観察している。

born 1968, Hollywood, UK, lives in London

Melanie Jackson has developed a practice that allows her to reflect upon her own implication in larger social systems of circulation and exchange, and the prevailing narratives around everyday commodities that work to normalize our daily consumption of consumer products. Previously she has focused on globalization and popular attitudes towards the circulation of goods and people around the world, whilst, in more recent times, her attention has shifted to the mythologies and processes of abstraction that we apply to natural products. Her approach is to try out different tactics of representation, often referencing stories in the media, employing many different techniques, such as drawing, print-making, paper-cutting, origami, sculpture, papier-mâché, video, animation, performance, music, installation and other craft traditions, but always keeping her own complicity in the representation of her subject visible, as part of the circulation of meanings around her work. For the Dojima River Biennale, Jackson presented two site-specific installations. In the two-part work, *The Undesirables*, she referenced simultaneous events taking place in the summer of 2007 along the British coastline in which the subjects of the stories were deemed 'undesirables' by the UK authorities and the media. The first part of this installation was made up of a diorama of etchings reconstructing the wreck of the container ship MSC Napoli off the 'Jurassic' coast of South Devon, and the ensuing media frenzy as a bonanza of consumer goods were washed up on the shoreline – motorbikes, methyl bromide, flip flops, 3600 xhosa bibles, a tractor, face cream, perfume, etc. The unfettered pleasure of this free-for-all soon gave way to a narrative of contempt towards the public as they plundered and laid claim to the consumer goods that had become common property. In the second part of the installation, an animated video interview with nearby dockworkers discusses the imaging technologies and lengthy measures taken by the UK authorities to detect illegal immigrants coming into port in lorries and containers, officially perceived like so much detritus washed up on the currents of global trade. Jackson's second installation, *The Land of the Eternal Infant* (commissioned specifically for the Biennale), took the basic foodstuff of milk as its subject matter, incorporating a mixture of unfired porcelain sculptures of cows' skulls and terracotta coconuts, multi-coloured porcelain and latex spills, a computer animation on a de-constructed screen and a tower of customized consumer products, reflecting on how this staple of everyday life has become a cipher of protracted infancy and postponed desire in contemporary culture. Milk is core to our early development, and socialization as human beings, but it has also become the substrate for a massive process of industrialization and mass-commercialization. As milk is abstracted away from the maternal body, it has been made the subject of numerous mythologies and fantastical associations throughout the course of history. In Japan, the popular milk-based soda drink, Calpis, weaves stories of fermented mare's milk from the Mongol steppes and the Tarantata festival of the stars into its corporate history, with the polka dot design of its products based upon the constellations of the Milky Way. Meanwhile, Harold Edgerton's photographic documentation of milk droplets and their slow-motion splashes became the basis for the impact theory of bullet trajectories, the stroboscopic flashes later used to model detonation of the atomic bomb. Thus, the artist observes, "that which is associated with the establishment of life is re-routed for the purposes of death"¹, abstracted from maternal care to annihilation.

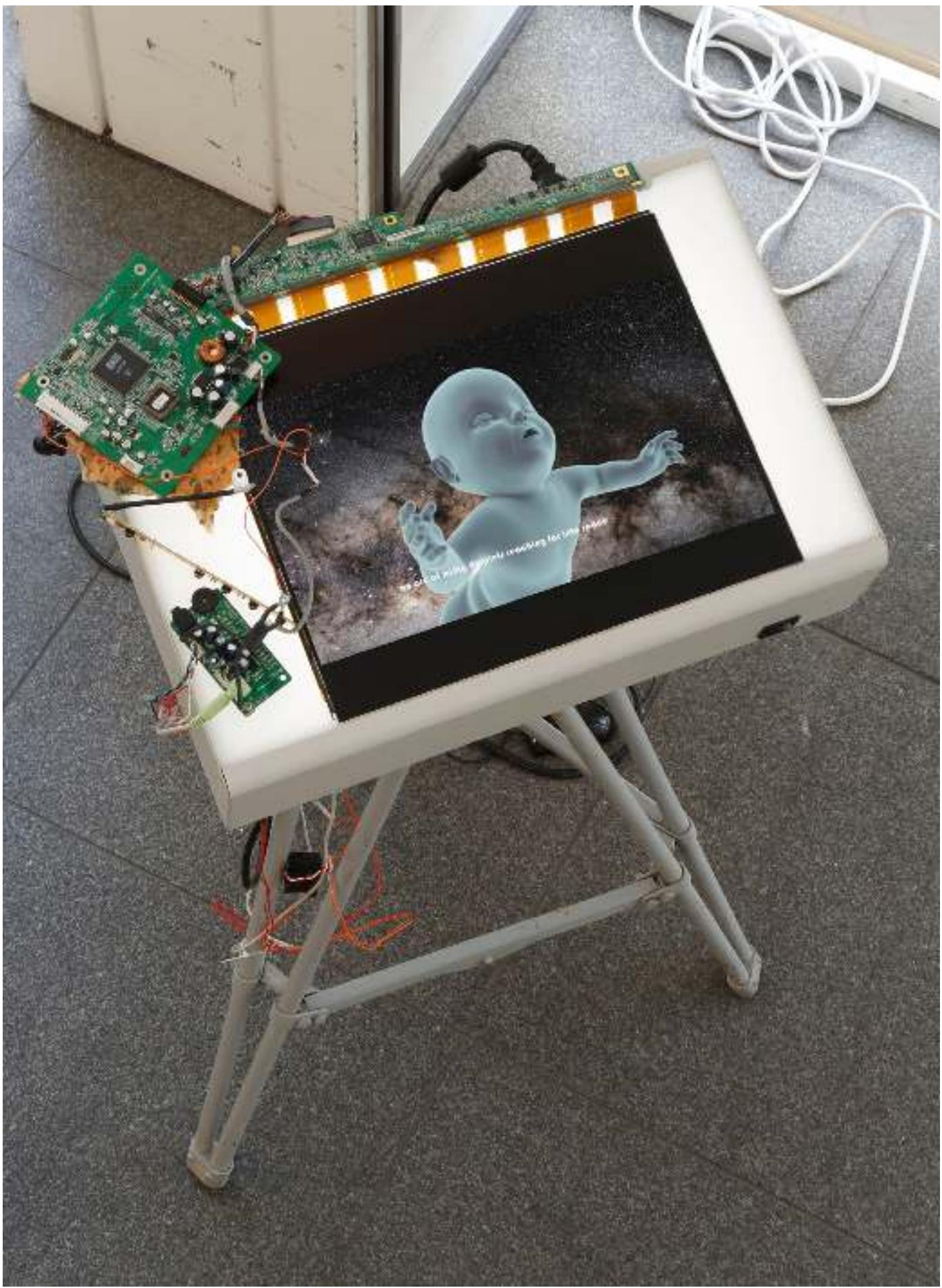
1. *The Land of the Eternal Infant* (video transcript), Melanie Jackson, 2015

1. *The Land of the Eternal Infant* (video transcript written by Melanie Jackson and Esther Leslie), Melanie Jackson, 2015









1950年アメリカ生まれ。ニューヨーク在住

ピーター・フェンドは、ジェニー・ホルツァー、ピーター・ナディン、リチャード・プリンス、ロビン・ウィンターズによってニューヨークに創設された組織“Offices”を発展させ、1980年にオーシャン・アース開発会社を立ち上げた。アーティスト、建築家、エンジニアが所属する柔軟な集団としてありながら、ロバート・スミソン、マイケル・ハイザー、デニス・オッペンハイム、ゴードン・マッタ・クラークら「ランドアーティスト」の考え方の上に設立されたオーシャン・アースは、特に環境アートムーブメントの目的を達成する機関として想定されていた（フェンドはゴードン・マッタ・クラークが1978年に亡くなるまで親しく協働していた）。フェンドの主な戦略の一つはグローバルな生態系の観察であり、それは陸塊より海盆を中心としたものだ（人間中心の地球観を水域中心に読み替えている）。課題となるのは、人間の行いによって地球の循環パターンに変化を來したもの、つまり二酸化炭素放出、森林破壊、河川流出の変化、河川ダム、海中植物性プランクトンの減少、文化の单一化、砂漠化、などである。この人間による影響を考えるため、フェンドは大洋盆、海水盆と定義される、より小さな領域に焦点を当てている。そしてこの海洋における環境の健康状態を査定し、持続可能な解決策を模索する作品を作る。本展 *Take Me To The River* に出品した〈環境防衛〉プロジェクトは、日本領によって、また中国、韓国、ロシア、台湾、アメリカの領土によって切り取られた海の部分にフォーカスし、黒潮、リマン海流、対馬海流、親潮といった太平洋の潮の流れをつなげている。安倍総理大臣の物議を醸す「自衛」への言及を採用しながら、フェンドはこの海からダイレクトにもたらされる日本への影響を、海洋資源の枯渇や地球温暖化、環境汚染の攻撃にさらされているより大きな生態系の一部として提示した。〈日本の近海〉では、彼はとくに日本列島の「港湾盆」に焦点を合わせ、島々の川と水域をめぐる領域境界を再編成し“環境消費課税地区”という効果的な提案を行った。このポリティカルな再編成はまた、地域社会における再生可能エネルギー生産を知る新しい方法を提案している。それは化石燃料から、水車や波による水力発電、植物、特に塩水藻類によって捉えられる太陽エネルギーなど、持続可能なエネルギー資源への交代プロセスの一部である（フェンドは藻類を「新しい石油」と見ている）。

born 1950, US, lives in New York

Peter Fend established *Ocean Earth Development Corporation* in 1980, emerging from the New York-based *Offices* (founded with Jenny Holzer, Peter Nadin, Richard Prince and Robin Winters). Operating as a flexible collective of artists, architects and engineers, *Ocean Earth* was specifically conceived as an instrument for implementing the goals of the environmental art movement, building upon the ideas of ‘land artists’ such as Robert Smithson, Michael Heiser, Dennis Oppenheim and Gordon Matta-Clark (with whom Fend worked closely until his death in 1978). One of Fend’s principle strategies has been to view global ecologies as centred around ocean basins, rather than land masses (rendering the terrestrial focus of human cartography peripheral to hydrographic geographies). At issue is what changes in the world’s circulatory patterns result from human actions, e.g. carbon emissions, deforestation, changes in river run-off, river dams, phytoplankton depletion in ocean waters, monoculture, desertification, etc. To deal with this human impact, Fend zeroes in on smaller regions, always defined as ocean or saltwater basins, and works to assess the environmental health of these sea areas, and thus propose sustainable solutions. For *Take Me To The River*, in his *Ecological Self-Defence* project, he focused on the sea areas bordered by the territories of Japan but also by the lands of China, Korea, Russia, Taiwan and the USA, and connecting ocean currents such as the Kuroshio, the Liman, the Tsushima and the Oyashio. Adopting Prime Minister Abe’s contentious reference to ‘self-defence’, Fend demonstrated the direct ocean-borne impacts on Japan, as part of a larger ecosystem, under attack from environmental pollution, the depletion of marine resources and global warming. In *Japan Local Waters*, he honed in specifically on the ‘bay basins’ of the Japanese archipelago, effectively proposing a re-organization of territorial boundaries around the rivers and watersheds of the islands, referred to as “Ecological-Depletion Taxation Districts”. This political reorganization also suggests a new way of understanding local relations to renewable energy production, as part of a process of replacing fossil fuels with sustainable energy resources such as hydro-electric power produced by waterwheels and wave energy and through the capture of solar energy by plants, especially saltwater algae (which Fend views as the source of the “new petroleum”).





再生可能エネルギー湾

環境消費課税地区



環境防衛



1973年沖縄生まれ、ニューヨーク在住

照屋勇賢は複雑な切り紙の作品と、細心の注意を払って作られる環境の演出でよく知られており、たいていはとても日常的な素材を使う。実践の中で、照屋は一貫して両義性を持ち続けている。一見したところ、自然、また壊れてしまいそうなほど繊細な工芸的テクニックの美しさに焦点を当てているのだが、同時に、消費主義やグローバリゼーション、地域の文化的伝統やアイデンティティに迫る脅威についてもささやかな論評を行っている。照屋の作品における中心的関心は、変形という考え方であり、また予想されることあるいは伝統的なものの重要性を転覆させることである。新聞の束から紙の買い物袋、トイレットペーパーの芯、ピザの箱にいたるまで、さまざまな素材とメディアを使いながら、照屋は最も親しまれている日常生活のアイテムを小さな魔法の世界へ変身させる。そしてそれは、ますます高まっていく消費者文化の標準化とは対照的に、特別な、実際に人々によって体験された経験と価値を想起させる。多くの米軍基地がある沖縄で育った、彼の両義性への関心は、異国の領域にさらされる中で培われた、ささやかな抵抗の文化の形と結びついているのかもしれない。照屋はこれまでの一連の作品から〈告知一森〉を本展のために提案した。これは、とある本物の木の肖像で、日常にあるファストフード店の紙袋に切り出されている。照屋はグローバルな消費主義の素材を使って、再現された木の、自然界との繋がりを演出している。堂島リバーフォーラムの、通常はコンサートに使われるメインホール裏のバックヤードに、照屋はマクドナルドの紙袋のシリーズをサイトスペシフィックなインсталレーションとして展示した。この切り紙のシリーズと言えば、アーティストは次のように説明している。“装飾的な紙袋の内部に惹かれはじめ、本物の木の写真を基にして、小さいハサミで形を切り取りはじめた。袋の内側は本物の木の精神と本質を復活させるのに完璧な場所だ。ここでは、その木は生き生きとした森の真ん中にあるように見える。光が袋の上面の穴からさして、日の光と影を模倣している…。始めるとき、私は茶色の紙袋を使った。しかしそれからマクドナルド、スターバックス、統一オーパッショナハウスのクリスティーズの紙袋に目がいった。最初は紙袋に色がついているとみんな気が散ると思った。でもそれからその色が、移り変わって行く季節を完璧に反映していることに気がついた。紙袋を使って仕事をするのは魅惑的だ、みんなそれがどこから来たか感じるから。壊れやすい彫刻の木になっているけれど。”¹ 投げ捨てられる包装紙を作る為に世界中で起こっている工業規模の森林破壊があると私たちは知っていて、だからマクドナルドの紙袋が持つ、アンビバレンツな無価値の感覚は、袋から作り出された切り紙の木の精緻な美と、そして自然の木の唯一性と対立している。そして、消費者文化の中にある、解決しない二重の思いを体現している。訪れる来場者は一瞬、苦労して作られた美しい木の葉と枝の細部から漏れるまだらな光を見て、魅力的な森の中に入ってきたと思い、そして次の瞬間、ファストフード文化と標準化、世界をまたにかけたブランディングの、マクドナルドの世界に戻る。包装紙のパリエーションから、さまざまなムードが思い起こされる。柔らかいオーバルの色調は秋の影を思わせ、カーニバルのような色あいは夏の盛りに公園を歩いているような感覚をもたらす。工業の流れを木から紙へと逆流させる照屋の作品には、環境に対する繊細さと、少しの内省があり、そしてそれは、都市生活のゴミ屑と均質化のただ中にある、詩的な美と唯一無二の存在を想起させる。

born 1973, Okinawa, lives in New York

Yuken Teruya is best known for his intricate paper-cut pieces, and for meticulously crafted mise-en-scene, often using the most mundane everyday materials. Throughout his practice he maintains an ambivalence, on the face of it focusing on nature and the fragile beauty of exquisite craft techniques whilst, at the same time, making a subtle commentary on the politics of consumerism and globalisation, including the threat this poses to localised cultural traditions and identities. A central concern of his work is the idea of metamorphosis, and the subversion of expectations or traditional meanings. Using a variety of materials and media, from stacks of newspapers to paper shopping bags, toilet rolls to pizza boxes, Teruya transforms the most familiar items of daily life into tiny magical worlds, conjuring up a sense of particular, lived experience, and value, in contrast to the growing standardization of consumer culture. Growing up in Okinawa, still the site of many US military bases, this duality of concerns could be tied to the subtle forms of cultural resistance developed in the face of an alien regime. For *Take Me To The River*, Teruya revisited an existing series of works, Notice-Forest, featuring portraits of particular, authentic trees, cut from the paper bags of everyday fast food stores, staging the reinvented trees' connections to the natural world via the materials of global consumerism. In the Dojima River Forum he displayed a series of McDonald's bags as a site-specific installation in the back-stage area, behind the Main Hall, on a section of the stage usually used for concerts. Speaking of this series of paper-cuts, the artist explained, “I became enchanted with the ornamental interiors of paper bags and began cutting out shapes with tiny scissors, basing the cuts on photographs of actual trees. The inside of the bag is a perfect place to resurrect the original qualities and spirit of an authentic tree. In here, the tree appears to be situated in the middle of a vivid forest with the light coming in through the hole on the top of the bag, imitating sunlight and shadow... Starting out, I utilised brown bags, but then I noticed McDonalds, Starbucks and subsequently Christie's auction house bags. I first thought that the colours of the bag would distract, but then I recognised that they reflect the changing seasons flawlessly. It is captivating to work with commercial bags because you sense their origins, which have then been superseded by perishable sculptural trees.”¹ The ambivalent sense of the worthlessness of the McDonald's bags set against the exquisite beauty of the paper-cut trees produced out of them, and the particularity of each portrait of nature, in the knowledge of the industrial scale of destruction of forests happening around the world so as to produce such throwaway packaging, embodied the unresolved double think of consumer culture. For a moment you find yourself transported into an enchanted woodland, with dappled light picking out the painstakingly crafted details of the leaves and branches of a beautiful tree, the next minute you are back in the world of McDonald's, fast-food culture and standardized, worldwide branding. Through the variations of the packaging, different moods are conjured; the mellow ochre tones of one bag evoking a sense of autumnal shades, the carnivalesque qualities of another suggesting a walk in the park in the height of summer. Reversing the flow of industry from tree to paper, Teruya's work has an environmental sensitivity, and subtle reflexivity, conjuring up poetry and particularity amidst the detritus and homogeneity of urban life.

1. Interview with Yuken Teruya, Asian Art Newspaper, April 2012

1. Interview with Yuken Teruya, Asian Art Newspaper, April 2012









66



67

1993年デンマークで結成、コペンハーゲンを拠点に活動

スーパーフレックスはビオンスティアン・ロイター・クリスチャンセン（1969年生まれ）、ヤコブ・フェンガー（1968年生まれ）、ラスムス・ニールセン（1969年生まれ）によって1993年に設立されたアーティストグループである。彼らは自身のプロジェクトを、社会に変化をもたらす提案として機能する「道具」であると言う。そして環境破壊や経済的生産の状況を変える実験的モデルの開発を行い、人々の参加を呼びかける。彼らのプロジェクトはおおむね経済システムの代替案や、民主的な自己組織化のプロセスに関係するもので、彼らが自認するように、地域レベルの政治、社会的取り組みに興味を持っていることに関連している。スーパーフレックスは現存するシステムに対抗するような形で自分たち自身を位置づけるのではなく、とある社会的文脈に置かれた政治的、経済的、コミュニケーションの戦略をもっとよく見えるように解きほぐすのだ。そうやって彼らは、代替案の実験によって「対抗経済」策を実施すべき、と思われる場所に介入する。彼らはプロジェクトを、アートの施設であろうと社会状況であろうと、何らかのコンテキストに対する答えとして考えだす。そして多くの場合、これら二つの現実を結びつける作品を作る。スーパーフレックスはまた異なる性質の二つのタイプのプロジェクトを区別している：展覧会会期中に行われるものと、数年に及ぶものである。1997年から、彼らはバイオガスのシステムを手がけてきた（スーパーガス）。そのシステムは生産、利用、商業化の各ステージを完成させながら、まずケニヤに、それからタイ、そしてメキシコに設置された。〈グアラナ・パワー〉プロジェクトは、ブラジル、アマゾンにあるマウエスという土地の地元農家の協同組合と共に飲み物を開発するものだ。彼らはカフェインが豊富なグアラナという植物の実を栽培している。これは現実にお金の回る経済を作り出す、持続可能なプロジェクトの一つだ。これらのアート活動は商業主義やグローバリズムと必ずしも対立するものではないが、その代わり、経済構造を見るようにし、新しいバランスを構築しようとしている。スーパーフレックスは堂島リバービエンナーレにサイトスペシフィックなインスタレーションであるヴィデオ作品〈水没したマクドナルド〉（2009）を出品した。これは21分の映像で、本物にしか見えない、リアルサイズで作られたマクドナルドの店内模型が、客とスタッフがない状況で、徐々に水没していくというものだ。家具はだんだん上がってくる水位に押し上げられ、フードを載せるトレイやドリンクがブカブカ水に浮き、電気回路はショートし、最後にその空間は完全に水の中に沈む。〈水没したマクドナルド〉はもともとプロペラ・グループ（そしてバンコクのマッチング・スタジオ）との協働により、ホーチミン市で作られた。すべての小道具はこの映像のため特別に製作されている。本展の文脈から、この作品はビルの荷下ろし場の中に設置された。実用的なコンクリートの空間で、トラックが表の通りから後ろ向きでビルのパックスステージエリアに入つて来られるようにデザインされている。そこは、近くを流れる堂島川の水とも、大阪シティの商業の中心地とも、薄い金属製のシャッターで隔てられている。

Founded in 1993, live in Copenhagen

SUPERFLEX is an artists' group founded in 1993 by Bjørnsterne Reuter Christiansen (1969), Jakob Fenger (1968) and Rasmus Nielsen (1969). They describe their projects as 'Tools', that work as proposals for social change, inviting people to participate in the development of experimental models that alter the conditions of economic production, and the impact upon the environment. Often their projects are related to alternative economic systems, democratic processes of self-organization and linked to their avowed interest in political and social engagement on a local scale. They do not place themselves in opposition to existing systems, but unpick the political, economic and communication strategies that have been put in place in a particular social context in order to make them more visible. Thus SUPERFLEX intervenes in places where it appears necessary to implement a 'counter-economic' solution by experimenting with means of alternative production. They conceive of their projects in response to a specific context, whether it is that of an artistic institution or a social situation and create works that often establish a link between these two realities. They also make a distinction between two types of projects with different temporalities: works that occur during an exhibition and others that evolve over several years. Thus, since 1997, they have been working on a biogas system (SUPERGAS), first installed in Kenya, then Thailand and today in Mexico, perfecting at each stage the means of production, utilization and commercialization of this system. The project, GUARANA POWER, in which the artists developed a drink, together with a local farmers' cooperative from Maués in the Brazilian Amazon who cultivate the caffeine-rich berries of the guarana plant, is one of these sustainable projects that create a real financial economy. These artistic activities are not necessarily opposed to commercialism and globalization, but try instead to render economic structures visible and to establish a new balance. For the Dojima River Biennale, SUPERFLEX presented a site-specific installation of their video-work, *Flooded McDonald's* (2009), a 21-minute film in which a convincing life-size replica of the interior of a McDonald's burger bar, without any customers or staff present, gradually floods with water. Furniture is seen being lifted up by the rising waters, trays of food and drinks start to float around, electrics short circuit and eventually the space becomes completely submerged. *Flooded McDonald's* was originally produced in Ho Chi Minh City in collaboration with the Propeller Group (and in association with Matching Studio, of Bangkok), with all of the props made specifically for the film. In the context of *Take Me To The River*, the video was installed within the loading bay of the Forum, a utilitarian concrete space designed for lorries to reverse directly into the backstage area of the building from the street outside, separated from the nearby waters of the Dojima River, and the commercial heart of the city of Osaka, by a thin metal shutter.









1980年横浜生まれ、ニューヨーク在住

笹本晃のインсталレーションとパフォーマンスは内に潜む奇妙さと日常のニュアンスを探るものだ。彼女は彫刻、動き、ビデオ、そして音を使い、ありふれた振る舞いを演劇的な出来事に作り替える。彼女の実践と切っても切れない部分として、笹本はよく他者とコラボレーションを行う。協働する相手にはアーティスト、ミュージシャン、振付師、数学学者そして学者が含まれている。笹本はさまざまな専門家がアーティスト主導のプロジェクトや分野を横断したシンポジウムを通して出会うことができるよう、ニューヨークを拠点にした非営利団体、カルチャー・ブッシュを立ち上げた。笹本のパフォーマンス作品は日々のジェスチャーを中心に展開している。笹本はこういった注意深く準備した即興を“この世界（日常、ありふれた関係性とおしゃべり）”から“あの世界（生み出すこと、即興で行うこと、内観的思考）”¹へ抜け出すことだと述べている—パラレル宇宙へ輸送されるように。“個人のものとしての意見と、無と全の理論を引き出すために、私の経験にできる限り近づけるように作り上げた、判断を、一般化を、そしてifikションをつかう。私はリアルなあるいは一般的な境界線のようなものを作りたい、でも同時に完全に内向きで自分の夢の中に閉じ込められたものを作りたい。”² 笹本のインсталレーションは一様に夢のようで、演劇的で、日常生活の中にあるモノを拾って彫刻として手を加え、注意深くアレンジしたものを使う。はじめ、構成されたストーリーは個人的なものに見えるが、しかし奇妙に反抗的で異質であり、さまざまなレベルの接近や共感、考察を受け入れるのだ。彼女は本展に新しいサイトスペシフィックなサウンド・インсталレーションを制作した。〈Centrifugal〉シリーズの新作で、フォーラムの地下にある倉庫のスペースに展示された。〈トーキング・イン・サークルズ・トーキング〉と名付けられたこの作品は、氷と日用品などのファウンド・オブジェクト、そして個人的に思い入れのある品々を使っている。それぞれ大きさの異なる8つの丸い氷のブロックは、天井から互いに結わえられたカラフルな靴ひもで吊るされている。氷のブロックは徐々に溶け、ひっくり返されたステンレススチールのボウルに滴り落ちる。ボウルはもう少し大きめのボウルの上に置いてあり、音を拾う器具が中に入っている。その器具によって、滴の作り出す音は、不思議な反響を起こす遅延とともに空間に増幅される。氷のブロックが封じ込めているのは、種々の個人的な思い出の品—ブレスレット、指輪、メガネ、家の鍵、腕時計—何枚かのCDすらある。「形見」という言葉がよぎるようなそれぞれのアイテムは、関わった人とともにあった記憶、または出来事を想起させる。しかし私たちはその人物、または出来事を知らないので、共感したい衝動は街づくりになる。そのモノに込められた個人的な意味は、曖昧なままだ。時間が経つにつれ、滴り落ちる氷の反復音とともに、匿名の思い出の品々は徐々にその凍れる保管場所から姿を現す。下にある増幅のボウルの上に、ついに乱暴な音を立てて落下するまでの少しの間、ぎこちなくぶら下がりながら。演劇的に照らされた地下倉庫の緊張の中で、このドラマがゆっくりと進行している時、音は同時に上階の、フォーラムのエントランスの外側、屋根のある公共の歩道へ送られる。毎日の生活へと向かう、変わらない歩行者の流れに伴奏するように、落ち続ける水滴は、気味の悪いサウンドトラックをまばらに響かせる。

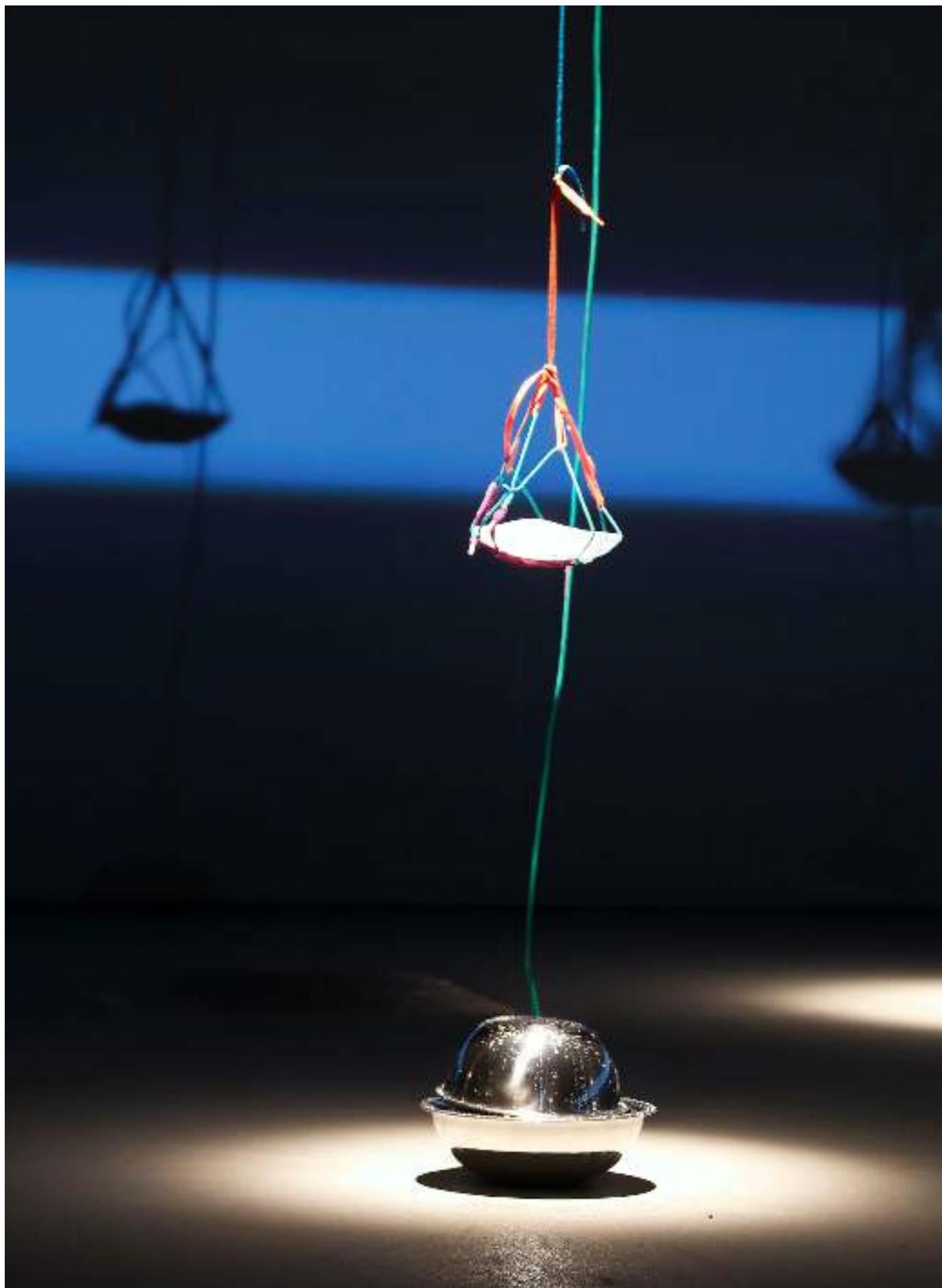
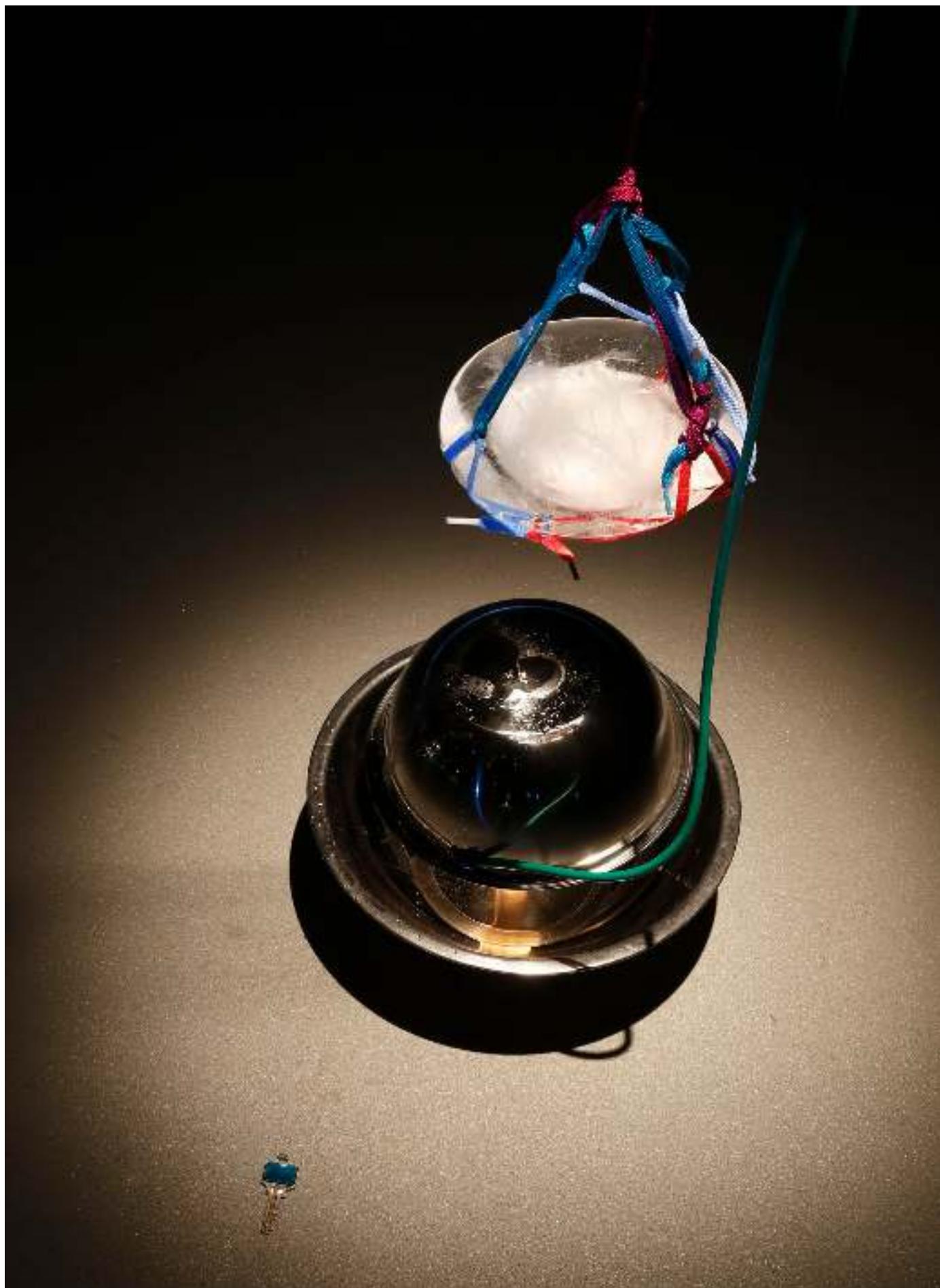
born 1980, Yokohama, lives in New York

Aki Sasamoto's installations and performances explore the underlying strangeness and nuances of everyday life. She uses sculpture, movement, video, and sound to transform mundane actions into theatrical events. As an integral part of her practice she often collaborates with others, including artists, musicians, choreographers, mathematicians and scholars, and she co-founded Culture Push, a New York-based non-profit arts organization, to enable diverse professionals to meet through artist-led projects and cross-disciplinary symposia. Her performance works revolve around everyday gestures. She has described these carefully prepared improvisations as an escape from “*tbiis world* (the everyday, banal relationships, and talking)” into “*tbaat world* (productions, improvisation, and introspective thinking)”,¹ like being transported into a parallel universe. “I use judgments, generalizations, and fictions, all crafted as close as possible to my experiences, to draw out personalized opinions and theories on nothing and everything. I want to create something that seems borderline real or general but simultaneously completely introverted and sealed up in my dreams.”² Her installations are similarly dream-like, and theatrical, using careful arrangements of sculpturally altered found objects from everyday life. The constructed stories seem personal at first, yet oddly resistant and alien, open to variable degrees of access, empathy and reflection. For *Take Me To The River*, she created a new site-specific sound installation in the basement storage area of the Forum, as a development on from her *Centrifugal* series of works, entitled *Talking in Circles in Talking*, using ice, found objects and personal memorabilia. Eight round blocks of ice, of different sizes, were suspended from the ceiling by strings of multi-coloured shoe laces, knotted together. As each block gradually melted, drops of water dripped onto an up-turned stainless steel bowl, sitting on top of another larger bowl, with a pick-up inside, so that the sound was amplified through the space, treated with a delay which gave it a strange echoing resonance. Contained within each block of ice was a different set of personal mementos; bracelets, rings, spectacles, house keys, wrist watches, even a couple of CDs; each item what one might term a ‘keepsake’, evoking memories of a particular person, or event, with whom the object is associated. Yet we do not know the person, or event, and so our urge for empathy is suspended. The personal meaning, embodied in the object, remains obscure. As time ticked away, marked by the treated repetitions of the dripping ice, these anonymous memorabilia gradually emerged from their frozen preserves, dangling awkwardly for a while until finally released, with a violent crash, onto the amplified bowl below. As the drama slowly unfolded, in the theatrically lit intensity of the basement storage area, the sound was simultaneously transmitted upstairs, into the covered public walkway outside the Forum entrance, providing a sparse, eery soundtrack of echoing drips to accompany the steady flow of pedestrians going about their daily routines.



1. “Aki Sasamoto talks about her recent performances”, Artforum, July 2009
 2. Ibid.







1966年ミュンヘン生まれ、ベルリン在住

ヒト・スタヤルの映像と文章はデジタル時代における画像の、そして画像のポリティクスの、現代的なありようを明確に表現する。スタヤルの実践の中心にあるものは、グローバルな伝達技術と、画像の流通を通した世界的なやりとりが、私たちの文化や経済の概念、そして主体性そのものの上に劇的な影響を及ぼしてきたという考え方である。ブライアン・クアン・ウッドが書いたように、スタヤルの作品は“デジタルなイメージを、迷彩のポリティクスが集団的欲望として現れるような世界に入っていくための出発点としている”。¹インターネット、そしてあらゆるところに広がる記号の洪水を通して、コミュニケーション資本主義は主体性と私たちの現実との関係を活発に再定義している。この電気的流れの空間の内側で、スタヤルの映像制作と著述は、アート、哲学、政治の間に批評的な位置を占め、加速する「認識的」資本主義の社会、文化、経済に対する想像を深く考えさせる。本展でスタヤルは、最近のビデオ作品〈リクイディティ・インク〉(2014)を使い、場に合わせた展示を行った。ビルの地下駐車場で、柔道のマットが敷かれた大波のような傾斜壁から、私たちは映像を鑑賞する。周りを囲む水のような青い壁は、頭上まで上がってくる水位を示しているようだ。30分間の映像は流动するという考え方についての自由な連想を描いたもので、特に経済、ポスト大量生産消費主義労働の不安定な状態と気候の激変との関係になぞらえて、全世界を駆け巡る金融恐慌と人々の移動、異常気象の間の並行関係を描いている。“水は流れ、碎くこともできる”と、映像の冒頭でブルース・リーの声が助言する。“形式を捨て、形をなくせ…友よ、水になれ”。²スタヤルの過去作品は多くが既存の語りの構造を流用して構成されていた。例えば〈How Not to Be Seen. A Fucking Didactic Educational .MOV File〉(2013)は7段階構成の教育ビデオの形をとり、監視の時代にどのように存在を消すかを教えるものだった。一方で〈リクイディティ・インク〉は、イメージとアイデアのつかみどころのない洪水でもって、直線的な物語形式を避けている。一つには、この作品は2008年にリーマン・ブレザーズ投資銀行が倒産した時に職を失った財政アナリストのジェイコブ・ウッドの話を伝える。ベトナム生まれの戦争孤児であるウッドは、ジエラルド・フォードのベビーリフト作戦³によってアメリカへ渡った。ウッドは1990年代、ドットコム・バブルの時代に銀行業に携わったが、経済危機が起った時、プロとして混合格闘技の世界で闘うことに切り替えたのだった。一方で、吹き荒れる経済気象はふくろうの顔のついたTシャツを着て目出し帽をかぶった一組のテロリスト気象学者によって予報される(1970年代の軍事左翼組織ウェザー・アンダーグラウンドにインスパイアされている)。彼らのうち一人は子供で、広がる企業の憂鬱に急な雨雲の襲来を予言する。背景のスクリーンには電気的に強められたGIF画像の北斎⁴〈神奈川沖浪裏〉が、Tumblrの画面にチカチカしながら波打っている。一方でパウル・クレーの〈新しい天使〉がスクリーンのすみで異常な嵐を知らせる警報のように翼を羽ばたかせている。並列の次元で、水そのものが水から見たジェイコブ・ウッドの物語を語り、一方でそれは、無限に続く海の水平線の上に書き出される、CGによる水のような文字の中で、異星人の視点につながっている。その文字は私たちに次のように言う。“私は水。私の故郷は、ここではない。私の故郷は宇宙にある…私が地球で生まれたって言い張る人もいるけれど、事実は違う。私はこの惑星を覆っているけれど、ここで生まれたわけではない。そして、それはあなたも同じ。私はあなたの血管の中を流れている。あなたの目の中にも。あなたが使うタッチパネルや、金融資産のポートフォリオにも。私は、あなたの心臓から、そして管やケーブルから、ほとばしり出る。私はリクイディティ・インク”⁵

born 1966, Munich, lives in Berlin

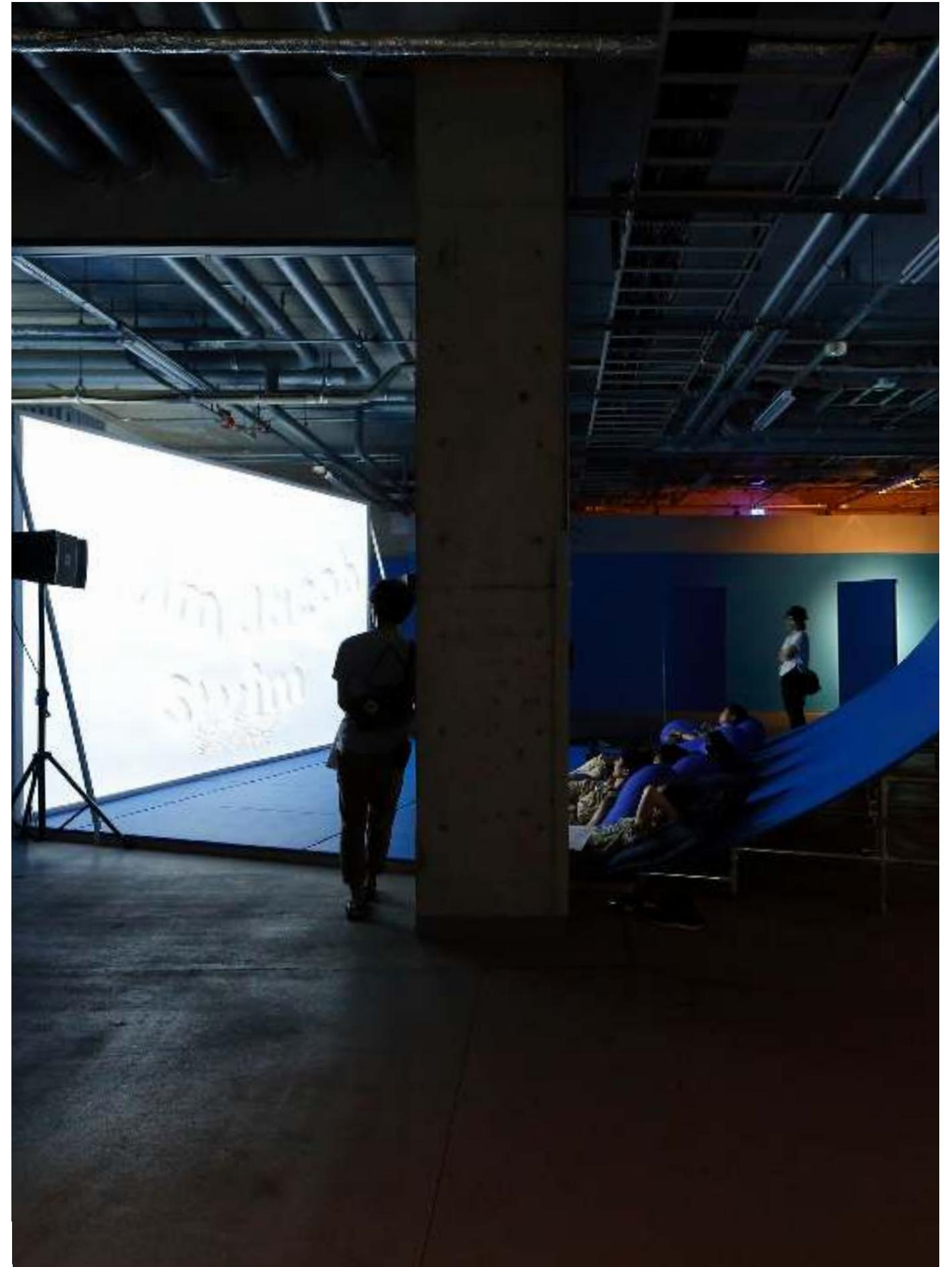
Hito Steyerl's films and essays articulate the contemporary status of images, and of image politics, in the digital age. Central to her practice is the notion that global communication technologies, and the mediation of the world through circulating images, have had a dramatic impact on our conception of culture, economics and of subjectivity itself. As Brian Kuan Wood has written, Steyerl's works “take the digital image as a point of departure for entering a world in which a politics of dazzle manifests as collective desire.”¹ Through the Internet, and an all-pervasive semiotic flux, communicative capitalism is actively redefining subjectivity and our relationship to reality. Within this electronic space of flows, Steyerl's filmmaking and writing occupies a critical position between the fields of art, philosophy and politics, enacting a deep exploration of accelerated ‘cognitive’ capitalism’s social, cultural and financial imaginaries. For *Take Me To The River*, Steyerl presented a site-specific installation of her recent video, *Liquidity Inc.* (2014), viewed from a giant wave-like ramp, lined with Judo mats, located in the underground parking lot of the Forum. Surrounded by aquatic blue walls, marking the rising water level overhead, the 30-minute film is a free association on the notion of fluidity, particularly in relation to economics, the precarious conditions of post-Fordist labour and to climatic catastrophe, drawing parallels between financial storms, the flow of people and turbulent weather systems circulating around the planet. “Water can flow or it can crash,” advises Bruce Lee’s voiceover, at the outset of the film, “Be formless, be shapeless… Be water, my friend.”² While Steyerl’s past works often use appropriated narrative structures; *How Not to Be Seen. A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013), for example, taking the form of a seven-point educational video, teaching us how to disappear in an age of surveillance; *Liquidity Inc.* evades a formal linear narrative, with its slippery flow of images and ideas. In part, it tells the story of Jacob Wood, a financial analyst who lost his job when investment bank Lehman Brothers went under in 2008. Born in Vietnam and a war orphan, Wood came to the US under Gerald Ford’s Operation Babylift. He got into banking during the dotcom boom of the 1990s but, when the economic crash hit, he switched fields to fight professionally in Mixed Martial Arts. Meanwhile, the tempestuous economic weather systems ahead are forecast by a pair of terrorist meteorologists, dressed in owl-faced tee shirts and balaclavas (inspired by the 1970s militant leftwing group The Weather Underground), one of them a child, predicting cloud-busting incursions on the prevailing corporate gloom. In the background the screen surges with electronically enhanced GIFs of Hokusai’s *Great Wave*, flashing on a wall of Tumblr blogs, while Paul Klee’s *Angelus Novus* flaps its wings in a corner of the screen, like an aberrant storm warning. In a parallel dimension, water itself tells its own version of Jacob Wood’s story, whilst relating an alien view of the planet in CGI-animated watery letters, spelled out on the horizon of an endless sea, advising us that: “I am water and I am not from here. My home is outer space… Some would like to claim me as a native of earth, but in fact, even though I cover this planet, I am not from here. Nor are you. I run through your veins. Your eyes. Your touch screens and portfolios. I am gushing through your heart, plumbing and wires. I am liquidity incorporated.”³

*訳者註：当時のフォード大統領の命により、ベトナム戦争末期に南ベトナムの孤児をアメリカへ避難させた作戦。

1. *The Internet Does Not Exist*, edited by Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle, 2015
2. *Liquidity Inc.*, Hito Steyerl, 2014, 日本語訳：吉川美奈子

84

3. Ibid.





LIQUIDITY INC.





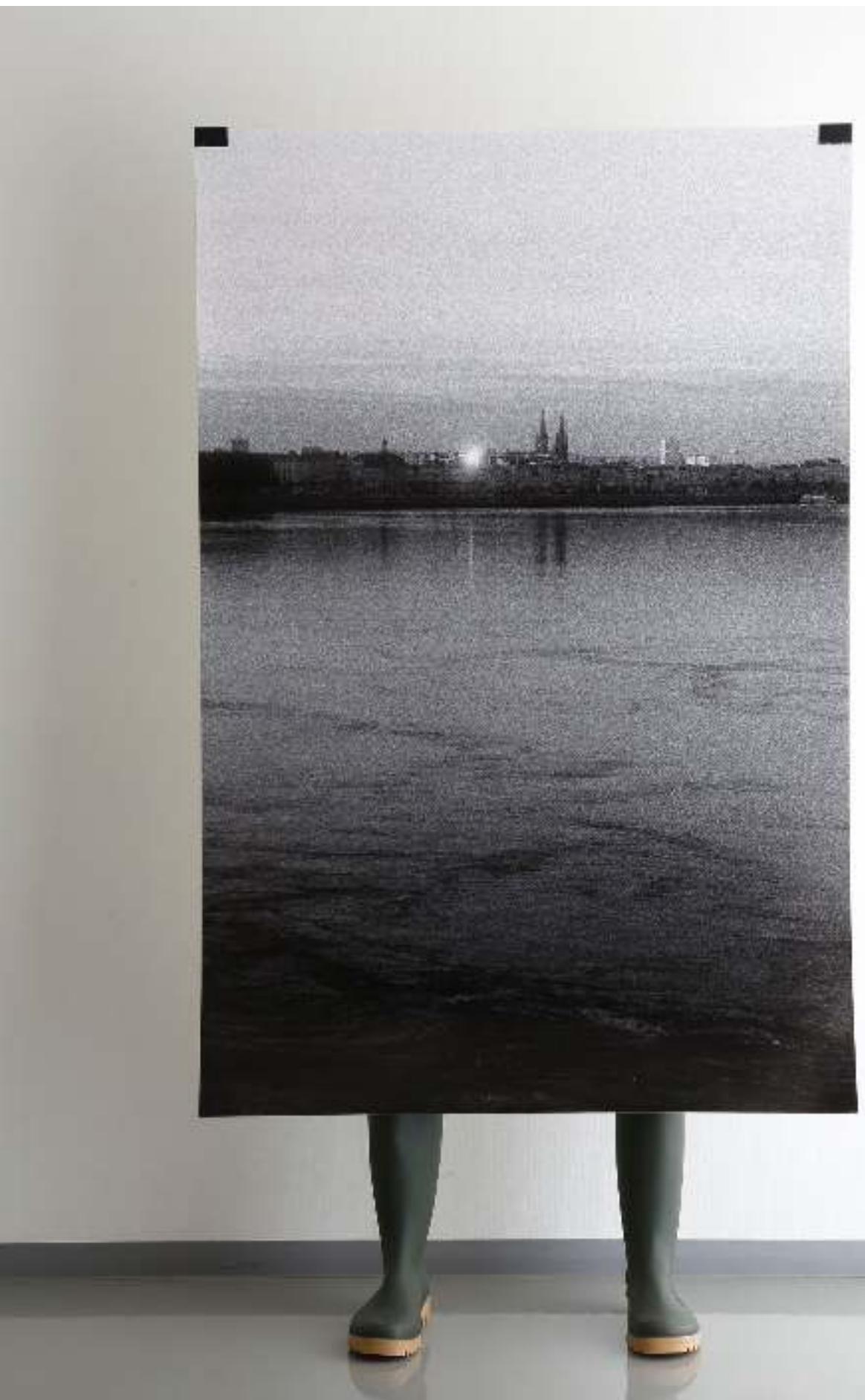


1969年神戸生まれ、ベルリン在住

島袋は、生活の中のもっとも小さい物事に重要性を見いだす、日常の詩人である。しかし島袋はちょうど同じように、風変わりなものを身近にし、周囲の世界を新鮮な目で見るよう私たちを誘う、シュールレアリストな奇術師でもある。島袋には純粹無垢な旅人のような印象があるが、この作家の日々のささいなことに対する高度な観察眼は、私たちをいつもよく知っている場所から連れ出し、すべての事象が当たり前でないパラレル宇宙へ放り込んでしまう。マーク・トゥエインのように、世界中をあちこち旅するこの観察者は、見知らぬ人々と対話し自然と交感し、いつも外国の地におけるマレピトとしての新鮮な視点を保っている。制作プロセスの中で詩のような瞬間や、ユーモアや驚きを記述し、彼が出会った世界の奇妙さに光を当て、たまたま巡り会わせた生活の細部の中に、啓示を、また闇をも見いだす。各作品は、境界や種、または存在状況とのありそうにない出会いの物語を伝える。〈そして、タコに東京観光を贈ることにした〉(2000)の中で、島袋は生きたタコを海岸のすみかからガラスの水槽に入れて電車で連れ出し、東京の魚市場を訪ね、そして海に帰したのだった。堂島リバービエンナーレでは、川沿いの展覧会場という場所性を活かしたインスタレーションのシリーズを展示する。展示場所は堂島リバーフォーラムのバックヤードが選ばれた。例えば従業員のための小さなキッチンや、長い廊下、そして贅沢な「VIP用更衣室」である。展示作品のうち、〈ボルドーのヤツメウナギ〉と〈長靴をはいた写真（ボルドー）〉は、もともと2011年のフランスにおける滞在制作の間に作られたものだ。その時彼はガロンヌ川周辺の生物に興味を持つようになった。最初のインスタレーションには、大きい青い目の、ガロンヌで見られる珍しい古代の魚、ヤツメウナギを、作家も加わり、捕まえて料理する映像が含まれている。このウナギは体の両サイドに、目と鼻孔に並んでいて、7つのえら穴のために歐米圏ではしばしば「9つの目のウナギ」と言われるので、その粘液は毒性があるため料理して食する前に徹底的に洗浄することが求められる。フランスの漁師が魚の下準備をするために即席で作ったモップとはしごの仕掛けは、バックヤードにあるオフィスの台所で、フランス産赤ワインの空の木箱の上に、作家によって再び組み上げられた。廊下に行くと、長靴が「自立した」写真の下から突き出ている。その写真は川の対岸から見たボルドーの風景で、検査のために後ろから人が掲げているような印象を与える。最後に、二つの、ほとんど同じVIP用更衣室で、島袋は二部構成のインスタレーションを展示了。二つの部屋に一つずつ、白い台の上に置かれたシンプルな金属製の盥には、どちらも水が満たされ、ポンプが取り付けられている。一つ目の盥にはライムが二個、二つ目の盥にはトマトが二個入っていて、両方とも、一個は底に沈んだままで、もう一個は水面に浮かび、ポンプが生み出す水流によって円を描くように流れ続けている。島袋は料理をしている時、まったく同じ種の果物で、同じ苗になったものでさえも、浮く個体と沈む個体があることをを見た。そしてこの単純だけれど説明のつかない現象がこの作品のインスピレーションとなった。背後には、VIP用更衣室の窓の向こうに、堂島川が大阪港へと、そしてもっと遠くへと、流れている。

born 1969, Kobe, lives in Berlin

Shimabuku is a poet of the everyday, finding significance in the smallest things in life, but he is as much a surrealist trickster, making the familiar strange and inviting us to consider with fresh eyes the world around us. He gives the impression of an innocent abroad, yet the artist's highly perceptive observations of day-to-day minutiae seem to work to alienate us from our most familiar home ground, setting us adrift in a parallel universe where nothing can be taken for granted. Like Mark Twain, this itinerant observer travels the world, interacting with strangers and conversing with nature, always maintaining the fresh perspective of a stranger in a foreign land. In the process he chronicles moments of poetry, humour and wonderment, highlighting the strangeness of the worlds that he encounters, finding enlightenment, and darkness too, in the most incidental details of life. Each of his works tells the story of an improbable encounter across borders, species, or states of being. In the work *Then, I Decided to Give a Tour of Tokyo to the Octopus from Akashi* (2000) he took a live octopus from its coastal habitat for a day out on the train, in a glass aquarium, visiting the Tokyo fish market, before returning it back to the sea. For the Dojima River Biennale, Shimabuku presented a series of site-specific installations relating to the idea of the river, choosing to locate these in the backroom spaces of the Forum, such as a small office workers' kitchen, a long office corridor and the luxury 'VIP changing rooms'. Two of these works, *Lamprey in Bordeaux* and *Photograph wearing rain boots (Bordeaux)* were originally produced during a residency in France, in 2011, when he became interested in the life surrounding the river Garonne. The first installation included a video of the artist joining in the different stages in the capture and preparation for the table of the 'lamprey', an unusual ancient fish found in the Garonne, which looks like a large, blue-eyed eel. Often referred to as the 'nine-eyed eel' due to the seven external gill slits, along with the eye and nostril, on either side of its body, the mucus of the river lamprey is known to be toxic and requires thorough cleaning before cooking and consumption. The ad hoc structure of a mop and a ladder improvised by the French fisherwomen to prepare the fish was re-constructed by the artist in the domestic setting of the office kitchen, standing on empty wooden crates of claret. Down the corridor, a pair of rain boots protruded beneath a 'free-standing' photograph of Bordeaux, viewed from across the river, giving the impression of a hidden human presence holding up the image for inspection. Finally, in the context of two, nearly identical VIP changing rooms, he presented a two-part installation, *Something that Floats / Something that Sinks*, featuring two simple metal tubs, each containing water and a pump, sitting on a white pedestal; one in each room. In the first space the bowl contained two limes, in the second two tomatoes, but in both instances one of the fruits lay still on the bottom of the bowl, while the other circled around the edge on the surface, drifting on the current made by the pump. The artist discovered whilst cooking that certain fruits of the exact same species, and even of the same plant, will float while others sink, and this simple but inexplicable phenomenon became the inspiration for this work. In the background, through the windows of the VIP changing rooms, the Dojima River flowed past towards the bay of Osaka, and beyond.









1964年ニュージーランド生まれ。ベルリン在住

マイケル・スティーブンソンの作品の出発点は、たいてい歴史的な出来事や事物や逸話であり、またそれらの周辺にある、関連するものとの集合体である。リサーチを基本としたアプローチを通して、複雑な語りのレイヤーと補助的な資料の集積を作り上げたり、とある出来事の形跡を再現したりすることで、その歴史は現代美術のコンテクストの中に再び語られることになる。彼は客観的な説明を試みるのではなく、時として断片的な情報、神話、噂、または内部関係者の話に基づいた、特定の人工物を見せる。それらは資料の指標として何かしら機能するようになっている。このように、考古学と同じようなやり方で、スティーブンソンは特定の出来事や物語の跡を、吟味するために提示する。解釈やカテゴリー分けをせず、言葉による検証と、意味について熟考するよう私たちに促す。

スティーブンソンは、ニュージーランド出身の経済学者、ビル・フィリップスが1949年にデザインした機械、「ザ・モニアック（'The Moniac'—Monetary National Income Analogue Computer）」に特に興味を抱いている。それはどんな国でも通貨の流れを計算することができるという機械だ。資金の流動性をまさに文字通り捉え、喻えとして水を使い、複雑に連動するパイプやチューブのシステムの間をその水がポンプによって流れるようにした。それは一国の経済の中にある異なる資金やカネの流通ルート、資産を表していた。そのシステム内の別々の場所にあるバルブは、ある一定量の水を供給し、水の流れを変化させる。そのようにして貿易収支の推移などさまざまなシナリオをシミュレーションし、水が一巡するごとに支出と税金の割合を測ることができる。このようにしてフィリップスはケインズ主義経済理論の法則を計算機の機械的な動きに変えようとした。現実には、もちろん、経済のサイクルは漏れやすいしさびやすかった。この機械は12個生産され（2007年に作られたスティーブンソンによる再現、〈富の泉〉を入れれば13）、一つは1953年にグアテマラの中央銀行に購入された。どうもアメリカとのバナナ貿易によって独占されようとしていたこの共和国の経済を立て直すためだったらしい（というわけであだ名は「バナナリバブリック」）。これ以後、この機械の行方は、しかしながら分かっていない。本展にスティーブンソンは関連プロジェクトの最新バージョン、〈運勢〉（2011/2015）を展示する。1952年から現在までのグアテマラにおける富の生産とその測定に捧げられたプロジェクトのコレクションを展示するものだ。モニアックは、1950年代から続くアメリカのビジネス雑誌であるフォーチュン誌上の、とある記事に登場しているが、それはルボルタージュというよりは広告に近い感じである。大きなガラスの展示ケースの中で雑誌を閲んでいるのは、後続の補足資料と共に、作家が2006年に中央銀行を訪れた時の調査によって出てきた資料である。これにはマリオ・ロペス・エストラーダ（アメリカがパックについたフルーツ会社に最初に利権を与えたグアテマラの独裁者の孫）に関連する資料も含まれていた。彼は最近、携帯電話会社ティゴ・グアテマラのトップとして、この国最初のビリオネアになった。2014年にティゴは飾り気のない携帯から「フリジョール」（「小さい豆」）とよばれるスマートフォンにアップグレードするよう電話ユーザーに勧める派手な広告キャンペーンを打ち出した。その広告には「豆でなくなる」プロセスの一部として、野球帽をかぶった豆がスマートフォンに変身する様子があり、それが描かれたスーパーのチェックアウト・ディバイダー*（店で唯一売り物でないアイテム）が作品の一部として展示されている。スティーブンソンは経済概念に興味を持ち続けていて、それはアイデアの流通に関係があるのと同様、実際のマネーフローそのままの神話と意味に関係がある。彼はある選ばれた信用システムの、換算と交換のプロセスに欠陥があることを明らかにし、また等価という抽象的なモデルと、それを実際に運用するときの現実には溝があることをも示している。

*訳者註：スーパーなどでレジに並ぶ客が、コンベヤーの上に商品を載せる時、前の客のものと自分のものを区別するために置くスティック状のもの。

born 1964, New Zealand, lives in Berlin

The point of departure for Michael Stevenson's work is often a singular historical event, or an object or story, and the constellation of relationships that develop around it. Through a research-based approach, building up complex layers of narrative and accumulations of auxiliary material, or reproducing the remains of particular events, these histories are re-told in the context of contemporary art. Sometimes based upon partial information, myths, rumours, or insider stories, Stevenson does not attempt to reconstruct an objective commentary but simply displays selected artefacts, which somehow work as material indices. Thus, in a manner akin to archaeology, he presents the traces of particular events, or stories, for scrutiny without attempting to interpret or categorize them, prompting our own forensic investigation and speculation upon their meaning. A particular focus of Stevenson's attention has been 'The Moniac' (Monetary National Income Analogue Computer), an apparatus designed by the New Zealand born economist, Bill Phillips, in 1949, that professed to calculate currency flows inside any given national economy. Taking the idea of liquidity quite literally, Phillips' computer used water as an analogue for money, pumped through a complex system of interlocking pipes and tubes, which represented the different funds, fiscal channels and assets in a national economy. Valves at different points in the system would allow for the amount of water and direction of its flow to vary, thus simulating different scenarios, such as the shifting balance of trade, and enabling the ratio between expenditure and taxation to be measured at the end of each cycle. Thus Phillips attempted to convert the laws of Keynesian economic theory into the hydro-mechanical operating principles of a calculating machine. In reality, of course, the economic cycle was prone to constant leakage and general rusting. Of the twelve versions of the machine produced (or thirteen if one includes Stevenson's own reproduction, *The Fountain of Prosperity*, made in 2007), one was purchased by the Central Bank of Guatemala in 1953, apparently in an attempt to stabilize the republic's economy which had become monopolized by the US banana trade (hence the sobriquet, 'banana republic'). The whereabouts of this machine since this time, however, remains unknown. For the Dojima River Biennale, Stevenson presented an updated version of a related project, *Fortune* (2011/2015), displaying a collection of objects dedicated to the production of wealth and its measurement in Guatemala from 1952 to the present. The Moniac made its appearance here via the pages of Fortune, an American business magazine from the 1950s, in an article that reads more like advertising than reportage. Surrounding the magazine, in a large Perspex vitrine, was material from the artist's research visit to the central bank in 2006, along with subsequent additions. This included material relating to Mario Lopez Estrada (grandson of the Guatemalan dictator that first granted concessions to the US-backed United Fruit Company) who recently became the country's first billionaire as head of Tigo Guatemala, a mobile telecommunications network. In 2014 Tigo launched an intensive advertising campaign to encourage phone users to upgrade from their no-frills handsets, known as *frijoles* ('little beans'), to smartphones. Advertisements depicted beans sporting baseball caps being transformed into smartphones, as part of a process of 'de-beanification', here displayed on supermarket checkout dividers (the only item in store 'not for sale'). Stevenson's on-going interest in the concept of economy is as much to do with the circulation of ideas, myths and meanings as it is with the actual flow of money, revealing the flawed processes of conversion and exchange in a chosen system of belief, and the gap between an abstract model of equivalence and its operational reality.







104

The Moniac

"Economics in THREE fascinating minutes"

The first electronic calculators were built using vacuum tubes, and they were large, expensive, and unreliable. In 1948, the first electronic digital computer, the Electronic Numerical Integrator and Computer (ENIAC), was completed at the University of Pennsylvania. It contained 18,000 vacuum tubes and 1,500 relays, and it required 150 kilowatts of power to operate.

One year later, in 1949, the Moniac was invented. It was a hydraulic computer. This was an improvement on the vacuum tube calculators because it was much smaller, faster, and more reliable. It used water instead of electricity to perform calculations. Moniacs were used in many fields, including economics, engineering, and physics. They were also used in the development of the atomic bomb.

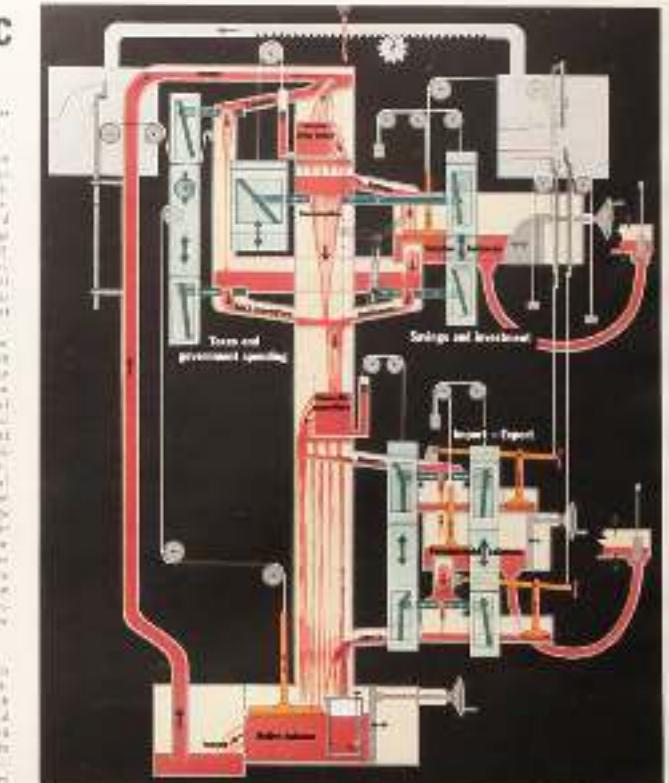
How it works

Designed by the Moniac inventor, Alan Turing, the Moniac is a hydraulic computer. It uses water instead of electricity to perform calculations. It consists of a central chamber, called a tank, which is connected to a network of pipes and valves. These valves are controlled by the user to perform different calculations. The Moniac is a "parallel" computer, meaning that it can perform multiple calculations simultaneously. This is because the water can flow through different paths at the same time.

Today, the Moniac is still used in some fields, such as economics and engineering. It is also used in some educational institutions to teach students about the principles of economics and engineering. The Moniac is a great example of how technology has changed over time, and how it can still be used today.



105



106

What is the Moniac? The Moniac is a hydraulic computer. It uses water instead of electricity to perform calculations. It is a parallel computer, meaning that it can perform multiple calculations simultaneously. The Moniac is a great example of how technology has changed over time, and how it can still be used today.

What is the Moniac? The Moniac is a hydraulic computer. It uses water instead of electricity to perform calculations. It is a parallel computer, meaning that it can perform multiple calculations simultaneously. The Moniac is a great example of how technology has changed over time, and how it can still be used today.



1966年イギリス、ケント生まれ。2008年没

アンガス・フェアハーストは、1980年代後半のロンドン、ゴールドスミスカレッジ周辺で最も影響力のある作家の一人だった。そのゴールドスミスカレッジの作家たちは後にYBA（ヤング・ブリティッシュ・アーティスト）として知られるようになり、イギリスの現代美術をその後20年に渡って特徴づけることになった。近しい友人であるダミアン・ハーストやサラ・ルーカスらとともに有名になり、彼らとしばしばコラボレーションを行ったが、フェアハーストは特に作品にちりばめられた鋭いウイットと皮肉たっぷりなユーモアのセンスによって知られるようになった。多くの同年代作家とは違い、フェアハーストの実践は安易に分類されず、彫刻、絵画、パフォーマンス、写真、ビデオ、音楽、版画、ドローイング、コラージュと多岐に渡った。これらは、風変わりで微妙に正統的な造形要素や、奥に秘められた憂鬱と日常的なばかばかしさから発展したように見える、いくつもの意味のレイヤーとして表現された。彼はその複雑で幾層にも重ねられたコラージュの材料を、何度も繰り返される女性美と性的魅力の軌範がある、つやつやと豪華な広告に見いだした。これらのイメージをもともとの表現機能から解き放つことで、例えば体の形跡とテキストをすべて消し去ることで、フェアハーストは、表層の美学と、広告に内在する、欲望の大量生産を下支えする、その形式の機能に惹きつけられたことを吐露するのだ。彼の作品の多くはこの繰り返しの手法を中心にしており、それはサミュエル・ベケットか、ブルース・ナウマンの精神を思い起こさせる。彼はしばしば、反復と重ね合わせとが、日々の空虚さのメタファーとなるような、ありふれた生活の儀式になるようなやり方を探っていた。本展 *Take Me To The River* のコンテクストの中で、フェアハーストの切り抜かれたコラージュのシリーズは、2枚から10枚の光沢のあるファッション雑誌のページが重ね合わされたもので、すべて“人体とテキストを取り除く”という単純なルールにのっとって作られている。この作品は深みに対して表層を、品位に対して嫉妬や欲望を崇拜の対象にするような、イメージのグローバル文化のただ中にある、不条理な詩情を呼び起す。広告の形式上の言語を保ちつつしかし何ら実際の中味のない、これらのコラージュがますもたらすものは、欲望に駆られて条件反射的に感じる戸惑いである。しかし、フェアハーストの作品については多くがずっとそうであったように、表現を抑えたり無くしたりする単純な論理の下で、空虚であること、何も無いこと、空洞であることの力強い感覚がそこに広がり、作品に特別な美しさ、そして深い意味でのメランコリーが与えられている。そしてそれは消費者文化によってでっち上げられた表面的な憧れとはまったくシンクロしていないのである。

born 1966, in Kent, England, died in 2008

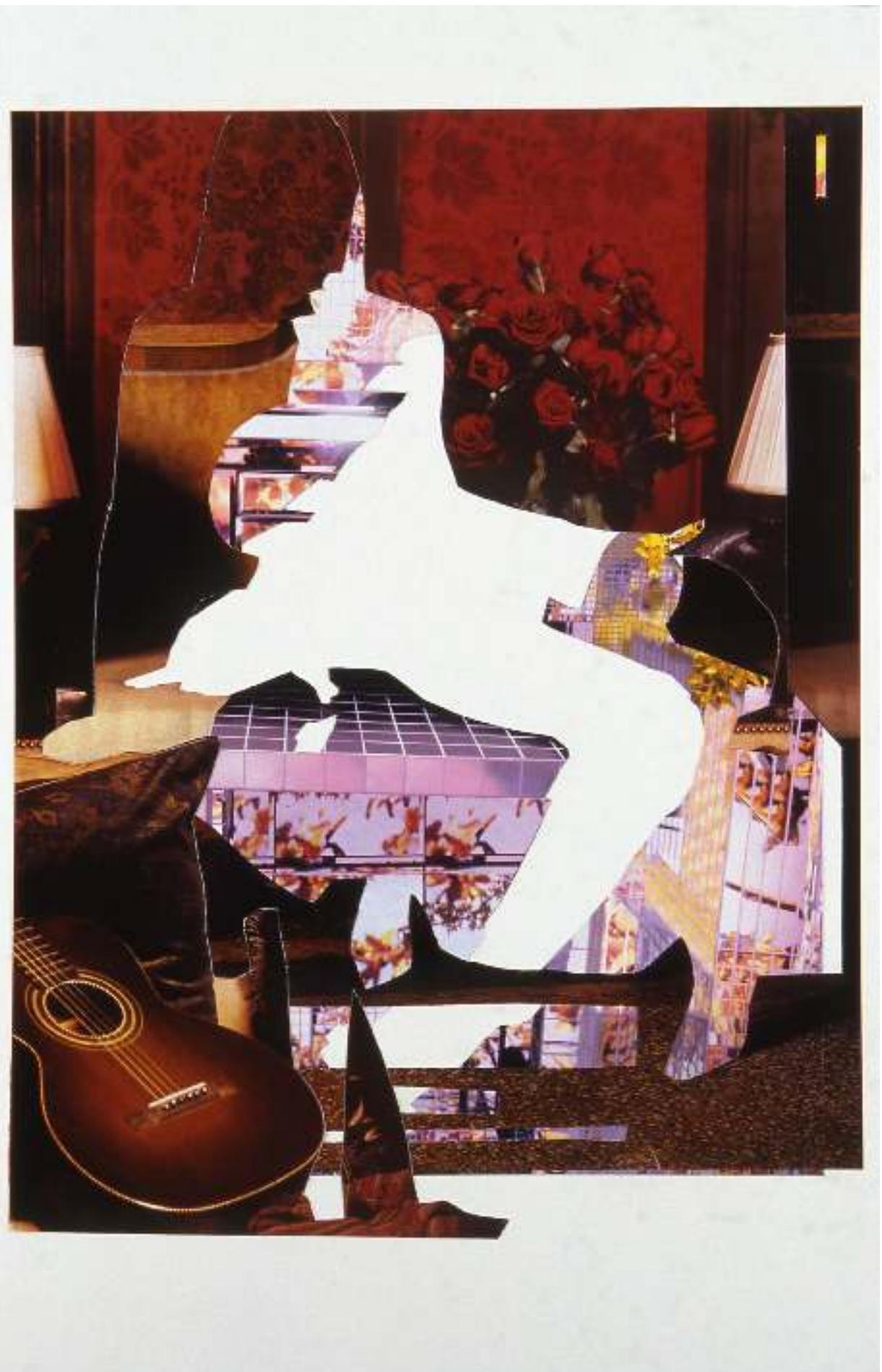
Angus Fairhurst was one of the most influential members of the group of artists associated with London's Goldsmiths College in the late 1980s, who became known as the Young British Artists, setting the tone for contemporary art in the UK over the next two decades. He rose to prominence alongside close friends such as Damien Hirst and Sarah Lucas, with whom he often collaborated, and was particularly known for the sharp wit and wry sense of humour which infused his work. Unlike many of his contemporaries, Fairhurst's practice eluded easy categorisation, encompassing sculpture, painting, performance, photography, video, music, printmaking, drawing and collage. These elements merged into an idiosyncratic and subtle formal vocabulary, their multiple layers of meaning seeming to develop out of an underlying sense of melancholy and the absurdity of everyday life. The artist found a source for his complex multilayered collages in advertising, with its constantly repeated paradigms of female beauty and glamour, and its glossy depictions of luxury. By freeing these images from their representative function, for example by removing all evidence of body and text, Fairhurst revealed his fascination with the aesthetics of surfaces, and the formal apparatus underpinning the mass production of desire in advertising. Much of his work centred in this way on repetition, evoking the existential spirit of Samuel Beckett or Bruce Nauman. He often explored the manner in which loops and superimposition serve as metaphors for the emptiness of day-to-day existence and the mundane rituals of life. In the context of *Take Me To The River*, Fairhurst's series of emptied-out collages range from two to ten superimposed pages from glossy fashion magazines, and all adhere to a simple rule of "all evidence of body and text removed". The works evoke a poetics of the absurd in the midst of a global culture of the image that fetishizes surface over depth, and envy and desire over integrity. The immediate experience of these collages, which maintain the formal language of advertising albeit without any actual content, is a Pavlovian confusion of triggered desire. However, as ever with much of Fairhurst's work, beneath the simple logic of reduction and removal there lies a powerful sense of emptiness and the void, giving these works a particular beauty, and a deep sense of melancholy that is completely out of sync with the superficial longing manufactured by consumer culture.





Photo:
© 2013 The Estate of
Doris Lessing

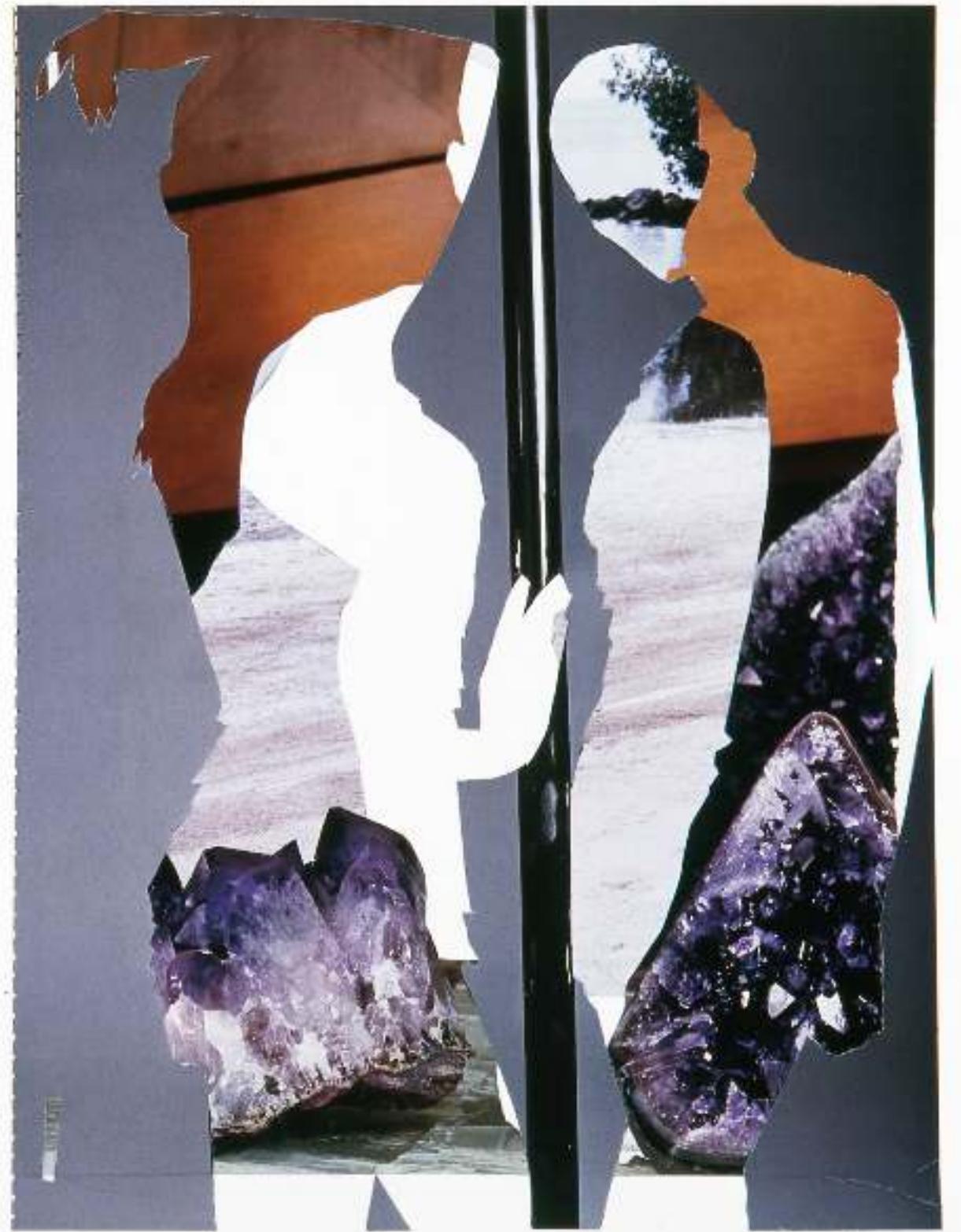




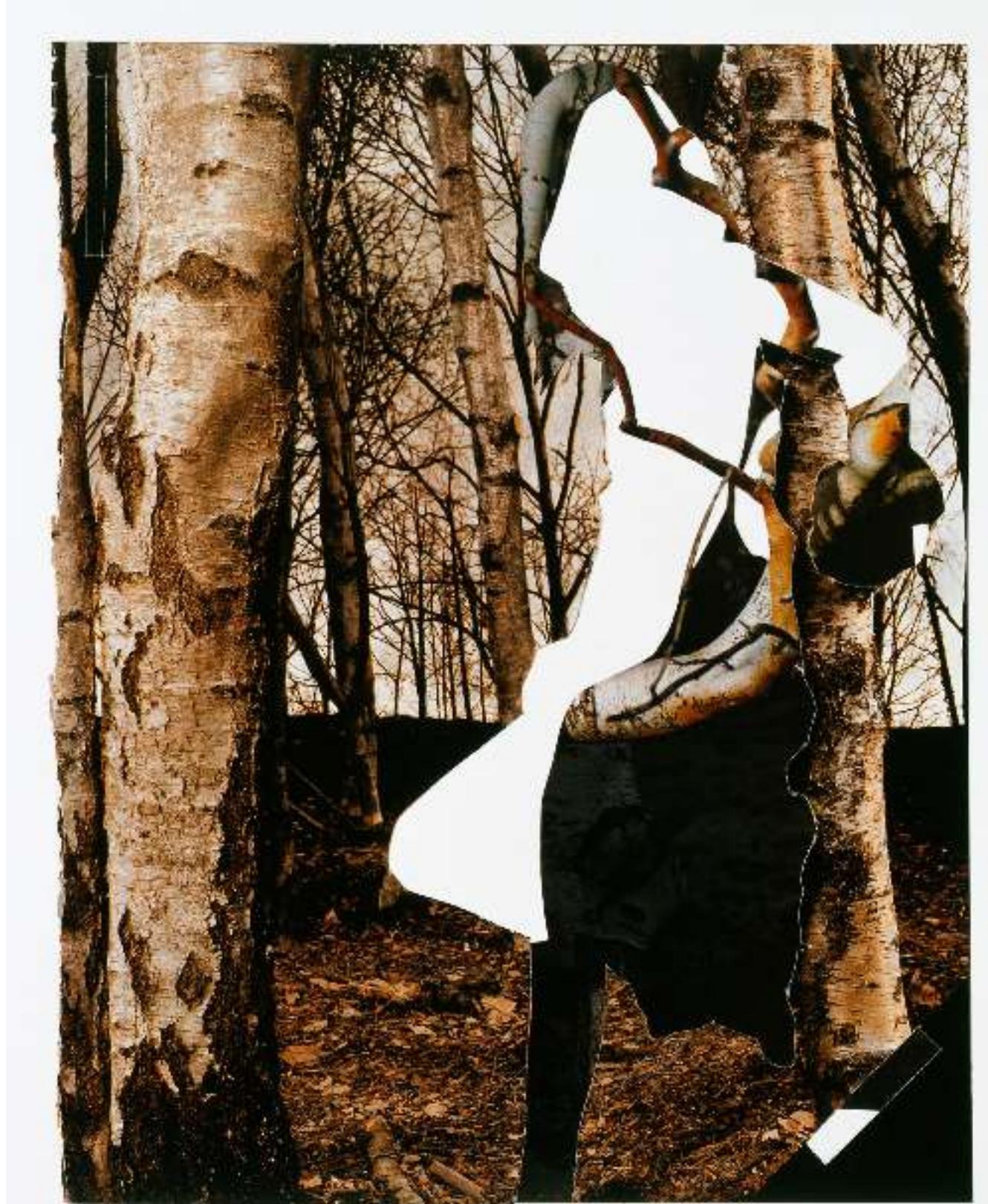
112



113



114



115

1982年ロンドン生まれ、ベルリン在住

サイモン・フジワラの実践は、個人的な関係、政治、歴史についての濃厚なドラマの中で、パフォーマンス、ヴィデオ、インсталレーション、ショート・ストーリーを組み合わせ、「現実の生活」の物語を探る。多くの作品はフジワラ自身の個人史の上に描かれており、事実とフィクションを混ぜることで力強く説得力のある、魅力的な話を生み出している。彼自身の家族の歴史を用いながら、フジワラは社会的な領域にプライベートな領分をちりばめ、そして彼自身が民族学者、小説家、アナリスト、好色家など、複数のキャラクターを演じる筋書きを設定するため、現実と作り話の境を曖昧にする。堂島リバービエンナーレのために、作家は新しいバージョンの〈再会のためのリハーサル（陶芸家の父とともに）、バーナード・リーチと浜田庄司の後で〉（2011）を展示した。これは疎遠になった日本人の父との、陶芸を媒介にした関係修復の過程を物語るものである。フジワラは、彼が少年だった時分に両親が離婚した後、英国の遠い田舎であるコーンウェルで、イギリス人の母に育てられた。20世紀初頭にはアーティストのコロニーとして有名だったセントアイブスの（今はテート・セントアイブスがある）、小さい漁港からたった1マイルのところに住み、彼は早くからバーナード・リーチの陶芸工房を訪れた。しかしながら、彼が自分の家族史と「イギリス工房陶芸の父」と呼ばれるリーチの家族史の間に相似があることに気がついたのは、つい最近のことだった。1887年に香港でイギリス人の両親から生まれたリーチは、1920年にイギリスへ移動するまで、陶芸家として日本と中国で働いた。1979年に亡くなるまでの間、セントアイブスで、魂の友である日本人陶芸家浜田庄司と共に彼が築き上げた工房の実践は、世界中の陶芸家に影響を与えて続けている。最初にフジワラの注意を惹きつけたのは、リーチが持つ西洋と東洋の繊細さのコンビネーションだった。2010年に、20余年ぶりに彼の父親と再会するためにフジワラは日本の静岡に赴いた。フジワラの提案から、将来もずっと残る再会の象徴を作るという意図で、その作品が東洋と西洋の理想的な美の統合と定義されているバーナード・リーチの「^{スタンダード・ウェア}」を手本に茶器セットのレプリカを作ろうと、父親と息子は陶芸コースに通い始めた。彼らが作り出した陶芸は象徴的な小道具として、彼らが行った茶会の中に登場する。その茶会は、彼らの関係性の、心理的また地理的な溝を埋めるための機会として想定されていた。現実には、もちろん、彼らが作った模造品はリーチのオリジナル作品の正統な品質と比較すると弱々しい（完璧なリーチの見本とともにフォーラムに展示されたピアジョッキとミルクピッチャーを見ると分かるように）。この現実世界での再会に統いて、フジワラは彼と、父役の俳優の対話を書いた。それがヴィデオ「再会のためのリハーサル」である。この中で俳優は分析家のように振る舞う。父との再会を、劇の舞台として利用しているという個人的な理由から、あまり気が乗らないフジワラを試すように。多くのフジワラの作品と同様、物語の筋は実に自己を意識したもので、話の、次々に明らかになる展開にそれ自体が論評しつづける。そしてアーティストは私たちにこう言う—“私は劇の最後をまだ書き上げていない”、このリハーサルが、現実世界で延期されている最後の再会の、代わりになることを認めつつ。キャラクターたちは話し、父子が日本で作った実際のポットを使ってお茶を飲む、しかし最後に彼らは父子による複製とリーチのスタンダード・ウェアのうちどちらかを選ばなくてはならない。彼らは東西関係の理想的な象徴であるリーチのティーセットを残すべきか、はたまたフジワラとその父の間に再建された、個人的な絆に重きを置くべきか？彼らは後者を選び、儀式的にスタンダード・ウェアを破壊するのだ、ハンマーで代わる代わる叩き割つ。

born 1982, London, lives in Berlin

In dense dramas about personal relationships, politics and history, Simon Fujiwara's practice explores 'real-life' narratives through a combination of performance, video, installation and short stories. Much of his work draws upon his own biography, creating engaging stories, which mix fact and fiction to compelling and powerful effect. Using his family history, he fuses the private sphere with the social realm, blurring reality and storytelling to create a narrative in which he plays the roles of multiple characters: anthropologist, novelist, analyst and eroticist, amongst others. For the Dojima River Biennale, the artist presented a new version of *Rehearsal for a Reunion (with the Father of Pottery), after Bernard Leach and Shoji Hamada* (2011) re-telling the story of a process of reparation and re-engagement with his estranged Japanese father, via the medium of pottery. Fujiwara grew up with his British mother in the remote rural county of Cornwall, in the UK, after his parents had separated when he was a boy. Living only one mile from the small fishing port of St Ives, which was renowned as an artists' colony in the early twentieth century (and now the site of Tate St Ives museum), he visited the Leach Pottery from an early age. It is only recently, however, that he realised the parallels between his own family history and that of Bernard Leach, known as the 'Father of British Studio Pottery'. Leach, born in Hong Kong in 1887 to British parents, worked as a potter in Japan and China until he moved to the UK in 1920. By the time of his death in 1979, the studio practice he established in St Ives with his soul mate, Japanese potter Shoji Hamada, had influenced pottery makers across the world. It was Leach's combination of Western and Eastern sensibilities that initially drew Fujiwara's attention. In 2010, he journeyed to Shizuoka, in Japan, to reunite with his father after over twenty years of separation. On the artist's suggestion, with the intention of producing a lasting symbol of their reunion, the father and son embarked upon a pottery course to produce a replica tea set based on the 'standard ware' of Bernard Leach, whose work has come to define an ideal union of Eastern and Western aesthetics. The pottery they produced was to act as a symbolic prop in their own tea ceremony, which was, in turn, to be the opportunity for them to bridge the psychological and geographical gulfs of their relationship. In reality, of course, the copies they made paled in comparison to the formal qualities of the Leach originals (as seen in the beer jockey and milk pitcher displayed at the Forum, alongside their perfect models). Following this real-life reunion, Fujiwara scripted a dialogue between himself and an actor taking the role of his father, the video of which is presented as a 'rehearsal for a reunion'. Here the actor operates more like an analyst, probing a reluctant Fujiwara as to the personal reasons why he is using a reunion with his father as the site for the play they are discussing. As in much of Fujiwara's works, the narrative is acutely self-conscious, commentating on its own process of unfolding, and thus the artist tells us: "I have not written the end of the play yet," allowing the rehearsal to stand in for the final, deferred reunion in real-life. The characters talk and drink tea, using the actual pots the father and son made in Japan, but in the end they have to choose between these replicas and the standard ware of the Leach Pottery: should they preserve the idealised version of the East-West relationship symbolised by the Leach pots, or stress the personal bond rebuilt between Fujiwara and his father? They opt for the latter and ritually destroy the standard ware, smashing each item in turn with a hammer.









1973年／1962ベルギー生まれ。ブリュッセル在住

アーティストデュオ、カトリーン・フェルメールとロニー・エイルマンスは、アート、建築、経済の間に働く力学に注目し、彼ら自身とこれら幅広い信頼や価値のシステムとの間に反射関係論理を適用している。結果としてそれは現代生活の深く、皮肉な批評になっている。彼らの協働実践の中で、ある一つの作品がある。それはブリュッセルの彼ら自身の家であり、工場だったビルの中に建てたロフトアパートメントだ。フェルメール&エイルマンスは自らが考案した“媒介拡張”¹という考え方から私的財産をアート作品として使い、私的なものとして保持しつつも、ドメスティックな空間をインスタレーション、ビデオ、パフォーマンス、出版という形で読み直している。それは公共空間に開かれた、私邸を使ったインターフェースなのだ。〈アートハウス・インデックス（AHI）〉は「作品としての家」を経済の手段に変身させようとする新しい「拡張」である。この指標の機能は、彼らの作品である家の、変動する市場価値を測ることにあり、普通なら取引できない私的な空間を透明で、バーチャルで「流動的な」投資対象にする。それは理論的には投機家にとって投機の対象となるものだ。付随しているビデオ〈フロンティア・インベストメント・オボチュニティ〉は、ある種のセールストークのようなものを演じている。カメラは家の内部を見回すように撮影しながら、窓からの眺めはこのプロジェクトが展示されたことのある、世界中のさまざまな都市を映し出していく。堂島リバービエンナーレのコミッションワークとして作られた、ビデオ〈マスカレード〉を含む新しいインスタレーションでは、テレビリポーターがAHIの新規株式公開に際して、家であり作品であるという抽象的な概念が市場において変動相場制に応じてコメントしている。この映像は、断片化された環境で撮影されている。白い壁で囲まれたギャラリーが、徐々に、競売所、商品取引所、売買取引所、あまたさえ裁判所に変化していく……これらはすべて価値というものが交渉され、交換される場所である。しかしそれからものごとはどこか変な方向に向かい始めるのだ！疑問がわき起こる—私たちは競売所でインサイダー取引のスキャンダルを目撃しているのか、市場の崩壊を目の当たりにしているのか、それともこれは人の信頼につけ込んだ詐欺の、込み入った精神力学を暴こうとする、法廷審理なのか？メインの映像の傍らには、AHIの刻々と変化する市場価値をモニタリングしたアルゴリズムが小さいスクリーンにリアルタイムで表示されている。それは作家の自宅兼作品の、市場における自信と信頼を数値化したものだ。実際のAHIの動向が、価値が上がり下がったりするにつれ、二つの映像のタイムラインを切り替えるスイッチを押しながら、〈マスカレード〉のどちらのイメージをメインスクリーンに投影するか決めていることが明らかになってくる。2つのうち1つは撮影の「終わった」フィルムで、もう一方はリハーサルとNGシーンである。一方で、フェルメールとエイルマンスは偽のライフスタイルマガジン最新号、〈雑誌「インレジデンス」#02〉も展示している。光沢を帯びたその卓上用大型豪華雑誌は、お金と現代美術の世界における「価値」概念の背景事情を提供している。アートは、経済のように、信頼のシステムであり、またそれぞのマーケットはその信頼が利益につながるよう仕向ける場所である。現象的な“巨額金融取引”の世界と“グローバルアートマーケット”は、このようにして〈マスカレード〉の語りに独特な文脈を与える。同様に、堂島リバーフォーラムはこういった概念的の前提に対して面白いロケーションを提供している—というのは、このフォーラムは1697年に設立された「世界初の先物取引市場であり、ひいては近代的な銀行システムの先駆者である」とよく言われる、旧堂島米会所のあった場所に立っているのである。²

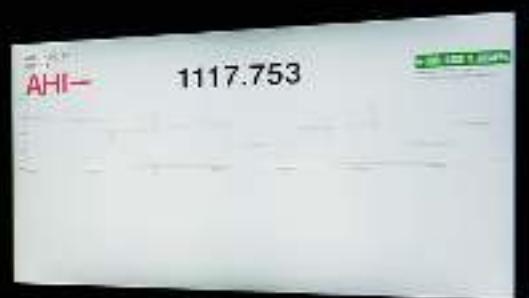
born 1973 and 1962, Belgium, live in Brussels

Artist duo, Katleen Vermeir and Ronny Heiremans, focus on the dynamics between art, architecture and economy, applying a reflexive logic to their own relationship to these wider systems of belief and valuation that result in deeply ironic critiques of contemporary living. In their collaborative practice they have a single artwork, their own home, a loft apartment that they constructed within a post-industrial building in Brussels. Whilst keeping this private, they use the idea of their own personal domain as an artwork from which they create “mediated extensions”¹, translating their domestic space into installations, videos, performances and publications, that generate a public interface with their private residence. *ART HOUSE INDEX* (AHI-) is a new ‘extension’ that proposes the transformation of ‘the home as an artwork’ into a financial instrument. The function of this index is to measure the fluctuating market value of their home-as-artwork, thus rendering a normally un-tradeable private space into a transparent, virtual and ‘liquid’ investment that is theoretically accessible for financial speculators. The accompanying video *A Frontier Investment Opportunity* acts as a kind of quasi-promotional sales pitch, panning across the interior of the artist’s home, but with views through the windows to all of the different cities around the world where public extensions have been exhibited. In their new video installation co-commissioned by the Dojima River Biennale, *MASQUERADE*, a TV-reporter is seen commentating on the AHI-’s Initial Public Offering, as the abstract concept of their home-as-artwork is floated on the market. The film is set in a fragmented environment that gradually evolves from a gallery ‘white cube’ to an auction house, a commodity exchange, a trading pit, even a courtroom… all places where values are negotiated and exchanged. But then it starts to go wrong! Questions arise: are we witnessing an insider-trading scandal in an auction house, a crash in the market or is this a hearing in a courtroom that tries to unveil the intricate dynamics of a confidence game? Alongside the main projection of this fragmented narrative, a real-time algorithm is presented on a smaller screen, monitoring the fluctuating value of AHI- live, measuring the confidence and belief of the market in the artist’s home-as-artwork. It becomes apparent that the actual performance of the AHI-, as it rises and falls in value, determines which images of *MASQUERADE* will be projected on the main screen, triggering a switch between two video timelines, one of which shows the ‘finished’ film while the other captures variations, rehearsals and failures. Alongside, Vermeir & Heiremans also presented a new edition of their faux lifestyle magazine, *In-Residence Magazine # 02*, a glossy coffee table periodical offering background information on the concept of ‘value’ in the worlds of finance and contemporary art. Art, like finance, is a system of belief and their different markets are where this belief is put to work. The ephemeral worlds of “high finance” and the “global art markets” thus offer a unique context for the narrative of *MASQUERADE*. Likewise, the Dojima River Forum provided a unique location for such a conceptual proposition, situated as it is virtually on the site of the original Dojima Rice Exchange, established in 1697, which is often cited as “the first ever futures market and, as such, the forerunner of the modern banking system today.”²

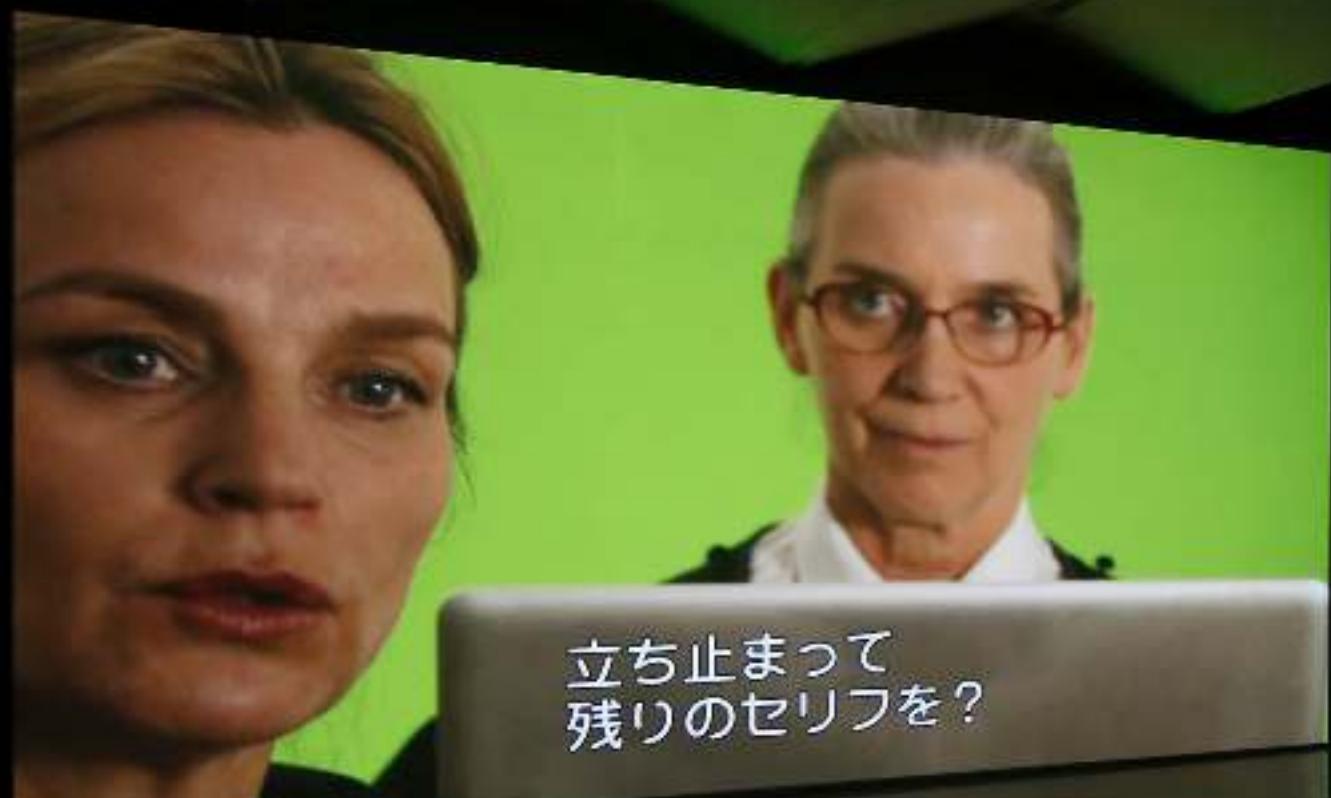


1. フェルメール&エイルマンスの次のウェブサイトを参照のこと。‘Artist-In-Residence’ web-site: www.in-residence.be

2. “The Origin of Futures”, Tom Trevor in conversation with Professor Ulrike Schaede, *In-Residence Magazine # 02*, 2015

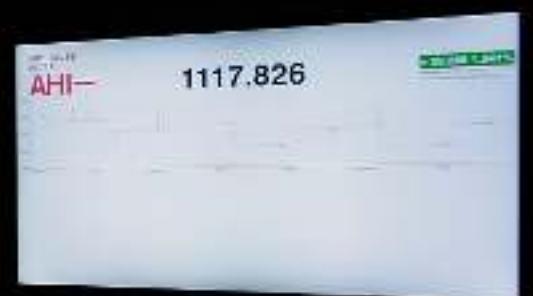






立ち止まって
残りのセリフを?

残りのセリフを?
止まつて



1979年トロント生まれ、ロンドン及びニューヨーク在住

メラニー・ギリガンのヴィデオ作品とインターネット上のプロジェクトは、テクノロジーと労働と感情の交差点を取り上げている。ギリガンのフィクションは、しばしば近未来を舞台にし、続き物の形式になっていて、数話分ごとのシリーズに分割されている。無形財を生み出す新しい条件を明らかにしながら、コミュニケーション資本主義がどのようにして人間の感情を得、私たちの自己という感覚に侵入するようになってきたかを伝え、私たちの日常の関係性とその関心を混ぜ合わせる。このエピソードによるミニシリーズの構成は、テレビをヒントにしていて、話の筋を「一口大に」分割して展示するメディアの能力を活かしたものだった。ギリガンの4部構成のドラマ、〈信用システムの危機〉(2008)は金融危機と現代の世界市場崩壊の不安を扱ったものだ。主要投資銀行は従業員のためにブレインストーミングとロールプレイングセッションを行い、この危うい財政状況うまくやっていく戦略を思いつくように頼む。この作業をやっている間に、5人の参加者が何の気なしに奇妙なシナリオを演じる。彼らは経済危機のより深い重要性について、また世界経済を超えた影響について、不穏な結論を導きだす。5部構成のミニシリーズ、〈人気のある不安〉(2010)では、すべての社会的やりとりは「スピリット」と呼ばれるシステムに監視されていて、個人は単なる機械のような存在にまで貶められている。一連の不可解な殺人が地球のあちこちで起こっていて、その多くは公共の場所だが、加害者はまだ目撲されていない。謎に満ちた様子で、深いところでそれぞれの結びつきに引かれ、関係なかった失業者のグループが突然団結する。それはスピリットに対するダイレクトな抵抗に見える。堂島リバービエンナーレに展示された最新作〈コモンセンス〉(2014)では、ギリガンはパッチと呼ばれる架空の未来のテクノロジーについて語る。それは口蓋にフィットする小さなデバイスで、他人の肉体的な感覚や感情を直接経験できる人工器官であり、「共感同調」のテクノロジーとして機能する。冒頭で、大学に出席している学生達が、内的に遠隔認識する様々ななタスクを扱うため「ログイン」すると、その顔は定期的にどんどんする。資本主義のすべてのテクノロジーがそうであるように、しかしながら、「同調はますなにより労働生産性を上げる手段であり、従業員を存在のレベルにおいてコントロールするためのマネジメントの道具だ。」¹ 後に私たちは、生産性向上のためパッチをネガティブな感情のやりとりの道具として使う会社経営者に出会う。15以上あるエピソードで、映像はパッチの話と、その展開の中での二つの重要な山場を詳しく語る。一つ目は「一方向」のパッチが「双方向」になって、覗き見や代理や監視の道具から人間の主体性を徹底的に再構築するものとして変身を遂げた時に起こる。二つ目は、パッチの使用が「新しい体内器官」の出現とともに、人間の脳の生物学的な変化を生み出すことがわかった時に起こった。10年後、このテクノロジーのネットワークは突然クラッシュし、巨大な失調を起こす。システムが「オンライン」に戻ったとき、物語は二つの並行した筋書きに分かれる。筋の一つでは、社会は正常化のプロセスにあり、パッチは日常生活の一部として継続している。もう一つの筋の中では、しかしながら、このテクノロジーは搾取するものもあり、その要素に抵抗するため、人々は団結して社会運動を組織しようとする。抵抗運動に依然連なり、若い子供達と実験に携わっているある教諭と研究者は、別の人々に彼らのゴールを説明しようとする。“そうね、世界を変えるには、私たちは自分の主体性からはじめないといけない。”² 物質主義者のルーカスはこう反論する。“でも世界の状況が主体性を決めるわけで、その逆じゃないだろう”。教諭はこう応える。“そうだけど、でも誰が状況を変えるの?人々とその主体性の他に、誰が?”²

born in 1979, Toronto, lives in London and New York

Melanie Gilligan's video-works and online projects focus on the intersection between technology, labour and affect. Her fictional narrative dramas, often set in the near future, take the form of extended serializations, split into a series of episodes, telling stories that expose the new conditions of immaterial production, and how communicative capitalism has adapted to feed off human emotions and infiltrate our sense of self, subsuming our everyday relationships so as to work in its interests. The episodic structure of these mini-series takes its cue from television, and the medium's ability to dispense storylines in 'bite-size' installments. Gilligan's four-part drama, *Crisis in the Credit System* (2008) deals with the financial crisis, and the spectre of contemporary global market catastrophe. A major investment bank runs a brainstorming and role-playing session for its employees, asking them to come up with strategies for coping with the dangerous financial climate. While pursuing this task, five participants inadvertently role-play their way into bizarre make-believe scenarios, forming disturbing conclusions about the deeper significance of the crash and its effects beyond the world of finance. In the five-part mini-series, *Popular Unrest* (2010), all social interactions are overseen by a system called 'The Spirit' and individuals are reduced down to their functional utility. A rash of unexplained killings have broken out across the globe, often taking place in public but without an assailant ever being sighted. Just as mysteriously, groups of unrelated jobless people are suddenly coming together, drawn by a deep sense of connection to one another, seemingly in direct resistance to the Spirit. In her latest work, *The Common Sense* (2014), presented as part of the Dojima River Biennale, Gilligan tells the story of a speculative future technology, called the Patch, a sort of prosthesis which makes it possible to directly experience the physical sensations and feelings of another person. This takes the form of a small device that fits in the roof of the mouth, which works as a technology of 'empathic entrainment'. At the outset, the faces of students attending university periodically glaze over as they 'log in' internally to handle various tele-cognitive tasks. As with every technology in capitalism, however, "entrainment is first and foremost a means of increasing the productivity of labour, a managerial tool allowing control of employees at an almost ontological level."¹ Later we encounter a corporate manager who uses the Patch as a means of communicating negative emotions to employees in order to increase their work rate. Over fifteen episodes, the film recounts the story of the Patch, and two critical turning points within its development. The first occurred when the 'one-way' Patch became 'two-way', transforming from a tool of voyeurism, surrogacy and surveillance into a fully immersive reconstitution of human subjectivity. The second happened when use of the Patch was found to produce a biological transformation of humans' brains, with the emergence of a 'new organ'. After a decade, the technology's networks suddenly fail, causing massive disorientation. When the system is back up 'online' again, the narrative splits into two separate parallel storylines. After the rupture, in one of the storylines, society undergoes a normalization process and the Patch continues as a part of daily life. In the other storyline, however, groups come together to try to form social movements to resist the exploitative elements of this technology. A teacher and researcher, still aligned with the protest movement and engaging in experiments with young children, tries to explain their goals to another character: "Well, to change the world you need to start with subjectivity." Lucas, a materialist, retorts, "But conditions in the world shape subjectivity not the other way around." The teacher responds: "Yes, but who's going to change the conditions, apart from people and their subjectivity?"²

1. *Capital and Community : on Melanie Gilligan's Trilogy*, Jasper Bernes, Mute, June 2015

2. Project website: www.thecommonsense.org







136



137



List of Works

プレイ | The Play

IE: *The Play Have a House* (立体)
1972 / 2015
Wood, paint, DVD and monitor
Video, 19'42"
Courtesy: the artists
[P26-27]

IE: *The Play Have a House* (映像)
1972
Photograph
Courtesy: the artists
[P24-25]

ナカノシマ / 現代美術の流れ (映像)
Nakanoshima - Current of Contemporary Art
1969
Photograph
Courtesy: the artists
[P21]

Current of Contemporary Art
1969 [Nakanoshima] / 2011 [Dojima] / 2013
[Seine]
Various documentation. Video, 18'17"
Courtesy: the artists
[P22-23]

Voyage: Happening in an Egg [catalogue only]
1968
Courtesy: the artists
[P21]

下道基行 | Motoyuki Shitamichi
漂泊之碑
The Floating Monuments
2014-15
Video 10'21", mixed media
Courtesy: the artist
[P29-35]

池田亮司 | Ryoji Ikeda

data.lecture / 3 SXGA+ version
2015
3 DLP video projectors, computers, speakers.
W10m × H12m (video projection throw distance
D22.5m)
Courtesy: the artist
[P37-43]

メラニー・ジャクソン | Melanie Jackson

不快な人々
The Undesirables
2007
Diorama of etchings on paper, tripods, halogen
lights, LCDs, DVD and monitor, DV PAL with
sound, poster with text
Courtesy: the artist
[P69-75]

永遠なる幼子の地
The Land of The Eternal Infant
2015

Porcelain, terracotta, latex, cadmium, titanium,
amorphous carbon (bone), synthetic iron oxide,
gamma quinacridone, plasticised medium, canned
carbonated milk drink (Calpis), hi-resolution
digital image of the Milky Way taken by the
European Southern Observatory, vinyl wrap,
lightbox, steel tripod, Liquid Crystal Display,
Raspberry Pi, QT Movie
Courtesy: the artist

Text for video written in collaboration with Esther
Leslie, for the forthcoming publication, *Giving
Suck*
Supported by Arts Council England and the
British Council
[P48-51]

ピーター・フェンド | Peter Fend

日本の近海: 湾岸の海域
Japan Local Waters: Bay Basins
2015
Tactical Pilotage Charts, paper, pins
Courtesy: the artist
[P53-56]

環境防衛: 海からの日本への影響
Ecological Self-Defence: Ocean-Borne Impacts on Japan
2015
Jet Navigation Charts, paper, pins
Courtesy: the artist
[P57-59]

照屋勇賢 | Yuken Teruya

告知 - 森
Notice - Forest
2005 (2015)
Set of 5 paper bags (wooden stage)
Courtesy: Ota Fine Arts, Tokyo
[P61-67]

スーパーフレックス | SUPERFLEX

水没したマクドナルド
Flooded McDonalds
2008
Video 21'
Courtesy: the artists
[P69-75]

笹本 晃 | Aki Sasamoto

トーキング・イン・サークルズ・トーキング
Talking in Circles in Talking
2015
Mixed media
Courtesy: Take Ninagawa, Tokyo
[P77-83]

ヒト・スタヤル | Hito Steyerl

リクイディティ・インク
Liquidity Inc.
2014
Video (30'), architectural environment
Courtesy: the artist and Andrew Kreps Gallery
New York
[P85-91]

島袋道浩 | Shimabuku

ボルドーのヤツメウナギ
Lamprey in Bordeaux
2011
Mixed media
Courtesy: the artist and Air de Paris, Paris
[P94-95]

長靴をはいた写真 *Photograph wearing rain boots (Bordeaux)*

2011
Inkjet Print, mixed media
175 × 100 cm
Courtesy: the artist and Air de Paris, Paris
[P93]

浮くもの／沈むもの *Something that Floats / Something that Sinks*

2010
Mixed media
Pedestal 30 × 80 × 80 cm, tub 19 × 60cm (diameter)
Courtesy: Air de Paris, Paris and Wien
Lukatsch, Berlin
[P96-99]

マイケル・スティーブンソン | Michael Stevenson

運勢
Fortune
2011 / 2015
Mixed media
186 × 120 × 90 cm
Courtesy: the artist
[P101-107]

アンガス・フェアハースト | Angus Fairhurst

身体と文章が削除された、雑誌の3ページ
Three pages from a magazine, body and text removed
2003
Cut-out magazine on paper
28.3 × 22.5 cm
Courtesy: the Estate of Angus Fairhurst and Sadie
Coles HQ, London

Courtesy: Charles Fairhurst
[P109]

ヒト・スタヤル | Hito Steyerl

身体と文章が削除された、雑誌の10ページ
Ten pages from a magazine, body and text removed
2007
Cut-out magazine on paper
56.5 × 46.5 × 4 cm
Courtesy: Charles Fairhurst
[P113]

身体と文章が削除された、雑誌の3ページ
Three pages from a magazine, body and text removed
2003
Cut-out magazine on paper
30 × 22.7 cm
Courtesy: Charles Fairhurst
[P114]

身体と文章が削除された、雑誌の3ページ
Three pages from a magazine, body and text removed
2003
Cut-out magazine on paper
30 × 22.4 cm
Courtesy: Sally Fairhurst
[P117]

身体と文章が削除された、雑誌の3ページ
Three pages from a magazine, body and text removed
2003
Cut-out magazine on paper
30.1 × 22.5 cm
Private Collection
[P112]

身体と文章が削除された、雑誌の2ページ
Two pages from a magazine, body and text removed
2003
Cut-out magazine on paper
28.5 × 22.3 cm
Private Collection
[P115]

身体と文章が削除された、雑誌の3ページ
Three pages from a magazine, body and text removed
2003
Cut-out magazine on paper
30 × 21.5 cm

Courtesy: the Estate of Angus Fairhurst and Sadie
Coles HQ, London

身体と文章が削除された、雑誌の3ページ
Three pages from a magazine, body and text removed
2003
Cut-out magazine on paper
29.9 × 22.3 cm

Courtesy: the Estate of Angus Fairhurst and Sadie
Coles HQ, London

身体と文章が削除された、雑誌の3ページ
Three pages from a magazine, body and text removed
2003
Cut-out magazine on paper
28.3 × 22.5 cm

Courtesy: the Estate of Angus Fairhurst and Sadie
Coles HQ, London

身体と文章が削除された、雑誌の2ページ
Two pages from a magazine, body and text removed
2003
Cut-out magazine on paper
29.7 × 22 cm

Courtesy: the Estate of Angus Fairhurst and Sadie
Coles HQ, London

身体と文章が削除された、雑誌の2ページ
Two pages from a magazine, body and text removed
2003
Cut-out magazine on paper
29.7 × 22 cm

Courtesy: the Estate of Angus Fairhurst and Sadie
Coles HQ, London

身体と文章が削除された、雑誌の3ページ
Three pages from a magazine, body and text removed
2003
Cut-out magazine on paper
30 × 22.7 cm

Courtesy: Charles Fairhurst
[P116]

身体と文章が削除された、雑誌の3ページ
Three pages from a magazine, body and text removed
2003
Cut-out magazine on paper
30 × 22.4 cm

身体と文章が削除された、雑誌の3ページ
Three pages from a magazine, body and text removed
2003
Cut-out magazine on paper
30.1 × 22.5 cm

Courtesy: Sally Fairhurst
[P118]

身体と文章が削除された、雑誌の2ページ
Two pages from a magazine, body and text removed
2003
Cut-out magazine on paper
28.5 × 22.3 cm

Courtesy: Charles Fairhurst
[P119]

2011-13
Video, mixed media installation, Duration: 14'18"
Courtesy: TARO NASU
[P118/120-121]

フェルメール & エイルマンス
| Vermeir & Heiremans

Masquerade
2015
Two videos (50'each), computer algorithm
Courtesy: the artists

Production: LIMITED EDITIONS vzw
Executive production: JUBILEE vzw (Katrien
Reist, Marjolein Vanderboon, Reintje Daens)
Co-production: Bernaerts Auctioneers (Antwerp),
4th Dojima River Biennale (Osaka), Goldsmiths,
University of London, 13th Istanbul Biennial,
Museums Bruges, Stroom Den Haag, Triennial
Bruges 2015, V2_Institute for the Unstable Media
(Rotterdam)
Supported by Flemish Audiovisual Fund (VAF)
and the Flemish Community
[P126-127, 130-131]

雑誌「インレジデンス」#02
In-Residence Magazine #02
2015
Magazine (edition of 750 copies)
Courtesy: the artists
Production credits, as for *Masquerade*, above.
[P125]

アートハウス・インデックス
Art House Index
2014
Computer algorithm
Courtesy: the artists
[P126-127, 130-131]

フロンティア・インベスティメント・オポチュニティ
A Frontier Investment Opportunity
2014
Video, 4'7"
Courtesy: the artists
[P128-129]

メラニー・ギリガン | Melanie Gilligan
コモンセンス (フェーズ1)
The Common Sense, Phase 1
2013-14
Video, 5 episodes, 6'50" each
Courtesy: the artist and Galerie Max Mayer,
Düsseldorf
[P133-139]

後書き

トム・トレバー

堂島リバービエンナーレは、堂島川の岸にある中之島のビジネス街に位置する堂島リバーフォーラムの主催により、日本第二の大都市である大阪の中心部で開催された。本ビエンナーレは、かつて水運に支えられて経済と文化の中心的都市として発展した「大阪の水辺を活気あるにぎやかな場へと再生するための様々な試みを展開」する「水都大阪2009」のイベントとして2008年に第1回目開幕した。大阪は、その水路と地理的条件によって、江戸時代には日本の米交易の拠点として国の経済を支えた。堂島リバーフォーラムは、1697年に発足し、歴史上初の先物取引（したがって今日の金融システムの先駆け）とされる堂島米市場の跡地にほど近い。

前回までのビエンナーレでは、堂島リバーフォーラムの多目的ホールのみで展示が行われていた。一方、私が最初に会場を訪れた際、フォーラムがコンサートホールで、数々の素晴らしいライブイベントを開催してきた場所であるということに驚きをおぼえた。そこで、多目的ホールとギャラリーおよびふたつをつなぐ空間だけでなく、地下駐車場から舞台裏の荷捌き場、ホワイエにあるカフェカウンターおよびショップやVIP控室を含む、ビル内のすべての場所をサイトスペシフィックに使うことを思いついた。異なる文脈を有する会場スペースにヒエラルキーは存在せず、展示は各会場に特有の条件に合わせて行われる。したがって、島袋のポエティックなアッセンブルージュ的作品が、堂島川と対岸の国立国際美術館をのぞむパントリーとVIP控室が連想させるものと共鳴するように、池田亮司が展開する音響と映像の巨大なインスタレーションは、大きな空間体験を可能にする多目的ホールでの展示が相応しいということになる。

今回のタイトルとなる「Take Me To The River」は、ソウル歌手のアル・グリーンと彼のギタリストだったティニー・ホッジスが1973年に発表したR&Bの名作にインスピレーションを得ている。いっけんロマンチックな言葉に溢れた熱烈なラブソングのようで、同時に罪への赦しを請うているような歌詞は、最後まで解かれる事のない矛盾を内包している。1970年代にソウルシンガーとしてヒットチャートを総なめにしたグリーンだが、彼のルーツはゴスペル音楽である。このふたつの拮抗する要素が素晴らしい形で表現されたのが、「Take Me To The River」におけるアンビバレンツな歌詞ではなかったか。トーキング・ヘッズのデヴィッド・バーンが1978年に同曲をカバーしたのも、この解消されることのないテンションにインスピアイアされてのことだった。デヴィッドはこの曲が「ティーンの欲望とキリスト教の教えについて語っている。相容れないことはわかっているものの、同じ鍋の中にほりこまれてかき混ぜられたような、強力なブレンド」²だと述べている。アル・グリーンはというと、1976年にフル・ゴスペル・タバーナクル教会の牧師に叙任され、それに伴い「Take Me To The River」を自分のレパートリーから抹消し、かつて自分がポップカルチャーのセックスシンボルであった過去と決別している。

Afterword

Tom Trevor

The Dojima River Biennale takes place in the centre of Osaka, Japan's second largest city, and is organized by the Dojima River Forum, located in the Nakanoshima business district, on the banks of the Dojima River. The Biennale was established in 2008 in preparation for the 'Aqua Metropolis Osaka 2009' festival, which set out to re-imagine Osaka as a Water Metropolis, 'raising awareness of the beautiful rivers that run through the city',¹ that were once considered to be the symbol of this major centre for trade. The waterways, and its geographical location, enabled the merchant city of Osaka to become the main hub of Japan's rice trade during the Edo period, which shaped the entire economy of the nation. The Forum is located very close to the site of the original Dojima Rice Exchange, established in 1697, which is often cited as the first ever futures market and, as such, the forerunner of the modern banking system today.

In previous editions, the Biennale has been presented solely within the Main Hall of the Dojima River Forum. However, when I first visited the venue, I was struck by the fact that it was essentially a concert hall, which functioned as a well-honed machine for the production of live events. My response was to use all of the different contexts within the building site-specifically, from the basement parking lot to the backstage loading bay, from the bar and shop in the entrance foyer to the VIP changing rooms, along with the Main Hall and Gallery, and spaces in between. There is no hierarchy in the use of these different contexts but, rather, each installation is tailored to the different parameters of each space. Thus the vast audio-visual installation by Ryoji Ikeda in the Main Hall is appropriate to the experience of this great voluminous auditorium, just as the poetic assemblages of Shimabuku resonate with the particular associations of a small office workers' kitchen and the VIP changing rooms, overlooking the flowing waters of the Dojima River and across to the National Museum of Art Osaka.

The title of the Biennale, *Take Me To The River*, references the classic R'n'B song, written by soul singer, Al Green, and his guitarist, Mabon 'Teenie' Hodges, in 1973. At once a steamy love song, full of romantic yearning, and at the same time a plea for absolution, Green's lyrics maintain an unresolved contradiction throughout. Whilst the singer had achieved mass popular appeal in the early 1970s, crossing over to the mainstream pop charts with a string of soul hits, his roots were in gospel, and this tension is perhaps best embodied in the ambivalent lyrics of *Take Me To The River*. It was precisely this unresolved tension that drew David Byrne, of Talking Heads, to cover the song in 1978, as he said, because it "combines teenage lust with baptism. Not equates, you understand, but throws them in the same stew, at least. A potent blend."² Meanwhile, by 1976, Al Green had been ordained a pastor of the Full Gospel Tabernacle and *Take Me To The River* had been dropped from his repertoire, along with any reminders of his past identity as a 'sex symbol' of popular culture.

1. 水都大阪ウェブサイト <http://www.osaka-info.jp/suito/jp/>

2. デヴィッド・バーン「Once In a Lifetime」(1980年) のライナーノートより

1. Aqua Metropolis Osaka <http://www.osaka-info.jp/suito/en/history/history.html>

2. Once In a Lifetime liner notes, David Byrne, 1980

堂島リバービエンナーレ2015「Take Me To The River —同時代性の潮流」展開催にあたり、多大なご協力を賜りました下記の諸機関、関係者の方々に深く感謝の意を表します。

特別協賛:

大和ハウス工業株式会社

協賛:

サントリーホールディングス株式会社
株式会社ECC
NTT西日本
コクヨ株式会社
株式会社りそな銀行
株式会社ヤマノアンドアソシエイツ
アートコーポレーション株式会社

後援:

大阪府
大阪市
大阪商工会議所
一般社団法人 関西経済同友会
公益財団法人 関西・大阪21世紀協会
朝日放送株式会社
FM802
FM COCOLO

助成:

Arts Council England
Flemish Audio Visual Fund (VAF)
Flemish Community
グレイトブリテン・ササカワ財團

協力:

在京フランス総領事館
アンスティチュ・フランセ関西
株式会社ナイルスコミュニケーションズ
京阪電気鉄道株式会社
TOKK
一本松海運株式会社
株式会社ハートス
アンドリュー・クレブス・ギャラリー、ニューヨーク
カール・フリードマン・ギャラリー、ロンドン
ギャラリー・マックス・マイヤー、デュッセルドルフ
オオタファインアーツ、東京
マツ・ギャラリー、ロンドン
サディー・コールズHQ、ロンドン
Take Ninagawa、東京
Taro Nasu、東京
ヴィルマ・ルカチュ、ベルリン

We would like to express our sincerest gratitude to the following institutions and individuals for their generous assistance and contributions to the realization of the exhibition Dojima River Biennale 2015 "Take Me To The River - currents of the contemporary"

With the special sponsorship of:
Daiwa House Industry Co., Ltd.

Sponsored by:
Suntory Holdings Limited
ECC Co., Ltd.
NTT WEST
KOKUYO Co.,Ltd.
Resona Bank,Limited.
YAMANO AND ASSOCIATES LTD.
ART CORPORATION

In Cooperation with:
Osaka Prefectural Government
Osaka City
Osaka Chamber of Commerce and Industry
Kansai Association of Corporate Executives
KANSAI・OSAKA 21st Century Association
Asahi Broadcasting Corporation
FM 802
FM COCOLO

Grants from:
Arts Council England
Flemish Audio visual Fund (VAF)
Flemish Community
The Great Britain Sasakawa Foundation

Supported by:
Consulat général de France à Kyoto
Institut français du Japon – Kansai
Niles Communications, Inc.
Keihan Electric Railway Co.,Ltd.
TOKK
IPPONMATSU KAIUN KAISHA,LTD.
HEART-S CO.,LTD
Andrew Kreps Gallery, New York
Carl Freedman Gallery, London
Galerie Max Mayer, Dusseldorf
Ota Fine Arts, Tokyo
Matts Gallery, London
Sadie Coles HQ, London
Take Ninagawa, Tokyo
Taro Nasu, Tokyo
Wilma Lukatsch, Berlin



SUNTORY

ECC

NTT西日本

KOKUYO



ABC

FMBDZ



TOKK



Published on the occasion of the

4TH DOJIMA RIVER BIENNALE

25 July – 30 August 2015, Osaka DOJIMA RIVER FORUM

Take Me To The River - currents of the contemporary

Curated by Tom Trevor

Catalogue

Catalogue published in 2015 by Dojima River Forum
1-1-17 Fukushima, Fukushima-ku, Osaka 553-0003, Japan
T +81 (0) 6 6341 0115
www.dojimariver.com

Artists:

Aki Sasamoto, Angus Fairhurst, Hito Steyerl, Melanie Gilligan, Melanie Jackson, Michael Stevenson, Motoyuki Shitamichi, Peter Fend, Ryoji Ikeda, Shimabuku, Simon Fujiwara, SUPERFLEX, The Play, Vermeir & Heiremans, Yuken Teruya

Artistic Director:

Tom Trevor

Organizer/Planning/Production:

Dojima River Forum

Director:

Hikari Furukubo

Members of Secretariat:

Junji Ikeuchi, Misato Kobayashi, Hironao Kanematsu, Kiyoharu Takahashi, Tomoya Hirase

Curatorial assistant:

Yukari Matsuda

Intern:

Satoshi Kariki

Public Relations:

HARA ART OFFICE, Yasuko Ichikawa

Technical teams:

HEART-S CO.,LTD, @Basis, A Factory Inc., Yamato Logistics Co., Ltd.

Post-production (sub-titles):

Athene Francais Cultural Center

Written and edited by Tom Trevor

Designed by Takuma Hayashi

Photography by Keizo Kioku

All images © Keizo Kioku, except: cover © Hito Steyerl, courtesy Andrew Kreps Gallery, New York; pages 20, 23, 24 © Play; pages 94, 95 © Shimabuku; pages 109, 112, 113, 114, 115 © The Estate of Angus Fairhurst, courtesy Sadie Coles HQ, London; pages 120, 121 © Skye Chamberlain, courtesy Taro Nasu, Tokyo.

Translators:
Kanazawa Kodama, Yuki Itai, Masamichi Ueo

Editorial assistants:
Misato Kobayashi, Hironao Kanematsu, Machiko Hilton

Design studio:
Hayashi Takuma Design Office, Tokyo

Printed by Live Art Books

All texts © Tom Trevor, except: *Foreword* © Hikari Furukubo
For the book in this form © Dojima River Forum

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or any other information storage or retrieval system, without prior permission in writing from the publisher.

ISBN 978-4-9908651-0-8

Cover image:
Liquidity Inc, Hito Steyerl, 2014

The Artistic Director would like to thank Hikari Furukubo, Junji Ikeuchi, Machiko Hilton, Yukari Matsuda, Misato Kobayashi, Hironao Kanematsu, Kiyoharu Takahashi, Tomoya Hirase, Hisako Hara Takuma Hayashi, Keizo Kioku and all of the team at the Dojima River Forum. Special thanks go to all of the artists for their commitment and active participation, along with the following individuals and galleries for their support: Santo Oshima, Rudy Tseng, Sook-kyung Lee, Raiji Kuroda, Atsuko Ninagawa and Kei Ono at Take Ninagawa, Sadie Coles, Pauline Daly and all at Sadie Coles HQ, Charles Fairhurst, Sally Fairhurst, Brian Boylan, Alice Conconi and all at Andrew Kreps Gallery, Max Mayer and all at Galerie Max Mayer, Ezra Jackson, David Metcalfe, Emmanuelle de Montgazon, Yuki Asai and all at Ryoji Ikeda Studio, Barbara Wien and Wilma Lukatsch at Wien Lukatsch, Taro Nasu, Masako Hosoi and Takashi Kikuchi at Taro Nasu, Masamichi Katayama, Yumiko Shimizu, Takeo Obayashi, Bjornstjerne Christiansen, Keiichi Ikemizu and all members of The Play, Katrine Reist and all at Jubilee, Ulrike Schaede, Yoriko Tsuruta at Ota Fine Arts, Kelly Weaver at Yuken Teruya Studio, Greg Hilton, Zoe Shearman and the many other individuals and organisations who have helped with the development and realisation of the 4th Dojima River Biennale.

第4回堂島リバービエンナーレ

2015年7月25日-8月30日 堂島リバーフォーラム

テイク・ミー・トゥー・ザ・リバー -同時代性の潮流

アーティスティック・ディレクター：トム・トレバー

主催・企画・制作：堂島リバーフォーラム

ディレクター：古久保ひかり

事務局：池内順司、小林みさと、兼松弘直、高橋清治、平瀬知哉

学芸補佐：松田ゆかり

インターン：雁木聰

広報：ハラ・アート・オフィス、市川靖子

テクニカルチーム：株式会社ハートス、アットベーシス、株式会社ア・ファクトリー、

ヤマトロジスティクス株式会社

字幕翻訳／制作：アテネフランセ文化事業株式会社

本展アーティスティック・ディレクターのトム・トレバーは本展の開催にあたり次の方々に謝意を申し上げます：古久保ひかり、池内順司、ヒルトン真知子、松田ゆかり、小林みさと、兼松弘直、高橋清治、平瀬知哉、原久子、林琢真、木奥恵三、堂島リバーフォーラムのすべてのスタッフの方々。特に、本展に快く参加いただいたアーティストの方々をはじめ、次の各個人およびギャラリーに対し本展の開催のために頂いたご支援に心より感謝申し上げます。：大島賛都、ルディ・ツェン、ソク・キュン・リー、黒田雷児、鰐川敦子、大野圭、タケ ニナガワ、セイディ・コールズ、ポーリーン・ダリー、サディー・コール HQとその全てのスタッフ、チャールズ・フェアハースト、サリー・フェアハースト、ブライアン・ボラン、アリス・コンコニ、アンドリュー・クレス・ギャラリーとその全てのスタッフ、マックス・マイヤー、マックス・マイヤー・ギャラリーとその全てのスタッフ、エズラ・ジャクソン、デビッド・メカーフ、エマニュエル・ド・モンガゾン、浅井ゆき、池田亮司スタジオの全てのスタッフ、バーバラ・ヴィエン、ヴィルマ・ルカチュー、ヴィルマ・ルカチュー・ギャラリー、那須太郎、細井眞子、菊池賢、Taro Nasuの全てのスタッフ、片山正通、清水由美子、大林剛郎、ビヨルンシュトエルン・クリスチアンセン、池水慶一、ブレイの全てのメンバー、カトレイン・レイスト、ジュビリー・ギャラリーの全てのスタッフ、ウルリケ・シャエデ、鶴田依子、オオタフアイアーツ、ケリー・ウイーバー、Yukon Teruya Studio、グレッグ・ヒルトン、ゾエ・シアルマン、堂島リバービエンナーレの開催に向けてご支援・ご協力をいただいた全ての関係者の方々

カタログ

発行：堂島リバーフォーラム

大阪市福島区福島1-1-17

TEL.06-6341-0115 | www.dojimariver.com

執筆・編集：トム・トレバー

デザイン：林 琢真

撮影：木奥恵三

翻訳：金澤韻、板井由紀、上尾真道

編集補佐：小林みさと、兼松弘直、ヒルトン真知子

デザインスタジオ：林琢真デザイン事務所

印刷：株式会社ライブアートブックス

ISBN 978-4-9908651-0-8