

平成27年度 学位請求論文

日本における写真展覧会の史的研究
一戦後から写真美術館の成立まで（1945-1995）を中心に一

日本大学大学院芸術学研究科
博士後期課程芸術専攻

侯 鵬暉

目次

序論	1
第1章 先行研究の概観と検討	
第1節 日本と台湾の写真展の相違点	8
第2節 日本写真史関連書籍の論述方向	9
第2章 戦前の日本の写真展覧会	
第1節 日本の写真展覧会のはじまり	12
第2節 第二次世界大戦の戦時中の状況	18
第3章 戦後の日本における写真展覧会史とその特質	
第1節 1945年から1955年まで（第1期）	
1. 時代概観	20
2. 写真展の内容と特徴	
(1) 展示回数と展示会場	21
(2) 展示方法	25
(3) 特筆すべき作家	
① 写真団体	26
② 写真家	26
③ 大学写真部、コンクール	27
3. テーマ	
(1) ヌード写真	28
(2) 観光写真	28
(3) リアリズム運動	29
(4) 外国写真家の作品	30
4. 新聞に掲載された写真展	31
5. まとめと考察	32
第2節 1956年から1970年まで（第2期）	
1. 時代概観	33
2. 写真展の内容と特徴	
(1) 展示会場	33
(2) 展示方法	37

(3)特筆すべき作家	
①「VIVO」と新しい世代の写真家たち	44
② 外国写真家による写真展	48
3. テーマ	
(1) 「ザ・ファミリー・オブ・マン」展	49
(2) 1968年の大規模な2つの展覧会	51
(3) 戦争に関する展覧会	54
(4) 社会的なドキュメンタリー	55
(5) 広告写真や女性ヌード写真の新しい流れ	56
4. まとめと考察	58
第3節 1971年から1985年まで（第3期）	
1. 時代概観	60
2. 写真展の内容と特徴	
(1) 展示会場	61
(2) 展示方法	
① 日本におけるオリジナルプリントによる写真展の動き	68
② 特別な展示方法	78
(3) 特筆すべき作家	
① ワークショップ写真学校に関連する写真展	81
② 海外から招聘した写真家の写真展	82
3. テーマ	
(1) 「日本現代写真史展」	86
(2) 「つくば写真美術館'85」	88
(3) コンポラ写真	90
4. まとめと考察	90
第4節 1986年から1995年まで（第4期）	
1. 時代概観	92
2. 写真部門をもつ美術館の登場	
(1) 川崎市市民ミュージアムの写真展	93
(2) 横浜美術館の写真展	95
(3) 東京都写真美術館の写真展	97

(4)他の各地方公立美術館の写真展	-----	101
3. 写真誕生150年(1989年)と展覧会	-----	104
4. まとめと考察	-----	106
第4章 写真展の発展と写真界に与えた影響		
第1節 展示会場の推移	-----	108
第2節 展示方法の変化	-----	113
第3節 写真家の作品発表形態とその分析	-----	119
第4節 画期的な写真展の果たした意義	-----	124
結論	-----	126
謝辞	-----	132
引用・参考文献一覧	-----	133
日本の代表的写真展年表(1945-1995)	-----	139
日本写真家年表	-----	159

基礎資料編 (別冊資料として添付)

1. 日本写真展覧会年表データベース(1945-1995)
2. 写真展覧会歴史資料
 - (1) はがきDM
 - (2) チラシ
 - (3) ポスター

図版目次

図1	1893年「外国写真展覧会」展示風景（第三回内国勸業博覧会の旧5号館）	13
図2	東京写真研究会第2回品評会会場（右）・展示会場赤坂溜池三会堂 明治42年(1909)	14
図3	1926年4月に銀座松屋で開催された「アサヒカメラ創刊懸賞入選寫眞展」	15
図4	東京朝日新聞社で開催された「第一回國際寫眞サロン」会場入口	16
図5	1937年「ダゲレオタイプ発明百年記念寫眞文化展覧会」（日本橋三越）会場入口	17
図6	1937年「ダゲレオタイプ発明百年記念寫眞文化展覧会」会場寫眞歴史資料陳列場の一部	18
図7	入口告知	18
図8	1954年に開設された小西六フォトギャラリー	22
図9	GHQにPXとして接收された銀座松屋百貨店の隣接地に設けられた松屋仮営業所	22
図10	焼けただれた銀座三越	24
図11	米軍にPXとして接收された銀座松屋	24
図12	銀座地区の主要展示会場と新聞社(1955年頃)（筆者作成）	25
図13	1967年12月に開設されたペンタックス・ギャラリー	34
図14	銀座ニコンサロン外観	35
図15	1968年1月 銀座ニコンサロン第一回展「木村伊兵衛の眼」のオープンニング	35
図16	1964年オリンピック東京大会芸術展示ポスター	37
図17	1964年オリンピック東京大会芸術展示写真展ポスター	37
図18	1956年奈良原一高個展「人間の土地」（松島ギャラリー）	39
図19	1957年奈良原一高個展「王国」（富士フォトサロン）	39
図20	1956年 細江英公個展「東京のアメリカ娘」（小西六フォトギャラリー）	39
図21	川田喜久治写真展「地図」の展示壁面	40
図22	川田喜久治写真展「ある世界」展示風景	40
図23	1956年「ザ・ファミリー・オブ・マン」展示風景（入口付近：宇宙の創生、人類誕生 セクション）	42
図24	1956年 「ザ・ファミリー・オブ・マン」展示風景	42
図25	「写真のない写真展1/4」ポスター	44
図26	「写真のない写真展1/4」展示風景	44
図27	第一回「10人の眼」展リーフレット（デザイン：堀内誠一）	44
図28	1962年の「NON」展のリーフレットに記載されている福島辰夫の文章	46

図29	「ザ・ファミリー・オブ・マン」 展会場図と作品配置	50
図30	取り外された長崎原爆被災写真（展示会場にて）	50
図31	「写真100年展」 展覧会イメージ図	52
図32	「写真100年」展と「ジョージ・イーストマン・ハウス・コレクション展」の展示方法	54
図33	篠山紀信写真展「NUDE」ポスター	57
図34	桑原甲子雄「東京幻視」会場風景	65
図35	「ロバート・フランク展」DM	65
図36	1974年「15人の写真家」展示風景（東京国立近代美術館）	66
図37	1974年「15人の写真家」展示風景（東京国立近代美術館）	67
図38	「ジェリー・N・ユルズマン展」（日本大学芸術学部図書館ギャラリー）オープニングパーティー	69
図39	ジェリー・N・ユルズマンが日本大学芸術学部写真学科の学生のために特別講義を行った	69
図40	写大ギャラリーで講義をする細江英公（1975年頃）	71
図41	写大ギャラリー第一回展「ウィン・バロック」展示風景	71
図42	ニューヨークのライト・ギャラリーで開かれた細江英公展のリセプションにて奈良原一高と談笑の細江英公	73
図43	写真関係書やプリントを豊富にとりそろえ、販売をするウィットキン・ギャラリー	73
図44	1976年篠山紀信「写真あげます展」会場	74
図45	1976年「写真売ります展」会場	74
図46	日本橋にあるツァイト・フォト・サロンでの写真展のオープニング	75
図47	1979年2月2日 カリフォルニア州カーメルのアンセム・アダムス宅にての佐多保彦	75
図48	1974年「写真についての写真展」展示風景	78
図49	1974年「写真についての写真展」展示風景	78
図50	1977年「今日の写真・展77」展示風景	79
図51	1977年石元泰博「曼陀羅展」ポスター	79
図52	1977年石元泰博「曼陀羅展」展示風景（西武美術館）	79
図53	1980年「レニ・リーフェンシュタール写真展」展示風景（西武美術館）	80
図54	1980年「レニ・リーフェンシュタール写真展」ポスター	80
図55	森山大道「プリンティング・ショー」会場風景	81
図56	森山大道「プリンティング・ショー」会場風景	81
図57	1977年「リチャード・アベドン 時代の肖像」展示風景（西武美術館）	84

図58	1977年「リチャード・アベドン 時代の肖像」ポスター	84
図59	「日本現代写真史展」ポスター	86
図60	「日本現代写真史展」会場風景(西武美術館)	86
図61	平面巡回タイプ-展示ゾーンや展示室を順次接続する動線計画	116
図62	廊下接続タイプ-廊下によって各展示ゾーンや展示室につながる動線計画	117
図63	中央広場タイプ-中央の広場から各展示ゾーンや展示室につながる動線計画	117
図64	つくば写真美術館模型	117
図65	1956年「ザ・ファミリー・オブ・マン展」会場図	118

表目次

表1	昭和15年と比較した戦後の感光材料生産状況	21
表2	戦後10年間写真展数の変化(会場種類別) (筆者作成)	22
表3	戦後10年間の写真展主要展示会場 (筆者作成)	23
表4	戦後10年間の美術団体関係写真展 (筆者作成)	25
表5	戦後10年間主要な写真団体 (筆者作成)	26
表6	カメラの生産推移グラフ	33
表7	主要なメーカー・ギャラリーの動向(1956-1970) (筆者作成)	34
表8	「VIVO」の写真家たちの写真個展(1956-1970) (筆者作成)	47
表9	海外写真家による写真展(1956-1970) (筆者作成)	49
表10	一眼レフとコンパクトカメラの年次別国内出荷台数(日本写真機工業会統計)	61
表11	1970年代以降のメーカー・ギャラリー推移状況 (筆者作成)	62
表12	PPS通信社が開催した写真展(1974-1985)	84
表13	川崎市市民ミュージアムの写真企画展(1988-1995)	94
表14	川崎市市民ミュージアムの写真常設展(1988-1995)	94
表15	横浜美術館の写真企画展(1989-1995)	96
表16	横浜美術館の写真常設展(1989-1995)	96
表17	東京都写真美術館の写真展(1990-1995)	99
表18	各地方公立美術館の写真展(1986-1995)	102

凡例

- ・展覧会のタイトル、団体設立時の名称などの固有名詞、引用文の内容は、原文に従い旧字体で記した。それ以外の内容はすべて新字体で記した。
- ・戦前の記述に関しては、西暦の後の（ ）内に和暦を表記した。戦後の記述は西暦のみを表記した。
- ・本文中の人物名については、初出に限り（ ）内に原綴、生没年を表記した。また外国人の場合は、初出に限りフルネームで表記し、二回目以降はファミリーネームのみで表記した。

序論

1. 研究動機

本論文は、日本における写真展覧会の歴史と日本独自の写真展文化の発展状況に着眼し、第二次世界大戦の終戦から東京都写真美術館の成立までの50年間（1945-1995）を中心として論じるものである。

日本の写真展覧会の歴史を振り返ると、明治26年（1893年）日本写真会の主催によって開催された「外国写真展覧会」まで遡ることができる。この展覧会は、帝国博物館の管理下であった第三回内国勸業博覧会の旧5号館で開催された¹。その時から日本の写真展は、新聞社が関わり、プロモーションをするといった現象が見られた。そして第二次大戦中は一時的に展覧会が中断されたが、終戦後間も無く、また日本の写真展は独自の形で発展し続けてきた。

写真の技術的、表現的な変遷過程と歴史的な意味を考察するために、まず基礎作業として写真展の具体的なデータの調査・収集から始める。その基本資料をもとに、その時代背景、社会的事件、社会的関心事等と写真展との関わりを分析し、写真展の意義について広く考察するものである。

写真展は写真作品の発表形式の中で、印刷表現と並んで一般社会に浸透する効果が最も強い方法だと考えられる。すなわち、写真展によってその時代・時代の参観者が「写真とは何か」ということを知る手段であり、そして大衆が写真というものを理解する上で非常に重要な意味を持っていると考えられる。つまり、各時期に写真展がどのような姿で出現し、展開していたのかは、社会の写真に対する認識指標であるとも言えるのである。写真展史は社会の写真認知史でもある。

本論文の執筆契機となったのは、筆者が写真表現を研究するために留学し、爾来多くの写真展に接した際、日本における写真展は、会場の性質と展示の傾向が台湾とは大きく異なっていることに気付いたことにある。日本では、ギャラリー、百貨店、美術館などの展示会場で写真展が開催されるが、会場によって写真展の内容と展示方法が異なり、各々特徴を持ち、そのことが日本独自の写真展文化を形成し、かつ写真史の発展にも大きく寄与してきたと感じられた。そうしたことから、写真家に対する評価の生成過程、大衆の写真に対する認知水準、各種の展示会場の役割と重要性などの諸問題が、日本における写真展と如何に関係し影響し合いつつ、今日の状況へと発展してきたのか、という点に興味と関心を持ち、その発展のプロセスと各時期の写真展の傾向等について考えるに至った。

¹ 打林俊(2015)『絵画に焦がれた写真 日本写真史におけるピクトリアリズム』森話社 p94

これまでの日本写真史に関する文献の中で、歴史的に重要な展覧会については、既に写真史年表や様々な書籍、雑誌等で紹介されたが、日本写真史の発展の経緯を、筆者の関心がある写真展という角度から、全体的に分析したものはなかった。そこで、まずその基礎調査となる戦後日本における写真展の網羅的なデータベースを作成しようと考え、この研究を開始した。写真を介しての提供者、社会、観るもの三者の相互作業としての写真展は、印刷表現にはない最も活々とした写真表現の形態であった。そのダイナミックな臨場感の再現も本論の意図するところである。

2. 研究目的

本研究の目的は、戦後の日本における写真展の発展を分析することによって、日本における写真展の在り方の変遷とそれが意味するところを明らかにすることである。写真展の発展は、国の写真文化発展の軌跡そのものといえる重要な一部分であり、単なる写真家の作風や表現のテーマの変化のみならず、写真が社会全体に及ぼす影響力の消長に関わることでもある。写真展は写真家の作品に対する技術力やテーマの方向性など、いわゆる作家性というものの段階的な表現の場である。また、キュレーターによる企画展は、文化や歴史、社会状況などの事象を写真作品を通して解釈するものである。どのような人物が写真展をどのように評価し、そうした内容が書籍に記録され、人々に受け入れられていたかを知ることは、写真文化の生成と受容のプロセスを把握することであり、国の写真史を形成するプロセスの一端を把握することでもある。

台湾の写真教育者であり評論家でもある呉嘉寶²は、写真に対する認知と写真文化の生成過程について、次のように述べている。

写真を認知する重要な評価基準となったのは、(1)写真教育者、(2)写真伝達媒体、(3)指標性のある人物、の三種類だったということである。

この三種類の内容とは、おおよそ次の通りである。

写真教育者：

- ①写真学校の教師
- ②写真団体の指導幹部
- ③写真教科書の著者

写真伝達媒体：

- ④写真集、写真雑誌、シリーズブック、教科書

² 呉嘉寶 (Wu Jiabao)、日本大学芸術学部写真学科卒業。1988年に台北視丘撮影芸術学院を創立した。大学での写真教育、展覧会のキュレーション、公募展の審査、写真評論などの多方面な活動を手がけている。

- ⑤写真ギャラリー
- ⑥美術館
- ⑦写真図書館
- ⑧写真フェスティバル（コンテスト、講演会など）、各種イベント

指標性のある人物：

- ⑨写真誌の編集者
- ⑩写真（美術）評論家
- ⑪美術館研究員（学芸員）
- ⑫著名な写真家

故に、上述の「写真」に対する認知の水準は、まさに次の世代の写真入門者たちにとって主要な評価基準の原型となるのである³。（著者訳）

呉嘉寶の三種類の指摘のうち、写真展は写真伝達媒体としての⑤⑥であり、その前後に関わるのが⑧であり、そして写真に対する認知を確実な形として残していくのが④⑦である。さらに、写真展の中心には⑪⑫があり、それらを支援するものとして②⑨⑩が存在する。このように、写真展は三種類すべてが協力し行われるものであり、写真の総合的な催しである。

つまり、多くの場合一般大衆が写真に触れることができるのは、写真雑誌や写真集などの出版物、あるいは写真が展示されている各種会場やイベントなどに限られる。そうした中で、写真展は、特に写真に対する認識を高める上で、多大な効果と影響力を発揮すると考える。

実際に写真のオリジナルプリント⁴を見るということは、「写真」というものの姿と物質的な特性をより深く理解することができ、さらに、写真家の表現するテーマを、写真展を通して初めて認識することができるのである。また、写真雑誌での断片的なイメージと比べると、写真家の撮影意図や思考形態についてもより理解することができるという効果がある。写真家が自分の作品をどのような構成によって表現し、写真展という形式を通して観客に見せるかは、写真家自身が成長する重要なカギともなる。さらに、展示の対象とされる写真は、選ばれたものという印象を与え、写真の評価の対象とされやすく、次第に次の段階の写真表現の基準ともなっていく。つまり、写真展の主要な役割は、写真家の作品の具現であり、それは写真表現の評価の対象となり、

³ 呉嘉寶1996「攝影文化的形成與價值判斷的賦型」<http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-1008.htm> (2012.10入手)

⁴ 写真家自身あるいは写真家の監修の下に特定のプリンターにより制作され、そしてそのことを証明として写真家の署名を付けたプリントを指す。

さらに一般の人々が写真を理解することにも繋がり、写真展の進展と写真文化の発展とは相互に深く関係するのである。

また、写真評論家の飯沢耕太郎は、写真展と写真集を見る行為を、それぞれライブ・コンサートとCD・レコードで音楽を聞くことと比喩的に表現している⁵。

ライブ・コンサートに行くのは、生き生きした臨場感のある表現を求めるからである。しかもそれは期間限定のイベントであり、見逃したら体験できなくなるものでもある。たとえ同じ巡回のコンサートでも、会場や設備や表現者の状況によって、完全に同じ内容のものを視聴できるわけではない。そうした特徴は写真展とほぼ同様であるといえる。

一方、写真集は本の編集作業によって展開された様々な空間範囲で（展示）写真の順番や配置、大きさ等を考えて構成されるものである。要するに、写真集は一種の紙上の展覧会だと考えられる。一方、CD・レコードは、繰り返して聞き、歌詞の意味や曲の構成順などのアルバムのコンセプトについて考えることができる。CD・レコードと写真集は、後世に残せる複製性のある資料であり、独自の作品としても成立しているものである。

つまり、写真展は同時代の人々にしか見れない、水平的かつ直接的な伝達性のあるものである。それに対し、写真集は後世の人々も見ることができる垂直的かつ間接的な伝達性のあるものと言っていいだろう。そして両者の役割が重なることによって、時代・時代の写真観が形成されるのである。

以上のように、写真展は広く社会における写真文化の発展に寄与してきたのであるが、本研究の目的は、そうしたことを踏まえて、日本における写真展の発展とその変遷を全体的に客観的に分析し、考察することによって、日本における写真展の意義を明らかにすることである。

そのための研究項目と概要は以下の通りである。

1. 写真展はどのように発展してきたか、その歴史を考察する。
2. 写真展の形式、展示方法、テーマ、主催者などについて調査・検討し、各時期の展示会場による写真展の傾向を分析する。
3. 展示会場は写真文化の形成にどのような役割を果たしたか、写真界に与えた影響について考察する。
4. 日本の代表的な写真家たちの作品発表形態は、時代とともにどう変化してきたかを検証する。
5. 日本の戦後写真展史における発展的段階と画期について、各時期の写真展の特徴をもとに論証する。

⁵ 飯沢耕太郎2004「眼から眼へ—写真展とは何か？」『眼から眼へ：写真展を歩く2001-2003』みすず書房p20

以上、5つの点をつねに念頭におきつつ、時代や社会の状況に応じて、それらのウェイトを変えつつ、写真展を通して写真表現史、写真社会史、機能史等を構築するのが目的である。この研究を写真史に対する一種のアプローチとして確立し、将来台湾において新たな研究を進める際にこの成果を生かしていきたいと考えている。また、この調査成果である「写真展年表データベース」は現時点で可能な限り客観的に網羅し得たと考えているが、今後の写真研究に少しでも役に立てれば幸いである。

3. 研究範囲と研究方法

写真展は歴史を写す鏡であり、その展覧会の時代背景は内容と雰囲気反映する。したがって、この研究の範囲は、日本の経済発展の状況に合わせ、終戦から東京都写真美術館の成立までの50年を四つの時代に大きく区分する：(1) 1945-1955の発展（戦後復興期）、(2) 1955-1970の発展（高度経済成長期）、(3) 1970-1985の発展（高度成長から安定成長期）、(4) 1985-1995の発展（バブル経済とその崩壊期）。

東京は日本において写真展の開催が最も多い都市である。写真展を観ることに長年執着してきた飯沢耕太郎は、「おそらく東京周辺だけでも、100に近い会場で写真展を常時見ることができるとは思えない。この数と密度は世界一かもしれないと思う。」と語っている⁶。本研究の主要な調査対象となる写真雑誌では、東京での写真展情報がおよそ半分以上の量を占めるのが現状である。東京の写真展を調査することで、変化の激しい日本の写真展の状況を概ね示すことができると考えられる。ゆえに、この研究の写真展調査は東京を中心に行うことにした。ただし、重要な展覧会の場合は、東京以外のものをも含めて論じる。

研究方法としては、主に文献調査法とフィールドワークによって行う。以下のステップを踏まえた上で、研究の焦点とするものにアプローチして行きたい。

(1) 第一に、研究基礎資料としての年表を作成することである。まず主要な写真月刊誌『アサヒカメラ』などに掲載された写真展のデータを調査して可能な限り集め、写真展の総合的な年表を作り上げる。同時に雑誌に掲載された写真展批評から、時代の特質と写真観の変化を読み取る。調査範囲は東京を中心として、写真展の基本年表を作成する。調査対象は主として、美術館、百貨店特設会場、カメラメーカー・ギャラリー、写真専門ギャラリーとする（他のギャラリーは特別な展覧会の場合のみ）。これが写真展の基礎第一次資料というべきもので、まず確実に漏れのない写真展のデータを作り、その基礎資料から始めて客観的な分析と解釈が可能となる。

⁶ 飯沢耕太郎2004「眼から眼へー写真展とは何か?」『眼から眼へ：写真展を歩く2001-2003』みすず書房p18

また、日本大学芸術学部写真学科の教授個人が保存している資料と、写真学科に所蔵されているDMはがき、チラシ、ポスター、カタログなどの写真展に関する歴史資料を調査し、写真展年表の内容を補完するものとする。

本研究では、二種類の年表を作成する予定である。年ごとの詳細年表と、時代区分ごとの代表的な年表である。年ごとの詳細年表の項目は、テーマ、作家、国籍、作品構成、会場、会期、主催者、企画意図、マスコミの評価などで構成される。これらは研究の基礎資料となり、別冊の資料編として論文に添付する。もう一種類の年表は、各時期の代表的な写真展や写真界、一般社会の出来事によって構成された年表である。そして各時期に、詳細年表のデータから、写真展の内容について客観的に分析する。例えば展覧回数、展示会場、展示方法、作家、テーマなどである。

(2) 次に、各時期の代表的展覧会を取り上げ、写真展詳細年表の中で写真展についての記事(企画意図、写真展批評等)を抽出し、写真観の変化、時代との関わりをさらに深く論述する。ただし記事は、雑誌に掲載されたものを中心とし、特別な展覧会のみ、新聞紙面をも参照する。代表的な写真展の調査研究は、文献(カタログ、チラシ、新聞雑誌記事)並びに当事者、関係機関への取材等、フィールドワークを行う。調査内容は写真展のテーマ、写真家、展示作品内容、展示方法と規模、そして観客数と反響・成果(新聞雑誌記事など)とする。それらの調査は常にその写真展の時代的、社会的背景との関連の中で行う。

また、作家ごとに代表作品や展示経歴による各時期の代表的な作家年表を作成する。それを写真展データベースによる統計や分析と同時に比較し、ミクロ(作家)とマクロ(全体)の二つのアプローチによって、日本の写真展の発展状況を交互に比較し考察する。

(3) 最後に以上の調査研究を基本作業として、それらの成果の上に、時代との関連の中で写真展の意味や役割等を先の5つの研究項目を念頭に考察し、社会の写真に対する認知の変遷を見つめ、研究目的の諸事項を解明する。

本論文では、以下の章立てで論述を進める。

第1章では、日本との比較という観点から、台湾における写真展の歴史と現状について論述する。また、これまで戦後の日本写真史に関する書籍の中で、写真展の変遷という観点からすると、論述されたものはまだ不十分な点が多いことを指摘し、そこに写真展の調査に基づく戦後日本写真史の研究の意義を主張する。

第2章では、戦後の日本における写真展の在り方の変遷をより理解するため、戦前の日本の写真展の概況について考察する。戦前の日本における代表的な写真展の開催を、年代順に概要的に紹介し、また当時の写真展の特徴についても述べる。

第3章では、戦後から東京都写真美術館成立までの50年間の写真展調査を、主に日本の経済復興等の社会状況の変化から、大きく4つの時期に区分して行う。基礎資料である「写真展年表データベース」から、各時期の写真展の内容の特徴を展示会場、展示方法、作家、テーマなどの観点から客観的に分析し考察する。

第4章では、写真展の展示会場による写真展文化の推移・軌跡と展示方法の変化などについて戦後の50年間に渡って全体的に論述する。また、日本の代表的な写真家の作品に対する考え方や発表形態などについて比較し、写真展と写真集がどの程度重要視されるのかを、時代の変化とともに検証する。なお、写真展が社会や写真界に大きな影響を与えた例を取りあげ、果たされた役割についても論述する。

最後の考察・結論として、写真展の変遷がどのように戦後の日本写真史に反映し、そして時代との関連の中でどのような意味を示すのか、各章での検証の結果をもとに、日本に特有な写真展覧会及び写真文化について述べる。

以上、本研究の動機、研究目的並びに研究項目、そして研究方法等について述べたが、基本姿勢は調査研究であり、そのデータを基に分析し、考察することを意図したものである。

第1章 先行研究の概観と検討

第1節 日本と台湾の写真展の相違点

日本との比較という観点から、台湾における写真展の歴史と現状について概要的に紹介する。1995年の時点で、台湾で写真展を扱う美術館は、主に台北美術館、国立台湾美術館、高雄美術館の三館であった。まず台北美術館は1983年に開設されたが、三つの美術館の中では最も積極的に写真展を取り入れ、1995年まで計70回の写真展を開催した。次に国立台湾美術館は1987年に開館し、1995年まで40回の写真展が開催された。そして三つの中で一番遅く開館した高雄美術館は、1994年に設立されたが、1995年まで一回の写真展しか開催されなかった。美術館で写真展は開催されるが、写真に特化した美術館ではないため、それらの中で大多数は作家による申請展であり、美術館側から企画した写真展の開催数はそれほど多くなかった。現状ではこれら三つ美術館ともに写真部門が設置されていないから、日本の東京都写真美術館あるいは写真常設室のある美術館のように、常時写真展が開催されているわけではない。

ギャラリーについては、第二次世界大戦終戦後、台湾で初めて出来た写真ギャラリーは、1953年に台北に開設された「美而廉藝廊」であった。このギャラリーは台北市博愛区の「美而廉」喫茶店の4階にあった。また同年に「中国撮影学会」と「台北市撮影学会」の本部もこの「美而廉」に設置され、当時唯一の写真展を扱うギャラリーとして、1950から1960年代までの写真展やイベント開催の中心的な場所となった。しかし1969年に、このギャラリーの創設者である陳雁賓がカナダに移住することによって閉館となった。その後1982年に至って、台北に「爵士藝廊」（ジャズ・イメージ・ギャラリー）が設立された。これは「カラー現像・焼き付け・引き伸ばし」のプロラボに付属されたギャラリーであり、現在でも運営され台湾の初めての写真専門ギャラリーでもある。翌年の1983年、高雄に写真ギャラリー「串門子藝坊」が設立された。このギャラリーが1990年に「串門影像藝術中心」に改名し、当時の南台湾の写真愛好者の拠点となった。1980年代後半では、1987年に簡永彬によって「夏門撮影藝廊」が創設された。1988年に富士フィルムの台湾代理支社が「恆和藝廊」を設立した。同年に日本大学芸術学部写真学科の卒業生である呉嘉寶が創立者となり、台北に写真教育機関の「視丘撮影芸術学院」を設立し、同学院内で「視丘撮影ギャラリー」を開設した。以上の六つのギャラリーは、1945年から1995年まで台湾で開設された主要な写真ギャラリーである。

台湾では、日本のように多種多様な写真ギャラリーでの写真展が盛んに行われるということはない。美術館が出現する前には、異なる時期に存在していた前述の幾つかの写真ギャラリーが写真展開催の主要な場所であり、また台北中山堂（日本統治時代の台北公会堂）や国立歴史博物館

などの数少ない会場で時折写真展が開催された程度であった。そして1980年代に入ると美術館ができ、それ以降直接に美術館で写真展を開催する風潮に乗ることになった。これは筆者が日本で観賞した写真展の状況と大きく違っている。

なお、写真の常設の展示会場が今でも少ないという現状は変わらず、常時多くの写真展が見られる状況ではない。そのことが、写真創作者の作品を発表する意欲に大きく影響し、長期的な角度から見ると、この地域の若い作家の評価や成長など、写真界の発展にも関わる重要な問題になるのである。

以上のような状況にある台湾で写真を学んだ筆者は、自分自身のさらなる成長を果たす気持ちを込め、さらに台湾の写真界の現状の改善並びにこれからの発展を考えるようになり、日本へ留学する動機ともなった。日本における写真はどのような状況にあり、どのように処遇されているか、写真展を通してそれを知りたいと考えた。

写真史を写真展という観点から考察することは、写真の発展のプロセスの中で、社会現場、作家、観客の三者が最も密接的に関連する形式であると考えられる。また、日本の写真展の歴史を辿ることで、台湾の写真環境にどの方面が欠けていたのかなど、これからの台湾の写真展文化をさらに発展させるためのヒントともなると考える。日本の写真展研究は、先に述べたように日本写真史のもう一つの側面を強力に補強するものとなるであろう。同時に、本研究が台湾写真界発展のための参考文献となることを願うものである。

第2節 日本写真史関連書籍の論述方向

これまでに出版された日本写真史に関する書籍には、以下のようなものである。

日本写真家協会が編集した日本写真史に関するものは、1971年に出版した『日本写真史 1840-1945』（平凡社）、1977年に出版した『日本現代写真史 1945-1970』（平凡社）、2000年に出版した『日本現代写真史 1945-1995』（平凡社）の3冊があるが、これらは系譜的に日本の写真表現を紹介したものである。

『日本写真史 1840-1945』は、日本写真家協会が1968年に主催した「写真100年—日本人による写真表現の歴史展」を基に編纂したものであり、『日本現代写真史 1945-1970』は、1975年「日本現代写真史展—終戦から昭和45年まで」を母体に編纂したものである。この二つの展覧会では、写真術が日本に渡来した1840年代から1970年までの130年間にわたる写真表現の歴史を体系的に展示したものであった。この2冊の図録は、当時日本の写真史に関する資料として最も重要なものであるといえる。

1976年には、日本写真協会が編集した『日本写真史年表 1778-1975.9』（講談社）が出版された。これは協会15周年（1967年）の際、協会賛助会員の協賛のもとに、編集を写真史家の亀井武、愛宕通英、小沢健志に依頼して作成をはじめたものである。主体となるものは、1778（安永7）年から1975（昭和50）年までの写真関係の歴史を年表として整理したものである。内容的には写真史一般、製品、写真出版物、社会の四つの項目に分けて整理されている。

1985から1988年にかけて刊行された『日本写真全集』（小学館）は、写真表現の歴史を写真史や写真作品を12巻でジャンル別に分類して編集し紹介したものである。最後の第12巻には「日本写真史年表」を掲載し、1700年代から1985年までのものを収録した。この年表は日本写真史、日本における出版、世界写真史、社会一般史の四つの項目で構成されている。執筆者は、飯沢耕太郎、金子隆一、高橋則英、横江文憲、谷口雅、平木収、松本徳彦らであり、現在日本写真史年表では最も充実したものといえる。

1997年から1999年まで刊行された『日本の写真家』（全40巻）（岩波書店）は、戦前・戦後の写真家の代表作を一人一冊の形でまとめた写真集のシリーズブックである。このシリーズブックの別巻『日本写真史概説』は、編集委員の一人である飯沢耕太郎が執筆した「日本の写真家・歴史と現在」と、石井亜矢子・飯沢耕太郎が編集した「日本写真史年表」から成っている。前者は、日本に写真が渡来してから現代写真に至るまでの歴史を12章で紹介したものであり、後者は、写真界の出来事、出版物、写真展、写真家生没の項目で構成したものである。

個人が執筆した日本写真史は、飯沢耕太郎が2008年に出版した『増補戦後写真史ノート-写真は何を表現してきたか』（岩波書店）や、鳥原学が2013年に出版した『日本写真史（上）』・『日本写真史（下）』などがある。前者の飯沢は、著書の「はじめに」の部分で次のように述べている。

本書では、1945年以後の写真表現の歴史を、五つの時代区分によって描き出す。第一期は、45-55年、第二期は55-65年、第三期は65-75年、第四期は75-90年、そして第五期が90年以降である。（中略）むろん、本書によって、戦後写真の総体が万遍なく記述できるとは考えていない。いくつかの問題意識を投げこみ、そこから見えてくるひとまとまりの推論を記述したものに過ぎない。（中略）あくまで思考のきっかけとしての”ノート”であり、複雑にからみあう戦後写真の全体像を体系的にまとめあげていくのは、これから先に残された課題である⁷。

⁷ 飯沢耕太郎(2008)『増補戦後写真史ノート-写真は何を表現してきたか』岩波書店pi

また、後者の著者鳥原は著書の中で、「日本における写真の歴史、つまりはその草創期である幕末維新时期から、デジタルカメラ全盛を迎えている2010年代前半までの流れを広く概観することを目的としている⁸」と述べている。

日本の写真史に関する書籍は、総合的な角度から写真の表現を年代順に紹介するものが大多数である。そうしたものでは重要な写真展についての記述はあるが、日本における写真展の全体像について論じたものは極めて少なかった。そして日本写真史年表の部分では、写真展を写真界の出来事と同じ欄に記入したり、代表的展覧会だけを取り上げ整理したものが大半である。日本における写真展の変遷という観点から論じたものは、これまで出版されていないというのが実状である。

今日まで開催された写真展を過去にさかのぼって調査し、それらの資料を整理してデータ化することは、写真史を研究する上で欠くことのできないプロセスである。そしてそれらのデータを分析・検討することによって、写真の発展状況をより客観的に解釈することができると考えている。そこには、写真展会場の推移からみる写真に対する関心の変化、展示会場別の開催回数からみる写真文化に対する影響力の分析など、日本写真史の中で未解明の部分をも明らかにしたいという筆者の考えもある。写真展はどのような意図で企画され、どのような場所で、どのような形式で、そしてどのような内容が展示されたかということ进行调查し考察することは、本研究の基本姿勢でもある。また、これからの研究者や学者にとって、本研究の基本資料である写真展データベースが一種の索引資料として参考になれば幸いである。

なお、現時点で台湾写真史に関する書籍は、一冊も出版されていない。そして写真展に関する歴史資料も極めて少ないのであるが、日本における写真展の歴史を考察することによって、将来台湾で写真展の調査をする際、この経験を生かして日台の写真展の発展についての比較研究もしていきたいと考えている。

⁸ 鳥原学 (2013) 『日本写真史(上)』中央公論新社

第2章 戦前の日本の写真展覧会

第1節 日本の写真展覧会のはじまり

1889（明治22）年、日本初のアマチュア写真団体「日本寫眞会⁹」が結成された。初代会長は榎本武揚（1836-1908）であり、会員に小川一真（1860-1929）、鹿嶋清兵衛（1866-1924）らが参加した。そして1893（明治26）年日本写真会が主催した「外国寫眞展覧会」は、日本の写真展覧会の始まりとなるものであった。この展覧会は、イギリスのピクトリアリズムが日本に紹介された初めての海外写真展であり、ロンドン・カメラクラブから296点の作品が出品された。この展示は、帝国博物館（現・東京国立博物館）の管理下であった第三回内国勸業博覧会の旧5号館で開催された¹⁰。さらにこの展覧会の会場では、美術団体である明治美術会の第五回展覧会が同時に開催された。この会場を選定した理由について、打林俊は次のように分析している。

明治美術会と同一会場の旧5号館を使用するという計画は、日本写真会にとってはむしろ好都合で、美術批評の場ともなってきた旧5号館を会場とし、絵画と隣接した空間に展示されることによって、写真が油彩画と遜色のない表現手段であるという印象が一層強まると考えたに相違ない。さらに深読みをするならば、明治美術会の総裁は有栖川宮熾仁であったため、有栖川宮が明治美術会展褒章授与式に行啓することは通例として事前に予測し得たはずである。つまり、日本写真会としては、同時に「外国写真展覧会」も行啓に与かって写真に対する認識を二重三重に向上させるための機会を得ることであり、政治的な思惑が十分に働いた隣接空間での開催であったといえる¹¹。

有栖川宮が「外国寫眞展覧会」へ行啓した記録は残されていないが、美子皇后（昭憲皇太后）の行啓の記録は残されており、『東京朝日新聞』などの各新聞紙上でこのことが報道されている¹²。

展示内容については、『都新聞』、『横浜毎日新聞』、『やまと新聞』などの新聞記事で紹介された。この展覧会は、中国の福州カメラ・クラブからの作品を加えて300点を超える作品が展示されたが、特にカーボン印画法やプラチナ・プリントなどの絵画的効果に合う印画法が注目された。当時の日本では珍しい技法であったのである。その後、写真雑誌でこれらの技法についての解説が増えていくのであるが、この展覧会は、絵画的効果を追求する「芸術写真」の表現が日本で形成されるきっかけともなった。それまでの写真団体は、裕福な階層の趣味の段階に留まって

⁹ 大正時代に創立され現在まで続いている同名の会とは別の団体。

¹⁰ 打林俊(2015)『絵画に焦がれた写真 日本写真史におけるピクトリアリズム』森話社 p94

¹¹ 同上pp95-96

¹² 同上pp110-111

いるものがほとんどであったが、この展覧会をきっかけに芸術的な写真表現を真剣に追求するということが始まった。またこの最初の写真展覧会から、新聞社が関わりプロモーションをするといった現象がすでに見られた。



図1 1893年「外国写真展覧会」展示風景(第三回内国勸業博覧会の旧5号館)。
(打林俊(2015)『絵画に焦がれた写真 日本写真史におけるピクトリアリズム』森話社p101)

1904(明治37)年に秋山轍輔(1880-1944)、加藤精一(1882-1950)らによって「ゆふつゞ社」という芸術写真の研究団体が結成された。1907(明治40)年の東京勸業博覧会では、「ゆふつゞ社」の出品作品のゴム印画が一等賞金牌を受賞した。また同年に杉浦仙之助、秋山轍輔らによって「ゆふつゞ社」の後継となるアマチュア写真団体「東京寫眞研究会」が創立された。翌年の1908(明治41)年から1909(明治42)年まで二回の「東京寫眞研究会品評会」が開催され、そして1910(明治43)年に、東京写真研究会による公募展「第1回東京寫眞研究会展(研展)」が上野・竹之台陳列館で開催された。その後毎年「研展」の開催は恒例となり、主に東京府美術館、上野・竹之台陳列館、小西六本店などの展示会場で開催された。

一方関西では1904(明治37)年に、石井吉之助(1873-1912)、桑田正三郎(1855-1932)らによって大阪にアマチュア写真団体「浪華寫眞俱樂部」が創立された。2年後の1906(明治39)年には「第1回浪華寫眞俱樂部展(浪展)」が開催され、さらに1908(明治41)年の第2回展以降年次展として毎年開催された。

当時関東を代表するアマチュア写真団体は「東京寫眞研究会」であり、関西を代表するものは「浪華寫眞俱樂部」であった。この二つのアマチュア写真団体が主催する「研展」、「浪展」の影響力によって、芸術写真が次第に発展していった。そして大正後期になると、『カメラ』(1921(大正10)年創刊)、『藝術寫眞研究』(1922(大正11)年創刊)などのアマチュア向けの写真雑誌が創刊され、アマチュア団体による芸術写真はさらに隆盛した。

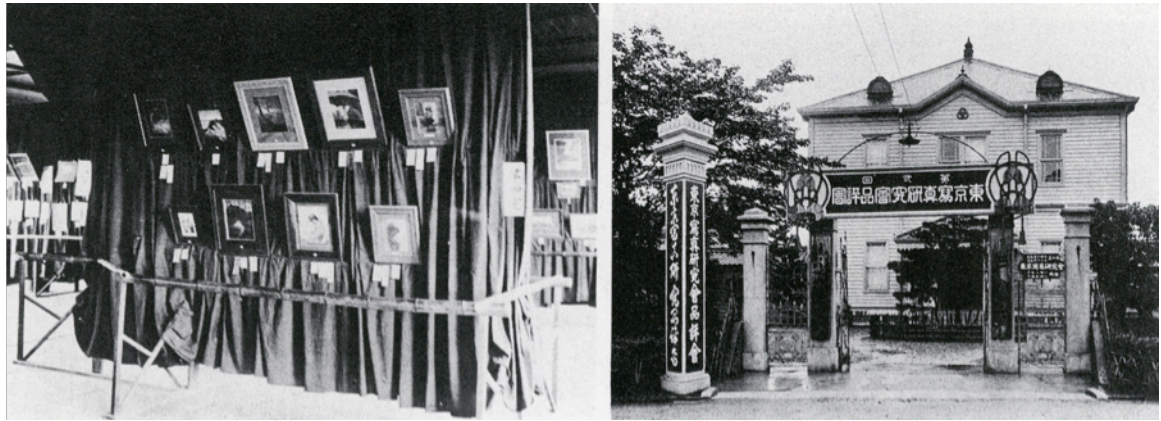


図2 東京写真研究会第2回品評会会場(右)・展示会場 赤坂溜池三会堂 明治42年(1909)。
(小沢健志「芸術 写真の系譜」『日本写真全集2 芸術写真の系譜』小学館 p146)

1924 (大正13) 年には、福原信三 (1883-1948) を初代会長としてアマチュア写真団体「日本寫眞会」が創設され、翌年に「第一回日本寫眞会展」が上野・竹之台陳列館で開催された。日本写真会は、福原が提唱した「光と其階調」という理念に基づき、写真の本質は光であるという考え方を推し進め、「東京寫眞研究会」の芸術写真とは異なった作風を追求した。この日本写真会の影響によって、「アマチュア作家の作品もピグメント印画の流行の間から、徐々にブロマイド印画によるストレートの画調が目立ってくる¹³」と小沢健志は述べている。大正後期になると、多くのアマチュア写真家が参加した日本写真会は、東京写真研究会とともに東京を代表する写真団体となった。

1925 (大正14) 年、朝日新聞社が主催した「ニエプス寫眞百年祭 寫眞史料展覧会」が東京・日比谷図書館別館で開催された。ニエプス (Joseph Nicéphore Niépce 1765-1833) は、世界で初めてカメラ・オブスクラを使って映像を定着させることに成功し、その技法をヘリオグラフィー (Héliographie) と名づけた。この「ニエプス寫眞百年祭」は、ニエプスのヘリオグラフィーの発明から100年を記念して開催された催しである。また同じ「ニエプス寫眞百年祭」の一環として、「藝術寫眞・肖像寫眞展」(日本橋三越呉服店)、「学術寫眞・懸賞寫眞展覧会」(京橋高島屋呉服店)などの展覧会が同時に開催された。小沢健志は、「藝術寫眞・肖像寫眞展」の展覧会について、次のように述べている。

秋山轍輔は「東京写真研究会の作品が殆んど全部ピグメントプリントなりしに対して、日本写真会の出品は大型ブロマイド引伸プリントなりしは面白い対照であった」と評して、中

¹³ 小沢健志「芸術写真の系譜」『日本写真全集2 芸術写真の系譜』小学館 p149

央の二大団体が互いに作風を誇示し合ったことを記している。また浪華写真倶楽部も七十三点を別会場（東京・日本橋）に出品、関西のために気を吐くとともに写真界の一方の雄であることを示したのであった¹⁴。

当時関東、関西の主要なアマチュア団体の勢力や作風の相違点は、この大規模な催しによる展覧会からもはっきり分かるのである。また、1925（大正14）年に朝日新聞社が「全関西写真連盟」を結成し、翌年の1926（大正15）年には「全関東写真連盟」を結成した。さらに同年、両者による「全日本写真連盟」も創立された。こうしたことによって日本全国のアマチュア写真の活動がさらに隆盛していったのである。

1926（大正15）年4月、『アサヒカメラ』の創刊記念として「アサヒカメラ創刊懸賞入選写真展」が松屋呉服店七階で開催された（4月1日から4日）。約150点の作品が百余坪の会場で展示され、多くの観客が連日押し寄せ盛況であった。



図3 1926年4月に銀座松屋で開催された「アサヒカメラ創刊懸賞入選写真展」。
（1927年6月号『アサヒカメラ』通巻2号 p159）

そして1926（昭和6）年の『アサヒカメラ』の創刊後、東京朝日新聞社5階の陳列室が展示会場として多く使用された。また1932（昭和7）年には日本橋に小西六本店の新館が建設されたが、この建物は地下1階、地上5階の建物であり、製品陳列場、ホール、展覧会場などの設備が設けられていたため、開館後すぐに写真展の展示会場として使われた。

¹⁴ 小沢健志「芸術写真の系譜」『日本写真全集2 芸術写真の系譜』小学館 p150

1927（昭和2）年5月、全日本写真連盟が主催した「第一回国際寫眞サロン」は東京朝日新聞社展覧会場（東京朝日新聞社の五階の陳列室）で開催された（5月3日から16日）。秋山轍輔、福原信三、江崎清（1877-1957）、米谷紅浪（1887-1947）、淵上白陽（1889-1960）、大江素天（1876-1950）の6人の審査員が、外國の作品201点と日本の作品97点を選定し、計298点の入選作品が展示された。また、展示された作品数が多かったため、5階の陳列室だけでなく、4階の会議室も会場として使用した。この写真展は、大規模な催しであっただけに大変な人気となり、2週間の会期中に入場者が2万人を超えたという¹⁵。

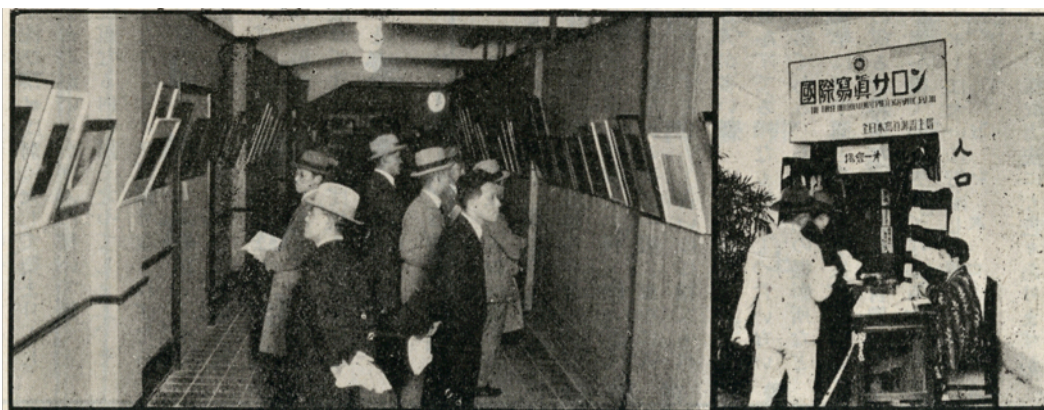


図4 東京朝日新聞社で開催された「第一回国際寫眞サロン」会場入口。(1927年6月号「世界寫壇に新記録を作った第一回国際寫眞サロン」『アサヒカメラ』通巻15号p624)

1930（昭和5）年、東京朝日新聞社の主催で、「第一回国際廣告寫眞展」が東京朝日新聞社展覧会場で開催された。「寫眞によって商業界への尖端的運動を試みることにした」という意図のもとに企画されたものであったが、この展覧会に応募した作品数は計1670点を数えた。そして一等賞は、戦前日本の代表的な写真家中山岩太（1895-1949）の作品《福助足袋》が獲得した。

1931（昭和6）年、東京朝日新聞社が主催した「獨逸國際移動寫眞展」が東京朝日展覧会場で開催された。この展覧会は、1929（昭和4）年にドイツ・シュトゥットガルトでドイツ工作連盟の主催で開催された映画と写真の大規模な国際展「Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto」の写真部門が巡回展として日本で開催されたものであった。展示内容は、新興写真運動の作品を広く網羅したものであり、千点以上の作品が出品された。また、展覧会の構成はベルリンのラースロー・モホイ＝ナジ（László Moholy-Nagy 1895-1946）教授の考え方によって、写真術の発達に関する歴史的標本、個人制作（獨逸内国及び外國の知名作家の制作の蒐集）、近代写真術の応用、応用的な自由加工写真の四大部門に分類されていた。この展覧会

¹⁵ 1927年6月号「世界寫壇に新記録を作った第一回国際寫眞サロン」通巻15号 pp624-625

は、新興写真¹⁶の表現を広く日本の写真界に認識させた重要な展覧会と言われ、それまでの芸術写真から新興写真に日本の写真表現が移っていくきっかけとなった。また、多くの日本の写真家にも大きな影響を与えた。例えば木村伊兵衛（1901-1974）は、「これを見ることができて、古い写真に対する執着や、新しい写真への疑問は一掃された¹⁷」と述べている。これ以降、日本は新興写真の時代に入っていったのである。

1937（昭和12）年には、ダゲール（Louis Jacques Mandé Daguerre 1787-1851）による写真発明百年を記念して、全関東写真連盟の主催した「ダゲレオタイプ発明百年記念寫眞文化展覧会」が日本橋三越で開催された。ダゲレオタイプ（Daguerréotype, 銀板写真）及びダゲールに関する各種の資料をはじめ、上野彦馬（1838-1904）、下岡蓮杖（1823-1914）の遺品、珍写真機、各種写真書籍など、写真の歴史を語る各方面の資料が展示された。当時のあらゆる方面の各資料と、アマチュア写真家に必要な撮影、現像、引伸の過程、カメラの選択などの知識を図解と実物で紹介した。また、同時に「全関東寫眞コンクール」の懸賞写真百枚が公開された。美術評論家の板垣鷹穂（1894-1966）は、この展覧会の構成について、次ように述べている。

この展覧会場に入った人は誰でも感じたであろうが、全體のまとめかたはアサヒカメラの編輯形式と著しく類似していた。歴史的回顧、科学上の解説、アマチュア技術の説明、と云うふうな主要な欄のほかに、作品の紹介、各種のイラストレーション、撮影會の如きもの、色々なカット、相談掛り、廣告のセクション—と云ふ一切の要素が、恰もアサヒカメラを手にして頁をめくってゆくときのように、面白く手際鮮かに陳列され編輯されているのである¹⁸。



図5 1937年「ダゲレオタイプ発明百年記念寫眞文化展覧会」(日本橋三越)会場入口。(1937年8月号「ダゲレオタイプ発明百年記念 寫眞文化展覧会」『アサヒカメラ』通巻137号p353)

¹⁶ ドイツの新月主義に影響され、1930年頃から日本に起こった新しい写真表現である。これ以前の絵画を模倣する芸術写真と違い、クローズアップ、広角、俯瞰、フォトモンタージュなど、写真の機械性による独自の表現を強調する運動である。

¹⁷ 戸田昌子（2008）「木村伊兵衛」『日本の写真家 101』新書館 p48

¹⁸ 板垣鷹穂（1937.9）「寫眞展月評」『アサヒカメラ』通巻138号 p539



図6 1937年「ダゲレオタイプ発明百年記念寫眞文化展覧会」会場寫眞歴史資料陳列場の一部。(1937年8月号「ダゲレオタイプ発明百年記念 寫眞文化展覧会」『アサヒカメラ』通巻137号p354)



図7 入口告知。(1937年8月号『アサヒカメラ』通巻137号p353)

戦前の東京地区の写真展の主要な展示会場は、幾つかの百貨店（例えば三越、高島屋、松屋、松坂屋など）が時折写真展会場として利用された。百貨店以外の会場は、朝日新聞社の陳列室、小西六本店内の展覧会場、資生堂などが存在したが、当時写真展の展示会場は、まだ少なかったのである。写真展の会場として利用された三越と高島屋について、板垣鷹穂は「大掛りな寫眞関係の展覧会は、日本橋の三越と高島屋とに開かれたが、三越の展覧会がアサヒカメラ及び全関東寫眞聯盟の計畫であるに対して、高島屋の方は日々新聞社の主催するところである¹⁹。」と説明している。百貨店で開催された大規模な写真展は、戦前からすでに新聞社の関わりが強かった。

また、当時の写真の展示方法としては、図示した幾つかの展示風景を見て分かるように、基本的に写真を木製の額に入れて展示したものと考えられる。

第2節 第二次世界大戦の戦時中の状況

1941（昭和16）年、日本の写真雑誌は30余种が統合され4誌となった。それぞれ『写真文化』（カメラ、写真サロン、カメラクラブ）、『アサヒカメラ』（芸術写真研究、肖像写真研究）、『写真日本』（小型カメラ、アマチュア・カメラ、光画月刊）、『報道写真』（フォト・タイムス、カメラアート）である（括弧内は統合されたもの）²⁰。そして1942（昭和17）年4月以降、『アサヒカメラ』は休刊になり、終戦後の1949（昭和24）年10月に復刊となった。

¹⁹ 板垣鷹穂（1937.9）「写真展月評」『アサヒカメラ』通巻138号 p539

²⁰ 伊奈信男、渡辺義雄、金丸重嶺、木村伊兵衛（1954.6）「わが写真界の潮流（その2）」『アサヒカメラ』通巻250号 p123

また、それだけでなく、写真感光材料の減少も大変な問題となっていた。伊奈信男（1898-1978）は以下のように述べている。

昭和16年（1941年）の7月、日本軍が仏印に進駐した。するとアメリカが対日禁輸をやった。途端に企画院の会議で海軍が猛烈に硝酸を要求したんだ。これがキッカケで、映画フィルムの生産が削減され、これから映画の統制が始まったんですが、それから溶剤とか、ゼラチンとか、ブロムカリとかが無くなったり、おしまいには石炭が無くなったりして、普通写真もたいへんな被害を受けた²¹。

1941（昭和16）年の太平洋戦争の勃発やその進行にともない、1942（昭和17）年になって生活物資の配給制、電力・ガス使用規制などが実施された。写真界ではこの時期にプロパガンダや戦争宣伝のために、東方社という出版社が創立され、木村伊兵衛が写真部主任を務め、対外宣伝グラフィック誌『FRONT』を創刊した。また、「写真も従軍だ」・「決戦のための写真、写真も戦力」（小西六）、「カメラも戦ふ前線銃後」（伴野）、「一億一心写真で奉公」（富士）など、写真関係メーカーの宣伝標語にも戦争による影響がはっきり見えた²²。この時期に開催された写真展は、戦争に関するものが多かった。例えば、1941（昭和16）年「独ソ激戦写真展」、1942（昭和17）年「戦線に活躍する報道写真班員」（上野松坂屋）、1943（昭和18）年「満州国軍」（新宿三越）・「航空決戦」（上野松坂屋）、1944（昭和19）年「戦ふ報道写真」（日本橋三越）・「戦ふドイツ」（日本橋三越）・「戦ふ再起の勇士」（新宿三越）、「撃墜機B29第1次公開」（銀座松屋）などである。そして1944（昭和19）年11月以降、アメリカ軍により東京の空襲も激化し、日本の写真界の活動も中断することになるのである。

²¹ 同上、p123。

²² 日本写真協会（編）（1976）『日本写真史年表 1778-1975.9』講談社 pp200-205

第3章 戦後の日本における写真展覧会史とその特質

第1節 1945年から1955年まで（第1期）

1. 時代概観

日本は1945年8月15日に終戦を迎えたが、戦争の影響や被害の多さは言葉では表現できないほど甚大なものであった。同年9月29日に昭和天皇とマッカーサー元帥の写真が新聞に掲載されたことによって、日本人は敗戦という事実を実感させられた。10月2日には、皇居のお堀端にある第一生命本社ビルに連合軍総司令部（GHQ）が設置され、マッカーサーが最高司令官に就任した。多くの日本人は、連合軍の占領政策に対する不安を抱いた。アメリカ軍が1945年10月までに、東京都心部の56カ所を接收し、約2万人の兵士が進駐した。銀座地区では、服部時計店（現・和光本館）や松屋百貨店などの建物が接收され、米軍専用の売店「PX」（post exchange）として使用されていた。この当時、米軍の兵士たちは自由に外出ができ、銀座や日本橋の地域によく兵士たちの姿が見られた。また、連合軍による占領の状況は東京のみならず、日本全土の各大都市も同じであった。昭和20年9月から12月の中旬には、進駐軍の数は約45万人に達した²³。

GHQの組織の中に、民間検閲局（CCD）という部門があり、連合軍の占領中日本国内のメディアの検閲活動を行っていた。戦時中より自由な生活にはなったものの、入手できる情報は連合軍の干渉による影響が大きかった。1945年9月に出されたプレス・コードとラジオ・コードは、活字メディアとラジオ放送に対する検閲の基準や方針を示した。また、映画、演劇を対象にしたピクトリアル・コードも同じ頃に出され、日本政府や関係機関に提示された²⁴。その中で、写真展の内容表現については、特別な検閲はなかった（ただし、占領軍に対する批判などの表現は禁止されていたはずである）。GHQの占領状況が写真展に与えた影響は、主にPXとして使われた場所（例えば、銀座松屋）が展示会場として利用できなくなったことである。また、撮影の自由さには影響があり、米軍の兵士たちのいる場所での撮影は制限されていた。このことが街の中でのスナップ写真に影響を与え、そのような表現のテーマは少なくなった。

このような状況の中で写真展が復活し、終戦直後の1945年12月に「聯合軍将兵が日本で何を見たか」というテーマの写真展が日本橋三越で開催された。これは読売新聞社が主催し、進駐軍から募集した写真の中から優秀なものを選んで開催した写真展であった。この展覧会が日本で一番人気のあった百貨店日本橋三越本店で開催されたのは、一般人に進駐軍のイメージを良くする意図があったと考えられる。しかし、同時に一般人が進駐軍のように自由に焼け野原と化した街の

²³ 日本放送協会(1995)『現代日本の歩み 戦後・昭和・平成：日本100年 政治 1 マッカーサーのGHQ』NHKドキュメンタリー

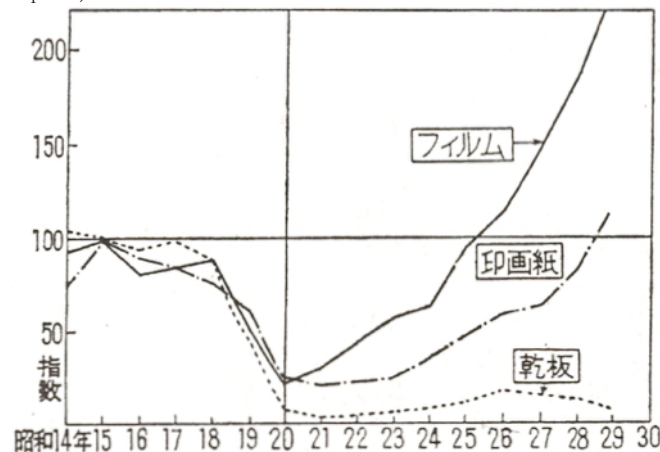
²⁴ 山本武利(2013)『GHQの検閲・諜報・宣伝工作』岩波書店 p6

中で撮影することが難しかったことも意味している。終戦直後には、占領された雰囲気は濃く漂っているのがあった。そして1952年4月にサンフランシスコ講和条約が発効し、GHQが日本から撤退し、検閲によるメディアに対する表現の制限がなくなった。

戦後の写真展は、終戦の年に早くも開催されたが、その数は決して多くはなかった。その原因の一つとしては、社会状況の混乱があり、感光材料の入手が困難なことがあげられる。終戦直後の1945年10月にGHQは写真工業の生産を許可したが、生産量が不足していたため、闇市でフィルム一本が、同じく闇市で売られていた米一升と同額の300円で販売されるなど、一般人はもちろん写真関係者にとっても非常に購入しにくい時期であった²⁵。

1950年6月、朝鮮戦争の勃発によって、日本国内に特需景気が始まり、大量の物資が一気に増産された。そのことが写真感光材料の生産状況にも反映され、1950年代になると、フィルムや印画紙の量が徐々に安定し、ようやく戦前の生産状況を超えた。日本復興期となるこの10年間、写真工業と社会の復興状況はほぼ一致していた。

表1 昭和15年と比較した戦後の感光材料生産状況（写真感光材料工業会資料による）（『アサヒカメラ』1954年6月号 p142）



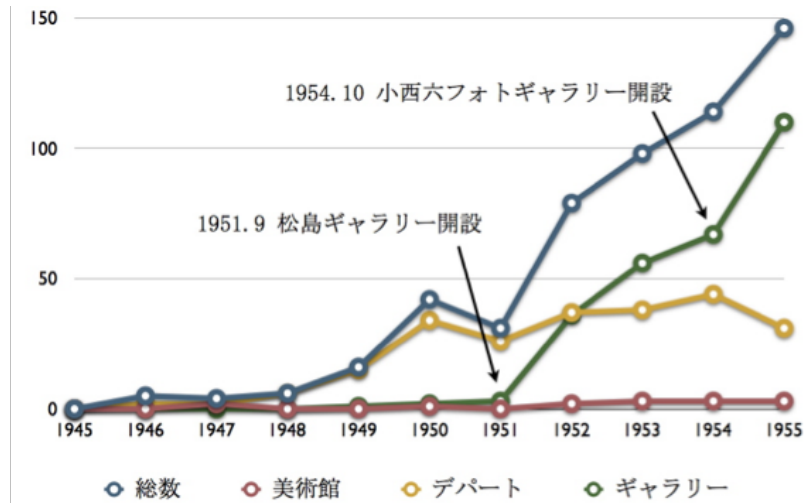
2. 写真展の特徴

(1) 展示回数と展示会場

前述のように終戦直後の四年間は、フィルムや印画紙などの感光材料の入手が困難であったため、写真展を開催することが難しい時期であったこともあり、数量的に顕著な変化は見られなかった。しかし、1950年頃になると、一年間の写真展の開催数はおよそ30～40を数えるようになる。さらに1955年には、それまでの五年間のほぼ4倍の150となり、大幅に増加している。

²⁵ 岸哲男(1974)「敗戦直後の写真界」『戦後写真史』ダヴィッド社 p7

表2 戦後10年間写真展数の変化(会場種類別) (筆者作成)



この時期に最初に復活したのは百貨店における写真展である。銀座松坂屋、上野松坂屋、日本橋三越本店、日本橋高島屋などの特設会場である。1950年以降、百貨店での写真展の数は、年平均およそ30〜40程度である。それに対して、それ以前のギャラリーでの写真展は、まださほど多くはないが、1950年以降は急速に発展している。その原因は、1951年に開設された松島ギャラリーと1954年に開設された小西六フォトギャラリーである。この二つの写真専門のギャラリーが写真展の数を一気に上昇させたといえる。小西六フォトギャラリーの展示会場は、GHQ占領期に銀座松屋の仮営業所の建物を借りて開設されたので、ギャラリーとして別格の660平方メートルの面積があり、最大同時に三つの写真展を開催することも可能であった。開設翌年の1955年に小西六フォトギャラリーで開催された写真展の数は、65に達した。その年のギャラリーの写真展は、半分以上がそこで開催されたのである。



図8 1954年に開設された小西六フォトギャラリー。(小西六写真工業株式会社社史編纂室(1973)『写真とともに百年』小西六写真工業株式会社 p65)



図9 GHQにPXとして接收された銀座松屋百貨店の隣接地に設けられた松屋仮営業所。(講談社(編)(1993)『銀座細見』講談社p49)

また、その他の展示会場としては、資生堂や松村などのギャラリーがあった。上野にある東京都美術館と上野松坂屋百貨店以外の写真展の会場は、百貨店にしてもギャラリーにしても、主に日本橋、銀座地区に集中していた。この分布は、日本の最初の地下鉄である銀座線の路線とほぼ一致している。銀座線は戦争中被害を受けたが、終戦の翌年に早くも復旧し運転が再開された。当時の写真展の展示会場も銀座線沿線の繁華街にあったため、写真展に通った人々にとって、銀座線が都電以外では最も利用しやすい交通手段だったと考えられる。現在多くのギャラリーの写真展が新宿周辺に集中していることとは異なった現象であった。また、百貨店の背後には主催、共催者としての新聞社が多くあり、朝日、毎日、読売の三社の新聞社はともに銀座地区にあった。当時銀座は東京で一番の報道と集客の拠点であった。その意味で百貨店での写真展は、写真のテーマの社会性、話題性、珍しさ等で集客をねらう目的があり、さらに写真展の開催は百貨店にとっても集客のための手段でもあった。

表3 戦後10年間の写真展主要展示会場（筆者作成）

会場／西暦		1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955
美術館	東京都美術館											
	国立近代美術館											
百貨店	上野松坂屋											
	日本橋三越											
	日本橋高島屋											
	銀座松坂屋											
	銀座三越											
	銀座松屋											
	写真	松島ギャラリー										
メーカー	小西六フォトギャラリー											

日本は、終戦の1945年から1952年までの間、米軍の支配下にあった。この時期の写真展の会場は、表が示しているように、ほぼすべてが百貨店の催事会場であった。銀座松坂屋では終戦直後の1945年から写真展が開催された。銀座三越は、戦災で破壊されたため終戦直後は閉店しており、1948年以降新装なった店舗で展覧会を再開した。また、銀座松屋は、1946年から米軍に接収され、1952年まで米軍向けの売店「PX」として使用されていた。日本橋地区は、銀座と比べて、戦災による被害が比較的少なかったため、戦後の写真展開催の中心となった。特に日本橋三越本店では、1955年までに合計93回の写真展が開催され、百貨店の中で最も多く利用された会場であった。



図10 焼けただれた銀座三越。(半藤一利(編)2007『敗戦国ニッポンの記録 上巻』アーカイブス p10)



図11 米軍にPXとして接收された銀座松屋。(講談社(編)1933『銀座細見』講談社p26)

戦後のこの時期は、カメラ雑誌への作品投稿が若い写真家たちの主要な発表場所であった。しかし、雑誌の中で一人の作品が掲載できる写真量は極めて限られていた。また、百貨店での写真展には、話題性と集客力を狙うという目的があった。さらに、会場が広く、基本的には団体・グループ展を中心として開催され、個展の場合は主に当時既に有名であった写真家しか開催できなかった。例えば、杉山吉良（1910-1988）、入江泰吉（1905-1992）、坂本万七（1900-1974）などであった。展示会場の数が少く、百貨店が中心であった時期には、若い写真家が個展を開催するのは困難であった。

一方、集客力のある百貨店での展示は、一般大衆の写真に対する認知を高める効果もあった。多くの人々（一般大衆、年齢を問わず）が写真展を観賞したことが、結果として「写真は展示するもの」ということを広く認知させる役割も果たしたのである。

1952年4月にGHQが撤退した後、銀座三越と銀座松屋が再開し、さらに松島ギャラリーと小西六フォトギャラリーが開設されるにつれて、写真展会場の中心は次第に銀座地区に移ってきた。1955年の時点では、多数の展示会場と新聞社がともに銀座地区にあった。

ギャラリーの役割は、百貨店と異なり積極的に若い写真家たちに個展の機会を与えることであり、写真家の成長につながった。このことにより写真界がより活性化していったことになったと考えられる。

また、ギャラリーは、広くもなく狭くもなく、適当なスペースがあり、写真家が一つの作品の全体像を表現することが可能になった。そして、展覧会を一つの作品の単位として構想する写真家が多く、ギャラリーが写真家たちの交流の場となり、社会に発信する場所ともなった。とりわけ「松島ギャラリー」と「小西六フォトギャラリー」は、GHQが撤退した後写真家たちに最も利用

された写真ギャラリーであった。その後「松島ギャラリー」は1957年7月に閉廊し、そして「小西六フォトギャラリー」は1961年に閉鎖した。1956年以降になると、「月光ギャラリー」と「富士フォトサロン」などの新しいメーカー系ギャラリーが続々と開設され、写真展の主要会場となっていた。

戦後の十年間は、美術館での写真展は極めて少なかった。その時期、東京地域の主要な美術館は、東京都美術館と、1952年設立の国立近代美術館この二館だけである。戦後、東京都美術館は、美術団体が求める展示会場としての役割が中心であった。そうした美術館での展覧会の中で、写真が展示されることもあった。しかし写真展として独自に開催されるのではなく、美術展の一部として展示されたのである。例えば、太平洋画会、二科会、国画会などの美術団体の写真部門として開催された。当時の美術団体の多くには、絵画、版画、彫刻、工芸、写真の合計五つの部門があり、写真部は最後に設立された部門であった²⁶。

また、戦後最初に設立された近代美術館は、1951年に設立された神奈川県立近代美術館であったが、初期の段階では美術の企画展を中心に行い、写真についての企画展は全く開催されなかった。結果として、戦後10年間で唯一の企画写真展は、1953年に国立近代美術館で開催された「現代写真展：日本とアメリカ」だけであった。この時期、写真はまだ独自の芸術形式として美術館で扱われていなかったと言えるだろう。

(2) 展示方法

この時期の写真展で展示された作品は、主に黑白バライタ印画紙²⁷にプリントしたものを台紙、ベニヤ板、あるいは木製パネルなどに貼付け、作品の周囲に一定の比率で余白を残すものであった。特に写真団体、大学写真部のグループ展、全朝日報道写真展などの展覧会は、出品する作家



図12 銀座地区の主要展示会場と新聞社(1955年頃)
(筆者作成)

開催年月	タイトル	会場
1947. 4	「国画展」	東京都美術館
1950. 3	「美術文化協会展」	
1952. 4	「国画展」	
1952. 5	「太平洋画会展」	
1953. 7	「太平洋画会展」	
1953. 9	「二科展」	
1954. 4	「二十八回国展(写真部)」	
1954. 9	「第39回二科展写真部」	
1955. 7	「第51回太平洋画会展」	

表4 戦後10年間の美術団体関係写真展(筆者作成)

²⁶ 各美術団体の写真部創設年：国画会(1939年)、太平洋画会(1951年)、二科会(1953年)。

²⁷ 紙ベースに、硫酸バリウムとゼラチンによるバライタ層を設け、黑白写真乳剤を塗布した印画紙を指す。

の人数と展示作品の点数が多く、多くは台紙に直接貼付した写真が展示された。また、写真作品の表面に保護の加工を施さず、消耗品として展覧会が終わった後に処分されたものも多かった。ネガさえあれば、またプリントが制作できるということから、プリントされた写真そのものの保存と価値がそれほど重要視されていなかったことは残念である。この時期、写真は印刷されることが発表の基本であり、オリジナルプリントや展覧会は二次的なものとされていたのである。

(3) 作家構成

①写真団体

戦後最も早く復活した写真団体の写真展は、1947年の「日本写真会展」（東京都美術館）と「プレゼントクラブ展」（日本橋三越）であり、同じ年に東京写真研究会も再建され、翌年の1948年に写真展を開催した。そしてそれ以降、戦後の新しい写真団体が続々設立され、写真展の開催や写真活動が開始された。

戦前結成	戦後結成
浪華写真倶楽部 <small>(創立者:桑田正三郎など。1904年結成。)</small>	銀龍社 <small>(創立者:林忠彦など。1947年結成。)</small>
東京写真研究会 <small>(創立者:秋山轍輔など。1907年結成。)</small>	集団フォト <small>(創立者:三木淳。顧問:木村伊兵衛、土門拳。1951年-1959年まで)</small>
プレゼントクラブ <small>(初代会長:西山清。1921年結成。)</small>	
日本写真会 <small>(初代会長:福原信三。1924年結成。)</small>	
丹平写真倶楽部 <small>(創立者:上田備山など。1930年結成。)</small>	日本写真家協会(JPS) <small>(初代会長:木村伊兵衛。1950年結成。)</small>

表5 戦後10年間主要な写真団体（筆者作成）

写真団体の属性から見ると、戦前に結成された団体は、裕福なアマチュア向きであり、戦後になってプロフェッショナルの写真団体が登場してくるという傾向が見られる。そして、特に注目すべきは、1950年に創立された「日本写真家協会」（JPS）という初めての職能写真団体である。写真の創作活動、出版、国際交流などの事業を含めて活動していくこととなった。

また、1951年に結成された「集団フォト」という写真団体は同様に多くのプロフェッショナルの写真家たちが参加し、1959年まで年一回のペースで写真展を開催して毎回外国写真家の作品を含めて展示した。当時、実際に外国写真家のプリントを見ることができる珍しい写真展であった。写真団体による展覧会には、成果発表という目的と同時に、著名な外国写真家の作品を通しての教育、啓蒙の意図もあった。

②写真家

この時期に個展を開催した主な写真家は、土門拳（1909-1990）、木村伊兵衛、濱谷浩（1915-1999）、中山岩太、真継不二夫（1903-1984）、杉山吉良、入江泰吉、早田雄二（1916-1995）、松島進（1913-）、大竹省二（1920-2015）、秋山庄太郎（1920-2003）、稲村隆正（1923-1989）、西山清（1893-1983）、緑川洋一（1915-2001）、石元泰博（1921-2012）などである。

1952年以前には、個展を開催する場所が、主に百貨店にあったため、写真家が個展を開催することは少なかったが、濱谷浩、杉山吉良、入江泰吉、坂本万七、中山岩太、柴崎高陽（1902-

1990)、泉秀二、間世潜らの個展があった。戦後初めて書籍に記録された写真家の個展は、1946年1月に開催された濱谷浩の「豪雪の記録」であった。この展覧会の会場は、新潟県高田市の「いづも屋百貨店」であった。

戦後東京での最初の写真家による個展は、1948年に杉山吉良が「銀座松坂屋」で開いた「裸体群像」であった。これは戦後最初のヌード写真の個展であり、東京だけでなく、各地にも巡回した。また、入江泰吉と坂本万七が仏像写真の個展を開き、泉秀二と間世潜がそれぞれ寺院と修道院の個展を開いた。そして柴崎高陽の個展はスキーと冬山の写真展であった。これらの百貨店で個展を開いたのはすべて30、40代以上の写真家であり、戦後の若い20代の写真家たちの個展は一つもなかった。松島ギャラリー（1951年）と小西六フォトギャラリー（1954年）開設の後、初めて若い作家たちが写真展を開催できる場所を得て、それ以降写真家の個展が次第に盛んになった。

他に、写真個展をあまり開催せず、写真雑誌などの出版物で活躍した写真家がいた。例えば、桑原甲子雄（1913-2007）は雑誌『カメラ』の編集を手がけ、写真表現に先見の力を発揮した。また、土門拳と木村伊兵衛は、雑誌『カメラ』で「リアリズム運動」を主張し、また同誌の月例写真審査を勤め、写真界の方向を導く存在であった。この二人は戦前から写真界をリードしてきたが、戦後においても色々な写真団体の顧問を担当し、多数のグループ展に出品したが、1955年に至って戦後初の写真個展がようやく開催された。木村伊兵衛が銀座松坂屋で開催した「木村伊兵衛外遊写真展」と、土門拳が日本橋高島屋で開催した「土門拳第一回個展」である。

また戦後、名取洋之助（1910-1962）はアメリカのグラフ雑誌『ライフ（LIFE）²⁸』を目標とし、編集長として『週刊サンニュース』を創刊した。さらに同誌の廃刊後、岩波映画製作所に入社し、200冊以上の写真集シリーズ『岩波写真文庫』の編集に力を入れた。桑原も名取も、戦後10年間写真個展を開催せず、写真評論家や編集者として活躍した。

③大学写真部、コンクール

戦後もっとも早く復活した写真展の一つは、大学写真部のグループ展であった。例えば、1946年に日本橋三越本店で開催された「三大学写真展」や1948年に松坂屋で開催された「第一回六大学写真展」などである。そうした写真展は、百貨店で多く開催された。

また1949年には、日本大学芸術学部写真学科が学制改革により四年制の新制大学となった。この時期、大学の中で写真学科を設置したのは、日本大学芸術学部だけであった。毎年写真学科の卒業制作展が行なわれ、さらに卒業生たちによる展覧会なども開催された。例えば、日本大学芸術学部出身の写真家によって結成された「新写真派協会」の写真展があった。金丸重嶺（1900-1977）は「写真の各部門に属する職業写真家の作品であるために、ヴァリエティーに富み異色あ

²⁸ アメリカのグラフ雑誌、1936年にヘンリー・ルース(Henry Luce 1898-1967)によって創刊され、1972年に休刊となった。

る会場風景をつくっていた。」と述べている²⁹。また伊奈信男は、「メンバーの多くは、新聞、雑誌、写真会社、放送局、映画会社などに勤めているのだから、その性格は、当然アマチュア団体の展覧会とは違っていなければならないはずだ。³⁰」と述べた。この団体の写真展は、他の大学写真部のグループ展と少し違い、独特なスタイルを見せ、アマチュア団体と職能写真団体の中間的な位置付けのような存在といえる。

一方、大学生が写真展あるいはコンクールで作品を発表し、それを契機として卒業後プロの写真家になった人もいる。例えば、この時期に立教大学の学生であった川田喜久治（1933-）は、『カメラ』月例写真コンテストに投稿し、土門拳に認められ特選を獲得したことがある³¹。彼は卒業後写真家として活動し、現在もなお活躍している。

また、この時期の写真雑誌による影響について、金丸重嶺は以下の見解を述べている。

戦前のアマチュア・カメラ団体は、写真材料店なんかを中心に置いて、ある先生を中心にして養成されていたんですね。だから雑誌でいくら書いても、わりあいに影響されないんだ。それが戦後はパッと変わっちゃって、先生もない、材料商の団体もない、頼るところがないので、それで雑誌を頼るんです³²。

戦後の写真展は、百貨店で開催されたものを皮切りに、アマチュア写真家、大学の写真部、写真家団体等が主催するものから始まったといえる。一方、写真雑誌月例投稿の流行、プロフェッショナル写真家の指導や土門拳の主張したリアリズム運動などの現象など、すべて写真雑誌が関わり、写真雑誌や出版物の影響力が展覧会より大きかった時期であった。

3. テーマ

(1) ヌード写真

終戦後、女性、性、思想は自由に解放された。ヌードはその象徴であり、この時期に数多くのヌード写真が発表された。杉山吉良が1952年まで百貨店で4回のヌード写真展を開催し、その後相浦勝、松島進、早田雄二（1916-1995）、秋山庄太郎らがヌードあるいは女性ポートレートの写真展をギャラリーで開催した。

²⁹ 金丸重嶺(1952.12)『アサヒカメラ』通巻232号 p153

³⁰ 伊奈信男(1954.12)『アサヒカメラ』通巻232号 p191

³¹ 岡井耀毅(2005)『土門拳の格闘：リアリズム写真から古寺巡礼への道』成甲書房 p169

³² 伊奈信男、渡辺義雄、金丸重嶺、木村伊兵衛(1954.6)「わが写真界の潮流(その2)」『アサヒカメラ』通巻250号 p127

(2) 観光写真

この時期、旅行もまだ不自由な時代であったため、観光写真は憧れでもあり、山岳風景や観光写真コンクールなどの写真展が戦後すぐに出現した。例えば、「富士百景写真展」や「日本観光写真コンクール」などである。この時期の観光写真について、岸田日出刀（1899-1966）は以下のように述べている。

終戦後「観光」のことに関連して、観光写真というものが大きくクローズ・アップされる。…そうした稀にみる美しい自然の景観が、写真によって、はたしてよくその実相をホーフツと伝えることができるかどうかは別として、写真以外に適切な手段はないのだから、観光方面に写真はもっともっと発展さるべきだと思う³³。

こうした中で、新聞社をスポンサーとしての取材などのために外国に行つて撮影する写真家があった。例えば、真継不二夫、木村伊兵衛、林忠彦（1918-1990）などであり、この三人は帰国後それぞれ外遊作品の写真展を開催した。それは当時人気を集める格好のテーマとして、例外なく百貨店で開催された。1954年の「真継不二夫ハワイ写真展」（日本橋三越本店）、1955年の「木村伊兵衛外遊作品展（パリ）」（銀座松坂屋）、1955年の「林忠彦写真展（アメリカ）」（銀座松坂屋）などである。テレビ報道がはじまったばかりでまだ普及していない時期に、写真の緻密な風景描写を通して異国風情を追体験するかのようになり、写真ならではの伝達力が特に求められていたのである。

(3) リアリズム運動

戦争中は情報統制が厳しかったため、終戦後国民が追求したのは、真実を知るという権利の獲得であった。その点で現実を正確に捉える報道写真は、自然に大衆に期待されることとなった。特に朝日新聞社の主催した「全朝日報道写真展」は、最も人気を集め、全国巡回展の形で毎年開催されていた。

そして1950年から、土門拳は雑誌『カメラ』で「リアリズム運動」を提唱した。「絶対非演出の絶対スナップ」や「カメラとモチーフの直結」などのキーワードが雑誌の月例批評でよく取りあげられ、そして社会の現実を直視することこそ正しい写真表現の方向だと主張した。それ以降、一時期どの雑誌も、写真展批評では、リアリズム表現を基準とし、サロンピクチャアのように画面の美だけを追求すると写真のリアリティが欠けているという非難が多くなった。そこで、もと

³³ 岸田日出刀(1949. 12)「寫真の社会性」『アサヒカメラ』通巻196号 p184

もと戦前から芸術写真の表現を追求してきたアマチュア写真家あるいは写真団体は、ますます困難な立場に陥った。写真家たちはこの時期、写真の社会性の表現と試みに努力し成長してきた。そうした動きが写真展にも反映されたのである。

1951年の「第二回日本写真家協会展」において、初めて「原爆より講和まで」という統一テーマによる展示を試みた。また1955年には、東京の各新聞社、共同通信社、そして岩波映画製作所の提供した写真を中心とし、それに木村伊兵衛、土門拳などの写真を加え、日本ジャーナリスト会議が編集した「終戦回顧写真展」が日本橋高島屋で開催された。写真評論家の伊奈信男は、この展覧会についてこう述べた、「終戦回顧の写真展としては、これが今までの中で一番大規模である。戦前から敗戦後の混乱期に至るあたりまでは、極めて手際よく編集されていて、感銘が深い³⁴。」写真で現実を直視するものと、10年間の歴史を確認するものの二つの写真展は、当時の写真展テーマから、はっきりとその傾向を見ることができる。また、「終戦回顧」という名称を使うのは、世間に戦後復興期の終わりを主張するという意図が含まれるといえるだろう。

リアリズムが提唱されてからは、雑誌『カメラ』に投稿される写真は、逆にテーマが非常に狭くなり、ほぼ社会の底辺の状況ばかりを撮るようになってしまった。そこで、また写真家や評論家たちによるいろいろな相反する議論を招いた。例えば、写真家の名取洋之助や濱谷浩、写真評論家の金丸重嶺、富永惣一（1902-1980）などによる発言である。このようなリアリズムに対する論争が続くなかで、さらに「乞食写真」などの否定的な名称までも出現したのである。土門拳自身も、1954年に「第一期リアリズムは終わった」と述べた³⁵。アマチュア写真家たちのリアリズムに対する熱が冷めたのである。しかしこの時期のリアリズムの影響によって、次の時期の写真作風が大きく変容することになったのも事実である。

（４）外国写真家の作品

戦後10年間、外国写真家の作品を紹介する主要な写真展は、1953年8月「現代写真展—日本とアメリカ」、1954年5月「ロバート・キャパとマグナム・フォトス写真展」（日本橋三越）、1951年以降の「集団フォト展」（銀座三越）などである。とりわけ第1回の集団フォトの写真展「日仏米英連合展」³⁶では、外国作家16人と日本側11人が出品した。この展覧会について伊奈は次のように述べている。

³⁴ 伊奈信男(1955.10)『アサヒカメラ』通巻266号 p205

³⁵ 1954年9月の講演会「リアリズム写真の進むべき道」で宣言した内容であった。

³⁶ 集団フォトの第1回展覧会は「日仏米英連合展」であり、第2回以降の名称は「集団フォト展」を使用するようになった。

このような第一流の現役の報道写真家のオリジナルプリントが紹介されたことは極めて珍しい。この意味において、この展覧会は規模こそ小さいが、嘗ての東京朝日新聞社主催「ドイツ国際移動写真展」（昭和六年）及び「パウル・ウォルフ作品展」（昭和十年）などと共に、わが写真界にとって意義ある展覧会というべきであろう³⁷。

また、1953年8月に国立近代美術館で開催された「現代写真展—日本とアメリカ」展は、アメリカのニューヨーク近代美術館写真部長エドワード・スタイケン（Edward Steichen 1879-1973）が米国側の作家30名の作品110点を選び、日本側では伊奈信男、金丸重嶺、板垣鷹穂が作家69名の作品約120点を選んで構成する展覧会であった。写真を色々な機能別に分けての展示であり、金丸は「現代写真の全貌をあらわしたものとして意義深い試みであった」と述べている³⁸。

戦後10年間、外国写真家の作品が写真雑誌によく紹介されたが、実際に写真展で作品を見ることが出来る機会はまだ少なく、その意味で国立近代美術館での唯一の写真企画展と、集団フォトの展覧会は特記されるものであった。

4. 新聞に掲載された写真展

戦後10年間の新聞に掲載された写真展情報は、朝日新聞に40件、読売新聞には61件あった。そのうち朝日新聞社が主催あるいは後援として関わったものが31件であり、それに対して読売新聞社の方は23件であった。各新聞社は自社に関わった写真展のみを記事として取り上げる傾向が強かった。新聞の写真展に関する情報量は、写真雑誌の10分の1以下であった。

内容では、新聞社主催の撮影会による入選作、大学写真部のグループ展、観光、スポーツ（野球、スキー、オリンピックなど）、仏像、報道、皇室関係などの写真展があり、主に一般人向けのテーマがよく扱われ、写真家個人あるいは写真団体の展覧会の紹介は少なかった。

写真界において有名な写真家たちによる写真展がこの時期の新聞に扱われる例は極めて少なかった。数少ない例の中で、朝日新聞には、1948年に開催された「坂本万七彫刻写真展」が展評で紹介され、そして1953年に国立近代美術館で開催された「現代写真展—日本とアメリカ」展では12回にわたって出品作品の紹介記事が掲載された。読売新聞には、1952年の「集団フォト展」の展評が掲載され、また1954年に写真家石元泰博についての紹介記事が1件あった。

新聞に掲載された写真展に関する情報は写真雑誌と比較すると、狙う方向性はかなり違っていたといえる。しかし、新聞の写真展情報は写真雑誌と重なった部分が少なかった。特に終戦直後

³⁷ 伊奈信男(1951.8)『アサヒカメラ』通巻216号 p102

³⁸ 金丸重嶺(1953.11)『アサヒカメラ』通巻243号 p173

の時点では写真雑誌の復刊状況がまだ戦前に及ばなかったもので、写真展情報の補完としての資料となっていたのである。

5. まとめと考察

戦後10年間の写真展の特徴や傾向についてまとめ、考察する。

展示回数からの検討では、戦後の社会復興状況の好転と特需景気の影響によって、感光材料生産状況が次第に安定してきたことが読み取れる。そして1950年代になると、新しい写真専門ギャラリーの開設につれて、写真展の数は顕著な成長を見せていること、また展示会場からみると、百貨店からギャラリーへ推移する傾向が見られることが指摘できる。

この時期の写真は、まだ美術館における展示がほとんど見られないことから分かるように、独立した芸術表現として扱われていなかったといえる。展示方法では、主にマット紙、ベニヤ板、あるいはパネルに貼り付ける方法を採用しており、当時写真は印刷出版向けを目的に制作されることが多かったため、展示する写真は消耗品として扱われることが多かった。残念なことにオリジナルプリントの重要性や価値がまだ認められていなかったのである。

作家については、アマチュア写真家団体から復興して写真界が活性化し、そして初めて専門の職能写真団体が結成され、若手写真家たちの模索成長期であった。これが戦後新しい世代の写真家たちの発展につながっていくことになるのである。

テーマでは、戦後の性の解放もあって、ヌード写真、旅と観光写真に関心を示す傾向が強かった。これも戦後の写真界の新しい胎動といえるだろう。また、土門拳の提唱したリアリズム運動にアマチュア写真家たちが強い影響を受け、一時的に盛んになった時期もあったが、1954年には、土門拳の宣言によりリアリズムブームが一旦終結し、その後、徐々に作家の個性を強調する表現へ向かう展開となった。写真表現は紆余曲折を経て、多彩な表現の場となっていったのである。

新聞に掲載された写真展の傾向については、各新聞社に関わるものがほとんどである。テーマとしては、大学写真部のグループ展、観光、スポーツ、報道、皇室関係など、基本的に一般人向きの内容が多く取りあげられる。写真界の有名な作家あるいは写真団体についての写真展紹介は極めて少なかった。新聞社における写真界への関心はまださほど強くなかった時期とすることができる。

なお、1950年代後半になると、国内で大きな注目を集め、100万人以上もの観客を動員した「ザ・ファミリー・オブ・マン」展の日本巡回展が開催された。そして福島辰夫（1928-）の企画した「10人の眼」展、日本のそれまでの伝統的な写真表現を覆すことになる「VIVO」の登場などが、日本的な写真表現のアイデンティティーの形成に多大の影響を与えた時期となる。

第2節 1956年から1970年まで（第2期）

1. 時代概観

1956年7月に、政府が公表した経済白書の中で、「もはや戦後ではない」という言辞があった。1950年代後半には、神武景気と岩戸景気といわれる二回の経済的な好景気があった。また1960年に池田内閣は「所得倍增計画」を発表し、さらに1964年の東京オリンピックと、1970年の大阪万国博覧会の二つの盛事があり、日本国内の経済状況は劇的に変化し高度成長期に入った。

日本のカメラ工業の発達も同時期に、爆発的に成長し世界的に拡大していった。1960年代になると、35mmカメラの生産数は急激に増加し、カメラの主流となった。さらに1963年には、日本のカメラ生産量がドイツを超え、世界一のカメラ大国となった。

写真工業が急速に成長し、カメラ・メーカーはカメラや感光材料などの販売を促進するために、多くのメーカー・ギャラリーがこの時期に設立され、写真展の数の成長に直接影響を及ぼした。

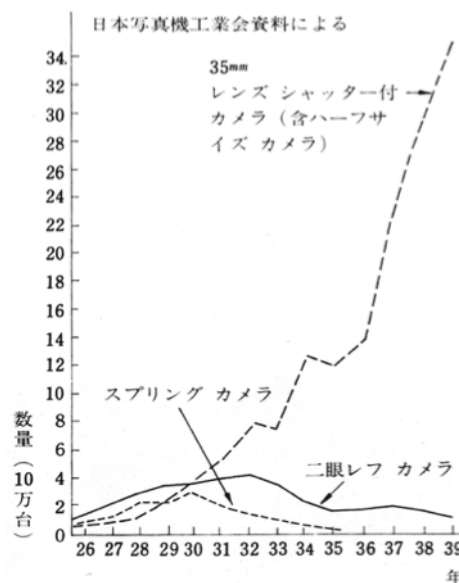
経済成長による都市の発展、そして社会や政治状況による大きな変化が起き、写真家たちに新たなテーマを与えた。アメリカとの日米安全保障条約に反対する学生や労働者、市民など数十万人が参加した大規模なデモが起きた1960年の安保闘争、そして高度経済成長を背景として、発展した工場による公害問題などである。写真がこれら社会問題を告発する有力なメディアとなり、写真家たちがこの時期に公害問題を取り扱うようになった。例えば、桑原史成（1936-）は、水俣病について長年時間をかけて取材撮影し、写真展や写真集を発表した。また、1960年代半ばには、ベトナム戦争の状況が悪化したが、この時期に通信社に所属する多数の日本の写真家やフリーランスのカメラマンが、ベトナムへ行って戦況を撮影し発表した。

2. 写真展の内容と特徴

（1）展示会場

この時期にもっとも活気に溢れたのは、写真メーカー・ギャラリーにおける写真家の個展であった。主要なギャラリーは、松島ギャラリー、小西六フォトギャラリー、月光ギャラリー、富士フォトサロン、三菱電機ギャラリー、ペンタックスギャラリー、銀座ニコンサロンなどであった。

表6 カメラの生産推移グラフ



ただし、すべてのギャラリーは時期的に重なるわけではなく、同時期に三つ程度のメーカー・ギャラリーがあり、若い新人に発表の場を提供していた。

表7 主要なメーカー・ギャラリーの動向(1956-1970) (筆者作成)

：同時期に三つがある。

会場/西暦	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970		
写真	松島ギャラリー	→															
	1951年9月に開設(松島眼鏡店2階)。1957年7月に閉廊。																
	小西六フォトギャラリー	→															
1954年10月に開設。1961年5月に閉鎖。																	
月光ギャラリー	→																
1956年7月に開館(地下鉄東京駅)。1965年6月に閉館。																	
メーカー	富士フォトサロン	→															
	1957年7月、数寄屋橋ショッピングセンター2階に開設。																
	三菱電機ギャラリー											→					
	1965年6月に常設化。1967年7月から一時閉鎖。																
ペンタックスギャラリー													→				
1967年12月に開館。																	
銀座ニコンサロン													→				
1968年1月に開館。																	

各写真メーカー・ギャラリーの動向についてみると、1950年代後半では、松屋デパートに隣接していた小西六フォトギャラリーがもっとも中心的な会場であったが、1961年に松屋デパートの増築にあたってこれが閉鎖された。そして1960年代に入ると、次第に富士フォトサロン(1957年に開設)や月光ギャラリー(1956年に開設)などの主要なギャラリーに移行していった。また、1960年代後半に登場したギャラリーは、まず1967年12月に開設されたペンタックス・ギャラリーがあった。このギャラリーには、カメラ、レンズ、古写真、写真集、写真雑誌、カタログなどのコレクションが多数所蔵され、これらが随時展示公開される当時日本唯一の写真博物館でもあった。

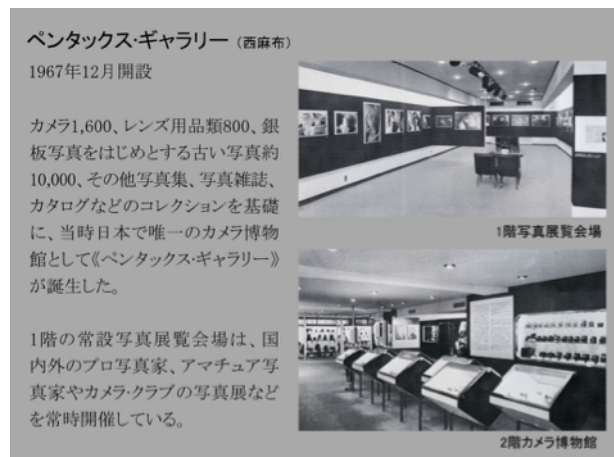


図13 1967年12月に開設されたペンタックス・ギャラリー。

続いて1968年1月に開設されたのが銀座ニコンサロンであった。開館第一回目の写真展は「木村伊兵衛の眼」であった。その後、有名な写真家による多数の代表的展覧会が開催された。開設後最初の三年間に、木村伊兵衛、土門拳、川田喜久治、立木義浩（1937-）、篠山紀信（1940-）、坂田栄一郎（1941-）など、写真界のベテランから当時のニューフェイスまでが、ここで写真展を開催した。この銀座ニコンサロンでは年平均30回以上のペースで写真展が絶えず開催され、これが現在でも運営されており、日本の写真界に多大の影響を持つ代表的なメーカー・ギャラリーであるといえる。この二つのメーカーギャラリーの開設によって、メーカー・ギャラリーの写真展はさらに隆盛することになった。



図14 銀座ニコンサロン外観。



図15 1968年1月 銀座ニコンサロン第一回展「木村伊兵衛の眼」のオープニング。写真左から:田村茂、渡辺義雄、松岡洋子。

また、この時期に新宿に写真展の常設会場が出現するようになった。それは1965年に開設された京王百貨店特設会場と新宿ステーションビルの二カ所であった。それ以前は、新宿地区で開催された写真展の数は極めて少なかった。

百貨店で開催された写真展の数量的変化をみると、1956年と1957年の二年間は年約30回程度であった。これは1950年代前半の数とほぼ同じであったが、1958年以降になると、急に半分以下の数に減少した。そして1965年に二つの新たな百貨店常設会場が開設された後、写真展の年開催数はようやく20回以上に回復してきた。しかし、新しい会場が増えたにもかかわらず、百貨店での写真展の数は1950年代より成長していないという現象があった。

ここで特に注目すべきは銀座松屋である。1950年代になってようやくアメリカ軍の接收から解放された松屋は、グッドデザイン運動を推進すると同時に、展覧会でも他の百貨店とは違う姿勢を示した。1961年に開催されたロバート・キャパ（Robert Capa 1913-1954）の「戦争」、1962年

の「NON」展、1965年の「人間とはなにか」世界写真展」、1966年のマグナム・フォトによる「地上に平和を」、1968年の「時代の目撃者 コンサード・フォトグラファー」等、社会派の視点を持った写真展を開催した。

一方、この時期に写真展の企画展を開催する美術館は、戦後10年間の状況と同様に、国立近代美術館のみであった。この15年間、国立近代美術館で開催された写真展の数は次の7回であった。1956年「今日の写真—日本とフランス」、1960年「現代写真展—1959」・「芸術としての写真」・「現代写真展—1960」、1963年「現代写真展—1961/1962」、1965年「2人のアメリカの写真作家—アルフレッド・スティーグリッツとハリー・K・シゲタ」、1966年「現代写真の10人」。

この時期に国立近代美術館はより多くの写真展を扱うようになったが、これらの中で、1960年と1963年の「現代写真展」と題した展覧会は、実際各年度の秀作展のような形であったため、作家の構成も作品の方向性もはっきり見えていなかった。しかし1966年の「現代写真の10人」展では、初めてその形式を変えることとなった。金丸重嶺、伊奈信男、渡辺勉（1908-1978）の3人が選考委員となり、戦後世代の写真家たちを中心にした安斎吉三郎（1936-2011）、佐藤明（1930-2002）、篠山紀信、高梨豊（1935-）、東松照明（1930-2012）、富山治夫（1935-）、中村由信（1925-1990）、奈良原一高（1931-）、細江英公（1933-）、横須賀功光（1937-2003）の10名の写真家の作品を選んで現代写真の動向を探る展覧会として開催されたのである³⁹。

また、1964年のオリンピック大会芸術展示の一環として、美術部門には絵画・彫刻・工芸・建築・書道の古美術、絵画・彫刻・工芸の近代美術、そして芸術写真展示として「日本最高の作家58人のカラー作品150点」の展示があった。古美術と近代美術の展示はそれぞれ東京国立博物館と国立近代美術館で開催され、写真の展示は銀座松屋百貨店で開催された。写真はこの時期にまだ美術館で展示するものではない印象が強かったのである。つまり、美術館の展示としてふさわしい写真展のテーマの方向性はまだ確定していたわけではなく、美術館における写真の芸術性と位置付けを模索する時期であった。

³⁹ 増田玲1995「東京国立近代美術館における写真展 1953-1974」『東京国立近代美術館と写真 1953-1995』東京国立近代美術館 pp8-13

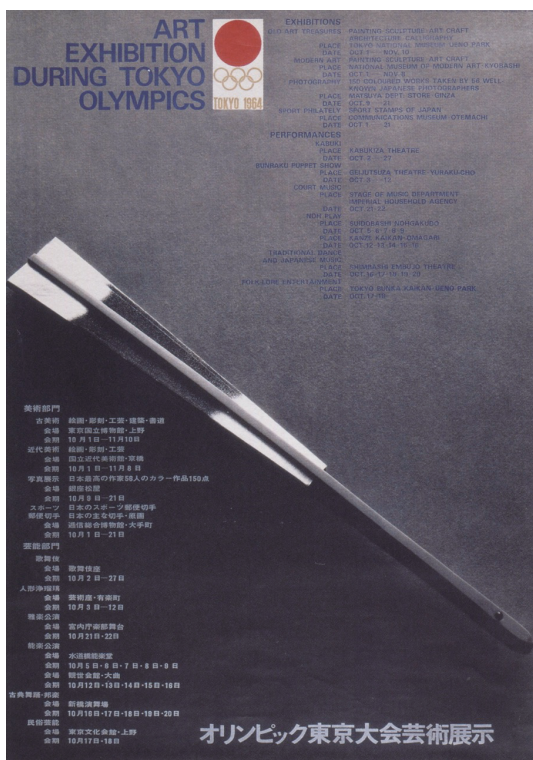


図16 1964年オリンピック東京大会芸術展示ポスター
(行吉正一、米山淳一、(編)(2014)『東京オリンピックと新幹線』青幻舎 p162)



図17 1964年オリンピック東京大会芸術展示写真展
ポスター(日本大学芸術学部写真学科所蔵)

(2) 展示方法

この時期の写真展展示は、バライタ印画紙を木製のパネルに水張りするのがもっとも主流な方法であった。例えば、福島辰夫が企画し、後に写真家セルフエイジェント「VIVO」の成立の契機となった写真展「10人の眼」(1957年～1959年計三回開催、小西六フォトギャラリー)では、参加した写真家たちは全員この方法を採用した。また、「10人の眼」展の展示方法について、川田喜久治は次のように述べている。「ガラス、額というのは、戦後わが国の写真においては絵画的な雰囲気があるので敬遠されていたのです。作品の言葉によるコメントは最小限に、写真のみの展示が多かった。展示後はコレクションの計画はまだどこにもなく、サロン側で倉庫に一時保存、のち焼却してしまいます。⁴⁰」つまり、戦後世代の写真家たちがパネルを採用したのは、戦前の芸術写真時期のような写真による絵画表現を極力連想させない手段の一つでもあった。そして当時の展示写真は、保存についてもあまり考慮せず、展示が終わった後で処分されるのがほとんどであった。

⁴⁰ 筆者が2015年6月19日に、川田喜久治に質問のメールを送り、2015年6月23日に、回答された内容である。

ただし、同じパネルの展示にしても、違う展示効果を狙う作家もいた。例えば、奈良原一高の「人間の土地」（1956年）と「王国」（1958年）、細江英公の「東京のアメリカ娘」（1956年）である。写真評論家の伊奈信男は、奈良原の「人間の土地」展について次のように述べている。

「人間の土地」と題したこの展覧会は二部に分かれている。第一部「火の山の麓」のその一は、溶岩に埋もれた村として、桜島の黒神部落を、その二は、沈みゆく島として、燃島を取扱い、第二部「緑なき島」は、人工によって作られた島ともいうべき、長崎県の端島に取材している。

対象を相当に深く掘り下げ、また注意深く分析しているので、これらの土地のリアリティが、強く浮きでている。個々の写真の中には、表現としての的確でないものも、技術的に稚せつなものもまた組写真として、相互の連関性に欠けるものもあったが、しかし全体の成績を損なうほどではなかった。私は作者のまじめな態度を高く評価したいと思う⁴¹。

奈良原の展示方法では、各々写真の内容と性質を考慮し、ある時は連続画面のように、またある時は補足的な存在として、このようなパネル配置をすることによって、写真の単一性を排除し、見る側により写真とその周辺にあるものとの関係を考えさせ、写真と写真の相互関連性を作り出す積極的レイアウトとしたのである。個々の写真の技術表現が少々不一致であっても、全体的な表現に対する影響が少なくなる展示方法である。そして翌年の1957年に奈良原は「王国」展を開いたが、これもまた「人間の土地」展と似たような展示方法を採用した。

また、同年の細江英公の「東京のアメリカ娘」展では、手書きの文章を写真と一緒に並べて展示し、流動的なストーリーの展開感をもたせるものであった。

この二人の展示は、作家の意図を強調するために、作品を色々なサイズに分け、そして同じ高さの位置に掛けるのではなく、異なった高さでスペースを作った。また作品の周囲に余白をなくすため、写真作品を一点一点で完結させるのではなく、壁全体と作品とのレイアウトで一つの作品として成立させる方法も試みた。このことによって、作品と壁を融合する効果がある。この場合は、写真パネルの方法で展示されている。これまでの主にグループ展として利用されていた百貨店での展覧会では、このような展示方法はあまり見ることはできなかった。従来写真展を絵画作品のように展示する基本的な方法を超え、写真家の姿勢や写真の表現方法を訴求するために、写真家の内部から考えられる方法である。写真の質や姿勢が変わることにつれて、展示方法も同時に変化が求められるのである。

⁴¹ 伊奈信男(1956.7)『アサヒカメラ』通巻275号 p206



図18 1956年奈良原一高個展「人間の土地」(松島ギャラリー)。

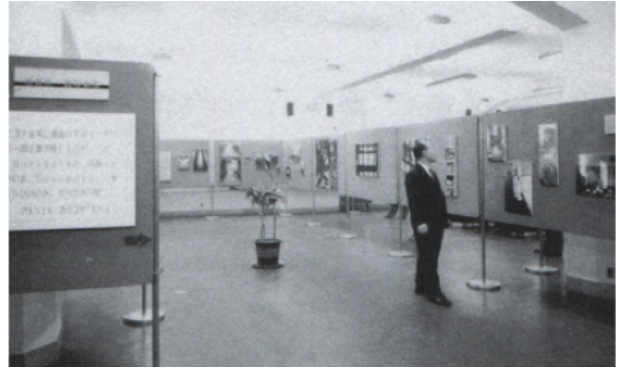


図19 1957年奈良原一高個展「王国」(富士フォトサロン)。



図20 1956年 細江英公個展「東京のアメリカ娘」(小西六フォトギャラリー)。

ここで、もう一人のVIVOのメンバーである川田喜久治の写真展を取り上げ、展示方法に対する考え方を考察する。川田はこの時期に三回の写真個展を開催した。1959年の「海」(富士フォトサロン)、1961年の「地図」(富士フォトサロン)、そして1968年の「ある世界」(銀座ニコンサロン)である。

第一回の個展「海」では、全紙サイズのプリントを木製パネルに水張りしたものを展示した。第二回の「地図」では、内容をA. 要塞、B. ヒロシマ原爆ドームのしみ、C. 街タウン-広告の3部構成である。プリントはすべてゼラチンシルバープリント⁴²であり、サイズは半切(14x17 in.)、全紙(18x22 in.)と全倍(22x36 in.)の3種類であった。金丸重嶺はこの展覧会の構成を次のように述べている。

ここには人間が一人も現れていない。しかしながらぼくは非常に身近に人間を感じた。

…全体を通じて、いまの時代のわれわれの人間の中にある虚無的な絶望感というかな、そう

⁴² 銀ゼラチン乳剤による印画紙でプリントされた作品を指す。

いうものがぼくには感じられた。最後のCには、やはり一つの社会風刺的なものを陰にひそめながら、いったいおれたちはどうしたらいいんだと訴えているようなものが出ているような気がした。結局、Cにもって行くためにA、Bが必要だったと思うが、Bには甘さが感じられて失敗じゃないかと思う。作者はなんらの説明も加えず、見る人がなんでも想像してほしいという行き方だが、視覚言語的な表し方として、これはユニークな試みだった。その点大変興味ある展覧会だったと思う⁴³。



図21 川田喜久治写真展「地図」の展示壁面。(上からA,B,C順) (『アサヒカメラ』1962年1月号通巻344号 p174)



図22 川田喜久治写真展「ある世界」展示風景。(『日本カメラ』1968年4月号通巻256号 p13)

そして三回目の個展「ある世界」では、川田自身が制作した四切（10x12 in.）のゼラチンシルバープリントのフォト・プレート⁴⁴であり、写真と写真の間にスペースがなく、すべての写真が隣接し繋いでいく展示方法であった。写真のサイズは小さいため、約400点もの作品を飾り、一連のモノクロ写真が黒い壁面から浮かび上がって会場の空間を囲ませるような感覚である。内容は、ヨーロッパ各地とアメリカで取材したものであった。大木栄一は、「古い石像、彫刻、蠟人形などを作品化したものが多く、リアルな表現のうらにずっしりとした重厚味があり、しかも異様なムードをただよわせていた。⁴⁵」と述べている。また、渡辺勉は、「非常に難解です。非常に内向的な写真で、コミュニケーションの方法がないような…。…あまりにも閉鎖的になりすぎている。

⁴³ 金丸重嶺(1962.1)『アサヒカメラ』通巻344号 p174

⁴⁴ 川田喜久治による言葉。

⁴⁵ 大木栄一(1968.4)『アサヒカメラ』通巻420号 p223

だから、人間が登場してくると、はじめて、なにか作品とこっちとのつながりができてくるとい
う感じだ。⁴⁶」との意見もあった。

「ある世界」の展示方法について、川田本人は「写真集を作るためのプロセスとして見てもら
うわけですから、以前のように大きくすることをやめました。壁面のなかのパノラマのような、
あるいは絵巻物を想像できるような構成です。イメージの集積のような世界にしています。⁴⁷」と
述べている。

同じ写真パネルの展示にしても、「地図」での大型サイズ写真パネルから生み出されたスケ
ール感と、「ある世界」での本や巻き物のような連続画面に囲まれた空間的な効果など、川田の展
示方法は、展示空間の中である程度の写真サイズ感を作り出して維持することによって、観客に
鑑賞の距離感を誘導し、異なる視覚体験を連想させる方法だと言えよう。

VIVOの写真家たちは、現実の中の被写体を、現実の表面から捉えたもの以上の意味を作り上げ
る傾向が強い。そしてそのようなテーマの特性を、色々なパネル展示を利用し、さらなる視覚的
な効果を作り出せる。しかし、この時期に写真家たちにより様々なパネル写真の展示効果が作り
出されたが、その反面、展示された写真は保存しにくいという欠点がある。写真展に使われる写
真の保存に関する意識は、この時期にはまだ形成されていなかったといえる。

また、特別な展示の例として、1956年の「ザ・ファミリー・オブ・マン」日本巡回展の会場展
示構成は、当時日本の建築界の第一人者の丹下健三（1913-2005）が担当し、斬新な展示方法を見
せた。例えば、異なる展示会場の壁の色、様々なサイズの写真パネルと壁面写真の併用、空間の
中に配置し浮かぶような写真などである。雑誌の紹介記事にはこのような説明がある。

写真はすべて近代美術館作成のポジから複写ネガをとり、印画はジー・チー・サン社が、
フジプロマイドを使用して仕上げたもので、大きなものは十数畳大に及んでいる。構成には
建築の第一人者丹下健三氏が当たり、この写真展がテーマ別の組写真の形式をとっているこ
とから、写真の大小指定、パネル製作（印画を三井ボール紙にはりつけた）、展示順序、照
明、会場構成は、ニューヨーク展を参考としながらも、独特の構成で人間家族のテーマを立
体的に盛り上げその出来栄は「ニューヨーク展を越えるもの」「今後の写真展の動向に影
響を与えるもの」といわれている⁴⁸。

⁴⁶ 渡辺勉(1968.5)『アサヒカメラ』通巻421号 p285

⁴⁷ 筆者が2015年6月19日に、川田喜久治氏に質問のメールを送り、2015年6月23日に、回答をいただいた内容である。

⁴⁸ 1956年5月号『アサヒカメラ』通273巻号 p169

1956年に「ザ・ファミリー・オブ・マン」展の日本巡回展が開催された当時は、写真作品を飛行機で運ぶのが大変な時代であった。そのため、この展覧会の作品はインターポジの状態に日本に到着し、それからガラス乾板のインターネガを作って、日本側ですべての展示用のプリントを制作した。



図23 1956年「ザ・ファミリー・オブ・マン」展示風景
(入口付近:宇宙の創生、人類誕生セクション)



1956年「ザ・ファミリー・オブ・マン」展示風景(恋愛、結婚セクション)



1956年「ザ・ファミリー・オブ・マン」展示風景(輪の部分:感情セクション)

図24 1956年「ザ・ファミリー・オブ・マン」展示風景

他に特殊な展示方法を用いた写真展は、1966年の「空間から環境へ」(銀座松屋)と1970年の「写真のない写真展1/4」(銀座松屋)などがあった。

「空間から環境へ」展は、絵画、彫刻、写真、デザイン、建築、音楽などの異なるメディアの作品と一緒に展示される展覧会であった。このような組み合わせの意図と目的は、「芸術の各ジャンルで仕事をしている作家たちが、水族館のお魚のように分類されている現状を打破し、そこからはみだしたところに、混沌とした衝突の場を求めようという意図…見る者と作品との間の静止した調和的な関係がこわれ、旧套的な空間から、見る者と作品とのすべてをふくんだ動的な混沌とした環境へと場の概念が変わってきた⁴⁹」があったという。写真の部分は動く壁面にスライドが投影される方法が使われた。ただし、「展覧会の趣旨にとっては成功であろうが、写真の役割は小さくなった」という意見もあった。この展覧会には大辻清司(1923-2001)、東松照明、奈良原一高、横須賀功光らが出品した。

また、「写真のない写真展1/4」は朝日新聞社と全日本写真連盟の主催で、戦後四半世紀をドキュメンタリーフォトで回顧したものであった。日本を代表する50名以上の作家の51テーマ、計1200点の作品が展示された。この展覧会に出品した作家は、土門拳、木村伊兵衛、濱谷浩など戦前から活躍してきた写真家たちから、VIVOのメンバーの細江英公、東松照明、奈良原一高、さらに横須賀功光、篠山紀信など戦後の新しい世代までを網羅し、各ジャンルの作家ごとに1テーマ

⁴⁹ 大東元(1967.1)『アサヒカメラ』通巻405号 p223

ずつにまとめて展示された。この展覧会は、写真家50人以上の作品を、約1000平方メートルの会場に、30のスクリーンをセットし、一つのスクリーンに40枚のスライドを5秒間隔で映写したが、これは1970年の大阪万国博覧会のテーマ館の展示から発想された写真展示の方法であった。当時としては写真を壁に飾らない珍しい展覧会であった。渡辺勉はこの展覧会について、次のように語っている。いかに意欲的かつ問題提起的な展覧会であったかが、次の展覧会評からも読み取れる。また従来百貨店での展示から飛躍しようとする松屋の姿勢も感じとれる。

印画ではなく、スクリーンにスライドで映してみせる写真展ということである。内容は、戦後25年にわたる日本の社会的変遷の様相を、すぐれた写真的業績から選択してみせようとする企画…万国博にみられるマルチ・スクリーン方式から着想を得た写真の展示の仕方、それ自体は必ずしも新しい方法とはいえない。…しかし、万国博と比べて、この方がはるかに濃密な歴史の鼓動を伝えており、より写真的なアクチュアリティが生かされた表現といえる。

写真展は壁面に写真を羅列すべきだと考えがちな惰性を、積極的に拒否している点でも、この写真展は一つの注目すべき試みである。その点、問題を投げかけた展覧会として注目され、一応の成功をおさめている。ただ、戦後25年を、どうとらえるかのとらえ方に、もうひとつ、焦点のあいまいさを感じず。…そして、1/4世紀の歴史の起伏と写真表現の変貌とを、どのように統一して、その業績を選ぶかの点においても、なにかイージーな態度がうかがわれる⁵⁰。

つまり、大阪万国博覧会からの発想にもかかわらず、写真展にこのような展示方法の試みと、写真による歴史を回顧するという点は肯定するが、展覧会の内容構成については、少々主題の方向性が欠けているという欠点もあった。この展覧会のテーマと展示方法の密接な関係性がまだ足りないとも言える。

展示方法によって、いかに内容テーマを上手く有効に表現するかは、展覧会の成功や評価に直接関係し、もちろん優先的にして重要視するべきであるが、写真展として「空間から環境へ」と「写真のない写真展1/4」この二つの異色の展覧会を開催する銀座松屋は、伝統的表現への挑戦精神を積極的に受け入れるという姿勢を評価すべきだと考える。

⁵⁰ 渡辺勉(1970.10)『アサヒカメラ』通巻451号 pp74-75



図25 「写真のない写真展1/4」ポスター
(日本大学芸術学部写真学科所蔵)

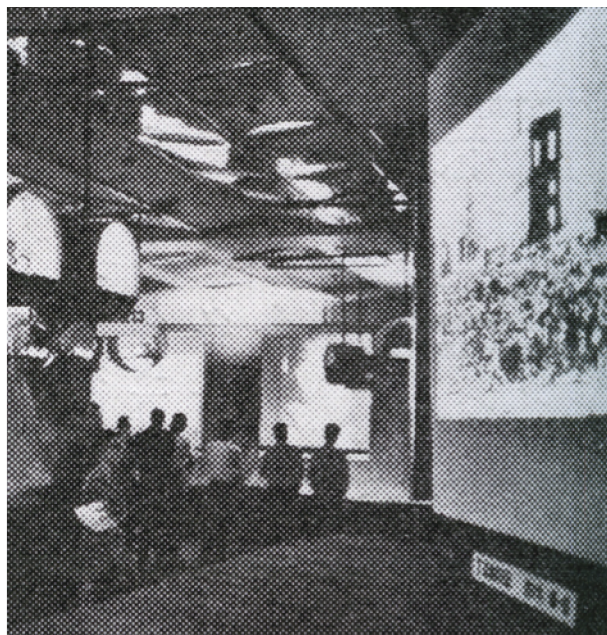


図26 「写真のない写真展1/4」展示風景
(1970年10月号『アサヒカメラ』通巻451号p75)

(3) 特筆すべき作家

① 「VIVO」と新しい世代の写真家たち

1956年に新人写真家による個展が数多く開催された。その中で、常盤とよ子(1930-)の「働く女性(赤線地帯)」と奈良原一高の「人間の土地」、そして細江英公の「東京のアメリカ娘」、この三人の個展を見た写真評論家の福島辰夫は、新しい写真表現の時代が来ると予感し、翌年の1957年に10人の若い世代の写真家を集め、小西六フォトギャラリーで「10人の眼」という写真展を企画し開催した。一回目の展覧会のリーフレットに、「もし伝書鳩が地図を読むことを覚えたら、きっと方向感覚を失ってしまうだろう」というロベール・ドアノー(Robert Doisneau 1912-1994)の言葉を引用し、この写真展は既成の写真表現とまったく違うという方向性を示した。



図27 第一回「10人の眼」展リーフレット (デザイン:堀内誠一)

この「10人の眼」というタイトルの展覧会は、1957年から1959年まで計3回開催された。その後、参加した奈良原一高、東松照明、細江英公、川田喜久治、佐藤明、丹野章（1925-2015）6人の写真家によるセルフエイジェント「VIVO」を結成した。福島辰夫は、「10人の眼」の企画から「VIVO」の結成までの経緯について次のように述べている⁵¹。

『10人の眼』展からセルフエイジェント『VIVO』に移行する一つの大きな理由は、『10人の眼』展などではもはやカバーしきれないほどに、一人ずつの写真家の制作活動が深化、拡大されつつあったからで、どんな広い会場であれ（それまででもわれわれはもっとも大きな会場を使っていたのだが）、年一回の、しかも十人でやる展覧会などで集約できる範囲をはるかに超えて、一人ずつの写真家の仕事の質と量と—その存在が拡大されていったのであり、要するに、力量が容器をはるかに凌駕してもはや、『10人の眼』展をもってしては、運動の全集約点をつくり出すことができなくなったということでもあった。

1957年から1959年まで3回の「10人の眼」展は、同じく当時最も広いギャラリーであった小西六フォトギャラリーで開催された。そして1961年に「VIVO」が解散し、1962年に銀座松屋で開催された「NON」展が「VIVO」の写真家たちによる最後のグループ展であった。この展覧会は同じく福島辰夫が企画したものであり、リーフレットに以下のような文章が記されている。

写真はすでに現実のきわめて有効な記録の手段として、社会のすべての機能、生活のあらゆる面に位置することに成功しました。

しかしその過程で、写真が得たものは、妥協と対象に依存する精神、失ったものはまさに拒絶の態度、否定=NONの精神ではないでしょうか。

この視点から視ることに、どれだけこの展覧会の写真家たちがたえられるか——今回の写真展の意図はそこにあります。

現実とのあらゆる妥協と習性化された抒情を排し、これらの写真家が、どれだけ、いまのまぎれない現実立つことができるか……写真展NONをひらきます。どうぞごらんください。

「10人の眼」展から「NON」展にかけて、企画者の福島は、現実を正確に記録できるという写真の役割はすでに成功したと考えたが、しかしそこで満足すれば、さらなる写真の可能性がなくなると考えた。つまり、福島の言っている「拒絶」や「否定」の態度は、写真の記録性や被写体の

⁵¹ 福島辰夫(2011)『福島辰夫写真評論集 第一巻 写真を発見する世界』窓社 p56

表層的な意味を捉えることに反抗するだけでなく、戦後の写真表現から形成された既成の写真観に対して、自分たちの立場を「10人の眼」展や「NON」展を通して確立し、写真界や社会に発言しようとするものである。そのスタンスは「VIVO」の写真家たちのそれからの写真表現の基調ともなるのである。

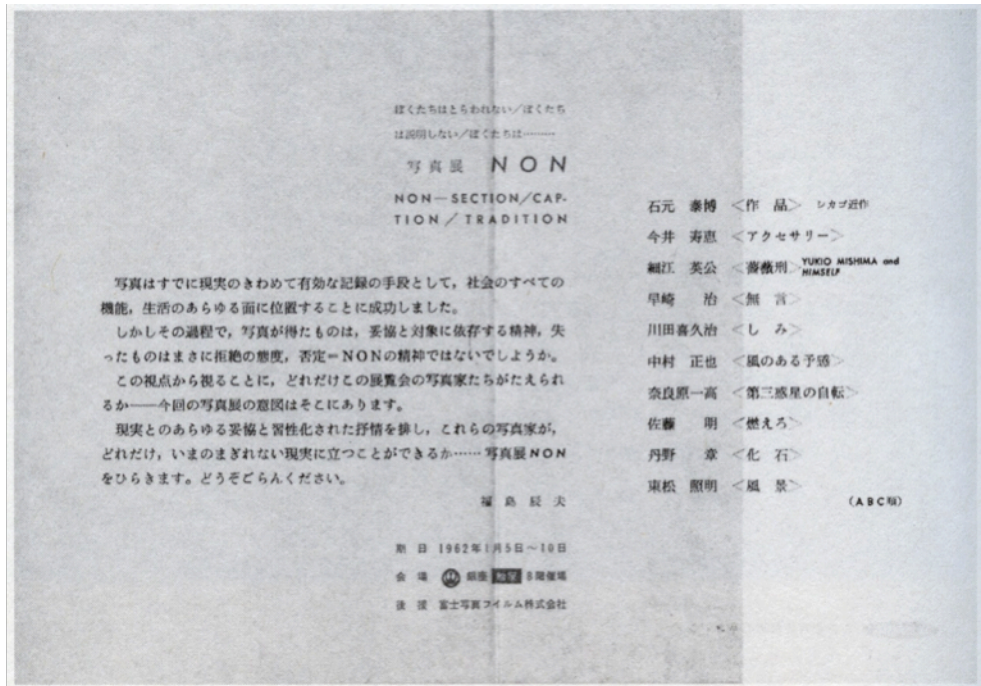


図28 1962年の「NON」展のリーフレットに記載されている福島辰夫の文章。

そして「NON」展の後、「VIVO」の写真家たちが作品を発表し社会に発信する重要な場所は、次第に各メーカー・ギャラリーに移行していった。つまり福島辰夫が考えていた「VIVO」の写真家たちの力量は、周期的な一回一回のパワーのあるストレートパンチではなくなり、異なるタイミングで色々な角度から続けて撃ったジャブに変化したのである。その力量の質の変化をしっかり受け入れる容器は、まさに当時の各メーカー・ギャラリーであった。デパートでの主流な写真表現と比べると、一種の写真界におけるカウンターカルチャーといえるだろう。

表8 「VIVO」の写真家たちの写真個展(1956-1970) (筆者作成)

奈良原一高	1956「人間の土地」	(松島ギャラリー)
	1958「王国」	(富士フォトサロン)
	1959「城」	(中央公論ギャラリー)
	1960「カオスの地」	(富士フォトサロン)
	「ブルー ヨコハマ」	(月光ギャラリー)
	1965「スペイン偉大なる午後」	(富士フォトサロン) (香番館画廊)
	1970「スペイン偉大なる午後」	(池袋西武)
細江英公	1956「東京のアメリカ娘」	(小西六フォトギャラリー)
	1960「おとこと女」	(富士フォトサロン)
	「土方巽に捧げる細江英公写真展」	(月光ギャラリー)
	1962「薔薇刑」	(富士フォトサロン)
	1968「とてつもなく悲劇的な喜劇」	(銀座ニコンサロン)
東松照明	1959「人ーひと」	(富士フォトサロン)
	1959「東松照明・山本静夫二人展」	(富士フォトサロン)
	1962「<11時02分> document nagasaki 1961-62」	(富士フォトサロン)
	1964「泥の王国」	(富士フォトサロン)
川田喜久治	1959「海」	(富士フォトサロン)
	1961「地図」	(富士フォトサロン)
	1968「ある世界」	(銀座ニコンサロン)
佐藤明	1961「女たち」	(富士フォトサロン)
	1970「地中海・ある航海から」	(銀座ニコンサロン)
丹野章	1959「シベリアからウィーンへの旅」	(小西六フォトギャラリー)

VIVOの結成の前に、奈良原一高はすでに初個展「人間の土地」で注目され、その後の「王国」展でさらに日本写真批評家協会新人賞を受賞し、写真界の評価を得ていた。そして1960年代前半にヨーロッパへ渡って1965年に帰国。その後ただちに、国立近代美術館で開催された「現代写真の10人」展に「ヨーロッパ・静止した時間」という作品を出品した。同展には、VIVOのメンバーだった東松照明と細江英公も参加している。また同年に「スペイン偉大なる午後」の写真展を二つのギャラリーで同時に開催した。奈良原は後にヨーロッパで撮った写真を『ヨーロッパ・静止した時間』（1967年出版）と『スペイン偉大なる午後』（1969年出版）の二冊の写真集にまとめ出版している。VIVOのメンバーの中で、奈良原は最も積極的に頻繁に作品や展覧会を発表した一人である。

この時期の前半では、木村伊兵衛、土門拳、渡辺義雄（1907-2000）、林忠彦、浜谷浩、秋山庄太郎、緑川洋一、三木淳（1919-1992）らの個展が多かったが、同時に、常盤とよ子、奈良原一高、細江英公、東松照明、川田喜久治、深瀬昌久（1934-2012）、福島菊次郎（1921-2015）、桑原史成、長野重一（1925-）、高梨豊などの個展がギャラリーで多く開催され、新旧世代の写真の対論の感があった。「VIVO」のメンバーたちを含めて戦後の若い世代の写真家たちも、この時期にメーカー・ギャラリーの存在があったことにより、発表の場が得られた。

なお、東松は1968年の「写真100年—日本人による写真表現の歴史展」の編纂委員を担当し、細江は1968年の「ジョージ・イーストマン・ハウス・コレクション展」のアメリカ側との交渉に大

大きく貢献した。VIVOの写真家たちは、この時期に自分の作品だけでなく、重要な大規模な展覧会も手がけ、写真界に新しい方向性をリードする大きな存在となった。

② 外国写真家による写真展

戦後10年間の状況と比較すると、外国写真家の展覧会がかなり増加する傾向が見られる。グループ展と個展の数量はおよそそれぞれ半数を占める。そして依然として百貨店で開催されたものが多かった。この時期に開催された主要な外国写真家の展覧会は以下の通りである。

その中で、美術館で開催されたのは、1960年の「芸術としての写真展」と1965年の「2人のアメリカの写真作家—アルフレッド・スティーグリッツとハリー・K・シゲタ」のみであった。そして両方とも国立近代美術館で開催された。前者の内容は、1959年ニューヨークのメトロポリタン美術館で展示されたもので、アンリ・カルティエ＝ブレッソン (Henri Cartier-Bresson 1908-2004)、エルンスト・ハース (Ernst Haas 1921-1986)、アービング・ペン (Irving Penn 1917-2009)をはじめとし、さらに日本での東京展に日本人作品を加えて構成されたものである。アメリカで開催された時に話題になった主な理由は、権威のある、かつ保守的な美術館が写真を絵画や彫刻などの芸術と同列に置いて写真展を開いたこと、そして「写真は芸術か？」という新たな論争をまきおこしたことにある⁵²。東京国立近代美術館でこの展覧会を開催するのも、日本の美術館にこのような反響や写真の芸術性を取り入れようと意図したことによると考えられる。

写真家による個展の中で、特にカルティエ＝ブレッソンの個展が二回開催され、日本の写真家たちに大きな影響を与えた。採算を合わせるために集客力が必要であるが、外国人写真家の展示は珍しく、集客効果もあり、展示の規模やポピュラーなテーマからも、百貨店はふさわしい展示会場であった。また、ハース、ウィリアム・クライン (William Klein 1928-)、サム・ハスキンス (Samuel Joseph Haskins 1926-)、ユーサフ・カーシュ (Yousuf Karsh 1908-2002)らの写真個展は、この時期に初めて日本で開催されたが、海外写真家を個展の形で紹介することがまだ数少なかったことも否めない。

この時期海外写真家に関連する写真展は、海外で開催された大規模な展覧会を、そのまま日本に輸入して巡回展を開催するものが最も多かった。例えば、「ザ・ファミリー・オブ・マン」、「芸術としての写真展」、「人間とはなにか」世界写真展、「地上に平和を」などである。これに対して日本側から新しく企画したものには、「2人のアメリカの写真作家—アルフレッド・スティーグリッツとハリー・K・シゲタ」と「ジョージ・イーストマン・ハウス・コレクション展」などがあつた。

⁵² 1960年9月号『アサヒカメラ』通巻328号 p135

そうした中で、1950年代後半は日本橋高島屋が最も注目され、多数の話題性のある写真展がそこで開催されている。また、社会的なメッセージを強調するものは、同じ百貨店の中でも銀座松屋で開催されたものが多かった。この一覧からも百貨店の展示姿勢を読みとることができる。

表9 海外写真家による写真展(1956-1970)(筆者作成)

グループ展	個展
1956 「ザ・ファミリー・オブ・マン」(日本橋高島屋)	
1956 「第一回国際主観主義写真展」(日本橋高島屋)	
1958 「ライフ写真家傑作展」(日本橋高島屋)	1957 アンリ・カルティエ・ブレッソン「決定的瞬間」(日本橋高島屋)
1958 「マグナム世界写真展」(日本橋高島屋)	
1960 「芸術としての写真展」(国立近代美術館)	
	1961 「ウィリアム・クライン展」(富士フォトサロン)
	1961 ロバート・キャパ「戦争」(銀座松屋)
	1962 E・ハース「カラー傑作展」(池袋西武)
1965 「人間とは何か」世界写真展」(銀座松屋)	1964 「ハリー・K・シゲタ遺作展」(富士フォトサロン)
1965 「2人のアメリカの写真作家ーアルフレッド・スティーグリッツとハリー・K・シゲタ」(国立近代美術館)	1965 「マーガレット・パークホワイト写真展」(新宿京王)
1966 マグナム・フォトス「地上に平和を」(銀座松屋)	1966 アンリ・カルティエ・ブレッソン「決定的瞬間その後」(新宿京王)
1968 「時代の目撃者 コンサード・フォトグラファー」(銀座松屋)	
1968 「ジョージ・イーストマン・ハウス・コレクション展 世界の偉大な写真家たち」(渋谷西武)	1969 「サム・ハスキンス」(ペンタックス・ギャラリー)
	1970 「ユーサフ・カーシュ写真展」(銀座三越)

3. テーマ

(1) 「ザ・ファミリー・オブ・マン」展

「ザ・ファミリー・オブ・マン」展は、1955年にニューヨーク近代美術館開設25周年を記念して、写真部長のスタイケンが企画した展覧会であった。この展覧会は、多数の写真家の作品を使用し、人種、思想や言語を超えて、人間のすべてが本質的に一つである「人間家族」という大きなテーマを描いた、かつてない規模と壮大な構想の写真展である。そして1956年に「ザ・ファミリー・オブ・マン」の日本巡回展が日本橋高島屋で開催された。この展覧会の中で、スタイケンが選んだ68カ国の写真家の273人に、日本の作家の31人を加え、計537点の作品を展示した。ここでは、ほとんど各写真の元のストーリー性（場所、物事、時間）を排除し、一点一点の写真パーツとして、展覧会の各セクションに当てはまる連想的な意味に使用した。なお、展示作品は、一枚一枚の写真に解説も題名もなく、撮影者の名前と撮った場所の国名のみが小さく表記された。そして展示会場の中を、約四十のセクションに分け、一つ一つにキャプションがつけられた。中

では聖書や、世界の文学の内容、または十四才の少女の日記の言葉などで繋いでいった。つまり、不特定の事実とかつ匿名的なものによって、もう一つの新たな意味を構築する方法である。この展覧会は、後の写真家たちの写真の物事に対する解釈や、テーマに対するアプローチのしかたにも大きな影響を与えたと考えられる。

また、この日本巡回展では、ニューヨーク展の時に展示されなかった5点の長崎の原爆写真が出品された。そして会期中に昭和天皇が会場に来られた時、主催者側が白布のカーテンでこの写真を隠した。この事件について、後に名取洋之助、渡辺勉、田中雅夫（1912-1987）、三瀬幸一（1900-1987）、重森弘滝（1926-1992）、福島辰夫、伊藤逸平（1912-1992）、渡辺好章等の写真家や評論家たちは、将来写真表現とその発表の自由が制限される恐れがあると、主催者や関係者、一般人に注意を喚起する趣旨の声明書を出した。

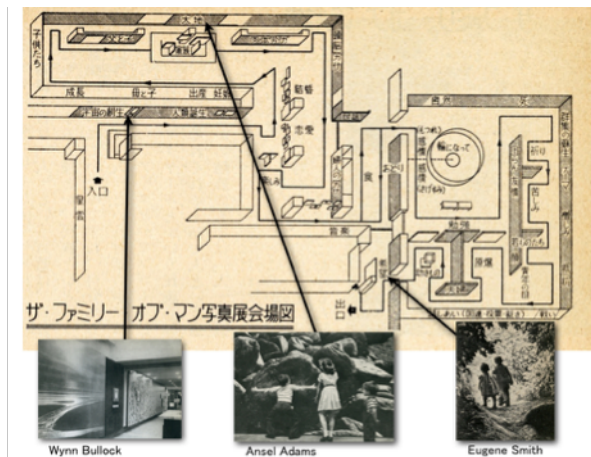


図29 「ザ・ファミリー・オブ・マン」展会場図と作品配置



図30 取り外された長崎原爆被災写真(展示会場にて)

しかし、「ザ・ファミリー・オブ・マン」の日本巡回展で展示された原爆の写真は、一面の壁面写真を使い、その上に4枚の写真パネルを配置して構成され、あまりにも「リアル」であり、また特定の単一事件が強調される効果も強く、その意味で少しこの展覧会のコンセプトと違ってくるのではないかと考える。実際その後エドワード・スタイケンは、編集権行使の電報で原爆の写真の撤去することを要求し、三日後には問題の写真が撤去された。

「ザ・ファミリー・オブ・マン」の日本巡回展は、半年間に渡って全国数ヶ所で展示され、合計100万人以上の入場者数の記録を作った。しかし、「ザ・ファミリー・オブ・マン」展のような盛況は、それ以降出現してない。その原因の一つは、カメラの発達やテレビの普及と考えられる。1962年に、日本のカメラ生産数が世界一となったが、同年にはテレビがほぼ二軒に一台の普及率に達し、さらに1964年の東京オリンピックの開催が、カラーテレビの一般家庭へ普及する契機となった。動く映像が大量に増えたことが、写真展にとってマイナスの要因になった。そして1970

年代以降、カメラ機材の技術革新によって、誰でも写真が撮れるようになる時代が到来し、写真は完全に日常的次元のものとなり、写真展を特別視する必要が次第になくなっていく⁵³。

1966年に松屋で開催された「人間とはなにか」世界写真展、「地上に平和を」の二つの展覧会は、「ザ・ファミリー・オブ・マン」展の概念に影響を受けたものだと考えられる。「人間とはなにか」展は、23のヨーロッパの一流の美術館やギャラリーによって企画され、1964年から世界各地で展覧会を開いたものである。審査の各美術館の館長たちが、世界のすぐれた写真家による最もすぐれた写真を選んで一堂に展示するものである。「人間とはなにか」というテーマは、「ザ・ファミリー・オブ・マン」展よりさらに一歩進めたものになり、人類の親密さを示すばかりでなく、もっと積極的に、わたしたちの住んでいる他の現実面をも示そうとするものだと主催者側では考えている⁵⁴。

同年に同じく松屋で開催された「地上に平和を」展の構成は、マグナム集団に所属する30人の写真家が、世界42カ国にわたって撮影した181点の作品によって構成されたものである。また、「地上に平和」というタイトルは、ローマ法王ヨハネ23世のメッセージを引用したものである。このような多数の写真家の作品を使って、各作家の独自の作風を強調せず、異なる作品群の内容によって一つの展覧会の大きなテーマを構築する方法は、「ザ・ファミリー・オブ・マン」展以降確立された考え方といえる。

またこの展覧会が一般の人々に与えた影響や感動も従来の写真展では考えられないものとなった。米国とソ連の対立、平和の危機が潜む世界状況のなか、「人間家族」というテーマが祈りと似たような効果があった。そして世界中多数の国の作品からの参加と、その平等な扱いのことに見るものに好感を与えた。何よりも写真の持つストレートな力を広く社会に認識させることになった。

（2）1968年の大規模な2つの展覧会

1960年代の終わりには2つの大規模な展覧会が開催された。一つは1968年の「写真100年—日本人による写真表現の歴史展」（以下「写真100年展」）である。これは日本写真家協会(JPS)主催の展覧会であり、実行委員長は濱谷浩が務め、編纂委員として東松照明、中平卓馬（1938-2015）、内藤正敏（1938-）、松本徳彦（1936-）、多木浩二（1928-2011）らが参加した。日本に写真が渡来してから昭和20年の終戦までの貴重な資料数万点を集め、そのうちの原画、複写合わせて1550点の写真、図書などを展示したものであった。この展覧会の構成は、20セクションに分け、全体的に年代順で100年間の写真表現の変化を見せるものであった。

⁵³ 浅野徹一郎（1997）『戦後美術展略史：1945-1990』求龍堂 p45

⁵⁴ 1964年2月号『アサヒカメラ』通巻369号 p192

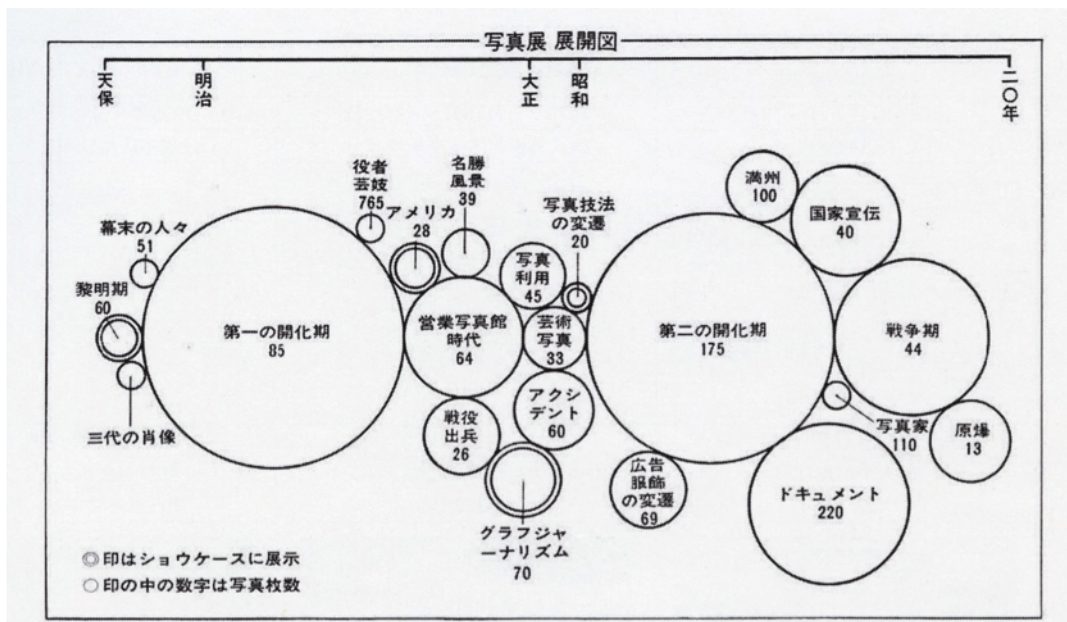


図31 「写真100年展」 展覧会イメージ図 (『日本写真家協会会報18号』1968年4月20日)

そしてこの展覧会の内容をもとに、開催三年後の1971年に『日本写真史 1840-1945』という図録が出版された。この展覧会によって、写真資料の調査の重要性と価値が広く認識されたと言える。そして、この展覧会の編纂委員は、委員の報酬全額を写真の収集や保存を目的とした「写真資料室」の設立に寄付した。この写真資料室が後の「日本写真美術館設立促進委員会」となった⁵⁵。

また同年に、日本写真家協会が主催した「世界の偉大な写真家たち ジョージ・イーストマン・ハウス・コレクション展」が渋谷西武百貨店で開催された。これは戦後日本においてはじめて大規模に海外のオリジナルプリントが紹介された写真展であった。この展覧会のきっかけは、細江英公がジョージ・イーストマン・ハウスの副館長ネーサン・ライアンズ (Nathan Lyons 1930-) を直接訪問し、交渉したことで実現出来たものである。展示内容は、ニューヨーク州ロチェスターにある写真博物館のジョージ・イーストマン・ハウスから9つ分の巡回展用の作品を借り出し、総数300点の作品が一斉に展示されるというかつてない大規模な展覧会であった。以下は展覧会の内容である⁵⁶。

- ! ウジェーヌ・アッジェ (Jean-Eugène Atget 1857-1927) (50点)

⁵⁵ 鳥海早喜(2011)「日本写真史における写真歴史展覧会の開催意義に関する研究—「写真100年—日本人による写真表現の歴史展」を中心として—」『平成22年度日本大学大学院芸術学研究科博士前期修士論文・作品・制作 概要集』日本大学大学院芸術学研究科 p243

⁵⁶ 光吉夏彌(1968.9)「世界的名作300点への招待」『アサヒカメラ』通巻425号 pp224-225

- ウィン・バロック (Wynn Bullock 1902-1975) (25点)
- ハリー・キャラハン (Harry Callahan 1912-1999) (25点)
- ブルース・ダビッドソン (Bruce Davidson 1933-) (25点)
- ロバート・フランク (Robert Frank 1924-) (25点)
- アーロン・シスキンド (Aaron Siskind 1903-1991) (25点)
- ユージン・スミス (William Eugene Smith 1918-1978) (25点)
- エドワード・ウェストン (Edward Weston 1886-1958) (50点)
- ジョージ・イーストマン・ハウス・コレクション写真 (1840-1915) (50点)

これらの中で紹介された写真家はアッジェ以外、すべてが当時アメリカの現存作家であり、しかもいずれもこれ以前日本において写真個展がまだ開催されていなかったことから見ても、当時の日本写真界にとって、この展覧会がいかに貴重であったかということが容易に想像できるのである。

また、当時このような規模の展覧会は、日本の百貨店で開催するのが慣例だったと細江英公はジョージ・イーストマン・ハウスの副館長に説明した⁵⁷。百貨店での写真展など、当時のアメリカでは考えられないことで、それほど日本の百貨店は当時、写真展開催に重要な役割を果たしていたのである。

この二つの展覧会の展示内容と展示方法は対比的なものとなっている。「写真100年展」で展示された作品は、主に複写によるプリントを木製パネルに貼ったものであり、サイズの的にも比較的大型であった。それに対して「ジョージ・イーストマン・ハウス・コレクション展」の作品は、写真家のオリジナルプリントを額装したものが展示され、大多数の作品は六切り (8x10 in.) から大四切り (11x14 in.) までのサイズであった⁵⁸。要するに、1960年代にアメリカでは、すでにオリジナルプリントの収蔵や展示が行なわれていたのであるが、日本ではまだそうしたことが行なわれていなかったということも示された。

⁵⁷ 細江英公(1968.9)「大展覧会がはじめて太平洋を渡るまで」『アサヒカメラ』通巻425号 p225

⁵⁸ ジョージ・イーストマン・ハウス・コレクション写真展実行委員会(1968)『世界の偉大な写真家たち ジョージ・イーストマン・ハウス・コレクション展』日本写真家協会



図32 「写真100年」展と「ジョージ・イーストマン・ハウス・コレクション展」の展示方法

(3) 戦争に関する展覧会

1955年頃から始まり、1960年代はじめの安保反対闘争後、政治社会への批判、そしてアメリカのベトナム戦争に対する反対運動は、知識層や左翼活動家から大学生を中心に、さらに一般市民までも巻き込んだ。特に60年代半ばのベトナム戦争では、米軍の無差別爆撃などの非人道的なアメリカの戦略に反感し、表現者たちの反戦への姿勢も高まった。文学や美術、映画、演劇、写真など各メディアの表現者たちは、戦争に注目して熱く表現しようとした。特に新聞、雑誌での戦争に関する報道写真は、一般社会に強烈なインパクトを与えた。その代表的なものは、岡村昭彦（1929-1985）をはじめ、沢田教一（1936-1970）や石川文洋（1938-）など、多くの日本人写真家がこの時期にベトナム戦争を取材していた。1965年に、沢田は「安全への逃避」という作品でピュリッツァー賞の写真部門を受賞し、この写真が世界報道写真展に数回展示された。また、60年代後半になると、ベトナム戦争に関連する展覧会が次第に増加し、作品にも反戦の意識が強くなる傾向があった。例えば、1967年「人間・戦争・生命写真展」（銀座松屋）、1969年石川文洋写真展「戦争と兵士と民衆」（銀座ニコンサロン）、1970年「沢田教一遺作展」（日本橋高島屋）などである。それらの写真展がどのように見られたか、当時の紹介、批判記事からその雰囲気を知ることができる。

「人間・戦争・生命写真展」の開催意図について、大木栄一は「八月十五日の終戦記念日前後には、戦争にちなんだ各種の催しが開かれるが、これもその一つ。悲惨な戦争の断面を写真で見

せ、平和と生命の大切さを考え直そうという狙い⁵⁹」と述べている。そして、石川文洋写真展「戦争と兵士と民衆」の方は、「彼はときには怒り、ときには悲しみ、ときには恐怖しながらも、とにかく非情なまでに、ベトナム戦争をつっぱねて見つめることによって、この戦争の残酷な実体を摘出しているところなど、まさに乾いたリアリズムの記録といわなければならない。それだけに、感傷を伴わない観察の熾烈さは、かえって見るもののヒューマンな感情を強くゆさぶり、反戦の思想を挑発する迫力をそなえている。⁶⁰」という批評内容があった。

(4) 社会的なドキュメンタリー

この時期に特別目立つ現象として、多数のドキュメンタリー写真展が続々と登場した。例えば、藤川清(1930-1990)「部落」(富士フォトサロン、1959.9.9-9.15)、福島菊次郎「ピカドン」(富士フォトサロン、1961.8.5-8.11)、桑原史成「水俣病」(富士フォトサロン、1962.9.15-9.24)、英伸三(1936-)「農村報告」(銀座ニコンサロン、1968.11.26-12.1)などである。内容では、地方の記録や社会観察から公害問題や、反体制闘争、さらには反戦運動までが包括されていた。社会的なドキュメンタリー写真表現が急速に発展し、顕著な成長を見せたのがこの時期の特徴であった。

藤川清の「部落」展について、渡辺勉は次のように述べている。

副題に「差別は生きている」と付されていることからわかるように、いまなお社会生活の上で不平等な扱いを受け、それがひいては生活の貧困を余儀なくされる理由となっている“部落”の問題をテーマにしたものである。それを作者は三年間にわたって撮りつづけ、ここではその全貌が示されている。(中略) 作者はかなり多くの画面をさいて、その貧困な生活の実態を克明に伝えているが、それがそのまま他のスラム街にも通用するような表現であり、そこからは部落の問題性を汲みとることは困難である。したがって素材の持つ異様な迫力の方が、見るものの目に先行して入ってくる、という弱点のあることはいなめない。しかし、部落の実情をくわしく報告してくれた作者の努力は賞されてよい⁶¹。

また、英伸三が三年間にわたり取材した「農村報告」展について、渡辺勉は以下のように述べている。

⁵⁹ 大木栄一(1967.10)『アサヒカメラ』通巻414号 p253

⁶⁰ 渡辺勉(1970.1)『アサヒカメラ』通巻442号 pp74-75

⁶¹ 渡辺勉(1959.11)『アサヒカメラ』通巻318号 p155

今日の農村問題が展望できる“群”としての作品に構成されている。つまり「農業機械化」「農薬」「経営拡大による悲劇」「後継者養成農場」「農産物輸入」「農協」という六つのパートにわけながら、作者の農村に対する問題意識のほどが訴えられているのである。そして丹念に問題の所在を調査した上でテーマを設定し、鋭く対象にきりこもうとする作者の批判精神は、それぞれの問題の焦点をよくみつめていて、そこにくりひろげられた現実のさまざまな様相は、われわれを十分に説得するだけの表現になりえている⁶²。

写真による社会に対しての問題提起には、写真ならではの特性を考えなければならないが、これらの作品によって、写真を通していかに社会問題にアプローチできるかという写真の可能性について積極的に試みであり、その熱意を強く見る者に感じさせたものと評価できる。

この時期は高度経済成長期でありながら、「政治の季節」とも呼ばれるように、労働運動や学生運動、ベトナム反戦運動、そして反公害の市民運動などが展開されていった。前半の象徴は1960年の安保反対運動が国民的なものであり、後半の象徴は1968年の大学紛争である。学者や表現者などの知識層、アメリカに依存しようとする政府の政策に対して反体制運動を展開した。それが時代の空気となって、マスコミはもちろん、市民までも引き込んだ。1960年の安保条約の強行採決に反対するデモはその代表であり、各地の主要都市で多数の市民が参加した。1960年の安保闘争では、多数の写真家たちが参加し、多くの記録写真を撮影した。例えば、写真家の濱谷浩は早稲田学生のデモを撮影し、後に写真集『怒りと悲しみの記録』にまとめた。またこの写真集の内容は、幾つかの学校の文化祭で写真パネル展示の形に展示されたという⁶³。表現者も従来傍観者の角度で政治や社会の動きを観察することから、実際に現場に飛び込むようになった。

(5) 広告写真や女性ヌード写真の新しい流れ

高度経済成長の状況に連動され、広告写真が次第に増えてきたこともこの時期の特徴である。1958年に日本広告写真家協会(APA)が設立され、1961年以降「APA展」が毎年開催されていた。ほぼ同時期に、亀倉雄策(1915-1997)が広告写真家の早崎治(1933-1993)の写真を採用して制作された一連の東京オリンピックポスターは、オリンピック大会史上初めて写真を使ったデザインであったが、このことが大きな反響を起し話題となり、この時期の広告写真の象徴の一つともなった。また、篠山紀信、立木義浩、横須賀功光らの1960年代後半新しく登場した作家たちは、斬

⁶² 渡辺勉(1969.1)『アサヒカメラ』通巻429号 pp60-61

⁶³ 鳥原学(2013)『日本写真史(上)』中央公論新社 p165

新たな表現の女性のヌード写真を発表し、若者たちまでをも含め、展示会場には幅広い観客層が押しかけた。従来の女性のヌード写真の在り方を超えさらなる可能性を示した。

篠山紀信は1968年に初個展「誕生」を銀座ニコンサロンで開催し、色々な環境の中で女性のヌード身体を撮影した。大木栄一は、「三人の裸婦（うち一人は黒人との混血児らしい）を南の島の海岸で撮影した一連の作品で、空、海、岩に負けぬ明確な、力強い表現法を駆使して、モデルを美しく形象化している。⁶⁴」と述べている。そして篠山はこのような表現をさらに発展し、1970年2月に銀座松阪屋で「NUDE」写真展を開催し、この展覧会で展示された作品は、篠山が一年間にわたり3人のモデルをアメリカの「死の谷」（デスバレー）に連れて行って撮影したものである。入場料が300円にもかかわらず、会期中多くの観客が訪れ大きな反響をもたらした。

篠山の「NUDE」展の少し先に開催された立木義浩の「GIRL」展（銀座ニコンサロン、1970.1.20-2.1）は同様に話題になった展覧会であった。銀座ニコンサロンではかつてない4000～5000人の入場者数があったという。この写真展について、渡辺勉は次のように述べている。

立木義浩の個展に集まってきた人たちは、ほとんどが20歳前後の若者で占められ、従来こうした写真展には女性の鑑賞者はまれであるにもかかわらず、今回はかなり女性が集まり、そのなかには女子高校生のグループも多くみられたのである。そして、そういう若者たちが、立木義浩のサインを求め、彼の作品の印刷されたポスト・カードを欲しがって、会場や階段に行列をつくるといったハプニングまでもあった。（中略）この若い写真家には、既成のモラルや価値観にとらわれない天真らんまんな作風がある。一瞬の感覚的な燃焼の高揚に自己解放を伸び伸びとうたい、そこに見るものを強制したり、説得したりしない奇妙な私状況を、彼は思うがままにくりひろげてみせるのである。それだから若者たちは立木義浩の、衣類という日常性をはぎとった“G I R L”の表現に、なんのためらいもなく自らの私状況と自己



図33 篠山紀信写真展「NUDE」ポスター
（日本大学芸術学部写真学会所蔵）

⁶⁴ 大木栄一(1968.12)『アサヒカメラ』通巻428号 p208

解放を見出し、心からなる連帯感を抱いて集まってくるともいえよう。やはり、若い人たちの間における写真に対する関心の姿勢には、いちじるしい変化が生じているように思われる⁶⁵。

また、篠山の「NUDE」写真展について、渡辺勉は以下のように評価している。

篠山紀信のヌード表現には、中年以上の写真家にありがちな、人間の「原羞」を恐れるといった逃げの姿勢は、まったく見当たらない。あくまでも正面きって積極的に裸婦と取組み、人間の肉体の存在感を、即物的ともいえるような手法と虚構的な状況設定との兼ねあいのうちに、ダイナミックにとらえている。(中略)それは一人孤高を持するがごとき超然の美ではなく、大衆的な息吹きさえ伝わってくる表現になっている。いわば芸術性と大衆性との巧妙な統一のうちに、彼の作風は形成されており、そのエロチシズムのバイタリティーには、若さと民衆のエネルギーさえ感じられよう。その点、立木のロマンチシズムとは、いささか異質の世界がここにはある。2人のヌード展に、いずれも若い人たちがたくさん押しかけたといながら、篠山の方がいちだんと年齢は高く、幅の広い層にわたっていたのも、そのような作風の相違を物語っているのだろう⁶⁶。

以上の論評から見て分かるように、この二人の写真展に現れた新しい現象は、観客層が若者たちを中心としたものであったことである。立木と篠山のヌードの写真表現は、隠すことなく女性の身体を直視し、または女性ヌードと奇妙な背景との対比によって提示された純粋な肉体感覚への表現であった。そこに示された男性の「見る欲望」という伝統的な価値観の束縛から脱出しようとする姿勢は、若者までにも共感させるのである。それが篠山と立木の二人の写真展に若者や女性の観客が押し寄せた最も重要な理由であり、女性ヌード写真の表現の方向性が変わってきた象徴的な写真展だったと考えられる。

4. まとめと考察

これまで高度成長期(1956-1970)における写真展について論述してきたが、最後にこれらをまとめ、その特質について論ずる。

(1) 展示会場

⁶⁵ 渡辺勉(1970.3)『アサヒカメラ』通巻444号 pp66-67

⁶⁶ 渡辺勉(1970.4)『アサヒカメラ』通巻445号 pp66-67

百貨店における写真展の開催は、戦後10年間の状況と比べて多くはなかったが、それでも顕著な特色を見ることができる。三越や高島屋などの老舗百貨店は基本的には客寄せを主とする写真展であり、松屋や新興百貨店は、写真界の動向に敏感に対応する新たな方向性がその特色であった。また、カメラ、感光材料など写真産業の成長を背景として、メーカー・ギャラリーでの写真家による個展の回数が以前より顕著に増え、若い作家の育成という点でも効果があった。ただし、この時期に新しいメーカー・ギャラリーが開設されたが、重要なギャラリーが何軒か閉廊になったため、数的には決してまだ多いといえない状況であった。そして、美術館における写真展の方向性を模索する時期でもあった。

(2) 展示方法

木製の写真パネルで展示されたものが多かった。また、特殊な展示方法や他メディアとの共同展示など、かつて使われていなかった展示方法の例が出現するようになった。写真表現の可能性を実験するような展示も多く試みられた。それはまさに発展期の写真界を示すものでもあった。

(3) 特筆すべき作家

「10人の眼」展から「VIVO」という写真家グループが結成され、戦後の若い世代の写真家たちが輩出しはじめた時期であった。外国写真家に関する写真展は、主にテーマ別によるグループ展が多く話題になり、写真家による個展の形で紹介される作家数はまだ数える程度であった。

(4) テーマ

「ザ・ファミリー・オブ・マン」、「日本人による写真100年—による写真表現の歴史展」、 「ジョージ・イーストマン・ハウス・コレクション展」など、大規模な展覧会がこの時期に開催され、写真表現に対する考え方、写真資料調査の重要性、オリジナルプリントの認知度等多方面に効果的な影響力を發揮した。また、この時期に政治的、社会的な関心が表現者に最も浸透していただに、戦争写真、公害写真など社会的なテーマが多く、写真の報道力が最も發揮された時期でもあった。社会の動きの現場へ参加する表現者が増え、歓迎される時代の雰囲気もあった。写真家と社会が交流した良い時代でもあった。社会的なドキュメンタリー写真や広告写真が増え、写真が社会の中での役割を強く示した。

1969年、ニューヨークに収集家のために写真を専門に販売するウィットキン・ギャラリーが開設された。後に細江英公、奈良原一高らの渡米経験のある作家より、写真のオリジナルプリントの概念が日本に導入される。また、日本大学芸術学部が1972年にオリジナルプリント収集準備会を設立し、東京工芸大学が1975年に写大ギャラリーを設立した。さらにオリジナルプリントを扱う写真専門ギャラリーの出現など、1970年代に入ると、日本でのオリジナルプリントの収集と展示等の活動が始まる。

第3節 1971年から1985年まで（第3期）

1. 時代概観

一般市民の政治への関心は、1960年の安保闘争で最大の盛り上がりを見せた。その後、政府は政治から目をそらせる池田内閣による「所得倍増計画」を発表したが、高度経済成長の進行の中でも、学生や知識層、労働者階層の政治的関心は依然強く、ベトナム反戦運動、1968年の大学紛争、1970年の安保闘争、1970年代の三里塚闘争へと続いた。しかし大学紛争と安保闘争の終焉によって、学生たちは闘争の対象を失った。そして1975年には、ベトナム戦争が終結し、知識層の反体制意識も次第に弱くなっていった。また社会的にも公害を伴う生産社会から、消費社会へと時代の空気は変わっていった。

その変化を示す一つの象徴は、1970年に大阪で開催された大阪万国博覧会である。「人類の進歩と調和」をテーマにし、最新のテクノロジーがもたらす様々な未来像を展示した。闘争ではなく、科学技術の進歩による時代の繁栄と調和を唱えたこの展覧会には、数えきれない人々が会場に溢れた。これはまさに暗い闘争から経済主導による時代へ転換する象徴であった。豊かさの雰囲気は万博だけでなく、生活の中にも浸透した。社会学者吉見俊哉は時代の変調について、以下のように語っている。

70年代以降、私たちの生活社会の存立機制が、「虚構」としか言いようのない地平に転位したのは、重化学工業から情報サービス産業への重点シフトといった産業体制の転換に対応する出来事であった。そうした変化のなかで人びとは、「重厚長大」よりも「軽薄短小」、つまり重くて大きいものよりも軽くて小さいものに大きな価値を置くようになっていった⁶⁷。

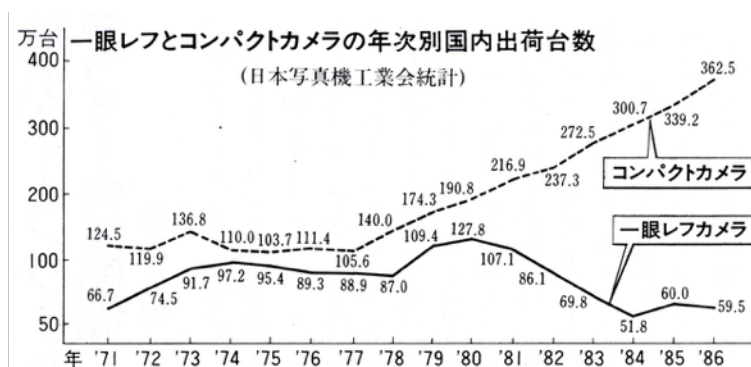
1960年代の強い反体制意識によるカウンターカルチャーという大きな物語から離され、自分という個人の世界にある小さいな物語が流行するようになった。私写真などの現象はその代表である。さらに消費行為が社会に広がり、公共意識や社会意識は次第に稀薄になり、個人の意識を重視する社会となった。生産より消費が強調され、すべてのものを商品化するコマーシャリズムは、今までの生活や考え方を覆し、商品の価値という基準が表現の世界にも浸透していった。それは販売する作品が大量に出現したことからの反映でもあった。マスメディアも消費文化をあおり、文字表現からイメージ表現まで、ファッション性のあるものが求められていた。軽くて短く小さな作品は、次々と量産されていった。写真表現でもファッション性を帯びたものがもてはやされ

⁶⁷ 吉見俊哉(2009)『ポスト戦後社会』岩波新書 p. vi

た。テレビから新聞、雑誌、さらに街頭まで、コマースリズムに満ちた時代である。そして消費生活の時代であると同時に、表現も遊びの色彩を帯びてきた。写真や映像がアマチュアでも自在に撮れる状況となると、表現に対する見方、考え方も変わってきた。そして写真関連産業も大きく変容していった。カメラ産業から見ると、1970年代以降、コンパクトカメラの生産販売量が徐々に増加し、一眼レフカメラより売れていた状況であった。そして1980年代に入ると、両者の差はさらに大きくなり、コンパクトカメラが次第に大衆にとって主流なものとなった。このことは写真表現の内容にも反映されと考えられる。写真はプロの特権ではなくなり、一般の人々が誰でも撮影ができる、親しむべき存在となっていた。写真表現も以前のテーマに比べると、より個人的、実験的、遊び感を帯びる表現が次第に増えていくのである。

そうした時代の空気の中で、写真界や写真展はどう変化していったか、以下そうしたことにかかわる特徴的な点について検討とする。

表10 一眼レフとコンパクトカメラの年次別国内出荷台数(日本写真機工業会統計)(1988年1月号『アサヒカメラ』通巻707号p21)



2. 写真展の内容と特徴

(1) 展示会場

1960年に「新宿副都心計画」が決定され、高度成長期を経て、1970年代に多数の高層ビルが次々と西新宿に建設され副都心となったが、それに合わせてこの時期の新設のギャラリーは新宿に多くのメーカー・ギャラリーが開設された。1968年の銀座ニコンサロンの開設に続き、1971年に新宿の京王プラザホテル中に新宿ニコンサロンが開設された。その後ミノルタフォトスペース(1975年)、オリンパス・ギャラリー(1979年)、ペンタックス・フォーラム(1981年)などのメーカー・ギャラリーが新宿に続々登場した。

また、これまでの写真展開催の中心であった銀座にも、新しいメーカー・ギャラリーがこの時期に開設された。1973年にキヤノンサロンが開館し、オープンニングの展示は「キヤノンF-1によ

る作家20人展」であり、次の展示はキヤノンフォトコンテスト入賞作品展であった。最初の展示は企業の宣伝に力を入れた。そして1979年にコダック製品輸入代理店の長瀬産業⁶⁸が運営するナガセ・フォト・サロンが開館した。

1977年11月、渋谷にはコンタックス・サロンがオープンした。これはヤシカがコンタックス発売一周年を記念するために開設したギャラリーである。第一回展は秋山庄太郎、大竹省二、中村正也（1926-2001）、岩宮武二（1920-1989）、杵島隆（1920-2011）、林忠彦による六人展を開催した（11.25-12.8）。

日本光学（現ニコン）の銀座と新宿のニコンサロン、旭光学のペンタックスギャラリー、キヤノンのキヤノンサロン、三菱の月光フォトギャラリー、ミノルタのミノルタフォトスペース、ヤシカのコンタックス・サロン⁶⁹、さらに1979年開設のオリンパス・ギャラリーとナガセ・フォト・サロンを加えると、1970年代後半は同時に10カ所に近いメーカー・ギャラリーが存在した。1970年代は、メーカー・ギャラリー数の成長が最も顕著に見える時期であった。

表11 1970年代以降のメーカー・ギャラリー推移状況(筆者作成) (青字は新設)

会場／西暦	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985
新宿 周辺	新宿ニコンサロン	1971年6月に開館。													
	ミノルタフォトスペース	1975年10月に開館。													
	オリンパスギャラリー	1979年5月に開館。													
	ペンタックスフォーラム	1981年10月に開館。													
銀座 周辺	富士フォトサロン	1957年7月、数寄屋橋ショッピングセンター2階に開設。													
	銀座ニコンサロン	1968年1月に開館。													
	キヤノンサロン	1973年2月に開館。													
原宿	ナガセ・フォト・サロン	1979年10月に開館。													
	コンタックスサロン	1976年11月に開館。1983年11月に銀座に移転して「京セラ・コンタックス・サロン」と改称。													
東京	三菱月光フォトギャラリー	1973年1月に開館。1984年5月に閉館。													
六本木	ペンタックスギャラリー	1967年12月に開館。													

⁶⁸ イーストマン・コダックは主に映画用生フィルムを通して長瀬産業と取引を続ける一方、スチル用を主とした一般感光材料、機器などは特約代理店8社を通じて日本の市場に供給していた。輸入制限が緩和されるようになった情勢の変化をとらえ、製品の販売拡大を図るため同社は日本における総代理店の新設を計画し、そのパートナーに選んだのが長瀬産業である。長瀬産業は総代理店業務を受諾し、昭和35年（1960）4月1日にコダック製品部を新設した。

(<http://www.nagase.co.jp/company/history/ayumi/wisdom/>)

⁶⁹ 1983年に株式会社ヤシカは京セラ株式会社と合併されたため、同年の11月に「コンタックス・サロン」が閉館し、銀座に移転して「京セラ・コンタックスサロン銀座」と改称した。

メーカー・ギャラリー会場の利用には、運営委員会の審査に合格すれば無料となり、そして展示に必要な様々なサイズの額も借用出来る場合が多い。当時のメーカー・ギャラリーは大体このようなシステムを採用した。例えば、富士フォトサロンの場合、毎回の応募にグランプリ3人が選ばれ、そして以下の特典がある⁷⁰。

- ・富士フォトサロンで、個展(1年以内に1週間)が開催できる。
- ・個展の作品(全倍・全紙50点)の引伸し・パネルは富士フォトサロン側が製作する。
- ・撮影費30万円と撮影用フィルム100本を提供する。
- ・賞状、入賞記念プラチナ製バッジ、入賞作品集を制作する。

また、1971年の第2回日本写真家協会賞は、ニコンサロン（写真展会場を提供、新人に機会を与えた功績）とペンタックスギャラリー（カメラ博物館、展示場、資料の公開）に与えられ、そして1982年の第8回日本写真家協会賞はキヤノンサロンに贈られた。銀座のキヤノンサロンは1973年の開館から1982年までの時点で、約350回、230人の写真家の写真展を開催した¹。これまでメーカー・ギャラリーが日本写真界に果たした役割と重要性がよく分かるデータである。

確かに無料でメーカー・ギャラリーで展示できるのは、プロやアマチュアの写真家たちにとって大変魅力があり、実際この時期に写真家の個展がメーカー・ギャラリーで大量に開催された。ただし、容易に写真展が次々と開催される反面、各ギャラリーの独自の企画性が見えなくなる問題があるという声も少なくなかった。

そこで、1975年に新宿の紀伊国屋の隣のカワセビルに新設のミノルタフォトスペースでは、ギャラリーの方針について「場所が新宿だけに、話題を投げかけるもの、社会的な広がりがあるもの、場合によっては、もっとショー的要素を強めたユニークなものにしたい」としている⁷¹。一回の会期も一カ月間にするとし、その第一回は荒木経惟、第二回は篠山紀信であった。当時他のメーカー・ギャラリーでは普通一週間の会期しかない状況と比べると、かなり珍しい運営方針であった。

また、一部のメーカー・ギャラリーは海外写真家による写真個展、あるいは写真歴史関係の展覧会の開催など、今まで百貨店でしか取り入れないテーマの展覧会を積極的に開催していた。例えば、「ナガセ・フォト・サロンで」は、ジョージ・イーストマン・ハウスのコレクションから作品を借り出し展覧会を開催した。海外写真家による個展がメーカー・ギャラリーで積極的に開

⁷⁰ 1976年11月号『アサヒカメラ』通巻537号 p301

⁷¹ 1975年10月号『アサヒカメラ』通巻522号 p69

催されたのであるが、これはメーカー・ギャラリーの数がかなり増え、そして各社の運営方針も新たな方向性が重視されるようになった結果だといえるだろう。

また、一部の写真家たちはメーカー・ギャラリーでの展示に制約感があると感じ、1976年頃から写真家同士による自主ギャラリーを設立した。まず1976年3月に東京総合写真専門学校の研究生である谷口雅や平木収はフォトギャラリー・プリズムを開設し⁷²、その後には1976年6月にイメージショップCAMPが開設され、さらに1976年8月にフォトギャラリーPUTが開設された。そうした写真家たちは、それぞれこうした自主運営ギャラリーで多数の写真展を開催したのである。

既存する展示会場に対する表現の制限について、当時の写真雑誌に、このような記事があった。

このごろ、デパートなどでは、あまり付加価値を生まないということで、写真展に会場を貸さなくなる傾向にあるらしい。現にこれからやろうとしていたJPSでも全日写連でも困っている。(中略)金坂健二が、写真を床にまで置こうとして断られたりしたということがある。使用規定ということがあって、あまり自由というか、エキセントリックなことはできないようになっている。(中略)どこの会場でも、なんらかの制約はあるのだろう。そのためかどうか、最近、特に若い人の間でだけど、個人や仲間が集まってフォトギャラリーをつくったという話をよく聞くね。(中略)自分の写真を、自由に他人に見せよう、見てもらおうという場所や機会が、まだまだ不足しているということがあるのだろうね。(中略)小さなギャラリーでも、そこを自分たちの仕事の根拠地にしたり、コミュニケーションの場にしようという……。

ところが、現実の問題として、若い人たちがギャラリーを運営しようとしても、費用の点などで簡単にはいかない。いろいろ理由はあるだろうが、最近、これほと思うような写真展が少ないというのも事実だ。個人ギャラリーの発展に期待すると同時に、やはり既存の常設ギャラリーも、がんばってほしいね⁷³。

このように、若者たちが自分たちの空間を作り、自由に作品を発表しはじめたが、これらの自主ギャラリーの運営には経済的な困難があったため、なかなか長く継続的な活動はできなかった。実際、フォトギャラリー・プリズムは開設約二年後の1977年10月31日に閉館した。ただし、僅か二年間の運営にもかかわらず、そこで開催された展覧会を振り返ると、小さいギャラリーではあ

⁷² 鳥原学(2013)『日本写真史(上)』中央公論新社 p222

⁷³ 1976年10月号『アサヒカメラ』通巻535号 p69

るがメーカー・ギャラリーでも実現できない意欲的な展覧会が開催され、かなり独自の個性をもつギャラリーであったことは、以下の当時の雑誌記事からでもはっきり分かる。

「プリズム」は、この二年の間に、ロバート・フランク展や桑原甲子雄氏の「東京幻視」展、あるいはまた週刊誌で話題になった土田ヒロミ氏主宰の「母からの手紙」展などと、好企画のプロデュースがあったのである。そして最後は大辻清司氏の、昔写したり、父親に写してもらった焼け残りの箱にひっそりとしまっていたネガから構成した「一函の記憶」展。幕切れにふさわしく、清楚で簡潔なものだった。これらはまさに、小ギャラリーならではの写真展という印象も強い⁷⁴。

1970年までは、プロとアマチュアが混在するメーカー・ギャラリーが主流であったが、1970年代に入ると、既存の形式のメーカー・ギャラリーが続けて増えた一方で、特化したギャラリーも出現した。写真家同士による自主ギャラリー、オリジナルプリントを扱うギャラリー、海外著名写真家の紹介を重視するギャラリーなど、ギャラリーが多様な方向性に分岐し始めた時期といえる。



図34 桑原甲子雄「東京幻視」会場風景
(1976年6月号『アサヒカメラ』通巻531号p74)

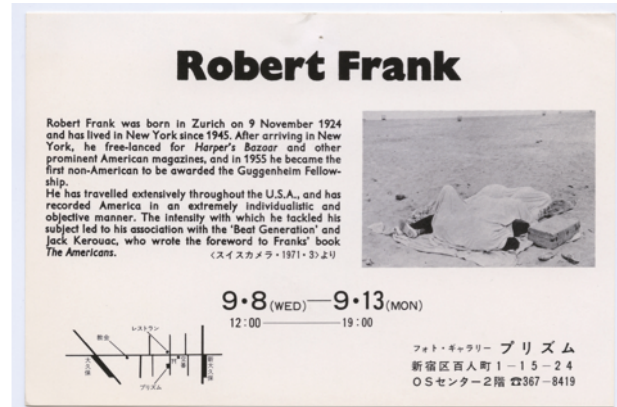


図35 「ロバート・フランク展」DM (日本大学芸術学部写真学科所蔵)

この時期に美術館で開催された企画展は、まず1975年に東京国立近代美術館で開催された「15人の写真家」展である。展覧会の構成には渡辺勉、桑原甲子雄、多木浩二らが携わり、そして美術評論家の岡田隆彦(1939-1997)が選考委員として参加し、主に昭和二ケタ生まれの写真家たち15人を選抜した。この展覧会に参加した作家は、高梨豊、篠山紀信、沢渡朔(1940-)、深瀬昌久、

⁷⁴ 1977年12月号『アサヒカメラ』通巻552号 p229

森山大道（1938-）、北井一夫（1944-）、内藤正敏、柳沢信（1936-2008）、荒木経惟（1940-）、中平卓馬、田村茂（田村彰英）（1947-）、山田脩二（1939-）、新倉孝雄（1939-）、橋本照嵩（1939-）、渡辺克巳（1941-2006）である。そして展示の内容では、各写真家に約十メートルの壁面スペースが与えられ、あらかじめ選考委員が希望するこれまでの発表作品を中心に、作者自身が自ら選択して構成するという方法がとられたようである⁷⁵。展示風景を見て分かるように、作家それぞれ異なったサイズの写真やレイアウトを採用した。東京国立近代美術館の主任研究員増田玲は、この展覧会について次のように述べている。

この展覧会はまた東京国立近代美術館が竹橋に移転して初めての写真展でもあった。大型化する現代美術に対応できるように造られた、天井の高い、白い壁で囲われた均質な大空間において写真展が開かれるという点でも、この展覧会に出品する写真家たちは改めて展覧会ということについて考え直すことを迫られていた。

その結果この展覧会では、高さ3メートルを越える作品を出品した荒木経惟や篠山紀信、写真集をほぼそのまま展示壁面に並べ直した森山大道など、多様な試みが為されることとなった。しかしなおかつ、それらの作品は、依然、消耗品として制作されたというべき形態のものであった⁷⁶。

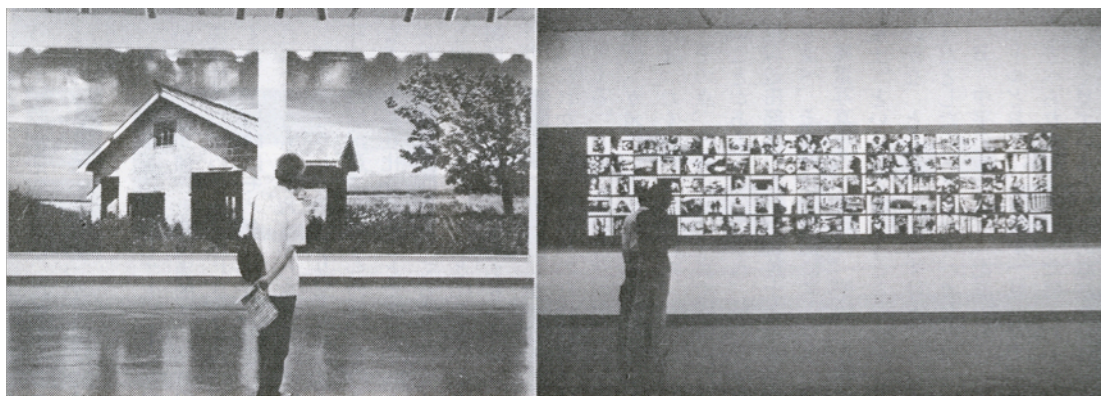


図36 1974年「15人の写真家」展示風景（東京国立近代美術館）。左：篠山紀信、右：森山大道。
（1974年9月号『アサヒカメラ』通巻507号p75）

⁷⁵1974年7月号『アサヒカメラ』通巻504号 p72

⁷⁶増田玲(1995)「東京国立近代美術館における写真展 1953-1974」『東京国立近代美術館と写真 1953-1995』東京国立近代美術館 p12



図37 1974年「15人の写真家」展示風景（東京国立近代美術館）。左：深瀬昌久、右：荒木経惟。
（1974年9月号『アサヒカメラ』通巻507号p76）

また、この「15人の写真家」展に選ばれた写真家の作品内容をもとに、のちの1976年にオーストリアで開催された「現代日本写真家展」の内容構成の参考にもなった。この展覧会について、雑誌記事に次のように紹介されている。

十月から、オーストリアを皮切りとして、これまでにはない最大規模の「現代日本写真家展」が、ヨーロッパ各国を三年余りの巡回展として開催されることになった。（中略）企画者は、ウィーンのオーストリア国立近代美術館の館長代行であり、オーストリア南部にあるグラーツ市立美術館長のオットー・ブライヒャ氏である。（中略）同氏は「第二次大戦を日本と似たような形で経験したオーストリアの人びとに、ひいては広くヨーロッパの多くの人びとに、大戦後育ってきた日本の現代作家による写真を見てもらい、日本を知ってもらいたいと考えて」この写真展を企画したといていた…（中略）「現代日本写真家展」は、ニューヨークでの「現代日本写真展」と、一九七四年に東京の国立近代美術館で行われた「15人の写真家展」を基本として、篠山紀信「晴れた日・家」、高梨豊「都市へ」、大倉舜二（1937-2015）「子供の遊び場」、北井一夫「村へ」、柳沢信「北風」、東松照明「11:02 NAGASAKI」、森山大道「近代から」、森永純（1937-）「都市」、山田脩二「駅前広場」など二十三人の広範囲な写真家とテーマを選んだが、ブライヒャ氏自身が、各写真家と個別に会い、テーマは写真家自選の形で決めたという。

展覧形式は個展の形をとり、多い人で百五十点、少ない人でも十数点になるという膨大なもので、新しいタイプの写真展ということになるろう⁷⁷。

⁷⁷ 1976年8月号『アサヒカメラ』通巻533号 p70

記事の内容から分かるように、日本での「15人の写真家」展にしても、オーストリアでの「現代日本写真家展」にしても、構成としては写真家ごとに個展の形を採用し、しかも作家によって出品の点数の差がかなり大きかった。当時このような複数の作家の個展によって構成されたテーマの展覧会は、まだ珍しかったといえる。「15人の写真家」は展示構成や展示方法の面から斬新な試みであった。しかし、唯一写真の企画展を扱う東京国立近代美術館では、この15年間に2回の展覧会しか開催されていなかったことから見ると、日本の美術館はこの時期に至っても、写真展の開催や写真作品の収蔵などの役割が、まだ十分に果たされていなかったともいえる。

百貨店の中で最も注目すべきは、1975年に池袋・西武百貨店が別館のスペースを利用して西武美術館を開設した。その後、この西武美術館では多数の国内外作家による代表的な写真展が開催された。例えば、1975年の「日本現代写真史展」や、1977年の石元泰博「曼陀羅」展、リチャード・アベドン (Richard Avedon 1923-2004) 写真展「時代の肖像」などである。

この時期にもう一つ特別な出来事は、日本の写真家による個人美術館の登場であった。1983年に、山形県酒田市に土門拳美術館が開館した。これは日本における初の写真家個人の美術館であり、写真をコレクションすることもあって、本格的な美術館的な機能をもつ写真専門の美術館でもあった。そしてそれ以降、写真家の個人美術館の開設も次第に増えていった。例えば、1984年に開設された山梨県早川町の白簾史朗山岳写真館や1985年に開設された静岡県下田市の下岡蓮杖記念館などである。ただし、土門拳美術館のように多数の所有作品を持ち、定期的に常設展を開催することは、他の写真家の個人美術館にはなかった状況である。このことから見ても分かるように、日本における写真個人美術館の中で、土門拳美術館は特殊な位置付けの代表的なものといえよう。

(2) 展示方法

①日本におけるオリジナルプリントによる写真展の動き

1970年代の写真界の新たな動向の一つは、オリジナルプリントによる写真展の出現である。1968年の「ジョージ・イーストマン・ハウス・コレクション展」の時に、初めて海外の大規模なオリジナルプリントが展示されたが、1960年代には日本の作家はオリジナルプリントによる写真展を開催することは少なかった。日本においてオリジナルプリントという名称を使用した写真展は、1971年の画廊春秋で開催された「森永純オリジナル・プリント 1960-1971」展と「細江英公展」を嚆矢とする。そしてこの二つの展示では、オリジナルプリントの販売も行われていた。それは日本において最初に写真展でオリジナルプリントを販売した例であった。吉野弘章は、この二人のオリジナルプリントに対する考え方の相違点を指摘した。森永は、「作者自身によるプリ

ント」と考え、それに対して、細江は「作家公認のプリント」と考えた。そして森永と細江の2人の写真家によるオリジナルプリントの定義を次の3点でまとめている⁷⁸。

- !写真家自身あるいは写真家の監修の下に特定のプリンターにより制作されたプリントであること。
- !写真家の署名などで前述事項を証明する手段としての認証の印があるプリントであること。
- !長期保存に耐えうる処理を施したプリントであること。

以下、このような定義に沿ってこの時期に多数開催されたオリジナルプリントの写真展や関連活動を述べる。

1972年10月、日本大学芸術学部写真学科は、オリジナルプリントと写真図書の収集を目的に、「オリジナル・プリント収集準備会」を設立した⁷⁹。これは日本において系統的にオリジナルプリントを収集する最初の学術機関となった。日本人作家のオリジナルプリントの収集・保存・活用を第一の目的とし、他に写真機材や写真資料なども収集の対象とした。後に日本大学芸術学部図書館ギャラリー（現・日本大学芸術学部芸術資料館）で多数のオリジナルプリント展や旧岩波コレクションなどの写真史資料の展覧会が開催された。また、1979年には、精密な暗室作業による合成写真で有名なアメリカの写真家ジェリー・N・ユルズマンを招聘し、オリジナルプリントの写真展と、日本大学芸術学部写真学科の学生のために特別講義を行った。



図38 「ジェリー・N・ユルズマン展」（日本大学芸術学部図書館ギャラリー）オープニングパーティー。（日本大学芸術学部写真学科所蔵）



図39 ジェリー・N・ユルズマンが日本大学芸術学部写真学科の学生のために特別講義を行った。（日本大学芸術学部写真学科所蔵）

⁷⁸ 吉野弘章(2002)「「オリジナル・プリント」の概念についての考察」『日本写真芸術学会誌 平成十四年度第11巻・第3号』日本写真芸術学会 p12

⁷⁹ 小泉定弘(1973)「オリジナル・プリント収集準備会の目的」『FONS ET ORIGO』vol. I, No. 1 Spring p4

1972年9月、土門拳が新宿小田急百貨店で「古寺巡礼」展を開催し、会場では三種類のサイズのモノクロとカラーのオリジナルプリントを次のようにエディションを付け販売した⁸⁰。作品の頒布は、フジカラーチバクロームCBプリントによるカラープリントおよび黒白プリントを、特別製の額装にしたものである。

- B全（額装付） カラー：30万円 黒白：20万円（1作品限度各10点）
- 全紙（額装付） カラー：15万円 黒白：10万円（1作品限度各50点）
- 四切（額装付） カラー：5万円 黒白：3万円（1作品限度各150点）

1975年、細江はオリジナルプリントの概念をさらに普及するために、東京・中野にある細江の母校の東京写真大学短期大学部（現在の東京工芸大学）の教授に就任した時、学校にギャラリーの設置と国内外の写真家のオリジナルプリントのコレクションの収集を大学側に提案した。これが同年に開設された写大ギャラリー⁸¹設立の経緯である⁸²。会場は縦の全紙サイズの写真で約50点の作品が展示できる広さである。細江は「写大ギャラリー」の開設と運営に力を入れた。このようなオリジナルプリントの展示や収集を継続的に進めていく運営方針としてのギャラリーは、これ以前の日本の写真展会場にはなかった⁸³。

写大ギャラリーで開催された写真展の作品は、必ずすべてあるいは一部の作品を購入して収蔵する方針をとっている。例えば、ルイス・ハイン、ウィン・バロックなど海外の作家、そして森山大道、川田喜久治、奈良原一高等の国内の作家の作品が開設三年以内でコレクションされた。他に、土門拳の作品の収蔵に力を入れていた。開設三年後の1978年の時点で、すでに1218点の作品をコレクションし、それを記念してその中から100点の作品を選んで土門拳コレクション展を開催した。当時写大ギャラリーのコレクションについて、東京造形大学の教授柳本尚規は次のように述べている。

「写真の収集は、単に学内の教育目的にとどまらず、将来は内外の写真研究者にも活用できる、いわば開かれた形のコレクションになることが理想である」と工芸大コレクションの主導者・細江英公は主張する。

⁸⁰ 1972年9月号『アサヒカメラ』通巻477号 p71

⁸¹ 当時東京写真大学短期大学部の略称が「写大」ということはギャラリー名称の由来である。

⁸² 光田由里(2006)『写真、「芸術」とその界面に 写真史一九一〇年代―一七〇年代』青弓社 p283

⁸³ 1975年7月号『アサヒカメラ』通巻518号 p70

収集にまつわる環境といえば経済的制約ばかりではない。作品管理の設備、分類のシステム、それに要するプログラムの設定、はては台紙や接着剤にいたるまで神経をくばらねばならない。原資料の収集は、だから、その種の環境を改善してゆく、換言すれば環境を改善するという副産物をあらわしてもくることになる。これは同時に、新たな写真観、表現論をも生みだしてくる機縁ともなるに違いない。原資料にあたって行くという方向性には、現状を補完する目的ばかりではなく、それ自体の中に新たな何ものかを求める衝動が内在しているはずだからである⁸⁴。



図40 写大ギャラリーで講義をする細江英公(1975年頃)。(山形美術館[ほか](2000)『細江英公の写真1950-2000』共同通信社 p228)



図41 写大ギャラリー第一回展「ウィン・バロック」展示風景。(1975.7『アサヒカメラ』通巻518号 p74)

写大ギャラリー開設後の第一回目の展示は「ウィン・バロック」展であった。また開設同年には、奈良原一高「静止した時間」展が開催され、そして1976年には川田喜久治が「川田喜久治展-写真制作25年展」を開催した。1960年代の、この二人の作家の写真展はすべて写真パネルで構成された展示だったが、この時期に初めてオリジナルプリントの写真を制作するようになった。

日本の作家がオリジナルプリントを重視するようになったきっかけの一つは、1974年にニューヨーク近代美術館で開催された「New Japanese Photography」展であった。

筆者は2015年6月19日に、川田にこのことについて、次のような質問を提示したところ、2015年6月23日に、下記のような回答を受けた。

質問

⁸⁴ 柳本尚規(1978.06)「オリジナルプリントの収集」『アサヒカメラ』通巻559号 p211

川田先生が額装したオリジナルプリントで展示し始めたのは、1976年の写大ギャラリーの展覧会以降のことですか（また1980年代のPGIギャラリーで3回の展覧会がありました）。もしそうでしたら、日本におけるオリジナルプリントの概念が輸入された1970年代以降、川田先生はそれ以前のような大型サイズ感覚の展示に対して、また何か新しい考え方をもちこたえたのでしょうか。

回答

オリジナルプリントという考え方が、いつ日本に入ったのか正確にはわかりませんが、N.Y. MoMAで開かれた74年の「New Japanese Photography」展の前後でしょう。日本の各写真家にオリジナルプリントの所蔵が少ないのを指摘したのは、同展のキュレーションをしたジョン・シャカフスキーでした。それ以前は、新聞や雑誌などのグラフィジャーナリズムが写真の流れをリードしていた時代ですから、作品としてのプリントを制作し、所有している作家は日本にはほとんどいなかったと思います。海外で仕事をしている作家には早くからその意識はあったでしょう。

新聞や総合雑誌のグラビアページに作品を掲載するには、テーマの今日性と速度が先行します。マグナムなどのエージェントは専属の暗室マンを抱え、写真家は撮影に集中するシステムに関心が寄せられたものです。VIVOもそうでした。

20世紀の大きな戦争の終局には、グラフィジャーナリズムによる固定化した世界観が変わり、そして崩れ、写真もその呪縛からはなれ、より自由で、根源的なテーマに向かいつつある時代となってきました。写真も当然作家的なスタイルがより高く評価されることになりつつ動いています。写真のオリジナルプリントはファインアート絵画のタブローとは違いさまざまな解釈をうみながら、今日に至るわけです。

この展覧会に参加した川田によると、キュレーターのジョン・シャカフスキー（John Szarkowski 1925-2007）は日本の作家のオリジナルプリントが少ないことを指摘しました。それ以前日本の作家は、印刷物による発表を中心としました。

ほぼ同時期に、奈良原一高と細江英公は、ニューヨークで作家活動しながらブームとなったオリジナルプリントの状況を肌で感じていた。当時のニューヨークではすでにオリジナルプリントを扱うギャラリーが存在した。例えば、ウィットキン・ギャラリーやライト・ギャラリーなどである。この経験が彼らの作品制作と展示に対する重要な転換期だったと言える。それ以降、彼ら

はオリジナルプリントを制作し展示するようになった。当時活躍した写真家からも、その変化が見受けられる。



図42 ニューヨークのライト・ギャラリーで開かれた細江英公展のリセプションにて奈良原一高と談笑の細江英公。(『FONS ET ORIGO』vol. I, No. 3 Autumn, 1973 p19)



図43 写真関係書やプリントを豊富にとりそろえ、販売をするウィットキン・ギャラリー。(1982年4月号『アサヒカメラ』通巻616号p277)

そして1974年に奈良原は日本に帰り、同年9月に「IKKO's America」を銀座ニコンサロンで開催した。当時の雑誌評論にこの展覧会に対する次のような記事がある。「表現メディアによって、こうも表現が変貌するのは興味深いことである。というのも奈良原の作品がオリジナル・プリントを重視したアートとしての表現であるためかも知れない。⁸⁵⁾

奈良原のオリジナルプリントによる表現のインパクトの強さがうかがえる。この展覧会で発表された作品は、翌年の1975年に出版された写真集『消滅した時間』の一部であった。また、写真集の構成の仕方からみると、1967年に出版の『ヨーロッパ・静止した時間』は、全体を8章に分け、写真画像をトリミングして、章ごとに色々なレイアウトによって編集されている。それに対して、『消滅した時間』の方は、101点の写真画像を一枚一枚の白い紙面の全体中央に配置し、オリジナルプリントを台紙に貼り付けるような視覚的なレイアウトが感じられる。

写真集以外に、《消滅した時間》シリーズは、写真オリジナルプリントとしても制作され販売された。それは1976年に発行された7枚の写真オリジナルプリントによる30部限定のポートフォリオであったが、30部の内の7部は表紙にダゲレオタイプ（銀板写真）嵌入の限定特殊造本であった。奈良原はこのポートフォリオの中の文章に、「写真の世界を印刷その他、凡ゆるメディアに投影する魅力は僕にとって素晴らしいものですが、また一方では、光の銀粒子がゼラチン膜の中に半逆光で微妙に把える印画紙上の世界は、他のメディアに移し換えることの出来ない「物」としての写真の質を示しているように思えるのです。⁸⁶⁾」と述べている。

⁸⁵⁾ 1974年11月号『アサヒカメラ』通巻509号 p74

⁸⁶⁾ 1976年に発行された奈良原一高オリジナル・フォト・プリント集「消滅した時間」より作家本人の文章内容。

また、奈良原は写真集『消滅した時間』を出版した1975年に、写大ギャラリーで1960年代にヨーロッパで制作した作品「静止した時間」展を開催した。この《静止した時間》は、1967年に写真集を出版したが、その当時展覧会は開催されなかった。そして1975年に至ってようやく写真展を開催し、しかもすべてオリジナルプリントの形で出品した。1960年代の奈良原にとって、写真集は最も重要な発表形態といえるだろう。そして1970年代前半の渡米経験によって、写真のオリジナルプリントの重要性を感じ、初めて《静止した時間》のオリジナルプリントを制作して写真展を開催したのである。

奈良原はニューヨークでオリジナルプリントのアーカイバル処理のプロセスを学び、そして日本に帰国後アメリカでのオリジナルプリントに対する最新の概念を輸入し、多数の写真家たちにも影響を与えた。

そして1976年1月に、篠山紀信がミノルタフォトスペースで「篠山紀信・写真あげます」展を開催した。この展覧会で展示されたモノクロームの写真オリジナルプリント160点にそれぞれ番号を付け、希望者は申込票にその番号を記入し、また、同じ作品に希望者が多数集まった場合は抽選を行った

⁸⁷。

同年2月に、資生堂ザ・ギンザ(銀座松坂屋前)で「写真売ります 十二人の写真家による自選作品展」(2.12-2.24)が開催された。この展覧会はワークショップ写真センターが主催したものであり、参加した作家は荒木経惟、石元泰博、川田喜久治、沢渡朔、立木義浩、東松照明、奈良原一高、深瀬昌久、細江英公、森永純、森山大道、横須賀功光の12人を数え、計120点の写真が出品された。写真は六切(8x10in)から大四切(11x14in)までのサイズであり、すべて一枚3万円で販売された。主催のワークショ



図44 1976年篠山紀信「写真あげます展」会場 (1976年3月号『アサヒカメラ』通巻527号p74)



図45 1976年「写真売ります展」会場 (1976年4月号『アサヒカメラ』通巻528号)

⁸⁷ 1976年2月号『アサヒカメラ』通巻526号 p70

ップはこの写真展の目的について、「印画メディアと印刷メディアは並列のものだ。だが、最近、どうも印画メディアがおろそかにされている。印刷になる前の写真、いわば原点を大切に、そのよさを再認識しよう⁸⁸」と述べている。

1978年に、東京の日本橋に石原悦郎はオリジナルプリント専門ギャラリーのツァイト・フォト・サロンを開設した。開設当時にすでに国内外の写真家を取り扱っている。例えば、アッジェ、カルティエ=ブレッソン、ドアノー、マン・レイ (Man Ray 1890-1976)、アルフレッド・スティーグリッツ (Alfred Stieglitz 1864-1946)、国内では土門拳、篠山紀信など各氏の作品が販売されている。作品の値段は、アッジェのモダンプリント⁸⁹点が15万円、ドアノー12〜15万円、カルティエ=ブレッソン50万円、土門拳8万円、篠山紀信が5万円などであった⁹⁰。



図46 日本橋にあるツァイト・フォト・サロンでの写真展のオープニング。(1982年7月号『アサヒカメラ』通巻620号p286)

同年の12月に、海外写真家の写真集の出版を扱うクイックフォックス社とアメリカのアパチュア社との共催で、池袋西武百貨店12階の特設会場で海外作家のオリジナルプリント展「アパチュアが選んだ10人のフォトグラファー展」が開催された。この展覧会ではブレッソン、スティーグリッツ、バロック、ラルティエグ (Jacques-Henri Lartigue 1894-1986)、フランク、アンドレ・ケルテス (André Kertész 1894-1985)、オウグスト・ザンダー (August Sander 1876-1964)、ウィージー (Weegee 1899-1968)、スタイケン、エリッヒ・ザロモン (Erich Salomon 1886-1944) の10人の作品が販売された⁹¹。

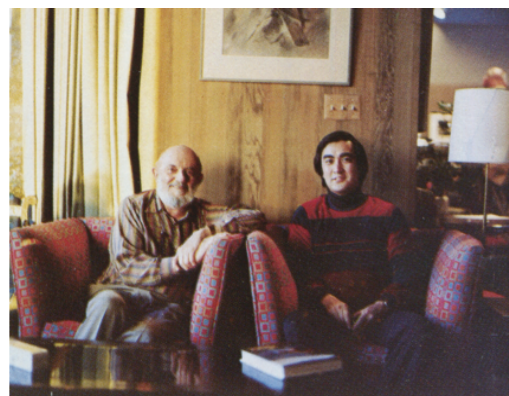


図47 1979年2月2日 カリフォルニア州カーメルのアンセム・アダムス宅にての佐多保彦 (PGI紹介のリーフレット)

また、翌年の1979年には、もう一つのオリジナルプリントの写真専門ギャラリー「フォト・ギャラリー・インタナショナル (PGI)」が虎ノ門に開設された。

⁸⁸ 1976年1月号『アサヒカメラ』通巻525号 p70

⁸⁹ オリジナルのネガから、撮影間もない時期ではなく、後年になってから新たにプリントされた作品を指す。

⁹⁰ 1978年6月号『アサヒカメラ』通巻559号 p210

⁹¹ 1978年12月号『アサヒカメラ』通巻566号 pp204-205

PGIのオーナーの佐多保彦は医療機器の輸入販売を扱う東機貿という会社の副社長でもあった。1978年に佐多はフレンズ・オブ・フォトグラフィーの管財人であったロバート・バイヤース (Robert Byers) の紹介で、アメリカの風景写真家のアンセル・アダムス (Ansel Adams 1902-1984) と出会った。その後、佐多はアダムスから写真やギャラリーについて幅広く話を聞くことができた。アダムスの人柄や彼のオリジナルプリントに強く惹かれ、日本でもアダムスのような作家のオリジナルプリントを紹介できるギャラリーを作ろうと考え、それがPGIの創立のきっかけとなった⁹²。佐多はPGIの経営理念について、次のように述べている。

アメリカでは、オリジナル・プリントといえば、写真家は主として大型カメラで撮ったものを、彼自身で密着又は引伸しをして、それに作者のサインを入れたものが主体になっています。日本でもこのようなオリジナル・プリントの真の価値が認められ、一般の人々もその素晴らしさに親しめるようになることが写真全体への理解にも結びついてゆくのではないのでしょうか。

これまで写真専門のギャラリーは数多くありましたが、写真家とギャラリーとの関係は、写真家が展示した一時点に限られていました。現在の日本ではきわめて困難なことではありますが、私たちは、オリジナル・プリントの展示を中心にして、展示された後もできるだけその作品を広く紹介し、販売する労をとることを主な仕事にしたいと思っております⁹³。

当時すでに存在した多数のメーカー・ギャラリーの運営方針は、基本的により多くの人の作品を展示して紹介するため、会期は一週間程度に設定されるのがほとんどである。それに対し、オリジナルプリントを扱う写真専門ギャラリーの場合は、写真作品を販売する目的があるものの、紹介する作家を厳選し、一ヶ月間の会期を設け、作家一人一人の作品の質を重要視する方針であった。

また、1982年秋、同時に五つの会場でオリジナルプリントによる展覧会が以下のように開催された。

- 神奈川県立近代美術館「フォトグラフ・ド・ラ・ベル・エポック展、花のパリの写真家たち 1842年～1968年」(9.21-10.24)。展示作品は、ナダール (Nadar 1820-1910)、アッジェ、ブラッサイ (Brassai 1899-1984)、カルティエ=ブレッソン、クラインなど、パリで活躍した写真家33人の作品271点である。神奈川県立近代美術館は1951年に設立された戦後最初の近代美術館であるが、この展覧会は初めて本格的な写真を扱う展覧会であった。

⁹² 佐多保彦「アンセル・アダムス氏との出会い」<http://www.pgi.ac/content/view/26/52/lang,j/>

⁹³ 「フォト・インタナショナル・ギャラリー (PGI)」の紹介リーフレットに記載された文章の内容である。

- 渋谷西武百貨店 「西武サザビー名品プレビュー、イタリア未来派の写真と現代写真」(9. 30-10. 5)。ニューヨークでオークションされた写真から約100点が展示された。
- 渋谷西武百貨店 「19・20世紀の偉大なる写真家オリジナル展」(10. 7-10. 12)。展示作品は、ジュリア・マーガレット・キャメロン (Julia Margaret Cameron 1815-1879)、ピーター・ヘンリー・エマーソン (Peter Henry Emerson 1856-1936)、アッジェ、スティーグリッツ、スタイケン、ウォーカー・エバンス (Walker Evans 1903-1975)、ウェストン、アダムス、ペン、キャラハン、フランクなど有名な写真家95人のヴィンテージプリント⁹⁴計220点が展示・即売された。
- 池袋西武美術館 「二十世紀の写真・ニューヨーク近代美術館コレクション展」(10. 2-10. 19)。ニューヨーク近代美術館の約3万点の写真コレクションより、写真部長のシャーカフスキーが1960年代以降の現代アメリカ写真を中心に新たに編集した150点の作品が展示された。
- 銀座ナガセフォトサロン 「ORIGIN、写真家によってコレクションされたオリジナルプリント展」(10. 25-11. 6)。20人の日本写真家が所蔵している著名な世界の作家の作品52点が展示された。

当時の雑誌記事では、これらのオリジナルプリントの展覧会について次のように書いている。

こうした催しが期せずして、この秋に集中したことは、昭和62年に開館予定の横浜市美術館をはじめ、各地の美術館、それにコレクターたちが、写真の芸術的価値を評価し、さらに写真を収集の対象として考えはじめた証拠といえよう。

また、写真家によってもオリジナルプリント、美術館で収集される写真というものについて考える格好の機会であり、これらの展覧会のもつ意味は大きい⁹⁵。

1970年代以降、写真展は作品を展示するのみならず、展覧会を通して写真を販売する行為が確実に増えている傾向が見える。特にこの時期に多数の海外写真家の高品質のオリジナルプリントが日本で展示または販売され、そのことが日本の写真家たちのオリジナルプリントに関する制作の意識を高める効果もあったと考えられる。また、このような写真を販売する写真展は、百貨店あるいはオリジナルプリントを扱う写真ギャラリーなどで行われているが、メーカー・ギャラリーでの写真展は基本的に展示するのみである。

⁹⁴ オリジナルのネガの撮影間も無い時期にプリントされた作品を指す。

⁹⁵ 1982年10月号『アサヒカメラ』通巻624号 p321

アメリカでオリジナルプリントという言葉を使う時、アダムスやウェストンなどの作家本人によって作られた高品質のモノクロ写真を指すことが多い。それに対して、日本でのオリジナルプリントという意味は、それほど厳しくなく、相対的に曖昧な部分も含まれているのである。日本におけるオリジナルプリントの定義は、欧米と比べて多少異なる部分が存在するにもかかわらず、オリジナルプリントを重要視するようになったのは、結果として写真家たちにもう一つの表現の場を与えることとなった。また戦後、写真が印刷と結びつく意識が強かったことと相反し、写真芸術における可能性をさらに拡大するものとなった。このことは、作家の個性や作品のアイデンティティーをさらに引き出せる時代が到来したものと言える。

②特別な展示方法

1974年に東京荻窪のシミズ画廊で「写真についての写真展」が開催された(4.26-5.1)。これは多木浩二が提案した展覧会であり、内藤正敏、深瀬昌久、植田正治、木村伊兵衛、篠山紀信、多木浩二、荒木経惟、中平卓馬らが参加した。この展覧会の意図について、タイトルを命名した多木の話によると、「写真家が仕事をしながら、無意識のうちに考え、心にひっかかっていること、やりたいと思っていてできなかったことを、この写真展で試してみる⁹⁶」という。また展覧会が終わった後、多木は次のように述べている。

かつてほとんど唯一の発表形式であった展覧会は、マス・メディアと写真家の結びつきが一般化するにつれて二次的なものになったが、テレビなどエレクトロニック・メディアの発達が状況にあたえた影響は、逆に写真に自在な表現形式を許容するようになってきた。多種多様なメディアによって写真の意味がむしろ拡張され、こだわりの語り口をもつようになって、展覧会もそれなりに復権されてきたように見えるのが現状である⁹⁷。



図48 1974年「写真についての写真展」展示風景。(1974年7月号『アサヒカメラ』通巻504号p149)



図49 1974年「写真についての写真展」展示風景。(1974年7月号『アサヒカメラ』通巻504号p150)

⁹⁶ 1974年5月号『アサヒカメラ』通巻502号 p70

⁹⁷ 多木浩二(1974.7)「「写真についての写真展」を終わって」『アサヒカメラ』通巻504号 p146

つまりこの展覧会が求めるのは、写真家が外在的世界に対しての表現ではなく、写真家の内在にある写真についての可能性を探求する一種の冒険的なものといえる。そしてそれを展覧会の形で実現した。

1977年に、横浜の神奈川県民ギャラリーで「今日の写真・展77」が開催された。この展覧会は若手写真家48人による写真展であり、参加者の意図として「既成の写真観、写真の方法に安穩としてしまっている全ての表現者、また、写真が、今日までおかれていた状況、制度、伝統ゆえに、写真にふり向くことのなかった全ての人々に向けて、私たちはより積極的に行動してゆくだらう」と述べている⁹⁸。この展覧会は一日平均350〜400人の入場者数があり、成功したといえるだろう。



図50 1977年「今日の写真・展77」展示風景。
(1977年12月号『アサヒカメラ』通巻552号p232)

他に特別な展示方法を用いた写真展には、1977年に池袋西武美術館で開催された石元泰博「曼陀羅展」があった。また石本泰博はこの展覧会と同時出版された写真集『伝真言院両界曼荼羅』（平凡社）で「昭和52年度芸術選奨」を受賞した。受賞の理由は、「西武美術館での写真展や図録によって、写真描写の新しい可能性を開いた⁹⁹」ということであった。



図51 1977年石元泰博「曼陀羅展」ポスター。
(セゾン美術館 (1989) 『新しいミュージオロジーを探る：西武美術館からセゾン美術館へ』リプロポートp215)



図52 1977年石元泰博「曼陀羅展」展示風景(西武美術館)。(セゾン美術館 (1989) 『新しいミュージオロジーを探る：西武美術館からセゾン美術館へ』リプロポートp123)

⁹⁸ 1977年12月号『アサヒカメラ』通巻552号 p232

⁹⁹ 1978年4月号『アサヒカメラ』通巻556号 p238

1980年、同じ池袋西武美術館で開催されたレニ・リーフェンシュタール（Leni Riefenstahl 1902-2003）による「アフリカの異星人—ヌバ」展は、また斬新な展示方法を用いたものであり、「100点の作品が林立する石岡瑛子氏による大胆な会場構成は当時非常な評判となり、写真展における会場構成の先鞭をつけたのであった¹⁰⁰」と評価された。



図53 1980年レニ・リーフェンシュタールによる「アフリカの異星人—ヌバ」展示風景(西武美術館)。(セゾン美術館 (1989) 『新しいミュージオロジーを探る：西武美術館からセゾン美術館へ』リ

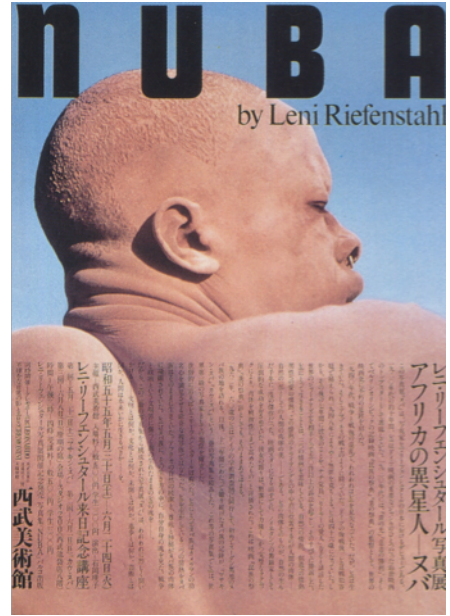


図54 1980年「レニ・リーフェンシュタール写真展」ポスター。(セゾン美術館 (1989) 『新しいミュージオロジーを探る：西武美術館からセゾン美術館へ』リプロポート p215)

1974年3月、森山大道の「「もう一つの国」プリンティング・ショー」がシミズ画廊で開催された。モノクロの複写機で複写した「もう一つの国」写真集を、会場で制作して即売する展覧会であった。この展覧会自体が一種のショーあるいはイベント的なものであったが、森山は次のように述べている。

「写真をパネルで飾るのに興味ないし、自分たちの”祭り”に参加しているって感じです。カメラマンが大勢集まるでしょうといわれるんですが、むしろ不特定多数の人がふらりと入ってくる場合が多いんですね。ジャーナリズムの在り方が変われば、こちらもいやでも変わらざるをえない、つねづね自分の空間を持ちたいと考えてたんです。¹⁰¹」

¹⁰⁰ セゾン美術館(1989)『新しいミュージオロジーを探る：西武美術館からセゾン美術館へ』リプロポート p125

¹⁰¹ 1974年5月号『カメラ毎日』通巻247号 p50

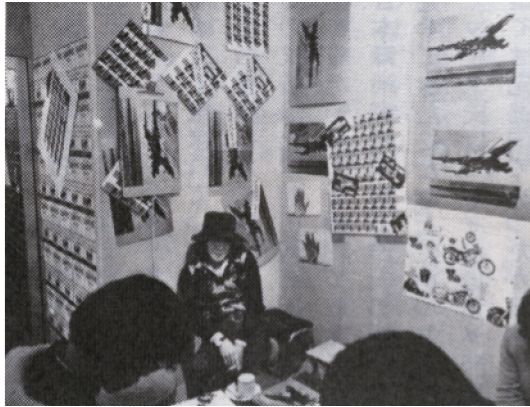


図55 森山大道「プリンティング・ショー」会場風景。(1974年5月号『カメラ毎日』通巻247号p50)



図56 森山大道「プリンティング・ショー」会場風景。(渡辺勉(1975)『写真とは何か』朝日ソノラマp103)

(3) 特筆すべき作家

① ワークショップ写真学校に関連する写真展

1974年に、ワークショップ写真学校が東松照明、細江英公、森山大道、深瀬昌久、荒木経惟、横須賀功光らによって開設された。ワークショップ写真学校について、飯沢耕太郎は以下のよう

に説明している。

ワークショップ設立のきっかけとなったのは、東松照明の沖縄体験だった。多摩芸術学園での教師時代(1956-69)に、既成の写真教育のシステムに疑問を抱いていた東松は、沖縄で若者たちと「宮古大学」を組織し、教える者と教えられる者が互いに触発しあう場を作りあげていた。彼の「写真塾」の理念に共鳴した荒木経惟、深瀬昌久、細江英公、森山大道、横須賀功光が講師となり、1974年4月22日に「寺子屋スタイルのワークショップ(教室選択制)写真学校」が開設されるのである(75年度からは中平卓馬、奈良原一高も講師に加わる)¹⁰²。

ワークショップ写真学校開設後、同年の6月にワークショップ写真学校の講師6人が、写真の日を記念して「写真から、写真へ」展(6月1日～8日)を新宿マツグロッソで開催した。出品した作家の作品は、東松照明「ぼくの最新作」、細江英公「細江英公作品を含む名作コレクション」、深瀬昌久「ザ・トリミング」、横須賀功光「壁紙」、森山大道「新聞・ああ、にっぽん」、荒木経惟「モナ・リザの真相」等であった。

また、ワークショップ写真学校では、各講師が各自の授業を行い、生徒たちと一緒に展覧会を開催したこともあった。例えば、細江英公は、各教室の生徒と、東京写真大学の学生と合わせて、

¹⁰² 飯沢耕太郎(2008)『増補戦後写真史ノート-写真は何を表現してきたか』岩波書店 p178

路上写真展を開催し、オリジナルプリントの即売会も行った。8×10インチに伸ばしてドライマウントした写真が千円から三千円で販売されたのである¹⁰³。

「ワークショップ写真学校」は1976年に閉鎖となったが、その後その学校の学生たちによる自主ギャラリーが開設された。同年の6月に、森山大道教室の北島敬三（1954-）、倉田精二（1945-）らによって「イメージショップCAMP」が新宿に設立された。そして8月に、東松照明教室の学生浜昇、岡友幸らによって「フォトギャラリーPUT」が新宿に開設された¹⁰⁴。それらのギャラリーは日本の自主運営ギャラリーという形態の発端となったといえる。

②海外から招聘した写真家

この時期に多数の海外写真家が日本で個展を開催した。その中で、特に海外から招いた写真家による展覧会は大変話題になった。また、西武百貨店ではニューヨークの近代美術館(MoMA)の写真展と密接に連結する傾向があった。例えば1973年に池袋西武百貨店で開催された「ダイアン・アーバス」展、1985年に有楽町アート・フォーラムで開催された「アービング・ペン」展など海外写真家の大規模な個展から、1982年の西武美術館における「20世紀の写真-ニューヨーク近代美術館コレクション展」などまで、すべてニューヨーク近代美術館の写真部長シャーカフスキーが手がけた展覧会であった。

1973年に西武百貨店で開催された「ダイアン・アーバス」展は、オリジナルプリントによる写真展であった。16x20インチの作品110点余と、11x14インチの初期作品20点余が展示された。ダイアン・アーバス(Diane Arbus 1923-1971)は1971年に自殺したが、翌年の1972年にニューヨーク近代美術館でアーバスの回顧展が開催され、彼女の名声は高まり、雑誌記事では次のように紹介されている。

彼女の写真展が、ニューヨーク近代美術館で開かれたとき、25万人という同館空前の入場者が集まったというが、ある意味で、現代のアメリカが象徴されているかのようなこの写真展に、アメリカ人が強い反応を示したともいえるのだろう¹⁰⁵。

また、1977年に西武美術館で開催された「リチャード・アベドン 時代の肖像」展は、1976年ニューヨーク近代美術館での個展から構成されたものである。

¹⁰³ 1975年1月号『アサヒカメラ』通巻511号 p70

¹⁰⁴ 飯沢耕太郎(2004.12)「東松照明」というネットワーク 『美術手帖』858号 p93

¹⁰⁵ 1973年7月号『アサヒカメラ』通巻490号 p74

1977年の「リチャード・アベドン 時代の肖像」展は、アベドンの撮影した約100点で構成された。被写体はすべて社会的な有名人であり、ウィンザー公(The Prince Edward, Duke of Windsor 1894-1972)、マリリン・モンロー(Marilyn Monroe 1926-1962)、ドワイト・デヴィッド・アイゼンハワー(Dwight David Eisenhower 1890-1969)、トルーマン・カポーティ(Truman Garcia Capote 1924-1984)、アンディ・ウォーホル(Andy Warhol 1928-1987)などである。この展覧会の内容は、1976年のニューヨークのマールボロー・ギャラリーとニューヨーク近代美術館で開かれた個展の内容を中心に、さらに『ローリング・ストーン』誌に発表された「ザ・ファミリー1976年」を加えて構成されている。雑誌記事で次のように紹介している。

ニューヨーク近代美術館の個展は、アベドンの父の肖像写真が六枚だけ展示されたもの(中略)『ローリング・ストーン』誌のほうは権力の座にある人間たちばかりのポートレートで、そこでは一切のキャプションがはずされ、人間そのものの印象が浮上してくる仕掛けになっていたもの(中略)マールボローが、アベドンの写真をもって、初めて写真の展示をやった、というのも話題になったものだ。なにしろここは、保守的にして権威主義的な美術ギャラリーとしても有名なのである。

幅十メートル、高さ二・五メートルを超える大写真も混じっての展観は、並のものではありませんまい。全部の写真は8×10カメラによる、というのも壮大なイメージをわきたたせてくれる。カーター大統領、ニクソンの女性秘書、アイゼンハワー元大統領、キッシンジャーらの政治家、デュシャン、ジャコメッティ、ジャスパー・ジョーンズらの芸術家、はては殺人犯や性的倒錯者にいたるまでの登場、ということになれば、これは人間の地形図を目のあたりにすることになる。結局、アメリカ写真の底力を見せつけられることになるんだらう¹⁰⁶。

¹⁰⁶ 安倍 鈍(1977.7)『アサヒカメラ』通巻546号 p77



図57 1977年「リチャード・アベドン 時代の肖像」展示風景(西武美術館)(セゾン美術館(1989)『新しいミュージオロジーを探る：西武美術館からセゾン美術館へ』リプロポートp121)

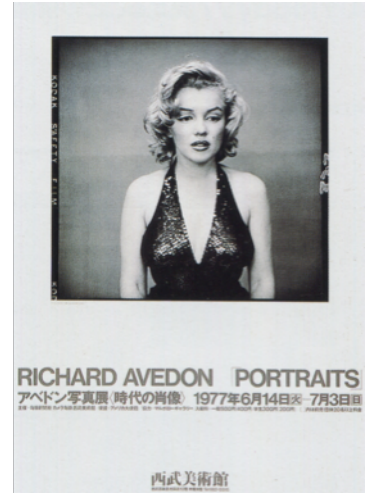


図58 1977年「リチャード・アベドン 時代の肖像」ポスター。(セゾン美術館(1989)『新しいミュージオロジーを探る：西武美術館からセゾン美術館へ』リプロポートp193)

当時のニューヨーク近代美術館で話題となったこの二つの展覧会は、いずれもアメリカで開催された翌年に早くも日本で開催された。こうしたことから西武百貨店がアメリカの現代写真の動向に強い関心を持っていたということがはっきりと見えるのである。

また、この時期のもう一つ特筆すべきことは、PPS通信社が主催した写真展である。PPS通信社(Pacific Press Service、略称PPS)は、写真の使用権のライセンス、写真展の企画・制作・主催、写真プリントの販売などの事業を提供した会社である。1965年に設立されたが、1974年から写真展の開催を行うようになり、1995年まで70回以上の写真展を企画し開催した。PPS通信社は様々な写真展の企画の依頼を受け、写真展の内容構成から、収蔵先との交渉、作品の額装・輸送・展示・撤収までの分野をサポートした。1985年までにPPSが開催した写真展は以下の通りである。

表12 PPS通信社が開催した写真展(1974-1985)

No	タイトル	開催年	展示会場
1	「時代の目撃者」展	1974	新宿・伊勢丹
2	ジェームス・ディーンと太陽展	1974	銀座・ソニービル
3	アンリ・カルティエ＝ブレッソン展(VIVE LA FRANCE)	1974	新宿・小田急
4	アンリ・カルティエ＝ブレッソン大阪芸術大学コレクション展	1979	新宿・小田急
5	ピーター・ビアド映像展	1979	船橋・西武
6	「This is MAGNUM」展	1979	新宿・小田急

7	ロバート・キャパ展ー最前線に生きた写真家	1980	新宿・小田急
8	濱谷浩写真集成展	1981	銀座・和光 日本橋・高島屋 数寄屋橋・富士フォトサロン
9	ユージン・スミス展	1982	新宿・小田急
10	アンセル・アダムス展／83／新宿・小田急	1983	新宿・小田急
11	野町和嘉展ーサハラ悠遠	1983	銀座・キヤノンサロン
12	野町和嘉展ーバハル！	1983	新宿・小田急
13	ロバート・キャパ展ー戦争と平和	1984	銀座・松屋
14	サラ・ムーン展	1984	銀座・プランタン
15	渡辺義雄展ー古寺大観	1985	銀座・和光
16	アルフレッド・スティーグリッツ展	1985	新宿・小田急
17	アンドレ・ケルテス展	1985	銀座・プランタン
18	「日本の24時間」展	1985	渋谷・西武

PPS通信社が主催した写真展は、個展の形で紹介することが多かった。海外のものでは、カルティエ＝ブレッソン、キャパ、スミス、アダムス、サラ・ムーン (Sarah Moon 1941-)、スティーグリッツ、ケルテスなどの展覧会が開催され、国内のものでは、濱谷浩や渡辺義雄などの展覧会が開催された。また作家の個展以外に、「時代の目撃者」展や「This is MAGNUM」展など、特定のテーマの写真展も開催され、さらに世界中の著名な写真家100人による一日のドキュメント「日本の24時間」展のような大規模の企画展も開催された。PPS通信社が主催した写真展の多くは、新宿小田急や銀座プランタンなどの百貨店で開催された。テパートのイメージとテーマとの相性によって展示会場が選定された。例えば、ヨーロッパの巨匠の作品は若い女性を意識して、銀座プランタンで開催され、ドキュメンタリー的な作品は新宿小田急で開催された。1980年代から多数のPPS通信社の展覧会を企画した妹尾三郎によると、展覧会の開催は常に「観客が何を見たいのか」、「今は何をみせるべきか」などの要点を押さえ、アートビジネスとして成立させることを重視する¹⁰⁷。また、プリントの大事さを観客に伝えるために、基本的に額装したオリジナルプリントを展示する方法を採用した。例えば、1984年のキャパ「戦争と平和」では、キャパのヴィンテージプリントも展示された。それ以前日本で開催されたキャパの展覧会では、写真パネルで展示されるのがほとんどであった。また、写真展を開催するたびに、図録の制作、オリジナルプリントの販売なども手がけた。これまで日本では、

¹⁰⁷ 妹尾三郎へのインタビュー 2015. 11. 27 於 浜町公園総合スポーツセンター。

海外作家の個展はそれほど頻繁に開催されていなかったため、PPS通信社による多数の写真展の開催と図録の出版は、写真表現をより広く一般社会に認知させることに大きく貢献したと言える。さらに、大阪芸術大学のカルティエ=ブレッソンのコレクションや、横浜美術館のキャパのコレクションなども、PPS通信社を介して収蔵された。PPS通信社が長年写真家のオリジナルプリントを取り扱った経験は、後に日本における写真誕生150年記念事業の作品収集にも成果を挙げた。PPS通信社の活動は、日本の写真界のオリジナルプリントの動きや美術館の作品収蔵にも関係したもののといえる。

3. テーマ

(1) 「日本現代写真史展」

日本写真家協会(JPS)は1950年に創立されたが、1975年に25周年の記念事業として「日本現代写真史展- 終戦から昭和四十五年まで」が企画された。この展覧会は1975年に開館されたばかりの池袋西武美術館(西武百貨店池袋店12階)で開催された(11.15-12.2)。展覧会の意図については、終戦の年から昭和45年までに印刷媒体に発表された写真を通し「われわれが、この激動の時代をどう生きてきたか、写真の表現が時とともにいかに発展、変遷してきたかを探る」ことにあったという¹⁰⁸。展示された作品は、戦後25年間の社会情勢の変動を、雑誌・新聞などに掲載された写真を中心に、約10万点の中から662の写真家による約752点の作品を選んで構成した展示である。またこの展覧会の位置付けとしては、JPS創立20周年の1968年に開催された「写真100年—日本人による写真表現の歴史展」(池袋西武百貨店、6.1-6.12)の続編を意図とするものであった。



図59 「日本現代写真史展」ポスター
(日本大学芸術学部写真学科所蔵)



図60 「日本現代写真史展」会場風景(西武美術館)。戦後25間にわたる1051点の写真が展示された。(1976年2月号『アサヒカメラ』通巻526号p169)

¹⁰⁸ 1975年10月号『アサヒカメラ』通巻522号 p70

この展覧会は、かつてない試みで同時期に都内六カ所でテーマ別に関連展示され、以下のように開催されている。

- キヤノンサロン「ヌード25年史」(11.14-11.29)
- 富士フォトサロン「13人の眼による日々の記録」(11.14-11.27)
- 新宿ニコンサロン「人物写真25年」(11.18-12.1)
- 銀座ニコンサロン「月例写真を中心としたアマチュア傑作展」(11.18-11.30)
- 三菱月光ギャラリー「視野の拡大—宇宙からミクロまで」(11.20-12.2)
- ペンタックスギャラリー「コマーシャルフォト」(11.25-12.6)

1975年の時点ですでに多数のメーカー・ギャラリーが開設されていたからこそ、このような一連の大規模な企画展が可能となったといえる。主会場としての西武美術館で展示された作品はその内の約1100点であった。それらの作品の選択基準については、(1)その時代の話題作、問題作、(2)その時代の目撃、反映、記録という直接、間接の表現力に富んでいるもの、(3)選別者(約20人)の個人的審美眼、といった3点であったという¹⁰⁹。

この展覧会は1970年から企画され、実際の作業は1974年から始まった。日本写真家協会(JPS)の編集委員が写真雑誌、総合雑誌、週刊誌などから、約3万点を選んで、コンタクトプリントを付け、作者名、発表誌、発表年月日などを記入した索引カードを作成している。これは将来一般の人にも利用できるようにすることを意図したものだという。また、展覧会の全体的な編集について、1968年の「写真100年展」との比較しながら、当時の雑誌記事に次のように記述している。

タテマエとして編年編集という方法をとったためもあってか、JPSが昭和43年に開いた「写真100年—日本人による写真表現の歴史展」に比べれば、いささか総花的になりすぎている。

「写真100年展」は外部から編集委員を招いたり、物故作家の作品が多かったこともあって、料理しやすかったということがあったのだろう。今回ののは、戦後二十五年を一つの区切りとして考えても、現存作家が多い。編集側の主観で、それらの写真を勝手に位置づけることがむずかしかった¹¹⁰。

¹⁰⁹ 1975年10月号『アサヒカメラ』通巻522号 p70

¹¹⁰ 1975年12月号『アサヒカメラ』通巻524号 p69

また、「写真100年展」の続編となった本展の内容をまとめて、展覧会が開催された二年後の1977年に『日本現代写真史1945-1970』（日本写真家協会編・平凡社刊）が出版された。当時雑誌記事では、本カタログの編集方向や文章内容について、以下のように述べている。

今回は合議制で、なるべく片寄らないようにしたというが、それでも膨大な数の前に議論百出したようだ。それだけ戦後の写真が多面化しているということなんだろうが、それをあえて中道を取り、色づけをさけたところに、今回の編集の苦心があったようだ。しかし、そのため、見る側としては網羅的になりすぎた、ということがあるかな。（中略）本文の執筆陣を見ると、「第一期リアリズム写真運動」の伊藤知己、「なぜ“10人の眼”であったか」の福島辰夫、「1960年代の写真表現とオフ・マガジン」の吉村伸哉など、みなその当時の状況に直接深くかかわった人たちだが、歴史の評価というよりも、こうだったという事実に重点を置いて書いている¹¹¹。

1968年の「写真100年展」による『日本現代写真史1840-1945』（1971年出版）、1975年の「日本現代写真史展」による『日本現代写真史1945-1970』（1977年出版）の二冊の図録は、当時日本写真史を最もよく整理したものとして参考となった書籍であり、そしてそれ以降の日本写真史に関する本や展覧会に新しい基準を作ったといえる。

（2）「つくば写真美術館’85」

1985年に、現在の茨城県つくば市で「つくば科学万国博覧会」（EXPO’85）が開催された（3.17-9.16）。そして万国博覧会の一環として、ツァイト・フォト・サロンの主宰者の石原悦郎（1941-）が数年間にわたって企画した「つくば写真美術館’85」がオープンした。開館期間は同年の3月9日から9月19日までの半年間であり、「パリ・ニューヨーク・東京」という展覧会が開催された。展示内容は、石原のコレクションした作家170人の450点に近いオリジナルプリントの作品であった。このような大規模なオリジナルプリントの展覧会は、1968年の「ジョージ・イーストマン・ハウス・コレクション展」以来のものであった。「パリ・ニューヨーク・東京」というタイトルの意味については、主宰者の石原悦郎は以下のように語っている。

写真芸術の最初の中心地が十九世紀のパリでした。写真芸術の中心としてはもう一つ、第二次大戦前後のニューヨークを忘れてはいけません。東京は現代世界の中で三つめの写真の

¹¹¹ 1977年11月号『アサヒカメラ』通巻551号 p228

重要な都市となりつつあるわけで、この三つの都市の歴史とイメージを重ね合わせたところに写真家たちの創造力、写真の歴史を浮き彫りにさせるという意味を込めてあります¹¹²。

また、この展覧会のいま一つの注目すべき点は、7人のキュレーターによって企画されたものであったことである。館長の石原以外に、写真史家の金子隆一、写真評論家の飯沢耕太郎、平木収、伊藤俊治（1953-）、横江文憲、写真家の谷口雅の6人が関わった¹¹³。館長の石原は、雑誌のインタビューでこのことについて、次のように説明している。

数年前、鎌倉近代美術館で写真の特集をやった時に一緒に仕事をした日本人の七人のキュレーターと、その後も定期的に研究会を開いていることがきっかけでした。私個人としても、写真専門の美術館を早くつくりたいと考えていましたが、この良い仲間とめぐり合ったことも今回の写真展を開く大きな理由となっています。

出品者リストの作成については、七人のキュレーターと私の長時間にわたる話し合いで決定しました。独断的といわれるかもしれませんが、私はきわめて民主的な方法でリストを作ったと思っています¹¹⁴。

これほどの人数のキュレーターが企画した展覧会は、過去にはなかっただろう。またこの石原以外の6人は、後に写真部門をもつ美術館に入るなど、それぞれキュレーターや研究の仕事についた。この展覧会はその意味で、日本の写真美術館の設立やその後の写真展の発展にも大きく貢献したのである。

1985年を皮切りに、全国的に写真と美術館が急速に結び付いていった背景には、つくば写真美術館でキュレーターを務めた6人が、培ったノウハウを広めていった部分もあっただろう。88年の川崎市市民ミュージアムの創設にあたり、写真部門の専門学芸員として同館の企画・運営を任されたのは、メンバーの一人である平木収だったし、飯沢と金子は共同企画で、89年に山口県立美術館で展覧会「11人の1965-1975-日本の写真は変えられたか」を開催するなど、美術館での写真展示に対して意欲的な活動を展開したのである¹¹⁵。

¹¹² 1985年3月号『アサヒカメラ』通巻665号 p169

¹¹³ 粟生田弓、小林杏(2014)『1985／写真がアートになったとき』青弓社 p19

¹¹⁴ 1985年3月号『アサヒカメラ』通巻665号 p169

¹¹⁵ 粟生田弓、小林杏(2014)『1985／写真がアートになったとき』青弓社 p21

結果として、この展覧会は最終的に参観者が少なかったため失敗で終わり、石原もその後膨大な借金を残した。しかし、後の日本写真界の発展状況から見ると、この展覧会の企画を手がけた若い評論家や研究者、さらにはこの展覧会を観覧した日本の写真家に与えた影響は、決して小さなものではなかったのである。

(3) コンボラ写真

1966年にライアーズによって「Contemporary Photographers: Toward a Social Landscape (コンテンポラリー・フォトグラファー 社会的風景に向けて)」写真展がジョージ・イーストマン・ハウスで開催された。日本で使われた「コンボラ」の名称は、そのタイトルからの略称であるが、アメリカで初めてこの言葉が使われたのは1960年代頃であった。この使い方が日本に輸入された過程について、細江英公は次のように述べている。

アメリカの文化が日本へ流れてくるのに、いまは1年くらいしかかからない。だけど、それがあつた流行を見るには、3年から5年の時間が必要なんだな。つまり60年代の初めにそれがあつた。プラス3年ないし5年、そうするとコンテンポラリー・フォトがコンボラになつちやうわけだ¹¹⁶。

つまり、1960年代前半コンボラ写真がアメリカで出現したが、日本で流行したのは1960年代後半以降と考えられる。そして1970年代に入ると、そうした表現の展覧会が幾つか開催された。例えば、柳沢信、高梨豊、秋山亮二、森山大道などの写真家がよく例として取り上げられた。

4. まとめと考察

これまで1971年から1985年までの写真展について論述してきたが、最後にこれらをまとめ、その特質について論ずる。

(1) 展示会場

この時期の最大の特徴はメーカー・ギャラリーの数が大きく増加したことである。1960年代末のニコンサロンとペンタックスギャラリーに続き、1970年代にはキヤノン、三菱、ミノルタ、ヤシカ、オリンパス、長瀬などの写真関連企業によるメーカー・ギャラリーが次々と開設されたことがあり、1980年代の時点で同時に10カ所に近いメーカー・ギャラリーが東京地区に存在した。写真展の数もメーカー・ギャラリーの増加によって大量に成長してきた。また1970年代後半に登

¹¹⁶ 大辻清司、細江英公、森永純(1971.4)「座談会・コンボラはどこへいく？」『アサヒカメラ』通巻457号 p308

場してきた自主ギャラリーとオリジナルプリントを扱う写真専門ギャラリー、あるいは西武百貨店が開設した西武美術館、さらに個人美術館かつ写真美術館の先駆である土門拳美術館の出現など、各種の展示会場は特化してく傾向があった。

(2) 展示方法

1970年代以降、テレビが各戸に普及したが、これは写真の報道力も弱体化させる原因となった。また、1972年にはアメリカのグラフ雑誌『ライフ』が廃刊に追い込まれたが、これもグラフジャーナリズムの衰退を示す象徴的な出来事であった。こうしたことによって戦後の写真は、最も活躍してきた報道の分野から離れ、新しい写真の表現の場として、作家の個性を強調するオリジナルプリントに転換していった。そしてオリジナルプリントの展覧会が多数開催され、写真を展示すると同時に販売もするものが増加していった。

(3) 特筆すべき作家

1974年に開設されたワークショップ写真学校は、東松照明、細江英公、森山大道、深瀬昌久、荒木経惟、横須賀功光らが講師を務めた。この時期にはワークショップ写真学校が主催したものや、講師や生徒たちによる写真展が多数開催された。その後、学生たちが開設したギャラリーは、日本の自主ギャラリー文化の発端となった。

また、この時期に多くの外国作家が日本に紹介された。特に西武百貨店とその後の西武美術館では、ニューヨーク近代美術館で開催された写真家の個展を積極的に日本側でも開催した。例えば、アーバスやアベドンなどの現代アメリカの写真家である。これらの展覧会によって、アメリカ写真界の最新事状が逸早く日本に紹介され、日本の写真界に大きな影響を与えた。

(4) テーマ

1968年の「写真100年展」と「ジョージ・イーストマン・ハウス・コレクション展」のような大規模な写真歴史展やオリジナルプリント展はこの時期にも開催された。それは1975年の「日本現代写真史展」と1985年の「つくば写真美術館'85」である。国の写真表現の歴史を回顧することや、オリジナルプリントのコレクションと展示ということで写真に対する意識を高め、後に色々な美術館での写真展の企画や作品コレクションの方向性等についても影響を与えた。また、個人的なショーや、作家本人によるパフォーマンスのような自己主張的な、ゲーム的感覚の展覧会も出現した。

1970年代後半から1980年代までは、日本の美術館の建設ブームがピークとなり、1980年代後半になると、写真部門をもつ美術館が次々と開館し、写真展は本格的に美術館で開催されるようになった。なお、写真誕生150年である1989年には、多数の記念展覧会やイベントが日本各地で行われ、写真への関心を高めることとなった。

第4節 1986年から1995年まで（第4期）

1. 時代概観

この時期は、中国における天安門事件(1989)、ドイツにおけるベルリンの壁崩壊(1989)、そしてソ連邦の消滅(1991)などがあり、世界の構造は大きな変化を見せはじめた。そうした状況に連動して、日本国内でも激しい変化が見られた。経済と大企業を優先とする規制緩和政策が行われ、大企業と中小企業、首都と地方との格差が拡大して行った。豊かな人々の生活の裏に格差が大きくなった。企業効率優先、円高による産業への影響などによって、リストラが増加し、非正規社員の雇用が拡大した。経済成長の裏には、社会構造の変化が潜んでいたのである。雇用の不安定や格差の増大と併せ、少子化、高齢化という事態も大きな根本的社会問題として出現してきた。

都市環境においても、都心部は規制緩和によって活気を呈しても、周辺部は低迷し郊外化されていった。また、内向的な性格の若者が増加していった。オタクという現象もその一例である。そういう表面的にはバブル経済の現象を維持しながら、内部的には暗澹とした時代と社会の中で、写真に関係する専門家は写真にどのように対応したか。また写真展は何を展示すれば良いのか、改めて写真の社会的、芸術的、歴史的な意味への問いかけが写真界に見られた。また、アマチュアと専門家との接近は、写真の専門性への問いかけともなった。そして同時に、日本写真美術館設立委員会の成果も表面化してきた。以下は、重点的にこの時期の写真展状況と写真美術館開館への動きについて述べる。

2. 写真部門をもつ美術館の登場

この時期に写真部門をもつ美術館が次々と登場した。まず1988年に川崎市市民ミュージアムが開館したが、これは日本において最初に写真部門をもった美術館であった。翌年の1989年には、常設の写真展示室を設置する横浜美術館が開館した。そして1990年、恵比寿に東京都写真美術館が第一次開館した。さらに5年後の1995年、恵比寿ガーデンプレイス内に正式総合開館した。また、同年に写真部門をもつ東京国立近代美術館フィルムセンターが京橋に開館した。

写真部門をもつ美術館では定期的に写真の企画展が開催され、写真の常設展も随時開催された。この時期に、川崎市市民ミュージアム、横浜美術館、東京都写真美術館、東京国立近代美術館の4館で開催された写真展は、1988年1回、1989年6回、1990年17回、1991年19回、1992年18回、1993年13回、1994年9回、1995年29回であった。これ以前の東京周辺の実験美術館の写真展数である年平均1回ぐらいの状況と比較すると、1980年代後半以降は写真展が本格的に美術館で開催されるようになったことがはっきり見える。

(1) 川崎市市民ミュージアムの写真展

川崎市市民ミュージアムの写真コレクションは約四千点を有するが、特に「戦後日本の写真」、
「濱谷浩の全作品」の二つに重点を置いている。「戦後日本の写真」は、百人の日本人写真家を
選び、それぞれ約20点の作品を選んで、11x14インチサイズのプリントを各作家に依頼して新しく
作ったプリントをコレクションすることである。ビンテージプリントではなく、いわゆるモダン
プリントである。また11x14インチのサイズは世界的な美術館が収蔵に適用するサイズでもある。
開館最初の写真常設展として1988年11月に「戦後日本写真の展開（1945-1980）」が開催されたが、
その意図するところは「写真の雄弁なる語り部としての機能に着目して戦後日本の社会と風俗を
検証・確認しよう」というものであった。当時東京造形大学助教授柳本尚規はこの展覧会につい
て、「作品としてのと、歴史的資料としての、写真に内在した二つの特性をバランスよく表すこ
とになっているのだ。次々に開館するという写真美術館の先陣として、この市民ギャラリーの方
針がよい先例となってくれとおもしろい¹¹⁷」と評価している。

また「濱谷浩の全作品」の収蔵について、川崎市市民ミュージアムの収集委員・細江英公は、
「だれか一人、その芸術家のすべてを語り得るだけの写真を集めようと思った。濱谷浩こそ、国
内的にも国際的にも、質量ともにそうした要求に応えられる作家です」と述べている¹¹⁸。

川崎市市民ミュージアムは、開館の時点ですでに濱谷浩の作品を千点コレクションし、開館翌
年の1989年3月に、「写真家・濱谷浩展」の写真企画展を開催した。これは前述の濱谷浩の作品
のコレクションから「雪国」、「裏日本」、「学芸諸家」、「昭和男性諸君」、「地の貌」など、
計420点余の作品、及び愛用のカメラや道具なども合わせて展示された。またこの展示は、企画展
示室を使う初の特別展でもあった。柳本尚規は雑誌記事で次のように述べている。

特集主題による企画展で味わえない写真家のディテールというものを、味わえたと思う。
それは、写真家という人格の存在をよく認識させてくれるところのものだ。（中略）まるごと
の展観は、濱谷氏の地球規模的な雄大な姿勢、そしてその姿勢をもたらしした人間の営みを重
視する独特な人文主義を浮き彫りにする¹¹⁹。

これ以前では、美術館で日本の作家一人に限定して紹介するような大規模な展覧会はなかった。
実際、川崎市市民ミュージアムが開館した時点でのコレクションの作品は、各作家20点程度であ
ったが、細江英公の「一人の芸術家のすべてを語り得るだけの写真を集めよう」という収集方針

¹¹⁷ 1989年1月号『アサヒカメラ』通巻720号 p145

¹¹⁸ 川本地平(1988.10)「いよいよやってくる[写真美術館]時代」『アサヒカメラ』通巻717号 p169

¹¹⁹ 柳本尚規(1989.6)「写真家のディテールが味わえる個人まるごとの展示」『アサヒカメラ』通巻726号 p124

によって、開館の直後にこのような展覧会の開催が可能となったといえる。そしてこの展覧会の開催は、他の美術館における作家の作品の収集方針にも影響を与えたと考えられる。

表13 川崎市市民ミュージアムの写真企画展（1989-1995）

No	西暦	企画展テーマ
1	1989年3月	写真家・濱谷浩展
2	1989年9月	TREND' 89 現代写真の動向
3	1990年1月	写真展 記憶の記念日（よみうり写真大賞10年の歩みから）
4	1990年4月	女性のまなざし - 日本とドイツの女性写真家たち -
5	1992年3月	アン・リベルティ-現代フランスの写真展-
6	1992年7月	ネイチャーワールド 動物写真家・岩合光昭の世界
7	1992年10月	写真展 ルイス・ボルツ法則
8	1995年11月	現代写真の動向1995 ANOTHER REALITY

以上8回の企画展以外に、川崎市市民ミュージアムには常設の写真ギャラリーがあり、1995年までに計28回の写真常設展が開催された。

表14 川崎市市民ミュージアムの写真常設展（1988-1995）

No	西暦	写真ギャラリーでのテーマ
1	1988年11月	戦後日本写真の展開（1945-1980）
2	1989年5月	写真発明150年記念企画写真と人間I
3	1989年8月	写真発明150年記念企画写真と人間II
4	1990年3月	都市の視点 - 写真と都市・その交感の軌跡 -
5	1990年6月	風土往来
6	1990年10月	ヒューマン・ドキュメント-アメリカ：1930's - 1940's
7	1991年2月	濱谷浩の地平
8	1991年4月	特別企画 アデュー、エルスケン展
9	1991年7月	かたちとイメージ -写真における造形と表現
10	1991年10月	Matrix of Photography -現代写真の母型 Part I 柴田敏雄展
11	1991年11月	Matrix of Photography -現代写真の母型 Part II 安田千絵展
12	1992年1月	Matrix of Photography -現代写真の母型 Part III 伊奈英次・小林のりお・畠山直哉
13	1992年3月	Matrix of Photography -現代写真の母型 Part IV 白岡順展
14	1992年4月	くらしのフォークロア-日々のドキュメント再訪-

15	1992年7月	子どもの情景
16	1992年9月	写真を見るーより深く、より豊かにー
17	1993年2月	写真展ザ・スタアー憧れと思ひでー
18	1993年4月	街と人の物語
19	1993年7月	自然のイメージ
20	1993年9月	都市の歴史空間
21	1994年1月	同時代の視覚 (I) 田村彰英展
22	1994年4月	ヒューマン・リレーションズ
23	1994年7月	ヒューマン・ドキュメント アメリカ1930～1940年代
24	1994年11月	川崎市市制70周年記念プロジェクト カワサキ・モニュメント
25	1995年1月	濱谷浩の世界(1)
26	1995年4月	パリの記憶
27	1995年7月	シネマとギャラリー スタアの肖像展示
28	1995年10月	満州・シベリア 江成常夫+新正卓 二人展-戦後50年、二人の写真家があらためて問いかける戦争と日本人の歴史

(2) 横浜美術館の写真展

横浜美術館の写真部門は写真の体系的なコレクションによって、写真史を鳥瞰することを目指し、歴史的な写真を中心に約2千点収集している。オープンニングの展示作品は、山本牧彦(1893-1985)、福原信三・福原路草(1892-1946)兄弟などの大正から昭和初期にかけての絵画的傾向の写真と、土門拳、木村伊兵衛など、それ以後の近代写真のうち太平洋戦争までのものであった。海外作家では、ジョアンナ・スタイケン (Joanna T. Steichen 1933-2010) 夫人の寄贈によるスタイケンの作品、マン・レイやアッジェなどフランスを中心に活躍した写真家の作品を展示した。これら3つの構成による88点が、同心円状の壁面約60メートルに掲げられた¹²⁰。

また、川崎市市民ミュージアムのコレクションはモダンプリントであるが、横浜美術館のコレクションはビンテージプリントを中心としたものであった。このことから二つの美術館の方針の相違点がはっきり分かる¹²¹。

川崎市市民ミュージアムの常設展は100～130点程度の展覧会であり、横浜美術館の常設展は80点程度の展覧会である。二館の常設展のテーマから見ると、横浜美術館ではジャンル別の展覧会

¹²⁰ 1989年5月号『アサヒカメラ』通巻725号 p118

¹²¹ 1988年10月号『アサヒカメラ』通巻717号 p170

を開催する傾向があった。例えば、肖像写真、風景写真、ヌード写真などの展覧会である。それに対して、川崎市市民ミュージアムでは、特定の時期の写真表現や、作家ごとの紹介の展覧会を開催するだけでなく、「子どもの情景」・「都市の視点」・「かたちとイメージ-写真における造形と表現」など、所蔵作品による多方面のテーマの展覧会を積極的に開催した。

表15 横浜美術館の写真企画展（1989-1995）

No	西暦	企画展テーマ
1	1989年6月	ニューヨーク・ニューアート チェース マンハッタン銀行コレクション展
2	1991年1月	リー・ミラーの写真展—20世紀に何を見たか
3	1991年4月	生誕100年記念 マン・レイ展
4	1991年5月	平成2年度文化功労者・記念 渡辺義雄写真展
5	1990年4月	セルフ：1961-1991 ルーカス・サマラス展
6	1994年2月	戦後日本の前衛美術
7	1995年2月	ロバート・フランク：ムーヴィング・アウト

以上7回の企画展以外に、横浜美術館の写真展示室で、1995年までに計20回の写真常設展が開催された。

表16 横浜美術館の写真常設展（1989-1995）

No	西暦	写真展示室の常設展テーマ
1	1989年11月	肖像写真の展開
2	1990年1月	肖像写真の展開(2)
3	1990年2月	風景写真の展開1：都市
4	1990年5月	デイビッド・ダグラス・ダンカン『ヴィヴァ・ピカソ』シリーズより
5	1990年7月	風景写真の展開2：自然
6	1990年11月	フェリックス・ベアトーと横浜の写真家たち
7	1991年2月	スタジオ写真の展開
8	1991年4月	肖像写真の展開
9	1991年7月	ヌード写真の展開
10	1991年11月	ヌード写真の展開2
11	1992年4月	静物・彫刻の写真
12	1992年9月	紀行写真の展開-異国の風景と人々
13	1992年12月	群衆の写真

14	1993年4月	絵画的写真の展開
15	1993年9月	肖像写真の展開：1840年代～1940年代
16	1994年4月	シュルレアリスムと写真
17	1994年9月	ヌード写真の展開
18	1994年12月	写真と建築
19	1995年4月	1940年代の写真
20	1995年9月	アーティストの風貌

(3) 東京都写真美術館の写真展

まず、東京都写真美術館の開館までの経過について述べる。

1968年の「写真100年—日本人による写真表現の歴史展」の翌年、同展の編纂委員によって、写真資料を保存する施設の設置のための「写真資料室設立資金」が設けられた。これが写真美術館に関する最初の動きであった。そして1978年に「日本写真美術館設立促進委員会」（代表：渡辺義雄）が設立され、この資金が委員会の基金として運用されていた¹²²。1979年5月31日に委員会の渡辺義雄、林忠彦、小沢健志、奈良原一高と松本徳彦が文化庁を訪れ、当時の犬丸直長官に「日本写真美術館」の設立要望書を手渡した。

1980年に川崎市と横浜市が美術館構想を発表したが、それぞれの開館準備のための作品収集や館の方向性については、「日本写真美術館設立促進委員会」が協力した。

1984年に東京都庭園美術館で開催された「ルオー」展では、当時のパリ市長ジャック・シラク（Jacques René Chirac）が来日したが、東京都知事の鈴木俊一に対し、東京では写真がコレクションされているか、という内容の話があり、写真美術館の件が検討されるようになったという。その後、東京とパリ市の友好都市文化交流事業として、パリで「日本の美」展と「東京人間図鑑」が開催された。鈴木俊一都知事がパリでこの催しに参加して東京に帰った後、東京での写真美術館設立の件が急速に進展していったという¹²³。

そして1990年6月1日「写真の日」に、東京・恵比寿のサッポロビール株式会社の第二ファクトリーを改装して建設された「東京都写真美術館」が第一次開館した。施設は、写真をはじめとする映像文化作品を体系的に収集・保存・展示し、また東京を記録・表現した作品を集めるというものであった。1990年6月に第一次開館記念展として「東京-都市の視線」が開催されたが、これは1988年からの2年間の開館のため収集した5000点以上のオリジナルプリントの中から、東京

¹²² 松本徳彦(2015)「写真美術館誕生とコレクション」『日本写真協会会報』460号 p3

¹²³ 同上

を捉えた写真を中心に、木村伊兵衛、土門拳、林忠彦、長野重一、東松照明、森山大道、荒木経惟、石元泰博、高梨豊、土田ヒロミ（1939-）など24人の作家の174点の作品を選んで構成された展覧会であった¹²⁴。なお、1994年4月からは、1995年1月の正式総合開館を迎えるための準備期間であり、暫く展覧会は開催されていない。開館後の施設は、地下1階に「映像展示室」、2階に「企画展示室」、3階に「常設展示室」が設けられ、同時に三つの展覧会を開催することが可能となった。1995年から、毎年20～30回のペースで写真展を開催し、日本国内において最も専門的な写真美術館となった。そして1995年1月に総合開館記念展「写真都市TOKYO」が開催された。1990年と1995年の二つの開館記念展からも、館の性格がはっきり反映されていた。

東京都写真美術館の作品の収集方針については、以下の幾つかの方向に重点を置くとする¹²⁵。

1. 歴史的な視点：写真発生から現代まで。
2. 幅広い領域：アートから記録・報道写真まで。
3. 柔軟な領域：あらゆるものを網羅する。限定せず間口を広くしておく。
4. アクチュアリティ（同時代的な現実感をもったもの）：現代に問いかけられる内容で第三世界も視野に入れる。
5. 東京の表現：内外の写真家が撮った東京に関する作品。
6. 未来への展望：未来への広がりを見ながら収集する。

以下は東京都写真美術館で開催された初期の展覧会とその傾向について重点的に紹介する。

1. 各時期の日本写真史の表現の確立：1991年4月「日本写真の転換 1960年代の表現」、1991年9月「日本の写真、1970年代 凍結された「時」の記憶」、1992年8月「日本のピクトリアリズム 風景へのまなざし」、1993年7月「時代をひらいた写真家たち 1960～70年代」、1993年9月「はるかな空の下で 日本の現代写真」、1995年1月「日本近代写真の成立と展開」などである。
2. 東京という都市をめぐる表現：1990年6月「東京 - 都市の視線（オープニング写真展）」、1991年1月「幕末・明治の東京」、1993年4月「モダン東京狂詩曲展 トウキョウ・ラプソディ」、1995年1月「写真都市TOKYO（総合開館記念展）」などである。

¹²⁴ 1990年6月号『アサヒカメラ』通巻740号 p173

¹²⁵ 松本徳彦(2015)「写真美術館誕生とコレクション」『日本写真協会会報』460号 p4

3. 特別なテーマによる企画展：1995年9月「核 - 半減期」、1991年に東京都写真美術館の学芸員・笠原美智子が企画した「現代女性セルフ・ポートレイト 私という未知へ向かって」展、これは日本で初めてのジェンダーの視点から組まれた展覧会である。
4. 開館1周年記念展として「渡辺義雄の世界 人・街・建築への視線」が開催された。

表17 東京都写真美術館の写真展（1990-1995）

No	西暦	写真展テーマ
1	1990年6月	東京 - 都市の視線 オープニング写真展
2	1990年7月	モホリ＝ナジとドイツ新興写真
3	1990年9月	日本のコンテンポラリー 写真をめぐる12の指標
4	1990年10月	映像工夫館シミュレーション イマジナリウム I
5	1990年11月	都市の風景
6	1990年12月	ベレニス・アボットの世界
7	1991年1月	幕末・明治の東京
8	1991年4月	日本写真の転換 1960年代の表現
9	1991年6月	現代女性セルフ・ポートレイト展 「私という未知へ向かって」
10	1991年8月	映像工夫館シミュレーション アニメイテッド・イマジネーション-視覚への欲求
11	1991年9月	日本の写真、1970年代 凍結された「時」の記憶
12	1991年11月	アメリカン・ドキュメンツ展 社会の周縁から
13	1992年1月	写真の黎明
14	1992年4月	木村伊兵衛の世界
15	1992年6月	映像工夫館シミュレーション インスタレーション・エイジ-空間と視覚
16	1992年7月	ファミリー・アルバム 変容する家族の記録
17	1992年8月	日本のピクトリアリズム 風景へのまなざし
18	1992年10月	アジェ、マン・レイ、ブラッサイの巴里 1920-40年の写真世界
19	1992年12月	フランス写真の新たな展開1980-90 パリ市・ヨーロッパ写真館コレクションから
20	1993年2月	発言する風景 クリティカル・ランドスケープ
21	1993年4月	モダン東京狂詩曲展 トウキョウ・ラプソディ

22	1993年6月	映像工夫館展 3D Loveー立体視への招待
23	1993年7月	時代をひらいた写真家たち 1960～70年代
24	1993年9月	はるかな空の下で 日本の現代写真
25	1993年11月	林忠彦の世界 林忠彦の見た戦後、カストリ・分子・そしてアメリカ。
26	1994年1月	もうひとつのヨーロッパ
27	1995年1月	総合開館記念展 【B1F展示室】 映像工夫館展テーマ1: イマジネーションの表現 [前期] 錯視と視覚トリック
28	1995年1月	野外映像プロジェクション ホワイトシャドウ
29	1995年1月	総合開館記念展 【B1F展示室】 メタ・メディア: 飯村隆彦のメディア・インスタレーション
30	1995年1月	総合開館記念展 【2F展示室】 写真都市TOKYO
31	1995年1月	総合開館記念展 【3F展示室】 日本近代写真の成立と展開
32	1995年4月	モダニズムの時代 【3F展示室】 第1部: 形態の美学 Part1 植物庭園
33	1995年4月	モノ・カオ・反物語: モダニズム再考 【3F展示室】 第1部: モノ
34	1995年4月	映像工夫館作品展 【B1F展示室】 映像とビブリオグラフィ
35	1995年4月	アンドレ・ケルテス展 【2F展示室】 その生涯の鏡像
36	1995年5月	CHRONOSCORE 【B1F展示室】 時間・空間が示すもの 野村仁
37	1995年5月	総合開館記念展 【B1F展示室】 映像工夫館展テーマ1: イマジネーションの表現 [後期] 幻影装置
38	1995年6月	イズム'95: 第1回 東京国際写真ビエンナーレ展 【2F展示室】
39	1995年6月	モダニズムの時代 【3F展示室】 第1部: 形態の美学 Part2 光と闇のかたち
40	1995年8月	映像工夫館作品展 【B1F展示室】 フォトソフィア-横尾忠則デジタルテクナレーション展
41	1995年8月	モノ・カオ・反物語: モダニズム再考 【3F展示室】 第2部: カオ
42	1995年9月	モダニズムの時代 【3F展示室】 第2部: モダニズムの肖像

43	1995年9月	核 - 半減期 【2F展示室】
44	1995年9月	映像工夫館展 テーマ2 アニメーション 【B1F展示室】
45	1995年11月	モダニズムの時代 【3F展示室】 第3部：シュルレアリスムと写真
46	1995年11月	光の言葉「ジョージ・イーストマン・ハウス・コレクション」展 【2F展示室】
47	1995年11月	映像工夫館作品展 【B1F展示室】 ムーヴィング・イメージ -映画発明100周年
48	1996年1月	エイジアン・ビュー 【2F展示室】 躍動するアジア
49	1996年1月	現代ドイツ映像作家展 【B1F展示室】 映像の触覚
50	1996年2月	開館1周年記念展 【3F展示室】 渡辺義雄の世界 一人・街・建築への視線一

(4) 他の各地方公立美術館の写真展

1970年代から1980年代にかけて、全国的に美術館建設ブームがあり、多くの地方美術館がこの時期に開設された。例えば、兵庫県立近代美術館(1970年開館)、山口県立美術館(1979年開館)、米子市美術館(1983年開館)、伊丹市立美術館(1987年開館)、秋田市立千秋美術館(1989年開館)などである。

そして1985年以降、これら各地方の公立美術館で写真展が多数開催された。この10年間で各地の美術館で開催された主要な写真展の回数は、およそ40回に近い。特に地方出身の写真家や写真団体の紹介、または各地で写真家の撮影した代表作品などのテーマ写真展がこの時期に続々と地方美術館で開催された。例えば、昭和初期の関西作家を積極的に紹介する兵庫県立近代美術館の「中山岩太展」(1985年)・「安井仲治展」(1987年)・「小石清と浪華写真倶楽部展」(1988年)、新潟県美術博物館の「渡辺義雄展」(1989年)、米子市美術館の「植田正治とその仲間たち1935-55」(1992年)、伊丹市立美術館の「山沢栄子展」(1994年)、秋田市立千秋美術館の「木村伊兵衛と秋田展 1952-1971」(1994年)、神奈川県立近代美術館の「写真と彫刻の対話-安斎重雄・真板雅文」(1994年)、山口県立美術館の「写真家福田勝治展 孤高のモダニスト」(1994年)、芦屋市立美術博物館の「ハナヤ勘兵衛展」(1995年)などである。

こうした写真展が多数開催されたことは、一方において地方における写真に対する認識やアイデンティティの形成に重要な役割を果たしたと考えられる。これまでのように少数の美術館しか写真展を扱わなかった時期では、写真展は基本的に多人数の作家によるグループ展や有名な写

真家による個展の形で開催されており、日本国内の作家別あるいは作品別などの展覧会はそれほど細かく開催することができなかつたのである。

また、写真部門をもつ主要な美術館では、より特定の風潮または時代観を評価するテーマの企画展を開催する傾向があつた。それ以外の美術館では、特に東京都庭園美術館、山口県立美術館などで、写真展が積極的に開催された。

1989年1月、山口県立美術館で「11人の1965～1975 日本の写真は変えられたか」が開催された。この展覧会に出品した作家と作品は、荒木経惟「センチメンタルな旅」、牛腸茂雄（1946-1983）「SELF AND OTHERS」、須田一政（1940-）「風姿花伝」、高梨豊「東京人」、田村彰英「家」・「道」、東松照明「太陽の鉛筆」、内藤正敏「婆バクハツ!」、中平卓馬「来るべき言葉のために」、深瀬昌久「洋子」、森山大道「狩人」、柳沢信「都市の軌跡」であつた。

飯沢耕太郎はこの展覧会の開催について、以下のように述べている。

日本の公立美術館が明確な問題意識を持って写真展に取り組んだ、ほとんど最初の例といえる。さらに重要なのは、展示されたプリントが館の収蔵品として買い上げられることが決まつたことである。これまでは多くの場合、写真は”資料”としての扱いしか受けてこなかつた。他のジャンルの美術品ではあたりまえのこととはいえ、美術館が本気で写真の収集・展示に取り組みはじめたことの意味は大きい¹²⁶。

このように、山口県立美術館の活動は、戦後写真史をテーマにした写真展を開催し作品を収集するなど、写真部門をもつ美術館以外の公立美術館にしては珍しい例であつた。しかもこの展覧会の開催当時、最初の写真部門をもつ川崎市市民ミュージアムが開館したばかりだったことから見ると、山口県立美術館の写真に対する積極性は特筆に値するものである。また、この展覧会は山口県立美術館が写真展を扱う契機となり、それ以降も戦後写真史を回顧する展覧会を開催した。例えば、1990年の「戦後写真 再生と展開」、1991年の「写真の1955～1965 自立した映像群」などの展覧会である。1980年代半ば以降、写真部門をもつ美術館の出現によって、他の公立美術館が写真を扱うことを見直すようになったのである。

表18 各地方公立美術館の写真展（1986-1995）

No	西暦	美術館	企画展テーマ
1	1986年6月	埼玉県立近代美術館	瑛九とその周辺
2	1987年5月	京都国立近代美術館	写真・近代の視覚100年の展開 (ギルバート・コレクション)

¹²⁶ 飯沢耕太郎(1989.3)「11人の1965～1975-日本の写真は変えられたか」『アサヒカメラ』通巻722号 p123

3	1987年 5月	東京都庭園美術館	美しい日本（木村伊兵衛、土門拳、濱谷浩、渡辺義雄）
4	1987年 6月	兵庫県立近代美術館	安井仲治
5	1987年12月	福岡市美術館	郷土の前衛写真家たち ソシエテ・イルフ
6	1987年12月	栃木県立美術館	現代美術になった写真
7	1987年12月	山形美術館	岩合光昭動物写真展
8	1988年 1月	青梅市立美術館	濱谷浩写真展
9	1988年 4月	東京都美術館	1920年代の日本
10	1988年 6月	伊東・池田20世紀美術館	写真・細江英公の世界
11	1988年 6月	東京都庭園美術館	パリ・街・人-アッジェとカルティエ=プレッソン
12	1988年 6月	兵庫県立近代美術館	小石清と浪華写真倶楽部展
13	1988年 9月	神奈川県立近代美術館	日本の写真 1930年代展
14	1989年 1月	山口県立美術館	「11人の1965～1975-日本の写真は変えられたか」荒木経惟、牛腸茂雄、須田一政、高梨豊、田村彰英、東松照明、内藤正敏、中平卓馬、深瀬昌久、森山大道、柳沢信
15	1989年 1月	名古屋市美術館	名古屋のフォト・アヴァンギャルド
16	1989年 4月	東京都庭園美術館	ヘルムート・ニュートン「ポートレート」
17	1989年 7月	新潟県美術博物館	渡辺義雄写真展
18	1990年 1月	下関市立美術館	写真150年海の写真家名品展
19	1990年 3月	池袋セゾン美術館	表現としての写真150年の歴史 タルボット”自然の鉛筆”から1980年代まで
20	1990年 5月	東京都美術館	写真表現への挑戦-明治生まれの写真家たち
21	1990年 7月	水戸美術館	脱走する写真
22	1990年 7月	山口県立美術館	戦後写真 再生と展開
23	1990年 9月	京都国立近代美術館	移行するイメージ：1980年代の映像表現
24	1990年 9月	池袋セゾン美術館	「マン・レイ展」
25	1990年11月	宮城県美術館	戦後写真と東北
26	1991年 7月	渋谷区立松濤美術館	野島康三とその周辺-日本近代写真と絵画
27	1991年 8月	佐久市立近代美術館	ハリー・K・シゲタ
28	1991年11月	山口県立美術館	写真の1955～1965 自立した映像群
29	1992年 2月	米子市美術館	植田正治とその仲間たち1935-55
30	1992年 3月	ワタリウム美術館	福原信三・路草写真展
31	1992年 6月	東京都庭園美術館	ロバート・メイプルソープ
32	1993年 3月	ワタリウム美術館	安井仲治写真展

33	1993年 7月	世田谷美術館	ラヴ・ユー・トーキョー 桑原甲子雄+荒木経惟写真展
34	1993年 8月	熊本県立美術館	富重写真所の130年
35	1994年 1月	伊丹市立美術館	山沢栄子展
36	1994年 2月	秋田市立千秋美術館	木村伊兵衛と秋田展 1952-1971
37	1994年 4月	神奈川県立近代美術館	写真と彫刻の対話-安斎重雄・真板雅文
38	1994年 6月	名古屋市美術館	異郷のモダニズム 淵上白陽と満洲写真作家協会
39	1994年10月	山口県立美術館	写真家福田勝治展 孤高のモダニスト
40	1994年11月	原美術館	空間・時間・記憶 Photography and Beyond in Japan
41	1995年 9月	芦屋市立美術博物館	ハナヤ勘兵衛展

3. 写真誕生150年(1989年)と展覧会

1989年はダゲレオタイプ写真術が公表されてから150年目となる年であり¹²⁷、世界各地で多数の記念展覧会やイベントが開催された。日本では、写真誕生150年として日本独自の記念事業を行った。それは日本写真協会（PSJ）が主催した「1960～1970年代・顕彰と収集」であった¹²⁸。この記念行事に凸版印刷がスポンサーとして2億円を提供し、収集した作品は「トッパン・コレクション」と称された。この記念事業の実行委員会事務局はPPS通信社内に設置し、また選定されら作家のオリジナルプリントの収集作業も実務経験が豊かなPPS通信社にすべて任せた。収集の内容は、「1960～1970年代に、ファッション、ドキュメンタリー、ファインアート、ワイルドライフ、風景、スポーツ、広告、科学、ポートレート、フォトジャーナリズムの分野で活躍した日本人を含む世界の写真家50人を選び、その作品各5点を収集すること」および「世界の写真界に貢献、功労のあった5人を選ぶこと」の二本柱であった¹²⁹。前者の顕彰写真家は、カルティエ＝ブレッソン、フランコ・フォンタナ（Franco Fontana 1933-）、リー・フリードランダー（Lee Friedlander 1934-）ら外国人作家36人と濱谷浩、林忠彦、細江英公、石元泰博、川田喜久治、森山大道、長野重一、内藤正敏、奈良原一高、大石芳野（1944-）、篠山紀信、白川義員（1935-）、高梨豊、立木義浩、東松照明、富山治夫、植田正治、渡部雄吉（1924-1993）、横須賀功光の日本

¹²⁷ フランスのルイ・ジャック・マンデ・ダゲールが発明した銀板上に画像を固定するダゲレオタイプが、科学者フランソワ・アラゴーたちにフランスアカデミーで公開され、1839年8月19日は写真発明の日とされた。

¹²⁸ 「顕彰写真家50人」の選定委員は、渡辺義雄（委員長）、石元泰博、小沢健志、福島辰夫の4人であり、「功労者5人」の選定、菊池真一が委員長となる委員会を選定した。また記念事業の実行委員長は細江英公であった。

¹²⁹ 1989年5月号「写真誕生150年で日本独自の記念事業」『アサヒカメラ』通巻725号 p119

人作家19人が選ばれ¹³⁰、最終的に収集した54人の写真家の作品340点を1990年に開館した東京都写真美術館に寄贈した。

この他にも以下のように多くの展覧会が開催された。

1. 1989年8月、「写真150年展—渡来から今日まで」がコニカプラザで開催された(8.10-8.29)。展示の内容は、国内最古の銀版写真から現代までの作品がすべてオリジナル展示という画期的な展覧会である。この展覧会では、20日間の期間中で3万人を超える入場者があった。
2. 1989年9月、日本大学芸術学部・東京工芸大学短期大学部(現・東京工芸大学)コレクション展「写真150年・その光と影」がプランタン銀座で開催された(9.28-10.3)。展示内容は、写真教育機関として両大学が長年にわたり収集してきた国内外の写真家のオリジナルプリントや歴史的資料、書籍を展示したものであった。作品の部分は、海外136人、日本人73人、1人1点ずつの作品が展示され、写真史の流れが世界的に見渡せる写真展であった¹³¹。
3. 1989年5月と8月に、川崎市市民ミュージアムで「写真発明150年記念企画写真と人間I」と「写真発明150年記念企画写真と人間II」の二つの写真常設展が継続開催された。また同年の9月に「TREND '89—現代写真の動向」という企画展も開催された(9.30-10.22)。これはまた常設展の内容とは逆行した現代写真を捉えようとするものであった。柳本尚規は、この企画展について次のように述べている。

写真誕生150年を機に写真の「現在」に焦点をあててみようとする同展のような試みは、唯一のものであったと思う。現在進行形の現代写真を展望するという試みは、これまでもありそうでいて、あまり例がない。古くは1966年の「現代写真の10人」展と1974年の「15人の写真家」展という、ともに国立近代美術館の企画展がそうしたものに当てはまりそうだ。以来ぱったりと例が途絶えていた。難しいことと、難しいことには挑まないということと、回顧趣味の横行などなど、いろいろ背景は考えられるのだが¹³²。

4. 1989年7月、新潟県美術博物館で「渡辺義雄写真展」が開催された(7.29-9.3)。これはこの美術博物館が1967年に開館して以来、初めて開催した写真展であった。写真誕生150年にふさわしい企画展として、日本の写真界の重鎮で、新潟県三条市出身の渡辺義雄の写真展

¹³⁰ 1989年7月号『アサヒカメラ』通巻727号 p130

¹³¹ 1989年8月号『アサヒカメラ』通巻729号 p110

¹³² 柳本尚規(1989.12)「川崎市市民ミュージアムが開催「現代写真の動向」展」『アサヒカメラ』通巻733号 p141

を開催した。「伊勢神宮」、「皇居宮殿」、「桂離宮」、「奈良の古寺」、「出雲大社」などの代表作を、モノクロ写真を中心にカラーも含めて207点の作品が展示された¹³³。

5. 1990年1月、下関市立美術館で「写真150年海の写真家名品展」が開催された(1.5-2.12)。海をテーマにした国内外の写真家の作品約280点が展示された。写真誕生150年のイベントも兼ねたため、19世紀から現代のニューウェーブに至るまでの流れを創成期、ピクトリアリズム、モダンフォト、風景としての海、海と社会、環境としての海、象徴としての海、ニューイメージなどの部門に分けて展示した。「下関は関門海峡をはさんで瀬戸内海と日本海に面する、海と関係の深いところ。カメラのファインダーから海を覗く意識がどのように変化したか、また技術の進歩によって海の写真表現がどう変わったかを展望したい¹³⁴」という意図である。
6. 1990年3月、「表現としての写真150年の歴史 タルボット”自然の鉛筆”から1980年代まで」展が池袋セゾン美術館で開催された(3.3-4.1)。これは米ヒューストン美術館と英ロイヤル・アカデミーの企画で開催された記念展を再構成した展覧会であった。

4. まとめと考察

1979年、「日本写真美術館設立委員会」は、文化庁長官に「日本写真美術館」の要望書を手渡した。そして委員会は、写真部門の設置を構想していた川崎市市民ミュージアムと横浜美術館に対し、当初から館の方向性について協力した。そして1984年から1986年まで、東京都知事鈴木俊一とパリ市長ジャック・シラクの間で、写真展交流が行われたが、このことによって東京の写真美術館の設立の気運が一気に進むようになった。

1988年に開館した川崎市市民ミュージアムにおける作品収集の方針は、「戦後日本の写真」と「濱谷浩の全作品」の二つに重点を置いた。そして1989年に開館した横浜美術館は、歴史的な写真の体系的なコレクションによって、写真史を鳥瞰することを目指した。また、1990年に第一次開館した東京都写真美術館は、幅広い柔軟的な写真作品の収集を図り、歴史的な作品から現代作品まで、あるいは東京に関する表現など、あらゆるジャンルの作品を収集することを目標とした。それらの方向性は各館で開催された写真展にもはっきり反映されている。

また東京だけでなく、他の地方の公立美術館でもこの時期から、写真展を扱うようになる傾向があった。特に地方出身の写真家や写真団体の紹介、あるいは各地で写真家の撮影した代表作品などのテーマの写真展が数多く開催された。

¹³³ 1989年9月号『アサヒカメラ』通巻730号 p118

¹³⁴ 1989年12月号『アサヒカメラ』通巻733号 p134

さらに、1989年の写真誕生150年の大イベントによって、様々な展覧会や記念行事が行われた。写真の歴史的回顧や紹介などをテーマとするものが大多数であったが、同じ年に歴史的な銀板写真からオリジナルプリントまでが見られる展覧会が多数開催されたことは、日本の写真界においても珍しいことであったといえる。そして東京地区だけでなく、これまで写真展を扱っていなかった地方美術館でも、各地域にふさわしい記念展覧会を開催した例がある。写真に対する関心が地方まで広くもたらされたのである。

1995年には恵比寿ガーデンプレイスに東京都写真美術館が正式に総合開館した。また、同年には東京国立近代美術館フィルムセンターが京橋に再開館し、同時に写真部門を設置した。このように各美術館で写真の企画展と常設展が随時開催され、1980年代後半以降、写真展が本格的に美術館で開催されるようになったことが明瞭になる。

この時期、日本社会は高度経済成長に続き、バブル経済期とバブル崩壊という狂乱と沈滞を体験した。この節では写真の全体的な展開は追わず、写真美術館とその展示に絞って考察した。1970年代半ばから、全国で推進された博物館、資料館づくりは、写真への関心を高め、写真の歴史的、社会的意味を確認すると共に、写真の芸術的意味にも改めて注目するようになった。そうしたことは写真関係者、美術館・博物館関係者だけでなく、行政サイドにも拡大していった。

また、写真誕生150年を期して行われた多くの展覧会やイベントの試みは、写真への関心の充実、写真展の意味の拡張など日本の写真史上画期的なものであった。この節では、写真が写真誕生150年史と共に、写真部門をもつ美術館や写真展でどのように充実していったか、その基本的な展開を確認した。写真の社会性についての見直しから、芸術性、記録性、資料性というような観点までの再確認でもあった。

第4章 写真展の発展と写真界に与えた影響

この章では、戦後半世紀にわたる展示方法の変化と、展示会場の推移という観点から、日本における写真展の変遷について論述する。また、画期的な展覧会の果たした意義と、日本の代表的な写真家の作品発表経歴などの視点から写真展の重要性と役割の変化についても分析する。

第1節 展示会場の推移

百貨店

写真展を開催する百貨店は、次の幾つかの類型に分類することができる。

- 戦前から戦後までの「伝統を誇る老舗」：三越や高島屋などが代表するものである。
- 戦後から1960年代までの「革新型」：戦後一時期にアメリカ軍専用の売店「PX」として接収され、GHQの撤退後新装なった銀座松屋が代表するものである。
- 1970年代以降の「モダン型」：西武美術館を開設した西武百貨店が代表するものである。プラザ銀座など。

百貨店の類型によって、それぞれ扱う写真展のテーマに違った方向性が見える。また、時代の変遷につれて、写真展の開催は次第に老舗から革新型やモダン型に移行していく傾向が見られる。

主に集客を目的として写真展を開催するデパートは、新聞社などと提携して海外の写真家の作品、あるいは話題性のある展覧会を多数開催した。このことは写真部門のある美術館が出現する前に、実質的に美術館の写真展の役割を分担したといえる。とりわけPPS通信社は1970年代後半から1990年代までデパートで国内外の現代写真家の展覧会を多数主催し開催した。また1975年に開設された西武美術館は、閉館の1989年までに多数の重要な写真展を開催し、百貨店のなかでも特記すべき例であった。これらのデパートで開催された写真展は、日本の写真美術館の出現まで、重要な位置付けとなったと考えられる。西武美術館の展覧会の方向性について、紀国憲一は以下のように述べている。

開館当初の構想は、第1に時代精神の具現である20世紀現代美術の紹介、第2に純粋美術の枠を越える、より生活に密着した美的表現としての版画、写真、陶芸、デザインなど、さらに音楽・文学・映像・演劇など他ジャンルの実験的な創造活動の紹介、第3に既に20世紀以前の古き良き時代の美意識のモニュメントおよび古代の人類の文化遺産とも呼べるもの、以上3本の柱の企画で運営するというものであった。

西武美術館として14年間に184の展覧会を開催して来たが、これを前記の3本の柱にあてはめて見ると、第1の柱が86展（うち日本人作家34展）、第2の柱が64展（うち美術以外のジャンル30展）、第3の柱のが31展ということになる。第1の柱と第2の柱を合わせると全展覧会の実に87%を占める。いろいろと試行錯誤はあったが日本の美術館としては異色の活動を展開してきたといえるかと思う¹³⁵。

ギャラリー

1950年代の小西六フォトギャラリーと松島ギャラリーがあり、1950年代後半さらに富士フォトサロンや月光ギャラリーが開設され、そして1960年代後半のペンタックス・ギャラリーと銀座ニコンサロンが登場したが、1970年以前には、同時期に最大三つのメーカー・ギャラリーしかなかった。そして1970年代後半になると、メーカー・ギャラリーは多数開設され、同時期に約10カ所が存在し、しかも現在まで運営しているギャラリーが多数ある。1970年代はメーカー・ギャラリーの発展の成熟した時期となったといえる。メーカー・ギャラリーの運営については、以下のような批評がある。

一般に、こうした展覧会場は、直接、自社製品の宣伝に利用するものという意識がうかがわれ、写真展の内容にまで、それが反映する場合がある。

利益を社会に還元するということは、無条件で大衆に、その施設を開放することでなければならぬ。こうした会場は、無料で提供されているため、今までにも若い作家や無名の新人の登竜門としての役割を果たしている。その意味で、従来のニコンサロンや富士フォトサロン、ペンタックスギャラリーの存在は評価されよう¹³⁶。

例えば、1968年開設の銀座ニコンサロンと1971年開設の新宿ニコンサロンは現在まで運営されており、日本で最も歴史のあるメーカー・ギャラリーである。1995年まで、この二つのギャラリーで開催された写真展は、銀座ニコンサロンが計1228回の開催であり、新宿ニコンサロンが計990回であった。銀座と新宿のニコンサロンでは、1995年まで2千回以上の写真展が開催され、これまでの東京で開催された写真展全体の1割以上を占めることから、日本におけるメーカー・ギャラリーの影響力が見える一例である。

¹³⁵ 紀国憲一（1989）「西武美術館の14年とセゾン美術館の未来」『新しいミュージオロジーを探る：西武美術館からセゾン美術館へ』リポート pp9-10

¹³⁶ 1973年4月『アサヒカメラ』通巻485号 p75

しかし、メーカー・ギャラリーはつねに自社製品の宣伝という目的があるため、メーカーによって色々な制限や条件を設ける場合がある。例えばキヤノンの場合は、キヤノン製カメラで撮影されたものに限るという条件があり、富士の場合は、富士の印画紙を使うものに限るという条件がある。たとえ出展規定に明確な記載がなくても、他のメーカー・ギャラリーも多少そのような暗黙のルールが存在する。これらの制限は、現在でも多くのメーカー・ギャラリーに残っている。つまり、メーカー・ギャラリーでの展示は、写真家にメーカー色の印象が付けられやすく、そのことは写真家の表現の自由度をある程度縛ることもなった。例えばメーカー・ギャラリーが成熟した1970年代には、一眼レフカメラとコンパクトカメラが主流の時期であり、日本のカメラ・メーカーの開発もそこに重心を置いていた。メーカー・ギャラリーで開催される写真展もそうしたカメラを使って撮った作品が大多数であり、海外のカメラ・メーカーによる大判カメラで撮影した作品の展示は逆にできなかったのである。そうしたことに反感を抱く写真家も決して少なくなかった。

無料で展示会場を提供することは、若い作家たちにとってありがたい条件であるが、容易に展覧会を開催することができるという印象がある。特に1970年代のメーカー・ギャラリーの成熟期以降、メーカー・ギャラリーでの写真展は常時多数開催された。それに、メーカー・ギャラリーでの展示は、より多くの人に展示させるため、会期を一週間に設定するものが多い。そしてより大量の写真展を開催したことは、アマチュア作家の展示の割合が自然に高くなることとなった。プロフェッショナル作家とアマチュア作家の展示が混在していることがあるため、観客にとっては作家のイメージの区別がつかなくなる。また、メーカー・ギャラリーでの展示は基本的に写真を販売せず、しかも必ずしもオリジナルプリントで展示されるとは限らない。一般の人々にとってオリジナルプリントに対する認識を低下させる可能性がある。

それに対して、1970年代末に出現したオリジナルプリントを扱う写真専門ギャラリーツァイト・フォト・サロンやフォト・ギャラリー・インターナショナル (PGI) は、作家本人によるオリジナルプリントが展示され作品の販売も行うため、扱う作家を慎重に選び、一人一人の作品を重視する方針を採用する。そのため、オリジナルプリント専門ギャラリーは、一ヶ月程度の会期を設けることが多い。

また、メーカー・ギャラリーなどでの制約のある展示形態を好まず、自分たちの発表空間や表現の自由さを求め始め、意気投合した写真家同士たちは自主運営ギャラリーを設立した。例えば、1970年代後半の写真家同士によるフォトギャラリー・プリズム、イメージショップCAMP、フォトギャラリーPUTなどである。ギャラリーは特化しはじめ、メーカー・ギャラリーとは異なる方向性を目指していった。

美術館

美術館で開催された写真展の場合は、主に大きく以下の目的や役割に分類することができる。東京国立近代美術館の1995年までに開催された写真展を例にあげると次のようになる。

- 写真の評価、写真の芸術界における位置付け：1953年の「現代写真展：日本とアメリカ」、1956年の「今日の写真展-日本とフランス」、1960年の「芸術としての写真」、1983年の「現代美術における写真」、1990年の「移行するイメージ」
- 作家・作品の見直し、評価と位置付け：1965年の「2人のアメリカの写真作家」、1966年の「現代写真の10人」、1974年の「15人の写真家」、1990年の「写真の過去と現在」、1993年の「セバスチャン・サルガド「人間の大地」展」
- 歴史資料としての写真発掘と保存
- 写真の貴重さの認識、教育的な意味
- 各館の写真観による写真の解釈、写真史作りへのアプローチ

1980年代後半になると、特定のテーマの展覧会、特定の年代の写真表現史、重要な作家の生涯回顧展などが、美術館の増加につれて一気に増えてきた。それは、展覧会場の規模によって観覧動線が変化できることも関係する。基本的にギャラリーでの写真展は、作家の単一作品の発表に適合している。そして美術館程度の規模の展覧会では、作家の生涯や全体像が見えてくる構成が実現できる。ただし、美術館での展覧会の会期はギャラリーより長いため、一年間に開催できる展覧会の数はかなり限られている。写真を扱う美術館が少ない場合、展覧会のテーマの方向性が偏ることになりかねない。例えば、国立近代美術館では、1970年代にダイアン・アーバスの展覧会を拒絶した。結果この展覧会は西武百貨店で開催された。このことから分かるように、各美術館には各館の方向性があり、必ずしもすべてのテーマの展覧会を開催することができるわけではない。写真のあらゆる面を展覧会を通して社会に広く紹介するためには、それなりの展覧会場の多様性や柔軟性が必要となる。したがって、美術館規模の展覧会場が同時に複数存在することが、写真展の発展にとって重要な要素の一つである。この観点から見ると、日本の百貨店の特設会場が、写真界に与えた影響は非常に大きかったといえる。1980年代後半に写真展を扱う美術館が増加し、日本の写真界に写真発展に対する認識をより高めることができた。また、同時により世界的な写真発展の変化を受け入れる広い視野をもつことができるキャリアが整ってきたのである。

台湾の写真教育者呉嘉寶は、写真の学習過程で受け継いだ写真の評価基準について、次のように述べている。

ある成熟した写真家の作品の価値判断に対する認知の「刷り込み」は必ずしもすべてが写真の学習段階から得たのではない。この場合、世の中の写真雑誌の特別企画、写真評論、有名な写真家の作品集、コンテストの入賞作品、フォトギャラリー、美術館での展示、写真フェスティバル等は、当然ながら、「社会という大学」で働きながら勉強している新人にとって、写真の芸術的価値基準の「刷り込み」の基礎となる。

ゆえに、こういったイベント、公共施設、出版業が頻繁かつ盛大に行われているかどうか、多様なものが併存しているか否かは、おのずとその地域の写真文化が盛んであるかどうかの「量的」指標になり、そこにどれだけの多様性、豊富さ、奥行き、創意が含まれているかは、その地域の写真文化が成熟しているか否かを判断する「質的」指標になるのである¹³⁷。

戦後の日本では、1950年代から本格的なメーカー・ギャラリーが出現し、1960年代のさらなる発展段階を経て、1970年代に至って成熟した。そして成熟期のメーカー・ギャラリーに反発し、若者の写真家同士による自主運営ギャラリーができた。さらに1970年代終わりには、オリジナルプリントを扱う写真専門ギャラリーが登場した。現在日本のギャラリーは、基本的にこの三種類から発展あるいは変化してきたものといえる。メーカー・ギャラリーは、日本で最も歴史が長いものであり、典型的なギャラリー空間であるといえる。1970年代以前、若手の日本作家たちはメーカー・ギャラリーからデビューすることが普通であった。一方、1970年代後半以降に出現した自主運営ギャラリーでは、実験的、反逆的な展示が多かった。

この三種類のギャラリーで開催された写真展は、それぞれ性格や方向性が異なっている。このように、多様なギャラリーが多数存在することは、まさに日本写真文化の成熟の重要な指標となるのである。

同種類の展示会場、あるいは同一地域の写真展の内容表現は、ある程度相互に関連性のあるものだと考える。日本における写真展の展示会場の分布が幾つかの地区に集中していたことから、拡散し所々に遍在するようになったことは、写真表現の方向性の軸が幾つかに変化し発展したことをも意味する。終戦直後は日本橋、銀座が写真展開催の最も中心的な地区であった。そして1970年代になると、多数のメーカー・ギャラリーが新宿に開設されたことによって、銀座と新宿の二つの地区に集中する傾向があった。1970年代後半では、写真家同士による自主運営ギャラリーが出現したが、これらは主に新宿・四ツ谷周辺にあった。1970年代から1980年代にかけて、新

¹³⁷ 吳嘉寶(1996)「写真文化の形成及び価値判断基準の鑄造」『asian view エイジアン・ビュー 躍動するアジア』東京都写真美術館 p17

宿は写真活動の最も活気のある地区となった。そして1980年代以降、その範囲はさらに原宿や渋谷周辺に拡大していった。

第2節 展示方法の変化

写真展の展示方法の変化とその出現した時期は、時代の変遷から大きく分けると以下のようになる。

- 戦前の展示法：（芸術写真期）額装した展示。
（新興写真期以降）木製のパネルに水張りする。
- 戦後10年間：台紙またはパネルに貼り付ける。
- 1950年代後半～1970年代：木製写真パネルによる多様な展示効果。
- 1970年代以降：オリジナルプリントを金属や木製などのフレームに額装した展示。
- 1980年代以降の美術館規模の展示会場：空間的なインスタレーション。

戦前の芸術写真時代の写真家たちは、展覧会の時に作品を額に入れて展示するものが大多数であった。当時の作品はゴムプリントやブロムオイルプリントなど、手作りによるオリジナルの一枚のみの作品が多かった。

終戦直後には、台紙に直接貼り付ける展示が多かった。また1950年代後半以降になると、写真をパネルに水張りする展示方法が主流となり、多くの写真個展にはパネルによる展示効果がもたらされた。例えば、1960年代から日本写真界で活躍したVIVOの写真家も、多様なパネルによる個展を開催した。

オリジナルプリントの展示が多くの人々に認識されたのは、1968年の「ジョージ・イストマン・ハウス・コレクション展」以降のことといえる。そして1970年代から、次第にオリジナルプリントの展示が日本に増えてきた。ここに一つ注目しておきたいのは、オリジナルプリントに対して、日本の写真家たちはどのように考えていたのかということである。日本に海外のオリジナルプリントの概念を紹介した細江英公と奈良原一高の二人は対談で以下のように語っている¹³⁸。

細江：原点をどこに求めるかという、僕は湿板コロディオンの発明と鶏卵紙が生まれることによって急激に写真が大衆化していったわけですからね。（中略）

奈良原：僕も全く同意見です。鶏卵紙が出現することによって、それまで活字メディアであった新聞、雑誌に画家がさし絵を描いてましたね。それにかわるものとして、鶏卵紙を発行

¹³⁸ 細江英公、奈良原一高(1976)「写真のスタンダード」『季刊ワークショップ第六号』写真ワークショップ編集室 pp62-74

部数と同じ枚数の写真を焼いて貼りつけて発行したと。その辺からマスメディアの形態がだぶって出てくるわけですからね。

細江：（中略）大量伝達機構の巨大化にともない社会的有用性の一面が強調されて、それがすべてであるかのように扱われてきたところにもまた問題があるんです。だから今オリジナルプリントの問題を時代に逆行する、アナクロニズムだというふうに把えるのはおかしい。特にガム印画などの非銀プリントが生まれて、当時の非銀プリントの生まれた背景には絵画への追従、模倣という写真表現が極立っていた時代であり、それ以前のヘンリー・P・ロビンソンなどの「絵画主義写真」の時代から綿々と続いたサロニズムを批判して「写真に帰れ」と唱えた同じ言葉を使って、今日的な意味で「写真に帰れ」と唱えたいですね。だから、オリジナルプリントの考え方を絵画主義に逆戻りするようなまるで同じ現象であるかのように把えることは間違いですね。

つまり、鶏卵紙による写真プリントは、現代社会の中でマスメディアという形態の役割を果たすこともでき、また写真作品がもつ繊細な描写力と作家のプリントの制作技術面も表現できるという特性が、オリジナルプリントの原点であると二人は考えている。そしてそれは芸術写真時代のように絵画の効果を模倣するような手作りのオリジナルプリントを指していないことは明白である。

細江：アメリカの学校がアートとしての写真を教えるということが、アメリカにおけるオリジナルプリントのマーケットの発達という事と非常に密接に関係があると僕は思うんです。僕がそういったことに興味を持ったのは1966、67年位だったと思います。まだその頃はニューヨークでもオリジナルプリントを売るギャラリーはなかったと思いますが、僕の知っている写真家達は、まず写真家同士でプリントの交換を始めて、パーソナルな感じで写真の伝達が行われていた。（中略）とにかくそういうことで、写真家同士のプリント交換といったようなものの芽がいつせいで出て来たのが1970年前後だと思います。68年にサンフランシスコにフォーカスギャラリーが生まれ、69年にはウィトキン・ギャラリーが生まれて、70年か71年にライトギャラリーがニューヨークに生まれ、それらを契機にして写真を扱うギャラリーが非常に増えてきた、そしてそれは現在も増えてつつあります。

奈良原：もっとも、アメリカの写真の世界の構造は立体的でジャーナリズムと並列してステイグリッツ以来のオリジナルプリントの系列が存在していたのだけど、改めて更にそちら

に重心が移ったという感じで。（中略）一つには言ってみれば、写真家の個人的能力を發揮できる場としての優れた印刷媒体が具体的になくなった。もう一つはそれまでの印刷媒体は外へ外へと写真の活動を求める形態をとっていたわけでしょう、ある時期が来てそのような世界がもっと個人の人間の内部へ突っ込んでいくというような欲望に変わってきてね。写真の求める方向が変わったという問題、しかし新しい場はまだはっきり現われないという問題、その二つがありますね。

奈良原：写真を売り買いする事が別に思い切った事でもないし、ごく自然な写真の一つのあり方として認められているから、展覧会をやるからにはそこに自分の写真をならべた以上、当然希望者があれば売るということで、だから僕個人とオリジナルプリントの出会いということでも、そのような形で展示された各写真家のオリジナルプリントを目のあたりに見たということも刺戟の一つだな。ライトギャラリーは71年の終わりに発足したから、まだ僕がニューヨークに行った当時はなかったから、アップタウンではウィトキンギャラリーとナイクギャラリーの二つに近代美術館ぐらいいかな、まあそういうところで、日本の規模でいえばちっぽけなところでもかくオリジナルプリントを並べているのに出くわしたわけ。最初は日本のふすま貼りの大展覧会に慣れた人間にしてみれば、何でこれが、ヘーというように小さな奴だものね。でも何回も接しているうちに、まあこれも一つのリーズナブルな写真の存在形態だと思ったね。

日本のパネルによる写真展示に慣れた奈良原は、アメリカでのオリジナルプリントの展示に違和感を感じたが、その後次第にこの写真表現に共感しはじめた。1974年に日本に帰国後すぐ、オリジナルプリントのポートフォリオの制作や展覧会の開催を始めた。

1970年代後半から出現した自主運営ギャラリーでの展示では、メーカー・ギャラリーのように額装した写真に抵抗感があったことから、写真を壁に直接に貼り付け、あるいはピン止めで展示するというような実験的なものが多かった。自主ギャラリーでの展示の性格は、反正規的、自由さを追求するものであったが、それは次第に日本の写真表現の中で不可欠な一面ともなったのである。

展示会場の条件

展示会場の「場」の具体的な条件としては、大きく以下の4つに分類することができる¹³⁹。

- 位置的条件（地域・立地・部位の特性）
- 規模的条件（面積・容積・形状の特性）
- 形式的条件（種類・状態・質的の特性）
- 設備的条件（空気・光・音の環境特性）

ここでは、主に位置的、規模的、形式的条件から、写真展の展示会場を分析する。会場の規模的条件である会場の面積によって、展示可能な作品数が制限されている。このことが開催できる展覧会テーマの幅にも影響する。例えば百貨店の会場では、平均的にギャラリーより広いためより膨大、あるいはより複雑なテーマの表現が可能となる（少なくとも200点の作品を展示できるスペース）。オリジナルプリント30〜40点程度の展示なら、ギャラリーの空間に非常に合う展示である。しかし、もっと広い空間であれば、また状況が違ってくる。例えば、平均600平方メートルを超えた百貨店の特設会場では、六切や大四切のサイズのオリジナルプリントを200点以上が展示できる。

また、展覧会の動線計画は、基本的に以下の三種類に分けることができる¹⁴⁰。

- 平面巡回タイプ：展示ゾーンや展示室を順次接続する動線計画

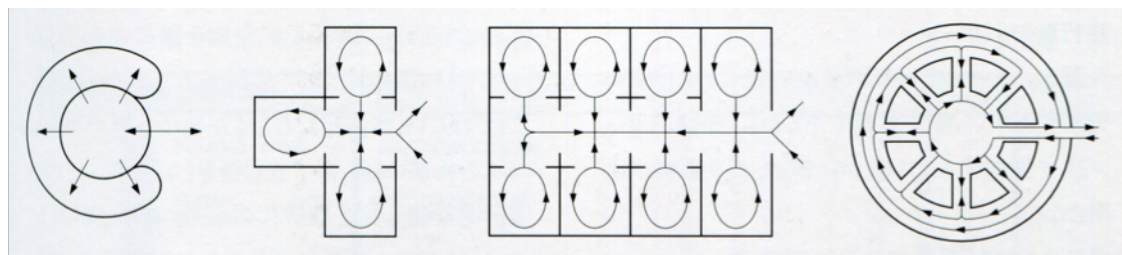


図61 平面巡回タイプ-展示ゾーンや展示室を順次接続する動線計画。（日本展示学会「展示学事典」編集委員会（1996）『展示学事典』株式会社ぎょうせいp81）

- 廊下接続タイプ：廊下によって各展示ゾーンや展示室につながる動線計画

¹³⁹ 日本展示学会「展示学事典」編集委員会（1996）『展示学事典』株式会社ぎょうせい p56

¹⁴⁰ 同上、p81

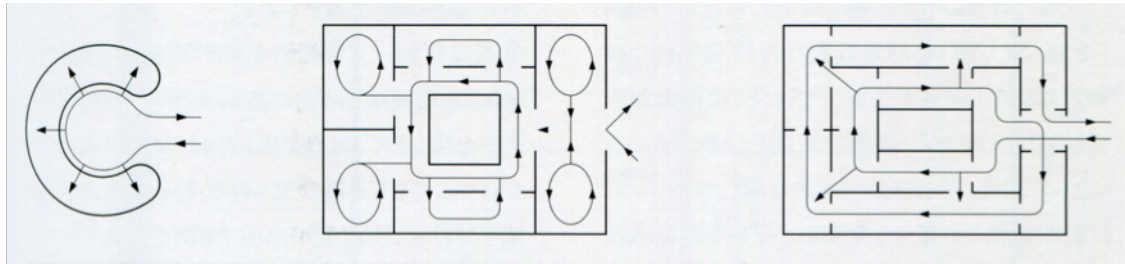


図62 廊下接続タイプ-廊下によって各展示ゾーンや展示室につながる動線計画。(日本展示学会「展示学事典」編集委員会(1996)『展示学事典』株式会社ぎょうせいp81)

- 中央広場タイプ：中央の広場から各展示ゾーンや展示室につながる動線計画

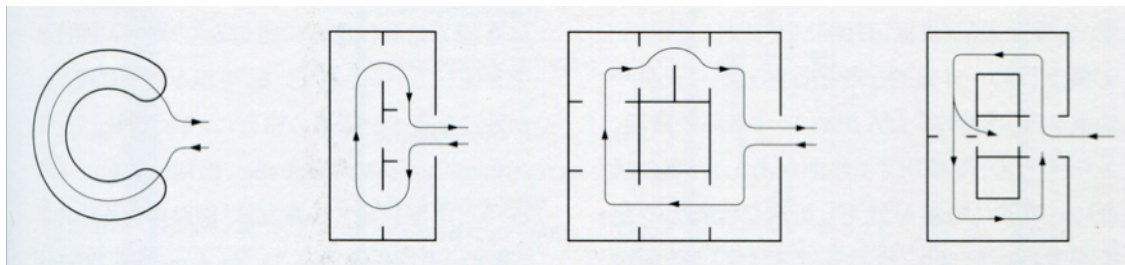


図63 中央広場タイプ-中央の広場から各展示ゾーンや展示室につながる動線計画。(日本展示学会「展示学事典」編集委員会(1996)『展示学事典』株式会社ぎょうせいp81)

ギャラリーで最も使われているものが平面巡回タイプであるが、これは最小限度一部屋の中で区切りの壁面を利用すれば成立しうる展示タイプである。また、長方形の部屋に合う最も利用しやすい展示動線といえる。しかし、複雑なテーマによる展示内容の場合、幾つかのセクションあるいは小テーマに分ける必要があるため、廊下接続タイプや中央広場タイプの方が表現しやすいと考えられる。例えば、1985年の「つくば写真美術館'85」の展示は、中央広場タイプの配置を利用し、パリ・ニューヨーク・東京の三つの都市の表現を区分する方法である。

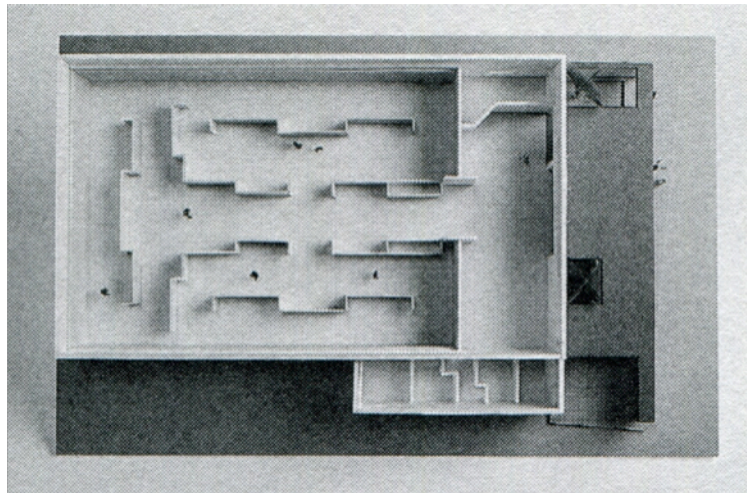


図64 つくば写真美術館模型(粟生田弓、小林杏(2014)『1985／写真がアートになったとき』青弓社p30)

1956年の「ザ・ファミリー・オブ・マン展」は、廊下接続タイプの方法であり、一つの路線で各セクションのゾーンを順番につなげている。

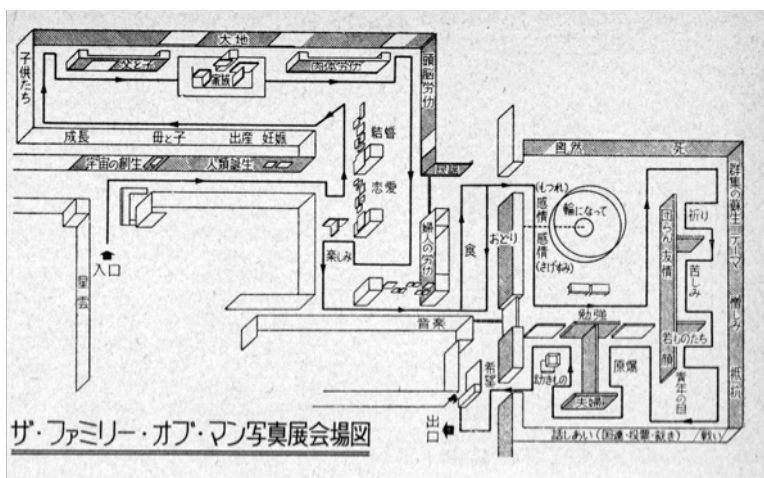


図65 1956年「ザ・ファミリー・オブ・マン展」会場図 (丹下健三 (1956.3)「会場を設計して」『カメラ毎日』p128)

- 各種類の会場の見取り図の比較
 - a. セゾン美術館 (1989年開館) : 1階には759平方メートルのスペースがあり、2階には693平方メートルのスペースがある。
 - b. 川崎市市民ミュージアム (1988年開館) : 写真展示室には約120メートルの壁面があり、200点程度の展示ができるほか、ときには600平方メートルの企画展示室を使用する企画写真展も開催される。
 - c. 横浜美術館 (1989年開館) : 地上三階建てで、写真展示室には278平方メートルの面積があり、壁面は約60メートルある。
 - d. 東京都写真美術館 (1995年総合開館) : 2階の企画展示室と3階の常設展示室には495平方メートルの面積があり、地下1階の映像展示室には532平方メートルの面積がある。

写真展における異なるレイアウトによる編集効果は、大きく分けて以下のようなものである。

- 線的配置

明確な始まりと終わりのある、ストーリー性を強調する方法である。記録写真、ドキュメントタリーの表現に向いている。単一テーマの作品の個展で最も使われている方法でもある。
- グリッド的配置

同質的な被写体と画面構成の写真を比較する時に有効な方法である。こういう配置は、中央を重心とし、外部へ行けば行くほどメッセージを拡散していく効果がある。作品のコンセプト性を重視する展示方法である。

- 異なるサイズによる並列

多様な被写体の併置に向いている。また、意味的連想を拡散化する効果がある展示方法である。線的配置のような同じ間隔がよく使われてることとは違い、異なる間隔を利用されることが多い。また、この方法では、「図」（写真）は壁全体のどの位置に配置し、どのようなサイズを使うのか、また「地」（間隔）のスペースはどのくらいを占めるのか、この両者のバランスによる視覚的影響もつねに考えなければならない。線的配置の展示より、複雑な要素が含まれるが、最も重要な要素は写真の「位置」と「大きさ」の二つにあるといえる。

- 空間的インスタレーション

作品全体が空間に入り込み、融合的な効果がある。感受的感覚を与え、現代アートの表現に使われることが多い。前述の複数の方法によるミックスの構成要素でもあり、最も変化性の多い複雑な構成しかたと考えられる。

1と2は比較的規則的な並べ方であり、大多数の人々はその秩序を感じることができる。論理的思考に最も理解されやすい配置である。3と4のような不規則的な並べ方には、意図に合わせて明確な意味的連想の方向を観客に与えることが必要である。

3の展示方法は、1956年の奈良原一高「人間の土地」と細江英公「東京のアメリカ娘」の二人の初個展で使われた方法である。当時にはまだ珍しい展示方法であり、多くの人にとって難解なレイアウトであるという印象を残した。奈良原は1957年の2回目の個展「王国」でも似たような方法を採用した。また、このような構成では、写真のない空白のスペースが全体的な視覚効果として特に重要となる。一方、額装して展示された作品の場合は、各作品の独立性が強く、作品間隔による変化が相対的に注目されにくいのである。

第3節 写真家の作品発表形態とその分析

この節に取り上げた写真家の選択基準の一つは、1940年以前に生まれた写真家であることである。つまり、本研究の研究範囲となる1995年の時点で55歳以上の年齢であり、それら写真家の作品発表形態には一定の軌跡が読み取れると考えることである。そしてもう一つの基準は、今日まで美術館で大規模な回顧展を開催したことのある写真家であるということである。これはある程

度日本を代表する写真家にとって必要なプロセスであるから、この二つの基準で選択した写真家の作品発表形態と写真展との関連性について検討する。

写真家によって、作品を発表する形態は多種多様であるが、一般的には雑誌での発表より、写真集の出版に伴う写真展の方が、その写真家の代表作になる可能性が高いといえる。日本の代表的な写真家たちの60歳以前の経歴からみると、代表的な作品(写真展の開催と写真集の出版両方もある作品)を5年から10年間の間隔で発表している傾向が見える。多くは個展を先に開催し、シリーズ作品をさらに発展し、完成した後に写真集を出版する。そして個展や写真集の経験を積み重ねて、複数の写真集内容による集結的な回顧展を開催する。無論その中で、「写真集を出版して個展を開催する」または「写真集の出版のみ」の例もあった。日本において、戦後長い間写真展より、写真集の方を重要視する考え方があったからである。特に1950年代後半から1970年代にかけては、日本の印刷技術が最も発達した時期であり、多数の写真集の名作がこの時期に出版された。戦前から活動してきた写真家、例えば、木村伊兵衛、土門拳、渡辺義雄などは、新聞社が出版する写真集を重視する傾向が強く、写真展の開催数は戦後世代の写真家に比べて比較的になかったことがはっきり見える。そして1970年代以降、写真集の出版と写真展の開催を同時並行で進行する形態が次第に盛んになっていった。戦後の世代の写真家たちにも、写真集を重視する傾向が強いが、写真展の開催を同時に発表することが多くなった。例えば、奈良原一高の『スペイン 偉大なる午後』(1970年)、『生きる歓び』(1972年)、そして石元泰博の『教王護国寺蔵 伝真言院 両界曼陀羅』(1977年)などの作品は、写真展と写真集を同時発表した例である。これらの作品は、百貨店規模の会場で開催されるのがほとんどであり、写真集の宣伝に効果的であったと考えられる。

また、東松照明は1967年に自分の出版社「写研」を設立し、その後早いペースで『日本』(1967年)、『サラーム・アレイコム』(1969年)、『OKINAWA 沖縄OKINAWA』(1969年)、『おお！新宿』(1969年)などの代表的な写真集を出版した。このような作品発表方法は、当時として極めて珍しかった。

筆者は2015年6月19日に、川田喜久治にこのことについて、次のような質問を提示したところ、2015年6月23日に、下記のような回答を受けた。

質問

川田先生は1968年に「ある世界」の写真展を銀座ニコンサロンで開催されました。当時の写真雑誌には、次のような記事がありました。「六切ほどの印画パネルを横一列に並べた展示で、写真作品集のページを開いていくような感じをうける。(大木栄一1968.4『アサヒカメラ』通

巻420号p223) 」当時川田先生が小型サイズの写真パネルを採用して展示したのは、どのような考えによるものだったのでしょうか。

回答

当時の展示会場の写真は紛失しております。ニコンサロン開館三回目の展示です。

「ある世界」とは、のち、改題して写真集「聖なる世界」となる初期の作品で構成されています。四つ切り、ゼラチンシルバークラウドプリント制作は自分です。展示表装は、江戸下町の表具屋さんの手になる薄手のベニヤ版に米飯を職人が練り込んでノリとし、張り合わせたものです。

フォト・プレートです。点数は覚えていませんが、100点以上でしたか。モノクロームとカラーも数点展示したかもしれません。写真集を作るためのプロセスとして見てもらうわけですから、以前のように大きくすることをやめました。

仕事の集積としては空間展示よりむしろ私は書物を選んだとおもいます。そのため個展の回数も多くはありません。印刷のためのプリントはオリジナルにこしたことはありませんし、収集や保存にも適しています。作品のプレゼンテーションにはオリジナルプリントが必須になってきたのです。それ以後、私はまずオリジナルプリント、オブジェとなる本を念頭にしごとをすすめるに至ります。そのあいだに、雑誌発表と個展を計画しています。1966年9月から4ヶ月、旧ソ連、ヨーロッパ、イギリス、アメリカなどを取材したものがニコンサロン展です。69年再び、3ヶ月、東南アジアからインドを経てヨーロッパに入り取材をして、「聖なる世界」として、71年に写真評論社から上梓されました。最終的には6項目での構成になっています。

川田氏の回答から分かるように、写真展の開催よりも写真集の制作の方に力を入れていた。またオリジナルプリントとオブジェとなる本による写真作品を制作している。このことは写真家年表にもはっきり反映されている。1960年代の《地図》、《聖なる世界》などの代表的な作品は、写真展の開催の3、4年後に写真集として出版されている。こうしたことから、この時期の川田の作品の「完成形」は写真集であるといえる。そして1976年に写大ギャラリーで開催された「川田喜久治展」や、1980年代PGIで開催された写真展は、すべてオリジナルプリントで展示された。また、1984年には、私家版のポートフォリオ『ルードヴィヒ II世の城コレクション』と『川田喜久治 オリジナルプリント/The Nude』（新潮社、限定30部）のオリジナルプリントの作品も制作した。川田の写真作品に対する考え方は発表の経歴からも分かるのである。

展示会場からみると、深瀬昌久は積極的にメーカー・ギャラリーで作品を発表する代表的な作家である。最初の個展「製油所の空」は小西六フォトギャラリーで開催され、また妻を撮った《洋子》と最も有名な代表作《鳥》などの作品はすべてニコンサロンで開催された。《鳥》のシリーズは、1982年までニコンサロンで計4回発表した。1976年の第一回の展示ではニコンサロンの伊奈信男賞を受賞している。その後の「歩く眼」、「いろはにほへと」、「父の記憶」、「私景」などの写真展もニコンサロンで開催された。日本の代表的な写真家の中で、特定のメーカー・ギャラリーで展覧会をすることが特徴的な作家であるといえる。

須田一政も同様にメーカー・ギャラリーでの展示が多かった。最初の個展は、1977年に銀座ニコンサロンで開催された「風姿花伝」であり、1980年代以降になると、各種のギャラリーで頻繁に写真個展を開催した。ニコンサロン以外に、ミノルタフォトスペース、ナガセフォトサロン、オリンパスギャラリー、小西六フォトギャラリー、富士フォトサロンなど、ほぼすべてのメーカー・ギャラリーで写真展を開催している。また、写大ギャラリーやツァイト・フォト・サロン、PGIなどのオリジナルプリント専門ギャラリーでも写真展を開催した。そして1991年に、自主ギャラリー「平永町橋ギャラリー」を開設し、そこを拠点としてほぼ毎年個展を数回開催するようになった。須田は、1980年代以降ほぼ毎年写真展を継続的に開催しており、バランスよく各種のギャラリーで作品を発表する作家である。

石元泰博はサンフランシスコに生まれたが、3歳の時に高知に移住し、高知県立農業高校を卒業するまで日本で生活していた。1939年に近代農法を学ぶため再度単身渡米したが、1942年からの三年間は、第2次世界大戦の開戦のため、コロラド州の日系アメリカ人の収容所「アマチ・キャンプ」に収容され、写真を本格的に始めるようになった。その後太平洋沿岸地方に行くことが禁じられたため、内陸のシカゴに行った。1946年に日系アメリカ人の写真家ハリー・K・シゲタの紹介でアマチュア写真家クラブに入会し、1948年にシゲタの勧めでシカゴのインスティテュート・オブ・デザインの写真学科に入学、1952年に卒業している。石元の日本での最初の個展は1954年にタケミヤ画廊で開催され、二回目の個展は1962年に日本橋白木屋で開催された「シカゴ、シカゴ」であった。1969年には日本国籍を取得し、日本での写真活動を展開していった。1977年に西武美術館で15年ぶりの個展「曼陀羅展」を開催した。そして1980年代以降、PGIで多数の写真個展を開催し、オリジナルプリントの作品を展示した。日本の代表的な写真家の中で、オリジナルプリント専門ギャラリーを中心に写真を発表し続けた作家である。

森山大道は、1960年に大阪の写真家岩宮武二のスタジオで写真を学び始めた。写真セルフエージェンシー「VIVO」に憧れ、1961年に上京したが、ちょうどこの年に「VIVO」が解散してしまったため、森山は「VIVO」のメンバーであった細江英公に頼んで彼の助手となった。1960年代後半

から森山は『朝日ジャーナル』、『アサヒカメラ』、『カメラ毎日』などの写真雑誌の連載で作品を発表し、1968年に初の写真集『につぼん劇場写真』を出版した。また同年に中平卓馬、高梨豊、多木浩二、岡田隆彦によって写真同人誌『プロヴォーク』が創刊されるが、森山は2号より参加している。1974年にワークショップ写真学校に講師の一人として参加し、同年に細江英公の勧めで銀座ニコンサロンで初めての個展「遠野物語」を開催した。翌年の1976年にワークショップ写真学校が解散し、森山教室の生徒であった北島敬三、倉田精二らと自主ギャラリー「CAMP」を開設した。1987年、渋谷に「room・801」（1988年に「FOTO DAIDO」に改称）を開設し、随時作品を展示するスペースとした。「FOTO DAIDO」は1992年に閉廊し、その後森山は仕事を新宿四谷三丁目に移し、1994年から新宿の自主ギャラリー「プレイスM」に参加した。森山の写真展歴は戦後世代の代表的な写真家の中では比較的少なく、主に自主ギャラリーを中心に活動した。写真展の開催より写真雑誌での発表や写真集の出版に力を入れていた傾向が見られる。

荒木経惟は写真展と写真集を並行して発表する作家である。荒木の初個展は1965年に新宿ステーションビルで開催された「さっちゃんとマー坊」であった。1966、67年に「地下鉄」、「中年女」、「銀座」、「動物園」などの個展を三菱電機ギャラリーで開催した。また1970年代以降、シミズ画廊、紀伊国屋画廊、CAMPなどを中心に写真展を開催した。さらに様々な知人に写真作品を送る「郵送写真展」や、ワークショップ写真学校の生徒たちとキッチンラーメン、公衆電話ボックス、山手線のプラットホームなどの色々な場所や形式で写真展を開催した。常識を破る作家でもあったといえる。そして荒木は1981年に有限会社アラーキーを設立し、同年に10冊の写真集を出版するなど、作品を発表する頻度はさらに増えていった。現在荒木のように頻繁にかつ大量に作品を発表する作家は、日本中だけでなく、世界中でも珍しく特別な例であるといえよう。

以上のように、戦後日本の写真展示会場の種類が増えることによって、作品発表の形態も複雑になり、それぞれ異なるタイプの作家が出現し、写真家の作品を発表する形態の違いも以前より鮮明になっていった。日本の代表的な写真家の経歴から見ても、メーカー・ギャラリー中心の写真家、オリジナルプリント専門ギャラリー中心の写真家、自主ギャラリー中心の写真家、バランスよく各種のギャラリーで均等に発表する写真家、あるいは非正規的場所で発表する写真家などが存在し、作品発表の形態には多様性が認められる。このことは写真表現の幅を広げることにも関連するのである。

また、戦後になってから活躍をはじめた写真家、例えば細江英公や奈良原一高などの場合、彼らが写真活動を開始した約25歳から30歳の時期は、その当時日本の美術館はまだ極めて少なかった。従って35歳以前の彼らの経歴を見ると、同年代の作家あるいは同じ所属団体のグループ展が中心であり、こうした写真展はギャラリーや百貨店で開催されるものが多かった。そして35歳以

降になると、その作品の発表場所は、個展を除きほとんど美術館などが企画して行うグループ展であった。戦後の東京地区では、東京都美術館と東京国立近代美術館があったが、早い段階で写真に関する展覧会を企画したのは、東京国立近代美術館のみであった。それでも、東京国立近代美術館での写真展の数は、1950年代2回、1960年代6回、1970年代1回、1980年代1回、1990～95年3回とかなり限られていた。こうした状況の中で、戦後にデビューした写真家たちにとって、若い頃に美術館の展覧会に参加できる機会は数える程度であった。そして1980年代以降、日本では美術館の建設ブームがあり、加えて1980年代後半から写真部門をもつ美術館が登場し、ようやくこの状況が変わり始めたのである。美術館による企画されたテーマの写真展は、1990年代に入って初めて大量に出現してきた。今日になると、多数の美術館は定期的に写真展を開催し、若い世代の写真家たちにも注目する。例えば東京国立近代美術館や東京都写真美術館などは、各自の新進写真作家展を定期的に企画している。当然新進作家の選抜には、各美術館の学芸員が作家の活動歴や作品によって慎重に評価している。現在美術館に選ばれる新進作家の年齢は、大体30～45歳の範囲内となっている。

第4節 画期的な写真展の果たした意義

1956年に開催された「ザ・ファミリー・オブ・マン」展は、様々な点でインパクトのある展覧会であった。第一に、多数の写真家の作品によって構成され一つの大きなテーマを描いた展覧会であったが、各作品は作家の作風や写真の元の意味を強調するよりも、全体のメッセージに合わせて構成されていた。いわゆる展覧会の「キュレーション」という概念を実現したものであった。当時は「キュレーション」という言葉はなかったが、その展覧会の構成の影響力は大きなものであった。後に海外から輸入された幾つかの展覧会も、「ザ・ファミリー・オブ・マン」展の構成方法に影響されたものがあつた。

「ザ・ファミリー・オブ・マン」展のような多数の写真家が参加した大規模な展覧会では、テーマの表現としては大変成功したが、展覧会構成の仕方から見ると、個々の写真家があまり重要視されていないという欠点があつた。それを改善する方法として、展覧会を企画展にする時、写真家ごとに数枚だけではなく、個展あるいはシリーズ作品を単位として構成した方が、写真家をより尊重する方法になる。ただし、参加した写真家の人数とテーマとのバランスを取るのが極めて困難な作業であるといえる。

日本における写真展覧会の一つの大きな流れは、写真の歴史展である。例えば戦前には、1917年の「本邦寫眞沿革史史料展」（東京上野・竹之台陳列館）、1925年の「ニエプス寫眞百年祭-寫眞史料展覧会」（東京・日比谷図書館別館）、1937年の「ダゲレオタイプ発明百年記念寫眞文化展」

(日本橋三越本店) などであり、戦後には、1962年の「日本写真百年史展」(国立科学博物館)、1968年「写真100年—日本人による写真表現の歴史展」(池袋・西武百貨店)、1975年の「日本現代写真史展」(池袋・西武美術館)、1995年の「記録・創造する眼 日本現代写真史展」(日本橋三越本店) などが開催された。写真発明の記念展や、日本における写真表現史が年代順に継続的に開催されている。写真というメディアの歴史、多彩な写真表現の変遷が定期的に展覧会を通して紹介されたが、それは日本写真史の編纂にも大きく貢献した。

1968年と、1975年に開催された二つの写真歴史展によって、日本への写真渡来以降1970年までの日本の写真表現についての資料が整理され、合わせて多数の写真歴史資料が発掘された。このことが当時の写真界に写真資料の収集、整理の重要性を本格的に意識させたのである。写真歴史展で展示される写真は、時代や社会の変化を語る時に不可欠な状況証拠となる資料であり、写真の鮮明な記録性が最も発掘されるものと考えられる。また日本の場合、写真歴史展の開催はさらに写真美術館設立運動の契機となり、後の写真専門の美術館の出現に影響を与えた、写真展の歴史の中でも重要な位置付けを占める存在であるといえる。

結論

本論文の目的は、戦後の日本における写真展の発展を分析することによって、日本における写真展の在り方の変遷とそれが意味するところを明らかにすることである。

その研究目的を達成するための方法として、写真雑誌『アサヒカメラ』等に掲載された写真展の資料について網羅的に調査し、写真展年表データベースを作成して基礎資料とした。この資料をもとに日本の写真展文化の特質や歴史的経緯およびその意義について次のようにまとめ、結論とする。

本論では、写真展の軌跡を以下のような視点から分析し論考した。

1. 写真展はどのように発展してきたのか、その歴史を考察する。
2. 写真展の形式、展示方法、テーマ、主催者などについて調査し、各時期の展示会場や写真展の傾向を分析する。
3. 写真展によって、写真家はどのように影響され成長してきたのか、展示に対する思想と表現方法との関わりを分析する。
4. 展示会場の種類や規模から、それが写真文化の形成にどのような役割を果たしたか、写真界に与えた影響について考察する。
5. 日本における写真展の特徴、マスコミやメーカー・ギャラリーの功罪について分析する。

すなわち、写真展の果たした役割や機能を多方面から検証し、写真を表現、文化、社会などの角度から総合的に把握し、日本における写真展覧会の特質を解明することを意図している。本論ではこうしたことを検証するため、戦後から東京都写真美術館成立までの50年間の写真展について調査し、展示会場、展示方法、作家、テーマなどの観点から考察したが、最後にこれらの論考をまとめ結論とする。

最初に、日本との比較という観点から、台湾における写真展の歴史と現状について論述した。台湾では、写真専門のギャラリーが少なく、このことが台湾における写真展文化の発展を阻害する要因となっている。後述する日本の戦後の状況とは大きく異なる部分である。

次に、戦後日本における写真展の在り方の変遷をより理解するため、戦前の日本の写真展の概況について考察した。1893年の「外国写真展覧会」から写真展という発表形式が初めて出現した。この展覧会をきっかけに芸術的な写真表現を真剣に追求するということが始まり、その後の明治・大正期から昭和初期まで、東京写真研究会、浪華写真倶楽部、日本写真会などのアマチュア写真団体による活動や展覧会が多数開催された。戦前の写真展の活動は、アマチュア写真団体が主導したことははっきり分かる。また1930年代以前は芸術写真の表現が主流であったが、1931年

に「独逸国際移動写真展」が開催され、日本の写真表現が新興写真に移っていく過程に大きな影響を与えた。これもこの時代の特徴といえるものである。

当時の主要なアマチュア写真団体の展覧会の会場としては、百貨店が時折使用され、他に朝日新聞社の陳列室、日本橋の小西六本店付設の展覧会場なども使用された。しかし、戦前には独立した写真専門のギャラリーは皆無であった。

戦後の写真展の変遷とその考察は、本論の主体となるものであるが、展示会場の推移、展示方法の変化、作家、テーマ等に分けて論述する。

戦後の展示会場の推移では、戦後の社会復興状況の好転と朝鮮戦争の特需景気の影響によって、感光材料の生産状況が次第に安定してきたことが写真展年表データベースから読み取れる。また、1950年代になると、新しい写真専門ギャラリーの開設につれて、写真展数には顕著な増加が認められる。そして1950年代後半になると高度経済成長期に入り、百貨店で開催された写真展にも特色が見られるようになる。三越や高島屋などの老舗百貨店は基本的には集客を目的とする写真展であり、松屋や新興百貨店は、集客をしながら写真界の動向に敏感に対応する新たな方向性がその特色であった。

高度成長期以降、メーカー・ギャラリーにおける写真家による個展の数量が顕著に増え、プロフェッショナルのみならず、若手写真家の育成、写真愛好者の増加といった点で効果があった。1980年の時点では同時に10カ所近いメーカー・ギャラリーが存在し、写真展の数も急激に増加した。メーカー・ギャラリーは、日本における写真のギャラリーの中で最も典型的なものである。メーカー・ギャラリーで開催された写真展の数は、全体の中でも大きい部分を占めているが、それは他の国では見られない状況である。戦後世代の多くの写真家たちは、メーカー・ギャラリーで個展を開催し続けることによって成長してきた。写真表現と写真文化を盛んにしようという姿勢は評価すべきである。しかし、メーカー・ギャラリーは自社製品の宣伝のため、使用する機材や感光材料など様々な制限もあった。それに、より多くの人に展示の機会を与えるため、会期が一週間程度と短期間のものとなりがちであった。そしてプロフェッショナル作家とアマチュアの展示が混在していることも多く、そうしたことに反感を抱く写真家も決して少なくなかった。こうしたことが要因となって、次に新たな二種類の写真ギャラリーが出現してきた。それはオリジナルプリント専門ギャラリーと自主運営ギャラリーである。オリジナルプリント専門ギャラリーでは、作家本人によるオリジナルプリントが展示され作品の販売も行うため、扱う作家を慎重に選び重視する方針を採用する。メーカー・ギャラリーの一週間単位の短い会期に対して、オリジナルプリント専門ギャラリーは、一ヶ月程度の会期を設けることが多い。自主運営ギャラリーで

は、自由な表現方式を強調し、実験的な展示が多く行われた。日本の写真ギャラリーは、この三種類のギャラリーから発展あるいは変化してきたものであるといえる。

1970年代後半にはオリジナルプリント専門ギャラリーと自主運営ギャラリーが出現した以外に、西武百貨店が開設した西武美術館、さらに1983年には個人美術館の先駆となった山形県酒田市の土門拳美術館の出現など、各種の展示会場は次第に特化していく傾向があった。そして1980年代後半になると、1988年に開館した川崎市市民ミュージアム、1989年に開館した横浜美術館などの写真部門をもつ美術館が登場し、1990年には東京都写真美術館が第一次開館し、1995年になると正式総合開館した。また、同年には写真部門をもつ東京国立近代美術館フィルムセンターが京橋に開館した。このように各美術館で写真の企画展と常設展が随時開催され、1980年代後半以降、写真展が本格的に美術館で開催されるようになったことが明瞭となる。

1980年代以前、写真の企画展を実施する美術館は、東京国立近代美術館のみであった。東京国立近代美術館の写真部門が設立されたのは1995年であるが、それ以前には写真展の数も内容の方向性も限られていた。美術館において写真展が果たすべき各役割から見ると、不十分な状況であったといえる。こうした状況の中で、日本のデパートにおける写真展は、ある程度その役割を果たしたのである。デパートが集客を目的として、新聞社などと共催して海外の写真家の作品、あるいは話題性のある展覧会を多数開催した。このことは写真部門のある美術館が出現する前に、実質的に美術館の写真展の役割を分担したといえる。とりわけPPS通信社は1970年代後半から1990年代にかけてデパートで国内外の現代写真家の展覧会を多数主催し開催した。また1975年に開設された西武美術館は、閉館の1989年までに多数の重要な写真展を開催し、百貨店のなかでも特記すべき例であった。これらのデパートで開催された写真展は、日本の写真美術館の出現まで、重要な位置付けとなったと考えられる。そして1980年代後半になると、写真部門をもつ川崎市市民ミュージアムや横浜美術館、さらに東京都写真美術館等の開館にともない、それぞれ館の性格が反映される展覧会が多く開催され、デパートでの写真展は次第に減少し、展示会場としての重要性や機能も薄れていったのであった。

展示方法の変化では、終戦直後の10年間の写真展は、主にマット紙、ベニヤ板、あるいはパネルに貼り付ける方法が採用された。当時の写真は印刷出版を目的に制作されることが多かったため、展示される写真は消耗品として扱われることが多かった。1950年代後半になると、木製写真パネルで展示したものが多くなった。

また、日本の写真展文化を語る上で重要なのが、1970年代のオリジナルプリントの動きである。1970年代以降、テレビの普及等から、アメリカのグラフ雑誌『ライフ』が廃刊に追い込まれたことは、グラフジャーナリズムの衰退を象徴する大きな出来事であった。そうした中で新しい写真

の表現の場は、作家の個性を強調するオリジナルプリントに転換していった。そして渡米経験のある作家を中心に、オリジナルプリントの概念が日本に導入された。また海外での展覧会に参加した経験をきっかけに、日本の作家はオリジナルプリントを重視するようになり、それ以降の作品制作や展示にも反映された。その後、日本でのオリジナルプリントの展示が増加し、そして専門ギャラリーが開設された。写真の価値と芸術性が次第に認められ、後の美術館で写真を収集するようになったことにも繋がる。

しかし、日本において写真の一般への販売は残念ながら欧米ほど普及しなかった。アメリカでは写真家同士で、プリントの交換などを行うことは早くから行われていた。その後、1960年代末にオリジナルプリントを扱うギャラリーが出現し、さらに1970年代に入ると、ギャラリーで写真展を開催する際、オリジナルプリントを販売するようになった。このようにアメリカでは、早い段階からオリジナルプリントを販売するシステムが出来上っていた。またそれだけではなく、写真作品のためのオークションもほぼ同時期に出現した。そのことは写真のコレクター層を拡大する契機ともなった。しかし、そうしたことは、日本では成熟しなかった。すなわち、1970年代にオリジナルプリントという概念が日本に紹介されたが、その周辺の環境とオリジナルプリントに対する意識が同調してなかったのである。戦後の日本では、印刷での発表が主で、プリントは消耗品としての認識であり、オリジナルプリントに対する認識が希薄であった。また、日本の住宅では欧米と違い、住宅の壁面を飾る文化がなかったことも、写真作品の販売に不利になったといえる。

また、1970年代後半以降、会場全体を利用してのインスタレーションの空間的な展示が出現した。このような展示方法によって写真は現代アートとしての表現にも対応できるようになった。ただし、現代写真としての表現には、巨大サイズの作品や、写真展会場の異なるセクションにおける視覚体験の効果など、色々な斬新的展示の可能性にもきちんと対応できるようにするため、スペースが広く天井の高い空間が必要となる。これらを実現するには、美術館規模の展示会場の存在に頼るしかないのである。

作家については、終戦直後にアマチュア写真家団体が復興して写真界が活性化し、専門の職能写真団体が結成され、若手写真家たちにとっても模索成長期であった。1950年代後半になると、「10人の眼」展の出品メンバーから「VIVO」という写真家グループが結成され、戦後の若い世代の写真家たちが輩出しはじめた。1974年にはワークショップ写真学校が開設され、講師と生徒たちが関わった写真展が多数開催された。その後、生徒たちが開設した幾つかのギャラリーは、日本における自主ギャラリー文化の発端となった。さらに1970年代にはダイアン・アーバスやリチャード・アベトンなどの現代アメリカ写真家の写真展が開催された。これらの展覧会によって、

アメリカの写真界の最新状況が逸早く日本に紹介され、日本の写真界に大きな影響を及ぼした。また、1970年代後半以降もう一つ注目すべきことは、PPS通信社がデパートで開催した多数の写真家の個展である。当時写真展を扱う美術館がまだ少なかった時期に、PPS通信社が積極的に国内外の作家を紹介する姿勢は評価すべきであろう。

テーマでは、戦後の性の解放もあって、ヌード写真、旅と観光写真に関心を示す傾向が強かった。また、土門拳の提唱したリアリズム運動がアマチュア写真家たちに強い影響を与え、一時的に盛んになった時期もあったが、リアリズムブームの終結後、徐々に作家の個性を強調する表現へ向かう展開となった。そして高度経済成長期になると、1956年の「ザ・ファミリー・オブ・マン」を始めとする大規模な展覧会が開催され、写真表現に対する考え方、写真資料調査の重要性、オリジナルプリントのコレクションと展示に対する意識など、日本の写真界に強い影響を及ぼした。また、写真展を扱う美術館の出現後、それぞれ個性ある作品収集と写真展を開催した。さらに地方の公立美術館では、地方出身の写真家や写真団体の紹介などの写真展が開催されるなど、写真に対する関心が地方まで拡大していったのである。

美術館で開催する写真展は、写真の芸術界における位置付け、作家・作品の見直し、歴史資料としての写真発掘と保存、社会教育的な啓蒙活動など様々な役割が求められる。写真専門の美術館の出現後、美術館で開催される写真展が増加し、展覧会のテーマも多様なものに対応できるようになり、次第に写真作品の価値に対する認識が拡大していった。また、美術館における女性写真家の作品を紹介する展覧会が増加した。東京都写真美術館が総合開館した1995年は、年間40万人の入館者があり、写真界や一般大衆にとっても、写真の歴史的、社会的、芸術的意味を確認する機会が多くなった。こうした状況は、1980年代以前には少なかったことである。このように、写真美術館は、より幅広い写真文化の発展が期待される中で誕生した。

しかし、各美術館の写真観や方向性はそれぞれ異なっているので、多方面の展覧会を開催することは、少数の美術館だけで実現しがたい。より多くの美術館が写真展を開催し、数量的に増えることになれば、全体として展覧会の内容も「質的」に高まることが期待できる。

写真展文化の発展にもう一つの重要な要素は、展示会場の種類である。会場の種類や規模はそれぞれ展覧会の内容や展示方法と密接に関連する。また、写真家の展示の経歴は写真家の表現スタイルの成長にも関わるものである。基本的には展示のみを目的としたメーカー・ギャラリー、オリジナルプリントの価値や意義を踏まえて写真展示・作品販売を扱う写真専門ギャラリー、さらには展示だけでなく、写真の収集保存や研究を通じて写真文化の発展を目指す写真美術館など、日本ではこうした種類の展示会場が多数存在する。このことが、あらゆる方向性の写真展の開催を可能とし、ゆえに写真展文化が拡大したと評価できるのである。このような現象は、世界中で

も珍しいことと考えている。しかし、一方で東京での会場や展覧会の数量が異常に多くなった現状は、写真家にとって注目されるチャンスが次第に少なくなっているなど、不利な条件となってしまう可能性もある。

また、常設の写真展会場は、国の写真文化発展に非常に重要な存在である。例えば台湾では、日本のように成熟したギャラリーの展示文化がなかった。つまり、もともと展示できる会場が不十分であるため、展覧会を開催すること自体が珍しいものであった。メーカー・ギャラリーも非常に限られており、日本のようにそれに対して自主運営ギャラリーというものが発生したことがなかった。

台湾では今でも色々な種類の写真展会場が不足している結果、写真家たちを段階的に成長させる表現場や、写真家たちが多様な写真表現のスタイルを磨く機会が十分に与えられていない。このことは写真家の育成に非常に不利な条件となっている。

それに対して、戦後50年の歴史の中で、日本の写真展は、独自の態様を示しながら発展し、それが写真美術館の成立にも繋がっていったのである。このことによって、日本における写真文化の進展の可能性がより高くなったと考えている。日本の写真展文化は、これまで述べてきたような歴史的経緯を踏まえ、ますます発展すると考えている。

なお、今後の課題としては、本研究項目のさらなる充実を期し、1995年以降日本の写真展について引き続き研究し、合わせて台湾における写真展の歴史を調査し、さらなる台湾と日本の各時期の写真展傾向の比較分析についても研究していく所存である。

また、将来台湾において日本写真家協会のような写真職能団体や、日本写真協会のようなメーカー・写真家・写真教育者等の写真に携わる人々の団体、さらに写真部門をもつ専門美術館などが設立できれば、この研究をそれらに反映させていきたいと考えている。台湾の写真界に一つの方向性を示し、その発展に寄与したいのである。筆者が日本に留学し、5年間日本大学大学院で写真を学んだ意味もここにある。

謝辞

本論文作成にあたり、終始熱心なご指導ご鞭撻を頂いた日本大学芸術学部写真学科原直久教授に心より感謝申し上げます。また、多大の助言や知識を頂いた日本大学芸術学部写真学科高橋則英教授、執筆論文に関して丁寧なご精読やご指導を頂いた日本大学芸術学部鈴木保彦教授、授業を通して多くの示唆を頂いた日本大学芸術学部藤原成一教授に深謝する。

そして、ご多忙の中、写真家としての経歴や自身の考え方について丁寧かつ詳しく回答して頂いた川田喜久治氏、PPS通信社の展覧会に関するインタビューを受けて頂いた妹尾三郎氏、学会発表を通して助言を頂いた東京都写真美術館専門調査員の金子隆一氏、写真家の細江英公氏、研究資料の調査に助言を頂いた写真評論家の鳥原学氏に感謝の意を表するとともに御礼申し上げます。

また、個人的に所有する貴重な展覧会の歴史資料を提供して頂いた日本大学芸術学部写真学科西垣仁美教授、台湾の「J' STUDY留学情報雑誌」編集長の林俊宏氏、今まで様々な場面で応援してくれた台北視丘撮影芸術学院の呉嘉寶先生、日本大学大学院芸術学部写真学科の諸先輩方、写真展データベースの資料作成に協力頂いた邱祉婷氏に御礼申し上げます。

最後に、いつも支えてくれた家族に心から深く感謝する。

引用・参考文献（著者名アルファベット表記順）

- 秋山亮二ほか（1974.6）「現地座談会 二人の施工人がニューヨークのど真中に日本家屋を建てた」『カメラ毎日』通巻248号 pp99-103
- 栗生田弓、小林杏（2014）『1985／写真がアートになったとき』青弓社
- アサヒカメラ編集部（1955.10）「戦後十年の日本写真界（B）カメラと感光材料」『アサヒカメラ』通巻266号 朝日新聞社 pp141-144
- 朝日新聞社（1926.4～1942.4）『アサヒカメラ』通巻1号～通巻193号
- 朝日新聞社（1949.10～1996.3）『アサヒカメラ』通巻194号～通巻821号
- 朝日新聞社出版局年鑑事典編集部（1995）『戦後半世紀 1945-1995』朝日新聞社
- 浅野徹一郎（1997）『戦後美術展略史：1945-1990』求龍堂
- アルス社（1946.1～1956.3）『カメラ』通巻287号～通巻441号
- ブルーガイド編集部（編）（2005）『東京懐かしいの昭和30年代散歩地図』実業之日本社
- 陳美智、蔡幸伶（2013）『高美館2012』高雄市立美術館
- 陳淑鈴（編）（2008）『台北市立美術館 閱覧 1983-2008』台北市立美術館
- 簡永彬（2014）『「看見的時代-影會時期的影像追尋」1940s～1970s』夏綠原國際有限公司
- 土門拳（1977）「リアリズム写真の進むべき道」『写真リアリズム』通巻42号 pp58-63
- 福島辰夫（2011）『福島辰夫写真評論集 第一巻 写真を発見する世界』窓社
- 福島辰夫（2011）『福島辰夫写真評論集 第二巻 「10人の眼」・VIVOの時代』窓社
- ジョージ イーストマン ハウス コレクション写真展実行委員会（1968）『世界の偉大なる写真家たち ジョージ イーストマン ハウス コレクション展』日本写真家協会
- 半藤一利（編）（2007）『敗戦国ニッポンの記録 上巻』アーカイブス
- 平木収、深川雅文（編）1990）『女性のまなざし—日本とドイツの女性写真家たち』川崎市市民ミュージアム
- 細江英公（1968.9）「大展覽会がはじめて太平洋を渡るまで」『アサヒカメラ』通巻425号 pp224-225
- 細江英公、奈良原一高（1976）「写真のスタンダード」『季刊ワークショップ第六号』写真ワークショップ編集室 pp62-74
- 細江英公、澤本徳美（1986）『写真の見方』新潮社
- 薛平海（編）（1998）『臺灣省立美術館開館十週年記念專刊』臺灣省立美術館
- 黄亞紀（編）（2012）『寫真物語 上』亦安工作室

- 飯沢耕太郎、金子隆一、高橋則英ほか(編) (1988) 「日本写真年表」 『日本写真全集12 ニューウェーブ』 小学館 pp66-187
- 飯沢耕太郎 (1989. 3) 「11人の1965～1975-日本の写真は変えられたか」 『アサヒカメラ』 通巻722号 p123
- 飯沢耕太郎 (1999) 『日本写真史概説』 岩波書店
- 飯沢耕太郎 (2004) 「眼から眼へ—写真展とは何か？」 『眼から眼へ：写真展を歩く2001-2003』 みすず書房 pp8-25
- 飯沢耕太郎 (2004. 12) 「「東松照明」というネットワーク」 『美術手帖』 858号 p89-96
- 飯沢耕太郎 (2008) 『増補戦後写真史ノート-写真は何を表現してきたか』 岩波書店
- 飯沢耕太郎 (編) (2008) 『日本の写真家 101』 新書館
- 伊奈信男、渡辺義雄、金丸重嶺、木村伊兵衛 (1954. 6) 「わが写真界の潮流 (その2)」 『アサヒカメラ』 通巻250号 朝日新聞社 pp122-129
- 伊奈信男 (1955. 10) 「戦後十年の日本写真界 (A)戦後写真の動向と作家活動」 『アサヒカメラ』 通巻266号 朝日新聞社 pp139-141
- 石井亜矢子、飯沢耕太郎(編) (1999) 「日本写真史年表」 『日本写真史概説』 岩波書店
- 神保京子、金子隆一(編) (2003) 『川田喜久治 世界劇場』 東京都写真美術館
- 金子隆一、田坂博子(編) (2013) 『日本写真の1968：1966～1974 沸騰する写真の群れ』 東京都写真美術館
- 川田喜久治 (1971) 『聖なる世界』 写真評論社
- 川田喜久治 (2005) 『地図』 月曜社
- 川本地平 (1988. 10) 「いよいよやってくる[写真美術館]時代」 『アサヒカメラ』 通巻717号
- 川崎市市民ミュージアム (1992～1996) 『川崎市市民ミュージアム年報(1988. 11～1996. 3)』 川崎市市民ミュージアム
- 岸哲男 (1974) 『戦後写真史』 ダヴィッド社
- 講談社(編) (1993) 『銀座細見』 講談社
- 小久保彰 (1974. 5) 「ニュー・ジャパニーズ・フォトグラフィー展第1報」 『カメラ毎日』 通巻247号 pp45-48
- 小泉定弘 (1973) 「オリジナル・プリント収集準備会の目的」 『FONS ET ORIGO』 vol. I, No. 1 Spring p4
- ユニカプラザ (1989) 『写真150年展「渡来から今日まで」』 ユニカプラザ

- 桑原甲子雄（1991）「リアリズム写真を出発点として」『写真家はなにを見たか・1945-1960』
昭和写真史編纂委員会 pp5-9
- 毎日新聞社（1954.6-1985.4）『カメラ毎日』通巻1号-376号
- 増田玲（1995）「東京国立近代美術館における写真展 1953-1974」『東京国立近代美術館と写真
1953-1995』東京国立近代美術館 pp8-13
- 松本徳彦（1994）「写真美術館設立運動の経緯」『日本写真美術館3』日本写真美術館設立委員会
pp43-62
- 松本徳彦（2015）「写真美術館誕生とコレクション」『日本写真協会会報』460号 公益財団法人
日本写真協会 pp2-5
- 光田由里（2006）「写真のありか—細江英公 オリジナルプリントとミニクラブ」『写真、「芸
術」とその界面に 写真史一九一〇年代—七〇年代』青弓社 pp278-293
- 光吉夏彌（1968.9）「世界的名作300点への招待」『アサヒカメラ』通巻425号 pp223-225
- 長野重一、飯沢耕太郎、木下直之（編）（1997-1999）『日本の写真家（シリーズブック、全40冊）』
岩波書店
- ナガセフォトサロン（編）（1981）『SELECTION1980 ナガセフォトサロン展示年鑑』ナガセフォト
サロン
- 75年史編纂委員会（編）（1993）『光とマイクロと共に ニコン75年史』株式会社ニコン
- 名取洋之助（1954.10）「写真のリアリズムに関する疑問」『アサヒカメラ』通巻254号 pp124-
125
- 名取洋之助（1960.10）「新しい写真の誕生」『アサヒカメラ』通巻329号 pp147-149
- 奈良原一高（1967）『ヨーロッパ・静止した時間』鹿島研究所出版会
- 奈良原一高（1975）『消滅した時間』朝日新聞社
- 日本放送協会（1995）「現代日本の歩み 戦後・昭和・平成：日本100年 政治 1 マッカーサーの
GHQ」NHKドキュメンタリー
- 日本カメラ社（1950.3-1996.3）『日本カメラ』通号1号-656号
- 日本写真美術館設立委員会（1979）『日本写真美術館 設立趣意』日本写真美術館設立委員会
- 日本写真家協会（編）（1971）『日本写真史 1940-1945』平凡社
- 日本写真家協会（編）（1977）『日本現代写真史 1945-1970』平凡社
- 日本写真家協会（編）（2000）『日本現代写真史 1945-1995』平凡社
- 日本写真家協会、日本現代写真史展実行委員会（編）（1995）『記録・創造する眼：戦後50年日本
現代写真史展』朝日新聞社

- 日本写真協会（編）（1976）『日本写真史年表 1778-1975.9』講談社
- 日本展示学会「展示学事典」編集委員会（編）（1996）『展示学事典』株式会社ぎょうせい
- 岡井耀毅（2005）『土門拳の格闘：リアリズム写真から古寺巡礼への道』成甲書房
- 大辻清司、細江英公、森永純（1971.4）「座談会・コンポラはどこへいく？」『アサヒカメラ』通
巻457号 pp308-313
- セゾン美術館（編）（1989）『新しいミュージオロジーを探る：西武美術館からセゾン美術館へ』リ
ブレポート
- 清水有、笹木一義（編）（2006）『85/05 幻のつくば写真美術館からの20年 報告書』せんだいメ
ディアテーク
- 白山真理（2001）『写真雑誌の軌跡』JCIライブラリー
- Steichen, Edward. (1955). *The Family of Man*, The Museum of Modern Art.
- スタイケン, エドワード. (編) (新倉俊一訳) (1994) 『人間家族 The family of man』富山房
- 須田一政（2013）『凧の片』冬青社
- Szarkowski, John. and Yamagishi, Shoji. (1974). *New Japanese photography*, The Museum of
Modern Art.
- シャーカフスキー, ジョン. ほか (1974.6) 「ニューヨーク近代美術館 ニュー・ジャパニーズ・
フォトグラファー展への招待」『カメラ毎日』通巻248号 pp39-86
- Szarkowski, John. (1978). *Mirrors and windows: American photography since 1960*, The
museum of Modern Art.
- シャーカフスキー, ジョン. (秋山亮二訳) (1978.10) 「論文要旨 鏡と窓 同写真展カタログか
ら抄訳」『カメラ毎日』通巻301号 pp40-47
- 武上幸之助（2004）「土門拳のリアリズム写真芸術論について」『現代と文化：日本福祉大学研
究紀要』通巻110号 pp249-260
- 多木浩二（1974.7）「「写真についての写真展」を終わって」『アサヒカメラ』通巻504号
pp146-148
- 国立近代美術館（編）（1953）『現代寫眞展：日本とアメリカ』国立近代美術館
- 東京国立近代美術館（編）（2014）『奈良原一高 王国』東京国立近代美術館
- 東京都江戸東京博物館（編）（2014）『東京オリンピックと新幹線』青幻舎
- 東京都写真美術館（編）（1991）『私という未知へ向かって 現代女性セルフ・ポートレイト』東
京都写真美術館
- 東京都写真美術館（編）（1996）『東京都写真美術館年報1994-95』東京都写真美術館

- 東京都写真美術館(編) (1995) 『東京 都市の視線』 東京都写真美術館
- 東京都写真美術館(編) (1995) 『写真都市 TOKYO』 東京都写真美術館
- 東京都写真美術館(編) (1995) 『東京写真美術館』 東京都写真美術館
- 東京都写真美術館(編) (1996) 『東京写真美術館概要』 東京都写真美術館
- 東京都写真美術館(監修) (2005) 『日本の写真家-近代写真史を彩った人と伝記・作品集目録』 日
外アンシェーツ
- 鳥原学 (2013) 『日本写真史(上)』 中央公論新社
- 鳥原学 (2013) 『日本写真史(下)』 中央公論新社
- 鳥海早喜 (2011) 「日本写真史における写真歴史展覧会の開催意義に関する研究—「写真100年—
日本人による写真表現の歴史展」を中心として—」 『芸術・メディア・コミュニケーション
日本大学大学院芸術学研究科博士課程研究誌』 第10号 日本大学大学院芸術学研究科
- 鳥海早喜 (2013) 「写真展「ザ・ファミリー・オブ・マン われわれみな人間家族」のガラス乾
板に関する調査研究」 『平成22年度日本大学大学院芸術学研究科博士前期修士論文・作品・制
作 概要集』 日本大学大学院芸術学研究科
- 鳥海早喜 (2014) 『金丸重嶺研究 - 新興写真時代の活動と初期写真教育を中心に』 日本大学大学
院芸術学研究科博士後期課程芸術専攻平成25年度学位請求論文
- 津田新一、塩原経央、重森弘淹、桑原甲子雄(1973) 「座談会 現代写真=何処へいく…」 『写真批
評』 東京総合写真専門学校出版局 pp12-52
- 塚田美紀、高橋直裕(編) (2014) 『桑原甲子雄の写真トーキョー・スケッチ60年』 世田谷美術館
- 薦谷典子、河野克彦(編) (2003) 『光の狩人—森山大道1965-2003』 島根県立美術館
- 薦谷典子(編) (2010) 『手のなかの空 奈良原一高 1954-2004』 島根県立美術館
- 打林俊 (2015) 『絵画に焦がれた写真 日本写真史におけるピクトリアリズム』 森話社
- 植田正治写真美術館(編) 『Shoji Ueda Photographs : (1930s-1990s)』 植田正治写真美術財団
- 渡辺勉 (1966.8) 「戦後写真賞ものがたり」 『アサヒカメラ』 通巻400号 pp242-246
- 渡辺勉 (1975) 『写真とは何か』 朝日ソノラマ
- 呉嘉寶(1996) 「写真文化の形成及び価値判断基準の鑄造」 『asian view エイジアン・ビュー 躍
動するアジア』 東京都写真美術館 pp14-18
- 山形美術館(編) (2000) 『細江英公の写真 1950-2000』 共同通信社
- 山本武利 (2013) 『GHQの検閲・諜報・宣伝工作』 岩波書店
- 柳本尚規 (1978.06) 「オリジナルプリントの収集」 『アサヒカメラ』 通巻559号 p211

- 柳本尚規（1989.12）「川崎市市民ミュージアムが開催「現代写真の動向」展」 『アサヒカメラ』
通巻733号 p141
- 横浜美術館（1992～1996）『横浜美術館年報（1号～3号）』横浜美術館
- 吉見俊哉（2009）『ポスト戦後社会』岩波新書
- 吉中充代（1998）「美術館の戦後の展開」 『現代美術館学』昭和堂
- 吉野弘章（2002）「「オリジナル・プリント」の概念についての考察」 『日本写真芸術学会誌
平成十四年度第11巻・第3号』日本写真芸術学会 pp7-16

日本の代表的写真展年表（1945-1995）

凡例

- ・写真展開催年の前後5年間に同名の写真集が出版されている場合は、タイトルの前に「★」のマークを付け、後に括弧で出版社、出版年を記入した。
- ・写真賞については、主に写真展を対象とするものを記載した。

主要参考文献

アルス社（1945.1～1956.8）『カメラ』通巻287号～通巻441号

朝日新聞社（1949.10～1996.03）『アサヒカメラ』通巻194号～通巻821号

石井亜矢子、飯沢耕太郎（1999）「日本写真史年表」『日本の写真家別巻 日本写真史概説』岩波書店

岸哲男（1974）『戦後写真史』ダヴィッド社

飯沢耕太郎、金子隆一、高橋則英ほか（編）（1988）「日本写真年表」『日本写真全集12 ニューウェーブ』小学館

日本写真家協会（編）（1971）『日本写真史 1840-1945』平凡社

日本写真家協会（編）（1977）『日本現代写真史 1945-1970』平凡社

日本写真家協会（編）（2000）『日本現代写真史 1945-1995』平凡社

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)		写真史	一般史	
1945 (昭和20)	12	「聯合軍将兵撮影寫真展」	日本橋三越	読売新聞社	8 山端庸介が長崎の被爆状況を記録する。(8.10)	8 第二次世界大戦終戦。(8.15) 10 連合軍総司令部(GHQ)が設置され、マッカーサーが最高司令官に就任。
	12	「富士百景写真展」	銀座松坂屋		10 GHQが写真工業の生産を許可する。	
1946 (昭和21)	1	濱谷浩「昭和20年高田豪雪の記録」	新潟県いづも屋		1 『カメラ』復刊。	
	6	「マミヤシックス第1回六光会展」	日本橋三越		3 日本大学専門部に芸術科写真科が復帰。	
	9	「三大学写真展」早稲田、慶応、法政	日本橋三越		4 (1)日本写真会再建。(2)全日本写真連盟(関西本部)再建。	
	9	「著名写真家秋の作品展」	主婦の友社		8 写真通信社「マグナム・フォトス」がパリで設立される。	
	10	「第1回新日本観光写真コンクール」		日本交通公社	福田勝治『裸婦五態』(イヴニングスター社)刊行。	
1947 (昭和22)	3	「日本写真会展」	東京都美術館		7 エドワード・スタイケンがニューヨーク近代美術館の写真部長に就任。	9 キャスリーン台風が関東地方を襲う。
	4	「国画展」	東京都美術館		9 東京写真研究会再建。	
	4	プレゼントクラブ展	日本橋三越		10 「銀龍社」結成。(赤穂英一、林忠彦、秋山庄太郎、植田正治、緑川洋一らが参加)	
	5	濱谷浩「越後の七人の芸術家」	新潟県高田市・第四銀行高田支店		11 週刊『サンニュース』創刊。(編集・企画:名取洋之助)	
	7	宣伝芸術写真展	日本橋高島屋			
1948 (昭和23)	5	杉山吉良「裸体群像」	銀座松坂屋		9 「日本写真家集団」が東京のプロ写真家により結成される。	
	5	「復活第1回東京写真研究会展」	銀座三越		福原信三逝去(1883-1948)。	
	8	オリンピック写真展	日本橋三越	朝日新聞社	土門拳『クローズアップ』(『写真撮影叢書』第3集・研光社)刊行。	
	秋	入江泰吉「仏像写真展」	日本橋三越			
	11	「第一回六大学写真展」	銀座松坂屋			
1949 (昭和24)	3	★渡辺義雄、熊谷辰男「天皇と皇居」 (『皇居』1949年、ドッパン)			1 『週刊サンニュース』廃刊。	7 下山事件、三鷹事件
	4	坂本万七「仏像」	日本橋三越		1 中山岩太逝去(1895-1949)。	8 松川事件
	6	「日本写真会展」	銀座三越		5 『フォトアート』創刊。(編集長:永井嘉一)	
	6	日本山岳写真協会「山岳写真傑作展」	日本橋丸善		7 青年写真家協会結成。(秋山庄太郎、大竹省二、村井竜一ら数十人)	
	7	杉山吉良「ヌード写真展」	銀座三越		10 『アサヒカメラ』復刊。(編集長:津村秀夫)	
	8	「第1回銀龍社展」	日本橋三越		11 ニューヨーク州ロチェスターに「ジョージ・イーストマン・ハウス」が創設。	
	10	初の天然色フィルムによる「カメラアングル」	日本橋三越	富士写真フィルム	日本大学芸術学部写真学科(新制大学)	
1950 (昭和25)	1	「中山岩太遺作展」	日本橋三越	全日本写真連盟	1 土門拳『カメラ』月例写真審査、新写真作画講座が始まる。	6 朝鮮戦争勃発。(6.25)
	1	「東京写真研究会展」	新宿三越		3 『日本カメラ』創刊。	12 GHQが沖縄長期統治の政策を指示する。
	1	「第1回青年写真家協会展」	銀座三越		5 日本写真家協会(JPS)創立(初代会長:木村伊兵衛)	
	5	「タルボット生誕150年記念 写真文化展」	上野松坂屋	アサヒカメラ	9 写真弘社設立。	

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)		写真史	一般史
	10	「国際写真サロン」	日本橋三越	全日本写真連盟、朝日新聞社	10 岩波写真文庫創刊。
	12	瑛九「フォト・デッサン展」	上野松坂屋		11 「集団フォト」結成。(顧問:土門拳、木村伊兵衛。会員:石井彰、稲村隆正、田沼武能、樋口進、三木淳らで結成された。)
1951 (昭和26)	1	★間世潜「トランプスチヌ大修道院」 (1954年、トランプスチヌ写真帖刊行会)	銀座三越		3 太平洋画会が写真部を創設。
	3	「第1回日本写真家協会展」	日本橋三越	日本写真家協会	4 写真の日が6月1日に制定される。
	6	「日仏米英連合展」木村伊兵衛、三木淳、大竹省二、三堀家義など	銀座三越		8 大辻清司、滝口修造、武満徹、山口勝弘らが実験工房を結成。
	9	「ハリー・K・シゲタ傑作写真展」	日本橋三越		9 松島ギャラリー開設。(銀座松島眼鏡店2階)
	9	「林忠彦・秋山庄太郎二人展」	松島ギャラリー		丸善(日本橋)とタケミヤ(神田)画廊開設。
	10	「日本写真家協会展—原爆より共和まで」	日本橋三越	日本写真家協会	12 日本写真協会(PSJ)設立。(初代会長:菊池久吉)
1952 (昭和27)	4	「現代写真作家展」土門拳、松島進など	銀座三越	オリエンタル写真工業	1 木村伊兵衛、土門拳『カメラ』月例合同審査。
	5	「集団フォト第二回展」バークホワイト、木村伊兵衛など	銀座松坂屋		4 京橋に東京国立近代美術館開館。
	5	「秋山庄太郎展」	松島ギャラリー		5 全日本学生写真連盟結成(後援:朝日新聞社、富士写真フィルム)
	8	「浪華倶楽部50周年記念展—浪展」	日本橋三越		9 ニッコールクラブ設立。(初代会長:長岡正男)
	8	「小川義良・大辻清司二人展」	タケミヤ画廊		
1953 (昭和28)	2	「ライフ」記録写真展」	新宿三越		1 カルディエ・ブレッソン写真集「The Decisive Moment」(決定的瞬間)輸入。
	5	風見武秀「山岳写真展」	松島ギャラリー		5 銀座松屋新装再開。
	8	「ニッコールクラブ写真展」土門拳、木村伊兵衛、大竹省二など	銀座松坂屋		8 青年報道写真家協会結成。(東松照明、山本静夫らが参加)
	8	★「現代写真展—日本とアメリカ」 (1953年、国立近代美術館)	国立近代美術館	国立近代美術館	9 二科会が写真部を創設する。
	10	「銀板写真渡来100年記念 石黒敬七コレクション展」	日本橋丸善		土門拳『風貌』(アルス)刊行。
	11	「秋山庄太郎写真展」	松島ギャラリー		ライカM3発売。
1954 (昭和29)	1	「石元泰博写真展」	タケミヤ画廊		5 『サンケイカメラ』創刊。(編集長:桑原甲子雄)
	2	「真継不二夫ハワイ写真展」	日本橋三越		6 『カメラ毎日』創刊。
	2	★大竹省二「世界の音楽家」 (1955年、朝日新聞社)	銀座松坂屋		10 小西六フォトギャラリー開設(10.26)。
	5	「ロバート・キャパとマグナム・フォトス写真展」	日本橋三越		土門拳『室生寺』(美術出版社)刊行。
	6	ロバート・キャパ「日本の印象作品展」	日本橋高島屋		『木村伊兵衛傑作集』(朝日新聞社)刊行。
1955 (昭和30)	1	「土門拳第一回個展」	日本橋高島屋		5 16ミリ映画『12人の写真家』が公開される。(監督:勅使河原宏)
					1 アイゼンハワー米大統領、沖縄の無期限占領継続を言明。(1.18)

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)	写真史	一般史
	2	★「木村伊兵衛外遊作品展」 (1955年、朝日出版社) 銀座松坂屋	8 エドワード・スタイケンが「ザ・ファミリー・オブ・マン」展準備のため来日。	2 日本ジャーナリスト会議を設立。
	3	「現代写真作家十人展」渡辺義雄、林忠彦など 日本橋高島屋	カメラ総生産台数の半数近くが35ミリカメラとなり、二眼レフにかわって35ミリ時代に入る。	3 テレビ受信契約台数が5万台に達する。
	3	「秋山庄太郎、林忠彦、緑川洋一、植田正治4人展」 松島ギャラリー	大竹省二『世界の音楽家』(朝日新聞社)刊行。	6 広島平和記念館が竣工。(デザイン:丹下健三)
	8	「終戦回顧写真展」 日本橋高島屋	木村伊兵衛『外遊作品集』(朝日新聞社)刊行。	神武景気が始まる。
	9	「林忠彦渡米写真展」 銀座松坂屋		
1956 (昭和31)	1	★木村伊兵衛「ヨーロッパの印象」 (1956年、朝日新聞社) 日本橋高島屋	5 「日本主観主義写真連盟」結成。(樋口忠男、北代省三、三瀬幸一、本庄光郎、阿部展也、滝口修造など)	5 売春防止法を成立。
	3	★「ザ・ファミリー・オブ・マン写真展」 (1956年、日経新聞社) 日本橋高島屋	5 「写真家批評家クラブ」結成。	7 経済企画庁「経済白書」は、「もはや戦後ではない」との結論を出した。
	4	常盤とよ子「働く女性」 小西六ギャラリー	6 プロ写真家団体「ギネ・グループ」結成。(早田雄二、大竹省二、秋山庄太郎、尾崎三吉、松島進、稲村隆正)	12 水俣病と工場排水の関係が問題化。
	5	奈良原一高「人間の土地」 松島ギャラリー	7 地下鉄東京駅に「月光ギャラリー」開設。	
	5	細江英公「東京のアメリカ娘」 小西六ギャラリー	8 アルス社『カメラ』廃刊。	
	6	★「今日の写真—日本とフランス」 (1956年、国立近代美術館) 国立近代美術館	濱谷浩『雪国』(毎日新聞社)刊行。	
	12	「第一回国際主観主義写真展」 日本橋高島屋		
			サンケイカメラ	
1957 (昭和32)	2	渡辺義雄「アジア諸国の姿」 日本橋高島屋	1 「写真家批評家クラブ」が「日本写真批評家協会」に改称。会員は桑原甲子雄、亀倉雄策、重森弘淹、田中雅夫、津村秀夫、福島辰夫、渡辺勉らの19人。	7 丸の内に旧東京都庁舎第一庁舎落成(2.22)。(デザイン:丹下健三)
	4	★アンリ・カルティエ=ブレッソン「決定的瞬間」 日本橋高島屋	4 タケミヤ画廊閉鎖。開設以来201回の展覧会を開催。	10 国際地球観測年(IGY)はじまる。ソ連が世界最初の人工衛星「スプートニク1号」打ち上げに成功(10.4)。
	4	★林忠彦「小説のふるさと」 (1957年、中央公論社) 小西六ギャラリー	4 松島ギャラリーが閉廊。(4.1)	
	5	★濱谷浩「見て来た中国」 (1958年、河出書房新社) 日本橋高島屋	7 数寄屋橋ショッピングセンター2階に「富士フォトサロン」開設。	
	5	「10人の眼」石元泰博、東松照明、奈良原一高、細江英公、川田喜久治、常盤とよ子、奈良原一高、川原舜、佐藤明、丹野章、中村正也 小西六ギャラリー	7 日本写真機工業会は東京と阪神地区でカメラ調査を行ない、「大都市では、2世帯に1台の普及」との結果を得た。	
	7	★吉岡専造「人間零歳」 (1960年、二見書房) 日本橋高島屋	8 土門拳が『週刊新潮』の依頼で被爆12年の広島を撮影した。	
	9	★棚橋紫水「メキシコ」(1958年、研光社) 日本橋高島屋	第1回日本写真批評家協会賞:【作家賞】濱谷浩「見て来た中国」『辺境の町』『裏日本』『まったくやりきれない』、石元泰博「日本のかたち」「桂離宮」【新人賞】東松照明「地方政治家」、中村正也「ヌード」。	
	9	「生きている自然・アメリカ国土写真展」 日本橋高島屋	北村鉄雄(元アルス社長)逝去。(70歳)	
	11	★中村正也「若い裸」 (1960年、カメラアート社) 富士フォトサロン	小石清逝去。(49歳)	

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)	写真史	一般史
	11	「東京写真研究会創立50周年展」 小西六ギャラリー		
1958 (昭和33)	3	「日本主観主義写真展」池五郎、石元泰博、岩宮武二、奈良原一高等 富士フォトサロン	4 女流写真家協会結成。(常盤とよ子、赤堀益子、今井寿恵ら14名)	1 ソ連に続いて、米国も人工衛星「エクスプローラー1号」打ち上げに成功(1.13)。米ソ間の宇宙競争がはげしくなる。
	4	「ライフ写真家傑作展」 日本橋高島屋	6 「日本広告写真家協会 (APA)」結成。(初代会長:金丸重嶺)	4 売春防止法を施行。
	4	「第1回女流写真家協会展」 小西六ギャラリー	6 全関西写真家協会結成。(6.1)	4 今世紀最大の金環食が日本各地で観測された。(4.19)
	6	「第1回全関西写真家展」棚橋紫水、本庄光郎、入江泰吉、ハナヤ勘兵衛など 大阪富士フォトギャラリー	9 中野に東京フォトスクール(現東京総合写真専門学校)設立。(校長:重森弘淹)	5 テレビ受信契約数が100万を突破。
	7	奈良原一高「王国」 富士フォトサロン	第2回日本写真批評家協会賞:【作家賞】土門拳『ヒロシマ』【新人賞】奈良原一高「王国」展。	12 東京タワー(333m)開場(12.10)。
	7	「現代中国芸術写真展」 富士フォトサロン	土門拳『ヒロシマ』(研光社)刊行。	約5000の団地が建設され、計35万戸約100万人の団地族が誕生した。
	8	杵島隆「ヌード」 富士フォトサロン	石元泰博『ある日ある所』(芸美出版社)刊行。	
	10	秋山庄太郎「おんな」 富士フォトサロン	福原信義(日本写真会会長、資生堂社長)逝去。(61歳)	
1959 (昭和34)	1	東松照明「人ーひと」 富士フォトサロン	1 土門拳が「古寺巡礼」を『カメラ毎日』に、「日本風土記」を『アサヒカメラ』に連載。(1-12月号)	5 IOC総会、1964年度オリンピックの東京開催を決定。
	1	★濱谷浩「詩のふるさと」(1958年、中央公論社) 富士フォトサロン	3 金丸重嶺が、ニューヨーク近代美術館館長E.スタイケンと行った国際インタビューがNHKテレビを通じて全国に放送された。(3.25)	6 上野に国立西洋美術館開館。
	5	「100万人の写真展」 池袋西武	5 写真家によるセルフ・エージェンシー「VIVO」結成。(川田喜久治、佐藤明、丹野章、東松照明、奈良原一高、細江英公)	7 経済白書『速やかな景気回復と今後の課題』、技術革新と消費革命に景気回復産業構造の変革を強調。岩戸景気へ。
	6	川田喜久治「海」 富士フォトサロン	11 『カメラ芸術』が『サンケイカメラ』に改称して創刊された。(編集長:桑原甲子雄)	
	6	奈良原一高「城」 中央公論ギャラリー	山端庸介『写真記録 長崎の原爆』(学風書院)刊行。	
	8	「東松照明・山本静夫二人展」 富士フォトサロン	第3回日本写真批評家協会賞:【作家賞】三木淳「麻薬」「メキシコ」展【新人賞】今井寿恵「ロバと王様とわたし」「夏の記憶」展、川島浩「未来誕生」展【特別賞】田淵行男『高山蝶』。	
	9	★藤川清「部落」(1960年、三一書房) 富士フォトサロン		
	9	★緑川洋一「ヨーロッパ」(1960年、朋文堂) 日本橋高島屋		
	10	三木淳「メキシコ」 日本橋高島屋		
	12	川島浩「未来誕生」 富士フォトサロン		
1960 (昭和35)	1	「現代写真展 1959」 国立近代美術館	1 土門拳の写真集『筑豊のこどもたち』(パトリア書店)を出版。10万部を超える。	1 日米新安全保障条約調印。

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)	写真史	一般史
		1 ★濱谷浩「こども風土記」 (1959年、中央公論社) 富士フォトサロン	6 日米安保条約反対の運動に多くの写真家、写真批評家など参加した。	6 安保改定阻止6.15デモを右翼が襲撃。東大生権美智子が死亡。33万人が国会を包囲しデモ。新安保条約が自然承認。
		3 ★土門拳「筑豊のこどもたち」 (1960年、パトリア書店) 富士フォトサロン	7 『コマーシャル・フォト』(玄光社)が季刊で創刊された。	9 NHKと民放4社がカラーテレビ本放送を東京と大阪で開始。
		3 「マグナム世界写真展」 日本橋高島屋	10 毎日新聞社写真部員長尾靖が、浅沼稻次社会党委員長の刺殺現場を撮影。	12 池田内閣は「国民所得倍増計画」を決定。
		4 ★細江英公「おとこと女」 (1961年、カメラアート社) 小西六ギャラリー	石元泰博、丹下健三、ワルター・グロピウス『桂 日本建築における伝統と創造』(造型社)を刊行。	
		5 影山光洋「おふくろ」 小西六ギャラリー	日本ジャーナリスト会議編『主権者の怒り 安保闘争の記録』(日本ジャーナリスト会議)を刊行。	
		7 ★「第9回日本写真家協会展 ここにあな たは住んでいる」(1961年、朝日新聞社) 池袋西武	第4回日本写真批評家協会賞:【作家賞】長野重一「ベルリン 東と西と」 「メキシコ」展、「話題のフォト・ルポ」 【新人賞】藤川清『部落』、細江英公「おとことおんな」展【特別賞】影山光洋「おふくろ」展。	
		7 長野重一「ベルリン 東と西と」 富士フォトサロン		
		9 「芸術としての写真展」 国立近代美術館		
		10 奈良原一高「カオスの地」 富士フォトサロン		
1961 (昭和36)		1 「現代写真展—1960」 国立近代美術館	3 スタイケンの大回顧展が開催された(ニューヨーク近代美術館)。66年間の作品3万点から300点を選び展示。	8 東ドイツが東西ベルリン境界に壁を築き、西ベルリンへの通行を禁止。
		4 木村伊兵衛「木村伊兵衛外遊写真展 ヨ ーロッパの街角」 富士フォトサロン	5 小西六フォトギャラリーが松屋デパート増築のため封鎖された。(5.31)	
		5 佐藤明「女たち」 富士フォトサロン	5 浅沼社会党委員長刺殺事件の写真が1961年度ピューリツァー賞写真部門入賞。	
		6 「ウィリアム・クライン展」 富士フォトサロン	6 写真家によるエージェントVIVOが解散。(6.30)	
		7 深瀬昌久「豚を殺せ」 銀座画廊	第5回日本写真批評家協会賞:【作家賞】東松照明『hiroshima-nagasaki document 1961』、後藤敬一郎[個展における実験的な試み] 【新人賞】早崎治[コマーシャル写真における着想と技術]、井上青龍「人間百景釜々崎」【特別賞】福島菊次郎『ピカドン ある原爆被災者の記録』。	
		8 ★福島菊次郎「ピカドン」 (1961年、東京中日新聞社) 富士フォトサロン		
		8 「第1回APA展 素材としての広告写真」 日本橋高島屋		
		9 ロバート・キャパ「戦争」 銀座松屋		
		11 ★川田喜久治「地図」 (1965年、美術出版社) 富士フォトサロン		
		11 「後藤敬一郎写真展」 銀座画廊		

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)	写真史	一般史	
1962 (昭和37)	1	「NON展」(福島辰夫企画)石元泰博、東松照明、今井寿恵、奈良原一高、細江英公、川田喜久治、佐藤明、丹野章、早崎治、中村正也 銀座松屋	7 スタイケンがニューヨーク近代美術館の写真部長が辞任した。後任は写真家で写真教育者のジョン・T・シャーカフスキー(John Thaddeus SZARKOWSKI 1925-2007 米)。	2 東京都の常住人口が推計で1000万人を突破。世界最初の1000万人都市。	
	1	大竹省二「ヨーロッパの女たち」 富士フォトサロン	11 名取洋之助死去。(1910-1962、52歳) 早崎治がランナーのスタートダッシュの場面を50灯のストロボで撮影し、亀倉雄策が制作した東京オリンピックのためのポスターが完成する。同作品は、第6回ADC金賞を受賞。 第6回日本写真批評家協会賞:【作家賞】緑川洋一『瀬戸内海』【新人賞】桑原史成「水俣病」展【特別賞】報知新聞社写真部[スポーツ写真に新機軸を開拓]。	2 アメリカのベトナム軍事介入本格化。	
	3	長野重一「東京エッセイ」 富士フォトサロン		3 テレビ受信契約者数が1000万を突破。(ほぼ二軒に一台の普及率)	
	7	E・ハース「カラー傑作展」 池袋西武			
	7	★「<11時02分> document nagasaki 1961-62」東松照明 富士フォトサロン			
	7	★「シガコ、シガコ」石元泰博 日本橋白木屋			
	9	高梨豊「標的」 銀座画廊			
	9	★桑原史成「水俣病」(1965年、三一書房) 富士フォトサロン			
	9	「日本写真百年史展」 国立科学博物館 日本写真協会			
	11	★細江英公「薔薇刑」(1963年、集英社) 富士フォトサロン			
	1963 (昭和38)	1		「新しい世界写真展」 日本橋高島屋	3 35mmハーフ判の一眼レフカメラ「オリンパスF」がオリンパス光学工業より発売された。
1		「現代写真展—1961/1962」 国立近代美術館		4 国立近代美術館京都分館が開館。	
4		田淵行男「アシナガバチの生態」 国立科学博物館	7 『太陽』が創刊。(平凡社)		
4		「山沢栄子カラー写真展」 日本橋高島屋	8 金丸重嶺が日本大学学長に就任。		
4		白川義員「アルプス」 月光ギャラリー	8 「三菱電機ギャラリー」が銀座に開設。		
5		内藤正敏「トキドロレン」 月光ギャラリー	12 「日本リアリズム集団」結成。(理事長:田村茂)		
5		芳賀日出男「神の降臨」 富士フォトサロン	この年、日本がドイツを抜き世界一のカメラ生産国となる。		
7		長谷川傳次郎「インド大陸」 日本橋三越	第7回日本写真批評家協会賞:【作家賞】細江英公『薔薇刑』【新人賞】横須賀功光[資生堂ポスター]【特別賞】小久保善吉「日本美再見」(『週刊朝日』連載)。		
8		「銀座回顧写真展」 資生堂ギャラリー			
1964 (昭和39)	2	「ハリー・K・シゲタ遺作展」 富士フォトサロン	3 第1回太陽賞に荒木のぶよしの「さっちゃん」が決まる。	10 第18回オリンピック東京大会を開催。日本は16種目で優勝。	
	4	岩宮武二「東照宮」 月光ギャラリー	4 東京写真専門学院(現東京ビジュアルアーツ)がお茶の水に開校。		
	5	英伸三「盲人」 富士フォトサロン	10 世界最初のASA100の感度のカラーネガ・フィルム「さくらカラーネガタイプ100」が小西六写真工業より発表された。		
	7	東松照明「泥の王国」 富士フォトサロン	第8回日本写真批評家協会賞:【作家賞】なし 【新人賞】高梨豊「オツカレサマ」(『カメラ毎日』連載)、英伸三「盲人 その閉ざされた社会」(『カメラ芸術』11号)、「農村電子工業」(『アサヒカメラ』9月号)【特別賞】田中光常「日本野生動物記」(『アサヒカメラ』連載などの動物写真)。		

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)	写真史	一般史
	9	大竹省二「女優」 富士フォトサロン		
	9	三木淳「ニューヨーク五番街物語」 日本橋高島屋		
	10	オリンピック東京大会芸術展示「日本・カラ 銀座松屋 ー1964」	オリンピック東京大会組織委員会	
	11	「野島康三回顧展」 富士フォトサロン		
1965 (昭和40)	2	影山光洋「昭和の女性風俗史40年」 富士フォトサロン	1 マグナム・フォトスの写真展「地上に平和を(Peace on Earth)」が開催された(ニューヨーク ホールマーク・ギャラリー ー4月)	4 ベトナムに平和を！市民文化団体連合(ベ平連)主催のデモ。(4.24)
	2	田中光常「日本野生動物記」 新宿京王	3 東京に新しい写真展の場が二つ生まれた。一つは新宿ステーションビル二階の回廊、もう一カ所は新宿西口の京王百貨店七階大催場。	
	2	師岡宏次「東京30年」 富士フォトサロン	6 月光ギャラリー閉館	
	6	荒木のぶよし「さっちゃんとマー坊」 新宿ステーションビル	6 銀座通りにある三菱電機ギャラリー開館。	
	8	★「人間とはなにか」世界写真展」(K・パ ヴェーク構成)浜谷浩、細江英公、迫幸一 など(1965年、丸善)	7 「全日本写真著作者同盟」が結成。(初代委員長:渡辺義雄)	
	9	木村伊兵衛「新・人国記」 富士フォトサロン	9 ワグナーフォトギャラリーが開設される。(新虎ノ門実業会館ビル一階)(港区芝虎ノ門五番地)	
	10	★奈良原一高「スペイン 偉大なる午後」(富士フォトサロン 1969、求龍堂)	この年、UPI通信社の沢田教一の「安全への逃避」が、世界新聞写真コンテスト、世界報道写真展などで最高賞を獲得する。1966年のピューリッツァー賞を受賞。	
	10	三木淳「サンバ・サンバ・ブラジル」 富士フォトサロン	PPS通信社成立。	
	11	「マーガレット・パークホワイト写真展」 新宿京王	第9回日本写真批評家協会賞:【作家賞】木村伊兵衛「新・人国記」展【新人賞】立木義浩「舌出し天使」(『カメラ毎日』4月号)、「Just Friend」(『カメラ毎日』連載)、富山治夫「現代語感」(『朝日ジャーナル』連載)、『アサヒグラフ』での業績【特別賞】『毎日グラフ』編集部『日本の戦歴』(『毎日グラフ別冊』)。	
	12	★「2人のアメリカの写真作家ーアルフレッ ド・スティーグリッツとハリー・K・シゲタ」 (1965年、国立近代美術館)		
1966 (昭和41)	1	荒木のぶよし「地下鉄」 三菱電機ギャラリー	4 九州産業大学芸術学部写真学科を設立。	7 政府が新東京国際空港の建設地を千葉県成田市三里塚に決定。
	3	桑原史成「韓国 民族分断の悲劇」 富士フォトサロン	4 東京造形大学が八王子で設立された(校長:桑沢洋子)。石元泰博、東松照明、奈良原一高らが教授に就任。	
	5	「千葉禎介遺作展」 富士フォトサロン	11 「アジア写真芸術連盟(FAPA)」を結成。金丸重嶺が日本写真協会の代表として出席。	
	5	★木村伊兵衛「前進座舞台」 (1966年、研究社)	12 写真展「コンテンポラリー・フォトグラファーズ 社会的風景に向って (Contemporary Photographers : Toward A Social Landscape)」が企画N・ライアンズで開催された。(イーストマン・ハウス)	
	7	★「現代写真の10人」 安斎吉三郎、佐藤明、篠山紀信、高梨豊、 東松照明、富山治夫、中村由信、奈良 原一高、細江英公、横須賀功光 (1966年、国立近代美術館)	第10回日本写真批評家協会賞:【作家賞】田淵行男『北ア展望』(朝日新聞社)、「佐藤明」(『カメラ毎日』5月号)、「白夜」(『カメラ毎日』12月号)、「おんな」(『カメラ毎日』1965年8.9.11月号)【新人賞】内藤正敏「日本のミイラ」展、篠山紀信「偏執狂的習作」(「現代写真の10人」展)、「アドノバルーン」(『カメラ毎日』連載)。	
	7	内藤正敏「日本のミイラ」 日本橋白木屋		
	8	★マグナム・フォトス「地上に平和を」 (1966年、朝日新聞社)		

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)	写真史	一般史
	10	★アンリ・カルティエ＝ブレッソン 「決定的瞬間 その後」 (1966年、朝日新聞社)	新宿京王 全日本写真連盟、朝日新聞社	
	11	「空間から環境へ」	銀座松屋	
1967 (昭和42)	1	荒木のぶよし「銀座」	三菱電機ギャラリー	3 日本写真専門学院(現日本写真芸術専門学校)が渋谷に設立。(校長:井深徴)
	4	杉山吉良「こころ 松永安左エ門」	富士フォトサロン	5 奈良原一高『ヨーロッパ 静止した時間』(鹿島研究所出版会)刊行。
	6	大竹省二「カラー・レディース」	富士フォトサロン	7 三菱電機ギャラリーは、七月二日から一時閉鎖された。
	6	「号外と写真で見る明治百年展」	新宿京王 共同通信社	9 東松照明『日本』(写研)刊行。
	6	日本山岳写真協会創立20周年記念「全日本山岳写真展」	新宿京王	12 旭光学がカメラ・コレクションを公開する「ペンタックス博物館」にペンタックス・ギャラリーを併設施設を、東京西麻布に開館。
	7	「肖像写真に生きた70年 五十嵐与七遺作展」	富士フォトサロン	第11回日本写真批評家協会賞:【作家賞】奈良原一高『ヨーロッパ・静止した時間』(鹿島研究所出版会)【新人賞】森山大道「につぼん劇場」「浅草木馬館」(『カメラ毎日』)、柳沢信「二つの町の対話」「竜飛」(『カメラ毎日』)【特別賞】田村茂『北ベトナムの証言』(新日本出版社)。
	8	「人間・戦争・生命写真展」	銀座松屋 毎日新聞社	第1回日本写真家協会賞:富士フォトサロン[長年にわたる写真展会場の提供]。
1968 (昭和43)	1	木村伊兵衛「木村伊兵衛の眼」(監修:伊奈信男)	銀座ニコンサロン	1 銀座にニコンサロン開設。
	2	★川田喜久治「ある世界」 (『聖なる世界』1971年、写真評論社)	銀座ニコンサロン	11 多木浩二、高梨豊、中平卓馬、岡田隆彦が写真同人誌『プロヴォーク 思想のための挑発的資料』を創刊。
	3	細江英公「とてつもなく悲劇的な喜劇」	銀座ニコンサロン	森山大道『につぼん劇場写真帖』(室町書房)を刊行。
	5	土門拳「憎悪と失意の日々 ヒロシマはつづいている」	銀座ニコンサロン	第12回日本写真批評家協会賞:【作家賞】なし 【新人賞】小川隆之「New York Is」展【特別賞】日本写真家協会「写真100年 日本人による写真表現の歴史展」。
	6	★「写真100年 日本人による写真表現の歴史展」(1971年『日本写真史1840-1945』、平凡社)	池袋西武 日本写真家協会	
	7	「時代の目撃者 コンサード・フォトグラフアー展」	銀座松屋	
	7	小川隆之「New York Is」	銀座ニコンサロン	
	9	★ジョージ・イーストマン・ハウス・コレクション写真展「世界の偉大な写真家たち」 (1968年、日本写真家協会)	渋谷西武 日本写真家協会	
	10	篠山紀信「誕生」	銀座ニコンサロン	
	11	英伸三「農村報告」	銀座ニコンサロン	
1969 (昭和44)	3	杉山吉良「讃歌」	銀座三越	2 『日大闘争』(五同産業出版社)が編集日本大学全学共闘会議書記局で刊行された。
	3	森永純「モーメント・モニュメント」	銀座ニコンサロン	5 東京国立近代美術館新館が北の丸公園に完成。
	8	田中長徳「TODAY・東京」	銀座ニコンサロン	5 『季刊写真映像』が創刊。(編集:桑原甲子雄)
	9	横須賀功光「亜」	銀座ニコンサロン	10 石元泰博『シカゴ、シカゴ』(美術出版社)を刊行。
	10	田村茂「夢の光」	銀座ニコンサロン	細江英公『鎌鼬』(現代思潮社)を刊行。
	11	中村正也「野分け」	銀座ニコンサロン	東松照明『おお!新宿』(写研)を刊行。
				10 ワシントンで10万人のベトナム反戦集会。(10.21)
				6 大学闘争が激化。日大で学園民主化闘争が始まる。反日共系学生が東大安田講堂を占拠。
				12 3億円強奪事件が東京府中市で発生。(12.10)
				1 東大が機動隊を導入し安田講堂などの封鎖を解除、全学立入禁止。
				2 日大など各大学が機動隊を導入し封鎖を解除。
				9 全国全共闘連合結成大会を東京日比谷で開催。

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)	写真史	一般史
	11	福田勝治「花と光と裸婦」 富士フォトサロン	第13回日本写真批評家協会賞:【作家賞】なし【新人賞】朝倉俊博「新宿風来坊」(『アサヒカメラ』連載)、森永純「モーメント・モニュメント」展、中平卓馬(『アサヒカメラ』『PROVOKE』『デザイン』などに発表した一連の映像群)【特別賞】なし。	
1970 (昭和45)	1	「ユーサフ・カーシュ写真展 世紀の肖像」 銀座三越	3 日本万国博覧会(EXPO'70)が大阪で開催され、多くの写真家がパビリオンの展示写真を担当した。(3月14日～9月13日)	3 大阪で日本万国博を開催。77カ国参加、6421万人入場で史上最高を記録。
	1	立木義浩「GIRL」 銀座ニコンサロン	4 大阪芸術大学に写真学科増設。	4 アメリカが戦争記録画153点を返還。東京国立近代美術館に収蔵。
	2	★篠山紀信「NUDE」(1970年、毎日新聞社) 銀座松坂屋	10 日本光学工業(現ニコン)、ニューヨークにショールーム兼展覧会会場「ニコンハウス」を開設。(10.20)	5 東京国立近代美術館にフィルム・センターを開設。
	5	★奈良原一高「スペイン・偉大なる午後」(1969年、求龍堂) 池袋西武	金丸重嶺『写真芸術を語る』(朝日新聞社)を刊行。	6 日米安全保障条約が自動延長。反安保統一行動に全国で77万人が参加。
	6	内藤正敏「婆 バクハツ！」 銀座ニコンサロン	中平卓馬『来るべき言葉のために』(風土社)を刊行。	8 東京の浅草、池袋、新宿、銀座で歩行者天国を開始。
	8	「写真のない写真展1/4」 銀座松屋 朝日新聞、全日本写真連盟		11 三島由紀夫と楯の会会員4人が東京市ヶ谷の陸上自衛隊東部方面総監部でクーデター決起を呼びかけ、失敗、三島は切腹自殺。
	9	★「木村伊兵衛の眼 1932年—1970年」(1970年、朝日新聞社) 日本橋三越		
	9	坂田栄一郎「JUST WAIT」 銀座ニコンサロン		
	11	「福原信三遺作展」 資生堂ギャラリー		
	12	★沢田教一遺作展「インドシナ戦線 生と死と」(1971年、毎日新聞社) 日本橋高島屋		
1971 (昭和46)	2	「森永純オリジナル・プリント展」 画廊春秋	3 『映像の現代』(中央公論社)の刊行が開始。シリーズ第1号奈良原一高『王国』を刊行。石元康博、植田正治、佐藤明、立木義浩、東松照明、富山治夫、奈良原一高、深瀬昌久、森山大道、横須賀功光の作品シリーズ。1972年2月完結。	2 成田空港用地の強制代執行を開始、反対派農民・学生と警官隊衝突。(2.22)
	5	「細江英公展」 画廊春秋	6 新宿の京王プラザホテル内に、「新宿ニコンサロン」をオープン。	6 沖縄返還協定調印。(6.17)
	5	土田ヒロミ「自閉空間」 銀座ニコンサロン	6 日本写真家協会ほか5団体が、「日本写真著作権協会」を発足。(会長:渡辺義雄)	10 NHK総合テレビが全カラー化。
	5	★林忠彦「日本の作家」(1971年、主婦と生活社) 渋谷東急百貨店	12 荒木経惟が『センチメンタルな旅』を自費出版。	
	6	「福原信三・福原路草・安井仲治回顧展」 ペンタックスギャラリー	第2回日本写真家協会賞:ニコンサロン[写真展会場を提供、新人に機会を与えた功績]、ペンタックスギャラリー[カメラ博物館、展示場、資料の公開]。	
	9	W・E・スミス「真実こそ、わが友」 新宿小田急		
	9	「日本広告写真家協会ヌード大写真展」 銀座三越		
	11	「野島康三遺作写真展1889～1964」 新宿ニコンサロン		
	12	★白川義員「神々の座」(1971年、小学館) 新宿小田急		
	12	影山光洋「戦前・戦中 半世紀の眼1921～1945」 富士フォトサロン		

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)	写真史	一般史
1972 (昭和47)	2	横須賀功光「壁があった」 銀座ニコンサロン	4 仏、シ・ヤロン・シュル・ソーヌ、ニエプス博物館が設立。	2 群馬県妙義山中で連合赤軍2人逮捕(2.16)。19日赤軍5人が軽井沢の山荘に管理人を人質に籠城、28日警官隊との銃撃戦、強行救出作戦で人質救出、全員逮捕、警官2人死亡。(浅間山荘事件)
	2	「日本アンデパンダン写真展」 東京都美術館	11 ニューヨーク近代美術館で「ダイアン・アーバス遺作展」が開催。	4 米軍が北ベトナムに大規模な爆撃再開。
	2	松本徳彦「世界の舞台芸術家」 新宿ニコンサロン	12 アメリカの週刊誌『ライフ』休刊。(12.29)	5 日米沖縄返還協定発効。沖縄県発足。(5.15)
	6	「中山岩太回顧展」 新宿ニコンサロン		
	6	★篠山紀信「女形・玉三郎」 (1972年、講談社)		
	6	★奈良原一高「生きる歓び」 (1972年、毎日新聞社)		
	8	一村哲也、加納典明、立木義浩「男と女」 銀座松阪屋		
	9	★師岡宏次「思い出の東京」 (1972年、講談社)		
	9	★土門拳「古寺巡礼」 (1972年、美術出版デザインセンター)		
	10	木村伊兵衛「中国の旅」 銀座ニコンサロン		
1973 (昭和48)	1	三木淳「命を賭ける」 銀座ニコンサロン	1 「三菱月光フォトギャラリー」が東京・丸の内にて開設。(三菱商事ビル内)	3 米軍、南ベトナムから最終撤兵。(3.29)
	2	沢渡湖「森の人形館 ナディア」 銀座和光	2 銀座に「キヤノンサロン」開設。	10 第4次中東戦争が勃発。
	3	桑原甲子雄「東京1930-40 失われた都市」 銀座ニコンサロン	3 東松照明が沖縄宮古島に移住して写真を撮りはじめた。「太陽の鉛筆・沖縄」の連載を『カメラ毎日』8月号から開始。	10 第1次石油危機が始まる。
	4	篠山紀信「スター106人」 東京・大丸	4 日本大学芸術学部写真学科「オリジナルプリント収集委員会」が『FONSET ORIGO』を刊行。	
	4	ユージン・スミス「水俣 生 その神聖と冒瀆」 池袋西武百貨店		
	6	「ダイアン・アーバス写真展」 池袋西武百貨店		
	7	土門拳「文楽」 和光ホール		
	10	沢渡湖「少女アリス」 池袋西武百貨店		
	12	荒木経惟「廃墟に花」 東京荻窪・シミズ画廊		
	1974 (昭和49)	4	高梨豊「天使紀行」 銀座和光	3 大阪心斎橋に「大阪ニコンサロン」開設。
4		「写真についての写真」 荻窪・シミズ画廊	3 ニューヨーク近代美術館で「ニュー・ジャパニーズ・フォトグラフィ」展が開催(構成/J・T・シャーカフスキー、山岸章二)。	
5		英伸三「天地無用」 富士フォトサロン	4 「ワークショップ写真学校」が東京文京区に設立。東松照明、細江英公、森山大道、深瀬昌久、荒木経惟、横須賀功光が参加し9月に開校。機関誌『WORKSHOP』を季刊で発行する。	
6		WORKSHOP写真学校「写真から写真へ」 新宿・マツグロツ	5 木村伊兵衛死去。(5.31)	
7		「写真集を売るための写真展」 荻窪・シミズ画廊	6 東京芸術専門学院が開校。(学院長:伊藤逸平)	

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)	写真史	一般史	
	7	★「15人の写真家」 森山大道、高梨豊、山田脩二、内藤正敏、 篠山紀信、沢渡朔、柳沢信、荒木経惟、 中平卓馬、深瀬昌久など (1974年、東京国立近代美術館)	東京国立近代美術館	PPS通信社が写真展の企画・制作・主催を扱い始めた。	
	8	山崎博「OBSERVATION観測概念」	ガリレオ・グラフィカ		
	9	奈良原一高「Ikko's America」	銀座ニコンサロン		
	10	★「遠野物語」森山大道 (1976年、朝日ソノラマ)	銀座ニコンサロン		
	10	立木義浩「Girl Friends」	キヤノンサロン		
1975 (昭和50)	1	★田沼武能「世界のすばらしい子供たち」 (1975年、朝日新聞社)	東京大丸	4 奈良原一高『消滅した時間』(朝日新聞社)刊行。	4 南ベトナムの解放勢力、サイゴンを解放、臨時革命政府全権を掌握(4.30)。南ベトナム全土解放完了の宣言。(5.1)
	5	「木村伊兵衛の50年 その巨大なる軌跡」	日本橋高島屋	5 東京工芸大学短期大学部内に「写大ギャラリー」が開設される。オリジナル・プリントを展示、一般公開する。	
	5	「ウイン・バロック展」	写大ギャラリー	5 朝日新聞社が「アサヒカメラ木村伊兵衛賞」を創設。	
	9	土門拳「女人高野の寺 室生寺」	新宿・小田急	5 東京写真大学短期大学部内に「写大ギャラリー」が開設。	
	10	桑原甲子雄「満州昭和十五年」	銀座ニコンサロン	9 東松照明『太陽の鉛筆』(毎日新聞社)刊行。	
	10	★篠山紀信「家」(1975年、潮出版社)	新宿・小田急グランドギャラリー	10 新宿に「ミノルタフォトスペース」開設	
	10	日本写真家協会「75の眼 日本人とは何か」	新宿・小田急	池袋に「西武美術館」が開館。	
	11	★「日本現代写真史展一終戦から昭和45年まで」(1977年、平凡社)	西武美術館	大阪梅田に「キヤノンサロン」が開館。	
	11	緑川洋一「日本の山河」	富士フォトサロン		
1976 (昭和51)	1	木の下晃「世界の音楽家」	銀座・和光ホール	1 ニコンサロンで開催された優れた写真展に贈られる「伊奈信男賞」が制定。	7 ベトナム南北統一、ベトナム社会主義共和国成立。(7.2)
	1	「篠山紀信・写真あげます」	ミノルタフォトスペース	3 新宿に「フォトギャラリー・プリズム」が開設。	
	2	「写真売ります—十二人の写真家による自選作品展」	資生堂ザ・ギンザ	4 第1回「木村伊兵衛賞」:北井一夫「村へ」。	
	3	桑田甲子雄「東京幻視」	フォトギャラリープリズム	6 新宿に「イメージショップCAMP」が開設。	
	4	ラルティエーグ「素晴らしき人生」	西武美術館	8 新宿に「フォトギャラリーPUT」が開設。	
	4	★荒木経惟「わが愛・陽子」 (1980年、朝日ソノラマ)	銀座ニコンサロン	11 渋谷に「コンタックス・サロン」が開設。	
	5	★北井一夫「村へ」(1980年、淡交社)	ミノルタフォトスペース		
	10	深瀬昌久「鳥」	銀座ニコンサロン		
1977 (昭和52)	4	入江泰吉「大和路」	新宿・小田急グランドギャラリー	世界初の量産型自動焦点カメラ「Konica C35AF」(ジャスピン)が登場。	5 新東京国際空港公団、反対派と警官隊衝突、400人負傷。(5.8)
	4	石内都「絶唱—横須賀ストーリー」	銀座ニコンサロン	スイスのチューリッヒ美術館に写真財団が創設された。	

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)	写真史	一般史
	5	★須田一政「風姿花伝」 (1978年、朝日ソノラマ) 銀座ニコンサロン	7 コダカラー400、国内発売。	
	5	細江英公「ガウディ」 銀座ニコンサロン	8 篠山紀信、中平卓馬『決闘写真論』(朝日新聞社)刊行。	
	5	★桑原甲子雄「夢の町」(1977年、晶文社) ミノルタフォトスペース	10 金丸重嶺が日本写真家協会賞を受賞。	
	6	★リチャード・アベドン写真展「時代の肖像」 (1977年、西武美術館) 西武美術館	10 「フォトギャラリー プリズム」が閉館。(10.31)	
	7	森山大道「東京 網目の世界」 銀座ニコンサロン	11 『ソノラマ写真選書』(朝日ソノラマ)の刊行が始まる。(～1980年、全27巻)	
	7	★石元康博「曼陀羅」展 (1977年、平凡社) 西武美術館	12 金丸重嶺死去(七十七歳)。(12.7)	
	8	浜口タカシ「三里塚10年の記録」 銀座ニコンサロン	第二回「伊奈信男賞」:深瀬昌久「鳥」。	
	10	「今日の写真・展77」 横浜・神奈川県民ギャラリー	「大森サンワアートサロン」がオープン。	
	12	★牛腸茂雄「Self and Others」 (1977年、白亜館) ミノルタフォトスペース		
1978 (昭和53)	2	高梨豊「町」 ミノルタフォトスペース	1 渡辺勉死去。(1.17)	5 成田新東京国際空港、着工以来12年ぶりに開港。(5.20)
	2	★深瀬昌久「洋子」 (1978年、朝日ソノラマ) 新宿ニコンサロン	4 東京日本橋にオリジナル・プリントを扱う写真専門ギャラリー「ツァイト・フォト・サロン」開設。	
	2	荒木経惟「私景1940～1977」 キヤノンサロン	7 ニューヨーク近代美術館で「鏡と窓」展が開催(構成/J・T・シャーカフスキー)。	
	5	藤原新也「逍遙遊記」 銀座ニコンサロン	10 小西六写真工業では、この五月、東京・新宿の野村ビルに本拠を移したが、旧本社ビル(日本橋室町)の一階フロアを「小西六フォトギャラリー」として十月三日からオープン。	
	5	土田ヒロミ「砂をかぞえる」 ミノルタフォトスペース	10 伊奈信男死去(八十歳)。(10.7)	
	6	「名取洋之助の仕事・大日本」 西武美術館	11 「(仮称)日本写真文化センター設立準備会」が開かれた。(11.6)	
	8	土田ヒロミ「ヒロシマ1945～1978」 銀座ニコンサロン	11 西武百貨店船橋店10階に「船橋西武美術館」がオープン。	
	8	宮崎学「けもの道」 新宿ニコンサロン		
	10	「写真と絵画-その相似と相異」 東京都美術館		
	10	須田一政「無名の男女・東京1976～78」 銀座ニコンサロン		
1979 (昭和54)	1	田沼武能「世界の子どもたちは いま」 日本橋高島屋	4 ニューヨークのICPで「Japan: A Self-Portrait」展が開催。奈良原一高、東松照明、川田喜久治、深瀬昌久、須田一政らが出品。(企画:山岸章二)	1 国際石油資本(メジャー)、対日原油供給削減を通告。(第二次石油危機)
	1	北島敬三「東京・1」 イメージショップCAMP	4 東京虎ノ門にオリジナル・プリントを扱う写真専門ギャラリー「フォトギャラリー・インターナショナル(PGI)」開設。	
	4	「ユジェーヌ・アッジェ展」 ツァイト・フォト・サロン	5 「日本写真美術館設立委員会」(代表:渡辺義雄)が組織され、文化庁に要望書を手渡した。(5.31)	
	4	★桑原史成「ベトナム」(1983年) 銀座ニコンサロン	5 新宿に「オリンパスギャラリー」開設。	
	4	「リー・フリードランダー展」 神宮前ギャラリー ワタリ	7 前「カメラ毎日」編集長山岸章二が死去(五十一歳)。(7.20)	

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)	写真史	一般史
	4	「ビル・ブランド展」 写大ギャラリー	10 銀座に「ナガセ・フォト・サロン」開設。 新宿に伊勢丹美術館開館。 ISOがネガカラーの感度表記を統一。	
	4	「篠山紀信大激写展」 池袋西武百貨店		
	5	原直久「パリ」 フォト・ギャラリー・インターナショナル(PGI)		
	5	深瀬昌久「鴉1979」 銀座ニコンサロン		
	5	「金丸重嶺写真生活50年」 ペンタックス・ギャラリー		
	8	★土田ヒロミ「ヒロシマ・モニュメント」(1979年、朝日ソノラマ) 銀座ニコンサロン		
	10	奈良原一高「近くて遙かな旅」 銀座ニコンサロン		
	10	★白川義員「聖書の世界」(1980年、小学館) 新宿・小田急		
	12	石元泰博「ある日ある所」未発表作品展 銀座ギャラリー・アイハート		
1980 (昭和55)	4	「日米交流50年 宮武東洋の世界」 日本橋三越	9 富士に銀座の富士フォトサロンに隣接した、プロカメラマン専用の展示場を設ける。 10 大阪に常設写真展示場の「クワダ・ギャラリー」がオープン。 12 西新宿に「ドイ・フォト・ギャラリー」がオープン。(ドイ新宿西口1号店3階)	
	4	「マン・レイの世界」 ツァイト・フォト・サロン		
	4	「最前線に生きた写真家 ロバート・キャパ」 新宿・小田急		
	5	★「レニ・リーフェンシュタール写真展 ヌバ」(1980年、西武美術館) 池袋西武美術館 西武美術館		
	6	★内藤正敏「出羽三山」(1980年、新人物往来社) ミノルタフォトスペース		
	7	林忠彦「カストリ時代」 富士フォトサロン		
	7	立木義浩「MY AMERICA」 新宿・伊勢丹美術館		
	11	★「北海道開拓写真史展」(1980年、ニッコールクラブ) 銀座ニコンサロン		
	12	★江成常夫「花嫁のアメリカ」(1980年、朝日新聞社) 銀座ニコンサロン		
	12	高橋則英「光の中に」 フォト・ギャラリー・インターナショナル(PGI)		
1981 (昭和56)	1	★「いま!!東松照明の世界・展」(1981年、 いま!!東松照明の世界・展」実行委員会) 八代市立立体駐車場	5 毎日新聞社が「土門拳賞」を創設。 5 日本写真家協会(JPS) 三代目会長に三木淳が選ばれる。 9 「横浜開港資料館」が開館。開館記念展は「下岡蓮杖と横浜写真」展。(9.3-10.30) 10 旭光学工業が西新宿に、ギャラリーを併設した「ペンタックス・フォーラム」をオープン。(10.24) 10 「フォトギャラリーOWL」が開館。	
	3	田中長徳「ウィーン」 ツァイト・フォト・サロン		
	3	渡辺兼人「既視の街」 銀座ニコンサロン		
	4	並河万里「シルクロード25年」 小田急グランドギャラリー		
	4	「リー・フリードランダー展 花と木」 ギャラリー・ワタリ		
	6	深瀬昌久「鳥 東京編」 銀座ニコンサロン		
	7	田村彰英「DARK STAR」 青山・フォトギャラリーOWL		

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)	写真史	一般史
	10	★森山大道「光と影」(1982年、冬樹社) ナガセフォトサロン		
1982 (昭和57)	3	★「ユージン・スミス展」 (1982年、PPS通信社)	4 朝日新聞社が『昭和写真・全仕事』(全15巻)の刊行を開始。(編集:岡井輝雄)	
	5	内藤正敏「続出羽三山・秘伝秘所」	4 日本写真芸術学専門学校開校。	
	5	橋口譲二「視線」	10 第8回日本写真家協会(JPS)賞:キヤノンサロン。	
	5	渡辺克己「新宿群盗伝伝」	10 第7回伊奈信男賞:英伸三、桑原史成「ドキュメント二人展」。	
	6	柴田敏雄「ディオラマのように」	11 六本木にギャラリー「エトリエZ」がオープン。	
	7	「ドイツ写真展1919・1939」	第7回「木村伊兵衛賞」:渡辺兼人「既視の街」。	
	8	★土田ヒロミ「ヒロシマコレクション」 (1985年、佼成出版社)		
	8	須田一政「物草拾遺」		
	9	「フォトグラフ・ド・ラ・ベルエポック 花のパリの写真家たち1842-1968」		
	10	「20世紀の写真 ニューヨーク近代美術館コレクション」	(後援)日本写真美術館設立促進委員会、JPS、APA	
	10	「荒木経惟論 私が写真だ」		
	11	★高梨豊「東京人1978-1982」 (1983年、書肆山田)		
1983 (昭和58)	1	★深瀬昌久「鳥 終章」(1986年、蒼穹舎)	4 小西六フォトギャラリーが日本橋から、渋谷に移転した。	
	2	「杉本博司作品展」	10 山形県酒田市に「土門拳記念館」開館。(10.1)(館長:三木淳)	
	4	須田一政「煙突のある風景・東京1980-1982」	10 銀座に「京セラ・コンタックスサロン」開設。(10.1)	
	5	★奈良原一高「夜行都市・ヴェネツァア」 (1985年、岩波書店)	「東京都庭園美術館」開館。	
	5	★内藤正敏「遠野物語」 (1983年、春秋社)		
	5	「ハリー・キャラハン展」		
	6	「アンセル・アダムス展」		
	8	★石元泰博「シカゴ・シカゴ」 (1983年、リプロボート)		
	8	「マッフルソープ写真展」		
	10	★「現代美術における写真 1970年代の美術を中心として」		
1984 (昭和59)	1	「植田正治50年の軌跡」	3 西武百貨店池袋店8階に「西武アート・フォーラム」がオープン。(約100坪のスペース)	

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)	写真史	一般史
	2	「シンディ・シャーマン写真展」 池袋西武ザ・コンテンポラリー・アート・ギャラリー	4 アメリカの自然写真家アンセル・アダムス死去。(4.22)	
	3	「写真の源流1822～1906 フランス写真協会秘蔵展」 銀座松屋	7 オリジナル・プリント専門ギャラリー「ピクチャー・フィットスペース」が大坂心齋橋にオープン。	
	3	「J・N・ユルズマン写真展」 ナガセフォトサロン	10 有楽町の旧朝日新聞社跡地にできる有楽町センタービル11階に、朝日新聞社所有の「有楽町朝日ギャラリー」がオープン。	
	4	「サンディ・スコグランド写真展」 神宮前・ギャラリー・ワタリ	10 有楽町西武7階に「有楽町アート・フォーラム」がオープン。(約150坪のスペース)	
	6	★塩谷定好「海鳴りの風景」 (1984年、ニッコールクラブ)	11 山梨県早川町に「白簾史朗山岳写真館」がオープン。	
	7	ロバート・メイプルソープ「レディ・リサ・ライオン」 原美術館		
	8	「マン・レイ展」 小田急グランドギャラリー		
	9	★細江英公「ガウディの宇宙」 (1984年、集英社)		
	9	小林のりお「パノラミック・ランドスケープ」 ツァイト・フォト・サロン		
	9	★「サラ・ムーン展」(1984年、PPS通信社)		
	10	「芸術としての写真 その誕生から今日まで シカゴ美術館のコレクションから」 国際国立美術館		
	10	「パリの眼 ブラッサイ写真展」 有楽町朝日ギャラリー		
	11	岩合光昭「生きものたちの地平線」 オリンパスギャラリー		
	11	「パリ・ヴォーグ写真の50年」 東急百貨店		
1985 (昭和60)	1	★渡辺義雄「写真生活60年記念展 古寺大観」(1985年、PPS通信社)	2 大阪のギャラリー「ピクチャーフォトスペース」は、常設スペースを新設した。オープニング展として、田中長徳氏の「ニューヨーク・ニューヨーク」(カラー)(2.1-3.5)が開かれる。	3 「科学万博つくば'85」開会(3.17)、入場者2033万4727人。
	1	「小石清写真展」 ツァイト・フォト・サロン	3 『カメラ毎日』休刊。	
	1	橋口譲二「西ベルリン」 オリンパスギャラリー	4 静岡県下田市に「下岡蓮杖記念館」がオープン。	
	2	桑原甲子雄「東京昭和十一年」 神宮前・ギャラリー・ワタリ	8 北海道上川郡東川町が「写真の町」宣言を行う。以降、「東川町国際写真フェスティバル」を毎年開催。	
	3	★「つくば写真美術館'85 パリ・ニューヨーク・東京」(1985年、つくば写真美術館)	8 戦後復刊した『アサヒカメラ』の編集長津村秀夫が死去。(8.12)(七十七歳)	
	4	「アービング・ペン写真展」 有楽町アート・フォーラム		
	5	★「アルフレット・ステューグリッツ展」 (1985年、PPS通信社)		
	7	須田一政「日常の断片」 オリンパスギャラリー		

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)	写真史	一般史
	7	★「アンドレ・ケルテス回顧展」 (1985年、PPS通信社) 銀座プランタン PPS通信社		
	8	★「写真のモダニズム 中山岩太」 (1985年、兵庫県立近代美術館) 兵庫県立近代美術館 兵庫県立近代美術館		
	8	「日本'71〜'84 人と社会」 池袋西武アート・フォーラム		
	10	「静物」今道子 新宿ニコンサロン		
	10	★内藤正敏「東京 都市の闇を幻視する」 (1985年、名著出版) ミノルタフォトスペース		
	10	「100人の写真家による日本の24時間」 渋谷西武百貨店		
	11	土田ヒロミ「砂を数える」 銀座ニコンサロン		
1986 (昭和61)	3	長野重一「遠い視線」 銀座ニコンサロン	10 京セラが55万ドルで購入した欧米のオリジナルプリント1050点によるギルバート・コレクションを、京都国立近代美術館に寄贈。	4 ソ連、チェルノブイリ原子力発電所で大規模事故。(4.26)
	4	「甦る幕末」 池袋西武美術館 池袋西武美術館		
	4	★「エドワード・スタイケン回顧展」 (1986年、PPS通信社) 小田急グランドギャラリー PPS通信社		
	5	★濱谷浩「HAMAYA ON HAMAYA」 (1986年、PPS通信社) 銀座松屋 PPS通信社		
	5	白川義員「地球原風景」 渋谷東急百貨店		
	6	「瑛九とその周辺」 埼玉県立近代美術館 埼玉県立近代美術館		
	8	★「ラルティエーグ展」(1986年、PPS通信社) プランタン銀座 PPS通信社		
	10	川田喜久治「ロス・カブリチョス」 フォト・ギャラリー・インターナショナル(PGI)		
	11	松本徳彦「世界の舞台芸術家1974〜1986」 新宿ニコンサロン		
	12	★細江英公「ガウディへの讃歌」 (1986年、PPS通信社) プランタン銀座 PPS通信社		
1987 (昭和62)	1	渡辺義雄「伊勢神宮」 コダックフォトサロン	6 森山大道が個人ギャラリー「room801」を東京渋谷に開設。翌年「FOTO DAIDO」と改称。	1 北京の天安門広場で民主化要求の学生デモ。(1.1)
	3	★深瀬昌久「父の記憶」 (1991年、アイビーシー) 銀座ニコンサロン	10 小西六写真工業が「コニカ」に、日本光学工業が「ニコン」への社名変更を発表。	
	4	「世界の一流写真家たちのオリジナルプリント」作品即売会 プランタン銀座		
	5	★「写真・近代の視覚100年の展開」(ギルバート・コレクション)(1987年、京都国立近代美術館) 京都国立近代美術館 京都国立近代美術館		
	5	「美しい日本」木村伊兵衛、土門拳、濱谷浩、渡辺義雄 東京都庭園美術館 東京都庭園美術館		
	6	「安井仲治」 兵庫県立近代美術館 兵庫県立近代美術館		
	7	「大辻清司展」 銀座・東京画廊		

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)	写真史	一般史
	9	★「ウィリアム・クライン集成写真展」 (1987年、PPS通信社) プランタン銀座 PPS通信社		
	12	「郷土の前衛写真家たち ソシエテ・イルフ 福岡市美術館」 福岡市美術館 福岡市美術館		
	12	「現代美術になった写真」山中信夫、伊藤 義彦、森村泰昌など 栃木県立美術館 栃木県立美術館		
1988 (昭和63)	1	菌部澄「忘れえぬ戦後の日本」 ペンタックス・フォーラム	4 日本光学が「ニコン」と改称。	1 台湾の蔣経国総統歿、後任は台湾出身の李登輝副総統。(1.13)
	4	「アメリカの時代」 伊勢丹美術館 伊勢丹美術館	5 新宿東口に「コニカプラザ」開設。(5.24)	3 東京ドーム落成式。(3.17)
	6	★「写真・細江英公の世界」 (1988年、池田20世紀美術館) 伊東・池田20世紀美術館 池田20世紀美術館	6 東京都写真美術館のために写真作品の収集開始。	
	6	「パリ・街・人—アッジェとカルティエ=ブレッソン」 東京都庭園美術館 東京都庭園美術館	11 「川崎市市民ミュージアム」が開館(11.1)。独立した写真部門をもつ初の公立総合美術館。開館記念展「戦後日本写真の展開 1945-1980」。	
	6	高梨豊「都の貌 1986-1988」 INAXギャラリー		
	6	「小石清と浪華写真倶楽部展」 兵庫県立近代美術館 兵庫県立近代美術館		
	7	「林忠彦50年写真総集展」 銀座・和光ホール		
	9	「日本の写真1930年代展」 神奈川県立近代美術館 神奈川県立近代美術館		
	9	「杉本博司展・Theaters, Seascapes」 佐賀町エキジビット・スペース		
	11	「戦後日本写真の展開 1945-1980」 川崎市市民ミュージアム 川崎市市民ミュージアム		
	11	畠山直哉「Lime Hills」 ツァイト・フォト・サロン		
1989 (平成元)	1	★「11人の1965-1975-日本の写真は変えられたか」荒木経惟、牛腸茂雄、須田一政、高梨豊、田村彰英、東松照明、内藤正敏、中平卓馬、深瀬昌久、森山大道、柳沢信(1989年、山口県立美術館) 山口県立美術館 山口県立美術館	1 東京四谷3丁目の自主ギャラリー・ルナハウスが「FROG」と名称変更。	1 昭和天皇が死去。新元号を平成と定める。(1.7)
	1	「名古屋のフォト・アヴァンギャルド」 名古屋市美術館 名古屋市美術館	3 横浜美術館が開館(3.25)。写真部門を設置し、専門用展示室をもつ。	6 北京の天安門広場に武装部隊出動、学生らを武力弾圧、死傷者多数(第二次天安門事件)。(6.3-6.4)
	3	東松照明「プラスチック」 渋谷・パルコギャラリー	7 写真発明150年記念して「旧軽井沢写真美術館」が長野に開館。(7.12)	10 チェコのプラハで民主化要求デモ。(10.28)
	3	★「写真家・濱谷浩展」 (1989年、川崎市市民ミュージアム) 川崎市市民ミュージアム 川崎市市民ミュージアム	11 北海道に「東川町文化センター」がオープン。	11 「ベルリンの壁」崩壊。(11.10)
	3	★操上和美「CRUSH」 (1989年、原美術館) 原美術館 原美術館	11 東京半蔵門に「日本カメラ博物館」が開館。(11.29)	
	4	ヘルムート・ニュートン「ポートレート」 東京都庭園美術館 東京都庭園美術館		
	8	★「写真150年展 渡来から今日まで」 (1989年、コニカプラザ) コニカプラザ		
	9	★アンリ・カルティエ=ブレッソン「写真から絵画への軌跡」(1989年、PPS通信社) プランタン銀座 PPS通信社		
	9	★「写真150年 その光と影」 (1989年、日本大学・東京工芸大学) プランタン銀座 日本大学・東京工芸大学		

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)		写真史	一般史
	9	★「TREND89 現代写真の動向展」 (1989年、川崎市市民ミュージアム)	川崎市市民ミュージアム	川崎市市民ミュージアム	
1990 (平成2)	1	「写真150年海の写真家名品展」	下関市立美術館	下関市立美術館	10 ドイツ統一。国名はドイツ連邦共和国、首都はベルリン。(10.3) 11 全欧安保協力会議(CSCE)、冷戦終結を公式に宣言。(11.21)
	2	石元泰博「その感性と視覚1948～1989」	有楽町西武アート・フォーラム		
	2	「栄光のLIFE」	銀座松屋		
	3	★「表現としての写真150年の歴史 タルボット”自然の鉛筆”から1980年代まで」 (1990年、セゾン美術館)	池袋セゾン美術館	セゾン美術館	
	5	「写真表現への挑戦-明治生まれの写真家たち」	東京都美術館		
	6	★「東京 都市の視線」 (1990年、東京都写真美術館)	東京都写真美術館	東京都写真美術館	
	7	★「脱走する写真」(1990年、水戸美術館)	水戸美術館	水戸美術館	
	7	★「戦後写真 再生と展開」 (1990年、山口県立美術館)	山口県立美術館	山口県立美術館	
	9	★「移行するイメージ:1980年代の映像表現」(1990年、京都国立近代美術館)	東京国立近代美術館	東京国立近代美術館	
	9	★「写真の過去と現在」 (1990年、東京国立近代美術館)	東京国立近代美術館	東京国立近代美術館	
	9	★「マン・レイ展」(1990年、セゾン美術館)	池袋セゾン美術館	セゾン美術館	
10	★今道子「EAT: Recent Works」 (1991年、小学館)	フォト・ギャラリー・インターナショナル(PGI)			
11	戦後写真と東北	宮城県美術館			
1991 (平成3)	1	★「幕末・明治の東京 横山松三郎を中心に」(1991年、東京都写真美術館)	東京都写真美術館	東京都写真美術館	6 日銀、景気拡大が続き、9月には「いざなぎ景気」(57カ月連続)を超すと発表。(6.11)
	2	「乾板に刻まれた世界 鳥居龍蔵の見たアジア」	東京大学総合研究資料館		
	2	★「EYE OF TIME(世紀の瞬間)」 (1991年、PPS通信社)	銀座松屋	PPS通信社	
	3	「土門拳のすべて」	日本橋高島屋		
	3	濱谷浩「写真体験60年」	銀座・和光		
	4	★「日本写真の転換 1960年代の表現」 (1991年、東京都写真美術館)	東京都写真美術館	東京都写真美術館	
	4	★「写真の巨匠アジェ」 (1991年、PPS通信社)	プランタン銀座	PPS通信社	
	7	「野島康三とその周辺」	渋谷区立松濤美術館	松濤美術館	
	8	古屋誠一「Memoires」	パルコギャラリー、イクスポウジャー		
	8	「ハリー・K・シゲタ」	佐久市立近代美術館	佐久市立近代美術館	
				1 「日本写真芸術学会」設立。日本初の写真を学術として研究する組織。(初代会長:渡辺義雄) 4 東京半蔵門に「JCIIフォトサロン」開館。 5 浅井慎平が千葉県千倉町に「海岸美術館」を開設。(5.15) 6 日本光学機器検査協会(現・日本カメラ財団、JCII)が東京千代田区に「JCIIフォトサロン」を開設。 8 山口県徳山市文化振興財団、アマチュア写真の振興を目的に「林忠彦賞」の創設を発表。(8.31) 9 須田一政が東京神田に「平永町橋ギャラリー」を開設。(1998年まで) 11 篠山紀信が宮沢りえを撮ったヌード写真集『Santa Fe』(朝日新聞社)を刊行。女優宮沢りえを8x10カメラで撮影したヌード作品で話題を呼ぶ。 三越美術館開館	

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)	写真史	一般史
	9	★「日本の写真 1970年代 凍結された時の記憶」(1991年、東京都写真美術館)	東京都写真美術館	
	11	★「写真の1955～1965 自立した映像群」(1991年、山口県立美術館)	山口県立美術館	
1992 (平成4)	1	★名取洋之助写真展「1937年・アメリカ」(1992年、講談社)	和光ホール	1 「コダックフォトサロン」が銀座に移転、新装オープン。
	1	★「写真の黎明」(1992年、東京都写真美術館)	東京都写真美術館	4 入江泰吉の作品を中心にした「奈良市写真美術館」が開館。
	2	「植田正治とその仲間たち1935-55」	米子市美術館	5 「緑川洋一写真美術館」が岡山市西大寺に開館。
	2	「真実と人間愛 ユージン・スミス展-スミスの遺志を引継いだ12人の写真家たちとともに」	銀座松屋	10 大阪国際写真センターが写真図書館を開設。
	2	深瀬昌久「私景 92」	銀座ニコンサロン	11 キヤノン主催「第1回写真新世紀展」開催。
	3	「福原信三・路草写真展」	ワタリウム美術館	11 リクルート主催公募展「第1回写真ひとつぼ」(ガーディアン・ガーデン)開催。
	4	★「木村伊兵衛の世界」(1992年、東京都写真美術館)	東京都写真美術館	
	6	「ロバート・メイプルソープ」	東京都庭園美術館	
	6	★「マーガレット・バーク＝ホワイト」(1992年、日本テレビ放送網)	小田急百貨店	
	8	★「日本のピクトリアリズム 風景へのまなざし」(1992年、東京都写真美術館)	東京都写真美術館	
	12	★高梨豊「初国」(1993年、平凡社)	ミノルタフォトスペース	
1993 (平成5)	1	★「セバスチャン・サルガド写真展 人間の大地」(1993年、東京国立近代美術館)	東京国立近代美術館	7 東京西麻布の「ペンタックスカメラ博物館」閉館。
	1	瀬戸正人「リビングルーム」	ギャラリープレイスM	1 欧州共同体(EU)の統合市場正式発足。(1.1)
	2	「発言する風景 クリティカル・ランドスケープ」	東京都写真美術館	
	3	「安井仲治写真展」	ワタリウム美術館	
	6	金村修「Crash Landing in Tokyo's Dream」	銀座ニコンサロン	
	7	「植田正治の写真」	東京ステーションギャラリー	
	7	★「ラヴ・ユー・トーキョー 桑原甲子雄+荒木経惟写真展」(1993年、世田谷美術館)	世田谷美術館	
	9	★「はるかな空の下で 日本の現代写真」(1993年、東京都写真美術館)	東京都写真美術館	
	11	★「林忠彦の世界」(1993年、東京都写真美術館)	東京都写真美術館	
1994 (平成6)	2	★「戦後日本の前衛美術」杉本博司、森村泰昌など(1994年、横浜美術館)	横浜美術館	10 土門拳記念館10周年記念として「酒田市土門拳文化賞」が創設。
				6 長野県松本市の住宅地で有毒ガスがまかれる事件発生、7人死亡、60人入院(6.27)。神経ガス「サリン」検出(松本サリン事件)。(7.3)

西暦	月	写真展 (タイトル/会場/主催)	写真史	一般史
	3	★畠山直哉「LIME WORKS」 (1996年、シナジー幾何学)	早稲田・ギャラリーNW ハウス	
	4	「ヘルムート・ニュートンの世界展」	富士フォトサロン	
	4	東松照明「京・桜 原像ニッポン国」	コニカプラザ	
	4	「写真と彫刻の対話-安斎重雄・真板雅文」	神奈川県立近代美術館 神奈川県立近代美術館	
	9	「光の詩情 福原信三の世界」	銀座・資生堂ギャラリー	
	10	★「写真家福田勝治展 孤高のモダニスト」 (1994年、山口県立美術館)	山口県立美術館 山口県立美術館	
	11	★「空間・時間・記憶 Photography and Beyond in Japan」 (1994年、アルカンシエール美術財団)	原美術館 原美術館	
1995 (平成7)	1	★「日本近代写真の成立」 (1995年、東京都写真美術館)	東京都写真美術館 東京都写真美術館	1 世界貿易機関(WTO)発足。(1.1)
	1	★「写真都市TOKYO」 (1995年、東京都写真美術館)	東京都写真美術館 東京都写真美術館	1 阪神淡路大震災。(1.17)
	1	★「日本近代写真の成立と展開」 (1995年、東京都写真美術館)	東京都写真美術館 東京都写真美術館	5 新宿駅で青酸ガス事件発生(5.5)。信徒の自供でオウム真理教の犯罪と判明。
	2	★「ロバート・フランク ムーヴィング・アウト」 (1995年、ワシントン・ナショナル・ギャラリー)	横浜美術館 横浜美術館	
	4	★「戦後文化の軌跡 1945～1995」 (1995年、目黒美術館)	目黒美術館 目黒美術館	
	4	★「アンドレ・ケルテス展」 (1995年、東京都写真美術館)	東京都写真美術館 東京都写真美術館	
	5	★「東京国立近代美術館と写真 1953-1995」 (1995年、東京国立近代美術館)	東京国立近代美術館 東京国立近代美術館	
	7	長島有里枝、キャサリン・オビー「家族 コミュニティー」	パルコギャラリー	
	8	★「記録・創造する眼-日本現代写真史展 1945年～1991年」 (1995年、日本写真会協会)	日本橋三越 日本写真家協会、(後援)朝日新聞社	
	9	★「核 半衰期」 (1995年、東京都写真美術館)	東京都写真美術館 東京都写真美術館	
	11	「桑原甲子雄写真展 東京・昭和モダン」	東京ステーションギャラリー	
	11	★「現代写真の動向1995 ANOTHER REALITY」 (1995年、川崎市市民ミュージアム)	川崎市市民ミュージアム 川崎市市民ミュージアム	
			1 東京写真美術館、恵比寿ガーデンプレイスに総合開館(1.21)。開館記念展「日本近代写真の成立と展開」、「写真都市TOKYO」。	
			3 東京都現代美術館開館。	
			5 写真部門をもつ「東京国立近代美術館フィルムセンター」が京橋に開館。	
			6 東京都写真美術館が「第1回東京国際ビエンナーレ展」を開催。(6.10-7.30)	
			7 長野県に「清里フォトミュージアム」開館(館長:細江英公)、公募展「ヤングポートフォリオ」開始。	
			9 植田正治写真美術館開館。	

日本写真家年表

凡例

- ・年表の内容は各作家の1945年から1995年までの期間とした。黄色は生没年、青色は活動経歴や作品の創作期間を示している。
- ・表の上部は写真展の経歴を表記し、下部は写真集の経歴を表記した。写真展の後の（ ）内に展示会場を表記し、写真集の後の（ ）内に出版社を表記した。
- ・受賞した写真展と写真集は（ ）内に太字で表記した。
- ・写真展の経歴は主に東京地区に限り、海外での写真展については記載していない。
- ・特に地名を表記していない会場は東京地区を示している。

主要参考文献

荒木経惟オフィシャルサイト <http://www.arakinobuyoshi.com/>

朝日新聞社（1949.10～1996.3）『アサヒカメラ』通巻194号～通巻821号

神保京子、金子隆一（編）（2003）『川田喜久治 世界劇場』東京都写真美術館

長野重一、飯沢耕太郎、木下直之（編）（1998）『日本の写真家8 木村伊兵衛』岩波書店

長野重一、飯沢耕太郎、木下直之（編）（1997）『日本の写真家13 渡辺義雄』岩波書店

長野重一、飯沢耕太郎、木下直之（編）（1998）『日本の写真家16 土門拳』岩波書店

長野重一、飯沢耕太郎、木下直之（編）（1998）『日本の写真家19 桑原甲子雄』岩波書店

長野重一、飯沢耕太郎、木下直之（編）（1998）『日本の写真家20 植田正治』岩波書店

長野重一、飯沢耕太郎、木下直之（編）（1997）『日本の写真家26 石元泰博』岩波書店

長野重一、飯沢耕太郎、木下直之（編）（1999）『日本の写真家30 東松照明』岩波書店

長野重一、飯沢耕太郎、木下直之（編）（1997）『日本の写真家31 奈良原一高』岩波書店

長野重一、飯沢耕太郎、木下直之（編）（1998）『日本の写真家32 細江英公』岩波書店

長野重一、飯沢耕太郎、木下直之（編）（1998）『日本の写真家33 川田喜久治』岩波書店

長野重一、飯沢耕太郎、木下直之（編）（1998）『日本の写真家34 深瀬昌久』岩波書店

長野重一、飯沢耕太郎、木下直之（編）（1998）『日本の写真家35 高梨豊』岩波書店

長野重一、飯沢耕太郎、木下直之（編）（1997）『日本の写真家37 森山大道』岩波書店

長野重一、飯沢耕太郎、木下直之（編）（1998）『日本の写真家40 須田一政』岩波書店

須田一政（2013）『風の片』冬青社

植田正治写真美術館（編）『Shoji Ueda Photographs : (1930s-1990s)』植田正治写真美術財団

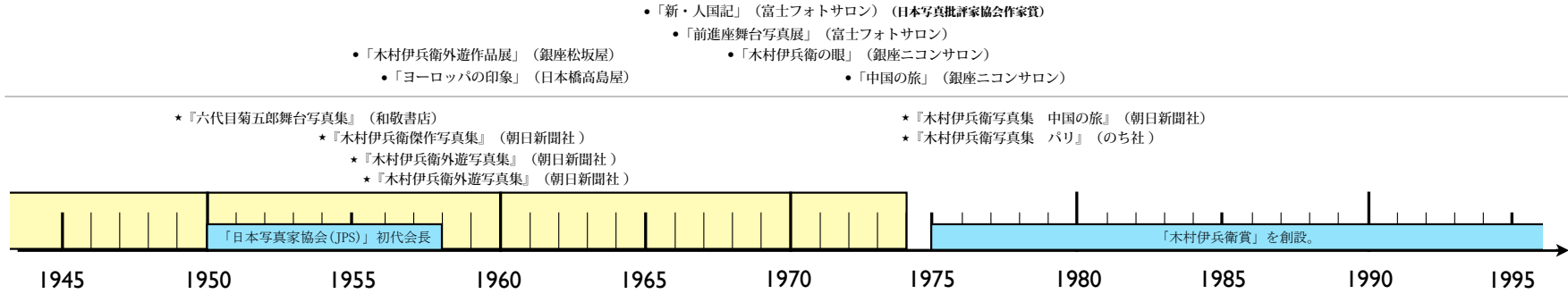
塚田美紀、高橋直裕（編）（2014）『桑原甲子雄の写真トーキョー・スケッチ60年』世田谷美術館

蔦谷典子、河野克彦（編）（2003）『光の狩人—森山大道1965-2003』島根県立美術館

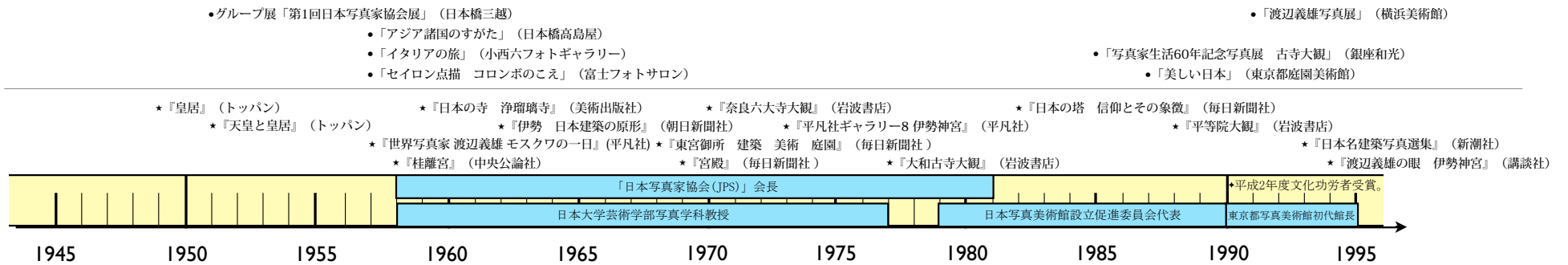
蔦谷典子（編）（2010）『手のなかの空 奈良原一高 1954-2004』島根県立美術館

山形美術館（編）（2000）『細江英公の写真 1950-2000』共同通信社

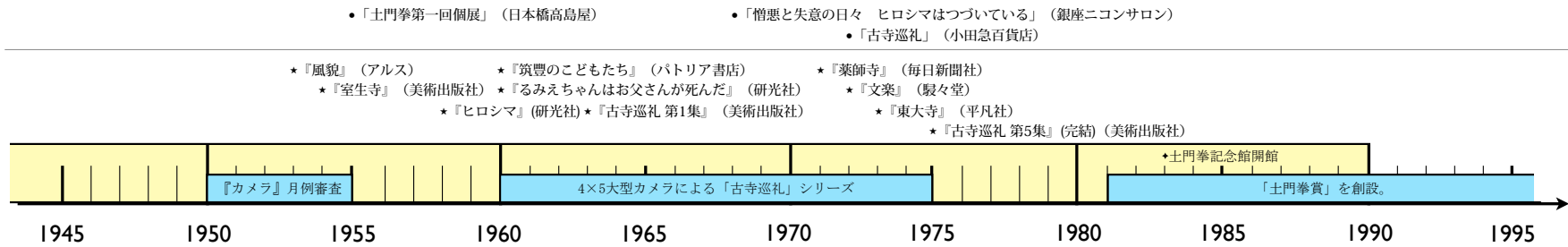
木村伊兵衛
(1901-1975)



渡辺義雄
(1907-2000)



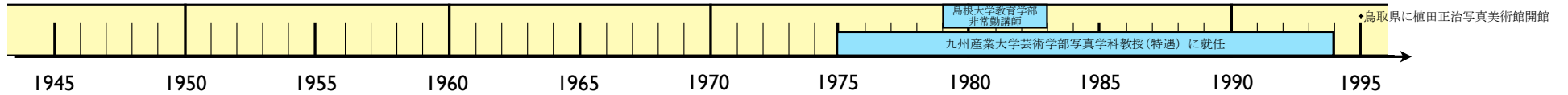
土門 拳
(1909-1990)



- グループ展「6人展 秋山庄太郎、岩宮武二、植田正治、林忠彦、堀内初太郎、緑川洋一」(富士フォトサロン)
- グループ展「山陰12人展」(ペンタックスギャラリー)
- 「植田正治展 1935-1974」(銀座ニコソロン)
- 「風景の光景」(銀座ニコソロン、新宿ニコソロン)
- 「植田正治 50年の軌跡」(ペンタックスフォーラム)
- 「植田正治 砂丘」(渋谷PARCO)
- 「景色と静物の物語」(コニカプラザ)
- 「砂丘劇場」(JCIフォトサロン)
- 「植田正治の写真」(東京ステーションギャラリー)

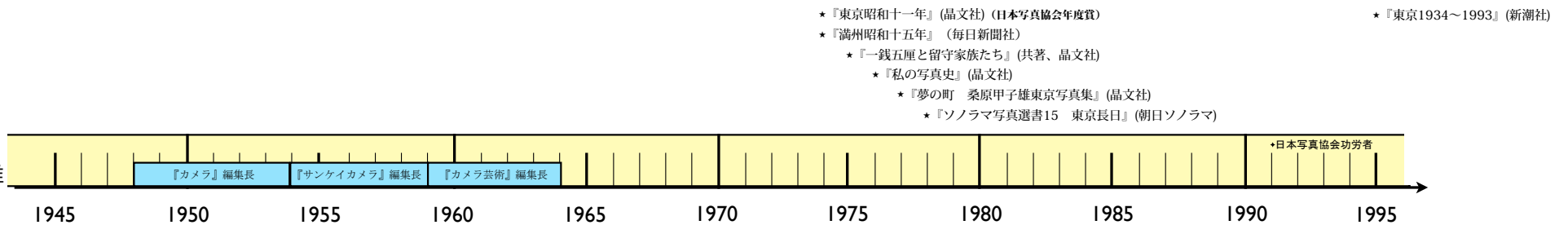
- ★『山陰の旅』(共著、社会思想研究会出版部)
- ★『カメラ紀行 出雲の神話』(共著、淡交新社)
- ★『隠岐』(共著、淡光新社)
- ★『童歴』(『映像の現代』第3巻、中央公論社)
- ★『出雲路旅情』(朝日新聞社)
- ★『音のない記憶』(日本カメラ社)
- ★『出雲』(毎日新聞社)
- ★『出雲大社』(平凡社)
- ★『砂丘・子供の四季』(ソノラマ選書11、朝日ソノラマ)
- ★『松江』(共著、山陰放送)
- ★『山陰の旅』(共著、社会思想研究会出版部)
- ★『植田正治ベス単写真帖 白い風』(日本カメラ社)
- ★『昭和写真・全仕事10 植田正治』(朝日新聞社)
- ★『砂丘 植田正治写真集』(PARCO出版局)
- ★『ボラロイド35mmによる写真帖 軌道回帰』(私家版)
- ★『植田正治作品集』(PARCO出版)
- ★『植田正治写真集』(宝島社)

植田正治
(1913-2000)



- グループ展「写真100年 日本人による写真表現の歴史展」(西武百貨店)
- ★「東京1930-40 失われた都市」(銀座ニコソロン)
- ★「東京昭和十一年」(シミズ画廊)
- ★「一銭五厘と留守家族たち」(キヤノンサロン)
- ★「満州昭和十五年」(銀座ニコソロン)
- ★「東京幻視」(フォトギャラリー・プリズム)
- ★「夢の町」(ミノルタフォトスペース)
- ★「人間都市パリ」(ツァイト・フォトサロン)
- ★「運河の街 ヴェニスとアムステルダム」(オリンパスギャラリー)
- ★「東京昭和十一年」(ギャラリー・ワタリ)
- グループ展「日本の写真1930年代展」(神奈川県立近代美術館)
- 「東京暦日」(ミノルタフォトスペース)
- グループ展「都市の風景」(東京都写真美術館)
- ★「午後の微笑」(エッグギャラリー)
- 「モダン東京狂詩曲展」(東京都写真美術館)
- 「ラヴ・ユウ・トーキョー 桑原甲子雄・荒木経惟写真展」(世田谷美術館)
- 「東京写真 桑原甲子雄&牛腸茂雄展」(ギャラリー・1)
- 「桑原甲子雄写真展 東京・昭和モダン」(東京ステーションギャラリー)
- グループ展「第1回銀龍社展」(日本橋三越)
- グループ展「第2回銀龍社展」(銀座三越)
- グループ展「第38回二科展」(二科会写真部第1回展) (東京都美術館)

桑原甲子雄
(1913-2007)

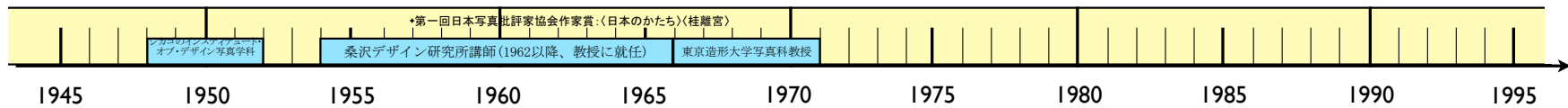


- ★『東京昭和十一年』(晶文社) (日本写真協会年度賞)
- ★『東京昭和十五年』(毎日新聞社)
- ★『一銭五厘と留守家族たち』(共著、晶文社)
- ★『私の写真史』(晶文社)
- ★『夢の町 桑原甲子雄東京写真集』(晶文社)
- ★『ソノラマ写真選書15 東京長日』(朝日ソノラマ)
- ★『東京1934~1993』(新潮社)

- 「石元泰博写真展」(タケミヤ画廊)(企画：瀧口修造)
 - グループ展「The Family of Man」(日本橋高島屋)
 - グループ展「第1回 10人の眼」(小西六フォトギャラリー)
 - グループ展「日本主観主義写真展」(富士フォトサロン)
 - 「石元泰博写真展 シカゴ、シカゴ」(日本橋白木屋)
 - グループ展「NON」(銀座松屋)
- グループ展「現代日本の写真家」(西武美術館)
- 「石元泰博写真 曼荼羅展」(西武美術館) (芸術選奨文部大臣賞、日本写真協会年度賞)
- グループ展「日本の写真家8人展」(PGI)
 - 「HANA」(PGI)
 - 「桂」(PGI)
- 「湖国の十一面観音」(西武ホール)
 - 「シカゴ、シカゴ」(PGI)
 - 「ある日ある所」(PGI)
- 「石元泰博写真展 その感性と視覚 1948-1989」(有楽町アートフォーラム)
- グループ展「日本写真の転換 1960s」(東京都写真美術館)
 - 「とんできた色紙」(フォトギャラリー・ワイド)
 - 「落ち葉と空き缶」(PGI)
 - 「シカゴ、シカゴ2」(PGI)
 - 「山の手線・29」(PGI)
 - 「桂離宮」(西武ホール)
 - 「とんできた色紙Ⅱ」(フォトギャラリー・ワイド)
 - 「街・人・かたち」(PGI)
 - 「雲、紙、雪のあしあと」(PGI)
 - 「伊勢神宮」(PGI)
 - 「東京国立近代美術館と写真1953-1995」(東京国立近代美術館)

- ★『ある日ある所』(芸美出版社) (日本写真批評家新人賞)
- ★『桂 日本建築における伝統と創造』(造型社)
 - ★『シカゴ、シカゴ』(美術出版社) (毎日芸術賞)
 - ★改訂版『桂 日本建築における伝統と創造』(中央公論社)
 - ★『映像の現代8 都市』(中央公論社)
- ★『桂離宮 空間と形』(岩波書店)
- ★『シカゴ、シカゴ2』(キヤノクラブ)
 - ★『京の手わざ』(学芸書林)
 - ★『HANA』(求龍堂)
- ★『伊勢神宮』(岩波書店)
- ★『教王護国寺蔵 伝真言院 両界曼荼羅』(平凡社) (芸術選奨文部大臣賞、日本写真協会年度賞)
- ★『イスラム 空間と文様』(巽々堂)
 - ★『湖国の十一面観音』(岩波書店)
 - ★『佐藤忠良の世界』(現代彫刻センター)

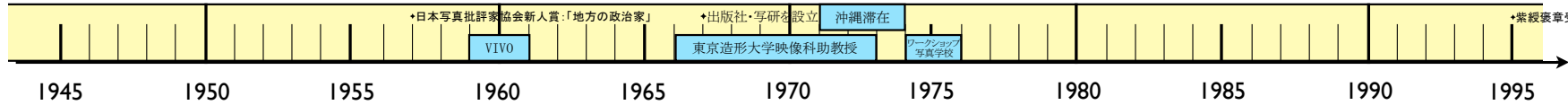
石元泰博
(1921-2012)



- グループ展 「第1回全日本学生写真連盟展」 (上野松坂屋)
 - グループ展 第1回「10人の眼」 (小西六フォトギャラリー) (福島辰夫企画)
 - 「渡辺雄吉・東松照明2人展」 (富士フォトサロン)
 - 「人ーひと」 (富士フォトサロン) (第5回毎日写真賞)
 - グループ展「現代写真展 1959」 (東京国立近代美術館)
 - グループ展「NON」 (銀座松屋)
 - 「〈11時02分〉 document nagasaki 1961-62」 (富士フォトサロン)
 - 「泥の王国」 (富士フォトサロン)
 - 「現代写真の10人」 (東京国立近代美術館)
 - 「写真100年展 日本人による表現の歴史」 (西武百貨店)
- 「いま!!東松照明の世界・展」 (八代市立体駐車場) (福島辰夫企画)
 - 「色は匂へどち散りぬるを」 (ポラロイド・ギャラリー)
 - 「プラスチック」 (ハルコ・ギャラリー)
 - 「東京 都市の視線」 (東京都写真美術館)
 - 「写真の過去と現在」 (東京国立近代美術館)
 - 「日本写真の転換 1960年代の表現」 (東京都写真美術館)
 - 「写真で考える沖縄戦後史展」 (那覇市民ギャラリー)
 - 「南島見聞録 琉球列島」 (コニカプラザ)
 - 「ニュー・ワールド・マップ+ゴールデン・マッシュルーム」 (NAXギャラリー)
 - 「戦後日本の前衛美術」 (横浜美術館)
 - 「京・桜 原像ニッポン国」 (コニカプラザ)
 - 「戦後文化の軌跡1945-1995」 (目黒区美術館)
 - 「核 半世紀」 (東京都写真美術館)
 - 「戦後日本の光と影」 (伊那市民ギャラリー)

- 『Hiroshima-Nagasaki Document』 (原水爆禁止日本協議会) (日本写真批評家協会作家賞)
- 『〈11時02分〉 document nagasaki 1961-62』 (写真同人社)
 - 『日本』 (写研)
 - 『サラーム・アレイコム』 (写研)
 - 『OKINAWA 沖縄 OKINAWA』 (写研)
 - 『おお!新宿』 (写研)
 - 『映像の現代5 戦後派』 (中央論社)
 - 『I am a king』 (写真評論社)
 - 『ソノラマ写真選書12 泥の王国』 (朝日ソノラマ)
 - 『現代日本写真全集 第8巻 光る風 沖縄』 (集英社)
 - 『昭和写真・全仕事15 東松照明』 (朝日新聞社)
 - 『廃園』 (ハルコ出版)
 - 『さくら・桜・サクラ120』 (プレーンセンター)
 - 『同66』 (プレーンセンター)
 - 『長崎〈11:02〉 1945年8月9日』 (新潮社)
 - 『太陽の鉛筆』 (毎日新聞社) (日本写真協会年度賞、毎日芸術賞、芸術選奨文部大臣賞)

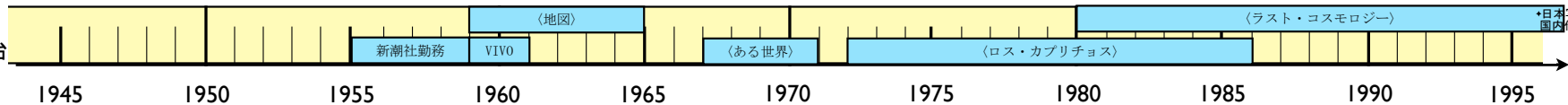
東松照明
(1930-2012)



- グループ展 第1回「10人の眼」 (小西六フォトギャラリー)
 - 「海」 (富士フォトサロン)
 - 「地図」 (富士フォトサロン)
 - グループ展「NON」 (銀座松屋)
 - グループ展「現代写真展 1961/1962」 (東京国立近代美術館)
- 「ある世界」 (銀座ニコソサロン)
- 「川田喜久治」 (写大ギャラリー)
- 「ヌード・ミュージアム」 (PGI)
- 「ルードヴィヒ二世の城コレクション」 (PGI)
- 「ロス・カプリチオス」 (PGI)
- 「日本写真の転換 1960年代の表現」 (東京都写真美術館)
- 「戦後文化の軌跡1945-1995」 (目黒区美術館)
- 「モス・カオ・反物語」 (東京都写真美術館)
- 「25人の20代の写真」 (清里フォトミュージアム)
- 「ラスト・コスモロジー」 (タワー・ギャラリー)

- 『地図』 (美術出版社)
- 『聖なる世界 Sacré Atavism』 (写真評論社)
 - 『ルードヴィヒ二世の城』 (朝日ソノラマ)
 - ポートフォリオ『ルードヴィヒ二世の城コレクション』 (私家版)
 - 『川田喜久治 オリジナルプリント Nude』 (新潮社)
- 『ラスト・コスモロジー』 (491)

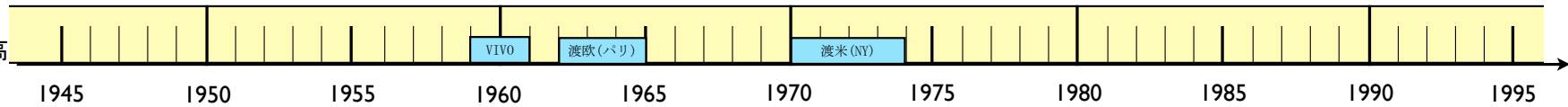
川田喜久治
(1933-)



- 「人間の土地」(松島ギャラリー)
- 「現代写真の10人」(東京国立近代美術館)
- 「人間の土地 1954-1957」(PGI)
- 「1万5千回の夜の間に」(プラザ・ギャラリー)
- グループ展「第1回国際主義写真展」(日本橋高島屋)
- 「生きる喜び」(渋谷西武)
- 「無国籍地」(ウナックサロン)
- 「ポケット東京」(コニカプラザ)
- グループ展 第1回「10人の眼」(小西六フォトギャラリー)
- 「Ikko's America」(銀座ニコンサロン)
- 「星の記憶」(パルコ・ギャラリー)
- 「東京スカイライン」(コニカプラザ)
- グループ展「日本主義写真展」(富士フォトサロン)
- 「静止した時間」(写大ギャラリー)
- 「魅惑のヴェネツィア」(銀座プラタン)
- 「写真都市TOKYO」(東京都写真美術館)
- 「王国」(富士フォトサロン) (第2回日本写真批評家協会新人賞)
- 「ブロードウェイ 1973-1974」(飯田画廊別館)
- 「天頂の街ベルガモ」(ウナックサロン)
- 「城」(丸の内ギャラリー)
- 「光の回廊 サン・マルコ」(和光ホール)
- 「東京-TOKYO」(有楽町西武アート・フォーラム)
- 「ブルー ヨコハマ」(月光ギャラリー)
- 「近くて遙かな旅」(銀座ニコンサロン)
- 「ブロードウェイ」(PGI)
- 「カオスの地」(富士フォトサロン)
- 「光と波と」(丸善画廊)
- 「復活の都市」(PGI)
- 「現代写真 1959」(東京国立近代美術館)
- 「ヴェネツィアの光」(銀座ニコンサロン)
- 「日本写真の転換 1960年代の表現」(東京都写真美術館)
- グループ展「NON」(銀座松屋)
- 「夜行都市・ヴェネツィア」(銀座ニコンサロン)
- 「時代をひらいた写真家たち 1960-70年代」(東京都写真美術館)
- 「スペイン 偉大なる午後」(富士フォトサロン/岩番館画廊)
- 「空気遠近法」(西武コンテンポラリー・アート・ギャラリー)

- ★『ヨーロッパ・静止した時間』(鹿島研究所出版会) (日本写真批評家協会作家賞)
- ★『昭和写真・全仕事9 奈良原一高』(朝日新聞社)
- ★『空 ku』(リポート)
- ★『スペイン 偉大なる午後』(求龍堂)
- ★『空気遠近法』(現代版画工房)
- ★『消滅した時間1970-1974』(再編集版、クレオ)
- ★『ジャパネスク』(毎日新聞社)
- ★『肖像の風景』(新潮社)
- ★『ヴェネツィアの夜』(岩波書店)
- ★『映像の現代1 王国』(中央公論社)
- ★『生きる喜び』(毎日新聞社)
- ★『人間の土地』(リポート)
- ★『消滅した時間』(朝日新聞社)
- ★『ヴェネツィアの光』(流行通信)
- ★『王国 沈黙の園・壁の中』(朝日ソノラマ)
- ★『星の記憶』(パルコ出版)
- ★『近くて遙かな旅』(集英社)
- ★『ブロードウェイ』(クレオ)
- ★『朝倉響子彫塑集 光と波と』(パルコ出版)
- ★『デュシャン大ガラスと瀧口修造シガー・ボックス』(みすず書房)
- ★『光の回廊 サン・マルコ』(ウナックトウキョウ)

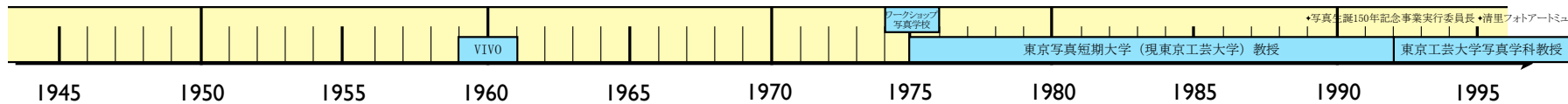
奈良原一高
(1931-)



- グループ展「第2回デモクラート展」(丸善画廊)
- 「とてつもなく悲劇的な喜劇」(銀座ニコンサロン)
- 「現代の長老・財界の35人」(富士フォトサロン)
- グループ展「第3回デモクラート展」(丸善画廊)
- 「細江英公展」(銀座画廊春秋)
- 「Mini-Graphs/Kamaitachi/Barakeji」(ツァイト・フォトサロン)
- グループ展「第4回デモクラート展」(美松書房画廊)
- 「ガウディ」(銀座ニコンサロン)
- 「ガウディの宇宙」(プランタン銀座)
- 「東京のアメリカ娘」(小西六フォトギャラリー)
- 「<ガウディの宇宙>オリジナルプリント」(銀座画廊春秋)
- グループ展 第1回「10人の眼」(小西六フォトギャラリー) (福島辰夫企画)
- 「写真・細江英公の世界」(池田20世紀美術館、新潟東京、大阪巡回)
- 「おとこと女」(小西六フォトギャラリー) (日本写真批評家協会新人賞、富士フォトコンテスト年間作家賞)
- 「日本写真の転換 1960年代の表現」(東京都写真美術館)
- 「土方巽に捧げる」(月光ギャラリー)
- 「細江英公・NUDE・新作展 夜明け前 世紀末にむかって」(ICAC. ウェストン・ギャラリー)
- グループ展「NON」(銀座松屋)
- 「戦後文化の軌跡1945-1995」(目黒区美術館)
- 「現代写真展 1961/1962」(東京国立近代美術館)
- グループ展「現代写真の10人」(東京国立近代美術館)

- ★入門書『35ミリ・スナップ』(光画社)
- ★『薔薇刑』(装幀：杉浦康平、集英社) (日本写真批評家協会作家賞)
- ★『おとこと女』(カメラアート社)
- ★『鎌鼬』(現代思潮社) (第20回芸術選奨文部大臣賞)
- ★新版『薔薇刑』(装幀：栗津潔、集英社)
- ★『抱擁』(写真評論社)
- ★新版『抱擁』(朝日ソノラマ)
- ★『ガウディの宇宙』(集英社)
- ★『Human Body』(日本芸術出版社)

細江英公
(1933-)

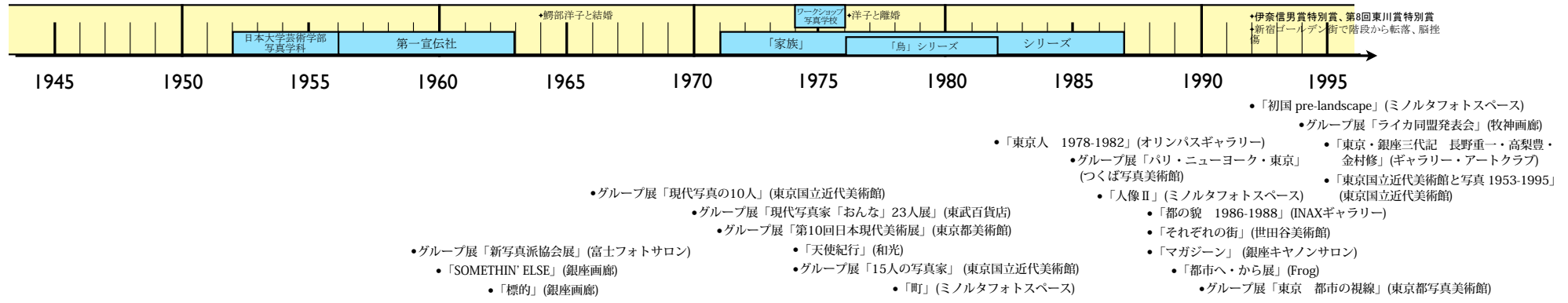


- 「洋子」(新宿ニコンサロン、銀座ニコンサロン)
- 「鴉 1979」(銀座ニコンサロン、新宿ニコンサロン)
- 「鳥 東京篇」(銀座ニコンサロン)
- 「鳥 終章」(銀座ニコンサロン、新宿ニコンサロン)
 - 「歩く眼1」(銀座ニコンサロン)
 - 「歩く眼2」(銀座ニコンサロン)
 - 「いろはにほへと」(銀座ニコンサロン)
 - 「鳥景」(ボラロイドギャラリー)
- グループ展「パリ・ニューヨーク・東京」(つば写真美術館)
 - 「Ravens」(ツアイトフォトサロン)
 - 「父の記憶」(銀座ニコンサロン)
- 「15人の写真家」(東京国立近代美術館)
- 「鳥」(銀座ニコンサロン、新宿ニコンサロン) (伊奈信男賞)
- 「私景 旅の便り」(銀座ニコンサロン)
- グループ展「12人の写真家による自選作品展」(資生堂ザ・ギンザ)
- 「私景 '92」(銀座ニコンサロン)

- 「製油所の空」(小西六フォトギャラリー)
- 「豚を殺せ」(銀座画廊)
- 「深瀬昌久・大倉舜二写真展 アート・ブレイキーとメッセンジャーズ」(新宿伊勢丹)

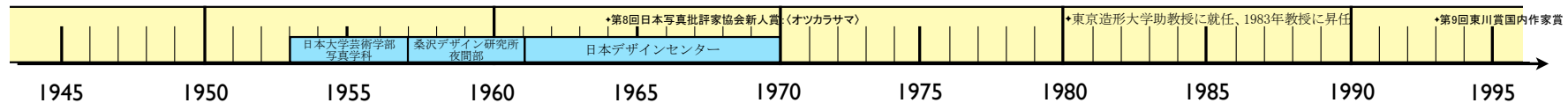
- ★『遊戯』(「映像の現代」4、中央公論社)
- ★『鴉』(蒼穹社)
- ★『父の記憶』(アイビーシー)
- ★『洋子』(「ソノラマ選書」8、朝日ソノラマ)
- ★『家族』(アイビーシー)
- ★『ピバ! サスケ』(ベツライフ社)
- ★『サスケ、いととき猫よ』(青年書館)
- ★『猫のまわら帽子』(文化出版社)
- ★『空海と高野山』(佼成出版社)

深瀬昌久
(1934-2012)



- ★『まずたしからしさの世界をすてろ 写真と言語の思想』(共著、田畑書店)
- ★『都の貌』(アイビーシー)
- ★『都市へ』(イザラ書房)
- ★『面目躍如 人物写真クロニクル 1964~1989』(平凡社)
- ★『町』(朝日新聞社)
- ★『第3回「写真の会」賞』
- ★『人像』(エクリチュール叢書5、深夜叢書社)
- ★『初国 pre-landscape』(平凡社) (日本写真協会年度賞)
- ★『日本の心 現代日本写真全集 第4巻 新おくのほそ道』(集英社)
- ★『東京人 1978-1983』(書肆山田) (日本写真協会年度賞)
- ★『高倉健写真集 映像25』(学習研究社)

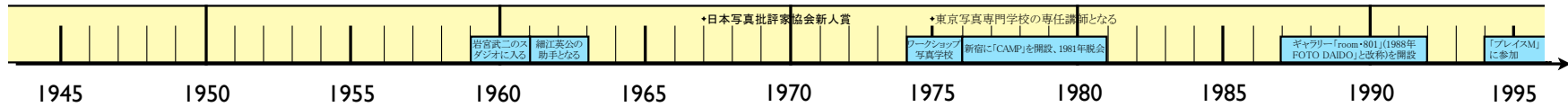
高梨豊
(1935-)



- 「森山大道プリンティングショー展」 (荻窪シミズ画廊)
- 「遠野物語」 (銀座ニコンサロン)
 - 「五所川原」 (新宿ニコンサロン)
- 「森山大道写真展」 (写大ギャラリー)
 - 「東京・網目の世界」 (銀座、新宿ニコンサロン)
 - 「光と影」 (ナガセフォトサロン)
 - 「森山大道写真展」 (ツアイト・フォト・サロン)
 - 「森山大道カレンダー展」 (CAMP)
 - 「光と影・終章」 (小西六フォトギャラリー)
- 「森山大道・写真インスタレーション展」 (ワタリウム美術館)

- ★ 『にっぽん劇場写真帖』 (室町書房)
- ★ 『プロヴォーク』 第2号より参加
 - ★ 『まずたしからしさの世界をすてる』 (田畑書店)
 - ★ 『写真よさようなら』 (写真評論社)
 - ★ 『蜂蟻』 (芳賀書店)
 - ★ 『狩人』 (中央公論社)
 - ★ 『記録』 (自費出版誌)
 - ★ 『もう一つの国』 (自費出版)
 - ★ 『遠野物語』 (朝日ソノラマ)
 - ★ 『純にっぽん劇場写真帖』 (朝日ソノラマ)
- ★ 『光と影』 (冬樹社) (日本写真協会年度賞)
- ★ エッセー集 『犬の記憶』 (朝日新聞社)
 - ★ エッセー集 『写真との対話』 (青弓社)
 - ★ 『仲治への旅』 (蒼穹舎)
 - ★ 『MORIYAMA Daido 1970~1979』 (蒼穹舎)
 - ★ 『サン・ルウへの手紙』 (河出書房新社)
 - ★ 『Color』 (蒼穹舎)
 - ★ エッセー集 『写真から/写真へ』 (青弓社)
 - ★ 『Imitation』 (Taka Ishii Gallery)
 - ★ 『犬の時間』 (作品社)

森山大道
(1938-)



- 「台北白熱」(ドイフォトプラザ渋谷)
- グループ展「日本の写真家8人」(PGI)
 - 「東京1980」(PGI)
 - 「街区—1988香港」(オリンパスギャラリー)
 - 「4-Chome, Ginza, Tokyo 1983-1986」(銀座ニコンサロン)
 - グループ展「写真150年展〈渡来から今日まで〉」(コニカプラザ)
 - グループ展「写真150年展・その光と影 日本大学芸術学部写真学科・東京工芸大学短期大学部コレクション展」
 - 「東京 都市の視線」(東京都写真美術館)
 - 「Yokohama」(ブロック)
 - 「蔵の中」(フジフォトサロン)
 - 「函館」(オリンパスギャラリー)
 - 「犬の鼻」(ミノルタフォトスペース)
 - 「基隆」(平永町橋ギャラリー)
 - 「八月の濡れた砂」(平永町橋ギャラリー)
 - 「宇都宮」(フロッグ)

- 「風姿花伝」(銀座ニコンサロン)
 - 「須田一政写真展」(CAMP)
 - 「無名な男女・東京1976-78年」(銀座ニコンサロン)
 - 「須田一政の〈みすずかる信濃〉」(ミノルタフォトスペースほか)
 - 「物草拾遺」(ナガセフォトサロン)(日本写真協会年度賞)
 - 「北へ。そして北から」(ミノルタフォトスペースほか)
 - 「煙突のある風景・東京1980-82年」(オリンパスギャラリー)
 - 「現代東京図絵」(小西六フォトギャラリー)
 - 「須田一政1971-1983年」(写大ギャラリー)
 - 「須田一政/ダイアン・アーバス2人展」(ツアイト・フォト・ギャラリー)
 - 「台北吉祥」(東京デザイナーズスペース・フォト・ギャラリー)
 - 「日常の断片」(オリンパスギャラリー)
 - 「香港加速」(ドイフォトプラザ渋谷)
 - グループ展「パリ・ニューヨーク・東京」(つくば写真美術館85)
 - 「観光写真展」(ボックスギャラリー)
 - 「日本の風景—余白の街で」(フジフォトサロン)
 - 「津軽遠近」(ポラロイド・ギャラリー)
- 「香港走査」(平永町橋ギャラリー)
- グループ展「写真家は何を表現したか1960-1980」(コニカプラザ)
 - 「家族日記」(平永町橋ギャラリー)
 - 「裸の都市」(ドイフォトプラザ渋谷)
 - 「風姿花伝」(ギャラリー・アートクラブ)
 - 「Taipei」(平永町橋ギャラリー)
 - 「Trance」(ツアイト・フォト・ギャラリー)
 - 「光の挑発」(ポラロイド・ギャラリー)
 - 「Trance Trunk/Elegy」(平永町橋ギャラリー)
 - 「Normal Life」(平永町橋ギャラリー)
 - 「日本の風景—面影の街で1988-1993」(フジフォトサロン)
 - 「上海」(平永町橋ギャラリー)
 - 「人の流れ」(平永町橋ギャラリー)
 - グループ展「写真都市TOKYO」(東京都写真美術館)
 - グループ展「日本現代写真史展」(日本橋三越)

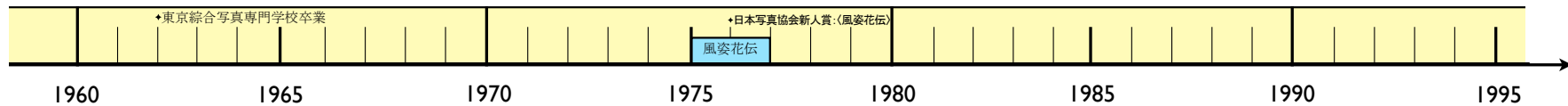
*『風姿花伝』(朝日ソノラマ)

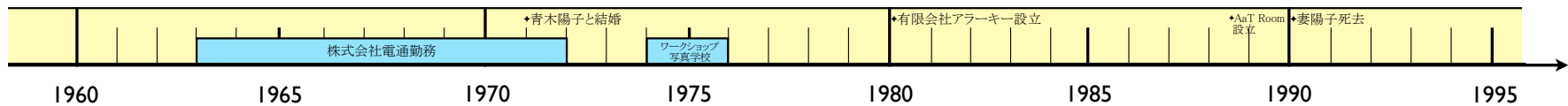
*『犬の鼻』(IPC)

*『わが東京100』(ニッコールクラブ)

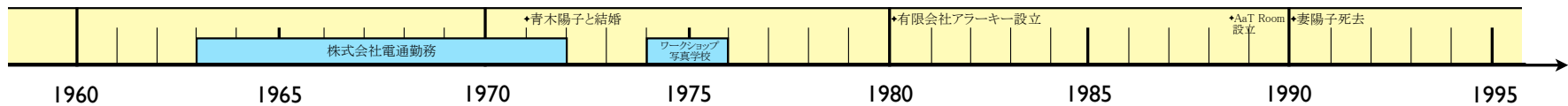
*フロッピーディスク『Trance Trunk』(祥林舎)

須田一政
(1940-)





- 「女優たち」(マットグロツ)
- グループ展「写真についての写真展」(シミズ画廊)
- グループ展「写真から写真へ：箱庭」(マットグロツ)
- グループ展「15人の写真家」(国立近代美術館)
 - 「女優 関村妃」(ミノルタフォトスペース新宿)
 - 「私現実へ：ワークショップ写真学校荒木教室」(シミズ画廊)
 - 「わが愛・陽子」(銀座ニコソロン)
 - 「多恵子抄」(西武ブックセンター)
 - 「私東京76」(紀伊国屋画廊)
- グループ展「12人の写真家による自選作品展」(資生堂ザ・ギンザ)
- グループ展「連続写真展：東京を歩く」(公衆電話ボックスなどで)
 - 「去年の写真」(白樺画廊)
 - 「今年の写真」(白樺画廊)
- 「東京ブルース」(銀座ニコソロン)
 - 「私景 1940-1977」(キャノンサロン)
 - 「肖像」(CAMP)
 - 「センチメンタル・エロロマン：女優たち」(芳林堂アートスペース)
- グループ展「7月の熱い風 愛しの女たち」(CAMP)
 - 「ニューヨーク初体験」(ミノルタフォトスペース)
 - 「偽写真展」(原田ビル301号室)
 - 「最新の写真展」(原田ビル301号室)
 - 「虚実ツイゴイネルワイゼン」(紀伊国屋書店)
 - 「無論(ナイロン) 100%」(ナイロン100%)
 - 「真夏の夜の夢精・そして終戦記念日」(紀伊国屋画廊)
 - 「アラーキズム宣言」(ニューヨークシアター(東京))
 - グループ展「ジョイントコンサート：群論80婦女」(例外会館)
 - 「第2回アラーキズム宣言」(ヤマハホール)
 - 「偽女高生リカ」(新宿開市ショップ)
 - 「私が写真だ」(ドイフォトギャラリー)
 - 「第3回アラーキズム宣言」(朝日生命ホール)
 - グループ展「6×7の女」(ツアイト・フォト・サロン)
 - 「愛の嵐 ARAKI」(ドイフォトギャラリー)
 - 「少女世界」(ツアイト・フォト・サロン)
 - 「不倫な女」(K's Bar)
 - 「偽少女物語」(バー・ニューダグ)
 - 「シネフォトグラフの女たち」(バー・リフレイン)
 - 「惜しみなく愛を奪う」(キッチンラーメン)
 - 「バリ・ニューヨーク・東京」(つくば写真美術館85)
 - 「As 色情日記」(ツアイト・フォト・サロン)
 - 「アラキキ、シヤヤをアッジェする」(K's Bar)
 - 「SHIBUYA STREET」(ドイフォトブラザ)
 - 「アラキネマ：東京物語」(シネマライズ渋谷)
 - 「フォトライブ：東京劇場86」(サッポロビアファクトリー)
 - 「さっちゃんとマー坊」(新宿ステーションビル)
 - 「地下鉄」(三菱電機ギャラリー)
 - 「中年女」(三菱電機ギャラリー)
 - 「銀座」(三菱電機ギャラリー)
 - 「動物園」(三菱電機ギャラリー)
 - 「シチュールセンチメンタリズム宣言2」(様画廊)
 - 「連続写真展：キッチンラーメン・エロリアリズム」(キッチンラーメン)
 - グループ展「第10回現代日本美術展」(東京都美術館)
 - グループ展「複写画展」(紀伊国屋画廊)
 - 「郵送写真展：満美真実」
 - グループ展「超写真演奏会」(南山タワーホール)
 - グループ展「第11回現代日本美術展」(東京都美術館)
 - グループ展「性器末」(銀座ソニービル)
 - 「郵送写真展：はがして蝶だいな私を燃やして」
 - 「偽ドキュメンタリー・ハロゲン化銀汚染写真展」(紀伊国屋画廊)
 - 「廃墟に花」(シミズ画廊)
 - 「阿ラキネマ2」(スタジオMAG)
 - 「傀儡王子抄」(スパイラルホール)
 - 「愛の部分」(アートスペース美富樹)
 - 「ARAKISM 1967-1987」(ツアイト・フォト・サロン)
 - 「NOBUYOSHI ARAKI '89：厳選オリジナルプリント展」(ギャラリー光彩)
 - 「愛しの子ロ」(池袋ブックセンターリアプロ)
 - 「アラキネマ：空景」(出版クラブ)
 - 「空景」(ギヤラリヴェリタ)
 - 「FOTO TANZ」(新宿コニカプラザ)
 - 「東京ラッキーホール」(アプトギャラリー)
 - 「冬へ」(エッグギャラリー)
 - グループ展「都市の視線」(東京都写真美術館)
 - 「冬の旅」(エッグギャラリー)
 - 「As Nude Exhibition：恋人」(アプトギャラリー)
 - 「移動ナビの舞う空」(エッグギャラリー)
 - 「アラキネマ：春景」(シネマライズ渋谷)
 - 「近景」(細見画廊)
 - 「ジャンヌ」(新潮社野外アートスペース)
 - 「色景」(シードホール)
 - グループ展「日本の写真1970年代」(東京都写真美術館)
 - 「写狂人日記」(エッグギャラリー)
 - 「食事：Monochrome」(ギャラリーイマジン)
 - 「カルマド・トーキョー」(エッグギャラリー)
 - 「天使祭」(バルコギャラリー)
 - 「アラキネマ：天使祭」(バルコ劇場)
 - 「物事：日替わり写真展1000点」(P3 Art Environment)
 - 「東京日和」(ギヤラリヴェリタ)
 - 「愛の新世界」(LA CAMERA)
 - グループ展「ブルーナス 絶対裸体」(原宿ラフォーレミュージアム・エスパス)
 - 「裸写真」(有楽町朝日ギャラリー)
 - 「アラキネマ：私写真」(有楽町朝日ギャラリー)
 - 「空」(ギヤラリイヴ)
 - 「狼糞写真展：墨汁奇譚と陰毛礼賛」(Taka Ishiiギャラリー)
 - 「人間の条件」(スパイラルホール)
 - グループ展「KARADAがARTになるときく物質になった器官と身体」(東京モード/冬の旅)(板橋区立美術館)
 - グループ展「荒木経惟×世界異才写真」(スパイラルホール)
 - グループ展「空間・時間・記憶 Photography and Beyond in Japan」(原美術館)
 - 「小説」(エッグギャラリー)
 - 「さっちゃんの夏」(ラフォーレミュージアム原宿)
 - 「童貞ダッチョ君の天才画」(スペースリンク)
 - 「住んでみたい街」(ガーディアン・ガーデン)
 - 「日本の現代美術1985-1995」(東京都現代美術館)
 - 「GINZABOUT」(眞生堂ザ・ギンザアートスペース)



- ★『景色 1981-1984』(白夜書房)
- ★『東京写真』(白夜書房)
 - ★『アラキーの東京色情日記』(白夜書房)
 - ★『私小説』(白夜書房)
 - ★『テリトリ論』(思潮社)
 - ★『東京日記 1981-1995』(白夜書房)
 - ★『酔い痴れて』(白夜書房)
 - ★『少女物語』(白夜書房)
 - ★『愛情旅行』(マガジンハウス)
 - ★『東京物語』(平凡社)
 - ★『東京日記』(河出書房新社)
 - ★『荒木経惟写真集写真論』(河出書房新社)
 - ★『純情写真小説集』(ミリオン出版)
 - ★『TOKYO NUDE』(太田出版)
 - ★『青い隕石』(求龍堂)
 - ★『冬へ』(マガジンハウス)
 - ★『愛しのチロ』(平凡社)
 - ★『平成元年』(アイビーシー)
 - ★『FOTO TANZ』(アイビーシー)
 - ★『東京ラッキーホール』(太田出版)
 - ★『少女世界』(新装版)(太田出版)
 - ★『ネコノトピア・ネコノマア』(太田出版)
- ★『写真への旅』(朝日ソノラマ)
- ★『季刊ワークショップ第7号』(写真ワークショップ編集室)
 - ★『わが愛、陽子』(朝日ソノラマ)
 - ★『劇写女優たち』(白夜書房)
 - ★『男と女の間には写真機がある』(白夜書房)
 - ★『荒木経惟の偽ルボルタージュ』(白夜書房)
 - ★『女旅情歌』(北条社)
 - ★『写真論』(冬樹社)
 - ★『写真小説』(集英社)
 - ★『荒木経惟=写真生活』(朝日新聞社)
 - ★『写真劇場 東京エレジー』(冬樹社)
 - ★『アラキンZ』(ミリオン出版)
 - ★『女高生偽日記』(ハ囉社)
 - ★『イコインタ物語』(白夜書房)
 - ★『ラブホテルで寝写』(白夜書房)
 - ★『浪漫写真 私のアリスたち』(青林堂)
 - ★『美登利』(単騎社)
 - ★『わが愛と性』(創樹社)
 - ★『センチメンタル・エロロマン 恋人たち』(白夜書房)
 - ★『ARA・KISSラブコール』(バルコ出版)
 - ★『10年目のセンチメンタルな旅』(冬樹社)
 - ★『荒木経惟の真相』(噂の真相)
 - ★『荒木経惟の世界』(新評社)
 - ★『私が写真だ』(群出版)
 - ★『ラブ・シーン』(勁文社)
 - ★『愛の嵐』(白夜書房)
 - ★『ビデオ写真集『ただいざARAKI』(ポニービデオ)
 - ★『荒木経惟のエロス素写女景色旅』(講談社)
 - ★『ライブ荒木経惟』(白夜書房)
 - ★『新宿よ!』(青峰社)
 - ★『物語ソウル』(バルコ出版)
 - ★『少女世界』(白夜書房)
 - ★『ノスタルジアの夜』(白夜書房)
 - ★『私説東京繁昌記』(中央公論社)
 - ★『東京は秋』(三省堂)
 - ★『写真狂殺人事件』(作品社)
 - ★『セロックス写真帖』(私家版)
 - ★『おー日本』(群出版)
 - ★『センチメンタルな旅』(私家版)
 - ★『水着のヤングレディたち』(複写集団ゲリバラ5)
 - ★『続センチメンタルな旅 沖繩編』(私家版)
 - ★『東京』(複写集団ゲリバラ5)
 - ★『私写真』(朝日新聞社)
 - ★『私日記』(AaT Room)
 - ★『ARAKITRONICS』(風雅書房)
 - ★『JUNCO』(KKベストセラーズ)
 - ★『荒木経惟×世界異才写真』(キネマ旬報社)
 - ★『ARA-KISM』(作品社)
 - ★『FAKE LOVE』(KKベストセラーズ)
 - ★『狼襲写真』(河出書房新社)
 - ★『包茎亭日乗』(イーストプレス)
 - ★『墨東エロス』(光文社)
 - ★『墨汁綺譚』(AaT Room)
 - ★『TOKYO LOVE』(太田出版)
 - ★『東京風』(白夜書房)
 - ★『SAWA』(KKベストセラーズ)
 - ★『さっちゃん』(新潮社)
 - ★『蠅の女』(みずき出版)
 - ★『現在のない女』(KKベストセラーズ)
 - ★『A日記』(リプロボート)
 - ★『天才画集 童貞ダッチョ君』(リプロボート)
 - ★『アラキー裸写』(竹書房)
 - ★『終景』(AaT Room)
 - ★『ラヴ・ラビリンズ 沖繩烈情』(新潮社)
 - ★『不死鳥 Joe』(KKベストマガジン)
 - ★『ネコノトピア・ネコノマア』(太田出版)
 - ★『センチメンタルな旅 冬の旅』(新潮社)
 - ★『桃の園』(太田出版)
 - ★『ジャンヌ』(新潮社)
 - ★『男と女の間には写真機がある』(太田出版)
 - ★『ビデオ『アラキネマ春景』(クエスト)
 - ★『恋愛』(扶桑社)
 - ★『空景・近景』(新潮社)
 - ★『色景』(マガジンハウス)
 - ★『移動ナビの舞う空』(扶桑社)
 - ★『夢二』(用美社)
 - ★『写狂人日記』(扶桑社)
 - ★『原色の街』(新潮社)
 - ★『路地裏の花屋』(マガジンハウス)
 - ★『新版私説東京繁昌記』(筑摩書房)
 - ★『東京は秋』(筑摩書房)
 - ★『10年目のセンチメンタルな旅』(筑摩書房)
 - ★『天使祭』(太陽出版)
 - ★『過去』(白夜書房)
 - ★『東京日和』(筑摩書房)
 - ★『恋する老人達』(筑摩書房)
 - ★『写狂人色日記』、『写狂人日記』(筑摩書房)
 - ★『食事』(マガジンハウス)
 - ★『制服の秘処女』(白夜書房)
 - ★『都市の幸福』(マガジンハウス)
 - ★『情事』(KKベストセラーズ)
 - ★『東京猫街』(平凡社)
 - ★『終戦後』(AaT Room)
 - ★『愛の新世界』(東京三社)
 - ★『エロトス』(リプロボート)