FOTOGRAFI, PROTES, DAN KEKUATAN MASYARAKAT DI JEPANG, 1960-1975



DUNCAN FORBES

Foto:
HITOMI WATANABE

FOTOGRAFI, PROTES, DAN KEKUATAN MASYARAKAT DI JEPANG, 1960-1975

Duncan Forbes

PENERJEMAH
Dani Hayam

GAMBAR SAMPUL
Hitomi Watanabe

SUMBER TERJEMAHAN
Photography, Protest, and Constituent Power In Japan, 1960-1975
karya Duncan Forbes

PENYUNTING, PERANCANG SAMPUL, DAN TIPOGRAFI
Angin

PEMBERITAHUAN ANTI-HAK CIPTA
Penulis karya ini melepaskan semua klaim hak cipta (ekonomi dan moral) atas karya ini dan segera menempatkannya dalam domain publik; karya ini dapat digunakan, diubah, atau dihancurkan dengan cara apapun tanpa atribusi lebih lanjut atau pemberitahuan kepada pencipta.

Dan siapa pun yang ketahuan mereproduksinya tanpa izin kami, akan menjadi teman baik kami, karena kami tidak peduli. Publikasikanlah. Tulislah. Hancurkanlah. Menarilah karena kita telah membebaskan karya dari belenggu hukum hak cipta murahan. Bajaklah dengan bangga. Kami menulisnya, itu saja yang ingin kami lakukan.

***

KLUB PEMBAJAK VISUAL
اتحاد القراصنة البصريين
lanun@riseup.net

FOTOGRAFI, PROTES, DAN KEKUATAN MASYARAKAT DI JEPANG, 1960-1975

> Saya diseret kembali ke jalan tempat kami memotret ketika mereka memegang kepala dan kedua tangan saya. Pada saat ini, saya protes, “Mengapa Anda menggunakan kekerasan semacam ini? Tolong beri tahu kami alasan pastinya!" Polisi berpakaian preman berkata, "Bukankah Anda mengganggu pelaksanaan tugas publik? Eh?” Saya menjawab, “Kami tidak melempar batu. Kami hanya memotret apa yang sedang terjadi.” Dan tiga polisi berpakaian preman berteriak “Apa? Bukankah kalian selalu membuat film dengan Hantai Dömei? Kalian harus melakukan sesuatu dari posisi objektif. Kalian harus merekam dari posisi objektif.” [Sambil berbicara mereka] mendorong tubuh saya dan memukul lengan saya dengan tongkat logam. Karena alasan kekerasan ini sama sekali tidak jelas, saya berkata, “Siapa yang bisa menilai objektivitas dan standar apa yang digunakan untuk melakukan kekerasan?”
>
> Dan saat saya mengatakan ini, sekitar 70-80 polisi anti huru hara datang dari jalan dan salah satu dari mereka berkata, “Diam! Jangan bicara kotor, brengsek!” dan saya ditinju di wajah, dilempar ke pagar, dan ditendang berulang kali di sekitar lutut saya. Kemudian empat atau lima polisi anti huru hara di belakang orang ini juga memanfaatkan situasi tersebut dan terus meninju wajah saya dan memukul lengan saya. Selama ini saya memprotes, “Mengapa Anda menggunakan kekerasan semacam ini pada kami? Tolong beri tahu kami alasannya.” Namun, mereka tidak memberikan alasan, dan kemudian tangan saya dipegang oleh tiga polisi berpakaian preman dan foto saya diambil.
>
> Matsumoto Takeaki, pernyataan tertulis di pengadilan, 1968[1]

Kesaksian yang jelas ini, yang diajukan dari penjara oleh sutradara film Matsumoto Takeaki, mengungkapkan apa yang dipertaruhkan ketika para fotografer dan pembuat film secara langsung berhadapan dengan kekuasaan negara di Jepang selama tahun 1960-an dan awal 1970-an. Protes warga—dalam hal ini menentang pembangunan bandara Narita di luar Tokyo—adalah manifestasi kompleks, yang melibatkan bentuk-bentuk inovatif aliansi politik akar rumput, seringkali konfrontasi kekerasan dengan polisi atas ruang pedesaan atau perkotaan, serta perjuangan untuk mendefinisikan ulang karakter representasi itu sendiri. Saya menggunakan istilah representasi di sini dalam dua pengertian. Pertama, bagaimana badan-badan yang melakukan protes—mahasiswa, pekerja, petani, serikat pekerja—memilih untuk membentuk badan kolektif mereka di luar partai tradisional atau struktur kelembagaan, khususnya dalam bentuk aktivisme horizontal yang secara historis terkait dengan Kiri Baru. Ini termasuk menempa ruang-ruang representasi baru, yang paling jelas adalah protes publik, di mana kesetiaan kolektif dapat diakui dan tuntutan dicatat. Kedua, dan lebih khusus lagi,

[1] Dikutip dalam Abe Mark Nornes, Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), 66-67.

dalam arti bagaimana perjuangan tersebut direpresentasikan secara visual melalui fotografi dan film, di atas segalanya dalam upaya untuk mengkonsolidasikan keterikatan simbolis. Seperti yang diungkapkan oleh pernyataan tertulis Matsumoto, kedua pengertian representasi tersebut sangat terkait, melibatkan perselisihan mengenai kemungkinan (atau tidak) objektivitas, sifat kekuasaan politik, dan penggunaan kekerasan. Kedua belah pihak memahami pentingnya sirkuit representasi ini dengan sangat baik. Bagi para pengunjuk rasa, media fotografi menawarkan kemungkinan penentuan nasib sendiri yang memberontak yang bertujuan untuk menyebarkan informasi dan mendorong mobilisasi lebih lanjut. Bagi polisi, fotografi protes adalah penyimpangan dan tantangan besar terhadap tatanan yang mapan.

Selanjutnya, saya ingin fokus pada buku-buku fotografi protes Jepang yang dicetak antara tahun 1960 dan 1975, sebuah periode produksi intens yang sangat terkait dengan politik oposisi pada masa itu. Mungkin ada sekitar delapan puluh buku semacam ini (saya telah melihat sekitar enam puluh) dan produksinya beragam: dibuat oleh seniman-fotografer, mahasiswa (khususnya mereka yang terhubung dengan Asosiasi Foto Mahasiswa Seluruh Jepang), anggota serikat pekerja, dan jurnalis foto profesional. Terkadang buku-buku tersebut dirancang dengan hati-hati dan didistribusikan oleh penerbit mapan, meskipun sebagian besar buku tersebut diedit dan dicetak dengan cepat di atas kertas murah. Seringkali didanai sendiri oleh kelompok politik atau individu, buku-buku tersebut diedarkan melalui toko buku kecil sayap kiri atau jaringan gerakan sosial; buku-buku tersebut jarang diproduksi secara massal. Catatan saya sama sekali tidak definitif, tetapi saya ingin memberikan kerangka kerja yang membawa kita melampaui deskripsi dangkal buku protes terutama sebagai momen teladan dalam sejarah fotografi.[2] Penting juga bahwa buku fotografi protes tidak dipertimbangkan secara terpisah. Selama tahun 1960-an, Jepang menjadi masyarakat yang sangat termediasi, terutama melalui kebangkitan televisi, yang menghasilkan pengalaman ruang dan waktu perkotaan yang berubah dengan cepat. Fotografi protes dan kemunculan Provoke perlu dipahami dalam konteks meningkatnya kekuatan politik yang dimediasi massa di lingkungan perkotaan yang semakin jenuh media.

Berdasarkan pemikiran Antonio Negri, saya ingin menganalisis buku fotografi protes Jepang sebagai gejala dari gelombang baru "kekuatan konstituen" yang terbentuk sebagai oposisi terhadap penandatanganan Perjanjian Keamanan yang direvisi antara Amerika Serikat dan Jepang pada Mei-Juni 1960, yang dikenal di Jepang sebagai Anpo. Protes Anpo menyaksikan mobilisasi jutaan orang di jalan-jalan Tokyo dan pemogokan besar-besaran yang diselenggarakan oleh serikat pekerja, menimbulkan kekhawatiran di Washington akan terjadinya revolusi di Asia Timur. Anpo mengkristalkan berbagai masalah yang membara, khususnya dukungan diam-diam Jepang terhadap perang imperialis Amerika di Asia, dampak modernisasi yang disponsori Amerika, serta kesehatan penyelesaian demokrasi pascaperang negara tersebut di bawah pendudukan. Namun terlepas dari skala mobilisasi rakyat yang

[2] Buku fotografi protes Jepang memang telah menjadi barang fetis bagi para kolektor. Lihat khususnya karya Martin Parr dan Gerry Badger, The Photobook: A History Volume III (London: Phaidon Press, 2014), 42-73, dan Martin Parr (ed.) dengan Gerry Badger, The Protest Box, (Göttingen: Steidl, 2010). Pemahaman mereka tentang protes - sebagai ekspresi individualisme liberal pascaperang—sebagian besar bertentangan dengan bentuk dan politik dari sebagian besar buku protes Jepang yang mereka gambarkan.

belum pernah terjadi sebelumnya, protes tersebut dengan cepat mereda, mengungkapkan beberapa partai oposisi besar - terutama Partai Sosialis Jepang (JSP) dan Partai Komunis Jepang (JCP)—menjadi blok yang tenang dalam mendukung negara parlementer. Kegagalan mereka untuk menentang penandatanganan Perjanjian yang tergesa-gesa tersebut menimbulkan pertanyaan tentang efektivitas progresivisme pascaperang, sangat kontras dengan perlawanan Zengakuren (Federasi Pemerintahan Mandiri Mahasiswa Seluruh Jepang) yang terkadang penuh kekerasan. Terlepas dari cakupannya, protes Anpo pada kenyataannya mengantarkan fragmentasi oposisi politik di Jepang, terutama berakhirnya front persatuan parlementer dan munculnya berbagai kontra-publik yang tidak selaras, terkadang revolusioner.[3]

Argumen saya di sini adalah bahwa kegagalan protes Anpo melepaskan gelombang kekuatan konstituen di Jepang dan buku protes adalah ekspresi visualnya yang vital dan sangat efektif. Bagi Negri, kekuatan konstituen adalah organisasi diri masyarakat yang radikal, "motor atau ekspresi utama revolusi demokratis." Kekuatan ini muncul secara berkala sepanjang sejarah ketika orang-orang mengambil nasib mereka ke tangan mereka sendiri untuk membentuk bentuk-bentuk pemerintahan yang lebih egaliter dalam menentang pemerintahan yang tirani. Kekuatan konstituen adalah kemunculan demokrasi absolut dalam bentuk yang eksplosif. Kekuatan ini bersifat mendasar, "sebuah kekuatan yang meledak, menghancurkan, mengganggu, dan mengacaukan setiap keseimbangan yang sudah ada sebelumnya dan setiap kemungkinan kontinuitas." Kekuatan ini seringkali mengambil bentuk aktivisme yang terdesentralisasi atau horizontal, mendorong cara-cara organisasi yang secara tegas memutuskan hubungan dengan kekuasaan yang sudah mapan. Kekuatan konstituen adalah manifestasi awal dan material dari tatanan konstitusional baru yang didambakan. Dengan demikian, kekuatan ini mengekspresikan dinamisme dan kedekatan yang khas, "mengambil bagian dalam semua mekanisme - kadang-kadang, sangat keras - yang berdenyut dalam revolusi demokratis, bergetar antara yang satu dan yang banyak, antara kekuasaan dan kerumunan, dalam ritme yang sangat cepat, seringkali spasmodik."[4]

Konsep kekuatan konstituen Negri memang diperdebatkan dan mekanismenya tidak mungkin untuk dibahas secara rinci di sini, tetapi konsep ini memungkinkan kita untuk memahami buku protes sebagai kekuatan revolusioner, sebuah artikulasi visual dari proses menjadi politik. Konsep ini menjelaskan kemunculannya yang tiba-tiba, sebuah "mutasi absolut" yang memutuskan hubungan—atau bahkan mengabaikan—tradisi realisme fotografi di Jepang yang diperdebatkan secara ekstensif selama tahun 1950-an.[5] Hal ini tidaklah mengherankan: strategi representasi diri yang dilakukan oleh para pengunjuk rasa tidak ada hubungannya dengan populisme nasionalis yang sentimental dan seringkali voyeuristik dari Domon Ken dan para pengikutnya. Konsep ini juga menjelaskan oposisi keras terhadap

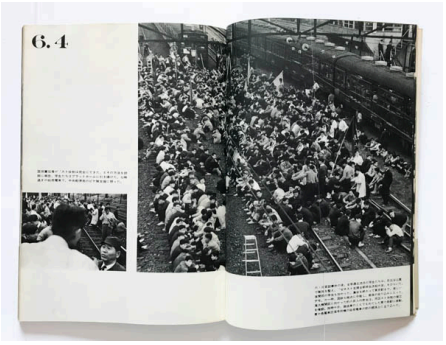
[3] George R. Packard III, Protest in Tokyo: The Security Treaty Crisis of 1960 (Princeton: Princeton University Press, 1966) dan Wesley Sasaki-Uemura, Organizing the Spontaneous: Citizen Protest in Postwar Japan (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001).

[4] Antonio Negri, Insurgencies: Constituent Power and the Modern State, trans. Maurizia Boscagli (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 10.

[5] Julia Adeney Thomas, "Power Made Visible: Photography and Postwar Japan's Elusive Reality," Journal of Asian Studies 67, no. 2 (May 2008): 365-94.

ikonografi kekuasaan yang diekspresikan dalam buku-buku protes Jepang dan ketertarikan yang mendalam terhadap konfrontasi kekerasan dengan negara, serta permusuhan terhadap media massa. Ada aspek performatif dalam buku-buku ini yang juga bersifat konstantif, sebuah pernyataan visual, seringkali sangat inventif, dari kekuatan pemerintahan baru yang sedang terbentuk. Bersamaan dengan ledakan kontra-media tertulis yang dikenal sebagai mini-komi, buku fotografi protes adalah representasi diri yang kacau dari keinginan kolektif dari bawah.[6]

Fitur-fitur ini langsung terlihat dalam publikasi yang memperingati protes Anpo, tidak terkecuali dalam buku karya Hamaya Hiroshi, *Ikari to kanashimi no kiroku* (Catatan Kemarahan dan Kesedihan, 1960).[7] Buku ini merupakan catatan demonstrasi massa yang terjadi di luar Gedung Diet Nasional di Tokyo antara tanggal 20 Mei dan 22 Juni 1960. Seperti buku-buku protes Anpo lainnya, tata letaknya secara tegas mengartikulasikan temporalitas yang dipercepat dari bentuk politik baru—penggambaran Hamaya tentang aktivitas para pengunjuk rasa sangat menggembirakan.[8] Sebuah kekuatan yang muncul digambarkan: dari oposisi kekuatan-kekuatan yang saling bertentangan, yang dibawa ke dalam konflik fisik oleh garda depan mahasiswa, hingga aksi massa yang menerobos pertahanan Diet, serta tindakan-tindakan individu berupa konfrontasi fisik yang heroik dengan polisi. Momen-momen strategis penting dicatat: partisipasi Serikat Pekerja Kereta Api Nasional dalam pemogokan umum yang mulai menyatukan pekerja dan mahasiswa (gambar 1), atau penyelamatan pejabat pemerintah AS dari pengunjuk rasa oleh helikopter Marinir di bandara Haneda. Fitur-fitur formal buku ini—pencetakan *gravure* yang padat, banyak halaman penuh tanpa margin, dan citra pengunjuk rasa yang terus-menerus bergerak maju, seringkali buram—memberikan kesan politik yang bergerak, sebuah upaya untuk membayangkan tidak hanya aktualitas, tetapi juga imajiner dari kekuatan konstituen. Buku ini menjadi (secara harfiah) lebih gelap dalam penyajian perjuangannya, menangkap kekerasan yang dilakukan oleh negara dan luka serta kelelahan yang semakin meningkat dari para pengunjuk rasa.



Gambar 1 – Ilustrasi Hamaya Hiroshi dari *kari to kanashimi nokiroku* (Record of Anger and Sadness), 1960.

[6] Wesley Sasaki-Uemura, "Competing Publics: Citizens' Groups, Mass Media, and the State in the 1960s," Positions: East Asia Cultures Critique 10, no. 1 (Spring 2002): 79-110

[7] Hamaya Hiroshi, Ikari to kanashimi no kiroku (Tokyo: Kawade Shobo Shinsha, 1960).

[8] Untuk deskripsi buku ini, lihat Judith Keller, "The Locus of Sadness: Protesting the New Japan," dalam Judith Keller dan Amanda Maddox, eds., Japan's Modern Divide: The Photographs of Hiroshi Hamaya and Kansuke Yamamoto (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2013), 30-45.

Buku ini mencapai puncaknya dengan pemukulan hingga tewas seorang mahasiswi sastra muda di Universitas Tokyo, Kanba Michiko, selama serangan 15 Juni di Diet, hidupnya hilang dalam upaya kekerasan untuk menuntut demokrasi langsung melawan negara. Kematian Kanba dan kepasifan berkabung selanjutnya disandingkan dengan gambar terakhir buku ini: kekuatan kolektif massa yang berbaris bersama, lahirnya konstituensi politik baru.

Sifat saling terkait dari perjuangan sosial juga menjadi ciri khas buku-buku protes awal, yang mencerminkan luasnya kerusuhan sosial seputar ratifikasi Perjanjian Keamanan. Sebuah publikasi serikat pekerja, *Nawabashigo to tetsukabuto: Shufu to Seikatsu rosō 318-nichitōsō shashinshū* (Tangga Tali dan Helm Besi: Kumpulan Foto Perjuangan 318 Hari Serikat Pekerja Shufu to Seikatsu, 1960) menunjukkan pendudukan panjang sebuah penerbit oleh tenaga kerjanya setelah pemecatan seorang pekerja dan penangkapan lima belas pekerja lainnya.[9] Buku ini merupakan catatan yang menggetarkan tentang perselisihan tersebut, tetapi juga merupakan karya politisasi: buku ini menunjukkan mekanisme pendudukan itu sendiri (proses memasuki dan membarikade gedung); konfrontasi fisik dengan bos dan polisi; pekerjaan pendidikan dan propaganda; perjuangan untuk menyatukan tenaga kerja; dan upaya untuk menghubungkan dengan perselisihan serupa lainnya, termasuk protes Anpo. Tangga Tali dan Helm Besi berfungsi sebagai buku panduan untuk pendudukan di masa depan, mengungkapkan sifat operatif dari protes Jepang. Diproduksi oleh pekerja sebuah perusahaan penerbit majalah wanita, buku ini juga memberikan pemahaman reflektif tentang kekuatan media visual, termasuk membangun kampanye untuk memboikot publikasi Shufu to Seikatsu itu sendiri.

Buku-buku protes awal lainnya juga mencatat pendudukan, terutama pemogokan tambang Miike yang penting di tambang batu bara paling modern di Jepang, yang dimiliki oleh Mitsui Mining Company.[10] Buku-buku ini merupakan ekspresi mendasar dari politik warga non-blok—atau nonpori—yang semakin meresahkan pihak berwenang Jepang (dan Amerika) selama tahun 1960-an.[11] Yang terpenting, buku-buku tersebut merupakan upaya untuk merepresentasikan para pengunjuk rasa kepada diri mereka sendiri di luar ranah politik parlementer, untuk memberikan penggambaran yang meyakinkan tentang bidang politik yang diperluas secara dramatis. Karya representasi diri kolektif ini sangat penting bagi gerakan yang baru lahir; buku protes dimediasi oleh urgensi representasional yang dihasilkan dari dalam—hanya sedikit fotografer yang berdiri di luar perjuangan. Dengan memutuskan hubungan dengan mode dokumenter humanis yang dominan pada periode pascaperang, buku-buku ini memulihkan bentuk-bentuk fotografi aktivis yang menyerupai formasi modernisme politik sebelumnya, mungkin khususnya gerakan fotografi pekerja antar perang.[12] Keinginan untuk representasi diri aktivis menjelaskan ciri khas lain dari bentuk buku protes: pengulangannya. Melampaui konten spesifiknya, signifikansi buku protes

[9] Nawabashigo to tetsukabuto: Shufu to Seikatsu rosō 318-nichi tōsō shashinshū (Tokyo: Pen Poporo, 1960).
[10] Lihat Shashinshū Miike: 200-nichi no tatakai no kiroku [Foto-foto Miike: Dokumen Perjuangan 200 Hari] (Tokyo: Mugi Shobo, 1960)
[11] Untuk pentingnya nonpori, lihat William Marotti, "Japan 1968: the performance of violence and the theater of protest," American Historical Review 114, no. 1 (2009): 97-135.
[12] Jorge Ribalta, ed., The Worker Photography Movement (1926-1939) (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011).

terletak pada penegasan kembali yang terus-menerus tentang demokrasi dalam tindakan, sebuah penegasan tentang "keberadaan kerja" dari kekuatan warga negara di Jepang pada tahun 1960-an.[13]

Namun, penting juga untuk memperhatikan temporalitas buku protes, yang terkait erat dengan naik turunnya kekuatan konstituen. Terjadi penurunan bertahap dalam publikasi setelah tahun 1960, seiring dengan dinetralisirnya demonstrasi Anpo oleh rekonfigurasi pemerintah Jepang dan kebijakan yang bergeser dari konfrontasi kekerasan ke promosi pertumbuhan ekonomi dan penyebaran konsumerisme. Buku-buku protes yang diterbitkan di pertengahan dekade ini seringkali bukan lagi proyek kolektif, melainkan karya fotografer individu dan lebih bersifat reflektif. Ini termasuk Chizu (Peta, 1965) karya Kawada Kikuji dan Teikō (Perlawanan, 1965) karya Kitai Kazuo.[14] Buku Kitai didanai sendiri selama periode aktivisme dengan Zengakuren—cetakannya dibeli oleh para pengunjuk rasa untuk mendokumentasikan aktivitas mereka.[15] Buku ini berisi gambar-gambar demonstrasi menentang kunjungan kapal selam atom AS ke Pangkalan Angkatan Laut Yokosuka pada November 1964, serta foto-foto bar jalanan yang sering dikunjungi oleh para pelaut Amerika. Disertai dengan puisi karya Inoue Mitsuharu tentang penambang batu bara dan tentara selama Perang Dunia II, Kitai mementaskan interpretasi protes melalui jarak estetis yang disadari. Dia mengembangkan teknik untuk mengganggu identifikasi mudah yang terkandung dalam foto dokumenter, menggunakan stok film kasar yang disimpan dalam kondisi lembab untuk menciptakan tanda dan goresan pada permukaan gambar. Dengan memposisikan dirinya melawan objektifikasi kamera, Kitai berhasil memonumentalisasi protes dan melibatkan penonton dalam pengalaman demonstrasi. Meningkatkan rasa partisipasi individu dan mendorong batas referensial foto, buku ini mencoba untuk mengemukakan fenomenologi perlawanan.

Akhir tahun 1967 menyaksikan peningkatan dramatis dalam aktivisme politik sebagai tanggapan terhadap intensifikasi perang Amerika di Vietnam dan lonjakan terkait dalam produksi buku-buku protes, terutama oleh asosiasi mahasiswa. Organisasi memainkan peran penting, terutama pembentukan koalisi baru aktivis mahasiswa yang dikenal sebagai Sanpa Zengakuren, yang disatukan oleh oposisi sengit mereka terhadap blok mahasiswa Komunis, Minsei. Meskipun secara jumlah lebih kecil, Sanpa dinamis, terorganisir dengan baik, dan berkomitmen untuk aksi militan, dan hal ini mendorong kebangkitan gerakan mahasiswa. Target utamanya adalah dukungan tidak langsung pemerintah Jepang terhadap pasukan Amerika di Vietnam, termasuk keberadaan senjata nuklir dan kapal bertenaga nuklir di pangkalan AS di Jepang. Kelompok-kelompok aktivis mahasiswa yang relatif kecil mengatur serangkaian konfrontasi kekerasan dengan polisi, yang mengakibatkan liputan media yang

---

[13] Seperti yang ditulis Karl Marx tentang momen penting lain dari politik konstituen, yaitu Komune Paris: "Ukuran sosial besar dari Komune adalah keberadaan kerjanya sendiri. Langkah-langkah khususnya hanya bisa menunjukkan kecenderungan pemerintah rakyat oleh rakyat." Dari "The Civil War in France," dalam Karl Marx, Later Political Writings, ed. Terrell Carver (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 192.

[14] Kitai Kazuo, Teikō (Tokyo: Murai-sha, 1965).

[15] Lihat Kitai Kazuo, "The Time of Resistance, Zengakuren, Barricade and Sanrizuka: What My Camera and I Were Thinking Between 1964 and 1972," Barricade (East Hampton, NY: Harper's Books, 2012).

luas, terkadang simpatik, dan peningkatan tajam dalam perekrutan aktivis. Tahun 1968 dan 1969 menyaksikan pertempuran lebih lanjut di jalan-jalan Tokyo dan gelombang pemberontakan kampus skala besar, khususnya di Universitas Toyko dan Nihon, yang dipimpin oleh Zenkyōtō (Konferensi Perjuangan Bersama Seluruh Mahasiswa), sebuah koalisi aktivis mahasiswa yang lebih luas. Mobilisasi mahasiswa adalah kekuatan konstituen dalam bentuknya yang paling mentah—eruptif, terorganisir sendiri, dan cenderung melakukan konfrontasi kekerasan dengan agen-agen negara, termasuk otoritas universitas.[16]

Buku-buku protes yang diterbitkan oleh berbagai asosiasi dan komite mahasiswa mencatat aksi-aksi ini, serta menyelidiki isu-isu lain yang menjadi perhatian, seperti dampak polusi industri dalam ekonomi Jepang yang berkembang pesat.[17] Seringkali berfokus pada konfrontasi yang diatur, buku-buku tersebut menguraikan organisasi taktis dan perkembangan perjuangan. Dengan demikian, publikasi anonim '69 11/13-17 Satō ōbei sōshi tōsō ('69 11/13-17 Perjuangan untuk Menghentikan Satō dari Mengunjungi Amerika, 1969) dimulai dengan peta sketsa lima hari protes sebelum merekam evolusinya dalam foto-foto.[18] Buku ini diakhiri dengan gambar Presiden Satō dan Nixon bersama di layar televisi, membangkitkan keterpencilan representasi dan pemerintahan elit.

Sebaliknya, buku protes mahasiswa adalah dokumen aktivisme yang tertanam, laporan dari medan perang kekuatan konstituen. Judul, tata letak, dan citra mengutamakan kedekatan peristiwa—misalnya 10.21 to ha Nanika (Apa itu 10.21?, 1969) mengenai salah satu protes anti-Vietnam terbesar tahun 1968—menghindari kepengarangan individu demi tindakan dan produksi kolektif.[19] Desain buku-buku ini menggabungkan detail deskriptif dengan penjajaran yang membingungkan dan gambar-gambar yang sulit dipahami yang dihasilkan di tengah panasnya pertempuran, seringkali pada malam hari, menggunakan peralatan yang sederhana. Hasilnya adalah estetika pencelupan tubuh, gerakan gugup, disorientasi asap, dan kobaran api. Hal ini tidak ada hubungannya dengan posisi neo-avant-garde (kesamaan yang sering dikutip dengan Provoke tampaknya lemah bagi saya), melainkan sebuah upaya untuk menemukan cara memvisualisasikan keberadaan kerja protes yang keras, struktur perasaan politik konstituen. Buku protes bertujuan untuk memberi makan pikiran dan mempesona indra untuk mengkomunikasikan pengalaman revolusi yang memabukkan.

Dalam komentar singkatnya tentang Zengakuren dalam bukunya Empire of Signs, Roland Barthes mencatat organisasi pertempuran mahasiswa dengan polisi yang sangat fungsional, dan tampilan "tindakan pencegahan taktis" mereka yang terungkap. Inilah tepatnya apa yang dirancang untuk direkam oleh buku-buku protes mahasiswa - gambar-gambar konfrontasi kekerasan selalu disajikan sebagai bagian dari proses mobilisasi

---

[16] Untuk analisis kontemporer tentang gerakan mahasiswa, lihat Sunada Ichiro, "The Thought and Behavior of Zengakuren: Trends in the Japanese Student Movement," Asian Survey 9, no. 6 (Juni 1969): 457-74. Lihat juga Stuart Dowsey, ed., Zengakuren: Japan's Revolutionary Students (Berkeley: Ishi Press, 1970).

[17] Lihat khususnya buku yang diterbitkan pada tahun 1970 oleh Asosiasi Foto Mahasiswa Seluruh Jepang, Kon chijō ni wareware no kuni wa nai/Kōgai kyampēn shashinshū [Tidak Ada Negara di Bumi untuk Kita/Kampanye Gangguan Publik].

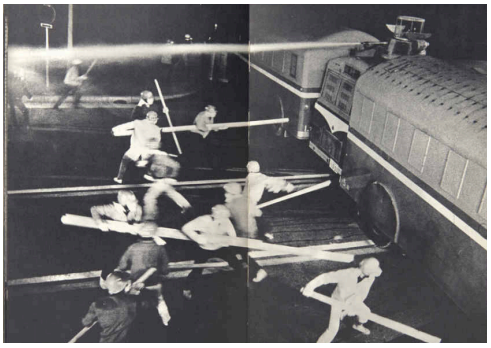
[18] '69 11/13-17 Satō ōbei sōshi tōsō (Tokyo: Satō Ōbei Sōshi Tōsō, 1969).

[19] 10.21 to ha nanika (Tokyo: The 10.21 to ha nanika Publishing Committee, 1969).

yang berlarut-larut. Hal ini terlihat, misalnya, dalam Kaihōku 68 (Daerah Terbebaskan 68, 1968) yang diproduksi oleh Liga Kekuasaan Mahasiswa Universitas Jepang di Tokyo, termasuk foto-foto oleh mahasiswa muda Watanabe Hitomi.[20] Buku ini dengan hati-hati menjelaskan empat fase perjuangan yang berbeda di Universitas Nihon, yang akhirnya memuncak dalam bentrokan kekerasan dengan pasukan sayap kanan (gambar 2). Memang, konfrontasi adalah taktik yang disengaja dari pihak mahasiswa, yang bertujuan untuk mendorong, dan dengan demikian mengekspos, kekerasan negara yang jauh lebih besar. Sejak akhir 1967, aktivis Sanpa mengadopsi penggunaan tongkat kayu, yang dikenal sebagai Gewaltstaves atau geba-bō, sebuah simbol kekuatan tetapi juga, seperti yang mereka kemukakan, kekerasan yang sah.[21] Hal ini dinyatakan secara eksplisit dalam buku karya Kanayama Toshiaki, Dotō/Gekidō no jidai (Jeritan Kemarahan/Tahun-Tahun Perubahan Kekerasan, 1970) di mana para mahasiswa terlihat dengan sia-sia menabrak kendaraan lapis baja yang menyemprotkan meriam air (gambar 3).[22]



Gambar 2 – Liga Kekuatan Mahasiswa Universitas Jepang Tokyo. Ilustrasi dari Kaihōku '68 (Daerah Terbebaskan '68), 1968.



Gambar 3 - Kanayama Toshiaki. Ilustrasi dari Dotō/Gekidō no jidai (Jeritan Kemarahan/Tahun-Tahun Perubahan Kekerasan), 1970.

[20] Kaihōku '68 (Tokyo: Japan University Students' Power League, 1968).
[21] Marotti, "Japan 1968," 131. Kata Jerman Gewalt terkenal sulit diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris, membawa banyak arti dari kekuatan publik atau institusional, kekuasaan yang sah, dominasi, otoritas, dan kekerasan.
[22] Dotō/Gekidō no jidai (Tokyo: Self-published, 1970).

Seperti yang dikemukakan Barthes, mobilisasi mahasiswa menawarkan semiotika protes yang jauh melebihi gagasan Barat tentang kerusuhan dadakan atau protes sebagai ekspresi individu. Di Jepang, tulisnya, "tulisan kekerasan" menghasilkan "skenario besar dari tanda-tanda", "sebuah sintaks tindakan (terbalikkan, cabut, seret, tumpuk), dilakukan seperti kalimat prosa, bukan seperti ejakulasi yang terinspirasi." Meskipun operatif dan biasa, "tulisan massa" semacam itu juga bisa imajinatif, seperti dalam buku yang diproduksi oleh Fukushima Kikujirō berjudul Gasu dan no tanima kara no hōkoku (Laporan dari Lembah Perang Gas, 1969), yang menunjukkan protes mahasiswa di Universitas Tokyo pada tahun 1969.[23] Satu bagian berfokus pada luka-luka yang disebabkan oleh polisi anti huru hara, khususnya penggunaan CN atau chloroacetophenone, suatu bentuk gas air mata yang ditembakkan dari meriam air yang juga digunakan terhadap Vietminh di Vietnam. Buku ini melaporkan bahwa sepuluh ribu tembakan telah dilepaskan selama demonstrasi Tokyo, mengakibatkan banyak luka bakar dan cedera kepala; buku ini juga menyertakan narasi bergambar terperinci tentang efek mematikan gas tersebut pada tikus. Dalam buku ini dan buku-buku serupa, para mahasiswa terlibat dalam pertempuran representasi yang lebih canggih, tetapi juga jauh lebih vokal, daripada rekan-rekan mereka di Paris atau Chicago. Seperti yang dikemukakan Barthes, bagian dari tujuan "volume kekerasan" adalah penegasan dari tindakan konstituen itu sendiri: "Zengakuren akan berjuang."[24]

Namun, pada akhir tahun 1969, pemberontakan kampus mulai memudar karena otoritas universitas yang bekerja sama dengan polisi memperketat kendali mereka dan gerakan mahasiswa menjadi melemah oleh perselisihan faksi yang sengit. Semakin banyak aktivis yang memindahkan energi mereka ke konflik lain, terutama konflik melawan pemerintahan Amerika di Okinawa (dan keberadaan fasilitas militer AS yang besar di Kepulauan Ryukyu secara lebih umum) dan pertempuran melawan pembangunan bandara Tokyo baru di Sanrizuka. Terkait erat dengan sejarah pendudukan, kedua perjuangan tersebut melibatkan aliansi akar rumput dengan hubungan internasional, terutama mereka yang menentang kehancuran yang ditimbulkan oleh kekuatan udara Amerika di Vietnam. Perjuangan ini mewakili transformasi lebih lanjut dalam kerja politik konstituen di Jepang dan pergeseran terkait dalam strategi representasi yang diwujudkan oleh buku protes. Jika dilihat kembali, kedua isu tersebut mencerminkan penyempitan politik warga karena konfrontasi dengan negara, betapapun kerasnya, menjadi lebih terbatas secara geografis dan berkurang menjadi kelompok aktivis yang berkomitmen lebih kecil.

Okinawa, yang disebut "Batu Kunci Pasifik", telah diduduki oleh pasukan Amerika sejak tahun 1945 dan dijadwalkan akan kembali ke pemerintahan Jepang pada tahun 1972.[25] Dampak dari infrastruktur militer AS yang luas, terutama pangkalan Angkatan Udara yang besar di Kadena, mulai dieksplorasi oleh para fotografer, terutama Tomatsu Shōmei, sejak akhir 1950-an. Okinawa menawarkan kosakata simbolis yang kaya dalam menghadapi ketidakseimbangan kekuatan yang luar biasa, menentang aspek-aspek budaya tradisional

[23] Gasu dan no tanima kara no hōkoku (Tokyo: M.P.S. Shuppanbu, 1969).
[24] Roland Barthes, "The Writing of Violence," dalam Empire of Signs, trans. Richard Howard (New York: Noonday Press, 1989), 103-6.
[25] Untuk sejarah Okinawa, lihat Tanji Miyume, Myth, Struggle and Protest in Okinawa (Abingdon: Routledge, 2006).

Jepang dengan kerusakan yang disebabkan oleh mesin industri-militer Amerika. Buku-buku protes Okinawa cenderung ke arah retorika realis dari penjajaran dan kontras, diperkaya oleh dinamika teritorial yang kompleks dan posisi fotografer sebagai orang luar. Dengan demikian, Kurihara Tatsuo, yang bekerja untuk surat kabar Asahi, menghasilkan Shashin hōkoku Okinawa 1961-1970 (Reportase Foto Okinawa 1961-1970, 1970), yang diakhiri dengan serangkaian halaman berwarna yang membangkitkan kelimpahan Technicolor dari budaya populer Amerika.[26] Buku ini mencakup gambar dua tentara yang sedang berbaring, sedang cuti dari Vietnam, yang ditunggangi oleh pacar mereka - sebuah gambar yang diambil secara voyeuristik dengan lensa tele dari balik pagar kawat (gambar 4). Ekonomi libidinal Okinawa yang keras adalah tema yang terus-menerus menarik bagi para fotografer, seperti yang terlihat dalam buku karya Nagahama Osamu, Atsuku nagai yoru no shima (Pulau Malam-Malam Panas yang Panjang, 1972), sebuah buku yang dengan kuat mengartikulasikan hubungan antara militerisme Amerika dan eksploitasi perempuan Jepang.[27] Tema-tema lainnya termasuk menipisnya sumber daya laut Okinawa dan ancaman umum yang ditimbulkan terhadap produksi petani skala kecil oleh ekspansi kapitalis yang tak terkendali, tidak terkecuali kehadiran industri minyak yang semakin meningkat.[28]



Gambar 4 – Kurihara Tatsuo. Ilustrasi dari Shashin hōkoku Okinawa 1961-1970 (Reportase Foto Okinawa 1961-1970), 1970.

Lebih banyak karya jurnalis foto dan fotografer independen, buku-buku Okinawa menunjukkan pergeseran halus ke arah representasi daripada representasi diri saat kekuatan konstantif dari kekuatan konstituen surut. Penting untuk tidak melebih-lebihkan hal ini - sebagian besar fotografer berkomitmen pada perjuangan anti-pangkalan dan keberadaan kerja dari protes warga masih terlihat - namun demikian, politik representasi mulai diartikulasikan secara lebih sadar, menggantikan (representasi diri) politik yang terlihat dalam manifestasi buku protes sebelumnya. Sebagian dari hal ini adalah untuk menangani lingkup abstrak dari kekuatan Amerika dan kebutuhan untuk mengatur narasi gambar secara alegoris. Tidak ada contoh yang lebih baik dari motif pembom B-52 yang sering diulang, yang pada tahun 1968 rata-rata melakukan 350 serangan mendadak per bulan di Vietnam Utara hanya dari Pangkalan Udara Kadena. Terlihat sekilas dari tanah, bingkainya yang mengancam dan seperti elang adalah motif yang konstan dalam buku karya Tōmatsu, Okinawa, Okinawa, Okinawa

[26] Kurihara Tatsuo, Shashin hōkoku Okinawa, 1961-1970 (Tokyo: Asahi Shimbun-sha, 1970).
[27] Nagahama Osamu, Atsuku nagai yoru no shima (Tokyo: Hōga Shoten, 1972).
[28] Lihat Yoshioka Kō, Okinawa 69-70 (Tokyo: Shashin Ichigun, 1970) dan Ureshino Kyōko, Okinawa (Tokyo: Shin-Nihonshuppansha, 1968)

(1969) (gambar 5).[29] Hal ini dikontraskan dengan aktivitas sehari-hari penduduk pulau, termasuk mereka yang memprotes penggunaannya. B-52 terlihat lagi dalam bentuk serial di jurnal Non (1970), sebuah kekuatan gelap yang tampak semakin besar di atas rakyat Jepang.[30] Sebuah lambang grafis dari kekuatan destruktif dari teknologi Amerika yang luar biasa, hal ini juga merujuk pada pengambilalihan kedaulatan Jepang. Dan dalam Provoke 2, pesawat tersebut tampaknya menyebar ke dalam butiran kertas, sebuah penggambaran fotografi dari senjata paling mematikan dari kekuatan konstituen.



Gambar 5 - Tōmatsu Shōmei. Ilustrasi dari Okinawa, Okinawa, Okinawa, 1969.

Subjek akhir dari buku protes adalah perjuangan lain yang sangat tidak seimbang, yaitu perjuangan petani, mahasiswa, dan pekerja melawan pembangunan Bandara Internasional Tokyo Baru di semenanjung Chiba di Sanrizuka. Dimulai pada tahun 1966, konflik yang berkepanjangan ini - untuk semua maksud dan tujuan merupakan perang saudara skala kecil - dipicu oleh kekhawatiran termasuk industrialisasi pertanian, urbanisasi yang tak terkendali, dan penggunaan infrastruktur nasional untuk mendukung kepentingan militer Amerika.[31] Dimulai oleh petani setempat, Sanrizuka menarik mahasiswa saat pertempuran kampus memudar, memperluas ruang lingkup politiknya untuk memasukkan mereka yang menentang perang di Vietnam dan pembaruan lebih lanjut dari Perjanjian Keamanan pada tahun 1970. Para mahasiswa membawa serta semua "tindakan pencegahan taktis" yang dipelajari di kota, menginspirasi para petani untuk mengubah sikap mereka terhadap perlawanan fisik. Sanrizuka segera menyerupai medan perang dengan tanah petani yang dipertahankan oleh barikade, menara pengawas, dan jaringan terowongan. Ketika polisi melakukan serangkaian pengambilalihan, tingkat kekerasan meningkat, mengambil—seperti yang disinggung oleh pernyataan tertulis Matsumoto—bentuk ritual. Para pengunjuk rasa, termasuk unit anak-anak, menghadapi kekuatan negara dengan tongkat dan batu, yang mengakibatkan mobilisasi 500.000 polisi, 7.000 luka-luka, 6 kematian, dan 2.500 penangkapan.[32] Sebuah konfrontasi epik yang menarik perhatian internasional, Sanrizuka tetap saja semakin terasa seperti pertempuran terakhir.

---

[29] Tōmatsu Shōmei, Okinawa, Okinawa, Okinawa (Tokyo: Shaken, 1969). Lihat juga diskusi Matthew S. Witkovsky tentang buku Treadle Airplanes karya Meiji University Camera Club dalam volume ini, hlm. 478-79.

[30] Non 2, "Okinawa wa niga-ya" [Okinawa adalah dunia yang pahit] (Tokyo: Gendai Shokan, 1970).

[31] Untuk penjelasan lengkap, lihat David E. Apter dan Nagayo Sawa, Against the State: Politics and Social Protest in Japan (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984).

[32] Dikutip dalam Fukushima Kikujiro, Senjō kara no hōkoku: Sanrizuka 1967-1977 [Laporan dari Medan Perang: Sanrizuka 1967-1977] (Tokyo: Shakai Hyōronsha, 1977), 3.

Seperti sebelumnya, buku-buku protes menangkap kerumitan strategis dan skala luhur dari konflik tersebut. Dengan akses pers yang diatur ketat oleh polisi, ini lebih dari sebelumnya merupakan pertempuran memperebutkan representasi. Kitai Kazuo pertama kali melakukan perjalanan ke Sanrizuka pada Januari 1969, memotret sebentar-sebentar selama dua tahun untuk menerbitkan narasinya tentang tahun-tahun awal perjuangan, Sanrizuka 1969-1971 (1971).[33] Dengan menggunakan lensa panorama 25 mm, Kitai berusaha menghubungkan para petani dan pengunjuk rasa secara intim dengan tanah, memanfaatkan kepadatan grafis dari cetakan balok kayu Jepang untuk menggambarkan ritme kerja mereka.[34] Gravure matte yang kaya dalam buku ini membangkitkan intensitas pengalaman petani yang tetap berubah oleh pertempuran dan kerusakan parah lanskap Chiba. Buku-buku protes Sanrizuka adalah sebuah karya besar dari reportase yang tertanam, karena para fotografer dan pembuat film terlibat dengan petani dan mahasiswa selama periode yang panjang. Kedekatan ini juga terlihat dalam buku yang diproduksi secara kolektif Sanrizuka—moeru hokusō daichi | Document 1966-71 (Sanrizuka – Tanah Hokusō yang Terbakar | Dokumen 1966-71, 1971), yang membandingkan potret petani Sanrizuka, terutama perempuan, dengan pemandangan panorama pertempuran sengit dengan polisi anti huru hara.[35] Secara sadar merupakan dokumen perjuangan yang sangat taktis, buku ini, seperti karya Kitai, memobilisasi fotografi dalam upaya untuk membawa penonton lebih dekat ke subjektivitas konstitutif para petani.

Meskipun para pengunjuk rasa menunda pembukaan bandara Narita selama tujuh tahun, segera menjadi jelas—terutama setelah putaran kedua pengambilalihan pada bulan September 1971 - bahwa negara pada akhirnya akan menang. Konfrontasi kekerasan yang teratur dan perang posisi yang terampil membawa kemenangan sesekali, seperti penangkapan dan penghancuran sebagian menara kontrol baru oleh anggota Trotskyist Fourth International pada bulan Maret 1978. Namun, betapapun heroiknya tindakan para petani dan militan, dan betapapun simbolisnya perjuangan mereka, mereka menjadi semakin terisolasi dari populasi yang terbuai oleh ekonomi konsumen yang berkembang dan privatisasi pengalaman sosial. Di luar benteng-benteng Sanrizuka, politik ekstra-institusional sedang mundur, dikalahkan oleh kekuatan yang mapan. Gema dari perkembangan ini terasa dalam buku-buku protes selanjutnya, yang kehilangan temporalitas terkompresi dari publikasi sebelumnya, menjadi semakin retrospektif, bahkan mungkin bersifat peringatan dalam bentuknya.[36] Meskipun merupakan catatan partisan dari perjuangan yang sengit, buku-buku ini tidak lagi merupakan ekspresi protes konstituen sebagai kekuatan sosial yang meluas.

Maka, sebagai kesimpulan, bagaimana kita memposisikan penerbitan Provoke dalam sirkuit politik dan representasi yang bergejolak ini, dari kekuatan pemberontak dan ekspresinya dalam fotografi? Bagaimana kita bisa mulai memahami hubungan antara majalah ini dan politik konstituen yang menjadi latar belakangnya?

---

[33] Kitai Kazuo, Sanrizuka 1969-1971 (Tokyo: Nora-sha, 1971).
[34] Lihat Kitai, "The Time of Resistance" (2012).
[35] Mitome Tadao et al, Sanrizuka - moeru hokusō daichi | Document 1966-71 (Tokyo: Shinsensha, 1971).
[36] Lihat khususnya Fukushima, Report from a Battleground, dan dua buku karya Hamaguchi Takashi, Document Sanrizuka jūnen no kiroku (Tokyo: Nihon Shashin Kikaku, 1977) dan The Shudders of Narita Airport (Tokyo: Self-published, 1978).

Pada tanggal 19 Juli 1969, dalam satu malam, polisi mengusir para demonstran dari tempat berkumpul populer mereka di Plaza di stasiun Shinjuku Tokyo. Pada saat yang sama, mereka mengubah semua papan namanya, dari Plaza Bawah Tanah Pintu Keluar Barat Shinjuku menjadi Lorong Bawah Tanah. Seperti yang dikemukakan oleh Jordan Sand, peristiwa ini mungkin kecil dalam pertempuran taktis yang lebih panjang antara pengunjuk rasa dan polisi, tetapi merupakan sebuah pertanda bersejarah: peristiwa ini menandai upaya untuk menghancurkan ruang bersama di kota, untuk memutuskan hubungan, yang begitu kuat sejak protes Anpo tahun 1960, antara politik massa dan ruang perkotaan.[37] Bagi pihak berwenang, Plaza tidak lagi menjadi tempat untuk berkumpul secara bebas, berdebat secara demokratis, atau melakukan protes dan pertunjukan karnaval. Sebaliknya, ruang bersama yang diambil alih secara spontan harus dikembalikan ke penggunaan yang dimaksudkan—sebagai lorong beton yang mengantar jutaan penumpang Tokyo secara diam-diam dan efisien antara rumah mereka di pinggiran kota ke tempat kerja mereka di pusat kota.

Saya ingin menyarankan bahwa Provoke mewakili momen penting yang serupa, sebuah terobosan dari upaya untuk merepresentasikan ruang bersama dalam fotografi seperti yang diartikulasikan melalui berbagai bentuk buku protes. Namun, tidak seperti pengalihan papan nama di stasiun Shinjuku, ini bukanlah tindakan reaksioner yang terang-terangan, kita juga tidak boleh menyamakan niat para fotografer Provoke dengan tindakan polisi. Provoke mengambil subjeknya sebagai transformasi mendadak dalam ruang perkotaan yang kemudian digambarkan oleh Paul Virilio sebagai "kota yang terlalu terekspos".[38] Majalah ini merekam titik kritis dalam pengalaman urbanisme Jepang selama tahun 1960-an, ditandai dengan munculnya bentuk-bentuk mobilitas baru, semakin pentingnya media elektronik, dan komodifikasi yang semakin intensif. Yang terkenal, stabilitas lingkungan perkotaan digantikan melalui estetika kebingungan yang dikenal sebagai are-bure-boke (kasar, buram, tidak fokus), dengan penekanan pada sudut pandang subjektif (seringkali tatapan laki-laki voyeuristik) dan dirayakan karena pemutusan hubungannya dengan mode humanisme dokumenter yang lebih objektif sebelumnya. Remediasi juga merupakan tema penting, terlihat dalam subjek televisi dan pengawasan perkotaan, tetapi juga dalam eksplorasi kemungkinan formal dari berbagai mode reproduksi fotografi. Dengan demikian, Provoke dipuji sebagai peremajaan reflektif dari estetika perkotaan kritis yang diberi makan oleh energi interupsi dari gerakan protes Jepang.

Namun, Provoke juga merupakan gejala dari krisis dalam representasi politik konstituen. Hal ini ditunjukkan dalam pernyataan-pernyataan Provoke 1 yang terkenal tidak jelas, yang berusaha melepaskan fotografi dari fungsinya sebagai senjata ideologis untuk mengutamakan pemahaman realitas yang lebih fragmentaris. Memang, mungkin untuk membaca penarikan diri dari ruang bersama yang diberlakukan dalam tata letak jurnal itu sendiri, karena jurnal ini bergerak cepat dari gambar Taki Kōji tentang karyawan yang membela penerbit sayap kiri San'ichi Shobō dan foto-fotonya tentang para penambang, ke

[37] Jordan Sand, Tokyo Vernacular: Common Spaces, Local Histories, Found Objects (Berkeley dan Los Angeles: University of California Press, 2013).
[38] Paul Virilio, “Une Ville Surexposée,” Change International, no. 1 (1983):19-22.

perhatian dalam seri berikutnya dengan gambar-gambar kehidupan sehari-hari dan kesenangan konsumsi, termasuk industri mode. Ruang bersama yang melakukan protes menjadi lemah dan tubuh fotografer tunggal menjadi lebih penting dalam produksi ruang perkotaan. Liminalitas diutamakan daripada monumentalitas dan mobilitas individu daripada gerakan massa. Sementara are-bure-boke sering dipuji, hal ini juga sama dengan penghilangan informasi visual, terlihat dalam cara motif, terkadang diulang, mendominasi bingkai. Ada kesamaan di sini dengan apa yang digambarkan Eric Cazdyn sebagai kebangkitan "estetika pornografi" dalam sinema Jepang, sebuah pengaburan referensi sosial ketika tubuh dan, dengan perluasan komoditas, semakin memenuhi gambar "hingga marginalisasi segala sesuatu yang lain."[39] Potensi formal dari pendekatan ini mencapai puncaknya yang menakjubkan dalam Provoke 3.

Jika dilihat kembali, Provoke adalah titik perubahan sensitif dari mutasi lebih lanjut dalam politik warga negara, publikasinya bertepatan dengan awal dari akhir gelombang pergolakan revolusioner. Majalah ini berusaha untuk memutus sirkuit representasi kekuatan konstituen, "membebaskan" fotografi dari belenggu protes, terutama melalui pengabaian ruang bersama dan segala upaya untuk merepresentasikannya. Meskipun ada kesamaan formal dengan aspek-aspek buku protes (terutama fenomenologi perlawanan Kitai), majalah ini akhirnya mengekspresikan konten yang sangat berbeda. Provoke, dengan kata lain, juga merupakan indeks kekalahan, sebuah neo-avant-gardisme yang menantang secara formal yang mengeksplorasi materialisasi kota yang terlalu terekspos. Namun, itu adalah sebuah provokasi yang kehilangan, bahkan mungkin diorganisir melawan, subjektivitas konstituen.

[39] Eric Cazdyn, The Flash of Capital: Film and Geopolitics in Japan (Durham dan London: Duke University Press, 2002), 181.

ANTI-COPYRIGHT

Di tengah pergolakan sosial dan politik, para fotografer dan pembuat film Jepang tidak hanya merekam sejarah, mereka juga ikut membentuknya. Tulisan ini mengungkap kisah bagaimana fotografi menjadi saksi bisu sekaligus pemicu perlawanan rakyat terhadap kekuasaan negara.

Duncan Forbes menelusuri jejak-jejak visual dari protes mahasiswa, perjuangan buruh, hingga konflik berdarah di Sanrizuka. Lewat analisis tajam dan ilustrasi foto yang memukau, ia menunjukkan bagaimana kamera menjadi senjata ampuh dalam perjuangan demokrasi, sekaligus merefleksikan perubahan lanskap sosial dan politik Jepang pada masa itu.

"Fotografi, Protes, dan Kekuatan Masyarakat di Jepang, 1960-1975" adalah sebuah bacaan wajib bagi siapa pun yang tertarik pada sejarah fotografi, gerakan sosial, dan dinamika kekuasaan di Jepang modern. Tulisan ini mengajak kita merenungkan kembali kekuatan fotografi dalam membentuk narasi kolektif dan menginspirasi perubahan.



lanun@riseup.net