

## 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。

日本大学芸術学部写真学科  
成山西郷  
原 直久  
高橋則英  
成山明光  
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.

Department of Photography College of Art, Nihon University  
Gallery Naruyama  
Naohisa Hara  
Norihide Takahashi  
Akimitsu Naruyama  
Christopher Kaltenbach



マン・レイ  
シネ・スケッチ: アダムとイヴに扮したマルセル・デュシャンとブローニャ・ベルレムターニール(クラナッハによる)  
ゼラチン・シルバー・プリント  
1924年  
11.5×8.7cm

Man Ray  
Cine Sketch, Marcel Duchamp &  
Bronia Perlmutter-Clair As Adam &  
Eve (After Cranach)  
Gelatin silver print  
1924  
11.5×8.7cm

- 開館時間  
午前10時から午後6時まで(木・金の午後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～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 高校生=250[200]円  
企画展  
一般・大学生=600[480]円 小・中・高校生=300[200]円  
常設/企画展共通観覧券  
一般・大学生=1,000[800]円 高校生=500[400]円  
[ ]内は20名以上の団体料金  
●小学生未満、65歳以上の方及び障害をお持ちの方は無料になります  
●次に該当する方は常設展(映像工夫館室も含む)のみ無料となります。  
小・中学生、第2・第4土曜日に観覧する高校生(要証明できるもの)

編集: 東京都写真美術館  
執筆: 神保京子(K. J.), 金子隆一(R. K.), 中原淳行(A. N.)  
制作: 美術出版デザインセンター  
デザイン: 中垣デザイン事務所  
翻訳: ザ・ワード・ワークス  
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

Printed in Japan



## 視線の回廊 Corridor of the Gaze

CHAPTER

1

## THEATRICAL TABLEAUX

## 物語とイメージ

1998年4月3日[金]—6月28日[日]  
April 3 fri.—June 28 sun. 1998



表紙図版:  
ジュリア・マーガレット・キャメロン メイ・プリンセップ  
アルビュメン・プリント 1870年頃 32.0×25.0cm

Cover photograph:  
Julia Margaret Cameron  
May Prinsep  
Albumen print  
c.1870  
32.0×25.0cm

- インターネットアドレス <http://www.tokyo-photo-museum.or.jp>
- JR恵比寿駅東口より徒歩約8分、有明地下鉄恵比寿駅より徒歩約10分  
〒153-0062 東京都目黒区三田1-13-3 恵比寿ガーデンプレイス内  
Tel: 03-3280-0031 ハローダイヤル 03-3280-8600

Edited by Tokyo Metropolitan Museum of Photography  
Text by Kyoko Jimbo, Ryuichi Kaneko, Atsuyuki Nakahara  
Produced by Bijutsu Shuppan Design Center Co., Ltd.  
Design by Nakagaki Design Office  
Translated by 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

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



## はじめに

本年度常設展では「視線の回廊」と題し、4部構成による展覧会を開催してまいります。第1部となる本展では、写真における物語のイメージを展覧し、写真誕生の頃からの歴史を振り返ると同時に、メディアとしての写真表現の特質を考察いたします。

写真術が誕生した19世紀半ばのヨーロッパでは、美術の世界における芸術的地位を獲得しようとしたことから、写真は様式的に絵画を模倣し、絵画の主題に範を得た作品が数多く生み出されました。写真は絵画を凌駕するともいわれた写真史の初期において、写真家たちは眼前の事物を正確に記録すると思われたその特質に着眼しながらも、写真表現の拠り所を多分に絵画の領域に求めたのです。そして写真に多大な影響力を及ぼした西洋絵画が創造力の源泉として求めた主題は、歴史画や神話、聖書や詩のイメ

## テアトリカル・タブロー——ヴィクトリア朝の絵画と写真

神保京子

ホラティウスの『詩論』(B. C. 20-19年)のなかで最初に現れた一節——「詩は絵のごとく(Ut pictura poesis)」——は、詩と絵画という二つのメディアのアナロジーを示すものとして、特に中世から18世紀頃にかけて幅広く議論された。少なくとも18世紀中葉までのヨーロッパにおいて、文学と絵画はいわゆる「姉妹



ルイス・キャロル  
クシー・キッチン  
アルビュメン・プリント  
1876年  
10.0×14.0cm  
  
Lewis Carrol  
(Charles Lutwidge Dodgson)  
Xie Kitchen  
Albumen print  
1876  
10.0×14.0cm

芸術」とみなされており、文学は「有声の絵」として作品にいかなる視覚的イメージが描出され得るか、また絵画は「無声の詩」としていかに豊かな文学性が反映され得るかに評価の基準が置かれていたという。今日では本質的に異なる表現形態として考えられている、文学と視覚的芸術としての絵画が、写真術が誕生する一世紀程前のヨーロッパにおいて極めて密接な関係を持つものとして語られてきたという思想的背景は、19世紀から始まる視覚芸術としての写真作品にみられる物語性について考察する上で極めて興味深い。

オスカー・ギュスタヴ・レイランダー(Oscar Gustav Rejlander)によって1857年に発表された寓話的主題による作品、「人生二つの途」(The Two Ways of Life)は、約30枚のネガをもとに合成された意欲作であった。古代ローマ風の衣装を身につけた役者たちをモデルに、画面右手に勤勉や節度、左手に怠惰を表現し、イタリア・ルネサンスの絵画様式を踏襲したこの作品が、ヴィクトリア女王によって買上げられ夫アルバート公に贈られたというエピソードは、エポックを創り出す作品としての注目度を示している。この作品が制作された当時、写真界ではその芸術性を巡って活発な議論が展開されていた。社会改良家であり美術批評家のジョン・ラスキンは、写真の正確な復元性を称賛し、絵画の写実主義を批判した。これに対して詩人のシャルル・ボードレーは、写真が芸術であるという考えに痛烈な批判をあげせ、写真が実態のない創造の世界や人間の精神に触れる領域に入ることを恐れた。

ージに連なるものでした。

19世紀の写真家たちは、こうした流れのなかで、ヴィクトリア朝の物語絵画やラファエル前派の影響を受け、また絵画と写真の相互的な関わりの中から数多くの作品を生み出しました。また20世紀初頭に『カメラ・ワーク』に掲載されたピクトリアリズムの作品からも、叙情性に溢れた物語的な創造性が散見されます。近年においては、作中に自らのアイデンティティを同化させたセルフポートレートや、連鎖するシークエンスの手法等によって、写真が輻み出す遊戯的かつ演劇的なイメージを描出させています。

本展は、19世紀から現代に至る本館所蔵による幅広いコレクションを中心に、写真史を築き上げた視線の軌跡を辿ろうとするものです。

当時のヴィクトリア朝人の謹厳かつ実直な気質に訴える教訓的な説話をもとにしたレイランダーの寓意画は、このような論争の中にあって、写真の芸術における地位を獲得しようとした一つの挑戦でもあったのだ。

しかし絵画的表現に映し出された思想や理想が写真によっていかに表現され得るかという点に関し、批評家たちの間で懐疑的な傾向が現れはじめた。バーナード・ショウも語ったように、写真は説教的、教訓的なものを描くにはあまりに真実なものであり、

カメラは腹立たしい程あらゆるものを写してしまうために、暗示や象徴性には馴染まないというものである。『人生二つの途』は後に「偉大なる愚作」との評を受け、レイランダーは次第に自信を喪失し、その後の寓意画は寡作に留まった。しかし彼に影響を受けて合成写真に取り組んだヘンリー・ピーチ・ロビンソンは、こうした批判をよそに寓話的な数々の作品を生み出していった。

1858年にロビンソンによる初めての合成写真として発表された「臨終(Fading Away)」や1885年に制作された「暁と日没(Dawn and Sunset)」は寓意的意図に満ちているが、後に自然な表現を求めた合成写真では、テニスやスペンサーの詩篇等に触発され、日常的主題や風俗画を描いた。彼は「創造力こそが芸術である」と語り、自らをラファエル前派の一員と考えていた。批判を受けた合成写真について、「冷笑に対しては、我々は耐えねばならない。一方、ラファエル前派の進展に我々はある喜びをともにできる。私の試みが、“その乱暴で切り込むような輪郭描写”等々をあざけられたのと同様、彼らは生硬さと稚拙なデッサンを長年に亘ってただ笑われてきたからである。」<sup>\*)</sup>と語っている。

ジュリア・マーガレット・キャメロンが娘からカメラを贈られたことをきっかけにこの世界に開眼したのは1864年、48歳の時のことである。これ以降約10年の間集中的に制作された作品は約3000点に及び、毎年サロンに出品するなどして食欲な創作活動を展開していった。友人たちの中には写真界に業績のあったジョン・E.W.ハーシェルの他に、詩人のアルフレッド・テニス、詩

## Introduction

*Corridor of the Gaze*, our exhibition from the permanent collection, is divided into four parts. The first, *Theatrical Tableaux*, addresses photographs that present narratives in an exhibition that surveys the history of photography while inviting viewers to consider the distinctive characteristics of photography as a medium of expression.

In mid nineteenth century Europe, when photography was still very new, it modeled itself stylistically on painting in an effort to win the status of a fine art in the contemporary art world. Many early photographs also explicitly borrowed their themes from painting. In the early history of photography, photography was said to surpass painting in its ability to provide realistic depictions, yet photographers, fully aware of photography's ability to create an accurate record of what was before one's eye, turned for the most part to painting in search of stylistic inspiration. The massive influence Western painting had on photography extended to use of the images that painting

## Theatrical Tableaux—Victorian Photography and Painting

Kyoko Jimbo

*Ut pictura poesis*—poetry is like painting. First articulated in Horace's *Art Poetica* (c.19 B.C.), that analogy between the media of poetry and painting was widely debated from the Middle Ages through the eighteenth century. In Europe, at least until the mid eighteenth century, literature and painting were regarded as sister arts. The standard for evaluating works of literature, "painting with a voice," was how visual images were depicted, while the criterion for judging painting, "voiceless poetry," was how richly it reflected literary qualities.

Today, literature and the visual art of painting are regarded as essentially different modes of expression, but a mere century before photography was invented in Europe, they were treated as having extremely close ties. That intellectual history is a fascinating background to bear in mind in considering the narrative qualities discernible in works of photography as a visual art as it began developing in the nineteenth century.

Oscar Gustav Rejlander's *The Two Ways of Life*, an allegorical work published in 1857, is an ambitious composite picture printed from over 30 negatives. Using actors dressed in ancient Roman garb as models and working in an Italian Renaissance style, he contrasted Industry in the left-hand side of the image with Dissipation on the right. That Queen Victoria purchased *The Two Ways of Life* as a gift for Prince Albert suggests the attention lavished on this picture, but it was by no means universally praised. Rejlander's contemporaries in photographic circles engaged in lively argument concerning the artistic qualities of his work as part of the debate on the status of photography as an art.

John Ruskin, the art critic and social reformer, praised photography's ability to reproduce accurately, while criticizing mere realism in painting. The poet Charles Baudelaire heaped ferocious criticism on the idea that photography could be an art; he feared that photography would invade the territories of art, which is insubstantial, and impinge on regions that touch on the human spirit. Within that climate of debate, Rejlander's allegorical picture, derived from morally instructive tales that appealed to Victorian solemnity and conscientiousness, was one attempt to win photography a position among the arts.

Critics tended over time, however, to evince a growing skepticism about how concepts and ideals could be expressed through photography. As George Bernard Shaw said, photography was too true to preach or to illustrate morally instructive subjects; because the camera copied whatever it was directed at to an almost exasperating degree, photography was not suited to conveying subtle suggestions or symbol-

regarded as its wellspring of creativity: history, myths, the bible, and poetic images.

Photographers in the nineteenth century were particularly influenced by Victorian narrative paintings and the Pre-Raphaelites, and many works in both media resulted from a fertile interaction between painting and photography. Slightly later, the pictorial photographs published in *Camera Work* in the early twentieth century occasionally demonstrated narrative imagination amidst their burgeoning lyricism. In an extension of the narrative trend, in recent years self portraits, which assimilate the photographer's own identity into the work, and the use of sequencing and other techniques to combine images have produced theatrical, playful images woven of photographs.

This exhibition traces the perspectives that have formed the history of photography through a wide range of images, from nineteenth century to contemporary work, mainly drawn from the museum's collection.

ism. Thus, Rejlander's *The Two Ways of Life* later came to be regarded as a monumental piece of rubbish, not a demonstration of photography's status as an art form.

Rejlander himself gradually lost confidence in his composite image approach and subsequently produced few symbolic or allegorical works. But Henry Peach Robinson, who had been inspired by Rejlander to create composite photographs, proved indifferent to the critics and went on to create a large number of allegorical works. The first composite work he exhibited, *Fading Away* (1858), and his 1885 *Dawn and Sunset* tended towards the symbolic in composition, but his later work in what was essentially photomontage sought a natural style and was stimulated by the poetry of Tennyson and Spenser to illustrate everyday life and genre scenes. Robinson, asserting that "Imagination is art," regarded himself as a Pre-Raphaelite. In response to criticism of his composite photographs, he said, "As to ridicule, we must of course

bear it; but we can take some comfort from the progress of pre-Raphaelitism, for many years justly laughed at for its crudities and bad drawing, as my attempts are laughed at for their "cruel cutting outlines," etc."<sup>\*)</sup>

Julia Margaret Cameron was introduced to the world of photography in 1864, at the age of 48, when her daughter gave her a camera. During the following decade of intense work, she produced some 3000 images in an ambitious drive to creative development, submitting work for salon exhibitions each year, for example. Among her friends were Sir John Herschel, who himself made significant contributions to photography; the poet Alfred Lord Tennyson; his worthy rival the poet Sir Henry Taylor; and the painter George Frederic Watts. They all appear, singly or sometimes with members of their families, in some form or other in her photographs, and their influence can be seen in her work. (Cameron was also a great aunt of Virginia Woolf, the English novelist, and a character based on Cameron appears in one of Woolf's novels.)

Powerful portraiture was the most striking characteristic of Cameron's work. Her style, which used soft focus techniques to cast her subjects in dramatic shadows, was criticized by contemporary photographers as the product of immature technique, but her work was filled with a sense of drama and life and created its own distinctive atmosphere. Her work began with portraiture in the 1860s and evolved into photographs of motifs based on narrative literature in the 1870s; in them she made effective use of her expressive powers as a storyteller. The narrative backgrounds that Cameron preferred were Madonna studies à la Giotto and Raphael or the Arthurian legends and works of Shakespeare such as *King Lear*, which were both read with pleasure and widely used as subjects for Victorian narrative painting. Tennyson, one of her portrait subjects, was photographed as a monk in an image



イポリット・バイヤール  
溺死した男、セルフ・ポートレート  
ゼラチン・シルバー・プリント  
1840年頃(モダン・プリント)  
13.6×12.5cm

Hippolyte Bayard  
"Le Noyé", Auto-portrait  
Gelatin silver print  
c.1840 (Printed later)  
13.6×12.5cm



人としてはテニスの好敵手であったヘンリー・テイラー、画家のジョージ・フレデリック・ワッツらがあり、彼らや時には彼らの家族も含めて、いづれも何らかのかたちで彼女の作品に登場し、またそうした人びとの影響を多々作品の上に投影させている。また彼女は20世紀初頭のイギリス文学界で名を馳せたヴァージニア・ウルフの大叔母にあたり、ウルフの作品にはキャメロンをモデルとした登場人物が描き込まれている。

キャメロンの作品は、何よりもその力強い肖像写真によって特徴付けられる。ソフト・フォーカスによってぼかしの効果のような陰影を湛えた表現は、当時稚拙な技術によるものであるとの批判も受けたが、いづれも躍動感と生命力に満ち、独特の雰囲気醸し出した。1860年代に確立された彼女のポートレイトのスタイルは、70年代に入って物語を題材としたモティーフへと展開し、ストーリーテラーとしての彼女の表現力に生かされていった。キャメロンが好んで用いた物語の背景は、ジョットやラファエルに拠った「聖母子像」、ヴィクトリア朝の物語絵画としてもよく描かれ、また人びとに好んで読まれたアーサー王伝説やシェイクスピアの「リア王」などであった。また肖像写真のモデルとして登場したテニソンは、僧侶やレンブラントなどをイメージして撮影された。僧侶の扮装をしたテニソンの肖像は、アーサー王の物語をベースにした彼の著作の巻頭ページを飾った。こうした繊細かつきめ細やかな演出の効果は、実在するモデルと空想の世界である物語との神秘的な結合を果たし、演劇的空間を彷彿とさせるイメージを創出させた。

彼女とラファエル前派との関係は深く、一時期イギリスでの逗留先となった妹のサラが邸宅で開いていたサロンに、ウィリアム・ホルマン・ハント、バーン・ジョーンズらが招かれていた。またキャメロンは、自らも撮影した写真を活用したことで知られるダンテ・ガブリエル・ロセッティに作品を贈っており、このようなきっかけを通じて他の画家の仲間たちも写真の技術に注目するようになったと思われる。詳細に渡って物質のフォルムを再現した写真は、象徴的な意味合いを込めた花々や装飾品などのディテイルを描写し、輪郭のはっきりした描線を好んだ彼らの技法を助けるには好都合なメディアウムだったのである。<sup>\*2</sup>

このような影響下にあったキャメロンの作品は、前述のようにテニソンらの著作の挿絵としても制作された。ロビンソン同様、純粋芸術としての写真を指向し、今日では疑いなく有数の写真家として数えられるキャメロンだが、彼女の作品、特に物語のイラストとして制作された作品に対する批評もまた決して好意的なものばかりではなかった。写真史家のヘルムート・ゲルンシャイムは、彼女は「空想の世界を探ろうとする誤った努力に最大の時間を費やし」、その表現は「今見ればお笑い種である」と指摘している。<sup>\*3</sup>このようにして、絵画にとって許され思案され続けた物語的主題は、写真には受け入れ難いものとして議論的となった。写真は記録性に優れた科学的装置であり、真実を写すものであるという当時の人びとの考え方は、一面、写真の特質を言い当てながら、芸術的側面においてはこの特質こそが不具者の烙印を押さ

れる要素となっていたのである。

写真家たちは、当時の技術の限りを尽くしてアカデミズムの仲間入りをするべく絵画の技法を踏襲し、物語を基調とした想像の世界へと踏み込もうとした。それらは現実を手中にしようにも決して現実の土台に立脚して表現することの不可能だった、贋物(フェイク)としての表現領域における絵画や詩による創造世界であった。これに対して、写真家たちが実在のモデルによって描き出そうとした視覚的真実にもとづくアイデア(理想)の世界は、言葉(詩)や絵画によって描写された想像の世界から、現実のリアリティを払拭することができなかった。それらは必然的に、芝居がかったモデルたちの荒唐無稽な映像描写と表裏一体のものであったとも言えよう。ロビンソンやキャメロンらに批判的であったヴィクトリア朝の論客たちは、この科学と現実と想像の世界の隙間に袋小路のように入りこんでしまった得体の知れない表現者たちに対して、芸術を愚弄するもののように侮蔑し、また恐れていたふしがある。いづれにしてもその後の絵画の趨勢が、無論写真という新たな表現手段によってのみ方向付けられたものではなく、時代の要請に応えた同時代的な文脈のなかで変容していったにせよ、写真や他の表現メディアの影響力を語らずしてその後の絵画の傾向を考察することは不可能であろう。この写真術誕生以降の、連関する両者の密接な関わり合いを振り返ってみれば、写真の揺籃期のヴィクトリア朝におい

て、写真と絵画の緊密な、婚姻関係にも似た構造がくちかち創られていたといっても過言ではないだろう。しかしそれはまた、写真史における一種の通過儀礼ともいべき多難の軌跡でもあったのだ。

19世紀のヴィクトリア朝における写真と絵画の関係。それが果たして幸福な結婚であったのかを問うのは愚問だろう。少なくとも、19世紀の理想と熱意に溢れた写真家たちは、もっとも寓意に満ちた戯画としての、劇場風景さながらのタブローを構築することに貢献していたのである。

(じんば・きょうこ 東京都写真美術館学芸員)

## 註

- \*1——*British Journal of Photography*, 2, July, 1860. Ian Jeffrey, *Photography: A Concise History*, London, Thames and Hudson, 1981, p. 43. (イアン・ジェフリー著、『写真の歴史』伊藤俊治、石井康史訳、岩波書店、1987年、p. 38.)
- \*2——ロビンソンに等しく、キャメロンの作品にもまた多分にラファエル前派の影響を読み取ることが出来る。例えば作品「メイ・プリンセップ——ラファエル前派習作(May Prinsep—Pre-Raphael Study)」のモデルのポーズや構図は、ウィリアム・ホルマン・ハントによる絵画「イザベラとバジルの壺(Isabella and the Pot of Basil)」を念頭において制作された可能性が指摘されている。
- \*3——Helmut and Alison Gernsheim, *A Concise History of Photography*, 1967. ([世界の写真史] H. & A. ゲルンシャイム著、伊藤逸平訳、美術出版社、1967年、p. 164.)

described as inspired by Rembrandt; that portrait of him costumed as a monk appeared as the frontispiece for his Arthurian romance, *The Idylls of the King*. The effect of her subtly, delicately staged photographs was a magical brew of real models and the fantasy world of narrative that devised images strikingly similar to those created on stage.

Cameron, like Robinson, had close ties to the Pre-Raphaelites. Her sister Sara's mansion, at which Cameron resided for a time, was the site of a salon to which William Holman Hunt and Sir Edward Burne-Jones were invited. Cameron also gave her work to Dante Gabriel Rossetti,



ジュリア・マーガレット・キャメロン  
幸福の接吻  
アルビュメン・プリント  
1860-70年 21.9×17.0cm

Julia Margaret Cameron  
The Kiss of Peace  
Albumen print  
1860-70 21.9×17.0cm

the Pre-Raphaelite, who was also known to take his own photographs and use them in painting and whose involvement, it is thought, occasioned artists' taking note of photography. Photography, with its ability to reproduce the outward form of a material substance in detail, was a medium that proved a convenient aid to their artistic techniques, which favored clear outlines and depicted details of flowers and other decorative items imbued with symbolical meaning.<sup>\*2</sup>

Those influences and her own nature as something of a poetaster are evident in Cameron's illustrations of Tennyson. She, like Robinson, wished to make photography a high art, and her reputation as a brilliant photographer remains unquestioned. Critical opinion of her work, and especially of her illustrations of narrative literature, is not, however, uniformly favorable. Helmut Gernsheim, the historian of photography, noted that she "spent much time in the misguided effort to explore the realm of fancy," and her efforts in that direction "appear ludicrous to modern eyes."<sup>\*3</sup>

While painting is permitted narrative subjects and has continued its long meditation on them, their use in photography has been a subject of controversy; such subjects were regarded as difficult to incorporate into the newer art. Cameron's contemporaries thought that photography, a scientific process blessed with documentary qualities, reproduces what is real and true. While it does address one aspect of the nature of photography, that definition of photography itself tended to stamp it as artistically disabled.

Victorian photographers stretched the technology available to them as far as they could in an attempt to imitate painterly techniques and win acceptance among Academic painting circles; that effort took them into the world of the imagination, in work with a strongly narrative tone. These efforts to creep into the creative worlds of painting and poetry put photography in an expressive domain where—unable to create work grounded in reality, though they provided a grasp on reality—the results were necessarily fakes. But even as photographers tried to illustrate a world of ideas based on visual truth using actual models, they were unable to banish reality from the

staged-looking nonsense. The point, for the Victorian critics who condemned Robinson and Cameron, was condemning, as making a mockery of art—and fearing—expressive artists working in a medium whose nature was unknown, who ventured into dead ends, interstices between the reality of science and the world of the imagination.

Subsequent trends in painting were affected, of course, not only by the new possibilities suggested by photography but also by transformations within the contemporaneous context in response to a changing zeitgeist. It is not possible to consider the directions that painting took without talking about the impact of photography and other expressive

imaginative world depicted by poetry and painting. The effort to reproduce narrative in photographs necessarily produced absurd, staged-looking nonsense. The point, for the Victorian critics who condemned Robinson and Cameron, was condemning, as making a mockery of art—and fearing—expressive artists working in a medium whose nature was unknown, who ventured into dead ends, interstices between the reality of science and the world of the imagination.

Subsequent trends in painting were affected, of course, not only by the new possibilities suggested by photography but also by transformations within the contemporaneous context in response to a changing zeitgeist. It is not possible to consider the directions that painting took without talking about the impact of photography and other expressive media on it. Indeed, it may not be an overstatement to say that in the Victorian period, the cradle of photography, photography and painting were so closely linked that they were in an almost marital relationship. That marriage was also a rite of passage in the history of photography, a passing through multiple difficulties.

Was the Victorian marriage of photography and painting a happy one? A foolish question, but we can conclude, at least, that the nineteenth century photographers, with all their ideas and enthusiasm, contributed to building tableaux that were like theater sets, fiction and fantasy filled with the most proper allegorical and moral implications.

(Curator, Tokyo Metropolitan Museum of Photography)

## Note

- \*1——Henry Peach Robinson, "Composition NOT Patchwork," *British Journal of Photography* (2 July 1860), quoted in Ian Jeffrey, *Photography: A Concise History* (London: Thames and Hudson, 1981), p. 43.
- \*2——As in Robinson's work, so can we discern many Pre-Raphaelite influences in Cameron's work. For example, the likelihood that the model, pose, and composition of her *May Prinsep—Pre-Raphaelite Study* was consciously modeled on William Holman Hunt's *Isabella and the Pot of Basil*, has been pointed out.
- \*3——Helmut and Alison Gernsheim, *A Concise History of Photography* (1965), p. 75.



*William Henry Peach Robinson*



ウィリアム・ヘンリー・ピーチ・ロビンソン

William Henry Peach Robinson (1830-1901)

ロビンソンが幼い頃に馴染んだ5月の「花集め」の慣習をイメージとし、作品には「春」と「若さ」の寓意が込められている。1861年から62年にかけての冬の間にスペンサーによる詩篇を読んだことから着想を得ており、『羊飼いの群』に収録されている『5月』に触発されている。他の合成写真と同じく、スケッチをもとにそれぞれのシーンを別々に撮影した9枚のネガをもとに制作された。ロビンソンによる合成写真を代表する大作である。(K. J.)

5月のおとずれ  
POP印刷  
1862年(1975年制作)  
37.2×96.8cm

Bringing Home the May  
POP print  
1862 (Printed in 1975)  
37.2×96.8cm



## Clarence Hudson White



### クラレンス・ハドソン・ホワイト

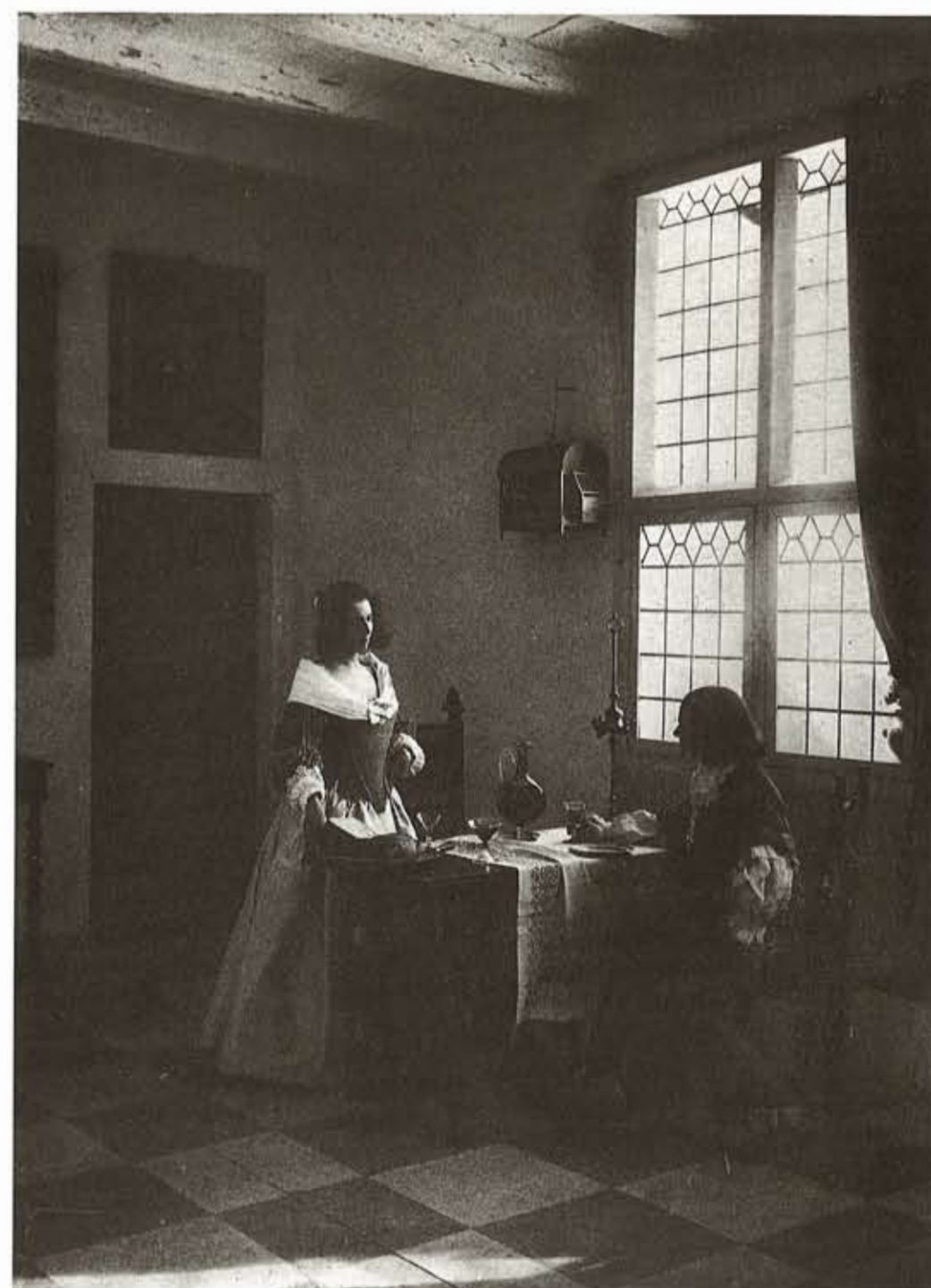
Clarence Hudson White (1871-1925)

通俗的なロマンスを数多く描いたことで知られるアメリカの小説家アーヴィング・アディソン・バッチラーが1900年に著した物語『エバン・ホルデン』のためにホワイトが撮り下ろした写真の1枚である。シャープな長焦点レンズで切り取られた空間は、あたかも舞台の一場面を思わせるパースペクティブの効果に彩られている。(R. K.)

『エバン・ホルデン』のための挿絵  
『カメラ・ワーク』9号(1905年)より  
フォトグラビュール  
19.6×13.9cm

Illustration to "Eben Holden"  
from "CAMERA WORK, No.9"  
1905  
Photogravure  
19.6×13.9cm

## Guido Rey



### グイド・レイ Guido Rey (1861-1935)

イタリアの写真家であるグイド・レイは、17世紀のオランダ画家、ヤン・フェルメールの画風に酷似した静謐なイメージを描きだし、モデルの衣装や室内の様子など、当時の雰囲気を見事に再現した絵画のような作品を制作した。こうしたオランダ絵画の復古調的作風は、同時代の写真家リチャード・ボラックにも共通している。作家はこの他にもコスチュームを纏ったモデルたちに大仰な身振りをさせ、寸劇の一幕を思わせる様々な情景を描き出している。(K. J.)

フランドル様式の室内  
『カメラ・ワーク』24号(1908年)より  
フォトグラビュール  
21.2×15.5cm

A Flemish Interior  
from "CAMERA WORK, No.24"  
1908  
Photogravure  
21.2×15.5cm



## David Octavius Hill & Robert Adamson



### デイヴィッド・オクタヴィアス・ヒル&ロバート・アダムソン

David Octavius Hill (1802-1870) & Robert Adamson (1821-1848)  
『鳥籠』は結婚生活の象徴とされている。2人の少女は、自分たちの将来を鳥籠の前にして語り合っているのだろうか。そこには幸福への予感があるとともに、束縛への不安もあるに違いない。ラファエル前派の影響が感じられる、ヒルによって創り出されたこの光景には、そんな象徴性と物語性が隠されている。それゆえにここに描かれている少女たちの姿は、絵画の中で息づくようなもうひとつの現実性をもって私達に語りかけてくる。(R.K.)

鳥籠  
『カメラ・ワーク』28号(1909年)より  
フォトグラヴィール  
20.7×16.0cm

The Bird Cage  
from "CAMERA WORK, No.28"  
1909  
Photogravure  
20.7×16.0cm

## Emile Joachim Constant Puyo



### エミール・ヨアキム・コンスタン・ピュヨー

Emile Joachim Constant Puyo (1857-1933)  
ヨーロッパ絵画の伝統においては、長い間女性のヌードをそのものとして描き出すことは許されなかった。それゆえ画家たちは、神話や聖書、歴史物語の一場面を設定し、その中にひそめる様にして肉体のエロティシズムを表現してきた。19世紀後半から20世紀初頭に盛んであった写真の絵画主義を代表するピュヨーのこの作品も共通の回路を持っている。モデルは明らかに神話のニンフを思わせるコスチュームを身に纏い、ポーズをとっている。(R.K.)

習作、裸婦  
ゴム印画  
1924年  
24.1×30.2cm

Etude, Le Nu  
Gum-bichromate print  
1924  
24.1×30.2cm

風景  
ゴム印画  
1924年  
23.8×31.4cm

Paysage  
Gum-bichromate print  
1924  
23.8×31.4cm



## Cindy Sherman



シンディ・シャーマン Cindy Sherman (1954-)

50年代アメリカB級サスペンス映画の一場面のようなこれらのモノクロ写真は、すべてシャーマン自身が登場人物を演じている。作品ごとに撮影場所や衣装、メイクなどすべてを変えてフレームに収まるシャーマンは、それぞれ全く違ったキャラクターの女性に変貌している。タイトルが示しているとおり、実際には存在しない「架空の映画」のひとコマは、演劇的な虚構性に満ち、何か得物の知れない物語の存在を漂わせることに成功している。(A. N.)

アンタイトルド・フィルム・スティル #22 Untitled Film Still, #22, 1978  
ゼラチン・シルバー・プリント  
1978年  
20.3×25.4cm

アンタイトルド・フィルム・スティル #19 Untitled Film Still, #19, 1978  
ゼラチン・シルバー・プリント  
1978年  
20.3×25.4cm

## Cecil Beaton



セシル・ビートン Cecil Beaton (1904-1980)

ヴィクトリア朝末期(19世紀末期)の貴族階級の間様を描いた『ウィンダミア卿夫人の扇』は、オスカー・ワイルド(1854-1900)の四幕ものの戯曲である。ビートンは、ロンドンの社交界を題材にしたこの舞台の数場面を撮影しているが、豪華な舞台美術と衣装デザインも彼自身が「手掛けている。ビートンは、『ヴォーグ』誌などを中心に精力的な活動を行ったモード写真の大家であるが、写真以外の分野においても多彩な才能を発揮し、「七つの職業を持つ人」といわれた。(A. N.)

ウィンダミア卿夫人の扇  
ゼラチン・シルバー・プリント  
1946年  
20.2×19.5cm

Lady Windermere's Fan  
Gelatin silver print  
1946  
20.2×19.5cm

## Kikuji Kawada



川田喜久治 Kikuji Kawada (1933-)

シリーズ「ヌード・ミュージアム」は、ルーカス・クラナッハやアングルらの絵画によって視覚化された聖書や神話等による物語の世界の登場人物を、オリジナル作品とは異なるテクスチュアとパースペクティヴを備えた神秘的な映像として再提示した。本作品では、神話的主题や難解な寓意に特徴の一要素がみられるフォンテーヌブロー派による絵画の一部を写し取っている。強調された乳房のイメージは、一般に母性や豊穡のシンボルとされており、ここでは懐妊の寓意であるとも考えられている。(K. J.)

フォンテーヌブロー派、  
ガブリエル・デストレとその姉妹  
《ヌード・ミュージアム》より  
ゼラチン・シルバー・プリント  
1981年  
44.9×29.8cm

Ecole de Fontainebleau, G.D.  
from "Nude Museum"  
Gelatin silver print  
1981  
44.9×29.8cm

## Jindřich Štyrský



インドリッヒ・シュティルスキー Jindřich Štyrský (1899-1942)

シュルレアリスムの視覚表現は、無意識からのイメージを挑発してやまない。それはしばしば日常性に亀裂を生じさせ、特異な物語の世界を開示する。プラハのシュルレアリスム運動に身を投じ、詩人でもあったシュティルスキーの眼差しは、都市の日常性を切り取り、被写体の世俗的な意味を覆す。劇場ディレクターも務めた作家の、舞台構成を思わせるようなこの視点の中に、新鮮な「眼」の物語が紡ぎだされているのが感じられないだろうか。(R. K.)

この頃の針の先で  
ゼラチン・シルバー・プリント  
1940年  
8.9×8.5cm

On the Needle of These Days  
Gelatin silver print  
1940  
8.9×8.5cm

この頃の針の先で  
ゼラチン・シルバー・プリント  
1940年  
9.0×8.5cm

On the Needle of These Days  
Gelatin silver print  
1940  
9.0×8.5cm