
宮武東洋の複数のポジション

ダニエル・アビー

久後香純 訳

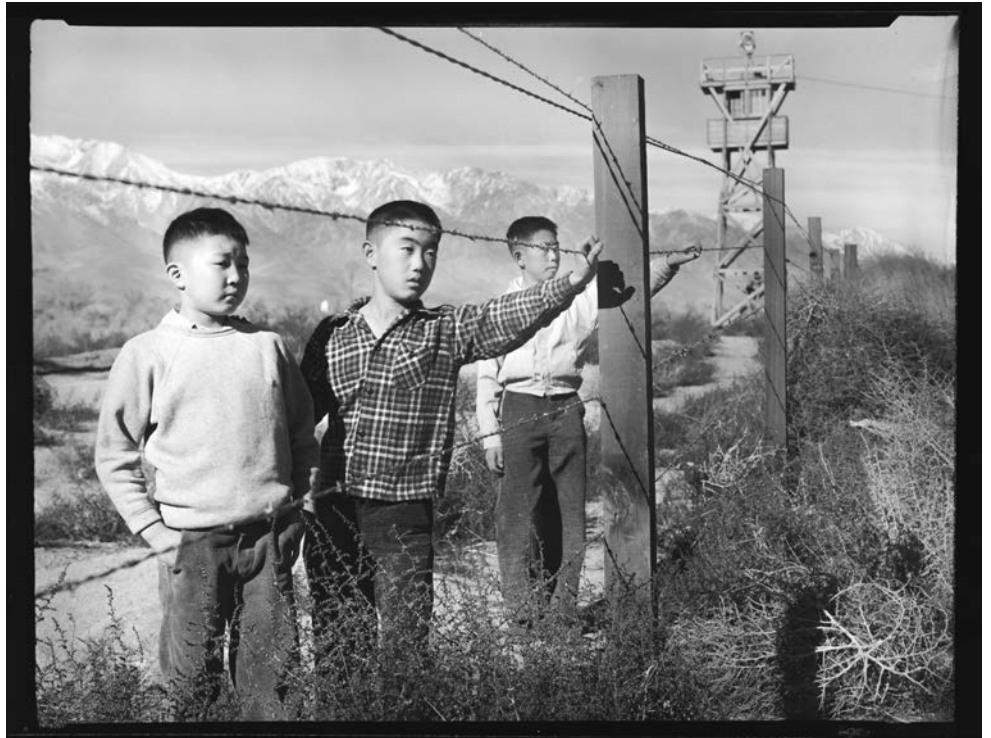


fig. 01

宮武東洋

《有刺鉄線の後ろに立つ3人の少年たち》撮影年不詳

© Toyo Miyatake Studio

3人の少年たちが、まるで写真家などそこにいないかのように、遠くへと視線を送っている [fig. 01]。3人のうちのふたりが握っている有刺鉄線は、写真を横切って遠くまで延びており、それをたどっていくと、画像の端には監視塔が、フレームの左上角に収まっているのが目に入る。3本の有刺鉄線によってできた3つの平行な帯が、少年たちの脚、胴体、そして遠くの山の3つへと、構図を大まかに区切っている。鉄線の1本は右端の少年の目に直接重なっているので、構図はまるでアンセル・アダムスの3分割法則の出来損ないのパロディのようだ。有刺鉄線が前景と後景を切り分けるようにした宮武東洋 (1895-1979) のフレーミングによって、少年たちの物憂げな視線は、カメラの置かれた空間の側にある自由を渴望しているように読み取れる。おそらくこれは宮武の写真の中で一番有名なものであり、第二次世界大戦中の日系アメリカ人強制収容を扱った多くの本の表紙を飾ってきた⁰¹。自由な立場から撮られた写真のように見えるが、彼自身もまた、カリフォルニア州マンザナーの強制収容所に抑留された約1万人の日系人のうちのひとりだった。

フランクリン・D・ルーズベルト大統領が「大統領令 9066号」に署名したのは、宮武が自身の写真館をロサンゼルスで営んでいた、1942年のことである。この文書によって、米軍は西部諸州の日系人を10の異なる収容所に強制収容する権限を得た。真珠湾攻撃の直後から、政府は国の安全のために集団収容が必要であると主張してきた。しかし実際には、「大統領令 9066号」は、日系移民が白人至上主義に対する脅威であるとしてきた米国の差別政策の帰結である⁰²。結果として戦時転住局 (War Relocation Authority) と呼ばれる新たな政府機関が、およそ12万人の日系人——約3分の2は米国籍であった——を、彼らの意に反して、荒野の収容所へと移送した。荷物をまとめる時間もなく、どこに連れて行かれるのかすら知らされていない人々がほとんどだった。政府が呼ぶところの「戦時転住所」 (War Relocation Center) に到着すると、彼らは収容所内で仕事や学校生活をやり直しねばならなかったが、そこでの生活は以前と比較にならないほど貧しいものだった。宮武が収容されたマンザナーは、風光明媚なシエラネヴァダ山脈の麓に位置していた。自然の美しさに恵まれた場所ではあったが、陸の孤島であることは隠しようがなかった。風の通り道に位置していて、冬は凍えるように寒く、歴史家のゲイリー・オキヒロが記しているように、周囲の山々は「果てしない海の自由から谷間を分断する花崗岩のカーテンのようだった」⁰³ [fig. 02]。これは誇張ではない。宮武がかつてそうしたように、ロサンゼルスからマンザナーに向かうと、まったく何も無い土地を何マイルも何マイルも通り抜けることになる。到着するまでには、どれほどの距離を旅してきたのかを、実際に測るまでもなく実感できるはずだ。

宮武が残した数多くのマンザナーの写真、白人アメリカ人の部外者として収容所を訪れたアンセル・アダムスやドロシア・ラングの撮影した写真と比較してみることは、不自然なことではない。自らの意志でマンザナーを訪れたアダムスに対して、ラングは戦時転住局に雇われた公式写真家だった。ラングは果敢にも収容所に対して批判的な態度を取ろうとしたため、彼女が撮った写真の多くは政府によって差し押さえられた⁰⁴。1944年に『生まれながらの自由と平等 (Born Free and Equal)』として出版されたアダムスの写真は、ロマン主義的で、あからさまに政治色を排除しているとして批判されてきた⁰⁵。アダムスが標的とされやすいのは、彼が無邪気なま



fig. 02

宮武東洋

《列をなすバラック小屋》撮影年不詳

© Toyo Miyatake Studio

でにひたむきに写真美を追求しているからであり、ジュディス・フライヤー・ダヴィドフのような学者たちが宮武の写真を評価したのは、そうしたアプローチからはかけ離れているからだ。ロサンゼルス時代の宮武の作品を見れば、彼が写真の美的価値に関心を持っていたことは明らかであるが、ダヴィドフはふたつの時期を明白に区別している。「光と影に対する関心は低く、思いがけないアングルから捉えた自然や人体の抽象的な形が生み出すパターンへの関心も影を潜めている。彼はいまや記録することに転向したのだ」⁰⁶。ダヴィドフにとっての宮武は、日常を淡々と記録する者であり、彼の写真は「感情が抑えられて」⁰⁷ いるのであろう。こうして収容者の目線で撮られた宮武の写真は、客観的な視覚表象という地位を獲得するのである。

だがこのような見方を保持するのは誰にとっても難しいことだ。というのも宮武によるマン

ザナーの写真は、日系アメリカ人の収容の歴史的事実に直接アクセスできるという思わせぶりの約束を差し出してくれるかと思いきや、実際には過剰な意味を孕んだ、矛盾に満ちたものなのである。マンザナーの宮武がどのような条件下で仕事をしていたのかを考えれば、このことは明白である。ロサンゼルスでの宮武はスタジオ写真家として大きな成功を収めていたのに、マンザナーへと旅立つ際に彼がなんとか持ち込めたのはレンズひとつとフィルムホルダーひとつだけで、カメラはマンザナーに着いてから組み立てたのであり、孫のアランの証言によれば、フィルムは訪問者たちから密かに受け取っていたのだという。収容期間中の宮武には、どうにか写真家として活動するだけの余地はあった。はじめは隠れて撮っていたが、友人のエドワード・ウェストンが収容所長に進言をしてくれたおかげで、撮影の許可が得られた。半ば公式的な写真家という彼のステータス——助手が複数いる機能的なスタジオを運営していた——によって、撮影できる写真の幅は必然的に制限されることになった。

このように宮武は収容所の運営に関係していたが、写真表現への興味を失ったわけではなかった。一例を挙げれば、鉄条網の前の少年たちの写真は明らかに演出されており、彼が純粋な資料収集のためだけに写真を撮っていたのではなく、以前の仕事からの当然の帰結として、イメージを注意深く構築していたことがわかる⁰⁸。間接的ではあれ、宮武は自らを収容していたシステムそのものの「インサイダー」であった。宮武の立ち位置が両義的であることを指摘するのは、彼に批判という目つぶしを食らわそうというわけではなく、彼が無批判に占めていたと思われる立ち位置の、単純化を避けるためである。宮武によるマンザナーの写真は「ポジジョン」について考察することを呼びかけている——収容所の中で彼が占めていた公式^{ポジジョン}な立場と、写真家としての彼がとった文字通りの立ち位置^{ポジジョン}という、両方の意味において。

ロサンゼルスにおいて宮武は、活気のある芸術家コミュニティに出入りしており、写真に対する彼の関心は、生きていくための商売にとどまるものではまったくなかった。様々なパフォーマーが彼によって撮影され、また彼は、今でもロサンゼルスでもっとも重要な屋外コンサート会場のひとつとして残るハリウッド・ボウルの公式写真家でもあった。同時に彼は、ダンサーの伊藤道郎や、当時の日本で時代の寵児だった画家の竹久夢二ら、国外に移住した日本人芸術家たちとも親交があった。日系アメリカ人アーティストの現地における結社であった赫土社^{しゃくど}に宮武が参加していたということは、日系人アーティスト以外にも広く議論されていた写真の芸術的可能性をめぐる対話に、彼もまた関わっていたことを意味する⁰⁹。たとえば宮武は赫土社を通じてエドワード・ウェストンの展覧会の開催を幾度か手助けしているが、この関係がほぼ間違いなく、数年後にウェストンが宮武の擁護をすることの決め手となっている¹⁰。

宮武の初期の職業的な作品を見ると、熟練したスタジオ肖像写真家であり、なおかつモダニスト芸術写真家でもあったことが窺える。宮武が得意としていたのはパフォーマーたちの肖像写



fig. 03

宮武東洋
《伊藤道郎の「ピチカート」》1929年
© Toyo Miyatake Studio

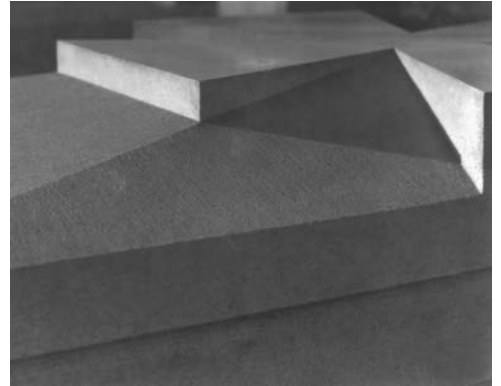


fig. 04

宮武東洋
《エバークリーン墓地の墓石》1925年
© Toyo Miyatake Studio

真だった。こうした作品から分かるのは、彼が様々な形式的実験に取り組んでいたということであり、ダヴィドフもまたそれが当時の彼の作品の特徴であると正しく指摘している [fig. 03]。たとえば1929年に撮影された伊藤道郎の肖像では、ダンサーの背後に投影された影が、巨人のようなサイズで立ちほだかっている。伊藤の身体は写真の半分程度しか占めていない。彼の上に覆いかぶさった、この拡大された空虚な影こそが、写真の真の主題である。膨らみのあるズボン、影の中で膨張して、サイズの違いがもたらす不安をなおさら煽っている。スタジオを離れた個人的な作品でも、宮武はダイナミックな構図を引き出すためのフレーム構成を続けている。ロサンゼルスで撮られた1925年の写真では、墓石の表面に光が当たり、少しずつ異なる方向に影を撒き散らしているため、様々なトーンが生み出され、見る者は表面のあちらこちらに視線を走らせずにはいられない [fig. 04]。このような美的可能性の追求のために外部世界を探索する姿勢からすれば、宮武とウェストンの間に親交があったのは驚くべきことではない。

マンザナーでは写真が禁止されていたが、宮武は撮影を続ける方法を見つけ出した。ロサンゼルスを追われる際に、宮武はレンズとフィルムホルダーを荷物に忍ばせたが、写真史家のジャスミン・アリンダーが指摘するように、カメラは（銃と並んで）兵器扱いされていたため、これらの機材の持ち込みは禁じられていた¹¹。マンザナーにたどり着くと、宮武は大工の手を借りてカ

メラを組み立てた¹²。しばらくのあいだ人目を忍んで撮影していた宮武は、収容所長ラルフ・メリットに呼び出されて、彼を心配するウェストンからの手紙が届いたことを知らされた。こうして彼は収容所での撮影を許可されることになる。これが宮武のマンザナー経験におけるターニング・ポイントであり、言わば公式な立場を得ることになったのである。フィルムは郵送してもらえることになり、機材の一部もロサンゼルス自宅から取り戻すことができた。撮影の許可を得る前も後も、宮武が使っていたのは大判カメラであり、機材の準備にはかなりの時間を要した。当初は日系アメリカ人のカメラ使用を禁ずる規則に従い、宮武が撮影の手はずを一通り整えたのち、シャッターは白人アメリカ人が切っていた。やがて、この要件は緩和されていった。「シャッター係」の仕事は誰にとっても煩わしく、宮武とメリットも暗黙の了解に至ったようだ。収容所の活動末期には、宮武はどこでも自由に歩き回ることができるようになっていた¹³。

1942年の末にマンザナーで暴動が起こると、その影響は宮武自身の活動にまで及んだ。暴動の背景には、二世（日系アメリカ人二世）と「帰米」（日本で教育を受けた二世）の間の緊張関係があった。二世の中には政府に積極的に協力している者もいると噂されており、二世のひとりが収容所内で6人の覆面男から暴行を受けると、「帰米」のひとりが逮捕された。収容所内刑務所の前で2千から4千の人々が抗議の声を上げると、白人監視兵は群衆に向かって発砲し、ふたりの収容者が命を落とした¹⁴。この暴動の直後に政府が導入したのが、収容者たちの忠誠心をテストし、戦地で戦うつもりがあるかを確かめるための、悪名高い調査票である。17歳以上の収容者たち全員が、アメリカ合衆国への忠誠を誓うかどうか、日本の天皇への忠誠を放棄できるかどうか、そして命じられれば米軍の活動に参加できるかどうかを、回答しなければならなかった。この調査が招いたのは収容者同士の混乱と怒りだった。「はい」と答えるか、「いいえ」と答えるかによって、どんな帰結が待ち受けているのかは完全に不透明であったし、日本に足を踏み入れたことすらないアメリカ国民が、日本の天皇に忠誠心を持っているとみなされるのは腹立たしいことだった。

暴動後、収容所政府は政策を転換して、日系アメリカ人に収容所内での一定の自治を認め、1943年末になると、宮武が写真館を開くことができるまでになった。それまで写真は禁じられていたので、収容所コミュニティが抱えていた大きな需要が、写真館の開設によって満たされることになった¹⁵。彼の撮影した、結婚式や葬式、野球チームやチアリーダー、農業者などの写真は、マンザナーでの生活を記念として残したいというコミュニティの需要に応えるものだった [fig. 05, 06]。宮武の主要な活動の場のひとつが、マンザナー高校の卒業アルバムであり、たくさんの生徒たちの顔写真や、様々なクラブ活動での集合写真が収められていた。大半の写真が宮武の手によるものだったこのアルバム自体が、矛盾の宝庫である——文脈を知らずに見たならば、これらの写真はアメリカの高校生活の標準的なイメージと見間違えかねないものなのである。『私たちの世界 (Our World)』と題された1943-1944年度版の最初のほうに載っている、収容所長からのメッセージは、10代の読者たちにとって空虚に響くものだったことだろう——「今よりも輝かしい未来は訪れまい！」。ところが巻末では、学生編集部員たちが次のように記しているのである。「きれいなもの、



fig. 05

宮武東洋

《マンザナーのクリスマス、サンタクロースとともに》撮影年不詳

© Toyo Miyatake Studio



fig. 06

宮武東洋

《ブロック7の魚市場》撮影年不詳

© Toyo Miyatake Studio

珍しいものだけを収録したわけではありません」¹⁶。彼らの見解を証明するかのように、次のページを飾るのはフレームいっぱい収められた監視塔の写真である。収容所公認の路線と収容者の実体験との乖離は、写真家としての宮武自身の両義的な立場にまで及び、明るい未来の物語を語るために用いられそうな標準的な写真が撮られる一方で、その物語の偽りを証明するような写真も撮られているのである。

宮武の準公式写真家としての立場の両義性は、卒業アルバムではその写真の全体を通して表出しているが、宣誓式の写真では、たった1枚の中に結晶化している [fig. 07]。天井の低い部屋で、入隊する男性収容者たちが、一列になって白人将校に誓いを立てている。両者は向かい合って立ち、宮武は写真を構成する要素としてマイクスタンドを用いる。この写真には他にも幾何学的要素が満ちているなか——宣誓者たちの靴の並び、薄黒い天井、床板——、この金属のスタンドは、人物たちをきっかり2分割している。つまり最奥の宣誓者と、横からこの光景を傍観している別の白人将校との間に、線が引かれているのである。宣誓者たちの列のラインと、ふたりの将校を結ぶラインとが、中心からずれたこの地点で収束している。宮武の立ち位置は、どちらか一方の側を強調するというよりは、むしろ両者の中間にある。偶然にも宮武のフラッシュはマイクスタンドの影を壁にまで延ばし、ちょうど将校の左腕の隣に落ちたその影が、マイクスタンドと影の間の、ほとんど何もかも小さな空間を浮かび上がらせている。このいわばグレー・ゾーンは、まるで一筋縄ではいかない宮武の立場に呼応しているかのようである。モダニズムの要人からの手



fig. 07

宮武東洋

《米陸軍に入隊する収容者たち》撮影年不詳

© Toyo Miyatake Studio

紙のおかげで収容所の撮影許可を得るも、自由に撮影できるというわけでもなく、内側と外側をまたぐような立場を強いられる。

アメリカが人種の脅威に対する防御として収容所のネットワークを張りめぐらせ続ける現在にあって、宮武の仕事を見直す必要性は明白である。アメリカの南からやってきた者たちが目下の収容者である。彼らの多くは、アメリカの介入政策で滅茶苦茶にされた国内情勢を逃れてきた者たちだ。かつて日系アメリカ人の強制収容所だったオクラホマ州フォート・シルが、移民の子ど

もの収容施設の候補地とされたことは、残酷なまでに詩的な共振を引き起こしている。日系アメリカ人による「連帯の鶴 (Tsuru for Solidarity)」プロジェクトが、この計画——トランプ政権は実施を見送った——に対する抗議活動の中でも突出していたことは偶然ではない¹⁷。宮武のマンザナーでの写真は、強制収容の残虐性を証明するうえで重要な役目を果たしてきただろうか？ イメージの中身を単に読み上げるだけでは、イエスと答えるのは難しい。大半の写真に写るのは、笑顔の人々の日常の生活だからだ¹⁸。宮武は残虐な場面を撮影しなかった。そしてアリンダーは、宮武が誰よりも早く撮影を許可された理由の一部が、彼のウェストンとの関係にあると示唆している。政治に関心のない「フォーマリストの芸術写真家」ウェストンとの関係は、メリットが撮影許可を出すことの後押しになったというのだ¹⁹。

ウェストン自身がそうした問題についてアダムスと議論を交わしたのは、アダムスのマンザナー訪問よりも10年ほど前のことである。アダムスに宛てた1934年の手紙のなかで、ウェストンは次のように記している。「ストライキ参加者と警察の間で興味深い闘争が繰り広げられているのを見れば、写真を撮りたい気持ちにさせられるかもしれない——美的な面で心を動かされたとする。だが私はどちらの側が打ち負かされているかに関係なく、実況者として闘争を記録するだろう」²⁰。ウェストンのこの手紙は、アダムスの次のような手紙に対する返事だった。「石ころの中にこそ、リアルな社会的意義があるとまだ思っている——失業者の行列よりも重要な意義が」²¹。アダムスとウェストンがお互いに非政治的であることを競い合い、政治的アプローチで写真を撮ることが自意識過剰であるとして互いに嫌悪を募らせている様を目にするのは、残念なことである。彼らのやり取りからは、責任の放棄が、純粋な美的快楽の喜びへの気まぐれな無条件降伏が感じられる——そしてそれは宮武が収容中に享受することのできなかつた何かであると言って間違いはないだろう。2019年にこの往復書簡を読んで、私たちのほうが物事をよくわかっていると言うのは容易なことだ。だが写真的様式への関心を示す一方で、収容所の生活を描き出すこともしている宮武の写真は、どこに位置づければよいのだろうか。

アダムスの意図はどうか、彼の言っていることは正しい。石の写真は政治的価値を持ちうるのだ。ただし写真が情動を呼び起こす力は、何を写しているかだけでなく、どのようにそれを見せるかにも左右される。ウェストンはこれに関する彼なりの理解を、アダムスに対する返事の中で記している。「すべては見方次第である」²²。とはいえ写真において視角を決定づけるのは身体的な、物理的な立ち位置である。写真家とは肉体を欠いた機械でも、カメラから広がる空間全体でもない。宮武がマンザナーをどのように見たのかを問うためには、彼がどこからそれを見ていたのかを問わなければならない。この点で鉄条網の前の少年たちの写真が、示唆的であり、なおかつ当惑させるものでもあるのは、自由の側の空間に置かれているように見えるカメラの位置が、不可思議なものであるからだ。しかしマンザナーの地図を見ると、すべての監視塔が鉄条網の外側にあったことがわかるので、少年たちが鉄条網の外側に、宮武は鉄条網の内側にいたのである²³。写真は演出されているばかりではなく、画面の上では少年たちが収容所の中に見えること、状況の「リアリティ」を歪め、逆転させているのだ。つまり宮武は、マンザナー

においても芸術へのモチベーションを手放しはしなかったのである。とはいえ写真が美的に構成されているという事実は、不偏不党というウェストンの能天気な発想に、宮武も賛同していたという意味ではない。宮武はここで、自身自身の立場を強調するためにこそ、美的な選択をしているのである。闇写真家から公認へ、あるいはそのふたつの間にある何かへと変わりつつも、宮武の立場は常に不自由だった——時として自由であるかのように見えたとしても。すべては立ち位置次第なのだ。

[註]

本稿は、久後香純氏の素晴らしい日本語訳と、米田拓朗氏の編集なしには実現しえなかった。日本語訳においては橋本一径氏にもお力添えいただいた。記して感謝したい。

01 | 写真の撮影年については、1943年あるいは1944年とされるものが混在している。

02 | 1920年、ハワイの農場で働く日系人が賃金と福利厚生の上を訴えるため多人種によって構成されたストライキに参加した。1年後のFBIの報告書は、ストライキが「北方人種あるいは白人種に対抗して世界中の有色人種を融合し、日本がこの連合の先頭に立って白人種の優越性を一掃しようという、確固たる目的」の表れであると、誤解の余地のない表現で述べている。以下からの引用。Gary Y. Okihiro, *Cane Fires: The Anti-Japanese Movement in Hawaii, 1865-1945*, Asian American History and Culture Series (Philadelphia: Temple University Press, 1991), 117.

03 | Gary Y. Okihiro, “An American Story,” in *Impounded: Dorothea Lange and the Censored Images of Japanese American Internment*, ed. Linda Gordon and Gary Y. Okihiro (New York: W.W. Norton, 2006), 72.

04 | ラングが撮影した日系アメリカ人強制収容の写真の多くは次の書籍に収録されている。Linda Gordon and Gary Y. Okihiro, eds., *Impounded: Dorothea Lange and the Censored Images of Japanese American Internment* (New York: W.W. Norton, 2006).

05 | ラング自身もマンザナーを撮影したアダムスの作品は「恥ずべきもの」だと述べている。次を参照のこと。Dorothea Lange, *The Making of a Documentary Photographer* (Berkeley: Regional Oral History Office, 1968), 187. アダムスのマンザナーを撮影した作品についてのその説得的な批評のなかで、ティー・フーは次のように述べている。「政策の告発を意図したアダムスの写真は、最終的には政策の正当化と擁護を推進するものであった」。次を参照のこと。Thy Phu, “The Spaces of Human Confinement: Manzanar Photography and Landscape Ideology,” *Journal of Asian American Studies* 11, no. 3 (November 1, 2008): 364, <https://doi.org/10.1353/jaas.0.0020>.

06 | Judith Fryer Davidov, “‘The Color of My Skin, the Shape of My Eyes’: Photographs of the Japanese-American Internment by Dorothea Lange, Ansel Adams, and Toyo Miyatake,” *The Yale Journal of Criticism* 9, no. 2 (October 1, 1996): 236, <https://doi.org/10.1353/yale.1996.0013>.

07 | Davidov, 238.

08 | 少なくとも1枚は異なるカットの写真が存在しており、宮武が決定的な構図を模索していたことを示唆している。

09 | 赫士社には画家や詩人も含まれていた。1927年の記事によれば赫士社は「モダン・アートのあらゆる形式の研究と推進のために捧げられて」いた。引用は以下による。Karin Higa, *The View from Within: Japanese American Art from the Internment Camps, 1942-1945* (Los Angeles, Calif.: Japanese American National Museum, 1992), 30.

10 | 写真家の細江英公は以下で宮武とウェストンの親交についての逸話を紹介している。『宮武東洋の写真——Toyo Miyatake Behind The Camera 1923-1979』文藝春秋、1984年、144-45頁。

11 | 宮武のマンザナーでの経験については様々な記述があるが、ジャスミン・アリンダー『Moving Images: Photography and the Japanese American Incarceration』は、宮武の撮影実践と収容所運営におけるその立ち位置を詳細に説明した、優れた著作である。以下を参照。Jasmine Alinder, *Moving Images: Photography and the Japanese American Incarceration* (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2009), 79.

12 | アラン・ミヤタケによれば、宮武は発覚を恐れてこのカメラを明け方や夕暮れどきにしか使わなかった。

13 | アリンダーの記述によると、メリットの最終報告書には、宮武の活動や写真スタジオについての言及は、「写真プロジェクト」と題された項目にすら見当たらない。以下を参照。Alinder, *Moving Images*, 83-87.

14 | Mike Wyma, “Retired Farmer Recalls His Firebrand Days at Manzanar,” *Los Angeles Times*, August 13, 1986, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-08-13-vw-17949-story.html>.

15 | アリンダーはある母親が書いた手紙に言及しており、その手紙の中で母親は、残してきた物はいずれ取り戻すことができるかもし

れないが、撮ることができなかった子どもたちの幼少期の写真は一生取り返せないと悔やんでいる。以下を参照。 Alinder, *Moving Images*, 82.

16 | 1943-1944 年度の卒業アルバムはデンショーのデジタル・リポジトリにてデジタル化されている。http://ddr.densho.org/ddr-densho-291-11/. 翌年以降の卒業アルバムもデンショーによってデジタル化されている。

17 | とはいえフォート・シルは 2014 年オバマ政権下ですでに未成年移民を収容している。1894 年から 1910 年の間はアパッチ族の戦争捕虜を収容していた。2019 年の計画に対しては、ラテン系アメリカ人、ネイティブ・アメリカン、日系アメリカ人のグループが合同で抗議を行った。

18 | アリンダーは次のように述べている。「虐待の写真を必要とした全米日系人博物館が目にしたのは、宮武の隠し持っていたカメラで撮られた写真ではなく、公民権代理人ウェイン・コリンズが持ち込んだレンズで撮られた写真だった」。Alinder, *Moving Images*, 80. コリンズが主にいたのはカリフォルニア州トゥール・レイクの収容所である。アリンダーの著書の 13 頁には、トゥール・レイクの収容者に対する暴力を記録したコリンズの写真が収録されている。コ

リンズは第二次大戦中や大戦後に日系アメリカ人の権利を擁護した、サンフランシスコ出身の白人弁護士である。コリンズの活動の詳細については以下を参照。Charles Wollenberg, *Rebel Lawyer: Wayne Collins and the Defense of Japanese American Rights* (Berkeley, California: Heyday, 2018).

19 | Alinder, *Moving Images*, 86.

20 | Ansel Adams, *Ansel Adams: Letters and Images, 1916-1984*, ed. Mary Street Alinder and Andrea Gray Stillman, 1st ed (Boston: Little, Brown, 1988), 76.

21 | Adams, 73.

22 | 傍点ママ。Adams, 75. 全文は以下のとおり。「「石ころの社会的な意義」と「失業者たちの列」のそれが同じであることに同意します。すべては見方次第なのです」。

23 | マンザナー収容所の複数の地図原本が以下に収録されている。Harlan D. Unrau, *The Evacuation and Relocation of Persons of Japanese Ancestry During World War II: A Historical Study of the Manzanar War Relocation Center*, Special History Study (U.S. Dept. of the Interior, National Park Service, 1996), 835ff.

[Essay]

Toyo Miyatake's Positions

Daniel Abbe

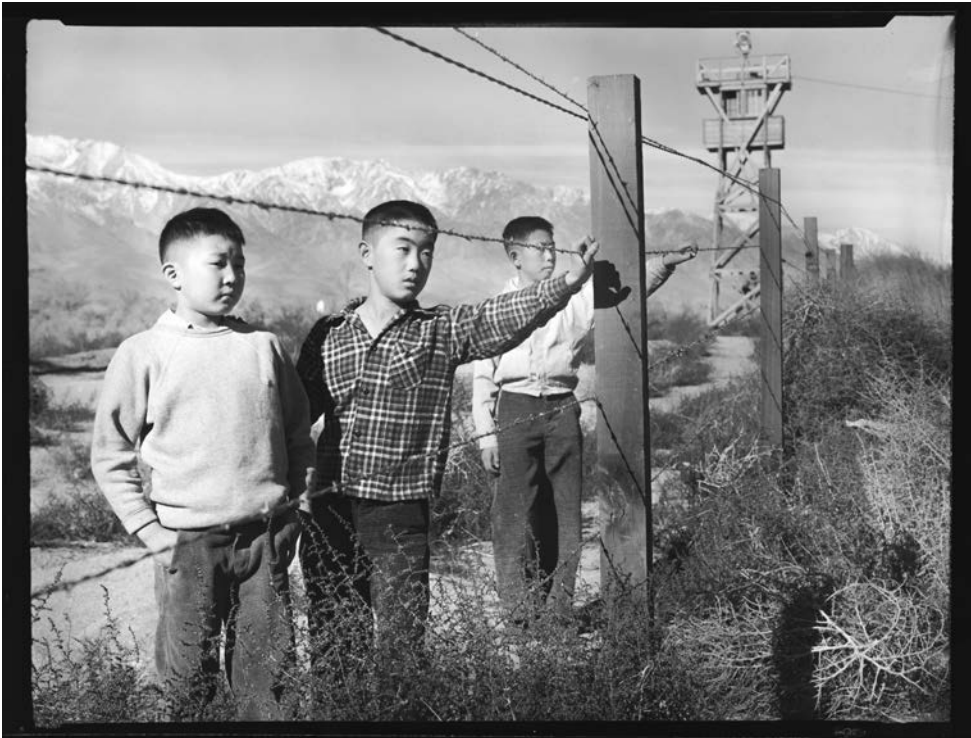


fig. 01

Toyo Miyatake,
Three Boys Behind Barbed Wire, no date
© Toyo Miyatake Studio

Three boys stare off into the distance, beyond the photographer, as if he wasn't there. ^[fig. 01] Two of them wrap their hands around a barbed wire fence that runs across the photograph, receding into the distance at the edge of the image, where it draws the eye to a guard tower nestled in the top right corner of the frame. The wires create three bands in parallel, roughly dividing the composition into the boys' legs, their torsos, and the mountains in the distance. One wire cuts directly across the eyes of the boy at the right, turning the composition into something like a wry parody of Ansel Adams' rule of thirds. By framing this image so that barbed wire demarcates its foreground and background, Toyo Miyatake (1895-1979) lets the boys' wistful gazes read as longing for the freedom associated with the space of the camera. This photograph is probably Miyatake's most well-known image, and it has been reproduced on the cover of various books related to the mass incarceration of Japanese Americans during World War II.⁰¹ Though it seems he took it from a free position, he too was one of the roughly 10,000 people of Japanese descent who were held in the concentration camp at Manzanar, California.

In 1942, Miyatake was running his own photography studio in Los Angeles when President Franklin D. Roosevelt signed Executive Order 9066. This document authorized the U.S. military to force Japanese Americans in the Western United States into ten different concentration camps. In the immediate wake of the attack on Pearl Harbor, the government claimed that the mass incarceration was necessary for national security. In reality, it is more accurate to say that Executive Order 9066 was the culmination of racist U.S. policies that had long understood Japanese immigration as an explicit threat to white supremacy.⁰² As a result, a new government agency called the War Relocation Authority (WRA) transported roughly 120,000 people of Japanese descent—around two-thirds of whom were U.S. citizens—against their will to barren camps. Often, these people had practically no time to round up their belongings, and were given no idea of where they were headed. After they arrived at these “war relocation centers,” as the government called them, they had to start their lives over in schools and jobs inside the camp that offered only a poor approximation of what they previously had. Manzanar, where Miyatake was held, sits in a valley nestled at the foot of the picturesque Sierra Nevada mountain range. The natural beauty of the place does not mask its isolation: it is windswept, freezing cold in winter, and as historian Gary Okihiro notes, the surrounding mountains “constituted a granite curtain that sealed off the valley from the freedom of the boundless sea.”⁰³ ^[fig. 02] It's true: traveling to Manzanar from Los Angeles, as Miyatake did, entails passing through miles and miles of completely desolate land. By the time you arrive, you can feel the distance you've traveled without having to measure it.

The numerous photographs of Manzanar that Miyatake left behind make for a natural point of comparison with those taken by Ansel Adams and Dorothea Lange, white Americans



fig. 02

Toyo Miyatake,
Row of Barracks, no date
© Toyo Miyatake Studio

who visited the camp as outsiders. Adams came to Manzanar on his own, while Lange was hired as an official photographer by the WRA. Lange endeavored to take a critical position towards the camp, and many of her photographs were in fact suppressed by the government.⁰⁴ Adams has been criticized for his romantic, ostensibly apolitical vision of Manzanar, published in 1944 as the book *Born Free and Equal*.⁰⁵ Adams is an easy target because of his single-minded, almost naive interest in photographic beauty, and scholars such as Judith Fryer Davidov have praised Miyatake's work on the basis of its distance from such an approach. Although Miyatake's work in Los Angeles shows that he was clearly interested in photography's aesthetic value, Davidov draws a sharp line between these two phases: "Less interested in light and shadow, in patterns made from the abstractions of natural and human forms in unexpected angles of vision, he

turned now to record-making.”⁰⁶ Davidov would have Miyatake as an impassive chronicler of everyday life, whose photographs “flatten sentiment.”⁰⁷ On this account, his photographs, taken from an insider’s perspective, acquire the status of objective visual representations.

But that proposition is too much for anyone to bear: while Miyatake’s photographs of Manzanar hold out the tantalizing promise of direct access to the historical reality of Japanese American incarceration, they prove to be highly fraught, contradictory objects. The very conditions of Miyatake’s work at Manzanar attest to this. Miyatake had been a highly successful studio photographer in Los Angeles, and when he traveled to Manzanar, he smuggled in a lens and a film back—he constructed a camera once he got to Manzanar, and, according to his grandson Alan, received film on the sly from visitors. Over the course of his imprisonment, Miyatake had spells in which he enjoyed more or less leeway as a photographer. At first he worked in secret, but he was eventually granted permission to photograph after Edward Weston made an appeal to the director of the camp, a personal friend. Miyatake’s status as a semi-official photographer of the camp—he operated a fully functional studio with various assistants—meant that he was necessarily limited in the range of photographs he could take.

Despite Miyatake’s imbrication in the operation of the camp, he did not give up his interest in photographic expression. The quite clearly staged photograph of the boys on the fence, for one, shows that he was not simply taking photographs for sheer documentation, but was continuing to carefully construct his images, a natural extension of his prior work.⁰⁸ Even obliquely, Miyatake was an “insider” in the very system that had imprisoned him. To point to the contradictory nature of Miyatake’s position is not to jab a critical stick in his eye, but instead to complicate a position that he is uncritically assumed to occupy. Miyatake’s Manzanar photographs call out for a consideration of “position”—both in terms of his official position within the camp, and in relation to the literal positions he took as a photographer.

In Los Angeles, Miyatake was connected to a vibrant artistic community, and his interest in photography went well beyond his substantial commercial work. He photographed a wide range of performers, and was also the official photographer for the Hollywood Bowl, an outdoor amphitheater that remains one of the city’s most important venues for music. At the same time, he was part of a scene of Japanese expatriate artists, including dancer Ito Michio and artist Yumeji Takehisa, a bona fide superstar in Japan at this time. Miyatake’s participation in the Shaku-Do-Sha, a local society of Japanese American artists, meant that he was engaged in a dialogue around the artistic possibilities of photography that was hardly



fig. 03

Toyo Miyatake,
Michio Ito Pizzicati, 1929
© Toyo Miyatake Studio

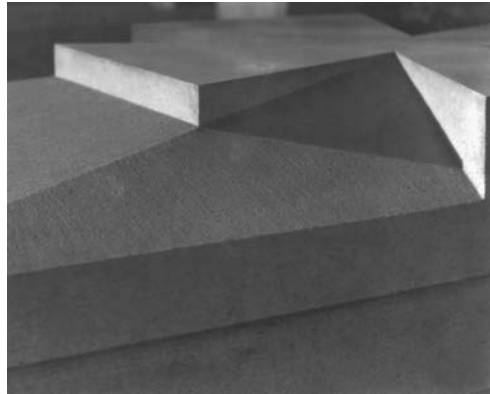


fig. 04

Toyo Miyatake,
Evergreen Cemetery Tombstone, 1925
© Toyo Miyatake Studio

limited to Japanese American artists alone.⁰⁹ For example, Miyatake helped to arrange a number of exhibitions for Edward Weston through the Shaku-Do-Sha; this connection was almost certainly a factor in Weston's decision to advocate for Miyatake years later.¹⁰

Miyatake's early professional work shows him to be a skilled studio portraitist and a modernist art photographer. As a commercial photographer, Miyatake specialized in portraits of performers. This work shows his facility with the kinds of formal experimentation that Davidov rightly ascribes to his work from this time. [fig. 03] For example, in his 1929 photograph of Ito, the dancer's shadow is projected onto the studio wall behind him, looming up in almost monstrous proportion. His body only fills about half of the image. His amplified and vacated shadow, which looms over him, is the real subject of the photograph. Ito's billowing pants, when multiplied in shadow form, only contribute to the unsettling difference in scale. In his personal work outside of the studio, Miyatake continued to frame his images to bring out dynamic compositions. In his 1925 photograph of a tombstone at a Los Angeles cemetery, surfaces catch light and scatter shadow in slightly different ways, producing a range of tones that keeps the eye moving across the surface of the image. [fig. 04] With such an interest in mining

the external world for its aesthetic possibilities, it is no surprise that he and Weston were colleagues.

Although photography was prohibited at Manzanar, Miyatake was able to find ways to practice it. When he left Los Angeles, Miyatake secretly brought a lens and film holder with him. This equipment was contraband; as Jasmine Alinder's research shows, cameras were classified (along with guns) as weapons of war.¹¹ Once he arrived at Manzanar, he constructed his own camera with the help of a carpenter.¹² After photographing surreptitiously for some time, the director of the camp, Ralph Merritt, called him into his office and told him that he'd received a letter from Weston expressing his concern for Miyatake. As a result, Miyatake was given permission to photograph in the camp. This marks a turning point in Miyatake's experience of Manzanar, in which he took on a somewhat official position. He could receive film by mail, and he was able to have some of his equipment retrieved from his Los Angeles home. Before and after he received permission to photograph, Miyatake used a large format camera, which requires considerable time to set up. At first, due to regulations that prevented Japanese Americans from operating cameras, Miyatake would set up his shot and, at the last instant, have a white American trip the shutter. Eventually, this requirement was relaxed: it appears that the job of "designated shutter-tripper" was simply too annoying for anyone to do regularly, and also that Miyatake and Merritt had reached their own tacit understanding. By the end of the camp's operation, Miyatake was able to move around on his own.¹³

In late 1942, a riot broke out at Manzanar, and the effects of this riot extended all the way to Miyatake's own activity. Tension between *nisei* (second-generation Japanese Americans) and *kibei* (*nisei* who had been educated in Japan) stood in the background of the event. Some *nisei* were believed to be actively collaborating with the U.S. government, and after a *nisei* was beaten up inside the camp by six hooded men, a *kibei* was arrested. When a crowd of 2,000 to 4,000 people protested in front of the camp jail, white guards fired shots into the crowd, and two prisoners died.¹⁴ Shortly after this riot, the government introduced a notorious questionnaire that was intended to test the loyalty of the prisoners, while also testing the prisoner population to see who might be willing to fight in the war. All prisoners over 17 had to answer a series of questions that asked the respondent to declare whether they would swear allegiance to the United States and renounce their allegiance to the Japanese emperor, and whether they would participate in United States military activity if ordered. On the one hand, the survey created confusion and anger among prisoners: the consequences of answering "yes" or "no" were entirely unclear, and the suggestion that American citizens who had never set foot in Japan were somehow loyal to its emperor was galling.

After the riot, the camp administration implemented a policy shift designed to give



fig. 05

Toyo Miyatake,
Christmas in Manzanar with Santa Claus, no date
© Toyo Miyatake Studio



fig. 06

Toyo Miyatake,
Fish Market in Block #7, no date
© Toyo Miyatake Studio

Japanese Americans some limited autonomy within the camp, and by late 1943 Miyatake was able to open up a photography studio. This institution fulfilled an important need in the community, given the restrictions on photography that had been in place.¹⁵ His photographs of weddings, funerals, baseball teams, cheerleaders, farm workers, and so on speak to this communal need to commemorate life in Manzanar. [fig. 05, 06] One important venue for his activity was the high school yearbook of Manzanar, which contained various headshots of students, as well as group photographs of various club activities. Miyatake was the main source of photographs for this publication, which was itself a zone of contradiction: viewed out of context, the images could be mistaken for normal images of American high school life. Early on in the 1943-1944 edition, titled “Our World,” the camp director offered a message that must have rung hollow to its teenage audience: “Never was your future so bright as now!” Towards the end, though, the student editors write: “We haven’t included anything just because it was beautiful or unusual.”¹⁶ As if to prove their point, the next page shows a picture of a guard tower that fills the frame. The division between the official line of the camp and the lived experience of its detainees extends to Miyatake’s own ambivalent position as a photographer, in which he took both the standardized photographs that could have been used to tell a story of a bright future, and the photograph that gave the lie to that story.



fig. 07

Toyo Miyatake,
Internees Enlisting in the US Army, no date
© Toyo Miyatake Studio

If the ambivalence of Miyatake’s semi-official position plays out across the photographs of the yearbook, his photograph of an oath-swearing ceremony crystallizes it in a single image. [fig. 07] In a low-ceilinged room, a group of male prisoners joining the military takes an oath from a white officer. They are standing opposite each other, and Miyatake uses a microphone stand as the element around which he constructs the photograph. In a photograph that is already full of geometric forms—the line of the oath takers’ shoes, the dark ceiling, the floorboards—this metal stand neatly splits the figures in two: it draws a line between the last oath taker and another white officer who watches the scene off to the side. The line traced by the row of oath takers, and the line that runs between the two officers converges at this off-center point. Miyatake’s position does not emphasize one “side” or

another, but rather the middle space between them. By good fortune, Miyatake's flash casts a shadow of the microphone onto the wall that nestles just along this officer's left arm, thus tracing a small zone between the microphone and its shadow that is almost entirely empty. This gray zone, as it were, speaks to the broader conditions of Miyatake's position: granted permission to photograph the camp because of a letter from a modernist art photographer, not quite able to take photographs freely, and so forced to take up a position that straddles inside and outside.

The impetus to revisit Miyatake's work is clear, as the United States continues to operate a network of concentration camps pitched as a defense against a racial threat. This time, the detainees are coming from south of the United States, where they are often fleeing domestic situations made unlivable as a result of the United States' own interventionist foreign policy. In a cruel poetic resonance, the former Japanese American concentration camp at Fort Sill in Oklahoma was proposed as a site to hold migrant children. It's no accident a Japanese American project, Tsuru for Solidarity, was prominent in the protests against that plan, which was not put into effect by the Trump administration.¹⁷ Would Miyatake's Manzanar photographs have played an important role in demonstrating the cruelty of incarceration? Simply reading off the content of the images, it would be hard to say yes: many of the photos appear to depict normal life, with smiling faces.¹⁸ Miyatake did not photograph violent scenes, and Alinder suggests that part of the reason he was able to photograph in the first place was that his connection to Weston, "a formalist art photographer" uninterested in politics, made it more appealing for Merritt to grant him permission.¹⁹

Weston himself had discussed such questions with Adams about a decade before the latter visited Manzanar. In a letter to Adams in 1934, Weston wrote: "If I saw an interesting battle between strikers and police I might be tempted to photograph it—if aesthetically moved. But I would record the fight as a commentator regardless of which side was getting licked."²⁰ Weston was responding to a letter in which Adams had written: "I still believe there is a real, social significance in a rock—a more important significance therein than in a line of unemployed."²¹ It's disheartening to read Adams and Weston gin each other up over their apoliticality, or even their hostility to a self-consciously political approach to taking photographs. Their exchange feels like an abdication of responsibility, a wanton capitulation to the pure delights of aesthetic pleasure—something in which Miyatake, it seems fair to say, could not immerse himself while

detained. Reading this correspondence in 2019, it's easy to say that we know better. But where does that leave Miyatake's photographs, which show an interest in photographic form while also representing life in the camp?

Despite himself, Adams is correct: a photograph of a rock *could* have political value. But the affective force of a photograph comes not only from what, but also *how* it represents. Weston showed his understanding of this idea in his reply to Adams: "All depends on the *seeing*."²² For photography, though, angles of sight are determined by physical, concrete positions. Photographers are not disembodied machines, an extension of the camera into space. In order to ask how Miyatake saw Manzanar, we need to ask from *where* he saw it. The photograph of the boys on the fence is at once revealing and vexing, because of the odd position of the camera, seemingly in the space of freedom. A map of Manzanar, though, shows that all of the guard towers were beyond the fence, placing the boys on the outside and Miyatake on the inside.²³ The photograph is not just staged; it distorts, or inverts, the "reality" of the situation by pictorially suggesting that the boys are inside the camp. Clearly, Miyatake's artistic motivation never left him when he entered Manzanar. But the fact that the photograph is an aesthetic construction hardly means that he subscribed to Weston's fanciful idea of impartiality: here, he made aesthetic choices in order to highlight his own position. From the clandestine to the sanctioned, to something in between, Miyatake's positions were always unfree—even if they sometimes look like freedom. All depends on the standing.

[Notes]

My thanks to Takuro Yoneda and Kasumi Kugo for their excellent editing and translation, without which this article would not have been possible. Thanks also to Kazumichi Hashimoto for his help with the translation.

01 | Conflicting dates for this photograph exist; it has been listed as both 1943 and 1944.

02 | In 1920, farm workers of Japanese descent in Hawaii joined a multiracial strike to agitate for better pay and benefits. A year later, an FBI report laid out in no uncertain terms that the strike was a sign of "the determined purpose of Japan to amalgamate the entire colored races of the world against the Nordic or white race, with Japan at the head of the coalition, for the purpose of wresting away the supremacy of the white race." Quoted in Gary Y. Okihiro, *Cane Fires: The Anti-Japanese Movement in Hawaii, 1865-1945*, Asian American History and Culture Series (Philadelphia: Temple

University Press, 1991), 117.

03 | Gary Y. Okihiro, "An American Story," in *Impounded: Dorothea Lange and the Censored Images of Japanese American Internment*, ed. Linda Gordon and Gary Y. Okihiro (New York: W.W. Norton, 2006), 72.

04 | Many of Lange's photographs of Japanese American incarceration are reproduced in Linda Gordon and Gary Y. Okihiro, eds., *Impounded: Dorothea Lange and the Censored Images of Japanese American Internment* (New York: W.W. Norton, 2006).

05 | Lange herself called Adams' work at Manzanar "shameful." See Dorothea Lange, *The Making of a Documentary Photographer* (Berkeley: Regional Oral History Office, 1968), 187. In a compelling critique of Adams' work at Manzanar, Thy Phu writes: "Intended to be an indictment of policy, Adams's photos ultimately served as its justification and vindication." See Thy Phu, "The Spaces of Human Confinement: Manzanar Photography and Landscape

Ideology,” *Journal of Asian American Studies* 11, no. 3 (November 1, 2008): 364, <https://doi.org/10.1353/jaas.0.0020>.

06 | Judith Fryer Davidov, “‘The Color of My Skin, the Shape of My Eyes’: Photographs of the Japanese-American Internment by Dorothea Lange, Ansel Adams, and Toyo Miyatake,” *The Yale Journal of Criticism* 9, no. 2 (October 1, 1996): 236, <https://doi.org/10.1353/yale.1996.0013>.

07 | Davidov, 238.

08 | At least one other version of the photograph exists, adding to the sense that Miyatake was searching for a compelling composition.

09 | Shaku-Do-Sha included painters and poets. According to a 1927 article, it was “dedicated to the study and furtherance of all forms of modern art.” Quoted in Karin Higa, *The View from Within: Japanese American Art from the Internment Camps, 1942-1945* (Los Angeles, Calif.: Japanese American National Museum, 1992), 30.

10 | Japanese photographer Eikoh Hosoe relates an anecdote about the relationship between Miyatake and Weston in Toyo Miyatake, *Toyo Miyatake: Behind the Camera, 1923-1979* (Tokyo: Bungei Shunjū, 1984), 144-45.

11 | While there are various accounts of Miyatake’s experience within Manzanar, Alinder’s excellent book *Moving Images: Photography and the Japanese American Incarceration* offers the most detailed account of his photographic activity and its position within the camp’s administration. See Jasmine Alinder, *Moving Images: Photography and the Japanese American Incarceration* (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2009), 79.

12 | According to Alan Miyatake, he only used this camera at dawn and dusk, in order to avoid detection.

13 | Alinder notes that Merritt did not mention Miyatake’s activity, or the photo studio, in his final report, even in the section titled “Project Photography.” See Alinder, *Moving Images*, 83-87.

14 | Mike Wyma, “Retired Farmer Recalls His Firebrand Days at Manzanar,” *Los Angeles Times*, August 13, 1986, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-08-13-vw-17949-story.html>.

15 | Alinder cites a letter written by a mother who lamented the fact that, although she could eventually replace things she had left

behind, she would never be able to retrieve the photographs of her child’s youth that were never taken. See Alinder, *Moving Images*, 82.

16 | A full scan of the 1943-1944 yearbook is available through the Densho Digital Repository at: <http://ddr.densho.org/ddr-densho-291-11/>. Densho has also digitized the yearbook from the following year.

17 | However, Fort Sill had already held migrant children under the Obama administration, in 2014. Between 1894-1910, it held Apache prisoners of war. Latinx, Native American and Japanese American groups joined together to protest the 2019 plan.

18 | Alinder writes: “When the Japanese American National Museum needed photographs that depicted physical abuse, they did not turn to images that came from Miyatake’s contraband camera but from attorney Wayne Collins’ smuggled lens.” Alinder, *Moving Images*, 80. Collins was mostly at the camp in Tule Lake, California. Alinder reproduces one of Collins’ photographs of violence against a Tule Lake prisoner on page 13 of her book. Collins was a white lawyer from San Francisco who advocated for the legal rights of Japanese Americans during and after World War II. For a detailed examination of his activity, see Charles Wollenberg, *Rebel Lawyer: Wayne Collins and the Defense of Japanese American Rights* (Berkeley, California: Heyday, 2018).

19 | Alinder, *Moving Images*, 86.

20 | Ansel Adams, *Ansel Adams: Letters and Images, 1916-1984*, ed. Mary Street Alinder and Andrea Gray Stillman, 1st ed (Boston: Little, Brown, 1988), 76.

21 | Adams, 73.

22 | Emphasis in original. Adams, 75. The full quote reads: “I agree with you that there is just as much ‘social significance in a rock’ as in ‘a line of unemployed.’ All depends on the *seeing*.”

23 | Various original maps of Manzanar are reproduced in Harlan D. Unrau, *The Evacuation and Relocation of Persons of Japanese Ancestry During World War II: A Historical Study of the Manzanar War Relocation Center*, Special History Study (U.S. Dept. of the Interior, National Park Service, 1996), 835ff.