



SPROUT

vol.08

the special collaborative edition
as the concept-book
for Tokyo Wonder Site

ZONE

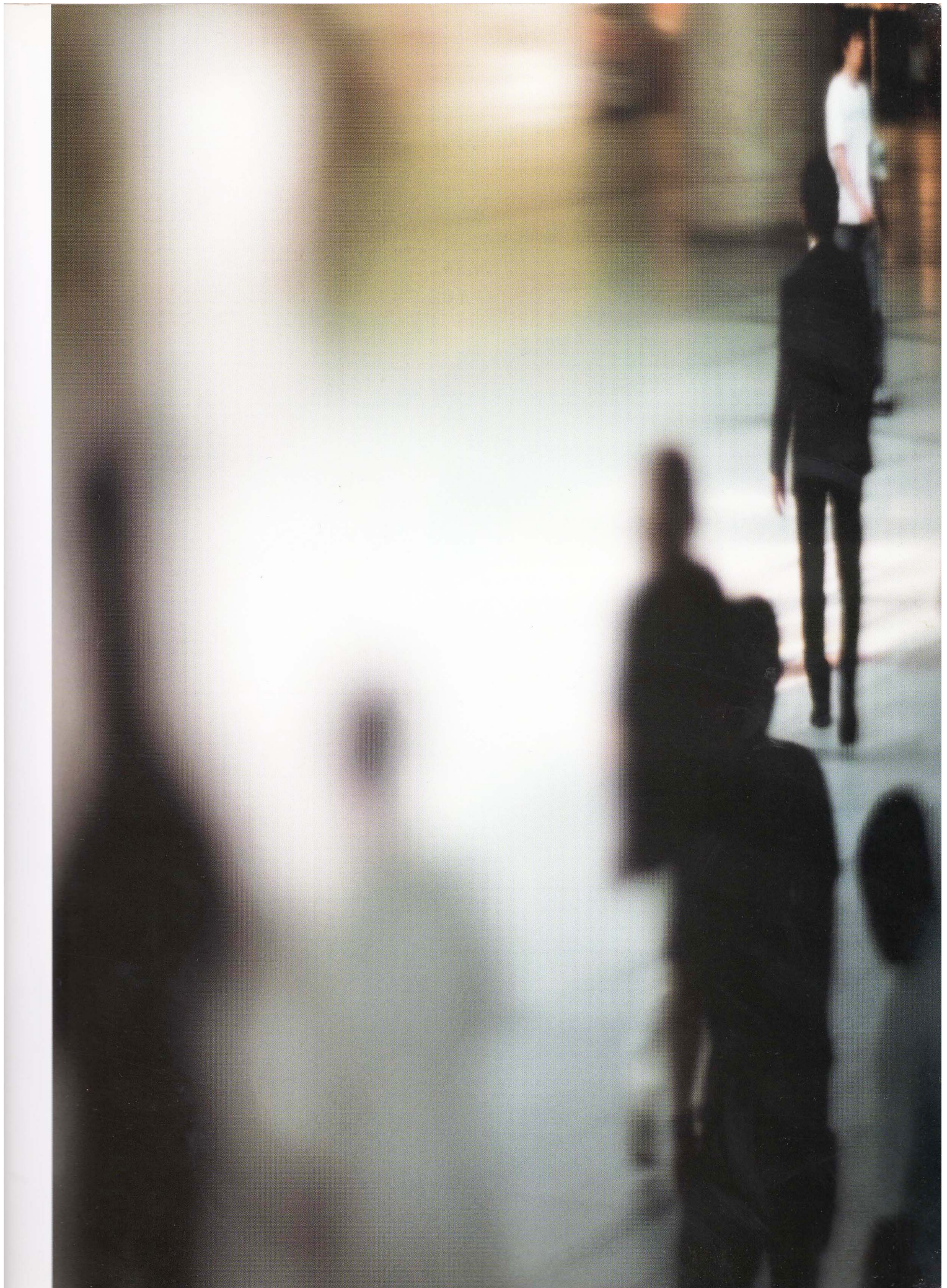
Poetic Moment

Kentaro Ichihara Selection

[ゾーン]に迷い込め。

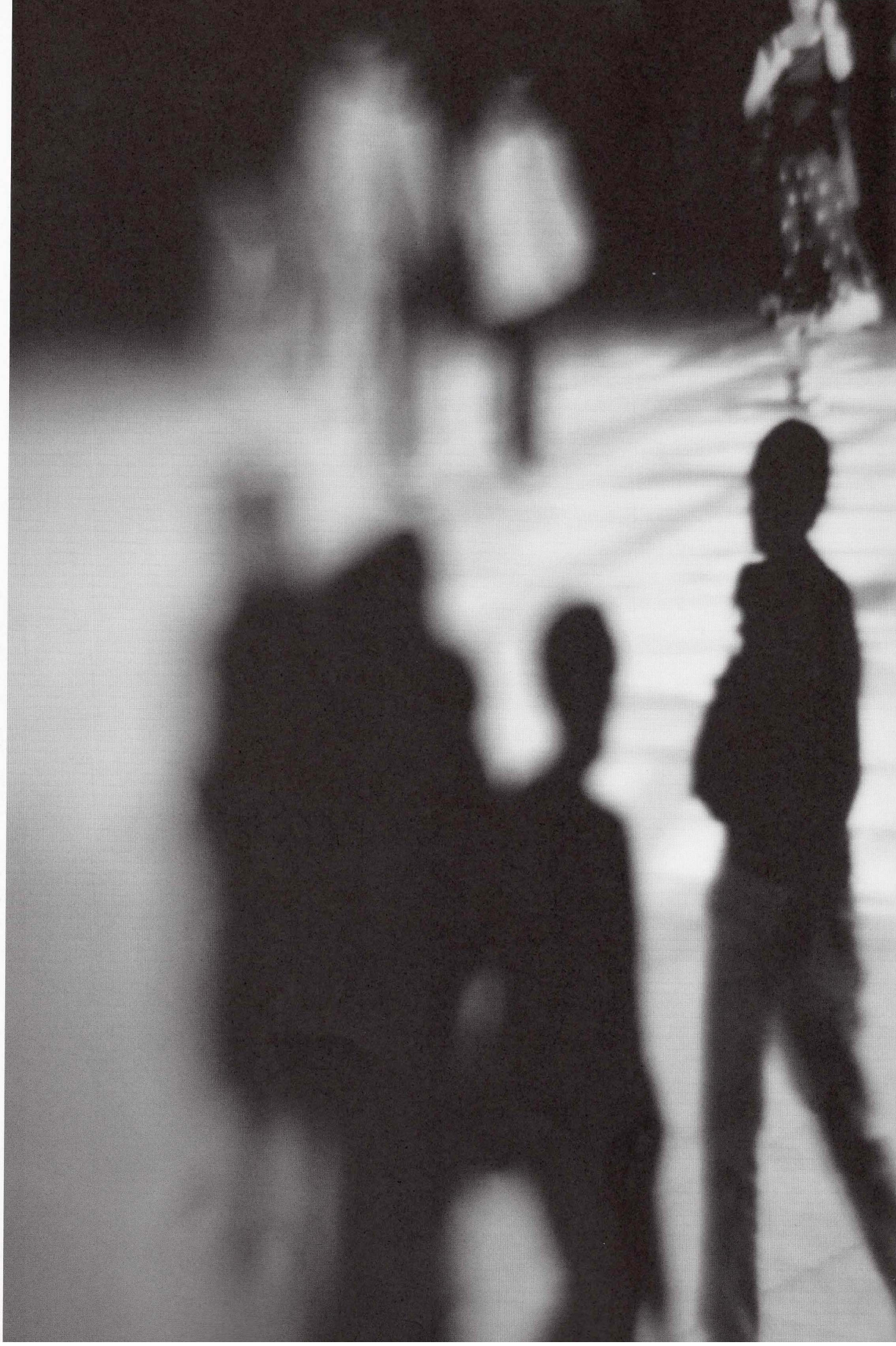
Masahito Koshinaka











Art Will Eternally Return

text by Kentaro Ichihara

translated by Jonathan Bates

The exhibition “Zone – Poetic Moment” focuses on four levels which can be said to compose a work of art. For the most part, when people think of the elements that compose a work of art, these elements are classified and explained into contrasting dichotomies such as form/ content or expression/ material. However, for this exhibition, I have set these fundamental levels around four categories. I want to show that the combinations generated by these various elements give the work its own unique style. These four categories are materiality, symbolism, metaphor and imagination. As these concepts are adopted from, respectively, economics, semiotics, rhetoric and psychology, it is with these ideas in mind that we have to understand the four categories that are the primary parameters for the work. Through each separate level, each concept, as its own representation of an academic field in which these ideas are subsumed, comes to participate in the constitution of the work. My reason for drawing on these various elements to compose the work from such a manifold of fields was to demonstrate the great breadth of artistic expression related to both practice and cognition.

Firstly, under the semiotics of C.S. Pierce, symbol indicates the various signs made up from words and so on that are realized from the arbitrary association of signs and meaning. However, for this exhibition, I will instead take symbol to be realized from natural association (from resemblance and proximity). From doing this, and focusing on the intensity of the patterns of association between sign and meaning, we can clarify the distinctions between each level. It is in terms of symbol that the degree of association is most pronounced, the association of sign to meaning being in fixed permanence with each other. In this way, symbol is a powerful adhesive agent that connects one area of prior knowledge with another. As a result of this, if we limit a sign, whether it is either singular or plural, to a specific meaning, it works as a medium to give representation its fullest expression towards reality.

Next, metaphor as defined by Paul Ricoeur’s “the living metaphor,” is something that can encompass other figurative images like metonymy. In addition, it serves the role of joining a piece of prior knowledge with something unknown. Here, what I would particularly like to emphasize is that the unknown, due to its very virtue in being unknown, is, in contrast to symbolism, outside the realms of our knowledge and is as a result not something subject to prior recognition. Therefore it is the particular ability of metaphor to be able to prize open areas of the unknown from a starting point in the already known. As its meaning is indeterminate and vague, metaphor is the least powerful agent in assisting the association of signs with meaning.

How about materiality? It is no doubt inappropriate to understand materiality in terms of the association between signs and meaning but, if we have to, we could comprehend materiality as being the absolute agreement of sign and meaning. For materiality, these two-way associations are both absolute and inseparable. However, the material level that I want to emphasize here is not something that is conceived in terms of semiotics but rather something that is connected with a concept related to economics. Today, I would very much like attention to be paid again to the values of labor and production. The main reason why I made the category of materiality one of the four levels is to enable the reevaluation of these values that have come not to be adequately reflected upon within our high-consumption society, as a major theme within the realm of art.

Finally, in terms of semiotics, imagination represents a state of complete breakdown of association. Meaning is disconnected from sign like a kite broken free of its thread gliding and dancing wildly across the infinite masses of sky. This flight of the imagination is fabricated from non-material images and is loaded with psychologically-charged emotions.

By tracing what kind of path will these levels become outputs for expression? In other words, in what way will the various elements that belong to these categories be put together so that they compose a work of art? It is of course essential for a work of art to use actual materials for the physical foundation of the work. Using physical materials to provide a visual framework for the work is an essential element of art and, in fact, without this medium perceiving expression becomes impossible. However, as I mentioned previously, this is not my reason for choosing materiality as a theme. As I noted before, my reason for this is rather that I would like to direct viewers of this exhibition towards the labor that is infused into the production of the physical.

The work of **Hana Makiyama**, in particular, places particular stress on the material level. This is illustrated by the fact that traditional textiles called Double Ikat(natural dyeing) are created through her focused hard work. The effort of creating these textiles was the result of no ordinary labor from the artist herself. She has gone beyond the non-radical appearance of someone making craftwork within the technical arts, to accomplishing a kind of cult around the radical values of labor and production. In fact, in our high-consumption society where the labor aspect of production is increasingly forgotten, her work, without trying to maintain any kind of objective distance, draws our attention back to the process of labor and production rich with creativity, and serves as an opportunity to rethink these values not just within art but also within reality itself. Of course, the creativity of Makiyama's work is not just exhausted by the level of materiality. As a work of art, her work makes splendid use of the various elements of the other level. Furthermore, what is even more surprising is that the essence of materiality in her work eventually transforms itself into an image belonging to the level of imagination.

Before I move to the discussion of other level in the exhibition, first of all, I have to point out that although each work has been classified according to a category, hence the title "Zone," this is not a simple case of lining up the works according to the "zone" they fit into. Rather, despite the fact that the works have been divided purposefully to reflect their strong characteristics, the works themselves are realized from a peculiar combination of each of the four levels. The essential point is, therefore, that the works have been placed in a "zone" reflecting the level on which their emphasis is focused.

As each work has a different point of emphasis, as well as synthesizing various elements drawn out from each of the four categories, each "zone" places a reiterative stress on the "Zone" exhibition as a whole. It goes without saying that this is so that the exhibition weaves together the themes from the four levels I have described. Or to put it another way, the exhibition as a whole is reenacted, reiterated within each "zone." The very way that Makiyama's work, where there is such a strong focus on materiality, unfolds finally into a work radiant in the imaginary is a case in point of this reiteration. I think it is apt to think of this kind of cycle as a cycle of return, although not a return of the same. So, how can we characterize this cycle? This will become, I believe, self-evident as we proceed with my discussion.

Next, after materiality, I would like to talk about symbolism. As described above, because of the fixed association between sign and meaning, a bonding is achieved between symbol and the external realm of materiality. The real value of symbolism, in the true sense of the word, is fully exhibited in the moment when reality itself is shaken. As a result of this, tweaks to, and the manipulations of, the symbols themselves imply in turn a transformation of the materially-constructed real world. We have moved from the "zone" of materiality to the "zone" of symbolism, and in fact these two levels demonstrates a unambiguously stronger relationship towards each other that can be found between any of the other levels. As we approach this "zone," the work of **Haji Oh** and **Rena Masuyama** appear strikingly before

us as excellent examples of the strategic or intuitive utilization of symbolism. Rather than the trivial investigation of symbolic signs, both artists utilize signs to embark on a quest for a strategy or roadmap to reach out to reality. The consistent approach of the two artists in relying on symbolic expression as the most effective tool for intervening and transforming reality comes is a most laudable technique. This “zone” brings us into contact with an expressiveness that directly exerts itself onto ourselves. In terms of its ability and leverage to reposition and effect transformations in the material state of affairs that constitutes reality, the work of these two artists is almost political in nature. The sharp sense of delicate beauty found in Oh’s work and the cheerful character of Masuyama’s work that leads to such unregulated expressions are inherent weapons that the two artists have acquired to embody their sense of the political.

Next, attempting to leap from the known to the realm of the unknown is the subject matter of the “zone” dealing with metaphor. At first glance, metaphor seems a step away from the politically-charged realm of reality related to symbolism. However, this must be because metaphor returns once more to the real world and leaves its mark on history. For example, Rebecca Horn has presented work which serves as an epitomization of this theme. All of her work, from her early performance, her drawing which followed to her machine installation is a conscientious exercise in bringing about this leap, from the world of the known (the body, line-drawing, machines) to the world of the unknown that it is trying to portray. This uncertain, by definition, world of the unknown may be unreal but it is not fictitious. It is rather a future reality that we haven’t experienced before. The metaphor “zone” of this exhibition is occupied by photography. Saying that photography is itself a particularly strong form of metaphorical expression is not something I want to emphasize, rather that the documentary nature of photographs steeped, as they are, unrepentantly in history stubbornly prevent a metaphorical leap. Very much because of this, I made a point of using photographs for this “zone.” **Mamoru Tsukada**’s work is a good representation of this kind of determined resolve in trying to leap from the known to the unknown, unentangled from both reality or fiction. However, the world of the unknown that he is aiming for is not something that he himself is necessarily aware of. Attempting to conjure up something of the unknown from a distortion of reality is not just a feature of Tsukada’s work, we can see the same forces at work in the photography of **Masahito Koshinaka**. However, in the way that Tsukada uses the drama of preposterous situations and Koshinaka uses illusory modification of the photographic image, their methods for doing so are completely different.

Here it is perhaps easy for naïve doubts to emerge. Putting aside materiality for the moment, isn’t it really possible for a work of art without symbol or metaphor to exist? For example, how about the documentary photographs that I just mentioned? However, if we investigate documentary work a little more closely, we can see that whatever media we use, the contents of documentary work are always going to be loaded full with symbol and metaphor. Literally unambiguous reality, showing the thing itself is not possible even in documentary work. This is why, for example, it is impossible to find purely material works in the “materiality” zone. Materiality tries its utmost to exclude the imaginary but metaphor that has crept into the work acts as a trigger giving energy to the imaginary. The rightful nature of documentary itself, the giving of a precise report, is transgressed as metaphor adds to the world of the known a realm of uncertainty that immediately kindles the imagination. However, it is through this that documentary suddenly becomes a media rich in prophetic and historical vision.

Finally, let’s take a look at the level of imagination. In this exhibition we have moved from materiality to symbolism, from symbolism to metaphor. Now, it is time to flip from metaphor to imagination. The center of this movement casts away the reality that always

comes in tangent with this process, an expression of materiality, in its entirety that lies at the heart of metaphor. What metaphor loses when it gains the ability to reach into the realm of the unknown is materiality, which is the foundation for the levels before imagination. To put it another way, the unknown is simply nothingness, expression never takes off without shaking itself of the support of material elements. Imaginative power that gives real shape to the unknown casts off the clothes of materiality and dances into a world where metaphor has opened out in front of it. This is like Icarus, a flight to one's death. However, a "zone" of imagination by itself is impossible, it is something that is cultivated gradually, only by going through each level of materiality, symbolism and metaphor. Symbol becomes vehicle and metaphor leads the way, right to the last but even metaphor can't follow as imagination ploughs into the realm of the unknown, breaking into a brilliant light. When Icarus stood at the top of a ladder, looking at the profundity in front of him, he noticed the wings starting to grow on his back.... In all likelihood the success or failure of the expressions that have accumulated thus far in the exhibition is entrusted to the three artists that appear here, **Yoshitaka Azuma, Koichi Enomoto** and **Soshiro Matsubara**. If their flight ends in failure, then we have to say that all the efforts thus far have been put to waste. The elements that actually give shape to the contents of the work are sensibility, storytelling and ethics, and the propulsive power behind their imagination is no different to the other zones, it is the "life" inherent in their expression. Even though this is an image that is peculiar to the individual artist, it is in fact something, a collective entity of an image that is commonly owned by visitors to the exhibition who have entered into this "zone." In addition, if this image can break out from materiality for just the merest instant then the image can exceed the confines of the "zone," over-flowing out and embracing the exhibition as a whole. At this moment, the return begins. This image at first penetrates the "zone" of materiality, tinting all the materials with images. The appearance of images as materiality marks the beginning of Nietzsche's so-called eternal return.

As I have outlined above, each zone within the exhibition has an overriding character, be it materiality, symbolism, metaphor or imagination. At the same time, the overall "zone" of the exhibition is composed of each of these zones and at the same time as each zone mutually references the others, each generates an indispensable power of creation that works to constantly transform the whole. The static nest-like structure of the four zones and the spiral that is generated through the circulating of the expanding and traversing dynamic, in turn give forth this exhibition's "poetic moment." This sense of this poetic isn't just the literal meaning "poem," but rather the "poiesis" of ancient Greek philosophy meaning "becoming" or "production." As a result of this, the "poetic moment" of this exhibition is the moment (momentum or drive) of becoming and production that makes the world. To achieve this, the exhibition "Zone – Poetic Moment" is a work of art in itself that is composed of "zones" nest-like in structure. The visitor, from the moment they enter the exhibition, is already participating in the work. However, this is not everything. As each of the levels reflected in the zones continue their transition, we get to a moment where the always open dynamism of the expressions comes to engulf even the world outside the exhibition. The notion of the exhibition itself as art is accommodated by a reality, which in turn comes to become a work of art. The cycle of vibrant energy surrounding each "zone" projects itself towards the screen of the future as an expression of the eternal return.

Kentaro Ichihara (Critic of contemporary art and Professor at Kyoto University of Art and Design. he contributes in numerous magazines and published books on Sigmar Polke(1994), Mike Kelley (1996)and Gerhard Richter(2002)

美術は永劫回帰する

市原研太郎

「Zone-Poetic Moment」展は、美術作品を構成する4つの水準に焦点を合わせて展示を行う。一般に作品の構成要素といえば、ほとんどの場合、形式／内容や表現／素材といった二項対立的なカテゴリーに分類されて表示される。しかし、私は本展覧会において、4つのカテゴリーを基本的な水準として設定する。そして、そこから取り出された諸要素の組み合わせが、作品を独特な仕方でも生成することを示したい。その4つのカテゴリーとは、物質、象徴、隠喩、想像である。これらの概念は、それぞれ経済学、記号論、修辞学、心理学から援用されているので、それを前提にして、作品を組み立てる4つの要因となるカテゴリーを理解する必要がある。各々の概念は、それを包摂する学問分野を代表するものとして、それぞれの水準で作品形成にあずかることになる。なお、このように多方面の分野から作品を構成する諸要素を抽出したのは、実践と認識にかかわる美術表現の射程の広さを考察に入れたと考えたからである。

まず象徴は、パースの記号論を下敷きにすれば、記号と意味の恣意的な結合によって成立する言語などの諸記号を指す。しかし本展覧会では、それを、自然的（類似的、隣接的）な結合によって成立するアイコンやインデックスをも含むものとする。そのことによって、記号と意味の結合様式より、その強度に焦点を当て、各水準の差異を明確にすることができるだろう。象徴は、この結合の度合いがもっとも強く、記号に付随する意味が永続的に固定される。したがってそれは、既知の領域に別の既知の領域を結びつける強力な接着剤となる。結果として象徴は、記号を、単数であれ複数であれ、特定の意味に限定することで、それを媒介として現実へ働きかける力能の最大値を獲得する。

次に隠喩は、ポール・リクールの「生きた隠喩」のように、他の比喩形象を包含しうるものとして規定される。その上で隠喩は、既知のものと未知のものをつなぐパイプの役割をになう。ここで、私が特に主張したいのは、未知のものはまさに未知であるがゆえに、象徴とは違って既知の領域の外部、あらかじめ認知されていない領域を指し示すということである。したがって隠喩の際立った力能は、既知から出発して未知の領域を開拓することにある。意味が不確定で曖昧なことで、隠喩は、記号と意味の結合の度合いがもっとも弱いものとなる。

物質の場合はどうか？ それを記号と意味の結合として理解することは不適当だが、あえて説明するとすれば、記号と意味の絶対的一致と捉えることができよう。物質は、二項の結合が絶対的で、記号と意味を切り離すことができないのである。しかし物質の水準で私が強調したいのは、そうした記号論的記述ではなく、経済学に属する概念との結びつきである。今日、美術活動において顧慮されなくなった労働と生産の価値を是非とも呼び戻したい。高度消費社会のなかで省みられなくなったこれらの価値を、美術の領域で主題として取り上げ再評価すること、それが物質のカテゴリーを改めて4つの水準の一つとした主たる理由である。

最後に、想像は、記号論的にいえば結合が完全に切断された状態を表わす。そこで意味は記号から分離し、糸の切れた凧のように無窮の天空を滑空して乱舞する。この想像の飛翔は、物質性のないイメージを素材とするが、心理学的な要素である感情がそこに籠められる。

これらの水準は、どのような経路をたどって表現の出力に到達するのだろうか。すなわち、それらのカテゴリーに属する諸要素が、どのように集約されて作品を形成するにいたるのか。



作品に素材としての物質的支持体が必要なのは容易に理解されよう。視覚的な受け皿としての物質素材は、美術にとって必須の構成要素であり、それがなければ、表現は知覚不可能なものとなる。しかし前述したように、私が物質を取り上げた理由はそこにはない。繰り返して言えば、物質の生産に投入される労働に、鑑賞者の関心を向けたいからである。

物質の水準にとくに力点を置くものとして取り上げた**牧山花**の作品は、労働が、「草木染めによる経緯緋の布」という伝統的織物の制作に集中的に注ぎ込まれることをはっきりと示している。それを作り上げるために彼女が用いる労働力は尋常ではない。それは、彼女が工芸的なモノ作りをしているといった穏健な見掛けを越えて、労働と生産のラディカルな価値の礼賛にまで達している。生産の労働的な局面が忘れ去られて久しい高度消費社会のなかで、彼女の作品は、あらためて疎外なき労働と創造力豊かな生産のプロセスにわれわれの注意を引きつけ、美術のみならず現実世界に正しく位置づけるための貴重なきっかけを与えるだろう。勿論彼女の作品の生成が、物質の水準に尽きるというわけではない。作品であるかぎり、他の水準の種々の要素を含みつつその内容を見事に構築している。しかも、さらに驚くべきなのは、彼女の作品にあって物質的要素と見られたものが、そのまま最終的に想像の水準に属するイメージに転化することである。

他の水準に移る前に、本展覧会のタイトルにある「ゾーン」は、この4つのカテゴリーに当てはまる作品を分類するための囲いではあるが、それは牧山のところで述べたように、純粹な事例を並べるための「ゾーン」ではないことを、まず断っておかなければならない。なぜなら各「ゾーン」は、その傾向が強いと思われる作品を設置する目的で仕切られてはいるが、あくまで個々の表現は、4つの水準のそれぞれに特異な組み合わせによって成立するからである。したがって作品は、重心が据えられる水準にそってそれぞれの「ゾーン」へと振り分けられる。

強調点の違いはあれ、4つのカテゴリーから取り出した諸要素を総合しているので、各「ゾーン」は、「ゾーン」展の全体を反復している。言うまでもなくこの展覧会が、4つの水準をまとめて組み込んでいるためである。各「ゾーン」ごとに、その全体の「ゾーン」を繰り返し再現するというわけだ。物質性が強いと思われた牧山の作品が、最後にイメージ性の強い作品となって再登場する条件は、まさにこの反復にある。このような循環は、回帰するサークルと言ってよいが、しかし同じものの回帰ではない。では、どのような循環を描き出すのだろうか？ 話を先に続けることで、それはおのずと明らかになるだろう。

物質の後に象徴を取り上げよう。それは、前述したように記号と意味が固い絆で結ばれることによって、その外部にある物質の領域との連帯を実現する。象徴の本当の価値は、その明確な意味で現実を動かすことができたときに十全に発揮される。それゆえ象徴を操作するということは、物質的な過程によって構築された現実世界を変容させることである。われわれは、物質の「ゾーン」から、それとの関連が他の水準よりも明らかに強い象徴の「ゾーン」に移行した。その「ゾーン」でわれわれを迎える**呉夏枝**と**増山麗奈**の作品は、この象徴を、戦略的あるいは直感的に活用している優れた例である。両者はともに、象徴的な記号に関する環末な検討よりも、それを用いて現実に関与させるその方策や道筋の探求を創造の重要な課題

としている。現実世界に干渉して変革するもっとも有効な手段を、象徴的表現に託すという彼女たちの一貫した姿勢は、ある種の凛々しささえ感じさせるのではないか。われわれは、この「ゾーン」で、われわれの自身に直接作用する表現の力に触れることになるだろう。マクロであれミクロであれ、現実を形成する物質の状態を変化させ再配置する影響力の行使という意味で、彼女たちの作品は勝れて政治的である。呉の作品に見られる繊細な美に対する鋭い感覚、あるいは増山の表現の野放図なまでに明るい性格は、この政治性を体現するために彼女たちが身につけた固有の武器だろう。

次に隠喩の水準について語れば、その「ゾーン」で既知から未知の領域への跳躍が試みられることになる。隠喩は、象徴がかかわる現実の政治的領域から一旦離陸するように見える。しかしそれは、再び現実世界に帰還して歴史を刻むためにほかならない。たとえばレベッカ・ホーンは、その典型となる作品を発表してきた。彼女の初期のパフォーマンスやその後のドローイングや機械のインсталレーションはすべて、既知の世界（身体、線描、機械）から、それが描き出そうとする未知の世界への跳躍の誠実な実践である。未知であるがゆえに不確定なこの世界は、非現実だが虚構ではない。それは、いまだ経験されていない未来形の現実なのだ。本展覧会の隠喩「ゾーン」は、写真で占められている。私は、写真が隠喩的な表現に向いていると主張したいわけではない。むしろ、歴史的に染みついている写真のドキュメンタリー的な性格が、隠喩の飛躍を頑固に妨げるだろう。それゆえ、あえてこの「ゾーン」に、写真というメディアを選んだとも言える。塚田守の作品は、現実や虚構にかかわりなく、既知から未知への跳躍を決然と試みるその意志の表われである。しかし、彼の目指す未知の世界を、彼自身がはっきり認識しているとはかぎらない。現実の歪曲によって未知のなにかを出現させるという点では、**越中正人**の写真も同じ方角を歩んでいる。ただし、塚田は荒唐無稽な状況の演出で、越中は画像の夢想的変形でというように、その方法はまったく異なるのだが。

ここで素朴な疑問が生まれるかもしれない。物質はともかく、象徴や隠喩のない作品は存在しないのか？たとえば先ほど述べたドキュメンタリーは？しかしドキュメンタリーを少し吟味してみれば分かるように、どのようなメディアを用いたとしても、その内容は限なく象徴と隠喩で織られている。文字通りの一義的な現実、つまり物自体を提示することは、ドキュメンタリーですら不可能なのである。それが、物質の「ゾーン」で、純然たる物質に出会うことのできない理由でもある。またドキュメンタリーは、想像を極力排除しようとするのだが、そこに紛れ込んだ隠喩は、想像を引き寄せる磁場となる。というのも、隠喩は既知の世界に不確定な意味の領域を導入し、それが直ちに想像力に火を点けて、対象の正確なレポートというドキュメンタリー本来の使命を越境してしまうからである。しかし、そのことによってドキュメンタリーは、突如として歴史的展望ないしは予言的な輝きを帯びようになる。

最後に、想像の水準に移ることにしよう。「ゾーン」は、物質から象徴、象徴から隠喩へと移行してきたが、今度は隠喩から想像へと離陸する瞬間が訪れる。この移行のさなかで表現が振り払っていくものは、そのプロセスでつねに付き纏ってきた現実、すなわち隠喩のなかにあった物質的なものの一切である。隠喩が未知の領域の権利と引き換えに失ったものこそ、想像以前の各水準の土台となってきた物質性なのだ。別の言い方をすれば、未知とは端的に

無であり、ということは物質的素材の支えなしで表現は離陸を敢行しなければならないということである。未知に具体的形象を与える想像力は、物質の衣服を脱ぎ捨て、隠喩が切り拓いたその世界へと躍りこまなくてはならない。それは、イカルスと同じく決死の飛翔である。だが、想像の「ゾーン」だけでは絶対不可能なことが、物質、象徴、隠喩という各段階を経めることで、徐々に可能性を芽吹かせ膨らめていく。象徴という乗り物に加えて隠喩という先導役が最後まで付き従うので、未知の領域に足を踏み入れようとする表現に、思いがけない光明が射し込むのだ。ハシゴの頂点に立ったイカルスは、深遠を目前にして自分の背中に翼が生えていることに気づく……。ここに登場する3人のアーティスト**東義孝**、**榎本耕一**、**松原壮志朗**に託された仕事は、おそらくここまで到達した表現の構築の成否を左右するものとなるだろう。彼らの飛翔が失敗すれば、これまでの努力が水泡に帰すとすら言える。彼らの作品の内容を実質的に形作るものが、情緒であれ、物語であれ、また倫理であれ、彼らの想像の推進力は、他の3つの「ゾーン」と同じく、表現に内在する〈生〉以外にはない。それが、アーティスト個人に特有のイメージであっても、実はこの「ゾーン」に入り込んだ鑑賞者によって共有され、すでに集合体のイメージになっているのだ。そして、もしイメージが物質的なものを一瞬でも離脱できれば、そのイメージは「ゾーン」の閉域を越えて溢れ出し、展覧会の全体を抱擁するはずである。そのとき回帰が始まる。イメージはまず物質の「ゾーン」に浸入し、その素材をイメージに染める。イメージとしての物質の誕生であり、ニーチェが言う永劫回帰の始まりである。

以上に概略を示したように、それぞれ物質、象徴、隠喩、想像が支配的な働きをする各「ゾーン」と、それら4つの「ゾーン」で集めて構成された全体の「ゾーン」は、相互に参照される関係にあると同時に、各々は創造に不可欠の力を循環させて全体を刻々と変容させていく。4つの「ゾーン」のスタティックな入れ子構造と、その境界を横断して拡大する力の循環によって生まれるスパイラルが、本展覧会の「ポエティック・モーメント」をなす。ポエティックとは単に文学のジャンルである「詩」を指すのではなく、古代ギリシャ哲学で語られた「ポイエーシス」、つまり「生成、制作」を意味するものとして理解される。それゆえ「ポエティック・モーメント」とは、世界を生成・制作するモーメント(契機、動因)である。そのために、「Zone-Poetic Moment」展は、「ゾーン」の入れ子構造によって作品として構想された。鑑賞者は、会場に入った時点で、すでに作品のなかに参入している。それだけではない。「ゾーン」に反映される各水準を遷移しながら、つねに開かれた表現のダイナミズムは、展覧会の外の世界をも巻き込むモーメントになる。展覧会が作品となることで、それを受け容れる現実が展覧会になり、しいては作品となるからだ。そして、各「ゾーン」をめぐる活気ある力の循環は、永劫回帰としての表現を未来のスクリーンに向けて投射するのである。

市原研太郎（美術評論家・京都造形芸術大学教授）

美術手帳などの雑誌、新聞等に寄稿。著書に『ジグマール・ボルケ』（1984）、『マイク・ケリー』（1996）、『ゲルハルト・リヒター／光と仮象の絵画』（2002）以上ワコウ・ワークス・オブ・アート刊がある。