

ルイジ・ギッリ〈アトランテ〉シリーズ についての研究ノート

山田裕理

東京都写真美術館 学芸員

ルイジ・ギッリ 〈アトランテ〉シリーズについての 研究ノート

山田裕理

東京都写真美術館では、2025年7月3日から9月28日にかけて、イタリアの写真家ルイジ・ギッリ（1943-1992）の個展「ルイジ・ギッリ 終わらない風景」を企画・開催した。本展は、約140点の写真作品および関連資料によって構成され、〈初期作品〉〈コダクローム〉〈静物〉〈F11、1/125、自然光〉〈イタリアの風景〉〈アイデンティキット〉〈ジョルジョ・モランディのアトリエ〉〈アルド・ロッシのアトリエ〉といった主要シリーズを中心に、ギッリの代表的作品群が選定・展示された。加えて、彼の活動を公私にわたり支え、グラフィックデザイナーおよびアーティストとしても活動した妻パオラ・ボルゴンゾーニ（1954-2011）の作品や、彼らが仲間たちと設立した出版社プント・エ・ヴィルゴラの活動についても紹介した。

ギッリの写真家としての活動期間は、1970年頃から急逝する1992年までのおよそ20年間に限られており、生前に刊行された写真集や開催された個展は決して多くはない。しかしながら、この比較的短い活動期間にもかかわらず、彼が手がけた写真にかかわる仕事はきわめて多岐にわたっている。

なかでも〈アトランテ〉は、ギッリが写真家としての活動初期にあたる1973年に取り組んだシリーズである。この1973年は、彼が測量技師としての職を離れ、本格的に写真家としての活動に専念することを決意した年にあたる。東京都写真美術館での個展において出品された〈初期作品〉《モデナ、1970》や〈初期作品——紙でできた風景〉、《モデナ、1971》は、それ以前に制作された作品であり、〈アトランテ〉の制作時期は、〈コダクローム〉や〈F11、1/125、自然光〉といった他の主要シリーズの制作時期とも重なっている。

〈アトランテ〉については、生前に写真集として出版されることはなかったものの、すでに写真集化を前提とした構想が存在し、そのためのマケットが制作されていたと知られている。ギッリの写真集は、1978年に刊行された初の写真集『Kodachrome』（プント・エ・ヴィルゴラ）を含め、複数のシリーズが混在して掲載されることが多いが、本シリーズについては、〈アトランテ〉の作品のみによって構成された写真集として構想されていた点が特筆される。

〈アトランテ〉は、本格的な写真家活動の始動と同時期に制作されたシリーズであること、また単一シリーズとしてまとめて収録する写真集のマケットが制作されていたこと、さらに個々のイメージを

精査すると彼の晩年に制作された諸シリーズへと連なる視覚的・思想的要素を見出すことができる点を踏まえると、ギッリにとって写真家としての決意表明として位置づけられるシリーズであり、以後の制作活動の軸となる作品群であると推測することが可能である。

本稿では、以上の観点から、写真集『ATLANTE』に焦点を当て、ギッリが本シリーズによって思索した旅とイメージの概念について考察を行う。

I. ルイジ・ギッリ 〈アトランテ〉シリーズについて

本シリーズは、ギッリがマクロレンズを使用して複数の地図帳の一部をクローズアップで撮影したイメージを中心に構成されている。

「アトランテ (Atlante)」とは、イタリア語で「アトラス」を意味する語である。この「アトラス」という語について、ドイツの美術史家ベンジャミン・H. D. ブクローによれば、16世紀に出版されたメルカトル図法による地図帳の口絵に、ギリシア神話に登場する巨人アトラス——昼と夜が会おう境界に立ち、世界を肩に担う存在——の姿が描かれたことを契機として、「アトラス」という語は、地図帳にとどまらず、「天文学的な知識を集めて整理した本の形式^{❖1}」を指す概念として用いられるようになったという。さらに19世紀に入ると、この語は、地図に限らず「体系化された知識を表の形で示したもののすべて^{❖2}」を指す言葉へと拡張されていった。

ブクローが言及しているとおり、地理学者ゲラルドゥス・メルカトル (1512-1594) の死後、1595年にその息子によって初めて「アトラス」というタイトルをつけて出版されたメルカトル図法による地図帳の口絵には巨人アトラスが描かれている。そしてその姿の下には、ラテン語で「Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura (「アトラス、すなわち世界創造と被造物の形態についての宇宙誌的考察」の意^{❖3})」と記されていることから、16世紀の「アトラス」においては、地図上で表象されるものによって、宇宙をも理解することができる^{❖3}とされていたことが窺える。

ギッリのシリーズ〈アトランテ〉というタイトルは、地図帳を撮影しているという点のみならず、星座や日食、地球などの天体イメージが冒頭や扉絵、締めくくりに位置に配置されている点から、宇宙誌的考察としての地図帳、すなわちアトラスを意味してもつけられたタイトルであることは確かであると思われる。

ギッリは写真家としての活動初期から、現実とは多様なイメージの重なりによって構築される「フォトモンタージュ」としての世界であると捉えてきた。1973年に制作された〈アトランテ〉は、街で偶然出会ったショーウィンドウや看板など断片的なイメージを撮影した〈コダクローム〉(1970-1978年)と同様に、こうしたギッリの思考が明確に現れた初期シリーズに位置づけられる。本作は、二次元と三次元の間にある「風景」という概念を再考し、その表象のコードを写真というメディアムを通して問い直そうとする、最初期の試みのひとつである。

❖1 ベンジャミン・H. D. ブクロー「ゲルハルト・リヒターのアトラス」——没価値性のアーカイヴ「ゲルハルト・リヒター アトラス」ワコウ・ワークス・オブ・アート、2010年、p. 68

❖2 ブクロー、前掲書、p. 69

❖3 https://expositions.nlr.ru/eng/map_merkator/4.php
(2025年12月5日閲覧)

このシリーズにおけるギッリの制作態度について、建築評論家のヴィットリオ・サーヴィ（1948-2011）は次のように述べている。「撮影の開始——それはまず、構図を定め、レンズを近づけて焦点を合わせ、主題を拡大すること。そして“トポグラフィー（地誌学的）”な肖像を撮ることだった。その後も、抽象的で、図式的で、色彩を帯びた数多くの“地図の肖像”が撮影されていく^{❖4}」。この指摘は、〈アトランテ〉が単なる地図の複写ではなく、地図という体系そのものを対象化する試みであったことを示唆している。

本作においてギッリは、自然光のもと、マクロレンズを用いてアトラス（地図帳）のページ上に描かれた海や山、砂漠、各種記号を拡大して撮影している。被写体を拡大し、フレーミングすることによって、それらの記号は地図帳における本来の文脈から切り離される。ここで撮影されているのは、地図帳という書物の中で体系化され、意味づけられてきた記号そのものではなく、形態や色彩といった視覚的要素としての記号である。ギッリは、こうした個別のアイコンの集合を「地図の肖像」として提示し、慣習化された意味の層を剥ぎ取りながら、風景の表象を再構成しようとしたのではないだろうか。

筆者の知る限り、〈アトランテ〉シリーズには、4種のプリント形態と1冊の写真集が存在する。うち2種のプリントはパルマ大学コミュニケーション研究・アーカイブセンター（CSAC）に所蔵されており、1点目は50×35cmの台紙にオーバーマットされた署名入りオリジナルプリント約30点である。2点目は作家没後、妻パオラ・ボルゴンゾーニの指示により制作された30×40cmのモダンプリントで、台紙には貼られておらず署名は確認されない。3点目は、1975年に個人コレクターがギッリから直接購入したとされる41点からなるプリント群であり、購入当時のフォルダに入れられたまま保管されているのが発見され、イタリアの国立21世紀美術館（MAXXI Museum）で2017年12月15日から2018年1月21日にかけて開催された「ルイジ・ギッリ アトランテ」展にて初公開されたものである。4点目は作家遺族所蔵のプリントであり、無署名である点から、モダンプリントである可能性が高いと推測される。

同シリーズについて、現在比較的手に取りやすい形で残されているものとして、同名の写真集『ATLANTE』が挙げられる。イタリア語で『ATLANTE』と題された本写真集には、80点の写真作品に加え、テキストが収録されており、ギッリ自身による文章と、生前ギッリと親交の深かったサーヴィによる論考が併載されている。ギッリの生前に刊行された写真集はきわめて限られており、本書『ATLANTE』もまた、作家没後の1999年に Charta 社より出版されたものである。

しかしながら、サーヴィが同書中で述べているように、本シリーズを一冊の写真集としてまとめる構想自体は、ギッリの生前から存在していた。ギッリはそのマケットとして、「地図的宇宙とのつながりを保つ〈理想のシリーズ〉を見だし、31×31cmの正方形ボール紙にプリントを一枚ずつ貼付し、それらをまとめて製本した^{❖5}」とされている。

❖4 Vittorio Savi 'a-b,' Luigi Ghirri, *ATLANTE*, Charta, 1999, p.47

❖5 Savi, *ibid.*, p. 47

このように、本シリーズにおいては撮影行為のみならず、編集というプロセス自体がギッリにとって重要な制作行為であったと考えられる。実際に、ギッリ自身が編集を手がけたこの写真集からは、彼が志向した〈理想のシリーズ〉とはいかなる視覚的・概念的構造を意味していたのかを読み取ることができる。

次章では、〈アトランテ〉シリーズのなかでも、とりわけ生前にギッリ自身が編集を行った写真集『ATLANTE』に焦点を当て、同シリーズの構想とその意義について考察を行う。

2. 写真集『ATLANTE』について

写真集『ATLANTE』は二部構成から成っている。第一部では、1頁につき1点、計34点の図版が掲載されている。これに対し、第二部には「WEEK END」というタイトルが付されており、1頁に3点ずつ、扉図版を含めて計46点の図版が収録されている^{❖6}。第一部と第二部の間には、第二部に先立つ形で、ギッリ自身のテキストおよびサーヴィによるテキストが挿入されている。

❖6 写真集ではない発表形態の場合、本シリーズは約40点で構成されるとの記載が散見される。

第一部、第二部ともに、基本的には地図帳を接写した写真によって構成されている。サーヴィの記述によれば、ギッリはこの撮影に際し、マクロ撮影用のベローズ、あるいは延長チューブのセットに加え、一眼レフカメラと三脚を用意し、地図帳を台の上に置き、自然光のもとで撮影を行ったとされている。具体的にどの地図帳が使用されたかについては現時点では明らかではないが、図版に写し出された文字表記のフォントの種類、地域を隔てる境界線の色や太さ、形状の違いなどから判断すると、複数冊の地図帳が用いられたと考えられる。また、写し込まれた文字表記からは、主として英語圏およびイタリア語圏で出版された地図帳が使用された可能性が高いことが読み取れる。

第一部の構成は、地図帳の図版ではなく星座図から始まり、地図のイメージが続いた後、雲あるいは天体を想起させるイメージによって締めくくられている。地図帳の図版には、緯度・経度の線、地名や記号、表記文字、標高値、等高線、さらには印刷手法に由来する網点などが写し込まれている。「Chicago」や「piramide di cheope」（イタリア語で「クフ王のピラミッド」を意味する）といった具体的な地名・建造物名が明確に示されているものもあれば、「OCEANO」や「DESERT」のように、具体的な地名を欠きつつも抽象的に記号化された語、あるいは、言葉の一部であると推測される「HAR」のように、単語の断片のみが切り取られ、提示されている例も見受けられる。これらの文字は、緯度・経度線、等高線、印刷網点、色彩と組み合わせられることで、単なる情報としての地図の意味を失い、一種のグラフィック的要素が強調されている。

❖7 第一部に掲載されている図版のことを指す。

第二部については、サーヴィが「ギッリはその後、この作品のコピーを一つだけ作る。それはほとんど原本と同じだったが、いくつか小さな違いがあった。このコピーにはATLANTEの題が外され、代わりに謎めいたWeekend（原文ママ）の題が付された^{❖8}」と述べて

❖8 Savi, *ATLANTE*, p. 47

いるように、第一部と第二部の図版には重複するイメージが複数見られる。しかしそれは単なる複製ではなく、第一部の構成を踏まえつつ再編集されたものであり、両者の関係は「原本」と「コピー」という単純な対比には還元できない。

「WEEK END」と題された第二部の扉図版には、宇宙空間から俯瞰された地球を背景に、両腕を前方へ伸ばしながら宙に浮かぶ一人の男性像が描かれている。この図像は、1595年に刊行された地図帳『ATLAS』の口絵に描かれる、ギリシア神話に登場する巨人アトラスが地球を手を持つ姿と、明確な対照関係をなしている。『ATLAS』の口絵におけるアトラスは、世界をその肩に担い、把持する存在として表象されているのに対し、本写真集に描かれた男性像は、体格こそ屈強であるものの、神話的存在に付随する権力性や威厳は感じられない。とりわけ、トレーニングパンツを思わせる服装は、その人物像から英雄性を剥奪し、むしろギョリ特有の軽やかなユーモアを強調している。

さらに注目すべきは、両者における地球との関係性の差異である。16世紀の地図帳『ATLAS』では巨人アトラスが地球を自身の所有物のごとく把持しているのに対し、ギョリの『ATLANTE』に「WEEK END」という文字とともに描かれた男性像には、何かを手放した直後のような解放感が漂っている。その姿は、体系化され、把握される対象としての地球、あるいは地図を、一定の距離をもって俯瞰する視座を示唆しており、世界を支配・所有する主体から、距離を保ちつつ眺める存在への転換を象徴していると解釈することができる。

第二部においては、1頁あたり3点ずつ図版が配置されており、その中には第一部ですでに掲載されていた図版も含まれる一方、第二部にもみ収録された図版も存在する。第一部が1頁1点の構成であったのに対し、第二部では1頁3点の構成となるため、必然的に各図版の掲載サイズは縮小されている。しかしながら、この縮小によって、個々の図版を鑑賞するというよりも、実際の地図帳を俯瞰する際のサイズ感や視覚的体験に近い印象を、読み手に与える構成となっている。

図版の配列に注目すると、ヤシの木の記号を含むイメージの連続、海や山といった異なる対象を描きながらも色彩的に共通性をもつ図版の並置、さらには緯線や経線といった線的要素の反復などが確認できる。これらの配列からは、作者が主題の連続性や形式的類似性を意識しつつ、文字や記号、線といった要素を視覚的に組織化する、タイポグラフィ的な視点を有していたことが窺える。

第二部の終盤は、第一部と同様に、星屑や雲、日食など、天体にかかわるイメージによって締めくくられており、全体として地上から宇宙へと視線が拡張される構造が、改めて強調されている。

3. 〈アトランテ〉における旅とイメージ

写真集『ATLANTE』には、ルイジ・ギョリ自身による次のような言葉が記されている。

アトラスとは一冊の書物であり、自然のものから文化的なものに至るまで、地上のあらゆる記号が慣習的に表象される場である。山、湖、ピラミッド、海洋、都市、村、星々、島々。こうした記号と記述の総体のなかに、私たちは自らが生きる場所や、行きたいと願う場所、そして辿るべき経路を見いだす。……本作において私は、旅そのものを消去してしまう場所への旅を試みた。それは、すでにあらゆる旅が記述され、すべての行程が描き尽くされているからである。文学や私たちの希望にとって大切であった楽園の島々は、すでにすべて記述されてしまった。もはや残されている唯一の発見、あるいは旅とは、すでになされた発見を再発見することのように思われる。同様に、いま可能な唯一の旅とは、記号やイメージの内部における旅、すなわち直接的経験の破壊のなかにある旅であるように思われる。⁹

❖9 Luigi Ghirri 'ATLANTE (1973)' Luigi Ghirri, *ATLANTE*, Charta, 1999, p. 38

このテキストからは、ギッリが構想した「旅」という概念の内実を読み解くことが可能ではないだろうか。「すべての行程が描き尽くされている」「文学や私たちの希望にとって大切であった楽園の島々は、すでにすべて記述されてしまった」という表現は、ギッリにとっての「旅」が、場所を物理的に移動する行為そのものではなく、すでに発見され尽くしたように見えた場所での予測不能な出会いや想像を超えた未知の発見を内包する経験そのものを指していたことを示唆している。

実際、彼は他の著作においても、「これは旅ではない。これは“移動”だ。時空間の中での私の移動だ。場所に触れ、撮り、帰る。その往復の時間に内的な眼差しを働かせ、未来の写真を準備し、撮影し、また帰宅し……そうして続いていく、まるでジェットコースターのように」と述べている。¹⁰この言葉からも明らかのように、たとえ自宅から離れた場所へ赴く撮影行為であったとしても、新たな発見や思考の跳躍を伴わないものは、ギッリにとって「旅」ではなく、反復的な「移動」にすぎなかったのである。

❖10 Savi, *ATLANTE*, p. 47

この観点からすれば、彼にとって地図帳（アトラス）もまた、世界各地の地名や地形といった、本来旅の途上で出会うはずの事象を、あらかじめ記号として可視化してしまう書物であったと考えられる。すなわちそれは、想像力の介在する余地を極度に縮減し、旅に不可欠な「未知」を先取りして排除してしまう装置であり、ギッリはこれを「旅」の可能性を終焉させ、単なる「移動」へと変えてしまう存在と捉えていたことが窺える。

地図上に記された情報が本来は二次元的な記号に過ぎないにもかかわらず、ギッリはそれらの記号から三次元の風景を鮮明に想像しうる能力を有していた。測量技師という前職で培われた空間認識能力も相まって、彼は、あたかも「すべて」がそこに描き尽くされてしまったかのように、地図の記号を通して世界を把握することができたのである。

重要なのは、ギッリがこの状況に落胆するのではなく、むしろ、その内的に生成されるイメージの中で、いかにして「旅」を成立させるのかを思考した点にある。その試みこそが、本シリーズ〈ア

トランテ〉に結実しているのではないだろうか。ここで彼が述べる「内的な眼差しを働かせ」という行為は、物理的移動を伴わない「眼差しの旅」と言い換えることが可能であり、〈アトランテ〉はその実践の場として位置づけることができる。

また、写真集『ATLANTE』においてとりわけ印象的なのが、第二部の扉に掲げられた「WEEK END」という語と、地球と人物の描写である。サーヴィ自身もこれを「謎めいた」と評しているように、この語の意味について、ギッリによる明確な説明や解釈は、彼自身のテキストや既存の批評においても確認することができない。

前述の通り、第二部は第一部の「コピー」として当初構想されたものであり、第一部に掲載されていた図版と同一のイメージが複数含まれている他、全体として再編集が施されている。しかしながら、その構成や図版の選択から、一般的な意味における「WEEK END（週末の休日）」を直接的に示唆するような編集方針が採られているとは、必ずしも言い難い。

むしろ、ギッリにとって撮影行為に内在する「旅」や「移動」が重要な主題であったこと、さらにはサーヴィが回想するギッリとの以下の対話の内容を踏まえるならば、この「WEEK END」という語は、単なる余暇や休日を意味する語としてではなく、観光産業の発展によって大量に生産・消費されるイメージに溢れた社会状況に対する、批評的な視座を示すものとして理解することも可能ではないだろうか。

かなり以前からギッリは、近代およびポストモダンの産業が、「旅」の概念と現実——感傷的な旅、科学的な旅、観光の旅や非観光の旅——を消し去ってしまったと確信していた。……外的な困難のせい、内的な制約のせい、彼は旅したいとは思わなかったが、写真を撮り、風景イメージを広げるためには旅を“しなければならなかった”。

❖11 Savi, *ibid.*, p. 49

またギッリ自身は、「行くか行かないかなど大した違いではない。観光産業が旅というものを、旅の意味そのものを抹消することに成功してしまったのだから」と述べており、地図帳のみならず、観光産業そのものが「旅」の意味を空洞化させてしまった状況を強く示唆している。

❖12 Savi, *ibid.*, p. 49

こうした時代的背景およびギッリの思想を踏まえるならば、写真集『ATLANTE』第二部の扉に掲げられた「WEEK END」という語は、余暇と結びついた観光産業が生み出す消費的イメージを象徴的に示す比喩として読むことができるだろう。すなわち、本来の意味における「旅」が終焉（End）を迎えた状況を、「WEEK END」という言葉遊びを通して、皮肉を込めて表現している可能性が示唆されるのである。

しかしながら、ここにおいてもギッリは、地図帳における余白の欠如への失望と同様に、その失望の只中で生じる再発見そのものを享受しているように思われる。すなわち彼は、地図帳を眺めながら次の余暇の旅先や目的地を想像するという視覚経験と、実際に第二部に配置された図版を通じて得られる視覚経験とを、重ね合わせながら比較検証すること自体を楽しんでいたのではないだろうか。

このように考えると、第二部において3点の図版が1頁に配置されている点、その結果として各図版のサイズが地図帳に掲載されるイメージのスケール感に近づいている点、さらに第一部のように単一の記号を提示するのではなく、ギッリ自身によって構成された架空の記号の連なりが形成されている点についても、十分に理解可能となる。加えて、第二部が「コピー」として位置づけられていることには、消費的イメージが本質的に有する複製性や反復性といった特質を意識的に組み込んだ意図が含まれていると読み取れることもできるだろう。

さらに注目すべき点として、ギッリは本シリーズとほぼ同時期に制作された〈コダクローム〉において、広告や観光産業に由来する消費的イメージを、しばしばユーモアを伴って被写体として取り上げている。また〈アトランテ〉の制作からほどなくして、観光施設として建設されたテーマパークのミニチュア模型を撮影する〈イン・スカーラ〉の制作に着手している。これらの連続した制作実践は、ギッリが観光産業や複製された世界像に対して、一貫した批評的視座をもちながら、その視覚経験を再構築しようと試みていたことを示すものと位置づけることができるだろう。

結びにかえて

写真集『ATLANTE』をこのように読み解くと、ギッリの写真実践全体を貫く軸としての「旅」と「移動」の概念、ならびに地図帳という既存の体系化された知の形式に対する批評的態度を見て取ることができる。すなわちギッリは、写真＝旅＝地図という関係性を再編成し、「すでにイメージに覆われた世界」における視覚経験そのものを問い直そうとしていたのである。

ギッリの写真実践は、縮尺された世界、反復、旅、地理、そして消費といった複数の要素が交差する地点に位置づけられるが、〈アトランテ〉はそれらの要素が凝縮されたシリーズであると言えよう。本シリーズにおいてギッリは、視線の移動を通じて視覚経験を再構築することを試みており、その点において〈アトランテ〉は、彼の初期作品群のなかでも特に重要な位置を占め、彼自身が構想した「地図的宇宙とのつながりを保つ〈理想のシリーズ〉」として成立した可能性を有していると言えないだろうか。

この意味で〈アトランテ〉は、ギッリの写真家としての意思表示であり、テーブルの上に置かれた書物という身近な対象から始まった「イメージによる旅」の出発点であったと考えられる。そしてこの試みは、その後の制作へと連続的に展開されていく。たとえば、一日として同一の空は存在しないという前提のもと、365日撮影された空の写真をグリッド状に構成した〈インフィニート〉(1974-1975)、観光地のミニチュア模型を撮影した〈イン・スカーラ〉(1977-1978)、さらには観光的風景を被写体とした〈ラ・ジータ〉(「遠足／小旅行」の意)(1979)といった作品群においても、〈アトランテ〉で提示された問題意識は明確に継承されているのである。