

風景の中へ

とらえどころのない風景

本展がタイトルで明示する「風景」は、つかみどころがない。通常、美術の文脈で「風景」と聞いて思い浮かべるのは、現実か想像かを問わずフレーミングされた眺めであろう。しかし、本展はフレームが見えないインスタレーションという手法で、しかもオフィスビルの1階ホールという屋内の準公共空間で、「風景」を表現している。普段からオフィスビルを利用する人たちは違和感を覚えつつも、風景が変わったとは思わないはずだ。本展を見に来た人たちさえ、何が風景なのか怪訝に思うかもしれない。それくらい本展の風景はとらえどころがない。

なるほどインスタレーションを構成する事物の形態に風景を垣間見ることはできる。オフィスビル正面の自動扉からホールへ入ると、最初に2メートル超の柱が数本現れる。通り抜けると、右前方に銀色のシートが広がり、さらに突き当たりの壁には拓本と円形の鏡が組み合わされた平面作品が少し左に傾いた状態で立てかけられている。これらは例えば、高層ビル、低い山、地面をそれぞれ象ったものと見なすことができ（あるいは作家の戸田と田中は、シートを「山」、平面作品を「夕日」と呼ぶ）、また正面から見ると近景・中景・遠景という風景画の構成に倣っていることが分かる。さしあたり、本展は抽象化された都市の風景と言えそうだ。

しかし、形態は風景の視覚的把握に過ぎず、したがって私たちはまだ風景の外にいる。「風景の中」へ入っていくには、他の手立てが必要だろう。その鍵を天王洲という土地から探ってみよう。

高床と水辺

天王洲は、文字通り「洲」であり「島（アイル）」である。ここはかつての佃島や月島と同じく、東京湾の潮の満ち引きによって出現と消滅を繰り返す「州」で、春には潮干狩りの好適地として賑わった。幕末に第四台場として埋め立てられると「島」となり（今も天王洲大橋脇には当時の石垣が残っている）、また戦後から高度経済成長期には倉庫街へと生まれ変わり、海運を支えてきた。水に育まれてきた天王洲は、多分に湿り気を含んだ土地だっただろう。

ところが現在の天王洲では、洲や島であるのを感じることはなかなか難しい。1990年代に高層ビルが次々と建設され、モノレールが開通すると、土地の関心は港湾から内陸へと転換した。加えて、天王洲アイル駅と高層ビル群がスカイウォーク（空中回廊）で結ばれたことにより、海と地面（埋立地）から完全に独立した「高床」の都市空間が形成された。今や私たちは地面を踏まずとも島内を移動できる。

高さは、近代都市の基本条件である。なぜなら、人口稠密な都市で衛生を確保するた

めには、病原体の繁殖・媒介をもたらす湿気は排除されなければならないからだ。そこで注目されたのが、高床であり台地であった。ル・コルビュジエが近代建築の5原則に掲げた「ピロティ」は、地面から建築を解放し、どんな土地でも明るくて健康的な生活環境を約束した。また都市においては、海面からの高さが重視された。東京の場合、明治・大正期に有力者が邸宅を構えた山の手台地から、現在も増殖し続ける人工の丘（ヒルズ）まで一貫して、高燥な土地が発展を支えてきた。とすれば、天王洲に張り巡らされた高床の歩道ネットワークは、近代化した低地の象徴と見なすことができる。

「東京＝近代都市」が台地（武蔵野）から低地（臨海部）へ拡張された一方、天王洲では2000年代に入ると運河を活用した遊歩道や商業施設がつくられ、水辺が再び注目されるようになった。水辺は、湿気を遠ざけてきた都市と矛盾するように思われるが、実際は近代都市の原理に従っている。と言うのも、水辺はモダニズムの建築・都市に通底する「乾・明・反射」という素材観を反映して、量感のある物質というよりも、光や像を反射するスクリーンとして捉えられているからだ。同様に、公園や広場に見られる水のデザインは、しばしば水盤のように浅い構造を持ち、スクリーンや反射といった表面的機能に特化している点において、ガラスや鏡などの人工素材と類似する。天王洲の水辺は、もはや土地や自然の一部として体感されるものではなく、都市の装飾としてただ眺められるだけだ。

ランドスケープから風景へ

以上の近代都市の文法に照らせば、近景の四角柱は高床を支える柱、中景のシートは反射する水面、遠景の鏡はビルに反射する夕陽といった風に、やはり本展の「インスタレーション＝風景」は今の天王洲の縮景となっている。しかし同時に、その素材からは湿気が感じられ、目の前にはない天王洲の姿をも想像させる。近景・中景を構成するベニヤおよびエマーゼンシーシートは透湿性が低くて蒸れやすく、また遠景に置かれた拓本は、対象物の表面を水で湿らせてイメージを写し取る「湿拓」という手法で制作された。つまり本展の風景は、乾燥と形態の裏に湿潤と質感を併せ持つ。この両義性は、風景そのものが孕む2つの意味を暗示している。

風景は、一般に地理的・物理的な土地のかたちと考えられているが、これは英語の「ランドスケープ (landscape)」に基づいた見方である。ランドスケープは、17世紀に定着した言葉で、当初は「風景」ではなく「風景画」を意味していた。風景画は、船乗りが港を識別するための「絵地図」としての機能を持っていたため、城壁や門、教会といった目印（ランドマーク）が重視された。一方で、刻一刻と移り変わる自然光や天気は副次的な要素に過ぎなかった。このように西洋近代的なランドスケープは、自然現象に左右されることなく誰とも共有できる固定された眺めとして存在していた。

しかし、風景という言葉はランドスケープより先に存在し、全く異なる意味を持っていたようである。風はもともと「気」と同義で、「空気の流れ＝かぜ」ないし「雰囲気」

を意味する。景は「日光＝ひかり」を意味し、転じて日光が映し出す「かげ」をも表す。風と景は、どちらも直接目に見えず、移ろうものであるという点で共通する。ゆえに風景は、視覚を基調としつつも、外界の場所や事物ではなく、そこから見る者ひとりひとりの中に生じる印象を表していた。こうした風景本来の主観的な性格は、「景気」という言葉にも見て取ることができる。景気は、現在では経済の活発さを示す用語だが、もとは「風景の持つ気」すなわち「見る者が感じる余韻」を意味していた。要するに、ランドスケープは視覚的・物理的・固定的であるのに対して、風景は共感的・心理的・流動的である。

風景の中へ入るとは、巷に横溢する記号的なランドスケープを解体し、とらえどころのない風景を自己の一部として感覚する行為と言えるのではないだろうか。改めて展示空間を歩き回ると、街灯のシェード、プラスチック製の波板、傘の記憶を宿した布など、作家2人が周辺で拾い集めたさまざまな物が、ランドスケープの中に紛れ込んでいることに気づく。いくつかの四角柱や樹脂製の石ころには、町中で撮影された写真が組み込まれている。さらに先へ進むと、路上で制作された拓本が、石、鋳鉄、合成ゴムといった具体的な質感とともに迫ってくる。

これらの事物やイメージは、今の都市をかたちづくるものに違いないが、作家の手によってランドスケープから切断され、展示会場に布置されることで、2人の中に生じた風景へ引き寄せられている。ただ、2人の風景は1つに統合されたわけではなく、断片的で浮遊しているように思える。鑑賞者はインスタレーションとして仮構された（一般の）ランドスケープと（作家の）風景のあいだを往還しつつ、形態から事物、そして質感へと視点を徐々に切り替えながら、自分の風景の中へ入っていく。「私を見つける方法」とは、おそらくそうした風景との出会い方である。

参考文献

近藤亮介編『アーバン山水』（山水東京、2023年）。

志村秀明『ぐるっと湾岸 再発見——東京湾岸それぞれの物語』（花伝社、2020年）。

ベルク、オギュスタン『風土の日本』篠田勝英訳（筑摩書房、1992年）。

宮城俊作『ランドスケープデザインの視座』（学芸出版社、2001年）。