

Araki / Impossible Love

Araki / Impossible Love

THE SKY CANNOT BE DIVIDED, PHOTOGRAPHS AN Felix Hoffmann

LE CIEL NE PEUT PAS ÊTRE DIVISÉ, LES PHOTOGRAPHIES PEUVENT Felix Hoffmann

A young woman with her thighs spread wide, and people on the street wearing buttoned-up business clothes. Laughing faces that bear evidence of a deeper divide. The juxtapositions of pairs of photographs in the series Tokyo, 1973 and the collages of torn and reassembled pictures in Days We Were Happy are among Araki's early reflections on the heterogeneity of Japanese society. In them we see what Araki has been confronting and engaging with for decades: radical intimacy in the interweaving of personal experiences with external social tensions. The immediacy of his photos often comes in part from the exhibitionism of his surroundings as it catches his gaze. As collages, his photos continually reveal aspects of a dysfunctional society that is too often based on superficial values, and question the social responsibility and moral attitudes of its members. Araki's extreme proximity to and familiarity with the people and situations in his photographs makes them unique and revolutionary. In contrast to classic photojournalists, who only look into foreign worlds from the outside, Araki not only takes part in the lives of his subjects; he assumes an essential role in his pictures that is far from voyeuristic. The tension between the classic composition of Araki's photographs and his very particular choice of themes gives rise to a direct, intensive visual language that is as moving as it is unsettling.

Une jeune femme aux cuisses bien écartées, et des gens dans la rue portant des vêtements de travail boutonnés. Des visages rieurs qui témoignent d'un fossé plus profond. Les juxtapositions de paires de photographies dans la série Tokyo, 1973 et les collages d'images déchirées et réassemblées dans Days We Were Happy font partie des premières réflexions d'Araki sur l'hétérogénéité de la société japonaise. Nous y voyons ce à quoi Araki est confronté et s'engage depuis des décennies : une intimité radicale dans l'imbrication des expériences personnelles avec les tensions sociales extérieures. L'imédiateté de ses photos vient souvent en partie de l'exhibitionnisme de son environnement qui capte son regard. Sous forme de collages, ses photos révèlent continuellement des aspects d'une société dysfonctionnelle qui repose trop souvent sur des valeurs superficielles, et remettent en question la responsabilité sociale et les attitudes morales de ses membres. L'extrême proximité et la familiarité d'Araki avec les personnes et les situations qui figurent dans ses photographies les rendent uniques et révolutionnaires. Contrairement aux photojournalistes classiques, qui ne regardent les mondes étrangers que de l'extérieur, Araki ne participe pas seulement à la vie de ses sujets ; il assume dans ses photos un rôle essentiel qui est loin d'être voyeuriste. La tension entre la composition classique des photographies d'Araki et le choix très particulier de ses thèmes donne naissance à un langage visuel direct et intense, aussi émouvant que troublant.

In Araki's pictures, the camera is always in motion. Both his earlier and his more recent photographs have a snapshot character, but then they are filtered, meticulously analyzed, and modified and processed further. Some are out of focus-a testament to professional dilettantism. The aesthetic of these works does not pose the classic question about the authenticity of photography or the construction of reality in the photographic medium. Getting any closer to the action than Araki does would be virtually impossible.

Dans les images d'Araki, l'appareil photo est toujours en mouvement. Ses photos antérieures et plus récentes ont un caractère d'instantané, mais elles sont ensuite filtrées, analysées méticuleusement, puis modifiées et traitées plus avant. Certaines sont floues, ce qui témoigne du dilettantisme professionnel.

L'esthétique de ces œuvres ne pose pas la question classique de l'authenticité de la photographie ou de la construction de la réalité dans le médium photographique. Se rapprocher de l'action comme le fait Araki» serait pratiquement impossible.

The vintage material shown in our exhibition for the first time in such high concentration in Germany reveals how Araki» handles his physical, analog photographic material: he does not use preexposed negatives alone but continues working with the exposed prints or Polaroids by cutting them apart and reassembling them , tearing them up and putting them back together. His artistic practice often corresponds to the radicalism of his subject matter: in the early 1970s, he was dealing with social themes, while the recent collages of Polaroids of flowers and naked women in his series Kirishin refer to works from art history. Collage, as an artistic practice and a means of establishing relationships between seemingly opposing elements , runs through his entire oeuvre like a golden thread . The rough edges and fractures evident in the early series Days We Were Happy and Tokyo are not so much artefacts of a craftsman's work as they are material traces of the artist's reflection on his own image.

Le contenu de l'exposition, qui est présenté pour la première fois en Allemagne dans une telle concentration, révèle la façon dont Araki» traite son matériel photographique analogique : il n'utilise pas uniquement des négatifs pré-exposés, mais continue à travailler avec les tirages exposés ou les polaroids en les découpant et en les assemblant, en les déchirant et en les remettant ensemble. Sa pratique artistique correspond souvent au radicalisme de son sujet : au début des années 1970, il traitait de thèmes sociaux, tandis que les récents collages de Polaroids de fleurs et de femmes nues de sa série Kirishin font référence à des œuvres de l'histoire de l'art. Le collage, en tant que pratique artistique et moyen d'établir des relations entre des éléments apparemment opposés, traverse toute son œuvre comme un fil d'or. Les bords rugueux et les fractures visibles dans les premières séries Days We Were Happy et Tokyo ne sont pas tant des artefacts du travail d'un artisan que des traces matérielles de la réflexion de l'artiste sur sa propre image.

Like the practice of collage, the motif of sky runs through Araki 's entire oeuvre. In his recent cut-up negatives, he takes this to the point of piecing together pictures of clouds, wind, and sun and then photographing them again. This results in new subject matter that may have special relevance to us in Berlin as a metaphor for the city's history. His gaze off into the endless distance is revealed in the many fragments of sky. Even if pre-1989 politicians in East and West might have wanted it otherwise, the sky cannot be divided.

Comme dans la pratique du collage, le motif du ciel traverse toute l'œuvre d'Araki. Dans ses récents négatifs découpés, il va jusqu'à assembler des images de nuages, de vent et de soleil, puis à les photographier à nouveau. Il en résulte de nouveaux sujets qui peuvent avoir une pertinence particulière pour nous à Berlin en tant que métaphore de l'histoire de la ville. Le regard qu'il pose sur l'infini se révèle dans les nombreux fragments de ciel. Même si les politiciens d'avant 1989 à l'Est et à l'Ouest auraient pu vouloir qu'il en soit autrement, le ciel ne peut être divisé.

Christa Wolf's novel They Divided the Sky from the year 1963 revolves around a pair of young lovers who are separated by the building of the Berlin Wall in 1961. «In the past, lovers who had to separate would look for a star where their gaze might meet in the evenings. What can we look for? 'At least they can't divide the sky,' Manfred said in a mocking tone. The sky? This enormous vault of hope and yearning, love and sorrow? 'Yes, they can,' she said, 'The sky is what divides first of all.»¹ The metaphors -at this crucial juncture in the text oscillate between sky and heaven, between the physical and the symbolic firmament, the place of desire and of hope.

Le roman de Christa Wolf, *They Divided the Sky* (1963), tourne autour d'un couple de jeunes amoureux séparés par la construction du mur de Berlin en 1961. «Dans le passé, les amoureux qui devaient se séparer cherchaient une étoile où leur regard pouvait se croiser le soir. Que pouvons-nous chercher ? Au moins, ils ne peuvent pas diviser le ciel», a déclaré Manfred sur un ton moqueur. Le ciel ? Cette énorme voûte d'espoir et de désir, d'amour et de chagrin ? Les métaphores - à ce moment crucial du texte - oscillent entre le ciel et le ciel, entre le firmament physique et le firmament symbolique, entre le lieu du désir et de l'espoir.

For Araki, photographs have always been a form of communication . His process of engaging with and working through his personal situation is most clearly evident in his series on the death of his wife Yoko from late 1989 and early 1990. The trip to the hospital, the loneliness at home, and the necessity of coping with the loss of a loved one made Araki the main character in a relentlessly honest and direct engagement with the photographic medium. Each photograph is imprinted with the date when it was taken-a . typical function of the pocket cameras used by amateur photographers at that time to document their lives in photo albums. In 2018, the construction of a personal history has shifted into the realm of digital image dissemination. In German, the verb teilen is used to refer both to the act of dividing and to the act of sharing. In today's world, photographic images are geteilt-they are dispersed and distributed by being shared in social networks. Yet this does not entail an act of physical division or fragmentation. Photographs are circulated and made available to people who do not even know each other. The moment of sharing represents the reversal of division: it is no longer about fragmentation, and also not about fitting disparate elements together into a larger order by way of collage. Through the act of sharing, of communication, photography can become a medium of collective memory.

1 Christa Wolf, *They Divided the Sky*, trans. Luise von Flotow (Ottawa: University of Ottawa Press, 2013), 191.

Pour Araki, la photographie a toujours été une forme de communication. Son processus d'engagement et de travail sur sa situation personnelle est le plus évident dans sa série sur la mort de sa femme Yoko de fin 1989 et début 1990. Le voyage à l'hôpital, la solitude à la maison et la nécessité de faire face à la perte d'un être cher ont fait d'Araki le personnage principal d'un engagement direct et implacable avec le médium photographique. Chaque photographie porte la date de sa prise de vue, une fonction typique des appareils de poche utilisés par les photographes amateurs de l'époque pour documenter leur vie dans des albums photos. En 2018, la construction d'une histoire personnelle s'est déplacée dans le domaine de la diffusion d'images numériques. En allemand, le verbe teilen est utilisé pour désigner à la fois l'acte de diviser et l'acte de partager. Dans le monde d'aujourd'hui, les images photographiques sont geteilt - elles sont dispersées et distribuées en étant partagées dans les réseaux sociaux. Mais cela n'implique pas un acte de division ou de fragmentation physique. Les photographies circulent et sont mises à la disposition de personnes qui ne se connaissent même pas. Le moment du partage représente le renversement de la division : il ne s'agit plus de fragmentation, ni d'assemblage d'éléments disparates dans un ordre plus vaste par le biais d'un collage. Par l'acte de partage, de communication, la photographie peut devenir un support de la mémoire collective.¹ Christa Wolf, *They Divided the Sky*, trans. Luise von Flotow (Ottawa : University of Ottawa Press, 2013), 191.

THE BODY TEMPERATURE OF PHOTOGRAPHY / Caroline von Courten

LA TEMPÉRATURE DU CORPS DE LA PHOTOGRAPHIE / Caroline von Courten

From the hundreds of thousands of photos Araki has taken over the course of his career, the artist identifies three as his favorites: the deathbed photographs he took of his father, his mother, and his beloved wife, Yoko, who died in 1990. These are photographs in which life itself had already slipped away before the camera could bring human movement to a standstill. In this sense, these final pictures are his ultimate photographs. This is true from the perspective of time: each one represented his last chance to capture the physical presence of a beloved relative before they disappeared completely. Yet

even beyond that, these photographs manifest a unique ontological doubling of the «lifeless» quality always attributed to photographs in a picture of a lifeless person. In a sense, the deceased person, as a «bodily likeness,» is already akin to a photograph: a visible shell that has been left behind.

Parmi les centaines de milliers de photos qu'Araki a prises au cours de sa carrière, l'artiste en identifie trois comme étant ses préférées : les photos de son père, de sa mère et de sa femme bien-aimée, Yoko, décédée en 1990, qu'il a prises sur son lit de mort. Il s'agit de photographies où la vie elle-même avait déjà disparu avant que l'appareil photo ne puisse arrêter le mouvement humain. En ce sens, ces images finales sont ses photographies ultimes. C'est vrai du point de vue du temps : chacune d'entre elles représentait sa dernière chance de saisir la présence physique d'un parent bien-aimé avant qu'il ne disparaisse complètement. Mais même au-delà de cela, ces photographies manifestent un doublement ontologique unique de la qualité «sans vie» toujours attribuée aux photographies dans une image d'une personne sans vie. En un sens, la personne décédée, en tant que «ressemblance corporelle», est déjà apparentée à une photographie : une coquille visible qui a été laissée derrière elle.

The photo, on the other hand, lives on in the moment as the visual presence of the absent. It is «born» during the chemical development process rendering the latent image on the film visible, eventually revealing itself to the world on coated photo paper. In an interview, Araki described how the process of taking photos with an analog camera and developing the film can produce sentimental feelings as a kind of «mysterious secret.» This lends photography a human character, and it is for this reason that he considers digital photography an inadequate medium of expression. «I do not feel the body temperature of the subject in digital images. There is no physicality. A digital camera turns a photographer into a robot, with no feeling.» (1)

La photo, en revanche, vit dans l'instant comme la présence visuelle de l'absent. Elle «naît» au cours du processus de développement chimique rendant visible l'image latente sur la pellicule, pour finalement se révéler au monde sur du papier photo couché. Dans une interview, Araki a décrit comment le processus de prise de photos avec un appareil photo analogique et de développement du film peut produire des sentiments sentimentaux comme une sorte de «mystérieux secret». Cela confère à la photographie un caractère humain, et c'est pour cette raison qu'il considère la photographie numérique comme un moyen d'expression inadéquat. «Je ne ressens pas la température corporelle du sujet dans les images numériques. Il n'y a pas de physicalité. Un appareil photo numérique transforme un photographe en robot, sans aucune sensation(1).

Physicality and Feeling in Araki's Work

Physicalité et sentiment dans l'œuvre d'Araki

Araki carries always a camera on a shoulder strap at hip level. Worn close against the body, it becomes an integral part of his person, an extension of his sense of sight and touch (in addition to his sense of eroticism). A wide range of feelings and possible responses arise when looking at his extraordinarily diverse oeuvre: repulsion, shock, doubt, wonderment, outrage, surrender, powerful affect, melancholy, fear, calm, contemplation. His images are close-ups of these swells of emotion. Just as Araki's body itself touched the things and people that he photographed, he has been touched by them emotionally. It is these acts of touching and being touched to which the viewer of his photographs is subjected, too. Sometimes it comes too close. Especially for a female viewer.

Araki porte toujours un appareil photo sur une bandoulière au niveau des hanches. Porté près du corps, il devient une partie intégrante de sa personne, une extension de son sens de la vue et du toucher (en plus de son sens de l'érotisme). Un large éventail de sentiments et de réactions possibles se manifestent en regardant son œuvre extraordinairement variée : répulsion, choc, doute, émerveillement, indignation, abandon, puissant affect, mélancolie, peur, calme, contemplation. Ses images sont des gros plans de ces vagues d'émotion. Tout comme le corps d'Araki lui-même a touché les choses et les personnes qu'il a photographiées, il a été touché par elles sur le plan émotionnel. Ce sont ces actes de toucher et d'être touché

auxquels le spectateur de ses photographies est soumis, lui aussi. Parfois, il s'approche trop près. Surtout pour un spectateur féminin.

*We forget too easily that photography is a haptic medium through and through. The dominance of the visual image overrides our attention to its tactile qualities. As Elspeth H. Brown and Thy Phu wrote in the introduction to the 2014 book *Feeling Photography*. «Touching photographs, whether it is the glossy surface of a developed print itself or even the protective frame that might enclose this print, is one of our most compelling engagements with the medium, particularly since this act is often accompanied by the sensation that the subjects pictured on this surface can somehow touch back.» (2)*

Nous oublions trop facilement que la photographie est un médium tactile de part en part. La prédominance de l'image visuelle l'emporte sur l'attention que nous portons à ses qualités tactiles. Comme l'ont écrit Elspeth H. Brown et Thy Phu dans l'introduction du livre *Feeling Photography* de 2014. «Toucher des photographies, que ce soit la surface brillante d'un tirage développé lui-même ou même le cadre protecteur qui pourrait entourer ce tirage, est l'un de nos engagements les plus convaincants avec le médium, d'autant plus que cet acte est souvent accompagné de la sensation que les sujets représentés sur cette surface peuvent d'une certaine manière se toucher en retour.» (2)

*One could also add to this the index finger that glides across touch screens, but since all of Araki's works are analog, I will mention yet another fundamental aspect of the tactile in photography : the process by which the image itself comes into being-through particles of light reflected by the photographed subject. These photons strike the gelatin layer on the film inside the camera touching it, penetrating into it, and transforming the light-sensitive into silver. This chemical process is based on physical interaction, even though a molecular level. It is this context that we can understand Araki's view that analog and digital photography are worlds apart in terms of their «sensory value.» In *Senses of Embodiment : Art, Technics, Media* (2014), Mika Elo argued that digital technology releases the sense of touch from its affective (emotional) qualities by making the finger the omnipresent tool : physical engagement with the touch screen (3). In the use of digital technologies, the emotional aspect of touch is completely independent of the bodily aspect. It is the cherished framed photo of the adorable Yoko that appears as a lovingly handled relic on Araki's personal altars in many of his later photographs.*

On pourrait aussi ajouter à cela l'index qui glisse sur les écrans tactiles, mais comme toutes les œuvres d'Araki sont analogiques, je mentionnerai encore un autre aspect fondamental du tactile en photographie : le processus par lequel l'image elle-même se transforme en être - à travers les particules de lumière réfléchies par le sujet photographié. Ces photons frappent la couche de gélatine sur le film à l'intérieur de l'appareil photo en le touchant, en y pénétrant et en transformant le sensible à la lumière en argent. Ce processus chimique est basé sur une interaction physique, même si un niveau moléculaire. C'est dans ce contexte que l'on peut comprendre le point de vue d'Araki selon lequel la photographie analogique et la photographie numérique sont des mondes à part en termes de «valeur sensorielle». Dans les sens de l'incarnation : *Art, Technics, Media* (2014), Mika Elo soutient que la technologie numérique libère le sens du toucher de ses qualités affectives (émotionnelles) en faisant du doigt l'outil omniprésent : l'engagement physique avec l'écran tactile (3). Dans l'utilisation des technologies numériques, l'aspect émotionnel du toucher est complètement indépendant de l'aspect corporel. C'est la photo encadrée de l'adorable Yoko qui apparaît comme une relique manipulée avec amour sur les autels personnels d'Araki dans nombre de ses photographies ultérieures.

Photographic Self-Exposure

Auto-exposition photographique

Looking at a body of work that spans six decades, we see that Araki's life story is made up of many different chapters. Each one tells its own story. The form meanders between fiction, poetry, and autobiography, showing the artist's virtuosic mastery of diverse styles. Araki repeatedly touches on older themes,

recomposing them again and again into new series of works. His connection with shishosetsu or the «I-novel», a specifically Japanese literary genre, shimmers through his very intimate photo essays in the Sentimental Journey trilogy (1971, 1991, 2010) and in his various books about his muse Yoko. Yet it seems also the basis for the entirety of his work. In shishosetsu, the writer as a real person takes center stage, fundamentally shaping the fictional main character of the «I.» In contemplative observation coupled with unflinching self-revelation, the author reflects his own life and the emotions that are part of it. In Araki's work, we witness the most intimate and tender moments shared between two lovers, Araki and Yoko, on their honeymoon (her gaze in his gaze) and Yoko's later illness, up to the point in time when her eyes close forever; we see the mourning gaze of the bereaved in his home together with their cat, Chiro, and views into the infinite beyond fragments of sky-and all this alternating with profane images of everyday life. In every one of these pictures, Araki is the author who holds the pen in releasing the shutter.

En regardant l'ensemble de l'œuvre qui s'étend sur six décennies, on constate que l'histoire de la vie d'Araki est constituée de nombreux chapitres différents. Chacun d'eux raconte sa propre histoire. La forme serpente entre la fiction, la poésie et l'autobiographie, montrant la maîtrise virtuose de l'artiste de divers styles. Araki aborde sans cesse des thèmes plus anciens, les recomposant sans cesse dans de nouvelles séries d'œuvres. Son lien avec le shishosetsu ou le «I-novel», un genre littéraire spécifiquement japonais, transparaît à travers ses essais photographiques très intimes dans la trilogie Sentimental Journey (1971, 1991, 2010) et dans ses différents livres sur sa muse Yoko. Mais il semble aussi être à la base de l'ensemble de son œuvre. Dans shishosetsu, l'écrivain en tant que personne réelle occupe le devant de la scène, façonnant fondamentalement le personnage principal fictif du «je». Dans une observation contemplative couplée à une révélation inébranlable de soi, l'auteur reflète sa propre vie et les émotions qui en font partie. Dans l'œuvre d'Araki, nous sommes témoins des moments les plus intimes et les plus tendres partagés entre deux amants, Araki et Yoko, pendant leur lune de miel (son regard dans le regard de Yoko) et la maladie ultérieure de Yoko, jusqu'au moment où ses yeux se ferment pour toujours ; nous voyons le regard endeuillé des personnes en deuil dans sa maison avec leur chat, Chiro, et des vues dans l'infini au-delà des fragments de ciel - et tout cela alternant avec des images profanes de la vie quotidienne. Dans chacune de ces images, Araki est l'auteur qui tient le stylo en relâchant son obturateur.

But why do these lines of a personal photographic narrative have such an impact on us as viewers, far removed from the lives of Araki and Yoko? Art historian Margaret Olin provides a striking explanation for this. In her book Touching Photographs (2012), she argues that the indexicality of the photograph lies less in the relationship between the photograph and its subject than in the relationship between the photograph and its beholder. She refers to this as a kind of «index of identification.» (4) Every individual sees or reads their own version of Araki's shishosetsu and connects it with their own emotional experiences with it.

Mais pourquoi ces lignes d'un récit photographique personnel ont-elles un tel impact sur nous en tant que spectateurs, loin de la vie d'Araki et de Yoko ? L'historienne de l'art Margaret Olin fournit une explication frappante à ce sujet. Dans son livre Touching Photographs (2012), elle soutient que l'indexicalité de la photographie réside moins dans la relation entre la photographie et son sujet que dans la relation entre la photographie et son spectateur. Elle appelle cela une sorte d'«index d'identification». (4) Chaque individu voit ou lit sa propre version de la shishosetsu d'Araki et y associe ses propres expériences émotionnelles.

The confessionalism that is intrinsic to the genre of the «I-novel» follows precise rules, however, as noted by renowned Japanologist Irmela Hijiya-Kirschner. She describes his act of confession as a ritual in which author and reader play equal roles and which can only be understood within its cultural and social context (together with the associated behavioral codes). (5) The reader assumes a certain authenticity from the author, which lends the subject matter a sense of immediacy-indexicality in words. The popularity of this literary genre in Japan is often associated with the prohibition of public voyeurism under Japanese law. But then why is Araki even more popular here in the West than he is in his home country when, as he acknowledged, his work can only be truly understood there ?

Le confessionnalisme qui est intrinsèque au genre du «roman-i» suit cependant des règles précises, comme l'a fait remarquer la célèbre japonaise Irmela Hijiya-Kirschner. Elle décrit son acte de confession comme un rituel dans lequel l'auteur et le lecteur jouent un rôle égal et qui ne peut être compris que dans son contexte culturel et social (avec les codes de comportement associés). (5) Le lecteur suppose une certaine authenticité de la part de l'auteur, ce qui confère au sujet un sens d'immédiateté/indexicité dans les mots. La popularité de ce genre littéraire au Japon est souvent associée à l'interdiction du voyeurisme sur la place publique en vertu de la loi japonaise. Mais alors pourquoi Araki est-il encore plus populaire en Occident que dans son pays d'origine alors que, comme il l'a reconnu, son œuvre ne peut être vraiment comprise que là-bas ?

Black-and-White: life-and-Death

Noir et blanc : la vie et la mort

Viewed in the context of Japanese culture, the direct proximity between life and death in Araki's work appears as a close natural interaction. The aspects of both life and death are encapsulated as a unity in a single word : «life-and-death.» In the medium of photography, we see this life-and-death materialized. The «positive» image on the photographic paper is actually the reverse of the film negative . What was dark there is now light. And it is the bright light particles that create the darkness of the silver particles. As Belgian philosopher Henri van Lier argued, every analog black-and-white print retains a typical «hesitation between darkness and light, the opaque and the transparent, the convex and the concave. (6) I would add to this a hesitation between death and life.

Considérée dans le contexte de la culture japonaise, la proximité directe entre la vie et la mort dans l'œuvre d'Araki apparaît comme une interaction très naturelle. Les aspects de la vie et de la mort sont résumés en un seul mot : «vie et mort». Dans le médium de la photographie, nous voyons cette vie et cette mort se matérialiser. L'image «positive» sur le papier photographique est en fait l'inverse du négatif de la pellicule. Ce qui était sombre là, est maintenant clair. Et c'est la partie lumineuse qui crée l'obscurité des particules d'argent. Comme l'a affirmé le philosophe belge Henri van Lier, tout tirage noir et blanc analogique conserve une «hésitation typique entre l'obscurité et la lumière, l'opaque et le transparent, le convexe et le concave». (6) J'ajouterais à cela une hésitation entre la mort et la vie.

In Buddhist funeral rituals in Japan, the deceased are given a new name, as if they were going to continue their existence in the world of the dead. Various burial rites attempt to dissolve the relationship between the deceased and the person who was still living not long before, in order for the living to develop a new relationship to the deceased and allow them to make their journey to the afterlife. (7) Is a photograph not also something like a new name? Asked what his last photograph will be, Araki answers: «I will take my own photo from the coffin by using a digital camera for the first time.» (8) It will be his first picture without a body.

Dans les rituels funéraires bouddhistes au Japon, les défunts reçoivent un nouveau nom, comme s'ils allaient continuer leur existence dans le monde des morts. Divers rites funéraires tentent de dissoudre la relation entre le défunt et la personne qui vivait encore peu de temps auparavant, afin que les vivants puissent développer une nouvelle relation avec le défunt et lui permettre de faire son voyage dans l'au-delà. (7) Une photographie n'est-elle pas aussi quelque chose comme un nouveau nom ? Lorsqu'on lui demande quelle sera sa dernière photographie, Araki répond : «Je vais prendre ma propre photo depuis le cercueil en utilisant un appareil photo numérique pour la première fois». (8) Ce sera sa première photo sans corps.

