

1. Collection and Combination

An attitude often found in the work of Kazuo Yoshida is his pull-away from the photographic characteristics of ‘index point’ and ‘trace’, clichés he so far has resisted by grouping together as parameters thoroughly manipulated to their very end. Of course, with much of Yoshida’s work, what is seen by the naked eye as optical data, captured by the camera and transferred onto photographic paper, is something unarguably photographic (1). Yet, in terms of every scene every thing identified and characterised by this photographic transfer, there is no real reason not to consider his work as photography. On the other hand, with photographs made from different elements that forged together afterwards—such as the conventions described as ‘index point’ and ‘trace’—it is also clear that images lack an optical or visual correspondence with what is real. The look of Yoshida’s production and the actual photograph appears to have been thoroughly explored according to a photographic syntax or format, and evenly divided into definitive categories of ‘shooting’ and ‘presentation’. If it is assumed that ‘shooting’ is an integral part of data considered as ‘post-optical’, then the role of ‘presentation’ is to smooth together the effort applied to each image.

This could be expressed as the following. It is possible to temporarily classify Yoshida’s work as ‘photography’ once it passes through the camera (as usual) optically recorded and clearly fixed on paper. However, once something is referred to as a ‘photograph’, whether existing in reality as an ‘index point’ or ‘trace’, it points toward being what is commonly referred to as a photograph, and to think of Yoshida’s work simply as such is probably inappropriate. This is because by him going through a post-editing process, optical data associated at first as ‘index point / trace’ with any given subject is equal and then unequal by being by the way data is then packed together anonymously. The core of Yoshida’s production, consciously aware of issues surrounding modern painting, is also found in the relationship between separate ‘sense-data’, where an appropriate method other than photography is chosen to collect and combine. It should be noted in advance that although we often refer to his work up until this point as ‘photography’, in truth it significantly differs from traditional modes made real by genuine ‘index points’ and ‘traces’.

2. The threshold value of ‘white’ — Hi-vision (2008)

Kazuo Yoshida’s Hi-vision (2008) is composed of dozens of photographs that contain some kind of white trace from within (2). Taken on Mount Hiei during the winter, traces of a powerful strobe light he used can be briefly seen in almost all works. As a result, the moon and stars are seen as white spots sprinkled across the image surface, with snow on another photographs covering the ground while also forming a blank white space in the image foreground. As well as this, more common is light reflected as smoke in the foreground, alternatively edited after with a large portion of the panel missing and replaced by blocks of white.

One of the intentions behind Hi-vision is to show that multiple blank spaces on the image surface are equivalent to data, as mentioned previously. By firstly selecting a location on Mount Hiei at midnight Yoshida builds up the situation, transferring part of the entire image plane with a strobe light and smoke machine. Furthermore, the subsequent edit cuts-away a significant part of that image plane, by later increasing the exposure with a strange sequence of information taking form and not originally included in the blank margin. This white space will function as a foreign body fragmenting the photograph’s ideal tone and vary in size. Stripped of its own profile and form, it is reduced to mere information and a numerical RGB value (255, 255, 255). As well as their equivalence, blank space is also intended to be similarly found offscreen (on photographic paper) between each margin rather than only occupying somewhere on the inner field of each photograph. Except for differences inside and outside the frame, it becomes clear why these margin colour values are equivalent.

The watermark behind Hi-vision, makes crystal clear his intention. Whatever the original subject matter, ‘white’ beyond a

certain value reduces everything to a featureless numeric RGB value of ‘255, 255, 255’. When faced with the the colour, we have no choice but to guess whether or not the margin is the result of tracing the outside of what is missing, from an outward appearance lacking contours or any form whatsoever. For that reason alone, it is possible to conclude that only half is visually opposite to the iconography of surrounding colour. This is because the point or surface of occupying colour inside the image plane is also equal to the outside margin. The equivalence of both inside and outside in Hi-vision comes from what is ‘exposed’, and shared by blocks of white lacking any tone whatsoever.

That said, a sense of dissonance is clearly visible in artist’s style of reduction. Indeed, all human beings process colour information that has been converted into data by combining RBG values (between 0 and 255) for red, green, and blue. Image data is collected by the camera and literally revealed and made ‘visual’ (through screens found on digital cameras and the interface from different software). So, what is perceived as ‘white’ can be described with all certainty as an RGB value ‘255, 255, 255’, or black as ‘0, 0, 0’. Other than that, any value combining these two values for red (XXX), green (XXX), and blue (XXX), corresponds without exception—it should be noted, the maximum value of 256^3 , or 253 cubed, equals 16777216. An essential aspect of Hi-vision is where ‘unexposed’ photographs are described as ‘black’ by the most extreme value for each parameter, while areas ‘overexposed’ by the artist are white and as a result ‘numerically zero’ (3). Overstating this way of looking at things, however, probably requires some due-diligence. It is possible to describe every image as bundled or collated data that can be freely manipulated, and in one sense rejects convention. By rejecting convention and reducing our sensory experience of external stimuli, the result transforms the multiple elements that overlap and jostle internally into definitive images. But any attitude that suggests such a connection is purely made on the assumption that until now there are no real answers, only ‘experiments’. Trying to describe the reduction of information we experience each day as collated is in danger of being critically misunderstood, and should be attempted back-to-back with the earlier statement.

3. Notations of ‘blue’ — Air Blue (2010), Sheet Scape (2012)

Yoshida has subsequently stepped away from this reductionist approach, looking for different ways to convert the data he collects and collates. One such experiment culminates with Air Blue (2010) a digital collage involving several hundred thousand photographs. The material for this huge image is taken from forests all over Japan, with subjects including trees and clouds fragmented into different blocks and carefully interspersed over the length of the 2 metre long panel. In one photograph, individual trees are almost like uniform brush strokes, and made to appear as a continuous plan. While in another, multiple images of clouds are layered on top of each other, creating a multilayered panel with a three-dimensional depth different from normal photographs.

With much text already surrounding Yoshida’s Air Blue, the picturesque metaphor is often seen as intentional. Because the principle runs through the panel, as seen here, it can be said to be almost pictorial (the following two or three examples that test this principle are enclosed in brackets) (4). As previously mentioned, the form of different sized ‘brush strokes’ comes from the transformation in size of Air Blue’s subject matter, functioning as the hallmark of the artist’s craft rather than the subject itself. Making full use of multiple ‘layers’ and a style ‘covering its entirety’, the panel trims a three-dimensional order of space to a bare minimum, in some cases reminiscent of modern paintings by Jackson Pollock and Simon Hantaï and not necessarily photography itself.

On the other hand, it corresponds with his most recent work (as of Sept. 2013) Sheet Scape (2012), a series constructed by dividing up vertical photographs horizontally (5). Likewise, Yoshida had also presented the previous work Sky Scape (2011) by dividing the panel in two with a horizontal line (6). The pixel grain of half the image where explicitly a landscape photograph is fully revealed, and due to the presence of a helicopter flying overhead part of the panel appears in close-up. Whether the line that divides the panel in two is ‘genuine’ or not remains intentionally vague, but for the time being the viewer is instead being asked to view it as symbolic of where the helicopter actually is. In contrast, elements are not arranged to indicate a seascape. The reason for this is probably the horizontal relationship made between works when placed alongside each other. The upper ‘empty’ half occupied by what is the subject matter is unrelated to the bottom ‘sea’ half reflected in vertical symmetry.

Seen from afar, the works look extremely minimalist and similar to some sort of abstract painting. Again, Yoshida's works are firstly reminiscent of painting rather than photography—two examples being the colour fields of Rothko and Newman (7). Yet seen close-up the unique pixel texture in Sheet Scape is gradually exposed. However, the pattern of noise in each is not always consistent, and when placed side-by-side a real difference in width between textures is noticeable. In itself, the repeated process of Sheet Scape is much to do with placing an emphasis on presenting variations of colour and texture within the work, as much as transferring all into one photograph in a variety of different ways. Rather than the noise, it is the texture of ink printed on special paper that has emerged far more. This means the outline, form, and colour of the given subject is visible and made recognisable by the photograph's material dimension.

When you focus on these unique textures, the horizontal line will potentially emerge in the mind of someone uncertain as if running through the panel's centre. It is normal that anyone would be preoccupied with trying to guess where the real dividing line exists when seen up against each other. But the position of the line seen here is in some ways unnatural. Even if the horizontal running seam cannot be determined as being either sky or sea, it is not because the surface is made from differing pieces of paper bonded together either—such uncertainty is bound to happen with Sheet Scape. The answer of whether the two adjacent colour surfaces really copy a seascape or show the observer's perceptive frame as being a patchwork, is not something simply expressed through the work itself. In any case, the representation of the external world as 'landscape' photography, and a two-dimensional 'sheet scape' space is certainly a radical shift for Sheet Scape—where both forms of 'scape' are not the same thing, and mutually independent from one another,

4. The medium of noise — Inform (2014)

As we have seen so far, the Kazuo Yoshida's recent work has set its sights on searching for photographic evidence of an 'index point' and 'trace' without being reduced to digitally to RGB colour values or mere pixel information. Instead, the heart of the what drives his work comes from capturing a variety of indices degraded, manipulated, and transformed, and finally combining them on an even plane. Therefore, Air Blue as often described is part of a 'picturesque' series, while Sheet Scape and Sky Scape are part of a 'conceptual' series and not associated with appearance. Both are derivative of the a photographic index, their only difference being the way both are 'combined' and finally brought together by hand as one entire surface. The aesthetic effect of Yoshida's work has ultimately been produced by integrating the gathered and expanded data stack of a colour field, cutting it down to a single unit like a brush stroke to form a panel carefully composed. While the panel's appearance often evokes the picturesque combining different elements evenly arranged across the panel there is no doubt the work is a product of photography. If repeated, it characterises work he has sporadically produced over the past few years where instead of reducing the optical index of a photo to accumulated data, a controlled panel integrates index points to work visually at different stages of degradation, manipulation, and transformation.

One of the most violent aspects with the photograph in this case would be its enlargement. Whether finally reduced to a single image without thickness, the panel functions this way even if it is manipulated after or derived by any means whatsoever. To put it simply, it is violent. While optical realism is traditionally regarded as one of photography's greatest and most persistent features, Yoshida's work attempts to simultaneously disassemble and reintegrate the optical index point and trace as much as possible. And his work really comes across as sharing different characteristics of 'shooting' and 'presentation', while using the medium of photography. The characteristics of a medium are often talked about as being 'medium-specific' and not necessarily described on their own as a separate thing.

Probably for that reason, the impression it gives of being chaotic and irreverent is contrary to, or as a result of, the aesthetic appearance of Yoshida's work. Instead of refusing to accept the characteristics of photography, they are grasped as something impure with more than one side to their character. So work that has come out of this, can be thought as being different from work carrying an essence of the 'post-medium condition', a term that has recently become popular. Yoshida's work has attempted to look not for a conflation or interaction with each different medium but to ferret out the multiple conditions inherent in each one.

On one hand, it is manner which comes from listening to the specific buzz of these different conditions, and on the other hand it comes from exploring the uniqueness of a medium. I want to further understand this by using the language of each

piece mentioned so far with Yoshida's unpublished work Inform (2014) in spite of the idealistic expression, as the work has a similar attitude formed in the allegory of just such a medium.

What our mind perceives as image is referred to without exception as 'medium', or in its plural form, 'media'. Everything called an image cannot be established without some kind a medium, whether painting, photograph, dream, or hallucination. But what is often forgotten is most media are inherently volatile. The images we see in dreams are quickly forgotten as soon as we wake up. And images seen in mirrors are scattered into countless fragments once the mirror shatters. The word 'media' implies that its plural form is massive and recent, with the preconception that a medium embodying an image is probably stable.

Inform reveals this nondescript nature as noise. However, the meaning of a medium's appearance, as clearly seen in the previous section, is definitely given off by this piece. In this video work, belonging to another strand of work by Yoshida, the murmur of wind blown across a water surface causing ripples to repeatedly occur indifferently on-screen. At first glance nothing appears memorable except for the natural scenery. But at the same time, the water surface reflecting surrounding wildlife confronts the viewer with an idea that the medium in itself is disappearing. The 'mediating' medium of the glassy surface we are looking into literally mirrors our own appearance onto neighbouring plant life. But this medium is extremely fragile and can easily be disturbed by something small nearby. After a brief moment it regains composure becoming stable and calm once again.

If you strictly obey the principle for such production—like this water surface, separating volatile aspects of the disappearing medium along with our own reflection, it remains in the dimension of being 'a lesson' attempted over and over in a variety of different ways, without ever having a rigorous style. At the same time, things which are not the result of accumulated 'learning' and experienced nowhere and everywhere are the result of different experiments presented as 'work' happening right before our very eyes. Every time we call this 'work', it functions as one possible lesson—much like the water's surface—that temporarily bundles together elements that have disappeared, as a plastic medium for fixing images in existence.

Notes

(1)For the time being this paper is restricted to talking about image work, but in the past Yoshida has attempted the production of several three-dimensional works alongside video. In one example presented in a group exhibition in 2012, "MP1:Expanded Retina" (G/P Gallery, January 21—February 5, 2012) photographs were printed on fabric with work hung from the ceiling by string as well as placed on the floor.

(2)Kazuo Yoshida, Hi-vision is limited to work presented at Guardian Garden (Web Gallery, Vol.03, Jan.1–30, 2011)

(3)Refer to the artists statement for the previous exhibition, Hi-vision. Although the RGB value for 'black' and 'white' described in this statement are written as respectively opposite, this is a factual error by the writer.

(4)For example, refer to reviews by Gen Umezu and Chieko Kinoshita regarding the Gunma Youth Biennale 2012. Yoshida's Air Blue won the grand prize at the biennale that year.

(5)Sheet Scape was presented in the following group exhibition; "Space Cadet Actual Exhibition #2" (Turner Gallery, May25—June 2, 2013)

(6)Yoshida Kazuo, "The war of all against all", in Planetary Phonebook #22 (heuristic & artbeat publishers, 2012).

(7)In text by Shigeo Goto (Goto, Shigeo, "Post-Blue") included in the monograph Air Blue (Uhr Publishing Laboratory, 2012), references to Rothko and Turrell have been made concerning the serene impression that Air Blue gives.

メディウムをめぐるレッスン——吉田和生の作品(2008-2013)

星野太

1. 採集と統合

吉田和生がこれまでに発表してきた作品に共通して見られるのは、写真というメディウムを特徴づける「指標」や「痕跡」といったクリシェからはきっぱりと袂を分かち、あくまでもそれを事後的に操作可能なパラメータの束として扱おうとする態度である。もちろん吉田の作品(の多く)は、写真機によって定着された光学的データを印画紙に転写しているという点で、形式上はまぎれもなく写真というカテゴリに分類しうるものだ[[note.01](#)]。なおかつ、そこに映し出された事物や光景の多くがそれとして同定可能であるという点でも、吉田の作品を「写真」と呼ぶことを否定する強い理由は見当たらないように思われる。しかし他方で、事後的にさまざまな操作が施されたそれらの写真が——慣習的に「指標」や「痕跡」という言葉によって語られるような——現実との光学的な対応を欠いていることもまた明らかなのだ。徹頭徹尾、写真の文法ないしフォーマットに則って遂行されているように見える吉田の制作は、実のところ写真の「撮影」と「提示」という二つの水準に厳密に分かたれている。そして、前者が事後的に操作されるべき光学的データの集積であるとするなら、後者はそこに施された膨大なオペレーションをなめらかに統合する役割を担っている。

これを次のように言いかえても良いだろう。吉田の作品は、それがいったん写真機を通過した光学的な記録であり、かつその被写体が(多くの場合)同定可能な仕方で印画紙に定着されているという点で、ひとまずは「写真」というカテゴリに分類することが可能である。しかし、そこで「写真」と呼ばれるものが、かつてどこかに存在した現実の「指標」であり「痕跡」でもあるようなごく通俗的な意味での写真を指しているのだとしたら、吉田の作品をそこに含めるのはおそらく適切ではないだろう。なぜなら吉田の作品において、ある所与の被写体と結びついていたはずの光学的なデータ(≒指標／痕跡)は、事後的な編集を経ることで匿名的なデータ(≠指標／痕跡)の束へと還元されているからだ。吉田の制作の核心はむしろ、近代絵画の問題意識にも通じる個々のセンス・データの布置関係にこそ見いだされるのであり、写真はその採集と統合のために選ばれたひとつの適切なメディウム以上のものではない。ここから先の記述において、私たちは吉田の作品をしばしば「写真」と呼ぶことになるが、それが現実の「指標」や「痕跡」を担保とする慣習的な写真のあり方と大きく隔たっていることには、あらかじめ注意が必要である。

2. 閾値としての「白」——《Hi-vision》

吉田和生の《Hi-vision》(2008)は、画面の内部に何らかの白い痕跡を含んだ数十枚の写真によって構成されている[[note.02](#)]。冬場の比叡山で撮影されたこの作品では、一見してわかるように、ほぼすべての写真に強力なストロボが用いられた痕跡がある。そのため、ある写真では月や星々が白い斑点のように画面上に散りばめられており、また別の写真では地面の積雪が画面手前に白い空白地帯を作っている。さらにこれ以外の多くの写真に共通しているのは、画面手前の煙幕に反射する光によって、あるいは画像そのものの事後的な編集によって、画面の少なからぬ部分が——いかなる情報も持たない——白いブロックによって侵食されていることである。

この《Hi-vision》という作品の目論見のひとつは、以上のような複数のヴァリエーションをもつ画面内の「余白」が、データとしてはすべて等価であるという事実を示すことにある。吉田は、まず深夜の比叡山という撮影地を選び、ストロボと発煙装置によって画面の一部を完全に「とばす」ための状況を作り上げる。さらにこれらの写真には、画面の一部を大幅に切り取る、あるいは露出を著しく上げるといった事後的な操作が施され、そこにはいかなる情報も含まない余白を内包した奇妙なシークエンスが立ち上がる。結果、この大小さまざまな白い空白は、写真の理想的な階調を寸断する異物として機能することになるだろう。それは、みずからの輪郭や形態を剥奪され、ただRGB(255, 255, 255)という数値へと還元されたむき出しの情報である。さらにこのRGB値の等価性は、それぞれの写真の内側に場を占める空白についてのみ妥当するのではなく、それらと画面外の——すなわち印画紙の——余白のあいだにも同じく見いだされるものである。なぜなら、フレームの内／外という相違こそあれ、その二種類の余白が色彩として等価であるということはまぎれもない事実だからだ。

《Hi-vision》という作品の背後には、このような作家の透徹した態度が透かし見える。つまり、その本来の被写体が何であれ、ある一定の閾値を超えた「白」はすべてRGB(255, 255, 255)という無味乾燥な数値に還元されてしまう。そして、いつさいの輪郭と形態を欠いたその色面を前にするとき、私たちはその欠落の外部をなぞることによって、その空白をもたらしものが何であるのかを外的な情報から推測するほかない。そしておそらく、この色面を周囲の図像と視覚的に拮抗させることは、いまだ事の半面にすぎ

ないと言えるだろう。なぜなら、画面の内側に点ないし面として場を占めるその色は、画面外の余白ともまた完全に等価だからである。《Hi-vision》において露出されているのは、いつさいの階調を欠いた白いブロックが共有する、この内／外の等価性である。

とはいえ、ここに見られる作家の還元主義的なまなざしには、若干の違和感を覚えなくてもいい。なるほど、人間がデータとして処理できる色彩情報はすべて赤・緑・青の三原色からなるRGB値(0～255)の組み合わせに変換可能であり、写真機によって採集される画像データは、その事実を文字どおり目に見えるかたちで明らかにする(デジタルカメラや各種ソフトウェアのインターフェイスを想起せよ)。そこで、私たちが知覚している「白」という色がRGB(255, 255, 255)という数値によって、あるいは「黒」という色がRGB(0, 0, 0)という数値によって記述可能であることは紛れもない事実だ。そして、それ以外の色彩は、0から255までの組み合わせ(2563[註:256の3乗の意]=16777216通り)からなるいずれかの数値(R:XXX, G:XXX, B:XXX)に例外なく対応する。よって、「露光していない状態」の写真が以上の各パラメータの極限值(＝黒)によって記述しうるのと同様に、「光によって画面が埋め尽くされた真っ白な状態」は「数値においてはゼロである」というこの作家の醒めた認識は、《Hi-vision》という作品の本質的な側面をなすものである[[note.03](#)]。

だが、このような話を殊更に強調するような態度には、おそらく一定の警戒が必要だ。あらゆる画像がデータの束として記述可能であり、それゆえいかようにも操作されうるとするのは、ある意味ではきわめて単純なニヒリズムにすぎない。そのようなニヒリズムは、私たちの知覚経験を外的なパラメータへと還元することによって、その内部に蠢く重層的なエレメントを確定的な記述へと変換してしまう。しかしそのような態度は、そもそもここまでの事実を前提とした上でなされる制作行為——すなわち解答のない「実験」——すべてを貶めることにも結びつきかねないだろう。私たちが日々接する知覚情報をデータの束として還元主義的に記述しようとすることは、その先で試みられるべき探求を決定的な仕方で損なってしまう危険と背中合わせである。

3. 「青」の記法——《Air Blue》／《Sheet Scape》

《Hi-vision》以後の作品において、吉田はこうした還元主義的な態度からは一定の距離をとり、みずから採集したデータの束をさまざまな仕方に変換する方法を模索しつづけている。そのような実験の一端はまず、数百枚から数千枚の写真のデジタル・カラージュからなる《Air Blue》(2010)に結実している。日本各地の森林地帯で撮影された膨大な写真を素材とする《Air Blue》では、樹木や積雲をはじめとする被写体がさまざまなブロックに断片化され、それが長辺二メートルほどの画面上に極めて複雑な仕方で散りばめられている。たとえばある写真では、個々の木々がほとんどブラッシュストロークのような水準にまで切り詰められ、それがひとつのオールオーバーな平面を構成する格好となっている。また別の写真では、複数の積雲が層状に重ね合わせられ、通常の写真がもつ三次元的な奥行きとは異なる重層的な画面が作り上げられている。

吉田の《Air Blue》をめぐるテキストの多くに、しばしば絵画的な比喩が見られるのは偶然ではない。事実ここに見られるのは、ほとんど絵画的と言ってよい諸原理に貫かれた画面だからである(試みに、以下ではその二、三の例を括弧で括っていこう)[[note.04](#)]。今しがた述べたように、《Air Blue》をかたちづくる膨大な被写体は大小さまざまな「ブラッシュストローク」へと変換され、その被写体よりもむしろ作家の手業に結びついた弁別的な記号として機能している。また、複数の「レイヤー」を駆使し、場合によっては空間の三次元的な秩序を最小限に切り詰めた「オールオーバー」な画面は、写真ではなく近代絵画のそれ——ある時期のジャクソン・ポロックやシモン・アンタイの作品——を強く連想させるものだ。

他方、現時点(2013年9月)での最新作にあたる《Sheet Scape》(2012)は、水平線によって上下に分割された縦長の写真のヴァリエーションによって構成されたシリーズだ[[note.05](#)]。これに似た作品として、かつて吉田は同じく水平線によって画面の上下を分割した《Sky Scape》(2011)という作品を発表したことがある[[note.06](#)]。画面の一部がクローズアップされ、それによって画素の肌理が惜しみなく露出された《Sky Scape》では、上空を舞うヘリコプターの存在により、それが風景写真であるということがなかば明示的に示されていた。画面の中心を分断するその水平線がはたして「本物」であるかどうかはあえて曖昧なままに留められているものの、そこではヘリコプターという記号が、さしあたりそれを水平線とみなすことを観者に強く促している。しかし対する《Sheet Scape》では、それが海景であることを明示する要素が画面内に配置されることはない。その理由はおそらく、ここで主題とされているのが画面の上半分を占める「空」と、同じく下半分を占める「海」の垂直的な対称関係ではなく、壁面に併置された作品どうしの水平的な関係だからである。

遠目に見るかぎり、その作品はある種の抽象絵画にも似た極めてミニマルな印象を与えるだろう。ここでもやはり、吉田の作品がまずもって想起させるのは写真ではなく絵画——ロスコやニューマンのカラーフィールド——である[[note.07](#)]。だが実際の作品に接近してみると、そこには前述の《Sky Scape》にも通じる独特な画素の肌理が次第にあらわになってくる。ただし《Sheet Scape》

においては、それぞれの写真が孕むノイズのパターンは必ずしも一定ではなく、横並びになった各々の写真のテクスチャには実のところかなりの振れ幅がある。そしてこのことは、《Sheet Scape》という連作そのものが、ひとつの写真をさまざまな仕方で転写し、そこに生じる色彩や肌理のヴァリエーションを提示することに主眼が置かれた作品であるという事実と大いに関係している。そのため、たとえば特殊紙に印刷されたある写真においては、ノイズどころかプリントのさいに用いられたインクの質感までもがはっきりと浮かび上がっている。つまり私たちがそこで目にすることになるのは、所与の被写体の輪郭、形態、色彩などを認識可能にする、写真のマテリアルな次元なのだ。

こうした特異なテクスチャに意識を向けるとき、おそらく次に観者の脳裏に浮かび上がるのは、画面の中心を走る水平線への懷疑である。通常、異なる青さをもつ平面が上下に並んだ画面を目にすると、その分割線を現実の水平線に見立てることは、おそらく私たちの誰もが陥る認識論的先取である。しかし、ここに見られる水平線の様子はどこか不自然だ。もはやそれが空や海であることすら確かめようのない色面の継ぎ目に存在する水平線は、実は異なる別々の紙面を継ぎ合わせたときに生じる接合面なのではないか―《Sheet Scape》を前にそのような疑念を抱くとしても、それはむしろごく当然の反応だと言えるだろう。はたして隣接するその二つの色面が本当に海景を写し取ったものであるのか、あるいは観者の認識のフレームがつぎはぎの紙面をそう見せているだけなのか、それに対する解答が作品そのものを通じて明示されることはない。しかしそのいずれにせよ、《Sheet Scape》が私たちに見せているのが、写真によって表象される外界の光景と、その表象を可能にする紙上の光景との――「地」と「図」ではなく、相互に独立した水準にある「地」と「地」の――急激な交替であることは確かである。

4. メディアムのざわめき――《Inform》

ここまでその一端を見てきたように、吉田和生がその近作において照準を合わせるのは、写真の根拠を「指標」や「痕跡」に求めることでも、それを「PXL」や「RGB」といったデジタルな情報に還元することでもない。そうではなく、みずから撮影した写真の指標性をさまざまな水準で分解・操作・変換しながら、最終的にそれらをなめらかな平面上に統合することこそが、吉田の作品を駆動するプログラムの核心をなしている。したがって、《Air Blue》が――しばしばそう形容されるような――「絵画的」な系列に属し、《Sky Scape》や《Sheet Scape》が――その外観から連想されるような――「概念的」な系列に属するのではない。それらはいずれも写真的指標の「微分化」であり、両者のあいだには、それを最終的にひとつの平面として統合する手つきの違い――つまり二種類の「積分化」――が存在するだけである。

吉田の作品がもつ美的な効果は、時にブラッシュストロークのような単位にまで切り詰められた、あるいはカラーフィールドのごとく拡張されたデータの束を、最終的にごく安定した画面として統合することにより生み出されている。その外観がしばしば絵画的な画面を想起させる一方、画面内に配置されたさまざまなエレメントをなめらかに統合するそのはたらきは、まぎれもなく写真というメディアムの産物である。あらためて繰り返すなら、吉田がここ数年間断続的に発表してきた作品を特徴づけるのは、光学的な指標ないし痕跡としての写真をたんなるデータの集積へと還元することではなく、その指標性を随時さまざまな水準へと分解・操作・変換し、最終的にそれらを美的にコントロールされた平面として統合することにある。よってここでは、写真がもつもっとも暴力的な側面のひとつが最大限に発揮されていると言えるだろう。暴力的というのはすなわち、それがいかなる手段によって得られたものであろうと、あるいは後にいかなる操作が加えられたものであろうと、最終的にひとつのイメージをすべて厚みのない平面へと還元してしまう、そのようなはたらきのことである。吉田の作品では、伝統的に写真の最大の特徴とみなされてきた光学的な写実性が残存する一方、同時にその光学的な指標／痕跡の徹底的な解体と再統合が試みられている。そして、写真というメディアムを用いながら、それがもつ固有性を「撮影」と「提示」の水準に分かつ吉田の作品は、私たちにある単純な事実を理解させる。それは、しばしば「メディアム・スペシフィシティ」という言葉によって語られる各メディアムの固有性が、必ずしも唯一にして単一のものではないという事実である。

吉田の作品が、その美的な外見に反して――あるいは、その美的な外見ゆえに――猥雑で冒瀆的な印象を与えるのは、おそらくそのためだ。ここでは、写真というメディアムの固有性が否定されるのではなく、むしろそれが複数の側面をもつ不純なものとして把握しなおされている。ゆえにそこから出来する作品は、すでに人口に膾炙して久しい「ポスト・メディアム」の条件を思考するタイプの作品とも本質を異にしていると言えるだろう。吉田の作品において試みられているのは、複数の異なるメディアムどうしの混淆や相互作用へと目を向けることなく、むしろひとつのメディアムに内在する固有にして複数の条件を探り出すことであるからだ。言わばそれは、一方でメディアムの固有性を探求しながら、他方でその複数のなざわめきに耳を傾けようとする態度である。いささか観念

的な言い回ししながら、ここまで触れてきた複数の作品をそのような言葉によって理解したくなってしまうのは、吉田の《Inform》という未発表作品が、まさにメディアムに対する先のような態度をアレゴリカルに結晶させたような作品だからである。

私たちの脳裏にイメージを映し出す一切のものは、すべて「メディアム」――あるいは複数形の「メディア」――と呼ばれるものに属している。この事実にはいかなる例外もない。絵画であれ写真であれ、夢であれ幻覚であれ、およそイメージと呼ばれるすべてのものは何らかのメディアムなしには成立しえない。だが、そこでしばしば忘れられがちなのは、そのメディアムの多くは本来的に不安定な存在であるということだ。夢のなかで私たちが見るイメージは、覚醒という契機によつていとも簡単に雲散霧消する。また、鏡のなかに私たちが見るイメージは、ひとたびその鏡を割ってしまえば無数の断片へと拡散する。イメージを成り立たせるメディアムがどちらかと言えば安定したものであるという先入観は、おそらくその複数形である「メディア」という語の意味合いが大きく変化を遂げた近代において確立されたものである。

《Inform》が私たちに見せるのは、何の変哲もない自然のざわめきである。しかしこの作品に映し出されているのは、まさしく前段で見たような意味でのメディアムの姿なのだ。吉田の作品としてはむしろ傍流に属するこの映像作品では、その場に吹きつける風が水面をざわめかせ、そこに波紋がくりかえし生じるプロセスが画面上に淡々と映し出されている。一見それは何ら特筆すべきところのない、ただの自然の光景だ。だが同時にその光景は、周囲に群生する植物を映し出している水面が、それじたい現れては消えるメディアムのひとつであるという単純な事実を観者に突きつける。水鏡はその周囲の植物を、あるいはそれを覗き込む私たちの姿を映し出す文字通りの媒介物である。だがその極めて脆いメディアムは、ごくささいな環境の介入によつていともたやすく乱され、その後やや間をおいて、ふたたび安定した姿を取り戻すだろう。

この水面のように、みずからが映し出すイメージもろとも生じては消えるメディアムの不安定な様相へと分け入っていくこと――そのような制作の原理にあくまでも従おうとするなら、それはおそらく厳密なスタイルへと行き着くことなく、さまざまな仕方で繰り返し試みられる「レッスン」の次元にとどまりつづけるだろう。だが同時に言えるのは、私たちの眼前に「作品」として提示されるものを、さまざまな実験の結果として生じたレッスンの集積と見なしてはならない理由などどこにもないということだ。私たちが「作品」という名で呼ぶあらゆる存在を――水面と同じく――そのつど生じるイメージを仮固定するための可塑的なメディアムと見なすとき、それは複数のにして散逸的なエレメントを束ねるための、ひとつの教えとして作動する。

[notes]

01　本稿ではひとまず平面の作品に話を限定するが、吉田は過去に何度か立体や映像作品の制作を試みたことがある。それに類する例として、写真を布地にプリントし、それを紐で天井と地面に宙吊りにした作品が2012年のグループ展で発表されている。MP1「Expanded Retina」拡張される網膜」(G/P Gallery、2012年1月21日～2月5日)

02　《Hi-vision》に関する本節の記述は、吉田和生「Hi-vision」(ガーディアン・ガーデンWEB GALLERY Vol.03、2011年9月1日～30日)で発表された作品に限定する。

03　前出の個展「Hi-vision」のアーティスト・ステイトメントを参照のこと。なお、このステイトメントでは「白」と「黒」のRGB値に関する記述がそれぞれ反対になっているが、これは作家の事実誤認である。

04　たとえば、群馬青年ビエンナーレ2012における梅津元、木ノ下智恵子の選評を参照のこと。吉田の《Air Blue》は同年のビエンナーレで大賞を受賞している。

05　《Sheet Scape》は以下のグループ展で発表された。「SPACE CADET Actual Exhibition #2」(TURNER GALLERY、2013年5月25日～6月2日)

06　次の出版物を参照のこと。吉田和生『The war of all against all』(Planetary Photobooks No.22、heuristic+artbeat publishers、2012年)

07　作品集『Air Blue』(Uhr Publishing Laboratory、2012年)に収録されたテキスト(後藤繁雄「事後のブルー」)では、《Air Blue》が与える静謐な印象をめぐって、ロスコやタレルへの言及がなされている。





The Fool's finger
2017
photograph, digital type-C print

The direction in which the sun rises in places below the tropics of Earth indicates ‘south’ , and ‘north’ in places above the same equator. This photo work is shot every day at noon in various places using a compass. That picture pointing at the sun is presented as a moment in the middle of the day. This performance is recorded from both sides of the earth based on the tropics. This project starts in Helsinki and continues in Sydney after passing through Tokyo. Currently, the fingertip heading south points north in the direction of arrival, the moment when it crosses the Tropic of Capricorn.

“When a finger points to the moon, The Fool looks at a finger.” This is taken from a passage of Mahayana Buddhist scripture written during the Chinese Tang Dynasty. In the film “Enter the Dragon” , Bruce Lee considered this to have a number of meanings, such as “Don’ t think, feel.” . The ‘Fool’ in Western tarot cards is defined as someone not bound by the same rules. Does the viewer become a fool by ‘feeling’ work as it’ s put together instead of considering these rules? The recorded actions of this work continues on from a residency program at The Finish Artist’ s Studio Foundation in 2017.

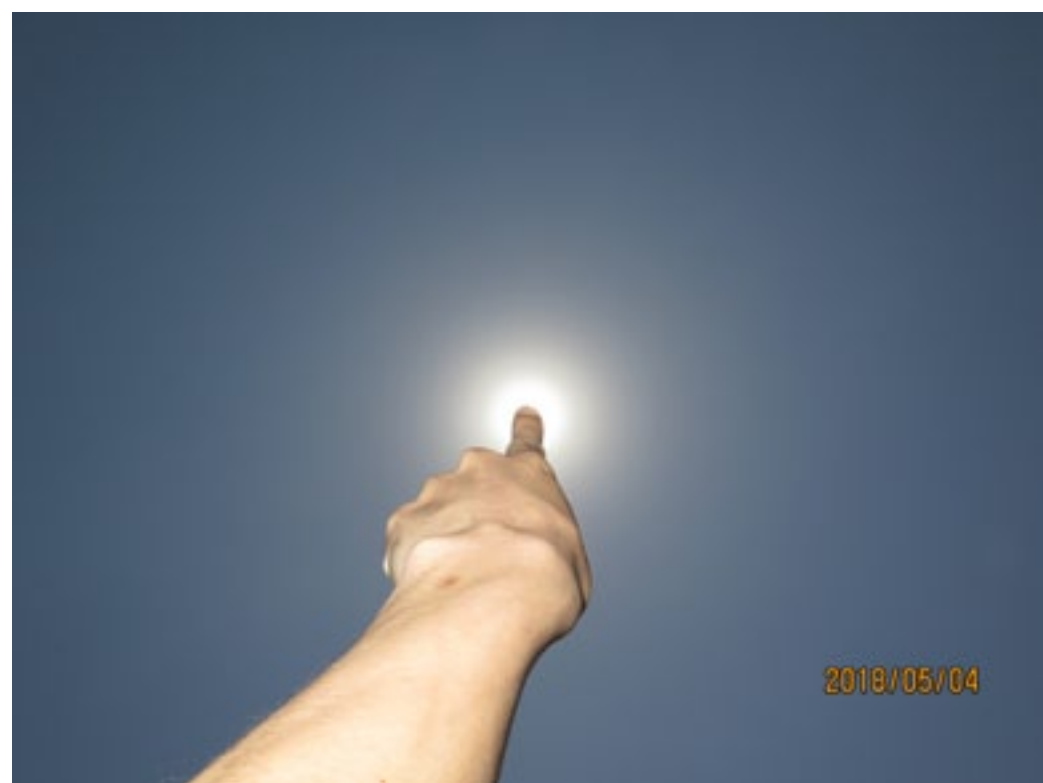
愚者の指
2017 年
写真、デジタルタイプ C プリント

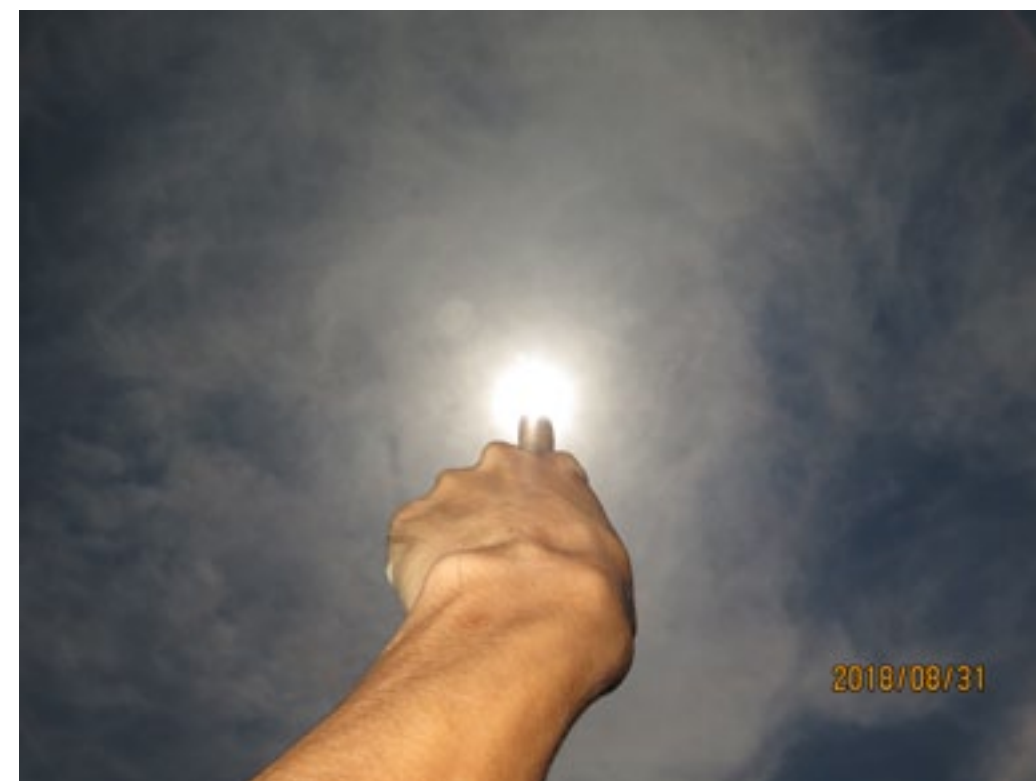
「指が月をさす時、愚者は指を見る」。この言葉は中国の唐の時代に書かれた大乘仏典の一節にある。愚者に対して複数の意味を示唆するこの言葉を、ブルース・リーは、映画「燃えよドラゴン」の中で、「Don’t think, Feel.」と解釈した。また、西洋のタロットカードにおける愚者の存在は、ルールに縛られない存在として定義されている。

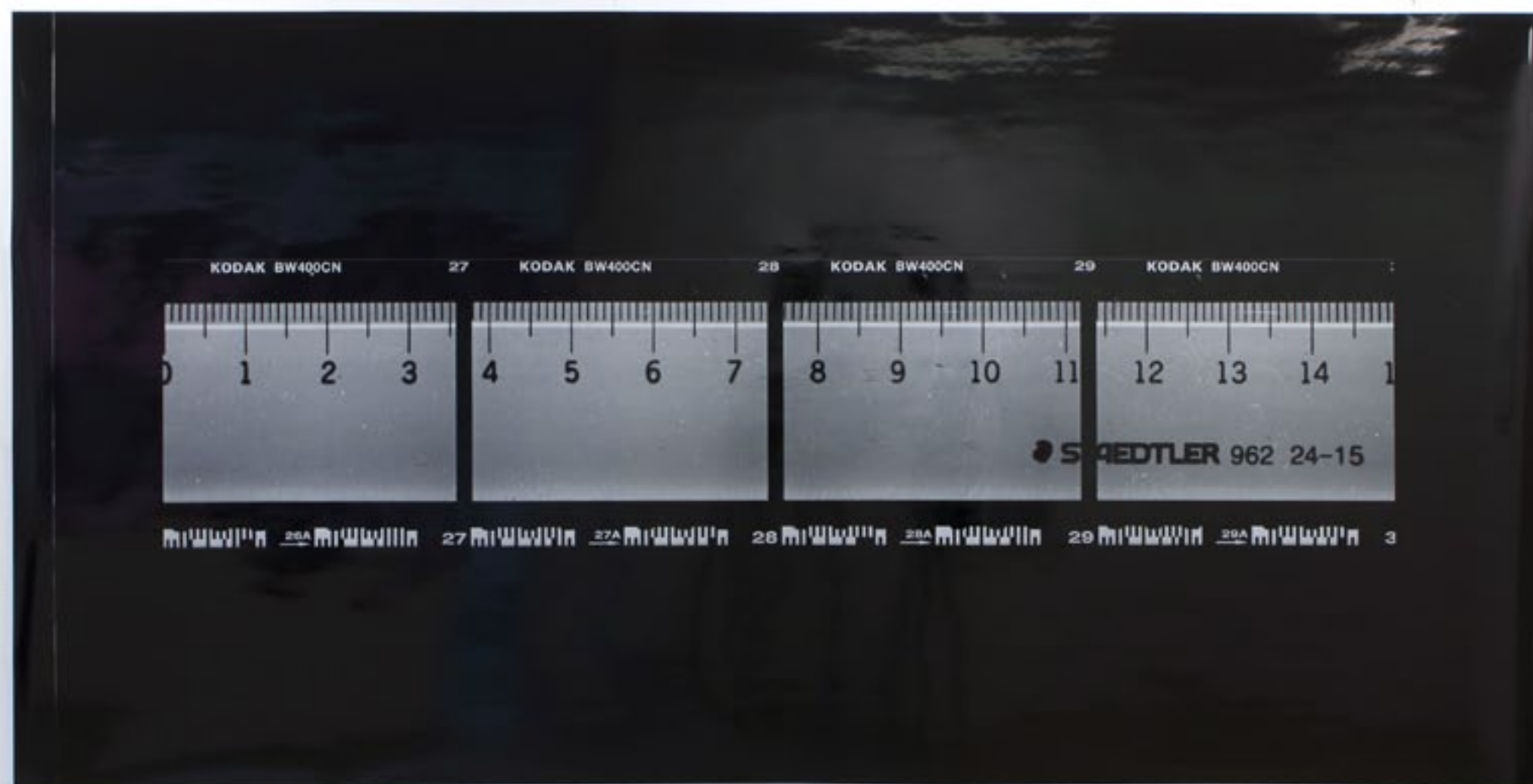
本作は地球の日周運動をもとに、観測点における日々の正中時間、座標、方角が記録されたものである。撮影の際、GPS とコンピューター演算を連動して、観測点（北半球）での南中高度が最大値になる時間を割り出し、記録される。なお、本作における観測点は特定の座標に固定されない観測者とする。また、太陽が日中に昇る方角は、北回帰線より緯度が高い場所（北半球）では南を、南回帰線より高い場所（南半球）では北を示す。これら地球の公転運動を含む観測条件の変化と、固定された太陽との記録によって浮かび上がる、観測における主体と客体の関係性を考える。

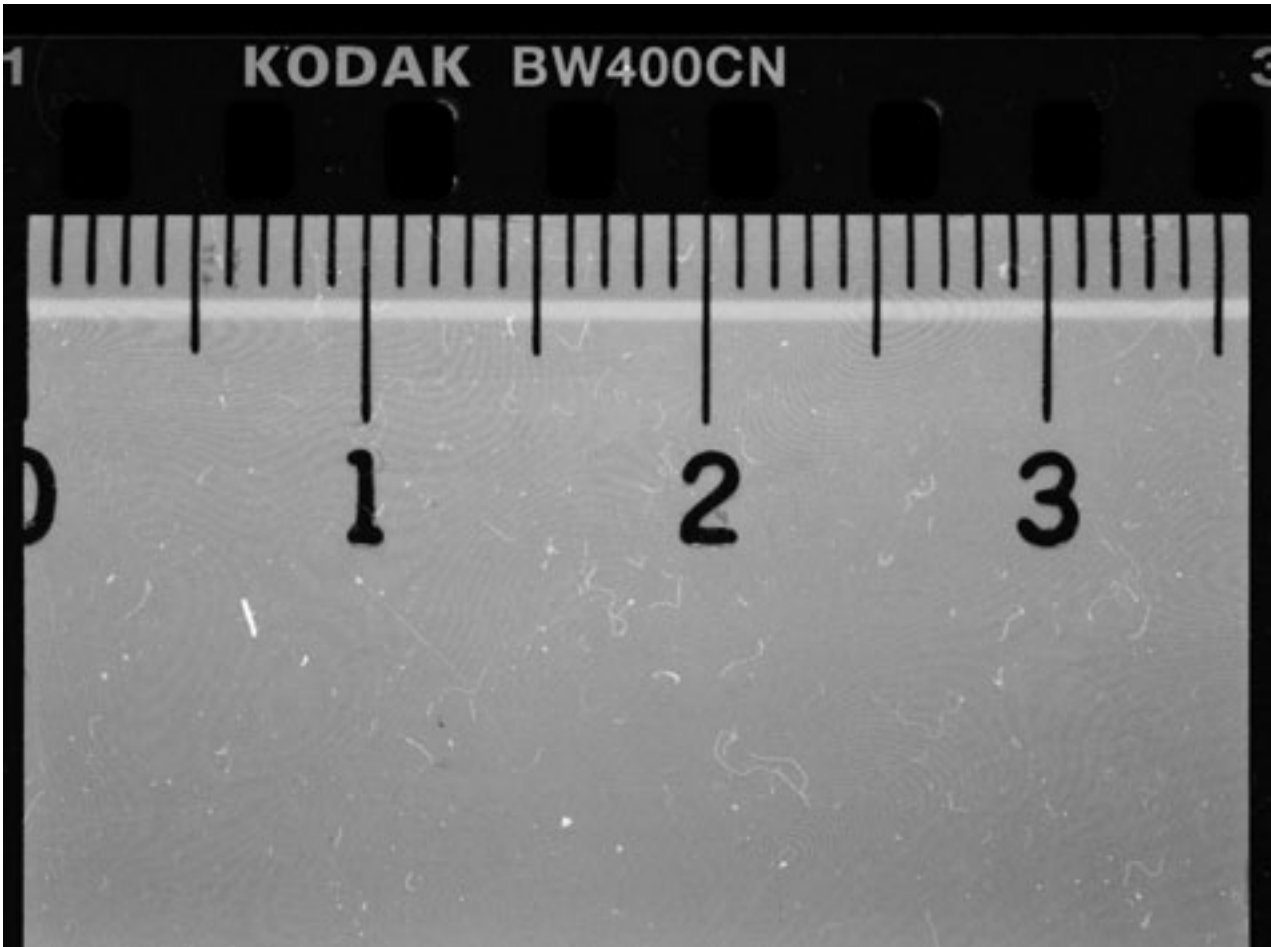


Attitude Control (2017, Helsinki, Kalasataman Building)
姿勢制御（2017 年、ヘルシンキ、カラサタマビル）







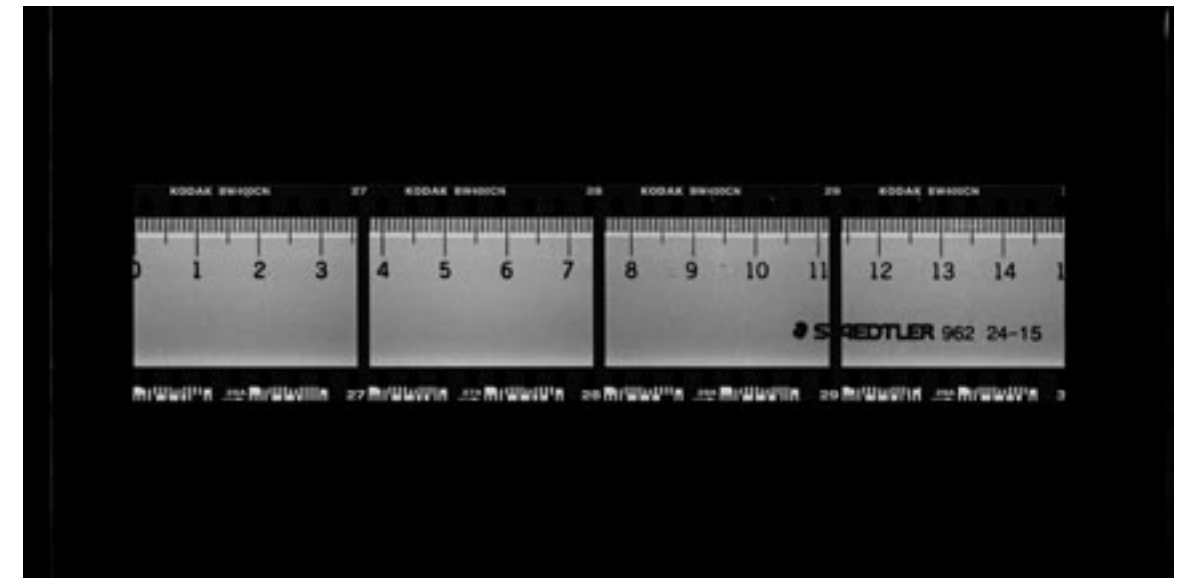


Ruler #STAEDLER 45mm
2015
600x400mm,
photograph, Gelatin Silver Print

Ruler #STAEDLER 45mm
2015 年
600x400mm
写真、ゼラチンシルバープリント

Each frame of 35mm film measures 36 x 24mm, with the space between frame being 2mm. Ruler is photographed with a life-size lens, linking the scale of a ruler with the film. Revaluation the value of the number inherent in the ruler.

写真撮影に使用される 35mm フィルムの一コマは 36 x 24mm、それぞれのコマの間隔は 2mm で設計されている。等倍レンズを使用したカメラで、ものさしを原寸で撮影する。ものさしとフィルムのスケールを紐づけ、ものさしに内在する数の値の再評価を計る。



Ruler (2014, Tokyo, Japan, G/P gallery)



Station
2016
photograph, type C-print

駅
2016年
写真、タイプCプリント





My little branch
2018
515x728mm
photograph, Digital type C-print

わたしの小枝
2018 年
515x728mm 写真、デジタルタイプ C プリント



Ruins of Sense
2018
Taichung, Taiwan, washida HOME STORE

感覚の遺跡
2018 年
台中、台湾、washida HOME STORE

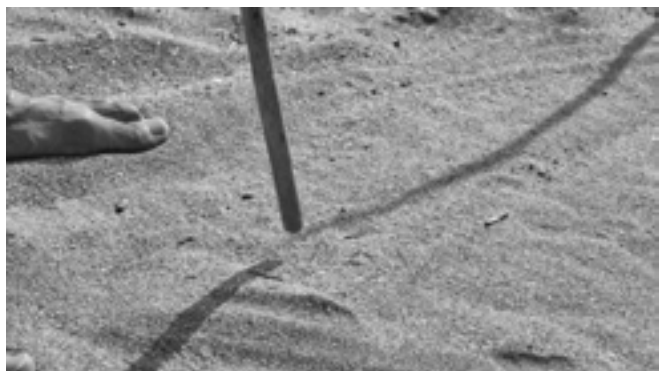
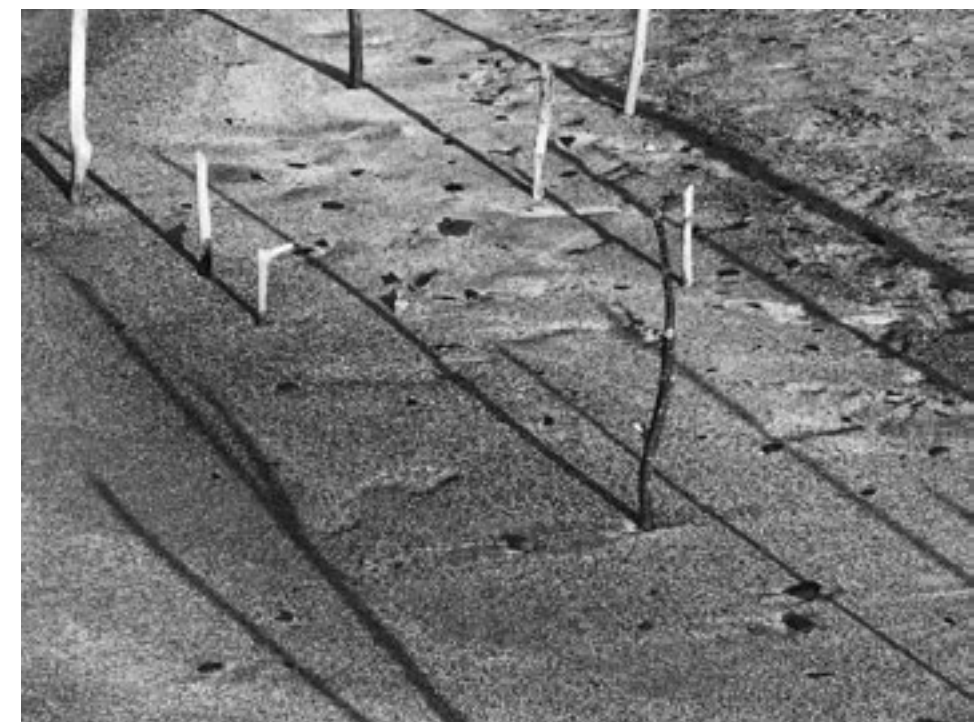
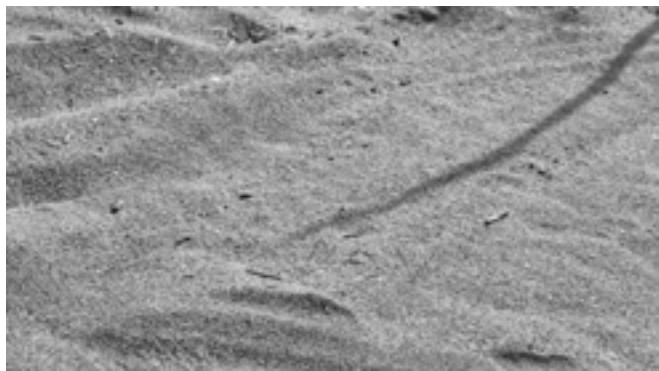


Grafting (Tree diagram of Meme)
2018
25' 37"
performance, video

接ぎ木（ミームの樹形図）
2018 年
25 分 37 秒
パフォーマンス、ビデオ

Grafting is a horticultural technique whereby tissues of plants are joined so as to continue their growth together. This work consists of flotsam and jetsam collected on the Japanese island of Tsushima. In Tsushima, a lot of trash from China, South Korea and Taiwan flows to the coastal area, due to the influence of the ocean current northward from the south, near mainland China. In recent years, Yoshida has driven the art projects related to the collection and use of such flotsam and waste. This is a new environment created by humans - a practical quest for the relationship between nature and artifact. In the video, he installed the driftwood collected as a simple sundial on the shore. The tree starts moving again as an axis of artificial time. This work is a performance imitating old playing “Kagefumi” (“Shadow Tag”) in Japan. In “Kagefumi”, compete to step on the shadow of others. In Japan, a person who is stepped on shadows is a game that becomes the soul of the dead.

接ぎ木(つぎき)とは、2個以上の植物体を、人為的に作った切断面で接着して、1つの個体とすることである。本作は日本の対馬市で収集された漂流物によって構成される。中国大陸付近に位置する対馬では、南から北上する海流の影響で、沿岸部に中国や台湾、韓国からのゴミが大量に流れ着く。近年吉田は、こういった漂流物や廃棄物の収集と再利用に関するプロジェクトをおこなっている。これは人間によって生み出された新しい環境――自然と人工との関係性への実践的探求である。映像の中で吉田は、収集した流木を簡易的な日時計として、海岸に設置している。一度、生命体としての時間を終えた樹木は、人為的な時間の軸として再生される。本作は、日本で古くから存在する遊戯「影踏み」(Shadow Tag)を模したパフォーマンスである。「影踏み」では、開始の合図で一斉に他の者の影を踏むことを競う。日本では影を踏まれた者は、死者の魂になるという遊戯である。





TSUSHIMA ART FANTASIA
2018
Nagasaki, Tsushima Art Center

対馬アートファンタジア
2018年
長崎、対馬アートセンター

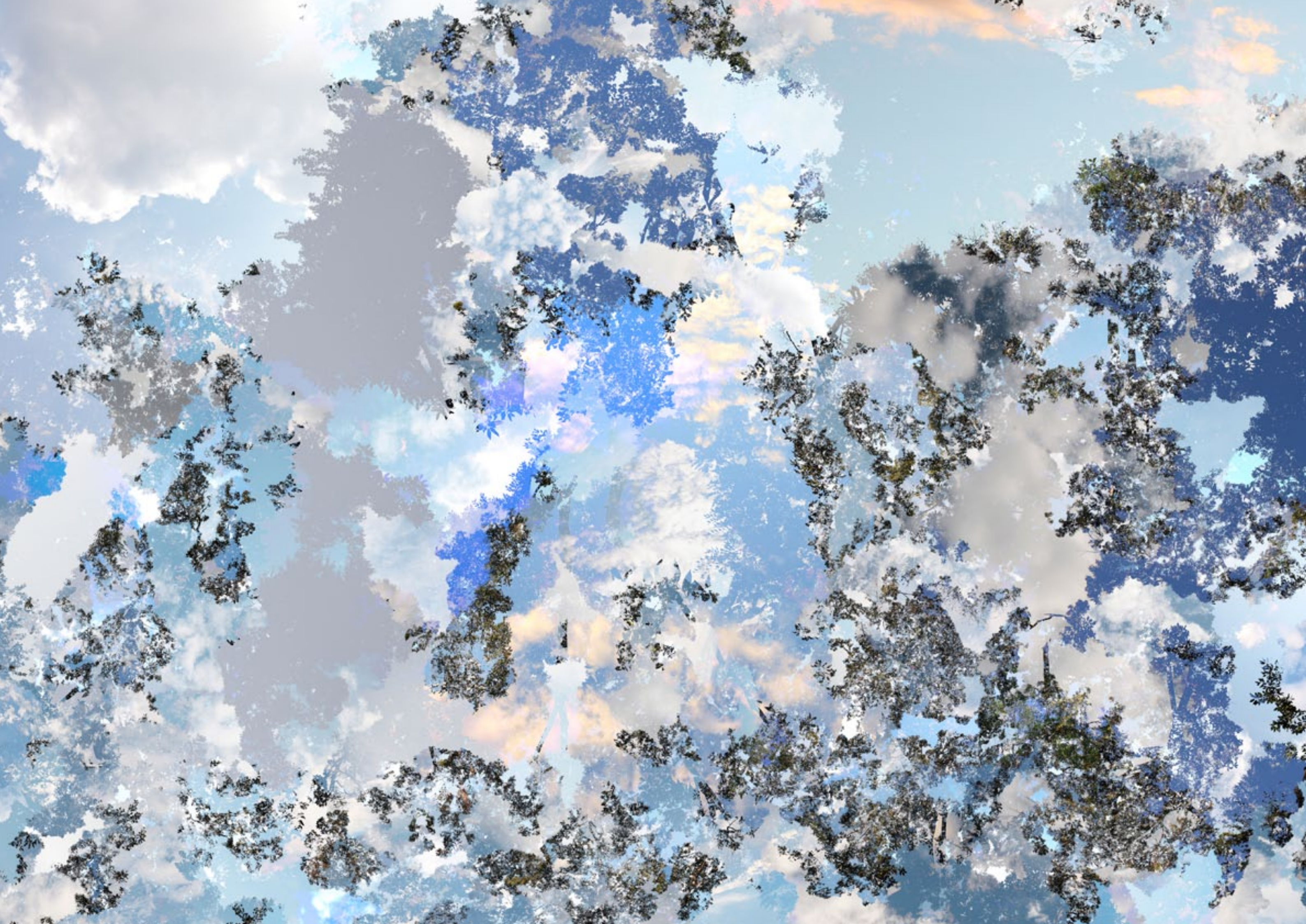


Hatoba (On the waterfront)
2018
Dimension variable installation, Corrugated sheet

波止場
2018年
サイズ可変 インスタレーション、波板

古くから屋根・外壁等の建築材として使用されてきたトタン板は、薄い板金に凹凸の形状があることで、建築資材としての強度をもつ。建築物を
人体の生命活動における広義の身体と捉えた際、剥がれ落ち、砕け散っていく波状の「外皮」に、静止した機能の胤を見る。







Air Blue
2012
1500x1000mm
photograph, inkjet print

This work is created by a montage of sky photographs taken from the ground looking up. This project began in 2012 and has been continued in various cities and regions, , in order to consider “light” as diverse viewpoints in different community such as nation, ethnic group, and religion. Until now, shooting was mainly done in the primeval forest around the East Fuji Maneuver Area training ground of the Japan Self-Defense Force, the radiation exclusion zone of the Fukushima Daiichi nuclear power plant disaster, 228 Peace Memorial Park in Taiwan, and the midnight sun in Lapland, northern Europe. All the sky collected by the camera is used as the color of light. Thousands of sky photos opened in the virtual canvas of Photoshop are integrated by combining techniques such as multiple exposure and stitching, and are represented as a stack of light surrounding us. Yoshida visited Fukushima and published Air Blue, a series of photographs with a focus on the forest area of Fukushima, and received the Jury Prize at the Selection at 16th Japan Media Arts Festival in 2013. This work was collected by The Museum of Modern Art Gunma.

本作は、地上から撮影された空の写真のモンタージュによって作成される。国家や、民族、宗教といった異なる集団社会における多様な視座としての「光」を考察するため、このプロジェクトは2011年より現在まで、複数の都市や地域で継続されている。これまで主に、自衛隊の東富士演習場周辺の 原生林、福島原発事故の放射線管理区域、白夜のラップランド地方、台湾の二二八和平公園で撮影が行われた。カメラによって収集された空のデータは、すべて光学的媒材として扱われる。Photoshop上のキャンバスに展開された数千枚の空の写真データは、多重露光やスティッチングの技術 を組み合わせ、ひとつの光の積層として統合、再提示される。2011年の東北地方太平洋沖地震と福島原発事故の直後、吉田は福島の森林地域を中 心とした一連の作品を発表し、2013年に第16回文化庁メディア芸術祭審査員賞を受賞、群馬県立近代美術館に収蔵された。



Air Blue
2012
1500x1000mm
photograph, inkjet print



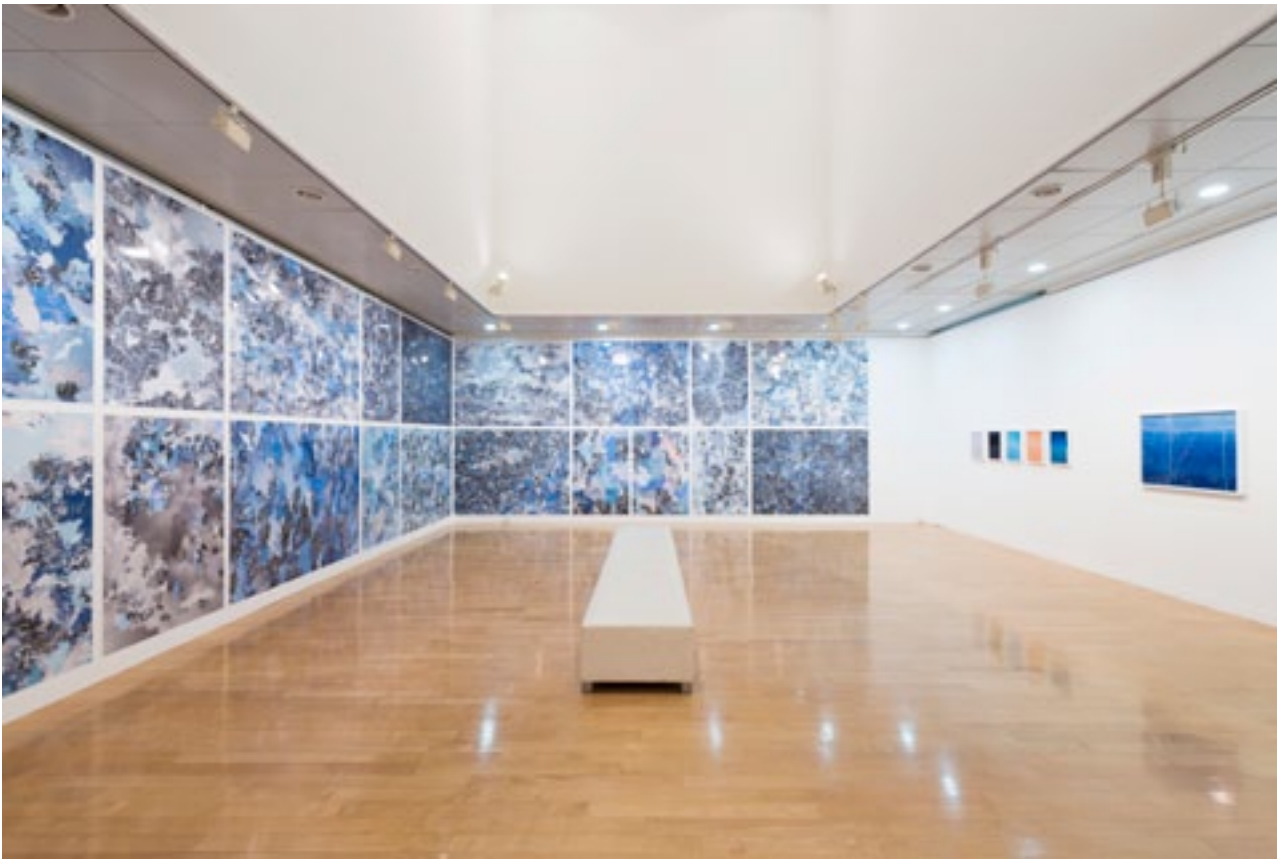
Air Blue
2014
1500x1000mm
photograph, inkjet print



Air Blue
2012
1500x1000mm
photograph, inkjet print



Air Blue
2012
600x400mm
photograph, inkjet print



2012年7月12日 - 8月29日

Air Blue (東京 , IOSSELLIANI)

後藤繁雄 (編集者／クリエイティブ・ディレクター)

「事後のブルー」

写真は今、写真史の第2ステージへの移行期にある。被写体を記録し、「真実を写す」という第1ステージの歴史をへて、「デジタル化」と「コンテンポラリーアートとしての写真」という2つが大きな動因となって、それまでの写真表現と異なる「可能性」が噴出する最もエキサイティングな領域となった。そして同時に写真が、時代の流動性を最も反映するアートであることも写真の重要を押し上げる理由だ。吉田和生の作品「Air Blue」は、「3.11以降」という時代性をおびた、最も注目すべき「作品」である。東日本大震災と、福島第一原発事故による放射能汚染がもたらした、大きな時代の「切断感」「喪失感」は、「事件」が発生した当初以上に「事後」においてますます増大して行くだろう。すべての日常の物が、「あの日」を境に、「別の意味」をおびる。「同じ」なのに「同じ」でない。「事件」がもたらした「問い」は、政治・思想・生活・文化すべての領域におよんでいくのである。多くの写真家・アーティストが、その課題を解くべく、今も表現を模索している。

吉田和生は、「複雑さと純化」が同居した傑作をものにした。「Air Blue」を傑作とあえて言うのは、自然や森のアニミズム。拡散する放射能。「ここ」と「そこ」。事前と事後。死と生。それらの「複雑さ」を、ミックスさせつつ、万物の頭上にある空のブルーへと純化せしめることを発見・発明したからだ。吉田の作品のもつ宗教的なまでの美しさは、「ここ」の森や、汚染された「そこ」の森の、1,000枚以上の森のイメージが合成され、生みだされている。これは「3.11以降の世界」における「美」のあり様の最初の例となるだろう。

僕は、吉田和生の「Air Blue」の作品だけが展示されたシンプルで小さな空間を想像する。それは3.11以降の最初の仮想空間になるだろう。「アブストラクト」は、西欧の神のアイコンの解体過程であったが、究極的に、そこから生まれた最良のものが、マーク・ロスコのチャペルであり、ジェームス・タレルの空であり、もう一つあげるならば、エイズによる免疫不全という死へと向かう中でデレク・ジャーマンが監督した映画『ブルー』であった。それらは皆、「複雑さと純化」を兼ね備えた神なき時代の宗教芸術なのだ。

吉田和生の「Air Blue」は、これらの先行表現につながるものと言ってよい。写真の第2ステージへの移行期というカオティックな中で、吉田和生がこの作品を生み出したことは心から賛辞を送りたい。そして同時に、吉田和生にこの作品を見事に仕上げてもらいたいと心から願う。「事後のブルー」、これはまちがいに、実に重要な作品となるだろう。



Boundaries of Photograph (2014, Kanagawa, Yokohama Civic Art Gallery Azamino)

写真の境界 (2014年、神奈川県、横浜市民ギャラリーあざみ野)



hyper-materialily on photo (2015, London, UK, Photo London 2015)



The 11th Gunma Biennale For Young Artists (2012, Gunma, The Museum of Modern Art Gunma)

第11回 群馬青年ビエンナーレ (2012年 群馬 群馬県立近代美術館)

2012年7月7日 - 8月26日

群馬青年ビエンナーレ2012（群馬県立近代美術館） 審査評より

梅津 元（埼玉県立近代美術館主任学芸員）

既視感を拭い去れない絵画、説明過剰のインスタレーション、プランの実現に至らない装置型作品が多い中、写真の記録性・集積性と、絵画の造形性・空間性が交錯する本作が除々に評価を上げ大賞に浮上した。遠目からは抽象絵画のように見えるが、近づくとき写真であることがわかる。また、樹木などの緻密さから、撮影時の構図と完成作品の構図が一致せず、複数の写真画像が一枚のイメージに集約されていることも判明する。撮影場所の選択には、作者の個人的な動機と、時代性・社会性の双方が反映されているが、作者がカメラを向けて繰り返し撮影するのは、空、雲、森、樹木、木漏れ日などである。細部を凝視しながら複数の瞬間を走査する視覚の動きと、画面全体を絵画的にとらえて色彩・構図・空間を統合的に把握する知覚の働きが、常に反転しながらせめぎあっている。視覚芸術の今日的な可能性の提示として、高く評価したい。

2012年7月7日 - 8月26日

群馬青年ビエンナーレ2012（群馬県立近代美術館） 審査評より

木ノ下 智恵子（大阪大学コミュニケーションデザイン・センター特任准教授）

審査会場にて絵画郡の中に配置されていた本作は、一見、抽象絵画と見紛う画面の美しさにハッとした。その後、モチーフへと関心を移して注視してみると、木漏れ日の画像が重層した写真作品だと判明する。そして“何処の？なぜ？空の集積なのか”といった主題が気になり、改めて、作者のステイトメントを読んでみると、「私は2010年より、戦争という外交手段を放棄した国――日本が抱える軍事問題への関心から、そのアイコンである――陸上自衛隊が踏破訓練を行っている富士の原生林を訪れ、”Air Blue “ の制作を開始した。」とあった。また、この場所は、国の天然記念物に指定された観光地である一方で自殺の名所、といった複数の文脈から成る混沌の地でもあり、更に吉田の関心事項は、”3.11 “ の事態と、その後に向き合う“ 私たち ” の価値観の臨界点にも言及していた。本作は、絵画的写真表現としての評価とともに、社会的なメッセージを伝える美術作品のメディア性も含んだ、“今年” のビエンナーレの象徴として最も相応しい逸作として、大賞に選出した。

For the months of May to June in 2017, I participated in the artist-in-residence program co-hosted by the Finnish Artists Studio Foundation and Youkobo Art Space. During this program, the organizer offered the Tapiola Guest Studio in Espoo, close to Helsinki as a place to stay. Generally, organizers of the artist-in-residence program request that participating artists produce works that make use of the residence characteristics or produce work from investigations and interactions with the place. In other words, except for special cases, an artist should act as an intermediary with their previous experience and activity with the current history, climate and culture (including a critical position) through an investigation of where they will stay.

For this residency, I described in a proposal submitted beforehand that I would focus on the characteristic of skies (light) in Finland known as ‘White Night’, and recreate my previous work Air Blue on which this was based. The following is a definition of ‘White Night’.

•‘White Night’ is written both as byakuya and hakuya. It refers to the phenomenon of the sun that never sets, when nights are short and twilight lasts a long time. Twilight refers to the time when the sun moves almost parallel with the horizon during sunrise and sunset
(Source:MyPedia Encyclopedia, Hitachi Solutions, Inc. Create)

•Byakuya
(hakuya) exists in the upper latitude region. The phenomenon is caused by the sun setting near the horizon, and results in summer twilight lasting for a much longer time.
(Source:Digital Powers, Shogakukan)

When planning what to shoot, I struggled to fully understand the ambiguous definitions of these ‘white nights’—in the first place, they are not visible in Japan. One of the problems of translating ‘white night’ into another language is that the corresponding translation changes depending on whether the sun is visible or not throughout the day. To briefly recap, ‘white night’ describes a twilight state at night, regardless of the sun’s visibility. With that being the case, at what time does ‘night’ begin and end, and just how bright is ‘twilight’? I realized that I could not understand the words or find a clear definition (in the first place, a precise definition does not exist) that fully matched the term ‘white night’ until I finished the text. What follows is an examination of the relationship between the defined situation of ‘white night’ and words that correspond to it in each country. I tried to organize these in my own way. Although presenting such sentences in a state not factually perfect is regrettable, I am delaying the submission of this report for the second time so that I can give priority to what ‘white night’ actually is and not what I think it might be, allowing me to finalize these sentences with the appropriate context.

The Finnish term for ‘white night’ is keskiyön aurinko or yötön yö, where keskiyön aurinko refers to ‘midnight sun’ and yötön yö refers to ‘nightless night’ in English. When examining definitions in the Japanese-English dictionary, this corresponds with ‘midnight sun’ and ‘white night’. ‘Midnight sun’ is said to occur in an area 66.6 degrees north latitude or 66.6 degrees or more of south latitude—indicating that the sun will not set at certain times of the night. However, ‘midnight sun’ literally refers to the sun itself, not the term ‘white night’. A direct translation in English, ‘white night’ is considered a term closer to the phenomenon and the meaning of ‘night without sleep’ is generally stronger in English-speaking countries. In the Finnish dictionary, the same expression is said to be yötön yö (nightless night). ‘White night’ is also a familiar sight at the White Festival in Russia’s St. Petersburg, close to the residency in Espoo, and is known as ‘Белые ночи’—occurring in areas of 60 degrees 34 minutes or more—an endless state of twilight. Although a slight deviation, in terms of the nature of light itself, ‘midnight sun’ is direct light while ‘white night / nightless night’ can be classified as indirect. The point above reorganized was explored from before the

residency up until now. The main essential point I have kept in mind so far is not the ‘midnight sun’ visible from my residence in Espoo, but ‘white night’ and ‘nightless night’ instead.

The above classification of ‘white night’ was not even finished before my residency began. The purpose of staying for a length of time was to shoot in Lapland in Northern Finland. When first running into people in the local area, it was troublesome talking about such ambiguous white nights by myself. However, without a clear purpose, it would have been a waste of time and expense traveling and staying elsewhere when so much of Lapland is uninhabited and ‘expansive’. For each person I met I tried to ask simple questions regarding places where the ‘midnight sun’ could be seen but naturally only got answers that were just as simple. I would look at a map of Northern Europe stuck on the studio wall every day, and would repeat the same question over and over again—where am I now, and what is the characteristic of the place, but the answer never came. At the end, my stay was also over a month, and impatient to start on the exhibition ahead, I shifted the inquiry from the characteristics of what this place might be to the characteristics of what my presence (and my media) in this place is and somehow survived the final exhibition.

Leaving Espoo on the final day and returning home, I was satisfied with the work I had done and felt very emotional. And as a result, the dawn sky I saw as I headed toward the airport from the car felt more beautiful than usual, changing my thoughts and feelings of the place. Unlike a polar night where the aurora borealis is visible, my disappointment with the ‘nightless night’ meant I could not find a clear enough distinction in the sky (light) with other places during my time in Finland. However, light is visually perceived as the sky colour; not the nature of light but a continuous amount of subtle night light lasting several hours, the amount of which perhaps remains a mystery. And maybe nighttime light measurements can visibly point toward numerical differences. This discovery was a wake-up call for me. Romantically speaking, that accumulation of sunbathing in twilight for two months gently stimulated my senses, finally connecting with my brain’s synapses. As mentioned at the beginning, artists participating in artist-in-residencies are asked not to deal with photometric data but rather connect with the characteristics of the place. I therefore present this rather vague and extremely nonessential exchange with the surroundings in the form of a report as the outcome of being an “Artist in Residence”.

Last of all, I would like to thank the Finnish Artist Studio Foundation and Youkobo Art Space who provided me with the opportunity to concentrate on such thinking and practice, and everyone at the Finnish Embassy for providing a space and place to work and interact, enabling me to conclude this work.

2017年の5月から6月の二ヶ月間、私はフィンランド・アーティスト・スタジオ財団と遊工房アートスペースが共催するアーティスト・イン・レジデンスに参加した。このプログラムの期間、主催者からは滞在先として、ヘルシンキに隣接するエスポーのタピオラスタジオが提供された。一般に、アーティスト・イン・レジデンスの主催者は、それに参加するアーティストに、滞在先の場所の特性を生かした作品を制作すること、または、それに見合う調査や交流の成果をあげることを要請する。言い換えれば、特別な場合を除いて、アーティストはこれまでの活動や経験を、滞在先での調査を媒介とし、その場の歴史や風土、文化といった文脈へ接続させる必要がある(批判的な態度も含む)。今回のレジデンスにあたって、私は事前に提出した提案書に、フィンランドがもつ特性「白夜」の空(光)を撮ること、それに基づく自身の過去作品「Air Blue」の再制作について記述した。ここで、日本語の「白夜」の定義を確認してみる。

・「白夜(びゃくや)」

(はくや)とも。夜になっても太陽が沈まないか、薄明状態が長時間続く現象。薄明状態とは太陽が日の出・日没の際、地平線付近をほぼ平行に動くため、真っ暗にならない状態の ことを指す。

『出典 | 株式会社日立ソリューションズ・クリエイト「百科事典マイペディア」』

・「白夜(はくや)」

高緯度地方で、夏、太陽が地平線近くに沈んでいるために薄明が長時間続く現象。 びゃくや。

『出典 | 小学館「デジタル大辞泉」』

撮影を計画する際、私はそもそも日本では見ることのできない、これら「白夜」の曖昧な定義の理解 に苦戦した。問題であった点のひとつは、「白夜」を他言語に翻訳する際、一日中太陽が「見える/見えない」の違いによって、対応する語が変わることであった。繰り返し説明すると、「白夜」は太陽が「見える/見えない」に関わらず、夜間の薄明状態を示すものなのである。それでは何時から何時までが「夜」なのか、どの程度の明るさが「薄明」なのであろうか。結論から言えば、本文を書き終えるまでに「白夜」に完全に対応する語や、明確な定義を理解することはできなかった(もしくは完全に対応する語、明確な定義などそもそも存在しない)。

下記は、「白夜」が定義する状況とそれに対応する各国の語の関連を調べ、私なりに整理を試みたものである。事実確認が完全でない状態で、こういった文を提示することは非常に残念なことであるが、本レポート提出の締め切りを二度も遅らせている今、私が優先すべきは「白夜」の関係性ではなく、私個人の人間関係であると考え、今回は適当なところで文を終えさせて頂く。

「白夜」はフィンランド語で、「keskiyön aurinko」または、「yötön yö」と置き換えられる。「keskiyön aurinko」は英語で「midnight sun / 真夜中の太陽」を、「yötön yö」は「nightless night / 夜のない夜」を示す)。和英辞典で「白夜」を調べた際、それに対応する語として「midnight sun」と「white night」、「white nights」が記載されていた。「midnight sun」とは——北緯 66.6 度以上、または南緯 66.6 度以上の地域で起こる——特定の時期の夜に太陽が沈まない状態を示す。しかし、「midnight sun」は文字どおり太陽そのもののことであって、「白夜」を示す語ではない。次に、「白夜」を英語で直訳すると「white night」であるが、これは英語圏では一般的に「眠れない夜」という意味が強く、「white nights」の方がより「白夜」という現象に近い表現とされる。なお、「white nights」はフィンランド語の辞典で「yötön yö/ nightless night」と同じ表現であるとされる。私の滞在先であるエスポーと近い緯度——ロシアのサンクトペテルブルグは、白夜祭でも知られるように、「white nights」の名所である。ロシアの「white nights」である「Белые ночи」は——60 度 34 分以上の地域で起こる——真っ暗にならない薄明の状態を指す。話はすこし逸れるが、光の性質という観点では「midnight sun」は直接光であり、「white nights / nightless night」は間接光に 分類することができる。以上のことが、滞在前から現段階の間まで

に調べ、整理できた点である。こ こまでで、私が押さえた最低限の要点は、滞在先であったエスポーで見ることができたのは 「midnight sun」ではなく、「白夜」であり「nightless night」であり「white nights」ということであった。

滞在の当初は、前述した程度の「白夜」の分類さえ終わっていなかった。現地で出会う初対面の人と、自身の中でも曖昧であった「白夜」について会話するのが億劫だった私は、さしあたっての滞在目的を、 フィンランド北部のラップランドで「midnight sun」を撮影すること、としていた。しかし、一言でラップランドといってもその範囲は広く、その多くは過疎地域のため、明確な目的がなければ、移動時間や滞在費用を無駄にすることになる。私は観光客のように、アイコンとしての「midnight sun」を見ることができる名所について、出会う人ごとに浅はかな質問を試みたのだが、当然それと呼応するような答えしか得ることはできなかった。私は日々、スタジオに貼ってあった北欧の地図を見て、私は今どこにいるのか、場所の特性とはなにか?という問いを虚しく繰り返すのだが、最後までその答えを得ることはできなかった。結局、滞在も一ヶ月をすぎ、成果展を前に焦った私は、この場所の特性ではなく、この場所——にいる私という身体(メディア)——の特性に問いを逸らし、どうにか成果展を乗り切ることになる。

エスポーを離れる最終日、仕事をおえた満足感と、帰国することの寂しさと私はとても感傷的であった。そのせいか、飛行場に向かう車の中で見た夜明けの空は、いつも以上に美しく感じ、私の心と思考を動かした。滞在中、同じフィンランドでも、極夜のようにオーロラを見ることのできない「nightless night」の中、私の残念な感性では、その空(光)に他の場所との明確な差異を見つけることはできなかった。しかし、それは視覚的に捉える空の色彩や、光の性質などにはなく、夜間(数時 間単位)における微細な光の連続——不可視のボリューム(量感)にこそ存在したのではないか。そして、それは夜間の測光量などで、数値的な差異を見ることができるのではないだろうか。これは私にとって、目の覚めるような発見であった。ロマンティックに言えば、二ヶ月間におよぶ薄明の日光浴は、私の感覚器を経由し、脳内へゆるやかに刺激を続け、その蓄積をもって、ついに脳のシナプスと接続したのである。冒頭に述べたように、アーティスト・イン・レジデンスへ参加するアーティストに要請されるのは、測光のデータを取るのではなく、場所の特性と接続することである。私はこの極めて些細で、曖昧な交流をもって、括弧書きの「アーティスト・イン・レジデンス」の成果とし、レポートという形で提示をおこなう。

最後になったが、こういった思考と実践に集中することのできる機会を提供して頂いたフィンランド・アーティスト・スタジオ財団と遊工房アートスペースの皆様、活動報告と交流の場を設けて頂いたフィンランド大使館の皆様にお礼を申し上げ、この文を締める。



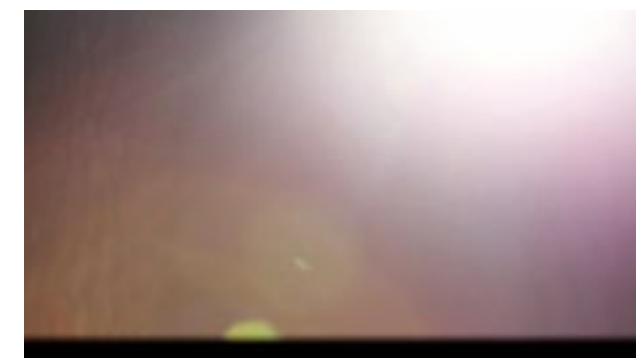
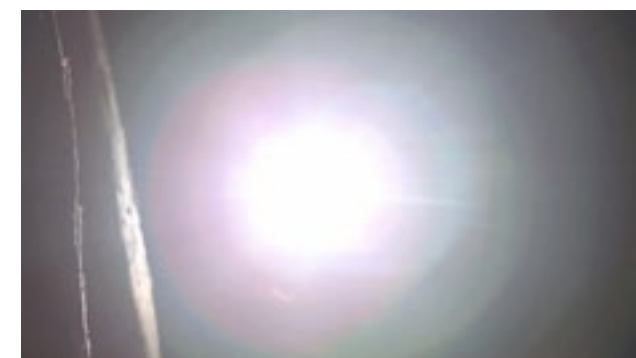
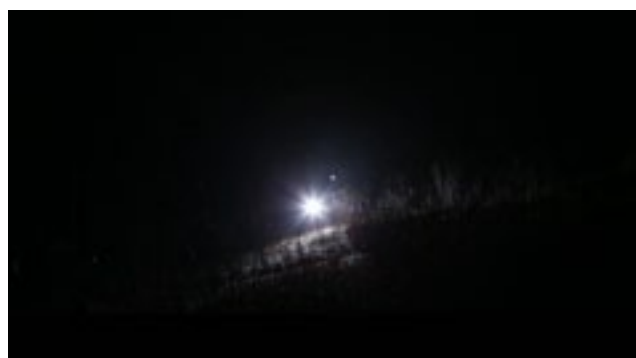
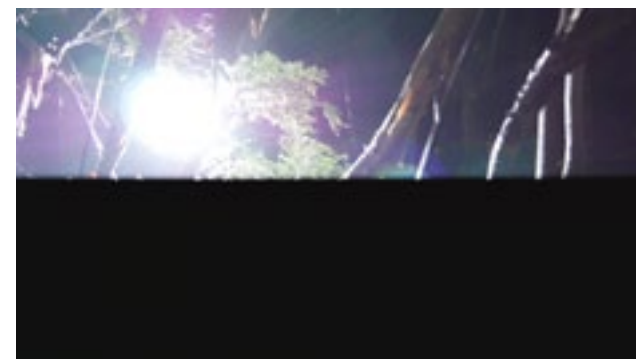
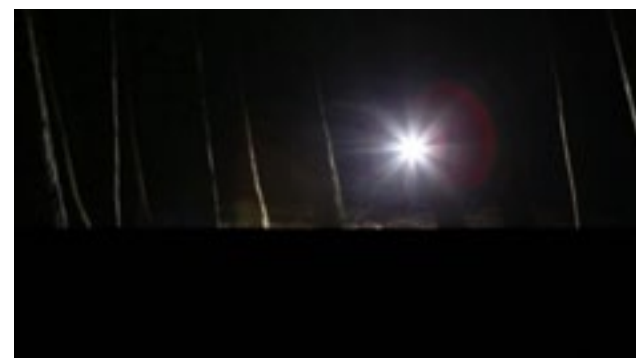
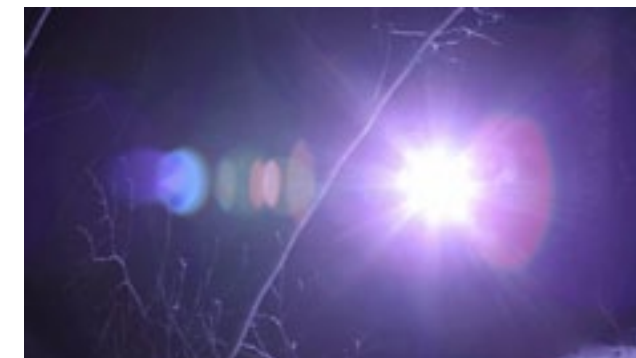
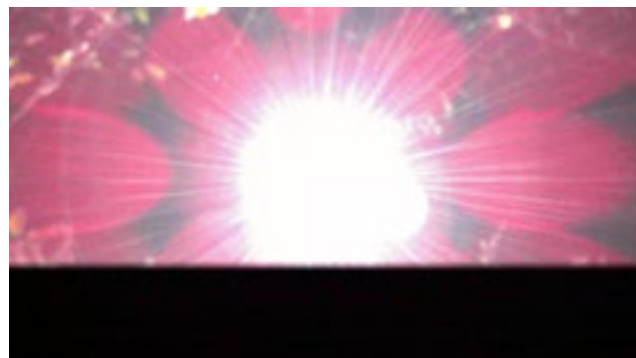
Latter (2014, Performance, Installation, Movie, 5min.33sec, Quicktime, 1920 x1080pixel (16:9), 29.97fps)

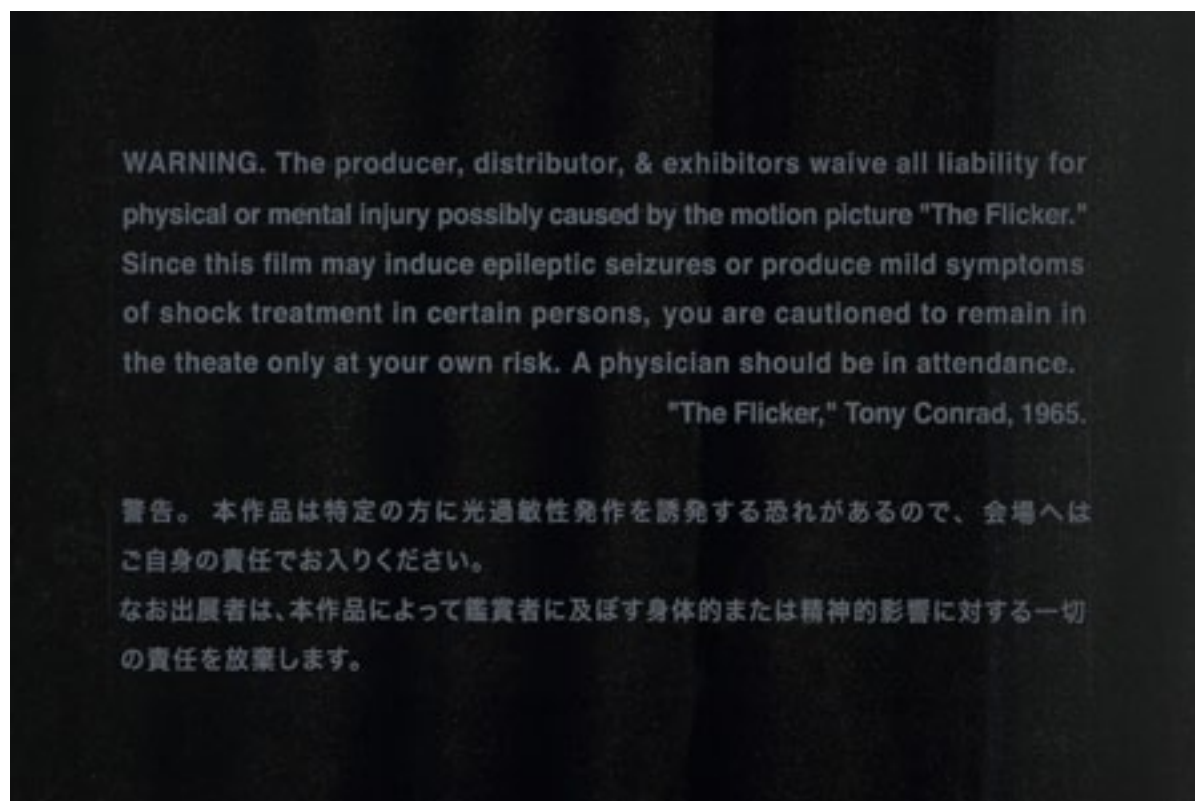
Strobe lighting is typically perceived as a means to momentarily expand the field of vision when vision is limited. When perceived in a different light, however, strobe lighting can be said to be a tool that exposes things as they simply are, stripped of their detailed textures, and forces them into our vision. Working with Daisuke Yokota, we experimented with this concept, creating an environment using only strobe lighting and eliminating all natural light. Our cameras capture mostly darkness; however, emerging from the strobe lighting are fragmentary images that appear and disappear irregularly. This image is the very instant in which light and dark come together in our field of vision. (Futoshi Hoshino)

後方 (2014 年、パフォーマンス、映像、インスタレーション、5 分 33 秒、Quicktime、1920 x1080pixel (16:9))

暗闇の中で明滅するストロボは、通常、ある限定された状況下で一定の視界を獲得するための補助的な手段とみなされている。だがある見方において、ストロボは目の前の対象がもつ繊細なテクスチャのいっさいを剥ぎ取り、それを強制的に可視性のもとへとさらす一種の変換装置であるとも言えるだろう。横田大輔と吉田和生は、完全に自然光を欠いた環境のもとで、この光の明滅による実験を行なった。それぞれの装置が映し出すのはあたり一面の暗闇であるが、互いの発するストロボの光によって、そこには断片的なイメージが不規則に現われては立ち消える。そこに映し出されるのは、私たちの可視性が網膜上に立ち現れる、光と闇の衝突の瞬間そのものである。（星野 太）







Expanded Retina #2 (2014, Tokyo, G/P+g3/ gallery)
拡張される網膜 #2 (2014年、東京、G/P+g3/ gallery)



JAPAN TIMES” Aug 21, 2014

Artists expand photography and film conventions into a new language

Stuart Munro

At a time when popular culture is fed both mesmerizing and disturbing imagery, it often carries with it a sense of terror, while alluding to the possibility of something disturbingly sublime. What makes that something “sublime,” however, evades easy definition.

“Expanded Retina #2” at g3 Gallery (Tolot / Heuristic Shinonome) explores this contradiction and more, with an installation of film, photography and ephemera that stutters between being uncomfortable, unsettling and strikingly captivating.

In the woods surrounding Mount Fuji, Daisuke Yokota and Kazuo Yoshida, members of the artist group MP1, photograph each other at night with only flashguns providing illumination. They capture the outlines of each other’s bodies and the close proximity of their alpine landscape. For MP1, the tension between terror (of photographic realism) and the sublime (the artists’ experience and impression) is what makes “Expanded Retina #2” so provocative.

During America’s struggle for independence, political thinker Edmund Burke thought the line between terror and sublime was “authoritarian” - you submit to the power of authority because its terrifying. Philosopher Immanuel Kant, on the other hand, thought that tension involved identity, self-discovery and inner freedom - not oppression. All this is visible in both Yokota and Yoshida’s work, yet the images seem to cement the emotional and analytical elements that terror and sublime separately enjoy, in ways that engage as much as they distract.

Together, the two-channel video and photographs form a self-portrait of sorts. Yokota and Yoshida capture fragments of their bodies as they evade each other’s camera. There are no Lynchian “Black” or “White Lodges” here, but the forest surrounding Mount Fuji is full of its own dark symbolism. The darkness helps to further their detachment from the city and eliminate detail from images of each other, turning this photographic process into a filmic performance replayed in the controlled space of a gallery.

Unto itself, the exhibition is every bit the experience it professes to be. The video, accompanied by equipment they took into the woods and discarded material from the shows construction, stands in good company. Filmmaker and musician Tony Conrad’s “The Flicker” (1966) contains just 6 key frames and its the opening warning frame, written here on gallery door, that prepares you prior to your entrance through the black curtain.

With Conrad, film slowly evolves before the viewer. His series “Yellow Movies” (1973), painting “performances” that gradually change over time, was made by restricting the exposure of square sheets of photographic paper with industrial black paint.

This exploration, now shared with Yokota and Yoshida, rejects photography and film as a way to simply portray realism. Where previously they sampled, distressed and cut images together like music, they now analytically group together images, objects, material and sound. Experiencing both terror and the sublime and their delicate balance, is consciously encouraged.

Viewed repeatedly, the exhibition reveals new combinations of sound and image. Patience is necessary, but it’s well worth it - to quote Conrad’s welcoming warning message: “a physician” should probably “be in attendance.”

美術手帖 2014年11月号 Reviews

写真というゴースト MP1「拡張される網膜 #2」展

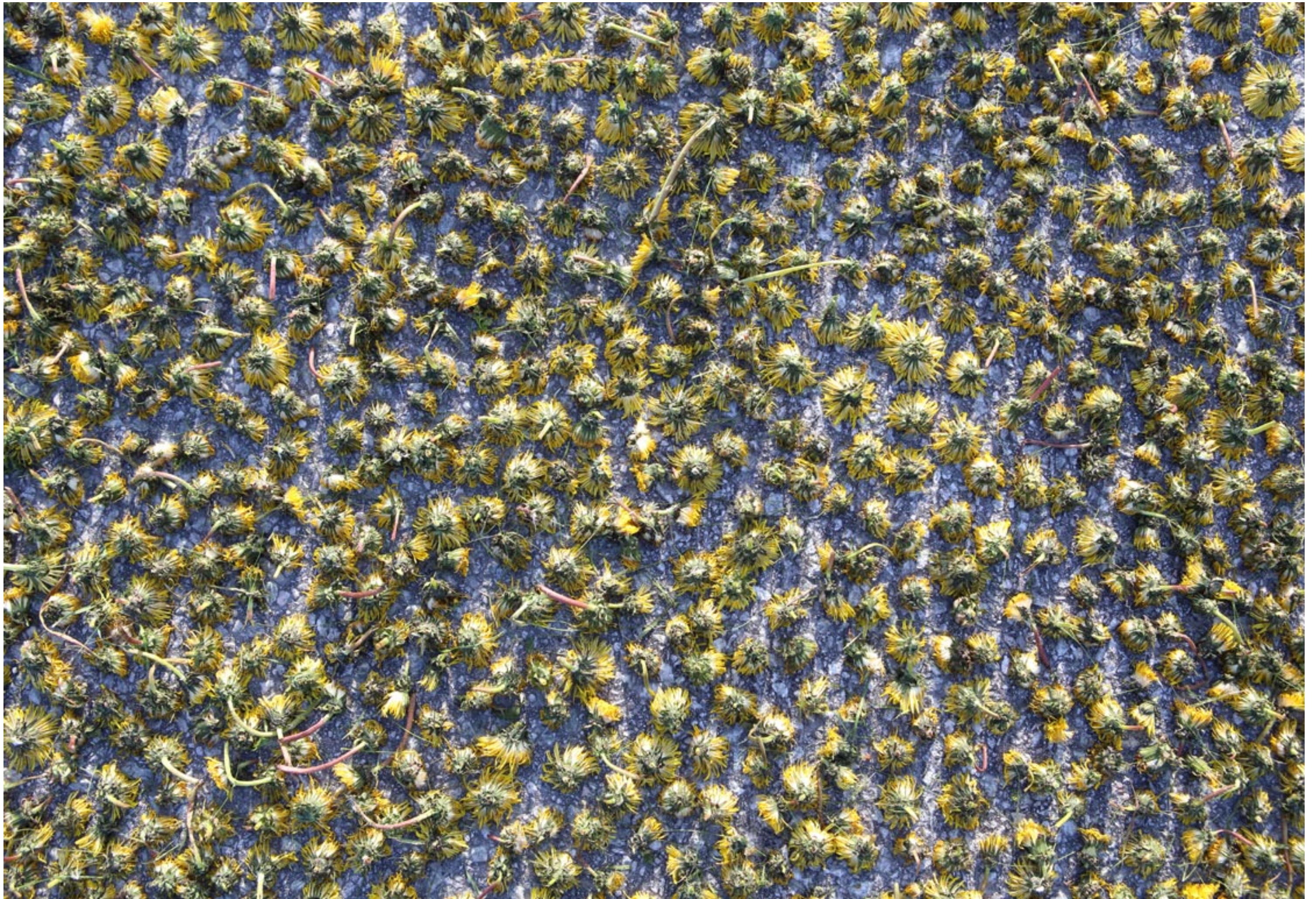
石川卓磨

写真というメディアが、これからもあらゆる場所や目的で活用され続けることを考えると、絵画と同じ意味で「死」を迎えることはない。しかし、写真がアンデッドであるからといって、昔と変わらぬ可能性を保持しているわけではなく、いまやほとんどの写真は、画像としか呼べない何かに変質している。MP1のメンバーである横田大輔と吉田和生は、写真の変質を認めながらも、画像という括りでは語ることのできない問いを提出し続けてきた。

本展は、横田と吉田が環境光のない夜の森に写真と映像の機材を持ち込み、ストロボを用いて、動きながらお互いの姿を撮影した映像を中心にしたインスタレーション作品である。環境光のない場所では、ストロボがなければ映像には何も映らず、撮影者の視覚もその光を頼らざるをえない。そのため足場と対象の視認に遅延が生じ、フレーミングをコントロールすることができず、身体とカメラの不安定な関係が露となっていた。カメラや身体に意図的な制限を与え、映像に身体性の結びつきを示すことは、カメラの客観性や透明性に障害をもたらすことであり、また、複数のカメラ/撮影者による撮影は、眼差しの体制を錯綜させ、特権的な視点を失効させる多視点をつくりだす。ただ、二人は、そのようなカメラ/映像の記録性や権力構造に向けた自己言及的批判をそのまま信じているわけではないだろう。

二人の作品は、単なる記録ではなく、映像が自律した目的を持ち、編集による介入を前提にしている。映像は、ストロボが発光しているあいだのカットと——それは 静止画のように見える ——、その瞬間に録音されていた「ボツ」や「ザッ」などの音だけを使用し、ストロボの点滅のようなリズムで 編集され、映し出される。そして、撮影時には暗闇のなかで見ることを可能にしたはずのストロボの光が、作品では見る行為を妨害するものに変換されている。

ストロボの強い光と、不安定な 構図、白とびと黒つぶれ、意味を欠いた音声、現れては消えるそのリズムは、映像と現実の物理的なつながりをなかば切り離して、メディア経験の基底層(光を見ることと、その肉体的/心理的な影響)を前景化する。ここにオラファー・エリアソンやカールステン・フラーとの類似を見ることは可能だ。オラファーやカールステンは、物理的な事実からズレを生み出す生理学的視覚の原理を用いて、インスタレーションや装置をつくりだしてきた。彼らは、特定のメディアに固執することなく、視覚的なエフェクトを成立させるためにあらゆる手段を用いている —— 生理学的視覚の問題を純化するのであれば、メディウム・スペシフィックな思考は矛盾を引き起こすものであり、オラファーやカールステンの展開は必然である ——。それにたいして、横田と吉田はそのような領域に足を踏み入れつつも、写真/映像という枠組みに留まろうとする。それは、二人が「写真」を画像や光へと還元されていく一歩手前の状態に持っていきながら、「写真の写真性」の死を引きずることで映像のなかに「ゴースト」を見ようとしているからではないだろうか。





Attitude Control
2016
Bodø, Norway
installation, dandelion

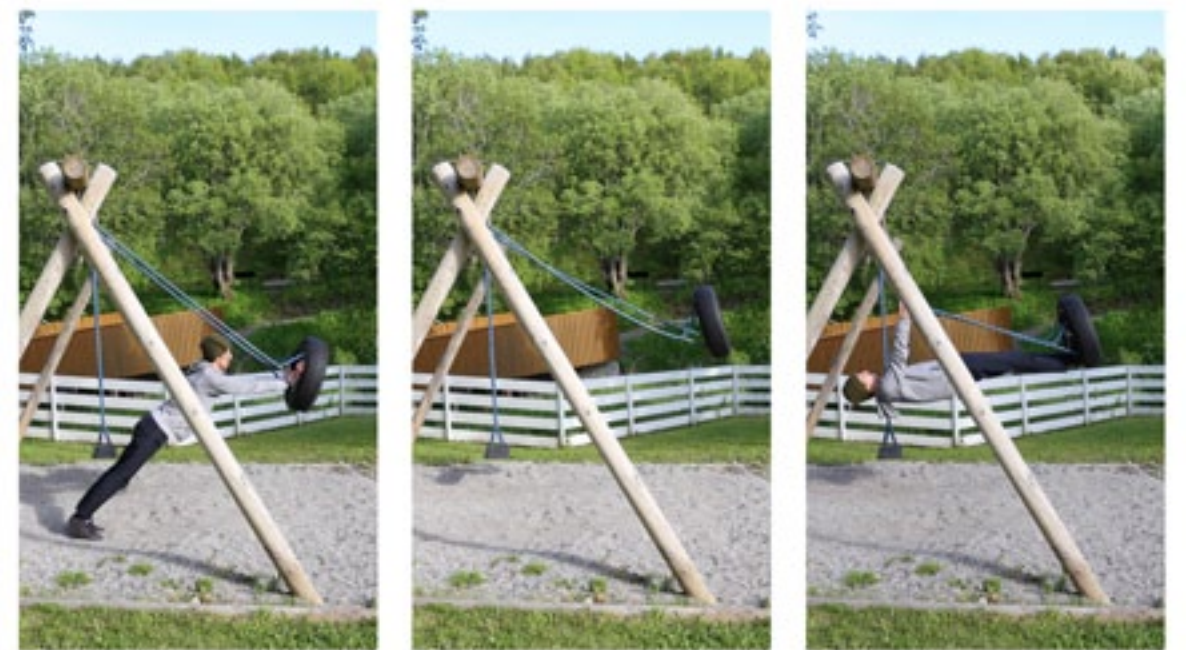


姿勢制御
2016年
ボードー, ノルウェー
インスタレーション、タンポポ



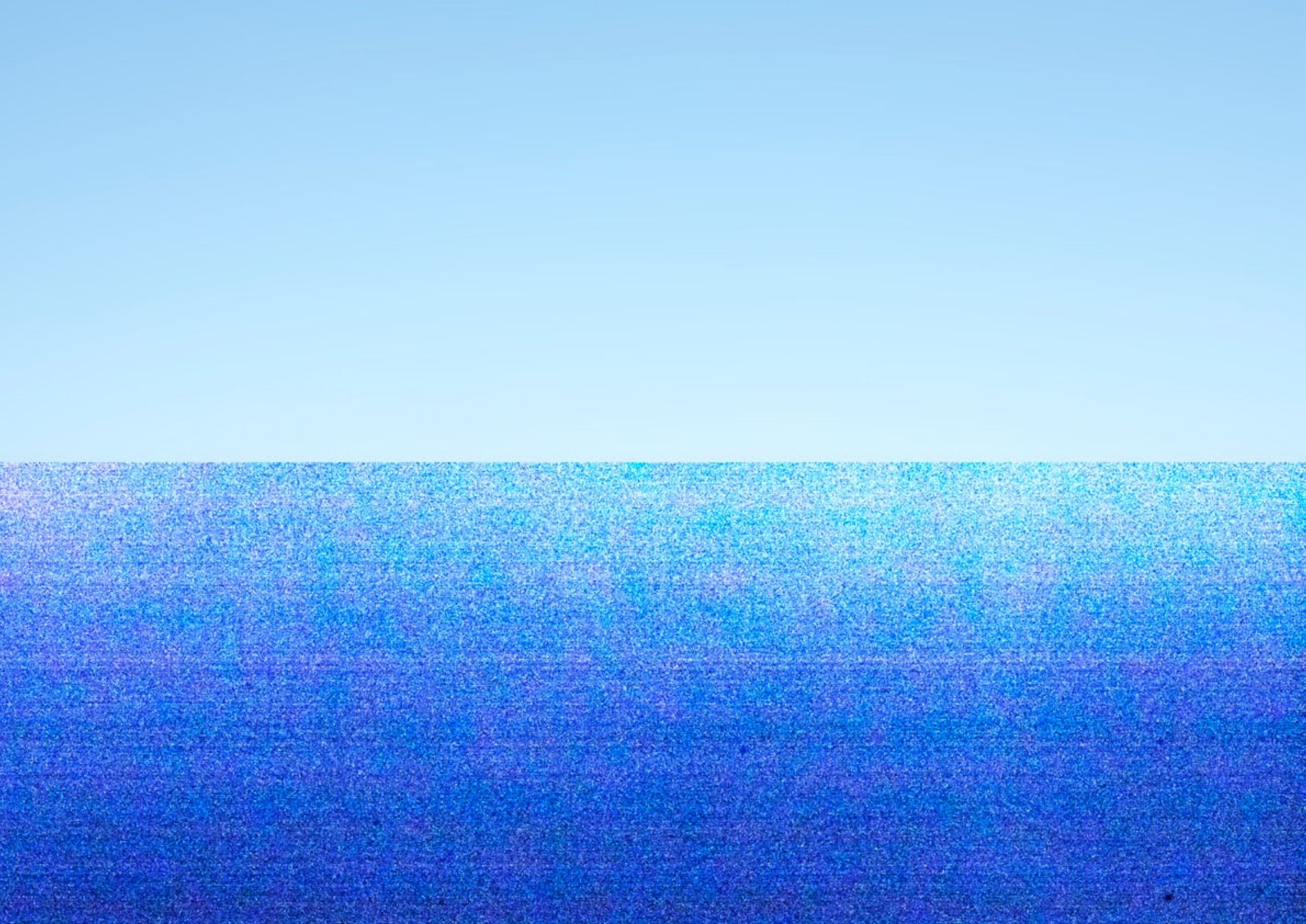
Attitude Control #stand alone complex
2016
photograph, digital type-C print

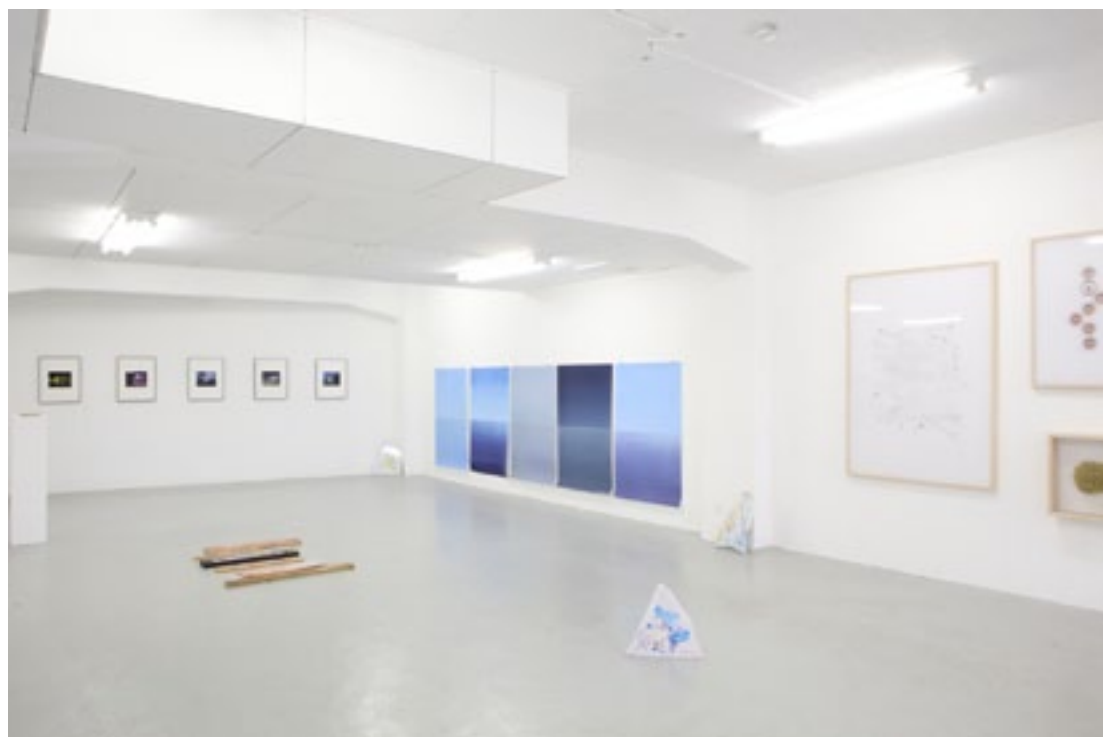
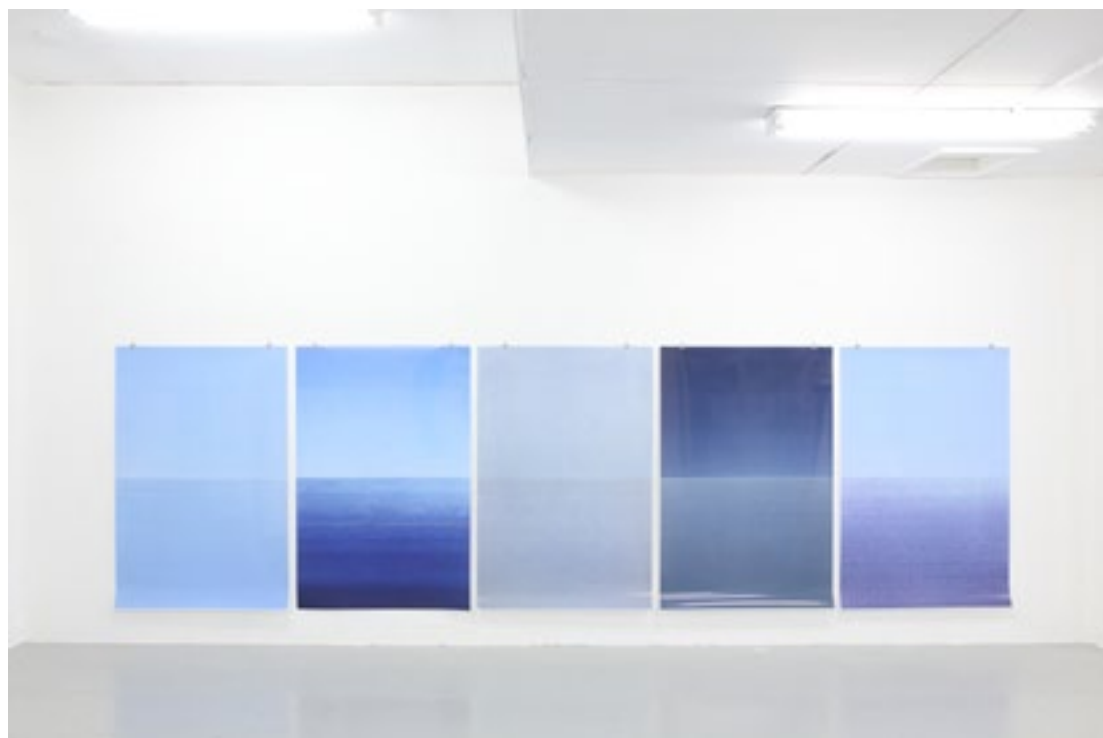
姿勢制御 #孤立の複合体
2016年
写真、デジタルタイプCプリント

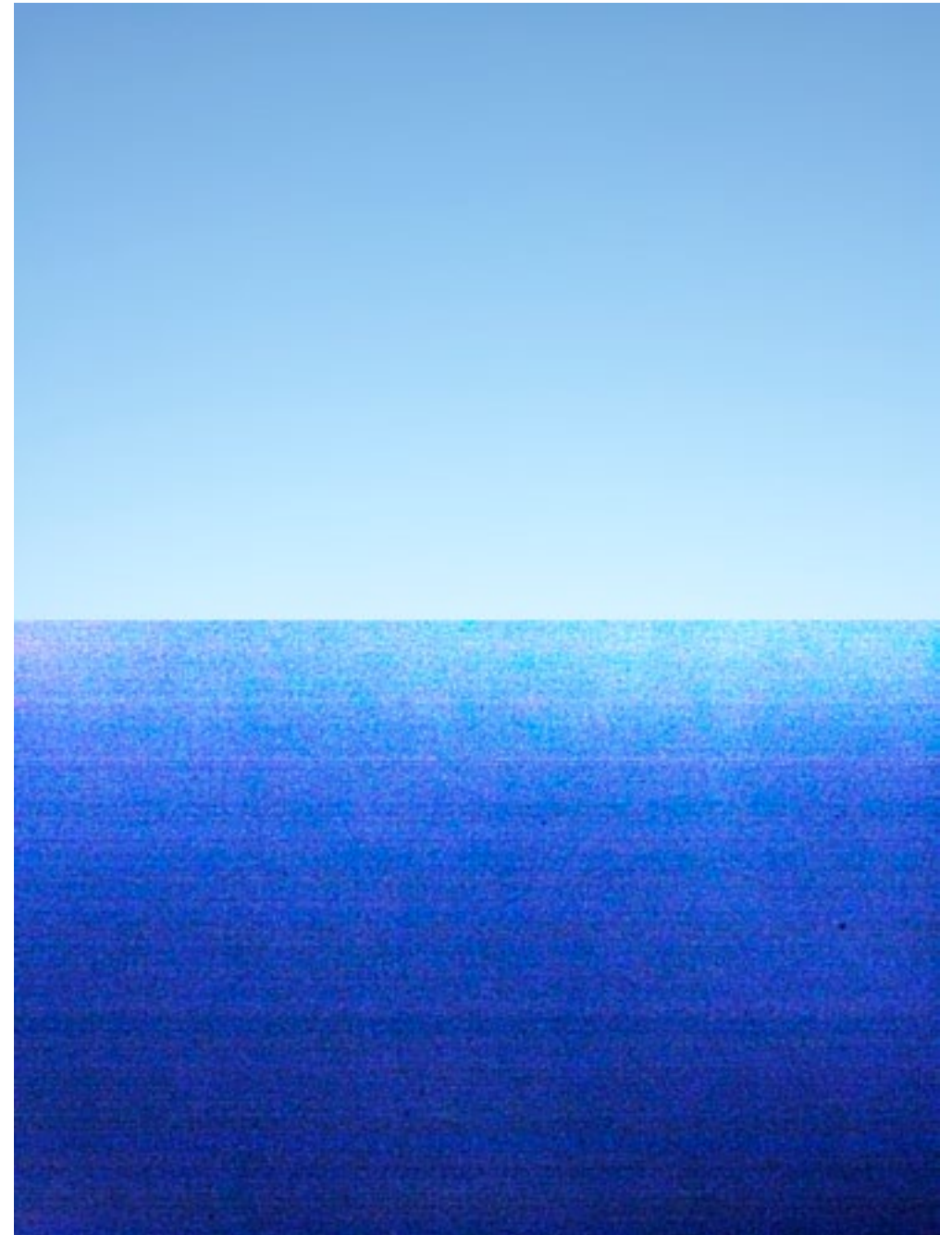


Attitude Control #study
2016
photograph, Type C-print

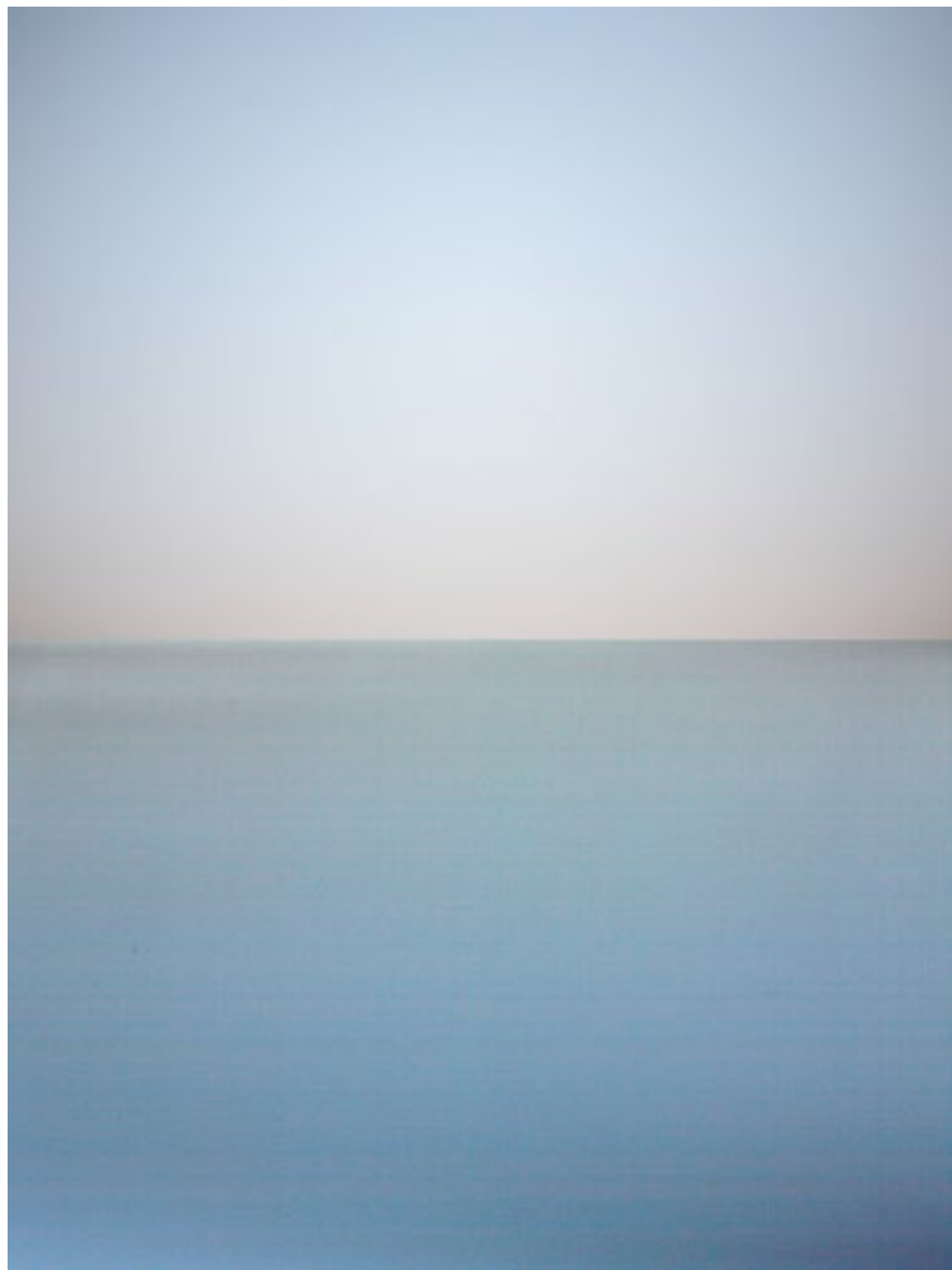
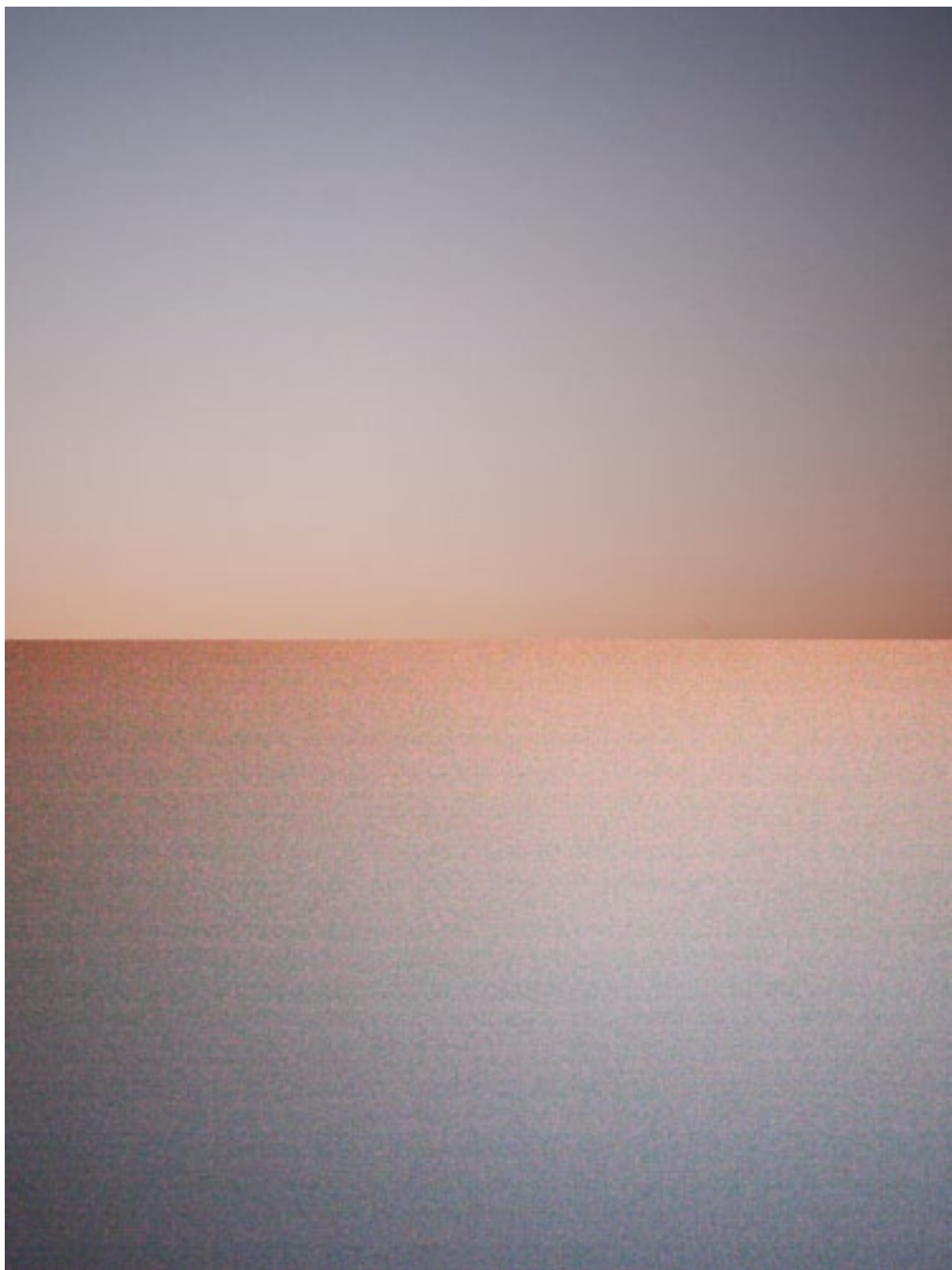
姿勢制御 #習作
2016年
写真、タイプCプリント







Sky Scape
2012
1500x1000mm
photograph, Type C-print





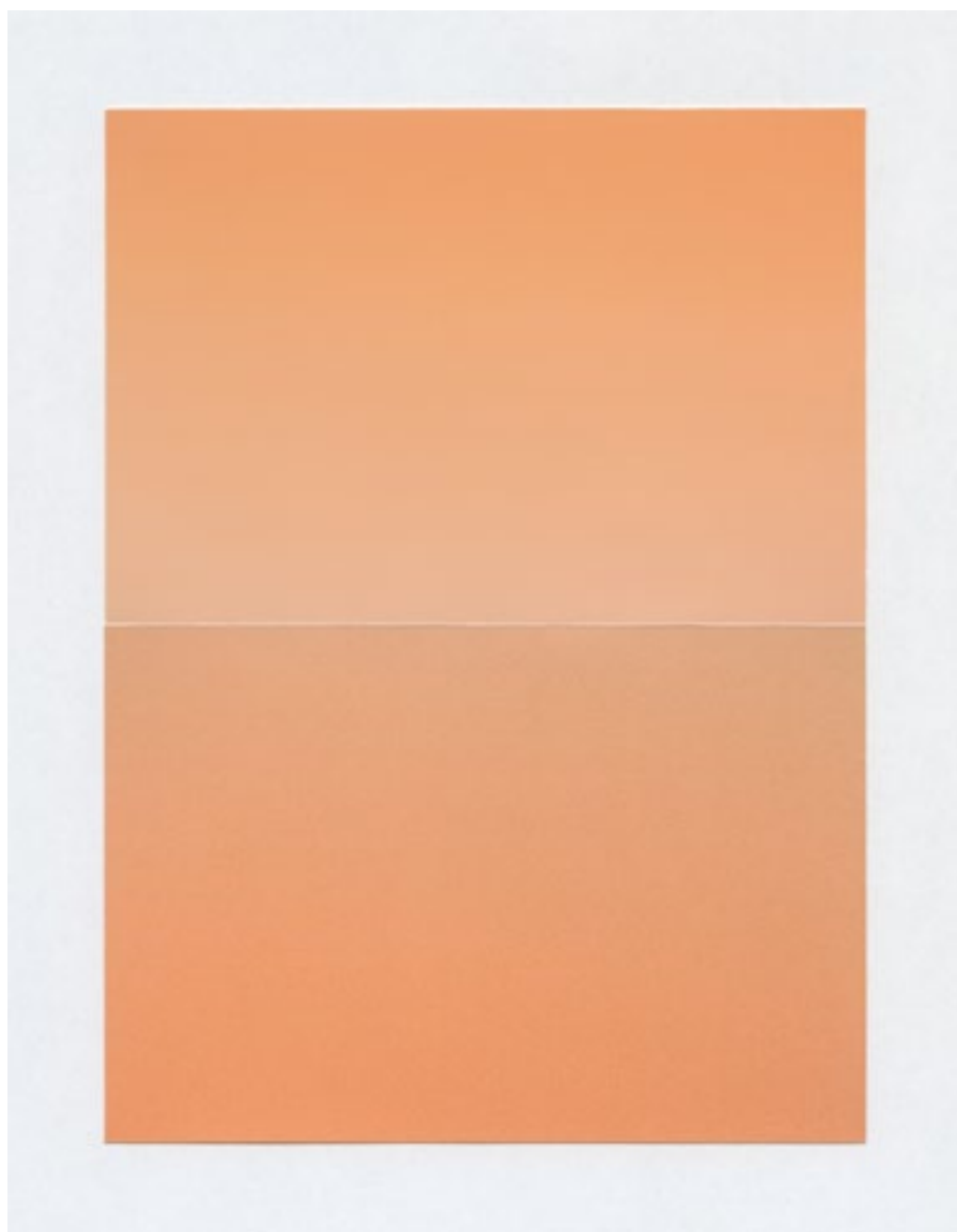
TB
2013
Tokyo, Japan, hpgrp GALLERY TOKYO

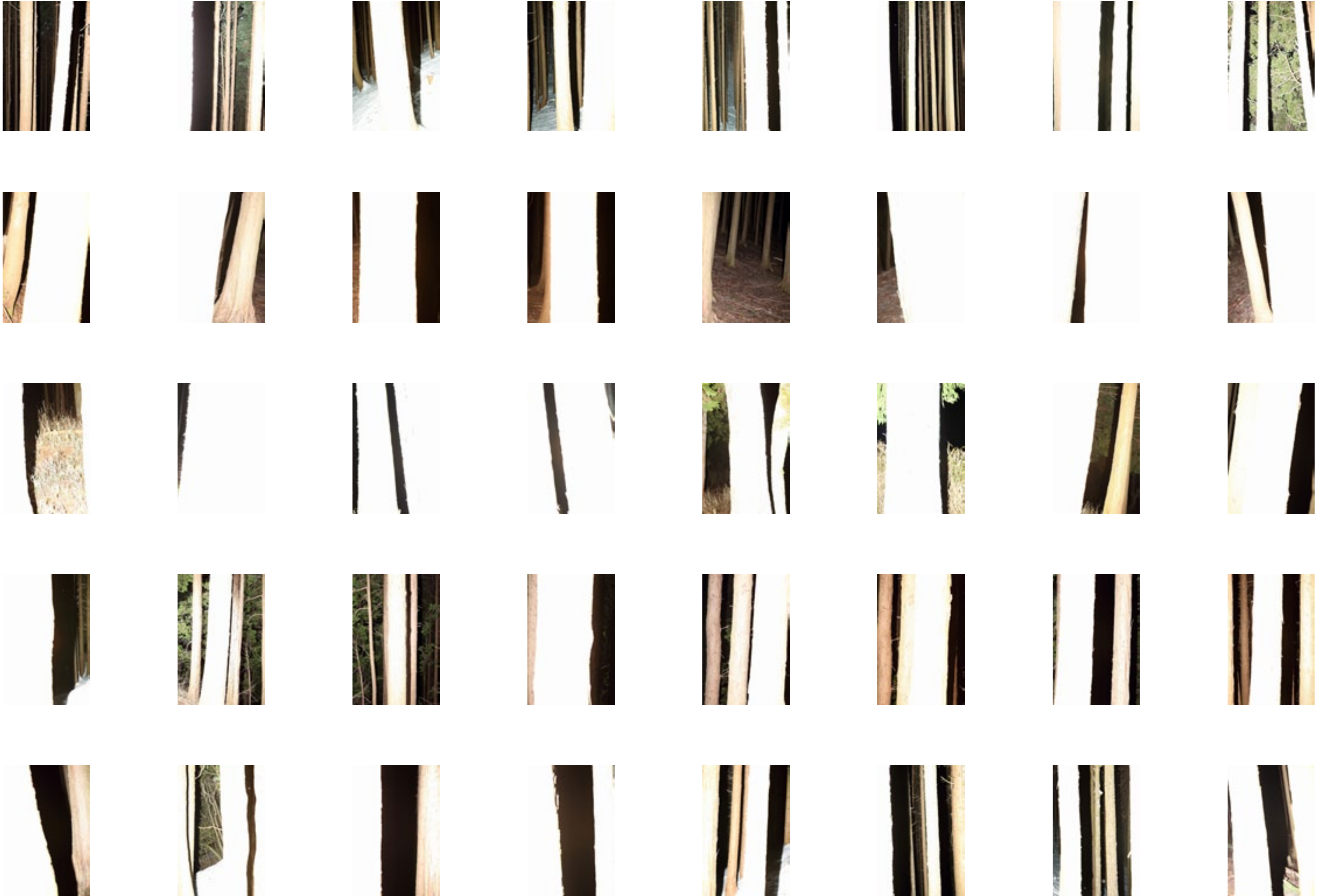
Sheet Scape
2012
600x400mm
photograph, inkjet print

If you place the same digital image data of sky on different paper and then scan it, a relationship is shown between surfaces of water absorption and reflection that appear along the visible horizon. Here, both top and bottom of the photograph are real images. The material dimension of photography is seen through the recognisable subject of their profile, form, and colour.

ひとつの空の写真データを、異なる肌理のふたつの紙へ出力し、上下に配置する。その後、プリントスキャンを使用し、再び、ひとつの写真へ統合する。海景を見立てた本作では、光の媒介となる空と海、紙と紙の関係性をマテリアルな次元から再考する。







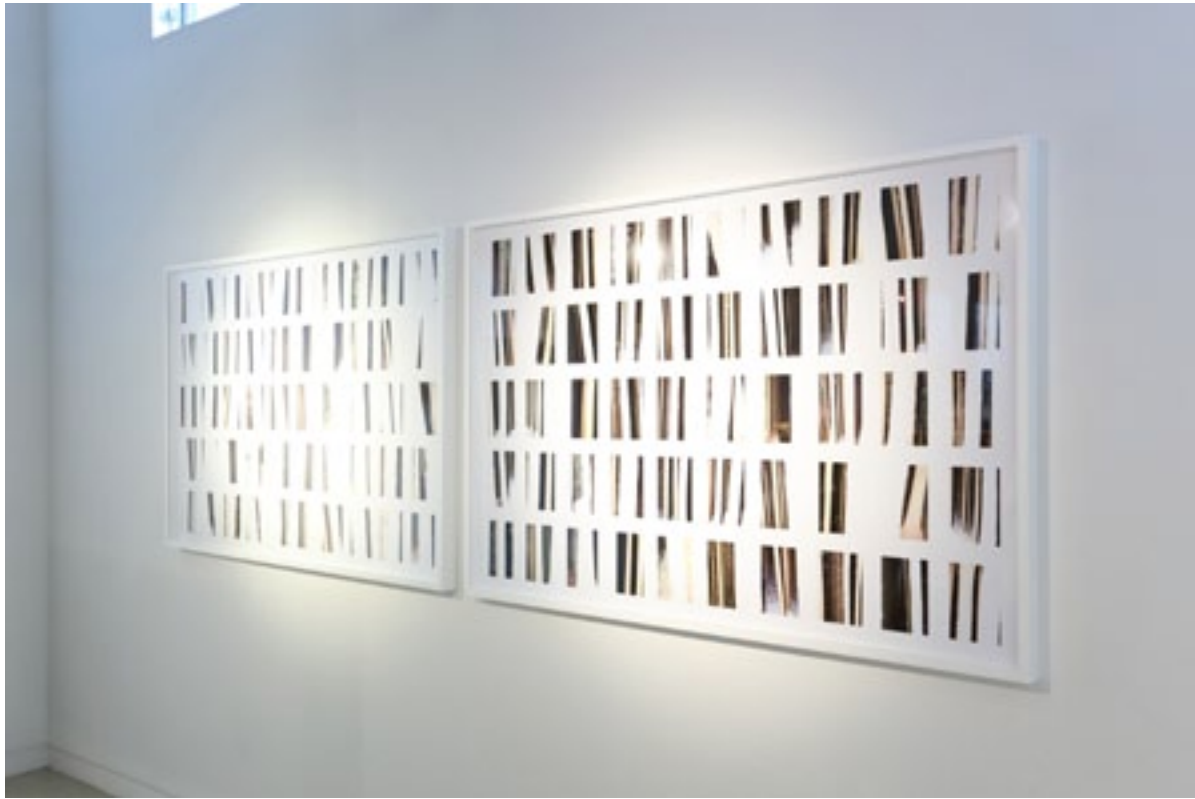
log
2014
1500x1000mm
photograph, Type C-print

丸太
2014年
1500x1000mm
写真、タイプCプリント

本作は夜間の人工林(間伐林及び放置林)にて、人工灯(ストロボ)を使用した撮影によって制作された写真作品である。人工林とは木を生産することを目的として、人為的に管理された「不自然な自然」である。人工林では、商品価値としての品質をあげるため、材の成長を阻害する要因を間引く「間伐」や「枝打ち」が必要とされている。しかしこれは同時に、森林全体の採光を向上させ、樹木だけでなく、他の植物や生物の繁殖といった、人間と自然との共生に欠かせない作業なのである。

日本では昭和30年代に、戦後復興による木材需要を解消するため、政府による「拡大造林」という方針のもと、大量の針葉樹が全国に植えられた。しかし、これと同時期に行なわれた木材輸入の自由化、燃料革命によって、国産材の価格は低迷し、国内の林業は衰退することとなった。現在、拡大造林政策によって生み出された人工林は、その多くが収穫期をむかえているが、林業経営の衰退によって、管理放棄された「放置林」化が進んでいる。このことは森に荒廃をもたらし、土砂崩れといった災害の温床となっている。

「自然」の対義語は「人工」であり「不自然」でもある。また、「不自然」とは自然らしさがなく、無理があることと定義される。「人工」と「不自然」が同義である場合、本来自然的存在である人間の営為は、林業という共生のための技術によって自然と人工の境界線をたゆたっている。これから長い年月をかけて、人の手によって開かれた人工林は放置林へ、放置林は自然林へと変わっていく。本作では、これら自然と不自然の往還の光景がカメラによって「不自然」に切り取られた「ログ」として提示される。







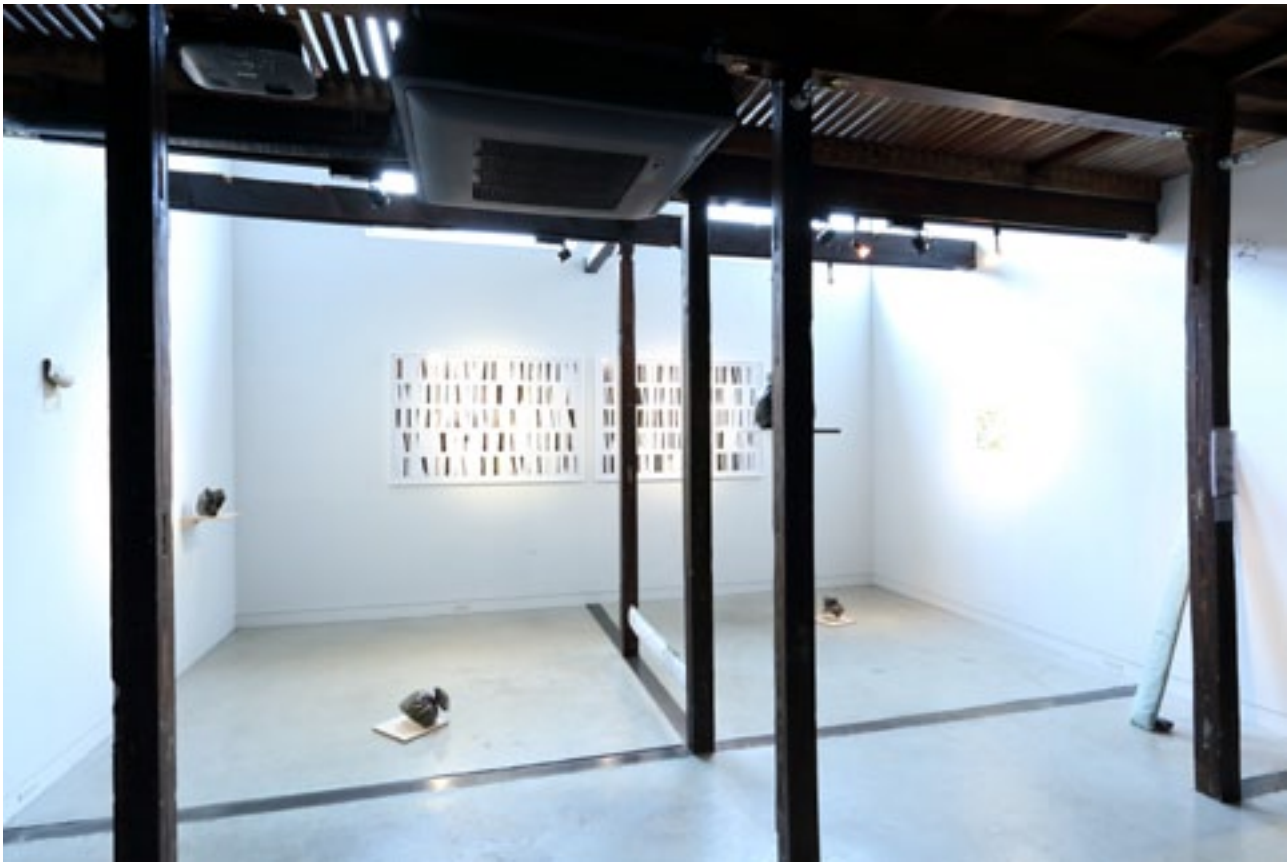
「ポストメディウムの触覚」

美術展において作品に直接触れる行為は原則的に禁忌である。一方で、美術作品の備える色彩や光沢、あるいは滑らかさや粗さといった質感は、多かれ少なかれ視覚を介して鑑賞者の触覚へ働きかけている。例えば、世紀英国では「滑らかさ」や「漸進的変化」を備える美は、女性の身体イメージと結びついて男性の触覚を喚起するとして、その美的観照の成否について議論を呼んだ。クレメント・グリーンバーグの支持した抽象表現主義では、マチエールを排除して視覚性に傾注する絵画表現が推奨された。

ロザリンド・クラウスのポスト・メディウム論を参照する本展では、素材やイメージにおける視覚と触覚の慣習的な連関が切断/縫合される。吉田和生や益永梢子の平面作品では、支持体の物理的性格が視覚性を動揺させる。抽象や反自然を志向するグリッドは、しばしば世紀の画家たちが採用したモダニズムの代表的型だが、吉田や益永はその作法に則る素振りを見せながら、イメージ内部からグリッドを押しつぶそうとする。しかし、その要因はイメージの視覚性ではなく、イメージに意図的に挿入された―無機質的・産業的な光沢を纏った白の―触覚性にある。吉田の《Log》は、夜の人工林で撮影された写真を5×10に等間隔で配置し、1枚の印画紙にプリントした作品である。各ショットで前景に位置する木は、至近距離から焚かれたフラッシュによって手付かずの空白へと解消され、さらに余白と同化して、鑑賞者の意識を印画紙の滑らかさへと誘導する。

早川祐太の《i was》は、路上で見かけるゴミ袋のようだ。上部で無造作に括られた球状のビニールは、その中に含まれる異物を想像させる。ところが、その直線的な断面が私たちに開示するのは、黒い表面と不可分な、白い均質的な中身である。次元の切断によって現れた次元の面は、中身の詰まった状態、すなわち固体性を担保することで量感を生む。逆説的に言えば、私たちは断面を見て初めて物体の存在を確信できる。こうした次元に対する私たちの認識の枠組みを物体から空間へ拡張するのが、益永の《elbow》だ。柔らかそうな長細い立体点は、展示空間との力学的関係において対照的に―一方は建築構造を支える頑丈な梁のように、もう一方は壁にそっと寄りかかるように―設置されている。しかし、《iwas》とは異なり、それらは断面を持たない。したがって、鑑賞者は布で覆われた表面からその質を軽くと推断するだろう。こうして前景化するのは、作品自体ではなく展示空間の構造である。なぜなら、支柱の木や壁の石膏に対置された柔軟な立体こそ、それらに視覚的な硬度を与える断面として機能しているからだ。

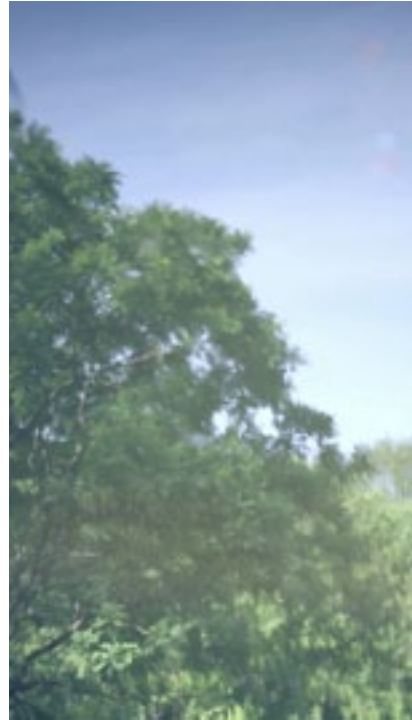
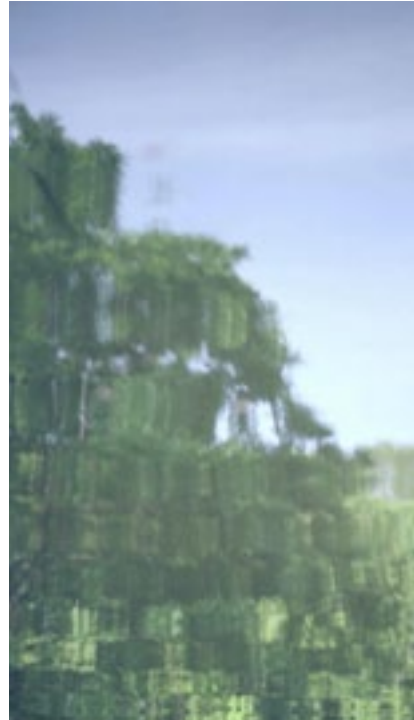
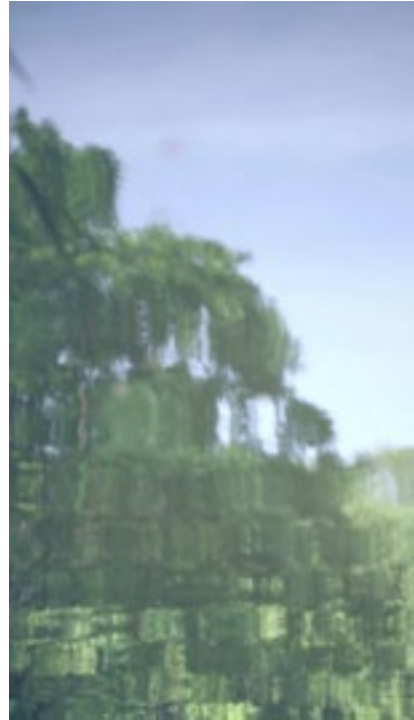
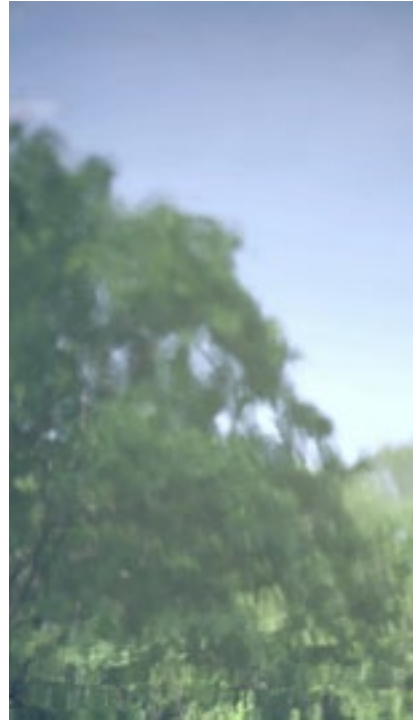
「白=背景」、「布=柔軟」、「次元=質量」など、社会的・文化的な慣習が構築してきた等号を取り払い、物質を批判的に扱う態度は、同時にメディウムに新たな特性を付与する可能性を秘めている。決してそれはメディウムを単一でオルタナティブなスペシフィシティへと再固定する試みではない。むしろそれが意味するのは、異なるメディウムを対置したとき、その間に現れてくる差異を注意深く掬い上げてメディウムへ接合する仕事である。



Medium Conditions
2014
Tokyo, Japan
HAGISO

メディウムの条件
2014年
東京、日本
HAGISO)







Inform
2014
600x400mm
photograph, Type C-print





Territorial sea/ Table of Ingredients

2017

liquid (water, tea, soft drink, urine, etc.), plastic bottles

This work consists of flotsam and jetsam collected on the Japanese island of Tsushima. In Tsushima, a lot of trash from China and South Korea flows to the coastal area, due to the influence of the ocean current northward from the south, near mainland China. The contents of plastic bottles in the exhibition can be classified into a liquid that filled prior to the collection and a “body fluid” paid by the author after the collection. From sealed containers without labels, we can only speculate on the nature of each liquid.

A bodily vessel lives on this planet dependent on its function. Approximately 60% of the human body consists of water. The amount of water required by adults on a daily basis is about 2 litres, about half of which is excreted as urine. Our body is therefore a temporary water container. My body is “recycled” as an infrastructural circulator when my excreted urine flows through the sewer system out into the ocean, and is then reprocessed as water which I then drink. This work was produced and presented as part of the 2007 Tsushima Art Fantasia residency program.

「領海 | 成分表示」

2017 年

液体 (水、お茶、ジュース、尿、その他)、ペットボトル

本作品は日本の対馬市で収集された漂着物によって構成される。中国大陸付近に位置する対馬では、南から北上する海流の影響で、沿岸部に中国や韓国からのゴミが大量に流れ着く。展示空間に配置されたペットボトルの内容物は、収集前より納まっていた液体と、収集後に作家が納めた「体液」に分類することができる。ラベルを失い、密封された容器からは、それぞれの液体の性質を目測することしかできない。

この地球の生態の中、器の生命はその機能に宿る。人体の約 60% は水で構成される。成人の 1 日の必要水分量は 2 リットル程度、そのうち約半分は尿として排泄される。私たちの身体は仮の水容器として使用される。私から漉しだされた尿が下水道を流れ、海となり、パッケージされ、ふたたび私の口へ移る時、私の身体はインフラクチュラルな循環器として「リサイクル」される。本作品は 2017 年の Tsushima Art Fantasia の滞在プログラムで制作、発表された。





TSUSHIMA ART FANTASIA
2017
Nagasaki, Tsushima Art Center

対馬アートファンタジア
2017年
長崎、対馬アートセンター

marginal part
2016
Bodø, Norway
photograph, inkjet print

周辺域
2016年
ボードー、ノルウェー
写真、インクジェットプリント







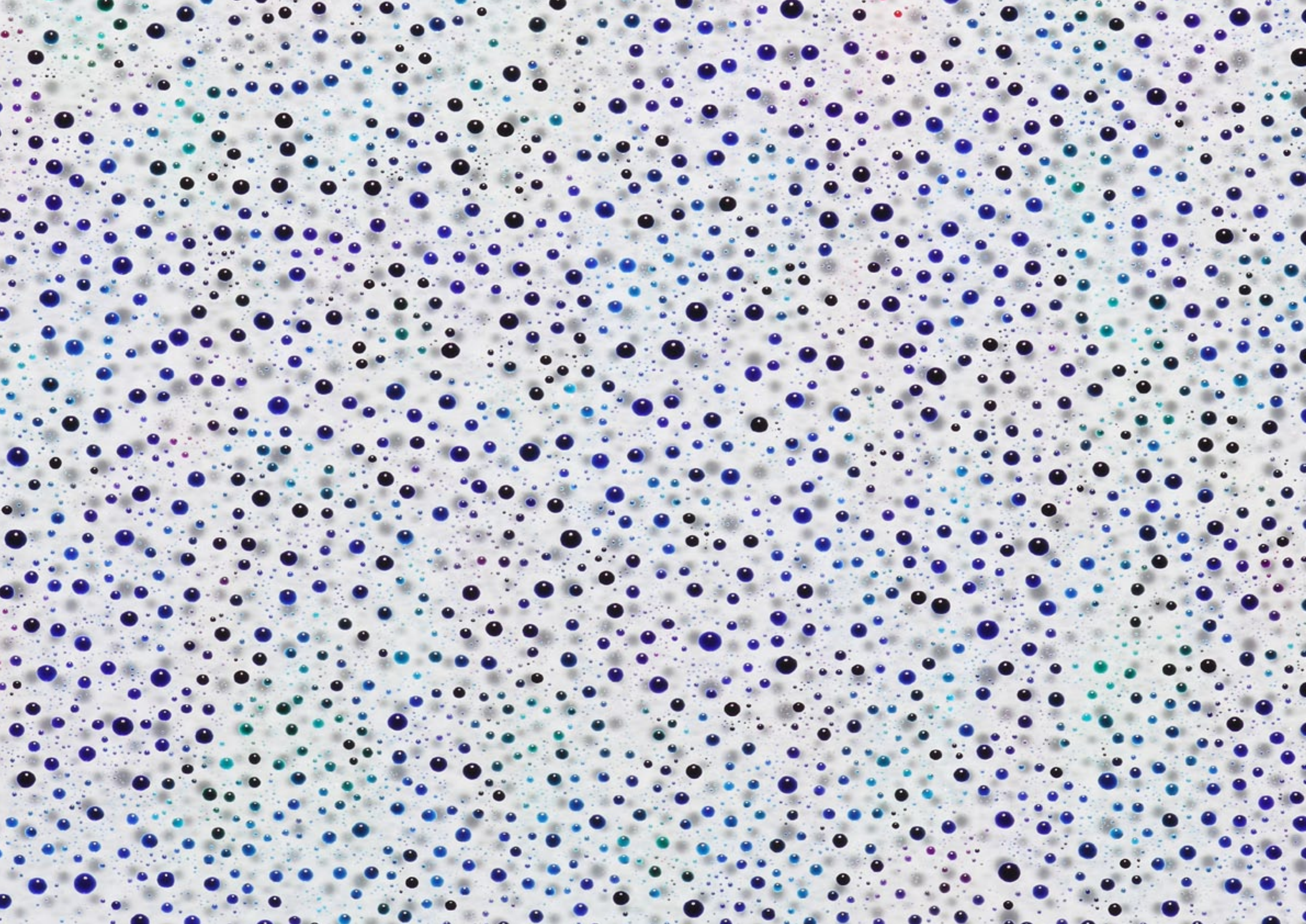


肉体言語
2017 年
液体 (ワイン、コーヒー、牛乳)、グラス、カップ

Body Language
2017
liquid (wine, coffee, milk), glass, cup









Boundaries of Photograph
2014
Kanagawa, Yokohama Civic Art Gallery Azamino

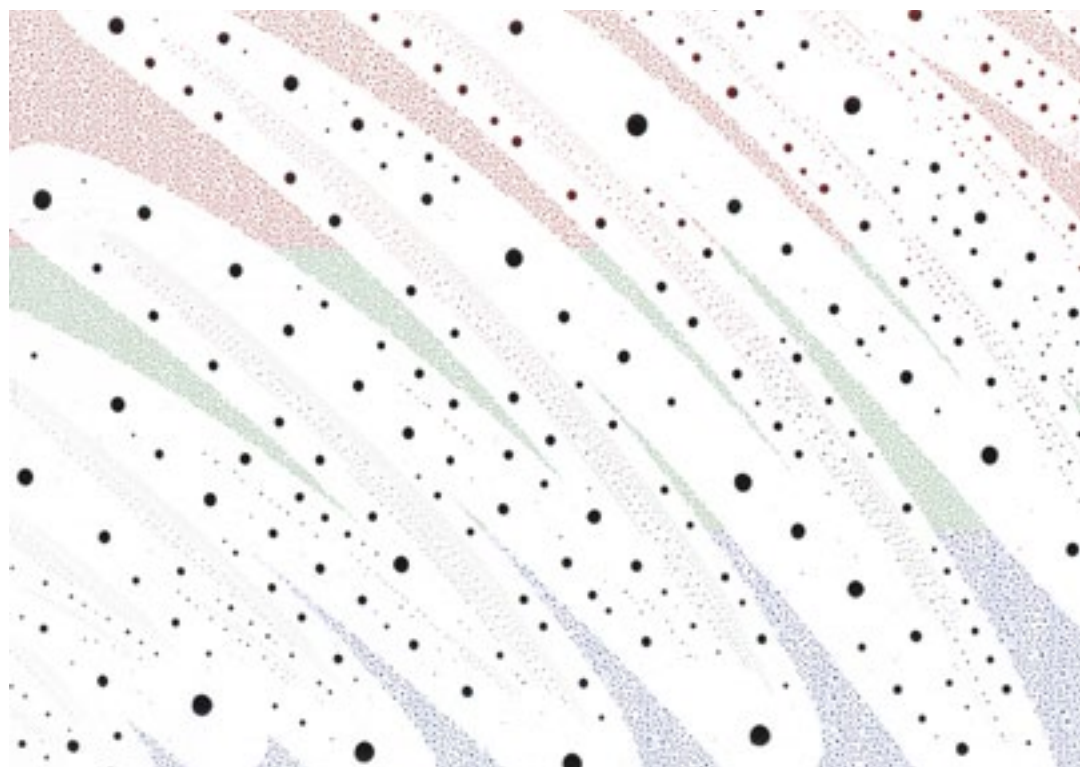
写真の境界
2014年
神奈川、日本、横浜市民ギャラリーあざみ野



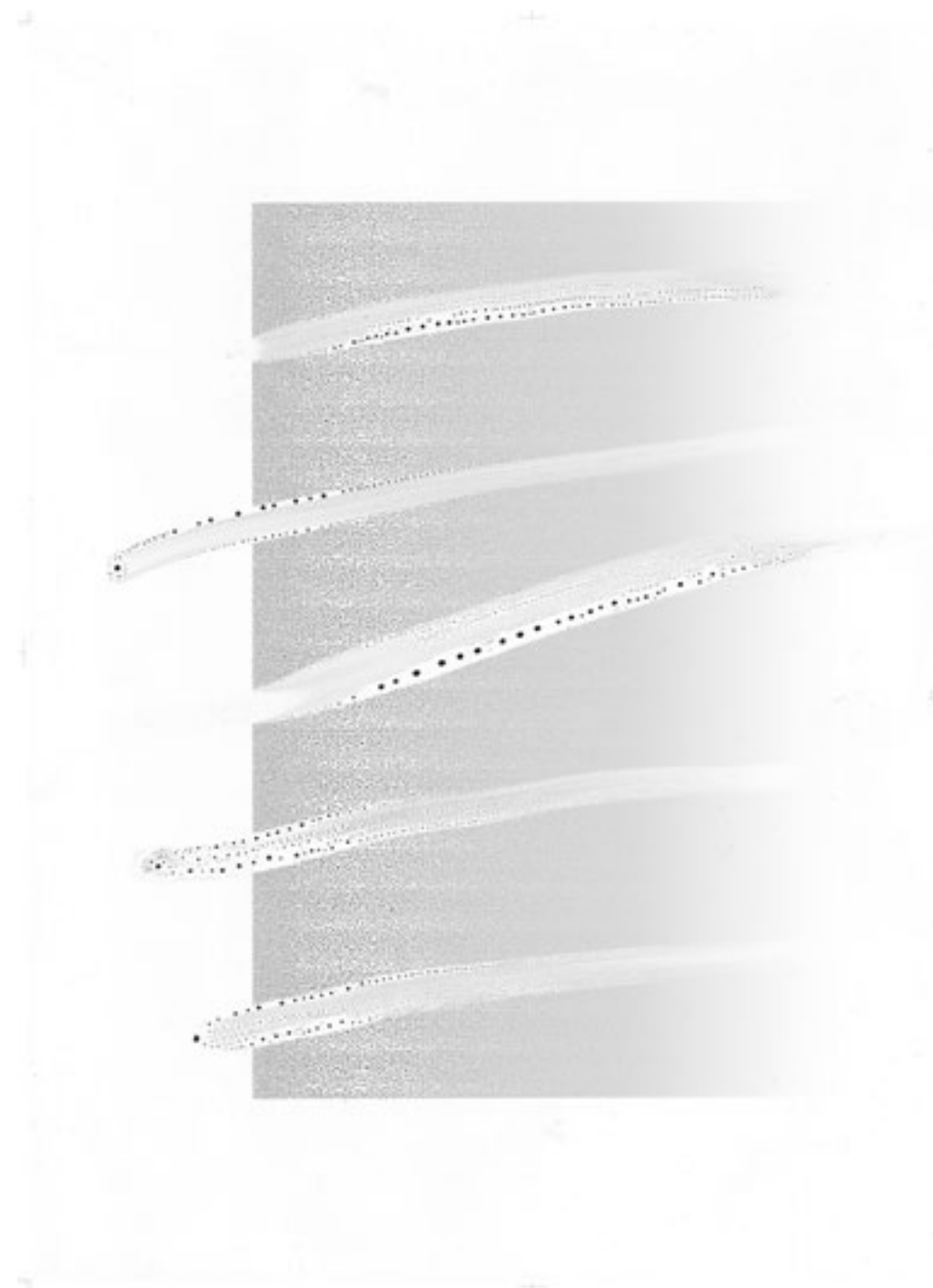
Makros
2012
400x300mm
photograph, inkjet-print

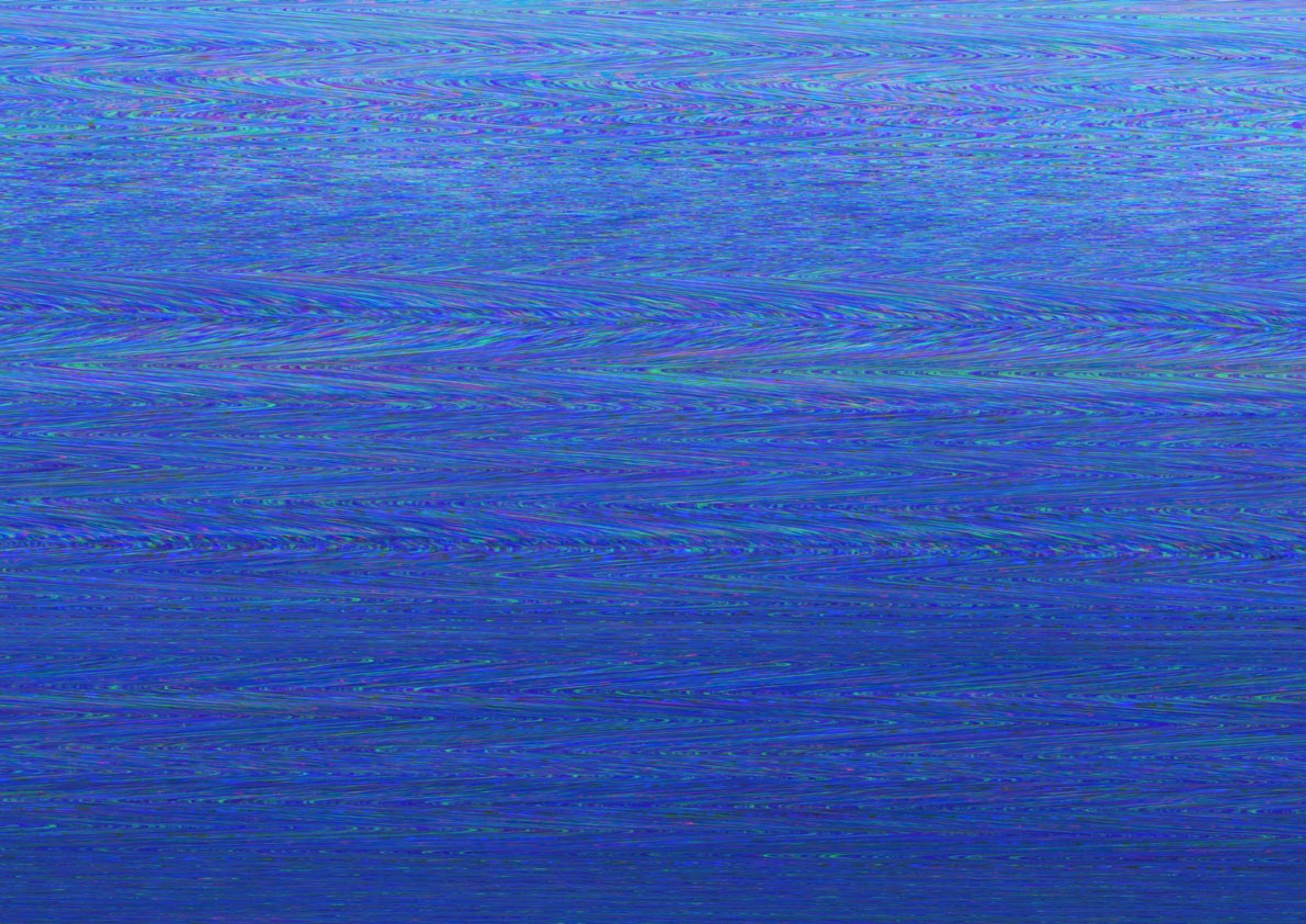


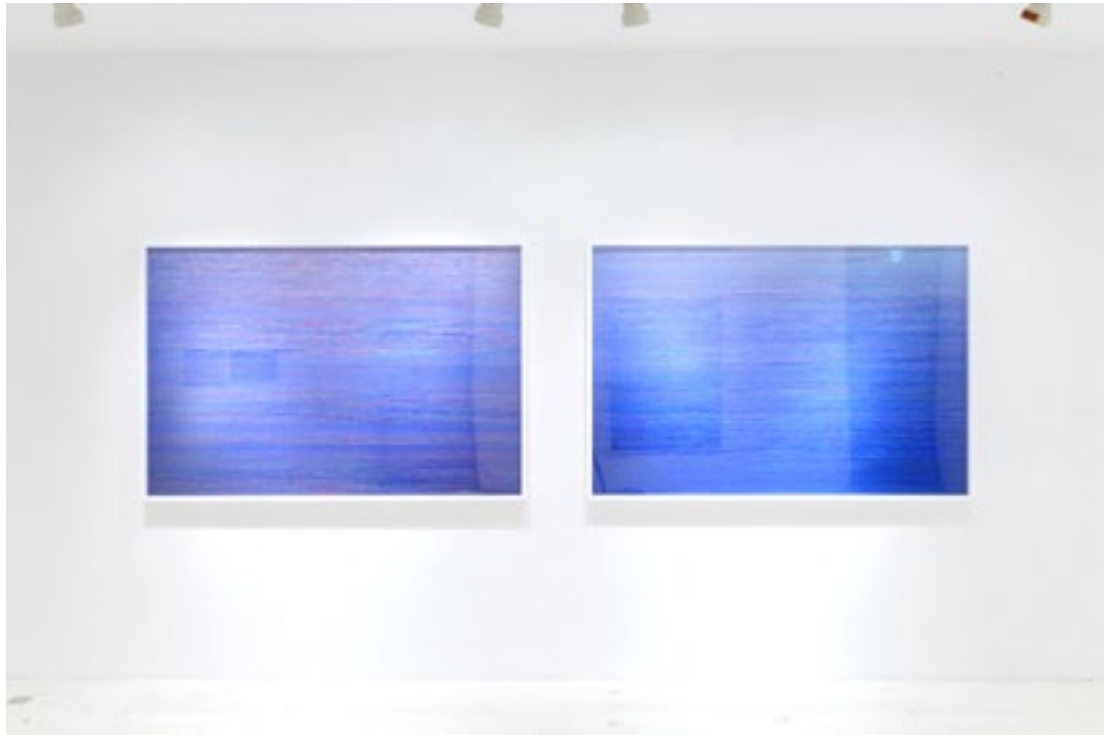
Makros
2012
2000x1333mm
photograph, inkjet-print



finger
2016
1160x880mm
photograph, inkjet-print







Wav
2012
1500x1000mm
photograph, inkjet-print

30 August - 23 September, 2013

Exhibition “TB” （hpgrp GALLERY TOKYO） statement

Kazuo Yoshida

The computer I am currently using is extremely heavy. By “heavy” I am referring not to its physical volume, but the slowness of its performance. Today, the computer is used based on the premise that it can exchange data and connect with external devices via various networks. This means that compatibility with an ever-evolving exterior is imposed on computer users. The relation between the personal computer’s “personal” element and its exterior are therefore inextricably linked to any discussion of its value.

Since the 2000s, the homogenization of personal computers has created a formula equating performance, numerical value, and monetary value. To prolong “ his ” life, I plan to purchase 2TB (tera byte) or approximately \10,000 worth of HDD. This is the current worth of “ tera.” “Tera” is a prefix used in the International System of Units and denotes a factor of 10¹². It is derived from the Ancient Greek “teras” meaning “ monster”. “ Giga, ” which denotes a factor of 10⁹, is derived from the Ancient Greek “gigas” meaning “giant.” “ Mega, ” which denotes 10⁶, is derived from the Ancient Greek “megas” meaning “great.” Since ancient times, the term “giants” has denoted creatures that are anywhere from twice the size of humans to monsters that are as tall as the sky. “Monsters” therefore, are malleable.

We are continually troubled by the perennial drive to escape the scale of our thoughts and emotions as prescribed by our bodily forms. With our sluggish bodies, what we need to do is not attempt to defeat this ever-expanding creature, which travels faster than light, but rather to turn ourselves into Leviathans and follow our fundamental beliefs and evaluate this “terra” or world with some interest.

2013年8月30日(金) - 9月23日(月)

Exhibition “TB” （hpgrp GALLERY TOKYO） statement

吉田和生

いま私が使っているパソコンは非常に重い。この「重さ」は、もちろん物体としての質量のことではなく、その動作の「重さ」のことである。当然のことながら、パソコンそのものが感情的な理由でその動きを遅くしているわけではない。要因は二つある。ひとつはパソコンの処理能力の低下――データや常駐プログラムによるCPU・メモリ・ストレージの消費、OSの不具合、本体の劣化など。そしてもうひとつは周辺環境の変化である。今日のパソコンは、ネットワークを経由してデータをやり取りし、外部機器と接続・共有されることを前提として使用されている。これは、進化を続ける外部への適応能力(互換性)を更新し続けていくことが使用者に課せられるということだ。つまりパソコンの「パーソナル」な側面と、外部との関係性はその価値 (value) を語るうえで不可分なのである。

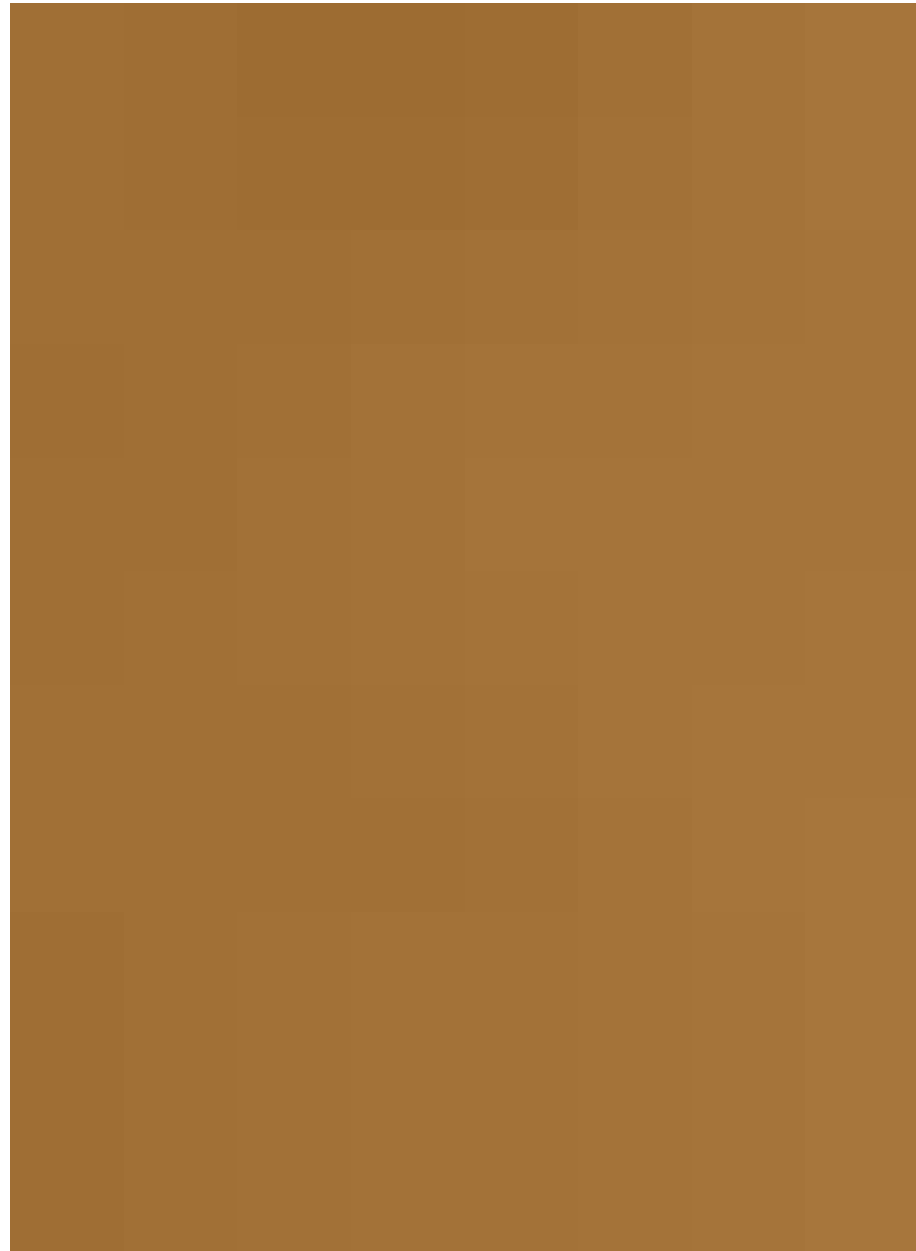
2000年代以降、パソコンの均質化によって、その市場では性能＝数値＝価値という等号があらわになる。企業間競争の恩恵に与った我々にとって、一昔前と比べるとそれは冗談のように「お手軽」なものとなった。私は取り急ぎ「彼」の延命のため、2TB (Tera Byte)――約1万円のHDDの購入を図る。これが現在のテラの価値 (worth) である。テラ (tera) とは国際単位系における接頭辞のひとつで、基礎となる単位の一兆倍の量であることを示す。その語源はギリシャ語で「怪物」、ひとつ下の単位であるギガ (giga) は「巨人」、さらにその下のメガ (mega) は「大きい」という言葉に由来する。古来より巨人とは、人間の倍ほどの大きさから雲を衝くまでの巨体の怪物とされる。つまり「怪物」とは、可変的な存在なのである。

我々にとって、自己を規定する身体が浮き彫りにする思考・感情のスケールから逃れることは古来より変わらず困難なことである。かつての恐れを克服するための技術は、その克服そのものが恐れとなるというパラドックスを明らかにしている。いま、この鈍重な身体をもって成し得ることは、光速を超え、膨張し続ける怪物を「再び」組み伏すことではなく、みずからを「リヴァイアサン」化し、各人の胸中に生きる根本原理に従い、多少の趣味をもって、この世界 (terra) を評価することではないか。



Wav
2012
900x600mm
photograph, inkjet-print

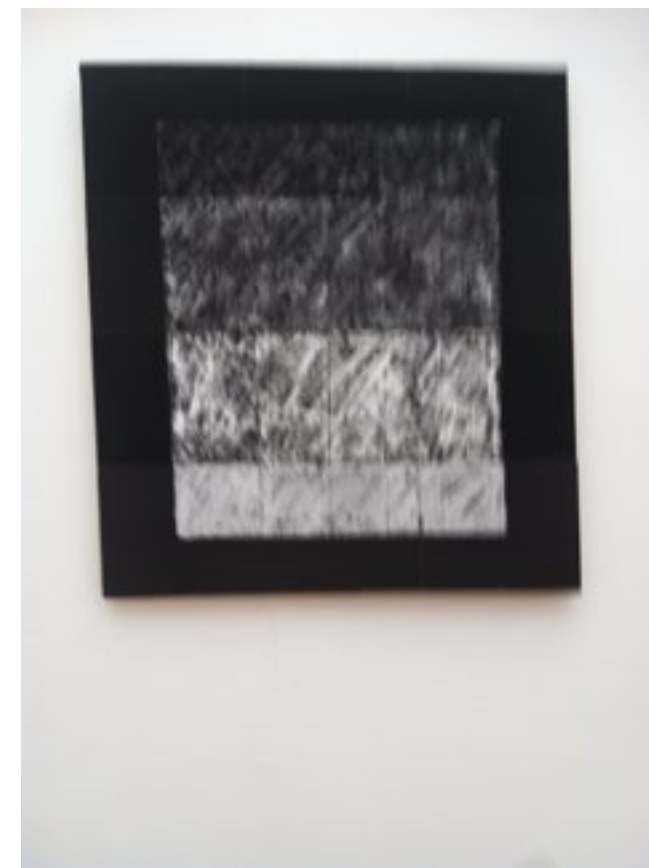




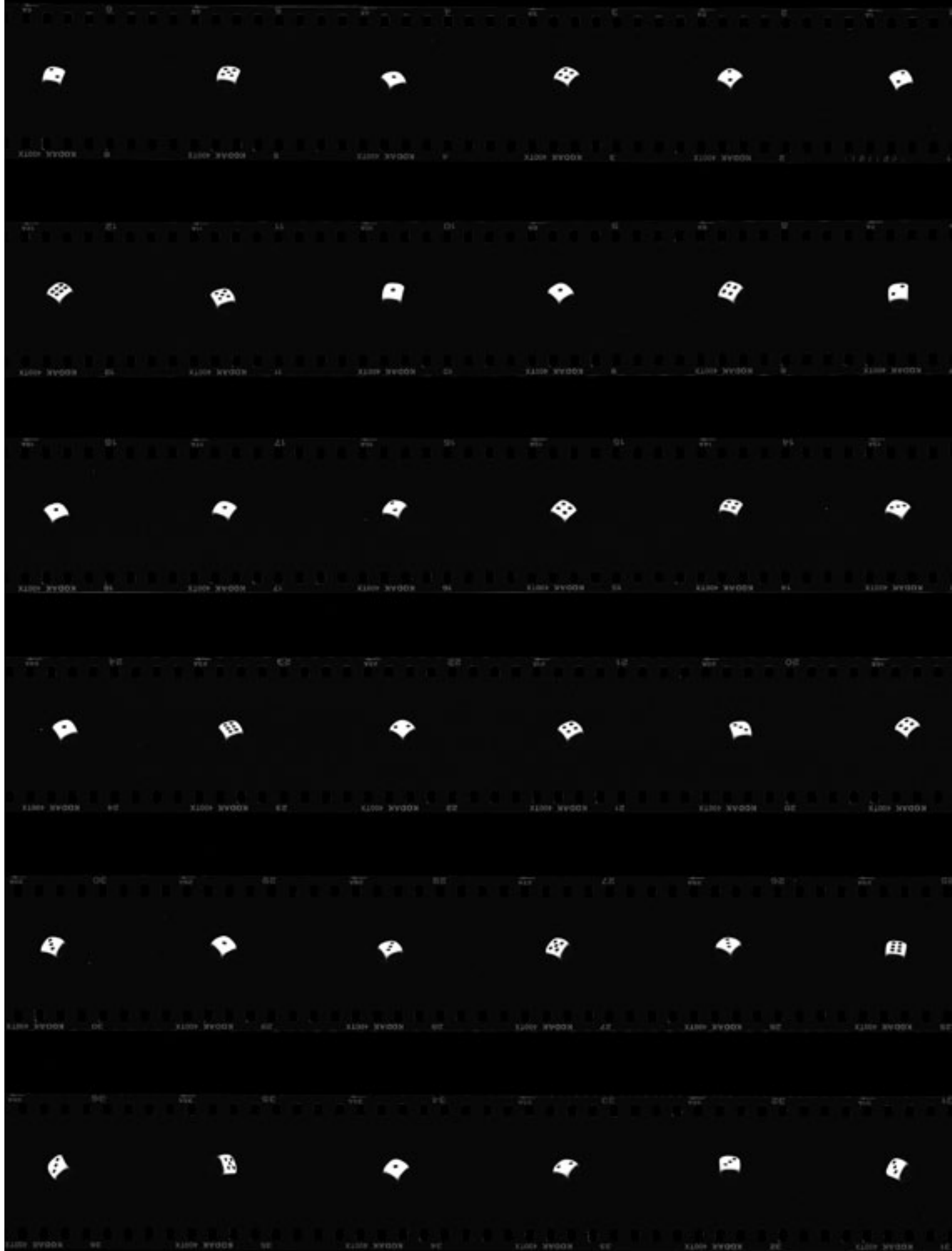
Clear File #sand
2015
290x210mm
photograph, Type C-print

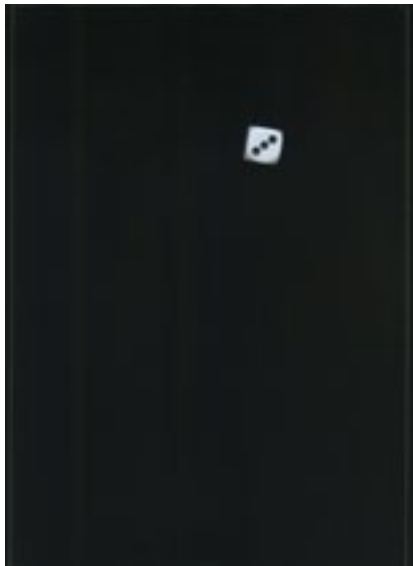
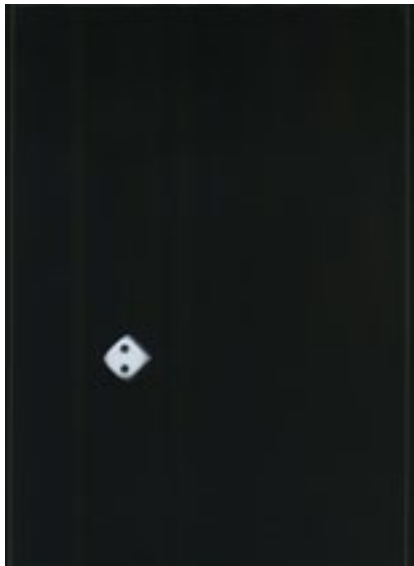






Clear File #菅木志雄「臨界線K」
 2015
 290x210mm
 photograph, Type C-print





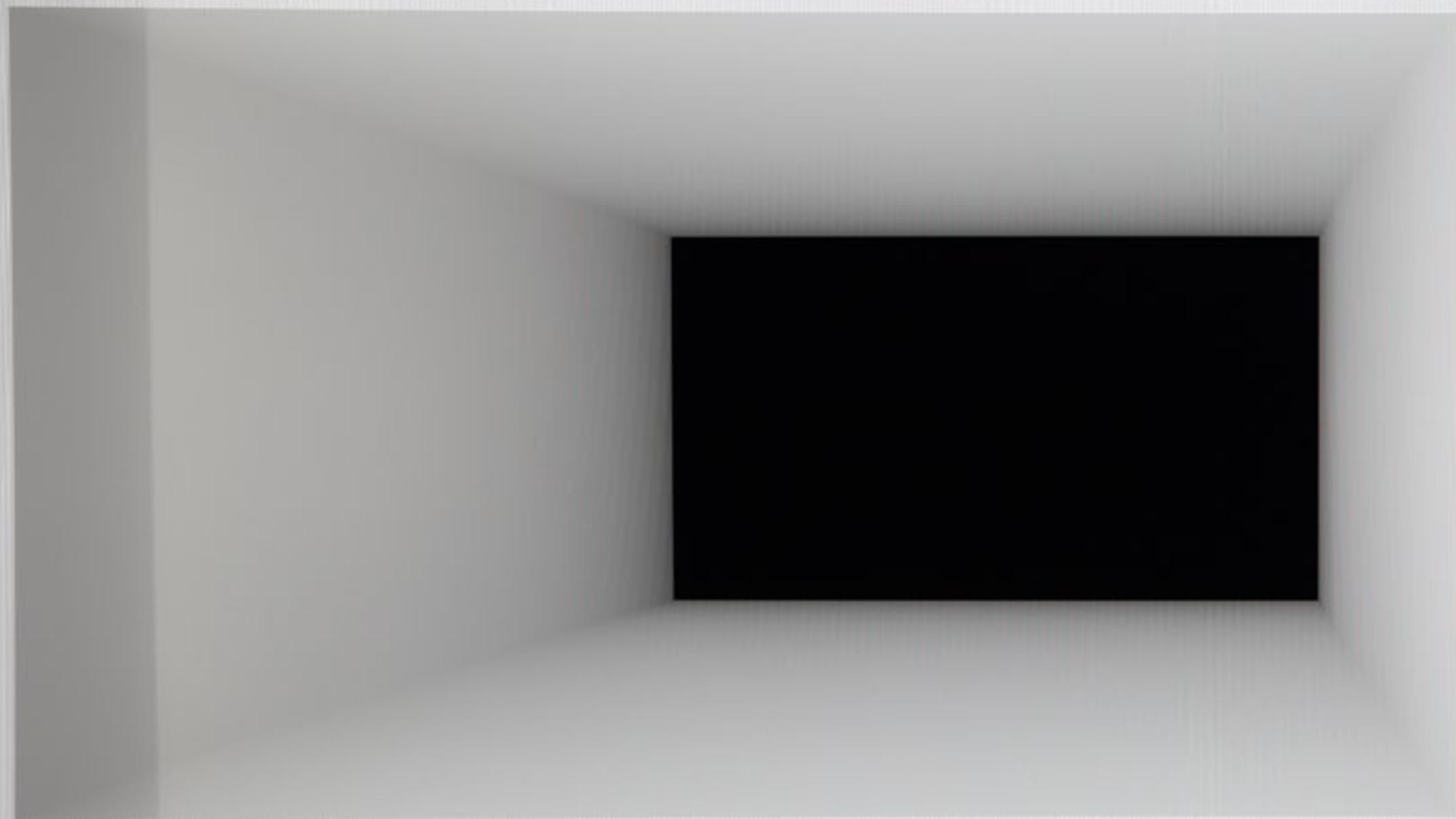
Uncertain Map
2018
297x210mm
photograph, gelatin silver print

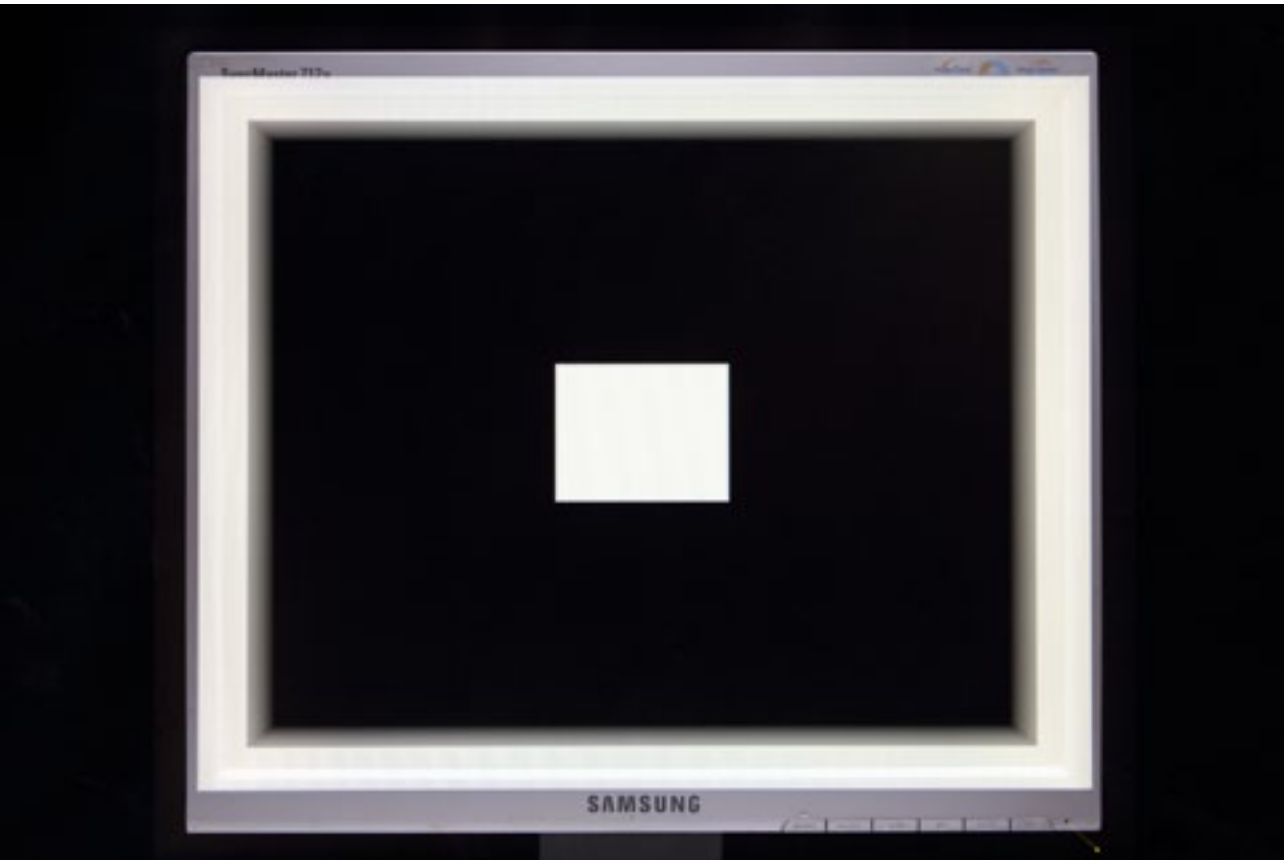
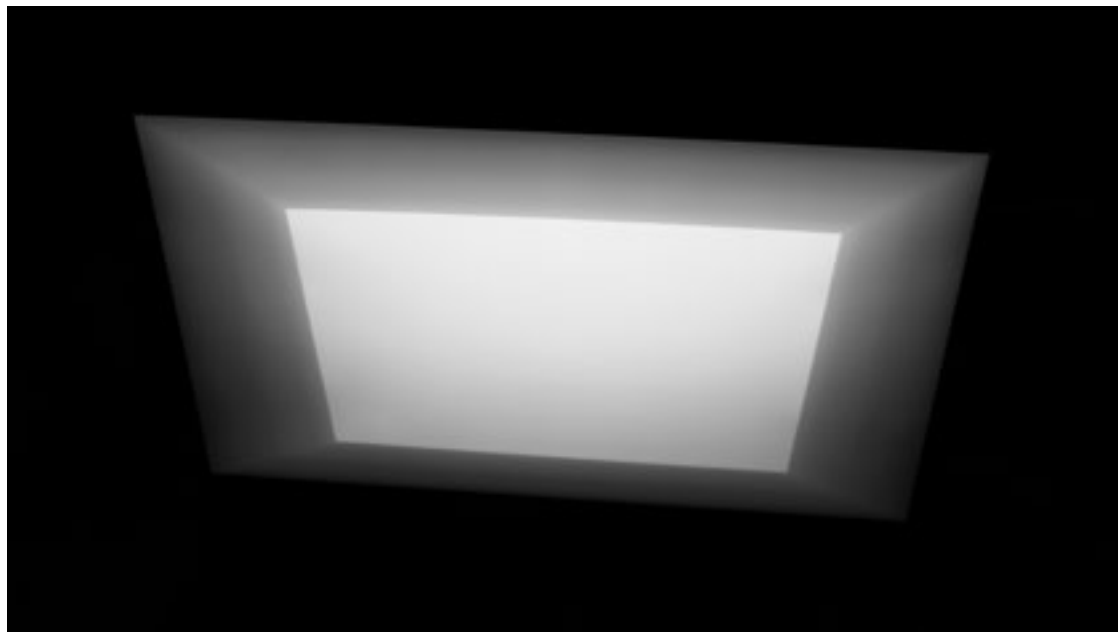
不確かな地図
2018年
297x210mm
写真、ゼラチンシルバープリント



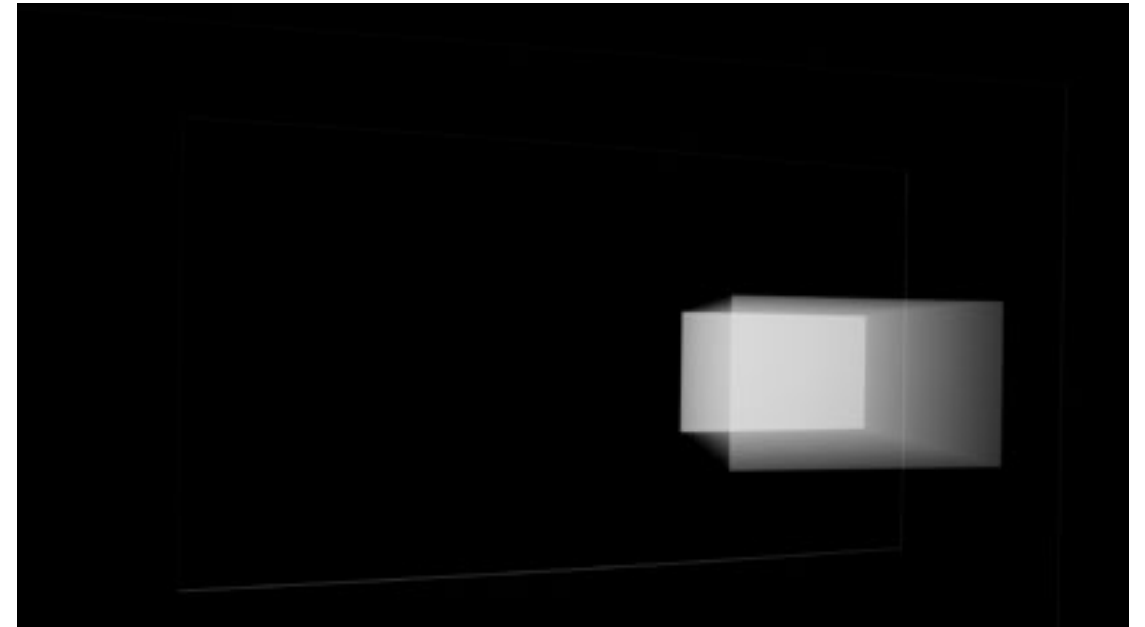
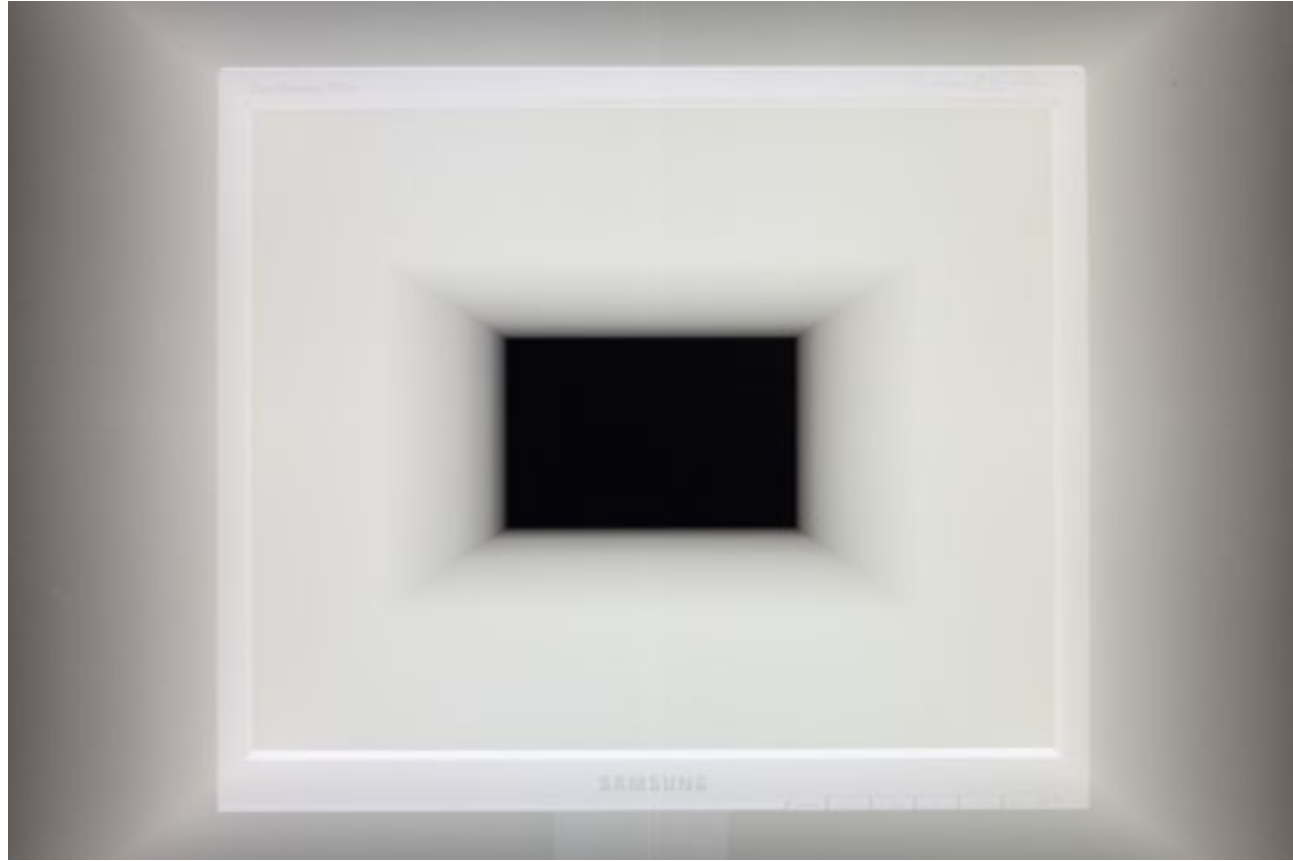
Implantation Rates
2016
512x288mm
photograph, gelatin silver print

着床率
2016年
写真、ゼラチンシルバープリント





Ratio #Hi-vision
2014
512x288mm
inkjet-print, photograph







Ratio#gold
2014
258x156mm
photograph, Inkjet-Print



Hi-vision
2010
1200x900mm
photograph, type-C print

月面
2010年
1200x900mm
写真, タイプCプリント

　　瞼を開き、光によって世界を認識することが始まりなのか、それとも瞼を閉じた全暗状態から既に世界は始まっているのだろうか。私は始まりと終わりとはい、何かがある状態と何もない状態、これら2つの反対の性質が重なる相対的な「点」なのだと考えた。私たちはこの限りなく線に近い点の連続のひとつ――現在という「状態」に瞬き、存在しているのではないか。光によって定着したイメージをRGB(光の三原色)へ変換した際、その最小画面は、黒(R:0, G:0, B:0)から、白(R:255, G:255, B:255)という16,777,216通りの組み合わせによって構成される。その際、露光していない状態(真っ黒な写真)では、各パラメーターはゼロを示す一方、光によって画面が埋め尽くされた真っ白な状態は数値において極限値示す。私はこれら――括弧つきの――「何もない」点の明滅による状態の提示を試みた。



