

[研究ノート]澤田華の作品について

石田大祐

1 はじめに

本稿では作家・澤田華の作品について考察する¹。澤田は、既存の写真や映像を素材に、モニターやプロジェクターを用いたインスタレーション作品などで近年注目を集めており、筆者もこの作家の活動に関心を寄せるひとりである。加速度的なデジタル環境の普及に比例してイメージがあふれる現代の社会において、澤田の作品はむしろひとつのイメージに留まり、見ることを延長しようとする点において見過ごせない。本稿では、4点の作品をとりあげながら澤田の仕事について考察を行う。

考察にあたっては、次のふたつのことに注目する。ひとつは、澤田の作品を前にしたときの視線の行き先である。澤田の作品を説明しようとして言葉につまりそうになるのは、たとえば会場に置かれたモニター、モニターのなかに映るモニター、モニターのなかのモニターに映った被写体というように入れ子状になっているからだろう。「わたしはなにがしを見た」という言明が、つまり見る主体と見られる客体が、作中で幾重にも重なっているのである。ゆえに、鑑賞者は澤田の作品を前にして、作品の奥行きをなかにを行ったり来たりしながら、「なにかを見る」プロセスを何度も吟味せざるをえない。もうひとつは、作品における物質感がどのように扱われているかである。興味深いことに澤田の作品には、モニターに並置された写真（紙焼き）や、資料として提供される印刷物、石膏などでできたオブジェなど、触れば触感を伴うものが多く登場する。映像を映すモニターも、単にイメージのみに意識を集中させるのではなく、物理的な存在感をあえて残すかたちで展示される場合が多い。このような傾向は、ほとんどの場合、視覚的な側面からのみ語られる写真・映像というメディアについて、身体的な広がりやなかで検討することを可能にしている。

以下では、シリーズごとに作品をとりあげながら考察を進めていく。最初に映像作品である《45のプレビューおよび目下のシーン》(2019年・図1)と《64のポストビューおよび目下のシーン》(2021年・図2)に注目し、つづいて初期の作品である〈Blow-up〉シリーズ(2016年-)と〈Gesture of Rally〉(2017年-)シリーズから各1作品をとりあげて考察する。



図1
《45のプレビューおよび目下のシーン》
2019年（部分）



図2
《64のポストビューおよび目下のシーン》
2021年（部分）

2 プレビューとポストビュー

澤田が手掛けるシリーズに、デジタルカメラの液晶モニターを撮影した映像作品がある。《45のプレビューおよび目下のシーン》のように「プレビュー」という語が入ったものと、《64のポストビューおよび目下のシーン》のように「ポストビュー」という語が入ったシリーズである（以下、便宜的にシリーズを意味するときは〈プレビュー〉と〈ポストビュー〉と表記する）。

《45のプレビューおよび目下のシーン》でモニターに映されるのは、作者が撮影したス

ナップショットである。道端の花や、フェンスにかけられたごみ袋、路面店のウィンドウ、窓、壁、地面にできた陽だまり、炒め物がのった皿、食べかけの羊羹など。どれも生活するなかで撮ったように見える写真は、見る者の情緒を静かに波立たせるような、あるいは撮影者の思い出に残るかもしれないような趣をもつものもあれば、なぜそこにレンズを向けたかわからないようなとりとめのない風景も収められている。作者はそれを順に、ときおり一枚にとどまり、ときに拡大して細部を見つめながら一枚ずつ消去していく。映像の途中、カメラがいったん撮影モードに切り替わり、スタジオの風景を撮影したあとにすぐに消されることで、鑑賞者は〈プレビュー〉に今後写真としてあり得たかもしれない風景が消えていく過程を見ているのだと気づかされる。そのことは写真としてあとで見返したかもしれない可能性が、またフレームの端やガラスに偶然映り込んでいたかもしれない事件を発見する可能性が消えていく過程でもある。映像のあとには風景と、風景の可能性がかつて存在したという感覚だけが強く残る。

一方、《64のポストビューおよび目下のシーン》は消去の過程を伴わない。〈プレビュー〉シリーズと同様にカメラは、まちなかや店舗など生活圏に向けられる。前後関係や周囲の環境が不明な一つひとつの写真が、ごく短時間の風景として鑑賞者の眼前に現れる。たとえるなら、新幹線の車窓から遠くの家の屋根にとまった鳥がいま飛び立つのを見るように、手が届かない遠さに隔てられてはいるがたしかにそこにあり、かつその瞬間しかない風景として立ち現れる。作者はモニターに映るそれらを振り返りながら、一枚ずつ確かめるように画像を送っていく。途中、やはりカメラが撮影モードに切り替わり、川辺の景色を短い動画として写し、見返す。〈ポストビュー〉で写真に収められた風景は、あり得るかもしれない全体のごく一部であって、未来に広がる風景の無限性ととも、すべてを見尽くすことの不可能性を示すように思われる。このとき事態は〈プレビュー〉と反転しているのではないか。つまり〈プレビュー〉がかつて見た／見えたかもしれない風景の不在を想起させるのに対し、〈ポストビュー〉はこれから到来する（あるいはしない）風景へと続いている。いずれも風景の可能性を想像させつつ、同時に有限な視界のなかでなにを見るか、たしかめるように進んでいくのだ。

このふたつのシリーズでは、ともに写真に写った風景を見る行為が提示されていた。風景は、その成り立ちから近代的な自我の成立と分かちがたく結びついていると指摘したのは柄谷行人である。柄谷は『日本近代文学の起源』において、明治期に風景を見る者としての主体が成立すると同時に、見られるものとしての風景が発見されたという²。この考えに従えば、風景を見ることは「わたし」のあり様を定めることでもある。ならば、写真になにを見るかを確かめることは、「わたし」自身を確かめることにほかなるまい。いずれのシリーズでも、ときおり映る指の影がカメラに触れる手の主を意識させるのは偶然ではないだろう。一連のできごとが手に収まるカメラのモニターを見返す過程で生じているということは、身体性を帯びたひとつの主体を想起させる。眼差す主体の可能性、つまり写真を介してありえる／ありえたかもしれない「わたし」の可能性と、それらすべてには手が届かない不可能性を同時に示していると言えるだろう。

3 〈Blow-up〉と〈Gesture of Rally〉

〈Blow-up〉と〈Gesture of Rally〉³。このふたつのシリーズで澤田が作品の端緒とするのは、雑誌などに掲載された写真や映画のワンシーンなど、普段ほとんど思い出されることなく記憶から消えていくような生活にありふれたものである。澤田はそれらを丹念に観察し、偶然映り込んだ正体不明の物体について検証を試みる。わたしたちは一連の検証をモニターやプロジェクター、プリントされた写真、オブジェなどを介して目撃することになる。そのプロセスは至極すっきりと明示的に鑑賞者に示されているのだが、結論が示されることはない。そのことで鑑賞者の想像力を判然としない部分へと膨らませる。

《Blow-up (an object in Anchorage,1964)》(2016年・図3) について、筆者は実見していないので資料からわかる範囲で記述する⁴。本作で検証の対象になるのは、ウェブ上の画像投稿サイトにポストされた写真の端に写りこんだ箱状の物体である。作品は、もともなった投稿のスクリーンショットをプリントしたもの、物体を拡大した画像、画像を観察しながら制作した立体物、制作した立体物を撮影した写真からなる。おそらく、過去にこの小さな物体をこれほど真剣に見つめた人はいなかっただろう。作品を目にした者はいろいろな想像を掻き立てられる。半分空いたなにかの箱、飲料のパック、それともなにかの部品だろうか、だれが、なぜそこに、と考えは広がるばかりで着地点を持たない。鑑賞者の思考は、みつつのイメージと、ひとつの立体のあいだで巡り続けることになる。やがて鑑賞者の目はほかの部分にも注目し始め、新たな謎を探して写真に写った風景のあちらこちらをさまよいはじめるだろう。ここで起点になった物体を、ある写真に本来の意図から外れて偶然写り込んだ、しかし見る者の情動に働きかけるような小さな違和一ロラン・バルトのいうプンクトゥムとして理解することもいったんは可能だろう。

ところで、制作した立体物を撮影した写真は、この作品の中でやや異質な存在に感じられる。それはもとの写真に写ったなにかと、でき上がった立体物を、同じ被写体というレベルにおいて比較するという効果を持つものの、そのこと自体はさして謎を解く手助けにはならないからだ。むしろ、いま実際にもものを見ているということと、撮影された写真のうちに姿を見ることの差によって、「写真を見ている」ことが否応なく意識にのぼる。立体物を撮影し展示することは、写真のなかのかつてあったなにかへと向かった意識を、物質としての写真を見る行為に引き戻すのではないか。そう思えば展示室にあったのは「「1964年のアンカレッジの写真」を投稿したポスト」のスクリーンショットのプリントであった。しかし、わたしたちはこの作品を経路としない限り、同じ画像に「1964年のアンカレッジ」だけを見るだろう。つまり本作は、謎の物体を見せるとともに、写真を見る行為自体を主題化し、写真を見るときに見る者の意識から消えてしまう部分を示している。

〈Gesture of Rally〉シリーズからは《Gesture of Rally #1805》(2018・図4) をと



図3
《Blow-up (an object in Anchorage,1964)》
2016年(「Reproduction」展(成安造形大学【キャンパスが美術館】) 展示風景)



図4
《Gesture of Rally #1805》2018年
(「showcase #7 “写真とスキャン PHOTO & SCAN”」展(eN arts) 展示風景)
Photo : Tomas Svab



図5
《Gesture of Rally # 1805》(部分)



図6
《Gesture of Rally # 1805》(部分)



図7
《Gesture of Rally # 1805》(部分)

りあげたい。作品の起点となっているのは、古本のなかに見つけたオフィスの写真である。オフィスに置かれた植木に引っかかった正体不明の物体(図5)。澤田はこの物体を〈Blow-up〉よりもさらに多角的に検証する。画像の拡大や模型の作成に加え、デッサンを試みたり、オフィスについての調査やGoogleの検索機能を使って似たかたちのもを探したりする(図6)。しかし、どれも功を奏しない。さらに分析にはナンセンスな内容も含まれているようだ。検索機能で得られた回答は「これは白鳥です」「これは動物です」などそれらしいものもあるが、「これはのどぼとけです」、「これは芸術です」、「これは恐竜に横たわっているゼブラです」など埒もないものが大半である。本のうえにカラーチャートを載せて撮った写真や、RGB値を計測した資料はそれぞれ、印刷物の色味であり、ディスプレイ上に表示されたものの色味であって、物体そのものの色を知る手がかりにはならない。会場には、もともとなった写真を拡大しながら物体を指さす映像が流れているのだが、画面はやがて拡大されすぎてブロック状の模様になっていく(図7)。このように物体を見ると、「これ」と指示される対象は、かつてそこにあった物体から、澤田が発見した写真そのもの、そしてそれを写した画像、画像を映すモニターのあいだを行ったり来たりする。

このふたつの作品についてもう少し深く考えてみよう。さきほど《Blow-up (an object in Anchorage, 1964)》はバルトの「オブジェクト的理解が可能だと書いた。このことは《Gesture of Rally # 1805》にもいえるだろう。バルトの写真論は基本的に、写真は過去の存在と(光学的に)直接的な結びつきを持ち、そのことで観者は過去を経験するという考えに根差している。そのうえでバルトは、写真の周縁で偶然に生じたディテールを鑑賞の対象に押し上げる概念である。これらの作品が見せる写真にはそうした側面があるだろう。たしかに筆者は写真に写りこんだ小さな謎に約60年越しに向き合うことに、どこか知らない土地の知らないオフィスの風景を眺めながら正体不明の物体について想像することに静かな喜びを感じた。バルトの写真論を現代的な視点から再考する荒金直人は、写真を経験することは「意味の経験であると同時に、それにも増して存在の経験であり、存在という〈経験の臨界点〉に向かう経験であり、意味の秩序に回収されまいとする経験である」という⁵。澤田の作品を介さなくては、1964年のアンカレッジや古本に掲載されたオフィスは、「経験の臨界点」に達せず、また視界に入ったとしても「意味の秩序」に回収されて素通りされてしまっただろう。では、《Blow-up (an object in Anchorage, 1964)》や《Gesture of Rally # 1805》は、起点となった写真を経験させることだけに留まるだろうか。そうではないだろう。すでに書いたように、これらの作品は写真を見るという経験について、そのプロセスをメタ的に提示していた。作品でわたしたちが体験するのは、このプロセスそのものである。

しかし、謎の物体は結局、謎のままである。写真の隅にぼんやりと写った物体を眺めまわすことで、わたしたちはどのような経験しているといえるだろうか。再びバルトにかんする論考を頼りにしてみたい。じつはバルトが被写体を誤解して写真を語ったケースがある。バルトは『明るい部屋』に掲載された図版に写る女性が身に着けた真珠の

ネックレスを、金の鎖のネックレスと記述して自身の家族の思い出と結び付けるのである。マーガレット・オリンはこのことについて、わたしたちはなにかを誤認するのではなく、なにかと誤認するのであって、ゆえに写真がもつインデックスの力は、写真と被写体との結びつきではなく、写真と見る者との関係にこそ働く⁶と述べる。この考えを踏まえれば、謎の物体は、実際にそれがなにかということ以上に、見る者がどのように解釈するかが重要なように思える。さらに言えば、もとより「意味の秩序」に収まりようがないものとして、さらにはプンクトゥムの理解にも回収されきらないものとして鑑賞者に提示される正体不明の物体が、鑑賞者と写真との関係を定められないものにする役目を果たしているのではないか。そうであるならば、これらの作品が提示する、写真を見るプロセスは、より正確には次のように言えるだろう。つまり、謎の物体を検証することは、人が写真を見るときにほぼ自動的に行っているようなノイズの捨象と意味の形成を遅滞させ、写真と見る者との関係が結ばれる過程を見せ、さらに、それがプンクトゥム的な理解としても着地点を持たないことで、意味が浮遊したような状態を保持する。謎に対する検証は、その状態を楽しむように想像力を横滑りさせながらぐるぐると広がり続け、鑑賞者はそのプロセスに巻き込まれながら想像力による遊覧を経験するのではないだろうか。一方でそのことは、ぼんやりしたものをぼんやりしたまま見ることがいかにむずかしいかを思わせる。

ふたつの作品がもつ物質性についてはどうだろうか。澤田は、〈Blow-up〉と〈Gesture of Rally〉のどちらのシリーズでも、画像の物質性としての側面を意識させることはすでに述べた。写真の物質性について前川修は、ケースに入ったダゲレオタイプや肖像写真を収めたロケットなどに注目するジェフリー・バッチェンのヴァナキュラー写真論を参照しながら、物質的な触感を伴うものとして受容されてきた写真のあり方について論じている⁷。そのなかでヴァナキュラー写真の物質性には次の3つの形態があるとする。すなわち、写真そのものの素材（紙、金属など）、写真を呈示する形態（アルバムに貼る、コルクボードにとめるなど）、受容者と写真との身体的関係である。そのうえで、物質性とイメージが組み合わされた状態で写真を受容することは「物、写真、被写体、受容者という写真＝物の受容に携わる各項が相互に参照しあうことで相互の記号になり、たえず先送りされたり送り返されたりするという、写真のみでは生じえないきわめて力動的な参照関係が生起していた」のだと指摘する⁸。ヴァナキュラー写真論をここで考察する作品とそのまま結び付けることはためらわれるが、この指摘に限れば、「「1964年のアンカレッジの写真」を投稿したポスト」のスクリーンショットのプリント」や、イメージとメディアのあいだを行ったり来たりする指の動き、作品の各要素のあいだを行き来する鑑賞者の身体と重ね合わせてみることは可能だろう。写真の物質的側面を強調する作品は近年多く見られるが、澤田の作品における物質性はメディアの存在感を前面に出すというよりは、わたしたちが日常的に行うイメージの受容そのもの、あるいはそこに端を発し、日常的な事物の理解のプロセスへと領域を広げようとしているように思える。むしろ澤田の関心は写真にとどまらず、大量のイメージとメディアの

なかで視線を漂わせることで、複製され幾重にもレイヤー化されたイメージを見るのがごくあたりまえの現代的環境で、人間の想像力がどのように働き、また広がるのが可能なのかに寄せられているのではないか。澤田は展覧会に際してこのように述べている。

「想像」はまるでパテのように、自然で便利に、凹凸や穴を繋ぎ埋めてくれるが、たとえその埋め方が多少荒々しく無理が生じていたとしても、そのことが意識されることはない。

私は、図像や言葉と「想像」の間で勝手に結ばれてしまう、あたかも自然であるような振る舞いをするこの運動を、いちいち停止させる、あるいは過剰にすることで、これらの関係性を一瞬明らかにする⁹。

4 さらなる調査に向けて

本稿では、デジタルカメラでの写真経験を端的に示す〈プレビュー〉と〈ポストビュー〉については、過去または未来の風景に通じており、それがなにかを見る「わたし」自身へと通じる問いだと述べた。つづいてとりあげた〈Blow-up〉と〈Gesture of Rally〉は、写真というメディアの特性と強く響きあいながら、イメージの一元的な受容から距離をとりつつ、わたしたちがなにかを見て理解するプロセスを検証可能にするものとして見えてきた。デジタル技術の発展によって、「それはかつてあった」ということ示していた写真のインデックス性は、「いまここ」を示すものへと広がりつつある¹⁰。むしろ後者のほうが、日常的に感じる場合が多いかもしれない。スマートフォンで見たものを撮影し、ネットを介して共有するわたしたちの写真体験は即時的で瞬間的なものになっている。

「いまここ」は目まぐるしく入れ替わる。そうした時代にあって形式的な理解のプロセスを停止させ、目に映るものをじっくりと確かめようとする澤田の仕事は今日重要度を増している。

本稿で取り上げることでできた作品は澤田の仕事のうちごく一部である。偶然聞き取った会話の断片を起点とした《避雷針と顛末》(2019) や、プロジェクターで投影される映像と投影面との関係が鍵となる〈漂うビデオ〉(2022-) シリーズなどは、本稿で参照した写真論以外のアプローチも必要になるだろう。これらの作品については稿を改めて論じたい。

¹ 1990年、京都府生まれ。京都精華大学芸術学部メディア造形学科版画コース卒業、京都精華大学大学院芸術研究科前期博士課程修了。主要な展覧会歴は本稿の最後にまとめた。本稿の執筆にあたり、資料の提供とインタビューに協力いただいた。本稿掲載の画像はすべて作家から提供を受けたものである。

² 柄谷行人「風景の発見」『日本近代文学の起源』講談社、1980年。

³ これらのシリーズのタイトルは、ミケランジェロ・アントニオーニ監督の『欲望』（原題：Blow-up, 1966）からきている。Blow-upは写真用語で「引き出し」の意。同作は、主人公が撮った写真をきっかけに展開するが、途中テニスのラリーのphantom映像を映すシーンがある。この映画との関連について、澤田は「映画のなかで主人公が、自分の撮った写真に死体のようなものが写り込んでいるのを見つけたのと同じように、私も写真の中に勝手に事件を見出しました」と語っている（「写真新世紀展2017」グランプリ選出公開審査会報告、<https://global.canon/ja/newcosmos/closeup/exhibition-report-2017>、最終アクセス2023年2月22日）。これはストーリーにかかわる発言だが、作品が映画と結びついていることは興味深い。じっさい、澤田の作品には映画に取材するものや、映像を使うこともあるため、映像に対する知覚が澤田の作品のなかでどのように働かせるかは別の機会に考察したい。

⁴ 資料にはいくつかの写真が載っているが、そのうちの二枚を見るときに若干の混乱が生じる。一枚は記録として立体物を写した写真、もう一枚は展示室に掛けられた立体物の写真（の画像データ）である。前者は立体物を見せるためにあり、後者は写真を見せるためにあるのだが、説明がなければ判別が難しい。これは資料だからこそ生じる現象だろうが、澤田の作品を前に自分の視線がなにに向かっているか慎重に確かめなければならないことを思わせると同時に、わたしたちが日常的にはごく自然に画像を見ていることについて意識させる。澤田の作品の記録を見る行為については、この作家の展示記録が一般的な展覧会図録とは異なるアートブックの体裁をとるなど、特殊な媒体となっている場合があることを踏まえて別の機会に検討したい。

⁵ 荒金直人『写真の現在論』慶應義塾大学出版会、2009年、p.123。

⁶ Margaret Olin, "Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification" in *Representations*, No.80, University of California Press, pp.114-115, 2002. 詳しい議論は次も参照された。前川修「『明るい部屋』における遊行と転回」『美学美術学論集』14号、神戸大学文学部芸術学研究室、2018年。

⁷ 前川修「ヴァンキュラー写真論の可能性」『美学美術学論集』3号、神戸大学文学部芸術学研究室、2007年。

⁸ 同書、p.10。

⁹ 遠藤みゆき編『見るは触れる 日本の新進作家vol.19』（展覧会カタログ）公益財団法人東京都歴史文化財団東京都写真美術館、2022年、p.42。

¹⁰ デジタル写真についての議論は次を参照した。前川修「デジタル写真の現在」『美学美術学論集』12号、神戸大学芸術学研究室、2016年。

参考文献

『第3回PATinKyoto 京都版画トリエンナーレ2022』（展覧会図録）第3回PATinKyoto 京都版画トリエンナーレ2022実行委員会、2022年

『あいちトリエンナーレ2019 情の時代 Taming Y/Our Passion』（展覧会図録）あいちトリエンナーレ実行委員会、2020年

荒金直人『写真の現在論』慶應義塾大学出版会、2009年

伊藤まゆみ編『KYOTOGRAPIE 京都国際写真展 サテライトイベントKG+「流れる景色、さまよう目」』（展覧会記録集）京都精華大学、2022年

遠藤みゆき編『見るは触れる 日本の新進作家vol.19』（展覧会カタログ）公益財団法人東京都歴史文化財団東京都写真美術館、2022年

佐藤守弘『トポグラフィの日本近代』青弓社、2011年

澤田華ほか編『夏のオープンラボ 澤田華 360°の迂回』（ラポログ）広島市現代美術館、2020年

副田一穂「年間月評第11回 澤田華 見えないボールの跳ねる音展 再現の際限」（展覧会レビュー）美術手帖（ウェブ版）、2018年、<https://bijutsutecho.com/magazine/review/14749>（最終閲覧2023年2月13日）

高嶋慈「澤田華 見えないボールの跳ねる音」（展覧会レビュー）artscape、2018年05月15日号、http://artscape.jp/report/review/10145635_1735.html（最終閲覧2023年2月13日）

高嶋慈「澤田華 ラリーの身振り」（展覧会レビュー）artscape、2017年06月15日号、http://artscape.jp/report/review/10136018_1735.html（最終閲覧2023年2月13日）

中井康之「キュレーターズノート 合目的的不毛論」artscape、2017年12月15日号、http://artscape.jp/report/curator/10141750_1634.html(最終閲覧2023年2月13日)

前川修「『明るい部屋』における廻行と転回」『美学芸術学論集』14号、神戸大学文学部芸術学研究室、2018年

前川修「ヴァナキュラー写真論の可能性」『美学芸術学論集』3号、神戸大学文学部芸術学研究室、2007年

前川修「デジタル写真の現在」『美学芸術学論集』12号、2016年

ロラン・バルト『明るい部屋 写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1985年

鷺田めるろ「キュレーターズノート 指差す権力への密やかな抵抗」artscape、2019年06月15日号、https://artscape.jp/report/curator/10154940_1634.html(最終閲覧2023年2月13日)

Margaret Olin, "Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification" in *Representations*, No.80, University of California Press

澤田華 主要展覧会歴

個展

2014年 「Second contact」KUNST ARZT、京都

2015年 「[C][A][T]」kara-S、京都

2017年 「ラリーの身振り」KUNST ARZT、京都

2018年 「見えないボールの跳ねる音」Gallery PARC、京都

2019年 「車窓のそとは既に過去」波止場、愛知
「『見えないボールの跳ねる音』」MEDIASHOP gallery2、京都

2020年 「夏のオープンラボ 澤田華 360°の迂回」広島市現代美術館、広島

2022年 「避雷針と願末」Gallery PARC、京都

主なグループ展

2016年 「Reproduction」成安造形大学【キャンパスが美術館】、滋賀
「展覧会プログラム架設2015 韻語の検証」 京都精華大学T-101、京都

2017年 「1floor2017 合目的的不毛論」神戸アートビレッジセンター、兵庫
「場|BA」愛知県美術館ギャラリーJ 室、愛知
「写真新世紀展2017」東京都写真美術館、東京
「未来の途中の星座- 美術・工芸・デザインの新鋭9人展」京都工業繊維大学美術工芸資料館、京都
「群馬青年ビエンナーレ2017」群馬県立近代美術館、群馬

2018年 「showcase #7 写真とスキャン PHOTO & SCAN」eN arts、京都

2019年 「船橋わたす2019」奈良県立大学、奈良
「Roots Routes Travelers」成安造形大学【キャンパスが美術館】、滋賀
「あいちトリエンナーレ2019 情の時代」愛知県美術館ギャラリー、愛知
「テキサス・ヒットがやってくる」Lights Gallery、愛知
「フラッシュメモリーズ」The Third Gallery Aya、大阪
「Identity XV -curated by Meruro Washida-」nichido contemporary art、東京
「timelake08」The Third Gallery Aya、大阪
「凍りつく窓:生活と芸術」CAGE GALLERY、東京
「群馬青年ビエンナーレ2019」群馬県立近代美術館、群馬

2020年 「楽観のテクニク」BnA Alter Museum、京都
「踊り場と耕作」ホテルアンテールーム京都、京都

2021年 「KYOTOGRAPHIE 京都国際写真展 サテライトイベントKG+『流れる景色、さまよう目』」京都精華大学サテライトスペースDemachi、京都

2022年 「第3回PATinKyoto 京都版画トリエンナーレ2022」京都市京セラ美術館、京都
「見るは触れる 日本の新進作家vol.19」東京都写真美術館、東京

(作家提供の資料及び遠藤みゆき編『見るは触れる 日本の新進作家vol.19』をもとに作成)