

PROVOKE

P2

*THE IMAGE IN ITSELF IS NOT AN IDEA.
IT CANNOT ATTAIN THE TOTALITY OF A CONCEPT,
NOR CAN IT BE A COMMUTATIVE SIGN, LIKE A WORD.
ITS IRREVERSIBLE MATERIALITY.*

L'IMAGE EN SOI N'EST PAS UNE IDÉE.
ELLE NE PEUT PAS ATTEINDRE LA TOTALITÉ D'UN CONCEPT,
IL NE PEUT PAS NON PLUS ÊTRE UN SIGNE DE COMMUNICATION, COMME UN MOT.
SON CARACTÈRE IRRÉVERSIBLE.

P14

*PROVOKE :
Between PROTEST and PERFORMANCE
Photography in Japan 1960 / 1975*

PROVOKE :
Entre PROTEST et PERFORMANCE
La photographie au Japon 1960 / 1975

P15

It is a mark of good curatorial practice that it remains situated, but also able to reach across aesthetic, institutional, and critical boundaries. There are few better examples than the exhibition of which this volume forms the accompanying book. It is a collaboration between four respected international institutions, each with its own distinct contribution to the history of photography. Each institution has an extensive interest in photographic practice in Japan, seen in respective collection holdings or exhibition histories. Exhibitions in particular are always testimony to collective endeavor, and this project has marshaled an impressive team, including a German publisher; a French designer and French, American, British, and Austrian editors; and, most vitally, collaborators, translators, and contributors from Japan. Although short-lived, Provoke magazine commands a resonant afterlife: the exhibition construct as fascinating narrative of one of the most turbulent and creative periods in recent Japanese history, marked by an intensive interrogation of the aesthetic and political possibilities of the camera. We are immensely grateful to all those involved, in particular the supporters and sponsors of this project: in Vienna BMW Austria and Superfund; in Winterthur, Swiss Re and the International Music and Art Foundation; in Paris, Toyota and Manfred Heiting; in Chicago, the Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Joyce and Bruce Chelberg, and Kenneth and Christine Tanaka. With their help, and with the dedication of curators at each institution, the Provoke movement continues to rouse reaction and to activate thought.

*Douglas Druick, The Art Institute of Chicago
Diane Dufour, LE BAL, Paris
Duncan Forbes, Fotomuseum Winterthur
Klaus-Albrecht Shhröder, Albertina, Vienna*

C'est une marque de bonne pratique curatoriale qu'elle reste dans un cadre, mais qu'elle peut aussi se déplacer au-delà des frontières esthétiques, institutionnelles et critiques. Il existe peu de meilleurs exemples que l'exposition dont ce volume constitue le livre d'accompagnement. Il s'agit d'une collaboration entre quatre institutions internationales respectées, chacune ayant sa propre contribution à l'histoire de la

photographie. Les expositions, en particulier, sont toujours le témoignage d'un effort collectif et ce projet a mobilisé une équipe impressionnante, comprenant un éditeur allemand, un designer français et des éditeurs français, américains, britanniques et autrichiens, et, surtout, des collaborateurs, des traducteurs et des collaborateurs japonais. Bien qu'éphémère, le magazine *Provoke* a une résonance dans l'au-delà : l'exposition se construit comme un récit fascinant de l'une des périodes les plus turbulentes et créatives de l'histoire récente du Japon, marquée par une interrogation intensive des possibilités esthétiques et politiques de l'appareil photo. Nous sommes immensément reconnaissants à tous ceux qui ont participé à ce projet, en particulier à ceux qui l'ont soutenu et parrainé : à Vienne, BMW Autriche et Superfund ; à Winterthur, Swiss Re et la Fondation internationale pour la Musique et l'Art ; à Paris, Toyota et Manfred Heiting ; à Chicago, la Fondation Andy Warhol pour les arts visuels, Joyce et Bruce Chelberg, et Kenneth et Christine Tanaka. Grâce à leur aide et au dévouement des conservateurs de chaque institution, le mouvement *Provoke* continue de susciter des réactions et d'activer la réflexion.

P 16

Western interest in Japanese photography has been running high in recent years. The last decade has seen major monographic and thematic exhibitions at public institutions in the United States, England, and France; increasingly frequent solo displays at commercial galleries and art fairs internationally; and an overdue attention to Japanese production within the globalizing vogue for photo books. In all of these presentations, the 1960s and early 1970s are presented as a backdrop of «troubled times» within which singular careers unfolded or singular objects came into being.

L'intérêt de l'Occident pour la photographie japonaise a été très vif ces dernières années. Ces dix dernières années ont été marquées par de grandes expositions monographiques et thématiques dans des institutions publiques aux États-Unis, en Angleterre et en France, par des expositions personnelles de plus en plus fréquentes dans des galeries commerciales et des foires d'art internationales, et par l'attention qu'il fallait accorder à la production japonaise dans le contexte de la mondialisation des livres de photographie. Dans toutes ces présentations, les années 1960 et le début des années 1970 sont présentées comme une toile de fond de «temps troublés» dans lesquels des carrières singulières se sont déroulées ou des objets singuliers ont vu le jour.

Exploring the relation of such careers or objects to political activism in their time is one of the key aims of the present book and the exhibition it accompanies. An obvious place to start is with the phenomenon known as «protest photography»: the approximately eighty (known) books and presumably thousands of photographs made by participants in the Japanese protest movement. Protest books in particular, their originality long overlooked in Japan, have been willfully misunderstood in the Western marketplace as artistic achievements for which political strife was only a colorful, circumstantial setting. The present volume begins to map an intellectual territory for Japanese protest photography, tracing distinctions, for example, between the publications of circa 1960 and circa 1970, or calling out differences in approach between a student committee and photographers who observed such committees in action, although all might have self-published works now known as protest books.

L'intérêt de l'Occident pour la photographie japonaise a été très vif ces dernières années. Ces dix dernières années ont été marquées par de grandes expositions monographiques et thématiques dans des institutions publiques aux États-Unis, en Angleterre et en France, par des expositions personnelles de plus en plus fréquentes dans des galeries commerciales et des foires d'art internationales, et par l'attention qu'il fallait accorder à la production japonaise dans le contexte de la mondialisation des livres de photographie. Dans toutes ces présentations, les années 1960 et le début des années 1970 sont présentées comme une toile de fond de «temps troublés» dans lesquels des carrières singulières se sont déroulées ou des objets singuliers ont vu le jour.

A parallel wish to explore the relation of political to fine art motivated our attention to postwar Japanese «actions»-happenings, events that took place in close historical correspondence with the rallies and confrontations gathering force in the country from the mid-1950s onward. Performance came to the fore in Japanese postwar art as it did in daily life, beginning with the painters of Gutai and continuing

in exhibitions or «street theater» created by butoh dancers and members of formations as diverse as Metabolism, Hi Red Center, Tenjō Sajiki, or Mono-ha. That great wave of performance in vanguard fine art has been celebrated in a series of (largely American) museum exhibitions in which photography (not to mention politics) has mostly played a vanishingly minor role. To redress that oversight, the present volume treats photography in Japan of the 1960s as a pivot between protest and performance, politics and art.

Le désir d'explorer en parallèle la relation entre la politique et les beaux-arts a motivé notre intérêt sur les «actions», les événements, les happenings japonais de l'après-guerre. Ils se sont déroulés en étroite correspondance historique avec les rassemblements et les confrontations violentes du pays à partir du milieu des années 1950. La performance a occupé une place de choix dans l'art japonais de l'après-guerre comme dans la vie quotidienne, en commençant par les peintres de Gutai et en continuant dans des expositions ou du «théâtre de rue» créé par des danseurs butoh et des membres de formations aussi diverses que Metabolism, Hi Red Center, Tenjō Sajiki, ou Mono-ha. Cette grande vague de performances dans le domaine des beaux-arts d'avant-garde a été célébrée dans une série d'expositions de musées (plutôt américains) dans lesquelles la photographie (sans parler de la politique) n'a joué qu'un rôle mineur. Pour remédier à cet oubli, le présent volume traite de la photographie au Japon des années 1960 comme un pivot entre la protestation et la performance, la politique et l'art.

Enter Provoke, a formation that arguably bound photography to political and social protest on the one hand, and to avant-garde performance on the other. Although it formally coalesced only a round the short-lived little magazine Provoke (1968-69), in fact this group of writer-photographers interacted with one another for nearly a decade, from around 1966 until 1974. Individually and collectively they carried great weight in those years, and their relevance and personal connections extended in to the fine and performing arts, architecture, and literature as well as critical theory. The inclusion in this book of works by Hi Red Center, Isozki Arata, Enokura Koji, Takamatsu Jiro, and Terayama Shūji begins to convey those relations and serves to counter the prevailing tendency to treat Provoke as a phenomenon confined to photograph, yor a brilliant flash in the pan.

Enter Provoke, une formation qui a sans doute lié la photographie à la protestation politique et sociale d'une part, et à la performance d'avant-garde d'autre part. Bien qu'il n'ait formellement fusionné qu'avec le petit magazine éphémère Provoke (1968-69), ce groupe d'écrivains-photographes a en fait interagi pendant près d'une décennie, de 1966 à 1974 environ. Dans ces années, individuellement et collectivement, ils avaient un grand poids. Leur pertinence et leurs liens personnels s'étendaient aux beaux-arts, aux arts du spectacle, à l'architecture, à la littérature ainsi qu'à la théorie critique. L'inclusion dans ce livre d'œuvres de Hi Red Center, Isozki Arata, Enokura Koji, Takamatsu Jiro et Terayama Shūji transcrit ces relations et contre la tendance dominante qui traite la provocation comme un phénomène limité à la photographie ou comme un feu de paille

Yet Provoke cannot be classed as a set of protest books, inasmuch as its contributors largely avoided picturing or discussing incidents of protest. They found such pictures particular anecdotal or politically naive, and there is no evidence that student protesters (who filled their books with pictures of marches and clashes) ever looked at Provoke. What, then, is the relation between the two? Moreover, how can photographs, to all appearances?

Pourtant, Provoke ne peut être considéré comme un ensemble de livres de protestation, dans la mesure où ses auteurs ont largement évité d'imaginer ou de discuter des actes de protestation. Ils ont trouvé ces images particulièrement anecdotiques ou politiquement naïves, et rien ne prouve que les étudiants protestataires (qui ont rempli leurs livres d'images de marches et d'affrontements) aient jamais regardé Provoke. De plus, comment les photographies, selon toute apparence, peuvent-elles provoquer des conflits?

There are demonstrable historical connections. Photography lecture Fukushima Tatsuo Nihon University student Yanagimoto Naomi, and renowned older photographer Tomatsu Shōmei all made books or magazines that helped Provoke to coalesce in awareness of developments in protest and performance. Nakahira Takuma and Taki Koji, the leading theorists of Provoke, wrote politically laden cultural com-

mentary, in the incisive yet abstract manner of Walter Benjamin or Roland Barthes, and on occasion they contributed creatively to political causes. Provoke photographers TakanashYutaka and Moriyama Daido took pictures of Hijikata and of Terayama's theater troupe, respectively (plate 93). In the early 1970s, Enokura and Takamatsu each expressed admiration for Nakahira's work just as they were making forays into photography -PW. for Enokura, Photograph for Takamatsu - that would test precisely the conundrum of a photo-performance piece (plates 115-119).

Il existe des liens historiques démontrables. Yanagimoto Naomi, étudiant à l'université Fukushima Tatsuo Nihon, et Tomatsu Shōmei, photographe de renom plus âgé, ont tous réalisé des livres ou des magazines qui ont aidé Provoke à prendre conscience de l'évolution de la contestation et des performances. Nakahira Takuma et Taki Koji, les principaux théoriciens de Provoke, ont écrit des commentaires culturels politiquement chargés, à la manière incisive mais abstraite de Walter Benjamin ou Roland Barthes, et ont parfois contribué de manière créative à des causes politiques. Les photographes de Provoke, TakanashYutaka et Moriyama Daido, ont pris des photos de Hijikata et de la troupe de théâtre de Terayama, respectivement (planche 93). Au début des années 1970, Enokura et Takamatsu ont tous deux exprimé leur admiration pour le travail de Nakahira au moment où ils faisaient des incursions dans la photographie - PW. pour Enokura, Photograph pour Takamatsu - qui allaient précisément tester l'énigme d'une pièce de photo-performance (planches 115-119).

P17

Beyond such contacts, the affinities that place Provoke «between protest and performance» can be understood as occurring on a continuum, with each term representing a limit of possibility for the others. The «rough, blurred, out of focus» appearance of many (although by no means all) photographs in Provoke should be seen not as a style, nor even as an expression of gestural abstraction in photography, but instead as an attempt to give form to contingency and ephemerality. It is a push to «unfix» the photograph and make it come alive -and therefore fragile and perishable. The self-consciousness of such an undertaking, perhaps exemplified in Moriyama's decision to photograph is own lovemaking session for the magazine's second issue, underscores that it is not vitality per se, but rather its performance, that modelst his approach to camera work.

Au-delà de ces contacts, les affinités qui placent Provoke «entre la protestation et la performance» peuvent être comprises comme se situant sur un continuum, chaque terme représentant une limite de possibilité pour les autres. L'aspect «brut, flou, hors-sujet» de nombreuses photographies (mais pas toutes) de Provoke ne doit pas être considéré comme un style, ni même comme une expression de l'abstraction gestuelle en photographie, mais plutôt comme une tentative de donner forme à la contingence et à l'éphémère. Il s'agit d'une incitation à «défixer» la photographie et à lui donner vie - et donc à la rendre fragile et périssable. La conscience de soi d'une telle entreprise, dont la décision de Moriyama de photographier sa propre vie sexuelle pour le deuxième numéro du magazine est un exemple, souligne que ce n'est pas la vitalité en soi, mais plutôt sa performance, qui modèle son approche du travail photographique.

Protest is not performance, but under certain circumstances the two activities are closely analogous. Performance groups in the 1950s and '60s, including the Living Theatre in New-York, Viennese Actionism, and many others outside of -as well as in- Japan, took on the confrontational qualities of political dissent in civil society. And dissident formations of the 1960s -also by no means only in Japan- gained a heady self-consciousness as well, becoming increasingly comfortable in front of authorities and news cameras. The outpouring of photographs and books excerpted in this volume gives a terrific sense of the protesters' desire for self-representation their wish to occupy the world as a stage and achieve social visibility on their own terms. The microphones, helmets, lengthy banner inscriptions, and other demonstration paraphernalia have the explanatory function, in photographs, of props for a revolutionary theater. On occasion, the theatrics are made explicit, as with a marvelous image of a cutout reproduction from Francisco Goya's Disasters of War that has been set down in the middle of the (literally) war-torn landscape in Sanrizuka village, during the years-long civil insurrection surrounding the construction of Narita airport (page 213).

La protestation n'est pas une performance, mais dans certaines circonstances, les deux activités sont analogues. Dans les années 50 et 60, des groupes de spectacle, dont le Living Theatre de New York, l'Activisme Viennois et bien d'autres en dehors du Japon, ont assumé la confrontation de la dissidence politique dans la société civile. Les formations dissidentes des années 1960 - et pas seulement au Japon - ont également acquis une conscience de soi étonnante, devenant de plus en plus à l'aise devant le pouvoir et les caméras de télévision. L'abondance de photographies et de livres extraits de ce volume donne une idée formidable du désir d'auto-représentation des protestataires - leur souhait d'occuper la scène mondiale et d'obtenir une visibilité sociale contrôlée. Les microphones, les casques, les longues inscriptions sur les banderoles et autres accessoires de manifestation ont la fonction explicative, en photos, d'accessoires pour un théâtre révolutionnaire. À l'occasion, le théâtre est rendu explicite, comme avec une merveilleuse image d'une reproduction d'un découpage de Disasters of War de Francisco Goya qui a été déposée au milieu du paysage (littéralement) déchiré par la guerre dans le village de Sanrizuka, pendant l'insurrection civile qui a duré des années autour de la construction de l'aéroport de Narita (page 213).

Provoke reflected that spirit of protest, and may have borrowed from the lexicon of protest book design : brash and disorienting views, a contest for attention between words and images, close-ups and full-bleed layouts inky rotogravure that turn reality into palpable matter. Such ideas may also have been in the air, and the makers of Provoke presented their magazine as simply of its time, the product of a «political era,» as Nakahira mentioned in a postscript to the first issue. Yet the many illuminating essays and statements found throughout this book, nearly all of them translated into English for the first time, make plain that photography in Japan, whether provoking, protesting, or performing, was exceptionally astute and well informed.

Provoke reflète cet esprit de protestation, et a peut-être emprunté au lexique de la conception de livres de protestation : des vues effrontées et désorientantes, un concours d'impact entre mots et images, des gros plans et des mises en page à fond perdu en rotogravure à l'encre qui transforment la réalité en matière palpable. De telles idées pouvaient également être dans l'air, et les créateurs de Provoke ont présenté leur magazine comme étant simplement de son temps, le produit d'une «ère politique», comme Nakahira l'a mentionné dans un post-scriptum du premier numéro. Pourtant, les nombreux essais et déclarations éclairants que l'on trouve tout au long de ce livre, presque tous traduits en anglais pour la première fois, montrent clairement que la photographie au Japon, qu'elle soit de provocation, de protestation ou de spectacle, était exceptionnellement astucieuse et bien informée.

Diane Dufour, Duncan Forbes, Walter Moser, and Matthew S. Witkovsky

P18

Note to the reader

*In this volume, Japanese texts, including names and titles, have been transliterated according to the modified Hepburn Romanization system. Macrons are used to indicate long vowels, such as *û* and *ô*, with the exception of place names that are found in English-language dictionaries, such as Tokyo or Kyoto. In accordance with Japanese practice, the family name precedes the given name : Mitsuda Yuri. Exceptions are made for Japanese-born individuals who have adopted the Western order of surname last, such as Yoko Ono. A further exception is made for the photographer Ikko Narahara, who prefers to have his name rendered in Western style for non-Asian publications and to have his given name written without a macron over the o.*

Note au lecteur

Dans ce volume, les textes japonais, y compris les noms et les titres, ont été traduits selon le système de romanisation «Hepburn modifié». Les macrons (?) sont utilisés pour indiquer les voyelles longues, telles que *û* et *ô*, à l'exception des noms de lieux qui se trouvent dans les dictionnaires de langue anglaise, tels que Tokyo ou Kyoto. Conformément à la pratique japonaise, le nom de famille précède le prénom : Mitsuda Yuri. Des exceptions sont faites pour les personnes nées au Japon qui ont adopté l'ordre occidental des noms de famille en dernier, comme Yoko Ono. Une autre exception est faite pour le photographe Ikko

Narahara, qui préfère que son nom soit rendu dans le style occidental pour les publications non asiatiques et que son prénom soit écrit sans macron au-dessus du o.

Titles of works of art, performances, films, and exhibitions are given in Japanese followed by the English translation in parenthesis. All efforts have been made to provide the best English translation as well as the best Japanese original by consulting with publications, artists, and collections.

Les titres des œuvres d'art, des performances, des films et des expositions sont donnés en japonais, suivis de la traduction anglaise entre parenthèses. Tous les efforts ont été faits pour fournir la meilleure traduction anglaise ainsi que le meilleur original japonais en consultant les publications, les artistes et les collections.

P19

JAPAN DURING THE PROVOKE ERA / Yukio Lippit

LE JAPON AU COURS DE L'ÈRE PROVOKE / Yukio Lippit

Taiyo no to (Tower of the Sun, fig. 1), Okamoto Taros awkward and colossal landmark of the 1970 Osaka Expo, manifests many of the dynamic tensions and contradictions that marked the event for which it was constructed, and by extension Japan as a whole during the 1960s and early 1970s. Like the Tokyo Olympics six years earlier, Expo '70 was the first such event to be held in Asia and brought some 64 million visitors to Japan, celebrating the country's economic rise and industrial successes through science-fiction-inspired corporate pavillions and immersive, multimedia installations that combined art and technology in ever more inventive ways. Tower of the Sun served as the ambivalent face of this techno-utopia. Reaching 230 feet (70 meters) in height, the Tower adopted for its remarkable feat of engineering a surprisingly; primal, unfuturistic design. In eschewing references to Euro-American artistic traditions, it expressed solidarity with the developing world, drawing inspiration from Mexican art and world ritual traditions, even though its understanding of the latter derived ultimately from the French Surrealists. The eerily blank eyes of its faces seemed to suggest a critique rather than a celebration of Japan's industrial success. Its pre-Columbian and primitivistic profile made it both an «icon to globalization» and a totem of anti-modernity. Despite the self-awareness and anti-establishment stance of his signature sculpture, Okamoto himself would be criticized by younger artists as a compromised figure serving the interests of the state organizers and corporate sponsors of the Expo.

Taiyo no to (Tour du soleil, fig. 1), Okamoto Taros, point de repère gênant et colossal de l'Expo d'Osaka de 1970, manifeste bon nombre des tensions et contradictions qui ont marqué l'événement pour lequel il a été construit, et par extension le Japon dans son ensemble, pendant les années 1960 et le début des années 1970. Tout comme les Jeux olympiques de Tokyo six ans plus tôt, l'Expo 70 a été la première à se tenir en Asie et a attiré quelque 64 millions de visiteurs au Japon, célébrant l'essor économique et les succès industriels du pays grâce à des pavillons d'entreprises inspirés de la science-fiction et à des installations multimédia immersives qui combinaient l'art et la technologie de manière toujours plus inventive. La Tour du Soleil a servi de visage ambivalent à cette techno-utopie. Atteignant 70 mètres de haut, la Tour a adopté pour son remarquable exploit d'ingénierie un design étonnamment primitif et non futuriste. En évitant les références aux traditions artistiques euro-américaines, elle a exprimé sa solidarité avec le monde en développement, en s'inspirant de l'art mexicain et des traditions rituelles mondiales, même si leur compréhension a finalement été inspirée par les surréalistes français. Les yeux vides de ses visages semblaient suggérer une critique plutôt qu'une célébration de la réussite industrielle du Japon. Son profil précolombien et primitiviste en faisait à la fois une «icône de la mondialisation» et un totem de l'anti-modernité. Malgré la conscience de soi et la position anti-establishment de sa sculpture emblématique, Okamoto lui-même sera critiqué par les jeunes artistes comme une figure compromise servant les intérêts des organisateurs de l'État et des entreprises qui sponsorisent l'Expo.

The contradictions and tensions of Tower of the Sun serve as a legend for those of Japan as a whole during this era. Japan's «Golden Sixties» has often been defined by the country's reentry into the

international sphere after the devastation of World War II, historically unprecedented economic growth, quickly rising standards of living, new technology and infrastructure, a rapidly evolving media and consumer culture, and international recognition of cultural achievements in the arts, exemplified by Kawabata Yasunari's Nobel Prize in Literature in 1968. At the same time, Japan's economic «miracle» enshadowed widespread political protest, unchecked development, environmental pollution (as manifested in the poisoning from corporate waste mercury known as Minamata disease), and disillusionment with consumer culture and dependence on the United States.

Les contradictions et les tensions de la Tour du Soleil servent de légende à celles de l'ensemble du Japon de cette époque. Les «Golden Sixties» du Japon ont souvent été définies par le retour du pays dans la sphère internationale après les dévastations de la Seconde Guerre mondiale, une croissance économique sans précédent dans l'histoire, une augmentation rapide du niveau de vie, de nouvelles technologies et infrastructures, une évolution rapide de la culture des médias et de la consommation, et la reconnaissance internationale des réalisations culturelles dans le domaine des arts, illustrée par le prix Nobel de littérature de Kawabata Yasunari en 1968. Dans le même temps, le «miracle» économique du Japon a fait l'ombre aux protestations politiques généralisées, au développement incontrôlé, à la pollution de l'environnement (comme l'a montré l'empoisonnement par les déchets de mercure des entreprises, connu sous le nom de maladie de Minamata), et à la désillusion face à la culture de mercure de consommation et à la dépendance vis-à-vis des États-Unis.

Although this profile might resemble those of developing industrial economies in the postwar period, the case of Japan is distinguished by the rapide rate and high intensity of these conditions. Japan developed a highly integrated, export-driven economy that transformed the country from a largely agrarian nation in the mid-1950s into the country with the world's-second-largest GNP just two decades later. The factors driving this rapid growth are overdetermined. The state played a heavy role in guiding capital and struduring industries through its Ministry of International Trade and Industry (MITI) and one-party political system, in which the Liberal Democratic Party (LDP) dominated the country's bicameral legislature. Business congglomerates known as keiretsu (headless combines), which were constructed through spiderweb networks of affiliation among businesses and banks, ensured significant horizontal and vertical integration within corporate Japan. The nation's close bilateral relationship with the United States was undoubtedly a major structural condition; the postwar Constitution of Japan was drafted primarily by American lawyers of the Allied Occupation, and American technology transfer as well as military and aid spending contributed significantly to the archipelago's economic prosperity.

Bien que ce profil puisse ressembler à celui des économies industrielles en développement de l'après-guerre, le cas du Japon se distingue par la rapidité et la forte intensité de ces conditions. Le Japon a développé une économie hautement intégrée, axée sur l'exportation, qui a transformé le pays d'une nation largement agricole au milieu des années 1950 en un pays dont le PNB est le deuxième plus élevé au monde, à peine deux décennies plus tard. Les facteurs à l'origine de cette croissance rapide sont surdéterminés. L'État a joué un rôle important dans l'orientation des capitaux et des industries en difficulté par l'intermédiaire de son ministère du commerce international et de l'industrie (MITI) et de son système politique à parti unique, dans lequel le Parti libéral démocrate (LDP) a dominé la législature bicamérale du pays. Les conglomerats commerciaux connus sous le nom de keiretsu (moissonneuses-batteuses sans tête), qui ont été construits grâce à des réseaux d'affiliation en toile d'araignée entre les entreprises et les banques, ont assuré une intégration horizontale et verticale importante au sein du Japon des entreprises. Les relations bilatérales étroites de la nation avec les États-Unis étaient sans aucun doute une condition structurelle majeure ; la Constitution d'après-guerre du Japon a été rédigée en priorité par des juristes américains et le transfert de technologie américain ainsi que les dépenses militaires et d'aide ont contribué de manière significative à la prospérité économique de l'archipel.

These factors resulted in a Japanese version of the American military-industrial complex, minus the military. The two nations entered into a defense pact that ensured Japan would be a strategically situated Cold War ally populated with American military bases and heavily reliant upon US forces for its security. The renunciation of war by Article 9 of the Japanese Constitution allowed significant resources to be

invested elsewhere (although demilitarization would later be identified by the artist Murakami Takashi as an emasculating condition that gave rise to otaku culture).

Ces facteurs ont donné lieu à une version japonaise du complexe militaro-industriel américain, moins l'armée. Les deux nations ont conclu un pacte de défense qui garantissait que le Japon serait un allié de la guerre froide stratégiquement situé, peuplé de bases militaires américaines et dépendant en grande partie des forces américaines pour sa sécurité. La renonciation à la guerre par l'article 9 de la Constitution japonaise a permis d'investir des ressources importantes ailleurs (bien que la démilitarisation ait été identifiée plus tard par l'artiste Murakami Takashi comme une condition émasculante qui a donné naissance à la culture otaku)».

P20

This close alliance -as well as psychological dependence- upon the United States led to severe critique and eventually radical protest. The mass demonstrations that accompanied Japan's renewal in 1960 of the Treaty of Mutual Cooperation between the United States and Japan, better known by Its Japanese abbreviation, Anpo, provided a template and organizational structure for a series of protests by the New Left. In the mid-sixties, widespread student demonstrations in the late sixties, and guerrilla tactics by revolutionary groups in the early 1970s.

Cette alliance étroite - ainsi que la dépendance psychotrope - vis-à-vis des États-Unis a conduit à de sévères critiques et finalement à des protestations radicales. Les manifestations de masse qui ont accompagné le renouvellement par le Japon, en 1960, du traité de coopération mutuelle entre les États-Unis et le Japon, mieux connu sous l'abréviation japonaise ANPO, ont fourni un modèle et une structure organisationnelle pour une série de protestations de la Nouvelle Gauche au milieu des années 60, de vastes manifestations d'étudiants à la fin des années 60 et de tactiques de guérilla de groupes révolutionnaires au début des années 70.

This period was also one of increased historical reflection, especially in the years surrounding the observance of the Meiji Centennial in 1968. The Meiji Restoration of 1868 marked a shift from Japan's feudal Tokugawa shogunate to a modernizing society, inaugurating decades of tumultuous change. Many historians and intellectuals observed parallels between the late nineteenth century and the course of Japan in their own time, especially in terms of its social injustices and foreign policies. The Meiji era became perceived as an uncanny mirror of the postwar period, and the introspection it engendered permeated many spheres of activity. Indeed, the founders of Provoke magazine used their experience of organizing the exhibition 100 Years of Photography in 1968 as a catalyst for further reflection on the role of photography in society.

Cette période a également été marquée par une réflexion historique accrue, en particulier dans les années entourant la célébration du centenaire de Meiji en 1968. La restauration Meiji de 1868 a marqué le passage du shogunat féodal Tokugawa du Japon à une société en pleine modernisation, inaugurant des décennies de changements tumultueux. De nombreux historiens et intellectuels ont observé des parallèles entre la fin du XIXe siècle et le cours du Japon à leur époque, notamment en ce qui concerne les injustices sociales et la politique étrangère du pays. L'ère Meiji a été perçue comme un miroir troublant de l'après-guerre, et l'introspection qu'elle a engendrée a imprégné de nombreuses sphères d'activité. En effet, les fondateurs du magazine Provoke ont utilisé leur expérience de l'organisation de l'exposition 100 ans de photographie en 1968 comme catalyseur pour approfondir la réflexion sur le rôle de la photographie dans la société.

During the 1960s, prosperity was rapidly imprinted upon the Japanese built environment. Addressing the population explosion -especially in Tokyo, which increased from 3.5 million to 10 million residents between 1945 and 1960- became the primary catalyst for innovative architecture and urbanism. It was a major focus of the Tange Laboratory at the University of Tokyo, where urban analysis served as the basis for design. Tange's Tokyo keikaku 1960 (Plan for Tokyo 1960) proposed overcoming the shortage of usable land around Tokyo by imagining a civic axis extending across Tokyo Bay, combining residential, public, and work spaces in megastructures. The loosely affiliated group of architects and critics

known as the Metabolists built upon these ideas by conceiving of cities on the water and in the air, and combining the notion of the megastructure with biological metaphors of organic growth and renewal. However, their proposals for urban planning predicated upon colossal core structures and plug-in capsules were only partially realized, and most urban development was default or ad hoc, as in the case of the destruction of old neighborhoods and the construction of a highway system in preparation for the 1964 Olympics.

Au cours des années 1960, la prospérité s'est rapidement imprimée sur l'environnement bâti japonais. La réponse à l'explosion démographique - en particulier à Tokyo, dont la population est passée de 3,5 millions à 10 millions d'habitants entre 1945 et 1960 - est devenue le principal catalyseur de l'architecture et de l'urbanisme innovants. C'était l'un des principaux objectifs du laboratoire Tange de l'université de Tokyo, où l'analyse urbaine a servi de base à la conception. Le Tokyo keikaku 1960 de Tange (Plan for Tokyo 1960) proposait de surmonter la pénurie de terrains utilisables autour de Tokyo en imaginant un axe civique s'étendant sur toute la baie de Tokyo, combinant des espaces résidentiels, publics et de travail dans des mégastructures. Le groupe d'architectes et de critiques vaguement affiliés, connu sous le nom de Métabolistes, s'est appuyé sur ces idées en concevant des villes sur l'eau et dans l'air, et en combinant la notion de mégastructure avec des métaphores biologiques de croissance et de renouvellement organiques. Cependant, leurs propositions d'urbanisme basées sur des structures centrales colossales et des capsules enfichables n'ont été que partiellement réalisées, et la plupart des aménagements urbains ont été réalisés par défaut ou de manière ponctuelle, comme dans le cas de la destruction de vieux quartiers et de la construction d'un réseau routier en préparation des Jeux Olympiques de 1964.

Japanese consumer culture changed rapidly during this era. The ten-year Income Doubling Plan launched in 1960 by Prime Minister Ikeda Hayato managed to meet its goal within four years. That in turn engendered the single biggest transformation of this period : the dramatic expansion of the middle class. According to a survey conducted by the Asahi Shimbun newspaper in June 1966, an astonishing 90 percent of participants associated themselves in some way with the middle class. Indeed, this stratum had expanded to such a degree that some have called into question the utility of class as a legitimate mode of analysis for society at this time, proposing instead the term «new middle-mass society» to capture the sheer scale and purview of the demographic middle.

La culture de consommation japonaise a rapidement évolué à cette époque. Le plan décennal de doublement des revenus lancé en 1960 par le Premier ministre Ikeda Hayato a réussi à atteindre son objectif en quatre ans. Cela a engendré la plus grande transformation de cette période : l'expansion spectaculaire de la classe moyenne. Selon une enquête menée par le journal Asahi Shimbun en juin 1966, 90 % des participants se sont associés d'une manière ou d'une autre à la classe moyenne, ce qui est étonnant. En effet, cette strate s'était tellement étendue que certains ont remis en question l'utilité de la classe comme mode d'analyse légitime pour la société à cette époque, proposant plutôt le terme de «nouvelle société de la masse moyenne» pour saisir l'ampleur et la portée de la moyenne démographique.

However one defines the new social structure, the mass culture that developed in tandem with rapid economic prosperity modeled itself to no small extent upon that of the United States, notably through the influence of American television. During the years immediately following the war, film became the most popular pastime for the Japanese, with some 1,2 billion viewers in 1960 (or nearly fourteen films per movie-age citizen). In the sixties television replaced cinema as the visual medium of preference. In this regard, 1964 proved to be a major turning point, as audiences throughout Japan viewed the Olympic Games in color broadcast, and television adopted the ever-popular genre of the historical drama (jidaigeki) from cinema. The prevalence of American shows such as I Love Lucy impressed American middle class life upon the imaginations of Japanese viewers. Television also united them with global audiences; they witnessed unfolding news of the John F. (and Robert) Kennedy assassinations in real time, while broadcasts of student riots and Vietnam War protests overseas catalyzed demonstrations in Japan.

Cependant, on définit la nouvelle structure sociale, la culture de masse qui s'est développée en même temps que la prospérité économique rapide s'est modelée dans une large mesure sur celle des États-Unis,

notamment grâce à l'influence de la télévision américaine. Au cours des années qui ont immédiatement suivi la guerre, le cinéma est devenu le passe-temps le plus populaire des Japonais, avec quelque 1,2 milliard de spectateurs en 1960 (soit près de quatorze films par citoyen en âge de faire du cinéma). Dans les années soixante, la télévision a remplacé le cinéma comme support visuel de prédilection. À cet égard, l'année 1964 s'est révélée être un point de ralliement majeur, puisque le public de tout le Japon a vu les Jeux olympiques en couleur et que la télévision a adopté le genre toujours populaire du drame historique (jidaigeki) du cinéma. La prédominance d'émissions américaines telles que *I Love Lucy* a marqué la vie de la classe moyenne américaine dans l'imaginaire des téléspectateurs japonais. La télévision les a également rapprochés du public mondial ; ils ont assisté en temps réel au déroulement de la nouvelle des assassinats de John F. (et Robert) Kennedy, tandis que les diffusions des émeutes d'étudiants et des manifestations contre la guerre du Vietnam à l'étranger ont catalysé les manifestations au Japon.

The spread of television conditioned consumerism, and the «three Cs» of the car, (air) conditioner, and color television became de rigueur to nuclear family households. Even American suburban-style kitchens were offered to Japanese consumers through prefabricated housing systems such as the miniature Misette House (1959) and Sekisui House A (1960).

La diffusion de la télévision a conditionné le consumérisme, et les «trois C» de la voiture, du climatiseur et de la télévision couleur sont devenus la règle pour les foyers familiaux. Même des cuisines américaines de style suburbain ont été proposées aux consommateurs japonais par le biais d'habitation préfabriqués tels que la maison miniature Misette House (1959) et la maison Sekisui A (1960).

Japanese manufacturing specialized in electronic and handheld devices. Taking advantage of technological innovations by US firms, Japanese camera makers such as Asahi, Canon, Konica, Minolta, Nikon, Ricoh, and Yashica produced both high-end and low-end cameras aimed at a broad market. Amateur photography constituted its own subculture of the period, catered to by magazines such as Asahi Camaro, Camera Mainichi, and Nippon Camera that offered reviews of products, reader contests, photographers' portfolios, and features on new trends in design and fashion.

Les usines japonaise sont spécialisées dans la fabrication des appareils électroniques et portables. Profitant des innovations technologiques des entreprises américaines, les fabricants japonais d'appareils photo tels que Asahi, Canon, Konica, Minolta, Nikon, Ricoh et Yashica ont produit des appareils haut de gamme et bas de gamme destinés à un large marché. La photographie amateur constituait sa propre sous-culture de l'époque, desservie par des magazines tels que Asahi Camaro, Camera Mainichi et Nippon Camera qui proposaient des critiques de produits, des concours de lecteurs, des portfolios de photographes et des articles sur les nouvelles tendances en matière de design et de mode.

P21

Print culture also flourished, nourished by a large, literate and increasingly prosperous readership. Japanese newspapers expanded into large media conglomerates that boasted among the largest readerships of any daily periodicals in the world (a status still held today by Yomiuri Shimbun). Weekly magazines such as Asahi Gurafo gained great influence, and the fields of advertising and graphic design became innovative fronts of visual culture. The artistry of manga recruited ever-larger audiences, especially with the emergence of the underground comics magazine Garo and left-leaning genre of gekiga (dramatic pictures) by authors such as Shirato Sanpei, which proved popular among adult readers. By 1974 some seventy-five manga magazines boasted a monthly circulation of twenty million readers. Various visual media were increasingly linked by shared content, with works that originated in one media platform crossing over to others. The template for such transmedia representations of a shared story-world was established by the manga Astro Boy of 1963, which became a highly popular TV series and set of films.

La culture de la presse écrite s'est également développé, nourrie par un large public éduqué et de plus en plus prospère. Les journaux japonais se sont développés en grands conglomerats médiatiques et se sont vantés d'avoir le plus grand nombre de lecteurs de tous les quotidiens du monde (un statut encore détenu aujourd'hui par Yomiuri Shimbun). Des magazines hebdomadaires comme Asahi Gurafo ont acquis une

grande influence, et les domaines de la publicité et du graphisme sont devenus des fronts innovants de la culture visuelle. L'art du manga a recruté un public toujours plus large, notamment avec l'émergence du magazine de BD underground Garo et le genre «gekiga» (images dramatiques) avec des auteurs de gauche tels que Shirato Sanpei, qui s'est révélé populaire auprès des lecteurs adultes. En 1974, quelque soixante-quinze magazines de mangas affichaient un tirage mensuel de vingt millions d'exemplaires. Les différents médias visuels étaient de plus en plus liés par des contenus partagés, les œuvres provenant d'une plateforme médiatique passant à d'autres. Le modèle pour de telles représentations d'histoires transmédia a été établi par le manga Astro Boy de 1963, qui est devenu une série télévisée et un ensemble de films très populaires.

The remarkable avant-garde culture that nourished during this period contested the depoliticization of daily life brought about by the state's drive toward economic well-being, lobotomized consumerism, and the dominance of corporate capitalism, as exemplified by the rise of the white-collar «salaryman» as an aspirational social type. In this regard, the national promotion of prosperity was understood as a trade-off for Anpo and other forms of protest, a Faustian bargain in which comfortable conformism replaced critical citizenship. Happenings and intermedia, signature practices of the Japanese avant-garde during this period, are associated with artists collectives such as Jikken Kobo (Experimental Workshop) and Gutai. The Sogetsu Art Center became a major hub of interdisciplinary artistic practices and kankyo geijutsu (environment art) proposed new modes of technologically mediated artistic collaboration. Meanwhile, the artistic events of groups such as Hi Red Center and Zero Jigen reflected not only a move away from the traditional art spaces of the museum and gallery in favor of public spaces, but an adoption of the performative syntax of protest culture, in many instances organized in the streets and spaces of Tokyo's Shinjuku district.

La remarquable culture d'avant-garde qui s'est nourrie pendant cette période a contesté la dépolitisation de la vie quotidienne provoquée par la recherche du bien-être économique, le consumérisme lobotomisé et la domination du capitalisme d'entreprise, comme l'illustre la montée du «salarié en col blanc» comme type social idéal. À cet égard, la promotion nationale de la prospérité a été comprise comme un compromis pour l'ANPO et d'autres formes de protestation, un marché faustien dans lequel le conformisme confortable a remplacé la citoyenneté critique. Les Happenings et les intermedias, pratiques emblématiques de l'avant-garde japonaise de cette période, sont associés à des collectifs d'artistes tels que Jikken Kobo (Atelier expérimental) et Gutai. Le Sogetsu Art Center est devenu un centre majeur de pratiques artistiques interdisciplinaires et le kankyo geijutsu (art environnemental) a proposé de nouveaux modes de collaboration artistique à médiation technologique. Parallèlement, les événements artistiques de groupes tels que le Hi Red Center et Zero Jigen reflètent non seulement l'abandon des espaces artistiques traditionnels des musées et des galeries au profit d'espaces publics, mais aussi l'adoption de la syntaxe performative de la culture de protestation, souvent organisée dans les rues et les espaces du quartier Shinjuku de Tokyo.

In this regard, Shinjuku's significance to 1960s artistic experimentation bears special mention. Known today for the world's busiest train station and as the seat of the Tokyo Metropolitan Government, Shinjuku at the time was characterized by informal urbanism and an array of underground cultures. These conditions emerged after US air raids over Tokyo destroyed almost 90 percent of the ward in 1945, and it reinvented itself as a black-market area and red-light district where prostitution and bohemian culture flourished. By the 1960s Shinjuku boasted a density of go-go clubs, jazz cafés, underground cinemas, and experimental theaters, and had become a meeting ground for left-wing radicals, artists, and the Japanese squatter-hippies known as futen. It was a particularly active center for political protest; Shinjuku Station's West Exit Plaza famously hosted impromptu anti-war concerts by «folk guerrilla» musicians, whose weekly gatherings evolved into large public rallies throughout the spring and summer of 1969.

À cet égard, l'importance de Shinjuku pour l'expérimentation artistique des années 1960 mérite une mention particulière. Connue aujourd'hui pour être la gare la plus fréquentée du monde et le siège du gouvernement métropolitain de Tokyo, Shinjuku se caractérisait à l'époque par un urbanisme informel et une multitude de cultures souterraines. Ces conditions sont apparues après que les raids aériens améri-

cains sur Tokyo eurent détruit près de 90 % du quartier en 1945, et il s'est réinventé comme une zone de marché noir et un quartier chaud où la prostitution et la culture bohème ont prospéré. Dans les années 1960, Shinjuku s'enorgueillissait d'une densité de go-go clubs, de cafés de jazz, de cinémas clandestins et de théâtres expérimentaux, et était devenu un lieu de rencontre pour les radicaux de gauche, les artistes et les squatters japonais connus sous le nom de futen. C'était un centre particulièrement actif de protestation politique; la place de la sortie ouest de la gare de Shinjuku était réputé pour accueillir des concerts impromptus contre la guerre donnés par des musiciens de la «guérilla populaire», dont les «gatharings» (?) hebdomadaires se transformaient en grands rassemblements publics tout au long du printemps et de l'été 1969.

A number of iconic sites for experimental and underground artists arose in Shinjuku, including the Fugetsudo, a now-legendary café; the Shinjuku Art Theater, the headquarters of the Art Theater Guild (ATG), Japan's first art house cinema; the Sasori-za (Theatre Scorpio), a central platform for performance art, theater, dance, and avant-garde films screenings; Kinokuniya Hall, a large bookstore and cultural center; and Tenjo Sajiki (Peanut Gallery) Hall, which housed Terayama Shuji's experimental theater troupe of the same name. In addition to artistic happenings, Shinjuku was the stage for angura (underground theater) performances that solicited audience participation in Brechtian fashion and blurred the boundary between art and life.

Un certain nombre de sites emblématiques pour les artistes expérimentaux et underground ont vu le jour à Shinjuku, notamment le Fugetsudo, un café désormais légendaire, le Shinjuku Art Theater, le siège de l'Art Theater Guild (ATG), le premier cinéma d'art et d'essai du Japon ; le Sasori-za (Théâtre Scorpion), une plate-forme centrale pour la présentation de performances artistiques, de théâtre, de danse et de films d'avant-garde; le Kinokuniya Hall, une grande librairie et un centre culturel ; et le Tenjo Sajiki (Galerie des arachides) Hall, qui a accueilli la troupe de théâtre expérimental du même nom de Terayama Shuji. En plus des happenings artistiques, Shinjuku a été le théâtre de représentations d'angura (théâtre souterrain) qui ont sollicité la participation du public à la mode bréchtienne et ont brouillé la frontière entre l'art et la vie.

P22

Some of the most innovative films and photobooks of the period were also set in Shinjuku, such as Shinjuku dorobo nikki (Diary of a Shinjuku Thief, 1969) by the New Wave film director Oshima Nagisa and Moriyama Daido's acclaimed Nippon gekijo shashincho (Japan : A Photo Theater, 1968), as well as many images round in the pages of Provoke. These works kaleido scopically juxtaposed both ordinary and extraordinary Shinjuku episodes, from the banality of daily commuters to, tawdry nightclubs to the dynamism of student protests and experimental theater. Far from simply documenting the margins of the mainstream, they internalized the informal urban conditions of Shinjuku to generate a specific mode of interracial subjectivity. The resulting subject was not so much a flaneur-observer of the streets, but a participant in a dynamic process of becoming through encounters with the fragments of an abstracted, post-industrial landscape. Artists aspired through time-based processes to activate the liminality of the city's penumbra -an urban darkroom where anything might happen -to generate critical, self-aware dispositions toward the world. This charged, unfolding mutualism between work and observer characterized a wide array of cultural representations during the period, from Abe Kobo's novel Moetsukita chizu (The Ruined Map, 1967) to Adachi Masao's film Ryakusho renzoku shasatsuma (A.K.A. Serial Killer, 1969), and would inform the highly compelling discourse on «landscape» (fukei) in the early 1970s writings of critics Matsuda Masao and Nakahira Takuma. «Thus while Expo '70 is often positioned as a turning point that accelerated the fragmentation of the avant-garde -captured by the ambivalence of and for Okamoto's Tower of the Sun -the aftermath of Provoke suggests otherwise, and demonstrates that this aspiration would continue to motivate some of the most compelling artistic practices in the years to follow.

Certains des films et des livres de photos les plus innovants de l'époque se sont également déroulés à Shinjuku, comme Shinjuku dorobo nikki (Journal d'un voleur de Shinjuku, 1969) du réalisateur de la Nouvelle Vague Oshima Nagisa et le célèbre Nippon Gekijo Shashincho de Moriyama Daido (Japon : A Photo Theater, 1968), ainsi que de nombreuses images qui tournent dans les pages de Provoke. Ces œuvres ka-

leidoscopiques juxtaposent de façon spectaculaire des épisodes ordinaires et extraordinaires du Shinjuku, de la banalité quotidienne des banlieusards aux boîtes de nuit sordides, en passant par le dynamisme des manifestations étudiantes et le théâtre expérimental. Loin de se contenter de documenter les marges du courant dominant, ils ont intériorisé les conditions urbaines informelles de Shinjuku pour générer un mode spécifique de subjectivité interrégionale. Le sujet qui en résulte n'est pas tant un flaneur-observateur des rues, mais un participant à un processus dynamique de devenir à travers des rencontres avec les fragments d'un paysage post-industriel abstrait. Les artistes aspiraient, par le biais de processus temporels, à activer la liminité (?) de la pénombre de la ville - une chambre noire urbaine où tout peut arriver - pour générer des dispositions critiques et conscientes de soi face au monde. Ce mutualisme chargé, qui se déploie entre le travail et l'observateur, caractérise un large éventail de représentations culturelles au cours de cette période, du roman d'Abe Kobo Moetsukita *chizu* (La carte en ruine, 1967) au film d'Adachi Masao *Ryakusho renzoku shasatsuma* (A.K.A. Serial Killer, 1969), et va alimenter le discours très convaincant sur le «paysage» (*fukei*) dans les écrits des critiques Matsuda Masao et Nakahira Takuma au début des années 1970. «Ainsi, alors que l'Expo 70 est souvent présentée comme un point de rupture qui a accéléré la fragmentation de l'avant-garde - capturée par l'ambivalence de et pour la Tour du Soleil d'Okamoto -, les suites de la Provoke suggèrent le contraire et démontrent que cette aspiration continuera à motiver certaines des pratiques artistiques les plus convaincantes dans les années à venir.

P26

Protest

P38

Hamaya Hiroshi / «Kokusai kyōsan seiryoku» (International Communist Force)

Hamaya Hiroshi / «Kokusai kyōsan seiryoku» (International Communist Force)

The national political movement that evolved after May 20, [1960] was on a scale never before imagined in the history of this country (1). Prime Minister Kishi claimed that it was a conspiracy by the international communist force and that he was supported by the silent majority (2). However he should look squarely at reality : there are many people living in poverty at the bottom of the society in this country who can't raise their voice and feel aggrieved. They don't have the energy to turn their attention to society; it is as if they had lost their consciousness, only trying to survive each day and putting all their energy into earning a living. There are people who live without a TV, radio or newspaper. Some even ache for war because they were eating better when they were in the army. If they need to, they would sell their vote just to be able to eat and live for two or three days. They are people who can't raise their voices or stand up for themselves -it is one of the realities of money and politics that the votes of these people, who cling to conventions, can be bought. The contradiction is that poverty supports the money party; farmers who can't get out of feudalism and political donations that are linked to desire and the tactics of desire -there are too many elements that can lead democracy to its destruction. A major role of democracy is to uncover the entity of the silent majority and give them a voice so they can speak.

1- In May and June 1960, Japan experienced some of the largest protests in its history, bringing millions of people onto the streets. They evolved over the passage of a revised security treaty between the United States and Japan, which had first been signed in San Francisco in 1951. Sogo Kyoryoku oyobi Anzen Hoshō Joyaku, abbreviated as Anpo (The Treaty of Mutual Cooperation and Security) was

signed in Washington on January 19, 1960. When the pact was submitted to the Diet for ratification, it became the subject of heated debate. One of the main points of contention was that the treaty would allow US military bases to remain on Japanese soil. When the House of Representatives approved the treaty on May 20 in a plenary session in which only members of the conservative Liberal Democratic Party (LDP) took part, the protests increased dramatically. Students criticized the «anti-democratic» methods of the government, and millions signed petitions and participated in public demonstrations or work stoppages. Hamaya Hiroshi's photographs of the Anpo protests were taken between May 20 and June 22, covering the height of the student demonstrations and strikes.

2- The term that Hamaya cites in the Japanese text is a paradoxical expression used by Prime Minister Kishi Nobusuke : «koe naki koe» literally meaning «voiceless voices». Kishi claimed that the majority of the Japanese people were «voiceless voices», silently supporting him. He juxtaposed them with the demonstrators who criticized the treaty and his government : he claimed that they were a «minority manipulated by the Communists» and described them as «koe aru koe,» literally «vocal voices». The term «voiceless voices» was later used by a group of peaceful Anpo demonstrators as a name for their collective. Throughout the text, Hamaya uses the term «koe» (voice) repeatedly.

Le mouvement politique national qui s'est développé après le 20 mai [1960] a atteint une ampleur jamais imaginée dans l'histoire de ce pays (1). Le Premier ministre Kishi a affirmé qu'il s'agissait d'une conspiration de la force communiste internationale et qu'il était soutenu par la majorité silencieuse (2). Cependant, il devrait regarder la réalité en face : il y a beaucoup de gens qui vivent dans la pauvreté au bas de l'échelle sociale dans ce pays et qui ne peuvent pas élever la voix et se sentent lésés. Elles n'ont pas l'énergie nécessaire pour se tourner vers la société ; c'est comme si elles avaient perdu leur conscience, n'essayant que de survivre chaque jour et mettant toute leur énergie à gagner leur vie. Il y a des gens qui vivent sans télévision, sans radio ou sans journal. Certains souffrent même de la guerre parce qu'ils mangeaient mieux quand ils étaient dans l'armée. S'il le fallait, ils vendraient leur vote juste pour pouvoir manger et vivre pendant deux ou trois jours. Ce sont des gens qui ne peuvent pas élever la voix ou se défendre eux-mêmes - c'est une des réalités de l'argent et de la politique que les votes de ces gens, qui s'accrochent aux conventions, peuvent être achetés. La contradiction est que la pauvreté soutient le parti de l'argent ; les agriculteurs qui ne peuvent pas sortir du féodalisme et les subventions politiques qui sont liés au désir et aux tactiques du désir - il y a trop d'éléments qui peuvent conduire la démocratie à sa destruction. Un des principaux objectifs de la démocratie est de découvrir l'entité de la majorité silencieuse et de lui donner une voix pour qu'elle puisse s'exprimer.

1- En mai et juin 1960, le Japon a connu l'une des plus grandes manifestations de son histoire, faisant descendre des millions de personnes dans la rue, suite à l'adoption d'un traité de sécurité révisé entre les États-Unis et le Japon, signé pour la première fois à San Francisco en 1951. Le Sogo Kyoryoku oyobi Anzen Hoshō Joyaku, abrégé en Anpo (Traité de coopération et de sécurité mutuelles) a été signé à Washington le 19 janvier 1960. Lorsqu'il a été soumis à la Diète pour ratification, le pacte a fait l'objet de vifs débats. Lorsque la Chambre des représentants a approuvé le traité le 20 mai en séance plénière, à laquelle seuls les membres du Parti libéral démocrate (LDP), parti conservateur, ont participé, les protestations ont augmenté de façon spectaculaire. Les étudiants ont critiqué les méthodes «antidémocratiques» du gouvernement, et des millions de personnes ont signé des pétitions et participé à des manifestations publiques ou à des arrêts de travail. Les photographies de Hamaya Hiroshi des manifestations de l'Anpo ont été prises entre le 20 mai et le 22 juin, couvrant la période la plus intense des manifestations et des grèves étudiantes.

2- Le terme que Hamaya cite dans le texte japonais est une expression paradoxale utilisée par le Premier ministre Kishi Nobusuke : «koe naki koe» signifie littéralement «voix sans voix». Kishi a affirmé que la majorité des Japonais étaient des «voix sans voix», le soutenant en silence. Il les a juxtaposés aux manifestants qui critiquaient le traité et son gouvernement : il a affirmé qu'ils étaient une «minorité dirigée par les communistes» et les a décrits comme des «koe aru koe», littéralement des «voix sans voix». Le terme «voix sans voix» a été utilisé plus tard par un groupe de manifestants pacifiques de l'Anpo comme nom de leur collectif. Tout au long du texte, Hamaya utilise le terme «koe» (voix) à plusieurs reprises.

Until the violence of money stops there will be no fair elections. There is no meaning in a general election unless the volition of the individual and the truth function. If the current situation in which people

mistrust elections and politics continues, a reformation of thought will develop. Youth who value purity will rapidly run in this direction. It's closer to reality to call this idealism rather than communism. What made these students look on politics as an enemy is the violence of Japanese politics and politicians rather than the force of international communism.

Tant que la violence de l'argent ne cessera pas, il n'y aura pas d'élections équitables. Une élection générale n'a de sens que si la volonté de l'individu et la vérité fonctionnent. Si la situation actuelle dans laquelle les gens se méfient des élections et de la politique se poursuit, une réforme de la pensée se développera. Les jeunes qui apprécient la pureté iront rapidement dans cette direction. C'est plus proche de la réalité que d'appeler cela de l'idéalisme plutôt que du communisme. Ce qui a poussé ces étudiants à considérer la politique comme un ennemi, c'est la violence de la politique et des politiciens japonais plutôt que la force du communisme international.

The vocal majority has made concerted and orderly actions (3). Prime Minister Kishi and his party judged that they were well-ordered actions but were carried out without enthusiasm. The petition was completely ignored and the Diet was never disbanded. There was an empty congress and no place for discussion.

3 After the security treaty was approved on May 20, numerous demonstrations were organised by the Zengakuren student association, the Japan Communist Party, the Japan Socialist Party, and the Sohyo federation (Japan Labor Unions General Council), all united in a new coalition. Over 13 million people signed petitions, engaged in strikes, and demonstrated against the revised security treaty and the government.

La majorité bruyante a mené des actions concertées et ordonnées (3). Le Premier ministre Kishi et son parti ont jugé que ces actions étaient bien ordonnées, mais qu'elles ont été menées sans enthousiasme. La pétition a été complètement ignorée et la Diète n'a jamais été dissoute. Le congrès était vide et il n'y avait pas de place pour la discussion.

3 Après l'approbation du traité de sécurité le 20 mai, de nombreuses manifestations ont été organisées par l'association étudiante Zengakuren, le Parti communiste japonais, le Parti socialiste japonais et la fédération Sohyo (Conseil général des syndicats japonais), tous unis dans une nouvelle coalition. Plus de 13 millions de personnes ont signé des pétitions, se sont engagées dans des grèves et ont manifesté contre le traité de sécurité révisé et le gouvernement.

In this political situation, the students' requests to enter the office of the Prime Minister and organize protests in the Diet hall were methods used out of sheer desperation. When the sovereign power of the people was at stake, what could the government have done? If the government refuses to disband the Diet, they should have opened the door and listened to the voice of the students. You can't take the reins of government if you're afraid of the flock.

Dans cette situation politique, les demandes des étudiants d'entrer dans le bureau du Premier ministre et d'organiser des manifestations dans la salle de la Diète ont été des méthodes utilisées par pur désespoir. Lorsque le pouvoir souverain du peuple était en jeu, qu'aurait pu faire le gouvernement ? Si le gouvernement refuse de dissoudre la Diète, il aurait dû ouvrir la porte et écouter la voix des étudiants. Vous ne pouvez pas prendre les rênes du gouvernement si vous avez peur du troupeau.

Before placing blame for the violence of breaking through the gates of the Diet Building, we should question who was responsible for the break-in at the Diet Building on May 19 (4). On that night, at approximately 11 :45 p.m., dozens of police officers broke violently through the doors between the office of the Secretary-General and the office of the Chairman. In order to bring the Chairman of the Lower House, Mr. Kiyose, to the plenary session, police followed a supreme command and employed brute force. People don't miss things like this. What will happen if the police participate in a tyranny of the majority? (5). On top of this violence, the person responsible for the former war is still alive.

4 - During the negotiations over the security treaty in the Diet Building on the evening of May 19, Socialist members of the Lower House engaged in a sit-down protest to block the speakers of the LDP from reaching the rostrum. The LDP ordered hundreds of police officers to remove the Socialists and to ensure that Kiyose Ichiro, Chairman of the Lower House, could take the podium. The treaty

was passed on May 20 : only members of the LDP took part in the plenary session, whereas all members of the opposition were absent. Outside the chambers more than thirty thousand protesters demonstrated.

5 - The term «tyranny of the majority» was coined in 1788 by John Adams (1735-1826) the second President of the United States (1797-1801). It describes a political scenario in which decisions are made by a majority, using systems of oppression that are comparable to tyranny.

Avant d'attribuer la responsabilité de la violence de l'effraction des portes du bâtiment de la Diète, nous devrions nous demander qui était responsable de l'effraction du bâtiment de la Diète le 19 mai (4). Cette nuit-là, vers 23h45, des dizaines de policiers ont violemment franchi les portes entre le bureau du Secrétaire général et celui du Président. Afin d'amener le président de la Chambre basse, M. Kiyose, à la séance plénière, la police a suivi un commandement suprême et a eu recours à la force brutale. Les gens n'oublient pas ce genre de choses. Que se passera-t-il si la police participe à une tyrannie de la majorité ? (5). En plus de cette violence, le responsable de la dernière guerre est toujours en vie .

4 - Au cours des négociations sur le traité de sécurité dans le bâtiment de la Diète, le 19 mai au soir, les membres socialistes de la Chambre Basse ont organisé une manifestation pour empêcher les orateurs du LDP d'atteindre la tribune. Le LDP a ordonné à des centaines de policiers d'écarter les socialistes et de faire en sorte que Kiyose Ichiro, président de la Chambre Basse, puisse monter à la tribune. Le traité a été adopté le 20 mai : seuls les membres du LDP ont participé à la session plénière, alors que tous les membres de l'opposition étaient absents. Plus de trente mille personnes ont manifesté devant les chambres.

5 - Le terme «tyrannie de la majorité» a été créé en 1788 par John Adams (1735-1826), le deuxième président des États-Unis (1797-1801). Il décrit un scénario politique dans lequel les décisions sont prises par une majorité, en utilisant des systèmes d'oppression comparables à la tyrannie.

The tragedy of June 15 was caused by such a clash between students and the police who had become a private army of the government, provoking violence in the Diet (6). It's more than just an abuse of public authority. The police became mad and their weapons were their batons. The fact that there were a large number of victims outside the party proved it. If Japan is a law-abiding country with three pillars of government, they should go back to the May 19 incident and assign stringent responsibility. Unless we investigate who was responsible, victims will continue to be arrested. Politics that uphold force and clamp down on people are slowly returning.

6 - On June 15, student demonstrators attempted to storm the Diet. However, they met with a heavy police presence. A female student Kanba Michiko, tragically lost her life.

La tragédie du 15 juin a été causée par un tel affrontement entre les étudiants et la police qui était devenue une armée privée du gouvernement, provoquant des violences au sein de la Diète (6). C'est plus qu'un simple abus d'autorité publique. Les policiers sont devenus fous et leurs armes étaient leurs bâtons. Le fait qu'il y ait eu un grand nombre de victimes en dehors du parti le prouve. Si le Japon est un pays respectueux de la loi, avec trois piliers de gouvernement, ils devraient revenir sur l'incident du 19 mai et attribuer des responsabilités strictes. Si nous n'enquêtons pas sur les responsables, les victimes continueront d'être arrêtées. Les politiques qui maintiennent la force et qui répriment les gens reviennent lentement.

6 - Le 15 juin, des étudiants manifestants ont tenté de prendre d'assaut la Diète. Cependant, ils se sont heurtés à une forte présence policière. Une étudiante, Kanba Michiko, a tragiquement perdu la vie.

In this unstable flow of time, the factional fighting within the LDP over the election of the presidency has led to several changes in political alignment. This was due not to policy but money, politics, and interests, revealing the substance of power politics. It was said that in the official election of 1957, 300 million yen changed hands. However, as the situation intensified, there was a rumor that more than twice as much money had changed hands. On July 14, a bureaucrat from the Kishi Cabinet, the Minister of International Trade and Industry, Ikeda Hayato, secured the position of Prime Minister. The inaugural dinner was held at the office of the Prime Minister. On that day, Prime Minister Kishi was stabbed six times in his left thigh and collapsed. The man who stabbed Prime Minister Kishi was a

rightist with a badge on his chest allowing him to participate in the LDP meeting (7). «I thought hurting Prime Minister Kishi would bring about better politics,» he confessed. When Prime Minister Kishi first assumed his post he had pledged to eliminate the three evils of poverty, corruption, and violence; before he resigned he also called for the elimination of factions. However, ironically, he was defeated by the violence of a man who participated in a meeting of his own party. It was self-destruction.

7 - While attending a party to celebrate his successor Ikeda Hayato, Prime Minister Kishi was attacked by a right-wing extremist and stabbed in his thigh. He was seriously injured and taken to the hospital but soon recovered. The sixty-five-year old assailant, Aramaki Daisuke, a member of a small rightist group, was arrested.

Dans cette période instable, les luttes entre factions au sein du LDP pour l'élection de la présidence ont conduit à plusieurs changements dans l'alignement politique. Cela n'était pas dû à la politique mais à l'argent, à la politique et aux intérêts, révélant la substance de la politique de pouvoir. On a dit que lors de l'élection officielle de 1957, 300 millions de yens ont changé de mains. Cependant, alors que la situation s'intensifiait, une rumeur a circulé selon laquelle plus de deux fois plus d'argent avait changé de mains. Le 14 juillet, un bureaucrate du cabinet Kichi, le ministre du commerce international et de l'industrie, Ikeda Hayato, a obtenu le poste de Premier ministre. Le dîner inaugural a eu lieu dans le bureau du Premier ministre. Ce jour-là, le Premier ministre Kishi a été poignardé à six reprises à la cuisse gauche et s'est effondré. L'homme qui a poignardé le Premier ministre Kishi était un droitier avec un badge sur la poitrine lui permettant de participer à la réunion du LDP (7). «Je pensais qu'en blessant le Premier ministre Kishi, on ferait une meilleure politique», a-t-il avoué. Lorsque le Premier ministre Kishi a pris ses fonctions, il s'était engagé à éliminer les trois maux que sont la pauvreté, la corruption et la violence ; avant de démissionner, il a également appelé à l'élimination des factions. Cependant, ironiquement, il a été vaincu par la violence d'un homme qui a participé à une réunion de son propre parti. C'était de l'autodestruction.

7 - Alors qu'il assistait à une fête pour célébrer son successeur Ikeda Hayato, le Premier ministre Kishi a été attaqué par un extrémiste de droite et poignardé à la cuisse. Il a été grièvement blessé et conduit à l'hôpital, mais il s'est vite remis. L'agresseur, Aramaki Daisuke, âgé de soixante-cinq ans et membre d'un petit groupe de droite, a été arrêté.

P39

On July 19, the Ikeda Cabinet was inaugurated and on the twentieth, Ikeda held a press conference which has been described as low-profile. Around the time of the Diet's dissolution, he responded to the question of what makes state sovereignty by avoiding a clear answer and saying, «I can't say. It is not a question a Prime Minister should answer.» The Socialist Party and the Democratic Socialist Party made demands for a policy speech by Prime Minister Ikeda during the extraordinary Diet session; however, this didn't happen. The Prime Minister's official reason was that this session was only called to designate the Premier and to proclaim the Diet's voluntary resolution of restraint. On July 22, this resolution of restraint didn't pass and the session ended. (8)

8 - Despite widespread demonstrations, the revised security treaty was automatically approved on June 20. Three days later, Prime Minister Kishi announced his resignation and the protests began to calm down. Ten years later, in June 1970, the treaty came up for renewal again and millions took part in protests.

Le 19 juillet, le cabinet d'Ikeda a été inauguré et le 20, Ikeda a tenu une conférence de presse qui a été qualifiée de discrète. Au moment de la dissolution de la Diète, il a répondu à la question de savoir ce qui fait la souveraineté de l'État en évitant de donner une réponse claire et en disant : «Je ne peux pas le dire. Ce n'est pas une question à laquelle un Premier ministre devrait répondre». Le Parti socialiste et le Parti socialiste démocratique ont demandé un discours politique du Premier ministre Ikeda lors de la session extraordinaire de la Diète, mais cela n'a pas été fait. La raison officielle du Premier ministre était que cette session n'a été convoquée que pour désigner le Premier ministre et pour proclamer la résolution volontaire de la Diète de faire preuve de retenue. Le 22 juillet, cette résolution de modération n'a pas été adoptée et la session s'est terminée(8).

8 - Malgré de nombreuses manifestations, le traité de sécurité révisé a été automatiquement approuvé le 20 juin. Trois jours plus tard, le Premier ministre Kishi a annoncé sa démission et les protestations ont commencé à se calmer. Dix ans plus tard, en juin 1970, le traité a été renouvelé et des millions de personnes ont participé aux protestations.

Ikari to kanashimi no kiroku (Record of Anger and Sadness) by Hamaya Hiroshi. Tokyo : Kawade Shobo Shinsha, 1960. Translation by Lena Fritsch.

Ikari to kanashimi no kiroku (Record of Anger and Sadness) by Hamaya Hiroshi. Tokyo: Kawade Shobo Shinsha, 1960. Translation by Lena Fritsch.

P72

Tomatu Shomei / I Am a King

Tomatu Shomei / Je suis un roi

In the evning [of June 22, 1969] there was a Party in the basement of Tama Art University to confirm the 150th day of the student barrides. The members of th Zento (joint student struggle) committee of the Tama School of Art presented a progress report (1), and each sekuto (faction)(2) of the various art universities, including the Aoyama Design School, gava speeches, exchanging greetings of solidarity. Then there was a screening of films by for example, Chris Marker, followed by a slide show that the Zen-to committee had compiled. They projected a portrait of Che Guevara onto the screen. Suddenly a voice resounded in the auditorium : «no objection.» Whenever the face of Prime Minister Sato appeared on the screen, (3) they all shouted together : «nonsense.» Riot police, Hitler, Yoshida Shigeru (4) were «nonsense» whereas sex, the Beatles, Trotsky, Takakura Ken (5) received «no objection.» The evening of the 150th day was already advanced and it was raining heavily outside.

1- TheTama Geijutsu Gakuen [Tama School of Art] was an affiliate of Tama Art University, and offered classes, in photography, film, and printmaking, among others. It was founded in 1954 and closed in 1992.

2- Tomatsu uses the word sekuto (from the English «sect») here. In 1960, the nation wide Zengakuren organization (All-Japan Federation of Student Self-Government) split into numerous warring factions, wich were referred to as sekuto.

3 - Satof Isaku (1901-1975) served as Prime Minister of Japan from 1964 until 1972. His policies, particularly his support of the Security Treaty between the United States and Japan (1951) allowing US military forces to remain in Japan, led to heavy criticism and student protest during the 1960s.

4- Yoshida Shigeru (1878-1967) served as Prime Minister of Japan from 1946 until 1947 and again from 1948 until 1954, retiring from the Diet in 1963. Under Yoshida's leadership, Japan placed a strong emphasis on the country's economic growth while relying on the United States' military protection. The students were particularly critical of this reliance on the United States and Japan's dependence in foreign affairs.

5- Takakura Ken (1931-2014) was a popular Japanes film and TV star who appeared in numerous films as a hero or anti-hero. He was awarded the Japan Academy Prize four times.

Le soir [du 22 juin 1969], une fête a eu lieu dans le sous-sol de l'université d'art de Tama pour célébrer le 150e jour des barrages d'étudiants. Les membres du comité Zento (lutte étudiante commune) de l'école d'art de Tama ont présenté un rapport d'avancement (1), et chaque sekuto (faction)(2) des différentes universités d'art, y compris l'école de design Aoyama, ont prononcé des discours en gava, échangeant des salutations de solidarité. Ensuite, il y a eu une projection de films de Chris Marker, par exemple, suivie d'un diaporama que le comité Zento avait préparé. Ils ont projeté un portrait de Che Guevara sur l'écran. Soudain, une voix résonne dans la salle : «pas d'objection». Chaque fois que le visage du Premier ministre Sato apparaissait à l'écran, (3) ils criaient tous ensemble : «non-sens». La police anti-émeute, Hitler, Yoshida Shigeru (4) étaient des «non-sens» tandis que le sexe, les Beatles, Trotsky, Takakura Ken (5) recevaient «pas d'objection». Le soir du 150e jour était déjà avancé et il pleuvait abondamment à l'extérieur.

- 1- La Tama Geijutsu Gakuen [École d'art Tama] était affiliée à l'Université d'art Tama et proposait des cours de photographie, de cinéma et de gravure, entre autres. Elle a été fondée en 1954 et a fermé ses portes en 1992.
- 2- Tomatsu utilise ici le mot sekuto (de l'anglais «sect»). En 1960, l'organisation nationale Zengakuren (Fédération japonaise de l'autonomie des étudiants) s'est divisée en plusieurs factions en guerre, qui ont été désignées sous le nom de sekuto.
- 3- Satof Isaku (1901-1975) a été Premier ministre du Japon de 1964 à 1972. Sa politique, en particulier son soutien au traité de sécurité entre les États-Unis et le Japon (1951) permettant aux forces militaires américaines de rester au Japon, a suscité de vives critiques et des protestations étudiantes au cours des années 1960.
- 4- Yoshida Shigeru (1878-1967) a été Premier ministre du Japon de 1946 à 1947, puis de 1948 à 1954, et s'est retiré de la Diète en 1963. Sous la direction de Yoshida, le Japon a mis l'accent sur la croissance économique du pays tout en s'appuyant sur la protection militaire des États-Unis. Les étudiants étaient particulièrement critiques à l'égard de cette dépendance à l'égard des États-Unis et de la dépendance du Japon en matière d'affaires étrangères.
- 5- Takakura Ken (1931-2014) était une star populaire du cinéma et de la télévision japonais qui est apparue dans de nombreux films en tant que héros ou anti-héros. Il a reçu quatre fois le prix de l'Académie du Japon.

The students of the Zento committee of the Tama School of Art barricaded the campus because the five terms that the student union had demanded were not accepted by the school authorities. These five terms were based on the students' idea that the university should be run through meetings that both professors and students attend since the university consists of professors as well as students. The first term was to establish a «university-wide committee» as the highest voting body of the university. A student representative shall be allowed to attend this committee and, if he or she had an objection against a decision made, they would negotiate with the students. Second, students shall be given the right to vote the Head of School and the Councillor in and the right to recall them. Third, the students shall be able to participate in curriculum development. Fourth, the university shall make its finances public. Fifth, the university shall make a public announcement refusing to cooperate with the police in their investigations. These were the students' demands; in some cases the wording has been changed. The second third, and fourth terms are simila to those in other universities so I will not explain them here. However, the first and fifth clauses are unique to the student movement of Tama Art University. Regarding the «university-wide committee» in the first clause, most universities have such a committee. However, at Tama Art University not only is there no «university-wide committee» but there are also no meetings of their individual faculties. Therefore, the student union demands from the relevant authorities that they establish a «university-wide committee» while at the same time claiming the right for a student representative to attend its meetings, and have veto power, its meetings to protect the committee from becoming corrupted by the school director and his representatives. Regarding the fifth clause, on November 6 of last year, the Kanagawa Prefectural Police suddenly entered the university campus with a patrol car and two uniformed policemen. The official reason for [their en entry] was to investigate the background of a former student who had taken the exams for the Prefectural Police. This happened only half a month after the Shinjuku demonstrations on October 21 when students were arrested and arraigned on a charge of inciting riots. Perhaps they were just foolish police officers using an investigation of the crime of inciting riots as an excuse; however, it was bad timing and greatly irritated the students. What is more, the university authorities reacted to the students' protest in a non-committal way, behaving rather ambiguously. Within the university, a sense of suspicion was aroused and the students used the incident as an opportunity to intensify their feeling of distrust towards the authorities. Protest rallies, demonstrations, and mass bargaining sessions happened every day and [the students said]: «within this flexible atmosphere and order, the authorities integrate even the will of thre revolution into their own system? In this invisible situation suppression do we sink into a tired and lethargic state or do we yearn for the dawn of the revolution even more? ... The fight for a breakthrough and our self-emancipation that we have already begun has led us to a place of no return. In order to leave the authorities, who have forced and neglected us, behing in the past, why don't we first let our own sense travel to a bewildered wasteland where a violent wind blows ?» The student struggle against the university authorities gradually intensified and finally lead to a complete university barricade on January 23, 1969.

Les étudiants du comité Zento de l'école d'art de Tama ont barricadé le campus parce que les cinq propositions que le syndicat étudiant avait demandés n'ont pas été acceptés par les autorités de l'école. Ces cinq propositions étaient basés sur l'idée, selon les étudiants, que l'université devrait être gérée par des réunions auxquelles assistent à la fois les professeurs et les étudiants puisque l'université est composée de professeurs et d'étudiants. Le premier mandat a consisté à établir un «comité universitaire» en tant qu'organe de vote suprême de l'université. Un représentant des étudiants est autorisé à assister à ce comité et, s'il avait une objection contre une décision prise, il négocierait avec les étudiants. Deuxièmement, les étudiants ont le droit de voter pour le chef d'établissement et le conseiller et ont le droit de les rappeler. Troisièmement, les élèves pourront participer à l'élaboration des programmes scolaires. Quatrièmement, l'université doit rendre ses finances publiques. Cinquièmement, l'université doit annoncer publiquement son refus de coopérer avec la police dans le cadre de ses enquêtes. Il s'agit là des demandes des étudiants ; dans certains cas, la formulation a été modifiée. Les deuxième, troisième et quatrième termes sont similaires à ceux des autres universités, je ne les expliquerai donc pas ici. Toutefois, les première et cinquième clauses sont propres au mouvement étudiant de l'université d'art de Tama. En ce qui concerne le «comité universitaire» de la première clause, la plupart des universités disposent d'un tel comité. Cependant, à l'université Tama Art, non seulement il n'y a pas de «comité universitaire», mais il n'y a pas non plus de réunions des facultés individuelles. Par conséquent, le syndicat des étudiants demande aux autorités compétentes de créer un «comité universitaire» tout en revendiquant le droit pour un représentant des étudiants d'assister à ses réunions et d'avoir un droit de veto, afin d'éviter que le comité ne soit corrompu par le directeur de l'école et ses représentants. Concernant la cinquième clause, le 6 novembre dernier, la police préfectorale de Kanagawa est soudainement entrée sur le campus universitaire avec une voiture de patrouille et deux policiers en uniforme. La raison officielle de leur entrée était d'enquêter sur les antécédents d'un ancien étudiant qui avait passé les examens de la police préfectorale. Cela s'est produit seulement six mois après les manifestations de Shinjuku, le 21 octobre, lorsque des étudiants ont été arrêtés et mis en accusation pour incitation aux émeutes. Peut-être n'étaient-ils que des policiers stupides qui se servaient d'une enquête sur le crime d'incitation aux émeutes comme excuse ; cependant, le moment était mal choisi et les étudiants étaient très irrités. De plus, les autorités de l'université ont réagi à la protestation des étudiants de manière non contraignante, en se comportant de manière plutôt ambiguë. Au sein de l'université, un sentiment de suspicion s'est fait jour et les étudiants ont utilisé l'incident comme une occasion d'intensifier leur méfiance envers les autorités. Des rassemblements de protestation, des manifestations et des AG de négociations de groupes ont eu lieu tous les jours. Les étudiants ont dit : «dans cette atmosphère et cet ordre mouvants, les autorités intègrent-elles même la volonté de révolution dans leur propre système? Dans cette répression feutrée, sombrons-nous dans un état de fatigue et de léthargie ou aspirons-nous à encore plus de révolution ? ... La lutte pour la rupture et l'auto-émancipation que nous avons déjà commencée nous a conduit à un point de non-retour. Pour quitter les autorités, qui nous ont contraints et négligés par le passé, pourquoi ne pas d'abord laisser notre propre sens voyager vers un désert ahurissant où souffle un vent violent ? La lutte des étudiants contre les autorités universitaires s'intensifie progressivement et aboutit finalement à une barricade universitaire le 23 janvier 1969.

P73

Writing these lines today, 180 days have passed since the Tama School of Art came under student control. To te11 you what the relevant university authorities have done this time rather than facing the educational problems that the Zento committee had- sincerely raised they continuously evaded the students with statements such as «we don't accept the Zento committee or «there won't be any conversations if you don't stop the barricade.” They encouraged those students who were calling for seminars to start again and also backed a school normalization promotion committee- if I were to describe this committee in labor union terms, it is a rival labor union. They manipulated the members of the committee and encouraged classes to be held outside of the university. However, it would not be quite right to say that there were no written arguments between the university authorities and the Zento students. The authorities labeled the students : «What we have here is no longer a problem of

education but rather a political fight with pointless arguments which uses the problems of education as a label, while actually only trying to grasp the power to control and supervise the university.» In reaction to this, the Zento members struck back immediately, «Dr. Shioyama has criticized our actions as a «political fight» however, if the power movements during this «political fight» mean that there will be a qualitative change, then we are in a political fight indeed. «As you can understand from reading this one sentence, the authorities' viewpoints are remarkably lacking in clarity and can only be interpreted as showing their distrust in the students and their fear of losing their own position. The authorities argue that this is a «political fight with pointless arguments?» When the students claim something, the authorities do not respond, when they enter into a dialogue, they do not get anywhere; the students have shown resistance, as this is something that they can do even without having any power. The authorities have called the Zento committee «violence by a small group of people,» but it is rather the suppression by those who are in power that is violent, whereas the powerless students' energy as they are seeking a human way of life should not be called violent.

En écrivant ces lignes aujourd'hui, 180 jours se sont écoulés depuis que l'école d'art de Tama est passée sous le contrôle des étudiants. Pour vous dire ce que les autorités universitaires compétentes ont fait cette fois-ci plutôt que d'affronter les problèmes éducatifs que le comité Zento avait soulevés - sincèrement ils ont continuellement évité les étudiants avec des déclarations telles que «nous n'acceptons pas le comité Zento ou «il n'y aura pas de conversations si vous n'arrêtez pas la barricade». Ils ont encouragé les étudiants qui réclamaient la reprise des séminaires et ont également soutenu un comité de promotion de la normalisation des écoles - si je devais décrire ce comité en termes de syndicat, il s'agit d'un syndicat rival. Ils ont manipulé les membres du comité et ont encouragé la tenue de cours en dehors de l'université. Cependant, il ne serait pas tout à fait juste de dire qu'il n'y a pas eu de controverses écrites entre les autorités de l'université et les étudiants du Zento. Les autorités ont étiqueté les étudiants : «Ce que nous avons ici n'est plus un problème d'éducation mais plutôt un combat politique avec des arguments qui utilise les problèmes de l'éducation comme un paravent, tout en tentant, de fait, d'avoir pour seul but de prendre le pouvoir, de contrôler et de superviser l'université.» En réaction à cela, les membres de Zento ont immédiatement répliqué : «Le Dr. Shioyama a critiqué nos actions comme étant un «combat politique» ; si les actions du pouvoir pendant ce combat politique montrent qu'il y aura un changement qualitatif, alors nous sommes bien dans un combat politique. «Comme vous pouvez le comprendre en lisant cette seule phrase, les points de vue des autorités manquent remarquablement de clarté et ne peuvent être interprétés que comme la preuve de leur méfiance envers les étudiants et de leur peur de perdre leur propre position. Les autorités affirment qu'il s'agit d'un «combat politique avec des arguments sans intérêt. «Lorsque les étudiants revendiquent quelque chose, les autorités ne répondent pas, lorsqu'elles entament un dialogue, elles n'arrivent à rien; les étudiants ont fait preuve de résistance, car c'est quelque chose qu'ils peuvent faire, même sans avoir aucun pouvoir. Les autorités ont qualifié le comité Zento de «petit groupe de personnes violentes», mais c'est plutôt la répression par ceux qui sont au pouvoir qui est violente, alors que l'énergie des étudiants impuissants qui cherchent un mode de vie humain ne devrait pas être qualifiée de violente.

During this written fight words were thrown by the authorities into the barricade, the students swapped the nouns of the sentences and then returned, the words like a boomerang. A former professor of the Tama School of Art, Dr. Yoshimura Kamiya, once told me that when the university and the students stood in opposition to each other, it was mostly the students' viewpoint that was correct. I deeply remember Dr. Yoshimura's opinion expressed in these words assuming that the students were genuine and not using any political tricks.

Pendant cette guerre des mots, les autorités ont qualifiés la barricade, les étudiants ont pris ces mots à leur compte et les mots sont revenus comme un boomerang. Un ancien professeur de l'école d'art de Tama, le Dr. Yoshimura Kamiya, m'a dit un jour que lorsque l'université et les étudiants s'opposaient, c'était surtout le point de vue des étudiants qui était correct. Je me souviens très bien de l'opinion du Dr Yoshimura exprimée dans ces mots, qui supposait que les étudiants étaient sincères et n'utilisaient pas de ruse politique.

During this long period of now 180 days of barricading the university, the Zento committee struggle transcended their initial five terms. Blocking Tama Art University, which is the nucleus of the Tama School of Art management, they got stuck in the contradictions of capitalism and now their fight aims to dismantle the power of the State itself. The Zento students proceeded onto the streets, participating in the Sunagawa struggle, (6), Todai trials, (7) or targeting the ASPAC (the Asian and Pacific Council), (8) and demonstrating on June 15, shouting «abolish the US-Japan Security Treaty» (Anpo funsai) and «recapture Okinawa». They support the student struggle of other universities because during their fights they were confronted with capital, namely the school corporation, and behind its thick wall they have seen the power of the State. During their fight, they have learned that, within the student movement, individual settlements are highly unlikely. Besides the political level of the struggles, these are hard times in which it is difficult for people just to live their lives in a human way and it has to be said that struggles for human rights are excellent political, fights. In this sense, it is surely correct to call the struggle of the Zento committee a political fight.

6 - The Sunagawa struggle refers to demonstrations against a US military base, which began in 1955 in Sunagaw, a district of the city of Tachikaw, near Tokyo. After an official of the Tokyo Procurement Office had asked the mayor of Tachikawa in his house in Sunagawa to support the expansion of the US base in Tachikawa, hundreds of protesters gathered to demonstrate against the base.

7 - Todai (the University of Tokyo), the most prestigious university in Japan, became home to Japan's biggest student upheaval in early 1968. Daigaku toso (the university struggle) was sparked by disputes between medical interns and the university authorities over student rights and working conditions. Under agreements between the government and the hospitals, medical graduates were required to work unpaid in hospitals for twelve months after their graduation. The Doctors Registration Bill, under which the law was enacted, was revised in late 1967 and set to go before the Diet in summer 1968.

8 - In May 1969, student activists and leftists organized a large-scale campaign against the fourth meeting of the Asian-Pacific-Council (ASPAC) held in Shizuoka in June. ASPAC had been established in Seoul in 1966 with the aim of strengthening economic cooperation and security in the region. Critical of Japan's policies and the new alliance, a large number of student demonstrated on the streets in May. Many were arrested.

Pendant cette longue période de 180 jours de barricade à l'université, la lutte du comité Zento a dépassé ses cinq mandats initiaux. Bloquant l'Université d'Art de Tama, qui est le noyau de l'Ecole d'Art de Tama, ils se sont enlisés dans les contradictions du capitalisme et maintenant leur combat vise à démanteler le pouvoir de l'Etat lui-même. Les étudiants de Zento sont descendus dans la rue, participant à la lutte des Sunagawa (6), aux procès de Todai (7) ou visant l'ASPAC (le Conseil de l'Asie et du Pacifique) (8) et manifestant le 15 juin en criant «abolissez le traité de sécurité entre les États-Unis et le Japon» (Anpo funsai) et «reprenez Okinawa». Ils soutiennent la lutte des étudiants d'autres universités car au cours de leurs combats, ils ont été confrontés au capital, à savoir la corporation scolaire, et derrière son épais mur, ils ont vu la puissance de l'État. Au cours de leur combat, ils ont appris qu'au sein du mouvement étudiant, les implantations individuelles sont très peu probables. Outre le niveau politique des luttes, nous vivons des temps difficiles où il est difficile pour les gens de vivre leur vie de manière humaine et il faut dire que les luttes pour les droits de l'homme sont d'excellents combats politiques. En ce sens, il est certainement correct de qualifier la lutte du comité Zento de combat politique.

6 - La lutte Sunagawa fait référence aux manifestations contre une base militaire américaine, qui ont commencé en 1955 à Sunagaw, un quartier de la ville de Tachikaw, près de Tokyo. Après qu'un fonctionnaire du bureau des achats de Tokyo ait demandé au maire de Tachikawa, dans sa maison de Sunagawa, de soutenir l'expansion de la base américaine de Tachikawa, des centaines de manifestants se sont rassemblés pour manifester contre la base.

7 - Todai (l'Université de Tokyo), la plus prestigieuse université du Japon, est devenue le foyer du plus grand bouleversement étudiant du Japon au début de 1968. Le Daigaku toso (la lutte universitaire) a été déclenché par des conflits entre les internes en médecine et les autorités universitaires concernant les droits des étudiants et les conditions de travail. En vertu d'accords entre le gouvernement et les hôpitaux, les diplômés en médecine étaient tenus de travailler

sans rémunération dans les hôpitaux pendant douze mois après l'obtention de leur diplôme. Le projet de loi sur l'enregistrement des médecins, en vertu duquel la loi a été promulguée, a été révisé à la fin de 1967 et devait être soumis à la Diète à l'été 1968.

8 - En mai 1969, des étudiants activistes et de gauche ont organisé une campagne à l'échelle de la larve contre la quatrième réunion du Conseil Asie-Pacifique (ASPAC) qui s'est tenue à Shizuoka en juin. L'ASPAC avait été créé à Séoul en 1966 dans le but de renforcer la coopération économique et la sécurité dans la région. Critiquant la politique du Japon et la nouvelle alliance, un grand nombre d'étudiants ont manifesté dans les rues en mai. Beaucoup ont été arrêtés.

However, the future of this fight will not be easy. Society is extremely decadent and controlled. The students seek to dismantle the established order and although their struggle is legitimate in its own way, it is obvious to everyone that their confrontation with the power of the state is unbalanced. However, this does not mean that their fight will stop. The students who joined the uprising in every part of the whole country have gone through a complete rebellion and clearly cut open one end of this society which is usually closed and without any exit. This is something that no individual or government has achieved before.

Cependant, l'avenir de ce combat ne sera pas facile. La société est extrêmement décadente et contrôlée. Les étudiants cherchent à démanteler l'ordre établi et bien que leur lutte soit légitime, il est évident pour tous que leur confrontation avec le pouvoir de l'État est déséquilibrée. Cependant, cela ne signifie pas que leur combat va s'arrêter. Les étudiants qui ont rejoint le soulèvement dans toutes les régions du pays sont passés par une rébellion totale et ont clairement mis à jour l'extrémisme de cette société qui est habituellement fermée et sans espoir. C'est une chose qu'aucun individu ou gouvernement n'a réussie auparavant.

P74

The Tama School of Art student struggle for human rights, which started with their five-point demands has not remained a simple institutional reform of the university. Rather, the fight is now concerned with the broader question of how people should live. There is no end to their fight and it continues to expose the deceitfulness of words that do not lead to any actions and to question the ambivalence of ideologies and actions. Thus, there will not be any victory or defeat in this permanent struggle.

La lutte des étudiants de l'école d'art de Tama pour les droits de l'homme, qui a commencé avec leurs revendications en cinq points, n'est pas restée une simple réforme institutionnelle de l'université. Au contraire, le combat porte désormais sur la question plus large de la manière dont les gens devraient vivre. Leur combat est sans fin et il continue à mettre à nu la tromperie de mots qui ne mènent à aucune action et à remettre en question l'ambivalence des idéologies et des actions. Ainsi, il n'y aura ni victoire ni défaite dans cette lutte permanente.

I was a lecturer in the photography department of the Tama School of Art until just before the students barricaded the building. I have to write «I was» in the past tense as today I am in a situation where I have resigned from the university. Even before the university was barricaded I intended to resign from my post as a full-time lecturer in the photography department. I had told my colleagues that my intention would not change after the blockade. I no longer receive any salary and none of those letters that I used to get from the university every month. But wouldn't it be common sense for the school authorities to send a letter of confirmation and then an official notice of a change in personnel? At the time, I thought their behavior was understandable as the campus was barricaded, and I assumed that the authorities treated my resignation rather lightly and didn't pay much attention to it. However, later on, I heard from various sides that some school officials thought that «the orchestrator of the Zento committee is Tomatsu.» I was surprised indeed.

J'étais professeur au département de photographie de l'école d'art de Tama jusqu'à ce que les étudiants barricadent le bâtiment. Je dois écrire «j'étais» au passé car aujourd'hui je suis dans une situation où j'ai démissionné de l'université. Avant même que l'université ne soit barricadée, j'avais l'intention de démissionner de mon poste de professeur à plein temps au département de photographie. J'avais dit à mes collègues que mon intention ne changerait pas après le blocus. Je ne reçois plus aucun salaire et aucune

de ces lettres que je recevais chaque mois de l'université. Mais ne serait-il pas logique que les autorités de l'école envoient une lettre de confirmation puis une notification officielle de changement de personnel ? À l'époque, je pensais que leur comportement était compréhensible car le campus était barricadé, et je supposais que les autorités traitaient ma démission avec une certaine légèreté et n'y prêtaient pas beaucoup d'attention. Cependant, par la suite, j'ai entendu de divers côtés que certains responsables de l'école pensaient que «l'orchestrateur du comité Zento est Tomatsu». J'ai été très surpris.

This was the first time that I understood the school authorities' real intentions in not sending me a single word of farewell and just cancelling my salary. The authorities had not accepted my notice of resignation but had rather disposed of me, thinking of me as «a leader in the violent students shadows.» I have to say, this was just thoughtless. The university authorities greatly overestimated my value while underestimating that of the students. They thought of the students as people who are guided by the lecturers. The authorities were scared, unable to stand up against the students' barricade; thus it might well be that they imagined an orchestrator. Or the authorities may have made up an orchestrator in order to somehow benefit from it. It is also possible to think that they falsely accused me, just making use of the fact that I had announced my resignation.

C'est la première fois que j'ai compris les véritables intentions des autorités scolaires qui ne m'ont pas envoyé un seul mot d'adieu et ont simplement annulé mon salaire. Les autorités n'avaient pas accepté mon préavis de démission mais s'étaient plutôt débarrassées de moi, me considérant comme «un leader dans l'ombre des étudiants violents». Je dois dire que c'était tout simplement irréfléchi. Les autorités universitaires ont largement surestimé ma valeur tout en sous-estimant celle des étudiants. Elles considéraient les étudiants comme des personnes qui sont guidées par les professeurs. Les autorités étaient effrayées, incapables de se dresser contre la barricade des étudiants ; il se pourrait donc bien qu'elles aient imaginé un orchestrateur. Il se peut aussi que les autorités aient inventé un orchestrateur pour en tirer profit d'une manière ou d'une autre. Il est également possible de penser qu'ils m'ont faussement accusé, en se servant simplement du fait que j'avais annoncé ma démission.

A lecturer at Tama Art University, Dr. Hariu Ichiro (9) wrote in the autumn issue of Bijutsu Techo : «On April 20, when the Tama School of Art had already been barricaded for a few months, the Zento committee of the Tama School of Art barricaded the main building of the Tama Art University. Mr. Shioyama, who had been promoted to become the new director of the Tama School of Art, had continuously ignored the Zento barricade. He had assembled the other ordinary students and began to organize seminars outside of the school building -a similar method was now used in reaction to the barricade of the main building as well. The trustees did not come near the university; they did not prepare any temporary offices and while spreading false rumors of a «Hariu school» or 'a takeover,' they split the university-wide committee and continued their maneuvers to start seminars together with the individual faculties.» It is only natural that Tama Art University and the Tama School of Art dealt with the conflicts in very similar ways as they are both managed by the same corporate body. The authorities underestimated the members of the Zento committee and presented them as puppets in order to distract the regular students, who were not involved in the barricades, from their fellow students' actions. This can be seen as a political fraud.

9 - Hariu Ichiro (1925-2010) was a well-known art and literary critic, teaching at Tama Art University, Wako University, and Okayama Prefectural University. In the late 1940s he participated in avant-garde art movements with for example, Okamoto Taro. He was politically active, taking part in demonstrations and strikes in the 1950s and 60s.

Le Dr Hariu Ichiro (9), professeur à l'université des arts de Tama, a écrit dans le numéro d'automne de Bijutsu Techo : «Le 20 avril, alors que l'école des arts de Tama était déjà barricadée depuis quelques mois, le comité Zento de l'école des arts de Tama a barricadé le bâtiment principal de l'université des arts de Tama. M. Shioyama, qui avait été promu au poste de directeur de l'école d'art de Tama, avait continuellement ignoré la barricade de Zento. Il avait réuni les autres étudiants ordinaires et avait commencé à organiser des séminaires à l'extérieur du bâtiment de l'école - une méthode similaire était désormais utilisée en réaction à la barricade du bâtiment principal également. Les administrateurs ne s'approchèrent pas de

l'université ; ils ne préparèrent pas de bureaux temporaires et, tout en répandant de fausses rumeurs sur une «école Hariu» ou une «prise de contrôle», ils divisèrent le comité de l'université et continuèrent leurs manœuvres pour lancer des séminaires avec les différentes facultés». Il est tout à fait naturel que l'Université d'art de Tama et l'École d'art de Tama aient traité les conflits de manière très similaire, car elles sont toutes deux gérées par la même personne morale. Les autorités ont sous-estimé les membres du comité Zento et les ont présentés comme des marionnettes afin de distraire les étudiants réguliers, qui n'étaient pas impliqués dans les barricades, des actions de leurs camarades. Cela peut être considéré comme une fraude politique.

9 - Hariu Ichiro (1925-2010) était un critique d'art et littéraire réputé, enseignant à l'Université d'art de Tama, à l'Université de Wako et à l'Université préfectorale d'Okayama. À la fin des années 1940, il a participé à des mouvements artistiques d'avant-garde avec, par exemple, Okamoto Taro. Il a été politiquement actif, participant à des manifestations et des grèves dans les années 1950 et 1960.

Let me warn you so there are no misunderstandings : the reasons why I continue to write about my private affairs, which I normally would not write about at all, is because I am seen as connected to the student struggles as I was a lecturer at the Tama School of Art. It is possible that the authorities will say : «You see, I told you so,» exaggerating their theory of «Tomatsu, the orchestrator, once again spreading false rumors and strongly dividing the students. Why did I then decide to take photographs of the student struggle at the Tama School of Art rather than at the University of Tokyo or Nihon University? This is simply due to the fact that I am interested in the questions of why these excellent students -eager to learn photography, students that I met in the classroom just before the university was barricaded -threw away their cameras constructed a barricade, and have continued to fight.

Je vous préviens pour qu'il n'y ait pas de malentendus : les raisons pour lesquelles je continue à écrire sur mes affaires privées, que je n'aurais normalement pas du tout abordées, sont que je suis considéré comme lié aux luttes étudiantes, puisque j'étais professeur à l'école d'art de Tama. Il est possible que les autorités disent : «Vous voyez, je vous l'avais bien dit», en exagérant leur théorie de «Tomatsu, l'orchestrateur, répandant une fois de plus de fausses rumeurs et divisant fortement les étudiants. Pourquoi ai-je alors décidé de prendre des photos de la lutte étudiante à l'école d'art de Tama plutôt qu'à l'université de Tokyo ou à l'université de Nihon ? Cela est simplement dû au fait que je m'intéresse aux questions de savoir pourquoi ces excellents étudiants - désireux d'apprendre la photographie, des étudiants que j'ai rencontrés en classe juste avant que l'université ne soit barricadée - ont jeté leurs appareils photo pour construire une barricade, et ont continué à se battre.

In this way, due to my personal interest and concern, I visited the students inside the barricade for the first time. However, what awaited me were strict questions by the students- such as «why do you take photos here ?»-and «what will you do with these photos?» and looks of distrust. In their eyes, I was one of the lecturers who had run away from problems, a bad person who would usually use progressive language but not do anything, to avoid getting his hands dirty. Moreover, my visit to the barricade seemed to have reminded them of their early experiences with fellow students who had fought with them in the barricade but then used «shooting» as an excuse for leaving the problem, escaping into photography as a means of representation.

Ainsi, en raison de mon intérêt et de mes préoccupations personnelles, j'ai rendu visite aux étudiants à l'intérieur de la barricade pour la première fois. Cependant, ce qui m'attendait, c'était les regards méfiants et les questions acérées des élèves comme «pourquoi prenez-vous des photos ici ?» et «que ferez-vous de ces photos ?» et, à leurs yeux, j'étais l'un des professeurs qui avaient fui les problèmes, une mauvaise personne qui utilisait un langage progressiste mais ne faisait rien, et évitait de se salir les mains. De plus, ma visite à la barricade semblait leur avoir rappelé leurs premières expériences avec des camarades qui

s'étaient battus avec eux sur la barricade mais qui avaient ensuite utilisé la «photographie» comme excuse pour feinter le problème, s'échappant dans la photographie comme moyen de représentation.

P75

Again, I did not get the timing right, I was a thoughtless person. Who am I really - I am called an orchestrator by the school authorities and a criminal by the students. However, I have created a picture story that shows the solitude of a lone wolf, walking away from the sun towards a barren wasteland...

Encore une fois, je n'ai pas choisi le bon moment, j'étais une personne irréfléchie. Qui suis-je vraiment - les autorités scolaires me traitent d'orchestrateur et les élèves de criminel. Cependant, j'ai créé une histoire en images qui montre la solitude d'un solitaire, s'éloignant du soleil vers un terrain vague stérile...

On September 20, the university authorities issued an order to the students to leave. Those who had built a barricade at Tama Art University and the attached Tama School of Art waited for the riot police that the authorities had ordered, assuming a posture of defense. However, the riot police did not come on the following day or the day after that either. It was on October 19 in the early dawn that the riot police entered Tama Art University - just before the «national anti-war» day of October 21. Eighteen students were arrested that day. It was even later, on the morning of October 28, that the riot police entered the Tama School of Art. It was on the 279th day after the construction of the barricades that the castle finally came down.

Le 20 septembre, les autorités de l'université ont donné l'ordre aux étudiants de partir. Ceux qui avaient construit une barricade à l'université d'art de Tama et à l'école d'art de Tama qui y est rattachée ont attendu la police anti-émeute que les autorités avaient ordonnée, en prenant une position de défense. Cependant, la police anti-émeute n'est pas venue le lendemain ni le jour d'après non plus. C'est le 19 octobre à l'aube que la police anti-émeute est entrée dans l'Université d'art de Tama - juste avant la journée «anti-guerre nationale» du 21 octobre. Dix-huit étudiants ont été arrêtés ce jour-là. C'est encore plus tard, le matin du 28 octobre, que la police anti-émeute est entrée dans l'école d'art de Tama. C'est le 279e jour après la construction des barricades que le château est finalement tombé.

Excerpt from / Am a King (Tokyo : Shashin Hyoron-sha, 1972), translated by Lena Fritsch.

Extrait de / Am a King (Tokyo : Shashin Hyoron-sha, 1972), traduit par Lena Fritsch.

Fukushima Tatsuo / Sekai ninshiki sahi no hoho
 (A Method for Understanding the World)

Fukushima Tatsuo / Sekai ninshiki sahi no hoho
 (Une méthode pour comprendre le monde)

Because the photographic apparatus is based on a scientific system that records the external optical state of things, people can utilize it for different purposes, just like the tape recorder.

Comme l'appareil photographique est basé sur un système scientifique qui enregistre l'état optique externe des choses, les gens peuvent l'utiliser à différentes fins, tout comme le magnétophone.

It can be used to duplicate information or document the ecological systems of animals, plants, microorganisms or g celestial objects. Certainly, the photographic system can also be utilized to take commemorative photographs.

Il peut être utilisé pour reproduire des informations ou documenter les systèmes écologiques d'animaux, de plantes, de micro-organismes ou d'objets célestes. Il est certain que le système photographique peut également être utilisé pour prendre des photos commémoratives.

Nevertheless once we try to capture a certain something that is not (or is beyond) the external or optical state of things -things that are invisible to the eye, such as the meaning of things, the reasons for their existence, and the ways in which civilization and humanity ought to exist -then photography becomes an expressive method with a clear purpose. Photography ceases to be a series of scientific mechanisms and becomes instead a method for raising the subjective consciousness of people and things, revealing the problems that exist between them and the world. This is inevitable and there is no way to escape it. Any halfhearted thoughts or attempts at concealing yourself will be exposed by your photographs, as if you are a hunter whose scheme is foiled by the fox. As long as the world is not suddenly demolished by a nuclear explosion and mankind is not extinguished, we cannot escape from photography and we will continue to photograph. Just as humankind cannot live without questioning or being questioned about the meaning of life (or as long as this is true), we cannot photograph without questioning or being questioned about the meaning of photography.

Néanmoins, une fois que nous essayons de capturer une certaine chose qui n'est pas (ou est au-delà) de l'état externe ou optique des choses - des choses qui sont invisibles à l'œil, comme la signification des choses, les raisons de leur existence et les manières dont la civilisation et l'humanité devraient exister - alors la photographie devient une méthode expressive avec un but clair. La photographie cesse d'être une série de mécanismes scientifiques et devient plutôt une méthode pour élever la conscience subjective des gens et des choses, révélant les problèmes qui existent entre eux et le monde. C'est inévitable et il n'y a aucun moyen d'y échapper. Toute pensée tiède ou tentative de dissimulation sera exposée par vos photographes, comme si vous étiez un chasseur dont le plan est déjoué par le renard. Tant que le monde ne sera pas soudainement détruit par une explosion nucléaire et que l'humanité ne sera pas éteinte, nous ne pourrons pas échapper à la photographie et nous continuerons à photographier. Tout comme l'humanité ne peut pas vivre sans se poser des questions ou être interrogée sur le sens de la vie (ou tant que cela est vrai), nous ne pouvons pas photographier sans nous poser des questions ou être interrogés sur le sens de la photographie.

Nevertheless, many people and university camera clubs today refrain from clarifying the purpose of photography, or want to clarify it but do not know how to begin. For instance, at the regular meetings of some camera clubs, students only discuss the photographer's intentions and suggest ways to improve their realization. They limit their discussions to the technical aspects of photography, claiming that if they expanded their discussions to encompass the photograph's content, they would be dealing with the personal, which would be an intrusion on the maker's freedom of thought and an invasion of

the individual rights of the photographer. Many camera clubs surprisingly agree on this point. Nothing new will come from clubs that misleadingly think they are free because they refrain from (or avoid) discussions of meaning and content (because their attitude, which values technique above all else, is random nonsense).

Néanmoins, beaucoup de personnes et de clubs d'appareils photo universitaires s'abstiennent aujourd'hui de préciser le but de la photographie, ou veulent le préciser mais ne savent pas par où commencer. Par exemple, lors des réunions régulières de certains clubs de photographie, les étudiants ne font que discuter des intentions du photographe et suggérer des moyens d'améliorer leur réalisation. Ils limitent leurs discussions aux aspects techniques de la photographie, affirmant que s'ils élargissaient leurs discussions au contenu de la photographie, ils traiteraient de l'aspect personnel, ce qui constituerait une intrusion dans la liberté de pensée du créateur et une atteinte aux droits individuels du photographe. De nombreux clubs de photographie sont étonnamment d'accord sur ce point. Rien de nouveau ne viendra des clubs qui pensent à tort être libres parce qu'ils s'abstiennent (ou évitent) les discussions sur le sens et le contenu (parce que leur attitude, qui privilégie la technique par-dessus tout, est une absurdité aléatoire).

Similar examples can also be found in student collaborations, photography training workshops, etc. Most camera clubs today are akin to storage rooms filled with junk from the past.

Des exemples similaires peuvent également être trouvés dans les collaborations d'étudiants, les ateliers de formation à la photographie, etc. La plupart des clubs de photographie d'aujourd'hui ressemblent à des salles de stockage remplies de déchets du passé.

It took considerable time for the Meiji University Camera Club to become what it is today. Like many others, the club also initially struggled with the typical problems, which the members wanted to do something about, but were not exactly sure how to address. Eventually, through a continuous process of trial and error, the club was able to find solutions and become what it is today

Il a fallu beaucoup de temps pour que le club de photographie de l'université Meiji devienne ce qu'il est aujourd'hui. Comme beaucoup d'autres, le club s'est d'abord heurté à des problèmes typiques, que les membres voulaient résoudre, mais ne savaient pas exactement comment s'y prendre. Finalement, grâce à un processus continu d'essais et d'erreurs, le club a pu trouver des solutions et devenir ce qu'il est aujourd'hui

It is important to note that clubs are not like children who will grow bigger even when left alone. Rather, a club is composed of individual members, and when something dies in a member, a certain part of the club dies as well. Similarly, when something is born, a certain part of the club lives on-this is nature of university clubs. Hence, clubs can die out very easily. Most clubs try to gather their carcasses as if bundling firewood, holding annual events, social, collaborations, and exhibitions through these event, they hold themselves together, attempting to prevent the club from falling-apart. However, what is dead is dead, and these methods cannot breathe new life into dead thing.

Il est important de noter que les clubs ne sont pas comme les enfants qui grandissent même lorsqu'ils sont laissés seuls. Un club est plutôt composé de membres individuels, et lorsque quelque chose meurt chez un membre, une certaine partie du club meurt également. De même, lorsque quelque chose naît, une certaine partie du club continue de vivre - c'est la nature des clubs universitaires. Par conséquent, les clubs peuvent s'éteindre très facilement. La plupart des clubs essaient de rassembler leurs carcasses comme s'ils ramassaient du bois de chauffage, organisent des événements annuels, des activités sociales, des collaborations et des expositions ; à travers ces événements, ils se tiennent ensemble, en essayant d'empêcher le club de s'effondrer. Cependant, ce qui est mort est mort, et ces méthodes ne peuvent pas redonner vie aux choses mortes.

P83

(For a club to truly exist as a «living thing,» the newly born and things that ought to live inside each member, must surpass what is dying and things that ought to die. A club can and should exist only on this precarious basis.

(Pour qu'un club existe vraiment en tant que «chose vivante», les nouveaux-nés et les choses qui devraient vivre à l'intérieur de chaque membre, doivent dépasser ce qui est en train de mourir et les choses qui devraient mourir. Un club ne peut et ne doit exister que sur cette base précaire.

*But that is the very reason why,
It is able to fly!*

Mais c'est la raison même pour laquelle,
Il est capable de voler !)

This club currently faces a big challenge . To put it simply, it is to overcome using «photography as a mirror» - to resist treating photography merely as a method for understanding , developing, or critically and creatively enhancing the self.

Ce club est actuellement confronté à un grand défi . Pour le dire simplement, il s'agit de surmonter l'utilisation de la «photographie comme un miroir» - de ne pas traiter la photographie comme une simple méthode pour comprendre, développer ou améliorer de manière critique et créative le soi.

While it is the ultimate truth that photography is a «method for understanding the self,» when a club considers «photography as a mirror,» its members become inward-looking , only addressing their personal problems on their own. Preoccupied with self-development, such a method is a self-enclosed circle (it is a kind of «closed» circulatory system).

Bien qu'il soit vrai que la photographie est une «méthode pour comprendre le soi», lorsqu'un club considère la «photographie comme un miroir», ses membres se replient sur eux-mêmes, ne s'occupant que de leurs problèmes personnels. Préoccupés par le développement de soi, une telle méthode est un cercle fermé (c'est une sorte de système circulatoire «fermé»).

Photographs taken by such a club are governed by its own laws, in which members are unable to develop the subjective consciousness of the «self» in relation to reality, and thus are only capable of treating problems individually relevant to themselves. In other words, the self is shut off from the rest of the world because of its self-enclosed development. This insular self, after reaching the farthest point, will start to deteriorate . When the «method for understanding the self» does not develop into the «method for understanding reality,» and the «method for understanding reality» splits and breaks away from the «method for understanding the self,» the photographer (the subject), his photographs, and his «reality» will walk the path toward decay and eventually perish entirely.

Les photographies prises par un tel club sont régies par ses propres lois, dans lesquelles les membres sont incapables de développer la conscience subjective du «soi» par rapport à la réalité, et ne sont donc capables de traiter que les problèmes qui les concernent individuellement. En d'autres termes, le «moi» est coupé du reste du monde en raison de son développement fermé sur lui-même. Ce «soi» insulaire, après avoir atteint le point le plus éloigné, commencera à se détériorer . Lorsque la «méthode pour comprendre le soi» ne se transforme pas en «méthode pour comprendre la réalité» et que la «méthode pour comprendre la réalité» se sépare et se détache de la «méthode pour comprendre le soi», le photographe (le sujet), ses photographies et sa «réalité» suivront le chemin de la dégradation et finiront par périr entièrement.

Thus far, each member in the Meiji University Camera Club has successfully reflected on photography as a personal issue, making it possible for the club to legitimize its existence as a university club and a camera club against the backdrop of «reality» and the «world.»

Jusqu'à présent, chaque membre du club de photographie de l'université Meiji a réussi à réfléchir sur la photographie en tant que question personnelle, ce qui a permis au club de légitimer son existence en tant que club universitaire et club de photographie sur fond de «réalité» et de «monde».

I sincerely hope that their «method for understanding the self» is simultaneously a «method for understanding reality,» and that their «method for understanding reality» is a «method for understanding the world.»

J'espère sincèrement que leur «méthode pour comprendre le soi» est simultanément une «méthode pour comprendre la réalité», et que leur «méthode pour comprendre la réalité» est une «méthode pour comprendre le monde».

Ashibumi hikoki (Treadle Airplanes), Tokyo: Meiji University Camera Club, 1966. Translated by Sandy Lin.

Ashibumi hikoki (Avions à pédales), Tokyo : Club de photographie de l'université Meiji, 1966. Traduit par Sandy Lin.

P101

Nihon University Protests / «Afterword»

Protestations de l'Université Nihon / «Afterword»

Several hours before we completed the final draft of this book, the University of Tokyo campus was violated twice by state power. Inside the room where we had been editing, an injured individual who had taken a direct hit from tear bombs lay on the ground. Our clothes smelled of the nauseating gases which irritated our nose. «Bastards!» Anger welled up in us in spite of our fatigue.

Plusieurs heures avant que nous n'achevions la version finale de ce livre, le campus de l'Université de Tokyo a été violé à deux reprises par le pouvoir d'État. À l'intérieur de la salle où nous étions en train d'édi-ter, un individu blessé qui avait été directement touché par des bombes lacrymogènes gisait sur le sol. Nos vêtements sentaient les gaz nauséabonds qui nous irritaient le nez. «Les salauds !» La colère s'est emparée de nous malgré notre fatigue.

Photo Book: Nihon University Protest or Graphic Book: Nihon University Protest ; we refuse to call this book by either of these names . This book was put together through the struggles of Nihon University comrades. We wish to dedicate this book as a love letter to all fellow students who are fighting on their campuses throughout Japan and the world . We also hope that it will be read as a report on the Nihon University All-Campus Joint Struggle League, which shall continue for a long time. This book contains photographs that should not be reported and also embarrassments that we would not want to reveal to the general public. However, with the understanding that the authorities are withholding even more data, we deliberately expose all of ourselves to show everyone the real face of the Nihon University protests : how our struggles have been liberating, wordentul, and painful. If we are able to urge those fellow students who have distanced themselves from the battle line to join our struggles, then we have succeeded in conveying our love with this book. If we can garner more support from the general public, then we will be able to have more trust in humanity.

Livre de photos : Livre de protestation ou livre graphique de l'université Nihon : Nihon University Protest ; nous refusons d'appeler ce livre par l'un ou l'autre de ces noms . Ce livre a été réalisé grâce aux luttes des camarades de l'université Nihon. Nous souhaitons dédier ce livre comme une lettre d'amour à tous nos camarades étudiants qui se battent sur leurs campus à travers le Japon et le monde. Nous espérons également qu'il sera lu comme un rapport sur la Ligue de lutte commune de l'Université Nihon sur tous les campus, qui se poursuivra pendant longtemps. Ce livre contient des photographies qui ne doivent pas être rapportées et aussi des embarras que nous ne voudrions pas révéler au grand public. Cependant, étant entendu que les autorités retiennent encore plus de données, nous nous exposons délibérément pour montrer à tous le vrai visage des protestations de l'Université Nihon : comment nos luttes ont été libératrices, inquiétantes et douloureuses. Si nous sommes capables d'inciter nos camarades étudiants qui se sont éloignés de la ligne de bataille à se joindre à nos luttes, alors nous avons réussi à transmettre notre amour avec ce livre. Si nous pouvons obtenir un plus grand soutien du grand public, alors nous pourrions avoir plus de confiance dans l'humanité.

Needless to say, most of the photographs in this book were shot by the documentary squad of the All-Campus Joint Struggle League. At times carrying wooden staves in their hands and at other times

the camera , they photographed relentlessly. We are not afraid of being incomplete. Rather, we identify joy and beauty in the incomplete, just like each of our wooden slaves .

Il va sans dire que la plupart des photographies de ce livre ont été prises par l'équipe de documentaires de la All-Campus Joint Struggle League. Parfois avec des manches de pioches dans les mains, parfois avec l'appareil photo, ils ont photographié sans relâche. Nous n'avons pas peur d'être incomplets. Nous identifions plutôt la joie et la beauté dans l'inachevé, tout comme chacun de nos esclaves en bois .

We would like to express our deepest gratitude to the female photographer Ms. Manami, who took many of the photographs for the creation of this book; the Godo Sangyo publishing department, who undertook the entire publishing process; and everyone who worked with us on the editing. Finally, we salute all protesters with a call for solidarity.

Nous tenons à exprimer notre plus profonde gratitude à la photographe Mme Manami, qui a pris de nombreuses photos pour la création de ce livre, au service d'édition de Godo Sangyo, qui a entrepris tout le processus de publication, et à tous ceux qui ont travaillé avec nous à l'édition. Enfin, nous saluons tous les manifestants par un appel à la solidarité.

*Edited by Nichidai zengaku kyoto kaigi shokikyoku (Nihon University All-Campus Joint Struggle League Secre,tariat) Tokyo: Godo Sangyo kabushikigaisha shuppan -bu, 1969.
Translated by Sandy Lin.*

P130

Okada Takahiko /«Asufaruto « (Asphalt)

Okada Takahiko /«Asufaruto « (Asphalt)

When the stars start to come out. I' walk around the city making sure I don't miss a single détail of the landscapes that come into view. Then, of all the things I could say, I occasionally whisper to myself, «Tokyo on my mind.» Although I cannot understand with what emotion Americans say, «America on my mind» I think people living in Tokyo feel more distressed than people living in New-York. To say the least our everyday lives in Tokyo -an amazing and yet decaying city that is abundant in matter- are filled with intense struggles against matter. These struggles transform our live in extremely complex ways. Changing over time our lives are destined to decline. However, we must question the conventional phrase «struggles against matter». Certainly, there is no doubt that since the primitive age, our lives have ironically maintained a state that is against matter.» We live in a desolate land also known as a City under capitalism, which is easily consumed by commodity fetishism. Matter sometimes exists as objects and objects sometimes exist as matter. And how ubiquitous they are in front of our eyes and in our surroundings ! When faced with such an immense increase in the quantity of matter, we convert our perceptions into images [which are triggered by our experiences]. We must not forget that one of our misfortune lies in the fact that this conversion happens too smoothly and easily. We have been stuck in this phenomenon and that is why I argue that the phrase «struggles against matter» should be questioned. I do not wish to call each of our images [that are triggered by our experience] unreal -rather, they create yet another reality that strangles our lives. Since this second reality is so overblown and ubiquitously drifting about, we might as well call it «another sleep» after Pascal. (Often, we realize that this second reality is actually the first, especially when notable changes occur to the body). «Oh, dear Tokyo on my mind!» We have walked very far, at various hours, and through various spaces and roads. Should we be delighted or should we mourn the fact that the roads we have taken are almost always paved with concrete or asphalt? Even when we scream for an answer, our voices are erased by the sounds of the air-conditioning machines and the voices of frustrated, drunk youths who endlessly vomit on the streets through the night. The beautiful luster of suppressed guns is now trivial.

Quand les étoiles commencent à se lever, je marche dans la ville en m'assurant de ne pas manquer un seul détail des paysages qui se présentent à moi. Puis, parmi toutes les choses que je pourrais dire, je me chuchote parfois à moi-même : «Tokyo dans ma tête». Bien que je ne comprenne pas avec quelle émotion les Américains disent «America on my mind», je pense que les gens qui vivent à Tokyo se sentent plus

angoissés que ceux qui vivent à New York. Le moins que l'on puisse dire, c'est que notre vie quotidienne à Tokyo - une ville étonnante et pourtant en décomposition qui regorge de questions - est remplie de luttes intenses contre la matière. Ces luttes transforment notre vie de manière extrêmement complexe. Avec le temps, nos vies sont destinées à décliner. Cependant, nous devons remettre en question l'expression conventionnelle «luttes contre la matière». Il ne fait aucun doute que depuis l'ère primitive, nos vies ont ironiquement maintenu un état qui est contre la matière». Nous vivons dans une terre désolée, également connue comme une ville sous le capitalisme, qui est facilement consommée par le fétichisme des marchandises. La matière existe parfois en tant qu'objet et les objets existent parfois en tant que matière. Et comme ils sont omniprésents devant nos yeux et dans notre environnement ! Face à une telle augmentation de la quantité de matière, nous convertissons nos perceptions en images [qui sont déclenchées par nos expériences]. Nous ne devons pas oublier que l'un de nos malheurs réside dans le fait que cette conversion se fait trop facilement et sans heurts. Nous sommes restés bloqués dans ce phénomène et c'est pourquoi je soutiens que l'expression «lutte contre la matière» doit être remise en question. Je ne souhaite pas qualifier chacune de nos images [qui sont déclenchées par notre expérience] d'irréelle - au contraire, elles créent une autre réalité qui étouffe nos vies. Puisque cette seconde réalité est si exagérée et si omniprésente, nous pourrions tout aussi bien l'appeler «un autre sommeil» d'après Pascal. (Souvent, nous nous rendons compte que cette deuxième réalité est en fait la première, surtout lorsque des changements notables se produisent dans le corps). «Oh, cher Tokyo sur mon esprit !» Nous avons marché très loin, à différentes heures, et à travers différents espaces et routes. Devons-nous nous réjouir ou devons-nous déplorer le fait que les routes que nous avons empruntées sont presque toujours pavées de béton ou d'asphalte ? Même lorsque nous criions pour obtenir une réponse, nos voix sont effacées par le bruit des climatiseurs et les voix de jeunes frustrés et ivres qui vomissent sans cesse dans les rues pendant la nuit. Le bel éclat des armes cachées est maintenant insignifiant.

I've always been fascinated by the Beat Generation, which was active in America particularly during the 1950s. The novel On the Road, together with the poem «Howl» by Allen Ginsberg -the bible of that generation -captivated the hearts of many young men. In On the Road, Jack Kerouac writes:

J'ai toujours été fasciné par la Beat Generation, qui était active en Amérique, en particulier dans les années 1950. Le roman *On the Road*, ainsi que le poème «Howl» d'Allen Ginsberg - la bible de cette génération - ont captivé le cœur de nombreux jeunes hommes. Dans *On the Road*, Jack Kerouac écrit

Suddenly I found myself on Times Square. I had traveled eight thousand miles around the America continent and I was back on Times Square; and right in the middle of a rush hour, too, seeing whith ~my innocent road-eyes the absolute madness and fantastic hoorair of New-York with its millions hustling forever for a buck among themselves, the mad dream-grabbing, taking, giving, sighing, dying...

Je me suis soudain retrouvé sur Times Square. J'avais parcouru huit mille miles autour du continent américain et j'étais de retour sur Times Square ; et en plein milieu d'une heure de pointe, moi aussi, en voyant avec mes yeux innocents la folie absolue et le fantastique hululement de New-York avec ses millions de personnes qui se bousculent pour un dollar entre elles, le rêve fou - saisir, prendre, donner, soupirer, mourir...

About thirty years prior to the publication of On the Road in 1955, T.S. Eliot wrote, in the fourth stanza of The Waste Land, «Unreal city, /... Sighs short and infrequent, where exhaled, / On the Road felt in Times Square was anticipated by Eliot's «unreal city». But the roads of post-of World War ! London on which people fixed eyes must have still retained some fragrant traces of dirt. Or even if you could not smell any dirt, some leaves must have occasionally fallen on the ground. If the city streets of the 1920s were indeed much closer to «nature» than today, then the poet had correctly foreseen the future state of the city. Some thirty years have also passed since switching to this mineral called asphalt, and it is now produced with much advanced technology. Images on asphalt have unexpectedly permeated deeply through our everyday lives, becoming familiar to us. Writing on these shifts, P[ierre] (3) points out that we are witnessing the birth of a new language; this new language is based on a new interpretation of nature by today's youth -a nature that is different from that of Virgil, Jean-Jacques Rousseau,

or the Lake Poets. In other words, nature is no longer sentimental or pastoral, but can be found in the industrialized, commercialized city. In short, the transformed environments» of industrialized civilizations have replaced the «nature» that artists used to depict in previous eras. My reasoning may sound farfetched, but I find one of these «environments» to be present in Tokyo's asphalt. Various kinds of waste are combined together with thermoplastic materials and undergo the essential human act of «crossing.» Asphalt acquires a kind of two-dimensionality, embodying the environment and the essence of our living reality, while simultaneously deteriorating.

3- Pierre Restany (1930-2003), French art critic who in 1960 coined the term *Nouveau réalisme* to categorize the work of younger European artists such as Yves Klein, Daniel Spoerri, and Jacques Villeglé.

Une trentaine d'années avant la publication de *On the Road* en 1955, T.S. Eliot a écrit, dans la quatrième strophe de *The Waste Land*, «Unreal city, / ... Des soupirs courts et peu fréquents, à l'endroit où ils sont exhalés, / *On the Road* ressenti à Times Square a été anticipé par la «ville irréaliste» d'Eliot. Mais les routes de l'après-guerre ! Londres sur lesquelles les gens fixaient leurs yeux devaient encore conserver quelques traces de saleté odorante. Ou même si vous ne pouviez pas sentir la saleté, certaines feuilles ont dû tomber par terre de temps en temps. Si les rues de la ville des années 20 étaient effectivement beaucoup plus proches de la «nature» qu'aujourd'hui, le poète avait alors correctement prévu l'état futur de la ville. Une trentaine d'années se sont également écoulées depuis le passage à ce minéral appelé asphalt, et il est maintenant produit avec une technologie très avancée. Les images sur l'asphalte ont inopinément pénétré profondément dans notre vie quotidienne, nous devenant familières. En écrivant sur ces changements, P[ierre] (3) souligne que nous assistons à la naissance d'un nouveau langage ; ce nouveau langage est basé sur une nouvelle interprétation de la nature par la jeunesse d'aujourd'hui - une nature différente de celle de Virgile, de Jean-Jacques Rousseau ou des Poètes du Lac. En d'autres termes, la nature n'est plus sentimentale ou pastorale, mais se trouve dans la ville industrialisée et commercialisée. En bref, les «environnements transformés» des civilisations industrialisées ont remplacé la «nature» que les artistes avaient l'habitude de dépeindre aux époques précédentes. Mon raisonnement peut paraître farfelu, mais je trouve qu'un de ces «environnements» est présent dans l'asphalte de Tokyo. Divers types de déchets sont combinés avec des matériaux thermoplastiques et subissent l'acte humain essentiel de «traversée». L'asphalte acquiert une sorte de bidimensionnalité, incarnant l'environnement et l'essence de notre réalité vivante, tout en se détériorant simultanément.

3- Pierre Restany (1930-2003), critique d'art français qui en 1960 a inventé le terme *Nouveau réalisme* pour catégoriser le travail de jeunes artistes européens tels que Yves Klein, Daniel Spoerri et Jacques Villeglé.

P131

Shedding light on each and every thing that has been crushed and looking sympathetically at these things are not meaningless acts. In fact, we find ourselves in them. As long as we fill our stomachs with matter called food and burn matter to maintain a certain bodily and spiritual temperature, what is thrown away is full of light and matter in equal measure. Amid the bright universe of the alcohol lamp and a world structured to calculate the profits of tomorrow, a man sings almost mechanically, umagnesium aluminometasilicate, sodium bicarbonate, precipitated calcium carbonate, fennel, cinnamon, Japanese pepper, Chinese gold thread etcetera.»

Faire la lumière sur chaque chose qui a été écrasée et regarder ces choses avec sympathie ne sont pas des actes dénués de sens. En fait, nous nous trouvons en eux. Tant que nous remplissons notre estomac de matière appelée nourriture et que nous brûlons de la matière pour maintenir une certaine température corporelle et spirituelle, ce qui est jeté est plein de lumière et de matière dans la même mesure. Au milieu de l'univers lumineux de la lampe à alcool et d'un monde structuré pour calculer les profits de demain, un homme chante presque mécaniquement, aluminométasilicate d'umagnésium, bicarbonate de sodium, carbonate de calcium précipité, fenouil, cannelle, poivre japonais, fil d'or chinois, etc.

The stomach medicine of the city, burn it all with gasoline! Soaked in the stuper of asphalt, there is no other way to shine but with strong, living eyes.

La médecine de l'estomac de la ville, brûlez tout ça avec de l'essence ! Trempé dans la stupeur de l'asphalte, il n'y a pas d'autre moyen de briller qu'avec des yeux forts et vivants.

Tomatsu Shomei, Nihon (Japan). Tokyo: Shaken, 1967. Translated by Sandy Lin.

P134

Tomatsu Shomei / «Nichiroku» (Diary [of 1967-68])

Tomatsu Shomei / «Nichiroku» (journal (1967-68))

December 20

I live and work in Higashi Okubo. Corp. Teiseki A-405, or in other words, the fourth floor of the building. I moved to this place in the spring on April 5, to match my room number. I have been living here for eight and half months. It is a six-mat, one bedroom apartment with a dining room and kitchen, for 24,800 yen [approxymately \$250] a month. Because of the neighborhood, many apartment's residents work at hostesse bars. (1)

View of building and parking lot (from window)

1 - Hostess bars are a form of Japaneseen ighttime entertainemltn which customers can drink and talk with female staff.

Je vis et je travaille à Higashi Okubo. Corp. Teiseki A-405, c'est-à-dire au quatrième étage de l'immeuble. J'ai emménagé dans cet endroit au printemps, le 5 avril, pour faire correspondre mon numéro de chambre (???). Je vis ici depuis huit mois et demi. C'est un appartement de six pièces, avec une chambre, une salle à manger et une cuisine, pour 24 800 yens [environ 250 dollars] par mois. En raison du voisinage, de nombreux résidents de l'appartement travaillent dans des bars d'hôtesse. (1)

Vue du bâtiment et du parking (de la fenêtre)

1 - Les bars à hôtesse sont une forme de divertissement nocturne japonais où les clients peuvent boire et discuter avec le personnel féminin.

December 21

I am very busy now that I am one of the committee members organizing the exhibition Shashin hyaku nen (100 Years of photography). Today, I paid a visit to the home of Fukuda Katsuji. I was accompanied by Taki Koji and Nakahira Takuma. Mr Fukuda showed his still-lives in the first Nihonshashin bijutsu dai ikkai ten (First Japan Photographic Art Exhibition), sponsored by the Osaka Mainichi Shimbun in the thirteenth year of Taisho [1924], and received a nomination. He has been haunted by photography ever since, and has applied to many competitions. Since becoming a professional photographer, he has been active as a modern portraitist before and after the war, and left many a masterpiece. I asked him what kind of photographs he was presently interest in. On a tone closer to that of a young man than that of a seventy-year-old, he replied : Eroticisim in wonderland.» He says that art is a fiction made with all of human knowledge.

Portrait of Mr Fukuda

Je suis très occupé maintenant que je suis l'un des membres du comité organisant l'exposition Shashin hyaku nen (100 ans de photographie). Aujourd'hui, j'ai rendu visite à la maison de Fukuda Katsuji. J'étais accompagné de Taki Koji et de Nakahira Takuma. M. Fukuda a montré ses natures mortes lors de la première Nihonshashin bijutsu dai ikkai ten (première exposition d'art photographique du Japon), parrainée par le Mainichi Shimbun d'Osaka en la treizième année de Taisho [1924], et a reçu une nomination. Depuis, il est hanté par la photographie et a participé à de nombreux concours. Depuis qu'il est devenu photographe professionnel, il a été actif en tant que portraitiste moderne avant et après la guerre, et a laissé de nombreux chefs-d'œuvre. Je lui ai demandé quel genre de photographies l'intéressait actuellement. Sur un ton plus proche de celui d'un jeune homme que de celui d'un septuagénaire, il a répondu :

«L'érotisme au pays des merveilles». Il dit que l'art est une fiction faite avec tout le savoir humain.

Portrait de M. Fukuda

December 22

The exhibition 100 Years of Photography was commissioned by the Nihon Shashinka Kyokai (Japan Professional Photographers Society - JPS), the editorial office of which is on Ginza Namiki dori. I go from Shinjuku to Ginza and back every day. Today too, I left home for Ginza. After turning the corner after the police station and walking for a while, I got to Yasukuni-dori. Crossing there, I walked straight to Gyoen-mae subway station. Then I paused for a moment. The delicate branches of the weeping willow were illuminated from behind by the sun, glittering like threads of metal. This willow tree reminded me of the train of incendiary bombs dropped in the Japanese skies by B-29s during the war.

The willow tree

L'exposition 100 ans de photographie a été commandée par la Nihon Shashinka Kyokai (Société japonaise des photographes professionnels - JPS), dont le bureau de rédaction se trouve sur Ginza Namiki Dori. Je vais de Shinjuku à Ginza et j'en reviens tous les jours. Aujourd'hui aussi, j'ai quitté la maison pour Ginza. Après avoir tourné au coin du poste de police et avoir marché un moment, je suis arrivé à Yasukuni-dori. En traversant là, j'ai marché tout droit jusqu'à la station de métro Gyoen-mae. Puis j'ai fait une pause. Les branches délicates du saule pleureur étaient illuminées de derrière par le soleil, scintillant comme des fils de métal. Ce saule me rappelait le train de bombes incendiaires larguées dans le ciel japonais par des B-29 pendant la guerre.

Le saule

December 23

Borrowing photographs of bombing of Nagasaki from G,T,SUN. The person who took this picture of a young man burn to death in the hypocenter was the war photographer attached to the information services of the Western District Army, Yamahata Yosuke. When I made Hiroshima-Nagasaki Document 1961. We were horrified by what we saw in the photographs of the bombing. The reality borne by these photographs was chilling to be bone, a feeling I can still remember vividly.

Photograph by Yamahata.

Emprunt de photographies du bombardement de Nagasaki à G,T,SUN. La personne qui a pris cette photo d'un jeune homme brûlé vif dans l'hypocentre était le photographe de guerre attaché aux services d'information de l'armée du district ouest, Yamahata Yosuke. Lorsque j'ai réalisé le document Hiroshima-Nagasaki 1961. Nous avons été horrifiés par ce que nous avons vu dans les photographies du bombardement. La réalité représentée par ces photos était effrayante, un sentiment dont je me souviens encore très bien.

Photographie de Yamahata.

This is a valuable photograph taken by Matsushige Yoshito, a photographer who worked Chugoku Shimbun. In the book edited by Umemo Hyo and Tajima Sukehiro, Genbaju dai 1-go : Hiroshima no shashin in kiroku, he wrote : «In front of the Miyuki Bridge police station, you cannot tell the difference between men and women. They look like they came from hell, burnt hair and skin, backs and shoulders covered with swollen blisters. Among these people who hardly look like human beings, ten or so are groaning and crying. Gosh, what a dreadful thing they've done, I said with tears, as I pressed the shutter a second time, caught between exasperation and sadness.

Matsushige's photograph

C'est une photographie de valeur prise par Matsushige Yoshito, un photographe qui a travaillé au Chugoku Shimbun. Dans le livre édité par Umemo Hyo et Tajima Sukehiro, Genbaju dai 1-go : Hiroshima no shashin in kiroku, il écrit : «Devant le poste de police du Pont de Miyuki, on ne peut pas faire la différence entre les hommes et les femmes. On dirait qu'ils viennent de l'enfer, cheveux et peau brûlés, dos et épaules couverts de cloques gonflées. Parmi ces personnes qui ressemblent à peine à des êtres humains, une dizaine gémissent et pleurent. Mon Dieu, quelle chose horrible ils ont fait, dis-je en

*pleurant, en appuyant une deuxième fois sur l'obturateur, pris entre l'exaspération et la tristesse.
La photographie de Matsushige*

P135

End-of-the-year party in the studio of Isozaki Arata. The participants are : Takiguchi Shuzo, Kimura Tsunehisa, Hara Hiroshi, Miyawaki Aiko, Yoshimura Masunobu, Tada Minami, Matsumoto Toshia, Ichiiyanagi Toshi, Akiyama Kuniharu, Tona Yoshiaki, Nakanishi Natsuyuki, Nakahara Yosuke, Katsui Mitsuo, Yamaguchi Katsuhiko, and Shinohara Ushio. A film that was part of the entertainment was projected on Isozaki's mask in an improvised performance. That is what this photograph is about.

Portrait of Isozaki with mask and projection .

Fête de fin d'année dans l'atelier d'Isozaki Arata. Les participants sont : Takiguchi Shuzo, Kimura Tsunehisa, Hara Hiroshi, Miyawaki Aiko, Yoshimura Masunobu, Tada Minami, Matsumoto Toshia, Ichiiyanagi Toshi, Akiyama Kuniharu, Tona Yoshiaki, Nakanishi Natsuyuki, Nakahara Yosuke, Katsui Mitsuo, Yamaguchi Katsuhiko, and Shinohara Ushio. Un film qui faisait partie du divertissement a été projeté sur le masque d'Isozaki dans une performance improvisée. C'est le sujet de cette photographie.

Portrait d'Isozaki avec masque et projection.

December 24

Today is Christmas Eve. We take eight-year-old Izumi to Asakusa. The little boy is crazy about toys, mommy is into kimonos, and daddy is interested in the signs advertising for strip-clubs.

Daddy : «Do you know what Christmas is?»

The boy : «The birthday of Christ.»

Daddy : «And Christ, what kind of person is that?»

The boy : «An American, always naked , who makes a sad face!»

Crowd of Americans and Japanese in Asakusa.

Aujourd'hui, c'est la veille de Noël. Nous emmenons Izumi, huit ans, à Asakusa. Le petit garçon est fou de jouets, maman aime les kimonos et papa s'intéresse aux panneaux publicitaires des clubs de strip-tease.

Papa : «Sais-tu ce qu'est Noël ?»

Le garçon : «L'anniversaire du Christ.»

Papa : «Et le Christ, c'est quel genre de personne ?»

Le garçon : «Un Américain, toujours nu, qui fait une tête triste !»

Une foule d'Américains et de Japonais à Asakusa.

December 25

The US has made public China's seventh nuclear test. In front of the USO (2) office in Ginza, there is a crowd of soldiers on leave from Vietnam. The twenty-four-hour Christmas truce in Vietnam started last night at 6:00 p.m. (7:00 p.m. Japanese time). It is now 4:00 p.m. It turns out, then, if you calculate, that peace will only be preserved for three more hours. Even the truce which is a claim for peace has turned into an annual event.

Portrait of an American soldier in front of the USO office.

2 - The United Service Organizations, established by the United States Congress in 1941 to entertain and serve American troops stationed overseas

Les États-Unis ont rendu public le septième essai nucléaire de la Chine. Devant le bureau de l'USO(2) à Ginza, il y a une foule de soldats en permission du Vietnam. La trêve de Noël de vingt-quatre heures au Vietnam a commencé hier soir à 18 heures (19 heures, heure japonaise). Il est maintenant 16 heures. Il s'avère donc, si l'on fait le calcul, que la paix ne sera préservée que pendant trois heures de plus. Même la trêve, qui est une revendication de paix, est devenue un événement annuel.

Portrait d'un soldat américain devant le bureau de l'USO.

2 - Les «United Service Organizations», créées par le Congrès des États-Unis en 1941 pour divertir et servir les troupes américaines stationnées à l'étranger

December 26

The number of deaths due to traffic accidents has reached its historical peak this year : 13,331. Diet member Sekiya [Katsutoshi, 1904-1987] was arrested in the scandalous taxicab affair. This year, there have been 8000 fires in metropolitan Tokyo. The number of deaths this year in the Hiroshima hospital for victims of the nuclear bomb is 62. The monthly subscription fee for a color TV has been set at 465 yen, and 315 yen for a black -and-white set. The number of students and salarymen who will be spending the New Year abroad is about 13000 (from the Asahi Shimbun).

Empty highway.

Le nombre de décès dus aux accidents de la route a atteint cette année son pic historique : 13 331. Sekiya [Katsutoshi, 1904-1987], membre de la Diète, a été arrêté dans la scandaleuse affaire des taxis. Cette année, il y a eu 8000 incendies dans la région métropolitaine de Tokyo. Le nombre de décès cette année à l'hôpital d'Hiroshima pour les victimes de la bombe nucléaire est de 62. Le prix de l'abonnement mensuel pour une télévision couleur a été fixé à 465 yens, et à 315 yens pour une télévision noir et blanc. Le nombre d'étudiants et de salariés qui passeront la nouvelle année à l'étranger est d'environ 13 000 (de l'Asahi Shimbun).

Autoroute vide.

December 27

AM. Visited Suzuki Hachiro (3) and listened to him talk about the prewar photographic world. PM, Met with the students of the Tama School of Art. Worked on their graduation show. Chibita, Bonbon, Betoken, Kumagoro, Kaachan, Fujisantarō, Usagi, Odekochan, Sabaku, Jira, Miyasama (4). Average age : 21. I asked them about their schedule for the New Year, but nobody had plans.

Photographs and students on the tatami in a room of the institute.

3- Suzuki Hachiro (1900-1985) was a photographer, photography critic, and editor.

4 - Fairly common student nicknames...

AM. Visite de Suzuki Hachiro (3) et écoutez-le parler du monde photographique d'avant-guerre. PM, rencontre avec les étudiants de l'école d'art de Tama. Travaillé sur leur exposition de fin d'études. Chibita, Bonbon, Betoken, Kumagoro, Kaachan, Fujisantarō, Usagi, Odekochan, Sabaku, Jira, Miyasama (4). Je leur ai demandé leur emploi du temps pour le Nouvel An, mais personne n'avait de projets.

Photographies et étudiants sur le tatami dans une salle de l'institut.

3- Suzuki Hachiro (1900-1985) était photographe, critique de photographie et éditeur.

4 - Surnoms d'étudiants assez courants...

December 28

People gathering in Coffee Garden at Yotsuya-sancho-me, for the party given in honor of prizewinners Narahara Ikko, Yanagisawa Shin, Moriyama Daido, and Takanashi Yutaka. Participants : (from upper right) Ishimoto Yasuhiro and his wife, Konishi Umihiko, Horiuchi Seiichi, Tatsuki Yoshihiro and his wife, Yokosuka Nonaki and his wife, Kawada Kikuji, Sato Akira, Takanashi, Yutaka, Arita Taiji, Noda Masanobu, Otsuji Kiyoji, Azuma Mari, Yanagisawa Shin, Shinoyama Kishin, Sawatari Hajime, Narahara Ikko and his wife, Moriyama Daido, Nakamura Masaya, Okura Shunji, Nagano Shigeichi, Fukase Masahisa, Yamagishi Shoji, and Miyamoto.

Several portraits of guests.

Les gens se rassemblent au Coffee Garden à Yotsuya-sancho-me, pour la fête donnée en l'honneur des lauréats Narahara Ikko, Yanagisawa Shin, Moriyama Daido et Takanashi Yutaka. Participants : (en haut à droite) Ishimoto Yasuhiro et son épouse, Konishi Umihiko, Horiuchi Seiichi, Tatsuki Yoshihiro et son épouse, Yokosuka Nonaki et son épouse, Kawada Kikuji, Sato Akira, Takanashi, Yutaka, Arita Taiji, Noda Masanobu, Otsuji Kiyoji, Azuma Mari, Yanagisawa Shin, Shinoyama Kishin, Sawatari Hajime, Narahara Ikko et sa femme, Moriyama Daido, Nakamura Masaya, Okura Shunji, Nagano Shigeichi, Fukase Masahisa, Yamagi-

shi Shoji et Miyamoto.

Plusieurs portraits d'invités.

December 29

Every Friday, there is the regular meeting of the editors of JPS. From the left : Nakahira Takuma, Morita Ichiro, Sekiya Isao (moderator), Kijima Takashi (general administration), Naito Masatoshi, Taki Koji, Suzuki Tsuneo, Hirano Hisashi, Ouchi Tomoko (office assistant), Hamaya Hiroshi (chairman), Imai Hisae, and Mejima Keiichi. Other editorial : members who could not come today were Kawakami Shigeharu, Inoue Seiryu, Matsumoto Nonriko, and Tsukahara Takuya.

Group portrait of JPS members.

Chaque vendredi, il y a la réunion régulière des rédacteurs en chef de JPS. De gauche à droite : Nakahira Takuma, Morita Ichiro, Sekiya Isao (modérateur), Kijima Takashi (administration générale), Naito Masatoshi, Taki Koji, Suzuki Tsuneo, Hirano Hisashi, Ouchi Tomoko (assistant de bureau), Hamaya Hiroshi (président), Imai Hisae, et Mejima Keiichi. Autres rédacteurs : les membres qui n'ont pas pu venir sont Kawakami Shigeharu, Inoue Seiryu, Matsumoto Nonriko, et Tsukahara Takuya.

Portrait de groupe des membres du SCP.

P136

December 30

Going to JPS through Shinbashi, as usual. At the square in front of Shinbashi station, I look at portraits. The man drawing these portraits based on faded old photographs is Murata Hoichiro. The price for an image to be displayed in an eight-tatami-mat room is 3,500 yen (5). Originally, photography was invented and developed as a substitute for painted portraits. Looking at Mr. Murata's images, one is taken by a strange feeling.

Mr. Murata among his images.

5 - Japanese living spaces are measured by the size of their tatami, or (traditionally) rice-straw mats. In the Tokyo area, a standard mat measures around 90 x 175 cm.

En allant au JPS par Shinbashi, comme d'habitude. Sur la place en face de la gare de Shinbashi, je regarde des portraits. L'homme qui dessine ces portraits à partir de vieilles photographies délavées est Murata Hoichiro. Le prix d'une image à afficher dans une salle de huit tatamis est de 3 500 yens (5). À l'origine, la photographie a été inventée et développée pour remplacer les portraits peints. En regardant les images de M. Murata, on est pris par un sentiment étrange.

M. Murata parmi ses images.

5 - Les espaces de vie des Japonais sont mesurés par la taille de leur tatami, ou (traditionnellement) de leurs tapis de paille de riz. Dans la région de Tokyo, un tapis standard mesure environ 90 x 175 cm.

December 31

Alcohol and tobacco are getting more expensive. The tuition fee for private universities is rising, the cost of public transportation is also rising. In the context of the dollar crisis following the «pound shock,» next year we expect recession and high prices. Everything is getting more expensive. The only thing going down is trust for the Japanese government and America, caught up in Vietnam. Two more American soldiers have deserted. It is bitterly cold today.

Comer of a room with bookshelves, a guitar, and the legs of a dummy coming out of a basket.

L'alcool et le tabac sont de plus en plus chers. Les frais d'inscription dans les universités privées augmentent. Le coût des transports publics augmente également. Dans le contexte de la crise du dollar qui a suivi le « choc de la livre », nous prévoyons l'année prochaine une récession et des prix élevés. Tout devient plus cher. La seule chose qui s'effondre est la confiance envers le gouvernement japonais et l'Amérique, rattrapée par le Vietnam. Deux autres soldats américains ont déserté. Il fait un froid glacial aujourd'hui.

On arrive dans une pièce avec des étagères, une guitare et les jambes d'un mannequin qui sort d'un panier.

January 1

When I was a child, hearing something about the New Year, I would wait impatiently and start to welcome it with a new heart.» But today's children, like Izumi, are completely indifferent to the New Year. It is just a day off school, with more pocket money. The castle of rice cakes is attacked by Gamers, Baragan, Red King, and a clique of Mollusca Ultramonsters.

Izumi with his castle of rice cakes and his monster toys.

Quand j'étais enfant, quand j'entendais parler de la nouvelle année, j'attendais avec impatience et je commençais à l'accueillir avec « un nouveau cœur ». Mais les enfants d'aujourd'hui, comme Izumi, sont complètement indifférents à la nouvelle année. C'est juste un jour de congé scolaire, avec plus d'argent de poche. Le château de gâteaux de riz est attaqué par les Gamers, les Baragan, le Roi Rouge et une clique de Mollusques montres Ultra.

Izumi avec son château de gâteaux de riz et ses jouets monstrueux.

January 2

Every year, during New Year's week, I make a point of taking a solitary trip somewhere, without any particular goal. This year, my destination is Otaru, in Hokkaido. In my rucksack, I took two cameras, three interchangeable lenses, twenty rolls of film, toiletry items, underwear, and ski shoes. I left Haneda Airport at 12:20 in a Boeing 727 flying at a height of a 8000 meters. When we flew over Sendai, a stewardess in a light blue suit with a short nose distributed sake cups with the company emblem and snacks, and served cold sake. Indeed, today is January 2. Kanpai to the sweet stewardess with a short nose! Drinking toso [New Year's drink] while looking down at the Hakkoda Mountains and Lake Towada, the taste of alcohol is something else. An hour after taking off, we're already ached Hokkaido. The temperature in Chitose Airport is 4 degrees below zero (Celsius.) Takimoto - a student at the Tam- School of Fine Arts-is back in Otaru for the break, so I give him a call immediately and we meet in a coffee shop in front of the station. I get a detailed map of Otaru and the guidebooks I had asked him to find, days ago, from Tokyo; I have a quick look at these and start planning my schedule from tomorrow on.

Arrival at the airport.

Chaque année, pendant la semaine du Nouvel An, je mets un point d'honneur à faire un voyage solitaire quelque part, sans but particulier. Cette année, ma destination est Otaru, à Hokkaido. Dans mon sac à dos, j'ai pris deux appareils photo, trois objectifs interchangeables, vingt rouleaux de pellicule, des articles de toilette, des sous-vêtements et des chaussures de ski. J'ai quitté l'aéroport de Haneda à 12h20 dans un Boeing 727 volant à une altitude de 8000 mètres. Lorsque nous avons survolé Sendai, une hôtesse de l'air en costume bleu clair au nez court a distribué des tasses de saké portant l'emblème de la compagnie et des snacks, et a servi du saké froid. En effet, nous sommes aujourd'hui le 2 janvier. Kanpai à la douce hôtesse de l'air au nez court ! Boire toso [le verre du Nouvel An] en regardant les montagnes Hakkoda et le lac Towada, le goût de l'alcool est autre chose. Une heure après le décollage, nous avons déjà visité Hokkaido. La température à l'aéroport de Chitose est de 4 degrés sous zéro (Celsius.) Takimoto - un étudiant de l'école des beaux-arts Tam- est de retour à Otaru pour la pause, alors je l'appelle immédiatement et nous nous retrouvons dans un café en face de la gare. Je reçois une carte détaillée d'Otaru et les guides que je lui avais demandé de trouver, il y a quelques jours, de Tokyo ; je les regarde rapidement et commence à planifier mon emploi du temps à partir de demain

Arrivée à l'aéroport.

January 3

There is a 49-cm layer of snow. After beautiful weather come the clouds, then the rain, then fine weather, then snow, then it's fine again, then more snow. The weather in a single day is as fickle as the eyes of a cat. Otaru is a town of warehouse. Nagasaki + Yokohama + Osaka = Otaru. I am madly in love with the atmosphere of this kind of town.

Two views of Otaru in the snow.

Il y a une couche de neige de 49 cm. Après le beau temps viennent les nuages, puis la pluie, puis le beau temps, puis la neige, puis il fait beau à nouveau, puis encore de la neige. Le temps en un seul jour est aussi capricieux que les yeux d'un chat. Otaru est une ville d'entrepôts. Nagasaki + Yokohama + Osaka =

Otaru. Je suis follement amoureux de l'atmosphère de ce genre de ville.

Deux vues d'Otaru dans la neige.

P137

January 4

The harbor is Otaru's life. Originally, as Hokkaido's front door, Otaru flourished as a warehouse for all sorts of goods : «the city of Otaru is sadness, sadness in people's voices as they forget how to sing.» (Ishikawa Takuboku). (6) New things were prompted by the «herring boom.» (7) Now, however , very few people visit this «herring palace.» The decoration on the sides of boats still offers a glimpse of the boom.

Carved decoration of a boat with lion and peony.

6- Ishikawa Takuboku (poet, 1886-1912)

7 - Otaru provided herring to the rest of Japan, used mainly for fertilizer in rice fields. As Hokkaido's people were thus contributing to the country's production of rice, they could at last become «valuable Imperial subjects.»

Le port, c'est la vie d'Otaru. A l'origine, en tant que porte d'entrée d'Hokkaido, Otaru a prospéré en tant qu'entrepôt pour toutes sortes de marchandises : «la ville d'Otaru est la tristesse, la tristesse dans les voix des gens qui oublient comment chanter». (Ishikawa Takuboku). (6) Le «boom du hareng» a suscité de nouvelles choses. (7) Mais aujourd'hui, très peu de gens visitent ce «palais du hareng». La décoration sur les côtés des bateaux offre encore un aperçu du boom.

Décoration sculptée d'un bateau avec un lion et une pivoine.

6- Ishikawa Takuboku (poet, 1886-1912)

7 - Otaru fournissait du hareng au reste du Japon, utilisé principalement comme engrais dans les rizières. Comme les habitants d'Hokkaido contribuaient ainsi à la production de riz du pays, ils pouvaient enfin devenir de «précieux sujets impériaux».

In the thirteenth year of Meiji [1880], the first railroad in Hokkaido was laid between Otaru and Sapporo. After Shinbashi-Yokohama and Kobe-Osaka it was the third line launched in Japan , an event with which the era of Hokkaido's historical development began. The locomotive and cars were imported from America, and the cars were named after [mythical heroes] Yoshitsune and Benkei. An interesting symbol of Japan's culture of importation.

Silhouette of a train in the snow.

En la treizième année de Meiji [1880], le premier chemin de fer de Hokkaido a été construit entre Otaru et Sapporo. Après Shinbashi-Yokohama et Kobe-Osaka, c'était la troisième ligne lancée au Japon, un événement qui a marqué le début de l'ère du développement historique d'Hokkaido. La locomotive et les voitures ont été importées d'Amérique, et les voitures ont été nommées d'après Yoshitsune et Benkei [héros mythiques]. Un symbole intéressant de la culture d'importation du Japon.

Silhouette d'un train dans la neige.

January 5

I am going to Bikuni Harbor on the Shakotan Peninsula. The fishing harbor became famous thanks to the song, «Soran Bushi.» (8) Bikuni [beautiful country] is a good name. During World War II, a seriously injured young American GI died mumbling to the Italian farmer who was nursing him: «I can never thank you enough. I ... I want to give you what is most precious to me. The light, water , and greenery of my ... my home in Texas... «

Seagulls on the beach.

8 - «Soran Sushi» is one of the most widely known traditional Japanese songs, said to have originated in the Shakotan Peninsula.

Je vais au port de Bikuni, sur la péninsule de Shakotan. Le port de pêche est devenu célèbre grâce à la chanson «Soran Bushi». (8) Bikuni [beau pays] est un bon nom. Pendant la Seconde Guerre mondiale, un

jeune GI américain gravement blessé est mort en marmonnant à l'agriculteur italien qui le soignait : «Je ne pourrai jamais assez vous remercier. Je ... Je veux vous donner ce qui m'est le plus précieux. La lumière, l'eau et la verdure de ma... ma maison au Texas...».

Des mouettes sur la plage.

8 - «Sorani Sushi» est l'une des chansons traditionnelles japonaises les plus connues, dont on dit qu'elle est originaire de la péninsule de Shakotan.

In Vietnam last year, 9,353 GIs and 87,534 Vietnamese died in the war. They added to the innumerable list of victims who died in vain on the battlefields, without a partner to whom they could give the light, water, and greenery of their homelands. Today, the newspapers reported on America's advance notification of the impending arrival of the nuclear carrier Enterprise, expected in Sasebo on the seventeenth or the eighteenth.

Ocean view.

Au Vietnam, l'année dernière, 9 353 GI et 87 534 Vietnamiens sont morts à la guerre. Ils ont ajouté à la liste innombrable des victimes qui sont mortes en vain sur les champs de bataille, sans un partenaire à qui ils pouvaient donner la lumière, l'eau et la verdure de leur patrie. Aujourd'hui, les journaux ont fait état de la notification préalable par l'Amérique de l'arrivée imminente du cargo nucléaire Enterprise, attendue à Sasebo le 17 ou le 18.

Vue de l'océan.

January 6

The watch tower of Otaru's eighth fire brigade, built around Taisho 3 [1914]. The municipality was organized in Taisho 11 [1922]. From around that time, until the beginning of the Second Sino-Japanese War, in Showa 12 [1937], Otaru had its golden age. Otaru today does not have its former vigor. Only the buildings built during Meiji and Taisho eras stand like vestiges of the days of prosperity. Tomorrow, I have to return to Tokyo.

The watchtower.

La tour de guet de la huitième brigade de pompiers d'Otaru, construite autour de Taisho 3 [1914]. La municipalité a été organisée dans Taisho 11 [1922]. A partir de cette époque, et jusqu'au début de la seconde guerre sino-japonaise, à Showa 12 [1937], Otaru a connu son âge d'or. Aujourd'hui, Otaru n'a plus la vigueur qu'elle avait auparavant. Seuls les bâtiments construits pendant les époques Meiji et Taisho sont des vestiges des jours de prospérité. Demain, je dois retourner à Tokyo.

La tour de guet.

January 7

In Sapporo, I get on the bus for Chitose Airport. From the window, I put an end to my trip through Hokkaido with my camera. I go back to Tokyo on the 12:10 All Nippon Airways flight. From the end of last year to the beginning of this year alone, All Nippon Airways has had a series of five accidents. No matter how many times I take them, I just can't get used to airplanes.

Forest and snow.

À Sapporo, je prends le bus pour l'aéroport de Chitose. Par la fenêtre, je mets fin à mon voyage à travers Hokkaido avec mon appareil photo. Je rentre à Tokyo sur le vol de 12h10 de la compagnie All Nippon Airways. Depuis la fin de l'année rapide jusqu'au début de cette seule année, All Nippon Airways a eu une série de cinq accidents. Peu importe le nombre de fois où je les prends, je n'arrive pas à m'habituer aux avions.

La forêt et la neige.

January 8

Some more soldiers fled in Vietnam. American GIs, go ahead and run away ... «Welcome to the good bed of heaven, the alcohol is sweet and the girls are pretty, wah wah wah wah, I died, I died, and I have come back to life.» («The Drunkard Came Home» [1967 hit song in Japan] by the Fork Crusaders). Subway entrance and cardboard cutouts, used for film promotion, that appear threatening.

D'autres soldats ont fui au Vietnam. Les GI américains, allez-y et fuyez ... «Bienvenue dans le bon lit du ciel, l'alcool est doux et les filles sont jolies, wah wah wah wah , je suis mort, je suis mort, et je suis revenu à la vie.» («The Drunkard Came Home») [chanson à succès de 1967 au Japon] des Fork Crusaders).

Entrée de métro et découpes de carton, utilisées pour la promotion de films, qui semblent menaçantes .

P138

January 9 .

Seeing an underground nude show in the Little Experimental Theater, a.k.a. the Cellar of the Tactilists .(9). According to the producer, it is about investing the nude with - and making it an expression of-people's agony in this age of mechanization as well as their distrust of politics. Had I shown this to the [Japanese] Self-Defense Force member and marathon runner Tsuburaya Kokichi, he would have probably been dissuaded from committing suicide .

Underground nude.

9 - Shokkaku-ha no anagura [Cellar of the Tactilists] was the nickname for the avant-garde theater Modan ato jikken shōgekijo [Modern Art: Little Experimental Theater], which opened in 1967 in Shinjuku.

Voir un spectacle underground de nu dans le Petit Théâtre Expérimental, «la Cave des Tactilistes». (9) Selon le producteur, il s'agit d'investir le nu avec - et d'en faire une expression de - l'agonie des gens à l'ère de la mécanisation ainsi que de leur méfiance envers la politique. Si j'avais montré cela au membre de la Force d'autodéfense [japonaise] et marathonien Tsuburaya Kokichi, il aurait probablement été dissuadé de se suicider.

Nu sous terre.

9 - Shokkaku-ha no anagura [Cave des Tactilistes] était le surnom du théâtre d'avant-garde Modan ato jikken shōgekijo [Art Modern : petit théâtre expérimental], qui a ouvert ses portes en 1967 à Shinjuku.

January 10 .

I am still commuting from Shinjuku (home) to Ginza (the executive office of the 100 Years of Photography exhibition). According to the statistics, last year, traffic accidents occurred every sixtyone seconds, caused injury every forty-nine seconds, and a death every thirty-nine minutes. «A leftover flower in Shinjuku, a flower of the night even when in love, a short-lived flower of tears in any case, a flower floating through nighttime Shinjuku.» («ShinJuku Blues, lyrics by Takiguchi Teruko).

Shinbashi traffic

Je fais toujours la navette entre Shinjuku (ma maison) et Ginza (le bureau exécutif de l'exposition 100 ans de photographie). Selon les statistiques, l'année dernière, les accidents de la circulation se produisaient toutes les soixante et une secondes, causaient des blessures toutes les quarante-neuf secondes et un décès toutes les trente-neuf minutes. «Un reste de fleur à Shinjuku, une fleur de la nuit même lorsqu'on est amoureux, une fleur de larmes éphémères en tout cas, une fleur qui flotte dans la nuit de Shinjuku». («ShinJuku Blues, paroles de Takiguchi Teruko»).

Le trafic de Shinbashi

January 11

Looking at the buildings near the west entrance of Shinjuku station , from the former site of the Yodobashi water purification plant. Right now, the Sub-center Construction Public Cooperation is building streets, gardens, homes, and squares. Soon, high-rise construction will be lining up, making the area a business center for a daytime population of about three hundred thousand. Tokyo is the epitome of a Japan where countryside and city mix together, and Shinjuku itself becomes the epitome

Construction site.

Vue des bâtiments près de l'entrée ouest de la station de Shinjuku, depuis l'ancien site de la station de purification d'eau de Yodobashi. En ce moment, la sous-direction de la construction de la coopération publique construit des rues, des jardins, des maisons et des places. Bientôt, des immeubles de grande

hauteur s'aligneront, faisant de la zone un centre d'affaires pour une population journalière d'environ trois cent mille personnes. Tokyo est l'incarnation d'un Japon où la campagne et la ville se mélangent, et Shinjuku elle-même en devient l'incarnation.

Chantier de construction.

January 12

It has been exactly one year since the exhibition committee for 100 Years of Photography came together and started working on this project. Many books are dedicated to the history of photography, especially if one counts books that have been translated [into Japanese], but too few of them are about the history of Japanese photography. The work that we, JPS members, are dedicated to consists in plunging our hands into the black box of the history of photography, digging up the achievements of our predecessors, filling the hole in history, and inheriting their spirit. Our present selection already amounts to thirty thousand photographs. Two thousand of these will be selected and shown in the upcoming exhibition in a department store in Ikebukuro on June 1, the «day of photography.»

Cela fait exactement un an que le comité d'exposition de 100 ans de photographie s'est réuni et a commencé à travailler sur ce projet. De nombreux livres sont consacrés à l'histoire de la photographie, surtout si l'on compte les livres qui ont été traduits [en japonais], mais trop peu d'entre eux concernent l'histoire de la photographie japonaise. Le travail auquel nous, membres de JPS, nous consacrons consiste à plonger nos mains dans la boîte noire de l'histoire de la photographie, à déterrer les réalisations de nos prédécesseurs, à combler le trou dans l'histoire et à hériter de leur esprit. Notre sélection actuelle s'élève déjà à trente mille photographies. Deux mille d'entre elles seront sélectionnées et présentées lors de la prochaine exposition dans un grand magasin d'Ikebukuro le 1er juin, le «jour de la photographie».

JPS is a professional organization running on fees from slightly fewer than five hundred members. So even if, this time, we have been able to gather and edit the material for the exhibition, we cannot provide a proper place to preserve this data, not to mention continuing to dig for new material. If things remain neglected, there is the fear that precious material will be scattered and lost. I hear that, in America and Europe, the collecting of photographs is pursued, and that this material is gathered in proper museums. Japan is the kingdom of photography. Isn't it really strange then that in our country there isn't a single museum generally dedicated to photography?

Photomontage of 1,700 babies younger than fifteen months, Meiji 26 [1893], by Ezaki Reiji.

JPS est une organisation professionnelle qui fonctionne grâce aux cotisations d'un peu moins de cinq cents membres. Ainsi, même si, cette fois, nous avons pu rassembler et éditer le matériel pour l'exposition, nous ne pouvons pas fournir un endroit approprié pour préserver ces données, sans parler de la poursuite des recherches pour trouver du nouveau matériel. Si les choses restent négligées, on peut craindre que du matériel précieux soit dispersé et perdu. J'ai entendu dire qu'en Amérique et en Europe, la collecte de photographies est poursuivie et que ce matériel est rassemblé dans de véritables musées. Le Japon est le royaume de la photographie. N'est-il pas vraiment étrange que dans notre pays, il n'y ait pas un seul musée généralement consacré à la photographie ?

Photomontage de 1 700 bébés de moins de quinze mois, Meiji 26 [1893], par Ezaki Reiji.

January 13

Nikon Salon opened in front of Ginza Matsuya - opening of the show Kimura Ihei no me [The Eye of Kimura Ihei]. My photograph shows, from left to right Tamura Shigeru Watanabe Yoshio and Matsuoka Yoko. For us Kimura pioneered the second generation in the history of Japanese photography. A sharp documentary eye shines deeply inside his gentle demeanor.

Guests at the opening

Ouverture du salon Nikon devant Ginza Matsuya - ouverture du spectacle Kimura Ihei no me [L'œil de Kimura Ihei]. Ma photographie montre, de gauche à droite, Tamura Shigeru Watanabe Yoshio et Matsuoka Yoko. Pour nous, Kimura a été le pionnier de la deuxième génération dans l'histoire de la photographie

japonaise. Un regard documentaire aiguisé brille au plus profond de son doux comportement.
Invités à l'ouverture

P139

January 14

A former tax controler defrauded an entrepreneur of his property and ran away with 23.4 million yen. A police investigator ran over a young child with a small van and failed to report it. Sanpa Zengakuren (10) had its first great demonstration in Tokyo. Burglaries follow one after another in the city. In the scandalous taxicab affair, the fourth Chief of the District Land Transport Bureau of Osaka was summoned by the district attorney. The police are launching a wide search for «missing persons» (Asahi Shimbun).

| 10- Confederation of three radical student leagues.

Un ancien contrôleur des impôts a escroqué un entrepreneur et s'est enfui avec 23,4 millions de yens. Un enquêteur de police a renversé un jeune enfant avec une petite camionnette et n'a pas porté plainte. Sanpa Zengakuren (10) a eu sa première grande manifestation à Tokyo. Les cambriolages se succèdent dans la ville. Dans la scandaleuse affaire des taxis, le quatrième chef du Bureau des transports terrestres du district d'Osaka a été convoqué par le procureur du district. La police lance une vaste opération de recherche de «personnes disparues» (Asahi Shimbun).

| 10- Confédération de trois ligues étudiantes radicales.

The students of Chuo University have launched a strike in protest against dramatic rises in tuition. It seems that university applications have reached a historical peak. Just imagining the scene of the parade of honor students educated in the art of passing entrance exams is quite scary. The newspaper explains how, in Sasebo, an unprecedented police operation was set up in preparation for the student demonstration.

Crowd of youths .

Les étudiants de l'université de Chuo ont lancé une grève pour protester contre les hausses dramatiques des frais de scolarité. Il semble que les demandes d'inscription à l'université aient atteint un sommet historique. Il suffit d'imaginer la scène du défilé des étudiants d'honneur formés à l'art de passer les examens d'entrée pour être effrayé. Le journal explique comment, à Sasebo, une opération de police sans précédent a été mise en place pour préparer la manifestation étudiante.

Foule de jeunes .

January 15

Today is Coming of Age Day. The Tokyo city government is hosting a «Gathering of Youths» at the Tokyo Bunka Kaikan , Ueno. Across the country, 2,360,000 people are turning twenty years old. I would like to wish them the best. But in Vietnam , the same twenty-year-olds are being injured and killed in an irrational war. So I can't just say «congratulations .» I would actually rather ask these 2,360 ,000 young Japanese to put on their mourning clothes. Today, in front of the [nuclear carrier] Enterprise depot in Sasebo , some twenty-year-olds from Zengakuren [The All-Japan Federation of Student Self-Government] confronted some twenty-year-olds from the police mobile troops, and were arrested . The third car of the 10:30 a.m. Unzen-Saikai express train is full of students who have escaped from the hands of the mobile troops.

Young woman in traditional clothes for Coming of Age Day, students on the 10:30 a.m. express train.

Aujourd'hui, c'est le jour de la majorité. Le gouvernement de la ville de Tokyo organise un «rassemblement de jeunes» au Bunka Kaikan de Tokyo, à Ueno. Dans tout le pays, 2.360.000 personnes fêtent leurs vingt ans. J'aimerais leur souhaiter bonne chance. Mais au Vietnam, les mêmes personnes âgées de vingt ans sont blessées et tuées dans une guerre irrationnelle. Je ne peux donc pas me contenter de leur dire «félicitations». Je préfère demander à ces 2.360.000 jeunes Japonais de mettre leurs vêtements de deuil. Aujourd'hui, devant le terminal du transporteur nucléaire Enterprise à Sasebo, des jeunes de vingt ans de

Zengakuren [la Fédération japonaise de l'autonomie des étudiants] ont affronté des jeunes de vingt ans des troupes mobiles de la police et ont été arrêtés. Le troisième wagon du train express Unzen-Saikai de 10h30 est rempli d'étudiants qui ont échappé aux mains des troupes mobiles.

Jeune femme en costume traditionnel pour le jour de la Fête de l'âge, des étudiants dans le train express de 10h30.

January 16

My birthday. Bought a twenty-yen fortune from a street vendor in Shinjuku. «Love : 89 points, intellect : 91 points, flaw : worries for nothing, good point : kindness, romance : currently not very exciting, financial advice : not hopeful.»

Mon anniversaire. J'ai acheté une fortune de vingt yens à un vendeur de rue à Shinjuku. «Amour : 89 points, intellect : 91 points, défaut : s'inquiéter pour rien, bon point : gentillesse, romance : actuellement pas très excitant, conseils financiers : pas d'espoir.»

The student protests for the Social Democrats and the Structural Reform faction ended in Ginza. Students from everywhere kept flowing into Sasebo. Five thousand eight hundred members of the mobile troops have been mobilized to stop them. Two hundred and seventy vehicles are being used: water cannon vehicles, armored vehicles, vehicles of identification, escort vehicles, patrol cars. One thousand tear gas canisters and three thousand eight hundred shields were prepared. The fortuneteller in Shinjuku ; the protests.

Les manifestations des étudiants pour les sociaux-démocrates et la faction de la réforme structurelle se sont terminées à Ginza. Des étudiants, venant de partout, ont continué à affluer à Sasebo. Cinq mille huit cents membres des troupes mobiles ont été mobilisés pour les arrêter. Deux cent soixante-dix véhicules sont utilisés : véhicules à canons à eau, véhicules blindés, véhicules d'identification, véhicules d'escorte, voitures de patrouille. Un millier de bombes lacrymogènes et trois mille huit cents boucliers ont été préparés.

La diseuse de bonne aventure à Shinjuku ; les protestations .

January 17

On Wednesdays I teach at the Tokyo Zokei University. The course I teach is an introduction to photography. The total number of photography and graphic design majors is forty-nine. The school is hidden in Mount Takao, and maybe for this reason, the fact is that students are taking it easy. Woods.

Le mercredi, j'enseigne à l'université Zokei de Tokyo. Le cours que je donne est une introduction à la photographie. Le nombre total d'étudiants en photographie et en graphisme est de quarante-neuf. L'école est cachée au Mont Takao, et c'est peut-être pour cette raison que les étudiants y vont tranquillement.

Les bois

Listening to explanations about the new Arriflex camera that has just arrived. The professors gathered here are Ishimoto Yasuhiro, Matsumoto Toshio, Katsui Mitsuo, Narahara Ikko, and Hatano Tetsuro. Among the photography majors, some students may be potential Godards and Alain Resnais. Professors gathered around the camera.

Écoutez les explications sur le nouvel appareil photo Arriflex qui vient d'arriver. Les professeurs réunis ici sont Ishimoto Yasuhiro, Matsumoto Toshio, Katsui Mitsuo, Narahara Ikko, et Hatano Tetsuro. Parmi les étudiants en photographie, certains pourraient être des Godard et Alain Resnais.

Les professeurs se sont réunis autour de l'appareil photo.

January 18

I was asked by Iwanami Film Production Company to produce photographs for a PR film, and last night I came to the Akita plant of TDK, a maker of electronic material. Directly behind the factory is the mad and stormy Sea of Japan in winter. Furious waves are dashing against the seawall.

La société de production cinématographique Iwanami m'a demandé de produire des photographies pour un film de relations publiques, et hier soir, je suis venu à l'usine Akita de TDK, un fabricant de matériel électronique. Juste derrière l'usine se trouve la mer du Japon, folle et houleuse en hiver. Des vagues furieuses déferlent contre la digue.

P140

The riot troops are pushing back the Sanpa students who are genuinely confronting authority. A rain of nightsticks, kicks, and pushes... Students' faces stained with blood... here is what the Journalist Iwadare from the Asahi Shimbun wrote about yesterday's confrontation in Sasebo : «The riot troops poured on us in an instant, like a black wave, and suddenly they were right before my eyes. Hoping to take refuge in the city hospital, some citizens rushed toward the entrance. Those who couldn't get to safety fast enough were beaten. Those who tried to get up and escape were beaten again. Since these were ordinary citizens, they had neither wooden staves nor helmets. People crouching, holding their head in both hands. Even then, the police were beating them. Kicking them with their shoes. A citizen who came out of his shelter was pushed against the hospital wall and beaten again and again. Nightsticks fell on a man who was crouching and unable to move. 'I am a journalist from Asahi Shimbun, 'I said. Whether they heard it or not, the rain of blows didn't stop. The helmet I was given went flying. I held my head in both hands. Maybe I am going to die, I thought. The top of my head was hit, I remember, four or five times.»

Les troupes anti-émeutes repoussent les étudiants du Sanpa qui affrontent véritablement l'autorité. Une pluie de matraques, de coups de pied et de poussées... Les visages des étudiants sont tachés de sang... voici ce que le journaliste Iwadare de l'Asahi Shimbun a écrit à propos de l'affrontement d'hier à Sasebo : «Les troupes anti-émeutes se sont déversées sur nous en un instant, comme une vague noire, et soudain elles étaient juste sous mes yeux. Dans l'espoir de se réfugier à l'hôpital de la ville, certains citoyens se sont précipités vers l'entrée. Ceux qui n'ont pas pu se mettre à l'abri assez vite ont été battus. Ceux qui ont essayé de se lever et de s'échapper ont été battus à nouveau. Comme il s'agissait de citoyens ordinaires, ils n'avaient ni batons en bois ni casques. Les gens s'accroupissaient en tenant leur tête dans les deux mains. Même à ce moment-là, la police les battait. Ils leur donnaient des coups de pied avec leurs chaussures. Un citoyen qui sortait de son abri était poussé contre le mur de l'hôpital et battu encore et encore. Des bâtons de nuit sont tombés sur un homme qui était accroupi et incapable de bouger. Je suis un journaliste d'Asahi Shimbun», ai-je dit. Qu'ils l'aient entendu ou non, la pluie de coups n'a pas cessé. Le casque qu'on m'a donné s'est mis à voler. J'ai tenu ma tête dans les deux mains. J'ai pensé que j'allais peut-être mourir. Le haut de ma tête a été frappé, je me souviens, quatre ou cinq fois».

*Ninety-two people were injured. A formal notification arrived from America . The nuclear carrier Enterprise will arrive in the harbor tomorrow morning.
The Sea of Japan.*

Quatre-vingt-douze personnes ont été blessées. Une notification officielle est arrivée d'Amérique. Le transporteur nucléaire Enterprise arrivera dans le port demain matin.

La mer du Japon.

January 19

Today, the sea is still very agitated. The nuclear carrier Enterprise sailed into Sasebo harbor. The American government is confident that the demonstrations will calm down if they keep the carrier docked at the harbor, and the chairman of the Japanese National Public Safety Commission announced that he «firmly believed that, generally speaking, there had been no police blunder.»

Aujourd'hui, la mer est encore très agitée. Le porte-avions nucléaire Enterprise est entré dans le port de Sasebo. Le gouvernement américain est convaincu que les manifestations vont se calmer si le porte-avions reste à quai dans le port, et le président de la Commission nationale japonaise de sécurité publique a annoncé qu'il «croyait fermement que, d'une manière générale, il n'y avait pas eu de bavure policière».

I went to Sasebo when I was working on my series Senryo [Occupation]. At that time, in a redlight district, I saw an old woman with an unusual demeanor. She was showing a pass case made out of celluloid to an American soldier, holding out her hand silently in front of him. In her pass case, the following words were typed in English. «My family was killed in the bombing of Nagasaki. But the government was not taking care of me. Only your deeply merciful heart can help me. Could you give me a little bit of money?»

Je suis allé à Sasebo quand je travaillais sur ma série Senryo [Occupation]. À l'époque, dans un quartier chaud, j'ai vu une vieille femme au comportement inhabituel. Elle montrait un passe en celluloid à un soldat américain, lui tendant la main en silence. Dans son étui, les mots suivants étaient tapés en anglais. «Ma famille a été tuée dans le bombardement de Nagasaki. Mais le gouvernement ne s'occupait pas de moi. Seul votre coeur profondément miséricordieux peut m'aider. Pourriez-vous me donner un peu d'argent ?»

Afterword

I ended this diary on January 19 of Showa 43 [1968]. But the world 's time hasn't stopped ticking away. After four days in the harbor, the nuclear carrier Enterprise has turned toward the Vietnamese sea and sailed away. On the next day, the [crew of the] American information warship Pueblo was arrested by the North Korean police on the grounds of aggression after entering Korean territorial waters. Enterprise and its escort immediately changed direction and faced the Korea peninsula. Realizing the gravity of the situation, [US] President Johnson asked reservists to mobilize and, at the same time he asked an emergency UN Security Council to be summoned. At the entrance to The Japanese sea, Enterprise is ready for battle. The movements of the nuclear carrier are closely observed by the Soviet warships positioned right across from it. The Japanese Sea is covered with a black, evil cloud. There is no end to the photographic eye recording the world. We have to capture the convulsive daily reality of Japan without fail. Photography is, in its essential definition, a document. Photography cuts through the flow of time. The fragment of time sliced by the camera becomes the past at the very instant and, an accumulation of instants, photography becomes a copy of history. If photography is able to be useful to people over different eras, then I will gladly become a photographer as an anonymous reporter.

J'ai terminé ce journal le 19 janvier de Showa 43 [1968]. Mais le temps n'a pas cessé de s'écouler. Après quatre jours dans le port, le porte-avions nucléaire Enterprise s'est tourné vers la mer vietnamienne et s'est éloigné. Le lendemain, l'équipage du navire de guerre américain Pueblo a été arrêté par la police nord-coréenne pour agression après avoir pénétré dans les eaux territoriales coréennes. L'Enterprise et son escorte ont immédiatement changé de direction et ont fait face à la péninsule coréenne. Conscient de la gravité de la situation, le président américain Johnson a demandé aux réservistes de se mobiliser et, en même temps, il a demandé la convocation d'urgence du Conseil de sécurité des Nations unies. À l'entrée de la mer du Japon, l'Enterprise est prêt à combattre. Les mouvements du porte-avions nucléaire sont observés de près par les navires de guerre soviétiques positionnés juste en face. La mer du Japon est couverte d'un nuage noir et maléfique. L'œil photographique n'a pas de fin pour enregistrer le monde. Nous devons capturer sans faille la réalité quotidienne convulsive du Japon. La photographie est, dans sa définition essentielle, un document. La photographie traverse le flux du temps. Le fragment de temps découpé par l'appareil photo devient le passé à l'instant même et, une accumulation d'instant, la photographie devient une copie de l'histoire. Si la photographie peut être utile aux gens à différentes époques, alors je serai heureux de devenir photographe en tant que reporter anonyme.

The personal records I have been making for a month are only a fragment of my experiences. For instance, let's say that I sleep 6 hours a day, so I photograph for 18 hours every day, that is 64,800 seconds. Let's say that a photograph is taken in 1/1000 of a second. Then the amount of time carried by this photograph is 1/64,800000 of a day. The amount of time carried by one photograph is quite insignificant. But this is only mechanical calculation based on amounts of time. In fact, the instant when I press the shutter the subject matter is exposed to the entire duration of time that I have lived. Therefore, one photograph is both a fragment of my experiences and an aggregation of all of my experiences. This is probably obvious, but without camera and film, the photographer cannot record

the events taking place before him. He cannot write according to records like literature. Therefore the diary-photographer has to walk with his camera permanently attached to his body. And he must always stay awake. Because it is not the case that the camera will do him the favor of automatically recording whatever happens before him. In the constant tension created by the selection of his subject matter, the photographer has to be quick in his mechanical manipulations. The conscious act of photographing is both extremely stressful and exhausting. Perceptive nerves and motor nerves are being fully mobilized.

Les dossiers personnels que je fais depuis un mois ne sont qu'un fragment de mes expériences. Par exemple, disons que je dors 6 heures par jour, donc je photographie pendant 18 heures chaque jour, soit 64 800 secondes. Disons qu'une photographie est prise en 1/1000 de seconde. La durée de cette photographie est donc de 1/64 800 000 d'un jour. Le temps passé par une photographie est tout à fait insignifiant. Mais il ne s'agit que d'un calcul mécanique basé sur le temps. En fait, à l'instant où j'appuie sur l'obturateur, le sujet est exposé à toute la durée que j'ai vécue. Par conséquent, une photographie est à la fois un fragment de mes expériences et une agrégation de toutes mes expériences. Cela est probablement évident, mais sans appareil photo et sans pellicule, le photographe ne peut pas enregistrer les événements qui se déroulent devant lui. Il ne peut pas écrire en se basant sur des documents comme la littérature. C'est pourquoi le photographe de journal intime doit marcher avec son appareil photo fixé en permanence sur son corps. Et il doit toujours rester éveillé. Car ce n'est pas parce que l'appareil photo lui fait la faveur d'enregistrer automatiquement tout ce qui se passe devant lui. Dans la tension constante créée par la sélection de son sujet, le photographe doit être rapide dans ses manipulations mécaniques. L'acte conscient de photographier est à la fois extrêmement stressant et épuisant. Les nerfs perceptifs et les nerfs moteurs sont pleinement mobilisés.

P141

In that kind of moment, I dream of a camera and film that would be directly connected to the human cerebral cortex. This new type of camera would be no bigger than a pair of glasses and as light as a hat. When I carried it on my body, it would be a shame if it became a burden. Since this new type of camera would be connected to perceptive nerves and motor nerves, the photographer would only have to think of taking a photograph and, without a move of the hand, things like the shutter speed, aperture, and focus would be operated at electric speed. One could zoom through one's field of vision from a super-wide angle to a super telephoto zoom. As for the film, it would of course automatically allow you to take as many as one thousand photographs without needing to reload. It would be both black-and-white and color; black-and-white would respond to the condition of the retinal rods and color to the retinal cones. There is also always the question of the date, time, and place where a photograph was taken. So it would be good if the date and time were automatically inscribed on the side of the film. Even if inscribing place seems quite impossible, l'heure et la date pourraient être inscrites selon un système de calendrier et d'horloge. Avec ce nouveau type d'appareil photo solidement fixé à mon corps, je filmais, filmais, filmais ... Quant aux photographies à réaliser avec ce procédé, je les appelle-rais «homographie».

Dans ce genre de moment, je rêve d'une caméra et d'un film qui seraient directement reliés au cortex cérébral humain. Ce nouveau type de caméra ne serait pas plus grand qu'une paire de lunettes et aussi léger qu'un chapeau. Lorsque je le porterais sur mon corps, ce serait dommage qu'il devienne un fardeau. Comme ce nouveau type d'appareil serait relié aux nerfs perceptifs et aux nerfs moteurs, le photographe n'aurait qu'à penser à prendre une photo et, sans un mouvement de la main, des choses comme la vitesse d'obturation, l'ouverture et la mise au point fonctionneraient à la vitesse électrique. On pourrait passer d'un super grand angle à un super télézoom dans son champ de vision. Quant à la pellicule, elle permettrait bien sûr de prendre automatiquement jusqu'à mille photos sans avoir besoin de la recharger. Il serait à la fois en noir et blanc et en couleur ; le noir et blanc répondrait à l'état des bâtonnets rétiens et la couleur aux cônes rétiens. Il y a aussi toujours la question de la date, de l'heure et du lieu où une photographie a été prise. Il serait donc bon que la date et l'heure soient automatiquement inscrites sur le côté du film. Même si l'inscription du lieu semble tout à fait impossible, l'heure et la date pourraient être

inscrites selon un système de calendrier et d'horloge. Avec ce nouveau type d'appareil photo solidement fixé à mon corps, je filmais, filmais, filmais... Quant aux photographies à réaliser avec ce procédé, je les appellerais «homographie».

I Am a King. Tokyo: Shashin Hyoron-sha, 1972. Translated by Fabienne Delpy, revised by Sandy Lin and Lena Fritsch.

Je suis un roi. Tokyo : Shashin Hyoron-sha, 1972. Traduit par Fabienne Delpy, révisé par Sandy Lin et Lena Fritsch.

P237

PHOTOGRAPHY, PROTEST, AND CONSTITUENT POWER IN JAPAN, 1960-1975

LA PHOTOGRAPHIE, LA PROTESTATION ET LE POUVOIR CONSTITUANT AU JAPON, 1960-1975

I was dragged back to the road where we had been photographing when they grabbed my head and both hands. At this time, I protested, «Why are you using this kind of violence? Tell us exactly why, please!» The plainclothes police said, «Aren't you disturbing the execution of public affairs? Eh?» I replied, «We didn't throw rocks. We only photographed what was going on.» And three plainclothes police shouted «What? Aren't you always making movies with the Hantai Domei? You have to do things from an objective position. You've gotta shoot from an objective position. [As they spoke they were] shoving my body and hitting my arm with metal batons. Since the reason for this violence was not at all clear I said, «Who can judge objectivity and what standards to use violence»? And as I said this, about 70-80 riot police came from the road and one of them said, «Shut the fuck up! Don't talk dirty, you bastard !» and I was punched in the face, thrown against a fence, and kicked repeatedly around my knees. Then four or five riot police behind this one also took advantage of the situation and continued punching my face and hitting my arms. Throughout this I was protesting, «Why are you using this kind of violence on us? Please tell us why». However, they gave no reason, and then my hands were held by three plainclothes policemen and a mug shot was taken no f my face.

Matsumoto Takeaki, court affidavit, 1968 (1)

1 - Quoted In Abe Mark Nornes, *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2007), 61-677.

J'ai été traîné sur la route où nous avions pris des photos quand ils m'ont attrapé la tête et les deux mains. À ce moment-là, j'ai protesté : «Pourquoi utilisez-vous ce genre de violence ? Dites-nous exactement pourquoi, s'il vous plaît !» Le policier en civil m'a dit : «Vous ne dérangez pas l'exécution des affaires publiques ? Hein?» J'ai répondu : «Nous n'avons pas jeté de pierres. Nous avons seulement photographié ce qui se passait.» Et trois policiers en civil ont crié : «Quoi ? Vous ne faites pas des films qu'avec l'Hantai Domei ? Il faut faire les choses de manière objective. Tu dois filmer depuis une position objective. [Pendant qu'ils parlaient], ils me poussaient le corps et me frappaient le bras avec des matraques en métal. Comme la raison de cette violence n'était pas du tout claire, j'ai dit : «Qui peut juger de l'objectivité et quelles normes utiliser la violence» ? Et pendant que je disais cela, environ 70 à 80 policiers anti-émeutes sont venus de la route et l'un d'entre eux a dit : «Ferme ta gueule ! Ne dis pas de conneries, salaud !» et j'ai reçu des coups de poing au visage, j'ai été jeté contre une clôture et on m'a donné des coups de pied à plusieurs reprises autour des genoux. Ensuite, quatre ou cinq policiers anti-émeute derrière celui-ci ont également profité de la situation et ont continué à me frapper au visage et aux bras. Pendant tout ce temps, je protestais : «Pourquoi utilisez-vous ce genre de violence contre nous ? Dites-nous pourquoi». Mais ils n'ont donné aucune raison, et puis mes mains ont été tenues par trois policiers en civil et une photo d'identité judiciaire a été prise sur mon visage.

Matsumoto Takeaki, déclaration sous serment du tribunal, 1968 (1)

1 - Cité dans Abe Mark Nornes, *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2007), 61-677.

This vivid testimony, filed from prison by the film director, Matsumoto Takeak, reveals what was at stake when photographers and filmmakers directly confronted state power in Japan during the 1960s and early 1970s. Citizen protests -in this case against the building of the Narita airport outside Tokyo -were complex manifestations, involving innovative forms of grassroots political alliance, often violent confrontations with police over rural or urban space, as well as a struggle to redefine the character of representation itself. I use the term representation here in two senses. First, in the way that protesting bodies -students, workers, farmers, trade unions -chose to constitute their collective agency outside of traditional party or institutional structures, particularly in forms of horizontal activism historically associated with the New Left. This included forging new spaces of representation, most obviously public protests, in which collective allegiances could be recognized and demands inscribed. Second, and more specifically, in the sense of how those struggles were represented visually through photography and film, above all in attempt to consolidate symbolic attachments. As Matsumoto's affidavit reveals, both senses of representation were deeply intertwined, involving disputes over the possibility (or otherwise) of objectivity, the nature of political power, and the uses of violence. Both sides understood the significance of this circuit of representation only too well. For the protesters, photographic media offered the possibility of rebellious self-determination aimed at disseminating information and encouraging further mobilization. For the police, protest photography as an aberration and a profound challenge to established order.

Ce témoignage vivant, donné depuis la prison par le réalisateur Matsumoto Takeak, révèle les enjeux de la confrontation directe entre photographes et cinéastes et le pouvoir d'État au Japon dans les années 1960 et au début des années 1970. Les protestations des citoyens - dans ce cas, la construction de l'aéroport de Narita à l'extérieur de Tokyo - étaient des manifestations complexes, impliquant des formes innovantes d'alliance politique de base, des confrontations souvent violentes avec la police sur l'espace rural ou urbain, ainsi qu'une lutte pour redéfinir le caractère de la représentation elle-même. J'utilise ici le terme de représentation dans deux sens. Premièrement, dans la manière dont les organismes de protestation - étudiants, travailleurs, agriculteurs, syndicats - choisissent de constituer leur agence collective en dehors des structures traditionnelles des partis ou des institutions, en particulier dans les formes d'activisme horizontal historiquement associées à la Nouvelle Gauche. Il s'agissait notamment de forger de nouveaux espaces de représentation, plus évidemment des protestations publiques, dans lesquels les allégeances collectives pouvaient être reconnues et les revendications inscrites. Ensuite, et plus spécifiquement, dans le sens de la représentation visuelle de ces luttes par la photographie et le cinéma, surtout pour tenter de consolider les attachements symboliques. Comme le révèle la déclaration sous serment de Matsumoto, les deux sens de la représentation étaient profondément liés, impliquant des contestations sur la possibilité (ou non) de l'objectivité, la nature du pouvoir politique et l'usage de la violence. Les deux parties n'ont que trop bien compris la signification de ce circuit de représentation. Pour les manifestants, les médias photographiques offraient la possibilité d'une autodétermination rebelle visant à diffuser l'information et à encourager une plus grande mobilisation. Pour la police, la photographie de protestation est une aberration et un profond défi à l'ordre établi.

In what follows I want to focus on Japanese protest photography books printed between 1960 and 1975, a period of intense production deeply embedded in the oppositional politics of the time. There may be as many eighty of these books (I have seen about sixty) and they are diverse in their production : made by artist-photographers, students (in particular those connected to the All Japan Students' Photo Association), trade unionists, and professional photojournalists. Sometimes they were carefully designed and distributed by established publishing houses, although they were mostly quickly edited and printed on cheap paper. Often self-funded by political groups or individuals, the books were circulated through small left-wing bookstores or social movement networks; they were rarely mass-produced. My account is by no means definitive, but I do want to provide a framework that takes us beyond the facile description of the protest book mainly as an exemplary moment in the history of photography (2). It is important, too, that the protest photography book is not considered in isolation. During 1960s Japan was becoming a highly mediated, above all through the rise of television, resulting in a rapidly changing experience of urban space and time. Protest photography and the

emergence of Provoke need to be understood in the context of the growing power of mass-mediated politics in increasingly media-saturated urban environments.

2 - *The Japanese protest photography book is significantly a collectors' fetish. See in particular Martin Parr and Gerry Badger, The Photobook: A History Volume III (London: Phaidon Press, 2014), 42-73, and Martin Parr (ed.) with Gerry Badger, The Protest Box, (Giittlingen : Steidl, 2010). Their understanding of protest - as an expression of postwar liberal Individualism - is largely antagonistic to the form and politics of most of the Japanese protest books they describe.*

Dans ce qui suit, je veux me concentrer sur les livres de photographie de protestation japonais imprimés entre 1960 et 1975, une période de production intense profondément ancrée dans la politique d'opposition de l'époque. Il y a peut-être quatre-vingts de ces livres (j'en ai vu une soixantaine) et leur production est diverse : réalisés par des artistes-photographes, des étudiants (en particulier ceux liés à l'Association des étudiants en photographie de tout le Japon), des syndicalistes et des photojournalistes professionnels. Elles ont parfois été soigneusement conçues et distribuées par des maisons d'édition établies, bien qu'elles aient été pour la plupart rapidement éditées et imprimées sur du papier bon marché. Souvent autofinancés par des groupes politiques ou des particuliers, les livres étaient diffusés par de petites librairies de gauche ou des réseaux de mouvements sociaux ; ils étaient rarement produits en masse. Mon récit n'est en aucun cas définitif, mais je souhaite fournir un cadre qui nous emmène au-delà de la simple description du livre de protestation, principalement comme un moment exemplaire de l'histoire de la photographie (2). Il est également important que le livre de photographies de protestation ne soit pas considéré isolément. Au cours des années 1960, le Japon est devenu un pays très médiatisé, surtout grâce à l'essor de la télévision, ce qui a entraîné une évolution rapide de l'expérience de l'espace et du temps urbains. La photographie de protestation et l'émergence de Provoke doivent être comprises dans le contexte de la contestation du pouvoir croissant de la politique de masse dans des environnements urbains de plus en plus saturés par les médias.

2 - Le livre de photographie de protestation japonais est, de manière significative, un ouvrage fétiche pour les collectionneurs. Voir en particulier Martin Parr et Gerry Badger, *The Photobook : A History Volume III* (Londres : Phaidon Press, 2014), 42-73, et Martin Parr (ed.) avec Gerry Badger, *The Protest Box*, (Giittlingen : Steidl, 2010). Leur compréhension de la protestation - en tant qu'expression de l'individualisme libéral d'après-guerre - est largement antagoniste de la forme et de la politique de la plupart des livres de protestation japonais qu'ils décrivent.

P238

Following Antonio Negri, I want to analyze the Japanese protest book as a symptom of a new wave of «constituent power» that formed in opposition the signing of a revised Security Treaty between The United States and Japan in May-June 1960 known in Japan as Anpo. The Anpo protests saw the mobilization of millions on the streets of Tokyo and massive strikes organized by trade unions, generating fears, in Washington of revolution in East Asia. Anpo crystallized a range of burning issues particularly Japan's tacit support for American Imperialist wars in Asia, the impact of American-sponsored modernization as the health of the nation's postwar democratic settlement under occupation. But despite the unprecedented scale of population, the protests quickly subsided revealing some of the major opposition parties - especially the Japan Socialist Party (JSP) and the Japanese Communist Party (JCP) - to be a quiescent bloc in support of the parliamentary state. Their failure to oppose the rushed signing of the Treaty called into question the effectiveness of postwar progressivism, in stark contrast to the sometimes violent resistance of the Zengakuren (the All-Japan Federation of Student Self-Government). Despite their scope, the Anpo protests in fact ushered in the fragmentation of political opposition in Japan notably the end of the parliamentary united front and the rise of a range of non-aligned, sometimes revolutionary, counterpublics (3)

Après Antonio Negri, je veux analyser le livre de protestation japonais comme le symptôme d'une nouvelle vague de «pouvoir constituant» qui s'est formée en opposition à la signature d'un traité de sécurité révisé entre les États-Unis et le Japon en mai-juin 1960, connu au Japon sous le nom d'Anpo. Les manifestations de l'Anpo ont vu la mobilisation de millions de personnes dans les rues de Tokyo et des grèves massives

organisées par les syndicats, générant, à Washington, des craintes de révolution en Asie de l'Est. L'Anpo a cristallisé une série de questions brûlantes, en particulier le soutien tacite du Japon aux guerres impérialistes de l'Amérique en Asie, l'impact de la modernisation parrainée par les États-Unis comme la santé de la nation après l'occupation démocratique. Mais malgré l'ampleur de la mobilisation sans précédent de la population, les protestations se sont rapidement apaisées, révélant que certains des principaux partis d'opposition - en particulier le Parti Socialiste Japonais (JSP) et le Parti Communiste Japonais (JCP) - étaient un bloc tranquille soutenant l'Etat parlementaire. Leur incapacité à s'opposer à la signature précipitée du traité a remis en question l'efficacité du progressisme d'après-guerre, en contraste flagrant avec la résistance parfois violente des Zengakuren (la Fédération japonaise de l'autonomie des étudiants). Malgré leur ampleur, les protestations de l'Anpo ont en fait inauguré la fragmentation de l'opposition politique au Japon, notamment la fin du front uni parlementaire et la montée d'une série de contre-publiques non alignées, parfois révolutionnaires.

My argument here is that the failure of the Anpo protests unleashed a wave of constituent power in Japan and that the protest book is vital and highly effective visual expression. For Negri, constituent power is the radical self-organization of society, «the motor or cardinal expression of democratic revolution». It erupts periodically through history as people take their destiny into their own hands to carve out more egalitarian forms of rule in opposition to tyrannical government. Constituent power is the emergence of absolute democracy in explosive form. It is foundational, «a force that bursts apart, breaks, interrupts, unhinges any preexisting equilibrium and any possible continuity.» It often takes the form of decentralized or horizontal activism, fostering modes of organization that break decisively with already constituted power. Constituent power is the initial, material manifestation of a longed-for new constituted order. As such it expresses a dynamism and immediacy that is distinctive, taking part in all the mechanisms - at times, extremely violent - that pulsate in the democratic revolution, vibrating between the one and the many, between power and multitude, in a very fast often spasmodic rhythm.

Mon argument ici est que l'échec des manifestations de l'Anpo a déclenché une vague de pouvoir constituant au Japon et que le livre de protestation est une expression visuelle vitale et très efficace. Pour Negri, le pouvoir constituant est l'auto-organisation radicale de la société, «l'expression motrice ou cardinale de la révolution démocratique». Il surgit périodiquement au cours de l'histoire alors que les gens prennent leur destin en main pour se tailler des formes de gouvernement plus égalitaires en opposition à un gouvernement tyrannique. Le pouvoir constituant est l'émergence de la démocratie absolue sous une forme explosive. Il est fondateur, «une force qui éclate, casse, interrompt, déséquilibre tout équilibre préexistant et toute continuité possible». Elle prend souvent la forme d'un activisme décentralisé ou horizontal, favorisant des modes d'organisation qui rompent de manière décisive avec le pouvoir déjà constitué. Le pouvoir constituant est la manifestation initiale et matérielle d'un nouvel ordre constitué tant attendu. En tant que tel, il exprime un dynamisme et une immédiateté qui lui sont propres, participant à tous les mécanismes - parfois extrêmement violents - qui pulsent dans la révolution démocratique, vibrant entre l'un et le multiple, entre le pouvoir et la multitude, dans un rythme très rapide et souvent spasmodique.

Negri's concept of constituent power is contested and its mechanics are impossible to engage with in detail here, but it does allow us to conceive of the protest book as a revolutionary force, a visual articulation of the process of political becoming. It explains its sudden emergence, an «absolute mutation» that breaks with -or simply ignores- the traditions of photographic realism in Japan debated extensively during the 1950s. This is scarcely surprising : the strategies of insurgent self-representation adopted by protesters had little to do with the sentimental, often voyeuristic nationalist populism of Domon Ken and his followers. It explains, too, the implacable opposition to the iconography of the powerful expressed in Japanese protest books and the visceral attraction to violent confrontation with the state, as well as hostility to the mass media. There is a performative aspect to these books which is also constative, a visual statement, often highly inventive, of a new power of government coming into being. Alongside an explosion of written counter-media known as mini-komi, the protest photography book is the necessarily chaotic self-representation of collectivist desire from below.

Le concept de pouvoir constituant de Negri est contesté et sa mécanique est impossible à étudier en détail ici, mais il nous permet de concevoir le livre de protestation comme une force révolutionnaire, une articulation visuelle du processus de devenir politique. Il explique son émergence soudaine, une «mutation absolue» qui rompt avec - ou ignore tout simplement - les traditions du réalisme photographique au Japon largement débattues dans les années 1950. Cela n'est guère surprenant : les stratégies d'autoreprésentation des insurgés adoptées par les manifestants n'avaient pas grand-chose à voir avec le populisme nationaliste sentimental, souvent voyeuriste, de Domon Ken et de ses partisans. Cela explique aussi l'opposition implacable à l'iconographie des puissants exprimée dans les livres de protestation japonais et l'attrance viscérale pour la confrontation violente avec l'État, ainsi que l'hostilité envers les médias de masse. Il y a dans ces livres un aspect performatif qui est également consensuel, une déclaration visuelle, souvent très inventive, d'un nouveau pouvoir de gouvernement qui se met en place. Parallèlement à une explosion de contre-médias écrits connus sous le nom de mini-komi, le livre de photographie de protestation est l'auto-représentation nécessairement chaotique du désir collectiviste d'en bas.

These features are immediately visible in the publications commemorating the Anpo protests, not least in Hamaya Hiroshi's Ikari to kanashimi no kiroku (Record of Anger and Sadness, 1960). The book is an account of the mass demonstrations that took place outside the National Diet Building in Tokyo between May 20 and June 22, 1960. Like other Anpo protest books, its layout expressly articulates the accelerated temporality of a new form of politics - Hamaya's portrayal of the activity of the protesters is exhilarating. An emergent power is delineated: from the opposition of contesting forces, brought into physical conflict by a student vanguard, to mass actions breaching the Diet's defenses, as well as individual acts of heroic physical confrontation with police. Key strategic moments are recorded: the partition of the National Railway Workers' Union in the general strikes that began to unite workers and students (fig. 1), or the rescue of US government officials from protesters by a Marines helicopter at Haneda airport. The formal features of the book - dense gravure printing, numerous full-page bleeds, and the constant, often blurred, imagery of protesters advancing - provide a sense of politics in motion, an effort to conjure not just the actuality but, also the imaginary of constituent power. The book becomes (literally) darker in its presentation of the struggle capturing the violence meted out by the state and the injury to, and growing exhaustion of, the protesters. It culminates with the beating to death of a young literature student at the University of Tokyo, Kanba Michiko, during the June 15 raid on the Diet, her life lost in a violent effort to claim direct democracy against the state. Kanba's death and the subsequent passivity of mourning are juxtaposed with the final image of the book: the collective strength of the masses marching together, the coming into being of a new political constituency.

Ces caractéristiques sont immédiatement visibles dans les publications commémorant les protestations de l'Anpo, notamment dans *Ikari to kanashimi no kiroku* de Hamaya Hiroshi (Record of Anger and Sadness, 1960). Ce livre est un compte-rendu des manifestations de masse qui ont eu lieu devant le bâtiment de la Diète nationale à Tokyo entre le 20 mai et le 22 juin 1960. Comme d'autres livres sur les manifestations de l'Anpo, sa mise en page exprime expressément la temporalité accélérée d'une nouvelle forme de politique - la description de l'activité des manifestants par Hamaya est exaltante. Un pouvoir émergent y est délimité : de l'opposition des forces contestataires, amenées à un conflit physique par une avant-garde étudiante, aux actions de masse qui violent les défenses de la Diète, en passant par des actes individuels de confrontation physique héroïque avec la police. Des moments stratégiques clés sont enregistrés : la partition du syndicat national des cheminots lors des grèves générales qui ont commencé à unir les travailleurs et les étudiants (fig. 1), ou le sauvetage de fonctionnaires du gouvernement américain des manifestants par un hélicoptère des Marines à l'aéroport de Haneda. Les caractéristiques formelles du livre - impression en héliogravure dense de nombreuses pages à fond perdu, et l'imagerie constante, souvent floue, des manifestants qui avancent - donnent un sens à la politique en mouvement, un effort pour évoquer non seulement la réalité mais aussi l'imaginaire du pouvoir constituant. Le livre devient (littéralement) plus sombre dans sa présentation de la lutte en capturant la violence infligée par l'État et les blessures et l'épuisement croissant des manifestants. Il culmine avec le passage à tabac à mort d'une jeune étudiante en littérature de l'Université de Tokyo, Kanba Michiko, lors du raid du 15 juin sur la Diète, qui a perdu la vie dans un effort

violent pour réclamer la démocratie directe contre l'État. La mort de Kanba et la passivité du deuil qui s'en est suivie se juxtaposent à l'image finale du livre : la force collective des masses qui marchent ensemble, la naissance d'une nouvelle circonscription politique.

P239

The interconnected nature of social struggles was also a feature of the early protest books, reflecting the breadth of social unrest around the ratification of the Security Treaty. One trade union publication, Nawabashigo to tetsukabuto : Shufu to Seikatsu roso 318 -nichi toso shashinshu (Rope Ladder and Iron Helmet : Collection of Photographs of the 318 Days of Struggle of the Trade Union of Shufu to Seikatsu, 1960) showed the lengthy occupation of a publishing house by its workforce after the dismissal of a worker and the arrest of fifteen others. The book is an electrifying record of the dispute, but also a worker of politicization : it shows the mechanisms of occupation itself (the process of entering into and barricading the building); physical confrontation with bosses and police; the work of education and propaganda; the struggle to unionize the workforce; and the efforts to link to other similar disputes, including the Anpo protests. Rope Ladder and Iron Helmet function as a primer for future occupations, revealing the operative nature of Japanese protest. Produced by workers of a company publishing women's magazines, it also imparts a reflexive understanding of the power of visual media, including the building of a campaign to boycott the publications of Shufu to Seikatsu itself.

La nature interconnectée des luttes sociales était également une caractéristique des premiers livres de protestation, reflétant l'ampleur des troubles sociaux autour de la ratification du traité de sécurité. Une publication syndicale, Nawabashigo to tetsukabuto : Shufu to Seikatsu roso 318 -nichi toso shashinshu (Échelle de corde et casque de fer : Collection de photographies des 318 jours de lutte du syndicat de Shufu à Seikatsu, 1960) montrait la longue occupation d'une maison d'édition par son personnel après le licenciement d'un travailleur et l'arrestation de quinze autres. Le livre est un compte rendu électrisant du conflit, mais aussi un travailleur de la politisation : il montre les mécanismes de l'occupation elle-même (le processus d'entrée et de barricade du bâtiment) ; la confrontation physique avec les patrons et la police ; le travail d'éducation et de propagande ; la lutte pour la syndicalisation de la main-d'œuvre ; et les efforts pour établir des liens avec d'autres conflits similaires, y compris les protestations de l'Anpo. L'échelle de corde et le casque de fer servent d'amorce pour les occupations futures, révélant la nature opérationnelle de la protestation japonaise. Produit par les travailleurs d'une entreprise publiant des magazines féminins, il permet également de comprendre par la réflexion le pouvoir des médias visuels, notamment par la mise en place d'une campagne de boycott des publications de Shufu à Seikatsu lui-même.

Other early protest books also recorded occupations, most notably the important Miike mining strike in Japan's most modern colliery, owned by the Mitsui Mining Company. They were a foundational expression of the non-aligned citizen politics -or nonpori- that would increasingly trouble Japanese (and American) authorities during the 1960s. Crucially, the books were an effort to represent the protesters to themselves outside of the realm of parliamentary politics, to provide a convincing delineation of a dramatically extended political field. This work of collective self-representation was vital to an inchoate movement the protest book is mediated by a representational urgency generated from within -few of the photographers stood outside the struggle. Breaking with modes of humanist documentary which were dominant in the postwar period, the books recover forms of activist photography that resemble earlier formations of political modernism, perhaps particularly the interwar worker-photography movement. A desire for activist self-representation explains another defining feature of the protest book form : its repetition. Transcending its specific content, the significance of the protest book lies in its insistent restatement of democracy in action, an assertion of the «working existence of citizen power in 1960s Japan.

D'autres livres de protestation ont également des occupations, notamment l'importante grève minière des Miike dans la mine la plus moderne du Japon, appartenant à la compagnie minière Mitsui. Ils étaient une expression fondamentale de la politique citoyenne non alignée - ou nonporale - qui allait de plus en plus troubler les autorités japonaises (et américaines) au cours des années 1960. Les livres étaient surtout un effort pour représenter les protestataires à eux-mêmes en dehors du domaine de la politique parlemen-

taire, pour fournir une délimitation convaincante d'un champ politique considérablement étendu. Ce travail d'autoreprésentation collective était vital pour un mouvement inachevé : le livre de protestation est médiatisé par une urgence de représentation générée de l'intérieur - peu de photographes se sont tenus en dehors de la lutte. Rompant avec les modes de documentaires humanistes qui dominaient dans l'après-guerre, les livres récupèrent des formes de photographie militante qui ressemblent à des formations antérieures du modernisme politique, peut-être en particulier le mouvement photographique ouvrier de l'entre-deux-guerres. Un désir d'auto-représentation des militants explique une autre caractéristique de la forme du livre de protestation : sa répétition. Au-delà de son contenu spécifique, la signification du livre de protestation réside dans sa réaffirmation insistante de la démocratie en action, une affirmation de «l'existence fonctionnelle du pouvoir citoyen dans le Japon des années 1960».

*However, it is also important to pay close attention to the temporality of the protest book, inextricably linked as it is to the waxing and waning of constituent power. There is a gradual downturn in publication after 1960, as the Anpo demonstrations were neutralized by the reconfiguration of the Japanese government and as policy shifted away from violent confrontation to one of promoting economic growth and the spread of consumer consolations. Protest books published in the middle of the decade are often no longer collective projects, but rather the work of individual photographers and are more reflexive in form. These include Kawada Kikusji's *Chizu* (*The Map*, 1965) and Kitai Kazuo's *Teiko* (*Resistance*, 1965). Kitai's book was self-funded during a period of activism with the Zengakuren - his print were purchased by protester to document its activities. It contains images of a demonstration against the visit of a US atomic submarine to Yokosuka Naval Base in November 1964, as well as shots of the street bars frequented by American sailors. Accompanied by a poem by Inoue Mitsuharu about coal miners and soldiers during World War II, Kitai staged an interpretation of protest through a conscious aesthetic distancing. He developed techniques to disrupt the easy identification embodied by the documentary photograph, utilizing rough-grained film stock stored in damp conditions to create marks and scratches on the surface of the image. Positioning himself against the objectivation of the camera, Kitai manages both to monumentalize protest and fold the viewer into the experience of the demonstrations. Heightening the sense of individual and pushing at the referential limits of the photograph, the book attempts to enunciate a phenomenology of resistance.*

Cependant, il est également important de prêter une attention particulière à la temporalité du livre de la contestation, inextricablement liée à la montée et à la chute du pouvoir constituant. On observe un recul progressif de la publication après 1960, alors que les manifestations de l'Anpo ont été neutralisées par la reconfiguration du gouvernement japonais et que la politique est passée de la confrontation violente à la promotion de la croissance économique et à la diffusion des concessions aux consommateurs. Les livres de protestation publiés au milieu de la décennie ne sont souvent plus des projets collectifs, mais plutôt le travail de photographes individuels et sont de forme plus réflexive. Parmi ceux-ci, on peut citer *Chizu* (La carte, 1965) de Kawada Kikusji et *Teiko* (Résistance, 1965) de Kitai Kazuo. Le livre de Kitai a été autofinancé pendant une période d'activisme avec les Zengakuren - ses tirages ont été achetés par des manifestants pour documenter ses activités. Il contient des images d'une manifestation contre la visite d'un sous-marin atomique américain à la base navale de Yokosuka en novembre 1964, ainsi que des clichés des bars de rue fréquentés par les marins américains. Accompagné d'un poème d'Inoue Mitsuharu sur les mineurs de charbon et les soldats pendant la Seconde Guerre mondiale, Kitai a mis en scène une interprétation de la protestation à travers une distanciation esthétique consciente. Il a développé des techniques pour perturber l'identification facile incarnée par la photographie documentaire, en utilisant des pellicules à grain grossier stockées dans des conditions humides pour créer des marques et des rayures sur la surface de l'image. Se positionnant contre l'objectivation de l'appareil photo, Kitai parvient à la fois à monumentaliser la protestation et à plonger le spectateur dans l'expérience des manifestations. Augmentant le sens de

l'individu et poussant les limites référentiels de la photographie, le livre tente d'énoncer une phénoménologie de la résistance.

P240

Late 1967 saw a dramatic upturn in political activism in response to the Intensification of the American war in Vietnam and related spike in the production of protest books, particularly by student associations. Organization played a crucial role, above all the formation of a new coalition of student activists known as the Sanpa Zengakuren, united by their ferocious opposition to the Communist student bloc, the Minsei. Although numerically smaller, Sanpa was dynamic, well-organized, and committed to militant action, and it prompted resurgence in the student movement. Its main target was the Japanese government's indirect support of American forces in Vietnam, including the presence of nuclear weapons and nuclear-powered ships on US bases in Japan. Relatively small groups of student activists orchestrated a series of violent confrontations with police, resulting in widespread, sometimes sympathetic media coverage and a subsequent sharp increase in the recruitment of activists. 1968 and 1969 saw further battles on the streets of Tokyo and a wave of large-scale campus rebellions, in particular at Tokyo and Nihon universities, led by the Zenkyoto (All-Student Joint Struggle Conference), a broader coalition of student activists. Student mobilization was constituent power in its rawest form - eruptive, self-organized, and prone to violent confrontation with the agents of the state, including university authorities

Fin 1967, l'activisme politique a connu un regain spectaculaire en réponse à l'intensification de la guerre américaine au Vietnam et à la montée en flèche de la production de livres de protestation, notamment par les associations d'étudiants. L'organisation a joué un rôle crucial, surtout la formation d'une nouvelle coalition de militants étudiants connue sous le nom de Sanpa Zengakuren, unis par leur opposition féroce au bloc étudiant communiste, le Minsei. Bien que numériquement plus petit, le Sanpa était dynamique, bien organisé et engagé dans l'action militante, et il a provoqué une résurgence du mouvement étudiant. Sa principale cible était le soutien indirect du gouvernement japonais aux forces américaines au Vietnam, y compris la présence d'armes nucléaires et de navires à propulsion nucléaire sur les bases américaines au Japon. Des groupes relativement petits d'étudiants activistes ont orchestré une série de confrontations violentes avec la police, ce qui a entraîné une couverture médiatique étendue, parfois sympathique, et une forte augmentation du recrutement d'activistes. Les années 1968 et 1969 ont vu de nouvelles batailles dans les rues de Tokyo et une vague de rébellions à grande échelle sur les campus, en particulier dans les universités Toyo et Nihon, menées par la Zenkyoto (All-Student Joint Struggle Conference), une coalition plus large de militants étudiants. La mobilisation étudiante était le pouvoir constituant dans sa forme la plus brute - éruptive, auto-organisée et sujette à des confrontations violentes avec les agents de l'État, y compris les autorités universitaires

Protest books published by various student associations and committees record these actions, as well as investigating other issues of concern, such as the impact of industrial pollution in Japan's rapidly growing economy. Often focused on set-piece confrontations the books outline the tactical organization and progression of the struggle. Thus the anonymously published '69 11/13-17 Sato oubei soshi toso ('69 11/13 - 17 Fight to Stop Sato from Visiting America, 1969) begins with a sketch map of the five days of protest before recording its evolution in photographs. It concludes with an image of Presidents Sato and Nixon together on a television screen, evoking the remoteness of elite representation and rule.

Des livres de protestation publiés par diverses associations et comités d'étudiants consignent ces actions, tout en examinant d'autres sujets de préoccupation, tels que l'impact de la pollution industrielle dans l'économie japonaise en pleine croissance. Souvent axés sur des confrontations sur le terrain, ces livres décrivent l'organisation tactique et la progression de la lutte. Ainsi, le livre '69 11/13-17 Sato oubei soshi toso (Lutte pour empêcher Sato de visiter l'Amérique), publié anonymement, commence par un croquis cartographique des cinq jours de protestation avant d'enregistrer son évolution en photos. Il se termine par une image des présidents Sato et Nixon ensemble sur un écran de télévision, évoquant l'éloignement de la représentation et du pouvoir des élites.

By contrast, student protest books are documents of embedded activism, reports from the battlefields of constituent power. Titling, layout, and imagery privilege the immediacy of the event - for example 10.21 to ha Nanika (What is 10.21? 1969) concerning one of the largest anti-Vietnam protests of 1968 - shunning individual authorship in favor of collective action and production. The design of these books combines descriptive detail with disorienting juxtapositions and elusive images produced in the heat of the battle, often at night, using rudimentary equipment. The result is an aesthetic of bodily immersion, nervous movement, the disorientation of smoke, and the flare of fire. This has less to do with neo-avant-garde positioning (the oft-quoted similarity to Provoke seems to me to be tenuous), than it does an effort to find a way of visualizing the working existence of violent protest, the structure of feeling of constituent politics. The protest book aims both to feed the mind and dazzle the senses in order to communicate the intoxicating experience of revolution.

En revanche, les livres de protestation des étudiants sont des documents d'activisme incarné, des rapports sur les champs de bataille du pouvoir constituant. Le titre, la mise en page et les images privilégient l'immédiateté de l'événement - par exemple 10.21 to ha Nanika (What is 10.21 ? 1969) concernant l'une des plus grandes manifestations anti-Vietnam de 1968 - en évitant la paternité individuelle au profit d'une action et d'une production collectives. La conception de ces livres combine des détails descriptifs avec des juxtapositions désorientantes et des images insaisissables produites dans le feu de l'action, souvent la nuit, à l'aide d'un équipement rudimentaire. Le résultat est une esthétique d'immersion corporelle, de mouvement nerveux, de désorientation de la fumée et de la flambée de feu. Cela a moins à voir avec le positionnement néo-avant-garde (la ressemblance souvent citée avec Provoke me semble ténue), qu'avec un effort pour trouver un moyen de visualiser l'existence opérationnelle de la protestation violente, la structure de sentiment de la politique constituante. Le livre sur la protestation vise à la fois à nourrir l'esprit et à éblouir les sens afin de communiquer l'expérience enivrante de la révolution.

In a brief commentary on the Zengakuren in his Empire of Signs, Roland Barthes noted the highly functional organization of the student battles with police, and their unfolding display of tactical precautions.» This was precisely what the student protest books were designed to record-images of violent confrontation are invariably presented as part of a drawn-out process of mobilization. This is seen, for example, in Kaihoku '68 (Liberated Area '68, 1968) produced by the Japan University Students' Power League of Tokyo, including photographs by the young student Watanabe Hitomi. The book carefully elucidates four different phases of the struggle at Nihon University, culminating eventually in violent clashes with right-wing forces (fig.2). Indeed, confrontation was a deliberate tactical ploy on the part of students, aiming to encourage, and thus expose, the far greater violence of the state. From late 1967, Sanpa activists adopted the use of wooden slaves, known as Gewalt slave or geba-bo a symbol of strength but also as they argued, legitimate violence. The point is made explicitly in Kanayama Toshia's Dotou/Years of Violent Change (Scream of Outrage / Years of Violent Change 1970) where students are shown futilely ramming armored vehicles discharging water cannons (fig 3). -

Dans un bref commentaire sur les Zengakuren dans son Empire des Signes, Roland Barthes a noté l'organisation très fonctionnelle des combats d'étudiants avec la police, et leur déploiement de précautions tactiques. C'est précisément ce que les livres de protestation des étudiants ont été conçus pour enregistrer les images de confrontations violentes qui sont invariablement présentées dans le cadre d'un long processus de mobilisation. C'est ce que l'on peut voir, par exemple, dans Kaihoku 68 (Liberated Area 68, 1968) produit par la Japan University Students' Power League de Tokyo, qui comprend des photographies de la jeune étudiante Watanabe Hitomi. Le livre explique soigneusement les quatre phases de la lutte à l'université de Nihon, qui ont abouti à de violents affrontements avec les forces de droite (fig.2). En effet, l'affrontement était un stratagème tactique délibéré de la part des étudiants, visant à encourager, et donc à exposer, la violence bien plus grande de l'État. À partir de la fin 1967, les militants du Sanpa ont adopté l'utilisation de bâtons de bois, connus sous le nom d'esclave Gewalt ou geba-bo, symbole de force mais aussi, comme ils le soutenaient, de violence légitime. Ce point est expliqué dans le livre Dotou/Years of

Violent Change de Kanayama Toshia (Cri d'indignation/ Years of Violent Change 1970), où l'on montre aux élèves des véhicules blindés en train de pilonner en vain en tirant des canons à eau (fig. 3). -

P241

*As Barthes argued, the student mobilizations offered a semiotics of protest far exceeding Western ideas of improvised riot or protest as individual expression. In Japan, he wrote, the «writing or violence produced a great scenario of signs», a syntax or actions (overturn uproar, drag, pile), performed like a prosaic sentence, not like an inspired ejaculation. Although operative and workaday, such «mass writing» could also be imaginative, as in the book produced by Fukusihma Kikujiro titled *Gasu dan no tanima kara no hokoku* (A Report from the Valley of the Gas War, 1969), showing student protests at the University of Tokyo in 1969. One section focused on the injuries caused by the riot police, particularly their use of CN or chloroacetophenone form of tear gas fired from water cannons that was also being used against the Vietnam in Vietnam. The book reported that ten thousand shots had been fired during the Tokyo demonstrations, resulting in numerous burns and head injuries : it included a detailed illustrated narrative of the deadly effect of the gas on rats. In this and similar books the students were engaging in a battle or representation more sophisticated but also far more vociferous, than their counterparts in Paris or Chicago. As Barthes argued, part of the purpose of the volume of violence was the assertion of constituent action itself : the Zengakuren are going to fight.*

Comme le soutenait Barthes, les mobilisations étudiantes offraient une sémiotique de la protestation dépassant de loin les idées occidentales d'émeute improvisée ou de protestation en tant qu'expression individuelle. Au Japon, écrit-il, «l'écriture ou la violence a produit - un grand scénario de signes», une syntaxe ou des actions (renverser un déracinement, traîner, empiler), exécutées comme une phrase prosaïque, et non comme une éjaculation inspirée. Bien qu'opérationnelle et quotidienne, une telle «écriture de masse» pourrait également être imaginative, comme dans le livre de Fukusihma Kikujiro intitulé *Gasu dan no tanima kara no hokoku* (Un rapport de la vallée de la guerre du gaz, 1969), qui montre les protestations des étudiants à l'université de Tokyo en 1969. Une partie de l'article était consacrée aux blessures causées par la police anti-émeute, en particulier par l'utilisation de la CN ou de la chloroacétophénone, une forme de gaz lacrymogène tirée par les canons à eau qui était également utilisée contre le Viêt Nam. Le livre rapporte que dix mille coups de feu ont été tirés pendant les manifestations de Tokyo, entraînant de nombreuses brûlures et blessures à la tête : il comprend un récit détaillé et illustré de l'effet mortel du gaz sur les rats. Dans ce livre et dans d'autres livres similaires, les étudiants s'engageaient dans une bataille ou une représentation plus sophistiquée mais aussi beaucoup plus véhémement que leurs homologues de Paris ou de Chicago. Comme le soutenait Barthes, le but de ce volume sur la violence était en partie d'affirmer l'action constitutive elle-même : les Zengakuren vont se battre.

However, by late 1969 the campus revolts had begun to fade as university authorities working with police tightened their control and the student movement became weakened by bitter factional disputes. Increasingly, activists transferred their energies to other conflicts, notably those against the American administration of Okinawa (and the presence of massive US military facilities in the Ryukyu Islands more generally) and the battle against the building of a new Tokyo airport at Sanrizuka. Intimately tied to the history of occupation both struggles involved grassroots alliances with international links, notably those opposed to the destruction wrought by American air power in Vietnam. They represent a further transformation in the working of constituent politics in Japan and a related shift in the representational strategies embodied by the protest book. In retrospect, both issues reflected a narrowing of citizen politics as confrontations with the state, however violent, became more geographically limited and reduced to smaller cohorts of committed activists.

Cependant, à la fin de 1969, les révoltes sur les campus avaient commencé à s'estomper, les autorités universitaires travaillant avec la police ayant renforcé leur contrôle et le mouvement étudiant s'étant affaibli à cause d'âpres disputes entre factions. De plus en plus, les militants ont transféré leurs énergies vers d'autres conflits, notamment ceux contre l'administration américaine d'Okinawa (et plus généralement contre la présence d'installations militaires américaines massives dans les îles Ryukyu) et la bataille contre la construction d'un nouvel aéroport de Tokyo à Sanrizuka. Intimement liées à l'histoire de l'occupation, ces

deux luttes ont impliqué des alliances de base ayant des liens internationaux, notamment celles qui s'opposent à la destruction causée par la puissance aérienne américaine au Vietnam. Elles représentent une nouvelle transformation dans le fonctionnement de la politique constituante au Japon et un changement connexe dans les stratégies de représentation incarnées par le livre de protestation. Rétrospectivement, ces deux questions reflètent un rétrécissement de la politique citoyenne, car les confrontations avec l'État, aussi violentes soient-elles, sont devenues plus limitées géographiquement et réduites à de plus petites cohortes de militants engagés.

Okinawa, the so-called «Keystone of the Pacific», had been occupied by American forces since 1945 and was due to revert to Japanese rule in 1972. The impact of its extensive US military infrastructure, particularly the large Air Force base at Kadena, began to be explored by photographers notably Tomatsu Shomei, from the late 1950s. Okinawa offered a rich symbolic vocabulary in the face of an overwhelming imbalance of power, opposing aspects of traditional Japanese culture to the depredations of the American military-industrial machine. Okinawa protest books tend toward a realist rhetoric of juxtaposition and contrast, enriched by a complex territorial dynamic and the positioning of the photographer as outsider. Thus Kurihara Tatsuo, working for the Asahi newspaper, produced Shashin hokoku Okinawa 1961-1970 (Okinawa Photo-Reportage 1961-1970, 1970) concluding with a series of color spreads evoking the Technicolor plenitude of American popular culture. It includes an image of two prone soldiers, on leave from Vietnam, straddled by their girlfriends - a picture shot voyeuristically with a telephoto lens from behind a wire fence (fig. 4). Okinawa's tough libidinal economy was a persistent theme or fascination for photographers, seen in Nagaham Osa samu's Atsuku nagai yoru no shima (The Island of Long Hot Nights, 1972,) a book that forcefully articulates the relationship between American militarism and the exploitation of Japanese women. Other themes included the depletion of Okinawa's marine resources and the general threat posed to small-scale peasant production by unfettered capitalist expansion, not least the growing presence of the oil industry.

Okinawa, la «clé de voûte du Pacifique», était occupée par les forces américaines depuis 1945 et devait revenir sous domination japonaise en 1972. L'impact de ses vastes infrastructures militaires américaines, en particulier la grande base de l'armée de l'air à Kadena, a commencé à être exploré par des photographes, notamment Tomatsu Shomei, à partir de la fin des années 1950. Okinawa offrait un riche vocabulaire symbolique face à un déséquilibre de pouvoir écrasant, opposant des aspects de la culture japonaise traditionnelle aux déprédations de la machine militaro-industrielle américaine. Les livres de protestation d'Okinawa tendent vers une rhétorique réaliste de juxtaposition et de contraste, enrichie par une dynamique territoriale complexe et le positionnement du photographe en tant qu'étranger. Ainsi, Kurihara Tatsuo, travaillant pour le journal Asahi, a réalisé Shashin hokoku Okinawa 1961-1970 (Okinawa Photo-Reporting 1961-1970, 1970) se terminant par une série de reportages en couleur évoquant la plénitude Technicolor de la culture populaire américaine. Il comprend une image de deux soldats en permission du Vietnam, chevauchant leurs petites amies - une image prise de façon voyeuriste avec un téléobjectif derrière une clôture de fil de fer (fig. 4). La dure économie libidinale d'Okinawa était un thème ou une fascination persistante pour les photographes, comme en témoigne l'ouvrage de Nagaham Osa samu, Atsuku nagai yoru no shima (L'île des longues nuits chaudes, 1972), qui articule avec force la relation entre le militarisme américain et l'exploitation des femmes japonaises. Parmi les autres thèmes abordés, citons l'épuisement des ressources marines d'Okinawa et la menace générale que représente pour la production paysanne à petite échelle l'expansion capitaliste sans entraves, notamment la présence croissante de l'industrie pétrolière.

More the work of photojournalists and independent photographers, the Okinawa books show a subtle shift toward representation rather than self-representation as the constative force of constituent power recedes. It is important not to exaggerate this -most of the photographers were committed to the anti-base struggle and the working existence of citizen protest is still evident -but nonetheless, the politics of representation begins to be more consciously articulated, displacing the (self-)representation of politics seen in earlier manifestations of the protest book. In part this was to deal the abstract scope of American power and the need to organize picture narratives allegorically. There is no better example

of this than the oft-repeated motif of the B-52 bomber which by 1968 was averaging 350 sorties per month over North Vietnam out of Kadena Air Base alone. Glimpsed from the ground, its menacing, hawk-like frame is a constant motif in Tomatsu's Okinawa, Okinawa, Okinawa (1969) (fig. 25). It is contrasted with the everyday activities of the islanders, including those protesting against its use. The B-52 is seen again in serial form in the journal Non (1970), a dark force looming ever larger over the Japanese people. A graphic emblem of the destructive power of the American technological sublime, it also references the overwhelming of Japanese sovereignty. And in Provoke 2 the airplane seems to disperse into the grain of the paper altogether, a photographic evisceration of constituted power's most active deadly weapon.

Plus qu'un travail de photojournalistes et de photographes indépendants, les livres d'Okinawa montrent un changement subtil vers la représentation plutôt que vers l'auto-représentation, à mesure que la force consensuelle du pouvoir constituant diminue. Il est important de ne pas exagérer cela - la plupart des photographes étaient engagés dans la lutte contre la base et l'existence de la protestation citoyenne est toujours évidente - mais néanmoins, la politique de représentation commence à être plus consciemment articulée, déplaçant l'(auto-)représentation de la politique vue dans les manifestations précédentes du livre de protestation. Il s'agissait en partie de traiter de la portée abstraite de la puissance américaine et de la nécessité d'organiser les récits d'images de manière allégorique. Il n'y a pas de meilleur exemple de cela que le motif souvent répété du bombardier B-52 qui, en 1968, effectuait en moyenne 350 sorties par mois au-dessus du Vietnam du Nord à partir de la seule base aérienne de Kadena. Vu du sol, son cadre menaçant, semblable à un faucon, est un motif constant dans *Okinawa, Okinawa, Okinawa* (1969) de Tomatsu (fig. 25). Il contraste avec les activités quotidiennes des habitants de l'île, y compris ceux qui protestent contre son utilisation. On retrouve le B-52 sous forme de série dans la revue *Non* (1970), une force sombre qui menace de plus en plus le peuple japonais. Emblème graphique de la puissance destructrice du sublime technologique américain, il fait également référence à l'écrasement de la souveraineté japonaise. Et dans *Provoke 2*, l'avion semble se disperser complètement dans le grain du papier, une éviscération photographique de l'arme mortelle la plus active du pouvoir constitué.

P242

The final subject of the protest book was another vastly unequal struggle, that of farmers, students, and workers against the building of the New Toyko International Airport on the Chiba peninsula at Sanrizuka. Beginning in 1966 this long-running conflict - to all intents and purposes a small-scale civil war - was fueled by concerns including the industrialization of farming, unfettered urbanization, and the use of national infrastructure to support American military interests. Initiated by local farmers, Sanrizuka drew in students as the campus battles faded, broadening its political scope to include those opposed to the war in Vietnam and the further renewal of the Security Treaty in 1970. The students brought with them all the «tactical precautions» learned in the city, inspiring the farmers to change their attitude to physical resistance. Sanrizuka soon resembled a battlefield with the farmers' land defended by barricades watchtowers, and a network of tunnels. As police carried out a series of expropriations, the levels of violence escalated, taking on - as Matsumoto's affidavit hints - a ritualized form. Protesters, including units of children, confronted raw state power with sticks and stones, resulting in the mobilization of 500,000 police, 7,000 injuries, 6 deaths, and 2,500 arrests. An epic confrontation which attracted international attention, Sanrizuka nonetheless increasingly felt like a last-ditch battle.

Le dernier sujet du livre de protestation était une autre lutte très inégale, celle des agriculteurs, des étudiants et des travailleurs contre la construction du nouvel aéroport international de Toyko sur la péninsule de Chiba à Sanrizuka. Ce conflit de longue date, qui a débuté en 1966 et qui s'apparente à une guerre civile à petite échelle, était alimenté par des préoccupations telles que l'industrialisation de l'agriculture, l'urbanisation sauvage et l'utilisation des infrastructures nationales pour soutenir les intérêts militaires américains. Initié par des agriculteurs locaux, Sanrizuka a attiré des étudiants alors que les batailles sur le campus s'estompaient, élargissant sa portée politique pour inclure ceux qui s'opposaient à la guerre du Vietnam et au renouvellement du traité de sécurité en 1970. Les étudiants ont apporté avec eux toutes les «précautions tactiques» apprises en ville, ce qui a incité les fermiers à changer leur attitude face à la

résistance physique. Sanrizuka a rapidement ressemblé à un champ de bataille avec les terres des fermiers défendues par des tours de guet barricadées, et un réseau de tunnels. Alors que la police procédait à une série d'expropriations, le niveau de violence s'est accru, prenant - comme le laisse entendre la déclaration sous serment de Matsumoto - une forme ritualisée. Les manifestants, dont des unités d'enfants, ont affronté le pouvoir brut de l'État avec des bâtons et des pierres, ce qui a entraîné la mobilisation de 500 000 policiers, 7 000 blessés, 6 morts et 2 500 arrestations. Cette confrontation épique a attiré l'attention internationale, mais Sanrizuka a néanmoins été ressentie comme une bataille ultime.

As before, the protest books captured both the strategic intricacy and sublime scale of the conflict. With press access heavily regulated by police, this was more than ever a battle over representation. Kitai Kazuo first travelled to Sanrizuka in January 1969, photographing intermittently over two years in order to publish his narrative of the early years of the struggle, Sanrizuka 1969-1971 (1971). Shooting with a 25 mm panoramic lens, Kitai attempted to connect the farmers and protesters intimately to the land, drawing on the graphic density of Japanese woodblock printing to delineate the rhythm of their labor.» The book's rich matte gravure conjures the intensity of peasant experience nonetheless transformed by combat and the profound disfigurement of the Chiba landscape. The Sanrizuka protest books are a tour de force of embedded reportage, as photographers and filmmakers engaged, with farmers and students over an extended period. This proximity is also evident in the collectively produced Sanrizuka -moeru hokuso daichi / Document 1966-71 (Sanrizuka - Burning Hokuso Land/ Document 1966-71, 1971), which contrasts portraits of Sanrizuka peasants, particularly its women, against panoramic views of the pitched battles with not police. Consciously a document of an intensely tactical struggle, the book, like that of Kitai, mobilizes photography in an effort to bring the viewer closer to the constitutive subjectivity of the farmers.

Comme auparavant, les livres de protestation ont saisi à la fois la complexité stratégique et l'ampleur sublime du conflit. L'accès aux ressources étant fortement réglementé par la police, il s'agissait plus que jamais d'une bataille pour la représentation. Kitai Kazuo s'est rendu pour la première fois à Sanrizuka en janvier 1969, photographiant par intermittence pendant deux ans afin de publier son récit des premières années de la lutte, Sanrizuka 1969-1971 (1971). Prenant des photos avec un objectif panoramique de 25 mm, Kitai a tenté de relier intimement les fermiers et les manifestants à la terre, en s'appuyant sur la densité graphique de l'impression japonaise sur bois pour délimiter le rythme de leur travail. La riche impression en héliogravure mate du livre évoque l'intensité de l'expérience paysanne pourtant transformée par le combat et la profonde défiguration du paysage de Chiba. Les livres de protestation de Sanrizuka ont un tour de force de reportage intégré, car des photographes et des cinéastes se sont engagés, avec des paysans et des étudiants, sur une longue période. Cette proximité est également évidente dans le Sanrizuka -moeru hokuso daichi / Document 1966-71 (Sanrizuka - Burning Hokuso Land Document 1966-71, 1971), produit collectivement, qui oppose des portraits de paysans samizuka, en particulier de femmes, à des vues panoramiques des batailles livrées avec des non policiers. Document consciemment d'une lutte intensément tactique, le livre, comme celui de Kitai, mobilise la photographie dans un effort pour rapprocher le spectateur de la subjectivité constitutive des paysans.

Although the protesters delayed the opening of the Narita airport by seven years, it soon became clear-particularly after a second round of expropriations in September 1971-that the slate would eventually triumph. Regular violent confrontations and a skillful war of position brought occasional victories, such as the capture and partial destruction of the new control tower by members of the Trotskyist Fourth International in March 1978. But however heroic the action of the farmers and militants, and however emblematic their struggle, they were becoming further isolated from a population lulled in to complacency by an expanding consumer economy and the privatization of social experience. Outside of its Sanrizuka redoubts extra-institutional politics was in retreat, overwhelmed by constituted power. The reverberations of this development are felt in the later protest books which lose the compressed temporality of earlier publications, becoming in creasingly retrospective, perhaps even commemorative in form. Although partisan accounts of a ferocious struggle, these books are no longer an expression of constituent protest as a pervasive social force.

Bien que les manifestants aient retardé l'ouverture de l'aéroport de Narita de sept ans, il est vite devenu évident - en particulier après une deuxième série d'expropriations en septembre 1971 - que le projet allait finalement triompher. Des affrontements violents réguliers et une habile guerre de position ont apporté des victoires occasionnelles, comme la capture et la destruction partielle de la nouvelle tour de contrôle par les membres de la Quatrième Internationale Trotskyste en mars 1978. Mais quelle que soit l'action héroïque des paysans et des militants, et quel que soit le caractère emblématique de leur lutte, ils s'isolaient de plus en plus d'une population bercée par la complaisance d'une économie de consommation en expansion et la privatisation de l'expérience sociale. En dehors de ses redoutes de Sanrizuka, la politique extra-institutionnelle était en recul, accablée par le pouvoir constitué. Les répercussions de cette évolution se font sentir dans les livres de protestation ultérieurs qui perdent la chronologie compacte des publications antérieures, devenant de plus en plus rétrospectifs, peut-être même commémoratifs dans leur forme. Bien qu'il s'agisse de récits partisans d'une lutte féroce, ces livres ne sont plus l'expression d'une protestation constitutive en tant que force sociale omniprésente.

P243

How then, by way of conclusion, are we to position the publication of Provoke within this turbulent circuit of politics and representation, of an insurgent power and its expression in photography? How might we begin to conceive of the relationship between the magazine and the constituent politics that formed its backdrop?

Comment alors, en guise de conclusion, positionner la publication de Provoke dans ce cycle tumultueux de la politique et de la représentation, d'un pouvoir insurgé et de son expression dans la photographie ? Comment pouvons-nous commencer à concevoir la relation entre le magazine et la politique constitutive qui lui sert de toile de fond ?

On July 19, 1969, in the course of one night, the police evicted protesters from their popular gathering place in the Plaza in Tokyo's Shinjuku station. At the same time they altered all its signage, from Shinjuku West Exit Underground Plaza to Underground Concourse. It was, as Jordan Sand has argued, a minor event in the longer tactical battle between protesters and police, but one of historic portent : it marked an attempt to destroy the urban commons in the city, to break the links, so resonant since the Anpo protests of 1960, between mass politics and urban space. For the authorities, the Plaza was no longer to be a place of free association, democratic debate, or carnivalesque protest and performance. Instead, a spontaneously appropriated common space was to be returned to its intended use - as a concrete concourse ushering millions of Tokyo commuters quietly and efficiently between their homes in the suburbs to their places of work in the city center.

Le 19 juillet 1969, au cours d'une nuit, la police a expulsé des manifestants de leur lieu de rassemblement public sur la place de la gare de Shinjuku à Tokyo. Dans le même temps, ils ont modifié toute la signalisation, de la place souterraine de la sortie ouest de Shinjuku au hall souterrain. Il ne s'agissait pas comme l'a fait valoir Jordan Sand, d'un événement mineur dans la longue bataille tactique entre les manifestants et la police, mais d'un événement historique : il marquait une tentative de détruire le patrimoine urbain de la ville, de rompre les liens, si résonnants depuis les manifestations de l'Anpo de 1960, entre la politique de masse et l'espace urbain. Pour les autorités, la place ne devait plus être un lieu de libre association, de débat démocratique, de protestation et de spectacle carnivalesque. Au lieu de cela, un espace commun spontanément approprié devait être rendu à son usage prévu - comme un hall concret qui conduirait des millions de navetteurs de Tokyo, en toute tranquillité et efficacité, de leur domicile en banlieue à leur lieu de travail au centre ville.

But Provoke is also a symptom of a crisis in the representation of constituent politics. This is signaled in the notoriously obscure statements of Provoke 1, which seek to extract photography from its function as ideological weapon to privilege an altogether more fragmentary apprehension of reality. Indeed, it is possible to read a withdrawal from the commons enacted in the layout of the journal itself, as it moves quickly from Taki Koji's images of employees defending the left-wing San'ichi Shobo publishing house and his photographs of miners, through to a concern in subsequent series with images of the

everyday and the pleasures of consumption, including the fashion industry. The protesting commons is eviscerated and the body of the lone photographer becomes more significant in the production of urban space. Liminality is privileged over monumentality and individual mobility over the motion of the masses. While are-bure-boke is often eulogized, it also amounts to an occlusion of visual information, seen in the way that the motif, sometimes repeated, comes to dominate the frame. There is a similarity here to what Eric Cazdyn has described as the rise of a «pornographic aesthetic» in Japanese cinema, an obscuring of social reference as bodies and, by extension commodities increasingly come to fill the picture to the marginalization of everything else.» The formal potential of this approach reaches a stunning culmination in Provoke3e.

Mais la provocation est aussi le symptôme d'une crise dans la représentation de la vie politique. En effet, on peut lire un désengagement des biens communs dans la mise en page du journal lui-même, car il passe rapidement des images de Taki Koji représentant des employés défendant la maison d'édition de gauche San'ichi Shobo et de ses photographies de mineurs, à une préoccupation dans les séries suivantes avec des images du quotidien et des plaisirs de la consommation, y compris l'industrie de la mode. Les biens communs protestataires sont éviscérés et le corps du photographe solitaire devient plus important dans la production de l'espace urbain. La limitation est privilégiée par rapport à la monumentalité et la mobilité individuelle par rapport au mouvement des masses. Si l'on fait souvent l'éloge de l'are-bure-boke, cela équivaut aussi à une occlusion de l'information visuelle, vue de la façon dont le motif, parfois répété, en vient à dominer le cadre. Il y a là une similitude avec ce qu'Eric Cazdyn a décrit comme la montée d'une «esthétique pornographique» dans le cinéma japonais, un obscurcissement de la référence sociale car les corps et, par extension les marchandises viennent de plus en plus remplir le tableau à la marginalisation de tout le reste». Le potentiel formel de cette approche atteint un point culminant étonnant dans Provoke 3.

P244

In retrospect, Provoke was a sensitive inflection of a further mutation in citizen politics, its publication coinciding with the beginning of the end of a wave of revolutionary upheaval. It sought to break the circuit of representation of constituent power, «freeing» photography from the shackles of protest, notably through the abandonment of the commons and any attempt to represent it. Although there is a formal similarity to aspects of the protest books (particularly Kitai's phenomenology of resistance), it came to express a very different content. Provoke, in other words, was also an index of defeat, a formally challenging neo-avant-gardism exploring the materialization of the overexposed city. However it, was a provocation deprived of perhaps even organized against constituent subjectivity.

Rétrospectivement, Provoke a été le fruit d'une inflexion sensible d'une nouvelle mutation de la politique citoyenne, sa publication coïncidant avec le début de la fin d'une vague de bouleversements révolutionnaires. Elle a cherché à rompre le circuit de représentation du pouvoir constituant, «libérant» la photographie des carcans de la contestation, notamment par l'abandon des biens communs et toute tentative de représentation. Bien qu'il y ait une similitude formelle avec certains aspects des livres de protestation (en particulier la phénoménologie de la résistance de Kitai), elle en est venue à exprimer un contenu très différent. En d'autres termes, Provoquer était aussi un indice de défaite, un défi formel au néo-avant-gardisme explorant la matérialisation de la ville surexposée. Cependant, c'était une provocation privée de possibilité, voire organisée contre la subjectivité constitutive.

P245

Kaneko Ryuichi / Interviewed by Matthew S. Witkovsky

Kaneko Ryuichi / Interviewé par Matthew S. Witkovsky

Matthew S. Witkovsky : Where and when did you study at university?

Kaneko Ryuichi : I entered Risho University [in Tokyo] in April 1967, as a student in the department of literature, with a specialty in geography.

Matthew S. Witkovsky : Où et quand avez-vous étudié à l'université ?

Kaneko Ryuich : Je suis entré à l'université de Rissho [à Tokyo] en avril 1967, comme étudiant au département de littérature, avec une spécialisation en géographie.

MW : *Geography is within the literature department ?*

KR : *Historical geography. My major was Japanese historical geography.*

MW : La géographie fait partie du département de littérature ?

KR : Géographie historique. Ma spécialité était la géographie historique du Japon.

MW : *Were you already making photographs ?*

KR : *My father, temple master at the temple where I grew up and which I now administer, for many years enjoyed taking photographs. He gave me a camera as a small child. When I entered high school in 1964, I joined a camera club.*

MW : Vous faisiez déjà des photos ?

KR : Mon père, maître du temple où j'ai grandi et que j'administre maintenant, a pris plaisir à faire des photos pendant de nombreuses années. Il m'a donné un appareil photo quand j'étais petit. Quand je suis entré au lycée en 1964, j'ai rejoint un club de photographie.

MW : *Who introduced you to the Zen Nihon Gakusei Shashin Renmei (All-Japan Students' Photo Association, or AJSPA) ?*

KR : *When I entered university, an upper-level student, Nonaka Noriaki, recommended a lecture hosted by AJSPA to me. This initiated my discovery of the association. In my junior year, in 1969, I became captain of the Rissho University club. Then in 1970-71, I served as chairman of the entire association, which covered most areas of the country.*

MW : Qui vous a fait connaître le Zen Nihon Gakusei Shashin Renmei (Association japonaise de la photo étudiante, ou AJSPA) ?

KR : Quand je suis entré à l'université, un étudiant de haut niveau, Nonaka Noriaki, m'a recommandé un cours donné par l'AJSPA. C'est ainsi que j'ai découvert l'association. En 1969, je suis devenu responsable du club de l'université de Rissho. Puis, en 1970-71, j'ai été président de l'ensemble de l'association, qui couvrait la plupart des régions du pays.

MW : *Briefly put, what would be the difference between AJSPA as you encountered it, in 1967, and the classic camera clubs of the 1930s?*

KR : *Mainly, the classic photo clubs focused their energies on defining photography as art, while concentrating less on interconnections among the club members.*

MW : En bref, quelle serait la différence entre une AJSPA telle que vous l'avez rencontrée, en 1967, et les clubs de photographie classiques des années 1930 ?

KR : Principalement, les clubs de photo classiques se concentraient sur la définition de la photographie en tant qu'art, tout en se concentrant moins sur les interconnexions entre les membres du club.

MW : *Did AJSPA have some leaning toward art photography?*

KR : *The members of AJSPA thought that photography is a documentary art form-that photographic art is documentary.*

MW : L'AJSPA a-t-elle eu un penchant pour la photographie d'art ?

KR : Les membres de l'AJSPA pensaient que la photographie est une forme d'art documentaire - que l'art photographique est documentaire.

MW : *On the model of Domon Ken ?*

KR : *Yes*

MW : Sur le modèle de Domon Ken ?

KR : Oui

*MW : Is it fair to say that photography was an art for the newspaper ?
KR : Not the newspaper, the magazine.*

MW : Est-il juste de dire que la photographie était un art pour le journal ?
KR : Pas pour le journal, pour le magazine.

*MW : Was AJSPA in 1967 involved with the student protest movement?
KR : They started to be influenced by student activism from 1964 or 1965 onward. However, they never committed themselves directly to activism. In 1966 and 1967, the Zenkyoto movement (All-Campus Joint Struggle Council) took shape; AJSPA was an ancillary element in that movement.*

MW : En 1967, l'AJSPA était-elle impliquée dans le mouvement de protestation des étudiants ?
KR : Ils ont commencé à être influencés par l'activisme étudiant à partir de 1964 ou 1965. Cependant, ils ne se sont jamais engagés directement dans l'activisme. En 1966 et 1967, le mouvement Zenkyoto (All-Campus Joint Struggle Council) a pris forme ; l'AJSPA était un élément accessoire de ce mouvement.

P246

*MW : Did the moment of your joining AJSPA coincide, then, with the association and its members taking a greater interest in the student protest movement?
KR : You could partly say that Societal tendencies and tendencies within AJSPA were compatible, both directed against the government. Taking photographs, taking part in theatrical productions, and artistic creation more generally were all oriented in this direction.*

MW : Le moment où vous avez rejoint l'AJSPA a-t-il donc coïncidé avec le fait que l'association et ses membres s'intéressent davantage au mouvement de protestation des étudiants ?
KR : On pourrait en partie dire que les tendances sociétales et les tendances au sein de l'AJSPA étaient compatibles, toutes deux dirigées contre le gouvernement. La prise de photos, la participation à des productions théâtrales et la création artistique en général étaient toutes orientées dans ce sens.

*MW : When did you get involved -if ever- in student demonstrations?
KR : May be in 1967 or early 968, I was involved in some student street demonstrations. My university also had a circle of Zenkyoto members. But my commitment to AJSPA was deeper than my engagement on the street. Members of AJSPA did not get involved in social demonstrations. In 1967-68, the group's older members, such as Nonaka, stopped participating in the protests. They wanted to take photographs of the demonstrations instead. Not journalistic, not neutral. They stopped being activists, because if they took photographs of particular demonstrator, those demonstrators might get arrested.*

MW : Quand vous êtes-vous impliqué - si jamais - dans des manifestations étudiantes ?
KR : Peut-être en 1967 ou au début de l'année 1968, j'ai participé à quelques manifestations étudiantes de rue. Mon université avait également un cercle de membres du Zenkyoto. Mais mon engagement dans l'AJSPA était plus profond que mon engagement dans la rue. Les membres de l'AJSPA ne se sont pas engagés dans des manifestations sociales. En 1967-68, les membres les plus âgés du groupe, comme Nonaka, ont cessé de participer aux manifestations. Ils voulaient plutôt prendre des photos des manifestations. Ils n'étaient ni journalistes, ni neutres. Ils ont cessé d'être des militants, car s'ils prenaient des photos de tel ou tel manifestant, ces derniers risquaient d'être arrêtés.

*MW : I thought that you were going to say that -at the moment of lifting the camera to one's eyes, one is no longer a fully active demonstrator. To photograph a demonstration is not the same as to take part in one. Was such a point discussed in AJSPA?
KR : They discussed seriously, and often, whether to bring a camera or a stick to a fight.*

MW : Je pensais que vous alliez dire qu'au moment où l'on lève l'appareil photo vers les yeux, on n'est plus un manifestant pleinement actif. Photographier une manifestation n'est pas la même chose que d'y participer. Un tel point a-t-il été discuté au sein de l'AJSPA ?
KR : Ils ont discuté sérieusement, et souvent, de la question de savoir s'il fallait apporter un appareil photo ou un bâton à un combat.

MW : You have written well about a shift in the structure of AJSPA that took place in the early 1960s. In the catalog to your exhibition 1968-Japanese Photography Photographs that Stirred Up Debate, 1966-1974 - you state that in 1969 AJSPA had branches at 234 universities and 931 high schools, with nearly 35,000 students enrolled as members. Second, you state that in the 1950s, club officers would essentially issue «orders» to the members, assigning a common topic-birds, for example - and collecting photographs on this topic; students faithfully followed in instructions. By contrast, at the time that you joined AJSPA, the structure was more that of a debate, with member students contributing photographs and discussions toward the debate.

KR : A lot of discussion, yes ! And camps. There were summer camps, also in May and at other times, when we would spend three to four nights (and four to five days) indisussion at retreats. During the camp meetings, students would bring their photographs and pin them up on the walls, and the discussions would begin. All day and long into the night. Each university held a camp twice a year. In addition, all-AJSPA camps were held three times yearly. And finally, regional sections within AJSPA held camps. The timing changed year to year, but the freshman camp (for new members) always came in May. In September came the university camp, the AJSPA general camp would be held in the fall as well.

MW : Vous avez bien écrit sur un changement de structure de l'AJSPA qui a eu lieu au début des années 1960. Dans le catalogue de votre exposition 1968-Japanese Photography Photographs that Stirred Up Debate, 1966-1974 - vous indiquez qu'en 1969 l'AJSPA avait des branches dans 234 universités et 931 lycées, avec près de 35 000 étudiants inscrits comme membres. Deuxièmement, vous affirmez que dans les années 1950, les dirigeants du club donnaient essentiellement des «ordres» aux membres, en leur assignant un sujet commun - les oiseaux, par exemple - et en recueillant des photos sur ce sujet ; les étudiants suivaient fidèlement les instructions. En revanche, à l'époque où vous avez rejoint l'AJSPA, la structure était davantage celle d'un débat, les étudiants membres apportant des photos et des discussions en vue du débat.

KR : Beaucoup de discussions, oui ! Et des camps. Il y avait des camps d'été, également en mai et à d'autres moments, où nous passions trois à quatre nuits (et quatre à cinq jours) à discuter lors de retraites. Pendant les réunions de camp, les étudiants apportaient leurs photos et les accrochaient aux murs, et les discussions commençaient. Toute la journée et jusque dans la nuit. Chaque université organisait un camp deux fois par an. En outre, tous les camps de l'AJSPA ont eu lieu trois fois par an. Enfin, les sections régionales de l'AJSPA organisaient des camps. Le calendrier changeait d'année en année, mais le camp de première année (pour les nouveaux membres) avait toujours lieu en mai. En septembre, le camp universitaire avait lieu, et le camp général de l'AJSPA se tenait également à l'automne.

MW : Did the general camp take place in Tokyo ?

KR : Not in Tokyo itself -too expensive- but nearby. From winter to spring came further camps at individual universities.

MW : Le camp général a-t-il eu lieu à Tokyo ?

KR : Pas à Tokyo même - trop cher - mais à proximité. De l'hiver au printemps, il y a eu d'autres camps dans les différentes universités.

MW : Did you only meet members of AJSPA attending other universities at the camps?

KR : That is true, although one could stay friends with students whom one had met at one of these camps. Or at a lecture given to AJSPA members. When I was a freshman, I was invited to hear Mr. Fukushima Tatsuo, a former AJSPA student, speak about the history of photography and contemporary photography expression. Fukushima was of the generation of Vivo, he had curated the important exhibition Junion no me (Eyes of Ten) in 1957, where Vivo members like Tomatsu [Shomei] and Kawada [Kikuji] had first met each other. He introduced us to the work of Tomatsu, Hosoe, Kawada, and all of Vivo; also William Klein. That was very important. When I saw the pages of [Klein's book] Life is Good and Good for You in New York it was incredible for me. Great. I thought, this is photography !» Also he introduced Ed van der Elsen, Love on the Left Bank, and Sweet Life, which had just been published in 1966 [republished in Tokyo in 1968].

MW : Avez-vous rencontré dans les camps uniquement des membres de l'AJSPA fréquentant d'autres universités ?

KR : C'est vrai, même si on pouvait rester amis avec des étudiants que l'on avait rencontrés dans l'un de ces camps. Ou lors d'une conférence donnée aux membres de l'AJSPA. Quand j'étais en première année, j'ai été invité à entendre M. Fukushima Tatsuo, un ancien étudiant de l'AJSPA, parler de l'histoire de la photographie et de l'expression photographique contemporaine. Fukushima était de la génération Vivo, il avait été le commissaire de l'importante exposition Junion no me (Les yeux de dix) en 1957, où des membres de Vivo comme Tomatsu [Shomei] et Kawada [Kikuji] s'étaient rencontrés pour la première fois. Il nous a fait découvrir le travail de Tomatsu, Hosoe, Kawada et de tous les membres de Vivo, ainsi que de William Klein. C'était très important. Quand j'ai vu les pages du [livre de Klein] Life is Good and Good for You à New York, cela a été incroyable pour moi. C'était génial. Je me suis dit : «C'est de la photographie !» Il a également présenté Ed van der Elsken, Love on the Left Bank, et Sweet Life, qui venait d'être publié en 1966 [réédité dans Tokyo en 1968].

P247

MW : Those photographers - Klein and van der Elsken - are often credited with shaping the approach of Moriyama [Daido] and Nakahira [Takuma]. But you've said elsewhere that you did not gravitate to those photographer's work.

KR : I was interested in Moriyama, at the beginning. But I could not suggest to AJSPA that Moriyama was following our way. So my interest remained separate, personal. In fact, when I became captain of the Rishso University club, and then when I was named Chairman of A JSPA, I stopped taking photographs altogether and set aside my personal interests in favor of collective initiatives.

MW : On attribue souvent à ces photographes - Klein et van der Elsken - le mérite d'avoir façonné l'approche de Moriyama [Daido] et de Nakahira [Takuma]. Mais vous avez dit ailleurs que vous n'étiez pas attiré par le travail de ces photographes.

KR : Je me suis intéressé à Moriyama, au début. En fait, quand je suis devenu responsable du club de l'université de Rishso, puis président de l'AJSPA, j'ai cessé de photographier et j'ai mis de côté mes intérêts personnels au profit d'initiatives collectives.

MW : Were the camps already taking place in 1952, at the start of AJSPA?

KR : That I do not know. I believe from my research that these structural changes occurred in 1962 to 1963. Key indications of the shifts are the books Jokyo 1965 (Conditions 1965) and Ashibumi hikoki (Treadle Airplanes). These were two key publications brought out by student camera clubs.

MW : Les camps ont-ils déjà eu lieu en 1952, au début de l'AJSPA ?

KR : Cela, je ne le sais pas. D'après mes recherches, je crois que ces changements structurels se sont produits entre 1962 et 1963. Les livres Jokyo 1965 (Conditions 1965) et Ashibumi hikoki (Avions à pédales) sont les principales indications de ces changements. Il s'agit de deux publications clés réalisées par des clubs de photographie d'étudiants.

MW : Can you remember how you learned about these books, whether someone in particular urged you to buy them?

KR : I think it was that members of AJSPA at Rishso University had some photographs in Conditions 1965. I may have bought that book, or both, from someone at the Meiji University Camera Club, as Meiji students published Treadle Airplanes.

MW : Vous souvenez-vous comment vous avez découvert ces livres, si quelqu'un en particulier vous a incité à les acheter ?

KR : Je pense que c'est grâce à des membres de l'AJSPA de l'université de Rishso qui avaient quelques photos dans Conditions 1965. J'ai peut-être acheté ce livre, ou les deux, auprès de quelqu'un du club de photographie de l'université de Meiji, car les étudiants de Meiji ont publié Treadle Airplanes.

MW : The book contains guidelines for club participants. Is there something that stands out for you in reviewing those guidelines ?

KR : Yes. The guidelines in this book served me as a textbook for organizing the club. It had not fully changed in my freshman year, in 1967; taking photographs was still a hobby to some degree. My sympathies for the student social movement led me to hope for a change in the structure of the club. As captain, I had to work hard to change the club. We organized a new system for the club.

MW : Le livre contient des directives pour les participants du club. Y a-t-il quelque chose qui ressort pour vous dans la révision de ces directives ?

KR : Oui. Les lignes directrices de ce livre m'ont servi de manuel pour l'organisation du club. Elles n'avaient pas complètement changé pendant ma première année, en 1967 ; la photographie était encore un passe-temps dans une certaine mesure. Mes sympathies pour le mouvement social étudiant m'ont fait espérer un changement dans la structure du club. En tant que responsable, j'ai dû travailler dur pour changer le club. Nous avons mis en place un nouveau système pour le club.

MW : For instance, chapter 1, «Organization», includes a flow chart. Can you explain this chart, the arrows going in two directions and so on?

KR : These arrows indicate the lines of communication. When the membership is small, there is some conflation of roles, with one member assuming several functions at once.

MW : Par exemple, le chapitre 1, «Organisation», comprend un organigramme. Pouvez-vous expliquer cet organigramme, les flèches allant dans deux directions et ainsi de suite ?

KR : Ces flèches indiquent les lignes de communication. Lorsque le nombre de membres est faible, il y a une certaine confusion des rôles, un membre assumant plusieurs fonctions à la fois.

MW : One could say that, interestingly, there is a straightforward clarity to the graph that is not at all matched by the photographs. Take this one for instance, is it a picture of a sheet ? Some of the pictures are completely abstract.

KR : Yes.

MW : On pourrait dire que, de façon intéressante, le graphique est d'une clarté évidente qui n'est pas du tout égalée par les photographies. Prenez celui-ci par exemple, est-ce une photo d'une feuille ? Certaines des photos sont complètement abstraites.

KR : Oui.

MW : Did you try to make similar pictures in your club at Rissho University?

KR : The pictures in this book form a kind of self-portrait : who am I ? And they point to a definition of oneself in a social existence, not alone.

MW : Avez-vous essayé de faire des photos similaires dans votre club à l'université de Rissho ?

KR : Les photos de ce livre forment une sorte d'autoportrait : qui suis-je ? Et elles pointent une définition de soi dans une existence sociale, et pas seulement.

P248

MW : Does this explanation, as you are giving it now, recall for you discussions that took place at the camps you mentioned or in your university club ?

KR : Discussions would begin with a student articulating what he or she felt about a given photograph, in his or her own words. To talk about the objects seen in a photograph was not enough, or not even correct. To focus on an object is to talk around the photograph. In this example here, if you were to say «this shows a girl», you would be told that you are not looking at the photograph, but merely at the object. But if you were to say that this picture of a girl points to a double spread in Treadle Airplanes. On the right-hand page, a young girl is looking up at the camera, wearing traditional clothing leaves me feeling anxious, that could be a starting point for discussion.

MW : Est-ce que cette explication, telle que vous la donnez maintenant, vous rappelle des discussions qui ont eu lieu dans les camps que vous avez mentionnés ou dans votre club universitaire ?

KR : Les discussions commençaient avec un étudiant qui exprimait ce qu'il ressentait sur une photo, avec ses propres mots. Parler des objets vus sur une photographie ne suffisait pas, ou n'était pas correct. Se concentrer sur un objet, c'est parler autour de la photographie. Dans cet exemple, si vous disiez «ceci

montre une fille», on vous dirait que vous ne regardez pas la photographie, mais simplement l'objet. Mais si vous disiez que cette photo d'une fille indique une double page dans *Treadle Airplanes*. Sur la page de droite, une jeune fille regarde l'appareil photo, le fait de porter des vêtements traditionnels me laisse anxieux, cela pourrait être un point de départ pour une discussion.

MW : On this spread, one photograp zooms straight up the side of a modem high-rise bulldng, while the other shows a blinding view of another building. You commented that these photographs show the place of an individual in society. This is not a comment I would have expected It looks almost like abstract photography and you call this a picture of the individual's place in society. Is that sort of comment linked for you to protest ? Why do you describe the pictures this way ?

KR : This right-hand picture shows people isolated in the city -there are some people visible in it. On the left side, it shows something huge pushing me down, but we don't know what, exactly.

MW : Sur cette photo, l'une d'entre elles zoome directement sur le côté d'un immeuble moderne, tandis que l'autre montre une vue aveuglante d'un autre bâtiment. Vous avez fait remarquer que ces photos montrent la place d'un individu dans la société. Ce n'est pas un commentaire auquel je me serais attendu. Cela ressemble presque à de la photographie abstraite et vous appelez cela une image de la place de l'individu dans la société. Est-ce que ce genre de commentaire est lié à votre protestation ? Pourquoi décrivez-vous les images de cette façon ?

KR : Cette photo de droite montre des gens isolés dans la ville - il y a des gens visibles dans la ville. Sur le côté gauche, elle montre quelque chose d'énorme qui me pousse vers le bas, mais nous ne savons pas quoi exactement.

MW : How would a book get created out of all the photograp that students were bringing ? Can you explain the order, the placement ?

KR : This book was made from photographs by Meiji University Camera Club members, and in 1966, when it appeared, I was still in high school. But probably it came to gether through the work of Mr. Abe Kenichi or Mr. Onishi Tadayasu, perhaps aided by some others. Onishi worked in Hiroshima and was a core member of the camera club in that city. He was a great student photographer. There were three to f our core members [at Meiji].

MW : Comment un livre serait-il créé à partir de toutes les photogrammes que les étudiants apportent ? Pouvez-vous expliquer l'ordre, le placement ?

KR : Ce livre a été réalisé à partir de photographies des membres du Meiji University Camera Club, et en 1966, quand il est paru, j'étais encore au lycée. Mais il a probablement été réalisé grâce au travail de M. Abe Kenichi ou de M. Onishi Tadayasu, peut-être avec l'aide de quelques autres. Onishi travaillait à Hiroshima et était un membre important du club de photographie de cette ville. C'était un grand photographe étudiant. Il y avait trois membres principaux [à Meiji].

MW : Could it be said more generally that the sorts of discussions held around the photographs would also take place in making the books that got published ? Or were the books made in a more exclusive or even solitary way?

KR : The books were both the result and the cause of our discussions.

MW : Pourrait-on dire de manière plus générale que les discussions autour des photographies ont également lieu lors de la réalisation des livres publiés ? Ou bien les livres ont-ils été réalisés de manière plus exclusive, voire solitaire ?

KR : Les livres ont été à la fois le résultat et la cause de nos discussions.

MW : How did such books circulate?

KR : I don't know how many copies of Treadle Airplanes fors example, were published. But members of AJSJA would recommend them indiviudally. For example, one member of the Meiji University Club would go around asking other students to buy a particular book.

MW : How did such books circulate?

KR : I don't know how many copies of *Treadle Airplanes* fors example, were published. But members of

AJSPA would recommend them individually. For example, one member of the Meiji University Club would go around asking other students to buy a particular book.

MW : Did students bring books to the camps ? Did they bring other photo books not published by any student groups?

KR : For lack of money, students did not often publish their own books. Before 1967 or 1968, photographs in any such books represented very individual feelings. With the rise in activism shifts took place against that individualism. The style of photographs in Treadled Airplanes shows the limit of a certain way of representation and then was felt for a change

MW : Les élèves ont-ils apporté des livres dans les camps ? Ont-ils apporté d'autres livres de photos non publiés par des groupes d'étudiants ?

KR : Par manque d'argent, les étudiants ne publiaient pas souvent leurs propres livres. Avant 1967 ou 1968, les photographies de ces livres représentaient des sentiments très particuliers. Avec la montée de l'activisme, des glissements ont eu lieu contre cet individualisme. Le style des photographies dans Treadled Airplanes montre la limite d'un certain mode de représentation et a ensuite été ressenti pour un changement

P249

MW : Did members of AJSPA know of the books Black Feer, 1960 and two Hundred Days of Protest, 1960, or Domon's Chikuhō no Chikuhō no Kodomotachi (The Children of Chikuhō, 1960) ?

KR : Yes, they did, but conditions at the clubs varied widely. At Rissho, we had many photo books in the club room. Domon or Kimura Ihei did not interest us. They were part of a realism movement. We wanted something more subjective.

MW : Les membres de l'AJSPA connaissaient-ils les livres Black Feer (1960) et Two Hundred Days of Protest (1960) ou Chikuhō no Chikuhō no Kodomotachi de Domon (Les enfants du chikuhō, 1960) ?

KR : Oui, mais les situations dans les clubs étaient très variables. A Rissho, nous avions beaucoup de livres de photos dans la salle du club. Domon ou Kimura Ihei ne nous intéressaient pas. Ils s'inscrivaient dans un mouvement de réalisme. Nous voulions quelque chose de plus subjectif.

MW : Did you discuss Provoke in the club ?

KR : Mr. Nonaka introduced me to Provoke. After graduating, I became interested in Nakahira's work, in the mid-1970s, so I got the Provoke three volume set in the 1970s. Initially, I bought only the first issue, but I bought issue 2 and 3 later. I was interest in Takanashi, not Moriyama or Nakahira. In Tokyo-jin (Tokyotes). Provoko was very different than AJSPA photograph.

MW : Avez-vous discuté de Provoke au sein du club ?

KR : M. Nonaka m'a présenté Provoke. Après avoir obtenu mon diplôme, je me suis intéressé au travail de Nakahira, au milieu des années 70, et j'ai donc obtenu les trois volumes de Provoke dans les années 70. Au départ, je n'ai acheté que le premier numéro, mais j'ai acheté les numéros 2 et 3 plus tard. Je m'intéressais à Takanashi, pas à Moriyama ou à Nakahira. A Tokyo-jin (Tokyotes). Provoko était très différent de la photographie de l'AJSPA.

MW : Did Provoke seem to answer the question as to what role photography could play in a time of protest?

KR : I did not think so. Tomatsu Shomei could give an answer to this discussion of the role of the photographer in a time of social upheaval. Not the photographs in Provoke. Tomatsu's Nagasaki 11:02 appeared in 1966; Nihon (Japan) appeared in 1968. These two books were our bible. Moriyama's book Nippon gekijo shashino (Japan : A Photo Theater, 1968) was not so highly regarded. More interesting was Kawoda's Chizu (The Map, 1965) although it was published earlier, and also very (perhaps too) luxurious.

MW : Provoke a-t-il semblé répondre à la question de savoir quel rôle la photographie pouvait jouer dans une période de protestation ?

KR : Je ne le pensais pas. Tomatsu Shomei pourrait donner une réponse à cette discussion sur le rôle du

photographe dans une période de bouleversement social. Pas les photographies de Provoke. Le Nagasaki 11:02 de Tomatsu est apparu en 1966 ; Nihon (Japon) est apparu en 1968. Ces deux livres étaient notre bible. Le livre de Moriyama, Nippon gekijo shashino (Japon : un théâtre de photos, 1968), n'a pas été très apprécié. Plus intéressant était le Chizu (La Carte, 1965) de Kawoda, bien qu'il ait été publié plus tôt, et aussi très (peut-être trop) luxueusement.

MW : Was Tomatsu more relevant to you because he gave you a recognizable subject, and the emotion a long with it? Were Moriyama and Nakahira too abstract?

KR : Takanashi's photographs in Provoke are quite different than those in Tokyoites, for one thing. Nakahira and Taki lacked a social theme. Their photographs resemble those in Treadle Airplanes. Provoke came out in 1968. We wanted at that time [in AJSPA] to move to collective production : Hokkaido, for example. (Hiroshima, another such project, had already been started in 1967. Provoke was too individualistic, as was Treadle Airplanes. The way of Provoke was not our way.

MW : Tomatsu était-il plus pertinent pour vous parce qu'il vous a donné un sujet reconnaissable, et l'émotion qui va avec ? Moriyama et Nakahira étaient-ils trop abstraits ?

KR : Les photographies de Takanashi dans Provoke sont très différentes de celles des Tokyoites, pour une raison. Nakahira et Taki n'avaient pas de thème social. Leurs photographies ressemblent à celles de Treadle Airplanes. Provoke est sorti en 1968. Nous voulions à l'époque [dans l'AJSPA] passer à la production collective : Hokkaido, par exemple. (Hiroshima, un autre projet de ce type, avait déjà été lancé en 1967. Provoke était trop individualiste, tout comme Treadle Airplanes. La manière de Provoke n'était pas la nôtre.

MW : From the standpoint of fostering debat and discussion, if everyone is taking photographs of the same thing, in more or less the same way, is that not a big step backward for photography?

KR : Perhaps -but the purpose of AJSPA was not to render photography more sophisticated, it was to advance a social awareness. Hiroshima Hiroshima (1972) did that. More than thirty students were involved in its making. Collective action was quite important to us. To organize a cultural movement across Japan had its purpose.

MW : Du point de vue de la stimulation du débat et de la discussion, si tout le monde photographie la même chose, plus ou moins de la même manière, n'est-ce pas un grand pas en arrière pour la photographie ?

KR : Peut-être - mais le but de l'AJSPA n'était pas de rendre la photographie plus sophistiquée, mais de faire progresser une conscience sociale. C'est ce qu'a fait Hiroshima Hiroshima (1972). Plus de trente étudiants ont participé à sa création et l'action collective était très importante pour nous. Organiser un mouvement culturel à travers le Japon avait son but.

MW : Was there another way, besides books that photographs should circulate, according to the members of AJSPA?

KR : There were festivals on campus each year, where members could put their photographs on show. But in our years, the Zenkyoto student movement closed the universities! So there was no place to hold the festivals. Some clubs had message boards on which to post photographs, but not ours.

MW : Y avait-il un autre moyen, en dehors des livres, pour que les photographies circulent, selon les membres de l'AJSPA ?

KR : Il y avait des festivals sur le campus chaque année, où les membres pouvaient exposer leurs photos. Mais de nos jours, le mouvement étudiant Zenkyoto a fermé les universités ! Il n'y avait donc pas de lieu pour organiser les festivals. Certains clubs avaient des panneaux d'affichage sur lesquels ils pouvaient poster des photos, mais pas le nôtre.

MW : And did students try to publish their photographs in a newspaper or magazine?

KR : No. The students wanted to be the ones to make their own photographs, and also the ones to show them. I organized the All-Japan Camp in 1970 and 1971 (my graduating year); and I organized the association-wide project No Country in this Land.

MW : Et les élèves ont-ils essayé de publier leurs photos dans un journal ou un magazine ?
KR : Non. Les étudiants voulaient être ceux qui font leurs propres photos, et aussi ceux qui les montrent. J'ai organisé le Camp panjaponais en 1970 et 1971 (ma dernière année d'études) ; et j'ai organisé le projet de l'association No Country in this Land.

P250

*MW : This campaign, I believe, was to send members from every club in AJSPA to Hokkaido.
KR : Individual student photographers could join the campaign too. It was to document environmental pollution. It was a subject that interested all Japanese people. For this reason, one to two students joined the project, also or more members from Fukuoka. Most came from Kyoto, Osaka; also some from Kansai and Nagoya.*

MW : Cette campagne, je crois, consistait à envoyer des membres de tous les clubs de l'AJSPA à Hokkaido.
KR : Les étudiants photographes indépendants pouvaient également se joindre à la campagne. Il s'agissait de documenter la pollution de l'environnement. C'était un sujet qui intéressait tous les Japonais. C'est pourquoi un ou deux étudiants ont rejoint le projet, ainsi qu'un ou plusieurs membres de Fukuoka. La plupart venaient de Kyoto, d'Osaka, mais aussi du Kansai et de Nagoya.

*MW : How did they find them one to participate?
KR : We took student jobs to raise money for their travel.*

MW : Comment les ont-ils trouvés pour participer ?
KR : Nous avons pris des emplois d'étudiants pour collecter des fonds pour leur voyage.

*MW : Did students pay fees to belong to AJSPA?
KR : The members of individual clubs affiliated with AJSPA would pay dues to their club, which would then share the money with the central organization. But that structure had broken down by the end of the 1960s. Individual clubs had a budget allotted by the university, some of which went to AJSPA. Beyond this, it was up to individual students to get jobs. Mine was a part-time position in a printing house. The money I made there went into the Hokkaido project.*

MW : Les étudiants ont-ils payé des frais d'adhésion à une AJSPA ?
KR : Les membres des clubs individuels affiliés à l'AJSPA payaient des cotisations à leur club, qui partageait ensuite l'argent avec l'organisation centrale. Mais cette structure s'est effondrée à la fin des années 60. Les clubs individuels disposaient d'un budget alloué par l'université, dont une partie était destinée à l'AJSPA. Au-delà, c'était à chaque étudiant de trouver un emploi. Le mien était un poste à temps partiel dans une imprimerie. L'argent que j'y gagnais était destiné au projet d'Hokkaido.

*MW : Narita came up as a general subject of discussion among students and protesters in 1969, 1970, 1971 - just at the time when you became the head of AJSPA. Was photographing there discussed in the clubs?
KR : Yes, it was. But the camera is too dangerous. Photographs can be used to identify activists, and brought in as evidence in court. And the photographer can be arrested simply for being there. So student photographers of protests were kept separate from AJSPA.*

MW : Narita est devenu un sujet de discussion général parmi les étudiants et les manifestants en 1969, 1970, 1971 - juste au moment où vous êtes devenu le chef de l'AJSPA. La photographie y était-elle un sujet de discussion dans les clubs ?
KR : Oui, c'était le cas. Mais l'appareil photo est trop dangereux. Les photos peuvent être utilisées pour identifier les militants, et être présentées comme preuves au tribunal. Et le photographe peut être arrêté simplement parce qu'il était là. Les étudiants photographes des manifestations ont donc été dissociés de l'AJSPA.

*MW : Did you not invite protest photographers to speak to your membership ? Hamaguchi [Takashi], Watanabe [Hitomi], Kitai [K zuo] ?
KR : Hamaguchi was a journalist, and therefore had a very different approach than ours. Also Kurihara*

Tatsuo, and others. We did not want their neutrality. Beyond that, they were not members of AJSPA, and so could not speak to the members.

MW : N'avez-vous pas invité des photographes protestataires à s'adresser à vos membres ? Hamaguchi [Takashi], Watanabe [Hitomi], Kitai [K zuo] ?

KR : Hamaguchi était journaliste, et avait donc une approche très différente de la nôtre. Comme Kurihara Tatsuo, et d'autres. Nous ne voulions pas de leur neutralité. En outre, ils n'étaient pas membres de l'AJSPA, et ne pouvaient donc pas parler aux membres.

*MW : So you did not invite anyone to lecture who was committed to photographing the struggles?
KR : No. For example, I knew Kitai's work through Ahsahi Graph or other media outlets, but did not know him personally. Other members of AJSPA did contact him. Watanabe took photographs inside the University of Tokyo. This brought her in contact with members of Zenkyoto. We had no such contact. Nor did we interact with at Waseda University students. They represented a sect, if you will, and we wanted to be non-sectarian.*

MW : Ainsi, vous n'avez pas invité à la conférence quelqu'un qui s'était engagé à photographier ces luttes ?
KR : Non. Par exemple, je connaissais le travail de Kitai grâce à Ahsahi Graph ou à d'autres médias, mais je ne le connaissais pas personnellement. D'autres membres de l'AJSPA l'ont contacté. Watanabe a pris des photos à l'intérieur de l'Université de Tokyo. Cela lui a permis d'entrer en contact avec des membres de Zenkyoto. Nous n'avons pas eu de tels contacts. Nous n'avons pas non plus eu de contact avec des étudiants de l'université de Waseda. On peut dire que c'était un peu une secte et nous voulions être non sectaires.

*MW : Although, the Hokkaido project carries evident resonance with the student struggle -or, better put, with the reasons of the struggle. Unhappiness with how the government is running the country.
KR : Certainly. The official message about Hokkaido, put out by the government was dreamy : progress, civilization for the Ainu. We called our project Hokkaido 101. One hundred years of government occupation +1, the new year : our year.*

MW : Bien que le projet d'Hokkaido ait une résonance évidente avec la lutte des étudiants - ou, mieux encore, avec les raisons de cette lutte. Le mécontentement quant à la façon dont le gouvernement gère le pays.

KR : Certainement. Le message officiel sur Hokkaido, diffusé par le gouvernement, était un rêve : progrès, civilisation pour les Aïnus. Nous avons appelé notre projet Hokkaido 101. Cent ans d'occupation gouvernementale +1, la nouvelle année : notre année.

P251

*MW : What was the intended outcome : a book, more discussions ?
KR : Hokkaido 101 was a very long project. It began in 1969 and lasted into the 1970s. As the chairman of AJSPAI, I organized camps to take photographs, not to debate them. I graduated in 1971, but the project continued. Perhaps three to four hundred students in all joined that project. For my exhibition 1968, I chose photographs made only from 1969 to 1974, which was the first stage of that project. The style of photograpgs kept changing.*

MW : Quel était le résultat escompté : un livre, d'autres discussions ?

KR : Hokkaido 101 a été un très long projet. Il a commencé en 1969 et a duré jusque dans les années 1970. En tant que président de l'AJSPAI, j'ai organisé des séminaires pour prendre des photos, pas pour en débattre. J'ai obtenu mon diplôme en 1971, mais le projet a continué. Peut-être que trois à quatre cents étudiants en tout ont rejoint ce projet. Pour mon exposition de 1968, j'ai choisi des photographies réalisées seulement de 1969 à 1974, qui était la première étape de ce projet. Le style des photogrammes n'a cessé d'évoluer.

*MW : When you proposed the project, there was no discussion of a result ? All that was talked about was how to organize travel to Hokkaido for taking photographs?
KR : No exhibition was planned for the first stage. We published reports for the members-no pictures,*

just words. For the report on our Hiroshima project, Tomatsu wrote an essay. There were other reports from Okinawa and elsewhere.

MW : Lorsque vous avez proposé le projet, il n'y a pas eu de discussion sur le résultat ? Tout ce dont on a parlé, c'est de comment organiser le voyage à Hokkaido pour prendre des photos ?

KR : Aucune exposition n'était prévue pour la première étape. Nous avons publié des rapports pour les membres - pas de photos, juste du texte. Pour le rapport sur notre projet d'Hiroshima, Tomatsu a écrit un essai. Il y a eu d'autres rapports d'Okinawa et d'ailleurs.

MW : The question then, in 1968, is why take photographs? And the only good answer seems, to be, to discuss them with other photographers.

KR : Yes. To debate. To take or to see photographs is like an actual fact. How we affect those viewing a photograph is the same as how we affect the event. If I can change my mind, if I can change myself, then my photographs can change those looking at the photograph. Our primary audience was the fellow members of AJSPA; then all the students of our school; and we had a vision that we might change the minds of everyone living in this land.

MW : La question qui se pose alors, en 1968, est de savoir pourquoi prendre des photos ? Et la seule bonne réponse semble être, d'en discuter avec d'autres photographes.

KR : Oui. Pour débattre. Prendre ou voir des photos, c'est quelque chose de réel. La façon dont nous affectons ceux qui regardent une photographie est la même que celle dont nous affectons l'événement. Si je peux changer d'avis, si je peux me changer moi-même, alors mes photos peuvent changer ceux qui les regardent. Notre premier public était les membres de l'AJSPA, puis tous les élèves de notre école, et nous avions la vision que nous pourrions faire changer d'avis tous ceux qui vivent sur cette terre.

P253

Provoke

Provoke

P255

Provoke 1

Provoke 1

P275

Takanashi Yutaka, Nakahira Takuma, Taki Kôji, Okada Takahiko «Preface»

Takanashi Yutaka, Nakahira Takuma, Taki Kôji, Okada Takahiko «Preface»

The image in itself is not an idea. It cannot attain the totality of a concept, nor can it be a commutative sign like a word. Its irreversible materiality - a reality that has been detached by the camera - exists in a world opposite that of language, and because of this it sometimes provokes the world of language and

concepts. In such instances, language transcends its fixed, conceptualized self, and is transformed into a new language, or rather a new idea.

L'image en soi n'est pas une idée. Elle ne peut pas atteindre la totalité d'un concept, ni être un signe de communication comme un mot. Sa matérialité irréversible - une réalité qui a été détachée par la caméra - existe dans un monde opposé à celui du langage, et de ce fait elle provoque parfois le monde du langage et des concepts. Dans ce cas, le langage transcende son identité fixe et conceptualisée, et se transforme en un nouveau langage, ou plutôt en une nouvelle idée.

Today, at this very moment, language is losing its material basis -in other words, its reality- and floating in space. We as photographers must capture with our own eyes fragments of reality that can no longer be grasped through existing language, and must actively put forth materials that address language and ideas. This is why we have been so bold as to give Provoke the subtitle provocative Materials for Thought.

Provoke 1, November 1968. Translated by Christopher Stephens in From Postwar to postmodern : Art in Japan 1945-1989 : Primary Documents, edited by Doryun Chong, Michio Hayashi, Kenji Kajiya, and Fumihiko Sumitomo, 214. New York: Museum of Modern Art, 2012.

Aujourd'hui, en ce moment même, la langue perd sa base matérielle - c'est-à-dire sa réalité - et flotte dans l'espace. En tant que photographes, nous devons capturer de nos propres yeux des fragments de réalité qui ne peuvent plus être saisis par le langage existant, et nous devons activement mettre en avant des matériaux qui traitent du langage et des idées. C'est pourquoi nous avons eu l'audace de donner à Provoke le sous-titre provocateur Matériels pour la pensée.

Provoke 1, novembre 1968. Traduit par Christopher Stephens dans From Postwar to postmodern : Art in Japan 1945-1989 : Primary Documents, édité par Doryun Chong, Michio Hayashi, Kenji Kajiya et Fumihiko Sumitomo, 214. New York : Museum of Modern Art, 2012.

P277

Provoke 2

Provoke 2

P307

Provoke 3

Provoke 3

P350

Taki Koji / «Me to me narazaru mono» (Eyes and Things That Are Not Eyes)

Taki Koji / «Me to me narazaru mono» (Les yeux et les choses qui ne sont pas des yeux)

(1)

My discussions in previous sections on the structure of photography do not point to photography's ability to encompass a totality. Rather, they point to the opposite : each time we strive toward totality, we realize that we lack it. Nothing is ever total. If this is the case, then photographs are proof of the abiding incompleteness of the world; they are the result -the excreta- of a performance by the body heading for unattainable nirvana. And it is because photographs are excrement that I am drawn to them, affirming that photography is nothing but ourselves and our world:

(1)

Mes discussions dans les sections précédentes sur la structure de la photographie n'indiquent pas la capa-

cité de la photographie à englober une totalité. Elles montrent plutôt l'opposé : chaque fois que nous nous efforçons d'atteindre la totalité, nous nous rendons compte qu'elle nous manque. Rien n'est jamais total. Si c'est le cas, alors les photographies sont la preuve de l'incomplétude permanente du monde ; elles sont le résultat - les excréments - d'une performance du corps qui se dirige vers un nirvana inaccessible. Et c'est parce que les photographies sont des excréments que je suis attiré par elles, affirmant que la photographie n'est rien d'autre que nous et notre monde.

*This understanding makes possible the immanent method -one that does not sanctify our challenges to endless absurdity and can also abolish the sanctity of photography. [Robert] Frank's indifference was likewise his way of denying the sanctity of photography. Yet, from the same understanding, a contextual method can also be inferred. If we start by speculating that we are overcome by the world, caught up in the deceitful overflow of audio, visual, and other signs, we can consider countermeasures to trick the world to expose its deceptions. Conventional uses of photography yield ambiguous effects in the outside world that often deceive us. We can devise a method from this [awareness], and respond by laying a trap for the world. **

Cette compréhension rend possible la méthode immanente - une méthode qui ne sanctifie pas nos défis à l'absurdité infinie et qui peut également abolir le caractère sacr  de la photographie. L'indifférence de [Robert] Frank était également sa façon de nier le caractère sacré de la photographie. Pourtant, de la même manière, on peut aussi déduire une méthode de travail contextuelle. Si nous commençons par spéculer que nous sommes dépassés par le monde, pris dans le débordement trompeur des signes sonores, visuels et autres, nous pouvons envisager des contre-mesures pour tromper le monde afin d'exposer ses tromperies. Les utilisations conventionnelles de la photographie produisent des effets ambigus dans le monde extérieur qui nous trompent souvent. Nous pouvons concevoir une méthode à partir de cette [prise de conscience], et réagir en tendant un piège au monde. *

We are different from people like [Edward] Weston who obsessed over objects that can be seen. If [we looked at] a bell pepper, we would be driven by the urge to surpass the bell pepper [in our photograph]. We would forget to discipline ourselves to remain on the surface of what can be seen, falling into virtual nothingness. This insight becomes clearer when applied to people. We are not trying to extract a certain moment out of a person's continuous actions like [Edward] Muybridge with his sequential motion photography. Instead, we aim to predict what follows the actions that Muybridge sought to analyze. This is often referred to as signs of things. I can understand why Henri Michaux (1) only drew paintings that looked like symbols. He was trying to paint the core of what cannot be analyzed, and as a result he could only draw symbols. He was symbols. In a certain sense, we who carry cameras in our hands continuously question the meaning of «seeing», while also longing to become «eyes» ourselves.

Nous sommes différents de gens comme [Edward] Weston qui sont obsédés par les objets qui peuvent être vus. Si [nous regardions] un poivron, nous serions poussés par l'envie de le surpasser [dans notre photo]. Nous oublierions de nous discipliner pour rester à la surface de ce qui peut être vu, en tombant dans le néant virtuel. Cette idée devient plus claire lorsqu'elle est appliquée aux gens. Nous n'essayons pas d'extraire un certain moment des actions continues d'une personne comme [Edward] Muybridge avec sa photographie en mouvement séquentiel. Nous cherchons plutôt à prédire ce qui suit les actions que Muybridge a cherché à analyser. C'est ce qu'on appelle souvent les signes des choses. Je peux comprendre pourquoi Henri Michaux (1) ne dessinait que des images qui ressemblaient à des symboles. Il essayait de peindre l'essentiel de ce qui ne peut pas être analysé et, par conséquent, il ne pouvait que dessiner des symboles. Il était des symboles. Dans un certain sens, nous qui portons des appareils photo dans nos mains, nous nous interrogeons continuellement sur le sens du mot «voir», tout en aspirant   devenir nous-mêmes des «yeux».

(2)

A photographer only gathers fragments of film and presents them as such. Film frames that do not portray anything or that capture something unintentionally do not carry meaning in and of themselves.

When loading film in the camera, you must first shoot several blank frames before taking any photographs. In this process you may end up capturing your own feet or the ground, or sometimes people, animals, or cars that happened to be there, or slanted horizons. Or buildings that look like failed shots. Have you ever felt a strange realness in these? Have you ever analyzed such sentiments?

Un photographe ne recueille que des fragments de pellicule et les présente comme tels. Les cadres de film qui ne représentent rien ou qui capturent quelque chose involontairement ne portent pas de sens en soi. Lorsque vous chargez la pellicule dans l'appareil photo, vous devez d'abord tirer plusieurs images vierges avant de prendre des photos. Ce faisant, vous pouvez finir par capturer vos propres pieds ou le sol, ou parfois des personnes, des animaux ou des voitures qui se trouvaient là, ou des horizons inclinés. Ou des bâtiments qui ressemblent à des photos ratées. Avez-vous déjà ressenti une étrange réalité dans ces photos? Avez-vous déjà analysé de tels sentiments?

If you have, then there must be contexts in which these meaningless frames -with images that are just faintly dangling in the corners -can acquire meaning. For us, it is crucial to discover these contexts. «I sometimes realize that I have only chosen frames that would undoubtedly be thrown out according to usual standards. For instance, as depictions of people, I would rather choose images that are blurry over accurately focused images and choose feel somewhat insufficient or compositionally lacking over that are well composed. This selection process is unconscious and intuitive rather than deliberate. However, it applies to the process of selecting negatives and not to the shooting. Such photographs would acquire meaning once we understand that our own existence is defective, and realize that we should not be passionate about the things that constitute the world but rather recognize the world's imperfections and feel a deep attachment to the. Our bodies are not beautiful but unbearably pitiful. How can we feel reality from fabricated beauty when from imperfections we feel the weight and profoundness of the world all gathered like fish eggs?

Si c'est le cas, alors il doit y avoir des contextes dans lesquels ces cadres sans signification - avec des images qui ne sont que légèrement suspendues dans les coins - peuvent acquérir un sens. Pour nous, il est crucial de découvrir ces contextes. «Je me rends parfois compte que je n'ai choisi que des cadres qui seraient sans doute jetés selon les normes habituelles. Par exemple, pour représenter des personnes, je préfère les images floues aux images bien cadrées et je préfère les images qui me semblent insuffisantes ou qui manquent de composition à celles qui sont bien composées. Ce processus de sélection est inconscient et intuitif plutôt que délibéré. Cependant, il s'applique au processus de sélection des négatifs et non à la prise de vue. De telles photographies acquerront un sens une fois que nous aurons compris que notre propre existence est défectueuse et que nous nous rendons compte que nous ne devons pas nous passionner pour les choses qui constituent le monde, mais plutôt reconnaître les imperfections du monde et ressentir un profond attachement à celui-ci. Nos corps ne sont pas beaux mais insupportablement pitoyables. Comment pouvons-nous ressentir la réalité à partir d'une beauté fabriquée, alors qu'à partir d'imperfections nous ressentons le poids et la profondeur du monde, rassemblés comme des œufs de poisson?

P351

If we pursue this method, we will arrive at something before form. When we realize that the only thing left to do is to look, then the only things that will remain are objects that actually exist. In other words, symbolism ends and non-symbolism begins. It is the beginning of a performative expression. Photography will embody traces of the body. or in other words, the very sweat of our labor, and not the objective of our labor or any other accompanying meanings.

Si nous poursuivons cette méthode, nous arriverons à quelque chose avant la forme. Lorsque nous réalisons que la seule chose qui reste à faire est de regarder, alors les seules choses qui resteront sont les objets qui existent réellement. En d'autres termes, le symbolisme se termine et le non-symbolisme commence. C'est le début d'une expression performative. La photographie va incarner des traces du corps, c'est-à-dire la sueur même de notre travail, et non l'objectif de notre travail ou toute autre signification qui l'accompagne.

What would happen to photography when we reach that point? Actually, even before going that far, we have already tried to theorize our actions into a method. For example, to photograph a landscape. I would drive at dusk and press the shutter button while still driving. When I stop the car and hold the camera. I realize that the sensations I was feeling in my body while driving have disappeared. I no longer feel motivated to press the shutter and I return to my car. What I was feeling while driving was that objects were not static, that they disappeared from my view in a flash. I was in a situation in which I was only concerned with a moving vision. I feel that my moving eyes could have possibly given the world a structure. yet when I stopped, the world I saw receded too far to be systematized. When I was in motion, I was being integrated into the world. At the same time, I could also integrate the world. In other words, I was discovering the performing body, and letting the body (not the eyes) systematize the world. Paths flowed under my feet, never to be seen again. The dusk erased boundaries of all sorts. The world suddenly became bigger, at once more distant and closer.

Qu'advierait-il de la photographie lorsque nous atteindrions ce point ? En fait, avant même d'aller aussi loin, nous avons déjà essayé de théoriser nos actions en une méthode. Par exemple, pour photographier un paysage. Je conduirais au crépuscule et j'appuierais sur le bouton de l'obturateur tout en conduisant. Quand j'arrête la voiture et que je tiens l'appareil photo. Je me rends compte que les sensations que je ressentais dans mon corps en conduisant ont disparu. Je ne me sens plus motivé pour appuyer sur l'obturateur et je retourne à ma voiture. Ce que je ressentais en conduisant, c'est que les objets n'étaient pas statiques, qu'ils disparaissaient de ma vue en un éclair. J'étais dans une situation où je n'étais concerné que par une vision en mouvement. J'ai l'impression que mes yeux en mouvement auraient pu donner une structure au monde. Pourtant, lorsque je me suis arrêté, le monde que je voyais s'est trop éloigné pour être systématisé. Quand j'étais en mouvement, j'étais intégré au monde. En même temps, je pouvais aussi intégrer le monde. En d'autres termes, je découvrais le corps en mouvement, et je laissais le corps (et non les yeux) systématiser le monde. Des chemins coulaient sous mes pieds, pour ne plus jamais être vus. Le crépuscule effaçait les frontières de toutes sortes. Le monde devenait soudain plus grand, à la fois plus lointain et plus proche.

Likewise, objects become incarnated existences when you gaze at them. [Gaston] Bachelard's (2) writings on our dwellings as worlds of imagination provide insights into this. The corners of the house, the cupboard, drawers, and various other objects can become tiny universes.

De même, les objets deviennent des existences incarnées lorsque vous les regardez. Les écrits de [Gaston] Bachelard (2) sur nos habitations en tant que monde imaginaire nous éclairent sur ce point. Les entrées de la maison, le placard, les tiroirs et divers autres objets peuvent devenir de minuscules univers.

At that moment, photographers become fixated on tiny things and end up being content with merely making copies of them. To another's eyes, they may appear as «Oh, it's just a house», or «it's just a town». - If anything, this sort of photography can only be understood as a monologue in the context of the photographer's relationship to objects. However, if you just glance at the past, we realize that the reality exhibited by photography, extracted from the millions and billions of fragmentary images of the world,» can be described as deficient, pitiful, merciless, etc. Yet most of these photographs were taken merely to verify the [existence of] objects. As scrutinizing individuals, we can begin to understand the horrors and agony that haunt photography's «visuality», which originates in the fact that photography is both human and trans-human.*

A ce moment-là, les photographes font une fixation sur des choses minuscules et finissent par se contenter d'en faire des copies. Aux yeux d'autrui, elles peuvent apparaître comme «Oh, ce n'est qu'une maison», ou - «ce n'est qu'une ville *». - Ce type de photographie ne peut être compris que comme un monologue dans le contexte de la relation du photographe aux objets. Cependant, si l'on jette un coup d'œil au passé, on se rend compte que la réalité exposée par la photographie, extraite des millions et des milliards d'images fragmentaires du monde, peut être décrite comme déficiente, pitoyable, impitoyable, etc. Pourtant, la plupart de ces photographies ont été prises simplement pour vérifier l'[existence] des objets. En scrutant les individus, nous pouvons commencer à comprendre les horreurs et l'agonie qui hantent la «visualité» de

la photographie, qui trouve son origine dans le fait que la photographie est à la fois humaine et trans-humaine.

To summarize, «incarnation» takes place not only in objects but also in existing photographs. This is why it is only natural for photographers to want to perform the very process of a photograph that takes shape gradually, while it is being gazed at. The more you look at the photograph, the more it changes and sticks in your mind. At other times, photographs that initially looked fresh may appear ordinary when scrutinized. Photographs can become totally different images. This transformation often has the potential to destroy dignity, pretention, and deception.

Pour résumer, l'«incarnation» se fait non seulement dans les objets mais aussi dans les photographies existantes. C'est pourquoi il est naturel que les photographes veuillent accomplir le processus même d'une photographie qui prend forme progressivement, pendant qu'elle est regardée. Plus vous regardez la photographie, plus elle change et reste dans votre esprit. A d'autres moments, une photographie qui semblait fraîche au départ peut paraître ordinaire lorsqu'on la regarde de près. Les photographies peuvent devenir des images totalement différentes. Cette transformation a souvent le potentiel de détruire la dignité, la prétention et la tromperie.

I once gathered many foreign women's magazines and trimmed their photographic ads. I wanted to see if they could become different images. Whereas advertising photography captures conventional beauties, my trimming transformed them into vulgar, pomographic images.

Une fois, j'ai rassemblé de nombreux magazines féminins étrangers et j'ai découpé leurs publicités photographiques. Je voulais voir si elles pouvaient devenir des images différentes. Alors que la photographie publicitaire capture les beautés conventionnelles, mon découpage les a transformées en images vulgaires et pomographiques.

One time I found that repeated frames on contact sheets were much more real than a single frames selected for printing. I then developed the same frame many times, juxtaposing the results. The effects created from repetition of the same shapes of eyes, outlines of the lips, and shadows of the nose were intriguing. I tried juxtaposing slightly different frames, but this did not create the same reality. It was through repetition of the faces that they were able to become one face and stop being separate faces. Three rather than two sheets, and ten rather than three: the more sheets the more reality they acquired. Repetition is a compelling, even sadistic force.

Une fois, j'ai constaté que des images répétées sur des planches contact étaient beaucoup plus réelles qu'une seule image sélectionnée pour l'impression. J'ai alors développé plusieurs fois le même cliché, en juxtaposant les résultats. Les effets créés par la répétition des mêmes formes d'yeux, des contours des lèvres et des ombres du nez étaient intrigants. J'ai essayé de juxtaposer des montures légèrement différentes, mais cela n'a pas créé la même réalité. C'est par la répétition des visages qu'ils ont pu devenir un seul visage et cesser d'être des visages séparés. Trois plutôt que deux feuilles, et dix plutôt que trois : plus il y a de feuilles, plus ils acquièrent de réalité. La répétition est une force irrésistible, voire sadique.

In this manner: photographers can transform the meaning of the information that was assigned by the outside world. In doing so, we seize the information that had controlled us, and in return, send it out with our own meanings. Eventually, the chaos of the world will automatically become significant to humanity.*

De cette manière, les photographes peuvent transformer le sens de l'information qui leur a été attribuée par le monde extérieur. Ce faisant, nous saisissons l'information qui nous contrôlait et, en retour, nous l'envoyons avec nos propres interprétations. Finalement, le chaos du monde deviendra automatiquement significatif pour l'humanité*.

P352

Photographs mechanically capture the outward appearance of the object. Some people are leashed that their own photographs are better than the real objects. This simply points to the fact that photographs

deviate from actual objects. Taking advantage of this deviation, we are able to illuminate the hidden meanings of objects. In other words, we can strip away the veneer from objects and people. It is an act of stripping away their invented authority, which was inevitably constructed by existing in this world. This paring down does not occur from mere gazing. It is made possible because photography operates as a mixture of human and machine, and consequently transcends human perception to reach a level of consciousness. Reality will lose its power and be robbed of its ability to provide a stable daily life. This intercourse between the world and the photographer exposes the embarrassing, private parts of invented authorities. Needless to say, the photographer, living like this, could fall into self-denial, to say the least, or even self-destruction.

Les photographies capturent mécaniquement l'aspect extérieur de l'objet. Certaines personnes sont engagées parce que leurs propres photographies sont meilleures que les objets réels. Cela indique simplement que les photographies s'écartent des objets réels. En tirant parti de cette déviation, nous sommes en mesure d'éclairer la signification cachée des objets. En d'autres termes, nous pouvons enlever le vernis des objets et des personnes. C'est un acte de dépouillement de leur pouvoir imaginaire, qui a été inévitablement construit en existant dans ce monde. Ce dépouillement n'est pas le fruit d'un simple regard. Il est rendu possible parce que la photographie fonctionne comme un mélange d'humain et de machine, et par conséquent transcende la perception humaine pour atteindre un niveau de conscience. La réalité perdra son pouvoir et sera privée de sa capacité à fournir une vie quotidienne stable. Cette relation entre le monde et le photographe expose les parties privées et embarrassantes des autorités inventées. Il va sans dire que le photographe, vivant ainsi, peut tomber dans l'abnégation, pour le moins, voire dans l'autodestruction.

P353

*Notes with an asterisk are provided by Taki,
numbered notes are by the translator and editor.*

Les notes avec un astérisque sont fournies par Taki,
les notes numérotées par le traducteur et l'éditeur.

** I deliberately all it excreta because I am raising an antithesis to the assumption that [photography] is art, as stated in Provoke's manifesto.*

* Je le fais délibérément parce que je soulève une antithèse à l'hypothèse que [la photographie] est de l'art, comme l'indique le manifeste de Provoke.

(1) - Henri Michaux (French painter and poet, 1899-1984).

(1) - Henri Michaux (peintre et poète français, 1899-1984).

** The context to which I am referring is the process in which objects weather way. During the day, we see, objects in their alleged natural state, disguising themselves as merchandise and structuring individuals. As witnesses, we are driven by the urge to expose their deception. Consequently, photographs that deal with themes of absence and weathering may reveal their very own method and deviate from photography.*

* Le contexte auquel je me réfère est le processus par lequel les objets se déplacent. Pendant la journée, nous voyons des objets dans leur prétendu état naturel, les déguisant en marchandises et structurant des individus. En tant que témoins, nous sommes animés par l'envie d'exposer leur imposture. Par conséquent, les photographies qui traitent des thèmes de l'absence et de l'altération peuvent révéler leur propre méthode et s'écarter de la photographie.

** It may sound as though I am limiting the boundaries of photography when I call for a departure from photography, but that is not what I mean. What I am trying to say is, why should we call it photography when it has become more than eyes and evolved into a performance? If you insist on calling it photography, you must cooperate with the «eyes» rather than trying to be «things that are*

not eyes,» like the title of this essay. We are caught between the clash between completely becoming «eyes» and becoming «things that are not eyes.»

* On peut avoir l'impression que je limite les frontières de la photographie quand je demande à m'en écarter, mais ce n'est pas ce que je veux dire. Ce que j'essaie de dire, c'est pourquoi nous devrions l'appeler photographie alors qu'elle est devenue plus que des yeux et a évolué en une performance. Si vous insistez pour l'appeler photographie, vous devez coopérer avec les «yeux» plutôt que d'essayer de représenter «des choses qui ne sont pas des yeux», comme le titre de cet essai. Nous sommes pris entre le conflit entre devenir complètement des «yeux» et devenir «des choses qui ne sont pas des yeux».

(2) Gaston Bachelard (French philosopher, 1884-1962) Taki is referring to Bachelard's La Poétique de L'Espace (Paris : Presses Unversitaires de ,France, 1958).

(2) Gaston Bachelard (French philosopher, 1884-1962) Taki is referring to Bachelard's La Poétique de L'Espace (Paris: Presses Unversitaires de ,France, 1958).

** Reproduction also becomes important as a method when it critically contrasts the existing informational network to a different one (one that has been ascribed new meanings by an individual). Needless to say, this may infringe on copyright laws. Nevertheless, without copyright, printed things will be reprinted repeatedly and halftone dots will be enlarged endlessly. Eventually, only dots will remain. What does this mean? Halftone dots themselves do not have meaning. It is a means for converting photographs into printed matter. It is a method for creating new meaning out of a realm burdened with information and meaning.*

* La restitution devient également importante en tant que méthode lorsqu'elle oppose de manière critique le réseau d'information existant à un autre réseau (auquel un individu a attribué de nouvelles significations). Il va sans dire que cela peut enfreindre les lois sur les droits d'auteur, mais sans droits d'auteur, les documents imprimés seront réimprimés à plusieurs reprises et les images en demi-teinte seront agrandies à l'infini. Au final, il ne restera plus que des points. Qu'est-ce que cela signifie ? Les points de demi-tons n'ont pas de signification en soi. C'est un moyen de transformer des photographies en matière imprimée. C'est une méthode permettant de créer un nouveau sens à partir d'un domaine chargé d'informations et de signification.

** Once we reach this point, meaning will no longer be able to change, and only halftone dots will remain. This points to the limit of the replicative process. Nevertheless, there is one possibility : expand the definition of photography to include the realm of replication.*

* Une fois que nous aurons atteint ce point, le sens ne pourra plus changer, et il ne restera que des points de suspension. Cela montre la limite du processus de réplication. Néanmoins, il existe une possibilité : élargir la définition de la photographie pour y inclure le domaine de la réplication.

P362

Nakahira Takuma / «William Klein»

Nakahira Takuma / «William Klein»

There is an anecdote that when William Klein arrived in Japan in spring 1961 in order to take photographs for Tokyo (1), he started releasing his camera shutter the moment he stepped off the plane. Indeed, around the middle of his photobook, Tokyo, there is a photograph which must have been taken at this moment : a bird's-eye shot of a large billboard depicting a tape recorder, camera, and transit radio standing in a line, the billboard appearing like a town wall in front of Haneda airport. Until then, I had been interested in Klein but had somehow failed to understand him. However, I remember that when I heard this story, I suddenly thought that it was more than just an art episode; rather, it was a divine incident, one which Klein himself would talk about. Ever since, whenever I think of William Klein I am reminded of Albert Camus, who wrote a pessimistic, militant essay on human life, «An Absurd Reasoning,» to explain his philosophy of absurdity (2). Camus persistently questions the merit of human life and asks whether absurdity legitimates suicide; in the end, the question is how long

a human being can maintain the balance between rationality and the absurdity of the world. Camus reduces the quality of human life merely to its length.

1 - William Klein, *Tokyo* (Tokyo: Zokeisha Publications, 1964; repr. New York: Crown Publishers, 2014).

2 - Albert Camus, «An Absurd Reasoning» In *Camus, The Myth of Sisyphus*, trans. Justin O'Brien (New York: Alfred A. Knopf, 1955).

Il existe une anecdote selon laquelle, lorsque William Klein est arrivé au Japon au printemps 1961 pour prendre des photos pour Tokyo (1), il a commencé à déclencher l'obturateur de son appareil photo dès qu'il est descendu de l'avion. En effet, au milieu de son album photo, Tokyo, il y a une photographie qui a dû être prise à ce moment : une prise de vue en plongée d'un grand panneau d'affichage représentant un magnétophone, un appareil photo et une radio de transit alignés, le panneau d'affichage apparaissant comme un mur de ville devant l'aéroport de Haneda. Jusqu'alors, je m'étais intéressé à Klein, mais je ne l'avais pas compris. Cependant, je me souviens que lorsque j'ai entendu cette histoire, j'ai soudain pensé qu'il s'agissait de plus qu'un simple épisode artistique, mais plutôt d'un incident divin, dont Klein lui-même parlerait. Depuis lors, chaque fois que je pense à William Klein, je me souviens d'Albert Camus, qui a écrit un essai pessimiste et militant sur la vie humaine, «Un raisonnement absurde», pour expliquer sa philosophie de l'absurdité (2). Camus remet constamment en question le mérite de la vie humaine et se demande si l'absurdité légitime le suicide ; en fin de compte, la question est de savoir combien de temps un être humain peut maintenir l'équilibre entre la rationalité et l'absurdité du monde. Camus réduit la qualité de la vie humaine à sa seule longueur.

1 - William Klein, *Tokyo* (Tokyo : Zokeisha Publications, 1964 ; repr. New York : Crown Publishers, 2014).

2 - Albert Camus, «An Absurd Reasoning» in *Camus, The Myth of Sisyphus*, trans. Justin O'Brien (New York : Alfred A. Knopf, 1955).

A French philosopher of absurdity and an angry young American photographer» (as Gernsheim named Klein in A Concise History of Photography) (3), this pairing might appear strange at first sight. However, I think what they have in common is that they share a methodological world perception which is based on their scepticism towards certainty and rationality. Questioning a total understanding of the world through rationality, Camus nevertheless does not give up on rationality altogether. Rather, he views it as the only means to disassemble the holistic world into an uncountable number of fragments. Together with contemporary philosophers, such as Husserl, he advocates a continuous, «cartographic» view of each fragment. Starting from this huge billboard at Haneda Airport, William Klein recorded all of Tokyo's swirling chaos in 50,000 precise photographs.(4). Then he left the city. When Klein, a former student of Fernand Leger and then, at thirty, editor of the famous architecture magazine Domus, released his first photo book, New York, in 1956, its impact was unprecedented. The reaction could even be called panic. The rough grain, the extremes of black and white, the radical lack of focus: none of this was normally seen in photographs. Most unusual, however, was the complete ignorance of that which had long stood unquestioned as the perceived core of photography: composition. Today, this would not be so unusual; at the time, however, I think this novelty of more than one form was literally shocking. It is not surprising, therefore, that his photography, as something so new, became extremely popular, especially among the young. Neither is it surprising that photographers who believe in the art of static framing, which could be represented, for example, by the work of Henri Cartier-Bresson, thought of Klein's photography as an «impudent» amateur game, as mere technical experiment. Immediately after New York was published, critical opinion was polarized; rather than photography, it was advocates for the other related genres, such as painting and film, who supported it most positively.

3 - Helmut Gernsheim, *A Concise History of Photography* (1965; repr., London : Thames & Hudson, 1971 and 1986); William Klein is described as «the angry young man of photography» on p. 131 (1986 ed.).

4 - Nakahira initially wrote that Klein took five thousand photographs; in revising his essay, he changed the number to fifty thousand.

Philosophe français de l'absurdité et «jeune photographe américain en colère» (comme Gernsheim a appelé Klein dans *A Concise History of Photography*) (3), ce couple peut paraître étrange au premier abord. Cependant, je pense que ce qu'ils ont en commun, c'est qu'ils partagent une perception méthodologique du monde qui repose sur leur scepticisme à l'égard de la certitude et de la rationalité. Remettant en question une compréhension totale du monde par la rationalité, Camus ne renonce cependant pas totalement à la rationalité. Il la considère plutôt comme le seul moyen de désassembler le monde global en un nombre incalculable de fragments. Avec les philosophes contemporains, comme Husserl, il préconise une vision continue et «cartographique» de chaque fragment. À partir de cet immense panneau d'affichage de l'aéroport de Haneda, William Klein a enregistré tout le chaos tourbillonnant de Tokyo en 50 000 photographies rigoureuses(4). Puis il a quitté la ville. Lorsque Klein, ancien élève de Fernand Léger puis, à trente ans, rédacteur en chef du célèbre magazine d'architecture *Domus*, publie son premier livre de photos, *New York*, en 1956(5), son impact est sans précédent. On pourrait même qualifier cette réaction de panique. Le grain grossier, les extrêmes du noir et blanc, le manque radical de mise au point : rien de tout cela ne se voyait normalement dans les photographies. Le plus inhabituel, cependant, était l'ignorance totale de ce qui avait longtemps été incontesté comme le noyau perçu de la photographie : la composition. Aujourd'hui, ce ne serait pas si inhabituel ; à l'époque, cependant, je pense que cette nouveauté de plus d'une forme était littéralement choquante. Il n'est donc pas surprenant que sa photographie, en tant que nouveauté, soit devenue extrêmement populaire, surtout parmi les jeunes. Il n'est pas non plus surprenant que les photographes qui croient en l'art du cadrage statique, qui pourrait être représenté, par exemple, par le travail d'Henri Cartier-Bresson, aient considéré la photographie de Klein comme un jeu d'amateur «impudent», comme une simple expérience technique. Immédiatement après la publication de *New York*, l'opinion critique se polarise ; ce sont les défenseurs des autres genres connexes, comme la peinture et le cinéma, qui soutiennent le plus positivement la photographie plutôt que la photographie.

3 - Helmut Gernsheim, *A Concise History of Photography* (1965 ; repr., Londres : Thames & Hudson, 1971 et 1986) ; William Klein est décrit comme «le jeune homme en colère de la photographie» à la p. 131 (éd. 1986).

4 - Nakahira a écrit initialement que Klein avait pris cinq mille photographies ; en révisant son essai, il a changé le nombre pour cinquante mille.

5 - William Klein, *Life is Good & Good for You in New York : Trance Witness Ravels* (Paris : Editions du Seuil, 1956 ; repr. New York : Errata Editions, 2010).

William Klein, and especially his New York, are today recognized as monumental, mentioned at least once in every book on the history of photography. However, although Klein's work has now been approved in an infinite variety of ways, there are very few assessments that are critically concerned with Klein's thought.

William Klein, et surtout son *New York*, sont aujourd'hui reconnus comme des monuments, mentionnés au moins une fois dans chaque livre sur l'histoire de la photographie. Cependant, bien que l'œuvre de Klein ait été appréciée d'une manière infiniment variée, il existe très peu de critiques qui s'intéressent à la pensée de Klein.

An impressive volume of photographs, New York has been described in a variety of ways : «invoking a sense of danger towards the expanding mechanized civilization»; «the shadow of the worried, lonely contemporary city dweller's heart»; «New York -symbolized by air, water, fire, the earth, and the dollar; the bourgeoisie, the middle class, and the property owners- a culture of self-satisfaction»; «a sense of everyday life»; «critical of civilization»; «symbolic.» Many words have been used to describe this one volume of photographs, of which the above selection is broadly representative. But they can mostly be summarized as stated above; in general terms, the work has been approved.

New York, un volume impressionnant de photographies, a été décrite de différentes manières : « invoquant un sentiment de danger envers la civilisation industrialisée en expansion » ; « l'ombre du cœur du citadin contemporain solitaire et inquiet » ; « New York - symbolisée par l'air, l'eau, le feu, la terre et le dollar ; la bourgeoisie, la classe moyenne et les propriétaires - une culture de l'autosatisfaction » ; « un sens de la vie quotidienne », « critique de la civilisation », « symbolique ». De nombreux mots ont été utilisés pour décrire ce seul volume de photographies, dont la sélection ci-dessus est largement représentative. Mais ils peuvent pour la plupart être résumés comme indiqué ci-dessus ; en général, le travail a été approuvé.

P363

However, I cannot view things in such a simplified way. I think that such comments, repeated over and over again, connect Klein's unstable compositions directly with the anxieties of contemporary people; they connect the grainy, blurry style directly with people's mentality or sentiment; they interpret as if decoding a code. It is possible to describe every single shot of these fragmentary photographs, showing the real New-York and the men, women, and children who live there, with emotional adjectives, and to find some kind of meaning. However, I believe that when all the fragments are accumulated, they altogether reject such adjectives.

Cependant, je ne peux pas envisager les choses de manière aussi simpliste. Je pense que de tels commentaires, répétés encore et encore, relient directement les compositions troubles de Klein aux angoisses des gens d'aujourd'hui ; ils relient le style granuleux et flou directement à la mentalité ou au sentiment des gens ; ils interprètent comme s'ils décodaient un code. Il est possible de décrire chaque cliché de ces photographies fragmentaires, de montrer le vrai New-York et les hommes, femmes et enfants qui y vivent, avec des adjectifs émotionnels, et de trouver une sorte de sens. Cependant, je crois que lorsque tous les fragments sont accumulés, ils rejettent tous ces adjectifs.

The question is this: was Klein's viewpoint on people and the world pre-existing, did he then «express» and «unfold» this viewpoint, which could be described with adjectives such as «lonely» or «anxious» using New-York as his material ? In other words, did he seek to convey a message, an idea, and simply choose New York as a subject to realize this? Did he then only choose and align that which was useful to this message? If this was the case, I would find it difficult to call Klein's plan a success. Am I the only one who thinks that In New-York, the «good photographs» (or maybe it would be better to say the «effective photographs»), those which appear to symbolize loneliness, anxiety, and restlessness, lose their sense of tension by being followed by an endless number of disconnected images, which can only be called a miscellaneous admixture? Would not Robert Frank's photographs in The Americans - for example, the bust shot of a despondent old man, leaning against a wall and bearing a placard that reads «Awake» against his chest; the group shot of young, gay, black men who pose seductively for the camera, holding their hands in front of their mouths; the middle-aged couple, standing on the deck of a ship at sea under a dark cloudy sky of impending rain - show the shadows of contemporary people's frozen hearts far more accurately than those by William Klein?

La question est la suivante : le point de vue de Klein sur les gens et le monde était-il préexistant, a-t-il alors « exprimé » et « déployé » ce point de vue, qui pourrait être décrit avec des adjectifs tels que « solitaire » ou « anxieux », en utilisant New-York comme matériau ? En d'autres termes, a-t-il cherché à transmettre un message, une idée, et a-t-il simplement choisi New-York comme sujet pour le réaliser ? A-t-il alors seulement choisi et aligné ce qui était utile à ce message ? Si c'était le cas, je trouverais difficile de qualifier le projet de Klein de succès. Suis-je le seul à penser qu'à New-York, les « bonnes photographies » (ou peut-être serait-il préférable de dire les « photographies efficaces »), celles qui semblent symboliser la solitude, l'anxiété et l'agitation, perdent leur sens de la tension en étant suivies d'un nombre infini d'images déconnectées, que l'on ne peut que qualifier de mélange divers ? Les photographies de Robert Frank dans *The Americans* - par exemple, la photo du buste d'un vieil homme déprimé, appuyé contre un mur et portant une pancarte sur laquelle on peut lire « Awake » sur sa poitrine ; la photo de groupe de jeunes hommes noirs, gais, qui posent de manière séduisante pour l'appareil photo, en tenant leurs mains devant leur bouche ; le couple d'âge moyen, debout sur le pont d'un navire en mer sous un ciel sombre et nuageux de pluie

imminente - ne montrent-elles pas les ombres des cœurs gelés des gens contemporains de manière bien plus précise que celles de William Klein ?

Rather, Klein turned this idea of «concept+ expression» around. In other words, he was not interested in giving a historical, political, economic, or social meaning to New-York when creating New-York. Rather, he approached New-York itself without a viewfinder, with a grainy, heavily cropped style : the method had priority. Instead of unfolding a theory of civilization, he decided to approach civilization itself methodologically.

Klein a plutôt retourné cette idée de «concept + expression». En d'autres termes, il ne souhaitait pas donner un sens historique, politique, économique ou social à New-York en créant New-York. Il a plutôt abordé New-York elle-même sans viseur, avec un style granuleux et très découpé : la méthode avait la priorité. Au lieu de développer une théorie de la civilisation, il a décidé d'aborder la civilisation elle-même de manière méthodologique.

Furthermore, Klein's method did not use conventional means or tools at all; «for methods imply metaphysics; unconsciously they disclose conclusions that they often claim not to know yet.» (Camus, «An Absurd Reasoning»).» (6)

| 6 - Camus, «Absurd Reasoning», 5.

En outre, la méthode de Klein n'utilisait pas du tout les moyens ou outils conventionnels ; «car les méthodes impliquent la métaphysique ; inconsciemment, elles révèlent des conclusions qu'elles prétendent souvent ne pas encore connaître». (Camus, «Un raisonnement absurde»).» (6)

| 6 - Camus, «Absurd Reasoning», 5.

In the past, art was one of the somewhat mysterious human activities, through which people would predict the world in its entirety by simply looking at a single leaf of a tree. Rather than verify things, or search for them, an artist was somebody who would, in his works of art, symbolize and unfold the meaning of a world which he had known and captured before. For an artist, the world was a completed, clear sphere; the «I» would stand to one side, firm and immobile. Between this non-moving world and the non-moving I, there was a straight line connecting us; our relationship was static.

Dans le passé, l'art était l'une des activités humaines quelque peu mystérieuses, par laquelle les gens prédisaient le monde dans son intégralité en regardant simplement une seule feuille d'arbre. Plutôt que de vérifier les choses ou de les chercher, un artiste était quelqu'un qui, dans ses œuvres d'art, symbolisait et révélait la signification d'un monde qu'il avait connu et saisi auparavant. Pour un artiste, le monde était une sphère achevée et claire ; le «je» se tenait de côté, ferme et immobile. Entre ce monde immobile et le «je» immobile, il y avait une ligne droite qui nous reliait ; notre relation était statique.

Therefore, in the creation of a work of art, there would not be any elements of doubt. If there had been something strange or unpredictable between the artist and the world, this alone would have disqualified him. The artist would do everything he could to unfold and show the captured world as effectively as possible to people; this was simply a question of technique.

Par conséquent, dans la création d'une œuvre d'art, il n'y aurait aucun élément de doute. S'il y avait eu quelque chose d'étrange ou d'imprévisible entre l'artiste et le monde, cela aurait suffi à le disqualifier. L'artiste faisait tout ce qu'il pouvait pour se déployer et montrer le monde capturé le plus efficacement possible aux gens ; c'était simplement une question de technique.

Unrelated to the term which has generally been approved in the arts field for this method, I will instead use the expression «symbolism.» In symbolism, the only thing that is guaranteed is the premise of a static gaze. One looks at the world from one viewpoint; moreover, this gaze has already perceived a meaning to the world. Everything is unfolded in relation to, and even in agreement with, the meaning of a world that has been captured a priori. What cannot be seen [this way] is the meaning of an artistic process, nor the continuous change of both «myself and the world through the artistic creation. The artist's gaze is not a human, anxious one but rather one that approaches godlike confidence.

Sans rapport avec le terme qui a été généralement approuvé Dans le domaine des arts pour cette méthode, j'utiliserai plutôt l'expression «symbolisme». Dans le symbolisme, la seule chose qui est garantie est la prémisse d'un regard statique. On regarde le monde d'un seul point de vue ; de plus, ce regard a déjà perçu une signification pour le monde. Tout se déroule par rapport, et même en accord avec, le sens d'un monde qui a été capté a priori. Ce qui ne peut être vu [de cette façon] est la signification d'un processus artistique, ni le changement continu de «moi-même et du monde à travers la création artistique». Le regard de l'artiste n'est pas un regard humain et anxieux, mais plutôt un regard qui se rapproche de la confiance divine.

As an aside, symbolism was a historically effective method, beginning during the Renaissance, which led convincingly to the modernism of the early twentieth century. It is a concrete way of thought, beginning with the discovery of rationality and individuality, passing safely through the era of «triumphant rationality» and «perfect individuals,» up to 1914 and the outbreak of the First World War. Only when presented with the dismantling of the world and the segmentation of its people, a process which rapidly worsened, did we begin to question the convincingness of this symbolism.

Soit dit en passant, le symbolisme a été une méthode historiquement efficace, à partir de la Renaissance, qui a conduit de façon convaincante au modernisme du début du XXe siècle. C'est un mode de pensée concret, qui a commencé par la découverte de la rationalité et de l'individualité, en passant sans encombre par l'ère de la «rationalité triomphante» et des «individus parfaits», jusqu'en 1914 et le déclenchement de la Première Guerre mondiale. Ce n'est qu'avec le démantèlement du monde et la segmentation de ses habitants, processus qui s'est rapidement aggravé, que nous avons commencé à nous interroger sur la conviction de cette symbolique.

P364

William Klein challenged symbolism by introducing numerous continuously moving viewpoints. This is my deduction and my conclusion.

William Klein a défié le symbolisme en introduisant de nombreux points de vue en mouvement constant. C'est ma déduction et ma conclusion.

In his book, On Photographic Art (7), the critic Shigemori Koen writes of William Klein, «the source of his work was his doubt about the possibility of measuring the grade of accuracy of the «viewing» position. He refuses to measure the distance between the reality of subject and object by an objective standard. In other words, his method triggered a suspicion about the very act of taking photographs ... his camera does not 'view' an object but rather 'catches' it.» Shigemori compares Klein, the «capturer of reality,» with Robert Capa, and contrasts him with those photographers whose work is based on composition, from Cartier-Bresson to Frank. It seems that we can comprehend the core of Klein's work from this perspective. Klein's no-viewfinder images, images which appear lost in themselves, and his many photographs, especially in New York, of groups of men and women between tall buildings, surging in the direction of the camera like a mob, can only come into existence through the white-hot encounter between Klein and New York, and through his deep human experience. I agree that Klein's viewfinder does not prescribe reality but rather, quite contrarily, follows it, while reality in fact dictates something to him from the outside.

| 7 - Shigemori Koen, Shashin geijutsu ron (On Photographie Art) (Tokyo : Bijutsu Shuppan-sha, 1967).

Dans son livre, On Photographic Art (7), le critique Shigemori Koen écrit à propos de William Klein : «la source de son travail était son doute sur la possibilité de mesurer le degré de précision de la position de «visionnement». Il refuse de mesurer la distance entre la réalité du sujet et de l'objet selon une norme objective. En d'autres termes, sa méthode a déclenché une suspicion sur l'acte même de la prise de photos ... son appareil photo ne «voit» pas un objet mais plutôt le «sait». Shigemori compare Klein, le «capteur de la réalité», à Robert Capa, et le met en contraste avec les photographes dont le travail est basé sur la composition, de Cartier-Bresson à Frank. Il semble que l'on puisse comprendre le cœur de l'œuvre de Klein sous cet angle. Les images sans viseur de Klein, des images qui semblent perdues en elles-mêmes, et

ses nombreuses photographies, en particulier à New York, de groupes d'hommes et de femmes entre de grands immeubles, bondissant en direction de l'appareil photo comme une foule, ne peuvent voir le jour que grâce à la rencontre entre Klein et New York, et à sa profonde expérience humaine. Je conviens que le viseur de Klein ne décrit pas la réalité mais, au contraire, la suit, alors que la réalité lui dicte en fait quelque chose de l'extérieur.

7 - Shigemori Koen, *Shashin geijutsu ron (On Photographie Art)* (Tokyo : Bijutsu Shuppan-sha, 1967).

I am sceptical, however, regarding Shigemori's emphasis on this point as well as his choice of expressions, which seem to overlook the strength of Klein's reversed viewpoint, itself hidden in his obedience to reality and his experience of it. Returning briefly to Robert Capa's photographs, these are not backed up by anything but his experience. He is different from Klein and yet, without hesitation, support him as a sincere journalist and as a hero of a fortunate era in which living as a journalist meant living through times that made history.

Je suis cependant sceptique quant à l'insistance de Shigemori sur ce point ainsi qu'à son choix de mots, qui semblent ignorer la force du point de vue inversé de Klein, lui-même caché dans son observation de la réalité et son expérience de celle-ci. Pour en revenir brièvement aux photographies de Robert Capa, celles-ci ne sont pas étayées par autre chose que son expérience. Il est différent de Klein et pourtant, sans hésitation, je le soutiens en tant que journaliste sincère et en tant que héros d'une époque heureuse où vivre en tant que journaliste signifiait traverser des périodes qui faisaient l'histoire.

Putting that aside -how do Klein's experiences come into being? This can be answered in a simple way. Writers experience the world through their words, composers experience it through their music, and photographers experience it through their gaze; not only the techniques but also the content of these experiences varies. Forgetting this simple fact would lead to a relativistic perspective. Experiencing would then just degenerate into the simple method-less experiencing of living people.

Mis à part cela, comment les expériences de Klein se réalisent-elles ? La réponse à cette question est simple. Les écrivains vivent le monde à travers leurs mots, les compositeurs le vivent à travers leur musique, et les photographes le vivent à travers leur regard ; non seulement les techniques mais aussi le contenu de ces expériences varient. Oublier ce simple fait conduirait à une perspective relativiste. L'expérience dégénérerait alors en une expérience simple, sans méthode, de personnes actives.

This becomes obvious when comparing and contrasting Klein's New York with Ed van der Elsen's Sweet Life (8). I suppose that Sweet Life was influenced by Klein's New-York. Comparing their photographic viewpoints, the refusal of static framing, the grain style, and the violent atmosphere, there are obvious parallels indeed I have heard that in a interview with the photo critic Ito Ippei, van der Elsen named Klein (and specifically New-York as the photographer he appreciates the most («Van der Elsen rainichi, «Camera Geijutsu, February 1960). Van der Elsen, however, views people and things gently, and from an almost fetishistically human viewpoint, whereas Klein's cold view on children and women appears almost cruel. The children are not childlike they are rather mistaken for criminals.

8 - Ed van der Elsen, *Sweet Life* (Amsterdam : De Bezige BIJ, 1966, repr. New York : Errata Editions, 2012).

Cela devient évident lorsque l'on compare et confronte le New York de Klein et la Sweet Life d'Ed van der Elsen (8). Je suppose que Sweet Life a été influencé par le New-York de Klein. En comparant leurs points de vue photographiques, le refus du cadrage statique, le style du grain et l'atmosphère violente, il y a des parallèles évidents ; en effet, j'ai entendu dire que dans une interview avec le critique photographique Ito Ippei, van der Elsen a nommé Klein (et spécifiquement New-York comme le photographe qu'il apprécie le plus («Van der Elsen rainichi, «Camera Geijutsu, février 1960). Van der Elsen, cependant, regarde les gens et les choses avec douceur, et d'un point de vue presque fétichiste et humain, alors que le regard froid de Klein sur les enfants et les femmes semble presque cruel. Les enfants ne sont pas comme des enfants, ils sont plutôt pris pour des criminels.

Burdened with scepticism about the position of «viewing, Klein nevertheless does not renounce viewing. It was probably in this situation that first decided to create New-York. I find a sense of attack in Klein's reversed viewpoint. As stated before, in Klein's reversed way of thinking, and-connected to and strengthened by this-in his methodological gaze, I see the militant pessimism of Albert Camus, who confronts the absurd world «cartographically» and finds support in rationality, while being burdened with scepticism about rationality.

Accablé de scepticisme quant à la position du « regard », Klein ne renonce cependant pas au regard. C'est probablement dans cette situation qu'il a décidé de créer New-York. Je trouve un sentiment de critique dans le point de vue inversé de Klein. Comme je l'ai déjà dit, dans le mode de pensée inversé de Klein, et - lié et renforcé par cela - dans son regard méthodologique, je vois le pessimisme militant d'Albert Camus, qui affronte le monde absurde «cartographiquement» et trouve un appui dans la rationalité, tout en étant accablé par le scepticisme à l'égard de la rationalité.

Furthermore, «viewing» is an extremely conscious act, and work only through an outstandingly rational mind.

En outre, «regarder» est un acte extrêmement conscient, et ne fonctionne qu'à travers un esprit remarquablement rationnel.

The director of La Jeteo Chris Marker has compared seeing Klein's New York with having a «nightmare». This is more than a simple comparison; I believe there are great similarities in the ways both New-York and dreams are constructed. Our experiences in dreams are usually complex, for example, we dream of flying in the sky. In dreams, the viewpoint is not restricted to one; instead two, three, or even more view points can co-exist. The indescribable anxiety with which nightmares can attack us is born out of this. Dreams overturn the sense of time and space of the life we are used to and, at the same time open our consciousness to a new world of which we never think when we are awake. In dreams, everything is fragmentary and flat. Any meaning based on our usual perspective is completely, beautifully neglected.

Le réalisateur de La Jeteo Chris Marker a comparé le fait de regarder le New York de Klein à un «cauchemar». C'est plus qu'une simple comparaison ; je crois qu'il y a de grandes similitudes dans la façon dont New-York et les rêves sont construits. Nos expériences en matière de rêves sont généralement complexes, par exemple, nous rêvons de voler dans le ciel. Dans les rêves, le point de vue n'est pas limité à un seul, mais deux, trois, voire plusieurs points de vue peuvent coexister. L'angoisse indescriptible avec laquelle les cauchemars peuvent nous attaquer en est le résultat. Les rêves bouleversent le sens du temps et de l'espace de la vie à laquelle nous sommes habitués et, en même temps, ouvrent notre conscience à un nouveau monde auquel nous ne pensons jamais lorsque nous sommes éveillés. Dans les rêves, tout est aussi fragmentaire et plat . Toute signification basée sur notre perspective habituelle est complètement, magnifiquement négligée.

P365

The surprise and anxiety that people feel when looking at New-York is exactly the same : the bundle of fragmentary images, the method of flatness and enumeration, a compositional method which could be called anti-composition. The men, women, children, and things have lost their three-dimensionality; the sense of things and the shadow of human life have been taken away completely. Therefore, it is in vain that we take out a photograph we like, and make an effort to project feelings onto it or to comprehend it. In other words, the photographs do not carry a meaning or a «face» that they are name after. They are just components which construct the huge nightmare space of New-York.

La surprise et l'anxiété que les gens ressentent en regardant New-York sont exactement les mêmes : le faisceau d'images fragmentaires, la méthode de planéité et d'énumération, une méthode de composition que l'on pourrait appeler anti-composition. Les hommes, les femmes, les enfants et les choses ont perdu leur tridimensionnalité ; le sens des choses et l'ombre de la vie humaine ont été supprimés. C'est donc

en vain que nous prenons une photographie qui nous plaît et que nous nous efforçons de projeter des sentiments sur elle ou de la comprendre. En d'autres termes, les photographies ne portent pas le sens ou le «visage» dont elles portent le nom. Elles ne sont que des éléments qui construisent l'immense espace cauchemardesque de New-York.

The parallels in the structure of dream s and New-York are no coincidence; rather, they are the inevitable results of Klein's method I would like to cite a rather long passage describing the delusory experience of a girl suffering from schizophrenia, which I believe reveals the (subconscious) consciousness that we have in dreams, and further clarifies the correlation between their structure and that of New-York.

Les parallèles entre la structure des rêves et celle de New-York ne sont pas le fruit du hasard ; ils sont plutôt les résultats inévitables de la méthode de Klein Je voudrais citer un passage assez long décrivant l'expérience délirante d'une jeune fille souffrant de schizophrénie, qui, je crois, révèle la conscience (subconsciente) que nous avons dans les rêves, et clarifie davantage la corrélation entre leur structure et celle de New-York.

*I saw things smooth as metal, so cut off, so detached from each other, so illuminated and tense that they filled me with terror. When, for example, I looked at a chair or a jug, I thought no of. their use or function - a jug not as something to hold water and milk, a chair not as something to set in- but as having lost their names, their functions and meanings; they became «things» and began to take on life, to exist. This existence accounted for my great fear. In the unreal scene, in the murky quiet of my perception, suddenly «the thing» sprang up.
Sechehaye, Autobotography of a Schizophrenic Girl (9).*

9 - Marguerite Sechehaye, *Autoblographie of a Schizophrenic Girl*, trans. Grace Rubln-Rabson (New York: Grune & Stratton, 1951), 34-35. The French original was published In 1950 and Nakahira cites a Japanese translation of the text from 1955.

Je voyais des choses lisses comme du métal, si coupées, si détachées les unes des autres, si illuminées et si tendues qu'elles me remplissaient de terreur. Quand, par exemple, je regardais une chaise ou une cruche, je ne pensais pas à leur utilisation ou à leur fonction - une cruche n'est pas un objet qui contient de l'eau et du lait, une chaise n'est pas un objet à installer, mais elle a perdu son nom, sa fonction et son sens ; elle est devenue une «chose» et a commencé à prendre vie, à exister. Cette existence explique ma grande peur. Dans la scène irréelle, dans le calme obscur de ma perception, soudain, «la chose» a surgi. Sechehaye, *Autoblographie d'une jeune fille schizophrène* (9).

9 - Marguerite Sechehaye, *Autoblographie d'une jeune fille schizophrène*, trad. Grace Rubln-Rabson (New York : Grune & Stratton, 1951), 34-35. L'original français a été publié en 1950 et Nakahira cite une traduction japonaise du texte datant de 1955.

After this description, the girl explains her most severe experience of insanity: how she felt as though she were turning into her beloved doll, feeling the doll's sadness. This split gaze evokes a feeling of fear in us as well as an intense empathy since it suddenly smashes the immobile, fossilized world of our understanding, pulling us strongly into a limitless world.

Après cette description, la jeune fille explique son expérience la plus sévère de la folie : comment elle s'est sentie comme si elle se transformait en sa poupée bien-aimée, ressentant la tristesse de la poupée. Ce regard fendu évoque un sentiment de peur en nous ainsi qu'une intense empathie puisqu'il brise soudainement le monde immobile et fossilisé de notre compréhension, nous entraînant fortement dans un monde sans limites.

In a similar way, the structure of Klein's gaze in New York differs from a symbolist perspective. It is not the static perspective of «me and the world,» but endlessly moving and supported by an infinite number of viewpoints. Therefore, viewers who see New York for the first time are puzzled over the discrepancy among photographs and get an impression of inconsistency. The photographs show no single-layer gaze with which we view the world. Rather, as stated before, it is a complex or multiple

gaze: together with our changing position, the world changes its appearance endlessly. It could even be said that this changing, moving viewpoint is pre-existent deep within Klein's gaze. The world is not a static, completed universe but rather something which flows and changes its appearance, transforming like a nebula with a shift in viewpoint.

De la même manière, la structure du regard de Klein à New York diffère d'une perspective symboliste. Il ne s'agit pas de la perspective statique du «moi et le monde», mais d'une perspective infiniment mouvante et soutenue par un nombre infini de points de vue. Par conséquent, les spectateurs qui voient New York pour la première fois sont perplexes quant à la divergence entre les photographies et ont une impression d'incohérence. Les photographies ne montrent aucun regard monocouche avec lequel nous voyons le monde. Il s'agit plutôt, comme nous l'avons déjà dit, d'un regard complexe ou multiple : en même temps que notre position change, le monde change d'apparence à l'infini. On pourrait même dire que ce point de vue changeant et mouvant est préexistant au plus profond du regard de Klein. Le monde n'est pas un univers statique et achevé, mais plutôt une chose qui coule et change d'apparence, se transformant comme une nébuleuse avec un changement de point de vue.

With a keen eye, Klein continuously fixes the face of this temporary, fragmentary world on film. To him, the process of taking photographs is not a representation of the captured world but rather a searching and recognizing journey through the vastly expanding, endless world.

D'un oeil vif, Klein fixe continuellement sur pellicule le visage de ce monde temporaire et fragmentaire. Pour lui, le processus de la photographie n'est pas une représentation du monde capturé mais plutôt un voyage de recherche et de reconnaissance à travers un monde sans fin en pleine expansion.

William Klein saw many things in New York. From beginning to end, he continued to look sharply and transcribe each of the many fragments of the reality which appeared before his eyes : «after that, there is nothing». New-York and the people living there may well be lonely alienated, or desperate. Yet Klein does not draw any conclusions. It is obvious that he did not have a conclusions in mind which he sought to symbolize and explain. How on earth can people draw conclusion and say the world is like this or like that ?

William Klein a vu beaucoup de choses à New York. Du début à la fin, il a continué à regarder attentivement et à transcrire chacun des nombreux fragments de la réalité qui se présentaient à ses yeux : «après cela, il n'y a rien». New-York et les gens qui y vivent peuvent très bien être seuls, aliénés ou désespérés. Pourtant, Klein n'en tire aucune conclusion. Il est évident qu'il n'avait pas en tête de conclusions qu'il cherchait à symboliser et à expliquer. Comment diable les gens peuvent-ils tirer des conclusions et dire que le monde est comme ceci ou comme cela ?

Thus, it is incorrect to view New-York as a work which tries to depict the city as a «melting pot of material civilization with a smell of death» (Shigemori). Neither is it correct to interpret it as «a theory of contemporary civilization, sensing the crisis of expanding mechanization» (Yoshimura Nobuya, Camera Geijutsu, September 1960); nor as «something which mocks and scolds the culture of self-satisfaction and the commonness of the bourgeoisie, the middle class, and the property owners» (Kaiko Takeshi and Nagano Shigeichi, On journalistic photography» Camera Mainichi, April 1960) (10). It is definitely not a statement on civilization. To briefly digress is not the work of the press photographer of today's society more easily read as a statement on civilization? There are images which illustrate Riesman's -concept of the lonely crowd or this easy and popular society concept of «the state of alienation» (11), they are just copies, however, of concepts that have already been articulated before. It could even be said that they are parodies, born of a misunderstanding about Klein. New-York does show the condition of American mass society and the dark, wriggling figures of its people, who sometimes appear like a premonition of death. However, this is the result of Klein's process of searching and looking, pulled out of this process, and of secondary importance.

| 10 - Nakahira deleted these references in publishing the revised version of his essay, In For a Language to Come.

Ainsi, il est incorrect de considérer New-York comme une œuvre qui tente de dépeindre la ville comme un « creuset de civilisation matérialiste avec une odeur de mort » (Shigemori). Il n'est pas non plus correct de l'interpréter comme « une théorie de la civilisation contemporaine, qui ressent la crise de la mécanisation croissante » (Yoshimura Nobuya, *Camera Geijutsu*, septembre 1960) ; ni comme « quelque chose qui se moque et gronde la culture de l'auto-satisfaction et la banalité de la bourgeoisie, de la classe moyenne et des propriétaires » (Kaiko Takeshi et Nagano Shigeichi, *On journalistic photography* Camera Mainichi, avril 1960) (10). Il ne s'agit certainement pas d'une déclaration sur la civilisation. Pour faire une brève digression, le travail du photographe de presse de la société actuelle n'est-il pas plus facile à lire comme une déclaration sur la civilisation ? Il y a des images qui illustrent le concept de Riesman de la foule solitaire ou ce concept de société facile et populaire de « l'état d'aliénation » (11), mais ce ne sont que des copies de concepts qui ont déjà été formulés auparavant. On pourrait même dire que ce sont des parodies, nées d'un malentendu à propos de Klein. New-York montre bien la condition de la société de masse américaine et les figures sombres et tortueuses de ses habitants, qui apparaissent parfois comme une prémonition de la mort. Cependant, c'est le résultat du processus de recherche et de regard de Klein, tiré de ce processus, et d'une importance secondaire.

10 - Nakahlra a supprimé ces références dans la version révisée de son essai « Pour une langue à venir ».

11 - David Riesman, *The Lonely Crowd : A Study of the Changing American Character* (New Haven : Yale University Press, 1950).

P366

William Klein's work differs from that of Cartier-Bresson and Robert Frank in one key respect. Klein thinks of photography as a method of searching and recognizing, as a plan for adventure in an endless world. Cartier-Bresson and Frank think of it as a means of direct expression of a specific view on the world or on life, such as the viewpoint that people are lonely and miserable.

L'œuvre de William Klein diffère de celle de Cartier-Bresson et de Robert Frank sur un point essentiel. Klein considère la photographie comme une méthode de recherche et de reconnaissance, comme un plan d'aventure dans un monde sans fin. Cartier-Bresson et Frank la considèrent comme un moyen d'expression directe d'un point de vue spécifique sur le monde ou sur la vie, comme par exemple le point de vue selon lequel les gens sont seuls et misérables.

In our everyday life, we see the world as something that has already been clarified. Otherwise, it would probably be impossible to live a stable and continuous life. But in reality, what do we know about the world? Don't we just believe that we know something about it? If this is the case, there is no liberty within ignorance. Once we have realized this, we become extremely anxious. However, what we can do and should do is to face this vast, endless world and, like Klein, gaze coldly at it; we should patiently record only those forms that we can see with our eyes and, as such, reconstruct the world that has already collapsed. Furthermore, the camera should not merely confess individual impressions, such as happiness or sadness, but rather be a weapon against them.

Dans notre vie quotidienne, nous voyons le monde comme quelque chose qui a déjà été clarifié. Sinon, il serait probablement impossible de mener une vie stable et continue. Mais en réalité, que savons-nous du monde ? Ne croyons-nous pas simplement que nous en savons quelque chose ? Si c'est le cas, il n'y a pas de liberté dans l'ignorance. Une fois que nous avons pris conscience de cela, nous devenons extrêmement anxieux. Cependant, ce que nous pouvons et devons faire, c'est faire face à ce monde vaste et sans fin et, comme Klein, le regarder froidement ; nous devons enregistrer patiemment uniquement les formes que nous pouvons voir de nos yeux et, ainsi, reconstruire le monde qui s'est déjà effondré. En outre, la caméra ne doit pas se contenter d'avouer des impressions individuelles, comme le bonheur ou la tristesse, mais plutôt être une arme contre elles...

The young photographer Thomas in Michelangelo Antonioni's film Blow Up throws away his camera in anxiety after discovering he has captured a murder on film. He realizes that the world he had thought of as stable is anything but: the «world» fixed only as a word. Klein, quite contrarily, starts exactly at the point at which modernity begins to fall to its knees, taking out his camera and looking at the world.

Thomas, le jeune photographe du film «Blow Up» de Michelangelo Antonioni, jette son appareil photo en proie à l'anxiété après avoir découvert qu'il a filmé un meurtre. Il se rend compte que le monde qu'il croyait stable est tout sauf : le «monde» fixé seulement comme un mot. Klein, au contraire, commence exactement au moment où la modernité commence à tomber à genoux, en sortant sa caméra et en regardant le monde.

After New York, Klein successively published the works Roma (1959), Moscow (1964), and Tokyo (1964). It seems he then suddenly stopped, shifting his focus to works of commercial and fashion photography. However, Klein is said to have recently completed two films in Paris: the short documentary Cassius Clay and the film drama Who Are You, Polly Magoo. According to a friend who has seen these films, Klein's approach remains exactly as I have described it in this essay. He again suddenly releases the rope that he had previously hauled in, leaving the viewer in a state of confusion and anxiety at the end of the film. Photography and film are two closely related media; yet they are different, as film conveys time. As a result of this quality, all films carry a sense of completion, since the duration of a film is the same duration over which the viewer watches it; I am extremely curious to know how Klein eliminates or uses this basic character of film.

Après New York, Klein publie successivement les ouvrages Rome (1959), Moscou (1964) et Tokyo (1964). Il semble qu'il se soit alors soudainement arrêté, se concentrant sur des travaux de photographie commerciale et de mode. Cependant, Klein aurait récemment terminé deux films à Paris : le court métrage documentaire Cassius Clay et le film dramatique Who Are You, Polly Magoo. Selon un ami qui a vu ces films, la démarche de Klein reste exactement telle que je l'ai décrite dans cet essai. Il relâche à nouveau soudainement la corde qu'il avait précédemment tirée, laissant le spectateur dans un état de confusion et d'anxiété à la fin du film. La photographie et le film sont deux médias étroitement liés ; pourtant, ils sont différents, car le film véhicule le temps. Grâce à cette qualité, tous les films ont un sentiment d'achèvement, puisque la durée d'un film est la même que celle pendant laquelle le spectateur le regarde ; je suis extrêmement curieux de savoir comment Klein élimine ou utilise ce caractère fondamental du film.

William Klein's photographie work has not been completed, and thus his films too will not be completed or contained. Indeed his works will never be completed, for surely the world itself will never be completed.

Le travail photographique de William Klein n'a pas été achevé, et donc ses films aussi ne seront pas achevés ou contenus. En conséquence, ses œuvres ne seront jamais achevées, car le monde lui-même ne sera certainement jamais achevé.

Foto Critica 1 (1967): 30-36; rev. in Takuma Nakahira, Kitarubeki kotoba no tame ni (For a Language to Come), Tokyo: Fūdōsha, 1970. Translated by Lena Fritsch from the first version, with divergences indicated in these notes.

Foto Critica 1 (1967) : 30-36 ; rev. in Takuma Nakahira, Kitarubeki kotoba no tame ni (Pour une langue à venir), Tokyo : Fūdōsha, 1970. Traduit par Lena Fritsch à partir de la première version, les divergences étant indiquées dans ces notes.

P386

***Nakahira Takuma / «Shashin wa kotoba o sosei shluruka»
(Can Photography Revive Language?)***

***Nakahira Takuma / «Shashin wa kotoba o sosei shluruka»
p387(Can Photography Revive Language?)***

I previously wrote the following about image and language : «At one time it was declared that images had an independent meaning in themselves opposed to language, and a «language of images was spoken about as though it were real. Yet, these notions are surely mistaken. Images haunt language like a shadow, they line language and give it substance, and in some cases they bring about the expansion of language.» (1)

1 - Nihon Dokusho Shimbun [Japanese Reader's Newspaper] was a weekly newspaper that played a significant role in fostering critical discussions of radical thought and practice during the height of the 1960s within the Japanese New Left and beyond.

J'ai déjà écrit ce qui suit à propos de l'image et du langage : «À une époque, on a déclaré que les images avaient une signification indépendante en elles-mêmes, opposée au langage, et on parlait d'un «langage d'images comme s'il était réel». Pourtant, ces notions sont sûrement erronées. Les images hantent le langage comme une ombre, elles le tapissent et lui donnent de la substance, et dans certains cas, elles entraînent l'expansion du langage». (1)

1 - Nihon Dokusho Shimbun [Japanese Reader's Newspaper] était un hebdomadaire qui a joué un rôle important dans la promotion de discussions critiques sur la pensée et la pratique radicales au plus fort des années 1960 au sein de la Nouvelle Gauche japonaise et au-delà.

This overzealous manner of speech may amount to pretentiousness; however, my thinking basically remains unchanged even today. In fact, at the time I wrote that essay, I had just published the coterie magazine Provoke that my four associates and I presumptuously subtitled «Provocative Materials for Thought.» I was overly concerned that the word «thought» had too much of a political or philosophical resonance and argued that it should be replaced by the more precise phrase «language as thought.»

Cette façon de parler trop pressée est peut-être prétentieuse, mais ma pensée reste fondamentalement inchangée même aujourd'hui. En fait, à l'époque où j'ai écrit cet essai, je venais de publier le magazine de la confrérie Provoke que mes quatre associés et moi-même avons présument sous-titré «Provocative Materials for Thought». J'étais trop préoccupé par le fait que le mot «pensée» avait une trop grande résonance politique ou philosophique et j'ai fait valoir qu'il devrait être remplacé par l'expression plus précise «le langage en tant que pensée».

In nearly two years, have the photographs presented in Provoke been able to revive language in the end? Regrettably, my answer to this question would have to be rather negative. However first I must clarify precisely what I meant by the language and image I argued should be revived. This question has returned to confront me once again.

En près de deux ans, les photographies présentées dans Provoke ont-elles finalement réussi à faire revivre le langage ? Malheureusement, ma réponse à cette question devrait être plutôt négative. Cependant, je dois d'abord préciser ce que j'entendais par langage et image que je soutenais devoir être ravivés. Cette question est revenue me confronter une fois de plus.

What exactly are these hordes of words packed together like sardines and tightly lined up inside dictionaries? While it is clear that this is a language culled and recognized by history as the minimum level of universal symbols, we cannot naturally accept it as a lived language right off the bat. I don't know when, but a strange delusion has taken up residence in some corner of my brain that I cannot shake free. I imagine that once the dictionary has been left closed up on my desk, among these carefully arranged, properly straightened-up swarms of printed words-which so ordered, afford no deep feeling-each letter and each word asserts its own legitimacy, one by one, and a massive brawl ensues. It is then, in these energetically clandestine maneuvers, that the words regain their innate impact as a language. But once I reach out for the dictionary, the words, having perceived me, swiftly return to their ordered state, that is to say, their dead, «constricted» state. Of course this is clearly a childish, demented fantasy.

Que sont exactement ces masses de mots entassés comme des sardines et étroitement alignés dans les dictionnaires ? S'il est clair qu'il s'agit d'une langue qui a été réduite et reconnue par l'histoire comme le

niveau minimum de symboles universels, nous ne pouvons pas l'accepter comme une langue vivante dès le départ. Je ne sais pas quand, mais une étrange illusion s'est installée dans un coin de mon cerveau dont je ne peux me libérer. J'imagine qu'une fois que le dictionnaire a été laissé fermé sur mon bureau, parmi ces essaims de mots imprimés soigneusement disposés et correctement redressés - qui, ainsi ordonnés, ne permettent pas de toucher profondément - chaque lettre et chaque mot affirme sa propre légitimité, un par un, et une bagarre massive s'ensuit. C'est alors, dans ces manœuvres énergiquement clandestines, que les mots retrouvent leur impact inné en tant que langue. Mais une fois que je tends la main vers le dictionnaire, les mots, après m'avoir perçu, retournent rapidement à leur état ordonné, c'est-à-dire à leur état mort, «resserré». Bien sûr, il s'agit clairement d'un fantasma enfantin et dément.

To the extent that it cannot live without people, language consists of mere symbols that vaguely indicate that a tree is a tree; only through human use can a language be given life. Thus the words in a dictionary, which are extracted from mere relational concepts, are things that transform themselves into what Roland Barthes calls «exploding words,» and «a vertically rising up language.»

Dans la mesure où il ne peut pas vivre sans les gens, le langage est constitué de simples symboles qui indiquent vaguement qu'un arbre est un arbre ; ce n'est que par l'utilisation humaine qu'un langage peut être rendu vivant. Ainsi, les mots d'un dictionnaire, qui sont extraits de simples concepts relationnels, sont des choses qui se transforment en ce que Roland Barthes appelle «des mots qui explosent» et «une langue qui s'élève verticalement».

Barthes writes, «The bursting upon us of the poetic word then institutes an absolute object; Nature becomes a succession of verticalities, of objects, suddenly standing erect, and filled with all their possibilities » (2) Although what he is describing directly here is the nature of language in contemporary poetry, we can still say that this demonstrates exactly what lived language is within the history of the present.

2 - Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, trans. Annette Lavers and Colin Smith (New York : Hill and Wing, 1968), 60.

Barthes écrit : «L'éclatement de la parole poétique institue alors un objet absolu ; la nature devient une succession de verticalités, d'objets, se dressant soudain, et remplie de toutes leurs possibilités». (2) Bien que ce qu'il décrit directement ici soit la nature du langage dans la poésie contemporaine, nous pouvons encore dire que cela démontre exactement ce qu'est le langage vécu dans l'histoire du présent.

2 - Roland Barthes, *Diplôme d'écriture zéro*, trad. Annette Lavers et Colin Smith (New York : Hill and Wing, 1968), 60.

No matter how much it may have been ingeniously assembled and developed, universal language, which from the start is embedded within relational concepts, is now unable to grasp the world today. This kind of language is deeply rooted in the arrogance of modern rationalism that says it can be linked within the organic relationships of the world. On the contrary, lived language is absolutely not universal language, a language that presupposes such relationships. It would be a discourse «full of terror» (Barthes) that towers before us in the here and now, discarding relationships with a totality. By merely existing or just by being able to be uttered, they are words, like isolated «objects» filled with madness, that can shake a person. They cannot be the continuous accessible language that presupposes communication with others. This kind of «exploding language» is a language that has been fiercely lived here and now by a single person.

Quel que soit l'ingéniosité avec laquelle il a été assemblé et développé, le langage universel, qui dès le départ s'inscrit dans des concepts relationnels, est aujourd'hui incapable d'appréhender le monde. Ce type de langage est profondément enraciné dans l'arrogance du rationalisme moderne qui dit qu'il peut être lié aux relations organiques du monde. Au contraire, le langage vécu n'est absolument pas un langage universel, un langage qui présuppose de telles relations. Ce serait un discours «plein de terreur» (Barthes) qui s'élève devant nous dans l'ici et le maintenant, rejetant les relations avec une totalité. Par le simple fait d'exister ou de pouvoir être prononcés, ce sont des mots, comme des «objets» isolés et remplis de folie, qui peuvent ébranler une personne. Ils ne peuvent pas être le langage accessible continu qui présuppose la

communication avec les autres. Ce genre de «langage explosif» est un langage qui a été vécu ici et maintenant avec acharnement par une seule personne.

Images are always images of something ; an image fixed to film that refers to something existing here and now. It is not reality itself, but at most emerges from a ventable relation of correspondance with reality. Thus, no no matter how much an image «does not resemble» reality, the relation with «it» is always narrowly retained.

Les images sont toujours des images de quelque chose ; une image fixée sur la pellicule qui se réfère à quelque chose qui existe ici et maintenant. Elle n'est pas la réalité elle-même, mais elle émerge tout au plus d'une relation vérifiable de correspondance avec la réalité. Ainsi, peu importe à quel point une image «ne ressemble pas» à la réalité, la relation avec «elle» est toujours étroitement retenue.

P387

However, this is not saying that the image is merely for the self-evident and trivial proof of the pointless fact that a tree is a tree. On the contrary, when we say the word «tree,» which is not a particular tree in reality, we only see the meaning of trees in general. Yet, by meticulously looking at a single tree here before us «now», the word tree we had, together with the concept and meaning it held, is slowly forced to disintegrate. Thus, I am describing a kind of image that, as a result of this process, expands the truth that the word tree has for the individual viewer.

Mais cela ne veut pas dire que l'image ne sert qu'à prouver de manière évidente et triviale le fait inutile qu'un arbre est un arbre. Au contraire, lorsque nous disons le mot «arbre», qui n'est pas un arbre particulier en réalité, nous ne voyons que la signification des arbres en général. Pourtant, en regardant méticuleusement un seul arbre ici devant nous «maintenant», le mot «arbre» que nous avons, ainsi que le concept et la signification qu'il contenait, est lentement forcé de se désintégrer. Ainsi, je décris une sorte d'image qui, à la suite de ce processus, élargit la vérité que le mot arbre a pour le spectateur individuel.

The camera undoubtedly fixes the tree as a tree upon the film according to optical laws . For this reason, the image is occasionally confused with actual reality. Photographs like those used as proof of identity are just one example of this. Yet this is the point at which the «when, where and_ who» of the encounter with the tree is completely forgotten. This is true not just for identification photographs but for those in photojournalism and documentary film who espouse this or that realism. But ultimately, can there be a universal, objective tree?

L'appareil photographique fixe sans doute l'arbre comme un arbre sur la pellicule selon les lois de l'optique. Pour cette raison, l'image est parfois confondue avec la réalité. Les photographies comme celles utilisées comme preuve d'identité n'en sont qu'un exemple. Pourtant, c'est à ce moment que le «quand, où et qui» de la rencontre avec l'arbre est complètement oublié. Cela est vrai non seulement pour les photos d'identité mais aussi pour ceux qui, dans le photojournalisme et le film documentaire, épousent tel ou tel réalisme. Mais en fin de compte, peut-il y avoir un arbre universel et objectif ?

Certainly there may be such a tree, but to the extent that I cannot by chance be there, the tree would have no meaning, and when all is said and done, would have no relation to human existence. That single tree comes into being only according to the person who sees it. In the same way, what is real is what materializes as something real for me, right here and right now.

Certes, un tel arbre peut exister, mais dans la mesure où je ne peux pas y être par hasard, l'arbre n'aurait aucune signification et, en fin de compte, n'aurait aucun rapport avec l'existence humaine. Cet arbre unique ne naît que selon la personne qui le voit. De la même façon, ce qui est réel est ce qui se matérialise comme quelque chose de réel pour moi, ici et maintenant.

Once Godard defined the films he makes as «chanced reality,» which hits the mark in describing these relations. It is not reality itself but a second reality that has been transformed and made subjective by my confrontation with it. That is what an image is.

Godard a un jour défini les films qu'il réalise comme une «réalité fortuite», ce qui est très pertinent pour décrire ces relations. Ce n'est pas la réalité elle-même mais une seconde réalité qui a été transformée et rendue subjective par ma confrontation avec elle. Voilà ce qu'est une image.

To repeat myself, a photographer photographing a single tree cannot live without relation to the word tree. While obsessing over the word tree like a compulsive thought, as the photographer fixes his gaze on the tree in the real world within the camera's finder, that word suddenly crumbles away, and he becomes a part of its rebirth as a new tree (it is in the true sense of the word, «real»).

Pour me répéter, un photographe qui photographie un seul arbre ne peut pas vivre sans rapport avec le mot arbre. Alors qu'il est obsédé par le mot «arbre» comme une pensée compulsive, alors que le photographe fixe son regard sur l'arbre dans le monde réel dans le viseur de l'appareil photo, ce mot s'effondre soudainement, et il devient une partie de sa renaissance en tant que nouvel arbre (il est au vrai sens du mot, «réel»).

That said, how about someone looking at an image of a single tree? They cannot expect to have the same experience as the photographer's encounter, of course. That kind of influence (the very word is rooted in continuity) cannot be sought in a single photograph. Just as for the photographer who cited that tree from reality and amplified that word within himself, a single photograph of a tree merely opens up to each individual looking at it for their own re-quotation. In the end, whether the words of each person looking at the tree within a single photograph are amplified or not depends on the depth of its connection with the language of the person looking. Indeed, the level of the image is tightly connected to the level of language.

Cela dit, que dire de quelqu'un qui regarde l'image d'un arbre unique ? Il ne peut pas s'attendre à vivre la même expérience que celle du photographe, bien sûr. Ce genre d'influence (le mot même est ancré dans la continuité) ne peut être recherché dans une seule photographie. Tout comme pour le photographe qui a extrait cet arbre de la réalité et a amplifié ce mot en lui-même, une seule photographie d'un arbre ne fait que s'ouvrir à chaque individu qui le regarde pour sa propre re-citation. En fin de compte, le fait que les mots de chaque personne qui regarde l'arbre dans une seule photographie soient amplifiés ou non dépend de la profondeur de son lien avec le langage de la personne qui regarde. En effet, le niveau de l'image est étroitement lié au niveau du langage.

It seems Provoke has carried out one of its missions. Provoke has reversed the image as the self-evident and pointless proof that a tree is a tree, and, on the contrary, has presented images that raise uncertainty about the fixed meanings of verisimilitude, albeit rather slowly. Yet, even this has fallen into a kind of minor fashion now. By fashion here I do not mean merely, that it has become customary, but rather I am referring to the bodies of minds of each one of us who have become satisfied with this. Extremely grainy images and intentionally unfocused photographs, in particular, have already become mere decoration.

Il semble que Provoke ait mené à bien l'une de ses missions. Provoke a inversé l'image comme preuve évidente et inutile qu'un arbre est un arbre, et, au contraire, a présenté des images qui suscitent l'incertitude sur les significations fixes de la vraisemblance, quoique assez lentement. Pourtant, même cela est tombé dans une sorte de mode mineur maintenant. Par mode, je ne veux pas simplement dire qu'elle est devenue habituelle, mais plutôt que je me réfère aux corps et aux esprits de chacun d'entre nous qui s'en sont satisfaits. Les images extrêmement granuleuses et les photographies volontairement floues, en particulier, sont déjà devenues de simples décorations.

Today we must return to our point of departure. I cannot say clearly what form my response to these doubts will ultimately take. Yet perhaps by having made clear that a tree is a tree, it must be something that expands the amplitude of the word tree that has been produced by nothing more than my confrontation with it here and now.

Aujourd'hui, nous devons revenir à notre point de départ. Je ne peux pas dire clairement quelle forme prendra finalement ma réponse à ces doutes. Pourtant, peut-être qu'en ayant précisé qu'un arbre est un

arbre, il doit s'agir de quelque chose qui élargit l'amplitude du mot arbre qui n'a été produit que par ma confrontation avec lui ici et maintenant.

*However, it is time to be tested again to see how far this can go.
Nihon Dokusho Shimbun, September 30, 1968.*

Cependant, il est temps de procéder à de nouveaux tests pour voir jusqu'où cela peut aller.
Nihon Dokusho Shimbun, 30 septembre 1968.

P392

Moriyama Daido and Nakahira Takuma
«Shashin to iwu kotoba wo nakusel» / (Get Rid of the Word Photography!)

Moriyama Daido and Nakahira Takuma
(Débarrasser le monde de la photographie !)

Nakahira Takuma: Today, we are speaking with Mr. Moriyama, who has been working very actively recently. I actually want to play the role of the interviewer, to draw out your thoughts, organize them, and moderate the talk, Mr. Moriyama, so that I can develop my essays on photography that I've been writing for the series -Photography 1969 (1). One of your recent works is the monthly portfolio Accident, in Asahi Camera (2). I've only seen two issues so far, and cannot judge it in its entirety, but the first installment, «Images from Seven Days, is not what we ordinarily call photography by a photographer. Why? Because the pictures are not photographed by you, but are reproductions of television images or news photographs of events like the Robert Kennedy assassination and terrorism in South Vietnam-images that others have seen somewhere at least once before. These are all, with one exception, ostensibly not your own photographs. This must have been tremendously shocking to all of us photographers. It does require some skill to reproduce other people's photos, but at any rate, you merely reproduced them. Yet you claim that the photographs and compositions are by Moriyama Daido, thus turning them into your own work. I'm very interested in what's next, but let's leave that aside for now, and discuss more specifically the latent potential in your first installment. Could you start by telling us in detail how you came up with the method of reproduction?

1 - Nallahira's serial essay «Photography 1969 appeared in them onthly magazin Design, nos. 117-25 and nos. 127-28, 1969. Each installment had its owns ubtitle, see for example, Shashin 1969. : shoko bukken» [Photography 1969 : Evidence], Design 119 (March 1969) : 50-55.

2- Moriyama serialized his project Alsahi Camera, nos. 429-10 (January-December 1969). As with the essay by Nakahira, each portfolio installment of Moriyamas's series had own subtitle

Nakahira Takuma : Aujourd'hui, nous parlons avec M. Moriyama, qui a travaillé très activement ces derniers temps. En fait, je veux jouer le rôle de l'intervieweur, faire ressortir vos pensées, les organiser et modérer l'entretien, M. Moriyama, afin de pouvoir développer mes essais sur la photographie que j'ai écrits pour la série -Photographie 1969 (1). L'un de vos travaux récents est le portfolio mensuel Accident, dans Asahi Camera (2). Je n'ai vu que deux numéros jusqu'à présent, et je ne peux pas le juger dans son intégralité, mais le premier volet, «Images from Seven Days», n'est pas ce que nous appelons habituellement la photographie par un photographe. Pourquoi ? Parce que les images ne sont pas photographiées par vous, mais sont des reproductions d'images télévisées ou de photographies d'actualité d'événements tels que l'assassinat de Robert Kennedy et le terrorisme au Sud-Vietnam - des images que d'autres ont déjà vues au moins une fois quelque part. Ce sont toutes, à une exception près, des photos qui ne sont apparemment pas les vôtres. Cela a dû être extrêmement choquant pour nous tous, photographes. Il faut une certaine habileté pour reproduire les photos d'autres personnes, mais en tout cas, vous les avez simplement reproduites. Pourtant, vous prétendez que les photographies et les compositions sont de Moriyama Daido, ce qui en fait votre propre travail. Je suis très intéressé par la suite, mais laissons cela de côté pour l'instant, et discutons

plus précisément du potentiel latent dans votre premier épisode. Pourriez-vous commencer par nous dire en détail comment vous avez trouvé la méthode de reproduction ?

1 - La série d'essai de Nallahira «Photographie 1969» a été publiée dans le magazine Design, n° 117-25 et 127-28, 1969, chaque numéro ayant son propre titre, voir par exemple, Shashin 1969 : shoko bukken» [Photographie 1969 : Témoignages], Design 119 (mars 1969) : 50-55.

2 - Moriyama a réalisé une série de son projet «Alsahi Camera», n° 429-10 (janvier-décembre 1969). Comme pour l'essai de Nakahira, chaque épisode du portfolio de la série de Moriyamas avait son propre sous-titre

Moriyama Daido: I've thought constantly for the last few years that photography shouldn't be something in which there's one photograph and people bow down before it. I've always been suspicious of photographs existing as art. People often ask me if photography is a form of art or documentation. Without doubt, I completely disagree that photography must be art. It is a self-evident truth that photographs are documents, but saying that does not lead to anything. I believe photographs are something vague that transcends documents. Thinking in the same vein, I wanted to confirm it through my work someday. These thoughts were what prompted my series Accident. I'm not sure how specific I should be, but the direct motive was actually my own experience. When Robert Kennedy was assassinated, the news reached Japan around the evening of June 4 last year. I happened to learn it at a train terminal in Tokyo. Copies of the paper's special edition, with photographs reporting the assassination, were scattered everywhere-inside the trains, on the asphalt roads, and on the back of a parked truck. At that moment, I'm not sure how to describe it, but I was deeply shocked. I wasn't actually shocked at seeing Kennedy's corpse lying flat on its back, but rather at learning of his assassination in this manner. There were just countless copies of the newspaper scattered everywhere. The fact that Kennedy was murdered was clear to me. I stood still in a scene like that. I could say, «At that moment I felt the decay of an era,» but that's all I could do with words.

Moriyama Daido : J'ai constamment pensé ces dernières années que la photographie ne devrait pas être quelque chose où il y a une seule photo et où les gens s'inclinent devant elle. J'ai toujours été méfiant à l'égard des photographies qui existent en tant qu'art. Les gens me demandent souvent si la photographie est une source d'art ou de documentaire. Sans aucun doute, je ne suis pas du tout d'accord sur le fait que la photographie doit être de l'art. Il est évident que les photographies sont des documents, mais dire cela ne mène à rien. Je pense que les photographies sont quelque chose de vague qui transcende les documents. Pensant dans la même veine, j'ai voulu un jour l'enfermer dans mon travail. C'est de ces réflexions qu'est née ma série Accident. Je ne sais pas si je dois être précis, mais le motif direct était en fait ma propre expérience. Lorsque Robert Kennedy a été assassiné, la nouvelle est parvenue au Japon vers le soir du 4 juin de l'année dernière. Je l'ai appris par hasard dans un terminal ferroviaire à Tokyo. Des exemplaires de l'édition spéciale du journal, avec des photographies relatant l'assassinat, étaient distribués un peu partout - dans les trains, sur les routes goudronnées et à l'arrière d'un camion en stationnement. À ce moment, je ne sais pas trop comment le décrire, mais j'ai été profondément choqué. Je n'ai pas vraiment été choqué de voir le corps de Kennedy étendu sur le dos, mais plutôt d'apprendre son assassinat de cette manière. Il y avait juste d'innombrables exemplaires du journal qui traînaient partout. Le fait que Kennedy ait été assassiné était clair pour moi. Je suis resté immobile dans une telle scène. Je pouvais dire : «À ce moment-là, j'ai ressenti la décadence d'une époque», mais c'est tout ce que je pouvais faire avec des mots.

NT: Did you not photograph that?

NT : N'avez-vous pas photographié cela ?

MD: No, I didn't have a camera with me.

MD : Non, je n'avais pas d'appareil photo avec moi.

NT : Pensez-vous que vous auriez dû le photographier ?

MD: No I don't think so. If anything, the experience settled into me. To be more precise, the experience became my motivation for the Accident series. At that moment, I vaguely perceived a fundamental way

for photography to exist. Earlier I said that photography is not art, well, to be exact, that there's no need for it to be art. Through this experience, I was determined to negate the values that are attached to one single photograph. Also, for me, categories like television, cinema, or news pictures don't exist. If I were to use a contemporary word, it would be images; I'm interested in the worlds that appear through these images. Rather than actual incidents of terrorism in South Vietnam or the bombing of North Vietnam, or the Kennedy assassination I am much more interested in them as mediated images. To speak of extremes, I consider everything that is in front of me the same, whether they are cigarettes, matches, television, cinema screens, photographs taken by others, or my photographs. They are all [part of one] reality.

MD : Non, je ne pense pas. Au contraire, l'expérience s'est installée en moi. Pour être plus précis, l'expérience est devenue ma motivation pour la série des Accidents. À ce moment, j'ai vaguement perçu une façon fondamentale pour la photographie d'exister. Plus tôt, j'ai dit que la photographie n'est pas de l'art, enfin, pour être exact, qu'il n'y a pas besoin qu'elle soit de l'art. À travers cette expérience, j'ai été dissuadé de nier les valeurs qui sont attachées à une seule photographie. Aussi, pour moi, les classifications telles que la télévision, le cinéma ou les images d'actualité n'existent pas. Si je devais utiliser un mot contemporain, il s'agirait d'images ; je m'intéresse aux mondes qui apparaissent à travers ces images. Plutôt que les véritables actes de terrorisme au Sud-Vietnam ou les bombardements au Nord-Vietnam, ou l'assassinat de Kennedy, je m'intéresse beaucoup plus à ces images en tant qu'images médiatisées. Pour parler d'extrêmes, je considère que tout ce qui est devant moi est identique, que ce soit des cigarettes, des allumettes, la télévision, des écrans de cinéma, des photos prises par d'autres, ou mes photos. Ils font tous partie d'une même réalité.

P393

NT: In that sense, I thought that this is a theory of photography by photography. I'm not saying that you intended to work on a theory of photography, but it just turned out to be one. That's when I first saw [Accident], instead of thinking whether each photograph is interesting or not, intuitively thought that these pictures questioned the basic assumptions on which photography is established. It's been overly referenced, but Walter Benjamin has said that with the arrival of photography and film, and their reproducibility, conventional art has lost its value as a unique original, with its «here» and «now,» or to use his words, its «aura» (3). I think that considering his theory in relation to your work is very interesting.

3: The German original was published in 1936 as «Das Kunstwerk im Keiltalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» [The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility]. It was revised by Benjamin in 1939 and this revised version appeared in print in German in 1955. It was then translated into English and published in 1968 as «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction». Japanese, it was published as Fukusei gijutsu jidal no geijutsu, trans. Kawamura Jiro (Tokyo : Kinokuniya Shoten, 1 965).

NT : En ce sens, je pensais qu'il s'agissait d'une théorie de la photographie par la photographie. Je ne dis pas que vous aviez l'intention de travailler sur une théorie de la photographie, mais il s'est avéré que c'en était une. C'est là que j'ai vu [Accident] pour la première fois. Au lieu de me demander si chaque photographie est intéressante ou non, j'ai pensé intuitivement que ces images remettaient en question les hypothèses de base sur lesquelles la photographie est établie. On y a trop fait référence, mais Walter Benjamin a dit qu'avec l'arrivée de la photographie et du film, et leur reproductibilité, l'art conventionnel a perdu sa valeur en tant qu'original unique, avec son «ici» et son «maintenant», ou pour utiliser ses mots, son «aura» (3). Je pense qu'il est très intéressant de considérer sa théorie par rapport à votre travail.

3- L'original allemand a été publié en 1936 sous le titre «Das Kunstwerk im Keiltalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» [L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technologique]. Elle a été révisée par Benjamin en 1939 et cette version révisée a été publiée en allemand en 1955. Elle a ensuite été traduite en anglais et publiée en 1968 sous le titre «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» (L'œuvre d'art à l'ère de la reproduction mécanique). En japonais, elle a été publiée sous le titre Fukusei gijutsu jidal no geijutsu, trans. Kawamura Jiro (Tokyo : Kinokuniya Shoten, 1 965).

MD: Yes, that 's right, but in reality, the kind of consciousness that photographers currently have is still the same, unchanged consciousness of an artist. They don't understand it at all. I wanted to thoroughly reject that, and of course, I will keep pushing forward.

MD : Oui, c'est vrai, mais en réalité, le type de conscience que les photographes ont actuellement est toujours le même, la conscience inchangée d'un artiste. Ils ne le comprennent pas du tout. Je voulais rejeter cette idée, et bien sûr, je vais continuer à aller de l'avant.

NT: That reminds me: I often feel, paradoxically, that my resulting photographs turn out to be «good» (in a traditional sense) even when I reject that kind of false consciousness. I especially cannot get beyond this limitation in commercial settings. It's like fighting rationality with irrationality. But if you pursue your current direction, wouldn't you be unable to make a living? Because in principle, this direction you are taking leads to rejecting the idea of private property. Until now a unique, original work of «art» is the result of an individual undertaking the entire creative process from start to finish, with his or her own hands and passion, whether it is a painting or photograph, though photography is quite different from other arts in the sense that it's mediated through a machine. As long as this presumption [of individual creativity] remains, contemporary social systems will attach values - particularly economic ones- to it. You are fundamentally denying such values. Because, from a conventional viewpoint, you are not creating any work of art. There will surely be a faction who rejects the notion that these are your works, that these have a value created by yourself. There's also the specific problem of copyright. Were there any complaints, such as letters to the editor?

NT : Cela me rappelle que j'ai souvent l'impression, paradoxalement, que les photos que je réalise sont «bonnes» (au sens traditionnel du terme) même si je rejette ce genre de fausse conscience. Je ne peux surtout pas dépasser cette limite dans un contexte commercial. C'est comme combattre la rationalité par l'irrationalité. Mais si vous poursuivez dans votre direction actuelle, ne seriez-vous pas incapable de gagner votre vie ? Car en principe, cette direction que vous prenez conduit à rejeter l'idée de propriété privée. Jusqu'à présent, une œuvre d'«art» unique et originale est le résultat d'un individu qui a entrepris l'ensemble du processus créatif du début à la fin, de ses propres mains et avec passion, qu'il s'agisse d'une peinture ou d'une photographie, bien que la photographie soit très différente des autres arts en ce sens qu'elle est médiée par une machine. Tant que cette présomption [de la créativité individuelle] subsistera, les systèmes sociaux contemporains lui attacheront des valeurs, notamment économiques. Vous niez fondamentalement ces valeurs. Parce que, d'un point de vue conventionnel, vous ne créez aucune œuvre d'art. Il y aura certainement une faction qui rejettera l'idée que ce sont vos œuvres, que celles-ci ont une valeur créée par vous-même. Il y a aussi le problème spécifique du droit d'auteur. Y a-t-il eu des plaintes, par exemple des lettres à l'éditeur ?

MD: Actually, no complaints have come in. I assume there was nothing like that. The comments I've received from camera magazines seem to suggest that, overall, my readers were able to vaguely understand it. To tell the truth, to me, this hurts more than rejection. Of course, it's a method that I still need to keep working on; maybe it's because it was not thorough.

MD : En fait, aucune plainte n'a été déposée. Je suppose qu'il n'y a rien eu de tel. Les commentaires que j'ai reçus des magazines de photographie semblent suggérer que, dans l'ensemble, mes lecteurs ont pu vaguement comprendre. À vrai dire, pour moi, cela fait plus mal que le rejet. Bien sûr, c'est une méthode sur laquelle je dois encore travailler, peut-être parce qu'elle n'était pas approfondie.

NT: As we've discussed, you question the originality of art specifically through its method of reproduction. Another thing I think is just as interesting-I don't think you've done it yet, but I've heard that you had plans to-is to publish juxtapositions of photographs of yourself and photographs taken by you. Is this true?

NT : Comme nous l'avons dit, vous remettez en question l'originalité de l'art, notamment par sa méthode de reproduction. Une autre chose qui me semble tout aussi intéressante - je ne pense pas que vous l'ayez encore fait, mais j'ai entendu dire que vous aviez des projets dans ce sens - est de publier des juxtapositions de photos de vous et de photos prises par vous. Est-ce vrai ?

MD: No, I haven't done that yet. Let's say your own reflection is in the mirror and you could photograph that if necessary. That's obvious. Moreover, you could also objectify yourself and point the camera toward yourself. (4)

4 - A photograph in which Moriyama captures his own reflections appears in *Provoke 3* (August 1969) : 58-69.

MD : Non, je ne l'ai pas encore fait. Disons que votre propre reflet est dans le miroir et que vous pourriez le photographier si nécessaire. C'est évident. De plus, vous pourriez aussi vous objectiver et pointer l'appareil photo vers vous. (4)

4 - Une photographie dans laquelle Moriyama capture ses propres réflexions apparaît dans *Provoke 3* (août 1969) : 58-69.

N: If it's okay, could you elaborate specifically on what kind of photograph you are talking about?

N : Si vous êtes d'accord, pourriez-vous préciser de quel type de photographie vous parlez ?

M : Well, I was with a woman... in a hotel room... having sexual intercourse with her, to be frank. And I was constantly taking photographs of that process (5). As I photographed more, it started to bother me that I was photographing only what I could see-which was partial, I could not capture the whole. Needless to say, the only ones present were myself and the woman. There was no other way of capturing what was happening than for her to photograph along with me. I did end up asking her to do that. I was going to publish these photographs as my own but didn't in the end, simply due to lack of space. But from now on, you can expect to see me in my own photographs more often.

5 - Photographs by Moriyama fitting his description appear in *Provoke 2* (March 1969); 34-55.

M : Eh bien, j'étais avec une femme... dans une chambre d'hôtel... ayant des rapports sexuels avec elle, pour être franc. Et je prenais constamment des photos de ce processus (5). Au fur et à mesure que je photographiais, j'ai commencé à m'inquiéter du fait que je ne photographiais que ce que je pouvais voir - ce qui était partiel, je ne pouvais pas capturer l'ensemble. Il va sans dire que les seules personnes présentes étaient moi-même et la femme. Il n'y avait pas d'autre moyen de capturer ce qui se passait que de la photographier avec moi. J'ai fini par lui demander de le faire. J'allais publier ces photos comme étant les miennes, mais je ne l'ai pas fait, par manque de place. Mais désormais, vous pouvez vous attendre à me voir plus souvent dans mes propres photographies.

5 - Des photographies de Moriyama correspondant à sa description apparaissent dans *Provoke 2* (mars 1969) : 34-55.

P394

N: To put it in formal and explanatory terms, you first questioned the originality of photographic work through reproduction. This really speaks to what photography ought to be-photographs are primarily about shooting what already exists and not about creating something out of nothing. You can say that a photograph is your own work, but in the end, it could be argued that these are mere reproductions of actual things. Your second concrete method, whereby you ask somebody else to press the shutter, proposed an antithesis to the notion that an artwork is allegedly established through the passions and hands of an artist, predicated on his or her complete responsibility. I actually think that photography by its very nature had always pointed to such an antithesis. Past photographers have hidden or neglected this point, as if getting used to fine art.

N : Pour le dire en termes formels et explicatifs, vous avez d'abord remis en question l'originalité du travail photographique par la reproduction. Cela montre bien ce que devrait être la photographie : les photographies consistent avant tout à prendre en photo ce qui existe déjà et non à créer quelque chose à partir de rien. Vous pouvez dire qu'une photographie est votre propre travail, mais en fin de compte, on pourrait soutenir qu'il s'agit de simples reproductions de choses réelles. Votre deuxième méthode concrète, par laquelle vous demandez à quelqu'un d'autre d'appuyer sur l'obturateur, propose une antithèse à l'idée qu'une œuvre d'art est prétendument établie par les passions et les mains d'un artiste, en se fondant sur son entière responsabilité. Je pense en fait que la photographie, de par sa nature même, a toujours pointé

vers une telle antithèse. Les photographes du passé ont caché ou négligé ce point, comme s'ils s'étaient habitués à l'art.

M: Why should all of my work be required to filter through me in order to be established as photographs? I was simply questioning that. I wanted to turn photographs that were once glorious into something terribly vulgar. It's like when people are looking at pornographic photos, it doesn't matter to them who took the photographs. To the viewers of pornographic photos, the only thing that matters is what's photographed and how it's done. I want photography to fall to that level first, and then capture whatever remains. I've been thinking along these lines for a few years now.

M : Pourquoi devrait-on exiger que tous mes travaux filtrent à travers moi afin de se constituer en photographies ? Je me posais simplement la question. Je voulais transformer des photographies autrefois glorieuses en quelque chose de terriblement vulgaire. C'est comme si les gens regardaient des photos pornographiques, peu importe qui les a prises. Pour les spectateurs de photos pornographiques, la seule chose qui compte est ce qui est photographié et comment c'est fait. Je veux que la photographie se situe d'abord à ce niveau, puis qu'elle capture ce qui en reste. C'est ce que je pense depuis quelques années.

N: This might be slightly different, but I recently experienced something very similar. It happened when I hired a model for a photo shoot. In my case, I wasn't using the model in the usual sense. I needed the model to be a part of the scenery I was looking at, in which I felt that a man had to be seen running. I really needed the whole impact of a physical body that is created from the body of a man running endlessly in this scenery, with rough breathing, sweat, and wobbling feet from fatigue. It would have worked best if somebody just happened to be there running, but nobody was there, and there was no use waiting for such a coincidence. So I got somebody to run for me. I had him run for about thirty minutes, but it just didn't work out the way I had expected. At that moment, it occurred to me that things might go well if I ran instead, and let the model press the shutter for me.

N : C'est peut-être un peu différent, mais j'ai récemment vécu quelque chose de très similaire. C'est arrivé quand j'ai engagé un mannequin pour une séance photo. Dans mon cas, je n'utilisais pas le modèle dans le sens habituel du terme. J'avais besoin que le modèle fasse partie du paysage que je regardais, dans lequel je sentais qu'un homme devait être vu en train de courir. J'avais vraiment besoin de tout l'impact d'un corps physique créé à partir du corps d'un homme courant sans fin dans ce paysage, avec une respiration rude, de la sueur et des pieds tremblants de fatigue. Cela aurait mieux fonctionné si quelqu'un était là par hasard en train de courir, mais personne n'était là, et il ne servait à rien d'attendre une telle coïncidence. J'ai donc trouvé quelqu'un pour courir à ma place. Je l'ai fait courir pendant une trentaine de minutes, mais cela n'a pas fonctionné comme je l'avais prévu. À ce moment-là, je me suis dit que les choses pourraient bien se passer si je courais à ma place et que je laissais le mannequin appuyer sur l'obturateur pour moi.

M: I think that may be a bit different.

M : Je pense que c'est peut-être un peu différent.

N: Well, yeah, it might be a little different, but keep listening. In photography, there's the photographed object, and there's the camera. There's also the subject that intends to take a photograph. This is the natural structure [of photography]. It's assumed that I will photograph, and it is only when there is a photographing subject that the photographed object is brought into existence. This relationship is actually hierarchical. I am more powerful than the photographed object. Yet, as our shoot continued, this hierarchical relationship started to break down. The photographed object climbed up and up, and then at one point, we became equal. Eventually, I would be surpassed. It was just like that. At that moment, I didn't really see a problem in letting the subject and the photographed object switch positions. Now that I think about it, I ultimately refused perhaps only because I wanted to express my ownership over the photo by pressing the shutter. I often say that photography is primarily anonymous. I tangibly experienced that on this occasion.

N : Eh bien, oui, c'est peut-être un peu différent, mais continuez à écouter. En photographie, il y a l'objet photographié, et il y a l'appareil photo. Il y a aussi le sujet qui a l'intention de prendre une photo. C'est la

structure naturelle [de la photographie]. On suppose que je vais photographeur, et ce n'est que lorsqu'il y a un sujet photographié que l'objet photographié naît. Cette relation est en fait hiérarchique. Je suis plus puissant que l'objet photographié. Pourtant, au fur et à mesure que notre séance de photos se poursuivait, cette relation hiérarchique a commencé à s'effondrer. L'objet photographié a grimpé et s'est élevé, puis à un moment donné, nous sommes devenus égaux. Finalement, j'allais être surpassé. C'était juste comme ça. Au moment où je l'ai fait, je ne voyais pas vraiment de problème à ce que le sujet et le photographe changent de position. Maintenant que j'y pense, j'ai fini par refuser, peut-être seulement parce que je voulais exprimer ma propriété sur la photo en appuyant sur l'obturateur. Je dis souvent que la photographie est avant tout anonyme. J'en ai fait l'expérience concrète à cette occasion.

M: Actually, listening to your explanation makes me think that this could be similar to my case indeed. I don't think the photograph will change much regardless of who presses the shutter

M : En fait, en écoutant votre explication, je pense que cela pourrait être similaire à mon cas en effet. Je ne pense pas que la photographie changera beaucoup, quelle que soit la personne qui appuie sur l'obturateur

P395

N: But I do worry a little about what the heck's going to happen if we push this forward.

N : Mais je m'inquiète un peu de ce qui va se passer si nous continuons à avancer.

M: Maybe words like photograph and photographer will no longer exist, to say the least. I think the notion that photographers shoot the truth that exists externally, unconnected to anything, will be gone.

M : Peut-être que des mots comme «photographe» et «photographie» n'existeront plus, c'est le moins qu'on puisse dire. Je pense que l'idée que les photographes photographient la vérité qui existe à l'extérieur, sans lien avec quoi que ce soit, aura disparu.

N: Let's come back to that problem later. Last year, you published Japan: A Photo Theater, (6) which is a compilation of photographs you've already published in camera magazines and other places. But I cannot believe it's an arbitrary compilation. I was already familiar with each photograph, but when all of them are bound together as one photo book, it feels as though the individual meanings have flown away. I think listening to you talk about this photo book will help us better understand the issue we were previously talking about.

6 - Moriyama Daido, *Nippon gekijo shashincho* [Japan : A Photo Theater] (Tokyo : Muromachi Shobo, 1968).

N : Revenons à ce problème plus tard. L'année dernière, vous avez publié Japan : A Photo Theater, (6) qui est une compilation de photographies que vous avez déjà publiées dans des magazines d'appareils photo et dans d'autres endroits. Mais je ne peux pas croire qu'il s'agisse d'une compilation arbitraire. Je connaissais déjà chaque photographie, mais quand elles sont toutes reliées en un seul livre de photos, j'ai l'impression que les significations individuelles se sont envolées. Je pense que vous écouter parler de ce livre de photos nous aidera à mieux comprendre le problème dont nous parlions auparavant.

6 - Moriyama Daido, *Nippon gekijo shashincho* [Japon : un théâtre de photos] (Tokyo : Muromachi Shobo, 1968).

M: That [book] was a restructuring of groups of eight to ten photographs, most of which were originally published in camera magazines. When they were first published, the photos were said to have captured the so-called «popular arts» or «the indigenous,» and because of that, I received the New Artist Award from the Japan Photo Critics Association, but I didn't feel completely satisfied with the reason for my award. I wasn't particularly interested in the common folk, the shitamachi [traditional urban neighborhoods], or something indigenous. Surely on the surface these things did end up as my subject matter, but this was not my point at all. Part of the motivation for putting together a photo book was to say that clearly. For instance, people see various things from the time they leave home in the morning until they return at night. I had in mind to expose all of that to the public eye intentionally. The history of photography is actually really short. But despite its short history, photography has deve-

loped into weird categories, like photojournalism and photographs of women, or alpine photographers and animal photographers. Photographs of friends and children are referred to as family photography and categorized as something different from photography as a medium of expression. I was very critical of this. Heck, I felt like why not photograph every single thing that comes into view. In this sense there is only one world to me. Or in other words, there is a world, and then there is me. It is this relationship that is the world. It really cannot be grouped into genres like «the common folk» or «the indigenous,» or in contrast, «the modern.» I just wanted to put everything I see out there.

M : Ce [livre] était une restructuration de groupes de huit à dix photographies, dont la plupart étaient à l'origine publiées dans des magazines d'appareils photo. Lors de leur première publication, on disait que les photos avaient capturé ce qu'on appelait les «arts populaires» ou «les indigènes», et c'est pour cette raison que j'ai reçu le prix du nouvel artiste de l'Association japonaise des critiques de photos, mais je n'étais pas entièrement satisfait de la raison de mon prix. Je n'étais pas particulièrement intéressé par les gens ordinaires, les shitamachi [quartiers urbains traditionnels], ou quelque chose de semblable aux autochtones. À première vue, ces choses ont sûrement fini par être mon sujet, mais ce n'était pas du tout mon propos. Une partie de la motivation pour créer un livre photo était de le dire clairement. Par exemple, les gens voient différentes choses depuis le moment où ils quittent la maison le matin jusqu'à leur retour le soir. J'avais en tête d'exposer tout cela à l'œil du public de manière intentionnelle. L'histoire de la photographie est en fait très courte. Mais malgré sa courte histoire, la photographie s'est développée en catégories bizarres, comme le photojournalisme et les photographies de femmes, ou les photographes alpins et les photographes animaliers. Les photographies d'amis et d'enfants sont qualifiées de photographie de famille et classées dans une catégorie différente de celle de la photographie en tant que moyen d'expression. J'ai été très critique à ce sujet. J'ai eu envie de photographier tout ce qui se présentait à moi. En ce sens, il n'y a qu'un seul monde pour moi. Ou en d'autres termes, il y a un monde, et puis il y a moi. C'est cette relation qui est le monde. On ne peut vraiment pas le regrouper en genres comme «le peuple» ou «l'indigène», ou au contraire «le moderne». Je voulais juste mettre tout ce que je vois sur le marché.

N: I completely agree. Looking at your photo book, I wasn't bothered by the fact that the photographs show familiar faces and things, even though I know these people and places well. All of them have become pieces that structure the world you see.

N : Je suis tout à fait d'accord. En regardant votre livre de photos, je n'ai pas été gêné par le fait que les photos montrent des visages et des choses familières, même si je connais bien ces gens et ces lieux. Ils sont tous devenus des pièces qui structurent le monde que vous voyez.

M: What I see is all the same; [these scenes] are all equal in value. Meanwhile, I'm sometimes afraid of being seen by others. It's a feeling that suddenly crosses my mind. This brings me to what we were talking about earlier. So, I was already photographing a lot of reproductions for what's in that book. I no longer needed the boundaries that separate raw realities from realities created out of printed images. The relationship between the virtual and the real image is often debated in various fields, but to me they are all the same. For instance, I sometime feel that a real human, or a woman for that matter, may appear much more lifelike and vivid in a printed image than in reality. At times like that I end up shooting the former. That's for sure. I guess that developed into «Images from' Seven Days.» In the end, the kind of action I am aspiring toward is, hmm, how should I put it? I can't say it succinctly, but I want to quickly grasp what is the most real to me and then export it. When I achieve this, it will no longer matter who actually takes the photograph.

M : Ce que je vois est identique, [ces scènes] ont toutes la même valeur. En même temps, j'ai parfois peur d'être vu par les autres. C'est un sentiment qui me traverse l'esprit tout à coup. Cela m'amène à ce dont nous parlions tout à l'heure. Je photographiais déjà beaucoup de reproductions pour ce qui est dans ce livre. Je n'avais plus besoin des frontières qui séparent les réalités brutes des réalités créées à partir d'images imprimées. La relation entre l'image virtuelle et l'image réelle est souvent débattue dans divers domaines, mais pour moi, elles sont toutes les mêmes. Par exemple, j'ai parfois l'impression qu'un être humain réel, ou une femme d'ailleurs, peut apparaître beaucoup plus vivant et vivant dans une image

imprimée que dans la réalité. Dans ces moments-là, je finis par filmer la première. C'est certain. Je suppose que ça s'est développé en «Images de Sept Jours». En fin de compte, le genre d'action auquel j'aspire est, hmm, comment dire ? Je ne peux pas le dire de façon succincte, mais je veux saisir rapidement ce qui est le plus réel pour moi et l'exporter ensuite. Lorsque j'y parviendrai, peu importe qui prendra réellement la photo.

P395

N: You said that words like p~otograp~ or photographe_r might eventually disappear. And just now you spoke about the feeling of being looked at while you are looking. I don't think I fully understand it either, but I think you're examining the ways in which the acts of looking and being looked at can be organized in their totality. Trying to organize the act of looking is, well, not that uncommon. For example, there are already methods like collecting other people's photos and editing them or making them into a collage. These are common practices in the world of fine art. But you're adding the issue of being looked at and organizing that gaze. I think this is your ultimate objective. I can't quite quite articulate it, but to elaborate, you position the act of looking as the basis. For instance, by photographing that moment when copies of the news extra reporting the assassination of Robert Kennedy were spread everywhere by the wind, you could have more or less completed the act of looking at the scene. Your self-expression, saying that this is indeed the world, could have been completed by making one photograph. Instead, however, you let that settle inside you and stepped back to incorporate yourself into the scene. In other words, you were conscious of the fact that someone may be looking at you. Not only were you looking, but you were also expecting that you may be looked at; at that moment, different gazes began to intermingle around you. And you organized those gazes-the relationships between the looker and the looked-in their entirety. Such an organizer of gazes could take the place of the photographer. Shall we say, a «visual organizer»? That would be a cool name.

N : Vous avez dit que des mots comme «photographe» ou «photographie» pourraient éventuellement disparaître. Et tout à l'heure, vous avez parlé du sentiment d'être regardé pendant que vous regardez. Je ne pense pas le comprendre entièrement non plus, mais je pense que vous examinez la façon dont les actes de regarder et d'être regardé peuvent être organisés dans leur totalité. Essayer d'organiser l'acte de regarder n'est pas si rare. Par exemple, il existe déjà des méthodes comme la collecte de photos d'autres personnes et leur montage ou la réalisation d'un collage. Ce sont des pratiques courantes dans le monde des beaux-arts. Mais vous ajoutez la question d'être regardé et d'organiser ce regard. Je pense que c'est votre objectif ultime. Je ne peux pas tout à fait l'articuler, mais pour élaborer, vous positionnez l'acte de regarder comme base. Par exemple, en photographiant le moment où les copies du supplément d'information sur l'assassinat de Robert Kennedy ont été dispersées par le vent, vous auriez pu plus ou moins compléter l'acte de regarder la scène. Votre expression, qui consiste à dire que c'est bien le monde, aurait pu être complétée en faisant une seule photo. Mais au lieu de cela, vous avez laissé cela s'installer en vous et vous avez pris du recul pour vous intégrer à la scène. En d'autres termes, vous étiez conscient du fait que quelqu'un vous regardait peut-être. Non seulement vous regardiez, mais vous vous attendiez aussi à ce qu'on vous regarde ; à ce moment, différents regards ont commencé à s'entremêler autour de vous. Et vous avez organisé ces regards - les relations entre celui qui regarde et celui qui est regardé - dans leur intégralité. Un tel organisateur de regards pourrait prendre la place du photographe. Devrions-nous dire «un organisateur visuel»? Ce serait un nom cool.

P396

M: Yeah, I think you're right. But I feel that if I pursue this direction too quickly, it could get boring. Whenever it occurs to me that I may be looked at, it is when I am thoroughly and continuously looking at something; the feeling comes suddenly. So I think I will continue to take photographs using my older methods. You can't take photography away from me anyway. Right now I'm working on what I call the highway series, in which I press the shutter while driving fast on the highway. I am keenly feeling the need to move around geographically right now. I can't be motivated to photograph what's close by anymore, like Shinjuku. Anyway, my photographs will keep changing from now on. Perhaps it is no use saying this, but in five to ten years, I think they will become very different from your photographs.

M : Oui, je pense que vous avez raison. Mais j'ai l'impression que si je vais trop vite dans cette direction, cela pourrait devenir ennuyeux. Chaque fois qu'il me vient à l'esprit que je peux être regardé, c'est lorsque je regarde quelque chose de manière approfondie et continue ; le sentiment vient soudainement. Je pense donc que je vais continuer à prendre des photos en utilisant mes anciennes méthodes. Vous ne pouvez pas m'enlever la photographie de toute façon. En ce moment, je travaille sur ce que j'appelle la série des autoroutes, dans laquelle j'appuie sur l'obturateur tout en roulant vite sur l'autoroute. Je ressens fortement le besoin de me déplacer géographiquement en ce moment. Je ne peux plus être motivé pour photographier ce qui est proche, comme Shinjuku. De toute façon, mes photos vont continuer à changer à partir de maintenant. Il ne sert peut-être à rien de dire cela, mais dans cinq à dix ans, je pense qu'elles seront très différentes de vos photographies.

N : Yes, of course. I look at the world and obsess over looking at it, so as a result I end up focusing on myself as a viewer. In that sense, I think I am secluded. But the only thing I could do is to, start from there. The world may indeed exist objectively outside of myself, but when I die, it won't matter to me anymore whether the world exists or not.

Design 120 (April 1969): 62-74. Translated by Sandy Lin.

N : Oui, bien sûr. Je regarde le monde et je suis obsédé par sa vision, ce qui fait que je finis par me concentrer sur moi-même en tant que spectateur. En ce sens, je pense que je suis isolé. Mais la seule chose que je puisse faire, c'est de partir de là. Le monde peut en effet exister objectivement en dehors de moi, mais quand je mourrai, il ne m'importera plus de savoir si le monde existe ou non.

Design 120 (avril 1969) : 62-74. Traduit par Sandy Lin.

P460

Takanashi Yutaka

«Hiroiyo to karyudo no katto: 'Tokyo-jin' no ichinen kan»

(Struggles between the 'Gatherer' and the «Hunter»: A Year of «Tokyoites»)

Takanashi Yutaka

«Hiroiyo to karyudo no katto : 'Tokyo-jin' no ichinen kan»

(Luttes entre le «cueilleur» et le «chasseur» : une année de «Tokyoites»)

Cities during the Renaissance were spaces with a single perspective, based on a reality of humanity as a «public square.» Contemporary cities are spaces filled with multiple realities and perspectives called «interchanges» with matter. Crushed, the core of the humanistic montage/perspective has lost its divine powers and the only way to recover this lost viewpoint is through an anti-perspectival collage made from walking and searching on your own. This is a record of December 1964-November 1965: Tokyo-jin (Tokyoites) and a collage of an «era.»

Les villes de la Renaissance étaient des espaces avec une seule perspective, basée sur une réalité de l'humanité en tant que «place publique». Les villes contemporaines sont des espaces remplis de réalités et de perspectives multiples appelés «échanges» avec la matière. Ecrasé, le centre du dispositif de montage/perspective humaniste a perdu ses pouvoirs divins et la seule façon de retrouver ce point de vue perdu est de réaliser un collage anti-perspective à partir d'une démarche et d'une recherche de soi-même. Il s'agit d'un enregistrement de décembre 1964-novembre 1965 : Tokyo-jin (Tokyoites) et un collage d'une «époque».

This series started on December 29, 1964, when I photographed people departing from Ueno station to head home. Having left their hometowns to dwell in an area called Tokyo, they were going home for the holidays, adorned with the traces of the city. The scene provided an excellent motif to explore «Tokyo» inductively. If I were to photograph with my usual approach, I would have captured the scene as the emblem of «Tokyo» and put an end to the theme. Yet I started this series by abandoning that [attitude]. What is in front of my eyes? What are they doing? When viewed with such a dispassionate

gaze, the emblematic «Tokyo» scene of people leaving the city for home became just another ordinary scene during the year-end holiday season.

Cette série a commencé le 29 décembre 1964, lorsque j'ai photographié des personnes quittant la gare d'Ueno pour rentrer chez elles. Ayant quitté leur ville natale pour s'installer dans un territoire appelé Tokyo, ils rentraient chez eux pour les vacances, portant les traces de la ville. Cette scène constituait un excellent motif pour explorer «Tokyo» de manière inductive. Si je devais photographier avec mon approche habituelle, j'aurais saisi la scène comme l'emblème de «Tokyo» et mis fin au thème. Pourtant, j'ai commencé cette série en abandonnant cette [attitude]. Qu'est-ce qui se trouve devant mes yeux ? Qu'est-ce qu'ils font ? Vue avec un regard aussi impartial, la scène emblématique de «Tokyo», où des gens quittent la ville pour rentrer chez eux, est devenue une scène ordinaire de plus pendant les vacances de fin d'année.

Quantity transforms quality, which in turn transforms the quality of representations. The city, at the forefront of contemporary civilization, epitomizes this phenomenon. That is to say, representation became an omnipotent god only in the spiritual domain. By contrast, in a topological domain where bits of matter intersect with each other, a one-way viewpoint becomes invalid. The only clue to understanding this organism called civilization will be found in the scars created by being torn between vacillating perspectives and a single, personal viewpoint.

La quantité transforme la qualité, qui à son tour transforme la qualité des représentations. La ville, à l'avant-garde de la civilisation contemporaine, incarne ce phénomène. C'est-à-dire que la représentation n'est devenue un dieu omnipotent que dans le domaine spirituel. En revanche, dans un domaine topologique où des morceaux de matière se croisent, un point de vue à sens unique devient invalide. Le seul indice permettant de comprendre cet organisme appelé civilisation se trouve dans les cicatrices créées par le fait d'être déchiré entre des perspectives vacillantes et un point de vue unique et personnel.

In other words, I am constantly caught up in the troublesome wavering between the desire to abstract things for personal «expression» and the desire to materialize «records.»

In other words, I am constantly caught up in the troublesome wavering between the desire to abstract things for personal «expression» and the desire to materialize «records.»

This is augmented by the obvious fact that «photographs become the past as soon as the shutter is pressed.» My aspirations to express an «era» simultaneously demand that I also photograph my intuitions for the future. When a photograph is shot, the traps that the mastermind set up with future predictions in mind pass through the present and knock him down into the abyss of the past.

A cela s'ajoute le fait évident que «les photographies appartiennent au passé dès que l'on appuie sur l'obturateur». Mes aspirations à exprimer une «époque» exigent simultanément que je photographie aussi mes intuitions pour l'avenir. Lorsqu'une photographie est prise, les pièges que le cerveau met en place avec des prédictions d'avenir en tête passent par le présent et le font tomber dans l'abîme du passé.

Come to think of it, I seemed to have let two opposing creatures reside in my body when I started this series. One was the «image hunter», who aimed to shoot only the invisible. The other was the «gatherer of scraps», who could trust only what was visible. One day in July, when half a year had passed, the «hunter» suddenly told me that I had captured «Tokyo Man»-so let's wrap up the series. The «gatherer», getting tired of the repetitive daily routine, was also thinking about quitting. But after two or three days, new garbage started to flicker before my eyes.

En y repensant, il me semble avoir laissé deux créatures opposées résider dans mon corps lorsque j'ai commencé cette série. L'une était le «chasseur d'images», qui visait à ne tirer que sur l'invisible. L'autre était le «ramasseur de déchets», qui ne pouvait faire confiance qu'à ce qui était visible. Un jour de juillet, après six mois, le «chasseur» m'a soudain dit que j'avais capturé «Tokyo Man» - alors terminons la série. Le «cueilleur», fatigué de la routine quotidienne répétitive, songeait lui aussi à arrêter. Mais au bout de deux ou trois jours, de nouvelles déchets ont commencé à clignoter devant mes yeux.

«Oh! There are images scattered over there!» Perhaps the «gatherer» collected images to fulfill his duties as the «witness of history», while the «hunter» photographed for personal expression, driven by dazzling illusions. In any case, by November, I had developed more than three hundred negatives.

«Oh ! Il y a des images dispersées là-bas !» Peut-être le «cueilleur» a-t-il recueilli des images pour remplir ses devoirs de «témoin de l'histoire», tandis que le «chasseur» a photographié pour son expression personnelle, poussé par des illusions éblouissantes. En tout cas, en novembre, j'avais développé plus de trois cents négatifs.

The editing process was difficult. I did not compile the photographs into a so-called montage that followed the narrative structure: introduction, development, twist, and conclusion. Instead, I tried to include as many photographs as possible like an endless tape without a beginning or end. But the struggles between the «gatherer» and «hunter» continued here, too. Nonetheless, the «two creatures» managed to select forty-three photographs by embracing each other over the sorrows of photograph, which cannot manage without confidence in one's own point of view. My captions renounced their passive roles as explanatory aids to photographs. Instead, with the consciousness of a camera selecting its subject matter, I collected phrases from television commercials newspapers, weekly magazines, and books, all of which were flowing through the same city, «Tokyo.» In doing so, I aimed to incorporate the captions into the language of the same [one-year] «era.» I chose to indicate the precise time and place of each and every photograph. Tokyo has several unfavorable nicknames, such as «crazy city» or «the big countryside.» When people use these nicknames, they generally feel at ease and no longer try to examine the details. No matter how splendid it is, any understanding of Tokyo that is based on an oversimplification is just feeding past ideas and merely completing past knowledge.

Le processus de publication a été difficile. Je n'ai pas rassemblé les photos en un soi-disant montage qui suivait la structure narrative : introduction, développement, torsion et conclusion. J'ai plutôt essayé d'inclure autant de photographies que possible comme une bande sans fin, sans début ni fin. Mais les luttes entre le «cueilleur» et le «chasseur» ont continué ici aussi. Néanmoins, les «deux créatures» ont réussi à sélectionner quarante-trois photographies en s'embrassant sur les douleurs de la photographie, qui ne peut se passer de la confiance en son propre point de vue. Mes légendes ont renoncé à leur rôle passif d'aide à l'explication des photographies. Au lieu de cela, avec la conscience d'un appareil photo qui sélectionne son sujet, j'ai recueilli des phrases tirées de publicités télévisées, de journaux, d'hebdomadaires et de livres, qui circulaient tous dans la même ville, «Tokyo». Ce faisant, j'ai cherché à incorporer les légendes dans le langage de la même «époque» [un an]. J'ai choisi d'indiquer l'heure et le lieu précis de chaque photographie. Tokyo a plusieurs surnoms défavorables, tels que «la ville folle» ou «la grande campagne». Lorsque les gens utilisent ces surnoms, ils se sentent généralement à l'aise et ne cherchent plus à examiner les détails. Aussi splendide soit-elle, toute compréhension de Tokyo fondée sur une simplification excessive ne fait qu'alimenter les idées du passé et ne fait que compléter les connaissances du passé.

Once I was out drinking with an avant-garde photographer whom I respect and love. He warned me, spitting out his words: «Only releasing one work a year? You're going to be betrayed by photography.» Indeed, in photography, self-innovation is achieved through the repeated act of shooting and spewing out what you shoot. A healthy performance of photography should be one in which the continuous act of vomiting determines your next subject and alters your perspectives. Perhaps I deserve to be betrayed by photography because for around a year, I neglected to carry out this act of excretion. The words of a senior photographer who has pursued a single theme throughout his career genuinely urged me on and became words of encouragement.

Une fois, je suis sorti boire un verre avec un photographe d'avant-garde que je respecte et que j'aime. Il m'a averti, en crachant ses mots : «Vous ne sortez qu'une seule œuvre par an ? Vous allez être trahi par la photographie.» En effet, en photographie, l'auto-innovation est obtenue par l'acte répété de tirer et de recracher ce que vous tirez. Une bonne performance photographique devrait être celle où l'acte continu de vomir détermine votre prochain sujet et modifie vos perspectives. Peut-être que je mérite d'être trahi par la photographie parce que pendant environ un an, j'ai négligé de réaliser cet acte d'excrétion. Les paroles

d'un photographe chevronné qui a poursuivi un seul thème tout au long de sa carrière m'ont véritablement poussé à agir et sont devenues des mots d'encouragement.

Having reached a provisional conclusion with the series, I am excited above all for its imminent «betrayal.» How will I be betrayed and what viewpoints will I be able to recover?

Ayant conclu provisoirement la série, je suis surtout enthousiaste pour sa «trahison» imminente. Comment vais-je être trahi et quels points de vue vais-je pouvoir récupérer ?

I'm sure that my «hunter» and «gatherer» are both waiting eagerly for this «betrayal» as well. camera Mainichi 143, January 1966: 13. Translated by Sandy Lin.

Je suis sûr que mon «chasseur» et mon «cueilleur» attendent également avec impatience cette «trahison». caméra Mainichi 143, janvier 1966 : 13. Traduit par Sandy Lin.

P469

PROVOKE : PHOTOGRAPHY UP FOR DISCUSSION / Matthew S. Witkovs

PROVOKE : PHOTOGRAPHY UP FOR DISCUSSION / Matthew S. Witkovs

In the June 1972 issue of Bijutsu techo (Art Notes), Japan's most prestigious fine-arts monthly, the critic Kuronuma Koichi offered a perspicacious assessment of the Provoke group -theorist-photographers Nakahira Takuma and Taki Kojip; photographer Takanashi Yutaka; poet and art critic Okada Takahiko, and photographer Moriyama Daido -whose eponymous little magazine had ceased publication two years earlier. In the hands of Provoke, Kuronuma observed, photography was «an act of perception, performed through the combined bodies of man and machine»; it amountet do a «behavioral art», yielding images as «excreta» of what he dared to call, in quotation marks, a «performance». Kuronuma defined this performative photography as agitational, in a political sense, and praised the photographers of Provoke for their ability «to keep building the relational structure of things in space... and to look as a camera. [A photographer who can do this] is able to disclose the conditions of the world..». One might say that Kuronuma placed Provoke photograph «between» protest and performance» an assessment that the present book and thee exhibition it accompanies have made explicit.

Dans le numéro de juin 1972 de Bijutsu techo (Art Notes), le mensuel d'art le plus prestigieux du Japon, le critique Kuronuma Koichi a présenté une évaluation perspicace du groupe Provoke : les photographes-théoriciens Nakahira Takuma et Taki Kojip, le photographe Takanashi Yutaka, le poète et critique d'art Okada Takahiko et le photographe Moriyama Daido - dont le petit magazine éponyme avait cessé de paraître deux ans auparavant. Dans les mains de Provoke, a observé Kuronuma, la photographie était «un acte de perception, réalisé à travers les corps combinés de l'homme et de la machine» ; elle constitue un «art comportemental», donnant des images comme «excréments» de ce qu'il osait appeler, entre guillemets, une «performance». Kuronuma a défini cette photographie performative comme agitative, dans un sens politique, et a loué les photographes de Provoke pour leur capacité «à continuer à construire la structure relationnelle des choses dans l'espace... et à regarder comme un appareil photo. [Un photographe qui peut faire cela] est capable de révéler les problèmes du monde». On pourrait dire que Kuronuma a placé la photographie de Provoke «entre» la protestation et la performance», une évaluation que le présent livre et l'exposition qu'il accompagne ont rendue explicite.

Yet the contributors to Provoke in no way resembled student protesters. Most of the photographs in their magazine, which came out in three issues between November 1968 and August 1969, and in their final book, published in March 1970, avoided picturing the upheavals of the time, a potential failing that Nakahira underscore with disarming flippancy in closing remarks for the first issue : «You may have expected something more political and stimulating from our grandiose title, PROVOKE, but this was how it turned out.» The «agitation» of Provoke, according to its now much-quoted manifesto, coupled images not to calls for direct political change but to doubts over language : «Today, at this very

moment, language is losing its material basis -in other words, its reality- and floating in space. We as photographers... must actively put forth materials that address language and ideas, «they concluded, by way of explaining the subtitle to their journal : Shiso no tame no chohatsuteki siryo (Provocative Materials for Thought).

Pourtant, les personnes qui ont contribué à Provoke ne ressemblaient en rien à des étudiants protestataires. La plupart des photographies de leur magazine, paru en trois numéros entre novembre 1968 et août 1969, et de leur dernier livre, publié en mars 1970, évitaient d'imaginer les bouleversements de l'époque, un échec potentiel que Nakahira souligne avec une désinvolture désarmante dans les remarques finales du premier numéro : «Vous vous attendiez peut-être à quelque chose de plus politique et de plus stimulant de notre titre grandiose, PROVOKE, mais c'est ce qui s'est passé». L'«agitation» de Provoke, selon son manifeste désormais très cité, a couplé des images non pas à des appels à un changement politique direct mais à des doutes sur la langue : «Aujourd'hui, en ce moment même, la langue perd sa base matérielle - en d'autres termes, sa réalité - et flotte dans l'espace. En tant que photographes... nous devons activement mettre en avant des matériaux qui traitent du langage et des idées», ont-ils conclu, en expliquant le sous-titre de leur journal : Shiso no tame no chohatsuteki siryo (Matériaux provocateurs pour la pensée).

Photographs, according to this argument, would incite theoretical reflection on art and language in their relation to contemporary society; they would «raise consciousness» (in the English-language parlance of the day about ruling structures of language and behavior. To do so would require making photographs come alive : to quote Kuronuma's assertion more fully, «photography also began to be considered as a «performance» that emphasized the process». His essay leaves unclear, however, exactly what process might be involved, and what form of performance. For it seems impossible to demand of a still image that it participate in reality, rather than fixing reality as testimony or remembrance. To activate this demand necessitates imagining photographs -and the words connect to them- in a perpetual state of becoming. It calls for contesting the durability of photographic images, and asserting instead their ephemerality, connected to the transient presence of the photographer. Beyond that, as we shall see, claiming photography as «protest» or «performance» means arguing for the constructedness of the human subject in a world caught between visceral matter and media artifice.

Les photographies, selon cet argument, inciteraient à une réflexion théorique sur l'art et le langage dans leur relation avec la société contemporaine ; elles «éveilleraient la conscience» (dans le langage anglais de l'époque, sur les structures de langage et de comportement qui gouvernent. Pour ce faire, il faudrait donner vie aux photographies : pour citer plus en détail l'affirmation de Kuronuma, «la photographie a également commencé à être considérée comme une «performance» qui mettait l'accent sur le processus». Son essai laisse cependant planer le doute sur le processus et la forme de la performance. Car il semble impossible d'exiger d'une image fixe qu'elle participe à la réalité, plutôt que de fixer la réalité comme un témoignage ou un souvenir. Pour activer cette exigence, il faut imaginer des photographies - et les mots qui s'y rattachent - dans un état de devenir perpétuel. Il s'agit de contester la longévité des images photographiques, et d'affirmer au contraire leur éphémérité, liée à la présence transitoire du photographe. Au-delà, comme nous le verrons, revendiquer la photographie comme «protestation» ou «performance», c'est plaider pour la structuration du sujet humain dans un monde pris entre la matière viscérale et l'artifice médiatique.

The key construct for these various assertions is that of photography as dialogue. While important photographs of the time picture performers -particularly from dance or theater- and in some cases may become performances themselves, as Walter Moser argues elsewhere in this volume with respect to butoh dancer Hijikata Tatsumi (see pp. 623-630), the connection «between protest and performance» enacted in Provoke was forged by making photographs, and the words surrounding them, into elements of discussion. It is not that images would speak -quite the contrary, they would push at conventional «words of wisdom» with the mute address of inarticulate matter. But these images would be made and circulated so as to infiltrate common place arguments, for example on the inevitability of progress or the coherence of the self. The words surrounding them would in turn push back against

conventional imagery, raising doubts over originality, transcendence, and other assumptions linked to artistic creativity. That discursive intertwining of words and images was staged for the benefit of the Provoke group, but in principle the discussion was for every contemporary citizen to engage with -one by one, and each in his or her own way. In other words, the discussion turned on a radical questioning of community.

La construction clé de ces différentes affirmations est celle de la photographie comme dialogue. Si d'importantes photographies de l'époque représentent des artistes - en particulier de la danse ou du théâtre - et dans certains cas peuvent devenir elles-mêmes des performances, comme l'explique Walter Moser dans une autre partie de ce volume à propos de la danseuse de butoh Hijikata Tatsumi (voir pp. 623-630), le lien «entre protestation et performance» établi dans Provoke a été forgé en transformant les photographies, et les mots qui les entourent, en éléments de discussion. Ce n'est pas que les images parlent, bien au contraire, elles poussent les «mots de sagesse» conventionnels à l'adresse muette de la matière inarticulée. Mais ces images seraient fabriquées et diffusées de manière à infiltrer les arguments courants, par exemple sur l'inévitabilité du progrès ou la cohérence du moi. Les mots qui les entourent repousseraient à leur tour l'imagerie conventionnelle, soulevant des doutes sur l'originalité, la transcendance et d'autres hypothèses liées à la créativité artistique. Cet entrelacement discursif de mots et d'images a été mis en scène pour le bénéfice du groupe Provoke, mais en principe, la discussion devait s'adresser à chaque citoyen contemporain - un par un, et chacun à sa manière. En d'autres termes, la discussion a tourné autour d'une remise en question radicale de la communauté.

P470

Arguing for Provoke as a performance movement helps to align it more closely with the great postwar attraction to performance, which came to the fore in Japan from the 1950s to the 1970s in fine art, experimental dance and theater, and what was known as «intermedia» (5). Explanations of Provoke have too often centered on connections in creative photography alone (6). This approach has ended to diminish the group's possible affinity with formations in avant-garde art, but also with the popular «backdrop» for those formations, namely the enormous civil unrest movements and, particularly, the many books and activities of so-called protest photography (7). Uncoupled from avant-garde art or political protest, the phrase «provocative materials for though» has too often been taken to equate maturity with self-reflexivity: Japanese photography came of age in Provoke because it was now «thinking» about photography itself, or about the mechanically generated image (eizo)(8). In a reductive version of that equation, Provoke has been presented in the photography marketplace as an innovation in style, praised for its liberatory insistence on images «as such» and its abstract look of are-bure-boke (rough, blurred, out of focus)- a superficial estimation that Nakahira had deplored, already at the time, as the devaluation of Provoke into «a kind of minor fashion. (9)

5 - Miryam Sas has made this connection, in her pathbreaking book, *Experimental Arts in Postwar Japan: Moments of Encounter, Engagement and Imagined Return*, devoting her final chapter (pp. 180-201) to Provoke and to one post-Provoke book, *Tono Monogatari (Tales of Tono)* by Moryama. Sas does not quite explain in what ways Provoke or its publications functioned as performance, although she importantly places the group alongside Hijikata Tatsumi's butoh dance and the Tenjo iSa.Jikti troupe led by Terayama Shuji, among other performing arts formations.

6 - The recent exhibition *For a New World to Come: Experiments in Japanese Art and Photography, 1961-1979*, curated by Nakamori Yasufumi (Museum of Fine Arts Houston, 2015) makes a strong case for Provoke as the «prologue» to conceptual and appropriation art in 1970s Japan. This is the third museum exhibition in the West to devote significant attention to Provoke and its members. It is preceded by *Century City (Tata Modern, 2001)*, the catalog of which includes a key essay by Tomii Reiko, «Thought Provoked: Ten Views of Tokyo, Circa 1970,» 198-220, esp. 204-9; and a collections show without a catalog, *The Provoke Era: Postwar Japanese Photography*, that debuted at the San Francisco Museum of Modern Art in 2009 and traveled to various California museums in 2014-15.

7 - The essay by Tomii noted above is an exception as regards connections to the fine arts. Other exhibition catalogs with little or nothing on Provoke include Alexandra Munroe, ed., *Japanese Art After*

1945 : *Scream Against the Sky* (New-York : Solomon R. Guggenheim Museum and Abrams, 1994) and Doryun Chong, ed., *Tokyo 1955-1970 : A New Avant-Garde* (New-York : Museum of Modern Art, 2012), Anne Wilkes Tucker et al., eds., *The History of Japanese Photography* (New-Haven : Yale University Press in association with the Museum of Fine Arts, Houston, 2003) included Provoke while omitting fine-arts uses of photography, as well as protest photography and photobooks. Charles Merewether, ed., *Art, Anti-Art, Non-Art : Experimentations in the Public Sphere In Postwar Japan, 1950-1970* (Los Angeles : Getty Research Institute, 2007) redressed the former omission but perpetuated the latter (protest); the reverse occurred in the exhibition *1968 : Japanese Photography-Photographs That Stirred Up Debate, 1966-1974* (Tokyo:Metropolitan Museum of Art, 2014). Furthermore, none of these publications provides an analysis of Provoke, preferring juxtaposition to explanation.

8 - For excellent analyses along these lines, see Sas, *Experimental Arts*, and Fabienne Adler «Toward a Thickness of Vision : Provoke on the Record», ch.3. in «First Abandon the World of Seeming Certainty : Theory and Practice of the «Camera-Generated Image» in Nineteen-Sixties Japan» (Dissertation, Stanford, 2009), pp.217-293.

Le fait d'argumenter en faveur de Provoke en tant que mouvement de performance permet de l'aligner plus étroitement sur la grande fascination de l'après-guerre pour la performance, qui s'est imposée au Japon des années 1950 aux années 1970 dans les beaux-arts, la danse expérimentale et le théâtre, et ce que l'on appelait «l'intermédiation» (5). Les explications de Provoke se sont trop souvent concentrées sur les liens dans la seule photographie créative (6). Cette approche a fini par diminuer l'affinité possible du groupe avec les formations en art d'avant-garde, mais aussi avec la «toile de fond» populaire de ces formations, à savoir les énormes mouvements de troubles civils et, en particulier, les nombreux livres et activités de la photographie dite de protestation (7). Détachée de l'art d'avant-garde ou de la protestation politique, l'expression «matériaux provocateurs pour la pensée» a trop souvent été prise pour assimiler la maturité à l'autoréflexion : la photographie japonaise a atteint sa maturité dans Provoke parce qu'elle «pense» désormais à la photographie elle-même, ou à l'image générée mécaniquement (eizo)(8). Dans une version réductrice de cette équation, Provoke a été présenté sur le marché de la photographie comme une innovation de style, loué pour son insistance libératrice sur les images «en tant que telles» et son aspect abstrait de «are-bure-boke» (rugueux, flou, flou) - une estimation superficielle que Nakahira avait déplorée, déjà à l'époque, comme la dévaluation de Provoke en «une sorte de mode mineure». (9)

5 - Miryam Sas a établi ce lien dans son livre novateur, *Experimental Arts in Post war Japan : Moments of Encounter, Engagement and Imagined Return*, consacrant son dernier chapitre (pp.180-201) à Provoke et à un livre post-Provoke, *Tono Monogatari (Tales of Tono)* de Moryama. Sas n'explique pas tout à fait en quoi Provoke ou ses publications ont fonctionné comme une performance, bien qu'elle place le groupe aux côtés de la danse butoh de Hijikata Tatsumi et de la troupe Tenjo iSajiki dirigée par Terayama Shuji, entre autres formations artistiques de danse.

6 - La récente exposition *For a New World to Come : Experiments* (dans *Japanese Art and Photography, 1968-1979*), dont le commissaire est Nakamori Yasufumi (Museum of Fine Arts Houston, 2015), plaide fortement en faveur de Provoke comme «prologue» à l'art conceptuel et à l'art du détournement dans le Japon des années 1970. C'est la troisième exposition muséale en Occident à consacrer une attention particulière à Provoke et à ses membres. Elle est précédée de *Century City (Tata Modern, 2001)*, dont le catalogue comprend un essai clé de Tomii Reiko, «Thought Provoked : Ten Views of Tokyo, Circa 1970», 198-220, en particulier. 204-9 ; et une exposition de collections sans catalogue, «The Provoke Era : Postwar Japanese Photography», qui a débuté au San Francisco Museum of Modern Art en 2009 et s'est étendue à divers musées californiens en 2014-15.

7 - L'essai de Tomii mentionné ci-dessus est une exception en ce qui concerne les liens avec les beaux-arts. Parmi les autres catalogues d'exposition qui ne contiennent que peu ou pas d'informations sur Provoke, on peut citer Alexandra Munroe (éd.), *Japanese Art After 1945 : Scream Against the Sky* (New-York : Solomon R. Guggenheim Museum and Abrams, 1994) et Doryun Chong, ed., *Tokyo 1955-1970 : A New Avant-Garde* (New-York : Museum of Modern Art, 2012), Anne Wilkes Tucker et al., eds, *The History of Japanese Photography* (New-Haven : Yale University Press in association with the Museum of Fine Arts, Houston, 2003) inclut Provoke tout en omettant les utilisations artistiques de la photographie, ainsi que la photographie de protestation et les livres de photos. Charles Merewether, éd., *Art, Anti-Art, Non-Art : Experimentations in the Public Sphere In Postwar Japan, 1950-1970* (Los Angeles : Getty Research

Institute, 2007) a réparé la première lacune mais a perpétué la seconde (protestation) ; l'inverse s'est produit dans l'exposition 1968 : La photographie japonaise - Des photographies qui ont suscité le débat, 1966-1974 (Tokyo : Metropolitan Museum of Art, 2014). En outre, aucune de ces publications ne fournit une analyse de Provoke, préférant la juxtaposition à l'explication.

8 - Pour d'excellentes analyses en ce sens, voir Sas, Experimental Arts, et Fabienne Adler «Toward a Thickness of Vision : Provoke on the Record», ch.3. dans «First Abandon the World of Seeming Certainty : Theory and Practice of the «Camera-Generated Image» in Nineteen-Sisties Japan» (Dissertation, Stanford, 2009), pp.217-293.

9 - >>> Que des références

The demonstrations, sit-ins, and street riots that mark the citizen protest movements of the 1960s can be understood as the flip-side of performance also live, bodily, and unpredictable, but with an earnest desire to join audience to actors and make all onlookers into sympathizers, if not participants. (10) «Protest books», as the dozens of small-scale photography publications brought out within this movement have come to be called, were deployed precisely to gain such sympathy, in furtherance of a bona fide constituent politics. «If we are able to urge those fellow students who have distanced themselves from the battle line to join our struggles», wrote the student editors of Nihon University Protests (1969, see p. 101), «then we have succeeded in conveying our love. If we can garner more support from the general public, then we will be able to have more trust in humanity».

Les manifestations, sit-in et émeutes de rue qui marquent les mouvements de protestation des citoyens des années 1960 peuvent être compris comme le contrepoint de performances, spectacle live et imprévisible, mais avec un désir sincère de joindre le public aux acteurs et de faire de tous les spectateurs des sympathisants, voire des participants. (10) Les «livres de protestation», comme on appelle les dizaines de petites publications photographiques qui sont nées de ce mouvement, ont été déployés précisément pour gagner cette sympathie, dans le cadre d'une véritable politique constituante. «Si nous sommes capables d'inciter nos camarades étudiants qui se sont éloignés de la ligne de front à se joindre à nos luttes», ont écrit les rédacteurs étudiants de Nihon University Protests (1969, voir p. 101), «alors nous avons réussi à transmettre notre amour. Si nous pouvons obtenir un plus grand soutien de la part du grand public, nous pourrions alors avoir davantage confiance en l'humanité».

What those disruptive waves of citizenry wanted, at least according to their organizers and commentators, was discussion, an exchange of views that might lead to a more responsive government and a more fully functioning democracy. Discussion arguably became the main form of live performance in that decade, self-conscious enactment of the mechanisms of civil society that had been mandated by the American occupiers but left as an empty promise by them as well as the postwar Japanese state. Roundtables, screening, retreats, and the like proliferated alongside student rallies and town-hall debates as so many manifestations of an incitement simply to talk.

Ce que ces vagues perturbatrices de citoyens voulaient, du moins selon leurs organisateurs et commentateurs, c'était une réflexion, une discussion qui pourrait conduire à un gouvernement plus réactif et à une démocratie plus performante. La discussion est sans doute devenue la principale forme de spectacle vivant au cours de cette décennie, la mise en œuvre consciente des mécanismes de la société civile qui avaient été mandatés par les occupants américains mais laissés comme une promesse sans lendemain par eux ainsi que par l'État japonais d'après-guerre. Les tables rondes, les projections, les séminaires, etc. ont proliféré, tout comme les rassemblements d'étudiants et les débats publics, comme autant de manifestations d'une simple incitation à parler.

Provoke «brought up for discussion» both the state and its dissenting subjects. The group's members (like the protesters) showed dissatisfaction with consumer capitalism, a society saturated by mass media, and the uncontrolled transformation of urban space, but it also subjected the group dynamics of protest movements-the formation of a community of discussants-to a radical critique, along the lines of the architectural collective Metabolism or the performance group Hi Red Center. Provoke responded to precedents set by photograph Tomatsu Shomei as regards the relation of photography to language, and the need to question the subjective position of anyone engaged in «reporting» on the

times. In published projects that stretch over roughly a decade -far longer than the short life of Provoke magazine itself- members of the group acted to take a part subjectivity and to keep photography, and language, in a state of flux : words and images perpetually in formation, as a means to «provoke» a world dominated by information.

Provoke met en cause l'État et de ses sujets dissidents. Les membres du groupe (comme les manifestants) ont montré leur mécontentement face au capitalisme et à la consommation, une société saturée par les médias de masse, et à la transformation incontrôlée de l'espace urbain, mais ils ont également soumis la dynamique de groupe des mouvements de protestation - la formation d'une communauté de discutants - à une critique radicale, sur le modèle du collectif architectural Metabolism ou du groupe de performance Hi Red Center. Provoke a répondu aux précédents établis par la photographie Tomatsu Shomei en ce qui concerne le rapport de la photographie au langage, et la nécessité de remettre en question la position subjective de quiconque s'engage dans le «reportage» sur l'époque. Dans des projets publiés qui s'étendent sur une dizaine d'années - bien plus que la courte durée de vie du magazine Provoke lui-même - les membres du groupe ont voulu prendre part à la subjectivité et maintenir la photographie, et le langage, dans un état de flux : des mots et des images perpétuellement en formation, comme moyen de «provoquer» un monde dominé par l'information.

*1960 : Hamaya Hiroshi and the Emergence of the «Protest Book»
Duncan Forbes provides, elsewhere in this volume (see pp. 237-244), an overview of the Japanese «protest book», a photographic genre that, as he describes, came of age with the failure of Japanese citizenry to halt the renewal in January 1960 of the lopsided Treaty of Mutual Cooperation and Security between the United States and Japan, commonly known by its Japanese shorthand term, Anpo. «There was... no place for discussion.» photographer Hamaya Hiroshi stated of Japanese politics in 1960. Storming the Parliament - a galvanic start to more than a decade of widespread civil disobedience- thus aimed to force Prime Minister Kishi Nobusuke into a dialogue : «if the government refuses to disband the Diet. they should have opened the door and listened to the voice of the students». The protests of 1960 may have given evidence of what Hamaya pointedly called a -vocal majority», the photobooks that began to pour forth from that moment very much aimed to ignite discussion, and to define an activist community, hopefully increasing its size in the process.*

1960 : Hamaya Hiroshi et l'émergence du «livre de protestation»
Duncan Forbes donne, ailleurs dans ce volume (voir pp. 237-244), un aperçu du «livre de protestation» japonais, un genre photographique qui, comme il le décrit, a vu le jour avec l'échec des citoyens japonais à arrêter le renouvellement en janvier 1960 du Traité de coopération et de sécurité mutuelle entre les États-Unis et le Japon, communément appelé Anpo. «Il n'y avait pas... de place pour la discussion», déclarait le photographe Hamaya Hiroshi à propos de la politique japonaise en 1960. La prise d'assaut du Parlement - un début galvanique à plus d'une décennie de désobéissance civile généralisée - visait donc à forcer le Premier ministre Kishi Nobusuke à dialoguer : «si le gouvernement refuse de dissoudre la Diète, il aurait dû ouvrir la porte et écouter la voix des étudiants». Les protestations de 1960 ont peut-être mis en évidence ce que Hamaya a appelé une «majorité vocale», les livres de photos qui ont commencé à se répandre à partir de ce moment visaient essentiellement à lancer la discussion et à définir une communauté militante, en espérant qu'elle s'élargirait au cours du processus.

P471

Hamaya's ikiri to kanashimi no kiroku (Record of Anger and Sadness), photographed in May to July of 1960, is among the most forceful and cohesive of these new photobooks : image-drive and small-format with a narrative that is meant to be paged through and passed around. The book's picture section are punctuated by calendar dates, printed at a size far larger than expected to, a book of this format, which, as Forbes points out, combine with the driving imagery to compress and accelerate time's passage an early signal that in the 1980s Japan, an entire «era» could transpire in a couple of months. The first issue of Provoke, subtitled «Natsu 1968» (Summer 1968), inherited that quickened temporality, and linked it explicitly to the protests that had long since become a general setting : «Our era is becoming more political. It should climax in the 1970 protest against Anpo and Expo 70... What will PROVOKE

look like after 1970? When we find out that it's become something boring, then we'll quit publication without regret. (12) The last remark is youthful bravado, but it underscores the embrace of transience and hyper-stimulation that the protest book helped to inaugurate in Japanese photography.

Hamaya's ikari to kanashimi no kiroku, (photographié de mai à juillet 1960, est l'un des plus puissants et des plus cohérents de ces nouveaux livres de photos : il s'agit d'un livre d'images et de format réduit dont le récit est destiné à être feuilleté et diffusé. La section photos du livre est ponctuée de dates de calendrier, imprimées à une taille bien plus grande que prévu, un livre de ce format, qui, comme le souligne Forbes, se combine avec l'imagerie motrice pour comprimer et accélérer le passage du temps : un signal précoce qui, dans le Japon des années 1980, pouvait laisser présager toute une «ère» en quelques mois. Le premier numéro de Provoke, sous-titré «Natsu 1968» (été 1968), a hérité de cette temporalité accélérée, et l'a liée explicitement aux protestations qui étaient devenues depuis longtemps un cadre général : «Notre époque devient plus politique. Elle devrait culminer dans la protestation de 1970 contre l'Anpo et l'Expo 70... A quoi ressemblera PROVOKE après 1970 ? Quand nous découvrirons que c'est devenu quelque chose d'ennuyeux, nous arrêterons la publication sans regret. (12) La dernière remarque est une bravade de jeunesse, mais elle souligne l'étreinte de la fugacité et de l'hyper-stimulation que le livre de protestation a contribué à inaugurer dans la photographie japonaise.

The culminating image in Hamaya's book for the section on June 15, 1960 - a day of massive clashes between students and police that occupies the extended core of the narrative - is a full-bleed nighttime spread of harshly illuminated debris lying on the pavement (fig. 1). A flattened demonstration sign, broken staves, and a lump of concrete combine to suggest the violence of that encounter, along with sodden, single shoes and caps forced off their wearers' heads. These last items evoke absent bodies as so much trampled trash. Yet the human «garbage» feels almost alive, animated through the blast of the camera flash and the inky black gravure printing. In their own raw pictures of the Tokyo streets, the members of Provoke would try to retain the material «feel» of such an image while losing its drama, its pathos. They would have an equality complex relation to the group discussions that Hamaya pictured in the next and final section of the book. Nearly half of these photographs show people talking : a huddle of politicians, their backs turned defensively outward; a more inviting clutch of students chanting in unison before stony-faced police; a speaker onstage with a microphone; students at a gymnasium rally. Would it be possible not to picture a discussion, but actually to structure a photobook as a discussion, and moreover, a self-critical discussion involving words and images?

L'image qui culmine dans le livre de Hamaya pour la période du 15 juin 1960 - un jour d'affrontements massifs entre les étudiants et la police occupe le cœur du récit - est une image de nuit pleine de débris fortement éclairés gisant sur le trottoir (fig. 1). Une pancarte de manifestation aplatie, des bâtons cassés et un morceau de béton se combinent pour suggérer la violation de cette confrontation, de même que des chaussures et des casquettes trempées arrachées de la tête de leur propriétaire. Ces derniers éléments évoquent des corps absents comme autant de détritus piétinés. Pourtant, les «ordures» humaines sont presque vivantes, animées par le souffle du flash de l'appareil photo et l'impression héliographique à l'encre. Dans leurs propres images brutes des rues de Tokyo, les membres de Provoke s'efforcent de conserver la «sensation» matérielle d'une telle image tout en perdant son drame, son pathos. Ils auraient une relation d'égalité complexe avec les discussions de groupe que Hamaya a photographiées dans la section suivante et finale du livre. Près de la moitié de ces photos montrent des gens en train de parler : un groupe de politiciens, le dos tourné vers l'extérieur, une bande d'étudiants chantant à l'unisson devant des policiers au visage de marbre, un orateur sur scène avec un microphone, des étudiants dans un gymnase en train de s'agiter. Serait-il possible de ne pas imaginer une discussion, mais de structurer un livre de photos comme une discussion, et en plus, une discussion autocritique impliquant des mots et des images ?

1982: Incubation and Asphalt

While protest books gathered force again only in 1965, precedents for Provoke in the domain of vanguard fine art proliferated in the first half of the 1960s. Among them are a pair of projects published side by side in Bijutsu techo in April 1962. A suite of photographs of Tokyo pavements by Tomatsu Shomei - including a glorious, double-gatefold color spread-featured- among a portfolio of

«contemporary images» that also included a utopian proposal by architect Isozaki Arata titled *Fuka katei* (*Incubation Process*) featuring a construction technology that Isozaki called (using English words) *Joint Core System*. (13) While the projects by Tomatsu and Isozaki were unconnected except by editorially engineered proximity, the young men who made them would become fast friends, and their juxtaposition seems fortuitous.

1982 : Incubation et asphalte

Alors que les livres de protestation n'ont repris de la vigueur qu'en 1965, les antécédents de *Provoke* dans le domaine des beaux-arts d'avant-garde ont proliféré dans la première moitié des années 1960. Parmi eux, on peut citer un couple de projets publiés côte à côte dans *Bijutsu techo* en avril 1962. Une suite de photographies des trottoirs de Tokyo par Tomatsu Shomei - incluant une magnifique double page en couleur - parmi un portfolio d'«images contemporaines» qui a également suscité une proposition utopique de l'architecte Isozaki Arata intitulée *Fuka katei* (*Processus d'incubation*), mettant en œuvre une technologie de construction que Isozaki a appelée (en utilisant des mots anglais) *Joint Core System*. (13) Si les projets de Tomatsu et d'Isozaki n'étaient pas liés entre eux, si ce n'est par une proximité éditoriale, et si leur juxtaposition semble fortuite; les jeunes hommes qui les ont réalisés allaient devenir rapidement amis, .

*Isozaki and Tomatsu wanted to engage the forms of modernization directly, not just picturing the city but replicating its new industrial processes in a subversive way akin to sabotage. In October 1962, Isozaki entered a version of the work, now titled *Incubation Process I Joint Core System*, into a groupe exhibition *Mira no toshi* (*Future Cities*), involving former members of the Metabolist collective, an expensive but short-lived group that had also included Tomatsu(14). In the «incubator» was an aerial photograph of Shinjuku, a neighborhood that had become a center for cheap or risqué live entertainment and countercultural experiment - and also a prime site for commercial development in booming 1960s Tokyo (see the introduction by Yukio Lippit in this volume, pp.19-22). Isozaki's aerial photograph, taken from directly overhead, caused Shinjuku to appear flattened, an evocation of the pancaked landscape that many Japanese cities presented in 1945, razed by incendiary and then atomic bombs (15).*

Isozaki et Tomatsu veulent engager directement les formes de modernisation, non seulement en imaginant la ville mais en reproduisant ses nouveaux processus industriels d'une manière subversive qui s'apparente au sabotage. En octobre 1962, Isozaki a présenté une version de l'œuvre, désormais intitulée *Incubation Process I Joint Core System*, dans une exposition de groupe intitulée *Mira no toshi* (Villes futures), à laquelle participaient d'anciens membres du collectif Metabolist, un groupe coûteux mais de courte durée qui avait également inclus Tomatsu (14). Dans l'«incubateur» se trouvait une photographie aérienne de Shinjuku, un quartier qui était devenu un centre de divertissement public et d'expériences contre-culturelles bon marché ou à risque - et aussi un site de premier choix pour le développement commercial dans le Tokyo des années 1960 en plein essor (voir l'introduction de Yukio Lippit dans ce volume, pp.19-22). La photographie aérienne d'Isozaki, prise directement au-dessus de la tête, a fait apparaître Shinjuku aplatie, évocation du paysage crêpé que de nombreuses villes japonaises ont présenté en 1945, rasées par les bombes incendiaires puis atomiques (15).

P472

Isozaki had the photograph glued to an ordinary tabletop, then placed in the exhibition space together with a supply of nails and colored electrical wire commonly used in new residential or commercial construction. Visitors were invited to participate in a ritual of pounding nails into the tabletop, then forming their own primitive circuits by looping the brightly colored wire a round these nails, in effect suggesting alternative community formations. At the close of the show, two weeks later, Isozaki half-buried the collective sculpture by pouring wet plaster over it, as if to encase these «electric communities» in a flow of mud or sludge (fig.2). In an exhibition statement, Isozaki declared that post-atomic cities amounted to giant laboratory experiments in crisis management : «Incubated cities are destined to self-destruct. Ruins are the style of our future cities. Future cities are themselves ruins. Our contemporary cities, for this reason, are destined to live only a fleeting moment. Give up their energy and

return to inert material. All of our proposals and efforts will be buried, and once again the incubation mechanism reconstituted. That will be the future.» (16)

Isozaki a fait coller la photographie sur un plateau de table ordinaire, puis l'a placée dans l'espace d'exposition avec une réserve de clous et de fils électriques de couleur couramment utilisés dans les nouvelles constructions résidentielles ou commerciales. Les visiteurs étaient invités à participer à un rituel consistant à enfoncer des clous dans le plateau de la table, puis à former leurs propres circuits primitifs en faisant passer le fil électrique de couleur vive autour de ces clous, suggérant ainsi des formations communautaires alternatives. A la fin de l'exposition, deux semaines plus tard, Isozaki a à moitié enterré la sculpture collective en versant du plâtre humide par-dessus, comme pour enfermer ces «communautés électriques» dans un flot de boue ou de vase (fig.2). Dans un communiqué de l'exposition, Isozaki a déclaré que les villes post-atomiques équivalaient à des expériences de laboratoire géantes en matière de gestion de crise : «Les villes incubées sont destinées à s'autodétruire. Les ruines sont le style de nos villes futures. Les villes futures sont elles-mêmes des ruines. Nos villes contemporaines, pour cette raison, sont destinées à ne vivre qu'un moment éphémère. Abandonnent leur énergie et retournent à l'état de matière inerte. Toutes nos propositions et nos efforts seront enterrés, et une fois de plus le mécanisme d'incubation sera reconstitué. Ce sera l'avenir». (16)

Tomatsu seemed to enter Isozaki's pictured scene at a moment of cataclysmic leveling. Training his camera on Tokyo's newly paved streets, he suggested cosmic pictures but also brought forth the refuse and debris that ever-increasing car traffic had crushed underfoot. Tomatsu's series Asufaruto (Asphalt) offers no literal or metaphorical distance. It is not a symbol of the city so-much as a stubbornly chaotic piece of it excerpted for further contemplation. The series holds associative meanings -binding primeval abstraction, for example, to, the industrial transformation of the cityscape -but it does not appear to make comforting sense of that association. The pavement in Asphalt is a real mess, and the detritus mashed in to its softened surface could as well have been scattered by a bomb. This is matter in an unredeemed state, invitingly ambiguous in scale but also worryingly free in its form (plate 22).

Tomatsu semblait entrer dans la scène photographiée par Isozaki à un moment de tension cataclysmique. Entraînant son appareil photo dans les rues nouvellement pavées de Tokyo, il a suggéré des images cosmiques mais a aussi fait apparaître les déchets et les débris que la circulation automobile toujours croissante avait écrasés sous ses pieds. La série Asufaruto (Asphalte) de Tomatsu n'offre aucune distance littérale ou métaphorique. Elle n'est pas un symbole de la ville, mais plutôt un morceau de celle-ci, obstinément chaotique, dont on peut extraire des extraits pour une contemplation plus approfondie. La série contient des significations associatives - liant l'abstraction primitive, par exemple, à la transformation industrielle du paysage urbain - mais elle ne semble pas donner un sens réconfortant à cette association. La chaussée en asphalte est un vrai désordre, et les débris écrasés sur sa surface ramollie auraient tout aussi bien pu être dispersés par une bombe. C'est de la matière dans un état non racheté, invitant à l'ambiguïté dans l'échelle mais aussi inquiétant dans sa forme (plaque 22).

Five years later, in 1967, Tomatsu included some of his Asphalt photographs in Nihon (Japan), a grand statement on the country in this new and shattered «era». He invited a number of writers to take part in the book, among them the poet Okada, a future member of Provoke, who chose Asphalt to his subject (17). Okada's opening sentences parallel the tension in Asphalt between looking up toward the cosmos and looking down at particulate minutiae: «When the stars start to come out, I walk around the city, making sure I don't miss a single detail of the landscapes that come into view. Then, of all the things I could say, I occasionally whisper to myself, «Tokyo on my mind». I can not fully understand with what emotions Americans say, «America on my mind, but I think for those of us who live in Tokyo, our emotions are certainly more urgent than those of people living in New-York. To say the least, our everyday lives in Tokyo -an amazing, yet ruined city that is abundant in matter- are in constant struggle against matter.» Struggling with matter while resisting all impulses to organize or dominate it - this would be a signal issue for the members of Provoke.

Cinq ans plus tard, en 1967, Tomatsu a inclus certaines de ses photographies d'Asphalte à Nihon (Japon), un grand récit sur le pays dans cette «ère» nouvelle et brisée. Il a invité un certain nombre d'écrivains à participer au livre, dont le poète Okada, futur membre de Provoke, qui a choisi l'Asphalte comme sujet (17). Les premières phrases d'Okada font écho à la tension qui règne dans Asphalt entre le regard vers le cosmos et le regard vers le bas sur des détails particuliers : «Quand les étoiles commencent à se lever, je me promène dans la ville, en m'assurant de ne pas manquer un seul détail des paysages qui se présentent à moi. Puis, parmi toutes les choses que je pourrais dire, je me chuchote parfois à moi-même : «Tokyo dans ma tête». Je ne comprends pas bien avec quelles émotions les Américains disent «America on my mind», mais je pense que pour ceux d'entre nous qui vivent à Tokyo, nos émotions sont certainement plus urgentes que celles des gens qui vivent à New-York. Le moins que l'on puisse dire, c'est que notre vie quotidienne à Tokyo - une ville étonnante, mais en ruines, qui regorge de matière - est en lutte constante contre la matière». Lutter contre la matière tout en résistant à toutes les impulsions visant à l'organiser ou à la dominer - voilà qui serait un signal pour les membres de Provoke.

1964 : Shelter Plan and «I Am a King»

On January 26, 1964, three members of an artist collective known as Haireddo Senta (Hi Red Center, or HRC) including Akasegawa Genpei, Nakanishi Natsuyuki, and Takamatsu Jiro, took up residence for one night in the Imperial Hotel, the Western-oriented prewar Frank Lloyd Wright building that by the time of this happening had long become a symbol of faded grandeur (it would be torn down four years later). The group invited participants in the event, notably Nam June Paik, Yokoo Tadanori, and Yoko Ono, to be measured and photographed, ostensibly so that each one might be fitted for a personal atomic bombs shelter (18). Men wearing suits took extensive measurements of each participant, in a ritual that suggested surveillance or interrogation as much as tailored customer service, life-size cyanotypes of unidentified naked male backsides, hanging on the wall as the operations proceeded, reinforced the sense that clients for this unusual architectural commission were akin to prisoners of war (19). To compound this serious critique through outrageous levity, HRC produced miniature boxes with photographs of individuals on every side as «sales models» for the one-person shelters.

1964 : Plan de logement et «Je suis un roi»

Le 26 janvier 1964, trois membres du collectif d'artistes Haireddo Senta (Hi Red Center, ou HRC), dont Akasegawa Genpei, Nakanishi Natsuyuki et Takamatsu Jiro, s'installent pour une nuit à l'Imperial Hotel, le bâtiment Frank Lloyd Wright d'avant-guerre, orienté vers l'Occident, qui, au moment de cet événement, était devenu depuis longtemps un symbole de grandeur désuète (il sera démolé quatre ans plus tard). Le groupe a invité les participants à l'événement, notamment Nam June Paik, Yokoo Tadanori et Yoko Ono, à être mesurés et photographiés, apparemment pour que chacun puisse être équipé d'un abri personnel contre les bombes atomiques (18). Des hommes en costume ont pris des mesures approfondies de chaque participant, dans un rituel qui suggérerait autant la surveillance ou l'interrogatoire qu'un service clientèle sur mesure. Des cyanotypes grandeur nature de dos masculins nus non identifiés, accrochés au mur au fur et à mesure des opérations, ont renforcé le sentiment que les clients de cette commission d'architecture inhabituelle s'apparentaient à des prisonniers de guerre (19). Pour aggraver cette accusation lourde de conséquences par une légèreté scandaleuse, HRC a produit des boîtes miniatures avec des photos d'individus de chaque côté, qui ont servi de «modèles de vente» pour les abris individuels.

P473

The punch line to this macabre joke came when the police arrested Akasegawa shortly after the performance on charges of counterfeiting connected to his production of satirical thousand-yen notes. After nearly three years of charges and counter-charges, HRC members were brought to court multiple times beginning on August 10, 1966. On the first day of testimony a new cyanotype-measuring 10 meters long - was deployed by them in a kind of guerrilla performance before the judge (fig.3). (20). Wielding the lengthy scroll like an unruly festival dragon, Akasegawa, Nakanishi, and their comrades proclaimed their innocence, brandishing this enormous photographic object as a proof of artistic independence. Here was one way to make photographs part of a live performance, explosively inserted, moreover,

into a form of speech - courtroom testimony - that in this case challenged judicial and artistic uses of language at once.

La conclusion de cette blague macabre est venue lorsque la police a arrêté Akasegawa peu après la représentation pour contrefaçon liée à sa production de billets de mille yens satiriques. Après près de trois ans d'accusations et de contre-accusations, les membres du HRC ont été traduits en justice à plusieurs reprises à partir du 10 août 1966. Le premier jour du témoignage, un nouveau cyanotype - mesurant 10 mètres de long - a été déployé par eux dans une sorte de performance de guérilla devant le juge (fig.3). (20). Maniant le long rouleau comme un dragon de festival indiscipliné, Akasegawa, Nakanishi et leurs camarades proclamèrent leur innocence, brandissant cet énorme objet photographique comme une preuve d'indépendance artistique. Voilà une façon de faire de la photographie un élément de spectacle vivant, inséré de façon explosive, d'ailleurs, dans une forme de discours - le témoignage en salle d'audience - qui, dans ce cas, remettait en cause les usages judiciaires et artistiques du langage à la fois.

Also in January 1964, Nakahira, a recently graduated university student with a thesis on Latin American independence movements, took a position on the editorial staff of Gendai no me (Contemporary Eye), a leftist monthly magazine. Nakahira had great aspirations as a cultural critic, a role he approached through essays on photography and film. He took up Tomatsu's suggestion to have Gendai no me publish a series of photographic portfolios throughout the year on topics of Tomatsu's choosing - a typical format for such periodicals. Tomatsu, however, invited other photographers to join him, in a practice that was less common; the assignments, further-more, took on something of a dialogic character. Tomatsu was controlling yet open to others' ideas, and it was in this way that he brought on board Moriyama, for the October 1964 issue, and Takanashi one month later. The future membership of Provoke was already falling into place

Toujours en janvier 1964, Nakahira, un étudiant récemment diplômé de l'université avec une thèse sur les mouvements d'indépendance latino-américains, a pris place dans la rédaction de Gendai no me (Œil contemporain), un mensuel de gauche. Nakahira avait de grandes aspirations en tant que critique culturel, un rôle qu'il abordait à travers des essais sur la photographie et le cinéma. Il a repris la suggestion de Tomatsu de faire publier par Gendai no me une série de portfolios photographiques tout au long de l'année sur des sujets choisis par Tomatsu - un format typique pour ce genre de périodiques. Tomatsu a toutefois invité d'autres photographes à se joindre à lui, ce qui était moins courant ; les travaux ont en outre pris un caractère dialogique. Tomatsu était à la fois contrôlant et ouvert aux idées des autres, et c'est ainsi qu'il a fait appel à Moriyama, pour le numéro d'octobre 1964, et à Takanashi un mois plus tard. La future composition de Provoke se mettait déjà en place

Tomatsu titled the series «I Am a King» in July 1964, and he did so quite provocatively in the voice of Cassius Clay-the future Muhammad Ali - who for a Japanese readership could figure as both underclass (a black man, a boxer) and overlord (a symbol of American occupation). In this issue of Gendai no me, Tomatsu captioned his picture of an upside-down king (playing card) with a concise assertion of underdog self-confidence, implicitly casting his own photographer/commentor role as that of a man simultaneously victorious yet vanquished : «[I]n the instant he won the championship (against Sonny Liston) [Clay] turned to the audience which had flown the hall and shouted as if he had gone mad : I am a champ... I am the greatest...and... I am a king.» (21) It was also in 1964 that Tomatsu photographed his good friend Nakahira as a street boxer, lunging with his fist and whole body at a speed bag in a nondescript concrete room, perhaps a game parlor (see cover to this book).

Tomatsu a intitulé la série «Je suis un roi» en juillet 1964, et il l'a fait de manière assez provocante avec la voix de Cassius Clay - le futur Muhammad Ali - qui, pour un lecteur japonais, pouvait être à la fois un opprimé (un homme noir, un boxeur) et un surhomme (symbole de l'occupation américaine). Dans ce numéro de Gendai no me, Tomatsu a légendé sa photo d'un roi à l'envers (carte à jouer) avec une affirmation concise de la confiance en soi des outsiders, en faisant implicitement de son propre rôle de photographe/commentateur celui d'un homme à la fois victorieux et vaincu : « Au moment où il a remporté le championnat (contre Sonny Liston), [Clay] s'est tourné vers le public qui avait traversé la salle et a crié comme s'il

était devenu fou : je suis un champion... Je suis le plus grand... et... Je suis un roi». (21) C'est également en 1964 que Tomatsu a photographié son bon ami Nakahira en boxeur de rue, se débattant avec son poing et tout son corps dans un sac de sport dans une pièce en béton indescriptible, peut-être un salon de jeux (voir la couverture de ce livre).

In another radical move, Tomatsu submitted his photographs in this issue to group criticism, publishing images of the city distinctly reminiscent of the 1962 issue of Bijutsu techno-worm's-eye views of towering apartment buildings, seen by day, and aerial pictures of Tokyo taken by night (plate 18) - under the candid title, «I Am a King. Photographs by Tomatsu, with comments by 5 men and 1 woman»: :

Dans une autre démarche radicale, Tomatsu a soumis ses photographies dans ce numéro à la critique collective, publiant des images de la ville rappelant nettement le numéro de 1962 de Bijutsu techno-worm's-eye views of tower apartment buildings, seen by day, et des photos aériennes de Tokyo prises de nuit (planche 18) - sous le titre candide «Je suis un roi». Photographies de Tomatsu, avec commentaires de 5 hommes et 1 femme» : :

*«In fact, it's something to be looked up to... a castle.»
«Yeah, it's the king's residence... from wood, mud and paper to iron, concrete and glass?»
«That's Japanese?!»
«It looks like a miniature. Cold. Scary.»
«The Byzantine empire. An access to ancient fables.»
«The sky becomes completely empty : it's all a wasted effort ...
«Coagulated time. In other words, a monument to material civilization.»
«Delicately cold, perfectly regular, so beautiful.»
«Unreachable by a simple gaze.»
«I find them disgusting, these photographs» (22).*

«C'est du japonais?!»
«Ça ressemble à une miniature. Froid. Effrayant.»
«L'empire byzantin. Un accès aux fables anciennes.»
«Le ciel devient complètement vide : c'est un effort inutile...»
«Le temps coagulé. En d'autres termes, un monument à la civilisation matérielle.»
«Délicatement froid, parfaitement régulier, si beau.»
«Inaccessible par un simple regard.»
«Je trouve ces photographies dégoûtantes» (22).

Tomatsu built divisiveness into his project, using discussion as a means to «provoke» his own authorial privilege. To present contrasting viewpoints («Cold. Scary.» «Delicately cold, perfectly regular, so beautiful...»); to affirm «disgust» at his own work; and to assume or incorporate that expression of fury, rather than demonize it - these would become hallmarks of Provoke as well.

Tomatsu a intégré la controverse dans son projet, utilisant la discussion comme un moyen de «provoquer», ce qui est son propre privilège d'auteur. Présenter des points de vue contrastés («Froid. Effrayant.» «Délicatement froid, parfaitement régulier, si beau...») ; affirmer le «dégoût» de son propre travail ; et assumer ou incorporer cette expression de fureur, plutôt que de la diaboliser - tout cela deviendrait également la marque de Provoke.

P474

*1965-66 : Treadle Airplanes and the Student Photobook
As the protest movement spread and swelled into a generational counterculture, it gained in diversity and sophistication, with an increasing emphasis on camera-generated images as a mobile subject of group discussion. Jieiso/Ogawa Pro, a documentary collective that filmed university protests and, for many years, the struggles over Narita airport, (23) pioneered a shift in cinema from production to post-production, as film historian Abe Mark Nornes has noted : «Ask an Ogawa Pro member about its «film movement» and he or she will assume you are talking about the screenings, not the film». Discussions at screenings were what shaped future films, and they helped influence strategies of protest as well.*

Jieiso/Ogawa Pro soon came to count on the co-presence of mechanical images and living bodies engaged in conversation, as is clear from a pithy planning note found in the group's archives : «This film does not exist in places we do not. »(24)

23- New Tokyo International Airport, better known as Narita, was planned from 1965 to be built near Narita City; an initial proposal to use the village of Tomisato was scuttled when local farmers quickly organized to refuse expropriation of their lands, and in June 1966 a secret decision was taken to relocate near by to another village, Sanrizuka. That decision was quickly leaked to the press, and a farmer's opposition movement formed, commonly called Hantai Domei for short. When surveyors came in 1967 to begin work, Hantai Domei was joined by Zengakuren, the student opposition movement, and the combined resistance force created a civil insurrection that lasted more than a decade. Fighting reached peak intensity leading up to the 1970 renewal of Anpo, because the airport was widely assumed to help serve the US military cause in Vietnam and the Cold War. Although the first terminal at Narita was completed in 1972, the airport officially opened only on May 20, 1978. See Abe Mark Nomes, *Forest of Pressure : Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*, (Minneapolis University of Minnesota Press, 2007), 58-60 and «Narita International Airport», Wikipedia, accessed September 2015, https://en.wikipedia.org/wiki/Narita_International_Airport. See also plates 38-43, selected from a set of 474 photographs of the Narita protests taken by one or more unknown photographers, possibly around the fall of 1969, and held at the Art Institute of Chicago, 2011.40.1-474

1965-66 : Les avions à pédales et le livre de photos des élèves

Au fur et à mesure que le mouvement de protestation s'est étendu et a pris de l'ampleur pour devenir une contre-culture générationnelle, il a gagné en diversité et en sophistication, avec un accent croissant sur les images générées par les appareils photos comme sujet de débat libre. Jieiso/Ogawa Pro, un collectif documentaire qui a filmé les manifestations universitaires et, pendant de nombreuses années, les luttes autour de l'aéroport de Narita, (23) a été le pionnier d'un changement de cap dans le cinéma, passant de la production à la postproduction, comme l'a noté l'historien du cinéma Abe Mark Nomes : «Demandez à un membre d'Ogawa Pro de vous parler de son «mouvement cinématographique» et il ou elle supposera que vous parlez des projections, et non du film». Les discussions lors des projections ont façonné les futurs films, et ont également contribué à influencer les stratégies de protestation. Jieiso/Ogawa Pro en est vite venu à compter sur la co-présence d'images machinales et de corps vivants engagés dans la conversation, comme le montre clairement une note de planification succincte trouvée dans les archives du groupe : «Ce film n'existe pas dans les endroits où nous n'en avons pas. »(24)

23- Le nouvel aéroport international de Tokyo, plus connu sous le nom de Narita, a été planifié à partir de 1965 pour être construit près de la ville de Narita. Une première proposition d'utilisation du village de Tomisato a été rejetée lorsque les agriculteurs locaux se sont rapidement organisés pour refuser l'expropriation de leurs terres, et en juin 1966, une décision secrète a été prise de déménager à proximité dans un autre village, Sanrizuka. Cette décision a rapidement été communiquée à la presse, et un mouvement d'opposition des agriculteurs s'est formé, communément appelé Hantai Domei en abrégé. Lorsque les géomètres sont venus en 1967 pour commencer leur travail, Hantai Domei a été rejoint par Zengakuren, le mouvement d'opposition des étudiants, et la force de résistance combinée a créé une insurrection civile qui a duré plus de dix ans. Les combats ont atteint leur intensité maximale jusqu'à la rénovation de l'Anpo en 1970, car il était largement admis que l'aéroport aidait à servir la cause militaire américaine au Vietnam et pendant la guerre froide. Bien que le premier terminal de Narita ait été achevé en 1972, l'aéroport n'a ouvert officiellement que le 20 mai 1978. Voir Abe Mark Nomes, *Forest of Pressure : Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*, (Minneapolis University of Minnesota Press, 2007), 58-60 et «Narita International Airport», Wikipedia, consulté en septembre 2015, https://en.wikipedia.org/wiki/Narita_International_Airport. Voir également les planches 38-43, sélectionnées parmi un ensemble de 474 photographies des manifestations de Narita prises par un ou plusieurs photographes inconnus, peut-être vers l'automne 1969, et tenues à l'Art Institute of Chicago, 2011.40.1-474

A similar strategy came to prominence in the Zen Nihon Gakusei Shashin Renmei (A II-Japan Students' Photo Association, or AJSPA) an association involving tens of thousands of university students nationwide that fed into the photo-protest movement. Kaneko Ryuichi, who unofficially headed to head

AJSPA in 1970-71, has written about the shift from top-down hierarchy to participatory critique that occurred in the ranks of AJSPA in the mid-1960s. (25) Days-long retreats involving local, regional, and national membership became the norm, with photographs pinned up or passed around for commentary. Projects on environmental pollution, domestic colonialism, and daily life in Hiroshima, among other documentary subjects, grew out of this dialogic process, as Kaneko also explains in an interview for this volume (see pp. 2 45-251).

Une stratégie similaire a été mise en place par la Zen Nihon Gakusei Shashin Renmei (A Il-Japan Students' Photo Association, ou AJSPA), une association regroupant des dizaines de milliers d'étudiants universitaires dans tout le pays qui ont alimenté le mouvement de protestation photographique. Kaneko Ryuichi, qui a officieusement pris la tête de l'AJSPA en 1970-71, a écrit sur le passage de la hiérarchie descendante à la critique participative qui s'est produit dans les rangs de l'AJSPA au milieu des années 60. (25) Des séminaires de formation d'une journée impliquant des membres locaux, régionaux et nationaux sont devenus la norme, avec des photos épinglées ou distribuées pour commentaires. Des projets sur la pollution de l'environnement, le colonialisme domestique et la vie quotidienne à Hiroshima, entre autres sujets documentaires, sont nés de ce processus participatif, comme l'explique Kaneko dans une interview pour ce volume (voir pp. 2 45-251).

This very widespread structure of discussion presumably habituated masses of photography and film enthusiasts to the relatively complex task of image analysis, and there is a likely correlation between this increase in discursive encounters and the palpable sophistication of sequencing and layout for the «canonical» protest books of 1968-69, put out by student groups at Nihon University, the University of Tokyo, and elsewhere. Already in 1965-66, photography critic Fukushima Tatsuo, an outside instructor for AJSPA in his late thirties, helped Meiji University Camera Club students prepare three publications that engaged in their own questioning of the very form and purpose of the protest book.» They ears from 1960 until now have been a period of confusion, «Fukushima began his essay for Jokyo 1965 (Conditions 1965), the first of these books.» During the past several years, our thoughts (and sense of self) have been shattered into parts by various congested factors of reality, and because of this tremendous transformation, thoughts and expressions have remained adrift, and it has become extremely difficult to grasp reality in its totality. «Rather than counter or escape such splitting of the self, Fukushima and his comrades embraced it as a means to self-discover. Conditions 1965 was a collective attempt to «achieve the seemingly contradictory processes of a thorough individuation and systematization of the self. [This was the result of] asking each and every photographer, «What are the conditions of today?» (26)

Cette structure de discussion très répandue a sans doute habitué des masses d'amateurs de photographie et de cinéma à la tâche relativement complexe de l'analyse d'images, et il existe une corrélation probable entre cette augmentation des rencontres discursives et la sophistication palpable du séquençage et de la mise en page des livres de protestation «canoniques» de 1968-69, publiés par des groupes d'étudiants de l'université Nihon, de l'université de Tokyo et d'ailleurs. Déjà en 1965-66, le critique de photographie Fukushima Tatsuo, un professeur extérieur de l'AJSPA à la fin de la trentaine, a aidé les étudiants du club de photographie de l'université Meiji à préparer trois publications qui ont engagé leur propre questionnement sur la forme et le but même du livre de protestation». De 1960 à aujourd'hui, leurs oreilles ont été une période de confusion, «Fukushima a commencé son essai pour Jokyo 1965 (Conditions 1965), le premier de ces livres». Au cours des dernières années, nos pensées (et notre sens du moi) ont été réduites en morceaux par divers facteurs de congestion de la réalité, et à cause de cette formidable transformation, les pensées et les expressions sont restées à la traîne, et il est devenu extrêmement difficile de saisir la réalité dans sa totalité. «Plutôt que de contrer ou d'échapper à une telle division du moi, Fukushima et ses camarades l'ont adopté comme un moyen de se découvrir soi-même. Conditions 1965 était une tentative collective de «réaliser les processus apparemment contradictoires d'une individuation et d'une systématisation profondes du moi. C'était le résultat de] la question posée à chaque photographe : «Quelles sont les conditions d'aujourd'hui ? (26)

In 1966, Fukushima helped design and edit Ashibumi Hikoki (Treadle Airplanes), the most ambitious of these student books. Airplanes, from the time of the 8-29 bomber Enola Gay to the B-52s that had taken off regularly from Kadena Air Force base in Okinawa at least since 1962, were a major symbol of the nefarious alliance between mechanization, militarization, and Westernization in Japan. To operate such equipment with a treadle, or foot-powered pedal, conjures an image of humorous, subversive intervention, even a «dysfunctioning» of the system.

En 1966, Fukushima a contribué à la conception et à l'édition de Ashibumi Hikoki (Avions à pédales), le plus ambitieux de ces livres d'étudiants. Les avions, du bombardier 8-29 Enola Gay aux B-52 qui avaient régulièrement décollé de la base aérienne de Kadena à Okinawa au moins depuis 1962, étaient un symbole majeur de l'alliance néfaste entre la mécanisation, la militarisation et l'occidentalisation au Japon. Faire fonctionner de tels équipements avec une pédale, ou une pédale actionnée par le pied, évoque une image d'intervention humoristique et subversive, voire un «dysfonctionnement» du système.

Treadle Airplanes opens, as would the first issue of Provoke, with images of workers and protesting students, some sporting the hard hat that, apparently, Isozaki had helped identify as ideal protest headwear. One - to two-page text sections that serve as dividers among the image sequences sound a call to arms : titles such as «Organization», Guide for New Comrades, and most interestingly, «How to Make this Book» suggest it as a user's manual to photo-fueled revolt. The book's structure soon gains in complexity, however, undoing the assumption that direct speech alone is suitable for a protest. Immediately from these second set of pictures and throughout the remainder of the book there appear unsettling abstraction, puzzling or moody juxtapositions of common objects, and allusive close-ups that throw at readers unidentified subject matter - the «stuff» of life - or turn it ghostly (fig. 4).

Treadle Airplanes s'ouvre, comme le premier numéro de Provoke, sur des images d'ouvriers et d'étudiants protestataires, certains portant le casque de protection que, apparemment, Isozaki avait contribué à identifier comme étant le couvre-chef de protestation idéal. Des sections de texte d'une à deux pages qui servent de séparateurs entre les séquences d'images sonnent un appel aux armes : des titres comme «Organisation», «Guide pour les nouveaux camarades» et, plus intéressant encore, «Comment faire ce livre» le suggèrent comme un manuel d'utilisation pour une révolte photo-alimentée. Cependant, la structure du livre gagne rapidement en complexité, ce qui défait l'hypothèse selon laquelle le discours direct seul est adapté à une manifestation. À partir de cette deuxième série d'images et tout au long du reste du livre, on voit apparaître des abstractions troublantes, des juxtapositions d'objets communs, des gros plans allusifs qui jettent sur le lecteur des sujets non identifiés - la «substance» de la vie - ou la transforment en fantôme (fig. 4).

P475

Certain images closely anticipate those in Provoke, in their flirtation with illegibility and in their concentration on signs of postwar modernity, such as cars, powerlines, and stretches of urban wasteland-but the connecting goes beyond individual example. The mix of genres in this book, its abrupt witches in subject or compositional approach, and its balancing of collective creation with projections of a perhaps solipsistic mood, are all fundamentally of a piece with Provoke. So is the book's statement of purpose, which starts resoundingly»: To look critically at our photographs in order to investigate the overall problems of our club, we must not rank them [but rather] decide how we relate to photography and settle our consciousness on each and every photograph... Photography is a way of expressing one's philosophy, and philosophy cannot be ranked». (27)

Certaines images anticipent de près celles de Provoke, dans leur flirt avec l'illisibilité et dans leur concentration sur les signes de la modernité d'après-guerre, comme les voitures, les lignes électriques et les étendues de friches urbaines - mais la connexion va au-delà de l'exemple individuel. Le mélange des genres dans ce livre, ses approches abruptes des sorcières en matière de sujet ou de composition, et son équilibre entre la création collective et les projections d'une humeur peut-être solipsiste, tout cela constitue fondamentalement une œuvre avec Provoke. Il en va de même pour la déclaration d'intention du livre, qui commence de manière retentissante»: Pour porter un regard critique sur nos photographies afin

d'examiner les problèmes globaux de notre groupe, nous ne devons pas les classer [mais plutôt] décider comment nous nous rattachons à la photographie et installer notre conscience sur chaque photographie... La photographie est une façon d'exprimer sa philosophie, et la philosophie ne peut pas être classée». (27)

1966 : Tokyoites

Takanashi Yutaka, the first participant in Provoke who identified primarily as a photographer, introduced his extensive series Tokyo-jin (in Tokyoites) in January 1966, with a portfolio in Camera Mainichi, the main national outlet for creative photography, he wrote an introductory statement as well (translated in full on pp. 460-461). Takanashi had begun the project soon after working with Tomatsu on «I Am a King,» and had pursued it intensively throughout the following year, at a time when changing Tokyo had become a voguish theme for the photo-illustrated press. (28) The sight of commuters returning home for year-end holidays could, Takanashi argued, be taken as a Tokyo «motif», even an «emblem» of the city in flux. This would be the standard approach, leading to a contained and picturesque view, which Takanashi equated to the Renaissance City, and to Renaissance one-point perspective. He cast that approach aside to embrace the city as «[a space] if filled with multiple realities and perspectives called «interchanges» with matter.» One is reminded of Asphalt, and the words that Okada would attach to that series the following year. Unsublimated «matter», which Takanashi elsewhere calls «garbage», prompts - one could say provokes - the breakdown of authorial ego into dialogic selves : an «image enter», who imed to shoot only the invisible», and a «gatherer of scraps», who could trust only what was visible».

28 - In January 1965 Tomatsu led a threesome that included Ishimoto Yasuhiro and Nagano Shigeichi in a transformative series about Tokyo «hotspots» that treated the city as a contested landscape rather than a scenic motif. These portfolios displaced color photography from the front of the magazine for the first time; they also contained no pictures of babies or other sentimental subjects. See «Shinjuku (Shinjuku Town), Camera Mainichi (January 1 65): 15-34; «Haneda kuko yume no shima» [Hanada Airport - Dream Island] (April 1985) 71-90; and «Chlyoda-ku» (Chlyoda) (July 1985) : 15-34. In a bold move, the second portfolio (on Haneda) included excerpts from city planning statements, appropriating the dry factuality of government language and placing it alongside images that convey threat, doubt, and protest (one picture shows demonstration lined up at the Haneda airport perimeter fence.)

1966 : Tokyoites

Takanashi Yutaka, le premier participant à Provoke qui s'est identifié principalement comme photographe, a présenté sa vaste série Tokyo-jin (dans Tokyoites) en janvier 1966, avec un portfolio dans Camera Mainichi, le principal organe de promotion de la photographie créative au niveau national, il a également écrit une déclaration d'introduction (traduite intégralement aux pp. 460-461). Takanashi avait commencé le projet peu après avoir travaillé avec Tomatsu sur «Je suis un roi», et l'avait poursuivi avec intensité tout au long de l'année suivante, à un moment où le changement de Tokyo était devenu un thème vogueistique pour la presse photo-illustratrice. (28) La vue des banlieusards rentrant chez eux pour les vacances de fin d'année pouvait, selon Takanashi, être considérée comme un «motif» de Tokyo, voire un «emblème» de la ville en mutation. Ce serait l'approche standard, conduisant à une vue contenue et pittoresque, que Takanashi assimilait à la ville de la Renaissance, et à une perspective de la Renaissance en un point. Il a mis cette approche de côté pour considérer la ville comme «un espace rempli de réalités et de perspectives multiples appelées «échanges» avec la matière». On se souvient de l'Asphalte et des mots qu'Okada attachait à cette série l'année suivante. La «matière» non publiée, que Takanashi appelle ailleurs «ordures», incite - on pourrait dire provoque - la décomposition de l'ego autoritaire en moi dialogique : un «chasseur d'images», qui ne tire que sur l'invisible, et un «ramasseur de déchets», qui ne peut se fier qu'au visible.

28 - En janvier 1965, Tomatsu dirige un trio qui inclut Ishimoto Yasuhiro et Nagano Shigeichi dans une série transformatrice sur les «points chauds» de Tokyo qui traite la ville comme un paysage contesté plutôt que comme un motif scénique. Ces portfolios ont pour la première fois remplacé la photographie couleur de la couverture du magazine ; ils ne contenaient pas non plus de photos de bébés ou d'autres sujets sentimentaux. Voir «Shinjuku (ville de Shinjuku), Camera Mainichi (1 65 janvier) : 15-34 ; «Haneda kuko yume no shima» [Aéroport de Hanada - Ile de

rêve] (avril 1985) : 71-90 ; et «Chlyoda-ku» (Chlyoda) (juillet 1985) : 15-34. Dans une démarche audacieuse, le second portfolio (sur Haneda) comprenait des extraits de déclarations d'urbanisme, s'appropriant la réalité sèche du langage gouvernemental et le plaçant à côté d'images qui véhiculent la menace, le doute et la protestation (une image montre la manifestation alignée à la clôture du périmètre de l'aéroport de Haneda).

This inner split could be reduced to a dichotomy between expression (hyogen) and document (kiroku), a binary that is common enough in photographic discourse (and not only in Japan). To do so would be to miss, however, Takanashi's self-characterization as scavenger alternately aggressive and impoverished, mumbling to himself as he searches for photographic «scraps». «[In a topological [rather than a representation] domain where bits of matter intersect with each other,» he asserted in Camera Mainichi «a one-way viewpoint becomes invalid. The only clue to understanding this organism called civilization will be found in the scars created by being torn between vacillating perspectives and a single, personal viewpoint.» He concluded by deeming the presentation «provisional» declared, «I am excited above all for its imminent «betrayal». «How will I be betrayed and what viewpoints will I be able to recover?». It was an open invitation to argument.

Cette division interne pourrait être réduite à une dichotomie entre expression (hyogen) et document (kiroku), un binaire assez courant dans le discours photographique (et pas seulement au Japon). Cependant, cela reviendrait à passer à côté de la caractérisation de Takanashi comme un charognard tour à tour agressif et démuné, marmonnant à lui-même alors qu'il cherche des «rebuts» photographiques. «Dans un domaine topologique [plutôt que de représentation] où des morceaux de matière s'entrecroisent», affirme-t-il dans Camera Mainichi, «un point de vue à sens unique devient invalide. Le seul indice permettant de comprendre cet organisme appelé civilisation se trouve dans les cicatrices créées par le fait d'être déchiré entre des perspectives vacillantes et un point de vue unique et personnel». Il a conclu en jugeant la présentation «provisoire» en déclarant : «Je suis surtout excité par son imminente «trahison». «Comment vais-je être trahi et quels points de vue vais-je pouvoir récupérer ? Il s'agissait d'une invitation ouverte à la discussion.

1967-68 : Foto Critica

In December 1967 there appeared another short-lived publication of great significance : Foto Critica, the brainchild of a photography student named Yanagimoto Naomi. Yanagimoto, who would later assist Nakahira and Taki in editing Provoke (29), was enrolled in the Art Department at Nihon University, already a main locus of student unrest; Kitai Kazuo, well known from his magazine work and the self-published book Teiko (Resistance 1965; see plate 5), spent four months embedded with Yanagimoto's department in 1968-69 as he covered the Nihon student movement for Asahi Journal. The two issues of Foto Critica had appeared by then (the second one was published in June 1968); they pulled together writing by or about each of the participants in Provoke, and tied their thinking to larger historical and theoretical issues of enormous relevance. The fact that Foto Critica was a student publication suggests the uniquely well-developed level of critical discourse in Japan in the later 1960s, and the unusual openness that prevailed there between university students, practitioners and theorist.

1967-68 : Foto Critica

En décembre 1967, une autre publication de courte durée et de grande importance est parue : Foto Critica, fruit de l'imagination d'un étudiant en photographie nommé Yanagimoto Naomi. Yanagimoto, qui allait plus tard aider Nakahira et Taki à éditer Provoke (29), était inscrit au département d'art de l'université de Nihon, déjà un des principaux foyers de l'agitation étudiante. Kitai Kazuo, bien connu pour son travail dans les magazines et son livre auto-publié Teiko (Résistance 1965 ; voir plaque 5), a passé quatre mois au sein du département de Yanagimoto en 1968-69, alors qu'il couvrait le mouvement étudiant de Nihon pour Asahi Journal. Les deux numéros de Foto Critica étaient déjà parus (le second a été publié en juin 1968) ; ils ont rassemblé les écrits de ou sur chacun des participants à Provoke, et ont lié leur réflexion à des questions historiques et théoriques plus larges d'une énorme pertinence. Le fait que Foto Critica ait été une publication étudiante suggère le niveau de développement unique du discours critique au Japon

à la fin des années 1960, et l'ouverture inhabituelle qui y régnait entre les étudiants universitaires, les praticiens et les théoriciens.

P476

Kilai has recently explained Resistance and by extension his work of the 1960s and early 70s, as «a protest against both the established social order and traditional photography.» (30) Foto Critica could be said to have done the same for photography criticism. It was the first journal in Japan, and one of the first in the world, to publish seriously considered articles on past or established photographers : Eugene Atget, Laslo Moholy-Nagy, Robert Capa, Richard Avedon and William Klein. Its contributors polemized with other historical writing, particularly Shashin geijutsuron (A Theory of Photographic Act) by Shigemori Koen and celebrated the theoretical insights of Walter Benjamin, whose landmark 1935 essay «the Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» had been translated in to Japanese in 1965. (31) Their responses show a quality of writing that is uniquely attentive to photographic images, and variously lively moving, and irreverent as well.

Kilai a récemment expliqué «Résistance» et par extension son travail des années 60 et du début des années 70, comme «une protestation contre l'ordre social établi et la photographie traditionnelle». (30) On pourrait dire que Foto Critica a fait de même pour la critique de la photographie. C'est la première revue au Japon, et l'une des premières au monde, à publier des articles sérieux sur des photographes passés ou établis : Eugene Atget, Laslo Moholy-Nagy, Robert Capa, Richard Avedon et William Klein. Ses contributeurs débattent d'autres écrits historiques, en particulier Shashin geijutsuron (Une théorie de l'acte photographique) de Shigemori Koen et célèbrent les idées théoriques de Walter Benjamin, dont l'essai de 1935 - «L'œuvre d'art à l'ère de la reproduction mécanique» - a fait date et a été traduit en japonais en 1965. (31) Leurs réponses montrent une qualité d'écriture particulièrement attentive aux images photographiques, plus ou moins émouvante, et irrévérencieuse aussi.

Taki and Nakahira' essays in Foto Critica point toward their editorial approach to Provoke. In «Akuchuarit ni tsuite no oboegaki» (Some Notes on Actuality), published in the second issue. Taki emphasized (as Fukushima had) the necessity for photographer «to consider the conditions they face, among them the domination of capitalism and the mass media, and as a subsidiary matter, the absolute power held in this broader system by magazine and newspaper editors. Habituation to televisual and photographic imagery has transformed a seemingly concrete world «into an amorphous constellation of imagery» : this universal fabrication of reality «also means that the world's reality can only reside in an image. «That image-reality, at its best, will be tied implacably to its date of manufacture, yet will have an ability to predict the future; this is what Takli later hoped to achieve with Provoke, as he expressed most fully when he structured the group's final publication as a book whose chapters were alternately titled «Provoke» and «Predict». Intimations of that logic are present already in «Some Notes on Actuality.»

Les essais de Taki et Nakahira dans Foto Critica reflètent leur approche éditoriale pour Provoke. Dans «Akuchuarit ni tsuite no oboegaki» (Quelques notes sur l'actualité), publié dans le deuxième numéro. Taki a souligné (comme Fukushima l'avait fait) la nécessité pour les photographes «de prendre en compte les conditions auxquelles ils sont confrontés, à savoir la domination du capitalisme et des médias et, accessoirement, le pouvoir absolu détenu dans ce système plus large par les rédacteurs en chef des magazines et des journaux. L'accoutumance à l'imagerie télévisuelle et photographique a transformé un monde apparemment concret «en une constellation amorphe d'images» : cette fabrication universelle de la réalité «signifie également que la réalité du monde ne peut résider que dans une image. «Cette image-réalité, au mieux, sera implacablement liée à sa date de fabrication, tout en ayant la capacité de prédire l'avenir ; c'est ce que Takli espérait plus tard réaliser avec Provoke, comme il l'a exprimé le plus complètement lorsqu'il a structuré la publication finale du groupe comme un livre dont les chapitres étaient alternativement intitulés «Provoquer» et «Prédire». Les indications de cette logique sont déjà présentes dans «Quelques notes sur l'actualité».

Why do certain works, such as the at anonymous photographs of the Paris Commune and Yamahata Yokusuke's [pictures taken the day after the bomb fell on] Nagasaki, retain eternal relevance while

simultaneously remaining bound by their date [fig. 5] ?... It is because they speak to the profoundness of a structured actuality that rises to the surface of the world, for a moment, through vision. ... This «actuality» is; manifested when the «directness» of photography positions the subject in a point of transition between reality and illusion. I call this consciousness «foresight». In other word, the worth of all photographs depends on what foresight they can provide, for to exist is always to transcend oneself... Photographers must not simply affirm or deny reality, but exercise foresight toward the principles of newly structured spaces... Actuality is not merely the documentatin of existing facts; rather, it is a sense of history that can be structured by foresight. If there is one possible task for the photographer in contemporary society, it is to make apparent this vision and the existence of the self as actuality. (32)

Pourquoi certaines œuvres, comme les phtographies anonymes de la Commune de Paris et celles de Yamahata Yokusuke [photos prises le lendemain de la chute de la bombe] à Nagasaki, conservent une pertinence éternelle tout en restant liées par leur date [fig. 5] ?... C'est parce qu'elles parlent de la profondeur d'une actualité figée qui s'élève à la surface du monde, pour un instant, par la vision. ... Cette «réalité» se manifeste lorsque le «caractère direct» de la photographie place le sujet dans un point de transition entre la réalité et l'illusion. J'appelle cette conscience « anticipation ». En d'autres termes, la valeur de toutes les photographies dépend de la prospective qu'elles peuvent apporter, car exister c'est toujours se transcender soi-même... Les photographes ne doivent pas se contenter d'affirmer ou de nier la réalité, mais faire preuve de prévoyance à l'égard des principes des espaces nouvellement structurés... L'actualité n'est pas seulement la documentation de faits existants ; c'est plutôt un sens de l'histoire qui peut être structuré par la prévoyance. S'il y a une tâche possible pour le photographe dans la société contemporaine, c'est de faire apparaître cette vision et l'existence du moi en tant qu'actualité. (32)

Nakahira showed in his reading of Klein (translated in full on pp. 362-367) a similar philosophical preference for structure over style, although where Taki praised foresight. Nakahira preferred immediacy. Against the possible expectation that what younger Japanese photographers admired in Klein was the grainy, up-close, heated yet acerbic «look» of his photographs - a simple precursor to are-bure-boke in Japan - Nakahira argued that it was not really the look but the method tha tmattered. Graininess and wide-angle lense, he contended, did not automatically signify urban anomie; there was no-to-one correspondence in photographs between appearance and meaning, no key to decoding, indeed no code. What mattered was that Klein had brought forth a particular processor of taking photographs in the contemporary city. Viewing it as a dreamscape, even a nightmare, Klein had placed himself in the middle of that mental geography, exposing himself to multiple and colliding vantage points with no set idea of his expressive voice. In short, he let his creative identity drift while keeping his critical intact. Nakahira took that approach for a model, and he put into practice his reading of Klein as an authorial cipher passing, lucidly yet violently, through an unfixed landscape : «The world [for Klein] is not a static, completed universe but rather something which flows and changes its appearance, transforming like a nebula with a movement in viewpoint.» (33)

Nakahira a montré dans sa lecture de Klein (traduite intégralement aux pages 362-367) une préférence philosophique similaire pour la construction plutôt que pour le style, bien que Taki ait fait l'éloge de la prospective. Nakahira préférait l'immédiateté. Contre l'attente possible que ce que les jeunes photographes japonais admiraient chez Klein était le «look» granuleux, rapproché, chaud mais acerbe de ses photographies - un simple précurseur de l'are-bure-boke au Japon - Nakahira a soutenu que ce n'était pas vraiment le look mais la méthode qui importait. Le grain et l'objectif grand angle, a-t-il soutenu, ne signifient pas automatiquement une anomie urbaine ; il n'y a pas de correspondance entre l'apparence et la signification des photographies, pas de clé de décodage, et même pas de code. Ce qui importe, c'est que Klein a mis au point un procédé particulier pour prendre des photos dans la ville contemporaine. Considérant la ville comme un paysage de rêve, voire un cauchemar, Klein s'était placé au milieu de cette géographie mentale, s'exposant à de multiples points de vue qui s'entrechoquaient, sans idée précise de sa voix expressive. En bref, il a laissé son identité créative dériver tout en gardant son sens critique intact. Nakahira a pris cette approche comme modèle, et il a mis en pratique sa lecture de Klein comme un message codé d'auteur passant, lucidement mais violemment, à travers un paysage non fixé : «Le monde [pour

Klein] n'est pas un univers statique et achevé, mais plutôt quelque chose qui coule et change d'apparence, se transformant comme une nébuleuse avec un mouvement en perspective. (33)

P477

1968-70 : Provoke

Nakahira and Taki seem to have weighed plans for a journal repeatedly in the first half of 1968, and perhaps earlier, Kitai has recalled that Nakahira mentioned Provoke to him already in 1967, perhaps around the time of the first issue of Foto Critica (34). According to various recollections, Taki provided major funding, while Nakahira closely supervised the printing, as both Moriyama and Takanashi have attested, in maintaining an exacting standard of quality (see interviews in this volume, pp. 481-486 and 487-493). That the results could superficially appear poor, or «lazy» as Tomatsu (perhaps from rivalrous sentiment) subsequently termed it was part of what Taki had called in Foto Critica the necessary «guerrilla tactics» to take «against a monopoly [system]». (35) Taki a trained art editor (and the oldest member of the group) created the magazine's cover design and typography, and seems to have held primary responsibility for its layout-although one can imagine that image placement and sequence may have been debated by all involved. (36). From around 1967, meanwhile, Nakahira had developed simultaneously an important body of photographs and a prolific essayistic output. Dezin (Design), a monthly journal, had become a main vehicle for both kinds of work, while Nakahira contributed mostly essays alone to various organs of the Asahi publishing empire, whose newspapers and magazines were generally sympathetic to the youth counterculture. Interestingly, Nakahira did not make Provoke into a major outlet for his writing, participating only in a few, mainly jointly authored texts. (37)

1968-70 : Provoke

Nakahira et Taki semblent avoir réfléchi à plusieurs reprises au projet d'une revue au cours du premier semestre 1968, et peut-être plus tôt, Kitai a rappelé que Nakahira lui avait déjà parlé de Provoke en 1967, peut-être à l'époque du premier numéro de Foto Critica (34). Selon divers souvenirs, Taki a fourni un financement important, tandis que Nakahira a étroitement supervisé l'impression, comme l'ont attesté Moriyama et Takanashi, en maintenant un niveau de qualité élevé (voir les interviews dans ce volume, pp. 481-486 et 487-493). Le fait que les résultats puissent paraître médiocres ou « paresseux », comme Tomatsu (peut-être en raison de sentiments rivaux) l'a ensuite qualifié, faisait partie de ce que Taki avait appelé dans Foto Critica la « tactique de guérilla » nécessaire pour lutter « contre un [système] monopolistique ». (35) Taki, rédacteur artistique de formation (et le plus ancien membre du groupe), a créé le design de la couverture et la typographie du magazine, et semble avoir été le principal responsable de sa mise en page - bien que l'on puisse imaginer que le placement et la séquence des images aient pu être débattus par toutes les parties concernées. (36). Depuis 1967 environ, Nakahira a développé simultanément un important corpus de photographies et une production prolifique d'essais. Dezin (Design), une revue mensuelle, était devenue le principal vecteur de ces deux types de travail, tandis que Nakahira contribuait surtout par ses seuls essais à divers organes de l'empire éditorial Asahi, dont les journaux et les magazines étaient généralement favorables à la contre-culture des jeunes. Il est intéressant de noter que Nakahira n'a pas fait de Provoke un débouché important pour ses écrits, ne participant qu'à quelques textes, principalement coécrits. (37)

The layout of the magazine seems expressly designed to test the workings of group solidarity. In the first and second issues, a common theme - «Summer 1968» and «Eros» respectively - was treated serially by individual members, an approach that continued (without a theme) in the third issue, as well as in the chapters of the group's final publication in 1970. The order of appearance changed at each time, as in a repertory ensemble, in which each player takes a star turn but the troupe has no principals; this suggests a dislike of hierarchy reminiscent of Fukushima's statements in Treadle Airplanes, or the ostensibly democratic organization of the protest factions. But in great contrast to the collectivism of protest books, whose contents were only credited to an overall editorial team, photographs in Provoke appeared separated by name. In place of a chorus singing in unison - as an example, the finale to Beethoven's Ninth Symphony that was excerpted in Ogawa Pro's great protest film Sanrizuka no natsu (Summer in Sanrizuka, 1968) - Provoke presented soloists making variations on a theme or, at their closest, dissonant harmonies.

Dans les premier et deuxième numéros, un thème commun - respectivement «Été 1968» et «Eros» - a été traité en série par les membres du groupe, une approche qui s'est poursuivie (sans thème) dans le troisième numéro, ainsi que dans les chapitres de la publication finale du groupe en 1970. L'ordre de présentation a changé à chaque fois, comme dans un orchestre de musique de répertoire, où chaque joueur devient une vedette à tour de rôle, mais où la troupe n'a pas de directeur ; cela suggère une aversion pour la hiérarchie qui rappelle les déclarations de Fukushima dans «Treadle Airplanes», ou l'organisation apparemment démocratique des factions de protestation. À la place d'un chœur chantant à l'unisson - par exemple, le finale de la Neuvième symphonie de Beethoven qui a été extrait du grand film de protestation d'Ogawa Pro, Sanrizuka no natsu (Été à Sanrizuka, 1968) - Provoke présentait des solistes faisant des variations sur un thème ou, au plus près, des harmonies dissonantes.

The dilemma of coming together while staying apart takes center stage in the second issue, «Eros» which an opening statement defines as a «distrust of love» that nevertheless draws humans together : «If we heighten this distrust to its limit, and find that even then, a bond akin to humid nights remains, then [eros] must be something more primordial than our consciousness.» (38) Eros as a topic thus intensified to the point of clarity the tensions involved in all community formation : on the one hand, distrust, and on the other, a primordial impulse to bond. One declarative sentence is set on a line apart : «There are various approaches.»

Le dilemme de se rassembler tout en restant indépendant est au centre du deuxième numéro, «Eros», qu'une déclaration d'ouverture définit comme une « défiance envers l'amour » qui rapproche néanmoins les humains : « Si nous élevons cette défiance à sa limite, et que nous découvrons que même alors, un lien semblable à celui des nuits moites subsiste, alors [eros] doit être quelque chose de plus primordial que notre conscience ». (38) Le thème de l'éros a donc renforcé, au point de les rendre plus claires, les tensions impliquées dans la constitution de toute communauté : d'une part, la méfiance et, d'autre part, l'impulsion primordiale à créer des liens. Une déclaration est placée sur une ligne à part : «Il y a plusieurs approches».

The first approach belongs to Nakahira, who dispenses with literal eroticism to concentrate on what the introduction calls «humid nights.» These are shown in a suite of double-page, fullbleed spreads (pp. 280 - 285) : a ram-spattered telephone booth shot through with the beam of car headlights, cut flowers curving menacingly up from the bottom of the page or, again, speckled by rain, all in the dark of night; blobs of form weakly illuminated in the Walpurgis Night glow of fluorescent rings or unidentifiable light sources; the cinched and rumpled canvas of a parked cargo truck, seemingly afloat between a wash of nightlit streets and the void of a black and starless sky; or by contrast, a white starburst that spills forth terrifyingly from a building site, in what might be a figure for orgasmic overflow or for what Nakahira described as Klein's roving nebula. Seeing is dry and pedestrian, erotic is wet and blinding. Nakahira closes his section with a view of the dawning ocean under an equally liquid sky, bath appearing to seep onto the roadbed of a highway headed to nowhere.

La première approche appartient à Nakahira, qui se dispense de l'érotisme au sens propre pour se concentrer sur ce que l'introduction appelle les «nuits humides». Ces dernières sont présentées dans une suite de doubles pages à fond perdu (pp. 280 - 285) : une cabine téléphonique éclaboussée par le faisceau des phares d'une voiture, des fleurs coupées se recourbant de façon menaçante depuis le bas de la page ou, encore, mouchetées par la pluie, le tout dans l'obscurité de la nuit ; des taches de forme faiblement éclairées dans la lueur de la nuit de Walpurgis par des anneaux fluorescents ou des sources de lumière non identifiées ; la toile cintrée et froissée d'un camion de marchandises en stationnement, qui semble flotter entre le lavage des rues éclairées par la nuit et le vide d'un ciel noir et sans étoiles ; ou par contraste, une étoile blanche qui se déverse de façon terrifiante d'un chantier, dans ce qui pourrait être une figure de débordement orgasmique ou de ce que Nakahira a décrit comme la nébuleuse itinérante de Klein. La vue est sèche et sans relief, l'érotisme est humide et aveuglant. Nakahira ferme sa section avec une vue sur

l'océan naissant sous un ciel tout aussi liquide, le bain semblant s'infiltrer sur le lit d'une autoroute qui ne mène nulle part.

P478

Moriama's contribution, which follows directly, shows a very different but no less radical approach to the theme of eros (pp. 286-291). His pictures, each kept to a single page and set off against a wide margin of white paper, wordlessly narrate the photographer's sexual encounter with an unnamed woman in a hotel room. Nakahira's ultramodern cultivation of random juxtapositions is succeeded by a classical unity of time, place, and action. Moriama trades his colleague's counterpoint of pitch-dark night and blinding lights - of blackness and blankness - for a fuzz of gray tones that, coupled to this carnal subject, is just as disquieting. A muted picture of the woman from the waist up, lying as if armless on the bed, with two dark splotches for nipples and a head so black that it appears as a blot, puts one in mind of the inky watercolor nudes of Marlene Dumas, with their visceral mix of fascination and horror. In several others, a more uniformly foggy printing reduces the woman to a blur reminiscent of Gerhard Richter as she moves around the bed, crouching or prostrate in expectation of sex from behind, or lounging, doll-like, against the far wall. In one picture we see Moriama's lower body, his camera pointed downward but with enough tilt to keep in the frame a glowing television set at the other end of the darkened room. There is also just one picture that appears to show the two in the act of sex. Looking up through Moriama's camera we see the woman on top of him, her head once again indistinct as her hair masses against the ugly halo of a ceiling light

La contribution de Moriama, qui suit directement, montre une approche très différente mais non moins radicale du thème de l'éros (pp. 286-291). Ses photos, qui se limitent chacune à une seule page et se détachent sur une large marge de papier blanc, racontent sans mots la rencontre sexuelle du photographe avec une femme non nommée dans une chambre d'hôtel. À la culture ultramoderne de Nakahira, qui consiste à juxtaposer des images au hasard, succède une unité classique de temps, de lieu et d'action. Moriama troque le contrepoint de la nuit noire et des lumières aveuglantes de son collègue - du noir et du blanc - pour un flou de tons gris qui, couplé à ce sujet charnel, est tout aussi inquiétant. Une image muette de la femme à partir de la taille, allongée comme sans bras sur le lit, avec deux taches sombres pour les mamelons et une tête si noire qu'elle apparaît comme une tache, fait penser aux nus à l'aquarelle de Marlene Dumas, avec leur mélange viscéral de fascination et d'horreur. Dans plusieurs autres, une impression plus uniformément brumeuse réduit la femme à un flou rappelant Gerhard Richter, alors qu'elle se déplace autour du lit, accroupie ou prostrée dans l'attente de rapports sexuels par derrière, ou se prélassant, comme une poupée, contre le mur du fond. Dans une photo, on voit le bas du corps de Moriama, son appareil photo pointé vers le bas mais suffisamment incliné pour maintenir dans le cadre un téléviseur rougeoyant à l'autre bout de la pièce obscurcie. Il y a aussi une seule image qui semble montrer les deux en train de faire l'amour. En regardant la caméra de Moriama, nous voyons la femme sur lui, la tête de nouveau floue alors que ses cheveux s'amassent contre l'affreux halo d'un plafonnier

*Sad in so many ways, the encounter is also remarkably candid in its framing of photography as performance. To make sex into a show is among the oldest of human behaviors, and it has always begged the question of what in social relations is genuine or consensual, as opposed to staged. Moriama's photography of his own sex act pushed at the boundaries dividing reality from artifice in an image-saturated world. It also seemed to him a radical way to call authorship into question. This came out in a discussion with Nakahira's that appeared in Nakahira's favorite outlet, *Dezain* in, April 1969, one month after the second issue of *Provoke*, under the screaming headline «Shashin to iwu kotoba wo nakuse!» (Get Rid of the Word Photography!). The dialogue (translated in full on pp. 392-397) reappeared in the final *Provoke* publication, *Mazu tashikarashisa no sekai o suteru* (First, Abandon the World of Pseudo-Certainty), the title to which could be seen simply to restate that of Moriama's and Nakahira's conversation. Evidently inspired by the encounter Moriama cast the entirety of his epic 1972 photobook, *Shashin yo sayonara* (Farewell Photography) in this vein as well, for its full title reads: *Shashin yo sayonara hachigatsu futsuka yamanoue hotero taidan nakahira takuma moriyama daido* (Farewell Photography: August the Hilltop Hotel A Conversation between Nakahira Takuma and*

Moriyama Daido). There could be no more emphatic articulation of the intent to make photographs and language perform as elements of discussion.

Triste à bien des égards, la rencontre est aussi remarquablement candide dans son cadrage de la photographie en tant que performance. Faire du sexe un spectacle est l'un des plus anciens comportements humains, et cela a toujours soulevé la question de savoir ce qui, dans les relations sociales, est authentique ou consensuel, par opposition à la mise en scène. En photographiant son propre acte sexuel, Moriyama a repoussé les limites qui séparent la réalité de l'artifice dans un monde saturé d'images. Cela lui semblait également une façon radicale de remettre en question la paternité de ses œuvres. C'est ce qui est ressorti d'une discussion avec Nakahira qui a été publiée dans le journal préféré de Nakahira, *Dezain in*, A pril 1969, un mois après le deuxième numéro de *Provoke*, sous le titre criant «Shashin to iwu kotoba wo nakuse ! (Débarrassez-vous de la photographie de mots !). Le dialogue (traduit intégralement aux pages 392-397) réapparaît dans la publication finale de *Provoke*, *Mazu tashikarashisa no sekai o sutero* (D'abord, abandonner le monde de la pseudo-certitude), dont le titre ne fait que reprendre celui de la conversation de Moriyama et Nakahira. Évidemment inspiré par cette rencontre, Moriyama a repris l'intégralité de son livre de photos mythique de 1972, *Shashin yo sayonara* (Photographie d'adieu) dans cette veine également, car son titre complet se lit comme suit : *Shashin yo sayonara hachigatsu futsuka yamanoue hotero taidan nakahira takuma moriyama daido* (Photographie d'adieu : August the Hilltop Hotel A Conversation beetwee Nakahira Takuma and Moriyama Daido). Il ne pourrait y avoir d'articulation plus emphatique de l'intention de faire de la photographie et du langage des éléments de discussion.

Nakahira begins the initial dialogue in Dezain by starting, «I actually want to play the role of interviewer,» making clear at the outset that the two men are self-consciously onstage. The discussion turns, essentially, on the status of the photographer in relation to his own pictures. Nakahira expresses «shock» at Moriyama's legal and aesthetic boldness in claiming rephotographed press images as his own work, with certain installments of a monthly portfolio called Akushideno (Accident, plates 64-70). (39) Moriyama responds with an attack on photography as an art of aesthetic privilege, while also expressing a wish to stretch the term «document» to creative purposes. These important points, not as familiar in the 1960s as they would later become, nevertheless lead the discussants past the most original features of their own work, which have to do with a keen desire for photographs to emanate their makers' fragile yet intense subjectivity. As Kuronuma perceptively began his essay on Provoke, quoting Nakahira : «The value of one photograph in tirely depends on how that photographer has lived. (40)

Nakahira entame le dialogue initial à *Dezain* en commençant par dire : «Je veux en fait jouer le rôle d'intervieweur», en précisant dès le départ que les deux hommes sont consciemment sur scène. La discussion porte essentiellement sur le statut du photographe par rapport à ses propres images. Nakahira exprime son «choc» face à l'audace juridique et esthétique de Moriyama qui revendique les images de presse rephotographiées comme son propre travail, avec certains fascicules d'un portfolio mensuel appelé *Akushideno* (Accident, planches 64-70). (39) Moriyama répond par une attaque contre la photographie en tant qu'art de prédilection esthétique, tout en exprimant le souhait d'étendre le terme «document» à des fins créatives. Ces points importants, moins connus dans les années 1960 qu'ils ne le seront plus par la suite, conduisent néanmoins les discutants à dépasser les caractéristiques les plus originales de leur propre travail, qui ont trait à un vif désir que les photographies émanent de la subjectivité fragile mais intense de leurs auteurs. Comme Kuronuma a commencé son essai sur *Provoke* en citant Nakahira : «La valeur d'une photographie dépend de la façon dont le photographe a vécu. (40)

When the discussion moves to specifics, however, Moriyama's investment irreducible experience becomes clearer. He recounts his own «shock», a traumatic awakening, upon learning in a very particular manner that United States Attorney General Robert Kennedy had been shot :

Mais lorsque la discussion passe aux détails, l'expérience irréductible de Moriyama en matière d'investissement devient plus claire. Il raconte son propre «choc», un réveil traumatisant, en apprenant d'une manière très particulière que le procureur général des États-Unis, Robert Kennedy, avait été abattu :

[T]he news reached Japan around the evening of June 4 last year. I happened to learn it at a train terminal in Tokyo. Copies of the paper's special edition with photographs reporting the assassination, were scattered everywhere - inside the trains, on the asphalt roads, and on the back of a parked truck. At that moment, I'm not sure how to describe it, but I was deeply shocked. I wasn't actually shocked at seeing Kennedy's corpse lying flat on its back, but rather at /learning of his assassination this manner. There were just countless copies of the newspaper scattered everywhere... I stood still in a scene like that. I could say, «At that moment I felt the decay of an era, /but that's all I could do with words.

La nouvelle est arrivée au Japon vers le soir du 4 juin de l'année dernière. Des exemplaires de l'édition spéciale du journal, avec des photographies relatant l'assassinat, étaient éparpillés partout - à l'intérieur des trains, sur les routes goudronnées et à l'arrière d'un camion en stationnement. Je ne sais pas trop comment le décrire, mais j'ai été profondément choqué. Je n'ai pas vraiment été choqué de voir le corps de Kennedy à plat sur le dos, mais plutôt d'apprendre son assassinat de cette manière. Il y avait juste d'innombrables exemplaires du journal éparpillés partout... Je suis resté immobile dans une scène comme celle-là. Je pouvais dire : «À ce moment-là, j'ai ressenti la décadence d'une époque», mais c'est tout ce que je pouvais faire avec les mots.

P478

Words fail : there is no way to talk back to a time in which the oppressive proliferation of sensitive images causes living history to dissipate into emptiness. As with all traumatic incidents, Moriyama could only process it belatedly, saying that «the experience settled into me» and gave him insight into «a fundamental way for photography to exist» This would be as copies of copies, elements of a world in which» television, cinema screens, photographs taken by others, or my photographs» co-exist as a totalized reality. Again, the point is well made yet also, by now, well worn, and fails to address the degree to which Moriyama wished to jolt - that reality-that pseudo-certainly - into life. Nakahira pushes the point, asking Moriyama what would happen if he became the object of someone else's gaze:

Les mots manquent : il est impossible de revenir sur une époque où la prolifération oppressante d'images sensibles fait que l'histoire vivante se dissipe dans le vide. Comme pour tous les incidents traumatisants, Moriyama n'a pu le traiter que tardivement, disant que «l'expérience s'est installée en moi» et lui a donné un éclairage sur «une manière fondamentale pour la photographie d'exister». Ce serait comme des copies de copies, des éléments d'un monde dans lequel «la télévision, les écrans de cinéma, les photographies prises par d'autres, ou mes photographies» coexistent comme une réalité totalisée. Encore une fois, le message est bien formulé, mais aussi, à présent, très usé, et il n'aborde pas la question de savoir dans quelle mesure Moriyama souhaitait donner un coup de pouce - cette réalité - cette pseudo-certitude - à la vie. Nakahira pousse le bouchon plus loin, en demandant à Moriyama ce qui se passerait s'il devenait l'objet du regard de quelqu'un d'autre :

Nakahira : I don't think you've done it yet, but I've heard that you had plans...to publish juxtapositions of photographs of yourself and photographs taken by you. [...] If it's okay, could you elaborate specifically on what kind of photograph you are talking about?

Nakahira : Je ne pense pas que vous l'avez encore fait, mais j'ai entendu dire que vous aviez des projets. ..de publier des juxtapositions de photos de vous et de photos prises par vous. [...] Si cela vous convient, pourriez-vous préciser de quel type de photographie vous parlez ?

Moriyama : Well, I was with a woman... in a hotel room... having sexual intercourse with her, to be frank. And I was constantly taking photographs of that process. As I photographed more, it started to bother me that I was photographing only what I could see which was partial, I could not capture the whole. Needless to say, the only ones present were myself and the woman. There was no other way of capturing what was happening than for her to photograph along with me. I did end up asking her to do that. I was going to publish these photographs as my own but didn't in the end, simply due to lack of space. But from now on, you can expect to see me in my own photographs more often.

Moriyama : Eh bien, j'étais avec une femme... dans une chambre d'hôtel... j'ai eu des rapports sexuels avec elle, pour être franc. Et je prenais constamment des photos de ce moment. Plus je photographiais, plus je

commençais à m'inquiéter de ne photographier que ce que je voyais, ce qui était incomplet, je ne pouvais pas capturer l'ensemble. Il va sans dire que les seules personnes présentes étaient moi-même et la femme. Il n'y avait pas d'autre moyen de capturer ce qui se passait que de la photographier avec moi. C'est ce que j'ai fini par lui demander de faire. J'allais publier ces photos comme étant les miennes, mais je ne l'ai pas fait, par manque de place. Mais désormais, vous pouvez vous attendre à me voir plus souvent dans mes propres photographies.

It is a disingenuous admission - surely Moriyama could have included the woman's pictures of himself in Provoke, had he deemed it sufficiently important. But the slip is revealing, for Moriyama has talked about a true exchange of views that, in practice, he could not allow. There are limits to dialogue ego, gender, and the desire for control get in the way. Yet it helps to talk back, to others and to oneself. Sometimes a photograph takes place when words fail; at others, words must frame that which may not be pictured. The discussion matters.

C'est un aveu fallacieux - Moriyama aurait sûrement pu inclure les photos de cette femme dans Provoke, s'il les avait jugées suffisamment importantes. Mais le mensonge est révélateur, car Moriyama a parlé d'un véritable échange de vues qu'il ne pouvait pas admettre dans la pratique. Il y a des limites au dialogue : l'ego, le genre et le désir de contrôle s'y opposent. Pourtant, il est utile de répondre, aux autres et à soi-même. Parfois, une photographie a lieu lorsque les mots ne suffisent pas ; à d'autres moments, les mots doivent encadrer ce qui n'est peut-être pas représenté. La discussion est importante.

P481

MORIYAMA DAIDO / Interviewed by Diane Dufour and Walter Moser

MORIYAMA DAIDO / Interviewé par Diane Dufour et Walter Moser

*Diane Dufour and Walter Moser : What triggered your interest in the work of Tomatsu Shomei ?
Moriyama Daidi : I was particularly drawn to this one picture that seemed at first glance to be a banal picture of ruins. That inspired me to look at other pictures. Tomatsu also hung out with me, and we would talk. He would take me drinking.*

Diane Dufour et Walter Moser : Qu'est-ce qui a suscité votre intérêt pour le travail de Tomatsu Shomei ?
Moriyama Daidi : J'ai été particulièrement attiré par cette photo qui, à première vue, semblait être une banale image de ruines. Cela m'a incité à regarder d'autres images. Tomatsu traînait aussi avec moi, et nous parlions. Il m'emmenait boire.

*DD and WM : You got to know Tomatsu through Hosoe Eiko?
MD: Yes.*

DD et WM : Vous avez connu Tomatsu grâce à Hosoe Eiko ?
MD : Oui.

*DD et WM: And Nakahira through Tomatsu?
MD: I was introduced to Nakahira through Tomatsu. I joined Provoke from the second issue, but I think my approach to Provoke was different from Nakahira's anyway.*

DD et WM : Et Nakahira à travers Tomatsu ?
MD : J'ai été présenté à Nakahira par Tomatsu. J'ai publié dans Provoke dans le deuxième numéro, mais je pense que mon approche de Provoke était différente de celle de Nakahira.

*DD et WM: Do you remember Hosoe's shoot for Barakei (Ordeal by Roses, 1961)
MD: Yes, yes, I remember the shoot very well. I assisted for the entire shoot. The whole plan for Barakei came about because Mishima [Yukio, the writer,] I had asked Hosoe to shoot for his book of critical essays The Attack of Beauty. They immediately hit it off, talking about photography and photobooks. What was interesting in watching the process was that Mishima quite happily did whatever Mr. Hosoe asked of him. If Mr. Hosoe asked Mishima to lie down, he would do so.*

DD et WM : vous souvenez-vous du shooting de Hosoe pour Barakei (Ordeal by Roses, 1961)
MD : Oui, oui, je me souviens très bien du shooting. J'ai assisté à tout le tournage. Tout le plan pour Barakei est venu du fait que Mishima [Yukio, l'écrivain] avait demandé à Hosoe de tourner pour son livre d'essais critiques L'attaque de la beauté. Ils se sont tout de suite entendus, en parlant de photographie et de livres de photos. Ce qui était intéressant dans le processus, c'est que Mishima a fait tout ce que M. Hosoe lui demandait. Si M. Hosoe demandait à Mishima de s'allonger, il le faisait.

DD et WM : Why was Tomatsu so much more influential on your work than Hosoe?

MD: Well, I prefer the streets. I prefer doing snapshots. Mr. Hosoe says, «my work is more dramatic». I was more drawn to the photos of the American military bases. They were part of the landscape that I saw growing up.

DD et WM : Pourquoi Tomatsu a-t-il eu plus d'influence sur votre travail que Hosoe ?

MD : Eh bien, je préfère la rue. Je préfère faire des instantanés. M. Hosoe dit : «mon travail est plus dramatique». J'étais plus attiré par les photos des bases militaires américaines. Elles faisaient partie du paysage que j'ai vu en grandissant.

DD et WM : When you met Tomatsu he was doing subject-oriented photography on Nagasaki or Okinawa. Your work seems more concerned with pure language than a given subject.

MD: Tomatsu would decide on a theme, and work from there. I don't have a designated themes when shooting. Tomatsu had political and societal themes in his work.

DD et WM : Quand vous avez rencontré Tomatsu, il faisait de la photographie orientée sur le sujet à Nagasaki ou à Okinawa. Votre travail semble plus concerné par le langage pur que par un sujet donné.

MD : Tomatsu décidait d'un thème, et travaillait à partir de là. Je n'ai pas de thème précis pour mes prises de vue. Tomatsu avait des thèmes politiques et sociétaux dans son travail.

DD et WM : You and Mr. Tomatsu worked together for a magazine.

MD: Well, Nakahira was editing [the monthly magazine] Gendai no me (Contemporary Eye), in which he had Tomatsu do a serialized feature. Tomatsu selected various young photographers. I was one of them.

DD et WM : Quand vous avez rencontré Tomatsu, il faisait de la photographie orientée sur le sujet à Nagasaki ou à Okinawa. Votre travail semble plus concerné par le langage pur que par un sujet donné.

MD : Tomatsu décidait d'un thème, et travaillait à partir de là. Je n'ai pas de thème précis pour mes prises de vue. Tomatsu avait des thèmes politiques et sociétaux dans son travail.

DD et WM : The first appearance of your work in Gendai no me was Mugongeki (Pantomime).

MD : That really didn't have anything to do with Tomatsu, though. Nakahira was the editor. It was work that I did with him.

DD et WM : La première apparition de votre travail dans Gendai no me a été Mugongeki (Pantomime).

MD : Mais cela n'avait pas vraiment de rapport avec Tomatsu. Nakahira était le rédacteur en chef. C'était un travail que je faisais avec lui.

DD et WM : What was the production process like for I Am a King, which was serialized in Gendai no me throughout the year 1964 ? Tomatsu was in charge of organizing that series, to which several photographer contributed. Did he assign you a theme or topic ?

MD : Yes.

DD et WM : Quel a été le processus de production de I Am a King, qui a été diffusé en série à Gendai no me tout au long de l'année 1964 ? Tomatsu était chargé de l'organisation de cette série, à laquelle plusieurs

photographes ont contribué. Vous a-t-il attribué un thème ou un sujet ?

MD : Oui.

P482

DD et WM : We have also seen a collaboration between the playwright Terayama Shuji and yourself in the magazine Haiku, in 1966.

MD : Yes, It was published by Kadokawa Sholen.

DD et WM : Nous avons également vu une collaboration entre le dramaturge Terayama Shuji et vous-même dans le magazine Haiku, en 1966.

MD : Oui, elle a été publiée par Kadokawa Sholen.

DD et WM : Terayama wrote a bout your photos, and you were asked to collabotate with him. But you never collaborated with Terayama on his films, correct ?

MD : Terayama found my work very interesting and called upon me to collaborate with him. That was how my working relationship with him began. And I began taking pictures of the working-class popular theater, and that became the beginnings of Nippon gekijo shashincho (Japan : A Photo Theater, 1967). Then I went on to do a series for Asahi Graph with Nakahira, who had just started photography then. That was also work that Terayama brought to us.

DD et WM : Terayama a écrit un article sur vos photos, et on vous a demandé de collaborer avec lui. Mais vous n'avez jamais collaboré avec Terayama sur ses films, n'est-ce pas ?

MD : Terayama a trouvé mon travail très intéressant et m'a demandé de collaborer avec lui. C'est ainsi qu'a commencé ma relation de travail avec lui. Et j'ai commencé à prendre des photos du théâtre populaire de la classe ouvrière, et c'est ainsi qu'est né le Nippon gekijo shashincho (Japon : A Photo Theater, 1967). J'ai ensuite réalisé une série pour Asahi Graph avec Nakahira, qui venait alors de commencer la photographie. C'est aussi le travail que Terayama nous a apporté.

DD et WM : You also worked together with Suda issei, right ?

MD : Suda was more a photographer for Terayama's Tenjo Sajiki theater troupe. I wasn't. I knew Suda from elsewhere as well.

DD et WM : Vous avez également travaillé avec Suda issei, n'est-ce pas ?

MD : Suda était plus un photographe pour la troupe de théâtre Tenjo Sajiki de Terayama. Je n'étais pas photographe. Je connaissais Suda d'ailleurs aussi.

DD et WM : Chizu (The Map, 1 965) by Vivo member Kawada Kikuji, is recognized as a very important book today. Were you aware of it when it came out ?

MD : I didn't see it when it was published. I only saw it afterwards. Frankly speaking, I didn't think it was all that interesting. The reason is, I saw a bit of Tomatsu in there. And Tomatsu's work is more interesting anyway.

DD et WM : Chizu (The Map, 1 965) de Kawada Kikuji, membre de Vivo, est reconnu comme un livre très important aujourd'hui. Étiez-vous au courant de sa sortie ?

MD : Je ne l'ai pas vu quand il a été publié. Je ne l'ai vu qu'après. Franchement, je ne l'ai pas trouvé si intéressant que ça. La raison est que j'y ai vu un peu de Tomatsu. Et le travail de Tomatsu est de toute façon plus intéressant.

DD et WM : Do you remember when you saw it for the first time?

MD : I think it was in Hosoe's studio. Of course I look at the work differently now, but I was young back then, I couldn't read into the work as deeply as I should have.

DD et WM : Vous souvenez-vous de la première fois où vous l'avez vu ?

MD : Je crois que c'était dans le studio de Hosoe. Bien sûr, je regarde l'œuvre différemment maintenant, mais j'étais jeune à l'époque, je ne pouvais pas lire l'œuvre aussi profondément que j'aurais dû.

DD et WM : I understand that Nakahira took you to a protest and you said «what am I doing here?». And then you left and said · never again!»

MD : I walked 10 meters and scrambled. When we were doing Provoke, after midnight Taki Koji and Nakahira would gather people, and they would all talk politics. I wasn't interested in the discussion at all, so I would be in the darkroom or in a bar in Shinjuku, drinking.

DD et WM : Je crois savoir que Nakahira vous a emmené à une manifestation et que vous avez dit «qu'est-ce que je fais ici ? Et puis vous êtes parti et avez dit : «Plus jamais ça !»

MD : J'ai marché 10 mètres et j'ai couru. Quand nous faisons Provoke, après minuit, Taki Koji et Nakahira rassemblaient les gens, et ils parlaient tous de politique. La discussion ne m'intéressait pas du tout, alors je me retrouvais dans la chambre noire ou dans un bar à Shinjuku, à boire.

DD et WM : So this was not a problem in Provoke? it was ok for some people to be interested in politics and some not?

MD : Fundamentally, there was trust. But everyone would talk about everyone behind their backs, so it was one emotional scar after another. But that was how passionate they were.

DD et WM : Ce n'était donc pas un problème dans Provoke ? il était normal que certaines personnes s'intéressent à la politique et d'autres pas ?

MD : Fondamentalement, il y avait de la confiance. Mais tout le monde parlait de tout le monde derrière son dos, donc c'était une cicatrice émotionnelle après l'autre. Mais c'était la passion qu'ils avaient.

DD et WM : You joined for the second issue of Provoke. The manifesto was in the first issue. What did you think about the statement?

MD : I don't know precisely about that because I only joined from the second issue, but before Provoke, Tomatsu called upon Taki and Nakahira and others to make the 100 Years of Photography exhibition.

DD et WM : Vous avez participé au deuxième numéro de Provoke. Le manifeste était dans le premier numéro. Qu'avez-vous pensé de la déclaration ?

MD : Je ne sais pas précisément ce qu'il en est car je n'ai participé qu'à partir du second numéro, mais avant Provoke, Tomatsu a fait appel à Taki, Nakahira et d'autres pour réaliser l'exposition 100 ans de photographie.

P483

DD et WM : You believe that project generated the base idea for Provoke. We have read that Nakahira, who was once very fond of Tomatsu, lost interest in him after a time. Do you know if this was the case, or why?

MD : I think Nakahira had respect for Tomatsu, while he was an editor. And Taki was old friends with Tomatsu. But, while they were working on the 100 Years exhibition, I think Nakahira's began to feel a certain uneasiness with him. I don't know the reason for that. But I presume that during preparations for the exhibition, Nakahira started to have doubts about Tomatsu. I think there were certain things that he could not agree to. Of course, I'm just presuming. And I think Nakahira's encounter with Taki and their mutual sentiments ultimately led to the Provoke movement.

DD et WM : Vous pensez que ce projet a généré l'idée de base de Provoke. Nous avons lu que Nakahira, qui était autrefois très attaché à Tomatsu, s'est désintéressé de lui au bout d'un certain temps. Savez-vous si c'était le cas, ou pourquoi ?

MD : Je pense que Nakahira avait du respect pour Tomatsu, alors qu'il était rédacteur en chef. Et Taki était un vieil ami de Tomatsu. Mais, alors qu'ils travaillaient sur l'exposition des 100 ans, je pense que Nakahira a commencé à ressentir un certain malaise avec lui. Je n'en connais pas la raison. Mais je présume que pendant les préparatifs de l'exposition, Nakahira a commencé à avoir des doutes sur Tomatsu. Je pense qu'il y avait certaines choses qu'il ne pouvait pas accepter. Bien sûr, je ne fais que supposer. Et je pense que la rencontre de Nakahira avec Taki et leurs sentiments mutuels ont finalement conduit au mouvement Provoke.

DD and WM : So it wasn't a dispute over theory or visual style?

MD : Nakahira told me that it was «Tomatsu imperialism.»

DD et WM : Ce n'était donc pas une dispute sur la théorie ou le style visuel ?

MD : Nakahira m'a dit que c'était «l'impérialisme de Tomatsu».

DD and WM : He had to kill the father!

MD : I can't say, because I wasn't there.

DD et WM : Il a dû tuer le père !

MD : Je ne peux pas le dire, parce que je n'étais pas là.

DD and WM : Your early works seem to be heavily influenced by Tomatsu

MD : You can say that they were, and that they weren't. You can see influences of Tomatsu in the early camera work. But through the process of the Yokosuka work, which took six months, I realized that Tomatsu and I are different.

DD et WM : Vos premiers travaux semblent être fortement influencés par Tomatsu

MD : Vous pouvez dire qu'ils l'étaient, et qu'ils ne l'étaient pas. Vous pouvez voir des influences de Tomatsu dans mes premiers travaux de photographie. Mais au cours du travail de Yokosuka, qui a duré six mois, nous avons réalisé que Tomatsu et moi sommes différents.

DD and WM : There are competing explanations about the process of making Provoke, about who was making decisions. The photographers were each working on their own project, but who decided as to the sequences and so forth ?

MD : We would hold monthly meetings. And we would all talk about it. We'd say, «Ok, the next issue is going to be about Eros» and so forth.

DD et WM : Il y a des explications contradictoires sur le processus de fabrication de Provoke, un combat qui consistait à prendre des décisions. Les photographes travaillaient chacun sur leur propre projet, mais qui décidait des séquences et ainsi de suite ?

MD : Nous tenions des réunions mensuelles. Et nous en parlions tous. Nous disions : «Ok, le prochain numéro sera consacré à Eros» et ainsi de suite.

DD and WM : And then you went to shoot freely?

MD : I'm not sure about the beginning stages because I was not there. I don't know what the theme was.

DD et WM : Et puis vous êtes allés photographier librement ?

MD : Je ne suis pas sûr des débuts car je n'étais pas là. Je ne sais pas quel était le thème.

DD and WM : And who decided on the sequence?

MD : We would each decide our own sequences. But the final decisions were made by Taki. Because he was the designer as well.

DD et WM : Et qui a décidé de la séquence ?

MD : Nous décidions chacun de nos propres séquences. Mais les décisions finales ont été prises par Taki. Parce qu'il était aussi le concepteur.

DD and WM : Did the third issue involve the same process ?

MD : I don't remember. I just remember talking a lot, and then it was done. I can't remember if there was a theme for issue three. I think we all went about it independently. I don't remember clearly.

DD et WM : La troisième édition implique-t-elle le même processus ?

MD : Je ne m'en souviens pas. Je me souviens juste d'avoir beaucoup parlé, et puis ça a été fait. Je ne me souviens pas s'il y avait un thème pour le troisième numéro. Je pense que nous avons tous fait cela séparément. Je ne me souviens pas clairement.

DD and WM : Why do you think Provoke stopped?

MD : I was the only one to say we shouldn't, stop, but now I suppose that any endeavor which is a form

of activism doesn't last long. So when 1969 was over, the momentum was no longer there. The political sentiments changed. The scene changed drastically

DD et WM : Pourquoi pensez-vous que Provoke a cessé ?

MD : J'étais le seul à dire que nous ne devrions pas, arrêter, mais maintenant je suppose que tout effort qui est une forme d'activisme ne dure pas longtemps. Donc, à la fin de 1969, l'élan n'était plus là. Les sentiments politiques ont changé. La scène a changé radicalement

P484

DD and WM : Did Provoke disband because it had gone so far in deconstructing pictorial language? Because what do you do after deconstruction? You have to go build something else. Takanashi went to do Machi (Town), Nakahira went off to do color work. They went in completely different directions.

MD : I presume that it was Nakahira and Takanashi who said, «we should stop doing this.» But I don't know why. I t could have been the change in the political scene, or it could have been strife with in the group. At the last meeting, I, said, «we haven't provoked anything yet.»

DD et WM : Provoke a-t-il été dissous parce qu'il était allé si loin dans la déconstruction du langage pictural ? Car que faites-vous après la déconstruction ? Il faut aller construire autre chose. Takanashi est allé faire Machi (ville), Nakahira est parti faire du travail de couleur. Ils sont partis dans des directions complètement différentes.

MD : Je présume que c'est Nakahira et Takanashi qui ont dit «nous devrions arrêter de faire ça». Mais je ne sais pas pourquoi. Cela pourrait être dû au changement de la scène politique, ou à des conflits au sein du groupe. Lors de la dernière réunion, j'ai dit : «nous n'avons encore rien provoqué».

DD and WM : Meaning, this is only the beginning. And they said ?

MD : The three of them had already decided to end it. I thought it was premature to say that. But disbanding probably propelled me to make Shashin yo sayonara (Farewell Photography, 1972).

DD et WM : Ce qui signifie que ce n'est que le début. Et ils ont dit ?

MD : Tous les trois avaient déjà décidé d'y mettre fin. Je pensais qu'il était prématuré de dire cela. Mais la dissolution m'a probablement poussé à faire Shashin yo sayonara (Farewell Photography, 1972).

DD and WM : Farewell Photography comes soon after For a Language to Come by Nakahira (1970). How do you see the dynamic between the two books ?

MD : I do like Nakahira's work in that book. And also, since I didn't have a political agenda while doing Provoke, I was drawn only to Nakahira's work. I thought its degree of perfection was astounding. And his work in For a Language to Come is, as he describes himself, poetic, but I think it's much more interesting on a different level.

DD et WM : Farewell Photography vient peu après For a Language to Come de Nakahira (1970). Comment voyez-vous la dynamique entre les deux livres ?

MD : J'aime le travail de Nakahira dans ce livre. Et aussi, comme je n'avais pas d'agenda politique en faisant Provoke, je n'ai été attiré que par le travail de Nakahira. J'ai trouvé son degré de perfection étonnant. Et son travail dans For a Language to Come est, comme il le décrit lui-même, poétique, mais je pense qu'il est beaucoup plus intéressant à un autre niveau.

DD and WM : You were very young at the time. Was it difficult for you to publish that photobook?

MD : Not really. The publisher was an individual (Mr. Yoshimura, who owned Shashin Hyoronsha) who happened to be interested in me. And also Kuwabara Kineo, a magazine editor and photography critic, seemed to like my work. So Mr. Kuwabara took my work to Mr. Yoshimura, and he said «OK».

DD et WM : Vous étiez très jeune à l'époque. A-t-il été difficile pour vous de publier ce livre de photos ?

MD : Pas vraiment. L'éditeur était un individu (M. Yoshimura, qui possédait Shashin Hyoronsha) qui s'est intéressé à moi. Et aussi Kuwabara Kineo, un éditeur de magazine et critique de photographie, qui semblait aimer mon travail. M. Kuwabara a donc présenté mon travail à M. Yoshimura, qui a dit «OK».

DD and WM : Farewell Photography and For a Language to Come seem to be a continuation of Provoke in book form. They are more classical photobooks, but their energy is very raw; different than in Japan : A Photo Theater. Is that how you see it ?

MD : Yes. Provoke's fourth «issue», Mazu tashikarashisa no sekai o sutero (First, Abandon the World of Pseudo-Certainty, 1970), was a summation of the group.

DD et WM : Farewell Photography et For a Language to Come semblent être la suite de Provoke sous forme de livre. Ce sont des livres de photos plus classiques, mais leur énergie est très brute, différente de celle du Japon : Un théâtre de la photo. C'est comme ça que vous le voyez ?

MD : Oui. Le quatrième «numéro» de Provoke, Mazu tashikarashisa no sekai o sutero (First, Abandon the World of Pseudo-Certainty, 1970), était un résumé du groupe.

DD and WM : You mean Provoke 4 is more like a book ? The format seems to be between a magazine and a book.

MD : Well, issue number 4 was a review, and in the form of a book, so it wasn't in magazine size. But what we were saying was the same thing.

DD et WM : Vous voulez dire que Provoke 4 est plus comme un livre ? Le format semble se situer entre un magazine et un livre.

MD : Eh bien, le numéro 4 était une revue, et sous la forme d'un livre, donc il n'avait pas la taille d'un magazine. Mais ce que nous disions était la même chose.

DD and WM : Why this gap between issues 3 and 4 ? Why did you go completely another way with number 4 ?

MD : That was mainly up to Nakahir and Taki. I was just told to produce my photographs. So I don't know. I wasn't involved in the editing process. Provoke started and ended with the two of them.

DD et WM : Pourquoi cet écart entre les questions 3 et 4 ? Pourquoi avez-vous pris une toute autre direction avec le numéro 4 ?

MD : C'était principalement à Nakahi et Taki. On m'a juste dit de produire mes photos. Donc je ne sais pas. Je n'ai pas été impliqué dans le processus de montage. Provoke a commencé et s'est terminé avec les deux.

DD and WM : What did you think of Takanashi's work?

MD : I like his work for the second issue. He took the fashion model soft the stage. The rest, I don't care about. As I've said, I was really only interested in Nakahira. Taki was a great photography critic. I understood that. But I didn't think his photos were that interesting. I only looked at Nakahira's work. It was that alluring. I thought he had a considerable talent.

D et WM : Que pensez-vous du travail de Takanashi ?

MD : J'aime son travail pour le deuxième numéro. Il a pris le mannequin de mode en douceur sur la scène. Le reste, je m'en fiche. Comme je l'ai dit, je n'étais vraiment intéressé que par Nakahira. Taki était un grand critique de photographie. Je l'ai compris. Mais je ne pensais pas que ses photos étaient si intéressantes. Je ne regardais que le travail de Nakahira. C'était si séduisant. Je pensais qu'il avait un talent considérable.

P485

DD and WM : What was your relationship with Nakahira after Provoke ? You spent almost a year in New York in 1971.

MD : We saw each other once in a while. But the way we went about life was a bit different, so we didn't meet that often.

DD et WM : Quelle était votre relation avec Nakahira après Provoke ? Vous avez passé près d'un an à New York en 1971.

MD : Nous nous sommes vus de temps en temps. Mais la façon dont nous menions notre vie était un peu différente, donc nous ne nous rencontrions pas souvent.

DO and WM : Why ? You were not friends anymore ? Or simply because the project was over?

MD : It's not that our friendship had ended. We would just meet up and drink once in a while. He was a charming man. After Provoke he went more into writing, and probably changed his style.

DO et WM : Pourquoi ? Vous n'étiez plus amis ? Ou simplement parce que le projet était terminé ?

MD : Ce n'est pas que notre amitié ait pris fin. Nous nous retrouvions juste pour boire un verre de temps en temps. C'était un homme charmant. Après Provoke, il s'est davantage consacré à l'écriture, et a probablement changé de style.

DO and WM : In the beginning, were there any books on photo theory, or any critical commentary on your work, that were important for you ?

MD : No, not really. I was very harshly criticized. They would use words like «dirty». They didn't understand the «rough» or «grainy» either. There was one critic by the name of Watanabe Ben, and he was really the only one who offered good reviews of me, Nakahira, and Provoke. He passed away along time ago. But he understood us.

DO et WM : Au début, y avait-il des livres sur la théorie de la photo, ou des commentaires critiques sur votre travail, qui étaient importants pour vous ?

MD : Non, pas vraiment. J'ai été très sévèrement critiqué. Ils utilisaient des mots comme «vulgaire». Ils ne comprenaient pas non plus le «rugueux» ou le «granuleux». Il y avait un critique du nom de Watanabe Ben, et c'était vraiment le seul qui faisait de bonnes critiques sur moi, Nakahira et Provoke. Il est décédé il y a quelque temps. Mais il nous comprenait.

DO and WM : You have also said, «I kept with the Provoke project all my life.» What do you mean by that ?

MD : It's my sentiment. Yes, that's what I think. Not that anyone's given me permission.

DO et WM : Vous avez également dit : «J'ai gardé le projet Provoke toute ma vie.» Que voulez-vous dire par là ?

MD : C'est mon sentiment. Oui, c'est ce que je pense. Non pas que quelqu'un m'ait donné la permission.

DO and WM : Do you remember the Provoke period as a happy period ? A stimulating period ? A sad period ? As a period of anger ?

MD : As I mentioned previously, it was one emotional scar after another. But it was stimulating.

DO et WM : Vous souvenez-vous de la période Provoke comme d'une période heureuse ? Une période stimulante ? Une période triste ? Comme une période de colère ?

MD : Comme je l'ai déjà dit, c'était une cicatrice émotionnelle après l'autre. Mais c'était stimulant.

DO and WM : Some photographers, like Araki, didn't join Provoke.

MD : Araki has mentioned that he actually wanted to join Provoke. He was envious.

DO et WM : Certains photographes, comme Araki, n'ont pas rejoint Provoke.

MD : Araki a mentionné qu'il voulait en fait rejoindre Provoke. Il était envieux.

DO and WM : His early Xerox photography was very much in the tone of Provoke. Were Nakahira or Taki not interested in having him?

MD : I don't think so. It was more of a time and schedule issue. Araki was still working at Dentsu as a cameraman during the Provoke years. After that, I think he went on to do his own Provoke.

DO et WM : Ses premières photographies Xerox étaient très proches du ton de Provoke. Nakahira ou Taki n'étaient-ils pas intéressés à l'avoir ?

MD : Je ne pense pas, c'était plus une question de temps et d'échéance. Araki travaillait encore chez Dentsu comme caméraman pendant les années Provoke. Après cela, je pense qu'il a continué à faire son propre Provoke.

DO and WM : Were there attempts to bring other photographers into Provoke?

MD : Not really.

DD et WM : Y a-t-il eu des tentatives pour faire venir d'autres photographes à Provoke ?

MD : Pas vraiment.

DD and WM : You mention that it was not really your project, but that it belonged to Nakahira and Taki. It seems like you distance yourself from Provoke as such.

MD : If you want to know more about Provoke, you should also get in touch with Takanashi Yutaka. Because he was involved from the first issue. He probably has a starkly different view point from mine.

DD et WM : Vous mentionnez que ce n'était pas vraiment votre projet, mais qu'il appartenait à Nakahira et Taki. Il semble que vous vous distanciez de Provoke en tant que tel.

MD : Si vous voulez en savoir plus sur Provoke, vous devriez également prendre contact avec Takanashi Yutaka. Parce qu'il a été impliqué dès le premier numéro. Il a probablement un point de vue très différent du mien.

P486

DD and WM : At one point Takanashi said that the radical language of Provoke risked becoming a style. And that is when you stopped. It was an interesting comment.

MD : I agree.

DD et WM : A un moment donné, Takanashi a dit que le langage radical de Provoke risquait de devenir un style. Et c'est à ce moment que vous avez arrêté. C'était un commentaire intéressant.

MD : Je suis d'accord.

P487

TAKANASHI YUTAKA

Interviewed by Diane Dufour and Walter Moser with Sawada Yoko

TAKANASHI YUTAKA

Interviewé par Diane Dufour et Walter Moser avec Sawada Yoko

Diane Dufour and Walter Moser : Could you tell us about your work prior to Provoke?

Takanashi Yutaka : I studied photography at the Nihon University College of Art. After graduation, I applied for newspaper and media jobs. But I failed. I had juvenile hypertension, and they thought that I would not be able to handle the hard work. So I had to map out a new route in order to make a living as a photographer. I decided I'd do commercial photography, and I became an assistant in a small [commercial] studio, and also worked as a darkroom technician. I wanted to study design and architecture, so I joined night classes at Kuwasawa Design School. In order to join, I asked Otsuji Kiyoji (1) for advice. So Otsuji was a big influence on me. During the day, I would do my own photography. I would carry my 4x5 inch v ew camera around town and go out on the streets to shoot. I wanted to study inanimate objects. I was heavily influenced by surrealism. So you could say that I was studying on my own how to interpret and reinterpret objects (or the world).

Diane Dufour et Walter Moser : Pourriez-vous nous parler de votre travail avant Provoke ?

Takanashi Yutaka : J'ai étudié la photographie au Nihon University College of Art. Après l'obtention de mon diplôme, j'ai postulé pour des emplois dans la presse et les médias. Mais j'ai échoué. J'avais une légère hypertension, et ils pensaient que je ne serais pas capable de faire face au dur labeur. J'ai donc dû trouver une nouvelle voie pour gagner ma vie en tant que photographe. J'ai décidé de faire de la photographie commerciale, et je suis devenu assistant dans un petit studio [commercial], et j'ai aussi travaillé comme technicien de chambre noire. Je voulais étudier le design et l'architecture, alors j'ai suivi des cours du soir à l'école de design de Kuwasawa. Pour m'inscrire, j'ai demandé conseil à Otsuji Kiyoji (1). Otsuji a donc eu une grande influence sur moi. Pendant la journée, je faisais mes propres photos. Je portais mon appareil photo 4x5 pouces en ville et je sortais dans la rue pour prendre des photos. Je voulais étudier les objets inanimés. J'étais très influencé par le surréalisme. On peut donc dire que j'étudiais par moi-même comment interpréter et réinterpréter les objets (ou le monde).

DD and WM : When was that?

TY : My first exhibition was in 1960. The title was Samushingu erusu (Something Else). This was more tableau work. Fragments or corners of the city.

DD et WM : C'était quand ?

TY : Ma première exposition a eu lieu en 1960. Le titre était Samushingu erusu (Quelque chose d'autre). C'était plus un travail de peinture. Des fragments ou des coins de la ville.

DD and WM : [Eugene] Atget was important for you, right?

TY : The first influence, related to surrealism, was Atget. Something Else was more abstract, so it wasn't about the place, it was shot in Tokyo, but it was still abstract. But my style has been changing all the time. My first photojournalistic work was Otsukaresama, a portrait series of TV stars. That won the Japan Photo Critics Association Newcomer Award. I shot people like Sakamotoy Kyu (2). I would summon him to the studio and there would be no background. But I would think of the setup beforehand. Probably, nothing like that had been done at the time in Japan. I had a very clear idea in my mind of how I would create the setup. And that setup is influenced by surrealism. They were not naturalistic portraits. They were quite «out there.»

DD et WM : [Eugène] Atget était important pour vous, n'est-ce pas ?

TY : La première influence, liée au surréalisme, a été Atget. Quelque chose d'autre était plus abstrait, donc ce n'était pas à propos de l'endroit, ça a été tourné à Tokyo, mais c'était toujours abstrait. Mais mon style n'a cessé de changer. Mon premier travail photojournaliste a été Otsukaresama, une série de portraits de stars de la télévision. Elle a remporté le prix du nouveau venu de l'Association japonaise des critiques de photos. J'ai photographié des gens comme Sakamotoy Kyu (2). Je le convoquais au studio et il n'y avait pas de fond. Mais je réfléchissais à l'avance à la mise en place. Probablement, rien de tel n'avait été fait à l'époque au Japon. J'avais une idée très claire de la façon dont je voulais créer le décor. Et ce montage est influencé par le surréalisme. Ce n'étaient pas des portraits naturalistes. Ils étaient plutôt «à l'extérieur».

DD and WM : What inspired you to make the book Tokyo-jin (Tokyoites, 1966)?

TY : When I got the Newcomer Award, I felt that this wasn't what I really wanted to do. I was doing snapshots, and I wasn't all that happy about winning the award with Otsukaresama. That was just a piece of work in which I used commercial photography techniques, with a bit of help from surrealism. It wasn't the essence of what I wanted to do. So I decided to do the same for candid photography with Tokyoites. It is influenced by Robert Frank's The Americans.

DD et WM : Qu'est-ce qui vous a inspiré le livre Tokyo-jin (Tokyoites, 1966) ?

TY : Quand j'ai reçu le Newcomer Award, j'ai senti que ce n'était pas ce que je voulais vraiment faire. Je faisais des clichés, et je n'étais pas très heureux de gagner le prix avec Otsukaresama. C'était juste un travail dans lequel j'ai utilisé des techniques de photographie commerciale, avec un peu d'aide du surréalisme. Ce n'était pas l'essence même de ce que je voulais faire. J'ai donc décidé de faire la même chose pour la photographie libre avec des tokyoïtes. Elle est influencée par The Americans de Robert Frank.

Sawada Yoko : In Japanese, Frank's book is titled America-jin. Takanashi named his own work Tokyo-jin after that. It's a very unusual way to say «Tokyoites» or Tokyo dwellers.

TY : Moving to Provoke, while Nakahira [Takuma] and Moriyama [Daido] were influenced by William Klein, I was influenced by Robert Frank. My works were more static. Theirs were more blurry. For me, I believe photography needs to be in focus. So, that's how we are different.

Sawada Yoko : En japonais, le livre de Frank s'intitule America-jin. Takanashi a donné à son propre ouvrage le nom de Tokyo-jin. C'est une façon très inhabituelle de dire «tokyoïtes» ou habitants de Tokyo.

TY : Passons à Provoke, alors que Nakahira [Takuma] et Moriyama [Daido] ont été influencés par William Klein, j'ai été influencé par Robert Frank. Mes œuvres étaient plus statiques. Les leurs étaient plus floues. Pour moi, je crois que la photographie doit être mise au point. C'est en cela que nous sommes différents.

DD and WM: Why in focus?

TY : Because you're using a lens. It's only natural. Don't you think ? It's simple logic. Also, I don't feel

the need to trim. I'm very different from Nakahira and Moriyama in that respect too. Moriyama blows up or crops most of his works afterward. And they followed the «no-finder» style (meaning they didn't use the finder while shooting) whereas I look through the finder, but I still accept whatever comes into the frame. So it's about phenomenology and epistemology. It's not a graphic approach. I think photography is a method for recognition.

DD et WM : pourquoi en point de mire ?

TY : Parce que vous utilisez un objectif. C'est tout à fait naturel. Tu ne trouves pas ? C'est de la simple logique. De plus, je ne ressens pas le besoin de couper. Je suis très différent de Nakahira et Moriyama à cet égard aussi. Moriyama fait exploser ou récolte la plupart de ses œuvres par la suite. Et ils ont suivi le style «no-finder» (c'est-à-dire qu'ils n'ont pas utilisé le viseur pendant le tournage) alors que je regarde à travers le viseur, mais j'accepte toujours ce qui entre dans le cadre. C'est donc une question de phénoménologie et d'épistémologie. Ce n'est pas une approche graphique. Je pense que la photographie est une méthode de reconnaissance.

P488

DD and WM : What did you think about the Vivo photographers ?

TY : I was amazed by their work. Especially Tomatsu [Shomei]. On the other hand, it might be a bit cheeky to say this, but looking back, I think Vivo produced work that was «high quality modern». Everyone was following Europe. Narahara [Ikko] was influenced by Spain; Hosoe [Eiko] was influenced by [Antoni] Gaudi, and the shot Gaudi's work. Kawada [Kikuji] too. The only one that I found truly «contemporary» was Tomatsu. The rest were «modern.»

DD et WM : Que pensez-vous des photographes Vivo ?

TY : J'ai été étonné par leur travail. Surtout Tomatsu [Shomei]. D'un autre côté, c'est peut-être un peu effronté de dire cela, mais avec le recul, je pense que Vivo a produit un travail qui était «moderne et de haute qualité». Tout le monde suivait l'Europe. Narahara [Ikko] était influencé par l'Espagne ; Hosoe [Eiko] était influencé par [Antoni] Gaudi, et le film de Gaudi. Kawada [Kikuji] aussi. Le seul que j'ai trouvé vraiment «contemporain» était Tomatsu. Les autres étaient «modernes».

DD and WM : What interested you about Tomatsu?

TY : Tomatsu's work had nothing to do with Europe. It had the grittiness of Japan. It derived its strength from that. He wanted to transcend «modern». And, when it comes to what is «contemporary» that began with Provoke. Everything preceding that is «modern». And every thing before Vivo is «pre-modern». I say these things, and that's why they don't like me [laughs].

[Jean-Luc] Godard had a profound influence on me : the jump-cuts. And dialogue that doesn't follow the imagery. His sudden use of poems creates a tension. So I respect Godard, and his director of photography, Raoul Coutard. I love Coutard's work. In Tokyoites there's a famous photograph of a man in a cafe eating curry rice. In the back there's a still photograph of a film. The film is [Godard's] A Woman in a Woman. There's also a photograph of Godard and Coutard at the airport. Look, and you'll see. So that was my homage and gesture of recognition toward Godard. You can see things like that in my other work as well. Also I've met Chris Marker twice, you know. This was in Paris. There was a commercial shoot with the SLON collective, and they took me to their office. And I also met him in the Golden Gai area in Shinjuku. There is an affinity between those people and Robert Frank. I met Jonas Mekas too. Those three are very similar. Maybe it's generational.

DD et WM : Qu'est-ce qui vous a intéressé chez Tomatsu ?

TY : Le travail de Tomatsu n'a rien à voir avec l'Europe. Il avait le caractère du Japon. Il en a tiré sa force, il voulait transcender le «moderne». Et, quand il s'agit de ce qui est «contemporain» qui a commencé avec Provoke. Tout ce qui précède est «moderne». Et tout ce qui précède Vivo est «pré-moderne». Je dis ces choses, et c'est pourquoi ils ne m'aiment pas [rires].

Godard a eu une profonde influence sur moi : les raccourcis. Et le dialogue qui ne suit pas l'imagerie. Son utilisation soudaine de poèmes crée une tension. Je respecte donc Godard, et son directeur de la photographie, Raoul Coutard. J'aime le travail de Coutard. À Tokyo, il y a une photo célèbre d'un homme dans un café qui mange du riz au curry. Au fond, il y a une photo d'un film. Le film est [celui de Godard] Une

femme est une femme. Il y a aussi une photo de Godard et Coutard à l'aéroport. Regardez, et vous verrez. C'était donc mon hommage et mon geste de reconnaissance envers Godard. Vous pouvez voir des choses comme ça dans mon autre travail aussi. J'ai aussi rencontré Chris Marker deux fois, vous savez. C'était à Paris. Il y avait un tournage commercial avec le collectif SLON, et ils m'ont emmené à leur bureau. Et je l'ai aussi rencontré dans le quartier de Golden Gai à Shinjuku. Il y a une affinité entre ces gens et Robert Frank. J'ai aussi rencontré Jonas Mekas. Ces trois personnes sont très semblables. C'est peut-être une question de génération.

DD and WM : So Tokyoites led to your joining Provoke. But what was the pull for you ?

TY : Nakahira saw Tokyoites, and also, he was an editoia, and I worked with him.

DD et WM : Ce sont donc les Tokyoïtes qui vous ont amené à rejoindre Provoke. Mais quel a été votre attrait ?

TY : Nakahira voyait les tokyoïtes, et aussi, il était un éditeur, et je travaillais avec lui.

DD and WM : In the magazine Gendai no me (Contemporary Eye)?

TY : Yes. And Tomatsu's «I Am a King» [was serialized in that magazine]. Nakahira was the editor, but because it was a series where two photographers collaborate, Tomatsu said that he wanted to work with me. And the theme for our issue was «Photography» think I did a good job then, and Tomatsu liked my work. And Nakahira observed this. And he saw Tokyoites and that's why he asked me to join. But I was hesitant, because at the time I was working for the Nippon Design Center. Yokoo Tadanori was there too. But Nakahira was persistent. My workplace was in Ginza. And so Nakahira, Okada [Takahiko], and Taki [Koji] came over to Ginza and persuaded me to join.

DD et WM : Dans le magazine Gendai no me (Regard contemporain) ?

TY : Oui. Nakahira en était l'éditeur, mais comme il s'agissait d'une série où deux photographes collaboraient, Tomatsu a dit qu'il voulait travailler avec moi. Et le thème de notre numéro était «La photographie». Je pense avoir fait du bon travail à l'époque, et Tomatsu a aimé mon travail. Et Nakahira l'a observé, il a vu des Tokyoïtes et c'est pour cela qu'il m'a demandé de le rejoindre. Mais j'ai hésité, parce qu'à l'époque je travaillais pour le Nippon Design Center. Yokoo Tadanori était là aussi. Mais Nakahira était tenace. Mon lieu de travail était à Ginza. Alors Nakahira, Okada [Takahiko] et Taki [Koji] sont venus à Ginza et m'ont persuadé de les rejoindre.

DD and WM : Do you remember what arguments they made?

TY : They stood in opposition to the photographic expression of the times. It's not about style. Provoke shaped their style as they went along, but I didn't know much about that. They were critical of the status quo. And that's why they called upon me to join. Those three were involved in the exhibition 100 Years of Photography. They were on the committee. So they had studied the history of Japanese photography. I think that's why they had something to say about the photography of our period.

DD et WM : Vous souvenez-vous des arguments qu'ils ont présentés ?

TY : Ils s'opposaient à l'expression photographique de l'époque. Ce n'est pas une question de style. Provoke a façonné leur style au fur et à mesure, mais je ne savais pas grand-chose à ce sujet. Ils critiquaient le statu quo. Et c'est pourquoi ils m'ont appelé à les rejoindre. Ces trois-là ont participé à l'exposition 100 ans de photographie. Ils faisaient partie du comité. Ils avaient donc étudié l'histoire de la photographie japonaise. Je pense que c'est pour cela qu'ils avaient quelque chose à dire sur la photographie de notre époque.

P489

DD and WM : Did you collaborate on the first issue? Were you involved in the selection? And was the name Provoke already established?

TY : I was still working in the Nippon Design Center, so I did that and Provoke at the same time. So I would shoot for Provoke while I was on location for the Nippon Design Center. I just gave the photographs to them and didn't do much else. But they did ask me to come and help print the first issue. Nakahira dragged me to the printer. Nakahira also told me to come for the layout of Gendai no me.

He was strict about that. At one point, there was this sentiment in Provoke that gritty and dirty meant strength, but Nakahira was very adamant about the printing quality.

DD et WM : Avez-vous collaboré sur le premier numéro ? Avez-vous participé à la sélection ? Et le nom de Provoke était-il déjà établi ?

TY : Je travaillais encore au Nippon Design Center, donc j'ai fait Provoke en même temps. Donc je shootais pour Provoke pendant que j'étais sur place pour le Nippon Design Center. Je leur ai juste donné les photos et je n'ai pas fait grand chose d'autre. Mais ils m'ont demandé de venir les aider à imprimer le premier numéro. Nakahira m'a entraîné jusqu'à l'imprimeur. Nakahira m'a aussi dit de travailler à la mise en page de Gendai no me. Il était rigoureux à ce sujet. À un moment donné, il y a eu ce sentiment dans Provoke que le sable et la saleté signifiaient la force, mais Nakahira était inflexible sur la qualité de l'impression.

DD and WM : As for the selection and the sequence and text by Okada and Nakahira, was it what you had expected?

TY : I didn't have a good understanding of Provoke at the time, so I thought, «Well, ok.»

DD et WM : En ce qui concerne la sélection, la séquence et le texte de Okada et Nakahira, est-ce que c'est ce à quoi vous vous attendiez ?

TY : Je n'avais pas une bonne compréhension de Provoke à l'époque, alors je me suis dit : «Bon, d'accord».

DD and WM : The manifesto is about finding another language aside from the spoken language. Could you identify with that?

TY : That was Nakahira and Taki. I read it. But I didn't contribute to it. I thought it was a grand statement. A good one.

DD et WM : Le manifeste vise à trouver une autre langue que la langue parlée. Pouvez-vous vous identifier à cela ?

TY : C'était Nakahira et Taki. Je l'ai lu. Mais je n'y ai pas contribué. J'ai trouvé que c'était une grande déclaration. Une bonne.

DD and WM : We read that it was difficult to finance the first issue. And since you were working, maybe Provoke would not have been possible without you. Is that true ? Were you a sponsor of Provoke?

TY : I was working and so I paid whatever my dues were. Taki was also working, at a public relations magazine. He paid up front. Okada paid too. The other two photographers haven't paid to this day ! They were dependent on Taki. They say he is the boss of their hearts.

DD et WM : Nous avons lu qu'il était difficile de financer le premier numéro. Et puisque vous travailliez, peut-être que Provoke n'aurait pas été possible sans vous. Est-ce vrai ? Étiez-vous un sponsor de Provoke ?

TY : Je travaillais et je payais donc mes cotisations, quelles qu'elles soient. Taki travaillait aussi, dans un magazine de relations publiques. Il payait d'avance. Okada payait aussi. Les deux autres photographes n'ont pas encore payé à ce jour ! Ils étaient dépendants de Taki. Ils disent qu'il est le patron de leur cœur.

DD and WM : Did you split the costs?

TY : Yes, but there were those who didn't pay, and Taki paid for them.

DD et WM : Avez-vous partagé les coûts ?

TY : Oui, mais il y a eu ceux qui n'ont pas payé, et Taki a payé pour eux.

DD and WM : Among the group, Nakahira and Taki were directly involved in political protests, yes ? But not the rest of the group. Did this divide create friction or debate in Provoke? Was a «new language» the group's only aim or was political participation important?

TY : To my knowledge, Nakahira and Taki didn't take part in demonstrations. Neither Moriyama nor I were involved in the political scene. We were only into photography.

DD et WM : Parmi le groupe, Nakahira et Taki ont été directement impliqués dans des manifestations politiques, est-ce vrai ? Mais pas le reste du groupe. Cette division a-t-elle créé des frictions ou un débat dans Provoke ? Une «nouvelle langue» était-elle le seul objectif du groupe ou la participation politique était-elle importante ?

TY : A ma connaissance, Nakahira et Taki n'ont pas participé à des manifestations. Ni Moriyama ni moi n'étions impliqués dans la scène politique. Nous ne faisons que de la photographie.

DD and WM : Did it create any tension with others who were participating?

TY : No, not at all. They (orthose who participated) didn't particularly ask others to do the same. And I was still working at the Nippon Design Center. But, politics aside, Nakahira and Okada were very much on the same page. I saw that they respected each other greatly. Nakahira was influenced by Okada. Moriyama would shoot a lot of photographs of inanimate objects : he would take blurred images of objects in supermarkets and so forth, and Taki would say that it was ...

DD et WM : Cela a-t-il créé des tensions avec les autres participants ?

TY : Non, pas du tout. Ils (les personnes qui ont participé) n'ont pas particulièrement demandé aux autres de faire de même. Et je travaillais toujours au Nippon Design Center. Mais, politique mise à part, Nakahira et Okada étaient très proches. J'ai vu qu'ils se respectaient beaucoup. Nakahira a été influencé par Okada. Moriyama prenait beaucoup de photos d'objets inanimés : il prenait des images floues d'objets dans les supermarchés et ainsi de suite, et Taki disait que c'était ...

P490

SY: An overflow of things. Moriyama would take photos of things: washing powder or whatever. He showed them to Taki, who simply said, «This is an overflow of things.»

TY : So they were able to complement each other. But Taki's photographs were influenced by Moriyama. He may not have been a true photographer. He would take these ugly pictures of naked women. He didn't really understand photography. His photos are those that Moriyama might have taken. Taki thought «ugly» to be more real. And that was not unrelated to Moriyama. Nakahira's sensibility, on the other hand, was very close to Okada in that he pursued quality printing.

SY : Un débordement de choses. Moriyama prenait des photos de choses : de la lessive ou autre. Il les montrait à Taki, qui disait simplement : «C'est un trop-plein de choses.»

TY : Ainsi, ils ont pu se compléter l'un l'autre. Mais les photographies de Taki ont été influencées par Moriyama. Il n'était peut-être pas un vrai photographe. Il prenait ces horribles photos de femmes nues. Il ne comprenait pas vraiment la photographie. Ses photos sont celles que Moriyama aurait pu prendre. Taki pensait que «laid» était plus réel. Et cela n'était pas sans rapport avec Moriyama. La sensibilité de Nakahira, en revanche, était très proche de celle d'Okada, en ce sens qu'il recherchait la qualité de l'impression.

DD and WM: What was the evolution, do you think, of the three issues of Provoke? How would you define the progression?

TY : I'm not sure I'd call it a «progression.» In the third issue, we had no theme. In the first issue was «summer.» And then there was «Eros» (the second issue). «Eros» was a theme of sorts. I don't think we had a fixed theme for no. 3. What we had selected indeed felt appropriate for the third issue. But there was no particular development. I shot a lot of fashion shows for no. 3. Brands Like Paco Rabanne and Courrèges, when they had their first fashion shows in Japan. Some people misunderstood. Because I was also shooting fashion for commercial photography, for fashion magazines. But [the two projects] were very different things. I also saw «fashion» as a symptom of civilization. In Japan there was also. Comme des Garçons [Kawakubo Rei]. There were figures emerging who thought fashion was not just a trend but a current in civilization. But those who didn't read deeply enough would look at my work and say, «Oh, this is commercial photography.» Personally, I don't think you'd be able to use them for commercial purposes.

DD et WM : Quelle a été l'évolution, selon vous, des trois numéros de Provoke ? Comment définiriez-vous la progression ?

DD et WM : Quelle a été l'évolution, selon vous, des trois numéros de Provoke ? Comment définiriez-vous la progression ?

TY : Je ne suis pas sûr que j'appellerais ça une «progression». Dans le troisième numéro, nous n'avions pas de thème. Dans le premier numéro, c'était «l'été». Et puis il y a eu «Eros» (le deuxième numéro). «Eros» était une sorte de thème. Je ne pense pas que nous avons un thème fixe pour le numéro 3. Ce que nous avons

choisi nous semblait en effet approprié pour le troisième numéro. Mais il n'y a pas eu de développement particulier. J'ai tourné beaucoup de défilés de mode pour le numéro 3. Pour des marques comme Paco Rabanne et Courrèges, lorsqu'elles ont fait leurs premiers défilés au Japon. Certaines personnes ont mal compris. Parce que je faisais aussi des photos commerciales de mode pour les magazines de mode. Mais [les deux projets] étaient très différents. Je voyais aussi la «mode» comme un symptôme de la civilisation. Au Japon, il y en avait aussi. Comme des Garçons [Kawakubo Rei]. Il y avait des personnalités qui pensaient que la mode n'était pas seulement une tendance, mais un courant de civilisation. Mais ceux qui ne lisaient pas assez profondément regardaient mon travail et disaient : «Oh, c'est de la photographie commerciale». Personnellement, je ne pense pas que vous pourriez les utiliser à des fins commerciales.

DD and WM : Was the spirit that of a collectively made assignment ? You were all shooting for something that you had decided on together?

TY : There was no discussion. For me, it was about shooting the current state of civilization. So, for each of us, it was our own thoughts.

DD et WM : L'esprit était-il celui d'une mission collective ? Vous visiez tous quelque chose que vous aviez décidé ensemble ?

TY : Il n'y a pas eu de discussion. Pour moi, il s'agissait de filmer l'état actuel de la civilisation. Donc, pour chacun de nous, c'était nos propres pensées.

SY : Each photographer had a kind of theme as each person was interested in some subject or other, and they brought that to the next issue of Provoke.

DD and WM : When do you think the «blur» of Provoke stopped being a language and started become a style?

TY : I'm not sure ... Many younger photographers became similar. They were very much like Moriyma. Nakahira's style would be hard to follow. But it was superficial emulation. Because Nakahira was a poet. Moriyma is essentially a designer. Or you could say that he was an artist. But Nakahira was a poet and a photographer. That's why he was able to deny poetry. Because he is a poet.

SY : Chaque photographe avait une sorte de thème car chacun s'intéressait à un sujet ou à un autre, et ils l'ont apporté au prochain numéro de Provoke.

DD et WM : Quand pensez-vous que le «flou» de Provoke a cessé d'être un langage pour devenir un style ?

TY : Je n'en suis pas sûr... Beaucoup de jeunes photographes se sont rapprochés. Ils ressemblaient beaucoup à Moriyma. Le style de Nakahira serait difficile à suivre. Mais c'était une émulation superficielle. Parce que Nakahira était un poète. Moriyma est essentiellement un styliste. Ou alors vous pourriez dire que c'était un artiste. Mais Nakahira était un poète et un photographe. C'est pourquoi il était capable de nier la poésie. Parce que c'est un poète.

DD and WM : So, you, Moriyma, and Nakahira would produce photos for each issue and Taki and Okada would produce texts. Is that correct?

TY : For example, Okada had a famous poem that went «omata biraki ni taete samayoe» (legs spread wide, endure, wander, from the book Wagahitomi [My Eyes]). That's what he wrote for «Eros.» The photographers, writers, and poet all gave what they had to Provoke. Again, I was isolated in my photography, so Yoshimasu [Gozo] (3) took pity on me and offered a text to accompany my work.

DD et WM : Donc, vous, Moriyma et Nakahira produisiez des photos pour chaque numéro et Taki et Okada produisaient des textes. Est-ce exact ?

TY : Par exemple, Okada avait un poème célèbre qui disait «omata biraki ni taete samayoe» (jambes écartées, endure, errer, du livre Wagahitomi [Mes yeux]). C'est ce qu'il a écrit pour «Eros». Les photographes, les écrivains et le poète ont tous donné ce qu'ils avaient à offrir. Une fois de plus, j'étais isolé dans ma

photographie, alors Yoshimasu [Gozo] (3) a eu pitié de moi et a proposé un texte pour accompagner mon travail.

P491

SY: Yoshimasu was not a Provoke member, but Okada asked him to contribute.

TY: They were both members of the poetry magazine Dramu kan (Drum). Among the poems that Okada wrote for my photography was one that goes, «Kono yugasa wa izen toshite nazo de aru (This gracefulness is still a mystery).

SY : Yoshimasu n'était pas un membre de Provoke, mais Okada lui a demandé de contribuer.

TY : Ils étaient tous deux membres du magazine de poésie Dramu kan (Tambour). Parmi les poèmes qu'Okada a écrit pour ma photographie, il y en a un qui dit : «Kono yugasa wa izen toshite nazo de aru (Cette grâce est encore un mystère).

DO and WM : Graceful is the opposite of provocative?

TY : Yes. So there's this white and transparent work in my photography. And that's quite a stark contrast from the darker photographic work that the others did. But there's also a danger to whiteness. I don't know if you know this one, one of my works is a white photo with a sea and solitary figures-it's very washed out with figures by the sea. The ebb and the flow of the water creates the illusion that they are standing in it. You could call that an elegy, you could call it gracefulness. That whiteness. It's aika (elegiac), Okada would say.

DO et WM : La grâce est le contraire de la provocation ?

TY : Oui. Il y a donc ce travail de blanc et de transparence dans ma photographie. Et il y a un contraste saisissant avec le travail photographique plus sombre des autres. Mais il y a aussi un danger pour la blancheur. Je ne sais pas si vous connaissez celle-ci, une de mes œuvres est une photo blanche avec une mer et des figures solitaires - elle est très délavée par les figures de la mer. Le flux et le reflux de l'eau crée l'illusion qu'ils sont debout dans la mer. Vous pouvez appeler cela une élégie, vous pourriez appeler cela de la grâce. Cette blancheur. C'est aika (élégiaque), dirait Okada.

DD and WM : When Nakahira and Moriyama published Kitarubeki kotoba no lame ni (For a Language to Come) and Shashin yo sayônara (Farewell Photography), how did you react?

TY : When Provoke neared the end, I felt that we might return to words again. Farewell Photography also felt like a reversion to words. I felt encouragement from Nakahira's words. But there was a more desperate feeling from Moriyama-a deadend kind of feeling. In Japan they call me the photographer of methodology, because I change my methods with each project. That's because I don't want to repeat myself. Nakahira was like that too. So I felt that he was not looking back but going ahead. And like Nakahira, I was also looking ahead by changing my method of photography. I'll candidly say that Moriyama was backward-looking. He hasn't changed since. Wherever he is, he is the same.

DD et WM : Lorsque Nakahira et Moriyama ont publié Kitarubeki kotoba no lame ni (Pour une langue à venir) et Shashin yo sayônara (Adieu photographie), comment avez-vous réagi ?

TY : Quand Provoke a approché de la fin, j'ai senti que nous pourrions revenir aux mots. Farewell Photography a également ressenti comme un retour aux mots. Les propos de Nakahira m'ont encouragé. Mais il y avait un sentiment plus désespéré de la part de Moriyama - une sorte de sentiment d'impasse. Au Japon, on m'appelle le photographe de la méthodologie, parce que je change mes méthodes à chaque projet. C'est parce que je ne veux pas me répéter. Nakahira était comme ça aussi. J'avais donc l'impression qu'il ne regardait pas en arrière mais qu'il allait de l'avant. Et comme Nakahira, je regardais aussi vers l'avenir en changeant ma méthode de photographie. Je dirai franchement que Moriyama était tourné vers le passé. Il n'a pas changé depuis. Où qu'il soit, il est le même.

DD and WM : Why was Araki not asked to join Provoke at the beginning?

TY : To this day, Nakahira probably doesn't approve of Araki. Araki tends to be misunderstood. [His work] seems like it's eroticism and nothing else.

DD et WM : Pourquoi n'a-t-on pas demandé à Araki de rejoindre Provoke au début ?

TY : Aujourd'hui encore, Nakahira n'approuve probablement pas Araki. Araki a tendance à être incompris. Son travail ressemble à de l'érotisme et à rien d'autre.

DD and WM : Araki's Xerox books, however, were made at the time of Provoke and project a similar spirit. It seems that it could have made sense to ask Araki to join. Was he refused because he was in advertising, working for Dentsu?

TY : His early works are similar to Provoke because they're ugly. I threw my copy [of his books] away. Araki sent copies to a writer by the name of Kanai Mieko, and she also said, I thought it was ugly, so I immediately threw it away!» The photographers that he did send the work to, were those that he perhaps felt would like them.

DD et WM : Les livres Xerox d'Araki, cependant, ont été réalisés à l'époque de Provoke et projettent un esprit similaire. Il semble qu'il aurait pu être logique de demander à Araki de les rejoindre. A-t-il été exclu parce qu'il travaillait dans la publicité, pour Dentsu ?

TY : Ses premiers ouvrages sont similaires à Provoke parce qu'ils sont moches. J'ai jeté mon exemplaire [de ses livres]. Araki a envoyé des copies à un écrivain du nom de Kanai Mieko, et elle a aussi dit : «Je pensais que c'était moche, alors je l'ai immédiatement jeté ! Les photographes à qui il a envoyé le travail sont ceux qui, selon lui, pourraient être intéressés.

DD and WM : Did Nakahira and Taki receive copies too?

TY : Probably. But it was never discussed. We never really talked about Araki at Provoke.

DD et WM : Nakahira et Taki ont-ils aussi reçu des copies ?

TY : Probablement. Mais cela n'a jamais été discuté. On n'a jamais vraiment parlé d'Araki à Provoke.

DD and WM : It is very often said that Provoke stopped for internal and external reasons.

TY : There were epigons emerging.

DD et WM : On dit souvent que Provoke a cessé pour des raisons internes et externes.

TY : Il y avait des épiphénomènes qui émergeaient.

DD and WM : Too many imitators?

TY : Yes, especially among the younger generation. It's probably easy to imitate Moriyama's work. It's easy to copy.

DD et WM : Trop d'imitateurs ?

TY : Oui, surtout parmi la jeune génération. C'est probablement facile d'imiter l'œuvre de Moriyama. C'est facile à copier.

P492

DD and WM : Why not continue without Moriyama and reinvent?

TY : It's a difficult issue. Being too concerned with meaning (or purpose) can be a doubleedged sword. How much distance do you put between yourself and meaning-it is a difficult balance. When I was young, I studied semantics. Weil, the basics, at least. It was difficult, but I did. There are critics who write about the disease of meaning. You can observe that sort of element in Nakahira's work. [What I call!] pre-modern photography was over-infused with meaning, and suffocating. Photographers before Vivo were like that. Their works were utterly infused with meaning. Photography depended on the meaning of the subject.

DD et WM : Pourquoi ne pas continuer sans Moriyama et réinventer ?

TY : C'est une question difficile. Être trop préoccupé par le sens (ou le but) peut être une arme à double tranchant. Quelle distance mettez-vous entre vous et le sens - c'est un équilibre difficile à trouver. Quand j'étais jeune, j'ai étudié la sémantique. Enfin, les bases, au moins. C'était difficile, mais je l'ai fait. Il y a des critiques qui écrivent sur la maladie du sens. Vous pouvez observer ce genre d'élément dans l'œuvre de Nakahira.

La photographie pré-moderne était trop imprégnée de sens, et étouffante. Les photographes d'avant Vivo

étaient comme ça. Leurs œuvres étaient totalement imprégnées de sens. La photographie dépendait de la signification du sujet.

DD and WM : In 1974, Toshi-e (Towards the City) was published. This was a collaboration with the designer Sugiura Kohei. He was the designer for Barakei (Ordea/ by Roses, 1961), and Kawada Kikuji's book Chizu (The Map, 1965). How did you come to know this designer? Were you already familiar with these two books?

TV : I did buy The Map. I find Sugiura to be a very intellectual designer. He's not your normal graphic designer. There's a difference in age [between us] but we share a generational sensibility. That's significant to me. When I brought the work [for Towards the City] to Sugiura, he said «A book is opened and read on the table. When you look at [this work], it's a bit big for something to look at on a table. But there's an element to your work that is expansive, so I think we should go with [a book that is] the same size as your prints.» He liked the way that it stretched out. There's a sense of expansion.

DD et WM : en 1974, Toshi-e (Vers la ville) a été publié. Il s'agit d'une collaboration avec le designer Sugiura Kohei. Il a été le concepteur de Barakei (Ordea/ by Roses, 1961) et du livre Chizu (The Map, 1965) de Kawada Kikuji. Comment avez-vous connu ce designer ? Connaissiez-vous déjà ces deux livres ?

TV : J'ai acheté The Map. Je trouve que Sugiura est un designer très intellectuel. Ce n'est pas votre graphiste habituel. Il y a une différence d'âge [entre nous] mais nous partageons une sensibilité générationnelle. C'est important pour moi. Quand j'ai apporté le travail [pour Towards the City] à Sugiura, il a dit : «Un livre est ouvert et lu sur la table. Quand vous regardez [cette œuvre], c'est un peu grand pour quelque chose à regarder sur une table. Mais il y a un élément de votre travail qui est expansif, donc je pense que nous devrions choisir [un livre qui est] de la même taille que vos tirages». Il aimait la façon dont il s'étendait. Il y a un sentiment d'expansion.

DD and WM : Who made the selection ? Who did the sequencing, and the editing?

TV : Sugiura did it all. If I trust someone, I leave it all to him. The fade-in and fade-out was Sugiura. In order to show the facade of civilization. It was a good design. Even now, when I ask someone to design, I leave it to them.

DD et WM : Qui a fait la sélection ? Qui a fait le séquençage, et le montage ?

TV : Sugiura a tout fait. Si je fais confiance à quelqu'un, je lui laisse tout. Le fondu enchaîné était Sugiura. Pour montrer la façade de la civilisation. C'était une bonne conception. Même aujourd'hui, quand je demande à quelqu'un de dessiner, je lui laisse le soin de le faire.

DD and WM : Why was Tokyoites inserted as a second small book into the center of Towards the City? How was this conceived?

TV : That was very significant. When I first published Tokyoites, I found its small size ideal.

DD et WM : Pourquoi a-t-on inséré Tokyoites comme deuxième petit livre au centre de Towards the City ? Comment cela a-t-il été conçu ?

TV : C'était très important. Quand j'ai publié Tokyoites pour la première fois, j'ai trouvé que leur petite taille était idéale.

SY : For Tokyoites Takanashi called himself the gatherer of scraps, and also the image hunter. These two monsters resided in him ... and he thought it was a beautiful arrangement.

TV : But Walter Benjamin had already used those words : «gatherer of scraps» and «image hunter.» I found this in a catalog that Mr. Tanaka [Jun] wrote on Miyamoto Ryūji.(4) Miyamoto also shoots trash-like buildings, you see? He mentions in the catalog that to understand a city, trash is an important key. He also mentions that I said that. But it was actually said even before, first by Benjamin. That's what I found out in the catalog. In any case, I was fed up with all the messiness that was Tokyoites, and I wanted to erase it.

SY : Pour les Tokyoites, Takanashi se disait le ramasseur de déchets, et aussi le chasseur d'images. Ces deux monstres résidaient en lui... et il trouvait que c'était un bel arrangement.

TV : Mais Walter Benjamin avait déjà utilisé ces mots : «ramasseur de déchets» et «chasseur d'images».

J'ai trouvé cela dans un catalogue que M. Tanaka [Jun] a écrit sur Miyamoto Ryūji(4). Miyamoto tire aussi sur des bâtiments qui ressemblent à des ordures, vous voyez ? Il mentionne dans le catalogue que pour comprendre une ville, les ordures sont une clé importante. Il mentionne également que j'ai dit cela. Mais cela a déjà été dit auparavant, d'abord par Benjamin. C'est ce que j'ai découvert dans le catalogue. En tout cas, j'en avais assez de tout le désordre des tokyoïtes, et je voulais l'effacer.

DD and WM: Why did you want to erase it?

TV: Because there was trash in it. So I told Sugiura, «print Tokyoites on black paper or something.» He said, «It's ok if it's thick, but perhaps you might want to make it in notebook form.» And if you look at the paper, you'll notice there's a slight tint. It's not white. It's expensive paper. And what was amazing was that Sugiura said «Takanashi, photographs are not for you alone.» When I asked him to make Tokyoites dark and black, that's what he said. Impressive, right?

DD et WM : Pourquoi avez-vous voulu l'effacer ?

TV : Parce qu'il y avait des déchets dedans. Alors j'ai dit à Sugiura, «imprimez les Tokyoïtes sur du papier noir ou quelque chose comme ça». Il m'a répondu : «C'est bon si c'est épais, mais peut-être que vous voudrez le faire sous forme de carnet». Et si vous regardez le papier, vous remarquerez qu'il y a une légère teinte. Ce n'est pas blanc. C'est du papier cher. Et ce qui était étonnant, c'est que Sugiura a dit : «Takanashi, les photos ne sont pas pour toi seul.» Quand je lui ai demandé de faire des photos de Tokyo en noir et blanc, c'est ce qu'il a dit. Impressionnant, non ?

P493

SV: Because Takanashi had asked Sugiura to print the Tokyoites photos on black paper so as to erase his previous work. But, Sugiura said «No, no.»

TV: And so Tokyoites is buried in the larger book, Towards the City; [it sits at the center of the book box] in a cut-out insert. Like a grave. Some Tokyoites photos do also appear in Towards the City.

SV : Parce que Takanashi avait demandé à Sugiura d'imprimer les photos des Tokyoïtes sur du papier noir afin d'effacer ses précédents travaux. Mais, Sugiura a dit «Non, non».

TV : Et donc Tokyoïtes est enterré dans le grand livre, Towards the City ; [il se trouve au centre de la boîte du livre] dans un encart découpé. Comme une tombe. Certaines photos de Tokyoïtes apparaissent également dans Towards the City.

DD and WM: It is said that Provoke went unnoticed in its day. Very few people saw copies, it was restricted in its distribution. Today it's considered a masterpiece publication. At that time, when you were a part of it, did you feel that the group was aiming at history, or simply expressing the energy of the times?

TV: It was really the era that drove us to do that. There was a certain atmosphere. I don't know about «history.» But it could not have been done if it wasn't for that era. It was the political sentiment of the times. That affected us.

DD et WM : On dit que Provoke est passé inaperçu en son temps. Très peu de gens ont vu des copies, elle était limitée dans sa distribution. Aujourd'hui, elle est considérée comme un chef-d'œuvre de publication. A l'époque, lorsque vous en faisiez partie, aviez-vous le sentiment que le groupe visait l'histoire, ou qu'il exprimait simplement l'énergie de l'époque ?

TV : C'est vraiment l'époque qui nous a poussés à faire cela. Il y avait une certaine atmosphère. Je ne sais pas ce qu'est «l'histoire». Mais cela n'aurait pas pu se faire sans cette époque. C'était le sentiment politique de l'époque. Cela nous a affectés.

DD and WM: Did you ever sense that it would be appreciated to this degree?

TV: Not at all. None of us thought about that. That's probably why we were able to do what we did. But Nakahira took a bad tum and Moriyama was very depressed after Provoke. So it was not only a game for free. They both suffered. They were taking drugs, but I didn't have that inclination. So I thought, what I should do is shoot parts of the city that were spared from war or natural disaster. And that is Machi (Town, 1977). So, Town came out, I think, because of Provoke.

Nakahira went on to write about materialism. I was doing the Town serial for Asahi Camera magazine, and Nakahira encouraged me. By the way, this year [2015], from May to September at the National Museum of Modern Art, they are going to do an exhibition of 1970s materialism. Nakahira is writing an introduction for it, and the curator asked me if he could use my work from Town. I think they are going to show work by Mono-ha artists too. Ali of it is based on Nakahira's philosophy. What I'm most interested in right now ... I'm going to put out a new book in the summer. That's important to me. To always turn out something new. I don't look back. That's the Provoke esprit. Look at Nakahira.

DD et WM : Avez-vous jamais eu le sentiment que cela serait apprécié à ce point ?

TV : Pas du tout. Aucun d'entre nous n'y a pensé. C'est probablement pour cela que nous avons pu faire ce que nous avons fait. Mais Nakahira a pris un mauvais coup et Moriyama était très déprimé après Provoke. Ce n'était donc pas seulement un jeu gratuit. Ils ont tous les deux souffert. Ils prenaient des drogues, mais je n'avais pas cette envie. Je me suis donc dit que je devais photographier les quartiers de la ville qui avaient été épargnés par la guerre ou les catastrophes naturelles. Et c'est Machi (Ville, 19TT). Donc, Town est sorti, je pense, à cause de Provoke.

Nakahira a continué à écrire sur le matérialisme. Je faisais la série Town pour le magazine Asahi Camera, et Nakahira m'a encouragé. D'ailleurs, cette année [2015], de mai à septembre au Musée national d'art moderne, ils vont faire une exposition sur le matérialisme des années 1970. Nakahira est en train d'écrire une introduction pour cette exposition, et le conservateur m'a demandé s'il pouvait utiliser mon travail de Town. Je pense qu'ils vont aussi montrer des œuvres d'artistes de Mono-ha. Ali de celui-ci est basé sur la philosophie de Nakahira.

Ce qui m'intéresse le plus en ce moment... Je vais sortir un nouveau livre cet été. C'est important pour moi. De toujours sortir quelque chose de nouveau. Je ne regarde pas en arrière. C'est ça, l'esprit Provoke. Regarde Nakahira.

P495

Performance

Performance

P499

Hi Red Center / «Sakkano no hatsugen to sakuhi» (Memorandum to You)

Hi Red Center / «Sakkano no hatsugen to sakuhi» (Mémorandum pour vous)

If you encounter a baffling event or a strange incident, Hi Red Center is not unconnected to you. If you cannot make judgments about causes and effects beyond your cognition and calculations, you cannot deny that such incidents have not grown in front of you from a variety of seeds planted as part of the niche operations of the Center. What fascinates, impels, and fills us with vital and strong tensions based on numerous experiments and experiences over a period of twenty-odd years is absolutely not found within the completed object itself. Rather, we have inferred that it always exists in the indeterminate and unresolved. This kind of thinking is the point of departure for all plans by the Center. It creates

opportunities for things. Whereas corporations manage to turn out completed objects in the course of their business, the work of the Center ends with the creation of opportunities. It unfolds while overturning and transforming plans and images, developing in a way that is unfathomable to the parties concerned, or providing energy that fades away within a set of circumstances. It is the thing as a seed. In our industry, the case of the counterfeit thousand-yen bills, the case of Soka Jiro and the exploding objects, and the platform-pushing incident are some of the things that have recently shown strong permeability without making contact. Like all corporations, Hi Red Center does not regret releasing its products into society. However it grows and develops, that is the action of circumstances and has nothing to do with us. Consequently, Hi Red Center provides absolutely no after-sales warranty services for such incidents, for which we cannot be held responsible.
Bijutsu techo 227, October 1963: 35-40.

Si vous êtes confronté à un événement déroutant ou à un incident étrange, le Centre Hi Red n'est pas sans rapport avec vous. Si vous ne pouvez pas porter de jugement sur les causes et les effets au-delà de vos connaissances et de vos calculs, vous ne pouvez pas nier que de tels incidents ne se sont pas produits devant vous à partir d'une variété de graines plantées dans le cadre des activités de niche du Centre. Ce qui nous fascine, nous stimule et nous remplit de tensions vitales et fortes, basées sur de nombreuses expériences et expériences sur une période d'une vingtaine d'années, ne se trouve absolument pas dans l'objet achevé lui-même. Nous en avons plutôt déduit qu'il existe toujours dans l'indéterminé et le non résolu. Ce type de réflexion est le point de départ de tous les projets du Centre. Elle crée des opportunités pour les choses. Alors que les entreprises parviennent à produire des objets achevés dans le cadre de leurs activités, le travail du Centre se termine par la création d'opportunités. Il se déploie en renversant et en transformant les plans et les images, en se développant d'une manière insondable pour les parties concernées, ou en fournissant une énergie qui s'évanouit dans un ensemble de circonstances. C'est la chose comme une graine. Dans notre secteur, le cas des faux billets de mille yens, le cas de Soka Jiro et des objets qui ont explosé, et l'incident de poussée de la plate-forme sont quelques-uns des éléments qui ont récemment montré une forte perméabilité sans contact. Comme toutes les entreprises, le Hi Red Center ne regrette pas de diffuser ses produits dans la société. Cependant, elle grandit et se développe, c'est l'action des circonstances et n'a rien à voir avec nous. Par conséquent, Hi Red Center ne fournit absolument aucun service de garantie après-vente pour de tels incidents, pour lesquels nous ne pouvons être tenus responsables.

Bijutsu techo 227, octobre 1963 : 35-40.

P532

*Terayama Shuji / «Shibaigoya no soto de mita jigoku no yonmaku»
(Four Scenes of Hell I Saw Outside the Theater)*

**Terayama Shuji / «Shibaigoya no soto de mita jigoku no yonmaku»
(Quatre scènes de l'enfer que j'ai vues en dehors du théâtre)**

The film Three Mothers (1949) by Daiei Film indeed made you cry triple times. (1) I remember seeing it three times in an old theater, where the odor from their non-flush toilets irritated the nose. Life is like a street theater from a time before films were made and it is filled with sorrows. That's why I escape into the darkness of the movie theater, letting the movies handle life's misfortunes on screen. When I realized that my mother was not going to return from her two-day trip on a ferry and that I had become an «orphan,» she was already working as a barmaid in a coal town. Ever since my mother left, I never cleaned the house. When I found my mother's hair on the tatami floor, I would wrap it around my finger and measure its length. I was fine for about two months, but around autumn, when I was bathing in a public bath, tears fell down my face ...

Le film Trois Mères (1949) de Daiei Film vous a en effet fait pleurer trois fois. (1) Je me souviens l'avoir vu trois fois dans un vieux théâtre, où l'odeur de leurs toilettes sans chasse d'eau irritait le nez. La vie est

*Ms. Wakao Ayako, you steal souls . Every day at sunset, I would see your image projected onto the theater of the sky.
I chased your face that was bigger than the clouds. The self I was back then Will never return
Ms. Wakao Ayako, you are what I lack, a timeless time.
And you are also a circus that travels
Through the hills before one's life.*

Mme Wakao Ayako, vous volez des âmes . Chaque jour, au coucher du soleil, je voyais votre image projetée sur le théâtre du ciel.

Je poursuivais votre visage qui était plus grand que les nuages. Le moi que j'étais à l'époque ne reviendra jamais

Madame Wakao Ayako, vous êtes ce qui me manque, un temps intemporel.

Et vous êtes aussi un cirque qui voyage

A travers les collines avant la vie.

*At the time, I was studying to get admitted to a maritime school. In the second floor of my lodge,
I remade Marx's writings into sexual songs, while looking at my thin beard using the surfaces of a
Jackknife ...*

À l'époque, j'étudiais pour être admis dans une école maritime. Au deuxième étage de ma loge, j'ai refait les écrits de Marx en chansons sexuelles, tout en regardant ma fine barbe à l'aide des surfaces d'un canif

....

Ms. Wakao Ayako, I shall become a sailor. Sailors are really cool because they can lower their anchor anywhere.

Madame Wakao Ayako, je vais devenir marin. Les marins sont vraiment cool parce qu'ils peuvent jeter l'ancre n'importe où.

*The chains of the soul, stammering rope, the anchor of poetry!
In between your image on the movie screen and my dreadful hangover
The concrete presence of an anchor that has been lowered should never be erased. I will lower my anchor down into your smile.
Carrying illusions as my hand luggage of today.
I shall surpass you. From the ... port town of Tohoku. Where to? Wherever. As long as there is a movie theater!
Napping inside the theater that is playing Wakao Ayako's movies
I wake up from sleep. And I fall asleep again!
From serving an era. To betraying a different era. I recite.
I will keep paying 150 yen to buy your smiling face.*

Les chaînes de l'âme, la corde bégayante, l'ancre de la poésie !

Entre ton image sur l'écran et ma terrible gueule de bois

La présence concrète d'une ancre qui a été abaissée ne doit jamais être effacée. Je vais abaisser mon ancre dans votre sourire.

Porter des illusions comme mon bagage à main d'aujourd'hui.

Je vous surpasserai. Depuis la ... ville portuaire de Tohoku. Jusqu'où ? N'importe où. Tant qu'il y aura un cinéma!

Une sieste dans le cinéma qui passe les films de Wakao Ayako

Je me réveille du sommeil. Et je m'endors à nouveau !

De servir une époque. De trahir une autre époque. Je récite.

Je continuerai à payer 150 yens pour acheter votre visage souriant.

P533

The Third Song: Eyeball Repairer's Phantom Crime

According to the eyeball repairer, the two eyes of human beings serve different purposes. One theory

states that one eye looks at other individuals, while the other looks at the self. Another theory stipulates that one eye «discovers» while the other eye «abandons.»

La troisième chanson : Le crime fantôme du réparateur d'yeux

Selon le spécialiste du globe oculaire, les deux yeux des êtres humains servent à des fins différentes. Selon une théorie, un œil regarde les autres individus, tandis que l'autre se regarde lui-même. Une autre théorie stipule qu'un œil «découvre» tandis que l'autre œil «abandonne».

Anyway, if you find that the two eyes are imbalanced, you must scoop one of them out with a sickle. Then, for the eye that «discovers» the self, it is good to wipe the blood off, polish it with an oil-stained black cloth until it shines, and display it on the dark drawing-room table. I will keep on abandoning the world with my remaining eye, and maybe travel to Siberia. The one eye I'm left with will gaze at people endlessly in order to abandon them, and on the boundless clouds of the sunset in people's hometowns,

De toute façon, si vous constatez que les deux yeux sont déséquilibrés, vous devez en retirer un avec une faucille. Ensuite, pour l'œil qui se «découvre», il est bon d'essuyer le sang, de le polir avec un chiffon noir taché d'huile jusqu'à ce qu'il brille, et de l'exposer sur la table sombre du salon. Je continuerai à abandonner le monde avec l'œil qui me reste, et je me rendrai peut-être en Sibérie. Le seul œil qui me reste regardera sans cesse les gens afin de les abandonner, et les nuages sans limites du coucher de soleil dans les villes natales des gens,

It will count the number of swallows that are flying by, as I rest with my eye closed. Amidst the comfort of a new darkness A gentle, blindfolded era goes by My vision will become that of a hawk, glancing at the horizon, at faraway winter fields. But the horizon of my imagination is vast and cold. I cannot spot the practitioner, and because of that the punishment still awaits!

Il comptera le nombre d'hirondelles qui passent, alors que je me repose les yeux fermés.

Au milieu du confort d'une nouvelle obscurité

Une époque douce, les yeux bandés, passe

Ma vision deviendra celle d'un faucon, jetant un regard à l'horizon, sur les lointains champs d'hiver. Mais l'horizon de mon imagination est vaste et froid. Je ne peux pas repérer le praticien, et de ce fait, la punition attend encore !

The Fourth Song: The ABC Code of Conduct: Shinjuku Episode

Once I was gifted a human finger stuffed into a jar. Masa gave it to me as proof of our friendship. The finger preserved in alcohol looked blue like waxwork. «I didn't have medicinal alcohol, so I soaked it with liquor-generously with V.S.O.P.»

La quatrième chanson : Le code de conduite de l'ABCÉpisode de Shinjuku.

Un jour, j'ai reçu un doigt humain dans un bocal. Masa me l'a donné comme preuve de notre amitié.

Le doigt conservé dans l'alcool était bleu comme une cire. «Je n'avais pas d'alcool médicinal, alors je l'ai trempé dans de l'alcool - généreusement avec du V.S.O.P.»

*If you are getting married, don't marry a yakuza
Yakuza will be full of troubles 3*

Si vous vous mariez, n'épousez pas un yakuza

Le yakuza sera plein de problèmes (3)

... Masa's life has similarly been full of hardships. He ended up in jail on charges of injury and assault. But somehow he could never forget the time we shared in the hospital when we had the same disease, so it seems he's been trying hard to maintain our friendship as if turning a collection of sentimental poems page by page. I went to prison to gift him his favorite pieces of salmon. He was elated, and asked if he could do anything for me. So I said, aHm, I'm interested in the doodles n prison walls. Could you write them down and show me?»

... La vie de Mesa a également été pleine d'épreuves. Il s'est retrouvé en prison pour blessures et agressions. Mais d'une certaine manière, il n'a jamais pu oublier le temps que nous avons passé à l'hôpital lorsque nous avons eu la même maladie. Il semble donc qu'il ait fait de son mieux pour maintenir notre amitié, comme s'il tournait un recueil de poèmes sentimentaux page par page. Je suis allé en prison pour lui offrir ses morceaux de saumon préférés. Il était ravi et m'a demandé s'il pouvait faire quelque chose pour moi. Alors j'ai dit, ahMm, je suis intéressé par les murs de la prison. Pourriez-vous les écrire et me les montrer ?»

After a week, he sent me a notebook full of the scribbles from the walls: -The Guestbook of Jail: Essays on Life.» Reading the notebook, I realized that prison is just another «theater.»

Au bout d'une semaine, il m'a envoyé un cahier rempli des gribouillages des murs : -Le livre d'or de la prison : Essais sur la vie.» En lisant le carnet, j'ai réalisé que la prison n'est qu'un autre «théâtre».

Below I present to you one part of it, some stage directions for a one-time show that will never be performed a gain. I dedicate this documentary to Masa's fellow inmates, who may feel nostalgic after reading it; my friend Masa; and all other rebels of our era.

Je vous en présente ci-dessous une partie, quelques indications scéniques pour un spectacle unique qui ne sera jamais présenté. Je dédie ce documentaire aux autres détenus de Masa, qui peuvent se sentir nostalgiques après l'avoir lu, à mon ami Masa et à tous les autres rebelles de notre époque.

P534

«To whomever enters this cell: I, the defendant, am a so-called male prostitute from Yanaka, Taitoo district. I live in the male prostitute room in the solitary building No. 1. Please write to me when you are lonely. My female name is Mitsuko. No. 3111 Tamashiro Reiza a.k.a. Mitsuko.»

«A quiconque entre dans cette cellule : Moi, l'accusé, je suis un soi-disant prostitué de Yanaka, dans le district de Taitoo. Je vis dans la salle des prostitués dans le bâtiment d'isolement n°1. Veuillez m'écrire lorsque vous vous sentez seul. Mon nom féminin est Mitsuko. No. 3111 Tamashiro Reiza alias Mitsuko.»

Cops are all stupid. Why do they arrest us transvestites? I'm not going to quit. It's so frustrating. Making men fall deeply in love. Damn bastards.

Les flics sont tous stupides. Pourquoi nous arrêtent-ils, nous les travestis ? Je ne vais pas abandonner. C'est tellement frustrant. Faire tomber les hommes profondément amoureux. Putain de salauds.

My name is Matsushita Gora. I've liked women since I was a child. At age fifteen, people called me clit-licking Matsushita. I'll continue to love clits.

Je m'appelle Matsushita Gora. J'aime les femmes depuis que je suis enfant. À quinze ans, les gens m'appelaient Matsushita, la lècheuse de clitoris. Je continuerai à aimer les clichés.

Glowing fireflies. Snow outside the window. (4)

Des lucioles qui brillent. La neige à la fenêtre. (4)

Klii the octopus.

Klii la pieuvre.

A lonely boy with no parents. The lonely wolf in fashion. Have not loved any girl. The only reliable thing is my Colt. Jikkoku-gumi of the Kanta region: MATSU, Tatsu. May 1, 1963, discharged from Nara Youth Detention Center. Arrested in July of the same year. Sentenced to one and a half to three years in Nara Juvenile Prison. In early 1964, started to serve my terms.

Un garçon solitaire sans parents. Le loup solitaire à la mode. N'a jamais aimé une fille. La seule chose fiable est mon Colt. Jikkoku-gumi de la région de Kanta : MATSU, Tatsu. 1er mai 1963, libéré du centre de détention pour jeunes de Nara. Arrêté en juillet de la même année. Condamné à un an et demi à trois ans dans la prison pour mineurs de Nara. Au début de l'année 1964, a commencé à purger mes peines.

Spend your day as if it's a minute.

Passez votre journée comme si elle n'était qu'une minute.

Yamamo Fujlko: jailed for murder.

Yamamo Fujlko : emprisonné pour meurtre.

*Akemi Tomiko Mldori Kazuko Nonko
Chibl Okuko Omaru Nanko Sho-chan Yukie (5)*

Akemi Tomiko Mldori Kazuko Nonko

Chibl Okuko Omaru Nanko Sho-chan Yukie (5)

I'm most scared about the beatings. I don't want to go to Fucho Prison .

Ce qui me fait le plus peur, ce sont les coups. Je ne veux pas aller à la prison de Fucho.

Saturday: I forgot

Friday: Who Am I?, Naniwa Entertainment Show (8)

Thursday: Hopeful Generation, 7 a professional baseball night game

Wednesday: Class On Wit, Cheerful Cafes

Tuesday: Origins of a Story (9)

Monday: Three Songs (10)

Sunday: I forgot.

Samedi : J'ai oublié

Vendredi : Qui suis-je ?, Naniwa Entertainment Show (8)

Jeudi : Hopeful Generation, 7 un match de baseball professionnel de nuit

Mercredi : Classe sur l'intelligence, cafés joyeux

Mardi : Les origines d'une histoire (9)

Lundi : Trois chansons (10)

Dimanche : J'ai oublié.

Everybody said he's a bad person, but to me he was always nice.

Tout le monde dit que c'est une mauvaise personne, mais pour moi, il a toujours été gentil.

I masturbate to a photograph.

Teardrops fall-with them I write the word «obligation»

Je me masturbe devant une photo.

Les larmes tombent - avec elles j'écris le mot «obligation».

*Moriyama Daido, Nippon gekijo shashincho (Japan : A Photo Theater), Tokyo: Muromachi Shobe, 1968,
np. Translated by Sandy Lin.*

Moriyama Daido, Nippon gekijo shashincho (Japan: A Photo Theater), Tokyo: Muromachi Shobe, 1968, np.
Translated by Sandy Lin.

Araki Nobuyoshi

«Interviews: Purovôku ni shigeki saretâ 'hitoridake no nanajûnen anpo'»
(Interviews: My Solitary Protest against the 1970 US-Japan Security Treaty
Provoked / by Provoke)

Araki Nobuyoshi

(Interviews : Ma protestation solitaire contre le traité de sécurité USA-Japon de 1970
provoqué par Provoke)

In 1964, your photo series Satchin received an award from Taiyô magazine. You held several photography exhibitions between then and 1967, all the while working at [the advertising firm] Dentsu. Then in 1970, you began seriously pursuing a career in photography. In sum, the period when Provoke was active is a blank in your timeline. What were your thoughts on Provoke at the time?

En 1964, votre série de photos Satchin a reçu un prix du magazine Taiyô. Vous avez organisé plusieurs expositions de photos entre cette date et 1967, le blanc travaillant chez [le publicitaire] Dentsu. Puis, en 1970, vous avez commencé à poursuivre sérieusement une carrière de photographe. En somme, la période où Provoke était actif est un blanc dans votre chronologie. Que pensiez-vous de Provoke à l'époque ?

At the time I felt kind of jealous toward Provoke, since I really liked what they were doing. They fit really well with what I wanted to do, and even though I didn't really like working in a group, I wanted to join them. But I was an employee of Dentsu. I wasn't qualified to join such an avant-garde movement as an employee of an advertising agency. If I was going to ask if I could join, I thought that I must quit Dentsu. Feeling torn and jealous, I worked alone, taking my own photographs in Dentsu's studios. I was very inspired by Provoke. Although Provoke is not usually discussed in the history of Japanese photography-it was like a giant bomb, made underground and thrown by the radicals. That era was also a very exciting period.

À l'époque, j'étais un peu jaloux de Provoke, car j'aimais beaucoup ce qu'ils faisaient. Ils correspondaient vraiment bien à ce que je voulais faire, et même si je n'aimais pas vraiment travailler en groupe, je voulais les rejoindre. Mais j'étais un employé de Dentsu. Je n'étais pas qualifié pour rejoindre un tel mouvement d'avant-garde en tant qu'employé d'une agence de publicité. Si j'allais demander à rejoindre le mouvement, je pensais que je devais quitter Dentsu. J'étais jaloux et je travaillais seul, je prenais mes propres photos dans les studios de Dentsu. J'ai été très inspiré par Provoke. Bien que Provoke ne soit pas habituellement abordé dans l'histoire de la photographie japonaise, il était comme une bombe géante, fabriquée sous terre et lancée par les radicaux. Cette époque a également été une période très excitante.

So you were looking at Provoke as an observer, while preparing for your publication of Xerox Photo Albums and the exhibition The Truth about Carmen Marie, in 1970.

Vous regardiez donc Provoke comme un observateur, qui préparait votre ouvrage Xerox Photo Albums et l'exposition The Truth about Carmen Marie, en 1970.

I felt uncertain. I was actually already photographing something, but I fought the urge to disclose it until 1970, when I finally decided to declare my start as a photographer as part of my own 1970 US-Japan Security Treaty protest. So I held the show Shûrusenchimentarizumu sengen 2 / Karumen Mari no shinsô [Sur-Sentimentalism Manifesto No. 2 / The Truth about Carmen Marie] at the Kunugi Gallery. I was photographing a girl hanging around in Shinjuku, who looked like the popular singer Carmen Maki. At that time I often picked up girls who were bumming around on the streets, brought them into the studios of Dentsu, and photographed them. «Carmen Marie» was about Carmen Pussy, so I couldn't just publish the photographs from the show as they were in a photobook. So I trimmed and modified them. I actually found these recently; my modifications are quite interesting. Here, this photograph could convincingly be a part of Provoke right? It sure provokes [laughs]. Anyhow, I was

very much stimulated by Provoke. But instead of working in a group, I wanted to start my very own 1970 US-Japan Security Treaty protest, so I published Xerox Photo Albums, limited edition of seventy copies each.

Je me sentais incertain. En fait, je photographiais déjà quelque chose, mais j'ai lutté contre l'envie de le divulguer jusqu'en 1970, lorsque j'ai finalement décidé de déclarer mes débuts de photographe dans le cadre de ma propre protestation contre le traité de sécurité entre les États-Unis et le Japon en 1970. J'ai donc organisé l'exposition Shūrusenchimentarizumu sengen 2 / Karumen Mari no shinsō [Manifeste du sur-sentimentalisme n° 2 / La vérité sur Cannen Marie] à la galerie Kunugi. Je photographiais une fille qui traînait à Shinjuku et qui ressemblait à la chanteuse populaire Carmen Maki. À cette époque, je prenais souvent des filles qui traînaient dans les rues, je les amenais dans les studios de Dentsu et je les photographiais. «Carmen Marie» était sur Carmen Pussy, je ne pouvais donc pas publier les photos du spectacle comme elles l'étaient dans un livre de photos. Je les ai donc découpées et modifiées. En fait, je les ai trouvées récemment ; mes modifications sont assez intéressantes. Cette photo pourrait faire partie de Provoke de manière convaincante, n'est-ce pas ? ça provoque certainement [rires]. Quoi qu'il en soit, j'ai été très stimulé par Provoke. Mais au lieu de travailler en groupe, j'ai voulu lancer ma propre manifestation de 1970 contre le traité de sécurité entre les États-Unis et le Japon, et j'ai donc publié des albums de photos Xerox, en édition limitée à soixante-dix exemplaires chacun.

Around that time, Xeroxed photographs [by Moriyama Daidō] also appeared as works in the third issue of Provoke.

À cette époque, les photographies Xeroxed [de Moriyama Daidō] ont également été publiées dans le troisième numéro de Provoke.

It boils down to Andy Warhol. I really liked William Klein and Warhol at the time. I was working on a series called Pecchankōra [Squashed Co/a], without knowing that Warhol had already copied me five or ten years before [laughs].

Cela se résume à Andy Warhol. J'aimais beaucoup William Klein et Warhol à l'époque. Je travaillais sur une série appelée Pecchankōra [Squashed Co/a], sans savoir que Warhol m'avait déjà copié cinq ou dix ans auparavant [rires].

If seems like the influence of Klein was also very central to Mr. Nakahira and Mr. Moriyama during that period

Il semble que l'influence de Klein ait également été très centrale pour M. Nakahira et M. Moriyama pendant cette période

Yeah, I agree. To be honest, with regard to Provoke, I was especially jealous of Mr. Moriyama's love affairs in the second issue. Those blurry photographs taken at love hotels-they were the most outstanding. They captured something from the moment. Because they were blurry, you couldn't tell who the women were, so I later asked Mr. Moriyama, «Why are they blurry?» and he told me that it's a «samurai's mercy.» He probably couldn't disclose the identity of his lover then. I don't actually think that was true, but that was his situation. I like how he doesn't explain. Maybe it's just that I explain too much [laughs]. During the same period, I was photographing the faces of middle-aged women, thinking in my head that although Mr. Moriyama's photographs are great they don't show the faces.

Oui, je suis d'accord. Pour être honnête, en ce qui concerne Provoke, j'étais particulièrement jaloux des amours de M. Moriyama dans le deuxième numéro. Ces photos floues prises dans des love-hôtels - elles étaient les plus frappantes. Elles ont capturé quelque chose du moment. Parce qu'elles étaient floues, on ne pouvait pas dire qui étaient les femmes, alors j'ai demandé plus tard à M. Moriyama, «Pourquoi sont-elles floues ?» et il m'a dit que c'est une «miséricorde de samourai». Il ne pouvait probablement pas révéler l'identité de son amante à l'époque. Je ne pense pas que c'était vrai, mais c'était sa réalité. J'aime bien qu'il ne s'explique pas. Peut-être que c'est juste que j'explique trop [rires]. Pendant la même période, je photo-

graphiais les visages de femmes d'âge moyen, en me disant que même si les photos de M. Moriyama sont superbes, elles ne montrent pas les visages.

P589

It seems Mr. Moriyama was in the minds of many photographers at that time.

Il semble que M. Moriyama était dans l'esprit de nombreux photographes à cette époque.

Mr. Moriyama had always been a star. He's an idol-an idol in the context of Provoke and an idol among us. Mr. Moriyama's Shashin yo sayonara (Farewell Photography) and Takuma Nakahira's Kitarubeki kotoba no tame ni (For a Language to Come) are two of my most favorite photobooks. I reorganize my study room at the end of every year, but these two always occupy a place in my group of ten favorite photobooks that I keep in my study room. Well, recently my own photobooks have quickly filled up all ten spots [laughs].

M. Moriyama a toujours été une star. Il est une idole - une idole dans le contexte de Provoke et une idole parmi nous. Le Shashin yo sayonara (Adieu photographie) de M. Moriyama et le Kitarubeki kotoba no tame ni (Pour une langue à venir) de Takuma Nakahira sont deux de mes livres photos préférés.

Je réorganise ma bibliothèque à la fin de chaque année, mais ces deux livres occupent toujours une place dans mon groupe de dix livres photos préférés que je conserve dans ma bibliothèque. Eh bien, récemment, mes propres albums photos ont rapidement rempli les dix places [rires].

So would you say that you're the most appropriate successor to Provoke?

Diriez-vous donc que vous êtes le successeur le plus pertinent de Provoke ?

Yes. I say this all the time, but I think what's great about Provoke is that its members didn't make photographs; they said: these aren't photographs, nor are they complete works. You know the feeling of aspiring to something? That's the best part about photography. It is the liveliest moment of the creator. I call it «the freshest moment.»(3). I bet that if today's youngsters saw Provoke, they would start to wonder why the heck they're working with 8 x 10 format film, being all talk and carrying huge cameras. Provoke provided farm-fresh delivery or refrigerated delivery services. Well, at that time there was no refrigerated service yet, so it was more like a hot delivery service, though Mr. Takanashi was kind of playing it cool [laughs].

Oui, je le dis tout le temps, mais je pense que ce qui est génial avec Provoke, c'est que ses membres n'ont pas fait de photos ; ils ont dit : ce ne sont pas des photos, ni des œuvres complètes. Vous savez ce que c'est que d'aspirer à quelque chose ? C'est ce qu'il y a de mieux dans la photographie.

C'est le moment le plus vivant du créateur. Je l'appelle «le moment le plus frais»(3). Je parie que si les jeunes d'aujourd'hui voyaient Provoke, ils commenceraient à se demander pourquoi diable ils travaillent avec des pellicules au format 8 x 10, en parlant et en portant d'énormes appareils photo. Provoke fournissait des services de livraison de produits frais à la ferme ou de livraison réfrigérée. À l'époque, il n'y avait pas encore de service réfrigéré, donc c'était plutôt un service de livraison à chaud, bien que M. Takanashi la jouait plutôt cool [rires].

Mr. Takanashi was high/y stimulated by Mr. Nakahira and Moriyama, so it indeed was a very «hot» time for him.

M. Takanashi était très stimulé par M. Nakahira et Moriyama, ce fut donc une période très «chaude» pour lui.

Yeah; the part that made me jealous was how they were stimulating and influencing each other as rivals. It's a very nice relationship. I could tell that even from observing them. Mr. Moriyama and Mr. Nakahira would often go to the beach or some island together. Hearing about them, I thought, «Damn, they're doing such exciting things.» That's how I felt, but my position prevented me from joining them, since I thought that people whose hands were dirty from working at an advertising agency shouldn't enter somewhere that is pure. I was also being indecisive, since once I get comfortable, it's hard for me to leave [laughs]. Working at Dentsu, I could afford to drink brandy and smoke cigars at clubs in Ginza.

Oui, ce qui me rendait jaloux, c'est la façon dont ils se stimulaient et que, concurrents, ils s'influençaient mutuellement. C'est une très belle relation. Je pouvais le dire même en les observant. M. Moriyama et M. Nakahira allaient souvent ensemble à la plage ou sur une île. En entendant parler d'eux, je me suis dit : «Bon sang, ils font des choses si excitantes.» C'est ce que j'ai ressenti, mais ma position m'empêchait de les rejoindre, car je pensais que les gens qui avaient les mains sales en travaillant dans une agence de publicité ne devaient pas entrer dans un endroit qui est pur. J'étais également indécis, car une fois que je suis à l'aise, il m'est difficile de partir [rires]. En travaillant chez Dentsu, je pouvais me permettre de boire du brandy et de fumer des cigares dans les clubs de Ginza.

So you were an oddball, who, despite being part of that industry, used guerrilla tactics that were opposed to those of Dentsu. Most photographers became famous through Camera Mainichi-a central magazine in the photo world at that time-but I think you entered the stage from a whole different place.

Vous étiez donc un excentrique qui, bien que faisant partie de cette industrie, utilisait des tactiques de guérilla opposées à celles de Dentsu. La plupart des photographes sont devenus célèbres grâce à Camera Mainichi - un magazine central dans le monde de la photo à cette époque - mais je pense que vous êtes entré en scène d'un tout autre endroit.

Yeah, exactly. I only started publishing in Camera Mainichi after 1970. While all the other photographers who worked in advertising submitted their works to Camera Mainichi during the 1960s, I never did. People who worked in advertising had the money, so they could spend a lot of money on their work. The reason I decided that I needed to make some money is because I realized that without money, you couldn't even lie in photographs. If you don't use money to lie, everything real would be captured [laughs]. Poverty becomes realism. It becomes realism, but it cannot capture a sense of reality.

Oui, exactement. Je n'ai commencé à publier dans Camera Mainichi qu'après 1970. Alors que tous les autres photographes qui ont travaillé dans la publicité ont soumis leurs travaux à Camera Mainichi dans les années 60, je ne l'ai jamais fait. Les gens qui travaillaient dans la publicité avaient l'argent, donc ils pouvaient dépenser beaucoup d'argent pour leur travail. Si j'ai décidé de gagner de l'argent, c'est parce que je me suis rendu compte que sans argent, on ne pouvait même pas mentir en photographie. Si vous n'utilisez pas l'argent pour mentir, tout ce qui est réel sera capturé [rires]. La pauvreté devient le réalisme. Elle devient le réalisme, mais elle ne peut pas capturer le sens de la réalité.

P590

You released a photobook titled O, Nihon (O, Japan) In 1971. Were you referencing Mr. Tômatsu?

Vous avez publié un livre de photos intitulé O, Nihon (O, Japon) en 1971. Vous faisiez référence à M. Tômatsu ?

Yep. Mr. Tômatsu had one titled Oh! Shfnjuku. so I made mine O, Japan. That work was a compilation of photographs from The Truth about Carmen Marie and various persona! photographs taken after the show. Mr. Tomatsu came to especially to interview me for the magazine KEN. I was so happy that he plcked me.

Oui. M. Tômatsu en avait une intitulée Oh ! Shfnjuku. J'ai donc fait la mienne O, Japon. Ce travail était une compilation de photographies tirées de The Truth about Carmen Marie et de diverses photos de personnalités prises après le spectacle. M. Tomatsu est venu spécialement pour m'interviewer pour le magazine KEN. J'étais si heureux que j'ai été plumé.

And In 1911, you traveled to Okinawa, around the same time as Mr. Tomatsu and Mr. Nakahlra.

Et en 1911, vous vous êtes rendu à Okinawa, à peu près en même temps que M. Tomatsu et M. Nakahlra.

Yeah, I was assigned to photograph posters of the Liberal Democratic Party [LOP] that were put up for the reversion of Okinawa to Japan. It was my first trip abroad, so I brought my passport. All Dentsu employees at that time were asked to photograph posters of the LOP. Actually, I photographed Kono

Yohei's posters too. He nominated me [laughs]. And because I was good at photographing children, I was told to photograph smiling children in Okinawa looking delighted over the reversal of Okinawa. Things like that happened, and I thought this doesn't feel quite right. This is the «official» reason why I quit Oentsu.

Oui, on m'a demandé de photographier les affiches du Parti libéral-démocrate [LOP] qui seront placées pour le retour d'Okinawa au Japon. C'était mon premier voyage à l'étranger, alors j'ai apporté mon passeport. Tous les employés de Dentsu à l'époque ont été invités à photographier des affiches du LOP. En fait, j'ai aussi photographié les affiches de Kono Yohei. Il m'a nommé [rires]. Et parce que j'étais doué pour photographier les enfants, on m'a dit de photographier les enfants souriants d'Okinawa qui avaient l'air d'avoir l'air d'avoir la tête dans les nuages. C'est ce qui s'est passé, et je me suis dit que ce n'était pas très bien. C'est la raison «officielle» pour laquelle j'ai quitté Oentsu.

And after you resigned from Dentsu In 1972, you planned Shashin ni tsuite no shashin ten (An Exhibition of Photographs about Photography) wth Mr. Taki In 1974.

Et après avoir quitté Dentsu en 1972, vous avez organisé Shashin ni tsuite no shashin ten (une exposition de photographies sur la photographie) avec M. Taki en 1974.

Mr. Taki was my curator for a group exhibition held In the same year, at the National Museum of Modern Art As I consulted with him on various matters, we really hit it off with each other, and decided to do something together. We decided on An Exhibition of Photographs about Photography because we were always thinking about photography at that time. Everyone was like that during the era of Provoke. We were all high-spirited. That period was full of photography freaks. Unlike today, many people thought photography was the best, and they thought of the camera as a weapon. Meanwhile, I thought of the camera as the genitals (laughs). That made me a bit different.

M. Taki était le commissaire d'une exposition de groupe qui s'est tenue la même année au Musée national d'art moderne. Comme je l'ai consulté sur diverses questions, nous avons décidé de faire quelque chose ensemble. Nous avons décidé d'organiser une exposition de photographies sur la photographie parce que nous pensions toujours à la photographie à cette époque. Tout le monde était comme ça à l'époque de Provoke. Nous étions tous très enthousiastes. Cette période était pleine de monstres de la photographie. Contrairement à aujourd'hui, beaucoup de gens pensaient que la photographie était la meilleure, et ils considéraient l'appareil photo comme une arme. Pendant ce temps, je voyais l'appareil photo comme des organes génitaux (rires). Cela m'a rendu un peu différent.

Déjà-vu 14 (1993) : 88-88. Translated by Sandy Un.

Déjà-vu 14 (1993) : 88-88. Traduit par Sandy Un.

P619

Enokura Koji

«Shashin to ato' = watashino baai.

Naniga kamera ni utsuruka - torlaezu sonokotoga mondai»

(Photography and Art in My Case.

What Is Shot by the camera ?

That is the Question for Now)

Enokura Koji

(Photographie et art dans mon cas.

Qu'est-ce qui est filmé par l'appareil photo ?

C'est la question qui se pose pour l'instant)

When we look at objects under the ordinary conditions of everyday life, we do not possess the capabilities to capture their essence. Objects continue to exist as objects, and bodies continue to exist as bodies. This relationship between the object and the body can be iterated perpetually. When we look at a room and recognize it as a «room,» the state of that room becomes a standard part of our consciousness. However, before that consciousness is formed so we can recognize the «room,» our bodies confront all the conditions regarding the room itself and its surroundings. At that moment of contact, a rough texture is generated, which tickles our consciousness and leads to our awareness of the room. Conversely, when we start to reject this rough contact between our awareness of the «room» and our bodies, all objects, amid a world of tension between bodies and objects, will start to have the same value. Things with which our vision comes into contact when we are walking outside on ordinary days-utility poles, sidewalks, railroads, puddles, and the sky-along with objects that we see in our rooms-desks, chairs, windows, ashtrays, cups, and magazines-are all placed perfectly in our everyday lives. Made out of glass, wood, and metal, these objects all possess a neutral sound and remain still. No matter how many times you change their positions, they remain static, always existing in the perfect condition.

Lorsque nous regardons des objets dans les conditions ordinaires de la vie quotidienne, nous ne possédons pas les capacités de capturer leur essence. Les objets continuent d'exister en tant qu'objets, et les corps continuent d'exister en tant que corps. Cette relation entre l'objet et le corps peut être perpétuellement répétée. Lorsque nous regardons une pièce et que nous la reconnaissons comme une «pièce», l'état de cette pièce devient une partie standard de notre conscience. Cependant, avant que cette conscience ne soit formée pour que nous puissions reconnaître la «pièce», nos corps se confrontent à toutes les conditions concernant la pièce elle-même et son environnement. À ce moment de contact, une texture rugueuse est générée, qui chatouille notre conscience et nous amène à prendre conscience de la pièce. À l'inverse, lorsque nous commençons à rejeter ce contact brutal entre notre conscience de la «pièce» et nos corps, tous les objets, dans un monde de tension entre les corps et les objets, commenceront à avoir la même valeur. Les choses avec lesquelles notre vision entre en contact lorsque nous marchons dehors les jours ordinaires - poteaux, trottoirs, voies ferrées, flaques d'eau et le ciel - ainsi que les objets que nous voyons dans nos pièces - bureaux, chaises, fenêtres, cendriers, tasses et magazines - sont tous parfaitement placés dans notre vie quotidienne. Fabriqués en verre, en bois et en métal, ces objets possèdent tous un son neutre et restent immobiles. Peu importe le nombre de fois que vous changez leur position, ils restent statiques, toujours en parfait état.

The tension, as described by [Jean-Marie] Le Clezio, that arises from the contact between matter and the body is not based on a vision that presupposes the superiority of humanity over matter. Rather, ordinary objects engulf our bodies, and our bodies become completely absorbed in them; this is the most fundamental interaction between bodies and objects. Yet our bodies tend to weaken or amplify this tension by involving the subjective self and our subjective illusions, dragging this tension into the world of our subjectivities. As a result, the quality of the tension present at this first moment of contact with the object is completely transformed. Similarly, to see and photograph an object through the camera's viewfinder is to dominate that object by using the camera as a machine. It is to feel a certain tension in an object and to entangle that tension in our own subjectivity. However, the tension we felt during our initial contact with the object is transformed on its own. The image shown in the viewfinder and the tension generated from direct contact with the object are entirely different in nature. This is precisely because the eyes that look through the viewfinder belong to the human body, while the photograph is an image seen through the camera's eyes. The human eye can never maintain that fundamental tension with its subject matter. For instance, when we look at a drinking glass, our attention is often drawn to the fact that it is made of glass. We may also be reminded of a bigger world through its transparency. Moreover, humans can be conscious of being in absolute darkness by being conscious of the feelings of darkness and realizing that they cannot visually observe (the human equivalent of the camera mechanism). Humans can thus capture darkness. Meanwhile, to a camera, darkness just means the impossibility of taking an image. One comforting benefit of the camera mechanism as an optical machine is that it rescues us from our swelling, vulgar emotions. I take photographs for no other reason than to experience the tension that exists between objects and myself, using the came-

ra-the optical machine-as a mediator. In other words, I don't press the shutter because it is a means to perceive, nor am I driven by an impulse to shoot. Rather, I try my best to press the shutter amid the tension between the objects and myself. When I look at objects, the camera comes into contact with the objects as well. Thus, what the camera shows is more important to me than what I choose to photograph. I wish to treat the viewfinder as part of the camera and present what it shows as a unique space in its raw state. By doing so, I reject enlarging the world seen through the viewfinder with unrestricted interpretations; I thereby seek to liberate the camera's viewfinder from the human eye.

La tension, telle que décrite par [Jean-Marie] Le Clezio, qui naît du contact entre la matière et le corps n'est pas fondée sur une vision qui présuppose la supériorité de l'humanité sur la matière. Au contraire, les objets ordinaires englobent nos corps, et nos corps s'y absorbent complètement ; c'est l'interaction la plus fondamentale entre les corps et les objets. Pourtant, nos corps ont tendance à affaiblir ou à amplifier cette tension en impliquant le moi subjectif et nos illusions subjectives, entraînant cette tension dans le monde de nos subjectivités. En conséquence, la qualité de la tension présente à ce premier moment de contact avec l'objet est complètement transformée. De même, voir et photographier un objet à travers le viseur de l'appareil photo revient à dominer cet objet en utilisant l'appareil photo comme une machine. C'est ressentir une certaine tension dans un objet et l'enchevêtrer dans notre propre subjectivité. Cependant, la tension que nous avons ressentie lors de notre premier contact avec l'objet se transforme d'elle-même. L'image affichée dans le viseur et la tension générée par le contact direct avec l'objet sont de nature entièrement différente. C'est précisément parce que les yeux qui regardent à travers le viseur appartiennent au corps humain, alors que la photographie est une image vue à travers les yeux de l'appareil photo. L'œil humain ne peut jamais maintenir cette tension fondamentale avec son sujet. Par exemple, lorsque nous regardons un verre à boire, notre attention est souvent attirée sur le fait qu'il est en verre. Sa transparence peut également nous rappeler un monde plus vaste. De plus, les humains peuvent être conscients d'être dans l'obscurité absolue en étant conscients des sentiments d'obscurité et en réalisant qu'ils ne peuvent pas observer visuellement (l'équivalent humain du mécanisme de la caméra). Les humains peuvent ainsi capturer l'obscurité. En revanche, pour un appareil photo, l'obscurité signifie simplement l'impossibilité de prendre une image. Un avantage réconfortant du mécanisme de la caméra en tant que machine optique est qu'il nous sauve de nos émotions gonflées et vulgaires. Je ne prends des photos que pour ressentir la tension qui existe entre les objets et moi-même, en utilisant l'appareil photo - la machine optique - comme médiateur. En d'autres termes, je n'appuie pas sur l'obturateur parce que c'est un moyen de percevoir, et je ne suis pas non plus poussé par une impulsion de l'appareil à photographier. Je fais plutôt de mon mieux pour appuyer sur l'obturateur dans la tension entre les objets et moi-même. Lorsque je regarde des objets, l'appareil photo entre également en contact avec les objets. Ainsi, ce que l'appareil photo montre est plus important pour moi que ce que je choisis de photographier. Je souhaite traiter le viseur comme un élément de l'appareil photo et présenter ce qu'il montre comme un espace unique à l'état brut. Ce faisant, je refuse d'élargir le monde vu à travers le viseur avec des interprétations sans restriction ; je cherche donc à libérer le viseur de l'appareil photo de l'œil humain.

Bljutsu techo 356, June 1972: 89-91. Translated by Sandy Lin.

IMAGES OF MASTURBATION, DEFECATION, FILTH, AND SHAME : HIJIKATA TATSUMI AND PHOTOGRAPHY

Walter Moser

IMAGES DE MASTURBATION, DE DÉFÉCATION, DE SALETÉ ET DE HONTE : HIJIKATA TATSUMI ET PHOTOGRAPHIE

Walter Moser

I saw a madman in white with his hand on his erect penis in the middle of a dimly lit room that reminds you of a zashikiro, and a man with a strained face defecating in a rice paddy road, and a man with his face buried between the spread legs of a woman. These were images of masturbation, defecation, filth, and shame that were filled with madness and a foreboding sense of death, and one could go so far as to say it was downright ugly. (1)

J'ai vu un fou en blanc avec la main sur son pénis en érection au milieu d'une pièce faiblement éclairée qui rappelle un zashikiro, et un homme au visage tendu déféquant dans une route de rizières, et un homme au visage enfoui entre les jambes écartées d'une femme. Ces images de masturbation, de défécation, de saleté et de honte étaient remplies de folie et d'un pressentiment de mort, et l'on pourrait même dire que c'était carrément laid. (1)

With these words Nakahira Takuma described an exhibition of photographs of the butoh dancer Hijikata Tatsumi, a central figure of postwar Japanese art, who, through his novel interpretation of the human body, would radically broaden the scope of classical Japanese dance beginning in the late 1950s (2). Influenced by the writings of Jean Genet, depictions of the body in the works of the French surrealist, and traditional Japanese theater, Hijikata developed the notion of a body defined in defiance of social norms. In performances such as Kinjiki (Forbidden Colors, 1959), Anma (The Masseurs, 1963), and Hijikata Tatsumi to nihonjin : nikutai no hanran (Hijikata Tatsumi) and the Japanese : Rebellion of the Body, 1968), all staged against a backdrop of social and political turmoil and alongside the advent of performance art, he used this new corporeality to tackle taboos such as death and sexuality. The body in Hijikata's work did not represent a transcendent narrative, nor did it follow a choreography. Reflectively referencing its own materiality, it rather gave centrality to the «experience». The dance called ankoku buto rendered the body grotesque and bizarre, as expressed in the crooked, bow-legged, deformed postures inspired by the movements of polio sufferers. The language that Nakahira uses to characterize Hijikata's «antibody» is as negatively charged - «ugly», «filth», and «madness» - as it is opposite

C'est par ces mots que Nakahira Takuma a décrit une exposition de photographies du danseur de butoh Hijikata Tatsumi, figure centrale de l'art japonais d'après-guerre, qui, par son interprétation inédite du corps humain, allait radicalement élargir le champ de la danse classique japonaise à partir de la fin des années 1950 (2). Influencé par les écrits de Jean Genet, les représentations du corps dans les œuvres du surréalisme français et le théâtre traditionnel japonais, Hijikata a développé la notion de corps défini au mépris des normes sociales. Dans des représentations telles que Kinjiki (Couleurs interdites, 1959), Anma (Les Masseurs, 1963), et Hijikata Tatsumi to nihonjin : nikutai no hanran (Hijikata Tatsumi) et les Japonais : Rébellion du corps, 1968), tous mis en scène sur fond de troubles sociaux et politiques et parallèlement à l'avènement de l'art performance, il utilise cette nouvelle corporéité pour s'attaquer à des tabous tels que la mort et la sexualité. Le corps dans l'œuvre de Hijikata ne représente pas une narration transcendante, ni ne suit une chorégraphie. Faisant référence à sa propre matérialité, il a plutôt donné une place centrale à l'«expérience». La danse appelée ankoku buto rend le corps grotesque et bizarre, comme l'expriment les postures tordues, courbées et déformées inspirées des mouvements des personnes atteintes de la polio. Le langage que Nakahira utilise pour caractériser l'«anticorps» de Hijikata est aussi chargé négativement - «laid», «sale» et «fou» - qu'il est approprié

Nakahira's description of Hijikata rests, importantly, not on an actual performance, but rather on photographic representations of his performances. In fact his words relate to Totetsumonaku higekiteki na kigeki : nihon no butoka, tensai (Hijikata Tatsumi) shuen shashin gekijo (An Extravagantly Tragic Comedy : Photo Theater Starring a Dancer and Genius from Japan [Hijikata Tatsumi]) a photography exhibition held in 1968 as part of Hosoe Eiko's Kamaitachi series, for which Hijikata was the model. Kamaitachi is probably the most persuasive example of the profound mutual influence between Hijikata's butoh and photography. Their cross-pollination began with his first performance, Forbidden Colors (1959), and reached its zenith in the late 1960s. Hijikata was a subject for numerous photographers, the best known of whom were Fukase Masahisa, Hosoe, Ishiguro Kenji, William Klein, Nakatani Tadao, Takanashi Yutaka, and Tomatsu Shomei. Their various images all verged on the performative, yet they differ considerably in function and meaning. (3) While some photographs involve actions performed specifically for the camera, others show reconstructions of live performances that also take account of the photographer's gaze. Photography played a crucial role in the development of dance. Butoh, incorporated a reflection on photography that could be termed a «remediatization» of dance. Moreover, the artistic concepts made possible through Hijikata's actions were anchored in the photographic discourse of postwar. Japan Hijikata and photography, the body and its image, and, not least, performative expression and performative medium are all interrelated. It is this complex of relationships that will be examined here.

La description de Hijikata par Nakahira ne repose pas, et c'est important, sur une représentation réelle, mais plutôt sur des représentations photographiques de ses performances. En fait, ses paroles se rapportent à Totetsumonaku higekiteki na kigeki : nihon no butoka, tensai (Hijikata Tatsumi) shuen shashin gekijo (Une comédie extravagante et tragique : théâtre photographique mettant en vedette un danseur et un génie du Japon [Hijikata Tatsumi]), une exposition photographique qui s'est tenue en 1968 dans le cadre de la série Kamaitachi de Hosoe Eiko, dont Hijikata était le modèle. Kamaitachi est probablement l'exemple le plus convaincant de la profonde influence mutuelle entre le butoh et la photographie de Hijikata. Leur diffusion croisée a commencé avec sa première performance, Forbidden Colors (1959), et a atteint son apogée à la fin des années 1960. Hijikata a été le sujet de nombreux photographes, dont les plus connus sont Fukase Masahisa, Hosoe, Ishiguro Kenji, William Klein, Nakatani Tadao, Takanashi Yutaka et Tomatsu Shomei. Leurs différentes images se rapprochent toutes de la performance, mais elles diffèrent considérablement par leur fonction et leur signification. (3) Alors que certaines photographies impliquent des actions réalisées spécifiquement pour l'appareil photo, d'autres montrent des reconstitutions de performances en direct qui tiennent également compte du regard du photographe. La photographie a joué un rôle crucial dans le développement de la danse. Le butoh, cependant, a intégré une réflexion sur la photographie que l'on pourrait qualifier de «remédiation» de la danse. De plus, les concepts artistiques rendus possibles par les actions d'Hijikata étaient ancrés dans le cours photographique de l'après-guerre. Japon Hijikata et la photographie, le corps et son image et, surtout, l'expression et le médium performatif sont tous liés. C'est ce complexe de relations qui sera examiné ici.

Like the artists involved in happenings and body art, Hijikata relied on photography to record his performances. Ephemeral actions had to be fixed to enable their wider or later reception. Most photographs of Hijikata served this basic purpose. They prove that the performance took place and reproduce fragmentary aspects of it. While the dancer may have viewed such transmission of his performances with skepticism, as Stephen Barber has argued, (4), the large number of photographs of Hijikata alone attests to his utilization of the medium. Hijikata, moreover, seems to have viewed photography positively, as he expressed in conversation with the illustrator Uno Akira : «So, I like being photographed. The other day too, I came home from a photo shoot feeling grateful for the experience. This year, Mishima Yukio and I are going to be awarded the «Model Prize» from the Japan Professional Photographers Society. If told to be still, we'll do that and wait, like a child under a spell. Photographers teach you the joy of just being put there. (5) Photographers who worked with Hijikata, from Takanashi and I Ishiguro to Hosoe and Klein, report that he was very interested in being photographed and behaved cooperatively at their photo shoots. (6) It seems probable that the dancer himself thought categorically about photography, he certainly pondered the impact of the photographer's gaze and subjectivity on images of his performances. When the dancer Ohno Yoshito, son of fellow dancer Ohno

Kazuo, needed a portrait of himself to announce a forthcoming performance, Hijikata advised him to engage Fukase rather than Hosoe, as the latter had become too closely tied to Hijikata. (7) Hijikata's affirmation of photography and reflections on the medium are visible in his own long-standing collaboration with photographers.

Comme les artistes impliqués dans les happenings et le body art, Hijikata s'est appuyé sur la photographie pour enregistrer ses performances. Les actions éphémères devaient être fixées pour permettre leur réception plus large ou plus tardive. La plupart des photographies d'Hijikata répondaient à cet objectif fondamental. Elles prouvent que la performance a eu lieu et en reproduisent des aspects fragmentaires. Bien que le danseur ait pu considérer cette transmission de ses performances avec scepticisme, comme l'a fait valoir Stephen Barber (4), le grand nombre de photographies de Hijikata atteste à lui seul de son utilisation du support. Hijikata, par ailleurs, semble avoir vu la photographie de manière positive, comme il l'a exprimé dans une conversation avec l'illustrateur Uno Akira : «Donc, j'aime être photographié. L'autre jour aussi, je suis rentré d'une séance photo avec un sentiment de gratitude pour cette expérience. Cette année, Mishima Yukio et moi allons recevoir le «Model Prize» de la Société japonaise des photographes professionnels. Si on nous dit de rester immobiles, nous le ferons et nous attendrons, comme un enfant ensorcelé. Les photographes vous apprennent la joie d'être simplement mis là. (5) Les photographes qui ont travaillé avec Hijikata, de Takanashi et I Ishiguro à Hosoe et Klein, rapportent qu'il était très intéressé à être photographié et se comportait de manière coopérative lors de leurs séances de photos. (6). Il semble probable que le danseur lui-même pensait de façon formelle à la photographie, il a certainement réfléchi à l'impact du regard et de la subjectivité du photographe sur les images de ses performances. Lorsque le danseur Ohno Yoshito, fils de son collègue Ohno Kazuo, a eu besoin d'un portrait de lui-même pour annoncer une prochaine représentation, Hijikata lui a conseillé d'engager Fukase plutôt que Hosoe, ce dernier étant devenu trop lié à Hijikata. (7) L'affirmation de la photographie et les réflexions d'Hijikata sur le médium sont visibles dans sa propre collaboration de longue date avec les photographes.

P624

Bodies-Images : Nakatani Tadao

The photographer Nakatani Tadao captured Hijikata's stage performances over several years and maintained close ties to the latter's dance studio, the Asubesutokan (Asbestos Hall), even installing his own photo studio there for a while. (8) Nakatani's compositional techniques enabled him to draw out the corporeal expressiveness of Hijikata's dance. This is most clearly visible in his photographs of the ground breaking performance Hiji kata Tatsumi and the Japanese : Rebellion of the Body in 1968. The work developed in several stages, in the course of which Hijikata, clad in a white bridal kimono, was carried onto the stage in a kind of procession; danced naked with a gilded erect phallus, donne dresses in which he proceeded to perform flamenco-style movements; and finally, tied to a rope, soared upward in a kind of apotheosis.

The photographer Nakatani Tadao captured Hijikata's stage performances over several years and maintained close ties to the latter's dance studio, the Asubesutokan (Asbestos Hall), even installing his own photo studio there for a while. (8) Nakatani's compositional techniques enabled him to draw out the corporeal expressiveness of Hijikata's dance. This is most clearly visible in his photographs of the ground breaking performance Hiji kata Tatsumi and the Japanese : Rebellion of the Body in 1968. The work developed in several stages, in the course of which Hijikata, clad in a white bridal kimono, was carried onto the stage in a kind of procession; danced naked with a gilded erect phallus, donne dresses in which he proceeded to perform flamenco-style movements; and finally, tied to a rope, soared upward in a kind of apotheosis.

Bodies-Images: Nakatani Tadao

Le photographe Nakatani Tadao a capturé les performances scéniques d'Hijikata pendant plusieurs années et a maintenu des liens étroits avec le studio de danse de ce dernier, l'Asubesutokan (Asbestos Hall), y installant même son propre studio photo pendant un certain temps. (8) Les techniques de composition de Nakatani lui ont permis de faire ressortir l'expressivité corporelle de la danse de Hijikata. Ceci est particulièrement visible dans ses photographies de la performance révolutionnaire Hiji kata Tatsumi et des

Japonais : Rébellion du corps en 1968. Le travail s'est développé en plusieurs étapes, au cours desquelles Hijikata, vêtu d'un kimono de mariée blanc, a été porté sur scène dans une sorte de cortège ; il a dansé nu avec un phallus doré en érection, a donné des robes dans lesquelles il a procédé à des mouvements de style flamenco ; et enfin, attaché à une corde, s'est élevé dans une sorte d'apothéose.

Rebellion of the Body is regarded by scholars as a turning point, after which Hijikata became preoccupied with his rural origins and Japanese identity. But the performance also marked the culmination of specific aspects of his earlier works, including his parading of (homo-)sexuality, which from Forbidden Colors onwards remained a pivotal element of his work and would take his body to its physical limits. The libidinous body served the dancer as a vehicle for subversive acts through which he breathed new life into dance norms, while at the same time expressing a critique of contemporary society. Hijikata's performances developed against the backdrop of Japan's post war political upheavals : Forbidden Colors dates from 1959, when millions of Japanese rose up in protest against the Treaty of Mutual Cooperation and Security (Anpo) between Japan and the United States, while Rebellion of the Body coincided with the nationwide student revolt of 1968. In both cases, political discourse manifested itself in the body.

La rébellion du corps est considérée par les scolastiques comme un tournant, après quoi Hijikata s'est préoccupé de ses origines rurales et de son identité japonaise. Mais la représentation a également marqué l'aboutissement de certains aspects spécifiques de ses œuvres antérieures, notamment le défilé de l'(homo-)sexualité, qui, à partir de Forbidden Colors, est resté un élément central de son travail et a amené son corps jusqu'à ses limites physiques. Le corps libidineux servait au danseur de véhicule pour des actes subversifs par lesquels il insufflait une nouvelle vie aux normes de la danse, tout en exprimant une critique de la société contemporaine. Les performances de Hijikata se sont développées sur fond de bouleversements politiques de l'après-guerre au Japon : Forbidden Colors date de 1959, lorsque des millions de Japonais se sont soulevés pour protester contre le traité de coopération et de sécurité mutuelle (Anpo) entre le Japon et les États-Unis, tandis que Rebellion of the Body a coïncidé avec la révolte nationale des étudiants de 1968. Dans les deux cas, le discours politique s'est manifesté dans le corps.

Hijikata's understanding of the body, his «antibody», is also a reaction to the norming of the body expressed in standardized dance forms like flamenco and the jazz imported by the American occupier. This norming, furthermore, is an inevitable outcome of the relentless rise of consumerism, political repression and the commercialization of sexuality. Hijikata himself formulated this critique in a much-quoted statement :

La compréhension du corps par Hijikata, son «anticorps», est aussi une réaction à la normalisation du corps exprimée dans des formes de danse standardisées comme le flamenco et le jazz importés par l'occupant américain. Cette normalisation est d'ailleurs une conséquence inévitable de la montée implacable du consumérisme, de la répression politique et de la commercialisation de la sexualité. Hijikata himself a formulé cette critique dans une déclaration très citée :

All the power of civilized morality, hand in hand with the capitalist economic system and its political institutions, is utterly opposed to using the body simply for the purpose, means, or tool of pleasure. Still more, to a production-oriented society, the aimless use of the body which I call dance is a deadly enemy which must be taboo. I am able to say that my dance shares a common basis with crime, male homosexuality, festivals, and rituals because it is a behavior that explicitly flaunts its aimlessness in the face of a production-oriented society. In this sense my dance, based on human self-activation, including male homosexuality, crime and a naive battle with nature, can naturally be a protest against the «alienation of labor» in capitalist society. (9).

Toute la puissance de la morale civilisée, main dans la main avec le système économique capitaliste et ses institutions politiques, est totalement opposée à l'utilisation du corps simplement pour le but, les moyens ou l'outil du plaisir. Plus encore, pour une société basée sur la production, l'utilisation sans but du corps que j'appelle la danse est un ennemi mortel qui doit être tabou. Je suis en mesure de dire que ma danse partage une base commune avec le crime, l'homosexualité masculine, les festivals et les rituels parce que

c'est un comportement qui affiche explicitement son absence de but face à une société orientée vers la production. En ce sens, ma danse, basée sur l'auto-activation humaine, y compris l'homosexualité masculine, le crime et une bataille naïve avec la nature, peut naturellement être une protestation contre «l'aliénation du travail» dans la société capitaliste. (9).

The strategy of linking the libidinous body to social, political, and formal-aesthetic discourse is certainly not peculiar to Hijikata, as the films of Terayama Shuji, Oshiiima Nagisa, and Wakamatsu Koji-to name just a few examples - show. A year after Rebellion of the Body, it also informed the second issue of Provoke magazine, which was devoted to the theme of Eros. The images reproduced there, among them Moriyama Daidō's highly unconventional and formally daring shots of a sex act, were paired - albeit somewhat loosely and largely by association - with texts that asserted a link between sexuality and Marxist theories of repression.

La stratégie consistant à lier le corps libidineux au discours social, politique et esthétique formel n'est certainement pas propre à Hijikata, comme le montrent les films de Terayama Shuji, Oshiiima Nagisa et Wakamatsu Koji - pour ne citer que quelques exemples. Un an après La Rébellion du corps, il a également alimenté le deuxième numéro du magazine Provoke, consacré au thème de l'Éros. Les images qui y sont reproduites, parmi lesquelles les plans très peu conventionnels et formellement audacieux d'un acte sexuel de Moriyama Daidō, sont associées - quoique de manière assez libre et principalement par association - à des textes qui affirment un lien entre la sexualité et les théories marxistes de la répression.

P625

Nakatani's photos of Rebellion of the Body visualize the characteristics of Hijikata's specific conception of the body. While conventional performance photographs show the performer with a larger event, including the stage and even the audience, Nakatani focuses exclusively on Hijikata. He uses high-contrast stage lighting to isolate the performer from the surrounding space and to draw out the physical expressiveness of the dance. Nakatani's concentration on the body, in mostly frontal views, brings forth Hijikata's theatrical display of sexuality. The photographs, in other words, are shaped by Nakatani's understanding of Hijikata's artistic strivings - presumably matching those of the dancer himself, as he photographed Hijikata on numerous occasions and likely obtained his consent. In this respect, the images are not unlike Hirata Minoru's pictures of the performances of the artist collective Hi Red Center (plates 85-88) (10) and Hanaga Mitsutoshi's shots of Zero Jigen (Zero Group), which likewise subordinate the photographers' gazes to the performers' onstage actions. Nakatani's photographs probably took Hijikata's visual aspirations into account. The dancer himself is known to have thought in pictures and to have conceived specific elements of his performances so that they would lend themselves to being photographed. This is not surprising given his understanding of the fine arts.

Les photos de Nakatani sur la Rébellion du corps visualisent les caractéristiques de la conception spécifique du corps d'Hijikata. Alors que les photographies conventionnelles de performances montrent l'artiste avec un événement plus important, incluant la scène et même le public, Nakatani se concentre exclusivement sur Hijikata. Il utilise un éclairage de scène très contrasté pour isoler l'interprète de l'espace environnant et pour faire ressortir l'expressivité physique de la danse. La concentration de Nakatani sur le corps, dans des vues essentiellement frontales, met en évidence la représentation théâtrale de la sexualité de Hijikata. En d'autres termes, les photographies sont modelées par la compréhension qu'a Nakatani des efforts artistiques d'Hijikata - qui correspondent probablement à ceux du danseur lui-même, puisqu'il a photographié Hijikata à de nombreuses reprises et a probablement obtenu son consentement. À cet égard, ces images ne sont pas sans rappeler les clichés de Hirata Minoru sur les performances du collectif d'artistes Hi Red Center (planches 85-88) (10) et les clichés de Hanaga Mitsutoshi sur Zero Jigen (Zero Group), qui subordonnent également le regard des photographes aux actions des artistes sur scène. Les photographies de Nakatani ont probablement pris en compte les aspirations visuelles de Hijikata. Le danseur lui-même est connu pour avoir pensé en images et pour avoir conçu des éléments spécifiques de ses performances afin qu'ils se prêtent à être photographiés. Cela n'est pas surprenant compte tenu de sa compréhension des beaux-arts.

Hijikata's performances are indeed steeped in art. (11) In Barairo dansu (Rose-Colored Dance, 1965), for example, he collaborated with the designer Yokoo Tadanori, who designed the poster, and with Nakanishi Natsuyuki, a founding member of Hi Red Center, who was responsible for the set. The dancer borrowed his conception from classical painting, as is evident from his «scrapbooks», which contain reproductions and handwritten commentary on paintings by Egon Schiele and Francis Bacon, among others. In her analysis of butoh, Lucia Schwellinger concludes that the fine arts certainly influenced Hijikata's movements and actions onstage.(12) His particular style of butoh, she argues, emphasized motionlessness and collapsed space, such that Hijikata often presented a frontal view of himself to his audiences. The resulting absence of depth derives from Hijikata's engagement with painting and drawing, argues Schwellinger, and specifically his practice of appropriating non-perspectival compositions and figural outlines.(13)

Les performances de Hijikata sont en effet imprégnées d'art. (11) Dans Barairo dansu (Rose-Colored Dance, 1965), par exemple, il a collaboré avec le designer Yokoo Tadanori, qui a conçu l'affiche, et avec Nakanishi Natsuyuki, un membre fondateur du Hi Red Center, qui était responsable du décor. Le danseur a emprunté sa conception à la peinture classique, comme en témoignent ses «scrapbooks», qui contiennent des reproductions et des commentaires manuscrits sur des peintures d'Egon Schiele et de Francis Bacon, entre autres. Dans son analyse du butoh, Lucia Schwellinger conclut que les beaux-arts ont certainement influencé les mouvements et les actions de Hijikata sur scène(12). Son style particulier de butoh, affirme-t-elle, mettait l'accent sur l'immobilité et l'effondrement de l'espace, de sorte que Hijikata présentait souvent une vue frontale de lui-même à son public. L'absence de profondeur qui en résulte provient de l'engagement d'Hijikata dans la peinture et le dessin, affirme Schwellinger, et plus particulièrement de sa pratique d'appropriation de compositions non-perspectives et de contours figuratifs. (13)

This cross-media relationship shapes many of Nakatani's photographs. One good example of this is an image of the dancer in dresses during Rebellion of the Body (fig. 1) that makes clear how he aligned himself with the photographer, presenting Nakatani with a frontal view of his body as the audience perspective. Following Schwellinger, it could be said that Hijikata adopted a frontal position vis-a-vis the photographer and, by doing so, presented an image of the body that was flat and two-dimensional even on stage, so that Nakatani had only to replicate what he saw with his own eyes. That the dancer made a point of turning to face the photographer during his performance is evident from the way we see him looking straight into the camera. Testimony from other photographers confirms that Hijikata was attentive to the look of his performances in photographs; even as he performed, and that he planned for the photography from the start. In a text published in 1986 in the magazine Bijutsu techo (Art Notes), Hanaga, who photographed artist groups such as Hi Red Center but also performances by Hijikata, explicitly draws attention to this aspect. He describes how Hijikata angrily accosted him after a performance and demanded now why he had failed to respond to his instructions- he had, after all, danced toward Hanaga and even gestured to him to shoot (14). In action staged exclusively for the photographer's benefit, striking a balance between the photographer's gaze and what the dancer himself wanted to see turned out to be a fraught exercise.

Cette relation entre les supports médiatiques façonne de nombreuses photographies de Nakatani, comme en témoigne l'image du danseur en robe pendant la Rébellion du corps (fig. 1), qui montre clairement comment il s'est aligné sur le photographe, présentant à Nakatani une vue frontale de son corps comme la perspective du public. À la suite de Schwellinger, on peut dire que Hijikata a adopté une position frontale par rapport au photographe et, ce faisant, a présenté une image du corps qui était plate et bidimensionnelle même sur scène, de sorte que Nakatani n'avait qu'à reproduire ce qu'il voyait de ses propres yeux. Le fait que le danseur s'est fait un point d'honneur de se tourner vers le photographe pendant sa performance est évident d'après la façon dont nous le voyons regarder directement dans l'appareil photo. Les témoignages d'autres photographes confirment qu'Hijikata était attentif au regard de ses performances en photographie ; même lorsqu'il se produisait, et qu'il avait prévu la photographie dès le début. Dans un texte publié en 1986 dans le magazine Bijutsu techo (Art Notes), Hanaga, qui a photographié des groupes d'artistes tels que le Hi Red Center mais aussi des performances de Hijikata, attire explicitement l'attention sur cet aspect. Il décrit comment Hijikata l'a accosté avec colère après une performance et lui a demandé

pourquoi il n'avait pas répondu à ses instructions - il avait, après tout, dansé vers Hanaga et lui avait même fait signe de tirer (14). L'action mise en scène exclusivement pour le bénéfice du photographe, en trouvant un équilibre entre le regard du photographe et ce que le danseur lui-même voulait voir, s'est révélée être un exercice délicat.

Photography as Self-Portrait : Takanashi Yutaka

Staging performances for photographers implies that Hijikata paid special attention to the images that his dance created on such occasions. Hijikata thought that about how he wanted to be photographed and chose his costume with the shoot in mind. (15) Takanashi later described that, as a model, the dancer was anything but passive, and tried to realize his own ideas about photography. In 1959, when Takanashi was assistant to the photographer Otsuji Kiyoji, he accompanied Otsuji to shoots of Hijikata and Ohno Yoshito during the rehearsals for Forbidden Colors. The results appeared in the magazine Geijutsu shincho (New Currents in Art). (16) Ten years later, as the second and third issues of Provoke were being published, Takanashi photographed improvised performances staged for him by Hijikata for the men's magazine Now. (17) He recently recalled that Hijikata liked to be photographed, describing him as a man with authorial aspiration who seized the initiative whenever possible and forced photographers to follow his own stage directions without ever actually saying as much. The dancer, in other words made the photographers his accomplices, instrumentalizing them as the means by which his work would be rendered permanent. (18) Takanashi's images, however, bear the authorial signature of both performer and photographer.

La photographie comme autoportrait : Takanashi Yutaka

La mise en scène de spectacles pour photographes implique que Hijikata accorde une attention particulière aux images que sa danse crée en de telles occasions. Hijikata a réfléchi à la façon dont il voulait être photographié et a choisi son costume en fonction de la prise de vue. (15) Takanashi a décrit plus tard qu'en tant que modèle, le danseur était tout sauf passif, et qu'il essayait de réaliser ses propres idées sur la photographie. En 1959, alors que Takanashi était l'assistant du photographe Otsuji Kiyoji, il a accompagné Otsuji aux prises de vue de Hijikata et Ohno Yoshito pendant les répétitions de Forbidden Colors. Les résultats ont été publiés dans le magazine Geijutsu shincho (Nouveaux courants dans l'art). (16) Dix ans plus tard, alors que les deuxième et troisième numéros de Provoke étaient publiés, Takanashi a photographié des performances improvisées mises en scène pour lui par Hijikata pour le magazine masculin Now. (17) Il a récemment rappelé qu'Hijikata aimait être photographié, le décrivant comme un homme d'autorité qui prenait l'initiative chaque fois que possible et forçait les photographes à suivre ses propres indications scéniques sans jamais en dire autant. Le danseur, en d'autres termes, faisait des photographes ses complices, les instrumentalisant comme le moyen de rendre son travail permanent. (18) Les images de Takanashi portent cependant la signature de l'artiste et du photographe.

P626

Hijikata defined the settings for the shots, which he selected according to their congruence with the content of his work. Pictures taken at a bar run by Hijikata's wife Motofuji Akiko in the Roppongi district of Tokyo, in a chicken-coop, and at Haneda Airport (plates 100-102) all served to link his performances to the protest movement. Haneda Airport, for example, held a heavy symbolic charge as the scene of violent clashes between activists and police in October and November 1967. The two demonstrations held there, with the aim of preventing Prime Minister Sato Eisaku from boarding flights to Saigon and the United States, count among the key events of those troubled times (19)

Hijikata a défini les décors des prises de vue, qu'il a sélectionnés en fonction de leur congruence avec le contenu de son travail. Les photos prises dans un bar tenu par la femme de Hijikata, Motofuji Akiko, dans le quartier Roppongi de Tokyo, dans un poulailler et à l'aéroport de Haneda (plaques 100-102) ont toutes servi à relier ses performances au mouvement de protestation. L'aéroport de Haneda, par exemple, a été le théâtre de violents affrontements entre les militants et la police en octobre et novembre 1967, qui ont eu une forte charge symbolique. Les deux manifestations qui s'y sont déroulées, dans le but d'empêcher

le Premier ministre Sato Eisaku de monter à bord des vols à destination de Saïgon et des États-Unis, comptent parmi les événements clés de ces temps troublés (19)

Hijkata chose to have himself photographed on the border between two distinct zones, one where cameras are permitted and one where they are prohibite. (20) The image by Takanashi can thus be interpreted as symbolizing Hijkata's self-positioning in the context of the protest movement. The politically explosive potential of his own body was exposed that ame year in a photo by Fukase that shows the dancer with a group of uniformed riot police, his individual, subversive body is contrasted with the standardized officially controlled bodies of the organs of state. The same subversive tenor informs photography by Takanashi showing Hijkata in a bar with mirrored walls, using pose and costume to invest his own body with female connotations. The picture attests to Hijkata's growing interest in the female body and his concomitant move away from male (hetero)sexuality, a shift that first became apparent i Rebellion of the Body. Dance theorists explain that with this «feminine turn, «Hijkata memorialized his deceased sister, «embodying» her in performances and thereby transforming his own body and movements. Such a shift casts doubt on the traditional understanding of gender identity and in this respect is of a piece with Hijkata's «antibody». Homosexuality, another means to enact gendered role play, was marginalized and, served as a further vehicle of social confrontation. This is the theme of the third image, in which Hijkata appears half-naked in a chicken coop. The chicken a recurring motif in his performances, is generally interpreted as a figure for ceremonial ritual. After Forbidden Colors it had sexual connotations, too. The performance which was based on Mishima Yukio's novel of the same name describing the manipulation of a young homosexual by an olde man, culminated in a chicken - symbolizing homosexual coupling - being almost thrust between Ohno Yoshito's thighs in a gesture as provocative as it was media-savvy.

Hijkata a choisi de se faire photographier à la frontière entre deux zones distinctes, l'une où les photographes sont autorisés et l'autre où ils sont interdits. (20) L'image de Takanashi peut donc être interprétée comme symbolisant l'auto-positionnement de Hijkata dans le contexte du mouvement de protestation. Le potentiel politiquement explosif de son propre corps a été exposé cette année-là sur une photo de Fukase qui montre le danseur avec un groupe de policiers anti-émeute en uniforme, son corps individuel et subversif est mis en contraste avec les corps standardisés et officiellement contrôlés des organes de l'État. Le même esprit subversif se retrouve dans la photographie de Takanashi qui montre Hijkata dans un bar aux murs en miroir, utilisant la pose et le costume pour investir son propre corps de connotations féminines. La photo témoigne de l'intérêt croissant d'Hijkata pour le corps féminin et de son éloignement concomitant de l'(hétéro)sexualité masculine, un changement qui s'est d'abord manifesté par la Rébellion du corps. Les théoriciens de la danse expliquent qu'avec ce «tournant féminin», «Hijkata a commémoré sa soeur décédée, l'ayant «incarné» dans des spectacles et transformant ainsi son propre corps et ses mouvements. Un tel changement jette un doute sur la compréhension traditionnelle de l'identité de genre et, à cet égard, est d'une pièce avec «l'anticorps» d'Hijkata. L'homosexualité, autre moyen de jouer des rôles sexués, a été marginalisée et a servi de vecteur supplémentaire de confrontation sociale. C'est le thème de la troisième image, dans laquelle Hijkata apparaît à moitié nue dans un poulailler. Le poulet, un motif récurrent dans ses représentations, est généralement interprété comme une figure de rituel cérémoniel. Après Couleurs interdites, il a aussi des connotations sexuelles. La performance, basée sur le roman du même nom de Mishima Yukio décrivant la manipulation d'un jeune homosexuel par un vieil homme, a culminé avec un poulet - symbolisant le couplage homosexuel - presque poussé entre les cuisses d'Ohno Yoshito dans un geste aussi provocateur que médiatique.

Takanashi regarded is photographs of Hijkata as commercial work, even if they pertain to his art career (21). The dividing line between autonomous and commercial projects is in fact permeable, for his pictures of Hijkata resemble those made at the time and gathered a few years later in his great book-statement, Toshi-e (Towards the City, 1974), The dancer outdoors matches Takanashi's interest in depicting Tokyo's inhabitants as participants enormous societal and urban transformations; but it is also of a piece with the spontaneous, expressive idiom of contemporary photography such as that published in Provoke, Thus Takanashi translates Hijkata's body image by means of a gaze that clearly expresses the dancer's performative qualities, in the chicken-coop photograph, for example, he freezes

Hijikata's body in mid-sequence to capture its maximum dynamism. Takanashi heightened that dynamism by habitually tipping the camera in order to get away from classical central perspective, with its far away vanishing points and stable foregrounds. The body in these photographs evokes the same performativity that it embodied in front of the camera. Works by other photographer also concentrated on the performative dimensions of sexuality and protest, among them Tomatsu Shomei's photo book Oh! Shinjuku (1969), which alternates images of a butoh dancer couple making love with shots of demonstrating students, Takanashi's photographs, however, tell us less about and early legible (political) iconography, which Hijikata left open in his performances, than about the artist's self-image. The pictures are so charged with symbolic significance that they exceed any content connected to current affairs; they can be interpreted as «allegories reelles» (22) of Hijikata's understanding of art.

Takanashi considère les photographies de Hijikata comme des œuvres commerciales, même si elles se rapportent à sa carrière artistique (21). La ligne de démarcation entre projets autonomes et commerciaux est en effet perméable, car ses photos de Hijikata ressemblent à celles réalisées à l'époque et rassemblées quelques années plus tard dans son grand ouvrage-photo, Toshi-e (Towards the City, 1974), The dancer outdoors correspond à l'intérêt que porte Takanashi à la représentation des habitants de Tokyo en tant que participants à d'énormes transformations sociétales et urbaines ; mais il s'agit aussi d'une pièce qui a le langage spontané et expressif de la photographie contemporaine comme celle publiée dans Provoke. Ainsi, Takanashi traduit l'image corporelle d'Hijikata par un regard qui exprime clairement les qualités performatives du danseur, dans la photographie du chicken-coop, par exemple, il fige le corps d'Hijikata en milieu de séquence pour capturer son dynamisme maximal. Takanashi a renforcé ce dynamisme en inclinant habituellement l'appareil photo afin de s'éloigner de la perspective centrale classique, avec ses points de fuite éloignés et ses avant-plans stables. Le corps dans ces photographies évoque la même performativité qu'il incarnait devant l'appareil photo. Les travaux d'autres photographes se sont également concentrés sur les dimensions performatives de la sexualité et de la protestation, parmi lesquels le livre de photos Oh ! Shinjuku (1969) de Tomatsu Shomei, qui alterne des images d'un couple de danseurs de butoh faisant l'amour avec des clichés d'étudiants en démonstration. Les photographies de Takanashi nous en disent cependant moins sur l'iconographie (politique), lisible à l'origine, que Hijikata a laissée ouverte dans ses performances, que sur l'image que l'artiste a de lui-même. Les images sont tellement chargées de signification symbolique qu'elles dépassent tout contenu lié à l'actualité ; elles peuvent être interprétées comme des «allégories rebelles» (22) de la compréhension de l'art par Hijikata.

P626

Tomatsu used the symbolic potency of Hijikata's performances to augment his own stance of defiance. Thus he photographed the dancer during a 1970 performance about pollution caused by economic growth in the Tokyo district of Shinjuku (fig. 2). The frontal view of Hijikata with his head bowed and hands pressed to his face, carrying a tree on his back, brings the richly associative content of Hijikata's performance to the fore. Tomatsu used the image in an article published in Camera Mainichi in 1970, in which he lambasted Japan for its destruction of the natural world (23). By placing this image of Hijikata's performance along side his photographs of ravaged landscapes, he contextualized it and invested it with an unequivocal political message.

Tomatsu a utilisé la puissance symbolique des performances de Hijikata pour renforcer sa propre attitude de résistance. Ainsi, il a photographié le danseur lors d'une représentation en 1970 sur la pollution causée par la croissance économique dans le quartier de Shinjuku à Tokyo (fig. 2). La vue frontale de Hijikata, la tête baissée et les mains pressées sur son visage, portant un arbre sur son dos, met en évidence le contenu richement associatif de la performance de Hijikata. Tomatsu a utilisé cette image dans un article publié dans Camera Mainichi en 1970, dans lequel il a fustigé le Japon pour sa destruction du monde naturel (23). En plaçant cette image de la performance de Hijikata à côté de ses photographies de paysages ravagés, il l'a contextualisée et l'a investie d'un message politique sans équivoque.

Photography as Performance : Hosoe Elko

Hosoe's Kamaitachi series, begun in 1965, played a pivotal role in the photographic translation of

Hijikata's performances, while allowing Hosoe to realize his own artistic concept through the dancer as medium (fig. 3). Hosoe, who had already collaborated with Hijikata on three art projects - including the movie Heso to genbaku (Naval and A-Bomb, 1960) and the photographic series Otoko to onna (Man and Woman, 1961) - invited him to embody the weasel-like demon kamaitachi of Japanese legend, who with his sickle-shaped nails shreds the skin of his victims without causing the many pain. (24) The two artists, who worked and lived in Tokyo, decided to locate their project in the Tohoku region of northern Japan, where they had both been raised, The Tohoku landscape became a stage for performances that the photographer translated in to theatrical, symbolic images. Both the landscape and the figure of the kamaitachi served Hosoe as a sounding board for his memories of the Second World War, when, following the carpet-bombing of Tokyo, he was evacuated to his birth place where he first heard the legend of the kamaitachi. Hosoe described the series as «subjective documentary» a phrase that points up the paradox of choosing the reality-bound medium of photography to visualize (invisible) personal recollections. Stylistically, Kamaitachi is rooted in the photographic discourse embodied by the Vivo group (1959-60), of which Hosoe was a member; Vivo effected an enormous shift from narrative photojournalism to openly expressive and individualistic documentary photography. (25).

Photography as Performance : Hosoe Elko

La série Kamaitachi de Hosoe, commencée en 1965, a joué un rôle essentiel dans la traduction photographique des performances de Hijikata, tout en permettant à Hosoe de réaliser son propre concept artistique à travers le danseur comme médium (fig. 3). Hosoe, qui avait déjà collaboré avec Hijikata sur trois projets artistiques - dont le film Heso to genbaku (Naval and A-Bomb, 1960) et la série photographique Otoko to onna (Man and Woman, 1961) - l'a invité à incarner le démon kamaitachi de la légende japonaise, qui, avec ses ongles en forme de faucille, déchiquette la peau de ses victimes sans provoquer les nombreuses douleurs. (24) Les deux artistes, qui travaillaient et vivaient à Tokyo, ont décidé de situer leur projet dans la région de Tohoku, au nord du Japon, où ils avaient tous deux été élevés. Le paysage de Tohoku est devenu une scène de spectacles que le photographe a traduit en images théâtrales et symboliques. Le paysage et la figure du kamaitachi ont servi à Hosoe de caisse de résonance pour ses souvenirs de la Seconde Guerre mondiale, lorsque, après le bombardement du quartier de Tokyo, il a été évacué vers son lieu de naissance où il a entendu la légende du kamaitachi pour la première fois. Hosoe a décrit la série comme un «documentaire subjectif», une expression qui souligne le paradoxe du choix du médium de la photographie liée à la réalité pour visualiser des souvenirs personnels (invisibles). Sur le plan stylistique, Kamaitachi est enracinée dans le discours photographique incarné par le groupe Vivo (1959-60), dont Hosoe faisait partie ; Vivo a opéré un énorme changement de cap en passant du photojournalisme narratif à la photographie documentaire ouvertement expressive et individualiste. (25).

Hosoe's photographs capitalized on all that Hijikata's butoh and his «antibody» had already accomplished : some images emphasize the libidinous body, while others show defecation. The dancer is also depicted bent double in a pose that recalls Japan's rice farmers. After Hosoe's project, Hijikata began incorporating this pose into his live performances - a development that coincides with his growing interest in his own roots in rural Japan and his efforts to engage with the identity of his home region. In the context of butoh, the bent body contrast with the upright, open pose of the classical dancer and resists the conventional idealization of the human body, as exemplified by the Tokyo Olympic Games in 1964, Hijikata rejected this idealization, preferring to emulate the motor movements of those afflicted by mental illness or polio, his aim being to create a body that flouted social norms, an «antibody» such as the one encountered in Moriyama's series of dead embryos.

Les photographies de Hosoe capitalisent sur tout ce que le butoh de Hijikata et son «anticorps» ont déjà accompli : certaines images mettent en avant le corps libidieux, d'autres la défécation. Le danseur est également représenté plié en deux dans une pose qui rappelle les riziculteurs japonais. Après le projet de Hosoe, Hijikata a commencé à intégrer cette pose dans ses spectacles en direct - un développement qui coïncide avec son intérêt croissant pour ses propres racines dans le Japon rural et ses efforts pour s'engager dans l'identité de sa région d'origine. Dans le contexte du butoh, le corps courbé contraste avec la pose droite et ouverte du danseur classique et résiste à l'idéalisation conventionnelle du corps humain, comme

l'illustrent les Jeux Olympiques de Tokyo en 1964, Hijikata a rejeté cette idéalisation, préférant imiter les mouvements moteurs des personnes atteintes de maladie mentale ou de polio, son but étant de créer un corps qui bafoue les normes sociales, un «anticorps» tel que celui rencontré dans la série des embryons morts de Moriyama.

In this respect, the most relevant interaction in Kamaitachi is that seen in photographs of Hijikata among the villagers. Hijikata had previously sought to involve his audiences in his performances and his efforts sometimes took on a confrontational aspect, as when he tried to engage unsuspecting passersby in Tokyo. Hosoe translated these actions into a distinctive idiom. In one composition, he transformed Hijikata's bent body in to an area of darkness sandwiched between two parallel strips of illuminated landscape (plate 98). Hijikata's performances were of course ephemeral, consisting in a sequence of movements that develop over a period in time. Photography, in contrast, captures a specific instant, meaning that it is static, but also portable and reproducible, and thus not confined to a concrete place or time. Hosoe used this tension for his pictures. The photograph of Hijikata leaping off a fence in front of a group of children (plate 96), or another of him leaping in the air next to a woman holding a bottle, are telling examples. The photographs appear to have interrupted a dynamic sequence at its climactic moment, but they also evoke Hijikata's movement. That images evidence some of the performer's dynamism is a direct result of Hosoe's performative use of the camera.

À cet égard, l'interaction la plus pertinente à Kamaitachi est celle que l'on voit sur les photos de Hijikata parmi les villageois. Hijikata avait auparavant cherché à impliquer son public dans ses spectacles et ses efforts ont parfois pris un aspect conflictuel, comme lorsqu'il a essayé d'engager des passants sans méfiance à Tokyo. Hosoe a traduit ces actions en un langage distinctif. Dans une de ses compositions, il a transformé le corps courbé de Hijikata en une zone d'obscurité prise en sandwich entre deux bandes parallèles de paysage illuminé (planche 98). Les performances d'Hijikata étaient bien sûr éphémères, consistant en une séquence de mouvements qui se développent sur une certaine période de temps. La photographie, en revanche, capture un instant précis, ce qui signifie qu'elle est statique, mais aussi portable et reproductible, et donc non confinée à un lieu ou un temps concret. Hosoe a utilisé cette tension pour ses photos. La photo de Hijikata sautant d'une clôture devant un groupe d'enfants (planche 96), ou celle de lui sautant en l'air à côté d'une femme tenant une bouteille, en sont des exemples éloquentes. Les photographies semblent avoir interrompu une séquence dynamique à son moment climatique, mais elles évoquent également le mouvement de Hijikata. Le fait que ces images témoignent d'une partie du dynamisme de l'interprète est le résultat direct de l'utilisation performative de l'appareil photo par Hosoe.

P628

The collaboration between Hosoe and Hijikata bore fruit in a dynamic, intuitive, and dialogical recording process. Hosoe notes that while he chose the setting for some of Hijikata's actions, he allowed him considerable latitude for his performances, which he then pictured through his choice of frame and his timing (26). Improvisation played a crucial role : Hijikata once described the picture of him running across a field with an infant in his arms (fig.4), recalling that he had first asked the father for permission to hold his child. No sooner had the child been handed to him than Hijikata set off at a sprint - with the father in hot pursuit - so that the photographer would have to capture him «on the fly.» (27) Kamaitachi can be understood as a happening between two artists, whose dynamics is inscribed in the image and translated in to images through photography. The picture that captures Hijikata in the act of bolting shows this clearly, inasmuch as we seen not only the dancer running, but Hosoe's own «performance» which is apparent in the slight blurring of the landscape as he runs past it. These compositional aspects hint at an inversion of the classical relationship between photography and performance : Hosoe's image serves not merely as proof of the dancer's action, but itself becomes performance. Katja Centonze has drawn attention to this quality, arguing not from a cross-media, but rather from a corporo-ontological perspective. In her view, the series is not a representation but rather a manifestation of a butoh performance and hence a dance event as it must have looked to the audience that witnessed it live (28). The bodies involved in the collaborative recording process transform the static, temporal fixation of the photo, Centonze argues. Not only do they display corporeality, in other words, but they make it a live experiences as well.

La collaboration entre Hosoe et Hijikata a porté ses fruits dans un processus d'enregistrement dynamique, intuitif et dialogique. Hosoe note que s'il a choisi le cadre de certaines des actions de Hijikata, il lui a laissé une grande latitude pour ses performances, qu'il a ensuite illustrées par son choix de cadre et son timing (26). L'improvisation a joué un rôle crucial : Hijikata a un jour décrit l'image de lui courant à travers un champ avec un enfant dans les bras (fig.4), rappelant qu'il avait d'abord demandé au père la permission de tenir son enfant. A peine l'enfant lui avait-il été remis qu'Hijikata se lança dans un sprint - avec le père à sa poursuite - pour que le photographe ait à le capturer «à la volée». (27) Kamaitachi peut être compris comme un événement entre deux artistes, dont la dynamique est inscrite dans l'image et traduite en images par la photographie. L'image qui capture Hijikata en train de s'élaner le montre clairement, dans la mesure où nous avons vu non seulement le danseur courir, mais aussi la propre «performance» de Hosoe, qui se manifeste dans le léger flou du paysage lorsqu'il le dépasse. Ces aspects de la composition suggèrent une inversion de la relation classique entre la photographie et la performance : l'image de Hosoe ne sert pas seulement de preuve de l'action du danseur, mais devient elle-même une performance. Katja Centonze a attiré l'attention sur cette qualité, en argumentant non pas d'un point de vue cross-médiatique, mais plutôt d'un point de vue corporo-ontologique. Selon elle, la série n'est pas une représentation mais plutôt une manifestation d'une performance de butoh et donc d'un événement de danse, comme elle a dû le faire pour le public qui en a été témoin en direct (28). Selon Centonze, les corps qui sont volés dans le processus d'enregistrement collaboratif transforment la fixation statique et temporelle de la photo. Non seulement ils affichent la corporéité, en d'autres termes, mais ils en font également une expérience en direct.

limura Takahiko's Shine dansu (Cine-Dances) with Hijikata likewise make dance an experience. Recorded live, in the case of The Masseurs and Rose-Colored Dance, his works are comparable with Kamaitachi; both translate performance into new works, using genuinely remediatizing means (29). limura made himself part of the performance to the extent that he filmed on stage, standing among the dancers, which explains why the camera movements in his works are so dynamic. When transferring these movements onto celluloid, he exaggerated them through the use of jump cuts, faulty exposure, illogical editing, and tight framing, and in doing so rendered visible the chaotic and dynamic aspects of butoh. In a conversation about the remediatization of butoh, limura remarked that to convey the essence of dance, you had to use a medium that itself performed (30). Kamaitachi goes some way toward fulfilling this demand, at least when viewed in terms of the performativity of some of the shots, but makes less use of the formal possibilities of «performative photography» than limura's Cine-Dances. Many of Hosoe's photographs content themselves with reproducing Hijikata's actions at a given instant. The photographer's perspective, moreover, is further removed than that of limura, as almost all his photographs of Hijikata are full-figure shots, which of necessity imply a certain distance between spectator and subject.

Le Shine dansu (Ciné-dances) de Limura Takahiko avec Hijikata fait également de la danse une expérience. Enregistrées en direct, dans le cas de The Masseurs et de Rose-Colored Dance, ses œuvres sont comparables à Kamaitachi ; toutes deux traduisent la performance en de nouvelles œuvres, en utilisant des moyens véritablement curatifs (29). limura s'est intégré à la performance dans la mesure où il a filmé sur scène, debout parmi les danseurs, ce qui explique pourquoi les mouvements de caméra dans ses œuvres sont si dynamiques. Lorsqu'il a transféré ces mouvements sur du film en celluloid, il les a exagérés en utilisant des sauts, une exposition défectueuse, un montage illogique et un cadrage serré, et a ainsi rendu visible les aspects chaotiques et dynamiques du butoh. Dans une conversation sur la remédiation du butoh, Limura a fait remarquer que pour transmettre l'essence de la danse, il fallait utiliser un médium qui soit lui-même performant (30). Kamaitachi répond à cette exigence, du moins en ce qui concerne la performativité de certaines prises de vue, mais il utilise moins les possibilités formelles de la «photographie performative» que les Cine-Dances de Limura. De nombreuses photographies de Hosoe se contentent de reproduire les actions de Hijikata à un instant donné. De plus, la perspective du photographe est plus éloignée que celle de limura, car presque toutes ses photographies de Hijikata sont des plans en pied, ce qui implique nécessairement une certaine distance entre le spectateur et le sujet.

The passage from Nakahira's «The Paradox of a Mad Aesthetic» (cited above as epigraph to this essay) can be read as media critique. For Nakahira, Hijikata embodies a form of madness that is not expressed in Hosoe's orderly, in deed beautiful compositions, which the critic sees as the product of a refined, bourgeois taste. The reason for this, according to Nakahira, lies in Hosoe's gaze, which is rational and sets the photographer apart from madness. Nakahira's concludes that while he does not doubt Hosoe's genius, his genius becomes apparent only when it allows itself to descend into madness, since only then can it achieve anything genuinely «extravagant» (31). Nakahira's text can be read as indicative of a generational shift and of the change in the approach to photography that took place between the days of the Vivo group and the Provoke photographer. In relation to the remediatization of Hijikata's butoh in photography, the study of William Klein's photographs of the dancer turns out to be highly illuminating.

Le passage du «Paradoxe d'une esthétique folle» de Nakahira (cité plus haut comme épigraphe de cet essai) peut être lu comme une critique médiatique : pour Nakahira, Hijikata incarne une forme de folie qui ne s'exprime pas dans les belles compositions ordonnées de Hosoe, que le critique considère comme le produit d'un goût bourgeois et raffiné. La raison en est, selon Nakahira, dans le regard de Hosoe, qui est rationnel et distingue le photographe de la folie. Nakahira conclut que s'il ne doute pas du génie de Hosoe, son génie ne se manifeste que lorsqu'il se laisse aller à la folie, car c'est seulement à ce moment-là qu'il peut accomplir quelque chose de genuiste et d'«extravagant» (31). Le texte de Nakahira peut être lu comme l'indication d'un changement de génération et de l'évolution de l'approche de la photographie qui a eu lieu entre l'époque du groupe Vivo et celle du photographe Provoke. En ce qui concerne la remédiation du butoh de Hijikata en photographie, l'étude des photographies de la danseuse par William Klein s'avère très éclairante.

The Photographic Experience : William Klein

Klein's photographs are based on a spontaneous, improvised performance staged specially for the photographer on the streets of Tokyo. They show Hijikata with Ohno Kazuo, with whom he collaborated over a period of many years, together with Ohno's son Yoshito (fig. 5 and 6). Although Klein decided where the dancers were to perform - one setting was the downtown district of Shinbashi - he did not influence the performance in any other way. (32) The young Ohno described it as a fluid and free sequence of movements, in the course of which, through a process of trial and error, Hijikata sought to arrive at what he saw as a representative form. According to Ohno, Hijikata's butoh actually began with form, (33) which is why capturing it at the right moment was not so difficult - there being a direct link between Hijikata's body and photography The value of photography to the dancer lay in its capacity to fixate «experience» as a central aspect of butoh. (34)

L'expérience photographique : William Klein

Les photographies de Klein sont basées sur une performance spontanée et improvisée mise en scène spécialement pour le photographe dans les rues de Tokyo. Elles montrent Hijikata avec Ohno Kazuo, avec qui il a collaboré pendant de nombreuses années, ainsi qu'avec le fils d'Ohno, Yoshito (fig. 5 et 6). Bien que Klein ait décidé de l'endroit où les danseurs devaient se produire - l'un des cadres était le quartier du centre-ville de Shinbashi - il n'a pas influencé la représentation dans les autres cas. (32) Le jeune Ohno l'a décrit comme une séquence de mouvements fluide et libre, au cours de laquelle, par un processus d'essais et d'erreurs, Hijikata a cherché à arriver à ce qu'il considérait comme une forme représentative. Selon Ohno, le butoh d'Hijikata commence en fait par la forme (33), ce qui explique pourquoi il n'est pas si difficile de le capturer au bon moment - il existe un lien direct entre le corps d'Hijikata et la photographie La valeur de la photographie pour le danseur réside dans sa capacité à fixer «l'expérience» comme un aspect central du butoh. (34)

P629

Hijikata developed the concept of «experience» in 1960, a year before Klein's photographs. The concept defines dance through the corporeal experience of dance (35). The body does not tell a story nor does it represent anything; it is experienced. The dancer embodies intuited pathological or sexual states that can transform the whole body. The experience, however, is not his alone, but through the

presence of the body can be shared by the spectator as well. It is dialogical inasmuch as the dancer experiences his body in response to his spectators, who in turn experience it in response to the dancer. Shared experience bridges the divide between spectator and dancer Hijikata was clearly influenced by Artaud's Theater of Cruelty in this respect. Nor was this effect confined to his performances in front of guests in the studio. The physical experience of butoh could be had even by those unprepared passersby whom Hijikata accosted on the streets of Tokyo. Klein's photographs of such performances in the public sphere are premised on this understanding dance. The photograph was part of the concept - addressing the audience during the performance presupposed his gaze. The interaction of photographer and performer actually facilitates improvisation, which is an important element of butoh and essential to the immediacy of the experience, since the body is not bound to follow a predefined choreography. While the dancers prepared for the shoot in various ways, including through their choice of costume, for example, the actual circumstances on the ground, dependent on both photographer and setting, remained unpredictable. In the case of Klein's photographs, they were originally to be shot in the Asbestos Hall, but the photographer spontaneously decided to work outdoors (36). Much the same thing happened with the photographs that Ishiguro took in 1970 for the magazine Sekai gaho (Pictorial World) (fig. 7). The photographer suggested to Hijikata that he drape himself in a furoshiki, a traditional Japanese cloth used to wrap every day objects. (37) The resulting pictures show Hijikata writhing in his tight-fitting costume before eventually liberating himself from it.

Hijikata a développé le concept d'«expérience» en - 1960, un an avant les photographies de Klein. Ce concept définit la danse à travers l'expérience corporelle de la danse (35). Le corps ne raconte pas une histoire et ne représente rien, il est vécu. Le danseur incarne des états pathologiques ou sexuels intuitifs qui peuvent transformer tout le corps. L'expérience, cependant, n'est pas la sienne seule, mais par la présence du corps peut être partagée par le spectateur également. Elle est dialogique dans la mesure où le danseur fait l'expérience de son corps en réponse à ses spectateurs, qui à leur tour le font en réponse au danseur. L'expérience partagée comble le fossé entre le spectateur et le danseur. Hijikata a été clairement influencé par le Théâtre de la cruauté d'Artaud à cet égard. Cet effet ne s'est pas limité non plus à ses représentations devant des invités dans le studio. L'expérience physique du butoh pouvait être vécue même par les passants non préparés qu'Hijikata accostait dans les rues de Tokyo. Les photographies de Klein de telles performances dans la sphère publique sont fondées sur cette danse compréhensive. La photographie faisait partie du concept - s'adresser au public pendant la représentation présupposait son regard. L'interaction entre le photographe et l'interprète facilite en fait l'improvisation, qui est un élément important du butoh et essentiel à l'immédiateté de l'expérience, puisque le corps n'est pas tenu de suivre une chorégraphie prédéfinie. Si les danseurs se sont préparés à la prise de vue de diverses manières, notamment par le choix de leur costume, par exemple, les circonstances réelles sur le terrain, qui dépendent à la fois du photographe et du décor, sont restées imprévisibles. Dans le cas des photographies de Klein, elles devaient à l'origine être prises dans la salle Asbestos, mais le photographe a spontanément décidé de travailler en extérieur (36). La même chose s'est produite avec les photographies que Ishiguro a prises en 1970 pour le magazine Sekai gaho (Monde pictural) (fig. 7). Le photographe Sug a fait signe à Hijikata qu'il se drapait dans un furoshiki, un tissu japonais traditionnel utilisé pour envelopper les objets de la vie quotidienne. (37) Les images qui en résultent montrent Hijikata se tordant dans son costume moulant avant de s'en libérer finalement.

The value of photography to the dancers resided in the improvised sequences captured by Ishiguro and Klein. The experience of being photographed could itself be a source of inspiration for further actions, while the images served as a basis for the development of future butoh performance. (38) Moreover the photographs helped to preserve the moments experienced. Hijikata described this effect in an interview, taking Hosoe's photograph of him holding a baby as an example : «I was running in poor footing too. It was very muddy. When you're running in that kind of setting, you really can regress to a screaming baby. I saw the finished photograph, and the baby's face, looking up intensely at the sky, came out brighter than what you see in Western optics, and it was cracked like those cheap dagashi sweets for kids. This is something you can't get from plain mechanic. You would'nt be able to «hear» the sounds of the screaming. You have to really contemplate what the essence of such a cry is,

or else, you won't be able to produce anything interesting (39). Hijikata's point is that photography, by transcending its own «mechanic's», can be just as much a vehicle of experience as dance. Photographs of performances staged specially for the camera, like those of Hosoe and Klein, can thus be interpreted as forms of butoh in their own right, independent of the live action.

La valeur de la photographie pour les danseurs résidait dans les séquences improvisées capturées par Ishiguro et Klein. L'expérience d'être photographié pouvait en soi être une source d'inspiration pour d'autres actions, tandis que les images servaient de base pour le développement de futures performances de butoh. (38) De plus, les photographies ont contribué à préserver les moments vécus. Hijikata a décrit cet effet lors d'une interview, en prenant la photo de Hosoe le tenant dans les bras d'un bébé comme exemple : «Moi aussi, je courais en mauvais état. C'était très boueux. Quand vous courez dans ce genre de situation, vous pouvez vraiment régresser vers un bébé qui crie. J'ai vu la photo terminée, et le visage du bébé, qui regardait intensément le ciel, est ressorti plus brillant que ce que l'on voit dans l'optique occidentale, et il était fissuré comme ces bonbons dagashi bon marché pour enfants. C'est quelque chose qu'on ne peut pas obtenir d'un simple technicien. Vous ne pourriez pas «entendre» les sons des cris. Vous devez vraiment contempler l'essence d'un tel cri, sinon, vous ne pourrez rien produire d'intéressant (39). Le point de vue d'Hijikata est que la photographie, en transcendant sa propre «mécanique», peut être tout autant un véhicule d'expérience que la danse. Les photographies de performances mises en scène spécialement pour la caméra, comme celles de Hosoe et Klein, peuvent ainsi être interprétées comme des formes de butoh à part entière, indépendantes de l'action en direct.

Hijikata's dance relates to Klein's photographs from a photographic perspective, too, which after all is a form of recording. In an essay about Klein published in the first issue of the magazine Foto Critica in 1967, (40) Nakahira argued that the blurring, graininess, and unorthodox framing that typify Klein's photographs result not from formal consideration, but from the photographer's chosen method. Klein had not used the camera as a vehicle of artistic expression or to visualize a predefined message. The images were rather the result of his having bared himself to the world and allowed reality, as it were, to dictate his compositions. The photographer, in other words, is a reagent. Central to this process is «experience», in that the photographer experiences his surroundings and then, through his gaze, translates this «experience» into the photographic medium. The image itself is understood merely as an illustration - as proof that the experience was registered. The methodological inversion through which photographs, instead of conveying an artistic concept or meaning, register an experiential response to the world, bears a close affinity with Hijikata's dance concept. Whereas in Klein's work it is the camera that registers experience, for Hijikata it is the body that visualizes it. Viewing Klein's photographs of Hijikata's performances from this perspective allows them to be defined as a distillation of two distinct experiences. The presence of the photographer, or rather the experience of being photographed has an impact on Hijikata's body and his dance. By the same token, Klein's photographs register the experience of Hijikata's corporeality and performance. At the level of motif, this is conveyed through the emphatic focus on the dancer's body, an emphasis that distinguishes Klein's photographs from those by Hosoe and Takanashi. Through the settings chosen by Hijikata, be it Haneda Airport or a chicken-coop, Takanashi's photographs - contrary to what he himself says about his work (41) - embed the dancer's body in a narrative symbolism. Hosoe's Kamaitachi on the other hand, depicts Hijikata as a figure in a larger narrative that evokes the photographer's own recollections of the Second World War. And Klein's photography, by comparison, do not follow an a priori concept or a predefined meaning and hence exclusively treat the experience of the body

La danse de Hijikata se réfère également aux photographies de Klein d'un point de vue photographique, ce qui est après tout une forme d'enregistrement. Dans un essai sur Klein publié dans le premier numéro du magazine Foto Critica en 1967, (40) Nakahira a soutenu que le flou, le grain et le cadrage peu orthodoxe qui caractérisent les photographies de Klein ne résultent pas d'une considération formelle, mais de la méthode choisie par le photographe. Klein n'avait pas utilisé l'appareil photo comme un véhicule d'expression artistique ou pour visualiser un message prédéfini. Les images sont plutôt le résultat de son exposition au monde et de la possibilité pour la réalité de dicter ses compositions. Le photographe, en d'autres termes, est un réactif. Au centre de ce processus se trouve l'«expérience», en ce sens que le photographe

fait l'expérience de son environnement, puis, à travers son regard, traduit cette «expérience» dans le support photographique. L'image elle-même est comprise comme une simple illustration - comme preuve que l'expérience a été enregistrée. L'inversion méthodologique par laquelle les photographies, au lieu de véhiculer un concept ou une signification artistique, représentent une réponse expérientielle au monde, est en étroite affinité avec le concept de danse de Hijikata. Alors que dans l'œuvre de Klein, c'est l'appareil photo qui enregistre l'expérience, pour Hijikata, c'est le corps qui la visualise. En regardant les photographies de Klein des performances de Hijikata sous cet angle, on peut les définir comme la synthèse de deux expériences distinctes. La présence du photographe, ou plutôt l'expérience d'être photographié a un impact sur le corps de Hijikata et sa danse. De la même manière, les photographies de Klein enregistrent l'expérience de la corporéité et de la performance de Hijikata. Au niveau du motif, cela se traduit par l'accent mis sur le corps du danseur, un accent qui distingue les photographies de Klein de celles de Hosoe et Takanashi. À travers les décors choisis par Hijikata, que ce soit l'aéroport de Haneda ou un poulailler, les photographies de Takanashi - contrairement à ce qu'il dit lui-même du travail (41) - intègrent le corps du danseur dans une symbolique narrative. Le Kamaitachi de Hosoe, en revanche, représente Hijikata comme une figure d'un récit plus vaste qui évoque les souvenirs du photographe de la Seconde Guerre mondiale. En comparaison, les photographies de Klein ne suivent pas un concept a priori ou un sens prédéfini et traitent donc exclusivement de l'expérience du corps

P630

As Matthew S. Witkovsky argues elsewhere in this volume, Nakahira's essay on Klein can be read as a description of his own understanding of photography. Assuming that is correct, then Nakahira's own grainy, blurred, unfocused idiom, and to a certain extent the images of other Provoke photographers as well, can be viewed as grounded in an approach to the world that is closely aligned with Hijikata's concept of the experiential body. In all these cases, the experience of the world is inscribed in to a specific medium, and that medium for both Provoke and Hijikata, is more than just a vehicle to represent a message or embody a meaning (42). Hijikata's dance is a (body) language which, to paraphrase the Provoke photographers themselves, is beyond the reach of normal speech; its semantic ambiguity «provokes» by setting trains of thought in motion.

Comme Matthew S. Witkovsky l'affirme ailleurs dans ce volume, l'essai de Nakahira sur Klein peut être lu comme une description de sa propre compréhension de la photographie. Si l'on suppose que c'est exact, alors le langage de Nakahira, granuleux, flou et flou, et dans une certaine mesure les images d'autres photographes de Provoke, peuvent être considérés comme fondés sur une approche du monde qui est étroitement alignée sur le concept de corps expérientiel de Hijikata. Dans tous ces cas, l'expérience du monde est inscrite dans un support spécifique, et ce support, tant pour Provoke que pour Hijikata, est plus qu'un simple véhicule pour représenter un message ou incarner un sens (42). La danse de Hijikata est un langage (corporel) qui, pour paraphraser les photographes Provoke eux-mêmes, est hors de portée du discours normal ; son ambiguïté sémantique «provoque» en mettant en mouvement des trains de pensée.

*Converting a performance of and in reality into a static visual form, Provoke photographs are similar to those of Hijikata in stylistic terms, too. This is especially apparent in the photographs in Moriyama's book *Nippon gekijo shashincho* (Japan : A Photo Theater, 1968) which shows the actions of the avant-garde theater troupe *Tenjo Sajiki* (Peanut Gallery), founded by Hijikata's close friend and rival Terayama Shoji, on the streets of Tokyo. Moriyama's off-kilter framing and seemingly incorrect exposures accentuate the performative aspect of the works so that performance and photographic image become one, the fleeting, temporary quality of the action having found a visual equivalent in photographic instantaneity. The photographs of Hijikata by Klein, whose influence on Moriyama is well known (43), are similar in terms of their performative character, too. Klein captures the dancer in close-ups, departing from conventional stage views - which in turn underscores the spontaneity and dynamism of the recording process. Photography as a performative act is visibly inscribed in the images themselves, which thus evoke bodily dynamism. One aspect central to the remediatization of Hijikata's performances - which Hosoe's Kamaitachi images merely hint at - is clearly apparent in Klein's images : defocusing and close-ups, both of which render the photographs performative. To paraphrase limura,*

we might even say that in the photographs of William Klein, it is not just Hijikata, but the medium itself that performs. And it is for this same reason that Hijikata's butoh found an ideal visual equivalent in a photographic idiom whose arc can be traced from Klein to the photographers of Provoke.

P631

HOSOE EIKÔ / Interviewed by Walter Moser

HOSOE EIKÔ / interviewé par Walter Moser

Walter Moser: Could you tell us the story of Kamaltachi (1969)?

Hosoe Elkô : It is a documentary of the butoh dancer Hijikata [Tatsumi]. But a documentary from the photographer, Hosoe Elko's, point of view. So it's a subjective documentary, told through my heart, through my eyes.

Walter Moser : Pourriez-vous nous raconter l'histoire de Kamaltachi (1969) ?

Hosoe Elkô : C'est un documentaire sur la danseuse de butoh Hijikata [Tatsumi]. Mais un documentaire du point de vue du photographe, Hosoe Elko. C'est donc un documentaire subjectif, raconté avec mon cœur, avec mes yeux.

WM : What is the kamaitachi?

HE : It is a (mythical) animal that is both comical and ominous. Villagers will say, «The kamaitachi is coming !» but everyone knows it's not out to harm, you. They'll scream, «Nooo, I'm scared !» but it's not that they're petrified. So, in that sense, we can say the kamaitachi is a village mascot. You can tell children, «If you're bad, the kamaitachi will come and get you !» You can scare them like that. But the adults know the truth.

WM : Qu'est-ce que le kamaitachi ?

HE : C'est un animal (mythique) qui est à la fois comique et inquiétant. Les villageois diront : «Le kamaitachi arrive», mais tout le monde sait qu'il ne veut pas faire de mal, vous. Ils crieront : «Non, j'ai peur !» mais ce n'est pas qu'ils soient pétrifiés. Donc, dans ce sens, on peut dire que le kamaitachi est une mascotte de village. Vous pouvez dire aux enfants : «Si vous êtes mauvais, le kamaitachi viendra vous chercher !» Vous pouvez les effrayer comme ça. Mais les adultes connaissent la vérité.

WM: You had previously made photographs and books in your Tokyo studio. Why did you leave for the northern hinterlands?

HE: Kamaitachi was shot in Akita Prefecture [in the Tohoku region], where Hijikata was born, and also in Tokyo, sometimes, where we both had our studios. I would often go out drinking with Hijikata in [the neighborhood of] Meguro. But gradually I became aware of this urge in me to want to shoot the landscape of Akita. So we decided one day, «Let's go.» He wanted to go back home, as he hadn't done that for a while. He visited his old house. He really didn't talk about where his house was, and the people of the village weren't forewarned that he would be coming, so they went about their daily work in the gardens. Without ever meeting his family, I just ended up shooting him having these drinks with villagers there in a rice paddy.

WM : Vous aviez auparavant fait des photographies et des livres dans votre studio de Tokyo. Pourquoi êtes-vous partie dans l'arrière-pays du Nord ?

HE : Kamaitachi a été tourné dans la préfecture d'Akita [dans la région de Tohoku], où Hijikata est né, et aussi à Tokyo, parfois, où nous avions tous les deux nos studios. Je sortais souvent boire un verre avec Hijikata dans le quartier de J Meguro. Mais peu à peu, j'ai pris conscience de cette envie de vouloir filmer le paysage d'Akita. Nous avons donc décidé un jour : «Allons-y». Il voulait rentrer chez lui, car il ne l'avait pas fait depuis un certain temps. Il a visité son ancienne maison. Il n'a pas vraiment parlé de l'endroit où se trouvait sa maison, et les gens du village n'ont pas été prévenus de sa venue, alors ils ont continué leur travail quotidien dans les champs. Sans jamais avoir rencontré sa famille, j'ai fini par le photographier en train de boire ces boissons avec des villageois dans une rizière.

WM: *How long and how often did the two of you travel to the north?*

HE: *It was only two or three days in Akita. A lot [of the book] was taken in Shibamata. We visited many, many places. In total it took maybe ten months or so to finish. I just went wherever I thought was interesting. Most of these places I had never visited before, but I took photographs so I could visualize them before shooting [Hijikata].*

One picture was taken in Sugamo in Tokyo, in a location called Togenukijizo. At the statue there is a famous fortune-teller who reads faces. Both Hijikata and I were interested, so we went up to this fortune-teller to have our faces read. It took about an hour. The fortune-teller gave us permission to photograph. He was extremely drawn to Hijikata, probably because he has quite an idiosyncratic face. So perhaps his fate was quite different from others'.

WM : Combien de temps et à quelle fréquence vous êtes-vous rendus dans le Nord ?

HE : C'était seulement deux ou trois jours à Akita. Une grande partie [du livre] a été prise à Shibamata. Nous avons visité beaucoup, beaucoup d'endroits. Au total, il nous a fallu une dizaine de mois pour terminer le livre. Je suis allé là où je pensais que c'était intéressant. La plupart de ces endroits, je ne les avais jamais visités auparavant, mais j'ai pris des photos pour pouvoir les visualiser avant de tourner [Hijikata]. Une photo a été prise à Sugamo, à Tokyo, dans un endroit appelé Togenukijizo. Sur la statue, il y a une célèbre voyante qui lit les visages. Hijikata et moi étions intéressés, nous sommes donc allés chez lui pour nous faire lire le visage. Cela a pris environ une heure. La voyante nous a donné la permission de la photographier. Elle était très attiré par Hijikata, probablement parce qu'il a un visage assez particulier. Son destin a donc peut-être été très différent de celui des autres.

WM: *Akita had a special meaning for the both of you, no?*

HE: *I was born in another part of Tohoku, in Yamagata Prefecture, adjacent to Akita, and I spent my early days there. I've spent the majority of my life in Tokyo, but during the Pacific War, when children were evacuated from the city to the rural regions, I went back to Tohoku and to Yamagata.*

WM : Akita avait une signification particulière pour vous deux, non ?

HE : Je suis née dans une autre partie de Tohoku, dans la préfecture de Yamagata, à côté d'Akita, et j'y ai passé mes premiers jours. J'ai passé la majorité de ma vie à Tokyo, mais pendant la guerre du Pacifique, quand les enfants ont été évacués de la ville vers les régions rurales, je suis retournée à Tohoku et à Yamagata.

WM: *So, Kamaitachi is also about wartime memories?*

HE: *It has no direct correlation. It's just that it was the region in which Hijikata and were both brought up. The war did happen in that period, but it doesn't necessarily correlate to the war.*

WM : Donc, Kamaitachi concerne aussi les souvenirs de la guerre ?

HE : Il n'y a pas de corrélation directe. C'est juste que c'est la région dans laquelle Hijikata et les autres ont été élevés. La guerre a eu lieu à cette époque, mais cela n'a pas nécessairement de rapport avec la guerre.

P632

WM: *But it is about remembrance?*

HE: *Yes, that's right. My hometown, and the home of my mother has great significance for me. My relatives are all from the region. So there's a sense of familiarity.*

WM : Mais il s'agit du souvenir ?

HE : Oui, c'est ça. Ma ville natale et la maison de ma mère ont une grande importance pour moi. Mes parents sont tous de la région. Il y a donc un sentiment de familiarité.

WM: *What is it that interests you in butoh and Hijikata's concept of the human body? And where did you two first meet?*

HE: *My first encounter with Hijikata was at his Meguro dance studio. There was a great butoh dancer named Motofuji Akiko [who became Hijikata's wife]. I met her then, when I was twenty. That was my very first encounter with butoh dance. Butoh is a common word (it means simply «to dance»). But then it became almost a proper noun, known to the world as a new form of dance emerging from Japan. So*

it all began with Ms. Motofuji. And also with Yokohama-based Ohno Kazuo. He taught dance, and also was a high-school gym teacher. It's a very avant-garde style of dance. Through Hijikata, I think, Ohno also elevated his own dance. Motofuji, Ohno, and Hijikata are huge figures for me. This new form of modern ballet that Hijikata and the others were doing was quite something in that it was «expression using the flesh.» With butoh, the body itself is a language. I was flabbergasted and moved. It resonated with me. How could I capture this with my camera? I wanted to know how an artist's expression would touch me, and how I would harness that in my own work. So in a way, it would be a battle between two artists. There's no doing things halfway. You have to go all the way. So that's where it all began. My usage of the body as a central theme in my work began with Hijikata. Back then, when I met Motofuji, I was a member of a group called Demokrato; the other members were painters, poets, writers, and sculptors. We would get together often to debate about art, and once these debates started, it would be like a sumo-wrestling match until dawn. We were all full of energy, and I was immersed in these activities. Demokrato eventually disbanded, but in a related corner of the avant-garde were the founders of butoh.

WM : Qu'est-ce qui vous intéresse dans le concept du corps humain de Butoh et Hijikata ? Et où vous êtes-vous rencontrés pour la première fois ?

HE : Ma première rencontre avec Hijikata a eu lieu dans son studio de danse de Meguro. Il y avait «une grande danseuse de butoh nommée Motofuji Akiko [qui est devenue la femme d'Hijikata]. Je l'ai rencontrée à l'époque, quand j'avais vingt ans. C'était ma toute première rencontre avec la danse butoh. Butoh est un mot courant (il signifie simplement «danser»). Mais il est ensuite devenu presque un nom propre, connu dans le monde entier comme une nouvelle forme de danse émergeant du Japon. Tout a donc commencé avec Mme Motofuji. Et aussi avec Ohno Kazuo, basée à Yokohama. Il enseignait la danse et était également professeur de gymnastique au lycée. C'est un style de danse très avant-gardiste. Grâce à l'Hijikata, je pense, Ohno a également élevé sa propre danse. Motofuji, Ohno et Hijikata sont des figures énormes pour moi.

Cette nouvelle forme de ballet moderne que Hijikata et les autres faisaient, c'était quelque chose en ce sens qu'il s'agissait d'une «expression utilisant la chair». Avec le butoh, le corps lui-même est un langage. J'étais sidéré et ému. Il résonnait en moi. Comment pouvais-je capturer cela avec mon appareil photo ? Je voulais savoir comment l'expression d'un artiste me toucherait et comment je pourrais l'exploiter dans mon propre travail. D'une certaine manière, ce serait donc une bataille entre deux artistes. On ne peut pas faire les choses à moitié. Il faut aller jusqu'au bout. C'est donc là que tout a commencé. Mon utilisation du corps comme thème central dans mon travail a commencé avec Hijikata. À l'époque, lorsque j'ai rencontré Motofuji, j'étais membre d'un groupe appelé Demokrato ; les autres membres étaient des peintres, des poètes, des écrivains et des sculpteurs. Nous nous réunissions souvent pour débattre de l'art, et une fois que ces débats commençaient, c'était comme un combat de sumo jusqu'à l'aube. Nous étions tous pleins d'énergie, et j'étais plongé dans ces activités. Demokrato a fini par se dissoudre, mais dans un coin connexe de l'avant-garde se trouvaient les fondateurs du butoh.

WM: Are we talking about ankoku butoh?

HE: The ankoku came after that. That was Hijikata. He called it ankoku [blackness or darkness] because, he said, «it comes from the dark.»

WM : Est-ce qu'on parle d'ankoku butoh ?

HE : L'ankoku est venu après ça. C'était Hijikata. Il l'appelait ankoku [noirceur ou obscurité] parce que, disait-il, «ça vient de l'obscurité».

WM: You were part of the Vivo group that was founded in 1959, with Kawada Kikuji and Tōmatsu Shōmei. You were widely known for initiating a new direction in photography. I assume there were discussions within Vivo as to the direction in which photography should go?

HE: We talked about the liberation of photography. It should not always be socio-realistic, or realism, or anything like that. It could be anything. That was my basic approach. I'm not saying that taking the socio-realistic approach is wrong. But the general tone in those days was that if it's not socio-realistic,

it's not photography. We wanted to posit an antithesis to that. We thought photography should be free from any ideology or political notion.

WM : Vous faites partie du groupe Vivo qui a été fondé en 1959, avec Kawada Kikuji et Tômatsu Shômei. Vous étiez largement connu pour avoir initié une nouvelle direction dans la photographie. Je suppose qu'il y a eu des discussions au sein de Vivo quant à la direction que devrait prendre la photographie ?

HE : Nous avons parlé de la libération de la photographie. Elle ne devrait pas toujours être socio-réaliste, ou réaliste, ou quelque chose de ce genre. Elle pourrait être n'importe quoi. C'était mon approche de base. Je ne dis pas que l'approche socio-réaliste est mauvaise. Mais le ton général à cette époque était que si ce n'est pas socio-réaliste, ce n'est pas de la photographie. Nous voulions poser une antithèse à cela. Nous pensions que la photographie devait être libérée de toute idéologie ou notion politique.

WM: Was Vivo a group, or was it people more loosely associated with one another?

HE: Well, there were several purposes to forming the group. One is functional: alone you can't own a studio. With six you can, because you can split the rent. By the same token, you can't hire an assistant alone, but with six you can hire three. Also, when you have six young artists who like to argue, you're debating all the time. So I became really good at debating.

WM : Vivo était-elle un groupe ou s'agissait-il de personnes plus librement associées les unes aux autres ?

HE : Eh bien, il y avait plusieurs raisons de former le groupe. L'un est fonctionnel : seul, vous ne pouvez pas posséder un studio. Avec six, vous pouvez, parce que vous pouvez partager le loyer. De même, vous ne pouvez pas engager un assistant seul, mais à six, vous pouvez en engager trois. De plus, quand vous avez six jeunes artistes qui aiment se disputer, vous débâtez tout le temps. Je suis donc devenu très doué pour débâter.

P633

WM: Was Vivo a political group?

HE: We were artistically political. Not politically political.

WM : Vivo était-il un groupe politique ?

HE : Nous étions artistiquement politiques. Pas politiquement politiques.

WM: So you didn't engage in the student riots or protest movements?

HE: We were more individual. There was no individuality among the students. Because if you went to them to ask, «What do you think?» they wouldn't be able to answer. And the answers that they gave were [merely] political. So they were of the «socialist political realism» realm. I think youth is like that the world over.

WM : Vous n'avez donc pas participé aux émeutes étudiantes ou aux mouvements de protestation ?

HE : Nous étions plus individuels. Il n'y avait pas d'individualité parmi les étudiants. Parce que si vous alliez les voir pour leur demander «Qu'en pensez-vous ?», ils ne pouvaient pas répondre. Et les réponses qu'ils donnaient étaient [simplement] politiques. Ils étaient donc du domaine du «réalisme politique socialiste». Je pense que la jeunesse est comme ça dans le monde entier.

WM: Your colleagues Kawada and Tômatsu reacted to the aftermath of war with Chizu (The Map) and Nagasaki 11:02 respectively-direct reflections on the atomic bombs. How did you relate to these topics?

HE: Influences infused by the a-bomb are somewhere in all of my works. It was such an intense experience. But it's usually not very specific. For me, it all came down to the human body. The human body, to me, is the most important, urgent, imminent theme. And it's also political. Political and cultural.

WM : Vos collègues Kawada et Tômatsu ont réagi aux conséquences de la guerre avec Chizu (La Carte) et Nagasaki 11:02 respectivement - réflexions directes sur les bombes atomiques. Quel était votre rapport avec ces sujets ?

HE : Les influences apportées par la bombe atomique se retrouvent dans toutes mes œuvres. C'était une expérience si intense. Mais ce n'est généralement pas très précis. Pour moi, tout se résume au corps

humain. Le corps humain, pour moi, est le thème le plus important, le plus urgent, le plus imminent. Et c'est aussi politique. Politique et culturel.

WM: In one picture, Hijikata is carrying a flag, and also on a poster, which was designed by Yokoo Tadanori in 1968 for an exhibition of Kamaitachi, you can see the Japanese flag. Was Japanese identity an interesting subject to you?

HE: I don't have any memory of taking a picture with the national flag in it ... I see what you mean, you're talking about the Rising Sun Flag. But I wasn't particularly aware of Japanese identity as a theme.

WM : Sur une photo, Hijikata porte un drapeau, et sur une affiche, qui a été conçue par Yokoo Tadanori en 1968 pour une exposition de Kamaitachi, on peut voir le drapeau japonais. L'identité japonaise était-elle un sujet intéressant pour vous ?

IL : Je n'ai aucun souvenir d'avoir pris une photo avec le drapeau national ... Je vois ce que vous voulez dire, vous parlez du drapeau du Soleil Levant. Mais je n'étais pas particulièrement conscient du fait que l'identité japonaise était un thème.

WM: For many photographers, it seems the rural areas were places where one could find the «true» Japanese culture, without or in spite of Americanization. Tōmatsu travelled to Okinawa, and Moriyama [Daidō] to Tono, for example. Kamaitachi was also shot in a rural area. Was this an interest for you?

HE: Not Americanized, rather Westernized. Only a portion was Americanized. When Japan opened its doors one hundred years ago, the West came in, and the Japanese utilized what came, and made it their own flesh. That's just how history unfolded. So we're not particularly conscious of it. But I think it's interesting how it has all unfolded. Whatever was useful, the Japanese have made their own. With Japan, and probably other countries too, it's not win or lose, or live or die. If you think Japan died because it was Westernized, that's a huge misconception. So you see, the Japanese are not as weak as the Westerners may think.

WM : Pour beaucoup de photographes, il semble que les zones rurales étaient des lieux où l'on pouvait trouver la «vraie» culture japonaise, sans ou malgré l'américanisation. Tōmatsu s'est rendu à Okinawa, et Moriyama [Daidō] à Tono, par exemple. Kamaitachi a également été tourné dans une zone rurale. Cela vous a-t-il intéressé ?

HE : Pas américanisé, plutôt occidentalisé. Seule une partie a été américanisée. Quand le Japon a ouvert ses portes il y a cent ans, l'Occident est entré, et les Japonais ont utilisé ce qui venait, et en ont fait leur propre chair. C'est ainsi que l'histoire s'est déroulée. Nous n'en sommes donc pas particulièrement conscients. Mais je pense qu'il est intéressant de voir comment tout s'est déroulé. Tout ce qui était utile, les Japonais l'ont fait leur. Avec le Japon, et probablement avec d'autres pays aussi, ce n'est pas gagner ou perdre, ou vivre ou mourir. Si vous pensez que le Japon est mort parce qu'il était occidentalisé, c'est une énorme erreur. Vous voyez donc que les Japonais ne sont pas aussi faibles que les Occidentaux peuvent le penser.

WM: In your work with Hijikata, did you choose the locations? Or was it Hijikata? Did he propose the poses too?

HE: It was 100 percent Hosoe Eikō. Otherwise, what would it be?

WM : Dans votre travail avec Hijikata, avez-vous choisi les lieux ? Ou était-ce Hijikata ? A-t-il également proposé les poses ?

HE : C'était à 100 % Hosoe Eikō. Sinon, qu'est-ce que ce serait ?

WM: A collaboration?

HE: A collaboration, yes, but he is a great artist, and he can express himself in whatever circumstances, and at whatever moment. Hijikata is Hijikata. But in the end these are my photographs. I use his talent.

In turn, he uses my talent, and my position as a photographer, and together we made a collaborative piece of photographie work.

P634

WM: How did the shooting proceed?

HE: In this work, I was the director/photographer, and Hijikata the actor. I would say, I want to do so and so!» and immediately he would understand and take my cue. He would know what to do.

WM : Comment s'est déroulé le tournage ?

HE : Dans ce travail, j'étais le réalisateur/photographe, et Hijikata l'acteur. Je lui disais : «Je veux le faire et ainsi de suite» et il comprenait tout de suite et suivait mon exemple. Il savait ce qu'il fallait faire.

WM: So would it be safe to say you directed him?

HE: He directed himself.

WM : On peut donc dire que vous l'avez dirigé ?

HE : Il s'est dirigé lui-même.

WM: Two directors.

HE: Yes. He is an amazing director in his own right and a brilliant actor too. But I controlled the framing. So he had a lot of freedom in the collaboration. I do that with other people too. Sure, I'll give them direction, but I give them a lot of space to play around. And they come up with something that they would not have discovered if working with someone else. A film is much like that, but with a film there are many people involved in the process, so you have to be very specific about who plays what role. With photography, on the other hand, you only need to set one or two basic rules. The rest is up to the photographer. If it's not interesting, all you have to do is stop shooting.

WM : Deux directeurs.

HE : Oui. C'est un réalisateur extraordinaire à part entière et un acteur brillant. Mais j'ai contrôlé le cadrage. Il a donc eu beaucoup de liberté dans la collaboration. Je le fais aussi avec d'autres personnes. Bien sûr, je leur donne la direction, mais je leur laisse beaucoup d'espace pour jouer. Et ils arrivent avec quelque chose qu'ils n'auraient pas découvert s'ils avaient travaillé avec quelqu'un d'autre. Un film ressemble beaucoup à cela, mais avec un film, il y a beaucoup de gens qui participent au processus, donc il faut être très précis sur qui joue quel rôle. Pour la photographie, en revanche, il suffit d'établir une ou deux règles de base. Le reste dépend du photographe. Si ce n'est pas intéressant, il suffit d'arrêter de filmer.

WM: A photographer also tries to capture movement through a single moment which represents the flow of time.

HE: You might be surprised to see me shoot. I say a lot, I gesture a lot. It's very dynamic. The way I shoot leaves me and my subject exhausted. But you have to push as far as you can to get the moment that you want to capture.

WM : Un photographe essaie également de capturer le mouvement à travers un seul moment qui représente le flux de temps.

HE : Vous pourriez être surpris de me voir photographier. Je dis beaucoup, je fais beaucoup de gestes. C'est très dynamique. La façon dont je photographie me laisse épuisé, ainsi que mon sujet. Mais vous devez pousser le plus loin possible pour obtenir le moment que vous voulez capturer.

WM: William Klein photographed Hijikata, as did Fukase Masahisa. Klein shot close-ups to make the body very present. Are there any strategies that you followed to visualize the corporeality? The expression and the body?

HE: It really depends on the shot.

WM : William Klein a photographié Hijikata, tout comme Fukase Masahisa. Klein a fait des gros plans pour rendre le corps très présent. Y a-t-il des stratégies que vous avez suivies pour visualiser la corporalité ? L'expression et le corps ?

HE : Cela dépend vraiment du plan.

WM: Could you give an example?

HE: It's just all a very organic process. This picture, with the bride and the sake bottle ... You'd have to be Japanese to come up with this idea.

WM : Pouvez-vous donner un exemple ?

HE : C'est juste un processus très organique. Cette photo, avec la mariée et la bouteille de saké ... Il fallait être japonais pour avoir cette idée.

WM: Was the motif your idea?

HE: Absolutely. The more minute details are not directed, though. I'm not that meticulous. In one picture I just told him to perch himself in a tree and scream at the flowers above. But the rest was up to Hijikata, and to me, to decide which moment to shoot.

WM : Le motif était-il votre idée ?

HE : Absolument. Mais les détails les plus infimes ne sont pas dirigés. Je ne suis pas si mélancolique. Dans une photo, je lui ai juste ! dit de se percher dans un arbre et de crier sur les fleurs du dessus. Mais le reste était à Hijikata, et à moi, de décider du moment où il fallait photographier.

WM: How did you get the villagers involved?

HE: Photographers can be very cunning at times. Sometimes, you'll previsualize the image, yet not say anything to your models. In that case they will look bewildered. If you want to get that kind of look, that's one way you can go about it

WM : Comment avez-vous réussi à impliquer les villageois ?

HE : Les photographes peuvent être très astucieux avec les citrons verts. Dans ce cas, ils auront l'air perplexe. Si vous voulez figer ce genre de regard, c'est une façon de procéder

P635

WM: How did you get this picture of Hijikata being carried around by villagers?

HE: They were all having a meal. I just said, «come along we're doing this 'festival'!» With that word, they knew what to do. Because a village festival allows room to accept that which is alien.

WM : Comment avez-vous pris cette photo de Hijikata portée par les villageois ?

HE : Ils prenaient tous un repas. Le 1er juillet, ils ont dit : «Nous allons faire ce «festival» !» Avec ce mot, ils savaient quoi faire. Parce qu'une fête de village laisse de la place pour accepter ce qui est étranger.

WM: How did they react to Hijikata?

HE: Well, they knew nothing about him. So I had to shout and talk my way through the whole process! Once it was all over, they were left not quite knowing what had happened. And then I would say, «Thank you very much, we're done,» and bring some sake.

WM : Comment ont-ils réagi à Hijikata ?

HE : Eh bien, ils ne savaient rien de lui. J'ai donc dû crier et parler pendant tout le processus ! Une fois que tout était fini, ils ne savaient pas vraiment ce qui s'était passé. Et puis je leur disais : «Merci beaucoup, nous avons fini» et je leur apportais du saké.

WM: Was it easy to involve them?

HE: Yes, it was. But you have to let them know that you mean no harm. So it's better to look and dress a bit like a fool. Because in those days, they would be wary of someone coming from Tokyo.

WM : A-t-il été facile de les impliquer ?

HE : Oui, ça l'a été. Mais vous devez leur faire savoir que vous ne voulez pas leur faire de mal. Alors il vaut mieux avoir l'air et s'habiller un peu comme un idiot. Parce qu'à l'époque, ils se méfiaient de quelqu'un qui venait de Tokyo.

WM: In some pictures, the landscape looks very dangerous. Especially toward the end of the photo book. The landscape looks hostile, and the human figure is alone and alienated.

HE: We searched for this landscape. We went and found this place and decided on the spot. It was a quick shoot. Or else we would have frozen to death!

WM : Sur certaines photos, le paysage semble très dangereux. Surtout vers la fin du livre de photos. Le paysage semble hostile, et la figure humaine est seule et aliénée.

HE : Nous avons cherché ce paysage. Nous avons trouvé cet endroit et nous avons décidé sur place. C'était une prise de vue rapide. Sinon, nous serions morts de froid !

WM: Before the publication of the book, did you aise do some darkroom work? Was there any retouching, or changes in tonality?

HE: It's 99 percent unretouched. Ali straight.

WM : Avant la publication du livre, vous êtes-vous sentie à l'aise pour travailler en chambre noire ? Y a-t-il eu des retouches ou des changements de tonalité ?

HE : C'est à 99% non retouché. Ali est droit.

WM: You worked with Mishima Yukio for the book Barakei (Ordeal by Roses). How was that experience compared to working with Hijikata?

HE: The starkest difference between the two works is that one doesn't have to be Hijikata, whereas the other has to be Mishima. If it wasn't Mishima, I would not have photographed it. This was at his home, his garden. Kamaitachi is not me shooting Hijikata Tatsumi. He's a subject. These are photographs of a dancer who just happens to be Hijikata Tatsumi. It's a very important difference. [In either case, though], you can't do something like this if you are aiming for a simple illustration. A photographic work is, in a sense, an equal collaboration between the photographer and his subject. There are cases where that is not true, of course, like photojournalism. If photojournalism was a collaboration between the photographer and his subject, it wouldn't be photojournalism. A relationship between the two parties which is clear, but still has some substance to it, is something that is not too easy to grasp.

WM : Vous avez travaillé avec Mishima Yukio pour le livre Barakei (Ordeal by Roses). Comment cette expérience a-t-elle été comparée à votre travail avec Hijikata ?

HE : La différence la plus frappante entre les deux œuvres est que l'une n'a pas besoin d'être Hijikata, tandis que l'autre doit être Mishima. S'il n'était pas Mishima, je n'aurais pas photographié il. C'était sa maison, son jardin. Kamaitachi n'est pas moi en train de photographier Hijikata Tatsumi. C'est un sujet. Ce sont les photos d'un danseur qui se trouve être Hijikata Tatsumi. C'est une différence très importante [dans les deux cas, cependant], vous ne pouvez pas faire quelque chose comme ça si vous visez une simple illustration. Un travail photographique est, en un sens, une collaboration égale entre le photographe et son sujet. Il y a des cas où cela n'est pas vrai, bien sûr, comme le photojournalisme. Si le photojournalisme était une collaboration entre le photographe et son sujet, il ne serait pas du photojournalisme. Une relation entre les deux parties qui est claire, mais qui a quand même une certaine substance, est quelque chose qui n'est pas trop facile à saisir.

WM: With Kamaitachi and Ordeal by Roses, did you already have the pictures in your mind? Was it just when you saw the surroundings that you came up with the ideas? Bath?

HE: Good question. You always go in with a basic idea. But you never know what's going to happen. So it's a delicate balance between going with that concept, or leaving it up to spontaneity, because that might bring about the more interesting outcome; this is what I did with the shot with the moon in Kamaitachi, for example. You have to be aware that what you have in your head as a photographer has its limits. You must be humble. Otherwise nothing new will be born. You have to leave a portion up to chance. There are extraordinary moments in which chance and what you've been premeditating come together ... just like that. Good photos are born in those moments.

P636

WM : Avec Kamaitachi et Ordeal by Roses, aviez-vous déjà les images en tête ? Est-ce que c'est juste en voyant l'environnement que vous avez eu ces idées ? Le bain ?

HE : Bonne question. Vous y allez toujours avec une idée de base. Mais vous ne savez jamais ce qui va se passer. C'est donc un équilibre délicat entre aller avec ce concept, ou le laisser à la spontanéité, parce que cela pourrait donner un résultat plus intéressant ; c'est ce que j'ai fait avec la photo avec la lune à Kamaitachi, par exemple. Vous devez être conscient que ce que vous avez en tête en tant que photographe a ses

limites, vous devez être humble. Il faut être humble, sinon rien de nouveau ne sera de la bombe. Il faut laisser une part au hasard. Il y a des moments extraordinaires où le hasard et ce que vous avez prémédité corne ensemble ... juste ! comme ça. Les bonnes photos naissent dans ces moments-là.

WM: The original edition of Kamaitachi has foldouts on every page; these are a crucial design decision. Who came up with the idea?

HE: That was [the designer] Tanaka Ikko's idea. It seemed a lot of work at first, but it does make the book look bigger. So I thought it was interesting, and it's unusual, so we decided to go with the idea.

WM : L'édition originale de Kamaitachi comporte des dépliants à chaque page ; il s'agit d'une décision de conception cruciale. Qui a eu l'idée ?

HE : C'était l'idée de Tanaka Ikko [le designer]. Cela semblait beaucoup de travail au début, mais cela donne l'impression que le livre est plus grand. J'ai donc pensé que c'était intéressant, et que c'était inhabituel, alors nous avons décidé de suivre l'idée.

WM: Parts of the image are hidden, and you have to open each gatefold to see the whole picture. Was that approach influenced by the gatefolds in Kawada's The Map?

HE: No, we were quite different.

WM : Des parties de l'image sont cachées, et il faut ouvrir chaque portique pour voir l'ensemble de l'image. Cette approche a-t-elle été influencée par les portails de La Carte de Kawada ?

HE : Non, nous étions très différents.

WM: Were Hijikata or Mishima involved in selecting or sequencing images?

HE: No.

WM : Hijikata ou Mishima ont-ils été impliqués dans la sélection ou le séquençage des images ?

HE : Non.

WM: Moriyama, for example, simply sent prints to the designer, and the designer made the selection and decided on the order of the photographs too. Who made decisions in your case?

HE: I did. With Moriyama, it doesn't matter which is chapter one or chapter two. He can do it because he's originally a designer. But in terms of content, Moriyama's book would have been better left to someone else to design [rather than himself]. Chapter one could have been chapter four, and chapter four, one.

In my case, I have an idea as to how I want to proceed, but I consult! with the designer, and in instances where I see that it's better to leave it to the designer, I do so.

WM : Moriyama, par exemple, a simplement envoyé des tirages au graphiste, qui a fait la sélection et décidé de l'ordre des photographies. Qui a pris les décisions dans votre cas ?

HE : C'est moi. Avec Moriyama, on ne malmène pas ce qui constitue le chapitre un ou le chapitre deux. Il peut le faire parce qu'il est à l'origine graphiste. Mais en termes de contenu, il aurait été préférable de laisser le livre de Moriyama à quelqu'un d'autre pour le concevoir [plutôt que de le laisser à lui-même]. Le chapitre un aurait pu être le chapitre quatre, et le chapitre quatre, un.

Dans mon cas, j'ai une idée de la manière dont je veux procéder, mais je consulte le graphiste, et lorsque je vois qu'il est préférable de le laisser au graphiste, je le fais.

WM: Kamaitachi is difficult to read, though. Does it have a narrative development?

HE: There is a through-line. You can see that in the first part and last part. The assembly of these photographs is a really interesting process.

WM : Mais Kamaitachi est difficile à lire. A-t-il un développement narratif ?

HE : Il y a une ligne de passage. Vous pouvez le voir dans la première partie et la dernière partie. L'assemblage de ces photographies est un processus vraiment intéressant.

WM: Do you see the book and the prints as completely different works?

HE: I see them as completely different works, but of equal importance. There's no saying which is better or worse.

WM : Voyez-vous le livre et les tirages comme des œuvres complètement différentes ?

HE : Je les considère comme des œuvres complètement différentes, mais d'égale importance. On ne dit pas ce qui est mieux ou pire.

WM: Kamaitachi came out as a book in 1969. That was also the time when Provoke was published. Did you get a copy of the Provoke magazines when they came out?

HE: I did not purchase editions. But of course, I knew about the magazine.

WM : Kamaitachi est sorti sous forme de livre en 1969. C'était aussi le citron vert lors de la publication de Provoke. Avez-vous fait une copie des magazines Provoke lors de leur sortie ?

HE : Je n'ai pas acheté d'éditions. Mais bien sûr, je connaissais le magazine.

WM: The Provoke group involved photographer-critics like Nakahira Takuma and Taki Kôji. Taki says that Provoke would not have been possible without photographers like you, because you were a new type of photographer for them. Did you follow their theory or content?

HE: I think I was their enemy or rival. Maybe they needed that. Still, it's understandable that Taki said that. If there's a mountain in front of you, you want to destroy that mountain and proceed. So without us, they would not have existed. I presume that they had a hard time understanding my work. Their philosophy, I think, is rather narrow. My work might not fit into their scope of thought. I am beyond that. And look, now who do you think appreciates Provoke's theory? Whereas, what I do, people understand.

WM : Le groupe Provoke a impliqué des photographes-critiques comme Nakahira Takuma et Taki Kôji. Taki dit que Provoke n'aurait pas été possible sans des photographes comme vous, parce que vous étiez un nouveau type de photographe pour eux. Avez-vous suivi leur théorie ou leur contenu ?

HE : Je pense que j'étais leur ennemi ou leur rival. Peut-être en avaient-ils besoin. Il est tout de même compréhensible que Taki ait dit cela. S'il y a une montagne devant vous, vous voulez détruire cette montagne et continuer. Donc sans nous, ils n'auraient pas existé. Je suppose qu'ils avaient une sacrée carrure pour comprendre mon travail. Leur philosophie, je pense, est plutôt restrictive. Mon travail pourrait ne pas rentrer dans leur champ de réflexion. Je suis au-delà de cela. Et regardez, maintenant, qui pensez-vous apprécie la théorie de Provoke ? Alors que, ce que je fais, les gens le comprennent.

P637

WM: When you started to take pictures, which photographers were known in Japan? Which photo-theorists were known?

HE: If I were to speak of someone I know well, there is Fukushima Tatsuo. Fukushima was an art critic, but he wanted to break into photography criticism too, so he asked a photo magazine editor to introduce him to a young and interesting photographer. The editor gave him my name, and Fukushima contacted me. The two of us talked day in and day out. Fukushima introduced me to the people of Demokrato and I go! to know [the experimental surrealist artist] Ei-Q and various painters and poets.

WM : Lorsque vous avez commencé à prendre des photos, quels étaient les photographes connus au Japon ? Quels photo-théoriciens étaient connus ?

HE : Si je devais parler de quelqu'un que je connais bien, il y a Fukushima Tatsuo. Fukushima était un critique d'art, mais il voulait aussi se lancer dans la critique de la photographie. Il a donc demandé à un rédacteur en chef de magazine photo de lui présenter un jeune photographe intéressant. Le rédacteur en chef lui a donné mon nom et Fukushima m'a contacté. Nous avons discuté tous les deux, jour après jour. Fukushima m'a présenté aux gens de Demokrato et je suis allé connaître [l'artiste surréaliste expérimental] Ei-Q et divers peintres et poètes.

WM: Kamaitachi is about Hijikata and the landscape, or the interaction between Hijikata and the landscape. Was the landscape as background an idea influenced by traditional Japanese theater?

HE: I wasn't particularly conscious of this tradition. There were, of course, many realistic photographs that photographers took of the Japanese landscape. Kimura Ihei took really good photos in Akita.

WM : Kamaitachi concerne Hijikata et le paysage, ou l'interaction entre Hijikata et le paysage. Le paysage en arrière-plan était-il une idée influencée par le théâtre japonais traditionnel ?

HE : Je n'étais pas particulièrement conscient de cette tradition. Bien sûr, les photographes ont pris de nombreuses photos réalistes du paysage japonais. Les Kimura Ihei font de très belles photos à Akita.

WM: Do you see Kamaitachi as a societal metaphor?

HE: No. It's a metaphor of me. There's probably a shadow in me. It's generational. I was in the sixth grade in 1945. I was evacuated from Tokyo, so I was away from my parents. I was lonely. The relatives taking care of me were kind, there was plenty of food around, while there was nothing to eat in Tokyo. But when you're away from your parents, the kindness of others intensifies the loneliness and the feeling of alienation. It is a side of war that not many people have talked about. The last photograph in the book signifies the road to tomorrow. The baby signifies tomorrow. He's running toward tomorrow.

WM : Voyez-vous Kamaitachi comme une métaphore sociale ?

HE : Non. C'est une métaphore de moi. Il y a probablement une ombre en moi. C'est générationnel. J'étais en sixième année en 1945. J'ai été évacué de Tokyo, donc j'étais loin de mes parents. J'étais seul. Les parents qui s'occupaient de moi étaient gentils, il y avait beaucoup de nourriture dans les environs, alors qu'il n'y avait rien à manger à Tokyo. Mais quand vous êtes loin de vos parents, la gentillesse des autres intensifie la solitude et le sentiment d'aliénation. C'est un aspect de la guerre dont peu de gens ont parlé. La dernière photo du livre signifie la route vers le lendemain. Le bébé signifie demain. Il court vers demain.

P639

The individuality of the photograph : Takamatsu Jiro's Photograph / Mitsuda Yuri

L'individualité de la photographie : Photographie de Takamatsu Jiro / Mitsuda Yuri

Takamatsu Jiro trained as a painter, graduating from the painting department of Tokyo University of the Arts. Later, as a member of the Hi Red Center group, he organized and carried out a series of happenings (1962-64). He went on to develop works that made effective use of a wide range of materials : everyday items, lumber, lightbulbs, sheet steel, words. From 1982 until his death, he mainly created paintings. He loved cameras and from the latter half of the 1950s would take photographs now and again. However, he only produced photographs as works of art in 1972 and 1973

Shashin no shashin (Photographie)

Takamatsu Jiro a suivi une formation de peintre et est diplômé du département de peinture de l'université des arts de Tokyo. Plus tard, en tant que membre du groupe Hi Red Center, il a organisé et réalisé une série de happenings (1962-64). Il a ensuite développé des œuvres qui utilisaient efficacement un large éventail de matériaux : objets de la vie quotidienne, bois, ampoules, tôle, mots. De 1982 à sa mort, il créait principalement des peintures. Il aimait les appareils photo et à partir de la seconde moitié des années 1950, il prenait des photos de temps en temps. Cependant, il n'a produit des photographies comme œuvres d'art qu'en 1972 et 1973

Takamatsu's body of photographic work is entitled Shashin no shashin (literally, «photograph of photograph» which he chose to name Photograph in English. As the title suggests, it is a series of (black-and-white) photographs of photographs. (The original photograph will be referred to here as Photograph A, the photograph of it as Photograph B.) He did not title these works individually. They were all photographed in Takamatsu's home and studio using a medium-format camera, under the artist's direction, with the professional photographer Wa tanabe Hiromi releasing the shutter (the prints were made by Watanabe or others, not by the artist.) Photographs A, the photographs being photographed, were curled and warped, which in places caused reflections, so that their images could only be partially

captured. Almost all the Photographs A were family photographs belonging to Takamatsu and his wife; a few were borrowed from others or acquired from sources close at hand.

L'ensemble du travail photographique de Takamatsu s'intitule *Shashin no shashin* (littéralement, «photographie de la photographie», qu'il a choisi de nommer *Photograph* en anglais. Comme le titre l'indique, il s'agit d'une série de photographies (en noir et blanc) de photographies. (La photographie originale sera appelée ici «photographie A», la photographie de celle-ci «photographie B»). Il n'a pas donné de titre individuel à ces œuvres. Elles ont toutes été photographiées chez Takamatsu et dans son studio à l'aide d'un appareil photo moyen format, sous la direction de l'artiste, le photographe professionnel Wa tanabe Hiromi ayant déclenché l'obturateur (les tirages ont été réalisés par Watanabe ou d'autres, et non par l'artiste.) Les photographies A, les photographies étant photographiées, étaient enroulées et déformées, ce qui a par endroits provoqué des réflexions, de sorte que leurs images n'ont pu être que partiellement capturées. Presque toutes les photographies A étaient des photographies de famille que Takamatsu et sa femme désiraient ardemment ; quelques-unes ont été empruntées à d'autres ou acquises auprès de sources proches.

Takamatsu ultimately made fifty or more photographs in the series. The Photograph B prints vary in size from 20.3 x 25.4 cm to 100 x 125 cm. He initially did not make editions of these prints, so that each work was unique. At the time, the series was simply titled Shashin (Photograph). Takamatsu chose the title Shashin no shashin when he made a portfolio of forty five new prints as edition work (from the original negatives) in 1991, after this work had been set aside for many years, although the English title remained Photograph. Photographs asserts with deceptive simplicity the fact that these are photographs; in fact, Takamatsu cultivated layers of meaning in his work

Takamatsu a finalement réalisé cinquante photographies ou plus dans la série. Les tirages de la Photographie B varient en taille de 20,3 x 25,4 cm à 100 x 125 cm. Au départ, il n'a pas fait d'éditions de ces tirages, de sorte que chaque œuvre est unique. À l'époque, la série était simplement travaillée *Shashin* (Photographie). Takamatsu a choisi le titre *Shashin no shashin* lorsqu'il a réalisé un portfolio de quarante-cinq nouvelles éditions (à partir des négatifs originaux) en 1991, après que ce travail ait été mis de côté pendant de nombreuses années, bien que le titre anglais soit resté *Photograph*. *Photographs* affirme avec une simplicité trompeuse le fait qu'il s'agit de photographie ; en fait, Takamatsu a cultivé des couches de sens

From Emblem to Existence

The first semi-public appearance of Takamatsu's Photograph, in March 1972, occurred in an exhibition held in an around his home studio, that was open to visitors only by invitation. The show was organized by Takamatsu in collaboration with his private students. At the invitation of critic Minemura Toshiaki, Takamatsu submitted as selection of works from that quasi-show to the annual Bijutsu nenkan '73 ('73 Annual of Arts in Japan, Januar 1973) (fig. 1). A two-page spread shows five works by Takamatsu installed in what is called, the Kasho gappyokai (Joint Review Meeting, Tentatively Titled. (1) The right-hand page of this spread shows one Photograph, an unframed print (Photograph B) attached with four thumbtacks to the studio wall. Photograph A, a picture of people swimming in the sea, had been pinned up and rephotographed to make Photograph B. The published installation view may thus be considered a third Photograph or Photograph C.

De l'emblème à l'existence

La première apparition semi-publique de la photographie de Takamatsu, en mars 1972, a eu lieu dans le cadre d'une exposition organisée autour de son studio, qui n'était ouverte aux visiteurs que sur invitation. L'exposition était organisée par Takamatsu en collaboration avec ses étudiants privés. À l'invitation du critique Minemura Toshiaki, Takamatsu a soumis une sélection d'œuvres de cette «exposition» à l'exposition annuelle *Bijutsu nenkan '73* ('73 Annual of Arts in Japan, Januar 1973) (fig. 1). Une double page présente cinq œuvres de Takamatsu installées dans ce qu'on appelle le *Kasho gappyokai* (Joint Review Meeting, Tentatively Titled. (1) La page de droite de cette couverture montre une photographie, une épreuve non encadrée (photographie B) fixée au mur du studio à l'aide de quatre punaises. La Photographie A, une photo de personnes nageant dans la mer, avait été épinglée et rephotographiée pour faire la Photogra-

phie B. La vue d'installation publiée peut donc être considérée comme une troisième Photographie ou la Photographie C.

Two themes can be noted here. One expresses photograph's dual nature : as an object and as a conduit for communicating images. Photograph A shows a surface covered in reflected light; it presents itself as a sheet of glossy paper fixed to the wall. Photograph B acts as a frame for the materiality of Photograph A, in a move that is characteristic of the Photograph serie.

Deux thèmes peuvent être notés ici. L'un exprime la double nature de la photographie : en tant qu'objet et en tant que moyen de communication des images. La photographie A montre une surface recouverte de lumière réfléchie ; elle se présente comme une feuille de papier brillant fixée au mur. La photographie B sert de cadre à la matérialité de la photographie A, dans un mouvement caractéristique de la série Photographie.

Note, however, that in the illustration, Photograph A has a double frame : that of Photograph B but also that of the surrounding wall, visible in Photograph C. Photograph C seems intended to show that Photograph B was displayed in the exact place where the print of Photograph A had been photographed to create it.

Notez, cependant, que dans l'illustration, la photographie A a un double cadre : celui de la photographie B mais aussi celui du mur d'enceinte, visible dans la photographie C. La photographie C semble destinée à montrer que la photographie B a été exposée à l'endroit exact où le tirage de la photographie A avait été photographié pour la créer.

The identity of place between the site of display and the site of initial photography annuls an essential photographic function : to transmit images of a different place or time. Here we have a site specificity, a sense of «this place», with Photograph B. The addition of Photograph C makes clear that Photograph B (or Photograph) is an installation, work that must be beheld in person, in a particular location. These two themes - the dual nature of the photograph as both object and medium, and the specificity of the object - characterized Photograph in its first appearance.

L'identité de lieu entre le site d'exposition et le site de la photographie initiale annule une fonction photographique essentielle : transmettre des images d'un lieu ou d'un temps différent. Nous avons ici une spécificité de site, un sens de «ce lieu», avec la photographie B. L'ajout de la photographie C précise que la photographie B (ou photographie) est une installation, une œuvre qui doit être présentée en personne, dans un lieu particulier. Ces deux thèmes - la double nature de la photographie en tant qu'objet et support, et la spécificité de l'objet - ont caractérisé la photographie lors de sa première apparition.

P640

How the artis treated the magazine coverage of this work is fascinating. The caption, printed on the right-hand page, reads, «73 Annual of Arts; photograph 27x 22 cm; photographer : Yamamoto Toshitaka.» It is strange that Takamatsu bothered to indicate the size of Photograph B or the name of the photographer who took the installation view of Photograph. It is also strange that where he would be expected to indicate the materials used, he states only the name of the magazine and «photograph». Takamatsu's explanation suggests that Photograph as a work of art was both a preexisting work and a work on (or as) a magazine page. Furthermore, by stating that Photograph C, the image printed on the page of the magazine, is a version of the work, he incorporates the relationship with the reader of the magazine in this work of art. Takamatsu was scrutinizing the relationship between the «work» and the location in which it would be beheld - including in a magazine.

La façon dont l'artiste a traité la couverture de cette œuvre par les magazines est fascinante. La légende, imprimée sur la page de droite, se lit comme suit : «73 Annual of Arts; photographie 27x 22 cm ; photographe : Yamamoto Toshitaka». Il est étrange que Takamatsu ait pris la peine d'indiquer la taille de la photographie B ou le nom du photographe qui a réalisé la vue d'installation de Photograph. Il est également étrange que là où l'on s'attendrait à ce qu'il indique les matériaux utilisés, il ne mentionne que le nom du magazine et le mot «photographie». L'explication de Takamatsu suggère que la photographie en tant

qu'œuvre d'art était à la fois une œuvre préexistante et une œuvre sur (ou comme) une page de magazine. En outre, en déclarant que la photographie C, l'image imprimée sur la page du magazine, est une version de l'œuvre, il intègre la relation avec le lecteur du magazine dans cette œuvre d'art. Takamatsu examinait la relation entre l'«œuvre» et l'endroit où elle serait présentée - y compris dans un magazine.

Site Specificity

Looking again at the spread in the magazine, we see that all the works in that Joint Review Meeting, Tentative Titled were site-specific, and not repeatable. The artist's actions in connection to things, intersecting in the here and now, are vividly present. The other works are all entitled Fukugotai (Compound). One is an unstable chair in the studio, one leg propped on a brick. Two further Compounds consist of the shattered pieces of various objects scattered like trash that has fallen in a corner of the atelier and its entrance. The fourth Compound is a wooden post with sand piled on top of it. Takamatsu used a post on a nearby road, just as it was, when the road was empty. None of the things displayed were defined or specified. Their individual contours and names are left vague. Retaining fluidity, they connect with other things; they indicate their current phase in the vortex of flowing time.

Spécificité du site

Si l'on examine à nouveau la diffusion dans le magazine, on constate que tous les travaux de cette réunion d'examen conjoint, intitulée provisoirement «Tentative de titre», étaient spécifiques à un site et ne pouvaient être reproduits. Les actions de l'artiste en rapport avec les choses, qui se croisent dans l'ici et le maintenant, sont très présentes. Les autres œuvres sont toutes intitulées Fukugotai (Composé). L'une est une chaise instable dans l'atelier, une jambe appuyée sur une brique. Deux autres Compounds sont constitués de morceaux brisés de divers objets éparpillés comme des déchets tombés dans un coin de l'atelier et de son entrée. Le quatrième composé est un poteau en bois sur lequel est empilé du sable. Takamatsu a utilisé un poteau sur une route voisine, comme il l'était, lorsque la route était vide. Aucune des choses affichées n'était définie ou spécifiée. Leurs contours et noms individuels sont laissés vagues. Conservant leur fluidité, ils se relient à d'autres choses ; ils indiquent leur phase actuelle dans le vortex du temps qui passe.

Takamatsu's momentary actions using objects or materials are presented as evanescent traces. During this period, Takamatsu tried to distance himself from art, from the object creation in which he had previously engaged. He seemed to be drawing closer to the approach of Mono-ha, which distanced itself from the deliberated act of formation and treated as works actions with direct connections to things (2).

Les actions ponctuelles de Takamatsu utilisant des objets ou des matériaux sont présentées comme des traces évanescentes. Durant cette période, Takamatsu a tenté de prendre ses distances avec l'art, avec la création d'objets dans laquelle il s'était engagé auparavant. Il semble se rapprocher de l'approche de Mono-ha, qui s'éloigne de l'acte délibéré de formation et traite comme des œuvres des actions ayant un lien direct avec les choses (2).

Or perhaps we can connect his experiments to the regeneration or renewal of sculptural convention. Sculpture generally seems to have monumentality or immortality. If say that sculpture exists in real space with illusional movement and fake eternity, Takamatsu's works are the reverse. In historical terms, Photograph certainly relates to the newfound prominence for photography within contemporary art, spurred by its promotion among artists affiliated with the international conceptual art movement. A number of these artists, from Mel Bochner, Victor Burgin, or Jan Dibbets to Nomura Hitoshi or Satoshi Saito, treated photography as means to test conventions of vision and perception in the (mediated) real world. (3)

Où peut-être pouvons-nous relier ses expériences à la régénération ou au renouvellement de la convention sculpturale. La sculpture semble généralement avoir une monumentalité ou une immortalité. Si l'on dit que la sculpture existe dans l'espace réel avec un mouvement illusoire et une fausse éternité, les œuvres de Takamatsu sont l'inverse. Sur le plan historique, la photographie est certainement liée à la nouvelle place qu'elle occupe dans l'art contemporain, stimulée par sa promotion auprès des artistes affiliés au mouvement international de l'art conceptuel. un certain nombre de ces artistes, de Mel Bochner, Victor

Burgin ou Jan Dibbets à Nomura Hitoshi ou Satoshi Saito, ont traité la photographie comme un moyen de tester les conventions de la vision et de la perception dans le monde réel (médiatisé). (3)

When Takamatsu was creating Photograph, photography was gaining prominence as a means or process. As others have made clear, in periods of resistance, including 1968 in Japan, many artists internationally used photography to present alternatives and critically analyze the conventions of vision and perception. As a medium that could objectively organize and test view-points on real things, the photograph became valid means in conceptual art.

Lorsque Takamatsu a créé la photographie, la photographie prenait de l'importance en tant que moyen ou processus. Comme d'autres l'ont clairement montré, dans les périodes de résistance, notamment en 1968 au Japon, de nombreux artistes internationaux ont utilisé la photographie pour présenter des alternatives et analyser de manière critique les conventions de la vision et de la perception. En tant que moyen d'organiser et de tester objectivement des points de vue sur des choses réelles, la photographie est devenue un moyen valable dans l'art conceptuel.

Takamatsu was not in the vanguard in using photography self-reflexively, nor did he intend for photography to serve as a means of critical resistance to fine art; rather, he created photographic works that satisfied his own needs. He tried to confirm that, as is true of all real things, works of art express only a single phase within longer life spans and that representation or symbols exist in relation to all real things, not isolated in a special, empty space. In the connection between the photograph and the person viewing it on a wall (or on the page of a magazine), the photograph's nature as an illusion is relativized. The temporality of the photograph and its reality as an object are brought to the fore.

Takamatsu n'était pas à l'avant-garde dans l'utilisation de la photographie de manière autoréflexive, et il n'avait pas non plus l'intention que la photographie serve de moyen de résistance critique aux beaux-arts ; il a plutôt créé des œuvres photographiques qui répondaient à ses propres besoins. Il a essayé de confirmer que, comme toutes les choses réelles, les œuvres d'art n'expriment qu'une seule phase dans une durée de vie plus longue et que la représentation ou les symboles existent en relation avec toutes les choses réelles, non isolées dans un espace spécial et vide. Dans le lien entre la photographie et la personne qui la regarde sur un mur (ou sur la page d'un magazine), la nature de la photographie en tant qu'illusion est relativisée. La temporalité de la photographie et sa réalité en tant qu'objet sont mises en évidence.

P640

Protests

The first appearance of Photograph was not at a public exhibition but in a private place made available only to a closed circle of acquaintances. Takamatsu did not of course, use his home to exhibit Photograph because he lacked other exhibition spaces. He was a star in the Japanese contemporary art world at the time, and participated in eight exhibitions in 1972-73 alone, including two at national museum, with additional opportunities to exhibit internationally (4). One may imagine that his choice of venue for the first presentation of Photograph was deliberate allowing the artist some distance from commercial transactions or journalistic attention, to share and «jointly review» his most experimental efforts with friends and acquaintances. (5)

Protestations

La première apparition de la photographie n'a pas eu lieu lors d'une exposition publique mais dans un lieu privé mis à la disposition d'un cercle fermé de connaissances. Takamatsu n'a bien sûr pas utilisé sa maison pour exposer la photographie, car il avait besoin d'autres espaces d'exposition. Il était une star du monde de l'art contemporain japonais à l'époque, et a participé à huit expositions rien qu'en 1972-73, dont deux au musée national, avec des possibilités de présenter des expositions internationales supplémentaires (4). On peut imaginer que son choix du lieu de la première présentation de la photographie était délibéré, permettant à l'artiste de s'éloigner des transactions commerciales ou de l'attention journalistique, pour partager et «revoir ensemble» ses efforts les plus expérimentaux avec ses amis et ses connaissances. (5)

Takamatsu had also held a semi-private exhibition in 1970, not long after becoming an instructor at Tama Art University. He had stepped into the position in 1968, diving head first into the maelstrom of the student movement, which was then intensifying at universities across Japan. Helmeted student protesters built barricades and administrators responded with lockouts that made it impossible to enter classrooms and teach. Takamatsu launched an off-campus study group. He did not forcefully push his political ideas but was on the side of the students from start to finish, and apparently took part in their negotiations with Tama University representatives (6). He soon opened a private school in his studio to continue teaching art outside the university where he shared exhibitions with his students. This could be said to be Takamatsu's protest against established or preconceived art and the art world.

Takamatsu avait également organisé une exposition semi-privée en 1970, peu de temps après être devenu professeur à l'université d'art de Tama. Il avait pris ses fonctions en 1968, plongeant la tête la première dans le maelström du mouvement étudiant, qui s'intensifiait alors dans les universités de tout le Japon. Des étudiants casqués ont construit des barricades et les administrateurs ont répondu par des lock-out qui ont rendu impossible l'accès aux salles de classe et à l'enseignement. Takamatsu a lancé un groupe d'étude hors campus. Il n'a pas poussé ses idées politiques avec force, mais a été du côté des étudiants du début à la fin, et a apparemment pris part à leurs négociations avec les représentants de l'université de Tama (6). Il a rapidement ouvert une école privée dans son atelier pour continuer à enseigner l'art en dehors de l'université, où il a partagé des expositions avec ses étudiants. On pourrait dire que c'est la protestation de Takamatsu contre l'art établi ou préconçu et le monde de l'art.

While on the Tama Art University faculty, Takamatsu was also aware of the ferocious campus strife at its sister institution, the Tama School of Art. Tomatsu Shomei was on the faculty there, as was Nakahira Takuma, who called Tomatsu a mentor. (7) Tomatsu and Nakahira photographed the protests at the Tama School of Art, to which they reacted strongly. Takamatsu, who had not tried his hand at photography, despite having worked with a great variety of materials, knew of the two photographer's work and actions and, through them, must have become more aware of the effectiveness of the photograph, a concept that had newly emerged in the art world. Photography at that time seemed ideally suited to protests.

Alors qu'il était à la faculté de l'Université d'art de Tama, Takamatsu était également au courant des violents conflits sur le campus de son institution jumelle, la Tama School of Art. Tomatsu Shomei était membre de la faculté, tout comme Nakahira Takuma, qui a appelé Tomatsu un mentor. (7) Tomatsu et Nakahira ont photographié les protestations à l'École d'art de Tama, auxquelles ils ont réagi avec force. Takamatsu, qui ne s'était pas essayé à la photographie, bien qu'ayant travaillé avec des matériaux très divers, connaissait le travail et les actions des deux photographes et, grâce à eux, a dû prendre davantage conscience de l'efficacité de la photographie, concept qui venait d'émerger dans le monde de l'art. À l'époque, la photographie semblait parfaitement adaptée aux manifestations.

Takamatsu's position was not, however, simply that of someone engaged in resistance. As a major artist in Japan's contemporary art world, he was associated with a commercial gallery, held solo exhibitions, and continued to represent Japan in exhibitions abroad. (8) He also actively supported Expo'70, the 1970 World's Fair in Osaka, Japan, showing work and designing a huge plaza for the fair. His participation in Expo'70, which was widely criticized as an intrusion of state power in the arts, and his sympathetic exchanges with left-wing students, held equal importance for Takamatsu and his art. For that matter, although he did not exhibit works or publish statements with a clear political message, one cannot assume that he was indifferent to politics. His lack of social involvement may have been a deliberate decision to avoid ideology altogether. And it seems more than coincidence that he showed his first Photograph (1972), at the exact time when he finally decided to stop teaching at the university.

Mais la position de Takamatsu n'est pas seulement celle d'un résistant. En tant qu'artiste majeur dans le monde de l'art contemporain japonais, il était associé à une galerie commerciale, organisait des expositions personnelles et continuait à représenter le Japon dans des expositions à l'étranger. (8) Il a également soutenu activement Expo'70, l'exposition universelle de 1970 à Osaka, au Japon, en montrant des œuvres et en concevant une immense place pour l'exposition. Sa participation à Expo'70, qui a été largement

critiquée comme une intrusion du pouvoir de l'État dans les arts, et ses échanges sympathiques avec des étudiants de gauche, ont eu une importance égale pour Takamatsu et son art. D'ailleurs, bien qu'il n'ait pas exposé d'œuvres ou publié de déclarations avec un message politique clair, on ne peut pas supposer qu'il était indifférent à la politique. Son manque d'engagement social peut avoir été une décision délibérée pour éviter toute idéologie. Et il semble que ce soit plus qu'une coïncidence qu'il ait montré sa première photographie (1972), au moment exact où il a finalement décidé de cesser d'enseigner à l'université.

The Sao Paulo Biennial : Consciousness of Reproduction

Later, Takamatsu published two new Photograph works in an art magazine and showed four in a group exhibition. (9) In 1972, he also created and unveiled a great range of other works, including three-dimensional pieces and works on paper using an English-language typewriter. October 1973, when Takamatsu showed twenty new works from Photograph the Sao Paulo Biennial, may be taken as the series' completion date. Nakahara Yusuke, the commissioner for the Japanese section, defined its theme as «The photographed and rephotographed, the printed and reprinted and copied and recopied,» and selected seven artists, including Takamatsu, to participate.

La Biennale de Sao Paulo : La conscience de la reproduction

Plus tard, Takamatsu a publié deux nouvelles œuvres de Photograph dans un magazine d'art et en a montré quatre dans une exposition collective. (9) En 1972, il a également créé et dévoilé un grand nombre d'autres œuvres, notamment des pièces en trois dimensions et des œuvres sur papier utilisant une machine à écrire de langue anglaise. Octobre 1973, date à laquelle Takamatsu a montré vingt nouvelles œuvres de Photograph à la Biennale de Sao Paulo, peut être considéré comme la date d'achèvement de la série. Nakahara Yusuke, le commissaire de la section japonaise, a défini son thème comme «Les photographiés et les rephotographiés, les imprimés et les réimprimés et les copiés et les recopiés», et a sélectionné sept artistes, dont Takamatsu, pour participer à la série.

The works chosen included reproductions of all sorts, from photographs to photomechanical prints and tracings. The prefix «re-» was highlighted in works that contrasted various reproduced images or showed the processes of reproduction and transcription. As Nakahara wrote in the catalog, repeated reproductions make the viewer conscious of the existence of photography itself with its function of «copying» more than communicating a message through the image.(10)

Les œuvres choisies comprenaient des reproductions de toutes sortes, des photographies aux tirages photomécaniques et aux tracés. Le préfixe «re-wash» a été mis en évidence dans les œuvres qui mettaient en contraste des images reproduites arides ou qui montraient les processus de reproduction et de transcription. Comme l'a écrit Nakahara dans le catalogue, les reproductions répétées rendent le spectateur conscient de l'existence de la photographie elle-même avec sa fonction de «copie» plus que de communication d'un message à travers l'image(10).

The Biennial checklist indicates that the twenty prints by Takamatsu were all made in 1973, all titled Photograph, and printed in the full range of his sizes for the series. A number of large-format prints were produced for the international exhibition, but apart from the four included in the catalog, we do not know what they depicted. It is thought, however, that Takamatsu produced no new prints until 1991. (11) Let us attempt to analyze the content of the works he exhibited in 1973, in conjunction with surviving vintage prints.

La liste de contrôle de la Biennale indique que les vingt tirages de Takamatsu ont tous été réalisés en 1973, tous intitulés Photographie, et imprimés dans toute la gamme de ses formats pour la série. Un certain nombre de tirages grand format ont été produits pour l'exposition internationale, mais à part les quatre inclus dans le catalogue, nous ne savons pas ce qu'ils représentaient. On pense cependant que Ta-

kamatsu n'a pas produit de nouveaux tirages avant 1991. (11) Essayons d'analyser le contenu des œuvres qu'il a exposées en 1973, en liaison avec les tirages d'époque qui ont survécu.

P642

The Photograph A works shown in Sao Paulo are positioned not only on walls but also in various places in Takamatsu's house (fig. 2) : on a table, a work stand, the floor, or in a woman's hand (Takamatsu's wife). Others were placed upright against a radio, stacked in a box, glued into an album, framed, or left to soak in a photographic rinsing tray. Unlike his first efforts, which were close-up of photographs on a wall, these Photograph B examples were taken with enough distance to enable us to understand there each Photograph A had been placed. The Takamatsu family's living room and other aspects of their home are plainly visible. A sense of life, unlike that rather lifeless studio wall, gives these photographs a quotidian flavor, emphasizing their placement in every day domestic locations.

Les œuvres de la Photographie A présentées à Sao Paulo sont placées non seulement sur les murs mais aussi à différents endroits de la maison de Takamatu (fig. 2) : sur une table, un plan de travail, le sol, ou dans la main d'une femme (la femme de Takamatsu). D'autres ont été placées debout contre une radio, empilées dans une boîte, collées dans un album, encadrées, ou laissées à tremper dans un bac de rinçage photographique. Contrairement à ses premiers efforts, qui consistaient en un gros plan de photographies sur un mur, ces exemples de la photographie B ont été pris avec suffisamment de distance pour nous permettre de comprendre que chaque photographie A avait été placée là. Le salon de la famille Takamatsu et d'autres aspects de leur maison sont clairement visibles. Un sens de la vie, contrairement à ce mur de studio plutôt sans vie, donne à ces photographies une saveur quotidienne, en soulignant leur placement dans des lieux domestiques de tous les jours.

The point of view in these pictures has also changed : the frontal stance seen in the first illustrated Photograph, which suggested an objective placement, has given way to a variety of oblique angles. One has the sense of the photographer's physical presence, inclining his head or leaning in to take the shot. The photographer looks at a familiar Photograph A in a private place, in a natural posture for everyday activities, and from that angle makes Photograph B.

Le point de vue dans ces photos a également changé : la position frontale de la première photo illustrée, qui suggérerait un placement objectif, a fait place à une variété d'angles obliques. On a le sentiment de la présence physique du photographe, qui incline sa tête ou se penche pour prendre la photo. Le photographe regarde une photographie A familière dans un endroit privé, dans une posture naturelle pour les activités quotidiennes, et de cet angle fait la photographie B.

In Takamatsu's Photograph, the fact that the photograph is «rephotographed» is highlighted in an easily understandable way. Thus, Photograph may appear to be an exemplary work for the theme that Nakahara had chosen as the Sao Paulo commissioner. That was not, however, all the artist had in mind.

Dans la photographie de Takamatsu, le fait que la photographie soit «rephotographiée» est mis en évidence de manière facilement compréhensible. Ainsi, la photographie peut apparaître comme une œuvre exemplaire pour le thème que Nakahara avait choisi comme commissaire de Sao Paulo. Mais ce n'est pas tout ce que l'artiste avait à l'esprit.

Between Reproduction and Rephotography : Individuality and Non-Repeatability
Nakahara's emphasis on rephotography echoed a key point of interest in art-world discussions of photography during the early 1970s. At the time, art magazines were full of headlines such as «The age of reproduction» or «The age of duplication.» (12) Takamatsu himself had created works using a copier. In 1970, he showed his *Eigo no moji* (English Words, 1970) (fig. 3) in the International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo and other work also decorated the cover of Yoshida Mitsukuni's book *Fukusei jidai no shiso* (Though in the Age of Reproduction 1971) (fig. 4 and 5). While the issues of reproduction, duplication, and rephotography were important for Takamatsu himself, his understanding of them diverged from the standard emphasis on repeatability, as is clear from remarks that appear in one of this magazine : «I strongly feel that no two things can be identical. Spatially, more than one thing cannot

occupy the same place. Temporally, it may be extremely idealistic to want to confirm that each moment is different. But I feel that, for me, that is actually a visceral desire» (13).»

Entre reproduction et reprographie : individualité et non-répétabilité

L'accent mis par Nakahara sur la rephotographie fait écho à un point d'intérêt clé des discussions sur la photographie dans le monde de l'art au début des années 1970. À l'époque, les magazines d'art étaient remplis de titres tels que «L'âge de la reproduction» ou «L'âge de la duplication». (12) Takamatsu lui-même avait créé des œuvres à l'aide d'un copieur. En 1970, il a montré son *Eigo no moji* (Mots anglais, 1970) (fig.3) à la Biennale internationale de l'estampe à Tokyo et d'autres travaux ont également décoré la couverture du livre de Yoshida Mitsukuni *Fukusei jidai no shiso* (Bien qu'à l'âge de la reproduction 1971) (fig. 4 et 5). Bien que les questions de reproduction, de duplication et de rephotographie soient importantes pour Takamatsu lui-même, sa compréhension de ces questions divergeait de l'accent habituel mis sur la répétabilité, comme le montrent clairement les remarques qui apparaissent dans l'un des articles de ce magazine : «Je suis convaincu qu'aucune chose ne peut être identique. Spatialement, plus d'une chose ne peut pas occuper la même place. Sur le plan temporel, il peut être extrêmement idéaliste de vouloir confirmer que chaque moment est différent. Mais je sens que, pour moi, c'est en fait un désir viscéral» (13).

Even if it is possible to make reproductions in large quantities, we cannot say that individual reproductions are identical. Takamatsu paradoxically sought individuality reproductions premised on the possibility of multiplying the same object endlessly. He wanted reproductions to be considered not only as images but as individual objects that exist in actual time and space. He thus undemonstratively contest the prevailing point of view.

Even if it is possible to make reproductions in large quantities, we cannot say that individual reproductions are identical. Takamatsu paradoxically sought individuality reproductions premised on the possibility of multiplying the same object endlessly. He wanted reproductions to be considered not only as images but as individual objects that exist in actual time and space. He thus undemonstratively contest the prevailing point of view.

It should be noted that Takamatsu's reversed perspective of individuality in «the age of reproduction», which he called a «visceral desire,» is shared with the ideas of observing the synchronicity between the object and the viewer and the site-specificity that he presented at his 1972 installation. He asserted that, in the arts, the action of looking at things must be unrepeatable in time and individuated in real space. The artist is further quoted in the same discussion.

Il convient de noter que la perspective inversée de l'individualité de Takamatsu dans «l'âge de la reproduction», qu'il a appelé «désir viscéral», est partagée avec les idées d'observation de la synchronicité entre l'objet et le spectateur et de la spécificité du site qu'il a présentées lors de son installation de 1972. Il a affirmé que, dans les arts, l'action de regarder les choses doit être non répétable dans le temps et individualisée dans l'espace réel. L'artiste est également cité dans la même discussion.

The photograph is closer to sculpture than painting... I think... The photograph can be an image, a world, in numbers without end, within one situation. In the case of sculpture, it is not just the sculptor who creates the work, I think the viewer creates an original work, to a considerable extent. Which is to say that there are many angles from which to look at a sculpture, and each is meaningful. For a painting, there is only one angle, for one viewer, to look at it. Oil paintings mustn't be all shiny and hard to look at. For a painting, as an internal relationship, to the artist and to the viewer, one point is one point. To put it in a rather extreme way, in the case of a sculpture, an infinite number of points multiply, at least to the viewers. I feel the photograph is extremely similar (14).

La photographie est plus proche de la sculpture que de la peinture... Je pense... La photographie peut être une image, un monde, en nombre sans fin, dans une situation. Dans le cas de la sculpture, ce n'est pas seulement le sculpteur qui crée l'oeuvre, je pense que le spectateur crée une oeuvre originale, dans une large mesure. C'est-à-dire qu'il y a de nombreux angles sous lesquels on peut regarder une sculpture, et chacun d'entre eux est significatif. Pour une peinture, il n'y a qu'un seul angle, pour un spectateur, pour la

regarder. Les peintures à l'huile ne doivent pas être toutes brillantes et difficiles à regarder. Pour une peinture, en tant que relation interne, à l'artiste et au spectateur, un point est un point. Pour le dire de façon un peu extrême, dans le cas d'une sculpture, un nombre infini de points se multiplient, au moins pour les spectateurs. Je pense que la photographie est extrêmement similaire (14).

P643

What multiplies infinitely is the individual «experience of looking at a sculpture,» the individual «seen sculpture» that changes its aspect as the viewer moves around it. The photograph likewise may generate individual «seen images,» both through shifts in spectatorial position and through changes brought about through duplication or rephotography. It is possible to propose an infinite number of viewpoints, and thus, «no two are alike.» Through statements such as these, Takamatsu set himself against from the conventional embrace of reproducibility in the early 1970s and staked out an original position on this important subject.

Ce qui se multiplie à l'infini, c'est l'«expérience de regarder une sculpture» individuelle, la «sculpture vue» individuelle qui change d'aspect au fur et à mesure que le spectateur se déplace autour d'elle. De même, la photographie peut générer des «images vues» individuelles, à la fois par des changements de position du spectateur et par des changements provoqués par la duplication ou la rephotographie. Il est possible de proposer un nombre infini de points de vue, et ainsi, «il n'y a pas deux qui se ressemblent». Par de telles affirmations, Takamatsu s'est démarqué de l'approche conventionnelle de la reproductibilité au début des années 1970 et a adopté une position originale sur ce sujet important.

In the Photographs completed in 1973, the works regarded as Photograph A are clearly treated as individual specimens. The Photograph B images present for view the private spaces surrounding the Photograph A images; they thereby call forth something of the presence of the photographer, and by analogy, of each and every viewer of Photograph. The non-repeatability that is an inextricable part of the individual act of viewing a photograph has the site specificity of a private place and instantiates individuality in the «age of reproduction.»

Dans les Photographies achevées en 1973, les œuvres considérées comme la Photographie A sont clairement traitées comme des spécimens individuels. Les images de la photographie B présentent à la vue les espaces privés qui entourent les images de la photographie A ; elles évoquent ainsi quelque chose de la présence du photographe, et par analogie, de chaque spectateur de la photographie. La non-répétabilité qui est une partie inextricable de l'acte individuel de visionnement d'une photographie a la spécificité de site d'un lieu privé et instancie l'individualité dans «l'âge de la reproduction».

P645

Biographies

Biographies

Akasegawa Genpei (1937-2014)

Born in Yokohama, Akasegawa Katsuhiko used a pseudonymous first name, Genpei, from his entry on the Japanese art scene in the late 1950s. Initially involved in the Neo-Dada movement, he went on to found the Hi Red Center collective with Takamatsu Jiro and Nakanishi Natsuyuki in 1963. This short-lived group (disbanded in 1964) carried out interventions in Tokyo, drawing attention to postwar issues such as immigrant labor and the privatization of urban space, while seeking to break down boundaries between art and life. For an exhibition held in Tokyo in 1963, Akasegawa produced his most notorious piece : an invitation with a monochrome reproduction of a 1000-yen note on the front and the exhibition information printed on the reverse. Akasegawa continued to produce blatantly fake currency the following year, soon attracting the attention of the authorities and, ultimately, a conviction for counterfeiting in 1967, for which he received a three-month prison sentence despite two appeals. A multidisciplinary artist whose work spans illustration, photography, and conceptual art, Akasegawa was also an award-winning novelist under the pen name Otsuji Katsuhiko.

Akasegaw Genpei (1937-2014)

Né à Yokohama, Akasegawa Katsuhiko a utilisé un prénom pseudonyme, Genpei, dès son entrée sur la scène artistique japonaise à la fin des années 1950. D'abord impliqué dans le mouvement néo-Dada, il a ensuite fondé le collectif Hi Red Center avec Takamatsu Jiro et Nakanishi Natsuyuki en 1963. Ce groupe de courte durée (dissous en 1964) a effectué des interventions à Tokyo, attirant l'attention sur les problèmes de l'après-guerre tels que le travail des immigrants et la privatisation de l'espace urbain, tout en cherchant à faire tomber les frontières entre l'art et la vie. Pour une exposition organisée à Tokyo en 1963, Akasegawa a réalisé son œuvre la plus connue : une invitation avec une reproduction monochrome d'un billet de 1000 yens au recto et les informations sur l'exposition imprimées au verso. Akasegawa a continué à produire de la fausse monnaie de manière ostensible l'année suivante, attirant rapidement l'attention des autorités et, finalement, une condamnation pour contrefaçon en 1967, pour laquelle il a reçu une peine de trois mois de prison malgré deux appels. Artiste multidisciplinaire dont le travail s'étend de l'illustration à la photographie et à l'art conceptuel, Akasegawa a également été un romancier primé sous le pseudonyme d'Otsuji Katsuhiko.

Araki Nobuyoshi (born 1940)

Raised in the traditional shitamachi area of Tokyo, Araki began his photographic career with the Dentsu advertising agency (1963-72). In 1970, using the agency's Xerox machine, he produced twenty-five photo albums, most in editions of seventy, which he distributed to critics, friends, and recipients selected randomly from the phonebook. These books have much in common with the work of Provoke, in their «aesthetics of poverty» and their linkage of social and sexual daring to a sense of anomie. The following year he self-published Senchimentaru na tabi (Sentimental Journey), a documentation of his honeymoon with his wife Yoko and the first of several projects in which he developed the idea of «I-photography,» a confessional diaristic form based on the shi-shosetsu (I-novel) literary style popular in early twentieth-century Japan. Araki has consistently explored the themes of the body, sex, and death, through a vast body of work that combines nudes with photographs of flowers, food, and his native city. His explicit and eroticized nudes are often posed according to the Japanese bondage practice of kinbaku, intended by the photographer as a challenge to modern Japanese sexual conventions. With over 450 published photobook, Araki is also one of the most prolific artists in this form.

Araki Nobuyoshi (né en 1940)

Élevé dans le quartier traditionnel de shitamachi à Tokyo, Araki a commencé sa carrière photographique avec l'agence de publicité Dentsu (1963-72). En 1970, à l'aide de la machine Xerox de l'agence, il a produit vingt-cinq albums photos, la plupart en éditions de soixante-dix, qu'il a distribués à des critiques, des amis et des destinataires choisis au hasard dans l'annuaire. Ces livres ont beaucoup en commun avec le travail de Provoke, dans leur «esthétique de la pauvreté» et leur lien entre l'audace sociale et sexuelle et un sentiment d'anomie. L'année suivante, il a auto-publié Senchimentaru na tabi (Voyage sentimental), une documentation sur sa lune de miel avec sa femme Yoko et le premier de plusieurs projets dans lesquels il a développé l'idée de la «photographie en I», une forme de journal intime confessionnel basé sur le style littéraire shi-shosetsu (roman en I) populaire au Japon au début du XXe siècle. Araki n'a cessé d'explorer les thèmes du corps, du sexe et de la mort, à travers un vaste corpus d'œuvres qui combine des nus avec des photographies de fleurs, de nourriture et de sa ville natale. Ses nus explicites et érotisés sont souvent posés selon la pratique japonaise de l'esclavage du kinbaku, conçue par le photographe comme un défi aux conventions sexuelles japonaises modernes. Avec plus de 450 albums publiés, Araki est également l'un des artistes les plus prolifiques sous cette forme.

Enokura Koji (1942-1995)

Enokura Koji was associated with Mono-ha, a group of artists known for using basic natural and industrial materials to create pieces focusing on direct experience or phenomeno-logical encounter rather than representational symbolism. After obtaining undergraduate and graduate degrees in oil painting between 1962 and 1968, Enokura turned to installation art and photography. He initially used photography to document an ephemeral piece, Shishitsu (Quality of Wetness, 1970) a stain simply created in the earth or on concrete through water or oil-a technique he would use throughout the rest

of his career. Enokura often emphasized the relationship between the body and surrounding space, and he found the camera to be an ideal instrument. In his P.W. (Photographic Works) series, titled in English in the original, the artist deployed photography as an auxiliary to performance, recording gestures of hurling or throwing, as well as the ephemeral forms created by water puddled on the floor, or the nearly invisible concavity made by a body impressed upon a mattress.

Enokura Koji (1942-1995)

Enokura Koji était associé à Mono-ha, un groupe d'artistes connu pour utiliser des matériaux naturels et industriels de base pour créer des pièces axées sur l'expérience directe ou la rencontre phénoméno-logique plutôt que sur le symbolisme figuratif. Après avoir obtenu des diplômes de premier et deuxième cycles en peinture à l'huile entre 1962 et 1968, Enokura s'est tourné vers l'art de l'installation et la photographie. Il a d'abord utilisé la photographie pour documenter une pièce éphémère, Shisshitsu (Quality of Wetness, 1970), une tache simplement créée dans la terre ou sur le béton par l'eau ou l'huile - une technique qu'il utilisera tout au long de sa carrière. Enokura a souvent mis l'accent sur la relation entre le corps et l'espace environnant, et il a trouvé que l'appareil photo était un instrument idéal. Dans sa série P.W. (Photographic Works), intitulée en anglais dans l'original, l'artiste déploie la photographie comme un auxiliaire de la performance, enregistrant les gestes de lancer ou de jeter, ainsi que les formes éphémères créées par l'eau qui s'accumule sur le sol, ou la concavité presque invisible faite par un corps impressionné sur un matelas.

P646

Hamaguchi Takashi (born 1931)

Born in Shizuoka Prefecture, Hamaguchi Takashi first worked in a photographic supply store before opening a camera store in Yokohama. He then decided to pursue photography himself, registering with the photojournalist association established by the Mainichi newspaper in 1956. He nevertheless chose to work as a freelance photographer in order to overcome conventional objectivity and engage deeply with his chosen subjects. Throughout his work, Hamaguchi's photographic approach places the viewer in the heart of the action. The socio-political struggles of post war Japan became his primary focus and in the 1960s and 1970s he photographed protests taking place around the country, in particular those against the new Tokyo international airport being built in Sanrizuka. In the late 1970s, Hamaguchi published two books focused on the Sanrizuka protests : Document Sanrizuka junen no kiroku (Document Sanrizuka Ten-Year Record, 1977) and The Shudders of Narita Airport (1978).

Hamaguchi Takashi (né en 1931)

Né dans la préfecture de Shizuoka, Hamaguchi Takashi a d'abord travaillé dans un magasin de fournitures photographiques avant d'ouvrir un magasin d'appareils photo à Yokohama. Il a ensuite décidé de se consacrer lui-même à la photographie, en s'inscrivant à l'association de photojournalistes créée par le journal Mainichi en 1956. Il a néanmoins choisi de travailler comme photographe indépendant afin de dépasser l'objectivité conventionnelle et de s'engager profondément dans les sujets qu'il a choisis. Tout au long de son travail, l'approche photographique de Hamaguchi place le spectateur au cœur de l'action. Les luttes socio-politiques du Japon de l'après-guerre deviennent son principal centre d'intérêt et, dans les années 1960 et 1970, il photographie les manifestations qui ont lieu dans tout le pays, en particulier celles contre la construction du nouvel aéroport international de Tokyo à Sanrizuka. À la fin des années 1970, Hamaguchi a publié deux livres sur les manifestations de Sanrizuka : Document Sanrizuka junen no kiroku (Document Sanrizuka Ten-Year Record, 1977) et The Shudders of Narita Airport (1978).

Hamaya Hiroshi (1915-1999)

Born in Tokyo, Hamaya Hiroshi trained in aerial photography in the 1930s. In 1940 he began the series Yukiguni (Snow Land), which in 1956 became his first book, focusing on folklore and daily life in the remote northern mountains of Niigata Prefecture. He pursued this theme with Ura Nihon (Japan's Back Coast), which was shot in the 1950s in farming communities on the coast of the Sea of Japan. In 1960 Hamaya's work took a radical turn when he decided to cover demonstrations in Tokyo against the renewal of the US-Japan Security Treaty, or Anpo. Hamaya was personally sympathetic to the protesters and he photographed the demonstrations in great detail, publishing a book of his images, Ikari to kanashimi no kiroku (Record of Anger and Sadness, 1960), only a few weeks after the protests ended in

failure. Disillusioned with the outcome, Hamaya turned back to the natural landscape, which remained his focus for the rest of his career.

Hamaya Hiroshi (1915-1999)

Né à Tokyo, Hamaya Hiroshi s'est formé à la photographie aérienne dans les années 1930. En 1940, il a commencé la série Yukiguni (Terre de neige), qui est devenue en 1956 son premier livre, axé sur le folklore et la vie quotidienne dans les montagnes isolées du nord de la préfecture de Niigata. Il a poursuivi ce thème avec Ura Nihon (L'arrière-côte du Japon), qui a été tourné dans les années 1950 dans des communautés agricoles sur la côte de la mer du Japon. En 1960, le travail de Hamaya a pris un tournant radical lorsqu'il a décidé de couvrir les manifestations à Tokyo contre le renouvellement du traité de sécurité entre les États-Unis et le Japon, ou Anpo. Hamaya a personnellement sympathisé avec les manifestants et il a photographié les manifestations de façon très détaillée, publiant un livre de ses images, Ikari to kanashimi no kiroku (Record of Anger and Sadness, 1960), quelques semaines seulement après l'échec des protestations. Désillusionné par le résultat, Hamaya se tourne à nouveau vers le paysage naturel, qui restera son centre d'intérêt pour le reste de sa carrière.

Hijikata Tatsumi (1928-1986)

Born in Akita Prefecture, in the north of Japan, Hijikata Tatsumi moved to Tokyo where he founded the avant-garde dance movement known as butoh. As developed in the late 1950s, ankoku buto (dance of darkness) consciously combined elements of Western modern dance with Japanese aesthetic. The first Butoh performance Kinjiki (Forbidden Colors), staged in Tokyo in 1959, was adapted from Mishima Yukio's 1951 novel of the same name about male homosexual love. Hijikata frequently drew inspiration from other artists and was particularly interested in the relationship between performance and photography, working with Fukase Masahisa, Ishiguro Kenji, William Klein, Nakatani Tadao, Takanasi Yutaka, and Tomatsu Shomei. His best known collaboration took place with Hosoe Eiko for the latter's series Kamaitachi, for which Hijikata embodied the weasel-like kamaitachi demon in an evocation of the photographer's childhood wartime memories. At the age of 45 he stopped performing, devoting himself thereafter to writing and teaching.

Hijikata Tatsumi (1928-1986)

Né dans la préfecture d'Akita, dans le nord du Japon, Hijikata Tatsumi s'installe à Tokyo où il fonde le mouvement de danse d'avant-garde connu sous le nom de butoh. Développé à la fin des années 1950, le buto ankoku (danse des ténèbres) a consciemment combiné des éléments de la danse moderne occidentale avec l'esthétique japonaise. Le premier spectacle de butoh Kinjiki (Couleurs interdites), mis en scène à Tokyo en 1959, a été adapté du roman du même nom de Mishima Yukio de 1951 sur l'amour homosexuel masculin. Hijikata s'est fréquemment inspiré d'autres artistes et s'est particulièrement intéressé à la relation entre la performance et la photographie, travaillant avec Fukase Masahisa, Ishiguro Kenji, William Klein, Nakatani Tadao, Takanasi Yutaka et Tomatsu Shomei. Sa collaboration la plus connue a eu lieu avec Hosoe Eiko pour la série Kamaitachi de ce dernier, pour laquelle Hijikata a incarné le démon kamaitachi en forme de belette dans une évocation des souvenirs de guerre de l'enfance du photographe. À l'âge de 45 ans, il a cessé de se produire, se consacrant par la suite à l'écriture et à l'enseignement.

Hikosaka Naoyoshi (born 1946)

Born in Tokyo, Hikosaka Naoyoshi studied oil painting at Tam Art University in the late 1960s. As a student, he became involved in protests against the second renewal of the US-Japan Security Treaty and in other student protests organized by the left-wing militant group Zenkyoto. During this time Hikosaka helped to found the radical art and political group Bikyoto (Artists' Joint-Struggle Council), which opposed the institutionalization of art.

In 1971, the group entered a second phase under the name Bikyoto Revolution Committee with a series of individual performances staged outside institutional art settings. For Floor Event, Hikosaka poured white latex across the floor of his apartment, documenting it drying with a series of photographs taken over a ten-day period. Hikosaka's debut piece laid the foundations for much of his theoretical and discursive work.

Hikosaka Naoyoshi (né en 1946)

Né à Tokyo, Hikosaka Naoyoshi a étudié la peinture à l'huile à l'université Tam Art à la fin des années 1960. En tant qu'étudiant, il s'est impliqué dans les manifestations contre le second renouvellement du traité de sécurité entre les États-Unis et le Japon et dans d'autres manifestations étudiantes organisées par le groupe militant de gauche Zenkyoto. Pendant cette période, Hikosaka a contribué à la fondation du groupe artistique et politique radical Bikyoto (Artists' Joint-Struggle Council), qui s'opposait à l'institutionnalisation de l'art.

En 1971, le groupe est entré dans une deuxième phase sous le nom de Bikyoto Revolution Committee avec une série de performances individuelles mises en scène en dehors des cadres artistiques institutionnels. Pour le Floor Event, Hikosaka a versé du latex blanc sur le sol de son appartement, le documentant en train de sécher grâce à une série de photographies prises sur une période de dix jours. La première pièce d'Hikosaka a jeté les bases d'une grande partie de son travail théorique et discursif.

P647

Hirata Minoru (born 1930)

Tokyo-born Hirata Minoru worked for decades as a freelance photojournalist. He first came into contact with the Tokyo avant-garde in the late 1950s through the work of Shinohara Ushio, one of the founders of the Neo-Dada movement in Japan. The two became close and Hirata began to document the artist's performances for his own purposes, independent of professional assignments. Hirata went on to photograph major avant-garde figures including Yoko Ono, Nam June Paik, and Hi Red Center and Zero Dimension collectives. His distinctive and dynamic photographs convey Hirata's self-description as a «co-conspirator» in these movements. Hirata is also known for his work on the complicated history of the American-occupied island of Okinawa, which he has photographed regularly since his first visit there in 1967

Hirata Minoru (née en 1930)

Née à Tokyo, Hirata Minoru a travaillé pendant des décennies comme photojournaliste indépendant. Il est entré pour la première fois en contact avec l'avant-garde tokyoïte à la fin des années 1950 grâce à l'œuvre de Shinohara Ushio, l'un des fondateurs du mouvement néo-dada au Japon. Les deux hommes sont devenus proches et Hirata a commencé à documenter les performances de l'artiste pour ses propres besoins, indépendamment des missions professionnelles. Hirata a ensuite photographié des figures majeures de l'avant-garde, dont Yoko Ono, Nam June Paik, et les collectifs Hi Red Center et Zero Dimension. Ses photographies distinctives et dynamiques traduisent l'autodescription de Hirata comme «co-conspirateur» de ces mouvements. Hirata est également connu pour son travail sur l'histoire complexe de l'île d'Okinawa, occupée par les Américains, qu'il a régulièrement photographiée depuis sa première visite en 1967.

Hosoe Eiko (born 1933)

Originally from Yonezawa in the northern prefecture of Yamagata Hosoe has lived and worked in Tokyo since his graduation from the Tokyo College of Photography in 1954. In 1959, alongside Kawada Kikuj, Narahara Ikko, Sato Akira, Tanno Akira, and Tomatsu Shomei, Hosoe helped to found the Vivo collective - a short-live group that aimed to push at claims to objectivity in conventional photojournalism, and to develop a less «even-handed», more openly evocative form of documentary photography. From his first series Otoko to onna (Man and Woman, 1961), Hosoe's work has involved collaboration with other artists, culminating in some of the outstanding photography books of the 1960s. For Barakei (Ordeal by Roses, 1963) Hosoe produced a series of provocative portraits of the celebrated but controversial writer Mishima Yukio. He also collaborated regularly with the two major figures of the avant-garde performance art of butoh, Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo. In the series Kamaitachi (1969), Hosoe and Hijikata returned to their native Tohoku region to re-enact Hosoe's childhood memories through a mix of performance documentary, and improvisation.

Hosoe Eiko (né en 1933)

Originaire de Yonezawa dans la préfecture du nord de Yamagata Hosoe, il vit et travaille à Tokyo depuis qu'il a obtenu son diplôme du Tokyo College of Photography en 1954. En 1959, aux côtés de Kawada Kikuj, Narahara Ikko, Sato Akira, Tanno Akira et Tomatsu Shomei, Hosoe a contribué à la fondation du collectif

Vivo - un groupe de courte durée qui visait à faire valoir les revendications d'objectivité dans le photojournalisme conventionnel et à développer une forme de photographie documentaire moins «impartiale» et plus ouvertement évocatrice. De sa première série Otoko à onna (Man and Woman, 1961), le travail de Hosoe a impliqué une collaboration avec d'autres artistes, culminant dans certains des livres de photographie les plus remarquables des années 1960. Pour Barakei (Ordeal by Roses, 1963), Hosoe a produit une série de portraits provocateurs de l'écrivain célèbre mais controversé Mishima Yukio. Il a également collaboré régulièrement avec les deux figures majeures de l'art performance d'avant-garde du butoh, Hijikata Tatsumi et Ohno Kazuo. Dans la série Kamaitachi (1969), Hosoe et Hijikata sont retournés dans leur région natale de Tohoku pour reconstituer les souvenirs d'enfance de Hosoe à travers un mélange de performance documentaire et d'improvisation.

Kawada Kikuji (born 1933)

Born in Ibaraki prefecture, Kawada Kikuji began his photography career as a staff photographer at the Shinchosha publishing house. In 1959 he left to set up the Vivo agency with Hosoe Eiko and Tomatsu Shomei, among others, seeking to develop a more expressive approach to documentary photograph. Kawada's first major project, Chizu (The Map, 1965) combined images of the Atomic Bomb Dome (now the Hiroshima Peace Memorial) with symbolic photographs addressing the physical and psychological ruins of World War II and the subsequent American occupation. In 1961 Kawada exhibited photographs from the series at the Fuji Photo Salon in Tokyo; he issued excerpts in magazines but waited to publish the work in book form until August 6, 1965, twenty years to the day after the bombing of Hiroshima. Designed by Sugiura Kohei, The Map is now recognized as one of the most important photography publications of the post war period.

Kawada Kikuji (né en 1933)

Né dans la préfecture d'Ibaraki, Kawada Kikuji a commencé sa carrière de photographe en tant qu'employé de la maison d'édition Shinchosha. En 1959, il est parti pour créer l'agence Vivo avec Hosoe Eiko et Tomatsu Shomei, entre autres, cherchant à développer une approche plus expressive de la photographie documentaire. Le premier grand projet de Kawada, Chizu (The Map, 1965), combinait des images du dôme de la bombe atomique (aujourd'hui le Mémorial de la paix d'Hiroshima) avec des photographies symboliques traitant des ruines physiques et psychologiques de la Seconde Guerre mondiale et de l'occupation américaine qui a suivi. En 1961, Kawada a exposé des photographies de la série au Salon de la photo du Fuji à Tokyo ; il en a publié des extraits dans des magazines mais a attendu le 6 août 1965, vingt ans jour pour jour après le bombardement d'Hiroshima, pour publier l'ouvrage sous forme de livre. Conçu par Sugiura Kohei, The Map est aujourd'hui reconnu comme l'une des plus importantes publications photographiques de l'après-guerre.

Kawanaka Nobuhiro (born 1941)

Kawanaka Nobuhiro began making experimental 8 mm films in the early 1960s. In 1968 he co-founded the Japan Filmmakers Cooperative, a national distributor for independent and experimental films. After leaving the cooperative in 1969, Kawanaka went on to co-found the Underground Center through which he organized regular film screening. The Underground Center changed its name to the Image Forum in 1977, housing a film school and a research center for independent film. In 1971, Kawanaka opened a cinemathèque in Terayama Shoji's Tenjo Sajiki theater and in the following year he became a key member of Video Hiroba, an «open space for video» collective of artists and experimental filmmakers that was formed in 1972. The founding editor of the film magazine Monthly Image Forum, Kawanaka has directed over 100 films, with a focus on the relationship between the individual and the moving image.

Kawanaka Nobuhiro (né en 1941)

Kawanaka Nobuhiro a commencé à faire des films expérimentaux en 8 mm au début des années 1960. En 1968, il a cofondé la Japan Filmmakers Cooperative, un distributeur national de films indépendants et expérimentaux. Après avoir quitté la coopérative en 1969, Kawanaka a ensuite cofondé le Centre Underground, par l'intermédiaire duquel il a organisé des projections régulières de films. Le Centre Underground a changé de nom pour devenir le Forum de l'image en 1977, abritant une école de cinéma et un

centre de recherche pour le cinéma indépendant. En 1971, Kawanaka a ouvert une cinémathèque dans le théâtre Tenjo Sajiki de Terayama Shoji et l'année suivante, il est devenu un membre clé de Video Hiroba, un collectif d'artistes et de cinéastes expérimentaux «open space for video» qui a été formé en 1972. Rédacteur en chef fondateur du magazine cinématographique Monthly Image Forum, Kawanaka a réalisé plus de 100 films, en mettant l'accent sur la relation entre l'individu et l'image en mouvement.

Kitai Kazuo (born 1944)

Born in Anshan, Manchuria, under Japanese occupation, Kitai Kazuo returned with his family to Tokyo at the end of World War II. While studying photography at Nihon University College of Art (1963-65) Kitai began photographing the protests that were gripping Japan at the time. In 1965 he self-published Teiko (Resistance), an investigation of group dynamics as played out in recent student protests around an American naval base in Yokosuka. Pictures of clashes with the police alternated with scenes of performances, hanging out, or simply the detritus accumulated during long sit-ins; the book's 12-inch-square size came from the standard measurements for LP records, while the final photograph shows a young girl, the generation of the future, alone on a store-lined street in town. Kitai's gritty aesthetic became characteristic of Japanese protest photography in the years that followed. Kitai shifted his attention to the suburban Tokyo village of Sanrizuka, where students had joined farmers in opposition to the proposed Narita airport. In 1971 he published Sanrizuka 1969-1971, intent once again on showing not just specific clashes but larger structures of community, pressured and shifting with the times. Following this project, Kitai chose to leave the turbulence of «districts choked with the passions and energies of youth,» and focused instead on traditional life in rural Japan. He subsequently returned to city subjects, however, and began publishing a column, «Walking with Leica,» in Nippon Camera magazine. In 2015, Kitai published a new set of images from Resistance, now in color.

Kitai Kazuo (né en 1944)

Né à Anshan, en Mandchourie, sous l'occupation japonaise, Kitai Kazuo est retourné avec sa famille à Tokyo à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Alors qu'il étudiait la photographie à la Nihon University College of Art (1963-65), Kitai a commencé à photographier les protestations qui s'emparaient du Japon à cette époque. En 1965, il a auto-publié Teiko (Résistance), une enquête sur la dynamique de groupe telle qu'elle s'est manifestée lors des récentes manifestations d'étudiants autour d'une base navale américaine à Yokosuka. Des images d'affrontements avec la police alternaient avec des scènes de spectacles, de traînée, ou simplement les débris accumulés lors de longs sit-in ; la taille du livre de 12 pouces carrés provient des mesures standard pour les disques vinyles, tandis que la photographie finale montre une jeune fille, la génération du futur, seule dans une rue bordée de magasins en ville. L'esthétique granuleuse de Kitai est devenue caractéristique de la photographie de protestation japonaise dans les années qui ont suivi. Kitai a porté son attention sur le village de Sanrizuka, dans la banlieue de Tokyo, où des étudiants s'étaient joints aux agriculteurs pour s'opposer au projet d'aéroport de Narita. En 1971, il publie Sanrizuka 1969-1971, avec l'intention de montrer une fois de plus non seulement des affrontements spécifiques, mais aussi des structures communautaires plus larges, soumises à des pressions et en mutation avec le temps. À la suite de ce projet, Kitai choisit de quitter les turbulences des «quartiers étouffés par les passions et les énergies de la jeunesse», et se concentre plutôt sur la vie traditionnelle dans le Japon rural. Mais il est ensuite revenu aux sujets urbains et a commencé à publier une chronique, «Walking with Leica», dans le magazine Nippon Camera. En 2015, Kitai a publié une nouvelle série d'images de la Résistance, désormais en couleur.

P648

Kurihara Tatsuo (born 1937)

Kurihara Tatsuo joined the student photography club at Waseda University, in his native Tokyo, during the height of protests against the first renewal of Anpo. In 1960 he introduced Hamaya Hiroshi to leaders of the radical student organization Zengakuren, and assisted with photography for the book Record of Anger and Sadness, which Hamaya published that year. After graduating from Waseda, Kurihara joined the Asahi Shimbun as a staff photographer, leaving to go freelance in 1967. He developed strong interest in Okinawa and in 1970 published a book of his photographs from the islands, Shashin hokoku Okinawa 1961-1970 (Okinawa Photoreportage 1961-1970). He later became a keen

biographer, notably of the photographer Frank S. Matsura, a Japanese immigrant to the United States who had established photography studio in Okanogan, Washington, in the early twentieth century.

Kurihara Tatsuo (né en 1937)

Kurihara Tatsuo a rejoint le club de photographie des étudiants de l'université de Waseda, dans son Tokyo natal, au plus fort des protestations contre le premier renouvellement de l'Anpo. En 1960, il présente Hamaya Hiroshi aux dirigeants de l'organisation étudiante radicale Zengakuren, et participe à la photographie du livre *Record of Anger and Sadness*, que Hamaya publie cette année-là. Après avoir obtenu son diplôme de Waseda, Kurihara a rejoint l'Asahi Shimbun en tant que photographe de l'équipe, qu'il a quitté pour devenir indépendant en 1967. Il développe un intérêt marqué pour Okinawa et publie en 1970 un livre de ses photographies des îles, *Shashin hokoku Okinawa 1961-1970* (Okinawa Photoreportage 1961-1970). Il est devenu par la suite un biographe passionné, notamment du photographe Frank S. Matsura, un immigrant japonais aux États-Unis qui avait établi un studio de photographie à Okanogan, Washington, au début du XXe siècle.

Moriyama Daido (born 1938)

Born in the town of Ikeda near Osaka, Moriyama Daido began his professional life as a graphic designer. He apprenticed in photographer Iwamiya Takeji's studio, in 1961, but soon moved to Tokyo to join the photographic collective Vivo. When the group dissolved, he became Hosoe Eiko's assistant, working with him on the series Barakei (Ordeal by Roses). Working in a gritty, apparently casual style, Moriyama emerged as a leading voice in the second half of the 1960s, especially after publication of his first book Nippon gekijo shashincho (Japan : A Photo Theater) in 1968. His «cast» included performers, but also bohemians, prostitutes, and other social types marginalized in Japan's decade of «economic miracles» and its attendant social conformism. Throughout the following year, Moriyama published a portfolio in each issue of the monthly magazine Asahi Camera, collectively titled Akushidento (Accident), in which he tested various kinds of «accidental» imagery : appropriated images, pictures of mayhem, voyeurism. At the request of critic and photographer Nakahira Takuma, whom he had first met in 1964, Moriyama participated in the second and third issues of Provoke, both published in 1969 as well. He also took part with Nakahira in a terrifically important discussion about the meanings and uses of photography, published in multiple versions between 1969 and 1972. The final publication of their talk came in 1972, in Shashin yo sayonara (Farewell Photography), a book that pushed photography to the limits of legibility and coherence. After a hiatus that lasted for nearly a decade, Moriyama resumed photography in the early 1980s, and has remained prolific until this day, with over 100 solo exhibitions and over 150 books to his name.

Moriyama Daido (né en 1938)

Né dans la ville d'Ikeda, près d'Osaka, Moriyama Daido a commencé sa vie professionnelle comme graphiste. Il a fait son apprentissage dans le studio du photographe Iwamiya Takeji, en 1961, mais il a rapidement déménagé à Tokyo pour rejoindre le collectif photographique Vivo. Lorsque le groupe se dissout, il devient l'assistant de Hosoe Eiko et travaille avec lui sur la série Barakei (Ordeal by Roses). Travaillant dans un style grinçant et apparemment désinvolte, Moriyama s'impose comme une voix de premier plan dans la seconde moitié des années 1960, notamment après la publication de son premier livre *Nippon gekijo shashincho* (Japon : un théâtre de photos) en 1968. Son «casting» comprenait des artistes, mais aussi des bohémiens, des prostituées et d'autres types sociaux marginalisés pendant la décennie des «miracles économiques» du Japon et du conformisme social qui l'accompagnait. L'année suivante, Moriyama a publié un portfolio dans chaque numéro du magazine mensuel *Asahi Camera*, intitulé *Akushidento* (Accident), dans lequel il testait différents types d'images «accidentelles» : images d'appropriation, images de chaos, voyeurisme. À la demande du critique et photographe Nakahira Takuma, qu'il avait rencontré pour la première fois en 1964, Moriyama a participé aux deuxième et troisième numéros de *Provoke*, tous deux publiés également en 1969. Il a également pris part avec Nakahira à une réflexion d'une importance capitale sur les significations et les usages de la photographie, publiée en plusieurs versions entre 1969 et 1972. La publication finale de leur conférence a eu lieu en 1972, dans *Shashin yo sayonara* (Farewell Photography), un livre qui a poussé la photographie aux limites de la lisibilité et de la cohérence. Après une

interruption de près d'une décennie, Moriyama a repris la photographie au début des années 1980, et est resté prolifique jusqu'à ce jour, avec plus de 100 expositions personnelles et plus de 150 livres à son actif.

Nagahama Osamu (born 1941)

Born in Nagoya, Nagahama Osamu studied sculpture at Tama Art University. In 1964 he entered the Ad Center advertising agency, where he worked in the photography department under Tatsuki Yoshihiro. He became a freelancer in the following year, focusing on fashion, advertisement and portraits. Nagahama became interested in American culture after encountering soldiers from a US military base in his hometown of Nagoya. At the height of the Vietnam war, he traveled to Okinawa to document how the US used its military bases to stage the war. His photographs made in the are-bure-boke style associated with Provoke were subsequently published in Atsuku nagai yoru no shima (The Island of the Long Hot Night, 1972) a vehement critique of the constant US presence on the island since the end of the Second World War. Primarily recognized for his portraiture, Nagahama has maintained a strong interest in American culture throughout his career, publishing the books Jigoku no tenshi 1968-1980 New-York San Francisco (Hells Angels 1968-1980 New-York San Francisco, 1981) on the Hells Angels motorcycle gang and My Blues Road (1992) on American blues musicians.

Nagahama Osamu (né en 1941)

Né à Nagoya, Nagahama Osamu a étudié la sculpture à l'université d'art de Tama. En 1964, il entre à l'agence de publicité Ad Center, où il travaille au département photographie sous la direction de Tatsuki Yoshihiro. L'année suivante, il devient indépendant et se concentre sur la mode, la publicité et les portraits. Nagahama s'est intéressé à la culture américaine après avoir rencontré des soldats d'une base militaire américaine dans sa ville natale de Nagoya. Au plus fort de la guerre du Vietnam, il s'est rendu à Okinawa pour documenter la façon dont les États-Unis ont utilisé leurs bases militaires pour mettre en scène la guerre. Ses photographies réalisées dans le style are-bure-boke associé à Provoke ont ensuite été publiées dans Atsuku nagai yoru no shima (L'île de la longue nuit chaude, 1972), une critique véhémement de la présence constante des États-Unis sur l'île depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Principalement reconnu pour son portrait, Nagahama a maintenu un fort intérêt pour la culture américaine tout au long de sa carrière, publiant les livres Jigoku no tenshi 1968-1980 New-York San Francisco (Hells Angels 1968-1980 New-York San Francisco, 1981) sur le gang de motards Hells Angels et My Blues Road (1992) sur les musiciens de blues américains.

P649

Nakahira Takuma (1938-2015)

Born in 1938 in Tokyo's Harajuku district, Nakahira Takuma graduated from the city's University of Foreign Studies, where he concentrated on Latin American independence movements and supposedly offered his services to the revolutionary government in Cuba. In 1964-65, as an editor at the leftist cultural magazine, Ge ndai no me (Contemporary Eye), Nakahira met the photographer Tomatsu Shomei; the two became quite friendly for several years, and Tomatsu encouraged Nakahira embarked on a prolific double career as photographer and cultural critic, publishing portfolios of street pictures as well as reviews on subjects in film and photography for various left-oriented magazines. By 1968, when he co-founded the magazine Provoke with Okada Takahiko, Takanashi Yutaka, and Taki Koji, Nakahira had become a widely respected voice of his generation. Provoke made manifest - without resolving them - the complicated relations between photography and language, and between art and political resistance, in a way that galvanized a generation of photographers while contributing to far wider cultural discussions. In 1970 Nakahira published his first book of photography, Kitarubeki kotoba no tame ni (For a Language to Come). The book was received as a milestone and marks Nakahira's culminating involvement in the Provoke movement. In 1971 he participated in the Seventh Paris Biennale, with Circulation : Date, Place, Events, for which the photographer took pictures in the city and the rest of the Biennale all day long, then printed and processed them each night and immediately pinned up the loose, curling prints as part of an ever-changing installation. The attempt to fix an image in a y form - as a book, an exhibition, a statement of ideas - were thoroughly questioned. In the essay collection Naze shokubutsu zukan ka (Why an illustrated Botanical Dictionary ? 1973), Nakahira developed a new line of questioning that led him in parallel to adopt a prosaic approach in color photography. Ever-evol-

ving, he burned his early prints and negatives in 1973. He also pursued other experiments in his own work, despite a debilitating coma that lasted for nearly a year in 1977. Nakahira enjoyed a retrospective exhibition of his career at the Yokohama Art Museum in 2003.

Nakahira Takuma (1938-2015)

Né en 1938 dans le quartier Harajuku de Tokyo, Nakahira Takuma est diplômé de l'Université des études étrangères de la ville, où il s'est concentré sur les mouvements d'indépendance latino-américains et aurait offert ses services au gouvernement révolutionnaire de Cuba. En 1964-65, alors qu'il était rédacteur en chef du magazine culturel de gauche Gendai no me (Œil contemporain), Nakahira a rencontré le photographe Tomatsu Shomei. Les deux hommes sont devenus très amis pendant plusieurs années et Tomatsu a encouragé Nakahira à se lancer dans une double carrière féconde de photographe et de critique culturel, publiant des portfolios de photos de rue ainsi que des critiques sur des sujets de cinéma et de photographie pour divers magazines de gauche. En 1968, lorsqu'il a cofondé le magazine Provoke avec Okada Takahiko, Takanashi Yutaka et Taki Koji, Nakahira était devenu une voix très respectée de sa génération. Provoke a mis en évidence - sans les résoudre - les relations complexes entre la photographie et le langage, et entre l'art et la résistance politique, d'une manière qui a galvanisé une génération de photographes tout en contribuant à des discussions culturelles bien plus larges. En 1970, Nakahira a publié son premier livre de photographie, Kitarubeki kotoba no tame ni (Pour une langue à venir). Ce livre a été reçu comme une étape importante et marque le point culminant de l'engagement de Nakahira dans le mouvement Provoke. En 1971, il a participé à la septième Biennale de Paris, avec Circulation : Date, Lieu, Événements, pour lequel le photographe a pris des photos dans la ville et dans le reste de la Biennale toute la journée, puis les a imprimées et traitées chaque nuit et a immédiatement collé les tirages en vrac, en forme de boucles, dans le cadre d'une installation toujours en mouvement. La tentative de fixer une image sous une forme y - comme un livre, une exposition, une déclaration d'idées - a été remise en question de manière approfondie. Dans la collection d'essais Naze shokubutsu zukan ka (Pourquoi un dictionnaire botanique illustré ? 1973), Nakahira a développé une nouvelle ligne de questionnement qui l'a conduit en parallèle à adopter une approche prosaïque de la photographie couleur. En constante évolution, il a brûlé ses premiers tirages et négatifs en 1973. Il poursuit également d'autres expériences dans son propre travail, malgré un coma dévastateur qui dura près d'un an en 1977. Nakahira a bénéficié d'une exposition rétrospective de sa carrière au Yokohama Art Museum en 2003.

Nakanishi Natsuyuki (born 1935)

A Tokyo native, Nakanishi Natsuyuki obtained a degree in oil painting from the Tokyo National University of Arts and Music in 1958. His artistic career took off the following year with the series of paintings Rhyme. Alongside Takamatsu Jiro and Akasegawa Genpei he was a founding member of the Hi Red Center group (1962-64), which staged a number of anti-institutional happenings in Tokyo locations. One of these was Shelter Plan, an action that took place overnight at the Imperial Hotel on January 26-27, 1964. At that event, which simultaneously parodied the growth in luxury real estate and revived memories of nuclear holocaust, Nakanishi showed life-size cyanotype photographs that he had first made for another satirical project, Catalogue of All Boys that made young men into consumer goods. In 1965, a collaboration with the leading figures of butoh dance, Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo, had a major impact on Nakanishi's thinking about the relationship between a space, a painting, and the viewer. Nakanishi has continued to make his map-like painting, complemented by explanatory notes and diagrams, through to the present.

Nakanishi Natsuyuki (né en 1935)

Natif de Tokyo, Nakanishi Natsuyuki a obtenu un diplôme de peinture à l'huile à l'Université nationale des arts et de la musique de Tokyo en 1958. Sa carrière d'artiste a pris son envol l'année suivante avec la série de peintures Rhyme. Aux côtés de Takamatsu Jiro et d'Akasegawa Genpei, il est membre fondateur du groupe Hi Red Center (1962-64), qui a organisé un certain nombre de manifestations anti-institutionnelles dans des lieux de Tokyo. L'un d'entre eux est le Shelter Plan, une action qui a eu lieu à l'Hôtel Impérial les 26 et 27 janvier 1964. Lors de cet événement, qui a à la fois parodié la croissance de l'immobilier de luxe

et ravivé les souvenirs de l'holocauste nucléaire, Nakanishi a montré des photographies en cyanotype grandeur nature qu'il avait d'abord réalisées pour un autre projet satirique, le Catalogue of All Boys qui faisait des jeunes hommes des biens de consommation. En 1965, une collaboration avec les grandes figures de la danse butoh, Hijikata Tatsumi et Ohno Kazuo, a eu un impact majeur sur la réflexion de Nakanishi concernant la relation entre un espace, une peinture et le spectateur. Nakanishi a continué à réaliser sa peinture en forme de planche, complétée par des notes explicatives et des diagrammes, jusqu'à aujourd'hui.

P650

Okada Takahiko (1939-1997)

The poet and leading art critic Okada Takahiko met Nakahira Takuma in 1965, and soon turned to photographic subjects; he contributed to Tomatsu Shomei's book Nihon (1967), and in that same year published, together with Nakahira and Taki Koji, in the important student magazine Foto Critica. Okada then joined the two others to help found the group Provoke. Okada contributed to all three issues of their eponymous magazine with both poetry and essays, and he edited a special issue on photography for the prestigious fine arts journal Bijutsu techo in December 1968. In Provoke Okada developed a non-linear style of argument in essays on erotics, personal liberty, and mental oppression that matched the magazine's images in subjects and approach - although Okada himself never published any photographs. In 1971, as the commissioner for Japanese entries at the Seventh Paris Biennale, Okada selected Nakahira and Enokura Koji as participants. His main focus, however, remained poetry, and Okada published nine anthologies of his poems, he is remembered in addition for his pivotal role at Doramu kan (Drum), a leading poetry magazine of the 1960s.

Okada Takahiko (1939-1997)

Le poète et principal critique d'art Okada Takahiko a rencontré Nakahira Takuma en 1965 et s'est rapidement tourné vers la photographie. Il a contribué au livre Nihon (1967) de Tomatsu Shomei et a publié la même année, avec Nakahira et Taki Koji, dans l'important magazine étudiant Foto Critica. Okada a ensuite rejoint les deux autres pour aider à fonder le groupe Provoke. Okada a contribué aux trois numéros de leur magazine éponyme avec des poèmes et des essais, et il a édité un numéro spécial sur la photographie pour la prestigieuse revue des beaux-arts Bijutsu techo en décembre 1968. Dans Provoke, Okada a développé un style d'argumentation non linéaire dans des essais sur l'érotisme, la liberté personnelle et l'oppression mentale qui correspondaient aux images du magazine en termes de sujets et d'approche - bien que Okada lui-même n'ait jamais publié de photographies. En 1971, en tant que commissaire des inscriptions japonaises à la septième biennale de Paris, Okada a sélectionné Nakahira et Enokura Koji comme participants. Cependant, son principal centre d'intérêt reste la poésie, et Okada a publié neuf anthologies de ses poèmes. On se souvient également de son rôle central dans Doramu kan (Tambour), un magazine de poésie de premier plan des années 1960.

Takamatsu Jiro (1936-1998)

A native of Tokyo, Takamatsu Jiro became one of the most influential artists and theorists in Japan during the 1960s and 1970s. He worked in painting, photography, sculpture, drawing, and performance, and drew for his ideas on Dada, surrealism, minimalism, and conceptual art. Alongside artists Akasegawa Genpei and Nakanishi Natsuyuki, Takamatsu founded the Hi Red Center collective (1962-64; see the biography for Nakanishi. Takamatsu, as well as Enokura Koji, were drawn into the orbit of theorist and artist Lee Ufan around 1970, and described as belonging to the tendency known as Mono-ha, or «School of Things.» Although he participated in irreverent actions and worked with raw materials, Takamatsu was essentially a studied, philosophical thinker in art. His Shadow Paintings involved reproducing as painting the photographic likeness of projected shadows - which in one version visitors could create themselves as an ephemeral performance. For Light and Shadow (1970), with beautiful simplicity Takamatsu hid a light bulb behind a metal slab. These abstract preoccupations surface again in Shashin no shashin (Photograph, 1972-73), a series of more than fifty works in which Takamatsu staged the re-photography of existing photographic prints, placed casually on floors or tacked on walls and pictured from an angle that maximized reflections : one can think of the image within the image but it is hard to see.

Takamatsu Jiro (1936-1998)

Natif de Tokyo, Takamatsu Jiro est devenu l'un des artistes et théoriciens les plus influents du Japon dans les années 1960 et 1970. Il a travaillé dans la peinture, la photographie, la sculpture, le dessin et la performance, et s'est inspiré pour ses idées de Dada, du surréalisme, du minimalisme et de l'art conceptuel. Aux côtés des artistes Akasegawa Genpei et Nakanishi Natsuyuki, Takamatsu a fondé le collectif Hi Red Center (1962-64 ; voir la biographie de Nakanishi). Takamatsu, ainsi qu'Enokura Koji, ont été entraînés dans le sillage du théoricien et artiste Lee Ufan vers 1970, et décrits comme appartenant à la tendance connue sous le nom de Mono-ha, ou «School of Things». Bien qu'il ait participé à des actions irrégulières et travaillé les matières premières, Takamatsu était essentiellement un penseur philosophique étudiant le domaine de l'art. Ses Shadow Paintings consistaient à reproduire sous forme de peinture la ressemblance photographique d'ombres projetées - que les visiteurs pouvaient créer eux-mêmes dans une version éphémère - pour *Light and Shadow* (1970), Takamatsu cachait avec une belle simplicité une ampoule derrière une plaque de métal. Ces préoccupations abstraites refont surface dans *Shashin no shashin* (Photographie, 1972-73), une série de plus de cinquante œuvres dans lesquelles Takamatsu met en scène la re-photographie de tirages photographiques existants, placés par hasard sur le sol ou cloués aux murs et photographiés sous un angle qui maximise les reflets : on peut penser à l'image dans l'image mais elle est difficile à voir.

Takanashi Yutaka (born 1935)

Born in what has become Tokyo's Shinjuku district, Takanashi Yutaka studied photography at Nihon University before attending the Kuwasawa Design School under the influential teacher and multi-media artist Otsuji Kiyoji from 1959 to 1961. He began his career as a professional photographer at Nippon Design Center, one of Japan's leading advertising agencies, where he won numerous awards for his commercial work. In 1966 Camera Mainichi published Tokyo-jin (Tokyoites), a series of photographs in public spaces in which Takanashi made plain the dissolving social bonds and entropic energy of the new Tokyo. In 1968 Takanashi was invited by Nakahira Takumato to take part in Provoke magazine. He contributed images from runway shows or fashion shoots that seemed odd or otherworldly rather than commercial. Takanashi combined these pictures with Tokyoites for his first book, Toshi-e (Towards the City, 1974), which may be regarded as the last epilogue to Provoke. Tokyo has remained Takanashi's central subject through a series of projects dealing with the constant transformation of his native city.

Takanashi Yutaka (né en 1935)

Né dans le quartier de Shinjuku à Tokyo, Takanashi Yutaka a étudié la photographie à l'université de Nihon avant d'entrer à l'école de design de Kuwasawa sous la direction de l'influent professeur et artiste multimédia Otsuji Kiyoji de 1959 à 1961. Il a commencé sa carrière comme photographe professionnel au Nippon Design Center, l'une des principales agences de publicité du Japon, où il a remporté de nombreux prix pour son travail commercial. En 1966, Camera Mainichi publie Tokyo-jin (Tokyoites), une série de photographies dans des espaces publics dans lesquelles Takanashi souligne qu'il fait éclater les liens sociaux et l'énergie entropique du nouveau Tokyo. En 1968, Takanashi est invité par Nakahira Takumato à participer au magazine Provoke. Il a contribué avec des images de défilés ou de séances de photos de mode qui semblaient plus étranges ou d'un autre monde que commerciales. Takanashi a combiné ces images avec celles de Tokyo pour son premier livre, Toshi-e (Towards the City, 1974), qui peut être considéré comme le dernier épilogue de Provoke. Tokyo est resté le sujet central de Takanashi à travers une série de projets traitant de la transformation constante de sa ville natale.

Taki Koji (1928-2011)

Taki Koji, an architecture critic and graphic designer, became involved in photography at a number of levels in the 1960s and early 1970s : critic, theorist, editor, publisher, professor, and, for several years at least, photographer. After gaining a degree in art history at the University of Tokyo, Taki opened a design firm in the early 1960s. He then took up a series of teaching positions before serving from 1966 as the principal researcher for 100 Years of Photography : A History of Japanese Photographic Expression, a major exhibition held in Tokyo in 1968. Analyzing the process of conceiving a history of Japanese photography led Taki, Nakahira Takuma, Okada Takahiko, and others to contribute to Foto Cri-

tica, an incisive student magazine, in 1967 and 1968; and then to help found Provoke, an association that lasted from 1968 until 1970. Taki designed the group's publications, and he published in them both photographs and lengthy essays, particularly for the final venture, Mazu tashikarashisa no sekai o sutero (First, Abandon the World of Pseudo-Certainty, 1970). In 1972 he published his first book, Kotoba no nai shiko (Wordless Thought : Notes on Things, Space, and Image). As a writer and theorist he concentrated on subjects in urbanism but also addressed the Japanese monarchy, decorative arts, and sports.

Taki Koji (1928-2011)

TaKi Koji, critique d'architecture et graphiste, s'est fait connaître dans les années 1960 et au début des années 1970 dans le domaine de la photographie à plusieurs niveaux : critique, théoricien, éditeur, rédacteur, précepteur et, depuis quelques années au moins, photographe. Après avoir obtenu un diplôme en histoire de l'art à l'université de Tokyo, Taki a ouvert une entreprise de design au début des années 1960. Il a ensuite occupé une série de postes d'enseignant avant de devenir, à partir de 1966, le directeur de recherche de l'exposition «100 ans de photographie : une histoire de l'expression photographique japonaise», qui s'est tenue à Tokyo en 1968. L'analyse du processus de conception d'une histoire de la photographie japonaise a conduit Taki, Nakahira Takuma, Okada Takahiko et d'autres à contribuer à Foto Critica, un magazine étudiant incisif, en 1967 et 1968 ; puis à aider à fonder Provoke, une association qui a duré de 1968 à 1970. Taki a conçu les publications du groupe, dans lesquelles il a publié des photographies et de longs essais, en particulier pour l'entreprise finale, Mazu tashikarashisa no sekai o sutero (D'abord, abandonner le monde de la pseudo-certitude, 1970). En 1972, il publie son premier livre, Kotoba no nai shiko (Pensée sans paroles : notes sur les choses, l'espace et l'image). En tant qu'écrivain et théoricien, il se concentre sur des sujets liés à l'urbanisme mais aborde également la monarchie japonaise, les arts décoratifs et le sport.

P651

Terayama Shuiji (1935-1983)

Born in Aomori Prefecture at the foot of the «haunted» Mount Osore, Terayama Shoji liked to recall that he had a childhood rich with the myths and legends of the region. After moving to Tokyo in 1954, he began studying at Waseda University, but was diagnosed with nephritis (the disease which later caused his death) and was hospitalized in Shinjuku almost continuously from 1955 to 1958. Prolific and multi-faceted, and exceedingly talented at courting attention and controversy, Terayama became a central figure in the Japanese counter-culture of the 1960s and 1970s. Among his many interests were poetry, theater, and film; songs and lyrics; and boxing and horse racing. His Tenjo Sajiki (Peanut Gallery) troupe, begun in 1967 and dissolved only a this death, mixed grotesquerie erotic provocation and trenchant wit in performances that repeatedly brought theater into the street or the audience. Terayama collaborated with many artists including Moriyama Daido and the graphic designer Yokoo Tadanori.

Terayama Shuiji (1935-1983)

Né dans la préfecture d'Aomori, au pied du mont Osore «hanté», Terayama Shoji aimait à rappeler qu'il a eu une enfance riche en mythes et légendes de la région. Après avoir déménagé à Tokyo en 1954, il a commencé à étudier à l'université de Waseda, mais on lui a diagnostiqué une néphrite (la maladie qui a ensuite causé sa mort) et il a été hospitalisé à Shinjuku presque sans interruption de 1955 à 1958. Prolifique et polyvalent, et extrêmement doué pour attirer l'attention et la controverse, Terayama est devenu une figure centrale de la contre-culture japonaise des années 1960 et 1970. Parmi ses nombreux centres d'intérêt, on trouve la poésie, le théâtre et le cinéma, les chansons et les paroles, la boxe et les courses de chevaux. Sa troupe Tenjo Sajiki (Peanut Gallery), créée en 1967, n'a laissé derrière elle que cette mort, mêlant grotesques, provocations érotiques et esprit tranchant dans des spectacles qui ont à maintes reprises amené le théâtre dans la rue ou au sein du public. Terayama a collaboré avec de nombreux artistes dont Moriyama Daido et le graphiste Yokoo Tadanori.

Tomatsu Shomei (1930-2012)

A native of Nagoya in Aichi Prefecture, Tomatsu Shomei began his photographic career in 1954 as a

staff photographer for the Iwanami, Photo Library. As a freelance from the late 1950s, Tomatsu turned his attention to the impact of American occupation, a theme that would run through out much of his work, notably in a body of photographs that he came to call *Chewing Gum and Chocolate*. The social impact of US military bases, and the brutal human impact of the atomic bomb, became major subjects in his work in books such as «11-ji-02-fun» *Nagasaki* (Nagasaki 1966), *Nihon* (1967), and *Okinawa Okinawa Okinawa* (1969). Active in magazines, Tomatsu also took up historical research, helping to prepare a major survey exhibition on Japanese photography in 1966-68 (see biography for Taki, Koji); he taught as well at Tama School of Art. In the early 1970s Tomatsu continued his teaching, outside of established university structures, on the island of Okinawa, where he had partially relocated after the Okinawan islands reverted to Japan in May 1972. Okinawa became an other major subject for Tomatsu and he produced work on the island's unique landscapes and rich folklore, such as *Taiyo no empitsu* (*The Pencil of the Sun*, 1975). From the early 1960s, Tomatsu consistently put in pictures the deep causes and effects of wholesale cultural transformation in Japan; as such, he became almost dauntingly influential for the members of *Provoke*. Tomatsu innovated on the structure of photo-essays, involving competing voices and encouraging tension rather than resolution of difficult social subjects. He also wrote extensively his own photobooks, testing a range of literary voices, and thereby established a new creative role model as photographer-commentator that shaped a generation as well.

Tomatsu Shomei (1930-2012)

Originaire de Nagoya dans la préfecture d'Aichi, Tomatsu Shomei a commencé sa carrière de photographe en 1954 en tant que photographe de la photothèque de Iwanami. En tant que photographe indépendant à partir de la fin des années 1950, Tomatsu s'est intéressé à l'impact de l'occupation américaine, un thème qui allait imprégner une grande partie de son travail, notamment dans un ensemble de photographies qu'il en est venu à appeler *Chewing-gum et chocolat*. L'impact social des bases militaires américaines et l'impact humain brutal de la bombe atomique sont devenus des sujets majeurs de son travail dans des livres tels que «11-ji-02-fun» *Nagasaki* (Nagasaki 1966), *Nihon* (1967), et *Okinawa Okinawa Okinawa* (1969). Actif dans les magazines, Tomatsu s'est également lancé dans la recherche historique, contribuant à la préparation d'une grande exposition d'enquêtes sur la photographie japonaise en 1966-68 (voir biographie de Taki, Koji) ; il a également enseigné à l'école d'art de Tama. Au début des années 1970, Tomatsu a continué à enseigner, en dehors des structures universitaires établies, sur l'île d'Okinawa, où il s'était partiellement réinstallé après le retour des îles d'Okinawa au Japon en mai 1972. Okinawa est devenu un autre sujet important pour Tomatsu et il a produit des travaux sur les paysages uniques et le riche folklore de l'île, tels que *Taiyo no empitsu* (*Le Crayon du Soleil*, 1975). Dès le début des années 1960, Tomatsu a constamment mis en images les causes et les effets profonds de la transformation culturelle globale du Japon ; à ce titre, son influence sur les membres de *Provoke* est devenue presque intimidante. Tomatsu a innové dans la structure des essais photographiques, impliquant des voix concurrentes et encourageant la tension plutôt que la résolution de sujets sociaux difficiles. Il a également beaucoup publié ses propres livres de photos, testant toute une série de voix littéraires, et a ainsi établi un nouveau modèle créatif de photographe-commentateur qui a également façonné toute une génération.

Watanabe Hitomi (born 1939)

Shortly after graduating from the Tokyo College of Photography in 1968, Watanabe Hitomi began photographing the streets of Shinjuku in Tokyo, becoming involved with the Zenkyoto leftist student movement. She joined the student protester on university campuses, photographing protests from inside the barricades, notably when riot police stormed Yasuda Hall at University of Tokyo to rid it of occupying students. Watanabe was among the few female photographers to cover these events. Many of her protest images were published in Kaihoku '68 (Liberated Area '68, 1968) alongside photographs by other members of the Student Power League of Tokyo. As the student movement lost momentum in the 1970s, Watanabe left Japan to travel to Southeast and South Asia, particularly India and Nepal. Since then her work has increasingly focused on the natural world, reflecting her affinity for Buddhist and Hindu mythology.

Watanabe Hitomi (née en 1939)

Peu après avoir obtenu son diplôme de l'Ecole de photographie de Tokyo en 1968, Watanabe Hitomi a

commencé à photographier les rues de Shinjuku à Tokyo, s'impliquant dans le mouvement étudiant de gauche Zenkyoto. Elle s'est jointe au mouvement étudiant sur les campus universitaires, photographiant les manifestations à l'intérieur des barricades, notamment lorsque la police anti-émeute a pris d'assaut le Yasuda Hall de l'université de Tokyo pour le débarrasser des étudiants occupants. Watanabe a été l'une des rares femmes photographes à couvrir ces événements. Nombre de ses images de protestation ont été publiées dans Kaihoku '68 (Liberated Area '68, 1968) aux côtés de photographies d'autres membres de la Student Power League of Tokyo. Lorsque le mouvement étudiant a perdu de son élan dans les années 1970, Watanabe a quitté le Japon pour se rendre en Asie du Sud-Est et du Sud, en particulier en Inde et au Népal. Depuis lors, son travail s'est de plus en plus concentré sur le monde naturel, reflétant son affinité pour la mythologie bouddhiste et hindoue.

