

## 長い、見えない時間の、果てに「時の積」をみる——夜景写真の時間

「時の積 尾野訓大」展

会期：10月11日[土]－11月9日[日]

会場：織部亭

茂登山 清文

### 空間のなかに、花と風景と

その部屋に入った時、ちょっとした戸惑いがあった。5メートル余りの高さがある空間のなかで、個別の作品がその存在感を主張するというよりは、配置されているという感じだろうか。22点の作品は、床に、壁の上部にと置かれ、支持体もスケールもさまざまである。通常であれば作品に宛てられる照明も、上方の吹き抜けに向けられている。平面作品を鑑賞しようとギャラリーへ入る時に自然に抱いてしまう、イメージを見る、それと向き合おうという気持ち、展示への思い込みが、軽くはぐらかされていた。

壁の二つの面と高い天井の中央を結んで、赤いロープが行き来している、この建物の設計段階から計画され、1985年に竣工にあわせて設置された庄司達の作品である。コンクリートの打ち放しの、やや深い灰色の壁面に対して、レンガの間仕切り壁と木製格子の建具は、素材を活かした赤みを帯びていて、空間を視覚的に構成する強い要素になっている。形態はキューブではあるが、ホワイトな均質空間とは異なった様相をおびている。

会場となった織部亭は、一宮市島崎にある。レストランとして長く営業しているが、そのオーナーである大島誠二氏は、20年以上にわたって地域内外のアーティストたちに展示の機会を提供し、サポートしてきている。一時期は、ギャラリーOHというコンテンポラリーアートの画廊を同じ一宮市駅前に開設していたこともあるが、現在は、レストランの一部をギャラリー空間として、定期的に企画展を開催している。

正面の、ひときわ大きく、壁に立て掛けるようにして置かれた「花」が目を引く。画面には、色とりどりの花々が暗い背景に並ぶ。一見すると、デジタルに制作・処理された仮想の花が、サイバースペースにレイヤーをなして置かれたコンピュータグラフィックスのようである。別の作品では、風景や山らしきものがモチーフになっているが、

それらも私たちの記憶とはずれた不思議な印象だ。小さい抽象的な作品には、光のラインや地平線らしきものを見出すことができ、それが制作方法理解の糸口となるだろう。

尾野訓大のこれまでの発表や関心について知っているなら、それらのつくり、制作プロセスを理解できるかもしれない。ここに掲げられたどの作品も、暗い中で長い時間をかけて撮影された写真、フィルムによるストレートな表現である。

花を撮影した《実らずとも》、正面の作品は、2014年の佐久島、弁天サロンで開かれたグループ展「花さく島」に出品されたものである。今回は、同名のシリーズ大小5点が追加、発表されている。尾野の制作上のアイデンティティ、夜間での長時間露光という手法はここでも変わっていない。このシリーズも、可能な限り光を遮断した暗室内に花を並べ、それらが徐々にしおれていく過程を、およそ2週間かけて撮影したものである。ただ、これまでとは少し異なり、断続的に露光することで、ひとつひとつの花が、連続的にではなく、複数のイメージとして結像する。そうして得られた、いわば時間のレイヤーの上で、花々は透明感を高める。平面に投影され、半透明な画像となった時、空間的な位置関係は圧縮され、前後の関係は画面上では失われるのである。

展示された作品は、おおまかに三つに分けることができそうだ。《実らずとも》が、人工的に遮光した屋内空間で制作されたのに対して、野外で風景を撮影した一群の作品がある。

《砂山》や《閨門と小山》などは、2012年から14年にかけて、夜景を長時間露光したもので、そこには名古屋都市センターでの展覧会「中川 運河 写真」で発表された作品も含まれている。社会から、暗闇がなくなりつつあると言われるが、それでも私たちは、暗い場所を想像できるし、

それらしき所を知っていてもいる。しかし、私たちが知る暗がりには、人為的につくられたものでない限り、そこにも肉眼では知覚しえない微かな光が届いている。光は、夜空の星から届くものであったり、遠方の街灯からのものであったりする。夜を徹して撮影されることもあるフィルムに、眼には識別しがたい多数の光が、色面として刻まれる。

《せつなの時積》と《自分を中心に地球をまわす》のシリーズを、第三の群としてまとめよう。尾野は車のボンネットにカメラを据えて、夜の道路を走る。車の前照灯が照らしだす路面を撮影し続けたのが前者である。後者は、腰の辺りにカメラを構え、そのタイトルの示す通り、自分の身体を回転させながら撮影する。他の作品群では、カメラを固定しているのに対して、これらはカメラと撮影者が動く。画面の一部を占める暗部もふくめて、特定の空間が記録されたのではなく、絶えず移動するカメラの前に、その都度ひらけた空間が積み重ねられたのである。

本稿では、その撮影対象としての夜景と、手法としての長時間露光の二点において、写真史と現代写真を参照し考察をおこなう。

#### 夜景——ブラッサイとスティーグリッツ、ヒュッテ

夜景写真とは、夜間、屋外において風景を撮影した写真である。とは言い、風景といっても、実際にはその場に

いる人物やその生活ぶりに焦点を当てる場合がしばしばある。また夜景写真では、画面の多くの部分が暗く、撮影対象を判別しにくいこともあり、そこに写されているものを風景と呼ぶのが適当なのか、と議論はつきない。光源としても、都市部ないしは人が生活する地域では、街灯や建築物の照明が利用されるが、月光のような自然光や人工的な補助光が使われることもある。夜景写真という名称は、実のところ、その命名はかなり曖昧で、表現にも幅があると言えよう。

夜景を撮影した写真家は少なくないが、なかでもよく知られているのは、パリの夜を撮ったブラッサイである。

ブラッサイ(Brassaï, 1899–1984)は、本名ハラス・ジュラ(Halász Gyula)、ハンガリー出身の写真家である。1924年からパリに住み、ブルストの作品を読んでフランス語を学んだというが、その最初の写真集『Paris de Nuit』(夜のパリ)を出版したのは1932年のことである。友人でもあったヘンリー・ミラーが「パリの眼(The Eyes of Paris)」と評した通り、1920年から滞在したベルリンに始まるジャーナリストとしての見いだす眼差しと、グダペストの美術アカデミーで培った画面構成の美意識とが強くうかがわれる。

撮影の対象は、舗石から建造物、橋、祭り、警官、娼婦、乞食、フォーリー・ベルジュール、エッフェル塔、オペラ座、

入り口から、正面下：実らずとも 2014 写真 / 左上：rock 2014 写真 / 右上：砂山 2014 写真



そして労働者と、多岐にわたるが、モチーフとなるのは、昼間とは違った顔を見せる夜の街と人々の生活である。アラン・サヤグは、ブラッサイにとって、夜は「共犯者」であるとする。光で主題を示し、それを画面の中央ではなく片隅に配することにより、ダイナミックな構図をつくりだしているという。昼光のもとでの撮影が、風景全体を一般的な明るさのもとへと均質化するのに対して、夜間では図と地の区別は明度の差異によって保証されている、という前提があることも付言しておこう。ブラッサイに影響を与えたアンドレ・ケルテスの写真が、対象を浮上させるために、明るい空による逆光や、背後の暗い家具とのコントラストを利用したことと通じるところもあるのだろう。しかし背景となった暗闇は、多様な繊細さを残し、埋没することなく、豊かな地、グラウンドとして図を補強していることもまた、見逃してはならない。

溯るなら、アルフレッド・スティーグリッツ (Alfred Stieglitz, 1864-1946) が撮影した《リフレクションズ 夜、ニューヨーク》(Reflections Night, New York, 1897) が目を誘う。その主要な関心は、文字通り「反射」である。濡れた路面には、サヴォイホテルの窓からの光と、当時ニューヨークの街路に敷設されつつあった電灯が、反射している。同じ興味は、その数年前に撮影されたヴェネチア運河の写真にも見受けられるし、《冬、五番街》(Winter-Fifth Avenue, 1893) では、降る雪と路面に積もった雪とを「反射」として見る誘惑にも駆られる。ともあれ、夜の景色は、光そのものというよりも、それによって照らし出される舗石に、さらにはホテルの壁に描かれる明暗としてとらえられている。その年に「Night Photography with the Introduction of Life」を執筆するにあたって、スティーグリッツはこの写真を挿し入れた。ブラッサイに先行して、夜景写真を生活と関係づけているのである。

ニューヨークの夜景を撮影したもう一枚の写真が、《凍てつく夜》(An Icy Night, 1898) である。セントラルパークで一時間近くも三脚を立てて撮ったというこの写真では、街路樹の幹が、わずかな細部を残しながらもほとんど白い面のように写っている。

夜景を主題のひとつとしている現代の写真家として、アクセル・ヒュッテ (Axel Hütte, 1951-) を挙げておこう。ヒュッテは、1973年から81年までデュッセルドルフの美術アカデミーで、ベルント・ベッヒャーに学んだ、いわ



左：土山 2014 写真 / 右：闇門と小山 2012 写真

ゆるベッヒャー・シューレの一人で、80年代終わりから作品を発表している。都市の夜景は、2001年の展覧会「Nachtstücken (As Dark as Light)」で発表されており、同時に刊行された写真集『As Dark as Light』に掲載された写真は、1996年から2001年の間に撮影されたものである。

ヒュッテの夜景の主要なモチーフは、画面のほとんどの部分を占める闇、そこに点在する光である。それはややもすれば、ありがちな観光のための夜景写真のように受け止められかねないが、もちろんそうではない。都市の文化や物語的な記号を画面から意図的に排除することで、画面には空虚さのようなものが感じられる。そして、留保された、場所を特定され得ない風景を前に、見る者の知覚が刺激され、空想と想像力が呼び覚まされると言う。「知覚と知覚の限界」がテーマである。

ルドルフ・シュミッツは、観る者の心の眼とリンクすることで、ヒュッテの写真が想像上の風景を誘いだすのだが、それは夜間の都市風景の「ナチュラルな人為性」に拠るとする。その上で、例えばカザフスタンの入植地を撮影した作品では、遠く点在する住宅群が、撮影者の背後からの光源によって距離を縮める。そして見る者は、撮影者とともに居留区をゆっくりと測定しながら、イメージの奥へと探索していく。逐次的に進行していく発見の感覚が示唆されるという。

ヒュッテのモチーフには、道路や川、橋、電線といった移動に関わるものが目立つ。一方、カメラにとらえられて



いる光の繰り返し、水面や地面への反射は画面にリズムを与えている。そのリズム感と移動のメタファーとが、画面に漂うよそよそしさ、モチーフとの隔たりを留保して、シュミッツが指摘する感覚へと差し向けているのだろう。

#### 長時間露光——ヘーファー、そして写真の初期

被写体としての夜景、あるいは暗闇とは離れて、長時間の露光という点から見てみよう。

現代では、やはりベッヒャー・シューレの一人、カンディダ・ヘーファー(Candida Höfer, 1944-)が気になる存在だ。

「Architecture of Absence」(不在の建築)を初めとする「Räume」(空間)のシリーズでは、図書館やホール、美術館などの公共建築物の屋内が、特別な照明を使うことなく、長時間かけて撮影されている。パースペクティブの際立つ厳格な画面づくりは、建築物の竣工写真に通じるところもあるだろう。しかし建築写真では、人が立ち入る以前の、完成直後の空間が、なんらかの演出効果を念頭において撮影されているのは異なり、ここには数十年あるいは数百年にわたって人を支えてきた空間が、不在つまり存在者から離れたものとして表象している。

コンスタンズ・W・グレンは、ヘーファーのイメージを構成する重要な要素として白色に着目する。白とは「色彩論では、あらゆる色の不在」であるとして、不在に関係づけられる。実際、画面の白い部分は、なにかが抜けているような、虚ろさを感じさせる。しかし他方で、白色を光と

して捉えれば、ニュートンが見いだしたごとく、その内にはあらゆる色光が含まれている。露光時間との関係で理解するなら、光がもっとも十全な形で満たされた面だと理解することもできるだろう。《リヴァーラ城》(Castello di Rivara, 1989)の白い空間に、一段と映える真っ白なテーブルクロス、あるいは、《大学図書館 ハンブルク》(Universitätsbibliothek Hamburg, 2000)の、蔵書目録の引き出しの、白さを浮きだたせている天板、それらは、ヘーファーの長い撮影時間が、光を集め、堆積させた場所なのである。

長時間の撮影は、初期写真では技術的に不可避であった。現存する最初の写真とされる、ニセフォル・ニエプスがフランス、サン＝ルウ＝ドゥ＝ヴァレンヌで撮影したエリオグラフ《Point de vue du Gras》(ル・グラの窓からの眺め、1826)は、撮影に8時間かかったとも言われる。ニエプスは写真術について、「暗箱に受け取った像を、黒から白への変化をつけて、光の作用で瞬間的に再現すること」と書いたものの、実際には長い時間がかかっている。その後、普及したダゲレオタイプにしても、十分な光を暗箱に導き、適正な化学反応を得るほどには装置は発達しておらず、撮影にはまだまだ時間を要した。1940年に出版された露光時間の一覧表によると、季節と光に依存するにせよ、4分半から60分の時間がかかったという。周知のごとく、ルイ＝ジャック＝マンデ・ダゲールによるその最初期の写真《Boulevard du Temple》(タンブル大通り、1838)では、路上を行き来する人や馬車は像をむすんではない。サミュエル・モースらによって、当時から指摘されていたのだが、ダゲレオタイプでは運動を画面に定着することは不可能だった。

このことを少し角度を変えて考えてみよう。撮影者の眼には明るくみえる昼の風景が、カメラにとっては撮影に充分な明るさをもたない、暗い風景だった。言い換えるなら、カメラアイには、風景は夜景として映っていたということになる。長時間の露光を必要とした初期写真とは、その限りでは夜景写真だったのである。

#### 「時の積」をみる

エルス・バーレンツも指摘するように、西欧絵画において、夜間の風景画は、キアロスコーロによる宗教画も含めて、月明かりやロウソクの灯のもとで描かれてきた何百年もの歴史がある。そこではロマン主義的な表現と、

左:自分を中心に地球をまわす 2014 写真 / 右:せつなの時積 2014 写真



正確な描写のための具体化とが、その優位を争ってきたが、それらをつないだのが写真というメディアだとする。その証拠として、ギュスターヴ・ル・グレが1850年代に撮った、日没時や曇天のもとでの海景が挙げられている。それらは夜間に撮影されたものでこそないが、穏やかな水面や糸を引くように碎ける波頭は、露光に時間がかかっていることを示している。同様に、長時間をかけて撮影される夜景写真は、西欧絵画のもっとも困難な課題の、ある部分を引き受ける場としてあったとの認識に立つことができるだろう。

尾野の作品に特徴的なのは、なによりも夜景写真らしくないということだ。初めて見る人は、どこか割り切れぬままに画面と向き合うのだが、それらがストレートな写真であるとの認識にたどりつくのは容易ではない。ヒュッテの夜景は、一見して夜間に撮られたものであるとわかるのだが、その理由は画面の多くを暗部が占めていることによる。私たちの念頭にある夜景と符合するのである。ところが尾野の場合は、特に夜景の作品で際立っているように、暗闇は消えている。撮影されたのが夜間であるということが、画面のなかで担保されていないのである。時に数時間に及ぶという、過度の露出によって得られたイメージは、闇にモチーフが浮かび上がるといった、コントラストの効いた夜景写真とは様相を異にする。景色は、時に昼間よりも明るい光で充たされている。白昼の景色のようでいて、そうとも言い切れぬ、宙吊り状態に私たちは置かれることになる。

尾野のモチベーションはどこにあるのだろうか。それはブラッサイが撮影した空間や人々の生活とは違う。そしてヘーファーが被写体とする著名な建築物がもつ濃密な空間への関心というわけでもない。撮影された建造物や堆積物は、生産の表象として読み解くことは可能だし、写りこんだ街路灯やヘッドライトもまた、都市交通のインフラと理解することもできよう。しかしそこに析出してくるリアリティは、私たちが産業社会の空間から受け取る直截な記号性とは異なった次元にあるようだ。またそれは、夜景が寄り添ってきたシュルレアリスムの不気味さとは無縁に見えるし、ヒュッテが問題とする知覚の境界のように、意識下に働きかけて心象風景的な何かを引き出すわけでもない。

尾野は、大学で版画のコースを専攻している。版画制作においては、確かな手順を必要とする一方で、刷り上がって

初めて、イメージを眼前にする。作品はあらかじめ見ることができず、ただ経験とある種の勘を根拠に想定されるだけである。そしてひと度、目の前に現われたイメージは、修正を許さない。不可視性と非可逆性がつきまとう。フィルム写真においても、暗い箱のなかで過程はすすむ。その暗い箱とは、カメラであり、暗室である。その進行の間、撮影者はレンズを通して目に見えぬ光を集め、現像者は既に刻印された像の出現を待ち続ける。

版画のプロセスは、知覚の問題とは別の、それ以前とでも言おうか、知覚の不可能性へとつながっていそう。尾野の作品では、通常では考えられない長い時間をかけて、被写体を照らす微かな光が集積され、像が結ばれる。暗闇に設えられた花は、徹底的に光が遮られたなかで、集光板のように機能することになる。それに対して、夜景では、建物や樹木が、その上に光という顔料を載せる、一種の支持体となっている。それらは、肉眼で知覚可能なレベルの光ではない。尾野の作業は、知覚不能な地点から開始されるのである。

さて、私たちが慣れ親しんでいる今日のデジタルカメラは、定着されるであろう最終のイメージをほぼ完璧に表示する。インスタントカメラ、ポラロイドが、撮影から印画までのプロセスを短縮し発売されたのは、1948年である。その開発者、エドウィン・ランドの名に因んで命名されたランドカメラでは、約一分で像が生じたという。その半世紀後、1995年に発売されたカシオのQV-10は、1.8型の液晶パネルをカメラの裏面に搭載し、レンズがとらえた撮影イメージをリアルタイムで確認できる。対象への眼差しと撮像のプロセスは圧縮され、イメージは撮影以前にシミュレートされる。ファインダーを通して見ていた現実の風景が、スクリーン上に画像として表示され、被写体と撮像イメージとが一致する。ここにいたって撮影者の眼とカメラアイとは、言うなれば、対等な存在となったのである。

展覧会のタイトルにつけられた「積」とは「積分の積」と、尾野訓大は語る。たしかに、ここに写された空間は、時間軸にそって積分された解であると理解できよう。ジェフリー・バッチェンは、初期写真において移動するものの再現が不可能だったという指摘を反転させ、ダゲールは「写真が時間を自身のうえに折り重ねることができることを示した」と喝破した。写真を見るという経験のうちに現在と過去がまとめあわされる、というのである。尾野の写真においても、初期写真と同様に、そこに折り込まれた時の連続を、継起する時間を経験することができる。

風景は、そしてスタジオのオブジェは、初期写真にとっては、知覚しがたい闇として立ち上がった。図式としてみるなら、レンズを挟んでその両側に、暗い風景とカメラの暗箱という闇が点対称に存在していたのである。尾野が闇にカメラを向けることを、二百年近く前のそんな図式に重ねることができるかもしれない。その時、尾野の「時の積」は、初期写真へと遡航する写真の歴史の積分となり、さらなる時を湛える。

#### 参考文献

アラン・サヤグ、アニック・リオネル＝マリ編『ブラッサイ写真集成』堀内花子訳、岩波書店、2005

Bonnie Yochelson “Alfred Stieglitz, New York”, Skira Rizzoli, 2010

Axel Hütte “A Dynamically Sublime” Interview curated by Camilla Boemio (<http://www.landscapestories.net/interviews/80-2014-axel-hutte?lang=en>, 2015/1/15取得)

Axel Hütte “As DARK as LIGHT” Schirmer/Mosel, 2001

Candida Höfer “Architecture of Absence” Aperture, 2005

オデット・ジョワイユール『写真の発明者ニエプスとその時代』持田明子訳、パピルス、1998

ジェフリー・ハッチェン『写真のアルケオロジー』前川修 佐藤守弘 岩城覚久訳、青弓社、2010

茂登山清文+則武輝彦編『中川 運河 写真』eight, 2012