

小野祐次、正対する写真

清水穰

小野祐次の写真は被写体に正対する。それは写真に正対するためである。写真に正対する者が、ある限られた時代の西洋絵画に正対するのはなぜか。さらに、空間に浮かぶ光の塊に正対するのはなぜだろうか。

*

写真の最も基本的な原理は、小さな穴を通過した光が倒立像を結ぶという、ピンホール現象である。木漏れ日が日蝕の像を地面に映し出す現象について、すでに伝アリストテレスの著作中に言及があり、さらにはラスコーの洞窟に倒立した馬が描かれていることから、新石器時代の人類がすでにピンホール現象を知っていたとする説すらある。この自然現象を、暗い部屋を作って再現する装置がカメラ・オブスクラであった。写真とは、この暗い部屋の壁に映った倒立像を定着し、保存し、複製する技術にほかならない。

ところで、ピンホール現象ないしピンホールカメラのことを、われわれはレンズとフィルムを備えた写真装置が成立した後から振り返って理解するために、誤解しがちである。「ピンホールカメラはピントが甘い」などという言い方がそうで、本来、ピンホールカメラにピントと呼べるものは存在しない。ピンホール現象は、対象から発せられた光が小さな穴を通過して結像するわけだが、その穴のサイズがいわばピクセルとなって像を形成する。穴が小さければ＝ピクセルが小さければ、緻密な画像となり、穴が大きければ＝ピクセルが大きければ、ぼやけた画像となる。ピンホールカメラの像の「ピント」は、光の点の密度次第なのである。また、光は到着した面に結像するので、像は穴と正対する面のみならず、左右の壁、床や天井にも出現する。さらに、自然現象に区切りはないから、穴が小さくても（はっきり結像）大きくても（ぼんやり結像）、等しくピンホール現象は発生する。つまりその穴が窓の大きさでも、戸口の大きさでも、像が極大にぼやけるせいで人間の眼に「像」として見えないだけで、実際には部屋の外界の倒立像が出現している。光を通す入口をもつ空間の内部は、つねに外界の像で充満しているのである。

遠近法は、空間を満たしているという意味で立体的と言えるこれらの像を、光の入射口と正対するひとつの平面に集約する概念であった。ピンホールにはレンズがはめ込まれ、その焦点距離に合わせて、スクリーンが仕立てられた。16世紀を通じて広く普及していったカメラ・オブスクラは、ロラン・バルトの言う「屈折光学的芸術」を支える装置でもあった。

主体（作者、読者、観客、あるいは、見る人）が前方に視線を向け、主体の眼（あるいは、精神）が頂点となるような、三角形の底辺を引く限り、つねに＜舞台表現 representation＞は残るだろう。[...] 舞台、額縁画、^{タフロー}ショット、区切られた長方形等が、演劇、絵画、映画、文学、つまり、音楽以外のすべての＜芸術＞、屈折光学的芸術とでも称しうる芸術を考察させる条件である¹。

ここで、視点を固定した上で、この三角形が必ずしも二等辺三角形である必要がないとすれば、アナモルフォ

¹ 「ディドロ、ブレヒト、エイゼンシュテイン」『第三の意味』（沢崎浩平訳、みすず書房、新装版 1998 年）144 頁。

ーズ（ホルバインの「大使たち」の髑髏）となり、三角形を固定した上で、視点を様々に設定すれば、主体は様々に複数化することとなる。遠近法による絵画とは、絵の中の世界に向けて開かれる「窓」であったが、その技法を受容した17世紀オランダの画家たちは、そこに言わば窓ガラスを見た。すなわち、絵画＝タブローとは、任意の視点からの投影像であって、その彼方には何もない。迫真の絵画世界であろうとも薄っぺらな平面＝スクリーン、レイヤー＝にほかならない。だまし絵の画家たちが繰り返す画面をめくって強調するのはそのことであり、さらにコルネリス・ヘイスブレヒツの有名な「絵の裏」の絵は、そのレイヤーが実際には非物質的で眼に見えない存在であることすら示唆している。

*

さて、このレイヤーに投影された像を定着する技法、写真術が、19世紀後半以降爆発的に普及していくと、周知のように、写真においては、絵画と同等の芸術性を要求して絵画的な写真を制作する傾向＝ピクトリアリズム＝が現れ、他方で、外界を描き写す役目を写真に奪われた絵画は、外界の像ではないもの、すなわち外界の印象、象徴、さらには抽象へ向かったのであった。続いて勃興するモダニズムは、すべての芸術に、それ自体の本質を純粋に追求し、自らをその本質へと純化還元することを要求する。クレメント・グリーンバーグによれば、モダニズム絵画の純粋な本質とは「平面性」であった。それは、すべての可視像を支えている不可視で非物質的な平面、レイヤーのことである。ルーアン大聖堂の刻々と変容する色調をすべて写し取ろうとしていたモネは、晩年になって、そのような無限の変化のすべてがその上で生じる不可視の平面＝レイヤー自体の抽出へと向かう。睡蓮の連作は、レイヤー＝水面の純粋な表現であった。

写真のモダニズムは、あらゆるピクトリアリズムから＝印象派、象徴派のみならず、キュビズムに似せたヴォートグラフなどからも＝離脱したアルフレッド・スティーグリッツが、デュシャンやピカピアと交流し²、ピカソやブラックのカラーージュに刺激を受けつつ「ストレート・フォトグラフィー」を確立した1917年頃に成立するとされる（同年の「Camera Work」誌に発表されたポール・ストランドの「盲目の女」は、その画期的な作品とみなされている）。

ところで、写真がカメラ・オブスクラのスクリーンを定着したものであり、絵画の本質であるレイヤーもまた、そのスクリーンから発しているとすれば、当然、写真と絵画の本質は等しいはずである。例えば、アロン・シスキンドはそのように考えて、レイヤーの純粋構成としての抽象的な写真作品を制作し、写真もまた「平面性」の追求であり、抽象表現主義と肩を並べる芸術であることを証そうとした³。が、グリーンバーグは、そして彼が最も評価した同時代の写真家であるウォーカー・エヴァンスも、写真の本質を、絵画の本質（レイヤー）とは異なるところに見ていた。「作品が、現実世界のものや、ある瞬間を超越していると感じない限り、私は何も作ってこなかったし、超えない作品は投げ捨てる。」⁴ 「盲目の女」はエヴァンスに衝撃を与えた作品であった。写真の本質は、被写体が写真の中で被写体を超えたものとして現前することであり、それは写真

² 広く知られる「泉」の写真（絵画を背景にした台座に便器が載っている）は、スティーグリッツが設えて撮影したものの。

³ Christine Mehring, "Siskind's Challenge: Action Painting and a Newer Laocoon, Photographically Speaking" (Yale University Art Gallery Bulletin, 2006).

⁴ Leslie G. Katz, 'An interview with Walker Evans' (1971), in Photography in Print, ed. V. Goldberg (New York: Simon and Schuster 1981) 362.

にのみ可能なことだ、と。カメラには見たいものがない、それゆえに、それは人間の眼が見ないもの、見たくないものを捉えることが出来る。それが、写真の真実であった。

このような写真のモダニズムは、1970 年前後を境に衰退していく。写真のみが見せてくれるはずであった真実は、「真実」の写真情報の溢れかえるメディア社会によって、真正性を失っていった。言い換えれば、写真に決して真実が写らない世界が到来したのである。最後のモダニスト、杉本博司の言葉を聞こう：

私にとってのカメラはあるがままの世界をあるがままに写し出すあるがままの装置である。しかし気をつけなければならないのは、このあるがままの世界はあるがままらしさに充ち満ちていてあるがままなのである。本当のことを言えば、あるがままは、この「らしさ」によってしか人間の自には映らないのである。性懲りのない人間の眼には欲があって、見たいものを見たいように見てしまう癖がある。[...] たとえて言えばあるがままの世界は真っ白なスクリーンのようなもので、あなたの眼が投影機となってあなたの世界をこの白いスクリーンの上に顕現させているのである。[...] カメラ、この“けがれなき眼”は世界をありのままに見る⁵。

この文章は、そのまま彼の「劇場」シリーズの解説となっている。もはや真実を写すことのない写真に、それでも真実を表現させる、いやせめて嘘をつかせないためにはどうするか、それが杉本の全作品を貫くコンセプトである。杉本の様々なシリーズは、全てそのヴァリエーションであるが⁶、なかでも「劇場」は、究極の嘘写真としての映画を、まるごと一本長時間撮影すると、嘘が自己消去して、真っ白なスクリーン＝あるがままの世界に還元されるという、最も積極的で純粋な作品と見なせる。自己消去の光によって、嘘の娯楽を取り囲んでいた歴史的空間が浮かび上がる。

*

写真が、絵画的でありえず、外界のあるがままの姿のドキュメンテーションでもありえないとき、多くの写真家は、被写体として「写真」そのものを選ぶ。小野祐次もまた、その一人に数えてよいだろう。それは小野が杉本のように「あるがままの世界」への希求を手放さないからではなく、「写真」に正対するからである。ただしそれは、ある時代の西洋絵画に正対することを通してなのである⁷。

これまでに発表された「タブロー」の被写体は、ホルバイン（1497-1543）からモネ（1840-1926）の作品に渡っている。これはだいたいカメラ・オブスクラからモダニズム写真の成立までの時代、すなわち「レイヤー」という制度に基づいた「屈折光学的芸術」の時代と重なる⁸。未発表作品の中には、遠近法やカメラ・オブスクラよりも時代を遡る絵画があると聞かすが、モネ以降の画家の作品はないという。先述のように、晩年のモネが水面という形でレイヤーを抽出し、その後のモダニズム絵画が「レイヤー」という本質への還元であった

⁵ 杉本博司「あるがままの世界」1995年6月のメモ（未発表）。強調は引用者による。

⁶ 清水穰「杉本博司、空虚の番人」『写真と日々』所収（現代思潮新社、2006年）

⁷ 2018年の個展「Vice Versa – Les Tableaux 逆も真なり – 絵画頌」（シュウゴアーツ）の「逆」とは、写真に正対するために、絵画に正対する、という逆説のことであろう。

⁸ あるいは、「レイヤーの時代」に引導を渡す（はずだった）最後の絵画、デュシャンの「大ガラス」（1915-23）まで、とも言えるだろう。

とすれば、モネを最後とする小野祐次が正対するものはレイヤーではありえない。つまり、小野にとってレイヤーは写真の本質ではない。

それなら、なぜ「タブロー」は、「レイヤーの時代」の絵画と正対するのか。人間の眼が見たがるイリュージョン（描かれた世界）を、カメラアイに映るあるがままの物質 — 油の塗られた布や板 — へと還元しているのであろうか。杉本の「劇場」が、嘘（映画）の自己消去の結果としての白いスクリーンとその周囲の歴史的空間で出来ていたとすれば、小野の「タブロー」は、嘘（絵画的イリュージョン）の消滅した結果としての黒い画布とその周囲の歴史的額縁で出来ている、写真の本質とは、世界の唯物論的還元である、と？

「ルミネソンス」のシリーズは、「タブロー」へ引かれた決定的な補助線である。一見、両者は対照的なシリーズのように見える。「タブロー」は、美術館の内部照明を消して、窓から差し込む自然光のなかで絵画と正対していると、光の角度によって、一日のうちのごく僅かな時間のあいだだけ、絵画に描かれたイリュージョンが消滅するという出来事を写し留める。「ルミネソンス」は、建物の内部で人工照明をシャンデリアの背後から当て、煌めくクリスタルガラスをかなりの距離から超望遠で撮影する⁹。前者は画面の光の反射、後者は光そのものである。

「タブロー」は、それもまた「ルミネソンス」のように光そのものの写真だ、と考えて初めて理解される。写真と絵画はどちらもカメラ・オブスクラに由来する兄弟であるかに見えた。それは、遠近法とレイヤーという制度のせいで、われわれがカメラ・オブスクラを誤解していたからである。しかし、写真の原理はその制度よりもはるかに古いのだ。小野祐次が絵画に正対するのは、写真を絵画から取り返すためである。それは写真を、あの誤解の前へ、根源的な光の現象の場としてのカメラ＝部屋へと連れ帰る行為なのである。光が人間の眼に奉仕すること（レイヤー上のイリュージョン）を止め、素のままの光に戻る時空間が現れ、「タブロー」は、われわれを空間に充満する光の像へと導く。自然光の入る室内のあらゆる面には、もはや絵の消えた面にも、人間の眼と関係なく外界が結像しているのだから。

*

最後に、「正対」は比喻ではない。小野祐次は文字通りカメラを対象に正対させる。この条件がなくても、アングルを探せば同じ写真は撮れるであろう、地球上のどこかで、日蝕がいつでも起こっているように。だがここに、小野にとって譲れない写真の本質がある。黒い画面を撮りたいわけではない。自然の光に任せて正対しているだけで、過去数百年に渡って飼いならされてきた「カメラ」が、一日のうちのほんの僅かな時間だけ野生に戻る、それをフィルムに留めたいのだ。いつでも、どこでも — それは写真の反対語である。

2021年4月

⁹ 高い位置に吊り下げられているシャンデリアに、その都度の三脚の立地面から近似的に正対するためである。