

## 小野祐次 インタビュー

2018年10月10日 シュウゴアーツにて

————— 大学卒業後にパリに渡り、将来について考えていた時期に、フランスを代表するアール・ヌーヴォーの建築家 エクトール・ギマールの現存する建造物を3年ほどかけて全て撮影。その経験が写真家としての小野祐次を決定づけ、タブローシリーズの手法へのステップとなったと伺いました。

ギマールを終えたあとに何をするかというときに、そのままパリにいて、すごい数の絵画があのかの小さい街の中であって、これも自分ではと思ったのです。これ、自分のものにしないと、たぶんパリに住んでいる7割ぐらいのすばらしさを失うことになるなど。それはあまりにももったいないし、徹底的に勉強しようと思って、美術館に通うようになり、まず徹底的に知識として頭の中に入れていったのですね。

美術館に通う。カタログを買う。そのカタログを見ながら、技法、作家名、絵画の名前、年代、そういうありとあらゆることを頭に入れて行って、もちろん美術館に通って、通って、通って。

最終的に目標にしていたのは、「目では見ているけれども、目では見てはいけない」というふうなあり方までいきたいと思ったのです。それはどういうことかということ、行為としては目で見ているけれども「皮膚で見る」ということ。体中の皮膚、毛穴からその絵画を見て、皮膚で吸収する。それは自分が願うあり方の一つで、その鍛錬を美術館に通いながら自分に課していたのですね。

知識としていろいろなことを覚えて入ったけれども、最終的にすべての知識を捨てることまでいきたいなど。そのためには目で見るとはなくて、皮膚で見るところまで自分になりたいなどと思っていました。

同時に写真のことを本格的に始めたので、二次元たる写真、絵画の二次元性というものは、歴史を見ればわかるとおり、すごく絡み合った時代があったから、その年月のあと、僕が被写体として絵画をなんとかできないかな、というのはおぼろげながら見えてきます。でもどうしたらいいのかわからないから、最初に手を付けたのが教会です。カトリックの教会、プロテスタントの教会、アルメニア正教、ロシア正教、ルーマニア正教、とにかくありとあらゆる、パリとパリ郊外まで広げて1000ぐらい見ました。それもやはり皮膚の行為に近いのですが。

なぜ見たかということ、主祭壇には絵画と彫刻があり、彫刻は三次元の立体だけれども、絵画は平面の二次元だから、それが一体となっている主祭壇を被写体として考え始めたのですね。それである程度の数を見たところで始めたのだけれども、どこか違う。何か違う。「自分はこうじゃないな、二次元

の絵画を二次元の写真に還元するにはこれではないんだな」というところはなんとなく、そのプリントを見ればわかりました。

どうしようかなというところで、これは本当にご縁の連続ですけれども、当時、閉館中の美術館でちょっと用事があり、もちろん閉館中なので誰もいないのですが、許可を得て開けてもらって。美術館の中には絵は飾ってあったので、入れてもらって、雨戸を開けてもらったら、パッと光が入ってきて、その光を正面から受けている絵を見たときに、もう答えがすべてここにあると、すぐ思いました。自分が願っている答えがここにすべて備わっているというのは、直感で見えたのです。

その瞬間を逃していたら、今のタブローシリーズはないのですね。でも、なぜあれを逃がさなかったかという、やはり 1000 以上の教会を見て、テストをし、自分にそれを捕まえられるような研ぎ澄まされた部分があったから、あの一瞬ですべての答えが見えた。鍛錬の連続で、その出会いがパッと捕まえられたのだろう、とは今も思うし、自分の願うコンセプトがここにある、そこからもう次の世界が見えたので。

————— **タブローシリーズを制作する際に大事にされている点や、印象深い撮影があれば教えてください。**

狙っている場所は、今は美術館だけれども、当時は邸宅だったり、大きな宮殿だったりしている。要するに採光、窓の光が入ってくる環境にある絵画を狙っていたから、「窓を開けてください、許可を持っていますから」。それで「ちょっとだけよ」と言って開けてもらったり。開けると、セキュリティのブザーが鳴ったりするところもあるので、全部解除してもらってやるということをやりましたね。本当に思い出深いのはローマですね。Doria Pamphilj Gallery (ドーリア・パンフィーリ美術館) という、ローマ法王を輩出したドーリア家が持っている絵画ですが、そこは非常に質の高い絵画を持ちながら、パブリックの美術館ではなくてプライベート美術館なんです。ですから、今の当主、当代がオーケーを出さないと、その美術館の撮影はできないので、7年かかりました。ずっと手紙を出して、7年後にやっと許可をもらえて、それで3日間かな、撮影許可をもらって、開館前と閉館後かな、真夏に撮ったので、たしか光は十二分にあったのですが、とにかく許可を取るのが大変だったのと、許可さえもらえれば、もう思いのままだったので。

そのときも窓を開けてもらいました。ローマというのは、車の排気ガスがすごいので、のべつまくなし開けることをしてくれないのですが、日曜日の朝だけは、空気の入れ換えで窓を開ける。日曜日の朝は交通量が全然少ないから、それで開けてもらって撮れたのが、カラヴァッジョの『懺悔するマグダラのマリア』です。あれは窓を開けてもらわなかったら撮れなかったです。

美術館はしょっちゅう美術品の移動、展示の場所を変えることが多いので、その美術館は、そのあとも何度も何度もビジターとして見に行くぐらい、結構好きな美術館で行ったのですが、カラヴァッジョもラファエロも、全部ほかの場所、ほかの部屋に移動してしまっていたので、もう今は撮れないですね。だから本当にワンチャンスの時代だったなと思います。

許可をもらうのが一番重要です。だから見方を変えれば、許可さえもらえれば、僕じゃなくても撮れるのですよ。そう思いますね。だって照明、時間と季節ですね。それからその日の天候。それから何時ぐらいに撮るのが一番よいか。被写体たる絵画とカメラの距離、これも結構重要です。その四つの要素がすーっと1本の線の上に乗っかると、目の前の絵が消えていく。

だから本当だったら、それは僕が撮らなくても撮れるはずですよ。でも、それって、すごい大事なことだと思っています。それだけ自分が考えているコンセプトが強いから、「僕じゃなければ駄目だ」というわけじゃないのは、いいことだなと思って。コンセプトがいちばん重要で、ほかの人でもできる。

————— **主に初期ルネサンスから印象派までの絵画を被写体を選ぶ理由として、油絵具とそれを保護するニスとの関係などの技法的な問題があると仰っています。**

三好雅司さんが『淋しい光』にちょっと書いていますが、「ニスによって光テカテカ」という表現で種明かししたのもあるけれども、別に秘密にしているわけじゃないけれども、印象派以降は本当に多種多様な技法に絵画が変わっていく。キャンバスの表じゃなくて裏に描く人とか、保護のニスを使わない。印象派でも、もう結構そういうあり方は多かったですけれども。

それ以降になると、自分のコンセプトをもう受け止めてくれない絵画が増えていくので、時代としては印象派まで（を被写体に使っています）。

その終わりにモネをどうしても置きたかったのですよ。僕の見方だけでも、モネが絵画にとって次の時代を開いた功績者だから、1人挙げるとしたら。だからモネをおしまいの人にしたかったんです、このコンセプトの。ましてや、ああいう光の捉え方を表現した人だから。

だから時代の理由はそういうところですね。前のほうに関してさかのぼるのはいくらでもさかのぼって、板絵もあるし。実際に自分が撮ったものには板絵もあるし、10世紀、11世紀、12世紀ぐらいまでのものもあるけれども、単純に人様にお見せしていないだけで。まだ公式に見せていない作品のストックは30点以上あると思いますし、この先もまだこのシリーズは撮り続けていきます。

————— 「Vice Versa – Les Tableaux 逆も真なり – 絵画頌」というタイトルは、小野さんの仕事を象徴するとても印象的な言葉です。小野さんなりの絵画へのオマージュであるタブローシリーズを、被写体である絵画を描いた画家たちはどのように感じていると思いますか。

勝手な想像にしかならないけど、喜んでもらえている、僕はそう信じています。また彼らはそれを見て、絵画か彫刻か、わからないけれども、この場合は絵画だけど、還元していく、僕の写真を見て。それを見て喜んで、自分の中に取り込んでいく。それを見て、僕は今度また何をするか。そうやって回りながら前に進んでいくという感じであったらいいなと思います。

だから、その許可をくれた美術館のディレクターに仕上がった作品を見せると、本当に好意的に笑いますよね。「こんなふうにしやがって」という、その笑い方は、見ていて本当に「おもしろいね」という意味を含んでいるので。

僕はそれをまた見ながら「すごいな」と思うわけです。絵画が美術の中心で、ということではなくて、それに携わっている、そういう美術館のトップの人でも、それを見て笑って、好意的に見て、こういう表現をしてしまうのか、というところは続けばいいなと思うし、それを描いた画家が同じように思ってくれれば、僕は信じている。そうやってつつきあって前に進むべきかなと思うし。それが僕のオマージュに対する返礼でもあるし、（絵画に対する）捧げものでもある。

————— 「Vice Versa（逆もまた真なり）」という言葉に込めた思いを教えてください。

「ゼロに戻す」じゃないけれども、見えているものがすべてではなく、その反対側から近づいていっても、そこにはまた本当の答え（がある）、「何が本当かということは、見えているものがすべてではないんですよ」という意味も込めていたのですね。

絵、ビジュアルが絵としてあるというのは、それは一つのあり方だけれども、見えていないこともまた一つの写真の中の絵画として成立している。もう一つの絵というか。写真を通して。「そこもまた真実ではないでしょうか」という問いかけの意味があるから、僕は結構その逆の信念というのは、すごく好きなので。

————— 小野さんとカメラとの出会いはいつですか？

最初に始めたのは 10 歳ですね。なぜこれが楽しかったのか、恥ずかしくて言えないんですけど、10 歳からです。そこからもうずっと写真だけです。

そのときはモノクロでしたね。だから暗室の赤ランプの下であんなものが...マジックですよ。奇

跡のような出来事が目の前で起きているのは、あれはとてつもない魅力だったから、一気にそれにはまりましたね。

————— **写真家として最も喜びを感じるのはどのような時でしょうか。**

それは、やはり印画紙が現像液の中から浮かび上がる時ですか。それはもう狂喜乱舞、それはもう絶叫ものです。僕はよく絶叫しているので。

プリントが大きいですから、展示用のプリントを失敗すると、また絶叫しています。すごい罵倒しています。すごいです。誰も近寄らないですね。もちろん、ドアを開けて入ってくる人もいないのですが、暗室だから。すごい絶叫していますよ、やはり。

そのぐらい重要だし、そのぐらいの喜びだから、やっぱり結実したものが一番最初に現れるのは現像液の中だから。印画紙から像が現れるときじゃないですか。

————— **小野さんは「写真」という言葉は "銀塩写真" のことを指し、デジタルはデジタルでしかない、と常々仰っています。デジタル写真についてはどのように考えていますか。**

便宜上は（「デジタル」という言葉を）今の世では使うけれども、「写真」と「デジタル」は全く違うものだということは、みんなもう少し認識しなければいけないですね。この先、銀塩写真が存在しなくなってしまうたらわからないけれども、でも写真は存在していたということの事実があり、「デジタル」は「写真」ではないのです、永遠に。

それを総じて僕は、この数年ずっとそうですけど、「混沌」というキーワードが頭に浮かんでくる。それはデジタルに関わって、デジタルで何かしようとする人間、それを売り物にする人間、それを買う人間、何が正しくて、どうなっていくのかということの見定めは、まだみんなできていないのではないかという気はする。そのぐらい、デジタルは多種多様すぎて、手のひらにちゃんと収まってくれないですよ。そういう印象が、そういう場所に行くと僕は全体的に思うのです。

それに比べて、全く違う生き物だけれども、「写真」はもう少し、なんだろう、対応性もなければ変化もしないけど、突き詰めると本当に先が見えないぐらい奥が深いというか、いまだもって。そちらのほうが僕には合っているのです。

フランスに行っているころ、仲の良かった大学の友人と話をしていて、その友人が言ってくれた例え

が的を射ていたのですが、「自分が展覧会をやるときに、いろいろな人が見に来てくれるけれども、写真を擬人化して例えたら、写真が見に来てくれて、この時代に、この考えで、こういう形で写真を使って表現してくれてありがとうと言ってくれる、その言葉だけを待っているということなのかな」とその友達が言ってくれたので、まさしくそうだと思います。

人間の評価は時代によって変わるけれども、もし写真が人のごとく言葉をしゃべって、自分の作品を見に来てくれたときに、そういうふうに自分に声を掛けてくれれば、自分はそれで満足だ。ただただその言葉だけを待つために、自分をつくってあげばいいのだ。そういうことを願って、今もそれは続いていますね。

(了)