
「復興と芸術」1

—LOST & FOUND PROJECT

野々村文宏

—要旨

東日本大震災からの復興とそれに芸術がどう関与していくかを取材し考察していきたい。今回は、写真家・高橋宗正の『LOST & FOUND』プロジェクトを取り上げる。津波によって流された家族写真を大量に展示するプロジェクトだが、この企画はそもそも被災写真の洗浄救済と持ち主探しのプロジェクトから派生した企画であり、古典的な意味での作家の存立理由に問いを投げかけているほか、家族写真や学校写真の社会的機能の根源に根ざす企画でもあるなど、たいへん示唆に富む、興味深い試みであった。本稿ではそれを考察する。

1 —

高橋宗正の LOST & FOUND PROJECT は、2011 年の東日本大震災直後に津波に襲われた、損傷の激しい写真を数多く壁一面に張り出す展覧会である。ここに展示された写真は、持ち主が見つからない写真だ。高橋宗正は写真家だが、この展覧会は高橋が撮った写真の展覧会ではない。あくまで、高橋たちが集めた、被災して損傷の激しい写真の展示である。展覧会の来訪者にとって、これらの写真は、具体的にどこで撮影され、誰が写っていて、背景に写っているものがなにか、ほぼ、わからない。しかし、来訪者は、この膨大な写真群の前に息をのみ、複雑で強い印象を受ける。

この LOST & FOUND PROJECT を理解するためには、その前の「思い出サルベージ」プロジェクトについて知らなければならない。

というのも、LOST & FOUND PROJECT は、「思い出サルベージ」の、いわば、「スピニアウト」企画だからである（「思い出サルベージ」プロジェクトのインターネット・サイトにはそのように表記されている）。

「思い出サルベージ」プロジェクトとは、東日本大震災で津波の被害にあった宮城県亘理郡山元町で、被害にあった家などから回収された写真を洗浄し、デジタルカメラで複写撮影してアーカイブ化するとともに、その写真の持ち主を探し出し、写真を返すプロジェクトだ。日本社会情報学会（JSIS）のなかにおかれた「災害情報支援チーム」（JSIS-BJK）に

よって行われ、学生や一般の多くのボランティアを集めて遂行された。JSIS-BJK はもともと社会情報学会のなかの若手研究者グループであった。そのこともふくめたプロジェクトの詳細については、『「思い出」をつなぐネットワーク 日本社会情報学会・災害情報支援チームの挑戦』（2014年、昭和堂）に包括的にまとめられている。

まず、なぜ、サルベージの現場が宮城県亘理郡山元町になったのか。同書によれば、2011年3月11日の大地震・津波直後の混乱と支援活動へ向かう人々の動きのなかで、ほぼ偶発的に、プロジェクトのリーダーである柴田邦臣（社会学）が東北出身であり個人史のうえで仙台―東京を行き来するときにバイクで通過したり JR 常磐線の駅がある町として記憶に残っていた事と、柴田が震災直後に東京で知り合ったキーパーソンである星和人が山元町出身だったことによる。（柴田、p24-p25）

しかし、東京にいた私もふくめて、東日本大震災の体験者ならば、3月11日以降の日本社会の混乱のなかで、人々による自発的な支援のネットワークキングが、被災地との連絡がつかない等の情報の遮断や混乱のなかで、けっして全体を俯瞰しつつ始められるようなものではなかったこと、個別で断片的なつながりから支援活動が始まっている場合が多いことは記憶しているだろう。

震災後の社会的混乱と情報の遮断のなかで、人々が情報をどう受け取りどう動いていくのか、また、災害時における情報支援はどうあるべきか、また、どうするべきか。そして現代であれば、それに IT 技術がどう寄与するのかは、まさに日本社会情報学会の研究テーマであるはずだ。ただ、この「思い出サルベージ」プロジェクトにおいては、プロジェクトに参加した研究者は、静態的あるいは客観的な動かぬ主体、つまり観察者の位置にとどまることはできず、必然的に被災地支援の行為者であった。どちらが先だったか？ と考えれば、「にわとり卵」の喩えのような無限ループが生まれるが、研究者としての興味と市民としての被災地支援は併存していた。これは、より一般化すれば参与観察につきまとう問題であるとはいえると思うが、「思い出サルベージ」プロジェクトは、「加担の構図」（柴田、p16）を構造として持ち、支援と調査研究のふたつはやはり不可分であったと言えるだろう。しかし、研究者としての葛藤の部分をつくめて、その両義的な体験の単行本化によるまとめが、後世への示唆をふくむ、「アクション・リサーチ」に向けての貴重な記録になっていると、本の読後に、私は思った。

さて、高橋宗正は1980年生まれの30代の写真家である。高橋もまた、震災直後から自分にできることを模索していた。震災直前に、偶然、雑誌取材で福島県相馬郡の飯舘村いいたてむらに入っていたので、飯舘村でなにかボランティア活動はできないかと模索する。しかし、知り合った村役場の職員の携帯電話にかけたところ、「こっちは大丈夫。きみはカメラマンなのだから、震災の現場を見に行け＝写真を撮りに行け。」と言われる。前後して、4月26日から27日にかけて高橋は宮城県の松島町にも行き、現地の店で地元の人と酒を酌み交わすも、ここでも自分の職性・専門性がボランティアとして活かせないので躊躇する。後述する、LOST & FOUND PROJECT の写真集『津波、写真、それから』（2014年、赤々舎）

の日記のなかで、松島とその帰り道でのことを高橋はこう記している。

カメラは持っていったものの、その光景を前にすると自分が写真を撮る意味が全く見出せなかった。記録をしておかねば、と、シャッターを推すのだけれど、それが何のため誰のための記憶だというのだろう。ファインダー越しに見える風景は、多少の違いこそあれ自分がネットで見た、役に立たないと思った写真にそっくりだった。この風景を忘れてはいけない、そんなことを思うのは生まれて始めてだったそれから海沿いを北上し、いくつかの町の壊滅を見た。ぼくらにできることは何もなかった。(高橋、p25)

落胆し、東京に帰ってのち、高橋は、SNSのTwitterを通じて、JSIS-BJKの「思い出サルベージ」プロジェクトを知った。

2011.5.4 54日目。ある日、こんなツイートが回ってきた。「【RT 希望】被災地の痛んだ写真と思い出を取り戻す、写真補正ボランティアやります。現地では自衛隊回収の写真を、富士フィルムの指導でボラが洗浄スキャン中、参加希望者はぜひご連絡ください。」これならば、自分でも手伝えるなど思い、すぐにツイートをしていた大妻女子大学(註:当時)の柴田先生に連絡をした。これが、津波で流れた写真を洗浄し持ち主の手に返す思い出サルベージプロジェクトに関わるきっかけだった。……(中略)……基本的なやり方と必要な機材について話しているうちに、次の日に現地に行くということだったので、ぼくもついて行くことにした。(高橋、p26)

話が前後するが、前述の『「思い出」をつなぐネットワーク 日本社会情報学会・災害情報支援チームの挑戦』によれば、2011年4月中旬にJSIS-BJKは、活動の梶をふたつの方向に切っていた。

ひとつは、「坂元中学校へのパソコン設置」であり……(中略)……。もうひとつが被災写真洗浄、つまり「思い出サルベージ・アルバム・オンライン」である。もともと初期常駐の段階で溝口くん・保井くんから、写真やアルバムがボロボロになって困っている人がいるらしい、という報告は受けていたし、そういう写真があることはすでに見聞きしていた。(柴田、p43)

ここで出てくる溝口くんとは、後述する溝口佑爾(当時、京都大学大学院生、社会学)である。

そのきっかけは、現地での話の流れから、中学校に避難している被害の大きかった地区の副区長さんが、紙袋3袋ぶんの写真を持っていたことからだ。

そのすべてが薄く茶色に汚れ、弧を描くように曲がっていた。大きな砂の粒がくっついて落ちないものもあった。曲がってしまっているのは、アルバムからはがしたからとのことで、毎日、アルバムを探して歩き、やっと見つけた数冊を破れないよう丁寧に天日で干して、一枚一枚手ではがしたようだ。しかもこれはすべて状態が良いほうでその3倍くらいを別にしまっているという。そして、中学校に避難されている方はたいてい同じくらい、中にはもっと多いくらいの写真を持っているとのことだった。(柴田、p44)

まず、ここで私が強く興味を引かれるのは、自宅が流されるかそれに近い津波に遭遇して被災し、体育館の避難所を仮の住まいとするほどミニマムに切り詰められた生活のなかで、それでも人々が写真に固執するということだった。

そして、同チームは写真の洗浄に関しては、当時2011年4月から富士フイルム株式会社が「写真でつながるプロジェクト」を始めていたのを、河北新報の新聞記事で知り、連絡を取り、4月27日に同中学校で写真洗浄講習会を開いてもらった。

しかしながら、現地に集まった写真が膨大な量にのぼり、じょじょに圧倒的な人材不足・機材不足が判明し、Twitterなどを通じて新たな人材募集がかけられた。人材不足とは、人の量もちろんそうだが、写真や写真補正の専門家の不足もあった。写真家の高橋宗正は、この呼びかけに反応したのである。

前出の5月4日の出会いの翌日、5月5日——日本ではちょうど5月の連休中である——、の写真集の日記に高橋はこう書いている。

次の朝早く、北へと向かう新幹線の中で気になっていたことを柴田先生に聞いた。なぜすべてが流され生活もままならない状況なのに、写真なんて役にも立たないものが欲しいんですか、と。それに対する答えはこうだった。「全てが流され、何も残っていないからこそ、何かひとつでも戻るものがあるととても喜ばれるんです。それは戻るということの象徴なんです。」その思いは、そのときの僕にはちゃんとは理解できないものだった。けれど求める人がいるならばしっかり手伝おうと決めた。(高橋、p32)

被災写真は当初はデジタルスキャンされるプランだったが、高橋が提案し、三脚を立ててのデジタルカメラでの複写、つまり写真の表面に非接触で複写撮影する方法が用いられることになった。高橋によれば、泥や砂がつき表面が荒んだ写真は、いくら洗浄してあるとはいえ、デジタル・スキャナーのガラス面を傷つけて、その後のスキャンを台無しにするか機械じたいを壊してしまうし、また一枚の写真のスキャンにかかる時間の問題もあった。非接触的な複写撮影のほうが、デジタルスキャナーより一枚あたりにかかる時間が少なかったのである。

また、海水や砂や泥を被った被災写真は、春になりこれから夏を迎えるにあたって、海水やバクテリアなどの影響から、気温の上昇にともない劣化のスピードも速くなっていくことがわかっていった。早急にデジタルデータ化を進める必要があった。時間との戦いでもあった。

高橋は、写真集の日記に、さきと同じ5月5日の日付でこう書いている。

さっき見た膨大な量の写真をデータ化するには機材も人手も全然足りていなかった。まずは友達や先輩のカメラマンの家に眠るカメラを狙うことにした。……（中略）……、帰りの新幹線の中で予告としてツイッターに書き込んだ。……（中略）……、このツイートは東京に着くまでの2時間ぐらいの間にどんどん広まり、何人もの会ったことのない人たちからカメラや三脚の提供の申し出があった。友達も先生もみんな協力してくれた。多くの人たちが何か機会があれば手伝いたいと思っていた時期だった。（高橋、p42）

この、「多くの人たちが何か機会があれば手伝いたいと思っていた時期だった。」という一文には強く共感した。被災地ボランティアの鉄則として、最初は被災地援助に役立つなんらかの専門家が優先的に現地へ赴くべきであり、わかりやすい例が、人命に直結する医師や看護師など医療関係者であり、建築士であれば被災した建造物の倒壊の危険の程度が診断できる、などである。しかし、もし自分がそのような職制を持たないとしたら。この焦燥感は、当時、多くの人たちが感じていたと思うからである。

しかし、ここで次の問題が発生する。現場では、集まった写真の量からカメラマンのボランティアだけで作業は賄えないため、学生などカメラ初心者にも作業ができるようにわかりやすいマニュアル作りが求められた。ただし、複数の初心者からなるグループが、マニュアルに書かれた簡単なインタラクションだけで撮影を遂行することは、異メーカー異機種のカメラでは、実質、できない。

そこで高橋は、キヤノンマーケティングジャパン株式会社に接触し、同社デジタルカメラ Eos Kiss を5台提供してもらうことに成功した。この共通のカメラが現場での作業をスムーズかつ効率的に遂行するのに役立った。

高橋をはじめ何人かの写真の専門家による現場作業の組み立てのチェックのおかげもあってか、現場は進行管理が取れる状態になり、7月頃にはほとんどの写真の洗浄とデジタルデータ化が終了した。

洗浄された写真は前掲の2書のなかに、概算で75万枚と書かれている（複数の記述がある）。

さらにデジタルアーカイヴ化にあたってはニフティ株式会社の多大な協力があつた。

しかし、日本社会情報学会災害情報支援チーム（JSIS-BJK）としての活動は、約1年間でピリオドを打つ。なぜなら、

研究は研究としてなされるべきであり、支援活動は支援活動としてなされるべきだからだ。JSIS-BJKのアプローチが許されるのは、時限的なものにすぎない。なぜなら、研究と支援活動の最終結論はまったく異なるものだからである。(柴田、前掲書、p17)

という、ひとつの線引きの考え方があったからだ。

この山元町「思い出サルベージ」プロジェクトは、本稿で扱う被災写真との関係のほか、地元のコミュニティFM局「りんごラジオ」との協同、仮設住宅での写真返却イベント、卒業アルバム共有プロジェクト、地元の中学生への参加働きかけとその教育上の意義、IT技術の活用など包括的で多岐にわたる。それらは前掲書にまとめられている。それらはどれも今後への示唆に富むが、本稿の趣旨は被災地と写真（被災写真）の関係を探ることであるので、ここでいったん、「思い出サルベージ」プロジェクトの全体像から離れた。

2 —

さて、山元町の体育館に集められた約75万枚の写真の洗浄は約3か月で収束した。そこから先は持ち主探しに入った。膨大な写真の量だけに、ここでデジタルアーカイブ化が効いてくる。デジタル化されたデータは持ち運べるし、WWWを通じて通信で検索もできる。

しかし洗浄作業当初から見えていた別の問題があった。損傷が激しく被写体が誰だかわからないまで表面が剥離した写真、とくに顔は識別にとって重要な部分なので顔の部分が剥離していてもはや識別が難しかった写真、をどうするか、という問題である。それらは現場で作業するひとりひとりの判断によって、「もうダメBOX」という箱のなかに収められていった。それらは量も多く、単純に言って場所を取った。

「もうダメBOX」の中にたまった写真をどうするのか、決断をしなければいけないときが迫っていた。……(中略)……、山元町に通うようになるまで、ぼくが知っていた情報はテレビや新聞やインターネットによるものだった。そこでは人の死が丁寧に目のつかないものにされていた。地震が起きてすぐの頃、太平洋側の多くの町が津波の被害にあったなかで、死者の数が被害の大きさを伝えるものさしとして使われていた。死は数字に変換されて扱われた。やがてそれは短時間の放送にうまくまとめられた悲劇や、希望の話になっていく。終わったこと、区切りのついたものとして扱われる。誰も死と向き合おうとしない、誰も「お前もそのうち死ぬんだぞ」とは言わない。……(中略)……センセーショナルなものとしてではなく、静かに誰かの死を思うことはとても大事なことのように思えた。(高橋、p72-73)

死を想え。ヨーロッパのキリスト教美術でよく見られる、memento mori を連想させる。そして私は、高橋たちボランティアが作業を通じて「不在の表象」、または「表象の不在」に必然と向き合った事じたいに大きな意味がある、と考える。現地で作業中、高橋たちはふたつの種類の異なった不在を体験したはずだ。そのひとつは、写真に写っている対象＝被写体の不在である。

ぼくはデータ化部隊をまとめる立場にあったので、あまり返却作業は手伝えなかったけれど、返却に立ち会ったときいまでも強くおぼえているできごとがあった。インデックスのファイルが並ぶ部屋に。ひとりのおじいさんがいた。一緒にファイルを見てみると、そのおじいさんの若い頃の写真が見つかった。「おー、これがおれだ」「本当ですか、よかったですねえ。ずいぶん男前じゃないですか〜」なんてことを話しながらファイルをめくっていると、若い親子の写真が出てきた。子供は5才くらいだった。「あ、これ孫の友達だ」「おお！見つかりましたか。よかったですね。」「でも、一家みんな流されて死んじゃったんだよ」ぼく「そうなんですか」としか言えなかった。いまでも何と言えよよかったですのかわからない。写真を見つけるということは生きた過去を取り戻すことでもあるけれども、死んでしまって戻らない人がいるということ突きつけてしまうことでもあった。(高橋、p61)

写真を洗浄して救済し、写真の記録性によって家族や地域のつながりの記憶を確認するという作業は、今回のような大厄災のケースでは、現実のつながりの切断を追認する契機をふくむ。

このようなことは、ふだんの我々の平穏な生活ではなかなか気付かされないものだ。

そして、もうひとつの不在とは、写真の持ち主が亡くなっているケースで、この場合、写真には引き取り手がいない。もちろん、そのふたつが重なることもありえる。

このような実体験を通じて、memento mori、「死を想え」に関して、高橋のなかに特別な感情が生まれてきたのだと考えられる。それは前述された、「死者の数が被害の大きさを伝えるものさしになる」「死が数字に換算される」「悲劇や、希望の話になっていく」という、死の扱われ方や捉え方に対する違和感となっていく。つまりは、「表象することの不可能性」を、体験として受け止めていたと考えられるのである。

私の考えでは、高橋は、ほぼ毎週末、山元町に通い、写真を洗浄し複写するというプロジェクトの実体験を通じて得たリアリティ、罹災した膨大な写真の「不在のリアリティ」とでも言うべきリアリティを、より広く、共有したかったのではなからうか。

ちなみに、写真にかぎらず、津波の去った後には膨大な量のゴミ・廃棄物が残る。それらは、津波にさらわれなければゴミではなかったものだ。そして、それらの処置に自治体は苦慮する。日本には昔から神仏混淆の「お炊き上げ」という、遺品を火にくべて燃やし、所有者の魂を浄化し天に返すという伝統文化の儀式があり、今回の震災後も、多くの被災

地で多くのゴミ・廃棄物（遺品もふくまれる）がお炊き上げされていった。山元町の、損傷が激しく判別不可能な多数の写真も、当初はこの「お炊き上げ」の儀式に処そうかという案が有力だったという。

高橋は、「お炊き上げ」をもって収束をはかる、という典型的な手法に強烈に違和感を感じた、と私に語っている。

そして最終的には、約75万枚のうち、約2万枚の、損傷の激しい、たぶんこれは最初から持ち主を見つけるのは困難だろう、という写真が残った。

現地での写真の持ち主を発見するプロジェクトには、前述した、溝口佑爾（当時、京都大学大学院生）と、東京でWEB制作の会社を営む新藤祐一がキーパーソンとなり、根気強く、仮設住宅を回って持ち主を探していった。約75万枚の写真のうち、約40万枚もの写真が持ち主の手に戻っていった（この地道な営為も、賞賛されるものであると考える）。

いっぽう、高橋は、損傷の激しい、持ち主の見つからない、または、誰が写っているかわからない写真を展示することを考えていた。ただし、それにはいくつかの当然の留保がある。

たとえ写真を見せることにどんな意味があったとしても、それだけではフェアじゃないと考えていた。写真を町の外に出すということは見せ物にすることでもあり、どんなに他の場所で理解されたところで、山元町に返すものが何もないんじゃ意味がないと思っていた。しかし町を戻すには莫大なお金が必要で、ぼくらに集められるような額じゃ話にならないということは明白だった。……（後略）……。 （高橋、p74）

ここでは、被災した写真のプライバシーの問題、その写真を見る者の当事者性の問題が炙り出されている。それは、この件にかぎらず、被災の表象について回る不可避の問題でもある。

しかし、前述した同プロジェクトのキーパーソン、星和人の、何事もやってみないとわからないじゃないか、の声に励まされ、LOST & FOUND PROJECT がスタートする。「遺失物」を意味する題名は、高橋のバイリンガルの友人の提案による。このプロジェクトを行うにあたって、すべてノン・プロフィットでやること、ポスターを作り売ることによって山元町への寄付金を募るスタイルで行くこと、ポスターの売り上げから印刷費など経費を引いた70%を山元町に寄付すること、などを高橋は決めた。

LOST & FOUND PROJECT の展覧会は、震災の翌年、2012年の1月から2月にかけて1か月間の期間で、東京・西麻布のAKAACA ギャラリーで行われた。同ギャラリーは、写真専門の出版社である赤々舎の持つギャラリーであり、高橋はかつて2010年に同社から自身の写真集『スカイフィッシュ』を出していた関係から、すんなりと決まった。写真は、損傷の激しい、誰かとは特定のできない約1500枚を使って、住宅街の二階建て一軒家で

ある同ギャラリーの壁面一面に張り出された。

この LOST&FOUND 展は、1 月 25 日付けの東京新聞朝刊の一面に記事として掲載され、1 月 30 日の朝日新聞夕刊に掲載されるなど、毎日、日経、産経と主要紙で次々に紹介されていった。

会期中の出来事で記憶に残っていることがある。それは展示を通じて写真の持ち主と出会えたことだ。ある日、新聞に掲載された写真を見て、これは自分の家にあった写真だと気づいた人が家族で会場に来てくれた。「すごい偶然ですね、ぜひ写真を持っていってください」と言うと、「写真はおじいさんに焼き増ししてもらったから大丈夫。これはそのまま展示で使って」と言ってくれた。そして別の日にもうひとり写真を見つけた人がいた。その人はポスターに使わせてもらった写真に写っている人だった。その写真の実物は展示していなかったの、ぼくは毎日家に帰ると大量の写真を 1 枚ずつ確認していき、1 万枚ぐらい見たところで発見して本人に手渡すことができた。やっぱりダメージが酷くても処分してしまう判断をしなくてよかったと思った。そして何よりも写真の持ち主の人たちにこのプロジェクトを応援してもらえてよかった。どんなに意味があると確信していても、写真の本来の持ち主が嫌がるような形でプロジェクトを続けることはできない。(高橋、p82、p89)

ことわっておくが、展示された写真は、山元町の現場の「もうダメ BOX」に入っていた、写真の洗い手によって判別不能と判断された、損傷のひどい写真である。にもかかわらず、2 人の所有者が名乗り出た。写真の持ち主本人はディテールまで覚えているものである。そして興味深いことに、ひとつのケースでは、銀塩写真のネガフィルムが残っていたので、そのネガから複製が可能なので、紙焼きのポジ写真をいくらかでも作ることができたのだ。写真というメディアの複製技術としての特性がよく出ている。

さらに、同展覧会は海外に巡回していく。

ロスアンゼルスでのヒロシ・ワタナベスタジオ、ニューヨークのアパチャー・ファウンデーション、メルボルンの現代写真センター、東京に戻ってフォトギャラリー・インターナショナル、北海道・東川町国際写真フェスティバル、サンフランシスコのインターセクション・フォー・ジ・アーツ、ローマの現代美術館、と、断続的に続いていった。

また、ボストン美術館で 2015 年 4 月 5 日から 7 月 12 日まで開かれた、日本の写真家が震災にどう呼応したかのグループ展 “In the Wake , Japanese Photographers Respond 3/11” においては、ボストン美術館に LOST & FOUND PROJECT の 300 枚の写真を寄贈し、同館の収蔵作品としたが、その際、「もし持ち主があらわれた場合には、持ち主に写真を返却する」という付帯事項をつけてくれた。

高橋によれば、各国での反応は似ていて、いくつかの傾向があるという。

見るなり、その悲劇を想像して慟哭してしまう者、プロジェクトの行為に感嘆し尊尚の

感想を述べる者、そしてたまに、このような行為は見せ物であり被災者の感情をないがしろにしていると憤怒する者などである。

また、一般的に、海外から日本の印象は「写真の国」と見られていて、家庭にカメラが多くあり、家族写真を撮る頻度がきわめて高いというイメージ、つまり家族のスナップ写真を撮る慣習がきわめて根付いているというイメージがあるという。銀塩写真の時代からデジタルカメラの時代になっても、日本のメーカーが世界の写真機のシェアのほとんどを占めるカメラのハード王国であるというイメージもあり、今回の膨大な量の被災写真を洗浄するという根気のいる作業をグループワークでこなしていく、繊細で精密で丁寧な作業が苦にならないというイメージ、もある。そのため、日本でなければ、このようなプロジェクトはできなかったのではないか、という感想を多くの鑑賞者からもらった、と高橋はいう。

たしかに、発端となった、前出 JSIS-BJK の「思い出サルベージ」プロジェクトや、同プロジェクトにも協力した、富士フイルム株式会社の「写真でつながる」プロジェクト（被災写真の洗浄支援プロジェクト）は、今後の大津波のときに流された写真の救済について重要な先行事例となるだろうし、既出「アクション・リサーチ」の好例となる可能性を持っている。

しかしながら、被災写真の展示という、高橋宗正の LOST & FOUND PROJECT に絞り込んで考えれば、この展示会はやはりたいへんに示唆に富む、興味深い展示会であったと私は考える。

まずは、展示の方法が、いわゆるホワイトウォールにアイ・レヴェルで1枚1枚余裕を持って展示される、ホワイトキューブ＝近現代美術館での常套的な展示のスタイルになっていない事が上げられる。

ここでは、写真が何枚、というかたちでカウントされるわけではなく、膨大な量として、つまり逆に言えば、1枚1枚とリジッドに峻別されるものではなく、いわば固まりとして展示されている。そしてそこにむしろ高橋の展示の意図があると考えられる。大厄災の大きさをあらわすときには、表現として「数えられない」のたとえが用いられることがある。また、高橋は、前出したように「死者の数が被害の大きさを伝えるものさしになる」「死が数字に換算される」ことへの強い違和感を語っている。

海外での展示は、ときに展示場所の天井まで使って鑑賞者を取り囲むようにされているケースもあった。つまり、モダンでオーソドックスな写真の展示というよりも、写真を使ったインスタレーションの側面が強かったとも言える。

また、この写真は、高橋が撮った写真ではない。高橋はこの展示の企画者であり遂行者であるが、けっして「作者」ではない。しかし、絵画とは違い、写真という芸術はいわば機械芸術であり、所与の件が揃えば、たとえば静物写真であれば誰もが同じ写真が撮れる原理を持っている。もっとも、高橋はこれを最初から「プロジェクト」と呼んでいるし、また、高橋が JSIS-BJK の「思い出サルベージ」プロジェクトに写真の専門家としてボラ

ンティアで参加した経験と実績のなかから、この構想は生まれてきているのである。

さて、近代から現代へと美術のパラダイムを変えたかけはしとなったとされるマルセル・デュシャンは、レディメイド（既製品）という概念を創出し、それは現代美術におけるファウンド・オブジェクトの概念と連続している。したがって、「見いだされた対象」、「見いだされた対象としての写真」という事もできるのではないか。

そして、展覧会の鑑賞者が見るのは、かつてロラン・バルトが述べてきたような、写真の基本的な性格に起因する、つまり写真は「かつて・そこに・あった」対象を指し示すはずなのだが、損傷の激しい被災写真はその表面が剥がれ落ちているがために、それが判明できない、つまり、二重の「かつて、そこに、あった」状態であり、多数の、数えられないような数の、結果として匿名のスナップ写真群が、鑑賞者の視界のフレームの外まで広がり——かつてのアメリカ抽象表現主義絵画とその潮流のひとつである源流であるメキシコ壁画運動を彷彿とさせるかのよう——指示対象を求める視線が、ロザリンド・クラウスが引用するマルセル・デュシャン『お前は私を』(Tu m', 1918年)のように宙吊りにされるからである。

したがって、鑑賞者の視線は見事に裏切られ、ちょうど肩すかしを食ったか、暖簾に腕押しをしたかのように、対象を見失い、その行きどころのない彷徨いが、件の大津波について想像する事を誘発するのである。「不在の表象」か、「表象の不在」か。そこで、鑑賞者のひとりである私もまた判断停止し、悼いの念を抱くのである。

付記：

『津波、写真、それから——LOST & FOUND PROJECT』に所収された、写真史家 Geoffrey Batches のエッセイについて、その日本語訳が部分的に誤っていて文意を歪めている、との指摘が甲斐義明（新潟大学、写真史）から上がり、それに対応して、高橋宗正は2015年12月20付けのLOST & FOUND PROJECT 公式サイトで、翻訳の過程でのやり取りを記し、誤りの部分を認め、単行本の再刷の過程で正しい日本語訳に取り替える、と書いている。高橋宗正への聞き取り調査は、2015年12月7日に行なった。

—— 引用文献・サイト

柴田邦臣、吉田寛、服部哲、松本早野香・編著『「思い出」をつなぐネットワーク 日本社会情報学会・災害情報支援チームの挑戦』（2014年）、昭和堂

高橋宗正『津波、写真、それから——LOST & FOUND PROJECT』（2014年）、赤々舎

「思い出サルページ」公式サイト <http://jsis-bjk.cocolog-nifty.com/blog/>

YOUTUBE 動画「思い出サルページ」 Memory salvage アルバム (2011/09/10 にアップロード)

<https://www.youtube.com/watch?v=AZXfeJ57kM&noredirect=1>

富士フィルム「写真でつながるプロジェクト」サイト <http://fujifilm.jp/support/fukkoshien/>

LOST & FOUND PROJECT 公式サイト <http://lostandfound311.jp/ja/>

——参考文献

- 『In the Wake 震災以降：日本の写真家がとらえた 3.11』(2015)、青幻社
マルセル・デュシャン、ピエール・カバンヌ『デュシャンは語る』(1999)、筑摩書房(ちくま学芸文庫)
Stringer, E. T. (2007) *Action Research*, Sage Publications.
目黒輝美・磯部卓三訳『アクション・リサーチ』(2012)、フィリア
Barthes, Roland. (1980) *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Galimad.
花輪光訳『明るい部屋 写真についての覚書』(1997)、みすず書房
Krauss, Rosalind E. (1985) *The Originarity of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press.
小西信之訳『オリジナリティと反復』(1994)、リプロポート

——展覧会

- 『LOST & FOUND』2012年1月11日から2月11日 東京・Gallery AKAACA(東京都港区西麻布1-9-13)、
など。