

Editor's Note

Note de l'éditeur

Why are you not promoting Japanese photography in the U.S.? It was a simple question an associate once posed to me in passing. It stuck with me, though, and now it has become both a challenge and a passion.

Pourquoi ne faites-vous pas la promotion de la photographie japonaise aux États-Unis ? C'était une question simple qu'un collègue m'a posée en passant. Elle m'est restée en tête, et aujourd'hui, elle est devenue à la fois un défi et une passion.

In the United States, Japanese photography can be as elusive as a needle in a haystack. In the field of art, the sheer volume of information to consume in the English language makes finding resources dedicated to Japanese photography rather difficult. To be sure, there is a plentiful amount of preliminary information, such as general biographies or complete the stories of images and the photographers who created them. So I thought it would help to draw historical, as well as artistic, parallels to make the work more relatable for a larger audience.

Aux États-Unis, la photographie japonaise peut être aussi insaisissable qu'une aiguille dans une botte de foin. Dans le domaine de l'art, le volume colossal d'informations disponibles en anglais rend difficile l'accès à des ressources consacrées spécifiquement à la photographie japonaise. Certes, il existe une abondance de données préliminaires, comme des biographies générales ou des récits complets sur les images et les photographes qui les ont créées. J'ai donc pensé qu'il serait utile d'établir des parallèles historiques et artistiques pour rendre ces œuvres plus accessibles à un public plus large.

At first, I could not figure out how to eut through the density of information in a way that would be relevant to people outside of Japan. Then I realized: it was historical context that made these artists come to life. History helps to complete the stories of images and the photographers who created them. So I thought it would help to draw historical, as well as artistic, parallels to make the work more relatable for a larger audience.

Au début, je ne savais pas comment percer la densité des informations de manière pertinente pour un public extérieur au Japon. Puis j'ai compris : c'est le contexte historique qui donne vie à ces artistes. L'histoire permet de compléter les récits des images et des photographes qui les ont créées. J'ai donc pensé qu'établir des parallèles historiques et artistiques aiderait à rendre ces œuvres plus accessibles à un public plus large.

In this first A/fixed tabloid issue, our goal is to spotlight the rich history of Japanese photography with thoughtful consideration paid to the historical context of the photo graphs themselves. This is the first chapter in what will be our ongoing mission to tell a larger story.

Dans ce premier numéro d'A/fixed tabloid, notre objectif est de mettre en lumière la riche histoire de la photographie japonaise, en accordant une attention particulière au contexte historique des photographies elles-mêmes. Ce numéro marque le début de notre mission continue : raconter une histoire plus vaste.

Tsuyoshi Ito

A/FIXED

Publisher: Takumi Suzuki, Benrido

Managing Editor: Tsuyoshi Ito

Editor: Pete Duval, West Chester University

Translators: Lee Heward & Keasha Misiaszek

Copy Editors: Emily E. Stevens & Alexis Culotta

History Consultants: Kotaro Iizawa & Tsuguo Tada

Production Assistants: Kameron Walsh & Dan Burns

Design: Aleksander Obinski

JAPANESE PHOTOGRAPHY

Le Japanese Photography Project (JPP)

The Japanese Photography Project (JPP) aims to bring the captivating history of Japanese photography to Western audiences with unprecedented clarity and context. A collaboration between Project Basho and Benrido Atelier, our goal in coming together on this project was to give the masters of Japanese photography their due attention within the Western artistic canon.

Le Japanese Photography Project (JPP) vise à présenter l'histoire fascinante de la photographie japonaise aux publics occidentaux avec une clarté et un contexte inédits. Fruit d'une collaboration entre *Project Basho* et *Benrido Atelier*, notre objectif en nous associant pour ce projet est de rendre aux maîtres de la photographie japonaise l'attention qu'ils méritent au sein du canon artistique occidental.

INTERVIEW

The Provoke Moment: An Interview with Simon Baker by Tsuyoshi Ito

Le moment Provoke : un entretien avec Simon Baker par Tsuyoshi Ito

Tsuyoshi Ito of A/fixed sat down with Simon Baker, Senior Curator of Photography and International Art at the Tate Modern, to discuss the lasting impact and importance of the Japanese photography publication Provoke. The magazine, founded in 1968 and releasing only three issues, nevertheless revolutionized and explored the diverse medium of photography while using it to examine the socio-political situation unfolding in Japan at the time.

Tsuyoshi Ito (A/fixed) s'est entretenu avec Simon Baker, conservateur en chef de la photographie et de l'art international à la Tate Modern, pour évoquer l'impact durable et l'importance de la revue japonaise de photographie Provoke. Fondé en 1968 et ne comptant que trois numéros, ce magazine a pourtant révolutionné l'exploration du médium photographique, tout en l'utilisant pour analyser la situation sociopolitique du Japon de l'époque.

Tsuyoshi Ito : How would you define or describe the photographers in Provoke?

Tsuyoshi Ito : Comment définiriez-vous ou décririez-vous les photographes de Provoke ?

Simon Baker : Often when people think of Provoke, they think of the magazine: they think of quite blurry, grainy, fast speed shots of street-level kind of photography. But actually it's varied, and there are many different approaches even within one photographer: s work Daido Moriyama, [for example], used many different ways of making pictures at this moment; they're not all grainy and blurry, that's just one part of it. So I think if there is a unifying characteristic, it's this openness to chance, openness to experimentation, and openness to a radically different kind of photographic image-whether more like a screen print or a film still, an abstract painting; or however [else] we might think of it. It's really [about] being open to photography having different characteristics, potentials, and possibilities beyond the descriptive use of the photographic image that we might think of in relation to photographers before the time [of Provoke].

Simon Baker : Quand les gens pensent à Provoke, ils pensent souvent au magazine : des images floues, granulaires, prises à main levée, une photographie de rue. Mais en réalité, c'est bien plus varié, et il existe des approches très différentes même dans le travail d'un seul photographe. Daidō Moriyama, par exemple, a utilisé de nombreuses façons de faire des images à cette époque ; elles ne sont pas toutes granulaires et floues, ce n'est qu'un aspect de son travail. Donc, si je devais identifier une caractéristique unificatrice, ce serait cette ouverture au hasard, cette ouverture à l'expérimentation, et cette ouverture à une image photographique radicalement différente – qu'elle ressemble davantage à une sérigraphie, à une photogramme de film, à une peinture abstraite, ou à toute autre forme que l'on pourrait imaginer. Il s'agit vraiment d'être ouvert à l'idée que la photographie peut avoir des caractéristiques, des potentiels et des possibilités différents, au-delà de l'usage descriptif de l'image photographique tel qu'on le concevait avant l'époque de Provoke.

TI: Is there a particular image that you can think of, let's say, of Daido Moriyama's, that defines what you were [just discussing]

Tsuyoshi Ito (TI) : Y a-t-il une image précise de Daido Moriyama, par exemple, qui incarne ce que vous venez de décrire ?

SB: Well, if we are thinking of something that defined Provoke, we would probably think of Takuma Nakahira's [photobook] For a Language to Come. Even the title suggests that there's a new visual language that's available or that might be available. ... [Nakahira] is a great writer, somebody who's interested in theory-in photo theory and film-and in writing and thinking about people like Walter Benjamin and [Eugène] Atget and previous generations of photo theorists. But really [Nakahira's] aim with that book and title was to suggest a new visual language, a new way of describing the world, a new way of describing one's experience of the world. And I think that what marks out Provoke as avant-garde in the full sense, in the sense we might think of surrealism, for example, is an attempt not-only to make , images, but to give a sense of the perspective from which the person making the images is seeing the world. So it's about experience-how do we experience life in the world around us? [In] busy urban centers like Tokyo in the late 1960s and early 1970s, you are seeing [in the photography of Provoke] an account of lived experience, which is a very radical kind of image-making. It's not photography as an objective, descriptive medium. It's photography as an expressive, subjective, and kind of destabilizing and quite radical medium.

Simon Baker (SB) : Si l'on cherche une œuvre qui définit Provoke, on penserait probablement à For a Language to Come de Takuma Nakahira. Le titre même suggère qu'une nouvelle langue visuelle est disponible – ou pourrait l'être. Nakahira était un théoricien brillant, passionné par la théorie de la photographie et du cinéma, ainsi que par des penseurs comme Walter Benjamin ou Eugène Atget. Mais avec ce livre, son but était de proposer une nouvelle façon de décrire le monde, une nouvelle manière de rendre compte de notre expérience du monde. Ce qui fait de Provoke un mouvement d'avant-garde au sens plein – comme on pourrait le dire du surréalisme –, c'est sa volonté de ne pas seulement créer des images, mais de transmettre la perspective même de celui qui les prend. Il s'agit de l'expérience : comment vivons-nous le monde qui nous entoure ? Dans les centres urbains frénétiques comme Tokyo à la fin des années 1960 et au début des années 1970, la photographie de Provoke offre un récit de l'expérience vécue, une forme d'image-making radicale. Ce n'est pas

une photographie objective ou descriptive. C'est une photographie expressive, subjective, déstabilisante, et profondément radicale.

Tl: Can you put [the Provoke photographers] work in the context of what was happening [in society at the time]?

Tl : Pouvez-vous replacer le travail des photographes de Provoke dans le contexte social de leur époque ?

SB: Well, the different photographers associated with Provoke have very different attitudes toward politics. Moriyama, for example, always said that he was not particularly interested in politics. He photographed one student protest-an amazing image in Shinjuku - but it wasn't something that he was doing a lot of. Whereas other members of the movement were very engaged with the student protests in particular, but also with key social issues like the [presence of] American military bases. Miyako Ishiuchi made a lot of work, slightly later, around these questions of Yokosuka where the American bases were and so on. And then there's that question of big socially pressing issues like the Narita Airport clearances and moving [entire] populations [of people]. So I think you've got a range of different levels of engagement from quite detached; kind of just viewing the world-viewing a world that was changing - to documenting specific protests, specific kinds of political issues. And I think... rather than just the images that were in the magazine, that the Provoke moment, if you want to call it that, encompasses all of those different aspects.

Simon Baker (SB) : Les photographes associés à Provoke avaient des rapports très différents à la politique. Moriyama, par exemple, a toujours dit qu'il n'était pas particulièrement intéressé par la politique. Il a photographié une manifestation étudiante – une image incroyable à Shinjuku –, mais ce n'était pas un sujet qu'il traitait souvent. En revanche, d'autres membres du mouvement étaient très engagés, notamment dans les protestations étudiantes, mais aussi sur des enjeux sociaux majeurs comme la présence des bases militaires américaines. Miyako Ishiuchi, un peu plus tard, a beaucoup travaillé sur ces questions, notamment à Yokosuka, où se trouvaient ces bases. Et puis il y a eu des sujets socialement brûlants, comme les expulsions pour la construction de l'aéroport de Narita et le déplacement de populations entières. Donc, je pense qu'on trouve toute une gamme d'engagements, allant d'une distance presque contemplative – une façon de voir un monde en mutation – à une documentation militante de protestations ou d'enjeux politiques précis. Et je pense que... plutôt que de se limiter aux images publiées dans le magazine, ce qu'on pourrait appeler le «moment Provoke» englobe toutes ces dimensions.

Tl: Can you relate their movement to something else that happened in other parts of the world in terms of history?

Tsuyoshi Ito (TI) : Pouvez-vous relier leur mouvement à d'autres événements ou courants dans le monde, à la même époque, sur le plan historique ?

SB: Sure, you can look at the global political upheavals around 1968, for example, which were happening in Europe and America [as well, as in Japan], and were often, but not exclusively, student-led. [There were] demonstrations, against the Vietnam war, [which was] a major issue that united people across different contexts and different places [in] thinking about what American power meant at that moment in the world, and which had a very specific meaning in Japan but echoes in other places [as well]. I think that kind of global sense of what the urgent political issues were [did] unite photographers working in Japan at that moment with people working in other countries. We have to remember always that while the levels of travel and the levels of exchange of ideas weren't zero, they were relatively limited. But you do certainly see exchanges of ideas and exchanges of political concepts between Japanese photographers and those working elsewhere. There's a really amazing Provoke book about Che Guevara, [for example]. which is a very rare, very unusual book. It's made by Japanese publishers and it's really keying into something that was a very, very big issue-a kind of cause célèbre if you like-on the Left in Europe, in America, and indeed in Africa and the Caribbean.

Simon Baker (SB) : Bien sûr, on peut regarder les bouleversements politiques mondiaux autour de 1968, qui ont eu lieu en Europe et en Amérique, comme au Japon, et qui étaient souvent – mais pas exclusivement – menés par les étudiants. Il y avait des manifestations contre la guerre du Vietnam, un enjeu majeur qui a uni

les gens dans différents contextes et différents lieux pour réfléchir à ce que représentait le pouvoir américain à ce moment-là dans le monde, et qui avait une signification très spécifique au Japon, mais aussi des échos ailleurs. Je pense que cette conscience globale des enjeux politiques urgents a rapproché les photographes japonais de cette époque de ceux qui travaillaient dans d'autres pays. Il faut se rappeler que, bien que les voyages et les échanges d'idées n'étaient pas inexistantes, ils restaient relativement limités. Pourtant, on voit clairement des échanges d'idées et de concepts politiques entre les photographes japonais et ceux d'ailleurs. Il existe par exemple un livre *Provoke* incroyable sur Che Guevara, très rare et inhabituel. Il a été édité par des Japonais et s'inscrit vraiment dans quelque chose qui était un sujet brûlant, une sorte de cause célèbre pour la gauche en Europe, en Amérique, et même en Afrique et dans les Caraïbes.

TI: What kind of influence did Provoke have either within the context of Japanese photography or even outside Japan? Can you say something about that?

Tsuyoshi Ito (TI) : Quel type d'influence *Provoke* a-t-il eu, au Japon comme à l'étranger ? Pouvez-vous en dire plus ?

SB: Weil, I think relatively soon after the Provoke moment, you have exhibitions of Japanese photography outside Japan. There was obviously the very famous New Japanese Photography exhibition at MOMA in 1974. It doesn't have so much Provoke work in it, but it includes many of the photographers that we associate with that group. And so I think outside Japan, there's a sense in the photo world that there's some things going on there, that there are these figures that one can pay attention to and maybe needs to know more about. But it's interesting that beyond particularly Moriyama, [Shomei] Tomatsu and [Eikoh] Hosoe, I don't think that many of those figures were able to establish big international careers right at that moment, and it would take some time before [their] kind of key works were known and understood. And in fact, it's interesting that in the catalog for New Japanese Photography Shoji Yamagishi, the Japanese consultant who wrote the catalog text, [stated that] what people outside Japan need to understand is that photography in Japan is about the series: it's about groups of images, and it's about the book and he said this in 1974. I think it's taken quite a long time for the rest of the world to really properly learn that lesson and say, well, let's not just focus on one famous image, like Moriyama's «Stray Dog» [for example], but let's try to understand where it came from, what the series was, how he was working, what he was doing. [The same can be said of] people like Yutaka Takanashi and Takuma Nakahira, [whose] work is now understood through the increasing interest in the photo book. (The Japanese photobook, in particular, is understood as these really large bodies of work, with lots of images and lots of complexity and lots of depth.) Toe-same [goes] for Miyako Ishiuchi; indeed, we now understand more about the projects that she did and why she did them, what she was doing, and exactly what kind of issues she was engaging with. [But] I think that sense of the breadth, depth, and complexity of Japanese photography has taken a long time to filter through [to the rest of the world]. Even the most-famous photographers like [Nobuyoshi] Araki-we, outside Japan, know relatively little of what he was actually doing in relation to publishing. If you look at early Araki books, there's lots and lots of text and very little of that is ever translated for non-Japanese reading audiences. So there are some really interesting issues in terms of the delays and the problems in [creating] a broader understanding, and many people who are interested in Japanese photography and Japanese photobooks still have a relatively schematic, loose understanding of exactly what was happening at particular moments and who was doing what, who was publishing them, and how important a book designer was. These sorts of issues will probably become lots of Ph.D. subjects in the coming years.

Simon Baker (SB) : Eh bien, je pense que peu après l'époque *Provoke*, des expositions de photographie japonaise ont commencé à circuler hors du Japon. Il y a eu, bien sûr, la très célèbre exposition «New Japanese Photography» au MoMA en 1974. Elle ne présentait pas énormément d'œuvres de *Provoke*, mais elle incluait beaucoup de photographes associés à ce groupe. Ainsi, en dehors du Japon, on a senti dans le milieu de la photo qu'il se passait quelque chose d'important là-bas, qu'il y avait des figures auxquelles il fallait prêter attention et qu'il fallait mieux connaître. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'à part Moriyama, Tomatsu et Hosoe, je ne pense pas que beaucoup de ces artistes aient pu établir des carrières internationales majeures immédiatement. Il a fallu du temps avant que leurs œuvres clés ne soient vraiment connues et comprises. Et en fait, il est intéressant de noter que dans le catalogue de «New Japanese Photography», Shoji Yamagishi, le consultant

japonais qui a rédigé le texte, affirmait dès 1974 que ce que le monde extérieur devait comprendre, c'est que la photographie japonaise repose sur la série : il s'agit de groupes d'images, et il s'agit du livre. Je pense qu'il a fallu beaucoup de temps au reste du monde pour vraiment assimiler cette leçon et dire : «Ne nous concentrons pas seulement sur une image célèbre, comme 'Stray Dog' de Moriyama, mais essayons de comprendre d'où elle vient, à quelle série elle appartient, comment il travaillait, ce qu'il faisait.» La même chose vaut pour des photographes comme Yutaka Takanashi et Takuma Nakahira, dont le travail est aujourd'hui mieux compris grâce à l'intérêt croissant pour le photobook. Le photobook japonais, en particulier, est désormais perçu comme un corpus complexe et profond, avec de nombreuses images et une grande richesse. Il en va de même pour Miyako Ishiuchi : nous comprenons mieux aujourd'hui les projets qu'elle a menés, pourquoi elle les a réalisés, et les enjeux précis qu'elle abordait. Mais cette compréhension de l'ampleur, de la profondeur et de la complexité de la photographie japonaise a mis du temps à se diffuser. Même pour des photographes aussi célèbres que Nobuyoshi Araki, nous, en dehors du Japon, savons relativement peu de choses sur ce qu'il faisait vraiment en matière de publication. Si l'on regarde ses premiers livres, ils contiennent beaucoup de texte, et très peu de tout cela a été traduit pour les publics non japonais. Il y a donc des questions vraiment intéressantes concernant les retards et les difficultés à obtenir une compréhension plus large de ce mouvement. Beaucoup de ceux qui s'intéressent à la photographie japonaise et aux photobooks japonais ont encore une compréhension assez schématique et superficielle de ce qui se passait à des moments précis, de qui faisait quoi, de qui les publiait, et de l'importance des designers de livres. Ces sujets deviendront probablement des thèmes de thèses dans les années à venir.

TI: What is the fascination with Provoke, or about the people around that movement, from people outside Japan?

Tsuyoshi Ito (TI) : Qu'est-ce qui fascine tant, dans Provoke ou chez les figures de ce mouvement, les publics et les artistes hors du Japon ?

SB: Weil, there might be two things. On the one hand, the history of post-war photography for a long time was conceived of and delivered from quite an American and European-centric point of view, which kind of said [that] in the post-war period there was an explosion of color photography and a kind of movement towards large format photography. If we think of that [shift] from the [likes] of [William] Eggleston and Stephen Shore, and so on, towards [Andreas] Gursky and [Thomas] Struth, it gives a very particular view of what constituted progress or what constituted something properly creative and avant-garde. But if you [consider] another way of thinking about it, which is photography within its own properly avant-garde character, in fact thinking about things like publishing and series, works made in series, and the importance of connections to politics (and) other kinds of art forms, then Provoke seems like a really interesting alternative way of understanding the post-war period and the 60s and 70s, which is [that of a] very vibrant, very strong movement in the arts. There is a sort of cliché that 1972 was one of the best years for conceptual art in the world, but 1972 was also the year that Moriyama produced Farewell Photography and Hunter, [so] there are other ways of understanding that moment. I think the second [example of] fascination with the Provoke movement would be non-Japanese curators and historians and, indeed, collectors and critics, [who] can see in [the moment of] Provoke something that they recognize as avant-garde in that sense of Dada or Surrealism—in other words a group of people working together, sharing ideas, pushing each other to more and more creative achievements and [to] something that is properly about the medium itself. So you can say that the people associated with Provoke were really investigating what photography could do as a medium, and ... that makes it really important. I think maybe something that wasn't properly understood before [is] that the radical potential of the photograph to be pushed to these limits happened much more fully in Japan than in other places at the same time.

Simon Baker (SB) : Il y a peut-être deux raisons à cette fascination. D'une part, l'histoire de la photographie d'après-guerre a longtemps été racontée selon une perspective centrée sur l'Amérique et l'Europe, qui présentait cette période comme marquée par l'explosion de la photographie couleur et un tournant vers le grand format. Si l'on pense à cette évolution, de William Eggleston et Stephen Shore à Andreas Gursky et Thomas Struth, on obtient une vision très particulière de ce qui constituait le progrès ou ce qui était considéré comme

vraiment créatif et avant-gardiste. Mais si l'on envisage une autre façon de voir les choses – une photographie qui assume pleinement son caractère avant-gardiste, en mettant l'accent sur la publication, les séries, les œuvres conçues en séries, et les liens avec la politique et d'autres formes d'art –, alors Provoke apparaît comme une alternative passionnante pour comprendre l'après-guerre, les années 1960 et 1970. C'était une période extrêmement vibrante et forte dans les arts. Il y a un cliché selon lequel 1972 aurait été l'une des meilleures années pour l'art conceptuel dans le monde, mais c'est aussi l'année où Moriyama a produit *Farewell Photography* et *Hunter*. Il existe donc d'autres façons de comprendre cette époque. Je pense que la deuxième raison de la fascination pour Provoke vient des commissaires d'exposition, historiens, collectionneurs et critiques non japonais, qui voient dans ce mouvement quelque chose qu'ils reconnaissent comme avant-gardiste au sens de Dada ou du Surréalisme – c'est-à-dire un groupe de personnes travaillant ensemble, échangeant des idées, se poussant mutuellement vers des réalisations toujours plus créatives, et explorant quelque chose qui concerne le médium lui-même, en profondeur. On peut dire que les membres de Provoke interrogeaient vraiment les limites de la photographie, ce qui rend leur travail extrêmement important. Je pense aussi que ce qui n'avait pas été correctement compris avant, c'est que le potentiel radical de la photographie – poussé à ses limites – s'est pleinement réalisé au Japon, plus qu'ailleurs à la même époque.

TI: Are there qualities or attributes that are unique to Japanese photography [or] maybe to this particular period of time, the time of Provoke?

Tsuyoshi Ito (TI) : Y a-t-il des qualités ou des attributs uniques à la photographie japonaise, ou peut-être spécifiques à cette période précise, celle de Provoke ?

*SB: Weil, I wouldn't ever distinguish things by geography and region, a sort of regionalist idea. I don't think that everything that was happening in Japan was unique, and I think some of things that were happening there were as a result of the Japanese photographers' interest in, for example, William Klein-an American photographer, based in France-, or their exposure to Ed van der Elsken or Robert Frank or whoever it might have been. But I do think that the interest in and the power of publishing in Japan was quite significant. I think there weren't book designers of the [same] caliber as those working with Moriyama and Takanashi, and so on, outside Japan. So I think when we look back, ... once you've seen [Yutaka Takanashi's] *Towards the City* or [Eikoh Hosoe and Tatsumi Hijikata's] *Kamaitachi* or [Hosoe's] *Ordeal by Roses*, you're looking at something that really could not have been produced in any other context, and I think that is probably unique. That's the history of the love of paper, of a particular kind of craftsmanship, particular kinds of skill at printing, which indeed are continued in the collotype workshop. When you look at Japanese photobooks of the 60s and 70s [today], they still look really, really special and very much more sophisticated than what was happening elsewhere.*

Simon Baker (SB) : Je n'aime pas distinguer les choses par géographie ou région – cette idée de régionalisme. Je ne pense pas que tout ce qui se passait au Japon était unique, et certaines des innovations là-bas étaient le résultat de l'intérêt des photographes japonais pour des figures comme William Klein (un photographe américain basé en France), ou leur exposition à Ed van der Elsken, Robert Frank, ou d'autres. Cependant, je pense que l'intérêt pour l'édition et la puissance de la publication au Japon étaient vraiment significatifs. Il n'y avait pas, en dehors du Japon, des designers de livres du même calibre que ceux qui travaillaient avec Moriyama, Takanashi, et autres. Donc, quand on regarde en arrière, une fois qu'on a vu *Towards the City* de Takanashi, ou *Kamaitachi* d'Hosoe et Tatsumi Hijikata, ou *Ordeal by Roses* d'Hosoe, on réalise qu'on a affaire à des objets qui n'auraient tout simplement pas pu être produits ailleurs. Cela s'inscrit dans l'histoire de l'amour du papier, d'un savoir-faire artisanal particulier, et de techniques d'impression exceptionnelles, comme celles perpétuées par les ateliers de collotype. Quand on regarde les photobooks japonais des années 1960 et 1970 aujourd'hui, ils ont toujours l'air vraiment spéciaux, bien plus sophistiqués que ce qui se faisait ailleurs à la même époque.

Dr. Simon Baker was appointed Tate's first Senior Curator of Photography in 2009. There he has worked on major exhibitions such as William Klein + Daido Moriyama (2012) and Conflict, Time, Photography (2014). He helped to oversee the 2016 expansion of Tate Modern, allowing the museum 60 percent more exhibition space in which to display its photography collections. In 2015, Baker was given an award from the

Photographie Society of Japan for his ambassador ship of Japanese photography. His recent publications include Conflict, Time, Photography (co-edited with Shoair Mavlian; London, 2014) and Daido Moriyama (London, 2012).

Dr. Simon Baker a été nommé premier conservateur en chef de la photographie à la Tate en 2009. Il y a organisé des expositions majeures, comme William Klein + Daido Moriyama (2012) et Conflict, Time, Photography (2014). Il a supervisé l'extension de la Tate Modern en 2016, permettant au musée d'agrandir de 60 % son espace d'exposition dédié aux collections photographiques. En 2015, Baker a reçu un prix de la Société de photographie du Japon pour son rôle d'ambassadeur de la photographie japonaise. Parmi ses publications récentes figurent Conflict, Time, Photography (co-dirigé avec Shoair Mavlian ; Londres, 2014) et Daido Moriyama (Londres, 2012).

Two Weeks in Tokyo, For a Language (Probably Never) to Come by Pete Duval

Deux semaines à Tokyo : Pour une langue (probablement) à venir

In an essay on the American photographer William Klein, Takuma Nakahira attempts to explain the power of Klein's influential photobook New York. Klein's photography rejects the «static gaze», a way of seeing that essentially seeks visual evidence to support what it expects to see because it has «already perceived a meaning to the world.» For Nakahira, most photography participates in this static gaze. What makes Klein's work so different-and so influential for Nakahira's theory and practice-is its hallucinatory quality, a way of seeing akin to that of dreams in which, as Nakahira says, «everything • appears as fragmentary and fiat, [and] any meaning based on our usual perspective is completely, beautifully neglected.» Nakahira goes as far as to compare this non-static vision to an epistemology of madness, citing the autobiography of a young schizophrenic girl for whom things «lost their names, their function and meanings and began to take on life, to exist. This existence,» she writes, «accounted for my great fear.» For Nakahira such is the potential revelatory-and terrifying-power of photography.

Dans un essai sur le photographe américain William Klein, Takuma Nakahira tente d'expliquer la puissance de l'influent livre de photographies New York. La photographie de Klein rejette le « regard statique », une manière de voir qui cherche essentiellement des preuves visuelles pour confirmer ce qu'elle s'attend à voir, car elle a « déjà perçu un sens au monde ». Pour Nakahira, la plupart des photographies participent de ce regard statique. Ce qui rend le travail de Klein si différent – et si influent pour sa théorie et sa pratique – c'est sa qualité hallucinatoire, une manière de voir proche de celle des rêves, où, comme le dit Nakahira, « tout apparaît fragmentaire et plat, [et] toute signification fondée sur notre perspective habituelle est complètement, magnifiquement négligée. » Nakahira va jusqu'à comparer cette vision non statique à une épistémologie de la folie, citant l'autobiographie d'une jeune fille schizophrène pour qui les choses « perdaient leurs noms, leur fonction et leurs significations et commençaient à prendre vie, à exister. Cette existence, écrit-elle, expliquait ma grande peur. » Pour Nakahira, tel est le pouvoir potentiellement révélateur – et terrifiant – de la photographie.

In May of 2016, I spent two weeks in Japan. Because of my limited understanding of spoken or written Japanese, I found myself in a perpetual and at times infantilizing state of disorientation, the results of which strike me as something of a cognate to Nakahira's vision of photography. Though this disorientation

waned as I became accustomed to and developed strategies for, dealing with the linguistic and cultural isolation that walled me off, for a stretch of time it seemed I had only my senses as navigational tools, the most important of which was sight. At certain moments my intelligence seemed to reside almost wholly in my eyes, with which I had to «read» a world the vast majority of people around me perhaps didn't see, that world having been rendered transparent for them by the (necessary) mechanisms of habituation. Slowly my internal map began to guide me around. I was orienting myself.

En mai 2016, j'ai passé deux semaines au Japon. En raison de ma compréhension limitée du japonais, parlé comme écrit, je me suis retrouvé dans un état perpétuel de désorientation, parfois infantilisant, dont les effets me semblent aujourd'hui comparables à la vision que Nakahira se fait de la photographie. Bien que cette désorientation se soit atténuée à mesure que je m'habituais à l'isolement linguistique et culturel qui m'entourait et que j'élaborais des stratégies pour y faire face, il y eut un temps où mes sens semblaient être mes seuls outils de navigation, et parmi eux, la vue était le plus crucial. À certains moments, mon intelligence semblait résider presque entièrement dans mes yeux, avec lesquels je devais « lire » un monde que la majorité des gens autour de moi ne percevaient peut-être plus, rendu transparent pour eux par les mécanismes (nécessaires) de l'habitude. Peu à peu, ma carte intérieure a commencé à me guider. Je m'orientais.

I was «growing up.» If I were to stay in Japan, to call it my home, the same mechanism would-with or without language-no doubt obviate the heightened awareness under whose auspices I now wandered the city. A routine would eventually emerge and with it a return to blindness. Such are the ineffable benefits of travel.

Je « grandissais ». Si j'avais choisi de rester au Japon, d'en faire mon chez-moi, le même mécanisme aurait – avec ou sans la langue – sans doute émoussé cette conscience aiguë sous l'emprise de laquelle j'errais alors dans la ville. Une routine aurait finement émergé, et avec elle, un retour à la cécité. Tels sont les bénéfices ineffables du voyage.

But there wasn't time for that. I had only two weeks. The gaps between literal «likenesses,» as opposed to schematic or figurative approximations, opened up in all their explicit referentiality. Things as things began to exist in and of themselves in real time, not simply as confirmation or validation of the accuracy of some linguistic or conceptual pointer. It was as though their «thisness»-in particular their existence outside language-was revealed, if only for a moment. And the overriding impression I confronted time and again was this: that of the gloriously useless essence of these things. The experience was strangely exhilarating. I wandered the city like a lost child. Without the assistance of my iPhone I would have been completely helpless as my apartment was in the Shimbashi neighborhood, whose proliferation of soulless skyscrapers, nameless streets, and meticulously clean alleyways presented themselves to me as part of some labyrinth.

Mais il n'y avait pas de temps pour cela. Je n'avais que deux semaines. Les écarts entre les « ressemblances » littérales – par opposition aux approximations schématiques ou figuratives – s'ouvraient dans toute leur référence explicite. Les choses, en tant que choses, commençaient à exister par elles-mêmes, en temps réel, non pas simplement comme confirmation ou validation de l'exactitude d'un signe linguistique ou conceptuel. C'était comme si leur « cécité » – en particulier leur existence en dehors du langage – était révélée, ne serait-ce qu'un instant. Et l'impression dominante à laquelle je me heurtais sans cesse était celle-ci : l'essence glorieusement inutile de ces choses. L'expérience était étrangement exaltante. J'errais dans la ville comme un enfant perdu. Sans l'aide de mon iPhone, j'aurais été totalement désarmé, mon appartement se trouvant dans le quartier de Shimbashi, dont la prolifération de gratte-ciel sans âme, de rues sans nom et de ruelles méticuleusement propres m'apparaissait comme les éléments d'un labyrinthe.

Nakahira writes, «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.» To follow this reasoning, habituation and conditioning allow us to function with some degree of efficiency while at the same time constituting a kind of «ignorance» that strips us of true vision. Such is the sacrifice we make-though perhaps this says more about me. I experienced its inverse: my ignorance stripped me of the normalizing blindness and its implications. As the weeks went on I witnessed

the return of this blindness-but not completely. If I wandered as an illiterate, I became more literate with regard to my senses.

Nakahira écrit : « Dans notre vie quotidienne, nous voyons le monde comme quelque chose qui a déjà été clarifié. Sinon, il nous serait probablement impossible de mener une vie stable et continue. Mais en réalité, que savons-nous du monde ? Ne faisons-nous que croire que nous en savons quelque chose ? Si c'est le cas, il n'y a pas de liberté dans l'ignorance. » Suivre ce raisonnement, c'est admettre que l'habitude et le conditionnement nous permettent de fonctionner avec un certain degré d'efficacité, tout en constituant une forme d'« ignorance » qui nous prive de la véritable vision. Tel est le sacrifice que nous consentons – bien que cela en dise peut-être plus sur moi. J'en ai vécu l'inverse : mon ignorance m'a arraché à la cécité normalisatrice et à ses implications. Au fil des semaines, j'ai vu cette cécité revenir – mais pas entièrement. Si j'étais en analphabète, je suis devenu plus lettré en matière de sensations.

Driven by hunger and necessity, I would wander into the Family Mart across the avenue from my apartment. One day I needed contact lens solution. I picked up a box and tried to read the label. Futile; it was in Japanese. Soft or hard lenses? Was this something to be intuited from the photograph of the product on the label? I poured over it for some indication, some color, some signifier, some due. I asked the cashier, who was as helpful as he could be, but he steered me back to the same bottle. Over the course of the following weeks, I found myself eating fruit. Oranges don't require product labels. Each comes with its own label. Having co-evolved over eons to be, at peak ripeness, starkly visible against a leafy green context to mammalian eyes, oranges exist beyond language.

Poussé par la faim et la nécessité, j'entrais souvent dans le Family Mart en face de mon appartement. Un jour, j'avais besoin de liquide pour lentilles de contact. J'ai pris une boîte et tenté de déchiffrer l'étiquette. En vain : tout était en japonais. Lentilles souples ou dures ? Fallait-il deviner à partir de la photo du produit sur l'emballage ? J'ai examiné chaque détail, chaque couleur, chaque indice possible. J'ai demandé au caissier, qui a fait de son mieux pour m'aider, mais il m'a renvoyé vers la même bouteille. Au fil des semaines suivantes, je me suis mis à manger des fruits. Les oranges n'ont pas besoin d'étiquettes. Chacune porte sa propre marque. Ayant coévolué pendant des éons pour être, à maturité, frappantes aux yeux des mammifères sur un fond de verdure, les oranges existent au-delà du langage.

But at no time over the course of these two weeks did this disorienting state manifest itself more obviously than during the interviews conducted with the photographers. I would hover along the edges of the action as inconspicuously as possible, listening to the conversation, fascinated by how much «interpersonal communication» I usually missed because of language itself: by how language casts its obfuscatory spell; how utterly powerful it is to alchemize the world; how it conceals as much as it reveals. Without language, I could see each person being interviewed, undistracted by what they were saying, what they were projecting, shaping, influencing-everyone does this, whether they know it or not. But here they sat, linguistically naked before me. When I later reviewed the English transcripts, I was startled by how much at odds my reactions were with what they had actually said. This forced the obvious knee-jerk question: which was more accurate? My wordless observations or the words themselves, stripped of context?

Mais à aucun moment, durant ces deux semaines, cet état de désorientation ne s'est manifesté aussi clairement que pendant les entretiens avec les photographes. Je restais en retrait, aussi discret que possible, écoutant les conversations, fasciné par tout ce que la « communication interpersonnelle » cache habituellement à cause du langage lui-même : la façon dont il jette son voile obscurcissant ; son pouvoir absolu de transfigurer le monde ; la manière dont il dissimule autant qu'il révèle. Sans la médiation des mots, je voyais chaque personne interviewée, sans être distrait par ce qu'elle disait, par ce qu'elle projetait, modelait, influençait – nous le faisons tous, consciemment ou non. Là, ils étaient assis, linguistiquement nus devant moi. Plus tard, en relisant les transcriptions en anglais, j'ai été frappé par l'écart entre mes impressions et leurs paroles réelles. Une question réflexe s'est imposée : laquelle des deux versions était la plus juste ? Mes observations silencieuses ou leurs mots, dépouillés de leur contexte ?

The Diaristic Approach in Traces of a Diary: An Interview with André Principe by Hideko Ono

L'approche diaristique dans Traces of a Diary Un entretien avec André Principe par Hideko Ono

Lisbon-based photographer and filmmaker André Principe has produced and published an array of award-winning, internationally acclaimed works, all of which celebrate and explore the language of sequential images. Along with fellow Portuguese filmmaker Marco Martin, he co-directed the feature-length film *Traces of a Diary* (released in 2010), a rare and unique portrait of some of Japan's most significant photographers. Captured entirely on 16mm film over the course of a month, the film follows the directors as they reflect on six landmark photographers whose distinct diaristic processes have come to define and shape Japan's post-war photographic landscape. With Daido Moriyama, Araki Nobuyoshi, Takuma Nakahira, Kohei Yoshiyuki, Hiromix, Kaiji Syion, and Gerry Badger, André Principe tells us how the film was created and about his own interests in the diaristic approach.

Le photographe et cinéaste lisboète André Principe a réalisé et publié une série d'œuvres primées et acclamées internationalement, toutes célébrant et explorant le langage des images séquentielles. Aux côtés du cinéaste portugais Marco Martins, il a co-réalisé *Traces of a Diary* (sorti en 2010), un portrait rare et unique de certains des photographes japonais les plus marquants. Tourné entièrement en 16 mm sur un mois, le film suit les réalisateurs dans leur réflexion sur six figures majeures dont les démarches diaristiques ont façonné le paysage photographique japonais de l'après-guerre. Avec Daido Moriyama, Araki Nobuyoshi, Takuma Nakahira, Kohei Yoshiyuki, Hiromix, Kaiji Syion et Gerry Badger, André Principe nous raconte la genèse du film et son propre intérêt pour l'approche diaristique.

Hideko Ono (HO): The film, *Traces of a Diary*, explores the significance of the diaristic practice within Japanese photography. What led you to choose Japanese photography as the film's main subject?

Hideko Ono (HO) : *Traces of a Diary* explore l'importance de la pratique diaristique dans la photographie japonaise. Qu'est-ce qui vous a conduit à choisir la photographie japonaise comme sujet principal du film ?

André Principe (AP): The first thing that is important to say is that this film was a commission. The other director who worked with me, Marco [Martin], got a commission to make this film about a Portuguese photographer named Victor Paulo, a historical photographer from the 1950s and 60s. And I said, well, the process that he uses is actually quite interesting, and I'd like to do a film about the process itself and not the person. I'd like to select a group of photographers that work in this way, and then talk to them about their different methods of editing and how they go about doing it. The first thing we did was we made a list. Because of budget limitations, it was based on cities. So we came up with four cities; the original list was New York, Paris, London, and Tokyo ... of course, Tokyo was in there right away.

André Principe (AP) : La première chose à préciser, c'est que ce film était une commande. L'autre réalisateur avec qui j'ai travaillé, Marco [Martins], avait reçu pour mission de faire un film sur un photographe portugais nommé Victor Paulo, une figure historique des années 1950 et 1960. Et j'ai dit : en réalité, ce qui m'intéresse, c'est son processus, pas la personne. J'aimerais sélectionner un groupe de photographes qui travaillent ainsi, puis discuter avec eux de leurs méthodes d'édition et de leur manière de procéder. La première chose que nous avons faite, c'est établir une liste. Pour des raisons budgétaires, nous l'avons basée sur des villes. Nous avons donc retenu quatre villes : New York, Paris, Londres et Tokyo ... bien sûr, Tokyo s'est imposée immédiatement.

HO: From here on how did the film evolve to featuring solely Japanese photographers?

HO : Comment le film en est-il arrivé à ne mettre en scène que des photographes japonais ?

AP: We shot an episode with Bruce Davidson in Germany. He said, «instead of coming to New York why don't you come to Steidl in Germany where I will be doing a book, so you can film that process and so you know how the decisions are made and so on?» So we did, and we used those [five] days in Steidl also as a way to test what we were going to do. And very quickly we realized that we didn't really agree on what to film and that the kind of situation we wanted to film was a very direct cinema, something that you can't really decide when it's happening in front of you. When we came back and saw the material [from those five days], we [realized] the limitations. We talked about our process and meanwhile, contacts with the photographers were being made. Araki said yes-or Daido [Moriyama]-one of them said yes and this was huge for us. So then at a certain point we had Araki and Daido, and we thought if we have Araki and Daido, the Japanese part of the film is going to work. Our producer said ok, but he also realized how much we spent on those five days, and said «you will not be able to make a film if you shoot on 16mm, you have to shoot on video.» And it was very important for us to shoot on film, which proved later to be a very good decision. So we had to make a choice, [either] to do the film on video traveling all over the world, or change the film to be only about Japan and keep on shooting on film. And in that moment we decided to do the film only in Japan. ,

AP : Nous avons tourné un épisode avec Bruce Davidson en Allemagne. Il nous a dit : « Au lieu de venir à New York, pourquoi ne pas venir chez Steidl en Allemagne, où je vais travailler sur un livre ? Comme ça, vous pourrez filmer le processus et voir comment les décisions se prennent, etc. » Nous l'avons fait, et ces cinq jours chez Steidl nous ont aussi servi à tester notre approche. Très vite, nous nous sommes rendu compte que nous n'étions pas d'accord sur ce qu'il fallait filmer, et que le type de situations que nous voulions capturer relevait d'un cinéma direct, quelque chose qu'on ne peut pas vraiment anticiper quand ça se déroule sous vos yeux. À notre retour, en visionnant les rushes, nous avons pris conscience des limites. Nous avons discuté de notre méthode, et entre-temps, les contacts avec les photographes se faisaient. Araki a dit oui – ou Daido [Moriyama] – l'un des deux a accepté, et c'était énorme pour nous. À un certain moment, nous avions Araki et Daido, et nous nous sommes dit que si nous les avions, la partie japonaise du film serait réussie. Notre producteur a accepté, mais il a aussi réalisé combien nous avions dépensé en cinq jours et a déclaré : « Vous ne pourrez pas faire le film si vous tournez en 16 mm, il faudra passer à la vidéo. » Or, il était très important pour nous de tourner en pellicule, ce qui s'est avéré par la suite une excellente décision. Nous avons donc dû choisir : soit faire le film en vidéo en voyageant partout dans le monde, soit le limiter au Japon et continuer à tourner en pellicule. Et à ce moment-là, nous avons décidé de nous concentrer uniquement sur le Japon.

HO: You briefly described how you got in contact with Araki and Moriyama. What led to featuring the other four photographers?

HO : Vous avez brièvement expliqué comment vous êtes entré en contact avec Araki et Moriyama. Qu'est-ce qui vous a conduit à inclure les quatre autres photographes ?

AP: Again, it's complex and it had to do with [many cancellations]; We were going to go to Okinawa, but [Shomei] Tomatsu was quite sick and he cancelled. In terms of the six photographers who are in the film, I have to separate them into groups. So there's Daido, Araki, and Nakahira. These were the three photographers that we felt that we really wanted, and when we had them we knew we had a film-because we thought if we have Araki but we don't have Daido [or] only Daido and not Araki, we don't have a film, because you can't do a film about Japanese photography, even though in a very subjective way, and not to have both of them. So from the moment we had them we then wanted Nakahira, because he's really the [main] Provoke thinker. So when we had the three of them we also knew that logistically and production-wise, we could have anyone that we wanted. So before we were trying, but after that we were deciding. ... We chose the rest in a very subjective way, thinking about what they could bring to the film, because it was already done [in a way]; we already had Daido, we had Araki, we had Nakahira. With Yoshiyuki and Hiromix we understood that they don't reflect the masters of Japanese photography, but we wanted them for different reasons. We wanted Hiromix in order to have a woman in the film and someone young, but of course there's a larger frame that they all work in. Yoshiyuki doesn't really work in a diaristic way, ... but at this point we were choosing what we felt was interesting for the project. Kajii Syion was a buddhist monk who lived

on Sado island. We thought it would be good for the film to leave the city and then come back; we wanted to have that [perspective] because we were borrowing the gaze of the photographers [and] using the way they see the city to speak about the city. The film has all these layers of how you see things, and if we had chosen only the masters of Japanese photography it could have been a very official film in a way, and we didn't want that. We wanted it to be very subjective, very chaotic, very free. So that's why when we were shooting the film, we were having these encounters with the photographers and asking them: «how do you do this?»; «what is this elliptical narrative?»; «how do you shoot everyday and how do you edit?». We filmed whatever we wanted very freely, in the same way that the photographers were doing [their work]. So we were mixing these processes [of filming and photography].

AP : C'est encore une fois complexe, et cela avait à voir avec [de nombreuses annulations]. Nous devions aller à Okinawa, mais [Shomei] Tomatsu était très malade et il a annulé. En ce qui concerne les six photographes présents dans le film, je dois les diviser en groupes. Il y a donc Daido, Araki et Nakahira. Ce sont les trois photographes que nous voulions absolument, et une fois que nous les avons, nous savions que nous avions un film – parce que nous pensions que si nous avions Araki mais pas Daido, ou seulement Daido et pas Araki, nous n'aurions pas de film. On ne peut pas faire un film sur la photographie japonaise, même de manière très subjective, sans avoir ces deux-là. Dès que nous les avons eus, nous avons voulu Nakahira, car c'est vraiment le principal penseur de Provoke. Une fois ces trois-là acquis, nous savions que logistiquement et en termes de production, nous pouvions inclure qui nous voulions. Avant, nous essayions ; après, nous décidions. [...] Nous avons choisi les autres de manière très subjective, en réfléchissant à ce qu'ils pouvaient apporter au film, car c'était en quelque sorte déjà fait : nous avions déjà Daido, Araki et Nakahira. Avec Yoshiyuki et Hiromix, nous savions qu'ils ne représentaient pas les maîtres de la photographie japonaise, mais nous les voulions pour d'autres raisons. Nous voulions Hiromix pour avoir une femme dans le film et quelqu'un de jeune, mais bien sûr, ils s'inscrivent tous dans un cadre plus large. Yoshiyuki ne travaillait pas vraiment de manière diaristique, [...] mais à ce stade, nous choisissons ce qui nous semblait intéressant pour le projet. Kajii Syion était un moine bouddhiste qui vivait sur l'île de Sado. Nous avons pensé que ce serait bien pour le film de quitter la ville, puis d'y revenir ; nous voulions cette [perspective], car nous empruntions le regard des photographes et utilisions leur façon de voir la ville pour parler de la ville. Le film comporte toutes ces couches de perception, et si nous avions choisi uniquement les maîtres de la photographie japonaise, cela aurait pu donner un film très officiel, en quelque sorte, et nous ne voulions pas ça. Nous voulions qu'il soit très subjectif, très chaotique, très libre. C'est pourquoi, lors du tournage, nous avons ces rencontres avec les photographes et leur demandions : « Comment faites-vous cela ? », « Qu'est-ce que ce récit elliptique ? », « Comment shootez-vous au quotidien et comment éditez-vous ? ». Nous avons filmé tout ce que nous voulions, très librement, de la même manière que les photographes travaillaient. Nous mélangeons ainsi ces processus [de tournage et de photographie].

HO: What Interests you about the diaristic approach in photography?

HO : Qu'est-ce qui vous intéresse dans l'approche diaristique en photographie ?

AP: Photography to me is like a language. Photography is very close to reality; it's just the nature of photography. What interests me [about the medium] is this closeness to the real, to what's happening now. We can only work with the present, but that present is in the process of becoming the past or is something you want to project on the future. But photography is so direct, so close to the world ... we don't know what we are doing really, because with photography only time will tell. When I'm shooting Nakahira, I'm not thinking that this is the last time [he would] be filmed before he died, I don't know ... but it became can't control, which has to do with the closeness of reality. When I talk about the diaristic [approach]. I really think of how it's very close to [what] professional musicians [do]. A professional musician will play daily, but he doesn't need to record an album every day: sometimes he will do it just to practice, or just to make music and hear the sound, and once in a while he will think, all right, now is the time to record an album. I think of photography as being something that's very direct in this way; diaristic, for me, is everyday practice. When I read interviews with very good writers, especially when they are asked about tips for younger writers, they almost always say something like write everyday, write when you are not in the mood, set an hour everyday even if you don't have anything to say. That's what I mean, it's this discipline, like a martial arts, like a

sportsman. You don't have competition, but you still go and practice everyday and that's what interests me about the practice of photography. You don't think, oh, today is nothing spectacular-you don't know, nothing happening could be the most spectacular thing. You do it out of [respect for] this discipline, and that's my interest in the sense of the word «diaristic» -not [what it] means in Europe, [where] it is associated with literature and confession and intimacy. Because when they think about the «diary,» they think about secrets. I don't mean it like that; it doesn't have to be intimate, it doesn't have to be personal. I can shoot just the river everyday; it's not about me, it's about the river. But, it can be [about] me also. It can be intimate.

AP : La photographie, pour moi, c'est comme une langue. Elle est très proche de la réalité, c'est simplement sa nature. Ce qui m'intéresse dans ce médium, c'est cette proximité avec le réel, avec ce qui se passe maintenant. Nous ne pouvons travailler qu'avec le présent, mais ce présent est en train de devenir le passé, ou bien c'est quelque chose que vous voulez projeter vers le futur. Pourtant, la photographie est si directe, si proche du monde... Nous ne savons pas vraiment ce que nous faisons, car avec la photographie, seul le temps le dira. Quand je filmais Nakahira, je ne me disais pas que ce serait la dernière fois qu'on le filmerait avant sa mort, je ne savais pas... mais c'est devenu [cela]. On ne peut pas tout contrôler, et cela a à voir avec cette proximité du réel. Quand je parle d'approche diaristique, je pense vraiment à quelque chose de très proche de ce que font les musiciens professionnels. Un musicien professionnel jouera tous les jours, mais il n'a pas besoin d'enregistrer un album chaque jour : parfois, il le fait juste pour s'entraîner, ou simplement pour faire de la musique et entendre le son, et de temps en temps, il se dira : bon, maintenant c'est le moment d'enregistrer un album. Je vois la photographie comme quelque chose de très direct, de cette manière ; le diaristique, pour moi, c'est une pratique quotidienne. Quand je lis des interviews de très bons écrivains, surtout lorsqu'on leur demande des conseils pour les jeunes auteurs, ils disent presque toujours quelque chose comme : écrivez tous les jours, écrivez même quand vous n'en avez pas envie, fixez-vous une heure chaque jour même si vous n'avez rien à dire. C'est cela que je veux dire : c'est cette discipline, comme un art martial, comme un sportif. Vous n'avez pas de compétition, mais vous allez quand même vous entraîner tous les jours, et c'est cela qui m'intéresse dans le sens du mot « diaristique » – pas ce qu'il signifie en Europe, où il est associé à la littérature, à la confession et à l'intimité. Parce que quand ils pensent au « journal », ils pensent aux secrets. Ce n'est pas ce que je veux dire ; cela n'a pas besoin d'être intime, cela n'a pas besoin d'être personnel. Je peux photographier simplement la rivière tous les jours ; ce n'est pas une question de moi, c'est une question de rivière. Mais cela peut aussi [me] concerner. Cela peut être intime.

A Visit to Golden Gai by Pete Duval

Une visite à Golden Gai par Pete Duval

Tsuyoshi, Suzuki-san, and I ride the JR line to Shinjuku Station. We're headed for the Golden Gai, a gritty island of pre-«economic miracle» Tokyo in the ocean of uber-development and ostentation that is Shinjuku. This is where Yutaka Takanashi and Daido Moriyama, among others shot, hung out, and drank. Fittingly, we're feeling good, which makes navigating the maddening torrent of passengers at this, the busiest subway station in the city (perhaps in the world), both easier and more challenging. The key remains not to think. Just walk. Just flow. I wield my Ricoh GR, a small, finely honed tool for street photography and the digital descendent of the 35mm film-camera Oaïdo used for much of his career. I shoot from the hip; like Moriya, riding a blood-thrilling sense of flux and surge. As people hurtle past, heads down, I occasionally

catch the eye of some alluring stranger, or an elderly woman standing stock-still, a fierce salary man with his tie loosened. At the core of each rare «encounter» is a fraction of a second of, I'm not sure. There's not enough time to get too cognitive about it.

Tsuyoshi, Suzuki-san et moi prenons la ligne JR jusqu'à la gare de Shinjuku. Nous nous dirigeons vers le Golden Gai, une enclave rugueuse du Tokyo d'avant le « miracle économique », perdue dans l'océan de surdéveloppement et d'ostentation qu'est Shinjuku. C'est ici que Yutaka Takanashi, Daido Moriyama et d'autres ont shooté, entraîné, bu. À propos, nous nous sentons bien, ce qui rend la traversée du torrent dément de voyageurs dans cette station, la plus fréquentée de la ville (peut-être du monde), à la fois plus facile et plus difficile. La clé reste de ne pas réfléchir. Juste marcher. Juste se laisser porter. J'ai mon Ricoh GR en main, un outil petit et finement affûté pour la photo de rue, l'héritier numérique de l'appareil 35 mm que Daido a utilisé une grande partie de sa carrière. Je shoote à la hanche, comme Moriyama, porté par cette sensation grisante de flux et de mouvement. Alors que les gens défilent à toute allure, la tête baissée, je croise parfois le regard d'un inconnu séduisant, ou celui d'une vieille femme immobile, d'un salaryman acharné à la cravate desserrée. Au cœur de chacune de ces rares « rencontres », il y a une fraction de seconde de... je ne sais quoi. Il n'y a pas assez de temps pour trop intellectualiser.

In contrast to the glare and organized energy of Shinjuku Station, Golden Gai is a dark grid of narrow streets and even narrower interconnecting alleys with insane tangles of electrical wires overhead: a honey comb of tiny bars, many barely large enough to accommodate a handful of patron. Some sit at street level, glowing with allure, much as they appear in the large-format color photographs of Yutaka Takanashi. Though the area has become a destination for tourists, many bars only admit regulars, insiders, members of the intelligentsia, the cognoscenti, the keepers of whatever flame of art and originality that still burns in these dark neoliberal times.

À l'opposé de l'éclat et de l'énergie organisée de la gare de Shinjuku, Golden Gai est un quadrillage sombre de ruelles étroites et de passages encore plus exigus, enchevêtrés sous des lacs fous de câbles électriques : un nid d'abeille de minuscules bars, dont certains peinent à accueillir plus d'une poignée de clients. Certains s'ouvrent au niveau de la rue, irradiant une attirance presque palpable, comme dans les grandes photographies couleur de Yutaka Takanashi. Bien que le quartier soit devenu une destination touristique, beaucoup de ces bars n'accueillent que des habitués, des initiés, des membres de l'intelligentsia, des connaisseurs, les gardiens de cette flamme d'art et d'originalité qui persiste encore dans ces temps néolibéraux obscurs.

We climb a steep, well-worn set of stairs into what looks like someone's living room, then squeeze in to sit at three adjacent bar stools. The bartender smokes a cigarette as she leans against a welter of posters, photos, and tacked-up notes. Occasionally, she serves noodles from a series of uncovered plates inches from our drinks before us. The close aroma of food and tobacco and spilled sake, which comes in mugs (no thimbles here), mixes with the breath of conversation. Since I don't speak or understand the language, once again I am reduced-or is it raised?-to the realm of the other senses, primary among which is sight. That «transparent eyeball» thing, to cite Emerson. At the end of the bar sits a man in his sixties. He wears a porkpie hat and is carrying on with an attractive

Nous gravissons un escalier raide, usé par le temps, qui mène à ce qui ressemble à un salon, puis nous nous glissons pour nous asseoir sur trois tabourets côte à côte. La barmaid fume une cigarette, adossée à un fouillis d'affiches, de photos et de notes punaisées. De temps en temps, elle sert des nouilles depuis une série d'assiettes découvertes, à quelques centimètres de nos verres. L'odeur proche de la nourriture, du tabac et du saké renversé – servi dans des chopes, pas dans des verres minuscules – se mêle au souffle des conversations. Comme je ne parle ni ne comprends la langue, me voilà une fois de plus réduit – ou peut-être élevé ? – au royaume des autres sens, parmi lesquels la vue domine. Cette histoire de « globe oculaire transparent », pour citer Emerson. Au bout du bar, un homme dans la soixantaine, coiffé d'un chapeau melon, discute avec une femme séduisante.

Then Tsuyoshi leans over tome. «See that man in the back room?» he whispers, pointing over his shoulder. I do see him: a white guy, maybe mid-fifties, distinguished looking, seated at the head of a table, doing

what only can be described as holding forth. He's Robert Campbell, legendary scholar of Japanese classics, professor at Tokyo University. He seems to fit right in. He's the center of something. When he comes over to speak with the bartender, I snap a series of shots in which he seems to glow in the darkness.

Puis Tsuyoshi se penche vers moi. « Tu vois cet homme dans la pièce du fond ? » chuchote-t-il en désignant par-dessus son épaule. Je le vois : un type blanc, la cinquantaine peut-être, distingué, assis à la tête d'une table, en train de ce qui ne peut se décrire que comme une harangue. C'est Robert Campbell, éminent spécialiste des classiques japonais, professeur à l'université de Tokyo. Il semble parfaitement à sa place. Il est le centre de quelque chose. Quand il s'approche pour parler à la barmaid, j'enchaîne une série de clichés où il semble irradier dans l'obscurité.

Tsuyoshi and I walk next door, to the street-level bar where Daido hangs out-or used to hang out; he's maybe a tad less welcoming. We are alone except for the bartender. When I try to photograph her, she wants nothing to do with it. We order two bottles of Sapporo, she pops the tops, and Tsuyoshi asks if we can go upstairs to Daido Moriyama's office.» The Tate's walking interview with Moriyama features a few minutes of footage up there, with Daido talking about how he'd asked the bar owner to keep the room exactly as it is until he died.

Tsuyoshi et moi passons à côté, dans le bar au rez-de-chaussée où Daido traînait – ou traînait avant ; il est peut-être un peu moins accueillant maintenant. Nous sommes seuls, à part la barmaid. Quand j'essaie de la photographier, elle n'en a absolument rien à faire. Nous commandons deux bouteilles de Sapporo, elle les décapsule, et Tsuyoshi demande si nous pouvons monter au « bureau » de Daido Moriyama. L'entretien filmé du Tate avec Moriyama inclut quelques minutes tournées là-haut, où Daido explique avoir demandé au propriétaire du bar de garder la pièce exactement en l'état jusqu'à sa mort.

Up a set of stairs, we enter a dark room with a wall of filthy, X-taped windows that look out onto the streets of Golden Gai. There's a large Formica table set up restaurant style, with condiments and a paper napkin dispenser. On the walls, we see posters for Moriyama exhibitions past featuring familiar images: fishnet stockings that contour and trace a woman's haunches; a woman's legs between bar stools. It's empty and quiet, as though we've stepped into an inner sanctum of the Provoke-era's most famous photographic legacy. In honor of Moriyama's disregard for rules and boundaries, I snap away with the Ricoh.

En haut d'un escalier, nous pénétrons dans une pièce sombre aux fenêtres crasseuses, barrées de croix de ruban adhésif, qui donnent sur les ruelles du Golden Gai. Une grande table en Formica, disposée façon restaurant, trône au centre, avec des condiments et un distributeur de serviettes en papier. Aux murs, des affiches d'expositions passées de Moriyama affichent des images connues : bas résille épousant les hanches d'une femme ; jambes féminines entre deux tabourets de bar. Le lieu est vide et silencieux, comme si nous venions de franchir le seuil d'un sanctuaire intérieur, l'héritage photographique le plus célèbre de l'ère Provoke. En hommage au mépris de Moriyama pour les règles et les limites, je mitraille avec le Ricoh.

Protest: Introduction by Pete Duval

Proteste : Introduction par Pete Duval

During the mid to late-1960s, Japanese university student membership in a number of loosely affiliated Ali-Campus Joint Struggle Councils, or Zenkyotos, surged. These groups and the often violent protests they embraced and intensified gave voice to a deep sense of unease in the local culture. Japan was moving past Germany as the world's second largest economy. Such rapid expansion (largely the product of the United States' ever-deepening hegemony in the region) resulted in a profound and disquieting shift in values, from an ethos of self-sacrifice, thrift, and respect for tradition, to an emphasis on wage earning, affluence, and the pleasures of consumption. Though student resistance in Japan coincided with ostensibly similar political action in the West, Zenkyoto, with its mantra of «self-denial,» was at least at first largely a conservative movement, a resistance to the «revolutionary force» of emergent global capitalism.

Au milieu et à la fin des années 1960, l'adhésion des étudiants japonais à divers Conseils communs de lutte inter-campus, ou Zenkyōtō, a explosé. Ces groupes – et les manifestations souvent violentes qu'ils ont embrassées et amplifiées – ont donné voix à un profond malaise culturel. Le Japon dépassait alors l'Allemagne pour devenir la deuxième économie mondiale. Une expansion aussi rapide (largement fruit de l'hégémonie croissante des États-Unis dans la région) a entraîné un bouleversement des valeurs, passant d'une éthique de sacrifice de soi, d'économie et de respect de la tradition à une priorité donnée au salaire, à l'aisance matérielle et aux plaisirs de la consommation. Bien que la résistance étudiante au Japon ait coïncidé avec des actions politiques en apparence similaires en Occident, le Zenkyōtō, avec son mantra de « renoncement à soi », était – du moins au début – un mouvement largement conservateur, une opposition à la « force révolutionnaire » du capitalisme global émergent.

This can be seen in a number of the movement's central, sometimes contradictory, concerns. Exploding populations of urban youth as families moved from traditional countryside communities into the cities resulted in skyrocketing enrollment at the nation's universities, which strained the institutions' capacities. Living conditions for students were tight, and tuition began to rise. The dire need to hire more professors resulted in a lowering of professional standards. Students complained about excessive testing – both as an entrance requirement and, later, as a key component of the curriculum. At the same time, there was a deepening perception of the university degree as a «high stakes» commodity, a stepping stone to middle class affluence, even though the number of professional jobs that awaited new graduates wasn't yet expanding at nearly the same rate.

Cela se manifeste dans plusieurs préoccupations centrales du mouvement, parfois contradictoires. L'explosion démographique des jeunes urbains, alors que les familles quittaient les communautés rurales traditionnelles pour les villes, a provoqué une hausse fulgurante des inscriptions dans les universités nationales, saturant leurs capacités. Les conditions de vie étudiante étaient précaires, et les frais de scolarité commençaient à augmenter. Le besoin urgent d'embaucher plus de professeurs a entraîné une baisse des critères professionnels. Les étudiants dénonçaient les examens excessifs – à la fois comme condition d'entrée et, plus tard, comme pilier des programmes. Dans le même temps, le diplôme universitaire était de plus en plus perçu comme un « enjeu crucial », un tremplin vers l'aisance de la classe moyenne, alors même que le nombre d'emplois qualifiés accessibles aux nouveaux diplômés ne suivait pas le même rythme.

As the movement matured, the focus of Zenkyoto and other student protest organizations changed; they became less specific and concrete, more revolutionary. But the simmering decades-old distrust of America's post-war presence in Southeast Asia, of its escalating aggression against Vietnam and the growing sense of Japan's complicity in that war, and the looming renewal of Anpo (the U.S./Japan Security Treaty) in 1970 – all of these concerns began to lose their urgency as the nation continued to prosper and the middle class

continued to expand. Popular opinion shifted. As was the case with the Narita Airport protests, the _state, serving the needs of powerful economic interests, eventually crushed the movement.

À mesure que le mouvement mûrissait, les revendications des Zenkyōtō et d'autres organisations étudiantes ont évolué : moins précises et concrètes, elles sont devenues plus révolutionnaires. Mais la méfiance tenace envers la présence américaine d'après-guerre en Asie du Sud-Est, l'escalade de l'agressivité des États-Unis au Vietnam et la sensation grandissante de la complicité japonaise dans cette guerre, ainsi que le renouvellement imminent du traité Anpo (le traité de sécurité nippo-américain) en 1970 – toutes ces préoccupations ont perdu de leur urgence alors que la nation continuait de prospérer et que la classe moyenne s'élargissait. L'opinion publique a changé. Comme ce fut le cas pour les manifestations contre l'aéroport de Narita, l'État, au service des intérêts économiques dominants, a fini par écraser le mouvement.

Postwar Japanese Photography: An Interview with Rei Masuda by Tsuyoshi Ito

La photographie japonaise d'après-guerre : un entretien avec Rei Masuda par Tsuyoshi Ito

Born in 1968, Rei Masuda is one of the most highly regarded photography historians in Japan. He is currently head curator of photography at the National Museum of Modern Art in Tokyo. There he has organized many exhibits featuring highly influential and notable Japanese photographers, and also looks to share Japanese photography with the global community by producing international traveling exhibitions such as his «Gazing at the Contemporary World: Japanese Photography from the 1970s to the Present.» In addition to his interest in photography, A/ixed also talked with him about the domestic and international influences on the photography of Japan in the 1960s and 70s, especially in the context of the Anpo Treaty and its effect on Japanese-American relations.

Né en 1968, Rei Masuda est l'un des historiens de la photographie les plus respectés au Japon. Il est actuellement conservateur en chef de la photographie au Musée national d'art moderne de Tokyo. Il y a organisé de nombreuses expositions mettant en avant des photographes japonais très influents et remarquables, et cherche également à faire connaître la photographie japonaise à la communauté mondiale en produisant des expositions itinérantes internationales, comme « Regarder le monde contemporain : la photographie japonaise des années 1970 à aujourd'hui ». En plus de son intérêt pour la photographie, A/ixed a également discuté avec lui des influences nationales et internationales sur la photographie japonaise des années 1960 et 1970, en particulier dans le contexte du traité Anpo et de son impact sur les relations nippo-américaines.

Tsuyoshi Ito (TI): What first drew you to photography, and which photographers had an influence on you?

Tsuyoshi Ito (TI) : Qu'est-ce qui vous a d'abord attiré vers la photographie, et quels photographes ont eu une influence sur vous ?

Rei Masuda (RM): In 1989, while I was attending university, there was an exhibit on the 150-year anniversary of the invention of photography. More than the photos itself, it was that visceral expression of culture and history right before my eyes that really inspired me. Two photographers I greatly admired when I was young were Walker Evans and Robert Frank.

Rei Masuda (RM) : En 1989, alors que j'étais à l'université, il y a eu une exposition marquant le 150^e anniversaire de l'invention de la photographie. Plus que les photos elles-mêmes, c'est cette expression viscérale de la culture et de l'histoire sous mes yeux qui m'a vraiment inspiré. Deux photographes que j'admirais énormément dans ma jeunesse étaient Walker Evans et Robert Frank.

TI: When people think about the radicalism of the 1960s and 70s [in Japan], student protests are usually the first thing that come to mind. In reality, many segments of society were taking part in the political movements of the day. What's your take on this highly fluid period during which not only students, but also ordinary citizens from all walks of life, were spurred to action? What kind of influence did that dynamic have on photographers?

TI : Quand les gens évoquent le radicalisme des années 1960 et 1970 [au Japon], les manifestations étudiantes sont généralement la première chose qui leur vient à l'esprit. En réalité, de nombreux pans de la société participaient aux mouvements politiques de l'époque. Quel est votre avis sur cette période extrêmement mouvante, durant laquelle non seulement les étudiants, mais aussi des citoyens ordinaires de tous horizons, ont été poussés à l'action ? Quel type d'influence cette dynamique a-t-elle eu sur les photographes ?

RM: During the 60s and 70s there were certainly many influences on the photographers of the day, not the least of which was the protest against the Treaty of Mutual Cooperation and Security between the United States and Japan [Anpo]. That time of unrest gave birth to many exceptional documentaries criticizing the heavy-handed powers that prevailed at the time. In the decade that followed [i.e., the 70s] Japanese society became ever more complex, as did the causes of unrest. Protests expanded to include anti-Vietnam War activism, campaigns to return Okinawa to Japanese control, and anti-Narita Airport movements, among others. So just as in the 60s, photographers were there to document it. The photo magazine Provoke is often seen as a symbol of these times, but it hardly stood alone. Photographers were documenting events, people, and movements in various unique ways in response to the turbulent times. It was really a special era.

RM : Dans les années 1960 et 1970, les photographes de l'époque ont certainement subi de nombreuses influences, parmi lesquelles les protestations contre le Traité de coopération mutuelle et de sécurité entre les États-Unis et le Japon [Anpo]. Cette période de troubles a donné naissance à de nombreux documentaires remarquables critiquant les pouvoirs autoritaires qui dominaient alors. Dans la décennie suivante [les années 1970], la société japonaise est devenue de plus en plus complexe, tout comme les causes des tensions. Les protestations se sont élargies pour inclure le mouvement contre la guerre du Vietnam, les campagnes pour la rétrocession d'Okinawa au Japon et les oppositions à l'aéroport de Narita, entre autres. Comme dans les années 1960, les photographes étaient là pour en témoigner. Le magazine photo Provoke est souvent perçu comme un symbole de cette époque, mais il était loin d'être isolé. Les photographes documentaient les événements, les gens et les mouvements de manières uniques, en réponse à ces temps agités. Ce fut vraiment une époque particulière.

TI: During the 60s when Anpo was ratified, the aims of both photographers and ordinary citizens had a common cause. During the 70s there was a diversification in political movements from which the Provoke photo magazine was born. At that time, what attracted you to Provoke?

TI : Dans les années 1960, lors de la ratification d'Anpo, les objectifs des photographes et ceux des citoyens ordinaires convergeaient vers une cause commune. Dans les années 1970, les mouvements politiques se sont diversifiés, donnant naissance au magazine photo Provoke. À cette époque, qu'est-ce qui vous a attiré vers Provoke ?

RM: Looking at Provoke, one immediately notices its rejection of established photographic aesthetics. Contemporaries like Daido Moriyama and Takuma Nakahira were embracing this radical new form of photographic expression. I tend to think that this style was a reflection of the times, of the counterculture and political movements that were peaking in the late 60s.

RM : En regardant Provoke, on remarque immédiatement son rejet des esthétiques photographiques établies. Des contemporains comme Daido Moriyama et Takuma Nakahira adoptaient cette nouvelle forme d'expression

photographique radicale. Je tends à penser que ce style reflétait l'esprit de l'époque, celui de la contre-culture et des mouvements politiques qui atteignaient leur apogée à la fin des années 1960.

TI: The campaign against the Anpo Treaty was just one of the more visible aspects of Japanese-American relations, the most polarizing social issue of the time. Many Japanese people appreciated American artists and desired American material affluence, while at the same time resented the pervasive American presence in Japan. What kind of influence did this have on Japanese photography?

TI : La campagne contre le traité Anpo n'était qu'un des aspects les plus visibles des relations nippo-américaines, la question sociale la plus clivante de l'époque. Beaucoup de Japonais admiraient les artistes américains et aspiraient à l'abondance matérielle américaine, tout en ressentant de la rancœur face à la présence omniprésente des États-Unis au Japon. Quel type d'influence cette ambivalence a-t-elle eu sur la photographie japonaise ?

RM: Japan's relationship with America was inextricably linked to both photographers and photographic works produced at the time. This is especially evident when looking at photographers like Shomei Tomatsu, for whom the American occupation of Okinawa was a major thematic component in his works, and Miyako Ishiuchi, who herself grew up in Yokosuka in the shadow of an American base. They were a generation apart and not geographically close, yet it was apparent just how profound an impact Japanese-American relations had on both of them, and not just on their characters. That Japanese-American power dynamic was evident in their works as well. I can't say that all [Japanese photographers] were affected in the same way, but the changes in post-war Japanese society are certainly reflected in the people and photography of the time.

RM : La relation du Japon avec l'Amérique était indissociable des photographes et des œuvres produites à cette époque. Cela saute aux yeux quand on observe des photographes comme Shomei Tomatsu, pour qui l'occupation américaine d'Okinawa était un thème central, ou Miyako Ishiuchi, qui a grandi à Yokosuka, dans l'ombre d'une base américaine. Bien qu'ils appartiennent à des générations différentes et ne soient pas géographiquement proches, l'impact profond des relations nippo-américaines sur leur travail – et pas seulement sur leur personnalité – est indéniable. Cette dynamique de pouvoir entre le Japon et les États-Unis transparait aussi dans leurs œuvres. Je ne dirais pas que tous les photographes japonais en ont été affectés de la même manière, mais les transformations de la société japonaise d'après-guerre se reflètent clairement dans les gens et la photographie de cette période.

TI: It sounds like Japanese-American relations affected everyone, no matter their age or place of residence in Japan. Are there any other photographers that come to mind when you think of American influence on Japan?

TI : On dirait que les relations nippo-américaines ont touché tout le monde, peu importe l'âge ou le lieu de résidence au Japon. D'autres photographes vous viennent-ils à l'esprit quand vous pensez à l'influence américaine sur le Japon ?

RM: Take Daido Moriyama, for example. You can clearly see the influence of American contemporaries like Andy Warhol in his photography. At first glance some of his work seems critical of America as well. Though I think that it is more a criticism of America's influence on, and occupation of, Japan, and not of America itself. If you consider his formative years, it's easy to see how he could have such mixed feelings. As a teenager during WWII, he knew that should the war continue, his fate would be to give his life for his country in the fight against America. In post-war Japan, during the [American] occupation, his view of America necessarily changed as he lived in close contact with the former enemy. Photographers of the day had a very complex and unique relationship with America.

RM : Prenez Daido Moriyama, par exemple. On voit clairement l'influence de ses contemporains américains comme Andy Warhol dans sa photographie. À première vue, certaines de ses œuvres semblent critiques envers l'Amérique. Pourtant, je pense qu'il s'agit davantage d'une critique de l'influence et de l'occupation américaines au Japon, plutôt que de l'Amérique en elle-même. Si l'on considère ses années de formation, il est facile de comprendre comment il a pu développer des sentiments aussi ambivalents. Adolescent pendant la Seconde Guerre mondiale, il savait que si la guerre se poursuivait, son destin serait de donner sa vie pour son pays dans

la lutte contre les États-Unis. Dans le Japon d'après-guerre, pendant l'occupation [américaine], sa perception de l'Amérique a nécessairement évolué au contact de l'ancien ennemi. Les photographes de l'époque entretenaient une relation très complexe et unique avec les États-Unis.

Protest Photography and the Human Element : An Interview with Kazuo Kitai

**La photographie de protestation et l'élément humain :
un entretien avec Kazuo Kitai**

Born in 1944, Kazuo Kitai is one of the most celebrated photographers from the 1960s and 70s. He put his teeth documenting political demonstrations at the Yokosuka US Navy base. Rejecting the idea that photographs were meant to be neatly composed, his pictures were notable for their «shoot from the hip» style. In 1968 he lived alongside student protesters during the occupation of Nihon University, and in the following year he moved to the farming village of Sanrizuka where local residents clashed, often violently, with the government in protest against the impending construction of the Narita International Airport. Alfixed spoke with Kitai about his documentation of these protests, as well as the impact these experiences had on his approach to photography.

Né en 1944, Kazuo Kitai est l'un des photographes les plus emblématiques des années 1960 et 1970. Il a débuté en documentant les manifestations politiques à la base navale américaine de Yokosuka. Rejetant l'idée que les photographies devaient être soigneusement composées, ses images se distinguaient par leur style «à la sauvette». En 1968, il a vécu aux côtés des étudiants manifestants pendant l'occupation de l'université Nihon, et l'année suivante, il s'est installé dans le village agricole de Sanrizuka, où les habitants s'affrontaient souvent violemment avec le gouvernement pour protester contre la construction imminente de l'aéroport international de Narita. Alfixed s'est entretenu avec Kitai sur sa couverture de ces protestations, ainsi que sur l'impact de ces expériences sur sa démarche photographique.

Tsuyoshi Ito (TI): How did you first get into protest photography

Tsuyoshi Ito (TI) : Comment en êtes-vous venu à la photographie de protestation ?

Kazuo Kitai (KK): In 1964, during my second year at Nihon University, an acquaintance invited me to photograph the anti-nuclear submarine demonstrations. I'd document the events. I figured, «Why not?» and that was the start of it all. I shot seven rolls of film that night. I developed them right away and thought, «wow, these aren't bad!» I continued my protest photography, but at first my subjects weren't pleased with my photos. At the time, the student movements were kind of treading water. There was no real fire and that showed in my photos. (But) things began to heat up in 1968. The Ali-Campus Joint Struggle League was formed and the so-called «Barricade Strike» demonstrations were taking place throughout Japan.

Kazuo Kitai (KK) : En 1964, pendant ma deuxième année à l'université Nihon, un connaissance m'a invité à photographier les manifestations contre les sous-marins nucléaires pour en garder une trace. Je me suis dit : « Pourquoi pas ? », et tout a commencé ce soir-là. J'ai tiré sept rouleaux de film cette nuit-là. Je les ai développés immédiatement et je me suis dit : « Waouh, ce n'est pas mal ! » J'ai continué la photographie de protestation, mais au début, mes sujets n'étaient pas satisfaits de mes photos. À l'époque, les mouvements étudiants

piétinaient un peu. Il n'y avait pas vraiment d'ardeur, et ça se voyait dans mes images. (Mais) les choses ont commencé à s'intensifier en 1968. La Ligue de lutte uni-étudiants-travailleurs (Ali-Campus) s'est formée et les manifestations dites de la « Grève des barricades » ont éclaté dans tout le Japon.

TI: Were you working independently?

TI : Travailliez-vous de manière indépendante ?

KK: At first, yes. The Asahi Journal and Asahi Graph were running articles covering the student movement and were selling quite well. The editors were pleased with their success, but found the accompanying photographs, shot from afar with telephoto lenses, to be sterile and lacking. They wanted someone on the inside to get those really hard-hitting shots. My first assignment was shooting inside-the-barricade at the College of Art student protest at Nihon University. The newspaper dedicated a six-page spread to my photos. They titled it something ridiculous like, «Violent Radical Student Protest. No one on the outside knew what the conditions were like inside the barricades. People were interested in that, and the Asahi Graph was happy to publish my insider's perspective. My photos started to get a good reputation and I soon had a monthly assignment to shoot on the inside.

KK : Au début, oui. L'Asahi Journal et L'Asahi Graph publiaient des articles sur le mouvement étudiant, qui se vendaient très bien. Les rédacteurs en chef étaient satisfaits de ce succès, mais jugeaient les photographies d'accompagnement, prises de loin avec des téléobjectifs, stériles et sans âme. Ils voulaient quelqu'un sur le terrain pour capturer des images vraiment frappantes. Ma première mission a été de photographier l'intérieur des barricades lors de la protestation des étudiants de la Faculté des arts de l'université Nihon. Le journal a consacré un dossier de six pages à mes photos, avec un titre aussi tape-à-l'œil que « Protestation étudiante radicale violente ». Personne à l'extérieur ne savait à quoi ressemblaient les conditions à l'intérieur. Les gens étaient intrigués, et L'Asahi Graph était ravi de publier mon regard de l'intérieur. Mes photos ont commencé à se forger une bonne réputation, et j'ai rapidement obtenu une mission mensuelle pour couvrir les événements de l'intérieur.

TI: You published several books on the student protests. How were they received by your subjects?

TI : Vous avez publié plusieurs livres sur les protestations étudiantes. Comment ont-ils été accueillis par vos sujets ?

KK: Barricade was one of my first collections of protest photography. It's interesting to see that at first there was a heavy tension hanging in the air. But as time passed, people became accustomed to life inside the barricade. It was common to see laundry hanging out to dry, people's beds and living spaces. A lot of my photos from Inside the barricade were like that. I thought that was really cool, but the student protesters didn't really like those photos. I can see where they were coming from. Another collection, Agitators, contained a lot of intense scenes of protest and was a hit among the student protesters. Those images appealed to the student protesters who were fighting for their cause.

KK : Barricade était l'un de mes premiers recueils de photographie de protestation. Ce qui est intéressant, c'est qu'au début, une tension lourde planait dans l'air. Mais avec le temps, les gens se sont habitués à la vie à l'intérieur des barricades. On voyait souvent du linge étendu pour sécher, des lits, des espaces de vie. Beaucoup de mes photos de l'intérieur ressemblaient à ça. Je trouvais ça vraiment génial, mais les étudiants manifestants n'aimaient pas vraiment ces clichés. Je comprends leur point de vue. Un autre recueil, Agitators, contenait beaucoup de scènes intenses de protestation et a eu du succès auprès des étudiants. Ces images parlaient aux manifestants qui se battaient pour leur cause.

TI: What was your next stop after photographing the student movements?

TI : Quelle a été l'étape suivante après avoir photographié les mouvements étudiants ?

KK: The government had plans to build a new international airport [in (year?)], and the farmers in the area fought to defend their land from appropriation. I began visiting Sanrizuka, a tranquil farming village at the center of the struggle. I photographed the daily lives of farmers as well as their protests. I contacted the

editors of the Asahi Graph with a proposai that I stay and shoot in Sanrizuka for two years, and they were on board.

KK : Le gouvernement prévoyait de construire un nouvel aéroport international [en 1966], et les agriculteurs de la région se sont battus pour défendre leurs terres contre l'expropriation. J'ai commencé à me rendre à Sanrizuka, un village agricole paisible au cœur de la lutte. J'y ai photographié le quotidien des paysans ainsi que leurs protestations. J'ai proposé aux rédacteurs de L'Asahi Graph de m'y installer pour y travailler pendant deux ans, et ils ont accepté.

Tl: How did that experience influence your photography?

TI : Comment cette expérience a-t-elle influencé votre photographie ?

KK: My biggest takeaway was a complete change in perspective about my subject matter as a photograp her. A common perception is that photos simply record events as they unfold. But I came to believe that a photograph is a conversation, if you will, between the photographer and the subject. That really influenced me, and even today I try not to force my shots. I prefer both myself and my subject to act naturally, and I think my photographs capture that.

KK : Ma principale leçon a été un changement radical de perspective sur mon sujet en tant que photographe. On a souvent l'idée que les photos se contentent d'enregistrer les événements tels qu'ils se déroulent. Mais j'en suis venu à penser qu'une photographie est une forme de dialogue, en quelque sorte, entre le photographe et son sujet. Cela m'a profondément marqué, et encore aujourd'hui, j'essaie de ne pas forcer mes prises de vue. Je préfère que mon sujet et moi-même agissions naturellement, et je crois que mes photographies reflètent cela.

Tl: What was the political dimate at the time of the student protests?

TI : Quel était le climat politique à l'époque des protestations étudiantes ?

KK: There were two major student movements at the time. You had the so-called Liberal Revolutionary Student Movement, which was very political in aim. The Ali-Campus Joint Struggle League was less political and more focused on the democratization of universities. I shot them both and began to get a reputation as a protest photographer. Requests started to pour in from various newspapers, always wanting more and more provocative photos. But I wasn't really interested in that (type of) journalistic photography. I mean, I was embeded, living with the protesters, but I never really got radicalized. I wasn't there for the action. Slowly, the photos that were requested of me and my idea of what my photography should be began to diverge. And I was fine with that. I realized that if I wanted to become a professional photographer, I would have to be more serious about my craft. Shooting a demonstration is simple. There's always something happening, you just point and shoot. I wanted to come up with a theme that resonated with me, and the first thing that came to mind was Eugène Atget and his photography of everyday people in Paris. That really appealed to me and I thought I could try something similar.

KK : Il y avait deux grands mouvements étudiants à l'époque. D'un côté, le « Mouvement étudiant libéral révolutionnaire », très politisé. De l'autre, la « Ligue uni-étudiants-travailleurs » (Ali-Campus), moins politique et centrée sur la démocratisation des universités. J'ai photographié les deux et j'ai commencé à me faire un nom comme photographe de protestation. Les demandes affluaient de tous les journaux, qui voulaient toujours des images plus provocatrices. Mais ce genre de photographie journalistique ne m'intéressait pas vraiment. Je vivais avec les manifestants, en immersion, sans jamais me radicaliser pour autant. Je n'étais pas là pour l'action. Peu à peu, les photos qu'on me demandait et ma propre vision de la photographie ont commencé à diverger. Et ça ne me posait pas de problème. J'ai compris que si je voulais devenir photographe professionnel, il me fallait approfondir mon approche. Photographier une manifestation, c'est simple : il se passe toujours quelque chose, il suffit de déclencher. Moi, je voulais trouver un thème qui me parle, et la première idée qui m'est venue, c'est Eugène Atget et ses clichés du quotidien parisien. Ça m'a vraiment inspiré, et j'ai pensé pouvoir essayer quelque chose de similaire.

Tl: Could you talk a bit more about photography and politics? Vou don't see yourself as left-leaning at all?

Tl : Pouvez-vous développer votre réflexion sur la photographie et la politique ? Vous ne vous considérez absolument pas comme de gauche ?

KK: Behind the barricades I threw Molotov cocktails along with the student protesters. In Sanrizuka I was ready to be arrested at any time. I was a photographer, but I was also a part of the resistance in which I lived.

KK : Derrière les barricades, je lançais des cocktails Molotov avec les étudiants manifestants. À Sanrizuka, j'étais prêt à me faire arrêter à tout moment. J'étais photographe, mais je faisais aussi partie de la résistance dans laquelle je vivais.

Tl: So you wanted to bring about societal change through your photography?

Tl : Vous souhaitiez donc provoquer un changement social à travers votre photographie ?

KK: I never even considered that. Of course photography is a form of expression. It has the power to influence people and even change society. But I never took a picture with that in mind. I think that if you take photographs with that kind of intention, then your product will be necessarily altered.

KK : Je n'y ai même jamais pensé. Bien sûr, la photographie est une forme d'expression. Elle a le pouvoir d'influencer les gens, voire de changer la société. Mais je n'ai jamais pris une photo dans cette intention. Je crois que si on photographie avec ce genre d'arrière-pensée, le résultat en sera nécessairement altéré.

Tl: Politics never interested you?

Tl : La politique ne vous a jamais intéressé ?

KK: Politics is power and violence. Strength passes for power in politics. But I was armed with only what I could express through my lens. There was no overlap between politics and the pictures I was interested in taking. I don't like depressing photography. I prefer photos with more humanity-photos that encourage empathy with the subject. I think you can see this in my collection To the Villages.

KK : La politique, c'est le pouvoir et la violence. En politique, la force passe pour du pouvoir. Moi, je n'avais pour arme que ce que je pouvais exprimer à travers mon objectif. Il n'y avait aucun recoupement entre la politique et les photos que je voulais prendre. Je n'aime pas la photographie déprimante. Je préfère les images plus humaines, celles qui suscitent de l'empathie pour le sujet. Je pense qu'on le voit dans mon recueil To the Villages.

Tl: Is the human element what you aim for with your photographs?

Tl : Est-ce l'élément humain que vous cherchez à capturer dans vos photographies ?

KK: Yes, I would say so. I don't have many critically acclaimed photos, even from my days as a student protest photographer. But my subjects would often ask me to send them prints of my photos. It was a different time then, as opposed to now where photos are readily available to anyone. I always did my best to be sure [my subjects] received a copy. They'd keep it as a memento, showing their friends, «Look at this picture that one famous photographer took of me!» I knew how important it was for them, so I made it a priority to get them prints.

KK : Oui, je dirais bien. Je n'ai pas beaucoup de photos encensées par la critique, même de mon époque de photographe des mouvements étudiants. Mais mes sujets me demandaient souvent de leur envoyer des tirages. C'était une autre époque, contrairement à aujourd'hui où les photos sont accessibles à tous en un clic. Je faisais toujours de mon mieux pour m'assurer qu'ils en reçoivent une copie. Ils les gardaient comme souvenir, les montrant à leurs amis : « Regarde cette photo que ce photographe connu a prise de moi ! » Je savais à quel point c'était important pour eux, alors j'en ai fait une priorité.

Tl: How did your subjects react upon seeing To the Villages?

Tl : Comment vos sujets ont-ils réagi en découvrant To the Villages ?

KK: They actually loved [the photographs], same with the farmers and protesters from «Sanrizuka.» I think it was because I lived with them. I understood them and respected their lifestyle, and my photos mirrored

their own perspective in an intimate way. It was popular at the time to appeal to viewers by highlighting some one's hardships-showing the wrinkles on their sunburnt faces and their leathery hands. But the subjects themselves didn't like this, of course. I prefer to highlight the good side of people, to capture their presence and the reality of their existence appeals to me.

KK : Ils les ont réellement aimées, tout comme les agriculteurs et les manifestants de « Sanrizuka ». Je pense que c'est parce que j'ai vécu parmi eux. Je les comprenais et respectais leur mode de vie, et mes photos reflétaient leur propre regard de manière intime. À l'époque, il était courant de toucher les spectateurs en mettant en avant les difficultés de certains – en montrant les rides de leurs visages brûlés par le soleil et leurs mains durcies. Mais les sujets eux-mêmes n'aimaient pas ça, bien sûr. Moi, je préfère mettre en lumière le bon côté des gens, capturer leur présence. C'est cette réalité de leur existence qui m'attire..

Protest Photography Behind the Barricades: An Interview with Hitomi Watanabe by Tsuyoshi Ito

La photographie de protestation derrière les barricades : Un entretien avec Hitomi Watanabe par Tsuyoshi Ito

Hitomi Watanabe began her career in photography taking photographs in Shinjuku, the center of 1960s count er-culture in Japan. Inspired by its enthusiasm and passion, she joined the Zenkyoto student movement, which had occupied the entire University of Tokyo campus. Her candid photo graphs lent a strikingly relatable per spective on the struggles and everyday life of the protesters inside the barri cades. Taken from an insider's point of view, her work at the heart of that unprecedented and iconic period went on to influence and inspire later gener ations of photographers. Alfixed spoke with Watanabe about her experience documenting and taking part in this seminal movement.

Hitomi Watanabe a débuté sa carrière en photographiant Shinjuku, épicerie de la contre-culture japonaise des années 1960. Séduite par son énergie et sa passion, elle a rejoint le mouvement étudiant Zenkyōtō, qui occupait alors l'ensemble du campus de l'université de Tokyo. Ses photographies spontanées offraient un regard étrangement familier sur les luttes et le quotidien des manifestants derrière les barricades. Prises de l'intérieur, ses images de cette période sans précédent et emblématique ont marqué et inspiré les générations suivantes de photographe-s. Alfixed s'est entretenu avec Watanabe sur son expérience de documentation et de participation à ce mouvement fondateur.

Tsuyoshi Ito (TI): Howdld youget started in photography?

Tsuyoshi Ito (TI) : Comment avez-vous commencé la photographie ?

Hitomi Watanabe (HW): A finance magazine I was working for needed someone to take photos. I had no idea what I was doing, so I went to photography school for two years and a/ong the way started taking photographs in Shinjuku, where / used to hang out a lot.

Hitomi Watanabe (HW) : Un magazine financier pour lequel je travaillais avait besoin de quelqu'un pour prendre des photos. Je n'y connaissais rien, alors j'ai suivi des cours de photographie pendant deux ans et, en chemin, j'ai commencé à photographier Shinjuku, un quartier où je traînais souvent.

Tl: And from there you began photographing the Ali-Campus Joint Struggle League (a.k.a. Zenkyo to) [at Tokyo University]

TI : Et c'est comme ça que vous avez commencé à photographier la Ligue uni-étudiants-travailleurs (Zenkyōtō) à l'université de Tokyo ?

HW: Yes, I first met Zenkyoto [members in 1968. I had been considering attending Tokyo College of Photography to pursue my photography studies when the riot policelocked down the campus in response to the student protests. My friend's partner, Yoshitaka Yamamoto, had just been elected leader of the Tokyo University Zenkyoto. He really inspired me and I knew that I had to photograph him. Yamamoto gave me insider access and from that autumn I was there constantly, taking photographs. Others soon became suspicious of my presence, thinking I was a newspaper reporter or a spy, so he made me an armband that read «Zenkyoto» so I could move about freely.

HW : Oui, j'ai rencontré les membres du Zenkyōtō pour la première fois en 1968. J'envisageais d'intégrer l'École de photographie de Tokyo pour poursuivre mes études quand la police anti-émeute a bouclé le campus en réponse aux protestations étudiantes. Le compagnon d'une amie à moi, Yoshitaka Yamamoto, venait d'être élu dirigeant du Zenkyōtō de l'université de Tokyo. Il m'a vraiment inspirée, et j'ai su que je devais le photographier. Yamamoto m'a donné un accès privilégié, et dès cet automne-là, j'y étais constamment, à prendre des photos. Les autres ont vite commencé à se méfier de ma présence, me prenant pour une journaliste ou une espionne. Alors il m'a fabriqué un brassard avec l'inscription « Zenkyōtō » pour que je puisse circuler librement.

Tl: How did Yamamoto inspire you? What drew you to him?

TI : En quoi Yamamoto vous a-t-il inspirée ? Qu'est-ce qui vous attirait chez lui ?

HW: He had a quiet determination about him. He seemed so ordinary during our everyday life inside the blockade, but when something needed doing a kind of fire lit inside him. His impassioned speeches at rallies really made me want to get inside and photograph as much as I could.

HW : Il dégageait une détermination tranquille. Dans notre quotidien derrière les barricades, il semblait tout à fait ordinaire, mais quand il fallait agir, une sorte de feu s'allumait en lui. Ses discours enflammés lors des rassemblements me donnaient envie de me faufiler à l'intérieur pour tout photographier.

Tl: What kind of photographs did you take?

TI : Quel genre de photographies preniez-vous ?

HW: At first I mostly focused on Yamamoto, but soon a warrant was issued for his arrest and he became understandably scarce. But the leadership didn't skip a beat, and even in his absence the struggle continued full speed ahead. And I was there the whole time, taking pictures. I was so into it that I didn't go home. My family worried a lot about me. When the police started arresting some people in the movement I had to disguise myself. My brother came to meet me in secret and I was able to give him some rolls of film I had shot to keep safe. Later on I had an exhibition of the photos I had taken and my brother, who was working as a journalist, was stunned. He realized what a scoop he could have had if he'd published my photos earlier. But he kept them safe for me the whole time.

HW : Au début, je me concentrais surtout sur Yamamoto, mais un mandat d'arrêt a été émis contre lui et il s'est fait discret, ce qui se comprend. Pourtant, la direction n'a pas faibli : même en son absence, la lutte a continué à toute vitesse. Et j'étais là tout du long, à prendre des photos. J'étais tellement investie que je ne rentrais plus chez moi. Ma famille s'inquiétait beaucoup. Quand la police a commencé à arrêter des membres du mouvement, j'ai dû me déguiser. Mon frère est venu me retrouver en secret, et j'ai pu lui confier des rouleaux de pellicule pour les mettre à l'abri. Plus tard, j'ai exposé les photos que j'avais prises, et mon frère – qui travaillait comme journaliste – est resté bouche bée. Il a réalisé quel scoop il aurait pu avoir s'il les avait publiées plus tôt. Mais il les a gardés précieusement pour moi tout ce temps.

Tl: What was the media coverage like?

TI : Comment les médias couvraient-ils ces événements ?

HW: Outside the barricade there were usually only one or two reporters from the media. There were, of course, many photographers present when the riot police launched their final assault on the barricade, called the Fall of Yasuda Auditorium. Many of the journalists outside recognized me from my constant presence and took an interest in me. As a photographer aligned with Zenkyoto, I think I got an interesting perspective. I was «strictly» a freelancer, but that gave me access to places media reporters were never allowed to go.

HW : Derrière les barricades, il n'y avait généralement qu'un ou deux journalistes. Bien sûr, ils étaient nombreux quand la police antiémeute a lancé son assaut final – la « chute du hall Yasuda ». Beaucoup de reporters à l'extérieur me reconnaissaient, vu ma présence constante, et s'intéressaient à moi. En tant que photographe proche du Zenkyōtō, je pense avoir obtenu un point de vue intéressant. J'étais « strictement » freelance, mais ça me permettait d'accéder à des endroits interdits aux médias traditionnels.

TI: It sounds like your photography led to a lot of connections and new relationships.

TI : On dirait que votre photographie vous a ouvert beaucoup de portes et de nouvelles relations.

HW: Yes definitely, although that was never my intention. Cameras weren't nearly as widespread back then, and my subjects were always delighted to get print of the photos I'd taken of them. That helped us build a relationship, and they were then happy to welcome me to their inner circles

HW : Oh oui, même si ce n'était jamais mon but. À l'époque, les appareils photo étaient bien moins répandus, et mes sujets étaient toujours ravis de recevoir des tirages. Ça a aidé à créer un lien, et ils m'ont ensuite accueilli avec plaisir dans leurs cercles intimes.

TI: How long did you cover Zenkyoto?

TI : Pendant combien de temps avez-vous couvert le Zenkyōtō ?

HW : For two years in total. Even after the fall of a Tokyo University in 1969, I continued going to events and protest.

HW : Pendant deux ans au total. Même après la chute de l'université de Tokyo en 1969, j'ai continué à me rendre aux événements et aux manifestations.

TI: Trough those years did you remain as enthusiastic as you were when you began your mood change?

TI : Au fil de ces années, êtes-vous restée aussi passionnée qu'au début ? Votre humeur a-t-elle changé ?

HW: Things began to fall apart in the early 70 but Zenkyoto's breakup in 1969 was the beginning of the end. People started getting cynical and apathetic, myself included. Some people lost their minds or went so far as to commit suicide. I spent my time in a deep depression, just drinking in Shinjuku.

HW : Tout a commencé à se désagréger au début des années 70, mais la scission du Zenkyōtō en 1969 avait marqué le début de la fin. Les gens sont devenus cyniques et apathiques, moi y compris. Certains ont perdu la tête, d'autres sont allés jusqu'au suicide. J'ai passé cette période dans une profonde dépression, à boire à Shinjuku.

TI: So your life felt empty after those years emotional struggle.

TI : Votre vie vous semblait donc vide après ces années de lutte et d'épreuves émotionnelles.

HW : It wasn't even the fall of Zenkyoto or the photography itself. I had been a photographer. That was what defined me and gave purpose to my life.

HW : Ce n'était même pas la chute du Zenkyōtō ni la photographie en elle-même. J'avais été photographe. C'était ce qui me définissait et donnait un sens à ma vie.

TI: There were many women alongside the men inside the barricades. Were there differences in responsibilities between the men and the women.

TI : Il y avait beaucoup de femmes aux côtés des hommes derrière les barricades. Y avait-il des différences de rôles entre les hommes et les femmes ?

HW : Women weren't really out on the front lines, but they contributed a lot inside the barricades, like preparing meals. There weren't any set breakfast- or dinner-times, so they did their best to get people food when they could. Sometimes speakers would be eating a sandwich while climbing on stage to deliver a speech. Women would also go out to grocery stores to buy more food and supplies.

HW : Les femmes n'étaient pas vraiment en première ligne, mais elles contribuaient énormément derrière les barricades, par exemple en préparant les repas. Il n'y avait pas d'horaires fixes pour le petit-déjeuner ou le dîner, alors elles faisaient de leur mieux pour nourrir tout le monde quand elles le pouvaient. Parfois, un orateur grignotait un sandwich en montant sur scène pour prendre la parole. Elles sortaient aussi faire les courses pour rapporter de la nourriture et des fournitures.

TI: What did you think of this division of labor and tasks?

TI : Que pensiez-vous de cette division des tâches et des rôles ?

HW : I actually didn't think anything of it. Men and women have different strengths, and I think that men being physically stronger were better suited for front-line activities. Although, women - even high school students - did join in the demonstration as well. There were occasionally even women - only demonstrations.

HW : Je n'y ai jamais vraiment prêté attention. Les hommes et les femmes ont des forces différentes, et je pense que la force physique des hommes les rendait plus adaptés aux actions en première ligne. Cela dit, les femmes – même des lycéennes – participaient aussi aux manifestations. Il arrivait même qu'il y ait des manifestations réservées aux femmes.

TI : You photographed the Kyoto University barricades and protest too. Was the atmosphere similar to that Tokyo University.

TI : Vous avez aussi photographié les barricades et les manifestations à l'université de Kyoto. L'ambiance y était-elle similaire à celle de l'université de Tokyo ?

HW: At Kyoto University I spent a lot of time photographing the School of Literature student protests. Kyoto students were a lot more laid back than their Tokyo University counterparts. Maybe it had something to do with the Kyoto dialect, I'm not sure. They spent a lot of time using graffiti as a way of protest, while Tokyo University protesters were more interested in fiery speeches and rhetoric. My time in Kyoto was a lot of fun.

HW : À l'université de Kyoto, j'ai passé beaucoup de temps à photographier les protestations des étudiants de la faculté de lettres. Les étudiants de Kyoto étaient bien plus détendus que ceux de l'université de Tokyo. Peut-être était-ce lié à l'accent de Kyoto, je ne sais pas. Ils passaient leur temps à utiliser le graffiti comme forme de protestation, tandis qu'à Tokyo, les manifestants privilégiaient les discours enflammés et la rhétorique. Mon séjour à Kyoto a été bien plus agréable.

TI: So the Tokyo University protesters were more intense and focused?

TI : Les manifestants de l'université de Tokyo étaient donc plus intenses et déterminés ?

HW: Well, even they made time to fool around or read comic books. But [yes,] things there were more intense. One time they had gotten word that the riot police were going to stage an assault on the barricade and they told me I had to leave. I remember watching the attack, seeing riot police storm the building and helicopters dumping tear gas on [the protesters] from above. Tears ran down my face as I remembered a girlfriend still inside who I'd been laughing with two days before. I couldn't focus and my shots were blurry, but I kept on pressing the shutter button.

HW : Même eux trouvaient le temps de plaisanter ou de lire des mangas. Mais oui, ils étaient plus intenses, je pense. Une fois, ils avaient appris que la police antiémeute allait lancer un assaut contre les barricades et ils m'ont ordonné de partir. Je me souviens avoir assisté à l'attaque, vu les policiers donner l'assaut et les

hélicoptères larguer des gaz lacrymogènes d'en haut. Les larmes me coulaient sur le visage en repensant à une amie toujours à l'intérieur, avec qui j'avais ri deux jours plus tôt. Je n'arrivais pas à me concentrer, mes photos étaient floues, mais je n'ai pas arrêté de déclencher.

On the Materiality of the Japanese Photobook by Pete Duval

Le caractère matériel du livre photo japonais par Pete Duval

«*Seing surprised is important for human beings.*» -Kohei Sugiura

« Être surpris est important pour les êtres humains. » – Kohei Sugiura

*In this era of neoliberal capitalism, with its creeping belief that everything is reducible to its exchange value and therefore that nothing is sacred (which is just another way of saying that things have no intrinsic worth), there is something profoundly refreshing about the Japanese photobook. Some of the best examples of the form—for instance, those produced by the publisher Yugensha—appeared during the 1960s and 1970s. Beautiful, unorthodox, and often enigmatic, these photobooks arose from an aesthetic that embraced the materiality of photography as a medium and the tradition of the book as an art object. When we consider anecdotes about Yugensha's founder Kazuhiko Motomura hand-delivering copies of Robert Frank's *The Lines of My Hand* to people who had ordered the book—not exactly a winning «business model»—it's hard not to see such personal, loving, and time-intensive care as a stand against the soul-corroding spirit of commodification that was emerging in Japan at that time—and which has only grown worse.*

À l'ère du capitalisme néolibéral, où s'installe insidieusement l'idée que tout se réduit à sa valeur d'échange et que rien n'a donc de caractère sacré (ce qui revient à dire que les choses n'ont aucune valeur intrinsèque), le livre photo japonais apparaît comme un souffle profondément rafraîchissant. Certains des plus beaux exemples de ce genre – comme ceux publiés par Yugensha – sont apparus dans les années 1960 et 1970. Magnifiques, inconventionnels et souvent énigmatiques, ces livres naissaient d'une esthétique qui célébrait la matérialité de la photographie comme médium et la tradition du livre en tant qu'objet d'art. Quand on évoque les anecdotes sur Kazuhiko Motomura, fondateur de Yugensha, livrant lui-même *The Lines of My Hand* de Robert Frank aux acheteurs – un « modèle économique » pour le moins perdant –, on ne peut s'empêcher de voir dans ce soin personnel, affectueux et chronophage une résistance à l'esprit corrosif de la marchandisation qui gagnait alors le Japon... et qui n'a fait qu'empirer depuis.

*That these books are collections of photographs might seem ironic given that for most of its existence, the medium was so closely associated with what Walter Benjamin called the «age of mechanical reproduction.» But the golden era of the Japanese photobook coincides with the rise of a photographic aesthetic—particularly among the *Provoke* photographers—that rejects the medium's referential function, its relentless «usefulness.» So the marriage of these two media makes perfect sense, as these books are less about their function as a vehicle or container than about their beauty in and of themselves. The photograph (along with other modes of mechanical reproduction) may have the power, as Benjamin says, «to pry an object from its shell, to destroy its aura» of authenticity. But the Japanese photobook, so lovingly envisioned and exquisitely crafted, in essence creates its own aura, its own authenticity. As Simon Baker has suggested, there's something unique about the photobooks of this period, which «really could not have been produced in any*

other context.» That context includes a «history of the love of paper, of a particular kind of craftsmanship, particular kinds of skill at printing,» which converged to result in something «really special and very much more sophisticated than what was happening elsewhere.»

Il peut sembler paradoxal que ces livres soient des assemblages de photographies, alors que ce medium a longtemps été associé à ce que Walter Benjamin nommait « l'ère de la reproductibilité technique ». Pourtant, l'âge d'or du livre photo japonais coïncide avec l'essor d'une esthétique photographique – notamment chez les photographes de Provoke – qui rejette la fonction référentielle de l'image, son « utilité » obstinée. L'alliance de ces deux médias prend alors tout son sens : ces livres ne se définissent pas par leur rôle de support ou de contenant, mais par leur beauté intrinsèque. Comme le souligne Benjamin, la photographie (à l'instar d'autres modes de reproduction mécanique) a bien « le pouvoir d'arracher l'objet à son écrin, de détruire son aura » d'authenticité. Mais le livre photo japonais, conçu avec tant d'attention et de savoir-faire, recrée en essence sa propre aura, sa propre authenticité. Comme l'a remarqué Simon Baker, ces ouvrages des années 1960-1970 possèdent une singularité radicale : « ils n'auraient tout simplement pas pu voir le jour dans un autre contexte ». Ce contexte unique mêle « une histoire de l'amour du papier, un artisanat particulier, des techniques d'impression raffinées », qui ont abouti à des réalisations « vraiment spéciales, bien plus sophistiquées que ce qui se faisait ailleurs ».

Take, for example, The Map, Kikuji Kawada's meditation on the chaos and aftermath of World War II. Issued originally in 1965 (on the 20th anniversary of the Hiroshima bombing), The Map was the labor of five years' collaboration between Kawada and Yugensha designer Kohei Sugiura. It remains one of the most revered of Japanese photobooks because handling it, reading it, and simply touching it is such a disturbing and unforgettable experience. As is the case with some of the other famous Japanese photobooks from this time (for example, Yutaka Takanashi's Toward the City), if you are to understand The Map—and by understand, I mean to know it in a more essential way than simply on the cognitive level—you cannot remain passive. Though you can purchase it, it exceeds its status as a commercial product. One does not «consume» The Map. You cannot casually flip through this book, as every other page requires the parting of its gatefolds, which open out like wings, then fold back in to meet in the gutter. The photographs are printed in full bleed on all surfaces. Extended, the folds double the horizontal aspect to reveal another «inner» layer of imagery. One handles The Map with reverent silence—at least that's how I've experienced it. In short, the book requires something of you, from you. Not the least of these requirements is your time.

Prenez The Map, méditation de Kikuji Kawada sur le chaos et les séquelles de la Seconde Guerre mondiale. Publié initialement en 1965 (pour le 20^e anniversaire du bombardement d'Hiroshima), ce livre est le fruit de cinq années de collaboration entre Kawada et le designer de Yugensha, Kohei Sugiura. Il reste l'un des livres photos japonais les plus vénérés, car le tenir, le parcourir, simplement l'effleurer constitue une expérience dérangeante et inoubliable. À l'instar d'autres ouvrages marquants de cette époque (Toward the City de Yutaka Takanashi, par exemple), The Map ne se laisse pas appréhender passivement. Comprendre ce livre – et par là, je veux dire le saisir dans son essence, bien au-delà d'une simple analyse intellectuelle – exige un engagement actif. Bien qu'on puisse l'acheter, il transcende son statut de produit commercial. On ne « consomme » pas The Map. Impossible d'en feuilletter distraitement les pages : chaque double spread impose de déployer ses volets pliants, qui s'ouvrent comme des ailes avant de se refermer dans la gouttière. Les photographies, imprimées en plein format sur toutes les surfaces, voient leur dimension horizontale doubler une fois les plis étendus, révélant une couche « intérieure » d'images. On manipule The Map dans un silence recueilli – du moins est-ce ainsi que je l'ai toujours ressenti. En somme, ce livre vous demande quelque chose : votre attention, votre temps, votre présence.

There's a signed copy of the 2005 reprint of The Map, along with hundreds of other rare and hard-to-find photobooks, at Kotaro Iizawa's Meguta ma café in the Shibuya section of Tokyo. I visited this café with Tsuyoshi and Tetsu in May of 2016. With its floor-to-ceiling shelves, the place evokes the hushed atmosphere of a library. While you're waiting for this legendary photobook took the artist five years to complete and involved the design work of Kohei Sugiura lunch, you can find almost any of the classic photo books in a glass-door cabinet and take it back to your table to browse while you eat. Because Iizawa preferred that we

not remove the book from the premises, Tsuyoshi, Tetsu, and I filmed a leafing-through of The Map there, using the natural morning light on the café's back patio. Though we arrived early enough so as to be as undistruptive as possible to the workings of the restaurant, we soon became fully engrossed in the project as the café slowly filled with customers curious to know what we were doing. As the morning wore on and the sun climbed higher, the angles of incident changing, we had to move the set-up a few times to avoid the harsh direct light.

Un exemplaire dédié de la réédition 2005 de *The Map*, parmi des centaines d'autres livres photos rares et introuvables, trône au café Megutama de Kotaro Izawa, dans le quartier de Shibuya à Tokyo. J'y suis allé avec Tsuyoshi et Tetsu en mai 2016. Avec ses étagères du sol au plafond, l'endroit baigne dans l'ambiance feutrée d'une bibliothèque. Pendant qu'on attend son déjeuner, on peut y découvrir presque tous les classiques du genre, rangés dans une vitrine à porte vitrée, et les consulter à sa table en mangeant. Comme Izawa nous avait demandé de ne pas sortir le livre des lieux, nous avons filmé notre feuilletage de *The Map* sur place, profitant de la lumière naturelle du matin sur la terrasse arrière du café. Arrivés tôt pour perturber le moins possible le service, nous nous sommes vite laissés absorber par le projet. Au fil de la matinée, alors que le soleil montait et que les angles de lumière changeaient, nous avons dû déplacer plusieurs fois notre installation pour éviter les reflets trop directs. Les clients, intrigués, s'approchaient peu à peu pour voir ce que nous fabriquions.

While a digital video recording makes possible a simulation of the experience of reading The Map, there is, of course, no substitute for handling this photobook in person. That is the point, after all. There's no way to reproduce it, to «digitize» it. Reading it is not about acquiring information in the contemporary sense of that Word. The book necessitates what might be called an embodied presence. One must feel the paper-its relative stiffness and pliancy, its finish-bear it whisper under one's fingers. What's more, one participates in the life of the book, as this copy-like other-is in the process of falling apart at the binding. The video recording does, however, offer unexpected and incidental sensory «data»: if you listen closely to the audio track, you can hear the ambient sounds of birds and distant traffic and the daily ritual of café staff prepping the restaurant for lunch. Such pleasant ambiance seems to clear a space for, and stand in stark contradiction to, the book's devastating power, the mute horrors to which it testifies.

Si une vidéo numérique peut simuler l'expérience de lecture de *The Map*, rien ne remplace bien sûr sa manipulation physique. C'est là toute la force de l'objet. Impossible de le « numériser » ou de le reproduire à l'identique. Lire ce livre ne relève pas d'une simple acquisition d'informations, au sens contemporain du terme. Il exige ce qu'on pourrait appeler une présence incarnée : il faut sentir le papier – son épaisseur relative, sa souplesse, son grain –, l'entendre murmurer sous les doigts. Qui plus est, on participe à la vie même du livre : cet exemplaire, comme tant d'autres, se désagrège peu à peu au niveau de la reliure. L'enregistrement vidéo, lui, capture des « données » sensorielles imprévues : en tendant l'oreille, on perçoit les bruits environnants – les oiseaux, la circulation lointaine, le balai matinal de l'équipe du café préparant le service du midi. Cette ambiance apaisante semble ouvrir un espace tout en contraste saisissant avec la puissance dévastatrice de l'ouvrage, avec les horreurs muettes auxquelles il rend témoignage.

The very title of The Map is instructive in and of itself. In a profound way the two forms, the map and the photograph, are related. Existing in 2-D, maps aim to orient you within the world's three dimensions. And while they are, when they're accurate, relentlessly referential, they can also be beautiful objects in their own right, worthy of admiration and eminently collectible long after their lack of «accuracy» eclipses any referential utility. As has been noted before, Japanese photography from the 1960s and 70s struggled to last off the burden of such utilitarian referentiality, the need to be constant/y «of» this or that. And many, though not all, of the photographs in The Map succeed in escaping this imperative. In any case, all are beautiful and terrifying. Aided by the book's design, they seem to grope toward the outlines of a language that simultaneously orients and disorients, in that the more we feel we understand the literal «subject» of The Map, the more its real subject, with all of its implications, eludes articulation.

Le titre même de *The Map* est éloquent. À un niveau profond, la carte et la photographie entretiennent un lien essentiel. Toutes deux existent en deux dimensions, mais la carte cherche à nous situer dans les trois dimensions du monde. Bien qu'elles soient, lorsqu'elles sont précises, résolument référentielles, elles peuvent

aussi devenir de magnifiques objets d'art, dignes d'admiration et de collection, bien après que leur « exactitude » ait perdu toute utilité pratique. Comme on l'a souvent souligné, la photographie japonaise des années 1960-1970 a lutté pour se libérer du joug de cette référentialité utilitaire, de l'obligation d'être constamment « de » ci ou « sur » ça. Et si toutes les images de The Map n'y parviennent pas, la plupart échappent à cette injonction. Qu'importe : toutes sont à la fois splendides et terrifiantes. Portées par la conception du livre, elles semblent tâtonner vers les contours d'un langage qui, tout en nous orientant, nous désoriente – car plus nous croyons saisir le sujet littéral de l'ouvrage, plus son vrai sujet, avec toutes ses implications, se dérobe à toute formulation.

Kazuhiko Motomura's Yugensha: A Singular Publisher by Maht Wells

Yugensha de Kazuhiko Motomura : un éditeur hors norme par Matt Wells

Kazuhiko Motomura was a Japanese book publisher unlike any who had come before. Having trained in photography, he gradually lost interest in creating new photographs himself and instead turned his attention to the art of photobooks. In 1971 he established a small imprint called Yugensha, arguably the first independent publisher of photobooks in the world. Each book was a personal process for Motomura, who did much of the work on each limited run himself. Although he published only a handful of photobooks under the Yugensha imprint, these books are highly prized by collectors today as works of art in their own right.

Kazuhiko Motomura était un éditeur japonais comme aucun autre avant lui. Formé à la photographie, il en vint progressivement à délaisser la prise de vue pour se consacrer à l'art du livre photo. En 1971, il fonda Yugensha, une petite maison d'édition qui fut sans doute la première structure indépendante au monde spécialisée dans les livres photos. Chaque ouvrage représentait pour lui un processus intimement personnel : Motomura assurait lui-même une grande partie du travail sur ces tirages limités. Bien qu'il n'ait publié qu'une poignée de titres sous ce label, ceux-ci sont aujourd'hui recherchés par les collectionneurs comme des œuvres d'art à part entière.

One such collector is Ryuichi Kaneko, former curator for the Tokyo Metropolitan Museum of Photography and a renowned historian of Japanese photobooks, who experienced Motomura's eccentric yet exquisite publishing style first-hand. In 1970 Kaneko, then just a young photography enthusiast, saw an advertisement for The Lines of My Hand, a new book by Robert Frank that was published by Yugensha.

Parmi ces collectionneurs figure Ryuichi Kaneko, ancien conservateur au Musée métropolitain de la photographie de Tokyo et éminent historien du livre photo japonais. Il a lui-même vécu l'approche excentrique et raffinée de Motomura en matière d'édition. En 1970, alors qu'il n'était encore qu'un jeune passionné de photographie, Kaneko tomba sur une annonce pour The Lines of My Hand, un nouveau livre de Robert Frank publié par Yugensha.

«I decided to buy it on the spot, so I went right to the post office and handed them my money,» Kaneko recalled. The book cost 7500 yen, about 20 USD at the time. Frank hadn't published a book since 1957's The Americans, a hugely influential collection inspired by the Beat Movement and featuring an introduction by Jack Kerouac. Critics had not been entirely kind to Frank's book, and the photographer subsequently

spent much of the 60s moving away from still images and pioneering what would eventually be known as independent films.

« J'ai décidé de l'acheter sur-le-champ, raconte Kaneko. Je me suis rendu directement à la poste pour leur remettre l'argent. » Le livre coûtait 7 500 yens – l'équivalent d'environ 20 dollars à l'époque. Frank n'avait rien publié depuis *The Americans* (1957), un recueil jugé influent inspiré par la Beat Generation et préfacé par Jack Kerouac. La critique avait été peu tendre avec cet ouvrage, et le photographe s'était ensuite éloigné de la photographie fixe pour explorer ce qui deviendrait plus tard le cinéma indépendant.

Motomura had visited Frank in his New York home via an introduction by their mutual friend Eugene Smith in early 1970. Motomura was eager to convince the photographer to publish a book with him for Yugensha, which was still more of an idea than an existing imprint at the time. After more visits to and discussions with Frank, they reached the publishing agreement that would result in The Lines of My Hand.

Motomura avait rendu visite à Frank à son domicile new-yorkais au début de l'année 1970, introduit par leur ami commun Eugene Smith. Il brûlait d'envie de convaincre le photographe de publier un livre avec lui pour Yugensha – qui n'était alors qu'un projet plutôt qu'une maison d'édition établie. Après plusieurs rencontres et discussions, les deux hommes parvinrent à un accord qui aboutirait à *The Lines of My Hand*.

«It was nearly a year and a half later when I received a phone call [from the publisher] telling me the book was finally done and that they were going to come to my house to hand it to me,» said Kaneko. «I told them they could just send it to me, but they insisted on hand-delivering it.» It was Motomura himself who showed up at Kaneko's door with a copy of The Lines of My Hand. «We went through the whole book together and talked about how it coincidentally had one of my favorite photographs by Frank. Motomura-san told me how it was one of Frank's favorites as well,» Kaneko said. «It made me very happy.» This sort of personal attention became a hallmark of Motomura's. «I felt bad for making him carry such a heavy book, but he told me that it was cheaper for him to hand it to people than to send it. I'm not sure if that was the entire truth though,» Kaneko said. «He probably wanted to find out what kind of person bought his books.»

« Un an et demi plus tard environ, j'ai reçu un appel [de l'éditeur] m'annonçant que le livre était enfin terminé et qu'ils viendraient chez moi pour me le remettre en personne », raconte Kaneko. « Je leur ai proposé de me l'envoyer, mais ils ont tenu à me l'apporter eux-mêmes. » Motomura lui-même se présenta chez Kaneko avec un exemplaire de *The Lines of My Hand*. « Nous avons parcouru le livre ensemble et discuté d'une photographie de Frank qui, par hasard, était l'une de mes préférées. Motomura-san m'a dit qu'elle faisait aussi partie des favorites de Frank », poursuit-il. « Cela m'a beaucoup touché. » Ce contact direct et attentionné devint une signature de Motomura. « Je me suis excusé de lui faire porter un livre si lourd, mais il m'a assuré que cela lui revenait moins cher de le remettre en main propre plutôt que de l'expédier. Je doute que ce soit la seule raison, cependant », précise Kaneko. « Il devait surtout vouloir découvrir qui achetait ses livres. »

Also hard to fathom in today's publishing world are the chronological gaps between published works, which often ran five or six years. As a result only a few titles were ever published by Yugensha, including a second collaboration with Frank in 1987. Part of the reason for the infrequency of the titles was that Motomura was involved in so much of the production work. «He checked [each] page for bubbles, and... he would spot every printing defect ail by himself... [in all] 1,000 copies of the book,» Kaneko said. «He told me that he wanted to publish a photography book for himself so one copy would have been enough [to satisfy him], and that there's basically no difference between making one and making 1,000. Meeting Motomura helped me realize the importance of seeing photography books as works of art that can stand on their own.»

Difficile à imaginer dans le monde de l'édition actuel : les délais entre chaque publication chez Yugensha, qui pouvaient s'étendre sur cinq ou six ans. Résultat, seulement quelques titres virent le jour, dont une seconde collaboration avec Frank en 1987. Ces intervalles s'expliquent en partie par l'implication totale de Motomura dans la fabrication. « Il vérifiait chaque page pour détecter les bulles, repérait lui-même le moindre défaut d'impression... sur les 1 000 exemplaires du livre », explique Kaneko. « Il m'a confié qu'il publiait avant tout pour lui-même – un seul exemplaire lui aurait suffi –, et qu'il n'y avait fondamentalement aucune différence

entre en produire un ou mille.» Rencontrer Motomura lui a fait prendre conscience de l'importance de considérer les livres photos comme des œuvres d'art autonomes.

To make his books into such works of art, Motomura collaborated with the graphic designer Kohei Sugiura. «I could tell that Sugiura loved books very much,» said Kikuji Kawada, photographer and founder of the Vivo Collective, who worked with Sugiura on his own book Chizu (The Map), published in 1965 and one of Motomura's inspirations for founding Yugensha. According to Kawada, «We only had very basic tools, but did our best with what we had. We even used rubber glue scavenged from old bicycle tires to bind a mock-up [of The Map]. When we took it to [various publishers], one told us that if we had gotten this far on our own then we really didn't need the help of a publisher.» Motomura might have agreed. He once halted production on a book of Bill Brandt's, Perspective of Nudes, when he found and bought a suitable copy of the works elsewhere.» He was satisfied with just owning a copy,» Kaneko said.

Pour transformer ses livres en œuvres d'art, Motomura collaborait avec le graphiste Kohei Sugiura. « On sentait que Sugiura vénait les livres », se souvient Kikuji Kawada, photographe et fondateur du collectif Vivo, qui a travaillé avec lui sur Chizu (The Map), publié en 1965 – l'une des inspirations de Motomura pour créer Yugensha. « Nous n'avions que des outils très rudimentaires, mais nous avons fait de notre mieux avec ce que nous avions, raconte Kawada. Nous avons même utilisé de la colle récupérée sur de vieux pneus de vélo pour assembler un prototype [de The Map]. Quand nous l'avons présenté à différents éditeurs, l'un d'eux nous a dit : 'Si vous en êtes arrivés là tout seuls, vous n'avez pas vraiment besoin d'un éditeur.' » Motomura aurait pu souscrire à cette remarque. « Il a un jour interrompu la production d'un livre de Bill Brandt, Perspective of Nudes, après avoir déniché et acheté un exemplaire satisfaisant ailleurs, précise Kaneko. Il lui suffisait d'en posséder un. »

Sugiura and Motomura developed a somewhat radical approach for their first collaboration with Frank. «Normally, photos are laid out on a grid at precise right angles so they are perfectly lined up but Frank had cropped some photos himself: placed them into the mock-up with no regard for such rules. The project was delayed, as they had to go back and measure the angle of the photos Frank had placed so that the final product would match his vision as laid out in the mock-up,» said Kaneko. «It definitely was not popular, and the book was very expensive ... Only a small group of Robert Frank fans ended up buying them. Sometimes, though rarely, I would find a copy of the book at a second-hand book store and would buy it to give to other people. Motomura told me that it was highly likely that the copies I found were ones that he had personally handed to the buyer. So when this photography book came out it didn't really generate a buzz. Nobody knew of Motomura's independent publishing efforts.»

Pour leur première collaboration avec Frank, Sugiura et Motomura adoptèrent une approche pour le moins radicale. « Habituellement, les photos sont disposées selon une grille aux angles droits parfaits, mais Frank avait lui-même recadré certaines images et les avait placées dans la maquette sans se soucier de ces règles, explique Kaneko. Le projet a pris du retard : il a fallu mesurer l'angle exact de chaque photo posée par Frank pour que le livre final corresponde précisément à sa vision. » « Ce n'était clairement pas un livre grand public, et son prix était très élevé... », ajoute-t-il. Seule une poignée de fans de Robert Frank l'a acheté. Parfois – très rarement –, je tombais sur un exemplaire en librairie d'occasion et je le rachetais pour l'offrir. Motomura m'a confié qu'il était fort probable que ces exemplaires soient ceux qu'il avait remis en main propre aux acheteurs. À sa sortie, ce livre photo n'a donc pas vraiment suscité l'engouement. Personne ne connaissait alors les initiatives éditoriales indépendantes de Motomura. »

«He only lever) published the work of one Japanese photographer,» Kaneko remarks. «People viewed him almost as Frank's persona! publisher. Therefore, [Japanese] photographers felt a bit neglected [by Motomura]. And at that time photographers were not in the habit of buying photobooks, so his work went largely unnoticed in the photography community. If he had chosen [more] photographers within the country or made books more frequently, people would remember him differently.» Motomura's work did go on to influence the publishers who followed him, however, and today his books are in high demand by collectors.

« Il n'a finalement publié qu'un seul photographe japonais », note Kaneko. « On le voyait presque comme l'éditeur personnel de Frank. Résultat, les photographes [japonais] se sentaient un peu délaissés. Et à l'époque,

ceux-ci n'avaient pas l'habitude d'acheter des livres photos, si bien que son travail est resté largement méconnu dans le milieu. S'il avait choisi plus d'artistes locaux ou publié plus régulièrement, on se souviendrait de lui autrement. » Pourtant, son œuvre a marqué les éditeurs qui lui ont succédé, et ses livres sont aujourd'hui très recherchés par les collectionneurs.

As for Kazuhiko Motomura and Robert Frank, they remained close friends throughout their lives. Sarah Greenough, senior curator and head of the department of photographs at the National Gallery of Art, has said that Motomura and Frank «were devoted [to each other], even though Robert didn't speak Japanese and Motomura didn't speak English.» The Dutch photographer Machiel Botman, who traded books back and forth with Motomura for several years, provides some possible insight into the closeness of Motomura's friendship with Frank despite the language barrier. As he says on his blog, «It is strange we never understood each other's words while we talked. Until translated I could only guess what he said... Perhaps we spoke with our eyes. One time in Amsterdam I had dinner with him... There was nobody to help with the language; the conversation was about photobooks, philosophy, the dinner... Now I realize it was mostly the personality of this one man that made all that possible. His presence alone implicated many layers of kindness and trust.»

Motomura et Robert Frank sont restés des amis très proches toute leur vie. « Ils étaient profondément attachés l'un à l'autre, même si Frank ne parlait pas japonais et Motomura pas anglais », souligne Sarah Greenough, conservatrice en chef du département photographie à la National Gallery of Art. Le photographe néerlandais Machiel Botman, qui a échangé des livres avec Motomura pendant plusieurs années, offre un éclairage sur cette amitié malgré la barrière linguistique. « Il est étrange que nous ne comprenions jamais les mots de l'autre quand nous parlions, écrit-il sur son blog. Sans traduction, je ne pouvais que deviner ce qu'il disait... Peut-être communiquions-nous par le regard. Un soir à Amsterdam, nous avons dîné ensemble... Personne n'était là pour nous servir d'interprète ; nous avons évoqué les livres photos, la philosophie, le dîner... Aujourd'hui, je réalise que c'est avant tout la personnalité de cet homme qui a rendu tout cela possible. Sa simple présence véhiculait des couches infinies de bienveillance et de confiance. »

A Visit to the Benrido Collotype Atelier by Pete Duval

Visite de l'atelier Benrido et de ses collotypes par Pete Duval

Near the end of my stay in Japan, I board the bullet train to Kyoto. My destination: the collotype atelier-or workshop--where Benrido produces its fine collotype prints. The workshop is one of only two such commercial collotype printers in the world, both of which reside in Kyoto. Benrido is the only one that still produces color collotypes.

Vers la fin de mon séjour au Japon, je monte à bord du Shinkansen pour Kyoto. Ma destination : l'atelier de collotype où Benrido réalise ses tirages d'art. Cet atelier est l'un des deux derniers imprimeurs commerciaux au monde à maîtriser cette technique – et le seul à proposer des collotypes en couleur. Tous deux sont installés à Kyoto.

Riding the bullet train delivers an unnerving, exhilarating experience, one that restores one's faith in a number of things: among them, the value of public transportation. The ride is so smooth, the feeling of harnessed power so palpable, it's hard not to feel buoyant about such a triumph of engineering and aesthe-

tics-right down to the hushed interior acoustics, the cairn female voice announcing ETAs and station stops, and the wide windows that look out on Japanese vistas. The rush is akin to the sensation you get in an airliner just before takeoff-if you just kept blasting along just above ground level. The world outside wheels past as the train devours the tracks, rushing among ragged mountains, their ridgelines smudged by low clouds the color of soiled cotton balls. Then, suddenly, the vistas flash open onto plains of flooded squares that mirror the sky and the tendrils of blue-gray smoke wafting from piles of refuse burning at intersections. Sometimes a causeway through the rice paddies leads to raised cemetery plots, crowded islands of the dead, with their narrow tombstones and wooden to-ba. It's the Japan of my imagination made thrillingly real.

Voyager en Shinkansen procure une expérience à la fois déstabilisante et grisante, de celles qui restaurent la foi en certaines choses – en l'efficacité des transports publics, par exemple. Le trajet est d'une douceur parfaite, la puissance domptée si tangible qu'on ne peut s'empêcher d'être saisi par ce triomphe à la fois technique et esthétique : depuis l'acoustique feutrée de l'habillage jusqu'à la voix féminine, sereine, qui annonce les heures d'arrivée et les arrêts, en passant par les larges baies vitrées cadrant des paysages japonais. L'adrénaline rappelle celle qu'on éprouve dans un avion au moment du décollage – si l'appareil filait à toute allure à quelques mètres du sol. Dehors, le monde défile : montagnes aux crêtes déchiquetées, leurs lignes de faite estompées par des nuages bas, gris comme du coton sale. Puis, soudain, le paysage s'ouvre sur des plaines quadrillées de rizières inondées, miroirs du ciel et des volutes de fumée bleuâtre s'échappant des tas d'ordures brûlés aux carrefours. Parfois, une chaussée surélevée traverse les champs pour mener à des parcelles funéraires, îlots surpeuplés de morts, avec leurs stèles étroites et leurs tōba en bois. Le Japon de mon imagination, rendu palpitant de réalité.

I get off at the Kyoto station and use my iPhone to navigate the narrow streets of the city. There are no sidewalks. This is the working sector, all business, no elegant Zen temples. It's not a long walk, and I'm early. Like its counterpart in Tokyo, the Benrido building here is unremarkable on the outside. Inside I'm met by Suzuki-san, the no-nonsense CEO, who leads me up to his office. There, I show him some of the photos I took on our night out in Golden Gai the previous week, and he laughs at the one of him slurping noodles in the dark claustrophobic bar. He shows it to the workshop manager, Suzuki Kohei (no relation), who smiles. Yes, nice. Time for the tour. Contemporary colotype production makes use of 160-year-old technology developed in France by Alphonse-Louis Poitevin. Though it was eventually replaced by less expensive, more efficient commercial photography processes, colotypes were favored by Alfred Stieglitz and are still treasured for the richness of their almost limitless tonal range. It's a time-intensive process-multi-register color prints can take weeks, if not months, to create-but the results are nothing short of gorgeous. (One occasionally comes across strikingly beautiful 19th-century colotype postcards.) Developed in Europe, colotype fits comfortably within the Japanese traditional aesthetic, especially as that aesthetic is made manifest in the photobook. As Ryuichi Kaneko, a historian of the Japanese photobook, says, «The kind of information carried in this analog technique speaks directly to the human spirit.»

Je descends à la gare de Kyoto et utilise mon téléphone pour me faufiler dans les ruelles étroites de la ville. Pas de trottoirs. Nous sommes dans un quartier strictement industriel – pas de temples zen élégants en vue. La marche est courte, et j'arrive en avance. Comme son homologue tokyoïte, le bâtiment de Benrido n'a rien d'extraordinaire vu de l'extérieur. À l'intérieur, M. Suzuki, le PDG sans détour, m'accueille et me conduit à son bureau. Je lui montre quelques photos prises lors de notre soirée à Golden Gai la semaine précédente, dont celle où il engloutit des nouilles dans un bar sombre et exigü. Il éclate de rire en la voyant, puis la montre au responsable de l'atelier, Suzuki Kohei (aucun lien de parenté), qui sourit. « Oui, pas mal. » Place à la visite. La production contemporaine de colotypes repose sur une technologie vieille de 160 ans, mise au point en France par Alphonse-Louis Poitevin. Bien que remplacée par des procédés commerciaux moins coûteux et plus rapides, cette technique était prisée par Alfred Stieglitz et reste appréciée pour la richesse de sa gamme tonale, quasi illimitée. Le processus est long : un tirage couleur multi-plaques peut demander des semaines, voire des mois – mais le résultat est sublime. (On tombe parfois sur des cartes postales colotypes du XIXe siècle, d'une beauté saisissante. Née en Europe, cette méthode s'intègre parfaitement à l'esthétique traditionnelle japonaise, surtout telle qu'elle s'incarne dans le livre photo. Comme le souligne Ryuichi Kaneko, historien

de ces ouvrages : « Le type d'information véhiculé par cette technique analogique parle directement à l'âme humaine. »

The week before, I'd accompanied Suzuki-san and Tsuyoshi on a visit to a letterpress printer in Tokyo-basically one guy running a small shop, a gloriously cramped spaced jammed with the pressman's analog kit and paraphernalia, cubbies teeming with Japanese-character fonts and sorts, press machine parts on the floor. He had ink-stained hands and an eccentric demeanor, a seemingly permanent glow-or maybe a 1000-yard stare that I recognized in other pressmen I've known. I remembered a guy I used to play chess with, a printer I knew only as E. J., who would sleep in his car and show up for games in ink-stained jeans and a countenance similar to that of the illuminati. There must be something about the work; the exhausting attention to detail, all that time spent in the insular world of the print shop. (My own brief experience setting type years before was enough to demonstrate to me what the maddeningly exacting process of assembling forms might do to one's body and mind, to say nothing of the soul.) This same intense and insular vibe can be felt at Benrido's Kyoto studio, which is staffed by a cadre of artisans, men and women with decades of experience in the process. There's a term in neoclassical economic theory-the «disutility of work»-that reveals capitalism's ideological assumptions about labor, essentially that work is unpleasant and only gets more so as it drags on. But the Benrido artisans are so clearly people who love what they do, in large part because-I imagine-they're so connected to the product of their labor. It must feel good to know that not many people in the world can do what you do. When I meet master printer Osamu Yamamoto, he seems to glow with pride. It feels good just to stand next to the man.

La semaine précédente, j'avais accompagné M. Suzuki et Tsuyoshi chez un imprimeur typographe à Tokyo – un homme seul tenant un petit atelier, un espace glorieusement encombré de matériel analogique : casiers débordant de caractères et de fonts japonais, pièces de machine éparpillées au sol. Il avait les mains tachées d'encre et une démarche excentrique, comme illuminé – ou peut-être était-ce ce regard lointain, celui des vétérans, que j'avais déjà croisé chez d'autres typographes. Ça m'a rappelé E. J., un partenaire d'échecs, imprimeur lui aussi, qui dormait dans sa voiture et arrivait aux parties vêtu de jeans maculés d'encre, le visage marqué par la même intensité mystérieuse. Il doit y avoir quelque chose dans ce métier : l'attention épuisante au détail, ces heures passées dans l'univers clos de l'atelier. (Mon brève expérience en composition manuelle, des années plus tôt, m'avait suffi pour comprendre l'effet dévastateur – physique et mental – d'un processus d'une précision folle... sans parler de l'âme.) Cette même énergie intense et repliée règne dans l'atelier de Benrido à Kyoto, où travaille une équipe d'artisans, hommes et femmes forts de décennies d'expérience. Il existe un terme en économie néoclassique – « la désutilité du travail » – qui révèle les présupposés idéologiques du capitalisme : le travail serait pénible par nature, et le deviendrait davantage avec le temps. Pourtant, les artisans de Benrido aiment clairement ce qu'ils font, sans doute parce qu'ils sont si proches du fruit de leur labeur. Ça doit être grisant de savoir que peu de gens au monde maîtrisent leur art. Quand je rencontre Osamu Yamamoto, le maître imprimeur, il irradie la fierté. Se tenir à ses côtés est déjà une joie.

Kohei starts the tour in a room where the initial image is captured. (Interestingly, we remove our shoes here-and at each studio-just as though we're entering a private dwelling.) Usually, the team employs digital photography at this stage of the process. It's a fascinating mix of old and new technologies; here, the high-resolution digital image is used to create a large analog negative. But this is not always the employed method. My guide leads me over to the largest camera I've ever seen. It's still used to produce analogue negatives. This thing is huge and imposing. Its lens protrudes from a wall on the other side of which is the camera's chamber, into which we step to examine the subject on a huge ground glass. It occurs to me that we are basically inside the camera itself.

Kohei commence la visite par la salle où l'image initiale est capturée. (Détail remarquable : on retire ses chaussures ici – et dans chaque atelier –, comme si l'on pénétrait dans une maison privée.) À cette étape, l'équipe utilise généralement la photographie numérique. Mélange fascinant d'anciennes et de nouvelles technologies : l'image haute résolution sert ici à créer un négatif analogique géant. Mais ce n'est pas la seule méthode. Mon guide m'emmène vers le plus grand appareil photo que j'aie jamais vu, toujours en service pour produire des négatifs analogiques. L'objectif, imposant, dépasse d'un mur derrière lequel s'étend la chambre noire de

l'appareil. Nous y pénétrons pour observer le sujet sur une plaque de verre dépoli géante. Soudain, je réalise : nous sommes à l'intérieur de l'appareil lui-même.

For instructional purposes the tour follows the steps involved in printing a color image, which requires nine separate registers to build up layers of pigment. Though much of the information given by the artisans along the way is in Japanese, I'm able to understand the basics of the process, which is, conceptually, not overly complicated. At one point, I meet a wiry middle-aged man who explains the process of coating glass plates with the light-sensitive gelatin that, after being exposed to the image, will be washed, dried, and used as the one of the registers to make the print. When I ask Kohei how much experience is required to work at Benrido, he points to a picture on the wall of the same man, much younger. That's him ten years ago. He's still learning.

Pour des raisons pédagogiques, la visite suit les étapes de l'impression d'une image en couleur, qui nécessite neuf plaques distinctes pour superposer les couches de pigment. Bien que les explications des artisans soient majoritairement en japonais, je saisis les principes de base du procédé, conceptuellement peu complexe. À un moment, je rencontre un homme d'âge mûr, sec comme un fil de fer, qui m'explique comment enduire les plaques de verre d'une gélatine photosensible. Après exposition à l'image, celles-ci seront lavées, séchées, puis utilisées comme l'une des matrices pour le tirage. Quand je demande à Kohei combien d'années d'expérience sont nécessaires pour travailler chez Benrido, il désigne une photo au mur : le même homme, beaucoup plus jeune. « Lui, il y a dix ans. Il apprend encore. »

The final room, where the prints are actually made, is dominated by a row of enormous printing presses, each operated by two workers on ladders. The whir of the huge rollers reminds me of the machines in a bakery where I worked one summer; but unlike that place, which lingers in my memory as dark and oppressive (as though I and the other workers were shackled to the rickety whims of those rattling gears and belts), here the feeling is anything but oppressive. No, these workers are happy-or is that the right word? There's something refreshing, encouraging, and profound about their commitment to such an analog process. I don't know why. Perhaps it has something to do with all our soulless digital obsessions and our renunciation of the analog world, with neoliberalism's empty promise of ever-increasing efficiency, as though there were so many wonderful things to do with the time we're saving, so many other wonderful places to be than exactly where.

La dernière salle, où s'effectue l'impression finale, est dominée par une rangée de presses monumentales, chacune manœuvrée par deux opérateurs juchés sur des échelles. Le bourdonnement des cylindres géants me rappelle les machines de la boulangerie où j'avais travaillé un été. Mais contrairement à ce lieu, gravé dans ma mémoire comme un endroit sombre et oppressant (où nous étions enchaînés aux caprices branlants des engrenages et courroies), l'ambiance ici n'a rien d'étouffant. Non, ces travailleurs semblent épanouis – « épanouis » est-il le bon mot ? Il y a quelque chose de rafraîchissant, d'encourageant, voire de profond dans leur dévouement à ce procédé analogique. Je ne saurais dire pourquoi. Peut-être est-ce lié à nos obsessions digitales sans âme, à notre renoncement au monde analogique, ou encore aux promesses creuses du néolibéralisme – cette efficacité toujours plus grande, comme si le temps ainsi gagné nous permettait de faire tant de choses merveilleuses, d'être ailleurs plutôt que précisément là.

Provoke: The Authoritative Volume Reviewed by Evan Laudenslager

Provoke : l'ouvrage de référence Critique par Evan Laudenslager

Published only three times in the late 1960's, Provoke magazine shot post-war Japanese photography into the international spotlight. It's no surprise that the highly sought-after issues are scarce, which has made it challenging for people to access the work within outside of Japan-until now. Steidl Verlag's Provoke: Between Protest and Performance - Photography in Japan 1960-1975, published in conjunction with the exhibition of the same name held at the Albertina Museum in Vienna, Fotomuseum Winterthur in Winterthur, Switzerland, LE BAL in Paris, and the Art Institute of Chicago, brings together all three of the original issues as well as photographs and essays by other notable contemporaries. Finally, Provoke can be accessed by all.

Publié seulement trois fois à la fin des années 1960, le magazine Provoke a projeté la photographie japonaise d'après-guerre sous les projecteurs internationaux. Sans surprise, ses numéros, aujourd'hui très recherchés, se font rares – ce qui rendait leur contenu difficilement accessible en dehors du Japon. Jusqu'à aujourd'hui. L'ouvrage Provoke : Between Protest and Performance – Photography in Japan 1960-1975, édité par Steidl Verlag en parallèle de l'exposition éponyme (présentée à l'Albertina Museum de Vienne, au Fotomuseum Winterthur en Suisse, à LE BAL à Paris et à l'Art Institute of Chicago), réunit les trois numéros originaux, ainsi que des photographies et essais de leurs contemporains les plus marquants. Provoke est enfin accessible à tous.

There is an unmistakable kinetic energy to the distinctive genre of post-war Japanese photography—a politically charged and deeply sensual collective act of defiance and a declaration of freedom from institutional bondage both immediate and latent. Thanks in large part to the short-lived but influential photo magazine Provoke, photography in Japan during the 1960s and 70s became a locus for activists, artists, and performers of all creeds, a unifying catalyst for critical inquiry and expression around which a monumentally significant tide of elevated seeing could come to wash away the soot of conflict. Provoke: Between Protest and Performance—Photography in Japan 1960/1975, the catalog accompanying the world's first exhibition about Provoke and its founders, attempts to amalgamate the vast and diverse range of images and writings produced in this prolific period into a single authoritative volume. And against all odds, it succeeds.

Un élan indéniable anime la photographie japonaise d'après-guerre : un geste collectif, à la fois engagé et profondément sensuel, un défi lancé et une libération des contraintes institutionnelles, explicites ou larvées. Portée par Provoke – éphémère mais marquant –, la photographie japonaise des années 1960-1970 s'est imposée comme un carrefour pour activistes, artistes et performeurs de tous horizons, un creuset où pensée critique et expression fusionnaient pour soulever une lame visuelle capable d'emporter les résidus de la guerre. Provoke : Between Protest and Performance – Photography in Japan 1960/1975, catalogue de la première rétrospective mondiale sur le magazine et ses fondateurs, ambitionne de condenser l'immensité et la diversité des œuvres et écrits de cette décennie prolifique en un seul ouvrage de référence. Mission accomplie.

Provoke, a small-scale magazine published only three times in Japan between 1968 and 1969, nevertheless gave rise to its own artistic period. It was where singular photographers Yutaka Takanashi and Takuma Nakahira joined forces with critic and photographer Taki Koji and writer Takahiko Okada to question traditions of aesthetics and activism in photography in relation to the sweltering social climate in Japan, specifically in Tokyo where they lived and worked. The movement was, more than anything, an intense interrogation of stifling tradition and stolid compliance. The catalog examines the work of these core members of Provoke in conjunction with the culture of cathartic performance and mass protest that fueled and followed the brief life of the magazine itself. Placing these myriad parts in context was hardly an easy task.

Provoke, petit magazine publié seulement trois fois entre 1968 et 1969 au Japon, a donné naissance à une période artistique à part entière. C'est là que les photographes Yutaka Takanashi et Takuma Nakahira, rejoints par

le critique et photographe Kōji Taki et l'écrivain Takahiko Okada, ont uni leurs forces pour remettre en cause les traditions esthétiques et militantes de la photographie, au cœur d'un climat social étouffant – celui de Tokyo, où ils vivaient et travaillaient. Plus qu'un mouvement, ce fut une interrogation radicale des conformismes étouffants et des rigidités institutionnelles. Le catalogue analyse l'œuvre de ces membres fondateurs en la résituant dans la culture de la performance cathartique et des manifestations de masse qui ont nourri puis survécu à la brève existence du magazine. Reconstituer ce puzzle complexe n'avait rien d'évident.

The volume and its accompanying exhibition were made possible through extensive collaboration between The Art Institute of Chicago, LE BAL (Paris), Fotomuseum Winterthur (Switzerland), and the Albertina Museum in Vienna. The lack of adequate translations or any translations at all of writings from the Provoke period, combined with the rarity of physical copies and photographs from that era, means that much of the content of this catalog is seeing the light of day outside of Japan for the very first time. It is an achievement that took immeasurable efforts of translation, factual and subjective consultation, and curatorial dexterity. The result is that, finally, there exists a cohesive and articulate documentation of Provoke.

Ce volume et son exposition associée ont vu le jour grâce à une collaboration étroite entre l'Art Institute of Chicago, LE BAL (Paris), le Fotomuseum Winterthur (Suisse) et l'Albertina Museum (Vienne). L'absence de traductions – qu'elles soient partielles ou inexistantes – des textes de l'époque Provoke, couplée à la rareté des exemplaires physiques et des photographies, faisait de ce catalogue une première : la plupart de ses contenus sont révélés hors du Japon. Un travail colossal – traduction, recoupements factuels et subjectifs, expertise commissariale – a été nécessaire. Le résultat est là : une documentation cohérente et éclairante sur Provoke existe enfin.

Flipping through the pages of the book is itself an inundating experience. Many spreads are full-bleed, contained only by the physical barriers of the pages themselves—their palpable inertia blurring the barriers between image and reality, between preserved past and tangible present. An objective behind much of the photography in Provoke was in fact to eradicate the preciousness of the image and the sanctity of its physical manifestations in order to elicit a more direct, critical, and cathartic experience of seeing. This approach captures a reality that only the camera is capable of translating, the brief moments undefinable by any other form of representational language. As Yutaka Takanashi stated in his preface to the first issue of Provoke, «In such instances, language transcends its fixed, conceptualized self, and is transformed into a new language, or rather a new idea. [...] This is why we have been so bold as to give Provoke the subtitle 'Provocative Materials for Thought.'»

Feuilleter ce livre est une expérience immersive. Les pleines pages, débordantes d'images, ne sont contenues que par les bords physiques des feuilles – leur inertie tangible brouillant les frontières entre l'image et le réel, entre un passé préservé et un présent palpable. L'objectif de la photographie dans Provoke était justement d'abolir le fétichisme de l'image et l'aura de ses supports matériels, pour provoquer une vision plus directe, critique, cathartique. Cette démarche saisit une réalité que seul l'appareil photo peut restituer : ces instants fuyants, indéfinissables par tout autre langage représentationnel. Comme l'écrivait Yutaka Takanashi dans le préambule du premier numéro : « Dans ces cas-là, le langage dépasse sa forme figée, conceptualisée, pour se muer en une nouvelle langue, ou plutôt en une nouvelle idée. [...] C'est pourquoi nous avons osé sous-titrer Provoke : 'Matériaux provocateurs pour la pensée.' »

The catalog features each issue of the magazine reprinted in succession, providing the closest experience many have had to actually reading the original copies, of which startlingly few were produced. By allowing the reader to sift through the issues in such a seamless, direct fashion, the book concretely imparts a weighty significance to the publication and emphasizes the startling independence that placed it, in its existence somewhere in between politics and art, so far outside the traditional expectations of what photography could accomplish both viscerally and externally.

Le catalogue reproduit intégralement les trois numéros du magazine à la suite, offrant la meilleure approximation possible de la lecture des originaux – dont le tirage fut dérisoire. En permettant une exploration fluide et directe de ces pages, l'ouvrage restitue le poids symbolique de la publication et souligne son indépendance

radicale : à mi-chemin entre politique et art, *Provoke* dépassait largement les attentes traditionnelles de ce que la photographie pouvait accomplir, tant sur le plan sensible qu'externe.

The book is broken up into three sections: «Protest,» «Provoke,» and «Performance,» each interspersed with essays, diaries, and manifestos from Provoke-era writers as well as articles by modern authorities on the subject. The narrative arc of these three categories is an effective and encompassing definition of what inspired Provoke, what it grew to be, and what influence it ultimately wielded. The works of relevant photographers who were not directly involved in the publication of Provoke are also included—from Kikuji Kawada's The Map, a soaring and wrenching metaphor for spiritual struggle and direction, to Nobuyoshi Araki's own early images of protest that preceded his now championed later work. The inclusive nature of the book accessibly contextualizes Provoke, as opposed to placing it on an untouchable critical pedestal.

L'ouvrage s'articule en trois parties : « Protestation », « Provoke », « Performance », entrelaçant essais, journaux intimes et manifestes de l'époque, ainsi que des textes contemporains signés par des spécialistes du sujet. Cette trilogie narrative offre une définition à la fois efficace et globale : ce qui a inspiré *Provoke*, ce qu'il est devenu, et l'influence durable qu'il a exercée. Y figurent aussi des travaux de photographes proches, bien que non directement liés au magazine – de *The Map* de Kikuji Kawada, métaphore envoûtante et déchirante de la quête spirituelle, aux premières images militantes de Nobuyoshi Araki, prélude à son œuvre ultérieure, aujourd'hui célébrée. Cette approche inclusive resitue *Provoke* dans son contexte, sans l'ériger sur un piédestal intouchable.

For all of the social commentary and political context surrounding Provoke, to see it printed is an undeniably emotional experience. As purely aesthetic devices, the images are both graphically unnerving and collectively trance-inducing, forming a visual tapestry of noise that inundates and swaddles the viewer with the gritty purity of photography unhinged. Beyond the strictly visual, they are empathetic and visceral translations of interpersonal and communally intimate moments. From the city street to the bedroom, we feel the brutal emotionality of nation in a collective crisis, seeking solace and change in hostile and uncharted territory. To see these images is not to just stop at blind sentiment, but to feel them deeply as well. The result is to feel and think critically all at once, and perfectly in balance. Provoke championed this in the 1960s, and Provoke: Between Protest and Performance does the same for us today.

Au-delà des commentaires sociaux et du contexte politique, découvrir *Provoke* imprimé reste une expérience profondément émouvante. Sur le plan purement esthétique, les images dérangent par leur graphisme tout en plongeant le spectateur dans une transe collective – une tapisserie visuelle de bruit qui submerge et enveloppe, portée par la pureté âpre d'une photographie libérée. Mais elles vont plus loin que le visuel : ce sont des traductions empathiques et viscérales de moments intimes, à la fois personnels et partagés. De la rue à la chambre, elles restituent la brutalité émotionnelle d'une nation en crise, en quête de réconfort et de changement sur un territoire hostile et inconnu. Les regarder, ce n'est pas s'arrêter à un sentiment vague, mais les éprouver en profondeur. Le résultat ? Penser et ressentir, simultanément, en parfait équilibre. *Provoke* l'incarnait dans les années 1960 ; *Provoke : Between Protest and Performance* le réactualise pour nous aujourd'hui.

Takuma Nakahira, one of the founders of and chief contributors to Provoke, was best known as an essayist. One of the magazine's guiding principles was that while photographic images are unable to completely represent an idea in the way that language does, they can provoke language, thereby yielding new thoughts, interpretations, and means of expression. Even though Provoke only ran for three issues, its first published in 1968 and its last in 1969, it nevertheless marked the beginning of a profound evolution in Japanese photography.

Takuma Nakahira, l'un des fondateurs et principaux contributeurs de *Provoke*, était avant tout connu comme essayiste. L'un des principes directeurs du magazine était que, si les images photographiques ne peuvent pas représenter une idée aussi complètement que le langage, elles peuvent provoquer le langage, donnant ainsi naissance à de nouvelles pensées, interprétations et formes d'expression. Bien que *Provoke* n'ait publié que trois numéros – le premier en 1968, le dernier en 1969 –, il marqua pourtant le début d'une évolution profonde de la photographie japonaise.

The magazine's photographic style tended toward are-bure-boke photography, which translates roughly to «grainy, blurry, out of focus.» This style is on full display in Nakahira's 1970 debut photobook, For a Language to Come. The subjects of his images often take a few moments to reveal themselves, emerging from smoke or shadow or imperfect focus to take shape in the viewer's mind in a way that more detailed photography might not have allowed.

Le style photographique du magazine tendait vers l'are-bure-boke – soit, approximativement, « granuleux, flou, hors de focus ». Ce style s'exprime pleinement dans le premier livre de photographies de Nakahira, *For a Language to Come* (1970). Les sujets de ses images mettent souvent quelques instants à se révéler, émergent de la fumée, de l'ombre ou d'un flou imparfait pour prendre forme dans l'esprit du spectateur, d'une manière qu'une photographie plus détaillée n'aurait pas permise.

In the book's first image, a woman's reclining figure appears sketched in what might be soap on a window, shot from a low angle. Directly above the woman, a sign reads «Open.» The figure's back is to the camera, such that she is looking into the shop along with the viewer. It's a deceptively straightforward image, with much to unpack or interpret just beneath the surface. Another image that appears later in the book echoes this composition. In it, a crowded bus is captured from the inside in soft focus and shadow. The one detail the observer can clearly make out appears to be an advertisement hung from the roof directly above the passengers, just as the «Open» sign appears above the vague image of the woman in the opening photograph of the book. The riders of the bus are indistinct bundles of shadow, but the sign seems clear despite being out of focus.

Dans la première image du livre, une silhouette de femme allongée semble esquissée – peut-être au savon – sur une vitre, cadrée depuis un angle bas. Juste au-dessus d'elle, une enseigne indique «Open». La femme tourne le dos à l'objectif, comme si elle observait elle aussi l'intérieur du magasin avec le spectateur. C'est une image en apparence simple, mais riche en sous-entendus ou en interprétations possibles. Plus loin dans l'ouvrage, une autre photographie reprend cette composition. On y voit l'intérieur d'un bus bondé, saisi en douceur de focus et dans l'ombre. Le seul détail distinctement identifiable semble être une publicité suspendue au plafond, juste au-dessus des passagers, à l'instar de l'enseigne «Open» surplombant la silhouette floue de la femme dans la première image. Les voyageurs ne sont que des masses indistinctes d'ombres, mais l'affiche, bien que floue, paraît étrangement claire.

It is remarkable that Nakahira had only been shooting for seven years when For a Language to Come was published. His thoughts on the intersection of and struggle between imagery and language are so advanced and fully formed that they could easily have come from someone who had been pondering these meanings for decades: «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 expression of language.

Il est remarquable que Nakahira ne photographiait que depuis sept ans lors de la publication de *For a Language to Come*. Ses réflexions sur l'intersection et la tension entre image et langage sont si abouties qu'elles pourraient émaner d'un artiste ayant médité ces questions pendant des décennies : « On a pu déclarer qu'elles possédaient un sens autonome, opposé au langage, et parler d'un 'langage des images' comme d'une réalité. Pourtant, ces idées sont assurément erronées. Les images hantent le langage comme une ombre, elles le doublent et lui donnent corps, et dans certains cas, elles en provoquent l'expression. »

Nakahira was using images to challenge the very notion of language while simultaneously reshaping and reaffirming it, as exemplified by his approach to an object as simple as a tree. «When we say the word 'tree,»' Nakahira wrote, «which is not a particular tree in reality, we see only the meaning of trees in general. Yet, by meticulously looking at a single tree before us 'now,' the word tree we had, together with the concept and meaning it held, is forced to disintegrate.» He goes on to say that this image of a tree can expand «the truth that the word 'tree' has for the individual viewer.» «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, Nakahira continues, concluding his thoughts about the photograph of the tree. «Indeed, the level of the image is tightly connected to the level of language.

Nakahira utilisait les images pour remettre en cause la notion même de langage tout en le réinventant et en le réaffirmant, comme en témoigne sa façon d'aborder un objet aussi simple qu'un arbre. « Quand nous prononçons le mot 'arbre' », écrit-il, « qui ne renvoie pas à un arbre particulier dans la réalité, nous n'en percevons que le sens général. Pourtant, en observant méticuleusement un seul arbre devant nous, 'maintenant', le mot 'arbre' que nous avions, avec le concept et la signification qui lui étaient attachés, est forcé de se désintégrer. » Il ajoute que cette image d'arbre peut élargir « la vérité que le mot 'arbre' revêt pour chaque spectateur », avant de poursuivre : « Que les mots de chaque personne regardant l'arbre dans une même photographie s'en trouvent amplifiés ou non dépend de la profondeur de son lien avec le langage de celui qui regarde. » Et de conclure : « En effet, le niveau de l'image est étroitement lié à celui du langage. »

Given the precision of Nakahira's writing and the intricacy of his philosophy, one might reasonably expect the images contained in For a Language to Come to feel overthought or even sterile, but they are instead dynamic and powerful. While they never feel offhand or accidental, they also don't feel composed in any traditional sense, and many of them have a sense of urgency and movement that would have been impossible to obtain through a more formalized technique.

Malgré la précision de l'écriture de Nakahira et la complexité de sa philosophie, on pourrait s'attendre à ce que les images de *For a Language to Come* paraissent suranalysées, voire stériles. Or, elles sont dynamiques et puissantes. Sans jamais sembler improvisées ou fortuites, elles échappent aussi à toute composition traditionnelle, et beaucoup dégagent une sensation d'urgence et de mouvement qu'une approche plus formaliste n'aurait su capturer.

Power lines, for example, make repeated appearances in the photographs, usually as a byproduct of Nakahira's approach to framing. In one image, however, they take center stage as the subject, stretching across a two-page spread. Here, the city below is almost entirely lost to grain and shadow, a large building and a waterway becoming footnotes to the symphony above. The power lines sprawl poetically across the pages, their angles and thicknesses varying, with the occasional vertical binding tying two lines together. The effect forms something like a hybrid of architecture and sheet music. In a later photograph a similar array of lines shot at a greater distance from another building—this time a factory—is reduced to little more than shapes and plumes of smoke. Several other shots are simply of waves and foam of the sea as it meets land, and whether owing to or in spite of the are-bure-boke style of the images, these photographs are as rewarding to ponder as the sea itself. The immediacy of his images allows the viewer to feel the continued movement of those waves as the sea gathers and breaks again and again against the shore. Nakahira's approach to photography in For a Language to Come comes from complicated ideas and a clear sense of purpose, but it isn't without flashes of whimsy. On one spread, a street vendor's cart featuring hundreds of men's fedoras is featured opposite a large outdoor advertisement for women's undergarments. Elsewhere, a topless woman appears to be laughing in a shot that is almost entirely white, and its brightness punctures the darkness found in many of his other images.

Les lignes électriques, par exemple, reviennent souvent dans ses photographies, généralement comme sous-produit de son cadrage. Dans une image cependant, elles deviennent le sujet central, s'étirant sur une double page. La ville en contrebas y est presque entièrement engloutie par le grain et l'ombre, un grand bâtiment et une voie d'eau réduits à de simples notes en bas de page face à la symphonie aérienne des câbles. Ceux-ci s'étendent avec poésie, leurs angles et épaisseurs variant, ponctués çà et là par des attaches verticales reliant deux fils entre eux. L'effet évoque une hybridation d'architecture et de partition musicale. Plus loin, un réseau similaire de lignes, capté à plus grande distance depuis un autre bâtiment – cette fois une usine –, se réduit à des formes et des panaches de fumée. D'autres clichés ne montrent que les vagues et l'écume de la mer heurtant la terre. Qu'elles doivent leur force ou qu'elles la doivent malgré le style *are-bure-boke*, ces images se révèlent aussi fascinantes à contempler que la mer elle-même. L'immédiateté de ses photographies permet de ressentir le mouvement perpétuel des vagues, la mer se formant et se brisant sans cesse contre la côte. L'approche de Nakahira dans *For a Language to Come* puise dans des idées complexes et un dessin clair, mais

elle n'est pas sans éclats de fantaisie. Sur une double page, un étal de vendeur ambulant couvert de centaines de fedoras masculins fait face à une grande publicité extérieure pour des sous-vêtements féminins. Ailleurs, une femme seins nus semble rire dans une image presque entièrement blanche, sa luminosité tranchant avec l'obscurité présente dans nombre de ses autres clichés.

Nakahira would continue to evolve as a photographer and an essayist throughout his life. His seemingly relentless self-criticism led to him distancing himself from For a Language to Come only a few short years after its publication. The images themselves remain, however, and provide a remarkably powerful journey for any viewer even decades later. By shunning the idea of photography merely as documentation, or «the pointless proof that a tree is a tree,» as Nakahira wrote, he attempted to burrow deeper into his own understanding of language and photography and how the two intertwine. He sought to challenge those ideas within his viewers as well, which is a trickier proposition entirely. In this, he seems to have succeeded.

Nakahira continuerait d'évoluer en tant que photographe et essayiste tout au long de sa vie. Son autocritique apparemment implacable le poussa à prendre ses distances avec *For a Language to Come* seulement quelques années après sa publication. Les images, cependant, subsistent et offrent un voyage d'une puissance remarquable pour tout spectateur, même des décennies plus tard. En rejetant l'idée de la photographie comme simple documentation, ou «la preuve inutile qu'un arbre est un arbre», comme l'écrivit Nakahira, il tenta de creuser plus profondément sa propre compréhension du langage et de la photographie, et de leur entrelacement. Il chercha aussi à défier ces idées chez ses spectateurs, ce qui s'avère une entreprise bien plus délicate. En cela, il semble avoir réussi.

Raining in Yokosuka by Pete Duval

Pluie à Yokosuka par Pete Duval

«The scars are very similar to photo graphs for me, almost the same in nature. Both are recorded memories of past events, made visible in the present. Scars and photographs awaken the memories of the past that cannot be brought back to the present.» Miyako Ishiuchi

« Les cicatrices sont pour moi très semblables aux photographies, presque de même nature. Ce sont l'une et l'autre des mémoires enregistrées d'événements passés, rendues visibles dans le présent. Cicatrices et photographies réveillent les souvenirs d'un passé qui ne peut être ramené au présent. » – Miyako Ishiuchi

Traveling south by train to Yokosuka, Tsuyoshi and I leave the limits of Tokyo proper to curve through sprawling suburbs with low uniform roofs, views that open out occasionally, dramatically, onto playgrounds, neat squares within squares, where kindergarteners chase each other wearing yellow construction helmets. Mostly, the vistas seem scrubbed and clean, efficient and livable. But sometimes, rarely, you glimpse flashes of the kind of weathered surfaces-pocked, streaked, and rusted that fascinate Miyako Ishiuchi, the photographer we're on our way to interview at her home.

En prenant le train vers le sud, Tsuyoshi et moi quittons les limites de Tokyo proprement dite pour traverser des banlieues tentaculaires aux toits bas et uniformes. Parfois, le paysage s'ouvre de façon spectaculaire sur des aires de jeux, carrés nets emboîtés les uns dans les autres, où des enfants de maternelle se poursuivent, coiffés de casques de chantier jaunes. Pour l'essentiel, les vues défilent, lisses et propres, efficaces et habitables. Mais de temps en temps, rarement, on entrevoit des éclats de ces surfaces usées – piquées, striées, rouillées –, qui fascinent Miyako Ishiuchi, la photographe que nous allons interviewer chez elle.

But first, in a fast-food restaurant, we meet Tetsu, the videographer. It's his birthday. He's an accomplished still photographer as well, and he's excited about meeting someone whose work he admires, a fantastic birthday present. While he and Tsuyoshi make sure they have the equipment they need and that it's in working order, I jot down some additional questions for Ishiuchi. Her images are not overtly political, but there's clearly a subtext there; and I'm interested in how she might draw a connection between this subtext and the more obvious delight she takes in surfaces, in what might be called «time's writing»—be those surfaces the mottled walls of her hometown, or the scarred skin of aging women, or the stained fabrics of Hiroshima victims' clothing.

Mais d'abord, dans un fast-food, nous rencontrons Tetsu, le vidéaste. C'est son anniversaire. Photographe accompli lui aussi, il est ravi à l'idée de rencontrer une artiste dont il admire le travail – un cadeau d'anniversaire idéal. Pendant qu'il vérifie avec Tsuyoshi le matériel et son bon fonctionnement, je note quelques questions supplémentaires pour Ishiuchi. Ses images ne sont pas ouvertement politiques, pourtant un sous-texte s'y devine. J'aimerais lui demander comment elle établit un lien entre ce sous-texte et le plaisir évident qu'elle prend aux surfaces, à ce qu'on pourrait appeler «l'écriture du temps» – qu'il s'agisse des murs tachetés de sa ville natale, de la peau marquée des femmes vieillissantes ou des tissus souillés des vêtements des victimes d'Hiroshima.

Earlier in the week, I walked the empty stalls and corridors of the Tsukiji fish market a few blocks from my Airbnb apartment. It's one of the oldest markets in the world, and given my own affinity for such weathered surfaces, I wandered in a state of exaltation. Severed tuna heads lay on the damp floors, strewn ice melting into rusting iron drains. Years of scrawl over oxidized patinas. Why are such surfaces so-for want of a better word-satisfying? It's a feeling akin to the aura of cemetery lichen; it's the aesthetic of authenticity, on its most basic level, a language of time and loss that speaks directly to one's eye in a language that neoliberal corporate ideology seeks to erase, as it makes over the world in its bland image. It's old school. It's real. It's proof that the world operates according to its own logic, beyond our egos and beyond our will, a fact both comforting and terrifying. It is otherness made visual.

Plus tôt dans la semaine, j'ai arpenté les allées désertes et les couloirs du marché aux poissons de Tsukiji, à quelques rues de mon appartement Airbnb. L'un des plus anciens marchés du monde. Et compte tenu de ma propre attirance pour ces surfaces usées par le temps, j'y ai déambulé en état d'exaltation. Des têtes de thons sectionnées gisaient sur le sol humide, la glace éparse fondant dans des égouts de fer rouillé. Des années de graffitis sur des patines oxydées. Pourquoi de telles surfaces sont-elles – faute de meilleur mot – si gratifiantes ? C'est une sensation proche de l'aura des lichens sur les pierres tombales ; une esthétique de l'authenticité, à son niveau le plus élémentaire, un langage du temps et de la perte qui parle directement à l'œil, dans une langue que l'idéologie néolibérale cherche à effacer en remodelant le monde à son image aseptisée. C'est old school. C'est réel. C'est la preuve que le monde fonctionne selon sa propre logique, au-delà de nos egos, au-delà de notre volonté – un fait à la fois rassurant et terrifiant. C'est l'altérité rendue visible.

Tsuyoshi, Tetsu, and I walk from the fast food restaurant to Ishiuchi's house in the rain, meeting Mr. Suzuki on the way. She lives in an unremarkable structure on a corner not far from the water. She meets us at the door with her gallerist, and we remove our shoes and, amid the customary greetings, sit around a long table in a small room, the windows looking out onto her garden, through which finches flit and a cat slinks close to the ground. The gallerist hovers and translates and slides flyers of Ishiuchi's upcoming exhibition on Frida Kahlo's clothing and effects across the table. She sends and receives faxes. Ishiuchi doesn't use email or texting to communicate; you can fax her, and she'll fax back. That's it. If this seems like an indulgence, it is one I completely understand. Because I do not speak the language, I must simply observe as Mr. Suzuki

and Tsuyoshi discuss where the interview will take place, which of her photographs will appear in the Benrido book, and other things I can't determine from context. Ishiuchi waits a dignified length of time before shifting the focus to an obvious question: who is this man sitting at my table. I smile and extend my fingernail-bitten hand. Hello. I am Pete. How are you? I bow slightly. It is nice to meet you. She turns back to Tsuyoshi and Mr. Suzuki. Well? Pete-san is «the writer.» Her controlled serious expression softens for a moment, but I can tell she's still perplexed. The writer? We move to the zashiki, where Tetsu sets up the equipment. Ravens call to each other out in the world. A gorgeous light, the soft natural glow of this rainy coastal day softened further by the paper doors, effuses onto the grid of tatami mats and the palest pink satin sliding door before which Ishiuchi sits to be videotaped. This attention to the finest nuances of light I attribute to the owner's sensitivity to the essences of her medium. But I see it wherever we go in Japan, even in the humblest apartments and homes. Melville is right: The food of the soul is space and light

Tsuyoshi, Tetsu et moi marchons sous la pluie du fast-food jusqu'à la maison d'Ishiuchi, croisant M. Suzuki en chemin. Elle vit dans une construction sans prétention, à l'angle d'une rue près de l'eau. Elle nous accueille à la porte avec son galeriste. Après avoir ôté nos chaussures et échangé les salutations d'usage, nous nous installons autour d'une longue table dans une petite pièce. Les fenêtres donnent sur son jardin, où des pinsons s'agitent et un chat se faufile au ras du sol. Le galeriste s'affaire, traduit, fait glisser sur la table des flyers de sa prochaine exposition sur les vêtements et objets de Frida Kahlo. Il envoie et reçoit des fax. Ishiuchi n'utilise ni email ni SMS : on lui envoie un fax, elle répond par fax. Un point c'est tout. Si cela peut paraître un caprice, je le comprends parfaitement. Ne parlant pas japonais, je me contente d'observer M. Suzuki et Tsuyoshi discuter du lieu de l'entretien, des photographies qui figureront dans le livre Benrido, et d'autres sujets que je ne saisis pas. Ishiuchi attend un temps décent avant de recentrer l'attention sur une question évidente : qui est cet homme assis à ma table ? Je souris, tends ma main aux ongles rongés. « Bonjour. Je m'appelle Pete. Comment allez-vous ? » Je m'incline légèrement. « Enchanté. » Elle se tourne à nouveau vers Tsuyoshi et M. Suzuki. « Alors... ? » « Pete-san est 'l'écrivain'. » Son expression sérieuse et maîtrisée se radoucit un instant, mais je devine qu'elle reste perplexe. « L'écrivain ? » Nous passons dans le zashiki, où Tetsu installe le matériel. Des corbeaux s'interpellent au-dehors. Une lumière magnifique baigne la pièce – cette douce lueur naturelle d'une journée côtière pluvieuse, encore adoucie par les shōji. Elle enveloppe le quadrillage des tatamis et le store coulissant en satin pâle, devant lequel Ishiuchi s'assied pour l'enregistrement. Cette attention aux nuances les plus fines de la lumière, je l'attribue à la sensibilité de l'hôte pour l'essence même de son médium, je la retrouve partout au Japon, même dans les appartements les plus modestes. Melville a raison : « La nourriture de l'âme, c'est l'espace et la lumière. »

The interview begins. As she speaks, her hands move deliberately, delicately, pausing palms-up in her lap in repose. It's hard not to be fascinated with this woman. I read later that when she photographed the clothing and artifacts of the victims of Hiroshima nuclear attack, she became so involved in the objects, she would sometimes whisper to them, as though nurturing a deep intimacy with the inanimate world. Sitting here, now, even though I don't know what she's saying, it's as though she's putting on a clinic in elegance, which makes me feel all the more like a senseless American lump of a man wedged into the corner of the room, a man-child. I try to follow the emotional contours of the interview, wondering when Tsuyoshi asks the questions I prepared, the one about textures and surfaces and their connection to her political subtext. But I'm lost. So be it. Later, after she serves us red beans and gooey rice cake and green tea, Tsuyoshi asks about her use of contact sheets. In the tradition of Magnum, he would like to include images of these sheets to provide a sense of Ishiuchi's selection process. But she says she does not reply on them. She doesn't want to show. She offers an enigmatic thought on the topic : the mundane shots in a contact sheet provide a context that itself wouldn't exist but for the presence of the extraordinary ones. The only ones that count are the ones that count. Period.

L'entretien commence. En parlant, ses mains se meuvent avec délicatesse, s'immobilisent un instant paumes ouvertes sur ses genoux, en repos. Impossible de ne pas être fasciné par cette femme. Je lirai plus tard qu'en photographiant les vêtements et objets des victimes de la bombe d'Hiroshima, elle s'imprégnait tellement de ces reliques qu'elle leur murmurait parfois des mots, comme pour cultiver une intimité profonde avec le monde inanimé.

Assis ici, maintenant, même sans comprendre ses paroles, on dirait qu'elle donne une leçon d'élégance – ce qui ne fait que renforcer mon sentiment d'être un Américain maladroit, une masse informe coincée dans un coin de la pièce, un grand enfant. J'essaie de suivre les contours émotionnels de l'échange, guettant le moment où Tsuyoshi posera mes questions, celles sur les textures, les surfaces, leur lien avec son sous-texte politique. Mais je suis perdu. Tant pis. Plus tard, après nous avoir servi des haricots rouges, des mochi collants et du thé vert, Tsuyoshi l'interroge sur son usage des planches-contacts. À la manière de Magnum, il aimerait en inclure dans le livre pour montrer son processus de sélection. Mais elle répond qu'elle ne s'en sert pas. Elle ne veut pas les montrer. Elle offre cette pensée énigmatique : « Les clichés banals d'une planche-contact n'existeraient même pas sans la présence des images extraordinaires. Seules comptent celles qui comptent. Un point c'est tout. »

We climb the narrow staircase to the narrow to the second floor, where Ishiuchi keeps her darkroom. On the walls are number of working prints of famous shots, of skin and scars, the paper curling like monochrome leaves around the thumbtack. There's a poster of the recently deceased David Bowie. The vibe of the space is the usual controlled artistic chaos of a dedicated fine art photographer. When I spy a contact sheet tacked low in the corner, I want to get closer, but I don't. I ignore it. She tells us she's selling the house, dark room and all. It is time to leave. I seem to sense it before anyone else. She has work to do. We gather at the entrance, take off our slippers, and put on our shoes. As we leave, she gives us an exaggerated salute for my benefit: « See ya soon! »

Nous gravissons l'étroit escalier menant au deuxième étage, où Ishiuchi a installé son laboratoire. Aux murs, plusieurs tirages de travail de ses clichés célèbres – peaux et cicatrices –, leurs bords s'enroulant comme des feuilles monochromes autour des punaises. Un poster de David Bowie, récemment disparu, trône quelque part. L'ambiance de l'espace est ce chaos artistique maîtrisé, typique d'un photographe d'art engagé. Quand j'aperçois une planche-contact punaisée dans un coin, près du sol, l'envie me prend de m'approcher. Je résiste. Je l'ignore. Elle nous annonce qu'elle vend la maison, laboratoire compris. Il est temps de partir. Je semble le sentir avant les autres. Elle a du travail. Nous nous regroupons près de l'entrée, retirons nos chaussettes d'intérieur, enfilons nos chaussures. Au moment de sortir, elle nous adresse un salut exagéré, pour moi surtout : « À très vite ! »

Tsuyoshi, Tetsu, and I decide to take a tour the areas of downtown Yokosuka that figure in her photo graphs. The rain picks up, so we stop in at a convenience store to buy an umbrella. There I begin to hear snatches of English. Rough American guys walking with their fists balled in their pockets, eyeballing me. It is only later, when we're sitting in an American bar that caters to U.S. Naval personnel that I realize the bright green design on the umbrella is of a little girl hugging a small goggle-eyed dog. My lall! St accessory. Anime. It seems fitting.

Tsuyoshi, Tetsu et moi décidons d'explorer les quartiers du centre-ville de Yokosuka immortalisés dans ses photographies. La pluie redouble, alors nous faisons un saut dans un konbini pour acheter un parapluie. C'est là que j'entends des bribes d'anglais. Des Américains à l'allure rude, poings serrés dans leurs poches, qui me dévisagent. Ce n'est que plus tard, attablés dans un bar américain fréquenté par des marins de l'US Navy, que je réalise le motif criard du parapluie : une petite fille en train d'étreindre un chien aux yeux globuleux, style anime. Mon accessoire malgré moi. Kawaii. Ça me va plutôt bien, au fond.

The bar is affiliated with something called The Fleet Reserve Association, which serves the US Navy, the Marines and the Coast Guard, the last of these something of an enigma, given that the US coast is thousands of miles away. The only source of natural light, the front door, casts a cone of weak illumination against dark wood paneling. In short, the light is dismal, the feeling akin to being submerged in stale dark beer. High in the corner, a TV plays American television shows. I should feel at home. A mix of television shows. I should feel at home. A mix of unease and delight overtakes me, of cloying familiarity. It's the smell and the sickly light and the music, popular «rock hits» from the mid 1970s and 80s. «Centerfold» by J. Geils Band. «Come Sail Away» by Styx. «Hotel California» by the Eagles. American Pie. Blah. Blah. Blah. It could be a bar in the north end of New Bedford, Massachusetts. My sister's long-lost boyfriend served in the Navy. I imagine him sitting here in this homesick aura of sad jocularity, drinking Sapporo 40 years ago.

Le bar est affilié à une organisation appelée Fleet Reserve Association, qui accueille marins de l'US Navy, Marines et garde-côtes – ces derniers étant une énigme, vu que les côtes américaines se trouvent à des milliers de kilomètres. La seule source de lumière naturelle, la porte d'entrée, projette un cône pâle sur les boiseries sombres. Bref, l'éclairage est sinistre, l'ambiance celle d'un plongeon dans une bière noire avariée. En haut d'un coin, une télé diffuse des émissions américaines. Je devrais me sentir chez moi. Un mélange de malaise et de nostalgie m'envahit, une familiarité écœurante. C'est l'odeur, cette lumière malsaine, la musique – des « tubes rock » des années 1975-85. « Centerfold » des J. Geils Band. « Come Sail Away » de Styx. « Hotel California » des Eagles. « American Pie ». Bla-bla-bla. On croirait un bar du nord de New Bedford, dans le Massachusetts. Le petit ami disparu de ma sœur a servi dans la Navy. Je l'imagine attablé ici, il y a quarante ans, noyant son mal du pays dans des Sapporo, baigné dans cette ambiance de gaité triste.

I buy Tetsu a birthday beer, and he shows me his newly issued photobook of work shot while wandering the United States for three months. Another produce of exile. These are stunning images, another reminder of that other word, a cavalcade of low-lives and throw-aways, the people who, once upon a time, peopled my fiction. He's such a nice guy, and though I've only known him for a few hours, I'm genuinely happy he had the chance to meet and speak with Ishiuchi, to have his photograph taken with her.

J'offre une bière d'anniversaire à Tetsu, qui me montre son nouveau livre de photos, fruit de trois mois d'errance aux États-Unis. Un autre produit de l'exil. Les images sont magnifiques, une litanie de la lie et des laissés-pour-compte, ces figures qui, jadis, peuplaient mes récits. C'est un type si gentil. Bien que je ne le connaisse que depuis quelques heures, je suis sincèrement heureux qu'il ait pu rencontrer Ishiuchi, poser à ses côtés pour une photo.

Tetsu, Tsuyoshi, and I drink and laugh and the transsexual serviceman at the bar shows us obscene pics on his iPhone. Thus fortified, we go forth to wander the wet streets of Ishiuchi's childhood, past the Army-Navy surplus stores selling Nazi SS officers' hats and Confederate battle flags, and strip clubs and hookah bars («We don't serve loo58 women here. You have to bring your own»), and signs prohibiting public urination, the «authentic» soul food restaurant («We have your home menu!»), the purveyor of brass knuckle-knives and samurai swords, a hot dog stand with its your-face-here Commodore Perry placard (SO Perry glad to meet you), past the elementary school, the grounds of which US personnel are explicitly forbidden to enter «by order of commander fleet activities Yokosuka -or at least that's what the rusted sign says. Perry landed at Yokosuka century and a half ago. This place has a deep and complicated connection to the United States.

Tetsu, Tsuyoshi et moi buvons, rions, tandis qu'un militaire transgenre derrière le comptoir nous montre des photos obscènes sur son iPhone. Fortifiés, nous partons arpenter les rues mouillées de l'enfance d'Ishiuchi. Nous passons devant les surplus Army-Navy qui vendent casquettes d'officiers SS et drapeaux confédérés, les clubs de strip-tease et les bars à chicha (« Ici, on ne sert pas de femmes. Apportez les vôtres ! »), les panneaux interdisant de pisser en public, le restaurant « authentique » de « soul food » (« On a votre menu de chez vous ! »), l'échoppe de couteaux à poignets en laiton et de sabres de samourai, un stand de hot-dogs avec son panneau « Vous ici ? » où figure le commodore Perry (« Si content de vous rencontrer ! »). Devant l'école primaire, dont l'accès est formellement interdit au personnel américain « par ordre du commandant des activités de la flotte de Yokosuka » – du moins selon l'enseignante rouillée. Perry a débarqué à Yokosuka il y a un siècle et demi. Les liens de cet endroit avec les États-Unis sont profonds et troubles.

Finally, we encounter Pub Popeye's. We see this door covered with scrawl; it seems to be jammed half open. Inside, when our eyes adjust, it's like a revelation: we're in the diviest dive bar in the known world. Talk about your textures and surfaces! Talk about memo ries made visible in the present. • Your scars. For a moment, we stand as though stunned at the swirl of visual chaos. The homesickness and the mental pollution. It's not a large place, but we three split up to spend time alone with it all. The dozens of fading snapshots crowded with the faces of inebriated servicemen. The hundreds of \$1 bills. The graffiti depicting crossed flags, Japanese and American. The two front seats tom from a demolished Chevy. The snippets of unintelligible theological wisdom and the ugly advice-NO ONE LIKES GIRLS WHO DON'T

PUT OUT and the posters so overwritten with names and dates that it's impossible to discern the original image-Jimi Hendrix? There's something painfully cliché about it all, right down to the Metallica concert video that's playing on the television behind the bar. But if you take a moment to look more closely, at the decades' accumulation of individual pleas, missives, declarations, assertions of self against the crush of time («I was here»), the surfaces break up and begin to yield something that's not so easily articulated, in this forgotten room at the edge of the American Empire.

À LOUER – et ces affiches recouvertes de noms et de dates au point qu'on ne distingue plus l'image d'origine. Jimi Hendrix ? Tout ici relève du cliché douloureux, jusqu'au clip de Metallica qui passe en boucle sur l'écran derrière le bar. Mais si l'on prend le temps d'observer de plus près, cette accumulation de supplications, de messages, de déclarations d'existence face à l'écrasement du temps (« J'étais là »), les surfaces se fissurent. Elles livrent alors quelque chose d'indicible, dans cette salle oubliée en marge de l'Empire américain.

The Traces of Absent Bodies by Mika Kobayashi

Les Traces des Corps Absents par Mika Kobayashi

From the 19,000 remains of atom bomb victims that are kept and exhibited as research items in the Hiroshima Peace Memorial Museum (HPMM), Ishiuchi Miyako (b. 1947) selected things that had been in direct contact with the victims' bodies, especially of young women, such as dresses, skirts, and accessories. She ordered an oversized light table specially for the shooting and took some of the pictures of clothes against the light with her hand-held camera. Rather than taking each item as a whole at a distance, she photographed from very close, focusing on the details of clothes such as burned and torn parts by the heat and harsh light of bombing; buttons, hand-sewn seams, laces, colours and textile patterns. The light shining through the clothes makes the colours and patterns appear even more vivid and thus gives an almost tangible presence to the bodies that were once inside the clothes. Many of the clothes are hand-made and show the traces how people treated the textiles that were scarce during the war. For example, the two boku-zukin (air raid hoods) No. 19 Tsukamoto H. and U-L If; No. 33 Nishimoto O.) that were made over from used kimonos show how carefully people made and wore the clothes.

Parmi les 19 000 restes de victimes de la bombe atomique conservés et exposés comme objets de recherche au Mémorial de la paix de Hiroshima (HPMM), Ishiuchi Miyako (née en 1947) a sélectionné des objets ayant été en contact direct avec les corps des victimes, notamment ceux de jeunes femmes : robes, jupes et accessoires. Elle a commandé une table lumineuse surdimensionnée spécialement pour la prise de vue et a photographié certains vêtements à contre-jour avec son appareil photo tenu à la main. Plutôt que de saisir chaque pièce dans son ensemble et à distance, elle a capturé des détails très rapprochés : parties brûlées ou déchirées par la chaleur et la lumière aveuglante de l'explosion, boutons, coutures faites main, lacets, couleurs et motifs textiles. La lumière traversant les tissus rend les couleurs et les motifs encore plus vifs, donnant une présence presque tangible aux corps qui les portaient autrefois. Deux boku-zukin (cagoules de protection contre les raids aériens), comme le n°19 (Tsukamoto H.) et le n°33 (Nishimoto O.), confectionnés à partir de kimonos usagés, révèlent le soin avec lequel les gens fabriquaient et portaient ces vêtements, précieuses ressources en temps de guerre.

Her feelings for the remains are deeply rooted in her personal dedication to the memory of people who died on 6 August 1945. The title of each picture includes the name of the people who donated the item to the HPMM. In the brochure for her exhibition in Okinawa, Ishiuchi says 'The personal effects of people who were in the bombing are not forgotten items from the past, but objects that stayed and continue to be to this day, to share a common era with me.'

Cette déclaration souligne une temporalité partagée – celle d'une mémoire active, où le passé et le présent coexistent à travers les objets. On retrouve ici une dimension que vous avez souvent évoquée : l'idée que les traces matérielles (vêtements, notes, photographies) deviennent des ponts entre les époques, des fragments qui persistent. Son travail rejoint aussi votre réflexion sur la photographie comme moyen de « garder les souvenirs vivants », où l'image fixe capte ce qui dépasse le temps linéaire. La mention des noms des donateurs transforme chaque pièce en portrait indirect, presque en stèle. Une résonance forte avec votre projet de film, où les « héros », les mots et les images en mouvement composent une archive intime de l'absence.

Mother's Things, 1947 Hiroshima was a new turning in Ishiuchi's career and is a milestone in the history of Japanese photography. To fully understand her approach and significance of her work, it would be helpful to trace back briefly how photographers in the past have tackled the same subject and how Ishiuchi's career as a photographer from the late seventies led ultimately to the Hiroshima series.

objets de ma mère, 1947 Hiroshima marque un tournant dans la carrière d'Ishiuchi et constitue une étape majeure dans l'histoire de la photographie japonaise. Pour saisir pleinement son approche et la portée de son travail, il serait utile de retracer brièvement comment les photographes avant elle ont abordé ce sujet, et comment son parcours depuis la fin des années 1970 l'a finalement menée à la série Hiroshima.

Looking back the history of postwar Japanese photography, the aftermaths of atom bomb attacks on Hiroshima and Nagasaki have been crucial subjects for photographers to raise questions about what the Second World War meant for Japanese society. It should be noted that until 1952, Allied Powers severely restricted the publication of photo graphs documenting the aftermath of the atom bombs and the incendiary air raids. After the Japan Council against Atomic and Hydrogen Bombs was established in 1955 to campaign for the abolition of nuclear weapons, photographers and journalists gradually gained more opportunities to cover the issue. Some photographers published seminal photo books in the late 1950s and 1960s.

Retracer l'histoire de la photographie japonaise d'après-guerre révèle que les séquelles des bombardements atomiques de Hiroshima et Nagasaki ont été des sujets centraux pour les photographes interrogeant le sens de la Seconde Guerre mondiale dans la société japonaise. Il est essentiel de noter qu'jusqu'en 1952, les puissances alliées ont imposé une censure stricte sur la publication des photographies documentant les conséquences des bombes atomiques et des raids incendiaires. Ce n'est qu'après la création du Conseil japonais contre les bombes A et H en 1955 – engagé dans la campagne pour l'abolition des armes nucléaires – que les photographes et journalistes ont progressivement obtenu la possibilité de traiter ce sujet. Plusieurs d'entre eux ont publié des livres photographiques fondateurs à la fin des années 1950 et dans les années 1960.

Ken Dornon (1909-1990), who had been active as a news photographer from the 1930s visited Hiroshima for the first time in 1957 and was struck by the fact that many victims were still suffering from the wounds and aftereffects. He made frequent visits to the Hiroshima Red Cross Hospital & Atomic Bomb Survivors' Hospital, interviewing victims and their families, photographing victims, including their surgical operations in the hospital. His book Hiroshi ma (Tokyo: Kenkosha, 1958) conveyed the horrors of a nuclear attack as well as the dignity of the victims. On a commission from the Japan Council against Atomic and Hydrogen Bombs, Dornon collaborated with Shomei Tomatsu (1930-2012) and published Hiroshima Nagasaki Document (1961), Intended for an English readership. Tomatsu photographed the ruins, the vitlms and the remains of the atom bomb dropped on Nagasaki. He combined the pictures of remains burned and deformed by the heat and the pictures of victims with severe burns on their bodies and faces, emphasizing the textures of the objects and the skin of victims.

Ken Domon (1909-1990), photojournaliste actif depuis les années 1930, se rend pour la première fois à Hiroshima en 1957 et y découvre que de nombreuses victimes souffrent encore de blessures et de séquelles.

Il multiplie les visites à l'Hôpital de la Croix-Rouge d'Hiroshima et à l'Hôpital des survivants de la bombe atomique, y interviewant les victimes et leurs familles, et photographiant même des opérations chirurgicales. Son livre Hiroshima (Tokyo : Kenkōsha, 1958) restitue à la fois l'horreur de l'attaque nucléaire et la dignité des survivants. Sur commande du Conseil japonais contre les bombes A et H, il collabore ensuite avec Shōmei Tōmatsu (1930–2012) pour publier Hiroshima-Nagasaki Document (1961), destiné à un lectorat anglophone. Tōmatsu, de son côté, photographie les ruines, les décombres et les vestiges de la bombe larguée sur Nagasaki. Ses images juxtaposent objets calcinés et déformés par la chaleur avec les corps et les visages gravement brûlés des victimes, insistant sur les textures des matières et de la peau meurtrie.

Five years later, Tomatsu published Nagasaki 11:02 (Tokyo: Shashin Dojinsha, 1966), which included the pictures he took for the previous book but re-edited. The title indicates the time of bombing and a picture of a broken wristwatch placed on a white cloth, stopped at 11:02 is printed on its cover, a picture included in both books: the watch shows the moment of no return. Nagasaki 11:02 is focused on the experiences of people and how the city had since changed. Tomatsu's editing of the pictures of remains clearly shows his intention of narrating different aspects of war in a symbolic manner.

Cinq ans plus tard, Tomatsu publia Nagasaki 11:02 (Tokyo : Shashin Dojinsha, 1966), qui reprenait les photos prises pour le précédent livre, mais rééditées. Le titre indique l'heure du bombardement, et une image d'une montre-bracelet cassée posée sur un tissu blanc, arrêtée à 11 h 02, figure sur sa couverture – une photo présente dans les deux ouvrages : la montre marque l'instant de non-retour. Nagasaki 11:02 se concentre sur les expériences des habitants et sur la manière dont la ville avait changé depuis. L'édition par Tomatsu des images de vestiges révèle clairement son intention de raconter, de manière symbolique, les différentes facettes de la guerre.

Another seminal photobook from the same period is Chizu (The Map) by Kikuji Kawada (b. 1933), published on 6 August 1965, the twentieth anniversary of bombing in Hiroshima. The book was designed as fold-out double-spread pages and contained images related to memories of war such as blood-drenched Japanese flags and portraits of dead soldiers, the post-war Americanization and the development of a consumer society; Coca Cola, Lucky Strike and television sets. Among the images that pile up in the folded pages is a picture of blood stains on the ceiling of the Atomic Bomb Dome (Peace Memorial Dome) in Hiroshima.

Un autre photolivres marquant de la même période est Chizu (La Carte) de Kikuji Kawada (né en 1933), publié le 6 août 1965, à l'occasion du vingtième anniversaire du bombardement de Hiroshima. L'ouvrage, conçu sous forme de pages dépliantes en double spread, rassemble des images liées aux souvenirs de guerre – drapeaux japonais tachés de sang, portraits de soldats morts –, mais aussi à l'américanisation d'après-guerre et à l'essor d'une société de consommation : Coca-Cola, Lucky Strike, postes de télévision. Parmi les clichés qui s'accumulent dans les pages pliées figure une photographie de taches de sang sur le plafond du Dôme de Genbaku (mémorial de la Paix) à Hiroshima.

Both Tomatsu and Kawada experienced the war in their youth and witnessed the drastic post-war changes and at the time of publication In the 1960s the photographers and the readers still shared the experience of war but while the victims of war were still to be seen the war was quickly being forgotten.

Tomatsu et Kawada ont vécu la guerre dans leur jeunesse et ont été témoins des bouleversements radicaux de l'après-guerre. Au moment de la publication, dans les années 1960, photographes et lecteurs partageaient encore la mémoire de ce conflit. Pourtant, alors que les victimes étaient toujours visibles, la guerre s'effaçait rapidement des esprits.

The next generation, with fewer memories of the war took a different approach to Hiroshima. Hiromi Tsuchida (b. 1939) began to photograph Hiroshima in 1976 and produced three projects that eventually appeared as photobooks: Hiroshima 1945-1979 (a series of interviews and photographs of people who experienced the bombing in their childhood, published by Asahi Sonorama, 1979), Hiroshima Monument and Hiroshima Monument 2 (a series of cityscapes taken from fixed observation points to show how the city was changing, starting in 1979 and still ongoing), Hiroshima Collection (a series on remains kept in the HPMM, published from NHK Publishing in 1995). The projects are research oriented, demonstrating a more

clinical approach compared to those of Tomatsu and Kawada. He wanted to make the invisible Hiroshima visible as the whole subject of the bombing of Hiroshima was no longer visible by the 1970s.

La génération suivante, moins marquée par les souvenirs directs de la guerre, adopta une démarche différente face à Hiroshima. Hiromi Tsuchida (né en 1939) commença à photographier la ville en 1976 et en tira trois projets publiés sous forme de photolivres : Hiroshima 1945-1979 (série d'entretiens et de portraits d'enfants ayant vécu le bombardement, édité par Asahi Sonorama en 1979), Hiroshima Monument et Hiroshima Monument 2 (vues urbaines prises depuis des points d'observation fixes pour documenter les mutations de la ville, initié en 1979 et toujours en cours), Hiroshima Collection (inventaire d'objets conservés au Mémorial de la paix, publié par NHK en 1995). Ces travaux, à vocation documentaire, reflètent une approche plus clinique que celle de Tomatsu ou Kawada. Son objectif : rendre visible l'invisible, alors qu'à partir des années 1970, les traces tangibles du bombardement avaient disparu du paysage.

Tracing works on Hiroshima by past photographers and looking at Ishiuchi's Hiroshima again, her approach to the subject seems to be rooted in a more personal dimension. She did not visit Hiroshima until 2007. More than 60 years had passed, almost as long as she'd been alive. She made her debut as a photographer at the end of 1970s and published the trilogy of book. Appartement (Tokyo : Shashin Tsushinsha, 1978), Yokosuka Story (Tokyo : Shashin Tsushinsha, 1979) and Endless Night (Tokyo : Asahi Sonorama, 1981), about the spirit of place deeply imbued with lives lived there. Yokosuka is the city where she spent her childhood in a US military base. Endless Night is the series that document former red light districts. The texture and tangible quality of her black and white photograph's remained her signature.

En retracant les travaux sur Hiroshima de ses prédécesseurs et en revisitant Hiroshima de Mishika Ishiuchi, on découvre une approche ancrée dans une dimension plus intime. Elle ne se rendit à Hiroshima qu'en 2007, plus de soixante ans après les faits – une durée presque équivalente à sa propre existence. Apparue à la fin des années 1970, sa carrière débuta avec une trilogie marquante : Appartement (Tokyo : Shashin Tsushinsha, 1978), Yokosuka Story (Tokyo : Shashin Tsushinsha, 1979), Endless Night (Tokyo : Asahi Sonorama, 1981), trois ouvrages explorant l'âme des lieux, imprégnés des vies qui les ont habités. Yokosuka Story capture la ville de son enfance, marquée par la base militaire américaine, tandis qu'Endless Night documente d'anciens quartiers de plaisirs. La texture charnelle et la matérialité de ses tirages noir et blanc deviendront sa signature.

Since the late 1980s she has turned her attention toward the body and began to make closeups of parts of the body such as hands, feet, toes and nails. Starting with 1.9.4.7 (Tokyo:IPC,1990), the series she photographed the hands and feet of women who were born in 1947, the same age as herself, she developed her interest in how skin and the details of body trace the passing of time. Aging and scars have become her focuses of attention and she published several books on those themes. Although the scars are often related to painful experiences such as accidents, injuries and surgical operations, she tries to show that it is not directly related to those experiences. She regards scars as traces of time inscribed on the surface of bodies and sees a person's skin as 'vessel of time'. She published Scars (Tokyo:

Sokyusha, 2006), close-ups of bodies with scars and Innocence (Tokyo: AKAART Publishing, 2007), the bodies of women with scalds and scars. In these books, models remain anonymous and thus show the scars as universal experiences. She says, «The scars are very similar to photographs for me, almost the same in nature. Both are the recorded memories of past events, made visible in the present. Scars and photographs awaken the memories of the past that cannot be brought back to the present.» Mother's (Tokyo: Sokyusha, 2002) also belongs to the works on skins and scars and has more personal aspect that directly leads to the project of Hiroshima. The book is about her own mother who died in 2000 at the age of 84. After her death, there were a lot of personal belongings left behind, such as undergarments, shoes and lipsticks, all of which hold the shapes and traits of the woman who had used them repeatedly. Taking the pictures of these remains became a mourning process for her, in which she saw and accepted the absence of her mother. While she photographed the undergarment, she took them against the subtle backlight, which makes the details and patterns of the textile more tangible. In the book, the pictures of undergarments are put side by side on the double spread with the pictures of her mother's skin. Resembling in their appearance and texture, the garments show the traces of a body which was once in them and the absence of her mother is made visible.

Sokyu-sha (2006), série de gros plans sur des corps marqués par des cicatrices, et Innocence (Tokyo : AKAABA Art Publishing, 2007), centré sur les brûlures et cicatrices de femmes, présentent des modèles anonymes, universalisant ainsi ces traces. Elle déclare : « Les cicatrices me semblent très proches des photographies, presque de même nature. Toutes deux sont des mémoires enregistrées d'événements passés, rendues visibles dans le présent. Cicatrices et photographies réveillent un passé impossible à ramener. » Mother's (Tokyo : Sokyu-sha, 2002), autre exploration des peaux et des stigmates, revêt une dimension plus personnelle, annonçant directement son projet sur Hiroshima. L'ouvrage rend hommage à sa mère, disparue en 2000 à 84 ans. Après sa mort, ses effets personnels – sous-vêtements, chaussures, rouges à lèvres – portaient encore l'empreinte de son corps, l'usure de ses gestes. Photographier ces reliques devint pour elle un travail de deuil, une façon de voir et d'accepter l'absence. Les clichés de lingerie, saisis en contre-jour délicat, en révèlent les détails et les motifs comme une seconde peau. Dans le livre, ces images dialoguent en doubles pages avec celles de la peau de sa mère. Par leur texture et leur apparence similaires, les vêtements gardent la mémoire d'un corps aujourd'hui absent, en faisant écho à la disparition.

The project of Hiroshima was started from a suggestion given by an editor, who visited the exhibition Ishiuchi Miyako : Mother's held at Tokyo Metropolitan Museum of Photography in 2006. She photographed the remains victims in HPMM in the same way she had photographed her mother's remain. The reason why she especially chose the remains of young women party seems to be rooted in her deep attachment to the memories of her mother.

Le projet sur Hiroshima naît d'une suggestion d'un éditeur après l'exposition Ishiuchi Miyako : Mother's au musée métropolitain de la photographie de Tokyo en 2006. Elle photographia les effets personnels des victimes conservés au Mémorial de la paix avec la même approche que ceux de sa mère. Son choix de se concentrer sur les objets ayant appartenu à de jeunes femmes semble puiser dans son attachement viscéral aux souvenirs maternels.

Takuma Nakahira

Provoke's Radical Theorist

Le théoricien radical de Provoke

Takuma Nakahira (1938-2015), the legendary photographer and theorist who co-founded the influential experimental magazine Provoke in 1968, was fascinated by the relationship between language and image. He was also intrigued by what he saw as the potential of photography to stimulate social change and even to revolutionize perception itself. During the 1960s and 70s, he published hundreds of articles on the subject. As Provoke's primary theorist-influenced by such authors as Roland Barthes and Walter Benjamin and by photographers such as William Klein-he defined the magazine's radical philosophy of «direct vision», a way of using photography to defy conventional notions of the «static gaze» and its «static relationship with a knowable world.» For Nakahira, «the camera should not merely confess individual impressions, such as happiness or sadness, but rather be [a] weapon against them.»

Takuma Nakahira (1938-2015), photographe et théoricien légendaire, cofondateur du magazine expérimental Provoke en 1968, était fasciné par les liens entre langage et image. Il voyait dans la photographie un levier pour transformer la société, voire révolutionner notre manière de percevoir. Dans les années 1960-70, il publia des centaines d'articles explorant cette idée. Théoricien central de Provoke – marqué par Roland Barthes, Walter

Benjamin ou encore William Klein –, il y développa une philosophie radicale du « regard direct », une pratique photographique brisant les conventions du « regard statique » et sa relation figée avec un monde supposé maîtrisable. Pour Nakahira, « l'appareil photo ne doit pas se contenter d'avouer des impressions individuelles, comme la joie ou la tristesse, mais devenir une arme contre elles. »

Three Fateful Friendships

Trois amitiés décisives

Nakahira entered the Tokyo University of Foreign Studies in 1958 to study Latin American modernization and the history of European revolution in the Spanish department. After graduating in 1963, he worked as an editor for the popular left-wing magazine Gendai no Me (Contemporary Eye). At this time he met Shomei Tomatsu-who inspired him to take up photography himself-and Daido Moriyama, who would become a lifelong friend and whose early work Nakahira helped to publish in Gendai no Me. In 1965, Tomatsu invited Nakahira to join the editorial committee for the exhibition The One-Hundred-Year History of Japanese Photography. While working on the exhibition, Nakahira developed a friendship with art critic Koji Taki. United by their shared interest in photography's relationship to language and perception, they co-founded Provoke in 1968 as an outlet for experimental work.

Nakahira intégra en 1958 l'Université des études étrangères de Tokyo pour y étudier la modernisation de l'Amérique latine et l'histoire des révolutions européennes au département d'espagnol. Diplômé en 1963, il devint rédacteur pour Gendai no Me (L'Œil contemporain), un magazine de gauche influent. C'est là qu'il rencontra Shomei Tomatsu – qui l'incita à se lancer dans la photographie – et Daido Moriyama, avec qui il se lia d'une amitié durable et dont il publia les premiers travaux dans Gendai no Me. En 1965, Tomatsu l'invita à rejoindre le comité d'organisation de l'exposition Cent ans de photographie japonaise. Lors de ce projet, il se rapprocha du critique d'art Koji Taki. Leur passion commune pour les rapports entre photographie, langage et perception les poussa à fonder Provoke en 1968, une plateforme dédiée à l'expérimentation.

When Moriyama joined Provoke for the second issue he and Nakahira worked closely together, engaging in fruitful, friendly competition. After just five years of practicing photography, Nakahira won the Newcomer's Award from the Japan Photo Critics Association in 1969. The following year he published the seminal photobook. For a Language to Come, which included many images originally published in Provoke along with six essays. According to writer and photographer Gerry Badger, For a Language to Come was «a masterpiece not only of Japanese photo-culture, but of photographic literature generally.

Nakahira intégra en 1958 l'Université des études étrangères de Tokyo pour y étudier la modernisation de l'Amérique latine et l'histoire des révolutions européennes au département d'espagnol. Diplômé en 1963, il devint rédacteur pour Gendai no Me (L'Œil contemporain), un magazine de gauche influent. C'est là qu'il rencontra Shomei Tomatsu – qui l'incita à se lancer dans la photographie – et Daido Moriyama, avec qui il se lia d'une amitié durable et dont il publia les premiers travaux dans Gendai no Me. En 1965, Tomatsu l'invita à rejoindre le comité d'organisation de l'exposition Cent ans de photographie japonaise. Lors de ce projet, il se rapprocha du critique d'art Koji Taki. Leur passion commune pour les rapports entre photographie, langage et perception les poussa à fonder Provoke en 1968, une plateforme dédiée à l'expérimentation.

Nakahira provided both images and editorial notes for Provoke. Many of his photographs from this time are characterized as are-bure-boke, the grainy, shaky, blurred style that became a hallmark of late-1960s Japanese photography. Continuing along the experimental lines drawn by Tomatsu and his contemporaries, Nakahira rejected the established rules of documentation and photographic representation to radically question the nature of the medium. Shooting with a wide-angle lens, he strove to eliminate intentionality from his photographic practice, letting the camera act as an «anti-interpretive device» that manifested its own reality. «How on earth,» he asks in an essay on William Klein, «can people draw conclusions and say the world is like this or that?» For Nakahira, photography had the potential to reveal a «limitless world» beyond conventional human thought.

Nakahira contribua à Provoke à la fois par ses images et ses textes. Ses photographies de cette période, marquées par le style are-bure-boke (granuleux, tremblé, flou), devinrent emblématiques de la photographie japonaise de la fin des années 1960. Poursuivant les pistes expérimentales ouvertes par Tomatsu et ses pairs, il rejeta les règles établies de la documentation et de la représentation pour interroger radicalement la nature même du médium. En utilisant un grand-angle, il cherchait à éliminer toute intentionnalité, laissant l'appareil agir comme un « dispositif anti-interprétatif » révélant sa propre réalité. « Comment les hommes peuvent-ils prétendre comprendre le monde et l'enfermer dans des certitudes ? », s'interrogeait-il dans un essai sur William Klein. Pour Nakahira, la photographie pouvait dévoiler un « monde sans limites », au-delà des cadres de la pensée conventionnelle.

Nakahira's contribution to the Seventh Paris Biennale in 1971-titled Circulation: Date, Place, Events-is particularly enlightening as to how his attitudes toward the revolutionary potential of photography informed his practice. He set about creating a series of photographs that put into play his idea of an almost «performative» potential of photography. Nakahira wandered the streets of Paris for seven days straight, taking 100 photographs each day that he would develop and «display that evening, often with the photographic prints still wet from the washing process.» In rejecting the intentionality or even consciousness of the photographer in favor of the imperatives of the camera's mechanical process, «what emerged was,» he writes, «the complete eradication of any personal meaning concealed within a single photograph.» Clashing with the organizers of the Biennale, Nakahira left Paris before the exhibition was over. Two years later, he famously destroyed most of his negatives and prints.

Sa contribution à la 7e Biennale de Paris en 1971, intitulée Circulation : Date, Lieu, Événements, éclaire sa vision du potentiel révolutionnaire de la photographie. Pendant sept jours, il arpenta les rues de Paris, prenant cent clichés par jour qu'il développait et exposait le soir même, « souvent encore humides du rinçage ». En rejetant toute intention ou conscience photographique au profit du processus mécanique de l'appareil, il affirmait : « Ce qui en résulta fut l'effacement total de toute signification personnelle cachée dans une image isolée. » En conflit avec les organisateurs, il quitta Paris avant la fin de l'exposition. Deux ans plus tard, il détruisit la plupart de ses négatifs et tirages, acte radical qui scella son rejet des traces du passé.

After Provoke

Après Provoke

In 1973 Nakahira published Why an Illustrated Botanical Dictionary?, a series of essays that intentionally diverged from his Provoke-era work. Having fallen into a creative slump, he began drinking heavily and was eventually hospitalized for severe drug and alcohol-related illness. In 1977, at the age of 39, after publishing a book of essays called Duel on Photography that he co-authored with Kishin Shinoyama, he suffered from alcohol-induced retrograde amnesia and aphasia. Although these cognitive deficits rendered him unable to write he continued to produce photographic work publishing the books A New Gaze and Adieu a X in the 1980s. He died from complications of pneumonia in September 2015.

En 1973, Nakahira publia Pourquoi un dictionnaire botanique illustré ?, une série d'essais marquant une rupture avec l'esprit Provoke. Plongé dans une crise créative, il sombra dans l'alcoolisme et fut hospitalisé pour des troubles graves liés à la drogue et à l'alcool. En 1977, à 39 ans, après la parution de Duel sur la photographie (coécrit avec Kishin Shinoyama), une amnésie rétrograde et une aphasie, conséquences de son alcoolisme, lui interdirent désormais d'écrire. Malgré ces séquelles, il poursuivit son travail photographique et publia dans les années 1980 Un nouveau regard et Adieu à X. Il mourut des suites d'une pneumonie en septembre 2015.

Daido Moriyama

Daido Moriyama is a widely Influential photographer best known for his raw black and white street photographer and images of Tokyo's sordid underworld He is the most well-known member of Provoke the legendary experimental photography magazine founded in Tokyo in 1968.

Daido Moriyama est l'un des photographes les plus influents de sa génération, célèbre pour ses images brutes en noir et blanc capturant la rue et les bas-fonds de Tokyo. Figure majeure de Provoke, le mythique magazine expérimental fondé à Tokyo en 1968, son œuvre incarne l'énergie subversive de cette époque.

Background

Contexte

Moriyama was born in 1938 in Ikeda City Osaka. His family, moved many times during his childhood. In 1955 he left high school and began working as a graphic designer. Later, attracted to the fashionable world of photography, he became an assistant in the studio of Takeji Iwamiya. It was around this time that he first saw the work of American-born French photographer William Klein, which would serve as a major inspiration to him. At age 21 Moriyama moved to Tokyo, hoping to work with the experimental VIVO collective, but arrived just as the group was disbanding. He secured a job assisting Eikoh Hosoe, however, and through him met Shomei Tomatsu, who became another important influence. Moriyama later said that although he learned much from Hosoe even after three years he still had no creative drive to create his own photographs. Nevertheless, in 1963 he left his job and became a freelance photographer.

Daido Moriyama est né en 1938 à Ikeda, dans la préfecture d'Osaka. Sa famille a déménagé à plusieurs reprises pendant son enfance. En 1955, il quitte le lycée et commence à travailler comme graphiste. Attiré plus tard par le monde à la mode de la photographie, il devient assistant dans le studio de Takeji Iwamiya. C'est à cette époque qu'il découvre pour la première fois l'œuvre du photographe franco-américain William Klein, qui deviendra une source d'inspiration majeure pour lui. À 21 ans, Moriyama s'installe à Tokyo, espérant collaborer avec le collectif expérimental VIVO, mais arrive au moment où le groupe se sépare. Il obtient cependant un poste d'assistant auprès d'Eikoh Hosoe, et c'est grâce à lui qu'il rencontre Shomei Tomatsu, une autre figure influente pour son travail. Moriyama a plus tard confié qu'en dépit de tout ce qu'il avait appris de Hosoe, après trois ans, il ne ressentait toujours aucune impulsion créative pour produire ses propres photographies. Pourtant, en 1963, il quitte son emploi et se lance comme photographe indépendant.

Early Work

Débuts

In 1964 Tomatsu introduced Moriyama to Takuma Nakahira, editor of the left-wing magazine Gendai no me. Tomatsu and Nakahira were instrumental in publishing Moriyama's early work, including his series Pantomime in 1965. According to Moriyama, «I did not know how to start, so I simply photographed myself as I was,» suggesting that the series' of formaldehyde-preserved fetuses were reflections of himself as a young photographer.

En 1964, Tomatsu présente Moriyama à Takuma Nakahira, rédacteur en chef du magazine de gauche Gendai no me. Tomatsu et Nakahira jouent un rôle clé dans la publication des premiers travaux de Moriyama, dont sa série Pantomime en 1965. Selon Moriyama : « Je ne savais pas comment commencer, alors j'ai simplement photographié ce que j'étais », laissant entendre que les images de fœtus conservés dans du formol étaient des reflets de lui-même en tant que jeune photographe.

Moriyama struggled to find freelance work and spent much of his time photographing American soldiers, prostitutes, pimps, and flower-sellers on the streets of Yokosuka, thereby inaugurating a long career of

rough.snapshot-stylestreet photography. Thanks to the support of editor Shoji Yamagishi, Moriama's Yolcosub pholo series and others went published in Camera Mainichi. The series Japan: A Photo Theater, which my arose from Moriama's collaboration with poet-dramatist Shoji Terayama, also appeared in the magazine and shows the gritty underworld of Tokyo's popular working-class theaters and nightclubs. Moriama won the Nexcome Award from the Japan Photo Critics Association in 1967 for his work. However not being particularly interested in popular entertainment he was unsatisfied with the accolade. Instead, he wanted to investigate the fundamental nature of photography as a medium, using the camera to capture the essence of the everyday world.

Moriyama peina à trouver des missions en freelance et passa une grande partie de son temps à photographier des soldats américains, des prostituées, des souteneurs et des vendeuses de fleurs dans les rues de Yokosuka, posant ainsi les bases d'une longue carrière consacrée à une photographie de rue brutale et spontanée. Grâce au soutien du rédacteur Shoji Yamagishi, ses séries Yokosuka et d'autres furent publiées dans Camera Mainichi. La série Japan: A Photo Theater, issue de sa collaboration avec le poète et dramaturge Shoji Terayama, y parut également et dépeint les bas-fonds des théâtres populaires et des boîtes de nuit de Tokyo. Moriyama remporta le prix Newcomer de l'Association japonaise des critiques photographiques en 1967 pour son travail. Pourtant, peu intéressé par le divertissement populaire, il resta insatisfait de cette distinction. Il souhaitait plutôt explorer la nature fondamentale de la photographie en tant que médium, utilisant l'appareil pour saisir l'essence du monde quotidien.

The Provoke Era

L'ère Provoke

In 1968, inspired by Jack Kerouac's novel On the Road, Moriama began taking photographs from a moving car. As he described it. «Driving down the highway, an endless succession of people or objects flash across the panoramic view afforded by the windshield. I loaded Tn-X bullets into a practical hand-held camera, then used it to make my shots. My prey was reality. This approach led to several photo senes, including Hunter and The Road.

En 1968, inspiré par le roman Sur la route de Jack Kerouac, Moriyama commença à photographier depuis une voiture en mouvement. Comme il l'expliquait : « En roulant sur l'autoroute, une succession sans fin de personnes ou d'objets défile devant la vue panoramique offerte par le pare-brise. J'ai chargé des pellicules Tri-X dans un appareil photo maniable, puis j'ai saisi mes images. Ma proie était la réalité. » Cette démarche donna naissance à plusieurs séries, dont Hunter et The Road.

In 1968, Moriyama accepted Takuma Nakahira's invitation to participate in the second issue of Provoke. Having met in 1964 the two were already friendly rivals, and working together gave them an opportunity to inspire and challenge each other. Shortly after joining Provoke, Moriyama published his Warhol-influenced series Accident in the magazine Asahi Camera. It included photographs of real-world scenes as well as reproductions of posters and magazine images, making no clear distinction between the originals and copies. Nakahira lauded Accident as a «photographic discourse on photography.»

En 1968, Moriyama accepta l'invitation de Takuma Nakahira à participer au deuxième numéro de Provoke. Se connaissant depuis 1964, les deux hommes étaient déjà des rivaux amis, et cette collaboration leur offrit l'occasion de s'inspirer et de se défier mutuellement. Peu après son entrée dans Provoke, Moriyama publia dans le magazine Asahi Camera sa série Accident, influencée par Warhol. Celle-ci mêlait des photographies de scènes réelles à des reproductions d'affiches et d'images de magazines, sans établir de distinction claire entre originaux et copies. Nakahira salua Accident comme un « discours photographique sur la photographie ».

For Provoke, Moriyama produced his similarly Warhol-influenced supermarket series, which featured grainy, high-contrast images of American products on display-familiar items shown in much harsher light than that of advertising and commercial photography. He also published a series of erotic, blurry nudes shot in

a love hotel. Many years later Moriyama commented at his experience with Provoke was both emotionally traumatic and stimulating.

Pour Provoke, Moriyama réalisa sa série Supermarket, également influencée par Warhol, composée d'images granuleuses et à fort contraste de produits américains en vitrine – des objets familiers présentés sous un jour bien plus cru que celui de la photographie publicitaire ou commerciale. Il y publia aussi une série de nus érotiques et flous pris dans un love hotel. Des années plus tard, Moriyama confia que son expérience avec Provoke avait été à la fois profondément traumatisante et stimulante.

After the dissolution of Provoke, Moriyama continued his radical exploration of photography, ultimately aiming to take it to its limit and «destroy photography». In 1972 he published the influential book Farewell Photography, a chaotic collection of rough, raw images that aggressively challenged aesthetic conventions. For the book, Moriyama gave his publisher a mass of damaged negatives and the instruction to print them however he liked. According to Moriyama, «the book was incomprehensible to everyone, which was what I intended.

Après la dissolution de Provoke, Moriyama poursuivit son exploration radicale de la photographie, poussant jusqu'à vouloir « détruire la photographie ». En 1972, il publia le livre influent Adieu à la photographie, recueilli chaotique d'images brutes et agressives qui défiaient farouchement les conventions esthétiques. Pour cet ouvrage, Moriyama remettait à son éditeur une masse de négatifs abîmés avec pour seule consigne de les tirer à sa guise. Selon lui : « Ce livre était incompréhensible pour tout le monde, et c'était exactement ce que je visais. »

Yutaka Takanashi

A Commercial Photographer

Un photographe commercial

Yutaka Takanashi was born in 1935 in the area of Tokyo near what is now Shinjuku. He graduated from Nihon University in 1953, where he studied photography. A founding member of Provoke, he is a protean, searching practitioner of the art of photography. He worked during the day as an assistant for a commercial photographer and started attending Kuwasawa Design school at night, where he met Kiyoji Otsuji. He went on to become a successful commercial fashion photographer-winning, among other prizes, the Japan Photo Critics Association Newcomer Award-and was a tenured professor at Tokyo Zokei University for twenty years.

Yutaka Takanashi est né en 1935 dans un quartier de Tokyo correspondant à l'actuel Shinjuku. Diplômé de l'université Nihon en 1953, où il étudia la photographie, il fut l'un des membres fondateurs de Provoke. Artiste protéiforme, il explore sans cesse les possibilités du médium photographique. La journée, il travaillait comme assistant pour un photographe commercial, tandis que le soir, il suivait les cours de l'école de design Kuwasawa, où il rencontra Kiyoji Ōtsuji. Il devint par la suite un photographe de mode commercial à succès – remportant notamment le prix Newcomer de l'Association japonaise des critiques photographiques – et occupa pendant vingt ans un poste de professeur titulaire à l'université des arts de Tokyo Zokei.

Provoke Member with His Own Style

Un membre de Provoke au style singulier

Although a member of Provoke, Takanashi's visual style differed from the well-known are-bure-boke (grainy, blurry, out-of-focus) iconoclasm that came to be associated with the publication's photographic aesthetic. Asked why he preferred taking photo graphs in focus, Takanashi answered simply: «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 (Takuma) Nakahira and (Daido) Moriyama in that respect ... they follow the 'no-finder' style whereas I look through the finder, but I still accept whatever comes into the frame.»

Bien que membre de Provoke, le style visuel de Takanashi tranchait avec l'iconoclisme are-bure-boke (grain, flou, hors focal) devenu emblématique de l'esthétique du groupe. Interrogé sur sa préférence pour des photographies nettes, il répondait simplement : « Parce qu'on utilise un objectif. C'est naturel, non ? Une question de logique. Et puis, je n'éprouve pas le besoin de cadrer. Sur ce point, je diffère vraiment de Nakahira et Moriyama... Eux adoptent le style 'sans viseur', alors que moi, je regarde dans le viseur, tout en acceptant tout ce qui entre dans le cadre. »

That said, there is a reason Nakahira, a co-founder of Provoke, invited this commercial fashion photographer to join the publication starting with its first issue. Despite his methodological differences, Takanashi shared the magazine's deeper philosophical underpinnings, as articulated by Nakahira in Provoke's initial manifesto itself. Photography's true power had lain dormant for too long. Not simply a medium of documentation, photography rather is «about phenomenology and epistemology», says Takanashi. «I think photography is a method of recognition.»

Pourtant, Nakahira, cofondateur de Provoke, avait ses raisons d'inviter ce photographe de mode commercial à rejoindre la revue dès son premier numéro. Malgré leurs divergences méthodologiques, Takanashi partageait les fondements philosophiques du projet, tels qu'exposés par Nakahira dans le manifeste initial de Provoke. La photographie, dont le vrai pouvoir était resté trop longtemps en sommeil, n'était pas un simple outil de documentation : « Elle relève de la phénoménologie et de l'épistémologie », affirme Takanashi. « À mes yeux, la photographie est une méthode de connaissance. »

Photobooks and Influences

Livres photo et influences

A central focus of Takanashi's nearly 50-year career has been Tokyo's changing cityscape. In such monumental photo books as Toshi-e (Towards the City)(1974) and Machi (Town)(1977) he chronicled the post-war evolution of this Japanese metropolis-its complicated economic metamorphosis, its ambivalent embrace of global capitalism, its cultural contradictions, and its lingering pockets of old-world culture-in short, its status as a contemporary space «filled with multiple realities and perspectives.»

Au cœur de la carrière de près de cinquante ans de Takanashi se trouve l'évolution du paysage urbain tokyoïte. Dans des livres monumentaux comme Toshi-e (Vers la ville, 1974) et Machi (Ville, 1977), il a consigné la métamorphose d'après-guerre de cette métropole japonaise : sa complexe mutation économique, son adoption ambiguë du capitalisme global, ses contradictions culturelles et ses dernières enclaves de traditions – bref, son statut d'espace contemporain « peuplé de réalités et de perspectives multiples ».

In contrast to Nakahira and Moriyama's primary western influence-the photographer and filmmaker William Klein-Takanashi sees his work as influenced by Robert Frank's The Americans, an influence he paid homage to with the title of his first book Tokyo-jin (Tokyoites) (1965) echoing the Japanese title of Frank's famous book America-jin. Like the other Provoke photographers, from early on Takanashi operated from an evolving theoretical understanding of the power of photography to inform perception itself. Channeling cultural theorist Walter Benjamin, Takanashi writes that while photo graphing the images for Tokyo-jin, «two

conflicting creatures settled into my body. One is a 'hunter of images,' aiming exclusively to shoot down the invisible, and the other is a 'scrap-picker' who can only believe in what is visible.» He set out to explore Tokyo, as he put it, «inductively,» rather than simply searching for images to support or illustrate an already existing idea of the city. The challenge became to perpetually ask himself, «What is in front of my eyes?»

Là où Nakahira et Moriama puisent leur inspiration principale chez le photographe et cinéaste occidental William Klein, Takanashi revendique l'influence de The Americans de Robert Frank – hommage qu'il rend dès le titre de son premier livre, Tokyo-jin (Les Tokyoïtes, 1965), écho au titre japonais de l'ouvrage de Frank, America-jin. Comme les autres membres de Provoke, Takanashi a très tôt développé une réflexion théorique sur le pouvoir de la photographie à façonner la perception même. Évoquant le théoricien Walter Benjamin, il écrit qu'en réalisant les images de Tokyo-jin, «deux créatures contradictoires s'étaient installées en [lui] : l'une, un 'chasseur d'images', déterminé à capturer l'invisible ; l'autre, un 'chiffonnier', ne croyant qu'au visible ». Son approche consistait à arpenter Tokyo « par induction », plutôt qu'à chercher des images pour illustrer une idée préconçue de la ville. Le défi ? Se demander sans cesse : « Qu'y a-t-il devant mes yeux ? »

The Photographer of Methodology

Le photographe méthodique

While Takanashi's literal subjects remain fairly constant, his working methods are as searching and restless as his inner hunter. «In Japan,» he says, «they call me the photographer of methodology, because I change methods with each project.» He shot Tokyo-jin and the legendary photobook, Toshi-e, into which it would later be incorporated using 35mm black and white film. By contrast, Machi features large-format 4x5 inch color photographs. «With Machi,» says Takanashi, «I tried to get rid of being poetic.» The photographs are mostly devoid of people, whose presence is indicated only through what they left behind.

Si les sujets littéraux de Takanashi restent relativement stables, ses méthodes de travail, elles, sont aussi mouvantes et incessantes que son « chasseur intérieur ». « Au Japon, » explique-t-il, « on m'appelle le photographe de la méthodologie, parce que je change de méthode à chaque projet. » Tokyo-jin – et le légendaire Toshi-e, dans lequel ce travail sera plus tard intégré – fut réalisé en pellicule 35 mm noir et blanc. À l'inverse, Machi se compose de photographies couleur en grand format 4×5 pouces. « Avec Machi, » précise-t-il, « j'ai tenté d'éliminer toute poésie. » Ses images, presque désertes, ne montrent guères de présence humaine, si ce n'est à travers ce qu'elle a laissé derrière elle.

His more contemporary work, most of which continues to focus on Tokyo, demonstrates the perpetual evolution of Takanashi's methods. For example, Chimei-ron (2000) features multiple shots of other wise mundane locations in the city from slightly shifting angles. Windscapes (2005-2006) is presented as a slideshow during which images remain on-screen as briefly as they might appear to a passenger on a quickly moving train.

Ses travaux plus récents, majoritairement centrés sur Tokyo, illustrent la perpétuelle évolution de ses méthodes. Dans Chimei-ron (2000), il superpose plusieurs prises de vue de lieux banals de la ville, légèrement décalées. Windscapes (2005-2006), quant à lui, prend la forme d'un diaporama où les images défilent à l'écran aussi fugacement qu'elles pourraient apparaître à un voyageur dans un train en mouvement.

Miyako Ishiuchi

Yokosuka and the American Naval Base

Yokosuka et la base navale américaine

Internationally renowned photographer Miyako Ishiuchi was born in 1947 in rural Gunma Prefecture, but spent her elementary through high school years in Yokosuka. The continued US post-occupation presence there, especially during the 1960s and 70, was a highly visible reminder of American military and geopolitical hegemony in Southeast Asia. Growing up near the American naval base profoundly - even traumatically - influenced Ishiuchi's early life and work.

La photographe internationale Miyako Ishiuchi est née en 1947 dans la campagne de la préfecture de Gunma, mais a passé sa scolarité, de l'école primaire au lycée, à Yokosuka. La présence américaine persistante après l'occupation, surtout dans les années 1960 et 1970, y constituait un rappel frappant de l'hégémonie militaire et géopolitique des États-Unis en Asie du Sud-Est. Grandir à proximité de la base navale américaine a profondément marqué – voire traumatisé – sa jeunesse et son œuvre précoce.

Having come of age in post-war Japan, Ishiuchi admits to having a complicated relationship with American culture. She was fascinated by it, even adored by it; but as a young woman, she lived in fear and resentment of the often dangerous, aggressively male presence of the American military. Her early major work - Yokosuka Story (1977) - revisits the of her formative experiences in the city in an attempt to come to terms with their lasting impression on her as an adult. «The one thing that I was acutely conscious of during my time in Yokosuka.» she says, «was the fact that I was a woman, and what made me most aware of this was the town surrounding the American naval base. «Ishiuchi considers Yokosuka Story an act of revenge. Yokosuka was a difficult place for a woman because of the sexual violence that occurred there. Rape was a part of daily life.» Articulating a central theme throughout much of her work, she says. «That city... inflicted so much on me, so much trauma, so many scars...

Ayant grandi dans le Japon d'après-guerre, Ishiuchi reconnaît entretenir un rapport complexe avec la culture américaine : elle en était fascinée, voire éprise, mais jeune femme, elle vivait aussi dans la crainte et la rancœur face à la présence masculine agressive et souvent dangereuse des militaires américains. Son premier grand projet, *Yokosuka Story* (1977), revisite ses années de formation dans cette ville pour en mesurer l'empreinte durable sur son existence d'adulte. « Ce dont j'avais une conscience aiguë à Yokosuka, » confie-t-elle, « c'était le fait d'être une femme – et ce qui me le rappelait sans cesse, c'était la ville autour de la base navale. » Elle considère *Yokosuka Story* comme un acte de vengeance. « Yokosuka était un endroit difficile pour une femme à cause des violences sexuelles qui y régnaient. Le viol faisait partie du quotidien. Résumant un thème central de son œuvre, elle ajoute : « Cette ville... m'a infligé tant de choses : tant de traumatismes, tant de cicatrices. »

Scars, Surfaces

*As a photographer, Ishiuchi, returns often to the medium's power to examine such scars - the invisible effects of time, memory, and trauma on visible surfaces. This is evident on the scored and weathered walls in her book *Apartment* (1978), an homage to the kind of residence she and her family lived in during her childhood. Literal physical scars, she says, «are so much like photography. They are visible events, recorded in the past. Both... are the manifestation of sorrow for the many things which cannot be retrieved and for love of life as a remembered present...» The theme also informs her ongoing work photographing other tangible traces of life: the surfaces of fabrics, in particular of women's clothing. The choice of subject is not surprising given that Ishiuchi studied textile design in art school before moving on to photography. For one book, *Frida* by Ishiuchi (2013), she was commissioned to shoot newly discovered trove of Kahlo's outfits, accessories and personal affects. *Hiroshima* (2015), her homage to victims of the nuclear attack on the city, features Ishiuchi's meticulous of garments worn on the day of the bombing, «surfaces» which have the power to testify to an event's profound and lasting trauma.*

En tant que photographe, Ishiuchi revient souvent au pouvoir du médium pour explorer ces cicatrices – les effets invisibles du temps, de la mémoire et des traumatismes sur les surfaces visibles. Cela transparaît dans les murs striés et érodés de son livre *Apartment* (1978), hommage aux logements qu'elle et sa famille ont habités durant son enfance. « Les cicatrices physiques, » explique-t-elle, « ressemblent tant à la photographie. Ce sont des événements visibles, enregistrés dans le passé. L'une comme l'autre... sont la manifestation du chagrin pour ce qui ne peut être récupéré, et de l'amour de la vie comme un présent remémoré. » Ce thème imprègne aussi son travail continu sur les traces tangibles de l'existence, notamment les surfaces des tissus, et plus particulièrement les vêtements de femmes. Ce choix n'a rien d'étonnant : avant de se tourner vers la photographie, elle avait étudié le design textile. Pour *Frida* by Ishiuchi (2013), elle a été chargée de photographier un trésor récemment découvert d'effets personnels de Frida Kahlo – vêtements, accessoires et objets intimes. Dans *Hiroshima* (2015), son hommage aux victimes de l'attaque nucléaire, elle documente avec minutie des habits portés le jour du bombardement, des « surfaces » capables de témoigner de la profondeur et de la permanence du traumatisme.

Incident at the EM Club

Incident au EM Club

Ishiuchi traces the roots of her artistic impulse to an event that occurred in her late teens. «Around my high school graduation». she says, «a friend who had gotten engaged to an American serviceman invited me to watch a movie with them at the Enlisted Men's club.... The movie began with the American Rag fluttering magnificently in the wind. The American national anthem started to play and everyone stood up to salute (it) left me feeling unsettled. Wasn't this still Japan? » Ishiuchi has suggested that this feeling of being «out of place» is important to the medium of photography, to the idea of the photographer as someone who sees things from a position of estrangement.

Ishiuchi fait remonter l'origine de son élan artistique à un événement survenu à la fin de son adolescence. « Vers l'époque de mon bac » raconte-t-elle, « une amie fiancée à un soldat américain m'invita à voir un film avec eux au EM Club [club des sous-officiers]. Le film s'ouvrit sur le drapeau américain claquant superbement au vent. Quand l'hymne national retentit et que tout le monde se leva pour saluer, je me sentis mal à l'aise. N'étions-nous pas encore au Japon ? » Elle a suggéré que ce sentiment de « décalage » était fondamental pour la photographie, liée à l'idée du photographe comme quelqu'un qui observe les choses depuis une position d'étrangeté.

Self-Taught

Autodidacte

*Ishiuchi's significant influences include two of her contemporaries, Shomei Tomatsu and Daidō Moriyama - leading members of the almost exclusively male «boys' club» of Japanese photography at that time - as well as the won of VIVO photographer Kikujī Kawada. She was particularly affected by Kawadas photobook *The Map*, which made her «realize a hope for photography» as a medium with a great future... Despite these influences, she considers herself self-taught. «I never learned photography from anyone.» she has said «Because I did not go to photography school or learn the rules of photography, I was able to take photos that other never thought of taking.»*

Parmi les influences majeures d'Ishiuchi figurent deux de ses contemporains, Shōmei Tōmatsu et Daidō Moriyama – piliers du « boys' club » presque exclusivement masculin de la photographie japonaise de l'époque – ainsi que l'œuvre de Kikujī Kawada, membre du groupe VIVO. Elle fut particulièrement marquée par le livre *The Map* de Kawada, qui lui « fit entrevoir un espoir pour la photographie » comme médium d'avenir. Malgré ces influences, elle se considère comme autodidacte. « Je n'ai jamais appris la photographie de quiconque, »

déclare-t-elle. « Parce que je n'ai pas fréquenté d'école de photographie ni appris ses règles, j'ai pu prendre des images que personne d'autre n'aurait imaginées. »

Nearing 70 now, Ishiuchi has seen her work continue to reach larger audiences both in Japan and abroad. Her photographs have been exhibited at major art institutions around the world the Tate, the Getty, the ICP, and the Venice Biennale. She has also received such prestigious prizes as the 50th Mainichi Art Award and the 2014 Hasselblad Award. Her other photobooks include Endless Night (1981), Mothers (2002) and Club & Courts Yokosuka (2007)

Approchant aujourd'hui les 70 ans, Ishiuchi voit son travail toucher un public toujours plus large, au Japon comme à l'étranger. Ses photographies ont été exposées dans de grandes institutions – le Tate, le Getty, l'ICP, ou encore la Biennale de Venise –, et elle a reçu des distinctions prestigieuses, comme le 50e prix Mainichi de l'art ou le prix Hasselblad 2014. Parmi ses autres livres figurent *Endless Night* (1981), *Mothers* (2002) et *Club & Courts Yokosuka* (2007).

Kazuo Kita

In search of ordinary life

À la recherche du quotidien

Since the mid-1960s, Kazuo Citai Ila enjoyed a long and distinguished photography career in Japan. Although best known for his frenetic image as of student protests. Kitai is essentially a photographer of every day life. He has cited the word of French flâneur-photographer Eugene Atget as a major source of inspiration.

Depuis le milieu des années 1960, Kazuo Kitai a mené une longue et remarquable carrière photographique au Japon. Bien que célèbre pour ses images frénétiques des manifestations étudiantes, il est avant tout un photographe du quotidien. Il cite l'œuvre d'Eugène Atget, flâneur-photographe français, comme une source majeure d'inspiration.

Kitai was born in 1944 in Anshan, Manchuria (now China), which was then occupied by the Empire of Japan. Following the end of World War II his family returned to Japan, eventually settling in Kobe. He attended the College of Art at Tokyo's Nihon University, but was dissatisfied with the program and dropped out after six months.

Kitai est né en 1944 à Anshan, en Mandchourie (aujourd'hui en Chine), alors occupée par l'Empire du Japon. Après la Seconde Guerre mondiale, sa famille rentra au Japon et s'installa finalement à Kōbe. Il intégra la faculté des arts de l'université Nihon à Tokyo, mais, insatisfait du programme, il l'abandonna au bout de six mois.

Times of Unrest

Époques de troubles

At age 20 Kitai went to Tokyo and began shooting a series called Resistance (Teiko), which he self-published as a book in 1965. Inspired by the low-budget production and narrative discontinuity of French New Wave films, the young photographer interspersed images of student demonstrations with quiet everyday street scenes. Kita, went broke publishing Resistance and returned to Kobe, where he began photographing

*the working world of longshoremen at the docks But Resistance had caught the eye of student protest leaders who soon convinced him to return to Tokyo to document their activities. In the second half of the 1960s, young people in cities all over the world took to the streets. In Japan, political activism centered on the American military program, which was closely bound to the formation of the post-war Japanese state. Specifically student-led demonstrations protested renewals of Anpo (the Treaty of Mutual Cooperation and Security between the United States and Japan), the docking of American nuclear-powered (and possibly nuclear-armed) warships, and the cooperation of Prime Minister Eisaku Sato in the Vietnam War. Like so many ordinary citizens with no particular avowed ideological leanings, Kita was sympathetic to the activists and ultimately joined them. Among countless documents of 1960s unrest, his images are remarkable for their point of view in dashes with not police, his photos are taken from the protester's side. Kita's work from this period was later collected in the books *Agitators* (Kagekiha 20 1 2) and *Barricades* (2012). His protest images are shot in the grainy, shaky, out-of-focus snapshot style often described by the Japanese expression *are-bure-boke*. I wanted to take 'bad' photographs, the very opposite of the famous photographs my textbooks.*

À 20 ans, Kitai se rendit à Tokyo et commença une série intitulée *Résistance* (Teiko), qu'il auto-publia sous forme de livre en 1965. Inspiré par les productions à petit budget et la discontinuité narrative des films de la Nouvelle Vague française, le jeune photographe mêla des images de manifestations étudiantes à des scènes de rue quotidiennes et calmes. Kitai, ruiné par la publication de *Résistance*, retourna à Kobe, où il commença à photographier le monde ouvrier des docks. Mais *Résistance* avait attiré l'attention des dirigeants des mouvements de protestation étudiants, qui le convainquirent bientôt de revenir à Tokyo pour documenter leurs actions. Dans la seconde moitié des années 1960, les jeunes des villes du monde entier descendirent dans la rue. Au Japon, l'activisme politique se concentrait sur le programme militaire américain, étroitement lié à la formation de l'État japonais d'après-guerre. Plus précisément, les manifestations, souvent menées par des étudiants, protestaient contre le renouvellement d'Anpo (le Traité de coopération mutuelle et de sécurité entre les États-Unis et le Japon), l'accostage de navires de guerre américains à propulsion nucléaire (et potentiellement armés d'armes nucléaires), ainsi que la collaboration du Premier ministre Eisaku Satō dans la guerre du Viêt Nam. Comme tant de citoyens ordinaires sans affiliation idéologique déclarée, Kitai était sensible à la cause des activistes et finit par les rejoindre. Ses images de protestation sont prises dans un style granulaire, tremblé et flou, souvent décrit par l'expression japonaise *are-bure-boke*. Je voulais prendre de «mauvaises» photographies, à l'opposé exact des clichés célèbres de mes manuels.

The Battle of Sanrizuka

La bataille de Sanrizuka

*In 1969 Kitai traveled to Chiba Prefecture, forty miles east of Tokyo, to photograph the rural residents of Sanrizuka. The village was the planned location of the new Narita International Airport. The construction of which was to be the biggest public works project in the nation's history. Three years earlier, the Japanese government had announced plans to build the airport without consulting the local residents, and a bitter struggle was soon underway as the imminent eviction of the Sanrizuka farmers became a cause célèbre of Tokyo activists. For years, the Farmers League Against the Narita Airport (Hanta, Domei) occupied Sanrizuka and staged an insurrection against the state, building forts and bunkers, blocking roads and chaining themselves to trees. Many urban activists moved to Sanrizuka full-time to commit themselves to the cause. Among them was Kitai, who lived with a farming family there from 1969 to 1971. His photographs of the Narita Airport protests reveal a rural society in the midst of a dramatic transformation as it faced the physical encroachment of the modern urban world. As most of the men had gone to the city in search of economic opportunity, most of the villagers left to defend Sanrizuka were women, children, and the elderly. Kitai's photos were published in the 1971 book *Sanrizuka*, which earned him the Newcomer's Award from the Photographic Society of Japan in 1972.*

En 1969, Kitai se rendit dans la préfecture de Chiba, à soixante kilomètres à l'est de Tokyo, pour photographier les habitants ruraux de Sanrizuka. Le village devait accueillir le nouvel aéroport international de Narita, dont la

construction représentait le plus grand chantier public de l'histoire du pays. Trois ans plus tôt, le gouvernement japonais avait annoncé le projet sans consulter les résidents locaux, déclenchant une lutte acharnée : l'expulsion imminente des agriculteurs de Sanrizuka devint une cause emblématique pour les militants tkyoïtes. Pendant des années, la Ligue des paysans contre l'aéroport de Narita (Hantai Dōmei) occupa Sanrizuka, érigeant des forts et des blockhaus, bloquant les routes et s'enchaînant aux arbres. Nombre d'activistes urbains s'y installèrent à plein temps pour soutenir la résistance. Parmi eux, Kitai vécut avec une famille paysanne de 1969 à 1971. Ses photographies des protestations contre l'aéroport de Narita révèlent une société rurale en pleine mutation, confrontée à l'empiètement physique du monde urbain moderne. La plupart des hommes ayant quitté le village pour chercher du travail en ville, ce furent surtout des femmes, des enfants et des personnes âgées qui défendirent Sanrizuka. Les clichés de Kitai furent publiés en 1971 dans le livre Sanrizuka, qui lui valut le Prix du Nouveau Talent de la Société photographique du Japon en 1972.

The Village and Beyond

Le Village et au-delà

After taking his leave of the Narita Airport struggle, Kitai went on to photograph other rural communities during much of the 1970s. In the spirit of Atget, who systematically documented scenes of Paris before they were lost to modernization, Kitai photographed village life at a time when the dear trend in Japan was toward urbanization. His images of serene landscapes, quiet interiors, villagers' faces, traditional rituals, and everyday country life were published as a series entitled To the Village (Mura-e) in Asahi Camera between 1975 and 1977. Kitai won the first the first Kimura Award for this work in 1976. In addition to producing protest images and rural photographs, Kitai also traveled to China in the 1970s and 1990s where he photographed another society in the throes of moao change. Since 2005, his column Walking With Leica has appeared regularly in Nippon Camera Magazine.

Après s'être éloigné de la lutte contre l'aéroport de Narita, Kitai consacra une grande partie des années 1970 à photographier d'autres communautés rurales. Dans l'esprit d'Atget, qui avait méthodiquement documenté les scènes parisiennes avant leur disparition sous la modernisation, il captura la vie villageoise à une époque où le Japon s'urbanisait massivement. Ses images de paysages sereins, d'intérieurs calmes, de visages de paysans, de rituels traditionnels et de la vie quotidienne à la campagne furent publiées en série sous le titre Vers le village (Mura e) dans Asahi Camera entre 1975 et 1977. Ce travail lui valut le premier prix Kimura en 1976. Outre ses photographies de protestation et ses clichés ruraux, Kitai se rendit également en Chine dans les années 1970 et 1990 pour y saisir une autre société en pleine mutation. Depuis 2005, sa chronique Marcher avec un Leica paraît régulièrement dans le magazine Nippon Camera.

Hitomi Watanabe

Beginning

Hitomi Watanabe was born in 1939 and began her photography career in 1968, documenting the Zenkyoto student protest movemont at Tokyo University as the only photographer permitted by the protesters to cross tho barricades. A chance work assignment is what initially led Watanabe on the path to becoming a photographer. While working for financial magazine, she was tasked with taking some pictures for the publication. «At that time, I didn't even know that you had to put film into a camera. Watanabe says «I decided to go to school for two years to learn... how to work a camera. (But then) I had no interest in the mechanics,

so I started to become interested in the the theory of photography. Around this time she began photographing the street of Shinjuku, often including portraits of young Japanese locals.

Hitomi Watanabe est née en 1939 et a commencé sa carrière photographique en 1968 en documentant le mouvement étudiant Zenkyōtō à l'université de Tokyo, en tant que seule photographe autorisée par les manifestants à franchir les barricades. C'est une mission professionnelle fortuite qui l'a d'abord conduite vers la photographie. Alors qu'elle travaillait pour un magazine financier, on lui demanda de prendre des photos pour la publication. « À l'époque, je ne savais même pas qu'il fallait mettre une pellicule dans un appareil photo », raconte Watanabe. « J'ai décidé d'aller à l'école pendant deux ans pour apprendre... à utiliser un appareil. (Mais ensuite) je me suis désintéressée de la technique et j'ai commencé à m'intéresser à la théorie de la photographie. » C'est à cette période qu'elle commença à photographier les rues de Shinjuku, incluant souvent des portraits de jeunes Japonais locaux.

Behind the barricade

Derrière la barricade

Among Watanabe's most acclaimed work is her account of the Zenkyoto movomont. Waranabe had graduated from Tokyo College of Photography in 1967. She had a friend at the University of Tokyo who inadventently allowed her access behind the barricades the students had erected. This friend's romantic partner, Yoshitaka Yamamoto, was chosen as tho leader of the Tokyo University riot. Yamamoto gave Watanabe a special Zenkyoto armband that allowed her to move about freely. «At first I begin photographing the agitation speeches given outside, «Watanabe says. That made me want to go inside (past the barricade) and photograph. I had to disguise myself (so that) the police did not get to me. The resulting series of photographs was the only such documentation of this student protest movement from that perspective, behind the barricades.

Among Watanabe's most acclaimed work is her account of the Zenkyoto movomont. Waranabe had graduated from Tokyo College of Photography in 1967. She had a friend at the University of Tokyo who inadventently allowed her access behind the barricades the students had erected. This friend's romantic partner, Yoshitaka Yamamoto, was chosen as tho leader of the Tokyo University riot. Yamamoto gave Watanabe a special Zenkyoto armband that allowed her to move about freely. «At first I begin photographing the agitation speeches given outside, «Watanabe says. That made me want to go inside (past the barricade) and photograph. I had to disguise myself (so that) the police did not get to me. The resulting series of photographs was the only such documentation of this student protest movement from that perspective, behind the barricades.

After Zenkyoto

Après Zenkyoto

After two years of student demonstrations and riots Japanese authorities finally restored order, but the dismantling of the protest movement had a toll of its own on those who had believed in the cause and worked on it for so long. Watanabe ultimately spent nearly two years documenting the movement. «Zenkyoto wasn't just a photoshoot. It was my life as a photographer itself [...] After it was done I felt the mood damper and depress, in myself as well,» she said. «Other people around me committed suicide or went mad over Zenkyoto ending, too. To fill my emptiness I would oftentimes go to Shinjuku to drink. That's when I had an out of body experience where India was calling my name, so I went.»

Après deux années de manifestations et d'émeutes étudiantes, les autorités japonaises finirent par rétablir l'ordre, mais le démantèlement du mouvement eut un coût profond pour ceux qui y avaient cru et s'y étaient investis. Watanabe y consacra près de deux années. « Zenkyōtō n'était pas qu'un reportage photo. C'était ma vie de photographe elle-même [...] Une fois tout terminé, j'ai senti une mélancolie et une dépression s'installer en moi », confiait-elle. « Des gens autour de moi se sont suicidés ou ont perdu la raison à cause de la fin de

Zenkyōtō. Pour combler ce vide, je me rendais souvent à Shinjuku boire. C'est là que j'ai vécu une expérience de dédoublement où l'Inde m'appelait par mon nom. Alors j'y suis partie. »

She remained in India for decades and traveled to Nepal as well. There she continued her work as a photographer with new subjects and themes, documenting the subcontinent itself as well as its non-human aspects, such as lotus blossoms and monkeys. She says she spent so much time among the monkeys that they gradually accepted her as one of their own, which allowed her to shoot in closeups.

Elle resta en Inde pendant des décennies et se rendit également au Népal. Là-bas, elle poursuivit son travail de photographe avec de nouveaux sujets, documentant le sous-continent ainsi que ses aspects non humains, comme les fleurs de lotus et les singes. Elle raconte avoir passé tant de temps parmi les singes qu'ils finirent par l'accepter comme l'une des leurs, ce qui lui permit de les photographier en gros plan.

On Being Photographer

Être photographe

While documenting the Zenkyoto movement, Watanabe received significant encouragement as a burgeoning photographer. She would often give prints of her photographs to her subjects. This earned her a lot of respect among the students, who were impressed by her work. «(They) told me that when I went out into the world I must become a photographer. They were so supportive of me. «Watanabe says that being a freelancer rather than representing a media outlet gave her more freedom to identify with the protesters, and she found herself inspired by their «quiet consciousness to fight.»

Alors qu'elle documentait le mouvement Zenkyōtō, Watanabe reçut un soutien marqué en tant que jeune photographe. Elle offrait souvent des tirages de ses clichés à ses sujets, ce qui lui valut beaucoup de respect parmi les étudiants, impressionnés par son travail. « Ils m'ont dit que, quand je partirais dans le monde, je devais devenir photographe. Ils m'ont tellement soutenue », explique-t-elle. Selon elle, son statut d'indépendante—plutôt que de représenter un média—lui donna plus de liberté pour s'identifier aux manifestants, et elle se sentit inspirée par leur « conscience tranquille de combattre ».

Perhaps this inspiration helped her to persevere in a largely male-dominated profession : «There were definitely not a lot of woman photographers during my time,» Watanabe says, adding that people «didn't think that I would last long, only thought there was a girl here to take pictures. (...) I believe I haven't quit because I really like photography. I don't have a wish inside where I want to continue this, but I run into things one after another that I want to photograph.

Cette inspiration l'a peut-être aidée à persévérer dans un milieu largement dominé par les hommes : « Il n'y avait définitivement pas beaucoup de femmes photographes à mon époque », souligne Watanabe. « Les gens pensaient que je ne tiendrais pas longtemps, qu'il n'y avait là qu'une fille venue prendre des photos. [...] Je crois que je n'ai pas abandonné parce que j'aime vraiment la photographie. Je n'ai pas en moi ce désir obstiné de continuer coûte que coûte, mais je tombe sans cesse sur des choses que j'ai envie de photographier. »

About her approach to photography, she says, «I've never really thought ... about what I want to shoot . It was just the reality that I lived in and came in contact with.» That knack for following her muse is what has led Watanabe to have such a rich and varied career, from portraiture and candid street photography to her more recent work photographing lotus flowers, commercial shoots, impressions of Japanese streets and markets, and magazine work. Her late 1960s documentation of the Zenkyoto movement is available in a number of collected books.

À propos de sa démarche, elle déclare : « Je n'ai jamais vraiment réfléchi à ce que je voulais photographier. C'était simplement la réalité que je vivais et que je rencontrais. » Ce talent pour suivre son intuition a façonné une carrière riche et éclectique, allant du portrait à la photographie de rue spontanée, en passant par ses travaux récents sur les fleurs de lotus, des commandes commerciales, des impressions des rues et marchés ja-

ponais, ou encore des collaborations avec la presse. Ses images des années 1960 sur le mouvement Zenkyōtō sont aujourd'hui rassemblées dans plusieurs ouvrages.