

the imagined  
terrain  
MOT アニエアル  
2024

こうふくのしま

MOT ANNUAL  
on 2024

the imagined  
terrain  
MOT アニエアル  
2024

# MOTアニュアル2024 こうふくのしま

MOT ANNUAL 2024  
on the imagined terrain

清水裕貴

Yuki Shimizu

川田知志

Satoshi Kawata

臼井良平

Ryohei Usui

庄司朝美

Asami Shoji

## ごあいさつ

東京都現代美術館では、現代美術の新たな側面を引き出すグループ展「MOTアニュアル」を1999年から開催しています。第20回を数える「MOTアニュアル2024 こうふくのしま」では、足元に広がる汲みつくせない世界の現れを各々の視点から見つめ、形を与えようとす4名の作家の試みを紹介します。

波打ち際のように刻一刻と変化する場の瞬間をとらえ、物語を創作することで、風景の輪郭を浮かび上がらせる清水裕貴。建物の一部として周りの空間と不可分の関係にある壁画を制作し、社会の基盤となる構造や仕組みを探求する川田知志。日常の匿名的な出来事や状況をガラスで再現し、見慣れたものや見過ごされてきたものに対する再認識を促す白井良平。描くことと見ることの身体性を強く意識させる絵画を制作し、作品内外の世界をつなぎ合わせようとする庄司朝美。彼ら／彼女らはそれぞれのアプローチを通じて、自分自身の足元が何によって形づくられ、どこにつながっているのかを問いかけると同時に、想像の可能性を開いていきます。本展がみなさまにとって、従来の枠組みや境界を越え、あらゆるものが地続きに連関し、複雑に相作用する世界に思いを巡らせる機会となれば幸いです。

最後になりましたが、本展のために全力で制作に取り組んでくださった作家のみなさま、そして本展の実現に向けてご支援を賜りました関係各位に、心より御礼申し上げます。

東京都現代美術館

## Foreword

We are pleased to present the 20th MOT ANNUAL, an exhibition series held since 1999 to introduce the latest currents of contemporary art in Japan through the work of emerging artists. This exhibition, *MOT ANNUAL 2024: on the imagined terrain*, features the explorations of four artists who revisit the complexities of the world around them, giving them form through distinctive perspectives and artistic practices.

Yuki Shimizu captures the ever-changing moment of terrain, like the ebb and flow of a shoreline, and weaves fictional narratives that illuminate the contours of Japan. Satoshi Kawata creates a mural inseparable from the surrounding architectural space, delving into the structures and systems underpinning society. Ryohei Usui reimagines anonymous, everyday objects and situations in glass, encouraging an awareness of the familiar and often overlooked. Asami Shoji bridges the world within her works and the real world through paintings that vividly evoke the physicality of drawing and seeing. Through their respective approaches, these artists invite us to question what forms the terrain around us and where it connects while opening pathways to the imagination. We hope this exhibition serves as an opportunity for everyone to look beyond existing frameworks and boundaries, reflecting on a world where everything is inextricably interconnected.

In closing, we would like to express our deepest gratitude to the participating artists and everyone for their invaluable dedication and support to realize this exhibition.

Museum of Contemporary Art Tokyo

## 謝辞

本展開催にあたり、多大なるご協力を賜りました下記の関係者と諸機関の皆様にご心より御礼申し上げます。(敬称略、順不同)

清水裕貴  
川田知志  
臼井良平  
庄司朝美

PGI  
アートコートギャラリー  
無人島プロダクション  
LINSEED

志村 博  
有元利彦  
武市紀子  
長谷川伯史  
伊藤亜紗  
橋本一径  
青木 淳  
井出賢嗣  
西村 有  
行木弥生  
増田 瞳  
中村 翠  
池田精堂  
吉峰 拓  
藤田瑞穂  
入澤聖明  
裏 洙浄  
片山達貴  
来田 猛  
松田美月  
大石一貴  
田沼利規  
ネメスリヨ

京都市立芸術大学  
タカラスタンダード株式会社  
吉田金網工業  
HALI'S Glass Art Studio  
gallery21yo-j

## Acknowledgements

We would like to express our sincere gratitude to all the following individuals and institutions for their generous support and contributions to the realization of this exhibition. (Honorifics omitted, random order)

Yuki Shimizu  
Satoshi Kawata  
Ryohei Usui  
Asami Shoji

PGI  
ARTCOURT Gallery  
MUJIN-TO Production  
LINSEED

Hiroshi Shimura  
Toshihiko Arimoto  
Noriko Takeuchi  
Norifumi Hasegawa  
Asa Ito  
Kazumichi Hashimoto  
Jun Aoki  
Kenji Ide  
Yu Nishimura  
Yayoi Yuki  
Hitomi Masuda  
Midori Nakamura  
Seido Ikeda  
Hiromu Yoshimine  
Mizuho Fujita  
Masaaki Irizawa  
Sujung Bae  
Tatsuki Katayama  
Takeru Koroda  
Mizuki Matsuda  
Kazuki Oishi  
Toshinori Tanuma  
Riyo Nemeth

Kyoto City University of Arts  
Takara standard Co., Ltd.  
Yoshida Kanaami Kogyo Ltd.  
HALI'S Glass Art Studio  
gallery21yo-j

## 目次

### Contents

3	ごあいさつ
4	謝辞
	<u>図版</u>
9	清水裕貴
39	川田知志
65	臼井良平
91	庄司朝美

### 論考

119	島の地形を想像する 楠本 愛
-----	-------------------

### 資料

137	作家略歴
146	作品リスト

Foreword
Acknowledgments

### Plates

Yuki Shimizu
Satoshi Kawata
Ryohei Usui
Asami Shoji

### Essay

<i>On the imagined terrain</i>
Ai Kusumoto

### Appendix

Biography
List of Works

# MOT アニュアル2024

## こうふくのしま

MOT ANNUAL 2024  
on the imagined terrain

清水裕貴  
Yuki Shimizu

川田知志  
Satoshi Kawata

白井良平  
Ryohei Usui

庄司朝美  
Asami Shoji

ごあいさつ

東京芸術代表展館では、海外展覧の紹介と連携を目的として「MOT アニュアル」を毎年開催しております。第20回も数々 MOT アニマル、コラージュなど、異文化や異なる視点から世界を捉え、観客から受け、思を伝えるための私的試みを実施いたします。

現代美術のよに、異文化や異なる視点から世界を捉え、観客から受け、思を伝えるための私的試みを実施いたします。現代美術のよに、異文化や異なる視点から世界を捉え、観客から受け、思を伝えるための私的試みを実施いたします。現代美術のよに、異文化や異なる視点から世界を捉え、観客から受け、思を伝えるための私的試みを実施いたします。

本展覧会は、東京芸術代表展館の企画によるものであり、本展覧会を通じて、海外展覧の紹介と連携を目的として「MOT アニュアル」を毎年開催しております。第20回も数々 MOT アニマル、コラージュなど、異文化や異なる視点から世界を捉え、観客から受け、思を伝えるための私的試みを実施いたします。

Foreword

We are pleased to present the 20th MOT Annual since 1999 to introduce the world through the eyes of emerging artists on the imagined terrain. We would like to express our sincere appreciation to the world's distinctive perspectives and artists.

Yuki Shimizu captures the ever-changing face of a metropolis and its ever-evolving culture of Japan. Satoshi Kawata's sculptural work explores the underlying unity between the past and the present. Ryohei Usui's work delves into the intricate details of the human body, revealing the hidden connections between the physical and the mental. Asami Shoji's vibrant colors and bold lines create a sense of movement and energy, reflecting the dynamic nature of the world we live in.

In closing, we would like to express our gratitude to all the participating artists and everyone for their support and contribution to this exhibition.

東京芸術代表展館



清水裕貴  
Yuki Shimizu

ARTIST STATEMENT

### [凡例]

図版およびアーティストステートメントは、作家ごとに展示順に掲載した。  
作品情報は巻末の作品リストにまとめて記載した。

### Notes:

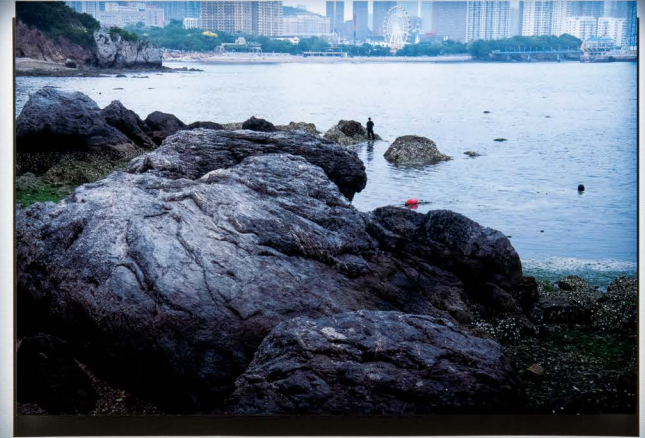
The plates and artist statements are presented in the order of the exhibition, by artist. The list of works in the appendix provides the artwork information.



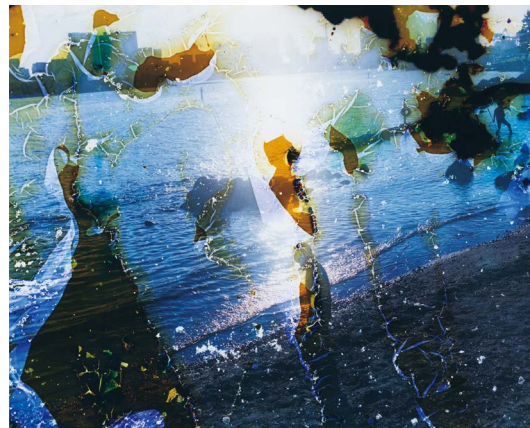
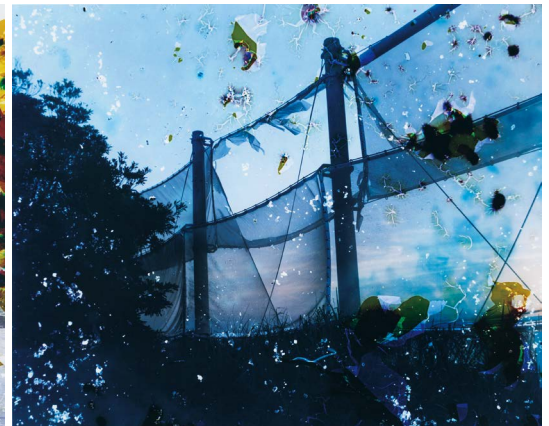
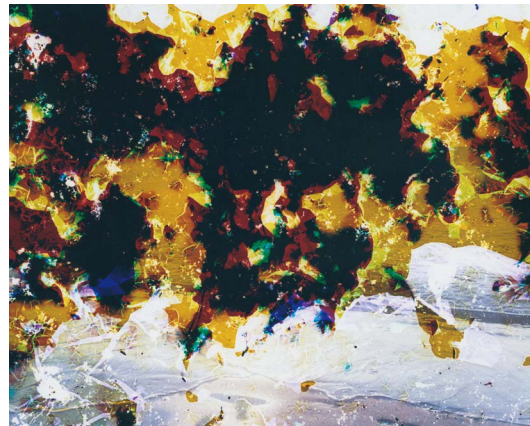
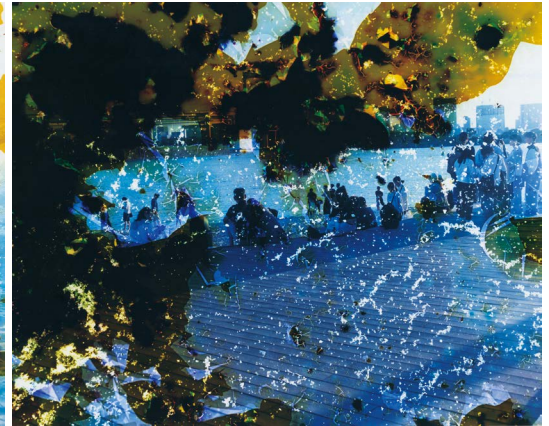
黒石岬  
2011

「昔は、この地帯をめぐって、三國の戦いが繰り返された。この地帯は、三國の戦いの中心地であり、戦いの激戦地であった。」  
The area was formerly used by Russia during the Russo-Japanese War. It was the center of the war and a hotbed of battle.





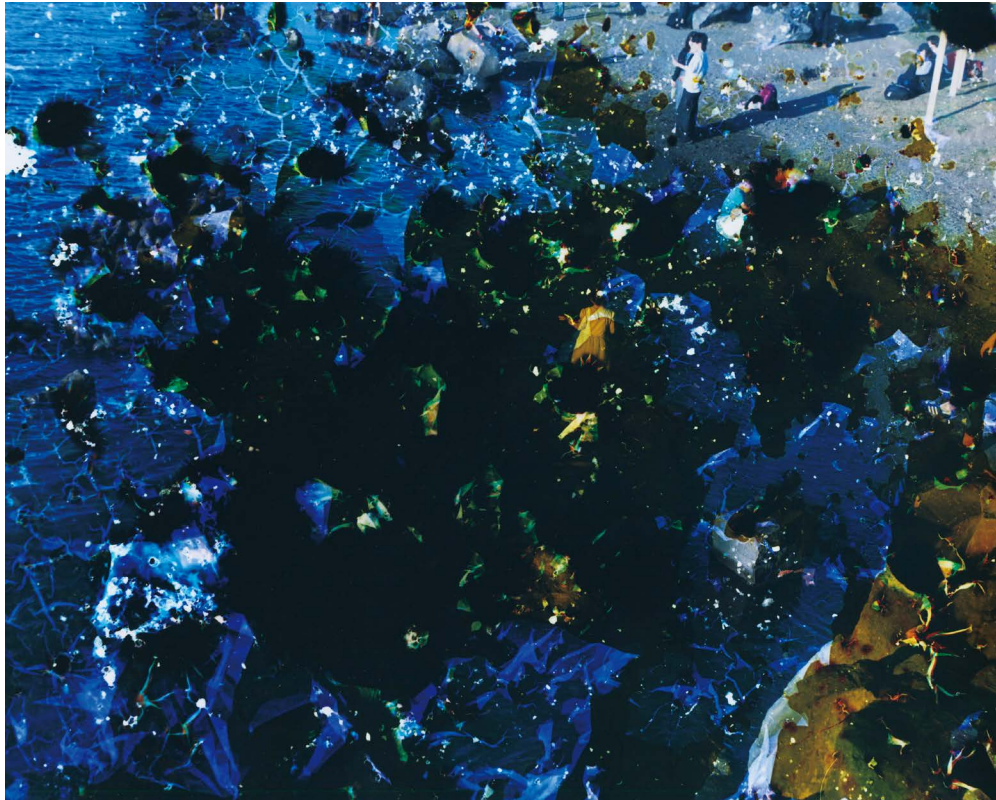
010  
010







海峽  
風光



### 「星の回廊」

大連の海岸と東京湾を巡る歴史から、架空の貝の一族の歴史を創造し、風景写真、潮による腐食のイメージ、朗読によって構成する。

中国東北部に位置する遼東半島は、低い山や丘が連なる起伏に富んだ地形で、海岸線は海の侵食によって複雑に曲がりくねっている。鴨緑江や遼河から淡水が流れ込み、水質は肥沃でプランクトンや底生生物、魚やエビ、貝類が数多く繁殖している。その南端にある小さな漁村は、幾度も勃発した戦火の中で異なる民族に代わる代わる支配され、大規模な港湾都市、大連に造り変えられていった。遼東半島は黄海に大きく突き出し、朝鮮半島とロシアに近接していることから、特に十九世紀から二十世紀にかけて地政学的に重要な位置にあった。日露戦争で勝利した日本はロシア帝国から大連の租借権を継承し、関東州と称してその地を足がかりに満州全土を軍事支配。傀儡国家の満州国を建国した。

大連の海岸は南満州鉄道が保養地として開発し、現在はそこに遊園地や高級レジデンスが立ち並んでさらに進化したペイサイドリゾートになっている。

東京湾岸にも似たような雰囲気があり、それは列強支配の中で培われたある美意識が多分に影響しているが、双方とも海と人々の暮らしが絡み合いながら、固有の風景を形作っている。

風景は、そこに立っていた人々の記憶を蓄積しながら、地形的特質に従って変化し続け、誰のためでもない、独立した存在として立ち上がる。遊園地の喧騒をカモメと潮騒がかき混ぜ、幾重にも重なる時間が砂の色を滲ませる。海面に浮上した岩は伝説の語り部となり、あちこちから聞こえる声が、風景の輪郭を描く。

清水裕貴

### *Passage of Meteorites*

Drawing on the history of Dalian's coastal area and Tokyo Bay, the work, composed of landscape photographs, images of coastal erosion caused by the ocean tides, and recitations, envisions a fictional story surrounding a family of shellfish.

The Liaodong Peninsula, located in northeastern China, has an undulating topography comprising of a series of low mountains and hills, and its coastline is complex and anfractuous due to the effects of erosion. Freshwater flows into the peninsula from the Yalu River and the Liaohe River, making the water fertile and home to a large number of plankton and benthic organisms, as well as various species of fish, shrimp, and shellfish. The small fishing village seated on its southern tip was successively ruled by different ethnic groups amid the many outbreaks of war, eventually being transformed into the large port city of Dalian.

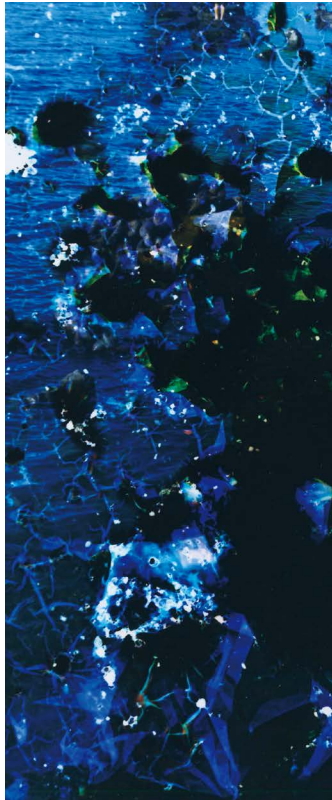
The Liaodong Peninsula was a geopolitically important location, especially from the nineteenth to twentieth centuries, due to it largely protruding into the Yellow Sea and thus being in proximity to the Korean Peninsula and Russia. After its victory in the Russo-Japanese War, Japan acquired the lease of Dalian from the Russian Empire, and using this territory as a foothold under its name of Kwantung Leased Territory, exerted military control over the entire province of Manchuria. This led to the establishment of the puppet state of Manchuko.

Dalian's coastal area was developed as a health resort by the South Manchuria Railway and has now evolved into a bayside resort with an amusement park and luxury residences.

The Tokyo Bay area has a similar atmosphere, which is largely influenced by a certain aesthetic cultivated under the rule of great powers, but in both cases, the sea and people's lives are intertwined to give rise to their own unique landscape.

The landscape continues to change according to its topographical characteristics, accumulating the memories of the people who have stood upon its ground, and emerges as an independent entity that exists for no one in particular. The hustle and bustle of the amusement park coalesces with the sounds of seagulls and the waves, and the overlapping layers of time blur the color of the sand. Rocks that rise to the surface of the sea become storytellers of legends, and voices heard from here and there map out the contours of the landscape.

Yuki Shimizu





大連  
以秋服爲己





彼らによって青泥津という漁村は  
They transformed the fishing village of Qingnitsu into

彼らによって青泥津という漁村は一大商業都市に作り替えられていった  
They transformed the fishing village of Qingnitsu into a bustling commercial city.

大興

大興



## 星の回廊 朗読原稿

私は海蛸の一族の末裔で、東京湾が見えるマンションの一室で暮らしている。日曜の朝はカフェのテラスでサンドイッチを食べるけれど、今日はひどく海岸が臭って気分が悪いから、やめておこう。大量の貝が死んで、浜辺に打ち上がっている。これはきつと、懐かしい星海蛸の匂い。

星海蛸と海蛸は、見た目はほとんど同じだが、生活史が大きく異なる。

星海蛸は、春に泥の中で卵から孵り、夏はベリジャー幼生という小さな浮遊生物として海を放浪。そして秋に海底に定着する。放浪期は死亡率が高く、特に都市部に発生しがちな夏の貧酸素水塊は、一族に多くの死者を出してきた。

運良く海岸に辿り着いても、十分な干潟がなければ定着できずに死に至る。しかし星海蛸その脆弱な幼生期があることによって、世界中に勢力を広げ、強大な力をつけていった。

一方、海蛸はベリジャー幼生の期間をもたずに、生まれた場所で貝に成長する。そのため極めて狭い砂浜でも世代を繋ぎ、劣悪な環境で生き延びてきた。砂浜ごとに遺伝的に異なるグループが発達し、独自の生活史を作っている。

私の祖先は、中国の遼東半島の突端にある海岸で発生した。そこに対馬海流とリマン海流に乗って複数の星海蛸集団がやってきて、土着の海蛸集団を取り込みながら、半島全域に勢力を拡大していった。海蛸族と星海蛸族は混ざり合ってひとつの国家を形成したが、支配者は常に星海蛸族から選出された。なぜなら、星海蛸族には、星の加護があるとされていたから。星とは光り輝くもの、すなわち叡智を意味する。

「白岩の海戦」は、今でも星海蛸の間で語り継がれているらしい。

かつて「白岩」と呼ばれる海岸が遼東半島の突端付近にあった。白い岩が海面にいくつも浮かぶ、明るく美しい海だった。しかしある日突然、海の底が

見えないほど黒くなり、魚は目が見えずに岩にぶつかって、鳥たちは騒いで、海域は大混乱になった。

「この場所はとても美しいですよ！ 奪いましょう」

沖の方に、青く光る鮫の大群が現れてそう言った。鮫の精霊たちは海に大きな波を引き起こし、海の底がひっくり返ったかのように、山よりも高く上がったりがったり下がったりした。魚は次々に鮫の精霊に襲われたが、海蛸たちはなすすべもなかった。

そこに星海蛸の王子が現れ「思い切り海水を飲め！」と海蛸たちに命じた。海蛸たちが命令通りにいっせいに海水を飲むと、みるみるうちに海水が減って、水位が下がり、鮫は息ができなくなった。鮫の精霊たちは慌てて東シナ海へ逃げ、逃げ遅れたものは干からびて息絶えて、ウミネコに食べられた。

鮫の精霊がいなくなったのを確認すると、星海蛸の王子は海蛸たちに水を吐き出すように命じた。海蛸の体内には強力な濾過装置があり、どんなに濁った水も、吐き出される時には透明になる。鮫が黒く染めた海水は、海蛸の体を通過することで元の色に戻り、海は再び明るく美しい色になった。

しかし白い岩だけは、いちど黒色に染まってしまったらもう戻らない。それ以来、その海岸は「黒岩」と呼ばれるようになった。

この伝説は、星海蛸と海蛸が協力して外敵を追いやった美談として語り継がれているが、おそらく星海蛸の末裔が作った作り話だろう。

遼東半島の突端の海岸には、もう一つの物語がある。ある日、星海蛸の王子が海辺を巡回していると、潮溜りで見慣れぬ小さな魚が震えているのを見つけた。「家に帰れなくなったのですか、小さな魚の女の子。大丈夫。神様がきっとあなたを家に送ってくれるでしょう」

王子が声をかけると魚は怯えるのをやめ、頭と尻尾を振ってくるりと泳いだ。王子は魚を抱き抱えて浜辺に移したが、魚はどこにも行く気配がなく、王子を見つめている。その目は星のようにきらめいている。

王子が「おなかかすいているんですか。山楂の飴を





あげましょうか」と言うと、魚はまたくるとまわった。王子はそれから毎日魚の女の子に会いにいて、彼女を楽しませるために、海に果物を浮かべたり、海岸に花の木を植えたりした。浅瀬に白い花びらが降り注ぐように、桜やアカシア、杏の木を植えると、魚は喜んでくるくる回った。

王子は気分が良くなって、海岸の地名を全て花の名前に変え、「これで花が咲いていないときも、花を思い出すことができる」と言った。

やがて陸地に戦いの炎が広がり、たくさんの船と戦死者が海を濁らせ、星海螭のベリジャー幼生がほとんど死に絶えた。星海螭の王家は急速に力を失っていったが、王子は魚と遊んでばかりで、海螭族が反乱を企てているのに気づくのが遅れた。

土着の海螭集団は長らく海岸の防衛を担っていて、ベリジャー幼生期に減少する星海螭族の弱さを補いながら、重要な浜辺を守ってきた。すなわち、何百年も前から反乱に十分な頭数と軍事力を有していたのだ。

「私は誇り高き虎浜の海螭です」

「私は由緒正しい砂川の海螭です」

海螭族は、王子が花の名前に変えていった地名をもとに戻して、自分たちの名前として掲げるようになった。王子は困惑したが、再び地名を変えるほどの力はもう残っていなかった。

海螭たちは星海螭の王族を次々に拘束し、貝殻の牢獄に閉じ込めた。王子は魚を連れて逃げ回ったが、やがて潮溜りに追い詰められ、死か永遠の幽閉を選ぶように迫られた。

その時、魚の女の子が「海流ののって逃げましょう」と囁いた。すると、海が暗くなって大きな波が起こった。真っ黒な海の中で、魚の女の子は青く光って、きらきら輝いた。

「あいつは鮫の精霊だ。王子は裏切り者だ！」

海螭たちがそう叫ぶと、魚の女の子はくるりくるりと泳いで逃げ回った。

しかし王子はベリジャー幼生のように浮遊することはできないので、魚の女の子が引き起こした大波に翻

弄されて、岩礁に叩きつけられ、気を失った。

「私を殺そうとするなら、私の仲間を呼びますよ」

女の子がそう言って海螭たちを脅すと、空が突然、夜のように暗くなった。まもなく、ひゅうーと風を切る音がして、金色に燃える星が海に落ち、しゅわしゅわと水を蒸発させながら海底に沈んでいった。堰を切ったように、無数の星が降り注ぎ、女の子はどちらに泳いでいけばいいか分からなくなった。

海螭たちが岩場のかげに避難して、じっとなりゆきを見守っていると、女の子はひときわ大きな星に衝突し、体が粉々になって、青い光になって海に溶けていった。

星海螭の一族は、天の星の加護を受けている。

それは長い間忘れられていたけれど、王族が生命の危機に瀕した事で、発動した。

戦いは終わって、海に平和が戻った。海螭たちは星に祈りをささげ、その海岸を「星海」と名づけ直した。しかし再び星海螭に政権を渡すことはなく、王子は半世紀ものあいだ貝殻の牢獄で過ごして、つい最近死んだらしい。

私は狭い人工砂浜を歩きながら、濁った海を見つめた。多くの観光客が浜辺に立って、どこともつかぬ場所を見ている。ここはしばしば、海水が墨のように黒くなるけれど、人々にはあまり気にしない。今日も海が真っ暗になっているが、死ぬのは貝ばかりだから、人々には影響がないのだろう。

キラキラした青い光が水平線に現れて、こちらに近づいてくる。懐かしい、鮫の精霊。この浜辺はとても賑やかだから、彼らのお気に入りだ。

鮫の精霊は楽しげにくるりくるりと回って、小魚は溺れ、貝は窒息する。



## Narration Text for Passage of Meteorites

I am a descendant of the uminina family (a type of conch shell that lives in Asia) and live in an apartment overlooking Tokyo Bay. On Sunday mornings I eat sandwiches on the terrace of a café, but not today, because the beach smells terribly and I feel sick. A large number of shellfish have died and are lined up on the beach. This must be the nostalgic smell of the hoshi-uminina.

Although uminina and hoshi-uminina look almost identical, their life histories are very different.

Hoshi-uminina hatch from eggs in the mud in the spring and spend the summer wandering the seas as small floating creatures called veridigar larvae. In the fall, they settle on the seafloor. Mortality rates are high during the wandering season, and hypoxic water masses in summer, which tend to occur especially in urban areas, have caused many deaths in the family.

Even if you are lucky enough to reach the coast, if there are not enough tidal flats, you will not be able to settle and die.

However, because of their fragile larval stage, Hoshi-uminina have spread throughout the world and become powerful.

On the other hand, umininas do not have a veridical larval stage and grow into shellfish at their birthplace. They can therefore survive on extremely narrow sandy beaches, even in poor conditions. Genetically distinct groups have developed on different beaches, creating their own life histories.

My ancestors originated on a beach at the tip of the Liaodong Peninsula in China. There, the hoshi-uminina group arrived on the Tsushima and Liman Currents and expanded their influence throughout the peninsula while incorporating the indigenous sea ninja group.

Together the uminina and hoshi-uminina families formed a single nation, but the ruler was always elected by the royal family of the hoshi-uminina. Because the hoshi-uminina family was believed to have the blessings of the stars. The star means something shining, or wisdom.

It is said that the “Battle of White rock reef” is still talked about among the hoshi-umininas.

In the past, there was a beach called “White rock reef” near the tip of the Liaodong Peninsula. It was a bright and beautiful sea with many white rocks floating on the surface of the sea. But one day, it suddenly became so black that the bottom of the sea could not be seen. Fish were blinded and hit the rocks, birds made noise, and the sea area was in turmoil.

Large group of shark spirits, glowing blue, appeared offshore and said, “This place is so beautiful, let’s take it.”

The shark spirits caused great waves in the sea, rising and falling higher than the mountains, as if the bottom of the sea had been turned over. Fish were attacked by the shark spirits one after another, but the umininas were helpless.

There, the prince of the hoshi-uminina appeared and ordered the umininas, “Drink as much seawater as you can!” When the umininas drank the seawater at once as ordered, the water quickly decreased, the water level dropped, and the shark could not breathe. The shark spirits rushed to the East China Sea, and those that failed to escape dried up and died, and were eaten by the sea cats.

Seeing that the shark spirit was gone, the prince of the hoshi-uminina ordered the umininas to spit out the water, for the uminina have a powerful filtration system in their bodies that makes even the murkiest water crystal clear when it is spit out. The sharks had turned the water black, but as it passed through the bodies of the umininas, it returned to its original color, and the sea became bright and beautiful once again.

However, once the white rocks were dyed black, they would never return. Since then, the beach has been called “Black rock reef”.

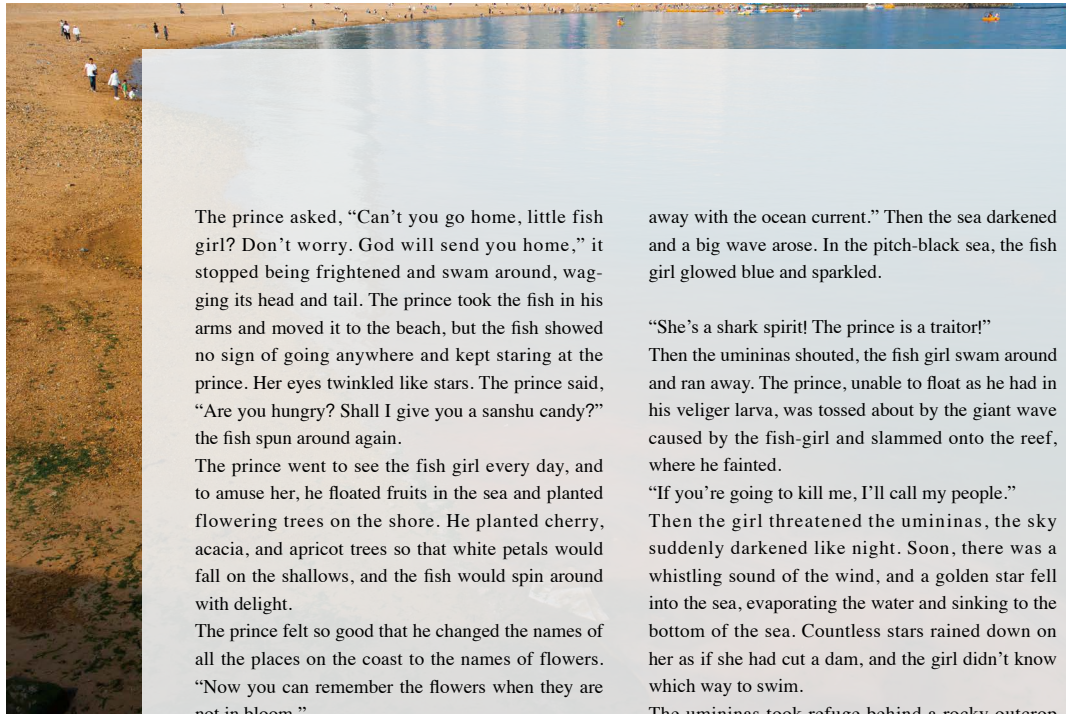
This legend is passed down through the generations as a beautiful tale of the cooperation of the hoshi-umininas and umininas in driving away foreign enemies, but it is probably a fiction created by a descendant of the hoshi-uminina.

On the coast at the tip of the Liaodong Peninsula, there is another story.

One day, when the prince of hoshi-uminina was patrolling the seaside, he found a small unfamiliar fish trembling in the tide pool.







The prince asked, “Can’t you go home, little fish girl? Don’t worry. God will send you home,” it stopped being frightened and swam around, wagging its head and tail. The prince took the fish in his arms and moved it to the beach, but the fish showed no sign of going anywhere and kept staring at the prince. Her eyes twinkled like stars. The prince said, “Are you hungry? Shall I give you a sanshu candy?” the fish spun around again.

The prince went to see the fish girl every day, and to amuse her, he floated fruits in the sea and planted flowering trees on the shore. He planted cherry, acacia, and apricot trees so that white petals would fall on the shallows, and the fish would spin around with delight.

The prince felt so good that he changed the names of all the places on the coast to the names of flowers. “Now you can remember the flowers when they are not in bloom.”

Soon the flames of battle spread over the land, many ships and war dead muddied the sea, and the berry-jar larvae of hoshi-uminina almost died out. The royal family of the hoshi-uminina rapidly lost power, but the princes were too busy playing with fish to realize that the uminina were plotting a rebellion.

The indigenous uminina groups have long been responsible for coastal defense, protecting important beaches while compensating for the weakness of the hoshi-umininas, which declined during the Berry Jar larval stage. In other words, they have had sufficient headcount and military strength to rebel for hundreds of years.

“I am the proud uminina of Hū bīn!”

“I am a venerable Shāhé uminina!”

The uminina began to take back the place names that the prince had changed to flower names, and began to use them as their own names. The prince was puzzled, but he no longer had enough strength left to change the name of the place again.

The umininas took the royalty of the hoshi-umininas one by one into custody and locked them in a prison of shells. The prince escaped with his fish, but was eventually cornered in a tide pool and forced to choose between death or eternal confinement.

At that moment, the fish girl whispered, “Let’s run

away with the ocean current.” Then the sea darkened and a big wave arose. In the pitch-black sea, the fish girl glowed blue and sparkled.

“She’s a shark spirit! The prince is a traitor!”

Then the umininas shouted, the fish girl swam around and ran away. The prince, unable to float as he had in his veliger larva, was tossed about by the giant wave caused by the fish-girl and slammed onto the reef, where he fainted.

“If you’re going to kill me, I’ll call my people.”

Then the girl threatened the umininas, the sky suddenly darkened like night. Soon, there was a whistling sound of the wind, and a golden star fell into the sea, evaporating the water and sinking to the bottom of the sea. Countless stars rained down on her as if she had cut a dam, and the girl didn’t know which way to swim.

The umininas took refuge behind a rocky outcrop and watched the situation closely. The girl collided with a particularly large star and her body shattered, melting into blue light and dissolving into the sea.

The hoshi-uminina family is blessed by the stars of heaven. It had long been forgotten, but it was activated when the royal family was in mortal danger. The battle was over, and peace returned to the sea. They prayed to the stars and renamed the beach “Sea of Stars.”

However, the umininas never again passed power to the hoshi-umininas, and the prince spent half a century in a prison of shells, where he seems to have died just recently.

I walked along the narrow man-made beach and gazed at the murky sea. Many tourists stood on the beach looking somewhere. Often the water here turns black like ink, but the people don’t care much. Today the sea is dark again, but I guess it doesn’t affect people because only shellfish die.

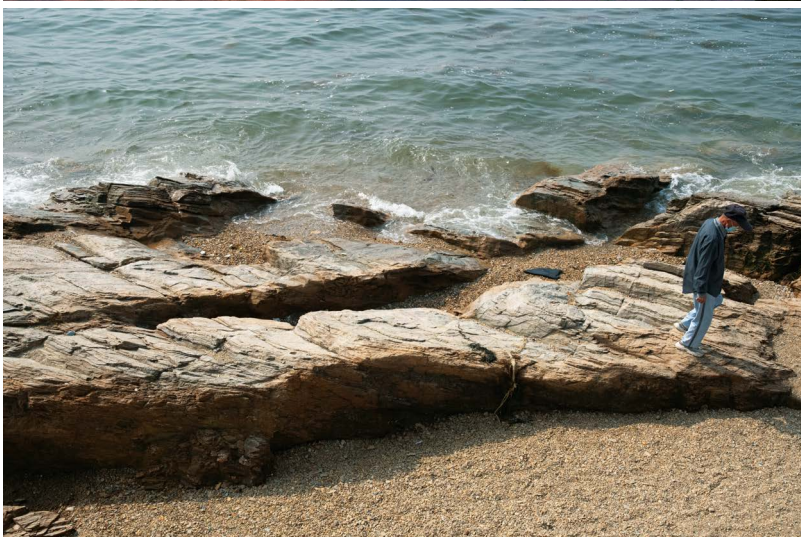
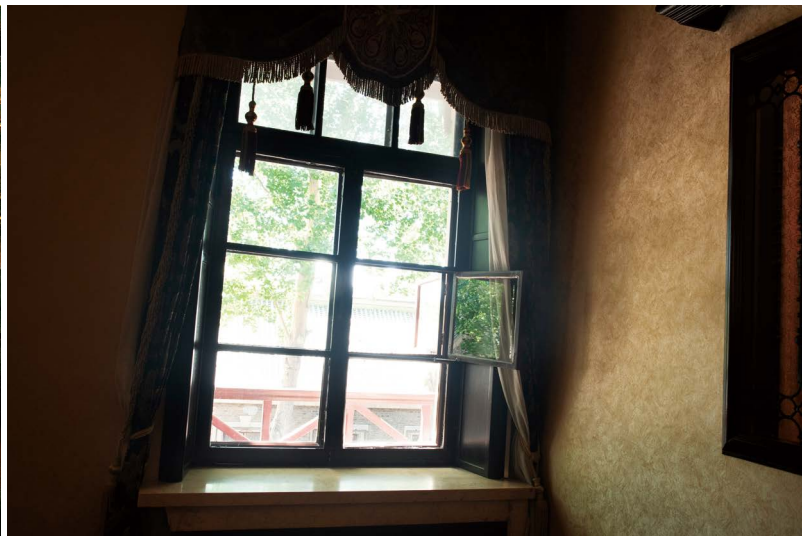
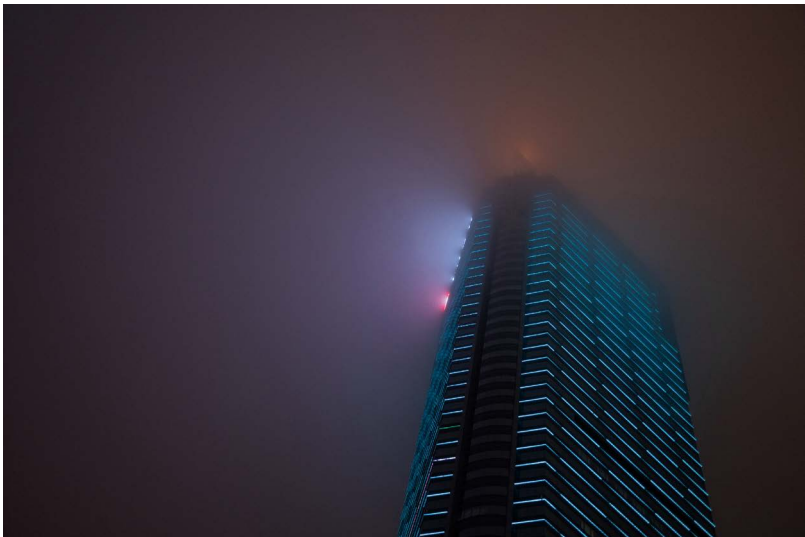
A sparkling blue light appears on the horizon and approaches us. It is the spirit of a shark.

This beach is their favorite because it is so active. The shark spirit twirls happily, drowning the small fish and choking the shellfish.















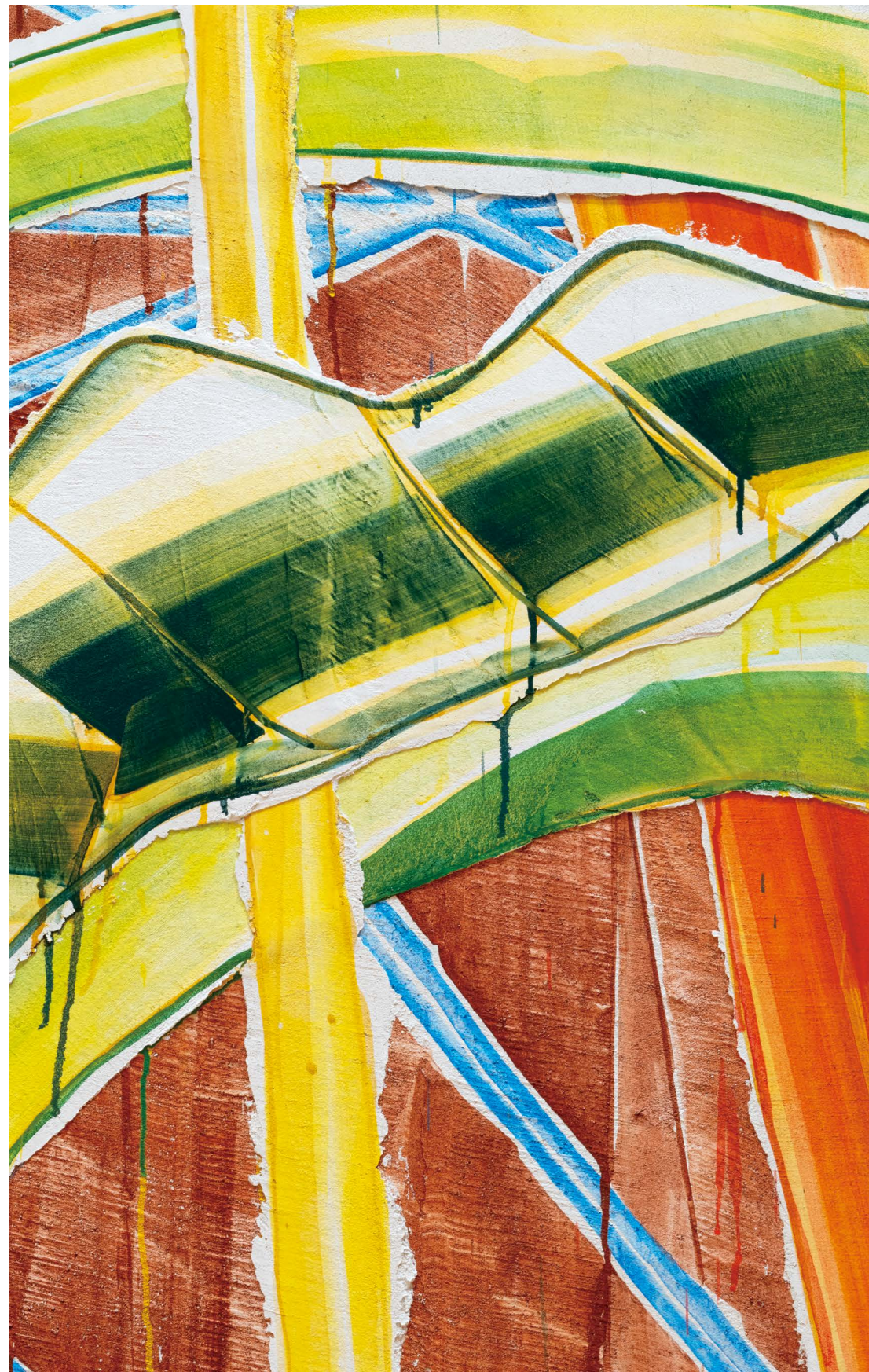


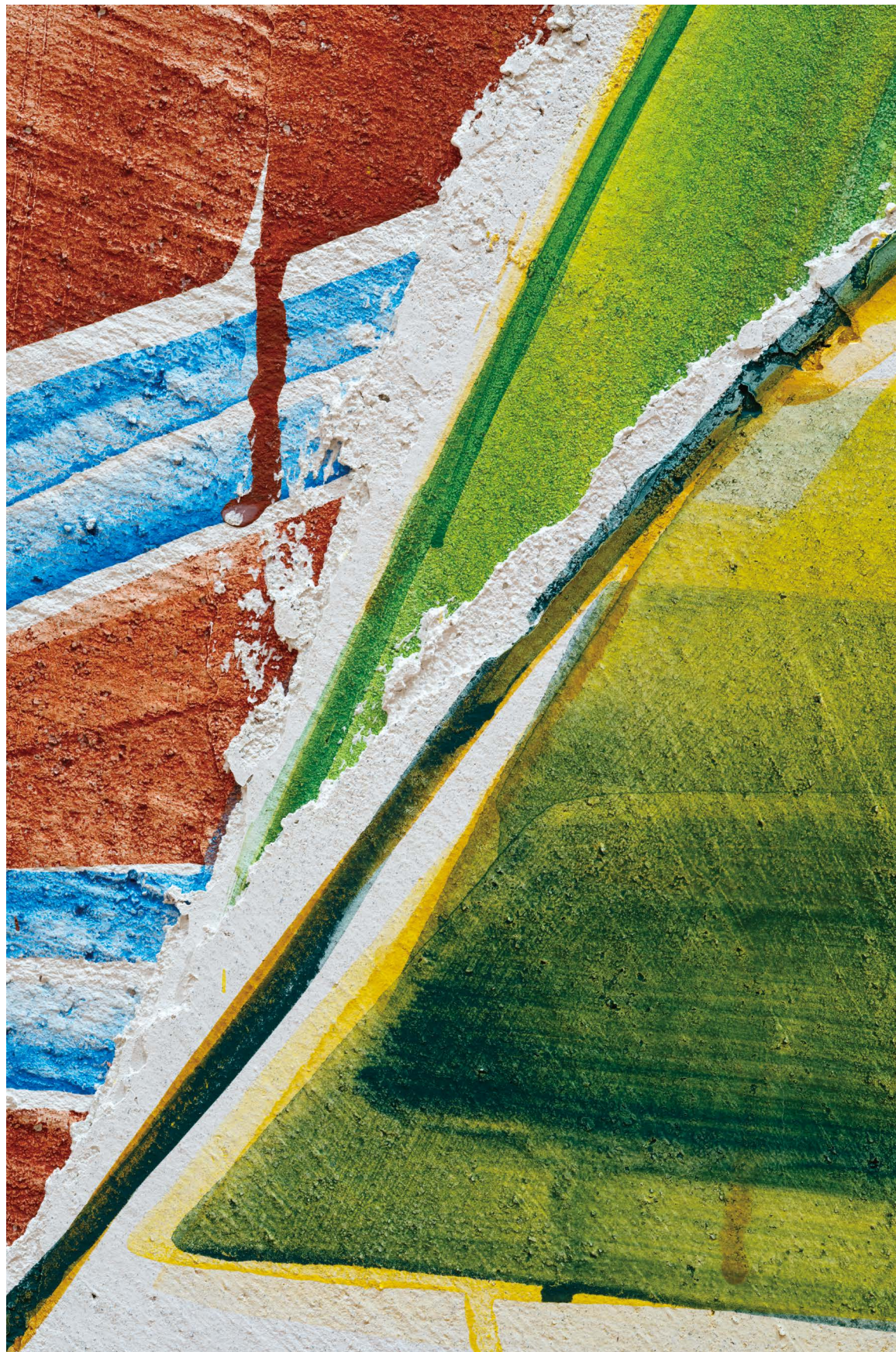












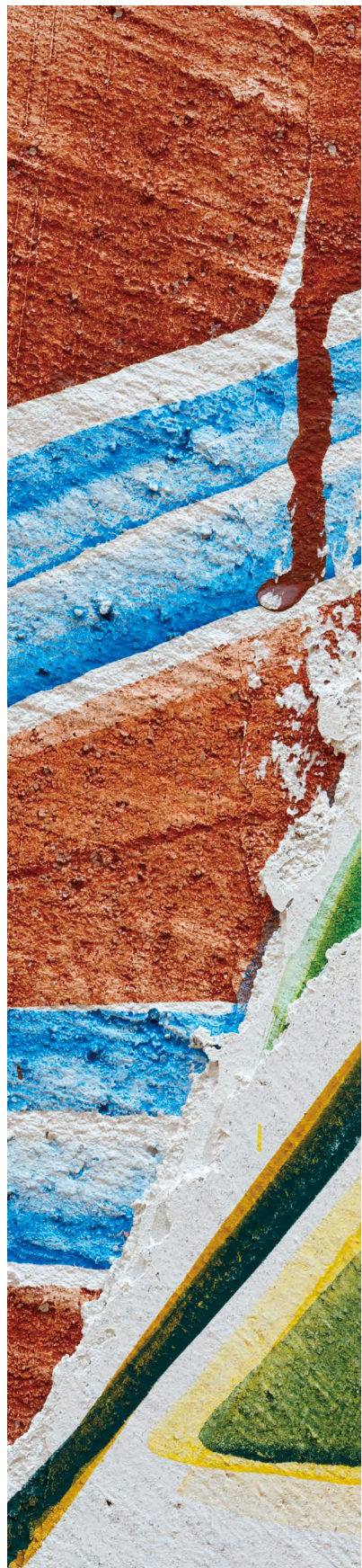
道路脇の草木や看板、歩く人々、標識に従う車やバイク、自転車、同じようなビルに同じような家。日本のどこにでもあるような整理された景色が、平和な日常を支えている。安定した豊かな暮らしは、長い時間をかけて築かれた社会のおかげで、ときどき感じる理不尽さや周りとの差異も、日々には流されていると、まあ気にしないでいられる。本当にそうだろうか。京都の日本海側に拠点を移した数年前から、独りで過ごす時間が増え、インターネットが世間を知るための唯一の頼りになった。ただ、世界で起きている出来事を情報として触れているだけで、遠い世界の不均衡と安定した暮らしを比べてしまう。日常について考えさせられる。

私は今壁画を制作している。きっかけになったフレスコ技法との出会いから十数年が経った。それは水で溶いただけの顔料を漆喰に閉じ込める不思議な技法だ。基盤になる漆喰は、周りの環境から影響を受けるため、絵画材料の中では不安定な素材である。しかし、同時に空間との対話を私に与えてくれる。その対話は物質的な存在感を生み出し、壁面へ身体感覚を投影させる。私の表現は空間と一体化したとき、建築装飾から社会との繋がりを強く感じる存在になる。

やたら遠くを示す標識、誰かの落とし物、自然の地形に合わせて造成される法面とその隙間から生える雑草などは、平坦な景色に奥行きを与えてくれる。日常の安定と世界の不均衡との境目を映し出す。毎日の生活が単なる日常の羅列にならないように、私は現在という瞬間をここにとどめたい。

川田知志





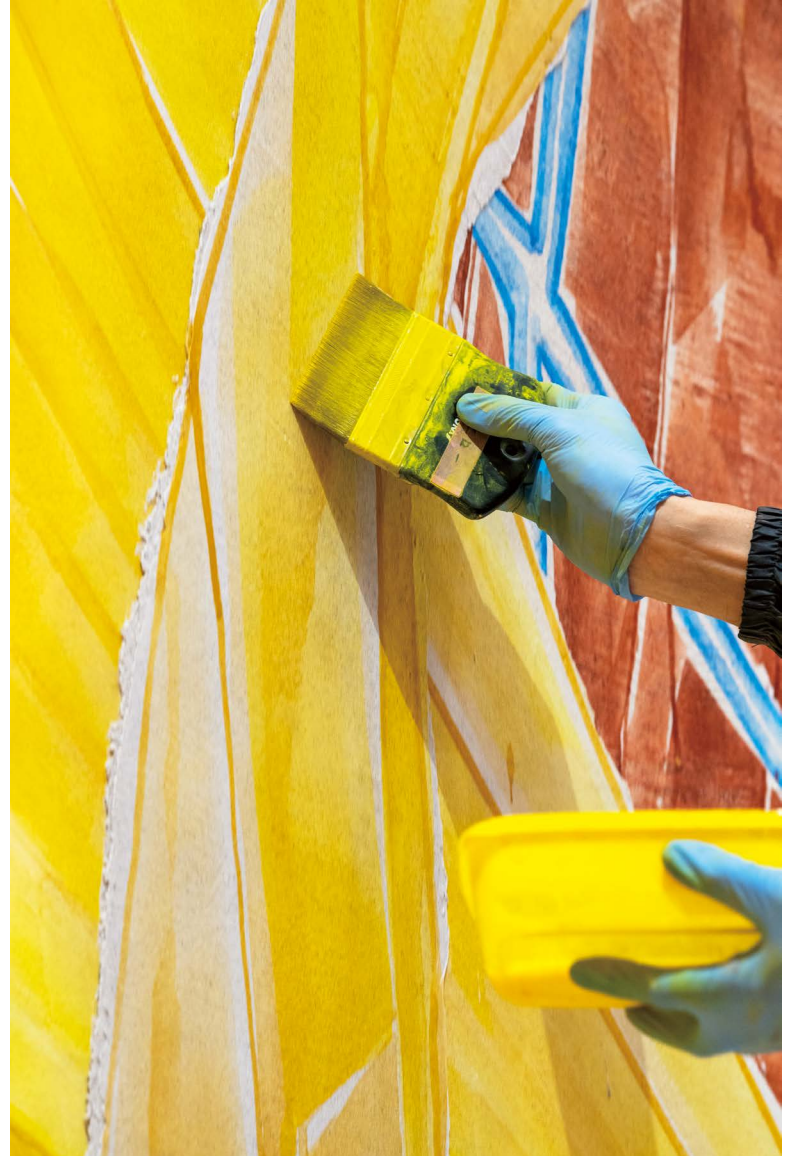
Trees, plants, and billboards along the roadside, as well as people walking, cars, motorcycles, and bicycles that follow the signs, and row after row of similar buildings and houses—it is the same organized scenery found anywhere in Japan that serves to support peaceful daily life. We are able to live a stable and affluent life thanks to a society that has been built over a long period of time, and as we busily go about our day-to-day, we tend not to be caught up with the occasional sense of injustice we may feel, or the differences between us and those around us. One wonders if that is really the case. Since moving to the area of Kyoto along the coast of the Sea of Japan a few years ago, I have been spending more and more time alone and the internet has become my sole means of learning about world events. However, by simply being exposed to information regarding what is happening across the globe, I find myself comparing the imbalance of the world far away with my own stable lifestyle. It is something that inspires me to think about the everyday.

I am currently working on the production of a mural. Over a decade has passed since I first encountered the traditional fresco technique that became a source of inspiration. It is a curious technique that involves applying dry-powder pigment mixed with water to freshly laid lime plaster so that the painting becomes an integral part of the wall. Lime plaster, which serves as the foundation, is an unstable material to paint with as it is affected by the surrounding environment. At the same time, however, it allows me to engage in a dialogue with the space. This dialogue is what gives rise to a material presence and projects a physical sensation onto the wall. When my work becomes one with the space, it is no longer a mere architectural decoration but that which evokes a strong connection with society.

Signs pointing to places far away, the lost items of someone or another, slopes constructed to match the natural geographical features and the weeds growing in the gaps between them, all add depth to the otherwise flat landscape. What it reflects is the boundary between the stability of everyday life and the imbalance of the world. I wish to capture the moment of the present so that my day-to-day life does not become a mere routine or repetition of the mundane.

Satoshi Kawata

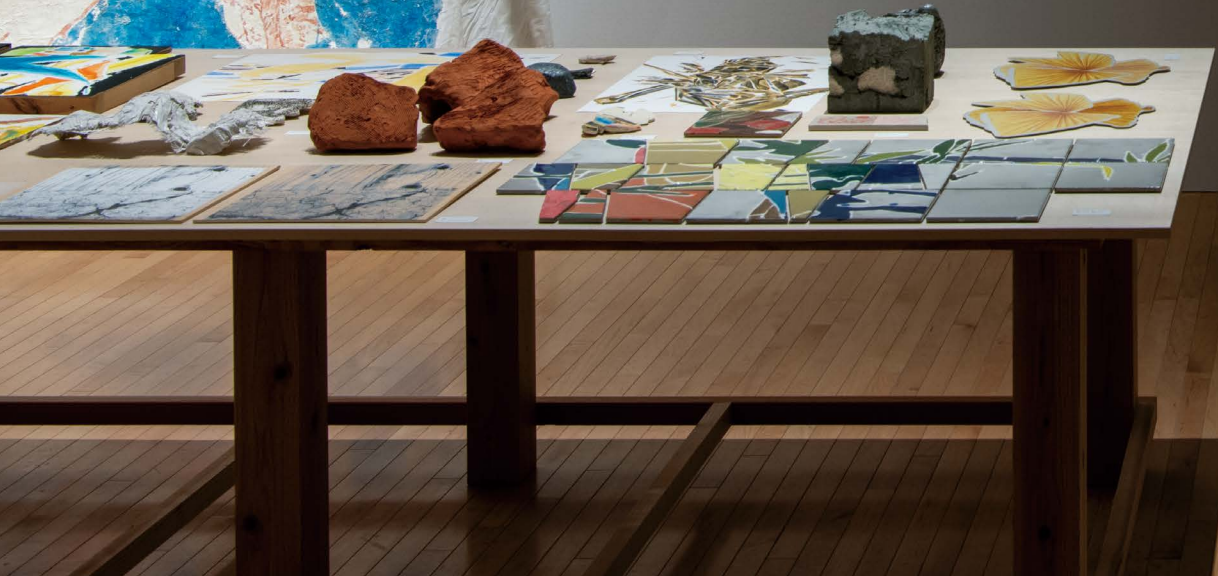


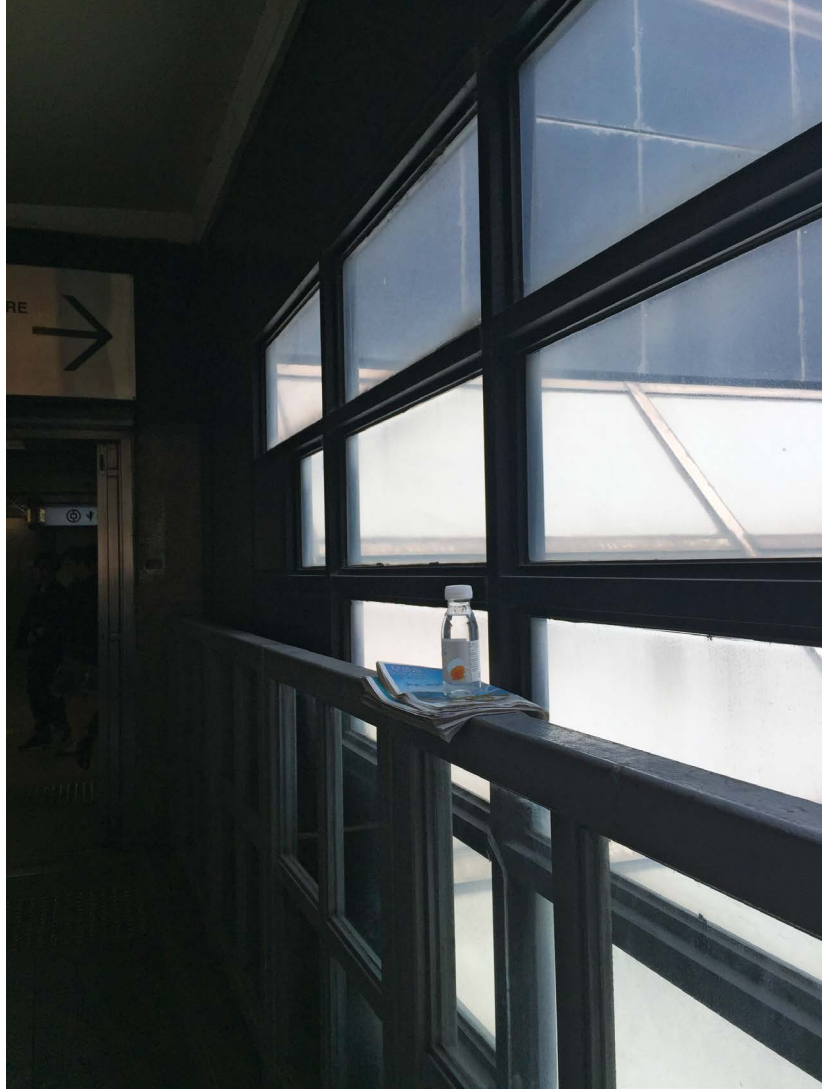



















旅先でも、そうでなくても、つい石を拾ってしまう。よさそうなのが  
あれば持ち帰り、文鎮にする。本のページを押さえたり、紙類  
の重しに使ったりするのだから、ちいさくても掌くらいの大きさは  
必要だ。海外からも運ぶ。旅行中の荷を重くするので、拾うとき  
はいったん、躊躇う。それでも、これぞ、という石であれば、衣類  
の隙間にでも忍ばせて運ぶ。(蜂飼耳『空を引き寄せる石』白水社  
2007)

こんなふうに石やブロック片などを拾って歩いたりする。時には持って  
帰ることのできない風景を記憶や写真に留めておく。

純粹に拾っている時もあるが、制作のことも考慮に入っていたりして、  
少し不純な場合もある。

(中略) 硬い時間を重ねていく。そのことに引かれる。何十年、  
何百年後、一度は文鎮だった石たちが河原や野原に転がり、  
陽を浴びているところを想像するのは心優しい。手に包むと、  
体温が移る。すぐ温まる。これが石なんだと思う。いつかは雨や  
風のなかへ戻っていく石を額に当てて、頭を冷やす。(同上)

その成り立ちからすればガラスもまた石といえるかもしれない。  
作品に使われる石と同様に、ガラスでできた容器が地面に転がって  
いる様を夢想する。

白井良平



Whether I am traveling or not, I always find myself collecting stones. If I find one that looks good, I'll take it home and use it as a paperweight. While they may be small, since I use them to hold down the pages of books or to weigh down sheets of paper, they need to be at least the size of the palm of my hand.

I also carry stones back home with me from abroad. I often hesitate at first when collecting stones while traveling because they make my luggage heavier. Nevertheless, if I come across what I feel is the perfect stone, I carry it home with me, even if it may mean slipping it in-between my clothing. (Mimi Hachikai, *The Stone that Pulls in the Sky*, Hakusuisha Publishing Co. Ltd., 2007)

I walk around picking up stones, block pieces, and so forth in the same way. At times I preserve the scenery that I cannot take home with me in my memory or through photographs. While there are occasions where I simply collect stones based on interest or habit alone, there are moments when my motives are slightly less pure, with the production of my work being an incentive.

(...) The accumulation of solid time is what draws me to stones. It is delightful to imagine that decades or centuries from now, these stones that were once used as paperweights will be lying on a riverbank or in a field, basking in the light of the sun. When I hold the stone in my hand, my body heat is transferred to it, and it warms up quickly. I believe that this in essence is the nature of stones. I take the stone, which will one day return to the wind and rain, placing it against my brow to cool my head. (Ibid.)

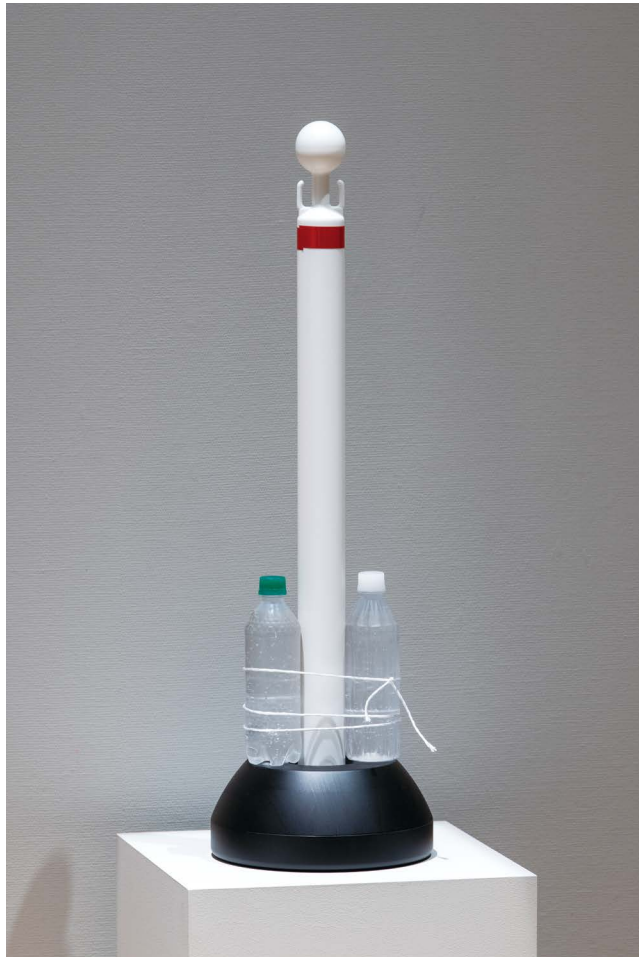
From the standpoint of its origin, glass may also be considered stone. Like the stones used in my work, I imagine containers made of glass lying on the ground.

Ryohei Usui







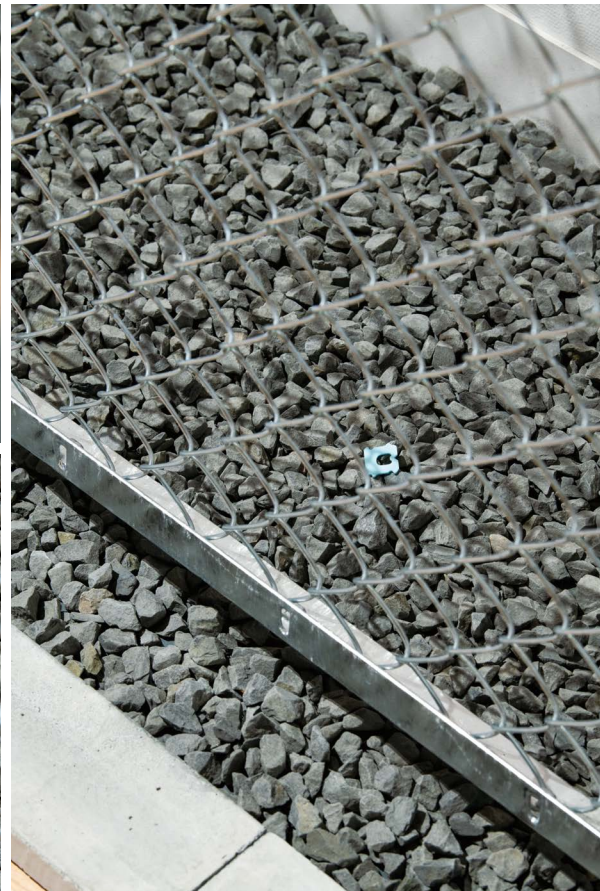






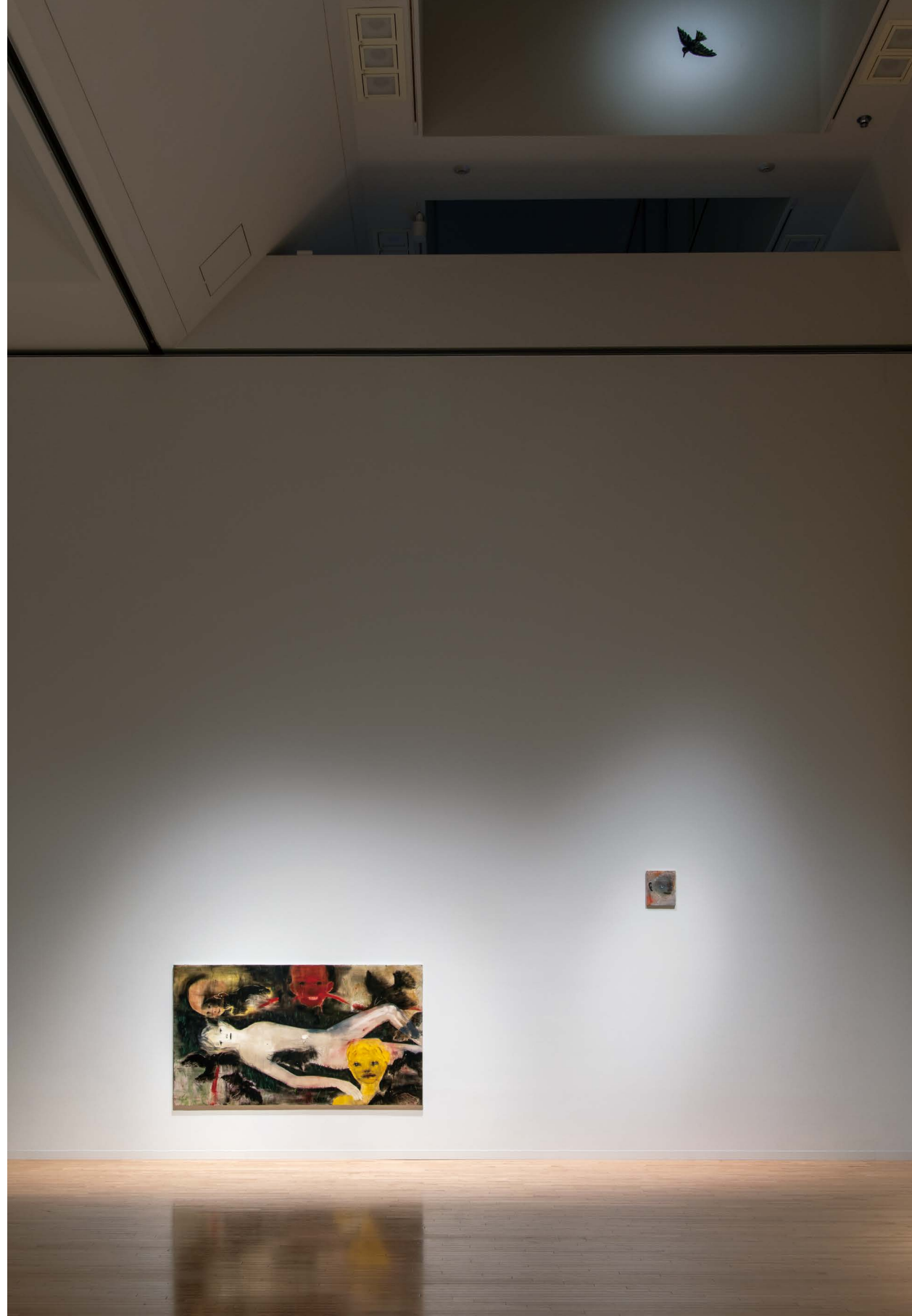






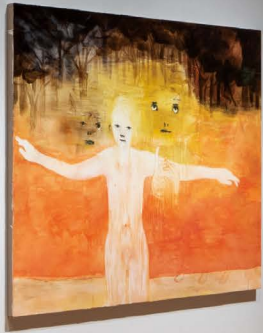
庄司朝美  
Asami Shoji













例えば山を描くとして、見える通りにというよりも、山の在りかたについて描きたいと思う。筆のストロークが山の稜線を、絵の具の盛り上がりゴツゴツした岩肌そのものになるように。

コーカサス。2022年から1年間、南北をコーカサス山脈で挟まれた小さな国、ジョージアに暮らした。山々を歩き回り、足や手を使ってその形をなぞった。ふと気がつく、「コーカサス」という言葉は、異国の雄大な山の連なりを想像するための記号ではなく、丈の低い高山植物、泉とそこに集まる牛や羊の群れ、高度が上がるにつれて変わっていく気候や空気の質、それらを纏って私の身体の中に立ち現れていた。

そのことを、そのまま描いたら、と思う。

これまで、絵を描くことを通して世界の複雑さをどうにか飲み込もうとしてきた。絵画は、対立する価値や意味であっても、それらが等しく存在することが許される独特な言語である。始まりも終わりもなく、意味や関係の連なりすらなくとも、豊かに語り、伝えることのできる言語。絵を描くことは、見えないものに形を与え、聞こえない音を想像させ、触れられないにもかかわらず、皮膚感覚へ働きかけること。描くという身体の運動は、そういうものをキャンバスの上に誘い導いてくる営みだと思う。画家は、羊飼いまいたいなものかもしれない。

庄司朝美

For example, if I were to paint a mountain, I would like to paint the nature of its existence, rather than exactly as it appears. I want the brushstrokes to manifest as the mountain ridges, and the heaps of paint to represent the rugged surface of the rocks themselves. For a period of one year from 2022, I lived in Georgia, a small country situated between the Caucasus Mountains to the north and south. I walked around the mountains, tracing their shapes with both my hands and feet. Suddenly, I realized that the word "Caucasus" was not a mere symbol that led me to imagine this majestic mountain range of a foreign country. Rather, it also evoked within me its low-growing alpine plants, the springs and herds of cattle and sheep that gathered there, and the climate and air quality that changed with the increase in altitude. This is what I was inspired to depict, as it were.

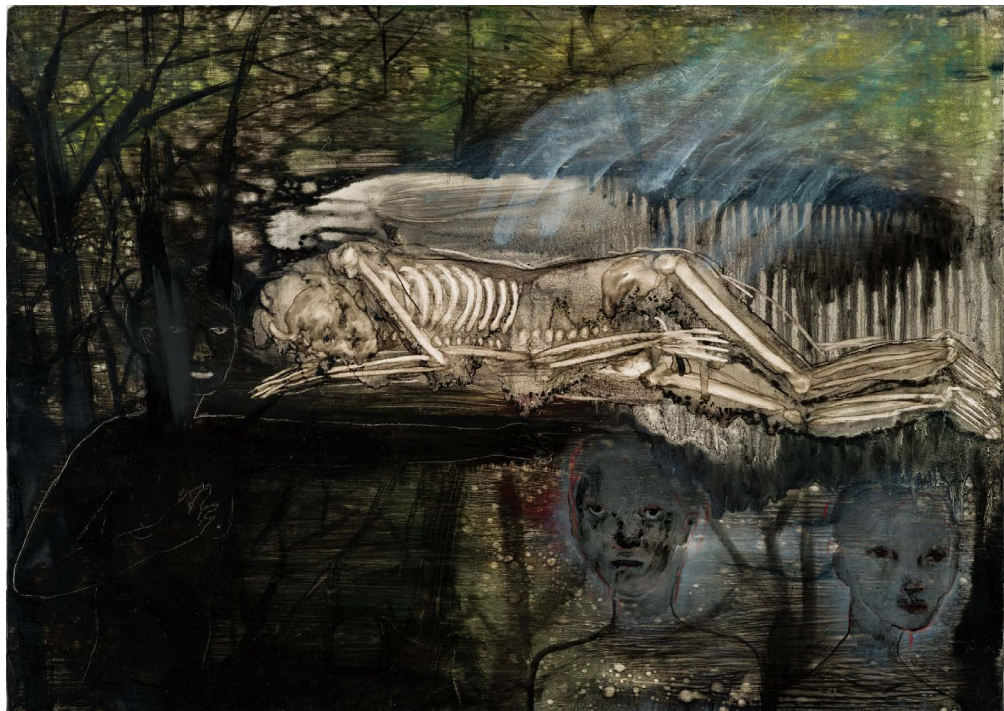
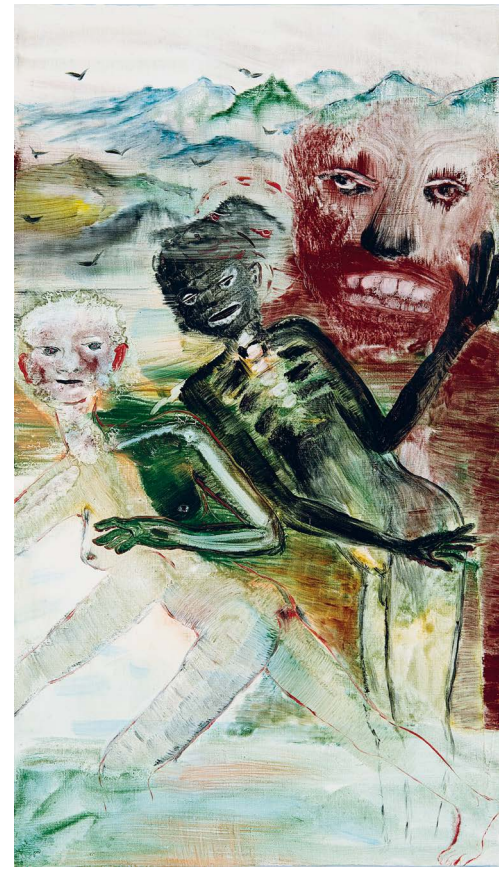
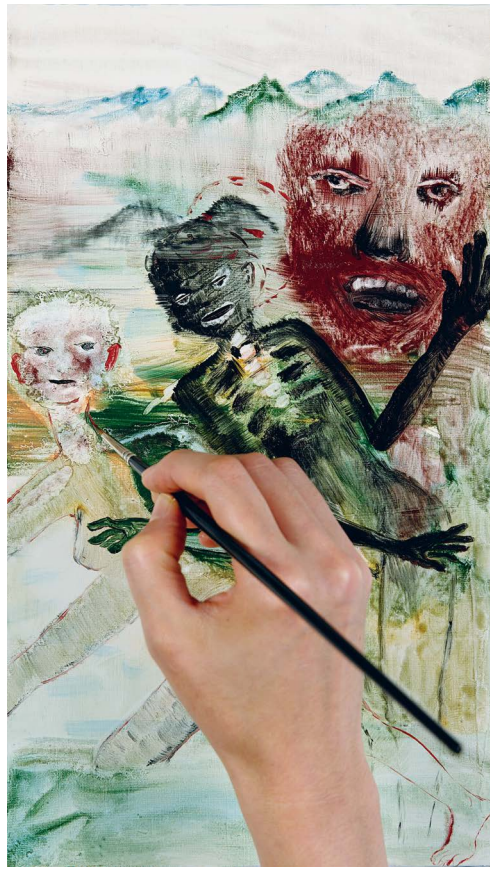
Through painting, I have attempted to somehow grasp the complexity of this world. Painting is a unique language in which even opposing values and meanings are allowed to equally exist. It is a language that is capable of rich narratives and communication without needs for a beginning or end, or even any sequence of meanings or relationships. To paint is to give form to what cannot be seen, to imagine sounds that cannot be heard, and to appeal to the cutaneous senses regardless of not being able to touch them. I feel that the physical movement of painting is an activity that invites and guides such things onto the canvas. A painter could perhaps be likened to a shepherd.

Asami Shoji





















## 島の地形を想像する

楠本 愛

MOTアニュアルは、東京に立地する現代美術館として、この時代の社会や芸術とどのように関与しうるのかという基本的な問いに立ちかえるグループ展のシリーズであり、1999年の第1回以来、変わりゆく状況に応じたさまざまな切り口から新たな表現を紹介してきた。20回目となる今回は、私たちの足元を揺るがす出来事が相次ぎ、従来の規範や制度の見直しが進むと同時に、異なる背景を持つ人々の間で対立や分断が深まる時代において、抛って立つところとしての自分の身体や身の現実が何によって形づくられ、どこにつながっているのかを照らし出す試みに着目する。

私／私たちと彼らの間に境界線を引き、その境界に対する意識を強化することは、危機や不安の淵に立たされ、社会や個人の脆弱性が剥き出しになった状況下でこそ受け入れられやすく、これは歴史上の事例にとどまらず、現在の日常のあらゆる場面にも見られるだろう。私たちは実際、ひとりひとりが個別的な存在であり、他と異なっているが、それでも外の世界や他の存在と完全に切り離されて生きることはできない。誰もが否応なく、時間的、空間的な外部や他者と作用し合いながら、その相関のなかで経験や認識を積み重ね、意味を構築している。

こうしたありかたは島の地形を想起させるかもしれない。島とは海にかこまれ、外の世界から隔絶された陸地であるとされる。しかし歴史的に見れば、人々は海を通じて島々や大陸を往来し、交易を行い、ときに暴力的に介入してきた。あるいは島は、他の陸地から切り離されて海に浮かぶ「閉じられた地形」ではなく、地殻変動によって海上に現れた地表の起伏として、海底では地続きにつながる「開かれた地形」ともいえる。島という地形をこのように思い描くことは、表面上の枠組みや境界、差異を超えて、私たちの足元に内在する構造的、本質的な連続性を探る手がかりとなるだろう。

本展の企画にあたって筆者が初めに構想したことのひとつは、あらゆるものが複雑に相互作用する現実のように、意味が多層的に重なり、境界が不断に交渉され得るような場を提示できないかということであった。したがって、本展は単一のテーマや傾向で括られたものではない。参加作家の仕事の特徴づけるのは、各々の足元を起点にしなが、より大きな文脈や関係へと開かれていることである。無比の視点や手法によってこの現実を形象化した作品は、身体や周辺を含む「いま、ここ」から超出した「いつか、どこか」を見る者に想像させる。

また、本展の空間構成は、開かれた地形としての島に着想を得ている。展示室を作家ごとに完全に切り分けるのでも、複数の作家の作品を同じ空間に併置するのでもなく、壁や構造物でゆるやかに区切られつつ、光や音、空気の動きが交差する環境において、見る者が各作家の作品空間をたどれるような構成を目指した。そこで本稿では、こうした場に身を置いた経験を踏まえ、それぞれの試みの現れとその根柢にあるものについて読み解いてみたい。

清水裕貴は、写真とテキストを織り合わせた物語の創作を通して、瞬間の連続によって形づくられる現実接近を試み、その表象（もしくは表象不可能性）について考察を重ねてきた。ストレートフォトグラフィの手法で被写体を即物的に写し取った写真に、撮影地の歴史や伝承、自身の経験に基づく詩や散文を組み合わせ、現実と虚構が混濁する物語を構築していることが特徴である。

2012年の《ホワイトサンズ》には、初期作品ながら清水の作風がすでに認められる。米国ニューメキシコ州の砂丘地帯を訪れた清水は、かつてそこに湖があったこと、世界初の核実験であるトリニティ実験が行われたこと、現在では国立公園と米国最大の軍事施設が隣接していることを知り、その地の自然史と現代史を渉猟した。しかし作中でそれらに直接触れることも、砂丘の絶景を写真に収めることもせず、代わりに、暗い水面の波紋、風に揺れる枯れ枝、博物館の剥製や骨格標本などを撮影した写真と、滞在中に見た夢を題材とする掌編小説によって、とらえがたい風景の実相を描写した。

2021年、清水は千葉の旧神谷伝兵衛稲毛別荘で展示の機会を得る。このとき、愛新覚羅溥傑仮寓を訪れたことが、本展に合わせて制作された《星の回廊》の契機となった。そこは1937年、当時は保養地として知られた稲毛において、溥傑（中国清朝の最後の皇帝であり、偽満／満州国の皇帝となった溥儀の実弟）と妻の嵯峨浩が、成婚まもない時期に半年ほど居を構えた建物で、本作の冒頭にある写真（p.10）は庭に面した洋間で撮影された。

《星の回廊》は、中国、大連の星海湾と日本の東京湾を舞台に、川と海が接する汽水域で現実と幻影が交差する物語である。星屑が瞬く夜の海を再現した暗がりの空間に写真が浮かび上がり、テキストを朗読する声とともに喧騒や潮騒が漂う。大連、旅順、長春で取材、撮影した写真には、波打ち際の赤潮、黒い岩肌の海岸、年月を重ねた建造物と高層ビル群、偽満皇宮博物館などが記録されている。ガラス面の反射による視覚的な奥行きを創出、被写体を中心から大きく外し、画面の端に人物や建物を置く構図からは、この世界を重層的、周縁的なものとしてとらえる清水の眼差しが感じられる。

また、東京から千葉にかけての臨海部を撮影した写真は、ネガフィルムを大連の海水や泥に浸し、感光層を損傷させることで、両地の海を物理的につなげると同時に、記憶の基層に沈殿する無数の瞬間を剥き出しにする。女性の声が語るのは、星海湾という地名の由来とされる隕石落下の伝承をもとにした掌編小説（p. 27, 28）で、架空の貝の種族の興亡がその地の領有と開発の歴史を想起させる。さらに、さまざまな地名が床に投じられ、統治の変遷を示唆するように、円環のなかで現れては消えていく。

清水は本作を通じて「誰のものでもない土地の風景」を描こうとしたと言う。現在の体制下で星海湾と呼ばれる土地は、19世紀半ば、英仏軍が上陸した頃には青泥窪と呼ばれる漁村であった。その後、ロシアと日本の租借地となり、20世紀初めの南満州鉄道株式会社による保養地の開発に伴い、星が浦と改名され、現在の地名につながる。そこでは幾多の人々が生活を営み、物語を生み出し、権力を行使してきた。しかし、誰ひとりとしてそこにとどまり続けることも、支配し続けることもできなかった。そして、人々の痕跡は遺構や伝承に刻まれて土地に残り、時間の流れとともに朽ちたり消えたりしながら、渾然一体となった風景として、いま、目の前に現れている。清水はこうしたあらゆるものが積み重なり、通り過ぎていく地形を回廊になぞらえ、写真や声、音の断片を編み直すことで、誰にも占有されえない風景を描き出す。

清水は「フィクションという構造を用いるのは、現実を思い通りに扱うためではなく、現実をよりはっきりと見るため」と話す。写真は元々、世界をより正確に理解し、流れゆく一瞬を永遠に残したいという欲望と結びついていたが、いまや写真や映像は現実を歪める手段にも

なり、その真実性や信頼性は大いに揺らいでいる。それでもなお、清水はとらえきれない瞬間の連続に向けてシャッターを切り、フィクションという形を与えることで、現実の制約をはるかに超えた想像力を通じて目の前の現れを見つめ直し、表現しようとする。

打ち寄せる波が砂浜を洗うように、一瞬のうちに儚く消え去る現実をとらえようとする清水の眼差しは、現実の枠を超えた未知の世界を描くことで、私たちが直面する諸問題に向き合う創作ジャンルとしてのSFを思い起こさせる。上海の共同租界出身の小説家であり、アジア太平洋戦争期を日本軍の捕虜収容所で過ごしたJ・G・バラードがSF小説について語った次の一節は、清水が追い求める風景に重なる。「もし誰も書かなければ私が書くつもりであるのだが、真のSF小説の一作目とは、記憶を喪った人物が浜辺に横たわり、錆びた自転車の車輪を眺めながら、その車輪と自分の関係のなかにある絶対的な本質を掴もうとする、そんな話になるはずだ。」<sup>1</sup>

川田知志は、フレスコ技法を軸とする壁画の制作、解体、移設を通じて、社会の基盤を支える可視／不可視の構造や仕組み、その変化を探求している。大学の壁画教室で古典技法であるフレスコを学んだ川田は、ギャラリーや美術館での発表と併行して、小学校や市役所、宿泊施設などで壁画を制作してきた。そのなかで、公共空間での芸術実践として、社会やコミュニティとどのように接点を持ち、その場の文脈を読み直せるのかという問いに向き合うと同時に、建築物の一部を安全かつ堅牢に装飾する手法の試行も重ねてきた。そこで本展では壁画とともに、壁画の材料や構造に関する研究の一端を展示している（p. 62, 63）。

本展で展示する《ゴールデンタイム》は、一部の工程を除き、展示空間で作家ひとりの手によって制作されたフレスコ壁画である。その技法の大きな特徴は、消石灰と砂、水を混ぜた漆喰を塗り、乾ききる前に水溶きの顔料で描くことにより、空気中の二酸化炭素と反応して表面に生じる化学変化を通じて、漆喰と顔料が同化するという工程にある。本作の壁の内側から発光するような圧倒的な生彩は、こうした漆喰への顔料の含浸に起因する。漆喰が乾かないうちに素早く描画、彩色を施すという制約のなかで、川田は湿り気を帯びた壁と呼吸を合わせるように、こてや刷毛を自在に動かし、豊かな質感と力強い色彩を壁に残していく。

約2か月間の制作期間において、川田はわずか2週間で、高さ6.5メートル、全長50メートルもの壁全体を絵で覆いつくした<sup>2</sup>。下絵をもとに1日の作業範囲を計画し、イタリア語の「giorno（1日）」から「ジョルナータ」と呼ばれるその範囲に漆喰を塗り、描き進めていく。そのため、本作の表面にはジョルナータの境目が漆喰の微小な段差として現れている。本作は2層に分かれ、下絵通りに赤褐色と青色の顔料で描かれた1層目に対して、黄色と緑色、赤色の顔料で描かれた2層目は会期中に制作されたため、日々、積層、構築されていくジョルナータには、自分の身体や来訪者を含む空間全体の動きや流れ、作用に対する作家の身体的な反応が現れている。

川田が描くのは、都市と地方の中間に見られる風景である。幹線道路に設置された標識や看板、沿道の店舗や住宅、発電所から電力を供給する送電線や鉄塔が、人工物の隙間に自生する木々や雑草、行き交う人々の痕跡、土地特有の要素と重なり合う。こうした風景は、

都市郊外のベッドタウンで育ち、現在は過疎地域を拠点とする川田の記憶や感覚と深く結びついているだけでなく、いま、日本に暮らす多くの人々にとっても見覚えのあるものだろう。川田は、現実を写實的に再現するのではなく、風景を断片化、再構成し、半具象的なモチーフに置き換えることで、見る者の記憶や感覚に働きかけようとする。

戦後日本の標準的な風景は、1950年代後半以降、科学技術による自然の支配と開発を是とする考え方を背景に全国に広がり、グローバルな消費文化の影響を受けて、近年とみに均質化が進んでいる。《ゴールデンタイム》とはフレスコ技法において最適とされる乾きかけの漆喰の状態「momento d'oro (黄金の瞬間)」を指すとともに、タイトルからは日本の高度経済成長期に家庭の娯楽として普及したテレビが象徴する夢の時間と、その輝かしい時代の陰で隠され続けた現実という二重性が読み取れる。

川田が壁画に関心を持ったのは、幼少期に地元の河川敷で友人と遊んでいたとき、エアゾールスプレーで描かれた壁画を目にしたことがきっかけだという。この原体験は、ストリートライティング文化への憧れというより、川沿いの公園やコンクリート造の橋、川面に反射する夕陽、そこに生息する動植物など、その場の一部として壁画がある状況に意識を向けさせた。壁画をその場の一部として認識することは、本作にも通じる。フレスコ壁画は、可搬性を備えた絵画(タブロー)とは異なり、建築物の構造的な支えとなる壁に直接描かれ、壁に塗られた漆喰が乾く過程で顔料と化学的に結合していくため、制作／展示される場と物理的に不可分の関係にある。

「壁画は、建築に溶け込んで初めてその表現が成就する。それは鑑賞対象にならないことだ」と川田は言う<sup>3</sup>。本作は一目で見渡すことができないため、作品を対象化して眺めるのではなく、作品のなかにいるという感覚を見る者にもたらすだろう。見る者は、壁に描画された形や色に促されて視線や身体を動かし、壁との距離や見る角度が変わるごとに作品との関係が結び直される。それゆえ、川田は壁画を描きながら、ただ壁画を描くのではない。壁画を通して、壁の表面や見る者を含む空間全体を作品として提示し、生き生きとした経験を引き起こすような環境をこそ描き出そうとしているのである。

白井良平は、プラスチック製品の形をガラスで精緻に再現し、普段よく目にする既存のものと同組み合わせることで、日常の状況や光景を切り取ったシリーズ「PET (Portrait of Encountered Things)」を2012年頃より制作してきた。本展では、何かを覆ったブルーシート、工事現場の仮設壁、フェンスといった公共空間を一時的に区切り、占有する資材に、長い年月をかけて形を変えてきた石やコンクリートブロック、ガラスの立体などを併置し、身近な眺めを構成するものが再解釈される。

私たちは日々を過ごすなかで、ふと何かに目を引かれる瞬間を経験することがある。白井にとっての創造の兆しは、いつもこうした瞬間にある。2003年の初個展で発表した《おでんとう》は、1980年代のある雑誌に掲載されていた中学生のお弁当を取材した記事のなかで、おでんの具だけがおかずとして詰められたお弁当の写真に目が留まり、それを高橋由一の《豆腐》(1877年、金刀比羅宮蔵)を念頭に、細密に、忠実に描いた絵画である。目的があって探していたわけでも、特別な意味を持つものでもないのに、なぜか目が離せない。

見つける (find) のではなく、不意に出会う (encounter) という受け身の経験を肯定し、その瞬間を拾い集め、写真や記憶、物理的な断片に残すことで、言語化できない感覚に形を与えようとしてきた。

白井はその後、路上の片隅に残されたペットボトルや瓶、缶といった飲料を持ち運ぶための容器を通して、出来事の痕跡や人の気配を浮かび上がらせる写真のシリーズ「Forgotten Liquid」(p. 66, 72, 75, 79)を制作する。カメラやiPhoneで撮影されたスナップショットには、都市の生活からこぼれ落ちたようなペットボトルなどの容器が写り込んでいる。路上で唐突に立ち止まり、素早くシャッターを切る作家の姿を筆者は幾度か目にしたことがあるが、急な挙動に当惑させられるとともに、自分が普段どれほど多くのものを見過ごしているのかに気づかされた。作品に見られる路上のペットボトルは、現代社会の過剰な消費文化の象徴というより、絶えず注意を奪うように設計された世界に対して、私たちの知覚や意識がどこまで抵抗できるのかを静かに問いかけているようでもある。

その延長線上にある試みとして、「PET (Portrait of Encountered Things)」は、即座には説明できない、未分化な経験に対する私たちの感覚に向き合っている。本展で白井は、ひとつの開かれた風景を仮構した。実際の状況や光景を複製するのではなく、背景や余白を残した空間に、元々の文脈や関係から解かれた「ただそこにあるもの」が置かれる。こうした風景は、特定の個人や主体に結びつかないという意味で、無人称のポートレートと呼べるだろう。しかし、誰でもないということは同時に、誰でもありうる可能性を内包する。だからこそ、白井のつくる風景は誰かがかつて見ただろう、そしてこれから見るかもしれない無数の眺めを想起させ、見る者ひとりひとりの眼差しや物語が作品に映し出される。

また、「PET (Portrait of Encountered Things)」に関してしばしば言及されるのは、ガラスの立体の巧みな出来栄である。その工程は、石膏の型とガラスを高温で焼成し、ガラスを型に充填。徐冷後、型を割ってガラスを取り出し、研磨して仕上げる。時間と手間、技巧を要する手法によって、静謐な質感をたたえ、強さと脆さを併せ持つガラスの立体は精錬される。こうしたプラスチックからガラスへの置き換えによって、やはり白井は、ものの存在そのものとそれを感じ取る私たちの知覚を探求している。M・ハイデガーの存在論を参照するならば、ガラスの立体は、プラスチック容器の形に規定された本来の機能や意味、換言すると「道具的存在性」を超えて、世界やものの「存在を開示」し、見慣れたものに対する再認識を促している<sup>4</sup>。

視界に入っているものを既知の事実とみなすのではなく、「もし路上のペットボトルがガラスでできていたら？」と目の前にあるものを問い直す白井の作品は、ロシア・フォルマリズムの文学研究者、V・シクロフスキーが提唱した異化(非日常化)という概念とも共鳴する。シクロフスキーは次のように述べる。「生の感覚を回復し、事物を意識せんがために、石を石らしくするために、芸術と名づけられるものが存在するのだ。[...] 日常的に見慣れた事物を奇異なものとして表現する《非日常化》の方法が芸術の方法である<sup>5</sup>。白井の試みは、「生の感覚を回復」する手段として、普段の生活のなかで自動化されている知覚に抗い、現実に対する私たちの感覚や思考を拡張せしめる。だからこそ、それは創造的な実践といえる。

庄司朝美は、描くことと見ること、身体の内部と外部、形象と筆触、自己と他者などが複層的に媒介される往還の場としての絵画を探求している。絵画を「筆を通してこの体を拡張し、肉体を超えたものへと開かれていく体験」ととらえる庄司は、絵を描き始める前からすでに自身の内部にある限りないイメージを、描く行為によってどのように外部に表出させるのかという試行を続けてきた。下絵や主題を用意せず、直感的に筆を動かし、絵具を重ねては拭き取るという行為のなかで、イメージは外部に引き出され、変容していく。実体のない体で絵に潜り込み、流れに身を任せて泳ぐように描き進めていくと、やがて絵に充足がもたらされる。作品のタイトルにつけられた日を境に、描く身体から見る身体へと絵は託される。

大学で銅版画を学んだ庄司は、腐食や転写等の工程を介さず、版に刻まれた線の生気を直接表現したいと考え、線を主とする作品を制作しながら、身体を投じる場に耐えうる支持体を探さようになった。サンドペーパーで表面に細かな傷をつけ、半透明に仕上げたアクリル板に描き始めたのは2016年頃である。その多くは《24.9.6》(p. 112)のように、描かれた面の反対側が表となるため、宗教画を起源に持つガラス絵と同様、潤いのある発色が保たれるとともに、フラットな表面に見る者の姿が写り込み、絵と交差することで深い奥行きが感じられる。2023年以降は厚い地塗りを施したカンヴァスも併用している。いずれも硬質な支持体の上で、薄く溶いた油絵具の滲み、筆や布による擦過の跡、微細な描線など、絵具や筆致の際立った物質性が、描かれた形象と拮抗している。

本展において庄司は「絵画の経験」を核に据え、3つの部屋で構成した。最初の小部屋では《21.3.4》(p. 92)が正面の壁に展示され、その絵に描かれた無数の鳥やざわめく草叢は、視覚を超えて触覚や他の感覚を呼び起こす。次の大きな部屋に展示された大作4点と小品1点では、山々や水辺、森を背景に、等身大の透けた身体が荒野に横たわり、長い両腕を伸ばし、身を寄せ合い、虚ろな眼差しで絵の外を見つめている。天窓近くの梁に視線を移すと、1羽の黒い鳥が描かれ、同じく黒い鳥が描かれた《24.9.27》(p. 94-95)から飛び立ったか、それとも絵のなかに入ろうとしている。こうして作品世界と現実の境界は溶かされ、ゆるやかにつながることで、見る者は絵の内部へ足を踏み入れるよう促される。

最後の部屋では、鳥や動物とともに、怪物や亡霊といった異形のものが出錯する小品の数々と合わせて、映像作品が展示される。ネメス・リヨとの共作による3点の映像(p. 104-105 4, 10, 20)は、絵の完成までをリニアな時間軸で追うのではなく、混ざり合った絵具や筆致から何かが見れたかと思えば、いつの間にか消え、部分的に遷移していく。ときおり大きく映し出される筆を持つ手によって、庄司自身の描く身体が、絵のなかの描かれる身体と重なり合う。これらの映像が可視化するのには、庄司が制作中に経験している多層的な時間の流れであり、絵を見るとときに私たちが経験する時間でもある。

庄司にとって自作は「自分の身体そのもの」であり、描かれる身体だけでなく、鳥や山を含む一切のイメージが、いまも皮膚の下で生起し続けている。こうした実感は、学生時代の病の経験から生まれたものだという。1年におよぶ治療のなかで、体の状態を日々観察したり、体の一部が自分のものではないかのように感じたりするうちに、さまざまなイメージが体内を巡るようになったと庄司は話す。そして庄司は、病や医療に一時的に体を委ねたように、絵画＝自分の身体をあまねく見る者に差し出す。

こうした身体のありかたは、E・レヴィナスが『全体性と無限』(1961)で論じた「顔」に通じる。「〔他者の〕顔は私に話すということ、そしてそれによって、享受であれ、認識であれ、行使される何らかの権能とは全く共通点を持たない関係に私を誘う」と彼は述べる<sup>6</sup>。レヴィナスによれば、他者の「顔」とは、主体の個性性を抹消しうる自己完結的な全体性を斥けつつ、外面的なものを脱ぎ捨てて「私に話すということ」、すなわち倫理的な「呼びかけ」であり、主客や支配／被支配の関係を超越して、私は他者の呼びかけに応じる無限の責任がある。彼はまた、他者の「顔」は私に対して完全に開かれているがゆえに、剥き出しで、傷つきやすいものだと言う。これを踏まえると、本来的な傷つきやすさを宿す自身の内部を表出し、その絵を通じて、自分の身体を見る者に差し出すという庄司の行為は、視覚的な「呼びかけ」であり、見る者はそれにいかに応じるべきか問われている。その絵が神話的な世界の饗宴や恩寵とともに、一種の不安や恐怖心を見る者に抱かせることがあるのは、彼ら／彼女らを傷つけるような何かが描かれているからではなく、誰もが内奥に持つ傷つきやすさや脆さ、他者を傷つけてしまうかもしれないという心許なさを喚起するからではないだろうか。

本稿で概観した順路に沿って展示室をたどると、ひとつの部屋に行き着く。そこでは、国吉康雄(1889-1953)が1924年頃に描いた《幸福の島》(p. 116)が、まだ見ぬ誰かを沈黙のうちに待ち続けている。

国吉は十代で労働移民として米国に渡り、そこで画才を見出され、戦間期から第二次世界大戦後にかけて米国を代表する画家のひとりとして数えられるようになった。《幸福の島》は30代半ばの国吉が制作した作品で、以後度々登場する裸婦をモチーフとした絵の最初期の例である。デフォルメされた身体の描写や遠くのものほど上に描かれる構図には、米国のフォークアートからの影響が窺える。この時期、国吉は夏になると東海岸の海辺にあるオガンキットで制作を行い、「海と女性」という主題に取り組んだ。目を閉じた女性が横たわる地に白波が立つ描写から、そこが島であることがわかる。腹部に生えた樹や貝殻、割れ目のある岩は生と性を象徴しつつ、島をかこむ暗い海は、幸福とは対照的な印象を与える。

国吉の生涯は、アジア系移民排斥運動、大恐慌、第二次世界大戦、マッカーシズムなど、米国社会が揺れ動いた時代と重なる。本作が制作された1924年には、日本からの移民を禁止する法律が制定され、国吉は市民権を得る道を閉ざされた。1941年の真珠湾攻撃後には敵性外国人として困難な立場に置かれながらも、自由と平等を信じ、作家の権利と地位向上を訴える社会活動に身を投じた。「芸術は普遍的なものである。それは人間が普遍的な存在だからである」と述べる国吉の作品に、当時の社会への直接的な言及はほとんど見られないが、創作の根柢には、複雑な現実を見つめる批評的な眼差しがあったといえよう<sup>7</sup>。そこで、本展に参加する4人の作家が、国吉のような眼差しを現在において共有しているのではないかと考え、本展の副題を作品のタイトルから引くことにした。

ところで、人間の想像力をかき立ててきた島の地形のひとつにユートピア(utopia)がある。理想的な社会や状態と同時に、現実離れたものを意味するこの語は、英国の法律家、思想家のT・モアの著作『ユートピア』(1516)に登場する架空の島国の名前であり、ギリシア語の「幸福の場所(eu-topos)」と「どこにもない場所(ou-topos)」の両義を持つ造語である。



大航海時代の英国における植民地主義を背景に、架空の島国の社会制度を描いた本作の発表から500年以上が過ぎ、地球の表面上から未踏の地がほとんど失われた時代にあつて、私たちはいま、ポストユートピアの世界を生きている。F・ジェイムソンによれば、それは近代が約束した進歩という幻想が崩れ、人類の歴史が明るい未来に向かって進むと信じられなくなった状況を指している<sup>8</sup>。

筆者はもとよりユートピア理論に懐疑的であつた。その多くは、人間を無条件に正しく、美しくある存在と措定するとともに、あるべき社会の最適化にはしばしば選別が生じ、不適格なものや異質なものとみなされた場合、それらに対する抑圧や排除、統制といった構造的な暴力につながるからである。それでもなお、シニシズムに走らず、さまざまな対立や葛藤がもつれ合う現実には照らしつつ、ユートピアについて問い直すことそれ自体のアクチュアリティは、まだ完全に失われたわけではないだろう。本展において4人の作家は、不可量かつ不可分な現実にも身を置き、自身の足元や近傍を見つめ、その感覚や認識を起点に、想像的な眼差しによって彼方の世界に思いを巡らせる。換言すると、それは「どこにもない場所(nowhere)」を想像するというユートピア的な想像力を通じて、現実そのもののなかに他なる現実を描き出し、目の前の眺めを可変性に向けて開いていこうとする試みでもある。こうした試行がわずかでも続いていく限り、開かれた地形としての「幸福の島」もまた、あり続ける。

- 1 J. G. Ballard, "Which Way to Inner Space?" in *New Worlds*, no. 118, 1962, pp. 2-3, 116-7.
- 2 今回は展示室での一時的な設置のため、既存の壁に調湿シートと合板の下地を据えている。設置は川田とHIGURE 17-15casの設営チームで行った。
- 3 川田知志「芸術があるとき」『川田知志：築土構木』京都市京セラ美術館、2024年、p. 4.
- 4 「道具存在性」に関しては次を参照した。マルティン・ハイデッガー／細谷貞雄訳『存在と時間(上)』筑摩書房、1994年(原著1927年)の第一部第三章「世界の世界性」およびマルティン・ハイデッガー／関口浩訳『芸術作品の根源』平凡社、2008年(原著1935年)
- 5 ヴィクトル・シクロフスキー／水野忠夫訳「方法としての芸術」『散文の理論』せりか書房、1971年(原著1917年)、p. 15.
- 6 エマニュエル・レヴィナス／藤岡俊博訳「第III部 顔と外部性」『全体性と無限』講談社、2020年(原著1961年)、p. 350.
- 7 Yasuo Kuniyoshi, "Universality in Art," in *The League Quarterly*, Vol. 20, no. 3 (Spring 1949), p. 6.
- 8 「ポストユートピア」に関しては次を参照した。フレデリック・ジェイムソン／秦邦生訳『未来の考古学 第一部 ユートピアという名の欲望』作品社、2011年(原著2007年)

## On the imagined terrain

Ai Kusumoto

The "MOT Annual" is a series of group exhibitions that revisits the fundamental question of how a contemporary art museum located in Tokyo can engage with society and art of the present age, and since its inauguration in 1999, it has introduced new expressions from a variety of perspectives in response to changing circumstances. The 20th edition of this exhibition focuses on attempts to shed light on what shapes the reality of our own bodies, the surroundings in which we ground ourselves and where it connects to, as we live in an age where we have born witness to a series of events that have shaken the very foundations of our society, leading to a reassessment of conventional norms and systems while deepening conflicts and divisions between people of different backgrounds.

Drawing boundaries between me/us and them and reinforcing awareness of those boundaries is more easily accepted in situations of crisis or anxiety, when social and individual vulnerabilities are laid bare. This can be seen not only in historical examples, but in all aspects of our daily lives today. Although it is true that we are individual beings, different from each other, we cannot live in complete isolation from the outside world and other beings. We all inevitably interact with others and the time/space outside of us, and it is within these interactions that we accumulate experiences and perceptions and construct meaning.

Such might bring to mind an island terrain. An island is regarded as a piece of land surrounded by the ocean and isolated from the outside world. Historically, however, people have traveled between islands and continents via sea, engaging in trade, and at times intervening with violence. In lieu of this, islands could be seen not as an "isolated terrain" floating in the ocean, separated from other lands, but as part of an "open terrain," an uplifted land surface that emerged at sea through tectonic movements and is connected to other continents and islands at the ocean's depth. This perspective enables us to look beyond conventional frameworks, boundaries, and differences, allowing us to explore the structural and essential continuity that lies inherently beneath us.

One of the initial ideas in planning this exhibition was to present a place where meanings overlap in multiple layers and boundaries are constantly negotiated, as a reflection of our very reality, which is in essence a complex interplay of all things. This exhibition is therefore not organized around a single theme or tendency. What is characteristic of the works of the artists in this exhibition is that, while starting with the terrain around them, they also open to broader contexts and relationships. Their works, which embody this reality through unparalleled perspectives and techniques, invite viewers to imagine a "someday, somewhere" beyond the "here and now" that includes the body and its surroundings.

The spatial composition of this show is also inspired by the island as an open terrain. Rather than completely separating the galleries by artist or juxtaposing the works of several artists in the same space, the aim was to create an environment that is loosely divided by walls and structures, where light, sound, and air movements intersect, allowing viewers to trace the space of each artist's work. Taking into account my experience of such setting; I wish to take this opportunity to analyze the manifestations of the artists' attempts and what forms the basis of each.

Yuki Shimizu attempts to approach reality, which is formed by a series of moments, and examine its representation (or irrepresentability), through the creation of narratives that interweave photographs and text. Her work is characterized by the use of straight

photography to capture her subjects in an immediate manner, combined with poetry and prose based on the history and folklore of the location in which the photographs are taken, as well as her own experiences, to construct narratives in which reality and fiction coalesce.

Such endeavor can already be seen in Shimizu's early work, *White Sands* (2012), which is inspired by her visit to the sand dunes of New Mexico in the United States. Shimizu extensively researched the natural and modern history of the region, having learned that there had once used to be a lake there, that it was also the site in which the world's first nuclear test "Trinity" was conducted, and that today it is a national park with the largest U.S. military facility located beside it. However, she does not directly address these issues, nor does she attempt to photograph the spectacular views of the sand dunes. Instead, she presents the reality of the elusive landscape through photographs of ripples on the dark surface of the water, dead branches swaying in the wind, museum displays of taxidermy and skeletal specimens, and a short story based on a dream she had during her visit.

In 2021, Shimizu was given the opportunity to present an exhibition at the Former Kamiya Denbei Inage Villa. Her experience of visiting Aisin-Gioro Pujie's Former Residence on this occasion had inspired her to produce the work *Passage of Meteorites*, which is featured in this exhibition. This is the residence where imperial prince Pujie (the younger brother of Puyi, the last Emperor of China and Emperor of Manchukuo who reigned during the Qing dynasty) had lived with his Japanese wife Hiro Saga for about six months in 1937, shortly after their marriage. The photograph presented at the beginning of this work (p. 10) was taken in a Western-style room facing the garden.

Set in Xinghai Bay in Dalian, China, and Tokyo Bay in Japan, *Passage of Meteorites* is a story in which reality and fantasy intersect in the estuary where the river meets the ocean. Images emerge in a dark space that recreates the nighttime ocean glistening under the light of the stars, while a voice reciting a piece of text is heard throughout accompanied by the sounds of bustle and crashing waves. The photographs taken during her research in Dalian, Lushun, and Chungchun document scenes such as the red tide on the water's edge, the black rocky coastline, aged buildings and skyscrapers, and the Museum of the Imperial Palace of Manchukuo. The creation of visual depth through the reflection of the glass surface, and the composition of the subject being far from the center with people and buildings placed at the edge of the frame, evokes the gaze of the artist who sees the world as multilayered and peripheral.

Meanwhile, the photographs of the coastal areas from Tokyo to Chiba were taken using film whose photosensitive layer had been damaged by being immersed in Dalian's seawater, thereby physically connecting the two seas and exposing the countless moments that precipitate in the substratum of memory. The woman's voice narrates a short story (p.29, 30) based on the legend of a meteorite fall from which the place name "Hoshi-ga-Ura" (literally meaning "Star Beach" in Japanese) was derived, wherein the rise and fall of a fictional species of shellfish calls to mind the history of the possession and development of the area. In addition, the various names given to the place are projected onto the floor, appearing and disappearing in a circle to suggest changes and transitions in rule.

Shimizu mentions that in producing this work she had attempted to depict "landscapes of a land that belonged to no one." The land known as "Xinghai Bay" under the current

regime has been a place where countless people have lived since ancient times, creating their own stories, and exercising their power. However, none of them were able to stay there or continue to dominate. The traces of these people remain in the land, engraved in ruins and legends, decaying and disappearing as time goes by, and now appear before our eyes as a cohesive and integrated landscape. Shimizu likens the terrain in which all these things accumulate while in a constant state of transience to a passage, and by bringing together photographs, voices, and fragments of sound, depicts a landscape that cannot be occupied by anyone.

According to Shimizu, she "uses the structure of fiction not to manipulate reality as one wishes, but to see reality more clearly." While photography was originally associated with the desire to understand the world more accurately and to preserve fleeting moments forever, photographs and videos have now become a means of distorting reality, and their veracity and reliability are under great scrutiny. Nevertheless, Shimizu turns her camera towards the series of moments that are impossible to capture in their entirety, and by giving them the form of fiction, attempts to reexamine and express what appears before her eyes an imagination that extends far beyond the constraints of reality.

Shimizu's gaze is reminiscent of science fiction, as a creative genre that confronts the various problems we face by depicting and unknown world that transcends the boundaries of reality. The following passage about science fiction novels by J. G. Ballard, an English novelist who was born in the Shanghai International Settlement in China, who spent the Asia-Pacific War in an internment camp established by the Imperial Japanese Army, appears to overlap with the landscapes that Shimizu pursues. "The first true s-f story, and one I intend to write myself if no one else will, is about a man with amnesia lying on a beach and looking at a rusty bicycle wheel, trying to work out the absolute essence of the relationship between them."<sup>1</sup>

Satoshi Kawata explores the visible and invisible structures and mechanisms that underpin the foundations of society, as well as the changes that take place within them, through the production, deinstallation and relocation of murals paintings that primarily use the fresco technique. Kawata studied the classical technique of fresco in mural painting class while a student at university, and in addition to exhibiting his work in galleries and art museums, has also created murals in various locations including an elementary school, city hall, and accommodation facility. In the process, he has confronted questions of how this artistic practice that takes place within public space can facilitate connections with society and the community and reinterpret the context of the place, while at the same time experimenting with methods to safely and robustly decorate parts of buildings. For this reason, along with his mural painting, this exhibition displays some of his research on the materials and structures of his work (p. 62, 63).

The work *GOLDEN TIME*, presented on this occasion, is a fresco mural that, with the exception of some processes, was created solely by hands of the artist on site in the exhibition space. The main characteristic of his technique is the process in which a layer of plaster made from a mixture of slaked lime, sand, and water is applied to the wall, and then painted over with water-soluble pigments before the lime plaster dries out completely. This causes a chemical change on the surface as the plaster reacts with the carbon dioxide in the air, resulting in the pigments becoming assimilated into the paint. The overwhelmingly vivid colors of this work, which seem to emanate from within the

walls, are the outcome of the impregnation of pigments into the plaster. Within the constraint of having to quickly apply the paint before the lime plaster dries out completely, Kawata moves his trowel and brush freely, as if to act in concert with the moisture-laden wall, imbuing it with a rich array of textures and dynamic colors.

Of the roughly two-month production period, Kawata covered the entire walls measuring 6.5 meters high by 50 meters long with paintings in just two weeks.<sup>2</sup> He planned the extent of the work to be done each day based on a rough sketch, then applied plaster to that specific area referred to as “giornata,” a term originating from the Italian word “giorno” which means “a day’s work,” and proceeded to paint. As a result, the boundaries of the giornata manifest in the form of subtle bumps and dips in the plaster on the mural, which is painted with reddish-brown and blue pigments. The work is divided into two layers with the first layer covering the entire wall, while the second layer, painted with yellow, green, and red pigments, was built up and constructed day by day over the course of the exhibition period, sensing the movement and flow of the entire space, including the artist himself and the visitors to the museum.

What Kawata depicts are landscapes observed in places that exist between urban and rural areas. Signs and billboards along main roads, roadside stores and houses, and power lines and pylons supplying electricity from power plants overlap with the trees and weeds that grow naturally in the gaps between manmade structures, the traces of people passing by, as well as elements unique to the site. Such landscapes are not only deeply connected to the memories and sensibilities of Kawata, who grew up in a suburban commuter town and now lives in a depopulated area, but are also that which are familiar to many people living in Japan today. Rather than realistically reproducing reality, Kawata attempts to engage the viewer’s memory and senses by fragmenting and reconfiguring landscapes and replacing them with semi-representational motifs.

Since the late 1950s, such standard postwar Japanese landscapes have spread throughout the nation against the backdrop of an inclination to control nature and implement development through science and technology, and in recent years they have become increasingly homogenized under the influence of global consumer culture. The title *GOLDEN TIME* refers to “momento d’oro (the golden moment),” which in the context of the fresco technique, describes the state of the plaster when it is almost dry and is considered easiest to paint on. At the same time, it suggests a duality between the magical time symbolized by television (“Golden Time” being an English word coined in Japan for the term “Prime Time”), which became widespread as a form of home entertainment during Japan’s period of rapid economic growth, and the reality that remained hidden in the shadows of that glorious era.

Kawata first became interested in murals as a child when he was playing with friends on the banks of a local river and saw a mural painted with aerosol spray paint. This formative experience, rather than igniting an admiration for the culture of street writing, drew his attention to the mural’s existence as a part of its surroundings, including the riverside park, the concrete bridge, the sunset reflected on the river’s surface, and the flora and fauna that inhabit the area. This idea of recognizing murals as part of the place is also present in this work. Unlike portable paintings (tableaus), fresco murals are physically inseparable from the place in which they are created and exhibited due to being painted directly on the walls that provide the structural support for the building, and the plaster on the wall chemically bonding with the pigments as it dries.

Kawata states, “Once a mural is integrated fully into the architecture, it attains its purpose as a form of artistic expression. I do not believe, however, that this is something to view.”<sup>3</sup> Since the image in this mural spreads across one’s entire field of view, it imparts upon the viewer the sensation of being *inside* the work, rather than simply viewing it as an object. The viewer moves their gaze and body guided by the shapes and colors painted on the wall, and their relationship with the image is reestablished each time in correspondence to changes in the distance from the wall or the viewing angle. In this respect, what Kawata does is more than simply paint a mural. Through his murals, Kawata presents the entire space, including the surface of the wall and the viewer, as a work of art, and seeks to depict an environment that evokes a vivid experience.

Since 2012, Ryohei Usui has engaged in the production of a series titled “PET (Portrait of Encountered Things)” in which he captures everyday situations and scenes by meticulously recreating plastic industrial products in the form of glass sculptures and combining them with existing objects that we often come across. Presented in this exhibition are reinterpretations of materials that serve to temporarily divide and occupy public spaces, such as blue tarp that appears to be covering something, temporary construction site enclosures, and fences, along with pebbles, concrete blocks, and other objects that have changed shape over time and constitute the scenes that we observe in our immediate surroundings.

As we go about our daily lives, we at times experience moments when something suddenly catches our attention. For Usui, it is always such moments that serve as an impetus for his artistic practice. Usui’s painting, *ODENTO* (a portmanteau of the words “oden,” a Japanese hotpot consisting of several ingredients such as boiled eggs and processed fishcakes simmered in a soy-sauce based dashi broth, and “bento,” a Japanese-style home-packed meal), shown at his first solo exhibition in 2003, is a detailed and faithful depiction of a photograph of a lunchbox with oden as its sole side dish, which had caught his attention while browsing through a magazine article from the 1980s about junior high school students’ packed lunches, and also draws inspiration from Yuichi Takahashi’s work *Tofu* (1877, collection of Kotohira Shrine). The photograph was neither something that he had sought out with a specific purpose, nor was it anything that had any special meaning, yet for some reason he could not take his eyes off of it. It is by affirming this passive experience of encountering rather than finding, and by picking up those moments and preserving them by means of photographs, memories, and physical fragments, that Usui attempts to give form to such sensations that cannot be verbalized.

Usui later produced the “Forgotten Liquid” photograph series (p. 66, 72, 75, 79), in which traces of events and the presence of people are evoked through plastic bottles, glass bottles, and cans left in street corners. Snapshots taken with his camera and iPhone capture images of these discarded containers, which seem to have spilled out of urban life. On a number of occasions, I have seen the artist abruptly stop on the street to quickly take a picture, and while their sudden behavior left me perplexed, I was at once reminded of the many things I tend to overlook as I go about my day-to-day. The plastic bottles on the street seen in the work are not so much a symbol of the excessive consumer culture of contemporary society, but rather seem to quietly question the extent to which our perception and consciousness can resist a world designed to constantly steal our attention.

As an extension of this, "PET (Portrait of Encountered Things)" attempts to confront our sensation towards undifferentiated experiences that cannot be immediately explained. For this exhibition, Usui tentatively constructed an open landscape. Rather than replicating actual situations or scenes, he takes "something that is simply there," detached from their original context and relationships, and placed them in spaces where the backgrounds and margins have been left with scope for interpretation. Such landscapes could be regarded as anonymous portraits in the sense that they are not tied to a specific individual or subject. However, this unspecified nature at the same time harbors the possibility for it to be attributed to anyone. For this reason, the landscapes that Usui creates evoke countless scenes that someone has seen before, and may see in the future, thereby enabling each viewer to project their own gaze and narrative onto the work.

Another thing that is often mentioned about "PET (Portrait of Encountered Things)" is the skillful craftsmanship of the glass sculptures. The process involves firing a plaster mold and glass at high temperatures, then filling the mold with glass. After slow cooling, the mold is broken to remove the glass which is then repeatedly polished to a finish. The three-dimensional glass objects with their serene texture, and which possesses both strength and fragility, are refined through this method, which requires much time, effort, and skill. By replacing plastic with glass, Usui indeed seeks to explore the very existence of things and our perception of them. To refer to Martin Heidegger's fundamental ontology, the glass sculpture "discloses the existence" of the world and things beyond the inherent function and meaning defined by the shape of the plastic container, or in other words the "Zuhandenheit" (the ready-to-hand), and encourages us to take a fresh look at familiar objects.<sup>4</sup>

Usui's work, which rather than regarding what's within one's field of vision as a known fact, reexamines what is in front of one's eyes and asks the question, "What if the plastic bottles on the street were made of glass?" This also resonates with the concept of "defamiliarization" (ostranenie) advocated by Russian formalist Viktor Shklovsky. Shklovsky explains as follows, "Art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects "unfamiliar," to make forms difficult."<sup>5</sup> Usui's work, as a means of "recovering the sensation of life," can expand our senses and thoughts about reality by resisting the automated perceptions that we experience in our everyday lives, and for this reason, could be regarded as a creative practice.

Asami Shoji explores painting as a place of exchange where the act of painting and the act of seeing, the inside and outside of the body, image and touches of the brush, self and other, and so forth, are mediated in a multilayered manner. Shoji states that "paintings are the experience of expanding the body through the brush and opening it up to something beyond the physical." As exemplified by these words, she has continued to experiment with how to express through the painting, the limitless images that had already existed within her prior to her commencing her work. Without a preparatory sketch or subject matter, the image is brought out and transformed amidst the act of intuitively moving the brush, layering the paint, and wiping it away. Shoji delves into the painting with her body devoid of all substance, and by proceeding to paint as if swimming

freely with the current, eventually brings the painting to fulfillment. The works derive their title from the date on which the artist put down her brush; that is to say, the day on which the painting is entrusted from the painting body to the viewing body.

Shoji, who studied copperplate printing at university, wished to directly express the rawness of the lines engraved on the plate without going through processes such as corrosion or transfer, and while producing works with a focus on lines, began to search for a support that could withstand the forces of her physical involvement. It was around 2016 that she began painting on acrylic panels that had been given a translucent finish by creating fine scratches on the surface with sandpaper. In many cases, such as the 24.9.6 (p. 112), the reverse side of the painted surface serves as the front of the work. As a result, the colors are preserved in all their vibrant luster likewise to reverse glass paintings, which originated from traditional religious icons, and the viewer's image is reflected upon the flat surface, intersecting with the painting, creating a profound sense of depth. Since 2023, she has also used canvases that have been applied with thick undercoats. All her paintings are painted on a hard support, and the distinctive materiality of the paint and brushstrokes—the bleeds of thinly diluted oil paint, traces of rubbing with a brush or piece of cloth, and the bustling array of fine lines—appear to contest with the painted figures.

Shoji placed the "experience of painting" at the core of this exhibition, which was made up of three rooms. 21.3.4 (p. 92) was displayed on the front wall of the first small room, and the myriads of birds and rustling flora depicted in the painting go beyond the visual to evoke a certain air of tactility as well as other sensations. Exhibited in the large room that follows, are four large paintings and one smaller work, in which life-size translucent figures lie in the wilderness against a backdrop of mountains, watersides, and forests, with their long arms outstretched, bodies huddled together, gazing blankly outwards into the world outside of the painting. As we shift our gaze to the beams near the skylight we find painted a single black bird, either flying away from or trying to enter the painting 24.9.27 (p. 94–95), which also depicts a black bird. The boundary between the world of the work and reality is thus dissolved and loosely connected, encouraging the viewer to step inside the painting.

In the final room, video works are exhibited alongside a number of small paintings in which strange creatures such as monsters and apparitions intermingle with birds and animals. These three video works, which are made in collaboration with Riyo Nemeth (p. 104–105, 4, 10, 20) do not follow the production of paintings on a linear timeline until their completion. Instead, something appears to emerge from amidst the mixed paint and brushstrokes, only to disappear and partially transition. Occasionally, a close-up shot of a hand holding a brush comes into frame, causing Shoji's own body to overlap with the body depicted in the painting. What these videos visualize is the multilayered passage of time that Shoji experiences during the production of her work, and also the time we experience when we view paintings.

For Shoji, her own work is "her body itself," and not only the body as depicted, but all images including birds and mountains, continue to arise beneath her skin. Shoji mentions this feeling having been born from her experience of illness as a student. She states that during her year-long treatment, as she observed her physical condition on a daily basis and felt as if parts of her body were not her own, various images began to circulate within her. And just as Shoji had temporarily surrendered her body to illness

and medical treatment, she offers her paintings, that is, her own body, to all viewers.

This concept of the body is similar to Emmanuel Levinas' discussion of the "face" in his book *Totality and Infinity* (1961). Levinas states, "the face speaks to me and thereby invites me to a relation incommensurate with a power exercised, be it enjoyment or knowledge."<sup>6</sup> According to Levinas, the "face" of others is an ethical "call" that "speaks to one" by stripping away all externality, and rejecting the self-contained totality that could obliterate the individuality of the subject. As such, beyond the relationship of subject/object or dominator/dominated, one has an infinite responsibility to respond to the calls of others. Levinas also articulates that the "face" of others is bare and vulnerable because it is completely open to one. In light of this, Shoji's act of revealing her inner self which harbors an inherent vulnerability, as well as offering her body to the viewer through her paintings, is in essence a visual "call." The question thus lies in how viewers respond to this. The reason why Shoji's paintings evoke a sense of anxiety and fear in the viewer along with the feast and grace of the mythical world, is not because they depict something that could inflict harm, but because they bring to mind the vulnerability, fragility, and powerlessness towards others that we all possess deep within us.

Having traversed the exhibition as per the route outlined in this text, one arrives at a certain room. What quietly awaits there for viewers it has yet to encounter, is the work *Island of Happiness* (p. 116), painted around 1924 by Yasuo Kuniyoshi (1889–1953).

Kuniyoshi immigrated to the United States as a migrant worker in his teens, where his talent for painting was discovered, and eventually came to be recognized as one of America's leading painters from the interwar period through to the post-World War II period. *Island of Happiness* was painted by Kuniyoshi in his mid-thirties and is an early example of the nude motif that would appear frequently in his later paintings. The influence of American folk art can be seen in the distorted depiction of the figure and the composition in which objects further away are painted in the foreground. During this period, Kuniyoshi spent his summers making work in Ogunquit, a seaside town on the east coast, where he engaged with the subject of "the sea and woman." The depiction of white waves crashing against the ground where the woman lies with her eyes closed indicates that the location is an island. The tree that appears to grow from her abdomen, the shells, and the rocks with their fissures and crevices symbolize life and sex, while the dark sea surrounding the island provides a stark contrast to "happiness."

Kuniyoshi's life coincided with a period of turbulent upheaval in American society, including the anti-Asian immigration movement, the Great Depression, World War II, and McCarthyism. In 1924, when this work was produced, a law banning immigration from Japan was enacted, obstructing Kuniyoshi from attaining citizenship. Despite being placed in a difficult position as an "enemy alien" after the attack on Pearl Harbor in 1941, Kuniyoshi believed in freedom and equality, and devoted himself to social activities advocating for the rights and improved status of artists. He states that "Art is universal because people are universal," and although his works hardly contain any direct references to the society of the time, at the root of his creations has always been a critical gaze that looks at the complexities of reality.<sup>7</sup> The subtitle of this exhibition derives from the title of this work in the belief that the four participating artists share a similar perspective to Kuniyoshi in the context of the present day,

Incidentally, an island terrain that has continued to capture the human imagination is

Utopia. This word, which at once can refer to an ideal society/state or something unrealistic, is the name of a fictional island nation that appears in the book *Utopia* (1516) by the English lawyer, judge, and social philosopher Sir Thomas More. It is a coined word that harbors both the Greek meaning of "good place" (eu-topos) and "nowhere" (ou-topos). More than five hundred years have passed since this work, which depicts the social system of a fictional island nation against the backdrop of British colonialism during the Age of Discovery, and we now live in a post-utopian world in an era when almost all unexplored lands have disappeared from the surface of the earth. According to Fredric Jameson, this is a situation in which the illusion of progress promised by modernity has collapsed, and it is no longer possible to believe that human history is moving toward a bright future.<sup>8</sup>

I myself have always been skeptical of utopian theories. The reason for this is that many of them are based on the assumption that humans are unconditionally righteous and beautiful beings, and because the optimization of an ideal society often involves selection, which can lead to structural violence such as the oppression, exclusion, and control of those deemed unfit or different. Nevertheless, the actuality of re-contemplating utopia without resorting to cynicism and in light of the reality in which various conflicts and disputes are intertwined, has not yet been completely lost. In this exhibition, the four artists place themselves in an immeasurable and indivisible reality, turn their eyes to their surroundings and the terrain that extends beneath them, and using their senses and perceptions as a starting point, speculate a world far beyond. In other words, it is an attempt to open the view before our eyes towards variability by depicting other realities within reality itself through the utopian imagination of envisioning places that are "nowhere to be found." So long as such explorations continue, utopia will also continue to exist as an open terrain.

(translated by Kei Bengler)

- 1 J. G. Ballard, "Which Way to Inner Space?" in *New Worlds*, no. 118, 1962, pp. 2–3, 116–7.
- 2 In this exhibition, the mural is a temporary installation, not a permanent one. A moisture-control sheet and plywood backing were placed on the existing wall. The installation was carried out by the artist and the setup team from FIGURE 17-15cas.
- 3 Satoshi Kawata, "When It Becomes Art," in *Kawata Satoshi: Techne for the Public*, exh. cat., Kyoto: Kyoto City KYOCERA Museum of Art, 2024, p. 4.
- 4 Regarding M. Heidegger's concept of "Zuhandenheit" (the ready-to-hand), I referred to the Japanese translation of the original. The following English editions are available: Martin Heidegger, trans. Joan Stambaugh, *Being and Time*, New York: State University of New York Press, 2022, and Martin Heidegger, trans. David Farrell Krell, "The Origin of the Work of Art," in *Martin Heidegger: The Basic Writings*, New York: Harper Collins, 2008, pp. 143–212.
- 5 Victor Shklovsky, trans. L. T. Lemon & M. J. Reis "Art as Technique," in *Russian Formalist criticism: Four essays*, Nebraska: University of Nebraska Press, 1965, pp. 3–24.
- 6 Emmanuel Levinas, trans. Alphonso Lingis, *Totality and infinity: an essay on exteriority*, Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press, 1969, p. 198.
- 7 Yasuo Kuniyoshi, "Universality in Art," in *The League Quarterly*, Vol. 20, no. 3 (Spring 1949), p. 6.
- 8 Regarding F. Jameson's concept of "Post Utopia", I referred to the Japanese translation of the original. The following original edition is available: *Fredric Jameson, Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York: Verso, 2007.

## 作家略歴 Biography

[凡例]

作家略歴は、生年、出生地、2025年3月現在の居住地、主な個展、主なグループ展、受賞歴、その他の活動をまとめた。展覧会歴は会期降順で、それぞれ展覧会名、会場、都市を記載した。

Notes:

The biographical entries of each artist include the year and city of birth, the current city of residence as of March 2025, selected solo exhibitions, selected group exhibitions, awards, and other activities. The exhibition history is arranged by the exhibition title, venue, city, and country in reverse chronological order.

## 清水 裕貴

1984年千葉生まれ、同地在住

### 主な個展

- 2024 「浮上」PGI (東京)  
「岸」PURPLE (京都)
- 2023 「眠れば潮」PURPLE (京都)  
「よみがえりの川」A'holic / スタジオ35分 (東京)
- 2022 「微睡み硝子」PGI (東京)
- 2021 「既知の海」千葉市美術館エントランスギャラリー (千葉)
- 2019 「empty park」PGI (東京)  
「birthday beach」nap gallery (東京)  
「誕生日の海岸」tide/pool (千葉)  
「地の巣へ」ニコンサロン (東京)
- 2018 「わたしの怪物」Kanzan gallery (東京)
- 2016 「熊を殺す」ニコンサロン (東京)
- 2014 「mayim mayim」UNDO (東京)  
「mayim mayim」NEW ACCIDENT (石川)
- 2012 「ホワイトサンズ」ガーディアン・ガーデン (東京)

### 主なグループ展

- 2022 「TOKYO DIALOGUE/T3 PHOTO FESTIVAL」TODA BUILDING 工事仮囲 (東京)  
「とある美術館の夏休み」千葉市美術館 (千葉)
- 2021 「千の葉芸術祭CHIBA FOTO」千葉市 (千葉)  
「百年硝子の夢」稲毛市民ギャラリー 神谷伝兵衛邸 (千葉)
- 2017 「中之条ビエンナーレ」群馬県中之条町 (群馬)  
「創造海岸いなげ展」稲毛市民ギャラリー (千葉)
- 2015 「中之条ビエンナーレ」群馬県中之条町 (群馬)
- 2014 「西根ナーレ 2014」山形県長井市西根地区 (山形)
- 2013 「INDEPENDENT LIGHT vol.03/東川町国際写真フェスティバル」東川町文化ギャラリー (北海道)
- 2012 「INDEPENDENT LIGHT vol.01」新宿眼科画廊 (東京)
- 2011 「第5回写真 1\_WALL」ガーディアン・ガーデン (東京)

### 受賞

- 2018 第17回 女による女のためのR-18文学賞 (新潮社)
- 2016 第18回 三木淳賞
- 2011 第5回写真「1\_WALL」 グランプリ

### 写真集・小説

- 2023 「岸」赤々舎  
「海は地下室に眠る」KADOKAWA
- 2022 「花盛りの椅子」集英社
- 2019 「ここは夜の水のほとり」新潮社

## Yuki Shimizu

Born 1984 in Chiba, lives in Chiba.

### Selected Solo Exhibitions

- 2024 *Surfacing*, PGI, Tokyo, Japan  
*Shore*, PURPLE, Kyoto, Japan
- 2023 *Fall asleep or in to the sea*, PURPLE, Kyoto, Japan  
*The River of Resurrection*, A'holic, Tokyo / Stuidio 35 minutes, Tokyo, Japan
- 2022 *Half Dreaming Glass*, PGI, Tokyo, Japan
- 2021 *Mare Cognitum*, entrance gallery at Chiba City Museum of Art, Chiba, Japan
- 2019 *Empty park*, PGI, Tokyo, Japan  
*Birthday beach*, nap gallery, Tokyo, Japan  
*Birthday beach*, tide/pool, Chiba, Japan  
*To the underground*, Nikon Salon, Tokyo, Japan
- 2018 *Dear my phantom*, Kanzan Gallery, Tokyo, Japan
- 2016 *Killing bear*, Nikon Salon, Tokyo, Japan
- 2014 *mayim mayim*, UNDO, Tokyo, Japan  
*mayim mayim*, NEW ACCIDENT, Ishikawa, Japan
- 2012 *whitesands*, Guardian Garden, Tokyo, Japan

### Selected Group Exhibitions

- 2022 TOKYO DIALOGUE, T3 PHOTO FESTIVAL, TODA BUILDING, Tokyo, Japan  
*Summer Vacation at Certain Art Museum*, Chiba City Museum of Art, Chiba, Chiba, Japan
- 2021 CHIBA FOTO, Chiba City, Chiba, Japan  
*Hundred yeards glass*, Chiba City Gallery Inage, Chiba, Japan
- 2017 *Nakanojo Biennale*, Nakanojo, Gunma, Japan  
*Creative Coast Inage*, Chiba City Gallery Inage, Chiba, Japan
- 2015 *Nakanojo Biennale*, Nakanojo, Gunma, Japan
- 2014 *Nishine-Nale 2014*, Nagaishi Nishine, Yamagata, Japan
- 2013 *INDEPENDENT LIGHT vol.3*, Higashikawa International Photo Festival, Higashikawa Bunka Gallery, Hokkaido, Japan
- 2012 *INDEPENDENT LIGHT vol.1*, Shinjuku Ophthalmologist Gallery, Tokyo, Japan
- 2011 *The 5th 1\_Wall photography exhibition*, Guardian Garden, Tokyo, Japan

### Awards

- 2018 The 17th R-18 literary Award of Shinchosha
- 2016 The 18th Jun Miki Award
- 2011 Grand Prize, the The 5th Photography, 1\_Wall

### Publications

- 2023 *Shore*, AKAACA  
海は地下室に眠る, KADOKAWA
- 2022 花盛りの椅子, Shueisha
- 2019 ここは夜の水のほとり, Shinchosha

## 川田 知志

1987年大阪生まれ、京都在住

### 主な個展

- 2024 「築土構木」ザ・トライアングル、京都市京セラ美術館（京都）
- 2023 「still moving final: うつしのまなざし 学長室壁画引越しプロジェクト」京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA/@KCUA・芸術資料館共通エントランス [京都市立芸術大学 新キャンパスC棟1階]（京都）
- 2022 「京都市立芸術大学芸術資料館収蔵品活用展 うつしのまなざし」〔収蔵品（入江波光、岩井弘、岩倉壽、木下章、林司馬、宮本道夫）と共に展示）京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA（京都）  
「彼方からの手紙」アートコートギャラリー（大阪）
- 2019 「確実な晴れ。」浄土複合1Fウィンドウギャラリー「StandAlone」(京都)
- 2018 「拆（倒）」A4 Art Museum（成都、中国）  
「Open Room」アートコートギャラリー（大阪）
- 2017 「サドンデス」龍屋ビル3F（愛知）

### 主なグループ展

- 2024 「Osaka Art and Design 2024」大阪高島屋（大阪）
- 2023 「味／処」神奈川県民ホールギャラリー（神奈川）  
「岡本太郎 アートの夢－陶壁・陶板・21世紀のフィギュア造形 大衆にじかにぶつかる芸術を」滋賀県立陶芸の森 陶芸館（滋賀）
- 2022 「中景: Act III 岩は木のことを知らなかった。」TEZUKAYAMA GALLERY（大阪）  
「ホモ・ファアーベルの断片 一人とものづくりの未来－」愛知県陶磁美術館（愛知）
- 2021 「Kyoto Art for Tomorrow 2021 京都府新鋭選抜展」京都文化博物館（京都）  
「Slow Culture」京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA（京都）
- 2020 「TOKYO MIDTOWN AWARD 2020」東京ミッドタウン プラザB1（東京）  
「SUBJECT/OBJECT」ANTEROOM Gallery 9.5（京都）  
「500m美術館vol.32「第8回札幌500m美術館賞 入選展」」札幌大通地下ギャラリー500m美術館（北海道）
- 2019 「セレブレーション 日本ポーランド現代美術展」ロームシアター京都（京都）／ポズナン芸術大学（ポズナン、ポーランド）等
- 2018 「15年」アートコートギャラリー（京都）  
「VOCA展 2018 現代美術の展望－新しい平面の作家」上野の森美術館（東京）  
「まちとsynergism 2018」旧玉屋ビル5階（愛知）  
「現代美術展 織り目の在りか 現代美術 in 一宮」一宮市役所本庁舎（愛知）
- 2017 「六甲ミーツ・アート芸術散歩 2017」六甲山ホテル（兵庫）  
「ALAアーティストインレジデンス「まちとsynergism」成果展」アートラボあいち長者町（愛知）
- 2016 「Artists in FAS 2016 入選アーティストによる成果発表展」藤沢市アートスペース（神奈川）  
「六甲ミーツ・アート芸術散歩 2016」六甲オルゴールミュージアム（兵庫）
- 2015 「1floor2015 対岸に落とし穴」神戸アートビレッジセンター（兵庫）  
「ハイパートニック・エイジ」京都芸術センター（京都）  
「京都銭湯芸術祭 2015」玉の湯（京都）
- 2012 「colors of KCUA 2012 通感」〔池田精堂と共同制作〕京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA（京都）

### 受賞

- 2025 第2回絹谷幸二芸術賞 大賞  
第43回（令和6年度）京都府文化賞 奨励賞
- 2020 TOKYO MIDTOWN AWARD 2020 準グランプリ  
第8回札幌500m美術館賞 グランプリ
- 2019 平成30年度京都市芸術新人賞
- 2016 六甲ミーツ・アート芸術散歩2016 公募大賞グランプリ

### 主なコミッションワーク

- 2023 タカラスタンダード株式会社 京都支店 エントランスロータリー（京都）
- 2018 アジアハーブアソシエーション ベンチャシリ公園店（バンコク、タイ）
- 2016 京都市立芸術大学学長室（京都）

## Satoshi Kawata

Born 1987 in Osaka, lives Kyoto.

### Selected Solo Exhibitions

- 2024 *Techne for the Public*, The Triangle, Kyoto City KYOCERA Museum of Art, Kyoto, Japan
- 2023 *still moving final: Utsushi no Manazashi*, Kyoto City University of Arts Art Gallery @KCUA, Kyoto / Entrance Hall of KCUA Art Gallery and Museum, Kyoto City University of Arts New campus, Kyoto, Japan
- 2022 *Utsushi no Manazashi: With Works from the Collection of the KCUA Art Museum / Satoshi Kawata, Hako Irie, Shime Hayashi, Hiroshi Iwai, Hisashi Iwakura, Akira Kinoshita, Michio Miyamoto*, Kyoto City University of Arts Art Gallery @KCUA, Kyoto, Japan  
*A Letter from A Far*, ARTCOURT Gallery, Osaka, Japan
- 2019 *Surely Sunny*, StandAlone, Kyoto, Japan
- 2018 拆（倒）, A4 Art Museum, Chengdu, China  
*Open Room*, ARTCOURT Gallery, Osaka, Japan
- 2017 *Sudden Death*, 3th floor, Tatsuya Building, Aichi, Japan

### Selected Group Exhibitions

- 2024 *Osaka Art and Design 2024*, Takashimaya Osaka, Osaka, Japan
- 2023 *AJI / DOKORO*, Kanagawa Kenmin Hall Gallery, Kanagawa, Japan  
*Taro Okamoto Dreams of Art, The Museum of Contemporary Ceramic Art*, The Shigaraki Ceramic Cultural Park, Shiga, Japan
- 2022 *The Glory (of phenomenon): Act III*, TEZUKAYAMA GALLERY, Osaka, Japan  
*The Fragments of Homo Faber -the Future of Humans and Crafting-*, Aichi Prefectural Ceramic Museum, Aichi, Japan
- 2021 *Kyoto Art for Tomorrow 2021*, The Museum of Kyoto, Kyoto, Japan  
*Slow Culture*, Kyoto City University of Arts Art Gallery @KCUA, Kyoto, Japan
- 2020 *TOKYO MIDTOWN AWARD 2020*, Plaza B1, Tokyo Midtown, Tokyo, Japan  
*SUBJECT/OBJECT*, ANTEROOM Gallery 9.5, Kyoto, Japan  
*The 8th Sapporo Odori 500m Underground Walkway Gallery Award*, Sapporo Odori 500m Underground Walkway Gallery, Hokkaido, Japan
- 2019 *CELEBRATION -Japanese-Polish Contemporary Art Exhibition-*, Rohm Theater Kyoto, Kyoto, Japan, University of Arts in Poznan, Poland, etc.,
- 2018 *15 Years*, ARTCOURT Gallery, Osaka, Japan  
*VOCA 2018*, The Ueno Royal Museum, Tokyo, Japan  
*city and synergism 2018*, 5F, the former Tamaya Building, Aichi, Japan  
*Walking in Textiles - Contemporary Art in Ichinomiya*, Ichinomiya City office main buildin, Aichi, Japan
- 2017 *ROKKO MEETS ART 2017*, Rokkosan Hotel, Hyogo, Japan  
*city and synergism, ALA Artist in Residence Exhibition*, ALA (Art Lab Aichi) Chojamachi, Aichi, Japan
- 2016 *Artists in FAS 2016 Winners Exhibition*, Fujisawa City Art Space, Kanagawa, Japan  
*ROKKO MEETS ART 2016*, Rokko International Musical Box Museum, Hyogo, Japan
- 2015 *1 floor 2015: Taigan ni Otoshi-ana (Pitfalls on the opposite shore)*, Kobe Art Village Center, Hyogo, Japan  
*HYPERTONIC AGE*, Kyoto Art Center, Kyoto, Japan  
*Kyoto Sento Art Festival 2015*, Tamano-yu, Kyoto, Japan
- 2012 *Colors of KCUA 2012*, Kyoto City University of Arts Art Gallery @KCUA, Kyoto, Japan

### Awards

- 2025 Grand Prize, the 2nd KOJI KINUTANI ART AWARD  
Incentive Prize, the 43rd Kyoto Prefectural Culture Prize by Kyoto Prefecture
- 2020 Semi Grand Prize, the TOKYO MIDTOWN AWARD 2020  
Grand Prize, the 8th Sapporo Odori 500m Underground Walkway Gallery Award
- 2019 Awarded, the Best Young Artist Award by City of Kyoto
- 2016 Grand Prize, the ROKKO MEETS ART 2016 Competition

### Selected Commission Works

- 2023 Takara Standard Co., Ltd. Kyoto branch, Kyoto
- 2018 Asia Herb Association, Benchasiri Park Shop, Bangkok, Thailand
- 2016 The University President Room, Kyoto City University of Arts, Kyoto



## 臼井 良平

1983年静岡生まれ、東京在住

### 主な個展

- 2022 「路上の静物」無人島プロダクション (東京)
- 2020 「Solid, State, Survivor」無人島プロダクション (東京)
- 2016 「Objects on a table」UTRECHT (東京)
- 2015 「Temporary things」無人島プロダクション (東京)
- 2012 「PET (Portrait of Encountered Things)」無人島プロダクション (東京)
- 2009 「encounter」無人島プロダクション (東京)
- 2008 「Flying goza mat」無人島プロダクション (東京)
- 2007 「Sunday Remains」無人島プロダクション (東京)
- 2003 「盗まれた日記」康ギャラリー (curated by 工藤キキ) (東京)

### 主なグループ展

- 2025 「Pocket full of sparks それは小さいのに、とても大きい。」kudan house (東京)  
「Cool invitations 11」XYZ collective (東京)
- 2024 「驚異の細密表現展 江戸・明治の工芸から現代アートまで」横須賀美術館 (神奈川)  
「温泉大作戦 The Final」無人島プロダクション (東京)  
「Four Elements 2024 Winter」無人島プロダクション (東京)
- 2023 「日本国憲法展」青山 | 目黒 (東京)  
「T-HOUSE New Balance presents art installation ANOTHER DIAGRAM」T-HOUSE New Balance (東京)
- 2020 「めぐりアート静岡2020」静岡県立美術館 (静岡)  
「CADAN Showcase 04 形式と形状 (form/at)」CADAN有楽町 (東京)
- 2019 「小村雪岱スタイル 江戸の粋から東京モダンへ」岐阜県現代陶芸美術館 (岐阜)／山口県立美術館 (山口)／三井記念美術館 (東京)／富山県水墨美術館 (富山)  
「三旅人茶会 万代洋輔・西村有・臼井良平による3人展」根津美術館 斑鳩庵・清溪亭 (東京)
- 2018 「ZINE House」(marunouchi) HOUSE (東京)
- 2017 「驚異の超絶技巧! 明治工芸から現代アートへ」三井記念美術館 (東京)／岐阜県現代陶芸美術館 (岐阜)／山口県立美術館 (山口)／富山県水墨美術館 (富山)／あべのハルカス美術館 (大阪)  
「スプリングフィーバー」駒込倉庫 (東京)  
「シルバニアファミリービエンナーレ2017」XYZ collective (東京)
- 2016 「現代地方展4 アーティスト・イン・レジデンス 須崎」すさきまちかどギャラリー (高知)  
「アッセンブリッジ・ナゴヤ2016 : パノラマ庭園ー動的生態系にするすー」旧・名古屋税関港寮 (愛知)
- 2015 「現代地方展3 アーティスト・イン・レジデンス 須崎」すさきまちかどギャラリー (高知)  
「by the mountain path」White Rainbow gallery (ロンドン、イギリス)  
「オープンシアター2015突然ミュージアム」神奈川芸術劇場 (神奈川)
- 2014 「富士の山ビエンナーレ」富士市、富士宮市、静岡市 (静岡)  
「Goldfish」P! (ニューヨーク、アメリカ)  
「VOCA展2014 現代美術の展望ー新しい平面の作家たち」上野の森美術館 (東京)
- 2013 「Now Japan; Exhibition with 37 contemporary Japanese artists」Kunsthal KAdE (アメルスフォールト、オランダ)  
「アートがあればIIー9人のコレクターによる個人コレクションの場合」東京オペラシティアートギャラリー (東京)  
「春」Lucie Fontaine Space (ルシ・フォンテンTokyo satellite) (東京)  
「むすびじゅつ」静岡県立美術館 (静岡)  
「見過ごしてきたもの」せんだいメディアテーク (宮城)
- 2012 「モンブランヤングアーティストパトロネージンジャパン2012」モンブラン銀座本店 (東京)  
「RYUGU IS OVER!! -竜宮美術旅館は終わります」竜宮美術旅館 (神奈川)
- 2011 「Art for Tomorrow」トーキョーワンダーサイト渋谷 (東京)
- 2010 「LOVE」代官山iスタジオ (東京)  
「NEW WORLD」island (千葉)
- 2005 「昭和40年会presents 七人の小侍+1」ANPONTAN (東京)  
「西荻ビエンナーレ」会田誠宅、西荻窪 (東京)
- 2002 「第54回企画会田誠展」中京大学アートギャラリーC・スクエア (東京)

## Ryohei Usui

Born 1983 in Shizuoka, lives in Tokyo.

### Selected Solo Exhibitions

- 2022 *Still life on the street*, MUJIN-TO Production, Tokyo, Japan
- 2020 *Solid, State, Survivor*, MUJIN-TO Production, Tokyo, Japan
- 2016 *Objects on a table*, UTRECHT, Tokyo, Japan
- 2015 *Temporary things*, MUJIN-TO Production, Tokyo, Japan
- 2012 *PET (Portrait of Encountered Things)*, MUJIN-TO Production, Tokyo, Japan
- 2009 *encounter*, MUJIN-TO Production, Tokyo, Japan
- 2008 *Flying goza mat*, MUJIN-TO Production, Tokyo, Japan
- 2007 *Sunday Remains*, MUJIN-TO Production, Tokyo, Japan
- 2003 *Stolen Diary*, Yasu gallery, Tokyo, Japan

### Selected Group Exhibitions

- 2025 *Pocket full of sparks*, kudan house, Tokyo, Japan  
*Cool invitations 11*, XYZ collective, Tokyo, Japan
- 2024 *Captivated by Detail: Edo and Meiji Era Craft to Contemporary Art*, Yokosuka Museum of Art, Kanagawa, Japan  
*Onsen Confidential - The Final!*, MUJIN-TO Production, Tokyo, Japan  
*Four Elements 2024 Winter*, MUJIN-TO Production, Tokyo, Japan
- 2023 *The Constitution of JAPAN*, AOYAMA | MEGURO, Tokyo, Japan  
*T-HOUSE New Balance presents art installation ANOTHER DIAGRAM*, T-HOUSE New Balance, Tokyo, Japan
- 2020 *Megururi Art Shizuoka 2020*, Shizuoka Prefectural Museum of Art, Shizuoka, Japan  
*CADAN Showcase 04 form/at*, CADAN Yurakucho, Tokyo, Japan
- 2019 *SETTAI STYLE: From Edo Chic to Tokyo Modern*, Museum of Modern Ceramic Art, Gifu, Japan / Yamaguchi Prefectural Art Museum, Yamaguchi, Japan / Mitsui Memorial Museum, Tokyo, Japan / The Suiboku Museum, Toyama  
*Triple Traveler's tea ceremony: Three persons exhibition by Yosuke Bandai, Yu Nishimura, Ryohei Usui*, The Nezu Museum, Tokyo, Japan
- 2018 *ZINE House*, (marunouchi) HOUSE, Tokyo, Japan
- 2017 *Amazing Craftsmanship! From Meiji Kogei to Contemporary Art*, Mitsui Memorial Museum, Tokyo, Japan / Museum of Modern Ceramic Art, Gifu, Japan / Yamaguchi Prefectural Art Museum, Yamaguchi, Japan / The Suiboku Museum, Toyama, Japan / Abeno Harukas Art Museum, Osaka, Japan  
*Spring Fever*, KOMAGOME Soko, Tokyo, Japan  
*Sylvanian Families Biennale 2017*, XYZ collective, Tokyo, Japan
- 2016 *Contemporary tales from the province IV - Susaki artist in residence*, Susaki Machikado Gallery, Kochi, Japan  
*Assebridge Nagoya 2016: Panorama Garden - Discovering Signs in an Alternative Ecosystem*, Former dormitory of the customs of Port of Nagoya, Aichi, Japan
- 2015 *Contemporary tales from the province III - Susaki artist in residence*, Susaki Machikado Gallery, Kochi, Japan  
*by the mountain path*, White Rainbow gallery, London, UK  
*Open Theatre 2015 Totsuzen Museum*, Kanagawa Arts Theatre, Kanagawa, Japan
- 2014 *Fujinoyama Biennale*, around Fuji, Fujinomiya and Shizuoka, Shizuoka, Japan  
*Goldfish*, P!, NY, USA  
*VOCA; The Vision of Contemporary Art 2014*, The Ueno Royal Museum, Tokyo, Japan
- 2013 *Now Japan; Exhibition with 37 contemporary Japanese artists*, Kunsthal KAdE, Amersfoort, The Netherlands  
*Why not live for Art? II - 9 collectors reveal their treasures*, Tokyo Opera City Art Gallery, Tokyo, Japan  
*Spring*, Lucie Fontaine satellite space, Tokyo, Japan  
*Musubijutsu*, Museum of Art Shizuoka, Shizuoka, Japan  
*Something Overlooked*, Sendai mediatheque, Tokyo, Japan
- 2012 *Montblanc Young Artist Patronage in Japan 2012*, MONTBLANC Ginza, Tokyo, Japan  
*RYUGU IS OVER!!*, Ryugu Bijyutsu Ryokan, Kanagawa, Japan
- 2011 *Art for Tomorrow*, Tokyo Wonder Site, Tokyo, Japan
- 2010 *LOVE*, Daikanyama i Studio, Tokyo, Japan  
*NEW WORLD*, island, Chiba, Japan
- 2005 *The Group 1965 presents - Seven Small Samurai plus 1*, ANPONTAN, Tokyo, Japan  
*Nishioji Biennale*, Makoto Aida's house, Nishioigikubo, Tokyo, Japan
- 2002 *Makoto Aida solo exhibition*, (guest) Chukyo University Art Gallery C-Square, Aichi, Japan

## 庄司 朝美

1988年福島生まれ、東京在住

### 主な個展

- 2024 「10月、から騒ぎ」Semiose (バリ、フランス)  
「よそ者の話」LINSEEDよりIndependent Art Fair (ニューヨーク、アメリカ)
- 2023 「足のない歩行」gallery21yo-j (東京)
- 2022 「トビリシより愛をこめて」デカメロン (東京)
- 2021 「2021年の9月」gallery21yo-j (東京)  
「Unknown Image Series no.8 #3 百目の鳥によせて」void+ (東京)
- 2019 「明日のままえない神話」gallery21yo-j (東京)
- 2018 「泥のダイアグラム」Cale (東京)
- 2017 「劇場の画家」gallery21yo-j (東京)  
「夜のうちに」トーキョーワンダーサイト渋谷 (東京)
- 2016 「きぬぶるい」Ogallery (東京)  
「トーキョーワンダーウォール都庁」東京都庁第一本庁舎3階南側空中歩廊 (東京)
- 2014 「砂漠の骨の音の柔らかさ」Sakura gallery (東京)

### 主なグループ展

- 2025 「Elizabeth Glaessner, Asami Shoji, Oda Iselin Sønderland」François Ghebaly (ニューヨーク、アメリカ)  
「ACT (Artists Contemporary TOKAS) Vol. 7 複数形の身体」トーキョーアーツアンドスペース本郷 (東京)
- 2024 「日本現代美術私観：高橋龍太郎コレクション」東京都現代美術館 (東京)  
「百年後芸術祭」山武市歴史民俗資料館 (千葉)  
「温泉大作戦 The Final」XYZcollective (東京)
- 2023 「Body, Love, Gender」Gana Art Center (ソウル、韓国)  
「Gestures of Resistance」A.I. Gallery with Linseed Project (ロンドン、イギリス)  
「顕神の夢」川崎市岡本太郎美術館 (神奈川)、足利市立美術館 (栃木)、久留米市美術館 (福岡)、町立久万美術館 (愛媛)、碧南市藤井達吉現代美術館 (愛知)  
「日本国憲法」AOYAMA | MEGURO (東京)
- 2022 「50秒」soda (京都)、恵比寿映像祭2023／東京都写真美術館 (東京)  
「風の目たち」Obscure (トビリシ、ジョージア)  
「失望」TOH (東京)  
「絵画のゆくえ」SOMPO美術館 (東京)
- 2021 「BankART Station: AIR2021」BankART Station (神奈川)
- 2020 「9人の眼－9人のアーティストHikarie Contemporary Art Eye vol.13」渋谷ヒカリエ8/CUBE1,2,3 (東京)
- 2016 「また起きてから書きます」akibatamabi21 (東京)
- 2015 「Mondi Paralleli Asami Shoji e Toshinori」Atelier Controsegno (ポッツォーリ、イタリア)
- 2013 「Direct Access Method-水源地の芸術」相模湖交流センター (神奈川)
- 2012 「村田峰紀企画展 “人間”」小金井アーツスポットシャトー2F (東京)
- 2011 「ASPECTS2011」RSS University Gallery、チェンマイ国立美術館 (チェンマイ、タイ)  
「Creative Education」Silpakorn University Gallery (バンコク、タイ)  
「乾いた風が吹いて氷の溶けたあとに 庄司朝美+春川真由美」ギャラリーQ (東京)

### 受賞

- 2020 令和2年度五島記念文化賞 美術新人賞
- 2019 FACE2019 グランプリ
- 2015 トーキョーワンダーウォール2015 トーキョーワンダーウォール賞
- 2011 第一回宮本三郎記念デッサン大賞 審査員賞

### パフォーマンス

- 2023 Haraki ჰარაკი (トビリシ、ジョージア) でのパフォーマンス 2023年2月18日  
(Heavenphetamineとの共同制作 (音楽・アニメーション))

## Asami Shoji

Born in 1988 in Fukushima, lives in Tokyo

### Selected Solo Exhibitions

- 2024 *October, Much Ado About Nothing*, Semiose, Paris, France  
*A Stranger's Tales*, Independent Art Fair with LINSEED, New York, US
- 2023 *a Gait Without Foot*, gallery21yo-j, Tokyo, Japan
- 2022 *From Tbilisi with love*, DECAMERON, Tokyo, Japan
- 2021 *September,2021*, gallery21yo-j, Tokyo, Japan  
*Unknown Image Series no.8 #3 To the hundred-eyed bird*, void+, Tokyo, Japan
- 2019 *Tomorrow's Unseen Mythologies*, gallery21yo-j, Tokyo, Japan
- 2018 *Diagram of the Mud*, Cale, Tokyo, Japan
- 2017 *a painter in the theater*, gallery21yo-j, Tokyo, Japan  
*during a night*, TWS Shibuya, Tokyo, Japan
- 2016 *Kinuburui*, Ogallery, Tokyo, Japan  
*Tokyo Wonder Wall 2015*, Tokyo Metropolitan Government Office, Tokyo, Japan
- 2014 *Desert, bone, sound, softness*, Sakura gllery, Tokyo

### Selected Group Exhibitions

- 2025 *Elizabeth Glaessner, Asami Shoji, Oda Iselin Sønderland*, François Ghebaly, New York, US  
*ACT (Artists Contemporary TOKAS) Vol. 7 PLURAL BODY//IES*, Tokyo Arts and Space Hongo, Tokyo, Japan
- 2024 *A Personal View of Japanese Contemporary Art: Takahashi Ryutaro Collection*, Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo, Japan  
*Hyakunengo Art Festival*, Sanmu City History and Folklore Museum, Chiba, Japan  
*Onsen Confidential - The Final!!*, LINSEED in collaboration with XYZ collective, Tokyo, Japan
- 2023 *Body, Love, Gender*, Gana Art Center, Seoul, Korea  
*Gestures of Resistance*, A.I. Gallery with Linseed Projects, London, UK  
*Yearning for Vision*, Taro Okamoto Museum of Art, Kanagawa, Japan / Ashikaga Museum of Art, Tochigi, Japan / Kurume City Art Museum, Fukuoka, Japan / Kuma Museum of Art, Ehime, Japan / Hekinan City Tatsukichi Fuji Museum of Contemporary Art, Aichi, Japan  
*The Constitution of Japan*, AOYAMA | MEGURO, Tokyo, Japan
- 2022 *50 seconds, soda*, Kyoto / Yebisu International Festival for Art & Alternative Visions 2023 Tokyo, Tokyo Photographic Art Museum, Japan  
*Eyes of the wind Vol.1*, Obscura, Tbilisi, Georgia  
*DISAPPOINTMENT*, TOH, Tokyo, Japan  
*The Way of Paintings*, SOMPO Museum, Tokyo, Japan
- 2021 *BankART Station : AIR2021*, BankART Station, Kanagawa, Japan
- 2020 *9 eyes－9 artists Hikarie Contemporary Art Eye vol.13*, Shibuya Hikarie, Tokyo, Japan
- 2016 *I will write again after I got up*, akibatamabi21, Tokyo, Japan
- 2015 *Mondi Paralleli Asami shoji e Toshinori Tanuma*, Atelier, Controsegno, Italy
- 2013 *Direct Access Method*, Sagami Lake Civic Cente, Kanagawa, Japan
- 2012 *a human being*, Koganei Art Spot chateau 2F, Tokyo, Japan
- 2011 *ASPECTS 2011*, RSS University Gallery / Chiangmai National Museum, Chiangmai, Thailand  
*Creative Education*, Silpakorn University Gallery, Bangkok, Thailand  
*Asami Shoji + Mayumi Harukawa*, gallery Q, Tokyo, Japan

### Awards

- 2020 Gotoh Cultural Award, Fine Arts Division, Sponsored by The Tokyu Foundation
- 2019 Grand Prix, FACE2019, Sponsored by SOMPO Museum
- 2015 TOKYO WONDER WALL Prize, TOKYO WONDER WALL Competition 2015
- 2011 Jury's Special Prize, the 1st Miyamoto Saburo Award for Original Sketch

### Performance

- 2023 Performance at Haraki ჰარაკი (Tbilisi, Georgia), 18 February 2023. Animation and Music live with Heavenphetamine.

## 作品リスト

### 〔凡例〕

作品リストは、作家ごとに作品タイトル、制作年、技法・材質、寸法（縦・高さ×横・幅×奥行、単位cm）または尺数、クレジット情報等、掲載頁を記載した。所蔵者は明記しない限り作家蔵とする。

### 清水裕貴

#### 愛新覚羅溥傑仮寓

2024  
発色現像方式印画  
21.2×26.5  
**p. 10**

黒石礁  
2024  
アーカイバルビグメントプリント  
72.8×103  
**p. 11**

#### 東京湾風景

2024  
35mmスライドフィルム  
約4分（ループ）  
**pp. 12-13**

#### お台場海浜公園

2024  
発色現像方式印画  
19.3×24.3  
**p. 16**

#### 稲毛海岸

2024  
発色現像方式印画  
19.3×24.3  
**p. 19**

#### 旧関東州庁

2024  
アーカイバルビグメントプリント  
72.8×103  
**p. 20 左**

#### 偽満皇宮博物院

2024  
アーカイバルビグメントプリント  
72.8×103  
**p. 21 右**

#### 黒石礁

2024  
アーカイバルビグメントプリント  
72.8×103  
**p. 22 上**

#### 星海公園

2024  
アーカイバルビグメントプリント  
72.8×103  
**p. 22 下**

### 勝利広場周辺

2024  
アーカイバルビグメントプリント  
72.8×103  
**p. 23 上**

### 阿片加工場跡地

2024  
アーカイバルビグメントプリント  
72.8×103  
**p. 23 下**

### 星海公園

2024  
アーカイバルビグメントプリント  
72.8×103  
**p. 26 上**

### 棒槌島

2024  
アーカイバルビグメントプリント  
72.8×103  
**p. 26 下**

### 旧連鎖街

2024  
アーカイバルビグメントプリント  
72.8×103  
**p. 31 上**

### 青泥窪橋商業区

2024  
アーカイバルビグメントプリント  
72.8×103  
**p. 31 下**

### 大連風景

2024  
映像  
5分42秒（ループ）  
**pp. 36-37**

### 星の回廊

2024  
オーディオ・インスタレーション  
12分39秒（ループ）  
ナレーション：中村翠  
**pp. 27-30**

### 川田知志

#### ゴールデンタイム

2024-25  
顔料、漆喰  
650×約5000  
**pp. 42-49**

### 素材／構造

2012-24  
資料  
サイズ可変  
**pp. 62-63**

### 京丹後市久美浜町のスタジオでの制作風景

2022  
映像  
10分1秒（ループ）  
撮影・編集：片山達貴  
展示期間：2024年12月13日-2025年2月9日  
**p. 62 奥**

### 東京都現代美術館での制作記録

2025  
映像  
10分44秒（ループ）  
撮影・編集：西野正将  
展示期間：2025年2月11日-3月30日

### うつしのまなざし（女史箴図巻／ストラッポ）

2022-23  
顔料、漆喰  
300×550  
**p. 63 右**

### 白井良平

灣仔（from the series ‘Forgotten Liquid’）  
2017/24  
ラムダプリント  
16.7×12.5  
**p. 66**

### Mirror

2024  
カーブミラー、ガラス  
66×130×48  
**p. 67**

### 路上

2024  
模造変圧器、ガラス  
140×108×39  
**p. 70**

### 鶉の木（from the series ‘Forgotten Liquid’）

2016/24  
ラムダプリント  
41.6×28.2  
**p. 72**

### 向山（from the series ‘Forgotten Liquid’）

2020/24  
インクジェットプリント  
93×70  
**p. 75**

### Cart

2024  
ステンレス製ワゴン、ガラス  
95×60×25  
**p. 76 左**

### Frosch

2024  
塵取り、箒、ガラス  
79×82×73  
**p. 76 右**

### Untitled (aluminium)

2024  
アルミ、ガラス  
47×112×90.5  
**p. 77 左**

### 車止め（境界）

2024  
チェーンスタンド、ビニール紐、反射テープ、ガラス  
82×25×25  
**p. 78**

### 所在不明（from the series ‘Forgotten liquid’）

2024  
ラムダプリント  
12.5×16.5  
**p. 79**

### 屋根のコンポジション

2024  
波板スレート、石、コンクリートブロック、ガラス  
37×280×70  
**pp. 80-81**

### Gravel

2024  
モルタル、砂利、ガラス  
16×33×24.5  
**p. 82 上**

### Isle

2024  
石、ボトルケージ、ガラス  
17.5×15×20  
**p. 82 下**

### ブルーシート

2024  
ブルーシート、木材、ガラス  
175×530×210  
**pp. 84-85**

### Fence

2024  
フェンス、コンクリート、碎石、銀箔、ガラス  
184×785×70  
**pp. 86-87**

### Light (pallet)

2024  
木製パレット、コンクリートブロック、照明器具、ガラス  
サイズ可変  
**p. 89**

### 庄司朝美

#### 21.3.4

2021  
油彩、アクリル板、フレーム  
60×50×4  
**p. 92**

#### 24.8.18

2024  
油彩、カンヴァス  
27.8×22.5×2  
**p. 93 右**

#### 24.9.27

2024  
油彩、カンヴァス  
112×194.5×3.5  
**pp. 94-95**

#### 24.10.28

2024  
油彩、カンヴァス  
194×130.5×3.5  
**p. 98**

#### 24.10.4

2024  
油彩、カンヴァス  
182×228×6  
**p. 101**

#### 24.12.6

2024  
油彩、カンヴァス  
194×392×3.5  
**pp. 102-103**

24.1.18  
2024  
油彩、カンヴァス  
16.5×27.8×2  
p. 104-105 1

24.9.11  
2024  
油彩、カンヴァス  
45.8×38.3×2.2  
p. 104-105 2

24.9.5  
2024  
油彩、カンヴァス  
23×16×2  
p. 104-105 3

24.10.25-2  
2024  
映像  
約60分(ループ)  
映像：ネメスリヨ  
p. 104-105 4

24.10.25-1  
2024  
油彩、アクリルボックス  
26.5×19×2.3  
p. 104-105 5

24.8.7  
2024  
油彩、アクリルボックス  
26.5×19×2.3  
p. 104-105 6

24.5.28  
2024  
油彩、カンヴァス  
51.7×73.5×2.5  
p. 104-105 7, p. 106

24.9.24  
2024  
油彩、カンヴァス  
16.3×27.8×2  
p. 104-105 8

24.8.10  
2024  
油彩、カンヴァス  
30.5×21.7×2  
p. 104-105 9

24.10.25-1  
2024  
映像  
約60分(ループ)  
映像：ネメスリヨ  
p. 104-105 10

24.9.12  
2024  
油彩、アクリルボックス  
48.3×51.3×4.8  
p. 104-105 11

24.10.25-2  
2024  
油彩、アクリルボックス  
23.2×28×2.3  
p. 104-105 12

24.11.9  
2024  
油彩、カンヴァス  
16.3×23×2  
p. 104-105 13

24.9.25  
2024  
油彩、カンヴァス  
16.3×23×2  
p. 104-105 14

24.11.13  
2024  
油彩、カンヴァス  
37×52×2  
p. 104-105 15

23.12.29  
2023  
油彩、カンヴァス  
21.3×15×2  
p. 104-105 16

24.8.19  
2024  
油彩、カンヴァス  
42.5×30.2×2.2  
p. 104-105 17

19.9.3  
2019  
油彩、アクリルボックス  
26.5×37.3×3.7  
p. 104-105 18, p. 109 下

24.4.15  
2024  
油彩、カンヴァス  
18.3×14.2×2  
p. 104-105 19

24.10.8  
2024  
映像  
約60分(ループ)  
映像：ネメスリヨ  
p. 104-105 20, p. 107

24.10.8  
2024  
油彩、カンヴァス  
33.5×19.5×1.8  
p. 104-105 21

24.8.27  
2024  
油彩、カンヴァス  
15×21.5×2  
p. 104-105 22

24.8.26  
2024  
油彩、カンヴァス  
18.3×14.3×2  
p. 108 左

24.11.14  
2024  
油彩、カンヴァス  
18.3×14.5×2  
p. 108 右

24.9.23  
2024  
油彩、カンヴァス  
30×42.5×2.2  
p. 109 上

24.11.1  
2024  
油彩、カンヴァス  
91.5×65.5×3  
p. 111 左

24.9.6  
2024  
油彩、アクリル板、鉄フレーム  
108×71×4.2  
p. 112

24.8.13  
2024  
油彩、カンヴァス  
73×103.5×3  
p. 113

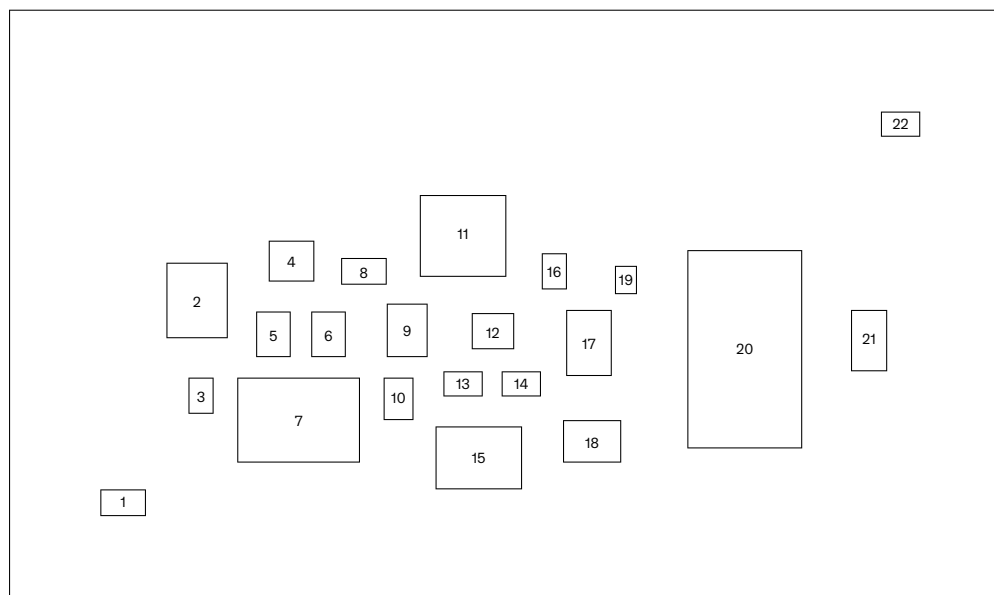
24.12.5  
2024  
油彩、窓ガラス  
pp. 114-115

---

## 国吉康雄

幸福の島  
1924年頃  
油彩、カンヴァス  
61.0×76.2  
東京都現代美術館蔵  
p. 116

p. 104-105



## Notes:

The list of works includes detailed information of all exhibited works in the following order: title, year of production, medium, dimensions (height, width, depth, in cm) or duration, credit information etc., along with the corresponding page number. Each work is in the collection of the artist unless otherwise specified.

**Yuki Shimizu***The Last Emperor's Brother's Newlywed House*

2024  
chromogenic print  
21.2 × 26.5  
**p. 10**

*Heishijiao*

2024  
archival pigment print  
72.8 × 103  
**p. 11**

*Tokyo Bay Scenery*

2024  
35mm slide film  
approx. 4 min., loop  
**pp. 12–13**

*Odaiba Marine Park*

2024  
chromogenic print  
19.3 × 24.3  
**p. 16**

*Inage Coast*

2024  
chromogenic print  
19.3 × 24.3  
**p. 19**

*The Site of Kwantung Prefectural Office*

2024  
archival pigment print  
72.8 × 103  
**p. 20 left**

*The Puppet Manchuria Palace Museum*

2024  
archival pigment print  
72.8 × 103  
**p. 21 right**

*Heishijiao*

2024  
archival pigment print  
72.8 × 103  
**p. 22 above**

*Xinghai Park*

2024  
archival pigment print  
72.8 × 103  
**p. 22 below**

*Around the Victory Square*

2024  
archival pigment print  
72.8 × 103  
**p. 23 above**

*Opium Factory Site*

2024  
archival pigment print  
72.8 × 103  
**p. 23 below**

*Xinghai Park*

2024  
archival pigment print  
72.8 × 103  
**p. 26 above**

*Bangchui Dao*

2024  
archival pigment print  
72.8 × 103  
**p. 26 below**

*Japanese Town Ruins*

2024  
archival pigment print  
72.8 × 103  
**p. 31 above**

*Qingniwaqiao Subdistrict*

2024  
archival pigment print  
72.8 × 103  
**p. 31 below**

*Dalian Scenery*

2024  
video  
5min. 42 sec., loop  
**pp. 36–37**

*Passage of Meteorites*

2024  
audio installation  
12 min. 39 sec., loop  
Narration: Midori Nakamura  
**pp. 27–30**

**Satoshi Kawata***GOLDEN TIME*

2024–25  
pigment on plaster  
650 × approx. 5000  
**pp. 42–49**

*Material / Structure*

2012–24  
reference material  
dimension variable  
**pp. 62–63**

*Production at the studio in Kumihama-cho, Kyotango City*

2022  
video  
10 min. 01 sec., loop  
Filmed and edited by Tatsuki Katayama  
Screening period: 13 Dec. 2024 – 9 Feb. 2025  
**p. 62 back**

*Production documentation at the Museum of Contemporary Art Tokyo*

2025  
video  
10 min. 44 sec., loop  
Filmed and edited by Masanobu Nishino  
Screening period: 11 Feb. – 30 Mar. 2025

*Utsushi no manazashi: Admonitions of the Instructress to the Court Ladies (Admonitions scroll), Strappo*

2022–23  
pigment on plaster  
300 × 550  
**p. 63 right**

**Ryohei Usui***Wan Chai (from the series 'Forgotten Liquid')*

2017/24  
lambda print  
16.7 × 12.5  
**p. 66**

*Mirror*

2024  
traffic mirror, glass  
66 × 130 × 48  
**p. 67**

*On the road*

2024  
imitation transformer, glass  
140 × 108 × 39  
**p. 70**

*Unoki (from the series 'Forgotten Liquid')*

2016/24  
lambda print  
41.6 × 28.2  
**p. 72**

*Kouyama (from the series 'Forgotten Liquid')*

2020/24  
Inkjet print  
93 × 70  
**p. 75**

*Cart*

2024  
stainless steel cart, glass  
95 × 60 × 25  
**p. 76 left**

*Frosch*

2024  
dustpan, broom, glass  
79 × 82 × 73  
**p. 76 right**

*Untitled (aluminium)*

2024  
aluminium, glass  
47 × 112 × 90.5  
**p. 77 left**

*Bollard (Boundary)*

2024  
bollard, plastic rope, reflective tape, glass  
82 × 25 × 25  
**p. 78**

*Location unknown (from the series 'Forgotten Liquid')*

2024  
lambda print  
12.5 × 16.5  
**p. 79**

*Composition on the roof*

2024  
corrugated slate, stone, concrete block, glass  
37 × 280 × 70  
pp. 80–81

*Gravel*

2024  
mortar, gravel, glass  
16 × 33 × 24.5  
**p. 82 above**

*Isle*

2024  
stone, bottle cage, glass  
17.5 × 15 × 20  
**p. 82 below**

*Blue tarp*

2024  
blue tarp, wood, glass  
175 × 530 × 210  
**pp. 84–85**

*Fence*

2024  
fence, concrete, crushed stone, silver foil, glass  
184 × 785 × 70  
**pp. 86–87**

*Light (pallet)*

2024  
wooden pallet, concrete block, lighting equipment, glass  
dimension variable  
**p. 89**

**Asami Shoji***21.3.4*

2021  
oil on acrylic sheet with frame  
60 × 50 × 4  
**p. 92**

*24.8.18*

2024  
oil on canvas  
27.8 × 22.5 × 2  
**p. 93 right**

*24.9.27*

2024  
oil on canvas  
112 × 194.5 × 3.5  
**pp. 94–95**

*24.10.28*

2024  
oil on canvas  
194 × 130.5 × 3.5  
**p. 98**

*24.10.4*

2024  
oil on canvas  
182 × 228 × 6  
**p. 101**

*24.12.6*

2024  
oil on canvas  
194 × 392 × 3.5  
**pp. 102–103**

24.1.18

2024  
oil on canvas  
16.5 × 27.8 × 2  
p. 104–105 1

24.9.11

2024  
oil on canvas  
45.8 × 38.3 × 2.2  
p. 104–105 2

24.9.5

2024  
oil on canvas  
23 × 16 × 2  
p. 104–105 3

24.10.25-2

2024  
video  
approx. 60 min., loop  
Video by Riyo Nemeth  
p. 104–105 4

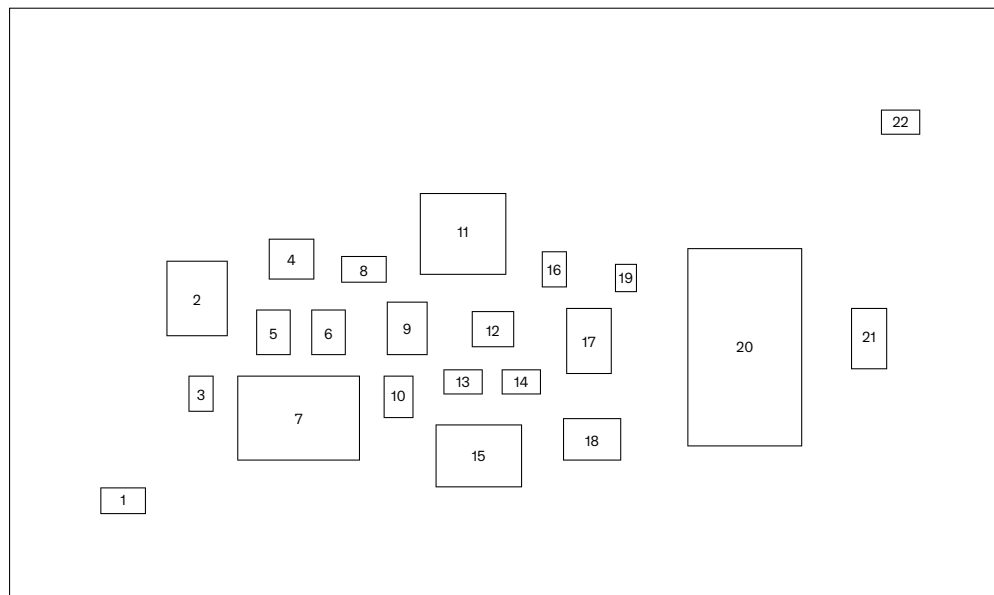
24.10.25-1

2024  
oil on acrylic box  
26.5 × 19 × 2.3  
p. 104–105 5

24.8.7

2024  
oil on acrylic box  
26.5 × 19 × 2.3  
p. 104–105 6

p. 104–105



24.5.28

2024  
oil on canvas  
51.7 × 73.5 × 2.5  
p. 104–105 7, p. 106

24.9.24

2024  
oil on canvas  
16.3 × 27.8 × 2  
p. 104–105 8

24.8.10

2024  
oil on canvas  
30.5 × 21.7 × 2  
p. 104–105 9

24.10.25-1

2024  
video  
approx. 60 min., loop  
Video by Riyo Nemeth  
p. 104–105 10

24.9.12

2024  
oil on acrylic box  
48.3 × 51.3 × 4.8  
p. 104–105 11

24.10.25-2

2024  
oil on acrylic box  
23.2 × 28 × 2.3  
p. 104–105 12

24.11.9

2024  
oil on canvas  
16.3 × 23 × 2  
p. 104–105 13

24.9.25

2024  
oil on canvas  
16.3 × 23 × 2  
p. 104–105 14

24.11.13

2024  
oil on canvas  
37 × 52 × 2  
p. 104–105 15

23.12.29

2023  
oil on canvas  
21.3 × 15 × 2  
p. 104–105 16

24.8.19

2024  
oil on canvas  
42.5 × 30.2 × 2.2  
p. 104–105 17

19.9.3

2019  
oil on acrylic box  
26.5 × 37.3 × 3.7  
p. 104–105 18, p. 109 below

24.4.15

2024  
oil on canvas  
18.3 × 14.2 × 2  
p. 104–105 19

24.10.8

2024  
video  
approx. 60 min., loop  
Video by Riyo Nemeth  
p. 104–105 20, p. 107

24.10.8

2024  
oil on canvas  
33.5 × 19.5 × 1.8  
p. 104–105 21

24.8.27

2024  
oil on canvas  
15 × 21.5 × 2  
p. 104–105 22

24.8.26

2024  
oil on canvas  
18.3 × 14.3 × 2  
p. 108 left

24.11.14

2024  
oil on canvas  
18.3 × 14.5 × 2  
p. 108 right

24.9.23

2024  
oil on canvas  
30 × 42.5 × 2.2  
p. 109 above

24.11.1

2024  
oil on canvas  
91.5 × 65.5 × 3  
p. 111 left

24.9.6

2024  
oil on acrylic sheet with iron frame  
108 × 71 × 4.2  
p. 112

24.8.13

2024  
oil on canvas  
73 × 103.5 × 3  
p. 113

24.12.5

2024  
oil on window  
pp. 114–115

Yasuo Kuniyoshi

*Island of Happiness*

c. 1924  
oil on canvas  
61.0 × 76.2  
Collection: Museum of Contemporary  
Art Tokyo  
p. 116

## 展覧会

MOTアニュアル2024 こうふくのしま

会期：2024年12月14日(土) – 2025年3月30日(日)

会場：東京都現代美術館 企画展示室3階

主催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都現代美術館

アーティスト：

清水裕貴

川田知志

臼井良平

庄司朝美

企画：

楠本 愛(東京都現代美術館)

学芸スタッフ：

八巻香澄(東京都現代美術館)

広報：

工藤千愛子

内堀夢梨実

稲葉智子

大塚 雅

(東京都現代美術館)

会場設営：

HIGURE 17-15cas

展示照明：

灯工舎

輸送展示：

山九株式会社

ダイダアートハンドリング

アートディレクション・デザイン：

芝野健太

## 関連プログラム

出品作家による対話シリーズ

会場：東京都現代美術館 B2F 講堂

2024年12月22日

庄司朝美×伊藤亜紗

2025年1月4日

臼井良平×井出賢嗣×西村有

2025年1月11日

清水裕貴×橋本一徑

2025年1月18日

川田知志×青木淳

おしゃべり鑑賞会

2025年3月2日

会場：東京都現代美術館 企画展示室2F

ファシリテーター：美術と手話プロジェクト

## Exhibition

MOT ANNUAL 2024 on the imagined terrain

Dates: 14 December 2024 – 30 March 2025

Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo, Exhibition Gallery 3F

Organized by Museum of Contemporary Art Tokyo  
operated by Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture

Artist:

Yuki Shimizu

Satoshi Kawata

Ryohei Usui

Asami Shoji

Curator:

Ai Kusumoto (Museum of Contemporary Art Tokyo)

Exhibition Staff:

Kasumi Yamaki (Museum of Contemporary Art Tokyo)

Press Officer:

Chiako Kudo

Yurano Uchibori

Satoko Inaba

Miyabi Otsuka

(Museum of Contemporary Art Tokyo)

Construction and Installation:

HIGURE 17-15cas

Lighting:

Light Meister Co., Ltd.

Transportation and Handling:

SANKYU INC.

Daida Art Handling

Art Directed and Designed by

Kenta Shibano

## Learning Programs

Dialogue with Artists

Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo, B2F Auditorium

22 December 2024

Asami Shoji × Asa Ito

4 January 2025

Ryohei Usui × Kenji Ide × Yu Nishimura

11 January 2025

Yuki Shimizu × Kazumichi Hashimoto

18 January 2025

Saroshi Kawata × Jun Aoki

Inclusive Art Conversation

2 March 2025

Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo, Exhibition Gallery 2F

Facilitator: Art and Sign Language Project from ABLE ART JAPAN

カタログ

MOTアニュアル2024 こうふくのしま

執筆・編集：

楠本 愛  
清水裕貴  
川田知志  
臼井良平  
庄司朝美

編集補佐：

八巻香澄  
貞方梨七

翻訳：

ベンジャー桂  
pp. 127-135

アートディレクション・デザイン：

芝野健太 (ライブアートブックス)

撮影：

福永一夫  
pp. 6-9, 11, 12, 14, 15, 20, 21, 24, 25, 32-35, 38-54, 57-65,  
67-71, 75-78, 80-91, 93-98, 101-105, 110, 111, 113-117

加藤 健

p. 92, 106, 108, 109, 112

プリンティングディレクション：

高倉寛明 (ライブアートブックス)

印刷・製本：

ライブアートブックス

発行：

東京都現代美術館  
東京都江東区三好4-1-1

発行日：2025年3月31日

©2025

東京都現代美術館  
アーティスト・著者

禁無断転載

Catalogue

MOT ANNUAL 2024 on the imagined terrain

Authors and Editors:

Ai Kusumoto  
Yuki Shimizu  
Satoshi Kawata  
Ryohei Usui  
Asami Shoji

Editorial Assistants:

Kasumi Yamaki  
Rina Sadakata

Translated by

Kei Bengler  
pp. 127-135

Art Directed and Designed by

Kenta Shibano (Live Art Books)

Photo Credit:

Kazuo Fukunaga  
pp. 6-9, 11, 12, 14, 15, 20, 21, 24, 25, 32-35, 38-54, 57-65,  
67-71, 75-78, 80-91, 93-98, 101-105, 110, 111, 113-117

Ken Kato

pp. 92, 106, 108, 109, 112

Printing Direction:

Hiroaki Takakura (Live Art Books)

Printed by

Live Art Books

Published by

Museum of Contemporary Art Tokyo  
4-1-1, Miyoshi, Koto-ku, Tokyo

First published in Japan, 31 March 2025

© 2025

Museum of Contemporary Art Tokyo  
The artists and the authors

All rights reserved



