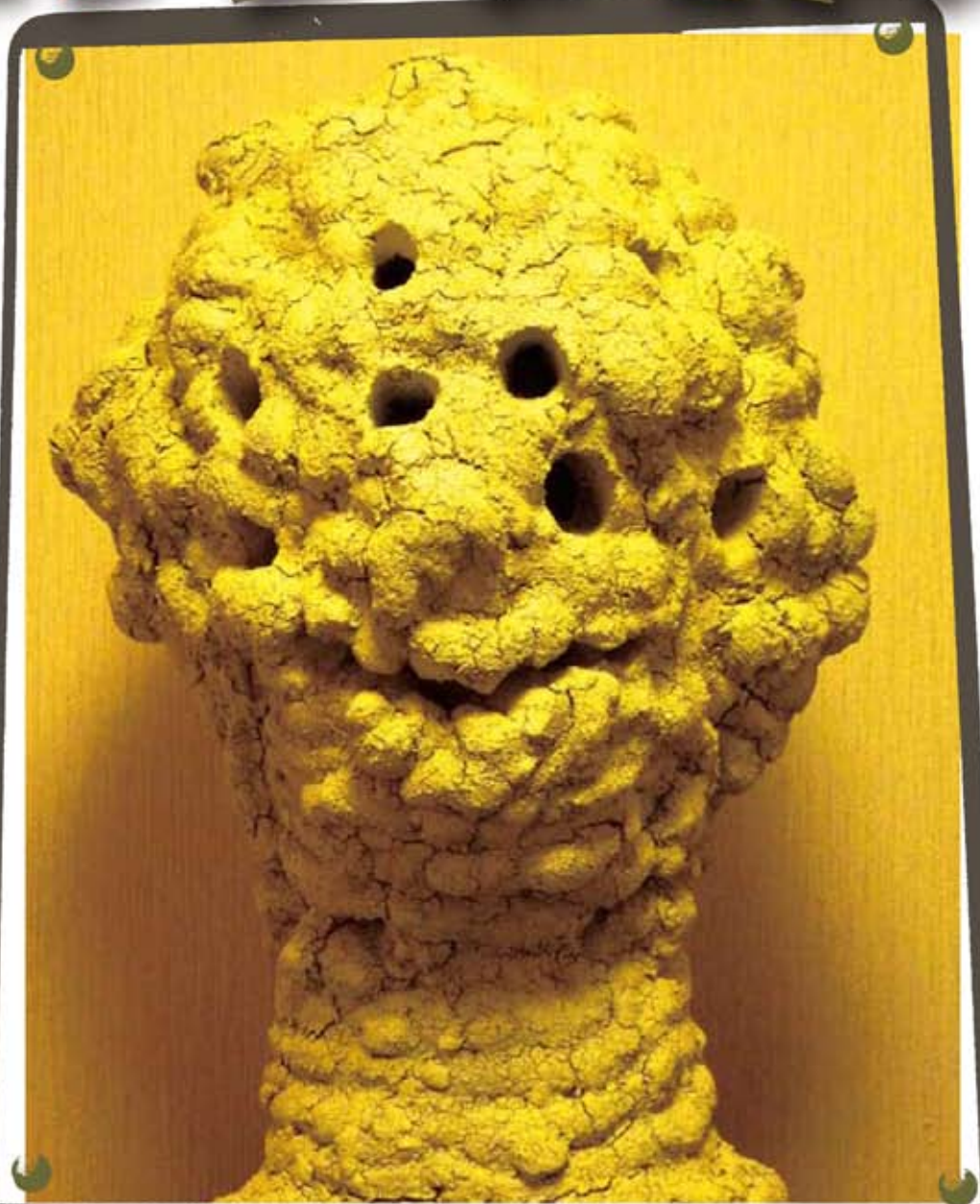


Keep

Smiling!

God Loves Idiots!



磯谷権太郎の芸術における「批判的な笑顔」の肖像
The Figures of Critical Grin in Art of Kentaro Isotani

2009.3.6 Fri.-3.28 Sat.

art project
frantic

泥の形成。

テキストの切断。

To model mud. To shred the text.

ロディオ・トロフィムチェンコ
(武蔵野美術大学博士課程美術理論領域)

磯谷権太郎が彫刻を制作する（つまり台座へ据え置くための、顔や身体を形作ること）時には、ごみの山の視覚的な性質によって導かれている… こう言ったとき、人間とガラクタ／廃棄物／ゴミを十把一絡げにしてしまう日本語／英語の表現（例えば「人間のくず」、「ごみ男」、「くそ野郎」などのフレーズ）がさっそく意識へと浸透していく。これらのフレーズは社会的にマイナスなキャラクター、つまり「ホームレス」、「失業者」、「結婚不適合者」などを指し示すものである。また一方で、この言い方は現代の暗黒舞踏、パフォーマンスなどの領域へ影響を与えた塚本晋也の映画「鉄男」（1989年）のような名作を思い出させる。それは同じく磯谷の言語的かつ視覚的なストックであり、ここから磯谷は彼の素材、形体、技法、そして彼のアイデンティティ「社会的辺境者」、「アルコール中毒者」、「ジャンキー」、「くそ男」などを拾い上げる。

磯谷はまるで子供のように彫刻を作る（創造する）。つまり魅了された状態にありながらもイージーに、全体に注意を払いながらも短時間に、完全に献身的でありながらも不器用に。彼は作品を「落書き」のように作るのだという。この「落書き」は通常「グラフィティ」と訳されることもあるが、文字通りの意味としては「落として・書くこと」であり、殴り書き、走り書き、引っ掻くことも意味する。（読者はこここのところで解釈を選び、自ら進んでいくしかない。つまり、「政治的な宣伝または反社会的な絶叫としてのグラフィティの歴史…と彫刻家磯谷」または「造形表現の基礎にある暴力性／傷／引っ掻き傷…と彫刻家磯谷」など様々なテーマの方向へと…）

磯谷は、理解不可能な現象に直面して驚きのあまり無口になった原始人のように彫刻を創造する。彼は精神の崇高さを、急ぎ立って身の回りにある素材を使い、狭義、広義においても固定されない輪郭線と、形成プロセスを明白に示す彫刻を作る。磯谷は「彫刻」より「モデリングワーク」という用語を好み、「道具」、「器械」、「技術」を拒絶する。このような製作は我々に「物質／素材的な原因」を隠さない作品を提示する、「それはモチーフを少なくとも部分的になくすことを意味し、それは模倣を *vis inchoative* [起動の力] へ、したがって破壊的でありながら、それと同時に生産的なエネルギーへ移動させることを意味する」¹ 磯谷の作品は自然の証拠（「顔」、「頭」、結局的には具体的な「個性」）を提案しない。彼はコピーすることなく、表象を単なる泥によってブロックする。磯谷は素材の荒れ果てた渦の中で形の起源を提示しようとしている。このようにして生まれる作品は「未発達で」、「粗野で」、「野蛮で」、さらに「創造物ではない」ように見えようとしても。

磯谷は神経症者のように彫刻を創造する。つまり、彼は無意識的思考を肉体化させ、精神的な問題が作品として表層化されることに反対しないし、作家の性と不安とが関わる症状の形成としての彫刻作品を許容するという意味において。

まとめて言えば、磯谷はいわゆる「フロイトの三角 (+1)」の中で彫刻を創造する、つまり、「心理的な現実」と「明らかな無意識的表現手段」を共通する「子供－原始人－神経症者」という三角である。そしてそれに加えられた (+1) というのは、フロイトによると－(+作家) のことである。確かに、磯谷の作品(特

Rodion Trofimchenko
(Musashino Art University, Ph.D. course, Art Theory)

Kentaro Isotani makes sculpture (it means “to shape a face or a part of the human body that one decides to bring onto The Pedestal”) been led by the visual essences of a pile of garbage ... And here they are, all those expressions that trickles down immediately into mind, all those phrases in Japanese and English that lump together a Human Being and debris/sweepings/trash: “Ningen no kuzu” (the waste of the human kind), “gomiotoko” (rubbish man), “kusoyaro” (shitty guy). These are the phrases that on the one hand describe socially negative character: they refer to the homeless, the unemployed, to the “not properly married”. On the other hand, they refer to such masterpieces like Shinya Tsukamoto’s film “Tetsuo (The Iron Man)” (1989) so influential in the fields of Butoh dance, happenings and so on. At the same time, this is linguistic and visual stock, where Isotani picks up his materials, forms, methods, his identities: “The Marginal”, “The Drunkard”, “The Junkie”, “The Piece of Shit”.

Isotani makes sculpture (creates) like a child: with fascination but easily, with complete attention but fast, with total dedication but clumsy. Isotani proposes “quick and easy” sculpture. He says he models like “rakugaki”. The word is usually translated as “graffiti”, literally meaning “falling writings”, but can also refer to “scrawl” and “scrabble”. (The reader has to choose the way to continue this interpretation by him/herself: whether it will be the way of “the history of graffiti as an anti-social or political exclamation ... and Isotani’s artworks” or “the violence/injury/scratch in the foundation of figurative expression... and Isotani’s artworks”...)

Isotani makes a sculpture as a “primitive” man who encounters the unexplainable phenomenon and becomes struck dumb with astonishment. Thus, he models elevation of the spirit urgently by using materials at hand and, in both narrow and broader sense, with loose outline as well as still apparent process of figure formation: Isotani prefers the term “modeling work” to “sculpture” and rejects “The Instrument”, “The Technology” and “The Technique”. This gives the artwork, which doesn’t hide the “material cause” of its creation: “it would mean to loose the aspect/motive, partly at least, it would mean to move imitation towards *vis inchoative*, thus towards energy in the same time destructive and productive”.¹ Isotani’s works do not give the evidence of the nature (“a face”, “a head” and eventually “the person”). He does not copy but blocks representation of a face simply by mud. Isotani strives to exhibit the origin of the form in the “wild” whirlpool of its material (even if the work might appear “rudimentary”, “rustic”, “barbaric” and even “artless”).

Isotani makes sculpture as neurotic: we would mean by this, not to be afraid to embody the unconscious thinking, to let private psychological problems take their ways into the shape of the artwork and to accept the sculpture’s form as the symptomatic formation with participation of the artist’s sexuality and anxiety.

In summary, Isotani makes sculpture inside what might be called the “Freudian Triangle (+1)”: a child – a primitive man – a neurotic, who share common features of psychoreality and still noticeable expressive means of unconscious thinking.² (+1) is of course, and according to

に、[St.] シリーズ) をトーテムと比較して、彼の彫刻に付いているプレートに書かれたメッセージが持つ、相反する感情 (ambivalence) を分析するのは理性的だといえよう。² また同時に、彼の作品の根底をなす「フロイトの三角」のキャラクターと、社会の辺境に位置づけられた者との間のリンクを分析するのも興味深い。³ しかし今回は、彼が使う素材 / 物質と (非) 技法によって明らかにされる磯谷の彫刻の造形的な性格に注目することにしよう。特に、この彫刻の作品にある皺を分析したいと思う。

泥の中の 皺

「プラスチックボトルやタンク、ウイスキーのボトル、ビールビンなどをまず彫刻の芯にするために積み上げます。それは原始的なモニュメントが作られるのと同じ感覚です。(その素材はポップ / 産業 / 商業的なものですが、いずれにしてもそれは身近にある残り物、つまりゴミなのですが。) その上に肉となるウレタンフォーム (foamed polyurethane) を吹き付けます。最後に肌となる泥を塗ってプリミティブな顔にします。泥がこぼれて落ちるのを防ぐためと、光沢を出すため water glue を塗ります。急ぐときにはドライヤーや、エアコンで部屋の温度を上げて乾かします。」(磯谷)

ここでの問題は具体的に何が、泥の山を顔に見えるようにさせるのか? 泥 (過剰な物質性) は形象を無形性へ向かわせているとするなら、この塊を造形性に向かわせているのは何であるのか? それは丸い形なのか? しかしこの形の丸さは「腫瘍のようなフォルムで拡張するこぶ」によって大まかに表されており、顔自体をやはり無形性へと誘っている。それでは目なのか? いや、磯谷の彫刻の「目」は「心の鏡である目」を連想させることなく、ぬかるみへ指を突き刺す行為こそ思い描かせるのである。これらが違うとしたならば、それは「ヒビ」が「乾燥した平面」に「皮膚」という形象を描くことによるものではないだろうか。それは泥のレイヤーで広げられた皺が、「劇的なもの」を描き、経験の記録を示し、年を表し、最終的にキャラクターを呼び込むことになる。さらに、物質から顔へと変容させる形象的な可能性は、皺が引く黒い線によるものだけではなく、皺がそこに生じさせる空 (くう) によるものだろう。「皺」は中国の絵画における、「空を孕む線」の、主となる分類名のひとつであることを思い出すことは重要であり、絵画の領域まで興味が広がる磯谷の意図と一致している。ところで、『空と満・中国の絵画的な言語・』という本の著者フランス・ア・チェンブは「呼吸、リズム」の章を終えたところで、この線に言及することによって「形、ボリューム」の章を書き始めている。「皺」⁴ [ts'un] という線は形の形成か、または対象のボリュームのため使われており、さまざまな名を持つ。それは「鬼の顔」、「破れた網」、「骨格の頭蓋骨」、「軟玉の部分」、「斧の縁」など、絵画的で想像的な呼ばれ方をしている。「かぎ、角、曲線から構成されて

Freud, an artist. It would be reasonable to try to compare the works of Isotani with Totems (especially, his "St." series) or analyze the ambivalence in the messages written on the plates of his sculptures. Otherwise, it would be interesting to analyze the link between his works based on the figures of "Freudian triangle" and identities of those, who are positioned on the periphery of society.³ Nevertheless, at this time we would like to pay attention to the figurative qualities of Isotani's sculptures, which are brought to light thanks to the material and (anti-)method he uses, in particular we would like to look closer on the Wrinkles in his sculpture works.

The wrinkle in mud.

"First, I take a plastic bottle, tank, whiskey or beer bottle. It will be a bone of my sculpture and I perceive it as making a primitive monument: the material is pop/industrial/commercialized, but nevertheless it is leftovers, remains at my disposal. I add meat to this carcass, namely foamed polyurethane. In the end I add skin: it is mud mixed with glue and it's what becomes the face of the figure I create. I spray water glue onto the face to fix its features and add some glow. When I am in a rush, I use a hair-dryer or an air conditioner to dry the piece". (Isotani)

The question is what exactly makes this pile of mud look like a face? If the soil (the excess of material) is something that takes the figure to unformed, than what brings this mass into the figurative? The round shape? Yes, but the "roundness of shape" is exaggerated by balls in the form and extensions of tumors, which takes a face itself into mess. The eyes? Yes, but they are depths that refer not so much to the "eyes as the mirror of the soul", but to the act of sticking fingers inside this heap of mud. What if it is wrinkles on the dried surface that draw the figure of "skin". What if it is prolonged cracks in muddy layers that depict drama, signify the record of experience, outline the age and eventually calls in a character. And what if the figurative potentiality of the wrinkle rests not only on the black line it stretches on mud, but on the emptiness it brings into material, that turns into a face. It seems reasonable (and doubtlessly in accordance with the intentions of Isotani who expands his interest to the field of painting) at least to remind that "wrinkle" is the name of one of the main types of a trait, which implicates the emptiness in Chinese ink painting.⁴ It is, by the way, that type of the trait that makes François Cheng interrupt a chapter on "breath, rhythm" and turn to "form, volume" in his book "Empty and Full. Chinese pictorial language". The wrinkle-line [ts'un] is used to model a form or suggest the volume of object. It has different names, picturesque and imaginative: "devil's skull", "torn net", "skeleton's crane", "fragment of nephrite", "edge of an axe" and so on.



いる「皺」は満ちたものと薄く引き伸ばされたものを生み出しながら、それと同時に空を巻き込み、形と動き、色とレリーフを表す。」⁵ 墨によって白い紙に描かれた皺は、紙の上に創造されたボリュームを示しているが、礧谷の土による彫刻の皺は、乾燥した泥の中の実在の開口部であるという点において異なっている。しかし、それらの共通点の方はもっと根本的であり、(弁証法的に考えない場合は)さらに矛盾である。両方の皺は「隙間」を生み出し、これこそ意味と形象、そして読み取るということのための虚ろとして役割を行う。つまり泥の中の空は解釈を引き出させる。ところが、目を捕まえる広いネットのような皺の読み取りは決して一つには固定されず、直向でなく、ダイナミックで、多元的決定であり、なおかつそれと同時に反転のプロセス、つまり形象の物質、ごみ、現実界への「戻り道」までも示すのである。

テキストの中の皺

同じく「読み取り」と「ごみ」の問題(しかも、逆の方向へも発展する問題)は、礧谷の彫刻における他の次元においても見出すことができる。それは、いわば彼の彫刻の「文学的な」側面、文字は土/汚物へと滑り落ちるという側面である。

昼間、礧谷と電話は繋がらない。なぜなら彼は巨大な会社に勤めていて、超高層ビルの地下深くにいるのだから。接続なし、個人電話なし、光なし。作家はコーポレーションに閉じこめられた。ところで、この作家の日常的な仕事は、会社の地下室へ下がってくる書類を巨大なシュレッターにかけることである。彼の義務は、「会社の文字」を泥にまで粉々に裁断することである。つまり、経済的な取引の記録を物質化させることである。礧谷は捨てられた雑誌が紛れ込んでいるのを見つけると、これを家に持ち帰る。夜間そこから文字を切り取って、彼の「批判的な笑顔」を持つ彫刻のための不条理的なメッセージを作っている。

かつて他にもごみと文字が出会った場所がある。それは「リチュラテル」というフランスの精神分析学者ジャック・ラカンの論文の中である。礧谷の芸術の特徴を示すために、この複雑な論文のいくつかのポイントを示さないのは許したいと思う… ラカンの「リチュラテル」(Lituraterre)という新語は、「文字」(litura)、「地/土/界」(terre)、「文学」(littérature)とジェームズ・ジョイスが「文字」(a letter)から「汚物」(a litter)へとずらした表現への参照を含む。ラカンが文字よりもシニフィアン(意味するもの)の第一性性を示しながら、それでも前者は元々それが持ったメッセージ無しにも移動することができるという。⁶ 礧谷の場合、意味を持たずとも走れる文字とは彼が会社の地下室で出会う日本のポップな雑誌の文字である。彼の目的は雑誌の文書が動かす(ショッピングなどへの)操作に巻き込まれることなく、文書を切断し、意識的な意図を排除した、「浮遊する注意」と「自動書記」に基づいた新しい不条理のフレーズを形成することである。このように、礧谷は無意識的な思考のため扉を開き、ある意味で「言い間違い」を実行する。科学のスムーズなディスコース、語法を形作るために文字を使うのではなく、文字の失敗または文字が開けた穴自体を示すために使う。これはラカンが精神分析に文字を提案した理由と同じである。彼は文字(原始人が、記録のために骨の上に残す傷としての文字を想像するといいたい)を「沿海的なもの」(le littoral)と呼ぶ。つまり、人間のリアリティーの限界線、さらに言えば、識別のつかない物質と主体性の破壊に導く場所である。ラカンによれば、文字は知における穴の縁を示す。

“Being formed by hooks, angles or curves, ts'un plays with the filled and thin, but as well with the empty, which it encloses or outlines to propose at the same time form and movement, color and relief”⁵.

The wrinkle on rice paper drawn with ink in painting and the wrinkles in mud of Isotani's sculpture is different in the way that the first generates imaginary volume on the white surface, while the second is actual openings inside dried mud. Nevertheless, their similarity is much more essential and radical, even self contradictory if it is not reflected in dialectical way. They both produce hollowness and this is what eventually acts as a vacancy for the meaning, the figure and its reading. The hollow in mud pushes interpretation. Nevertheless, the reading of the facial expression with vast, capturing an eye net of wrinkles is never fixed, never “single-minded”, but dynamic, overdetermined and always pointing to the possibility of reversal movement ... back to material, garbage, the Real.

The wrinkle in the text

We have to point to the parallel dimension in Isotani's work, which raises the same problems of reading and garbage, but unfolds in opposite direction. It is the “literature” side of his sculpture, where the letters slip into earth/garbage.

It is impossible to reach Isotani by phone during the day. He works in the basement of one of the tallest buildings of one of the biggest Japanese companies: no connection, no private conversations, no light. He is locked inside “The Corporation”. The daily work of Isotani is to cut documents that descend into the corporation cellar (there is a big machine at his disposal). His duty is to crumble “The Corporative Letter” into dust, literally to de-materialize records of economic transactions. He sometimes finds thrown out magazines. Isotani brings them home and during the night uses them to cut out and to compose unreasonable messages for his figures with a critical grin.

It was Jacques Lacan's “Lituraterre”, where garbage and letter came together in the context of Japanese calligraphy.⁶ It would be inexcusable if we don't point at least at several places in this complex text to underline Isotani's art particularities.

Lacan's neologism “Liturattere” combines “litura” (letter), “terre” (“soil” or “country”), “littérature” (“literature”) and reference to equivocation by James Joyce where he slips from “a letter” to “a litter”. Lacan insists on the primacy of the signifier to a letter, which is able to travel by itself, been left by the message it was primary caring. In case of Isotani “the letter traveling without signifier” might be the texts he encounters in Japanese commercial pop magazines that he finds in the basement of the company. His purpose is not to get involved in (commercial or similar) operations/manipulations the text proposes to him, but to cut them in pieces and unintentionally to compose new absurd phrases, based on “floating attention” and “automatic writing”. Thus, Isotani opens gates to unconscious thinking. He practices “slips of the tongue”. He uses the letter not to build smooth scientific discourse, but to show its failure and to demonstrate, where it makes a hole; for the same reasons Lacan was proposing a letter to psychoanalysis. He was describing a letter as being littoral (let's imagine a letter here as a scratch on the bone that a “primitive” man uses to make a record), as the shore, the last frontier of human reality, where the further step would lead to the indistinct materiality and collapse of the subject. According to Lacan, the letter is something that

文字は「物質／素材的な原因」に近すぎる物である（文字は必ず、何かで出来ているはずでしょ？）。

もちろん、磯谷は文字を切って、再形成し、文字をごみのように扱いながら、スピーチまたはシニフィアンを生み出す。彼の「リチュラテールの皺」は物質ではなく、ディスクール（話すこと）の次元にある。彼の文書の行いを、ラカンが指摘した「書き手の個性が普遍性を圧殺してしまっている」⁷ 書道と比較することができる。書道の場合、普遍性は中国の漢字であり、個性はその漢字を書く人の個人的な草書体で表されることにある。磯谷においては、普遍性は彼のいる会社、そして彼が裂く雑誌のディスクールであり、個性は不条理に見える言葉の組合せに表れる、無意識に意味されるものである。（作家のプライバシーを最低限守るため、我々が磯谷との仕事（対話）を進める中で、この展覧会とカタログから幾つかの作品を引き下げ、また幾つかのフレーズと歴史的情報を取り消す必要があった。彼の作品の皺からの注意深い読み取りによって、明らかになりすぎたもののために。）

sketches the edge of the hole in knowledge. It is too close to its material cause: the letter should be made of something, shouldn't it?

Of course, by cutting and composing letters, by treating them like garbage, Isotani nevertheless produces speech and effects of the signifier. His "lituraterre" "wrinkles" are in the dimension of discourse, not material. That's why we can compare his textual practices with calligraphy, where, according to Lacan, "the singular of the hand crushes the universal".⁷ In calligraphy the universal is the Chinese character (kanji) and singular is what appears in the individual cursive of the artist, who writes the kanji. In case of Isotani, the universal would be the discourse of his company and the pop magazines he cuts in pieces, while the singular is what unconsciously signified in the seemingly absurd combinations of his words. (To preserve at least a minimum of privacy, during our work with Isotani (the dialog) we had to withdraw several works from the exhibition and catalogue, retract several phrases and biographical facts: with attentive reading of his wrinkled, cracked figures some thinks were becoming too explicit.)

1. ... says Didi-Huberman about the presentation of the birth of Aphrodite from seething foamy sea water in painting of Apelles, painter of ancient Greece. Didi-Huberman, Georges *La Couleur D'Écume ou Le Paradoxe d'Apelle*, Critique, Juin-Juillet 1986 Tome XLII- No 469-470, p613.
2. Refer to The Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. XIII (1913-1914), Totem and Tabu, The Hogarth Press, London, 1955.
3. It is rather easy from this point to come back to the "marginal identities" we started with. It would be enough to point to the way this triangle, if being positioned on simple logical fallacy assigned to the "child", the "primitive" and to the "madman", can, firstly, be reduced to three sets of oppositions: the primitive vs. the modern European, the child vs. the adult and the mentally disturbed vs. those judged to be psychologically "normal" and, secondly, produce positive similarity, namely normal adult European is not "primitive" adult/is not European child/is not "psychologically disturbed" European. See how these illogical propositions are traced in Pace, David *Claude Lévi-Strauss The Bearer of Ashes*, Routledge, NY, 1983.
4. The "wrinkle" is pronounced as ts'un in Chinese and SHUN/hibi/shiwa in Japanese. It is written as 皺 in both languages. It is a kanji, right side of which means "skin" (this part comes from a pictograph showing a hand pulling the hide off an animal with its head still attached), left - brings the sound (SHUN) in Japanese and refers to "thin lines".
5. Cheng, François *Vide et plein La langage pictural chinois*, Édition du Seuil, Paris, 1991, p81-87.
6. Lacan, Jacques *Lituraterre*, first published in the review *Litterature* (Larousse) #3, 1971. Re-published in *Ornicar?* #41, April-June 1987, p.5-13. We use unpublished English translation by Jack W. Stone.
7. On the relationship of universal and singular in the context of Lacanian references to calligraphy, see Shingu, Kazushige *Écriture Japonaise et inconscient*, Daruma Revue internationale d'études japonaises, Numéro 6/7, Toulouse, 2000, p.13-21.

1. ...とアペレスという古典ギリシャ画家の作品に描かれたアプロディーテーの泡立つ海からの誕生の表現についてディディ・ユベルマンが言う。Didi-Huberman, Georges *La Couleur D'Écume ou Le Paradoxe d'Apelle*, Critique, Juin-Juillet 1986 Tome XLII- No 469-470, p613.
2. The Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. XIII (1913-1914), Totem and Tabu, The Hogarth Press, London, 1955 へ参照。
3. この点から、本文に最初に示した「社会の境界的なアイデンティティ」へ戻るのは難しくないと思われる。「子供」/「原始人」/「正気でない人」のセットが単純な「思考の失敗」に基づく場合には、この三角が最初に次の三つの対立を生み出すことができる。つまり「原始人」対「ヨーロッパの大人」「子供」対「大人」。「正気でない人」対「正気である人」とカテゴリー化された人」という対立である。次に、肯定的な共通を構成できる。つまり、「正気な大人ヨーロッパ人」対「原始人」/「ヨーロッパ人の子供」/「正気でないヨーロッパ人」という構成である。このような非論理的な前提の機能が明らかにされるのは Pace, David *Claude Lévi-Strauss The Bearer of Ashes*, Routledge, NY, 1983.
4. 「皺」という漢字の右側の要素は「皮」を意味し、頭が付いている動物から皮をとる手という絵文字から成り立つ。左側は「しゅん」という音を日本語へ導入し、「薄い線」を意味する。
5. Cheng, François *Vide et plein La langage pictural chinois*, Édition du Seuil, Paris, 1991, p81-87.
6. Lacan, Jacques *Lituraterre*, *Litterature* (Larousse) #3, 1971. または、*Ornicar?* #41, April-June 1987, p.5-13. または、「リチュラテール——精神分析・文学・日本」[ユリイカ] 第18巻13号, 1986年12月号, 若森栄樹訳, 青土社, p.105-117.
7. ラカンの日本の書道への参照のコンテクストにおける普遍性と個性性の関係に関しては Shingu, Kazushige *Écriture Japonaise et inconscient*, Daruma Revue internationale d'études japonaises, Numéro 6/7, Toulouse, 2000, p.13-21.



Kentaro Isotani

June 1975 Born in Tottori, Japan

1994-1998 Kanazawa College of Art, B.A. Fine art course, Sculpture

1998-2000 Kanazawa College of Art, M.A. Fine art course, Sculpture

SOLO EXHIBITION

- 2005 "Kentaro Isotani Exhibition", Kishimojin temple, Zoshigaya, Tokyo
- 2005 "Transvestites", Gallery KINGYO, Tokyo
- 2008 "Instant Dogma", Gallery KINGYO, Tokyo

GROUP EXHIBITION

- 2000 "Kawaguchi Art Club", LILIA gallery, Saitama
- 2001 "Oimachi Okujoh Objects", Ito-yokado rooftop garden, Tokyo
- 2002 "Size of The World", Yamawaki gallery, Tokyo
- 2004 "Kin-no-Bi, Gin-no-za", Ono gallery, Tokyo
- 2005 "Seven Sculptors", Gallery 52, Tokyo
- 2006 "Toy Box Vol.3", Otuka RED-ZONE (Live House), Tokyo
- 2008 "Kingo of KINGO", Gallery KINGYO, Tokyo
- 2008 "MR1109", NO NAME, Tokyo
- 2008 "Hatsudai Noise Festival", Tokyo

ART FAIR

- 2006 "GEISAI#10", Tokyo
- The Judge Prizes "BT Prize" "GIANT ROBOT Prize" "girlswalker Prize"
- 2006 "NADA", MIAMI ART FAIR (KAIKAIKIKI booth), Miami
- 2008 "GIN-KEN ART FAIR", Ginza-Art-Lab, Tokyo
- 2008 "GEISAI MUSEAM#2", Tokyo
- 2008 "Yokohama Art & Home" (art project frantic booth), Yokohama

"This is a strange Prize panel"

"Everyone feels still refuses"

"an asshole." such a good idea?

Is death the end? that's awful."

One of the COPIES

wrong, because Nothing Changes

tastes supreme themselves

Champion dreaming. Fuck.

money or fame Love and new dance



Golden Fish,
mud, water glue,
foamed polyurethane,
steel can, plastic bottle,
plastic bowl, wood,
magazine, color spray
63×42×30, 2008

磯谷は彫刻のため伝統的な台座を使わない。ダンボール箱、プラスチックコンテナ、バケツなど、取るに足らないものに泥を載せる。この笑顔の彫像は子供の砂遊び用のバケツの上から「Rage against the man...」と宣言している。垂れた泥の下から、金魚が姿をのぞかせている。

Isotani avoids using traditional pedestals for his sculptures. He prefers to load his mud figures on trifling objects such as cardboard boxes, plastic containers or tin baskets. This smiling figure declares "Rage against the man ..." from children baskets for games in sand. There is a golden fish coming out from wave patterned substance.



Around The Globe,
mixed media,
115×65×20, 2008

磯谷の作品の特徴の一つはグローバリズムである。この頭の作品は、無遠慮で自己満足で、自己中心的な「この世界全体」なのだ。彼は普遍性、完全なる英知を求めているのかもしれない。また頭は土で作られており、この作品を「天体としての地球」とも受け取ることができる。彼のメッセージは不合理で、逆説を孕んでいる。

Globalism is one of the main features of Isotani's work. The head is "The Globe" in the sense it is presumptuous, complacent and egocentric. Its message has a claim on universality and unquestionable wisdom. The head is "earthy" in the sense it is muddy and its message is absurd and self-contradictive.



Chalk Smiles (Rogue Advisers),
mixed media,
50×27×30, 2008



Chalk Smiles (Bogus Deals),
mixed media,
50×27×30, 2008

「Chalk smiles」シリーズ即ち、磯谷によるチョークの使用は絵画性への一つのステップである。しかしそれは物質の次元に留まり、泥との関係を守る絵画性である。チョークは土から作られていながらも、色彩に富んだ跡を残すものである。チョークは絵を描いたり、文字を(例えば黒板に精密な数学の方程式などを)書くためのものだが、一方では粉になって汚すもので、洗い落とすことができるものでもある。チョークのメッセージ(顔また笑顔)は一瞬でちりになりうるのである。

"Chalk smiles" series and usage of chalk by Isotani is one of the steps toward painterly dimension. Nevertheless, it is painting that stays in the field of substance and preserves the strong lineage with mud. The chalk is earthen, but in the same time it leaves colorful traces. The chalk is instrument of drawing and even writing (for example, strict mathematic formulas on the board), but in the same time it crumbles, soils and washes away. The chalk message (face or smile) can in a second turn in dust.



Magazines (How to Find It),
mixed media,
73×78×15, 2009

「マガジン」というシリーズは磯谷という彫刻家による絵画の研究の次のステップである。彫刻の素材によって、平面性という絵画の核となる性格が試されている。泥は面の次元で提示されている。像は平らにされた。そして同時に、この彫刻は絵画のルールに従わない。フレームを守らないうえに、その表面は無数の偶然的な線とパターンを示す。この絵画において、物質/素材は明示的である。

The "Magazines" series is a further research of the painting done by the sculptor Isotani. The flatness, which is one of the main characteristic of the picture, is tested by materials of sculpture. The mud is presented in a plane dimension. Statue is flattened. In the same time, this sculpture disobeys rules of the painting. It doesn't obey the frame and its surface presents innumerable and accident lines and patterns. The material in this painting is explicit.



Comet Sisters, mixed media, 50×20×10 each, 2008



Comet boys, mixed media, 40×20×5 each, 2008

ペットボトルと泥から作られた「Comet Sisters (流れ星の姉妹)」と「Comet boys (流れ星の男の子)」は、作家の「皮肉の一ロマンチック」(という矛盾した)テーマを顕著に浮かび上がらせる。狭義では、流れ星とは「太陽を飛び回りながら光り輝く、「しっば」を持つアイスと泥の塊」だということを忘れてはいけない。にもかかわらず、驚くべきことに人はこの燃えているアイスと泥を見ると願いをかけ、さらにはキスまでするのである。「Comet Sisters」は詩と現実主義、女らしさと残酷性、崇高さと泥のミックスのミューズである。

Pet bottles and mud made "Comet sisters" and "Comet boys" vividly present "sarcastic-romantic" controversy of the artist's thinking. Let's not forget that a comet in its narrow sense is "a mass of ice and dust that moves around the sun and looks like a bright star with a tail". Nevertheless and strangely, it is a burning mass of dust, which pushes people to make wishes or even kiss each other. "Comet sisters" are muses of poetry mixed with pragmatism, femininity mixed with harshness, sublimed mixed with mud.



White Lady (My Mind), mixed media, 76×40×18, 2009

彼女ここにあり!!! ザ・マザー! Sex Bomb! ザ・モニュメント・オブ「お嬢しいヴァギナちゃん」! 彼女は誘惑的である: 彼女のパン/ ケーキ / ソフトクリームのようなおっぱいはあらゆる欲望を喚起させる…。彼女は反社会的で、男を拒絶する: われわれを「ろくでなし」と呼ぶ…。彼女は虚勢者である: 彼女は言う、「結局、首切り刑、死、etc」よと…。彼女は守護神: 彼女の両手を広げたやさしいポーズは隠れ場を差し出している…。彼女の顔への金属の移植はクライヴ・バーカーの映画「ヘルレイザー」、マリリン・マンソンのビデオ・クリップが持つ美学にも相通ずる。彼女の持つやわらかい身体はH・R・ギーガーのバイオメカニクスを思い出させる。

Here she is!!! The Mother! The Sex Bomb! The Monument of the "Strict Vagina"! She is seductive: her bread/cake/soft cream breast provokes all kinds of appetites. She is anti-social and rejects bound with a man: she calls us useless bastard. She is a castrator: "end up beheaded. died. divorced." She is protective: her curved posture and spread arms propose a shelter. Her facial iron implants refer to the aesthetics of Clive Barker's "Hell Raisers" and video clips of Marilyn Manson. Her soft body brings in visuality of H.R.Giger's Biomechanics.



St.A, mixed media, 145×70×80, 2008



St.B, mixed media, 145×70×80, 2008



St.U, mixed media, 65×36×27, 2008



St.O, mixed media, 45×30×30, 2008



St.P, mixed media, 48×28×25, 2008



St.G.H.I.G.K, mixed media, 65×36×27, 2008

前の個展「Instant Dogma」に寄せた記述の中で、磯谷は「無教養でアルコール依存症、孤独で妄想癖のある男が、たまたま教会で目にした宗教彫刻に感化されてその目を境に熱狂的に作り始めた作品のようなもの」と言っている。このような「聖的なエクスタシー」と「生々しい素材と野蛮な技法」とのミックスは、磯谷の「St.A~Z」シリーズを含め、彼の表現それ自体の土台となっている。このように無学(しかし純粋)な興奮に支えられた、不器用で、ぞんざいで、原始的なものは、アートの領域へとアクセス為し得る。

For his exhibition called "Instant Dogma" Isotani was writing: "I make the kind of things, which an uncultured alcoholic, lonely delusive lout would fanatically start to produce after accidentally being impressed by religious sculpture in a church". This kind of combination of the ecstasy caused by something sacred with raw materials and rude techniques is in the base of Satani's "St." series as well as his particular aesthetics in general. The clumsiness, carelessness and primitiveness supported by uneducated (but nevertheless pure) excitement gain access in the field of art.

泥とノイズ vs. 彫刻と音楽

磯谷権太郎（彫刻家）、森下泰輔（ノイズ作家）、ロディオ・トロフィムチェンコ（キュレーター）の対談から抜粋

ロディオ：…これはコラボレーション制作ではありません。ジャンル/メディアが異なる作品を関係させながら発表します。そして、ジャンルなどを越える作品の性格を見せるという考え方なのです。泥から作られた彫刻とノイズから構成された音を、展示空間で一体化する。そして、この空間に入る観客を、権太郎と泰輔両者が考えている「乱暴性」、「反抗性」、「いい加減性」、「不条理性」へプッシュする。しかし、たいてい権太郎は彫刻を「ノイズ的に」制作し、一方泰輔は音楽を「泥的に」作るという表現が成立するのか？そして、聴覚を機能させるノイズと、視覚と関わる彫刻とは共通性を持つのか？

泰輔：ジャンルの話をするのなら、私はミュージックとして行っていない。ノイズはサウンド・インスタレーションだと言えるでしょう。時間と空間を、分断し延長し変化させて満たすわけですから。

ロディオ：つまり、泰輔はミュージシャンではない。

泰輔：その通りです。完全に形を与えられたものをリピーターするのではなく、音を複雑に変調させるような作業なんです。千利休という16世紀の茶人は、轆轤を使わない茶碗を提案したんですが、これは西洋で美とされる円筒、つまりどこから見ても隙がない焼き物とまったく違うものなんです。轆轤を回転させて作るのではなく、手作業ですから、ゆがんだもの、いびつになったものが出来上がりますよね。それを回して眺めると茶碗の形が変化していくのを見て取れるわけです。ノイズにおける、そのような（たとえば、即興による）いびつなものは、ある意味で「泥的」だし、権太郎の作品とは共通性があるといえますね。ノイズのそのいびつさによって、時間・空間

認識も伸びたり、縮んだりするんです。私はデジタル・カウンタで計られたような時間・空間をつくらうとしてません。ビートを使わないという原則も、時間を固定させないという意図と関係してるんです。

ロディオ：つまり、「機械的な時間」に依存しない、予感 / 予想しなかったことを引き起こす、偶然性を活かせるということはある意味に「反構造的なこと」で、「泥」的な側面だと言えると。権太郎は自分の作品において「ノイズ的な」特徴があるといえますか？
権太郎：あると思います。クラシックスタイルな彫像の形態として見た場合には「顔」だと分かるんですが、僕はカオスの側面を失いたくないんです。

ロディオ：「顔のカオス」とはなんともいい表現ですね。利体の考え方とも関係が見えます。つまり、作家性は完全に作家に属するのではなく、偶然性が創造に進入する。それと同時に、鑑賞は「知」（「それは顔だ」という見方）に限らずに、「不知」（曖昧）を孕みます。主体性・意識に限られない芸術だと言えるのでしょうか。

権太郎：それに加えて、僕は彫刻の伝統的な素材である石、ブロンズ、つまり永遠性を目指す媒体を使いません。反対にしろい泥を使っています。構造的なイメージ（顔、頭など）を利用しながら、そのアンチ・テーゼ、つまりノイズ的な側面を見せてるんです。制作自体もわざと短い時間でしているし。

泰輔：ライブみたい、ライブに近いですね。

ロディオ：ライブ彫刻、ライブ・スカルプチャーですね…

2009年2月9日、銀座のコーヒー・ショップにて

Mud and Noise vs. Sculpture and Music

The extract of conversation between Kentaro Isotani (artist, sculpture), Taisuke Morishita (artist, noise) and Rodion Trofimchenko (curator).

Rodion : ... it is not a collaborative art production. By presenting art works of different genres/media in a particular relationship we try to reveal the character of these works, which overcomes such things as genre. In the exhibition we unify the sculpture made from mud and sound composed from noise. Thus, we would like to push the onlooker entering this space into both Kentaro and Taisuke's "roughness", "disobedience", "randomness" and "absurdness". Nevertheless, can we say that Kentaro creates sculpture in a "noisy" way and that Taisuke composes "muddy" sounds? Is there a relationship between noise which involves a sense of hearing and visual sculpture?

Taisuke : Talking about genres, I must say that "music" is not a starting point for my work. Noise is sound installation. Noise segments space and time, extends, changes them and thus fulfills them.

Rodion : So, Taisuke is not a musician?

Taisuke : Sure. I do not repeat compositions. I am interested in modulations of the sound, and the work I can apply to it. There was a famous tea master in the 16th century, called Rikyu. He proposed the method of tea-ball making without using a potter's wheel. His method was simply making it by bare hands. Thus something very different from the pottery, which is perceived by westerners as beautifully created. Something different from a thing with a perfect round shape, which looks the same from each side. It is something, which is made without a turning machine, but by hands: a contorted object, distorted thing. If you start turning this tea-ball in your hands it will start to change its shape. This is one of the principles of the noise. These distortions are in a way

"muddy" and this is one of the connecting points with the art of Kentaro. Due to deformations in noise, time stretches and shrinks. I am not trying to create time, which can be measured with such digital counters as watches. This is one of the reasons why we don't use beat as well.

Rodion : Do not depend on "machine time", to provoke the Unexpected and to activate the Accidental. As I understand, this is "anti-structural", "muddy" aspect of your work. Is there a "noisy" element in art of Kentaro?

Kentaro : There is. When we see a form of classical sculpture, we understand "it is a face", but I don't want to lose the side of the Chaos in sculpture.

Rodion : "Chaotic face" - what a splendid expression. And I see the connection with Rikyu. It is a Creation that doesn't belong completely to the Artist, but is penetrated by accidentality. In the same time, it is a perception of art, which is not restricted by "knowledge" ("this is a face"), but preserves "unknowable". It might be that art, which is not limited by subject or conscious.

Kentaro : In addition, I don't use media of traditional sculpture, which strives for eternity where applying stone or bronze. I am using what is opposed to it, mud. Working with "structural" image (face, head and so on) I add antithesis, namely mud. Intentionally, I shorten time of work production to avoid the "machinery" aspect of creation.

Taisuke : It is like live music performance. Close to live.

Rodion : Live sculpture?...

The dialog happened at one of the Ginza coffee shop on Feb.9th, 2009

関連イベント：

ギャラリートーク：「泥、ノイズと言語」

磯谷権太郎（彫刻家）、森下泰輔（ノイズ作家）、ロディオ・トロフィムチェンコ（キュレーター）は「彫刻と音楽」、「泥と言語」、「ノイズとコミュニケーション」、展示空間と発表される視覚・音楽作品についてトークする。

時間 2009年3月14日（土）18:00～20:00

会場 art project frantic

入場無料

Related Events:

Gallery Talk: "Mud, Noise and Language"

Kentaro Isotani (artist, sculpture), Taisuke Morishita (artist, noise) and Rodion Trofimchenko (curator) talk about relationship of Sculpture and Music, Mud and Language, Noise and Communication, Exhibition space and presented audio-visual artworks.

Time: Sat. 14th Feb. 18:00～20:00

Venue: art project frantic

Admission Free

Keep Smiling! (God Loves Idiots!)

磯谷権太郎の芸術における「批判的な笑顔」の肖像

The Figures of Critical Grin in Art of Kentaro Isotani
2009.3.6 Fri - 3.28 Sat

会場空間とインスタレーションのためのノイズ：森下泰輔

Noise for Exhibition Space and Installation by Morishita Taisuke

Director: 宮崎康寿 / Yasuhisa Miyazaki

Exhibition curation: Entomorodia

Gallery Staff: 澤田梨絵 / Rie Sawada

Essay and work interpretation: Rodion Trofimchenko

Design: 竹島一樹 / Kazuki Takeshima

Photos: Kentaro Isotani, Nicolas Dhuez

Special thanks to: Antoine Sho Bancon, Liway Wu,

Moe Arugo, Phoebe Loloma Trezevant-Miller

©art project frantic

(火-土) 12:00 ~ 19:00 (Tue.- Sat.)

〒103-0026 東京都中央区日本橋兜町 16-1 第 11 大協ビル 3F

3F, 16-1 Kabutocho, Nihonbashi, Chuo-ku, Tokyo 103-0026 JAPAN

Tel & Fax: +81-3-3249-2686

infofrantic@gmail.com



art project
frantic