

2025 年 1 月 6 日

学位申請

2024 年度 修士論文

題目 (要約)

ニュー・トポグラフィックスの特質とその現代的意義

指導教員

伊藤俊治

芸術専攻 写真・映像領域

52396040

掘越秀郎

要約

本稿は、ニュー・トポグラフィックス（「NT」）展の各写真作品やステートメントの分析を通じて、写真史において重要な地位を占めるに至った NT の特質やメカニズムを検討することを試みたものである。NT 展のタイトルは被写体として的人為的風景を、ステートメントは写真表現における匿名的・中立的スタイルをそれぞれ提言するものであったが、いずれも一義的な内容ではなく、包摂的な特質を持つコンセプトであった。10 名の参加写真家の作品は同じ方向性を持ちつつもそれぞれ相応の個性があったところ、上記コンセプトの包摂性に加え、キュレーターが当該コンセプトを用いて敢えて 10 人による多様な作品を関連づけたことによって、NT はコンセプチュアルアートや環境問題をはじめとする複数のレイヤーを備え、参加写真家のその後の活動の深化等も相まって、多くの文脈に接続し得る発展性の高いアートになるに至ったと考えられる。

NT 展以後、米国の内外で多様な風景写真作品が制作・発表されているが、NT のコンセプトは現在においても一定の普遍性を持ち、かつ上記のような特質やレイヤーを持つが故に、現代の写真家が自らの風景写真作品を、NT に意識的に関連づけを行うことは可能であるし、特に意識していなくとも批評者等の他者により関連づけられることもあるように考えられる。このような NT との関連性は現代の写真家の個性と両立しており、新たな視点やレイヤーを備えた作品が制作されている。これらの点は、日本の代表的な複数の風景写真作品からも見出すことができる。

自作の対象である日本のモーターとその周辺の風景は、日本の一つの前風景と思われるが、日本固有のカルチャー、流行、産業、社会運動、法規制等の諸要因の影響を受けて形成された人為的風景である。自作を単なる風景写真作品にとどまらない現代アートとして発展させ、位置づけるために、制作に際しては NT の被写体やスタイルを参照したが、かかる試みは作品のコンセプトや制作方法に関する考察を深め、自作を複数の文脈につなげる上で有益であった。NT は、1975 年に創出されたコンセプトでありながら、今でもな

お、写真家に対して、現代アートとの接続やレイヤーを備えるための有益なシステムを提供するように思われる。(922 字)

2025 年 1 月 6 日

学位申請

2024 年度 修士論文

題目

ニュー・トポグラフィックスの特質とその現代的意義

指導教員

伊藤俊治

芸術専攻 写真・映像領域

52396040

掘越秀郎

目次

序	1
第1章 NT展の概要	2
第2章 NT展の各写真作品の検討	2
1. ロバート・アダムス	2
2. ルイス・ボルツ	3
3. ベッヒャー夫妻	3
4. ジョー・ディール	4
5. フランク・ゴールケ	4
6. ニコラス・ニクソン	5
7. ジョン・ショット	5
8. スティーヴン・ショア	5
9. ヘンリー・ヴェッセル・ジュニア	6
第3章 NT展のタイトルと本ステートメント	6
1. タイトル	6
2. 本ステートメントの概要	7
第4章 NTの特質に関する考察	9
1. タイトルの特質	9
2. 本ステートメントの特質	10
3. 各作品の関係	11
(1) 被写体の観点	11
(2) スタイルの観点	12
4. NTの特質	12
第5章 現在の風景写真のNTとの関連性に関する	

若干の考察	14
第 6 章 自作に関する考察	15
1. 動機	15
2. 日本のモーテルとその周囲の風景の特質	16
3. 日本のモーテルの風景写真と NT との関連性	16
4. 日本のモーテルの写真作品（先行作品）	17
5. 自作の制作と展示	17
(1) 被写体とそのトポグラフィー	17
(2) スタイル	17
(3) 展示に関する考察	18
(a) 個展の開催とその目的	18
(b) 展示方法	18
(c) タイトルとステートメント	18
(d) レイヤー	19
結	20
註	註・1～註・25
図版	図・1～図・45

序

私は、本大学院入学の前後において、日本のモーターとその周辺の風景の撮影に興味を持った。プロブレマティックな風景写真の撮影を検討するに当たり、ニュー・トポグラフィックス(以下「NT」)の作品を参考にしたいと考えた。なぜなら、自然の風景とは異なる人工構造物とその周囲を被写体とする点で自作と共通であり、被写体へのアプローチ方法として参考になると思えたからである。

そこで、2009年に出版された写真集(以下「本写真集」)(

このような経緯もあり、NT展が写真史における重大な事象となり、多くの写真家に影響を与え今でも参照されることとなった理由やメカニズムを自分なりに検討し(7)、これらを自らの作品制作において活用できないかと考えた。

本稿では、上記の検討を通じて、①NTのコンセプトが包摂的な特質を持つものであったこと、②10人の参加写真家の作品は同じ方向性を持ちつつもそれぞれ相応の個性があったところ、上記コンセプトの包摂性に加え、キュレーターが当該コンセプトを用いて10人による多様な作品を関連づけたことによって、NTは複数のレイヤーを備えた、多くの文脈に接続し得る発展性の高いアートになるに至ったこと、③NTがこのような特質やレイヤーを持つが故に、現代の風景写真作品がNTと関連づけられやすいと思われることを中心に論

じている。その上で、上記の諸点を踏まえ、NT との関連性を考えながら実施した自作の制作と展示についての考察を行った。

第1章 NT 展の概要

NT 展は、ニューヨーク州のロチェスターにあるジョージ・イーストマン・ハウス国際写真フィルム美術館（以下「当美術館」）にて現代写真に関する連続企画展（以下「当連続企画展」）の一企画として開催された。開催期間は 1975 年 10 月 14 日から 1976 年 2 月 2 日までの 111 日間であり(8)、その後 2 つの大学でのみ巡回展が開催された(9)。同美術展の展示シリーズは、何十もの会場を長期に亘り巡回することもあり、それと比較すると NT 展は小規模であり、観客も多かったとはいえ、当時の NT 展に関する報道も限定的だったようである(10)。しかし、キュレーターの予想に反して、NT 展は次第に大きな反響を呼び、広く論評の対象となった(11)。そして、写真史においてパラダイムシフトをもたらした重要な写真展として位置づけられ(12)、そのタイトルは講学上の概念となるに至っている(13)。

NT 展には、9 組 10 名の写真家による 168 の作品が展示された(14)。他の当連続企画展に比して参加写真家の多い企画展であり、より多くの写真作品が集合したことになる。既に奨学金を獲得したり、作品が大手美術館に収蔵されている者などが多く、当時の優れた写真家が参加した形となった(15)。

第2章 NT 展の各写真作品の検討

考察の前提として、まず、各写真家の出展作品の内容について検討することとする(16)。

1. ロバート・アダムス(「RA」)(17)

コロラド州郊外のランドスケープを 1973 年から 1974 年にかけて撮影した 20 枚の写真

で構成されている(その一部につき図 4 を参照) (18)。主たる被写体は、非個人的な箱型の住居群とその周囲の無人の風景である(19)。各写真のタイトルからは建物が被写体の中心のように見えるものの、各写真の構図はバラエティに富んでいる。建物の周囲に空虚に広がっている土地・ストリートを切り取っているものが多いが、空を広く切り取って雲が存在感を示しているもの(図 4-1)、一戸の建物の全景を捉えているもの(図 4-2)なども含まれ、これらがランダムに配列されている。グレイトーンの間接色のものが多いが、影の濃いものも散見され、光と影が写し出されている。いずれの写真も、遠景の情報まで写り込んでおり、正確なフレーミングがなされていることが推察される。

2. ルイス・ボルツ

カリフォルニア州郊外のランドスケープを 1974 年に撮影した 20 枚の写真で構成されている(20)。主たる被写体は、非個人的な建物・工事中的の建造物、その周囲の無人の風景である(その一部につき図 5 を参照) (21)。構図としては、①建物周囲のランドスケープや空が広く写されているもの(図 5-1)、②建物を被写体の中心として、垂直水平・左右対称に建物を大きく捉えているもの(図 5-2)が多いが、①と②の間接的な写真(図 5-3)及び(図 5-4)も含まれ、これらがランダムに配列されている。②において幾何学的でスタイリッシュなものが散見されるのが特徴的で、いずれの写真も正確なフレーミングがなされていることが推察される。

3. ベッヒャー夫妻

カナダ及びペンシルバニア州の建造物を 1947 年に撮影した作品で、8 種類の組写真、合計 58 枚の写真で構成されている(その一部につき図 6 を参照)(22)。各建造物の全景がフレームに収められており、各組写真は当該建造物が異なる角度から撮影されているタイポロジーで構成されている点が特徴的である。建物が主たる被写体であるが、その周辺の風景(無人)の情報も写しこまれている。いずれの写真も、各組毎に空と地の比率、建造物のサ

イズが均質化されており、正確なフレーミングがなされている。また、曇天の下で撮影されていると思われ、いずれの写真も光量が一定となっている。

4. ジョー・ディール(23)

ニューメキシコ州アルバカーキー郊外のランドスケープを 1973 年から 1974 年にかけて撮影した 20 枚の写真で構成されている(その一部につき図 7 を参照) (24)。被写体は非個人的な住宅(造成中のものを含む)とその周囲の広大な乾いた無人の風景である。いずれも高い場所から俯瞰的に撮影されており、空や地平線が一切入っていない点が特徴的であり、低い高さからの空中写真のような印象も受ける。近景から遠景までピントが合わせられており、風景に含まれる豊富な情報が収められているが、それぞれの写真が類似していて、目の前に広がる風景全体が被写体になっている印象を受ける(25)。いずれの写真も、効果的に情報量を収めることが意図されていることが伺われ、正確なフレーミングがなされていることが推察される。

5. フランク・ゴールケ(26)

米国中西部の都市郊外の無人のランドスケープを 1973 年から 1974 年にかけて撮影した 20 枚の写真で構成されている(その一部につき図 8 を参照) (27)。主たる被写体は、各地の非個人的な住宅(図 8-1 及び図 8-4)、店舗(図 8-2)、灌漑用の河川、ハイウェイ、産業用の建造物(図 8-3)等様々であり、展示では、同種の写真が連続しないようにランダムに配置されている点が特徴的である。いずれも被写体から一定の距離を保って撮影されており、当該被写体の周囲の無人の風景が写されている(28)。いずれの写真も遠景の情報まで写りこみ、空と地の割合、被写体の配置などの視覚的效果を考慮したフラットな構図であり、正確なフレーミングがなされていることが推察される。

6. ニコラス・ニクソン

ボストンのランドスケープを 1974 年から 1975 年にかけて撮影した 20 枚の写真で構成されている(その一部につき図 9 を参照) (29)。被写体は、①ボストンの複数のビルとその周囲を撮影したもの(図 9-1 及び図 9-2)、②俯瞰的にボストンの中心部や郊外のランドスケープを撮影したもの(図 9-3 及び図 9-4)に分かれており、これらがランダムに配置されている(30)。大都市ボストンが対象であり、ランドマーク的なビルも含まれているように思われ、他の写真家の作品に比べて被写体の特定性が強い印象を受ける。中間色のものが多いが、晴天時にビルによってできた影を写しているものが散見され(図 9-1 及び図 9-2)、必ずしも統一していない。ストリートを歩く人が写っているものもあるが、とても小さくて顔認識できず、風景の一部の印象を受ける(図 9-1)。いずれの写真も近景から遠景の情報まで写りこんでおり、正確なフレーミング・撮影がなされていることが推察される。

7. ジョン・ショット

ルート 66 沿いのモーター周辺の無人のランドスケープを 1973 年に撮影した 20 枚の写真で構成されている(その一部につき図 10 を参照) (31)。様々なアングル・距離から撮影したものがアットランダムに配置されている。モーターの主要な形状が収まるよう引き気味に撮影し、情報の多くない広い道路が目立つ写真が多く、構図の厳密性は他の写真に比べると後退しているように思えた。なぜこの写真を撮影し、セレクトしたのかという疑問を生じさせる写真も含まれているような印象である。

8. スティーヴン・ショア

米国やカナダの各地(32)の街や郊外のランドスケープを 1974 年から 1975 年に撮影した 20 枚の写真で構成されている(その一部につき、図 11 を参照) (33)。参加写真家中唯一のカラープリントでの出展であった(34)。被写体は様々であり、建物(図 11-1)、住居(図 11-2、図 11-3)、店舗(図 11-4)とその周囲の日常的・非個性的な風景が中心であるが、各写真

のタイトルにも含意されているとおり、ストリートの空間が広く写し出されているものが多い。人が写っているものも数点散見されるが(図 11-2)、広い空間のもと占める割合は僅かであり、風景の一部として写されている印象を受ける。発色や光により風景の温かさが感じられるが、中間色に類する抑制の効いた色彩という印象もある。いずれの写真も近景から遠景の情報まで写りこんでいるものが多く、電柱や木々が垂直水平に写されていたり、画面の隅々に被写体が配置されているものが多く、正確なフレーミング・撮影がなされていることが推察される。

9. ヘンリー・ヴェッセル・ジュニア

主にカリフォルニア州に所在する非個性的な建物とその周辺の無人の日常風景を 1972 年から 1975 年に撮影した 20 枚の写真で構成されている(その一部につき図 12 を参照) (35)。建物が比較的近距離から撮影されているもの(図 12-1、図 12-2)が多いが、建物の周囲の広い風景が切り取られているもの(図 12-4)も散見され、構図は必ずしも一定していない。他の参加作品に比べて、コントラストが弱く、中間色や白を基調とする明るめのプリントとなっている印象を受ける。

第 3 章 NT 展のタイトルと本ステートメント

NT 展の構成要素は、第 2 章で検討した写真作品と共に、展覧会のタイトルと本ステートメントである。これらは NT 展のコンセプトを構成するものといえる。

1. タイトル

キュレーターによって、「ニュー・トポグラフィックス: 人が改変したランドスケープ」というタイトルが付されている(図 13) (36)。

「トポグラフィックス」という用語については、本ステートメント中に、「地図の作成や、

地図に記載された土地等に関連して一般的に使われているが、本来の意味は、特定の場所、都市、町、地区、州、教区、または土地の区画を、詳細かつ正確に描写すること」と定義されている(37)。これに、「新しい」という形容詞が付されていることから、「新しい特定の場所や土地に関する詳細かつ正確な描写」がNT展のテーマということになる(38)。

そして、「新しい特定の場所や土地に関する描写」の具体的内容が、サブタイトルに相当する「人が改変したランドスケープ」となろう。その意味するところは、自然風景とは異なる、人為的な住宅、建物、人工構造物等とその周囲の風景である(39)((39)で言及しているウォーカー・エバンスに関して図 14 を参照)。これは、これまで撮影されることのなかったアメリカの西部山岳地帯を中心とした風景写真を撮影したティモシー・オサリヴァンの作品(図 15)や、アメリカの雄大で荘厳な風景を賛美的に撮影・描写したアンセル・アダムス(以下「AA」)の作品(図 16)とは一線を画すると考えられている(40)。

2. 本ステートメントの概要

本ステートメントは、ボルヘスのエッセイの一節の引用で始まり、本文は9段(パラグラフ)の文章により構成されている(41)。

まず、第1段では、NT展のテーマが、(写真表現の)1つのスタイル(引用されたボルヘスのエッセイの内容からすると、「匿名のスタイル」)を示すことにあることが述べられている。「匿名のスタイル」が何を意味するのかが問題となるが、引用されているボルヘスの表現(in the style of anybody else)や、後述の第7段で援用されているボルツのコメントや、第8段の「スタイルのない写真」に関する主張と併せて考えると、「誰が創作したのか(写真の場合は、誰が撮影したのか)が分からないような創作(撮影)のスタイル」と読み、NT展が、このような匿名のスタイルで撮影した写真のシリーズであるという主張であると解される(42)。

第2段では、NT展の作品のスタイルが一貫していることが重要であることを確認した上で、これらの作品が、ルシェが「26のガソリンスタンド」「ロサンゼルスのアpartment」

といった写真集を通じて示している創作態度の現在的現れと考えるのは論理的に思われると主張している(43)。

第3段では、前段に引き続き、ルシェの作品とNT展の作品との間に明確な共通点があるとし、それは、被写体に対する写真家の影響が最小限であることや、中立の感覚であるとする(44)。その上で、風景内の人工構造物を被写体としている点に両者の共通点があるとする。

第4段では、第3段とは対照的に、NT展の作品とルシェの作品との相違について論じている。ルシェの「26のガソリンスタンド」と、ショットのルート66沿いに所在するモーターの写真の間には大きな相違があり、前者のテーマはガソリンスタンドではなく、一連の美に関する問題であるとする。その上で、ショットのコメントを紹介している(45)。

第5段では、写真における「実際の物理的な被写体」と、「概念的又は参照的な被写体」との間の区別は難解であるが重要であるとした上で、両者は一致させることができるとし、その理由を、レンズの前のものをそのまま写し出す写真の撮影こそが、ドキュメントの作成における本質であることに求める。その上で、ニクソンのコメントを紹介している(46)。

第6段では、トポグラフィーについて論じられている。地図に記載された土地等に関連して一般的に使われているが、本来の意味は、「特定の場所、都市、町、地区、州、教区、または土地の区画について、詳細かつ正確に描写すること」であるが、この中でも「描写」の点が重要であり、写真は、被写体に対して多くのことをなしうると考えられているものの、最も重要なのは被写体を単純に描写することであると主張している。

第7段では、写真の真実性に疑問を投げかける動きがあることを踏まえ(47)、被写体とその写真との関係が極めて脆弱であり、被写体を描写する単純作業における一貫性が必要であるとする。その理由づけとして、ボルツのコメントを紹介している(48)。

第8段では、写真の真実性を追及するために匿名で写真を撮る場合に、スタイルのない写真を撮影することが可能なのかという問題が提起されている。そして、オサリヴァンが、19世紀に誰も撮影したことのなかったアメリカ西部を撮影した際には、参照するスタイル

が存在しなかったことを理由に、これを肯定する。これに対して、RA のスタイルを例に挙げて、先例の影響を受けて写真を撮っている場合には、スタイルが入り込むのを抑える努力をしていますが、その写真はスタイルのある写真に他ならないと主張する。その上で、ディールと RA のコメントを紹介している(49)。

最後の第9段では、NT 展が、特定の写真を正当化したり、排除する試みではないと言及されている。その上で、NT 展の作品は、個人の判断や意見が入り込むのを防ぐために細心の注意が払われていると述べる。一例として、ベッヒャーの作品は、歴史・形式分析であり、批評ではないとする。そして、NT 展の各作品は、判断的なものを意図したものではなく、NT 展の中心的な目的は、「少なくともしばらくの間は」ドキュメンタリー写真を撮ることの意味を示すことであると述べている。

第4章 NT の特質に関する考察

第2章及び第3章の検討を前提として、以下では、NT の特質について若干の考察を行うこととしたい。

1. タイトルの特質

NT 展のタイトルは、第3章1のとおり、写真作品の被写体を定義するものであり、「新しい特定の場所や土地に関する描写」の具体的内容が、サブタイトルに相当する「人が改変したランドスケープ」であり、オサリヴァンや AA が被写体とした人の手が入っていない自然風景とは異なる、人為的な住宅、建物、人工構造物とその周囲の風景が典型例として挙げられる。もっとも、「人が改変したランドスケープ」の範囲は広いように思われ、広範な被写体をその対象として包摂し得る形となっている。

2. 本ステートメントの特質

第3章2において詳論した本ステートメントの内容を取って簡略化すると、NT展の作品は写真表現において特定のスタイル、具体的には匿名・中立のスタイルを志向する点で共通しており(第1段・第3段)、NT展の主たる目的は、かかるスタイルで、個人の判断や意見が入り込まないドキュメンタリー写真を撮ることの意味を示すことにある(第9段)ということになる。そして、本ステートメントにおいては、NT展の写真作品の被写体が人為的風景であるという点については殆ど言及されておらず、写真の「スタイル」に関する言及が中心となっている(50)。

そして、冒頭にも紹介した、NT展の作品においてスタイルが一貫していることは、ルシェ作品の制作姿勢の現在的現れであると述べている点(第2段)などは挑発的な主張ともいえる。確かに、ルシェの作品においても目の前のものを中立的に撮影するスタイルは共通である。もっとも、ルシェは、マルセル・デュシャンやアンディ・ウォーホルの影響を受けてコンセプチュアルアートの考えを写真に取り込み、写真をレディメイドと捉えたとされる。そして、素人が撮影したとも称される、小型カメラで無造作・無関心に撮影された曖昧な写真のシリーズがカジュアルな写真集にまとめられている。作品は写真集のタイトルやコンセプトが重視され、写真そのものの芸術性を希薄化する試みであったと考えられる(51)。これに対して、NT展の作品は、第2章で論じたとおり、精緻なフレーミングが講じられているものが多く、大型カメラによって正確な撮影され、美しいプリントがなされ、展示された。すなわち、高い写真技術や写真の美しさを前提とした作品であった点で、本来的にはルシェの作品とは異質のもののはずである(52)。キュレーターは、ルシェの「26 のガソリンスタンド」とショットのルート66のモーターの写真の相違について、前者は世界を通じてアートを表現したもので概念的又は参照的な被写体を対象とし、後者はアートを通じて世界を表現したもので実際の物理的な被写体を対象とすると論じること(第4段)によって、上記の点について説明しているようにも読める。両者の区別は「難解である」としながらも、被写体を単純に描写することによって一致させることができる(第5段・第6段)

とも論じられているが、いずれの説明も抽象的である。ルシェの作品が、NT の作品と同様、人工構造物に係る風景が多い点（第 3 段）にも「ルシェ作品の制作姿勢の現在の現れ」の根拠を求めているが、ルシェの作品はロサンゼルスに根差した写真が多くトポグラフィーという観点の類似性が見出せるものの(53)、本ステートメントのテーマは被写体ではなく、スタイルの類似性であったはずである。さらに、本ステートメントは、NT とは異なる被写体のオサリヴァンの写真にもスタイルの面での共通性を見出している(第 8 段)ことからすると、本ステートメントが提唱する匿名・中立のスタイルは、写真の芸術性や、人為的風景を被写体とするか否かとは切り離されており、許容性や広がりのある概念のように思われる。

3. 各作品の関係

上記 1 及び 2 を踏まえて、第 2 章で概論した各作品間の関係について、被写体とスタイルのそれぞれの観点で分析してみることとする。

(1)被写体の観点

まず、いずれの作品も、何らかの人為的風景、具体的には人工構築物とその周囲の風景を被写体としており、NT 展のタイトルやサブタイトルの内容に沿ったものといえる(54)。その多くはアメリカやカナダの非個人的で、広い意味での日常的な風景であり、風景を被写体としているため、人の姿は写っていないか、写っているとしても風景の一部として捉えられる比重となっている。各写真のタイトルは被写体の名称や地番が記載されているものが多く、トポグラフィーという観点で整理されている印象を受ける。

他方で、人為的風景として括られるものの、各写真家の被写体はバラエティに富んでいて、相応に異なる。例えば、ベッヒャー夫妻のタイポロジー、ディールのアルバカーキーの風景写真、ニクソンのボストンのビル群、ヴェッセルの住居はそれぞれ被写体として異質な印象を受ける。これらが同じカテゴリーであるとする、人為的風景の範囲は広いように思われ、上記で紹介した 9 組 10 人もの写真が並ぶとその印象はますます強くなる(55)。

(2)スタイルの観点

パンフォーカスで撮影され、特定の被写体に焦点を当てず、多くの情報を集めている写真が多く、画面の被写体を「詳細かつ正確に描写」(本ステートメント第6段)することを志向している作品が多いように思われる(56)。他方で、記録的な撮影であるものの、各写真の構図や撮影方法には相応の差異があり、本ステートメントで主張されている「匿名性」や「中立性」にかかわらず、写真家の個性や癖のようなものが現れており、スタイルの観点からも多様な写真が集合している印象を受ける(57)。ショアのカラー写真は分かりやすい例であるが、ディールの俯瞰的な写真、ニクソンのビル群の写真、ベッヒャーのタイポロジーの構図はそれぞれ異なるし、水平垂直な厳密なフレーミングを施しているボルツの作品と、情報の緊密性が希薄で歪みも垣間見えるようなショットの作品との間には視覚的に相応の相違があることは否定できない(58)

4. NT の特質

以上からすると、各写真は、被写体・スタイルいずれの観点においても、タイトル・本ステートメントが規定しているコンセプトに沿った共通項が存在するものの、作品の多様性や写真家による柔軟な解釈が見受けられることは否定できないように思われる。これは、上記1及び2で見たとおり、キュレーターが考えたタイトル・本ステートメントが、一見大胆な提言のように見えつつも、使われている用語やパッセージが多義的又は緩やかに解釈できる形になっているなど、かかる多様性・柔軟性を許容する周到な仕掛けがあることに起因するように思われる。即ち、抽象的な人為的風景、匿名性・中立性・非判断性というコンセプトにより10名の写真家による168枚の多様な作品・個性を緩やかに繋ぎ、当該作風の写真家をグルーピングすることのできる創造的な仕掛けとなっている点にNTの特質があるように思われるのである。NT展の作品が不統一であり、本ステートメントと作品が合っていないという批判もあったようだが(59)、逆にこのような特質は、当初地味と称された

NT 展を後に重要なイベントに押し上げた 1 つの要因になったように考えられる。

現代アート of 創造に関して、幾人かの有力な現代アーティストの思考を踏まえて、コンセプト、レイヤー、インパクトを備えることの重要性を指摘する考え方があり、各種アートを分析・検討する上で有益なメルクマールのように思われる(60)。NT の場合、上記のとおり、タイトルとステートメントによって、少なくとも被写体の観点とスタイルの観点の優れた 2 つのコンセプトが創造されており、これを参加写真家の 168 枚もの写真作品で裏付ける形になっているといえる(61)。そして、NT 以前の各種写真作品（例えば、ウォーカー・エバンスに代表されるドキュメンタリー写真（図 14）や、風景写真（オサリヴァン等の西部の写真（図 15）や、NT と対峙される AA の写真（図 16）等）も含まれるであろう。）の内容・コンセプト・文脈の他、写真とは異分野ともいえる環境・社会問題やコンセプチュアルアートが NT と関連づけられ、レイヤーの充実が顕著であるように思われる。

NT がかかるレイヤーの充実を実現した要因として、上記のとおり、コンセプトに関して、被写体として的人為的風景の概念が広く、スタイル（匿名性・中立性）の多様性・許容性が企図されていたことから、様々な作品や思想と関連づけられやすい性質になっていることが挙げられるように思われる。環境問題に関しては、NT 展は中立的・非判断的な立場をとっていたものの、1960 年代以降の関心の高まりもあり、中立的な人為的風景写真が環境問題と関連づけられ、社会派的な作品と評価された(62)。また、レイヤーの点については人的な側面も見逃せない。多くの優れた写真家が参加し、それぞれの写真家の活動が発展することによって、NT はレイヤーを積み重ねることとなったように思われる。例えば、ルシェとの関連性に加えて、NT 展に参加したベッヒャー夫妻及びその門下のアンドレアス・グルスキーやトーマス・ルフ等の写真家たちの活動により、NT とコンセプチュアルアートとの関連性はより明確になったようにも思われる(63)。また、ショアの活動の発展によるニューカラーとの関連性が生じ(64)、中心写真家であった RA(65)やボルツ等のその後の活動の深化も相まって、NT のレイヤーはより重層化していったように考えられる(66)。

第5章 現在の風景写真の NT との関連性に関する若干の考察

NT 展以後、米国のみならず、それ以外の国においても NT との影響を指摘される作品が発表されている(67)。これを日本国内の幾つかの作品を例にとって検討してみると、まず、写真家が、自己の作品を NT 展の作品と意識的に関連づけている作品が存在する。1993 年に東京都美術館にて開催されたクリティカル・ランドスケープ展は、NT 展の意義や背景について改めて掘り下げ、NT 展作品の延長にある現代の写真家の作品を取り上げた写真展であったが、NT 展の参加写真家と並んで紹介された北島敬三の作品がその端的な例として挙げられる(図 17)。香港、ニューヨーク、東京、パリ、ロンドンのビル群を大型カメラで中立的にカラー撮影した写真であり(68)、その造形やコンセプトにはニクソンのボストンのビル群の写真との類似性や連続性が認められる(69)。

小林のりおや柴田敏雄の作品も、NT 展の作品に関連づけられて紹介されることが多い(70)。柴田は『日本典型』(図 18)や『ランドスケープ』(71)において、がけ崩れ防止のためのコンクリート壁や山間部のダム等の人工構造物を大型カメラで中立的にモノクロで撮影した写真を発表しており、『ランドスケープ』に寄せられた藤村里美氏の解説において柴田の作品と NT との関連性が言及されている(72)。ボルツの作品と並べた展示なども開催されていること(73)も併せ考えると、自らの作品を NT 展の作品に関連づけているようにも思われる(74)。

また、写真家自らが意識的に関連づけているかは必ずしも明らかではないが、批評者等の他者により関連づけられている作品が少なからず存在する。例えば、解体された建造物を撮影した宮本隆司の『建築の黙示録』(図 19)(75)も、NT と関連づけて論じられることがあるが、廃墟・モノにクローズアップしている感があり、その性質上、「ニュートラルな描写にとどまらず、非常に心象性の強い表現」とも評されている(76)。他方で、ホンマタカシの『東京郊外』(図 20)(77)中の、大型カメラで日本のベッドタウンの新築住宅とその周辺の風景を記録した写真について、ボルツの作品と並べてデッドパンな撮影を行った作品とし

てコンセプチュアルアートに近い文脈で位置づける考え方がある(78)。そこでは明言されていないものの(79)、当該写真は、被写体・スタイルのいずれの観点においても NT 作品とのつながりが感じられるように思われる。

いずれの作品も個性があると共に多様であり、NT 作品との関連性・連続性については濃淡があるように思われる。もっとも、NT 作品の被写体の対象である人為的風景は、NT 展当時はそれ以前の風景との比較で斬新であったが、既述のとおりその定義上その範囲は広く設定されており、被写体の対象は多様となり得る。NT の中立的で非判断的な撮影というスタイルについても、具体的な仕様書があるわけではなく、写真家の解釈や考え方によってニュアンスは異なり、また、鑑賞者・評者の捉え方の影響を受ける相対的なものである。上記で例示した作品以外にも、国内外において NT の文脈で説明することのできる作品が多く制作されているが(80)、それは、NT が提示した複数のコンセプトが重要で色あせないことを意味すると共に、いずれのコンセプトも上記のような包摂的な性質を持つために、個性のある新しいテーマを持った風景写真作品でありながら NT に関連づけることは可能であるし、特に意識していなくても関連づけられ得ることがその要因であるように思われる。

第6章 自作に関する考察

1. 動機

冒頭に述べた通り、モーターと周辺の風景に関心を持った。東京の郊外を車で移動していると、辺鄙な場所にモーターの建物であるシャトーや屋根にそびえている女神像等が散見されるが、子供のころから無意識にこのような人工構造物を目にしていたことを思い出し、この不可思議な建物とその周囲は、日本の一つの原風景であると思われた。多くは人目のつかない寂しい場所にありながら、客寄せのため人目のつく奇観を放っている。建物と周囲の風景のコントラストが面白くシュールであり、写真の被写体として良いと考えた(81)。

2. 日本のモーテルとその周囲の風景の特質

ところで、日本のモーテルは、アメリカのモーテルとは異なる目的の施設であり、ラブホテルという名称の方が一般的である(82)。もっとも、日本では、ラブホテルは徒歩で訪れる施設であるのに対し、モーテルは車で出かける施設であるという整理がされることも多い(83)。

高速道路沿いや、農地が広がる地域に存置するシャトーや豪華客船風のモーテルが散見され、その外観は周囲の風景に調和していない。周囲の風景は過疎化が広がっているところも多く、モーテルは老朽化し、廃業しているものもあるが、建物の目的を考えると、そのコントラストや違和感が高まるばかりである。このような日本のモーテルとその周囲の風景は、日本固有のカルチャー、流行、産業、社会運動、法規制等の諸要因の影響を受けて人為的に形成された点に特質がある(84)。すなわち、事業者が、地価の安い僻地において、周囲の外観との調和や景観を顧みることなく、ユーザーの嗜好や集客を重視し、競合他社と競って奇抜なモーテルを建築したことの名残りであると共に、1970年代以降の地域社会の反対運動が契機となった法規制の強化(具体的には、1973年の風俗営業等取締法の改正に伴う各都道府県における条例の制定、及び1985年の新風営法の制定)や、流行の廃れによるものである(85)。

3. 日本のモーテルの風景写真と NT との関連性

このような風景は、人間の作り出した人為的な風景であり、日本の郊外をトポグラフィーとする風景であることから、NTの被写体との関連性がある(86)。上記のとおり被写体となる建物はまだ日本全国に存在し、奇観とはいえ、稼働している日常の建物の風景であること、美の対象ではないこと(醜悪でシニカルな対象ですらあること)、自動車での移動による撮影である点で、NT展の作品やルシェの作品と通じるものがあり、第5章で論じた写真家の作品と比べても NT との関連性が強いようにも思われる。

4. 日本のモータルの写真作品（先行作品）

なお、日本のモータルを撮影した先行作品は殆ど存在しないが、都築響一の作品が知られている(87)。主として、日本各地のモータルの室内、造作、オブジェ等を記録的に撮影したもので、キッチュ、サブカル色の強い作品と捉えるのが一般的な考え方であるが、NT との関連性は問題となり得る(88)。もっとも、都築氏の「スタイル」は、自ら選択した室内やモノを接写し、その写真について説明を付す方法である。風景と距離を取り中立的に撮影するというよりは、被写体に関する心象性や主観的判断が色濃く、ジェンキンスの提唱する匿名・中立のスタイルとは異質であり、NT との関連性は第 5 章で言及した作品に比べて希薄と考えられる。

5. 自作の制作と展示

上記のとおり、自作には NT の被写体との関連性が認められることから、自作を単なる風景写真作品にとどまらない現代アートとして発展させ、位置づけるために、制作に際しては NT を参照することとし、作品のコンセプトや制作方法に関して以下のような考察を行った(89)。

(1)被写体とそのトポグラフィー

被写体は、車で訪れることが予定されている日本国内の郊外型のモータルである(90)。インターネットでモータルサイト(91)や Google Map を使って建物の形状、所在、周囲の風景などを事前に調査し、自動車で被写体である建物を訪れた。

(2)スタイル

中立的に撮影することを企図したが、前述のとおり、「中立的なスタイル」の考え方は広く、相対的であり、撮影方法は多様である。そこで、匿名性の点や RA の言う「簡単に撮れるような写真」(92)という点を考慮して、歪みが出にくく、人の視覚に近いと言われる 50mm

の画角で、フラットに風景全体を捉えるよう試みた。建物を正面方向から撮影する場合には、NT 展の作品を参照して、できるだけ垂直水平な構図で撮影した。その他、自分なりに中立的に撮影する方法について検討を行った(93)。

(3) 展示に関する考察

(a) 個展の開催とその目的

2024 年 6 月 28 日から 7 月 3 日の期間、個展を実施した(94)。個展の目的は、上記の方法で撮りためたモータルの写真を整理・アウトプットすることにあったが、同時に、NT 展に関する考察を深める機会にもなった。

(b) 展示方法

NT 展の各作品のプリントサイズは必ずしも均一ではなかったが、一部を除き、金属製の額縁による額装が行われたようである(95)。そして、白又は灰色の壁に、横一列に配置されたものが多く、幾つかは縦方向にも配置されている。各写真の間には一定の間隔が空けられており、写真をグループで見せるのではなく、各写真のディテールを詳細に見せる展示方法となっている(図 21)(96)。かかる配置方法はオーソドックスで、今でもよく採用されている展示方法である(97)。自作の NT との関連性を考慮し、NT 展と同様の視覚効果を確認してみたいと考え、この方法に近い形で展示を構成してみることにした。具体的には、ホワイトキューブ型ギャラリーの 4 つの白い壁に 16×20 インチの額装写真を等間隔に横一列に展示することを基本とし、各写真間の間隔やギャラリーの壁の形状や広さを考慮して、16 枚の写真で構成することとした(図 22 及び図 23)(98)。

(c) タイトルとステートメント

タイトルとステートメントには、NT 展と同様、被写体の内容（人為的風景）とスタイル

を示していくことを意図した。

タイトルは「Japanese Motels」とした。「Japanese」は、前述のとおり、被写体のトポグラフィーを示すと共に、海外のモートルとの対比を意識した言葉である(99)。

日本人は日本のモートルの実際について知っているけれども、外国人は知らないように思われたので、今後外国での作品の発表を考える場合には、ステートメントでは、上記2に記載した説明を一定程度行う必要がある(100)。しかし、中立的・記録的に撮影した写真を見てもらい、鑑賞者が自由に想像・解釈してもらうことが重要であり、説明的になりすぎないようにする必要がある。そのため、海外のモートルとの相違や、日本のモートルの風景を作り出した経緯や要素について抑制的に言及するにとどめた。その上で、スタイルに関しては、NTを参照し、記録的に撮影したものであることを言及した(101)。

(d)レイヤー

自作のレイヤーとしては、NTの例を踏まえて考えてみると、人為的風景・ドキュメント写真といった点や、人為的風景から派生する社会問題（景観、環境問題、国土の変容等）が中心である。それに加えて、モートルのキッチュな建物と、人のいない周囲の風景のコントラストは、過疎の中に日本における生殖の象徴が存するという風刺が見て取れるかもしれない(102)。また、前述の都築響一の写真作品にも通じる日本独自のキッチュやサブカルとの関連性も見出せるように思われる(103)。上述のとおり、日本のモートル特有の偽装ラブホテル問題が存在し(104)、この問題に関わる団体関係者や専門家の目からすると、モートルの風景写真は、これを問題視する写真であると解釈する可能性もあり得る。また、依頼者からパートナーの不倫・素行調査を頼まれた探偵がその現場であるモートルを訪れ、密かに現場写真を撮影することはよく行われており、そのような現場写真を想起させる可能性があるように思われた(105)。もっとも、自分としてはあえてそのようなことを表示しないように、即ち、「個人の判断や意見が入り込まないように」(106)、中立的に撮影することを試みた。かかる撮影により、鑑賞者や評者の想像力や解釈の幅を広げる余地を残すことがで

き、レイヤーを重ねられる可能性を秘めているように思われた。

結

本稿では、①NT 展のタイトルは被写体として的人為的風景を、本ステートメントは写真表現における匿名的・中立的スタイルをそれぞれ提言するものであったが、いずれも一義的な内容ではなく、包摂的な特質を持つコンセプトであったこと、②10 名の参加写真家は同じ方向性を持ちつつもそれぞれ相応の個性があったところ、上記コンセプトの包摂性に加え、キュレーターが当該コンセプトを用いて敢えて 10 人による多様な作品を関連づけたことにより、NT は複数のレイヤーを備え、多くの文脈に接続し得る発展性の高いアートになるに至ったこと、③NT が上記のような特質やレイヤーを持つが故に、現代の写真家が自らの風景写真作品を、NT に意識的に関連づけを行うことは可能であるし、特に意識していなくとも NT に関連づけられ得ること、及びかかる関連性は写真家の作品の個性・多様性とも両立していることについて論じた。

自作の対象である日本のモーターとその周辺の風景は、日本の一つの原風景であると共に、日本固有のカルチャー、流行、産業、社会運動、法規制等の諸要因の影響を受けて形成された人為的風景である。自作を単なる風景写真作品にとどまらない現代アートとして発展させ、位置づけるために、制作に際しては NT の被写体やスタイルを参照したが、かかる試みは作品のコンセプトや制作方法に関する考察を深め、自作を複数の文脈につなげる上で有益であった。NT は、1975 年に創出されたコンセプトでありながら、今でもなお、写真家に対して、現代アートとの接続やレイヤーを備えるための有益なシステムを提供するように思われる。

最後に、本研究の遂行にあたり、指導教官として終始多大なご指導を賜った、京都芸術大学院芸術研究科教授伊藤俊治先生、及び同准教授菅実花先生に深くお礼申し上げます。

以 上(15912 字)

【註】

序における註

註(1): Britt Salvesen and Alison Nordstrom, *New Topographics*, Gottingen, Steidl, 2009

註(2): William Jenkins, *Introduction of New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, Rochester: International Museum of Photography at George Eastman House, 1975. 本写真集 p250(図 2)にその全文が掲載されている。

註(3): Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1962

註(4): Ed Ruscha, *Some Los Angeles Apartments*, 1965

註(5): 図 3 のようなルシェのブック作品中の写真と、第 2 章で紹介する図 4 や図 5 のような本写真集中の写真を見比べたとき、本文中で言及した視覚的相違を感じたのである。

註(6): Zine を自作するようになって以来ルシェの作品をよく参照していたからである。

註(7): 検討の方法は複数考えられるが、NT 展の開催時点に企図されていたことを予断なく考察するために、1975 年の NT 展に出品された写真作品や本ステートメントのテキストを分析することに重きを置くこととした。NT 展の写真作品や本ステートメントについて整理している国内文献は意外にも少ないように思われ、小稿ではあるものの一定の文献的な意義もあるように思われた。

第1章(NT展の概要)における註

註(8): John Rohrback, “Introduction”, *Reframing the New Topographics*, Chicago: The Center for American Places at Columbia College Chicago, 2013, p xiii 参照。

註(9): ロサンゼルスのおーティス・アート・インスティテュートとプリンストン大学アートギャラリーの2か所で巡回展が開催されている。開催期間は、前者が1976年3月3日から同年4月4日までの32日間、後者が、1976年6月22日から9月3日までの73日間であった。この点につき、Alison Nordstrom, *After New: Thinking about New Topographics from 1975 to the Present* (本写真集 p70) を参照。

註(10): John Rohrback, “Introduction”, *Reframing the New Topographics*, Chicago: The Center for American Places at Columbia College Chicago, 2013, p xiii を参照。展示されたプリントは大きくなく(その多くは8×10インチのフレームによる額装)、地味な展示であったとの評がある。この点につき、Alison Nordstrom, *After New: Thinking about New Topographics from 1975 to the Present* (本写真集 p70) を参照。

註(11): ジェンキンスはNT展の大きな反響を予想しておらず、驚いたと述懐している。この点につき John Rohrback, “Introduction”, *Reframing the New Topographics*, Chicago: The Center for American Places at Columbia College Chicago, 2013, p xiii を参照。

註(12): Britt Salvesen, *New Topographics* (本写真集 p58) を参照。NT展の開催から34年を経た2009年に、回顧展が欧米8か所で開催されると共に、約300頁もの大部な本写真集が刊行された。1975年のNT展に準備された展示会カタログは50頁程度のペーパーバックで、本ステートメント、各写真家のCVと作品3点、チェックリストが掲載されていたに

とどまる。以上につき本写真集 p247 以下を参照。

註(13): 伊藤俊治『増補 20 世紀写真史』ちくま学芸文庫、2022 年、p 237 以下、ジル・モラ『写真のキーワード』昭和堂、2001 年、p113 以下をそれぞれ参照。

註(14): 参加した写真家は、ロバート・アダムス、ルイス・ボルツ、ベッヒャー夫妻（ベルント・ベッヒャー及びヒラ・ベッヒャー）、ジョー・ディール、フランク・ゴールケ、ニコラス・ニクソン、ジョン・ショット、スティーブン・ショア、ヘンリー・ヴェッセル・ジュニアの 9 組 10 名の参加である。ベッヒャー夫妻のみが米国以外の国（ドイツ）からの参加である。ヒラ・ベッヒャーは唯一の女性写真家であった。

註(15): ジェンキンスは、NT のテーマに沿った作品を制作している写真家を客観的・網羅的に探したわけではなかった。参加した者の多くは、以前の企画展、当美術館や研究機関等を通じて同氏と人的つながりのある写真家であり、参加した写真家の間でも既に人脈があった。この点につき、Alison Nordstrom, *After New: Thinking about New Topographics from 1975 to the Present*（本写真集 p70）を参照。

第 2 章（NT 展の各写真作品の検討）における註

註(16): 本写真集(p262～288)には、チェックリストという形で 1975 年の NT 展の展示に沿った形で全ての作品の縮小コピーが収められており、その内容を確認することができる。本章では、当該チェックリスト中の画像や情報を参考に分析を行っている。

註(17): RA は、NT の考え方に疑義を持っていて、当初は NT への参加に積極的ではなかったとされる(この点につき、Britt Salvesen, *New Topographics*（本写真集 p44）を参照。)。ま

た、熱心な環境保護論者であったとされる(この点につき、Britt Salvesen, *New Topographics* (本写真集 p35) 及び金子隆一「ニュー・トポグラフィックスー新しい風景写真の位置」、『映像学』1986 年 35 巻、p30~31 を参照)。

註(18): RA が撮影に用いたのは 6×7 の大型カメラであり、プリントサイズは、厳密には同一ではないが概ね 15×19cm 程度で、いずれも横位置である。

註(19): 各写真にタイトルが付されており、「①被写体の種別、②町名、③コロラド州」といった形で記録的に組み立てられている。被写体の種別は、「トラクトハウス」、「モバイルホーム」、「サービスステーション」、「アパートとモーテル」などの建物が多くを占めるが、「ストリート」、「プレイグラウンド」、「ファームランド」のといった土地も含まれている。

註(20): 撮影機材は 35mm の小型カメラである。プリントサイズはいずれも 15.1×22.8cm の横位置である。

註(21): 各写真にはタイトルが付されており、被写体の種別・地名といった形で構成され、前者はストリートの名称・建物の壁の方角、後者は所在を特定する地番などであり、写真の内容と併せ、記録性が押し出されている。

註(22): ベッヒャー夫妻の作品は、枚数やプリントサイズにおいて、均一の 20 枚で構成されている他の写真家の作品とは異なる点が特徴的である。使用された撮影機材は 8×10 の大型カメラである。被写体は、①塩鉱(Salt Mine)の建物を撮影した 2 枚のタイポロジー、②砕炭機(Loomis Coal Breaker)を撮影した縦位置の 8 枚のタイポロジー、③平凡な住居を違う角度から撮影した 8 枚のタイポロジー、④上記②とは異なる砕炭機(Harry E. Colliery Coal Breaker)を撮影した横位置の 4 枚のタイポロジー、⑤上記④と同じ砕炭機(Harry E.

Colliery Coal Breaker)を撮影した縦位置の 8 枚のタイポロジー、⑥炭坑の立坑坑口(Pit Heads)を撮影した横位置の 8 枚のタイポロジー、⑦上記⑥とは異なる炭坑の立坑坑口(Pit Heads)を撮影した横位置の 4 枚のタイポロジー、⑧碎炭機を撮影した横位置の 16 枚のタイポロジーであり、いずれも無人の風景である。プリントサイズは、①から⑦が短辺 30.5×長辺 40.7cm、⑧が 23×29.8cm である。1975 年の NT 展においては組ごとに 1 つのフレームでインスタレーションの形で展示されたようである(本写真集 p68)。組写真毎にタイトルがついており、「建造物の種別、場所、州・国名」といった形で構成されている。

註(23): ディールは、ジェンキンスと共に、NT 展の企画者でもあったとされる(この点につき、Britt Salvesen, *New Topographics* (本写真集 p39 以下) を参照)。

註(24): コロラド州ボルダー郊外の写真が 1 枚含まれている。ディールが用いた撮影機材は 2+1/4 インチカメラであり、プリントサイズはいずれも 32.4×32.3cm のスクエアフォーマットである。

註(25): この点は、19 枚の各写真のタイトルが Untitled View(Albuquerque)となっていることから伺える。

註(26): ゴールケは、当初本ステートメントの内容に疑義を持っていたとの言及がある(Britt Salvesen, *New Topographics* (本写真集 p44) を参照)。

註(27): ミネソタ、カリフォルニア、ニューメキシコ、テキサスの各州が対象である。ゴールケが用いた撮影機材は 2+1/4 インチカメラであり、写真サイズは、24.2×24.3cm のスクエアフォーマットである。

註(28): 各写真毎にタイトルが付されており、「Landscape, 地名」と構成されているものと、Irrigation Canal, Albuquerque のように、「被写体の種別、地名」と構成されているものが存在するが、非個性的で抽象的な風景が被写体であることが示されている。

註(29): ニクソンが用いた撮影機材は 8×10 の大型カメラであり、プリントサイズは、いずれも 19.5×24.6cm の横位置である。

註(30): 各写真のタイトルは「View of 〜」という形式で、ボストン又はボストンの特定の建物やエリアの景観であることが示されているものが多い。

註(31): 各写真のタイトルはいずれも Untitled とされている。ショットが用いた撮影機材は 8×10 の大型カメラであり、プリントサイズは、約 18~19×23~24cm である。縦位置写真が 1 枚のみ含まれているが、モータルの高い看板を収めた写真である (図 10-1)。

註(32): マサチューセッツ州、メイン州、アーカンソー州、ペンシルバニア州、モンタナ州、ニューヨーク州、テキサス州、サスカチュワン州、オンタリオ州である。

註(33): ショアが用いた撮影機材は 8×10 の大型カメラである。プリントサイズは、全てが明記されている訳ではないものの、幾つかの写真について約 51×63cm であることが伺われる表記がある。2 階建て建物の高さを捉えた縦位置写真が一枚含まれている。各写真のタイトルは、「ストリート名、地名・州」という形で構成されているものが多いが、モータル名が記載されているものもある。

註(34): 発色現像方式(Chromogenic)によるプリントであった。

註(35): 一部、他の中西部の州のものを含む。ヴェッセルが用いた撮影機材は 35mm の小型カメラであり、写真サイズは約 20×30cm のものが多いが、27×35.6cm のものが 4 枚ほど含まれている。各写真のタイトルは、「地名」又は「地名、州」といった形の簡潔なものが多い。

第 3 章 (NT 展のタイトルと本ステートメント) における註

註(36): 原題は NEW PHOTOGRAPHICS Photographs of a Man-altered Landscape である。

註(37): 後述 2 の本ステートメント第 6 段に関する記述を参照

註(38): 第 2 章で論じたとおり、参加写真家は、各写真のタイトルとして地名や住所表示を掲げているものが多いが、トポグラフィーを端的に示すものであり、コンセプトと作品を繋げる仕掛けであると考えられる。

註(39): なお、NT 展以前においても、かかる人為的な風景は写真家の被写体とされていない訳ではないように思われ、その例として、ウォーカー・エバンスの作品が挙げられるように思われる(写真集として、Walker Evans, *American Photographs*, New York, The Museum of Modern Art, 1938、図 14)。実際にも、NT 展の参加写真家の多くがエバンスの写真を参照し、敬意を払っていたとされている(この点に関して、Britt Salvesen, *New Topographics* (本写真集 p17) を参照)。

註(40): 金子隆一「ニュー・トポグラフィックスー新しい風景写真の位置ー」、『映像学』1986 年 35 巻、p29～31、日高優『現代アメリカ写真を読む』青弓社、2009 年、p203 を参照。なお、後述 2 のとおり、本ステートメントにおいては、RA がオサリヴァンの写真を参照し

ていることや、オサリヴァン作品の「スタイル」と NT の作品の「スタイル」の共通性について言及している(本ステートメント第 8 段)。これに対して、AA をはじめとする 1950 年代や 1960 年代に隆盛を極めた風景写真家に関しては、そのロマンチックな「スタイル」について NT の作品とは異質のものと捉えられ、NT の参加写真家による厳しい批判の対象となっており、NT の対峙・否定の対象となっていたと考えられる(以上につき、Britt Salvesen, *New Topographics* (本写真集 p17)、加藤典洋「風景の終わり」、『発言する風景—クリティカル・ランドスケープ』、1993 年、p9 を参照)。なお、AA と RA はいずれも熱心な環境保護論者である点で共通であったが、前者は、守るべき自然がいかに美しく神秘的であるかを声高に語ったのに対し、RA はその対極にあったとの指摘がある(金子隆一「ニュー・トポグラフィックス—新しい風景写真の位置—」、『映像学』1986 年 35 巻、p31、Britt Salvesen, *New Topographics* (本写真集 p36) を参照)。

註(41): 本写真集 p250 参照。NT 展の特質を検討するに当たって重要であるため、限られた紙面ではあるが、本稿では概要をまとめた上で必要な分析を行うことを試みた。

註(42): このようなやや大胆な提言をする一方で、キュレーターは、NT 展の各作品が豊かな内容を含んでいることについても付言している。

註(43): ルシェの創作態度の具体例として、中立的なユーモアを持っていることや、写真を(芸術として)軽視していること(例えば、自らが撮影したか否かに拘泥しない)等を挙げた上で、ルシェの写真は芸術的な装飾が捨てられ、地形的なものに簡略化され、視覚情報の大量伝達の対象となり、美しさ、感情、意見が捨象された中立性の外観が維持されているとする。

註(44): かかる主張を補強するため、ゴールケの「NT 展の作品は本質的に受動的なフレー

ムを維持しており、フレーミングによって作品が制作されたのではなく、無意識に既存の風景にフレームが置かれたという感覚がある」というコメントを援用している。

註(45): ショットの「ルシェの作品は、アートを通じた世界を表現するのではなく、世界を通じてアートを表現するのである」というコメントが紹介され、キュレーターの主張を援用していると考えられる。かかるロジックからすると、ルシェの作品の対象は一連の美やアート(第5段の「概念的又は参照的な被写体」に対応する)であるのに対し、ショットの作品の対象は被写体である風景(モーター)や世界(第5段の「実際の物理的な被写体」に対応する)ということになろう。

註(46): ニクソンは、写真が事実と視点の間で浮遊する矛盾を内包したものであり、成功した写真は両者を上手く調和させていると述べており、キュレーターの上記主張に沿うものである。

註(47): 1975 年に当美術館で開催された「拡張されたドキュメント」(The Extended Document)展を例示している。

註(48): ボルツは、ドキュメンタリー写真が機能するためには、被写体を正確かつ客観的に描写していることを納得させる必要があること、そのためには写真家が観察力と描写力をフルに発揮し、想像や偏見を取り除く必要があり、匿名でアート性のない写真は一つの理想であるとする。但し、写真はその真実性にかかわらず、抽象性を持ち、その情報は選択的で不完全であるとも述べている。

註(49): ディールのコメントにおいては、出展した自己の作品を撮影するにあたり、全ての写真を同等とすること、被写体の独自性を否定すること、写真家による恣意を最小限にし、

統一性を持たせるよう工夫したことが述べられている。そのための方法論として、被写体との距離をとることによって、アングルや構成を撮影者が大きく変えることを難しくすること、特定の被写体が他の被写体よりも優位に立ちすぎないように多くの情報をレンズに収めるようにしたこと、空や地平線を排除し自己完結した空間を作り出すようにしたこと、大きさや方位が分かる手がかりを排除したことが列挙されている。RA のコメントにおいては、写真は簡単に撮ったように見えるべきであり、さもないと、世の中の美は、事実と反して、捉えどころのない希少なものになってしまうとの注意喚起をした上で、オサリヴァンの作品を賞賛し、(同氏の作品のように) 表面的なディテールを犠牲にしてでも、かかる混沌の根底にある形を記録することが重要であるとしている。

第4章 (NT の特質に関する考察) における註

註(50): すなわち、被写体が人為的写真であるという点はタイトル・サブタイトルのみに委ねられ、本ステートメントでは出品作品の匿名・中立のスタイルが強調されている。

註(51): Margit Rowell, “Ed Ruscha, Photographer”, *Photographer*, Gottigen: Steidl, 2006, p20～24, Benjamin Buchloh, “Twentysix Gasoline Stations, 1962”, *Ed Ruscha/Now Then*, New York: The Museum of Modern Art, 2023, p93～94, Jeff Wall, ““Marks of Indifference”: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art”, *Selected Essays and Interviews*, New York: The Museum of Modern Art, 2007, p165。なお、Britt Salvesen, *New Topographics* (本写真集 p23 以下) を参照。

註(52): キュレーターは、写真的ではない部分を補強するためにルシェが参加すればと思ったものの、NT 展は、写真というメディアに特化した施設で開催し、写真家であることを自認するアーティストが参加し、写真的であることを意図していたことから、見送ったと述懐

している (Britt Salvesen, *New Topographics* (本写真集 p23 以下) を参照)。

註(53): Jeff Wall, ““Marks of Indifference”: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art”, *Selected Essays and Interviews*, New York: The Museum of Modern Art, 2007, p165

註(54): オサリヴァンが被写体としていた西部の山岳(図 15)や、AA が被写体としていたヨセミテやグランド・ティトンのような自然風景 (図 16) とは異質である点は、実際の写真内容からも確認できる。

註(55): 本ステートメントにおいても、NT 展の各作品が豊かな内容のものである旨言及されている(第 1 段)。

註(56): 前述のとおり、コントラストが低く、中間色を基調としているものが多い。被写体も控えめであることを考慮すると、より地味で退屈な印象を受けるように思われる。もっとも、いずれの作品においてもプリントの美しさが前提となっていることは共通である。

註(57): 使用されている撮影機材や、モノクロ・カラーの別が異なることも本文で述べた個性・多様性の一因となっていると思われる。

註(58): 本ステートメントは、キュレーターの各主張に関して、これに沿った形の参加写真家のコメントを援用しているところが特徴的であり、読ませる内容になっている。他方で、ある写真家のコメントが、他の全ての写真家の作品にも該当しているかという点と必ずしもそういう訳ではないように思われる。例えば、NT 展の共同企画者でもあったディールの写真やコメント(第 8 段)は NT 展の中心的存在であったという指摘があるが(Britt Salvesen, *New Topographics* (本写真集 p42) を参照)、同コメント中の、被写体との距離に関する言及

は、RA やボルツはともかく、より近景を撮影しているショットやヴェッセルのような他の写真家の作品には必ずしも該当しないように思われる。逆に、RA の「写真は簡単に撮ったように見えるべき」というコメントは、ディールの作品やベッヒャーの作品には該当しないという考えもあろう。ルシェ作品に関する評価や、自作とルシェ作品との関連付けについても写真家間で意見の相違があり、ルシェ作品に対して否定的な考えを持っている者もいたとの指摘もある(Britt Salvesen, *New Topographics* (本写真集 p27) を参照。)

註(59): John Rohrback, “Introduction”, *Reframing the New Topographics*, Chicago: The Center for American Places at Columbia College Chicago, 2013, p xx を参照。

註(60): 小崎哲哉氏は、杉本博司が現代アートを構成する要素として、視覚的にある強いものが存在すること、その中に思想的な要素が重層的に入っていることを挙げていることや、マルセル・デュシャンの作品「泉」の分析を踏まえて、現代アートの3大要素を、インパクト(写真作品においては視覚的に強いもの)、コンセプト(思想的な要素)、レイヤー(様々な知的・概念的な要素や感覚的な要素による重層)と整理し、これらの指標を基に様々な現代アート作品(ティルマンズの写真作品を含む)の分析を試みている(小崎哲哉『現代アートとは何か』河出書房、2018年、p276以下)。村上隆による類似の主張について、村上隆『芸術闘争論』幻冬舎文庫、2018年、p94以下を参照。

なお、NT展と同時期に現代アートの文脈で写真作品が評価されたイベントとして、美術評論家ダグラス・クリンプが企画し、1977年にニューヨークの「アーティスト・スペース」で開催されたピクチャーズ展が挙げられる。同展では、シェリー・レヴィーン、トロイ・ブラウンタック、ジャック・ゴールドスタイン、ロバート・ロンゴ、フィリップ・スミスの作品が紹介された。アプロプリエーションやオリジナル・作者性に対する懐疑をベースとする作品であり、「ピクチャーズ」という表象批判的なポストモダニズムの概念の下で多様な作品

(ピクチャーズ展自体には参加していなかったルイズ・ロウラーやシンディ・シャーマンの作品を含む。)が関連付けられている。NT 展の作品とは性質を異にするが、伝統的な作品や考え方に対する懐疑から出発している点や、一定の抽象的なコンセプトの下で複数の写真家やその作品が関連付けられている点において NT 展と共通するように思われる。ピクチャーズについては、ハル・フォスター他『ART SINCE1900 図鑑 1900 年以後の芸術』東京書籍、2019 年、p672~675 を参照。

註(61): NT が、インパクトの点で顕著であったかという点は、AA が主導してきた風景写真の常識を覆したという観点からの肯定説と、プリントサイズは小さく、比較的地味な展示であり、視覚的なインパクトには乏しかったという観点からの否定説との両論がありうるように思われる。

註(62): Britt Salvesen, *New Topographics* (本写真集 p35 以下) を参照。1960 年代以降の都市の成長(郊外都市の形成)が今迄の都市の概念を変えると共に風景を変容させており、これが NT の被写体となっているとの指摘(伊藤俊治『増補 20 世紀写真史』ちくま学芸文庫 2022 年、p 237 以下)に鑑みると、かかる都市・社会問題も NT のレイヤーとして捉えられるように思われる。アメリカ社会の変化と文明批評的背景の存在を指摘する評者も存在する(河野邦彦「風景論—風景は消滅したか」、『東京工芸大学芸術学部紀要』Vol3、1997 年、p15)。

註(63): シャーロット・コットン『現代写真論(新版)』大橋悦子他訳、晶文社、2016 年、p82 参照。

註(64): 島原学『教養としての写真全史』筑摩選書、2021 年、p338 参照

註(65): 上述のとおり、RA は環境保護運動家であったが、RA の NT の出品作品においては環境保護的な色彩は見られないとの評がある (Britt Salvesen, *New Topographics* (本写真集 p36)、金子隆一「ニュー・トポグラフィックスー新しい風景写真の位置ー」、『映像学』1986 年 35 巻、p30~31 を参照)。もっとも、RA は NT の中心的な写真家であり、同氏が風景写真家であることから、NT が環境問題と関連づけられている一つの要因になった面もあるように思われる。

註(66): 2013 年に公刊された NT に関する論文集 *Framing the New Topographics* は、NT を再考するプロジェクトであったが、コンセプチュアルアートや環境問題の他、政治や倫理の問題、不動産写真、航空写真、アントニオーニやゴダールの映画等多岐に亘る分野と関連づけられており、NT のレイヤーの広がり・奥深さを示している (Greg Forster-Rice and John Rohrbach, *Reframing the New Topographics*, Chicago: The Center for American Places at Columbia College Chicago, 2013)。

第 5 章 (現在の風景写真の NT 作品との関連性に関する若干の考察) における註

註(67): 笠原美智子「発言する風景」、『発言する風景ークリティカル・ランドスケープ』、東京都写真美術館、1993 年、p34)、島原学『教養としての写真全史』筑摩選書、2021 年、p46

註(68): 東京都写真美術館『発言する風景ークリティカル・ランドスケープ』東京都写真美術館、1993 年、p119~135 参照

註(69): なお、東日本大震災の影響を受けた家屋等の無人風景を中立的に記録した同氏の写真集(北島敬三『Untitled Record』株式会社アイワード、2022 年)は、NT との関連性は明示・言及されていないが、現在の日本の人為的風景を対象とする NT との関連性が強く伺わ

れる作品のように感じられた。

註(70): 島原学『教養としての写真全史』筑摩選書、2021 年、p339 以下、河野邦彦「風景論—風景は消滅したか」、『東京工芸大学芸術学部紀要』Vol 3、1997 年、p18 参照。小林のりお『ランドスケープ』（魚山堂書店、1986 年）は多摩ニュータウンの造成地を中立的に撮影した作品である。

註(71): 柴田敏雄『日本典型』朝日新聞社、1992 年、柴田敏雄『ランドスケープ』旅行読売新聞社、2008 年

註(72): 藤村里美「選ばれた風景」、柴田敏雄『ランドスケープ』旅行読売新聞社、2008 年、p73

註(73): 例えば、2012 年に東京工芸大学にて開催された展覧会『発信する風景-ルイスボルツと柴田敏雄』がある(https://www.shadai.t-kougei.ac.jp/exhibition/2012_18.html)。

註(74): もっとも、ニクソンの写真との親和性が認められる北島の作品と比較すると、日本の自然内の人工物という点で独自性があり、視覚的には NT との関連性はやや間接的になるという考え方もあり得るかもしれない。なお、柴田『日本典型』の作品をボルツの作品と比較して、ボルツのように風景を中立的に捉えようとする傾向は弱く、より私的なまなざしであると捉える考え方がある(河野邦彦「風景論—風景は消滅したか」、『東京工芸大学芸術学部紀要』Vol 3、1997 年、p18)。

註(75): 宮本隆司『建築の黙示録』平凡社、1988 年

註(76): 島原学『教養としての写真全史』筑摩選書、2021 年、p340

註(77): ホンマタカシ『東京郊外』光琳社出版、1998 年

註(78): シャーロット・コットン『現代写真論(新版)』大橋悦子他訳、晶文社、2016 年、p87
～88。

註(79): 「東京郊外」には、被写体である団地に属する学生や子供のポートレートなども含まれており、NT 作品と異質な点がある点は否定できない。

註(80): Christopher Burnett, “New Topographics Now – Simulated Landscape and Degraded Utopia”, *Reframing the New Topographics*, Chicago: The Center for American Places at Columbia College Chicago, 2013, p139、Alison Nordstrom, *After New: Thinking about New Topographics from 1975 to the Present* (本写真集 p69 以下)、東京都写真美術館『発言する風景—クリティカル・ランドスケープ』東京都写真美術館、1993 年、p111 以下参照。

第 6 章(自作に関する考察)における註

註(81): テキサス州にて 2 年間生活していた際にモーターを使って頻繁に米国中西部を自動車旅行した経験や、弁護士としてモーターを証券化対象とする資金調達スキームの検討に関与したことがあったこともこの被写体に関心を持った理由である。

註(82): 主としてカップルの性行為に適した設備や部屋を持ち、誰でも予約なしで訪問し、休憩滞在又は宿泊できる建物のことを言う。

註(83): 金益見『性愛空間の文化史』ミネルヴァ書房、2012年、p87～88。本稿及び自作において、ラブホテルではなく、モーテルの名称を用いているのは、まさに後者の建物とその風景を被写体及びテーマとして選んでいることによる。

註(84): 具体的には以下のような事実・経緯が存在する。

(1)モーテルのルーツと沿革

モーテルのルーツは、第二次世界大戦後の住宅事情の悪さを理由とするカップルのニーズから流行した連れ込み旅館であり、1957年の売春防止法の制定によって遊郭が廃止され、遊女屋からの転業が加わりその数が増加したとされる。当初は温泉旅館風であったが、次第に洋風建築が現れ、1960年前後からホテルが建ち始めた。はじめは都市部の特定地区に集中していたが、自動車の普及や高速道路の開通を背景に、郊外の主要国道沿いにモーテルが建設されるようになった。1959年10月の神奈川県箱根町に開店したものや、アメリカから帰国した中島孝司氏が1963年に石川県加賀市に開業した「モテル北陸」などが当初の店舗とされている。カップルが知人に会うリスクを回避できることや、欧米風のイメージもあり、モーテルは一時人気を博した。事業者としても、地価の安い僻地にも建設できるメリットがあり、各地で建設が進み、1972年末には全国で約6000件の営業が確認されているようである(以上につき、阿部一「景観・法令・建築－風俗宿泊施設からみた人間と景観の相互関係」、『地理学評論』64A-4、1991年、p269～270を参照。)。

(2)モーテルの外観

次第にモーテルの外装はデザイナーが手掛ける派手なものとなり、ユーザーの嗜好に沿った海外のおとぎ話にでてくるような宮殿や、シャトー、豪華客船風のものが流行し、業者による競争によって外観の奇抜さが競われた(井上章一『愛の空間』角川選書、2007年、p302以下)。モーテルは規制上宣伝ができず、外観そのものが広告塔であり、特に地方のモーテ

ルは存在をアピールする必要があったことから、派手なネオンサインをはじめ、外観の奇抜なものが増えていったとされる（金益見『ラブホテル進化論』文藝春秋、2008 年、p38 参照）。日本は景観保護の発想が希薄であるとの指摘があり（アレックス・カー『日本景観論』（集英社、2014 年、p148 参照）、伝統的に特段の景観規制がなかったことも、このような奇抜な建物が全国に増殖した背景事実として重要である。

(3)法規制の動きと産業の衰退

もっとも、このようなモーテルの増加は、犯罪の温床になることや治安の悪化に対する不安を覚える地域社会との軋轢を生むこととなり、1970 年代以降、モーテル建設の反対運動が各地で起きるようになった。かかる反対運動には、施設を特定地域へ排除する傾向、施設の外観を目立たないようにする傾向、不可視化された施設への不安から施設の可視化を求める傾向が含まれているとの分析・指摘がある（阿部一「景観・法令・建築 - 風俗宿泊施設からみた人間と景観の相互関係」、『地理学評論』64A-4、1991 年、p272～274）。その結果、一定地域におけるモーテルの建築や営業を規制する条例が制定されるようになり、全国ベースでも、1973 年に風俗営業等取締法が一部改正され、都道府県が条例で定める禁止区域内における一定のモーテル営業が禁止された。更には、1985 年に施行されたいわゆる新風営法（風俗営業等の規制及び業務の適正化等に関する法律）により、ラブホテルが全面的に行政の規制対象となり（公安委員会への届出、営業地区の制限、一定の建築要件等）、開業する手続が煩雑となった。手続が容易なビジネスホテルとして建築しつつも、その後にラブホテル・モーテルとして営業するいわゆる偽装ラブホテルの存在が現在においても社会問題となっている。

かかる法規制の厳格化の流れと共に、奇抜な外観の流行は廃れ、都会的でシンプルなデザインがユーザーに好まれるようになる。さらに、少子高齢化、若者の性志向の変化、娯楽の多様化などを要因として、2000 年以降、ラブホテル・モーテル産業は衰退し、店舗の数も減少している（以上につき、金益見『性愛空間の文化史』ミネルヴァ書房、2012 年、p131

以下を参照)。

註(85): 自身が法律業務に従事していることもあり、法規制が改変する風景というコンセプトには特に関心を持った。

註(86): モーターの風景は、NT 展の参加写真家の作品とも親和的である。前述のとおり、ショットの被写体はルート 66 沿いのモーターとその周囲の風景であるし、RA、ショアやヴェッセルの作品にもモーターの風景が被写体として含まれていた。

註(87): 例えば、都築恭一『ラブホテル』青幻社、2023 年
(<https://www.seigensha.com/books/978-4-86152-925-2/>)

註(88): 同氏の代表作である「ROADSIDE JAPAN」(1998 年)の延長上に位置する作品と考えることができる。もっとも、無人の人工構造物を被写体としていたり、被写体の場所が特定されていることが多いことから、被写体という観点からは NT との関連性は存在する。屋内の写真であり、建物周囲の風景(ランドスケープ)を被写体としている訳ではないと言いうるが、建物の内外という点は必ずしも決定的ではないという考え方もあろう。例えば、NT 展のボルツの写真にも建築中の建物の室内を写しているものも存在する (図 5-3)。

註(89): 風景写真は現代アートの対象として必ずしも一般的ではないとの見方もあり得るが、前述のとおり NT はコンセプチュアルアートや現代アート写真との繋がりが深い。そこで、自作を充実したコンセプトやレイヤーを備えた現代アートとして発展させ、位置づける上で、NT を意識的に参照することは一つの有効な手法と思われた。

註(90): 本稿完成時においても撮影・制作を継続しており、今後の撮影場所が日本全国のモ

ーテルに及び得ることを考えるとトポグラフィーは「日本国内」となるが、今回の制作及び後述する個展の展示対象となった被写体は、東京の自宅から日帰りで訪れた一定のエリア（群馬、栃木、埼玉、山梨、千葉）の郊外のモーテルに限定されていることから「東京の郊外」などとする余地もあった。前者とすると、NT 展に比して一見広いようにも思われるが、NT 展の作品が対象としているカリフォルニアなどの米国やカナダの州は、独立した行政単位であり、日本に匹敵する位の広さがあり、各州の風景は多様である。前述した、柴田の「日本典型」の展示・個展を考えても、「日本」の単位でも 1 つのトポグラフィーになり得ると考えられる。

註(91): モーテル検索サイトとして、ハッピーホテル (<https://happyhotel.jp/>) やカップルズ (<https://couples.jp/>) 等が存在する。

註(92): 本ステートメント第 8 段参照

註(93): 具体的には以下のような検討を行った。

(1)構図

「中立的なスタイル」であっても建物をメインとするような撮影をすることも考えられ、前述のとおり、ショアやヴェッセル等 NT 展の作品にもそのような写真が幾つも存在する。しかし、日本のモーテルの場合、それが日常の建物であっても、クローズアップしてしまうとキッチュな外観や利用料金を表示する露骨な看板やサイン等が目立ち、NT 展の作品よりも中立性を損ないやすいように思えた。そのため、モーテルの露骨性があまり強調されないよう、ディールがコメントしているように、「被写体から距離を置いて、周囲の風景を収め、モーテルの情報と周囲の情報が均等となる」ような被写体や構図を探すことを試みた。かかる周囲の情報としては、農地や空地の他、産業廃棄物置場、墓地、太陽光パネル等が存在し

たが、これはモーターが人の行きにくい場所にあるという、その所在の特性によるものである。

(2)撮影機材等の選択

大判カメラの採否、フィルムとデジタルの選択、カラーとモノクロといった撮影方法の選択の問題があるが、いずれもスタイルの問題に関わるように思われる。NT 展の作品や NT との関連性が指摘される作品においては、大判カメラが用いられることが多く、大判カメラが用いられる作品が NT 的な作品と考えられる傾向にあることは事実であろう。しかし、第 2 章で述べた通り、35mm のカメラが使用されている NT 展の作品も存在する。重要なのは、被写体を記録として、「詳細かつ正確に描写すること」（本ステートメント第 6 段参照）であり、特定のカメラを用いることは絶対ではないと考えられる。現代の風景写真を撮影する場合には、「詳細かつ正確に描写すること」のできる現代の撮影機器として、高画素で撮影可能な 35mm のデジタル一眼レフカメラを使用することも合理的と考えた。また、日本のモーターのドキュメント写真においては、色彩も重要な情報の 1 つであると考えられたためカラーによる制作を選択した。上述のとおり、NT 展においてもショアがカラーを選択しており（ショアの作品を例にとって、NT とカラーとの相性の良さを指摘する論者も存在する（島原学『教養としての写真全史』筑摩選書、2021 年、p338 参照））、前述の北島敬三の写真のように、現代の作品においてもカラーで制作されるものは散見されること、現在のデジタル一眼レフカメラを使う以上モノクロとする必然性に乏しいと思われることから合理的と考えた。

(3)撮影時の天気

ベッヒャー夫妻の作品のように、曇天時に撮影した写真の方が「中立的なスタイル」の観点からは良いように思われる。風景全体に光が回り、各情報が均等となるし、画像上の情報が均等となり、詳細かつ正確に描写することも可能となるように思われるからである。しか

し、第2章で述べた通り、この点に関するNT展の各作品の態度は様々であり、RAのように光や影の描写を重視していると思われるものも散見される。また、日本の風景は比較的に晴天の日が多いとも言われる。そのため、自作においても写真の中立性・統一性を確保するために曇天時に撮影することを心がけたが、被写体の内容を重視して晴天時に撮影したものも含まれている（例えば、 22-7）。

(4) プリント

プリントの際には、コントラストが高くならないように留意した。

註(94): 東京都新宿区のギャラリーである Alt_Medium にて開催した(写真家名: 日向秀史)
(<https://altmedium.jp/>)

註(95): Alison Nordstrom, *After New: Thinking about New Topographics from 1975 to the Present* (本写真集 p70) を参照。なお、ベッヒャー夫妻の写真作品には異なるサイズの額装が施された。

註(96): 本写真集 p10、68()、71、74 参照

註(97): 勝又公仁彦編『新編 写真・技法と研究』、京都芸術大学・東北芸術工科大学出版局
芸術学舎、2019 年、p210 参照

註(98): NT の各写真家と同じ 20 枚の写真で構成することを検討したが、中立的に撮った各写真のディテールを示すことがコンセプト上重要であり、写真間の間隔を十分にとることも重視しつつ、NT 展と同様一部縦方向にも写真を配置した結果、20 枚よりやや少ない 16 枚の構成となった。なお、前述のとおり、NT 展は 8×10 インチの額縁による額装が行

われたが、1975 年当時と異なり写真情報に溢れている現在の展示においては当該サイズではインパクトの観点で弱いように思われたため、自作においては、展示空間も考慮し、A3 サイズのプリントに 16×20 インチの額縁による額装を行うこととした。

選択した 16 枚の写真は図 22 のとおりであり、個展における展示風景は図 23 のとおりである。

註(99): 前述した柴田作品のタイトル「日本典型」も参照している。NT が海外のコンセプトであることや、日本のモーテルと海外のモーテルとの対比が面白いことから、海外において本作を今後展開していくことも考えられるので、タイトルは英語にしておいた方が良いと考えた。なお、「Motels」は、前述のとおり、車で出かける郊外型の(ラブ)ホテルであることを含意するために選択した言葉である。自作は、前述の都築作品とは異なり、モーテルの建物そのものというよりも、「日本のモーテルが作る人為的風景」が真のテーマであるが、その点は、ステートメントや写真の内容を見れば分かると考え、タイトルは説明をしすぎないようシンプルな内容に留めた。もっとも普通名詞にとどまり、前述の「日本典型」といったアイロニーの効いた造語に比べるとインパクトに乏しい点もあるので、今後の展開次第では再考の余地もあるように考えている。

註(100): そのため、NT のように、ステートメントにはスタイルを論じるという整理にはできなかった。

註(101):

(1)個展におけるステートメントの内容

検討の結果、個展において準備したステートメントの内容は以下のとおりである。

「日本のモーテルは、フリーウェイ沿いに立ち並んでいるアメリカのモーテルとは異なる目的の施設である。その疚しさゆえ、車なしでは行きにくい、人目のつかないひっそりと

したところに多く位置しているが、他方で、客の目につくように、派手な建物・オブジェ、大きな看板・料金表示が目印となっており、陰と陽が共存する建物である。経済成長期に多く建てられたものの、厳格化した法規制や流行の影響を大きく受けた。業態変更の対応を取れず、放置されたような場所に佇んでいる特異な外観のモーターは、今の日本の一風景を作っているように思える。本作品は、ニュー・トポグラフィックスの作品を参照しつつ、地方のモーターとその周囲の風景を観察し、記録したものである。」

上記に対応する英文も準備した。

(2)各写真のタイトルの要否

なお、NT 展のように、被写体がトポグラフィーに関するものであることをより明らかにするために、モーターの名称や所在地を用いたタイトルを掲示することも考えられたが、トポグラフィーについてはタイトルにおいて考慮していること、多くの写真家が参加したグループ展である NT 展と比べて写真や撮影場所の数が多くなく、鑑賞者に風景のディテールにフォーカスしてもらう方が良いと考え、敢えて準備・作成しなかった。もっとも、将来、より多くの作品を準備・展示する場合には検討の余地があるように思われた。

註(102): 6 日間の国内における個展ではあったが、鑑賞者から幾つかの有為なフィードバックを受けた。その中でも、周囲の風景が多岐に亘っていて、建物と風景とのコントラストが面白く風刺が効いているといった意見や、特異な風景であるが、よくよく考えてみると時折目にしている風景であり、日本の原風景であるという点は賛同するといった意見が多かった。ある写真家から、これらの写真からは日本の風景の荒廃感は必ずしも感じられないといった意見もあった。また、NT に関してはアートや写真を勉強している鑑賞者にはなじみがあり、被写体のリサーチ方法について熱心な質問をしてくれた方もいた。他方、そうではない者にとってはあまり馴染みがないことを認識した。

註(103): 個展の鑑賞者からも、自作の風景のディテールに関して、このようなキツチュ・サブカル的なエッジが効いているという感想を幾つか頂いた。

註(104): 当該問題を解決するための「全国偽装ラブホテルをなくす会」(<http://nomoregisou.net/>) といった組織も存在する。

註(105): ベンヤミンは、ウジェーヌ・アジェが撮影した都市の細部・ディテールを描写した写真について警察による犯行現場の写真を思わせると言及しており（ヴォルター・ベンヤミン「ウジェーヌ・アジェ「写真集」への序」（ヴォルター・ベンヤミン『図説写真小史』久保田哲司編訳、ちくま学芸文庫、1998 年、p156））、ディテールを写しだすような形で、中立的に撮影することによって、かかる「現場感」が想起されるようにも思われた。

註(106): 本ステートメント第 9 段参照

以 上

【図版一覧】

図 1: 本写真集 (Britt Salvesen and Alison Nordstrom, *New Topographics*, Gottingen, Steidl, 2009) の表紙

図 2: 本ステートメント (William Jenkins, *Introduction of New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, Rochester: International Museum of Photography at George Eastman House, 1975) の全文 (本写真集 p250)

図 3: Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1962

No.1: 表紙

No2: *Fina, Groom, Texas*

No3: *Knox Less, Oklahoma City, Oklahoma*

No4: *Vail Ave. & Acco St., Montebello*

図 4: ロバート・アダムスが NT 展に出展した写真作品の一部

No.1: Robert Adams, *Tract housing, North Glenn and Thornton, Colorado*, 1973

(本写真集 p91)

No.2: Robert Adams, *Trach house, Westminster, Colorado*, 1974

(本写真集 p95)

No.3: Robert Adams, *Mobile home, Jefferson County, Colorado*, 1974

(本写真集 p87)

No.4: Robert Adams, *Tract house and vegetable garden, Longmont, Colorado*, 1973

(本写真集 p89)

図 5: ルイス・ボルツが NT 展に出展した写真作品の一部

No.1: Lewis Baltz, *Von Karman Road between Alton and McGaw Roads, looking East*, 1974

(本写真集 p106)

No.2: Lewis Baltz, *South Corner, Riccar American Company, 3184 Pullman, Costa Mesa,*

1974(本写真集 p107)

No.3: Lewis Baltz, *West Wall, R-ohm Corporation, 16931 Milliken, Irvine*, 1974

(本写真集 p112)

No.4: Lewis Baltz, *Alton Road at Murphy Road, looking toward Newport Center*, 1974

(本写真集 p115)

図 6: ベッヒャー夫妻が NT 展に出展した写真作品の一部

No.1: Bernd and Hilla Becher, *Ojibway Salt Mine, Windsor, Canada*, 1974

(本写真集 p129)

No.2: Bernd and Hilla Becher, *Loomis Coal Breaker, Wilkes-Barre, Pennsylvania, USA*, 1974

(本写真集 p131)

No.3: Bernd and Hilla Becher, *Pit Heads, Bush Coal Company, near Good Springs, Pennsylvania, USA*, 1974 (本写真集 p135)

No.4: Bernd and Hilla Becher, *Pit Head Valley, Pennsylvania, USA*, 1974

(本写真集 p137)

図 7: ジョー・デールが NT 展に出展した写真作品の一部

No.1: Joe Deal, *Untitled View (Albuquerque)*, 1973 (本写真集 p141)

No.2: Joe Deal, *Untitled View (Albuquerque)*, 1974 (本写真集 p149)

No.3: Joe Deal, *Untitled View (Albuquerque)*, 1973 (本写真集 p151)

No.4: Joe Deal, *Untitled View (Albuquerque)*, 1973 (本写真集 p155)

図 8: フランク・ゴーリケが NT 展に出展した写真作品の一部

No.1: Frank Gohlke, *Landscape, St. Paul*, 1974 (本写真集 p159)

No.2: Frank Gohlke, *Landscape, Los Angeles*, 1974(本写真集 p163)

No.3: Frank Gohlke, *Sawdust Incinerators, Alburquerque, New Mexico*, 1974(本写真集 p165)

No.4: Frank Gohlke, *Landscape, Los Angeles*, 1974(本写真集 p169)

図 9: ニコラス・ニクソンが NT 展に出展した写真作品の一部

No.1: Nicholas Nixon, *Boston City Hall, Government Center Square, and Faneuil Hall*, 1975
(本写真集 p183)

No.2: Nicholas Nixon, *Buildings on Tremont Street, Boston*, 1975
(本写真集 p185)

No.3: Nicholas Nixon, *View of Cambridgeport from Memorial Drive, Cambridge*, 1975
(本写真集 p187)

No.4: Nicholas Nixon, *View of Storrow Drive, the River Street Bridge, and the Massachusetts Turnpike, Boston*, 1975(本写真集 p189)

図 10: ジョン・ショットが NT 展に出展した写真作品の一部

No.1: John Schott, *from the series Route 66 Motels*, 1973 (本写真集 p197)

No.2: John Schott, *from the series Route 66 Motels*, 1973 (本写真集 p198)

No.3: John Schott, *from the series Route 66 Motels*, 1973 (本写真集 p201)

No.4: John Schott, *from the series Route 66 Motels*, 1973 (本写真集 p207)

図 11: スティーブン・ショアが NT 展に出展した写真作品の一部

No.1: Stephen Shore, *Church Street and 2nd Street, Easton, Pennsylvania*, June 20, 1974

(本写真集 p217)

No.2: Stephen Shore, *Alley, Presidio, Texas*, February 21, 1975

(本写真集 p219)

No.3: Stephen Shore, *Wilde Street and Colonization Avenue, Dryden, Ontario*, August 15, 1974(本写真集 p223)

No.4: Stephen Shore, *2nd Street East and South Main Street, Kalispell, Montana*, August 22, 1974 (本写真集 p222)

図 12: ヘンリー・ヴェッセル・ジュニアが NT 展に出展した写真作品の一部

No.1: Henry Wessel, Jr., *Tucson*, 1973 (本写真集 p231)

No.2: Henry Wessel, Jr., *B&W Motel*, Utah, 1974 (本写真集 p232)

No.3: Henry Wessel, Jr., *Buena Vista*, Colorado, 1973 (本写真集 p238)

No.4: Henry Wessel, Jr., *Hollywood*, 1972(本写真集 p242)

図 13: 1975 年開催の NT 展(*New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, Rochester: International Museum of Photography at George Eastman House, 1975)の展示会カタログの表紙(本写真集 p247)

図 14: Walker Evans, *American Photographs*, New York, The Museum of Modern Art, 1938

No.1: *Birmingham Steel Mill and Worker's Houses*, 1936

No.2: *Company Houses, Scott's Run, West Virginia*, 1935

No.3: *Wooden Church, South Carolina*, 1936

No.4: *New Orleans Houses*, 1935

図 15: Timothy O'Sullivan, *Black Canyon, Colorado River, Looking Below from Big Horn*

Camp, 1871 (本写真集 p38)

図 16: Ansel Adams, *The Tetons and the Snake River, Grand Teton National Park, Wyoming*, 1942 (本写真集 p17)

図 17: 東京都写真美術館『発言する風景—クリティカル・ランドスケープ』東京都写真美術館、1993 年

No.1: 北島敬三「一九九〇年十月十七日 香港」(上記写真集 p120)

No.2: 北島敬三「一九九〇年十月十八日 香港」(上記写真集 p121)

No.3: 北島敬三「December 3, 1989 New York」(上記写真集 p121)

No.4: 北島敬三「1990 年 1 月 16 日 東京」(上記写真集 p121)

図 18: 柴田敏雄『日本典型』朝日新聞社、1992 年

図 19: 宮本隆司『建築の黙示録』平凡社、1988 年

図 20: ホンマタカシ『東京郊外』光琳社出版、1998 年

図 21: Installation view, *New Topographics*, 1975, George Eastman House
(本写真集 p68)

図 22: 個展『Japanese Motels』のための 16 点の画像

No1: *Hotel Betulla Bianca, Hanyu, Saitama*, 2023

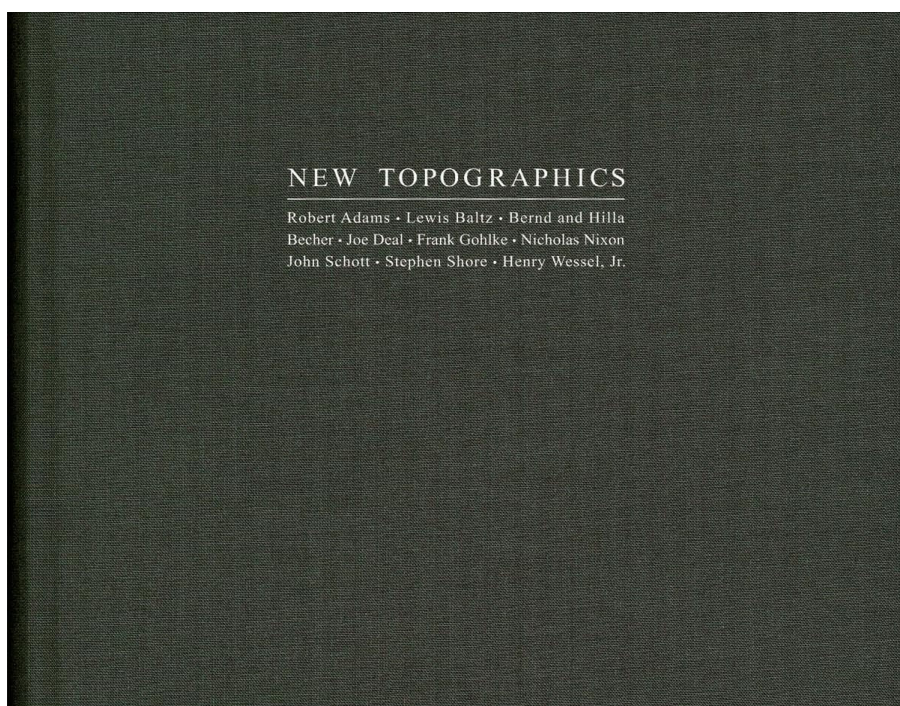
No2: *Hotel Silkroad, Koshigaya, Saitama*, 2023

No3: *Hotel One Eight, Honjo, Saitama*, 2023

- No4: *Hotel New Misaki, Koshigaya, Saitama, 2023*
- No5: *Hotel Platinum, Honjo, Saitama, 2023*
- No6: *Hotel R, Isesaki, Gunma, 2023*
- No7: *Hotel Liberty, Kai, Yamanashi, 2023*
- No8: *Hotel Queen Elizabeth, Isesaki, Gunma, 2023*
- No9: *Hotel Earn Exception, Isesaki, Gunma, 2023*
- No10: *Hotel Locoz, Honjo, Saitama, 2023*
- No11: *Hotel Seeds, Isesaki, Gunma, 2023*
- No12: *Hotel Yellow, Utsunomiya, Tochigi, 2023*
- No13: *Hotel Royal, Honjo, Saitama, 2023*
- No14: *Hotel New York, Isesaki, Gunma, 2023*
- No15: *Open Heart Castle, Oamishirosato, Chiba, 2024*
- No16: *Hotel Yasuragi Gyoda, Gyoda, Saitama, 2023*

図 23: Installation view, *Japanese Motels*, 2024, Alt Medium

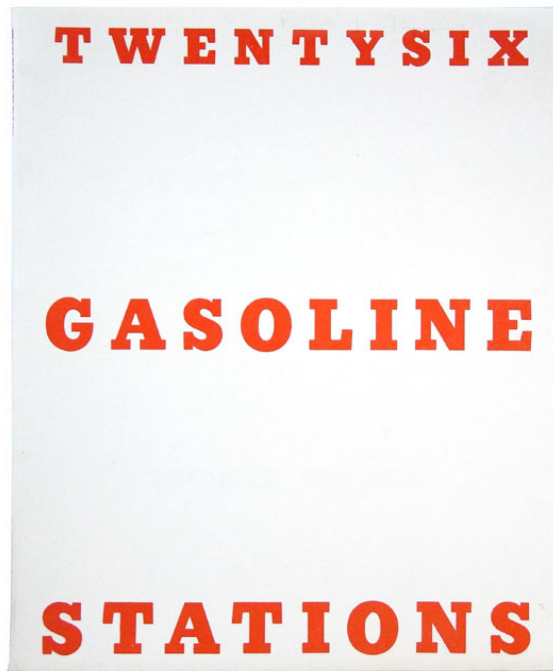
图1(本写真集)



[illegible]

図3(Twentysix Gasline Stations)

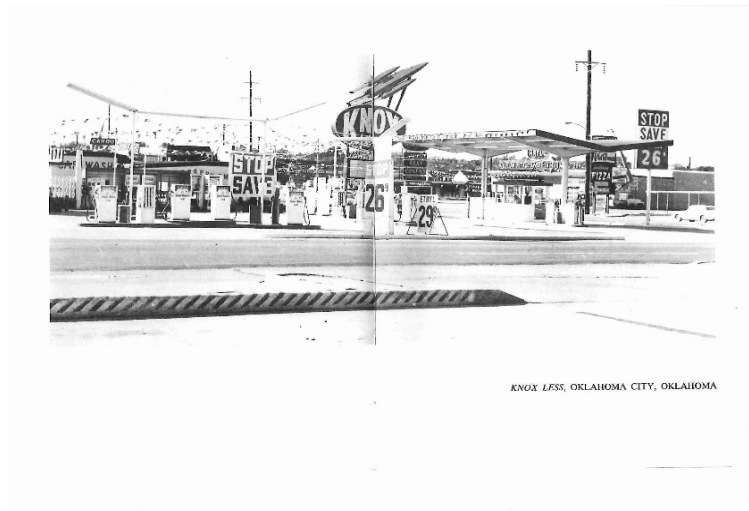
No1



No2



No3



No4

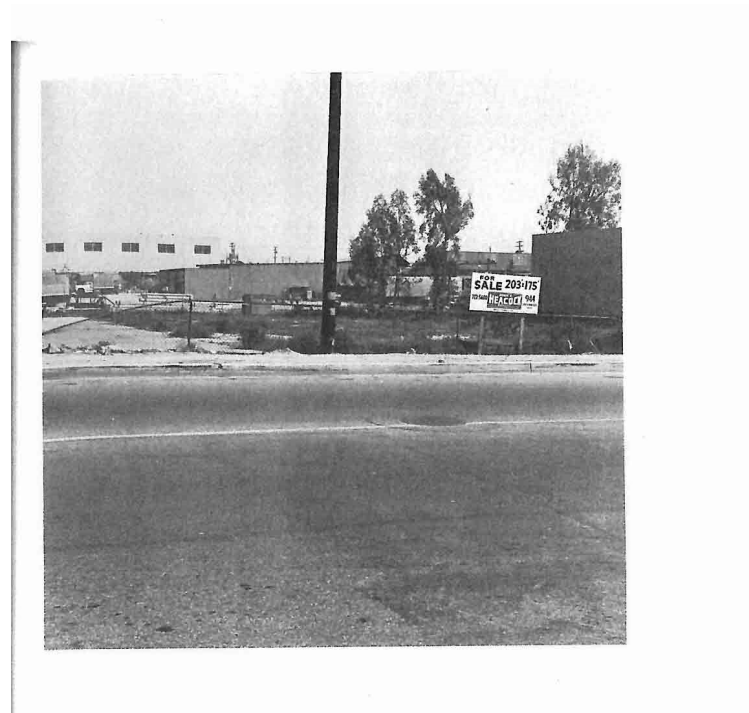


図4(ロバート・アダムス)

No1



No2



No3



Robert Adams, Mobile homes, Jefferson County, Colorado, 1973

No4



Robert Adams, Tract house and vegetable garden, Longmont, Colorado, 1973

図5(ルイス・ボルツ)

No1



No2



No3



Lewis Baker, West Hall, Kodak Corporation, 16931 Milliken Irvine, 1974

No4



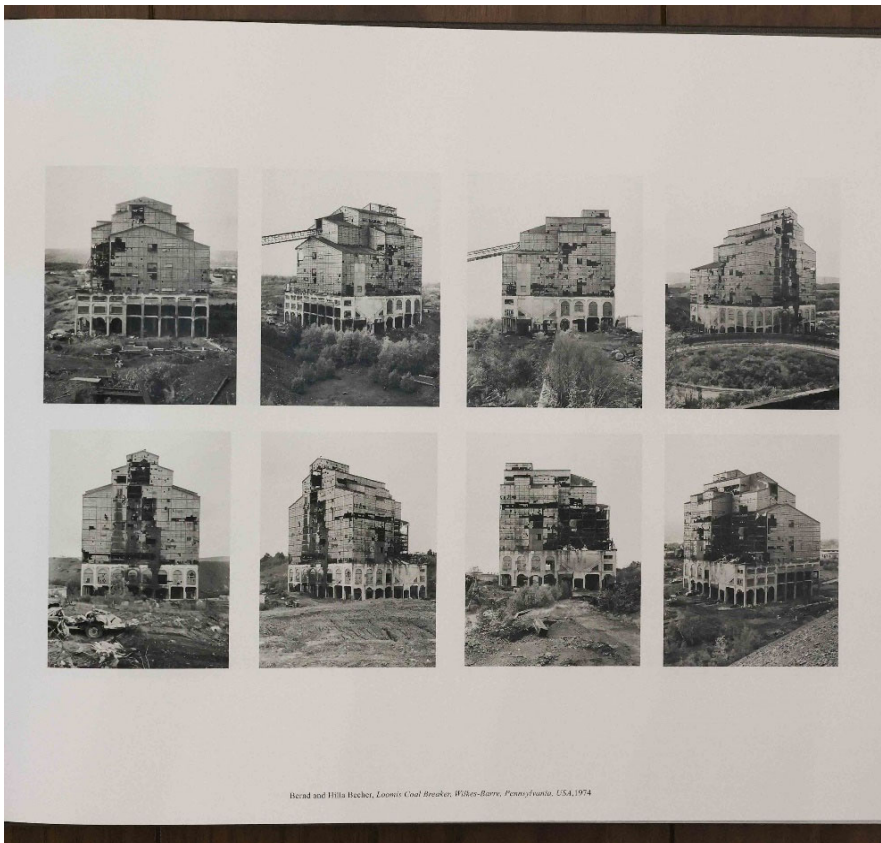
Lewis Dalz, Alton Road at Murphy Road, looking toward Newport Center, 1974

図6(ベッヒャー夫妻)

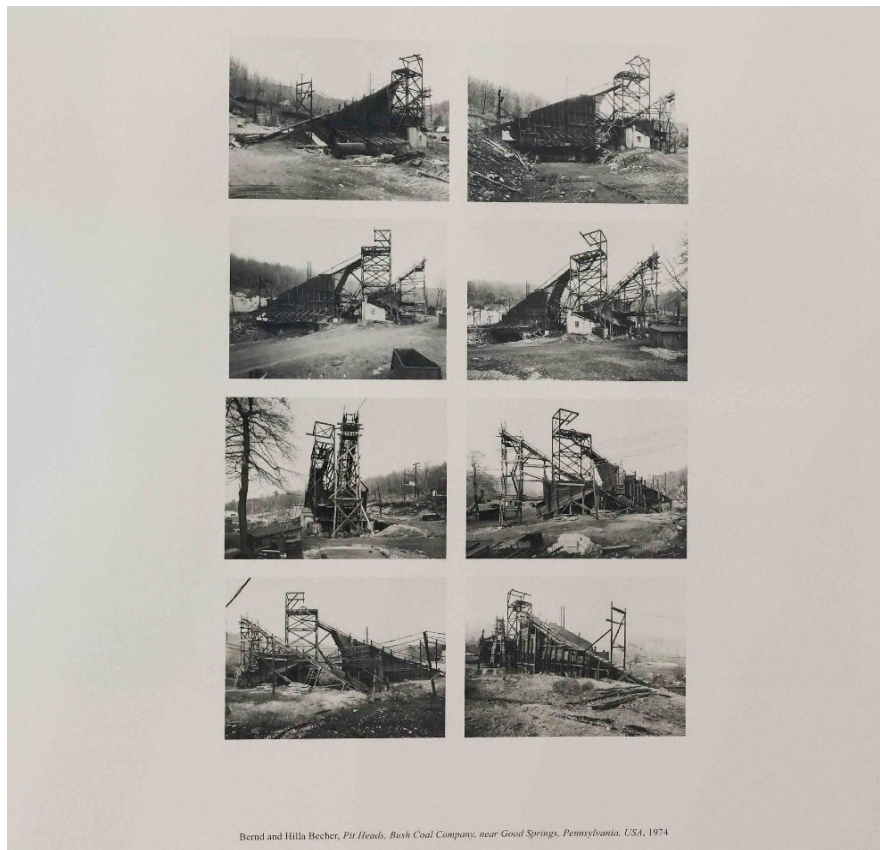
No1



No2



No3



No4



図7(ジョー・ディール)

No1



Joe Deal, *Untitled View (Albuquerque)*, 1973

No2



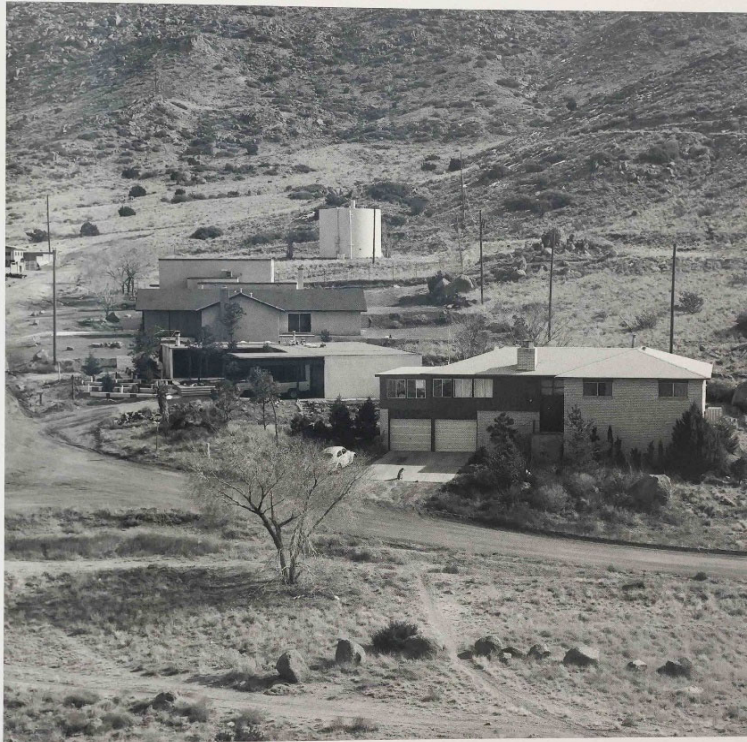
Joe Deal, *Untitled View (Albuquerque)*, 1974

No3



Joe Deal, *Untitled View (Albuquerque)*, 1974

No4



Joe Deal, *Untitled View (Albuquerque)*, 1974

図8 (フランク・ゴールケ)

No1



No2



No3



Frank Gehlke, Sawdust Incinerators, Albuquerque, New Mexico, 1974

No4



Frank Gehlke, Landscape, Los Angeles, 1974

図9 (ニコラス・ニクソン)

No1



No2



No3



NICHOLAS NIXON, *View of Cambridgeport from Memorial Drive, Cambridge, 1975*

No4



NICHOLAS NIXON, *View of Stoughton Drive, the River Street Bridge, and the Massachusetts Turnpike, Boston, 1975*

図10 (ジョン・ショット)

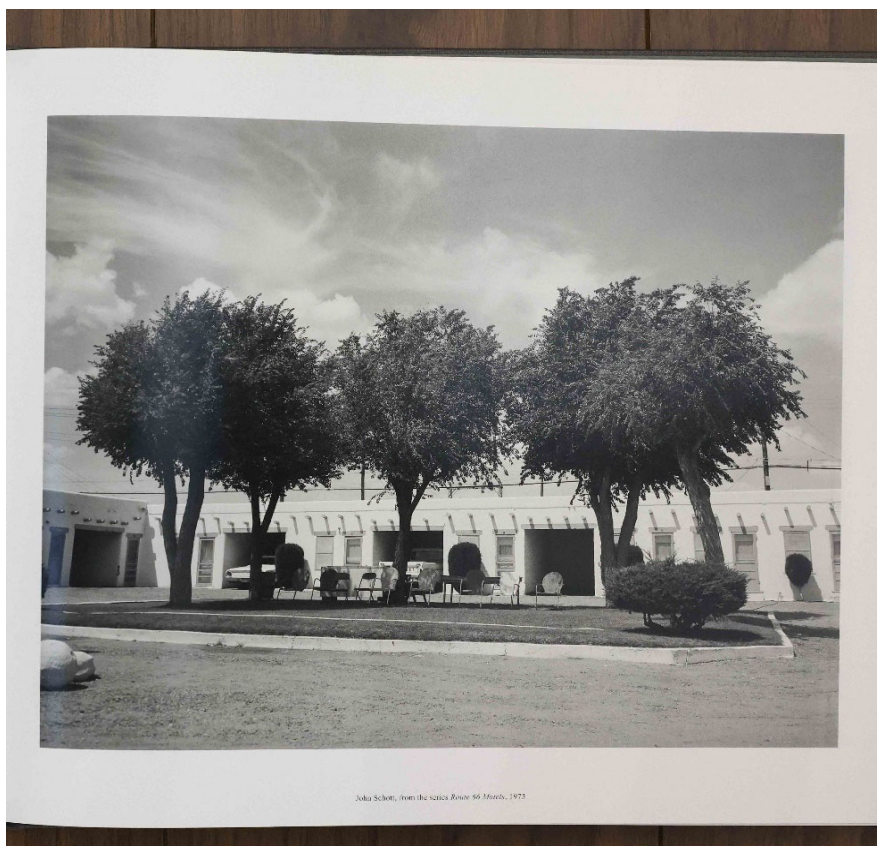
No1



No2



No3



No4

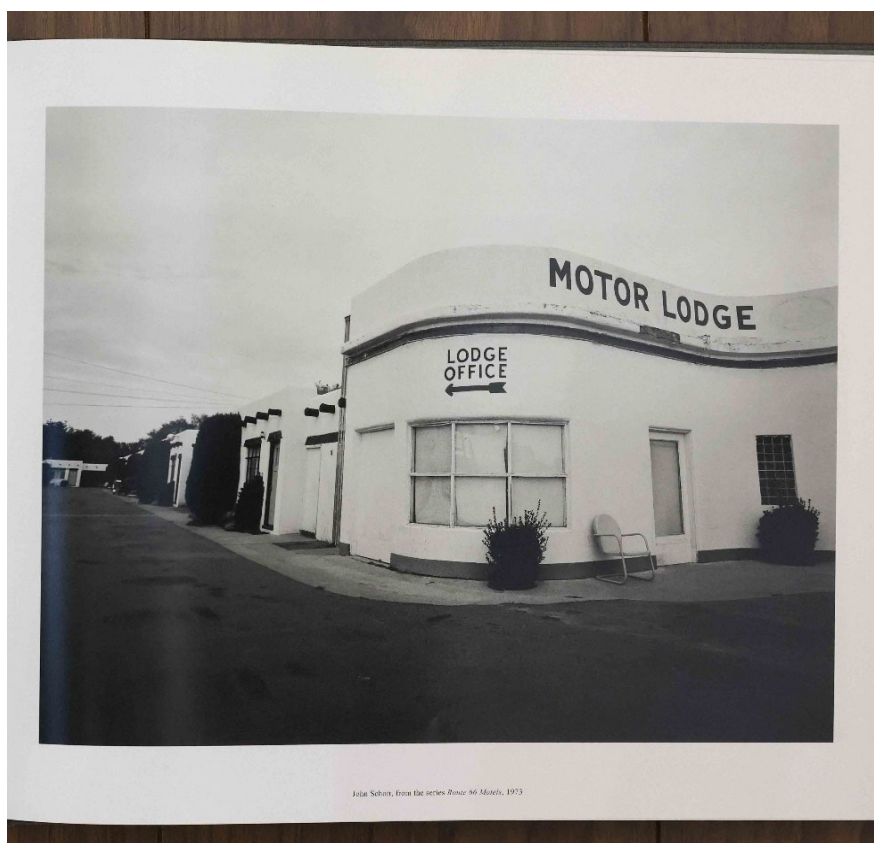
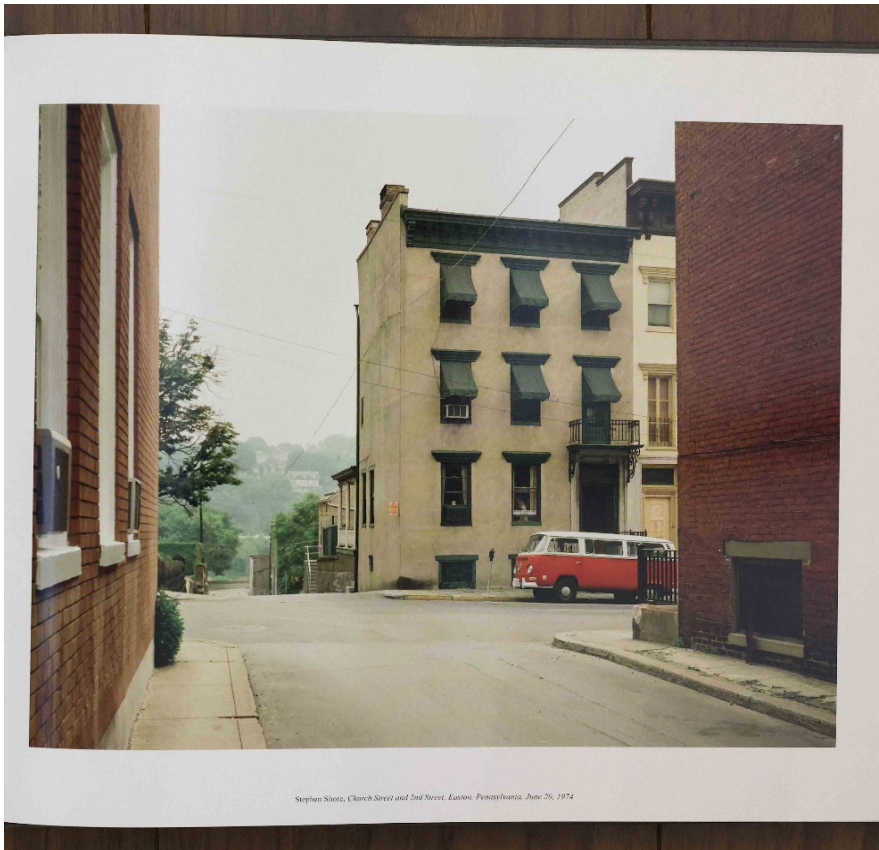
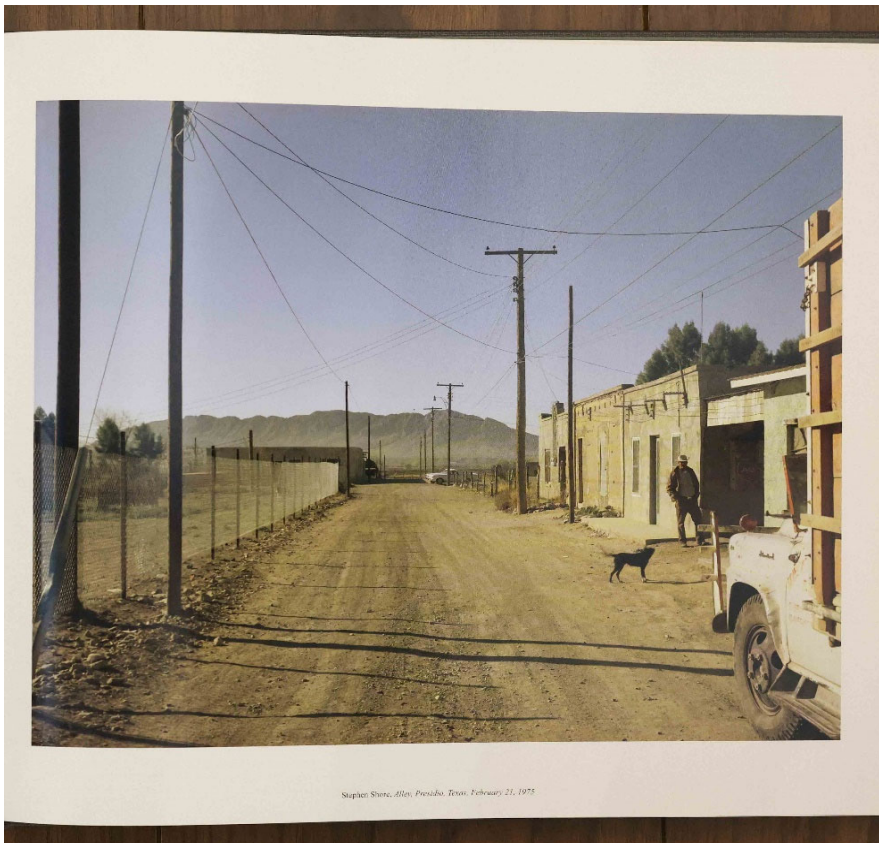


図11(スティーブン・ショア)

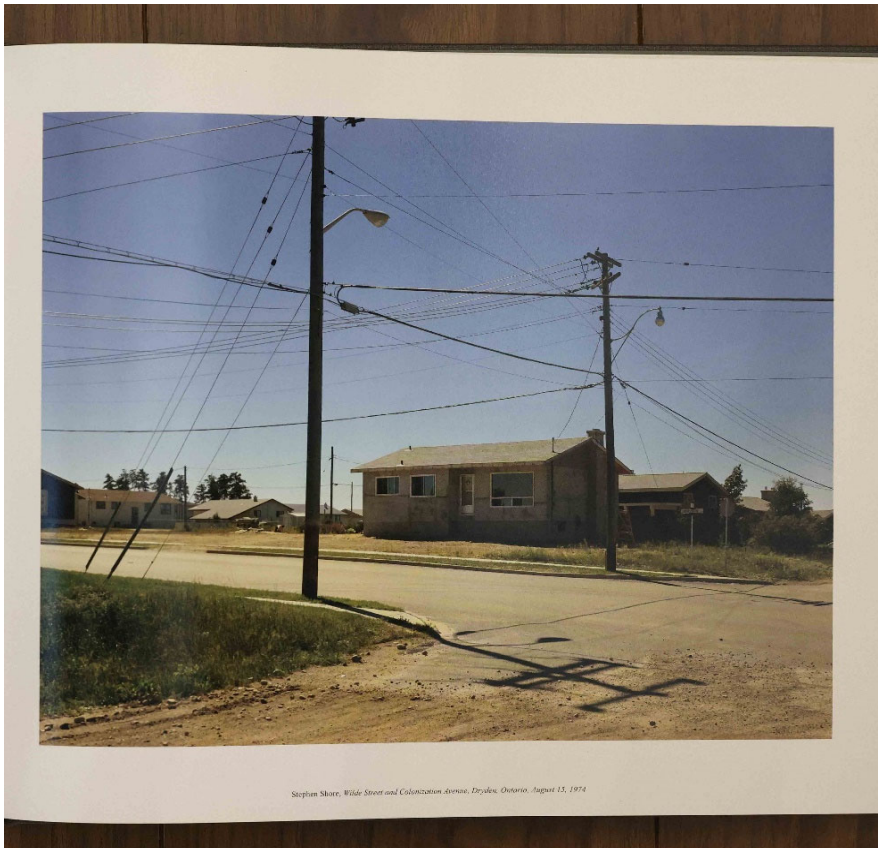
No1



No2



No3



No4

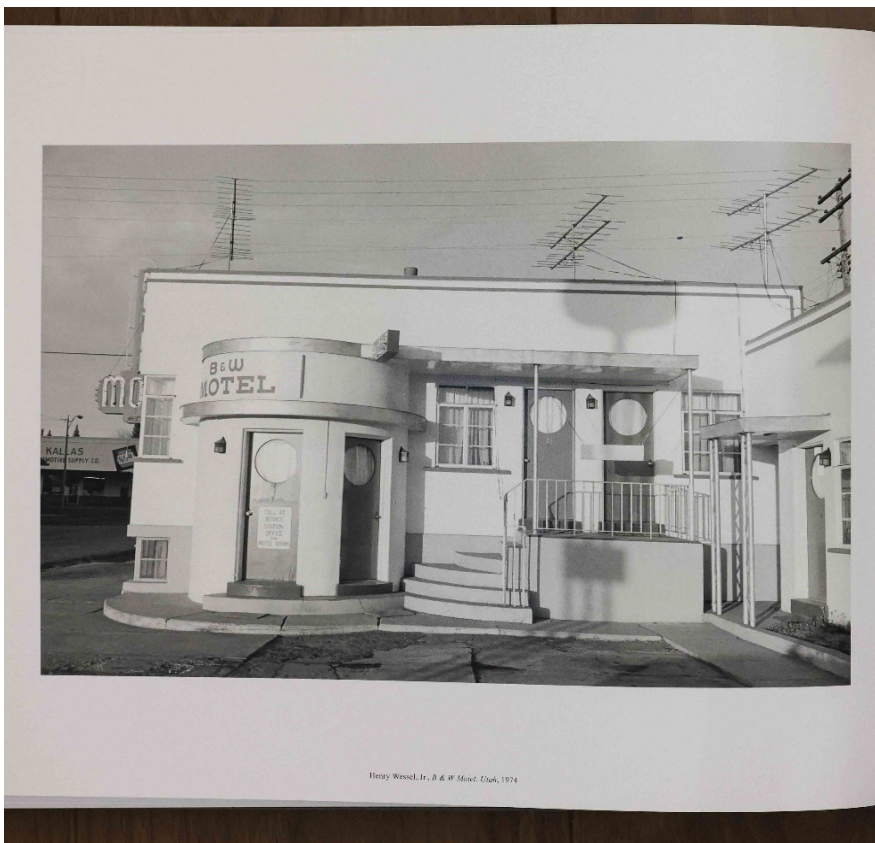


図12(ヘンリ・ヴェッセル・ジュニア)

No1



No2



No3



Henry Strand, Jr., *Burns Lake, Colorado*, 1972

No4



Henry Strand, Jr., *Hollywood*, 1972

図13(タイトル)

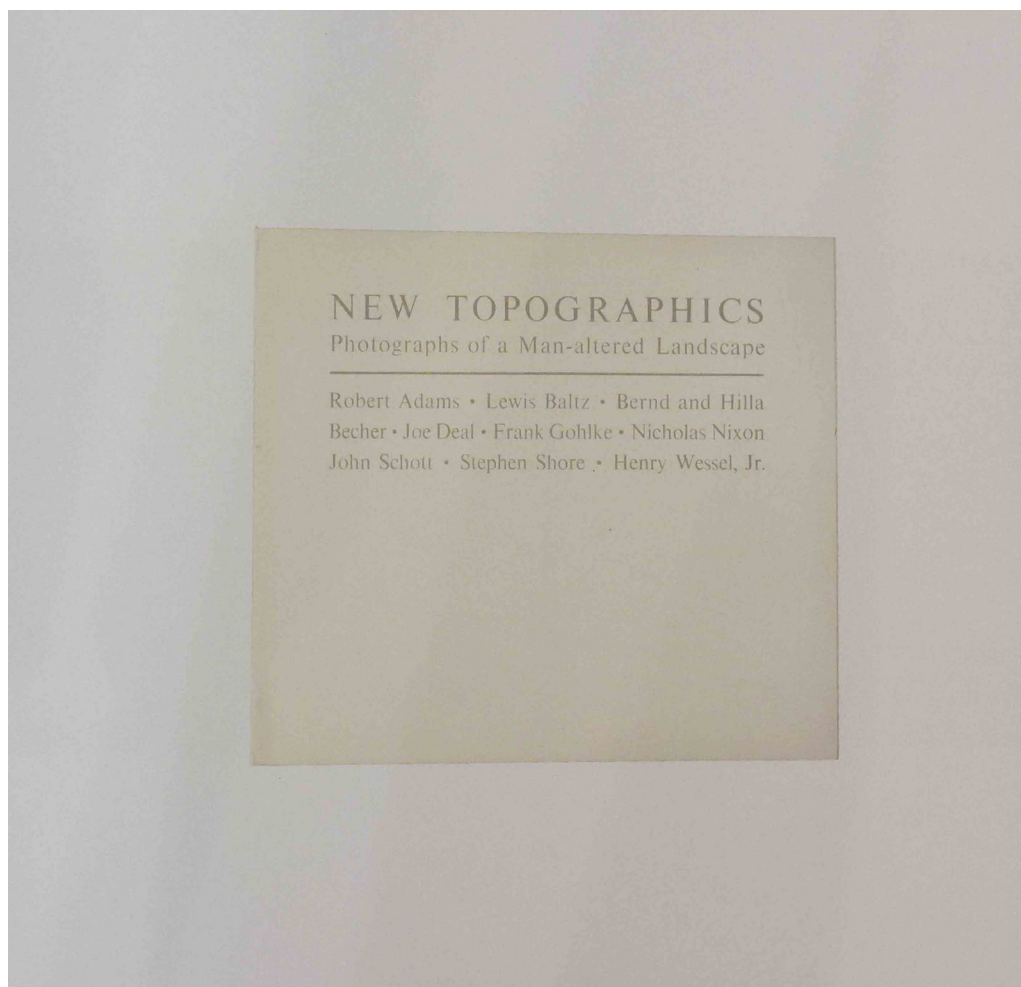
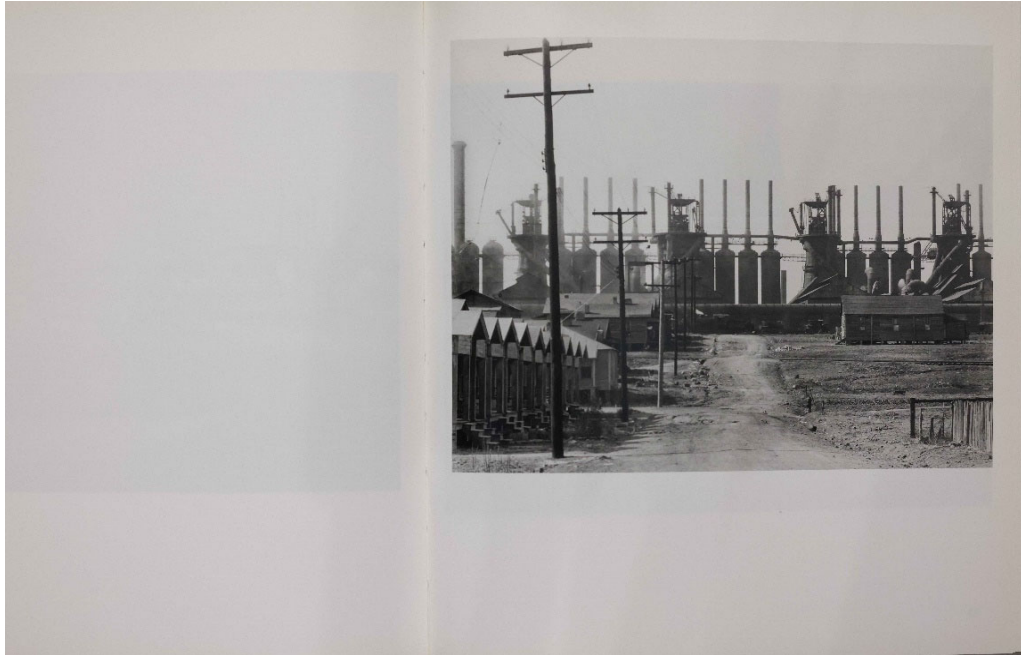
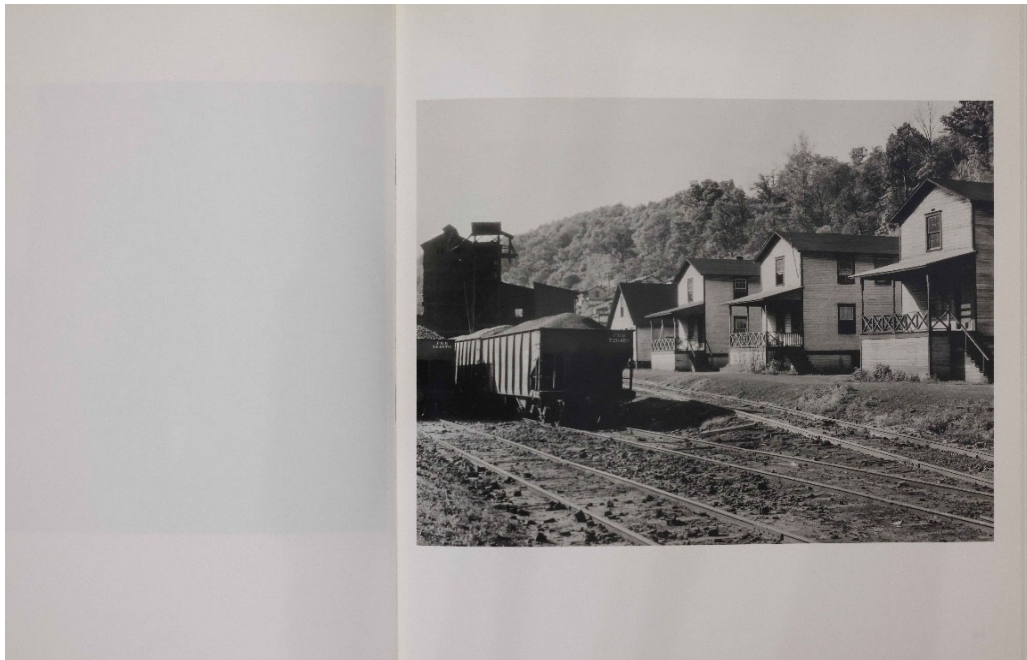


図14(ウォーカー・エバンス)

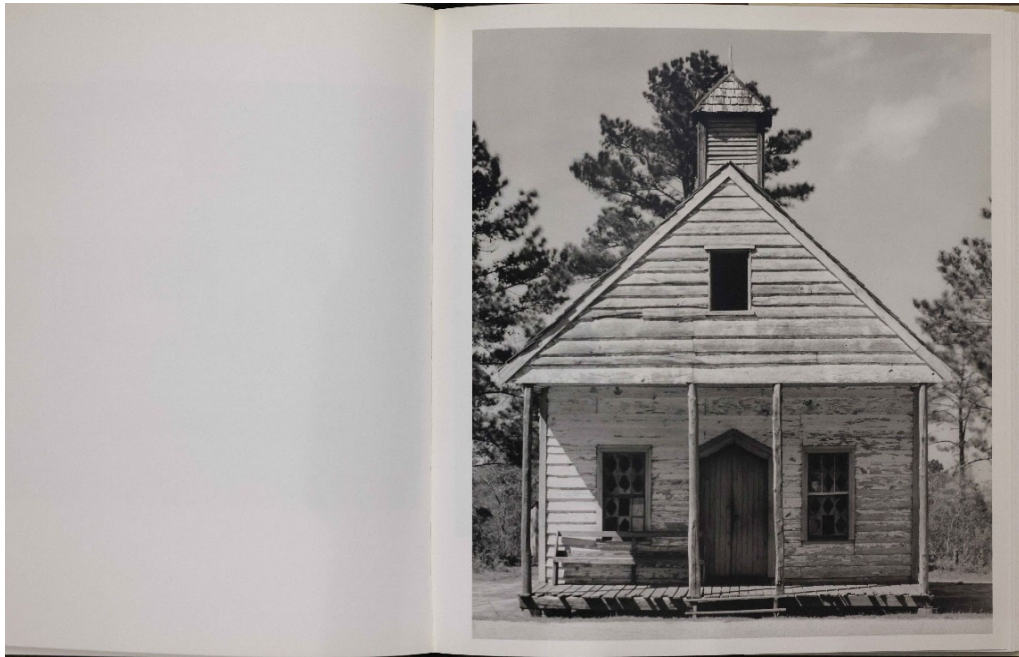
No1



No2



No3



No4

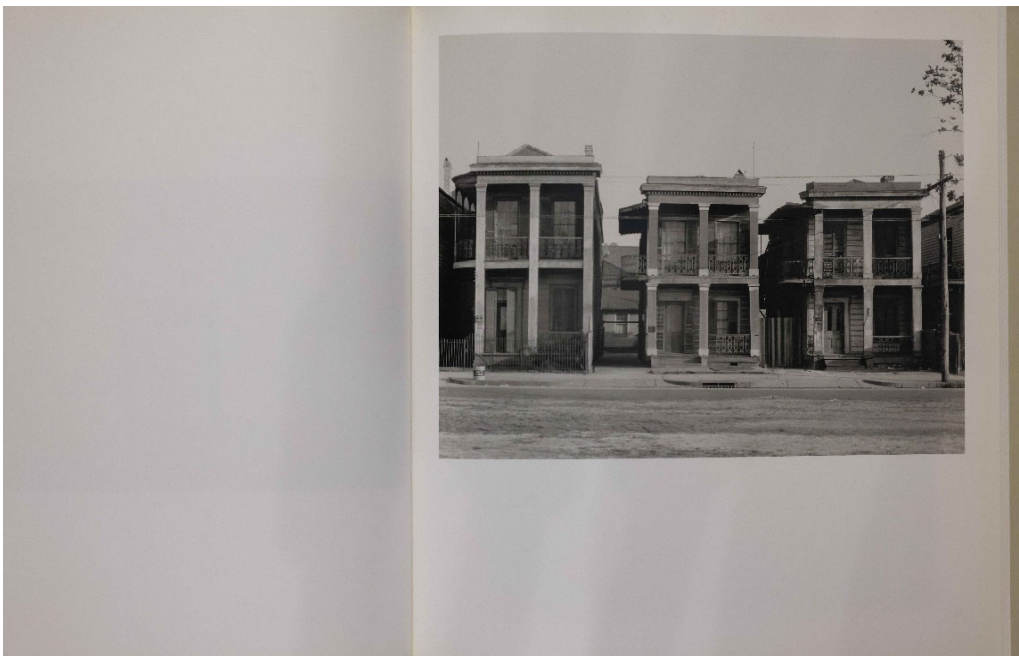


図15(ティモシー・オサリヴァン)



Fig. 37 Timothy O'Sullivan, *Black Canyon, Colorado River, Looking Below from Big Horn Camp*, 1871

図16(アンセル・アダムス)

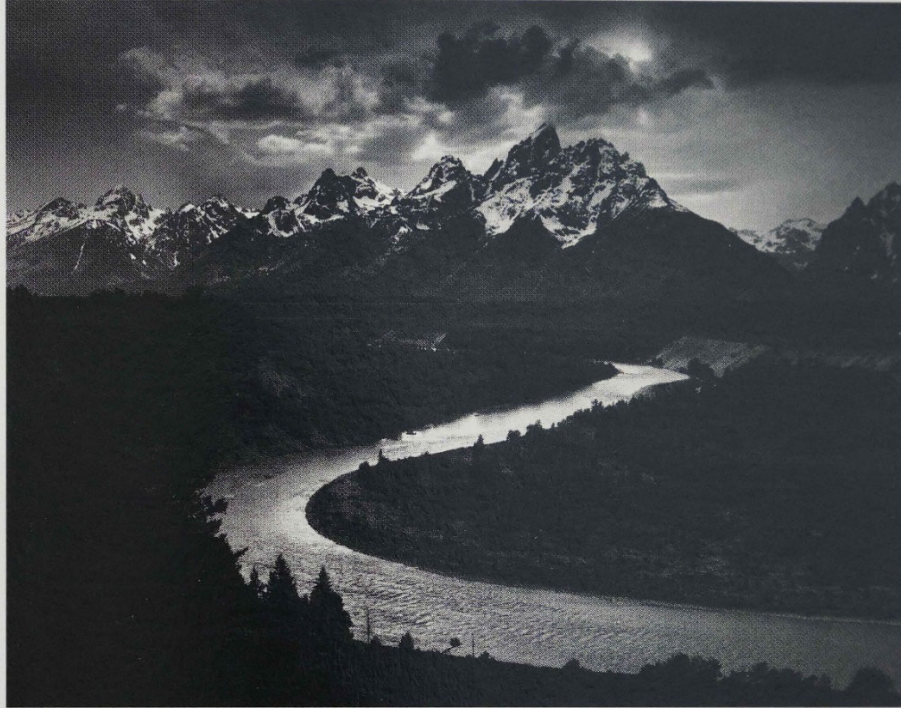
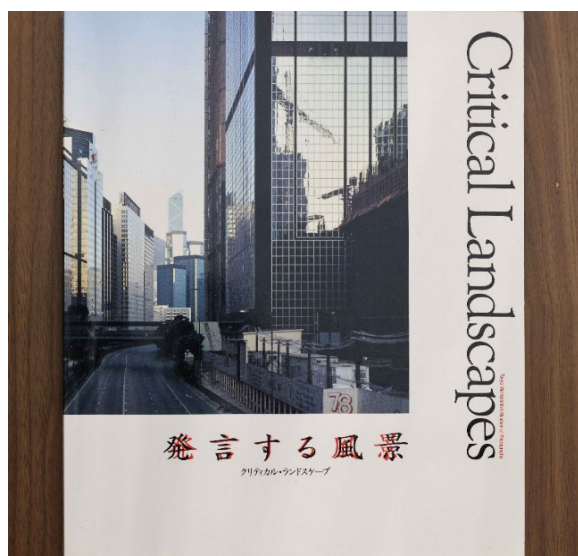


Fig. 5 Ansel Adams, *The Tetons and the Snake River, Grand Teton National Park, Wyoming*, 1942

図17(北島敬三)



No1

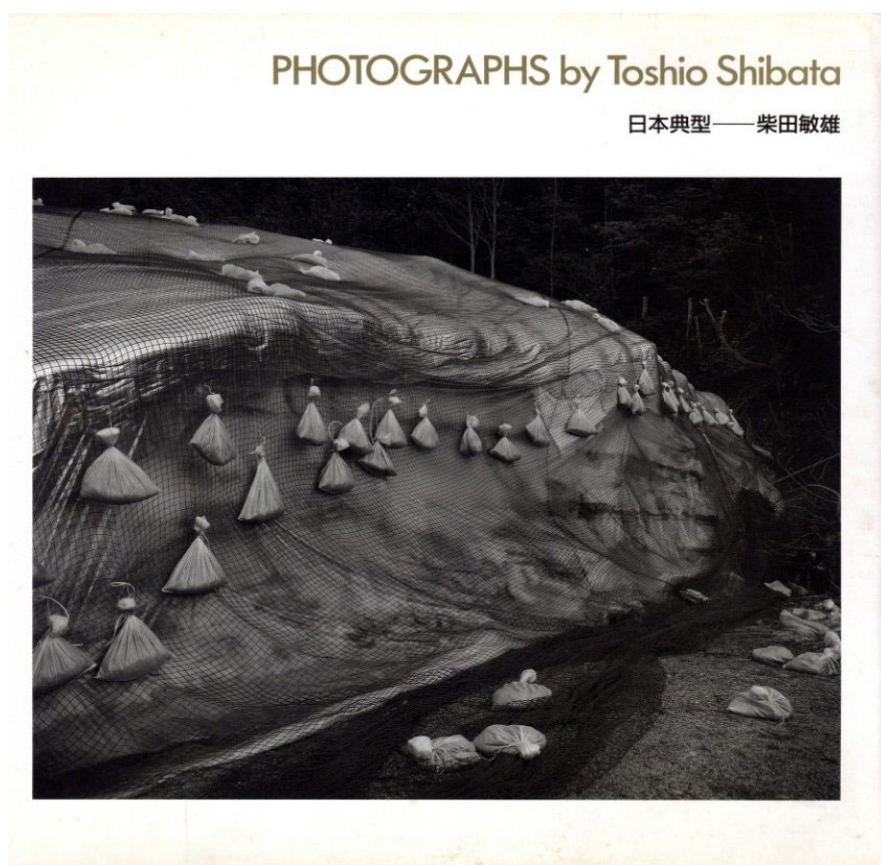
No2



No3
No4



图18(柴田敏雄·日本典型)



No1



No2

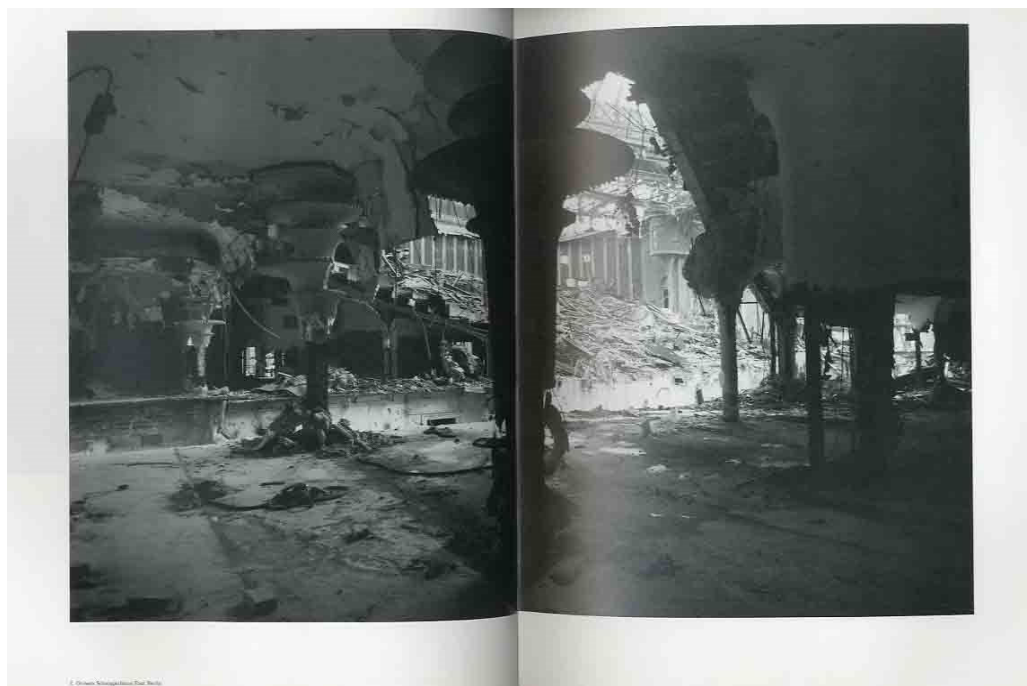


69

図19(宮本隆司・建築の黙示録)



No1

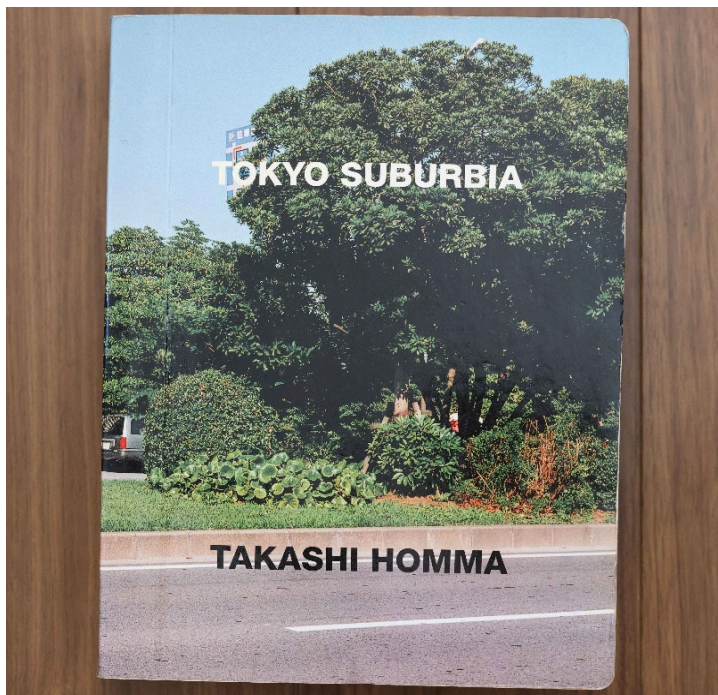


No2



45. Nakano Prison/Tokyo

図20(ホンマタカシ・東京郊外)



No1



No2



図21(NTの展示風景)



図22(個展セレクト写真)(16枚)

No.1



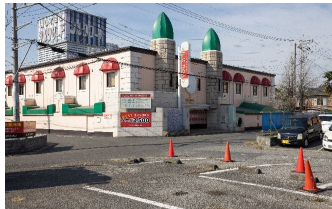
No.7



No.13



No.2



No.8



No.14



No.3



No.9



No.15



No.4



No.10



No.16



No.5



No.11



No.6



No.12



图23(个展展示風景)

No1



No2



No3



No4

