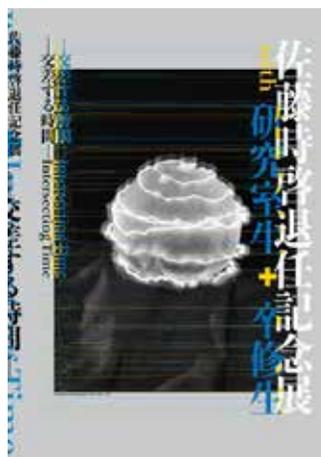


図録表紙。

佐藤の桃をモチーフとした写真作品を背景に、  
展覧会タイトル、  
さとうときひろ退任記念展 with 研究室 + 卒修生。

交差する時間 intersectingtime

のロゴが重なる

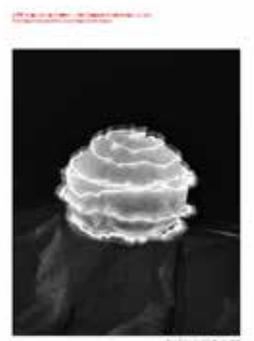


ひょうにページ。

左ページ中央に1枚の画像。

図録表紙に使用された、佐藤の桃をモチーフとした写真作品。

作品タイトルは、「Photo-respiration SL、ナンバー 1、"peach"」。1992年制作。



1 ページ。

目次。

[ごあいさつ、佐藤ときひろ、p2。](#)

[「私の制作について」、佐藤ときひろ、p4。](#)

[略歴、p8。](#)

[彫刻時代、p12。](#)

[写真の始まり、光 - 呼吸、p22。](#)

[東京 1990 - 2017、p38。](#)

[夕張 1992、p54。](#)

[海から、p62。](#)

[In to the Woods、p78。](#)

[ハバナより、p86。](#)

[グリーンングライト、p94。](#)

[トリプティック、p102。](#)

[カメラルチダ、p110。](#)

[マジックランタン、p114。](#)

[リヤカーメラ、p118。](#)

[「写真装置がもたらすもの：アートプロジェクトと写真」、藤井ただす。p124。](#)

[「光をわかちあう写真の術」、はやしたかゆき。p128。](#)

[インスタレーションビュー、p132。](#)

[シンポジウム：「芸大の写真教育」、p140。](#)

[佐藤ときひろ研究室活動アーカイブ、p152。](#)

[謝辞、p.163。](#)

2 ページ。

ごあいさつ。

佐藤ときひろ。

東京芸術大学美術学部先端芸術表現科教授。

この度は私の退任記念展にお出かけ下さり、ありがとうございます。私は東京芸術大学で彫刻を学び、そして同時代の美術に出会い作家として端緒を見出し、さらには写真表現の世界に接して可能性を拡げ、作家活動を続けてきました。同時に教員としての活動も積極的に行っていました。そのことに矛盾はなく、自身の制作を考える事から学生と接し、柔らかな学生と接することから鏡のように自分自身を照らし出していたと考えています。

私は 1986 年より写真センターに 13 年、そして 1999 年の先端芸術表現科開設以来 25 年、と長い時間を教員として過ごしてきました。このたび東京芸術大学の退任展を開催するにあたり二つの事を考えました。まずは自分自身の制作を回顧し、新たな制作を考える事。同時に私にとってここで過ごした時間とは何だったのかという教員生活を振り返ること。

思い返せば、私は学生たちと一緒に過ごした時間が最も大切なものだった感じています。様々な議論をしながらも、新しいプロジェクトに向かい表現や楽しみを追求したことは、私にとって何のものにも代えがたい喜びでした。

この退任展は新作展にしたいとかねがね思ってきました。しかしそれは、私個人の新作ではなしに、多くの接した学生達とのコラボレーションという形での展覧会空間全体の創作に実を結びました。それは同時に私自身の大学でのプロジェクトの最新で最後の結実と考えています。

今回の展覧会『交差する時間』は、これまでの学生たちとの時間が再び交差し、新たな形で紡がれる場を目指しています。過去のそれぞれの学生との出会いと経験を縦軸とすれば、美術館の展示の場で新たに共存する空間は横軸となります。新たに生まれる場は、ひとつの風景として立ち現れるでしょう。

ご来場の皆様には、私たちが共に歩んできた時間と、その先に広がる未来を感じていただければ幸いです。

そしてこの展覧会の実現に向けて手を差し伸べてくれた多くの卒修生や現役生の皆さん、またデザインをお願いした野村浩さん、空間構成に多くのヒントをいただきご協力いただいた湯浅良介さん、そして貴重な助成をいただいた日本芸術文化振興会、野村財団、朝日新聞文化財団、美術学部杜の会、そして御協賛いただいた株式会社ニコン、ニコンイメージングさま、には心より御礼申し上げます。

ごあいさつ

佐藤時

東京芸術大学美術学部先端芸術表現科教授

この度は私の退任記念展にお出かけ下さり、ありがとうございます。私は東京芸術大学で彫刻を学び、そして同時代の美術に出会い作家として端緒を見出し、さらには写真表現の世界に接して可能性を拡げ、作家活動を続けてきました。同時に教員としての活動も積極的に行っていました。そのことに矛盾はなく、自身の制作を考える事から学生と接し、柔らかな学生と接することから鏡のように自分自身を照らし出していたと考えています。

3 ページ。  
英文翻訳ページのため、割愛。

Counting Down the Actor

William Chan  
From: [http://www.englishpage.com](#)

Thank you for visiting my homepage at [http://www.englishpage.com](#). I had to spend a lot of time to create English pages. I hope you will find them useful. I will continue to update my homepage with new materials. I will be glad to hear from you. Thank you for your visit.

In the past, I have been very busy. I have no time to spend on my homepage. I will be glad to hear from you. Thank you for your visit.

I have been very busy in the past. I have no time to spend on my homepage. I will be glad to hear from you. Thank you for your visit.

I have been very busy in the past. I have no time to spend on my homepage. I will be glad to hear from you. Thank you for your visit.

I have been very busy in the past. I have no time to spend on my homepage. I will be glad to hear from you. Thank you for your visit.

I have been very busy in the past. I have no time to spend on my homepage. I will be glad to hear from you. Thank you for your visit.

I have been very busy in the past. I have no time to spend on my homepage. I will be glad to hear from you. Thank you for your visit.

I have been very busy in the past. I have no time to spend on my homepage. I will be glad to hear from you. Thank you for your visit.

I have been very busy in the past. I have no time to spend on my homepage. I will be glad to hear from you. Thank you for your visit.

I have been very busy in the past. I have no time to spend on my homepage. I will be glad to hear from you. Thank you for your visit.

I have been very busy in the past. I have no time to spend on my homepage. I will be glad to hear from you. Thank you for your visit.

4 ページ。私の制作について。

1981年に大学院に入学するころから私の作家活動は始まっている。彫刻科の学部時代にリチャードセラの作品に出会い、制作感のコペルニクスの展開を余儀なくされ、具象的な表現ではなくミニマルでコンセプトチャルな表現に魅了されていく。主に鉄を素材とした作品を制作したが、だんだんとセラとは逆の薄い鉄板を使うようになった。自分自身の身体と素材そして空間、という関係性の下に素材と関わる行為性の重要さを、彫刻を学び始めたときから感じていた。

最初に作った鉄のトンネルも鉄筋を一本一本溶接しユニットを作り、それを組み合わせていく、まるで蟻が巣を作るような行為と自覚していた。しかし連続して制作し発表を続けていくものの、時代はイメージの復権。具象的な彫刻や絵画が再びもてはやされるようになっていく。私自身もイメージや具体的な風景を思い浮かべながら制作を続けるようになっていった。そして「なぜ作品を作るのか？」という自問から「生きているから」というごく当たり前の結論を得て、以来自覚的に生命に関することをテーマにしていく。

写真に関しては入学した頃から趣味として接していた。山岳部での山行の記録や、さらには撮影のアルバイトなどで撮影の腕を磨いていった。大学院修了後数年を経て写真センターに職を得てからは、写真がより身近になり、3年計画で写真作品を制作した。友人より譲り受けた8×10の木製カメラを引き伸ばし機に改造し大伸ばしが可能になった。そして壁面投影してプリントした作品を発表し始めたのだ。

写真は私にとってアトリエから外に連れ出してくれる乗り物のようなものである。それまでは素材と格闘しながら一定の場所で制作していたが、写真が身近になってからは出歩く事が増えた。学生時代に集中していた山行が制作の旅に置き換わったと言って良いかもしれない。当初は鉄棒を溶接していくことや、叩き潰していくことと同じように夜中の空間にペンライトで線を引いて行きそれを記録した。網膜の残像以外は人間には見えず、写真のフィルムの中のみ記録されることに面白さを感じた。

場所は大学構内から外に、夜から昼へと拡がり、そしてだんだんと写真に写る光景の意味に気が付くようになる。光も日中の撮影のために人工光から鏡を使って太陽光を反射するテクニックをものにした。時代はバブル景気。東京はスクラップ&ビルドで古い町並みが壊され、地上げという言葉も生まれた。そんな町並みに興味を持ち、批判的な視線でカメラを向けた。同時期に北海道を旅する機会があり、夕張炭鉱の跡地を案内してもらった。そこで見たものはキラキラと輝く東京の新しい町並みとは対照的に生命を終えていく場所だった。その向かう方向の違いはそれぞれが勢いよく擦過して火花を発光させるようにさえ思えた。

私の制作について

この制作について、私は常に「生命」というテーマを軸に、素材と空間の関係性を追求している。特に鉄という素材を通じて、人間の身体性と環境との対峙を表現したい。また、夜間の撮影を通じて、人間の目には見えない世界を記録し、その神秘性を表現したい。この制作は、私の創作活動の重要な一環であり、今後もこのテーマを軸に、さらなる表現の探求を続けていく予定である。

私が写真の発表を始めた頃はちょうどバブル時代の絶頂とその終焉とが重なっていた。批判的とはいえ、うごめく混沌としたパワーに対して面白がってみたい。そんな時代が沈静化し始めた頃に93年から94年にかけて海外生活をした。帰国後、ちょうどいわき市立美術館での展示もあり海での制作を開始し海から始まった生命への想像力が深まっていった。海の撮影では太陽光を鏡で反射させながら移動するため、風や潮周り太陽の移動や天気の変化にはいつも悩まされたが、すでにペンライトの人工光を使うことは光の意味が違っていった。ペンライトの光はあくまで私の動きの代弁であり、造形的でもある。しかし鏡の光点が現れた風景は私の移動の表現であると同時に太陽の分身が写っているのである。そんな地球的な自然の意味を考えるようになっていった。

94年にスコットランド、エディンバラを訪れアウトルックタワーのカメラオブスクラを体験し、その魅力の虜になった。その後写真の原初的な仕組みにこだわったピンホールの作品や、カメラオブスクラの仕組みを使った作品などに展開させていく。そしてバングラデシュビエンナーレやハバナビエンナーレといった海外での制作も増えていった。

1999年に先端芸術表現科ができた。それまでは基本的には一人で作業する制作がほとんどだったが、学生達と接するようになり、また新たな方向性として他者と関わるプロジェクトを考えるようになっていった。私は個人的には自分が8×10カメラのグランドグラスに映った倒立した光の化身としてイメージを見たときの感動、アウトルックタワーのカメラオブスクラでみたエディンバラの町並みの感動を人々に伝えたいという欲望を持っている。デジタル時代の今はそのような光の原初的な体験をする機会が無いし、仕組みを知らなくてもスマートフォンのボタンに触れれば誰もが手軽に写真イメージを得ることが出来る。そのような時代だからこそ、その仕組みや圧倒的な美しさを体験してもらいたいと考えている。建築空間をカメラオブスクラにするプロジェクトや、乗り物をカメラオブスクラにするプロジェクトなど飽きずに続けているのは、益々そういった原初性から遠のいて行ってしまう時代だからこそ伝える必然性を感じているのだ。

そしてこれから何をするのか、したいか。2022年に八戸市美術館で行ったマジックランタンシリーズの進化を図りたいと考えている。またさらにカメラオブスクラやカメラルシダの新たな制作に取りかかる。しかし先ずは何よりもスタジオを整理して大学時代とは違った発想も得られるようなスペースを完成させ、これまで成してきたことの整理をすることから始めようと思う。

佐藤ときひろ

東京芸術大学美術学部先端芸術表現科教授



6、7 ページ。

英文翻訳ページのため、割愛。

About my Work

My entire career has been devoted to the field of...  
I have worked in various capacities for...  
My most recent role was as...  
I have been fortunate to work with...  
I am currently looking for...  
I would love to hear from you...

My entire career has been devoted to the field of...  
I have worked in various capacities for...  
My most recent role was as...  
I have been fortunate to work with...  
I am currently looking for...  
I would love to hear from you...



## 8ページ。

## 略歴。

## 佐藤ときひろ。

1957 山形県酒田市に生まれる  
1981 東京芸術大学美術学部彫刻科卒業  
1983 同大学大学院美術研究科修士課程修了  
1993 タイムラーアートスコープグランプリ受賞によりフランス滞在  
1994 文化庁在外研修員としてイギリス滞在  
2005 海外先進教育研究実践支援プログラムにてアメリカ滞在  
2015 第65回芸術選奨文部科学大臣賞受賞  
第31回東川賞国内作家賞受賞  
1999-2009 東京芸術大学准教授  
2010-2025 同 教授

<個展>  
1982 ときわ画廊(東京)  
東京芸術大学学生会館ギャラリー  
Gアートギャラリー(東京)  
1983 ルナミ画廊(東京)  
1984 田村画廊(東京)  
1986 画廊バレルゴンII(東京)  
1987 「雨上がりの呼吸」真木画廊(東京)  
1988 「呼吸の陰影」ルナミ画廊(東京)  
1989 「呼吸の陰影」ルナミ画廊(東京)  
1991 「Breath-Graph」ルナミ画廊(東京)  
「Breath-Graph」ギャラリー・サージ(東京)  
「Breath-Graph」E'スペース(東京)  
1992 「Breath-Graph」細見画廊(東京)  
「Breath-Graph」モリスギャラリー(東京)  
ギャラリー・ヴァレンタイン(長野)  
「Breath-Graph in Yubari」テンボラリススペース #022(札幌)  
1993 「Breath-Graph in Yubari」ギャラリーサージ(東京)  
「Photos-Respirations」アジャン美術館・ジャコパン(アジャン、フランス)  
スパイラルガーデン(東京)  
1995 「光一呼吸 Photo-Respiration」ギャラリー日鉱(東京)  
「光一呼吸 Photo-Respiration」ルナミ画廊(東京)  
1996 「光一呼吸 Photo-Respiration」ギャラリーGAN(東京)  
「光一呼吸 Photo-Respiration」ギャラリーなつか(東京)  
1997 「光一呼吸 ハバナより」ギャラリーGAN(東京)  
1998 「Photo-Respiration」Leslie Tonkonow Gallery(ニューヨーク)  
「光一呼吸 Photo-Respiration」ニコソ・サロン(東京・大阪)  
1999 「光一呼吸 海から」ギャラリーGAN(東京)  
「光一呼吸 佐藤ときひろの眼差し」酒田市美術館(山形)  
2000 「Photo-Respiration」Leslie Tonkonow Gallery(ニューヨーク)  
2001 「佐藤ときひろプロジェクト」ギャラリーGAN(東京)  
2002 「マジカルカメラ佐藤ときひろ+WanderingCamera」浜田市世界こども美術館(島根)  
2003 「Photo-Respiration」Leslie Tonkonow Gallery(ニューヨーク)  
「Photo-Respiration」クリーブランド美術館(オハイオ)  
2004 「Camera Obscura Project」山口情報芸術センター(山口)  
「光のキャラバン」埼玉県立近代美術館(さいたま市)  
2005 「pin-holes」ギャラリーGAN(東京)  
「pin-holes 一光の間」山口情報芸術センター(山口)  
「Tokihiro Sato: Photographic Light Panels」HAINES GALLERY(サンフランシスコ)  
「Photo-Respiration: Tokihiro Sato Photographic」シカゴ美術館(シカゴ)  
「Gleaning light」Leslie Tonkonow Gallery(ニューヨーク)  
2006 「Tokihiro Sato-Contemporary Japanese Photography」Tai Gallery (サンタフェ)  
2007 「Gleaning Light」 Gallery Raku(京都)  
「Tokihiro Sato: Photographic Light Panels」HAINES GALLERY(サンフランシスコ)  
「Tokihiro Sato」LIPF 連州国際写真祭(中国広東省)  
2008 「光一呼吸:yama」佐藤ときひろ展 福島市写真美術館(福島)  
2009 「マジック・ランタン」東京ミルキィウェイ・百万人のキャンドルナイト Spica アートギャラリー(東京)  
「佐藤ときひろ撮影展 光一呼吸 1839現代画廊(台北)  
「佐藤ときひろ撮影展 光一呼吸 海馬廻 光畫館(台南)  
「こころみる・ここをみる」ワークショップ+展覧会 茅野市美術館(茅野)  
「佐藤ときひろ撮影展 光一呼吸」丹徳力アートスペース(北京)  
「佐藤ときひろ撮影展 光一呼吸」北京日本文化交流センター(北京)  
「佐藤ときひろ ーTreeー」ツアイトフォトサロン(東京)  
2010 「Trees」Leslie Tonkonow Gallery(ニューヨーク)  
「Trees」HAINES GALLERY(サンフランシスコ)  
「PRESENCE OR ABSENCE」Frist Center for the Visual Arts(ナッシュビル)

「ツリーハウスカメラ」森のちから滞在制作(和歌山)  
2011 「光一呼吸」ルネスホールギャラリー(岡山)  
「リヤカメラ」宮城県立美術館公開制作  
2012 「マジックランタン」岡山芸術回廊 天神MAM(岡山)  
「電車カメラ」岡山芸術回廊  
「リヤカメラ」森のちから滞在制作(和歌山)  
2014 「光一呼吸 そここにいる、そこにはいない」東京都写真美術館(東京)  
2015 「TSURUOKA」鶴岡アートフォーラム(山形)  
「Gleaning Lights」Piet Hein Eek (Netherlands)  
2017 「光一呼吸」Micheko Gallery(ミュンヘン)  
2019 「Camera Lucida」Piet Hein Eek (Netherlands)  
「呼吸する光たち」フジフィルムスクエア 写真歴史博物館  
2021 「Reflections」Tokihiro Sato Micheko Gallery (ミュンヘン)  
2022 「八戸マジックランタン」八戸市美術館

### <グループ展>

1981 「東京芸術大学卒業制作展」東京都美術館  
「第15回現代日本美術展」東京都美術館  
「Radial Point 1」東京芸術大学学生会館ギャラリー  
「Radial Point 2」東京芸術大学学生会館ギャラリー  
1982 「UENO'82」東京芸術大学旧奏楽堂裏広場  
1983 「東京芸術大学大学院修了作品展」東京都美術館  
「エキサイティングスカルプチャー」神奈川県民ホールギャラリー(神奈川)  
1984 「周遊園'84」東京/大阪/蔵王アートスペース(山形)  
「記憶」画廊バレルゴン2(東京)  
「所以」ギャラリーK(東京)  
「同時代性への発話」埼玉県立近代美術館一般展示室  
「情念」画廊バレルゴン2(東京)  
1985 「周遊園'85」西友アートスペース(名古屋)  
「蟻化」スクオッターズハウスギャラリー(千葉)  
「原風景」東京都美術館(東京)  
「大谷地下美術展 絶空の連体詩」大谷地下採掘場跡(栃木)  
「情念 85」画廊バレルゴン2(東京)  
1986 「万象の変様 プレ展」画廊バレルゴン2(東京)  
「万象の変様 ー37の美術表現ー」埼玉県立美術館一般展示室  
「大谷地下美術展 空裂の楔」大谷地下採掘場跡(栃木)  
1987 「明日への展望ー教官作品」東京芸術大学100周年記念展 西武有楽町アートフォーラム(東京)  
1988 「写真で語る」東京芸術大学陳列館(東京)  
「15 Contemporary Photographic Expression」第14回 多摩美術大学新館ギャラリー(東京)  
1989 「Photographs 光響」藍画廊(東京)  
「日本写真家協会 '89JPS展」東京都美術館、京都市美術館 銀賞受賞  
「白州・夏・フェスティバル'89」('90、'91、'92)(山梨)  
「所以」ギャラリーサージ(東京)  
「151年目の写真展」ハイネケン・ビレッジ(東京)  
1990 「期待される若手写真家20人展」バルコギャラリー(東京)  
「オーストラリア×ジャパン ジョイント展」ルナミ画廊(東京)  
「2人展(山崎 博・佐藤ときひろ)」細見画廊(東京)  
「第18回日本国際美術展」東京都美術館 美術文化振興協会賞、埼玉県立近代美術館賞、いわき美術館賞受賞  
「東川国際写真フェスティバル」第6回東川新人作家賞受賞(北海道)  
「日本のコンテンポラリー写真をめぐる12の指標」東京都写真美術館／Pavillon des Arts(パリ)  
「第5回釜山ビエンナーレ」釜山文化センター(韓国)  
「観念の刻印」栃木県立美術館  
1991 「マニエラの交叉点 版画と映像表現の現在」町田市立国際版画美術館(東京)  
「SIMULTANEITA」プラスキローマ美術館(ローマ)  
「第10回平行芸術展」小原流会館(東京)  
「Make-Believe 日本の現代写真表現」フォトグラファーズ・ギャラリー(ロンドン)  
「写真の新空間」(ヴロツラフ、ポーランド)  
1992 「第1回トランスアートアニュアル painting/crossing」ペリーニの丘ギャラリー(横浜)  
「Okabe e Satoh a Roma 1991 岡部昌生+佐藤ときひろ」ルナミ画廊(東京)  
「現代美術における写真展」ウォーカー・ヒル・アート・センター(ソウル)  
1993 「00ーコラボレーション 詩と美術」佐賀町エキジビットスペース(東京)  
「第1回アジア太平洋現代美術トリエンナーレ」クイーンズランド・アート・ギャラリー(ブリスベン)  
1994 「液晶未来ー現代日本写真展」フルーツ・マーケット・ギャラリー(エジンバラ)  
他、ヨーロッパ巡回  
「うつつこと」と「見ること」ー意識拡大装置ー埼玉県立近代美術館  
「時間／美術ー20世紀における時間の表現」滋賀県立美術館

- 1995 「空間・時間・記憶－Photography and Beyond in Japan」原美術館(東京)、  
ルフィーノ・タマヨ美術館(メキシコ)、バンクーバー美術館(カナダ)  
「ヒロシマ以後」広島市現代美術館  
「灰塚アースワークスプロジェクト」(広島)  
「日本・オランダ現代美術交流展『NowHere』」スヘレンス・ファニシング・  
テキスタイル社旧織物工場(アインドホーヘン・オランダ)  
「未来へのノスタルジー」山形美術館  
「風の通り路」大宮市街地
- 1996 「空間・時間・記憶－Photography and Beyond in Japan」ロサンゼルス・  
カウンティ美術館(カリフォルニア州)、コーコラン美術館(ワシントンD. C.)  
「レクイエム」川口現代美術館  
「根の回復として用意された12の環境」旧赤坂小学校  
「光へのまなざし－佐藤とさきひろ+吉田重信－」いわき市美術館
- 1997 「第6回 ハバナビエンナーレ」(キューバ)  
「アートは楽しい8 複製時代」ハラ ミュージアム アーク  
「Document & ART展－その相互浸透性をめぐって－」アート・ミュージアム・  
ギンザ  
「光の方へ」京都市立美術館(京都)
- 1998 「アート29・98」ギャラリーG A N プースにて(バーゼル・スイス)  
「メルボルンアートフェア」ギャラリーG A N プースにて(シドニー)  
「第1回サンフランシスコ国際美術展」ギャラリーG A N プースにて  
「夜の果て：都市風景写真展」ベルタ・アンド・カルル・ロイプスドルフ・アート・  
ギャラリー(ニューヨーク市立大学ハンター・カレッジ)  
「加害／被害」板橋区立美術館  
「日本ブラジル巡回国際現代美術展98-99」(リオデジャネイロ他5都市巡回、  
ブラジル)
- 1999 「アートシカゴ1999」ネイヴィ・ピア、ギャラリーG A N プースにて  
「呼吸する風景」埼玉県立近代美術館  
「The Big Picture」クリスチャンA ジョンソン・メモリアルギャラリー  
「BLIND SPOT12」Robert Mann gallery(ニューヨーク)  
「フル エクスポーシャー：現代写真展」ニュージャージー・ビジュアルアート・  
センター  
「FIAC 1999」ギャラリーG A N プースにて(パリ)  
「第9回バングラデシュ・アジア・アート・ビエンナーレ」優秀賞受賞(バング  
ラデシュ)
- 2000 「アートフェア 2000」ギャラリーG A N プースにて(ボローニャ)  
「アートシカゴ 2000」ギャラリーG A N プースにて  
「メルボルンアートフェア」ギャラリーG A N プースにて(シドニー)  
「FIAC 2000」ギャラリーG A N プースにて(パリ)  
「City of Light: Art Walk」コミット・コルバート(ニューヨーク)  
「Center for Curatorial Studies」バードカレッジ(ハドソン川沿岸、ニューヨーク)  
「第1回越後妻有アートトリエンナーレ」(新潟)  
「アートプロジェクト 検見川送信所 2 0 0 0」(千葉)  
「取手リ・サイクリングアートプロジェクト(家・郊外住宅)」(茨城)
- 2001 「3分間の沈黙のために－日本オランダ現代美術交流展」十思スクエア(東京)  
「テクノ・ランドスケープ」N T T インターコミュニケーション・センター[ICC](東京)  
「ヴァイブレーション」宇都宮美術館  
「みちのくアートフェスティバル」国営みちのく杜の湖畔公園(宮城)  
「ルミナス」ベルビューアートミュージアム(ワシントン)  
「アートシカゴ 2001」ギャラリーG A N プースにて(シカゴ)
- 2002 「大分現代美術展2002－アート循環系サイト－」大分市内各所(大分)  
「アートユニバーシアード 菜の花里見発見展」千葉県ちはら台その他(千葉)  
「Regarding Landscape」Museum of Contemporary Canadian Art(トロント)、  
The Bronfman Centre for the Arts(モントリオール)  
2003 「日本写真史展」ヒューストン美術館、クリーブランド美術館(U.S.A.)  
「ブルガリア現代版画と日本」山梨県立美術館(山梨)  
「第20回現代日本彫刻展」宇都宮産学賞受賞、宇都市野外彫刻美術館(山梨県  
宇都市)  
「表象都市広島」広島旧日本銀行
- 2004 「北御牧村写真プロジェクト」東御市(長野)  
「Temporal scape」HAINES GALLERY(サンフランシスコ)  
「Interdependence」長崎県南高来郡南有馬町内各所(長崎)  
「サイトシーイングバスカメラプロジェクト」太湯村(秋田)  
「横濱写真館」BankART1929(横浜)
- 2005 「サイトシーイングバスカメラプロジェクト」銀座(東京)  
「Framing Exposure : Process and Politics」Institute of Contemporary Art  
University of Pennsylvania(フィラデルフィア)  
「世界の呼吸法」川村記念美術館(佐倉市)
- 2006 「The 4th ART PROGRAM OME 緑化する感性」青梅織物工業組合敷地内  
(東京)  
「あーと@つちざわ 街角美術館」(岩手)  
「epSITE retrospective 1998-2006」Gallery epSITE(東京)
- 2007 「彫刻時間」Jing Art Gallery(上海)  
《写真》見えるもの/見えないもの 東京芸術大学陳列館・正木記念館(東京)  
取手アートプロジェクト、M 1 プロジェクト、ゲストプランナー佐藤研究室  
として参加(茨城)  
「Japan Caught by Camera」上海美術館(上海)
- 2008 「INTERTEXTUALITY OF LIGHT」東亜芸術画廊(上海)  
「大垣ビエンナーレ」サイトシーイングバスカメラ(岐阜)  
「彫刻林間学校」メルシャン美術館  
「アート電巻フェスタ」(埼玉)
- 2009 「OAP 彫刻の小径“汽水域”」アートコートギャラリー(大阪)  
「絵画と写真の交差」帯広美術館、札幌芸術の森美術館、ひろしま美術館、  
松本市美術館、名古屋美術館  
「多摩川で/多摩川から、アートする」サイトシーイングバスカメラ(府中)  
「第2回井の会」スペースS(東京)  
「文化“資源としての(炭坑)展」目黒区美術館(東京)
- 2010 「Beyond the Border」Tangram Art Center(上海)
- 2011 「横浜レビュー」新港ピア(横浜)
- 2012 HIKARI: CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY FROM JAPAN 2013(インド  
巡回)
- 2013 「たまもの埼玉県立近代美術館大コレクション展」埼玉県立近代美術館  
「美術の時間」和歌山県立近代美術館  
「写真のエステ」東京都写真美術館
- 2014 「Time Present – Photography from the Deutsche Bank Collection」  
Singapore Art Museum(シンガポール)
- 2015 「海嘯に祈む」宮城大学  
「Time Present – Photography from the Deutsche Bank Collection」National  
Gallery of Modern Art(ムンバイ)  
「Sight-Seeing」Combaz7(スイス)  
「private, private－わたしをひらくコレクション」埼玉県立近代美術館  
《写真》見えるもの/見えないもの2 東京芸術大学陳列館  
「写真の町東川国際写真フェスティバル」第31回東川国内作家賞受賞(北海道)  
「そこにある、時間－ドイツ銀行コレクションの現代写真」原美術館(東京)  
「Dislocation /Urban Experience」Smith College Museum of Art(U.S.A.)
- 2016 「Shared Space: A New Era, Photographs from the Bank of America  
Collection」, McColl Center, Charlotte(ノースカロライナ)  
「Lux」The Radiant Sea, Yancey Richardson Gallery, New York  
「Ie ba」ツァイトフォトサロン(東京)  
「FUJIFILM コレクション展」八戸市美術館ほか巡回  
「写真のフロンティア」道立釧路芸術館  
「TOP コレクション 東京・TOKYO」東京都写真美術館  
「虹色の狼煙」八戸工場大学プロジェクト、ゲストディレクター  
「メルセデスベンツアートスコープ」原美術館  
「マスタープリンター斎藤秀雄展」JCIphotoSalon  
「The Summer show」イタリアマデナ写真財団  
「Tokyo Story」ロシア巡回  
「CROSSING VIEWS」ストックホルム  
「Into the Woods: Trees in Photography」Victoria & Albert Museum(ロンドン)
- 2018 「NHKハート展」各地巡回
- 2019 第35回東川国際写真祭 野外展示(北海道)
- 2020 「光－呼吸 時をすくう5人」原美術館 東京
- 2021 「TOKYO ART & PHOTOGRAPHY」Ashmolean Museum Oxford(オックス  
フォード)  
いわき市立美術館 Next World－夢みるチカラ(福島)  
いわき市立美術館 REVISIT－コレクション+アーカイブに見る美術館の  
キセキ
- 2022 埼玉県立近代美術館 扉は開いているか－美術館とコレクション 1982-2022  
東京都写真美術館「光のメディア」Multi-Prismatic Mutual Views: International  
Invitational Exhibition of Contemporary Art. Macao Museum of Art  
「迷走写真館」iwaoGallery(東京)
- 2023 「籟寂、ポスト画像時代の発声」寧波大学尚林美術館(中国寧波)
- 2024 「佐藤とさきひろ 退任記念展 with 研究室生+卒修生－交差する時間－インターセクティ  
ング・タイム」  
東京芸術大学美術館

10、11 ページ。

英文翻訳ページのため、割愛。

目次	
—	
—	
目次	
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5
6	6
7	7
8	8
9	9
10	10
11	11
12	12
13	13
14	14
15	15
16	16
17	17
18	18
19	19
20	20
21	21
22	22
23	23
24	24
25	25
26	26
27	27
28	28
29	29
30	30
31	31
32	32
33	33
34	34
35	35
36	36
37	37
38	38
39	39
40	40
41	41
42	42
43	43
44	44
45	45
46	46
47	47
48	48
49	49
50	50
51	51
52	52
53	53
54	54
55	55
56	56
57	57
58	58
59	59
60	60
61	61
62	62
63	63
64	64
65	65
66	66
67	67
68	68
69	69
70	70
71	71
72	72
73	73
74	74
75	75
76	76
77	77
78	78
79	79
80	80
81	81
82	82
83	83
84	84
85	85
86	86
87	87
88	88
89	89
90	90
91	91
92	92
93	93
94	94
95	95
96	96
97	97
98	98
99	99
100	100

100  
101  
102  
103  
104  
105  
106  
107  
108  
109  
110  
111  
112  
113  
114  
115  
116  
117  
118  
119  
120  
121  
122  
123  
124  
125  
126  
127  
128  
129  
130  
131  
132  
133  
134  
135  
136  
137  
138  
139  
140  
141  
142  
143  
144  
145  
146  
147  
148  
149  
150  
151  
152  
153  
154  
155  
156  
157  
158  
159  
160  
161  
162  
163  
164  
165  
166  
167  
168  
169  
170  
171  
172  
173  
174  
175  
176  
177  
178  
179  
180  
181  
182  
183  
184  
185  
186  
187  
188  
189  
190  
191  
192  
193  
194  
195  
196  
197  
198  
199  
200

201  
202  
203  
204  
205  
206  
207  
208  
209  
210  
211  
212  
213  
214  
215  
216  
217  
218  
219  
220  
221  
222  
223  
224  
225  
226  
227  
228  
229  
230  
231  
232  
233  
234  
235  
236  
237  
238  
239  
240  
241  
242  
243  
244  
245  
246  
247  
248  
249  
250  
251  
252  
253  
254  
255  
256  
257  
258  
259  
260  
261  
262  
263  
264  
265  
266  
267  
268  
269  
270  
271  
272  
273  
274  
275  
276  
277  
278  
279  
280  
281  
282  
283  
284  
285  
286  
287  
288  
289  
290  
291  
292  
293  
294  
295  
296  
297  
298  
299  
300

12 ページ。

彫刻時代。

**My Sculptor Years。**

左ページ中央に 1 枚の作品展示風景写真。作品タイトルは、「ウエノ 81」、制作年 1981 年。

鉄、ラッカー、芸大構内旧奏楽堂跡地。

大きな木々を背景として雑草の生えた地面に、直径 2 メートル、全長 20 メートルほどの赤い網目状の巨大なチューブ状の作品が置かれている。網は 1 マスが 10 センチメートルほど粗さで、太い建築用鉄筋によって形成されており、赤く着色されている。よく晴れた昼の日に、チューブの一端が入り口のようにも見える方向から撮影された写真。

作家としての始まりの頃、鉄の柔らかな性格や可塑性に惹かれて様々な制作を繰り返した。行き詰まるとなぜ制作しなければならないのかを自問した。

それは自身の「生きる」動機だと気が付いた。それ以来生きること、生命感などを根底のテーマとした。蟻があたかも巣をつくるような制作を繰り返した。

彫刻時代



彫刻時代

13 ページ。

右ページ上半分に配置された、作品展示全容風景写真。左ページ掲載作品を真横から遠ざかって全体を眺めている。

赤い巨大な網目状チューブの作品を、真横から離れて撮影した写真。背景となる木々や雑草の生えた地面が画面の大半を占めており、却って作品の巨大さが把握できる。

右ページ下半分に配置された、作品展示風景写真。同作品を別の角度から捉えた画像。

巨大な網目状チューブの作品を、内部から撮影したもの。網目の粗さゆえ、背景の雑草や木々、建物などが透けて見えながらも、画面の右半分にチューブの端部がトンネルの出口のように写されている。木々の緑色に対し、作品の赤色が反対色として視界をゆるやかに遮り、あいまいな存在感を際立たせている。



14 ページ。

左ページに上 2 枚、下 1 枚の作品展示風景写真。そのうちの左上の写真。修了制作展。1983 年制作。鉄、ラッカー。

東京芸術大学上野校地の彫刻棟前に、直径 3 メートル、全長 30 メートルほどの赤い網目状のトンネル形状をした作品が置かれている。トンネルは建築用の太い鉄筋で形成され、チューブ状ではなく半円状、アーチ形状をしている。網目の 1 マスは 15 センチ程度の矩形をしており、赤く着色された粗い網目の背後には中央棟、絵画棟を透かしつつ写されており、葉を落としきった冬の木々が見える。

右上の写真。修了制作展。1983 年。

作品をやや斜め上から全体を見下ろすように撮影された写真。トンネル形状はごくわずかにカーブしていることがわかる。

下半分の大きな写真。

作品をなかり上方から見下ろし全体を撮影した縦構図の写真。男女と思しきふたりが作品の内部を通り歩く様子が写されており、作品の大きさが感じられる。冬の日差しによって作品の影がやや長く地面に落ちており、アーチ状の作品の形状と対をなし、上半分が赤、下半分が黒のチューブにも見えるような状景を作り出している。



15 ページ。

右ページに上下 2 枚の写真。そのうちの上半分に配置された、画廊における個展会場のインスタレーション作品展示風景写真。田村画廊個展。1984 年。

鉄、自然木、ビデオモニター。

長さ 3 メートルを超える自然木に、赤く熱せられた太い鉄筋が巻きつけられ、冷却によって木の表面と一体化したものが、天井高約 2.5 メートルのホワイトキューブ型ギャラリー空間に斜めに立てかけられている。木は 4 本ほどあり、床に置かれていたり、壁や天井に向けて斜めに立てかけられていたりする。それとは別に、複雑に細かく曲げられた鉄筋が空間の半分ほどを天井まで埋め尽くしている。床にはビデオデッキとブラウン管テレビが置かれており、何かの映像が上映されている。

下半分に配置されたギャラリー作品展示風景写真。

おなじ画廊における作品展示の、室内反対側から撮影された写真。



16 ページ。

左ページに上下 2 枚の写真。そのうちの上半分に配置された、作品の部分写真。ルナミ画廊個展。1984 年。鉄、自然木、木口に感光乳剤。木に鉄を巻き付けていく過程の写真。

Y 字状に二股に分かれた自然木の端部が接写されている。枝は直径 10 センチ程度で、直径 15 ミリほどもある鉄筋が緊密に巻き付けられ、その一部は鉄を曲げる際に加えられた熱によって枝を焼き、食い込んでいる。

下半分に配置された、作品展示風景写真。おなじくルナミ画廊個展。

白い壁に、自然木の枝が十数個に分断されながら掲示されている。枝には太い鉄筋が根元から先まで 5 センチメートルほどの幅で緊密に巻き付けられ、分断された箇所もその鉄筋によってつなぎとめられている。



17 ページ。

右ページ中央に 1 枚の大きな横長写真。同じくルナミ画廊個展。

個展会場の全景写真。ホワイトキューブ状の画廊空間に、直径 30 センチ、長さ 2 メートル程度の鉄筋が巻かれた丸太状の木の幹が 3 本、床置きされている。床にはほかにも A4 程度の大きさの紙焼き写真が 10 枚ほどランダムに置かれており、正面の壁面には 20 ほどに分割された木の枝 ( 前ページ掲載の作品 ) が掲示されている。左の壁面には長さ 2 メートルほどに切断された木の枝のほか、20 枚ほどの A4 大の写真が掲示されている。床に置かれた丸太にも、直径 20 ミリ程度の鉄筋が 5 センチメートルほどの間隔で緊密に巻き付けられている。



18 ページ。

左ページ中央に 1 枚のインスタレーション作品展示風景写真。大谷地下美術展。1985 年。

鉄、火、水、光。

大谷石採掘場の暗い空間に、くしゃくしゃに曲げられた鉄板でできた作品が数点、置かれている。そのうちの 1 点は直径 50 センチ、高さ 2.5 メートル程度の円柱状の形状をしている。そのほか、無造作に曲げられた太い針金状の作品が 3 か所に置かれており、それらの針金の先端には明かりが灯され、空間を照らし出している。



19 ページ。

右ページ中央に 1 枚のインスタレーション作品展示風景写真。画廊パレルゴン、ツー。1984 年。作品タイトルは慈しみの雨を意味する、「慈雨」。鉄、火、水、植物、土。

白い壁と床で構成されたホワイトキューブの画廊空間に、半分だけ赤く錆びた 1 枚の鉄板が敷かれ、その上の左隅には解体された薪ストーブのような形状の金属の彫刻作品が配置されており、その中では炭が赤く燃えている。鉄板の右隅には直方体の箱形状の鉄の彫刻が置かれており、蓋に相当する部分が黒く錆びながら朽ちたように半ば開口しており、中から草木が顔をのぞかせている。それらの 2 つの部分の間には、幅 1 メートル、奥行き 15 センチ、高さ 1.5 メートルほどの矩形をした黒い抽象的な鉄製彫刻が置かれている。その上部には水槽の機能があり、小さな真鍮色の蛇口部品が設けられて水を滴り落とし、その水滴の一端は燃える炭の方へ、もう一端は植物の方へと流れている。



20 ページ。

左ページに上下2枚の写真。そのうちの上に配置された作品展示風景写真。画廊パレルゴン、ツー。1985年。作品タイトルは、「丸い天気にも四角い気持ち」。素材は鉄。

黒く鈍色の表面を持ち、紙のように細かくクシャクシャになった鉄の彫刻作品が2点床に置かれており、その他にもクニャクニャに曲がった、黒く太い針金状の作品が1点部屋の隅に立てかけられている。床置き作品は縦横1.5メートル、高さ10センチメートルほどの低い形状をしたものと、幅1メートル、奥行き30センチメートル、高さ1メートルほどで、三角形に立ち上がった形状をしたもの。

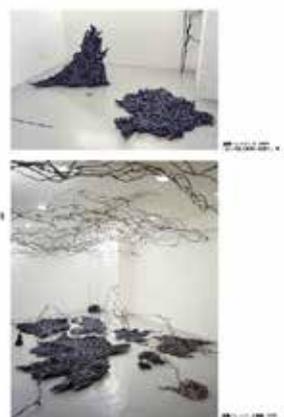
固く重苦しい鉄素材が、紙くずのように細かく変形を加えられることによって、重厚さと脆弱さの間を往復するような印象を与えている。

下に配置された作品展示風景写真。画廊パレルゴン、ツー。1986年。作品タイトルは、「雨上がりの呼吸」。素材は鉄、ステンレス。

部屋の床に大小様々な、断片的な形状をした鉄の彫刻作品が10点前後置かれている。その形状は紙のようにクシャクシャで、黒く鈍色の表面をもつ。

その中に不規則で複雑に曲げられた太いステンレスの針金状の明るい色調の彫刻が、4、5箇所だけ床面に接する形で高さ1.5mほど立ち上がり、鉄の彫刻作品の上にまたがっている。

部屋全体の天井近くには、より複雑に曲げられた太いステンレスの針金が、空に浮かぶ雲のように、あるいはクモの巣のように設置されている。



21 ページ。

右ページに上下 2 枚の写真。そのうちの上に配置された作品展示風景写真。ルナミ画廊における個展の様子を写したもの。1988 年。作品タイトルは、「呼吸の陰影」。素材は鉄、銅、ステンレス。太い鉄と銅とステンレスの針金でできた彫刻作品が、それぞれ複雑で荒い網目状に曲げられ、編み上げられたような塊として床に置かれている。手前の作品はやや明るい色調のステンレス製で、大きさは幅 1 メートル、奥行き 2 メートル、高さ 1 メートルほど。その奥には茶色い色調の銅製で大きさ幅 1 メートル、奥行き 1.5 メートル、高さ 50 センチメートルほどの作品。一番奥には黒い色調の鉄製で幅 1 メートル、奥行き 1.5 メートル、高さ 1 メートルほどの作品である。それぞれの金属素材がもつ重厚さに対比して、複雑で不規則に曲げられた形態は、それと相反するように軽やかなフリーハンドで描いた軌跡の印象をはらんでいる。

下に配置された作品展示風景写真。真木画廊個展。1987 年。作品タイトルは、「雨上がりの呼吸」。素材は鉄、銅、ステンレス。

上の写真作品と同様な手法で作成された 4 点の彫刻作品が、画廊空間全体に配置されている。それぞれの作品は抽象的で不規則でありながら、類似性が少ない形態をしており、低く床面に広がるようなものや、1 箇所に集約して塊状になったもの、山のように三角形にせり上がった形状をしていたりする。また、鉄、銅、ステンレス素材の地金の色である黒、茶色、白の色味が、作品間の形態の相違に併せて異なる彩りを加えている。



22 ページ。

写真の始まり、光—呼吸

## My Photography Beginnings

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。作品タイトルは、「C ナンバー 3」。制作年は 1987 年。

東京芸大の写真センターがあった上野校地の各所を舞台とし、佐藤の太い針金状の金属を複雑に編み上げたような抽象彫刻に併せて、長時間露光によるペンライトの白い光の軌跡が写されている。彫刻作品と光の軌跡は、画面の上ではまるで同じような形態かのように同居しながら、金属素材の黒く重厚な存在感と、物質としては存在しない白い光の軌跡との対比を形成している。

写真はいつも私の傍らにあってずっと熱中できる趣味だった。しかしある日私の動きを長時間露光で記録することを思い立って実験してみたら、私の過剰な動きを良い案配に記録し、過剰な部分は見事に消し去ってくれることに気が付いた。それ以来私は写真の性格に興味を持ちのめり込んできた。そして写真は私をアトリエから外に連れ出してくれる乗り物であった。

写真の始まり、光—呼吸



23 ページ。

右ページに上下2枚のモノクロ写真作品画像。そのうちの上の画像。作品タイトルは、「C ナンバー4」。制作年は1987年。

シリーズ作品として同じ背景と彫刻作品をモチーフとし、より複雑な光の軌跡で彫刻作品をトレースするようなストロークが画面上で構成されている。

「C ナンバー3」と比較すると、よりモチーフの彫刻作品がもつ針金状の形態と似せた光の軌跡が追求されており、彫刻作品そのものと光の軌跡も、左右に併置されるような構図が組まれている。

下の画像。作品タイトルは、「C ナンバー5」。制作年は1987年。

シリーズ作品として同じ背景と彫刻作品をモチーフとし、彫刻作品の接地面の形状がトレースされるような光の軌跡で画面が構成されている。

彫刻と光の軌跡は更に離れた場所に配置されており、その向きも変えられている。特に、光の軌跡は画面上の右下、鑑賞者にとって手前に感じられる場所に描かれ、彫刻作品は画面上の左上、同じく奥に感じられる場所に配置されている。

光の軌跡がモチーフ彫刻の底面のみを指し示していることから、他のシリーズ作品とは異なり、仮想的に描かれる量感よりも、よりフラットな奥行きのみ注意到しているような構図となっている。



24 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。作品タイトルは、「C ナンバー 6」。制作年は 1987 年。

シリーズ作品として、同じ舞台に別の彫刻作品 2 点を加えて撮影されている。この写真作品では、光の軌跡は配置された彫刻作品の付近の接地面を、数多くの短い弓なりのストロークで埋め尽くすように描かれている。



25 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。作品タイトルは、「C ナンバー 8」。制作年は 1987 年。

シリーズ作品として、「C ナンバー 6」と同じ舞台設定で撮影されている。この写真作品では、光の軌跡は 1 本 1 本がやや横方向に波うった縦方向のものであり、それらが無数に彫刻作品群の周囲を埋め尽くしている。そのストロークは佐藤の背丈に相当する長さであり、それぞれが頭上の高さで地面付近の間を腕を動かしながらペンライトをオン・オフして描かれていることが想起される。



26 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。作品タイトルは、「ナンバー 1」。制作年は 1988 年。

多数の太いパイプが張り巡らされた東京芸大中央棟のスチームポンプ室内を舞台として撮影された作品。長時間露光のペンライトのストロークは、「Cナンバー 8」作品と同様に 1 本 1 本が縦方向で、やや左右に波打ったもの。それらが部屋中で林のように無数に描かれて構成されている。



27 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。作品タイトルは、「ナンバー 7」。制作年は 1988 年。

打ちっぱなしコンクリートの壁面と床、天井で囲まれた細長い通路状の空間を舞台としている。カメラを通路の奥に向けて撮影されており、ペンライトのストロークは同じく 1 本 1 本が縦方向のもの。その軌跡は通路の奥に向かって歩いて行きながら描かれていることがわかる。そのため、画面の中央付近部分には遠い場所で描かれたストロークが密集し、結果的に短い線が集まり露光量が増すことで、白い線が濃く現れるようになっている。



28 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。作品タイトルは、「C ナンバー 2」。制作年は 1987 年。

東京芸大中央棟のピロティスペースを舞台とし、佐藤の針金状の金属で構成された彫刻作品と光の軌跡で構成された作品。

彫刻は背が低く横方向に三角形に広がった形状をしており、複雑に絡まる網のようでもある。ペンライトのストロークは彫刻作品の三角形の輪郭を、フリーハンドで細かく波打つようにトレースして描かれている。



29 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。作品タイトルは、「ナンバー 2」。制作年は 1988 年。

河川敷を舞台として撮影された作品。川は画面上で左右方向に流れ、画面下 5 分 3 ほどは無数の樫が散らばった河川敷の風景、その上 5 分の 2 ほどは対岸の森が写されている。光のストロークは画面中央部に僅かに集中しており、佐藤が画面の中央部分付近で奥に向かって、あるいは奥から手前に向かって歩きながらペンライトを上下に動かして描かれた様子がうかがえる。

対岸の森の木々の緑は黒く、川岸の樫は濃いグレーに写され、全体としては暗い色調の無機的な風景写真のようでありながら、画面のごく中央部分のみに集中する鮮やかな白く鋭い光の軌跡が、スクラッチのように対比的に刻み込まれている。



30 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。作品タイトルは、「ナンバー 3」。制作年は 1988 年。

小規模なダムがある河川敷を舞台として撮影された作品。川は画面左下からやや右斜め上に向かって流れており、ダムは画面中央部右からやや左上に向かって川の流れを堰き止めている構図である。光のストロークは、佐藤がダムの上を歩きながら上下にペンライトを動かして描かれており、白い短い縦の軌跡が、背の低い木立の列のように、あるいはバーコードを模した手書きの線のようには整然と並んでいる。

「#2」作品と同様に、全体としては自然の中に人工構造物が挿入された、ソリッドな風景写真のような中に、細かく鮮やかな白い線が対比的に配置された構成となっている。



31 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。作品タイトルは、「ナンバー 4」。制作年は 1988 年。

長野県の鹿島槍ヶ岳が後ろにそびえる河川敷を舞台としている。

画面の上半分には山頂部に白く雪を残し、裾野は色濃い黒として森林を写し込んでおり、下半分は河川敷であることがわからないほど無数に光の軌跡が描かれている。河川敷中がやや横に波打った縦のストロークで埋め尽くされ、鮮やかな白い線が低木のブッシュのように、あるいは大都市の交差点を行き交う群衆かのように画面に刻み込まれている。



32 ページ。

左ページ中央に 1 枚の作品展示風景写真。板張りの床の空間の白い壁に、縦 1.5m ほどもある 5 枚の巨大なモノクロ写真作品が展示されている。写真クレジットは、「151 年目の写真」展。会場はハイネケンビレッジ。1989 年。



33 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。左ページの風景写真に写された、一番左の写真作品。タイトルは、「ナンバー 21」。制作年は 1988 年。

東京芸大中央棟内階段の 1、2 階の間の踊り場から撮影されている。1 階フロアを見渡しながら、下り階段部の壁と登り階段のステップ、2 階フロアの吹き抜けに面した落下防止壁が写り込み、作品画面に複雑な直線を形成している。

光の軌跡は被写体の空間中を歩きながら描いた痕跡であり、無数の縦のストロークが風景に差し挟まれている。



34 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。

32 ページの風景写真に写された、左から 2 番目の写真作品。タイトルは、「ナンバー 22」。制作年は 1988 年。

東京芸大中央棟内階段を、1 階フロアから撮影している。地下階へ降りる階段と、2 階へ登る階段に、無数の縦の光のストロークが描きこまれている。



35 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。

32 ページの風景写真に写された、右から 2 番目の写真作品。タイトルは、「ナンバー 23」。制作年は 1988 年。

夜の東京芸大中央棟の屋外階段を舞台とした作品。全体黒い色調の画面で、やや広角気味に捉えられた校舎の風景。地上から外階段に向かい、段を登って 2 階フロアへと歩む過程で、無数の縦の光のストロークを描いた痕跡が画面に刻まれている。



36 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。

32 ページの風景写真に写された、中央の写真作品。タイトルは、「ナンバー 24」。制作年は 1988 年。

夜の東京芸大中央棟屋上を舞台とした作品。屋上全体に縦の光のストロークが敷き詰められている。それらの間隔は縦横整然としており、画面ほぼ中央部に設定されたアイレベルの高さがストロークの上限に併せてあることから、光の軌跡は画面の下半分のみ集中して配置されるような構図となっている。



37 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。

32 ページの風景写真に写された、一番右の写真作品。タイトルは、「ナンバー 25」。制作年は 1988 年。

打ちっばなしコンクリートの壁に挟まれた狭い通路を舞台とした作品。画面は通路の奥行き方向に向けられた一点透視の構図。右の壁には消火栓が収められた扉があり、非常灯が光っている。その扉の位置から推測すると、かなり天井が低い通路であり、カメラの前 3 メートルほど先で通路は壁に阻まれ、左に抜ける扉が開いている。加えられた光のストロークは縦方向でありながら腰下程度の低い位置に設定され、画面上手前から通路を奥に向かっていく歩みに併せて整然と敷き詰められている。



38 ページ。

東京 1990-2017。

Tokyo lost decades.

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 138、江東区青海」。制作年は 1991 年。

夜の工事現場と思しき広大な更地の中に、1 台の巨大なブルドーザが置かれた風景を舞台とした写真作品。ブルドーザのクローラーの痕跡で埋め尽くされた砂地の果て、暗がりの先の地平線沿いに都市の明かりが収められている。都市の明かりは画面右側のみであることから、左側の漆黒の中に海の存在を感じさせ、開発中の港湾地区の雰囲気が色濃く捉えられている。長時間露光のペンライトの軌跡はブルドーザのクローラーの中や排土板、運転席といった箇所に対して、細かい綿くずのようなワンストロークとして張り巡らされ、圧倒的な力の存在をはらんだ重機が、水を打ったように静止している様子がかがわれる。

写真は光のメディアである。光×時間によってイメージが感光材料に定着される。その仕組みに夢中になったが、結果映し出される場所の意味にも興味が出てきた。制作を始めた頃はバブル経済のまっただ中で日本中がスクラップ & ビルドの波にさらされていた。変化する東京の町をテーマに制作をした。同時に地方の現実にも眼を向けると真新しい町と捨て去られる風景の対比がまさに発光しているようなイメージを私に与えてくれた。

1990 年頃秋葉原の万世橋あたりが再開発されていた。早速その場で制作した。当時は歩行者天国の始まりの頃で、日曜日は中央通りを自由に歩きまわられた。一方北海道を訪れる機会があって夕張を案内してもらった。子どもの頃から炭鉱の悲惨な事故のニュースは知っていたが、その現場が廃坑になって建物などが廃墟化しているさまを見ると、時代という流れとそれに擦過して発光するようなイメージを抱いた。

現在はバブルが弾けてしまっただけからの長い沈滞の時代である。失われた何十年といわれて久しい。振りかえればそういった時代が見えてくる。私は写真は記録だと思って制作したことは無いが、それでも記録する、記録してしまうメディアであることを痛切に感じている。

東京 1990-2017  
Tokyo lost decades



東京 1990-2017  
Tokyo lost decades

39 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 123、江東区青海」。制作年は 1991 年。

水たまりや碎石の山の中に、巨大なバックホーが置かれた夜間の工事現場。画面中央部に地平線が据えられ、下半分が工事現場が、上半分には遙か遠く地平線沿いに港湾地区のコンテナクレーン群や、高電圧鉄塔や電線のシルエットが写されている。

光のストロークはバックホーのバケット内や地上高 3 メートル近くに位置するブーム部やアーム部の油圧シリンダー付近に、細かい綿くずのように、また局所的ないたずら書きのようにワンストロークで白く描きこまれている。



40 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 270、港区台場」。制作年は 1996 年。

1、2メートル大の石が転がる開発中埋立地の海岸を舞台として、その中を埋め尽くすようにペンライトの軌跡が重ねられている。画面の下側 6 割程度がワンストロークの光のラインで覆い尽くされた埋立地、上半分にはところどころに岩場が顔を出す海と、ライトアップされたレインボーブリッジの遠景が画面の左右をつなぐように捉えられ、開発中の都会の港湾地区の夜という動と静のあわいの空間に、佐藤個人の賑やかな体の動きの痕跡が重ね合わされた光景を作り出している。



41 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 277、江東区青海」。制作年は 1996 年。

背景にフジテレビ社屋などの巨大ビル群を遠景で捉えた、雑草の生い茂る夜の埋め立て地を舞台とした作品。碎石と雑草がつくる広大な平地に、高さ 3 メートル、幅 5 メートル、奥行き 1 メートル程度という特殊な形態をしたコンクリート構造物が 2 体撮影されている。一つは直方体、ひとは横向きにした直角三角形のような形状。

光の軌跡はそれらの構造物をツタのように覆い尽くし、その異質な物体を撫で尽くして探るような佐藤の体の動きを示すとともに、すぐに変化してしまうであろう一過性の風景に、見えない、残らない楔を穿つような働きかけの痕跡を描き出している。



42 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 278、江東区青海」。制作年は 1996 年。

背景にフジテレビ社屋などの巨大ビル群を地平線上の遠景で正面から捉えた、雑草の生い茂る夜の広大な埋め立て地を舞台とした作品。

画面左右真ん中に、下から上、地平線に向けてまっすぐに細いコンクリートの U 字溝が一点透視で捉えられている。溝は幅 50 c m 程度の小型のものであるが、はるか数キロメートル先までも続いている。

光の痕跡はこの溝の中を、もじゃもじゃとかき混ぜながら遠方で消失するまで続き、ささやかだがほとばしるような、水の流れを思わせる光の帯を描いている。



43 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 275、江東区青海」。制作年は 1996 年。

埋立地で造成中の夜の公園のような場所を舞台とした作品。1 段高台に盛り上げられた公園地への手すりがついた入口階段を、公園外の低い段から斜め横方向に向かって撮影されている。階段横の斜面には植生されて根付く前の芝が敷き詰められており、モザイク状の表面を残している。ペンライトの光の痕跡は、階段の上から下まで、1 段 1 段に対して高さ方向は腰の高さ程度から足首あたりまで、平面方向は階段面に合わせた範囲でラフになぞられている。その結果、直方体の光のメッシュのような痕跡が、階段の各段に置かれ連なる光景を作り出している。その光のブロックは、画面右下から左上に向かって階段の登る方向に合わせて遠ざかりながら、小さくなりながら連綿と続き、遠景に写るコンクリート剥き出しの稼働前の建築物の姿と、対比を生み出している。



44 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 87、渋谷」。制作年は 1990 年。

昼間の渋谷スクランブル交差点を舞台とした作品。

丸い手鏡を利用して日光をカメラに向けて歩き回り、長時間露光でその痕跡を残す手法を活用し、  
交差点内の横断歩道上に、大小の丸い白い光を数十点描きこんでいる。

長時間露光のため、行き交う人も車の姿も、ごくかすかな痕跡を残すのみとなっており、やや変  
形し、ブレを含んだ手鏡からの痕跡が、交差点内各所を歩いた佐藤の歩みを指し示している。



45 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のカラー写真作品画像。  
作品タイトルは、「渋谷」。制作年は 2017 年。

左ページの作品と同じ場所に三脚を立て、昼間の風景を長時間露光で撮影したカラー写真作品。  
ここではペンライトや鏡による佐藤の介入は実施されていない。しかし、カラー写真であることからその過去作品との対比は大きく、変遷の激しい渋谷の街における 27 年という「長期間」を指し示している。



46 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。

作品タイトルは、「ナンバー 106、新宿」。制作年は 1991 年。

落成直後の東京都庁舎と新都心のビル群を背景に、昼の新宿中央公園を舞台として撮影された作品。

手鏡を用いたシリーズ作の一つで、植林された木々も若く真新しい公園敷地内に、無数の小さな白い円が穿たれた光景が描かれている。



47 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のカラー写真作品画像。  
作品タイトルは、「新宿」。制作年は 2017 年。

左ページの作品と画角を一致させたカラー写真作品。公園の舗装面はひび割れや補修痕を残し、若い植林のあった箇所は工事中の侵入防止柵に囲まれ再造成中の様相をなしている。遠景の象徴的なビル群に大きな変化は見られず、公園内に何度か加えられたであろう再造成が、その時間の経過をわずかに指し示している。



48 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 166、秋葉原」。制作年は 1992 年。

昼間の万世橋上の自動車道上にて、北東方向、上野方面にカメラを向けて撮影されている。  
画面内には活況をなす電気街のビル群の風景が収められ、足元の道路面には進行方向の車線を示す複数の矢印が、画面上、視線の先に向かって写し込まれていることから、自動車用の車線上で撮影が行われていることがわかる。

長時間露光であるために人々の姿は残されていないが、車道上に据えられたビーチパラソルによって、歩行者天国の時間帯を示している。

手鏡が残した光の点は、僅かな濃淡の違いをばらみながら交差点内に無数に散りばめられており、夜間のネオンサインや星空を思い起こさせる。



49 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のカラー写真作品画像。  
作品タイトルは、「秋葉原」。制作年は 2017 年。

万世橋は歩行者天国の範囲外となり、車道ではなくその付近の歩道から、左の作品と似た画角で撮影された昼間の秋葉原の風景。

文字やロゴが中心であった看板群は、キャラクターやイラストレーションを含んだそれへと変わっており、街の中心的な商材がオーディオ、家電からゲーム、アニメへと変化したことを物語っている。



50 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 104、佃島」。制作年の表記なし。

小さな漁船やゴザのかかった小舟が浮かぶ、コンクリート護岸工事がなされた都市部の運河の昼間の風景。建設中のタワーマンションが遠景に捉えられる中、運河沿いには倒壊寸前の木造住宅や、古いアパートが数多く残され、戦後の面影を残す雑多な街の様子を描いている。

佐藤による介入は、画面中央の遠方に位置する箇所には、小さく写る運河の橋の欄干に、真っ白な光の粒の、帯状の塊として残されている。



51 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のカラー写真作品画像。  
作品タイトルは、「佃島」。制作年は 2017 年。

運河に漁船は浮かんでおらず、倒壊寸前の建物も一掃されている。遠景のタワーマンションはその数を倍増させており、画面下部、近景には猫じゃらしが生い茂っているものの、撮影時に三脚を立てた橋そのものもかけ替えられたのか、歩道の柵が新たに映り込んでいる。



52 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 109、三田」。制作年は 1991 年。

背景に取り囲む壁のように大規模集合住宅や高層複合オフィスビルが立ち並ぶ中、取り壊し直前の木造 2 階建て住宅群と、その前に広がる碎石が敷き詰められた更地の一角が、昼間の風景として捉えられている。

背景と同様の建築物が立てられるであろう更地の上に、白い光の粒が散りばめられている。

光の粒が分布する位置は佐藤の肉体によって規定されており、高層の建造物と対比されるように地表近くに分布するそれは、大都市に一時的にだけ出現する、空間的、時間的な「隙間」に意識を向けさせている。



53 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のカラー写真作品画像。  
作品タイトルは、「三田」。制作年は 2017 年。

遠景に写される高層ビルを手がかりに同じ画角を探索したと思われるものの、画面内に似た要素を見つけることが難しいほどに様変わりした風景。

画面中心部に現れた洗練された商業ビルが存在感を放つ中、画面下部、風景の手前側には左右方向に太いバイパスが写されている。かろうじて比較できるビルの形状から、左の作品写真を撮影した場所がバイパスになっていることが推測できる。

バイパスを横切る形で画面の下端から上へ伸びるよう映り込んだ横断歩道は、かつて三脚を立てた場所へと向かっていることになる。



54 ページ。

夕張 1992。

Landscapes in Time。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。

作品タイトルは、「ナンバー 155、まやち」。制作年は 1992 年。

手鏡を用いて日光の反射をカメラに向けながら歩き回り、長時間露光でそれを定着させる手法で制作された作品。

ベニヤ板材を壁面に多用し、それらがボロボロに剥離して崩壊寸前の建造物群が、打ち捨てられたように取り残される昼間の炭鉱跡地の風景。

雑草もまばらで、殺伐とした雰囲気の中、建造物の周囲のみに光の粒が散りばめられている。光の粒はほぼ倒壊している屋根上にも与えられており、「夢の跡」とも言うべき過去の遺構の情景に対して、幻想的な印象を加味している。

今では財政破綻した町として知られている夕張だが、私が訪れた 1992 年という年はバブル経済の影響もあって後に経済破綻の原因になる巨大な遊戯施設やキッチュな観光施設が存在していた。その時の制作ノートを転記する。

〈制作ノート 1992〉夕張も時代の流れに翻弄された町だ。重厚な石炭から、キッチュなメロン城への辺も、日本の近代をひたすら代弁してしまっているように思える。かつてあった石炭の歴史は、その名を掲げた遊戯施設以外からは、ほぼ完璧に葬り去られつつあるようだ。無論、僕は一介の旅行者に過ぎず、住んでいる人々の気持ちの全ては、解せるはずもない。夕張を見ることによって、自分が住み、生活している 90 年代の日本、ひいては自分自身に眼を向けざるを得ないのだ。

僕の作品は、まずは対象を選び取るところから始まる。そしてそれに自らの手をさしのべ、触れる。またその固有の空間に自らが光を手で動くことによって、その空間を変貌させ、その過程すべての時間をフィルムに定着させる。そうすることにより、写真以外では不可視の空間が構築可能となる。

またその選び取る対象というのは、僕にとって愛めでる対象であったり、あるいは時には批判すべき対象でもある。それらはどちらか一方の意味に固定されはしない。なぜなら、僕は耽美派ではなく、また単純な社会批判や、無責任な揶揄にも興味がないからだ。大切なのは白か黒かを決定することではなく、白か黒に至るグラデーションの有り様を考える事で、物事と物事の関係の、間あわいそのものを問題にすることだと思う。

1992年 夕張



1992年 夕張

55 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 156、まやち」。制作年は 1992 年。

ほぼ鉄骨の骨組みだけを残して朽ち果てた建造物と、変形した建築材料が山積する昼間の炭鉱跡地の風景。

鉱山の斜面を見上げるような向きで撮影されており、画面上部と下部の地点で高低差が大きい急勾配の荒れた現場で、放置された建築材料は瓦礫のような様相を呈している。

光の粒は中でも足場の悪そうな、より乱雑に放置された建材と、崩壊度合いの高い建造物の周囲に集中しており、あえて手探りでそのような箇所を選択していることが窺われる。不安定な地点で手鏡を向ける行為の繰り返しによって、対象への思い入れの源泉を探る作者の衝動が照らし出されている。



この写真は、1992年に撮影されたものである。写真は、炭鉱跡地の風景を捉えている。写真は、鉄骨の骨組みだけを残して朽ち果てた建造物と、変形した建築材料が山積する昼間の炭鉱跡地の風景を捉えている。写真は、急勾配の荒れた現場で、放置された建築材料が瓦礫のような様相を呈している。写真は、足場の悪そうな、より乱雑に放置された建材と、崩壊度合いの高い建造物の周囲に集中している。写真は、不安定な地点で手鏡を向ける行為の繰り返しによって、対象への思い入れの源泉を探る作者の衝動が照らし出されている。

56 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 165、まやち」。制作年は 1992 年。

山間部の森の中の窪地に残された採掘場施設跡地を、やや遠巻きに見下ろして撮影された風景。跡地全域が低い雑草に覆われ稼働していない様子ではあるが、廃墟というほどの様相は呈しておらず、その近隣には稼働している体育館施設や工房施設も垣間見えている。光の粒はやや大粒で、跡地を含んだ窪地全域に散りばめられており、そのへこみに光が集まっているような雰囲気も醸し出している。



57 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 161、しみずさわ」。制作年は 1992 年。

夕張市の清水沢ダムを、下流側の斜め横から撮影した昼間の風景写真。

ダム頂上よりもやや低い地点から撮影されており、ダムの姿は画面右端が手前で、左に向かって遠ざかりながら捉えられている。手鏡による光の粒は頂上部に通っている通路からもたらされ、画面の上下方向中央部に右端から左端へと散りばめられている。

ダムという巨大建造物に対して、光の粒は細い帯状となっていることから、そのスケール感の対比が描かれているが、光の一粒一粒はフィルム上で完全にハレーションを起こした真っ白として定着しているため、近い箇所と遠い箇所との存在感に大きな相違がない。そのことによって画面上の遠近感とは異なる要素を生み出している。



58 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 168、のぼりかわ」。制作年は 1992 年。

雑草に覆われた山の斜面に、幅 3 メートル、奥行き 5 メートル、高さ 5 メートルほどの矩形のコンクリート建造物がある風景。

周囲に人口建造物は写っておらず、かつて開発された山奥の施設の跡地といった雰囲気。

晴天であることから牧歌的な景色の中、斜面の広い範囲に光の粒が与えられている。それらはかならずしもコンクリート建造物の周囲のみに集中することはなく、まばらに散りばめられている。



59 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 170、まんじ」。制作年は 1992 年。

山間部の小さな平地に、林を背景としてコンクリート製の小さな作業小屋が撮影されている。小屋は切妻屋根の形状をしているが、屋根材は全く存在せず、打ち捨てられて久しい様子。光の粒は小屋の周囲や壁面に散りばめられており、ぼつねんと取り残された小屋に対して、ささやきのような要素を与えている。



60 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 167、かしま」。制作年は 1992 年。

広々とした平地に立つ、1 棟の入居者がいなくなった鉄筋コンクリート製の 4 階建て集合住宅。建物全体を地表面から捉え、コンクリート打ちっばなしの外壁からは老朽化の印象を免れることはできず、また建物の前庭には滑り台やブランコ、タイヤ飛びなどの子供向けの遊具が据え付けられている。

光の粒は前庭を含んで、建物の周囲に広がる草地全体に広がっているが、その範囲はやや建物の周囲や遊具類に集中しており、集合住宅に住む子どもたちが走り回っていたであろう領域を思わせる。



61 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。

作品タイトルは、「ナンバー 164、せいりょうちょう」。制作年は 1992 年。

山間部にある旧採掘場入口の昼の風景。鬱蒼とした森の中を通る、やや上り坂で舗装されていない砂利道が、画面左下から右上に向かって続いている。2 本の簡素な電柱があり、道の奥突き当りには扉が閉ざされたコンクリート造りの坑道入口と思しき構造物が見える。路傍には「我が新鉱をがっちり守ろう、出稼ぎと保安と生産で。北炭夕張炭鉱株式会社、新炭鉱」の文言が入った背の高いモニュメンタルな看板が屹立している。

光の粒はやや大きめの直径で、近景と遠景でその大きさや濃淡にも微妙なばらつきが感じられる。それらの分布は道を中心として、路傍の土手や看板の石の台座などに寄せられながら、道の奥、坑道入口まで続いている。



62 ページ。

海から。

From the Sea.

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。

作品タイトルは、「ナンバー 333、ゆら」。制作年は 1998 年。

昼間の岩場の海岸を見下ろして撮影している。移動しながら手鏡で日光をカメラに照射する長時間露光の手法のシリーズ。画面上端部にわずかに水平線が捉えられているが、長時間露光によって海は雲海のようにぼやけた表面をしており、空との境界はきわめて曖昧にされている。画面の大半は薄いグレーで覆われ、海面から顔を出している黒い岩場がまだらに彩っている。

手鏡による光の照射は、岩場の分布に合わせ、陰しい輪郭をした黒と、ぼんやりと幻想的なグレーで構成される画面の中に、くっきりとした小さな白い円形の粒として穿たれている。

狂ったような景気のための都市の停滞は私の興味を次第に遠のかせていった。

長男の誕生とともに、生命への想像力は、連綿と続く進化の不思議とともに日本の四方を取り囲む海に向かわせるのに十分だった。いわき市美術館での展覧会のための制作をきっかけにいわきの海からはじまり全国に広がっていった。

海から



63 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 389、かまいそ」。制作年は 1999 年。

左ページの作品と同様に、昼の岩場の海岸で撮影された作品。  
水平線がよりはっきりと捉えられており、画面の上側五分の二は薄曇りの空で占められている。  
幻想的な雲海のようにぼやけて写る海は、日差しの強さに差があるのか、ゆるやかなハーフトーンを作っており、画面右側はやや濃く、左端では真っ白に近づいている。  
画面を覆う光の粒は水平線の上にまで分布しているが、左端に描かれたものには、海の色に埋もれそうな風合いがもたらされている。



64 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 299、はったち」。制作年は 1996 年。

昼の波打ち際を舞台に、水平線ギリギリに岩礁が顔を出す景色を捉えている。

海面は雲海のようにぼやけているが、画面下端の近景には、浜辺の砂利がくっきりとした粒子感を与えている。

岩礁は水平線の位置に、画面の右から左へ細長く分布しており、手鏡による光の粒は、画面の水面にくまなく分布しており、遠浅の海岸の中をゆったりとただようような印象を生み出している。



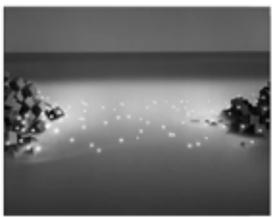
65 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 347、はったち」。制作年は 1988 年。

波打ち際から海に向かって撮影された昼間の写真。画面中段の左右端のみにサイコロ状のコンクリート製消波ブロックの山が顔をのぞかせ、画面の上五分の一ほどに水平線が捉えられ、曇天の空と暗い海の色境界を作っている。

海面は遠方の水平線付近は深い黒で、画面下端の波打ち際は濃いグレー、画面中段は波のしぶきが光の反射を生むのか、かなり明るいグレーという色調を画面に与えている。

光の粒は明るいグレーの箇所だけに分布しており、画面の左右端では消波ブロックの暗い色調と重なって、アクセントとなるコントラストを形づくっている。



66、67 ページ。

左右ページにまたがるように中央に大きく配置された 2 枚のモノクロ写真作品画像。2 枚は左右につながった風景になっている。

作品タイトルは、「ナンバー 323、324」。制作年は 1996 年。

前ページの作品と似た構図で、より横長に捉えられた風景が撮影されている。

左の写真の中断左端にはサイコロ状の消波ブロックの山が、右の写真の中断右端にもブロックの山が海面から顔を出しており、水平線間際の遠方の海は深い黒、画面下端の波打ち際は櫛の交じる暗いグレー、中断の左右ブロックで挟まれた領域には明るいグレーの色面をつくっている。

光の粒は、そのうちの中段、もっとも明るいグレーの範囲に細かく散りばめられており、その明るい色面がより輝きをもっているかのような印象も生み出している。





68 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 339、ゆら」。制作年は 1998 年。

消波ブロックによって遮られた、独特の形状をした入江を舞台に撮影された作品。  
画面は下四分の三が海面で占められているが、中段左右端にはそれぞれ岩礁が顔をのぞかせていることで、中央部がくびれた、砂時計状の構図を形成している。さらにくびれの箇所には、サイコロ状の消波ブロックが横並びで細い帯状に海面から顔を出しており、画面上の海を上下に区別している。  
光の粒はこの消波ブロックの頂点部分に多く分布しており、波によって荒らされたブロックの無骨な表面の風合いに対比されながら、まるでそれが光り輝いているかのような印象も生み出している。



69 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 330、たいじ」。制作年は 1988 年。

昼間の岩場の海岸の風景写真。画面の大半を占める海面には、ゴツゴツとした岩礁がところ狭しと無数に顔を出しており、ものものしい表情を作っている。それらの隙間を揺れ動く小波の流れは、長時間露光によって霧のような、舞台演出上のスモークのような印象を与え、無骨に黒光りする岩礁の群れの存在感を際立たせている。

光の粒は画面上で直径がより大きなものとしてまんべんなく分布しており、近景と遠景の地点におけるその大きさの違いもはっきりと描かれ、よりダイナミックな空間感を与えられている。



70 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 354、はったち」。制作年は 1988 年。

画面中央下部分、手前に位置する箇所には大きな岩礁の姿が収められた、昼の海辺の風景。空は薄明るく、海は中間調のグレーであり、画面の上六分の一ほどの位置でくっきりと水平線で分けられている。海の色は全体でほぼ同じ色調を呈しており、長時間露光に伴う雲海のような海面のテクスチャーに覆われる中で、水平線付近にも小さな岩礁が数カ所顔を出している。

光の粒は手前の大きな岩礁付近に直径の大きなものが分布しており、はるか遠方にもまた小さなものが広く分布している。画面上での分布の横方向の範囲は近景と遠景で差が少ないが、現実の行為としては遠景でそのような分布を得るためには、かなり広範囲の移動を強いられていることになる。

それらの計画と労力がこれみよがしに示されることなく、静謐に同じ瞬間にもたらされた出来事かのようにフィルム上に圧縮され定着し、画面が組み立てられている。



71 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 388、ゆら」。制作年は 1999 年。

曇天であるためか、あるいは俯瞰で撮影したためか、水平線の存在が感じられない画面として捉えられた昼間の海岸の風景。

全体が濃霧の中にいるようなぼんやりとしたハーフトーンの色調で構成される中、肉食恐竜のような荒々しさを持った大きな岩礁が左右に二箇所、写し込まれている。画面下部の近景には大小の岩が重なる海底がうっすらと見え、水深の浅さを示してもいるが、岩礁部分に重ねて露光されている光の粒の直径は小さく、カメラを設置した場所との距離も感じさせる。

海底の岩のぼやけ具合と岩礁の黒くシャープな肌合いのコントラストが、幻想的な印象と現実的な印象とを固定しにくくさせており、見る者の判断を翻弄し、宙吊りにさせられるような作用を与えている。



72 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 340、ゆら」。制作年は 1998 年。

画面の大半が山積するキューブ状の消波ブロックで占められた、昼の海岸の近接風景写真。  
消波ブロックは岩礁の隙間を埋めているようで、画面左下と右上には岩礁の上面部が垣間見えて  
おり、中央部に角砂糖の山のようにコンクリート製のそれが押し込められている。  
画面は全体的に近景で捉えられているため、光の粒のひとつひとつが、はっきりとどのブロック  
のどの箇所かで生み出されているか、うかがい知ることができる。  
くっきりとした遠近感が感じられる光景でありながら、光の粒はすべてが完全にハレーションを  
起こして真っ白く刻まれており、局所的に遠近感を失わせている。これらの相反する要素から、  
幻想的とも現実的とも取れるような印象の往復が生み出されている。



73 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「ナンバー 303、よつくら」。制作年は 1996 年。

画面を上下に 4 対 6 程度の範囲で、水平線によって空と海を区別して構成された風景。画面下端には砂浜のテクスチャーが捉えられており、水平線との中間の位置には、砂に埋れたかのような消波ブロックが列が横並びに顔を出している。

立方体で構成されたブロックは、そのコンクリートの質感によって、画面内では唯一の濃いグレーの色面を与えており、光の粒がこの近辺にのみ分布していることで、強いコントラストを持ちながら、まばらな白点の帯を左右方向に形づくっている。

ブロックは頭や腕のある戯画的なロボットのよう部位を持っており、ところによっては光の粒が目玉にも感じられ、くっきりとした描写が少ない画面の中で、ややコミカルで軽やかな印象も生み出している。



74 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「くしもと、ナンバー 2」。制作年は 2016 年。

画面上部に岩礁が左右方向の帯を形成するよう構成された、昼の海岸の風景写真。  
岩礁より下の近景部分は、海底の岩場が透けて見える入江となっている。  
光の粒は、入江に散財するいくつかの小さな岩礁や、帯状に連なった岩礁の海に接する部分を中心  
に散りばめられており、最も遠い箇所では、3メートル程度はあろうかという岩礁の盛り上がり  
の中腹にも寄せられている。  
一方で、画面の右下部分の大半を占める入江の水面には光は与えられておらず、柔らかなグレー  
の色面が構成されている。長時間露光に伴う波の動きがもたらした雲海の姿は、一見すると想起  
されにくいですが、打ち寄せる波が作者の侵入を阻むような激しいものであったことをも指し示して  
いる。



75 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「くしもと、ナンバー 3」。制作年は 2016 年。

比較的近景の昼間の岩場の海岸を、俯瞰で捉えた作品。画面左下部分には広く足元の岩場の姿が占めており、その右上にはまばらに岩礁が顔を出している海面が捉えられている。画面の中に水平線は映り込んでいないが、上端に配置された遠方の岩礁や、そこにちりばめられた光の粒の大きさから、数百メートルは遠方であることがうかがえる。

画面下側の近景に配置された光の粒は、直径も大きくレンズフレアが含まれながら、岩礁の黒く荒々しいテクスチャーとともに詳細に捉えられている。



76 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「くしもと、ナンバー 4」。制作年は 2016 年。

画面の大半が白くぼやけた霧のように捉えられた、昼の岩場の海岸風景。

水平線が遠くフレームアウトしているであろう見下ろしの構図で、黒く険しい岩礁が数カ所まばらに映り込んでいる。

長時間露光で捉えられた波はハレーション寸前まで白く描かれ、佐藤が介入した光の痕跡は、その白さにほとんど埋められてしまうほどである。

画面の白さと、光の粒の量の少なさから、太平洋の荒波にさらされる串本の海辺を想起させられる。



77 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「くしもと、ナンバー 5」。制作年は 2016 年。

画面上端、右端に大きな岩礁の列が捉えられた、小さな入江の風景。

入江の中にも中規模の岩礁が散在しており、それらの間に漂うモヤ状の波の痕跡から、そのような小さな入江においても波は激しく打ち寄せていることを思わせる。

光の粒の分布は、岩礁のエッジを撫でるように施されており、激流の撮影現場でようやく介入できる拠点を見つけた、作者の高揚感が押し量られる。

分布の細部を観察すると、急峻な箇所においては、身の危険を感じながら何とか手を伸ばそうとしたような様子も想像され、作品が作者の身体と風景との相克の痕跡であることをも想起させられる。



78 ページ。

In to the Woods。

Trees。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。

作品タイトルは、「ナンバー 352、かしまがわ」。制作年は 1998 年。

昼の雑木林を舞台に、手鏡を用いて日光の反射をカメラに向け、歩き回った痕跡を長時間露光で定着させるで制作された作品。

中ぶりの木々が生い茂る小さな斜面に、光の粒が無数に散りばめられている。レンズフレアを大きく伴った粒は、真っ白いイガグリのような雰囲気もたたえながら、虫や小動物が発する生命の光のような、生き物の気配を感じさせている。

日本列島はかつてユーラシア大陸とつながっていた。われわれの祖先も遙かな旅の末に渡ってきたと言われている。ブナの木も同じように大陸から伝わった。ブナは大陸との接続のなごりであり、そう考えると彼方へのイマジネーションに制限はない。そして今生きるその広葉樹の森は深く莫大な水をため込んでいるという事実気がつく。

森のなかにひとりで佇むと聞こえてくる音は、葉のざわめきであり幹のきしみである。ときおり鳥や動物の鳴き声もある。想像力をたくましくすると、太古の昔に人間が人智を超えるものに対して畏れ崇めた心が理解できる気がする。

In to the Woods  
Trees



© Shigeo Fukuda 1998

79 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「しらかみ、ナンバー 10」。制作年は 2008 年。

やや大きめの樹木を中心に据え、小ぶりの木々で囲まれた昼間の林の中の風景。  
背の高い木々を画面に捉えるため、自ずと作者の行動範囲となる地面の領域は下半分に集中する。  
それにともない、画面下半分は背の低い雑草が生い茂る草地が占め、中段は無数に生える雑木林の幹、上端には木々の葉が織りなす濃い色面という画面が構成される。  
光の粒は画面下端から中段まで、無数と言っていいほどの多量が散りばめられており、その佐藤の手鏡を向ける動作の回数の多さから、足取りの軽さが想起させられる。  
森林という生命のあふれる光景の中、地面に敷き詰められた光の粒は、それが作者の「動作」によってもたらされていることから、生命のもつきらめきのような印象も生み出されている。



80 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「はっこうだ、ナンバー 2」。制作年は 2009 年。

直径 1 メートルを超えるような大木の幹を中心に据えた、昼の山深い森の風景。  
大木には太い蔓性の植物が巻き付き、苔むした部位をもつ老木という印象。  
周囲の木々は風に揺動し、長時間露光によるブレを描いているものもある。  
光の粒は大木の根本付近の幹の周りに集中し、その長寿を称えるような、存在感を強調するよう  
な印象を含んでいる。



81 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「しらかみ、ナンバー 2」。制作年は 2008 年。

左ページの作品と呼応するように、大木を中央に据えて捉えられた森の中の風景。光の粒は大木の幹の周囲、人の背丈と等程度の範囲にまんべんなく寄せられている。ほぼ全ての粒にくっきりとレンズフレアが伴われており、反射ではなく発光という印象をはらんでいることから、木の老いた印象に揺らぎを与えている。



82 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「しらかみ、ナンバー 3」。制作年は 2008 年。

やや木々が少なく、空が明るく開けた林の中の風景。画面中央に 1 本だけ直径 1 メートルを超える幹の太い樹木が捉えられ、周囲には直径 10 センチメートル前後の雑木林の木々が取り囲んでいる。

光の粒は中央の大木に集められており、その周囲の露光量が多くなることもあってか、背景の木々がアンダー気味で希薄な印象を与えているのに対して、コントラストがくっきりした姿で定着されている。



83 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「しらかみ、ナンバー 4」。制作年は 2008 年。

左ページ写真と同様に、中央に大木が構成された風景写真。背景には常緑樹が多く、くすんだ暗い色調を与えている。大木は直径が 2 メートル近く、ひときわ大きな存在感を放っている。また、その樹皮は白味がかっており、周囲の木々とは異なる晴れやかな雰囲気を持ち、散りばめられている光の粒が、またそれらを強調しているかのようである。



84 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「しらかみ、ナンバー 7」。制作年は 2008 年。

画面中央に近接した 2 本の木を捉えた、森の中のやや開けた場所を舞台とした作品。

2 本の木のうちの右側は直径 1 メートル弱のやや曲がりくねった肌合いが明るい色調で捉えられた樹木。地面間際の部位は 5、6 本の木が習合して 1 本になったのではないかとも思われるような、あるいは根が地表 1.5 メートルほどまで露出したのではないかという奇妙な形態をしている。それに寄り添うように左後ろに生える木は、直径 30 センチメートルほどの小ぶりなもので、地色の暗い表皮をもつものとして捉えられている。それらは上に伸びるにつれてそれぞれ右側、左側へと傾いており、画面上で V 字の体をなしている。

光の粒はこれらの 2 本を分け隔てなく、シリーズ作と同様に地面近く 1 メートルくらいの高さまでの範囲に分布している。粒の印象もまた同様に、幹から光が発せられているようにも、大きな真っ白い綿埃や錦糸がついているようにも見える。



85 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のモノクロ写真作品画像。  
作品タイトルは、「しらかみ、ナンバー 8」。制作年は 2008 年。

1 本の大木を中央に据え、林の中で撮影されたシリーズ。

本作で捉えられている木は、肌合いが白くやや反りをもったものである。画面左から右へやや下がっている斜面に根付いているため、上に伸びるに従って傾きが矯正されていることから生じたその反りは、画面上部で大きく幹が二股に別れて広がりを見せ始めていることから、堂々と胸を張って肩を広げているような存在感を作り出している。

光の粒は比較的小さく細かいものとして、ややささやかに、大木の幹を囲むように分布している。左ページの作品のものとは違い、レンズフレアをもった粒はごく少量であることから、木のもつ爽やかな雰囲気静かにもり立てるような印象も与えている。



86 ページ。

ハバナより。

From Habana 1997/2024。

ハバナビエンナーレ。

86、87 の左右それぞれのページ中央に大きく、対比的に配置された 2 枚の写真作品画像。左ページ作品は 1997 年にモノクロで、右ページ作品は 2024 年にカラーで、同じ光景が撮影されている。作品タイトルは、「プラザ・ビエハ」。昼間のビエハ広場の全容が捉えられている。両作品とも人の姿はない。

左の作品ではビエハ広場は造成中で、地面は砂利を含んだ土が剥き出しになっており、中心部は噴水工事のため掘り下げられ、その周りに土砂の山がいくつもできている。

広場はバロック建築や新古典主義建築、コロニアル様式などの装飾的な古い建築様式の建物に囲まれており、佐藤が手鏡を用いた長時間露光で描く光の粒は、掘り下げられた工事現場の大きなくぼみの中にのみ分布している。

数百はあろうという光の粒の一つ一つにはレンズフレアが生じており、その光芒によって輝きの印象が強められ、造成作業現場の情景に、変化と発展の晴れやかな雰囲気を与えている。

カラーで捉えられた右の作品では、広場の周囲の建物にはほとんど変化はないものの、左の作品で細部に見られた柱や手すりの表面の劣化や剥落は、ほぼすべてきれいに修復され、華美ではない清廉さをたたえている。広場そのものも細かい石のブロックが整然と敷き詰められ、中心部にはモニュメンタルな小さな噴水のタワーとそれを取り囲む石の柵が据えられている。

わずかに雲を含んだ清々しい青空のもと、公園の隅に置かれた鉢植えの植物の葉が僅かにぶれて捉えられ、噴水の細い水は二重写しのようにも 2 本の軌跡が残されている。画面の下から上まで、近景から遠景まで鮮明にピントが結ばれている。ここでは佐藤による光の描画による介入はなされていない。

27 年という時を隔てての「長時間」、という時の尺度の違いもまた、時代の推移から解き放たれたような町並みとともに併置されているようである。

ハバナ  
ビエンナーレ



ハバナビエンナーレの会場となるプラザ・ビエハは、かつては広大な市場として機能していた。現在は、歴史的な建物を修復しながら、新しい公共空間として生まれ変わる。この写真は、1997年のモノクローム作品と2024年のカラー作品を対比し、時間の経過による変化を捉えている。

新たな土地に立つということはいつも胸躍るものだ。そこが一体どんな場所なのか、どんな出会いがあるのか。空港からの道すがら先ず目についたのは穴だらけの道路とアメリカングラフィティさながらの50年代のぼろぼろの車だった。町の中は排気ガス臭く建物の傷みをひどい。しかし人々の表情に暗さはみじんもない。陽気なサルサのリズムがどこからともなく聞こえ、ステップを踏み始める。そして私は即座にそこがラテンの国であることを了解した。

また町を歩き回れば、僅か400年あまりのこの国の複雑な歴史を物語る建築や風景が、そこかしこに無造作にある。決して幸福とは言えない歴史、わずかな時間の転変を、町全体がまるで博物館であるかのように提示する。私は一介の旅行者に過ぎず、どれだけ知識を得てもキューバ人の心の奥底まで理解することは出来ない。しかしハバナの歴史から、我が身に置き換えた人間の普遍的な営みを類推することは可能だろう。私が旅先で制作するのはその理由からだ。

今回のハバナビエンナーレ出品作品は、植民地時代の建物のパティオを使い展示することにした。柱の数から一辺に3点ずつ、全部で12点を選んだ。

木などの中庸な風景を中心は置した。時代の流れに沿うようにはしたが、回廊であることにより始まりも終わりもなく連続する。

私がハバナを歩き回りながら、陽光を鏡で反射させカメラに記録する行為。ハバナの歴史的記憶と、それをたどる個人の記憶とでも言えるだろうか。

長時間露光により私の姿は消え、光に置き換えられることにより普遍への手掛かりを得る。そして形象の消えた存在ゆえに、自由に自在に人々の想像力の中に躍動できるのではないかと私は思っている。(1997)

2024年に25回記念ハバナビエンナーレに招待され再びハバナの地を踏んだ。当初から27年前の撮影場所との比較撮影を今回の制作にすることに決めていた。工事中だったPlaza Viejaはずっかり綺麗になっていたし貨幣制度の変化は旅行者には大きかった。しかし基本的にはハバナの町並みに変化は無かった。サルサのリズムがラップに変わっていたのが私にとって感じた一番の変化であった。



Small text block, likely a caption or credit, located below the image.

88、89 ページ。

左右ページにそれぞれ中央に大きく、対比的に配置された2枚の写真作品画像。左ページ作品は1997年にモノクロで、右ページ作品は2024年にカラーで、昼間の革命広場の全容をおさめて撮影されている。

作品タイトルは、「プラザ・デ・ラ・レボルシオン」。

左側の作品では、舗装された広大な広場の先に、巨大なチェ・ゲバラの肖像画が黒い線画で描かれたキューバ政府省庁の建物が捉えられている。広場には人々の姿はなく、大きな照明機器を載せた電柱が2本、それぞれ電線に繋がれながら画面を横断している。佐藤が描く光の粒は舗装された広場全域にまんべんなく散りばめられ、広場に集まる人の気配のようにも感じられる。

右側の作品もまた広場越しにゲバラの肖像を掲げた建物を収めた構図で捉えられているが、画面下部の広場が占める面積は狭く、反対に空が大きく占めるように構成されている。庁舎には1997年の作品とは異なり、巨大なキューバの国旗が掲げられている。広場の照明器具は、より高い電柱にすっきりと設置されるようになり、電線も姿を消し、全体を覆うのは、簡素で素朴ではあるものの、洗練され、清潔な雰囲気である。

前ページの組作品と同様に、こちらの作品には佐藤による光の描画はなされていない。そして画面は最近景から最遠景まで明瞭にピントが合った姿で捉えられており、大きく育った木々の葉の中に数カ所のみ、風に揺れて少女のブレが写っている。





Photo: [unreadable]

90、91 ページ。

左右ページにそれぞれ中央に大きく、対比的に配置された2枚の写真作品画像。左ページ作品は1997年にモノクロで、右ページ作品は2024年にカラーで、ほぼ同じ光景が撮影されている。作品タイトルは、「プラザ・デ・ラ・カテドラル」。

昼間のサン・クリストバル大聖堂前の広場の全容を、細かな石畳で覆われた広場越しに捉えている。左のモノクロ作品では広場の全域に光の粒が散りばめられており、右のカラー作品ではそれらは見られず、広場よりも青空の方がやや大きく画面を占めるよう構図がやや変えられている。どちらにも明瞭な人の姿は捉えられていないが、右の作品では、聖堂の入口付近や取り囲む建物のアーケードの周りに、人が行き交う姿の長時間露光の痕跡がかすかに残されている。





Paços do Concelho - Coimbra

92、93 ページ。

左右ページにそれぞれ中央に大きく、対比的に配置された2枚の写真作品画像。左ページ作品は1997年にモノクロで、右ページ作品は2024年にカラーで、ほぼ同じ光景が撮影されている。作品タイトルは、「カヴァーニャ」。

画面右端には、すぐ近くにある大きな石の台座のようなものが映り込んでおり、左端は背丈を超えるような雑草が画面外から顔をのぞかせている。

V型に切り取られた画面中央部には、その先の遠景として石造りの巨大な壁、カヴァーニャ要塞の壁が捉えられている。

左のモノクロ作品では、要塞の壁の上にロケットミサイルのようなものが2つ据えられている様子が、遠景のためとても小さく写っている。光の粒は、画面のV字にできた領域、要塞の壁の手前にあるやや開けた平地の部分にまんべんなく散りばめられている。また、小さく写された要塞の壁に設けられた細い階段の箇所にも、一段一段に光の粒が描かれている。18世紀の遺跡と20世紀の痕跡が混在する空間と、佐藤の漂う歩みがつくる光の痕跡が、時代と時間を超えて交差するようでもある。

右のカラー作品では、要塞の遺跡の周囲もまた雑草と経年劣化により、荒廃しているかの様子が捉えられている。画面に存在したV字の構図は雑草のより激しい繁茂によって不明瞭となり、遠景に写る要塞の壁に設けられた細い階段も、完全に緑に埋め尽くされている。

要塞の壁の上には一本の大きな木が新たに生えており、吹き晒す風に揺れブレた画像として定着しているが、ロケットミサイルのようなものは、変わらず顔をのぞかせている。





グリーンングライト。

Pinholes。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のカラー写真作品画像。

タイトルは「sunrise、sunset」。制作年は 2005 年。

画面中央部に地平線が配置された、高層ビルが立ち並ぶ町並みを遠く見下ろした風景が捉えられている。

画面内に左右で 2 つの風景が重ね合わせられている。左右の風景はそれぞれ別のピンホールで定着されており、ピンホール写真特有の丸い輪郭を持った画像、輪郭に近づくと徐々に黒く描かれる現象が画面上に 2 つ構成されている。左側は朝日で撮影されており、右側は夕陽で撮影されている。重なった円が 2 つ横に並ぶような、横置きひょうたん型、双眼鏡の外形のようなぼんやりとした輪郭をもった風景が画面に作られている。

画面の地平線は左右で完全に連続しており、左右に登る太陽と沈む太陽が捉えられた、パノラマ写真のような画像が与えられている。地平線の間際、最も遠くに位置する箇所に、大都市を横切る大きな川が写っている。

パノラマ風景写真は見渡すような画面をつくるため、顔を横に動かした時の時間の経過の印象を与える。この作品では、顔の向きを変えている間に半日が過ぎるような、あるいは体の前と後ろで日の出と日の入りを同時に体験するような、錯覚的な印象が作り出されている。

「この場所を撮りたい」と思う事がある。しかし、カメラを手にとってファインダーを覗きシャッターを押してみても、何かが滑り落ちてしまう。四角いフレームで切り取られた世界は、必ずしも私の欲求を叶えてはくれない。欲しいのは断片としての矩形ではなく、その場の空気のようなものだ。むしろ“場”そのものを持って帰りたい気分なのかも知れない。

一方、ピンホール(針孔)・カメラの写真は、自らが撮ろうとすることよりも、収穫を待つような側面が強い。そのイメージの形成において、個人の意思以前にメカニズムによってその骨格が形づくられる。それは弱点ではなく、むしろ独自の可能性なのだ。

私は種を蒔くように写真装置を仕込み、そしてピンホールを通じた光は、すべてに均等で、しかも正確な一点透視による世界を写し出す。ファインダーという便利な機構はなく、写し込まれる画角は想像するしかない。その、ざっくりとイメージをあぶり出すような行為や、ピンホールから漏れいる光だけで描きだされる世界は、その場所を撮りたいという衝動を超えて、収穫された光となる。

Pinholes



Copyright © 2005 by Pinholes. All rights reserved.

95 ページ。

右ページ中央に大きく配置された 1 枚のカラー写真作品画像。  
作品タイトルは、「From and To」。制作年は 2005 年。

画面内に左右 2 つのピンホール風景画像が並んで定着されている。

左側の風景にはエンパイア・ステート・ビルを遠景に眺める、マンハッタンの路上風景。地下鉄入口を遠巻きから正面に、数人の市民の姿とともに捉えている。画面下端から地下鉄入口まで、三脚を立ててカメラを構える佐藤の長い影が伸び、すぐ左の車道には路線バスが運行している姿が見える。

右側の風景には、中心部に太陽を据えて、エンパイア・ステート・ビルからマンハッタンの大都市を地平線まで遙か見下ろした光景が捉えられている。地平線間際にはイースト川が横切っており、空には僅かな雲を含みながら青空が広がっている。それらすべてが太陽を中心とした激しいレンズフレアに似た光芒に覆われ、その虹色の光芒は、左の画像へも突き刺さっている。



96 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のカラー写真作品画像。  
作品タイトルは、「Favorite Place one」。制作年は 2005 年。

夜のコニーアイランドの光景が、画面上で左から右へ 3 点のピンホール画像としてオーバーラップして構成されている。3 つの光景は左を向いた光景が左側に、正面を向いた光景が真ん中に、右を向いた光景が右側に構成され、画面の上で左から右へ連続的に地平線を形成している。

1902 年創業のルーツをもつ現ルナパークの前身、コニーアイランドのノスタルジックな雰囲気をもつアトラクションを含んだ光景の上に、夜の街灯の虹色の光芒が、3 つのピンホールからもたらされて画面上に行き交う。行き交う人々の姿もぼんやりと二重、三重に捉えられ、夜の遊園地の雰囲気を交えて、断片的な夢のコラージュのような、幻惑的な画像として描かれている。



97 ページ。

左ページ中央に大きく配置された 1 枚のカラー写真作品画像。  
作品タイトルは、「Brooklyn Bridge」。制作年は 2005 年。

横 4 つのピンホール画像が縦に 3 段、計 12 個の風景が構成されている。すべての風景は定点で、ブルックリン橋を遠巻きに、イースト川越しに捉えている。左上の画像から右に向かい、午後の時間帯から夕刻、日没を経て夜景へと 30 分ごとに撮影された 12 の時間帯の光景が、互いに混じり合いながら一枚の画面の中に描かれている。

日照時の風景には青空と逆光の中の橋のシルエットとともに強い虹色の光芒が画面にもたらされているが、橋の中に太陽が没した後の風景では、画面内の色は徐々に橋の照明や対岸の街の明かりへと入れ替わっていく。



98、99 ページ。

左右ページにまたがって、横 8 枚、縦 3 枚のカラー写真作品画像。  
作品タイトルは、「The Bridge」。制作年は 2005 年。

横方向 360 度に 8 個、上下方向に 120 度程度に 3 個、計 24 個の自作の小さなピンホールカメラを 1 つの三脚に固定して獲得した 24 枚の組写真。それらすべてを並べることで、上下左右が見渡せるパノラマ写真のような画像が構成されている。

ブルックリン橋の上で撮影され、中段左から 3 枚目の写真中央に橋の欄干が捉えられ、同じく右から 2 番目の写真に反対側の橋の欄干が収められており、この 2 枚で 180 度反対向きの光景が得られていることがわかる。

日の出の直後の時間帯が選択されており、写真群の上半分は薄く雲がたなびく青空が、下半分は太陽が橋の高さよりも低い位置にあることにより、橋自体の逆光の長い影に包まれた光景として描かれている。





100、101 ページ。

左右ページにまたがって、横 8 枚、縦 3 枚のカラー写真作品画像。  
作品タイトルは、「The Site」。制作年は 2005 年。

24 個の自作のピンホールカメラを活用した 360 度パノラマ写真。グラウンド・ゼロ、貿易センタービル跡地を舞台に撮影されている。

写真群の中央付近にフェンスに囲まれ、その中には何もない状態の跡地が捉えられ、周囲や遠景には、青空とマンハッタンの高層ビルが捉えられている。三脚の長い影が落ちる足元の地面には仮設のコンクリートパネルが敷き詰められており、事件から再建中の雰囲気宿している。まだ日は低く、街を行き交う人々の姿もまばらである。魚眼レンズで撮影される 360 度写真とは異なり、一枚一枚の写真には歪みがなく、しかも全画面にピントのあった画像群が獲得されている。





102 ページ。

トリプティック。

In Europe.

102、103 の左右ページにまたがって、横並び 3 枚組のモノクロ写真作品。

作品タイトルは、「Broccoli」。制作年は 1995 年。

左の写真は原子力発電所を遠巻きに捉え、その前に広がる草原で手鏡を用いた手法による作品。原子力発電所には末広がり太い、2 本の特徴的な形状をした煙突が、白煙を漂わせながら地平線際に捉えられている。

中央の写真は真っ暗な背景の中に真上から真下に向けたスポットライトに照らされるブロッコリーの、茎の部分にペンライトの手法で螺旋状の光のストロークを交えた作品。ブロッコリーは巨大な樹木のように自立するよう設置されており、その傘が接地面の上に大きなくっきりとした影を落とし、その影の中にある茎の周りの螺旋状の光の筋は、細かく震えるように、途切れながら茎を包み込みながら不安げな明るさを与えている。

右の写真は直径 10 メートルほどストーンサークルを舞台とし、サークルの内側に手鏡の手法で光の粒を描いた作品。ストーンリングは広大な草地の平原の中にあり、遙か遠くには山々と、その麓の小さな集落とともに捉えられている。

これらのトリプティック作品は、ヨーロッパ滞在中に見た風景と生活の部分を、同じように私自身の光を加え撮影したものである。位相の異なる対象を、写真という二次元化装置に取り込む事によって同一組上に並べる事を試みた。特に 89 年のベルリンの壁崩壊後のベルリンや EU の設立には 21 世紀を迎える未来に期待させられた。

Broccoli



© 1995 by [unreadable]



104、105 ページ。

左右ページにまたがって、横並び 3 枚組のモノクロ写真作品。

作品タイトルは、「Sainsbury's Mayonnaise Bottles」。制作年は 1994 年。

左の写真は原子力発電所の特徴的な煙突が 4 本重なりながら並んだ風景を舞台に、その手前の済美された草地の平原に、手鏡の手法で光の粒を描いた作品。画面の中心部で上に空、下に光の粒にあふれる平原と真っ二つに分けるような構図が取られる中、中心に威圧的に立ち並ぶ巨大な煙突群が捉えられている。カメラが低い位置に置かれていることから、光の粒は近景から遠景で、その直径に大きな差を生じて描かれて、重々しい煙突の姿によって押しつぶされるような雰囲気も宿している。

中心の写真は、真っ暗な背景の中、8 本のセインズベリーズ・マヨネーズの瓶が円の形に配置され、それぞれの瓶の周りにペンライトによる螺旋状の光の軌跡が描かれている作品。その配列にはストーンサークルを思わせ、瓶のフォルムは発電所の煙突をも思わせる。

右の写真は直径 15 メートルほどの、ストーンサークルを舞台とし、石の配列に合わせて円の形に手鏡手法の光の粒を描いた作品。サークルを構成する石はやや小ぶりで数が多く、光の粒はそれらを補うように散りばめられている。草地の平原は借り揃えられたようにきれいに整っており、背後には人の手が入った農地と丘陵地帯とが遥かに広がっている。





© 2011 Getty Images

106、107 ページ。

左右ページにまたがって、横並び 3 枚組のモノクロ写真作品。  
作品タイトルは、「Flag of the European Union」。制作年は 1994 年。

ベルリンのポツダマーブラッツの東西を分ける壁の崩壊後に撮影された作品である。左の写真はピンホールで捉えた郊外の耕作地の風景の上に、手鏡の手法で光の粒が描かれた作品。画面にピンホール撮影法によるややぼやけた円い縁取りがあり、その中に光景が捉えられている。円の下半分に大地が、上半分に空が構成されている。大地は雑草が生い茂り、打ち捨てられたかのように荒廃する耕作地が広がり、その果てに集合住宅などを含む造成された宅地や、古いお城のような形状をした公的な施設の姿が写る。建物には旗が掲げられているが、遠くにあるため不明瞭である。大地に描かれた光の粒は、画面内の全域にまんべんなく散りばめられており、果てしなく広がっているような印象を形成している。

中央の写真には、黒い背景に真上からのスポットライトを浴びた、12 個の丸いトマトが描かれている。トマトは欧州旗になぞらえて輪を描くように並べられ、一つ一つがペンライトで螺旋状の軌跡でくるまれ、真下にスポットライトからのくっきりとした影を落としている。カメラの向きはそれらを斜め上から見下ろすようにして撮影されており、トマトの配列は、横にやや広がった楕円状に捉えられている。

右の写真は、左の写真と似た手法で、丸い輪郭をもった風景写真である。郊外を走るバイパスが画面中央部を左右に横切っており、その奥には巨大な集合住宅が屹立する都市が遠巻きに見える。都市には巨大なクレーンがそびえており、未だ拡大中の様相を呈している。反対に、バイパスの手前側に写る雑草の繁茂する平地には、壊れた窓枠などの建材やトラックが打ち捨てられ、造成後に長らく放置された様子を見せている。光の粒はフェンスで仕切られたこの平地の中に散りばめられており、遠くに見える都市の活況との対比を指し示しているような印象も生んでいる。



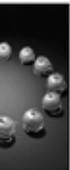


Figure 1.1: A small, dark, circular image showing a cityscape at night with many lights, possibly a city skyline, viewed from a distance.

108、109 ページ。

左右ページにまたがって、横並び 3 枚組のモノクロ写真作品。  
作品タイトルは、「Fennel」。制作年は 1994 年。

左の写真は、ピンホールで捉えられた円形のフレームを持つ風景写真。ブランデンブルク門の全景を舞台に、手前のアスファルトやモザイクが敷き詰められた広場に手鏡の手法で光の粒が与えられている。行き交う巨大な観光バスや車のライトの軌跡が遠巻きに描かれながら、佐藤の描く光の粒と、時に判別しにくいように入り混じった光景を作り出している。

中央の写真は、黒い背景の中に食材のフェネル、ウイキョウが鮮やかに写されている。ウイキョウの丸く塊になった茎の部分に、茎の向きに沿うように上下にペンライトの軌跡が描かれ、全体を覆っている。背景の漆黒の中にペンライトの軌跡によって照らし出されたフェネルの独特の形状が、静謐に、また神々しさをたたえた姿で描かれている。

右の写真は、ロンドンのバタシー発電所の全景をやや遠巻きに捉えながら、その手前の車道中に光の粒を描き加えた作品。ピンク・フロイドのアルバムの表紙も飾ったことで知られる、4 本の特徴的な白い煙突をもつ煉瓦造の巨大なカテドラル様式の直方体状の発電所は、操業を停止して久しいため、全く煙を吐き出さないまま殺風景な背景の中に鎮座している。





00000000

110 ページ。

カメラルチダ。

Tools for images。

左ページに上下 2 枚のカラー写真作品画像。そのうちの、上に配置された画像。

作品タイトルは、「Sakura on Sakura、ナンバー 2」。制作年は 2018 年。

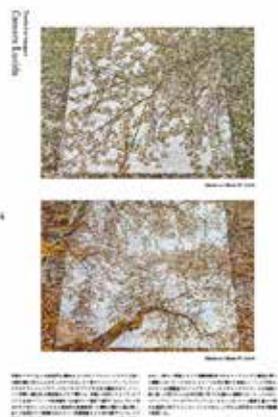
画面全体にまんべんなく桜の花びらが降り積もった草地の姿が見下ろした視線で捉えられている。その風景の上に、晴れた空の中に見上げた葉桜の姿が重ねられ、カメラルチダの仕組みを使った二重に重なる錯覚的な画像を形成している。その様相は、周囲に花びらを敷き詰めた水辺に立つ桜を、水面の水鏡越しに眺めるような光景に似ている。この水面に映る桜の姿とは、いつまでも眺め続けられる光景のひとつであろう。

下に配置された画像。

作品タイトルは、「Sakura on Sakura、ナンバー 5」。制作年は 2018 年。

上の作品と同様の手法で撮影された桜の作品のシリーズ。

写真にのめり込んだ決定的な理由は、8 × 10 カメラのピントグラスに映った倒立像を見たことがきっかけである。その後もスコットランド、エジンバラのアウトルックタワーのカメラ・オブスクラを見る機会があり、イメージと写真の歴史的な関係性などを了解した。活動の当初よりカメラ・オブスクラを私のプリント作品制作とは並行して制作し続けてきた。そして未だにその光がイメージになる身体的な映像世界への興味が薄れる事は無く、多くの他者にその感動を伝えるべく体験装置なども作り続けている。この部屋の作品群は最近の二つのシリーズを展示している。一つは暗い部屋ではなく、明るい部屋としての描画補助具であるカメラルチダの構造を使って撮影したシリーズであり、もう一つは光を闇から放出しイメージを作る、カメラとは逆構造のマジックランタン。カメラルチダのシリーズは地面の桜の散った花びらの上に咲き誇る花びらを重ねて撮影したシリーズであり、マジックランタンはプロジェクションすることによって風景を重ねて新たな風景を作ろうとしたシリーズである。いずれも 2022 年に八戸市美術館で発表した。



111 ページ。

右ページに上下 2 枚のカラー写真作品画像。そのうちの、上に配置された画像。  
作品タイトルは、「Sakura on Sakura、ナンバー 6」。制作年は 2018 年。

前 2 ページの作品と同様のコンセプトで制作された桜の作品のシリーズ。

前 2 ページのものとは異なり、描画補助具であるカメラルチダの構造を用いた撮影によって、地面木の上部が二重に写されている。地面はピントがぼやけており、見上げた桜の姿は全体にくっきりとピントが合わせられた画像である。見下ろした視線の地面の画像がぼやけていることにより、澄んだ泉の底に沈んだ桜の花びらと、その水面を介して眺める桜の木のような印象を形成している。

下に配置された画像。

作品タイトルは、「Sakura on Sakura、ナンバー 7」。制作年は 2018 年。

上の作品と同様の手法で撮影された桜の作品のシリーズ。

上の作品とは撮影時のカメラの角度が異なり、地面を写した画像の方はやや遠くを眺める方向に、画面下部と上部で遠近の差が大きくなるよう構成されている。

それにより、「水面に映る桜を眺める」ような印象は、より視線を遠くに向けて眺めるようなものへと変化しており、佇んで足元を眺めるのではなく、水面に座って対岸に目をやるようなものへと変わっている。



Small text at the bottom left, likely a page number or reference information.

112 ページ。

左ページに上下 2 枚のカラー写真作品画像。そのうちの、上に配置された画像。

作品タイトルは、「Sakura on Sakura、ナンバー 8」。制作年は 2018 年。

ナンバー 7 の作品と同様、カメラルチダの手法で撮影された桜の作品のシリーズ。

下に配置された画像。

作品タイトルは、「Sakura on Sakura、ナンバー 10」。制作年は 2018 年。

ナンバー 7 の作品と同様の手法を用い、それとは反対に地面の画像はピントが合 わせてあり、見上げる画像はピントがぼかされている。見下ろしの画像の草地のテクスチャが鮮明になることから、水面の印象はやや薄れる。それに変わって、「似て非なる」ものである違和感が喚起され、錯覚的な印象を生み出している。



113 ページ。

右ページに上下 2 枚のカラー写真作品画像。そのうちの、上に配置された画像。  
作品タイトルは、「Sakura on Sakura、ナンバー 13」。制作年は 2018 年。

カメラルチダの手法で撮影された桜の作品のシリーズ。画面全体が桜色が強調されており、地面の画像もより密に敷き詰められた桜の花びらを、見上げる桜の木も葉桜ではなく万回の桜の姿が用いられている。地面の草地がもたらす僅かな緑色が葉桜の気配を差し挟みながらも、誇らしく満開に花開く桜の木の姿が、それをねじ伏せるような相克の印象を生み出している。

下に配置された画像。

作品タイトルは、「Sakura on Sakura、ナンバー 9」。制作年は 2018 年。

二重露光の手法で撮影された桜の作品のシリーズ。地面の画像は桜の花びらの分布がまだらであり、黒い土の色が多く見られるものが選択されている。見上げの画像は背後に太陽を捉えた二分咲き程度の桜の姿が、逆光の色調で描かれている。

それらの重ね合わせによりシルエットの黒い色調が強調され、上の作品の桜色の印象との対比が作られている。



114 ページ。

マジックランタン。

Tools for images。

左ページに上下 2 枚のカラー写真作品画像。そのうちの、上に配置された画像。

作品名は「On the Nich、ナンバー 2」。制作年は 2021 年。

漁船が停泊する夕刻の港の、アスファルトで舗装されたただっ広い屋外駐車場を舞台に撮影されている。人気はほとんどなく、遠方に数台の乗用車とバイパスの大きな橋が、更にその先に晴れた空と沈みつつある夕日が捉えられている。

画面の真ん中には「港内徐行、管理者、青森県」という表記のある小さな看板が据えられており、その下にある 50 センチメートル立方程度のコンクリートの台の正面に、色鮮やかなねぶた祭の場面がごく小さくプロジェクションされている。投影された箇所は一見すると、場違いな写真やポスターが貼られているかのように、奇妙に風景と一体化した光景を作り出している。

下に配置された画像。

作品タイトルは、「On the Nich、ナンバー 9」。制作年は 2021 年。

水平線間際に工業地帯を眺める、港湾の海の風景。画面下端にコンクリートで固められた港の岸壁と、その中央にきのこ型の係留ボラードが捉えられている。

画面の大半を占める日没直後の薄暗い空と鈍色の海が思い色調を作る中、ボラードの支柱の幅 30 センチメートル、高さ 30 センチメートル程度の領域に、色鮮やかなねぶた祭の光景がプロジェクションされている。



115 ページ。

右ページに上下 2 枚のカラー写真作品画像。そのうちの、上に配置された画像。

作品タイトルは、「On the Plant、ナンバー 1」。制作年は 2020 年。

海に面した夜の工場の風景を、海越しに遠巻きに撮影している。工場は夜間操業でライトアップしており、海の水面に反射する様子が幻想的に捉えられている。

その中で、手前側から工場の真正面の壁に向けて、色鮮やかなねぶた祭の光景がプロジェクションされている。プロジェクションされた画像は、作品画面上では小さな領域にとどまっているが、実際には幅 15 メートル、高さ 10 メートル程度の大きさである。ねぶた祭の光景の投影により、水面にはぼんやりと鮮やかな光の帯を映し出しており、無骨で重厚な工場の風景に突如挟まれたハレの色調が、夜間操業の明かりとともに浮き世離れた光景を生み出している。

下に配置された画像。

作品タイトルは、「On the Plant、ナンバー 3」。制作年は 2020 年。

上の作品のシリーズ。遠く海越しに港湾部の工場の壁にねぶた祭の画像を投影した風景を捉えた作品。「八戸鉱山株式会社」の文字が見える工場の建物の、巨大な平らな壁面に向かって、200 メートル程度離れた場所から画像を投影している。

より極端に、実風景とプロジェクション画像の内容の質と色調の違いが引き出されており、同じコミュニティで営まれた光景から生み出される双極的な印象が示されている。



116 ページ。

左ページに上下 2 枚のカラー写真作品画像。そのうちの、上に配置された画像。

作品タイトルは、「On the Sea、ナンバー 11」。制作年は 2019 年。

海面に画像を投影し、その光景を撮影するシリーズ作品。水平線間際に夜間操業する工場群を遠巻きに捉え、その手前に広がる凪いだ夜の港の海に向かって、上からななめ下前方に向けて祭の光景の画像を投影している。

藍色の海に、祭装束で踊る人々の真昼の光景が矩形に差し挟まれ、はるか遠方の工場の明かりと相まって静けさとにぎにぎしさが幻想的な雰囲気を生み出している。

下に配置された画像。

作品タイトルは、「On the Sea、ナンバー 11」。制作年は 2019 年。

上の作品と同様の手法によるシリーズ作品。水平線間際の工場はより明るくライトアップされており、投影する画像には、展示されたねぶたを眺める環境客たちの姿が設定されている。



117 ページ。

右ページに上下 2 枚のカラー写真作品画像。そのうちの、上に配置された画像。

作品タイトルは、「On the Rocks、ナンバー 1」。制作年は 2021 年。

岩礁に囲まれる海岸を舞台に、投影した画像とともに風景を捉えている。

画面中央に設定された幅 5 メートル、高さ 2 メートルほどの岩礁に、幅 1 メートル程度で祭の画像が投影されている。空は薄明るく、長時間露光によって海面はぼやけた雲のような印象があり、唐突に挿入される祭の画像とともに、現実感を薄れさせた画面を形成している。

下に配置された画像。

作品タイトルは、「On the Rocks、ナンバー 13」。制作年は 2021 年。

上の作品と同様の手法による作品。投影を受ける岩礁はより遠く、より大きいものが選定され、投影する画像はその岩礁の全面を覆い、祭の光景のなかでも人物がクローズアップされた場面が設定されている。投影された画像は左半分が赤い色調、右半分が青い色調をもっており、遠方に向かったの投影と長時間露光撮影によって、海面に映り込む反射の光が、長い色の帯のような光景を作り出している。



118 ページ。

リヤカメラ。

Tools for images。

左ページ中央に 1 枚の大きな横長写真。退任展会場の大学美術館エントランス前でリアカメラを漕いでいる佐藤の姿を捉えた展示風景写真。爽やかな秋晴れの木漏れ日が差すエントランス広場の中で、リアカメラの赤い色が鮮やかに描かれている。奥に映る美術館入口には、展覧会開催を祝う花輪が並んでいる。

デジタル時代になって体験することが困難になってしまった光の原理、光が像を結ぶ針孔効果。誰でもが簡単に楽しく体験出来る装置としてリヤカメラを開発した。カメラの仕組みを理解出来る空間を体験し、さらに移動することによって動画としても楽しむことができる。様々な場所で人々に体験してもらおうプロジェクトを実施してきている。

リヤカメラ



リヤカメラは、光の原理、光が像を結ぶ針孔効果を利用して、誰でもが簡単に楽しく体験出来る装置として開発された。カメラの仕組みを理解出来る空間を体験し、さらに移動することによって動画としても楽しむことができる。様々な場所で人々に体験してもらおうプロジェクトを実施してきている。

119 ページ。

右ページ中央に 1 枚の大きな横長写真。退任展会場の大学美術館エントランス前で撮影された、作品展示風景写真。アーティストデュオ、まきわだの藁葺き屋根の小屋の作品とともに、リアカメラを漕ぐスタッフの姿が捉えられている。



120 ページ。

左ページに上下三段の写真。1列目は1枚のやや大きい写真で、リアカメラの実演風景が撮影されている。秋の緑に彩られた大学美術館横の通路を、赤い三輪車に載せたリアカメラが通り抜けていく光景。

2列目は左右2枚。そのうちの左に配置された写真で、リアカメラの実演風景が撮影されている。背景には美術館の退任展告知の大看板が見える。

2列目右に配置された写真。リアカメラの実演風景が撮影されている。旧大浦食堂、芸大クラブの前を走り抜ける様子。

3列目は左右2枚。そのうちの左に配置された写真で、リアカメラ越しに、美術館前の大きな退任展告知看板を捉えている。

3列目右に配置された写真で、リアカメラの実演風景が撮影されている。順番待ちをする観客と、それを案内する佐藤の姿。



121 ページ。

右ページ中央に 1 枚の大きな縦長写真。太陽が写る青空を背景に、リアカメラ本体の接写画像。本体の赤い箱の側面に、黄色の抜き文字で「リアカメラ、ツアー」「toyoda, 2012,GT,ART Project of tokihiro sato in kumano,september - october,2012」の文字。



122 ページ。

左ページに横 2 枚、縦 4 枚のリアカメラ内部で撮影された写真。

上から順に、大学美術館からグラウンドに向かう入口の道の風景。

大学美術館入口で順番を待つ観客の姿を写した風景。

手元のテーブルに投影された外の風景の画像に手を伸ばす、観客自身が撮影した写真。

大学美術館入口に並べられた花輪の風景。

木々のシルエットに囲まれながら、実演の最終段、乗り場へ帰還する場面の風景。

リアカメラ内部からレンズユニットを見上げた光景。

実演終了直前の風景。

実演を終えてリアカメラのハッチが開けられた光景。



123 ページ。

右ページ中央に 1 枚の大きな横長写真。退任展会場の大学美術館エントランス前で撮影された、リアカメラ実演風景写真。美術館前の展覧会告知看板を背景に、佐藤本人が運転する姿が捉えられている。



写真装置がもたらすもの：アートプロジェクトと写真。

藤井 ただす。

東京造形大学教授。

転換点としての 1999 年。

東京芸術大学先端芸術表現科の編集による書籍『先端芸術宣言！』（岩波書店）は 2003 年に刊行されている。同学科は 1999 年に設立されているので、いわゆる完成年度（最初に入学した学年が卒業する年度）にあたる時である。そのなかで、佐藤ときひろは第 5 章「プロセスとプロジェクト」に「未知へ向かって投企させる」を執筆しており、事例として 2000 年に開始される自身の《ワンダリングカメラ・プロジェクト》を取りあげている。

このプロジェクトは自動車で牽引可能な大型カメラを制作し、日本各地および韓国を訪問、カメラの原理を通じて、それぞれの土地のひとびととコミュニケーションを行うものである。カメラが大型であるのは、そのなかに人間が入れるようにするためだが、一般的な写真の場合、写真家はカメラの外側にいて、写るものを外側から観察している。だが、このプロジェクトでは、写真家は外部に留まることができない。超越的なポジションにいるのができないことが「作品」ではなく「プロジェクト」と呼ばれる理由なのだろう。

この時期から、佐藤はいくつかのアートプロジェクトを並行的に手がけてゆく。バングラディッシュのリキシャを用いた《リキシャカメラ・プロジェクト》は 2000 年から、その形式を継承する《リヤカメラ》は 2011 年から、観光バスをカメラにする《サイトシーイング・バスカメラ・プロジェクト》は 2004 年から実施される。建築とカメラの原理とを一体化させた最初は 1995 年の《灰塚アースワークスプロジェクト》になるが、本格的に取り組まれるようになるのは 1999 年の埼玉県立近代美術館でのグループ展からである。その延長上に、2010 年には《ツリーハウス・カメラ》も制作されている。

こうした佐藤のプロジェクトでは、なぜ大型カメラが使用されるのか。カメラの原理が使用されるのは、当然のことながら、1980 年代後半から続けられてきた佐藤の写真作品に由来する（ちなみに、佐藤は 1986 年から東京芸術大学付属写真センターで助手を務めている）。だが、カメラのなかに入る理由はなにか。実は、そのことも以前の佐藤の仕事に由来するといえる。長時間露光で撮影される写真に写るのはカメラのなか以外のどこにもない光景である。佐藤の意識は最初からカメラの内側にあったといえる。

写真装置がもたらすもの：アートプロジェクトと写真

藤井 だす

このプロジェクトは自動車で牽引可能な大型カメラを制作し、日本各地および韓国を訪問、カメラの原理を通じて、それぞれの土地のひとびととコミュニケーションを行うものである。カメラが大型であるのは、そのなかに人間が入れるようにするためだが、一般的な写真の場合、写真家はカメラの外側にいて、写るものを外側から観察している。だが、このプロジェクトでは、写真家は外部に留まることができない。超越的なポジションにいるのができないことが「作品」ではなく「プロジェクト」と呼ばれる理由なのだろう。

## 鉄溶接の光と写真の光。

佐藤の写真の代表的なシリーズである「**Photo-Respiration**」は、佐藤の身体的な動きによって作りだされた光の軌跡を長時間露光で撮影したものである。夜間にペンライトの光を動かしていったものと、昼間にコンパクトミラーで太陽の光を反射させていったものがあるが、いずれでも、動いている佐藤の身体が写ることにはない。身体が不在であるがゆえに風景写真のように見えるものの、実際には人間が重要な要素になっている。

こうした風景と身体の二重性は 1970 年代の美術から継承されたものといえる。この時代の「美術家の写真」は、つくることの代替としての見る行為である「観察」と、つくることの代替としての身体的行為（パフォーマンス）の「記録」とに大別されるが、前者は佐藤の写真の風景的な特徴と、後者は人間的な特徴とつながっている。1980 年代には美術の複合的な性格が強調されるようになるが、「**Photo-Respiration**」もそうした時代の動向のなかに置くことができるのである。

ところで、佐藤の出発点は写真ではなかった。最初期には鉄溶接の彫刻を手がけており、その鉄を光に置き換え、写真として定着させたのである。この変換はなぜ可能だったのか。本展に出品された学生時代の〈彫刻試作〉を見れば明らかだが、佐藤の彫刻では、鉄材を構成すること以上に、溶接に重点が置かれている。溶接は、本来的には、金属同士を接着する技法だが、佐藤はそれ以上の意味を見いだしているのである。

溶接の作業を行う際には、直視できないほどの強い光が発生する。佐藤の鉄彫刻をそうした光の痕跡として見るならば、写真に写された痕跡としての光とつながっていることがわかる。鉄彫刻と写真とは、まったく異なる形式ではあるものの、一貫した表現として理解できるのである。

この溶接はアートプロジェクトで復活することになる。たとえば、ワンダリングカメラの筐体はアルミニウムだが、佐藤の手がける溶接によって組み立てられている。同時期には、「**Gleaning Light**」のような、佐藤の手づくりによるカメラを用いた撮影も行われているが、こうしたものにも溶接が用いられることがある。これらでは、溶接は本来の目的である接着の意味で使用されているが、それでも、かつての鉄溶接の彫刻の延長上に位置づけることができるだろう。

## カメラの内部と外部との反転。

本展に出品された写真作品で、もっとも新しいシリーズのひとつが 2022 年の八戸市美術館での個展で発表された「**マジックランタン**」である。プロジェクターで投影した映像を夜間に撮影したシリーズだが、これはカメラ・オブスクラの原理を反転させるという思考から生まれたものといえる。カメラ・オブスクラの原理とは、光の入り込まない密閉された箱に小さな穴（ピンホール）をあけると、そこから入ってくる外光が箱のなかで倒立した像を結ぶものだが、それにたいして、マジックランタンでは、箱のなかにセットされた光が一点から外部に放出される。光源の位置と

この展覧会は、2022年10月15日から11月13日まで、八戸市美術館で開催されます。入場料は、大人1,000円、中学生以下500円です。お問い合わせは、八戸市美術館 企画課 019-262-2111 まで。詳しくは、<http://www.yamaguchi-art-museum.jp/>をご覧ください。





光をわかちあう写真の術。

はやしたかゆき。

美術批評・東京芸術大学美術学部芸術学科教授。

陽光や夜景、あるいは雲間から射すひとすじのそれのような、光のさまざまなありようはそれぞれにわたしたちを惹きつける。そして佐藤ときひろの多岐にわたる制作は、いずれも光 (photo) の描画 (graphy) から名づけられた写真術 (photography) をもちいるが、それはなにかのイメージを写しとるというより、むしろこれらの光を直截に扱う方法としてある。

その佐藤の制作がはじめに注目されたのは、ペンライトの光跡や手鏡の反射による、いわば空中での描画を記録した写真によってだった。やがて彼の制作の中心は写真機 (カメラ; camera) の語源となったカメラ・オブスクラ (camera obscura; 暗箱) やその移動、マジックランタン (幻灯機) による投映、あるいは「カメラ・ルチダ (camera lucida; 明るい部屋)」と呼ばれる、これもまた旧式の光学装置によって得られる画像の提示へと移る。それでも外界から発した光がこれらの機器に取り込まれ、そこで一定の面によって受け止められ、その痕跡が写真画像としてふたたび機器の外部に持ち出されて、わたしたちの目に触れるまでのしくみは変わらない。このような光の移行あるいは移動が、佐藤の制作の履歴を紡いでいる。

いっぽうで佐藤の制作にはまた、彼の身体、あるいは肉体の運動が欠かせない。彼自身によって名づけられた初期のシリーズの名称が、《光 - 呼吸 (Photo-Respiration)》となっているのはそのひとつのしるしだ\* 1。佐藤自身の運動が、この写真中で息づくような光の描写を可能にする。長時間露光を経て得られた写真に彼の姿は特定できないとしても、空中にこれだけの光跡を残すためにはその縦横の運動があり、それは彼自身の呼吸をも荒くしたであろうことは想像にかたくない。佐藤の肉体は姿を消してはいない。むしろずっと撮影された場にあって、けれど周囲の波濤や交差点を闊歩するひとびとのような、その場のほかの運動体にすっかり溶け込んでいるために、輪郭を確定できないだけなのだ。写真中のあちこちで息づく大小の光点は、その佐藤の運動の見出し (index) であり、あるいは逆に息づく光点の背後には、いつでも運動を続ける彼の姿がある。

《光 - 呼吸》におけるこの光と身体による呼吸の重奏は、さらに佐藤の作品を見るわたしたちからほとんど肉体的な反応を引き出す。たとえばロラン・バルトの語る、「写真の光とは触れることはできなくとも肉体的な媒質、わたしが被写体になったあれこれとわかちあう皮膚なのだ」\* 2 という説明も、そこではすこしも誇張とは感じられない。ひとであろうとものであろうと写真は

その被写体から発した光を受け取り、それを写真を見る者に媒介し、見る者はその光を自身の肉

写真の光と身体による呼吸の重奏

写真

写真の光と身体による呼吸の重奏

この写真は、佐藤ときひろの「光 - 呼吸」シリーズの代表作の一つである。長時間露光によって撮影されたこの写真は、空中に光の軌跡を残すことで、人間の呼吸の動きを可視化している。背景は暗く、光の軌跡が鮮やかに浮かび上がり、まるで呼吸の動きが写っているかのような印象を与える。この写真は、人間の身体と光の関係を探るための実験的な試みであり、人間の動きを可視化するだけでなく、光の動きも同時に捉えている。この写真は、人間の動きと光の動きの両方を捉えていることで、人間の動きを可視化するだけでなく、光の動きも同時に捉えている。この写真は、人間の動きと光の動きの両方を捉えていることで、人間の動きを可視化するだけでなく、光の動きも同時に捉えている。

体に受け止める。このことは《光・呼吸》ではいっそう強力に感じられるだろう。それは佐藤が撮影時に手鏡とともに移動しながら、太陽光を反射させ、直接カメラに照射することから得られる写真だからだ。それを見るわたしたちは、あたかもそのカメラの位置に立って、太陽の反射光の連打にさらされているような感覚をおぼえる。わたしたちの眼前にあるのがたとえ印画紙上に生じた穴状の空白にすぎなかったとしても、それらはこちらに向かってくる光の物理的な痕跡として、あるいはバルトがいうようにそうした光そのものとして、共有されるのだ。

このとき《光・呼吸》がわたしたちに投げかける光の数々は、わたしたちにその映像に正対することを要求し、撮影された映像の時間と空間の圧縮を経験させもする。その効果はフェデリコ・フェリーニの『8 1/2』(1963年)のラストシーンのそれになぞらえることもできるだろう。作中でスランプに陥った、フェリーニの自画像とも言われる主人公の映画監督は、最後の最後で進行中だった映画製作の中止と、それにとまなう映画作家としての損失、そして私生活上のもろもろの難題に対峙することを決意する。その直後から展開されるラストシーンにおいて、主人公の眼前でにぎやかに繰り広げられるのは、解体される撮影現場でそれまでの登場人物たちが勢揃いする円舞だ。このとき現場に設置された無数の撮影用ランプは点灯したままで、円舞はその光を背景に延々と続けられる。画面に散りばめられたランプの強い光芒は、観者に距離感を失わせ、一枚の平面に正対しているような感覚を与え、またここまでの物語の進行を劇的に圧縮してみせる。佐藤でもフェリーニでも、映像の側からわたしたちのほうへと向かってくる光は、そうして現実的な時間と空間の外へとわたしたちを連れ出すのだ。

そして後年の《八戸マジックランタン・プロジェクト》では、こうした光による効果にもうひとひねりが加えられている。佐藤はそこでひきつづき光源の役割をつとめるが、手鏡を映像プロジェクターに持ち替え、またその光をカメラの向こうにいる写真の観者には直接投げかけずに、いったん建築物の外壁に照射する。そのときわたしたちはその外壁と光の投射を一体化したものとして見る。

この「マジックランタン」の効果は、筆者にミシェル・フーコーによるマネ論を想起させる。フーコーはマネの一連の作品を論じながら、娼婦を描いたスキャンダルで高名な《オランピア》(1863年、オルセー美術館、パリ)中の光景が、正面からの、つまり「キャンヴァスの前面にある空間」＝「われわれ〔鑑賞者〕がいる場所」からやってくる光によって可視化されるように描かれている、と指摘する。「《オランピア》に向けるわれわれ〔鑑賞者〕のまなざしは神灯持ちのようなもので、それが明かりを持って照らしている」のだと\* 3。そこからフーコーは、そのように絵の前面から発せられる光の効果として、「われわれが《オランピア》の可視性と裸体に責任がある」ことになること、つまり娼婦＝オランピアのスキャンダルに参与して、「必然的にその裸体に巻き込まれることがある」と説く。とすれば、佐藤の「マジックランタン」＝「神灯持ち (lampadophore)」の発する光も、祭りの映像が投射される港湾地区の風景へと、観者を強力に巻き込んでゆく仕掛けを構成するだろう。

\* 3. フーコー、ミシェル『パノプティコンの誕生』、藤野野矢訳、中央公論新社、2003年、107頁。フーコーは、このように絵の前面から発せられる光の効果として、「われわれが《オランピア》の可視性と裸体に責任がある」ことになること、つまり娼婦＝オランピアのスキャンダルに参与して、「必然的にその裸体に巻き込まれることがある」と説く。とすれば、佐藤の「マジックランタン」＝「神灯持ち (lampadophore)」の発する光も、祭りの映像が投射される港湾地区の風景へと、観者を強力に巻き込んでゆく仕掛けを構成するだろう。

このようにわたしたちが写真（術）を介して被写体と光を共有している、あるいはそこでは光がわたしたちの皮膚に／皮膚として触れるためにやってくるという事態は、ほかの佐藤の作品ではカメラ・オブスクラをもちいる一連のそれにも実現されている。なかでも展示室全体をカメラ・オブスクラとして観者をその内部に導き入れる、1999年代のなかばに展開されたプロジェクト群はその好例だ。そのときわたしたちは自分の身体ごと、結像してゆく光とともに暗箱のなかに関じ込められる。

そしてかつてある集中講義のあいだだけ佐藤の学生であった筆者は、その授業の課題のために、絵の具を入れる小箱を利用していくつもカメラ・オブスクラを作り、それをあちこちに置き放しにしてみたときのことを思い出す。そのカメラもそこから得られた写真もすでに失われてしまったが、ここに光を閉じ込めた、という感覚は、いまでも不意にこの手中に蘇ることがある。

\* 1 佐藤の制作における光の重要性、そして彼自身の「身体」の介入にかんしてはすでに数多くの考察があるが、とくに「呼吸」の語の射程にかんする充実した言及を含むものとして以下を参照：伊藤俊治「光は街とともに呼吸している——佐藤ときひろ「八戸マジックランタン・プロジェクト」」、佐藤ときひろ『八戸マジックランタン』、T&M Projects、2022年、pp. 144-149。

\* 2 Roland Barthes, *La chambre claire; Note sur la photographie*, Gallimard, Le Seuil, 1980, pp. 126-127. ここでは拙訳による。既訳は花輪光訳『明るい部屋』（みすず書房、新装版 1997年）、p.100を参照。

\* 3 ミシェル・フーコー、阿部崇訳『マネの絵画』（筑摩書房、2006年）、p.32. (Michel Foucault, *La peinture de Manet; suivi de "Michel Foucault, un regard,"* sous la direction de Maryvonne Saison, Éditions du Seuil, 2004, p. 40.) なお同様の光の用法によって観者を映像の場に「巻き込む」＝「責任を負わせる」手法は、たとえばアンリ・サラの《絵の具をくれ Dammi i Colori》（2003年）の市街地の描写にもうかがえる。

The Photography of David Laundy

David Laundy  
The Photography of David Laundy

The Photography of David Laundy  
The Photography of David Laundy



132 ページ。

インスタレーションビュー。

Installation。

左ページ中央に大きく配置された、1 枚の展示会場の展示風景写真。

建築資材の LGS を骨組みに作られた切妻屋根形状の「小屋」の内部の風景。両壁に数枚ずつ大きな写真作品が掲示されている。LGS の亜鉛メッキがつくるシルバーの金属光沢が、真っ白いシーティング布で覆われてつくられた壁面とあいまって、静かで柔らかい明るさをもたらしている。展示会には多くの作者が参加しているが、小屋の内部は佐藤の作品のみを置く、という方針が設定されていた。



133 ページ。

右ページに縦3枚の「彫刻時代」の作品写真。1枚目は溶接で円筒形の形状を作る試みを行った作品。

2枚目は木の枝に直径10ミリメートルほどの鉄の棒をバーナーで炙って柔らかくし、巻き付けるというシリーズ作品の部分展示。

3枚目は同じ鉄の棒が螺旋状に展示され、螺旋の中に燃え尽きた炭が挟まった状態で展示している風景写真。



134、135 ページ。

左右ページにまたがって大きく 1 枚の展示風景写真。「小屋」の内側に複数の作品が掲示された光景を、一点透視の構図で奥行きを強調して映し出している。縦 2m を超えるものを含む大きな写真作品が 3 枚ずつ、両方の壁に向かい合って展示され、その先に見える小屋の出入り口からは、展覧会に参加した卒業生らの作品展示風景が垣間見えている。





136 ページ。

左ページに上下 2 枚の作品展示風景写真。そのうちの上に配置された画像。

「夕張 1992」の作品のシリーズが展示された小屋の壁面。紙焼きの作品と、自立型の巨大バックライト装置に貼り付けられた半透明の紙に定着された作品が並置されている。

下に配置された作品展示風景写真。

「Tokyo1990-2017」の作品シリーズが展示された小屋内部の壁面。巨大バックライト装置に貼られた「ナンバー 166、秋葉原」と、2017 年の秋葉原のカラー写真とが並置されている。



137 ページ。

右ページに上下 2 枚の作品展示風景写真。そのうちの上に配置された画像。

小屋の内部の壁面と、切妻屋根の斜め下向きになった屋根裏面に、「マジック・ランタン」の作品シリーズが十数点掲示されている。50 センチメートル司法程度のサイズのものから、横 1.5 メートル、縦 1 メートル程度のサイズのものまで、様々な大きさに紙にプリント出力された作品群。

下に配置された作品展示風景写真。

小屋内部の壁面と屋根裏面に掲示された、十数点の「カメラ・ルチダ」の作品シリーズの展示風景。マジックランタンのシリーズ作品と同様に、様々なサイズでプリントされた作品が掲示されている。



138 ページ。

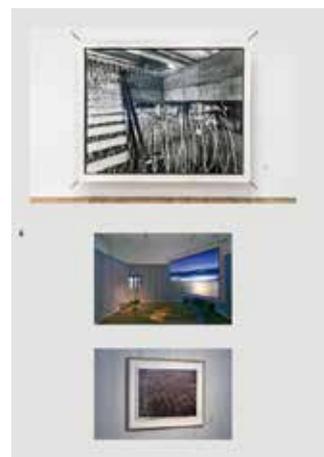
左ページに上下 3 枚の作品展示風景写真。そのうちの一系列目に配置された画像。

美術館の白い壁面に、東京芸大中央棟 1 階を舞台にした写真作品、「ナンバー 21」が高さ 2 メートルを超える巨大な写真作品として展示されている。

作品は極厚の半透明紙に紙焼きされており、佐藤が鉄の棒で自作したジグで四隅を引っ張られて壁面に据え付けられている。

2 列目の画像。暗い展示室の巨大なスクリーンにプロジェクションされている「海から」のシリーズ作品の制作記録動画が、卒業生の作品と併せて展示されている風景。卒業生砂田百合香のハーフミラーで作られた作品に、投影された動画が映り込み、大小さまざまな矩形の映像が空間内に飛び交う様子が捉えられている。

3 列目の画像。美術館の壁面に掲示された、作品展示風景。白木のフレームで額装されたモノクロの紙焼き作品。足元の地面を見下ろして撮影したスナップ写真作品。平らで真っ黒な地面一面に、薄雪で作られたタイヤ痕がびっしりと隙間なく埋め尽くされている風景が捉えられている。



139 ページ。

右ページに上下 2 枚の作品展示風景写真。そのうちの上に配置された画像。  
美術館に壁面に、高さ 2 メートルほどの巨大な 4 枚の写真作品が展示されている。「海から」、のシリーズ作品 2 点と、「In to the woods」、のシリーズ作品 2 点。

下の画像。縦 2 メートル近くの巨大な半透明の極厚の紙にプリントされた、3 枚の写真作品が、暗い展示室の壁面に展示されている風景。「ハバナより」、のシリーズ作品が、モノクロのものは壁に掲示され、カラーのものは幅 40 センチ程度の大きさをシンプルに額装され、譜面台のような形状をした展示台の上に載せて、対となるモノクロ作品の隣に並置されている。半透明紙の作品は佐藤が自作したジグで四隅を吊られ、白色 LED のバックライト装置で裏面から照射されて展示されている。



シンポジウム：「芸大の写真教育」。

日時：11月16日（土曜日）14時から16時。

場所：東京芸術大学 美術学部 中央棟 第1講義室。

ゲスト：まるいよしのり（東京工芸大学 芸術学部 写真学科 教授）。

登壇者：佐藤ときひろ（東京芸術大学 美術学部 先端芸術表現科 教授）。

司会進行：永井文仁（元、東京芸術大学 写真センター 助教 / 先端芸術表現科 講師）。

### 概要。

本シンポジウムでは、日本における写真教育の歴史と今後の方向性について議論が交わされた。

佐藤ときひろは、自身の制作活動を続けながら、写真センターの助手として教育に携わってきた。また、まるいよしのり、永井文仁もそれぞれの異なる背景を持ちながら、写真教育の発展に貢献してきた。

芸大の写真教育は、美術の枠組みの中で写真を扱う点が特徴であり、技術の習得にとどまらず、写真を表現手法として捉える視点が重視されている。展覧会「写真で語る」では、多様な写真表現の可能性を提示してきた。写真センターでは、技術の指導のみならず、写真の概念やその意味を問い直し、幅広く学ぶ環境が提供されている。一方、東京工芸大学では、写真を専門的に学ぶための体系的なカリキュラムが整備されており、フィルム撮影や暗室作業を含めた実践的な教育が行われている。デジタル化が進む中で、アナログ技術の意義も再認識され、フィルム現像やプリント作業を継続する重要性が指摘された。

今後の写真教育の課題として、デジタル技術の普及や映像メディアとの融合が挙げられる。芸大では、専門性の深化よりも幅広い知識の習得に重点を置き、経験を教養へと昇華させることを目的としている。一方、東京工芸大学では、写真の専門性を追求する教育が行われており、両者の対比が浮かび上がった。写真教育は単に「撮る」ことにとどまらず、「考える」ことを重視し、新たな写真表現の可能性を探求することが求められている。

・141ページの最上段に、シンポジウム会場で登壇者が対談する風景写真。階段教室の舞台右に佐藤ときひろ、左にまるいよしのり。背景に資料が大画面でプロジェクションされている。

### 東京芸術大学写真センター

東京芸術大学美術学部附属の写真を中心とした視覚芸術の研究と教育を推進する施設。白黒・カラー暗室、大型プリンター、各種カメラ・照明機材を備え、授業や講習会、機材の貸出を行っている。



## イントロダクション

佐藤 佐藤ときひろと申します。

今日は「芸大の写真教育について」というテーマでお話ししたいと思いますが、あまり立派な話ができるわけではありません。ただ、私自身がどのように写真に興味を持ち、学び、ここまで来たのか、そしてこれからどのように写真や表現を教えていこうと考えているのか、そういったことをお話しできればと思っています。

小さく差し挟まれた、登壇中のマイクを手に語る佐藤の写真。

私はもともと東京芸術大学の彫刻科を卒業し、その後に写真を学び、現在は写真を教えています。今日ゲストとしてお招きしているまるい義典先生は、もともと東京芸術大学のデザイン科を卒業しました。その後、東京総合写真専門学校で学ばれ、現在は東京工芸大学の教授を務めていらっしゃいます。また、司会の永井文仁さんは、大阪芸術大学の写真学科を卒業後、フリーで活動され、その後東京芸術大学の写真センターで長年お仕事をされてきました。さらに、先端芸術表現科の講師としても活躍されています。

それぞれ写真を学んできた道のりは異なりますが、写真を学ぶ入口はさまざまで、そこからさまざまな視点や方向性を持ちながら、それぞれが写真を学び、そして教えています。本日は、そんな違いや多様性を感じ取っていただければと思います。

- ・141 ページ最下段に、横3枚の画像。90年代に佐藤が取材を受けたテレビ番組からの抜粋。両手の指でフレーミングを取る姿をした本人の姿に重ね、「佐藤ときひろ 写真家」のテロップ。
- ・2枚目の画像。青空を背景に、市街地で三脚を立てて撮影をしようとする作家本人の姿
- ・3枚目の画像。秋葉原萬世橋付近で三脚と大判カメラを置き、長時間露光撮影を行っている様子が写されている。

## 先生方の写真表現について

佐藤：まず、私がどのように写真に興味を持ち、写真の世界に入ったのかという話からさせていただきます。

実は、私が写真作品を作り始めたのは意外と遅く、30歳を過ぎてからでした。でも、写真に最初に興味を持ったのはもっとずっと前、小学校の頃です。きっかけは学研の付録についていたピンホールカメラでした。今思えば、ブローニーフィルム（120フィルム）を使うカメラで、日本海近くの酒田にある、実家のお寺の階段を撮った写真がすごく印象に残っています。その写真は今でも大切に持っています。

ただ、その後の写真との関わりは少し変わっていきました。私の父と兄はお坊さんで、家で「お座敷暗室」を作って写真を現像していました。当時、写真は最先端のメディアだったんです。でも、私自身はカメラを触らせてもらえませんでした。そうしているうちに、高校受験の頃には写真よりも他の表現に興味が移っていきました。絵を描くのも好きでしたし、何かを作ることが得意だと認識したのは中学の美術の授業でした。その課題で彫刻に近いものを作るのも楽しかった。それで、大学受験の際には彫刻科を目指して進学しました。

そして、芸大の寮に入ることになりました。この寮は日本の国立大学で最初の個室寮で、それぞれ4畳ほどの小さな部屋がありました。私の隣の部屋にはデザイン科の先輩がいて、彼の部屋はなんと暗室になっていたんです。これが、私にとって写真との最も濃密な出会いでした。先輩は自分でネガを現像し、焼き付けをしていて、「こんなことができるんだ！」と衝撃を受けました。その影響で、私もすぐにヨドバシカメラに行って、現像タンクなどを一式そろえて、見よう見まねで始めました。当時、まったく知識がなかったので、フィルムの巻き方に失敗し、連続10本ぐらいダメにしながら試行錯誤で現像のやり方を覚えました。今、私は学生に35mmフィルムの現像を教えています。もともとは全くの独学で、こうして自分の手で覚えていったんです。

私は大学時代、山岳部に入っていて、山で写真を撮ることが趣味でした。そんなふうに写真に親しんでいきましたが、大学院に進む頃から



本格的に作品を発表し始めるようになりました。当時、私の表現は彫刻がベースでしたが、いわゆる伝統的な彫刻ではなく、インスタレーションのような形式の作品を作るようになっていました。そうすると、作品を記録し、保存するために写真を撮るのが日常的になり、私の写真行為の中心は「自分の作品を記録すること」に移っていきました。それがきっかけで、大型カメラを使い始めたり、本格的に写真を勉強するようになったんです。

私が大学に入学する1年前に写真センターができました。30歳近くまで彫刻家として活動していましたが、その頃写真センターの助手の公募があり、私は彫刻科の先生から推薦され、センターの助手として働くことになりました。地下室で写真を教え始めるわけですが、当然、教えるためにはもっと知識が必要になります。そこで、本格的にマイセルフで写真を学ぶことになるんです。

特に、当時のデザイン科の先生からも「デザインの教科書を出すから、写真部門を担当してほしい」と頼まれました。写真を言葉で説明するには、今まで感覚的にやっていたことを、体系立てて教養として整理する必要がありました。そのために、ものすごく本を読み、実験を重ね、研究をして、最終的に写真の教科書を出したんです。そこで初めて、技術的なことや歴史的なことをしっかりと学び、自分なりに体系化していったんです。これからじっくりお話ししていきますが、当時の芸大は「経験値を与える場」ではあったものの、教養的な写真を体系的に教える場はなかったんですね。そこから、私の写真への関わりがさらに深まっていくわけですが……。このまま話し続けると終わらなくなりそうなので、一旦ここで区切りたいと思います。

次にまるいさんには自己紹介をさせていただいて、その後で改めて芸大の写真教育について話していきましょう。まるいさんもデザイン科のご出身ですが、おそらく授業として写真を本格的に教わる機会はそれほど多くなかったのではないかと思います。先ほど少し話に出た写真センターは、昭和51年に設立され、どの学科の学生でも集まって暗室作業を経験しながら写真を学ぶことができる場所でした。当時、まるいさんもその写真センターに通っていた学生の一人だったと思います。また、当時の写真部に所属されていたんですね。では、ここからまるいさんにお話を伺ってもよろしいでしょうか？

・小さく差し挟まれた、登壇中のマイクを手に語るまるいの写真。

まるい：本日はお招きいただき、ありがとうございます。東京工芸大学のまるいと申します。

私は、先ほど佐藤先生がお話しされたように芸大のデザイン科に所属していました。ただ、私が写真を始めた経緯は先生とは少し違って、出発点が異なると思います。私は大阪出身で、美術に興味を持ったのは高校生の頃でした。ちょうど1990年前後のことですね。当時、大阪にもギャラリーや美術館がいくつもあり、そこで写真作品の展示を見る機会がありました。それまで、教科書では写真が美術作品として扱われることはほとんどなかったので、ギャラリーで写真が展示されているのを見たとき、「写真も美術になりうるんだ」と強く感じたんです。それがとても新鮮な発見でした。もともと写真は嫌いでありませんでしたが、特に写真部に入っていたわけでもなく、旅行先で気軽に撮る程度でした。でも、その気づきによって、「写真を使って美術作品を作りたい」という思いが強くなり、大学を探し始めました。ただ、90年代当時、写真を専門的に学べる大学や大学院はまだ数が少なかったんです。私は、いわゆるドキュメンタリーとしての写真ではなく、「美術としての写真」をやりたいんです。そこで、いろいろと考えた結果、芸大の中で写真を使えるような学科はないかと探し、デザイン科に入ることにしました。

ただ、デザイナーになりたかったわけではなく、最初から写真や、ときにわかに注目をあつめつつあった映像などに関心があり、それらを使いたくてデザイン科を選んだんです。ところが、入学してみたら、そういった授業はまったくなくて、正直ショックを受けました。当時はインターネットもなく、情報も限られていたので、勝手な思い込みでデザイン科に入ってしまったという感じですね。でも、「仕方ないので自分でやるしかない」と思い、独学で取り組むことにしました。そのとき、芸大で写真について教えていただいたのが、まさに佐藤先生でした。佐藤先生がちょうど写真センターで助手をされていました。そこでカラープリントやモノクロプリントのワークショップ、スタジオ撮影のワークショップなど、さまざまな指導をされていました。私は学生時代、とにかく片っ端からそれらのワークショップに参加し、写真の基礎中の基礎を教わりました。

また、自分で独学することも多かったんです。当時から東京造形大学には写真を扱うコースがあったので、その友人に頼み込んで授業に潜り込ませてもらい、須田一政先生などの指導を受ける機会もありました。その頃の芸大には、体系的に写真を学べるカリキュラムがなかったんですが、逆にそれが良かったのかもしれない。最初から「こうあるべき」と決まったものとして学ぶのではなく、自分の関心に従って、自由に写真を探求することができたんです。今振り返ると、それが自分にとってはとても良い経験になったと思います。とはいえ、独学には限界があります。もっと本格的に学びたいと思ったときに、須田先生に相談したんです。「もうちょっと真剣に写真を勉強したいのですが」と。すると、須田先生が東京総合写真専門学校を紹介してくださいました。そこで、今日この会場にいらしている伊奈英次先生をはじめとする先生方に教わりながら、さらに写真について深く学ぶことができました。

佐藤：私たちの世代にとって、本当に写真を学ぶ環境は限られていました。でも、芸大にはいろいろな学科の学生、絵画、デザイン科、工芸科、彫刻科、芸術学科、建築科の学生が集まって、写真センターで「自分の興味で勝手に学ぶ」という場所があった。それが始まりだったんですね。写真センターの状況について、運営に長く携わってきた永井さんにも、伺えればと思います。永井さん、少しお話しただけですか？

・小さく差し挟まれた、登壇中のマイクを手に語る永井の写真。

永井：私は1980年生まれなので、世代的には先生方の少し後にあたると思います。写真に興味を持ったのは高校生の頃でした。当時、私は進学校の男子校に通っていて、勉強漬けの日々を送っていました。何かクラブ活動をやりたいと思ったときに、勉強と両立できる文化系のクラブとして写真部があったんです。ちょうどその頃、私は科学に興味があったこともあり、写真部の活動に惹かれました。理科の先生が1カ月かけて暗室を作り、そこで現像作業をしていたんです。それがものすごく魅力的に感じました。それまで写真は記念写真を撮るくらいのものであったので、自分で現像できるとか、薬品を調べて写真を作るなんて考えもしませんでした。でも、それを知ったとき、写真のマジックのようなものに強く惹かれたんです。本当はそのまま写真を学ぶ大学に進学したかったのですが、親の猛反対にあい、普通の大学に進学しました。ただ、結局すぐに辞め、2000年に大阪芸術大学の写真学科に入りました。

私が写真を専門的に学び始めた中で、佐藤先生との違いは、おそらく「写真専門の学校に行った」という点だと思います。私の時代には学生が約150人いて、それが4学年あったので、全体で600人くらいの規模でした。当時はまだ大学院がなかったのですが、それでもみんな写真に没頭していたんですね。当時を振り返ると、本当に「みんな写真しかやっていなかったな」と思います。もちろん、いろんな表現があるはずなのですが、集まってきた学生たちは皆、写真を追求し、切磋琢磨していたんです。

卒業後は、教員を目指していたこともあり、3年間助手を務めました。主に暗室作業や写真技術の指導を担当していました。その後、助手の任期が終わり、「これからどうしようかな」と考えたとき、写真を続けたいという思いは変わりませんでした。



大阪芸術大学は大阪の南に位置する大学で、都会からは近いものの、のびのびと学べる環境でした。当時（2000年ごろ）は、まだインターネットが今ほど普及しておらず、情報を自由に得るのが難しい時代でした。そこで、「やっぱり東京でしっかり学ぼう」と決心し、27歳のときに上京し、東京の某レンタルスタジオに入りました。

この頃、フィルムが終わり、デジタルが本格的に普及し始める時期だったんです。私はコマースフォトを専門に、当時の最新の写真技術や商業写真の現場をしっかり学ぼうと思いました。私は、本当に技術的に多角的に学べる、とても良い時代に写真を学ぶことができたと思っています。当時、私が働いていたスタジオは、なんとスタジオの上に寝泊まりできる環境だったんです。なので、ずっと残業ができるし、常に勉強ができるという、写真漬けの日々を送っていました。そこでは技術を習得しつつ、いずれは教育に携わりたい、助手の仕事もしてみたいと思っていました。

今だから言いますが、当時進学を考えていて私は先端芸術表現科に入りたかったんです。何となく佐藤先生のもとで学びたいという気持ちもありました。でも、そのときはどうしたらいいかわからず、そんなときに偶然、写真の町・東川でボランティアをしていた際に佐藤先生とお会いし、そこで写真センターという場所があると初めて知りました。ちょうど助手の募集があったので、「受けてみようかな」と思ったのが、芸大に来るきっかけでした。

助手として写真センターに入って最初に驚いたのが、いろんな学科の学生が写真を学びに来るということでした。大阪芸大では、写真を専門に学ぶ仲間たちと切磋琢磨する環境でした。でも芸大の写真センターでは、彫刻やデザインなど、写真以外を専攻する学生たちが写真を学びに来る。私にとってこれはすごく新鮮な経験でした。

それまでの私は、コマースフォトをやっていたこともあり、「写真はこういうルールでやらなければならない」という固定観念を持っていました。でも、写真センターに来る学生たちは、まるで高校時代の自分が現像を初めて体験したときのように、目を輝かせながら写真に取り組んでいたんです。いろんな学科の学生が集まることで、思いもよらなかった発想が生まれ、アイデアがどんどん出てくる。まるで、今まで持っていた概念が全部壊されていくような感覚でした。これは、私にとってものすごく刺激的な体験でした。

写真センターでは、3年間助手を務め、その後6年間助教として働きました。その後、先端芸術表現科で写真の施設管理などを担当し、合計で13年間芸大に勤めました。振り返ると、自分が学んできたことが、学生たちの自由な発想によって揺さぶられるような経験ばかりでした。とても刺激的で、今の自分の考え方や写真への向き合い方に大きな影響を与えてくれたと思います。これが、私と芸大との出会いでした。

・143 ページ上段に、客席最後部から撮影された満席の会場写真。メモを取りながら聞き入る、幅広い年齢層の人々の姿。

日本の写真教育史。

佐藤：では、今日の流れですが、(スライドを見せながら)実はこの資料、まるい先生が作成してくださったもので、日本の写真教育の歴史についての内容になっています。この話題に進みたいところなのですが、先ほどまるい先生の若い頃の作品を紹介するのを忘れてしまいました。そこで、本題に入る前に、まずまるい先生にそのお話をさせていただいてから、日本の写真教育の歴史に入ろうと思いますが、いかがでしょうか？

まるい：ご指名をいただいたので少しお話しさせていただきます。私はデザイン科の出身ですが、当時、写真で卒業研究をする人はほとんどいませんでした。それでもどうしても写真で卒業制作をやりたいと、先生方にご迷惑をかけながらも、この作品を制作しました。これは1996年の作品です。昭和ではなく平成の時代ですが、当時の私の肌感覚としては、平成という時代は、曖昧模糊としていて、昭和の延長のような雰囲気があると感じていました。その曖昧さを象徴する表現として、いわゆるアプロプリエーションという、模倣的な表現を取り入れ、ゼロックスコピーを使って作品を制作しました。

具体的には、芸大周辺の日常の風景や、当時の社会を象徴する事件・事故の映像、テレビ画面などを複写し、作品として構成しました。今振り返ると、むしろこういった表現こそ、現代においてより重要な意味を持つのではないかと感じています。

佐藤：では作品については折を見てお話ししますが、先ほどから「東京芸大には正式な写真の授業がなかった」という話が出ていますが、実際その通りなんです。この表では、写真教育の流れを軸にまとめています。芸術教育機関としては、東京美術学校と東京音楽学校が1800年代に創設され、最も古いものになります。東京美術学校は1889年に設立され、その後、大正時代の1915年に「東京美術学校臨時写真科」が設立されました。

「臨時写真科」というのは、正式な写真科にはならなかったものの、日本全国の写真師会が日本政府に働きかけ、資金を提供して設立されたものです。当時、小西本店（現在のコニカミノルタの前身）も大きく関わり、そのほか浅沼商会などの写真メーカーや小川一真ら写真家が資金を提供し、スタジオを寄付する形で支援していました。

しかし、正式な「写真科」となった途端、当時の正木校長が「写真はリベラルアーツ（一般教養）であり、専門教育ではない」と発言し、その結果、教授・学生全員が東京高等工芸学校へ移管されてしまいました。これにより、東京美術学校での写真教育の歴史は非常に短命に終わってしまったのです。ただし、その影響は大きく、東京美術学校写真科に所属していた先生方は、写真を「表現」としてではなく、科学・工学・技術が詰まった学問として捉え、さまざまな学校へ分散していきました。そこから、日本の写真教育の多様な歴史が始まったという背景があります。この辺りの発足や歴史については、まるい先生が詳しいので、ぜひお話をお願いしたいと思います。なお、東京高等工芸学校は残念ながら戦時中の空襲で焼失してしまいました。しかし、その歴史は後に千葉大学工芸学部へと引き継がれているようです。

東京美術学校は1949年に東京芸術大学となりました。しかし、東京芸術大学には長らく正式な写真の授業はなく、写真教育自体も行われていませんでした。ただし、各学科には暗室が設置されていました。というのも、写真は実用的な用途として必要だったためです。しかし、各学科で暗室を管理するのが難しくなり、1976年に東京芸術大学美術学部附属写真センターが設立されました。私は1986年に写真センターに勤務することになったのですが、それ以前から、写真暗室の講習などが行われていました。私もそれを引き継ぎ、集まってくる学生たちに写真を教えるようになりました。

そして、これは私自身の歴史にもなりますが、1999年に先端芸術表現科が設立されました。



最初は5人の教員でスタートし、私もその一員となりました。ここで初めて、写真の授業が正式に単位として認められるようになり、取手校舎で開設されました。これが、東京芸大で初めて公式に写真教育が単位として認められた瞬間だったんです。その後、写真センターでもさまざまな授業を開設する動きが生まれ、徐々に写真教育が整備されていきました。このあたりの詳細については後ほどご紹介しますが、まるい先生のいらっしゃる東京工芸大学にも、写真教育の歴史がありますよね？ そのあたりのお話も、ぜひ伺えればと思います。

まるい：はい、私は現在、東京工芸大学に所属していますが、実は東京工芸大学の原点は東京美術学校と非常に密接な関係があるんです。東京美術学校に臨時写真科が設立された経緯ですが、これは国が最初から計画していたわけではありません。当時の写真業界の関係者が、「日本に正式な写真教育の場が必要だ」と強く求めた結果として生まれたものなんです。当時、すでに短期のワークショップや講習会のようなものは、さまざまな写真メーカーによって開催されていました。しかし、それでは不十分であり、きちんとした高等教育機関が必要だという機運が高まっていきました。そうした状況の中で、関係者が国に働きかけると同時に、自らの資金を投じて東京美術学校の中に写真科を設立したのです。ただし、この写真科は、国が主体となって作ったものではなかったため、「臨時」という扱いになりました。つまり、外部の働きかけによって間借りするような形だったわけです。

この動きの中で重要な役割を果たしたのが、小西写真専門学校の創立者であり、コニカミノルタの前身「小西本店」を率いた杉浦六右衛門です。彼をはじめとする写真業界の関係者が、国に強く働きかけ、さらには私財を投じて写真教育を支援しました。しかし、その後の流れについては、先ほど佐藤先生がお話しされた通り、東京美術学校の写真科は正式な学科として存続できず、東京高等工芸学校へ施設・教員・学生が移管されることになりました。この不安定な状況を受け、写真教育がこのまま消えてしまうのではないかという危機感が生まれました。そこで、さらに私財を投じ、新たに設立されたのが小西写真専門学校（1923年設立）です。

このとき初代校長を務めたのが、結城林蔵です。彼はもともと東京高等工業学校で写真を教え、その後東京美術学校でも教鞭を執っていました。そして、美術学校から写真科がなくなると、彼は小西写真専門学校の初代校長として写真教育を引き継ぐことになったのです。つまり、東京美術学校の写真科の不安定な状況こそが、後に東京工芸大学が発足する大きなきっかけとなったのです。

さらに、指導者たちもこの動きに関わっていました。例えば、宮内幸太郎という大規模な写真館を経営する写真家は、東京美術学校で実技教育を担当していました。しかし、美術学校から写真科がなくなった後、彼は小西写真専門学校に移り、そこで写真技術の教育を続けたのです。このように、東京美術学校で培われた写真教育は、時代の流れの中でさまざまに形を変えながら、最終的に東京工芸大学へと受け継がれていったという歴史があります。

佐藤：今、宮内幸太郎という名前が出ましたが、実は私、土門拳記念館の館長を務めています。土門拳が最初に弟子入りしたのが、宮内幸太郎の写真館だったんですよ。

まるい：上野の池之端に彼の写真館があり、東京工芸大学とも非常に密接な関わりがあるということですね。その後、この図にあるとおり、東京工芸大学になるまでに何度か名称変更がありました。東京美術学校でも、写真教育は表現と技術の両面を重視し、さらに化学的・光学的な要素も含めた教育が行われていました。そして、小西写真専門学校となった後も、その両輪の方針は変わらず、東京工芸大学に引き継がれました。規模が拡大する中で、化学と光学の分野は東京工芸大学の工学部へと発展し、一方で表現の分野は東京工芸大学の短期大学部へとつながっていきました。現在も、この二つの流れが東京工芸大学の基盤となっています。厚木キャンパスでは、かつての化学と光学中心の教育から発展し、現在は電気・電子や情報などのデジタル関連技術の研究や教育が行われています。一方で中野キャンパスのほうは、表現の分野はこれまでと変わらず重視され、現在の教育の軸になっています。

佐藤：はい、ありがとうございます。東京美術学校の写真科第1期生には、有名な写真家があります。そのうちの一人が中山岩太です。画像をお見せしたいと思います。これは中山岩太の作品です。当時、新興写真という動きがありましたが、中山はニューヨークで写真館を経営した後、日本に戻ってきました。こちらは1936年の作品で、非常に洗練された技術を持つ写真家でした。また、彼は商業フォトの分野でも活躍し、福助袋袋の広告写真なども手がけています。この作品は、1940年に撮影されたものの一部で、以前、写真センターで企画した展覧会の際に出品させていただきました。技術的にも素晴らしく、私自身もとても憧れている写真家です。

- ・ 144 ページに小さく差し挟まれた、中山岩太の蝶の作品写真。タイトルは「蝶 (一)」。1941年制作。ゼラチン・シルバー・プリント。イメージサイズは縦 33.5 センチメートル、横 26.3 センチメートル。

#### 写真教育と「写真で語る」

続けて、私が写真センターに入ってからの経験について、少しお話ししたいと思います。まずは、こちらの動画をご覧ください。

#### (2種類の動画を流す)

——内容は、光の取り込み方と写真の仕組みについての授業。長時間露光を使い、動くものが写真にどう影響するかを体験する。ポラロイドを用い、現像の過程やフィルムの希少性にも触れながら、写真の本質を考える機会となっている。

- ・ 144 ページ。小さく差し挟まれた2枚の説明画像。上映された動画からの抜粋画面。当時の写真センターの様子。大判カメラの説明をする佐藤と、10人ほどの学生の姿。
- ・ 上映された動画からの2枚目の抜粋画像。上下反転されたピンホール写真が写されている。当時の写真センターに関わっていた学生らをかき並べて写っている、記念写真のような様子。
- ・ ページ最下段に小さく差し挟まれた説明画像。1988年年に東京芸大陳列館にて開催された、「写真で語る」、の展示風景。

これは、写真に写ることがいかに大変かを体験してもらう授業なんです。

そこで、続けて「写真で語る」のお話をします。当時、芸大には正式な写真の授業がありませんでした。今では状況もだいぶ変わりましたが、当時の雰囲気としては、やはり手を使って絵を描くものの方が偉いという価値観が根強くありました。

そんな中で、「写真表現とは何か？」を考え、実践する場を作りたいと思っていました。そして、私が表現の面で一番お世話になったのが、油画科の先生であり、写真センター長だった榎倉康二さんでした。榎倉先生が「何かやろうよ」と声をかけてくださり、始まったのが「写真で語る」という展覧会です。この展覧会は、陳列館を会場に行われ、「写真で語る」(1988年)、「写真で語るⅡ」(1991年)、「写真で語るⅢ」(1993年)、



「写真で語るⅣ」(1995年)と続いていきました。

これは、東京芸大になって初めての写真展でした。(写真を見せながら) 展覧会には、写真センターに集まっていた学生たちや、榎倉康二先生、さらには様々な分野のアーティストが参加しました。例えば、黒川未来夫さんは建築家の黒川紀章さんのご子息で、現在も黒川事務所を運営しています。他にも、小山穂太郎さん、今道子さんなど、多彩なメンバーが集まりました。私自身も、1988年の「写真で語る」第1回目の展覧会に、作品を出品しました。また、版画家の島州一さんや、ユニークな作風で知られる中山正樹さん、深澤憲一さん、細木由範さんなど、多くのアーティストが参加しました。

・145ページに小さく差し挟まれた説明画像。教室内の風景を俯瞰で捉えた白黒写真。学生、スタッフが十数人、テーブルを囲んで談話している様子。テーブルにはビール瓶数本が写されている。

・小さく差し挟まれた説明画像。1988年の「写真で語る」、第一回の展示会場写真。作品の横に円環カメラが置かれている。

こちらはイギリス人のアーティストでティモシー・マクミランさんの円環カメラという特殊なカメラです。360度のスライドポジフィルムを一周させ、暗闇の中で一瞬光を焚くと、ピンホールが開いた穴から同時に360度の方向から光が焼き付く仕組みになっています。もともと35mmフィルムは映画用に作られたものなので、これを動画化すると、一瞬という時間が回転していくような不思議な映像になります。この技術を考えた彼は、現代映画の特殊技術に影響を与え、プロダクションを設立して活躍しています。

キュレーションは、榎倉康二先生の紹介を中心に、私たちが集めたメンバーで作上げていきました。展覧会が始まるとすぐに大きな反響を呼び、飯沢耕太郎さんも雑誌に取り上げてくれました。その後も、さまざまな場所で話題になった展覧会でした。

「写真で語る」という展覧会は、芸大の中で写真を表現手段として用いる人たちのためのものでした。そのため、いわゆる町で開かれる写真サロンやギャラリーでの展示とは一風変わったものになりました。我々にとっては普通感覚で取り組んだ展覧会でしたが、当時は異色の展示として注目されました。

「写真で語る」の2回目には、伊藤義彦さん、榎倉康二さん、大村雄一郎さん、河合洋明さん、黒川未来夫さん、小山穂太郎さん、今義典さん、私、清水麻弥さん、野村仁さん、山崎博さんといった面々が参加しました。特に野村さんと山崎さんは、太陽の軌跡を写す作品に取り組んでいたため、それを企画の中で並べて展示したいというキュレーションの意図がありました。二人の作品は、時間の流れと光の軌跡を視覚化するもので、写真の概念を広げる試みとして非常に興味深いものでした。

また、アッシュ エ アッシュ(H et H)というデザイン科の学生だった平井武人さんと兵藤忠明くんの作品も展示されていました。このほかにも、伊藤義彦さんの作品、榎倉康二さんの「予兆」というシリーズなどがあり、これらを芸大の学生たちに見せることで、「写真でどんな表現ができるのか？」という可能性を体験してもらうことができたのではないかと思います。この展覧会は約2年ごとに開催され、回を重ねるごとに学生たちの関心も高まりました。例えば、河合洋明くんの作品が展示された当時、キャンパスの「写真新世紀」というコンペティションが始まり、多くの芸大の学生が応募しました。その際、私の影響を受けて大きなプリント作品を作る人が増え、審査員が驚いたというエピソードもあります。

さらに、小山穂太郎さんの作品や、私が都庁の空間で制作した作品も展示されました。そして、野村仁さんの「太陽の軌跡」と山崎博さんの太陽を拡大した作品も並べられました。おそらく、この中のいくつかの作品は現在も芸大に収蔵されているはずです。

また、山本糾さんの作品や、解剖学者の布施英利さんが手がけたテキストも展示され、写真と他分野の表現が交わる場として、展覧会は大きな意義を持っていました。「写真で語る」3回目の開催は、1993年です。この回には、赤崎みまさんが参加し、チバクロームによるオリジナルカラーの作品を出品しました。非常に色彩が美しい作品でしたね。また、東谷隆司さんも出品されました。後に批評家として活躍されましたが、すでに亡くなられています。彼の卒業制作はセットを組み、自身を「マドンナから生まれるようなイメージ」として撮影したもので、巨大なスケールの作品でした。さらに、榎倉康二さんの作品や小山穂太郎さんの作品も並び、私もポラロイドを用いた作品を出品しました。また、今回の展覧会のポスターやチラシをデザインしてくださった野村浩さんの作品も展示されました。彼は現在も写真家兼ペインターとして活動を続けており、写真と絵画の両方の分野で表現を探求されています。

続いて、1995年に開催された「写真で語る」の4回目についてもお話したいと思います。この年、写真センター長を務めていた榎倉康二さんが急逝され、彼が関わった最後の展覧会となりました。この回には、会田誠さん、大石真理子さん、大竹敦人さん、大村雄一郎さん、上矢津さん、河合洋明さん、私、椎木静寧さん、玉井健司さん、野村浩さん、松井久美子さんなど、多くの作家が参加しました。また、森万里子さんの初期作品も展示されました。さらに、遊佐辰也さんの「鯨の缶詰」も出品され、異なるアプローチの写真表現が並びました。こうして、私が写真センターの助手を務めていた時期の展覧会は、この「写真で語るⅣ」をもって一区切りとなりました。

その後、私は先端芸術表現科に勤め、引き続き展覧会を企画しました。2007年から2015年にかけては「《写真》見えるもの／見えないもの」を開催し、その後も2018年には「台湾写真表現の今 Inside/Outside」を企画するなど、写真を軸にした展覧会を続けています。このように、段階的に展覧会を企画・運営していくことで、自分自身の経験を積みながら、写真表現の可能性を広げ、共有することを目指してきました。とりあえず、展覧会のお話はここまでとしましょう。

・小さく差し挟まれた説明画像。東京芸大陳列館入り口アプローチの写真。手前に「写真、見えるもの、見えないもの、ナンバー2」の展覧会の衝立看板が写されている。まるい：今、「写真で語る」の話が出ましたが、私にとっても非常に懐かしい展覧会です。先生がおっしゃった通り、ちょうど「写真で語るⅢ」と「写真で語るⅣ」の開催時期に、私は在学中で、たいへん刺激を受けました。

私は写真を学ぶために芸大に入学しましたが、当時、芸大の図書館にはほとんど写真集がなく、新しい写真表現に触れる機会は限られていました。もちろん、ギャラリーなどを訪れることもありましたが、現代写真の最前線を見られる場所はそう少なかったんです。しかし、「写真で語る」は、高いクオリティの作品ばかりが集められており、この展覧会を見ることで、写真の可能性や表現の幅の広さを実感することができました。私にとって、芸大での写真教育といえば、まさにこの展覧会が大きな役割を果たしていたと感じます。

そして、その後も「写真で語る」に続く形で、「見えるもの／見えないもの」などの展覧会が開催されました。こうした展覧会では、一般的な写真雑誌ではなかなか取り上げられないような表現も紹介されており、その独自性がとても刺激的でした。芸大の中で写真の可能性を探る貴重な場だったと改めて思います。

佐藤：永井さんは「写真で語る」を見たことがなかったそうですね。

永井：私が芸大に来たのは2010年なので、写真展「写真で語る」「《写真》見えるもの／見えないもの」は実際には見ていないんです。これまで図録を通してしか作品を見てこなかったのですが、改めて当時の展覧会のインスタレーション



ン写真を見てみると、作品がどれも大きいことに驚きました。今まで図録などで作品を見ていたので、実際の展示空間をあまり意識していなかったのですが、このプロジェクトを始めるにあたり、佐藤先生に過去の会場風景を見せてもらったことで、より実感が湧いてきました。

一般的に写真作品は紙のサイズに制約を受けることが多いですが、この展覧会ではその枠を完全に超えた表現が展開されていました。通常、写真はある程度決まったフォーマットがあるものですが、それが全く存在しない展示になっていて、その自由さと圧倒的な力強さを感じました。

まるい そうですね。私の場合、写真教育をほとんど受けずに芸大に入ったので、芸大の写真表現こそが「美術としての写真」だと認識していました。だからこそ、メーカー系のギャラリーなどで展示される作品を見たとき、必ず額装されていて、サイズも比較的小さく収まっていることに、ある種の「枠組み」があるのを感じました。そうした形式があるからこそ、その中に生まれる微妙な差異が読み解けるといえる良さもありますよね。

一方で、そうした枠に収まることで、写真の持つ物質的な魅力が失われてしまうこともあると感じていました。写真というのは、単に「画像」としての視覚情報だけでなく、その物質性自体も重要な表現要素だと、当時から強く思っていました。だからこそ、「写真の表現」というものは、視覚像だけでなく、その存在そのものをどう扱うかが大切なのではないかと改めて感じています。

#### 先端芸術表現科の写真教育

佐藤：写真を自由に使う学生は本当にたくさんいましたし、中には自由すぎる学生もいました。例えば、解体された車を買ってきて、その車体に感光乳剤を塗り、卒業制作として写真を焼き付けようとした学生がいました。何度も焼き付け作業を繰り返しては失敗し、結局うまく像が出ない…そんな試行錯誤を延々と続ける学生がいたんです。それがまた、とても面白かったですね。ただ、一方で、写真を教えるにはやはりフォーマルな技術や知識も必要になります。そうした背景から、写真センターから先端芸術表現科准教授へと私が移動し、正式な写真の授業が導入されることになりました。

現在の先端芸術表現科のカリキュラムでは、1年次にメディアリテラシー、コンセプトメイキング、そして写真の基礎授業が含まれています。この学科は写真科ではなく、多様なバックグラウンドを持つ教員と学生が集まる場です。そのため、1年次は写真に限らず、デザイン、マーケット（模型制作）、工作、身体表現、音楽など、幅広いスキルを体験することが求められます。2年次に進むと、立体造形、音楽、映像、身体演習、電子工作、写真、フィールドワーク、ポートフォリオ制作などを選択できるようになります。また、「IMA 演習」という集中講義があり、これは教員が独自に課題を設定し、学生と取り組む講座です。私は写真センター時代からピンホール写真をテーマに授業を担当しており、これまで何十年も続けてきました。3年次からは、学生が自分のやりたいことを自由に探求する段階に入ります。ここでは、写真を極めたい学生は写真に特化することも可能です。さらに、各教員の研究室に所属し、それぞれのテーマに沿った制作を進めていきます。今回展示している卒業生たちは、私の研究室に所属し、それぞれが自由に表現を追求しながら卒業制作を完成させた学生たちです。その成果が、現在の展示作品として並んでいるわけですね。

だから、先端芸術表現科は写真をやりたい人は写真をやればいいし、ものを作りたい人はものを作ればいい、という考えなんです。この科では、そういうスタンスを大切にされていて、写真が好きな人は「自分がなぜ写真をやるのか？」を改めて考える必要があるし、ものを作る人は「なぜ自分はこの表現手段を選ぶのか？」を問い直すことになるんですね。それぞれのメディアに照らし合わせながら、自分の表現を見つめ直す。それが先端芸術表現科の特徴とも言えます。ある意味、非常にニュートラルな立場で自分自身を捉えることができる環境でもあります。一方で、専門教育としては時間が足りないと感じることもあるかもしれません。

さて、これは実際の授業の写真です。取手キャンパスには大きな暗室がありますが、1年生は上野キャンパスで学ぶため、現在は暗室を使うことができません。そのため、1年生の写真授業はデジタルが中心になります。2年生からは暗室での授業が始まり、フィルムを使った写真表現に取り組みます。今日、都合が悪くて来られていませんが、鈴木理策先生が2年次の授業を担当し、暗室での作業を指導しています。

「写真表現演習Ⅰ」という授業があります。これは先端芸術表現科の学生だけでなく、学部公開授業です。取手キャンパスにあるメディア教育棟では、建築時にあえて壁に穴を開け、そこをカメラ・オブスキュラ（ピンホールカメラ）として使えるように設計されています。この授業では、まずカメラ・オブスキュラを体験することからスタートします。光が像を結ぶという不思議な現象を実際に体験してもらうことで、その後の授業への興味や理解が格段に深まるんです。これは私自身、光がイメージになる瞬間に強い関心を持っていることもあり、学生にもぜひ体験してもらいたいと考えています。外に展示している赤い乗り物も、実はカメラ・オブスキュラになっています。

現在、写真センターで開講している授業には、「写真表現演習Ⅱ」があります。これは、私と鈴木理策先生が前期と後期で担当しています。私の授業では、シノゴ（4×5インチ）カメラを用いた大型カメラでの写真制作を行います。座学では、写真映像論や写真史を学びます。写真史の授業は、さまざまな写真研究者が担当し、入れ替わりで講義を行う形式になっています。同じく現代写真論の授業も、そのような形で展開されています。こうして、単位を取得できる写真関連の授業も徐々に増えてきました。

・146ページに小さく差し挟まれた説明画像。2024年の写真表現演習Ⅱの授業風景写真。大判インクジェットプリンターが数台置かれ、数人の学生が壁面にプロジェクトクッションされた講義資料を眺めながら説明を聞いている様子。

・小さく差し挟まれた説明画像。校舎屋外ピロティスペースに中盤カメラを三脚に立てて講義を行う佐藤の姿。数人の学生が興味深そうにのぞき込んだり眺めたりする姿が取められている。

永井：「写真表現演習Ⅱ」は大判カメラを入口として、現代の写真表現におけるさまざまな技術を俯瞰しながら学ぶ授業になっています。フィルムの現像を行い、大判プリンターを使って大きな作品を制作することにも取り組みます。こうしたプロセスを通じて、学生たちはさまざまな技術を試しながら、自分なりの表現を模索していく形になります。

佐藤：この授業では、展示場所も自分で探すという課題があり、最後に講評会を行います。コロナ禍では対面授業が少なかったため、この第一講義室を授業で使用しながら、暗室として活用するなど工夫しながら進めていました。芸大では、こうした多様な表現が混在する中から、写真表現が生まれてくるような環境になっています。一方で、東京工芸大学ではより専門的な教育を行うカリキュラムもあるので、そちらについてもご紹介いただければと思います。

小さく差し挟まれた説明画像。壇上で大スクリーンを背景に観客に向かって語る佐藤とまるいの姿。

#### 東京工芸大学の写真教育

まるい：こちらが工芸大学の写真学科の4年間のカリキュラムです。かなり細かいですが、先端芸術表現科とは異なり、こちらでは写真というメディアを専門的に学ぶことに特化しており、1年生から4年生まで、すべての学年に写真の授業が含まれています。

カリキュラムの構成として、共通専門科目は分野に関係なく、写真全般に共通する技術や知識を学ぶための科目です。一方で、上の四つのカテゴリは将来の進路に合わせた専門教育に関わる科目となっています。1年生では、ま



ず基本的な技術や知識を習得し、専門領域への導入となる科目が設定されています。そして、学年が上がるにつれて、各自の専門性が深まっていく、という流れになっています。写真の分野は、それぞれの職業を基準にして大きく四つに分かれています。それは、ドキュメンタリーや報道写真に関わる分野、コマーシャルや広告写真の分野、アートの制作に関連する分野にくわえて、実技ではなく、写真を理論的に扱う分野も含まれています。たとえば、キュレーションやギャラリストなど、写真を管理・展示する方向を目指す学生向けの科目が用意されています。このように、1年生から多くの写真関連の授業があり、それぞれの専門分野に沿って学ぶことができます。また、スライドの赤枠で囲まれた部分は、私が直接担当している授業です。

工芸大学では、2007年度頃までは、実技教育の中でも特にアナログ撮影からプリントまでのプロセスに重点を置いていた授業体系が組まれていました。3年生になってようやく、それぞれの専門分野に応じた撮影や表現手法を学ぶという形でした。しかし、2008年度以降は、現在のカリキュラムと同じ流れになり、アナログとデジタルの両方を教える体系に変更されました。これまでのようにプリントを仕上げることを重視するだけでなく、学生自身が作品の意図をきちんと説明できるようになることが求められるようになりました。そのため、プレゼンテーションの重要性が増し、カリキュラムにも組み込まれています。また、3年生の授業内容も大きく変化しました。以前は、どの分野に進みたい学生も一律で同じカリキュラムを受講し、たとえば報道写真を目指す学生でも、コマーシャルやアートの内容を一通り学ぶ形になっていました。しかし近年では、3年生の段階で専門分野を明確にし、それに応じた実習を選択できる体制に変わっています。

専門分野は、ドキュメンタリー、コマーシャル、アート、写真表現を理論的に学ぶ分野の四つに分かれ、3年生は自身の進路に応じて実習を選択する仕組みになっています。こちらが各学年ごとのカリキュラムの内容です。1年生では、基本的な技術を中心に学びつつ、少しずつプリントなどの実践的な作業にも取り組んでいきます。また、ここを見ていただくと分かるように、プレゼンテーションの割合が学年が進むにつれて大きくなっていくのが特徴です。2年生のカリキュラムも、1年生と同様にバランスを重視した構成になっています。撮影を中心に学びつつ、アナログとデジタルの両方に分かれて、プリント技術をより深めていく内容となっています。3年次のカリキュラムでは、ゼミの配置も含めて、撮影・プリント（アナログ/デジタル）、そしてプレゼンテーションの四つのカテゴリーをバランスよく学べるように構成されています。

特に、カリキュラム内の赤枠部分（プレゼンテーション技術系演習）は、最近特に力を入れている部分です。作品制作と一口に言っても、その最終的な方向性はさまざまですが、どの分野に進むにしても、自覚的に意図を持って作品を作ることが重要です。また、それを他者に向けて適切に発信できるスキルも、現代の写真表現には欠かせません。こうした点を重視し、カリキュラムを組んでいます。

質問タイム

佐藤：やはり、各専門分野に分かれ、それぞれの先生が多様な教育を行っていることがよく分かりました。ここからは、皆さんから質問をいただくのも面白いのではないのでしょうか？

永井：そうですね。ここからは皆さんにも参加していただきながら、質問などを通じてさらに話を深められればと思います。これまで、写真教育の歴史を振り返りながら、現代に至るまでの流れをお話ししてきました。ここまでの内容を踏まえて、何か気になったことや、考えていることがありましたら、ぜひお聞かせください。

質問者①：「写真企画編集」という授業はどのような授業ですか？

まるい：「写真企画編集」とは、エディトリアルです。つまり雑誌などで企画を立て、それをどのように組み立て、最終的に誌面へ落とし込むかを学ぶ科目です。例えば、雑誌のグラビアページを例にすると、その企画がどのように立案され、どのようなプロセスを経て作られていくのかを学びます。また、企画をどのように写真に落とし込むのか、撮影した写真をどのように誌面にレイアウトするのかといった、編集の流れを一通り習得できるようになっています。

質問者②：私は現在、学生として写真の授業をいくつか受けているのですが、その中で感じたことがあります。写真表現のアウトプットの方法として、展覧会という形式を想定した写真や映像の授業が多いように思います。しかし、写真の表現方法は展覧会だけではなく、写真集やブックという形もありますよね。ただ、芸大では写真集に関する講義があまり多くないように感じています。そこで、東京工芸大学や芸大では、写真集というものに対してどのような教育を行っているのか、また、具体的にどんな授業があるのかについて知りたいです。

・147ページ上段に差し挟まれた説明画像。シンポジウム会場写真。観客が質問をしている様子。

まるい：そうですね、私が芸大に在籍していた頃は森山大道さんの写真集くらいしかなかったですね。

佐藤：写真センターには写真に関する授業は充実しているものの、写真集に特化した授業はなかなか実現できていないのが現状です。やはり、写真関連の講師の数が圧倒的に少ないため、写真集やエディトリアルに関する指導まで手が回っていないのが事実ですね。とはいえ、結局のところ、自分で学ぶしかないのかなと思います。昔もそうでしたが、先生のアドバイスを受けながら自主的に勉強することが必要でしょう。また、他の学校に行って学ぶ、あるいは授業に潜り込んで教わるという方法もありますし、さまざまな選択肢があると思います。

まるい：工芸大学では、1年生の実習の中で、複数枚の写真を用いた2つの表現方法、「シークエンス」と「シンタックス」といったものも紹介しています。実際にそれを作成することで、写真の表現を深める機会を提供しています。また、各専門の講義でも、例えば私が担当する「現代写真」の授業では、写真集の構成やその組み立て方についても触れます。実習の中では、特に工芸大学の場合は写真に特化した教育を行っているため、最終的な発表形式も写真であることが前提となります。

1年間の集大成として、学生は最終制作を行います。その発表形式は個々の選択に委ねられています。展示という形を選ぶ学生もいれば、写真集としてまとめる学生もいます。したがって、ゼミの中では写真集の作り方についても指導が行われ、学生同士でのコミュニケーションを通じてブラッシュアップを重ねていくという形になります。

佐藤：「写真表現演習」では、ポートフォリオの提出が必須となっています。これは、実際に写真を壁に展示して見せるのと、1枚ずつめくって



見せるのではまったく意味合いが異なるため、それぞれの特徴を理解し、工夫して制作することを目的としています。授業の中では、その違いを意識しながらポートフォリオを作成するよう指導していますが、必ずしもすべての学生が十分に理解し、効果的に活用できているとは言えないかもしれません。

永井：そうですね、ちょっと私の考えなんですけど、本当に両極端だなと思っています。芸大の教育の本質って、きっかけを与えることなのか。いろいろなものを見て、「こういうのがある」「こういう表現もできる」と知ることが大事なんですよ。

写真センターでは、佐藤先生、鈴木理策先生、小山穂太郎先生とも一緒に授業をやっていたんですけど、共通していることは、基本的に今あるものは全部やるんですよ。ただ、どれも深くはやらない。でも、その代わりに、「こういうものがある」「こういうことも考えられるよ」というきっかけをたくさん作ってくれる。これはとても大事なことだと思います。

一方で、写真専門の学校では、たとえば写真集の授業もあって、実際に半期かけて1冊作ったりします。だから、端から端までしっかり学べる。どちらにも良いところがあるんですよ。ただ、時間って限られてるじゃないですか。例えば、先端の授業を受けている学生は、もうすごく忙しいと思うんです。その中で、自分が何に興味を持って突き詰められるか、そこに個性が出るんじゃないかと思います。でも、できない部分もありますよね。芸大の場合、学びのレベルがどこまで上昇するかが見えにくい。

他の学校で教えていても、授業のカリキュラムを作るときに、「どこまでできるようになります」という指標を作るんですよ。でも、芸大ではそういうのがあまりない。「写真集の授業を受けたら、写真集が作れるようになります」という、明確なゴールが設定されているわけじゃない。だからこそ、どこまでやるかは自分次第なんだろうなと思います。

やっぱり教育の仕方というか、カリキュラムのベースに違いがあるので、興味があればデザイン科に行けば、すごく詳しく教えてくれると思います。それこそ、「潜り」をみんなやってるんですよ。自分で興味を持って、違う分野の授業に入り込んで学ぶ、というスタイルです。実際、先端学生がデザイン科に入り込んで、写真集を作った例もありますし、もし何か興味があって、「ここだ！」という場所が見つければ、そこに近づいていくことで、自然と学ぶ機会が生まれるのかなと思いました。

佐藤：確かにデザイン科では本の制作をやっていますし、私たちは先端芸術表現科のことしか知らないというのものもあるけれど、芸大には他にもさまざまな学科があって、それぞれ専門的なことを学んでいるんですよ。だから、友達から情報を得るといっても、一つの手かもしれませんね。

私が写真センターにいた頃は、デザイン科の写真の授業を写真センターが受け持っているということもありました。また、芸術学科の写真の授業も担当していたんです。今、芸術学科を卒業して先生になった方や、美術館の学芸員になった方が、「若い頃、先生に教わりました」と言ってくれることがあります。それを聞くと、とても驚くと同時に、嬉しくもありますね。

質問者③：2006年にメディア映像科ができましたが、そのあたりとの関係性について、何かあるのでしょうか？

佐藤：メディア映像科は、元々先端芸術表現科にいらっしゃった藤幡先生と桂先生が、専門領域をさらに広げるために独立し、横浜に映像研究科を設立した際に分かれていきました。関係性としては、そうした経緯があるということですね。また、メディア映像科だけでなく、GAP（グローバルアートプラクティス）も取手に新設されました。そこで、先端芸術表現科の教員が映像分野へ分かれたり、さらにグローバルアートプラクティスの方へと広がったりなど、芸大はどんどん拡張し続けています。

この背景には、文部科学省の政策も関係しています。現在の大学政策では、「変革を進める大学に予算を重点配分する」という方針が取られており、何も変わらない大学には資金が回らない状況になっています。かつては全国の国立大学に平均的に予算が配分されていましたが、現在は競争的な予算制度となり、改革を行わない大学は淘汰されてしまうという現実があります。先端芸術表現科が設立された背景も、こうした流れに沿っています。それまでであった小さな専門領域を統合し、新たな分野として展開することで、教育の多様性を確保しながら、大学としての存続や発展を図る狙いがありました。時代の変化に対応するため、大学も常に新しい取り組みを模索し続ける必要があるということですね。

質問者④：近年、ミラーレスカメラの進化により、高品質な動画撮影が可能になりました。そのため、学生が社会に出る際に、写真だけでなく動画撮影のスキルも求められるケースが増えています。これは芸大でも同様の状況かと思いますが、そこでお聞きしたいのは、工芸大学では動画の授業をどのように位置づけているのか、また「仕事」としての実用的なスキルと、「表現」としての創作的な側面の二つの観点から、動画教育をどのようにカリキュラムに組み込んでいるのかについてです。

まるとい：工芸大学では、動画に関する授業もカリキュラムに組み込まれています。まず、1年生の共通専門科目である「総合制作演習1A」という実習科目の中で、基本的な動画の撮影と編集を学びます。ここでは、デジタルムービーカメラを使用し、短い動画を制作することで基礎的なスキルを習得することが目的となっています。さらに、3年生になるとゼミの中で動画制作を専門に学ぶことができ、より実践的な内容に取り組むようになります。例えば、15秒や30秒のCMなど、短い映像作品を制作することを想定したカリキュラムになっています。現在、写真の仕事をする上でも「動画の撮影もお願いできませんか？」といった依頼が増えているため、そうした実務に対応できるだけの技術を身につけることが求められています。ただし、本格的な映像制作を学ぶ場合は、写真学科ではなく映像学科に進む必要があります。「表現」であれ「仕事」であれ、写真学科ではあくまでスチル写真を中心に学びつつ、現場で求められる最低限の動画制作スキルを4年間で身につけられるようにしている、という位置づけです。

質問者④：今回の展覧会では、静止画と並べて動画をを用いた表現が見られましたが、たとえば袁辰くん（佐藤とさきひろ退任展参加作家）もその一例でした。動画を表現の一部として組み込む試みは非常に興味深く、新たな可能性を感じました。佐藤先生も同様に、映像と写真を組み合わせた表現を手がけられていますよね。そのような分野の融合について、今後どのように発展していくのか、非常に興味があります。ただ、先ほども話に出たように、映像学科が映像の分野を専門的に担う一方で、写真と映像の境界をどのように扱っていくのか、その棲み分けも含めて課題があるように思います。

佐藤：ありがとうございます。芸大の場合、映像を専門とする先生もおり、たとえば油画には小瀬村真美先生が映像の授業を担当されています。また、写真センターよりも規模の大きい「芸術情報センター」という施設もあり、そこでは映像編集の授業も開講されています。先ほどは写真の授業に焦点を当ててきましたが、実際には映像に関する教育もさまざまに行われています。先端芸術表現科にも映像を専門とする先生がいらっしゃいますが、特定の専門分野として分けられるというより、いろいろな形で映像を扱える環境が整っています。今の時代、スチルカメラでも映像を撮ることが当たり前になり、表現の幅が広がっているため、映像専門という枠にとらわれず、多様な形で教育を展開していけるのではないかと考えています。

質問者⑤：お話をありがとうございました。教育という観点から気になった点がありました。現在、スマートフォンでも高品質な写真が撮れる時代であり、専門的な写真教育を受けていない方も多いため、そのような状況の中で、写真教育の意義についてどのようにお考えでしょうか。

佐藤：実は、先ほど3人で話をしていた際にも、スマートフォンの普及について議論になりました。それに対して、さまざまな視点でのアプローチが考えられますが、まず1年生にデジタル写真を教える際には、スマートフォンとレンズ交換式のカメラの違いを理解してもらうことから授業が始まります。スマートフォンのカメラも優れていますが、専用のカメラを使うことで、異なる表現が



可能になることを伝え、より専門的なデジタル写真の教育へとつなげています。

一方で、スマートフォンのカメラを前提にした教育も重要です。私は現在、美術館の館長も務めており、来館者向けにスマートフォンを活用した写真教室も開催しています。スマートフォンは直感的に操作でき、失敗が少ないため、写真を撮る楽しさを体験してもらうことが主な目的です。その一方で、専門的な写真表現ではスマートフォンでは難しい表現もあるため、「こちらのカメラを使うと、より豊かな表現が可能になる」といった違いを伝えるようにしています。例えば、背景をぼかす表現などは、以前は専用カメラの強みでしたが、最近のスマートフォンでも可能になりつつあるため、その微妙な違いを意識しながら教えています。まるい先生はこの点についてどのようにお考えでしょうか？

まるい：そうですね。うちの場合、1年生の段階では写真に興味はあるものの、デジタル一眼レフカメラやフィルムカメラを一度も触ったことがない学生も多く入学してきます。彼らの多くは、スマートフォンを通じて写真に興味を持ち、それがきっかけとなって学びを深めようとしています。この点については、教員によって考え方が異なると思いますが、私自身は、写真というものは「画像を通じて自分の意図や世界観を伝えるメディア」であると考えています。そのため、スマートフォンであっても、伝えたいことが表現できるのであれば、それで構わないと思っています。

一方で、スマートフォンでは表現の幅が限られてしまうと感ずる場合、より多様な機材や技術を紹介し、学ぶ機会を提供する必要があるとも考えています。また、写真は単なるツールではなく、約190年の歴史を持つメディアであり、その中で育まれてきた表現の文脈や視点があります。こうした歴史的背景は、スマートフォンで撮影する場合でも、あるいは一眼レフカメラを使う場合でも共通して重要な知識となるでしょう。

工芸大学では、このような表現の文脈をしっかりと理解してもらうことを大切にしています。その上で、技術については、それぞれの学生の意図や目標に応じて必要なスキルを習得できるように指導することが理想的ではないかと考えています。

永井：そうですね。私自身、ずっと考えていることなんですけど、ちょうどフィルムを使って東京のスタジオでコマース撮影をしていた頃、フィルムからデジタルへと完全に移行するのを目の当たりにしました。デジタルの合理性は明らかで、失敗が少なく、クライアントもすぐに確認できる。その良さは確かにあると思います。

当時、コマースの現場にはフィルムにこだわる人もいましたが、そうした人たちの仕事もほとんど消えてしまいました。コスト面の問題もありますし、フィルム独自の良さを活かす場面が少なくなったのも理由でしょう。それが14年ほど前の話ですが、今はさらにその先へ進んだと感ずています。

かつては「シャッターボタンを押せば写真が撮れる」というシンプルな概念がありましたが、今ではスマートフォンやSNSの普及によって、誰もが簡単に写真を撮り、世界中に発信できる時代になりました。こうした環境の中で「写真を学ぶ」とは一体どういうことなのか、改めて考えさせられます。もちろん、撮影技術を磨くことも大事ですが、まるい先生が先ほど話されていた「プレゼンテーションを重視する」という方向性は、とても重要なポイントだと思います。つまり、単に撮るだけでなく、「写真を考えること」がより求められているのではないのでしょうか。

写真を撮り、それを編集し、誰かに発信する。このプロセスの中で、よく考えなければ伝わるものも伝わらない。例えば、美術作品として写真を制作する場合、美術の文脈を考慮し、どれだけの解像度が必要かを検討する。その結果として適したカメラや機材を選ぶ。こうしたプロセスこそが、写真教育の本質になりつつあるのではないかと感ずます。もともとやってきたことではあるものの、それが今、より顕著になっているのでしょう。そして、これから何を学ぶべきか、どの方向に進むべきかはまだまだ模索が必要ですが、やっていくうちに自然と必要なものが見えてくるのではないかと感ずます。

結局のところ、カメラはツールだと思っています。大切なのは「ゴールに向かって何をやるのか」を考えること。その思考のプロセスを学び、実践する場が、アカデミックな写真教育の本質なのではないのでしょうか。

佐藤：こうして写真教育の未来について話が進む中で、スマートフォンの登場によって撮影のツールが一つ増えたと考えればよいのではないかと感ずています。写真は技術と表現が表裏一体の関係にあるため、現在展示している私の作品の中にも、すでに使用できなくなった技術を用いたものがいくつかあります。例えば、かつて使用していたリソフィルムはもう生産されていませんし、ポラロイドフィルムも入手が困難になっています。しかし、同時に新しい技術も登場しており、特にデジタル技術の進化は目覚ましいものがあります。

こうした状況の中で、フィルムなどの伝統的な技術を大切にしつつ、新しい技術をどのように活用するかが、今後の大きな課題となるでしょう。スマートフォン一つで映画を作ることもできれば、写真集を制作することも可能になり、その多様な可能性には大きな魅力があります。

これまでの写真教育では、こうしたスマートフォンの活用について徹底的に取り組むことはあまりなかったかもしれません。しかし、大学を卒業すれば、多くの学生は充実した設備を利用できなくなります。そうした環境において、スマートフォンのような手軽で高性能なツールをどう活用するかは、非常に重要な課題になると感ずます。この点については、今後さらに考えを深めていきたいと思っています。

質問者⑥：私はモノクロ暗室の講師を務めている者です。フィルムからデジタルへの移行が進む中で、フィルムを授業で教えることをやめる大学も増えています。私自身、伊奈英次先生のもとで昨年、暗室の授業をする機会がありましたが、フィルムの価格上昇やさまざまな事情から、今後この授業を継続するのは難しくなっていくのではないかと感ずています。そこでお聞きしたいのですが、写真の歴史や本質を学ぶ手段として、フィルムを扱うことの必要性について、どのようにお考えでしょうか。

佐藤：先端芸術表現科が設立された1999年当初から、暗室の必要性については議論がありました。アナログ機材の購入にも反対意見がありましたが、それでも続けてきました。2000年代にはフィルム現像の授業に対して懐疑的な意見も多かったのですが、今ではむしろその重要性が再認識されていると感ずます。実際に授業を行うと、かつては「とにかくシャッターを押せ」と気軽に指導できたのですが、現在はフィルムの価格が高騰し、それが難しくなっています。ただし、最近では中国からの留学生が増えています。中国では文化大革命以降、かつての文化が否定されたためデジタルが主流となり、写真表現もデジタルから始まっています。だからこそ、アナログに対する関心が高い学生が多いのです。

AI技術の普及に伴い、写真産業にも変化が見られます。日本では人口減少により、写真関連の産業が縮小していますが、アメリカや中国の市場が拡大すれば、新たな写真関連企業が生まれる可能性があります。例えば、日本では木製カメラのメーカーが消滅しましたが、中国では手作りのカメラメーカーが登場し、新たな製品が生み出されています。

フィルムさえ存続すれば、教育や表現の面でアナログの方が理解しやすい部分があるため、決して失ってはいけないと思っています。実務ではデジタルカメラを使用していますが、教育の場ではアナログとデジタルの両方を大切に、継続して指導していきたいと考えています。

まるい：2000年代、コニカショック後は「フィルム教育はもう必要ないだろう」と否定的な意見が多かったのですが、工芸大学ではむしろその風潮を逆手に取りました。アナログ技術が廃れることを危惧し、それを継承することでプロフェッショナルとしての価値を持たせられると考え、機材を積極的に集めました。しかし、デジタル化の進行とともにアナログ関連の機材は世の中からどんどん姿を消していってしまい、コロナ禍がはじまる2年前にはそれまで授業で使用していたカラー自動現像機が故障。日本のメーカー「ノーリツ」も製造を中止していたため、国産の代替機はありませんでした。

このとき、大学としては「輸入してでも継続するか、それとも撤退するか」の選択を迫られました。最終的に、これまでの方針と議論を踏まえ、輸入機材を導入し、カラーのアナログプロセスを続ける決断をしました。アナログには、佐藤先生がおっしゃったように、写真のプロセスを体感的に理解できるという教育的な利点があります。それに加え、アナログの大きな特徴は「エラー



が起きやすい」点です。

デジタルはその場で確認できるため、エラーがあってもすぐに修正でき、失敗の痛みを感じにくい。一方で、フィルムは現像して初めて結果がわかるため、像が上がってこなかったときの衝撃は大きく、それがシャッターを切るときの緊張感にもつながります。さらに、予期しないエラーが新しい表現の発見につながることもあります。こうした経験は、単なる知識としてではなく、学生が自ら試行錯誤し、成長する機会を生むものです。

質問者⑥: 貴重な意見ありがとうございました。今後も私の講師としての首が繋がっていけばいいなと思いました。

まるい: さっきの中国の話はとても興味深いですね。特にカラーのプリントに関して言えば、日本では機材の入手が非常に難しくなっています。工芸大学でも常に機材の確保に苦勞しており、必要なものはほとんど輸入に頼らざるを得ません。けれども、もし中国で新たなメーカーが立ち上がり、こうした機材の安定供給が実現すれば、それは本当にありがたいことで期待したいです。

佐藤: そうですね。次はインド製とかね。機材とか、どんどん人口の多いところでやってもらうといいかなと。

永井: 終わりのお時間もそろそろ迫っていますが、他にご質問ある方いらっしゃいますか。 はい、お願いします。

質問者⑦: 美術と写真の歴史を振り返ると、芸大は美術を基盤とした写真表現が特徴的だと感じます。写真を専門として追求する立場と、表現手段の一つとして用いる立場ではアプローチが異なりますが、どちらが正しいという話ではなく、それぞれに適した方法を見つけることが大切です。近年は映像の要素が加わり、写真表現のあり方も変化しています。写真に特化すべきか、より広い視野で他のメディアと融合すべきかは、今後の重要な課題だと思います。技術や社会の変化に柔軟に対応しながら、写真の可能性をどう活かし、新たな表現を生み出せるかが問われていると思います。

佐藤: 写真の未来について考えるべきだとは思いますが、私のスタンスとしては、オノ・ヨーコの「イエス」のように、可能性を広げる方向で捉えたいと考えています。映像が登場したからといって、写真の価値が損なわれるわけではなく、新たな表現の機会が増えているとポジティブに捉えています。そろそろ時間も来ましたが、もし異なるご意見があれば、ぜひお聞かせください。

永井: ご回答、ありがとうございました。今回の議論が、今後の写真教育について考えるきっかけになれば幸いです。佐藤先生、まるい先生、貴重なお話をありがとうございました



151 ページ。

右ページ全面に退任展会場写真。芸大美術館 3 階の、ガラス張りの休憩スペースに設けられた、研究室活動アーカイブのコーナーへの入り口の風景。外光に包まれた明るい空間を背後に、「佐藤ときひろ研究室、活動アーカイブ」、の文字が入った黒い垂れ幕が吊り下げられている。



152 ページ。

佐藤ときひろ研究室。

活動アーカイブ。

Tokihiro Sato laboratory | Activity Archive。

中央に大きな横長写真。大学美術館 3 階、ガラスの壁に囲まれて外光があふれる休憩スペースに設けられた、研究室活動アーカイブコーナーの展示風景写真。左ページにコーナーの南サイド、右ページに北サイドの風景が捉えられている。



153 ページ。

中央に大きな横長写真。退任展展示会場、活動アーカイブコーナーの北サイドの展示風景写真。



154 ページ。

ワンダリングカメラプロジェクト。

Wandering Camera Project.

左ページ右上に、プロジェクト記録動画の[ユーチューブへのリンク QR コード](#)が記載されている。

左ページ上半分、プロジェクト実演風景写真。佐藤が制作した巨大なカメラオブスクラ装置を背景に、実演を待つ人々の姿が写されている。乗用車で牽引できるリアカーに載せられた、ポップアップ型で内部に人が入ることができるカメラ装置。八角錐型の屋根の天頂部にレンズが取り付けられており、リアカーの床面に外の風景が結像する仕組みになっている。

初めて公私の助成金を獲得し始めたプロジェクト。移動式のカメラオブスクラ※を制作し、自動車で牽引し全国を巡り、風景に出会い、人と接し、撮影をし、映像体験のワークショップを行うアートプロジェクト。美術館や画廊を飛び出して、街角でのアートの可能性を求めて2000年秋にスタートした。北は北海道、南は沖縄、さらには韓国まで、合計数十カ所を学生達と寝泊まりしながら”漂泊”し、アートの意味や、旅の意味を考えた。

「カメラ」とは、もともと部屋という意味の言葉であり、閉ざされた空間に小さな孔が穿たれると、そこから光が空間の一方に向かって外景を映し出す。この原理を身体レベルで体験出来るカメラオブスクラを学生達とともに制作。一度に十人ほどが入れる大きさで、時にはメンバーの寝床にもなるため「カメラ（家）」と名付けた。

“漂泊”先では、「カメラ（家）」に映し出される風景を印画紙に記録するのと並行して、そこで出会う人々を中に招き入れ、その映し出される景色を体験してもらう機会を繰り返した。突然現れた謎の物体を怪訝に思っていた通行人や体験者が、暗がりに足を踏み入れてみると、警戒から一転して驚きと感嘆の声を上げる。その体験こそが、現代美術と関わりなく生活する人との出会いを象徴するのではないか、との思いから始めたプロジェクト。

走行距離は4万キロに及び、浜田市世界こども美術館（島根）や東京都写真美術館、画廊などでも成果発表展を行った。

#### ※カメラオブスクラ

ラテン語で〈暗い部屋〉すなわち暗室を意味し、針孔の原理による投影像を得る装置で、古来より遠近法の獲得や画家の補助具として使われた。写真機を「カメラ」と呼ぶのはカメラオブスクラに由来している。



155 ページ。

右ページいっぱいに横 4 枚、縦 10 枚の小さな画像がタイル状に配置されている。プロジェクトの記録映像からのシーン抜粋で、韓国各地を旅する佐藤と学生たちの姿が写されている。記録動画は左ページ右上に掲載された [QR コードのリンク](#) から、ユーチューブサイトで閲覧できる。動画の開始 10 秒間は無音の字幕で始まり、フェリーでカメラを牽引しながら釜山港から入国する場面へと続く。



156 ページ。

井戸プロジェクト、-水景-。

Well Project -waterscape-。

左ページ右上に、プロジェクト記録動画の[ユーチューブへのリンク QR コード](#)が記載されている。左ページにプロジェクトで設営された上総掘り装置の全景を収めた写真。学生数人と観客がやぐら状の木枠に上っている様子が写されている。

「菜の花里美発見展〈アートユニバーシアード〉」は、2002年夏に千葉県内の4つのニュータウンを舞台に美術・建築を学ぶ23大学39ゼミの教員と学生が参加した、プロジェクト型のアート企画。北川フラム氏がディレクターを務め、自治体や地域住民と連携し、学生が中心となって運営された。東京芸術大学美術学部からも複数の研究室が参加。

「コミュニティ・デザイン」というテーマのもと、それぞれのチームが多彩なアプローチで個性的な取り組みを行う中、佐藤ときひろ研究室は《ワンダリングカメラプロジェクト》参加学生を中心に内容を検討。最終的には開催される千葉県市原市の地元に伝わる伝統技法である、“上総掘り※”に着目し、《井戸プロジェクト-水景-》と題し、文字通り井戸を掘り、かつての日本家屋である長屋の井戸端のように、人が集まる“場”を作るプロジェクトを提案した。井戸を掘り地下水をくみ上げ、最終的にはその水を使って多くの人と流しそうめんを行った。また、タイトル-水景-の意味は、掘る穴の中に映るであろう針孔像を想像することにあった。

その井戸を掘るための踏み車は観覧車にも似て、スペクトルで巨大彫刻のようでもあり、踏み板を踏む事により人の力だけで穴を深く掘り進められる。ワンダリングカメラで学んだ、人々をプロジェクトに巻き込む事の重要さから、メンバーだけでなく地域住民も含めリレー形式で井戸を掘り進め、目論見通り地下水を汲み上げる事に成功した。水脈到達まで約10日間、流しそうめん参加者は延べ180人に及んだ。

先人が生み出した技術を現代に蘇らせ、皆で体を動かして実際に体験して再発見するという、新たなアートへの試みであり、その後のプロジェクトに繋がった。

※ 上総掘り [かずさぼり]。

明治初期に考案された、人力で深い掘抜き井戸を掘削する技術。1960年に上総掘りの用具が重要有形民俗文化財に、2006年に上総掘りの技術が重要無形民俗文化財に指定されている。



157 ページ。

右ページには、左半分に一枚のプロジェクト風景写真、右半分に記録映像から切り抜いた小さな20枚の画像が並べられている。そのうちの左半分の、上総掘り装置で水を汲む様子が写された写真。装置を操作する学生と、足で踏板を回す子ども連れの観客が見える。

右ページ右側の、横2枚縦10枚のプロジェクト記録映像からのシーン抜粋。記録映像は左ページ右上に掲載された[QRコードのリンク](#)から、ユーチューブサイトで閲覧できる。解説動画は、開始1分40秒間の字幕付き無音解説部分が含まれている。



158 ページ。

エムワン・アスレチックピラミッド。

M1 athletic pyramid.

左ページ右上に、無音のプロジェクト記録動画の[ユーチューブへのリンク QR コード](#)が記載されている。

左ページ上半分に、エムワンアスレチックピラミッドの全容写真。1ユニットで住宅の1部屋分に相当するサイズの鉄骨フレームを、4ユニット組み合わせて構成される構造物。直方体のフレームを斜めに立ち上げて、四角錐が形成されるような形状をしている。夜間の河川敷で明るくライトアップされた、無人の設置風景写真。

先端芸術表現科が新設された1999年から継続されている取手アートプロジェクト（市民・取手市・東京芸術大学が共同運営）の2007年度メイン企画「メタユニット\_エムワンプロジェクト※」に佐藤ときひろ研究室がゲストプランナーとして参加。

研究室メンバーでブレインストーミングとプランニングを行い、セキスイハイムエムワンという量産化住宅ユニットを、建築的意味合いにとらわれない自由な発想で再構築。制作過程においてはクレーンやショベルといった重機やプロの職人の手に極力頼らず、ほぼ全てを研究室メンバー総出の手作業による設計制作施工を行った。

お互いが知恵を出し合いながら1台500kgのユニットをテコとコロで動かし、滑車と手動ウインチを駆使して引き上げ、4つのユニットを自重と重力によって45度で互いにもたれ合う形で固定。隠れ家的な空中空間と斜面を活かしたアスレチック機能を併せ持つパブリックアート《エムワンアスレチックピラミッド》を利根川の土手に完成させた。

本物のピラミッド建造さながらの知恵と工夫+肉体労働の連続によって成し遂げられたこのプロジェクトは、メンバー全員で実践した研究室史上に残るハードな共創フィジカルワーク。

※メタユニット\_エムワン プロジェクト

1970年に生産が開始された量産化ユニット住宅セキスイハイムM1を再利用し、ゲストプランナーとのコラボレーションにより建築や景観のあり方を提案する試み。プロデューサーはアーティストの中村政人氏（東京芸術大学教授）。



159 ページ。

右ページ全体にモザイク状に敷き詰められた、大小さまざまな 12 枚の写真。鉄材を切断、加工して構造物を制作する様子や、昼夜を問わず設営作業を実施するスタッフの写真、その他設営後に楽しむ子供たちや親子連れの姿が写されている。



160 ページ。

スペース・エイトバイエイト。

左ページ右上に、プロジェクト記録動画のユーチューブへのリンク QR コードが記載されている。

画面上半分に、佐藤研究室前を廊下から撮影した写真。入り口横の廊下に面した大きなガラス壁を利用した、限定的なホワイトキューブ展示空間としてのスペースエイトバイエイトの外観が収められている。

「Space エイトバイエイト」は、東京芸術大学取手校地メディア教育棟4階にある佐藤ときひろ研究室内に設けられたアートギャラリー。研究室メンバーの相互の制作と批評のための実験スペースとして2008年にオープンし、歴代メンバーが様々な展示企画を継続的に開催してきた。

「佐藤研制作プログラム」の一環として、展示壁や照明の設計施工をはじめ、ロゴデザイン、運用ルールの策定も自分達で行ない、名称のエイトバイエイトは、ガラス面に合わせた展示ボックスのサイズが8尺×8尺(2400mm×2400mm)であることに由来している。廊下に面した開口部を活かしたショーウィンドーのような展示ギャラリー。

研究室メンバーが各々1年に1度展示を行い、作品の設営撤去のみならず、フライヤー、オープニングパーティー、講評会、アーカイブ記録の一連を出展者が責任を持って行うという展覧会づくりの訓練にもなっており、過去には「見る事と見られる事」をテーマとしたWebcamによるリアルタイム映像配信などの試みも行ってきた。

研究室の一角を常設のアートギャラリーとして運営するのは先端芸術表現科の中でも独自の試みであり、展示を通じて研究室内に留まらない幅広い対話や反響を生み出してきた。

展覧会アーカイブ：

sato labo @wiki ([https://w.atwiki.jp/wiki14\\_tokihirosato](https://w.atwiki.jp/wiki14_tokihirosato)) サイト上に歴代展覧会の記録を掲載しており、初期と一部の展覧会に関しては展示風景を閲覧可能。



161 ページ。

右ページに横 2 枚、縦 4 枚の作品展示風景写真。そのうちの、1 段目左の学生作品展示風景。タイトルは「un - photo」。作者は「Yudi, SHI」。ドローイングと写真を組み合わせ、複数の作品が掲示されている。

1 段目右の学生作品展示風景写真。タイトルは「情動酒や」。作者は「ぎ、しかん」。展示台の上に乗せられた魚類観賞用の水槽が 2 セット展示されている。水槽は水で満たされ、川底の風景を模した小道具とともに一升瓶が横たわっている。併せて、ギャラリーに面した廊下の床に、映像がプロジェクションされている。

2 段目右の学生作品展示風景写真。タイトルは「REXIO CITY 新高円寺 204」。作者は、き、せつかん。天井から多くの写真が吊るされ、壁際に段ボール片が立てかけられている。床には落ち葉のような素材が散り、都市と記憶を想起させる構成。

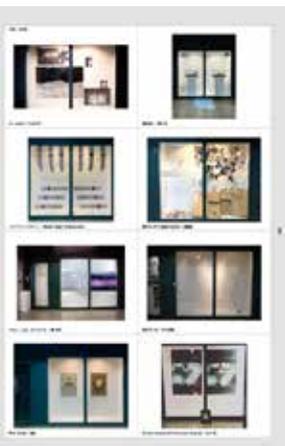
2 段目左の学生作品展示風景写真。タイトルは「コロナクイックテスト」。作者は Roman Peter Prostejovsky。幅 20 センチメートル程度のロール紙が 6 帯、上から吊り下げられている。ロール紙の中央部には色のついた箇所があり、感染症チェックキットのマーカーを模している。吊り下げられた作品の下に、同様の紙帯が横方向に 2 枚、3 段貼り付けられている。

3 段目右の学生作品展示風景写真。タイトルは「架空 32 つ記」。作者は秋山果凜。白い壁一面に青い文字が密に書き込まれ、紙片のような層が重なっている。所々に貼られた小石が文字列の流れを中断し、光が壁面を淡く照らして筆跡の質感を浮かび上がらせている。

3 段目左の学生作品展示風景写真。タイトルは「ひがんん、しがん、ゆれたとき」。作者は髓良彦。白と紫のグラデーションを帯びた半透明のフィルムが波打つように張られている。光の反射が柔らかく揺らめく。

4 段目左の学生作品展示風景写真。タイトルは「Rust Inside」。作者はこう、き。左右に二つのレリーフ作品が並ぶ。左は灰色の面に脚のような白い形体が突き出し、中央に錆びた鎖が垂れる。右は茶色の面に布と鉄輪が組み合わせられ、繊維と金属の質感が対照的に浮かぶ。

4 段目右の学生作品展示風景写真。タイトルは「I'm your enemy but I love you. love me.」。作者は村上ひろし。左右に並ぶ二枚の写真に、人物の姿が映る。左の写真は両腕を上、右の写真では両腕を横に広げている背景は青白い光に包まれ、人物の輪郭がぼやけて見える。反射やノイズが重なり、映像の奥行きが強調されている。



162 ページ。

左ページに横 2 枚、縦 4 枚の作品展示風景写真。そのうちの、1 段目左の学生作品展示風景。タイトルは「軌跡のないある日」。作者はオウ・イヒョウ。白い空間に金色の円形オブジェが浮かび、その下に群衆を写したモノクロ写真が吊られている。右側には淡い光の中に英文の筆記が透け、静けさと時間の層が感じられる構成。

1 段目右の学生作品展示風景写真。タイトルは「What The Fax」。作者はレナ・スクラブス。白い壁面に電話番号が黒文字で掲げられ、左側の台にはファックス機、右側の台にはモニターが置かれている。画面には同型の機器の映像が映り、通信の記憶を想起させる構成。

2 段目左の学生作品展示風景写真。タイトルは「肉とポンプ」。作者は高木久美。左側に淡い黄白色の不定形な塊が吊られ、右側には金属箱のような装置と紐状の部材が壁に取り付けられている。下には球体の重りのような物が置かれ、素材の対比が際立つ。

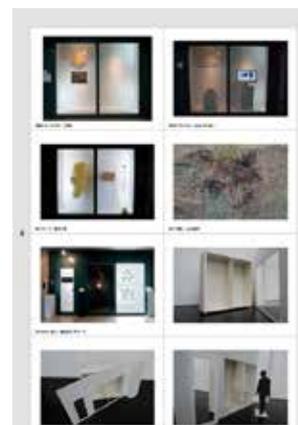
2 段目右の学生作品写真。タイトルは「日々の星々」。作者は山本愛子。手書きの文字や数式がびっしりと書かれた紙面の中央に、多色の線が複雑に絡み合った抽象的な図形が描かれている。糸のような線が重なり、思考の流れが視覚化されたような構成。

3 段目右に、エイトバイエイトの構造を示した写真。ホワイトキューブボックスがガラス面に密着する構造になっている。

3 段目左の学生作品展示風景写真。タイトルは「Contrast light」。作者は菊地拓児・田中一平。左側のガラス面には暗い空間の中央に裸電球が吊るされ、その光に照らされて植物の枝のようなものが浮かぶ。右のガラス面には、白く光る面に大きく「奔別」の二文字が浮かび、明暗の対比が際立っている。

4 段目左に、エイトバイエイトの建築模型写真。

4 段目右に、建築模型と切り抜きの人物シルエット模型を合わせ、実空間のシミュレーションを行った様子を撮影した写真。



163 ページ。

謝辞。

本展開催にあたり、多大なご協力を賜りました下記の諸機関、関係者のみなさまに心より御礼申し上げます。

また、ご尽力賜りながらここにお名前を記すことのできなかった方々にも深く感謝の意を表します。

[敬称略、順不同]。

日比野克彦。

野村浩、湯浅良介。

はやしたかゆき、藤井ただす。

square4、Kato Art Studio、東京スタジオ。

クレイグ・キャンベル、ラヤ・ガンチェバ、鈴木悠生、西塚務、久木田茜。

イナリヤト食文化研究所、アーティクス・キューブ、大内進。

大谷花、村山美羽。

燕龍韜、藤原僚平、石原孝陽、今枝祐人、萩原貫太、BALL GAG。

佐藤真実、佐藤陸。

芸術文化振興基金、公益財団法人 野村財団、公益財団法人 朝日新聞文化財団、株式会社ニコン。

株式会社ニコン イメージング ジャパン、東京芸術大学 美術学部 杜の会、東京芸術大学美術館。

東京芸術大学先端芸術表現科、東京芸術大学芸術情報センター。

東京芸術大学美術学部附属写真センター。

芸術未来研究場。

目次	
謝辞	163
日比野克彦	
野村浩、湯浅良介	
はやしたかゆき、藤井ただす	
square4、Kato Art Studio、東京スタジオ	
クレイグ・キャンベル、ラヤ・ガンチェバ、鈴木悠生、西塚務、久木田茜	
イナリヤト食文化研究所、アーティクス・キューブ、大内進	
大谷花、村山美羽	
燕龍韜、藤原僚平、石原孝陽、今枝祐人、萩原貫太、BALL GAG	
佐藤真実、佐藤陸	
芸術文化振興基金、公益財団法人 野村財団、公益財団法人 朝日新聞文化財団、株式会社ニコン、株式会社ニコン イメージング ジャパン、東京芸術大学 美術学部 杜の会、東京芸術大学美術館、東京芸術大学先端芸術表現科、東京芸術大学芸術情報センター、東京芸術大学美術学部附属写真センター、芸術未来研究場	

164 ページ。奥付。

カタログ A。

発行日：2025 年 3 月 21 日。

発行：「佐藤ときひろ退任記念展 with 研究室生プラス卒修生、- 交差する時間 -、インターセクティング・タイム」実行委員会。

編集：「佐藤ときひろ退任記念展 with 研究室生プラス卒修生、- 交差する時間 -、インターセクティング・タイム」実行委員会。

装丁：野村浩。

印刷：株式会社グラフィック。

スリーブ制作：株式会社誠晃印刷。

翻訳：クレイグ・キャンベル、ラヤ・ガンチェバ。

「佐藤ときひろ退任記念展 with 研究室生プラス卒修生、- 交差する時間 -、インターセクティング・タイム」実行委員会。

実行委員長：佐藤ときひろ。

事務局長：飯野哲心。

執行役員：田中一平、永井文仁。

会場統括：堤有希、砂田百合香。

会場作品配置・佐藤ときひろ研究室活動アーカイブ構成：菊地拓児。

会場サポート：えんしん。

会場案内デザイン・図録制作チーフ：神垣優香。

デザインサポート：秋本瑠理子。

イベント：牧田沙弥香。

会場・イベント記録：永井文仁、髓良彦、ね・たくぶん、横山渚。

広報：鈴木のぞみ、石川智弥、きよ・りきせい、藪乃理子、山本愛子。

留学生対応：おう・いっぴん

図録サポート：秋山果凜、門馬さくら、藪乃理子、藤本涼。

※図録アクセシビリティ対応：石川智弥。

左ページ左下に本展覧会ダイジェストムービーへのユーチューブリンクが QR コードで掲載してあります。

[「佐藤ときひろ退任記念展 with 研究室生プラス卒修生、- 交差する時間 -、インターセクティング・タイム」ダイジェストムービー。Video editing by NIE ZEWEN.](#)

本図録に掲載された画像、文章、その他のコンテンツの無断転載を禁じます。



ひょうさんページ。

佐藤の「Photo-Respiration ナンバー 22」の作品。本書 34 ページにも掲載された、東京芸大上野校地の中央棟 1 階中階段を舞台とした、ペンライトの軌跡による長時間露光のモノクロ写真作品。



ひょうよん。裏表紙。

グレー地のページの中央に、本 PDF がダウンロードできる[東京芸大美術館のホームページへのリンク](#)が、ナビレンズアクセシブル QR コードにて掲載されている。

その下には英文の白文字で、Tokihiro Sato Retirement Memorial Exhibiton、with Laboratory Students + Graduates。Intersecting Time の表記。

