

女性写真家の不在をめぐって——「New Japanese Photography」展における議論の再考

小林紗由里

はじめに

1974年にニューヨーク近代美術館(以降 MoMA と略す)で開催された「New Japanese Photography」(ニュー・ジャパニーズ・フォトグラフィー)展(3月27日～5月19日)は、戦後の日本写真がはじめて本格的に海外に紹介された展覧会である。本展は MoMA 写真部門ディレクターのジョン・シャーカフスキーと、『カメラ毎日』編集者の山岸章二によって共同企画され、出展作家には15人の日本人写真家が選ばれた¹⁾。本稿は、本展の展覧会評を収集するなかで発見した女性写真家の不在を問題視する声に焦点を当てることで、展示内容を現代の視座から批判するのではなく、当時の日本の写真表現を取り巻く状況について再考することを目的とする。これまで上記の批判については、先行研究でも詳しく論じられることはなかった。また、こうしたジェンダーバランスに対する発言を考えるうえで参考となる、当時の日本における女性写真家の割合や活動の実態がまとめられた資料も少ない状況である。そのため以下ではまず、展覧会開催までの経緯、そして展示の趣旨と構成内容を簡単に紹介する(第1節・2節)。次いで、本展に寄せられた展覧会評の内容を整理し、特に女性写真家の不在を指摘する声が複数あったことを明らかにする(第3節)。最後に、こうした批判の妥当性を考えるために調査した、(1)当時の日本写真家協会における女性会員数、(2)女性写真家の国内での個展開催や、現代写真のグループ展への招聘状況、(3)本展の共同企画者である山岸が携わっていた『カメラ毎日』における女性作家の作品掲載状況、以上の内容について報告する(第4節)。

1. 展覧会の経緯

シャーカフスキーは MoMA の写真部門ディレクターに就任した1962年以降、日本の写真展を開催することを視野に入れてきた。1970年7月29日、シャーカフスキーは写真家の石元泰博宛の書簡に本展の計画内容と、出展者の候補を紹介して欲しい旨を記している²⁾。彼の計画した展覧会は大規模なものではなく、過去20年間に先駆的な表現活動を行ってきた写真家に焦点を当てるものだった。シャーカフスキーは本展の調査目的で1971年来日した。彼が『カメラ毎日』の編集部に来訪した際に行われたインタビューでは、東松照明をはじめとする優れた写真家の作品に触れたことが日本写真への興味のきっかけであったこと、そしてアメリカではまだ知られていないが、森山大道が日本にきて最も強烈な印象を受けた写真家であることを述べている。また、アメリカにおける写真表現

の移り変わりについても言及しており、20年前にはグラフ雑誌におけるフォト・ジャーナリズム、そして10年前にはファッション写真の分野で先駆的な試みがなされていたが、現在はコマーシャルではなく、純粋に個人的な表現に意義が見出されていると述べている³⁾。「New Japanese Photography」展の作品選定においても、ジャーナリスティックなもの、広告写真よりの写真は選ばれず、シャーカフスキーの考える新傾向に沿う作品が選択されていくこととなる。

共同企画者となる山岸章二は、1950年にカメラマンとして毎日新聞社に入社し、1958年には『カメラ毎日』の編集を担当するようになる。1954年に創刊された『カメラ毎日』は、刊行当時はアマチュアカメラマンを読者対象とした他のカメラ雑誌と変わらなかったが、その傾向に転換をもたらしたのが山岸であった。1963年以降、雑誌の台割りを決める主導権を得た山岸は、ファッション広告などから発生した先駆的な表現を試みる写真家たちを大々的に誌面に登場させた。1960年代半ばからは、高梨豊や森山大道など『PROVOKE』のメンバーをはじめ、深瀬昌久らの私的感性による写真表現、秋山亮二、十文字美信らのコンセプトualな作品にいたるまで、同時代の新進作家たちを大胆に紹介していった。シャーカフスキーが共同企画者として山岸を選んだのは、写真を美術品として扱うギャラリーもなければ写真専門の学芸員もない当時の日本において、彼が新たな写真表現の担い手を発掘していく優れたキュレーターの側面を持っていたからであった。

作家と作品選定についての二者による詳細な議論の記録は残されていないが、書簡を調査した甲斐義明によれば、1973年4月のシャーカフスキーから山岸宛の手紙には、展覧会の中心人物は東松になると思われることに加え、そのほかの出展者候補として森山、奈良原一高、富山治夫、細江英公、深瀬、秋山の名前が挙げられていた⁴⁾。さらに、同年の7月にシャーカフスキーから送られた書簡には、最終的な出展作家15人の名前が明記されていた⁵⁾ことから、この時期に出展作家が決まったことが推測できる。

2. 展示趣旨と内容

日本の戦後写真をいかに見せるかという本展の方向性は、展覧会カタログにおけるシャーカフスキーと山岸のそれぞれの序文の中に見出せるが、甲斐も指摘しているように、二者の立場はやや異なっている。まずシャーカフスキーは、20世紀以降の世界が均質化していくなかで、現代の芸術表現において地域的な分類はもはや重要ではなくなってきたこと⁶⁾を主張する一方、本展では「近年際立って日本的な写真が生まれてきたという、ショッキングだが否定できない事実を説明しようと試みた⁷⁾」と述べている。シャーカフスキーの文面からは、戦後の急激な社会変化に対峙することで生み出される、日本写真の固有性を本展で打ち出そうとする企図がうかがえる。その一方山岸の序文では、日本の写真が世界の写真表現と同時代的な共通性を持つことを示そうとする思惑が強いように思われる。彼は次のように記している。

これらの写真が結果としてシャーカフスキーのいう「日本的な写真の出現」を示す例証になったとしても、私としては欧米と日本という対立した関係で、日本の写真の様式の



図1 「New Japanese Photography」展(1974)展示風景
©2023 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/
Scala, Florence

特異性を提出したつもりはない。あくまでも同時代的な関心と自由な発想のうえに立った、一群の優れた写真家たちの仕事に即して、現代の写真がもつ共通の意義をさぐりだす、ふだんの作業の一環だった⁸⁾。

このように山岸は、日本写真の固有性を見せようとするシャーカフスキーとは異なった立場をとっている。他方で山岸は、海外の観客にむけて日本の社会状況も示そうとしている。彼は戦後の写真家が置かれた日本の状況を「占領」という、具体的な日米の権力関係を示す言葉とともに説明している。

この写真展の内容は、中核をしめている東松照明の作品によって象徴されている。それは若き日の東松をして「占領——とつぜん与えられた奇妙な現実」と呼ばせた、連合軍の占領にはじまった第二次大戦以後約30年間の日本の歩みであり、東松という多感なひとりの人間の関心の軌跡でもある⁹⁾。

こうした紹介からは、戦後の日本社会を「占領」という視点から写真に落とし込もうとする東松の姿勢に、山岸自身が同世代、つまり十代後半で終戦を迎えたいわゆる昭和一代として強く共感している様子がうかがえる。以上のように山岸は、日本の写真家には向き合わざるをえない固有の歴史的状况があるが、社会に対する距離感や、個人的な視点を重視する態度などは国外の写真家との同時代的な共通性を持つことを強調した。

本展はMoMA 1階の展示室において、それぞれの写真家に別個の壁面が与えられるかたちで構成された(図1)。各作家は4点から42点ほどの写真を出品し、合計187点の作品が展示会場に並べられた。展示構成については主にシャーカフスキーが担当し、一枚一枚のプリントを絵画と同様に額に入れて壁にかけるスタイル、あるいは雑誌の趣を残した斜めの特注ケースに写真を並べる手法が採用された。今でこそ一枚一枚のプリントを額装する展示方法はどの美術館においても一般的であるが、当時の日本ではまだ主流ではなく、オリジナルプリントという考え方も一般的ではなかった。そこで山岸は、東京の大型プリント処理を専門に行うドイ・テクニカルフォトに写真プリントの制作を依頼し、そ

れらをニューヨークに輸送した¹⁰⁾。これらの写真プリントは、展覧会終了後 MoMA に収蔵されることになる。

本展に選ばれた作品は、大まかではあるが5つに分類できる。第一に、展示の最初に現れる日本の伝統文化と結びついた題材の作品である。これには土門拳の写真集『室生寺』(1954)や、石元泰博の写真集『桂』(1960)より抜粋された1950年代の作品が該当し、いわば戦後写真の開始を示す位置付けとなっている。第二に、第二次世界大戦の記憶と関連のある作品である。本展において中心的な位置付けになっている東松照明の写真集『日本』(1967)や『11時02分・Nagasaki』(1966)、『I am a king』(1972)から選定された作品群、そして川田喜久治による写真集『地図』(1965)から抜粋された作品がここに該当する。第三に、戦後日本の地方の風俗や都市の日常を捉えた写真群である。ここでは恐山のイタコたちを写した内藤正敏の「婆バクハツ！」(1968-70)、日本各地の風景・風俗を写した一村哲也の「日本エロティシズム」(1964-1968)と土田ヒロミの「アンタイトルド」(1968-1972)、深瀬昌久による写真集『遊戯』(1971)より団地や写真家の妻を被写体にした作品、そして森山大道の『にっぽん劇場写真帖』(1968)および『狩人』(1972)から選ばれた作品が展示された。第四に、アメリカでの活動からオリジナルプリントの考え方を自身の作品にも取り入れた奈良原一高と細江英公の作品である。奈良原は国内やアメリカ滞在中に撮影したものから数点、細江は写真集『男と女』(1961)、『薔薇刑』(1963)より数点を、各作家自身によるプリントで発表した。そして第五に、コンセプチュアルな性質を持つ若手作家による作品である。小原健は様々な人種の人々の顔中央部分だけを写した写真集『ONE』(1970)を出品、この作品のみ実物の写真集も展示された。秋山亮治は東京湾の埋め立て地にゴミを投げ捨てる人々を被写体にした《東京湾埋立地》(1969)等の作品、田村シゲルは鎌倉市今泉の空を定点観測的に写した「鎌倉市今泉1194・ある夏の宵から翌年のある夏の宵まで」(1967-1968)、そして十文字美信は頭部が写されていない人物写真「アンタイトルド」(1971-1973)を出品した。

3. 展覧会評の分析

本展には様々な展覧会評が寄せられたが、それらの傾向は大きく以下のように分類できる。一つ目は、アメリカによる占領の影響を捉えた作品としての重要性を指摘する肯定的な意見である。二つ目は展示の方法も影響して、出展作品がアメリカ写真の模倣のように見えてしまうという批判的なものである。三つ目はブレや粒子の粗さを写真技術の低さと捉えてしまうもの、そして四つ目は女性の写真家の不在に関する指摘である。まず、占領という歴史意識が多様なかたちで出品作に表れている点を評価したのは、『アートフォーラム』誌に寄稿した批評家マックス・コズロフである。彼は展示の特徴を次のように紹介している。

この展覧会は、戦後の日本におけるアメリカの侵入が主要なテーマになっていると言いはるもの、そのことを暗示させるものとなっている。アメリカの私たちと古い文化において共通する部分の多いドイツ写真が、これほど多様なレベルから、(ある地域

を)占領する権力の存在を明確に記録してきたであろうか。日本人としての国民意識が被った傷、そしてアメリカによって問題となるかたちで突き動かされた、その意識の突然の動揺が、わたしたちが展覧会を鑑賞する際の見どころとなっている¹¹⁾。

上記の批評は、東松の作品を軸として戦後社会に向き合う写真家たちの時代背景を見せようとした、山岸の企図を捉えたものとして位置づけられるだろう。

次に展示作品がアメリカ写真の模倣にみえるという点について、例えば『ヴィレッジ・ヴォイス』紙に寄稿したフレッド・マクドラーハは、「この展覧会は、MoMA 好みのアメリカ写真の中途半端な焼き直しである¹²⁾」と指摘している。また、そのように見えてしまう要因が企画者であるシャーカフスキーの展示方法自体にあることを指摘したものに、『ニューヨーク・タイムズ』紙に掲載された、評論家アラン・ダグラス・コールマンによる展評がある。彼は「この写真展が、厳しく調整された美術館長的審美眼の偏った見方によって構成されているということはなかなか容易には気づかれないことだろう¹³⁾」と述べ、日本ではオリジナルプリントではなく印刷物を最終作品とみなす考え方があるにもかかわらず、それが展示では示されないために、本展の写真がアメリカの模倣であるような印象を持たれてしまうということを述べている。また、「西欧の作家と違って、日本では自己のスタイルを作品(エッセー)ごとのみならず、一つの作品(エッセー)のなかでもおもむくままに自由にかえているという興味深い点も、はっきり示されていない¹⁴⁾」とも述べている。

次に、写真技術の劣化を指摘しているものに、『デイリー・カリフォルニアン』紙のルロイ・ウィルステッドによる次のような批評がある。

若い写真家の被写体自体は、古い写真家のそれよりも心を打つものであったり、衝撃的であったりすることが多いが、構図や技術に注意が払われていないために、被写体の持つ力は結局のところ弱まっている。この25年間で日本の写真は衰退したと言わざるを得ない。(中略)若い写真家たちは技術的に完璧な写真を仕上げるための経験を積んでいないのかもしれない。しかし何らかのかたちで、日本では今までとは異なる、より良い作品が存在しているはずだと思われるのである¹⁵⁾。

技術の低下という点については、何人かの写真家が意図的に行なっていた「ブレ」や「ボケ」などのスナップショット的表現を指していると思われる。展覧会カタログにもこうした手法が意識的になされていることは特に明記されていなかったため、こうした誤解が生じたのだろう。

最後に、出展作家のジェンダーバランスについて指摘があった点は興味深い。同じくウィルステッドは、「女性の日本人写真家がないというのは果たして本当なのだろうか¹⁶⁾」という疑問を文末で投げかけている。また、当時ニューヨークに住んでいた画家の池田満寿夫が『カメラ毎日』に寄稿した展覧会レポートには、とある友人から女性写真家の不在という理由で本展を批判されたことが報告されている。少々長くなるが以下に引用したい。

ヒドイワ、アノ写真展ハ。ダツテ女性の写真家が一人モ含マレテイナインダカラ！日本ニダツテ女性の写真家ハイルハズデショウ？

五日前私が最近写真に熱中しているジャネットの家へ“ニュー・ジャパニーズ・フォトグラフィー”展のカタログを借りに行った時の彼女のこの写真展に関する感想がこれだった。(中略)あまりくわしく写真家のことは知りませんが、すくなくともこの写真展に故意に女性を入れなかったのではなく、十五人を選んだらたまたま女性が入っていなかったということに過ぎない。(中略)私がそう弁明したものだから、次にジャネットとの間に論争がはじまったのはいうまでもない。(中略)彼女との論争がこの展覧会の質にかかわる問題にまで発展せず、ウーマンリブ的な観点でのトラブルに終わってしまったことは残念だった。むしろ私にとって意外だったのは、この写真展についてジャネットのような発想による批判が存在したという点にあった。私はこの写真展にいろいろな批評を予想したが、女性が含まれていなかったと考えたことは一度もなかった。つまり一つの組織された展覧会が観衆にむかって提示する問題のなかには、まったくこちらには予想もできない意見が必ずいくつか存在するのである。とくに外国における日本人作家の展覧会には多かれ少なかれ、私たちにとっては思いもよらぬような奇襲に遭遇するか、すでにいつくされ、しかもなおくりかえされる西洋と東洋という問題をあきもせず、またむしかえされるのか、そのどちらかなのだ¹⁷⁾。

池田が文中で、知人のフェミニズム的な観点からの批判を、展覧会の質に関わる意見ではなく「トラブル」と受け取っているところは注目に値する。池田はこうした批判を、日本美術が西洋／東洋という二項対立の枠組みで語られてしまう問題と同様に、日本人作家が海外で作品を紹介する際に受ける「奇襲」のひとつと捉えている。1970年代の日本の美術界では、上記のような議論が発生することの方がレアケースであったという状況を垣間見られる点でも、現在からみると興味深い報告である。

4. 女性写真家の不在をめぐる

上述してきたように、本展に対する展評には様々な視点が示されていた。当時の日本写真がどのように受け止められたかを考える上では、どれも示唆に富むものである。しかし以下では、その中でも特に女性写真家の不在という指摘に焦点を当てることで、当時の日本の写真界がいかなる状況であったのかを考えてみたい。1930～40年代生まれの女性写真家については、近年個展や写真集の出版等で認知度も高まってきている。しかし、当時の日本では女性写真家がどの程度存在したのか、また、カメラ雑誌ではいかに活躍していたのかといった状況を示す先行研究は少ないように思われる。そのため今回は、主に以下3点の調査を行った。まず、写真を職能としていた女性の数ある程度把握する手段として、日本写真家協会における当時の女性会員数を確認した。次に、そのなかでも作品発表を展開していた女性会員に注目し、彼女たちの写真展への参加状況等を調べた。最後に、今回は「New Japanese Photography」展の共同企画者であった山岸の視点について考えるため、彼が携わっていた時期の『カメラ毎日』における女性写真家の掲載状況を確認した。

当時国内で写真表現に携わっていた女性の写真家すべてを把握することは困難だが、写真家であることを本業としていた女性たちについては、日本写真家協会の名簿からある程度確認することができる。日本写真家協会は、写真家の職能の確立・擁護などを目的に1950年に設立された。正会員は写真を職能とすることが会則には明記され¹⁸⁾、本展に出展していた作家の多くも当時はこの協会に所属していた。1966年から1974年にかけて毎年発行された名簿¹⁹⁾を確認すると、1966年版に表記されている会員438名のうち女性会員は6名、1974年版では会員968名のうち27名と、1960年代半ばに全体の1.5%に満たない程度であった女性会員数は、1970年代には3パーセント弱と、依然として少ないながらも増加していた(表1)。このなかで、戦後の代表的な現代写真のグループ展に参加したことがある作家には、常盤とよ子、今井壽恵などが挙げられる。また、1974年以前の過去10年間のうち、『カメラ毎日』に作品が掲載された作家には、上野千鶴子、大矢好子、清宮由美子、佐藤邦子、吉田ルイ子などが挙げられる。以上のように会員名簿からは、同時代の写真表現を考えるなかで注目されたことのある女性作家が幾人か浮かび上がってくる。

表1 日本写真家協会会員名簿における会員数の割合(1966-1974)

発行年	会員数	女性会員
1966	438	6
1967	434	10
1968	498	12
1969	572	15
1970	634	16
1971	724	21
1972	816	21
1973	886	21
1974	968	27

戦後写真の新傾向を紹介するグループ展に参加した女性写真家の活動を概観すると、個展やそれに伴う受賞歴が、その直後のグループ展への招聘に関係しているケースが少なくない。たとえば常盤とよ子は、赤線地帯で働く娼婦をはじめ、14種の職業に従事する女性たちを被写体とした連作を1956年の「働く女性」展(小西六フォトギャラリー)で発表、その翌年には写真集『危険な毒花』を刊行し、同年に批評家の福島辰夫による「10人の眼」展²⁰⁾に招聘されている。また、今井壽恵は1959年に開催した個展「ロバと王様とわたし」(月光ギャラリー)、「夏の記憶」(富士フォトサロン)において、詩的な映像表現が評価され第3回日本写真批評家協会新人賞を受賞、1960年には日本写真批評家協会賞記念展として「オフエリアその後」を開催、その翌年に「現代写真展 1960年」(東京国立近代美術館)²¹⁾、1962年には福島辰夫によるグループ展「NON」展(松屋銀座)²²⁾に参加している。また写真家協会会員ではないが、1979年には石内都が、山岸がアメリカで日本写真を紹介したもう一つの展覧会である「Japan : A Self-Portrait」展(国際写真センター、ニューヨーク)に招聘されている²³⁾。彼女は前年の個展「アパート」(銀座ニコンサロン)と同名の写真集出版により、「Japan : A Self-Portrait」展と同年に第4回木村伊兵衛賞を受賞している。以上のように数は少ないものの、1950年代から1970年代における戦後写真のグループ展で、新進作家として取り上げられた女性写真家は幾人か確認することができる。

しかしながら、戦後写真史やインタビュー集といった、当時の写真家を取り上げる書籍で紹介される女性写真家は少数であった。たとえば、『カメラ毎日』の創刊20周年記念事業の一環として刊行された『写真家100人：顔と作品』（毎日新聞社、1973年）では、100人のうち女性の写真家は今井壽恵と清宮由美子の2人のみが紹介された²⁴⁾。また、1974年に出版された『戦後写真史：解説・年表』（ダヴィッド社、1974年）には「女流写真家の抬頭」という一節があり、数名ほど女性写真家の名前が挙げられている。著者の岸によれば、1955年を過ぎるころから「写真を職業として選び、報道、ファッション、商業写真の各分野で活躍する女流写真家²⁵⁾」が一斉に登場した。こうした機運により、女性写真家14名が参加した「第一回女流写真家協会展」（1958年）が開催されるが、「展示作品は期待を裏切って意外に低調で、このうちいまも活動をつづけているのは前記の常盤とよ子、赤堀益子、今井壽恵くらいに過ぎない²⁶⁾」との評価を下している。そのほか、1975年には写真評論家の渡辺勉によるインタビュー集『現代の写真と写真家：インタビュー評論35人』（朝日ソノラマ、1975年）が出版されているが、女性の写真家は登場しない。渡辺は巻末において、「何人かの女流写真家の名まえもあげてみたけれども、そのなかから選ぶのには、いずれもいささか力量不足の感があったといわなければならない²⁷⁾」と記している。こうしたなかで、当時の『カメラ毎日』における女性作家の作品掲載状況はいかなるものだったのだろうか。

今回、1964年から1973年までの10年間に発行された『カメラ毎日』を対象にしたところ、2ヶ月、あるいは3か月に1～2名程度の頻度で女性作家の作品も掲載されており、同じように個展の直後に単発的に紹介される人々が一定数いたことがわかった。たとえば、1966年には東京総合写真専門学校卒業、あるいは在学中の女性作家3名²⁸⁾が、都内での個展開催の数ヶ月後か翌年に、数ページの枠だが作品が掲載されている。このように『カメラ毎日』の誌面からは、発表の機会を求める若手の女性作家がわずかながら紹介されていたことがわかる。しかし、そこから継続的な掲載を続けていく作家はごくわずかであった。こうした新進作家として取り上げられた一人である佐藤邦子の作品は、1960年代後半から比較的継続して掲載されている。街中を歩き、そこにあるふとした日常を批評的な観察眼で切り取る佐藤の作風は、山岸からも「期待できる女流誕生」と評価された。1968年の6月号では、「日常の情景」と題されたコンテンポラリー・フォトの共通点を探る企画にも石元泰博・高梨豊・下津隆之・牛腸茂雄とともに選ばれているが、1970年代に入ると掲載頻度は減っていった。1970年からは、東京総合写真専門学校を卒業して森山大道などの暗室アシスタントをしていた西村多美子による、日本各地を旅しながら撮られた作品が数回掲載された。西村はそれらをまとめ、1973年に写真集『しきしま』（東京写真専門学院出版局、1973年）として刊行した。以上の事例から考えられるのは、『カメラ毎日』は女性作家にとって、必ずしも閉鎖的な空間ではなかったのではないかということである。彼女たちが連載を持つ機会がほぼなかったが、山岸の新しい写真表現を発掘しようとする努力は若手の女性作家にも向けられていた。こうした誌面からは、現代の写真家をより多面的に紹介していこうとする過渡的な状況を、多少なりとも読み取ることができるのではないだろうか。

おわりに

「New Japanese Photography」展は、日本の戦後写真が海外の美術館で紹介され、美術館での作品収集及び研究調査の対象となっていく基盤をつくった重要な写真展であり、出展作家のその後のキャリア形成にとっても意義のあるものであった。一方で本展は、戦後の日本人作家を紹介する展覧会のなかで、ジェンダーバランスに関する発言がなされた初期の事例のひとつでもあった。一つの写真展において、同時代の傾向全てを語り得ることはおそらく不可能である。それを理解したうえで、今回はあえてその欠落をついた発言に注目することによって、本展では登場しなかった女性写真家の当時の活動状況や、その取り上げられ方について調査を行った。

まず、国内における当時の女性写真家の数は実際に少ない状況であることがわかった。しかし、そのなかでも作品発表を行っていた写真家は一定数存在し、彼女たちの個展や写真集における評価と、同時代の新傾向を示す写真展への招聘はゆるやかに関連しあっていた。また、『カメラ毎日』においても、個展の注目から若手の女性作家の作品が掲載されるパターンはある程度確認することができた。その後に連載や特集が継続的に続く女性作家はほぼ見受けられなかったものの、山岸が男女問わずに、新たな写真表現の担い手を発掘していこうとする姿勢は垣間見ることができた。

しかし、今回の調査だけで当時の女性写真家の活動状況を一概にまとめることはできない。まず、今回の雑誌調査は『カメラ毎日』の限られた年代にとどまり、他のカメラ雑誌、かつ美術雑誌における女性写真家の取り上げられ方については本稿で扱うことができなかった。また、こうした媒体等で発表された写真作品の詳細な分析についても今回掘り下げるまでにいたらなかった。最後に、写真キュレーターであり山岸章二の妻でもあった、山岸享子について言及できなかった点にも触れておきたい。彼女は1964年から67年まで『カメラ毎日』の編集部勤務し、以後は山岸の海外での活動をサポートするとともに、本展や「Japan : A Self-Portrait」展の企画にも携わっていた。山岸の関わった写真展に彼女の視点は少なからず影響していたと思われる。以上の3点については今後の課題としたい。

註

- 1) 出展作家は以下の通りである。秋山亮二、石元泰博、一村哲也、小原健、川田喜久治、十文字美信、田村シゲル、土田ヒロミ、東松照明、土門拳、内藤正敏、奈良原一高、深瀬昌久、細江英公、森山大道。
- 2) サンドラ・S・フィリップス「遠くて近い関係—1970年代にアメリカで開催された日本の写真展」『日本の写真にフォーカス』2022年2月、サンフランシスコ近代美術館、[https://www.sfmoma.org/essay/ 遠くて近い関係—1970年代にアメリカで開催された/](https://www.sfmoma.org/essay/遠くて近い関係—1970年代にアメリカで開催された/)。最終閲覧日：2022年12月18日。
- 3) 「ニューヨーク近代美術館写真部長 ジョン・シャーカフスキー氏に聞く」『カメラ毎日』1971年7月号、26-29頁。
- 4) Yoshiaki Kai, “Distinctiveness and Universality: Reconsidering *New Japanese Photography*,” *Trans Asia Photography Review* (online journal), 2013. <https://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0003.203/--distinctiveness-versus-universality-reconsidering-new?rgn=main;view=fulltext>。最終閲覧日：2022年12月18日。
- 5) Ibid.
- 6) ジョン・シャーカフスキー、山岸章二「まえがき」Edited by John Szarkowski and Shoji Yamagishi, *New Japanese photography*, New York : Museum of Modern Art, 1974, p. 13.

- 7) Ibid.
- 8) Ibid., p. 16.
- 9) Ibid.
- 10) Kai, "Distinctiveness and Universality".
- 11) Max Kozloff, "New Japanese Photography," *Artforum*, vol.12, no.10 (June 1974). <https://www.artforum.com/print/197406/new-japanese-photography-38018>. 最終閲覧日：2022年12月18日。
- 12) Fred W. McDarrah, "Photography," *Village Voice*, 11 April, 1974.
- 13) A・D・コールマン「すべてを語りえていない」『カメラ毎日』1974年6月、93頁。原文は以下の記事。A. D. Coleman, "It Doesn't Tell the Whole Story," *The New York Times*, 7 April, 1974, pp. 34-35.
- 14) 同書。
- 15) LeRoy Wilsted, "What Is Happening to Japanese Photography?," *The Daily Californian*, 19 April, 1974.
- 16) Ibid.
- 17) 池田満寿夫「レポート：ニュー・ジャパニーズ・フォトグラフィー展」『カメラ毎日』1974年6月、87-88頁。
- 18) 『日本写真家協会会員名簿』日本写真家協会、1974年8月、44頁。
- 19) 日本写真家協会事務局に保管されている会員名簿は1966年1月に発行されたものが一番古く、それ以前に発行されていたかは不明である。
- 20) 出展作家は以下の10名。石元泰博、川田喜久治、川原舜、佐藤明、丹野章、東松照明、常盤とよ子、中村正也、奈良原一高、細江英公。
- 21) 出展作家は以下の20名。石元泰博、今井壽恵、岩宮武二、植田正治、大竹省二、笠井亘、片桐三樹、門田勲、河合肇、川島浩、河又松次郎、木村伊兵衛、小久保善吉、後藤敬一郎、河野弘、迫幸一、佐藤明、周はじめ、白川義員、田枝幹宏。
- 22) 出展作家は以下の10名。石元泰博、今井壽恵、川田喜久治、佐藤明、丹野章、東松照明、中村正也、奈良原一高、早崎治、細江英公。
- 23) 出展作家は以下の19名。秋山亮二、荒木経惟、有田泰而、石内都、植田正治、川田喜久治、篠山紀信、須田一政、土田ヒロミ、東松照明、富山治夫、奈良原一高、英伸三、濱谷浩、深瀬昌久、森永純、森山大道、山村雅昭、山崎博。
- 24) 『写真家100人：顔と作品』毎日新聞社、1973年。
- 25) 岸哲男『戦後写真史：解説・年表』ダヴィッド社、1974年、28頁。
- 26) 同書、28-29頁。
- 27) 渡辺勉『現代の写真と写真家：インタビュー評論35人』朝日ソノラマ、1975年、368頁。
- 28) 佐藤邦子は1965年5月に個展「ストリートでこんにちは」（月光ギャラリー）を開催した翌年、以下を掲載。「ストリートでこんにちは（リレー連載（日本人）」『カメラ毎日』1966年3月号、71-75頁。根本陽子は1966年3月に個展「沈黙の刻」（銀座三菱ギャラリー）開催ののち、以下を掲載。「海辺の墓標」『カメラ毎日』1966年7月号、92-93頁。佐々木美智子は同年6月に「都会の記憶」（新宿紀伊国屋画廊）開催ののち、以下を掲載。「都会の顔」『カメラ毎日』1966年10月号、78-81頁。

On the Absence of Female Photographers: Reconsidering the Response to the *New Japanese Photography* Exhibition

Kobayashi Sayuri

The *New Japanese Photography* exhibition, held at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York from March 27 to May 19, 1974, was the first full-fledged introduction to postwar Japanese photography ever presented abroad. Co-curated by John Szarkowski, the director of photography at MoMA, and Yamagishi Shoji, the editor of *Camera Mainichi* magazine, the exhibition featured 15 Japanese photographers. In this paper, by focusing on reviews of the show in which the writers took issue with the lack of female photographers, I have set out not to critique the exhibition content from a contemporary perspective, but rather to reconsider the state of Japanese photography at the time.

Prior research on the subject is notable for the absence of detailed discussions of criticism related to women artists. There is also a lack of documents dealing with the percentage of Japanese female photographers and the actual conditions of their practices during the era that can be used as reference material in considering statements related to the gender balance. As a result, in the first and second sections of this paper, I focus on the sequence of events that led up to the exhibition and provide a simple introduction to its objectives, structure, and content. This is followed, in the third section, by an overview of exhibition reviews, with special emphasis on critics and visitors who commented on the lack of female photographers. In the fourth and final section, I examine the practices of female photographers who were active in Japan at the time but did not appear in the exhibition, and how they were received.

Through my research, I discovered that the number of Japanese female photographers during the period was in fact very few. However, a certain number of them were actively showing their work and the recognition for their shows and photo books was loosely connected to their having been asked to participate in exhibitions that focused on new trends in photography. In addition, I was able to identify a pattern in which the work of young female photographers was published in *Camera Mainichi* after they were acclaimed for a solo exhibition. Although there were almost no female photographers who were subsequently covered or featured on a regular basis, this at least provided some indication that the editor, Yamagishi Shoji, endeavored to discover artists who were creating new photographic expressions, regardless of whether they were male or female.