# 杉本博司

日本攝影藝術家，工作延伸到建築設計、舞臺製作與文化機構經營

杉本博司（Hiroshi Sugimoto，1948—）是日本攝影藝術家，1974年移居紐約；其工作後來擴展到建築設計、展覽與舞臺製作，以及古物收藏和文化機構經營。辨認他的起點，仍須回到照相機：一座電影院、一部完整放映的電影、一張持續曝光的底片。影片的大量影格累積成白色銀幕，散射的光照亮座椅和裝飾。成品沒有留下可辨認的劇情，卻留下電影耗去的時間與供人觀看電影的房間。[1, 2]

這種照片有兩種要求同時存在：構想必須簡單得足以用一句話提出，執行卻需要多年摸索，並且使觀念以可信的物件出現。他的職業也有類似結構。今日的江之浦測候所、收藏與大型委託，有一段長得多的前史：商業攝影訓練、家庭生計、古董店、紐約日本藝術家圈、美術館看作品的制度，以及畫廊替照片尋找藝術市場的工作。只從成熟時期的「時間」或「禪」概念理解他，會錯過這些選擇如何取得材料、空間和經濟上的可行性。

[External image / 外部圖片] 杉本博司在白井屋飯店入口，身後是作品《加利利海，戈蘭》。
杉本博司在白井屋飯店入口，身後是他於 1992 年拍攝的《加利利海，戈蘭》。這是飯店改裝後的訪談照片，不是作品拍攝當年的影像。 攝影：Asato Sakamoto；作品：杉本博司；來源：SHIROIYA HOTEL · 著作權由原來源及權利人保留；未標示開放授權。 · 圖片來源

## 東京、加州：手藝與觀念相遇以前

杉本出生於東京御徒町一個向美容院供貨的批發商家庭。策展人三木あき子的傳記敘述，把他的童年興趣放在《子供の科学》、模型火車、向木匠學習製作，以及父親說故事時的收尾與趣味上。中學時，他用父親的Mamiya-6拍攝列車與家庭旅行。這些材料呈現的是一個喜歡器具、加工與故事安排的孩子；尚不足以倒推他已經具有後來的藝術哲學。[3]

成年後的自傳式記憶把另一個場面放得很前面：三、四歲時乘火車從熱海往小田原，出隧道忽然看到海平線。他稱之為最早的意識經驗。這是他為自身作品建立的記憶線索，後來的《海景》會反覆回到這道海天分界。[4]

1970年，他從東京立教大學畢業，主修經濟。在武藏野美術大學的訪談中，他談到馬克思經濟學、閱讀與「越平連」（Beheiren）反戰示威。這使他的形成置於戰後日本的大學政治與思想生活中，也提示他後來對文明、進步與終結的興趣，並不只有宗教或美學的來源。[5, 6]

他離開日本後的旅程包括蘇聯與歐洲，再到洛杉磯。2026年的Aperture訪談將這段旅行放在1970年畢業之後；不同回憶對路線的安排並不完全一致，不宜拼接成精確的逐站年表。比旅行景點更重要的是下一步選擇：他進入Art Center College of Design接受商業攝影訓練，1974年畢業。[7, 8]

Art Center所教的用途很具體：畢業生應能做設計與商業影像，靠攝影維生。杉本後來回憶，他當時並未預定成為藝術家；按照Ansel Adams的著作調配藥液、學習大尺寸底片，與閱讀鈴木大拙的禪論同時進行。Adams在此是經由書本與技法建立的範本，並無證據顯示杉本曾正式拜他為師。[9]

這兩種學習不是一開始就形成完整體系。商業攝影教人用可靠的方法把物件交付給客戶；禪與東方思想提供另一套理解知覺、心與世界的語言。後來的杉本可以把影像做得像一份精確紀錄，又讓紀錄的對象動搖。這是由他的訓練與早期作品推得的關係，不能把加州求學直接寫成三個著名系列的預演。

[External image / 外部圖片] 杉本博司《Polar Bear》（1976），「Dioramas」系列。畫面拍的是博物館中的動物標本與人工場景，並非野外北極熊紀錄。
杉本博司《Polar Bear》（1976），「Dioramas」系列。畫面拍的是博物館中的動物標本與人工場景，並非野外北極熊紀錄。 作品與照片：Hiroshi Sugimoto／杉本博司 · 著作權由原來源及權利人保留；未標示開放授權。 · 圖片來源

## 紐約的七〇年代：工作、店面與第一批照片

1974年，他移居紐約，做過時裝攝影助理與百貨公司商品攝影；在2026年的回憶中，使用4×5相機，一天約拍一百張商品照片。這種重複、快速而必須合用的影像勞動，是其大畫幅技術的職業環境。[10, 11]

另一份生計利用的是福斯露營車。他替外景拍攝提供車輛和現場支援，回憶一天收入75美元、月租125美元。這些事後回憶的金額，具體說明他如何以間歇性的工作，換取較多可自行支配的時間。[12]

家庭也限制這份自由。Aperture訪談中，他說與當時的妻子已有一個孩子；她希望有自己的穩定收入，以免仰賴他幾近於零的收入。1979年開設的民藝、古董店，成為另一種安排。店的開辦與妻子原先的工作和意願有關；孩子還小，杉本也開始協助店務。因而，古物接觸起初也是家庭分工與生計，不宜只寫成藝術家蒐集靈感的浪漫習慣。[13]

店面的具體位置把日常工作接到紐約藝術世界。杉本向Phong Bui回憶，店在Walter De Maria的《Broken Kilometer》對面，後面就是自己的暗房；野口勇是早期顧客，Donald Judd與Dan Flavin後來也來購物。他又談到與河原溫、三木富雄等旅居藝術家的往來。這些關係的內容，首先是看物件、喝酒、交易和交談；不能因為名字著名，就把每個人寫成他的導師。[14]

Judd特別重要，但重要方式不是傳授攝影。杉本在2006年回憶，看見概念與工藝能在同一件作品中成立，讓他重新估量自己會做、也願意做的事。這樣的接觸發生於紐約極簡主義與觀念藝術的環境中，卻沒有使他捨棄暗房技巧。他所尋找的路，容許一張照片同時是一個知覺實驗與高度完成的物件。[15]

《Dioramas》（立體佈景）正是在此時形成。杉本的官方敘述從1974年第一次以遊客身分走入美國自然史博物館說起：標本與繪景在雙眼觀看時顯得人工，閉上一眼，空間的距離線索減少，場面卻像真實景觀。他以攝影重做這個轉換。官方作品頁把《Polar Bear》列為1976年；他在後來訪談也曾說1975年開始。這裏應區分起念、試拍與現存作品的標年。[16, 17]

佈景本來就不是未經處理的自然。標本姿態、背景繪畫與展櫃先替觀眾安排了一個可理解的生態場面；杉本又用取景、黑白材料與單一視點，削弱觀眾辨識人工場景的線索。照片於是有兩層製作：博物館先造出「自然」，照相機再使這個製造物看起來具有目擊的權威。其力量無須依靠把假景說成真景，正來自兩者很難在照片內分開。[18]

獲准把器材帶進博物館，是這個觀念能變成作品的條件。他回憶，起初以較非正式的方式拍攝，之後取得正式許可；再利用MoMA的作品審閱制度送交照片，由攝影部的John Szarkowski看見並購買。MoMA的館藏紀錄登錄《Polar Bear》為1976年銀鹽照片，館藏號287.1977。[19, 20]

第一個個展也經過日本的關係網絡。三木富雄把作品帶向東京南畫廊；1977年展覽售出的作品有限，購買者之一、評論家東野芳明，後來又把杉本介紹到Sonnabend。這不是一個在紐約孤立等待被發現的人：日本前衛藝術同儕、東京畫廊與評論者，參與了他進入紐約商業畫廊的過程。[21, 22]

[External image / 外部圖片] 杉本博司《Caribbean Sea, Jamaica》（1980），「Seascapes」系列。
杉本博司《Caribbean Sea, Jamaica》（1980），「Seascapes」系列。 作品與照片：Hiroshi Sugimoto／杉本博司 · 著作權由原來源及權利人保留；未標示開放授權。 · 圖片來源

## 八〇年代：把一句構想做成可持續的工作

《Theaters》（劇院）的問題很簡單：若把整部電影放進一張照片，會看到什麼？杉本在官方文字中回憶，借東村電影院試拍，長時間開啟快門，回去當晚沖洗；影格的光累積成白色。作品履歷以1978年的《U.A. Play House, New York》為早期代表。另一張《U.A. Walker, New York》在MoMA的登錄，還保留1978年2月23日這個日期。[23, 24]

此後他沒有只拍一次證明觀念就離開。白色銀幕形成一個相對固定的基準，能讓建築、座椅配置與放映制度之間的差別顯出來。觀眾熟悉的明星與敘事消失了，原本退到背景的房間成為主體。反覆拍攝使系列成為比較工具；這也解釋為什麼單張構想可以支撐多年工作，而不是靠不斷換題材維持新鮮感。[25]

然而，底片並不自然保持靜止。杉本向Time Sensitive回憶，花了四五年才明白長曝光時片匣、溫度與底片位移所造成的模糊，最後以固定底片等辦法處理。曝光量又取決於整部片平均有多亮；較亮的影片可以縮小光圈，增加建築細節的清晰度。他還須找出銀幕與牆面距離適宜的相機位置。這些都是經驗性校正，不能用「長曝光」四個字取代。[26]

《Seascapes》（海景）在1980年的《Caribbean Sea, Jamaica》取得另一種基準：海與天，由水平線分開。它沒有劇院那樣封閉、可管理的房間，卻把每次拍攝的視野壓到極少的元素。杉本自己把水、空氣與生命起源連結；那是作品的思想框架，不是照片所能證明的生物史。[27]

海景也並非一概以長時間曝光製作。他在訪談中說，許多照片用一般的1/125或1/250秒。真正耗時的部分常在按快門以前：查地圖、找高於海面的視點，估量日月與方位，到了現場再等雲、雨與光。1992年紅海和1996年呂根島的回憶呈現了長途旅行、車輛與住宿的實際條件。簡潔的畫面與簡便的生產不是一回事。[28]

《立體佈景》《劇院》《海景》因而不是同一個「時間」概念的三套插圖。第一套利用攝影對現場真實性的承諾；第二套用物理曝光整合一段放映；第三套讓各地差異受到同一構圖的節制。把三者並排，觀眾才能比較不同的製作條件如何產生似乎超出日常時間的感覺。這是對作品程序的分析，也比直接說照片捕捉了永恆，更容易檢驗。[29, 30, 31]

支持這項長期工作的制度在八〇年代逐漸建立。1980年有Guggenheim Fellowship，1982年有美國National Endowment for the Arts資助；1981、1983及1988年，他在Sonnabend展出。1988年的展覽已將三個系列合在一起，並在東京的Sagacho Exhibit Space與Zeit-Foto Salon出現；1989年則有克里夫蘭與大阪國立國際美術館的展覽。這個階段的轉折，是幾個系列開始跨畫廊、城市與美術館運行。[32, 33]

Sonnabend也帶來買家接觸。杉本回憶Robert Rauschenberg於1981年展出後購買了一張《立體佈景》；照片開始進入其他藝術家的收藏。[34]

他的八〇年代遂有兩個步調：作品的公開身分逐漸穩定，家庭與商業工作尚未在同一天退出；系列的外觀愈來愈一致，製作方面仍需累積失敗與修正。長期堅持同一種照相語法，有藝術上的選擇，也有可攜帶、可重拍、可在不同機構重新展示的職業優勢。後者是由展覽軌跡作出的推論，並不表示作品只是市場策略。

[External image / 外部圖片] 杉本博司《Union City Drive-in, Union City》（1993）。長時間曝光把整場電影壓縮成白色銀幕，也留下夜空中的光跡。
杉本博司《Union City Drive-in, Union City》（1993）。長時間曝光把整場電影壓縮成白色銀幕，也留下夜空中的光跡。 作品與照片：Hiroshi Sugimoto／杉本博司 · 著作權由原來源及權利人保留；未標示開放授權。 · 圖片來源

## 九〇年代：規模、歷史與跨國機構

九〇年代需要獨立看待。杉本不再只是把已有系列送到更多地方：作品開始改變尺寸、展示位置、歷史對象和合作方式。履歷可見1992年波爾多CAPC、Sonnabend與Fraenkel，1993年倫敦White Cube，1994年洛杉磯當代藝術館（MOCA），1995年紐約大都會博物館（Met）及其後巡展。美國、歐洲與日本的展覽路徑交疊，而不是完成紐約成名後才返回日本。[35]

日本的流通也需要有人承擔。杉本的妻子小柳敦子回憶，九〇年代初她準備把陶藝畫廊擴大；拿杉本照片向其他畫廊介紹，卻遇到「不處理攝影」的回應，最後自己開始銷售，首展是新完成的蠟像作品。[36]

小柳要為照片建立一個可以買賣、介紹與持續展示的環境。古物店讓杉本接觸藝術家與收藏者，畫廊則把另一種物件送向新的觀眾。兩段經驗之間的職業連接，是人、物件與交易關係的移動；照片需要經營者為它爭取的位置。[37]

1995年Met展覽被杉本視為經濟轉折：《金融時報》訪談說此後可以停止古董生意；三木あき子的敘述則把只為自己收藏的界線放在1997年。店面、買賣業務與個人收藏可能有不同的終點。較可靠的結論是，九〇年代中期，美術館展覽與作品市場使他更能以藝術支持工作，而古物接觸仍持續。[38, 39]

《Drive-in Theaters》（露天汽車電影院）的1993年作品，把原先封閉的劇院打開到戶外。官方作品頁列有加州的Union City、Tri City與South Bay等場所。相同的全片曝光程序，現在與露天場地相遇；系列的延伸因此是一次控制條件的改變，而不只是給「劇院」增加新地址。[40]

《立體佈景》也向人類的歷史移動。1994年的《Earliest Human Relatives》把祖先的復原形象納入原本拍攝動物標本的語法。同年《Chamber of Horrors》在倫敦蠟像館的殺人與死刑場景中工作。前者呈現科學機構對史前生活的重建，後者呈現娛樂機構對死亡的重演；攝影對兩者都可提供一種似曾目擊的表面。這是題材和知識權威的擴張，不是杉本真的拍到了史前人或刑案現場。[41, 42]

1994年的直島展覽則改變照片與環境的關係。三木あき子記錄，十四張《海景》放在安藤忠雄建築的戶外混凝土牆面，取得安藤同意。作品後來持續留置於現場。重要的是照片在此與真實海景、建築及天氣同時存在；這為後來直接設計觀看場所提供了具體先例。耐候結果仍應依個別紀錄判斷，不能把一次留置概括成所有銀鹽照片都可長期置於戶外。[43]

1997年，David Pagel評論《海景》時提醒，寧靜也可能使人厭倦。[44]

接著是《Sea of Buddha》（佛之海）。在京都三十三間堂，杉本面對一千零一尊觀音，並將密集重複的身軀化為橫向延續的影像。LACMA的館藏研究說，拍攝許可歷時七年，1995年在連續十天的清晨進行；東向建築讓晨光成為可用的照明。藝術家的敘述則強調移去現代裝飾和照明干擾，想像較早時代的觀看條件。這是經過安排的歷史重構，並非原封不動恢復十二世紀的現場。[45, 46]

拍攝方法尤其顯出工作的規模。杉本向Bui回憶，用沿地面移動的軌道、架起的高位相機和梯子，先固定焦點，再逐段拍攝；清晨的時間窗口很短，每天只能完成有限部分。許可、寺院空間、自然光與相機支架共同決定了產量。這裡所需的不只是禪意或耐心，也包括機構協商與使一套程序重複執行的工程安排。[47]

作品的生命不止於拍攝日期。1997年出版的《Sea of Buddha》將四十八幅照片排為折頁書，鋁製封面、編號限量一千冊；小柳敦子編輯，松本高明負責美術設計，由紐約的出版與畫廊網絡製作。LACMA在2025年取得的則是《Sea of Buddha 049》三聯作。書、完整系列與後來裝裱組合的數量和形態須分開；同一1995年拍攝項目可以產生不同觀看結構。[48, 49]

《Architecture》（建築）於1997年出現，是另一個轉彎。杉本在訪談中將起點聯繫到洛杉磯MOCA的委託；官方作品頁說明，他以8×10相機把鏡頭和底片的關係推離正常清晰焦點，拍現代建築。世界貿易中心、艾菲爾鐵塔與安藤的光之教會不再以細部供人檢查，而成為輪廓。這裡仍是攝影，已經開始追問：建築的可辨識形式在失去資訊之後，還剩下什麼？[50, 51]

杉本把這種模糊描述為對建築的「侵蝕測試」，又在後來的文章中把完工建築稱為理念經過現實妥協後留下的物件。那是建築攝影背後的主張，而不是對所有現代建築成立的客觀測量。值得保留的張力在於，他用一部原本擅長精細記錄的大畫幅相機，主動減少清晰度；削減資訊本身變成製作步驟。[52, 53]

1998年的《In Praise of Shadows》（陰翳禮讚）則把長曝光從放映機移到蠟燭。他以谷崎潤一郎為題名的思想背景，在夏夜窗邊打開快門，讓燭火燃至熄滅。光源的消耗同時是曝光的時鐘。它延續《劇院》的時間整合，卻改變了光源的尺度與控制方式：影像取決於燃料、微風與燃燒過程，而不是一部預先剪接好的影片。[54]

蠟像的歷史再現隨後進入更大的《Portraits》（肖像）。2000年Deutsche Guggenheim在柏林展出的委託，將原本較小的照片擴成近乎真人尺度，以黑底、姿勢與陳列方式重演肖像畫。策展人Nancy Spector與Tracey Bashkoff參與這項轉換。Dominic Eichler當年的評論卻看到戲劇性、華麗甚至滑稽，與莊嚴歷史意圖不完全一致；銀行與博物館共同製造的宣傳尺度，也進入他對展覽的觀察。[55]

九〇年代的轉折因而有一個清楚方向：原來靠統一語法比較場所的系列，逐漸遇到宗教遺產、建築經典、歷史人物與更大的展示空間。每一項都使照片更加依賴別的制度——寺院批准、委託預算、出版設計、策展與裝裱。作品仍可署名杉本，實際生產和流通已經遠超一個人在暗房裡獨自完成的範圍。

[External image / 外部圖片] 杉本博司《Color of Shadows, 1015》（2004），以建築角落與自然光構成的攝影作品。

杉本博司《Color of Shadows, 1015》（2004），以建築角落與自然光構成的攝影作品。 作品與照片：Hiroshi Sugimoto／杉本博司 · 著作權由原來源及權利人保留；未標示開放授權。 · 圖片來源

## 照片怎樣做出來，又怎樣取得資金

杉本在紐約的工作室兼具生活、觀看與暗房條件。Art21的2005年訪談記錄他使用十一樓朝北的窗光檢視照片，安排遮光以判斷濃黑、灰階與亮部；他強調希望保留中間調，而非只追求純黑和純白。他沿用不用電池的測光表，自己調配藥液，並參照Frederick Evans與Adams的舊配方。完成的銀鹽相紙是其判斷單位，印刷品不能完整代替。[56]

這使技術的堅持具有具體代價。攝影底片、藥液、相紙和觀看光線各會改變結果；如果只保留底片而換一種輸出，作品並不會自動保持相同。杉本在2026年談到相紙材料品質與供應的困難，同時強調長期沿用顯影配方。其「銀鹽」身分有真實的材料依賴，但不宜把藝術家對工業變化的擔憂擴大為攝影技術已經整體消失。[57]

他也製作或調整工具，而非只購買一套器材。官方《Colors of Shadow》文字列舉自己設計的攪動裝置、固定底片辦法和適於建築系列的超廣角皮腔。2004年東京的住宅實驗又以不同角度的牆面、灰泥和日光觀察顏色與陰影。鏡頭、化學浴與建築表面在這些工作中各自成為可調整的條件；技術並不總在概念之後才被動跟上。[58]

較少被強調的另一工具是筆記本。2026年他推測早期筆記始於1971年前後的加州，其中有概念草圖、引文、顯影與印相配方，以及藝術家職業策略。他說二十多歲已有大致劇本。能據此寫下的是他如何回顧自己的規劃習慣；未直接檢查當年的整本手稿，就不能把後來的職業成就全部視為青年時期已準確預見。[59]

照片的版次也有物質意味。Fraenkel的作品登錄可見一些較小銀鹽照片為二十五版；杉本2006年談大型作品的五版，以及少做重複製作為新項目留下時間。不同尺寸和時期不能歸成一套永久不變的版次制度。有限版數一面約束數量，一面使每張印相仍需投入勞動；它又是畫廊向收藏者說明稀缺性的單位。最後這一層是市場機制的解釋，並非私下合約資料。[60, 61]

小柳的訪談提供更直接的生產融資實例。她說2004年為巴黎Cartier展覽準備約十八張大型作品，每張製作費一萬美元，畫廊先支付，以取得銷售權；這筆成本必須在作品出售前發生。她也回憶，自己畫廊早期約三十萬日圓的杉本作品，至2004年出現二、三百萬及更高價格。這些是特定時點、特定經銷人的說法，不能當作杉本個人收入或完整市場價格指數。[62]

因此，成熟期工作有一條能描述的循環：構想與試作需要時間，製作先需要資金，作品經畫廊進入收藏或展覽，再使下一輪工作可能進行。銷售權、版次、照片尺寸和委託之間形成分工；私人收藏者與公共美術館既是觀看者，也可能是生產鏈的一環。我們沒有完整合約、抽傭比例或私人帳目，不能把這條循環算成利潤率，更不能用拍賣價格填補它。

[External image / 外部圖片]《Onduloid: A Surface of Revolution with Constant Non-Zero Mean Curvature》（2006），杉本博司把數學方程轉成鋁製實體的「Mathematical Models」系列作品。
《Onduloid: A Surface of Revolution with Constant Non-Zero Mean Curvature》（2006），杉本博司把數學方程轉成鋁製實體的「Mathematical Models」系列作品。 作品：Hiroshi Sugimoto／杉本博司；圖片：藝術家官方網站 · 著作權由原來源及權利人保留；未標示開放授權。 · 圖片來源

## 模型、展覽與銀鹽之外

二〇〇〇年代以後，杉本將攝影的比較與簡化程序帶向數理模型。Matthew Larking對2007年大阪展覽的評論，將虛焦建築與清晰的小模型並置：東京大學保存的德國教學模型，原本用物理形狀解釋數學曲面；攝影的比例、光與選擇又使它們成為獨立的形象。評論的關鍵不是「數學證明美」，而是相同的攝影過程可以削弱建築的具體資訊，也可以擴大一個小模型的存在感。[63]

《Conceptual Forms》隨後延伸到實體作品。官方資料說明，以方程式、電腦處理與精密加工，製作金屬曲面和幾何形體；部分鋁製模型標為2006年，超球面作品又有2012年的版本。手工暗房並沒有把他鎖在單一技術時代：只要構想需要，電腦和機械加工也能進入工作。這裡應區分他堅持某些照片的銀鹽材質，和拒絕一切現代製造工具，兩者並不相同。[64]

杜象是另一個較晚才明確展開的參照。Art21訪談中，杉本說自己設計展覽的牆色、懸掛高度、視線與通行空間；2004年Cartier展覽把東京的《大玻璃》複製件再攝為底片與正片，置於厚玻璃中。在透明物件、黑色背景、攝影與再製作之間，原作和複製的關係被重新安排。這是製作與空間設計層面的參照，不能從他1974年初看原作，就假定此後每件作品皆由杜象解釋。[65]

2005年森美術館的《End of Time》更清楚顯露展覽設計的作用。土屋誠一的評論把展覽本身看成作品，指出框架使人相信佈景或蠟像，系列之間的差異又讓意義不斷附著上去。這一分析修正了杉本常用的自我解釋：觀眾所經驗的「時間」也可能來自照片、牆面、排列與文字共同製造的觀看制度。它是批評者的讀法，不是已經被證明的唯一意義。[66]

其他實驗直接改變了成像程序。《Lightning Fields》使用高電壓在感光材料上留下放電痕跡；Fraenkel資料給出約四十萬伏的裝置描述。官方敘述把它連到Franklin、Faraday與Talbot的實驗傳統。這裡沒有通常意義上的鏡頭景物，卻仍有真實的物理事件作用於材料；它把藝術家的工作移到安排事件發生的條件。每張結果的獨特性，也使它與可重複沖印的負片版次不同。[67, 68]

《Opticks》（光學）則從稜鏡分光開始。杉本在冬季晨光中，將光投到牆面、以拍立得記錄顏色，再發展成大幅作品。官方作品例標為2018年；後來的訪談也承認數位處理進入相關工作。《紐約客》2022年訪問的索引摘要記述助手操作稜鏡裝置，將光投向工作面。此處資料足以說明團隊參與，無法據此估計整個工作室人數，或斷言每項處理都由杉本親手完成。[69, 70, 71]

這些作品和《海景》之間有連續性，也有區別：仍靠精簡條件產生變化，成像卻不再一定面對可辨認的地點。杉本慣於把新的材料問題說成自然科學與藝術史的長關係；寫他的工作時，最好把歷史比喻與實際裝置拆開檢驗。稜鏡確實分光，化學材料確實受光或受電；至於這些程序能否代表人類知識的整體歷程，則屬於藝術主張。

《Lost Human》（失落的人類）在2016年東京的展覽把問題移到更擁擠的場景：虛構的文明終結敘述、收藏物、照片與廢棄劇院同場出現。鈴木芳雄的報導說明，《Ruined Theaters》需要把投影重新帶回衰敗的影院，以完整影片曝光；拍攝場所的可用性已經成為工作的一部分。它不只替早期系列增添懷舊氣氛，也讓建築的毀損與成像程序直接相遇。[72]

這類擴張得到不同判斷。飯澤耕太郎贊賞收藏、幽默與攝影精度，卻質疑把一個高度控制的內在世界實現出來，是否足以代表攝影面對無法控制的現實。椹木野衣則從2011年震災與核災讀出另一種張力：指向人類文明之外的照片，仍必須靠文明製造的攝影裝置存在。他更願意接受藝術家離開一貫形式的掙扎，同時質疑大規模展示富裕藝術家收藏的效果。兩者爭論的是作品與世界如何相遇，不只是喜歡或不喜歡收藏。[73, 74]

## 建築與舞台：誰把構想變成現場

杉本實際參與建造的空間，與《Architecture》的照片需要分開。官方建築履歷從2002年直島護王神社列起，隨後有美術館、畫廊、茶室與展示空間。2008年，他與建築師榊田倫之成立新素材研究所（New Material Research Laboratory）；研究所將傳統材料、工藝與現代設計結合，提出在均質化建造中保留材料差異的方向。[75, 76]

這項實踐有明確的專業合作。杉本提出構想與觀看關係，榊田及其他建築專業者把結構、細節和可實施的設計向前推進。2026年訪談中，杉本也說明建築須與具執照的建築師合作。不能因展覽和出版統一突出杉本姓名，便讓工程設計、法規與施工工作消失。[77, 78]

《Colors of Shadow》的住宅實驗、2009年的IZU PHOTO MUSEUM、2017年的MOA美術館改裝，以及江之浦，都顯示攝影中對光線與觀看條件的注意，轉為安排實際空間。這不是證明每一棟建築都從一張照片推導而來；較小而可靠的連續性是，他不再只決定圖框內出現什麼，也開始決定觀眾從哪裡進入、在何種光下觀看，以及作品和材料如何相接。[79, 80]

合作範圍並不限於建築。杉本文樂《曾根崎心中》由他負責編排、導演、美術與影像，鶴澤清治負責作曲並共同導演。原訂2011年3月在神奈川藝術劇場（KAAT）的演出，因東日本大震災全部取消；實際首演在同年8月。時間上的挫折不能從一條「2011作品」的履歷裡讀出來，但它直接改變了製作與公開發生的順序。[81, 82]

製作並非給舊戲加幾張攝影背景。KAAT的說明列出恢復「觀音巡遊」段落、處理木偶操縱方式，以及使用Hermès絲巾的服裝構想；後續國際演出的分工包括山村友五郎的編舞、束芋與杉本的影像。2013年作品到馬德里、羅馬、巴黎，2019年在紐約Lincoln Center的White Light Festival演出。日本國際交流基金、林肯中心、小田原文化財團與文樂相關機構，使這套工作跨過舞台、語言、巡演與製作的邊界。[83, 84]

攝影要求把事件壓進一個完成的表面，文樂則必須交給演奏者、操偶者與觀眾，在同一時段發生。杉本在這裡掌握的是編排與條件，無法把每一次演出都固定成同一結果。若說他由「控制時間」走向舞台，必須說明控制的權限發生了變化，而不能把演員和音樂家當作實現一個攝影家想法的匿名工具。

美國Hirshhorn雕塑花園的改造又是另一種規模。館方資料將新素材研究所、YUN Architecture、建築師事務所Quinn Evans及景觀團隊列為合作方；計畫包括新的進入路線與通行改善。至本文資料截止時，館方公布的是2026年10月31日開放，尚不能寫成已經落成開放。報導中關於石材與原有混凝土現代主義園區關係的爭議，說明歷史保存與藝術家設計意願也會發生衝突。[85, 86]

## 江之浦：作品市場如何支撐一個文化機構

江之浦測候所位於小田原俯瞰相模灣的坡地。杉本向BOMB回憶，約五十五歲時開始尋找土地，最初只是週末住處；後來買入廢棄柑橘園。新素材研究所的項目說明，則把完成空間寫為建築、庭園、石材與自然條件的組合。最初的私人願望和後來公共設施之間，不是同一個預先完整的計畫。[87, 88]

2017年開放的空間，用可步行和可看見的尺度建立季節關係：夏至光遙拜畫廊長一百米，玻璃、石牆與柱子的位置控制視野；冬至光遙拜隧道長七十米，以耐候鋼構成。當地根府川與小松等石材，連結這一地區的採石和營造歷史。陽光方向在此是真正影響空間的條件，和照片中僅以地平線暗示久遠時間不同。[89]

必須同時看見建造名單。財團的說明列出杉本的構想、新素材研究所的基本設計、榊田建築師事務所的實施設計、鹿島建設的施工與紐約Japan Society的特別支援。觀看者進入的「杉本世界」，是許多專業與機構協作後才得以承載人的現場。材料若被寫成藝術家從歷史中直接取回的象徵，採購、施工與保養就會從敘事中消失。[90]

小田原文化財團在2009年12月成立，2011年取得公益財團法人資格，江之浦於2017年10月向一般觀眾開放。財團的目的包括收藏保存與研究、展覽和表演；節目履歷也確有不同藝術家的介入，例如2019年的Tino Sehgal、2021年Christian Marclay的《Found in Odawara》，以及2022年起的大友良英《MUSICS》。這使江之浦不只是自己的永久展覽，也有與其他創作者共同使用空間的記錄。[91]

資金來源的自我解釋相當直白。2020年與電影導演中村佑子的對談中，杉本說作品銷售所得不斷轉作財團與建築資金，形容這種周轉如走鋼索，理想是死時不剩現金。同次對談也記錄疫情停留期間，他在清晨寫作《江之浦奇譚》。這些敘述讓藝術、收藏、建造與寫作共同佔據一天的安排，但「全都投入」與「現金歸零」仍是個人表達，不是審計結論。[92]

財團公開帳目提供一個不同的尺度。2026年3月31日的資產負債表列總資產約75.72億日圓，現金與存款約1.386億日圓，負債約1,421萬日圓；表內還分列土地、建築、建設準備資產與在建工程。總資產包括收藏和不同指定資產，不能當作江之浦造價，也不能從現金餘額推出年度營收、工資、盈餘或杉本私人財富。它說明文化設施已有相當的資產基礎，卻沒有回答全部營運問題。[93]

這種結構把他早年的職業循環擴大了：從間歇勞動爭取拍攝時間，到畫廊預付印相費用，再到作品銷售和捐贈支撐建築與文化活動。兩次擴張所需的維護責任並不相同。照片可以被賣出並移往收藏者處，開放的園區與財團則有長期保存、接待、製作和管理義務。公開資料不足以計算各項義務的全年成本；把機構當成藝術家美學的延伸，會使這個差別不見。

杉本自己也留下了一點反向證詞。在BOMB訪談中，他承認庭園的「自然」經過人為構造，思考開發土地的矛盾，並希望江之浦最後能如名園般不依賴個人姓名。這個願望與署名、收藏、售票開放的現實可以同時存在；它尚不是機構已經脫離創辦者、穩定傳承的證據。[94]

## 到二〇二六年，哪些問題仍在繼續

2026年東京國立近代美術館的《絕滅》展覽，再把銀鹽攝影、手稿與不同系列放在一起。主辦方以十三個系列、三個部分組織約六十幅銀鹽照片，並展示筆記等材料。展名把材料工業與文明終結的語言拉到前景；但杉本本人同時使用數位處理、機械製造和機構經營，職業事實比「最後的銀鹽攝影家」這個形象更複雜。[95, 96]

文字也成為觀看中的爭議對象。詩人千種創一評論展場的五七五七七題詞，認為有些語法與社會議論過於簡化，靠近照片的解釋會關閉影像原有的餘地；他也提出，粗俗滑稽或許故意破壞觀眾對杉本精緻品味的期待。這是一位作者的獨立閱讀，不能當成全體觀眾的共識，卻使藝術家的解釋權成為可討論的問題。[97]

對杉本較有用的理解，不是先決定他是攝影家、建築家或收藏家，再把不合類別的工作刪掉。早年的商品攝影提供可靠的製作技術；古物交易提供日常收入與看物件的環境；日本與紐約的關係網讓作品進入畫廊和美術館；八〇年代重複的系列建立可辨認的語法；九〇年代的委託、尺度和跨國展示使語法遇到新的歷史對象。此後，展覽、幾何模型、舞台與江之浦把安排觀看條件的權限繼續擴大。

每次擴大也留下一個不能由藝術家獨自回答的問題：照片的說服力來自現實留下的痕跡，還是框架製造的可信度？傳統材料的價值來自工藝經驗，還是由展示與收藏再確認？用藝術市場建造公共文化空間，怎樣成為可以延續的日常經營？這些問題來自具體的製作和制度關係，而非替生涯加上一層抽象結論。杉本的整個人生工作，恰好在保留精密製作、不斷擴大決定範圍、並接受別人的專業與判斷之間展開。

本文以2026年10月3日以前公開的資料為界；未來項目只按當時已公布的計畫描述。文中口述記憶、藝術家主張、機構紀錄與評論者判斷，分別註明其來源。

---

1. 杉本博司官方〈Biography〉。正式履歷列1948年東京出生、1970年Saint Paul’s University（立教大學）畢業、1974年Art Center畢業及移居紐約，並列資助與獎項。科系以日文第一人稱訪談核對。↩
2. 杉本博司官方〈Theaters〉。藝術家對全片曝光的回憶與作品標年；它是程序的自述，並非現場拍攝日誌。↩
3. 三木あき子，〈杉本博司 前編〉，2022年9月1日，Benesse Art Site Naoshima。作者曾策劃杉本展覽，傳記部分參考其自述；文中1997年的古董交易界線與其他口述不同。↩
4. James Beacham，〈Hiroshi Sugimoto by James Beacham〉，2025年6月16日，BOMB。童年記憶、覓地及未來庭園的主張屬藝術家自述。↩
5. 杉本博司官方〈Biography〉。正式履歷列1948年東京出生、1970年Saint Paul’s University（立教大學）畢業、1974年Art Center畢業及移居紐約，並列資助與獎項。科系以日文第一人稱訪談核對。↩
6. 杉本博司×岡部あおみ，2006年6月4日，武藏野美術大學Culture Power，第1—8及12節。為當事人事後回憶；紐約到達年說1975，與正式履歷1974不同。↩
7. Michael Famighetti，〈Hiroshi Sugimoto Is Playing the Long Game〉，2026年9月1日，Aperture。《立體佈景》起始年的口述為1975。↩
8. 杉本博司官方〈Biography〉。正式履歷列1948年東京出生、1970年Saint Paul’s University（立教大學）畢業、1974年Art Center畢業及移居紐約，並列資助與獎項。科系以日文第一人稱訪談核對。↩
9. Phong Bui，〈Hiroshi Sugimoto with Phong Bui〉，2016年3月，The Brooklyn Rail。使用加州學習、古物店與三十三間堂拍攝的回憶；店面年限為1979—1989，與後來古物業務停止的說法不同。↩
10. 杉本博司官方〈Biography〉。正式履歷列1948年東京出生、1970年Saint Paul’s University（立教大學）畢業、1974年Art Center畢業及移居紐約，並列資助與獎項。科系以日文第一人稱訪談核對。↩
11. Michael Famighetti，〈Hiroshi Sugimoto Is Playing the Long Game〉，2026年9月1日，Aperture。《立體佈景》起始年的口述為1975。↩
12. 杉本博司×岡部あおみ，2006年6月4日，武藏野美術大學Culture Power，第1—8及12節。為當事人事後回憶；紐約到達年說1975，與正式履歷1974不同。↩
13. Michael Famighetti，〈Hiroshi Sugimoto Is Playing the Long Game〉，2026年9月1日，Aperture。《立體佈景》起始年的口述為1975。↩

14. Phong Bui，〈Hiroshi Sugimoto with Phong Bui〉，2016年3月，The Brooklyn Rail。使用加州學習、古物店與三十三間堂拍攝的回憶；店面年限為1979—1989，與後來古物業務停止的說法不同。↩

15. 杉本博司×岡部あおみ，2006年6月4日，武藏野美術大學Culture Power，第1—8及12節。為當事人事後回憶；紐約到達年說1975，與正式履歷1974不同。↩

16. 杉本博司官方〈Dioramas〉。藝術家的博物館經驗與作品資料；《Polar Bear》標1976，《Earliest Human Relatives》標1994。↩

17. Michael Famighetti，〈Hiroshi Sugimoto Is Playing the Long Game〉，2026年9月1日，Aperture。《立體佈景》起始年的口述為1975。↩

18. 杉本博司官方〈Dioramas〉。藝術家的博物館經驗與作品資料；《Polar Bear》標1976，《Earliest Human Relatives》標1994。↩

19. 杉本博司×岡部あおみ，2006年6月4日，武藏野美術大學Culture Power，第1—8及12節。為當事人事後回憶；紐約到達年說1975，與正式履歷1974不同。↩

20. MoMA，〈Polar Bear〉館藏紀錄：1976，gelatin silver print，購藏，館藏號287.1977。館藏編號與後來口述議價記憶不是同一種證據。↩

21. 杉本博司×岡部あおみ，2006年6月4日，武藏野美術大學Culture Power，第1—8及12節。為當事人事後回憶；紐約到達年說1975，與正式履歷1974不同。↩

22. 杉本博司官方展覽履歷。文中選取1977—2000年節點，以區分畫廊個展、美術館展示與巡展，未以後來回憶代替歷史日期。↩

23. 杉本博司官方〈Theaters〉。藝術家對全片曝光的回憶與作品標年；它是程序的自述，並非現場拍攝日誌。↩

24. MoMA，〈U.A. Walker, New York〉館藏紀錄：1978年2月23日，gelatin silver print，David H. McAlpin Fund，館藏號62.1979。↩

25. 杉本博司官方〈Theaters〉。藝術家對全片曝光的回憶與作品標年；它是程序的自述，並非現場拍攝日誌。↩

26. Spencer Bailey訪談，〈Hiroshi Sugimoto on Photography as a Form of Timekeeping〉，Time Sensitive第114集。使用逐字稿關於劇院器材、海景旅程與快門速度、1997年MOCA委託的段落，未以簡介中的相機規格概括所有系列。↩

27. 杉本博司官方〈Seascapes〉。藝術家對水、空氣與生命的詮釋，以及1980年加勒比海、後來歐洲海景的作品標年。↩

28. Spencer Bailey訪談，〈Hiroshi Sugimoto on Photography as a Form of Timekeeping〉，Time Sensitive第114集。使用逐字稿關於劇院器材、海景旅程與快門速度、1997年MOCA委託的段落，未以簡介中的相機規格概括所有系列。↩

29. 杉本博司官方〈Dioramas〉。藝術家的博物館經驗與作品資料；《Polar Bear》標1976，《Earliest Human Relatives》標1994。↩

30. 杉本博司官方〈Theaters〉。藝術家對全片曝光的回憶與作品標年；它是程序的自述，並非現場拍攝日誌。↩

31. 杉本博司官方〈Seascapes〉。藝術家對水、空氣與生命的詮釋，以及1980年加勒比海、後來歐洲海景的作品標年。↩

32. 杉本博司官方〈Biography〉。正式履歷列1948年東京出生、1970年Saint Paul’s University（立教大學）畢業、1974年Art Center畢業及移居紐約，並列資助與獎項。科系以日文第一人稱訪談核對。↩

33. 杉本博司官方展覽履歷。文中選取1977—2000年節點，以區分畫廊個展、美術館展示與巡展，未以後來回憶代替歷史日期。↩

34. 〈Artist Hiroshi Sugimoto: “Photography is a second-class citizen in the art world”〉，2024年4月13日，Financial Times。僅使用可讀的搜尋索引訪談，直接頁面有付費牆。↩

35. 杉本博司官方展覽履歷。文中選取1977—2000年節點，以區分畫廊個展、美術館展示與巡展，未以後來回憶代替歷史日期。↩

36. 小柳敦子×岡部あおみ，2004年5月6日，武藏野美術大學Culture Power，第2—5節。本文使用其本人介紹的畫廊轉型、價格與生產預付款，均為2004年的商業證言；夫妻關係由訪談明示。↩

37. 小柳敦子×岡部あおみ，2004年5月6日，武藏野美術大學Culture Power，第2—5節。本文使用其本人介紹的畫廊轉型、價格與生產預付款，均為2004年的商業證言；夫妻關係由訪談明示。↩

38. 〈Artist Hiroshi Sugimoto: “Photography is a second-class citizen in the art world”〉，2024年4月13日，Financial Times。僅使用可讀的搜尋索引訪談，直接頁面有付費牆。↩

39. 三木あき子，〈杉本博司 前編〉，2022年9月1日，Benesse Art Site Naoshima。作者曾策劃杉本展覽，傳記部分參考其自述；文中1997年的古董交易界線與其他口述不同。↩

40. 杉本博司官方〈Drive-in Theater〉，所列1993年作品。系列的場所變化與曝光程序應分別理解。↩

41. 杉本博司官方〈Dioramas〉。藝術家的博物館經驗與作品資料；《Polar Bear》標1976，《Earliest Human Relatives》標1994。↩

42. 杉本博司官方〈Chamber of Horrors〉，倫敦1994年作品及藝術家說明。↩

43. 三木あき子，〈杉本博司 前編〉，2022年9月1日，Benesse Art Site Naoshima。作者曾策劃杉本展覽，傳記部分參考其自述；文中1997年的古董交易界線與其他口述不同。↩

44. David Pagel，1997年12月18日，Los Angeles Times。↩

45. Rebecca Morse、Rika Hiro，〈New Acquisition: Hiroshi Sugimoto, Sea of Buddha 049 (Triptych)〉，2025年5月1日，LACMA Unframed。館藏研究描述許可、1995年拍攝、四十九張系列及2025年取得的三聯作；與1997年四十八圖的書不是同一格式。↩

46. 杉本博司官方〈Sea of Buddha〉。早期觀看條件是藝術家嘗試重構的想像，不宜寫成寺院歷史的完整復原。↩

47. Phong Bui，〈Hiroshi Sugimoto with Phong Bui〉，2016年3月，The Brooklyn Rail。使用加州學習、古物店與三十三間堂拍攝的回憶；店面年限為1979—1989，與後來古物業務停止

的說法不同。↩

48. Fraenkel Gallery，1997年《Sea of Buddha》限量書資料：四十八圖、折頁、一千本、編輯與設計及出版社。頁內重刊的藝術家說明與官方系列文字屬同一底本；正文另以書的實體規格為證。↩

49. Rebecca Morse、Rika Hiro，〈New Acquisition: Hiroshi Sugimoto, Sea of Buddha 049 (Triptych)〉，2025年5月1日，LACMA Unframed。館藏研究描述許可、1995年拍攝、四十九張系列及2025年取得的三聯作；與1997年四十八圖的書不是同一格式。↩

50. Spencer Bailey訪談，〈Hiroshi Sugimoto on Photography as a Form of Timekeeping〉，Time Sensitive第114集。使用逐字稿關於劇院器材、海景旅程與快門速度、1997年MOCA委託的段落，未以簡介中的相機規格概括所有系列。↩

51. 杉本博司官方〈Architecture〉。其「侵蝕測試」與模糊程序為藝術家的說明；本文不把「兩倍無限遠」的修辭當作通常的光學量度。↩

52. 杉本博司官方〈Architecture〉。其「侵蝕測試」與模糊程序為藝術家的說明；本文不把「兩倍無限遠」的修辭當作通常的光學量度。↩

53. 杉本博司，〈Sugimoto and Architecture〉，2024年4月29日，Drawing Matter，節錄自2023年《Time Machine》圖錄。是藝術家的建築論，不是獨立評論。↩

54. 杉本博司官方〈In Praise of Shadows〉，1998年作品與燭火曝光說明。↩

55. Dominic Eichler，〈Hiroshi Sugimoto〉，2000年9月10日，Frieze。柏林Deutsche Guggenheim《Portraits》的當時評論，涉及委託、尺度、策展與不同於藝術家意圖的觀看效果。↩

56. 〈Hiroshi Sugimoto: Tradition〉，Art21，訪談拍攝於2005年。使用工作室光線、灰階、藥液與印相的段落。↩

57. Michael Famighetti，〈Hiroshi Sugimoto Is Playing the Long Game〉，2026年9月1日，Aperture。《立體佈景》起始年的口述為1975。↩

58. 杉本博司官方〈Colors of Shadow〉。自製工具與2004年住宅光線實驗的說明。↩

59. 杉本博司，〈スギモトノートで「絶滅」を読む〉，2026年7月10日，岩波書店「たねをまく」，原刊《圖書》2026年7月號。使用對早期筆記內容與數位工作的回顧，並非直接讀得原始筆記。↩

60. Fraenkel Gallery，Hiroshi Sugimoto作品頁，作品材料、尺寸、版次及《Lightning Fields》程序資訊。同一頁各段及其鏡像作累計使用。↩

61. 杉本博司×岡部あおみ，2006年6月4日，武藏野美術大學Culture Power，第1—8及12節。為當事人事後回憶；紐約到達年說1975，與正式履歷1974不同。↩

62. 小柳敦子×岡部あおみ，2004年5月6日，武藏野美術大學Culture Power，第2—5節。本文使用其本人介紹的畫廊轉型、價格與生產預付款，均為2004年的商業證言；夫妻關係由訪談明示。↩

63. Matthew Larking，〈Various Archetypes: Hiroshi Sugimoto〉，2007年6月，artscape English。評論大阪展覽中的《Architecture》與《Conceptual Forms》，並介紹東京大學教學模型的背景。↩

64. 杉本博司官方〈Mathematical Models〉。區分數學模型攝影和依方程式加工的實體模型。↩

65. 〈Hiroshi Sugimoto: Marcel Duchamp’s Influence〉，Art21，2005年訪談。使用展場設計與2004年《大玻璃》再製作的部分。↩

66. 土屋誠一，〈展覧会という作品〉，2005年11月，artscape。對森美術館《End of Time》的框架、系列與展示分析。↩

67. Fraenkel Gallery，Hiroshi Sugimoto作品頁，作品材料、尺寸、版次及《Lightning Fields》程序資訊。同一頁各段及其鏡像作累計使用。↩

68. 杉本博司官方〈Lightning Fields〉。歷史科學家是藝術家設定的參照，不據此主張作品重演了相同歷史實驗。↩

69. 杉本博司官方〈Opticks〉。稜鏡、冬季晨光與拍立得的程序及2018年作品資料。↩

70. 杉本博司，〈スギモトノートで「絶滅」を読む〉，2026年7月10日，岩波書店「たねをまく」，原刊《圖書》2026年7月號。使用對早期筆記內容與數位工作的回顧，並非直接讀得原始筆記。↩

71. 〈Hiroshi Sugimoto Is Right on Time〉，2022年12月19日，The New Yorker。只使用可讀的搜尋索引摘要中的助手與稜鏡場景，未聲稱讀完整付費文章。↩

72. 鈴木芳雄，〈時と向き合うアーティスト、杉本博司〉，2016年10月26日，T JAPAN。使用廢棄劇院的拍攝與《Lost Human》的2016年脈絡；作者亦是杉本長期訪談者。↩

73. 飯沢耕太郎，〈杉本博司 ロスト・ヒューマン〉，2016年10月15日，artscape，觀展日2016年9月2日。其攝影觀與對展覽的疑問是批評判斷。↩

74. 椹木野衣，〈文明の終焉と最後の人類〉，2016年11月1日，美術手帖。震災／核災的關聯是評論者詮釋，本文未將之改寫成杉本本人證實的動機。↩

75. 杉本博司官方建築履歷。用以核對護王神社、IZU PHOTO MUSEUM、MOA改裝等不同時期的空間工作。↩

76. 新素材研究所官方簡介。列2008年杉本博司與榊田倫之共同成立，及其材料與建築立場。↩

77. 新素材研究所官方簡介。列2008年杉本博司與榊田倫之共同成立，及其材料與建築立場。↩

78. Michael Famighetti，〈Hiroshi Sugimoto Is Playing the Long Game〉，2026年9月1日，Aperture。《立體佈景》起始年的口述為1975。↩

79. 杉本博司官方〈Colors of Shadow〉。自製工具與2004年住宅光線實驗的說明。↩

80. 杉本博司官方建築履歷。用以核對護王神社、IZU PHOTO MUSEUM、MOA改裝等不同時期的空間工作。↩

81. KAAT〈杉本文楽 曽根崎心中〉製作與取消公告，2011年3月23—27日原定場次全數取消；另保留當時的創作分工與製作構想。↩

82. 日本國際交流基金，2019年紐約〈杉本文楽 曽根崎心中〉公告。回溯2011年8月首演與2013年歐洲巡演，列出2019年演出、創作與主辦／共製單位。↩

83. KAAT〈杉本文楽 曽根崎心中〉製作與取消公告，2011年3月23—27日原定場次全數取消；另保留當時的創作分工與製作構想。↩

84. 日本國際交流基金，2019年紐約〈杉本文楽 曽根崎心中〉公告。回溯2011年8月首演與2013年歐洲巡演，列出2019年演出、創作與主辦／共製單位。↩

85. Hirshhorn Museum，〈Sculpture Garden + Plaza〉。使用可讀索引中的公開計畫與合作團隊；當時公布2026年10月31日開放，截止日期前尚屬未來。↩

86. 〈Years in the making, Hirshhorn’s new sculpture garden will open in October〉，2026年8月4日，The Washington Post。只使用搜尋索引可讀的材料保存爭議，未聲稱全文閱讀。↩

87. James Beacham，〈Hiroshi Sugimoto by James Beacham〉，2025年6月16日，BOMB。童年記憶、覓地及未來庭園的主張屬藝術家自述。↩

88. 榊田倫之署名的新素材研究所〈Enoura Observatory〉項目說明。提供2017年設計、長度、材料與地理條件；是設計團隊的第一手紀錄。↩

89. 榊田倫之署名的新素材研究所〈Enoura Observatory〉項目說明。提供2017年設計、長度、材料與地理條件；是設計團隊的第一手紀錄。↩

90. 小田原文化財團〈江之浦測候所〉。使用公開製作分工，未以未完成的擴建計畫寫成已開放設施。↩

91. 小田原文化財團〈財団について〉。沿革、目的與已舉辦節目紀錄；不同年度財務附件另作具日期的文書。↩

92. 杉本博司×中村佑子，2020年7月12日對談，8月22日公開，出町座〈はじまりの記憶 杉本博司〉。使用財團資金與疫情寫作段落；未觀看影片或把個人口述當作財務審計。↩

93. 小田原文化財團，令和7年度貸借對照表，2026年3月31日現在，日圓。本文以當年度欄位為準；約數僅為換算，未從資產負債表推估營收、造價或私人收入。↩

94. James Beacham，〈Hiroshi Sugimoto by James Beacham〉，2025年6月16日，BOMB。童年記憶、覓地及未來庭園的主張屬藝術家自述。↩

95. 《Hiroshi Sugimoto: Extinction／杉本博司 絕滅》主辦方資料，東京國立近代美術館，2026年6月16日至9月13日。展覽組織與物件數依官方說明，未自稱現場觀展。↩

96. 杉本博司，〈スギモトノートで「絶滅」を読む〉，2026年7月10日，岩波書店「たねをまく」，原刊《圖書》2026年7月號。使用對早期筆記內容與數位工作的回顧，並非直接讀得原始筆記。↩

97. 千種創一，〈歌人が読む杉本博司の５７５７７（絶滅写真展）〉，2026年9月2日，作者note。獨立、作者自刊的詩人閱讀，使用對題詞與觀看餘地的意見，未推廣為整體接受史。↩