

風景写真のメディアとイメージャリ——ハイラインと《Memory Remains》

茂登山 清文

1. はじめに

『風景と人間』の冒頭で、風景とは何か、という定義にふれ、アラン・コルバンはこう述べている。

「風景とは、必要とあらば感覚的な把握の及ばぬところで空間を読み解き、分析し、それを表象するひとつのやり方、そして美的評価に供するために風景を図式化し、様々な意味と情動を付与するひとつのやり方なのです。要するに風景とは解釈であり、空間を見つめる人間と不可分なのです。ですからここで客観性などという概念は放棄しましょう。・・・(中略)・・・

・・・したがって定義の問題に立ち戻るならば、風景とはひとつの解釈、あるいはたいていの場合さまざまな解釈の錯綜であり、その多様性が対立を引き起こすこともありうるのです。」¹

1

アラン・コルバン『風景と人間』小倉孝誠訳、藤原書店、2002、pp.10-12

風景は空間を読み解くばかりでなく、意味と情動を付与することで成り立っていること、したがってそこでは客観性といった概念が成立しないとの指摘である。経験的にも、私たちが風景に接するにあたって、それはあらかじめ在るものではなく、それを見るなかで、人それぞれに多様な風景が形成されていることを知っている。

本稿では、風景をめぐるインタラクションに着目し、写真がそれを媒介する様と、そこで生まれるイメージについて考察する。対象としたのは、ニューヨークのハイラインプロジェクトにおける写真と、「9.11」をテーマとしたフランチェスク・トーレスの作品《Memory Remains: 9/11 Artifacts at Hangar 17》の二つである。前者は風景の保存修景と公共空間をつくっていくプロジェクトで、その過程において、重要な役割を果たしたと考えられる写真に焦点を当てる。また後者は写真を主要なメディアとしたアートだが、その制作の初動的契機から撮影、鑑賞者が抱く心象風景に注目する。

2. 風景と写真、風景の写真

西洋絵画において、風景画がジャンルとして成立したことの証左として、ローマ賞で歴史的風景画の部門が公認されたことが挙げられる。それは1816年のことで、ピエール＝アンリ・ド・ヴァランシエンヌ (Pierre-Henri de Valenciennes 1750-1819) の提案によって、ローマ賞に歴史的風景画 (paysage historique) の部門が公認されたことをさす。実際には公募が始まったのは、翌1817年で、その後4年に1回、授賞が続けられた。1863年の布告で、その部門は廃止されるが、1869年からは、コンスタン・トロワイヨン (Constant Troyon 1810-1865) の名を冠した賞が、風景を主題とする絵画に2年に1回与えられることになる。当時のアカデミーの院長、アンリ・レーマン (Henri Lehmann 1814-82) は「自然美の純真で直截な研究」を強調、自然の眺望の重要性を力説したとされる。² 風景が「歴史」から自立し、「肖像」の背景であることから脱していく過程である。

ダゲレオタイプ (Daguerreotype) が、ルイ・ジャック・マンデ・ダゲール (Louis Jacques Mandé Daguerre 1787-1851) の発明として、フランス学士院で公表されたのは1839年である。だが、それ以前、あるいはそれと同時期に、写真を撮る取り組みを実践していた人々がいる。ジョセフ・ニセフォール・ニエプス (Joseph Nicéphore Niépce 1765-1833) が、カメラオブスクラの画像を定着しようと、エリオグラフィ (Héliographie) を試みていたことは、よく知られている。はじめに風景の撮影に成功したのは、1822年とされるが、現存しているのは1926年の“Point de vue du Gras”である。ジェフリー・パッチェンは、彼らを「原写真家たち (proto-photographers)」と呼ぶが、「〈眺め〉〈印象〉〈眺望〉」といったピクチャレスク用語が、その言説に現れ、風景の再現＝表象への関心が示されていると指摘している。³ ダゲール自身も風景画を描き、パノラマの絵師として仕事をしていた。1838年頃の撮影とされる《Boulevard du Temple》、は最初期の風景写真である。

風景画において、ギュスターヴ・クールベ (Gustave Courbet 1819-77) をはじめとして、先行する写真との類似がしばしば指摘されている。とりわけ、1864年の作品《フランジェの榎の木 (Le Chêne de Flagey)》は、ギュスターヴ・ル・グレイ (Jean-Baptiste Gustave Le Gray 1820-84) の1856年頃の写真《フォンテーヌブローの森のブナの木 (Hêtre. Fontainebleau)》ときわめてよく似ている。⁴

絵画と写真との関係については、すでに多くの論考があるが、ここでは風景画がそのジャンルとしての基礎が築かれ、確立されていく19世紀初頭から中頃は、写真の発明、黎明期と重なること、そしてその交差していることに留意しておきたい。

ピーター・ガラシは、ジョン・コンスタブル (John Constable 1776-1837)

2

アルバート・ホイム『アカデミーとフランス近代絵画』2005、三元社、第七章

3

ジェフリー・パッチェン『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、p.112

4

五月田聡「印象派 視覚の革命 視線の創意 または眼差しの発見——写真との蜜月時代」『絵画と写真の交差——印象派誕生の軌跡』展覧会図録所収、美術館連絡協議会、2009、p.23

の1836年のテキストを引きつつ、そこに広い範囲で美術が変質していく明瞭な兆候があり、それが写真の発明を引き起こしたとしている。風景のスケッチは、即時的概観的な知覚と断続的で予期せぬ形といった、近代絵画の新しい構文を提供するのである。普遍的で安定したものではなく、単数形の偶発的なもの、それは同時に写真の構文でもあるという。⁵

写真というメディアがその登場の場面において、風景画の成立と時を同じくしていること、そしてその両者が、近代の眼差しのシンタクスを形成してきたとの指摘である。今日でも、80年代から続くジェフ・ウォール (Jeff Wall 1946-) や、ドイツのいわゆるベッヒャー・シュュレをはじめとして、風景を制作の視野に入れているアーティストたちの作品は、絵画との関係を抜きには語ることはできない。⁶

写真を語るに際して、その被写体、何が写されているかをもってジャンル化することは、時代遅れの謗りを免れない。今日では、写真の技術的拡張やその在りか、デジタル化、あるいは共有と著作権といったトピックス、さらには写真という概念そのものへの問いかけに大きな関心が向くのは自然なことだろう。

そうしたなかで、スーザン・ブライトはその著『Art Photography Now』を書くにあたって、あえて伝統的なジャンルをベースに章を構成している。プラグマティックであること、そして逆に古典的なジャンルを適用することで、今日のアーティストがそれをどう再解釈し、何がオーバーラップするのかを見せようとの試みである。そのことが、記憶や時、空間そしてアイデンティティのような、実体とは離れた、形にはならないテーマを見出すことになるとする。そして風景とは、人がつくりだした「自然に反する」ものから離れ、逃避とノスタルジア、そしてファンタジーに形を提供するのであるという。⁷

一方、デヴィッド・カンパニーは、近代の発明としての写真が、自然を制御し秩序づけていく欲望の中心にあったと指摘する。都市の拡張を準備するなかで、そのことを通して大地を地勢的にマッピングすることができたという。⁸

写真と風景にかかわる二つの見解は、一見、相矛盾するようだが、都市生活者が風景に抱く感情を思い起こせば、むしろどちらもありうべき態度として理解できる。風景とは、時にその脅威を征服すべき対象として、また時に立ち戻るべき地として存在しているとの解釈が可能だろう。

3. スターンフェルドとオウドルフ、ハイラインにおける写真

ハイラインはニューヨーク、マンハッタン島ハドソン川岸に近い位置に、1929-34年に川とほぼ平行に南北に建設された全長20.8kmの高架の貨物鉄道である。路線は、都市交通の常識とは異なり、道路上ではなく街区の中を

5

Peter Galassi 'Before Photography'. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. The Museum of Modern Art, 1981, p.24-25

6

ティエリー・ド・デュヴ「まっすぐな本流と曲がった道のり」『ジェフ・ウォール』清宮真理訳、ファイドン、2006、他を参照

7

Susan Bright. *Art Photography Now*. Themes & Hudson, 2005, pp.13-15

8

David Company. *Art & Photography*. Phaidon, 2003, p.39

通っている。途中、かつてのベル研究所があったビルなど、建物の内部を通過する。その後、60年代初頭に南端部が解体され、80年には北端部のルートが変更される。さらに35丁目以南の全線が廃止されて、2.3kmほどに縮小され、それも1980年に廃線となった。

80年代中頃には撤去のロビー活動があったが、他方でそれへの反対活動、鉄道の再整備の市民運動もおこる。ジョシュア・デーヴィッドとロバート・ハモンドによって非営利組織フレンズ・オブ・ザ・ハイラインが、保存とパブリックスペースへの転用をめざして設立されたのは1999年のことである。2003年、ハイラインの再利用をテーマに、公開アイデアコンペ「Designing the High Line」がおこなわれた。36ヶ国、720チームの応募案から、52点、そして7点のショートリストをへて、4チームが残り、2004年、最終的に設計チームとして選ばれたのは、ランドスケープアーキテクトのジェームス・コーナー・フィールド・オペレーションズと、建築を担当するディラー・スコフィディオ+レンフロのグループである。フィールド・オペレーションズはロンドン・オリンピックの南公園のデザインでも知られる。またディラー・スコフィディオは、建築の領域での活動にとどまることなく、アーティストとして1997年に名古屋の国際ビエンナーレ「アーテック」に招待されたこともある。工事は、2006年に始まり、2009年に一期、2011年には二期が終わり、現在は、北端部の最終三期にかかっている。

オランダの園芸家ピエト・オウドルフが、この設計グループに加わっている。オウドルフは、2010年のヴェネツィア・建築ビエンナーレ、建築家ペーター・ズントーと組んで中庭をデザインした2011年のサーペンタイン・ギャラリー・パビリオンなどでも知られている。“New Perennial”とも呼ばれるその手法は、多年草を多用して、「自然を模倣するのではなく、自然を感じさせる」もので、ハイラインの風景は、彼に負うところが大きい。「興味深い方法で死ぬ(枯れる)ことは、生きていることと同じように重要である」とのメッセージの通りに、ハイラインでも冬枯れの草まで、植物は一年を通して「歩くにつれ、物語をかたる」のである。⁹

オブザーバー紙のギィ・マーチンは、植栽が「綿密ではあるが、あたかも神が撒き散らしたかのように」置かれていると指摘する。その苗床はラディカルであるが保守的でもある。ラディカルとは、人は花壇がその場所にあるとは期待していないこと、保守的とは、その場所にあることが自然にみえるという意味であるという。¹⁰

アニク・ラ・ファージが指摘するように、ハイラインで使われている多年草は、温暖気候向けの種類で、生長しはじめるのが遅いため、線路はそれほど隠されない。¹¹ その一方、周囲の街並みとは丈の高い草木で遮られ、一見したところ整備されていない野生のままの植生のように見える。こうして実現された景観は、実のところ、工事が始まる前の風景に似ている。その風景とは、私たちが

9

Piet Oudolf (Annik La Farge, *On the High Line*, Thames & Hudson, 2012, pp.68-69)

10

Guy Martin, 'New York's hanging gardens', *The Observer*, Sunday 8 November 2009
<http://www.guardian.co.uk/world/2009/nov/08/highline-new-york-garden-martin>
(13/1/14 確認)

11

Annik La Farge, op.cit., p.119

自分の目で見ただけではなく、写真を通して知っているそれである。

フレンズ・オブ・ザ・ハイラインは、2000年、まだ公的な援助が始まる前のことだが、ジョエル・スターンフェルドにハイラインの撮影を依頼した。写真集『Walking the High Line』は翌2001年末に公刊されている。

スターンフェルドは1944年ニューヨーク生まれの写真家で、87年に発表した《American Prospects》で知られるようになった。1930年代の農業安定局のプロジェクトで中心的な役割を果たしたウォーカー・エヴァンスらに連なり。主としてアメリカ合衆国の都市風景を撮影しているが、現代ドイツの写真家、アンドレアス・グルスキーらへも影響を与えていると言われる。

スターンフェルドは、当時まだ放置され、半ば野生の状態にあったハイラインを一年かけて撮影する。写真におさめられたのは、かつての鉄道は通奏低音として見え隠れしながらも、ニューヨークの高層ビルを背景に続く、自然のなすままにゆだねられ、荒れ果てた草地である【図1】。

今日、ハイラインを歩くと、通常の都市公園とはまったくちがう、どこか特異でやや錯綜した感覚を抱く。高架だからといって、地平線を見わたす見通しの利く光景がひろがるわけでもなく、かといって草木が視線を完全に阻むというわけでもない。むしろ草原を進んでいくかのように感じることもある【図2】。その感覚は、スターンフェルドの写真を、その眼差しの体験をなぞっているかのようだ。再開発された後の現在の公園の景観は、放置されていた頃のこの場所と似ている。オウドルフのウェブサイトには、調査時に撮られたと思われる写真が掲載されている【図3】。そこにはスターンフェルドの写真と通じるものがうかがわれ、それが現在のハイラインの風景の原点になっていると推測できる。

ハモンドは、スターンフェルドの写真が果たした意義を評価し、彼を三人目の共同設立者であると言う。フレンズ・オブ・ハイラインの二人は、建築のレンダリングを見せる代わりに、写真を提示した。例えば最も知られた写真のひとつである「A Railroad Artifact, 30th Street」【図4】を見せると、鉄製の保守箱や線路、様々な植物、そして古い建物から新しいものまで、人はそれぞれ異なったものを読み取り、計画や植栽までもイメージするという。¹² ラ・ファージも、スターンフェルドの写真が「保存計画全体のビジョンに火を注いだ」と指摘している。スターンフェルドが写真に捉えた何ものかへ、様々な仕方で賛辞を捧げられるべく、結果としてこの風景が生まれたのである。¹³

ここでは、ハイラインの再開発計画において、写真が大きな役割を果たした可能性をみてきた。それは、スターンフェルドの写真がオウドルフの造園に影響したという直線的な出来事ではないだろう。運動の発起人から担い手、その支援者、建築家、ランドスケープアーキテクト、マスメディアやライターたちも含め、ハイラインを囲む多様な関係者たちが、二人の眼と手をもとめ、風景がつくりだされたと理解すべきだろう。

12

Joshua David and Robert Hammond. *High Line: The Inside Story of New York City's Park in the Sky*. Farrar Straus & Giroux. 2011. pp.32-33

13

Annik La Farge, op.cit., p.10

図1 Joel Sternfeld, *A Branch that Fell on the High Line*, July 2000
(Joel Sternfeld, *Walking the High Line*, Steidl, 2001)



図2 茂登山撮影、2011年9月



図3 Piet Oudolf ウェブサイト (撮影者不明)
<http://www.oudolf.com/piet-oudolf/gardens/public-gardens/high-line/high-line-1>



図4 Joel Sternfeld, *A Railroad Artifact, 30th Street*, May 2000
(Joel Sternfeld, op.cit.)



4. フランчесク・トーレス

《Memory Remains: 9/11 Artifacts at Hangar 17》

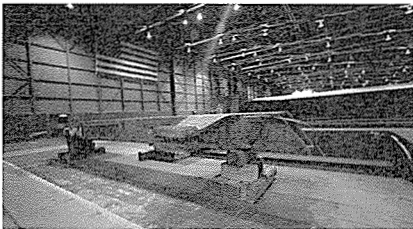


図5 Francesc Torres, *Memory Remains: 9/11 Artifacts at Hangar 17*
(Francesc Torres, *Memory Remains: 9/11 Artifacts at Hangar 17*, National Geographic, 2011)

「9.11」から10年を経た2011年9月、ニューヨークでは、近代美術館の分館 PS1 をはじめとする幾つかの美術館や学校で、それをテーマに展覧会が開かれていた。そのうちのひとつが、国際写真センターでおこなわれた「Remembering 9/11」である。

この展覧会は、当時、1年後に開館予定であった国立9.11記念博物館との協働で企画されたものである。記憶と復興をテーマに、展示は五つのパートからなっていて、写真と社会との関わりを問うた《here is new york: a democracy of images》も展示の一部だ。ここでとりあげるのは、フランчесク・トーレス Francesc Torres の《Memory Remains: 9/11 Artifacts at Hangar 17》である【図5】。トーレスは、スペインのバルセロナ出身で、70年代初頭より Grup de Treball のメンバーとしても活動してきた、ニューヨーク在住のアーティストである。

作品は、「9.11」の瓦礫を撮影した140枚の写真のプロジェクトである。映し出されるイメージは、建築の折れ曲がった鉄材、汚れた子どもの服、歪んだ眼鏡、焼けた消防車、広場の一角に設置されていたアレクサンダー・カルダーの巨大な彫刻《WTC Stabile》のねじ曲がった部材。そしてそれらが並べられているさまだ。これらの遺物は事故後、検証委員会のチームと建築家によって調査、選定され、80000平方フィートのジョン・F・ケネディ空港17号格納庫に、タグ付けして保管されている。トーレスは、2009年の3月から4月にかけて撮影をおこなっている。

2001年9月、彼はニューヨークのロウアー・マンハッタン、ワールドトレード・センターから2ブロック離れたアパートにいて、そこから、ビルが絵のように崩壊していくのを見ている。2006年に撮影のために格納庫に入った時、目の前の錆びて曲がった鉄材や所有者に永遠に置き去りにされたバイクといった物体に、即座に深く感銘を受けたという。¹⁴

瓦礫に向き合ったトーレス、その現場に居合わせた人たち、そして展示されたトーレスの写真をみる来場者たち、その体験には差があるのは言うまでも

14

'Imperial War Museum Launches 9/11 Exhibition', *Artlyst*, 29 AUG 2011
<http://www.artlyst.com/articles/imperial-war-museum-launches-911-exhibition>
(13/1/14 確認)

ないが、写真というメディアがもつ、今や古典的ではあるが、バルトが写真の本質として記述した「それは=かつて=あった (ça-a-été)」という「指向作用」として、ひとまずは説明できるだろう。それらは「絶対に、異論の余地なく現前していた」のである。¹⁵

トーレスの作品は、バルトの指摘するごとく、それらが確かに存在していたというリアリティを、見る者に伝える。しかし、それらが「かつてあった」のは、「9.11」のその現場ではなく、そこから遠く移動された空港の格納庫である。残骸は、すでに文脈を離れたオブジェと化している。写真（会場には小さな遺品も展示されていたのだが）を前に、見る者はそれが指し示す事実からは逸れてしまう。



図6 9/11, as seen live on television in Barcelona, Spain. Photographed at roughly 3 p.m. local time by Maria Iturriz de Torres, Francesc Torres' mother, while they spoke by phone (Francesc Torres, op.cit.)

トーレスの写真が制作された過程をふりかえってみよう。先にふれたように、トーレスは、自身の「9.11」の体験がグラフィックであったという。初期にその体験があり、バルセロナに住む母との電話回線を通しての会話【図6】、おそらくは周辺で繰り返される惨状、時を置いて残骸との出会いあるいはそれに囲まれた5週間におよぶ撮影、そしてプロジェクションの構想、展示となる。展示会の来場者はそれらの写真を見て、その過程をさかのぼる。たどり着く先はトーレスの体験の始まりではなく、「9.11」という事件、あるいはその近傍での出来事なのだろう。そしてそこへ到る道のりとその困難さ、行き先もまた見る者に依存して、多様であるにちがいない。

ドキュメンタリーのようにも見える作品だが、実際は二重の意味で、それとは違った働きをしている。ひとつは、見る者が、格納庫のオブジェの存在という事実性から逸れていくということ、もうひとつは、リアリティがトーレスの体験のグラフィック性とは異なった質をもちうるという点においてである。にもかかわらず、まるでドキュメントであるかのように機能するのは、何故なのだろうか。その理由を、この出来事がロシアでも即座に報道されていたという、冷戦後の出来事が世界的な規模で同期されるといった状況的な説明にもとめることは確かに可能だ。しかしトーレスは写真を撮影するなかで、当初の体験から、格納庫での時間を経て、自身の「9.11」体験にその実体を補充していったと考えることもできるだろう。初めに受けた感銘、きれいに掃除されてはいるが、痕跡としてのオブジェが置かれた空間のなかでの5週間、そこで、絵のような光景が密実な経験へと、言わば事後的に埋められていったとするなら、プロジェクションが観者に何がしかを伝え、「9.11」をめぐるどこかへと連れ去るのは、「風景」を介した体験の浸透によるものでもあったろう。

5. 写真のイメージャリ

『風景の経験——景観の美について』で、ジェイ・アブルトンは、風景の美学の起点をデューイにもとめつつ、その美的な満足を動物行動学の「生息地理論」と関連づけて分析する。動物行動学者ローレンツから、引用する。

「私たちはゆっくり進み、これまで以上に注意をはらった。最後の茂みを抜けて、広々とした草地に出ようとするとき、私たちは、あらゆる野生動物が、そしてすぐれた自然観察者、猪、豹、狩人、動物学者たちがするように振る舞った。茂みから出る前に周囲をうかがうことで、追うものと追われるものにとって有利なこと、つまり、自分の姿を見せずに相手を見ることができた。——コンラート・ローレンツ」¹⁶

さらに同じくロバート・ハインドの「鳥が生息地を選ぶときにいつも依存するのは生息地の特徴だが、これは生存に不可欠ではないにせよ、明らかに顕著な風景特徴であり、記号刺激として機能する」を引く。そして、風景を見つめる時に経験する美的満足は、風景の特徴を無意識に認めることで得られ、その特徴は、形、色、空間的配置などの属性にあり、それらが生存に有利な環境条件を示す記号刺激として働くという。それをアブルトンは「生息地理論」と呼ぶ。さらにローレンツの「自分の姿を見せずに相手を見る」から、風景の構成要素を分類するシステムの構築方法として、「眺望と隠れ場」とに着目していく。¹⁷

ハイラインに上がると、地上から30フィートの高さに立つことになる。すでに述べたように、必ずしも眺望の良さが保証されるわけではない。スターンフェルドの写真集に寄せて、『ニューヨーカー』のライター、アダム・ゴブニクは、「神の視界ではなく、下級天使の、ルネサンス絵画のクピドの、そしてキリスト降誕のかいば桶を見下ろすプットたちの視野を提供する」という。¹⁸

そうした風景をもたらした原因のひとつは、ハイラインの高架が通りに沿っているのではなく、街区の中、ビル間に建設されたため、時折交差する通りへのヴィスタを除いては、開けた空間とはなっていないことにある。そしてもうひとつは、放置された間に生い茂った植物が、見通しを遮り、草原のような風景を形成していることである。風景は、それを見る者の眺めに半ば開かれ、そして半ば閉じられる。そこでもたらされる不思議な感情は、アブルトンが呼ぶところの「眺望と隠れ場」に近いようだ。人は、コヨーテのように餌をもとめ狩りをする。ハイラインは肉や牛乳、製品の原料や加工品を工場や倉庫に直接運んだ。都市の生活を支えるライフラインとして、目立たぬ存在として密やかに、しかし確実に食品や物資を入手することをその機能としていたことを思い起こすなら、それが捕食動物の視線と通じるとの理解もあながち遠くはなからう。

16

ジェイ・アブルトン『風景の経験——景観の美について』菅野弘久訳、法政大学出版局、2005、p.77

17

ibid., pp.93-94

18

Adam Gopnik 'A Walk on the High Line / The Allure of a Derelict Railroad Track in Spring', *Walking the High Line*, Steidl, 2001, p.49

ゴブニクは、1990年に近代美術館で開かれた展覧会「High and Low」で企画者をつとめている。そこで意図した、近代芸術とポップカルチャー、商業文化との関係を探る試みは、ここでの語り口と通底する視点があるようだ。

修景の後のハイラインを歩く時、整備されたペープメントこそ以前とは異なれ、私たちは、スターンフェルドの撮影した写真をなぞっていて、ふと都市のただ中の捕食者であるかのような錯覚を覚える。

風景写真のイメージャリについては、自然の征服と、それへの逃避という二つの側面をもつと、はじめにふれた。またアブルトンは、風景の美の成り立ちに際して、「眺望と隠れ場」へとその根拠をもとめた、そこで挙げられた二項は、ともに対立的であるというより、両義的に存立していると理解されよう。征服—逃避という系を、眺望—隠れ場という生物学的な基準の延長に重ねてみることも、さほどの外れではないだろう。ハイラインの風景に、あるいはスターンフェルドの写真に美的なものを感じるとするなら、それは人が自然からの記号刺激を生存に有利なものであると、無意識に受け止めているということになるだろうか。

トーレスの写真を見ていると、そこに写っているものを言葉で表現するのは難しいと気づく。曲がった鉄柱、焼けた服、潰れた車などといった言語による描写が、あまりに無力であると感じざるをえない。それらのイメージには、一枚一枚に事件を伝えるおびただしい情報量が刻まれているのである。並んだ鉄材をみても、色や形状はひとつとして同じものはなく、部分部分が受けた熱や力によって被った変形、変質にも差異がある。

はじめに引用したように、コルバンは「風景とは解釈の錯綜」であるとした。別の言い方をすれば、それは解釈の錯綜を風景が許容するということだろう。これらの写真が、観者一人一人を「9.11」やその近傍の無数の場へと導くのは、上述の情報量が関係していると推測できる。そして、その図式は、風景を眺める人がそれぞれに解釈することと、さほど遠くないように思える。仮りにそうであるとするなら、ここでも美的なイメージの根拠が、示唆される可能性があるだろうか。

もとより、災害に遭った時、人は身を守りつつ避難することを考える。トーレスの写真のすべてを「眺望と隠れ場」への関係で見ることができないわけではないが、巨大なスクリーンに映しだされるイメージは、その前に立つ者に没入感を抱かせる。それはまた、17号格納庫でのトーレスの美的な眼差しでもある。そしてそこでいう美的とは、生存に関わる記号刺激としての側面をもっているだろう。

6. おわりに

本稿では、ハイラインの保存修景プロジェクトと、フランチェスク・トーレスの《Memory Remains: 9/11 Artifacts at Hangar 17》の二つの事例を通して、写真がメディアとして果たす役割と、そこで形成されるイメージャリについて

考察を加えた。

ハイラインでは、ジョエル・スターンフェルドの写真が、プロジェクトの要ともいべき位置を占め、運動に大きな力を与え、そして風景をつくりだす媒体として機能していた。トーレスの作品は、そのイメージがメディアとしての役割を果たしつつも、プロジェクションが見る者に多様な心象風景へと到る契機を提供していると解釈した。次にジェイ・アプルトンの「眺望と隠れ場」に拠りつつ、自然から受け取る記号刺激が、イメージが美的なものとして成り立つ根拠として提示可能なのか、仮構を試みた。スターンフェルドの写真を見る時、そしてハイラインを歩くなかで、私たちが感じる美的なもの根拠のひとつとして、捕食者の視線に重ねつつ考察を試みた。またトーレスの作品が彼自身の稀な空間体験のうちで構想、制作されたこと、それがあつた種の美的なものとして映っていることをみた。

風景と写真とは互いを媒介しつつ、互いへと浸透を図っている。どうやら風景と写真とは思っているほどに遠い存在ではないようだ。人が見る、考える、つくるといった視覚的なりテラシーを得ていく際に、その対象をイメージに限ることは妥当なのだろうか。奥行きをもった空間がイメージと往き来することは、しばしばスリリングな喜びを与えてくれる。風景と写真とをめぐる考察が、そうした出来事を理解する糸口となるだろう。

本稿の背景には、筆者がこの数年間取り組んでいる風景と写真のプロジェクトがある。その場での制作や議論を通して、協働者たちから多くの示唆を受けていることも書き添えたい。