

A・L・コバーンの写真における都市表現

——三つのニューヨーク・シリーズを中心に——

調 文 明

アメリカ・ピクトリアリズム写真の発展に重要な役割を果たした写真家、アルヴィン・ラングドン・コバーン (Alvin Langdon Coburn 一八八二～一九六六年)⁽¹⁾ は、一九一二年、全五枚の写真から成る「尖塔から眺めたニューヨーク New York from its Pinnacles」シリーズを撮影した。従来の研究史では、このシリーズは、モダニズム写真の先駆けとして取り上げられることが多い⁽²⁾。つまり絵画主義的な写真としてのピクトリアリズムから、造形的抽象性を特徴とするモダニズムへの移行過程を示すものとしてである。

実際、本論でも述べるように、同シリーズ中の《オクトパス》(図一)や《千の窓》(図二)は、モダニズム写真の先例として見なすことができる。しかしながら、他の三枚、《上空から眺めたトリニティ・チャーチ》(図三)、《市庁舎》(図四)、《ウールワース・ビルディング》(図五)は、これまでほとんど取り上げられてこなかった。なるほどマイケル・クラークの研究は、五枚の写真すべてを論じており、その点で注目し値する⁽³⁾。とはいえそのクラークにしても、《市庁舎》や《ウールワース・ビルディング》を、単にモダニズムへの移行を示す中途段階としてしか見ていないのである。

むろん、ピクトリアリズムからモダニズムへの過渡期という従来の枠組み自体は、必ずしも誤りとはいえない。しかしそれは当然、後知恵的な整理たたらざるをえず、当該の写真が当時もっていた意味や写真家の関心のすべてを反映するわけでは

図二 同 《千の窓》



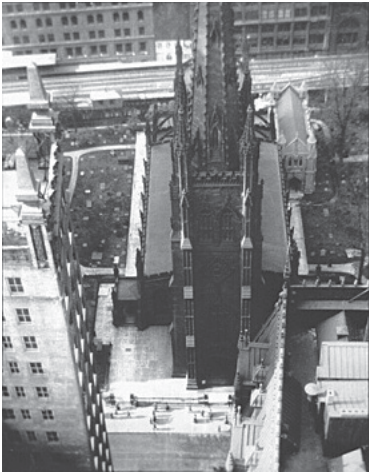
図一 A・L・コバーン 《オクトパス》



図四 同 《市庁舎》



図三 同 《上空から眺めたトリニティ・チャーチ》





図五 同《ウールワース・ビルディング》

ないのは明らかである。本稿では、この従来の枠組みをいったん括弧に入れ、コバーンの「尖塔から眺めたニューヨーク」シリーズ、およびそれに先行する同様の二つのシリーズを再検討してみたい。その際に鍵となるのは、「都市」の概念である。

世紀転換期のピクトリアリズム、とりわけアメリカを舞台にしたピクトリアリズムは、一九世紀のイギリスやフランスを舞台にした旧来のピクトリアリズムとは異なり、機械化されていく大都市のなかで展開した。その結果それは、すでに否応なくモダニズム的な要素と接触してしまっていた。いいかえれば、世紀転換期に制作された写真作品は、ピクトリアリズムの対モダニズムといった枠組み自体、ほとんど意味をなさないのである。そこにおいて特に光を当てておくべきは、ニューヨークのような都市であろう。コバーンは、「尖塔から眺めたニューヨーク」シリーズを制作する以前から、ニューヨークを写したシリーズを継続的に発表しており、ニューヨークという都市への眼差しが絶えず彼の表現の中心にあった。

本稿では、モダニズムへの移行という従来の枠組みからは見えてこない、こうした都市に対するコバーンの多様な関心を具体的に探るべく、「尖塔から眺めたニューヨーク」(一九二二年)、および先行する「写真によるニューヨークの諸印象」(一九〇六年)と写真集『ニューヨーク』(一九一〇年)という三つのシリーズを中心に論を進める。具体的には、まず第一節で、コバーンの発言を頼りに、彼における写真と都市の関係を一般的に概観しておく。続く第二節では、「写真によるニューヨークの諸印象」を取り上げ、彼が散策の中で現われる新しい都市ニューヨークの印象に関心を持っていたことを確認する。さらに第三節では、写真集『ニューヨーク』を取り上げ、コバーンがニューヨークの持つ社会・経済的な裏の顔ともいうべ

きものに関心を寄せていたことをみる。最後に第四節では、「尖塔から眺めたニューヨーク」を取り上げ、それ以前のニューヨークのシリーズとの関連性にも着目しながら、特に俯瞰視点のもたらす新たな都市の相貌をコバーンがどのように捉えていたかを明らかにする。

世紀転換期のアメリカでは、都市の相貌が日ごとに変わってゆく。同時期の写真家たちの多くが一枚の写真で都市の相貌を平面的に捉えようとしていた¹⁾のに対して、コバーンの都市写真は、「シリーズ」の形式を採用し、複数の写真によって都市の変貌に立体感を与えようとした。こうした写真表現は当時としては非常にまれであり、当時の人々の生々しい印象を伝えるアメリカ文化史の貴重な資料ともなろう。とはいえ、写真自体は明確に思想を語るわけではなく、その内容にかんするコバーン自身の立ち入った証言も少ない。それゆえ以下では、コバーンの言葉を中心しつつも、彼と交流のあった作家、ヘンリー・ジェイムズ、ジョージ・バーナード・ショウ、H・G・ウェルズの言葉を援用し、また適宜、撮影技法、被写体の選択や構図、特に視点の位置、そして関連写真についての画像形式にかんする分析を行いたい。

一 コバーンにおける写真と都市——「鋼鉄の時代」の「雰囲気」

ニューヨークを写したシリーズの具体的な分析に入る前に、コバーンにおける写真と都市の関係について概観しておく。というのも、コバーンは一般的に、写真と都市との関係を切っても切れないものとして認識していたからである。彼は一九一一年のエッセイ「時間と芸術の関係」において、写真メディアと都市との親和性を鉄という観点で捉えている。

摩天楼に囲まれて生きなければならない芸術は、必然的に今まで見たことのない要求を満たさねばならない。鋼鉄の時代に生まれた写真が、この要求に自らを合わせてきたのは当然だったように思われる。写真はこれらの巨大な建造物に極

めてなじんできている。それゆえ、アメリカ人がピクトリアル・フォトグラフィの世界的な運動において、誰もが認めるリーダーであるのは疑いないことである。⁽⁵⁾

コバーンの言葉をもう少し解釈するならば、写真が摩天楼になじむのは、両者がともに鉄を必要不可欠とする存在だからである。その意味では、絵画でも版画でも他のいかなる芸術ジャンルでもなく、同じ出自を持つ写真こそが摩天楼を扱うに足る十分な資質を有しているということになる（なお引用にある「ピクトリアル・フォトグラフィの世界的な運動」とは、広く芸術としての写真を追及する写真家たち——コバーンも含めて、彼らの多くはフォト・セセッションやリンクト・リングなどに所属していた——の活動を指した言葉である⁽⁶⁾）。コバーンが述べるように、芸術が今や摩天楼を題材とせざるを得ないのならば、芸術としての写真を追求するアメリカの写真家たちは、まさにその最前線に位置していた。彼らにとって摩天楼の建ち並ぶ都市ニューヨークを撮ることは、芸術としての写真を達成する最重要課題であったといえる。とはいえ、ただ特定の場所の情報のみを伝えるような写真は必要ではない。一九一三年の論文「芸術家としての写真家 Artist-Photographer」のなかで、コバーンは以下のように述べている。

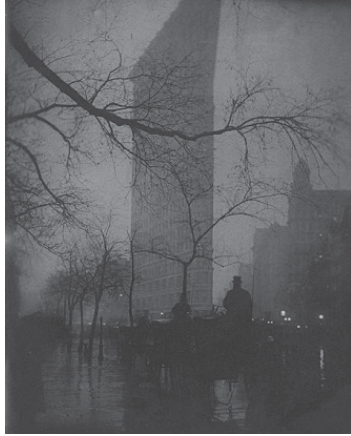
私にとっての写真の目標とは、わが友バーナード・ショーが記したように、「雰囲気を伝えることが常であり、ある特定の場所の情報を与えることではない」。これは簡単なことではない。というのも、カメラは自らの機械装置に委ねられた場合、他のあらゆることを排除して、特定の場所の情報を単に与えることになるだろうからだ。⁽⁷⁾

コバーンはここで、イギリスの批評家にして劇作家のジョージ・バーナード・ショー (George Bernard Shaw 一八五六—一九五〇年) の文章を引用しているが、この文章はコバーンについて論じた一九〇六年のエッセイ「写真家コバーン

Coburn The Camerist」⁽⁸⁾から採られている。ショーはこのエッセイのなかで、「雰囲気 mood」や「ある特定の場所の情報 local information」に関して断片的にしか語っていない。だが、それらを整理すると、ショーの意味する「雰囲気」とは、これ見よがしに絵のように作り込んだ構図がもたらすものではなく、「川の上空にたれこめる雲や薄汚れた通りにある倉庫の「一画」⁽⁹⁾といった身の回りに自然と存在する光景がもたらしてくれるもの」ことを指している。それに対し「ある特定の場所の情報」とは、撮られた場所がどこであるかをもっぱら伝えるだけの情報のことを指していると解釈することができる。この解釈に合わせて、上記のコバーンの言葉を都市風景に限って理解するならば、その都市がどこであるかを伝えるだけの写真ではなく、その都市が帯びる雰囲気を与えつつ、その都市を写すこと、これがコバーンにとつての都市写真の目標であったといえる。そして、コバーンはニューヨークを写した初期のシリーズ以来、一九二二年の「尖塔から眺めたニューヨーク」シリーズまで、一貫してその目標を果たそうとしていた。まずは一九〇六年に発表したシリーズ「写真によるニューヨークの諸印象」をみていくことにしたい。

二 「写真によるニューヨークの諸印象」(一九〇六年)——新しい都市の散策

コバーンは、一九〇六年二月にニューヨークの雑誌『メトロポリタン・マガジン』に全七枚の写真から成るシリーズ「写真によるニューヨークの諸印象」を発表した⁽¹⁰⁾。一頁に一枚ずつ掲載された写真には、ソフト・フォーカス・レンズを用いて、一種の絵画的効果ともいえる柔らかな雰囲気を与えられている⁽¹¹⁾。こうした柔らかな雰囲気は、以前から用いられ、アメリカの写真家エドワード・スタイケン (Edward Steichen 一八七九～一九七三年) の《フラット・アイロン》(一九〇四年) (図六) や、同じくアメリカの写真家アルフレッド・ステイグリッツ (Alfred Stieglitz 一八六四～一九四六年) の《スナック・プッシュット—我が家の窓から、ニューヨーク》(一九〇二年) (図七) にも見られる。スタイケンの作品では夕暮れ時の雨に



図六 エドワード・スタイケン 《フラット・アイロン》



図七 アルフレッド・ステイグリッツ 《スナップショット―我が家の窓から、ニューヨーク》

よる霧がかかった大気の状態によって、ステイグリッツの作品では吹雪いている大気の状態によって、ソフト・フォーカスに似た効果が画面全体に行き渡っている。こうした効果は、いわゆる絵画主義写真としてのピクトリアリズムに特徴的な表現のひとつとなっていた¹²⁾。

しかし、このコバンのシリーズを、単にソフト・フォーカス・レンズによる絵画的効果を狙ったものとして片付けると、見落してしまう部分がある。そのひとつが、被写体の選択である。被写体となっているフラット・アイロン・ビルディングやパーク・ロウ・ビルディング、ブルックリン橋、高架鉄道、市刑務所、ウォルドローフ・アストリアホテルは、いずれも一九世紀後半から二〇世紀初頭にかけて建てられた近代的な建造物である。コバンのいう「鋼鉄の時代」を象徴する、摩天楼や橋、高架鉄道が満遍なく撮影されていることが分かる。

さらに、撮影者コバンの目線の角度にも注目してみよう。《マディソン・スクエアから眺める「フラット・アイロン」》(図八)と《聖ポール教会とパーク・ロウ・ビルディング》は摩天楼を仰ぎ見るような角度で、《夜明けのブルックリン橋》(図九)と《ブルックリン橋の橋桁》、《高架鉄道駅》はほぼ目線の高さと同じ位置で、《新「棺桶」》、あるいは市刑務所と《マディソン街から眺めたウォルドローフ・アストリア》(図一〇)は摩天楼に對するほどではないにしろ、少し目線を上げた角度で撮影されている。い



図八 A・L・コバーン
《マディソン・スクエアから眺める「フ
ラット・アイロン」》



図一〇 同《マディソン街から眺めたウォ
ルドーフ・アストリア》

ずれの写真も、歩行者の目線
で道路や歩道に立った位置か
ら上を向くかたちで撮影され
ていることを伺わせる。

雑誌上では全ての写真が同
じフォーマットに統一されて
いることもあって、ニュー
ヨークの街を歩くコバーンの
歩調に合わせるかのように非
常にテンポよく七枚の写真を
連続して見ることができると

先ほど見たように、ステイグリッツやスタイケンもニューヨークの街並み
を撮っているが、もっぱら一枚の作品を作り込むばかりであり、必ずしもコ
バーンのように連作を念頭において制作しているわけではない。このような
観点から、「写真によるニューヨークの諸印象」シリーズを、コバーンによ
るニューヨークの散策として捉えてみたい。

ニューヨークの散策が描かれた作品として、コバーンと交流のあったアメ
リカ出身の作家、ヘンリー・ジェイムズ (Henry James 一八四三—一九一六年)
の『アメリカン・シーン』(一九〇七年)が挙げられる¹³⁾。『アメリカン・シー



図九 同《夜明けのブルックリン橋》

ン』は、幼少期をニューヨークで過ごしたのち、アメリカとヨーロッパを度々往復する青年期を経て、その後はイギリスに定住していたジェイムズが、六十歳を過ぎて約二十年ぶりに、一九〇四年から一九〇五年にかけて訪れたアメリカでの旅程を描いた旅行記である⁽¹⁴⁾。この旅の途中、コバーンとジェイムズは初めて出会う⁽¹⁵⁾。「写真によるニューヨークの諸印象」はこの出会いの後に発表された。したがってそれは、『アメリカン・シーン』でジェイムズが体感したニューヨークとほぼ同時期のニューヨークの印象を撮っていることになる。ニューヨークあるいはアメリカの「印象」、これこそが『アメリカン・シーン』の核である。ジェイムズは序文で、この著作を以下のように特徴づけている。

私は自ら集めた印象に立脚することしよう。というのも、そもそも私が（アメリカに）帰国したのは、印象を手に入れるため、もっぱらそのためであったのだ。それどころか、私は自ら集めた印象にすべてを賭けるだろう——それこそが、集めた印象に対して何であろうと私が認める価値、そして集めた印象をこのようなかたちで書き移すことで私が保存しようとした価値を表すものだったのである。⁽¹⁶⁾

ジェイムズは故郷のニューヨークを訪れた際、かつて住んだことのある五番街周辺を散策し、久しぶりに訪れたニューヨークの印象を集めようとした⁽¹⁷⁾。コバーンもジェイムズも、都市の「印象」を集めるといふ共通した態度をとっている。コバーンは後年、自伝のなかで一章（イラストレイティング・ヘンリー・ジェイムズ）⁽¹⁸⁾を使ってジェイムズとのエピソードを語っている。この章は、ジェイムズがコバーンに依頼したニューヨーク版の口絵に関するエピソードを収めたものであるが、ジェイムズは口絵の撮影にあたって、コバーンに対し非常に細かな指示を手紙で与えていることが分かる。コバーンも驚くように、ジェイムズは、被写体が建物であれば、いくつもの通りの名（例えば、パリの通りなど）を出しながら、まるで今日の前で見ているかのように詳しく状況を説明する。また、ある日ジェイムズと一緒に口絵の撮影で歩き回ったエピソード

ドでは、コバーンは「最も完璧で信頼に足るガイド」がいるので、何の心配もないと語っている。こうしたことから、コバーンはジェイムズを評する際に、「ヘンリー・ジェイムズは彼の頭のなかに彼の印象を記録する感光板を持っているに違いない」⁽⁹⁾とまで述べている。ジェイムズが様々な都市の通りを歩きながら、光景とその印象を頭のなかに焼き付けるとすれば、コバーンは文字通りニューヨークの光景とその印象を印画紙に焼き付ける。

しかし、コバーンが感じるニューヨークの印象は、ジェイムズとまったく同じわけではない。ジェイムズが幼少の頃に見た古き良き面影を探してニューヨークを散策するのは異なり、コバーンの視線は、近代的テクノロジーによって新たに造り出される「鋼鉄の時代」の産物をニューヨークの街並みのなかに次々と見出ししていく。その印象は、同一のソフト・フォーカスの効果と同一のフォーマットによる繰り返しによって、より強められているのである。

以上、「写真によるニューヨークの諸印象」において、コバーンは「鋼鉄の時代」に突入したニューヨークの、日々新たに变化するその相貌に触発されていたとまとめることができる。そしてその印象を、散策者の視点から捉えようとしていた。次にみる一九一〇年の写真集『ニューヨーク』では、都市をいっそう多角的に捉え、その構造、さらにはその新しさを支える「裏面」にも焦点を当てることになる。

三 『ニューヨーク』（一九一〇年）——視点の上昇、都市の構造と裏面

コバーンは、一九一〇年に全二十枚から成る写真集『ニューヨーク』を刊行した⁽²⁰⁾。前節でみた四年前の「写真によるニューヨークの諸印象」との連続性を感じさせる点として、フラット・アイロン・ビルディングとパーク・ロウ・ビルディング、ブルックリン橋が被写体として再び登場していることが挙げられる。摩天楼や鉄橋を引き続き被写体を選んでいる点で、『ニューヨーク』は「写真によるニューヨークの諸印象」シリーズにおける新しい「鋼鉄の時代」に対する関心を継承していると考

えられる。

他方、「写真によるニューヨークの諸印象」と異なるところもいくつか見られる。そのひとつが、視点の高さである。《セント・レジス・ホテルから眺めた五番街》(図一一)や《シンガー・ビルディング、正午》(図一二)は比較的高所から撮影されているが、このような視点の上昇は、散策者の仰き見る目線による「写真によるニューヨークの諸印象」では見られなかったものである。

また、プリントのフォーマットも異なる。コバーンは、イギリスのハーマスマイスに設けた自前の印刷機によって、『ニューヨーク』の二〇枚の写真すべてをフォトグラビア方式で印刷した²¹⁾。このことから、一枚一枚の写真のフォーマットにまで、コバーンはこだわっていたことが分かる。「写真によるニューヨークの諸印象」で使われていた写真は同一フォーマットであったのに対し、『ニューヨーク』では複数のフォーマットを使用している。具体的には、《シンガー・ビルディング、正午》(図



図一一 同《セント・レジス・ホテルから

眺めた五番街》

一二)や《メトロポリタン・タワー》(図一三)は写真画面を極端に縦に細長くしており、摩天楼の垂直的な高さが強調されている。一方、《ブルックリン橋―川から》(図一四)は写真画面が非常に横長になっており、ブルックリン橋の水平的な長大さが強調されている。

『ニューヨーク』に見られるこうした特徴は、「鋼鉄の時代」の建造物が際立たせる大都市の構造を浮かび上がらせる。それは、同写真集に付されたイギリスの小説家H・G・ウェルズ(Herbert George Wells 一八六六―一九四六年)の序文にもあらわれている。ここで、少しコバーンとウェルズの関係を見てみることにしよう。

コバーンは前述のバーナード・ショーの紹介で、一九〇五年一月にイギ

図一三 同《シンガー・ビルディング、正午》



図一四 同《メトロポリタン・タワー》



図一五 同《ブルックリン
橋―川から》



リスのサンドゲートにある
ウェルズの自宅で初めて彼
と出会い、そこから両者の
交流が始まった²²⁾。コバー
ンが一九〇八年からウェル
ズ著『壁の扉と他の話』
(一九一一年)の口絵の撮
影を開始する一方、ウェル
ズはコバーンの『ニュー
ヨーク』に序文を寄稿する
など友好的な関係を築いて
いった²³⁾。コバーンによ
るウェルズへの言及は、
『フォトグラフィック・
ニュース』(一九〇七年)
の「我が最良の写真とそう
考える理由」において、す
でに見られる。

さて、この写真（《ポーツマス、U・S・A》＝『ニューヨーク』の《パーク・ロウ・ビルディング》（図一五））を制作する際に私が抱いていた考え——もしも、なんて美しい煙なんだという私の気持ちを表現する以上の考えがあったならば——とは、一般には甚だ間違つて大変醜いとみなされているものの美しさを表現しようとすることであつた。殆ど裝飾のない直線を持ち、魅力があるとすればその巨大さくらいしかない建築の威厳を鑑賞者に感じさせたならば、そして何らかの仕方で仮にそれができたとすれば、私は満足である。というのも、（ウェルズの『モダン・ユートピア』における建築家のような）全員が芸術家である未来の建築家は、雲にも届きそうな素晴らしいもの——この建物のように、ただそれよりはるかに素晴らしく——を鉄と石とで造るだろうと私は感じているからである。⁽²⁴⁾

この記述を整理すれば、コバーンは自らの《パーク・ロウ・ビルディング》が二つの美的側面を持つとしてゐる。ひとつは建物から立ち上る煙によって生み出される美、これはスタイケンの写真にも似たソフトな空気感を醸し出す絵画的・美的効果である。もうひとつは構造的な美であり、摩天楼に特徴的な直線的フォルムや巨大さを指している。

コバーンがここで言及するウェルズ著『モダン・ユートピア』（一九〇五年）という作品は、地球の地理とよく似ているが、言語体系や社会構造、歴史的背景がまるで違う惑星を現代のユートピアに見立て、そこでどのような世界が展開しているかを描いた作品である⁽²⁵⁾。コバーンの言う「モダン・ユートピアの建築家」とは、おそらく同書第七章の「ユートピアに対



図一五 同《パーク・ロウ・ビルディング》

する二、三の印象」で言及された、アーティストになる教育を十二分に受けた技術者のことを指すと思われる。ウエルズは、我々が今住むこの世界には、こうした技術者が芸術的な思考と鉄とを用いて制作するものをうまく伝える言葉も文章も存在しないと嘆き、ユートピアではこうした建築物の夢が実現されているだろうと述べる²⁶。上記の引用を読む限り、コバーンはそうしたモダン・ユートピアの建築家が目指した、構造的な美に基づく都市の芸術性を、写真という媒体を用いて表そうとしていたと解釈できる。

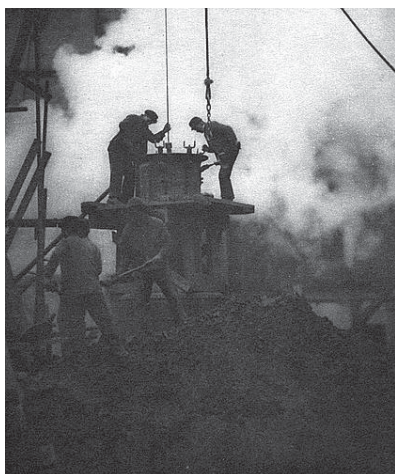
『ニューヨーク』の序文においても、ウエルズは「摩天楼に対する率直な称賛を認めよう——空を背景に摩天楼の切っ先をはっきりと見せるニューヨークの空気を考えれば」と述べ、ニューヨークを「高さのある都市 *altitudinous city*」と称するなど、垂直方向に伸びあがる都市の構造に注目している²⁷。加えて、「圧倒的迫力の径間と向こう岸への大胆な架け渡しをなすニューヨークの橋 *New York bridges, with their huge vigor of span, their resolute outward leap*」にも注目し、水平方向に広がる都市の構造も捉えている²⁸。垂直、水平の方向に広がる都市の構造は、モダン・ユートピアの建築家の目にはまさに芸術的にうつることだろう。これは「裏」の暗い側面とは対立する。むしろ明るい側面である。

その一方で、ウエルズは『ニューヨーク』において、垂直、水平方向に広がる都市の構造を影で支える存在である都市労働者の写真にも視線を向けている。そこで注目したいのが、ウエルズが一九〇六年に刊行した『アメリカの未来』である²⁹。『アメリカの未来』は、ウエルズが一九〇六年三月にニューヨークへ向けて出発し、二ヶ月ほどかけてニューヨーク、ボストン、シカゴ、ワシントンを経て、アメリカの未来を左右する様々な問題を一五章にわたり取り上げた作品である³⁰。『アメリカの未来』への注目は、従来のコバーン研究には見られなかったものである。

この著作に注目する理由は、一九〇六年にコバーンとウエルズとのあいだで『アメリカの未来』の挿絵にかんして、書簡で一時やりとりがあったからである。一九〇六年七月二十四日にウエルズ夫人に宛てたコバーンの手紙のなかに、「あなたとウエルズ氏が私のニューヨークの写真を気に入り、これらの写真を『アメリカの未来』の挿絵にと考えてくれていることはとて

も嬉しいことです」^①という言葉があることから、コバーンの写真を挿絵に使う案が両者のあいだで出ていたことが分かる。しかし、『アメリカの未来』が書籍化する以前に雑誌『ハーバース・ウィークリー』で一九〇六年七月から十月まで連載された際には、その雑誌社と縁のある挿絵画家ヴァーノン・ハウ・ベイリーとE・V・ナドヘルニーの挿絵が採用され、書籍化の際にもそれらの挿絵が用いられたため、コバーンの写真による挿絵は最終的には実現しなかった。

とはいえ、コバーンの『ニューヨーク』には、被写体の選択において『アメリカの未来』の影響が色濃く残っているように思われる。ウエルズはアメリカの未来を左右すると思われる諸問題として、資本主義経済における富の蓄積の問題、や児童労働の問題、英語圏以外からの移民とその子供の教育の問題、黒人に対する人種差別問題などを取り上げている。『アメリカの未来』に見られるこうした労力や財力への関心は、コバーンの被写体の選択にも表われている。『ニューヨーク』の《トンネル建造者》(図一六)、《ニッカーボッカー・トラスト・カンパニー》、《証券取引所》(図一七)、《中華街、ニューヨーク》(図一八)には、「写真によるニューヨークの諸印象」には見られなかった労働者の姿や、金融系の建物、中華系の移民街が写されている。これらはいずれも、ニューヨークという都市を裏側から経済的、労働的に支えている存在である。例え



図一六 同《トンネル建造者》



図一七 同《証券取引所》



図一八 同《中華街、ニューヨーク》

『ニューヨーク』に見られる被写体の多様性は、摩天楼や巨大鉄橋に彩られた都市の外観だけでなく、さらに都市を成り立たせている内的な構造のほうにも焦点を当てていることを示唆している。そのように考えると、極端な横長や縦長のフォーマットは、実物と近似するフォーマットのかたちをとることで、垂直的、水平的に広がる都市の構造を指し示すだけでなく、それを造り出す労力や財力もまた同程度に莫大にかかることを意味していると解釈できる。

要するに、『ニューヨーク』は、「写真によるニューヨークの諸印象」に見られるソフト・フォーカス効果や同一フォーマットといった手法上の統一性を持たず、ニューヨークという都市の持つもうひとつの顔を、被写体の選択やそれに合った撮影地点、撮影法、フォーマットで表すことで、ニューヨークの構造（裏面を含む）を断片的に集積させている。『ニューヨーク』ではこのばらつきによって、ニューヨークという都市のあり方を表現している。コバーンはこうしたばらつきを、次に見る一九一二年の「尖塔から眺めたニューヨーク」シリーズでも実践することになる。

ば、シンガー・ビルディングは、アイザック・メリット・シンガー (Isaac Merritt Singer 一八一〇〜一八七五年) が一八五一年に設立したミシン機の製造大手シンガー社のビルであるが、このシンガー社は証券取引を利用して同業他社の会社を買収合併し、巨大化した法人企業である³²⁾。ニューヨークの他の摩天楼も、このような企業合同によって巨大法人企業化した会社や金融関連会社 (メトロポリタン・ライフ・タワーもメトロポリタン生命保険会社が建てた摩天楼である) によって建てられる場合が多く、金融経済の発展に合わせて摩天楼が林立していく。そして、このような摩天楼や鉄橋といった近代構造物の大規模工事の労働力となったのが、アメリカに大量に流入していた移民層なのである³³⁾。

四 「尖塔から眺めたニューヨーク」(一九一二年)——二つの俯瞰視点

コバーンは一九一二年に全五枚の写真から成る「尖塔から眺めたニューヨーク」シリーズを撮影し、翌一九一三年にロンドンのグーピル・ギャラリーでの個展で初めて展示した³⁴。「尖塔」とあるのは、摩天楼の言い換えというだけでなく、撮影地点となった摩天楼に共通する特徴を表している。《千の窓》(図二)、《市庁舎》(図四)、《ウールワース・ビルディング》(図五)はシンガー・ビルディング(一九〇八年、高さ六一二フィート)から、《オクトパス》(図一)はメトロポリタン・ライフ・タワー(一九〇九年、高さ七〇〇フィート)から、《上空から眺めたトリニティ・チャーチ》(図三)はバンカーズ・トラスト・ビルディング(一九一二年、高さ五四〇フィート)からそれぞれ撮影されているが、どの摩天楼も頭頂部が平坦ではなく、聖堂のように先が尖ったかたちをしていることから尖塔と表現されている³⁵。

「尖塔から眺めたニューヨーク」シリーズは、いずれも高い視点から俯瞰撮影されていることを顕著な特徴とする。これは先の『ニューヨーク』に見られた傾向の徹底化といえるが、コバーンは俯瞰撮影について自伝のなかで以下のように述べている。

ウィルソン山やグラランド・キャニオンの縁といった高所からの自然の眺望に魅せられたので、翌年に私は同じくらいに魅力的だが、全く異なる人工的な眺望であるニューヨークの摩天楼の頂上からの眺めを撮影した。³⁶

コバーンは「尖塔から眺めたニューヨーク」を発表する直前の一九一〇年『ニューヨーク』刊行後)から一九一一年頃までに、グラランド・キャニオンやヨセミテ峡谷などのアメリカ西部に広がる大自然やナイアガラの滝を訪れ、その自然景勝を写真におさめている。摩天楼を山岳と結び付ける見方は当時からすでにあり、例えば、先に言及したジェイムズは『アメ

リカン・シーン』のなかで、トリニティ・チャーチの北側に建つ摩天楼を、「アルプスの雪崩を落とす断崖絶壁 mountain-wall」⁽³⁷⁾と表現し、ウエルズは『ニューヨーク』の序文で、「ヨーロッパのどこにも、いやアメリカ以外のどこにも、黒い人だかりのうえにそそり立つあれほどの物質的な偉業たる絶壁⁽³⁸⁾を見ることはないだろう」⁽³⁸⁾と述べている。これらが何らかのかたちでコバーンに影響を与えた可能性もありうる。

コバーンが峡谷や山頂といった自然界の俯瞰的眺望と摩天楼の俯瞰的眺望とをどのように関連付けているかは、先述したグーピル・ギャラリーでの個展の展示構成から推し測ることができる。「カメラ・ピクチャーズ」と題されたこの展示は、欧米の著名人を写した「ポートレイト」、アリゾナ州北部のグランド・キャニオンからの俯瞰を写した「グランド・キャニオン」、「尖塔から眺めたニューヨーク」、そしてカリフォルニア州のヨセミテ峡谷からの俯瞰を撮った「ヨセミテ峡谷」の四つのシリーズから成る。一九一三年の写真雑誌『フォト・エラ』に掲載された展示風景の記述を読むと、これらのシリーズは上記の順に、それぞれ個別にギャラリーの四面の壁に飾られていたようである⁽³⁹⁾。このことから、「尖塔から眺めたニューヨーク」のシリーズは、「グランド・キャニオン」と「ヨセミテ峡谷」のシリーズのあいだにあって、「高所」の印象をより強めていたことが分かる。

このことは、展示カタログに寄せたコバーン自身の文章にも見てとることができる。少し長くなるが、「尖塔から眺めたニューヨーク」について彼が書いた文章の全文を以下に引用してみよう。

これら五枚の写真は、ニューヨークで最も高い摩天楼群の塔から撮られたものである。この都市の住人のほとんどが、この高さに登ると、なんとロマンティックで、なんと心踊らされる気分になるかに気付いていない。彼らは自らの卑小な関心事に没頭して、ビル谷間で這いずりまわる。あるいは、上体を起こして自信たっぷり「世界で最も高いビル」を指差す程度だろう。鳥と外国人旅行者だけ、あるいはその両方だけがシンガータワーの頂上にまで至る。今回の五枚の眺

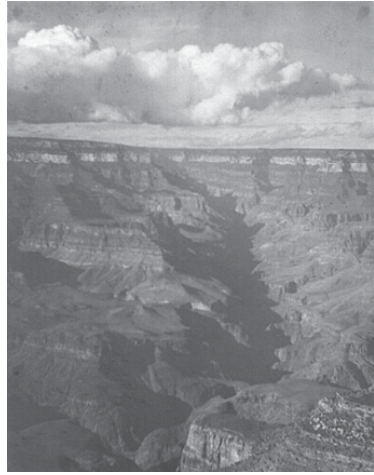
めのいくつかは、このタワーから撮影されたものである。

誰もカメラの現実的正確さを否定することはできない。それでもきつと、「千の窓」はその視点において、キュビズム的幻想とほぼ同じくらいに現実離れしている。写真家は、誕生して比較の間もないながらも写真メディアを束縛し制限し始めている使い古された伝統から脱却し、どんな芸術も生きのびるためには持たねばならない表現の自由を主張すべきではないか。(40)

この文章は二つの段落から成る。第一の段落では、摩天楼の高さが生み出す「ロマンティック romantic」で「心踊らされる exhilarating」感覚に焦点を当てている。「ロマンティック」と「心踊らされる」という表現には、ヨセミテ峡谷やグラランド・キャニオンの写真のような山頂からの崇高な眺望の名残と、ある種の身体感覚を感じさせる。第二の段落では、『千の窓』が喚起するキュビズム的な非現実感に焦点を当て、写真のリアリスティックな描写を推奨する従来の伝統を乗り越える、「表現の自由」の必要性を説いている。以上のことから、この文章はレンズを通してコバーンが得た都市の新たな印象、すなわち山岳を思わせる高所の感覚と、キュビズムの相貌の二つを示していると考えることができる。ただし、この二つの印象は互いに独立しているというよりは、キュビズムの相貌を備える写真も、高所からの印象を捉えうるという点で重なり合っている。

この二つの側面と対応するように、「尖塔から眺めたニューヨーク」シリーズは、俯瞰撮影時の角度の違いによって、大きく二つの系列に分けることができる。第一の系列は、ある程度遠景を見通すことができる俯瞰視点で撮られた写真であり、『市庁舎』と『ウールワース・ビルディング』の二枚がそれにあたる。これら二枚の写真は、コバーンが撮影したヨセミテ峡谷やグラランド・キャニオンの写真と構図的に似ている。

たとえばブライト・エンジェル・キャニオンを写した写真(図一九)では、空を後景に画面手前から波打つ峡谷が画面奥



図一九 同《ブライト・エンジェル・キャニオン》

た大地を思わせる。

この二枚の写真は、各々、都市が水平的に広がっていく様子と垂直的に伸びていく様子を捉えている。被写体にもなったウールワース・ビルディング（一九一三年、高さ七九二フィート）は、一九〇九年に世界一を達成したメトロポリタン・ライフ・タワーの高さを、四年あまりで軽々と越えて世界一高いビルの称号を手にかけている。こうした飽くなき都市の拡大は、先の『ニューヨーク』でみられた人間の労力と財力に支えられていると考えられる。衰えることを知らないこの人間の活力は、自然の力にも匹敵し得る。こうした都市の拡張が、摩天楼から眺める際のロマンティックで心踊らされる感覚を醸成しているのである。

次に第二の系列に属する俯瞰撮影について論じることにしよう。それは、カメラをほぼ真下に向けた極端な俯瞰視点で撮

へと続くことで遠近感が保たれ、自然の雄大さが強調されている。この写真と同様に、『市庁舎』も前景にパーク・ロウ・ビルディング周辺を、中景に市庁舎を、後景にはその二つの建造物よりは低い建物群を配すること、遠近感を確保している。後景にはさらに霧や霽のようなものがかかって、地上の建物を徐々に見えなくさせている。このことにより、都市が霧や霞の先まで延々と広がり続けているように感じられる。

もう一枚の『ウールワース・ビルディング』も、画面手前に低層の建物とそこから立ち上る煙を、画面中景にウールワース・ビルディングを、後景に再び低層の建物を配置することで、遠近感を出している。周辺に高層の建物がないため、ウールワース・ビルディングが画面のなかで突出している。その姿は、ヨセミテ峽谷やグランド・キャニオンにみられる屹立し

られた写真であり、《千の窓》、《上空から眺めたトリニティ・チャーチ》、《オクトパス》の三つの写真がそれにあたる。以下、これら第二の系列に属する三つをやや詳しく見てみよう。

《千の窓》では、シンガー・ビルディングからの俯瞰撮影によってリバティ・タワーの三次元的なヴォリュームが消え去り、窓の部分が格子状の抽象的なパターンと還元されている。先に引用した展示カタログの文章のなかでも、この写真は「キュビズム的幻想とほぼ同じくらいに現実離れしている」とコバーンは述べており、それはこうした抽象的な平面への還元を指してのことであろう。

《上空から眺めたトリニティ・チャーチ》は、バンカーズ・トラスト・ビルディングの上部から見降ろすように撮影されている。それにより、遠近法的消失点は失われ、トリニティ・チャーチの裏手に広がる墓石と周辺の建物の窓とが同一平面化され、抽象的なグリッド模様のように並んでいる。さらに、画面手前に写る二棟の摩天楼がいずれも途中で切断されたかのようにフレイミングされ、建築物の一部というよりは、むしろ直線的フォルムが強調されている。

《オクトパス》は、雪積もるマディソン・スクエア・パーク内のくねった歩道をメトロポリタン・ライフ・タワーの上層階から撮影したものである。コバーンが自伝のなかで「この写真が一九二二年において革命的であったのは、主題よりもパターンのほうに身を任せていたからである」⁽⁴⁾と述べているように、《オクトパス》は公園の遊歩道という特定の場所の情報を捨象して、タコの足にも似たゆるやかな曲線のパターンが複数配置された抽象的なフォルムを形作っている。

以上のように、第二の系列に属する《千の窓》、《上空から眺めたトリニティ・チャーチ》、《オクトパス》はいずれも、造形的抽象性が強調される、極端な俯瞰視点で撮影されている。モダニズムの造形的抽象性が、被写体が何であるかという内容の部分で捨象し、フォルムにのみ還元させるものであるとするならば、上記の三枚の写真は《都市の抽象化》を映し出すものと言えよう。《千の窓》や《オクトパス》というタイトルの付け方も、抽象化への注目を意識させたものとなっている⁽⁴⁾。

アメリカン・モダニズムの画家にしてコバーンの友人でもあるマックス・ウェーバー (Max Weber 一八八一〜一九六一年)

は、同時期にコバーンの《千の窓》とほぼ同じ構図で《ニューヨーク（シンガー・ビルディングから眺めたリバティ・タワー）》（一九二二年）（図二〇）を描いているが、両者の造形は非常に似通っている。このコバーンの写真とウェーバーの絵画との類似が喚起するのは、単にキュビスム的手法における両者の影響関係にとどまらない。むしろニューヨークそのものが、一八一一年に採用されたグリッド状の街路を巡らす区画整備計画⁽⁴⁾と、それに沿って建設される摩天楼の直線的な高層鉄筋構造とによって、様々な直線が交錯する抽象的構造を備えるようになったということではなからうか。

このように、「尖塔から眺めたニューヨーク」シリーズは、『ニューヨーク』と同様、都市の異なる要素を同一のシリーズのなかに同居させている。

その異なる要素は各々、コバーンの撮る山岳写真にも見られた遠景まで見通せる俯瞰視点と、抽象化する都市の眺望を可能にする極端な俯瞰視点によって捉えられる。前者の俯瞰視点は、『ニューヨーク』で描かれたような、内的な活力が生み出す垂直的な都市空間と水平的な都市空間の構造を表していると考えられる。それに対し後者の俯瞰視点は、新しい都市の印象を与えるものであり、その意味で「写真によるニューヨークの諸印象」のシリーズに見られたような都市の新たな相貌と連続する。かくして二つの俯瞰視点からなる「尖塔から眺めたニューヨーク」のシリーズは、「写真によるニューヨークの諸印象」および『ニューヨーク』から続く都市への眼差しを保持していたと言えるであろう。



図二十 マックス・ウェーバー《ニューヨーク（シンガー・ビルディングから眺めたリバティ・タワー）》

おわりに

コバーンは、「写真によるニューヨークの諸印象」(一九〇六年)、『ニューヨーク』(一九一〇年)、「尖塔から眺めたニューヨーク」(一九二二年)の各写真において、一貫して都市のあり様を表現の中心にしていた。「写真によるニューヨークの諸印象」ではニューヨークが迎える新たな時代に触発され、『ニューヨーク』では様々な撮影地点、撮影法とフォーマットを利用して、その新しさを支える内的な構造、時にその裏の面にまで迫っている。そして、「尖塔から眺めたニューヨーク」では、自然の力にも匹敵し得るような人間の活力に支えられた拡大する都市の相貌と、抽象絵画を思わせるような都市の相貌とを表現し、ニューヨークが見せる様々な顔を描きだそうとしている。

こうした都市への多様な眼差しは、これまでの研究におけるピクトリアリズム対モダニズムの形式主義的な枠組みでは見えてこなかった部分である。この枠組みから一度離れることで、さらにいわゆるピクトリアリズムに属していると考えられてきた世紀転換期の写真家たちの表現をもう一度捉え直すことが可能になるだろう。他の写真家たちの表現に関しては、稿を改めて論じることしたい。

註

- (1) コバーンは一八八二年にアメリカのボストンに生まれ、一九〇二年にアメリカのフォト・セセッションのメンバーに、一九〇三年にイギリスのリンクト・リングのメンバーに選出されるなど、若くして芸術写真の分野で頭角を現した写真家の一人であった。なおフォト・セセッションとは、カメラ・クラブ・オブ・ニューヨークから離れたアルフレッド・ステイグリッツが、イギリスのリンクト・リングやオーストリアとドイツの分離派運動に触発されて、エドワー

- ド・スタイケンやフランク・ユージーン (Frank Eugene 一八六五〜一九三六年) らとともに一九〇二年に設立したグループである。またリンクト・リングとは、写真の芸術的側面よりも科学的側面を重視する英国写真協会から分離したジョージ・デイヴィソン (George Davison 一八五四〜一九三〇年) やヘンリー・ビーチ・ロビンソン (Henry Peach Robinson 一八三〇〜一九〇一年)、アルフレッド・ホースレイ・ヒントン (Alfred Horsley Hinton 一八六三〜一九〇八年) などの写真家たちが、ファイン・アートとしての写真を目指すために一八九二年に設立したグループである。
- (2) コバーンにかんする独立した研究書としては、以下を参照した。Mike Weaver, *Alvin Langdon Coburn: Symbolist Photographer 1882-1966, Beyond the Craft*, New York: Aperture, 1986. Karl Steinorth, ed., *Alvin Langdon Coburn: Photographs 1900-1924*, New York: Edition Stemmle, 1998.
- (3) Michael Tavel Clarke, Chapter 4: "The City of Dreadful Height: Skyscrapers and the Aesthetics of Growth," *These Days of Large Things: The Culture of Size in America, 1865-1930*, Michigan: The University of Michigan Press, 2007.
- (4) たとえば、ステイグリッツが一八九七年に出版した写真集『ニューヨークのピクチャレスクな場面とその他の習作 Picturesque Bits of New York And Other Studies』(New York, R. H. Russell, 1897) では、主にニューヨークやヴェニス、パリの街並みを写しているが、都市ごとにまとめられているわけではなく、一枚の「絵」として完成された作品が並んでいる。また、フォト・セセッションのメンバーの写真が数多く掲載された写真雑誌『カメラ・ワーク Camera Work』でも、ニューヨークの街並みを捉えた写真が何度か載ったものの、いずれも一枚で完結する写真ばかりであった。ただし、一九一一年の第三六号は例外的で、掲載されたステイグリッツの全一六枚の写真は、後書きによればその多くがニューヨークにかんする写真であり、川岸から眺めた街並みの写真二枚、鉄道の写真二枚など二枚で一組となるように構成されていた。とはいえ、そのなかには飛行機と飛行船の写真やスイミング・プールの写真もあり、一六枚の写真をとおして何かしらの全体像を読み取ることは困難である。

- (5) Alvin Langdon Coburn, "The Relation of Time to Art," *Camera Work*, vol. 36, October 1911, p. 72.
- (6) 本稿では、ピクトリアル・フォトグラフィといわゆる絵画主義写真としてのピクトリアリズムとを同一のものとは見なしていない。コバーンのように、ピクトリアル・フォトグラフィの運動に関わっていても、必ずしも絵画模倣的な態度で写真制作に臨んでいない写真家もいるからである。ネガやプリントの操作を否定し、ストレート・プリントを实践したイギリスの写真家フレデリック・H・エヴァンス (Frederick H. Evans 一八五三〜一九四三年) も同様であり、絵画模倣的ではないがピクトリアル・フォトグラフィを追及した。
- (7) Alvin Langdon Coburn, "Artist-Photographer", *Pall Mall Magazine*, 1913, p. 762.
- (8) George Bernard Shaw, "Coburn The Camerist," *The Metropolitan Magazine*, May 1906, pp. 236-241.
- (9) *Ibid.*, p. 241.
- (10) A. L. Coburn, "Some Photographic Impressions of New York," *The Metropolitan Magazine*, February 1906, pp. 537-544. 写真の各タイトルは順に、『マディソン・スクエアから眺める「フラット・アイロン」』『聖ポール教会とパーク・ロウ・ビルディング』『夜明けのブルックリン橋』『ブルックリン橋の橋桁』『高架鉄道駅』『新「棺桶」あるいは市刑務所』『マディソン街から眺めたウォルドーフ・アストリア』となっている。
- (11) マイク・ウィーバーによれば、コバーンは一九〇五年から一九一〇年にかけて、ソフト・フォーカス・レンズと望遠レンズを使用していたとある。Mike Weaver, *op. cit.*, p. 9.
- (12) Robert Doty, *Photo-Secession: Steglitz and the Fine-Art Movement in Photography*, New York: Dover Publications, Inc., 1978, pp. 28-31.
- (13) Henry James, *American Scene*. New York and London: Harper and Brothers Publishers, 1907. 邦訳は、ヘンリー・ジェイムズ著、青木次生訳／大橋健三郎解説『アメリカ印象記』アメリカ古典文庫一〇、研究社、一九七六年。

- (14) ジェイムズがアメリカ訪問で辿ったルートについては、引用一三に挙げた著作の解説文に記されている。
- (15) この出会いをとおして、コバーンは全二四巻から成る作品集『ヘンリー・ジェイムズの小説と物語』（一九〇七年—一九〇九年、いわゆるニューヨーク・エディション）の各巻の口絵を撮影することになる。この口絵に関する研究として、以下の論文がある。Charles Higgins, “Photographic Aperture: Coburn’s Frontispieces to James’s New York Edition,” *American Literature*, vol. 53, no. 4, January 1982, pp. 661-675.
- (16) Henry James, *op. cit.*, preface, pp. v-vi.
- (17) 『アメリカン・シーン』の第二章「ニューヨーク再訪」で、散策の様子が詳しく書かれている。
- (18) Helmut and Alison Gernsheim, eds., *Alvin Langdon Coburn, Photographer: an autobiography with over 70 reproductions of his works*, New York: Dover Publications, INC, 1978, pp. 52-60.
- (19) *Ibid.*, p. 58.
- (20) A. L. Coburn, *New York*, London: Duckworth & Co., New York: Brentano’s, 1910. 各タイトルは順に、『フェリー』『フラット・アイロン』『ニッカーボッカー・トラスト・カンパニー』『パーク・ロウ・ビルディング』『スカイライン』『トンネル建造者』『ブルックリン橋—川から』『ブルックリン橋、屋上から』『中華街、ニューヨーク』『シンガー・ビルディング、夕方』『河岸』『ウィリアムズバーグ橋』『バッテリー』『メトロポリタン・タワー』『オランダ・ハウス』『夜のブロードウェイ』『シンガー・ビルディング、正午』『未完成の橋』『証券取引所』『セント・レジス・ホテルから眺めた五番街』となっている。
- (21) *Alvin Langdon Coburn, Photographer*, p. 76.
- (22) A. L. Coburn and H. G. Wells: *The Photographer and the Novels*, Illinois: University Library & Krannert Art Museum, 1997, p. 12.

- (23) Ibid., p. 13.
- (24) A. L. Coburn, "My Best Picture and Why I Think So," *The Photographic News*, February 1, 1907, pp. 74-76.
- (25) H. G. Wells, *A Modern Utopia*, London: Chapman & Hall, LD., 1905.
- (26) Ibid., pp. 241-243.
- (27) "A Photographer's New York," *The Literary Digest*, December 1910, p. 1154. (この記事に、ウェルズの書いた『ニューヨーク』の序文の一部が掲載されている。)
- (28) Ibid., p. 1154.
- (29) H. G. Wells, *The Future in America: a search after realities*, New York and London: Harper & Brothers Publishers, 1906.
- (30) ウェルズのアメリカでの旅程に関しては、以下の著作を参照。ノーマン&ジン・マッケンジー著、村松仙太郎訳『時の旅人：H. G. ウェルズの生涯』早川書房、一九七八年。
- (31) A. L. Coburn to Mrs. Wells, July 24, 1906, *A. L. Coburn and H. G. Wells*, p. 66.
- (32) 岩本真一「シンガー社とイノベーション——競争基盤の変化からみたミシン多様化の諸相」『大阪経大論集』第六一巻第五号、大阪経大学会、二〇一一年、一四六頁。
- (33) 世紀転換期のアメリカでは、アイルランド移民やイタリア移民が鉄道敷設工事や都市建設に従事していた。詳しくは以下の著作を参照。ナンシー・グリーン著、村上伸子訳／明石紀雄監修『他民族の国アメリカー移民たちの歴史』「知の再発見」双書六六、創元社、一九九七年。
- (34) 「尖塔から眺めたニューヨーク」の各写真のタイトルは、『千の窓』、『市庁舎』、『オクトパス』、『上空から眺めたトリニティ・チャーチ』、『ウールワース・ビルディング』となっている。後述するとおり、一九一三年のロンドンのグービル・ギャラリーでの個展では、このシリーズの他に作家や芸術家を写した「著名人」シリーズの肖像写真、グラン

ド・キャニオンなど自然風景を写した写真が展示されていたようである。詳しくは、*Photo-Era Magazine*, vol. 31, 1913, p. 322. を参照のこと。

- (35) ロン・キングの位置から撮影したかについて調べる際に、以下の著作を参考にした。Moses King, *King's Views of New York 1896-1915 & Brooklyn 1905*, New York: Benjamin Blom, Inc., 1974.
- (36) *Alvin Langdon Coburn, Photographer*, p. 84.
- (37) James, op. cit., p. 83.
- (38) "A Photographer's New York," p. 1154.
- (39) "London Letter," *Photo-Era Magazine*, vol. 31, 1913, p. 322.
- (40) Alvin Langdon Coburn, *Camera Pictures*, London: The Goupil Gallery, 1913.
- (41) *Alvin Langdon Coburn, Photographer*, p. 84.
- (42) Frank DiFrederico, "Alvin Langdon Coburn and the Genesis of Vortographs," *History of Photography*, vol. 11, no. 4, October-December 1987, pp. 282-283.
- (43) 小林克弘『ニューヨーク：摩天楼都市の建築を巡る』丸善株式会社、一九九九年、二八〇～三一頁。

図版一覧：

- 図一：A・L・ロブーン (Alvin Langdon Coburn) 《オクトパス *The Octopus*》一九一二年
- 図二：同 《千の窓 *The Thousand Windows*》一九一二年
- 図三：同 《上空から眺めたトリニナイ・チャーチ *Trinity Church from above*》一九一二年
- 図四：同 《市庁舎 *The Municipal Building*》一九一二年

- 図五：同《ウールワース・ビルディング The Woolworth Building》一九二二年
 図六：エドワード・スタイケン (Edward Steichen) 《フラット・アイロン The Flatiron》一九〇四年
 図七：アルフレッド・ステイーグリッツ (Alfred Stieglitz) 《スナップショット—我が家の窓から》、ニューヨーク Snapshot—
 From my Window, New York》一九〇二年
 図八：A・L・コバーン《マディソン・スクエアから眺める「フラット・アイロン」The “Flatiron” Building from Madison
 Square》一九〇六年
 図九：同《夜明けのブルックリン橋 The Brooklyn Bridge at Dawn》一九〇六年
 図一〇：同《マディソン街から眺めたウォルdorf・アストリア The Waldorf-Astoria from Madison Avenue》一九〇六年
 図一一：同《セント・レジス・ホテルから眺めた五番街 Fifth Avenue from the St. Regis》一九一〇年
 図一二：同《シンガー・ビルディング、正午 The Singer Building, Noon》一九一〇年
 図一三：同《メトロポリタン・タワー The Metropolitan Tower》一九一〇年
 図一四：同《ブルックリン橋—川から Brooklyn Bridge—From the River》一九一〇年
 図一五：同《パーク・ロウ・ビルディング The Park Row Building》一九一〇年
 図一六：同《トンネル建造者 The Tunnel-Builders》一九一〇年
 図一七：同《証券取引所 The Stock Exchange》一九一〇年
 図一八：同《中華街、ニューヨーク The Chinese Quarter, New York》一九一〇年
 図一九：同《ブライト・エンジェル・キャニオン Bright Angel Canyon》一九一一年
 図二〇：マックス・ウェーバー (Max Weber) 《ニューヨーク (シンガー・ビルディングから眺めたリバティ・タワー) New
 York (The Liberty Tower from the Singer Building)》、キャンバスに油絵、一九一二年

図版出典：

- 図 1-5、19：George Eastman House (<http://www.geh.org/>)
- 図 6-7：The Metropolitan Museum of Art (<http://www.metmuseum.org/>)
- 図 8-10：Hathi Trust Digital Library (<http://www.hathitrust.org/>)
- 図 1-18：Luminous Lint (<http://www.luminous-lint.com/app/home/>)
- 図 10：Museum of Fine Arts Boston (<http://www.mfa.org/>)