

J. ポール・ゲティー美術館の

傑作

写真



J. ポール・ゲティー美術館の
傑作

写真



J. ポール・ゲティー美術館の
傑作

写真

ロサンゼルス

J. ポール・ゲティー美術館

口 絵：

ジュリア・マーガレット・カメロン
イングランド（インド生）、1815-1879
『ミューズのささやき—G. F. ワッツの
肖像』〔部分〕 1865年4月

アルバム（卵白）・プリント
84.XZ.186.96（図版7参照）

下記の写真は、それぞれの著作権所有者の御好意によって複製しました。

図版 31 © Aperture Foundation

図版 32 © 1981 Arizona Board of Regents, Center for Photography

図版 34 © Man Ray Trust ARS-ADAGP

図版 36 © Albert Renger-Patzsch Archiv / Ann u. Jürgen Wilde, Zülpich / Artists Rights Society (ARS), New York

図版 37 © Estate of László Moholy-Nagy / Artists Rights Society (ARS), New York

図版 39 © Estate of T. Lux Feininger

図版 41 © Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

図版 43 © Estate of André Kertész

図版 44 © Willard and Barbara Morgan Archives

図版 46 © International Center of Photography

図版 47 © Estate of Lisette Model

図版 48 © Estate of Josef Sudek

図版 49 © Frederick Sommer

図版 50 © Estate of Edmund Teske

J. ポール・ゲティー美術館

発行：クリストファー・ハドソン

監修：マーク・グリーンバーグ

編集：モリー・ホルトマン

制作コーディネータ：ステイシー・ミヤガワ

写真：チャールズ・パッセーラ

写真（ダゲレオタイプ）：エレン・ローゼンベリー

原文執筆：キャサリン・ウェア、ジュディス・ケラー、ジュリアン・コックス、ウエストン・ネーフ、マイケル・ハーグレイヴス、ゴードン・ボールドウィン、ジョン・マツキンタイア、アン・ライデン

デザイン・制作：テムズ・アンド・ハドソン

共同出版：テムズ・アンド・ハドソン、J. ポール・ゲティー美術館

翻訳：本田和美

日本語訳：© Thames and Hudson, London

© 1999 The J. Paul Getty Museum

1200 Getty Center Drive

Suite 1000

Los Angeles, California 90049-1687

ISBN 0-89236-524-2

Color reproductions by Articolor, Verona, Italy

Printed and bound in Singapore by C. S. Graphics

目次

はじめに	7
19世紀	8
20世紀	64
アーティスト索引	128

はじめに

20世紀が終わり、21世紀が始まろうとしている今、J. ポール・ゲティー美術館所蔵の写真作品を解説した本書を発行することによって、当館で唯一、現代社会を反映する芸術様式を記念することは、誠に時宜を得ていることと思われます。

ゲティー美術館が写真作品を入手したのは、1984年、理事会が数々の重要なプライベート・コレクション所蔵品を一手に購入することを決定したときが最初でした。この中には、サミュエル・ワグスタッフ、フォルカー・カーメンとゲオルグ・ホイシュ、ブルーノ・ビショフベルガーなどのコレクションがありました。さらに慎重に検討した上で、アーノルド・クレーン、アンドレおよびマリー＝テレーズ・ジャム、ダニエル・ウォルフ所蔵の各コレクションの大部分が加えられ、僅か数カ月間の内に、膨大な数の作品が集められたのです。美術館の最初の購入作品には、この他、小規模ではありますが、特殊な作品を集めた12のコレクションがありました。シーモア・エーデルマン、ミッシェル・アウアー、ヴェルナール・ポッケルベルグ、ロールストン・クローフォードの遺品、クリスティーナ・グマージンスカ、ゲルド・ザンダー、ウィルヘルム・ショアマン、ユルゲンおよびアン・ヴィルダなどのコレクションです。当時マリブにあった美術館で、これらを最終的に解梱し、目録を作成したときには、写真が約25,000枚、ダゲレオタイプ始めケース入り作品が約1,500点、およそ40,000枚の写真を貼ったアルバムが475冊、そして立体写真と手札型写真が約30,000枚にも及びました。眼識高い専門家の手によって集められたこれらの作品を収蔵するゲティー美術館は、一夜の内に写真の研究と展示における重要なセンターとなりました。以来、毎年、何百枚という作品を購入することによって、コレクションはさらに幅広く、奥深いものとなってきています。

写真部長ウエストン・ネーフは、過去10年間にわたり、有能なスタッフの協力を得て、この膨大な作品群を整理し、編纂し、保存し、展示し、出版してきました。開かれた展覧会の数は45、出版された本は20冊に及びます。ゲティー・センター内のゲティー美術館に新設された写真館には、マリブと比較して3倍近いスペースがあり、これまでより遥かに多くの作品が展示できます。新しいスタディー・ルームは大きな窓とテーブルを備え、今までより多くの人々が保管室にある作品を研究できるようになっています。本図録の編集を担当したのは、キャサリン・ウェア、ジュディス・ケラー、ジュリアン・コックス、マイケル・ハーグレイヴス、ゴードン・ボールドウィン、ジョン・マツキンタイア、アン・ライデンなど、美術館写真部門に多大な貢献をした同じ学芸員たちです。彼らの尽力に対し、また、彼らがゲティー美術館で最も複雑な内の写真部門を見事に運営してくれていることに対し、非常に感謝しています。

副理事長兼館長
デボラ・グリボン

1 ウィリアム・ヘンリー・
フォックス・タルボット
イングランド、1800-1877
『ネルソン記念碑』
1843～44年冬

紙ネガよりソルト・プリント
17×21cm
84.XM.478.19

1839年1月、作家や画家の何世紀にもわたる夢が実現した。イギリスのウィリアム・ヘンリー・フォックス・タルボットとフランスのルイ＝ジャック＝マンデ・ダゲールが、それぞれ異なる技術を使った写真法の発明を発表したのである。タルボットの写真法は紙を使い、ダゲールのは銀を塗った銅板を使った。タルボットはケンブリッジ大学で物理学、植物学、その他多くの学問を学んだ、科学者であると同時に学者でもあった。1830年初期、彼は光に興味を持ち、光が作り出す映像を化学的に定着させる方法を研究し始め、やがて一枚のネガから複数の陽画を得る方法を考案した。

タルボットが撮影した建設工事中のネルソン記念碑の写真は、政治的な意味から歴史的写真といえる。トラファルガー広場は、1805年にスペインのトラファルガー岬沖で起こった「トラファルガーの海戦」における、ホレーショ・ネルソン提督の勝利と戦死を記念して建てられた。ウィリアム・レイルトンが設計した、円柱の上に高さ5mを上回るネルソンの銅像を置いた巨大な記念碑は、1840年代、庶民の痛烈な批判的となっていた。住民の多くはナショナル・ギャラリー（国立美術館）の階段から見下ろすホワイトホールの眺めが損なわれると感じていたし、円柱の巨大な台座のおかげで、セント・マーティン＝イン＝ザ＝フィールド教会などの優れた建築物が、ちっぽけに見える結果も招いてしまった。タルボットの写真は、台座が「まったくおぞましい」ものであるという意見を支持していた。

タルボットは、数年間にわたりトラファルガー広場の写真を撮り続けた。当時の出来事を写真で記録した最初の例として、タルボットは現代のフォトジャーナリストの草分けといえよう。ここで、工事現場周辺の「貼紙禁止」と書かれた塀のすぐ横に、無数のポスターが貼られている情景に注目されたい。タルボットは、こうしたユーモアも写真の構図に取り入れたのである。

MH



2 アンナ・アトキンズ
イングランド、1791-1871
アン・デイクソン
イングランド、1799-1877
『エクイセトゥム・シルヴァティクム』
1853年
アルバム『英国と諸外国のシダ類の
シアノタイプ』所収

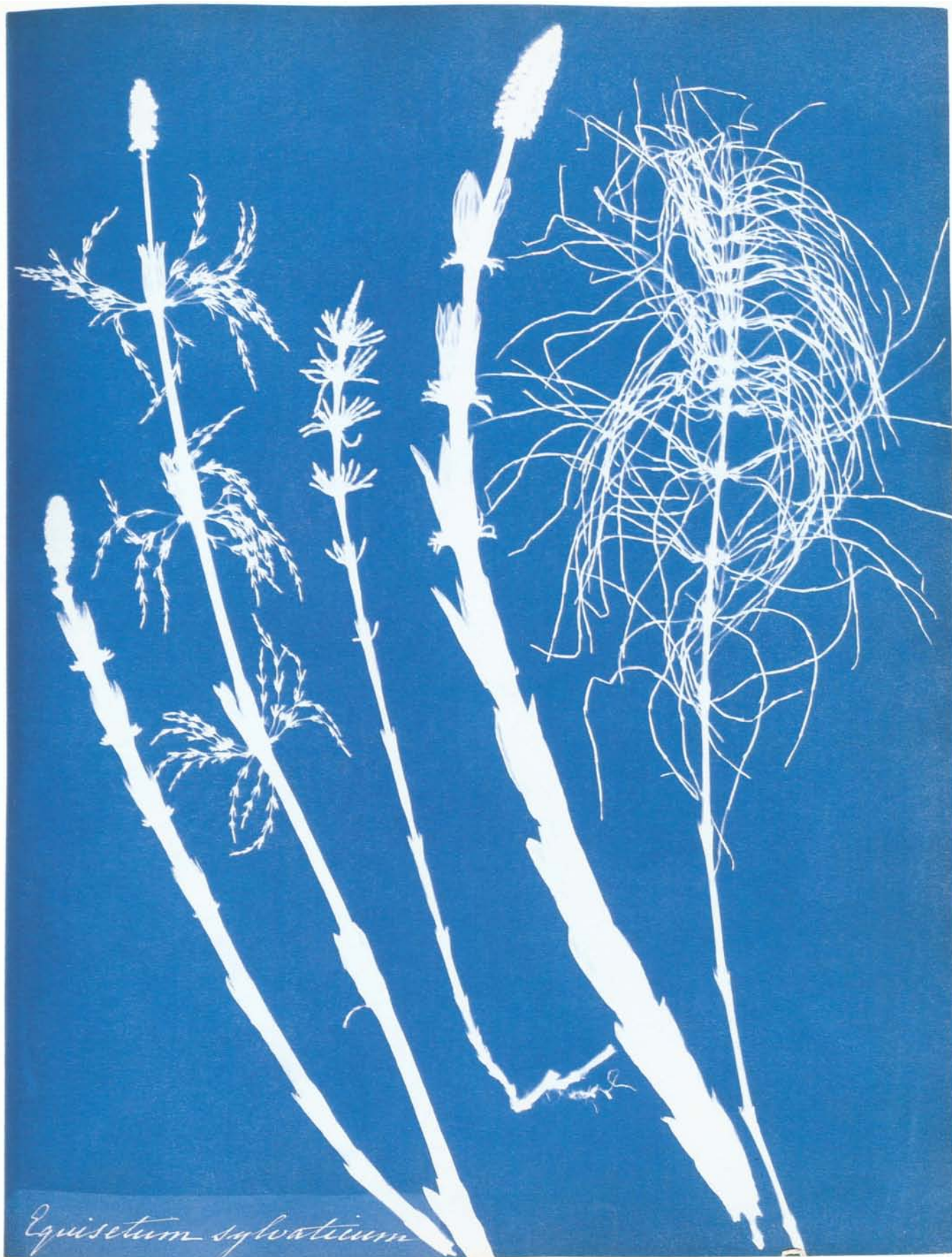
シアノタイプ
25.4×20cm
84.XO.227.45

先駆となった女流写真家アンナ・アトキンズの一生については、ごく大まかな記録しか残っていない。アトキンズの父ジョン・ジョージ・チルドレンは大英博物館自然史部長で、シアノタイプ（青写真法）を発明したジョン・ハーシェル友人であった。アトキンズはハーシェルが父に書き送った説明から、その撮影法を学んだのである。青色が特徴のこの写真法は、先ず紙に銀塩の代わりに鉄塩を塗り、これを暗室で乾燥させる。こうしてできた感光紙の上に物を乗せて直射日光に当てると、カメラを使わない写真、即ちフォトグラムが出来上がるのである。画像は、ここで見られるように鮮やかな青色（シアン）の背景にシルエットとなって写る。植物に深い関心があったアトキンズは、こうして自ら集めた藻類やシダ類のシアノタイプの撮影を始めたのであった。

新しい写真法が本の挿絵に適していることを即座に感じたアトキンズは、1843年から1853年の間にこれらの写真を自費で印刷し、製本して『英国の藻類—シアノタイプ図版』として出版した。アトキンズは植物に日光を当て、一枚一枚印画する、手間と時間のかかる作業を自ら行い、手作りでアルバムを完成させた。科学分野で植物標本の写真そのものをページとした本が出版されたのは、これが初めてであった。

1853年に父を亡くしたアトキンズを慰めたのは、親しい友人で、同じく写真に関心を抱いていたアン・デイクソンだった。2人はこの時期に100枚の写真を集めたアルバム『英国と諸外国のシダ類』を制作した。本書の作品は、このアルバムに掲載されたものである。アンはアルバムを、甥で写真に熱心であったヘンリー・デイクソンに贈った。藻類と同様、シダ類のシアノタイプも細部が詳しく描写され、青色が鮮やかな見事なアルバムに仕上がっている。『エクイセトゥム・シルヴァティクム』では、シダの様々な姿が写し出されている。右端の草の繊維が絡まった様子は、若干斜めに配置された、紙面の端から端まで縦に曲線を描く、20世紀の美術を思わせる他の草の整然とした優美な姿と対照的である。異なるシダ類を注意深く配置したこの作品には、単なる科学的資料以上の魅力がある。

AL



Equisetum sylvaticum

3 デヴィッド・オクタヴィアス・ヒル
スコットランド、1802-1870
ロバート・アダムソン
スコットランド、1821-1848
『エリザベス・リグビー（レディ・イーストレイク）』1843～47年頃
ソルト・プリント
20.9×14.3cm
84.XM.445.21

写真法が発明されてまもなく、青年技師ロバート・アダムソンと、既に一定の地位を築いていた画家オクタヴィアス・ヒルという意外な組み合わせによって、写真史上最も重要な作品のいくつかが制作された。ヒルは高名な科学者サー・デヴィッド・ブリュースターの勤めで、エディンバラにスタジオを持っていたアダムソンに協力を求め、1843年のスコットランド教会の分立に関与した人々を描いた、大型の歴史画を制作するために写真を利用した。以来、彼はこの新しい技術に魅了され、アダムソンが時ならぬ死を遂げるまでの4年半、共同して先駆的に分野を開拓し、膨大な数の作品を残したのである。

ヒルとアダムソンはスコットランドで活動していたため、イングランドにいたタルボットの特許に縛られることがなく、カロタイプによる写真製版法を自由に研究することができた。彼らがネガとして、また印画紙として用いた高級水彩画紙は紙の繊維が明らかに見え、ソフトな絵画的な効果を出した。ヒルによれば、「カロタイプがダグレオタイプと比べて細部の描写に劣る主な原因は、紙の質が全体に粗く不均等であることにあった...しかし、それが（彼らの）写真の生命」だったのである。

作家であり、評論家であり、写真の擁護者でもあったエリザベス・リグビーは、1849年、後に王立写真協会の初代会長となったサー・チャールズ・イーストレイクと結婚した。彼女はヒルとアダムソンの写真のモデルとして、ヒル自身の次に好んで撮影され、そのカロタイプは20枚以上に上った。この作品では、物思いにふけるリグビーに、メランコリーな雰囲気漂っている。顔をうつむけ、首から大きな十字架を架け、手袋をした手をためらいがち置いたリグビーは、周りのことなど忘れてしまったように見える。場面は室内であるかのように慎重に配置されているが、リグビーが寄りかかっているのは、実は庭の格子である。ヒルとアダムソンの写真法には強い日光が必要とされたため、スタジオは屋外に作られていた。写真左手のテーブルに置かれたキューピッドの彫刻と本は、室内を装うための小道具の役割を果たしているばかりでなく、リグビーの観想的な雰囲気を強調し、作家として、美術評論家としての彼女の知性をほのめかしている。

AL





- 4 カルヴァート・リチャード・
ジョーンズ
ウェールズ、1804-1877
『人物のあるマーガム館のパノラマ
二部写真』1845年頃
カロタイプ式ネガからのソルト・
プリント
各22.5×18.6cm
89.XM.75.1-2

カルヴァート・ジョーンズは、写真法の発明者の一人、ウィリアム・ヘンリー・フォックス・タルボットと交流のある数少ない親戚や友人のひとりであった。オックスフォード大学出身で素描とチェロの演奏に優れていたジョーンズは、タルボットの従兄で、南ウェールズの裕福な地主のクリストファー・ライス・マンセル・タルボットと親しかった関係から、タルボットと彼の開発した写真術について知った。1841年6月にタルボットから写真を何枚か受け取って以来、ジョーンズはカロタイプの熱心な解釈者となった。

ジョーンズにとって、写真に最も適した題材は風景や建築の記録であった。それは、建築家トマス・ホッパーがクリストファー・タルボットの依頼で設計し、当時完成したばかりの、チューダー風ゴシック建築を復興させたマーガム館を写したこの作品にも見られる。素描家としてのジョーンズは、友人たちのカントリーハウスの素描を描くことを特に好み、前景に人物を配ることがよくあった。この二部パノラマ写真で、ジョーンズは優雅な装いのタルボット家とジョーンズ家の人々を庭園の中に少人数のグループに



分けて配置している。人物をこのように分けることによって、写真の重点は、空に突き出た音符のようなルーファインが特徴の、壮麗な邸宅の正面に置かれている。輪郭の薄い人物像が背後の建築の大きさを強調し、ヴィクトリア女王時代の南ウェールズの地主階級の、密接に構成された社会構造をかいま見ることができる。

当時使われていたレンズの狭い視野に不満を持ったジョーンズは、ネガを2枚組み合わせさせたパノラマ写真を最初に作った写真家のひとりだった。彼はこうした写真を「ダブル・ピクチャー」と呼び、2枚の写真を若干オーバーラップさせることによって、彼が言うところの「数ある自然の構図の、より完璧で満足のいく表現」を得た。シンプルで、特に技術を必要としない方法で写真の枠を拡大させる可能性を見出したジョーンズには、常に自然の中に新しい構図を求め、自分の想像と比較してカメラの美的可能性を追求する芸術家の精神が見られる。

JC

- 5 ジョン・ジェイブズ・エドウィン・メイオール
イングランド、1810-1901
『ハイド・パークの水晶宮、ロンドン』
1851年
インベリアル板ダゲレオタイプ
30.5×24.6cm
84.XT.955
次頁：部分

英国マンチェスターにジェイブズ・ミールとして生まれたジョン・ジェイブズ・エドウィン・メイオールは、イギリスでダゲレオタイプの先駆者として活躍したひとりである。皮肉なことに、ヴィクトリア女王は自国民であり、何度も写真を依頼したこともある彼の国籍を誤解し、「今まで見た中で最も奇妙な人物だが...非常に優れた写真家で...アメリカ人である」と語った。メイオールに風変わりでカリスマ的な様相を見たのは、女王だけではなかった。

メイオールはアメリカに渡り、1844年頃、ペンシルバニア大学のハンス・マーティン・ポイエ教授の下で写真を学び始めた。そして1845年、ナイアガラの滝のパノラマ写真でダゲレオタイプを肖像写真以外の領域に拡大し、画家J. M. W.ターナーの称賛を受けた。この時期、メイオールは写真の分野では非常に珍しく、「主の祈り」を表現する10枚のダゲレオタイプも制作している。フィラデルフィアで写真家として成功したメイオールは、1846年に帰国し、初めはロンドンを拠点としたフランス人ダゲレオタイプ写真家アントワン＝フランソワ＝ジャン・クロードの下で働いていたが、翌年、有名なロンドンのアデレイド・ギャラリーの近くに肖像写真館を開いて独立した。一般の人々の間で肖像写真の需要が高まり、写真入り名刺が登場すると、メイオールは英国で最も繁盛した写真家のうちに数えられた。

メイオールは、1851年に世界各国が工業製品や美術工芸品を出品展示した初めての万国博覧会、ロンドン大博覧会の会場ハイド・パークで、水晶宮（クリスタル・パレス）のダゲレオタイプをいくつか撮影した。博覧会は、一般公開された5カ月間で6百万人以上の見物人を迎え、大成功であった。水晶宮の鉄と木材とガラスでできた画期的な建築の本体部分は長さ約563 m、幅約124 m、中央部分の高さは約33 mあった。このプレハブ式鉄骨部材とガラス張りの構造は、後の万国博覧会の建築水準の先駆となった。広大なスペースとガラス窓から差し込む燦爛とした日光が、その設計の斬新さをさらに強調した。

メイオールは大型原板を使うことで知られていたが、万博を訪れた人々が感じたであろう広々とした空間と奥行きをダゲレオタイプに表現することができたのも、そのためである。ダゲレオタイプの通常のサイズは2¾×3¼インチ（約7×8cm）であったが、インベリアル板では12×10インチ（約30×25cm）の原板を使うため、特別なカメラとレンズを必要とした。この写真、そしてこれと同様の他の写真は技術的に優れた秀作と称賛された。メイオールは史上最大のダゲレオタイプの制作者のひとりと考えられている。

MH







- 6 ロジャー・フェントン
イングランド、1820-1869
『死の影の谷』1855
アルバム（卵白）・プリント
27.4×34.7cm
84.XM.504.23

ロジャー・フェントンは19世紀中期の英国にて傑出した写真家であった。最初は弁護士、次に画家を志したフェントンであったが、1852年までには写真の道に進んでおり、王立写真協会の前身となったロンドン写真協会の設立の主動者になり、第一回展覧会の開かれた1853年から写真を止める1862年まで、最も頻繁に作品を展示していた。作品は主に風景と建築を題材とし、彼はそのためにイングランド、ウェールズ、スコットランドをくまなく旅した。1852年、架橋工事を撮影するためキエフに赴いたフェントンは、途中、現在知られる中で史上初のモスクワとサンクト・ペテルブルクの写真を撮影した。1854年には大英博物館の依頼で同館所蔵品の一部を撮影し、博物館に常勤として雇われた最初の写真家となった。フェントンは写真を用いて他の確立された美術様式、特に絵画と同様の芸術的効果を得ることに熱意を注ぎ、そのため1850年代後期には東洋風の風俗情景や静物を撮影した。

フェントンが写真家として広く認められるようになったのは、1855年、黒海に突出したクリミア半島で英国軍がフランス、両シチリア王国、トルコと連合してロシア軍と戦ったクリミア戦争が初めてであった。この戦争で、フェントンはマンチェスターの出版社ウィリアム・アグニューの依頼を受け、前線の状況を撮影したのである。ヴィクトリア女王とアルバート公もこの遠征を後援した。評判の悪いクリミア戦争に対する国民の支持を得るため、フェントンの写真が役立つと考えたのかもしれない。だが、当時の写真技術には限りがあり、実際の戦闘をカメラに収めることはできなかった。フェントンは代わりに将校の肖像写真や兵士たちのグループ写真を撮り、さらに敵地の目標やキャンプ、戦場などを撮影した。これらの作品は、史上初の本格的戦場報道写真となった。

フェントンが撮影したこの写真の風景を、兵士たちが「死の影の谷」と呼んだのは、無防備な砲床に英国軍が近づくのを防ぐため、ロシア軍がこの辺りに頻繁に大砲を撃ってきたからである。フェントン自身もここで撮影準備中に敵の攻撃に見舞われたが、彼はいたって冷静で、弾丸を記念に持って帰ったという。弾丸が散々する荒れ果てた光景は、他に何もなければ迫力があり、戦争の惨状をこれ以上強く物語る作品はめったにない。フェントンがネガに使用したコロジオンを塗ったガラス板は青色に非常に敏感なため、空が露出過度になり、写真ではそれが一面灰色になっている。だが、それがかえって悲惨に満ちた空虚な光景を強調している。

GB



7 ジュリア・マーガレット・カメロン
イングランド（インド生）、
1815-1879
『ミューズのささやき－G.F. ワッツ
の肖像』1865年4月

アルブメン（卵白）・プリント
26.1×21.5cm
84.XZ.186.96

ジュリア・マーガレット・カメロンは48歳のときに娘夫婦からカメラを贈られ、写真をはじめた。そして類まれなる意志の力で、芸術の域に達するイメージを創造すべく、写真を撮り続けた。「私の夢は、詩情と美にすべてを捧げ、真実を犠牲にすることなく、現実と理想を統合することによって、写真に芸術性と芸術的価値を与え、気品を与えることです。」法学者であり著名な法律改革主義者であった夫を持つカメロンは、ヴィクトリア朝のイギリスで最上流階級に属していた。数多くの有力者と、血縁として、あるいは友人、知人として交流のあったカメロンは、その複雑な縁故関係を利用して写真家としての支持を得ていった。

カメロンは数多くの友人や親戚を被写体として使った。当時、画家として名高かったジョージ・フレデリック・ワッツ（1817-1904）も、何度も写真に撮られている。熱心な改宗勧誘者、及び理論家でもあったワッツは、作品を通して社会を改善しようとする芸術界の宣教師であった。ヴィクトリア王朝時代に時を越えて存続するパンテオンを創造することは、彼がカメロンと共に抱いていた理想であった。

この作品で、カメロンはワッツをミューズに靈感を得たバイオリン弾きになぞらえている。ミューズ役の黒髪の少女は、真剣な眼差しで彼の肩ごしに覗き込んでいる。弓を手にしたワッツは、もうひとりの子供の方に顔を向けている。子供の顔は、大胆にも写真の左端に半分隠されている。凝縮されたスペースに巧みに配置された様々な要素の精確さは、見事なものである。バイオリンの渦巻き形の曲線、ワッツのケープやチョッキの折り目、彼の顎髭と少女の流れるような髪が織り合わされて、密度が濃く緊張感のある、力強い構図を構成している。カメロンは、芸術活動にインスピレーションが欠かせないことを知っていた。枠の下側に記された「a Triumph! (大成功!)」の一言は、そうした精神をこの写真が見事に捕らえていることを、彼女が深く感じていたことを示している。

JC



8 ヒュー・ウェルチ・ダイヤモンド
博士
イングランド、1809-1886
『鳥を抱えて座る婦人』1855年頃
アルブメン（卵白）・プリント
19.1×13.8cm
84.XP.927.3

ヒュー・ウェルチ・ダイヤモンドは、1839年、タルボット（図版1参照）がフォトジェニック・ドローイングの工程を発表した3カ月後に、写真を撮り始めている。彼は写真を撮る前に医学の道を進んでおり、特に精神医学と精神病に関心を持っていた。同じく写真家であったヘンリー・ピーチ・ロビンソンはダイヤモンドに写真の才能があることを認め、後年、「写真界の中心的人物であることは疑いない」とコメントした。1848年から10年間、サリー州立精神病院婦人部の常駐部長を務めたダイヤモンドは、この期間、精神病の研究に写真を利用した。

18世紀後期から19世紀にかけては、観相学の研究が盛んに行われていた。1838年、アレキサンダー・モリソンは『精神病の観相学』の中で、人の容貌と精神病の間に関連性があると提唱した。それから何年も経た1856年、ダイヤモンドは「精神病の観相と精神的現象に対する写真の適用について」と題した論文の中で、この理論を写真で実証しようとしたのである。サリー州立精神病院の婦人患者たちを写したこれらの写真は、患者の表情の記録としてダイヤモンドの研究に使われたばかりでなく、身元を確認するために病院でも利用された。

この作品の婦人の顔は、見るものを即座に捕らえてしまう。何もない背景に質素な服をまとって座る婦人は、カメラの遥かかなたを見つめている。穏やかな表情とは裏腹に、彼女の目は内心の不安を伝えている。鳥の死骸を優しく抱えたしぐさには、深い悲哀が感じられる。精神病のために病院に監禁されたこの婦人が体験したに違いない、捕われの身の悲しさと喪失を、この鳥は象徴している。1858年、小さな事件からサリー州立精神病院を辞職し、独立して医院を開いたダイヤモンドは、何の理由からか、以後、患者の写真を撮影することを止めてしまった。

AL



- 9 ロバート・マクファーソン
イングランド（イタリアで活動）
1815-1872
『ローマ近郊カンパーニャ』
1850年代
アルブメン（卵白）・プリント
22.1×38.8cm
84.XO.1378.24

スコットランドの外科医ロバート・マクファーソンは、1840年にローマに移住し、絵画を学び始めた。そしてエディンバラの友人クラーク医師が、1851年にカメラを携えてローマを訪れたとき、友人が写真を学ぶのを手伝う内に、マクファーソンも写真を始めるようになった。その後20年の間にマクファーソンが撮影したローマの街並みや郊外の風景は、19世紀に撮影された最も名高い建築写真に数えられる。

この作品の題材は、崩れかけた古代ローマの水道橋のスタッカートのリズムにある。水道橋は、6.5kmほど先にあるローマの城壁に向かって地平線に並んでいる。ローマ市に水を引くため、ローマ皇帝カリグラが建設を始め、紀元49年にクラウディウスが完成させたもので、コンクリートを流し込んだ、その壁の外側は石で覆われている。全長66kmの内、地上に出ている部分は15kmあり、その多くがマラリアの多発する湿地帯を通っている。マクファーソンの時代、この地域は「カンパーニャ」と呼ばれる広々とした湿原が城壁まで続いており、怪奇的な廃墟の典型と見られていた。

水道橋に向かって湿原を見下ろすこの写真は、力強さと気品を合わせ持った構図を創り出す絵画的要素の配列について、マクファーソンが非常に鋭い感覚を持っていたことを示している。前景の境界を示す柵は、視線を画面の中央に運んでいく。そこでは古代のアッピア街道の急な曲線に沿って一列に並ぶ木々と堅固な柵が、視線をさらに離れた位置に立つ、日の当たった農家の田舎家に導いてくれる。遠方の丘に架かった霞からは、毒気が感じられる。

円形や長円形の枠を使って中央の題材を強調する方法は、当時の風景画にも見られた。この湿原を、ジョン・ラスキンやヘンリー・ジェームズなど、早朝、馬に乗って走る旅行者もあった。マクファーソンは旅行者向けの作品を撮った最初の写真家に数えられる。観光客はローマの中心街スペイン広場の近くにあったマクファーソンの写真館で、こうした写真を買うことができた。その意味で、お決まりの土産物を買うわけではなかったとはいえ、彼の店は現代ローマの絵葉書屋の草分けといえる。

GB



10 イポリット・バヤール
フランス、1801-1887
『庭の自写像』1847年
紙ネガよりソルト・プリント
16.5×12.3cm
84.XO.968.166

フランス政府に勤めていたイポリット・バヤールは、1839年1月20日から余暇を利用して実験を始め、それを基として紙に印画することに成功した。同年、同じくフランスではダゲール、イギリスではタルボット（図版1参照）も、それぞれ写真法の発明を発表した。タルボット、ダゲール、バヤールが、皆、写真法の発明者であることを主張したため、誰が何をいつ開発したかについては、若干の混乱が生じた。

バヤールは1839年から1863年の間に素晴らしい自写像の数々を撮影したことにおいて、初期写真史で重要な地位にある。1847年に撮影されたこの写真は、ゲティー美術館所蔵のバヤールの2枚の自写像の1枚である。バヤールはここで、植物、じょうろ、植木鉢、樽、花瓶、ブドウの若木が絡まる格子などを揃え、庭師を装っている。撮影のためにこうした品々を集め、配列したのである。今では紙ネガしか残っていないが、これより5年前には庭道具を並べた静物写真も撮影している。気取って右の眉に斜にかぶった帽子と、ウエストバンドにかけた左手の親指から、彼の人柄が僅かに覗いている。

ダゲールもタルボットも自写像を撮ることはなく、他の写真家に自分を撮らせることも稀であった。誰よりも先に、作品を通して自分の性格を様々な面から表現することによって、バヤールは写真の歴史を造り上げた。写真のバヤールは政治的権力や富を象徴する品々ではなく、日常品を並べた中に立っている。「俺は芸術家であると同時に庭師でもあるんだよ」と、視覚的に訴えているのである。この告白的な写真で作品に第一人称を導入し、バヤールは写真の世界を永遠に変えてしまった。

WN



11 ナダール
(本名ガスパール=フェリックス・
トゥールナシオン)
フランス、1820-1910
『自写像』
1854～55年頃
ソルト・プリント
20.5×17cm
84.XM.436.2

「ナダール」とは、彼の姓トゥールナシオンと語呂合わせしたニックネーム「トゥールナ・ダール」に由来している。彼は1854年に写真を始め、まもなく習得して、パリのサン・ラザール街の自宅にスタジオを開くほどになった。スタジオでは友人や家族の肖像写真を撮ると同時に、風刺画家としての仕事も続けていた。だが、写真と風刺画ほど異なるものはなかった。風刺画は誇張と単純化によって出来上がっているのに対し、肖像写真は複雑で、実物を正確に捕らえなければならない。この効果を得るため、ナダールは中間色の布地を背景に置き、被写体に上と横から柔らかい光を当てて撮影した。彼の肖像写真は「自然」と呼ぶのが最もふさわしく、人物は多くの場合、スタジオに入ってきたところを捕らえたように見える。こうしたスタイルは、ナダールが最初に成功した理由であり、彼のニックネームの由来ともなった辛辣な誇張された風刺画とは正反対であった。

くしゃくしゃに乱れた赤毛と中流階級の道德観を拒絶した類まれなる自由精神を持ったナダールは、ローマン主義自由奔放気質の代表的人物であった。一文無しの学生や芸術家や作家たちの恋愛と研究と哀楽を文語体で綴ったアンリ・ミュルジェールの半自叙伝『放浪生活情景』（パリ、1851年）で有名になったカフェやスタジオを、ナダールは頻繁に訪れた。

写真を始めて最初の一年間、ナダールは家族や自分を題材とする芸術家の伝統を踏襲し、妻子のポートレートに加えて自写像も撮影した。自動露出装置はまだ発明されていなかったため、この写真は新妻エルネステューヌか弟アドリアン・トゥールナシオンの助けを借りて撮影されたものかもしれない。ナダールは、まっすぐカメラの方を見ている。目は大部分が影になっているが、それでも強烈な視線は、肩に届くほど伸びた茫々たる髪と同様、印象的である。拳を握るほどに閉じた右手は頬と顎に添えられ、頭を支えている。左手の指は開き、小指と薬指は中ほどで切断されているかのような印象を受ける。この作品で、ナダールは自分を良く見せることなく、却って暗い一面を持った気まぐれな人物であることを臭わせている。

WN



W. Adams
113 St. Stephen's

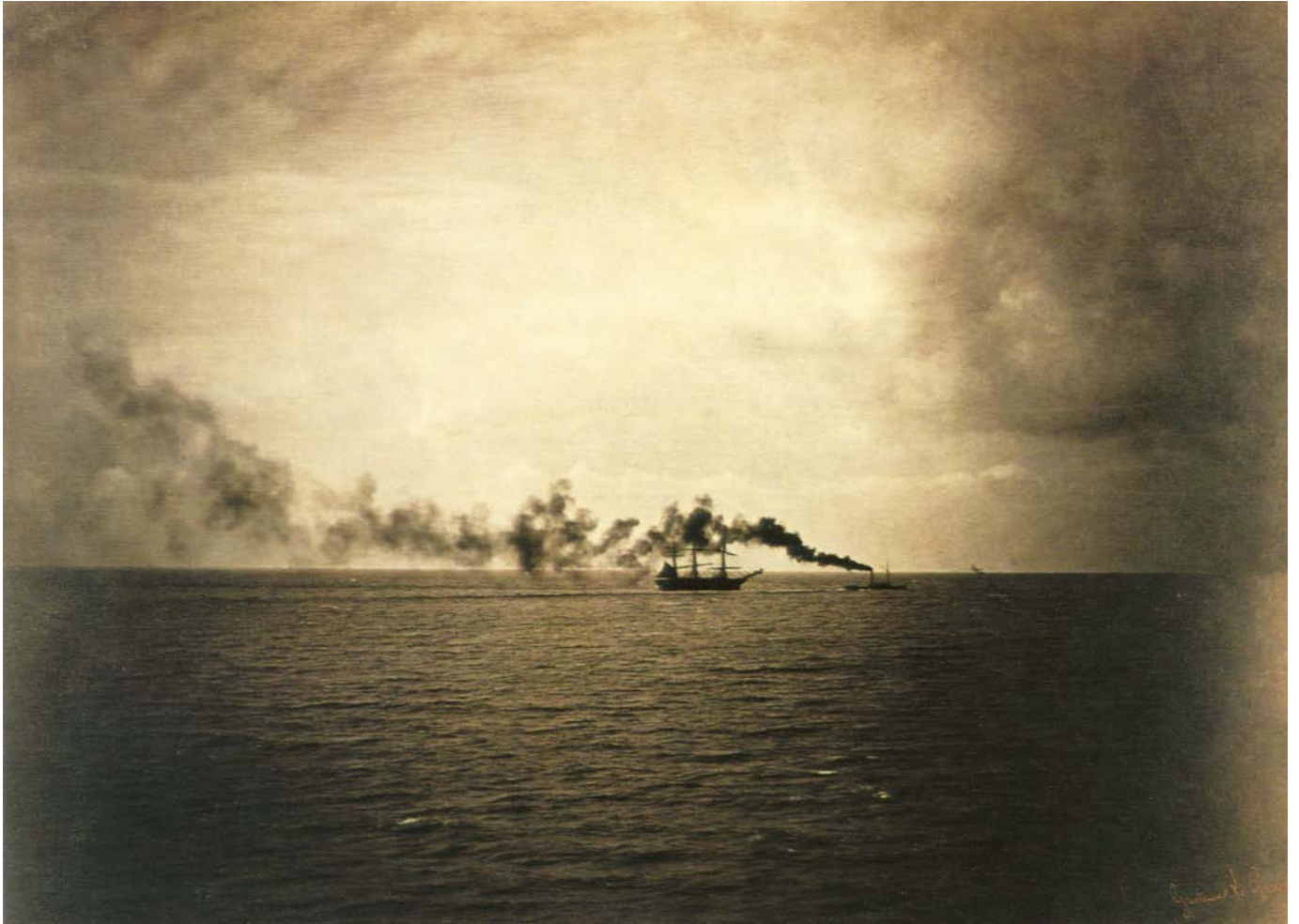
- 12 ギュスターヴ・ル・グレイ
フランス、1820-1883
『帆船と曳き船のある海の風景』
1857年頃
アルブメン（卵白）・プリント
30.2×41.3cm
86.XM.604
次頁：部分

1840年代末期の写真界に突如として現われ、50年代中期に目眩く成功を収め、1860年の末に突然ヨーロッパから姿を消したギュスターヴ・ル・グレイの写真家としての生涯は、事実上、12年ほどしか続かなかった。しかし、この短い期間に、彼は技術的革新者として、大きな反響を呼んだ写真手引き書の著者として、そして他の名高い写真家たちの師として不朽の名声を得たのである。彼が扱った題材は、中世の建築や新しく建設されたパリの大規模な建物からフォンテブローの森の風景まで、そして肖像写真からナポレオン三世下の軍隊生活を撮影した記録写真まで、様々な領域に及んだ。見事な技術的水準の変化に富んだ光線は、今日でも称賛されている。

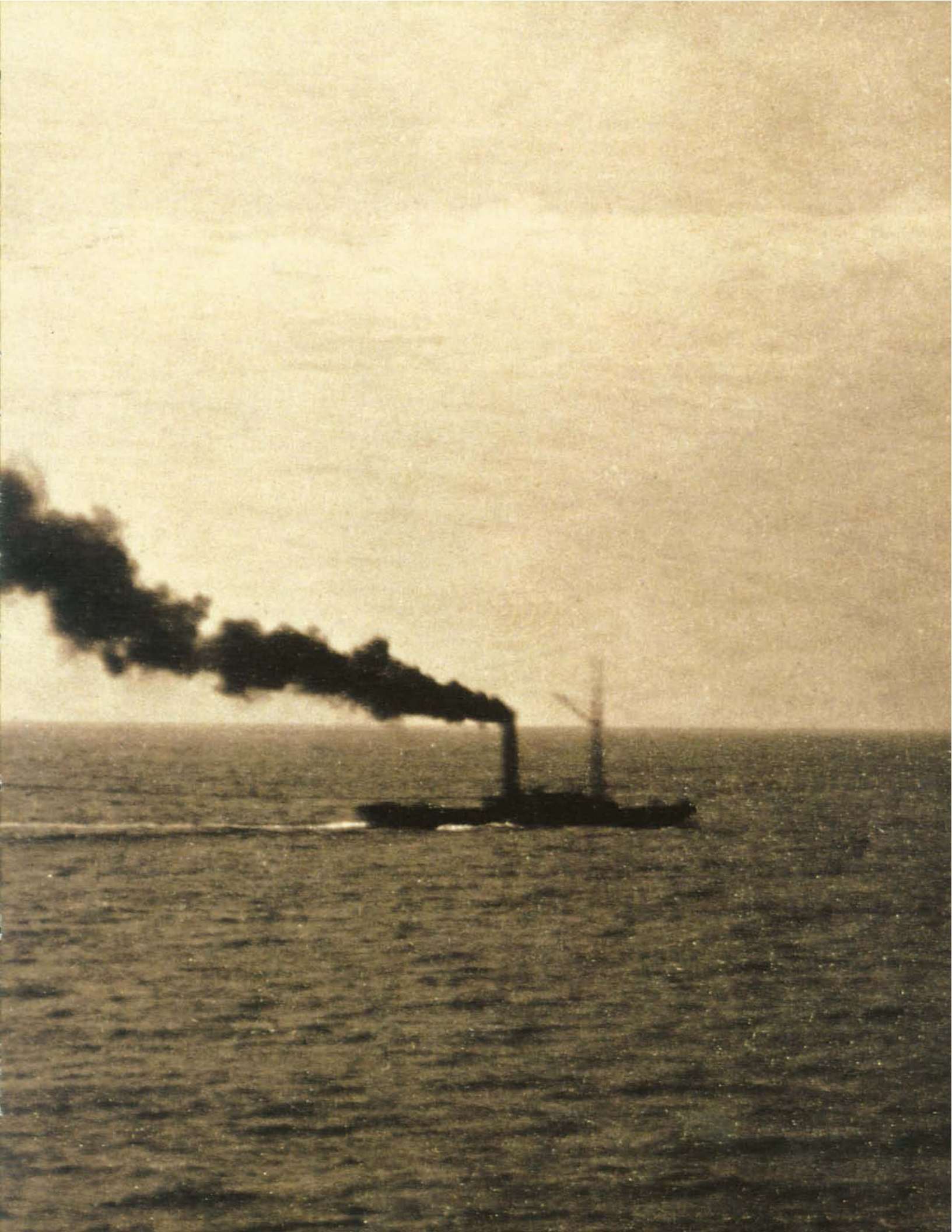
ル・グレイの作品で最も良く知られるものの中に、1855年頃に始まる海の風景の見事なシリーズがある。これらは一般に、必要最小限の要素、主に海と空を使った広大な空間を特徴としている。この作品は、曳き船が帆船を引っ張っているにしる、煙と飛沫をあげて帆船から離れていっているにしる、帆船の時代から汽船の時代への移り変わりを1枚に完璧に凝縮している。ル・グレイは、時折、海の写真を撮影するのに空に1枚、海に1枚のネガを用いた。しかし、こうした束の間の情景を捕らえるには、1枚のネガに非常に短い露出時間で撮影することが必要とされる。幅広く描かれた海と空の雄大な水平線に、船を小さい影のように浮かべることによって、自然の前には人間の力が如何に弱々しいものであるかを強調している。水平の要素を重ねた構図は、海の風景に不可欠である。

ル・グレイは晩年をエジプトで過ごし、総督直営の技術学校で製図を教えた。時折、写真を撮ることもあったが、現在、それらはほとんど残っていないようである。

GB







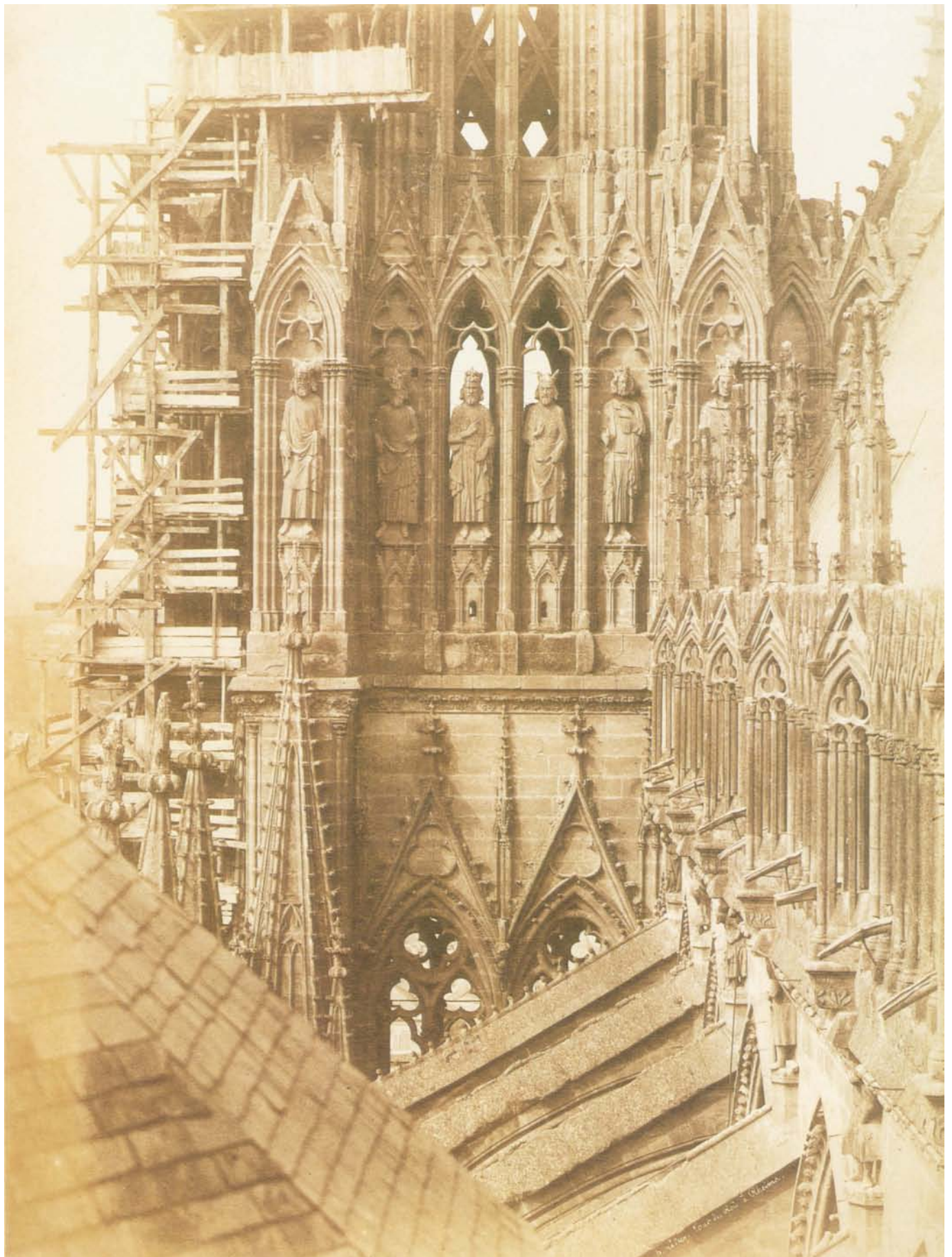
13 アンリ・ル・セック
フランス、1818-1882
『国王の塔、ランス』1851年

ソルト・プリント
35.2×26cm
84.XP.370.25

パリのポール・ドラローシュの下で絵画を学んだアンリ・ル・セックは、1850年代初期に写真を使い始めた。この時期、フランスの写真家たちは紙ネガ法に秀でていた。皇帝ルイ＝ナポレオンは数々の政策を打ち出し、フランスの国家としての認識を強化し、自国に対して誇りを持つよう促した。こうしたプロジェクトの1つにパリ以外のフランスの歴史的建築物を写真に集大成する「ミッション・エリオグラフィック」があった。歴史的記念物委員会は、調査団の写真家の一人としてル・セックを任命した。(この膨大なプロジェクトに参加した写真家の中には、ギュスターヴ・ル・グレイ、エドワール＝ドゥニ・バルデユス、O. メストラルなどがいた。) 記念碑や廃墟が散在するフランスの田園地帯が理想的風景として宣伝される一方、都市では近代社会に向けた土地開発が進められた。ル・セックはこうした新旧の対照を作品に反映させた。被写体は歴史的建造物だが、彼はそれを近代的解釈とも呼べる観点から写したのである。

この作品で、ル・セックはランスのノートルダム大聖堂にある『国王の塔』の細部を写している。大聖堂は13世紀の建物で、1830年まで代々のフランス国王の戴冠が行われていた。アーチの下の彫像は、全て初期フランス国王の肖像である。地上から遥かに離れ、塔をまっすぐ前に見る位置に視点を置くことによって、ル・セックは大聖堂の歴史的価値を示すばかりでなく、強烈なイメージを創り出している。左側の材木で作った不安定な足場は、大聖堂の堅固な切り石や彫りの細かい彫像と対照的である。大胆な構図は、壮大な全形のほんの一部を写し出す。大聖堂の細部に集中することによって、ル・セックは写真全体を建築要素で埋め、平面的、装飾的なイメージを生み出している(前景や背景が明らかに省かれていることに注意されたい)。ピントのずれた前景と様々な偶然の要素が重なったこの作品は、従来の構図の規則から外れている。矛盾する要素のダイナミックな配列が劇的效果を生み、見る者を驚かせ、楽しませてくれるのである。

AL



14 シャルル・マルヴィーユ
フランス、1816-1879
『パリ馬市場のエッセ小路』ネガ
1860年代、陽画1871年以降
アルバム（卵白）・プリント
26.2×37.1cm
84.XM.346.14

第二帝政時代（1852-1870）パリの偉大な記録写真家シャルル・マルヴィーユは、書籍や大衆誌の木版挿絵のデザイナーとして活躍した20年ほどの間に、構図に関する知識を得、鋭い観察力を身に付けた。そして1850年代初期、当時繁栄していたブランカール＝エヴラル社＝エヴラル社の巡業写真家として写真を始めたときには、既に、建築写真や風景写真の成否を決めるのは、何よりも光と空間の巧みな処理であることを理解していた。その上、はじめはカロタイプ、後にコロジオン湿板法と、当代写真法を見事に把握することによって、マルヴィーユは一貫して優れた写真を撮り続けた。

1853年、パリ・セーヌ地区の知事となったオスマン男爵が最初に行なった事の一つは、道路や公共施設の大改造を始める前に、写真家に依頼して改造前のパリを写真に撮らせることであった。依頼された写真家には、バルデユス、ル・セック、マルヴィーユなどがいた。マルヴィーユは知事の計画に従い、大通り建設のために間もなく取り壊される小道や様々な建物を、細々したところまで撮影した。こうした取り壊し予定地区の1つに、馬市場とその周辺があった。馬やラバが主な交通機関であった時代、パリの交易の場として馬市場は非常に重要であった。

馬市場の裏の袋小路を写したこの作品は、取り壊され、明るく風通しのよい大通りに変えられようとしていた、パリ旧市街のでこぼこで入り組んだ通りの様子を描き出している。比較的低く、通りの中心に近い位置にカメラを据えた構図は、場面を構成する建物と視線の複雑さを強調している。葉のすっかり落ちた左手の木は、枝を前景に張り出し、映像内の空間を守ると同時に、我々の視線を古びて廃れた近辺の情景に導いている。風雨にさらされた石畳や雨にえぐられた泥道、崩れかけた漆喰の壁などがレンズに見事に捕らえられ、様々な質感に対するマルヴィーユの感性が窺える。イメージの明瞭な描写と明暗のパターンの巧みな配置が、絵画的表現に対するマルヴィーユの優れた才能を示している。

JC



- 15 カミーユ・シルヴィ
フランス、1834-1910
『川の風景-ユイーヌの谷』ネガ
1858年、陽画 1860年代
アルブメン（卵白）・プリント
25.7×35.6cm
90.XM.63

法律を学び、外交官となっていたカミーユ・シルヴィにとって、写真は初め趣味でしかなかった。しかし、1857年、素描の師とアルジェリアを旅行した折り、自分の絵に失望し、友人オランプ・アグアード伯に写真法の教授を頼んで以来、写真に専心するようになり、フランス写真協会に入会するほどになったのである。彼が扱った最初の題材の一つは、ユイーヌ川沿岸に位置する生れ故郷ノジャン＝ル＝ロトル周辺の風景であった。当時の写真で現在残っているものは僅かだが、中でも壮大さと細部の描写において、この『川の風景』ほど優れているものはない。このプリントは4枚しか残っておらず、その一枚一枚の、特に空と表面の質感の扱い方には重要な違いが見られる。（4枚が一堂に展示されたのは、1993年にマリブのゲティー美術館で開かれた展覧会が初めてであった。）1859年、この作品について評論家が次のように称賛している。「全体に柔らかい影が忍ぶ、変化に富み精妙なディテールが見事な、この情景の自然美そのものは、類まれな静けさと魅力を備えたイメージを創り出している。」

のみ込みの速かったシルヴィは、この秀作を写真を始めた初期の頃に制作しており、1858年にはロンドンの王立写真協会に出品し、その素晴らしさを即座に認められている。解説者の一人は、「展覧会の全作品の中で、珠玉の逸品といえよう」と記し、また、もう一人は次のように書いている。「シルヴィ氏ほどの芸術性と趣を備えた作品を創造することは不可能であり…構図の深い情趣を讃えるべきか、細部の完璧さを讃えるべきか、迷うほどである。」

シルヴィは、生家から歩いて数分の、ユイーヌ川に架かる橋ポン・ド・ボワからこの写真を撮影した。川沿いの小さな村は、この川を水車の動力として利用し、富を蓄えた。シルヴィ家のような地主は、川のおかげで経済的自由を手に入れたのである。写真のような報酬の少ない職業に就くことができたのも、こうして得た資産のおかげであった。

だがシルヴィは、1859年、突然ロンドンに移住し、家族を驚かせた。彼はそこで肖像写真館を開き、市内の上流階級の肖像写真家として最も成功した一人となった。細部にわたって精確に構成された手札型のミニチュア肖像写真を専門としたシルヴィの、被写体のポーズや光、そして背景の巧みな設定は完璧であった。

WN



16 作者不詳

アメリカ、19世紀中期に活動
『エドガー・アラン・ポーの肖像』
1849年5月下旬または6月初旬

半板ダゲレオタイプ
12.2×8.9cm
84.XT.957

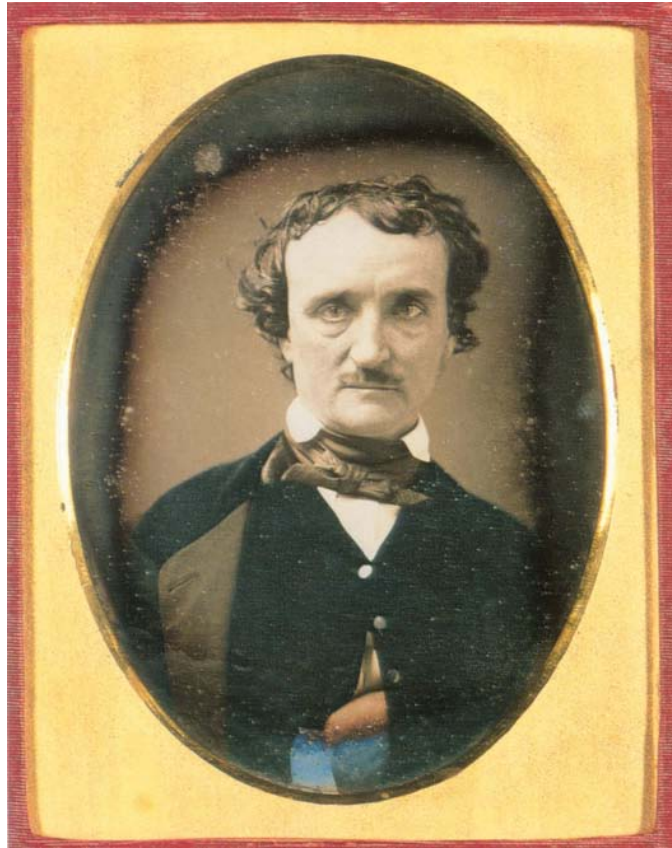
アメリカ文学史の悲劇的作家エドガー・アラン・ポー（1809-1849）は、明晰な頭脳とメランコリックな心をあわせ持っていた。詩人、作家、編集者、評論家と様々な分野で活躍したが、中でも怪奇小説と偉大なミステリーの作家として最も知られている。この写真のポーはほとんど自失状態で外の世界を凝視しているかのように見える。眉間にしわを寄せた幅広い眉と、左目の横の小さな傷跡、そしてその上にかかる巻き毛を、レンズは鋭い精確さで捕らえている。ポーの病の徴候も、包み隠すことのない率直さで写されている。むくんだ肌、はれぼったい目、生氣のない口元は、4カ月後の時ならぬ死を予告する。その様相と遠くを見つめる目は、既に死の様々な姿を見てきた者の其のようで、デス・マスクにも似ている。

この写真撮影を手配したのは、ポーが友情を育み、妻の死後、愛人としたアニー・リッチモンドで、彼女は少なくとも2枚分の代金を払ったと考えられている。そのため、今日、残っているこの写真は、ポー研究者の間で「アニー」ダゲレオタイプと呼ばれている。写真を見て、ポーは「私の人生は無駄だったようだ...未来はわびしいほど空白だ。」と言った。

ポーのダゲレオタイプは、少なくとも8枚残っている。ポー自身、ダゲールの発明を現代科学の奇跡と考え、1840年1月には次のように記した。「この機械自体、現代科学の最も重要な、そしておそらく最も偉大な勝利と見なされなければならない。...どのような言語でも、この真実を精確に伝えることはできないであろう。...事実、ダゲレオタイプは再現性の面で、人間の手によるどの絵画よりも、真に果てしなく正確であるのだから。」

ポーのこの写真を撮影した人物として考えられる写真家は10人以上に及ぶ。だが、最も可能性の高いのは、マサチューセッツ州ローエルで最も著名なダゲレオタイプの写真家であったジョージ・C. ギルクリストである。ギルクリストは1847年から1860年以後まで写真家として活躍し、数多くの名士の肖像写真を撮影した。

MH



17 ジョン・プラム（ジュニア）
アメリカ（ウェールズ生）、
1809-1857
『米国連邦議会議事堂』1846年
半板ダゲレオタイプ
17×21cm
96.XT.62

ウェールズ生まれのジョン・プラム（ジュニア）は、12歳のときに渡米した。土木技師となり、西部に鉄道を開拓したプラムは、大陸横断鉄道の発案者であると広く信じられている。後年、仕事も収入も少なくなると、建築とダゲレオタイプに深い関心のあったプラムは写真家として再出発した。彼がダゲレオタイプについて知ったのは、1840年、一般市民に写真を公開しながら遍歴していた写真家たちの作品を見た折だった。プラムのダゲレオタイプは非常に好評で、まもなくワシントンを含む13都市に写真館を持つほどになった。

この作品は、米国連邦議会の議事堂を東側から斜めに見たものである。1846年当時の議事堂は、今日と比較してシンプルではあったが、既にウィリアム・ソーントン、ベンジャミン・ヘンリー・ラトロープ、チャールズ・ブルフィンチ、ロバート・ミルズの4人の建築家の手にかけられていた。最初の建物の建設が開始されたのは1791年で、完成までに34年を要した。プラムの時代に上院と下院が入っていた袖の部分は、今日、現在の議場と中央のドームを結んでいる。プラムは大統領官邸（現ホワイトハウス）、米国特許庁、郵便本局など、首都の重要な官庁ビルを撮影すると同時に、議事堂のダゲレオタイプを3枚撮った。この作品はその1枚である。写真左手の遙か上方には、大統領官邸がかすかに見える。連邦議会を中心とし、ペンシルヴァニア通りの外れに離れて立つホワイトハウスが見えるこの写真で、プラムはワシントンの基盤組織と象徴的要旨を一望に収めている。

写真画廊チェーンの事業に失敗し、倒産した後、プラムはアイオワ州デユブークで引退生活をおくっていた。その後、カリフォルニアのゴールド・ラッシュで再び資産を立て直そうとしたが、これも不成功に終わり、1857年には自殺に追いやられた。

MH



- 18 アルバート・サンズ・サウスワース
アメリカ、1811-1894
ジョサイア・ジョンソン・ホーズ
アメリカ、1808-1901
『エーテル麻酔を使った初期の手術』
1847年
完板ダゲレオタイプ
14.6×19.9cm
84.XT.958

アルバート・サウスワースとジョサイア・ホーズは、ダゲールから写真術を習ったジャン＝フランソワ・グローが1840年の春に行った講義と実演を見て、それぞれ別々に写真をはじめた。サウスワースはジョゼフ・ペンネルと共同でボストンに肖像写真館を開き、成功した。ホーズは1843年、ペンネルの後継者としてこの写真館に来た。トレ蒙特通りの2人のスタジオは、地元の名士やボストンを訪れる政治家や俳優などのダゲレオタイプで有名になった。

常に新しい技術を試みていた2人の名は広く知られ、業界で最も高い値段を要求することもできるようになった。当時、肖像写真の第一人者であったとも言われるニューヨークのマシュー・ブレイディが六分の一板のダゲレオタイプで2ドル受け取っていたのに対し、サウスワースとホーズの同サイズの写真は5ドルであった。ポートレート以外の写真（町の様子や風景、公共行事、大勢の人々のグループ写真など）は非常に手間がかかり、あまり儲からなかった。

カメラによる歴史的事件の撮影が容易になる遙か以前の1847年、サウスワースとホーズは『エーテル麻酔を使った初期の手術』でそれを試みた。エーテルを麻酔薬として用いた一般公開手術は、1846年10月にマサチューセッツ総合病院の教育研究用手術見学室で行われたのが最初であった。しかし、この歴史的手術に立ち合った写真家はいなかった。続く数週間、そして数カ月の間、エーテル麻酔を用いた外科手術の実演が次々と行われた。ソロモン・デイヴィス・タウンゼンド医師が始めようとしているこの写真の手術も、その1つであった。背後のガラスケースに収められた手術用具、テーブルの上の手術付属品、医師たちのフロックコート、患者の足に残っている靴下などが、皆、場面の生々しい情景にハッとさせる現実感を与えている。

WN



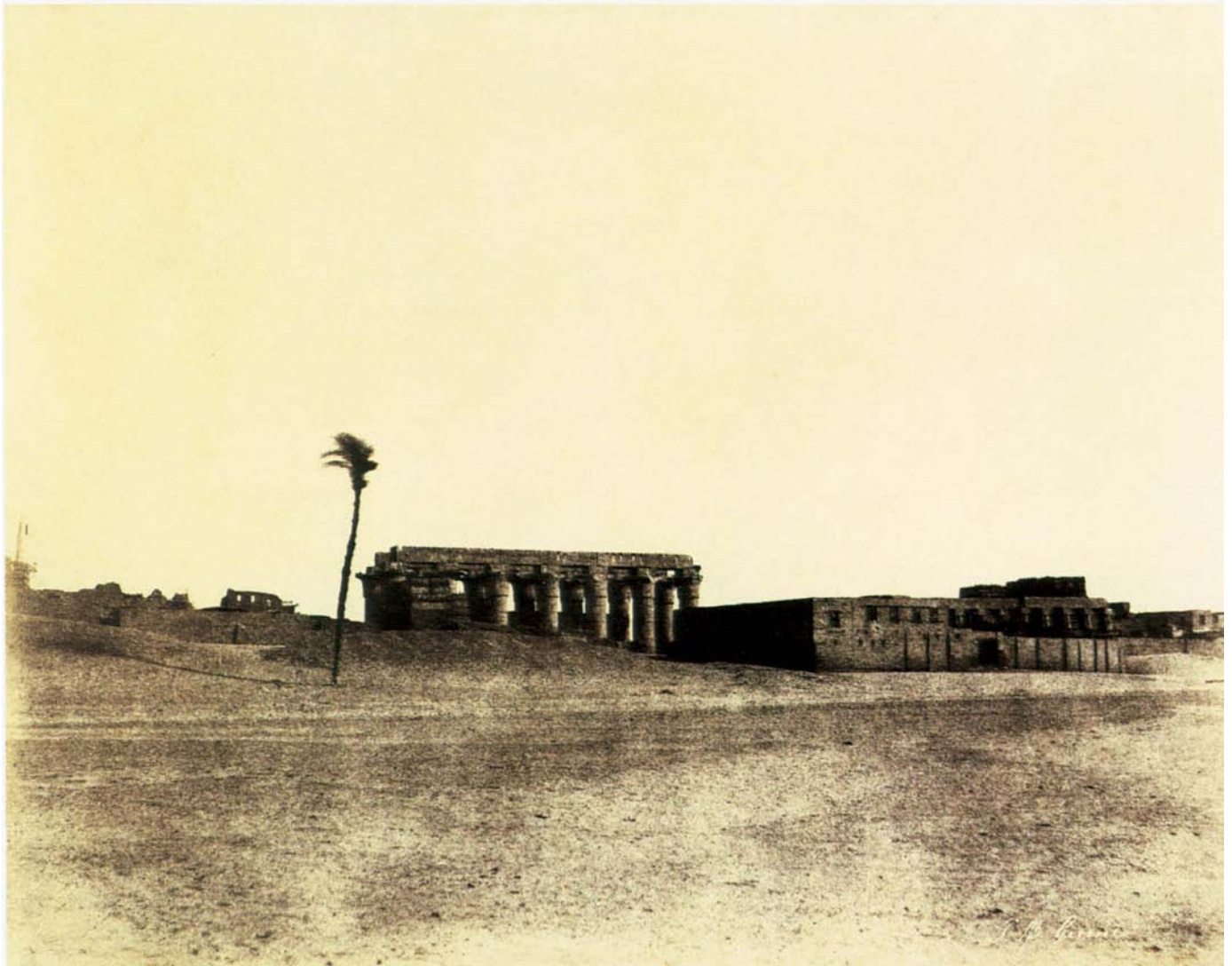
19 ジョン・ビーズリー・グリーン
アメリカ（エジプトとアルジェリア
で活動）、1832-1856
『ルクソルの神殿』1853年または
1854年
ソルト・プリント
23.4×29.2cm
84.XM.361.2

パリ在住のアメリカ人銀行家の息子ジョン・ビーズリー・グリーンは、その短い一生の最後を写真に捧げた。病氣療養のためと思われるが、エジプトを旅行した際には、当地で非常に早く、最も詩的なものに数えられる写真を撮影している。当時の（そして現代の）観光客の例にもれず、彼も幹線道路のような役割を果たしているナイル川に沿って、各地を渡り歩いた。

ルクソルの壮大な神殿を端から撮ったこの写真は、川の方角から撮影されている。ナイル川と平行に立つこの神殿の西側にあたる。写真にはグリーンが使用した紙ネガの繊維の跡が見られ、前景の毎年洪水に見舞われる沖積平野の柔らかい質感を強調し、熱気が写真から立ち上るかのような効果を与えている。川岸は見えないが、グリーンが暗室としても使っていた船は、カメラのすぐ背後にあるに違いない。すると、この風景は彼が見た神殿の最初の姿なのだろうか。光景の微妙な美しさと、それが陽画の紫がかった灰色にどのように写し出されるかを、グリーンは即座に理解したに違いない。

神殿を建てた第十八王朝の王アメンホテップ三世（紀元前1386～1349年治）は、写真中央の巨大な支柱が並んだ柱廊を、最初、多柱造の広間の一部とする予定だったが、それは未完に終わった。神殿の右手には、それほど壮大ではないが同じ王が建てた中庭建築が並び、その向こうの遙か右手は、聖所のある、これより古い建物で終わっている。中央左には（グリーンの写真では分からないが）、もう1つの列柱式中庭建築と、巨大な塔門がある。一本だけ立っているヤシの木の葉は長時間の露出の間、風に吹かれて揺すぶられ、背後の壮大な静止した建物と比較すると、脆くはかなく見える。その他に生物はいない。グリーンが荒涼とした眺めは、川と砂漠に挟まれ、空と砂の間に立つ巨大な神殿の孤立した姿を強調している。

GB



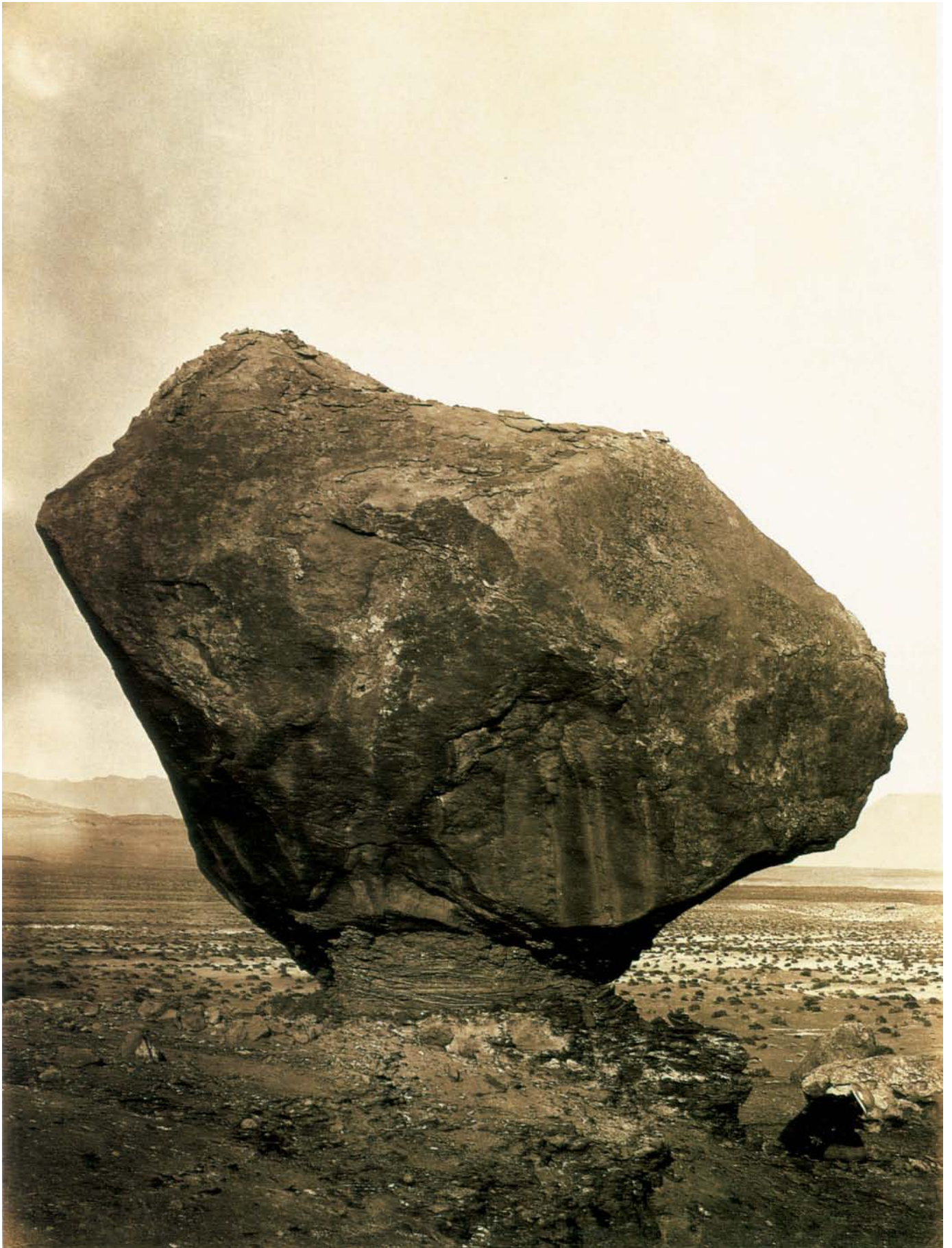
20 ウィリアム・H. ベル
アメリカ（イングランド生）、
1830-1910
『アリゾナ州ロッカー・クリークの
宙吊り岩』1872年
アルバム『経度100以西の地勢と地
質の探検と調査、1871～73年』所
収
アルバム（卵白）・プリント
27.5×20.3cm
84.XO.1371.30

この写真は、1872年、ジョージ・M. ホイラー中尉が率いた米国政府の経度100以西の地域探検で撮影されたものである。写真家として探検に参加したベルの作品は、調査結果の最終報告の際、図解に用いられると共に、立体写真の形で一般に販売された。巨大な岩を構図の中央に置き、写真全体を埋めるほどの大きさを写し出したこの写真からは、そのスケールと密度がひしひしと伝わってくる。立体写真（同じくゲティー美術館蔵）の説明によると、ベルの第一の目的は、岩の底部に対する浸食作用を強調することにあった。しかし、岩を他からまったく孤立させたこの写真には、単なる風によって削られ、いつの日かその風によって倒されるだろう、この巨大な静止した形状に対するベルの感嘆の思いが現われている。岩をクローズアップすることによって、見る者はその表面を細かく観察し、肖像写真を見るときと同じように、その様相から性格を見抜こうとする。

視線が砂岩のあばたのような表面に非常に巧みに引き付けられているため、岩影で座り込む人物にほとんど気がつきもしない。自然界の巨大な事物を撮影した19世紀の写真には、その大きさの比較として人物を配することが多かった。しかし、この写真の人物はそうした役割を無視し、それどころか岩から注意を背けて下の地表を虫眼鏡で観察している。この対照が偶然であるとは考えられない。結果として、調査に没頭して自分の上にそびえる巨岩が目に入らないかのような、ユーモラスなシナリオが心に浮かぶ。

ベルは英国リヴァプールで生まれたが、渡米してフィラデルフィアで育ち、1848年にはここに写真館を開いた。『フィラデルフィア・フォトグラファー』誌にも積極的に投稿し、写真の技術向上を図る様々な案や、旅行中に行った道具や材料の現場テストの結果などを発表している。南北戦争では北軍の兵士としてアンティアタムとゲティスバーグの戦いに参加した。1865年、ベルはワシントンの米軍医学博物館の主任写真家に任命された。南北戦争の負傷兵を撮影した数々の写真は、医師間で病歴の情報交換をしたり、切断手術の成功例の報告を図解するのに利用された。

KW



- 21 アレキサンダー・ガードナー
アメリカ（スコットランド生）、
1821-1882
『メリーランド州アンティアタムの
戦場におけるリンカン』
1862年10月3日
アルバム（卵白）・プリント
22×19.6cm
84.XM.482.1

1856年春にスコットランドから渡米したとき、既に写真家として経験のあったアレキサンダー・ガードナーは、すぐに肖像写真家マシュー・ブレイディのスタジオに職を見つけた。5年後、南北戦争が勃発し、連邦議会議事堂まで大砲の音が聞こえてくるようになる、ガードナーはブレイディに対し、当時の写真機では撮影に時間がかかり、融通性にも欠けてはいたが、それでもできる限り戦争の状況を写真に捕らえるため、何人かのチームを編成するよう提案したと伝えられる。ガードナー自身も1862年から63年にかけて戦場に赴き、何百枚という写真を撮った。メリーランド州アンティアタムの、死体が一面に転がった戦場の写真は、1862年11月、ブレイディのニューヨークの画廊で展示されると、センセーションを巻き起こした。アメリカの写真史上、それほど生々しく残酷な映像が展示されたことはなかったのである。

ガードナーの残した作品の中で最も長く讃えられているのは、アブラハム・リンカンを写した37枚の写真である。大統領は一人で、あるいは家族、友人、同僚と共に写っている。ガードナーは大統領に知られるようになり、1861年と62年にはホワイトハウスに臨時のスタジオを設置することを許可されるまでになった。北軍司令官ジョージ・B. マクレランが南軍司令官ロバート・E. リーを破ったアンティアタムの戦いから2週間後の1862年10月3日、リンカンは戦場を訪れ、マクレラン始め、ジョン・マクラーナンド少将、アラン・ピンカートン秘密調査部長などの幹部と話し合った。ピンカートンは、作戦の企画に使われる手描き地図を複製する最高機密計画の協力者として、ガードナーを雇っていた。しかし、リンカンの訪問の本当の目的は違っていた。大統領は前日、夫人に電報を打ち、アンティアタムに行つて「ミスター・ガードナーに明日の午前、写真を撮ってもらう（十分じっとしていられたら話だが）」と伝えているのである。

アンティアタムで撮影した写真は、ここに収録したものを含めて、現在、5枚残っている。それらは単なる肖像写真ではない。対象となる人物をよく知っている者だけが撮れる作品である。リンカン自身は電報にもあるように、じっと立っていることができず、そのため頭が若干ぶれている。この写真の秀でた点は、野営地の生活の細々としたディテールを中心に配列された巧みな構図にある。映像はテントとそれを支えるロープに占められ、そのため視線は人物の顔と同様、ロープを留めている金具にも引きつけられる。しかし、構図が中断されているにも拘わらず、最も印象的なのはリンカンの凜とした姿なのである。

WN

N 16



22 ジョージ・N. バーナード
アメリカ、1819-1902
『テネシー州議事堂から見た
ナッシュビル』ネガ1864年、
陽画1865年
アルバム（卵白）・プリント
25.6×35.9cm
84.XM.468.3
次頁：部分

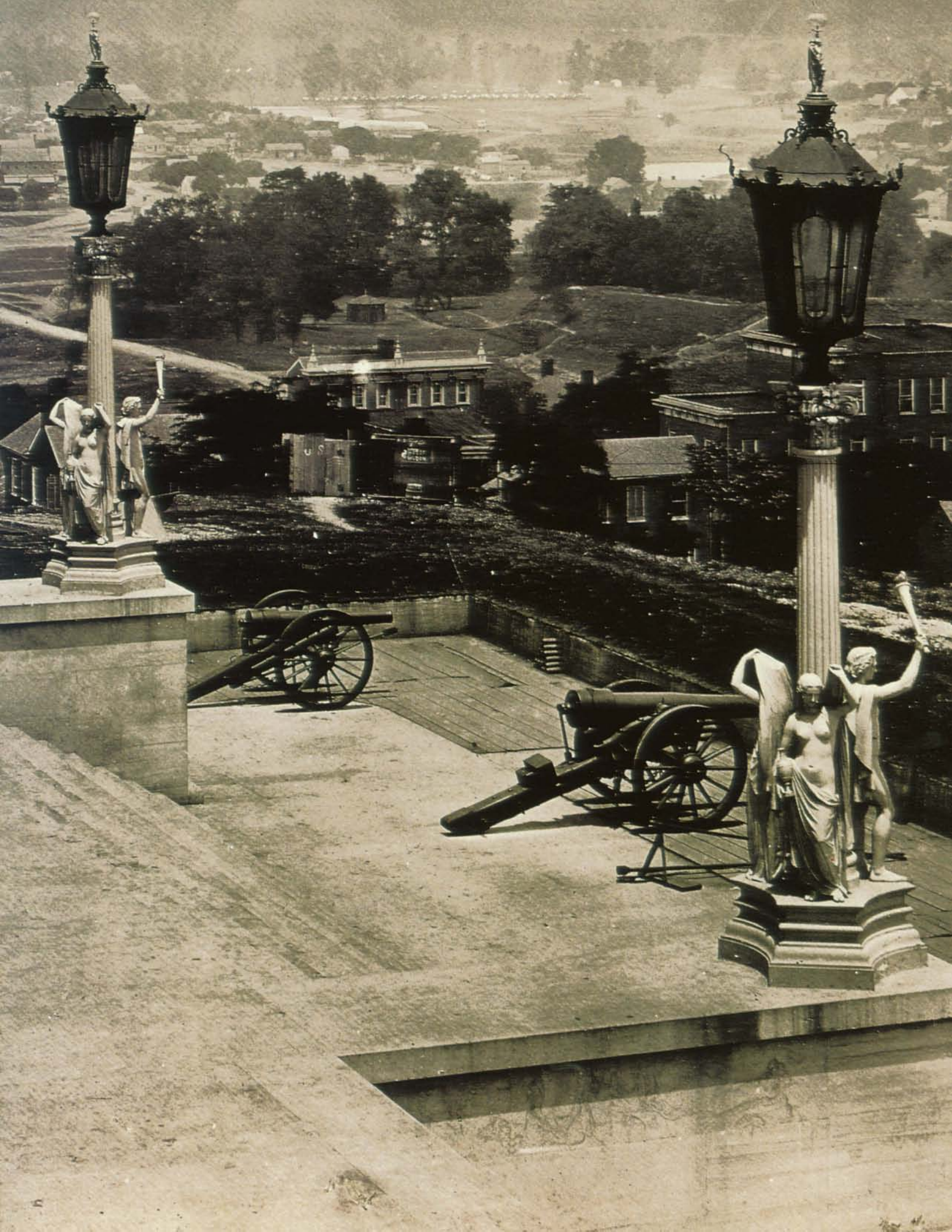
南北戦争は、多くの写真家に新しい題材を与えた。戦前ニューヨーク州北部で肖像写真を撮っていたジョージ・N. バーナードは、一時、マシュー・ブレイディに雇われ、時折ジェームズ・ギブソンと協力して、ワシントン周辺の防壁やヴァージニアの戦場の写真を撮影した。1863年、バーナードは北軍の公式写真家となり、戦場の西方、ミシシッピ川沿いの地域で活動を展開した。

完成したばかりのテネシー州議事堂の階段から首都を一望する、この印象的な眺めは、ウィリアム・ティカムサ・シャーマン将軍が1864年から65年にかけて行った苛酷な進軍を追って、バーナードが撮影した数々の写真の最初の1枚である。進軍はテネシーを皮切りにジョージアへ下り、サヴァナを横切って海へ出、さらに北上して南北カロライナ州に入るまで続いた。戦後、バーナードはこれらの中からアルバム・プリント61枚を選び、『シャーマン進軍の光景写真』と題した豪華な装丁本にして出版した（本書の写真もここから抜かれたものだ）。

バーナードは、この場所で3枚、写真を撮っている。玄関には北軍兵士が見える。北軍の大砲は、防備の木柵と土手を越えたその向こうの町に向けられている。かつての反乱の町におけるシャーマンと北軍の勢力を誇示する目的で撮影されたものである。バーナードは、その効果を得るため、列柱と柱礎が力強く垂直に画面を貫き、空間を支配するよう、カメラを建物の手摺壁に設置した。大砲は沈黙の衛兵のように、現代の平和維持軍の兵士のように並んでいる。その力強く男性的な形と素材と用途は、ランプの台座に見られる優雅で装飾的な古典派彫刻の女性的要素と対照を成している。前景には、長い露出時間の間に立ち去った、幻のような歩哨の人影が見られる。遠くには、カンバーランド川に沿って北軍のテントが大量に並んでいるのが微かに見え、シャーマンの大行進を前に、人員と物資の準備が着々と進められているのが分かる。1866年にこの写真を発表したとき、バーナードは2枚目のネガから劇的な空模様を写真に加えた。戦後、バーナードは一時、崩壊の様子を忘れ難い写真に残したこともある南部の町チャールストンに住んだが、後年は肖像写真家としてシカゴ、ロチェスター、ニューヨーク、オハイオ州ペインズビルなどを転々とした。

GB







- 23 カールトン・ワトキンズ
アメリカ、1829-1916
『オレゴン州コロンビア川マルトノマ
滝、422番、2500フィート』1867年
アルブメン（卵白）・プリント
52.4×39.9cm
85.XM.11.28

1850年代初期にニューヨークからカリフォルニアに移住したカールトン・ワトキンズは、メリーズヴィルにあったロバート・ヴァンスのダゲレオタイプ写真館に、欠勤中の従業員の穴埋めとして雇われ、ひよんなことから写真を始めることになった。その後10年も経たない内に、サンフランシスコで独自の肖像写真館を開いたが、1875年、経営不振から競争相手のアイゼイヤ・テイバーに在庫写真の全てを取られている。だが、ワトキンズはそんなことでは挫折しなかった。新しい写真を撮り続け、太平洋沿岸を北はカナダまで、南はメキシコまで広く旅をして、膨大な数の作品を残したのである。

ワトキンズの写真は自然と人間の関係を描き出して、現代の風景に対する認識に影響を与えた。大地の美しさを伝えることに熱心であったワトキンズの西部の写真は、自然そのものが壮麗で畏敬の念を抱かせる、エデンの園のような情景が多い。1867年、ワトキンズはオレゴン蒸気船会社の依頼でオレゴンを旅し、少なくとも59枚の巨大なネガ（収録した写真は、その1枚から印画）と、100枚以上の立体写真を制作した。

このマルトノマ滝の写真で、ワトキンズは自然の情景の荘厳さを強調している。空も見えず、前景もない構図の全体を占めるのは、滝とその周りの木の葉である。写真の大きなサイズも情景の壮大さを高めている。スケールの大きさばかりでなく、前景から背景へと進行する水平の線のない映像は、ダイナミックである。奥行きを否定することによって、イメージが空中で止まっているような、奇妙な効果が演出されている。垂直的な配列の中で、構図をまとめる鍵を握るのは滝である。それは上から下に下降しながら、畏敬の念と恐れ、そして官能的感覚まで呼び起こす、偉大な自然の力として表現されている。この視点と人物を廃した構図で、ワトキンズは自然を、人の手を必要としない純粹な現象として描き出している。

AL



24 ヘンリー・ハミルトン・ベネット
アメリカ (カナダ生)、1843-1908
『写真家とその家族アシュリー、
ハリエット、ネリー』1888年
アルバム (卵白)・プリント
44.4×54cm
84.XP.772.8
次頁：部分

南北戦争で右手の自由を失い帰還した1865年、ヘンリー・ハミルトン・ベネットは郷里ウイスコンシン州キルボーンで、弟ジョージと共に写真館を買い取った。鉄道が到来すると、当地にはミシシッピ川の上流に注ぎ込むウイスコンシン川を眺めようと観光客が押し寄せてきた。ここは、軟らかい石壁を水流が削った美しい峡谷に沿ってウイスコンシン川が曲がりくねる、土地の者が「デルズ」と呼ぶ地域である。ベネット兄弟は、そのため写真館の事業を風景と肖像写真に分け、ジョージが写真を止めてヴァーモントに移るまでの数年間、こうして写真業を営んだ。

ヘンリー・ベネットは自然をこよなく愛するようになり、1870年代初期までには、主に風景写真を中心に撮影するようになっていた。1866年には、日記に次のように記している。「デルズへ行く。水かさは、ここ何年も見たことのないほど多い。それはまったく恐ろしく、崇高で、壮麗で、偉大である。」続く20年間、ベネットは創作力の大部分を自宅周辺の自然の撮影に注ぎ込んだ。ウイスコンシン・デルズは、ベネットの制作した写真やガイドブックに魅了された観光客が引き寄せられるように訪れる場所となった。

ベネットは、家族や友人を汽船に乗せたり、川岸に休ませたりして、写真の中に入れることが多くあった。そのため、彼の風景写真には家族のアルバムの雰囲気が漂っている。肖像写真が風景撮影の経験に裏打ちされているのは明らかであった。息子のアシュリーと娘のハリエット、ネリーと共に撮ったこの作品では、人物の間隔が風景の定着物のように離れている。1884年に亡くなったベネットの妻フランシスを追悼する写真かもしれない。大きな部屋には美術品が飾っており、ベネットの事業が繁栄していたことを示している。しかし、視線は若干不自然に見える場面の設定に引き寄せられる。ベネットの頭の上には、作者の分からない風景画がかかっている。右端では、ネリーが膝の上にアルバムを抱え、その後ろには南北戦争の彫刻が台座に乗っている。アシュリーの左には、半分しか見えないイーゼルに、油絵が立てかけられている。カメラをまっすぐ見据えているのは、ハリエットだけである。他の3人はカメラの左の方を見つめている。亡くなった妻であり母であるフランシスの肖像でも見ているのだろうか。

WN





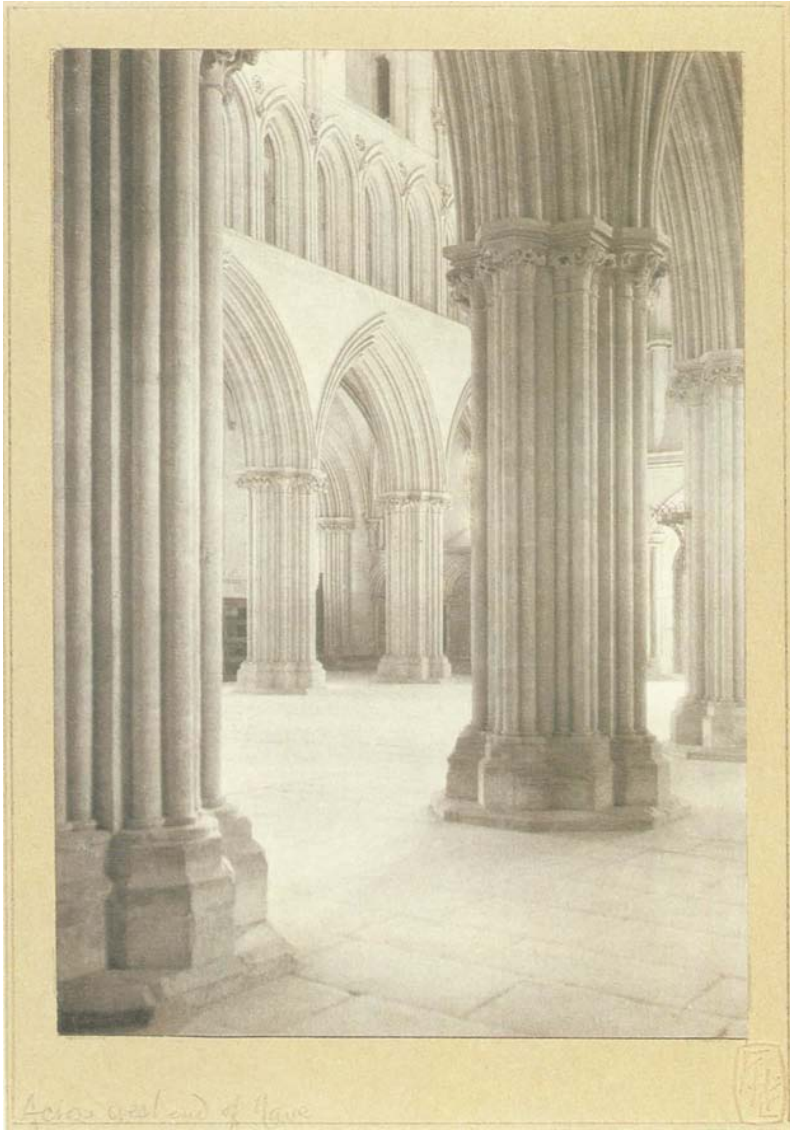


- 25 フレデリック・H. エヴァンズ
イングランド、1853-1943
『ウェルズ大聖堂、身廊西端を横切
って見る』1900年頃
プラチナ・プリント
15×10.5cm
84.XM.444.38

青年銀行員フレデリック・H. エヴァンズは、1880年代に書籍店を経営するようになり、ロンドンの芸術的サークルと親交を結んだ。銀行から書店へと転職した頃、彼は写真に夢中になったが、やがてそれが3番目の職業となる。エヴァンズは初め、顕微鏡を通して貝殻や虫を撮影し、それをガラスのスライドに張りつけていた。ウィリアム・モリスのデザインやオーブリー・ビアズリーのスケッチに憧れていたエヴァンズは、写真の経験を積む内に自ら写真を制作することを望むようになっていた。題材には風景と建築を最も好んだが、このウェルズ大聖堂の壮大な中世建築を細長く区切った眺望の、自然形の模倣と極度な技巧にも、それが現われている。写真の映像は、教会内部の垂直に上昇するリブ・ヴォールト（肋丸天井）の内部を、ゴシック建築の繊細さを保ちながらも、魔法のように人間のスケールに縮小している。彼がおそらく何時間、もしくは何日間も待ち続けたであろう柔らかく穏やかな光は、巨大な石柱の束ねられたコロネット（小柱）から、その上の層であるトリフォリウムのアーチまで、この世のものとは思えないの輝きで染めている。プラチナ・プリントでは他に真似のできない技巧を用い、写真の上端に見えるクリアストーリー（明り層）にある通路のほとんど真黒の影や、右下の正門から差し込むオフホワイトの光線など、さりげないアクセントも加えられている。

大聖堂を主題に用いた当代の作家ヴィクトル・ユゴーやJ. K. ユイスマンズと同様、文学的教養のあったエヴァンズも中世の芸術と建築に傾倒し、ビュー・カメラとガラスの原板を持って、リンカン、ランス、ダラム、プールジュ、イーリー、ウェルズなどの大聖堂を始めとする数々の建築を訪れた。地元の石灰岩を使い、1185年から1350年の間に2度の建設工事を経て建てられたウェルズ大聖堂は、今日もウェルズの古い小都市を見下ろすようにそびえ立つ。大聖堂は、後年、一部修復されたが、教会の中央にある身廊は今でもそのまま残っている。身廊の列柱は、正門から祭壇までまっすぐ眺めると、地に着いた水平の線が見える。しかし、エヴァンズはそれを廃して個々の要素の垂直性を強調する。深く彫り込まれた石柱の垂直線は、石彫りというより素描のようだ。熱心な職人肌のエヴァンズは、この光り輝くイメージを、大聖堂を作り上げた名も無い職人の信仰と技巧から引き出したのである。

JK



Across west end of nave



26 ガートルード・ケーゼビア
アメリカ、1852-1934
『婦人のシルエット』1900年頃
プラチナ・プリント
20×10cm
87.XM.59.28

開拓者精神で育てられ、強い独立心とピクトリアリズムの美的感覚を備えていたガートルード・ケーゼビアは、肖像写真家として優れた芸術性を発揮し、目覚ましい成功を収めた。コロラド州で育ったケーゼビアは、思春期の頃、ニューヨークのブルックリンに移住し、やがてそこで結婚し子供を育てた。1880年代後期、ブルックリンのプラット・インスティテュートで美術を学び始め、最初、伝統的な絵画と素描を専門としていたが、まもなく写真に可能性を見出し、家族の反対を押し切って商業的な肖像写真館の見習いとなる。その後、独立してスタジオを開き、当時、大部分の写真家が好んで使っていたヴィクトリア王朝風の家具を廃し、ソフト・フォーカスと趣ある照明を使った新しいスタイルを開拓した。ケーゼビアはニューヨーク・カメラ・クラブと、ロンドンに拠点を置くリンクト・リング（つながった輪）の会員であった。また、芸術表現としての写真の確立を目指す写真家のインフォーマルな団体フォト・セセッション（写真分離派）の創立者アルフレッド・スティーグリッツとエドワード・スタイケンの親友でもあった。

娘の結婚を記念して撮影されたものと思われるこの作品は、祈りを捧げる手、半透明のベール、側面からの眺めなど、15世紀イタリア美術のマドンナを思わせる。ケーゼビアは被写体の、女性として、母としての役割を強調し、そのイメージに純粹無垢な処女性をほのめかし（写真の副題は『祈る乙女』）、結婚を崇高な精神性と同等に表現している。こうした情景は、ケーゼビアの不幸な結婚生活を考えると、心に迫るものがある。写真は被写体を忠実に写したのではなく、焦点を背景のドア枠とその外に当てることによってシルエットを柔らかく写し、彫刻のような明暗の変化を利用している。ケーゼビアの作品にはピクトリアリズムの感覚が明らかに表れていた。アルフレッド・スティーグリッツは、1898年に彼女を「国内の一流肖像写真家」と称賛している。

JM



27 アン・ブリグマン
アメリカ、1869-1950
『嵐の中』1910年頃

プラチナ・プリント
24.6×19.7cm
94.XM.111
ジェーンおよびマイケル・
ウィルソン贈呈

アン・ブリグマンは1901年頃独学で写真を学び、翌年にはサンフランシスコの写真サロンに作品を展示するまでになっていた。それから間もなく、ニューヨークのアルフレッド・ステイグリッツ（図版30参照）と文通を始めたブリグマンは、彼が創立したフォト・セセッションの初期会員となる。ステイグリッツはブリグマンの熱心な称賛者となり、彼女の作品を収集し、彼の発行する贅沢に印刷された写真雑誌『カメラ・ワーク』にも発表した。ブリグマンの作品は、題材を絵画的に扱い、ソフト・フォーカスを使う、ピクトリアリズムに属している。ブリグマンの写真は、フィルムに撮影される事実の記録と、後から手で加える修正を組み合わせたものであった。

ブリグマンは、写真の芸術性と同様、事物を変化させる大自然の力にも魅了されていた。ヌード写真の大部分が男性の手でスタジオ内で撮影されていた時代に、女性の裸体を未開の自然の中で撮影した彼女は草分け的存在であった。文章でも写真でも、西部の雄大な自然における体験を官能的に表現した彼女の作品には、人間と自然の聖なる合一を示唆するものが多い。

『嵐の中』は、大変動を起こし得る自然の力を表現しながら、同時にその中に人間の居場所を確立させ、自然と人間の合体を具現化している。接近しつつある嵐に怯える人間たちは大木の下に非難する。人物がまとっている衣のしわに、背後の木肌の溝が反復されている。ブリグマンがネガに手で付け加えた光輪を呈した裸体の人物は、もう1人の人物を安全に導いている守護天使か、あるいは木の精を表しているのかもしれない。ブリグマンの作品に見られる象徴や神秘性は非常に私的で、そこに展開される物語の内容は必ずしも明らかではないが、それでも強力なイメージを前に、深く感激せざるを得ない。

KW



28 ルイス・W.ハイン
アメリカ、1874-1940
『新聞売りの少年のいる自写像』
1908年
ゼラチン・シルバー・プリント
13.9×11.8cm
84.XM.967.1
次頁：部分

ルイス・W.ハインはウィスコンシン州オシュコシュで生まれ、同地の州立師範学校へ進み、教育と心理学を専門としていたフランク・A. マニー教授の感化を受けた。1900年、シカゴ大学に入学し、ジョン・デューイとエラ・フラッグ・ヤングの教育理論にも影響を受ける。1901年、ハインは師範学校時代の恩師マニーの誘いで、ニューヨークの倫理文化学校で理科と地理を教え始めた。その後、教育学で修士の学位を取得し、さらにコロンビア大学社会学部の大学院課程に入学した。当時、ここまで高度な教育を受けた写真家はほとんどいなかった。

こうして、30代前に教育学と心理学の分野で最高権威といわれた人々から教を受けていたハインではあったが、教育と福祉事業に写真が利用できることには、まだ気づいていなかった。ハインが33歳のとき、写真を勧めたのはマニーだったらしい。彼はエリス島の移民たちの様子を記録するプロジェクトにハインを誘った。ハインはマグネシウム閃光粉を使って被写体に照明を当て、三脚に取り付けたカメラで写真を撮った。1907年、写真に専心することを決意していたハインは、ポール・ケロッグの招待で、ピッツバーグの社会事情を記録するソーシャル・ワーカー、アーティスト、ジャーナリストなどの集まりに参加した。こうした人間的関心を打ち出した写真の成功から、1908年にはニューヨークでアメリカ児童労働委員会に100ドル+経費の月給で雇われることになった。

『新聞売りの少年のいる自写像』は、彼が児童労働委員会に勤め始めたばかりの頃の作品である。彼は8年間委員会に勤め、14歳以下の子供たちの職場における搾取の様子を記録に収めた。印刷物として発行する写真の被写体に物語性を持たせることを指して、「フォトストーリー」という造語を使ったのも彼だった。ハインの才能は、カメラの前に立つ人物に対する深い個人的感情と客観性とを、強力に絡み合わせられるところにあった。この写真の前景を占めているのは、三脚に乗せたカメラにつなげられたシャッター・ボタンを握る、ハイン自身の影である。時刻はおそらく早朝であろう。少年はコココーラの宣伝用の帽子をかぶっている。背景には、ダンベリー帽子会社の看板が見える。ハインは映像の細々とした部分まで写し出す強力な光を好んだ。しかし、そのために腕の長さが新聞の紙面ほどしかないこの少年は、カメラを直視できず首をかしげている。

WN





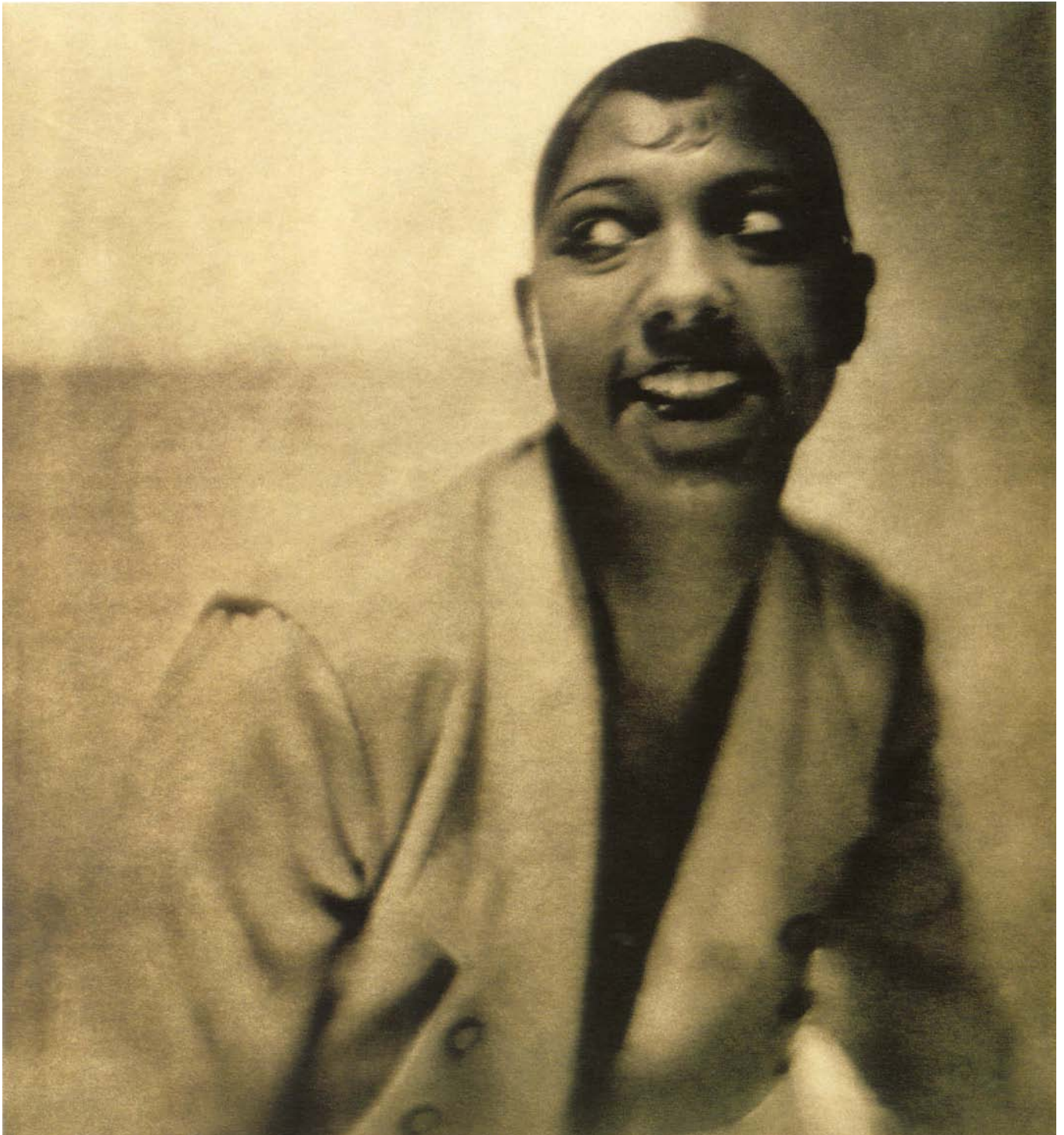


29 アドルフ・ド・マイヤー男爵
アメリカ（ドイツ生）、1868-1946
『ジョゼフィーヌ・ベイカーの
肖像』 1925年
ゼラチン・シルバー・プリント
39.1×39.7cm
84.XP.452.5

世界初の著名なファッション写真家となる運命にあったアドルフ・ド・マイヤー男爵は、生涯、ヨーロッパとアメリカの社交界を渡り歩き、最盛期には趣味とマナーの権威を自称した。ド・マイヤーは、長年、有能なアマチュアとして、またリンクト・リングとフォト・セセッション（図版26参照）の会員として写真を嗜んでいた。その中で培ったピクトリアリズムの感性は、後の商業作品にも直接影響を与えた。第一次世界大戦勃発前に、ヨーロッパからニューヨークへ逃れたド・マイヤーは、そこでプロの写真家として活動を始めた。当時、ファッション雑誌の挿絵は、ほとんどが銅版画やスケッチであった。ド・マイヤーはエドワード・スタイケンと共にレンズを通して衣装やアクセサリに芸術的解釈を与え、ファッション界に新しい時代を築いた。コンデ・ナストの下で働いていたド・マイヤーと、ウィリアム・ランドルフ・ハーストに雇われていたスタイケンは、今日の「ファッション写真家」の地位を、ほぼ同時期に確立したのである。ド・マイヤーは、『ヴォーグ』、『ヴァニティー・フェア』、『ハーバース・バザール』などの高級誌のみを対象とし、社交界の人々の写真やエレガントな宣伝広告を撮影した。その作品は、柔らかく散りばめた光線と、洗練されたカジュアルさと、華麗なエレガンスを特徴とした。女性の髪を光に包まれた光輪のように見せる逆行照明法を開発したのも彼だった。

ド・マイヤーは、被写体の性格を捕らえるのが特に上手く、女性モデルの知性とセクシュアリティの二重性を巧みに引き出すことができた。『ジョゼフィーヌ・ベイカーの肖像』は、こうした才能を見事に実証している。これは彼女がパリでデビューしてからしばらく後に、フォーリー＝ベルジェールの宣伝のために撮影された作品である。ミズーリ州セント・ルイス出身のダンサー、ジョゼフィーヌ・ベイカーは、エキゾチックなエロティシズムとバイタリティー、魅惑的な容姿と喜劇の才能で、フランスにセンセーションを巻き起こした。ド・マイヤーはベイカーの性格を、観客が称賛した身体ではなく顔に捕らえている。今にも踊り始めるかに見えるオフセンターのポーズのバランスをとっているのは、ソフト・フォーカスを使った背景と、大きな茶目っ気のある目にハイライトを当てた計算された照明効果である。

JM



30 アルフレッド・ステイーグリッツ
アメリカ、1864-1946
『ジョージア・オキーフ：ポート
レート』1918年
パラジウム・プリント
24.3×19.3cm
93.XM.25.53

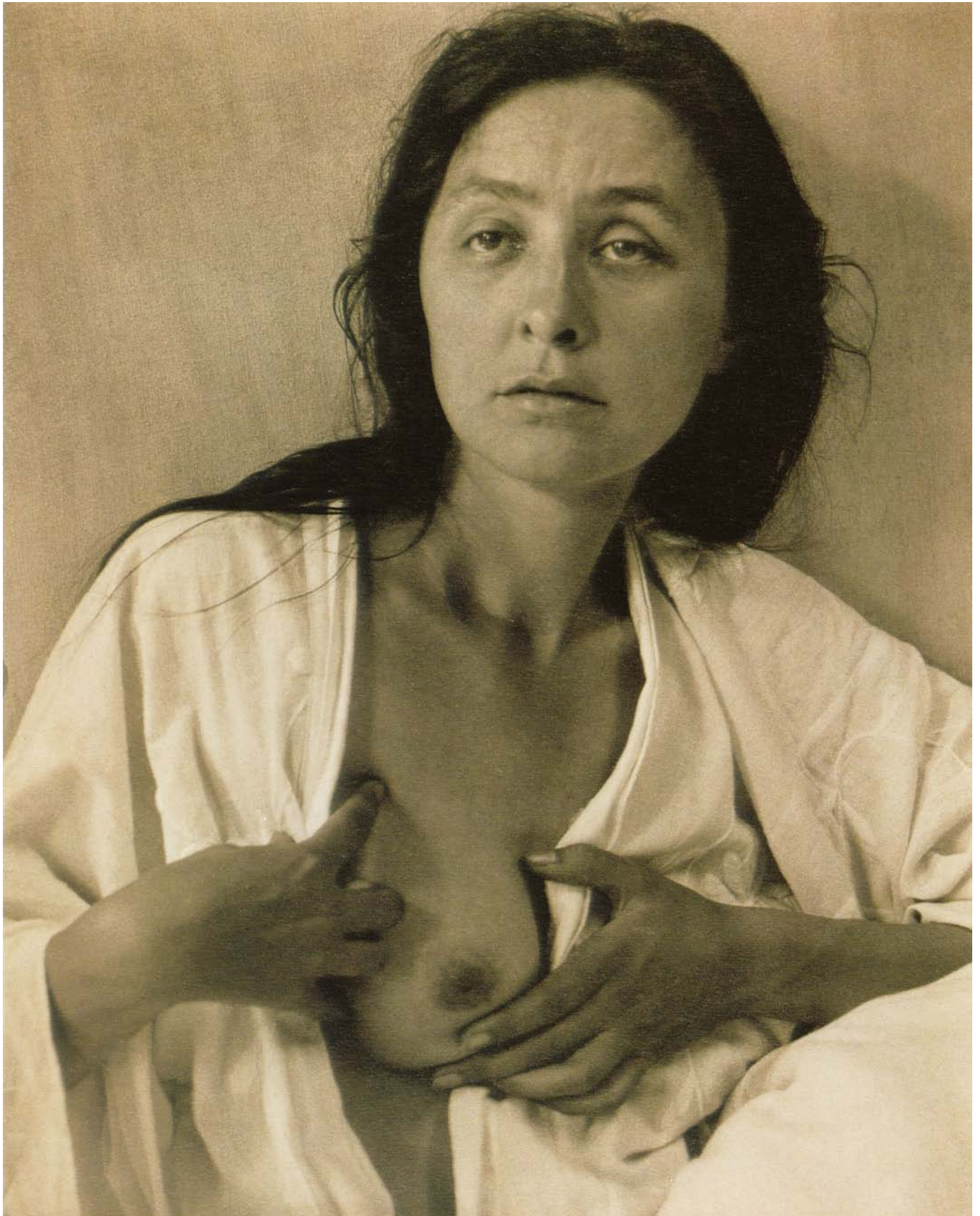
写真界でアルフレッド・ステイーグリッツほど広く知られる者はいないであろう。20世紀初頭、ステイーグリッツは写真、著述、編集活動を通じて写真が真に芸術となり得ることを、広くアメリカ人に実証してみせた。画家ジョージア・オキーフと知り合った1916年、ステイーグリッツは既に四半世紀にわたって画廊に作品を展示していた。その後、20年間の創作活動の中で、オキーフはステイーグリッツのミューズとなり、妻となり、親友となった。

オキーフがニューヨークに住み、絵画を制作していた1916年前半、ステイーグリッツは彼女の水彩を自分が経営していたギャラリー「291」に展示した。オキーフはギャラリーに赴き、許可なく勝手に展示したと文句を言い、作品を下ろさせようとしたと伝えられる。彼らの情熱的な30年の関係は、こうして始まった。2年後、深く恋に落ちた2人は、ステイーグリッツの姪が所有していたマディソン街の5階のスタジオで同棲を始めた。

1918年夏、ニューヨークは、特に印象的な暑さを記録した。オキーフはこの時のことを「あまり暑かったので、裸で座りながら絵を描いていた」と回想している。ステイーグリッツは彼女の半裸のあらゆる姿態を、様々なムードで、異なる視点から撮影した。オキーフは室内着として、透けた白い布地に花模様の刺繍の入った化粧着をよく着けていた。この写真では、オキーフの乱れ髪が流れるように肩にかかり、理想と現実、象徴と明示、隠蔽と明白との間を効果的に行き来する構図が作り出されている。彼女がこちらをじっと見ているため、見る者はその経験を分かち合わずにいられない。ポーズと仕草は、キリスト教絵画の『授乳の聖母』像ばかりでなく、乳房に手を当てた仏像の女神も思い起こさせる。ステイーグリッツがセクシュアリティと聖なる事物の表現を関連づけていたことは疑いない。

続く20年間、ステイーグリッツはオキーフを撮った写真のうち約325枚を、売却せずに手元に保管していた。未だ尽く展示されたことも、出版されたこともないこれらの写真を、ステイーグリッツはまとめて『ジョージア・オキーフ：ポートレート』と名付けた。

WN



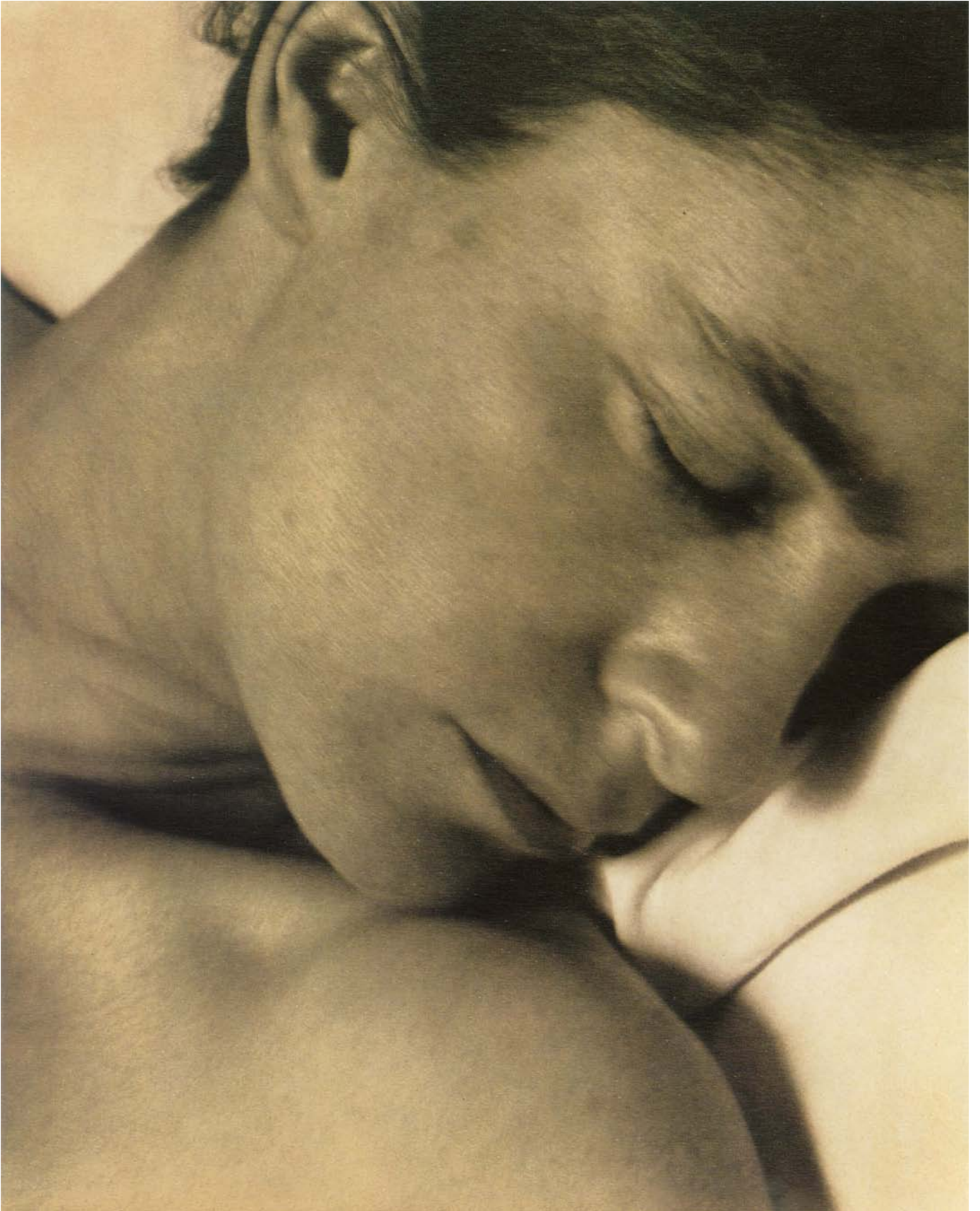
31 ポール・ストランド
アメリカ、1890-1976
『レベッカ、ニューヨーク』
1923年
パラジウム・プリント
25.2×20cm
86.XM.683.54

ポール・ストランドはニューヨークに生まれ、倫理文化学校でルイス・ハイン（図版28参照）が後援していたアフタースクール・クラブで、写真について学んだ。ハインとの交流は短期間しか続かなかったが、彼の構図におけるスタイルと、社会変革の手段としての写真に対する関心は、ストランドに多大な影響を与えた。後年、ストランドはアルフレッド・スティーグリッツに師事した。スティーグリッツは、1916年にストランドの最初の個展を開き、1916年と17年には豪華な写真雑誌『カメラ・ワーク』に作品を掲載した。

ストランドは、親近感溢れるこの作品を撮る1年前の1922年に、レベッカ・ソールズベリーと結婚している。彼はレベッカに出逢って間もない1920年に彼女を撮り始め、その後、2人が連れ添った12年間で100枚以上の写真を制作した。1920年代、ストランド夫妻はスティーグリッツとジョージア・オキーフの親しい友人となった。ストランドが撮ったレベッカの写真は、スティーグリッツが撮ったオキーフの写真（図版30参照）に負うところが多い。しかし、ストランドの写真には、スティーグリッツの緻密な構図には見られない、生の感情の誠実さが表れている。

この作品は、レベッカを極端なクローズアップで撮影している。おそらくベッドに横たわっているのだろう。カメラが彼女の上にあるため、見る者はレベッカに覆い被さっているような思いにとられる。むき出しの肩の膨らみや窪みは、手が届きそうなほど近くにある。カメラは顕微鏡のような緻密さで、しわの一本一本、しみの一つ一つまで露に写し出す。しかし、彼女は感情や思考を表に出すまいとするかのように、目を閉じ、顔を横に向けている。もっとも彼女のポーズは、便宜上こうなった部分もある。横になった方が、露出の際に動く心配が少なかったのである。若干ほやけたイメージは優しさを伝え、被写体の過酷なまでに精緻なクローズアップを和らげている。

KW



32 エドワード・ウェストン
アメリカ、1886-1958
『ロサンゼルス（石膏工場）』
1925年
プラチナ・プリント
19.2×24cm
86.XM.710.5
次頁：部分

エドワード・ウェストンは少年時代を過ごしたシカゴ郊外から逃れようと、ロサンゼルス郊外に移住して肖像写真館を開き、10年以上も経営していた。しかし、やがて決まりきった仕事と芸術的充実感の不足に嫌気がさし、1923年、本当の文化と充実した仕事、そして芸術の道を歩む自由を求めてメキシコへ旅立つ。ウェストンと、彼に連れ立った写真家ティナ・モドッティは、古代遺跡や民衆芸術、地方の教会などの記録写真を撮る仕事を続けながら、メキシコの様々な土地を訪れた。ウェストンは外国人としての自由奔放なライフスタイルを好んだが、それでも時折カリフォルニアに帰り、家族と遭ったり作品を展示したりしていた。また、アームコーのオハイオ工場や、後年にはピッツバーグの工場も撮影したが、こうした産業建築は好んで扱う題材とはならなかった。ただし、1925年、ロサンゼルスに長期間滞在した際には、ここに収録した一風変わった写真を制作している。

1920年代半ば、ウェストンはピクトリアリズムの自由な絵画的スタイルから離脱しようとしていたが、プラチナ・プリントの繊細なプロセスを好み、輪郭を明確に表現した写真のみを撮ることができなかった。壁の表面が常に新しい白粉で覆われているこの石膏工場は、この転換期に最も適した題材であった。外壁に使われている波状の錫板と石膏粉の質感に重点を置くことによって、ウェストンは屋根や煙突が連なる工場の抽象的な形を強調している。カメラの視点から見ると、現実に存在する工場とは思えない。この重量感の無さは、写真家の関心が建築よりも雰囲気にあるという印象を強める。イメージ全体は、南カリフォルニアの燦燦と降り注ぐ日光に覆われている。実際、この作品はウェストンが「信じがたい村」と呼んだ、当時のロサンゼルスの非凡な写真である。皮肉なことに、この工場内で精製された石灰や砂が、ロサンゼルス「村」から国際都市に発展させるのに不可欠な材料となるのである。

JK







33 エル・リツキー
ロシア、1890-1941
『クルト・シュヴィッターズ』
1924～25年
ゼラチン・シルバー・プリント
11.1×10cm
95.XM.39

エル・リツキーは20世紀初期のロシア美術界の著名な人物であり、「プルーンス」と題した非具象的作品のシリーズで最も知られている。1909年、リツキーはドイツに留学し、ダルムシュタットの技術学校で建築を学んだ。5年後、ロシアに戻り、モスクワでさらに勉学を続けた。その後、画家マルク・シャガールの招待で、ヴィテプスクのプログレッシブ・スクールで建築とグラフィック・アートを教えていたが、1921年、再びドイツへ赴き、ソビエト連邦の芸術的動向を宣伝する重要な人物となった。彼が企画に協力したソ連絵画の大規模な移動展覧会は、1922年の秋にベルリンでも開催された。2度目のドイツ滞在の初期、リツキーはラスロ・モホリ＝ナジ（図版37参照）を始めとするベルリンの国際的な前衛芸術運動家たちと知り合い、写真の持つ芸術的可能性に強い関心を抱くようになった。純粹な形と色で構成されるユートピア的理想主義のロシアの絵画様式が、共産主義に好まれる具象的表現に取って代わられる中で、現実に基づいたイメージを使った実験の手段を写真に見出したのかもしれない。

1922年、リツキーはダダイズムの担い手で、コラージュや意味を持たない音をつないだ詩などで知られるクルト・シュヴィッターズ（1897-1948）と出逢った。ハノーヴァーに滞在中、リツキーはシュヴィッターズの雑誌『メルツ』1924年7月号を共同で制作したが、本書のこのダイナミックな作品も、同じ時期に撮影されたものである。大部分の肖像写真では、被写体は静止するよう要求される。しかし、リツキーはシュヴィッターズを動きの中で捕らえようとした。仕上げに複数のネガを使って、シュヴィッターズの顔の部分を二重に写し出すことによって、その効果はさらに高まっている。暗唱するシュヴィッターズの2つの顔は、雑誌『メルツ』と宣伝用ポスター、そして広告の一部の上に重ねられている。背景は、リツキーとシュヴィッターズの共同制作の概要を示し、一枚のネガでは得られない人格の複雑さを表している。シュヴィッターズの口元のオウムは、おそらく意味のない音をつなげた造語による詩『ウルソナテ』を、彼がオウムのような声で朗唱したことに由来するのであろう。コラージュにも似たこの写真は、また、シュヴィッターズの創作手法にリツキーが多大な影響を受けていたことを示しているようだ。

KW

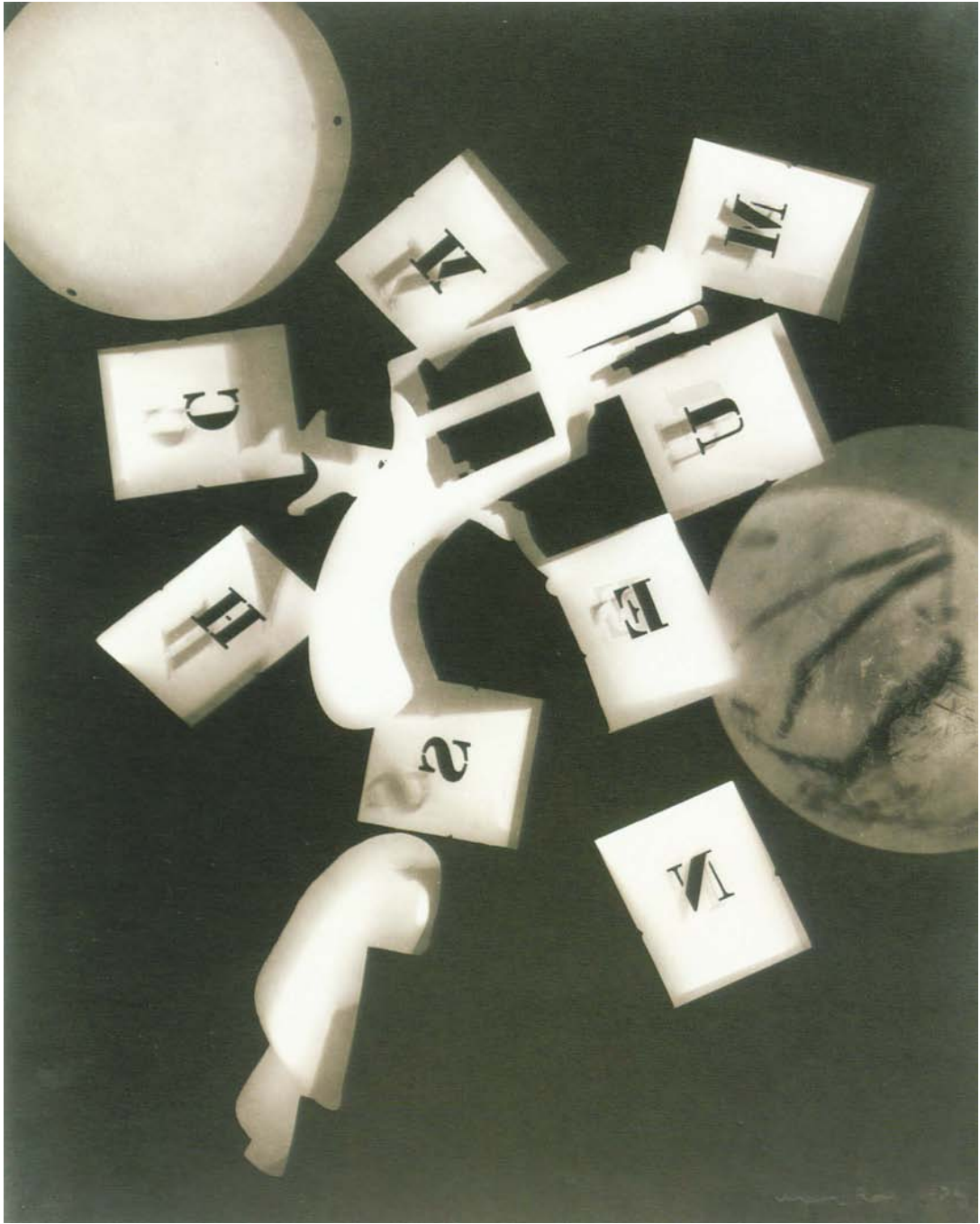


34 マン・レイ
(本名エマニュエル・ラドニツキー)
アメリカ、1890-1976
『題名の無いレイヨグラフ (拳銃と
アルファベットのステンシル)』
1924年
ゼラチン・シルバー・プリント
29.5×23.5cm
84.XM.1000.171

フィラデルフィア生れのマン・レイは、1921年に初めてパリを訪れ、以後、芸術活動の大部分をそこで展開した。パリの芸術界の自由な雰囲気刺激されたマン・レイは、非常に創造的な作品の数々を制作したが、その中にカメラを使わず撮影した、彼が「レイヨグラフ」と名付けた大量の写真があった。ファッション・デザイナー、ポール・ポワレの依頼で写真を現像していた際、暗室で事故があり、偶然「発見」したといわれる(19世紀には「フォトジェニック・ドローイング」として知られていた)この手法は、印画紙に物を置き、光源に当てて写し出すものである。マン・レイは、1922年4月、パトロンのフェルディナンド・ハウォルドに対し、「私はペトペトする絵の具から自分を解放し、光そのものを直接扱うようになった」と書き送った。

この作品はリボルバー、ステンシル、その他の品々を感光紙の上に配置して制作しものである。ステンシルの文字は、拳銃から発射された弾のように散らばり、真っ暗な背景に発光しながら輪郭を描いている。その順序は合理的な解釈を拒み、認識できる言葉にはならない。マン・レイのレイヨグラフは、1920年代中期にフランスで始まった、シュルレアリスムの精神に共鳴するところがある。シュルレアリスムは理性に拘束されない夢や思考を具現化しようとした。それと同様、レイヨグラフも現実の世界の品々を使いながら、心の世界のつかみどころのない風景を創り出している。

KW



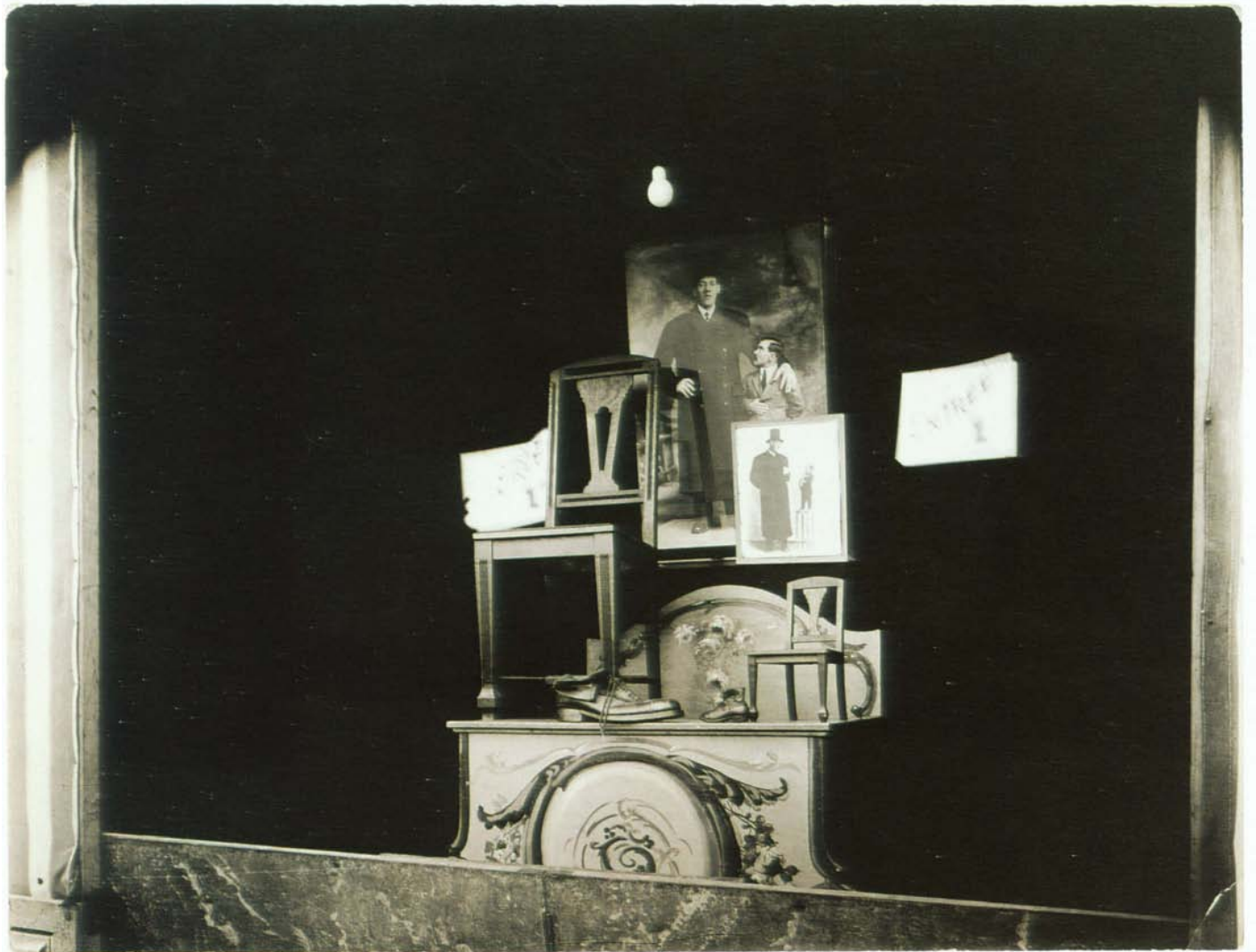
35 ユージェンヌ・アッジェ
フランス、1857-1927
『祭りの呼び物』1925年

ゼラチン・シルバー・プリント、
印画ベレニス・アボット（アメリカ、1898-1991）1954年頃
17.3×22.5cm
90.XM.64.14

次頁：部分

パリの店先、建物に埋もれた過去の建築の断片、人気のない夜明けの古い小道、かつての国王の公園など、長期にわたってパリの様々な顔を撮り続けたユージェンヌ・アッジェは、写真家としての生涯の最後に、この風変わりな作品を撮影した。一見、何の関連も無いような写真や貼紙、靴や家具が積み重ねられ、裸電球が上から照らし、それを窓枠のようなものが囲んでいる。この写真は、ちょっと見ただけでは奇妙でわけが分からない。解説の鍵は、写真に写ったイメージの中にある。それは、極端に大きさの違う椅子を使っていつも演技をしていた2人の芸人、巨人と小人を表している。2人の片方ずつの靴も、それぞれの椅子の横に置かれている。パリ市内で毎年開かれていた街頭祭りで、滑稽なまでに不似合いな2人の芸人は、見物人の前でそれぞれの椅子に座り、残る片方の靴を履きながら余興を始めたのだろう。マルセル・デュシャンやマン・レイ、そして当時レイのスタジオで助手をしていたベレニス・アボットがアッジェの作品に惹かれたのは、まさに、この一見、超現実的な世界であった。彼らの関心が、アッジェのイメージの中の奇妙で意外な要素にあった一方、アッジェ自身の関心は、その当時、既に町から消えつつあった街頭祭りを象徴するメリーゴーランドやサーカスのポスターや見せ物を写真に残すことに集中していた。だが、アッジェの作品に対するアボットの関心は、一時的なものではなかった。彼女は老齢のアッジェを撮影することから始め、彼の死後はプリントやネガを保存するようになり、そして彼の作品について著述し、ネガから再印画することによって、写真界の大家としてのアッジェの地位を確立させたのである。

GB





1872



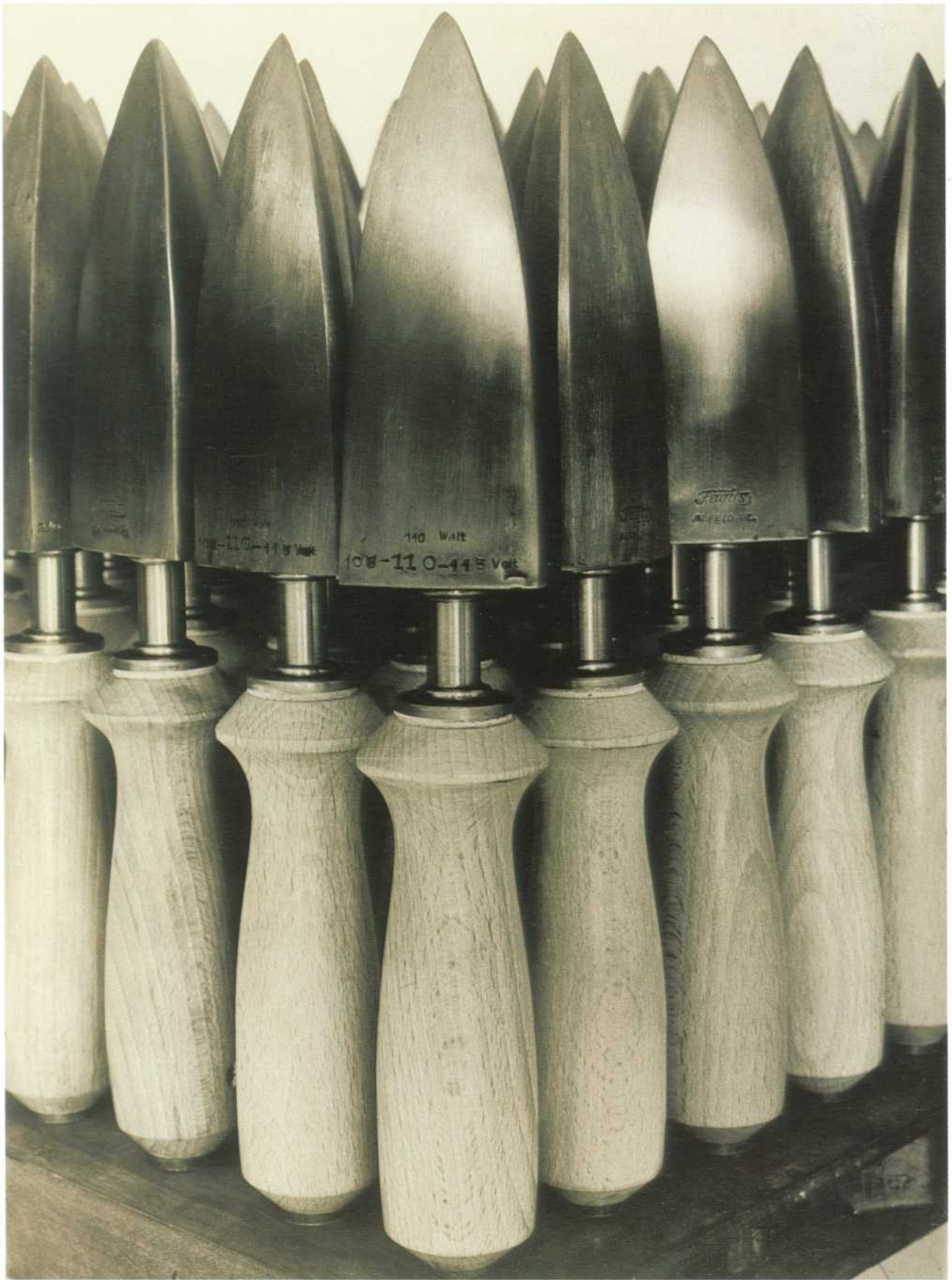
36 アルベルト・レンガー＝パッチュ
ドイツ、1897-1966
『靴屋のこて』1928年頃
ゼラチン・シルバー・プリント
23×17cm
84.XM.138.1

アルベルト・レンガー＝パッチュは、同国の写真家で彼より有名なアウグスト・ザンダー（図版38参照）より20歳年下である。この2人の作風の違いは、だから一部、世代の違いかもしれない。ザンダーの作品がピクトリアリズムから出発していたのに対し、レンガー＝パッチュはピクトリアリズムに反発する所からスタートしていた。ザンダーが熱心なヒューマニストであったのに対し、レンガー＝パッチュは機械の時代の申し子であった。ザンダーは手作りの芸術を称賛したが、レンガー＝パッチュは機械製品に惹かれ、近代産業のあらゆる装置に魅了されていた。

レンガー＝パッチュの作風の由来は矛盾している。ドイツ西部ハーゲンにあったフォルクヴァング（後のアウリガ）出版社の写真スタジオの主任として、彼は植物標本を撮影していた。その多くは極端なクローズアップのため、抽象的ともいえるものであった。彼が機械（即ちカメラ）の操作を通して純粋に有機的な形の詩情を表現するプロセスと、自然対機械の二重性に深い関心があったことは明らかである。だが皮肉なことに、レンガー＝パッチュは自然と産業の間に純粋に視覚的な共通項があると信じたのである。

自然の観察から受けた影響は、『靴屋のこて』にも表れている。彼はフォルクヴァング出版社でエキゾチックな多肉植物の標本を撮影した。最も優れた作品の中には、枝にとげのある植物や鱗片の模様が体系的に繰り返された植物の写真があった。工業製品や商品の写真家は、撮影の前に被写体をアレンジしなければならない。「こて」をこのように並べることによって、レンガー＝パッチュは自然の中で発見したパターンを意図的に再現しようとしているように見える。しかし、鑑賞する者にとって、それは森の樹木のようにも見えるし、閱兵式で整列する兵士たちのようにも見えるのである。

WN



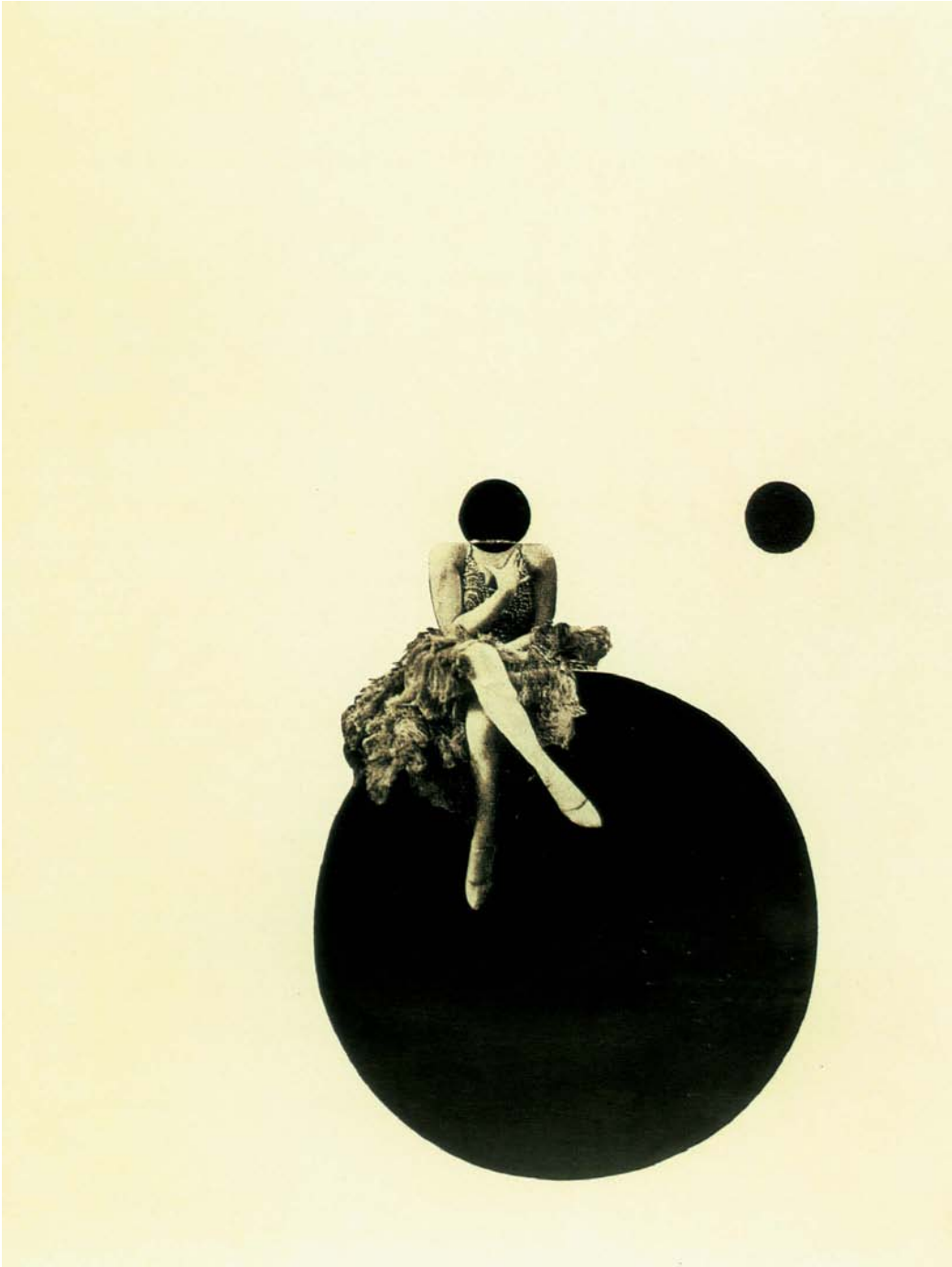
37 ラスロ・モホリ＝ナジ
アメリカ（ハンガリー生）、
1895-1946
『オーリーとドリー姉妹』1925年頃
ゼラチン・シルバー・プリント
37.4×27.5cm
84.XM.997.24

ラスロ・モホリ＝ナジは政治的な理由から生地ハンガリーを出て、1920年にドイツに移住した。モホリ＝ナジのベルリンのスタジオには、世界中の芸術家たちが集まってきた。彼の芸術的観点は、こうした多様な影響を反映している。彼は、絵画、写真、映画など多彩な分野で創作活動を展開し、1923年から28年まではワイマールのバウハウス・デザイン学校で教えていた。後年、アメリカに移住してからは、ドイツのバウハウス（図版39参照）の理念に基づいて、シカゴにニュー・バウハウス（現シカゴ・デザイン研究所）を設立している。

1922年に始まった、写真における創造的可能性の探求は、モホリ＝ナジが限界を超越することに深い関心を持っていたことを明らかにしている。フォトモンタージュは、こうした創意に富んだアプローチの一例である。これらの作品を構成する個々のイメージは、大衆誌から切り取り、意外な構図に張り付けたもので、これをさらに撮影して継目のない映像を作り出している。この写真の題名は、1911年から27年まで欧米で人気のあった踊り子チーム「ドリー姉妹」に由来する。姉妹、即ちジェニーとロージーの一卵性双生児は、ムーラン・ルージュで踊ったり、ジークフェルト・フォリーに出演し、容姿の美しさと賭け事の腕前で知られていた。姉妹は晩年をロサンゼルスで暮らし、グレンデールのフォーレスト・ローン共同墓地に埋葬された。

しかし、こうした知識は、この写真を理解するのに何の役にも立たない。衣装をまとった踊り子がいることには気が付くが、視線はそのまま黒い円が作り出す空間に吸い込まれていく。それは、イメージを構成する視覚的要素の知性的な理解を拒むだけでなく、一種の負のスペース、見続けていると穴に変身するような黒点を作り出す。ドリー（お人形）は世界の一番上に座っているのか、それとも無の世界に落ちる寸前なのか。顔を隠している円は、ドリーの主体性を奪い去り、周りの黒い空間が作り出す孤立感をさらに強調する。解決しようのない緊張感は、題名から連想される楽しげな題材と、顔のない踊り子の不調和から生ずる。

KW



38 アウグスト・ザンダー
ドイツ、1876-1964
『若き農夫たち』1914年頃
ゼラチン・シルバー・プリント
23.5×17cm
84.XM.126.294

1910年から1912年の間、アウグスト・ザンダーはケルン郊外のリンデンタールにあった肖像写真館とそこに来る裕福な顧客を捨て、周辺の田舎の農夫や住民の撮影に専念することを決意した。彼はリンデンタールから自転車を持って汽車に乗り込み、少年時代を過ごしたジーガーラントやヴェスターヴァルト地区まで行き、汽車から降りると自転車で写真道具を乗せ、客を求めて田舎道を走った。そこには、彼の初めての傑作ともいえる、この写真の若い農夫のような人々がいた。照明が自由に設定でき、カメラや被写体の位置も固定されたスタジオのような環境でないため、住み慣れた風景を背にした農夫たちを撮るにはかなりの工夫が要った。

ザンダーの才能は、どこにでもある題材を、変った視点から見るができることにある。道端で映したこの作品は、偶然の出来事を巧みに利用し、不思議な雰囲気を作り出している。被写体はポーズを付けているのではなく、泥道を歩いている途中で隙を突かれたように見える。レンズの開口を大きく設定して露出した結果、背景は焦点がずれ、ぼやけている。この写真の自発性と何かが起こりつつある雰囲気は、それまでザンダーがスタジオで写していた典型的な正面からの肖像写真とはまったく異なる。ザンダーは、ここで初めて、自分の写真に肖像から築き上げた文化史的な性格があることを気づいたのかもしれない。こうした作品を集めた最初の写真集を『時代の顔』と題したザンダーは、後年、これらの写真全般を指して「20世紀の人間たち」という言葉で表現している。

衣装の細部に対する感性、意味深い身振りやポーズや表情に対する鑑賞力、社会的地位を示す象徴的な品々（ここではスーツと帽子とステッキ）に対する鋭い眼識。こうしたものを表現するザンダーの写真法は、ドキュメンタリーと伝統的な肖像写真の間を行きつ戻りつしているようだ。

WN



39 T. ラクス・ファイニンガー
アメリカ（ドイツ生）、1910年生
『バウハウス・バンド』1928年頃
ゼラチン・シルバー・プリント
11.3×8.3cm
85.XP.384.94

画家リオネル・ファイニンガーがバウハウス・デザイン学校で教えることになり、家族を連れてワイマールに移ったとき、息子T.（テオドール）・ラクス・ファイニンガーは9歳であった。T. ラクス（ラテン語で「光」の意）は1926年にバウハウスに入学し、主に舞台芸術を学び、写真術のクラスが導入された1929年に卒業した。彼が1925年には既に写真に興味を持っていたことは、首からカメラを下げた数々の写真からも分かる。だが、ファイニンガーの関心は、写真を芸術的手段として利用することよりも、演劇やコンサート、パーティーや学生同士のどんちゃん騒ぎなど、個人的な出来事を記録することにあった。

バウハウスは数多くのパーティーを主催した。それはクリエイティブな衣装をまとう絶好のチャンスだった。学生達はディキシランド・ジャズのバンドを結成し、こうした機会に演奏した。（ファイニンガーはクラリネットを担当していたが、時にはバンジョーを弾くこともあった。）バウハウス・バンドを写したこの陽気な写真は、おそらく学校の屋上で撮影されたものであろう。メンバー同士の自然な戯れが巧みに捕らえられ、ジャズの陽気な調子と若い友人たちの喜びが溢れんばかりに表れている。

この作品は構図は精巧だが、あたかもスナップ写真のごとく、時間が一時的に止まったような感がある。エルンスト・エゲラーが抱えるバンジョーを、ヴァルデマール・アドラーが勢いよくかき鳴らす。トロンボーンを吹くヨゼフ・トカヤーは、危なっかしい様子で梯子に乗っている。その梯子はリズムに合わせて揺れるかのようで、トカヤーの帽子は飛ばされてしまう。撮影直後に崩れ去ったであろう、この瞬間的で二度と繰り返すことのできない場面を、写真は永久に捕らえたのである。

KW



- 40 ウォーカー・エヴァンズ
アメリカ、1903-1975
『ハバナの下町の市民』1933年
ゼラチン・シルバー・プリント
22.3 × 11.8cm
84.XM.956.484
次頁：部分

ウォーカー・エヴァンズの写真は、アメリカ南部に対する人々の印象ばかりでなく、大恐慌時代のアメリカに対する印象を作り上げるのにも一役買ったといわれることが多い。広告業者の息子としてセントルイスに生まれたエヴァンズは、イリノイとオハイオで育ち、東部の様々な大学予備校で教育を受けた。正しくアメリカ的だといわれ、ドキュメンタリーと呼ばれることも多い彼独特のスタイルは、1920年代末期のニューヨークで形成され、海外での経験によって研ぎ澄まされた。1933年春、エヴァンズはカールトン・ビールズの著書『キューバの犯罪』に使う写真を撮りに、カリブ海地方へ行くよう依頼された。以来、写真家ユージェニス・アッジェにとって20世紀初期のパリ（図版35参照）がそうだったように、ハバナはエヴァンズにとって、独自の想像に基いて作り替えながら、細部にわたって描写できる、強力な題材となった。

エヴァンズが撮ったハバナの市民は、ボードレーが19世紀に書き表したダンディー（即ち「唯一の職業はエレガンス」）であり、本来の活動範囲が人混みの中にある男の現代版とも考えられる。このポートレートが衝撃を与えるのは、風変わりな伊達男の異様に高い背丈だけではなく、賢さと悪、古代と現代を同時にあわせ持ったような、表現豊かな顔つきのためでもある。エヴァンズは、この怪しげな紳士を賑やかな街角に立たせ、周りに華やかな顔写真を載せた映画雑誌やアメリカの広告、靴磨きの少年のあどけない表情という、平凡ではあるが挑発的な題材を配し、対照させている。

男は、また、ビールズが「圧倒的な男らしさ」と見たハバナの街並み特有の「何か」を表しているとも考えられる。さらに別のレベルでは、世間から見放された市民の一人であり、ビールズの思うところ「自国にいながら亡命者のような」存在であるこの男を「ハバナの市民」と呼ぶことが、ある意味では皮肉とも取れる。エヴァンズは街頭に立つ名も無い男のモチーフを、生涯を通し何度も取り上げた。合衆国政府農政安定局のプロジェクトに参加した際も、『フォーチュン』誌の仕事でミシシッピ、フロリダ、ブリッジポート、デトロイト、シカゴなどを回った際も、そして彼の「村」マンハッタンを散策しているときも、このテーマが繰り返し使われている。

JK







41 マヌエル・アルヴァレス・ブラヴォ
メキシコ、1902年生
『ダンサーたちの娘』1933年
ゼラチン・シルバー・プリント
23.3×16.9cm
92.XM.23.23

何十年にもわたり、数々の芸術的傾向を反映しながら、マヌエル・アルヴァレス・ブラヴォは今も示唆に富んだ作品を撮り続けている。長年の間、芸術界の主流から外されていたアルヴァレス・ブラヴォだが、今日では広く、メキシコで最も偉大な芸術家の一人として認められている。

アルヴァレス・ブラヴォが創作活動を始めたのは、メキシコ革命の余韻がまだ肌に感じられ、モダニズムが最初に開花した頃であった。写真に落ち着く前に様々な芸術様式を試みたアルヴァレス・ブラヴォは、1920年代と30年代に、メキシコの偉大なアーティストの大部分と関わりを持った。また、ポール・ストランド、エドワード・ウェストン、ティナ・モドッティ、アンリ・カルティエ＝ブレッソンなどの離郷写真家とも知り合い、影響を受けている。こうした数々の交流から、彼は作品に強力なモダニズム的美意識を取り入れ、それをメキシコ精神と組み合わせるようになった。アルヴァレス・ブラヴォの作品はシュルレアリストたちに好まれたが、中でもアンドレ・ブレトンに彼を称賛し、1939年のシュルレアリスト展用パンフレットの表紙に使う写真を彼に依頼するほどであった。また、写真の他に映画も手がけ、メキシコ映画制作業者連盟のカメラマンとして、セルゲイ・アイゼンシュタイン、ルイス・ブニュエル、ジョン・フォードなどの映画監督と共に働いたことがある。

アルヴァレス・ブラヴォの作品の多くは、観想的な題材と詩的な題名が特徴となっている。この写真では、少女の外見に彼女がダンサーの娘であること、あるいは彼女自身がダンサーであることを示すものは何もない。腕の位置と、丸窓を覗こうと片足にもう一方の足を乗せている仕草が、それをほのめかすのみである。写真の光と線と形のバランスはほぼ完璧だ。帽子のつばが作る円は、窓枠の円に反復されている。両腕が作る斜線は、壁のタイルの角度に反復されている。こうした構図のジオメトリーは、ごく普通の人々の日常的な振舞いを撮影するのに、アルヴァレス・ブラボがどれほど深い思考と忍耐力を注いだかを物語っている。

JM



42 ドリス・アルマン
アメリカ、1882-1934
『シスター・メアリー・ポール・
ルイス、ニューオーリンズ』1931年
プラチナ・プリント
21.3×16.3cm
87.XM.89.80

ニューヨークで生まれ育ったドリス・アルマンは心理学を学んだが、最終的には写真を生涯の仕事とするようになった。彼女が肖像写真に強烈な関心を持ったのは、ニューヨークの倫理文化学校で培われた人道主義的哲学と、ピクトリアリストであった恩師クラレンス・ホワイトの社会主義的思想が影響していたのかもしれない。それはマンハッタンの知識階級を撮影するときも、シェーカー派最初の入植地マウント・レバノンに住む信徒たちを撮影するときも、ケンタッキーの山々に住む職人たちを撮影するときも変わらなかった。肖像を集め、アメリカ庶民の生活を保存することに専心した仲間には、他にバラッド歌手ジョン・ジェイコブ・ナイルズ、ラッセル・セイジ財団調査員アレン・イトン、サウス・カロライナの小説家ジュリア・ピーターキンなどがいた。ピーターキンは、失われつつある農園の黒人文化を表した散文や小説、写真などを集成した『ロール・ヨルダン・ロール』（1933年）を合作しているが、アルマンが大型のビュー・カメラで撮る、鋭い感性の肖像写真と、民話や地方の方言を折り交ぜたピーターキンの生き生きとした文章がよくマッチしている。

アルマンとピーターキンが出会ったのは、1929年、ピーターキンが最新作『スカーレット・シスター・メアリー』でピューリッツァー賞を受賞した記念に、ニューヨークで開いた祝賀会の席であったと思われる。それから間もなく、アルマンはピーターキンと共にルイジアナ、アラバマ、サウス・カロライナを旅行して、ピーターキンの農園ラング・ザインを訪れている。アルマンはピーターキンの要請で、1929年から31年の間に何回かニューオーリンズを訪れ、そこでクリオールやケイジュン（白人・インディアン・黒人の混血）系住民、それに黒人自由民女性たちが1842年にフランス地区に設立した聖家族修道女会に関心を持つようになった。彼女は修道女たちを一人ずつ、あるいは何人かで、あるいは会が運営していた男子校の生徒達とともに撮影した。

この作品のモデルとなったシスター・ポールは、ミシシッピ州ナチェズで、教育を受けた小作人を父として生れ、1895年に聖家族修道女会に入り、1977年に101歳で亡くなるまで同会に所属していた。修道院や隔離された世界の生活に対するアルマンの関心を反映して、写真は凛とした姿勢の高潔な人物を描き出している。ピクトリアリズムの多くの作品と異なり、過度の物語性を廃しながらも豊かな表現力を持ち、プラチナ・プリントのソフトな輪郭も、この誠実な面立ちの大胆な魅力を押さえることはない。

JK



43 アンドレ・ケルテス
アメリカ（ハンガリー生）、
1894-1985
『腕と換気扇、ニューヨーク』
1937年
ゼラチン・シルバー・プリント
13.6×11.3cm
85.XM.259.15

アンドレ・ケルテスはパリに11年間、ニューヨークには40年以上住み、創作活動を展開したが、フランス語も英語も不十分で、生涯、母国語のハンガリー語以外、流暢に話せる言葉はなかった。写真はこの語学力の不足を大いに補い、表現力豊かな個人的言語として発達していった。ケルテスにとって、写真は周りの世界を心理的感情的に理解する手段であり、心を休ませてくれるものだったのである。こうした斬新で誠実な見解を指して、シュルレアリスト詩人ポール・ダルメは「彼の子供のような目は、何もかも初めてであるかのように見る」と書いている。

1928年、パリで35mmフィルムを使ったライカ製カメラを手にして以来、ケルテスはより迅速で即時的な写真撮影を可能にする、携帯性に富んだ小型カメラを好んだ。「僕の作品は瞬時が常に支配している...目で見えることは誰でもできるが、必ずしも洞察できるとは限らない...ある場面を見たとき、僕にはそれが完璧であることが分かるんだ。」

ケルテスの写真家としての秀でた才能は、他の者には平凡に見える、ありふれた一時の光景を捕らえ、そこに内蔵されている美を露にできる点にあった。

ニューヨーク、グリニッジ・ヴィレッジの5番街と8番通りの角にあるドラッグストアで、換気扇の修理をしていた作業者の腕を、ケルテスは身体から切り放して撮影した。この写真には、鋭いウィットと共に、人間の生活の中で大きな部分を占める、ある種の捕らえどころのない、付随的な魔力に対する驚きと喜びが表れている。ケルテスは街頭からカメラを上に向け、スペースを平面的に写し、換気扇のブレードに同時に投げかけられた光と影を捕らえている。2枚の鉄のブレードの間からは、作業者の腕が不気味に覗いている。ドラッグストアの中の、暗い影になった僅かな人影は、よほど注意して見ないと分からない。背景になった状況を説明するものを全て排除することによって、ケルテスは人と機械の奇妙な関係を、不思議で考えさせられるイメージに仕上げている。

JC



44 バーバラ・モーガン
アメリカ、1900-1992
「エリック・ホーキンス『アメリカン・ドキュメント』」1938年頃
ゼラチン・シルバー・プリント
26.4×27.3cm
96.XM.63.4
オードリー・R. リーベルを追悼してリチャード・E. リーベルより贈呈

1930年代、カリフォルニア州南部からニューヨークに移り、2人の息子を出産した後、バーバラ・モーガンは、アジアの美術と思想、アメリカ原住民の儀式、ダダイズムのカラーージュなどに対する関心を写真による様々な実験に応用し、フォトモンタージュ、ライト（光）・アブストラクション、舞踊写真などを制作した。キャンバスから暗室へと活動範囲を移行することを決意した時期は、ちょうど、1925年以来ニューヨークで舞踊を教え、公演活動を展開していたマーサ・グラハムのモダン・ダンスや前衛芸術と初めて出合った時期と一致していた。

グラハムは最初、ソロや単純な上演を中心に行っていたが、1930年代後期までには舞踊団にマース・カニングムとエリック・ホーキンスという2人の男性を迎え、振り付けは1938年の野心作『アメリカン・ドキュメント』で彼女が説明したような「ダンス・ドキュメンタリー」にまで拡大していた。グラハムの同伴者で、短期間、彼女と結婚もしていたホーキンスは、十年で初めての男性共演者として『アメリカン・ドキュメント』を踊った。写真の構図は非常にシンプルだが、表現力は失われていない。ホーキンスの大腿で力強く行進する様子が現代的な男性を表現する一方、強い光線に照らされた筋肉質の身体は古代彫刻の理想像を思わせる。的確な姿勢を正確に捕らえたこの写真は、英雄像を二次元の世界で具現している。

モーガンの舞踊写真は、単に劇場に赴き踊っているダンサーたちを撮影したものではなかった。自分の撮影方法を「舞踊の精神の吸収」と呼んだモーガンにとって、リハーサルや上演は撮影の準備段階でしかなかった。実際の撮影は主に彼女自身の写真スタジオで行われ、そこで彼女が「重要なしぐさ」として選んだ動きがダンサーの協力を得て再現された。1930年代後期、モーガンは舞踊の撮影に4×5インチのスピード・グラフィック・カメラを好み、融通のきく白い背景を使い、「絶頂」の動きのそれぞれに特有のフラッドライトやスポットライトをあてて撮影した。また、舞踊の表現効果を得るのに大型写真が欠かせないと感じた彼女は、きめ細かいイメージが得られる現像液を使うことによって、16×20インチ（40.6×50.8cm）という大型印画紙にも引き伸ばせるようにネガを現像した。

JK



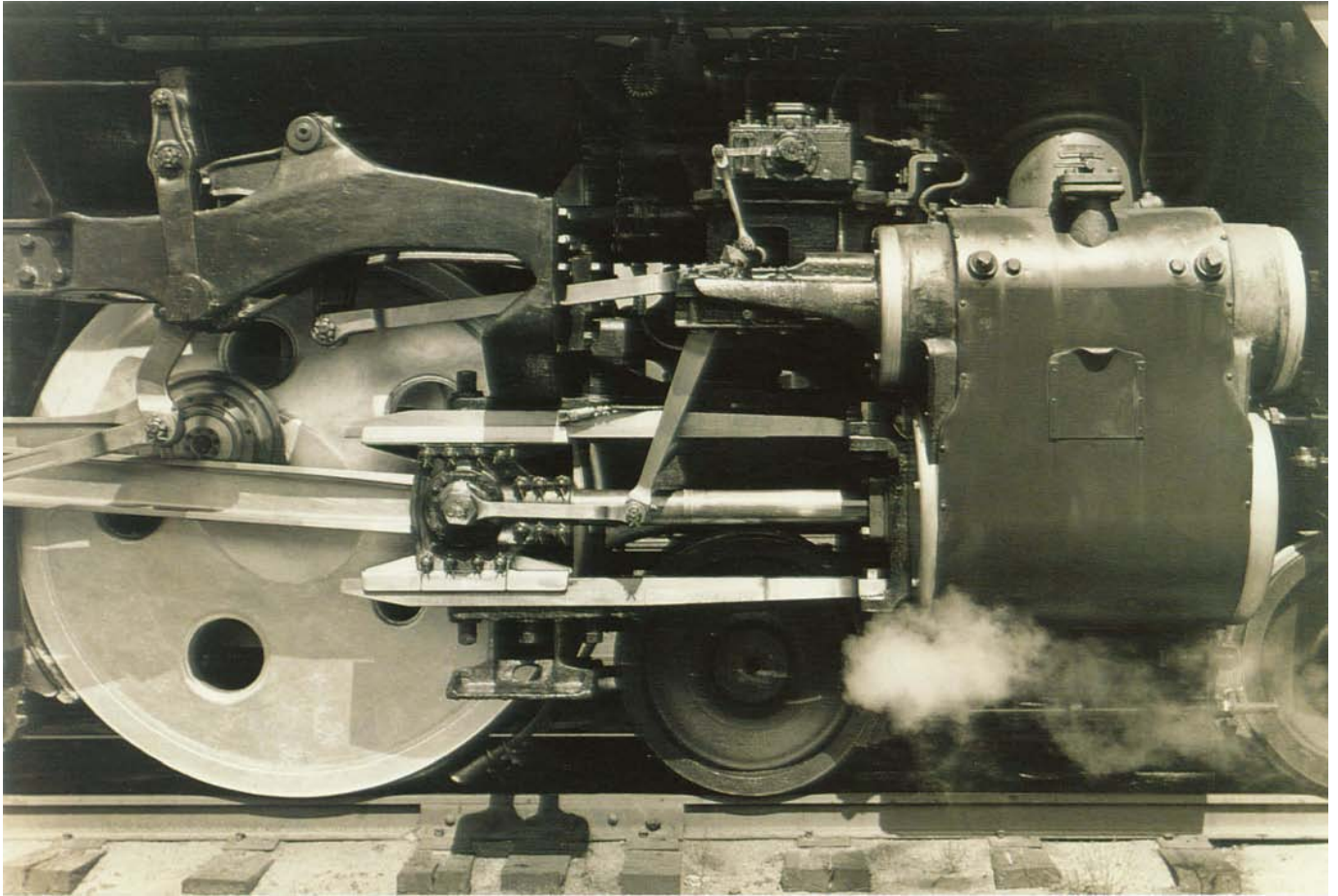
45 チャールズ・シーラー
アメリカ、1883-1965
『車輪』1939年

ゼラチン・シルバー・プリント
16.8×24.4cm
88.XM.22.7

精密派の画家として最も知られるチャールズ・シーラーは、建築や工業を題材とする写真家としても高く評価されていた。アメリカの建築とデザインの根源について強い関心を抱いていたシーラーは、ペンシルバニア州バックス郡で農家や納屋を題材とした最も初期の写真を撮影している。彼の最良の絵画に見られる客観性、鋭い輪郭、絵画的平坦さなどの特徴は、写真の多くにも見られる。アルフレッド・ステイーグリッツが自分の写真に興味を示したことに励まされたシーラーは、1919年、ニューヨークに移住し、抽象的な幾何学形状を強調する異色の観点からこの都市を撮影した。

1939年、シーラーは『フォーチュン』誌から、アメリカの富と社会構造の中心である工業機械を記念して、『パワー』と題した油絵のシリーズを制作するよう依頼された。題材の1つは機関車であった。観察や写生に費やす時間のなかったシーラーは、ニューヨーク中央駅にあった機関車の動輪の写真を下絵の代わりに何枚も撮影した。綿密に調査した結果、特にこの写真に見られるタイプの蒸気機関を「流線型機関車の中で最も素晴らしい」と考えて選んだのである。機関車の断片を写したこの作品は、蒸気機関の大きさと力を、ハイライトと影で強調した円と水平線と僅かな斜線の複雑な積み重ねに抽象化している。蒸気機関車の全体像が、動輪、小さなボギー車輪、コンデンサーの鋭い輪郭から感じとれる。コンデンサーは僅かに蒸気を吐き出し、それが動力源であることを示している。蒸気はまた、機械の硬い輪郭に視覚的な対比の対象を提供する。この写真を基に描かれた油絵『ローリング・パワー』（マサチューセッツ州ノーサンプトン、スミス・カレッジ美術館蔵）では、簡潔な筆遣いとモノクロ的な色彩が蒸気機関の機械的本質を捕らえている。

JM



46 ウィージー
(本名アーサー・フェリグ)
アメリカ (ポーランド生)、
1899-1968
『初めての殺人事件』1945年以前
ゼラチン・シルバー・プリント
25.7×27.9cm
86.XM.4.6
次頁：部分

古い板ウィージャ・ボードからその名を借りたポーランド系移民ウィージーは、アメリカで最も人口が多く、多様な文化が溢れるニューヨークで、都市の騒乱を描いた特徴ある写真を撮影したことで知られる。警察無線を使って殺人や火災などの事件を感知し、警察より早く現場に到着する奇妙な才能の持ち主で、擬名もそこから付けられていた。独学で習得した写真で、初めは食べていくのがやっとであったウィージーも、後年はある程度名が知られるようになり、フリーランスの写真家として犯罪現場を専門に撮影し、ニューヨークの大衆紙に提供するようになった。写真の多くは事件発生直後に現場に集まった野次馬や傍観者たちを中心としていた。殺人死体そのものの表現力は限られているのに対し、周りの群衆が見せる反応や感情には限りがなかった。ウィージーは、また、オペラの初演に集まる裕福なエリート層からパウリーの浮浪者たちまで、ニューヨークの様々な階層の写真も撮影した。

この作品の題名は、お祭り騒ぎのような雰囲気の違いを暴く一方、ニューヨークの皮肉で無秩序な現代社会を包括している。犯罪現場を覗こうと、ひしめき合い絡み合う人の塊が、見る者の眼前に突き付けられる。この写真の美しさは、歓喜や好奇心、怒りや恐れなどの人間の感情が一目で見渡せるところにある。人込みの中に、ほとんど消え入りそうな被害者の親戚の女性の顔にこみ上げてくる、深い悲しみが覗いている。ウィージーが使うフラッシュは、群衆を強い光線であからさまに写し出し、背景を闇に包み込む。編集者に迅速に送られ、ハーフトーンで印刷されて発行されるこうした写真に、繊細な印画技術は無用だった。ウィージーの写真は、ロバート・フランク、ギャリー・ウィノグラッド、ダイアン・アーバスなど、後の大家の訪れを予言するようでもある。

JM







47 リゼット・モデル
アメリカ（オーストリア生）、
1901-1983
『リノ』1949年

ゼラチン・シルバー・プリント
34×27cm
84.XM.153.63

ウィーンで生まれたエリーゼ（リゼット）・スターンは、若い頃にパリに移住し、音楽と絵画を学んでいた。写真を始めたのは、その後のことである。写真を教え、それを職業とすることを勧めたのは、妹のオルガ、ロギ・アンドレ（アンドレ・ケルテスの最初の夫人）、フォトモンタージュの大家フローランス・アンリの3人の女性であった。1938年、リゼットと夫の画家エヴサ・モデルはニューヨークに移住した。彼女はそこで報道写真家としてぐんぐん成功し、『PMウィークリー』、『ハーバース・バザール』、『ライフ』、『ルック』、『ヴォーグ』、『レディース・ホーム・ジャーナル』などに掲載されるようになった。さらに1940年、ニューヨーク近代美術館に写真部門がオープンすると、彼女の写真が買い上げられ、そして展示され、ますます多くの人々に鑑賞された。

1940年代、モデルは展覧会と、ニューヨークのカフェに集まる人々の撮影に忙しく立ち回る中で、撮影のために西部を訪れるチャンスを得た。『レディース・ホーム・ジャーナル』は、1949年11月号の「アメリカの暮らし方」シリーズで、レイジー・「A」・バー牧場を運営するウィン一家の「典型的」な姿を撮影するため、モデルをリノに派遣したのである。リノに到着したモデルは一家の写真も撮影したが、同時に、宿泊客（大半が離婚の成立に必要な6週間の別居期間を牧場で過ごす女性）やギャンブルの町リノに付き物の賭博師にも興味を持った。それは写真にも、最終的な記事にも反映されていた。

「リノの暮らし方」に掲載された観光牧場やカジノの情景の様々な写真の中に、モデルが地元のロデオで撮影したものは、ここに収録した作品も含めて一枚もなかった。だが、この作品の女性には、見る者を引き込んでしまう二重性がある。彼女の挑発的な眼差しには、華麗さと寡黙さ、都会性と田舎くささ、女らしさと男っぽさが同時に存在する。それが離婚したばかりでブロンコならしを楽しむ大胆な女性なのか、破局に陥った結婚生活に終止符を打つため、離婚が成立するのを待っている臆病な人妻なのか、判断するのは難しい。雑誌の編集者は、眼鏡の下に隠されているのが、読者に恐怖心を抱かせる強烈な視線であることを懸念したのかもしれない。

JK



48 ヨゼフ・スデク
チェコ、1896-1976
『最後の薔薇』1959年

ゼラチン・シルバー・プリント
29.7×23.5cm
84.XM.149.13

次頁：部分

この写真に内在する寂しさは題名にも表れている。静かなイメージが、雨の降る夏の日を描いたものでないことは明らかである。夏は終わっている。木々には葉が残っているが、長いチェコの冬が過ぎ去るまで、花が咲くことはもうない。哀調の雰囲気は、プラハのバロック建築の写真の退け、後に街のパノラマ眺望や風景写真も退け、自分と友人の家や庭で観想的な静物写真を撮るようになったスデクの作品に見られる特徴である。彼は外に雨が滴り落ちる窓ガラスを背景に静物を配置したり、あるいは部屋の中央にある丸テーブルに静物を配置したりして、印象深い作品を何枚も撮影した。

カメラが写し出す過酷なまでに整然とした静物は、レンズから僅かに外れた位置にある雑然とした品々と対照的である。スデクの部屋は、拾い集めてきた物や贈られた物、書物、新聞、先祖伝来の家財、写真の材料、ネガやプリントなど、一生の内に積みも積もった品々で溢れかえっていた。数ある中からごく僅かな品を選び出す才能は、それからも察することができる。この作品では、3本の薔薇を挿したコップ、子安貝の殻、画鋏3個、レンズのキャップ、積み重ねられた本、花瓶とその口を塞ぐ半分に割られた卵の殻だけで、十分な効果を得ている。花びらのはかなさは、窓ガラスを流れ落ちる雨のしずくと対照させることによって強調され、ほとんど地肌に感じられるほどである。

スデクの詩的なイメージは、チェコの美術界で広く認められていた。だが、作品の類似性はむしろ、毎週ミュージカルまで上演していた彼の、音楽に対する情熱と関連が深いのではないだろうか。そう考えると、この哀愁を帯びた作品は黄昏のエチュードか、あるいは季節のレクイエムとも受けとめられる。

GB







49 フレデリック・ゾマー
アメリカ、1905年生
『聖母子と聖アンナと幼児の聖ヨハネ』
1966年
ゼラチン・シルバー・プリント
24×17.7cm
94.XM.37.39

60年以上にわたる写真家としての生涯で、フレデリック・ゾマーは比較的少数ではあるが、一際優れた作品を制作してきた。素描、コラージュ、絵画、景観と建築の設計などを手がけた多才な芸術家であるゾマーが写真に興味を持ったのは、1936年、ロサンゼルスでエドワード・ウェストンと出逢ってからだった（図版32参照）。しかし、ウェストン、スティーグリッツ、ストランドらの優れた印画技術に匹敵する技巧を常に志してはいても、写真に対するゾマーの観点はこれらの写真家とは大きく違っている。ゾマーは写真に、世界の様相を描き出す手段を求めるのではなく、世界に対して質問を投げかけ、ものの根源を探求する手段を求めている。

ゾマーの作品には、想像力と変化が非常に重要な役割を果たしている。彼は長年集めてきた品々を使い、それらを配置して見事な静物写真を生み出す。被写体を長い時間観察した上で、各々の要素を精確な位置に巧みに配置するのである。その過程を指して、彼は次のように語っている。「自然の中で見つければ、僕は自然を撮影するだろう。こうやって作り上げるのは、写真を通して、自然にはないものを見出せるからだ。」

この作品で、ゾマーは19世紀の子供の本の挿絵に、壊れて燃え尽きた車の中で見つけた、融けて異様に変形した金属の塊を組み合わせ、個々の要素のスケールと影響力を、大型カメラを使って変換させている。金属片の起伏は、ロンドンのナショナル・ギャラリーにあるレオナルド・ダ・ヴィンチの聖母子の素描に近似している。フォーマルな配列を、金属片全体に分散する巧妙に計算された光と影が補い、挿絵の均等な色調と完璧に対比している。全く異質の要素を1つの映像に統合させた、こうした作品は、組み合わせと配列によって新しい意味が生み出されるプロセスを、ゾマーがいかに尊重しているかを物語っている。

JC



50 エドモンド・テスキ
アメリカ、1911-1996
『サボテン、アリゾナ州
スコッツデール市タリアセン・
ウエスト』1943年

1960年代のゼラチン・シルバー・
デュオトーン・ソラリゼーション・
プリント
33.7×24.8cm
94.XM.29.2

エドモンド・テスキは60年以上にわたって制作した多様な作品の中で、常に写真を、心の内や周りの世界に対する彼自身の非常に個人的で想像力豊かな反応を表現する手段として用いていた。テスキの作品には、ウォルト・ホイットマンの詩やヒンドゥー教のヴェーダ哲学に由来する、彼が自ら作り上げた象徴が豊富に使われている。現像の技巧に優れていたテスキは、高度な技術と感性を示す、神秘的で詩的な雰囲気に含まれた映像を作り出した。

シカゴで生まれ育ったテスキは、まだ少年の頃に写真を始め、自宅の地下に自分でスタジオ兼暗室を作り、ほとんど独学で技術を習得した。光や光学や現像などの写真技術の基本の多くは、アンセル・アダムズの初期の文献から学んだ。1934年、商業写真館に助手として入り、ここで生涯にわたる写真技術の直感的な探求の基盤となる技術を磨く。そして1936年、ウィスコンシン州スプリング・グリーンに建築家フランク・ロイド・ライトが設立した建築学校タリアセン・イーストで、2年間、特別研究員として学ぶチャンスを与えられたのである。タリアセンにおける最初の写真として、テスキは建物と敷地を撮影し、カリスマ的建築家ライトの教えを吸収した。

1943年、テスキはシカゴからロサンゼルスに移り、1996年に亡くなるまでそこに住み続けた。その引っ越しの途中、彼はライトが冬の拠点としていたアリゾナ州スコッツデールのタリアセン・ウエストに立ち寄り、敷地周辺の砂漠に生えるウチワサボテンの印象的な写真を撮影した。20年後、彼はそのネガを再び使い、自らデュオトーン・ソラリゼーションと呼んだ、ユニークな結果が得られる、偶然に頼るところの多いテクニックを使い、この大胆なプリントを制作した。このテクニックは、途中まで現像したプリントに光を当て、さらに現像液に浸ける方法で、濃いコバルトブルーと深い朽葉色の光沢ある印象的な仕上がりが得られる。サボテンのトーテムのような形は表面に浮き上がってくるように見え、具象的であると同時に力強く抽象的なイメージが創り出されている。それはテスキが「存在の2つのレベルの非常に美しい円形の相互作用」と呼んだ、正反対の2つの事物の統一である。

JC



アーティスト索引

数字はページ番号を示す

- アダムソン、ロバート 12
アッジェ、ユージェヌ 88
アトキンズ、アンナ 10
アルヴァレス・ブラヴォ、マヌエル 104
アルマン、ドリス 106
ウィージー（アーサー・フェリグ） 114
ウェストン、エドワード 80
エヴァンズ、ウォーカー 100
エヴァンズ、フレデリック・H. 64
- ガードナー、アレキサンダー 52
カメロン、ジュリア・マーガレット 22
グリーン、ジョン・ピーズリー 48
ケーゼビア、ガートルード 66
ケルテス、アンドレ 108
- サウスワース、アルバート・サンズ 46
作者不詳 42
ザンダー、アウグスト 96
シーラー、チャールズ 112
ジョーンズ、カルヴァート・リチャード 14
シルヴィ、カミーユ 40
- ステイーグリッツ、アルフレッド 76
スデク、ヨゼフ 120
ストランド、ポール 78
ゾマー、フレデリック 124
- ダイヤモンド、ヒュー・ウエルチ（博士） 24
タルボット、ウィリアム・ヘンリー・フォックス 8
デイクソン、アン 10
テスキ、エドマンド 126
ド・マイヤー、アドルフ（男爵） 74
- ナダール（ガスパール＝フェリックス・トゥールナシオン） 30
- バーナード、ジョージ・N. 54
ハイン、ルイス・W. 70
バヤール、イポリット 28
ヒル、デヴィッド・オクタヴィアス 12
ファイニンガー、T. ラクス 98
フェントン、ロジャー 20
- ブラム、ジョン（ジュニア） 44
ブリグマン、アン 68
ベネット、ヘンリー・ハミルトン 60
ベル、ウィリアム・H. 50
ホーズ、ジョサイア・ジョンソン 46
- マクファーソン、ロバート 26
マルヴィーユ、シャルル 38
マン・レイ（エマニュエル・ラドニツキー） 86
メイオール、ジョン・ジェイブズ・エドウィン 16
モーガン、バーバラ 110
モデル、リゼット 118
モホリ＝ナジ、ラスロ 94
- リシツキー、エル 84
ル・グレイ、ギユスターヴ 32
ル・セック、アンリ 36
レンガー＝パッチュ、アルベルト 92
- ワトキンズ、カールトン 58

J. ポール・ゲティー美術館の傑作は、世界に誇る当美術館所蔵の名品を全七巻のシリーズで紹介したものだ。古代美術、装飾美術、デッサン、彩飾写本、絵画、写真、彫刻部門のそれぞれから厳選した作品を、豪華なカラー図版に歴史や美術史にちなんだ解説を添えて紹介したこの比類ない集大成には、過去五千年の美術の感動の全容が収まっている。

J. ポール・ゲティー美術館の傑作
シリーズの他のタイトル

J. ポール・ゲティー美術館の傑作：
古代美術

J. ポール・ゲティー美術館の傑作：
装飾美術

J. ポール・ゲティー美術館の傑作：
デッサン

J. ポール・ゲティー美術館の傑作：
彩飾写本

J. ポール・ゲティー美術館の傑作：
絵画

J. ポール・ゲティー美術館写真部門は、希少かつ重要な作品を10万点以上所蔵しており、世界で最も大規模なコレクションに数えられる。その範囲は初期のダゲレオタイプから、フレデリック・ゾマーやマヌエル・アルヴァレス・ブラヴォなど現代写真家の作品にまで及ぶ。本書は、これらの中からウォーカー・エヴァンズの『ハバナの繁華街の市民』、ジュリア・マーガレット・カメロンの『ミューズのささやき』、アルフレッド・スティーグリッツの『ジョージア・オキーフ：ポートレート』を始め、カールトン・ワトキンス、アンドレ・ケルテス、マン・レイ、リゼット・モデル他、数々の写真家の作品50点を選び、収録し、それぞれゲティー美術館写真部門の学芸員による詳しい解説を添えている。

ジャケット図版：
アドルフ・ド・マイヤー男爵
アメリカ（ドイツ生）、1868-1946
『ジョゼフィーヌ・バイカーの肖像』
【部分】1925年
ゼラチン・シルバー・プリント
84.XP.452.5（図版29参照）

J. ポール・ゲティー美術館
ロサンゼルス

ISBN 0-89236-524-2



9 780892 365241 90000

Printed in Singapore