

謝辞

本展開催にあたり、下記の方々並びに機関のご協力をいただきました。
ここに記して深く感謝の意を表します。

流山市立博物館

吉野利子

遠山仁恵

駒形克哉

クリストファー・カルテンバッハ

Acknowledgement

In holding this exhibition, we would like to express our sincerest thanks to the following individuals and institutions for their kind cooperation.

Nagaryama Municipal Museum

Toshiko Yoshino

Kimie Toyama

Katsuya Komagata

Christopher Kaltenbach



坂井栄一 Eiichi Sakai
田園初夏 Early Summer in the Country/1932/gelatin silver print

講演会

12月20日(日) 午後2時～
東京都写真美術館ホール

【講師】

大日方欣一(モール・パラボラ研究所主任研究員)
金子隆一(東京都写真美術館専門調査員)

LECTURE

20 December, Sunday p.m.2:00～
Tokyo Metropolitan Museum of Photography Hall

【Lecturer】

Kim-ichi Obinata (Chief scholar of Mole Paradise Palladium Institute)
Ryuichi Kaneko (Guest Curator, Tokyo Metropolitan Museum of Photography)

■開館時間

午前10時から午後6時まで(木・金のみ午後8時まで)
入館は開館の30分前まで

■休館日

毎週月曜日(休館日が祝日または振替休日の場合はその翌日)
年末年始(12月28日から1月4日)

■観覧料

常設展(3階常設展示室・地下1階映像展示室)

一般・大学生=500[400]円 小・中・高校生=250[200]円

企画展

一般=600[480]円 学生=480円(ウジェーヌ・アジェ回顧展のみ)

小・中・高校生=300[200]円

常設/企画共通観覧券

一般=1,000[800]円 学生=480円(ウジェーヌ・アジェ回顧展のみ)

小・中・高校生=500[400]円

[]内は20名以上の団体料金

編集:東京都写真美術館

神保京子、金子隆一、中原淳行、鈴木佳子

製作:美術出版デザインセンター

デザイン:中道デザイン事務所

翻訳:ザ・ワード・ワークス ルース・S・マクレリー

発行:(財)東京都歴史文化財団、東京都写真美術館 ©1998

〒153-0062 東京都目黒区三田1-13-3 Tel:03-3280-0031

表紙図版:ギュスタヴ・グレイ Gustave Le Gray
海景 Grande Vague, Stec from the series "les Marines"
1856-59/Albumen print

Edited by Tokyo Metropolitan Museum of Photography

Kyoko Jimbo, Ryuichi Kaneko, Atsuyuki Nakahara, Yoshiko Suzuki

Produced by Bijutsu Shuppan Design Center Co., Ltd.

Design by Nakagaki Design Office

Translated by Ruth S. McCreery, The Word Works

Published by Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture

Tokyo Metropolitan Museum of Photography ©1998

1-13-3 Mita, Meguro-ku, Tokyo 153-0062, Japan Phone:03-3280-0031



Printed in Japan

視線の回廊

Corridor of the Gaze

CHAPTER

3

HYPOTHETICAL GARDEN

仮想庭園

1998年10月2日[金]—12月23日[水・祝]

October 2 fri.—December 23 wed. 1998



主催 東京都写真美術館

Tokyo Metropolitan Museum of Photography

はじめに

本年度の常設展として4部構成によって展開される「視線の回廊」展では、「物語」と「静物」を視点に展覧会前半部を構成してまいりましたが、第3部となる本展では「庭園」をキーワードに、自然に対する人々の意識の変化と、風景に託された写真家たちの多様な表現の軌跡を辿ります。

16～17世紀頃から現れたイタリア、フランス式庭園は、自然の風景をシンボリックに再構築し、独特の様式美を創出しました。これに対して、後に現れたイギリス式庭園では、人工的な構図を排した自然そのままの姿を尊重しました。最も理想とする風景を構築しようとして創造された、こうした庭園にみられる様式の確立や変化には、風景に託された人々の思いや意識の差異が反映されているといえるでしょう。19世紀のヨーロッパの写真家たちは、理想郷ともいえるこれら庭園の風景を、忠実な記録として収めています。

18世紀頃を境として、特にイギリスを中心に盛んに語られるようになった「崇高」の概念は、それまで「地球上の疣」として忌み嫌われてきた山のイメージを一変させ、自然に対する畏怖の念とともに、山を中心とする風景に美的要素を求める意識の背景となりました。ワーズワースをはじめとする作家たちによる当時の詩や文学作品にも、こうした影響は顕著に現れています。風景に対する人々の意識をこのように変革させた、自然に対する憧憬の念は、19世紀以降の風景写真家たちに影響を及ぼしたのではないかと考えられます。

アメリカの西部開拓事業に参加したウィリアム・ヘンリー・ジャクソンやティモシー・オサリヴァンは、それまで未開の地であったアメリカの雄大な自然をダイナミックに記録しました。19世紀末、自然主義を提唱したイギリスのピーター・ヘンリー・エマソンの撮影した風景写真は、人々の生活に根ざした日常を捉えることによって、自然と人間の関わりを提示しました。また20世紀初頭のピクトリアルイズム(絵画主義)による写真では、軟焦点による技法を用いて、叙情性に溢れ、理想化された庭園のイメージが描写されています。特に日本のピクトリアルイズムでは「風景」のジャンルにその特色が見いだされ、そこには自然と融合しようとする日本人独特の感性が遺憾なく発揮されました。

本展ではこのような視点を軸に、西洋と東洋の、風景に投影された意識や感性の差異をも対比させながら、風景に纏わる写真表現の変遷を展覧いたします。

神々の園——19世紀アメリカ風景写真と絵画の位相

神保京子

庭園の成立は、人々の楽園願望と不可分であった。そもそもパラダイスの語源とは「壁に囲まれた庭」を意味し、古代オリエントや古代ギリシャ・ローマにおいて、楽園は神々や亡き英雄、賢人たちの住む安息の地であったという。やがて起こった終末思想は古代の理想郷的な楽園のイメージを変容させ、アダムとイヴは楽園

を追われる。そして近世に入り、再び理想郷としての楽園のイメージが復活する。バロック以降、次第に歴史画や風俗画の中に占める風景的要素が強まり、ニコラ・プッサンやクロード・ロランにみられる理想的風景画を経て、19世紀の風景画のなかへと変容を遂げていく。

庭園の源泉となるイメージは紀元前から認められており、古代西アジア、新バビロニア時代のバビロンの空中庭園は世界七不思議の一つに数えられた。中世には修道院の回廊庭園も存在したが、ヨーロッパに具体的な様式が定着するようになるのは16世紀のイタリアにおいてであった。おそらく17世紀の画家ニコラ・プッサンやクロード・ロランが描いた理想的風景絵画に登場する人物が物語の登場人物として遠景の舞台に配されたイメージは、当時のヨーロッパ庭園に配された人体彫像と合い通ずるものだろう。生み出されていった数々の庭園様式は、それぞれに、風景になぞらえられた人々の理想郷を映し出しているといえる。幾何学的紋様や左右対称形を重んじたイタリア、フランス式庭園に対して、その後18世紀に現れたイギリス式庭園では人工的な様相を排し、自然の姿を尊重した「風景式庭園」が流行した。こうした様式の変化には、国民性の相違とともに、当時の人々の自然に対する意識の変化が大きく関わっていたはずだ。

17世紀後半のイギリスにおいて、修辞学上の概念にとどまっていた崇高の概念を「自然の崇高(natural sublime)」としてとらえる動きが起こった。エドマンド・バークは「崇高と美の観念の起源についての哲学的考察」(1757年)のなかで、驚愕、不安、おののき、恐怖といった感情が与える特殊な感情について言及しているが、崇高とは「美(the beautiful)」における対立概念として、外的自然の中の、広大なもの、壮大なものに対する恐怖と魅惑の入り交じった感情として認識された。

この崇高の美学が最も盛んに開示されたのは特に風景の領域においてであった。特にヨーロッパで盛んに行われた旅行熱、グランド・ツアーへの慣習とも相まって、アルプス山脈のイメージがこの崇高を表現する際に度々引用され、ワーズワースを始めとする詩人や文学者たちは、アルプスをはじめとする山々や湖水地方で見聞された自然界のイメージを、作品のなかに昇華させた。それまで地球上の疣か、大洪水による破壊のために現れた巨大な廃墟などと認識されもした山々への感情は、美的な意識を呼び起こすものとして人々の意識を一変させ、当時の芸術潮流にも影響を及ぼした。19世紀に誕生した写真術も、こうした動向と無縁ではなかった。イギリスのかの批評家ジョン・ラスキンは、自らがダゲレオタイプでアルプスの氷山を撮影した最初の人物であると豪語しているが、実際、ヨーロッパではこうした思想的背景をもとに、アルプスの山々が数多く撮影された。

写真術が発明された19世紀中葉のアメリカ画壇では、ニューヨーク以北のハドソン河流域に展開されたハドソン・リヴァー派が誕生していた。1825年にニューヨークで見いだされた、創始者トマス・コールによる絵画を起点として、その後西部開拓に伴うアメリカ風景写真との接点を持ちながら80年代にともに終息期を迎えるまで、アメリカ絵画史の一時代を担った。

Introduction

In *Hypothetical Garden*, the third part of the *Corridor of the Gaze* exhibition from the permanent collection, gardens are our key to exploring changes in attitudes towards nature and the variety of ways photographers have expressed themselves through the landscape.

The Italian and French garden styles codified in the sixteenth and seventeenth centuries rebuilt the natural landscape as a symbolic construct to create their distinctive, stylized beauty. The later-developing English style of garden, however, respected the unadorned face of nature, eschewing artificiality in composition.

The design and planting of a garden is an attempt to construct an ideal landscape. Thus, the rise and transformation of garden styles reflect differences how people think and feel about landscape, the ideas and emotions they assign to landscapes and express through them. The European photographers of the nineteenth century have given us a faithful record of those garden landscapes, those utopias.

The eighteenth century was a watershed in concepts of the landscape. Until then, mountains had been despised as warts on the face of the earth. The rise of the concept of the noble or sublime—as aesthetic concept particularly widespread in English discourse of the time—changed the image of mountains. No longer disliked, mountains gained stature in a milieu that addressed nature with awe and sought aesthetic elements in the landscape and particularly in mountains. The poetry and prose of the time—exemplified by the works of Wordsworth—were rife with the influences of that way of thinking. Moreover, the longing for nature that transformed people's attitudes towards the landscape continued to influence landscape photographers after the nineteenth century.

William Henry Jackson and Timothy O'Sullivan, who participated in the opening of the American West, Dynamically recorded the vastnesses of nature there, in a land not yet settled, tamed, and developed. In the late nineteenth century, Peter Henry Emerson, a self-proclaimed Naturalist, took landscape photographs that presented the everyday realities in which human life is rooted and demonstrated the relationships between nature and humanity. The work of the Pictorialist photographers at the beginning of the twentieth century were produced with a soft focus technique to create images of idealized gardens abounding in lyricism. In Japan, Pictorialism expressed qualities distinctive of Japan in the landscape photography genre and unreservedly expressed the uniquely Japanese sense of attempting to become one with nature.

This exhibition uses these perspectives as organizing principles in revisiting the landscapes natural and artificial that photographers have recorded. We hope our *Hypothetical Garden* will prove a thought-provoking opportunity to compare and contrast Occidental and Oriental ideas and feelings projected on the landscape and to consider changing photographic styles in addressing the landscape.

Garden of the Gods—Nineteenth Century American Landscape Photography and Painting

Kyoko Jimbo

The creation of gardens is inseparable from human hopes for paradise. Indeed, the root meaning of the word "paradise" is

"walled garden." To the ancients, in the Orient, Greece, and Rome, paradise was where the gods, deceased heroes, and wise men dwell in happiness and delight. A later eschatology, however, transformed the ancient image of an idyllic garden, however, and chased Adam and Eve out of the Garden of Eden. In the early modern period, however, images of paradisaical gardens as utopian spaces revived, with landscape images gaining power from the Baroque period on, consolidating themselves in the idealized landscapes found in the paintings of Nicholas Poussin and Claude Lorrain, then dissolved into nineteenth century landscape painting.

The source images for gardens date back thousands of years. The Hanging Gardens of Babylon (c. 600 B.C.) were counted as one of the seven wonders of the world. Medieval monasteries had their cloister gardens. But it was not until sixteenth century Italy that a specific garden style was established in Europe. In the idealized landscapes that the seventeenth-century artists Nicholas Poussin and Claude Lorrain painted, the human figures were placed as on a stage seen from afar, as though they were characters in a tale, and the statuary then commonly installed in European gardens may have played a similar role.

Moreover, the many garden styles reflect their creators' differing views of utopia, likened to the natural landscape. In contrast to the Italian and French garden with its geometrical motifs and bilateral symmetry, the English-style garden that developed in the eighteenth century rejected artificial elements. The English taste was for a landscape-style garden that paid respect to the look of nature. These stylistic changes reflected both cultural differences between the nationalities and changes in attitudes towards nature.

In the second half of the seventh century, a shift in the concept of the sublime occurred in England: what had been a rhetorical concept, the grandeur of thought, emotion and spirit that makes great art, was being reinterpreted as experienced in nature—the natural sublime. Edmund Burke, in his *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), touching on the emotions of surprise, uneasiness, horror, and dread, recognized that fear of and fascination with the vastness and hugeness of nature were intermingled, contrasting concepts in the beautiful and the sublime.

The aesthetic of the sublime particularly awakened interest in the domain of landscape. As a passion for travel gripped Europe and the custom of making a Grand Tour became established, the image of the Alps was referred to repeatedly to express the notion of the sublime, and Wordsworth and other poets and writers, incorporated images of the natural world, formed by the Alps and other mountain ranges, in their writing. Mountains had been regarded as warts on the face of the earth, huge ruins wrought by the destruction caused by the Flood. Now their emotional significance changed entirely: mountains were viewed as evoking an aesthetic consciousness. That change had an impact on artistic trends, including trends in photography, which was invented in the nineteenth century. It is perhaps symptomatic that the English critic John Ruskin boasted of being the first person to take daguerreotypes of the glaciers on the Alps, but in fact, given the intellectual climate of the time in Europe, the Alps were being photographed in vast numbers.

In the United States, the Hudson River School of landscape painters had already taken shape in the mid nineteenth century, when photography was invented. (Its name, applied after the fact, refers to the inspiration many of these painters drew from



ハンス・ワグネル Hans Wagnel
山景 Mountain Landscape/1906/photogravure



ティモシー・オサリヴァン Timothy Henry O'Sullivan
インスクリプション・ロックの南側, ニューメキシコ州 South Side of Inscription Rock, N.M.
1873/albumen print

the picturesque Hudson River region north of New York City, and by extension to their celebration of the natural beauty of the American landscape.) Founded by the romantic landscape painter Thomas Cole (1801-1848), the Hudson River School dominated nineteenth century painting in the United States. Moreover, with the opening of the West, this art movement found common ground with American landscape photography, a connection it retained to its decline in the 1880s.

The majestic natural beauty these artists depicted was like a giant panoramic stage, decorated, colored, and at times dramatized by biblical and other traditional stories. Their aim was to apply their imagination and creativity to express the sense of awe engendered by the vastness of nature and by the atmosphere of mystery alive in dramatic contrasts of light and dark.

Particularly in the work of Thomas Cole one senses a deep influence from the English Romantic painter John Mar-

Europe and were transplanted to the New World, the history of landscape photography also began in Europe. In the 1850s, the lineaments of landscape photography had not taken shape in America, but photographers did begin to address the landscape after the Civil War, as part of the history of the opening of the West. In the late 1860s, to develop the still-wild lands in the western United States, four survey parties were organized to provide a geological and topographical survey of the land, partly to find a route for a transcontinental railway.

Among the members of the survey parties were three of the most important nineteenth century American landscape photographers: Timothy O'Sullivan (1840-1882), Carleton E. Watkins (1829-1916), and William Henry Jackson (1843-1942). These photographers of the West were of the same generation as the younger group of Hudson River painters, of whom Albert Bierstadt and Thomas Moran were active west of the Mississippi River and accompanied survey parties. Jack-

eye. Thus, it was natural for him, and other Hudson River artists, to exaggerate the scale of salient elements.

Another example of photography's assisting painting can be found in the 1857 painting of Niagara Falls for which Frederick Edwin Church is known. Church, is also known to have had a large collection of landscape photographs, painted the falls by referring to a stereograph made by Frederick Langenheim. (The stereograph makes use of our binocular vision: by fusing two images taken from different camera viewpoints, just as each of our eyes capture slightly different images, it is possible to create effects of depth and multiple overlapping objects even from a stage backdrop drawn on a flat vertical board.) Since equipment for stereo photography was relatively portable, some photographers took stereographs as well. The world of stereo photography may thus have contributed in its way to stretching photographers' imaginative powers.

The classic form of the paradise in the mountains, in the Western tradition, is the Garden of Eden. The word "Eden" means "flat land," and in the legends of ancient Israel, it was said that on the peak of one tall mountain rising from a plain God created a paradise, which is what the Garden of Eden refers to. Adam, the progenitor of the human race, was placed in that paradise, then cast out when he, with Eve, ate of the forbidden fruit. That story, of course, is the theme of Thomas Cole's *Expulsion from Eden*.

After Adam and Eve were expelled from Eden, returning there was forbidden to human beings. In Christianity, the eternal human desire for a return to paradise is redirected as a desire to reach Heaven. But the human imagination could not let go of the idea that paradise might exist on earth, and our yearning for paradise has continued to stimulate the human imagination.

That ancient desire for paradise exercised, it may be imagined, a powerful sway over the spirits of the Europeans who crossed the Atlantic to the New World. The early British and French colonies in North America, such as Louisiana, Florida, or Virginia, were likened to earthly Edens. As they moved west, and yet further west through that land of endless wilderness, the New World seemed like virgin land to be conquered. To the Puritans, the westward invasion itself seemed a mission led by God. But as the West was opened up, a drive to preserve something of that vast wilderness also rose. In fact, both photography and painting contributed the decisive testimony that persuaded the Congress to take steps towards preservation. Thus, in 1872 Yellowstone became the world's first national park, and Yosemite followed it in 1890 as the first members of the national park system.

The Geological Survey revealed the existence of nameless mountains and waterfalls (although of course most had already been named by the Native Americans already inhabiting the land), and often gave them names implying the divine presence. For example, O'Sullivan photographs include the *Mountain of the Holy Cross* and, in New Mexico, the *Tower of Babel*, *Garden of the Gods* and *Cathedral Rock*, which projects the image of a huge cathedral on a towering crag. In addition to photographing such untouched natural scenes, O'Sullivan also captured images of laborers employed in the coal mines or in building the railroad.

The documentary photographs O'Sullivan and his peers made accurately traced the surface strata of the earth and contributed to geology. Their assigned task was to capture images purely as records. But one has some doubt about how well the cameras of the day, with the technology then available, would be able to reproduce the scale, hues, and gradations of light and dark, and the dynamism, even auditory stimulation, of the Yosemite Valley at sunset or of Niagara Falls. Their photographs, taken on a calm day when the sun is striking the subject evenly, would convert the landscape ultimately to gradations of black and white, to a silent, flat world with no connection to the emotions or rhythms of art.

In fact, even if these photographers did touch up their negatives to some extent—as, for instance, O'Sullivan did to emphasize the white forms of the snowy valleys crossing at right angles atop the Mountain of the Holy Cross—they did

not go as far as the nineteenth century French landscape photographer Gustave Le Gray, who tried making composites of very different exposures of sea and sky, to enhance the dynamism of the resulting image. The white, blank skies of Jackson's landscape photographs show a similar enhancement. But it is possible to say that such techniques, which did not go beyond the domain of photographic technology at the time, unintentionally removed some of the "scene" that was scientifically impossible to capture.

Mountains, stands of trees, isolated crags: it is possible to indicate their scale by providing a human figure for comparison. (The survey photographers frequently included a human figure as part of the landscape to indicate the size of the subject.) Those who had actually been there, however, had a difficult time reproducing a sense of the scale as they had personally experienced it. Nor does a mute picture produced to serve as a record convey the dangers that the survey teams, including the photographers and painters who participated in the expeditions to the West, faced and or the emotion of terror in the face of nature.

A valley in Yosemite as Bierstadt painted it, a view of Shoshone Falls by Thomas Moran are almost identical in composition to Jackson's or O'Sullivan's photographs. With contemporaneous paintings and photographs of the same subjects face to face, these images become even more eloquent messengers.

The frontier ceased, in effect, to exist after 1868, when the Union Pacific Railroad, which was being built westward, met the Central Pacific, which was being built eastward. Nonetheless, the Hudson River School continued to produce paintings of untouched wilderness. Finally, partly because of the influence of the Impressionists, the school waned and disappeared in the 1880s, but the younger group of Hudson River painters were active at the same time as the photographers who took part in opening up the West. The nineteenth-century landscape photograph was intended to be purely documentary, but later photographers began to learn from the pastoral, more painterly techniques scattered through the journal *Camera Work* in the early twentieth century. But by the middle of the century, some landscape photography is moving towards fin de siècle pessimism. While photographers continued to use their topological approach for relatively familiar landscapes, they also experienced a rising sense of alarm about environmental destruction.

The later Hudson River School style continues to give a sense of mysticism, of the transcendent power of nature in its vastness, but use of biblical motifs and historical painting elements fades, so that the work's positioning as pure landscape painting is clear. In the wider society, the zeitgeist was also moving from the idealistic to the realistic; realism seemed to increase with the tide of modernization. The nineteenth century American landscape photographs made to document the opening of the West are, above all, geological records with a mission. Therefore, when we look at these landscapes, it may not be absolutely sound to be referring to trends in landscape painting, which was explicitly, intentionally created as art, just because both the photographs and paintings were created by people who encountered the same landscape at the same time. But, given that historical context, it should be possible to use that raw American landscape that the photographers created as a gauge as we try to achieve more reality-based perceptions. Perhaps the true image lies liminal region between the photograph and the painting; perhaps not. Could it be that the nineteenth century photographers who addressed the natural landscape were indeed looking for the garden of the gods?

[Curator/Tokyo Metropolitan Museum of Photography]



ツルギ 高シエラ from Glacier Point / c.1890 / gelatin silver print

tin. His work displaces the biblical image of the lost Garden of Eden into wild, natural scenery and likens groups of modern structures to palaces of Satan in huge compositions that anticipate the rise and fall of the industrial revolution. While giving a sense of the character of the land, the North American continent, these paintings stay within the framework of historical painting using biblical images. In Cole's work, the energy that wells up on the frontier between his scenes of increasingly civilized American cities and nature (symbolized by the Hudson River) is reminiscent of Martin's depicting the budding and decay of the industrial revolution as it washed over England in fresh contrasts between wild nature and clusters of modern buildings. For Cole, a comparable tension between nature—the Hudson—and the city—New York—was worked out as energy born on the frontier between them.

Just as the roots of American landscape painting lay in

son was a member of F. V. Hayden's Geological Survey party, which was joined in 1870 by Sanford R. Gifford and in 1871 by Thomas Moran, both Hudson River School painters. All three shared a preference for working in a large scale (in photographic terms, using a mammoth-plate camera and the wet collodion process) and fashioning panoramic compositions that capture a wide field of view.

Albert Bierstadt had a brother who was a photographer and had tried his hand at photography himself, but found the results less than satisfactory. Thus, he used landscape photographs by other photographers in creating his paintings. For his painting of a giant tree at Yosemite, which would invite human wonder at its immensity, he used a photograph Watkins took there in 1864, but made the tree relatively larger than in the actual image. Bierstadt sought, above all, to express the sublimity of nature, for which high mountains and huge trees were essential elements to attract the human

彼らが描出した雄大なる自然は、聖書や伝説の物語によって装飾された、色彩と、時としてドラマティックな演出による大がかりなパノラマの舞台さながらであった。彼らは、壮大なる自然とその空間から登せられる畏怖の念や、闇と光のなかにうごめく霊気を、彼らの想像力と独創性によって表出しようとした。特にトーマス・コールの作品には、イギリス・ロマン派の画家ジョン・マーティンの影響が色濃く感じられる。彼の作品には、荒れ狂う自然のなかに、失楽園といった聖書からのイメージを転用し、近代的な建築群をサタンの神殿に見立てて、産業革命の時代の栄光と衰退を予感させる壮大な構図を描きだしている。アメリカ大陸という土地の特色を印象付けながらもこれらは、聖書のイメージに範を採った歴史的体裁を保っている。しかし文明化を遂げるアメリカ都市の風景と、ハドソン河を起点とする自然との境界線のうちに沸き上がるエネルギーは、マーティンがイギリスに波寄せる産業革命の兆しとその衰退を、荒れ狂う自然と、近代的な建築群との鮮やかな対比のなかに描きだしたように、ニューヨークという都市と自然との境界線上で生み出されるエネルギーとして捻出されていたものであると対比してみることも可能だろう。

アメリカにおける風景絵画のルーツが、西へ向かう新大陸への移動を果たしたヨーロッパにあったように、風景写真の歴史もまたヨーロッパに端を発している。1850年代には、アメリカにおける風景写真の系譜は未だ確立されていなかったが、南北戦争以後、アメリカの西部開拓の歴史とともにその聖域を広げていった。1860年代後半に、未開の地であったアメリカ西部の土地を開発するために、大陸横断鉄道の建設ルートをも含む領土の地質学的、地勢学的調査をすることを目的とした4つの踏査隊が編成された。そしてこのメンバーのなかに、19世紀アメリカ風景写真を代表する3人の写真家——ティモシー・オサリヴァン (Timothy O'Sullivan, 1840-82)、カールトン・E.ワトキンス (Carleton E. Watkins, 1829-1916)、ウィリアム・ヘンリー・ジャクソン (William Henry Jackson, 1843-1942)らの名が連ねられていた。

ハドソン・リヴァー派第2期の画家たちは、この西部開拓の写真家たちと同世代であった。ピアスタットやトマス・モランはミシシッピ河以西へと活動の領域を広げ、西部踏査隊の調査にも同行した。ジャクソンは、E. V. ハイデンの踏査隊に参加し、1870年にはハドソン・リヴァー派の画家サンフォード・R.ギフォードと、71年にはトマス・モランと行動をともにした。彼らに共通するのは、写真ではマンモス・プレートとよばれた湿式コロジオン法による大画面のイメージや、広範囲の視界を収めたパノラマによる構図だった。アルバート・ピアスタットには写真家の兄弟があり、自身も撮影を試みたが思うに任せず、他の写真家による風景写真を絵画制作に利用した。その壮大さゆえに人々の驚きを誘ったヨセミテの巨木を描いた作品では、1864年にワトキンスによって撮影された写真を利用し、実像よりもさらに木のスケールを誇張している。ピアスタットが目指したのはあくまでも崇高な自然であり、人目をひく山の高さや樹木の雄大さは不可欠の要素だった。よって、こうしたスケール感の増幅は、彼らの表現描写にとっては自然な行為であったといえる。また数々の風景写真をコレクションしていたフレデリック・エドウィン・チャーチの名を知らしめた1857年の、ナイアガラ瀑布を描いた作品は、フレデリック・ランゲンハイムによるステレオ写真を参考にして描かれた。ステレオ写真は比較的携帯に便利であったため、他の写真家たちもこれをマンモス・プレートの習作として撮影している。人間の両眼のように、離れたカメラの2つの視点から撮影されたイメージを合成することによって、実際には存在しない、垂直に立った平板なボードに描かれた舞台の書き割りが、奥行きをもって幾重かに重なっているような効果を引き出した立体写真の

世界は、実際写真家たちの想像力を広げることに多少貢献していたかもしれない。

西洋における山中楽園の典型は「エデンの園」であったとされる。本来「エデン」とは「平らな土地」を意味し、古代イスラエルの伝説で、平原に一つの高い山がそびえ立ち、その頂に神が創出した楽園があったとされるが、「エデンの園」とはこのことを指しているという。人類の始祖アダムはこの楽園に置かれ、イヴとともにここで禁断の実を食べた罪で、楽園を追放される。トマス・コールによって描かれた「失楽園」のテーマも言うまでもなくここからとられている。

この「失楽園」以降、楽園への回帰は人類にとってのタブーであった。それゆえに、キリスト教は、人類にとって普遍的な楽園回帰の願望を、天国希求の願望に昇華させるという方向に転化したという。しかし人々の想像力は、地上のどこかに楽園が存在しているのではないかという思いを断ち切ることができなかった。これが一般的には「楽園願望」の一部であり、人類の空想を刺激し続けた。

太平洋を西へ渡ったヨーロッパ人の源となる精神には、こうした古来からの楽園願望が強く支配していたのではないかと考えられている。またルイジアナやフロリダ、ヴァージニアといった北アメリカの初期の英仏植民地は「地上のエデン」になぞらえられた。荒れ野 (wilderness) の限りない大地、アメリカ大陸を西へ西へと経巡った彼らにとって、加えて新大陸とは、征服すべき未開の土地であった。ピューリタンの彼らにとって、こうした西部遠征そのものが、神に導かれた使命であったと感じていたようにも思われる。また西部開拓事業が進められる一方で、雄大なる自然を保護しようとする機運も高まりをみせた。ここでは写真と絵画が、いづれも上院を説得するための重要な証言者として貢献している。1872年にはイエローストーンが世界初の、また90年にはヨセミテ渓谷がそれに続くかたちで国立公園として制定された。

踏査隊によって認められた無名の山々や滝 (実際にはその多くが、原住民であるインディアンたちによってすでに別名で名付けられていたのだが) には、しばしば神の存在を漂わせた地名や呼称が冠された。オサリヴァンによって撮影された聖十字架山 (Mountain of the Holy Cross) や、ニューメキシコで撮影された「バベルの塔、神々の庭園 (Tower of Babel, Garden of the Gods)」、そびえ立つ岩山に大聖堂のイメージを重ね合わせた「カテドラル・ロック (Cathedral Rock)」といった具合に。そしてまた、こうした手つかずの自然を写した傍らで、オサリヴァンらは、炭鉱や鉄道敷設に携わる労働者たちの姿をも克明に記録している。

彼らによる記録としての写真は、実際正確に土地の表層をなぞり、地質学的な貢献を成した。彼らに課せられた義務は、純粋な記録としてのイメージを獲得することにあった。しかし写真機という科学的装置が、例えば当時の技術をもってして、夕日に見入られたヨセミテ渓谷やナイアガラ滝の、スケールや色彩や光と闇の階調、あるいは聴覚的刺激も含めたダイナミズムをどこまで克明に再現できたかは疑問である。それらは穏やかな日の、被写体に均質に当たった陽光の元での、最終的には黒と白の階調へと変換された、静謐でフラットな、芸術的感情や抑揚とはある種無縁の世界だったのである。

実際彼らは、例えばオサリヴァンが聖十字架山の、頂に垂直に交差した雪渓の白いフォルムを強調するために、ネガを修正する程度のことはあったとしても、19世紀のフランス風景写真家ル・グレイが試みたように、露出が大幅に異なる海と空とを合成し、ダイナミズムを助長するような細工を試みることはなかった。ゆえに、ジ

ャクソンの風景写真は、常に白く抜けた空の様子によってもその特徴を現した。しかしこうした、当時の撮影技術の領域をはみ出さない構写法は、科学的には捉えることの不可能な幾ばくかの「光景」を、固らずし削除してきたのだともいい得るだろう。

山脈や木立、切り立った岩山を、配された人物のスケールによって推し量ることは可能でも、実際にその地に立った人々が、その空間で実感したスケール感を再現することは困難だ。西部遠征に参加した、写真家や画家を含めた踏査隊が遭遇したであろう数々の危険や自然に対する恐怖の情感を、記録として再現された静謐な画面から感得することは極めて困難であろう。ピアスタットが描いたヨセミテ渓谷、トマス・モランによるショショニー滝の光景は、ジャクソンやオサリヴァンのそれと寸分違わぬ描線をみせている。このようにして、同時期に描かれた絵画と重ね合わせ



ウィリアム・ヘンリー・ジャクソン William Henry Jackson / グレイン

てこれらの写真に向かい合うとき、それらの映像はさらに雄弁な使者となって我々の視界に立ち降りる。

1868年、東部から西へ進んだユニオン・パシフィック鉄道が、西からのセントラル・パシフィック鉄道との合流によって事実上フロンティアが消滅して後も、ハドソン・リヴァー派は次々と作品を生み出し、そしてやがては印象派の影響等も手伝って、80年代には終息期を迎えてゆく。この第2期のハドソン・リヴァー派の軌跡は、同時期に活躍した西部開拓の写真家たちの活動期にはほぼ重なり合うものである。純粋な記録として仕えた19世紀風景写真以降、20世紀初頭には、「カメラワーク」にも散見されるような牧歌的な絵画の手法を学び始めるが、世紀も半ばを過ぎると、一部に風景写真の動向は次なる世紀末へ向けてバシスミスティックな様相を湛えはじめ、比較的身近な風景へもトポロジカルなア

プローチを継続するとともに、環境破壊に対する憂鬱の色合いをも高めていくのである。

第2期のハドソン・リヴァー派の画風には依然、雄大なる自然の超然とした神秘性が感じられはしたものの、聖書のモチーフや歴史画の様相は薄れ、純粋な風景画としての領域がさらに明確化されていった。こうした変遷のうちにも、時代そのものが、理想よりもリアリティーに寄り添い、近代化の流れとともに即物性を増していった経緯を読み取ることができる。西部開拓のドキュメンタリーとして撮影された19世紀アメリカ風景写真は、あくまでも使命を持った地質学的記録であったはずだ。よってこれらの風景を眺めるとき、同じ風景に遭遇していた同時代の創造者であったという理由で、芸術的な意図をもった絵画の流れを金頭に

置くことは絶対的な姿勢ではないかもしれない。しかしこうした時代背景のなかで、写真家たちによって生み出されていったアメリカの原風景を、より現実に則したものとして見つめようとする我々の視覚の、一つの尺度としてみることは可能であろう。実像はあるいは、このような写真と絵画という振幅の間に存在していたのかもしれない。自然という風景に向かい合った19世紀アメリカの写真家たちは、果たしてそこに、神々の棲まう庭園の在り処をみていたのだろうか。

[じんぼきょうこ 東京都写真美術館学芸員]



視線の回廊

Corridor of the Gaze

CHAPTER

3

仮想庭園

1998年10月2日[金]—12月23日[水・祝]

October 2 fri.—December 23 wed. 1998

HYPOTHETICAL GARDEN



主催 東京都写真美術館
Tokyo Metropolitan Museum of Photography

