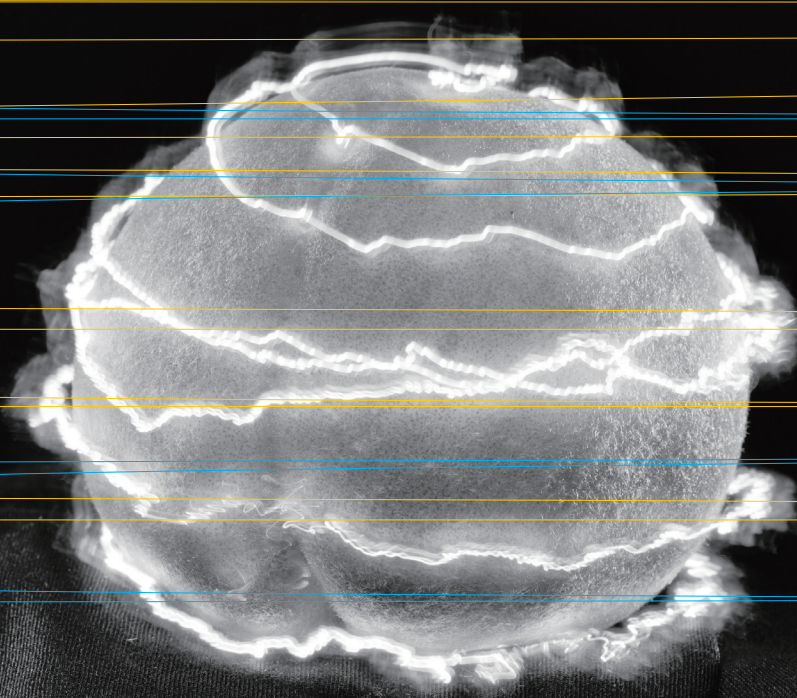


佐藤時啓退任記念展 with 研究室 + 平修生



from the series *Photo-Respiration* SL#1 "Peach" 1992

交差する時間
Intersecting Time
佐藤時啓退任記念展

佐藤時啓退任記念展

交差する時間

Intersecting Time

本PDFをご覧いただく際は[見開きページ表示][表紙を表示]の設定をお勧めいたします。
[Two-Page View] and [Show Cover Page] recommended.

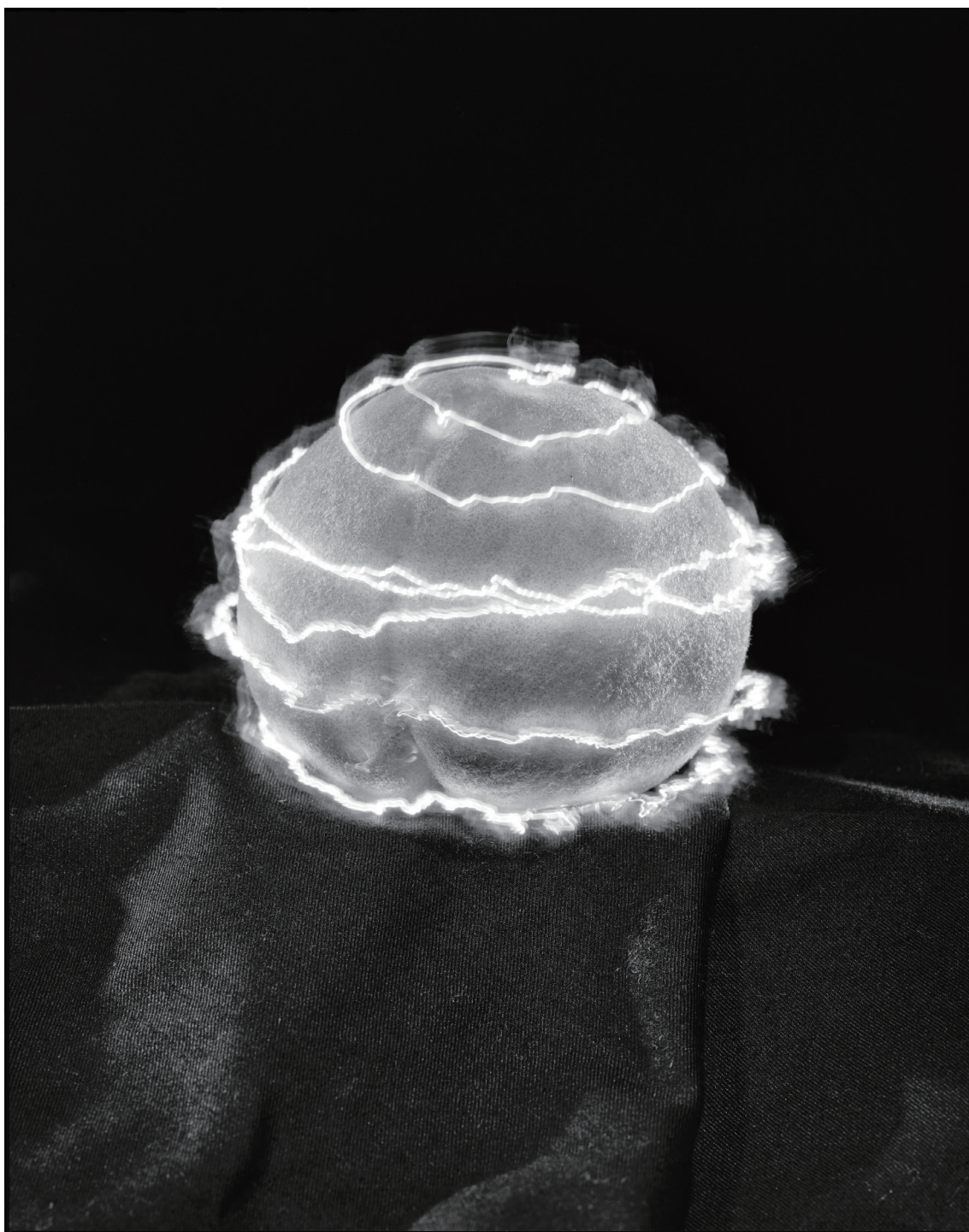


Photo-Respiration SL#1 “Peach” 1992年

佐藤時啓退任記念展 WITH研究室生卒修生交差する時間

Contents PDF版では項目にハイパーリンクが設定してあります。 The table of contents in the PDF version is hyperlinked.

ごあいさつ 佐藤時啓	Greetings Tokihiro Sato	002
「私の制作について」 佐藤時啓	“About my Work” Tokihiro Sato	004
略歴	Biography	008
彫刻時代	My Sculptor Years	012
写真の始まり 光・呼吸	My Photography Beginnings	022
Tokyo 1990-2017	Tokyo lost decades	038
Yubari1992	Landscapes in Time	054
海から	From the Sea	062
In to the Woods	Trees	078
ハバナより	Habana biennale From Habana 1997/2024	086
Gleaning Light	Pinholes	094
Triptych	In Europe	102
Camera Lucida	Tools for images	110
Magic Lantern	Tools for images	114
リヤカメラ	Tools for images	118
「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 匡	“Brought Forth by Photographic Apparatus: Art Projects and Photography” Tadasu Fujii	124
「光をわかちあう写真の術」 林 卓行	“The Photography of Shared Light” Takayuki Hayashi	128
Installation view	Installation	132
シンポジウム:「藝大の写真教育」	Symposium: “Photography Education at Tokyo University of the Arts”	140
佐藤時啓研究室活動アーカイブ	Tokihiro Sato laboratory activity archive	152
謝辞	Acknowledgements	163

ごあいさつ

佐藤時啓

東京藝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。私は東京藝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、作家活動が続けてきました。同時に教員としての活動も積極的に行ってきました。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。このたび東京藝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。

Greetings from the Artist

Tokihiro Sato

Professor, department of inter media art, Tokyo University of the Arts

Thank you for visiting my retirement exhibition. I studied sculpture at the Tokyo University of the Arts (Tokyo Geijutsu Daigaku), where I discovered the beginnings of my career as an artist by coming into contact with the contemporary art of my time, and I have continued my artistic activities by expanding my own possibilities through contact with the world of photography.

At the same time, I have been active as a teacher. There is no contradiction in this, and I believe that I have been in contact with students by thinking about my own production, and that I have illuminated myself like a mirror through my contact with sensitive students.

I have spent a long time as a teacher, 13 years at the Centre for Photography since 1986 and 25 years since the creation of the Department of Advanced Art Expression in 1999. When I held my retirement exhibition at the Tokyo National University of Fine Arts and Music, I thought of two things. First, to look back at my own work and think about new work. At the same time, to look back on my time as a teacher and what it meant to me to spend time here.

Looking back, I feel that the time I spent with my students was the most important. It has been an incomparable pleasure for me to face new projects and to pursue expression and enjoyment in various discussions.

I always wanted to make this retirement exhibition a show of new work. However, this has borne fruit not in the form of new works by me personally, but in the creation of an entire exhibition space in collaboration with the many students with whom I have come into contact. At the same time, I see it as the last and final fruit of my own university project.

The exhibition 'Intersecting Time' aims to be a place where time spent with former students can intersect and interweave in new ways. If the encounters and experiences with each student in the past are the vertical axis, the new coexisting space in the museum's exhibition space will be the horizontal axis. The newly created space will emerge as a single landscape.

We hope that visitors to the exhibition will be able to feel the time we have spent together and the future that lies ahead.

We would also like to thank the many alumni and current students who helped make this exhibition possible, Hiroshi Nomura for his design work, Ryosuke Yuasa for his many suggestions and help with the spatial composition, the Japan Arts Council, the Nomura Foundation, the Asahi Shimbun Cultural Foundation, the Faculty of Fine Arts, the Mori no Kai for their valuable support, and the Mori no Kai, and Nikon Corporation and Nikon Imaging for their sponsorship.

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的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チュア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いった。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。そしてバン格拉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。

佐藤時啓

東京藝術大学美術学部先端芸術表現科教授

My artistic career began around the time I entered graduate school in 1981. During my time as an undergraduate in sculpture, I encountered the work of Richard Serra, which forced me to develop a Copernican approach to my creative process, and I became entranced by minimalist and conceptual expressions rather than concrete representations. I primarily produced works using iron, but gradually, and in contrast to Serra, I began to use thin iron plates. From when I first started studying sculpture, I have always felt the importance of the act of interacting with materials in the context of the relationship between my own body, the material, and the space. The first iron tunnel I made was made by welding rods of rebar into units one by one and then assembling them, and I became aware that this was similar to ants building a nest. However, even though I continued to create and exhibit works, it was an era where images were being resurrected. Figurative sculptures and paintings were becoming popular again. I myself began to think about more representative images and landscapes while continuing to create my work. Then, when I asked myself “Why do I create works?” I came to the very obvious conclusion: “Because I am alive,” and from that time on I made a conscious decision to focus on themes related to life. I had been interested in photography since first entering University. I polished my skills by documenting the climbing exhibitions of the mountaineering club, and even working as a part-time photographer. After finishing graduate school, I got a job at the Photography Center, and it became an even more central part of my life. With a three-year plan I created a series of photographic works. Using a wooden

8×10 camera borrowed from a friend, I converted it into an enlarger which allowed me to make large scale prints. I began exhibiting these prints as projections on walls.

For me, photography was a vehicle that took me outside of the confines of the studio. Up to that point I had always struggled with my materials in a fixed place, but as photography became more important to me, I began to go out more and more. You might say the trips to the mountains from my student days had been replaced with travel for the purpose of creating. In the beginning, much like I had welded together iron rods one by one, I now recorded lines I drew one by one with a penlight in the middle of the night. I found it interesting that these images which were invisible to us except as after-images on the retina could be documented only on photographic film.

The locations expanded from within the bounds of the University campus to outside it, and moved from night to day, and I gradually became more aware of the meaning of scenery in photographs. For photographing in the day I mastered the technique of using a handheld mirror to reflect the light instead of relying on artificial lights. This was during the bubble economy when Tokyo was in a constant cycle of scrap and build, and the term “jiage” (land speculation) was born. I developed an interest in these cityscapes and aimed my camera at them with a critical eye. Also at this time I had the chance to travel to Hokkaido where I was shown around the ruins of the Yubari coal mines. There I saw a place that had reached the end of its life, which was in stark contrast to the shining new cityscape of Tokyo. I felt the contrast

of these two opposing momentums almost seemed to spark as they rubbed against each other.

My beginnings in exhibiting my works coincided with the peak and the collapse of the bubble economy. Although I was critical of it, I was also interested in the chaotic power that was swirling around at that time. As the era began to settle I spent some time living abroad from 1993 to 1994. Immediately upon returning to Japan I began an exhibition at Iwaki City Museum of Art, and my work with the sea began, and my appreciation for life that came from the sea deepened. When photographing the sea I moved around while reflecting the sun with my handheld mirror, and I was always at odds with the wind, the tides, the movement of the sun, and the weather, but the meaning of this light was different from that of the artificial light of the penlight. The light from the penlight was merely a representation of my movements, and was also sculptural. However, in a landscape where the light from the mirror appeared it was an expression of my movements, but at the same time, it was also reflecting a doppelganger of the sun. I began to think about the meaning of nature on this planet. In 1994 I visited the Outlook Tower in Edinburgh, Scotland, and I experienced the camera obscura and was fascinated by it. After that, focusing on the mechanisms behind photography, I expanded into pinhole photography and the camera obscura in my works. Then with the Bangladesh Biennale and the Havana Biennale I began to exhibit abroad more widely. In 1999 the Department of Intermedia Art was established. Up until that point I had basically worked alone, but as I connected with students, I began thinking

in a new direction about working alongside others in projects. Personally I wanted to convey to other people the deep excitement I felt when looking at the inverted image on the ground glass of an 8×10 camera, or the viewing of the cityscape of Edinburgh through the camera obscura of Outlook Tower. In this digital age there are few opportunities to have such a primal experience with light, and with little understanding of the principles of it one can make a photographic image by merely pushing a button on a smartphone. It's because we are in such an age that I want people to experience the actual mechanism and its overwhelming beauty. I continue to work on projects converting architectural spaces or vehicles into camera obscura without tire for the very reason that we are in an age where we are moving further away from such primal life, and I feel the necessity of conveying these experiences. And so what will I do from now? What do I want to do? I want to continue to develop the Magic Lantern series that I did at the Hachinohe Art Museum in 2022. I will also start working on new camera obscura and camera lucida works. But first of all, I want to organize my studio and make a space that will allow me to come up with ideas different from those I had in university, and I think I will start by sorting out how far I have come.

Tokihito Sato
Professor, department of Intermedia Art, Tokyo University of the Arts

佐藤時啓

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 タイムラーアーツ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 東京藝術大学准教授
2010-2025 同 教授

<個展>

1982 ときわ画廊(東京)
東京芸術大学大学会館ギャラリー
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」テンポラリースペース #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・ジャコバン(アジャン、フランス)
スパイラルガーデン(東京)
1995 「光ー呼吸 Photo-Respiration」ギャラリー日鉱(東京)
「光ー呼吸 Photo-Respiration」ルナミ画廊(東京)
1996 「光ー呼吸 Photo-Respiration」ギャラリーG A N(東京)
「光ー呼吸 Photo-Respiration」ギャラリーなつか(東京)
1997 「光ー呼吸 ハバナより」ギャラリーG A N(東京)
1998 「Photo-Respiration」Leslie Tonkonow Gallery(ニューヨーク)
「光ー呼吸 Photo-Respiration」ニコン・サロン(東京・大阪)
1999 「光ー呼吸 海から」ギャラリーG A N(東京)
「光ー呼吸 佐藤時啓の眠差し」酒田市美術館(山形)
2000 「Photo-Respiration」Leslie Tonkonow Gallery(ニューヨーク)
2001 「佐藤時啓プロジェクト」ギャラリーG A N(東京)
2002 「マジカルカメラ 佐藤時啓＋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 「C amera 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G A N(東京)
「pin-holes ー光の間ー」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 「光ー呼吸:yama」佐藤時啓展 福島写真美術館(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)
「佐藤時啓撮影展 光ー呼吸」1839現代画廊(台北)
「佐藤時啓撮影展 光ー呼吸」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)
「佐藤時啓撮影展 光ー呼吸」丹徳力アートスペース(北京)
「佐藤時啓撮影展 光ー呼吸」北京日本文化交流センター(北京)
「佐藤時啓 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 「光ー呼吸」ルネスホールギャラリー(岡山)
「リヤカーメラ」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
「リヤカーメラ」森のちから滞在制作(和歌山)
2014 「光ー呼吸 そこにいる、そこいない」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 「光ー呼吸」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」東京芸術大学大学会館ギャラリー
「Radial Point 2」東京芸術大学大学会館ギャラリー
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 空刻の楔」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」パルコギャラリー(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・佐藤時啓)」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＋佐藤時啓」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
「"うつすこと"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 佐藤時啓+吉田重信ー」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 ーその相互浸透性をめぐってー」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ブースにて(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ブースにて(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ブースにて
「夜の果て:都市風景写真展」ベルタ・アンド・カルル・ロイブスドルフ・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ブースにて
「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ブースにて(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ブースにて(ボローニャ)
「アートシカゴ 2000」ギャラリーG A Nブースにて
「メルボルンアートフェア」ギャラリーG A Nブースにて(シドニー)
「FIAC 2000」ギャラリーG A Nブースにて(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2000」(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ー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」NTT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ブースにて(シカゴ)
- 2002 「大分現代美術展2002ーアート循環系サイトー」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」宇都興産賞受賞、宇都市野外彫刻美術館(山口県
宇都市)
「表参都市広島」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、M1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
「アート竜巻フェスタ」(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、名古屋市美術館
「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 「横浜プレビュー」新港ピア(横浜)
- 2012 HIKARI: CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY FROM JAPAN ー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ー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、時間ー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
「le bal」ツアイトフォトサロン(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
2017 「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寿雄展」 JCIIphotoSalon
「The Summer show」 イタリアモデナ写真財団
「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 「光ー呼吸 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ー夢みるチカラ(福島)
いわき市立美術館 REVISITーコレクション+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 扉は開いているかー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
- 2023 「迷走写真館」iwaoGallery(東京)
- 2024 「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)
「佐藤時啓退任記念展 with 研究室生+卒修生ー交差する時間ーIntersecting Time」
東京芸術大学美術館

Tokihiro Sato

1957 Born in Yamagata Prefecture
 1981-83 Tokyo University of The Arts (BFA in sculpture in '81, and MFA in '83)
 1986-98 Assistant professor, Photography Center, Department of Fine Arts, Tokyo National University of Fine Arts and Music
 1993-94 The Cultural Agency Overseas Researcher Grant, stayed in London
 1999- Associate professor, Department of Inter Media Art, Tokyo University of the Arts
 2015 65th Art Encouragement Award by the Minister of Education, Culture, Sports, Science and Technology
 31th The Higashikawa Awards, The domestic photograpar Award
 2010-2025 Professor, Department of Inter Media Art, Tokyo University of the Arts

ONE-PERSON EXHIBITION

2022 *Tokihiro Sato, Hachinohe Magic Lantern*, Hachinohe Art Museum, Japan
 2021 *Tokihiro Sato, Reflections*, Micheko Gallery, Munich, Germany
 2019 *Tokihiro Sato*, Fujifilm Square, Tokyo, Japan
Tokihiro Sato, Piet Hein Eek Art Gallery, Eindhoven, The Netherlands
 2017 *Tokihiro Sato*, Micheko Gallery, Munich, Germany
 2015 *Tokihiro Sato*, Piet Hein Eek Art Gallery, Eindhoven, The Netherlands
Sato Tokihiro, Tsuruoka Art Forum Gallery, Tsuruoka, Japan
 2014 *Presence or Absence*: Tokyo Photographic Art Museum, Japan
 2010 *Presence or Absence: The Photographs of Tokihiro Sato*, Frist Center for the Visual Arts, Nashville, Tennessee
Trees, Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York
Trees, Haines Gallery, San Francisco
 2008 Fukushima City Museum of Photography, Japan
 2007 Haines Gallery, San Francisco
 Gallery Raku, Kyoto, Japan
 2006 Tai Gallery, Santa Fe, New Mexico
 2005 Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York
 The Art Institute of Chicago
 Haines Gallery, San Francisco
 Gallery Gan, Tokyo,
 2004 The Museum of Modern Art, Saitama, Japan
 Camera Obscura Project, Yamaguchi Center for Arts and Media, Japan
 2003 Cleveland Museum of Art
 Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York
 2002 Hamada Children's Museum of Art, Japan
 2001 Gallery Gan, Tokyo
 2000 Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York
 1999 The Museum of Modern Art, Saitama, Japan (two-person show)
 Asian Art Biennale, Bangladesh (two-person show)
 Sakata City Museum of Art, Yamagata, Japan
 Gallery Gan, Tokyo
 1998 Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York
 1997 Gallery Gan, Tokyo
 1996 Gallery Gan, Tokyo
 Gallery Natsuka, Tokyo
 1995 Gallery Lunami, Tokyo
 Gallery Nikko, Tokyo
 1993 Gallery Surge, Tokyo
 Jacobins Museum of Fine Art, Agen, France
 Spiral Garden, Tokyo
 1992 Gallery Hosomi, Tokyo
 Gallery Moris, Tokyo
 Gallery Valentine, Nagano
 Gallery Temporary Space #022, Sapporo
 1991 Gallery Lunami, Tokyo
 Gallery Surge, Tokyo
 E'Space, Tokyo
 1989 Gallery Lunami, Tokyo
 1988 Gallery Lunami, Tokyo
 1987 Gallery Maki, Tokyo
 1986 Gallery Pareragon II, Tokyo
 1984 Gallery Tamura, Tokyo
 1983 Gallery Lunami, Tokyo
 1982 Gallery Tokiwa, Tokyo
 University Hall Gallery, Tokyo National University of Fine Arts and Music, Tokyo
 G Art Gallery, Tokyo

GROUP EXHIBITIONS

2024 *Tokihiro Sato, Intersecting Time*, The University Art Museum, Tokyo University of the Arts, Japan
 2024 *Echoes of the Post-image Generation International Contemporary Art Exhibition* in Cixi City Shanglin Art Museum
 2022 *Light as Medium*, Tokyo Photographic Art Museum, Japan
Multi-Prismatic Mutual Views: International Invitational Exhibition of Contemporary Art, Macao Museum of Art
 2021 *TOKYO ART & PHOTOGRAPHY* Ashmolean Museum Oxford
 2020 *Time Flows: Reflections by 5 Artists*, Hara Museum, Tokyo, Japan
 2017 *Mercedes-Benz ART SCOPE*, Hara Museum, Tokyo, Japan
The Summer show, Fondazione Fotografia Modena
Into the Woods: Trees in Photography, Victoria & Albert Museum, London, UK
 2016 *Shared Space: A New Era, Photographs from the Bank of America Collection*, McColl Center, Charlotte, NC
Lux: The Radiant Sea, Yancey Richardson Gallery, New York
 2015 *The Photograph; What You See & What You Don't 2*, The University Art Museum, Tokyo University of the Arts, Japan
Sight-Seeing, Combaz7, Switzerland
Dislocation/Urban Experience: Contemporary Photographs from East Asia, Smith College Museum of Art, Northampton, MA
Exhibition of the 31st Higashikawa Award Winners, Higashikawa Bunka Gallery, Hokkaido, Japan
Time Present – Photography from the Deutsche Bank Collection, Hara Museum, Tokyo, Japan
 Goethe's Chamber, Haines Gallery, San Francisco, CA
Time Present – Photography from the Deutsche Bank Collection, National Gallery of Modern Art, Mumbai
 2014 *Time Present – Photography from the Deutsche Bank Collection*, Singapore Art Museum
 2013 *The Aesthetics of Photography – Five Elements*, Tokyo Photographic Art Museum, Japan
Still Action!, 1708 Gallery, Richmond, Virginia
Tamamono: From the Collection of The Museum of Modern Art, Saitama, The Museum of Modern Art, Saitama, Japan
 2012 *Recent Acquisitions: Photography*, Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida
 2008 *Intertextuality of Light*, East Asia Contemporary, Shanghai
Summer Camp for Sculpture, Museum of Art Mercian Karuizawa Nagano, Japan
Ogaki Biennial, Ogaki Gifu, Japan
 2007 *Plastic Time Contemporary Art Exhibition*, Jing Art Gallery, Shanghai
Japan Caught by Camera, Shanghai Art Museum
Landscape & Memory II, Haines Gallery, San Francisco
The Photograph; What You See & What You Don't, The University Art Museum, Tokyo University of the Arts, Japan
Toride Art Project, Toride City Ibaraki
Out of Body, Deutsche Bank Art, Level B Gallery, New York
 2006 *epSITE Retrospective 1998–2006*, Epson Imaging Gallery Epsite, Tokyo, Japan
Blind Date Seligenstadt: New Acquisitions to the Deutsche Bank Collection, Art Forum, Seligenstadt, Germany
 2005 *Framing Exposure: Process and Politics*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia
Sightseeing Bus Camera Project, Ginza, Tokyo, Japan
The Art of Breathing in the World: Art and Respiration, Kawamura Memorial Museum of Art, Sakura City, Chiba, Japan
Pairs, Groups, and Grids, Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York
 2004 *Temporalscape*, Haines Gallery, San Francisco
 2003 *The Imaginary City "Metamorphosis" Hiroshima*, Hiroshima City University
The History of Japanese Photography, The Museum of Fine Arts, Houston; The Cleveland Museum of Art
 2002 *Staging Reality*, Photography from the West Collection, The University of the Arts, Philadelphia
Regarding Landscape, Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto; Bronfman Centre for the Arts, Montreal
Cyclical Art Site - Contemporary Art Exhibition in Oita 2002, Oita Art Museum, Oita, Japan
 2001 *Ellipsis*, Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York

- Luminous*, Bellevue Art Museum, Bellevue, Washington
Techno-Landscape, NTT Inter Communication Center, Tokyo
VIBRATION: Expressive Power of Sculpture, Utsunomiya Museum of Art, Tochigi, Japan
 G. Gibson Gallery, Seattle
- 2000 *City of Lights: Art Walk*, Comité Colbert, New York
 Group show, Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York
On Site: Contemporary Photography of Place, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, N.Y.
Echigo-Tsumari Art Triennial 2000, Niigata, Japan
- 1999 *Full Exposure*, The New Jersey Center for the Visual Arts, Summit, New Jersey
Blind Spot 12, Robert Mann Gallery, New York
The Big Picture: Large Format Photography, Middlebury College Museum of Art, Middlebury, Vermont
Breathing Landscapes, Museum of Modern Art, Saitama, Japan
The 9th Bangladesh Asian Art Biennial, Bangladesh
- 1998 *Attack/Damage*, Itabashi Art Museum, Tokyo, Japan
Japan-Brazil International Tour Exhibition 98/99, toured Rio de Janeiro and five cities in Brazil
Catherine Opie, Richard Rothman and Tokihiro Sato, Leubsdorf Gallery, Hunter College, New York
- 1997 *Photography and Beyond in Japan*, the Contemporary Art Museum, Honolulu
The 6th Havana Biennial, Cuba
Ways of (Re)Production, Hara Museum ARC, Gunma
- 1996 *Photography and Beyond in Japan*, Los Angeles County Museum of Art; the Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.; Denver Art Museum
Liquid Crystal Futures, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin; Göteborg Kunsthall, Sweden; Müscarnok Palace of Exhibitions, Budapest
Requiem – Koji Enokura and 33 Artists, Saito Memorial Kawaguchi Museum of Contemporary Art, Saitama, Japan
Twelve Environments – Japan-Netherlands Contemporary Art Exchange Exhibition, Former Schoolhouse of Akasaka Elementary School, Tokyo
Playback and Memory, Dojunkai-Daikanyama Apartment, Tokyo
Gazing into the Light – Tokihiro Sato + Shigenobu Yoshida, Iwaki City Art Museum, Fukushima, Japan
- 1995 *Photography and Beyond in Japan*, Museo de Arte Contemporaneo Internacional Rufino Tamayo, Mexico City; Vancouver Art Gallery
After Hiroshima – Message from Contemporary Art, Hiroshima City Museum of Contemporary Art
Haizuka Earth Works Project, Hiroshima, Japan
NowHere, Het Aporo House, Holland
Nostalgia for Future – Contemporary Art of Yamagata, Yamagata Museum of Art
Open – Air Exhibition – Passage of the Wind, Omiya
Liquid Crystal Futures, Spiral Garden, Tokyo
- 1994 *Photography and Beyond in Japan*, Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo
Liquid Crystal Futures, The Fruitmarket Gallery, Edinburgh; Charlottenborg, Copenhagen
Visualization in the End of the Twentieth Century, The Museum of Modern Art, Saitama, Japan
Time/Art 'Time' is Expressed in the 20th Century Art, The Museum of Modern Art, Shiga, Japan
- 1993 *00 Collaboration*, Sagacho Exhibit Space, Tokyo
Art Scope '93, Mercedes-Benz, Japan
1st Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Queensland Art Gallery, Brisbane
- 1992 *1st Transart Annual Painting/Crossing*, Bellini Hill Yokohama Galleria, Yokohama, Japan
Okabe e Sato a Roma 1991, Gallery Lunami, Tokyo
Japanese Contemporary Photographs, Walker Hill Art Center, Seoul, South Korea
- 1991 *The Echoes Lights*, Gallery Ai, Tokyo
Compound of the Maniera, Machida City Museum of Graphic Arts, Tokyo
Simultaneità, Museo di Roma Palazzo Braschi, Rome
- Photographic Narration II*, Tokyo National University of Fine Arts and Music, Tokyo
Line in Contemporary Art - The Destination of Eyes and Hands, The Museum of Modern Art, Saitama, Japan
Okabe e Sato a Roma 1991 Gallery Temporary Space #012, Sapporo, Japan.
The 10th Parallelism in Art Exhibition, Ohara Center, Tokyo
Make-Believe, The Photographers' Gallery, London
New Space of Photography, Wroclaw, Poland
20 Promising Photographers Vol. 2, Parco Gallery, Tokyo
Australia x Japan Joint Exhibition, Gallery Lunami, Tokyo
Hiroshi Yamazaki x Tokihiro Sato Two Men Exhibition, Gallery Hosomi, Tokyo
- 1990 *The 18th International Art Exhibition Japan*, Tokyo Metropolitan Art Museum
International Photograph Festival in Higashikawa, Higashikawa, Hokkaido, Japan
Japanese Contemporary Exhibition, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Pavillon des Arts, Paris
Pusan Biennial 5th, Pusan, South Korea
The Imprinted Ideas, Tochigi Prefectural Museum of Fine Art, Utsunomiya, Japan
- 1989 *The Echoes Lights*, Gallery Ai, Tokyo
Japan Professional Photographers Society Exhibition, Tokyo Metropolitan Art Museum
Lunami Selection '89, Gallery Lunami, Tokyo
Summer Festival '89 in Hakushu, ('90, '91, '92), Yamanashi, Japan
Window of Marginal Arts, Entetsu Department Store, Hamamatsu, Japan
Because, Gallery Surge, Tokyo
The 151st Year of Photography, Heineken Village, Tokyo
- 1988 *Photographic Narration*, Tokyo National University of Fine Arts and Music, Tokyo
15 Contemporary Photographic Expressions, Tama Art University, Tokyo
- 1981 *The 15th Contemporary Art Exhibition of Japan*, Tokyo Metropolitan Art Museum



UENO'81 1981年
鉄、ラッカー、藝大構内旧奏楽堂跡地

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。

Early in my career as an artist, I was drawn to the softness and plasticity of steel, and experimented with various creations. But, later I got stuck and I asked myself why I needed to create. I realized that it was my motivation to live. Since then, life and the meaning of life have been my underlying themes. During this time, I was creating over and over again as if I were an ant building a nest.



UENO'81 1981年

UENO'81 1981年





修了制作展 1983年



修了制作展 1983年



修了制作展 1983年
鉄、ラッカー



田村画廊個展 1984年
鉄、自然木、ビデオモニター



田村画廊個展 1984年
鉄、自然木、ビデオモニター



ルナミ画廊個展 1984年
鉄、自然木、木口に感光乳剤、写真



ルナミ画廊個展 1984年
鉄、自然木、木口に感光乳剤、写真



大谷地下美術展 1985年
鉄、火、水、光



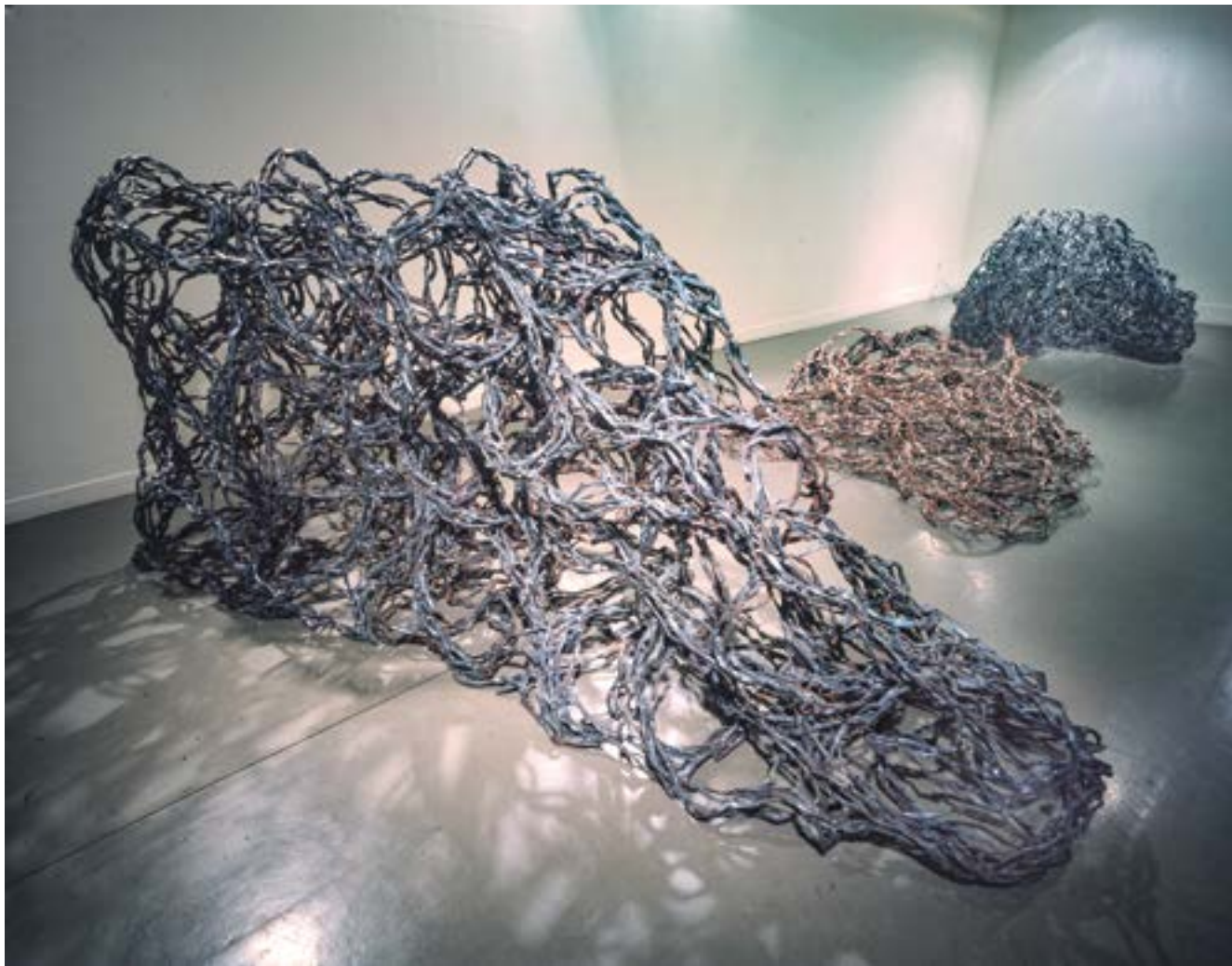
画廊パレルゴン II 1984年
「慈雨」 鉄、火、水、植物、土



画廊パレルゴンⅡ 1985年
「丸い天氣に四角い気持ち」 鉄



画廊パレルゴンⅡ 個展 1986年
「雨上がりの呼吸」 鉄、ステンレス



ルナミ画廊個展 1988年
「呼吸の陰影」 鉄、銅、ステンレス



真木画廊個展 1987年
「雨上がりの呼吸」 鉄、銅、ステンレス



C#3 1987年

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。

Photography had always been with me and was a hobby that I was passionate about. One day I experimented with recording my movements in long exposures and found that it captured my excessive movements in just the right balance, while elegantly erasing the unnecessary parts. Since then, I have been fascinated by the nature of photography. And photography was the vehicle that took me out of the studio.



C#4 1987年



C#5 1987年



C#6 1987年



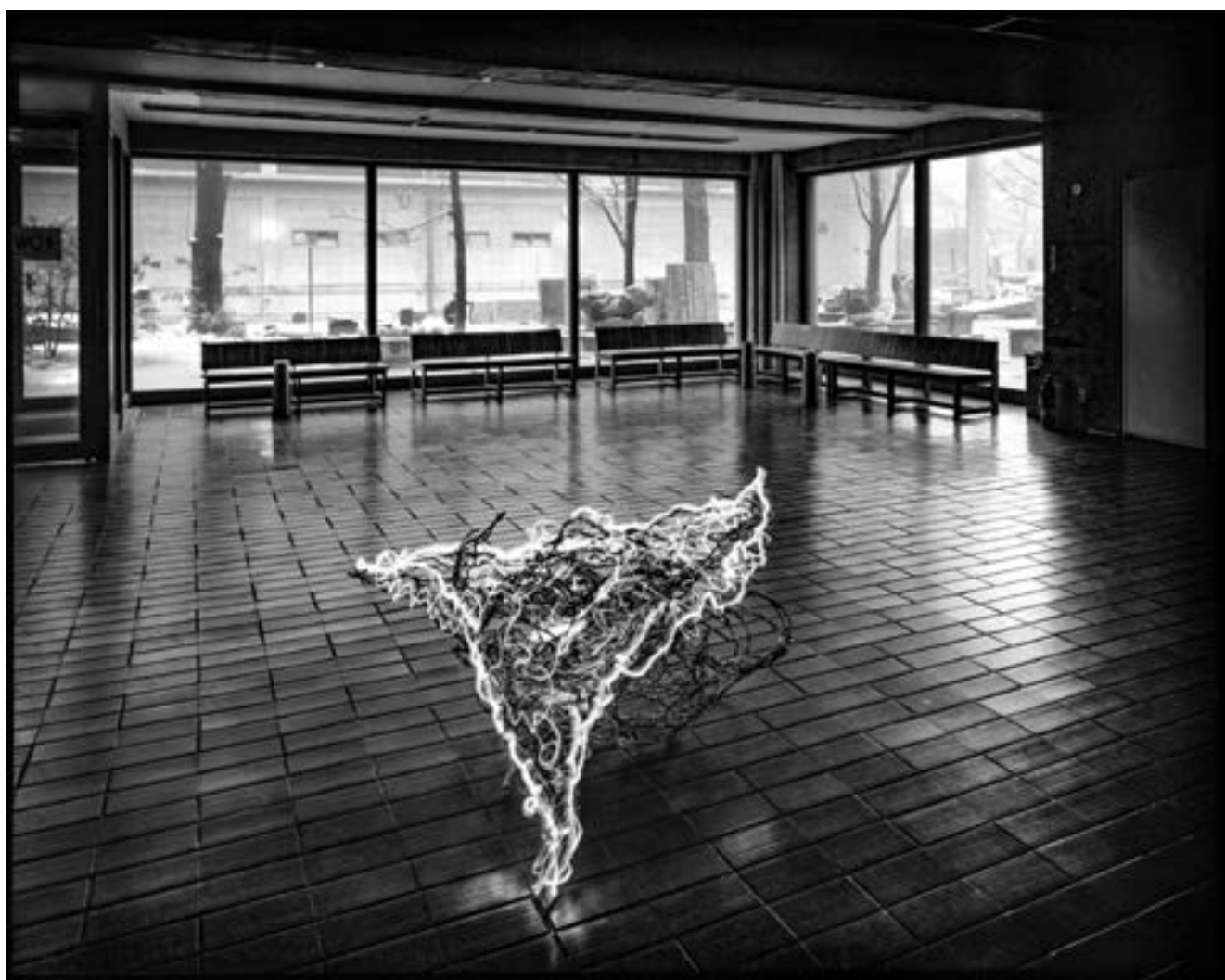
C#8 1987年



#1 1988年



#7 1988年



C#2 1987年



#2 1988年



#3 1988年



#4 1988年



ハイネケンビレッジ 1989年
「151年目の写真」展



#21 1988年



22 1988年



#23 1988年



#23 1988年



#25 1988年



#138 Koto-ku Aomi 1991年

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でてきた。制作を始めた頃はバブル経済の真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れた。一方北海道を訪れる機会があつ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てから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。



#123 Koto-ku Aomi 1991年

Photography is the medium of light. Light x time fixes the image on the photosensitive material. I was fascinated by this mechanism, but I was also interested in the meaning of the places being captured. When I started making art works, Japan was in the midst of the bubble economy, and the whole country was exposed to a wave of scrap and build. I was working on the theme of the changing city of Tokyo. At the same time, when I looked at the realities of the countryside, the contrast between brand-new cities and abandoned landscapes offered me images of luminescence.

Around 1990, the Manseibashi area of Akihabara was being redeveloped. I immediately made a work there. It was the beginning of the era of the pedestrian paradise, where you could freely walk down Chuo Street on

Sundays. Meanwhile, I had the opportunity to visit Hokkaido and was shown around Yubari. Since childhood, I had known about the tragic coal mining accidents, but seeing the abandoned mine and the buildings and other structures in ruins, I had a sense of the passing of time and of the light given off as it brushed by.

Now, we are in a prolonged period of stagnation following the collapse of the bubble economy. It has long been called the "lost decades," and when I look back, that era comes into view. I have never created my works with the intention of documenting, yet I keenly feel that photography is, inevitably, a medium of record.



#270 Minato-ku Daiba 1996年



#277 Koto-ku Aomi 1996年



#278 Koto-ku Aomi 1996年



#275 Koto-ku Aomi 1996年



#87 Shibuya 1990年



Shibuya 2017年



#106 Shinjuku 1991年



Shinjuku 2017年



#166Akihabara 1992年



Akihabara 2017年



#104Tsukudajima



Tsukudajima 2017年



#109 Mita 1991年



Mita 2017年



#155 Mayachi 1992年

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り、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、間そのものを問題にすることだと思う。



#156 Mayachi 1992年

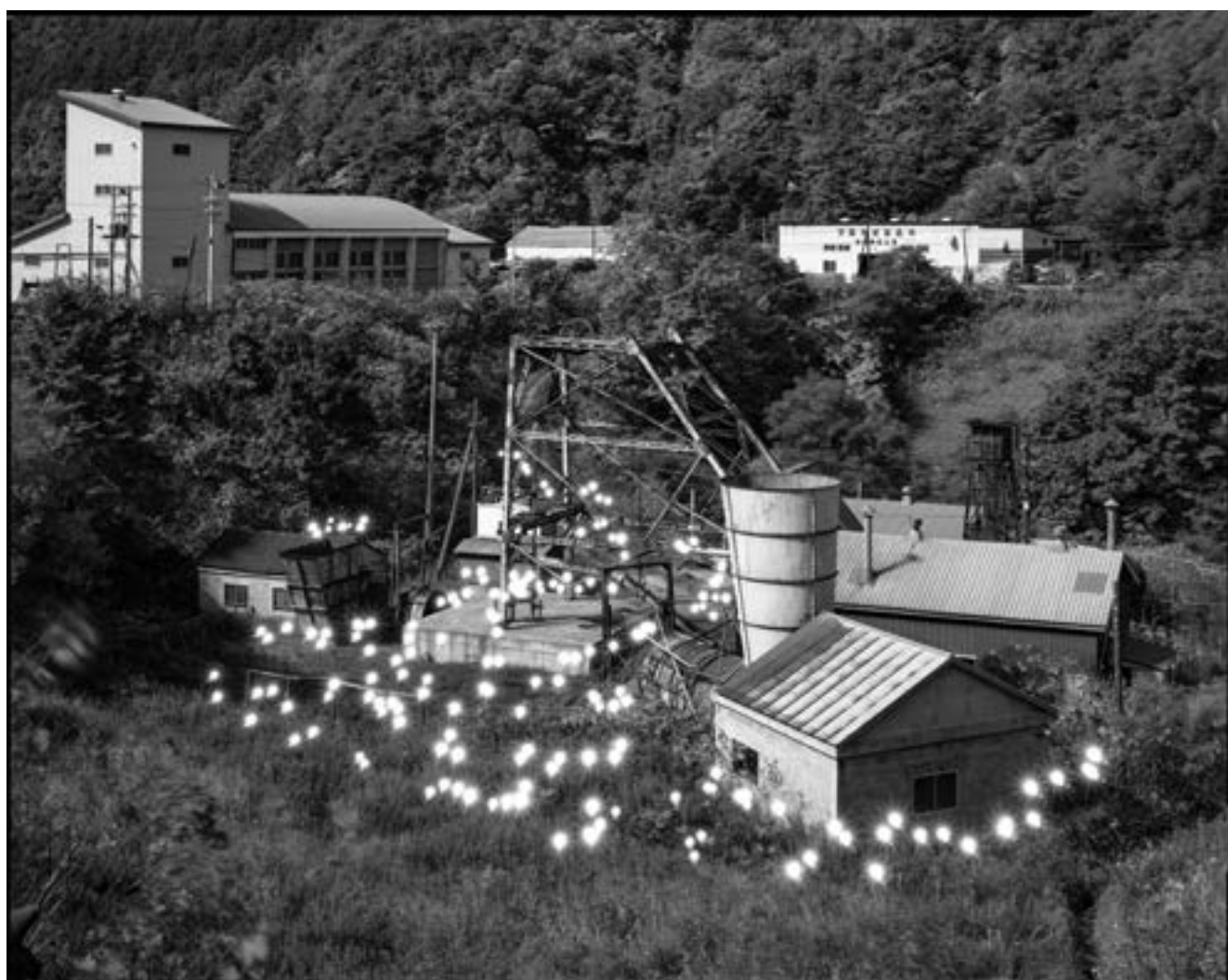
Now known as a financially bankrupt town, Yubari in 1992—when I visited—was still home to massive amusement facilities and kitsch tourist attractions built under the lingering influence of the bubble economy. These projects would later become one of the causes of its economic collapse. Below is an excerpt from my production notes at the time.

〈Notes, 1992〉Yubari, too, is a town swept along by the currents of time. The transition from the weighty presence of coal to the kitsch of the Melon Castle seems to speak endlessly of modern Japan itself. The once-vibrant history of coal is being almost entirely erased, surviving only in the name of a few amusement facilities. Of course, I am nothing more than a traveler; I cannot pretend to understand the full depth of the feelings of those who live there. Yet, by looking at Yubari, I cannot help but turn my gaze toward the Japan of the 1990s—the place where I live and the times I inhabit—

and, ultimately, toward myself.

My work always begins by selecting a subject. I extend my hand toward it and make contact. By moving through the space with light in hand, I transform that space, fixing the entirety of this process onto film. Through this act, I create a realm that cannot be perceived through any medium other than photography.

The subjects I choose are sometimes objects of admiration and, at other times, objects of critique. Yet, they are never fixed to a single meaning. This is because I am neither an aesthete nor interested in simple social criticism or careless mockery. What matters is not to decide whether something is black or white, but to examine the gradations between them—to explore the in-between spaces where relationships between things emerge.



#165 Mayachi 1992年



#161 Shimizusawa 1992年



#168 Noborikawa 1992年



#170 Manji 1992年



#167 Kashima 1992年



164 Seiryō-cho 1992年



#333 Yura 1998年

狂ったような景気の後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拡がっていった。

My interest in the stagnation of the city after that crazed economic boom receded gradually. With the birth of my son, I found my imagination regarding life was satisfied by focusing on the seas that surround Japan and the mystery of unbroken evolution. My exploration began with the sea in Iwaki, inspired by the work I created for an exhibition at the Iwaki City Art Museum, and eventually expanded across the entire country.



#389 Kamaiso 1999年



#299 Hattachi 1996年







#323/#324 1996年



#339 Yura 1998年



#330 Taiji 1988年



#354 Hattachi 1988年



#388 Yura 1999年



#340 Yura 1998年



#303 Yotsukura 1996年



Kushimoto #2 2016年



Kushimoto #3 2016年



Kushimoto #4 2016年



Kushimoto #5 2016年



#352 Kashimagawa 1998年

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が気がつく。

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。

Long ago, the Japanese Archipelago was directly linked to the Eurasian continent. Our ancestors, it is said, reached here at the end of long journeys. Beech trees also came from the main land. They are a direct relic of that connection to the mainland. With that in mind, there is no limit to the things we can imagine about them. It occurs to me that the forest of broadleaf trees now growing here trap deep stores of water.

The sounds one hears when alone in the forest are the sounds of the leaves rusting, branches creaking, and occasionally the cries of birds or other animals. Giving free rein to my imagination, I feel that I can understand what inspired people of the distant past to worship things that exceed the boundaries of human knowledge.



Shirakami #10 2008年



Hakkoda #2 2009年



Shirakami #2 2008年



Shirakami #3 2008年



Shirakami #4 2008年



Shirakami #7 2008年



Shirakami #8 2008年



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はす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なかった。サルサのリズムがラップが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。



Plaza Vieja 1997年/2024年

It's always a thrill to set out for a new place. What kind of place will it be, and what kind of encounters does it promise? On the way in from the airport the first thing I noticed was a street full of potholes and ramshackle cars right out of the 1950s of American Graffiti. The city reeks of exhaust fumes and the buildings are in abysmal condition. But there isn't hint of darkness in the people's faces. A bright salsa rhythm makes itself heard from out of nowhere, and people start to dance. This is when I know I'm in a Latin country.

Taking a walk around the city one finds scattered here and there architecture and landscapes which tell the complex story of this country's history of little more than 400 years. It is not a happy history, and the entire city seems like a museum of the changing times. I am only a temporary tourist. No matter how much knowledge I acquire I cannot possibly penetrate the hearts of the Cuban people. But it is possible for me to think of the history of Habana in terms of universal human experience and translate it into my own. This is why I create my works abroad.

In my entry to the Habana Biennale I chose to use the patios of a building of Cuba's Colonial period to exhibit my works. Placing one work in between each pair of columns I chose three works for each patio for a total of twelve. In the central space I installed moderate tree-filled landscapes and

then placed historical and monumental scenes on either side, paying due attention to the spatiality of the site of the photographs. I tried to keep the order chronological, but because the exhibition was held in a veranda facing the patio, there was a sense of continuity with neither beginning nor end.

Walking around Habana I use the sunlight reflected off a mirror to record images. It is like the historical memory of Habana merging with the personal memories of one who traces a beam of light fixed in the film. My body has disappeared, but by being replaced with light it has gained access to the universal. It has become an entity with no form. But for me, this is precisely what sets it free to frolic people's imagination. (1997)

In 2024, I was invited to the 25th Havana Biennial and once again set foot in Havana. I had decided from the beginning to focus my work on capturing comparison shots with the locations I photographed 27 years ago. Plaza Vieja, which was under construction at the time, had been beautifully restored, and changes in the currency system made a significant difference for travelers. However, the cityscape of Havana had remained fundamentally unchanged. For me, the most striking difference was that the rhythm of salsa had shifted to rap.





Plaza de la Revolucion 1997年/2024年





Plaza de la Cathedral 1997年/2024年





Cabaña 1997年/2024年



Sunrise Sunset 2005年

「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て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。



From and To 2005年

Sometimes I think, "I want to photograph this spot," But when I pick up my camera, peer through the viewfinder, and press the shutter, something seems to slip away. The world captured in that rectangular frame does not measure up to my expectations. What I am after is not a rectangular fragment but the atmosphere of a place. Perhaps what I really want to do is capture and take home the place itself.

With pinhole photography, the question is less what I am trying to photograph than waiting for the results. Here, the framework for the photographic image is shaped by a mechanism that takes precedence over

individual will. This is not a defect but rather a source of unique potential.

I set up my camera equipment as if I was preparing to sow seeds. The light passing through the pinhole portrays the world in its entirety, equally and with accurate single-point perspective. Without the handy mechanism of the viewfinder, I can only imagine the angle that will be captured. The act that gives rise to the image and the world depicted by the light pouring through the pinhole are means of harvesting the light, enabling me to transcend the impulse to photograph a given spot.

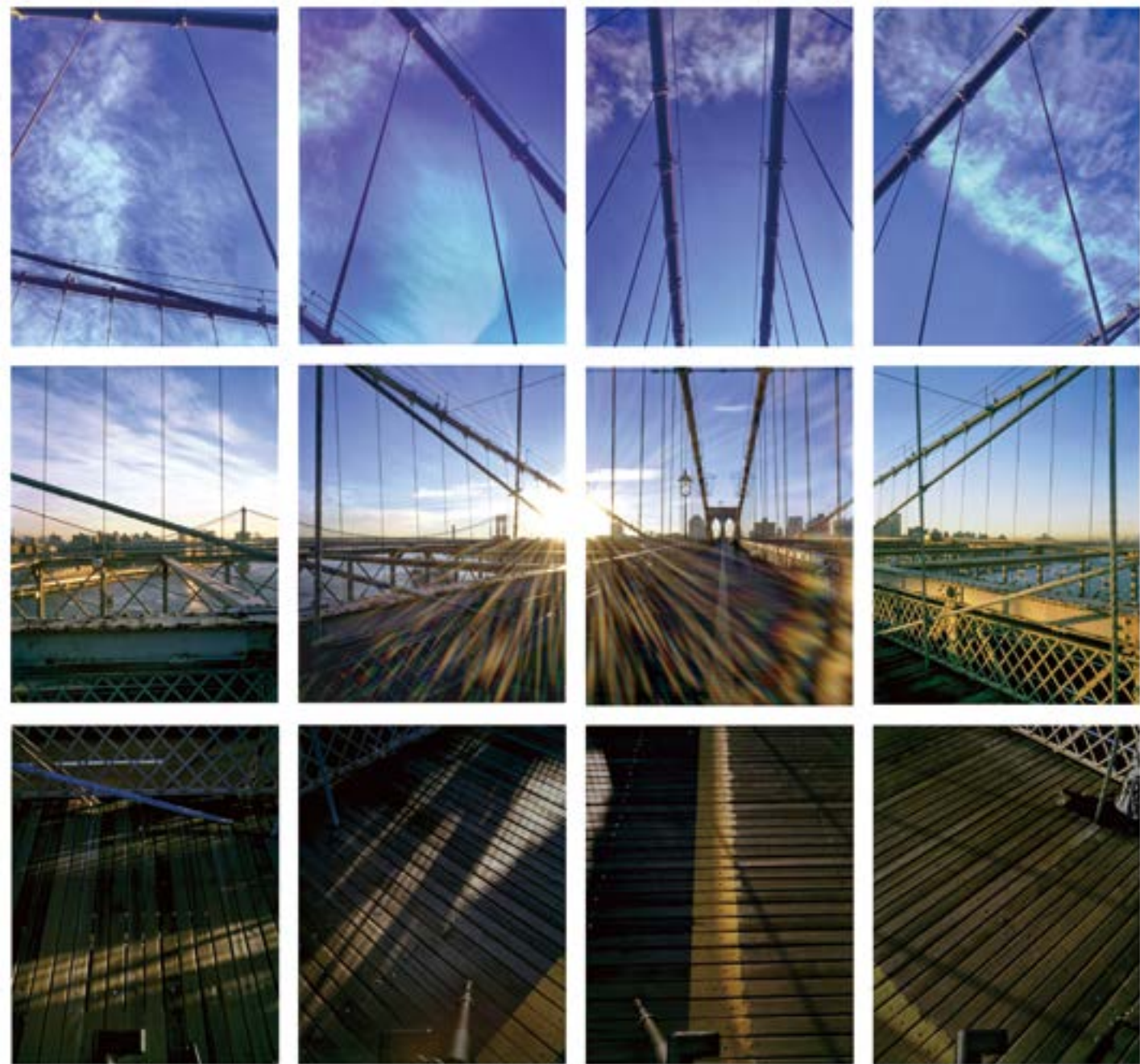


Favorite Place1 2005年

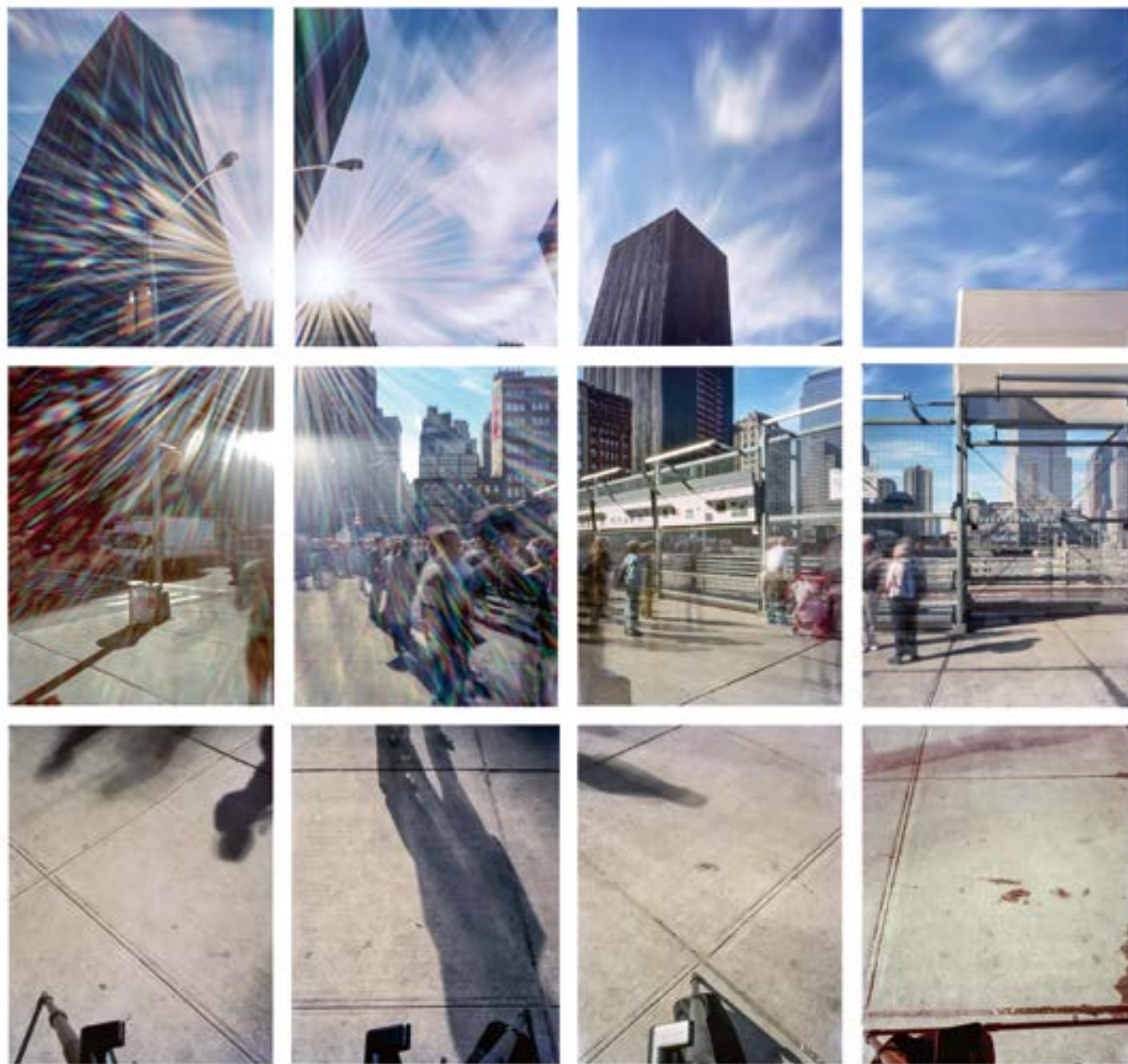


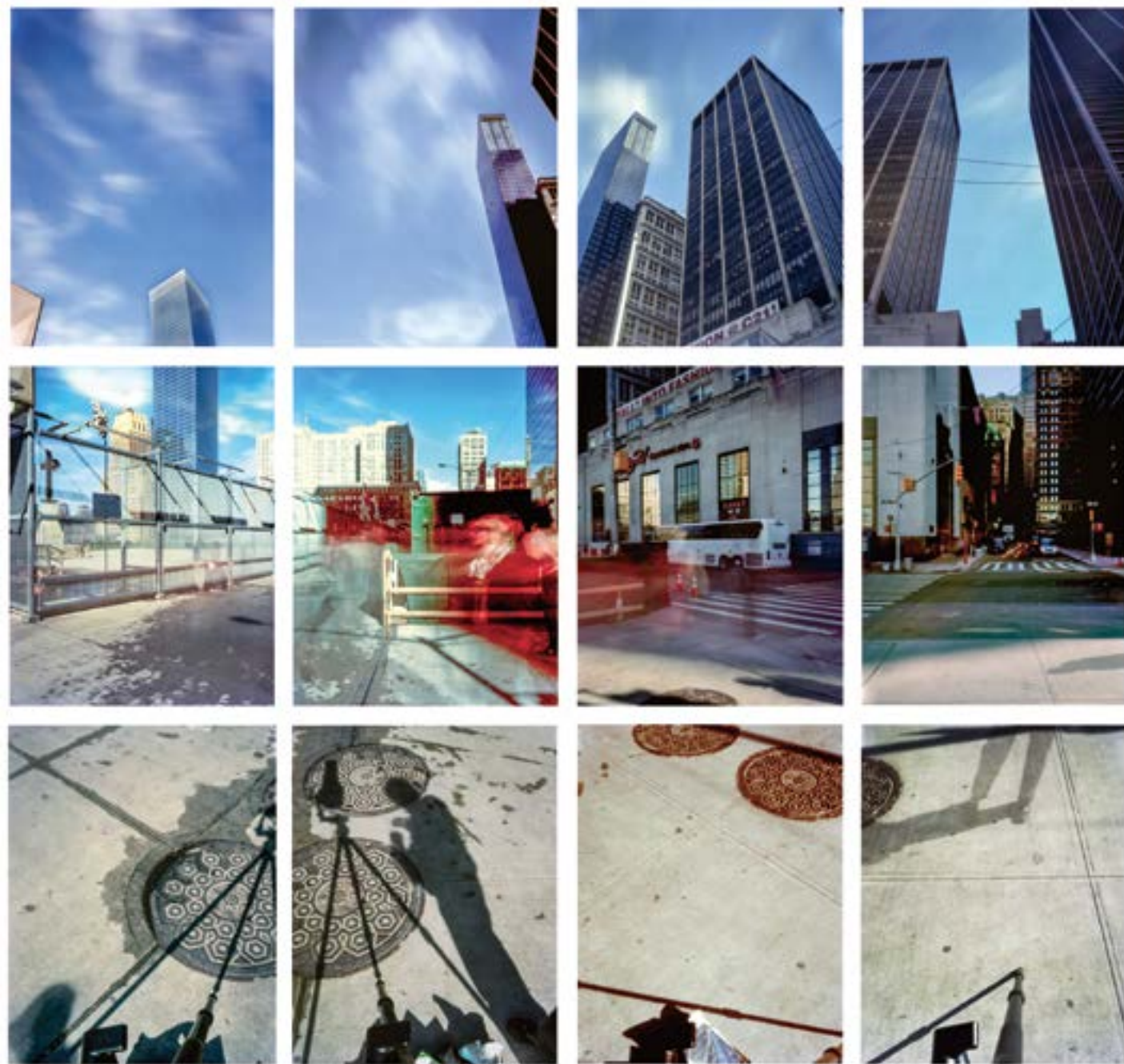
Brooklyn Bridge 2005年





The Bridge 2005年





The Site 2005年



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。

In these triptych works, I photographed scenes and fragments of daily life I encountered during my stay in Europe, illuminating them both metaphorically and literally with my own light. Using long exposure photography, I moved through the landscape while reflecting sunlight with mirrors and tracing light over everyday objects with a small flashlight. By integrating subjects from different phases through the two-dimensional medium of photography, I sought to place them on the same plane. The fall of the Berlin Wall in 1989 and the establishment of the European Union, in particular, evoked a sense of hope as we approached the 21st century.

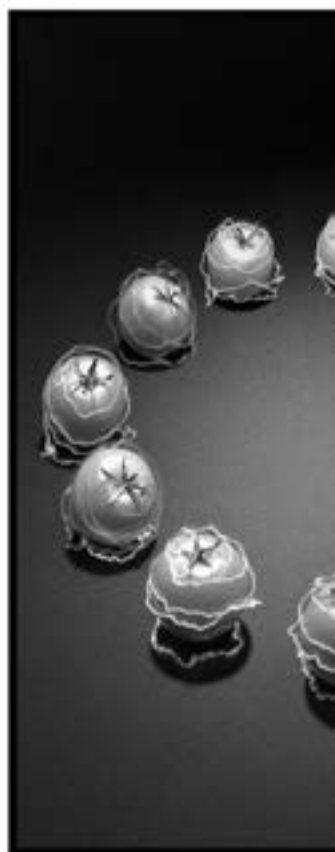


Broccoli 1995年



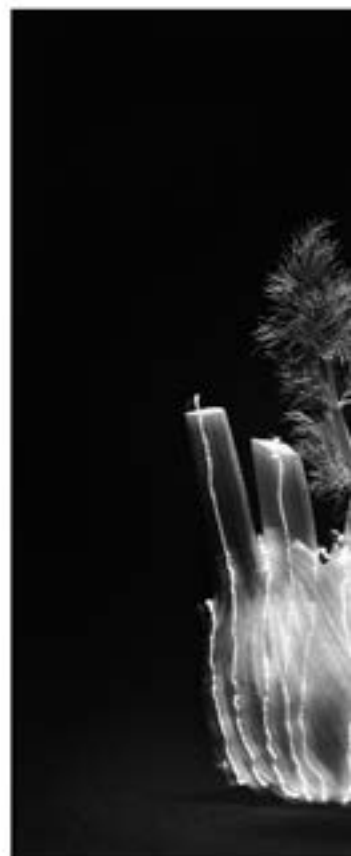


Sainsbury's Mayonnaise Bottles 1994年





Flag of the European Union 1994年





Fennel 1994年



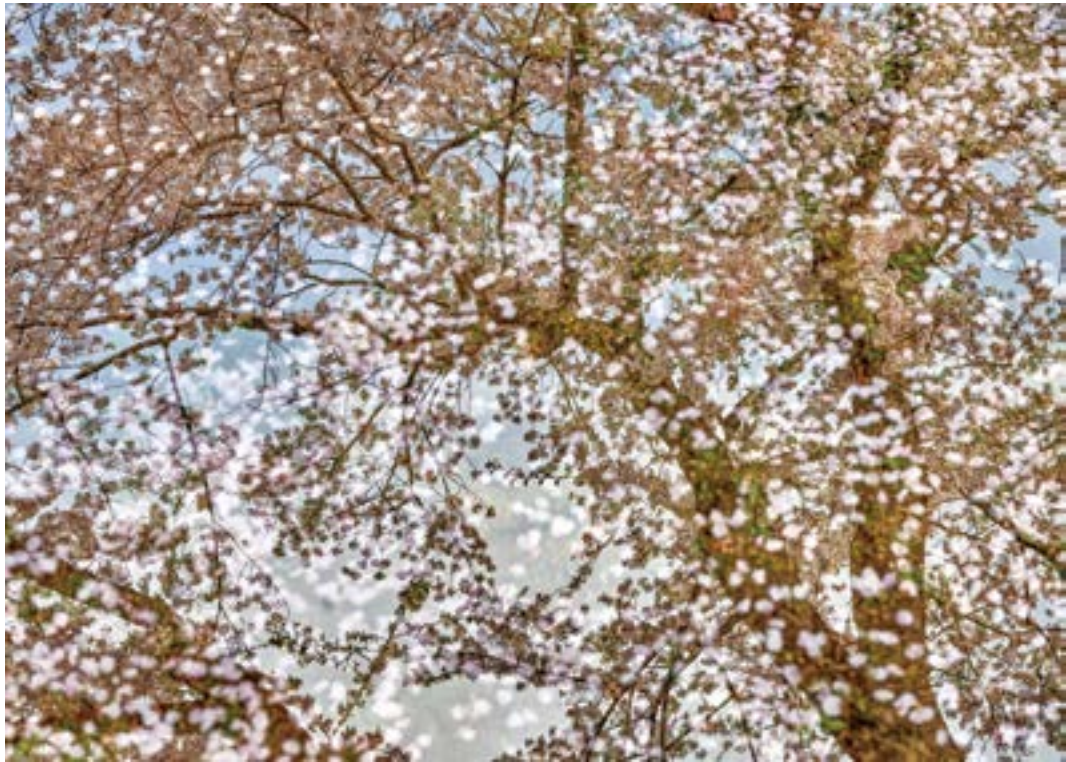
Sakura on Sakura #2 2018年



Sakura on Sakura #5 2018年

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シ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。カメラルシ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。



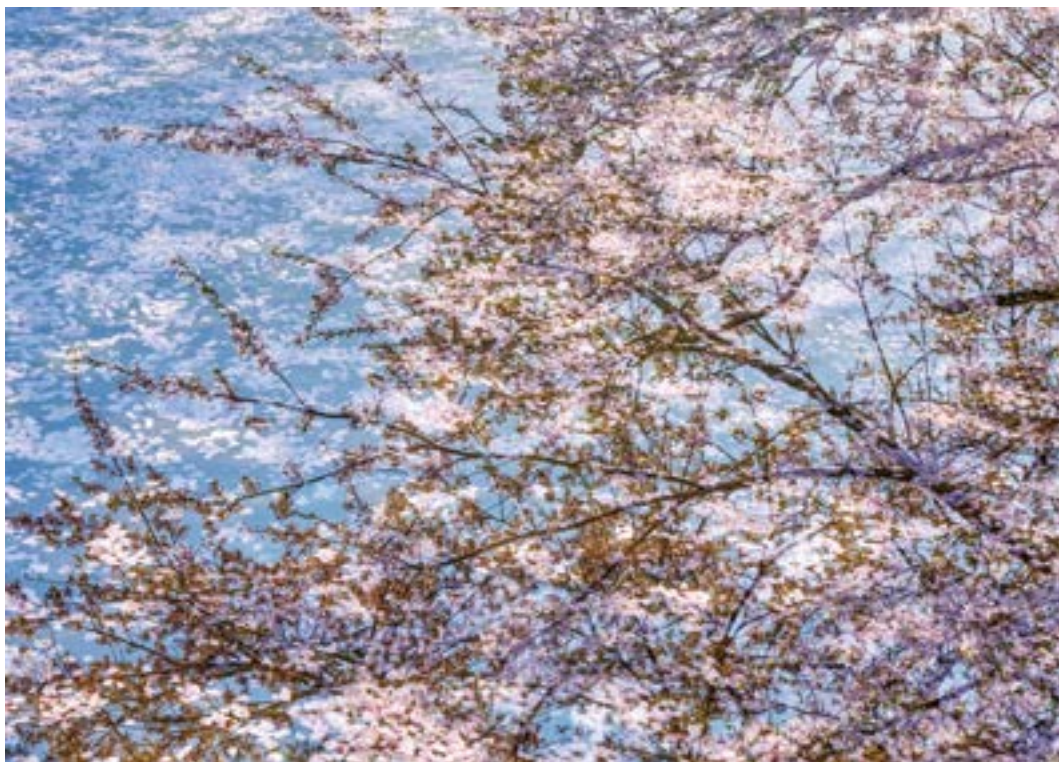
Sakura on Sakura #6 2018年



Sakura on Sakura #7 2018年

The decisive reason for my immersion in photography was seeing an inverted image in the ground glass of an 8×10 camera. Later, I had the opportunity to see the camera obscura at the Outlook Tower in Edinburgh, Scotland, which helped me understand the historical relationship between images and photography. Since the beginning of my career, I have continued to work with the camera obscura alongside my print work. My interest in this physical world of images, where light becomes image, has not waned, and I continue to make experiential devices to convey this excitement to others. The works in this room represent two recent series. One is a series

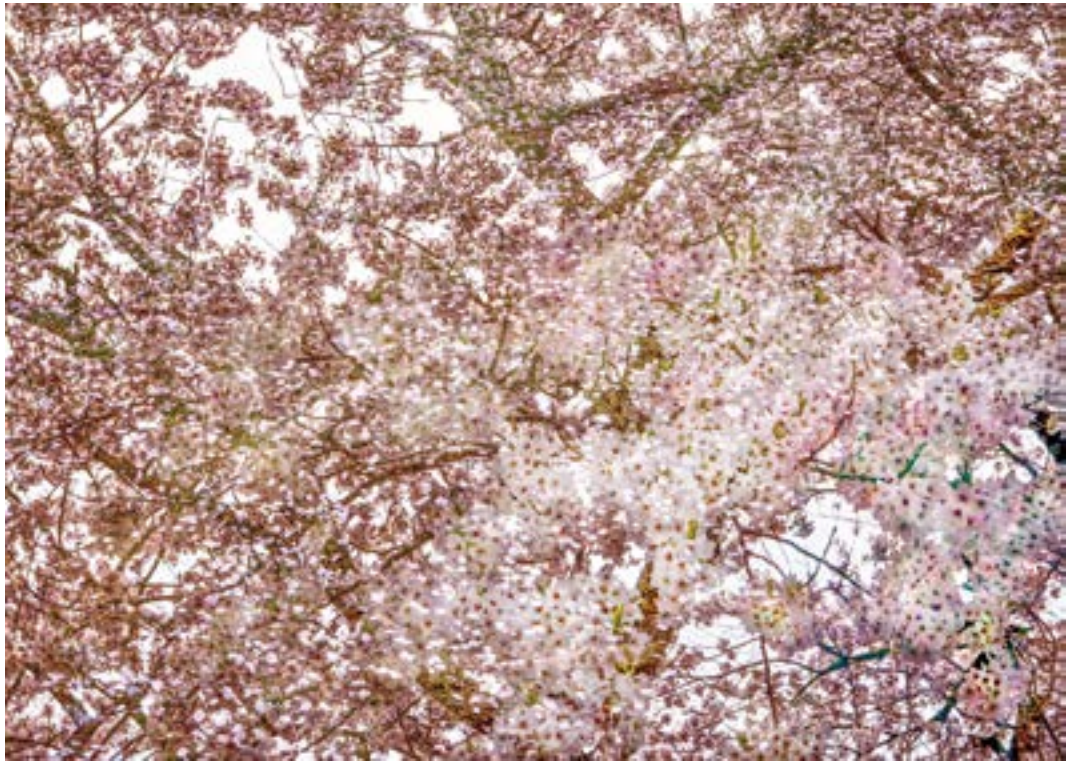
of photographs taken using the structure of a camera lucida, a drawing aid for bright rather than dark rooms; the other is a series using a magic lantern, whose structure is the opposite of that of a camera, emitting light from the dark to create an image. *The Camera Lucida* series is a group of photographs taken by superimposing blooming petals on scattered cherry blossoms on the ground, while *The Magic Lantern* series is an attempt to create new landscapes by layering landscapes through projection. Both were presented at the Hachinohe Art Museum in 2022.



Sakura on Sakura #8 2018年



Sakura on Sakura #10 2018年



Sakura on Sakura #13 2018年



Sakura on Sakura #9 2018年



On the Nich #2 2021年



On the Nich #9 2021年



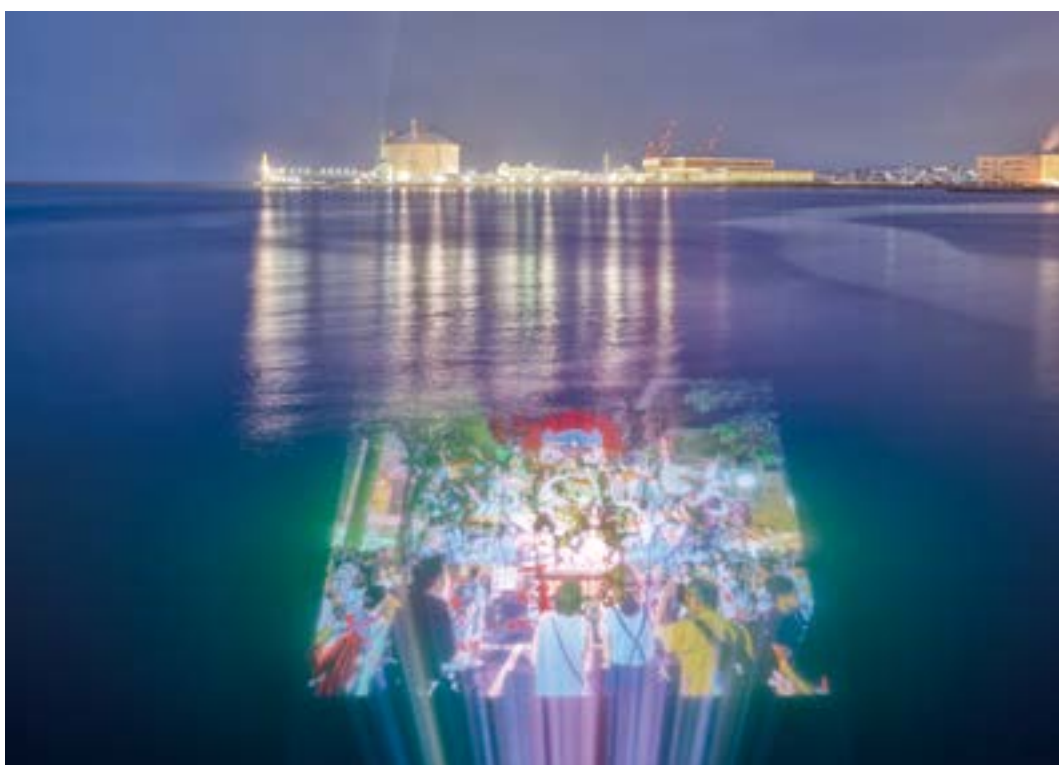
On the Plant #1 2020年



On the Plant #3 2020年



On the Sea #11 2019年



On the Sea #11 2019年



On the Rocks #1 2021年



On the Rocks #13 2021年



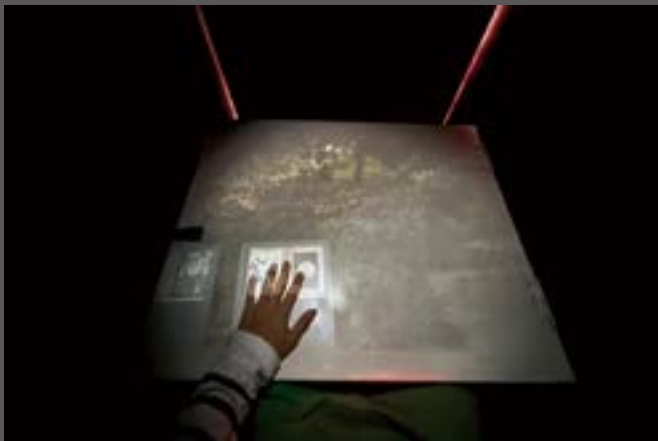
デジタル時代になって体験することが困難になってしまった光の原理、光が像を結ぶ針孔効果。誰でもが簡単に楽しく体験出来る装置としてリヤカーカメラを開発した。カメラの仕組みを理解出来る空間を体験し、さらに移動することによって動画としても楽しむことができる。様々な場所で人々に体験してもらおうプロジェクトを実施してきている。

In the digital age, it has become increasingly difficult to experience the basic principles of light, such as the pinhole effect where light forms an image. To allow anyone to easily and enjoyably engage with this phenomenon, I developed the “Rear Car Camera”. This device provides an interactive space where users can understand how a camera works and, by moving it, also enjoy the experience as a moving image. I have conducted projects allowing people to experience this device in various locations.











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 匡

東京造形大学教授

転換点としての1999年

東京藝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)にあたるときである。そのなかで、佐藤時啓は第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。バン格拉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《リヤカーメラ》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年から東京藝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。

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つく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・オブスキ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・オブスキラの原理とは、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。光源の位置と結像の位置に注目すれば、この両者が対照的な関係にあることがわかる。つまり、カメラの内部と外部とが反転したかたちになっているのである。

では、なぜ両者は反転することになったのか。理由のひとつとしては、コロナ禍が挙げられるかもしれない。このときには、外

出すること自体が解放を意味するような状況だったからである。だが、すべての理由をそこに求めるべきではないだろう。実際、このシリーズは2019年に開始されており、コロナ禍はそれを促進した要因ではあっても原因とは呼べない。その理由は、やはり、外部とのつながりを志向するアートプロジェクトに求められるのではないだろうか。さらに、《Photo-Respiration》に昼間と夜間に撮影を行う両方があったことも重要だと思われる。佐藤にとって、光と闇との位置は以前から交換可能な状態にあったのである。

内部と外部とが反転するときには、結像のためのスクリーンが重要になってくる。《マジックランタン》では、港湾にあるコンクリート基礎や工場の外壁、海水面、海岸の岩などがスクリーンとして用いられる。カメラの内部に像をつくる場合には、既製であれ手製であれ、佐藤が用意したものになるが、カメラの外部につくる場合には、そうではないものが活用される。こうした既存の事物の活用（それを「人間と物質のあいだ」のヴァリエーションと呼ぶことができるかもしれない）は、海岸の光景を足元の砂浜に写した《ワンダリングカメラ2》（2013年から）や、花びらの散った地面の上に桜の樹木の映像を重ねた〈Sakura on Sakura〉（2018年）で行われており、《マジックランタン》はその延長上に登場するのである。

1999年以降、多くのひとびとを巻きこんでのアートプロジェクトと佐藤が一人で行う写真撮影とが並行して実践されてきた。主に、前者は総合的な思考、後者は還元的な思考に基づいているが、この両者は佐藤が出発の時点で備えていたものといえる。プロジェクトも写真も、つくることの代替として見る行為と、つくることの代替としての身体的行為との複合的な展開として考えることができるのである。

Brought Forth by Photographic Apparatus: Art Projects and Photography

Tadasu Fujii

Professor, Tokyo Zokei University

The Turning Point of 1999

“Missives from the Art Vanguard!” published by Iwanami Shoten, and edited by the Department of Intermedia Art¹ at Tokyo University of the Arts, was released in 2003. As the department had been established in 1999, this was the year of its first “crop” of graduating students. In Chapter 5 of the book, “Process and Project”, Tohikhiro Sato contributed the essay “Projecting into the Unknown” covering his “Wandering Camera Project” which he had begun in the year 2000.

This “*Wandering Camera*” was an enormous camera which was towed by car and taken to various locations in both Japan and Korea, and through sharing the experience of the principles of the camera, was used to communicate with the peoples of each locale. The camera was so large that to use it one had to enter the camera itself, whereas in typical photography the photographer remains outside the camera and observes their subject with a sense of separation. However, in this project it was impossible to maintain this separation. This inability to maintain a transcendental viewpoint is probably why this piece was called a “project” rather than a “work”.

From this period on, Sato began working on various projects which paralleled this concept. The year 2000 saw the “*Rickshaw Camera Project*” which used Bangladeshi Rickshaws, and in 2011 the “*Rear Camera Project*” which inherited the same format was introduced. From 2004 the “*Sightseeing Bus Camera*”, utilising entire tour buses as a camera, was begun. Sato also first began to unify principles of architecture and the camera in 1995 with the “*Haizuka Earthworks Project*,” but it was at an exhibition at the Museum of Modern Art, Saitama in 1999 where he began to delve more deeply into the subject. Following up from all this “*Treehouse Camera*” was created in 2010. But why does Sato use these large cameras for his projects? This usage of the principles of the camera springs naturally from Sato’s photographic work which he began in the late 1980s (incidentally, Sato began serving as an assistant in

the Tokyo National University of the Arts Center for Photography starting in 1986.) But why get inside the camera itself? In truth, this could be said to be connected with this previous employment. These photographs created by long exposures are scenes that can only exist within the camera. You might say that Sato’s consciousness has been inside the camera from the start.

The Light of Iron Welding and The Light of Photography

Sato’s most paradigmatic series “*Photo-Respiration*” is a series of long exposure photographs which capture the light trails of his physical movements. Images taken at night were created by using a penlight, and the ones during the day were used by using a compact mirror to reflect the rays of the sun, but in neither of them do we actually see Sato himself and his actual physical movement. This apparent absence of a physical body makes them appear almost as landscapes, but in reality, the human presence is an important element.

It can be said that this duality of landscape and body has descended from the art of the 1970s. The “photographs of artists” from that era can be roughly divided into “observation,” the act of observing as a substitute for creation, and “documenting” of physical actions (performance) as a substitute for creation, with the former connecting to the landscape characteristics of Sato’s photographs and the latter to its human characteristics. In the 1980s, the emphasis shifted more to the complex nature of art, and we can place “*Photo-Respiration*” within the movement of this time.

However, Sato’s starting point was not originally photography. At first, he worked on sculptures made from welded iron, then replaced the iron with light and fixed it in the form of a photograph. In what sense was this transformation possible? As one can clearly see from his “*Sculpture Prototype*,” a work from his student days that is on display in this exhibition, in Sato’s sculptures the main focus is placed on welding rather than on constructing the iron material. Welding is, in its essential form, just a technique for joining metals together, but Sato sees a meaning in

it that goes beyond that. The light produced by welding is so strong that one cannot look directly at it. If we regard Sato's sculptures as the remaining traces of such light, then we can also understand the connection to the traces of light within his photographs. Though sculpture and photography are very different forms, the consistency of expression here can be understood. In his further art projects his use of welding would be revived. For example, the Wandering Camera was manufactured out of aluminum that Sato welded himself. During the same period, the "*Gleaning Light*" involved another camera that Sato made by hand, and here and elsewhere he used his welding skills. While these instances of welding were more closely in tune with its original purpose of joining materials together, they nonetheless represent a continuation of those early welded iron sculptures.

The Inversion Between the Inside and the Outside of the Camera

Among the works exhibited at this exhibition, one of the newest is the series "*Magic Lantern*" which was first exhibited at the Hachinohe Museum of Art in 2022. Using a projector to project images which were photographed at night, one might say that this series was born from the idea of inverting the principle of a camera obscura. This principle of the camera obscura is that when a pinhole is opened into a light-tight box, the light which enters from the outside through this aperture forms an inverted image of the outside world inside the box. By contrast, in "*Magic Lantern*", the light from within the box is allowed to escape to the outside world. If you pay close attention to the placement of the light source and the placement of the projected image in this work, you can see that they are in a contrasting relationship to each other. Namely, the inside and the outside of the camera have been inverted. So what brought about this inversion? One reason might be the COVID-19 Pandemic. During this time even the act of going outside meant a kind of liberation. But it would be remiss to try and find all the reasons there. In fact, this work was begun in 2019, and while the pandemic might have accelerated its progress,

it cannot be considered the sole impetus for the work. It is more probable that it began as an art project that mainly looked to connect with the outside world. In truth, we must consider that "*Photo-Respiration*" is also a work which was photographed both during the day and at night, and for Sato these positions of both light and dark can be regarded as interchangeable. When this inversion of the inside and the outside occurs, the screen for the projected image becomes important in itself. In "*Magic Lantern*" the concrete foundation of a harbor, the walls of a factory, the surface of the sea, and the rocks along the coast are used as a screen. When Sato creates an image within a camera, whether it is something prefabricated or handmade, he is using something that he himself has prepared beforehand, but when creating the image outside the camera, he does not utilize such things. This use of pre-existing objects (which you might call a variation of "between man and matter") occurs in "*Wandering Camera 2*" (from 2013 onwards) where he projects the images of the coast onto the sand at his feet, or in "*Sakura on Sakura*" (2018) which superimposes images of cherry trees upon fallen cherry petals on the ground, and "*Magic Lantern*" is a continuation of this. Since 1999, Sato has been carrying out both art projects involving large numbers of people and also solo photographic works. The former is based in comprehensive thinking, and the latter based on reductive thinking, but it can be said that both of these approaches have been with Sato since the start. Both his projects and his photography represent a complex approach to using the act of observation, and the act of physicality as a substitute in the act of creation.

¹ Translator's Note: The official title for the 「先端芸術表現科」 is The Department of Intermedia Art. However, it is important to note that the first part of the name 「先端芸術」 can be more accurately translated as "the Leading Edge of Art" or "Cutting Edge Art" - or in this case as the "Art Vanguard" in the title of the book.

光をわかちあう写真の術

林 卓行

美術批評・東京藝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。そして佐藤時啓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だ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でいるだけなのだ。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。ひとであらうとものであら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みる。

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関与して、「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閉じ込められる。

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——佐藤時啓『八戸マジックランタン・プロジェクト』」、佐藤時啓『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 Shared Light

Takayuki Hayashi

art critique / professor, department of aesthetics and art history,
Tokyo University of the Arts

Sunlight, nightscapes, or a single ray beaming down through the clouds. We are attracted to various forms of light in various individual ways. Tokihiro Sato's oeuvre of works use photography, which comes from light (photo) and to draw (graphy), but rather than simply capturing an image, becomes a method for directly handling the light itself.

The first of Sato's works to attract attention were his photographs recording the traces of light created in the air by penlights or handheld mirrors. From there the focus of his work shifted to old optical device such as the camera obscura (latin for "dark chamber" from which the word camera originated) and its potential mobility, projecting with magic lanterns, and the presentation of images by "camera lucida", which means "light chamber". However, throughout all of these, the mechanism remains the same: light from the outside world is taken into a device, it is received onto a surface, and then these traces are pulled back out of the device as photographic images which then meet our eyes. This shifting and transportation of light weaves together the history of Sato's work.

However, Sato's physical body, and his physical movements, are also essential to his work. The name of one of his earliest series of works, "*Photo-Respiration*", reflects this.¹ Sato's physical movements give a breath-like quality to the depictions of light in these photos. Though we cannot see his actual moving figure due to the long exposure, it is not hard to imagine the motions in all directions needed to create such light trails in the air, and which probably left him short of breath. But Sato's body has not disappeared. Instead, it is still there in the place where it was photographed, but its outline is no longer visible because it has merged with the

surrounding waves, or the people walking through the intersection. Large and small points of light "breathe" here and there in the photograph serving as indexes of Sato's movements, or conversely, behind each of these breathing points exists the Sato who is always in motion.

This duet between the corporeal body and light in "*Photo-Respiration*" almost causes a physical reaction in us as a viewer. Roland Barthes' explanation² that the light of a photograph is "a light, though impalpable, is here a carnal medium, a skin that I share with every person who has been photographed" does not feel like hyperbole. The photograph takes in the light reflected off the subject and mediates it to the viewer, and this viewer of the photograph then receives the light into their own body. This sensation is even more powerful in "*Photo-Respiration*". When taking the photos Sato moves around with his hand held mirror, reflecting the sunlight and shining it directly into the camera. And as we look at these photographs, we feel as if we are standing in place of the camera and are exposed to the barrage of reflected light from the sun. Even if what we see with our eyes is merely a hole-like void created on photographic paper, they remain as a physical trace of the light coming toward us, or as Barthes said, the light itself.

In this moment, as we are buffeted by the light, and as we are directly facing the picture plane, we experience a compression of time and space much like that of filmed images. The effect can be compared to the final scenes of Federico Fellini's *8 1/2* (1963). In this film, the character of the director who is in a slump, and also regarded as a surrogate for Fellini himself, comes to a resolution regarding the film he has canceled in its last stages of production, the difficulties of being a filmmaker, and the various turmoils of his

personal life. Immediately following this, a final scene unfolds where all the characters who had appeared up until that point gather together and dance on the dismantled film set before the eyes of the protagonist. During this scene the numerous filming lights remain lit, and the dance continues with these lights as a background. Scattered across the screen, these strong lights cause the viewer to lose their sense of distance, and gives them the feeling of facing a flat surface, dramatically compressing the progress of the story up to that point. In both Sato and Fellini's images, the light coming towards us from the images transports us outside of real time and space.

Many years later in his *Hachinohe "Magic Lantern" project* another twist was added to these effects of the light. Sato continues to be the director of the light source, but by exchanging his handheld mirror for a video projector, instead of directing the light back toward the viewer, he now directs it to the exterior walls of a building. In these works we come to view both the projected image and the wall as one.

To explain the effect of this "lantern," it is best to cite Michel Foucault's theory of Manet. In discussing Manet's works, Foucault points out that the scandalous portrait of a prostitute *Olympia* (1863, Musée d'Orsay, Paris) is painted so that it is illuminated as if by light coming from the front, that is to say, from "the space in front of the canvas," i.e., "precisely where we [the viewers] are." He states that "our gaze upon *Olympia* is like a lampadophore (a torchbearer, a magic lantern), bringing the light." From this, Foucault posits that the effect of this light emanating from the front of the painting makes us "responsible for the visibility and nakedness of *Olympia*," and that we are "necessarily implicated in

her nudity" as participants in the scandal of the prostitute Olympia.³ If we accept this to be true, then the light emitted by Sato's "magic lantern" constitutes a device which powerfully pulls the viewer into the landscape of the port district where the images of the festival are projected.

This sense that through photography we share light with the subject, or that light from the subject comes to touch our skin or contacts our skin, is also realised in other works from Sato, including a series that made use of the camera obscura. A good example would be the series of projects from the 1990s in which the entire exhibition room is turned into a camera obscura and the viewer is led inside. During this, we, with our bodies, are trapped in the dark box with the light that is forming the image.

When I was a student of one of Sato's intensive courses, as part of the assignment for that class, I recall making several camera obscura out of small paint boxes and then leaving them in various locations. Though those particular cameras and the photographs I took with them are now lost, even now the sensation of having captured some light still comes alive in my hands.

¹ Many reviews have discussed the importance of light in Sato's work and the involvement of his own "body," but for the most recent and particularly substantial commentary on the scope of the word "breathing," see Shunji Ito, "Light Breathes with the City: Sato Tokihiro's Hachinohe Magic Lantern Project", Tokihiro Sato, *Hachinohe Magic Lantern*, T&M Projects, 2022, pp. 144-149.

² Roland Barthes, *La chambre claire; Note sur la photographie*, Gallimard, Le Seuil, 1980, pp. 126-127.

³ Michel Foucault, *La peinture de Manet, suivi de Michel Foucault, un regard*, Éditions du Seuil, 2004, p.40. The same use of light to "involve" the viewer in the image, i.e. to "hold responsibility" can also be seen in the depiction of the city in Anri Sala's *Dammi i Colori* ("Give Me the Colors") (2003), for example.



Installation
Installation view















シンポジウム：「藝大の写真教育」

Symposium: “Photography Education at Tokyo University of the Arts”

日時: 11月16日(土) 14:00～16:00

場所: 東京藝術大学 美術学部 中央棟 第1講義室

ゲスト: 圓井義典(東京工芸大学 芸術学部 写真学科 教授)

登壇者: 佐藤時啓(東京藝術大学 美術学部 先端芸術表現科 教授)

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

Date & Time: Saturday, November 16, 14:00–16:00

Venue: Lecture Room 1, Central Building, Faculty of Fine Arts, Tokyo University of the Arts

Guest Speaker: Yoshinori Marui (Professor, Department of Photography, Faculty of Arts, Tokyo Polytechnic University)

Panelist: Tokihiro Sato (Professor, Department of Intermedia Art, Faculty of Fine Arts, Tokyo University of the Arts)

Moderator: Fumihito Nagai (Former Assistant Professor, Photography Center, Tokyo University of the Arts, and Lecturer, Department of Intermedia Art)

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。

佐藤時啓は、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、圓井義典、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。

藝大の写真教育は、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。藝大では、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索することが求められている。

The symposium explored the history and future direction of photography education in Japan.

Professor Tokihiro Sato, former member of the Photography Center, has been dedicated to photography education for over 30 years, while maintaining his artistic practice. His extensive experience in both practical and academic settings informs his teaching philosophy. Similarly, Professor Yoshinori Marui and former Assistant Professor Fumihito Nagai have each contributed to the advancement of photography education, drawing from their unique experiences and respective backgrounds.

Photography education at Tokyo University of the Arts (Geidai) is characterized by its approach to photography within the framework of fine arts. Emphasizing photography as a means of artistic expression, rather than merely a technical skill. Through exhibitions such as Photographic Narration, which explores the narrative potential of photography, the university has showcased the diverse possibilities of photographic expression. The Photography Center, formerly an institution within Geidai, provided an environment that extended beyond technical training, encouraging students to reconsider the concept and meaning and conceptual framework of this medium from a broader perspective. Meanwhile, Tokyo Polytechnic University has established a systematic curriculum for specialized studies in photography, incorporating practical training in film photography and darkroom techniques. As digitalization progresses, the significance of analog techniques is being reevaluated—not only for their distinctive aesthetic qualities but also for the creative processes involved in shooting, developing, and printing film.

Future challenges in photography education include the growing prevalence of digital technologies and their integration with video media. At Geidai, the curriculum prioritizes the cultivation of broad-based knowledge over specialization, aiming to transform experience into cultural literacy. In contrast, Tokyo Polytechnic University focuses on deepening specialized expertise, highlighting a clear distinction in educational approaches. Photography education is not merely about acquiring technical skills; it requires a continuous inquiry into the fundamental nature of photography itself. More than just “taking” photographs, students are encouraged to critically “think” about the medium, pushing the boundaries of photographic expression, and ultimately pushing their own creative and intellectual limits.



東京藝術大学写真センター
東京藝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。

Photography Center
The Photography Center, affiliated with the Faculty of Fine Arts at Tokyo University of the Arts, is a facility dedicated to the research and education of visual arts with a focus on photography. It is equipped with black-and-white and color darkrooms, a large-format printer, various cameras, and studio lighting equipment, and offers courses, workshops, and equipment rentals.

イントロダクション

佐藤 佐藤時啓と申します。

今日は「藝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



佐藤時啓

ことをお話しできればと思っています。

私はもともと東京藝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圓井義典先生は、もともと東京藝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、その後東京藝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。

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、私自身はカメラに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、藝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ました。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き、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しました。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す。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ていきますが、当時の藝大は「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。

次に圓井さんには自己紹介をさせていただいて、その後で改めて藝大の写真教育について話していきます。圓井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、圓井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、当時の写真部にも所属されていましたね。では、ここから圓井さんにお話を伺ってもよろしいでしょうか？

圓井 本日はお招きいただき、ありがとうございます。東京工芸大学の圓井と申します。



圓井義典

私は、先ほど佐藤先生がお話しされたように藝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いて、出発点が異なると思いますか。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すが、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」と強く感じました。それがとても新鮮な発見でした。もともと写真は嫌いでは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、藝大の中で写真を使えそ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、当時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、藝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。その頃の藝大には、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、藝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？



永井文仁

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、自分で現像できるとか、薬品を調べて写真を作れ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っていませんでした。

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と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、藝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。でも藝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、思いもし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年間藝大に勤めました。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、私と藝大との出会いでした。



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、圓井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、先ほど圓井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、まず圓井先生にそのお話をしていただいてから、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？

圓井 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くて、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、いわゆるアブロブ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、藝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「東京藝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してまとめています。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、圓井先生が詳しいので、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年に東京藝術大学となりました。しかし、東京藝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年に東京藝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、東京藝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紹介しますが、圓井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。

圓井 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（1923年設立）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な形を変えながら、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ね。

圓井 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、彼はコマーシャルフォトの分野でも活躍し、福助足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もらいました。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。



図1-9
1936年、宮内幸太郎「シルバニア・フロッグ」, Image via Sil Inaba.com

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。）

これは、写真に写ることがいかに大変かを体験してもらった授業なんです。



そこで、続けて「写真で語る」のお話をします。当時、藝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」（1988年）の展示風景



「写真で語る」(1988年)の懇親会の様子
当時の写真センターにて

「写真で語るⅣ」(1995年)と続いていきました。

これは、東京藝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。



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り上げていきました。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、藝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く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、これらを藝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お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、キャンノンの「写真新世紀」というコンペティションが始まり、多くの藝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藝大に收藏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究されています。

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。



「《写真》見えるもの／見えないもの #02」会場入口

圓井 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藝大に入学しましたが、当時、藝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多くなかったんです。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、藝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。藝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 私が藝大に来たのは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。圓井 そうですね。私の場合、写真教育をほとんど受けずに藝大に入ったので、藝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う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、という考え方なんです。この科では、そういうスタンスを大切にしていって、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。

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。藝大では、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。



東京工芸大学の写真教育

圓井 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？

圓井 「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、藝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、東京工芸大学や藝

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。

圓井 そうですね、私が藝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とはいえます。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。

圓井 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、本当に両極端だと思っています。藝大の教育の本質って、きっかけを与えることなのかなと。いろんなものを見て、「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っています。

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。藝大の場合、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、「ここまでできるようにします」という指標を作るんですよ。でも、藝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!」という場所が見つかれば、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もあるけれど、藝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うのも、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つて行くこ

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、藝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たのですが、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、学生が社会に出た際に、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。これは藝大でも同様の状況かと思います。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。

圓井 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年間の中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用いた表現が見られましたが、たとえば袁辰くん(佐藤時啓退任展参加作家)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。藝大の場合、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ましたが、実際には映像に関する教育もさまざまな行われています。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かれるというより、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 お話ありがとうございます。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と思います。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。圓井先生はこの点についてどのようにお考えでしょうか？

圓井 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じる場合、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が、ちょうどフィルムを使って東京のスタジオでコマーシャル撮影をしていた頃、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、コマーシャル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じています。

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「写真を撮る」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、圓井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、「写真を撮ること」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、どれくらい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じます。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思います。

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じています。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ス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思います。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きます。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じています。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じます。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。

圓井 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たため、コロナ禍からはじまる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ほしいなと思いました。

圓井 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労しており、

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たと。

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、藝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、圓井先生、貴重なお話をありがとうございました。

佐藤時啓研究室
活動アーカイブ

SATOHIRO SAKAI LABORATORY / ACTIVITY ARCHIVE

佐藤時啓研究室 活動アーカイブ

Tokihiro Sato laboratory | Activity Archive





ワンダリングカメラプロジェクト

Wandering Camera Project

QRコードでさらに詳しく



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キュラ*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キュ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とと並行して、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。

※カメラオブスキュラ

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キュラに由来している。

This is the first project started by Tokihiro Sato after receiving his first public and private grants. This is an art project in which a mobile camera obscura* was constructed and towed around the country by car, encountering landscapes, meeting with people, taking pictures, and making video documentations of the workshops. It started in the fall of 2000 as an attempt to go beyond the confines of museums and galleries, in search of the possibilities of art on street corners. We “wandered” and stayed in dozens of places in total, from the far north of Hokkaido to the far south of Okinawa and even venturing over to South Korea, all the while contemplating the meaning of art as well as the meaning of travel.

The word “camera” originally meant a room, and when a small hole is made in such a closed and dark space, light will shine through the hole to project the outside scenery onto the opposite side of the space. We created a camera obscura that allows you to physically experience this principle. The house was named Camera (House) because it is large enough for about 10 people to fit inside at once, and it can also be used as a sleeping area for the participating members.

In addition to printing the scenery reflected in the Camera (House) on photographic paper, I repeatedly invited people to come and experience the scenery reflected there. Passersby and visitors who were suspicious of the mysterious object that had abruptly appeared suddenly turned their wariness into exclamations of surprise and admiration when they stepped into the darkness. This project began with the idea that this experience might symbolize an encounter with a person who lives a life unconnected to contemporary art.

The total distance traveled was 40,000 km. Exhibitions were also held at the Hamada City World Children's Museum (Shimane), the Tokyo Photographic Art Museum, and various art galleries.

* Camera obscura

Meaning darkroom in Latin, it is a device for projecting images through a small hole, and has been used since ancient times as an aid for artists and for gaining perspective. The name “camera” comes from the name camera obscura.



井戸プロジェクト - 水景 -

Well Project - waterscape -



QRコードでさらに詳しく



「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。東京藝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様なアプローチで個性的な取り組みを行う中、佐藤時啓研究室は《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、スペクタクルで巨大彫刻のようでもあり、踏み車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性から、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。

“*Nanohana Satomi Discovery Exhibition (Art Universiade)*” was an art program held in four regions in Chiba Prefecture in the summer of 2002, in which teachers and students from 39 seminars at 23 universities studying art and architecture participated. Mr. Fram Kitagawa served as the director, and the project was run mainly by students, in cooperation with the local government and local residents. Several laboratories from the Faculty of Fine Arts at the Tokyo University of the Arts also participated.

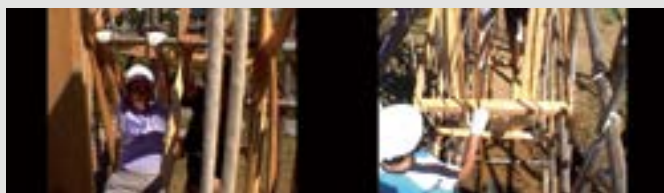
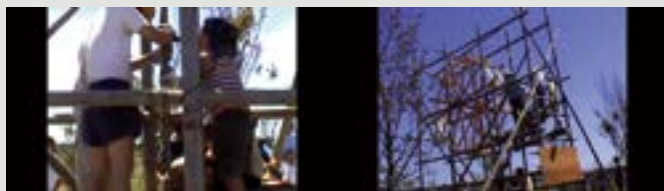
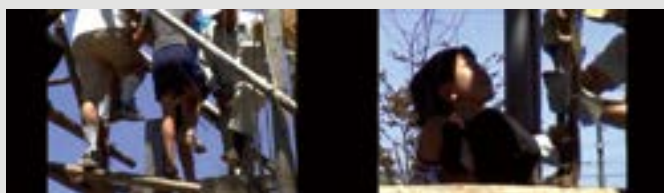
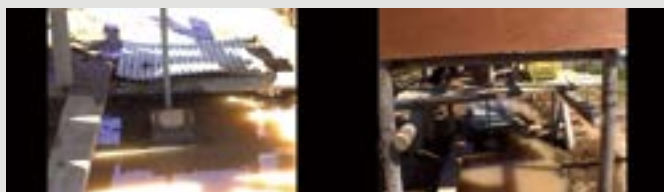
While each team was working on unique initiatives under the theme of “Community Design,” Tokihiro Sato’s laboratory considered plans with the students who had participated in the *Wandering Camera Project*. We focused on Kazusa-bori* a traditional technique handed down in Ichihara City, Chiba Prefecture, where the event was to be held. For the project we proposed to dig a well to create a place for people to gather, like the wellsides of tenement houses in the past. We actually dug a well, pumped up groundwater, and finally used that water to serve nagashi somen “flowing somen noodles” to many people. The meaning of the title “Waterscape” is to imagine the image of a small hole that would be reflected in a well.

The treadmill used to dig wells resembles a Ferris wheel as well as being a giant sculpture in its own right, and by stepping on the treadle, the hole could be dug with manpower alone. Learning from Wandering Camera Project that it is important to involve people in projects, we got local residents to participate in the digging of the well, and were able to pump up groundwater as planned. It took about 10 days to reach the water vein, and a total of 180 people participated in the “flowing somen noodles” event.

It was an attempt at a new art, reviving the techniques created by our ancestors in the modern era and rediscovering them through hands-on physical experience, and it led to subsequent projects.

* Kazusa-bori

A technique devised in the early Meiji period for manually digging deep boreholes. In 1960, the tools for Kazusa-bori were designated as an Important Tangible Folk Cultural Property, and in 2006, the technique of Kazusa-bori was designated as an Important Intangible Folk Cultural Property.



伊藤 大輔 (Ito Daisuke)

写真家

住所 東京都 小塚町 三軒茶屋

Project :

M1アスレチックピラミッド

M1 athletic pyramid

QRコードでさらに詳しく



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・東京藝術大学が共同運営)の2007年度メイン企画「メタユニット_M1プロジェクト※」に佐藤時啓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M1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《M1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_M1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(東京藝術大学教授)。

Tokihiro Sato Laboratory participated as a guest planner of the 2007 program *Meta Unit_M1 Project** which is a part of the Toride Art Project (jointly managed by citizens, Toride City, and Tokyo University of the Arts), an event which has been ongoing since the establishment of the Department of InterMedia Art in 1999.

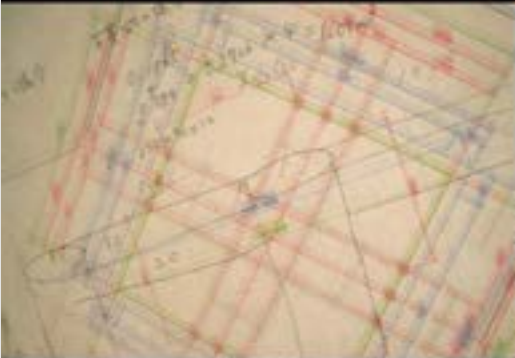
Laboratory members conducted brainstorming and planning to reconstruct a mass-produced housing unit called Sekisui Heim M1 using free-thinking ideas not constrained by traditional architectural conventions. During the production process, the laboratory members designed, produced, and constructed the project almost entirely by hand, relying as little as possible on heavy machinery such as cranes and shovels, or on the skills of professional craftsmen.

Laboratory members pooled their brains to move each 500 kg unit using levers and rollers, lifting it up using pulleys and manual winches, and fixed the four units so that they were leaning against each other at 45 degrees using their own weight and gravity. *M1 Athletic Pyramid*, a public art piece that combines aerial space and athletic functionality, was completed on the banks of the Tone River.

This project, which was accomplished through a series of ingenuity and physical labor similar to that used in the construction of a real pyramid, was the most strenuous physical work of co-creation carried out by all members in the history of the laboratory.

*Meta Unit_M1 Project

This is an attempt to reintroduce the use of the Sekisui Heim M1, a mass-produced modular housing unit first produced in 1970, and through collaboration with guest planners, and to propose new forms of architecture and landscape. The producer is artist Masato Nakamura (professor at Tokyo University of the Arts).



Space 8×8

Space 8×8



QRコードでさらに詳しく



「Space 8×8」は、東京藝術大学取手校地メディア教育棟4階にある佐藤時啓研究室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8×8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) 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。

“Space 8×8” is an art gallery located within the Tokihiro Sato Laboratory on the 4th floor of the Media Education Building, Toride Campus, Tokyo University of the Arts. It was established in 2008 as an experimental space for mutual production and critiquing among laboratory members. Successive members have continued to hold various exhibition projects.

As part of the Tokihiro Sato Laboratory Production Program, laboratory members designed and constructed the exhibition walls and lighting, designed the logo, and formulated operational rules. The name 8×8 comes from the fact that the size of the exhibition box is 8 shaku × 8 shaku (2400 mm × 2400 mm). It functions as an exhibition gallery that looks like a show window facing the hallway.

Each laboratory member holds an exhibition once a year. It serves as a training course for creating an exhibition, in which exhibitors are responsible for setting up and dismantling their works, designing flyers, opening parties, reviews, and archival recording. In the past, real-time video via webcam has been streamed with the theme of “seeing and being seen.”

Operating the laboratory as a permanent art gallery is a unique endeavour within the Department of Intermedia Art, and the exhibitions have generated a wide range of discussion and reactions that extend beyond the lab itself.

Exhibition archive :

Archival records of the exhibitions are posted on the sato labo @wiki (https://w.atwiki.jp/wiki14_tokihirosato) website, and some archival views of the early exhibitions are available for viewing.

Title / Artist



un - photo / Yudi SHI



情動酒や / 魏子涵



コロナクイックテスト / Roman Peter Prostejovsky



REXIO CITY 新高円寺204 / 紀雪略



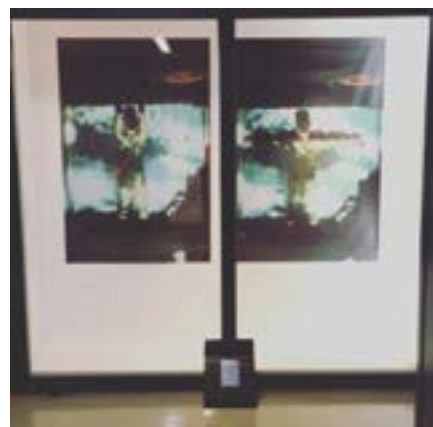
ひがん、しがん、ゆれたとき、 / 髓 良彦



架空32っ記 / 秋山果凜



Rust Inside / 浩琦



I'm your enemy but I love you. love me. / 村上 裕



奇跡のないある日 / 王憶冰



What The Fax / Lena Skrabs



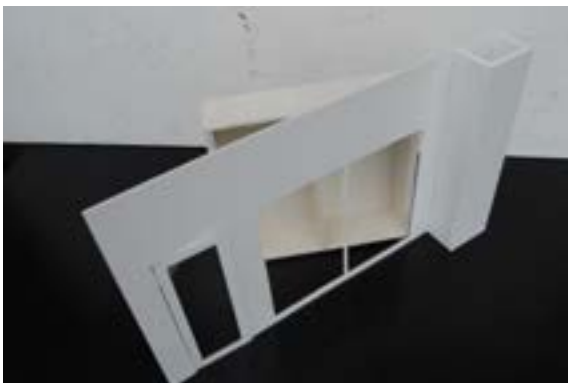
肉とポンプ / 高木久美



日々の星々 / 山本愛子



Contrast light / 菊地拓児・田中一平



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]

—

Acknowledgements

We thank all the institutions and individuals listed below for their generous cooperation in realizing this exhibition.
We would also like to express our gratitude to those who greatly contributed but whose names are not included here.

[Names listed without honorifics, in no particular order]

日比野克彦

Katsuhiko Hibino

野村浩
湯浅良介

Hiroshi Nomura
Ryosuke Yuasa

林卓行
藤井匡

Takayuki Hayashi
Tadasu Fujii

square4
Kato Art Studio
東京スタジオ

square4
Kato Art Studio
Tokyo Studio Co., Ltd.

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

Craig Campbell
Raya Gancheva
Yu Suzuki
Tsutomu Nishiduka
Akane Kukita

イナリヤト食文化研究所
アーティクス・キューブ
大内進

INARIYATO Food Culture Institute Inc.
ARTiX³
Susumu Ouchi

大谷花
村山美羽

Hana Otani
Miu Murayama

燕龍韜
藤原僚平
石原孝陽
今枝祐人
萩原貴太
BALL GAG

Yan Longtao
Ryohei Fujihara
Koyo Ishihara
Yuto Imaeda
Kanta Hagiwara
BALL GAG

佐藤真実
佐藤陸

Mami Sato
Riku Sato

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
東京藝術大学 美術学部 杜の会
東京藝術大学美術館
東京藝術大学先端芸術表現科
東京藝術大学芸術情報センター
東京藝術大学美術学部付属写真センター
芸術未来研究場

Japan Arts Council
NOMURA FOUNDATION
The Asahi Shimbun Foundation
NIKON CORPORATION
Nikon Imaging Japan Inc.
MORINOKAI
The University Art Museum
Department of Intermedia Art
Art Media Center
Photography Center
Geidai PARK (Geidai Platform of Arts and Knowledge for the Future)

佐藤時啓退任記念展

with 研究室生 + 卒修生

—交差する時間—Intersecting Time

- 会期：2024年11月2日(土)～11月17日(日)
※11／5(火)・11(月)休館
- 時間：10時～17時（入場は16時半まで）
- 会場：東京藝術大学大学美術館 本館3階
〒110-8714 東京都台東区上野公園12番8号
- 料金：入場無料

カタログ A

発行日：2025年3月21日

発行：「佐藤時啓退任記念展 with 研究室生+卒修生 —交差する時間— Intersecting Time」実行委員会
編集：「佐藤時啓退任記念展 with 研究室生+卒修生 —交差する時間— Intersecting Time」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

「佐藤時啓退任記念展 with 研究室生+卒修生 —交差する時間— Intersecting Time」実行委員会

実行委員長：佐藤時啓
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・佐藤時啓研究室活動アーカイブ構成：菊地拓児
会場サポート：袁辰
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 轟澤文 横山渚
広報：鈴木のぞみ 石川智弥 許力静 藪乃理子 山本愛子
留学生対応：王憶冰
図録サポート：秋山果凜 門馬さくら 藪乃理子 藤本涼

Catalog A

First Edition : 21 March, 2025
Published by : Tokihiro Sato Retirement Memorial Exhibition with Laboratory Students + Graduates —Intersecting Time—
Edited by : Tokihiro Sato Retirement Memorial Exhibition with Laboratory Students + Graduates —Intersecting Time—
Book Design and Design of Promotional Materials : Hiroshi Nomura
Printed by : GRAPHIC Corporation
Sleeve box product by : SEIKO Printing CO.,LTD
Translation : Craig Campbell Raya Gancheva

Tokihiro Sato Retirement Memorial Exhibition with Laboratory Students + Graduates —Intersecting Time—

Chairperson of the Organizing Committee : Tokihiro Sato
Secretary General : IINO TESSHIN
Executive Officer : Ippei Tanaka Fumihito Nagai
Venue Supervisor : Yuki Tsutsumi Yurika Sunada
Exhibition Layout and Tokihiro Sato Laboratory Activity Archive Direction : Takuji Kikuchi
Venue Support : YUAN CHEN
Chief of Venue Guide Design & Catalog Production : Yuka Kamigaki
Design Support : AKIMOTO Ruriko
Event : Sayaka Makita
Venue & Event Documentation (Photography & Videography) : Fumihito Nagai Yoshihiko Zui NIE ZEWEEN Nagisa Yokoyama
Public Relations : Nozomi Suzuki Tomoya ISHIKAWA Xu Lijing Noriko Yabu Aiko Yamamoto
International Student Liaison : WANG Yibing
Catalog Support : Karin AKIYAMA Sakura Momma Noriko Yabu Ryo Fujimoto

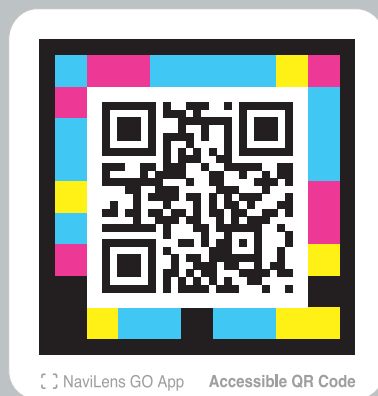


「佐藤時啓退任記念展 with 研究室生+卒修生 -交差する時間- Intersecting Time」ダイジェストムービー
Tokihiro Sato Retirement Memorial Exhibition with Laboratory Students + Graduates -Intersecting Time- A Highlight Video of the Exhibition
Video editing by NIE ZEWEEN

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。
All rights reserved.



Photo-Respiration #22 1988年



Tokihiro Sato Retirement Memorial Exhibition
with Laboratory Students + Graduates—Intersecting Time—