Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2013)

Heft: 92: Collaborations Jimmie Durhan, Paulina Olowska, Helen Marten, Damian Ortega

Artikel: Dust in your eyes and ink on your fingers : Daido Moriyama's early photo books = Sand in den Augen und Druckerschwärze an den Fingern : Daido Moriyamas frühe Photobücher

Autor: Godfrey, Mark / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679709

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

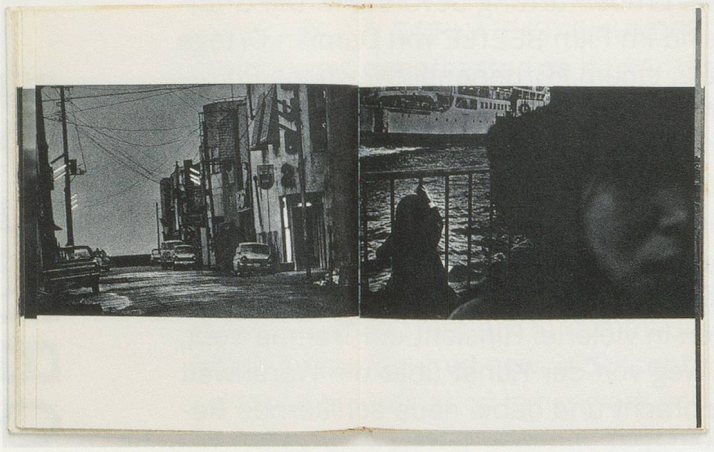
Terms of use

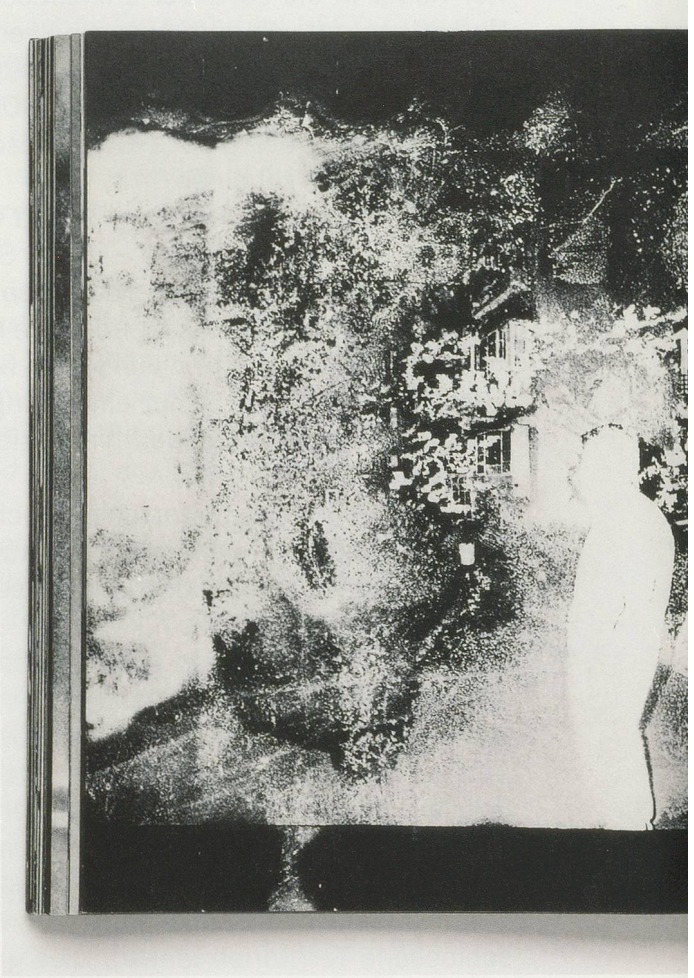
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Dust in Your Eyes and Ink on Your Fingers:





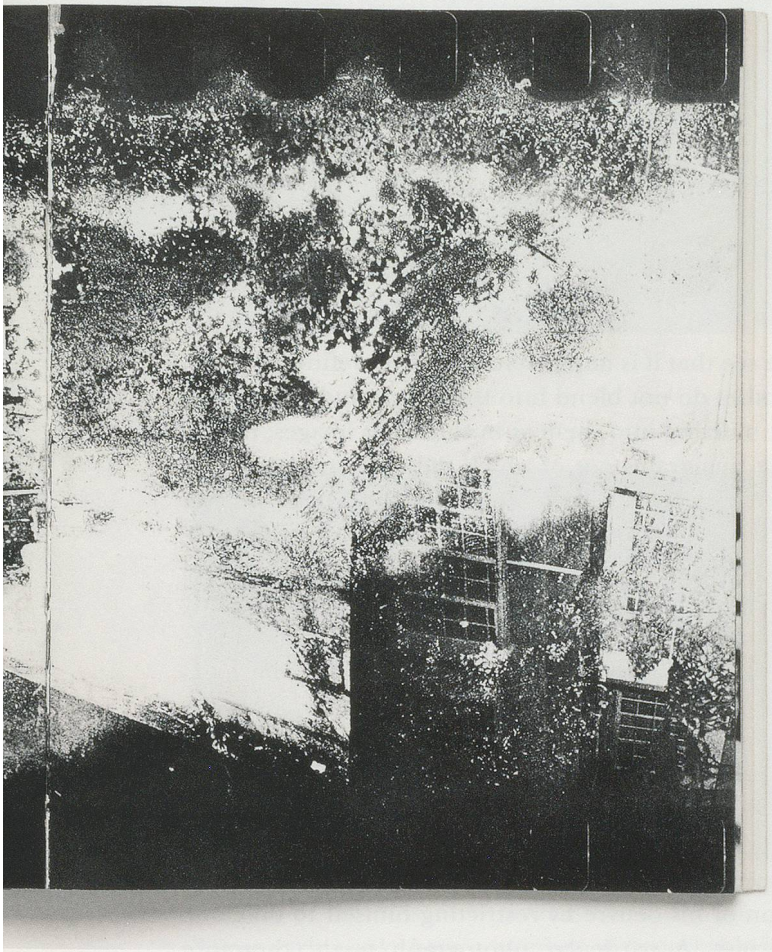
Spread across the opening pages of Daido Moriyama's 1972 photo book *A Hunter* is a photograph that at first seems to be no more than rows of patterned bands—dark, light, dark, and so on, from top to bottom, with a central dark band speckled with spots of white. Only after looking at this image for some time did I realize that this must be a view through a car windshield after a rain shower; light is glinting off the droplets on the glass and off the hood of the car. Even then, it is hard to tell what is in front of the vehicle—there is no discernible landscape, just blackness above and a slice of white, as if, perhaps, the car is about to emerge from a tunnel into light; or maybe this is just a dark cloud with a brighter horizon in the distance.

The photograph provides a way into Moriyama's early work because my response to it echoes my experience of the work as a whole. Recognition of content (a windshield, rain) is deferred as instead I first notice—and indeed enjoy—something else. That "something else" could be called the image's formal qualities, but that would be a bit misleading; in fact, what I see is form being undone. Yes, the photograph is divided into horizontal bands, but their identities become indistinct: The darker bands are dotted with

MARK GODFREY is a curator of contemporary art at Tate Modern, London.

Daido Moriyama's Early Photo Books

MARK GODFREY



Daido Moriyama, Farewell Photography, 1972.
(ALL IMAGES COURTESY OF TAKA ISHII GALLERY, TOKYO / PHOTOS: KENJI TAKAHASHI)

light reflected off water droplets; the lighter parts are darkened by the same drips. A photograph through a car window might promise a kind of transparency (or a careful if nicely confusing layering of planes, as in Lee Friedlander's MARIA FRIEDLANDER, SOUTHWESTERN UNITED STATES, 1969); yet in this image, each element is indistinct, and the scene is opaque.

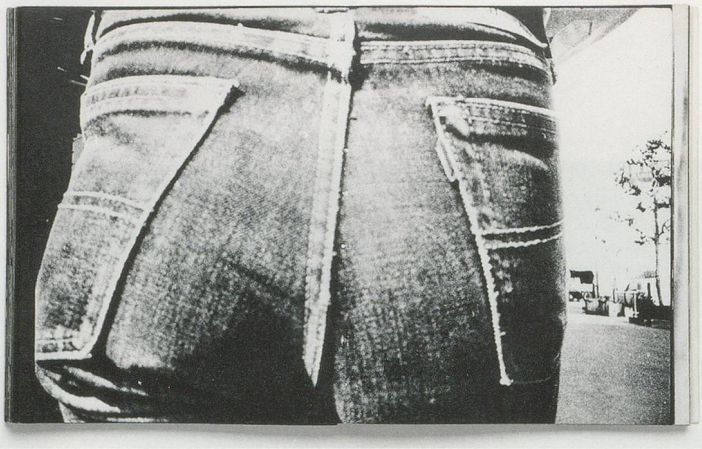
This is only one example among many, for when I look at Moriyama's work of the late 1960s and '70s, I'm struck by its visual characteristics more than its explicit content, whether that be Japanese actors, cherry blossoms, foggy New York streets, or stray dogs. Moriyama often exposes his film at the precise point where some person, animal, or object has intruded right before the lens, coming too close for him to focus. The rest of the photograph might concentrate on an event in the middle distance, but the intruder is what we notice as a fuzzy and somewhat disturbing presence. Often the whole frame is taken up by whatever stood right before Moriyama as he photographed. These shots are never "close-ups" be-

cause the close-up infers an attempt to use the camera lens to see some detail of an object more crisply than would otherwise be possible. Furthermore, Moriyama's photographs lack a sense of distance. This loss of orientation is also achieved by another hallmark of Moriyama's photographs: While many images feature horizons, these are rarely horizontal. With things looming too near and the world tipping away from us, a kind of giddiness ensues.

Moriyama's early books, especially *Farewell Photography* (1972), include numerous photographs that are degraded in one way or another, so that we notice this ruination as much as we see the image. Parts of a shot might be double exposed; flash might obliterate the precise elements of the image that one would expect it to illuminate (for instance, the faces of a group of bikers in *A Hunter*). Elsewhere Moriyama has clearly used dodgers in the darkroom to under- or overexpose crucial components of a scene. He prints scratched and damaged negatives, or includes the sprocket holes that would normally be cropped away. Often he rephotographs printed images—posters, police photographs of car crashes, images from books. Some of these are visibly photographed from printed sources because we see the half-tone dots; others seem just slightly more degraded than the first-hand images that surround them. Because he intersperses the pictures of pictures among other photographs, we do not encounter such images as appropriations as we do in the work of Andy Warhol or Richard Prince, but simply as more images.

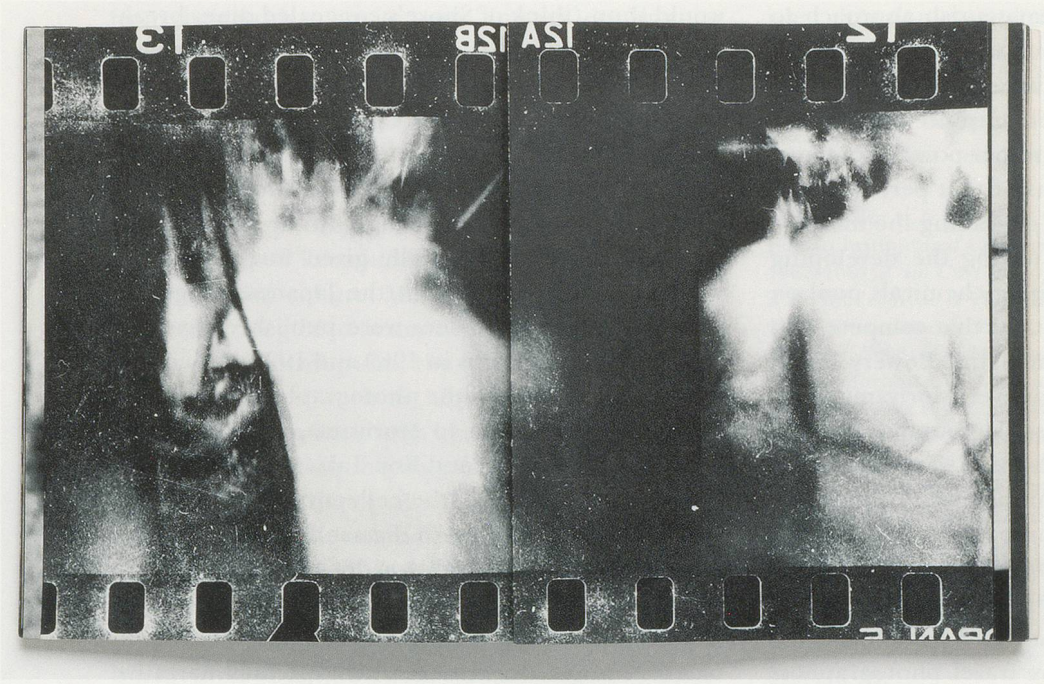
The most consistent feature of the early photographs is the high degree of grain. It does not matter whether a photograph shows something that was originally moving or still, bright or dark, near or far: Everything looks as if it is atomized, pulverized into a fine dust. Gone are the delicate tonal contrasts of classic modernist photography, and in their place, we find cruder inky dots. Looking back at these '70s photographs from the vantage point of today, when most photographs comprise grids of pixels, the grain seems corporeal, as if the granular skin of the photographs is an analogue for the skin of the body, but in fact, its effect in Moriyama's work is often to break up bodies and deny them a sharp and real presence. If we look carefully at any figure in his photographs,

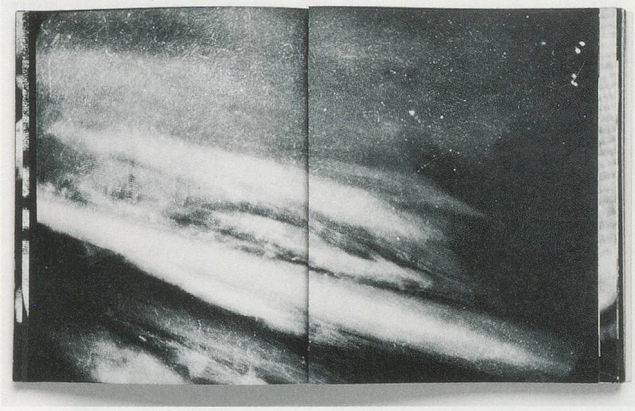
Daido Moriyama, Farewell Photography, 1972.



we see that it is impossible to exactly define its limits. Bodies do not blend into their surroundings, fading or blurring into them as in soft-focus images; rather, the tiny grains out of which they are composed disperse at their edges. This sometimes reaches the point of undermining recognition altogether—which does not mean that the photographs become abstract, but only that we can no longer confidently identify the bodies we feel are there.

These characteristics can be gleaned from looking at Moriyama's individual images, but to really account for what makes this work so compelling, it is necessary to look at the composition of the photo books where his images first appeared. In concentrating on these, I should be clear that Moriyama has never wanted to confine the presentation and reception of his oeuvre by restricting himself to only one format. A particular photograph might therefore make its first appearance in a magazine and then in a photo book; it might later be exhibited as an individual photograph and still later be reprinted at a different scale as one of a grid of other images. I am most drawn to what he did with his first photo books because this is where he seems at his most radical. Here his treatment of the format of the book goes hand in hand with his (mis)treatment of each photograph.





These early books have a number of remarkable features. In format, they are relatively modest—unlike, for instance, Kikuji Kawada's *The Map* (1965) with its elaborate foldouts, or Yutaka Takanashi's *Towards the City* (1974) with its outsize horizontal format, every page separated by a sheet of gray-brown paper. *In Japan: A Photo Theatre* (1968), *A Hunter*, and *Farewell Photography*, all small-size books that nestle easily in one's lap, Moriyama sets up the intimate experience of paging through from one photograph to another at a pace that is not slowed by the book's unusual form. Rather, the speed probably quickens as the owner becomes conscious that the books contain a vast number of images—far more than in most other books of this era. The images are usually bled right to the gutter and the edge of the paper; without white borders, one photograph flows into the next. The captivating contradiction of these books is that this formal progression is counteed by a remarkable discontinuity in terms of subject matter: A face viewed close-up is followed by waves on the shore, then a woman walking down a road, and mannequins in a shop window. Whereas Takanashi's *Towards the City* begins with a sequence on a road and ends with photos of the seashore, and Takuma Nakahira's *For a Language to Come* (1970) begins at the shore and moves into the city, Moriyama's books have no climax or buildup, nor even a residual sense of narrative. One photograph slides into and collides with the next, without logic.

The actual material of the books is also central to their effect. Printed on coarse paper, the ink soaks deep into the pages, giving each photograph deep blacks and making the images even more indiscernible. The resulting impression is that the image will rub off onto our hands: The photograph is no longer apprehended only with vision but becomes a haptic experience as well.

To consider the place of Moriyama's '60s and '70s books in more art-historical terms, we can begin by making some formal comparisons between his practice and three other kinds of work that emerged at the same time. First is the conceptual photography of Ed Ruscha, John Baldessari, Douglas Huebler, and Dan Graham. Critics have spoken of "deskilling" and

a deadpan, anonymous, or amateurish approach to account for these artists' rejection of conventions of framing, composition, printing, and sequencing.[1] Moriyama's assaults on photographic conventions are much more aggressive. Another point of contrast is Sigmar Polke's photographs of that period. Polke was also interested in ways of degrading the image—often by folding the paper during the developing process or letting the developing chemicals pool on the paper so that they leave stains that compete with or enhance his subjects (bear fights, Bowery bums, opium dens, mushrooms). However, Moriyama tends not to deteriorate his images so flamboyantly, instead letting it seem that the images have simply emerged this way without evident manipulation. A third contrast would be with the photographs of Stephen Shore dating from the years Moriyama traveled across Japan to make *A Hunter*. Both artists were inspired by Jack Kerouac's *On the Road*, and both take photographs that more orthodox travel photographers would shun (think of Shore's congealed diner breakfasts and toilet bowls).[2] But whereas Shore's images give the sense that the photographer has carefully chosen his shots, Moriyama's photography seems like a kind of dust cloth, picking up whatever is around it. The title *A Hunter* is therefore misleading, implying a purposefulness that the images in the book belie.

The context most usually given for Moriyama's work is his association with the Japanese magazine *Provoke*. A mere five issues were published over the course of a few months in 1969 and 1970, but crucial ideas were set forth by the photographers and writers involved—in addition to Moriyama, these included Nakahira, Takanashi, and Koji Taki. "At its core," explains Ivan Vartanian, "the collective aim of the *Provoke* photographers was to dismantle the idea that a photograph is inextricably a document, separating the photograph from its socially prescribed function as a record. In so doing, these photographers eliminated information, record, and especially narrative

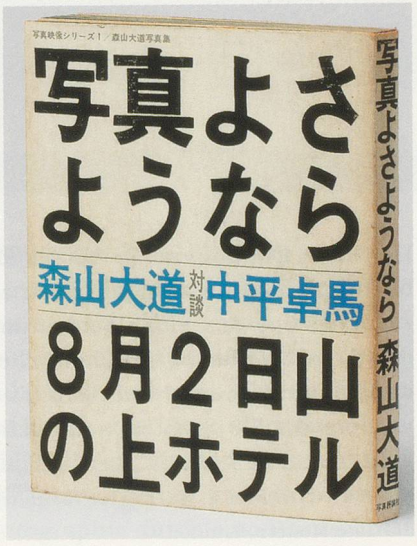
Daido Moriyama, Farewell Photography, 1972.

from their work to create 'pure' images, drawing the viewer's awareness to this by fundamentally altering how their photographs were taken."[3] *Provoke*'s rejection of photographic conventions has additionally been described as a reaction to the crispness of modernist Japanese photography and an emulation of American photographer William Klein's images of New York.[4] Responding to changes in Tokyo's postwar urban culture, Moriyama and his colleagues adopted strategies to better represent a city in flux.

However, at this point, the critics part ways. Some view Moriyama's work as highly subjective, noting that he conveys what it feels like to be in a city instead of simply recording the objective appearance of his environment. Others make the opposite argument, stating that he believed the experience of the subject was radically unfixed, and therefore he developed a style of photography that rids itself of subjectivity and expression. "Moriyama's 'grainy, blurry, out-of-focus' is a method of annihilation: no meaning, no expression, no sense of the photographer," writes Minoru Shimizu. She refers to the artist's methods in *Farewell Photography* as "expressions of a kind of 'subtraction,' a means to erase the photographer's self, his thoughts, subjective expressions and intentions. In other words, the photographs try not to see, not to think and not to choose."[5] Moriyama's techniques could thus be seen as a critique of the existential, self-centered position of the '50s, a very different strategy from that of the laconic approach of artists such as Ruscha.

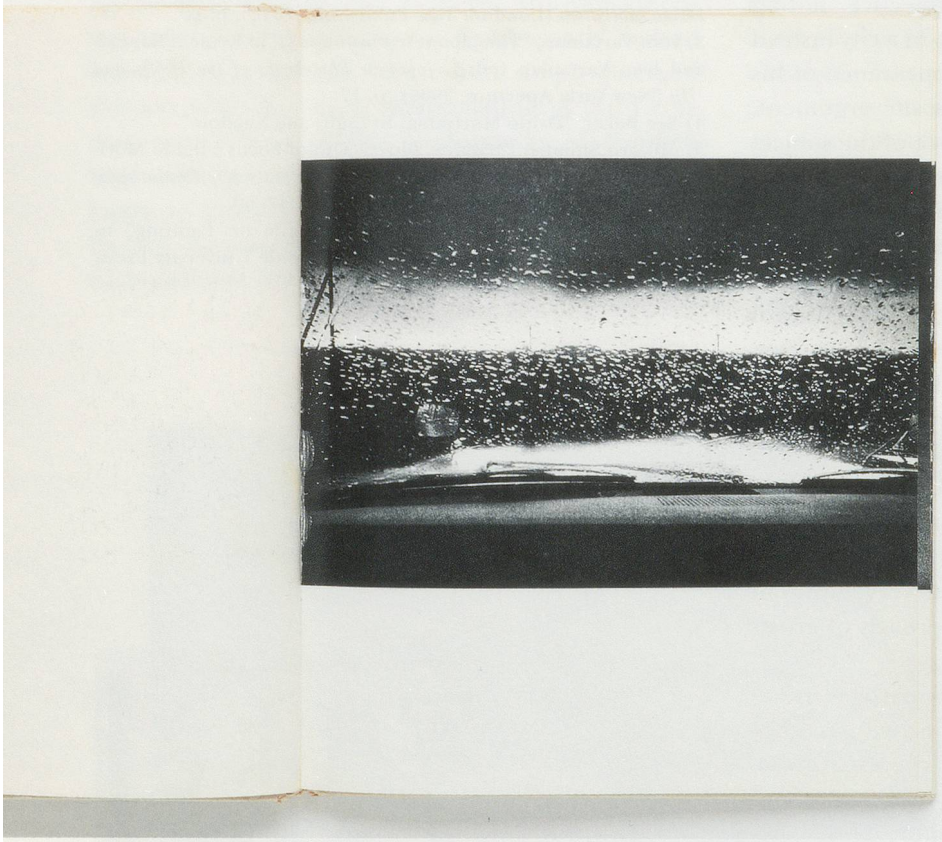
Yet, whether we see Moriyama's early work as highly personalized or voiding subjectivity, neither approach quite accounts for how he represents bodies or how we encounter his work with our eyes and fingers as we thumb through the photo books. Recounting Georges Bataille's description of the work of Joan Miró, Briony Fer writes of "reality disintegrated into sun-shot dust. … It is as if a mass of grains or specks occupies the field of vision and forms a veil against the light." She continues, "Dust, as a metaphor, can migrate from waste, from matter, to 'dust in your eyes' and a blurring of sight and of meaning, where meaning is necessarily opaque and impervious to light."[6] These words equally describe the formal appearance of Moriyama's works, their impact on what they depict, and their effect on the viewer and reader. Casting dust in our eyes, and leaving ink on our fingers, the photo books destroy our attempts to know and understand the world around us, finely grating against our own sense of self.

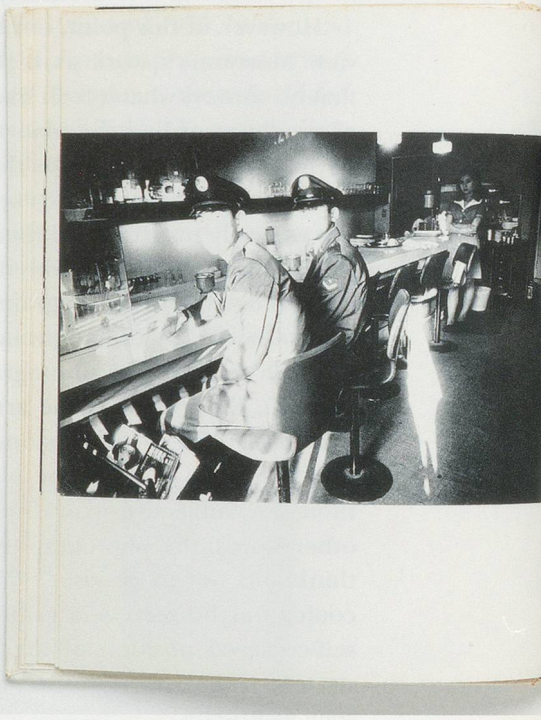
1) Benjamin H. D. Buchloh, "From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some Aspects of Conceptual Art 1962–1969)," in *L'Art Conceptuel, une perspective* (Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), p. 46.
2) Stephen Shore, "1947," in *A Road Trip Journal* (London: Phaidon, 2008). On Moriyama and Kerouac, see Simon Baker, "Daido Moriyama: In Light and Shadow," in Simon Baker (ed.), *Daido Moriyama* (London: Tate Publishing, 2012), p. 22.
3) Ivan Vartanian, "The Japanese Photobook," in Ryuichi Kaneko and Ivan Vartanian (eds.), *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s* (New York: Aperture, 2009), p. 17.
4) See Baker, "Daido Moriyama: In Light and Shadow."
5) Minoru Shimizu, "'Grainy, Blurry, Out-of-Focus': Daido Moriyama's *Farewell Photography*," in Simon Baker (ed.), *Daido Moriyama* (London: Tate Publishing, 2012), pp. 57, 60.
6) Briony Fer, "Poussière/Peinture: Bataille on Painting" in *On Abstract Art* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1997), p. 77.



Daido Moriyama, Farewell Photography, Shashinhyoronsha, 1972.

Sand in den Augen und Druckerschwärze an den Fingern



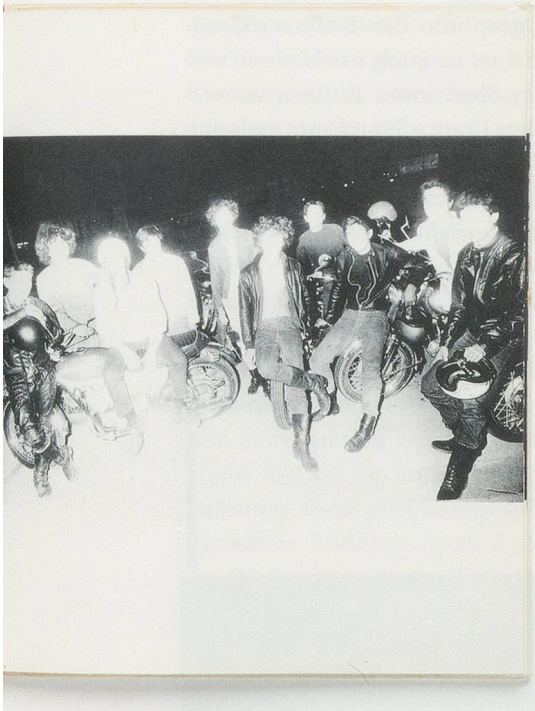


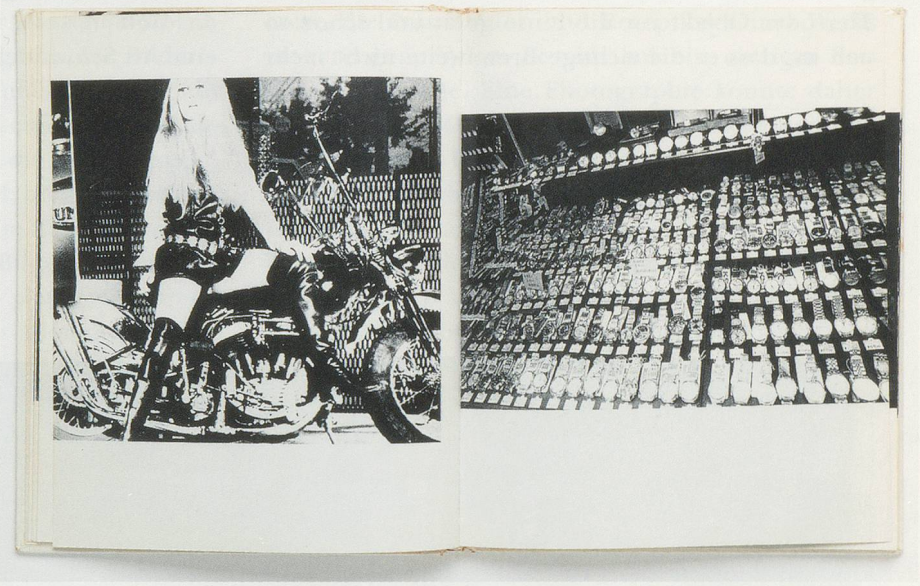
MARK GODFREY

Die erste Doppelseite in Daido Moriyamas Photobuch *A Hunter* aus dem Jahr 1972 zeigt ein Bild, das zunächst nur aus einer Schichtung horizontal gemusterter Streifen zu bestehen scheint: dunkel, hell, dunkel und so weiter, von oben bis unten, wobei der mittlere dunkle Streifen weiss gefleckt ist. Erst bei näherem Hinsehen erkannte ich, dass es sich um den Blick durch eine regennasse Windschutzscheibe handelt; das Licht spiegelt sich in den Tropfen an der Scheibe und auf der Kühlerhaube. Dennoch ist schwer zu sagen, was sich vor dem Fahrzeug befindet – es ist keine Landschaft zu erkennen, sondern oben nur schwarze Dunkelheit und ein weisser Streifen darunter, wie wenn das Auto vielleicht gerade aus einem Tunnel heraus ins Licht fahren würde; es

MARK GODFREY ist Kurator für zeitgenössische Kunst an der Tate Modern, London.

Daido Moriyamas frühe Photobücher





Daido Moriyama, A Hunter, 1972.

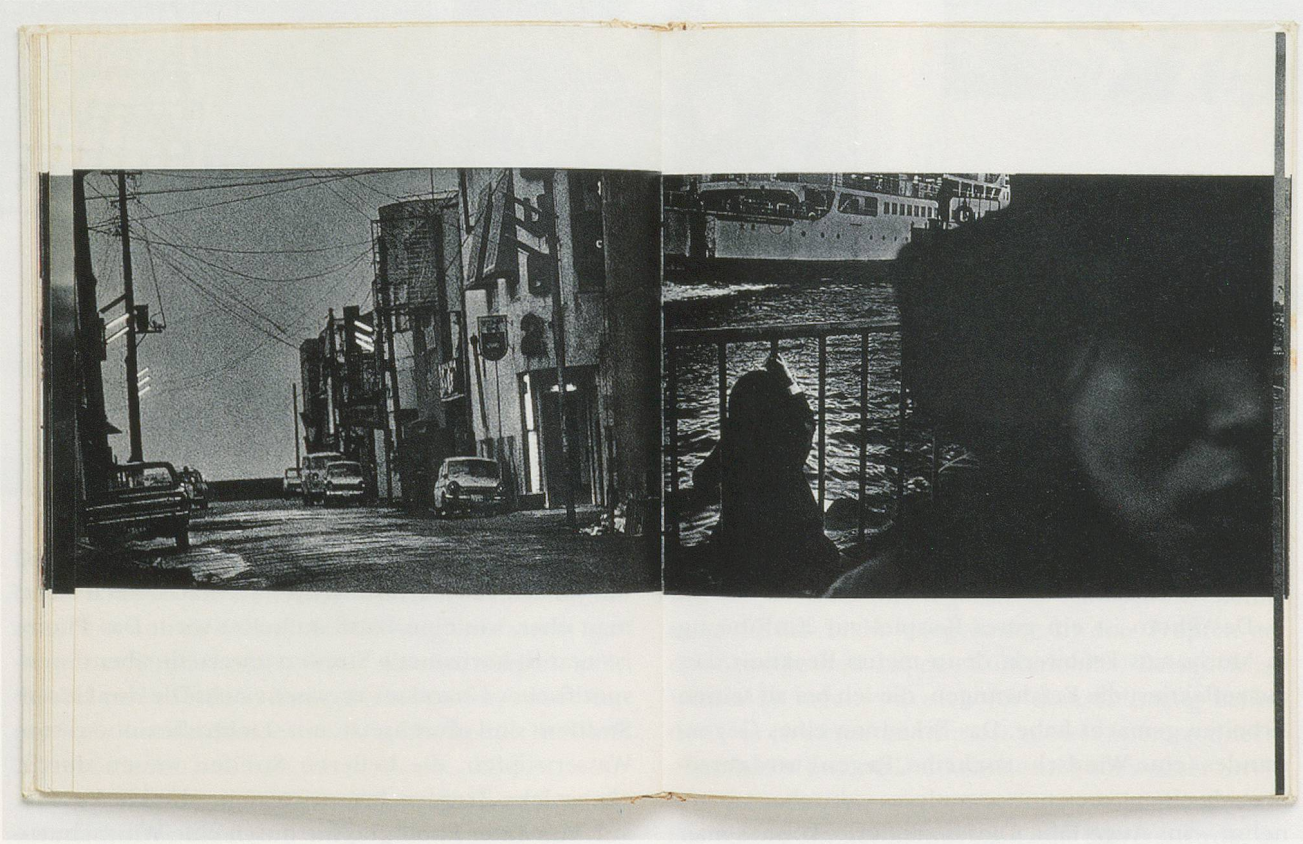
könnte aber auch nur eine schwarze Wolke sein und ein heller Horizontstreifen in der Ferne.

Das Photo ist ein gutes Beispiel zur Einführung in Moriyamas Frühwerk, denn meine Reaktion darauf reflektiert die Erfahrungen, die ich bei all seinen Arbeiten gemacht habe. Das Erkennen eines Gegenstandes (eine Windschutzscheibe, Regen) wird verzögert, da einem zuerst etwas anderes – durchaus angenehm – ins Auge fällt. Dieses «andere» könnte man als die formalen Qualitäten des Bildes bezeichnen, was jedoch etwas irreführend wäre; tatsächlich sieht man eher, wie eine Form aufgelöst wird. Das Photo ist zwar in horizontale Streifen unterteilt, aber deren spezifischer Charakter verwischt sich: Die dunkleren Streifen sind durchsetzt mit Lichtreflexionen von Wassertropfen; die helleren Streifen weisen durch ebensolche Tropfen hervorgerufene dunkle Punkte auf. Von einer Photographie durch eine Windschutz-

scheibe hindurch könnte man eine gewisse Transparenz erwarten (oder eine sorgsame, wenn auch ganz schön verwirrende Schichtung verschiedener Ebenen, wie in Lee Friedlanders MARIA FRIEDLANDER, SOUTHWESTERN UNITED STATES, 1969); in diesem Bild sind dagegen alle Elemente verschwommen und die Szene bleibt undurchsichtig.

Das ist jedoch nur ein Beispiel unter vielen. Betrachte ich nämlich Moriyamas Arbeiten der späten 1960er- und 70er-Jahre, so sind es wiederum visuelle Besonderheiten, die den stärksten Eindruck hinterlassen, und weniger die eigentlichen Bildinhalte, egal ob es sich um japanische Schauspieler, Kirschblüten, neblige New Yorker Strassen oder streunende Hunde handelt. Moriyama belichtet seinen Film oft genau zu dem Zeitpunkt, wo ihm eine Person, ein Tier oder Objekt vor die Linse gerät und schon so nah ist, dass er die richtige Brennweite nicht mehr hinbekommt. Der Rest des Bildes mag auf eine Begebenheit in mittlerer Distanz eingestellt sein, aber es ist vor allem der Eindringling, der uns als verschwommene und irgendwie störende Präsenz auffällt. Oft füllt das, was sich beim Abdrücken direkt vor Moriyama befand, die ganze Bildfläche aus. Dennoch sind diese Aufnahmen keine «Nahaufnahmen», denn die Nahaufnahme impliziert das Bestreben, die Kameralinse so zu nutzen, dass ein bestimmter Ausschnitt von etwas besonders knackig hervortritt. Ausserdem fehlt Moriyamas Photographien die Tiefenwirkung. Dieser Orientierungsverlust ist auch noch einer weiteren Besonderheit von Moriyamas Bildern zu verdanken: Obwohl in vielen Photos Horizonte vorkommen, sind diese selten horizontal. Dadurch dass uns einerseits die Dinge zu nah kommen und andrerseits die Welt in weite Ferne gerückt erscheint, entsteht eine Art Schwindelgefühl.

Daido Moriyama, A Hunter, 1972.

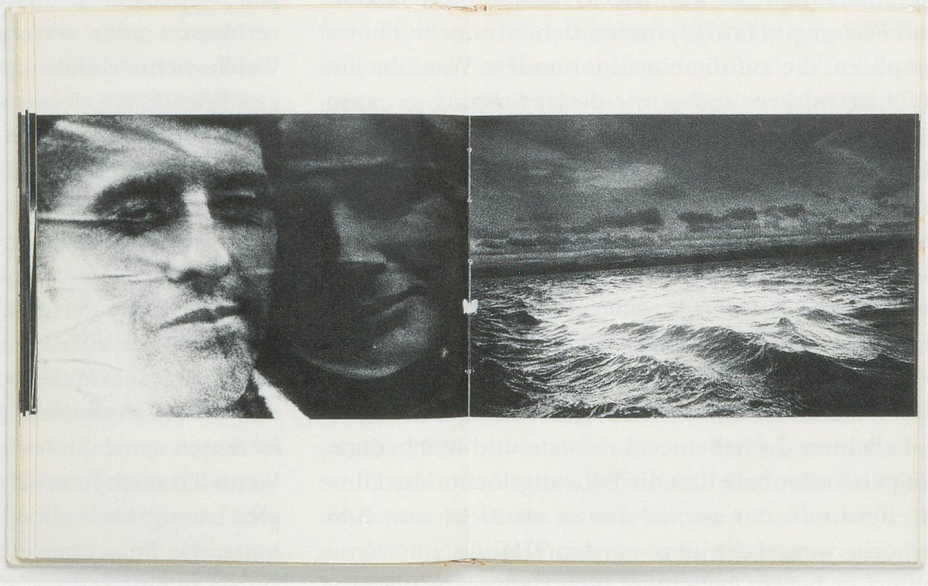


In Moriyamas frühen Büchern, insbesondere in *Farewell Photography* (1972), finden sich zahlreiche Photographien, die auf die eine oder andere Weise beeinträchtigt wirken, sodass wir dieser Störung genauso viel Aufmerksamkeit schenken wie dem eigentlichen Bild. Teile einer Aufnahme sind beispielsweise doppelt belichtet; das Blitzlicht verhüllt dabei genau jene Bildelemente, die man normalerweise damit beleuchten würde (etwa die Gesichter einer Motorrad-Gang in *A Hunter*); andernorts hat Moriyama in der Dunkelkammer offensichtlich mit Abwedeln und Nachbelichten gearbeitet, um die entscheidenden Elemente einer Szene nachträglich unter- oder überzubelichten. Er belichtet zerkratzte und beschädigte Negative oder belichtet die Führungslöcher des Filmstreifens mit, die normalerweise als nicht zum Bild gehörig weggeschnitten werden. Häufig photographiert er bereits belichtete oder gedruckte Bilder – Plakate, Polizeiphotos von Autounfällen, Bilder aus Büchern. Einige dieser Bilder sind eindeutig Aufnahmen von gedruckten Vorlagen, da die Halbtonrasterpunkte deutlich zu erkennen sind; andere scheinen nur wenig stärker beschädigt als die Bilder aus erster Hand um sie herum. Da er die Bilder von Bildern zwischen anderen Photographien platziert, nehmen wir solche Bilder nicht als Appropriationen wahr, wie im Werk eines Andy Warhol oder Richard Prince, sondern einfach als Bilder neben anderen Bildern.

Ein Merkmal, das die frühen Photographien fast durchgehend auszeichnet, ist ihre starke Körnigkeit. Egal ob ein Bild etwas zeigt, was ursprünglich in Bewegung war, oder nicht, egal ob hell oder dunkel, nah oder fern: Alles wirkt wie versprüht, zu feinem Staub aufgelöst. Weg sind die feinen Tonkontraste der klassischen modernen Photographie, stattdessen sehen wir gröbere, an Tusche erinnernde Punkte. Betrachtet man diese Photos aus den 70er-Jahren aus der Sicht von heute, wo die meisten Photographien ein Pixelraster aufweisen, so wirkt das Korn geradezu körperlich, als verhielte sich die körnige Haut der Photographien analog zur Haut eines Körpers; in Moriyamas Werk dient es jedoch häufig dazu, die Körper aufzubrechen und ihnen eine eindeutige und reale Präsenz abzusprechen. Betrachtet man die Figuren auf seinen Bildern genauer, erkennt man, dass es unmöglich ist, ihre genauen Grenzen zu bestimmen. Die Körper gehen nicht in ihrer Umgebung auf, sie verblassen oder verschwimmen auch nicht wie in Weichzeichnerbildern; es ist eher so, dass die winzigen Körner, aus denen sie zusammengesetzt sind, an den Rändern verstieben. Das geht manchmal so weit, dass nichts mehr zu erkennen ist. Das heisst nicht, dass die Photographien abstrakt wären, aber die Körper, deren Präsenz wir spontan wahrnehmen, sind nicht mehr so klar und deutlich zu erkennen.

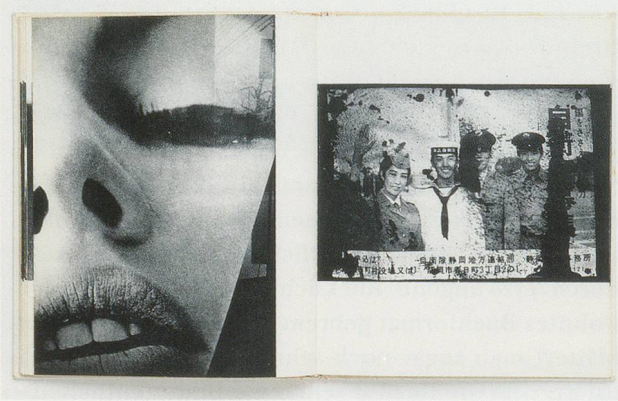
Diese Besonderheiten lassen sich in Moriyamas Einzelbildern aufzeigen, aber um wirklich nachzuweisen, was sein Werk so unwiderstehlich macht, muss man die Komposition der Photobücher anschauen, in denen seine Bilder zuerst veröffentlicht wurden. Wenn ich mich jetzt darauf konzentriere, möchte ich gleichzeitig klarstellen, dass Moriyama nie im Sinn hatte, die Präsentation und Rezeption seines Werks zu verengen, indem er sich auf ein einziges Format beschränkte. Eine Photographie konnte daher durchaus zuerst in einer Zeitschrift erscheinen, danach in einem Photobuch und später vielleicht als Einzelwerk in einer Ausstellung, um dann noch später in einem anderen Massstab als Bestandteil eines Rasters aus mehreren Bildern gedruckt zu werden. Ich fühle mich am stärksten zu seinen ersten Photobänden hingezogen, weil er mir hier am radikalsten zu sein scheint. Sein Umgang mit dem Buchformat geht hier Hand in Hand mit der Be- oder Misshandlung jedes einzelnen Photos.

Diese frühen Bücher haben eine Reihe bemerkenswerter Besonderheiten. Das Format ist relativ bescheiden – im Gegensatz etwa zu Kikuji Kawadas *The Map* (1965) mit seinen aufwändigen ausklappbaren Seiten, oder Yutaka Takanashis *Towards the City* (1974), einem ungewöhnlich grossen Band im Breitformat, der überdies Seite für Seite mit einem graubraunen Zwischenblatt ausgestattet ist. In *Japan: A Photo Theatre* (1968), *A Hunter* und *Farewell Photography*, alles kleinformatige Bücher, die bequem im Schoss liegen, baut Moriyama auf die intime Erfahrung des Blätterns von einem Photo zum nächsten, und zwar in einem natürlichen Tempo, das nicht durch erzwungene Rücksichtnahme auf ein ungewohntes Buchformat gebremst wird. Wahrscheinlich blättert man sogar noch schneller, sobald man realisiert, dass die Bücher sehr viele Bilder enthalten –



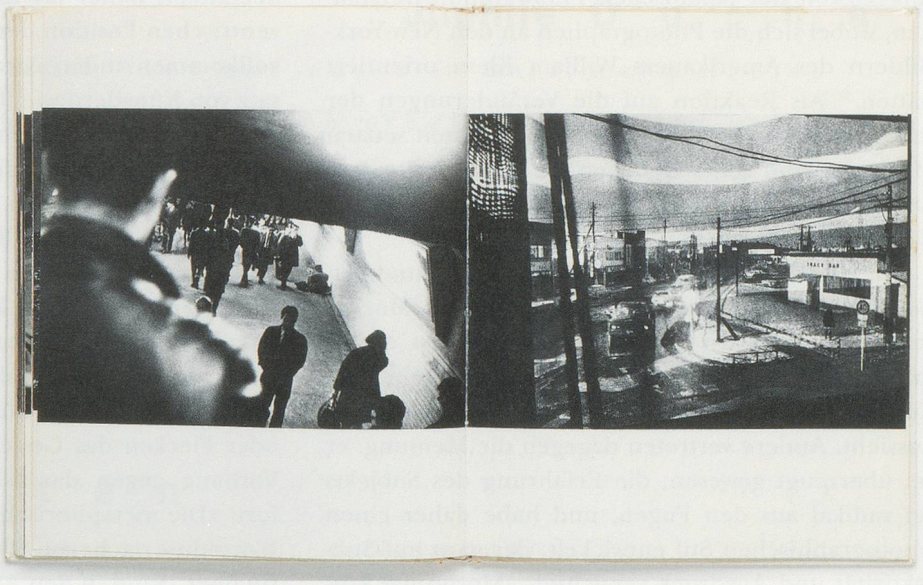
Daido Moriyama, A Hunter, 1972.

viel mehr als in den meisten Büchern jener Zeit. Die Bilder verlaufen meist randlos vom Bundsteg bis zum Seitenrand; ohne weisse Ränder, die Photographien fliessen nahtlos ineinander. Der faszinierende Widerspruch dieser Bücher besteht darin, dass dieser formale Verlauf einer bemerkenswerten Sprunghaftigkeit der Bildthemen und -gegenstände gegenübersteht: Auf ein Gesicht in Nahaufnahme folgen Brandungswellen an der Küste, dann eine Frau, die die Strasse entlanggeht, und Schaufensterpuppen in einem Schaufenster. Während Takanashis *Towards the City* mit einer Bilderserie einer Strasse beginnt und mit Photos von der Küste endet und Takuma Nakahiras *For a Language to Come* (1970) an der Küste beginnt und sich allmählich in die Stadt hineinbewegt, haben Moriyamas Bücher keinen Höhepunkt und keinen kontinuierlichen Aufbau, es gibt auch nicht den geringsten Ansatz einer narrativen Entwicklung. Ohne übergeordnete Logik geht eine Photographie in die andere über und kollidiert mit der nächsten.



Das Material der Bücher selbst ist ebenfalls zentral für ihre Wirkung. Sie sind auf rauem, stark saugendem Papier gedruckt, was die Tiefe der Schwarztöne und damit die Undeutlichkeit der Bilder noch verstärkt. Dadurch hat man das Gefühl, dass das Bild auf die eigenen Hände abfärben könnte: Die Photographie wird also nicht mehr nur visuell wahrgenommen, sondern sie wird auch zu einem haptischen Erlebnis.

Um die Bedeutung von Moriyamas Büchern aus den 1960er- und 70er-Jahren nach kunsthistorischen Gesichtspunkten zu beurteilen, kann man als Erstes einige formale Vergleiche zwischen seiner Vorgehensweise und drei anderen Typen von Werken anstellen, die gleichzeitig entstanden sind. Da wäre zunächst einmal die Konzeptphotographie eines Ed Ruscha, John Baldessari, Douglas Huebler und Dan Graham. Kritiker haben den Begriff des «Deskilling» eingeführt, des bewussten Abstreifens vorhandener Fähigkeiten, um die Ablehnung der konventionellen Rahmungs-, Kompositions-, Abzieh- und Sequenzie-



rungspraktiken durch diese Künstler mit einer trockenen, anonymen oder bewusst dilettantischen Herangehensweise zu erklären.[1] Moriyamas Angriffe auf die photographischen Konventionen sind dagegen wesentlich aggressiver. Einen weiteren interessanten Vergleich liefern Sigmar Polkes Photographien jener Zeit. Polke interessierte sich ebenfalls für die Mittel und Möglichkeiten der Bildzersetzung – häufig tat er dies, indem er das Papier während des Entwicklungsprozesses faltete, oder er liess die Entwicklerflüssigkeit auf dem Papier zu Lachen zusammenlaufen, sodass Flecken entstanden, die seine Sujets wunderbar ergänzten oder ihnen den Kampf ansagten (Bärenkämpfe, Obdachlose, Opiumhöhlen, Pilze). Moriyama bricht seine Bilder jedoch weniger auffällig auf, er lässt es vielmehr so aussehen, als ob sie ohne besondere Massnahmen einfach so herausgekommen wären. Einen dritten Kontrast bilden die Photographien von Stephen Shore aus den Jahren, als Moriyama durch Japan reiste und die Aufnahmen für *A Hunter* schoss. Beide Künstler waren von Jack Kerouacs Roman *On the Road* inspiriert und beide machten Photos, die orthodoxere Reisephotographen nie und nimmer gemacht hätten (man denke etwa an Shores Diner-Frühstücke und Kloschüsseln).[2] Doch während man bei Shores Bildern das Gefühl hat, dass die Sujets sorgfältig ausgewählt sind, wirkt Moriyamas Photographie wie eine Art Staubtuch, das aufnimmt, was ihm gerade in die Quere kommt. Der Titel *A Hunter* (Ein Jäger) ist deshalb irreführend, denn er impliziert eine Zielstrebigkeit, die von den Bildern im Buch Lügen gestraft wird.

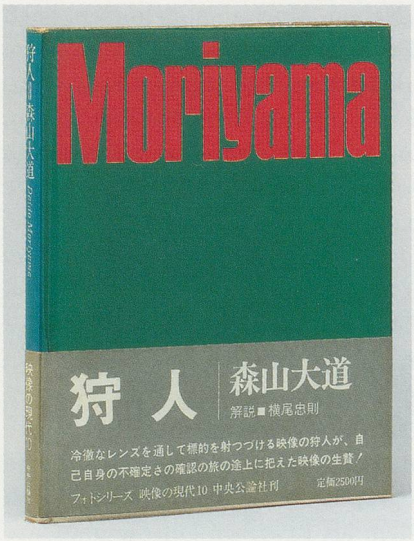
Der am häufigsten genannte Kontext zu Moriyamas Werk ist seine Verbindung zur japanischen Zeitschrift *Provoke*. In den Jahren 1969 und 1970 erschienen im Lauf weniger Monate lediglich fünf Ausgaben, in denen von den beteiligten Photographen und Autoren jedoch entscheidende Ideen propagiert wurden. Neben Moriyama gehörten auch noch Nakahira, Takanashi und Koji Taki dazu. «Im Wesentlichen», erklärt Ivan Vartanian, «bestand das gemeinsame Ziel der *Provoke*-Photographen darin, mit der Vorstellung aufzuräumen, dass ein Photo in jedem Fall ein Dokument sein muss, indem sie die Photographie von der ihr gesellschaftlich zugeschriebenen dokumentarischen Funktion loslösten. Dabei verbannten diese Photographen Information, Dokumentation und insbesondere auch alles Narrative aus ihren Arbeiten, um ‹reine› Bilder zu erhalten; den Betrachter machten sie auf diese Tatsache aufmerksam, indem sie die Art und Weise, wie sie ihre Bilder aufnahmen, grundlegend veränderten.»[3] Die Ablehnung photographischer Konventionen durch *Provoke* wurde zudem als Reaktion auf die glasklare

Knackigkeit der japanischen Photographie verstanden, wobei sich die Photographen an den New-York-Bildern des Amerikaners William Klein orientiert hätten.[4] Als Reaktion auf die Veränderungen der urbanen Kultur im Tokio der Nachkriegszeit setzten Moriyama und seine Kollegen auf neue Strategien, um die in steter Wandlung begriffene Stadt besser darstellen zu können.

An dieser Stelle driften jedoch die Meinungen der Kritiker auseinander. Einige betrachten Moriyamas Werk als höchst subjektiv und halten fest, er vermittle, wie es sich anfühlt, in einer Stadt zu sein, statt nur objektiv zu dokumentieren, wie seine Umgebung aussieht. Andere vertreten dagegen die Meinung, er sei überzeugt gewesen, die Erfahrung des Subjekts sei radikal aus den Fugen, und habe daher einen photographischen Stil entwickelt, der ganz auf Subjektivität und Ausdruck verzichtet. «Moriyamas körnige, verschwommene Unschärfe ist eine Methode zur Auslöschung: keine Bedeutung, kein Ausdruck, keine erkennbare Spur des Photographen», schreibt Nimoru Shimizu. Sie bezieht sich dabei auf die Vorgehensweisen des Künstlers in *Farewell Photography* und bezeichnet sie als «Ausdruck einer Art ‹Subtraktion›, ein Mittel, um das Ich des Photographen, seine Gedanken, subjektiven Empfindungen und Absichten auszulöschen. Mit anderen Worten, die Photographien versuchen, nicht zu sehen, nicht zu denken und nicht auszuwählen.»[5] Man könnte Moriyamas Techniken daher als Kritik der existenziellen egozentrischen Position der 50er-Jahre verstehen – eine vollkommen andere Strategie als der lakonische Ansatz von Künstlern wie Ruscha.

Doch ob wir Moriyamas frühe Arbeiten als extrem persönlich oder alles Subjektive vermeidend betrachten, keiner der beiden Ansätze erklärt wirklich die Art und Weise, wie er Körper darstellt oder wie wir mit Augen und Fingern seine Bücher durchblättern. Briony Fer schreibt im Zusammenhang mit Georges Batailles Charakterisierung von Joan Mirós Werk von einer «in sonnenbestrahltem Staub aufgelösten Realität» … «Es ist, als würde eine Masse aus Körnern oder Flecken das Gesichtsfeld ausfüllen und einen Vorhang gegen das Licht bilden.» Und sie fährt fort: «Die metaphorische Bedeutung des englischen Worts dust reicht von Staub, Dreck, Abfall oder Materie über ‹Sand in den Augen› und eine verschleierte Sicht oder Bedeutung bis dahin, wo die Bedeutung notwendig dunkel ist und von keinem Licht durchdrungen werden kann.»[6] Diese Worte beschreiben auch die formale Erscheinung von Moriyamas Arbeiten, ihre Auswirkung auf das, was sie abbilden, und ihre Wirkung auf den Betrachter und Leser. Indem diese Photobücher uns Sand in die Augen streuen und die Fingerspitzen schwärzen, vereiteln sie unsere Bemühungen, die Welt um uns herum kennen und verstehen zu wollen, und kratzen leise unsere eigene Selbstwahrnehmung an.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)



Daido Moriyama, A Hunter, Chuokoronsha, 1972.

1) Benjamin H. D. Buchloh, «From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some Aspects of Conceptual Art 1962–1969)», in *L'Art Conceptuel, une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1989, S. 46.

2) Stephen Shore, «1947», in *A Road Trip Journal*, Phaidon, London 2008. Zu Moriyama und Kerouac siehe Simon Baker, «Daido Moriyama: In Light and Shadow», in Simon Baker (Hg.), *Daido Moriyama*, Tate Publishing, London 2012, S. 22.

3) Ivan Vartanian, «The Japanese Photobook», in Ryuichi Kaneko und Ivan Vartanian (Hg.), *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s*, Aperture, New York 2009, S. 17.

4) Siehe Baker, «Daido Moriyama: In Light and Shadow» (s. Anm. 2).

5) Minoru Shimizu, «‹Grainy, Blurry, Out-of-Focus› Daido Moriyama's *Farewell Photography*», in Simon Baker (Hg.), *Daido Moriyama* (s. Anm. 2), S. 57, 60.

6) Briony Fer, «Poussière/Peinture: Bataille on Painting», in *On Abstract Art*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1997, S. 77.