

庭園 (ポツダム) | Garden (Potsdam)

三宅砂織 | Saori Miyake



From “Garden (Potsdam)”
2019, single channel video, 49 min

04 ごあいさつ
 三宅砂織

05 Foreword
 Saori Miyake

06 図版 | Plates

論考 | Essays

34 死と再生の最中で—— 三宅砂織『The missing shade』について
 石井友人

36 画像と風景のあい
 近藤亮介

38 絵画的な像—— 三宅砂織の手が触れるもの
 薮前知子

40 Between Death and Rebirth: On Saori Miyake’s “The missing shade”
 Tomohito Ishii

41 Between Image and Landscape
 Ryosuke Kondo

43 Painterly Images: Touched by the Hand of Saori Miyake
 Tomoko Yabumae

これらの作品は、1936年に開催されたベルリンオリンピックに、体操選手として出場したある人物の、写真やアルバム、手紙、新聞の切り抜き、本などの収集品との出会いに端を発しています。それらは少年時代からはじまり、五輪出場、従軍を経験した青年時代、教育者として過ごした晩年までの私的な記録です。

あるとき、五輪が刻印されたアルバムを眺めていると、見事な噴水の写真に目が止まりました。横に書いてある文字を読むと、——ポツダム宣言で有名なポーツダムは伯林より数里離れた処にあり以前独乙国王が居られ当時離宮になってゐた 各地より見学者が非常に沢山来る——とあります。私はハッとしました。この一文からは、1936年の遠征時に立ち寄ったポツダムで撮られた写真を、1945年の「ポツダム宣言」受諾による、自国の敗戦を経たのちに、再び目にしたという単純な事実に行き当たります。個人と歴史の眼差し、その変化と交差。この名勝案内のような一文に、語る事ができないなにかを仄めかされているようで、私は写真を眺めながら、いつの間にか自分でも知らないうちに、この人物の眼差しを探りはじめていました。

調べてみると、噴水は現在も「ポツダムとベルリンの宮

殿群と公園群」という名称で知られる広大な地区にあることがわかりました。そうして私はドイツを訪れ、アルバムに貼ってあった写真を頼りに、この人物の足跡を辿ってみることにしたのです。

このとき撮影した映像は《Garden (Potsdam)》という作品になりました。この映像と同時に制作した、ポツダムの庭園とベルリン五輪にまつわる、写真をもとにしたフォトグラムと、収集品をファウンドオブジェとして構成した作品を、照らし合わせるように置いて展示する機会に恵まれました。

投影された映像の反照が漂う展示室で私は、かつて人が見たもの、それを私たちが見るという営みについて思いをめぐらせていました。それは、眼差しの連鎖が、一元的で自明なものではなく、特異的で不確定なものとして時間軸や空間性を横断するならば、誰しも眼差しの内にある「絵画的な像」は、常に現在に差し向けられ、新しく映し出されるのではないかということでした。

最後に、本書の出版、掲載作品の制作と展示の実現にあたり、ご尽力賜りました関係者のみなさま、論考を執筆してくださいました方々に、心から感謝申し上げます。

The works in this book were inspired by the photographs, photo albums and letters of a certain Japanese gymnast who participated in the 1936 Olympic Games in Berlin, along with related collectibles such as newspaper articles and books that I had come across. These items are personal records that document the man’s life from his childhood via his participation in the Olympics, and his experiences serving in the war, up to his later years working as a teacher.

One day, when browsing through one of his photo albums that had the Olympic rings engraved into its cover, my eyes were caught by pictures of magnificent fountains. Next to them, the man had written the following. “Mainly known from the Potsdam Declaration, Potsdam is a city located not far from Berlin. The former imperial villa, where the king of Germany used to reside, attracts numerous visitors from around the world today.” I was bewildered, and wondered what had made him write that caption. From these lines, I concluded the simple fact that he had revisited the photos, shot in Potsdam during his expedition in 1936, once again after the war that his country had lost, as declared in the Potsdam Declaration of 1945. The caption highlights an intersection and transformation of individual and historical perspectives. As I felt that there might be something implied that cannot otherwise be spoken out in this phrase that sounds as if taken from a tourist guide, I kept looking at those photographs, until at some point I realized that I had begun to

explore this man’s perspective before I even knew it.

Further research revealed that the fountains were located in a larger area that is still described as “the palaces and parks of Potsdam and Berlin” today. I traveled to Germany, with the aim to follow in the man’s footsteps using the photos in his album as a guide.

The videos that I shot during my visit eventually became “Garden (Potsdam).” Around the same time, I made photograms related to the gardens in Potsdam and the Berlin Olympics, based on photographs, and subsequently got the opportunity to exhibit them in juxtaposition with a work composed of found objects in the form of various related collectibles.

Standing in the exhibition space, surrounded by the light of the video projection, I started thinking about the act of looking at things now that someone else had seen at some point in the past. If this chain of visual perception unfolds across temporal and spatial coordinates not as something uniform and obvious, but as indeterminately unique views, I thought, then the “painterly images” in front of everyone’s mental eye may be images that are continuously projected anew into the present.

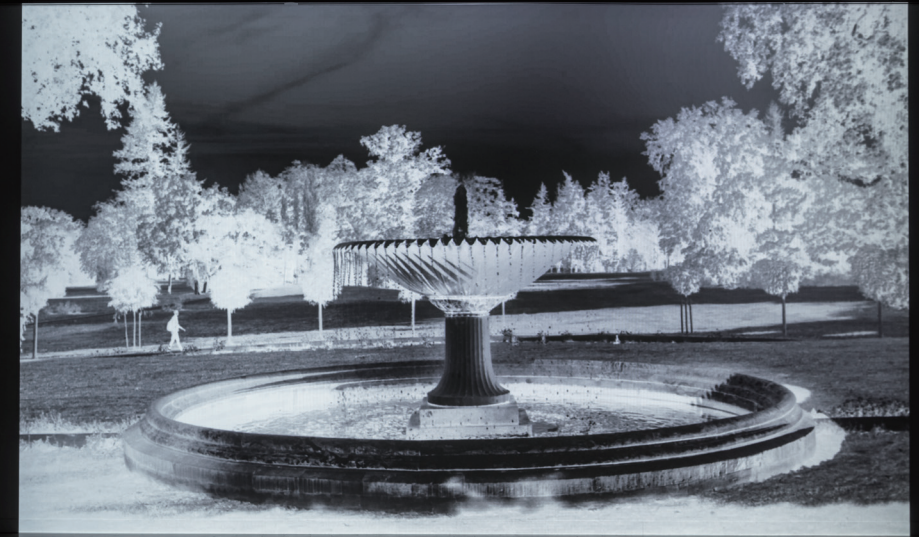
I would like to thank everyone involved in the publication of this book, as well as in the creation of the respective artworks, and in the realization of their exhibition, for their support. Further thanks go to the authors of the essays that are included in the book.







“Untitled”
23.0 × 38.3 cm, 2019, acrylic on plastic sheets





From “Garden (Potsdam)”, 2019, single channel video, 49 min



“The missing shade 52-1”
47.5 × 38.5 cm, 2019, gelatin silver print



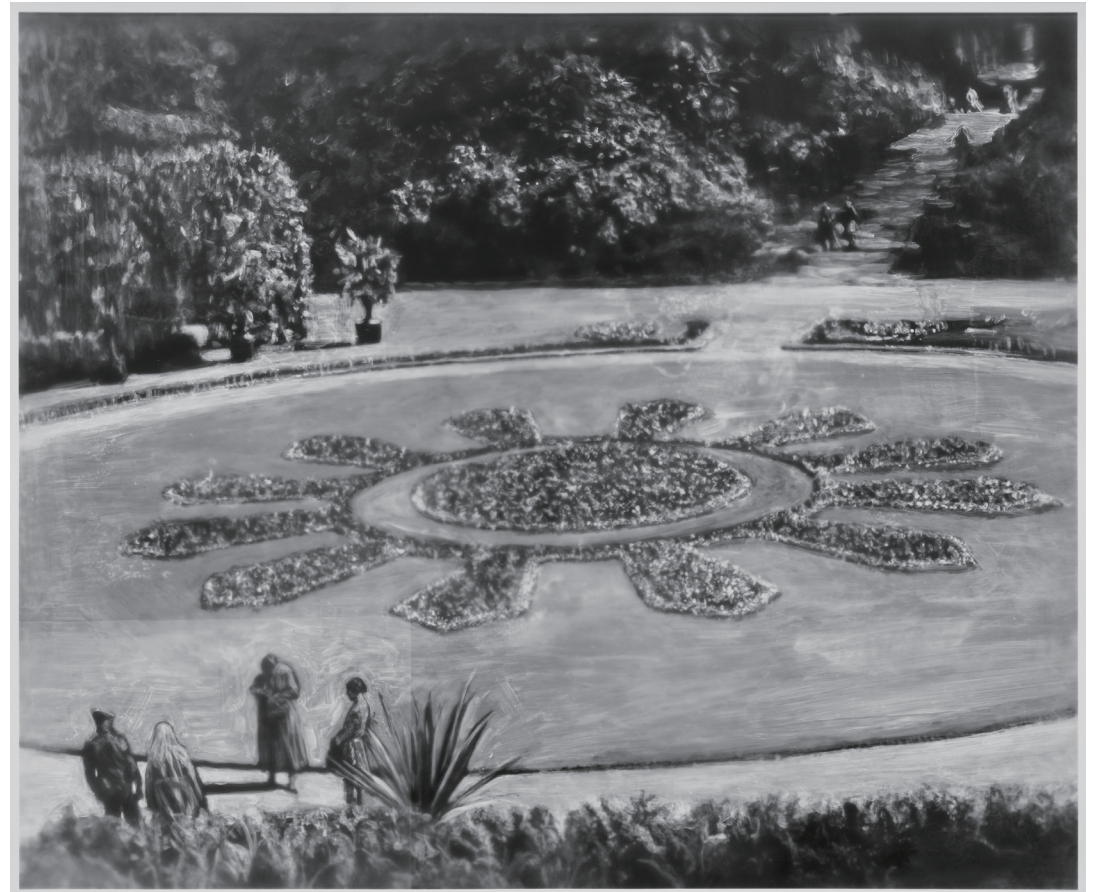
“The missing shade 50-1”
47.5 × 38.5 cm, 2019, gelatin silver print



“The missing shade 53-1”
47.5 × 38.5 cm, 2019, gelatin silver print



“The missing shade 51-1”
47.5 × 38.5 cm, 2019, gelatin silver print



“The missing shade 56-1”
39.5 × 47.5 cm, 2019, gelatin silver print







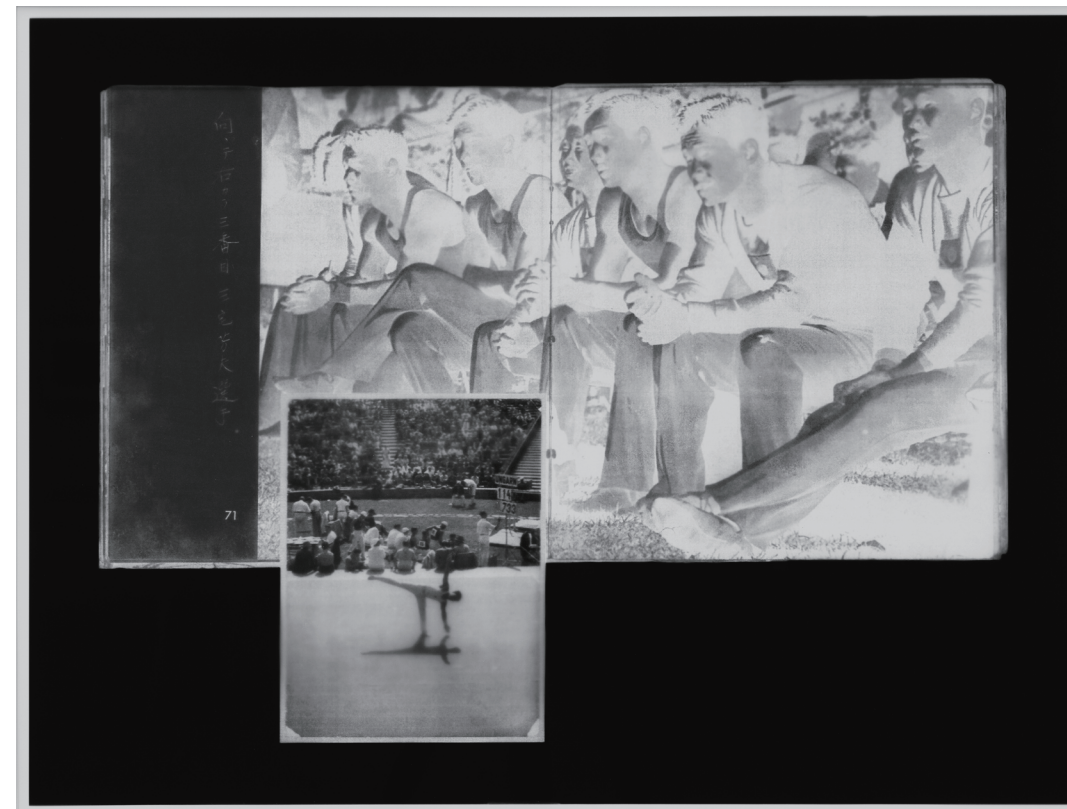
“The missing shade 57-2”
39.5 × 47.5 cm, 2019, gelatin silver print



“The missing shade 57-1”
39.5 × 47.5 cm, 2019, gelatin silver print



“The missing shade 54-1”
21.5 × 33.0 cm, 2019, gelatin silver print



“The missing shade 55-1”
36.0 × 47.8 cm, 2019, gelatin silver print



“The missing shade 32-3”
100.5 × 79.0 cm, 2019, gelatin silver print

死と再生の最中で—— 三宅砂織『The missing shade』について

石井友人 [美術家]

少女はベッドのスプリングを飛び跳ね続ける。やがて彼女の跳躍する衝動は納まり、ベッドは平衡状態を取り戻す。一連の躍動の中にわたし達は何を感じるのだろうか？ 或いは少女が平衡を突き破って落ち込み、再度平衡の外側へと押し返される運動の中に何を見出すのだろうか。身体と物質との接触の中に、白昼の意識と眠りの間に、屹立と落下の間に、白と黒の迷彩の、その最中へと差し込まれるような経験を生み出す、この運動は何なのか？ 一連の境界を渡り歩く中でわたし達は朗らかな迷い子となる。芭蕉の句における、あの冬眠のまどろみから覚醒した蛙が、水鏡の中へと跳躍する。界面を突き破り水中へと投げ込まれた蛙／わたしには、その時一体、何が生じるのだろうか？ 意識するものとそれを反射し映し出すものが既に分化した、その境界へと入り込むなんて、そんなことが果たして彼女に出来るのだろうか？ 放擲された写真を拾い上げること。想像することの入り口は、相関性の輪の中から弾き出された写真と共にある。かつてあった時間の記録が人間的生のネットワークからも離脱し、二重に死を重ね合わせる。この死の二重性は物質的な重なりでは勿論なく、個別的な死の経験が、死をも内包した全生物的な生の連続性へと接続している、という循環構造を示唆しているようにも感じられる。既存の写真の中に想像する事のわずかな隙間／洞窟が開ける。ようやく、人間の生の記録は閉じた個人の死の時間から解放されたかのようなだ。洞窟は死と再生の、その最中の時間であり空間であるだろう。一葉の写真と共に洞窟は存在する。一葉の写真を彼女が見る時、その現像された写真の、元となったネガの生

成現場がその洞窟でもあるだろう。しかし、逆説的であるが、彼女にはネガが反転し現像された過去形のポジしか見ることが出来ない。一点の穴から差し込む光が対象に当たり、壁面/スクリーンに影を作り、像を生み出す。しかし、洞窟の外部にいるものにはイメージの影も、影を生み出した対象そのものも見ることが出来ない。彼女にとっての絵画像の生成は、つまり制作は、洞窟の内部へと想像と共に入り込み、実在する事のないイメージの影を追うことにある。眼球の中で写真—— ポジ画像を見ること、洞窟の内部でイメージの影—— ネガを追うことが、見えないものを追跡することにおいて一致し、同時進行で行われる。絵画を描くことは、イメージの影に触れることだ。影に実体はないが、それでも彼女は影に、そして洞窟の壁面/スクリーンに触れ続けるだろう。洞窟における影への手触りは物質的で、凍えるかのようなざらつきが伴う。生きている影は、彼女の接触と共に、現在何者かが触れている影となる。現象と行為が重なった影の絵画像が生成されるだろう。彼女が影の追跡を終え、洞窟の外部へ向かう時、影の絵画像は光に晒される。強烈な光に。影の絵画像は反転し、再びポジの写真映像となって現像される。かつて何かが存在した時間と、かつて何者かによって追跡された、という二重性を帯びた写真となって。写真を見るという行為が、メタ的に構造化されたこの写真を誰かが眺める時、この人は洞窟の闇と白日の元とを往復し、更に言えばこの二箇所の間を、その境界を認識するだろう。光と影が幾重にも反転し、死が生の連続性へと投げ込まれる、その数々の境界に触れるだろう。



“Bed1”
45.7 × 56.0 cm, 2007, gelatin silver print

画像と風景のあわい

近藤亮介^{〔美術批評家〕}

一見、大噴柱は、水の作り成した彫塑のように、きちんと身じまいを正して、静止しているかのようである。しかし目を凝らすと、その柱のなかに、たえず下方から上方へ馳せ昇ってゆく透明な運動の霊が見える。
——三島由紀夫「雨のなかの噴水」(『新潮』1963年8月号)

本展のタイトル「庭園 | POTSDAM」は、意味過剰である。改めていうまでもなく、モチーフとなっているポツダムは、ドイツ産業革命を代表するサンスーシ宮殿の庭園や、ポツダム宣言が発表されたツェツィーリエンホーフ宮殿を含む、歴史的に重要な土地である。だがポツダムは、極東の一個人の人生にも特別な意味をもたらした。体操の日本代表選手であったY氏は、1936年、ベルリン・オリンピック出場の際にポツダムを訪れた。世界から孤立してナショナリズムに傾く日本の期待を背負った青年は、威厳に満ちた宮殿と庭園を見て、強国への憧れと不安を覚えたことだろう。

体操は、個性を重視する近代スポーツの中で異色な存在である。体操が要求するのは規律正しい演技^{ルーツン}であり、選手は身体を文字通り「器械」として扱わなければならない——自我を滅し、他者・集団の意思に委ねられた匿名の肉体は、「従順な身体」を表象する。したがって体操は、軍隊教育やマスゲームにも見られるように、全体主義国家において重要なスポーツと見なされてきた¹。また、当時の体操競技は屋外で行われていた。空調や照明が管理された体育館と異なり、巨大なスタジアムで繰り広げられる体操は、人間の身体と大地=重力との関係——より厳密にいうならば、重力の支配から逃れられない身体の宿命——を浮かび上

がらせる。つまり、体操する身体は、国家権力と重力によって二重に拘束されている。

Y氏の写真アルバムには、「ポーツダム風景」と題されたページにサンスーシ宮殿の庭園で撮影された6枚の写真が収められているが、そのうち4枚に噴水が映っている。噴水は、幾何学式の庭園——絶対王政=権力の象徴——の中で、常に重力に抗いながら美を装っている。Y氏は現地でその姿に自分を重ね合わせたのだろうか。一方、戦後にY氏がアルバム写真を見返すとき、その視線はやや冷めている。彼の付したコメントは、場所と出来事とのあいだに生じた強力な意味作用によって、ポツダムの風景(写真)が上書きされたことを的確に捉えている。かつての専制君主の離宮が、今では日本の戦後を決定づけた場所として見られる。たしかにY氏もポツダムを離宮と認識していたに違いないが、1936年の彼はもっと自由に眼前の風景を眺められたはずだ。そして、このような生^{なま}の眼差しを明らかにするべく、画像^{イメー}に纏わりついた意味を剥ぎ取るのが、三宅の仕事にほかならない。

三宅が題材に選ぶ写真は、誰が・何を・なぜ・どのように撮ったものでも構わない。彼女はそこに潜む「絵画的な像」にしか関心がないからだ。それは、被写体の過去や質料に無関心なまま、表面的な面白さを追求する態度であり、

ともするとインスタグラムを想起させる。しかし、「絵画的な像」は「インスタ映え」ではない。三宅のつくり出すイメージは、SNS上に溢れかえる華やかで明快で即効性を持つ画像とは対照的に、よく見ても分からない不明瞭な画像だ。いうまでもなく不透明性は、描かれる対象=客体よりも絵画の物質性、ひいては画家の身体性=主体への注目を促す近代絵画の原理であり、この点において「絵画的な像」は、18世紀イギリスで成立した美的範疇「ピクチャレスク」に通じている。

ピクチャレスクは日本語で「絵のような」と訳されるが、その語源であるイタリア語の「ピトレスコ」は「画家の手法に適った」という意味だった。芸術愛好家リチャード・ペイン・ナイトによれば、その手法とはバロック画家達が、線や色を「融合させ、それを戯れる様な軽妙さと現実には見られない一種自由なスケッチ風の不明確さでもって描いた」ことを指す²。換言すれば、バロックないしピクチャレスクは、ルネサンスにおいて追求された理性とは反対に、情念の劇的な表現に適したモチーフの美的性質を表している。ただし、誰の目にも明らかな規模や凹凸といった客観的性質を備える「美」や「崇高」とは異なり、ピクチャレスクを発見・享受できる主体は、「画家の眼」——17世紀イタリアの「絵画^{ピクチュア}」に関する教養——を持つ特権階級に限られている。ピクチャレスクな風景(画)は、体操競技と同様、定式化されたモデルに従わない者を拒否する。

「絵画的な像」には、不透明性がたしかに認められるが、特権的な主体は存在しない。その画像は、作家本人ではなく見知らぬ他者によって予め切り取られているがゆえに、主題のみならず主体をもぼかしている。だが、そもそも写真とは、一人の写真家よりも不特定の複製者と観者に属し、何度でも読み替えられる契機を含むメディウムだったはずだ³。

なるほどY氏が一連の写真を撮影した1930年代は、

写真が絵画を模範とする——ピクチャレスクの延長線上にある——「芸術写真(ビクトリアリズム)」から脱皮して、ドイツの新即物主義から影響を受けた「新興写真」という独自の表現を獲得した時代だった。まだテレビが普及する前、報道写真を大胆に構成した「グラフ雑誌」や新聞によって、大量の画像が生産・複製・消費されるようになった。やがてカメラの小型化・国産化が始まると、写真界の中心は少数エリートから一般大衆へ徐々に移行した。Y氏は、こうした新しい視覚文化を体現するアマチュア写真家の一人に過ぎず、ピクチャレスクな画家の雄弁な連想に比して、その眼差しは素直である。シャッターを切る彼は、体操するときとは違って、どんな形式にも囚われていない。

三宅の異種交配プログラムは、写真が本来宿す生の眼差しを回復させる。とはいえ、ただ回復させるのではない。(他者の) 写真を(自己の) 絵画へアナクロニスティックに一旦還元することで生成される「絵画的な像」は、近代絵画の情念・物語を排除するだけでなく、同時にデジタル写真の客観・明示をも解体し、畢竟現代における画像の条件そのものを問うているのだ。そこにあるのは、所記^{シニファイエ}を孕む以前の画像であり、だからこそ誰もが主体的に見ることを促す、一つにして無数の風景である。つまり、展覧会名とは裏腹に、三宅の作品は意味不足である。まさしくこの点において、彼女はY氏が見た(あるいは見なかった) 風景を私たちに差し出している。

1—— ベルリン・オリンピックにおいて、ドイツは体操の全9種目中、6種目で金メダルを獲得した一方、日本は惨敗した。

2—— Richard Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, 2nd ed. (London: Payne, 1805), pp. 148-50.

3—— プリント=複製を前提とするネガ/ポジ方式でつくられた写真では、撮影者と現像技術者(複製者)が必ずしも一致しないため、撮影者自身の経験が、絵画のように物理的固有性を介して観者へ直接伝達されることはほとんどない。

絵画的な像——三宅砂織の手が触れるもの

藪前知子〔東京都現代美術館学芸員〕

絵画を描くという営みは、人に備えられた創造性の証として、人生の最初期から誰しもが開始する。空間認知の発達と描画行為が密接に関わっていると言われるように、絵画とは、人間が自分の外の世界、他者の存在を認めた上で作り出す、自分ではないもの=客体（オブジェ）である。描くとは見ることでありと三宅砂織が言う時、そこには、外の世界、他者の存在との関わりがその本質にあることを示している。描くことから始めた三宅砂織が、大学で版画を学ぶことを選んだのは、転写という手法に、限定的な「私」を超える可能性を感じ取ったからだろう。その後、彼女は、描くことと写すことのハイブリッドとして、フォトグラムという手法に出会う。初期の三宅は、自らが描いた絵画を写真化し、いわば内なる他者との対話を試みていた。が、ある時から、他者の遺した写真を描き写し、さらにそれを現像して写真にする手法に転じる。この変化は、他者の経験をいかに分有するかが問われた、東日本大震災以降の思考の中で起こったものであるという。

近年、三宅は、1936年のベルリン・オリンピックに体操選手として出場した、ある男性の遺品をモチーフとして、一連の制作を続けてきた。スペクタクルな演出をメディアを通して世界に伝えたこのオリンピックが開催された年に、W.ベンヤミンは、ファシズムを強く意識しつつ『複製技術時代の芸術作品』を発表している。その写真を遺した男性は、旅をし世界に直接触れつつ、オリンピックの写真集や映画の

中に自分自身を見つけ、さらには戦後アルバムに収めた写真を見返すことで、歴史と交差した自分の人生を客体化したはずである。ベンヤミンが記述しようとした、人間の知覚と自己認識に変化をもたらすメディアの時代を、横切っていった一つの特異点。それらの写真を描き写し、再び印画紙に焼き付けて作品化するという三宅の制作行為は、全体に回収されない個の人間的な領域を、自らの手でメディアを変換しながら思考し、回復させる試みである。

私たちは、1936年にポツダムの庭園を旅した彼の視線を、ある距離を含みながら共有する。それは単に過ぎ去った年月の厚みというだけではない。三宅の手を通し、メディアというものが持つ距離そのものを経験するのである。一方で、その空間と時間の厚みの中に、私たちは、一貫して保たれる「像」の現れ——ベンヤミンなら、一回性と持続性を併せ持つその像を、アウラと結びつけて論じたいだろう——を感知する。1人の市民が撮った写真を——「影」をなぞる時、三宅の手は、絵画の起源の記憶を宿しつつ、私たちが共有してきた無数の像の存在に触れている。彼女が「絵画的な像」と呼ぶそれは、過ぎゆく生の瞬間を留めようとする人間の欲求、ひいては人間がなぜ文化や歴史を必要とし、生み出してきたのかという謎について、多くの示唆をもたらすだろう。それは、限定的な「私」が、時間と空間を超えて他者と繋がり続ける可能性の提示なのである。



Between Death and Rebirth: On Saori Miyake’s “The missing shade”

Tomohito Ishii [Artist]

A girl keeps bouncing up and down on the spring mattress of her bed, until her bouncing motion subsides, and the bed’s equilibrium is restored. What is it that we feel in the girl’s jumps? What do we see in her motion of disturbing the balance, sinking down into the once even surface, only to be thrust up and out of it again? What is that movement that creates a sensation as if being pulled into the recurring action of body hitting matter; into the black-and-white of jumping up and falling down, between the states of sleep and consciousness in broad daylight? On our way around a number of boundaries, we cheerfully get lost. In Basho’s poem, a frog awakes from the drowse of its hibernation and jumps into the water. What is it that happens the moment we, like the frog, are thrown into the water and break its surface? Will the girl be able to do such thing as step into that border area where the conscious subject and its visual reflection are differentiated?

Saori Miyake picks up abandoned photographs. Photos that are flicked out of their cycle of correlations provide access to imagination. As the records of something that happened in the past break out from the network of one human life, they die a double death. This duality of death is of course not a material duplicity, but it also seems to be hinting at a circular structure in which individual death experiences are linked to the continuity of all life, including death. Within existing photographs, there are small gaps, little caves that give room for imagination. Finally, it seems, the records of one individual human life have been liberated from the closed confines of one individual death. The caves are perhaps times and spaces somewhere between death and rebirth. Such a cave exists in every single photograph, and in every photo that Miyake sees, for her it is probably defined by the place where the negative image, which the picture was developed from, was created. However, as paradox as it is, she can only see the positive in the past tense, as a

negative that was previously reversed and developed. In the process of light falling through a hole onto a surface, and ultimately creating an image in the form of a shadow on that “screen,” both the shadow image and the object that produced it are invisible to those outside the cave.

For Miyake, to paint pictures, or in other words, to create works of art means to enter these caves, armed with her imagination, and trace the shadows of images that don’t exist in reality. The operation of seeing photographic (positive) images inside the eye corresponds with that of tracing the shadows of (negative) images inside the cave, as both are acts of following something invisible, taking place at the same time. To paint a picture means to touch the shadow of an image. Shadows have no substance, but nonetheless, Miyake certainly continues to touch the shadows, and the walls/screens of the caves. The touch of shadows in a cave is a physical affair that is as chilling as feeling the texture of a rough surface. Through her contact, the living shadow becomes a shadow that is touched by someone here and now, resulting in the generation of a painted shadow image in which phenomenon and action overlap. Once she has finished tracing the shadows and steps out of the cave, the painted shadow image gets exposed to light. Very intense light. The painted shadow image is reversed, and developed once again as a positive photographic image – a photograph with the dual nature of containing something that existed sometime, and that someone traced back sometime later. Looking at these meta-structured photographs will surely make the viewer aware of the boundaries between the darkness of the cave and the light of day, and imagine how this person repeatedly crossed the boundaries while traveling back and forth between these places. While light and shade are reversed several times, they touch the various boundaries at which death is cast into the continuity of life.

Between Image and Landscape

Ryosuke Kondo [Art critic]

At first glance, [the central column] seemed as neat, as motionless, as a sculpture fashioned out of water. Yet watching closely he could see a transparent ghost of movement moving upward from bottom to top.

— Yukio Mishima, “Fountains in the Rain” (1963)

The title of this exhibition, “Garden (Potsdam),” is overly pregnant with meaning. Potsdam is of course a place of historical significance, where Sanssouci Palace, an epitome of the industrial revolution in Germany, and Cecilienhof Palace, the site of the Potsdam Conference, are located. But there was also a certain man from the Far East, in whose life Potsdam had a very special kind of meaning. Mr. Y., a member of the Japanese national gymnastics team, visited Potsdam when he participated in the 1936 Olympic Games in Berlin. Carrying the expectations of a country that was inclined toward nationalistic seclusion from the world, the young man must have felt a mixture of anxiety and admiration for the great power that he saw in the dignified palace and garden.

Within modern sports that emphasize individual skill, gymnastics occupies a unique position. Gymnastics is based on a disciplined routine regarding the way the athlete literally uses his or her body as an “instrument” – an anonymous, “docile body” devoted to the common purpose of the group, rather than to its own interests. Therefore, in totalitarian countries, gymnastics has been regarded as an important type of sports, just like exercises of military training or formation, for example.¹ At the time of the Berlin Olympics, gymnastics events took place in outdoor arenas. In contrast to today’s well-lit and air-conditioned gymnasiums, the giant stadiums in which gymnastics were performed additionally emphasized the relationship between the athlete and the earth – the effect of gravity, or more precisely, the fate of the human body that cannot escape its rule. In other words, the gymnast’s body is restricted by two forces at the same time: state power and gravity.

Y.’s photo album includes a page that is titled “The Landscape of Potsdam,” collecting six photographs taken in the palace and garden of Sanssouci. Four of these photos show fountains. Within the geometric layout of the garden as a symbol of absolute imperial rule and authority, fountains are beautiful displays of a constant fight against gravity. Y. probably identified himself with the fountains he saw in the garden. When he looked once again at the photographs in his album after the war, his perspective had somewhat cooled down, and his subsequent comments unerringly grasped how the (photos of) the landscape of Potsdam were overwritten by the strong meanings and contexts between the locations and the events that took place there. Today, the imperial villas of former Prussian autocrats are regarded as places that have shaped post-war Japan. Y. assuredly perceived Potsdam as an imperial villa as well, although back in 1936, he should have been able to look at the landscape that stood right in front of him with a rather open mind. It certainly is through Saori Miyake’s work that these images are stripped of the meanings that are attached to them, and their raw and original views are revealed.

Miyake does not choose the photographs she works with based on such criteria as what they depict, who shot them, or why, where and how they were made. The one thing she is concerned with is the “painterly image” that is latent in each of them. She assumes a position of complete indifference about the past history or material quality of the subject, as for her it is all about the superficial visual effect – a bit like Instagram in a way. But these “painterly images” are nonequivalent to what we consider “Insta-

grammable.” In contrast to the showy, clear and immediate images that are floating around on social media, the images that Miyake creates are largely obscure, and remain incomprehensible even after careful observation. Needless to say, opacity is a principle of modern painting that shifts the focus away from the painted object, and onto the material quality of the work and the physical nature of the painting’s subject. In this respect, the “painterly images” share the same quality that defined the “picturesque” aesthetic category that was established in England in the 18th century.

The expression “picturesque” is derived from the Italian term “pittresco,” literally meaning “after the manner of painters.” Dilettante Richard Payne Knight saw this “manner” in the way the Baroque painters treated lines and tints, and how they “blended and melted them together with a playful and airy kind of lightness, and a sort of loose and sketchy indistinctness not observable in the reality.”² In other words, as opposed to the notion of reason, as pursued by Renaissance artists, Baroque and picturesque paintings reflect the aesthetic quality of motifs suited for dramatic emotional expression. Different from “the beautiful” and “the sublime” in terms of such objective and perfectly obvious properties as scale or surface texture, however, the ability to recognize and enjoy the picturesque is limited to subjects from the privileged class who have acquired the “painter’s eye” – literacy in 17th-century Italian “pictures.” Picturesque landscape, just like gymnastics, rejects those who do not follow a formulated model.

In the “painterly images,” opacity is certainly acknowledged, but there is no privileged subject. As these images were previously made by some unknown individual rather than by the artist herself, their “subjects” – not only those depicted but also those depicting – are obscured. But isn’t photography supposed to be a medium that belongs to unspecified duplicators and observers rather than to one specific photographer, and therefore offers opportunities of repeated interpretation and reinterpretation? Photographs processed using the negative-positive system, on the presumption that they will be printed (reproduced), with the photographer and the developing lab technician (duplicator) not necessarily the same person, rarely communicate the photographer’s personal experience to the viewing audience directly, through physical characteristics, like paintings do.³

In the 1930s, when Y. took his photos, photography was breaking out of the shell of “art photography (pictorialism)” that was modeled – as an extension of the picturesque style – after paintings, to develop a unique “new photography” style influenced by German New Objectivity. Prior to the popularization of the TV, large amounts of images had come to be produced, replicated and consumed in the form of bold displays of news photographs in pictorial magazines and newspapers. When cameras became smaller, and were produced domestically, the center of photography gradually shifted from a limited elite to the broader general public. Y. was just one of many amateur photographers who embodied this new kind of visual culture, and compared to the constraints of eloquence typical of painters of the picturesque, the gaze here is direct. In contrast to when he performed as a gymnast, Y. was not restricted by any predefined format in the moments he pressed the shutter.

In her hybridization process, Saori Miyake revives the raw views that photographs by nature entertain. But she does more than simply revive them. Not only do the “painterly images,” which are generated by anachronistically “restoring” (other people’s) photographs into (her own) paintings, eliminate the emotions and narratives of modern painting, but they dismantle at once also the objectivity and explicitness of digital photography, and ultimately question the very conditions of the image in the present age. What remains are images in a state before they became embedded with the signified (signifié), and that is exactly why they encourage any viewer to look at them independently, as countless views of what is at once one larger landscape. Therefore, quite in contrast to the exhibition title, Miyake’s works themselves lack meaning, and this is precisely the point she makes when presenting us with the landscape that Y. had (or had not) seen back in the day.

1—— At the Berlin Olympics, Germany won a total of six gold medals in nine gymnastics events, while Japan suffered a crushing defeat.

2—— Richard Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, 2nd ed. (London: Payne, 1805), pp. 148-50.

3—— “Vintage prints” that are traded at high prices these days reflect a marketing strategy to add such “value of paintings” to photographs.

Painterly Images: Touched by the Hand of Saori Miyake

Tomoko Yabumae [Curator, Museum of Contemporary Art Tokyo]

Painting pictures is an activity that humans have been engaging in since the very beginning of human history, as if to bear testimony to the creative abilities that we have been bestowed with. It is said that the habit of drawing is closely related to the evolution of spatial perception. Accordingly, a painting is something that a human being creates as an “object” based on the awareness of the existence of things and people around, and different from, him or herself. When Saori Miyake claims that drawing means seeing, she defines the nature of it in the relationship of the drawing subject with everything and everyone around it. Miyake started her career in art with drawings, but she chose to study printmaking at university, which is probably because she had sensed in such copying techniques the possibility to exceed the limitations of the “I” as a subject. She later came across the hybrid technique of the photogram, which combines methods of drawing and photographing. In her early works, Miyake used to translate her own paintings into photographs, as a form of conversation of sorts with the “other” inside herself. At some point, she then shifted to a creative technique that involved depicting photos made by other people, and subsequently developing the results as photographs. This transition is something that reportedly came about after the Great East Japan Earthquake, as a product of Miyake’s consideration as to how she could share other people’s experiences.

In recent years, she created a series of works that focus on photos left behind by a certain gymnast who participated in the 1936 Olympic Games in Berlin as a member of the Japanese national team. The year in which these spectacularly choreographed Olympic Games were held and presented in the worldwide media, was also when Walter Benjamin, keenly aware of the fascist trends of the time, published “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” The gymnast who

took said photographs must have been objectivizing his own life at the intersection with history, as he discovered himself in pictures and movies documenting the Olympic Games, and later revisited the shots in his own photo album after the war, while continuing to travel and get in direct touch with the world. His position is one point on the curve that represents the media age and the transformation that, according to Benjamin, it has brought to human perception and self-recognition. Through the process of her creative work – depicting photographs and printing the results once again onto photographic paper – Miyake attempts to reconsider and regenerate with her own hands the domain of human individuality that does not get swallowed up by the whole, translated into a different format.

From a certain distance, here we share the photographer’s view of the palace garden during his visit to Potsdam in 1936. And it’s not simply a matter of time, of the decades that have passed since. Through her work, Saori Miyake lets us experience exactly that distance that is an inherent aspect of media. On the other hand, within that layer of accumulated time and space, we perceive the appearance of consistently preserved “images” — which Benjamin would probably have discussed in association with “aura” as being singular and continuous at the same time. When tracing the photographs, the “silhouettes” captured by one Japanese person, Miyake’s hands touch upon the endless amounts of images that we have been sharing, while consciously remembering the origins of painting. The works that she refers to as “painterly images” certainly offer various suggestions regarding the human desire to capture moments in life as it slips by, or regarding the question why we need and produce culture and history in the first place. They display at once possibilities for the limited “I” to keep connecting to others, beyond the boundaries of space and time.

庭園 (ポツダム) | Garden (Potsdam)

三宅砂織 | Saori Miyake

発行 | Published on

2020年11月1日

November 1, 2020

執筆 | Texts

石井友人、近藤亮介、薮前知子

Tomohito Ishii, Ryosuke Kondo, Tomoko Yabumae

翻訳 | English Translation

アンドレアス・シュトゥールマン

Andreas Stuhlmann

撮影 | Photographs

宇佐美雅浩 (p.06-07)、森田兼次 (p.12-13, 24-25, 32)

Masahiro Usami, Kenji Morita

• 「MOT アニュアル 2019 Echo after Echo : 仮の声、新しい影」展示風景

協賛 | Cooperation

株式会社秋葉機関、有限会社こやな川

AKIBA KIKAN Inc., KOYANAGAWA Co.,Ltd.

デザイン | Design

瀬瀬友洋

Tomohiro Koketsu

©2020 Saori MIYAKE