

Takanori Suzuki (Kanagawa, JP)
Lives and works in Oita, Japan.

Education & Residencies

2025 Billiytown (The Hague, NL),
2024 OngoingAIR (Art Center Ongoing, Tokyo, JP),
2020-2022 Rijksakademie van beeldende kunsten (Amsterdam, NL),
2003-2006 Graduated from Tokyo Institute of Art and Design (JP) with an Advanced diploma in Digital Graphic Design.

Exhibition:

Solo

2024 'Get back, no ginger' (Art Center Ongoing, Tokyo, JP),
2024 'The paint is wearing down, take off makeup' (Art & Garden NEKOZE, Oita, JP),
2022 'Work in progress' (EICAS, Deventer, NL),

Group (selected)

2024 'Warning: 40 degrees Celsius' (SCREENING at Beppu BlueBird theater, Oita, JP),
2023 'SUPER NEKOZE' (Art & Garden NEKOZE, Oita, JP),
2023 'Informal&Readymade' (EICAS, Deventer, NL),
2022 'RijksOpen 2022' (Rijksakademie, Amsterdam, NL),
2021 'RijksOpen 2021' (Rijksakademie, Amsterdam, NL),
2021 'Genjitsu #25 - #26' (Beppu Station Market, Oita, JP),
2020 'Genjitsu #3 - #13' (Beppu Station Market, Oita, JP),
2019 'Genjitsu #3 - #13' (Beppu Station Market, Oita, JP),
2018 'Genjitsu #1, #2' (Beppu Station Market, Oita, JP),
2017 'Fragile Perspectives' (gallery COEXIST-TOKYO, Tokyo, JP),
2011 'Takashi Homma Workshop Exhibition' (Aoyama Book Center, Tokyo, JP)

Publications:

2022 RijksOpen2022 Catalogue
2021 'We Had Plans', 150th anniversary Rijksakademie van Beeldende Kunsten
2017 'Fragile Perspectives' Catalogue

鈴木 貴徳

神奈川生まれ、大分在住
令和2年度 新進芸術家海外研修員

レジデンス

「Billytown」 (ハーグ・オランダ) 2025
「OngoingAIR」 (アートセンター オンゴーイング、吉祥寺・東京) 2024
「ライクスアカデミー」 (アムステルダム・オランダ) 2020-22

個展

「Getback no ginger」 (アートセンター オンゴーイング、吉祥寺・東京) 2024
「塗装は剥げる、化粧は落とす」 (アート&ガーデン ねこぜ、別府・大分) 2024
「Work in progress」 (MuseumEICAS、デーヴェンター・オランダ) 2022

グループ展 (抜粋)

「高温注意40Do」 スクリーニング (別府ブルーバード劇場 / 大分) 2024
「SUPER NEKOZE」 (アート&ガーデン ねこぜ、別府・大分) 2023
「Informal&Readymade」 (MuseumEICAS、デーヴェンター・オランダ) 2022
「ライクスアカデミーオープンスタジオ」 (アムステルダム・オランダ) 2021,22
「現実エキシビジョン#36」 (別府駅市場 / 大分)
「現実エキシビジョン」 #01 - #13 (別府駅市場・大分) 2018-20
「ゆるんだ遠近法展」 (gallery COEXIST-TOKYO / 東京) 2017
「ホンマタカシワークショップ選抜展」 (青山ブックセンター本店 / 東京) 2011
他

Contact 問い合わせ

mail@takanorisuzuki.info

Takanori Suzuki (b. 1983, Kanagawa) works with fragments of everyday life—moments of accident, indeterminacy, and quiet appearances—meticulously introduced into the space of exhibition.
He often employs materials like wood scraps, cardboard, discarded paper—things that were already there, before meaning attached itself.
His process involves assembling, placing, sometimes dismantling—an act closer to staying with what has already appeared than attempting to express something.

During his residency at the Rijksakademie (Amsterdam, 2020–2022), Suzuki developed projects such as “The Missing Canvas,” engaging with a stolen artwork and its absences, allowing contingency and delay to intervene in the work’s own becoming.
His solo show “Work in Progress” (Museum EICAS, 2022) unfolded inside an unfinished museum building, treating incompleteness itself as part of the spatial logic of the installation.
Suzuki’s practice resists pre-imposed narratives or thematic clarity.
What emerges are not works to be “read,” but structures that withhold—prompting viewers to linger not in understanding, but in disorientation.

Interpretation is neither denied nor encouraged; instead, his work repositions the viewer before meaning takes hold.
Each project departs from the previous—there is no stable style, no recurring formal language.
This discontinuity is intentional: not a refusal of identity, but a way to let form emerge from each situation anew.
His works do not critique the art system directly, nor do they perform resistance.
Rather, he continues to work within art because there remain zones—outside of language, outside of function—where art can still register something.

Suzuki’s work does not speak; it does not persuade.
But in its refusal to explain, it inserts a quiet structure into the system itself—one that is felt more than understood.

鈴木は、日常に生まれる偶然と非意図的な現れを、展示空間へ精緻に持ち込む表現者である。
一見雑多な廃材や紙くずといった素材は、彼にとって「すでにそこにあったもの」。
手を動かすこと、組むこと、壊すこと——それ自体が「現れること」の始まりだ。

2020～2022年に在籍したアムステルダムのRijksakademieでは、
「ミッシング・キャンバス・プロジェクト」などを通じて、盗まれた作品との対話や偶発性の介入によって、
現代社会の構造をゆるやかに揺さぶった。個展“Work in Progress”（2022／Museum EICAS）においては、
完成されていない建築と作品との共存関係を利用し、展示そのものが変容し続ける構造として提示された。

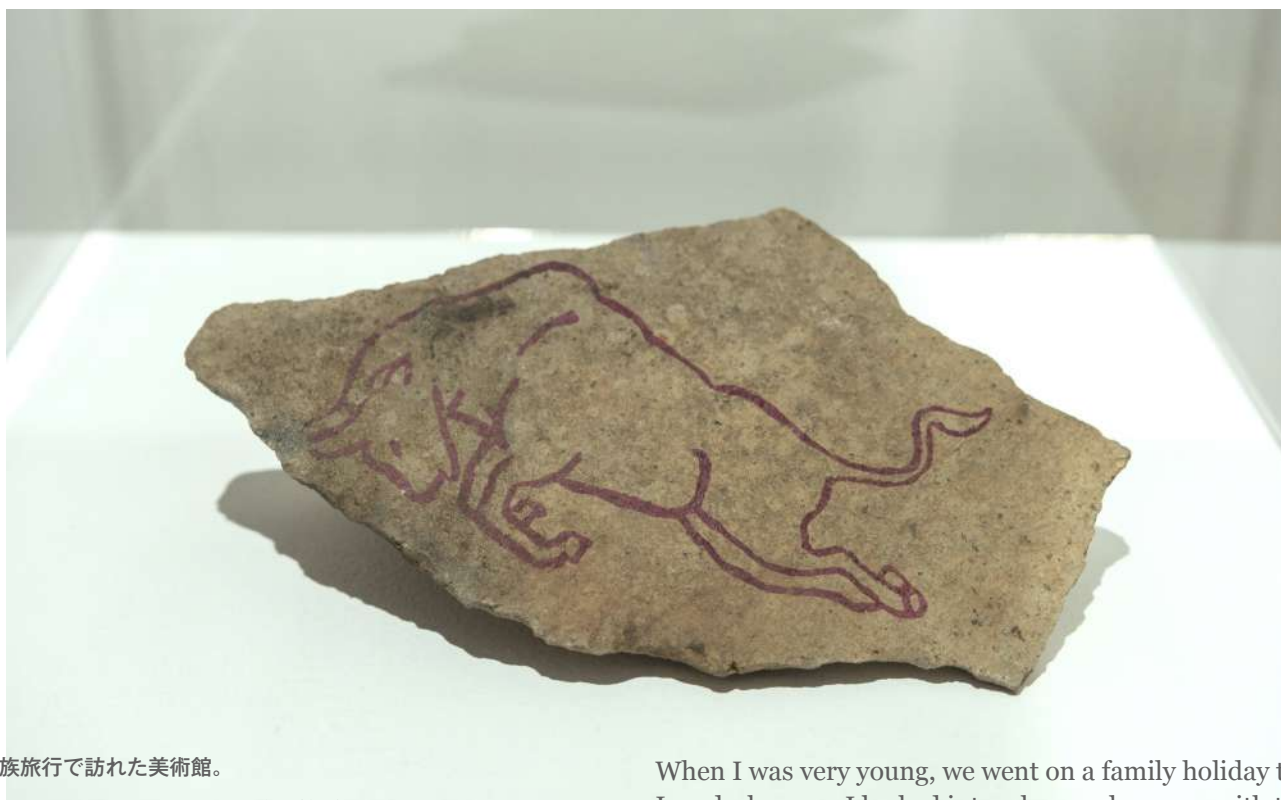
鈴木は、形式や意味を先立たせず、語られずとも「そこにあること」が持つ気配に関心を持つ。
観る者は、作品に「意味を求める」のではなく、その「非意味性」や「ずれ」に触れ、解釈以前の身体的反応に導かれる。

プロジェクトごとに手法を変える制作姿勢——スタイルを固定せず、むしろ断絶する——は、形式の連続性を解体する試みである。
美術の為の美術ではなく、「芸術がまだ有効でありうる領域」（言語／制度に還元されない領域）を探し続ける行為そのものを選んでいく。

鈴木の実践は、語るためではなく、無言の構造を制度の中へすり込む試みである。
それは遠回りに見えるかもしれないが、観る者にとっては、思考の枠組みを揺さぶられる瞬間となる。

The Beginning (2023)

Acrylic on Stone (石にレッドブルのロゴ) Showed at Art&Garden Nekoze



私がまだ幼かった頃、家族旅行で訪れた美術館。

暗い展示室、ガラスケースの中に、皿に描かれた一枚の絵があった。

私は何も感じなかった。

ただ、それを「アート」として扱う人々の距離感だけが記憶に残った。

石に描かれたこの絵もまた、そんなズレの延長にある。

私にとって、芸術の始まりは「感動」ではなかった。

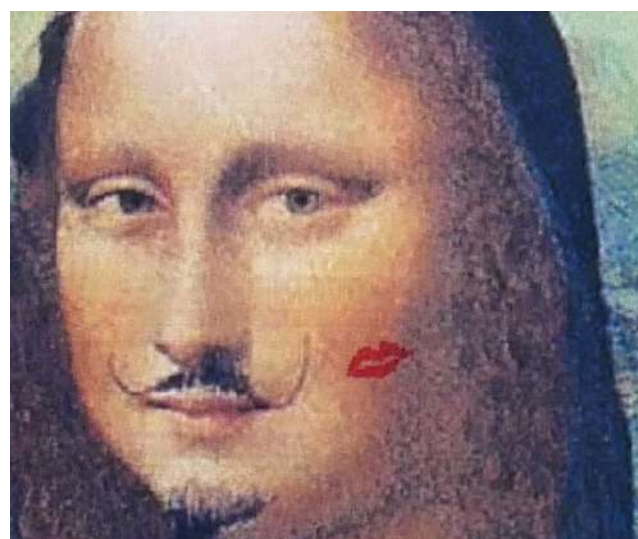
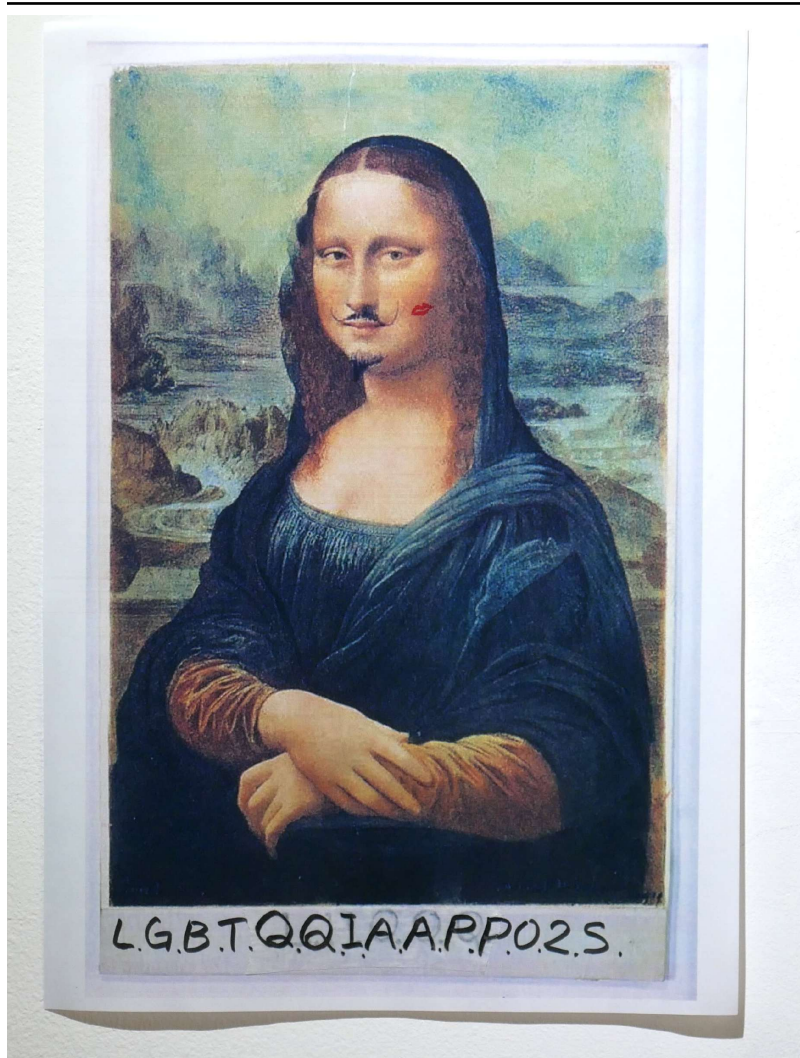
When I was very young, we went on a family holiday to a museum.

In a dark room, I looked into a heavy glass case with the lights on and saw a painting on a plate. I was not impressed at all when I saw it.

It was my first experience of art.

L.G.B.T.Q.Q.I.A.A.P.P.O.2.S. (2024)

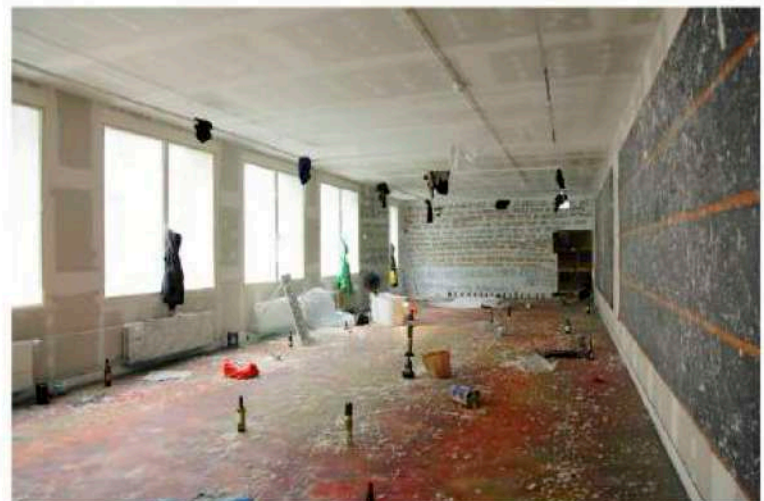
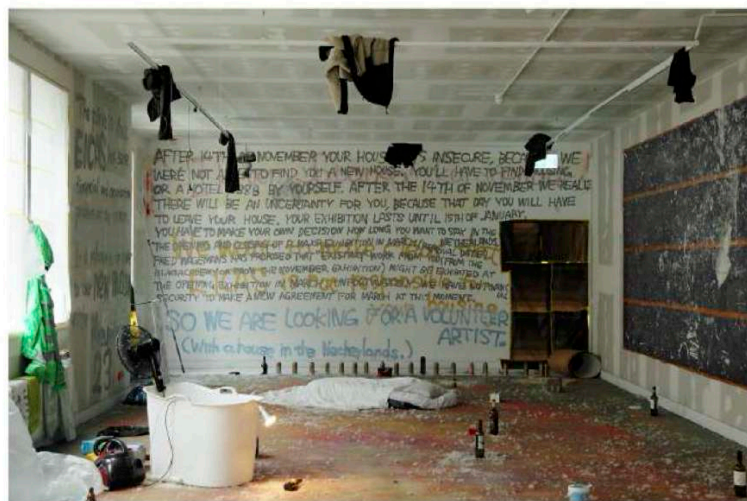
Pen on print L.H.O.O.Q by Marcel Duchamp, and masking tape. Showed at Art center Ongoing



Work in progress (2022)

Installation, Mixed media

Showed at Museum EICAS



Museum EICASの大ホールを使った《Work in progress》(2022)は、未完成だからこそ「展開の予感」が漂う空間構造である。鈴木は、壁や床がまだ白く塗られていないままの空間に着目し、自ら“その未完の場”を取り込んだ。展示当時、ボランティアによる壁のペンキ塗り作業が続いていた状況を受けて、そこで実際に使用されていた養生シートを鈴木は展示空間に設置した。それが展示対象として組み込まれることで、材料そのものが「制作と制度、記憶と作業の痕跡」が交差する構造体となった。

本作は、完成形ではなく「今あり、今しかない」状態を提示する。遅延する美術館の建設、資金不足、作家の住まいの不確かさなど、周囲の文脈がそのまま素材として反映されている。タイトル通り「進行中であること」そのものが作品となっている。わずかに残されたペイント痕は、手つきではなく「時間と制度の介入」を刻んだ証であり、観者はそこに「作り手以外の手」の気配を感じる。それは作品の意図ではなく、不可避に現れた構造として読み取られるべきだ。展示空間全体が、過程と制度の揺らぎを可視化する装置となっている。

Work in progress (2022, Museum EICAS, Deventer) uses the condition of incompleteness as the artwork's foundation. As the museum building awaited painting and staff, Suzuki incorporated the unfinished floor coverings—marked with white paint traces from volunteer labor—directly into his installation.

In this context, the white marks become neither mere decoration nor residuals, but traces of systemic delay, labor, and context layered into the exhibition. The installation foregrounds its own contingency: the museum's postponed construction, limited resources, and the artist's own housing uncertainty become intrinsic materials, not backdrop.

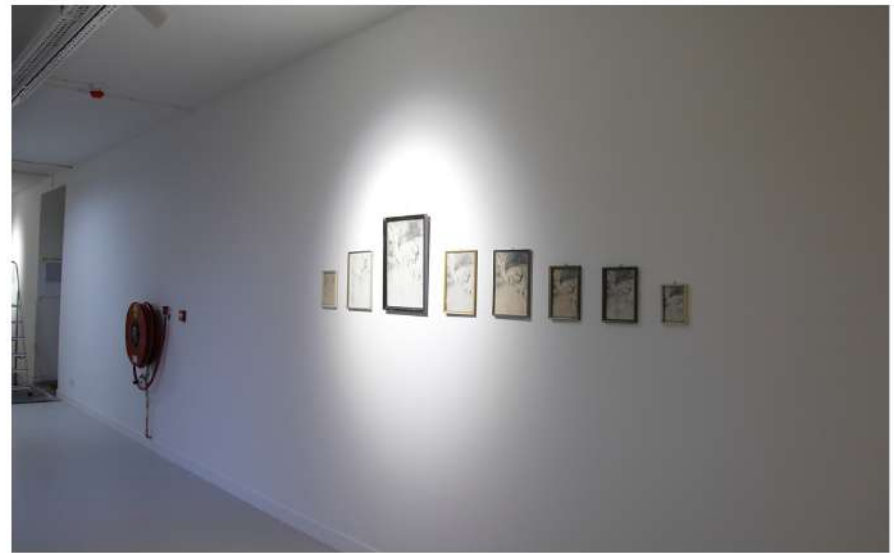
Rather than presenting a resolved form, the work exists in a state of “becoming.” The installation does not claim aesthetic closure—rather it positions its incompleteness as a site of reflection on process, space, and institutional presence.

Eight reproductions of Princess Juliana's Deer by Han van Meegeren, borrowed from Six Deventer residents. (2022)

Print

Showed at MuseumEICAS

6人のデーフェンダー市民から借りた、ハン・ファン・メーヘレン作、ジュリアナ王妃の鹿の複製画8枚



Han van Meegeren is best known as the Dutch forger who famously deceived the art world by producing convincing fakes in the style of Johannes Vermeer. But before he turned to forgery, Meegeren grew up in Deventer and created original artworks—one of which, Princess Juliana's Deer, survives today through countless domestic reproductions.

This installation brings together eight such prints, borrowed from six Deventer residents. Though all depict the same image, each carries distinct signs of aging, framing, and domestic context—subtle traces of the households that have preserved them.

The work functions not as a portrait of a single image, but as a constellation of copies—each banal, yet personal.

In returning to Meegeren's "pre-forgery" moment, the artist redirects our attention away from fraud and toward questions of authorship, memory, and the quiet presence of art in everyday life.

ハン・ファン・メーヘレンは、オランダが誇る贋作画家として知られる人物であり、かつてヨハネス・フェルメールの作風を模倣し、美術市場を欺いたことで有名になった。だが彼がデーフェンターで育ち、若き日に描いていた作品の存在はあまり知られていない。本作は、彼がまだ贋作者になる以前、純粋に絵を描いていた時期に制作した《ジュリアナ王女の鹿》の複製画を、デーフェンター市民6名から借り受けたものを展示したインスタレーションである。

8枚の額縁に収められた複製画は、それぞれ異なる家庭の壁に飾られていたものだ。絵の内容は同一だが、劣化や色褪せ、額縁の選び方に市民の生活が滲み出ている。つまりこれは「ひとつの作品」の展示であると同時に、「複製の遍在と個性」「記憶と所有の物語」「制度と非制度の揺らぎ」を並置する行為でもある。

芸術とはなにか？ 偽物とは？ 価値はどこに宿るのか？ メーヘレンがかつて問いかけ、欺こうとした美術の制度に対し、作者はあえて「贋作以前」の痕跡を掘り起こし、地域に散らばる複製の静かな存在感を可視化する。

BIG BUSINESS (2019) Installation. Showed at “Genjitsu” Beppu, Oita



Set within a shuttered stall beneath a pre-war elevated railway arcade, BIG BUSINESS occupies a forgotten commercial zone—a space where once-thriving shops have now gone silent. The work consists of a vertically-oriented sheet of paper (approx. 100 x 70 cm), with the phrase “BIG BUSINESS” written one letter per line in aggressive, black sumi ink strokes. The phrase is both loud and low, powerful yet grounded—literally placed between the wall and the floor, where few would think to look. It does not shout from the wall like a slogan, but lingers at ground level—like an echo of ambition, or a trace of something once expansive now compressed into stillness. “BIG BUSINESS” may reference past vibrancy, or offer ironic commentary on the present. Either way, its quiet presence in this emptied storefront becomes a subtle eulogy for a place shaped by labor, collapse, and time.

昭和初期から続く高架下の商店街。閉店した店が並び、シャッターの下りた空き物件の一角に、本作《BIG BUSINESS》は設置された。紙に墨汁で書かれた “BIG BUSINESS” の文字は、一字ごとに縦長に荒々しく描かれている。それは看板でも標語でもなく、むしろ何かが「響いた残響」のように紙面に刻まれている。展示場所は、壁面ではなく床と壁の境界。作品はほとんど“転がっている”ように見える。その位置は、かつて商売が営まれていたこの空間のエネルギーが沈殿した場所であり、いまや誰も見向きもしない断片をすくい取るような仕草に見える。「BIG BUSINESS」という言葉が、かつての活気か、それとも現在への皮肉かは定かではない。だが、この場にこの言葉があることが、すでに一種の詩であり、記録である。

コロナ禍の帰国時、空港での陰性判定のあとに手渡された書類。「あなたの入国は許可されました」とだけ書かれた簡易な紙片だった。その無言の権力と境界の記録を、なぜか拡大したくなった。大きく引き伸ばされたその紙は、制度と身体の交差点に残された、唯一の物質的な痕跡。それは、越境の記録であり、沈黙の証明でもあった。

Upon returning to Japan during the pandemic, I was handed a slip of paper after testing negative at the airport. It simply stated that my entry had been approved. Something about its silent authority—its ability to mark a border—made me want to enlarge it. At 150 cm tall, the print became the only physical trace of that crossing point between the body and the system.



BIG QUARANNTINE (2021) Inkjetprint,. Showed at “Genjitsu” Beppu, Oita

RijksAcademieOpenStudio (2022)

Installation, Mixed media

Showed at Rijksakademie



ライクスアカデミーのOpen Studioは、通常「スタジオの公開」でありながら、実際には多くの作家が選別と演出を施し、半ば個展のように仕上げる。

それは果たして「オープン」なのか？

その問いから本作は出発している。

鈴木は、アカデミーでの2年半の滞在中に制作したすべての作品を空間に持ち込み、選別を拒否した。展示空間は、むしろ過剰な“制作痕”で満たされ、訪れる者はアーカイブと混沌のあいだを歩くことになる。

構成や順序ではなく、「積み重ね」や「雑多さ」が中心になる。

かつての“サロン”に似たこの展示形式は、美術の空間が制度化される以前の自由さと混乱を、現代に再現する試みでもある。

Rijksakademie's Open Studios typically function as exhibitions disguised as studio visits. Artists select, arrange, and present works as if for a solo show—curating rather than revealing.

Suzuki deliberately rejects this convention.

Instead of choosing a few polished pieces, he installs everything produced during his two-and-a-half-year residency.

The space becomes saturated with works—drawings, prints, objects, texts—creating a landscape of excess and accumulation.

Referencing the historical "salon" rather than a modern exhibition, the installation dissolves the boundary between making and showing.

There is no hierarchy, no order—only presence. What emerges is not a narrative but a visible trace of time, labor, and refusal to reduce.

The missing canvas project (2022) Mixed media, Showed at Rijksakademie van beeldende kunsten



During the COVID-19 lockdown, tired of solitary studio work, Suzuki longed for connection.

Inspired by Stanley Brouwn's "This way Brouwn," he installed a large blank canvas on the fence outside the Rijksakademie building, inviting unknown interventions—graffiti, scribbles, or indifference.

But within days, the canvas was stolen.

This unexpected theft shifted the project entirely.

Suzuki responded not by replacing the canvas, but by documenting the loss: interviewing a witness, producing a suspect sketch, and mimicking a "missing cat" flyer to create a "missing canvas" poster.

Around that fence, strange things began to happen—interactions and reactions that would be unlikely in Japan, but felt somehow native to the Netherlands.

The final work includes video, surveillance footage, performance fragments, a diary, and the poster.

At its center lies absence—not just of the canvas, but of control, authorship, and clear meaning.

パンデミック中、閉じたスタジオでの制作に限界を感じていた鈴木は、誰かの行為を作品に取り込むことを思いつく。

ある日、ライクスアカデミーの建物外にあるフェンスに、真っ白な巨大キャンバスを括りつけた。

目的は明確ではない。ただ、他者の関与——落書き、反応、無視——を期待した。

しかし数日後、そのキャンバスは盗まれる。本人の意図を超えて、作品は突然「失われたもの」となった。

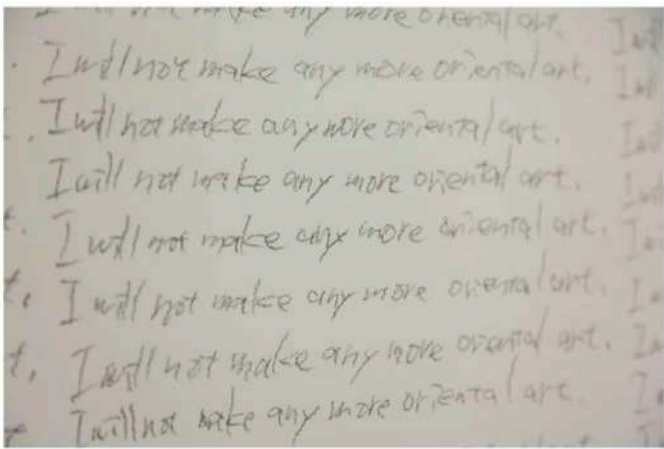
鈴木はこの出来事を、映像・インタビュー・似顔絵・ミッシングポスター・日記・防犯カメラ映像など多層的なドキュメントとして再構成。

作品の中心には、**実体のない“空白”**が残された。

「誰かの行為にすべてを委ねる」こと、「作品が存在しないことを展示する」こと。これらの態度が、鑑賞者に“芸術とは何か”という問いを改めて突きつける。

I will not make anymore oriental art

(5:48 2022) Video Installation, graphite on paper
Showed at Rijksakademie van beeldende kunsten



“搾取されてきた歴史”を題材にした作品が、別のかたちで歴史を搾取しているのではないか。そうした問いのもとで生まれたのが本作である。

ジョン・バルデッサリの《I will not make any more boring art》を引用し、そこにひとつの言葉を差し替える。I will not make any more oriental art.

この紙片に鉛筆で書かれた一文には、欧米圏の美術文脈においてアジア人作家が常に直面する “見えない期待” が込められている。文化性、アイデンティティ、エキゾチズム——それらを求めるまなざしに対する、静かな拒絶の表明。美術制度を装いながら、美術制度そのものを問い返す。これは、「作らないこと」を通して行う、ひとつの制作である。

Some works present histories of oppression as if elevating them through art. But could that, too, be a form of extraction? This piece rewrites John Baldessari’s conceptual work “I will not make any more boring art” into: “I will not make any more oriental art.”

A simple sentence, handwritten in pencil on paper, quietly reflects the unspoken expectations often projected onto Asian artists in Western art contexts—expectations to deliver cultural identity, exoticism, or a trace of the “other.”

By mimicking a foundational gesture of conceptual art and subverting its message, Suzuki reframes authorship as refusal. The piece becomes a subtle but firm act of resistance—a work made by choosing not to make.

To the farthest one (2017) 26:02 nstallation. Recipe, letter, photo

もっとも遠くのひとへ ビデオインスタレーション



昨年、鈴木自身が田舎へ引っ越したことで生まれた作品。移り住んだ家で、鈴木は、前の住人の直跡を感じとった。そこから、ほどなく訪れた夏の盆踊りで、前の住人がどのような人物だったのかを尋ね歩いた。「三郎」というその人は、木こりであり、実直であり、他人から信頼されていた、ということが次第にわかってくる。そして、木こりの三郎を弔う、儀式が幕を開ける。

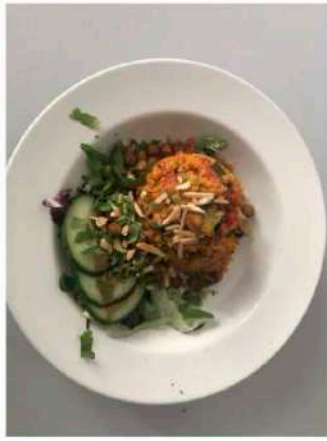
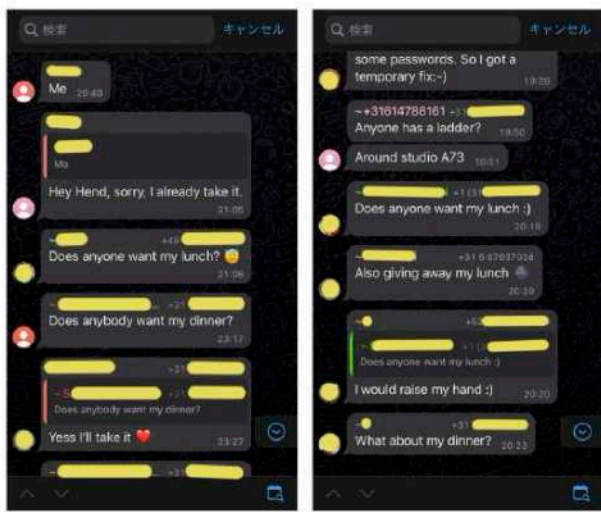
This installation originated out of Takanori Suzuki's relocation to the countryside last year. At his new home he could sense traces of the previous occupant. This inspired him to ask people at the summer Bon dance he attended soon after about the kind of person his predecessor had been. As Suzuki gradually learned, Saburo had been a lumberjack and an honest person trusted by others. Suzuki then held a ceremony to mourn this lumberjack Saburo.



inkjet on paper, 1030x1456mm



film stills



Lunch, small dinner, big dinner (Artists objects) (2022)

パンデミック下、滞在していたライクスアカデミーのカフェテリアは予約制となり、事前に手配しないと食事にありつけなかった。一部のアーティストは複数回分の予約を確保していたが、予定が合わず不要になることもあった。そのたびに「Does anyone want my lunch?」というメッセージが共有チャットに投稿され、余剰の食事は自然に再配分されていった。鈴木は、この日常的なやり取りに注目し、そのテキストをそのままステッカー化。そして、それぞれの文を実際の食堂価格（ランチ2.25ユーロ、小ディナー2.75ユーロ、大ディナー5ユーロ）で販売した。テキストの再利用、不要なものの再流通、価値と価格のズレ、匿名の欲望の漂流…。このささやかな作品群は、日々のやりとりの中に生まれるミクロな経済圏と、言葉が“もの”として流通してしまう現代の感覚を、ユーモラスに提示している。



During the pandemic, the cafeteria at the Rijksakademie required advance reservations. Some artists overbooked meals, and when they couldn't attend, they posted messages like “Does anyone want my lunch?” on the shared WhatsApp group. Suzuki reproduced these casual messages as hand-painted stickers, selling them at the exact same price as the original meals: €2.25 for lunch, €2.75 for a small dinner, and €5 for a big dinner. What began as informal redistribution became a work of micro-economy and linguistic transformation. The act of offering, asking, or giving away—usually fleeting—was re-materialized into an object with a price tag, both echoing and distorting systems of value and exchange.

A leaf (Daikanyama) (2023)

芸術が「物珍しさ」を前提とするなら、東京で拾った葉や枝にも価値は宿るはずだ。そう考えた鈴木は、葉を880円、枝を110円で値付けし、別府での展示にて販売。葉が2枚売れた。後日、別府で拾った葉を東京の展示に再び出品したが、今度は一枚も売れなかった。この作品は、「どこで拾ったか」「どこで売るか」によって価値が揺らぐ様子を可視化する。自然物に値段をつける行為と、それを“アート”として受け取るかどうかという観者の期待のズレが、葉の売れ残りというかたちで現れた。芸術の価値とは何か？という問いに対し、この作品はなんの装飾もなく、ただ静かに答えをずらしてみせる。

If art is driven by novelty, then a leaf or twig picked up in Tokyo might qualify.

Suzuki assigned prices—¥880 for a leaf, ¥110 for a twig—and offered them for sale at an exhibition in Beppu. Two leaves sold. Later, the same leaves were exhibited again in Tokyo, their place of origin. None sold.

The work lightly exposes how value fluctuates with context—what seems rare in one place becomes ordinary in another.

By pricing natural objects and calling them art, Suzuki invites us to examine our assumptions about uniqueness, worth, and the silent expectations we project onto art.

