HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	ルイス・ボルツ写真の「反風景」性
Author(s)	浅沼, 敬子
Citation	北海道大学文学研究院紀要, 179, 1（左）-20（左）
Issue Date	2026-07-26
DOI	https://doi.org/10.14943/bfhhs.179.l1
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/100042
Type	departmental bulletin paper
File Information	03_179_Asanuma.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

北大文学研究院紀要 179 （2026）

ルイス・ボルツ写真の「反風景」性

浅 沼 敬 子

はじめに

1975 年 10 月から 1976 年 2 月にかけて，ニューヨーク州ロチェスターのジョージ・イーストマンハウス国際写真博物館（当時）で開催された《ニュートポグラフィックス―人間がつくりかえた風景の写真―/New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape》[1] は，「風景」概念の歴史を変えた画期的展覧会としてその名を写真史に刻んでいる。さまざまになされてきた同展の評価に本稿で立ち入ることはしないが，同展が，自然の美や雄大さを称賛するとくにアメリカの風景写真の伝統に対し，自然の他者性の観念を廃棄し，人の日常生活とその環境に目を向けた革新的展覧会だったという見解は広く共有されてきた。同展にはドイツのベルント＆ヒラ・ベッヒャーの炭鉱建造物写真が含まれていたが，夫妻以外 8 名の展示参加者 ── ロバート・アダムズ，ルイス・ボルツ，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，スティーヴン・ショア，ヘンリー・ウェッセル・Jr. ── は皆アメリカ人で，彼らの写真の提示するイメージは，アメリカの風景の新規性を人々に強く印象づけた。

ヘンリー・ウェッセル・Jr の路上から撮影された住宅群，ルート 66 沿いのモーテルを撮影したジョン・ショット，コロラド州の新興住宅地を撮影したロバート・アダムズ，ニューメキシコ州の郊外住宅を撮影したジョー・ディールらの写真は，戦後アメリカにおける郊外の拡張と車社会の進展，「自然」の消滅といった諸特徴と関連づけて語られてきた[2]。本稿が対象とするルイ

10.14943/bfhhs.179.l1

ス・ボルツも，高速道路沿いにつくられた新興住宅地の建物を撮影した《簡易住宅/The Tract Houses》（1969–71），かつての銀などの採掘地がリゾート地として再開発される様子を撮影した《パークシティ/Park City》（1978–80）他，他の「ニュートポグラフィックス」[3] の写真家たちと関心を共有していることは間違いない。にもかかわらず筆者がことさらにルイス・ボルツに着目し取り上げるのは，ボルツが「芸術家・批評家」[4] に括られるほどクリティカルなテクストを少なからず残しているためだけでなく，彼の風景写真の異様にコンセプチュアルな ── あるいは人工的とも抽象的ともいえるかもしれない ── 様相のためである。その異様さがとりわけ際立つのは，新築の何十もの企業建築の外観がその直線性と平板さを強調して並べられたボルツ初期の代表作『カリフォルニア州アーヴァイン近郊の新工業団地/The new Industrial Parks near Irvine，California』（1974）であろう。建物の外壁を照らすカリフォルニアの強い光は強い影を生み，観者の視線が建物内部に侵入するのを防ぐ。人が排されたそれらの光景からは，全体に強く排他的，疎外的な印象を受ける。本稿は，こうしたボルツ写真の異質さをボルツ自身のコンセプトから説明し，さらにそのコンセプトと写真の「反風景」性を指摘する。本稿第 4 節で詳述することになるが，「反風景」とは，人が自らの営みを追求していくなかで逆説的につくり出してしまう自分たちに敵対的な環境，土地のことであり，住宅地，産業団地の新しさとともに解体，崩壊，廃棄の側面を示したボルツは「反風景」の概念を予示した風景写真家といえるのである。

1．ボルツの 1960–80 年代の写真シリーズ ── 建物，土壌，がれき，廃棄物 ──

2017 年にマドリードのマフレ財団（Fundación MAPFRE）で開催されたルイス・ボルツ回顧展カタログに寄せた文章で，ウルス・シュターヘルはボルツの写真歴を二つの段階に分けている[5]。第一段階を，ボルツの活動拠点がアメリカにあり，その被写体が大きく風景，土地にあった 1969–1989 年とすると，拠点をヨーロッパに移し，関心を大きく映像メディアそれ自体に移

した 1989 年以降は第二段階となる。本稿では，風景，土地に関する表現をテーマとするため，第一段階のボルツ写真をとり上げるとして，以下，シュターヘルの記述を参照しつつ同時期の主要作品を中心に概観してみよう。

ルイス・ボルツの写真歴は長く，本格的に写真をはじめたのは 11–12 歳の頃とされる[6]。おそらく早熟な少年だったボルツは，当時地元でカメラ店を営んでいたウィリアム・カレントの教えを受け，ロバート・フランクやライト・モリスらの写真集や写真雑誌に親しんで育った。とくに言及されるのは地元カリフォルニアの伝説的写真家，エドワード・ウェストンであろう。都市を忌避してカリフォルニアの自然保護区に隠棲し，美しい女性を伴い，メキシコと行き来しつつ自然風景を撮影しつつけたウェストンは，若い日のボルツにとって，後に「私はウェストンになりたかった」[7] と懐古するほど憧れの存在だった。ウェストンの生き方に対する憧れだけでなく，彼の被写体に対する抽象的まなざし（細部の形態に対するこだわり）を，おそらくボルツは受け継いでいる。ともあれボルツは 19–20 歳頃には「手つかずの」自然を撮りつづけたウェストン的伝統から離れ，街路に停められた車，道路脇の看板など，より人工的で日常的な光景をカメラに収めるようになっていく。そうした日常的写真の集合体が『プロトタイプ作品集/The Prototype Works』（1967–76，以下『プロトタイプ』と略す）である[8]。

ヴォルフガング・シェッペが「秩序」と「無秩序」の表現で分析したように[9] ボルツの 1960–80 年代の作品は建造と解体という相反する二つのベクトルを持っており，回顧的に見ると，1970 年代を通じて前者から後者へ重点が移行していく。『プロトタイプ』と連動しつつ，最初にボルツがシリーズとして発表したのは『簡易住宅』（1969–71，25 点）で，カリフォルニアの海岸から内陸に向かって，高速道路沿いにつくられた新興住宅地の建物が被写体だったという。新築建築群のため本来はピカピカのはずだが，ボルツ写真の独特の質感によって ── シュターヘルはこの独特の質感について「汚れた，粗い，未だに漆喰の塗られていない小さな家々の表面」[10] と表している ──，あたかも使い古された後に放置されたゴーストタウンのような外観で，各建物の全体や一部がフレームに収められている。

ボルツは『プロトタイプ』でカリフォルニアのさまざまな場所を撮影しており，その中にはカリフォルニア州アーヴァインの写真も含まれている（例：1968 年の『アーヴァインの牧場/Irvine Ranch』）。1974 年に写真集として発表され，ボルツの代表作の一つとなる『カリフォルニア州アーヴァイン近郊の新工業団地』（1974）は，農場や牧場が大きく工業団地として様変わりした様子をフレームに収めている。全 51 点の写真の大部分を占めるのは工業団地内の企業・倉庫建築で，『簡易住宅』で部分的に採用した建築壁面の大写しを大きく採用し，画面の中間的トーンを抑えることで，抽象的といえるほど平坦な画面が提示される。建築の壁面写真の間に，ところどころ残る草地や，基礎工事中の土地の写真が挿入されることで，同工業団地が未だ建設途上であることも示唆されるのだが，おそらく 1974 年当時新しく輝かしく見えたであろう新興の企業建築群が，本稿冒頭でも述べたようにモノクロで単調かつ執拗に繰り返される光景に不気味さを感じる観者は多いだろう（人は写っていない）。

土地開発に対するボルツの関心は，宅地を撮影した『メリーランド/Maryland』（1976），『ネヴァダ/Nevada』（1977）を経て，1978–80 年の大作『パークシティ/Park City』（102 点）に繋がっていく。『パークシティ』は，19 世紀に銀などの採掘で賑わいつつも長く休閑状態にあった土地が，ディベロッパーによって田園都市へ開発されていく様子を収めたシリーズである。ボルツは，『ネヴァダ』でも新興住宅地を取り囲む地形的光景をも撮っているが（シリアルに提示される場合はおおむね地形風景が住宅地より先の順で紹介される），『パークシティ』でも，開発地域の全貌を引きの構図でフレームに収め，次いで地域の各区域における開発の諸相を，あるときは集落として，あるときは完成した個別建築の外観として提示し，さらに建設途上の建築物の内部をも撮影するという，包括的で説明的といい得る構成を採っている。『パークシティ』はボルツの作品史上の転換を示したシリーズともいえる。というのも，既に言及した建造と解体という相反的相貌を共存させつつも後者を強調した同シリーズは，回顧的に見れば，1980 年代の『サンクェンティン・ポイント/San Quentin Point』（1981–83）から『キャンドルスティック・

ポイント/Candlestick Point』（1987–89）までの資材や廃棄物を写した諸シリーズを予告する作品群と見なし得るからである。実際，ボルツは『パークシティ』で，新築された家屋群と乱雑におかれた資材や土，周辺の植物などを同一構図内に収めることで，家屋の解体状態をも強く示唆している。建物内部の写真群に至っては，建設中の残余物を多く写すことで，解体中の写真にすら見える例も少なくない。ボルツの同シリーズについて書いたフーベルトゥス・フォン・アーメルンクセンは，美術家ロバート・スミッソンの「建てられるものは建てられた後に廃墟化するのではなく，建てられる前から廃墟へ向かっているのである」という「逆行的廃墟/ruins in the reverse」の概念との共通性を指摘した[11]。

既述のように，1980 年代のボルツの風景写真は，解体，廃棄といった様相を強めていく。1981–83 年の『サンクェンティン・ポイント』（58 点）でボルツはサンフランシスコ湾沿いのゴミの埋め立て地を，1986 年の『止むことのない火の極圏/Continuous Fire Polar Circle』（ 7 点）では煙気の立ち上るゴミの山を撮影した。1986–87 年『レノ近郊/Near Reno』（14 点）では，銃で穴だらけになったテレビやキャニスター，ヤギの死体などが地面に放置された都市の光景を写している。

1987–89 年の『キャンドルスティック・ポイント』（72 点）の撮影地は，第二次世界大戦時造船所として使用されたロサンゼルス湾の埋立地で，深刻な汚染地でもあった。流木やがれきや土砂の堆積，それらが集め取られてむき出しになった土地，そこに生える草木といった被写体が示すように，キャンドルスティック・ポイントでは再開発が進みつつあった。1974 年の『カリフォルニア州アーヴァイン近郊の新工業団地』では主に新築の企業建築をフレームに収め，1978–80 年の『パークシティ』では再開発途上の都市や建築を撮影したボルツだが，『キャンドルスティック・ポイント』ではがれき類が除かれならされた広大な土地と，土地を囲むフェンスこそ収めているが，建物を前景化しない（背景には沿岸の建造物が写っている）。キャンドルスティック・ポイントはやがてパークシティ同様，人々が「自然」に親しむ人工の場につくりかえられていく。同作後ボルツの被写体は土地から離れ ──『キャ

ンドルスティック・ポイント』でボルツは一部カラー写真を導入し,「ニュートポグラフィックス」の典型だったモノクロ写真からも離れた ──, 建物だけでなく土地をも巻き込んでいく資本主義やテクノロジーといった, より抽象的な概念の映像化へと向かっていったように見える。

2. 土地と建築

前節で粗述したように, 1960–80 年代のボルツは大きく土地の変容に目を向けた。本節では, ボルツがこの主題に着手した理由について, 写真家の言葉から探ってみたい。

大きな主題だがはじめに付言しておくならば, アメリカ風景写真の伝統において「西部」は, ティモシー・オサリヴァンら 19 世紀の西部開拓写真から 20 世紀前半期のアンセル・アダムズやエドワード・ウェストンに至るまで, 長く豊かな被写体としての伝統を有している。前節で触れたように, 少年期のボルツの前には, 父のような存在だったウィリアム・カレントを含め, エドワード・ウェストンやその子ブレット・ウェストンなどカリフォルニアに一拠点を置いてアメリカ西部の自然風景を撮影する写真家たちの伝統が極めて身近に存在した。

ボルツはカリフォルニアのニューポートビーチに生まれ, オレンジカウンティで育った。ボルツによれば,「信じられないほど人口の少ない」その小さな町は, ボルツがカレッジを卒業する 1969 年には人口 400 万にまで膨張し, リチャード・ニクソンという大統領を輩出するにいたった[12]。急激すぎる人口増加に圧倒されたボルツが, 事態を咀嚼するためにはじめたのが写真撮影だった ── ボルツはそう回想する。前節に記したように, ボルツが明確に新興居住地を主題に撮影したのが 1969 年開始の『簡易住宅』で, 1974 年に発表した『カリフォルニア州アーヴァイン近郊の新工業団地』では空港に近接してつくられつつあった広大な建築群を撮影している。つまり, 現実に進む大規模な土地の造成と風景の変容がボルツの 1960–80 年代の写真群の契機となったのである。

ボルツは1974年，写真シリーズ『カリフォルニア州アーヴァイン近郊の新工業団地』に関して，「南カリフォルニアにおける近年の産業発展についての覚書」[13]というテクストを発表した。以下，冒頭の数項を挙げてみよう。

（＊土地開発の[14]）典型的な位置関係：未開発の土地であること。高速道路及び空港への接続が最重要。次に考察されるのが鉄道及び海上輸送。
（＊土地開発の）場所選択における典型的な考察点：ならす度合いを最小限にとどめ，余分な土壌を要しない，あるいは基盤工事上の問題をひき起こさない平坦地。典型的な被選択地は谷底あるいは川の氾濫原である。この種の土地は農地として使用されていることが多く，一つの，あるいはそれ以上の大規模産業地域の開発は，オレンジ郡やサンタクララ群の一部で見られたように，地域経済の深刻な断絶をひき起こすおそれがある。これらの土地では農業はほぼ完全に工業開発にとって代わられた。
（＊土地開発の）典型的な場所計画：ディベロッパーは，通常一つの郡や一つの地域のマスタープランに沿って産業地域全体の計画を立てる。場所は通りやブロックの単調なグリッドに分割される。このグリッドパターンが乱れるのは開発地の端のみで，そこでは湾曲する側道を通じて高速道路に繋がるか，昔からの道路に行き当たる。広い内通りは，大型車両が何台も通れるよう設計される。区画やセットバック，その他の区分けはマスタープランに組み込まれており，開発全体を通じて画一的に維持される。…

つづいてボルツは建築の画一性，産業地域に誘致される業種や企業名，環境との関係，経営の安定性等，合衆国西部の土地開発の特徴を列挙していく。ボルツの記述は，建築工法の規格化だけでなく，誘致企業の多くが合衆国の助成を受けており，航空，情報，余暇等新産業が多いことにも及ぶ（例：航空産業Semicoa社）。外観的特徴を列挙したテクストだが，おそらくボルツは新工業団地開発の背景に国家があり，軍事的要素との関わりがあることを示唆しているのである。

1960–70年代のボルツにとって，「不可視性/invisibility」は自らの活動を導

くキータームだった。「不可視」の語を使用した箇所ではないが，その意味を説明した発言箇所を以下引用しよう。

… おそらく私が学生だった頃，時代は機械の時代から，何も目に見える形では示されない電子の時代に移行したのです。… 私がカリフォルニアのアーヴァインに向かったのはそのためで，そこで私ははじめてあの産業団地をくまなく写真に収めました。アーヴァインは，とりわけ，世界中で高く評価され，きらびやかに計画された産業環境でした。… 私にとってはこれが，ヴァルター・ベンヤミンの『クルップ工場で起こっていることを人が知ることはない』[15] という発言を超えた事態でした。ええ，何が起こっているかを人が知ることはないでしょうし，知らないのは偶然ではありません。これがまさに隠ぺいの建築であり，計画なのです[16]。

既出の「南カリフォルニアにおける近年の産業発展についての覚書」と以上の発言を組み合わせるならば，アーヴァイン周辺地域に軒を連ねる航空宇宙や情報に関連する企業群の事業内容は，かつての重工業と異なって知覚しづらいものであり，企業名もイメージ的で事業内容と直接には結びつかない。土地開発も建築も不可視の構造，システムによって画一的，規格的に進捗するのであれば，現実の都市や建築は「隠ぺいの計画/a planning of concealment」というほかない ── ボルツのテクスト，発言が示唆するのはこうした世界観であろう。そしてその「隠ぺい」には国家的，軍事的過去も含まれる。ボルツは同談話で，第二次世界大戦時の貨物用航空機のために使われたアルミニウム加工技術が戦後いくつかの企業を生み出したこと，戦時中の組み立て技術が戦後日常的に使用されるようになったことに言及しており，事業の軍事的由来を明かさないという意味でも，現実の建物は「隠ぺい」なのである。1970 年代前半期のボルツが住宅や企業建築など建造物の反復的提示によってこの不可視の次元を示唆しようとしたとすれば，土やがれきに焦点を移した 1980 年代のボルツは，建築のような「上物」だけでなく，それらを支える土地，土壌もまた国家と軍事，それと結びついた資本の意図が絡み合う

システムに組み込まれていたことを示そうとしたと解することができるかもしれない。埋め立てられた人工的な土地の上で土やがれきが次の造成のために撤去される様子を収めた『キャンドルスティック・ポイント』は，まさにその事態を示す作例といえる。

なお，ボルツは前出の引用の直前に，写真が本当に 19 世紀に発明されたのかどうかの議論の真偽はともかく…と前置きをしたうえで，写真の位置づけについて言及している。

… いずれにせよ写真が産業革命の産物であることに変わりはありませんが，とくに興味深いのは，写真がまもなく産業（industrialism）を撮影するようになったことです ── つまり，写真が自らのおそるべき両親にそのガラスの眼を向け返したということです[17]。

ボルツは写真について，それ自体産業の申し子であるがゆえに，「人間の眼とはどこかしら区別されるもの（something discernable to human eyes）」を捉えることができる媒体，人間の知覚ではなく論理によって捉えられ得る構造を示唆し得る媒体と位置づけている。既述のようにボルツにとって写真がもっとも手近で慣れ親しんだ表現手段であったことは確かだが，ボルツが写真を選択したのは，その媒体の本来的ミッションとは何かを考究した上で，現実に起こっている大規模な土地の変化の超知覚的次元を捉えるに最適の手段と考えたからではなかったか。

3．二つの「西部」

「ニュートポグラフィックス」の写真家のうち，「西部」を明確に主題に掲げたのはロバート・アダムズだろう。19 世紀のとりわけティモシー・オサリヴァンの開拓写真にインスパイアされたアダムズは，自らもコロラド州等に赴き，20 世紀後半期の「西部」風景を撮影した。1974 年に刊行した写真集『新しい西部 ── コロラドのフロントレンジ周辺の風景 ──』/ *The New West:*

Landscapes along the Colorado Front Range』[18] の写真群は，19 世紀の西部開拓時代以来憧憬の対象だったロッキー山脈が，道路やスーパーマーケット，ガソリンスタンド，規格住宅等の普及によって卑俗化した 20 世紀の状況を写し出した点で，1975 年開始の《ニュートポグラフィックス》展の注目点の一つとなった。

ボルツは 1971 年から 1972 年にかけてニューヨーク近代美術館で開催されたロバート・アダムズとエメット・ゴーウィンの二人展を実見し，アダムズを自らの授業に招いた[19]。アダムズの写真集『新しい西部』にも感銘を受けたボルツは，『アートインアメリカ』に，写真集と同名の書評「新しい西部/The New West」（1975）を寄せてもいる[20]。

同テクストには，「自分と同じ問題に取り組んでいる」[21] と感じた相手に対する評であるためか，アダムズというよりボルツ自身について書いているように読める箇所もある。たとえば以下のような文章は，アダムズ作品の評という形式をとったボルツの土地観の表れのようにも読めてしまう。

第二次世界大戦後，そして復員兵援護法（GI Bill）によってアメリカに展開することになった郊外の光景が，その成長の速度と規模でもって伝統的な都市のあり方（urbanism）を制圧してしまった。早く帰るというただそれだけのために役立つよう考案され，絶望的なほど自動車に依存して，新興の都市ならざる都市（non-cities）が，多くの州間高速道路沿いに不定形に生み出されてきた。拡散していく都市は，いまようやく考慮されはじめたエコロジー上の脅威をもたらしつつ，自らが飽くことなく消費していく土地に対してだけでなく，本来の都市のあり方に対しても敵対的なのである。…

アダムズがわれわれに示しているのは，これら人間のつくり出した構造がいかにはかなく見えるか，それらがコロラドの高地にいかにぎこちなくのっかっているかということだ。それらがこれほどぎこちなく占拠する，乾燥した，不親切な土地に対して，何の防御にもならないトレーラーパークや簡易住宅（tract houses）。これらの構造物に「家/home」だの「シェルター/shelter」だのといった観念を連想するのは不可能で，それらはむしろ，「爆心

地／Ground Zero」の核実験場周辺にある実験施設にこそ実によく似ている。

このアダムズ評では，両者の写真の相違がボルツ自身によって示唆されてもいる。とくに着目すべきは「光」の解釈の違いだろう。『新しい西部』序文において，ロバート・アダムズは前半でこそ，かつて崇高と美の対象だったアメリカ西部のロッキー山脈がどこもかしこも規格住宅や看板で溢れていることに批判的に言及しているが，後半においてはそうして人工物が跋扈する光景をも「風景」として肯定する[22]。アダムズによれば，『新しい西部』の真の主題は陽の光であり，その下では平俗的な人工物も自然対象も違いはない。光の下では，人間の営為などとるに足らない徒労に過ぎないとアダムズは書く。こうしたアダムズの光の概念について，ボルツは「贖罪的性質」を持つ，「神の恩寵（divine grace）の変色したメタファー」[23] と評する。つまり人間が大地に対して与え続けた損壊を神の名で許容する光であると解するわけだが，それに対してボルツが提示するのは，その下に休息も日陰ももたらさない過酷な光の解釈である。ボルツによれば，アダムズが写し出すコロラドの強烈な光は「乾燥し，疲弊した土地の亀裂の一つ一つをさらに深める永久の昼光」[24] だという。

ここで，ボルツによるアダムズ評を離れ，マシュー・ウィトコフスキーによるボルツのインタビューを再び参照してみよう。写真家にとって光が生命線であることはいうまでもないが，ボルツが 1970 年代当時光をどのように扱おうと考えていたか，ボルツ自身言及している箇所がある。

（＊ボルツの風景写真が極端に平板な印象を与えることについて）

光と影の問題ですが，私はそれによってイメジャリーが切り刻まれることをよしとしませんでした。私がしたかったのは ── 一つは全体を保つこと，二つめはイメージの外部のものを極力排除することでした。三つ目の理由は，私は光を写真の中に入れたくなかったのです。私は写真の内部から光が発光しているように見せたかった。私はイメージを明るく（luminous）見せたいと思っていました。… 私はイメージが明るく見えてほしいと，ある意味

で，ほとんど自己発光的（self-illuminated）に見えてほしいと，思っていたのです[25]。

外的な光を締め出して「自己発光的」に見える風景イメージを提示しようとした理由について，ボルツは，美術批評家クレメント・グリーンバーグに代表される，戦後アメリカの美術界に絶大な影響力を持った，絵画平面の自律性をめぐる諸議論を挙げている。ボルツは絵画と同様写真にも「真の自律性/a real autonomy」（同上）を付与したいと考えたのである。ボルツのグリーンバーグへの傾倒を写真作品の平面性に結びつけて解することは可能だが，本稿では，産業の超知覚的次元を捉えるのが写真の本来的役割であるとする，前節で見たボルツの写真観と結びつけて考えたい。そう考えたとき，外部からではなく写真の内部から放たれる「光」とは，陽光ではなく，産業が生み出した人工的な光となる。

ロバート・アダムズとルイス・ボルツは，いずれも 1974 年に刊行された『新しい西部』および『カリフォルニア州アーヴァイン近郊の新工業団地』によって，それぞれ「ニュートポグラフィックス」の代表的イメージを生み出した。両者はいずれもアメリカの「西部」であるコロラド州およびカリフォルニア州の，人工物が際限なく拡張していく光景を写真に収めた。しかし本節で挙げた光をめぐる解釈の違いは，二人の主題および意図の違いをも浮かび上がらせる。執筆者の考えでは，ロバート・アダムズの『新しい西部』は，主題としても，また写真のスタイルおよびそれを下支えする自然観の点でも，19 世紀の西部開拓写真の伝統を受け継いでいる。アダムズ自身が東部ニュージャージー州出身であることに言及する必要があるかどうかは不明だが，大平原からロッキー山脈に至る州間道路沿いの光景を収めたアダムズの『新しい西部』は，主題として，合衆国東海岸からロッキー山脈に向かって西部開拓を目指した，19 世紀の白人入植者の道程を踏襲している。そして，ロッキー山脈の神的な光が入植者による同地の自然の開拓と征服を認容する ── 自然の光は入植白人のいかなる営為も，いかなる結果も受け入れる ── といった楽観的解釈は，たとえば山麓に無数に広がる小さな住宅の群れの上に

雲間から差し込む陽の光として，アダムズの風景写真に反映しているようにも見える。アダムズの写真はどこもかしこも平俗化された自然の姿を写し出しつつもなお，外光の神々しさに対する信頼があるように見えるのだ。

カリフォルニアに生まれ育ったボルツは，本節で取り上げたアダムズ論などでは「西部」の概念に迎合するものの，自らの談話などで同語を積極的に用いてはいない。いうまでもなく「西部」とは，東海岸から西進した入植アメリカ人の視点を含む呼称であり，カリフォルニアに生まれ育ったボルツがそれを内面化していたかは疑わしい。アダムズが入植アメリカ人の西進の歴史を 1960–70 年代にたどり直したのに対して，ボルツは，人口の爆発的増大，計画的，規格的に造成されながら無秩序に拡大していく宅地や工業用地を写しとることで，入植よりも新しい事態に目を向けており，そこに人の姿はない。アダムズの『新しい西部』には，新しい家を建造する人，スーパーの敷地で買い物をする老人など人の姿が認められるが，ボルツの写真では人の姿はより徹底して排除されている。カリフォルニア州，ネヴァダ州やユタ州など「西部」の戦後の土地開発がいかに非人間的 ── あるいは「超」人間的 ── であるか，ボルツはその写真で示しているように見える。

人工的な光を志向したボルツが，その写真で「非」あるいは「超」人間的状況を写し出そうとしたというのは矛盾かもしれない。しかし既述のようにボルツが，写真の本来的ミッションが産業（industrialism）を写すことにあると考えていたとすれば，その「矛盾」は，人間が生み出しながら人間的次元を超越していく産業の逆説性と符合してもいるのである。執筆者には，既出の「乾燥し，疲弊した土地の亀裂の一つ一つをさらに深める永久の昼光」といったボルツの発言が，彼の「爆心地」の発言と呼応して聞こえる。この言葉は，ネヴァダの地上核実験のイメージを彷彿とさせる。ボルツは同文で，核の威力をアダムズの写真に写しとられたコロラドの地にしがみつく簡素な家々と対比させた。不可視の核の力は，現実に建てられた知覚可能な家々よりはるかに強大で苛烈であろう。その写真のなかで家々に降り注ぐ光について，ボルツが写真内部から発せられるような人工的な光を求めたのは，家々のしがみつく土地を含む世界が，人の開発した不可視の力によって脅かされ

ている事態を表現したかったからと解することもできる。第二次大戦中の軍事用技術開発が生み出したアメリカ西部の光景として，ネヴァダの核実験場の「爆心地」ほど明白な例が考えられるだろうか。

4．「反風景」としての西部風景

前節まで，1960–80 年代のボルツ写真の主題が新興住宅地や工業団地の建造をともなう土地開発をひき起こすダイナミズムにあったこと，その現象を追究するうえで彼自身生まれ育ったカリフォルニアを中心としたアメリカ「西部」が好適の地であったことを確認してきた。軍事から商業に目的を変えつつ，大規模かつ規格的に展開される土地開発は，ボルツの世界観では，それ自体非人間的であるだけでなく，人の居住に対して本来的に敵対的であった。ボルツはそうしてそれ自体永続性を失った土地にしがみつくしかない人間の刹那的な住まいを，爆心地周辺の施設群になぞらえた。

ボルツをはじめとする「ニュートポグラフィックス」の写真家たちの風景写真を「システム」の概念をキータームに据えて論じたグレッグ・フォスター＝ライス[26] は，議論中，歴史家デーヴィッド・E・ナイの著作『アメリカの技術的崇高/American Technological Sublime』[27] に言及している。フォスター＝ライスは，ナイの著作に記された人々の核兵器への恐怖がレイチェル・カーソンの『沈黙の春』など 1960 年代以降の環境意識の高まりを準備し，「ニュートポグラフィックス」の写真につながったと主張したのである。

フォスター＝ライスが言及した著作『アメリカの技術的崇高』は，本節で参照するナイの『葛藤するアメリカの風景/Conflicted American Landscapes』の先行的著作といえるため，以下簡単に内容を要約しておきたい。── 白人入植アメリカ人は，アメリカへの入植後，同地の自然をヨーロッパの「崇高」の概念を用いて称賛した。彼らはやがて困難を克服する自分たちの驚異的技術に対しても，同じく崇高と称えるようになる。ただし，合衆国で称賛されつつ推進された技術革新は，排他される人間も多く生み出していく。同書においてその流れの一クライマックスに位置づけられるのが，第二次世界大戦

中発足したマンハッタン計画と，戦後の航空宇宙研究および原子力利用であろう。崇高な技術的達成を追求してきたアメリカは宇宙進出と核兵器の開発および核利用に行きつき，人類が，自らを消滅させ得る力と共存する新しい時代をつくり出した。

既述したように，ナイが「反風景」の概念を大きく打ち出した『葛藤するアメリカの風景』[28] は，『アメリカの技術的崇高』の後続的著作といえる。ナイは同書でアメリカの南西部（“the Southwest”）を主な考察地に据えるが，その理由は，自然に対する異なった考え方，アプローチの共存が，その一帯に顕著に認められるからだという。ネイティヴのアメリカ人が有する伝統的自然観，白人入植者が持ち込んだ自然観，具体的には手つかずの自然を賛美する「プリミティブな（primitive）」自然観，庭園や公園など自然と人工の共存に見られる「田園的（pastoral）」自然観，土地を完全な不動産とみなす「功利主義的（utilitarian）」自然観 ── これが加速すると土地に致命的ダメージを与えて最終的に人も住めない土地を生み出す ──，さらにはキリスト教原理派の宗教的自然観…これらがないまぜとなってまとまりのない風景を生み出しているのが，ナイによればアメリカの南西部なのである。ここで私たちは，「西部」に目を向けたロバート・アダムズや本稿の対象であるルイス・ボルツのほか，ニューメキシコ州の郊外地を撮影したジョー・ディールら「ニュートポグラフィックス」の写真家たちの撮影地とナイの著作の対象地とが重なり合っていることに気づく。

本節でナイの『葛藤するアメリカの風景』を取り上げるのは，同書において提起された「反風景/Anti-Landscapes」の概念に着目するからである。同概念を大きく取り上げた同書第 8 章「核の反風景/Nuclear Anti-landscapes」でナイはまず，合衆国「南西部」が 20 世紀初頭に一定の文化的地位を獲得しながらも，第二次世界大戦前夜には軍事的展開の場と変わったことを指摘する。核実験の行われたロスアラモスはニューメキシコ州に位置し，アリゾナ州には広大な軍事施設キャンプ・ナヴァホが設置された。戦後の 1950 年にはネヴァダ州にネリス空軍基地がつくられ，核実験場も開かれた。同書の主な対象地域は「南西部」とされているが，同章でナイがフォーカスする都市

の一つハンフォード・サイトは合衆国西海岸最北のワシントン州に位置する[29]。第二次世界大戦中マンハッタン計画の一拠点としてつくられたプルトニウム製造区域ハンフォード・サイトは，1944 年の稼働から 1986–88 年の原子炉および処理プラントの閉鎖まで 4400 億ガロンの汚染物質を土壌とコロンビア川に放出し，1989 年には住民避難に至った。合衆国政府は同地の洗浄と回復に，1994 年時点で 1 日につき 400 万ドルという巨額を投じたという。ナイは，ハンフォード・サイトを含む核関連施設の稼働が，ウラン鉱石の採掘などでネイティヴのアメリカ人の労役に少なからず依拠しながら，土地を汚染し，彼らの健康のみならず文化的被害をももたらしたことをも併述し，先住の人々の自然観と入植アメリカ人の自然観との亀裂を露わにしてみせた。こうした状況からナイは，風景論者 J・B・ジャクソンの「人間の集団的存続のための基盤あるいは背景としてはたらく，人のつくった，あるいは人によって飼いならされた構成」[30] という「風景」の定義に対して，人がその活動において逆説的に生み出した，自らに敵対的で排他的な環境として，「反風景」の概念を提起するのである。

ルイス・ボルツが 1969–71 年の『簡易住宅』を経て，1978–80 年の『パークシティ』を境に土地の解体，放棄の様相に被写体を移していった時期から，ナイの『葛藤するアメリカの風景』が出版される 2021 年までには 40 年とも 50 年ともいえる年月がある。少なくとも 1974 年に『カリフォルニア州アーヴァイン近郊の新工業団地』を発表したとき，カリフォルニアのボルツの前には建てられてまもない建築群が並び，広大な土地が造成の過程にあった。しかしボルツがそれらを撮影した目的が，規格的かつ広範囲に行われる土地造成が隠ぺいする，軍事的過去と反人間的側面を示唆することにあったことも本稿で確認してきた。ボルツはその隠ぺい性が規格建築の簡素さや実体のない企業名にほのめかされていることを指摘し，造成が汚染，崩壊，解体，廃棄，再造成と隣り合っていることを土砂や資材といった被写体の強調によって示唆した。これらのことからボルツ写真が，後に歴史家が提示する「反風景」という人間活動の排他性を予示していたと解することは十分可能だろう。

コロンビア川の豊富な水量などの条件から，第二次世界大戦中世界初のプ

ルトニウム工場がハンフォードにつくられた経緯を調査したケイト・ブラウンは，同地の従業員の居住区としてつくられた「排他的なベッドタウン」が，戦後合衆国に量産された郊外都市のモデルとなったことを記している。

（＊ハンフォード・サイトの白人従業員のために近隣につくられた計画都市リッチランドで）何カ月かで地面をならして居住地域に変容させるのは革新的に新しい開発事業で，戦後は急造の郊外の風景をつくったものだった。レヴィットタウンの創建者であるビル・レヴィットは戦時に陸軍建築家として，共同体を大量生産する術を，リッチランドと似通った計画で学んだ。流れ作業による住居開発という点でも，リッチランドは流行をつくりだした[31]*。*

ブラウンの著作では，情報を分け合いつつ競争的に展開したアメリカ合衆国と旧ソ連のプルトニウム製造工場のためにつくられた都市が人と環境を損なっていった過程が詳述される。ブラウンによる都市及び建物の記述は，前節で見たボルツの「これらの構造物…それらはむしろ，「爆心地/Ground Zero」の核実験場周辺にある実験施設にこそよく似ている」の文章と呼応する。ボルツは，自らの生まれ育った戦後のアメリカ，とりわけ西部に見られた宅地や工業団地の大量生産が核開発と連関していたことを，たとえ歴史家のように資料で証明することはなくとも，写真表現で示唆していたのである。

おわりに

本稿冒頭に記したように，1975 年から 76 年にかけて開催された《ニュートポグラフィックス》展の文化的影響力は大きく，「ニュートポグラフィクス」は一種の時代様式となった。「ニュートポグラフィックス」の意義はなおさまざまに議論されているが，規格的ながら無秩序に増殖していく人間の居住・活動区域の「反」人間的性質を強く示唆した点で，ルイス・ボルツは同展の一つの極に位置づけられる写真家といえよう。本稿でも紹介したヴォルフガング・シェッペのように，ボルツ写真における建造と解体といった二面

性については指摘されてきた。それらを踏まえたうえで，本稿では歴史家デーヴィッド・ナイの「反風景」の概念を用いて説明を試みた。他方，本稿で検証不十分だったボルツ作品の視覚的特徴 ── 単調さ，反復性など ── については，ボルツと同時代の美術との関わりについて別途論じる際に改めて取り上げたい。

注

1）Exh. cat., *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, intro., by William Jenkins, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, New York, 1975.

2）*Reframing the New Topographics*, eds., by Greg Foster-Rice & John Rohrbach, The Center for American Places at Columbia College Chicago, Chicago, 2013. 他。

3）本稿では，展覧会の《ニュートポグラフィックス》展を指すときは《》で，展覧会に限定せず 1970 年代の様式をつくりだした写真家やその作品を指すときは「ニュートポグラフィックス」と表記する。

4）引用は Matthew S. Witkovsky, “September 12, 2011,” in *Lewis Baltz Texts*, intro., by Matthew S. Witlovsky, Steidle, Göttingen, 2012, p.9.（*Lewis Baltz Texts* は以下，*Lewis Baltz Text* (2012)と略す。）ボルツは写真家だが，ファインアートの教育を受け（サンフランシスコ・アート・インスティテュート他でファインアートを専攻），1971 年にニューヨークのレオ・キャステリ・ギャラリーで最初の個展を開催して後キャステリの支援を受けている。

5）Urs Stahel, “LB,” in exh. cat., *Lewis Baltz*, Fundación MAPFRE, Madrid/Steidl, Göttingen, 2017, pp.11–24.（以下 Stahel, 2017 と略す）

6）“Lewis Baltz in Conversation with David Company,” in exh. cat., *Lewis Baltz*, Fundación MAPFRE, Madrid/Steidl, Göttingen, 2017, pp. 237–249.（以下 “Conversation with David Company” (2017) と略す）では，ボルツが最初のカメラを手にしたのが 11 歳で，1 年経たずにローライフレックスに切り替え，自身の暗室を持って自身でプリントまで行うようになったと語っている。“Interview with Lewis Baltz (2009)”（2009 Nov. 15–17, by Matthew Witovsky, for the Archives of American Art’s Oral History Interviews of American Photographers Project, at Baltz’s home, in Paris, France.）によると，ボルツが「本格的に /seriously」写真をはじめたのは 12 歳とされている。（“Interview with Lewis Baltz (2009)” https://americansuburbx.com/2013/11/interview-interview-lewis-baltz-2009.html，閲覧日 2026 年 3 月 18 日。以下，“Inter-

view with Lewis Baltz (2009)”と略す。）

7）“Conversation with David Company” (2017), p.238.

8）ボルツは当初初期の写真グループにタイトルは付していなかったが，スイス，ベルンで見たジョセフ・コスースの展示にインスピレーションを受けて自身の初期作品群に援用したという。注 6）のいずれのインタヴューにも記載あり。

9）Wolfgang Scheppe, “Lewis Baltz and the Garden of the False of Reality,” in *Lewis Baltz, Candlestick Point*, Steidl, Göttingen, 2011, p.99.

10）Stahel, 2017, p.17.

11）Hubertus von Amelunxen, “Park City – a Disposition of Irony,” in *Lewis Baltz, Park City*, Steidl, Göttingen, 2010, n.p.

12）本文の記述はボルツの回想に沿っており（“Conversation with David Company” (2017). 引用も同インタヴュー 240 頁による），歴史資料にもとづいたものではない。第二次世界大戦時，オレンジカウンティには軍の基地がいくつもつくられ，大戦後退役軍人が南カリフォルニアに住み着いたことで人口は増加した。それでもオレンジカウンティには農地が多く残っていたが，1950 年代半ばには徐々に宅地が増え，新しい都市が編入され，1963 年に群の人口が 100 万人に達したという（https://www.orangecountyhistory.org/wp/?page_id=38，最終閲覧日 2026 年 3 月 21 日）。カリフォルニア州オレンジカウンティ出身のリチャード・ニクソンの大統領就任は 1968 年である。

13）本稿では以下の版を参照した。Lewis Baltz, “Notes on Recent Industrial Developments in Southern California,” in *Lewis Baltz Texts* (2012), pp.15–17.

14）＊は執筆者浅沼の追加。以下同様。

15）ヴァルター・ベンヤミンがその『写真小史』においてベルトルト・ブレヒトの引用として記した語に由来か（「…状況を…非常にやっかいなものにする原因は，昔とは違って，単純なやり方での〈現実の再現〉が，現実について何も語らなくなってきていることにある。クルップ工場や AEG 電機を写した 1 枚の写真は，これらの施設についてほとんど何も明らかにしない。」（ヴァルター・ベンヤミン著，久保哲司編訳『図説写真小史』ちくま学芸文庫，2003/1998 年，50 頁/Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, ed., and with intro., by Wolfgang Matz, Alexander Verlag, Berlin, 2023, p.49.）ここでベンヤミンは，ブレヒトの言葉を引きつつ，広告宣伝に使用され流通する写真イメージに対して，20 世紀はじめのシュルレアリスム写真がそれらのイメージに亀裂をもたらし隠された次元をひき出す役割を果たしていると評価している。ボルツはベンヤミンが対象とした 20 世紀はじめよりも隠ぺい状況がより深刻となっており，写真はその深い隠ぺいを暴かねばならないと論じている。

16）“Conversation with David Company” (2017), p.241.

17）同上（“Conversation with David Company” (2017), p.241.）。

18）Robert Adams, *The New West: Landscapes along the Colorado Front Range*, intro., by

John Szarkowski, Colorado University Press, Boulder, 1974. 本稿では Robert Adams, *The New West*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2000.（ドイツ語）を参照した。

19）“Interview with Lewis Baltz (2009),” n.p.

20）Lewis Baltz, “The New West,” in *Art in America*, Vol. 63, No.2 (March-April, 1975), pp. 41–43. 本稿では Lewis Baltz, “The New West,” in *Lewis Baltz Texts*（2012）, pp.33–37. を参照した。

21）“Interview with Lewis Baltz (2009),” n.p.

22）Robert Adams, “Einleitung,” in *op. cit.* (*The New West*, 2000), pp.15–17.

23）Lewis Baltz, “The New West,” in op. cit (*Lewis Baltz Texts* (2012)), p.35.

24）Op.cit (*Lewis Baltz Texts* (2012)), p.36.

25）“Interview with Lewis Baltz (2009),” n.p.

26）Greg Foster-Rice, ““SYSTEMS EVERYWHERE”; New Topographics and Art of the 1970s,” in op. cit. (*Reframing the New Topographics*, 2013), pp.45–69. フォスター＝ライスの論の目的は，1960 年代の芸術家たちに共有されていた「システム理論」への関心をボルツら「ニュートポグラフィックス」の風景写真群も表現したと指摘することにあると思われるが，彼の議論で「システム理論」は，理論というより閉塞的で疎外的な時代感覚に置き換えられているように読める。

27）David E. Nye, *American Technological Sublime*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 1994.

28）David E. Nye, *Conflicted American Landscapes*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 2021.

29）ハンフォード・サイトの例が示すように，ナイの「南西部」の概念は，「東部」から見た場合の「南部」と「西部」全域をも含んでいるだけでなく，場合によってはラブキャナルのような東部の汚染地も同書で取り上げられる。したがって同書における「南西部」は，実際の地域というよりは，アメリカにおける「功利主義的」自然観が他の自然観と矛盾しつつもたらす荒廃地の集約地と解したほうがよいかもしれない。

30）John Brinckerhoff Jackson, *Discovering Vernacular Landscape*, Yale University Press, New Haven/London, 1984, p.8.

31）『プルートピア　原子力村が生みだす悲劇の連鎖』（ケイト・ブラウン著，高山祥子訳，講談社，63–64 頁）/Kate Brown, *Plutopia: nuclear families, atomic cities, and the great Soviet and American plutonium disasters*, Oxford University Press, 2013, pp.41–42.