

感覚の器

ピンホールカメラには、一見シンプルで素朴な手つきの中に、何かが生み出される感触を確かな実感を伴って掴み取ることへの欲求を満たすような、ささやかで根源的な魅力がある。

佐野陽一は、暗箱の中に穴を通して光を取り入れ、像を定着させるという写真の原初的なプロセスであるピンホールカメラの原理を援用しながら、一貫して、人が知覚するということへの関心に基づく独自の表現を追求している。その作品が依拠するところは、ひとつには、既製のカメラのボディキャップに穴を開けるという手立てによって、つまり、機材を手に持ち歩き、ファインダーを覗きながら任意のタイミングでシャッターを切るという動作を通して、作家自身が述べるところの「フレーミングの自由さやフットワークの軽さ」¹を獲得していることの成果があると思われる。

上高地、奥日光、野辺山、高尾山、石神井公園、温室——旅や日常の経験の中で自身の身体が感受した光を捉えるという撮影の手順や、そこから生まれる豊かなニュアンスの色彩を含んだイメージは、例えば《ひかりのみず》などをみると、ジャン＝バティスト・カミーユ・コローやシャルル＝フランソワ・ドービニーなど、自然の中に赴きそこにカンヴァスを立てて制作し始めたバルビゾン派の画家たちによる、森や樹木をモチーフにした光と影という主題の探求を想起させる。

一方で、カメラという機材を介在させることで生じるある種の制約は、作品に一定の心地良い秩序を生み出し、そのスタイルを確立させている基盤のひとつとなっている。そのことを端的に示すのは、僅かな光が取り込まれることによって焦点や遠近感を喪失した画面でもあり、水面の揺らぎや偶発的に写り込むフレアのような現象でもあるだろう。ただし、ピントが合わないおぼろげな描写はときに、対象の固有性が希薄となればなるほど「何処でもない／何でもない」風景として受容される可能性も伴う。しかし佐野の作品は鑑賞者自身の内的な記憶に結びつく親密さを保ちつつ、完全に匿名化された風景とはならず、作家がその場所を歩き、佇んだ際に獲得した感覚が画面に留められているような、絶妙なバランスの上に立っている。それはおそらくは、ある領域からは機材に委ねながらも、その前の段階においては大気や光の状態の洞察に基づく作家の綿密なコントロールがなされることによるものなのだろう。

ところで、制作に対する佐野の姿勢は、展示を作り上げるプロセスにもあらわれている。筆者がこのことを意識したのは、埼玉県立近代美術館でのグループ展への出品を依頼し、20世紀初頭に詩情豊かな点描技法による風景表現を手がけた洋画家・斎藤豊作（1880-1951）の作品と同一の空間で展示した折だった²。この展示で佐野は、鑑賞者が立つ位置に応じて両作家の作品が異なる関係性を結びながら視界に入り込む意欲的な空間構成を試みた。

佐野は撮影したカットが焼き付けられた8×10インチのプリントを基に作品を選定しながら、端正なブランドローイングやマケットを使って構成を繰り返し検証する。こうして幾多のカットから選ばれた作品は、空間に応じた寸法でプリントされ、ニュートラルでシンプルなマウントが施される。展示においても、奇をてらった見せ方は志向されない。鑑賞者が作品と向き合うための良質な環境を整えることに主眼を置きつつも、他者との有機的な関係を紡ぎ出す空間を作ることに惜しみない注意を払う佐野の感覚と態度は、斎藤豊作の絵画作品とともに展示するという試みを通して、鑑賞者にも改めて認識されたのではなかっただろうか。

美術館、ギャラリー、また紙上の空間など、いかなるメディアであれ、こうした肌理細やかで純度の高い手順はおそらく大きくは変わらない。そして、撮影されたイメージを作品として成立させていくためのプロセスは、「光が充溢した状態だと直感する」³ 瞬間を感知し、視覚では認識しきれない光の姿を一つ一つ掬い取るようにして生まれるイメージそれ自体との一致を達成している。

鳴原 悠（しぎはら・はるか）／ 埼玉県立近代美術館学芸員

¹ 「佐野陽一インタビュー」『桃源郷通行許可証』展覧会図録〈Book1〉、2022年、埼玉県立近代美術館、p. 17

² 「桃源郷通行許可証」2022年10月22日～2023年1月29日、埼玉県立近代美術館

³ ステートメント『日本の新進作家展 vol.10 写真の飛躍』展覧会図録、2011年、東京都写真美術館、p. 58