

結合の逆説

— 写真壁画による対外宣伝の混濁と失効 —

Paradox of Connecting:
Confusion and Lapse of Foreign Propaganda by the Photomural

林 三博 Mitsuhiro Hayashi

はじめに

精密に描かれた絵画が、その上下の両端を隠しつつ円形状の展望台の全周をとりかこみ、そこに立つ者を外的世界とは切り離されたもう一つの知覚的経験へと誘っていく——。19世紀後半の万国博覧会では、受け手に対してこうした経験を可能にさせるパノラマという大規模な視覚メディアがいつときは人気をかくしたものの、世紀末が近づくとつれ、それに対する関心は急速に失われていった。これは、パノラマでは到底追いつくことのできない、現前の様態を帯びる写真や映画が台頭してきたこともその理由の一つとして考えられるが、De Cauter (1993: 117-120) によればそれらに比してパノラマがダイナミズムを欠いていたことにもよるといえる⁽¹⁾。さらに、そうしたメディアは交通手段の加速化などにより社会に引き起こされた大規模な知覚変動とあいまって、パノラマの影をいっそう薄めさせていった。

とはいえ、いくら写真がモンタージュを駆使することでダイナミズムを画面に与えることが

できたとしても、そこにはパノラマにとってかわるほどの空間性まではなかった。だがしかし、1930年代に入ると、こうした空間性をもともなった写真壁画という視覚メディアが現れた。例えば、33年シカゴ博のフォード館では、円形状の館内の周囲をフォードの最新モデルが取り囲み、壁面上部の全体を覆う写真壁画が、写真の指標的な現前性ととも⁽²⁾、パノラマのごとき空間性をもって受け手に近接していたのである。

こうした先例にならい、37年パリ博の際、日本は自国のパヴィリオンに初めて写真壁画を展示し、制作されたとされる計3枚の写真壁画のうちで最大のものは、国際観光局が出品した《日本観光写真壁画》【図1】だった⁽³⁾。これまでいたるこの写真壁画のとりあつかわれ方をざっとふりかえてみると、それは、制作者の一人である原弘という作家の作品歴なかで、あるいは戦前の対外宣伝で使われた視覚メディアの一形態として言及されてきたにすぎない(川畑, 2002)。ならば、そこにうつしだされた

東京大学大学院学際情報学府博士課程

キーワード：メディアの機能不全、複製技術、メディア美学、指標としての写真、展示空間と画面空間

画像をくまなく検討し、当時の日本が宣伝しようとした内容をとりこぼしなく抽出する作業には、それなりの意義があるだろう。だが、対外宣伝という言葉にひきつけられるあまり、宣伝意図や画面が表意するもののみへ没頭することは、あたかも写真壁画が半世紀以上まえに日本館を訪れた受け手に対してなそうとしたことを追行するかのごとく、メディアを透明化することにくみしてしまいはしないか。写真壁画の表皮とそれが設置された展示室の空間に目をこらすならば、我々はこうした姿勢をもう一度はじめから捉え直してみる必要に迫られるはずである。

さて、およそ諸々の被写体が写真壁画を介して日本館への入館者のまえに立ち現れるまでには、まずそれぞれの被写体に応じて写真撮影がなされたのち、各々の写真がモニタージュにより写真壁画として組み立てられ、さらにその写真壁画が特定の場所に展示されねばならない。とすれば、写真壁画による対外宣伝の実状を語るうえで、我々は、写真壁画にとりこまれた写真相互が織りなす意味作用のみならず、それと

その作動を条件付けていた諸要素との関係を見捨てることはできない。つまり、写真壁画をその受け手と切り離して扱うのではなく、そこに表象＝再現された日本像が、なによりも展示室のなかで受け手の身体に現前していた局面を紡ぎ起こす作業が求められるのである⁽⁴⁾。とはいえ、写真壁画が光学機械的な複製技術の所産たる写真からかたちづくられたことを踏まえるとすれば、現前するものに対する写真壁画の参照関係それ自体についても、我々は現前の様態や強度と同等に問わねばなるまい。

以下では、まず手はじめに写真壁画にうつしだされた内容を国際観光局の観光政策と関係づけてあえてつぶさに検討したのち、展示空間における写真壁画と陳列物との関係、モニタージュによって構成された写真壁画の画面の検討をとおして、写真壁画による宣伝が挫折していたことを、さらにモニタージュのそうした挫折は、日本像の挫折のみならずそもそもなにかを現前させることの断絶へも接続し、宣伝がその基底から失効する事態に直面していたことを明らかにする。

1. 日本像の創出

57回ものモニタージュと手の込んだデフォルメーションがほどこされたこの長大な写真壁画

では、中央に富士が君臨し、和服を着た日本女性の姿もみられ、一見すると鉄道省がこれまで

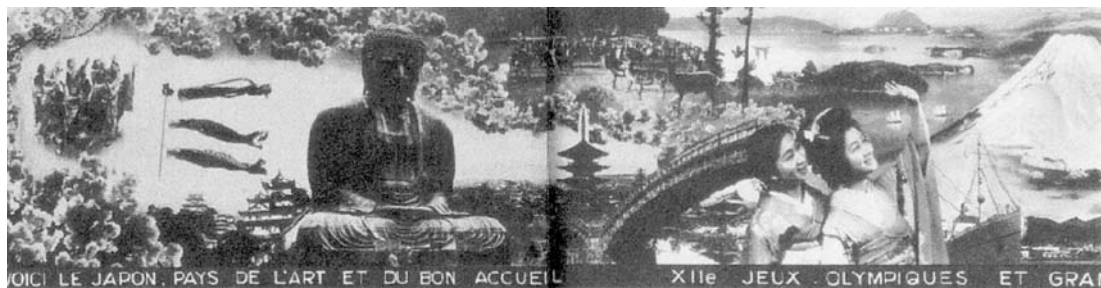


図1 (構成) 原弘、(写真) 木村伊兵衛、小石清、

続けてきた「フジヤマ、ゲイシャ」流の対外宣伝となら変わることはない日本の姿が提示されているとさえ思われる。せいぜい国会議事堂と陽明門という、新旧のわかりやすい対比が読みとれる程度かもしれないが、実のところそこにはそれにとどまらぬ同時代の日本の姿が非常によく表象されている点を注視せねばなるまい。

例えば、写真壁画の所々に挿入された列車、旅客機、自動車、観光船などの交通機関や、画面右端にある、箱根富士屋ホテルで楽しげに話しをする2人の旅行者の画像。これらはすべて、国際観光局が日本を国際観光国へ仕立てるため30年代をつうじて整備を促進してきた観光インフラの宣伝なのである。特に宿泊施設の不足は政策上の懸案事項の1つであり、国際観光局はホテル建設助成を推進し、「国際観光ホテル」と名のつく施設を全国各地に登場させた（国際観光局編，1940：181）。もっとも、この写真壁画にある富士屋ホテルはその際に建設されたホテルではないため、宿泊施設の整備状況を示すつもりで使用されたと考えられるわけだが、36年3月に作成された写真壁画の初期計画案では「国際観光ホテル」を宣伝するということが明記されていた（巴里万国博覧会協会編，1936.3）。

そしてまた、我々は桜と雪景色が並置された写真壁画の風景にも、特異な意味を読みとるこ

とができる。つまり、当時観光局を悩ませていた季節ごとの観光客数のばらつきを解消するべく、異なる季節の風景が並置されたのではないかと。これまでの日本への旅行者は「春と秋に集中される傾きがある」ため、「将来は是非これを四季を通じ普遍的に誘致する必要」（国際観光局編，1940：191）があると観光局が唱えたように、統計上でも36年7月が5000人を超えていたのに対して1月や12月は2000人を切っており、確かに冬に訪れる旅行者が際立って少なかった（同編，1937：8）。とはいえ、雪景色の挿入は人気の芳しくない季節を観光しに来て欲しいと望んだだけではなく、その雪景色のなかにスキーヤーの姿を確認できることからわかるように、雪景色を冬季のレジャー振興へ関連させることこそがその中心的目的だったとみるべきだろう⁽⁵⁾。都市部以外での観光消費として観光局が特に注目したレジャーの振興は、1年をつうじた観光誘致に結びつくのみならず、滞在期間の延長という効果もあった。

さらに、スキーヤーの背後に広がる、十国峠、アルプスの雲海、立山、阿蘇など、国立公園の風景に目をむけるならば、レジャーをおこなうべき場所の情景も画面に組み込まれていたことがわかる。観光局の諮問機関である国際観光委員会が提出した、「国立公園の完成を促進する



渡辺義雄ほか《日本観光写真壁画》1937年

と共に観光地に於ける公園遊園地には休憩所、洋式便所を設置すること」(国際観光委員会編, 1930: 23) という答申内容からもわかるように、国立公園は30年代の国際観光政策にとって外客を誘致するための欠くことのできない観光地として急速に整備されたのである。

のみならず、国立公園の選定(1931年国立公園法施行、1934年第一次指定)そのものに当時の国際観光政策が照準した観光客の風景観が、直接的な影響を及ぼしていた。スケールの大きさを感じさせる火山風景をつなぎあわせた写真壁画の中央部分にも、我々がそうした風景観の反映をみることは不可能ではない。国立公園選定基準の必要条件は次のことだった。「即ち国民的興味をつなぎ得て探勝者に対しては日常体験し感激を与うるが如き傑出したる大風景にして海外に対しても誇示するに足り世界の観光客を誘致するの魅力を有するものたること」(田村, 1948: 61)。これを読みおえたあとであれば、中央の富士もこうした国立公園の一風景として理解することができる。確かにその右側からみれば「ゲイシャ」が仰ぎみる古風な「フジヤマ」であるかのようだが、反対側では旅客機が空を飛び、十国峠のドライブウェーを自動車が走

りぬけ、国立公園化された富士の様子がうつしだされているのである。我々はこれを、伝統的な日本を表象させる「フジヤマ、ゲイシャ」と近代的な交通機関との対比のみならず、新旧の観光形態——遠方からの富士の静観と、高速で移動する自動車に乗った身体による、窓の外に広がるパノラミックな大風景の知覚経験——が、モンタージュにより同一画面上で接合されたと解釈することも可能である。

しかしながら、関連資料と駆使し、必死の思いで写真壁画に対して整合性のあるこうした意味解釈をほどこすことで、それは時代特有の日本像を宣伝することができていたのだった——という話に短絡させてしまうことには慎重にならねばなるまい。観光局などによる文字テキストをたよりに意味を読みこむ行為は、結局のところ、それを表していたのが写真であり、しかもそれがモンタージュによる構成をへて写真壁画として巨大な画面に仕上げられたものだという点をないがしろにしてしまうのである。したがって、我々にはいったんそうした意味解釈を留保し、被写体とその受け手とを連関させる諸要素に目をむけ、改めてそれを問い直していくことが要請されるはずである。

2. 混濁する宣伝

2.1 展示空間の解体

なによりも写真壁画をグラフ雑誌などから峻別するのは先述したその空間的な現前性であるわけだが、我々がそれを観察するためには、写真壁画が展示された日本館の展示空間を検討せねばなるまい。日本館が誕生するまでの経緯を

簡単に述べるならば、およそ次のようになる⁽⁶⁾。まず巴里万国博覧会協会から日本館計画の依頼を受けた国際文化振興会が、その作成を建築家の岸田日出刀に委嘱し、彼は建築家数名を選んで幾つかの設計案を作成させ、それらを同会で

審議のうえ最も適当なものを採択した。最初は前川国男の設計案が推薦されたものの、そのモダニズム的外観が反感をまねき却下され、次に前田健二郎の設計案が採用されたにもかかわらず、それに設計上の不備が生じたため建築家の坂倉準三がその設計案を修正することとなった(巴里万国博覧会協会編, 1939: 141-142)。要するに、坂倉準三による設計案こそが日本館として現実化され、そのなかに《日本観光写真壁画》が展示されたのである。議論を先どりして言えば、そこでは写真壁画の空間的な現前性はほとんど解体していたかのようにみえるのだが、以下ではそのような事態の輪郭を前川国男による最初の設計案との対比をとおして明確にしてみたい。

写真壁画の展示構想そのものは、すでに前川国男案の頃から確認できる。建築雑誌『国際建築』に掲載されたその計画案の「歓興部」という展示室【図2】には小さな文字で「PHOTO MONTAGE」と記されており、壁面の薄っすらとした素描はモンタージュを用いた写真壁画の構想であることがわかる(前川, 1936.9: 236)。たとえば写真壁画の下部が屋外へ開かれているこ

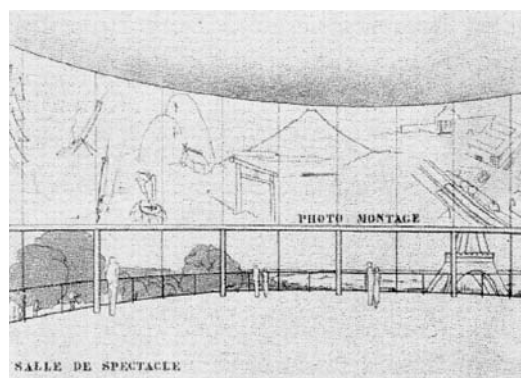


図2 前川国男の37年パリ博日本館「歓興部」計画案

とを差し引いたとしても、身体の高さを凌駕する巨大な壁面は、その湾曲した形態により展示室のなかに立つ受け手の視界の大部分を覆うことで、そこに表象されている日本像をその者たちに強力に近接させるようしていたとみえる⁽⁷⁾。

ただ、注意すべきは、「歓興部」の写真壁画は、そこにうつしだされた事物の宣伝のみにたずさわるよう望まれていたわけではなかった点である。前川国男の設計案が提出された頃の「歓興部」は次のように計画されていた。

ホールの周壁の大体左の如き我が国の産業文化及風光の精粹を示すに足るべき大判の写真及絵画を配列し其の間日本の風趣を偲ぶに足るべき植木、盆栽類を配置し尚洗練せられたる日本の音楽趣味を紹介するに足るべき優良のレコードを利用し我が国の産業文化及風光を鑑賞しつつ喫茶及休憩を為し得る簡素明朗なる施設を為すこと(巴里万国博覧会協会編, 1936.3) (*下線はすべて筆者によるものである。以下の頁でも同様。)

つまり、写真壁画は日本の「産業文化及風光」を宣伝する一方で、「喫茶」を楽しみながらくつろぐ受け手の背景となることをも求められたのである。

それに対して、実際に建設された、坂倉準三の日本館【図3】では、写真壁画は「歓興部」ではなく「文化宣伝部」と名のつく展示室に出品されたという点が前川国男の設計案とは異なっていた。これは、写真壁画が「喫茶及休憩」の

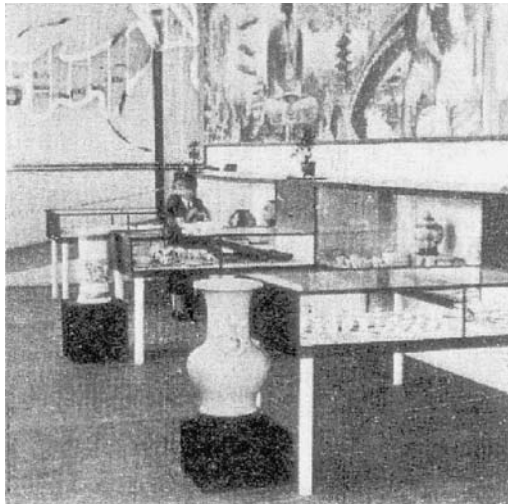


図3 37年パリ博日本館「文化宣伝部」

背景とならず、もっぱら对外宣伝に従事していたことを意味する。ここにいたって、「歓興部」の写真壁画が孕んでいた両義的な役割は解消されたといえよう。

だが、对外宣伝に特化した展示室が成立し、そこに設置された写真壁画が、依然として全長十数メートルもの規模をほこり、受け手の身体を凌いでいたとはいえ、前川国男案の写真壁画ほど巨大ではなく、しかも湾曲した壁面形態により受け手の視界を取り囲むこともなくなっていたのである。

しかしながらそれ以上に、「文化宣伝部」には、出品報告書において「陶磁器展示室及宣伝部出品物展示室」や「陶磁器部兼宣伝部」と記されてしまうほど、数多くの出品物とそれを入れるための陳列ケースが設置されたことで、もはや写真壁画は受け手の視界を独占することが困難になっていた。出品物のこうした流入には、貿易振興に熱意を注いでいた、巴里万国博覧会協会の一部の構成団体の意向が色濃く反映され

ていたとみてよかろう。いまだにそれらの団体は万博を大規模な商品見本市として理解しており、日本館の展示室とはなによりも陳列物を並べる場所ではなかったのである。

だがそもそも、写真壁画の制作にたずさわった技術者は、写真撮影や画面構成など行うには当時としては申しぶんのない人材がそろっていたにもかかわらず、そこには建築的な空間性を構築することができる、例えば先ほどの前川国男のような技術者＝建築家は含まれていなかった。設計者である坂倉準三はそうした技術者としてまったく不足のない人物だったとはいえ、出品者側は写真壁画を制作した写真家、レイアウトマンとそのモダニスト建築家との接合をはかろうとはしなかった。

それでは、坂倉準三は出品物にまみれた写真壁画のそうした状況をいったいどのように捉えていたと考えられるだろうか。写真壁画に対する直接的な言及はみあたらないものの、彼が日本館について建築雑誌『現代建築』に寄せた文章からそれを推しはかることは十分可能である。坂倉いわく、「新しい時代の建築」とは「あくまでも新時代の科学の成果を総動員したる合理的建築」であるとともに「更にその上に生理し心理する動物としての人間が住むためのあらゆる条件を具えたもの」であるのみならず、「更にもう一つ最も肝要なること」として「建築それ自身一つの有機体でなければならない」、すなわち「建築を構成する各要素は有機的に結合して一つの全体を形成しているものでなければならない」という（坂倉，1939.6：11）。とすれば、空間的な現前性が十分に付与されていた設計案が却下され、なおかつそれが陳列ケースの

ならば展示室に改変されてしまった事態は、いうまでもなく前川国男にとって屈辱的だったばかりか、実際にその展示室を設計した坂倉にとっ

2.2 列品の挫折

写真壁画には建築的な空間性を介して宣伝内容と受け手とを連関させるという固有性があるにもかかわらず、その空間性を通減させる条件を出品者側自身が写真壁画に付与し、それと受け手との近接を妨げしてしまった。けれども、展示空間の機能不全というこうした帰結は、はたして写真壁画の出品者の望まぬところだったのだろうか。言い換えれば、別段出品者は空間的な現前性を写真壁画に付与することを切望していたわけではなかったという可能性はないのか。出品報告書では、展示計画について次のように記された。

本計画は従来の此種展示が単に陳列し放しの冷淡なりしたため、所期の効果を挙ぐるに少々憾ある先例に徴し、今回は凡てダイナミックな方針を以て立案せられ、独り館内のみならず館外に亘っても各国観衆に文化日本の宣揚をなすことになった。

即ち、日本館の建築的装飾として金属製大日本地図、壁画写真として館内宣伝部の一壁面全部を覆う観光大写真、又日本庭園のアイデアを抱かしむべき縮尺百分の一にしてなお二米×三米半の大きさを有する某富豪の邸宅模型を始め、裕に世界水準の上に不動の優位を占める婦人服、盆栽、漆芸品、版画等が選ばれ、吾国人の細緻なる工芸が単なる伝統的存在たるのみならず、絶

てもまた、好ましからざることだったといえよう。

えず時代の進展に適応して居ることを示す証左として、前記漆芸品も乾漆、色漆、陶、金属への応用せるものを示し、中央蚕糸会出品の絹製品も天幕、毛布、パラソル、鞆等の新規用途を示した。竹籠、版画、玩具等はその製作の過程を順次に展示し土俗的興味を喚起した。(巴里万国博覧会協会編, 1939: 146)

もし出品者が写真壁画をその空間的な現前性においてほかの展示方法と区分していたとすれば、我々はこの記述に矛盾をみとめたくなる。つまり、「単に陳列し放しの冷淡」だった従来の展示方法を打開するため写真壁画が導入されたのはわかるのだが、にもかかわらずそのなかに、以前とさして変わらぬ「婦人服、盆栽、漆芸品、版画」の出品までもが「ダイナミックな方針」の一つとして組み込まれているのではないかと。だがしかし、「ダイナミックな方針」が「本邦産業文化の精粹を誇示することを基調として極力厳選主義を採ること」(同編, 1939: 95) という程度の含意しかなかったとすれば、写真壁画と諸々の展示方法とを並列して記述することにさして違和感があるわけではない。実際、出品者たる国際観光局は、写真壁画による空間構成よりもそこに所定の被写体を撮影した写真が過不足なくモンタージュされ、各々の指標的な現前性をもって受け手に近接しさえすればよかつ

たのである。写真壁画の構成を手がけた原弘によれば、「僕の仕事は観光局から指定された各風景、建造物、人物等を素材として」、「壁面に一つの纏ったものとして構成すること」（原、1937.4：774）だったという。したがって、数多くの陳列物が侵入したことで前川国男が構想したような空間性が挫折したとしても、そこに意図された写真がモンタージュされたかぎりにおいてその挫折は観光局にとってさして問題とならなかったとみるべきだろう。

とすれば、そうした挫折ののちに出現した展示室——漆器、陶磁器、金属工芸などがならぶ陳列ケース、「各風景、建造物、人物等」が表象された写真壁画——による宣伝までもが挫折していたと即断することはできまい。つまり、もし陳列ケースに配置されるかのごとく諸々の被写体が画面上に規律正しくモンタージュされたのであれば、写真壁画はそのまえにならぶ幾多の物品と相克するというよりも、むしろそれらを統制する列品の秩序と共振し、展示室全体がおりなす宣伝に寄与していたかもしれないのである。そうであるならば、日本館設計者の坂倉準三の建築思想がどうであれ、「内部陳列に関しては、総合出品の方針を頭初より決定しありたるを以て、之が設計も慎重を期し」、「建築

構造と他方には陳列物との調和仲介の要素たらしめる」（巴里万国博覧会協会編、1939：142）

ようにしたという出品報告書の記述は、あながち現実ばなれしていたとはいえないだろう。

けれども、写真壁画における被写体の配置の実状は、そうしたことは正反対だった。例えば仁木正一郎という人物も写真壁画に対する批評のなかでそれについて指摘した。「レディメイドの写真が多かった事が一番構成者を苦勞させたろうし、そんな処から無理が生じて適度にアクセントをつけて一つの統一されたメロディを作り出そうと務めた意図は良かったが、余りにも何もかも盛り込み過ぎた結果、一貫する筈のメロディは混乱し、不協和音さえ所々に発している」（仁木、1939.3：74）。つまり、53枚もの写真が一つの画面にモンタージュされたのはよいが、その結果が実に混濁したものとなっていたと彼はいうのである。あたかも数多くの出品物が展示室に侵入し写真壁画の空間的な現前性を失墜させるにいたったごとく、数多くの被写体が写真壁画の画面へ入り込んだことでままりのある日本像の現前が挫折し、陳列ケースに整然と並べられた出品物と写真壁画とが共振することもなかったのだといえよう。

3. 失効する仮象

3.1 現前性の逶減と剥奪

ところで、写真壁画にむけられたその酷評は、写真壁画とモンタージュとの関係に関する、仁木正一郎の次のような考え方が前提となっていた。

写真壁画のモンタージュに就いて注意すべき事は、余りに技巧的にならぬ事と余りに多くのものを盛り込もうとしないことである。モンタージュ写真とは、夫々或る概念

の結合を表す異った写真を、実際の現実とは無関係に集成したものである。それは視覚と心理の総合を形成することに依って通常の写真より迫力のあるものとする事を意図している。それは観者自身の脳的作用を停止せしめ、そこへそれ自身の機能を置換えて其の決定的な目的を果そうとする。併しモンタージュに依り余りに多くの概念を暗示しようと努める結果、時には何もかも伝えられぬことがある。この場合思想は集中されず分散してしまう。最も優れたモンタージュ写真は中心をなす主題と、人に訴へ且つ焦点を誤らざる表現を具備し、単純にして明瞭である。

万国博覧会に於いては、そのモンタージュされた写真壁画の周囲は華やかな多彩な装飾があり、観者は多くの会場を見て歩き疲れてともすれば注意力は散漫になろうとしているのであるから構成者は特に注意すべきである。(同著、1939.3:373-374)

仁木が述べたように写真壁画の「概念」が過剰な場合では、表意しようとした「思想」が「分散」してしまう傾向を否定しはしないものの、注意すべきは、モンタージュにより「集成」されたのち過剰を引き起こした写真の「概念」と、「集成」以前に写真が表していた「或る概念の結合」とは必ずしも同一とはかぎらない点である。なぜならば、モンタージュとは陳列ケースに物品を配置するかのごとく各々の写真を「或る概念の結合」をそのまま保存しながら同一の画面へ並置させるわけではなく、「中心をなす主題」に応じてそれに加工をほどこしめるか

らである。したがって、「余りにも何もかも盛り込み過ぎた」写真壁画の画面では、互いに結びつくべく加工されたにもかかわらず、結局それに失した写真が飛散するという状況が、生じていたのである。とすれば、先ほどから目をむけている、画面の混濁という実状は、なによりもモンタージュにより構成された写真壁画の表皮を精査することで、はじめて語りえるのだといえる。

試みに、画面右手に位置する舞妓の写真【図4】を検討してみたい。こちらに横顔をみせながらたたずむ和服を着た舞妓の姿は、実に叙情的な雰囲気を醸しだしている。もっとも、こうした雰囲気は、舞妓それ自体ではなく、夜の屋外という状況、(おそらくは)街灯のほのかな光、モノトーンの幾何学模様が目を引くなまこ壁、左上から垂れ下がる柳のような植物の枝…など、舞妓とその周囲とを取り巻くさまざまな諸事物との連関において構成されているのであ



図4 モンタージュまへの「舞妓」の写真

る。

けれども、舞妓はそうした諸事物から切り離され写真壁画へ組み込まれたことで、モンタージュまえの写真にみられた叙情的な雰囲気は失われた。つまり、もともと写真にあった「或る概念の結合」が解除され、ほかの写真と結びつくためその現前性が加工されたのである。とはいえ、およそ写真壁画の舞妓は、その左右に広がる光景の結び目を造形的におぎなう役割のみに陥っており、現前性が加工されたのはよいが、ほかの写真との統語的な結合を欠いたままでありつづけていたといえる。

だがしかし、写真の「加工」とは一枚の写真がどのように処理されたのかに言及しているにすぎず、なによりもモンタージュは写真相互をつなぎあわせることだとすれば、適宜加工された写真を画面のなかで配置し、特定の意味連関を構築する操作の挫折あるいはその不能が、いったいどのような意義をもちえたのかということも問わねばなるまい。

ロザリンド・クラウスはいく、モンタージュは各々の写真に対して現前性の加工以上の効果を生じるのだという。すなわち、余白あるいは継ぎ目をつうじてモンタージュが生じさせる「間隔化 spacing」は、たとえ写真が「現実の分捕品であるだけでなく〈ある時に現前していたもの〉としてのその統一の記録」だったとしても、「私たちは、現実を見ているのではなく、解釈や意味作用の群がる世界、すなわち、記号の形式的前提条件である隙間あるいは余白によって膨張した現実を見ているのだということを、明確にする」ことで、「現前性の感覚」を奪うのである (Krauss, 1985=1994: 87)。余白、

継ぎ目からあらわにされた、意味されるものにとっての「外部性 outsideness」は、意味されるもの相互の境界を指し示すのではなく、それが内部のものを条件づける前提あるいはその依存先であることを明白にすることで、意味されるものを自らの効果のごとき位置にいたらしめ、写真を介した現前の、先における明証性を流動化させるのである。写真によりある一瞬から捕獲された現前性が継ぎ目のない姿であればこそ、その生起からモンタージュによるその解体へいたる降下は強烈さを増すはずである。

してみると、不必要な部分の削除により撮影当初の文脈から切断された写真が、先の仁木の批評で「不協和音」と評されたようにほかの写真との統語的な結合に挫折したことは、それが構築しようとした日本像の解体である以上に、その写真によりなにかを明々と表意しようとすることそのものを意図せず失効させ、表意から解放された形象としての写真を画面のなかで宙づりすることさえまねくのである。いってみれば、意味連関の構築に用いられた術策をモンタージュの継ぎ目から垣間みることが可能となり、写真の選択と配列の偶有性を露呈させてしまうのである。モンタージュによる「間隔化」は、クラウスが論じるアヴァンギャルド芸術にとって意味の断絶を可能にする有効な表現手段の一つだったとしても、対外宣伝においては宣伝の失効でしかない⁽⁸⁾。ここにいたって我々は、仁木が発した「依り余りに多くの概念を暗示しようとする結果、時には何ものも伝えられぬ」という言葉をいっそうラディカルに受けとめねばなるまい。つまり、写真壁画が「何ものも伝えられぬ」とは、意味の挫折ではなくその断絶

なのだと。

ところで、我々にはまだ次のような問いが残されている。モンタージュのこうした潜在力——すなわち、各々の写真を加工することで当初の現前性を変形させるのみならず、写真がある一瞬の現実から剥ぎ取った現前性のすべてを消し去ってしまうことは、はたして「文化宣伝部」という展示室にどのような効果をもたらすことになるだろうか。

まず、陳列ケースのなかに並べられた出品物

3.2 構成の原理

こうしてみると、モンタージュの挫折による写真の飛散こそが、意味の断絶を帰結したかのごとく捉えてしまいそうになるが、実のところ、もとより写真とはモンタージュの有無に関係なく意味の断絶に開かれていた形象だということをつまえておく必要がある。Crary (1990=2005: 200) にしたがう写真とは、カメラ・オブスキュラという光学装置では保持されていた、外的世界と身体との透明な関係が廃絶された以後の知覚編制において登場したものであるとすれば、そもそもそれはモンタージュに失することで意味連関から開放された断片的な形象として浮遊する以前から、「具体的に線的なシーケンスとシンタクスの一部であるにもかかわらず、新たな自律的で、浮遊する同一性を獲得」(Crary, 1999=2005: 143) していたと捉えられる。逆にいえば、元来そうであるからこそ、モンタージュによる再構成などという措置が可能になるのだともいえる。にもかかわらず、写真のこうした断片性が通常は自覚されないのは、なによりもその指標的な現前性がそれを隠蔽し

は「本邦文化の真髄」(巴里万国博覧会協会編, 1939: 262) なるものの創出こそをはたさんとしていたわけだが、まさにその出品物のすぐ隣に表意の失効にさらされた写真壁画が近接していたのである。ならば、それらの物品は「本邦文化の真髄」の表意をそれでも保持しつづけるための足場をいったいどこから調達することができるのだろうか。写真壁画に浮遊する写真は陳列ケースの物品までもを意味の断絶へと導いていたのではなかろうか。

ているのだといえる⁽⁹⁾。写真をいったん極度に断片化したうえでそれを再び継ぎ目のなく統合しようとするモンタージュは、統合されたのちにいったん強度を増した現前がみこまれるのと引き換えに、それまでは隠蔽されていた写真の断片性を露呈する危険性にさらされるのである。それゆえ、モンタージュされた写真は、写真壁画と化し圧倒的な空間性を介して受け手の身体をまるごとつつみこむかのごとく現前することで、そうした再構成につきまとう断片性の露呈が引き起こすであろう現前性の剥奪あるいは表意の失効を可能なかぎり抑圧しようとするのである⁽¹⁰⁾。だが、もとより意味連関を喪失した写真壁画の場合、そうした危険性に対処するための空間的な方策は、逆にモンタージュされた写真の断片性を赤裸々に露呈させ、それらを空間的に浮遊させる機能しかもたない。先述のとおり、写真壁画の空間性は数多くの出品物により損なわれたわけだが、それ以後もなお残存せざるをえなかったその物質的な過大性は、こうした逆説的な機能に接続していたのだといえる。

その一方で、制作者が写真壁画の統語的な結合の不可能性を自覚していたからこそ写真の浮遊がいつそう加速化されたとも考えられる。さしあたりまず、構成者の原弘がどのような方法で画面構成を行ったのかをみてみたい。

僕は二・一〇米に十八米と云う恐ろしく長い壁面を纏める形式に就いて色々考えて見た。先ず思い付いたのが僕等が古くから持っている絵巻の形式である。この様に非常に横長いスペースを纏めるのに絵巻の様な横に発展する形式をとることは最も無難な方法であろう。〔…中略…〕それにしてもこれは順々に繰りひろげられて行く絵巻ではなく、博覧会建築の中の壁画なのである。この壁画の呈示される高さと観者との距離を会場の設計図に就いて考えて見ると、観者は相当の距離を以って見る場合即ち壁画の大部分を一望のうち見得る場合と或程度まで近寄って見る場合即ち部分的に順次見て行く二様の状態が予想される。後者の場合には絵巻の形式は妥当であるが、前の場合の為に更に構図を全体的に締める方法を考えなければならなかった。(原, 1937.4: 775)

雲や桜により写真相互を結合し「非常に横長いスペースを纏める」絵巻形式と、富士を中心として左右に大仏と汽車などのアクセントのある事物を配し「構図を全体的に締める方法」とを上手く併用することで、たとえ画面構成に成功したとしても、ここで使われた「纏める」や

「締める」という言葉は、写真相互の統語的な結合ではなくもっぱら造形的なそれという意味にかぎられていたといえる。もちろん、制作者が写真を結合するための文法を解していなかったわけではない。例えば、自らエル・リスツキーのモンタージュ作品を紹介するほど(原, 1933.9)、周知のとおり原弘はソビエトやドイツにおける前衛的な芸術運動をくまなく参照しており、モンタージュがただの造形技巧などではないことを十分に理解していたはずである。けれども、彼らは写真壁画を制作するうえで、先述のとおり国際観光局により指定された内容に従わなければならない、そうした文法に十分にしがうだけの余地が与えられていなかったのである。とすれば、彼らが「一望のうち見得る場合」と「近寄って見る場合」のいずれをも想定した造形的なまとまりを画面に与えたのは、あらかじめ彼らは指定された写真をそのまま挿入した場合に統語的な結合が困難だということを解していたからこそ、その代替策としてなされたとみてよかろう。言い換えれば、結合の文法とはなんたるかを知りながらもそれが欠如した画面を構成せざるをえなかったからこそ、よりいっそうそうした問題を回避あるいは隠蔽するべく彼らは造形的な統一性の探求へむかったのだと理解できる⁽¹¹⁾。しかしながら、統語的な結合の代替として造形的なそれを第一義にすえた場合、各々の写真が指標的な現前性により結合以前に確保していた明証性は画面空間に配置されることで損なわれ、造形的な統一性とは裏腹にそれらの断片性をあらわにしてしまうのである。

おわりに

もし、陳列ケースの侵入により写真壁画が展示空間を占有することができずその空間的な現前性が傷つけられたことや、写真壁画に配された被写体の混濁など、第2節で述べた点のみに注目するとすれば、37年パリ博日本館において初めて導入された写真壁画の挫折は、我々に、明治期に博覧会展示という制度を取り入れた当初の日本の姿を彷彿とさせる。つまり、日本の遣欧使節が現地で目にした博覧会を自国にも定着させるべく開催した内国勸業博において、前近代的な想像力が列品の思想を内から食い破りそうした試みを挫折させた、日本近代のかつての姿と同じく（吉見，1992：133-135）、諸外国に比して写真壁画の導入にまたしても立ち遅れてしまった日本がいざそれを模倣してみたものの、結局羊頭狗肉な模倣に陥ったということ――これまで我々がみてきたのは、こうしたたぐいの歴史だったのではないかと。

しかしながら、本稿が明らかにしようとしたのは、それ以上のことだった。確かに写真壁画の挫折を、模範としての欧米を不徹底に模倣した近代日本の典型的な姿という理解に短絡させることも可能かもしれないが、ここで強調したいのは、混濁した画面の写真壁画は日本像という意味連関を挫折にいらせただけにとどまらなかった点である。結合の文法を欠いたモンタージュにより画面上に飛散した写真は、それでもそこに現前するかのようなんらかの意味すらも奪いとられ、個別具体的な宣伝にかぎらず宣伝一般の前提となる、形象と意味との結びつきそのものを失効へ導いていた。言い換えれば、

意味連関の現前に失した写真壁画は、あらゆる意味への参照関係から解除されてしまう危機にさらされていたのである。

冒頭でも述べたように写真壁画はそれが写真であることで指標的な現前性を帯びるのみならず、モンタージュによる視覚的なダイナミズムや、引き伸ばしによるパノラマのごとき巨大な空間性をも同時にみだすことができ、それらが相乗することで特定の意味連関を強力に現前させることが可能となる一方で、ひとたびその形象が意味への接続に挫折するならば、そうした諸要素は形象から意味を剥奪するだけでなく、脱意味化した形象を受け手に強力に近接させるものへと変貌するのである。写真壁画は受け手の身体を意図した意味連関へ強力に結合可能であるからこそ、その挫折はその者たちを脱意味化した結合に意図せず強力に結合してしまったという逆説。さらに言い換えれば、それは特定の認識主体を前提としない光学機械的な複製技術の所産だったからこそ、各々の写真の操作をつうじて強度ある意味の産出にかぎりなく開かれ、かつそれと同様の理由により脱意味化への加速化した転落をまねくのである。加えて、その逆説は、制作者が統語的な結合の不能を補うために探求した造形的なそれが同種の転落へいたったという、もう一つの逆説と接続し、負の相乗へとむかっていた。その場合、展示室に残るのは、もはや宣伝とはまったく相容れない抽象的な刺激でしかないだろう。

こうしてみると、万博の展示において出品者が問題とすべきなのは、もはや意味についての

体系のみならず、その前提となる、安定した知覚的経験と光学機械的な複製技術との関係についてのそれだったといえる。もちろん、列品という振舞いにおいても、既得の意味の体系によって様々な事物を整序するだけでなく、整序された事物は、知覚されるその外形にしたがって配置しなおされる。しかしながら、まずは前者を行い、しかるのちに後者をなそうとする列品の思想は、そうした前後関係が転倒した理解で

あるかどうかを問わぬかぎりにおいて、不透明で放縦な写真壁画の姿に気をとめることはない。つまり、一方においてすぐれて近代的だと理解されていた列品への固執あるいはその徹底は、他方において近代の、知覚をめぐるもう一つの実相を不可視のままにするのである。日本から初めて万博に出品された写真壁画が直面した、宣伝の失効への危機とは、両者の相克のうちでこそ理解されねばなるまい。

付記

引用文は原則として現代仮名づかい、新字体に変更してある。

註

- (1) ただし、パノラマはその巨大さが受け手の知覚の安定性を動揺させてやまなかったことや (Crary, 1999=2005: 277)、さらにそのため必然的に受け手は身体を回転運動させねばなかったこと (前川, 2004: 116-117)などを考慮すれば、パノラマが運動性をまったく欠如させていたわけではない。むしろ、すでにパノラマはそれ以後に誕生したメディアへと接続する要素を懐胎していたのである。万博に出品されたパノラマについてはOetterman (1997: 171-181)に詳しい。
- (2) 写真の指標性 (indexicality) とは、周知のとおりPeirce (1955=1986: 35)による指摘にもとづいている。つまり、写真は絵画のように対象との類似性にもとづく類似記号 (icon) であるだけでなく、対象との物理的対応関係をもつ指標記号 (index) に属するのである。ただし、写真の指標性に言及する場合、対象と対象との対応関係のみに目をむけ、なんらかの意味を現前させることがその対象の属性であるかのごとく理解してしまうのは回避されねばなるまい。というも、のちに(9)でも詳しく述べることになるが、写真が光学機械的な複製技術により産出された対象であることを考慮するならば、本来的にそれは、なにかを意味するものとして人間により馴致されるのを拒絶する、脱人間化された対象だということを見過ごしてしまいかねないからである。
- (3) 《日本観光写真壁画》は、全部で53枚もの写真をモンタージュして制作された。季節などの事情により撮影不可能な写真は国際観光局から提供されたものが使用されたとはいえ、大部分は小石清、木村伊兵衛、渡辺義雄らを中心とした国際報道写真協会の面々により新たに撮影された写真だったとされる。国際報道写真協会とは、名取洋之助らが結成した日本工房 (1933年設立) から脱退したメンバーによる中央工房 (1934年設立) 内に設置された組織、出品者である国際観光局とは、1930年に鉄道省の外局として設立された機関である。観光局の活動をふくむ30年代日本の国際観光政策については、高媛 (2002) に詳しい。
また、当然ながら《日本観光写真壁画》のみならず残りの二枚の写真壁画もあわせて論じる必要があるが、記述が煩雑になるのを避けるため本稿ではあえて《日本観光写真壁画》に限定した。
- (4) こうしたことは、すでに北田 (2000) が20、30年代の広告空間を論じるうえで試みているが、本稿は現前性の重層的な構造のみならず、そもそも特定の対象によりなにかを現前させることそれ自体までもが問題となる局面にも目をむけてみたい。
- (5) 同時期に観光局は、日本の四季を主題とした文化映画も制作した。四季のうち『冬の日本』が最初に完成したことからも、特にこの季節における旅行者の獲得に力を注いでいたことがうかがわれる (国際観光局編, 1940: 134-135)。
- (6) そもそも前川国男の師であるLe Corbusier自身写真壁画を自分の建築に積極的に利用していた。Le Corbusierの

建築と写真壁画に関してはNaegele (1998) に詳しい。なお、前川と同じく坂倉準三もまた、Le Corbusierのもとで学んだ経験をもつ建築家である。

- (7) 37年パリ博日本館の建築様式をめぐる建築界にまきおこった議論の紛糾は、日本近代建築史上よく知られた出来事だということもあり、この建築物に対する言及は少なくない(井上, 1986; 太田, 1997; 藤木・豊田, 1998; 佐野, 1999)。だが、それらではもっぱら日本館の外観や建築構造に焦点がしぼられ、展示空間にほとんど関心がむけられてこなかった。その点では、Reynolds (2001: 103) が写真壁画にも目をむけた点は注目にあたいするとはいえ、写真壁画について解説するうえで彼は前川国男案の素描と坂倉準三の日本館に設置された写真壁画とを同一視しており、両者のあいだの空間的な差異をまったく考慮していない。
- (8) およそモニタージュされた写真の「間隔化」とは、カイザー・パノラマという光学装置において、現実とみまがうほどの鮮明な映像がいつとき受け手を魅了するにもかかわらず、合図と同時に隙間があらわれ別の映像へと切り替えられ、その者が映像のなかに没入しきることを妨げられるという経験に類似している。画像と受け手とを不十分に結合することしかできないことは、この光学装置の、本文で述べた「宣伝の失効」のごとき限界であるかもしれないが、逆にBenjamin (1962=1997: 477-481)にとってはこうした経験こそが、カイザー・パノラマの独特な魅力を構成していたのである。
- (9) ここで述べる「断片性」とは、特に写真の自動記録性に照準している。写真は特定の認識主体と切り離されたカメラという光学装置が形成した画像であるゆえ、撮影時や撮影後にいくら写真を特定の意味連関に馴致しようとしても、それが不安定な状態をまねがれることはない。とはいえ、特定の時空との連関の外部にあることは、あらゆる時空への馴致を可能にする前提ともなる。ただし、もしそれに失するならば逆にそこからの外部性があらわになるのである。
- また、写真による記録の光学的特徴からも「断片性」という言葉に意味を与えることも可能である。つまり、カメラが被写体から発せられた光を無差別に捉えてしまうため、本来写真には人間の志向を超えたノイズが内包されており、いくら統合的な知覚にそれを従属させようとしても写真は知覚を断片化させてしてしまう可能性を常に潜在させているということである。
- (10) さらに、画像をテキストに従属させることで、自動的な光学的記録という特性にもとづく写真の脱文脈性や情報過剰性を抑圧するという方法もありえるだろう。確かに、この写真壁画でも画面の下部に帯状に配置された文字を確認することができるものの、そこには日本が芸術とすばらしいもてなしの国であることと、1940年に東京でオリンピックと万博が開催されることしか記されておらず、画像に従属させるほどの内容などありはしない。
- (11) こうした造形的な結合は統語的なその代替として行われた側面がある一方で、新たな知覚的経験の創出に対する関心から制作者がそれを探求したという点も否定しがたい。これに関しては、すでに筆者が別のところで言及した(林, 2007.4)。

参考文献

- Benjamin, Walter (1938=1997) "Berliner Kindheit um Neunzehnhundert." 久保哲司訳「一九〇〇年頃のベルリンの幼年時代」浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクションⅢ——近代の意味』筑摩書房
- Crary, Jonathan (1990=2005) *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press 遠藤知巳訳『観察者の系譜——視覚空間の変容とモダニティ』以文社
- (1999=2005) *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press. 岡田温司監訳『知覚の宙吊り——注意、スペクタクル、近代文化』平凡社
- De Cauter, Lieven (1993) "The Panoramic Ecstasy: On World Exhibitions and the Disintegration of Experience." *Theory, Culture & Society*, vol.10, no.1
- 原弘 (1933.9) 「el リツキイの写真的作品」『光画』第2巻第4号、光画社
- (1937.4) 「主として構成について」『アサヒカメラ』第23巻第4号、朝日新聞社
- (1985) 『原弘——グラフィック・デザインの源流』平凡社
- 林三博 (2007.4) 「宣伝の倒錯——写真壁画という光学装置の共犯と裏切り」『思想』第996号、岩波書店
- 藤木隆男・豊田健太郎 (1998) 「1937年パリ万国博覧会日本館の設計経緯について」『日本建築学会計画系論文集』第514号、日本建築学会

- 井上章一 (1986) 「バリ博覧会日本館 ——一九三七—ジャポニズム、モダニズム、ポスト・モダニズム—」(吉田光邦編『万国博覧会の研究』思文閣)
- 川畑直道 (2002) 『原弘と「僕達の新活版術」——活字・写真・印刷の一九三〇年代』トランス・アート
- 北田暁大 (2000) 『広告の誕生——近代メディア文化の歴史社会学』岩波書店
- 国際観光委員会編 (1930) 『国際観光委員会議事録 第三回』国際観光委員会
- 国際観光局編 (1937) 『昭和十一年度入国外人統計』国際観光局
- (1940) 『観光事業十年の回顧』国際観光局
- 高媛 (2002) 『『二つの近代』の痕跡——一九三〇年代における『国際観光』の展開を中心に』(吉見俊哉編『一九三〇年代のメディアと身体』青弓社)
- Krauss, Rosalind (1985=1994) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press 小西信之訳
『ロザリンド・クラウド美術評論集——オリジナリティと反復』リプロポート
- 前川国男 (1936.9) 「1937年巴里万国博覧会日本館計画」『国際建築』第12巻第9号、国際建築協会
- 前川修 (2004) 『痕跡の光学——ヴァルター・ベンヤミンの「視覚的無意識」について』晃洋書房
- Naegele, Daniel (1998) "Le Corbusier and the Space of Photography: Photo-murals, Pavilions and Multi-media Spectacles." *History of Photography*, vol.2, no.22
- 仁木正一郎 (1939.3) 「万国博覧会と壁画写真」『フォトタイムス』フォトタイムス社
- Oetterman, Stephan (1997) *The Panorama: History of a Mass Medium*. Zone Books
- 大きな声刊行会編 (1975) 『大きな声——建築家坂倉準三の生涯』鹿島出版会
- 太田泰人 (1997) 「バリから鎌倉へ」(神奈川県立美術館編『坂倉準三の仕事』神奈川県立近代美術館)
- (1999) 「ル・コルビュジェ、ペリアン、坂倉準三」(高階秀爾、鈴木博之、三宅理一、太田泰人監修『ル・コルビュジェと日本』鹿島出版社)
- 巴里万国博覧会協会編 (1936.3) 「一九三七年巴里万国博覧会に対する本邦参加の具体的方針案」(外務省外交資料館『巴里万国博覧会(一九三七年)』第2分冊)
- (1939) 『一九三七年「近代生活ニ於ケル美術ト工芸」巴里万国博覧会協会事務報告』巴里万国博覧会協会
- Peirce, Charles S. (1955=1986) "Logics as Semiotic: The Theory of Signs." *Philosophical Writings of Peirce*. Dover Publication 内田種臣編訳『パース著作集2 記号学』勁草書房
- Reynolds, Jonathan (2001) *Maekawa Kunio and the Emergence of Japanese Modernist Architecture*. University of California Press
- 坂倉準三 (1939.6) 「巴里万国博覧会日本館」『現代建築』第1号、日本工作文化連盟
- 佐野真由子 (1999) 「文化の実像と虚像——万国博覧会に見る日本紹介の歴史」(平野健一郎編『国際文化交流の政治経済学』勁草書房)
- 田村剛 (1948) 『国立公園講話』明治書院
- 吉見俊哉 (1992) 『博覧会の政治学——まなざしの近代』中央公論社



林 三博 (はやし みつひろ)

1982年生まれ。東京大学大学院総合文化研究科修士課程修了

[専攻領域] メディア社会学

[著書・論文]

「宣伝の倒錯——写真壁画という光学装置の共犯と裏切り」『思想』

[所属] 東京大学大学院学際情報学府博士課程

[所属学会] 日本社会学会、関東社会学会、マス・コミュニケーション学会

Paradox of Connecting: Confusion and Lapse of Foreign Propaganda by the Photomural

Mitsuhiro Hayashi

In prewar Japan, there was an up-to-date visual media form called photomural. This name doesn't refer to a wall painting detailed like a photograph, but an extremely large photograph produced like a wall painting using techniques of montage and layout. Although outside of Japan photomurals had been used since the 1920's as a propaganda media in some exhibition sites, from the latter half of 1930's these began to be produced in Japan also and used as an exhibitional form for expos. It was in the Japanese pavilion at the Universal Exposition in Paris 1937 that Japanese produced photomurals accomplished their debut on the international stage. The largest among the three photomurals produced during this time was the Japan Tourism Photomural, the layout of which was designed by Hiromu Hara. Although this composition has often been referred to in the History of Japanese design, while positioning it within its author's collected works or introducing it as one type of novel foreign propaganda media, there is as yet no analysis detailing what type of propaganda Japan aimed to produce for foreign countries with the photomural.

However, this paper does not limit itself to merely elucidating the photomural's signification as a self-portrait of Japan in those days, but instead refers to the operational conditions of significations, for example: the placement of meanings in the pictorial and exhibitional spaces, the size, and their direction. Although this also includes a reconsideration of the *presentational aspect* as an intrinsic component in the *re-presentation*, this paper also further problematizes the referential structure to the *signified*, which was the presuppositional condition of the *(re)presentation* of meanings, of the photomural as a figure which was produced using optical-mechanical reproductive methods.

Using the above methodology, this paper begins by demonstrating that the intrusion of a large number of exhibits into the exhibition room disturbed the photomural's dominance of the exhibitional space and resulted in the reduction of its spatial presence. Furthermore, the photomural's photomontage consisted of too many photographic objects which caused confusion in

Doctoral Course, Graduate School of Interdisciplinary Information Studies, The University of Tokyo

Key Words : dysfunction of media, mechanical reproduction, media aesthetics, photography as index, exhibitional space and pictorial space.

its pictorial space as an absence of syntactical combinations, which in turn led to a failure in presenting its intentional semantic relationships.

However, because it was through the montage technique that this confusion was caused, the failure of syntactical combinations not only resulted in the scattering of photographs on the photomural, but this confusion also made possible the deprivation of the photomural's meaning's present, that is, the attributional structure between *signifier* and *signified* of these photographs as figures, and they became suspended in the exhibitional and pictorial space. We can describe this situation as the lapse of propaganda rather than the failure of it. Furthermore, because the producers, who had already come to understand the difficulty of syntactical combinations, pursued the unity of the photomural by means of formalistic combinations to conceal the failure of the semantic relationship, the collapse of its presence was all the more radical.

The above phenomenon can be restated in a paradoxical conclusion stemming from the photographic techniques. To put it more concretely, while we can manipulate photographs and construct semantic relationships founded on syntactical combinations that are produced by optical-mechanical reproductive methods, once the photomural loses its syntactical combinations, paradoxically, the dehumanized character of these same methods, which produce figures beyond the perception of human's semiotic code, can bring about its desemanticization.