

B r e a t h - G r a p h
T O K I H I R O S A T O

J A N U A R Y 7 - 1 9 , 1 9 9 1

平成3年1月7日-19日

佐藤時啓展

(ルナミ画廊、ギャラリー・サージ)

GALLERY LUNAMI

GALLERY SURGE

ごあいさつ

昨今、写真の新しい視点を求め、写真について再考する展覧会が活発です。

昨年だけでも、美術館の企画展やギャラリーでの展示をふくめると、かなりの数になります。そんな中で注目されている作家は、佐藤時啓です。彼は美術と写真の境界線を越え、写真を使って制作している作家です。昨年は北海道東川国際写真フェスティバル新人作家賞、日本国際美術展文化振興協会賞を受賞し、今最もかがやいている若手ホープです。

一枚の画面の中に呼吸の痕跡、光の痕跡を印すモノクローム写真は“Breath-Graph”と題され、時間をも内蔵させています。

今回は1991年の新年企画として、新作を銀座と神田の2画廊で展示致します。

ルナミ画廊	ギャラリーサージ
ディレクター	オーナー
並河 恵美子	渡辺 千恵子

FOREWORD

Recently, the search for a new critique of photography has led to a flurry of exhibitions dedicated to reevaluating this art.

Last year alone a tremendous number of such exhibitions was mounted in both museums and galleries. One of the most noteworthy artists to come out of this activity is Tokihiro Sato. He uses photography in such a way as to transcend the boundary between it and fine art. Last year this promising young artist received the Newcomer's Award at the *International Photography Festival in Higashikawa, Hokkaido*, and the Art & Culture Promotion Council Award at the *18th International Art Exhibition, Japan (Tokyo Biennale '90)*.

As shelters for time, his monochrome works entitled *Breath-Graphs* evidence traces of breathing and light.

We take this opportunity to open the New Year with exhibitions by Tokihiro Sato in Ginza and Kanda.

Emiko Namikawa	Chieko Watanabe
Director, Lunami Gallery	Owner, Gallery Surge

絵を描くにしても、彫刻を作るにしても、イメージは意識の通過ということが前提となり、手を使った行為により実体化される。しかし写真の場合は、フレーミングという点を除き、光学現象として機械的に記録される。

写真が語られるとき、多くの場合この理由により他の表現領域から区別され、写真家自らも、「写真を撮るということ、それは事柄の思考、事柄の視覚を組織化することである。わたしは一枚の写真に像の、わたしが世界はかくあるだろう、かくあらねばならないとするイメージの象徴を求めるのではない。」という中平卓馬の言葉に代表されるように、私性を排し世界と透明に向かい合うという立場が強調された。しかしこれは写真を撮る態度としては理解できるが、写真家という「私」が、写真を撮りて他人に見せようとする以上、厳密な意味で私性を消し去ることなど無理なのではないか。

確かに写真は事物をクールに記録し、写真家はその機械を操作するだけである。だが、むしろだからこそ、その操作する「私」が大切なのであり、そこにイメージを実体化させる時の余念な情緒を流し、思考が組織されるという今日性があるのだ。僕はこのような意味合いから、フレーミングし作品化する「私」を機械的に記録する立場の方が正直だと思ふ。そうでなければ作品などつくれないような気がする。

ところで出陣ニュースでは、東西ドイツの併合の喜びとは裏腹の喧嘩や、湾岸危機を報道し、天皇即位の礼に反対するグリラ活動の多発を伝えている。平凡な日常の僅かな危機感、作品の社会性ということを考えさせられる。我々美術家、写真家といった表現者はどうすべきなのか。適度な作品で発言することだけが社会的な事だとは思わない。かといって社会と掛け離れたところで作品が作れるわけでもない。生きて生活している事象において既に社会との連続性によって成り立っているのだから、僕は自分という社会の一部である個人に責任を負い、その生きている内実を突き詰めて行くこと以外に方法はないと思う。

それは今のところ自分が生活する都市空間や、旅をして出会う空間の、その凡庸な光景の中の僅かなささくれに感じ、そこに立ち、呼吸をし、存在している時間そのものを作品化することである。つまり主体である自身と、遭遇した空間、そして記録装置であるカメラ、というトライアングルのテンションによって、僕と現実空間との身体的リアリティを持った関係を視覚化したのだ。

言い換えれば、事物のあるいは風景に出会い、自分自身がそれをどう解釈し、どのようにそれらに働きかけたか、を8×10インチフィルムの矩形で切り取り、実体化したものが僕の作品なのだと思ふ。さらに言えば、生命の視覚であり視覚の前提である太陽光を、自らの手で受け（あるいは人工的な光を持ち）、レンズに向かって放つことにより、光学的に結像したイメージの中に、視覚的な対象としてはない人間の存在そのものを写し込みたいと考えているのである。

Premised on the notion of an image passing through the consciousness, both painting and sculpture are realized through manual acts. If we exclude framing, photography is, on the other hand, the mechanical recording of optical phenomena.

On the basis of the above distinction, critiques of photography often hold it as separate from other forms of expression. The photographer Takuma Nakahira has remarked, "taking photographs is a way of structuring the reality of the things around us. The images that reside in my photographs do not function as symbols of what I think the world is or should be." These statements emphasize the stance held by some practitioners that necessitates an exclusion of self in order to achieve a transparency vis-a-vis the world. While this can be seen as one approach to the act of taking pictures, that the photographer chooses which of his or her photographs to show to others indicates that the *self* cannot be strictly abandoned.

It is evident that photography coolly records the world, and that the photographer merely operates the equipment. When the image is brought into being, however, the *self* that carries out the operation is of crucial significance since a Zeitgeist informs the artist's acts of trimming off excess sentiment and of amplifying intent. I find the positive attitude implied here—that of a *self* which must frame and generate the image—not only more candid than the position held by photographers like Nakahira, but also an indispensable part of art-making.

Recent news provides us with reports of the joys and difficulties attending German reunification, the critical situation in the Middle East, and the numerous incidences of guerilla activity protesting the coronation of the Emperor. The faint sense of crisis in the everyday. News forces me to consider the social content of my work. What should the artist do? While I believe art need not directly address social issues in order to examine them, I do know that art cannot grow in seclusion from society. Every facet of our lives is built upon links with the human community I have no other recourse but to accept my responsibility as an individual part of this community and to probe the essence of my life within it.

At present, my work involves responding to the subtle connections present in the ordinary scenes I find in urban spaces or while travelling, and then rendering the very time I spend standing and breathing in these places as art. Through the triangular tension determined by the self as subject, the encountered space, and the camera as recording device, I attempt to make visual the physical realities inherent in the relationship between myself and my environment.

My work stems from a process of encountering things and landscapes, deciding how to interpret and work upon them, and then cutting them out via the rectangle of the 8×10 film. I aim sunlight—the source of all life and prerequisite for vision—tapped with a hand mirror (or else project artificial light) at my lens, and in the resulting image I attempt to imprint not a visual record of the human figure but that of human presence itself.



Breath-Graph # 96
180 x 220cm



Breath-Graph # 87
180 x 220cm



Breath-Graph # 85
180 x 220cm

佐藤時啓—崇高への距離、あるいは崇高な次元

山本和弘

佐藤時啓のカメラと乳剤を用いた作品は二つの層から成り立っている。一つは光によって投影された室内や戸外などの日常的風景であり、もう一方は光自体の軌跡である。この二つの層は互いに等価な時間を共有しているが、その質は位相を異にしている。すなわち、前者はそこにすでに在るものを平面へと写像するものであり、私たちのまなざしをあくまでイリュージョンとしての平面へともたらし、従来の絵画や写真、彫刻の延長上にあるものを代理する。だが、それは作品の目的ではなく従来の芸術の複製、批評される対象として機能するにすぎない。これを踏まえたうえで、後者はかつての芸術の自己言及性それ自体を光の軌跡そのものによって浸食し、芸術の過去を批判する。うじうじと自己の形式を批判するのはなく、自己の作品の内部に批評すべき対象と批判する主体が同時に内包されるのである。また、光の軌跡は作品に内包される時間や存在者のアナログンだけではなく、それが単なる平面へと還元しつくせない運動の持続。作品空間の進行を示している。それによって、佐藤の作品は私たちのまなざしを純粋な視覚性のみによってはとらえきれないものへと喚起する。それは身体的なものである。より正確にいうならば、視覚と密接に結びついた身体性である。そのことは、ヘルダーの触覚の美学やメルロー＝ポンティの身体性の現象学を持ち出すまでもなく、視覚が身体性に根差したものであることを改めて認識の主体へともたらず。そして、純粋な視覚、しかも触覚性を排した身体性と密接に関連した視覚という視覚芸術の根本関機の在り方を佐藤の作品は改めて問いの祖上へのせめるのである。

ところで、古い写真の常識を持ち出せば、この光の軌跡は一種のモンタージュ的手法によって合成されたものと捉えられかねない危うさを孕んでいる。しかし、作品それ自体をつぶさに見違せば、その軌跡が大地からさほど遠くない一定の距離を保ちながら、その彷徨える軌跡を紡ぎあげていることが知覚されることによって、その光の軌跡は作者の身体性の痕跡であることが認識にもたらされる。この作品自体が喚起する力によって、佐藤の現在の作品が彫刻作品から発展したという外的リファレンスを援用せずとも、その作品は虚空に浮遊する視覚性ではな

く、大地に根ざした視覚、すなわち、身体性の痕跡としての視覚によって成立する芸術を築いていることが明らかとなるのである。観点を変えれば、佐藤の作品は鏡を用いた彫刻から光を用いた彫刻、しかもミニマル・アートのモノとしての螢光灯とは異なる光による純粋視覚彫刻への変換とも位置づけられよう。実際、私たちは彫刻の鑑賞において空間的な量感を視覚的と同時に身体を動かすことによって文字どおり身体的に知覚するが、それは決して触覚的な体験を必要とはしない。それと同じように佐藤の光の彫刻ともいうべき作品はモノの触覚性を写真という方法によって完全に遮断していることにより、純粋に身体的な視覚性を獲得しているといえるのである。

普段、私たちは何かを観ることによって光の存在を意識することはないが、佐藤の作品においては何かを観るための光ではなく、光自体が意識に否定なく登らされる。先に述べた二層構造は佐藤の用いる光源自体にも当てはまる。そこでは人工的光源と自然の光源が用いられているが、彫刻作品のアナログンとして用いられたペンライトの光が身体的な距離にあくまでも忠実なのに対して、太陽光を鏡で反射させた軌跡は身体的な距離を跳躍する。つまり、人工的光は人間が作品を作るという行為の反映であるのに対して、太陽の反射光はその創作という行為を超越した距離、作者の意図を超えた無限な距離、崇高ともいうべき距離を作品に刻み込む。呼吸の痕跡とその四次元性という佐藤自身の言葉の幸福はまさに、人間存在と人間を超えた大きさ、すなわち崇高なものとの距離を示すものであり、そのはるげき距離を一気に解消させるものこそ佐藤の芸術の本質的部分といえよう。そのことによって佐藤の光の彫刻は、単なる方法論の変換ではなく、物質的なものを超えた彫刻、ある意味ではミニマル・アートを越え出た彫刻といえるかもしれない。そして、それは彫刻から写真、すなわち、三次元から二次元への転換ではなく、それらを超えたハイパーな次元あるいは崇高な次元への飛躍とよべるものなのである。

Tokihiko Sato—Between Here and Sublimity, or the Sublime Dimension

Kazuhiro Yamamoto

The works of Tokihiko Sato that derive from the use of cameras and film emulsion are comprised of two layers. The first layer contains photographed scenes—abetted by light—of everyday interiors and exteriors, the second the loci of light itself. While these two layers share the same time frame they are of contrasting natures. Since the former transfers things already in the world to the picture plane, we cannot help but view it as visual illusion; it serves as a substitute extension of those modes of expression found in conventional painting, sculpture, and photography. In Sato's work, however, this remnant of art-convention functions only as an object for critique. This critique is achieved by the tracks of light found in the second layer, which eat away at the self-referentiality of past art represented in the first layer. Sato's aim here is clear: each of his images encloses both a target for critique and a subject that attacks this target. The loci of light not only serve as analogues of time and of the artist's presence but also prevent the image from returning to the flatness of the picture plane by virtue of their constant motion. They mark the depth of space that exists in Sato's work and in doing so evoke a realm that lies beyond the reach of mere vision—a realm that only the body knows. But this is a physicality that is intimately bound to our sense of sight. The notion that seeing is rooted within our corporeal selves—explored in Herder's aesthetics of tactility and in Merleau-Ponty's phenomenology of physicality—becomes a subject for reexploration through Sato's art. His work offers up for reexamination the pure vision—a seeing that embraces a physicality purged of touch—that occasions visual art.

If we measure Sato's work in terms of commonly accepted notions of photography there is a danger that his use of light tracks will be regarded as a montage-like technique designed to yield some composite product. If we examine his works closely, however, we see that these traces of light are not far from and maintain a fixed distance to the ground. Studying the various patterns these wandering light tracks trace we realize the tracks are markers for the physical presence of the artist. Even if we ignore the outward qualities in these works that reveal the evolution from Sato's earlier works of sculpture, the evocative power here is exemplary of an art

built not on a vision that floats in empty space but on one rooted in the earth—a vision that is the child of corporeality. He has gone from sculpting with steel to sculpting with light. Unlike the fluorescent lights found in Minimalist works, this light serves to create a sculpture that is purely visual. Our experience of sculpture is based on those physical perceptions we gain from looking at and moving around the spatial mass of the work: to know the work does not require our touching it. In similar fashion, the use of photography in Sato's works—which can be viewed as light sculptures—precludes tactility and thereby invests his art with a pure sense of corporeal vision.

When looking at the things around us we are not usually aware of the light which makes our vision possible. What we are compelled to see in Sato's works, however, is not the world made visible by light but the light itself. The double-layered construction that I mentioned earlier applies to Sato's two light sources as well. One source is artificial, one natural. While his penlight's beam—an analogue for his metal sculptures—remains faithful to bodily-derived distances, the sunlight reflected by his mirror creates light loci that jump over such distances. In contrast to the human act of making suggested by the artificial light, the reflected sunlight depicts infinite intervals—sublime distances—that transcend both the creative act and will of the artist. This perpetual distance, which Sato has described as fourth-dimensional "breath-graphing," measures that space between the human and the sublime. The essence of his art is to resolve this utter vastness in a single stroke. His light works have not evolved from a mere change in methodology; they represent sculptures that go beyond the material and, as such, even transcend Minimalist sculpture. Rather than resulting in a shift from three dimensions to two, the move from sculpture to photography has lifted Sato's work into a hyper-dimension: a dimension of the sublime.

Tokihiro SATO

- 1957 Born in Yamagata Prefecture
1981 Graduated from Tokyo National University of Fine Arts and Music
1983 Completed postgraduate studies at Tokyo National University of Fine Arts and Music

● One - Man Exhibitions

- 1982 Gallery Tokiwa, Tokyo
University Hall Gallery, Tokyo University of Fine Arts
G Art Gallery, Tokyo
1983 Gallery Lunami, Tokyo
1984 Gallery Tamara, Tokyo
1986 Gallery Parragon II, Tokyo
1987 Gallery Maki, Tokyo
1988 Gallery Lunami, Tokyo
1989 Gallery Lunami, Tokyo
1991 Gallery Surge, Tokyo
Gallery Lunami, Tokyo

● Groupe Exhibitions

- 1981 "The 15th Contemporary Art Exhibition of Japan", Tokyo Metropolitan Art Museum,
Tokyo & Kyoto
Municipal Art Museum, Kyoto
"Radial - Point", University Hall Gallery, Tokyo National University of Fine Arts and
Music, Tokyo
1982 "Ueno '82", University Hall Gallery, Tokyo National University of Fine Arts and Music,
Tokyo
1983 "Exciting Sculpture", Kanagawa Prefectural Gallery, Yokohama
1984 "Shu yu ken" ('84, '85), Tokyo, Osaka, Yamagata, Nagoya
Two Men Exhibition "Memory", Gallery Parragon II, Tokyo
"Because", Gallery K, Tokyo
"Departure to Contemporaneity", The Museum of Modern Art Saitama, Urawa
"Passion" ('84, '85, '88), Gallery Parragon II, Tokyo

- 1985 Two Men Exhibition, The Squatter's House Gallery, Abiko
"The Original Landscape", Tokyo Metropolitan Art Museum, Tokyo
"Contemporary Art Exhibition at Ohya Underground", Ohya Underground, Exhibit
Space, Utsunomiya
1986 "Transformations of Universal Affairs", The Museum of Modern Arts Saitama, Urawa
1987 "Centennial Exhibition of Tokyo National University of Fine Arts and Music", Art
Forum Yuraku - cho Seibu, Tokyo
1988 "Collection IV", Gallery Parragon II, Tokyo
"Photographic Narration", University Museum Hall Gallery, Tokyo National Univer-
sity of Fine Arts and Music, Tokyo
1989 "15 Contemporary Photographic Expression", Tama Art University, Tokyo
"The Echoes Lights", Gallery Ai, Tokyo
"Lunami Selection '89", Lunami Gallery, Tokyo
"Summer Festival in Hakushu", Hakushu in Yamanashi
"Window of Marginal Arts", Kinetsu Department Store, Hamamatsu
"Because", Gallery Surge, Tokyo
1990 "151st Photographs", Heineken Village, Tokyo
"30 Promising Photographers Vol.2", Parco Gallery, Tokyo
"Austraria x Japan Joint Exhibition", Lunami Gallery, Tokyo
"Hiroshi Yamaguchi x Tokihiro Sato Two Men Exhibition, Gallery Hosomi, Tokyo
"International Photograph Festival in Higashikawa", Higashikawa in Hokkaido
"Japanese Contemporary Exhibition", Tokyo Metropolitan Museum of Photograph,
Paris, Pavilion des Art
"Pusan Biennial 5th", Pusan, Korean
"The Imprinted Ideas", Tochigi Prefectural Museum of Art, Utsunomiya

● Public Collection

- Iwaki Municipal Art Museum
The Museum of Modern Art, Saitama
Hokkaido Higashikawa Cultural Gallery

GALLERY
SURGE

企画：ギャラリー・サージ 東京都千代田区日本町2-7-13滝辺ビル3F 電話:03-3861-2581 FAX:03-3861-2582
：ルナミ画廊 東京都中央区銀座4-8-11善隣ビル3F 電話:FAX:03-3535-3065

