

MINEO SAKATA

坂田峰夫

FLOWER

1993～

光を直接撮影し、「中」を探る

「FLOWERS」シリーズの写真は、写真用印画紙に直接焼き付けるフォトグラムを応用したオリジナルのメソッドによるものです。写真技法を使用していますが絵画です。

この作品はポジ像とネガ像が一对をなし、それは彼岸と此岸の対と同じように、みえるもの、あるいはみえないことの世界を表しています。オリジナルのメソッドによって、この曖昧な境界を行き来し印画紙に結実します。

私にとって花は献花であり、花を手向けるという行為は万物への敬意と未来と過去をつなぐ象徴です。

命が絶えたとき、花を手向け、
見えないものごとに、花を供える。

花は終わると次の種子を付け、
地上に咲いた花に、全てを重ねる。

* 「一心三観」

一切の存在には実体がないと観想する「空観」と、仮に現象していると観想する「仮観」、その間の「中観」。

The direct photographing of light allows us to explore chūgan*.

The works presented in this FLOWERS series were all produced through the original method of directly printing photograms onto photographic paper. Their details show us that existence is true but fleeting, delicate lines of light surrounded by darkness. Despite the use of photographic techniques, these remain pictures as opposed to photographs.

Through the careful juxtaposition of positives and negatives, these pieces reflect the dichotomy of the seen and unseen worlds, of this life and the next. Their interactions are brought to life with the photographic paper used in this original method. The paper itself a medium that traverses these blurred boundaries.

In my opinion, flowers are offerings; to dedicate them to the deceased demonstrates respect for all creation, and symbolizes the bond linking the future and the past.

A flower for a life bereft
And all that we can't see and isn't told.

Sow a seed when naught but roots are left,
For life starts upon flowers that unfold.

* Contemplation of the Threefold Truth

The Tendai doctrine of Buddhism holds three central truths: that all things are void and without substantial reality (kūgan); that all things have temporary existence (kegan); and that all things are in a middle state, simultaneously both being void and also temporarily existing (chūgan).















FIND the FLOWER
literature and magazine.

1994～

& Others

1994～

花は、詩や文学、絵画において、何かの象徴や、物語りの暗示として重要な手がかりである。また何気なく眺めた雑誌には花が写っている。

消費される印刷物の中から花を見つけ出し、花の記述や写真を集める。

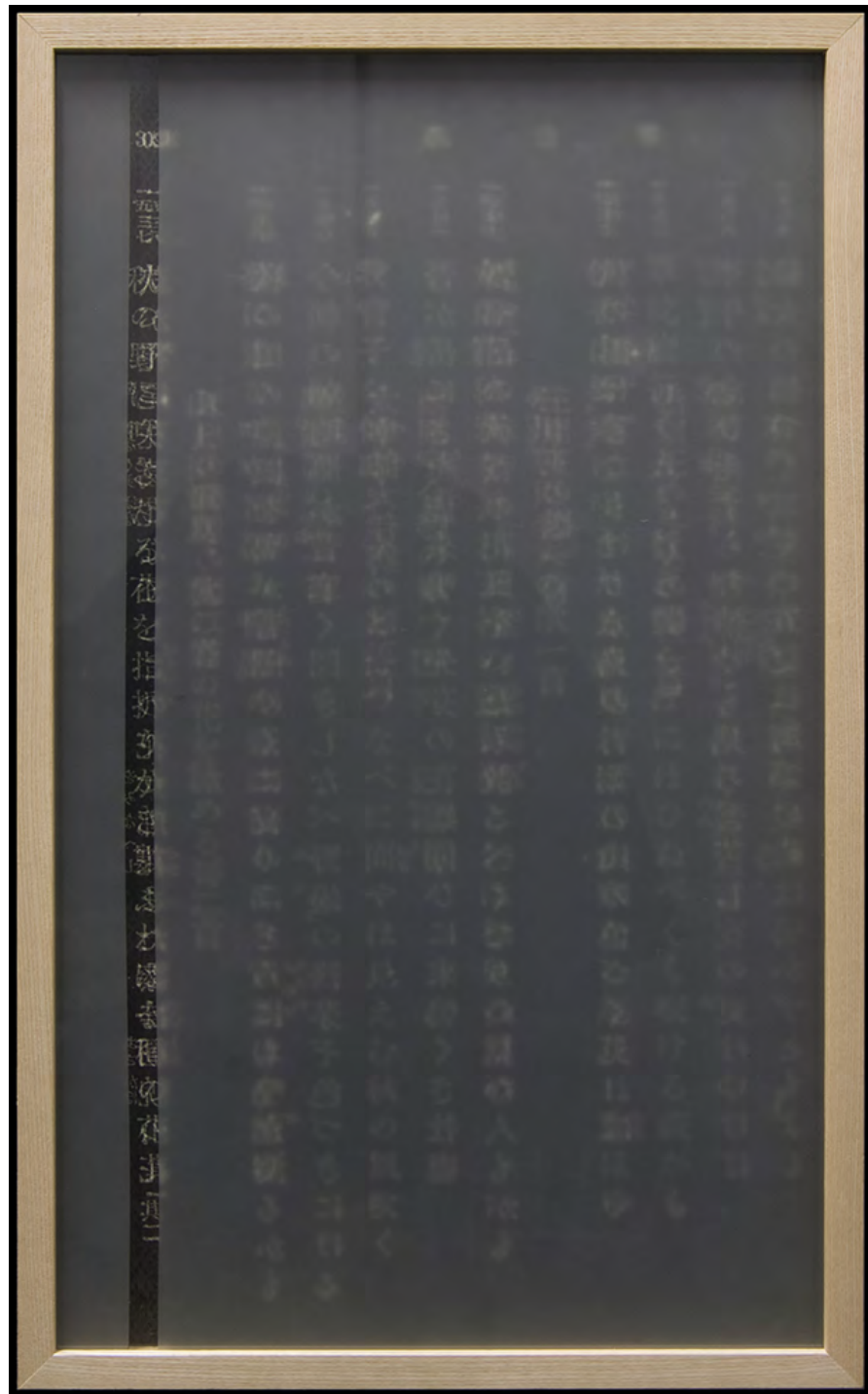
本という宇宙に漂う「花」は、本の中の重なり合うページの内側に定着されている。

そこから抜き出したページの表と裏には偶然と必然の物語りがある。

Flowers play an important role in art, poetry, literature, and so on as symbols, or also as metaphors in stories; you can see them in any magazine you glance at.

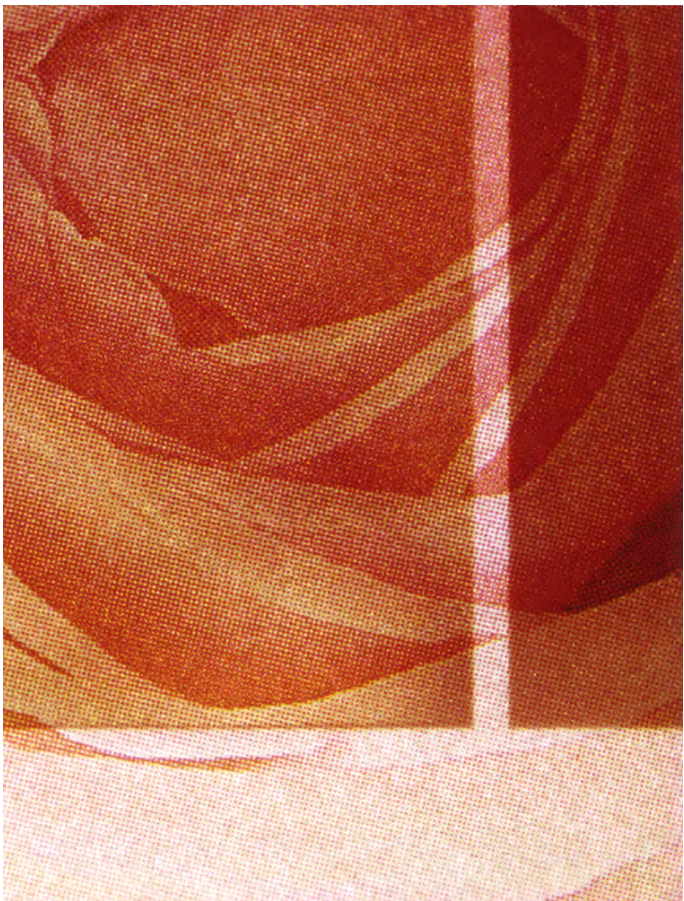
I have gathered here descriptions or photographs of flowers that can be found in printed materials. The flower that floats in the space-time we call 'books' is, on the inside of the pages stacked upon pages, made to stand still.

On the fronts and backs of pages taken from these books is a story of chance and fate.





五千円札・樋口一葉と尾形光琳の燕子花図







L U X
- S P E C T R U M -
2009~

「lux」とはラテン語で光を表し、物理現象としての光、人の心の暗闇を消す希望のひかりを意味する。

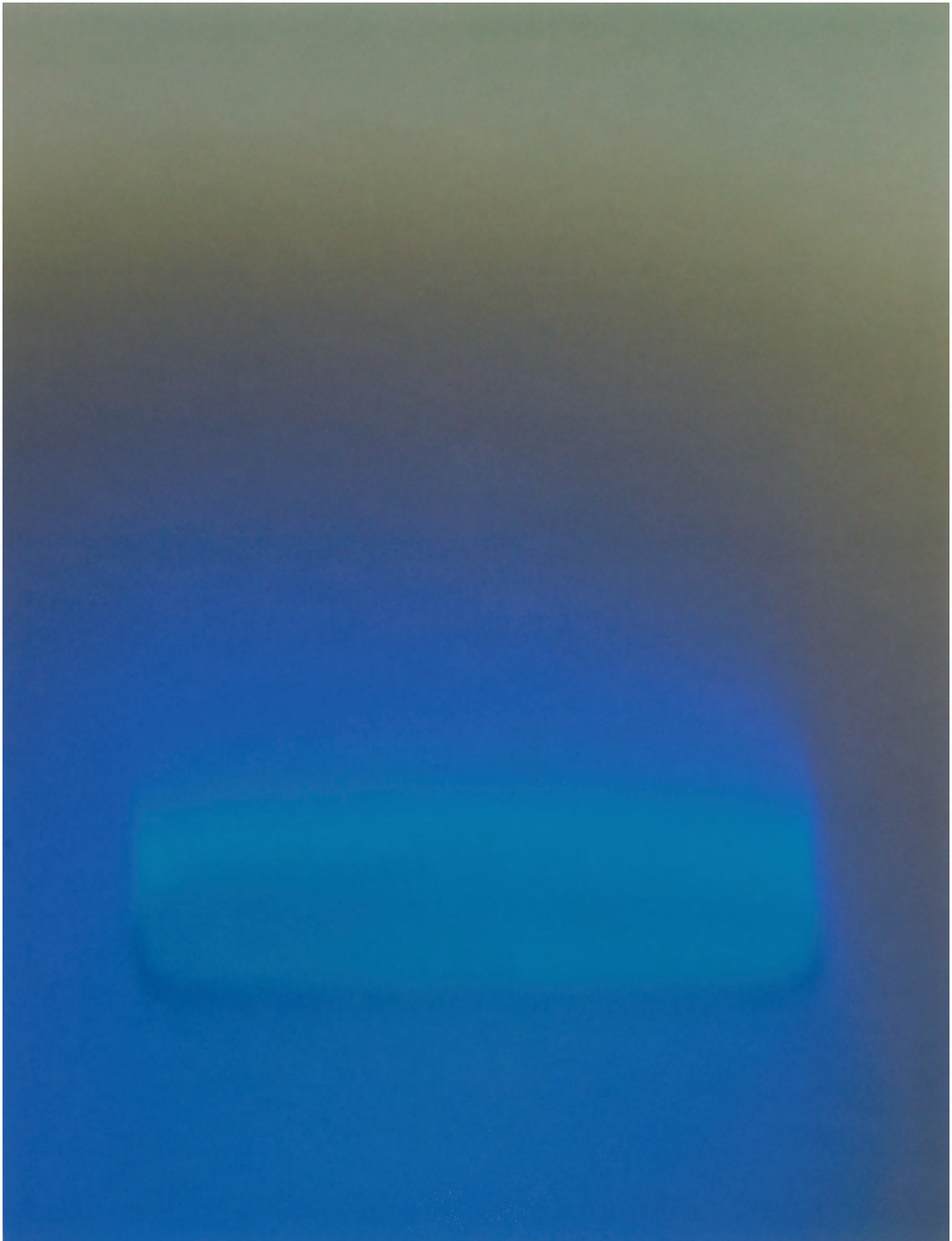
「spectrum」とはスペクトル、残像を意味する。ラテン語 specere（見る）の派生で「像」、原義では「見えるもの」「現れるもの」という意味がある。spectare「予期しないで出現するもの」。

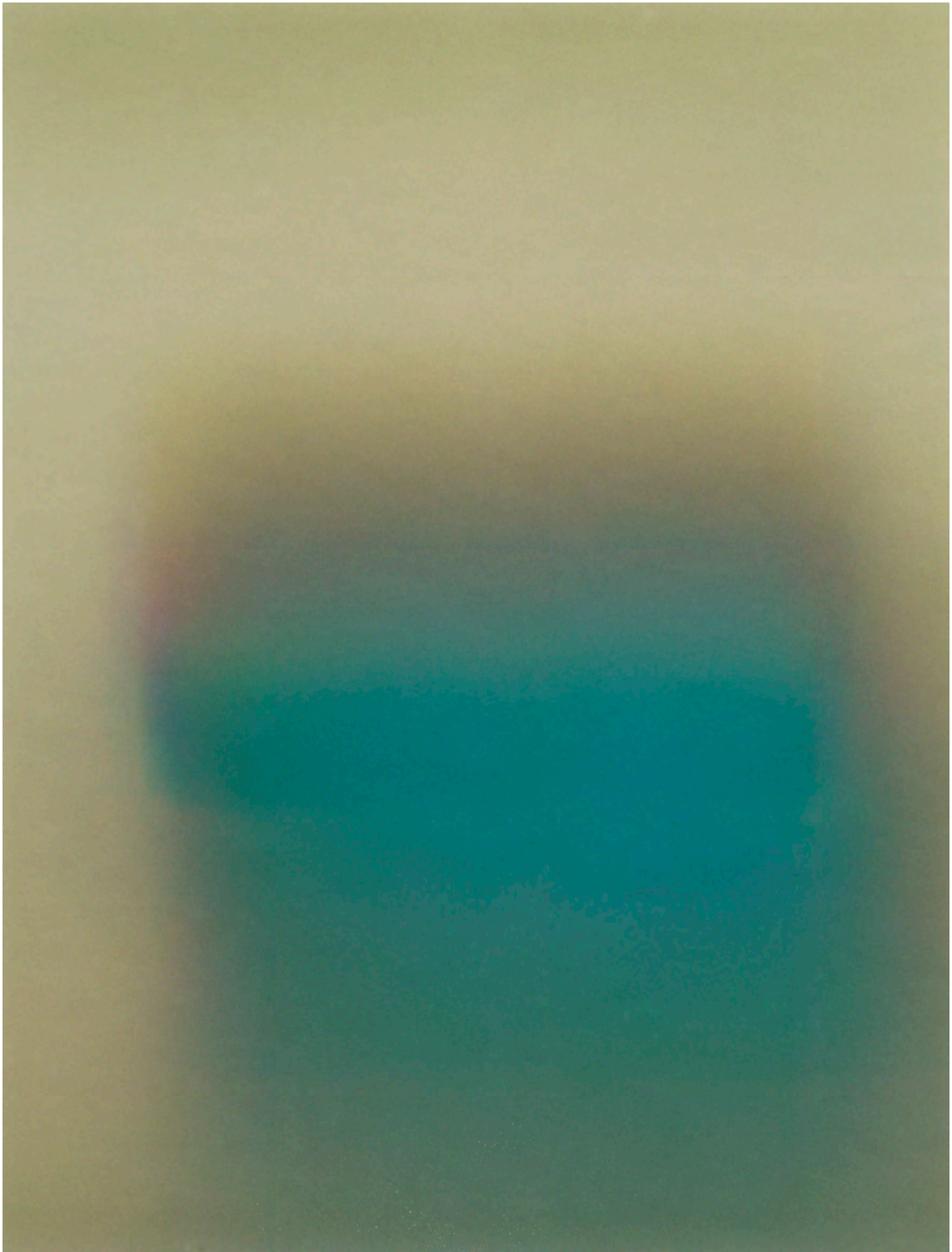
Spectrum は太陽を定着したイメージ。これまで制作してきたオリジナルフォトグラムのモチーフ（花）はない。花の場合は透けた花弁の内側やシルエットが定着されるが、透明なモチーフのシルエットはなく、通過した光そのものが感光紙に定着することになる。太陽光はわずかな「ゆらぎ」に分光されて光の内側を表す。この現象を写真的な手法を使って感光紙に定着する。花のフォトグラムとは大きく異なる印象の「Spectrum」だが、これまで制作してきた作品の延長上にある。

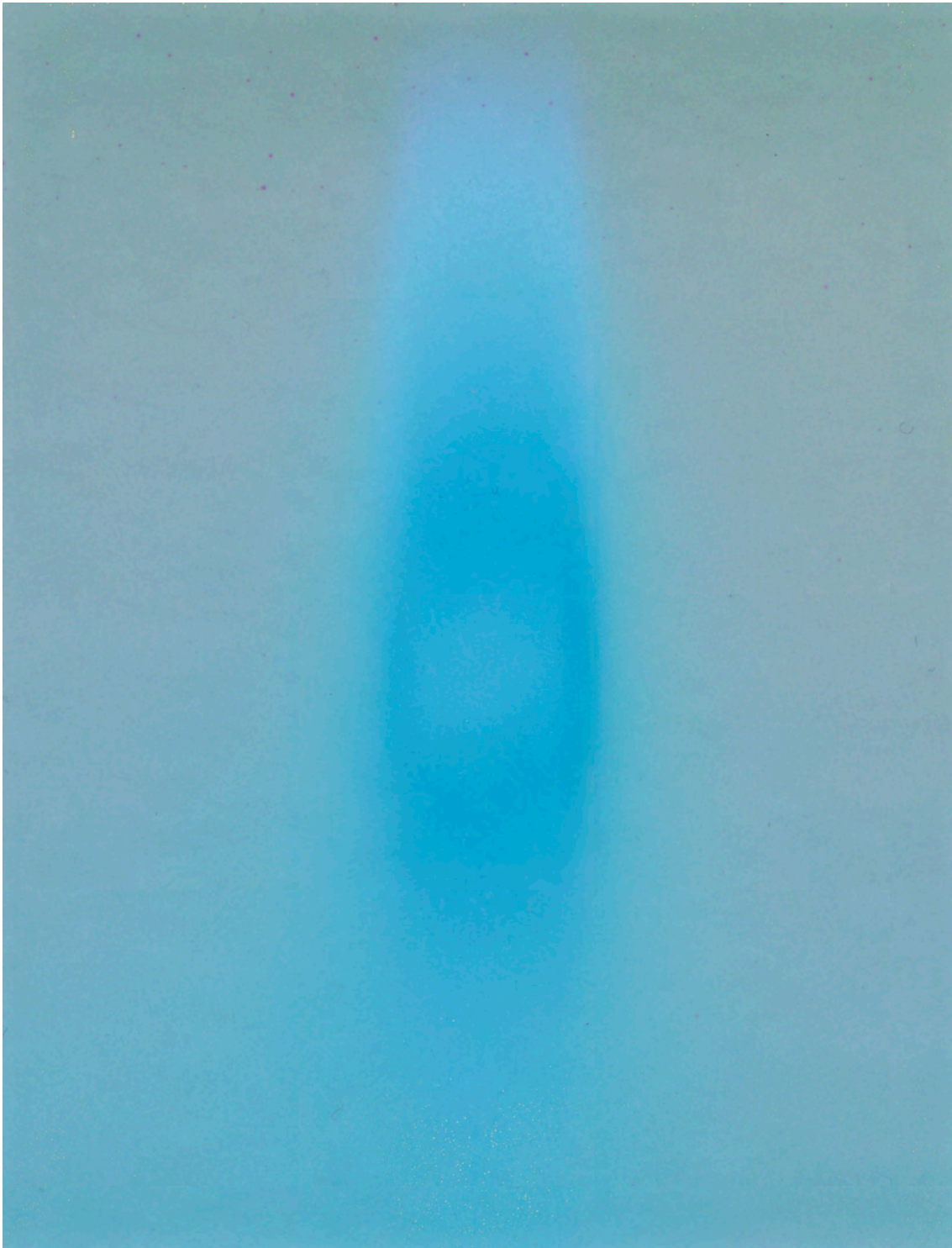
"Lux" is the Latin word for light, and can refer to physical light or the light in a person's heart that dispels darkness and fosters hope.

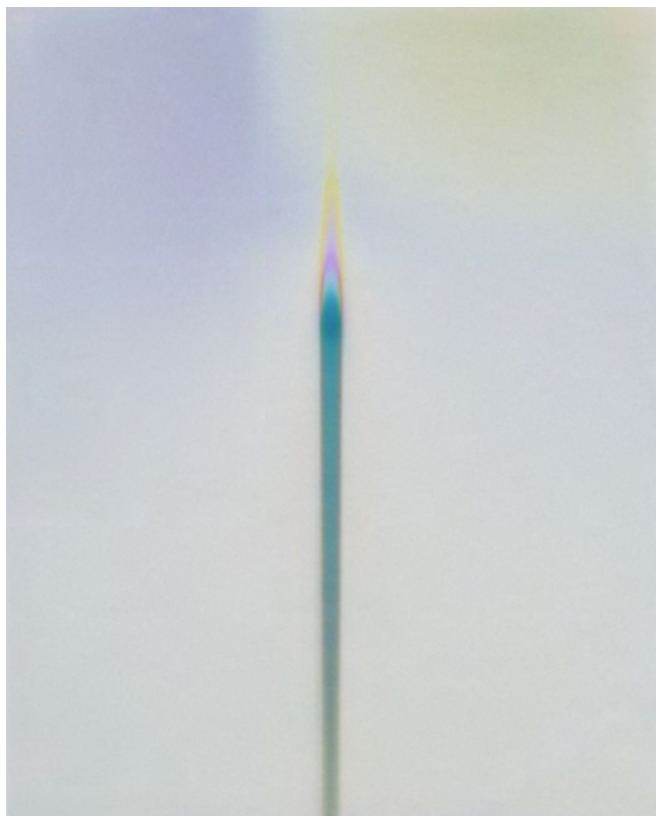
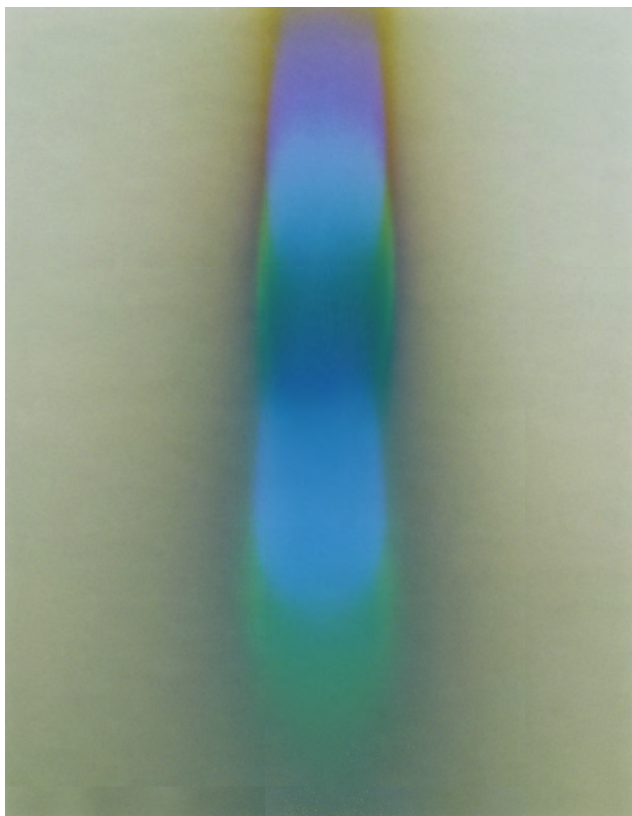
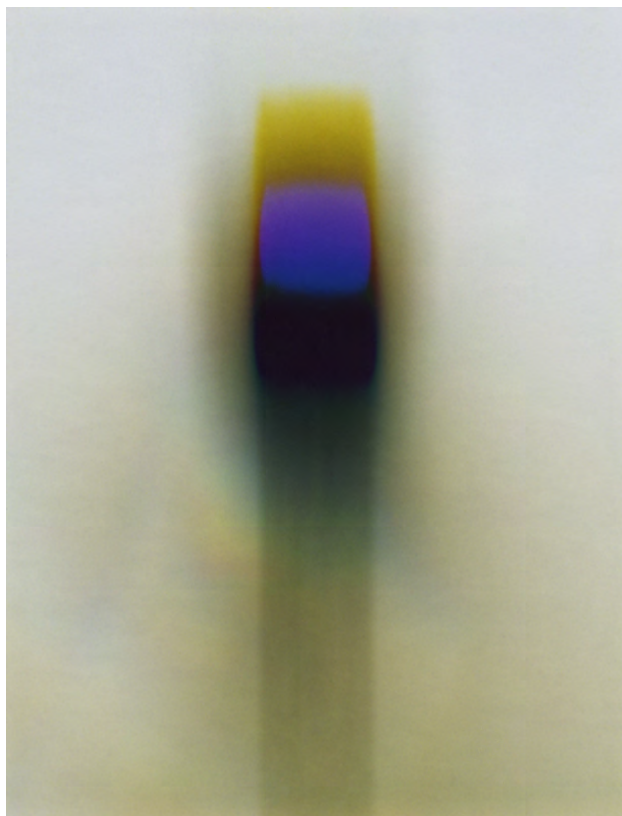
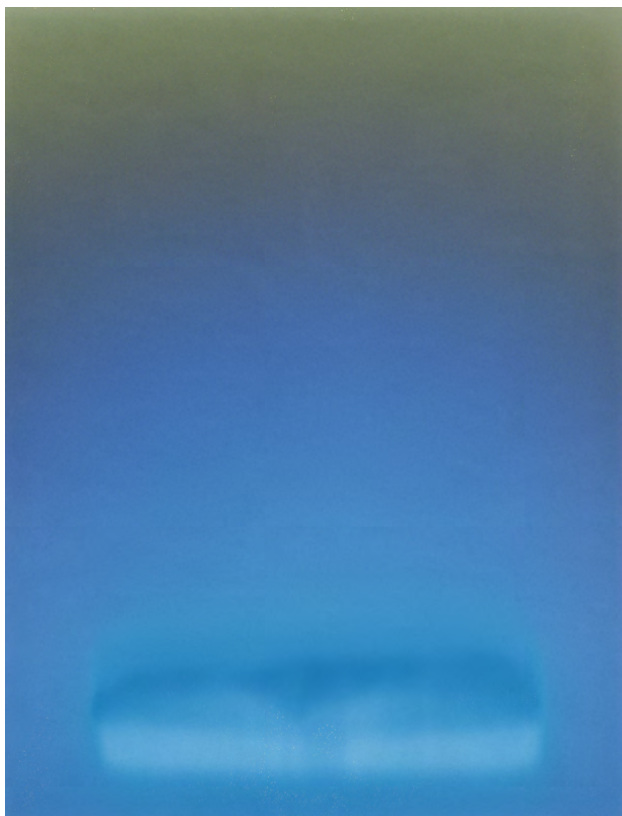
"Spectrum" comes from the Latin "specere", to see, and originally means "what can be seen" or "what appears". "Spectare" is something that appears without warning.

「spectrum」is an image of captured light, and does not share the flower motif that permeates the other original photograms shown herein. For those flowers, unlike here, the underside and silhouettes of the see-through petals are fixed in place. Rather, the light itself that passes through that translucent motif is captured in the photosensitive paper. Using photographic techniques, this paper fixes the slight tremors of that underside of light which forms spectra. Though 「spectrum」varies greatly from the flower photograms, it is certainly an extension of previous works.









L U X
- L A N D S C A P E -
2009~

「lux」-spectrum- は光に焦点を合わせたものであるが、-LANDSCAPE- は太陽を含む目の前の風景を捉えたシリーズである。

風景 -LANDSCAPE-

鏡は、そこにある風景を対称に映し出す。鏡の中のパラレルワールドは永遠に続くかのような魅力を感じる。

カメラで、気にも留めずに通り過ぎてしまう日常の風景を切り取る。不用意な行為にもかかわらず、現実の真を捉えた証拠のように振る舞い、ひいては自身の存在を確信したかのようなのである。

鏡と写真の違いは自身の立ち位置にある。特別な暗箱で撮影された写真は、鏡のように左右が逆に写る。切り取られた何処かの風景の鏡像写真を目の前にしたときに、その「風景」の中にあなたは居ないが、風景を見ている「あなた」は鏡の中のあなたである。

Whereas 「lux」 -spectrum- focuses on light itself, the -landscape- series seeks to capture the scenery upon which the sun falls.

Mirrors reflect the surrounding landscape perfectly, producing the feeling of an eternal parallel world in their depths.

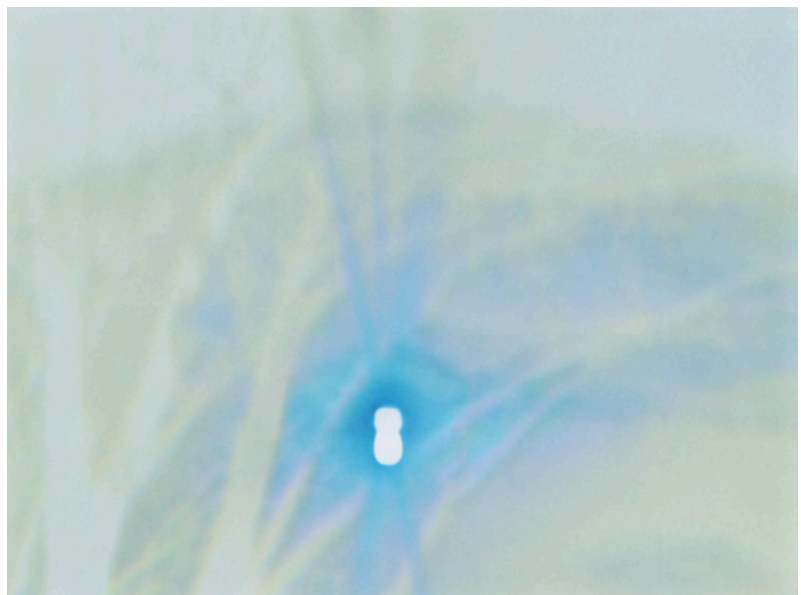
Cameras let us whittle down landscapes which pass every day without our realising it. They act as proof of our reality, regardless of the good or bad we may have committed; they are evidence of our existence.

The difference between mirrors and cameras is where you stand. Similar to mirrors, photographs taken in those special black boxes reverse the reflections of their subjects. However, when the mirror image of some other, whittled-down landscape appears before your eyes, you are not in that landscape itself, but rather the you that is regarding the image is within the mirror.









VIDEO & Performance &_
2009~

個展「百合と蟻」・20202 / 東京

2017

VIDEO (14 分 45 秒・1920x1080pixel) と展示 (写真 3 点)



「光の狭間に」

寫眞機の基本はピンホールカメラである。高機能なデジタルカメラでさえもその本質は変わらない。ピンホールの点を世界の中心、宇宙の始まりとされるビックバンの始点として捉える。

風景を眺めるという行為、さらには向き合い描くという行為。それは、自身がある種のセンサーとなり世界と結合し、内側と外側が拡張していくような感覚。自身がピンホールの点であると自覚した時、「存在」ということの意味を失うことになる。

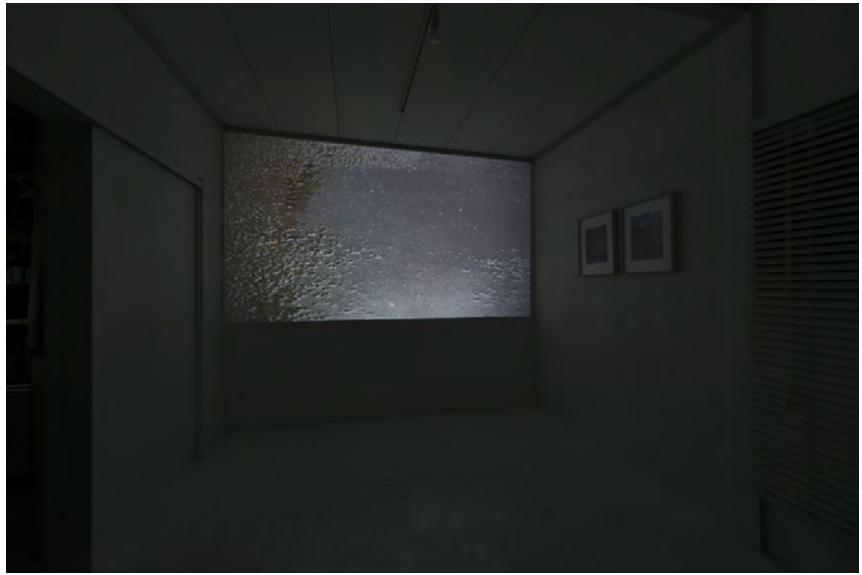
ものごとの不確定さと非連続な在りようを一つのタイムラインとして再構成する。正体を知る手がかりとして、あるいは触媒として、タイムラインの狭間、クラックに秒数として捉えることのできない「ん」を入れてみる。空間の全てがピンホールの点で埋め尽くされていると考えると「ん」もまたピンホールの点のようなものかもしれない。実は狭間である筈の「ん」も全ての始まりということになる。

“Between Light”

All machines that take photographs are essentially pinhole cameras. Even cameras of the highest quality don't change in this basic aspect. The pinhole becomes the center of the world, the Big Bang that was the beginning of space.

It is the action of looking at scenery, of going further and trying to describe it head on. It is the feeling of expanding internally and externally as the pinhole itself becomes the myriad of sensors you have and fuses with the world. When you realize that you are the pinhole, you lose the meaning of “existence”.

It rebuilds a single timeline from the semblance of incertitude and discontinuation of worldly things. As a clue, or a catalyst, to know the true form of something, I try to put a small “um”, imperceptible and out of reach, in the cracks in this timeline. Once you realize that all of space is filled to the brim with pinholes, “um” also becomes a pinhole of sorts. The “um” that is supposed to be a crack instead becomes the beginning for everything.





展示作品 1



展示作品 2

個展・表参道画廊／東京

2016

VIDEO (23' 36"・2K) と展示物 (石、流木、写真)

この作品は「モノ派」を再考することから始まった。

ここで半ば強制的に見せられるビデオ (風景) はただのきっかけである。この展示には見たことも無いような珍しいモノ・コトはありません。なんでもない日常をビデオでただ記録する。図らずも不用意に「物語」が写ってしまう。どんなに抵抗しようが写るのである。

ビデオで記録していて実感することは私が生きている (静止していない) ということである。静止とは被写体の動きを止めるのではなく、長時間露光でも瞬間を捉えるという幻想でも無い。写真ではわからないことだ。

多くを語るビデオをできるだけニュートラルに記録するよう気をつける。できるだけ軽はずみに関わる。ビデオの物語に策はない。状況を受け入れるのである。そのなかで作品以前の素材の手触りを注意深く扱うことでみえてくる存在。これらを受け止め再構成した「時間」をもって在りようを確かめるのである。

策のないビデオを重ねていくと絵具を重ねて出来てしまった「絵画」のように感じられる。明暗と発色、モチーフやスタイル、ストロークの意味は何か。これは良いというのは生理的な同意に過ぎず、偏向した価値のグラデーションのなかに僅かな「気付き」を認めるときの幻想なのかもしれない。

私はただ石を置いてだけである。それだけの行為によって関係は変化する。もう少しいえばあなた (観者) 自身の僅かな変化それのみによって関係性が揺らぐのである。目の前の出来事や自分の振舞いを受け止める覚悟はあるのか。出来てしまった無意味な (とされる) そこに在る記録とあなたの眼差しは果たして何を物語るのか。

展示物はモノ派の残骸

This work began as a rethinking of the Japanese "School of Things" (Mono-ha).

The somewhat obligatory video (the background) that is shown is just an excuse. There are no things/objects here that you will not have seen before. The video is just a recording of ordinary daily life; where unexpectedly, unpreparedly, a "story" is transcribed.

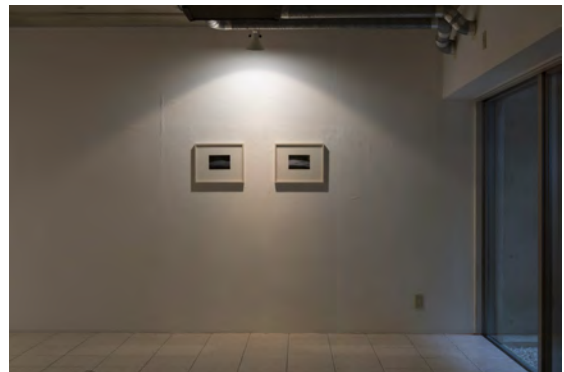
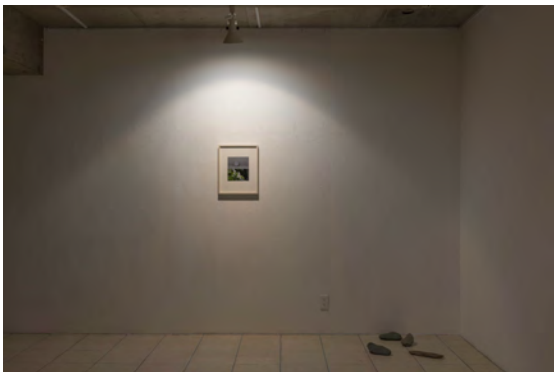
What is recorded and felt in this video is the fact that I am living; that is to say, I am not standing still. The idea of "stillness" is neither causing the subject to stand still, nor is it that illusion which we call long exposure, where we try to capture a single instant. It is something that cannot be understood through photography.

I take care to neutrally record a video that tells as much as possible, seeking to intimately link it with the hasty and imprudent. There is no plan to a tale in this video. Its aim is only to take in the situation. Therein lies an existence that comes to be seen through the careful attention paid to the feel of original materials which predate the individual works. I take "time", which has taken these and restructured them, and confirm its true appearance.

By layering videos with no plan upon each other, it can feel like a "painting" made by layered colors. What is the meaning of its light and dark, color development, motifs, style, or strokes? Calling it "good" is no more than an emotional reaction; this could even just be an illusion that recognizes the slight care taken in gradation, an aspect of art always looked upon with favorable bias.

I merely put a rock down. With only this action, our relationship changes. To go further, the relationship for you (the viewer) sways and shifts with nothing but this slight change. Are you aware of grappling with every day occurrences or your own actions? What tale do those records, which are completed and (considered to be) pointless, and your gaze tell, I wonder?

The exhibition items are the ruins of the Mono-ha





展示作品 1



展示作品 2



展示作品 3

@GALERIE SOL_2015

VIDEO と写真展示

光は明瞭ながら表情は曖昧。色は不確か。デジタルカメラの撮像素子は白黒しか感じない。自然に見えるカラー写真は合成によって再現されている。色を合成した際にできてしまう偽色は狭間に見えてしまった色である。単なる滲みと捉えるか色の本質がそこにあると感じるかは些細ながら見過ごせない。

自作の装置で撮影した画像は色も形もまともに写すことができない。何でもない風景、太陽、記録した画像は写真の手続きからいえば破綻。ホワイトアウトしていく写真と現実の狭間に何がみえるのだろうか。

意図しない出来てしまったイメージをどう扱うか、正しいとは、現実とは何なのであろうか。

2009年に発表した spectrum、2012年の landscape を再考する試みである。

Pure light but vague faces. Unclear colours. Digital photos of black and white. Colour photos that look perfectly natural are reproduced in this way through composite techniques. The pseudo-colours you see through the little cracks are colours that have been synthesised. How can you let slip by the feeling that somewhere within the work lie the true natures of the simple blurs and barely-grasped colours?

The images taken by my home-made equipment cannot faithfully replicate the form and colours of the original. What of the trifling countryside, of the sun? The recorded image is thus a failure due to the photographic process itself. What can be seen in that narrow space between reality and the slowly fading photograph?

How do we approach an image designed with no specific intention? What is its truth, its reality?

This is an attempt to reconsider the -spectrum- collection from 2009 and the -landscape- collection of 2012.

ビデオプロジェクター、メディアプレーヤー
サイズ可変 1920x1080(pixel)

1)

「朝顔と風景」10分18秒__2015年

朝顔（撮影；2013年）+特殊装置による8つのイメージ（2015）

2)

「空とアネモネ」7分30秒__2015年

ある日の空とアネモネシルベストリス（植物）の数日。



202 LIVING / 東京
@20202_2103
展示とパフォーマンス

20202 で行われた鑑賞者を含むインスタレーション

鑑賞者は自宅のリビングにいるように、できるだけリラックスして下さい。

森林ハイツ 202 号室で行われる「202 リビング」と題された展示は、この特別な空間を自然な演出でリビングにする、というわざとらしい感じを目指しています。

展示したものは、作品として、調度品として、小道具としてそこに存在します。

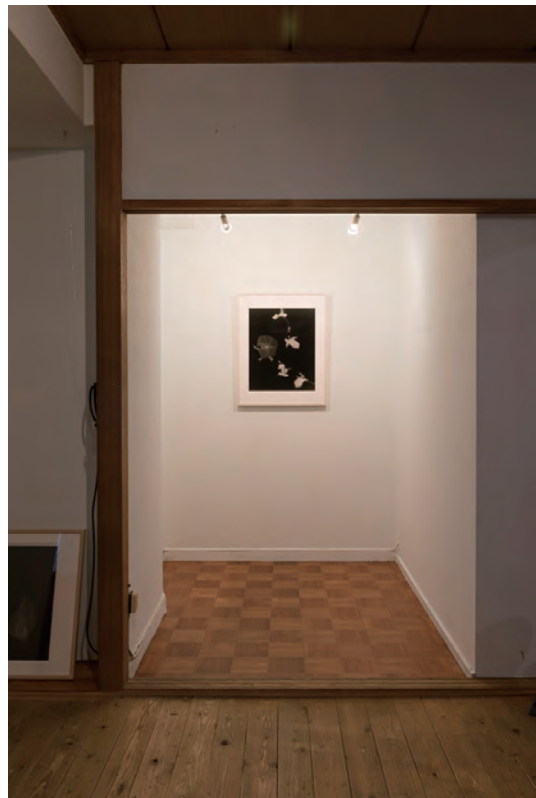
ビデオ作品はお好みでお選び下さい。番組は5種類あります。もしお時間に余裕がなければ早回しでの再生も可能です。

Please, make yourselves at home. Set in Room 202 Moribayashi Heights, the work "202' s Living Room" is expressly aiming for this special, natural living room feel. Everything exhibited is simultaneously there as art, as furnishings, and as props.

Choose any video you wish. If you are short on time, you can also fast-forward through them.

トークイベント 2013/12/12 (木)
「坂田峰夫 + 山本和弘トーク」
ゲスト：山本和弘 (栃木県立美術館シニア・キュレーター)

山中信夫とピンホールカメラ、坂田峰夫作品についてのトークが行われた。



アトリエ／ギャラリー【studio/gallery】／東京
@ 表参道画廊ミュゼ F_2013
展示とパフォーマンス

「アトリエ／ギャラリー」と題されたパフォーマンスは、未完成の作品がこの場の力で完結するということではありません。

ましてや、仕組まれた不自然なプレゼンテーション［インスタレーション］が、その行為や関係性といった要素を、特別なアートであるかのように強調する、ある種の共有を強要することでもありません。

一般にギャラリーでは、準備した作品の中から幾つかを厳選し、よそ行きに着飾り、お客様をお迎えします。ごく自然な「流れ」として。

アトリエは作業場です。見せるこのとのない残骸や、作らなかったものがそこにあります。たわい無い日用品に囲まれ、時を過ごしています。

ここは本当のアトリエではありません。ですが「アトリエ」とする事で、いわゆるフォーマルでない作品や、見えなくなってしまった作品に触れる事が出来るかもしれません。

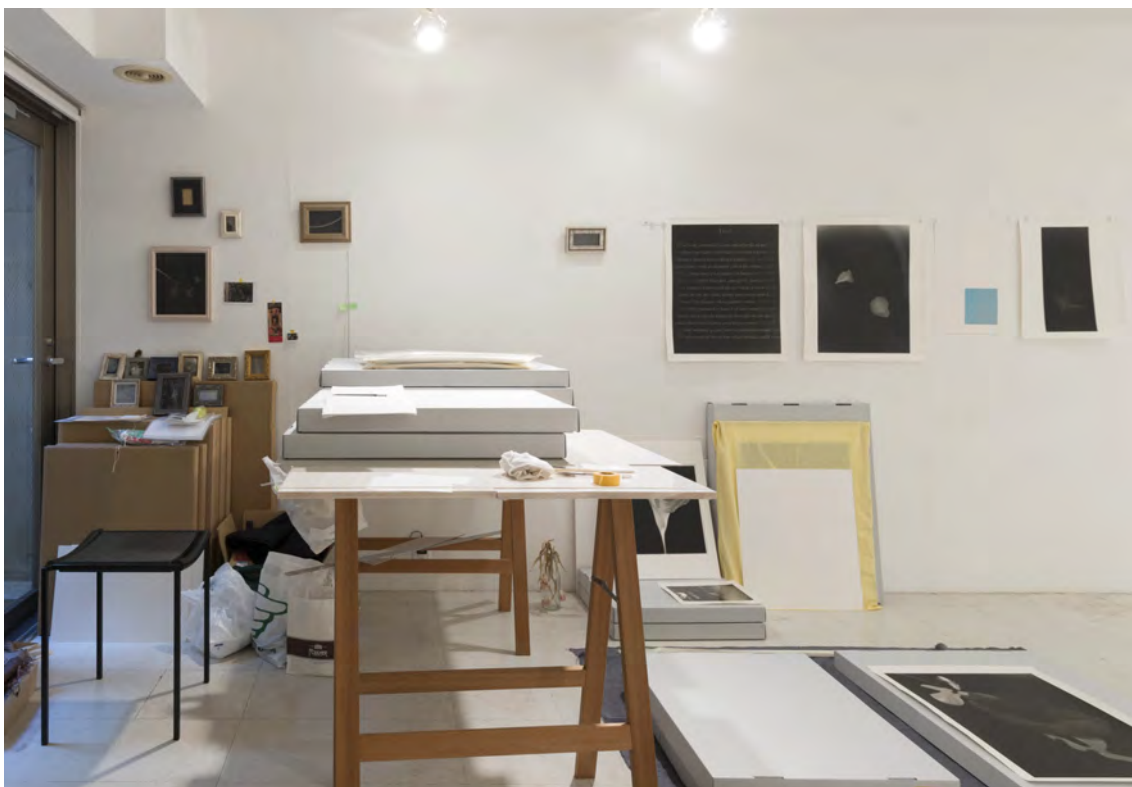
「アトリエ／ギャラリー」は、未完成を演出した空間と額装した数点の作品、変化し続ける展示と作家が思考している時間と迷い、ギャラリーと日常の曖昧さをもって「鑑賞について／展示について」振り返る試みです。

Exhibitions titled "Atelier/Gallery" are not places where the power of the space completes previously unfinished pieces. Much less are they a place where one can emphasise the shared artistic foundations of, or unique qualities of, arranged and unnatural "installations" that are based on the very act of creating them, or related to something thereof.

Galleries are, in general, places to dress up carefully selected works and present them to visitors. Quite "naturally", of course.

Ateliers are workplaces. They house remnants that can't be shown and works that haven't been made. Strictly speaking, this is therefore not an atelier. However, calling it such provides a chance for you to encounter more informal works, or works which may not normally be displayed.

The "Atelier/Gallery" is an effort by artists to reflect on viewing and exhibiting in the artistic process, providing a space in which to display various framed yet unfinished works. It achieves this by combining artists' uncertainty, time spent in thought, the finesse of a gallery, and the ambiguity of everyday life.



@20202_2103

展示とパフォーマンス

「虹のスケッチ」VIDEO について

「虹のスケッチ」

太陽の差すとき瞼を閉じ、薄目を開けていくと睫毛を通して虹が見える。

日常の何でもないふとした瞬間に出会う虹をメモ。

混沌とした光が、ある一瞬に見せる些細な一面の輝き。

断片であり本質である。

美しくドラマチックな瞬間を留めたい。

虹のスケッチはそういう一瞬を追いかけて、記録したもの。

Rainbow Sketch

When the sun shines into your eyes, and you peer at the
world through slitted eyelids,

You can see a rainbow through your eyelashes.

A memo of the rainbow you meet in a fleeting moment of a
normal day.

The brilliance of one slight ray which that chaotic light sees fit
to display.

A fragment, and yet the essence.

How I wish to hold that beautiful, dramatic moment.

This rainbow sketch is the pursuit and record of that instant.

上映した作品

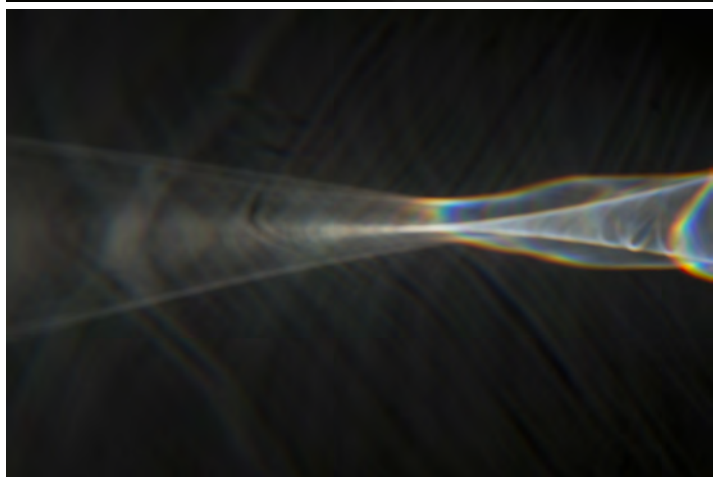
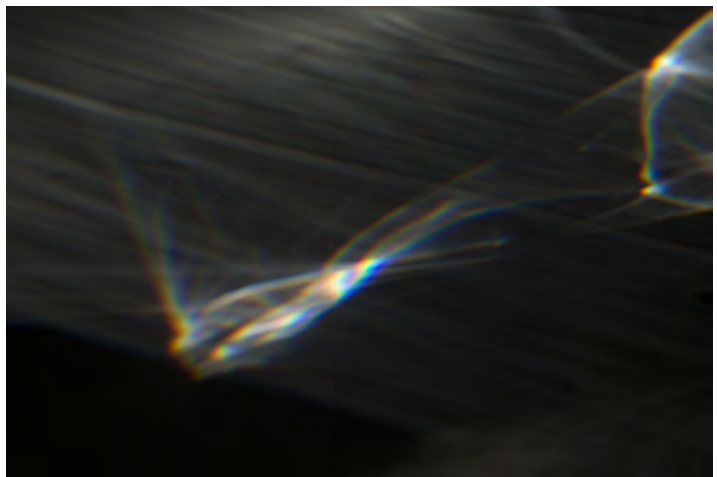
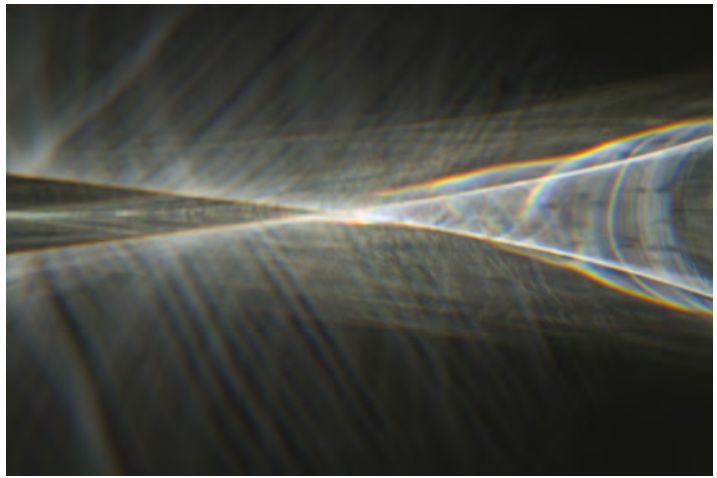
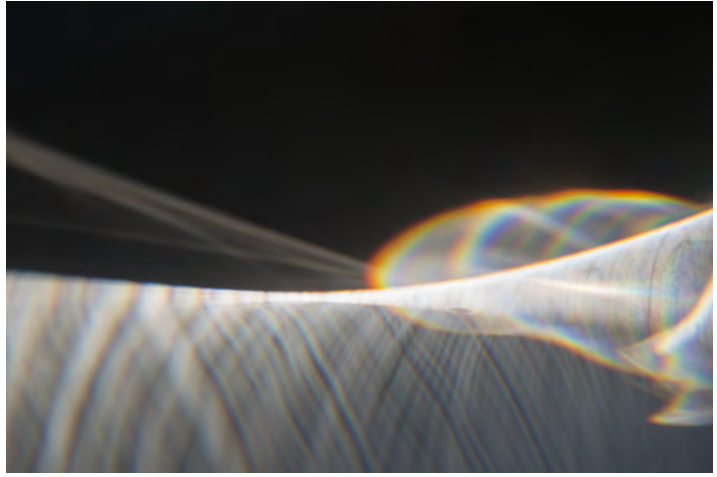
『昨日のアサガオ』 10'20" 2013 (MorningGlory)

『アトリエ／ギャラリー』 7'23" 2013. (MUSEE)

『虹のスケッチ』 5'05" 2012 (Rainbow's sketch2012)

『虹のスケッチ』 5'14" 2013 (Rainbow's sketch2013)

『7"05"』 7"05" 2013 (Sora)



坂田峰夫
フォトグラム花伝



漆 黒の闇に浮かび上がる花の姿は、どれも生き物じみている。しかも瀕死の生き物じみている。坂田峰夫（1966年生れ）の花の写真は、モティーフを印画紙に直接うつしとるという意味では、いわゆるフォトグラムだが、厳密には別物という。普通のフォトグラムは、印画紙の上にものを置いて感光させるため、ほぼ実物大のイメージになるのに対し、坂田の花

は実物よりかなり大きいタイプもある。本人は「顕微鏡写真のようなもの」というが、葉脈の1本1本までなまめかしく定着されているかと思えば、花弁が幽霊のようにぼやけていたりもする。光を透かして、内と外が、生と死が入れかわる。黒地に時おり散る微細な白い点は、宙を舞う花粉だった。

「7・4▼22 ギャラリーエアンドウ」

坂田峰夫《クレマチス》
2006年 unique/variation2
ゼラチンシルヴァープリント
34.7×20.6cm

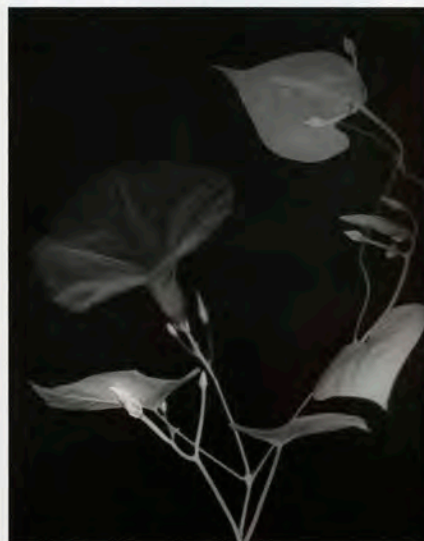


芸術新潮Sep.2006

坂田峰夫

INTERVIEW with Mineo Sakata

坂田峰夫さんは花を撮影した作品制作を続けている作家です。フォトグラムという技法によってとらえられたその花は、微光をまといながら画面に現れて、見る者に生命の瞬間の詩を静かに語りかけてくるようです。1つ1つの花との対話から始まって制作される、坂田さんの作品世界をご紹介します。



《セイヨウアサガオ》
2006
オリジナルフォトグラム
セラチンシルバープリント
319×233mm



取材機材
カメラ
ライティング
ソフト

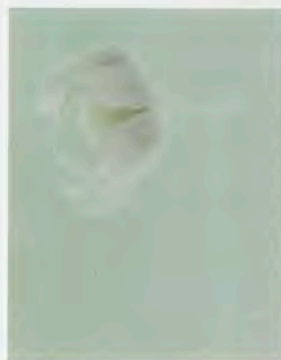
坂田峰夫(さかた みねお)
1966年、東京都に生まれる。1990年、東京藝術大学美術学部絵画科油画専攻卒業。1994年より個展を開催。はば1年に1〜2回のペースで個展での発表を続けている。2008年2月26日〜3月8日には表参道画廊・MUSEE Fでの三人展「フローラ・新本展」に参加した。

光で描く、フォトグラムという技法
スーパードライ、朝顔、芙蓉、ラン、ルリフウリン、チューリップ……坂田さんの作品から伝わるのは、静謐さです。画面の中に浮かび上がる花、その繊細な葉脈が透ける様子は、このうえなく繊細なものです。同時に湛した生命力を感じさせ、一点の作品をじっくりと見つめていたいという気持ちにさせられます。
絵画のような印象をうける彼の作品は、フォトグラムという技法で作られています。
フォトグラムは、カメラを使わない写真です。印刷紙やフィルムの感光面に直接ものを置き、光を当ててシルエットをつくり出します。印刷紙で行ったものは、光の当たらない部分が白く現れます。この技法は、一八三〇年代、写真の発明の過程ですで行われていたものです。二十世紀に入り、モホリ・ナジやマン・レイなど一九二〇年代の前衛芸術家たち

によって盛んに使われました。彼らは、光と影が織りなす抽象的なイメージを定着させる方法としてフォトグラムを再発見したのです。戦前の日本でも、この技法を「フォト・デッサン」と呼んだ丸九が珠玉の作品を残しています。
花のディテールを表現するための試行錯誤

坂田さんがフォトグラムを用いて初めて作品を作ったのは、一九九三年のことでした。
「最初の一枚は、印刷紙の上に花びらや離れを置いて作りました。何かできるかな、とふと思いついてやってみたら面白くて、もっとディテールを出すにはどうしたらいいかといった試行錯誤が始まり、今に至っています」

十年以上制作を続けるうちに会得したさまざまなテクニックが、現在の作品に



《フランネルフラワー》 2005
カラーフォトグラム・セラチンシルバー

奥行きを生み出しています。
「印刷紙にものを置いて光を当てるという原理は単純なものなのですが、花のディテールをさらけ出すために、例えば露光時間を減えたり、透け感を出すようにしたり、レンズを入れたり、当てる光の強さを減えたりと、いろいろな作業ができるんです。その組み合わせで表現の幅が広がっていきます。でも、手品の機軸がしっくりくるような感じになってくると、普段は細かい技術をあまり説明しないようにしています。カラーの作品も、モノクロームの作品と原理は同じですが、光の強さや露光時間によって色が変わるのが面白いです。色については僕自身が操作するというより、偶然に生まれる色を作品に生かしています」

花と向き合うということ
ある程度までは仕上がりコントロール



《フウセントウワタ》 2006
オリジナルフォトグラム・セラチンシルバープリント
396×268mm

ルシなら
も、偶然によっても生まれる効果を取り入れることが、毎回の制作に緊張感をもたらしています。暗室で一人制作をする時、坂田さんはどんな気持ちで花に向かっているのでしょうか。
「もちろんその都度、奇麗だなと感動しているんです。心を動かされることはとても重要だと思いますが、自分の思いを入れすぎないようにしなければいけません。例えばその花に物語をつけてしまうような思い入れがあると、作品として甘さやあいまいな部分が出てしまうのではないでしょうか。だから僕はできるだけニュートラルに、無になるような、そんなスタンスで花に接するようにしています。花を、その花としてちゃんと見る、それが一番大切ですね」
「花をちゃんと見る」とは、例えば解剖学的に見るというようなことでしょうか。
「その時の雰囲気ごまかさないで自分なりに見る、という感じに近いんです。足したり引いたりせずに、そのままの花と対話するのが大事だと思います。でも、それは難しいことですね。やっぱり美しいものを見るって心が動かれますから、



小原流
+ 華花



鈴木一成
2014年8月1日 金曜日

81
share

光と陰で描かれた写真「的」作品に見入ってみる

お知らせ アート フォトグラフィー

79 0 2



この広告の表示を停止しました。 [元に戻す](#)

この広告のこういった点が問題でしたか？

☐ 関連性が低い ☐ 不適切 ☐ 繰り返し表示される

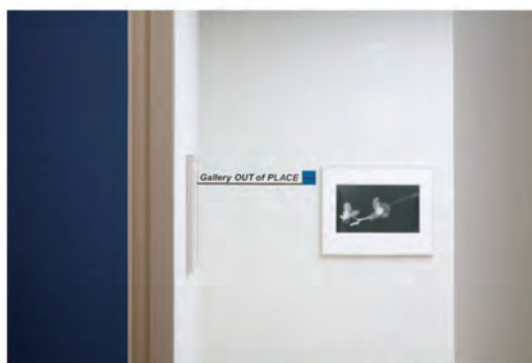
Google

僕が働いているGallery OUT of PLACEが改装工事を終えて、いよいよ新しい展覧会「坂田峰夫 -FLOWERS」が始まりました。

坂田峰夫さんは東京芸大美術学部絵画科油画専攻を修了後、絵筆を持つ事無く「美しさ」を追求し、写真の技法であるフォトグラムに行き着きます。

フォトグラムとは、簡単に説明すると暗室の中で印画紙と呼ばれる紙の上に直接物を置いて、その物のシルエットを写し取る方法です。

まずはその美しい作品の展示の様子をご覧ください！

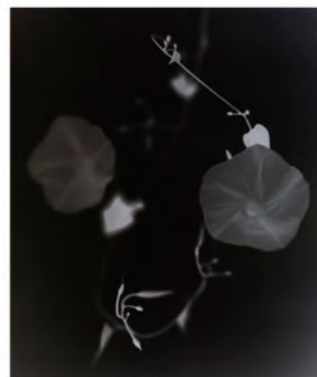




坂田峰夫さんはフォトグラムの仕組みを利用して独自のメソッドを創りあげました。

その結果、単純なフォトグラムでは有り得ないピントの調整や、ネガポジを行き来する表現に行き着きました。

印画紙の特質である「黒」と「平面性」に表現の場を見だし、「花」のモチーフにこだわり続ける坂田峰夫さんの美学には、世阿弥が著した「風姿花伝」に通じるものがあります。



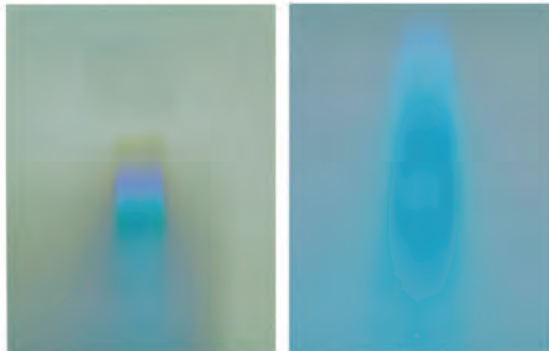
ここまで上記いずれの作品も ©Mineo SAKATA -FOLLOWERS 2014 より

奥のスペースにも小品があります。

また、これまでにうちのスペースでは「光」そのものを写し取る **spectrum**シリーズや自作のピンホールカメラによって制作された **landscape**シリーズも発表しています。



展示風景©Mineo SAKATA -spectrum- 映像作品 2009



左©Mineo SAKATA -spectrum- 2009 右©Mineo SAKATA -spectrum 2009

いずれも坂田さんが考えるのは、「光」を如何に捉え、表現するのか？という研究や実験に依るところが大きいのです。今回の展示にあたって掲げられているテーマは、光でえがくこと。光を当てることで僅に見えてくる静謐で耽美的な坂田峰夫の世界を是非ご堪能ください。



左©Mineo SAKATA -カラー 2014 右©Mineo SAKATA -LANDSCAPE 2012

【坂田峰夫 -FLOWERS】

会場：Gallery OUT of PLACE

会期：2014年7月25日（金） - 8月31日（日）

開廊時間：12:00 - 19:00

休廊日：月・火・水曜日（夏期休廊8月11日 - 20日）

住所：東京都千代田区外神田6-11-14 3331 Arts Chiyoda 207号室

プロフィール

開催記事



鈴木一広

Gallery OUT of PLACE TOKYO ディレクター/Photographer。3年間のフランス生活を経て帰国後、Photographerとして雑誌・広告等でお仕事。のち、作家活動に移る。2009年から暮らして現代アートのギャラリーでディレクターを務める。執筆記事一覧は [こちら](#)。

鷹見明彦(美術評論家)

March, 1999

ZEIT-FOTO SALON

身近な空間で見過ごされているような折々の草花や花屋の切り花を、直接印画紙上で感光させたフォトグラム。

坂田峰夫の《透過光フォトグラム》、その多くの光量にさらされて透ける手さぐりのフレッシュな「押し花」から、採れるエディションは多くはない。

プリクラにポラロイドの私写真と、過食症のごとき粗複製の「アート化」現象は、軍事衛星から極小高精細度 VTR の盗撮まで無限の抑圧の鏡の間となった世界に生きる人間のアトピーに見える。

視えないつもりがとうに視られてしまっているものを、「アート」や「表現」として見せられる悪循環と苛立ちと…。

坂田峰夫の写ることと写らないこと／可視と不可視の臨界に感光された、最も近くにあるはずの草花は、終わりのない悪夢に疲弊した眼球にまばたきを取り戻す点眼薬でもある。

西村智弘(美術評論家)

October,2004

Gallery MAKI

フォトグラムの想像力

坂田峰夫は、一見するとクラシックなタイプの写真家である。

いまのところ彼は、時代の潮流などと無縁にその堅実なスタイルを守り続けている。

いまどきめずらしい写真家といえるだろう。

坂田の作品は、少なくとも三つの意味でクラシックである。

第一に、坂田が撮影の対象として選んでいる「花」というモチーフが古典的である。

わざわざ写真史をひもとくまでもなく、実に多くの写真家が花というモチーフに挑戦してきた。写真のモチーフとして、花はもっともオーソドックスなもののひとつだが、それゆえに花を撮影することは容易ではない。ほとんどやりつくされたと思えるほど膨大な花の写真が存在し、そうした作品との比較に耐えなければならないからである。しかし坂田は、この困難さにあえて挑戦しようとしている。

第二に、写真を制作するうえで、きわめて正統的な完成度を追求していることがあげられる。坂田は、画面の構図、プリントの仕上がりなど、写真としての質の高さをみずから課しているこの点においても彼は、ハードルの高さに挑んでいるといえよう。しかし坂田は、もともと芸大の油絵科の出身で、写真はまったくの独学である。学生時代の彼は、ほとんど絵を描いておらず、インスタレーションのような作品をつくっていたという。しかし、コンセプト重視の現代美術に嫌気がさし、美術の制作から離れていった。一方で写真に関心をもつようになり、独自に写真の作品を制作するようになる。坂田の写真を考えるうえで、彼が美術出身であったという事実はやはり無視できない。坂田は、写真を制作することが、絵をはじめた頃の感動を思い出させると語っていたが、彼にとって写真は美術の延長という側面をもっているだろ。

第三は、坂田が写真を撮影するうえでの手法に関わる。

坂田は、花を撮影するに当たってカメラを使わない。彼の写真は、印画紙を直接感光させる「フォトグラム」である。

これは、ある意味でクラシックな手法であるといえよう。

フォトグラムの歴史は古い。写真の発明者のひとりであるタルボットは、すでに19世紀の中頃に、レース網をフォトグラムにした作品を発表していた。1920年代に入ると、マン・レイやモホリ・ナジが独自にフォトグラムを試みてい。

日本でもフォトグラムは戦前から知られており、中山岩太や瑛久といった新興写真の作家たちがさかんに制作している。

しかしその後、フォトグラムは廃れてしまい、今日この手法で制作する写真家はあまりいない。坂田の写真はフォトグラムであるが、しかし通常のそれと微妙に異なっている。一般にフォトグラムは、印画紙の上に物体を置いて感光させる。

このとき物の置かれた部分が白い影となってあらわれるが、印画紙に写るのは影だけなので、素材のディテールは消えてしまう。それに対し、坂田の写真にはディテールが再現されている。彼は「透過光によるフォトグラム」という言い方をするのだが、花に光を通すことによってディテールの再現を可能にした。これは、坂田が独自にみだした手法である。

画家でもあった瑛久は、自分のフォトグラムの作品を「フォト・ドロ잉」と呼んだが、フォトグラムは絵画との近親性を強くもっている。影しか記録できないフォトグラムは、もとの素材を単純化し、抽象化してしまう。それは、三次元を二次元的な構成に還元するのであり、写真のなかにしか存在しえない平面的な空間を出現させる。マン・レイやナジにとってフォトグラムは、新しい視覚体験を生み出す実験であったが、それは、現実を再現するというより現実にはありえないイメージをつくりだす。

坂田の「透過光によるフォトグラム」の場合はどうか。それは、通常のフォトグラムほど平面的ではないが、一般の写真に比べれば平面的だといえよう。いわば彼のフォトグラムは、二次元と三次元の間にある。坂田は、この半平面的な世界に花という素材を漂わせている。

坂田の作品は、一般の写真の特性とフォトグラムの特徴の両方を受け継いでいる。つまり坂田は、花の姿を再現しつつ、その花を写真のなかにしか存在しえないような別の現実に通じている。そうすることによって彼は、わたしたちが暗黙のうちにもっている花のイメージに微妙なズレをさしはさんでいる。この微妙なズレがわたしたちの想像力を刺激するのであり、ここに一種の異化的な効果が生まれている。

そして、坂田の「透過光によるフォトグラム」は、写真という表現そのものに対して微妙なズレをさしはさむものでもあるだろう。確かに坂田の写真は、オーソドックスな方向を向いている。しかし彼が目指しているのは、写真の正統的な部分をたどりつつ、そこからはみだしていくような地点である。

坂田は、写真という表現の本質を引き受けることのなかで、その先にある新しい可能性を見つけだそうとしている。この点で彼は、写真の歴史が培ってきた表現のレベルに新たな挑戦を挑んでいるといえるだろう。坂田は、あえて困難な道を選択しているといえそうだが、しかしここには、今日の表現が忘れがちな表現に対する真摯な態度を認めることができる。

山本和弘(栃木県立美術館・学芸員)

Nov.2006

Gallery KAKU

坂田峰夫と山倉研志 -〈メビウスの光輪〉と〈光線束の綾取り〉

「根底には〈重力〉が、実存には〈光〉が対応している」とは、たしかハイデガーの卓越した講義のひとつ『シェリング講義』の一節であった。

小文の趣旨に即して言い換えるならば、山倉研志の絵画は「視覚的重力」にかかわり、坂田峰夫の写真は「光の表裏」にかかわっている、といえようか。

ちなみにハイデガーはシェリングのいう〈根底〉を〈基体〉とも言い換えてもいる。

＊

坂田峰夫の作品は一般にはフォトグラムといわれる写真の基本原理を用いたものであることが、漆黒に焼き込まれた印画紙に浮かびあがる形象からそれとわかる。

だが、それらの子細に、しかも執拗に見つめていくと、陰画と陽画は相反するもの、という写真の基本原理が鮮やかに裏切られた姿を私たちの眼差しはとらえることになる。

すなわち、艶めかしく印画紙に焼き付けられた花の姿態は陰画であると同時に陽画である、という事態が坂田の作品には出来しているのである。作者自身の弁によれば、それは顕微鏡のような自作の視覚装置によって生み出されたものである、という。

その詳細は想像を逞しくするしかないのだが、かつて独自の装置を工夫して世界をとらえようとした 17 世紀のキルヒャーのような〈科学者＝芸術家〉の姿を思い起こさせもする。

やがて“世界”像は近代技術によって規格化され、定着前の躍動感を失ったはずだが、坂田の作品においては、その規格化を逃れて像は再び自由に飛翔している。

同一平面上に陰画と陽画とが何食わぬ顔で併存すること、しかも、それらにはともに絶妙な光の階調がしたためられていることは通常のフォトグラムではありえない事態である。

ここで私たちはある光源から放射される光線を一方的に受け取るのではなく、光と影という二元論でも、光と闇という二元論でもなく、それらが等価に併存する状況をこそ見ることになる。

あたかも光の表と裏を、すなわち光の来し方、往く末を同時に見やるかのような視覚体験に立ち会うことになる。

このように光の表裏をメビウスの輪のように連関させて世界を透過せよとする方法は、今回登場した紙幣による作品によって、さらに明快になる。

これは何かある薄いものをその不透明な支持体の両側からとらえて、後にモンタージュしたもの、ではない。

そこでは、既存の定着された像に新たに透過性をもたせることによって、あくまでも一方からのみの眼差しによって、両方が同時に見える事態が生じさせられている。

すなわち、私たちは光の両方向を同時に見やる現場に立ち会うことになるのである。

ところで、印画紙とオブジェクト(花)が密着した古典的フォトグラムではなく、印画紙とオブジェクトの間にたしかな距離、すなわち空間があつてなおもフォトグラミックであることは、坂田の探求が狭義の写真ではなく、像が生成する神秘の探求に向かっていることを示している。

それは分析的で乾いた実験ではなく、濃密で湿りを帯びた作品として私たちの眼差しを惹きつける。

ここに写真誕生以前の学者芸術家との決定的相違がある。像の生成の躍動をその鮮度を損なうことなく定着すること、それが坂田の作品である。その躍動は紙幣の作品の「窓」の空け方にも構成的、かつ端的に表れている。

＊

山倉研志の今回の作品もまた二つの層からなっていることが容易に見てとれるだろう。

一つは多様な色彩が塗り重ねられ、あたかもモノクロームの地と化したかのような基体層。

もう一つはザックリと太い荒縄のような淡色の筆痕(ストローク)が縊られたように重なっている層である。

この積層の位置関係は明白である。前者の層が後者の層の奥にある。

それは、背面と前面との関係にある。

だが、しかし、これらの層をなしているのは二つではなく、無数であるかもしれない。

今回の作品においては、具体的な形象を連想させる筆痕は後退し、筆痕そのものが自己を主張している。

すなわち、それは何ものかの形態を表象するための筆痕ではなく、画家の画面に向かう身体(とくに前腕)の軌跡から発する光線束が、観者の眼差しから画面に向かって発する視線束と一致することによって、絵画の空間が生成する構造をもたらしている。

これらの筆痕は花の形を再現するために引かれたのではなく、縦と横の比率が近似した矩形の画面に、絵画を生成させるために引かれた線たちである。

これら無限大記号が軌効に繰り返されるかのような筆痕は、何か有機的形態を連想してしまう誘惑に駆りたてもするのだが、しかし、基体層から浮遊する色相と筆触、そして筆痕によって形成される異質の層は、それらを成立させる光線束を綾取りのように私たちの眼差しに突きつける。

すなわち、私たちが眼差しているのはある有機的形態が針金細工や竹細工のようなスケルトンな写像へと変換させられたものではまったくなく、光線束と化した私たちの眼差しの軌跡であるかもしれない。

このような筆痕の集積が画面から弾むように見るものへと向かってくるのは、基体層と筆痕層の色彩明度の差異とともに、筆触そのものの差異によるところが大きい。

多彩な色が琥珀層のように沈殿した基体層の艶やかさは、背面を重厚なまま押しとどめ、淡色の進むような粗い筆触は、未定着のまま、観者へとせり出してくる。

すなわち、画布の位置に眼差しをとどめる重量層と、そこから眼差しを跳ね返す軽やかさをもつ軽量層との重力差によって、かつて奥行きともいわれた絵画空間に躍動感がもたらされている。この重力差は視覚的重力の等高線ともいべき独自の軌跡を描き、観者を頂点とし、画面の四辺を底辺とする放射光のピラミッドをつくりだす。

もちろん物理的にはその比重は等価だが、視覚的には大きな差がある。

その重力差が、絵画固有の空間を醸成させる。建築的似非遠近ではなく、見る者と絵画の基体層との間に醸成される視覚的な距離が放射されるピラミッドこそ、山倉が一貫して探求してきた絵画だが、その探求は今回も貫かれている。

＊

山倉と坂田、一般的に言えば絵画と写真という異なる造形媒質の使い手であるが、彼らの目指すものは媒質の差異を超える「“ピクチャー(像)”の生成」そのものの探求であろう。

さらに、彼らの“ピクチャー”は造形媒質と眼差しを仲介する光が、物質を透過する力を可視化する点において、

今日の“世界”像の探求の最前線と交叉している。

言うまでもなく、シェリングにとって肝要なのは、自然における重力と光との関係を「相似的に」解明することであった。

二人の“ピクチャー”は物理的な事実としては、私たちの眼差しを作品の背後へと透過させることはけっしてない。

しかし、視覚的な権利としては、“ピクチャー”は私たちの眼差しを遮蔽するものではなく、透過性のあるスクリーンが無限に堆積したものであることを気づかせる。

ハイデガーの警鐘のように、世界は像化して、忘却されるが、しかし、その像を透過性のあるものへと解き放つことがアーティストたちの仕事、まさしく〈非-覆蔵化〉であることを21世紀になったいま私たちは知ることになる。

Genjutsu Shincho, Semptember, 2006.

The flowers that appear from the dark background look like animals, caught somewhere between life and death.

These works by Mineo Sakata (1966-present) are somewhat different from photograms. In photograms, the images represent the actual size of the subject matter on photographic paper, whereas Sakata's images are often larger than their real-life counterparts.

"They are similar to microscopic photography" he says. They are, however, not such faithful reproductions of the objects, because in contrast to the precisely and vividly fixed veins, the petals themselves are ghostlike and blurred. By his manipulation of light, the inside becomes the outside, and life becomes death. Delicate white dots on the black background become as pollen blown by the winds of darkness.

Gallery Ando, July, 2006.

Akihiko Takami

Herein are photograms of seasonal flowers that would otherwise remain unnoticed and unknown.

Not many prints are able to be made with these delicate flowers, as they are exposed to an abundance of light.

Sakata's work refreshes our tired eyes, which are so often invaded by polaroids and cheap pseudo-art, or by satellite photos and HD images. That title of "art expression" irritates us while tantalising us, revealing what is supposed to be invisible.

Sakata's work is a soothing respite for the eyes, a place where we can take a break from the endless nightmare. It draws out flowers from that limbo between the visible and the invisible, bringing them closer to us.

March 1999 Zeit Photo Salon

Tomohiro Nishimura

Mineo Sakata is a classic photographer. He conserves a style which is independent from the current trend, causing him to stand out from the crowd. He is classic in three different ways, the first being his choice of the classic "flower" theme. Many photographers choose the flower as their subjects, and so you might think that everything has already been done that can be done. This makes it extremely difficult to do something new, as it must stand against such a long tradition and prove its originality. And yet, this is exactly what Sakata dares to do. The second distinguishing feature is his insistence on high-quality prints. His tableau composition is extremely refined, as is the finish on his prints. Sakata graduated from the Faculty of Oil Painting at the Tokyo University of Arts, and it seems that his photographic work is an extension of painting. During his school days, unsatisfied with the trend of contemporary art towards conceptualism, his works were primarily installations as opposed to paintings. He then started to take an interest in photography, saying now that taking pictures reminds him of the excitement he felt when he started oil painting.

The third unique feature in his works relates to the method which he employs for taking pictures – the photogram, a classic technique. Photograms have a long history, with Fox-Talbot making a photogram of a lace net on photographic paper as early as the 19th century. In the 1920' s, Man Ray and Moholy-Nagy Laszlo frequently used this method to create their works. In Japan, photograms had gained popularity even before the Second World War, being used in works by such artists as Iwata Nakayama and Eikyu. In the post-war era, however, this technique has fallen into almost complete disuse, with few artists who use it remaining.

Sakata' s photograms are slightly different from the traditional photogram. In the latter, images are usually reversed, due to the fact that objects put on photographic paper turn into white images. This is because they are opaque and make shadows against the light, a process whereby the objects' details are lost. However, in Sakata' s works, the opposite is true – the details remain vivid and clear. He calls this "photograms by transmitted light". By some part of the light going through the thin organs of the flower, it is possible to record some details of the flower. This is a new, original technique created by Sakata.

Eikyu was also a painter, and called his technique "photo-drawing". As the name suggests, photograms have a close relation with painting. Photograms reduce three-dimensional objects into two-dimensional images, resulting in something unreal that can exist on paper. For Man Ray and Moholy-Nagy Laszlo, it was a new experiment to provide a new experience to spectators through the creation of unreal images. What, therefore, is Sakata' s new photogram? It lies in between the third and second dimensions. It is more flat than ordinary photography, and yet not as flat as the traditional photogram. He makes his flowers swim with charm in his semi-third dimension.

October,2004 Gallery MAKI

Mineo Sakata and Kenshi Yamakura "Halo of Moebius" and "Play of Ray Flux" by Kazuhiro Yamamoto

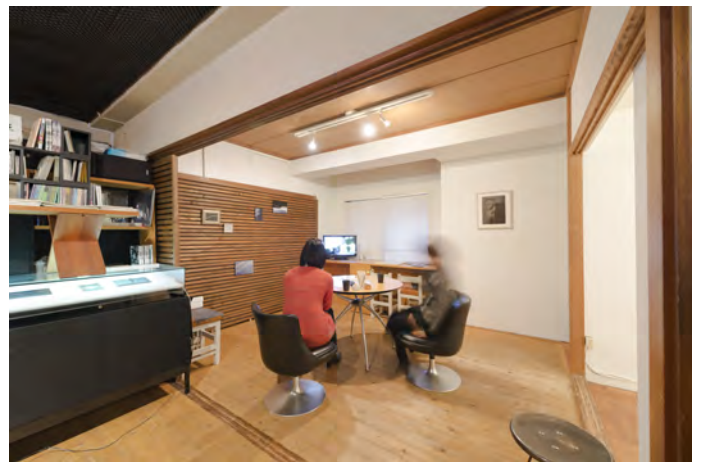
Sakata's works are what are often called photograms, but when I gaze into their details, I feel that my knowledge about photo negatives and positives blurs slightly.

In his works, the flowers are simultaneously photo negatives and photo positives. According to him, this was only possible thanks to a special instrument which he created himself, reminding me of such a historic character as Kircher, who created a unique instrument to capture images of the world in the 17th century. After his invention, the world's images have been able to be captured by modern technology and have lost their brilliance, but Sakata's work maintains the same level of vividness and life. He has photo negative and positives existing together on the same plane! As well as a refined and delicate gradation! He forces us to see a union between light and darkness, separate from dichotomy. Therein lies a coexistence where we can see the face and the back of light itself, its past and its present.

Such an attempt at representing light as the Moebius strip is more typified by the more recent work using paper money. It must be said that this is not a montage – the fixed image was later made partially transparent so that both sides could be seen from one side only.

A photogram can still be a photogram even if there is distance between the object and the photographic paper. Sakata seems to try and explore the mysterious region where images are born, departing from traditional photograms. It is not a dry analysis, but rather a soft and lyrical approach. It is here that Sakata differentiates himself from Kircher and other pioneers who have tried to fix images in the world. The aim of his art is to fix the image of the world as it is in vivo, an attitude which is also represented in the open window in his paper money work.

November, 2006 / Gallery KAKU exhibition 2006



展示風景・左上から

2014『FLOWERS』／ Gallery OUT of PLACE TOKIO, 東京

2012『LANDSCAPE』／ TOKIO OUT of PLACE, 東京

2015 坂田峰夫展／ GALERIE SOL, 銀座・東京

2009『-lux-』／ TOKIO OUT of PLACE, 東京

2010『はないばら〜秘められた美へ〜』, 千葉

2013『202LIVING』／ 20202, 東京

Interview / インタビュー 2018

All of your series of works seem to concentrate on a replication of objects or notions that are part of the natural / physical world (such as light, flowers, or landscapes) through manipulation of manmade machines / processes? What is it that fascinates you in creating a new version of something that naturally exists?

人工的な装置やプロセスを通じて（光、花、風景などの）自然界／物質界に属する物体や概念を複製することへの特別な意識がどの作品にもあるように思えます。自然界にあるものに新たな在り方を与えることに惹かれているのはなぜなのでしょう？

The world is already “out there” and full of allures without my interventions as an artist; for example, a flower blooms just as it is, and its destiny is already fulfilled. We tend to think of its existence in a variety of contexts, like when we snip a flower and have it in our hand. Light pouring into the eye is processed as a visual sensation. It plays a certain function very well, but I find a slight that there is a void left there. Asking “why” in science brings a practicality to philosophical notions. But, there is another approach to the world out there—to accept it as “something uncertain” and find out different values that are based on personal interest. Though, be it science or not, questioning allow for much more ambiguities than clear-cut answers to surface.

すでに在るこの世界は、私が何をしなくとも十分に魅力的です。たとえば、花は自然に咲いていて十分なのです。それが摘まれ、手に取られたときに、新しい在り方について考えることになります。眼に飛び込んだ光は視覚として処理されます。それは役目は十分に果たすのですが、そこにはほんの少しの隙間が見てとれます。どうしてか？という問いは、自然科学の研究では、役に立つかどうか、正しいかどうかが大切です。もう一つの立場として、個人的な関心の下に、「よくわからないもの」として認めていくことで別の価値を見出すこともできます。ただ、その問いはどちらにせよわからないことの方が多いのではないのでしょうか。

Essentially, I don't believe in what I have within myself. Rather, I prefer to receive what exists outside of me.

I don't believe in self-expression because I often feel I am empty within. I have nothing to express, even if I squeeze myself. I don't think I can make anything good out artificially by forcing myself. I would have no conviction.

I expect my work to show something that not visible to the naked eye. One can draw different responses from the world by approaching it differently, so I invent my own tools and methods to stimulate such responses. If I would just snap what appears in my sight, the lens wouldn't capture what hides behind the mere appearance. In fact, I'm not even sure whether this “something behind” actually exists within myself, or just a phenomenon in itself.

自分の中にあるものをあまり信じてはいません。そうではなく、存在しているものを受け止めるという立場です。

自分の中身は空っぽなので、自己表現というものは信じていません。絞っても何も出てこないですからね。無理に絞り出したものには実感がなく、そこからいいものは生まれないと思います。

眼で見ていること以外のものが見えることを期待して作品を作っています。世界は接し方を変えれば違う姿を

flowers, then I can also do the same (simulating nature through original methods) with other motifs and objects. I thought, say, I could capture other unknown views of existing notions. This, allowed me to move to other series like LUX and Specturm [remove this "and Spectrum" as LUX contains it].

花の作品を初めて十年目くらい、やることをやり尽くして技術的にも成熟した頃に、作品の意味について考えるようになりました。そして、花で追及していること（独自の方法で自然に干渉すること）が、他のモチーフや対象でも追及できるのではないかと思うようになりました。規定の捉え方とは別の何か未知のものを、他のものからも引き出せるのではないかということです。そこから「lux」シリーズのような作品に発展していきます。

How does the concept of Chugan is relevant to this discovery?

その発見と中観という考え方はどのように関わっているのでしょうか？

While creating my work, I feel like I am standing nowhere, or floating in transition, like I am not here, but not there either. When I'm swinging the catching net in darkness, I don't know where it is for sure. It's at least not fully in my mind, since I can't grasp anything without paying attention to some of the clues that exists there. A clue may be a flower, or a pinhole camera. Motifs help me to connect to the world of "things" in themselves, things that exist already. At least, those clues help me find a place in the middle point. There, I try to keep myself neutral, that is, to repress my "self." There is a realm one cannot otherwise attain to, whether I observe a flower or light. For some period of time, I was intensively conscious of maintaining this neutrality. If I intend to produce anything with flowers, the intention often results in triviality. Instead of intending something, I tried to submit myself to what I observe. One cannot fully eliminate the intention from creation, no matter how hard one tries to be neutral, but I keep my efforts not to inject the manifestation and expression of the self while I am engaged in the art-making process.

作品を作っているとき、ここではなくここでもなくというような、どこを漂っているのかわからないという実感がありました。暗闇の中で虫取り網をふりながらも、そこがどこなのかはわからないという感覚です。ただ、何かがあるのにすでに存在していなければ暗闇で何かをつかむことはできませんから、少なくとも心の中だけのことではないのでしょう。その何かというのは、花だったり、ピンホールカメラだったりします。モチーフがあれば、そこから「もの」自身の世界、そこにすでに在る世界と繋がっていけるかもしれない。手がかりがあればその中間には行くことができる。そこでは自分をニュートラルにすることを心がけています。花であれ光であれ、そのような接し方からしか辿りつけないところがあります。このニュートラルな立場を強く意識していた時期がありました。何かをやろうとして花を扱ったら、大抵はつまらないものになります。そうした作為の代わりに、私はそこにあるものに従うという態度をとります。どれだけニュートラルな立場を求めても、何かをやる以上はどうしても作為は出てしまいます。それでも、作品制作が自己表現や自己実現にならないようにと心がけています。

表すので、そうした反応を刺激するための道具や方法を作っているということですね。ただ眼に映るものを写すだけでは、単なる表層の奥にあるものをレンズが捉えることはできません。その「見えないもの」は、自分のなかにあるものかも、現象のなかにあるものかもしれない。

I try to see what science cannot see in nature. Photographic skills belong to science, meaning that you have to follow certain techniques to capture objects in an appropriate fashion. But the appropriateness of a photographic image is decided arbitrarily, so I don't have to follow the same goals. Let's say I'm a pseudo-scientist—designing new methods to present nature from a different angle.

科学による自然との向き合い方では見ることができないものを私は見ようとしています。対象を正しく写すために正しい方法に従わなければならないという点では、写真技術は科学のものです。しかし、どのようなイメージが正しいのかということは誰かが決めたもので、その正しさに必ずしも従うことはありません。私はいわば偽の科学者のようなもので、自然を別の角度から表すための新たな方法を設計しているわけです。

Philosophically, you mention your interest and inspiration from Chugan. How does this interest manifest itself in your art creating?

「中観」という考えへの関心とそこからの着想について言及していますが、それは創作にどのようなかたちで表れているのでしょうか？

Philosophy derives from taking an action, or when one is born. So, philosophy does not precede art-making. When I reflect back on what on the earth I'm doing with my art, I notice I move back and forth between ideas and phenomena. Then, when I discovered the concept of “Chugan”, I perceived it as the most appropriate word to think about the fundamental methods of speculation and contemplation in Buddhism, Taoism, and other Asian philosophies.

Photography consists of the negative and the positive within the spectrum of the intensity of light. It can be said that both sides of a coin are matched. The rules of “norms” of photography are just one of means one can apply. The English word “photograph” is useful to explain my take on photography – I draw with light, thus I produce “graphs of photos”.

ヒトが何かをする、あるいは生まれたことによって哲学が始まる。制作の前に哲学があるわけではありません。私は何をしているのだろうかと問い直したとき、ものごとの狭間を行き来していることに気づいたのです。仏教や道教、アジアの根底にある思惟方法を巡らすとき、概ね適当な考えとして「中観」という言葉に辿りつきました。

写真はネガとポジ、光の強弱という構造をしています。裏と表は一致しているといえます。写真はこうあるべきだというのは単なる一つの作法にすぎません。単純に、光で描く（Photo-Graph）ということです。

About ten years after I started to make the flowers photograms, having tested a variety of experimental methods, and mastered technical skills, I thought about the meaning of it all. I figured that if I pursue work with

“withered” to “decaying” Or you may just remove the leftover “having” and use “decaying already” though not accurate, or use “having already been decaying” though less natural], or appearing only for a given moment, ephemerally.

ヒトは皆同じく死ぬということです。民族、文化がどのように多様でも、環境、差別、経済が刺激的でも同じです。大学時代に遡ると、コンセプチャルな作品に興味を持って制作していましたが、卒業制作の最終形は葬儀と火葬でした。花は作品の一部として献花として使われたのが最初です。写真で花を扱ったときに献花の精神性を意識することになりました。目の前で起きている現象はすべてが魅力的であり、芽吹いたばかりでも、朽ち果てたものでも、刹那の事象でも、美しいと思います。

Living in Japan also influences my interests. For me, death is what I naturally accept, in the same manner that I observe nature without denying it with my own personal preoccupation. It may be a Japanese way to see life and death. I accept both, and both can be beautiful. They are both just naturally there.

日本人としての体験もあるのでしょうか。死は在るものとして受け入れるもので、それは自然を否定せずに見るということと同じ視点です。日本的な生死観ですね。生も死もあたりまえに受け入れるためのもので、どちらも美しいものになりうるものでしょう。

**Your work exhibits and interest in the correlation between art and life / existence.
How does it inform How so these inform your own balance of art-making / life?
生きることと作品をつくることの境界線やバランスをどう捉えていますか？**

I can no longer think of art-making and everyday life as separate things. The fact that I exist and I live is undeniable, and I have to accept it at any rate. I have to take responsibility for works I create out of chance. If the word “responsibility” sounds like an exaggeration, let’s say I answer accept my creative process by living my own life with confidence. It is to keep myself free of pretensions within my works. Once I start making art, I am always ought to face unexpected results. The initial plan always fails, but it is part of the joy of creating. Struggling with unexpected errors, allowing for firm outcomes to surface.

もはや作品制作と日常は切り離して考えられません。私がいること、生きていることは事実であり、受け止めるしかないので。偶然にできてしまった作品に対して責任を取らなくてはなりません。責任というと大げさですが、しっかりと生きることでそれに応えています。少なくとも、作品に誤魔化しがないように確認していくことです。いざ作品を作り始めると、予期せぬことが必ず起きます。当初のプランはすぐに崩れるけれど、そうでなければおもしろくない。そうした無駄かもしれないことに取り組んだ後、何かが出てくるわけです。

Despite that effort, you make aesthetic decisions in your compositions. How do you view this?

そうした心がけの一方で、作品の構図には美学を感じます。それについてどう思いますか？

It is the curse of photography. By putting an image onto a flat plane one can't escape the curse of composition. Photographic representations require certain technical skills. Photography in itself demands perfection. [Since you took my suggestion for “manner” in the next sentence, and here is the first appearance of the word, a cushion like this may help. Take or remove it, up to you >>>] It is like a “manner.” The word “manner” here means compulsion, different from self-expression. It comes out of respect to the subject that is captured. Once you fail capturing a proper composition the work becomes loose. It spoils the preciousness of the subject. I have to consider the demands of a flower, for example. I'm not making compositions by myself, but forced to make the composition as the flower requires. My personal experience and knowledge, such as the Pain Tree byōbu folding screen by Tohaku Hasegawa, follows certain rules that allow the composition that is “demanded” by the motif. I can only try to reflect what I believe I must to do, subordinating the visible to the invisible.

それは写真の呪縛かもしれません。平面に絵を落とし込むということには構成の呪縛があります。写真には一定の技術的作法があります。写真それ自身が完璧であることを要求するのです。その構成作法はやらなければならないことであって、自己表現とは異なります。それは被写体に対する配慮から生まれるものです。その作法を外れると、作品は甘いものになります。せっかくのものが台無しになってしまいます。花ならば、花に言われた通りにやらなければならない。私が構成を作るのではなく、花に作らされているのです。たとえば長谷川等伯の松林図はモチーフに要請された構成の一例ですが、そうしたものを見たという私の経験や知識は何かしらの影響があると思います。見えるものは見えないもののために従う。そのためにやるべきことをやるだけで精一杯ですね。

It seems that you are fascinated by the ephemeral / mortality / decay. Where does this derive from? Does it inform the techniques you develop to capture your works?

束の間のもの、死にゆくもの、朽ち果てていくものに惹かれているようですが、なぜでしょうか？その興味の源は独自の制作技法とも関わりのあるものなのでしょうか？

Mortality is certain, as everyone dies eventually. No matter how diverse ethnicities and cultures are, and no matter how stimulating the environments may be, or what discriminations and economics there are, death is indiscriminate.

Looking back at my university graduation work, I was interested in conceptual art-making, and made an installation that conceptually dealt with funeral and cremation. The work also included a flower, offered as a token of condolence, and I came to be aware of the spiritual representation of flowers, while taking its photos. All phenomena taking place before my eyes are alluring, and I feel their beauty be it just budding, having already decayed away [Changed from an “-ing” repetition error “having already decaying” after you changed

Each of your body of works looks visually different. What aesthetic influences do you have?

各々のシリーズは外観は異なりますが、美的には何が作用しているのでしょうか？

My main aesthetic influence is acknowledging the uncertainty and vulnerability of myself. I believe it's important to make art without considering what are the "ought-to-be" norms in my mind. Believing in and giving shape to my "delusion" is the starting point.

自分自身の危うさ、不安定さを知ることです。「こうあるべき」と考えて制作しないことが大切だと思います。そして独断的に妄想をかたちにすることが出発になります。

Why "delusion"?

あえて「妄想」という言葉を使う理由は？

I don't start making art by thinking about its art history context or its social roles. I don't feel any connection to such discourses. I say "delusion," but I want my work to leave my inner self and stands on itself, detached from me. So, I have to also separate it from my delusion too, by eliminating the subtle personal elements that got mixed there during the art-making process. There is a requirement to engage with an object or a thing as it is.

歴史的な意義や社会的な役割といったことから作品制作を考えていないからです。そうしたことには手ごたえを感じませんし、そこありきで考えてはいません。その意味で「妄想」とは言いましたが、作品には自分の手を離れて自律してしてほしいと考えています。ですから作品は私自身の妄想の内に留まってはならず、そうした個人的な要素が少しでも入り込みそうになりそうなものは制作の過程で徹底的に排除しています。それがものに関わるための作法です。

Your photographic processes interfere with existing notions, such as capturing light at a given moment, or a reflection of a landscape, or flowers at a precise time when light is projected through them. What is in these unpredictable processes, where the outcome is often attributed to chance, that captures your attention and interest?

刹那の光を捉えたり、風景を反射させたり、光が透過したその瞬間の花を捉えたりというように、坂田さんの写真の撮り方は既成概念に従っていません。仕上がりが偶然に大きく左右されるこの不確定なプロセスにおいて、坂田さんの意識と関心は何に向いているのでしょうか？

As mortality is certain, it is important to freely enjoy everything else, that is to say, life itself. If you put a dot in a given space, it becomes a starting point for relationship to be constructed there. It's just like putting a mark on a white canvas. Such an arbitrary mark by itself is uncertain, and the resulting relationships built around it are also floating. Details in objects in the world around us can be seen as the fruits of chance. All I can do there is to observe and acknowledge the existence of things around me, and hope I can capture the elusive traces of those things.

確定しているものごとの一つは死です。死以外のこと、つまり生とも言いますが、それを自由に楽しむことが大切です。

どこかの空間に点をうつと、そこから関係が構築されていきます。白いキャンバスに点を描くのも同じです。その任意の点は不確定であり、そこから関係が構築されますが浮動しています。ディティールは偶然でできているといえます。私のできることはそこにあるものを「在る」と確認することです。痕跡を逃さないように捉えることができるとよいと思います。

The elements of chance in my works are somewhat controlled, I let chance to take its course but stop it before it spoils the work. I never intend to leave elements of chance in my works, but often those elements necessarily become part of the process. The natural world is contingent but also shows some regular patterns, which science can progressively articulate to some degree. The biggest contingency exists within myself, as the creator, and my spontaneous curiosity. I must accept it as it is. One can't explain one's motivation, but it's fine. You may feel like walking out on a sunny day, going somewhere, then decide whether to turn right or left at the very moment the choice making. It happens randomly, and the purposelessness is important.

作品の中の偶然性はいくらかコントロールはされていますが、やりすぎてつまらなくなる手前で切り上げています。偶然の要素は残そうとして残しているのではなく、必然的にそうなるものです。自然界の不確定性にはある程度の規則があり、それは科学で扱えるものでしょう。最大の不確定性は作者としての自分の自発的な好奇心にあり、それをそれをそのまま受け入れています。人間が動機を説明できないのはあたりまえのことです。いい天気の日どこかに行こうとして、まず右に行くか左に行くかはその瞬間に決まる、といったように。それはなんとなく起きることで、そのふらっと動ける感覚が大切です。

How about impressionism?

印象派についてはどう感じますか？

Not much, but I recently found late Monet, highly abstract paintings, interesting. It's like I understood all of a sudden his art historical importance, especially thinking of abstract paintings, and I feel some sympathy to his development as a fellow artist. But there is no direct influence from impressionism. If anything, I rather feel impressionism limited oil painting with its strong emphasis on materiality.

これというものはありませんが、モネの特に後期の極めて抽象的な絵画はおもしろいと感じるようになりました。とりわけ抽象画におけるモネの歴史的重要性というものに気づいたのと、自分自身が作家としてモネの作品の展開に共感を覚えるということがあります。ただ、印象派からの直接の影響はありません。あるとすれば、むしろ、印象派の絵具の物質性の強調に、油画というものの限界を感じたということですね。

How about American abstract expressionists?

アメリカの抽象表現主義についてはどう感じますか？

Indeed I'm often associated with them, particularly with Rothko. I don't deny my work may look similar in appearance, but the essence is totally different. I use light, and Rothko used paint. I don't feel we have the same attitude for art-making. There is no real influence, though I don't dislike his work. My works has a similar appearance just by receiving light as it is. I think that painting is a medium with strong materiality, some strictness (by virtue of a painter standing directly opposite the painting), and self-expression. It is very different from buoyancy of using light. I wanted to be free of materiality and self-expression, so I started to use photography, as I disliked those qualities of using paints.

For Spectrum, I believe video is the best form. One sequence of the video lasts for the same duration as the total time a ray of light reaches from the sun to the earth[<< removed "7 mins or so" as it was MY note for you. Without it, the sentence matches his remark. The latter half may better be "as the total time a ray of light from the sun takes to reach the earth]. It represents the very event of the light being received. Although still an enactment of this event, projection can push the image back to exist as light again.

Nonetheless, if I must be associated with a movement, I feel that Impressionism is more accurate, as it at least deals with light in the external world.

実際、アメリカの抽象表現主義、特にロスコと関連づけられることが多々あります。外見として似ていることは否定しませんが、本質はまったく別のものでしょう。私が使うのは光、ロスコは絵具です。制作の態度はきつと別物でしょう。直接の影響はありませんが、作品が嫌いだというわけでもありません。私の作品が光をそのまま受け止めた結果、似たものができたというだけのことです。

絵画は、物質性、(キャンバスと対峙して制作することによる) 厳しさ、自己表現を引き連れてきてしまうと思います。それは光の軽やかさとは違います。私は物質感も自己表現も求めていませんし、油絵具のそうしたところが嫌いだったので、写真を選びました。

「lux -spectrum-」シリーズのもっとも理想的な提示方法は映像でしょう。それは光が太陽から地表に到達する

Throughout all of your works it seems there is strong interest in basic shapes and compositions and a bold representations of light, perhaps borrowed more from traditional painting than photography. How do you perceive your works?

どの作品にも見られる基礎的な形態や構成への強い意識と大胆な光の扱いは、写真というよりも絵画の伝統を参照しているようにも見えます。自分自身ではどう感じていますか？

I don't really see a difference between photography and oil-painting, just as I don't differ much between blue and yellow pencils. Both of processes are genres that belong to the same notion, the visual arts.

Much of my personal art experiences and memories are related to painting, and in that sense, painting must have some unconscious influence on my work. I especially like paintings that display accurate observation of motifs and strict commitment to them. Whether it is light or a form, the accuracy of the representation is improved by approaching it directly and investigating it in a minimal way.

写真か油彩画かといったことは鉛筆が青色か黄色かという違いとあまり変わらないことだと考えています。どちらも視覚芸術に変わりはありません。

もっとも私のアートの体験や記憶の多くに絵画があるので、意識せずとも参照していると思います。モチーフに対する精度と厳しさのある作品には惹かれますね。光にせよ形態にせよ、ダイレクトに扱うことで、より高い精度でミニマルに探求することができるのではないかと考えています。

Are you influenced by any artists?

影響を受けた作家はいますか？

Not really, but some artists' aesthetics influences me, aesthetics, not styles, as I not interested in imitating others' style. For example, Japanese-style painter Gyoshu Hayami (1894-1935) has a remarkable eye in his observation of nature. The rendering in his paintings, and his sense of perfection. I admire how he delves deeply into nature in a period in Japanese art where such qualities were often exhibited, suggesting the possibility of seeing and grasping what exists behind the visible.

特にいませんが、スタイルではなく美学的なものに影響を受けた人はいるでしょうね。たとえば、日本画の速水御舟（1894-1935）の自然に対する鋭い観察眼、構成の決め方や描写の密度などです。速水御舟の自然に対する踏み込みの深さは素晴らしいものですが、この時代の日本画にはこの点で優れたものが多く、見ることによってものを深く捉えることの可能性を示していると思います。

のと同じ時間だけ、そこに光として現れます。それは光を受け止めたという行為そのものを表しています。疑似的とはいえ、プロジェクションはこのイメージを再び光へと戻してくれます。

ともあれ、もし何かの芸術運動と関連付けられるとすれば、抽象表現主義よりは印象派の方がまだ正確だと思います。少なくとも印象派は外界の光というものを扱っていましたからね。

So do see yourself as a painter rather than a photographer?

自分のことを写真家というよりは画家として考えていますか？

I do think I make paintings. I don't feel like I take photographs. I make use of photographic skills, techniques, and materials, so I justify it by saying that I take photographs just for the sake of convenience. But if I reflect on it more deeply, I must say I make paintings, I make pictures.

作っているものは絵画だという意識があります。写真を作っているという感覚はありません。写真の技法と作法と素材を使っているの、わかりやすさのためには写真だと説明します。ただ、それ以上のことに踏み込んで考えるならば、絵作りをしているという意味で、絵画を作っているという意識です。

You also have a video work that refers to the Mono-ha school in the title. What is your take on the term?

もの派についてタイトルで触れている映像作品がありますが、もの派についてはどう考えていますか？

It is difficult to answer as the term includes too many interpretations, but in general, Mono-ha's legacy, including the generation who worked under the direct influence of the school, must have had some influence on me. The very basic concerns they raised in regard to things and materiality are in the air of the Tokyo art scene, with influences on how I understand and deal with things. The general environment must have cultivated a general sensitivity and an attitude to issues in general. Rather than Mono-ha itself, I was in the cultural milieu it created, the resonance of the art-movement. Back to my own work, I treat light as a thing that "exists" even if you can't touch it.

もの派にも色々あるので難しい質問ですが、もの派の影響を直接受けた世代の人々も含めた、もの派のレガシー全体の影響というものは何かしらあるはずです。もの派が残したものと物質性についての基本的な問いは東京のアート界では普通に話題に上がるもので、自分にも影響しているでしょう。その状況がものに対する感性や態度を養ったと思います。もの派そのものというよりは、その運動の余波である環境からの影響です。自作について言えば、光は触れることはできませんが、「存在する」ものとして私は扱っています。

東京生まれ、東京で活動
東京藝術大学美術学部絵画科油画専攻卒

個展 (1994 ～ selected)

- 2017 『百合と蟻』／20202, 東京
2016 『セセリと石』／表参道画廊, 東京
2015 坂田峰夫展／GALERIE SOL, 銀座・東京
2014 『FLOWERS』／Gallery OUT of PLACE TOKIO, 東京
坂田峰夫展／GALERIE ANDO, 東京
2013 『202LIVING』／20202, 東京
『studio-gallery』／MUSÉE F, 東京
2012 -lux- 『LANDSCAPE』／TOKIO OUT of PLACE, 東京
坂田峰夫展／GALERIE ANDO, 東京
2011 坂田峰夫展／GALERIE ANDO, 東京
2009 -lux- 『spectrum』／TOKIO OUT of PLACE, 東京
坂田峰夫展／GALERIE ANDO, 東京
2008 坂田峰夫展／GALERIE SOL, 銀座・東京
2007 『FLOWER』展／TIME&STYLE EXISTENCE, 東京
2006 坂田峰夫展／ギャラリー覚, 東京
坂田峰夫展／GALERIE ANDO, 東京
2005 『FLOWER- 光画・透過光フォトグラム -』展／ギャラリー覚, 東京
『FLOWER- 光画・透過光フォトグラム -』展／表参道画廊, 東京
2004 『FLOWER』展／ギャラリー MAKI, 東京 (西村智弘キュレーション)
2003 『FLOWER』展／ギャラリー覚, 東京
1999 坂田峰夫写真展／ツァイト・フォト・サロン, 東京
1998 坂田峰夫展／GALERIE SOL (早稲田), 東京
1995 『TENKAIBANA02』展／ギャラリー KIGOMA, 東京
1994 『TENKAIBANA』展／ギャラリー KIGOMA, 東京

グループ展 (1996～selected)

- 2019 スプリングセッション 2019／Monochrome Gallery Rain, 東京
2018 スプリングセッション 2018／Monochrome Gallery Rain, 東京
2017 井村一巴 大塚勉 坂田峰夫／art&space ここから, 東京
2016 MEETING POINT 2016／府中市美術館市民ギャラリー (府中市美術館企画), 東京
2016 友人作家が集う - 石原悦郎追悼展 "Le bai", adagio cantabile／
ツァイト・フォト・サロン, 東京
2016 パースペクティブ - 光 Perspective Exhibition-Light／GALERIE ANDO, 東京
2015 坂田峰夫、根本佳奈、神崎智子 3 人展 『Colors』／ノン・フィニート, 東京
2013 『黒の氷点 black & white』／Gallery OUT of PLACE, 奈良
2012 ANDO SESSION-3 あかり展／GALERIE ANDO, 東京
ANDO SESSION-1 Drawing／GALERIE ANDO, 東京
2011 鷹見明彦追悼展／表参道画廊＋MUSÉE F, 東京
奈良・町家の芸術祭 HANARART／五條新町エリア 前防邸, 奈良
2010 『はないばら～秘められた美へ～』／千葉大学＋千葉市美術館, 千葉
Summer Innocent／Gallery OUT of PLACE, 奈良
2008 αM プロジェクト 2007 ON THE TRAIL vol.5
『フローラ / 新草本図譜集 - Descriptions Flora』／
武蔵野美術大学, 表参道画廊＋MUSÉE F, 東京
2007 ART IN TIME &STILE MIDTOWN VOL2／TIME &STILE Midtown, 東京
2004 『四月展』 (坂田峰夫 田口和奈)／ギャラリー覚, 東京
1996 『ムルロアに咲く花プロジェクト』展／ガレリアラセン, 東京 (鷹見明彦キュレーション)

Born in Tokyo, Japan. Lives and works in Tokyo, Japan

1990 B.F.A.(painting) Tokyo University of the Arts

Solo Exhibition (1994 ~ selected)

2017 「lilly+ant」 / 20202, Tokyo

2016 「Pelopidas mathias+stone」 / Galerie Omotesando, Tokyo

2015 Solo Exhibition / GALERIE SOL, Ginza Tokyo

2014 FLOWERS / Gallery OUT of PLACE TOKIO, 3331 arts chiyoda Tokyo

Solo Exhibition / GALERIE ANDO, Tokyo

2013 202 LIVING / 20202, Tokyo

Studio-Gallery / MUSÉE F, Tokyo

2012 -lux-LANDSCAPE / TOKIO OUT of PLACE, Tokyo

Solo Exhibition / GALERIE ANDO, Tokyo

2011 Solo Exhibition / GALERIE ANDO, Tokyo

2009 -lux-spectrum / TOKIO OUT of PLACE, Tokyo

Solo Exhibition / GALERIE ANDO, Tokyo

2008 Solo Exhibition / GALERIE SOL, Ginza Tokyo

2007 FLOWER / TIME&STYLE EXISTENCE, Tokyo

2006 Solo Exhibition / Gallery KAKU, Tokyo

Solo Exhibition / GALERIE ANDO, Tokyo

2005 FLOWER / Gallery KAKU, Tokyo

FLOWER / Galerie Omotesando

2004 FLOWER / Gallery MAKI, Tokyo

2003 FLOWER / Gallery KAKU, Tokyo

1999 Solo Exhibition / Zeit-Foto SALON, Tokyo

1998 Solo Exhibition / GALERIE SOL, Ginza Tokyo

1995 TENKAIBANA02 / Gallery KIGOMA, Tokyo

1994 TENKAIBANA / Gallery KIGOMA, Tokyo

Other (1996~selected)

2019 “SPRING SESSION” / Monochrome Gallery RAIN, Tokyo

2018 “SPRING SESSION” / Monochrome Gallery RAIN, Tokyo

2017 Art&Space cococara, Tokyo

2016 MEETING POINT 2016 / FUCHU ART MUSEUM CITIZEN GALLERY

2016 "Le bai", adagio cantabile / Zeit-Foto SALON, Tokyo

2016 Perspective Exhibition-Light / GALERIE ANDO, Tokyo

2015 Colors / Non Finito, Tokyo

2013 black & white / Gallery OUT of PLACE, Nara

2012 ANDO SESSION-3 Light / GALERIE ANDO, Tokyo

ANDO SESSION-1 Drawing / GALERIE ANDO, Tokyo

2011 Exhibition In Memory of Akihiko Takami / Galerie Omotesando+MUSÉE F, Tokyo

Art Festival HANARART / Gojo, Nara

2010 “A Rose Among Thorns”-The search for veiled beauty /

Chiba University+Chiba City Museum of Art, Chiba

Summer Innocent / Gallery OUT of PLACE, Nara

2008 “Descriptions Flora” α M Project 2007 ON THE TRAIL vol.5 /

Musashino Art University, Galerie Omotesando+MUSÉE F, Tokyo

2007 ART IN TIME & STILE MIDTOWN VOL2 / TIME&STILE Midtown, Tokyo

2004 April / Gallery Kaku, Tokyo

1996 Flowers Blooming in Mururoa Project / Galera Rasen, Tokyo

Copyright ©2018 Mineo Sakata ; All rights reserved.

Transration ;

Shoichiro Takeda

Andrew Findell-A ghnatios

Masamichi Tamura