

ピンホールの思索者 山中信夫 — その作品に即して —

山本和弘

1982年 N.Y.(New York)で34歳の生涯を閉じたN.Y. (Nobuo Yamanaka)の活動期間は1971年のデビュー作「川を写したフィルムを川に映す」から、没年第12回パリ・ビエンナーレ出品の遺作となった「パリのカメラ・オブスクラ」まで約12年。山中信夫は視覚芸術と認識の根源的モメントである光を一貫して追究することにより、美術を美術たらしめるシステム、さらに存在を存在たらしめるシステムを問い続けた表現者である。彼の作品はその形態からフィルムそのものによる作品群（「川を写したフィルムを川に映す(1971)」から「Fixed River II (1973)」まで）、カメラ・オブスクラまたはピンホール・ルームによる作品群（「ピンホール・カメラ(1972)」から「パリのカメラ・オブスクラ(1982)」まで）、さらにピンホール写真による作品群（「B&Wコンタクトピンホール(1973)」から「東京の太陽(1980-81、一部82)」まで）の3つに大別できるであろう。これらは批判的に順次継承され、かつ有機的に連関しながら発展したものである。最初のフィルム・ワークは後の2つの作品群の前奏曲として。そして、カメラ・オブスクラあるいはピンホール・ルームによる作品群とピンホール写真による作品群は表裏一体の関係を続けながら。そこで本論では主要作品を制作順に追いながら、その作品群の有機的連関性を際立たせつつ、山中信夫の芸術の本質に迫ってみたい。

デビュー作「川を写したフィルムを川に映す(1971、N.Y.no. 1)」は後の山中の全作品の出発点であり原点である。時代状況としてのコンセプチュアリズムにおけるフィルムや写真、さらにパフォーマンスやランドアートの行為の記録としてのフィルムや写真の使用を直接の動機付けとして山中はフィルムを用いたのではなく、当時の美術を象徴するものとして用いたのである。すなわち同じフィルムを用いながら、なぜ美術館や画廊で上映されるフィルムが美術作品であり、劇場で上映されるフィルムが映画作品であるのか、という美術家がフィルムを取り入れることによって生まれたアンビヴァレントな状況を問いとして立てたのである。山中の狙いは美術館や画廊の内と外という美術を成立させるシステムを問うことであり、作品をさらなる外(生活の場としての川)に持ち出すことにより美術というシステムの内と外を同位化させることにあったのである。しかも、山中はこのような問題提起においてもそれが作品として自立しうるよう像の成立にこだわり続けた点でコンセプチュアリズムの作家とは一線を画している。続いて展開されるフィルム・ワークはすべてこのデビュー作のバリエーションであるが、それらは全て美術館や画廊空間で展開されることにより、なぜ川であるかの意味は希薄化する。デビュー作における川はモチーフとして決して軽視することはできないものの、それ以上に山中はフィルムとプロジェクターを外に持ち出すことによって美術という制度を破壊し、自己のおかれた状況を白紙に還元したのである。

行為の痕跡として手元に残されたフィルムをてがかりに山中は次の一連のフィルム作品において人間中心に押し込められてしまった光を自然の状態に解放する作業を展開する。まず「川のカドラージュ(1972、N.Y.no.2)」ではデビュー作同様フィルムとプロジェクターが世界を四角いフレームに限定してしまうことと、レンズをもつプロジェクターの光がビニールスクリーン上をただ通過し閉じられた画廊空間の最奥の壁でしか像を成立させないこと、すなわちある一点でしか点を結び得ないことの2つを新たな問いとして提示する。前者の問いはデビュー作のフィルムをリスフィルム上に多数転写・複写することにより四角に切り取られた世界を強調した「転写(1972、N.Y.no.3)」で深化され、後のピンホール・ルームやピンホール写真において2つの方向で打破されることになる。すなわちピンホール・ルームにおいては四角いフレームを越え出た像を作り出すことによってであり、ピンホール写真においては円形の像を止めおくことによってである。一方後者の問いは「Fixed River(1972、N.Y.no.6)」において深化される。この作品でのあらかじめ像を焼き付け

られた15層のスクリーンは光がレンズを通過することによって強引に1つの焦点に押し込められることへの批判となっている。ここに山中が焦点を持たない、換言すればあらゆる距離で像を成立させるピンホールへの糸口を見出すのである。また、川を写したフィルムを昼から夜まで画廊内から外に向けて映写し続けた「Diffusion de Rivière(1972、N.Y.no.4)」も川であることの意味を拡散させると同時に、画廊と戸外を隔てるガラスも通りを横切る人も車も、さらに向かい側のビルもあらゆるものが本来スクリーンになりうることを示したものである。さらに内と外、夜と昼、ネガとポジの同位化を狙ったものである。

山中はデビュー作のバリエーションとしてのフィルム作品を展開させながら、先に述べた四角いフレームとともにレンズによる強引な焦点化において、美術の枠すら越えてレンズそのものに近代文明の人間中心主義をみてとったのである。そして美術を美術たらしめる制度への問いは、メタ視覚ともいべき人間の眼をも含めたレンズ以前の光そのものをとらえるピンホールへと山中をかりたてたのである。

最初のカメラ・オブスクラは「ピンホール・カメラ(1972、N.Y.no.5)」と題されている。これは文字どおりピンホールをもった部屋(カメラ)であり、その中に人が入りその生の像を体験するものである。ルネサンス以来主に絵画制作の補助手段として用いられてきたカメラ・オブスクラはより明るいレンズで光量を増大させ、より鮮明な像を得ることをめざしてきた。だが山中の作品はレンズを持たないピンホールであるためとらえる光量は極端に少ない。しかも同じ会場内で他のフィルム作品展示のため照明をおとしていた室内ではぼんやりとした像を得るのに約7分を要したという。だが山中の狙いは単に鮮明な像を得ることではなく、レンズを用いる以前の最も素朴な映像を取り戻すことにあったのである。すなわちルネサンス以来の近代的映像に取り囲まれた私たちを自然の光そのものが作り出す状態に連れ戻す作業だったのである。

カメラ・オブスクラの第2弾は「ピンホール・ボックス(1973、N.Y.no.8)」というタイトルが示すとおり人間が中に入るためのカメラ(部屋)から人間が中に入らないことを前提にしたボックス(箱)への転換である。これはピンホールがついているために内部に像が写っているはずであるがそれをみようとして開けたとたんに像は消えてしまう、というパラドシカルな作品である。ここでは私たちが五感の中でも視覚への信頼を最重視していることへのアンチテーゼが示される。この作品においては像を確認できない以上その像は存在しないと判断するか、ピンホールがあり光がある以上像は存在するとの判断を下すかの2つに見解が分かれるであろう。いずれの立場をとるにしろ、山中のピンホール写真へと展開していく新たな出発点として重要な意味をもつ作品である。

このコンセプトそのものを造形化した作品は同じ会場にならべられた「5つの映像(1973、N.Y.no.9)」と「B&W コンタクトピンホール(1973、N.Y.no.10)」によって具体的に展開される。「ピンホール・ボックス」における問題提起を受ける形でより小型の5つのピンホール・ボックスの中にフィルムが持ち込まれる。初期段階において問いの深化のために用いられたフィルムがここでは創造のための素材として再び機能するのである。「5つの映像」はあくまでピンホール・ボックスでありカメラではないのでピンホール写真との直接的関連はないが「B&W コンタクトピンホール」の4×5版フィルムを2枚つなぎ合わせ密着焼きした作品サイズは「5つの映像」のタイトルが示すとおりピンホール・ボックス内の像の成立証明の意味をになったものであろう。

先の「ピンホール・カメラ」の内部でどのような像が得られたかは、その体験者の言葉をきく以外に追体験することはできない。ここでの像を行為の記録として映像化できるものは“写真”以外にはない。肉眼で像をとらえるのに7分も要するわずかな光量をとらえることはムービーでは不可能である。そこで山中

は再びスティルフィルムの使用を必然的に導き出すのである。ここに山中における写真の特異性がある。今日失われてしまった写真誕生期のダイナミズムが宿っているのである。

また、現代は方法が目的に先行する時代であり、目的なき技術が先行する時代である。今日のカメラはその代表的存在である。したがって、自然の光を視覚以前の状態でとらえることをねらった山中にとって、作品が写真の体裁をとってしまうことに大きな自己矛盾を感じていた。だが写真らしさからの脱却への意欲が後の作品を生み出す原動力になったこともまた事実である。

さらにこの最初期のピンホール写真では後に一貫して展開されるネガフィルムの使用と密着焼きという方法が示されている。それは自己と自己の対峙する世界がネガとポジの関係として不即不離の状態にあることのメタファーであるとともに、自然の光をそのままとどめおくという基本姿勢の表れである。

1973年は個展こそ行わなかったものの7つのグループ展に参加し、旺盛な発表活動を行った年である。先の「B&W コンタクトピンホール」に続いて35mmカラーポジフィルムを拡大プリントしたカラーピンホール写真が展覧会や雑誌で多数発表される。ここでネガフィルムの使用と密着焼き付けという基本姿勢がくずれているのは35mmカメラを改造したピンホール・カメラの手軽さを活かし、露光テクニックの勘を身につけるために片っ端から制作したためと、同年京都ビエンナーレで発表した35mmスライドによる「95コのピンホール (1973、N.Y. no.16)」を前提に制作したためと思われる。

ピンホール写真による試作的段階を経て山中は、より造形的に自立した作品への第一歩ともいえるべき「ピンホール・ルーム REVOLUTION 1(1973、N.Y.no.17)」に着手する。この作品はピンホールと対面する壁にリスフィルムを20枚貼りめぐらし、密着焼き付けした作品である。この自宅からの風景は「ピンホール・ルーム」の連作、77年の「床と壁のピンホール」、81-82年の「ある1つの点」の連作と以後10年間の主要なモチーフとなるものである。この風景が主要モチーフとなるのは長時間露光が不可欠なピンホール作品にとって自宅が最も手軽な制作場所であるという消極的理由によるものではない。これは山中の原風景そのものなのである。数少ない彼の残されたタブローの中に、制作年は不明だがこの自宅からの風景を描いた油彩画が残っている [図1]。



[図1] 山中信夫「無題」

「ピンホール・ルーム」は山中の自写像そのものなのである。倒立像のまま発表されたこの作品の中で山中自身は正立のシルエットとして焼き付けられた風景の中心となる。それは単に作者自身も写し込まれて

いるということではなく、風景を見つめる主体、換言すれば世界を認識する主体として確立されたということである。山中自身はこの「ピンホール・ルーム」を作者以外の鑑賞者のいない自宅ピンホール・ルームにおける行為の記録ととらえていたようである。この作品発表に続いて行われた1973年のプリンティング・マシーン展ではピンホールを用いない真っ黒な紙を何枚も展示している。これは各出品者のそれまでの作品とは全く異なる作品を出品するという第二次美共闘 REVOLUTION 委員会の趣旨に沿ったもので、山中のトータルな作品の流れの中に位置づけることは難しい。が、真っ黒に焼き込まれた、あるいは塗られた紙はピンホール・ルームにおいて重要なのは写し込まれた対象ではなく、写し込む行為そのものであることを物語ってはいないだろうか。この「ピンホール・ルーム REVOLUTION 1」をプロトタイプとして制作された「ピンホール・ルーム」は計9点。「ピンホール・ルーム REVOLUTION 2」では露光時間は48時間に引き伸ばされ、室内には何も写し込まれずに、「ピンホール・ルーム」シリーズの中では唯一正立像で発表されている。「ピンホール・ルーム REVOLUTION 3」ではピンホールが2つになり、再び室内も写し込まれている。そして「ピンホール・ルーム No.4-No.9」では風景はすべて倒立像となっている。以下、正立像として室内に写し込まれたものをあげると、ネクタイとハンガーのフォトグラム(同 No.4)、シルエットの筆立てと同じサイズのリスフィルムに同じ風景を写し込んだ密着焼き付けのフィルム(同 No.5)、文字どおり静物としての椅子と回転する羽をもつ扇風機(同 No.6)、シルエットの筆立て(同 No.7)、シルエットの洗濯物(同 No.8)、作者自身のフォトグラム(同 No.9)というように室内の正立像と倒立像の風景の対比が強調されている。先に述べたように自己と自己の対峙する世界の関係がより緊密に表現されている。また「同 REVOLUTION 1」のバリエーションを含む1974年の個展(9つのピンホール)では「同 REVOLUTION 1-3」の発表時における反省から上述のように様々な工夫がなされている。フォトグラムは以前の発表において拡大プリントとの誤解を招いたことに対して密着プリントであることを強調したものである。また「同 REVOLUTION 1」のバリエーションと「同 No.9」において床と壁の像をも展示したのは、ピンホールとの対面一面だけでは四角いフレームが強調され写真らしさを強く印象づけてしまったことを回避するためであると同時にピンホール・ルーム内の全ての空間に像が成立するというピンホールの躍動感をダイレクトに表現するためである。また「同 No. 7-9」では異なる時間帯に制作したプリントを組み合わせ無限の時間を紡ぎ出すことによって、一瞬にして時間を切り取ってしまう今日の写真との差異を強めている。さらに「同 REVOLUTION 3」と「同 No.6」における2つのピンホールは自己の世界から外に開かれた世界を二つの眼でみる人間の視覚のアナログンであろうか。

このような自宅での徹底したピンホール・ルームへの取り組みを経て、以後のピンホール・ルームは自宅以外の場所で展開されていく。「バラック小屋のピンホール(1975、N.Y.no. 28)」はアパートの一室そのものをピンホール・カメラにして鑑賞者が内部に写し出される生の像を体験するものである。これは「ピンホール・カメラ」において示された問題提起をより大きなスケールで展開するとともに戸外の光によってより鮮明でいきいきした像を作り出す行為である。

「9階上のピンホール(1975、N.Y.no.30)」は「ピンホール・ルーム REVOLUTION 1」のバリエーションと「同 No.9」で示されたアイデアを徹底させた作品である。ビルの9階というシチュエーションは以前のピンホール・ルームが対面の壁だけを写し込んだ平面(二次元)作品、すなわち写真らしさを強く残していたことの反省から、世界そのものを暗箱の中にとらえようとする造形的発展を求めて、天井、床、左右の壁にも像を現出させるために選ばれたものである。この作品のダイナミズムは高層ビル群とビルの9階

の一室という対比に表れている。ここでも山中は自分自身をシルエットとして写し込んでいる。得体の知れない巨大な空間と時間が織りなす世界の中で、私たちは一個の存在者にすぎない。世界を認識することには何によって可能なのか。純粹意識か、物質か、歴史か、経済というシステムか。山中にとって光こそその存在了解の唯一の突破口であったのではないだろうか。この作品に封じ込められた世界の中で山中自身の像はあたかも世界の創造主のように確固たる位置を占めている。

1977年の「camera obscura 1,2 (N.Y.no.32.33)」は「バラック小屋のピンホール」と「9階上のピンホール」を融合させ展開したものであると同時に「ピンホール・ルーム」の思想を発展させたものである。すなわちここではピンホール・ルーム内の生の像を体験する「camera obscura 1」とその像を密着焼きしたプリントを同じ場所に展示した「camera obscura 2」は夜(ネガ)と昼(ポジ)の世界を同時に示したものである。「ピンホール・ルーム」においてはこのポジの部分(世界の一部)しか示すことができなかったが、ここではネガの部分も同時に体験できることによってトータルな世界を提示することに成功したのである。この作品は「ピンホール・カメラ」から「バラック小屋のピンホール」へとつながる生の像を体験するためのピンホール・ルームと、「ピンホール・ルーム REVOLUTION 1」から「9階上のピンホール」へとつながる定着された像によるピンホール・ルームが交互に展開してきた表現を総括したものである。これは制作場所と発表場所が同じであることによって可能になったものである。さらにそれは世界を切り取る写真ではなく、あくまでも光をその現場にとどめながら光そのものを造形メディアに取り込んだ山中の芸術の一つの頂点を極めるものである。

この床面だけに写し出された像はレンズをもったカメラオブスキュラによって登場した線遠近法が写真の登場によって幕を降ろした事実とは別に、近代の合理主義的視覚が獲得したのはピンホール・ルームにおけるピンホールと対面した壁だけではなかったのではないか、という疑問を呈する。ルネサンス以来の整然とした線遠近法の確立は人間が神の視点を獲得することであり、闇の世界は消え去ったかのような印象をもたらした。だが、その遠近法が獲得したのはピンホール・ルーム内の対面の壁一つにすぎなかった。左右の壁と床と天井はまさに闇の中に葬り去られたのである。山中のピンホールによる行為は人間が近代の合理主義の裏側に置き去りにした世界に再び光を当てる行為でもあったのである。また、この床面だけに像を写し出した作品はデビュー作においてプロジェクターの光によって照らし出された四角(正確には台形)の水面を想起させる。レンズをもったプロジェクターの投影する光とスクリーンとしての川とが向き合う鋭角な角度は川の映像を切り取られたスクリーン上の全面にくっきりと成立させることを不可能にしたであろう。像を成立させることへのこだわりは、レンズによるプロジェクターからレンズをもたない(焦点をもたない)ピンホールによって床面(かつての水面)での明快な像の獲得へとつながっているのである。

新たに見い出されたネガの世界(床)とポジの世界(壁)との対比は次の「床と壁のピンホール(1977、N.Y.no.34-36)」で造形的解釈のもとに展開される。この3点の作品は「ピンホール・ルーム」と同じ自宅の部屋で制作されたものである。床と壁に橋渡しされたパネルは単なる立体化への試みではなく、旧来の遠近法とグラデーションな遠近法の融合により私たちの視覚の及ばない世界を顕在化したものである。3つのパターンで橋渡しされたパネルの形状は、デビュー作と先にみた「camera obscura 2」の間にマルチ・フォーカスのピンホールへの布石を示していた「川のカドラーージュ」と「Fixed River」における等間隔につり上げられたスクリーンを思い起こさせる。この床と壁の思想は画廊での「無題(1978-79、N.Y. no. 38)」とサンパウロ・ビエンナーレ出品の「サンパウロのカメラ・オブスキュラ(1979、N.Y.no.40)」でさらに

発展する。「無題」も床と壁による作品であるが、壁はこれまでのようなピンホールと対面する壁ではなく、床と同位の壁が用いられている。ここでは最も明快な像が得られる対面の壁を扇の要のようにわずか2枚のパネルにとどめ、逆に私たちの視覚が見慣れない袋を写し込んだ床と壁で構成することによって、私たちの慣れ親しんだものとは全く別の世界を創り出している。また、ここでも制作場所と発表場所の一致化が計られている。

「サンパウロのカメラ・オブスクラ」は山中の全作品中最大規模のものである。この作品では、床と壁によって構成すること、床と壁を橋渡しするパネルを用いていること、室内の作者自身をシルエットで写し込むこと、制作場所と発表場所の一致など「ピンホール・ルーム REVOLUTION 1」以来の全ての思想が集約されている。ガラス張りのビエンナーレ会場からの風景はあいにく前景・中景には何もなく後景に中層のビル群をもつ程度のものであったため、床部分（実際には空が白く写っているだけ）の意味はかなり希薄になっている。が、中層のビル群が織りなす地平線上にどつしりと腰をおろした作者自身の影は圧倒的な存在感を放っていたことであろう。（残念ながらこの作品は現存しない）

サンパウロ・ビエンナーレ出品のためブラジルに渡った山中はそのまま中南米の旅に出て、ピンホール写真の傑作を制作する。「マチュピチュの太陽（1980、N.Y.no.41）」である。この作品はわずか2点しか確認されていないが、4×5カラーネガフィルムを密着焼き付けしたものであり、それ以前のピンホール写真作品に比するとその質の高さが際立っている。ピンホール写真三部作ともいべき「マチュピチュの太陽」、「マンハッタンの太陽（1980、N.Y.no.42）」「東京の太陽（1980-81、一部'82、N.Y.no.43）」はそのタイトルが示すとおり太陽を含めた風景である。ところで、1975年にも山中は太陽をモチーフにした「From Sun to Sun（N.Y.no.31）」を制作している。これは太陽だけを35mm改造ピンホール・カメラで写し込んだ35mmカラーネガフィルムをカビネ版に拡大プリントしたものを撮影データとともに4列×横17列の計68点を展示したものである。発表形態は非常にコンセプチュアルであるが、一貫して自然の光（=太陽）の描き出す像とともに制作を続けてきた山中にとって太陽は創造行為の源泉的存在であったに違いない。

すでに初期の35mmピンホール写真で銅板ピンホールの厚みが作り出す太陽の乱反射に魅せられていた山中は「マンハッタンの太陽」において円環状の太陽の中に風景を写し込む。長時間露光のため動く人物や車の姿をとどめない無機的で冷たい摩天楼とそれを包み込むようにほとぼる太陽の環とのコントラストは現代の人間と自然の閉ざされた関係をシンボリックに描き出す。

三部作の最後を飾る「東京の太陽」は手製のピンホール・カメラと8×10カラー（一部モノクロ）ネガフィルムによって制作されている。「マンハッタンの太陽」のほぼ三倍近い91点（認定済作品）に及ぶこの連作はその形態から3つに大別できる。第1のグループは太陽の環のきらめきを極度に抑制し、洞窟の中から外の風景を垣間見るかのように静謐な作品群である。これらは自宅の一室で制作された「ピンホール・ルーム」の中でじつと佇む作者自身の“胎内回帰”的作品と共通するイメージを生み出している。デビュー作に向けてのアイデアをいくつか書き留めたドローイング帳の表紙の裏に“〈芸術〉ではない作品をつくれないものなのか—デュシャン—”と記して美術家としての出発を模索していた山中の後期の傑作がデュシャンの「遺作」との奇妙な一致をみせるのは偶然の仕業なのであろうか〔図2〕。ともあれ、第2グループは一転して乱反射する円環状の太陽を最大限に活かしたアグレッシブな表現となっている。長時間露光による太陽の軌跡とともに焼けつくような金環食は原初のメディアでしかなかったピンホール写真が山中によって新たな表現メディアとして甦ったことを示している。第3のグループはピンホールを複数にして同じ対象

に向け順次露光しながら制作されたものであり、「ピンホール・ルーム Nos.7-9」での異なる露光時間帯を組み合わせた作品との共通性をみることができる。

これらピンホール写真三部作の中でも「マンハッタンの太陽」と「東京の太陽」において作者自身が複数のプリントを考えていたことから、以前の山中の作品群とこれらは明らかに一線を画している。すなわち山中はここでも写真らしさを拒否しながらも、写真であることの特性を積極的に活かそうとしているのである。

「東京の太陽」の制作と相前後して山中はパリ・ビエンナーレ出品のための「ある1つの点(1981-82、N.Y.no.44-49)」の制作に着手している。三度、制作場所は自宅の二階に回帰する。ある1つの点というまでもなくピンホールそのものの謂である。「ある1つの点」における角度を様々に変えられ断片化され焼き付けられた像はとりも直さずある1つの対象を様々な角度からみることにより対象を把握する私たちの視覚をピンホールに翻訳したものである。と同時にビエンナーレ出品のためにコンパクト化を計ったと思われる箱の形状は造形的巧みさとともに造形作品としての完成度を増したものとなっている。なお、ピンホール・ルームにおいて初めてカラープリントを用いた「ある1つの点 No.3」は内部が全て曲面で構成され、作者自身のシルエットをも写し込んだ「ある1つの点 - 7つの箱による」同様倒立像で展示されたのに対して「ある1つの点 No.1」と「同 No.2」は正立像で展示されている。

最後に遺作となった「パリのカメラ・オブスクラ(1982, N.Y. no.50)」は現地で制作されたもの。「ある1つの点」で示されたアイデアをより大きなスケールで展開することにより、さらに造形的自立性が高められている。

以上のように山中信夫は初期のフィルム作品から導き出した“ピンホール”によって、ピンホール・ルームとピンホール写真という比類ない造形空間を現出させた。そして芸術史における山中の突出した特異性は、彼が美術家でありながら一貫して写真というメディアを用いたことにあるのではなく、“芸術とは世界が開示する場である”という最も厳密な意味での芸術の地平をその表現行為と作品において切り拓いたことにあるのである。

(栃木県立美術館学芸員)



〔図2〕 マルセル・デュシャン「(1)落ちる水 (2)照明用ガス、が与えられたとせよ」〔遺作〕1946-66、筆者撮影

* 『山中信夫全作品集』(栃木県立美術館、1987年)より転載