

## Matsumoto Michiko, “Riflessioni sulla fotografia, 1978-1995”

Traduzioni di Federica Cavazzuti

### Introduzione

Questo contributo si compone di una serie di scritti realizzati nel corso di poco meno di un ventennio dalla fotografa giapponese Matsumoto Michiko (1950-), le cui opere e la lunga carriera, ancora in corso, si sono intrecciate con la storia sociale del Giappone fin dal suo esordio nelle riviste di fotografia dei primi anni Settanta. Per poter comprendere al meglio la sua visione sul ruolo dell'immagine, del documento, e delle individualità femminili come soggetti fotografici, occorre inquadrare innanzitutto il contesto storico, politico, sociale e culturale del periodo in cui Matsumoto ha dato avvio alla sua lunga carriera da fotoreporter prima, e da fotografa ritrattista poi.

Il periodo di grandi trasformazioni sociali che a livello globale seguirono il 1968 si verificò anche nel contesto giapponese, dove si caratterizzò per l'azione di movimenti di protesta, principalmente legati alla Nuova Sinistra. Un esempio è quello dei gruppi studenteschi, già attivi all'inizio degli anni Sessanta, che ebbero una nuova ripresa e una svolta più radicale verso la fine del decennio, dovuta principalmente, tra le varie cause, all'avvicinarsi del rinnovo del trattato di sicurezza Giappone-Stati Uniti (*Anpo jōyaku* 安保条約) previsto per il 1970 e del conseguente mantenimento delle basi militari statunitensi in territorio giapponese (Kovner 2016: 92-93). Analogamente a quanto stava accadendo in Europa e in America, inoltre, i primi anni Settanta furono anche il momento in cui iniziarono a formarsi gruppi esclusivamente femminili, nati dalla necessità delle partecipanti di opporsi alla loro subordinazione a livello sociale e alla marginalizzazione a cui erano sottoposte anche all'interno dei movimenti di protesta degli anni precedenti (Schieder 2021, 16-17).

Questo desiderio di assumere un ruolo attivo e di far sentire la propria voce si è tradotto nella nascita del movimento di liberazione delle donne, in giapponese detto *Onna Kaihō Undō* (女解放運動) o, più comunemente, *Ūman Ribu* (ウーマンリブ), usando la translitterazione dell'inglese *Women's Liberation*, che si era formato ufficialmente nell'ottobre del 1970. È grazie ai resoconti per immagini realizzati proprio da Matsumoto, la principale fotografa del Ribu nel periodo di maggiore attività del movimento, che a distanza di decenni è ancora possibile osservare come si svolgevano le attività e le manifestazioni organizzate dalle attiviste femministe, attraverso fotografie scattate da un punto di vista interno, ravvicinato, e diventate preziose documentazioni storiche e visuali.

Pur condividendo alcune caratteristiche con altri femminismi (primi fra tutti, quelli europei e nordamericani), il Ribu è nato spontaneamente in Giappone e ha avuto delle specificità proprie, mantenendo comunque sempre legami con i movimenti delle donne a livello internazionale. Nonostante l'atteggiamento riduttivo della stampa, che spesso lo presentava con parole di scherno o connotazioni negative, il Ribu ha dato un prezioso contributo alla formazione di una maggiore consapevolezza delle violenze subite dalle soggettività femminili in Giappone dal punto di vista personale, familiare, sociale e politico (Shigematsu 2012: xv; Akiyama 1993, 35-38). Ma esso ha anche rappresentato un vero e proprio momento di svolta per il movimento femminista giapponese, in particolare per l'attenzione posta verso la sessualità femminile, per la sua aperta opposizione al sistema patriarcale e per la sua insistenza sulla necessità, da un lato, di un ripensamento totale del rapporto tra i generi e, dall'altro, di una trasformazione radicale della società che decostruisse le strutture di potere esistenti (Shigematsu 2012: xvi-xvii).

Tutti i discorsi sollevati dal movimento di liberazione femminile in quegli anni sono stati cruciali per incentivare lo sviluppo dei *women's studies* e dei *gender studies*, che ne hanno concettualizzato le istanze a livello accademico, ma anche delle politiche di genere promosse dai diversi governi giapponesi nei decenni successivi. L'attenzione rivolta ai diritti delle donne e la necessità dell'aumento dell'occupazione femminile sul mercato del lavoro verso la fine del secolo si possono considerare parte dell'eredità lasciata dal Ribu ai decenni successivi. Allo stesso tempo, la maggiore presenza di studiose e femministe che si sono occupate e si occupano di questioni delle donne e di genere ha contribuito a creare una consapevolezza più profonda delle molte forme di oppressione subite dalle soggettività marginalizzate nella società giapponese contemporanea (Ehara 1993: 50-55; Matsui 1990: 445).

Le prospettive di genere sono state determinanti, inoltre, nell'incoraggiare una maggiore attenzione verso la produzione delle donne artiste, incentivata dalle nuove storiografie femministe applicate alle arti visive che si stavano formando a livello internazionale: significativo è il fatto che la traduzione giapponese di uno dei saggi fondanti per l'approccio femminista alla storia dell'arte, "Why have there been no great women artists?" (1971) di Linda Nochlin, fu inserita nella celebre rivista d'arte *Bijutsu Techō* nel 1976. Fu poi in particolare dagli anni Ottanta che il ruolo delle artiste iniziò a essere di interesse anche per la critica artistica giapponese, grazie soprattutto al lavoro di storiche dell'arte tra cui un esempio illustre è Wakakuwa Midori, autrice nel 1985 del volume *Josei gaka retsuden* (Biografie di pittrici), uno dei primissimi studi che combinavano l'allora nuova disciplina dei *women's studies* e la storia dell'arte in Giappone.

È necessario a questo proposito fare una breve precisazione. Negli ultimi decenni è stato sottolineato come l'attenzione iniziale rivolta all'arte realizzata da donne abbia portato alla creazione

del concetto di “arte femminile” o di “sensibilità femminile” come categoria vera e propria, seguendo l'idea che la “femminilità” dell'autrice di un'opera possa essere in qualche modo riscontrata nello stile e nel soggetto dell'opera stessa (Borggreen 2003: 180-181). Col tempo, la parola giapponese che determina lo “stile femminile” (*joryū* 女流) è venuta a indicare la maggior parte delle creative: la si utilizza, ad esempio, per “scrittrice” (*joryū sakka* 女流作家), “pittrice” (*joryū gaka* 女流画家) o, in un ambito più pertinente a questo contributo, per “fotografa” (*joryū shashinka* 女流写真家). Il termine viene utilizzato come informazione aggiuntiva per specificare il genere dell'autrice, ma l'uso di queste specifiche è spesso problematico poiché non sembra esserci alcuna prova concreta dell'esistenza di uno “stile femminile” con caratteristiche riconoscibili e invariabili che si possono considerare prerogative delle artiste e che sono dovute al loro genere; anzi, l'utilizzo di questa terminologia potrebbe rivelarsi non essere altro che una maniera alternativa di perpetrare stereotipi che già agiscono sulle donne, segregandole ancor di più.

Al contrario, però, enfatizzare il fatto che dietro specifiche opere d'arte ci sia un'autorialità femminile, senza necessariamente raggruppare tali opere all'interno di una stessa categoria stilistica, può servire come strumento per sovvertire i sistemi di potere patriarcali su cui si è retto storicamente il circuito dell'arte e per porre l'attenzione sulla sottorappresentazione di tutte quelle soggettività che non sono conformi al canone artistico privilegiato (ovvero il maschio bianco, benestante, eterosessuale, cisgenere). Parlare di “arte delle donne” o di “donne artiste”, quindi, sembra corretto e addirittura utile se non si usano questi termini per indicare una categoria estetica a sé stante, ma se con essi si intende invece sottolineare la netta opposizione di queste autrici alla marginalizzazione a cui la dominazione maschile nel sistema artistico e culturale le ha storicamente limitate.

Tornando agli anni Settanta e osservando un altro tipo di prodotto visivo, la fotografia, va sottolineato che il periodo fu cruciale anche per questa tecnica espressiva. A livello di produzione ci si stava lasciando alle spalle la dicotomia realismo-soggettività che aveva caratterizzato le immagini fotografiche della prima parte del XX secolo, anche grazie all'azione di gruppi – come VIVO negli anni Cinquanta e il nucleo di fotografi attorno alla rivista *Provoke* verso la fine degli anni Sessanta – che sulla scena giapponese hanno rivisto e sovvertito il modo di realizzare fotografia documentaria.

Quella giapponese è una delle più vivide e attive produzioni fotografiche a livello internazionale: sin dalla sua introduzione nel paese a metà del XIX secolo, la fotografia ha avuto grande seguito, attirando un'ampia utenza che ha continuato a cimentarsi con la realizzazione di immagini per tutto il secolo successivo. Un'intensa attività fotografica ha seguito, infatti, tutti i principali eventi storici e i cambiamenti sociali che sono avvenuti in Giappone da metà Ottocento a oggi, consacrando la capacità

espressiva e di documentazione degli autori che avevano realizzato le immagini più significative come dei veri maestri del mezzo fotografico.

L'uso che faccio, in questo caso, del plurale maschile non è affatto casuale: osservando la storia della fotografia giapponese, infatti, si può notare che i nomi che più si sono affermati nel corso dei suoi quasi due secoli di storia sono principalmente quelli di autori maschi. L'opinione comune che le donne potessero avere a che fare con la pratica fotografica solo come modelle per le immagini e non come creatrici e produttrici delle stesse è durata per gran parte della storia della fotografia in Giappone ed era il risultato di diversi fattori e preconcetti, come la convinzione diffusa che le donne non fossero adatte a utilizzare tecnologie di alcun tipo, compresa la fotocamera. Articoli e vignette incluse in riviste di fotografia pubblicate per tutto il XX secolo sono una fonte quasi inesauribile di immagini in cui le donne sono rappresentate come incapaci a usare la macchina fotografica (Ross 2015). La ricorrenza di questo tipo di contenuti permette di capire quanto questi preconcetti fossero diffusi sia a livello popolare, sia tra i professionisti e gli amatori dell'immagine fotografica.

Come risultato di questa sistematica esclusione dai circuiti della fotografia, nella prima metà del XX secolo si trovano pochissimi casi di donne che riuscirono a farsi un nome come professioniste dell'immagine. Alcuni nomi da ricordare sono ad esempio Yamazawa Eiko (1899-1995), Sasamoto Tsuneko (1914-2022), e Tokiwa Toyoko (1930-2019). In generale però, la produzione fotografica realizzata per mano femminile non riceveva supporto né a livello di formazione (era più difficile per le donne accedere ad apprendistati presso fotografi affermati per imparare la tecnica) né attraverso presentazioni in progetti espositivi o riviste specializzate almeno fino agli ultimi decenni del secolo. Seppur lento e graduale, si può forse identificare l'inizio di un vero e proprio cambiamento nell'affermazione di un'autorialità femminile in fotografia proprio a partire dalla fine degli anni Settanta, parallelamente a quanto stava succedendo nelle altre arti visive. Nell'affermare una reale e riconosciuta autorialità femminile in questo campo fu fondamentale il lavoro che produttrici di immagini come Watanabe Hitomi (1939-), Ishiuchi Miyako (1947-), o la stessa Matsumoto hanno realizzato fin dai loro esordi, riuscendo a fare della tecnica fotografica una professione e a entrare, non senza difficoltà, nei circuiti delle riviste e delle mostre di fotografia.

Le difficoltà per una donna di affermarsi in questo ambito sono problemi di cui Matsumoto si è resa conto fin da giovanissima: è lei stessa a raccontare che, nonostante avesse una buona conoscenza della fotografia, soprattutto quella documentaria, all'inizio l'uso della macchina fotografica era un passatempo, un gioco con cui si era divertita fin da quando, da bambina, il padre le regalò una piccola

macchina fotografica.<sup>1</sup> Fu invece durante gli anni dell'università (va sottolineato che Matsumoto ha conseguito la laurea in letteratura giapponese all'università Hōsei di Tokyo nel 1974, quindi non in fotografia o in tecniche artistiche) che iniziò a prendere in considerazione l'idea che creare immagini potesse diventare una vera e propria professione, nonostante fosse consapevole che intraprendere quel percorso per una donna significasse trovarsi davanti molti ostacoli.

Matsumoto era poco più che ventenne e ancora studentessa quando riuscì a pubblicare i primi articoli su riviste specializzate, per i quali inizialmente realizzava sia i testi, sia le fotografie. Tra i suoi primissimi reportage se ne distinguono alcuni che si concentravano proprio su attività pubbliche organizzate da donne all'interno dell'Ūman Ribu. Due esempi sono articoli pubblicati sulla rivista di fotografia *Asahi Graph*, rispettivamente il 10 settembre 1971 e il 3 novembre 1972: il primo, intitolato *Yama ni komotta Ūman Ribu* (“Ūman Ribu nascosto tra le montagne”), era un resoconto del primo campo Ribu che si tenne nelle montagne vicino a Nagano nel corso del mese precedente. Il secondo, ‘*Chūzetsu kinshi hō hantai*’ o *sakebu joseitachi* (“Le donne urlano: ‘No alla legge contro l’aborto!’”), riportava invece i punti salienti delle manifestazioni organizzate tra il 14 e il 15 ottobre 1972 da una fazione del Ribu chiamata *Chūpiren* (中ピ蓮) contro la proposta di un emendamento di legge che avrebbe reso l’aborto ancor più inaccessibile di quanto già fosse (Matsumoto 1971; Matsumoto 1972). Da entrambi i contributi emerge la capacità di Matsumoto di documentare le questioni su cui i diversi collettivi del Ribu dibattevano in quel momento, non solamente attraverso le immagini, ma anche tramite la raccolta di interviste e di opinioni delle partecipanti e le parole scritte dell’autrice. Negli anni in cui ha seguito da vicino gli eventi del movimento femminista, Matsumoto ha realizzato alcune delle più iconiche fotografie delle partecipanti, che sono spesso state riprodotte anche dalla stampa autopubblicata dal Ribu stesso come preziosi mezzi di autodeterminazione.

Gli scritti qui di seguito raccolti riassumono, ma non esauriscono, le riflessioni sulla fotografia che Matsumoto ha condiviso attraverso le sue parole dalla fine degli anni Settanta alla metà degli anni Novanta. Ripercorrendo alcune delle sue serie più celebri, i pensieri dell’autrice sono esemplificativi di come siano cambiate le sue idee in merito alle immagini nel corso del tempo, pur mantenendo sempre fissa l’intenzione di realizzare fotografie che mettessero al centro le donne, togliendole dai margini dove storicamente sono state posizionate. Nell’espone questi pensieri, Matsumoto rivela anche i ragionamenti che ha fatto propri durante gli anni di vicinanza al movimento femminista degli anni Settanta, e che ha poi sviluppato e ampliato nel corso dei decenni.

---

<sup>1</sup> I dettagli biografici qui e più avanti sono tratti da una conversazione privata con Matsumoto avvenuta a marzo 2024.

Il primo testo è il commento dell’artista incluso nel suo primo fotolibro, *Nobiyakana Onnatachi* (che si può tradurre come “donne spensierate” o “donne libere”, anche noto con il titolo alternativo *Women Come Alive*) pubblicato nel 1978 come resoconto delle attività del movimento di liberazione delle donne nel corso degli anni in cui l’ha seguito direttamente. *Nobiyakana Onnatachi* segna anche la fine del lavoro della fotografa sul Ribu, il quale allo stesso tempo stava progressivamente interrompendo le sue attività. Ciò non significa, tuttavia, che Matsumoto abbia smesso di interessarsi alle questioni sollevate negli anni della lotta femminista: al contrario, il suo interesse per la vita e il lavoro di donne indipendenti è stato portato avanti per tutto il resto della sua carriera e si ritrova anche in serie fotografiche successive, seppur con esiti diversi.

Il secondo contributo, un articolo pubblicato nel 1982 sulla rivista *Daisanbunmei*, anticipa il commento che sarà incluso nel successivo fotolibro, *Shōzō Nyūyōku no Onnatachi* (conosciuto anche con il titolo inglese *Portraits of New York Women*), del 1983, che raccoglie 65 ritratti di creative e da cui è tratto anche il terzo testo qui incluso. I due scritti presentano riflessioni comuni e sono strettamente collegati, in quanto si integrano a vicenda aggiungendo informazioni o analizzando di volta in volta specifici temi: per questo motivo sono stati inclusi entrambi in questa traduzione. L’articolo di *Daisanbunmei* che in questa raccolta appare come il secondo testo, infatti, offre non solo le motivazioni alla base dell’inizio dell’attività di fotografa di Matsumoto, ma anche le sue riflessioni sulle condizioni di subalternità delle donne (giapponesi e non), e racconta come questi pensieri si siano poi tradotti in nuove immagini grazie agli incontri con artiste a New York. Partendo da premesse simili, il commento di *Portraits of New York Women*, qui il terzo contributo, si addentra maggiormente nei suoi pensieri sul periodo newyorkese e, soprattutto, racconta e approfondisce le sensazioni legate al momento dello scatto fotografico e il senso profondo che Matsumoto attribuisce al suo lavoro.

Il quarto testo, un altro articolo pubblicato sulla stessa rivista *Daisanbunmei* a un anno di distanza dal precedente, raccoglie i pensieri dell’artista su un suo progetto espositivo avvenuto pochi mesi prima, che l’ha messa in relazione con l’atto di presentare le sue fotografie, molto diverso da quello di realizzarle; nel periodo della mostra ha potuto osservare direttamente le reazioni che le persone che visitavano l’allestimento avevano davanti alle sue fotografie, con cui sembravano instaurare delle conversazioni silenziose ma intense.

Infine, il quinto e ultimo scritto è il commento incluso nel fotolibro del 1995 *Josei Ātisuto no Shōzō* (anche noto come *Portraits: Women Artists*), una serie che raccoglie 54 ritratti di artiste scattate da Matsumoto nel corso degli anni e in luoghi diversi. Guardando retrospettivamente alle serie precedenti, le parole di questo testo esprimono i profondi ragionamenti di Matsumoto sulla capacità di espressione della propria individualità di ciascuna delle donne ritratte, e amplia la sua analisi sulla

connessione che si instaura tra la persona che fotografa e quella che è fotografata. In un certo senso, il suo commento sembra anche ricongiungere tutti i punti tracciati dalle riflessioni precedenti.

Il lavoro di Matsumoto non finisce qui, ma ha continuato a evolversi e specializzarsi sempre di più nella ritrattistica di soggetti diversi. Lei stessa afferma nelle pagine che seguono, come vedremo, che il ritratto non è che un'altra maniera in cui si può fare fotografia documentaria, fissando in immagini un determinato momento storico attraverso le individualità delle persone che l'hanno vissuto. Allo stesso tempo, però, la sua produzione visuale rappresenta anche l'espressione di una voce dissonante all'interno del sistema della fotografia giapponese, che in maniera esplicita usa lo spazio della scrittura per denunciare la predominanza maschile e la posizione marginale riservata alle donne di cui ha avuto esperienza diretta non solo a livello artistico, ma anche sociale.

Matsumoto Michiko, "A proposito di *Nobiyakana Onnatachi*"

Dal fotolibro *Nobiyakana Onnatachi* (1978)

Da quando vedere il mondo attraverso il mirino della macchina fotografica è diventato parte della mia vita quotidiana? A ben riflettere forse tutti gli scatti potrebbero essere delle foto ricordo, inclusi quelli che ritraggono i paesaggi dei paesi stranieri o le espressioni delle persone in cui mi sono imbattuta per caso. Dopo l'impatto con qualcosa di sconosciuto, piacevoli sensazioni risuonano nel mio corpo: così, anche gli scatti più informali diventano preziosi e possiedono il potere magico di trasformarsi in documenti.

Questi sono i miei incontri con le donne negli ultimi sette anni. Tutto è iniziato nell'autunno 1970, quando mi fu consegnato un volantino: era l'anno in cui il primo gruppo di liberazione iniziò a farsi un nome, un momento positivo per l'inizio di un nuovo movimento per le donne. Nonostante i sentimenti contrastanti che provavo, io, che allora ero iscritta al club di fotografia dell'università e mi stavo interessando alla fotografia documentaria, reagii a mio modo e decisi di fare degli scatti come mezzo per rifletterci su. Era un lavoro che richiedeva che mi attivassi e mi recassi sul posto, come testimone diretta.

In contrasto con i numerosi articoli e resoconti che cercavano di mettere in ridicolo il movimento, le donne che conobbi mi fecero avere più fiducia nel futuro di chiunque altro abbia incontrato finora. Quando si inizia a pensare sul serio a cosa fare della propria vita, "essere donna" raramente sembra una possibilità: il fatto che per loro lo fosse e che potesse diventare un fattore fondamentale di cambiamento sociale al di là dell'individuo mi affascinava. E soprattutto i volti delle donne che desideravano vivere per se stesse erano belli.

Davanti alle donne che si oppongono alle costrizioni dei preconcetti sulla "femminilità" e che gridano la loro individualità a suon di "Io sono io" si apre un mondo dalla grandezza incommensurabile. Allo stesso tempo, il senso di soddisfazione che provavo sempre di più continuando a premere l'otturatore della macchina fotografica ed emozionandomi davanti ai visi di queste donne che gridavano la loro individualità era una conferma della mia stessa esistenza.

In passato le donne sono sempre state solo oggetto della fotografia, un fenomeno che non è altro che il simbolo della storica passività a cui erano costrette. È una cosa terribilmente infelice che le immagini create e interpretate dagli uomini siano diventate lo standard di bellezza e che questo abbia portato le donne stesse ad adattarsi inconsciamente, perché l'ossessione per valori estetici sempre uguali ci deruba della diversità delle nostre vite.



All'inizio del movimento vigeva un rifiuto categorico delle donne a farsi fotografare senza consenso, rivolto anche verso di me: il timore di possibili interpretazioni sbagliate o commenti di ogni tipo era tale da non poter essere risolto semplicemente con la presenza di una donna a realizzare le fotografie. Ma decisi di continuare a scattare nonostante questo rifiuto, perché ero convinta che i problemi tra chi è fotografata e chi fotografa si potessero risolvere solo attraverso gli scatti stessi.

Ero determinata a mantenere con insistenza il punto di vista delle donne, che per me era anche la risposta alle domande su che cosa dovessi fare della mia vita. Amo le parole di un certo fotografo documentarista, che disse: "Per fotografare persone libere, devi essere una persona libera"; in questo caso si potrebbe forse dire, invece: "Per fotografare le donne emancipate, devi essere una donna emancipata", o in altre parole, continuare a chiedersi che cosa significhi essere donne libere usando come strumento la fotografia.

La prima parte di *Nobiyakana Onnatachi* si intitola "Ima, onnatachi wa ikiiki to" (Ora le donne sono piene d'animo)<sup>2</sup> ed è un resoconto di ciò che accadeva attorno al movimento di liberazione delle donne dal 1970 in poi. La seconda sezione è "Watashi ga deatta ii onna" (Donne eccezionali che ho incontrato)<sup>3</sup>: documenta il carattere di diverse persone affascinanti e la loro vita ricca come donne indipendenti. La terza parte è "Umi no mukōgawa de" (Dall'altra parte dell'oceano)<sup>4</sup>, una sorta di versione d'oltremare del libro e un documento dei miei viaggi, esperienze che mi hanno anche resa più consapevole della mia identità giapponese.

Raccogliendo tutte queste fotografie, mi sono sorpresa di quanto il loro valore documentario continui a crescere anche ora. Credo che con il passare degli anni le immagini supereranno la mia capacità di espressione e prenderanno vita propria in quanto storia e rappresentazione delle donne che ne sono diventate il soggetto.

Il mio desiderio è continuare a creare fotografie in futuro seguendo questo presentimento. Forse la fotografia documentaria è qualcosa con cui si continua a vivere sempre.

Ma sono anche convinta che la vera ricchezza sia vivere per sé e continuare a creare, ed è per questo che le donne forti e libere sono splendide. Se questo libro riuscirà a esserne una testimonianza, mi renderà felice.

---

<sup>2</sup> Il sottotitolo in inglese è *Japanese Women in Struggle*, e differisce leggermente dal significato dell'originale giapponese [n.d.t.].

<sup>3</sup> Con sottotitolo *Encounters* [n.d.t.].

<sup>4</sup> Con sottotitolo *Sisters Across Borders* [n.d.t.].

Matsumoto Michiko, “Ritratti di donne”

Dalla rivista *Daisanbunmei* (Giugno 1982)

La scorsa estate ho trascorso tre mesi a New York, durante i quali ho continuato come sempre a realizzare ritratti di donne. Ne ho incontrate anche questa volta più di cinquanta, e quando ora osservo le fotografie finite resto ammirata della bellezza dei loro volti.

Nonostante le diverse età e occupazioni, tutte le donne ritratte hanno in comune il fatto di avere un loro mondo personale e una propria carriera. Le ho incontrate nei luoghi dove vivono e lavorano, cercando di ottenere una singola immagine che esprimesse a pieno il carattere di ciascuna: un lavoro che ha richiesto uno sforzo notevole, ma anche un’esperienza preziosa che mi ha dato profonde sensazioni legate a ogni persona.

Quando ho iniziato, i documenti visivi che creavo sulle donne erano un mezzo per poter incontrare persone diverse e avere esperienza diretta di come esse vivessero. Avevo circa diciannove anni e le aspettative sui modi di vivere del mio genere<sup>5</sup> mi erano incomprensibili. È per questo motivo che decisi di incontrare personalmente quelle donne che sembravano condurre vite ricche e piene: in un certo senso, la fotografia era un pretesto per far avvenire questi incontri. Questo succedeva circa dieci anni fa, in un momento in cui le donne che avevano successo sul lavoro e al contempo erano affascinanti come donne erano decisamente poche. Io allora invece volevo avere una carriera, ma anche una vita che affermasse il mio genere, e perciò prestavo molta attenzione a come le altre donne riuscissero a ottenere questo equilibrio. Quando iniziai a fotografare, il movimento di liberazione delle donne in Giappone era appena agli esordi, ed è per questi stessi motivi che scelsi proprio quello come oggetto delle mie immagini.

Ora, avendo speso quasi dieci anni a fotografare la vita delle donne, ho realizzato chiaramente la situazione dal punto di vista sociale e i meccanismi del sistema all’opera. Vivere bene in un mondo che rende difficile la vita alle donne non è possibile nemmeno per gli uomini: quelli che reiterano questo tipo di mondo, però, stanno diventando più facilmente identificabili. Anche se ultimamente dai giornali si sentono parole come “indipendenza maschile”, la verità è che la mancata indipendenza degli uomini è solo il riflesso di quella che non è data alle donne.

---

<sup>5</sup> La parola giapponese *sei* (性) utilizzata nel testo originale può essere tradotta come “sesso” o come “genere”: in questo caso, dato il contesto, si è scelto di utilizzare “genere” per enfatizzare il problema del ruolo sociale, anche se non era ancora un termine molto in uso negli anni in cui il saggio di Matsumoto è stato scritto [n.d.t.].

Fotografando, mi sono anche resa conto del fatto che in passato non sono mai state realizzate immagini davvero fedeli delle donne, nonostante esse siano state per molto tempo oggetto di ritratti. Forza, tenacia, individualità, presenza sono parole di solito usate per descrivere gli uomini, e questo ha portato alla costruzione di immagini di donne dalla presenza sempre più debole e a cui queste caratteristiche mancavano. È nell'importanza di creare nuove immagini di donne che ho trovato lo scopo e il valore del mio lavoro: così, parallelamente alle foto realizzate in Giappone, ho iniziato anche a viaggiare per osservare le donne in altri paesi e in contesti sociali e culturali differenti.

Negli ultimi due o tre anni mi sono concentrata sui ritratti delle donne di New York perché sono affascinata dalle personalità che si trovano in quel luogo. Si dice che in un paese come il Giappone sia difficile formarsi come individui sia per gli uomini che per le donne. Rispetto ai contesti europei e americani, dove c'è un maggiore riconoscimento per l'espressione di sé e l'autoaffermazione, è raro che l'individualità risplenda in una società dove si tende a ricevere un giudizio in base a quanto si assomiglia alle altre persone. Per questo motivo con il mio lavoro voglio concentrarmi esclusivamente sull'individualità.

A New York sono diventata ancor più determinata a perseguire questa idea grazie soprattutto a un preciso evento: la visione di un'opera dell'artista Judy Chicago. L'installazione si intitola *The Dinner Party* ed è composta da un grande tavolo triangolare apparecchiato con 39 piatti di ceramica e altrettante forchette e coltelli. Le 39 ospiti, figure storiche che hanno vissuto mantenendo salde le loro posizioni di donne e che hanno prodotto cultura, sono impresse nelle forme nei piatti decorati da Chicago come rappresentazioni stilizzate dei loro genitali. Sotto ogni piatto è posizionata anche una tovaglia con dettagli che rappresentano il contesto della relativa epoca. Per realizzare l'opera sono stati necessari sei anni e, nonostante l'artista abbia lavorato da sola per i primi due, circa 400 persone per terminarne il completamento. Trovo che niente affermi l'esistenza come individue delle donne che sono state nascoste nel corso della storia come la rappresentazione dei genitali, che sono spesso stati oggetto di disprezzo. Inoltre, è stupefacente per me soprattutto l'armonia perfetta tra la completezza del messaggio e la perfezione tecnica dell'opera.

Da quando il movimento per le donne è iniziato negli anni Sessanta, in America si sono verificati diversi cambiamenti sociali ed è cambiata anche la qualità della cultura stessa, con una maggiore inclinazione verso lo sviluppo personale, senza obbligatoriamente rinunciare ai propri valori o all'essere donne. Come affermato nel libro di Judy Chicago: "Solo dando uno spazio legittimo a questi valori si riuscirà a rinnovare la società".<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Riferimenti bibliografici mancanti nel testo originale [n.d.t.].

I cambiamenti sociali degli ultimi vent'anni hanno trasformato i visi delle donne, che ora stanno iniziando a creare le proprie espressioni: è naturale che le loro facce splendano, a paragone di quelle degli uomini che hanno continuato a mantenere la loro forza attraverso l'aspirazione all'autorità e al potere. Ciascuno di questi volti ha una sua individualità che, raccolta assieme alle altre, crea i ritratti delle donne di New York che ci parlano di quest'epoca: è questo l'obiettivo del mio lavoro.

Naturalmente, i visi di queste donne non appartengono solamente a New York, ma si possono osservare in tutto il mondo. Anche in Giappone.

Matsumoto Michiko, "Ritratti di volti reali: le donne degli anni '80"  
Dal fotolibro *Portraits of New York Women* (1983)

Scrittrici, poetesse, pittrici, scultrici, registe, pianiste jazz, attrici di musical, e così dicendo: sono tutte donne che hanno costruito la loro carriera e hanno un mondo tutto loro. La loro età va dai 20 agli 80 anni. Ho visitato 65 di loro a casa o sul lavoro, alla ricerca di un ritratto che esprimesse le loro caratteristiche. Un ritratto del loro vero volto: un ritratto serio, si potrebbe dire. Nonostante il lavoro minuzioso, è stata un'esperienza importante che mi ha dato un senso di grande soddisfazione.

La mia prima visita a New York risale al 1974. È stata la mia prima esperienza all'estero. In seguito ho viaggiato per l'Europa, l'America e l'Asia, ma New York era sempre nel profondo dei miei pensieri. Il dinamismo della città e la drammaticità della sua gente mi attraevano. In particolare, le vite delle donne che vi abitavano erano diverse e si percepiva l'unicità della loro esistenza. Da quando il movimento femminista è nato negli Stati Uniti all'inizio degli anni Sessanta, si sono verificati notevoli cambiamenti nella cultura e nella consapevolezza delle persone, e le donne uniche sono aumentate costantemente. New York era anche un luogo di ritrovo per queste donne.

Ho iniziato a documentare le vite delle donne 12 o 13 anni fa. Volevo conoscere ed essere a contatto con persone diverse, e la fotografia divenne quasi una scusa per poterlo fare. Ma non erano molte le donne affascinanti e con una carriera. All'epoca ero una studentessa universitaria che per il suo futuro desiderava avere un lavoro e uno stile di vita che fosse anche affermazione del suo genere: era questa la mia motivazione a fotografare quando in Giappone è nato il movimento di liberazione femminile. Ero anch'io una di quelle donne che si interrogavano su tutte le possibilità a loro disposizione e cercavo, pur vacillando, una strada verso l'indipendenza. Ho riunito quasi dieci anni di immagini in una raccolta fotografica, *Nobiyakana Onnatachi*, pubblicata nel 1978.

Sentivo di avere un'individualità per la prima volta concentrandomi sull'essere donna, e volevo affrontare la donna come individuo, ma passarono due anni senza che sapessi esattamente come fare. Quando nell'autunno del 1980 mi recai a New York non avevo un'immagine o un piano preciso, ma andavo in giro a visitare gallerie d'arte o luoghi di lavoro di amici. Un giorno vidi l'installazione *The Dinner Party* della scultrice Judy Chicago al Brooklyn Museum. Di Judy Chicago sapevo solo che era l'autrice dell'autobiografia *Through the Flower*, che era stata tradotta e pubblicata in Giappone, ma la sua opera ebbe un grande impatto su di me. Dopo aver visto *The Dinner Party*, ho iniziato a fotografare la stessa Chicago e le artiste che la circondavano. Nel mirino della mia macchina fotografica potevo vedere chiaramente ciò che volevo. Guardare una donna di fronte a sé e farle un solo ritratto... Un modo

emozionante di condividere il tempo. Chi fa la fotografia si concentra, ma allo stesso tempo si mette di fronte al soggetto in maniera rilassata, e quando in questo confronto entrambe le parti raggiungono un punto di contatto, si sente il suono dell'otturatore. Quando le due parti, ancor più che un punto di contatto, arrivano a sentirsi quasi una cosa sola, è il momento più alto per la persona che scatta la foto. È così che mi rendo conto che un ritratto è in un certo senso anche il mio autoritratto.

Dal 1980 al 1982 mi sono recata a New York diverse volte per continuare a fotografare principalmente persone in cui mi imbattevo durante il mio soggiorno e che mi interessavano. Anche le mostre e i miei scritti hanno fatto da tramite per conoscere diverse persone. Da questi scambi ne sono nati di nuovi: una dopo l'altra mi sono state presentate amiche che hanno accettato di farsi fotografare, fino ad arrivare a un totale di quasi cento donne.

Ognuna di loro era affascinante a suo modo: erano piene di forza e di splendore, desiderose di vivere liberamente, ma allo stesso tempo i loro volti erano anche segnati dalla tristezza e dalla solitudine. Donne che hanno cambiato il loro viso affrontando la vita a testa alta. Non solo a New York, ma anche in molti altri paesi, incluso il Giappone, le donne di tutto il mondo stanno iniziando ad avere un "volto proprio".

A uno a uno, questi visi esprimono individualità e, raccolti assieme, danno vita ai ritratti delle donne newyorkesi, che ci parlano di questi anni. Sono ritratti di donne degli anni Ottanta e quello che ci raccontano è un messaggio da New York a quelle di noi che vivono nella stessa epoca. Così la penso io.

“Conversando con i volti delle donne”  
Dalla rivista *Daisanbunmei* (Giugno 1983)

Dall'1 al 13 aprile di quest'anno si è tenuta una mia mostra fotografica, intitolata *Ritratti: le donne di New York*, presso la Gallery View dello Studio PARCO a Shibuya. Il piano in origine prevedeva che la mostra fosse organizzata per celebrare la pubblicazione del libro fotografico dallo stesso titolo, ma il libro ha dovuto essere rielaborato a tal punto che era pronto solo per l'ultimo giorno della mostra, il 13. Nonostante ciò, quasi 200 persone hanno visitato giornalmente lo spazio espositivo, dove erano esposti 50 pannelli fotografici. Ogni giorno trascorrevi più tempo possibile nella galleria, dato che volevo conoscere le reazioni delle persone che vedevano le opere, ed ero sempre molto emozionata per quell'esperienza di “mostrare” le fotografie, così diversa dall'atto di scattarle.

Le immagini sono una serie di ritratti di donne singolari e uniche che vivono a New York, osservate nelle loro case e sul lavoro, di età e occupazioni diverse. Ma sono accomunate, si potrebbe dire, dal fatto che tutte hanno “un volto proprio”. Quando erano di fronte alla macchina fotografica, ho chiesto a tutte loro di guardare dritto nell'obiettivo. Alcune si sono girate verso la fotocamera (cioè me) con un leggero sorriso, altre lanciando uno sguardo provocatorio. Nel realizzare i ritratti di queste donne la mia intenzione era soprattutto quella di non proporre delle immagini ritagliate secondo preconcetti già stabiliti, ma volevo invece creare un'atmosfera in cui i soggetti potessero esprimersi al 100%, che è la parte più difficile ma anche la vera peculiarità del ritratto.

La serie di ritratti, selezionati tra le fotografie realizzate in questo modo, era ora esposta in quella sala espositiva, e io ero particolarmente interessata a vedere quanto di ciò che si era generato dal confronto con l'altra persona al momento dello scatto sarebbe stato trasmesso a chi visitava la mostra. Fino a che punto i concetti che volevo comunicare (i volti di donne seriamente impegnate a vivere, o l'idea che coloro che hanno un proprio mondo individuale diventano più belle con il passare degli anni, ad esempio) sarebbero stati effettivamente trasmessi al pubblico? A dire la verità, in me c'era ancora un senso di impotenza: ho sempre avvertito una grande delusione per il fatto che così poche persone riuscivano effettivamente a leggere qualcosa dalla fotografia. Alla visione di 50 pannelli con ritratti di donne, l'impressione per alcuni e alcune continuerà a essere semplicemente quella di una fila di visi? Avevo questo timore forse perché mancavano immagini con scene che si potessero ritenere visivamente spettacolari.

Non ho potuto fare a meno di provare un'ondata di emozioni, però, conversando direttamente con visitatori e visitatrici nella sala espositiva o leggendo i messaggi lasciati nel quaderno messo a

disposizione del pubblico: questo perché tantissime persone osservavano più di quanto mi aspettassi e suggerivano cose che io stessa, nonostante fossi la fotografa, non avevo mai notato prima. Il pubblico stava sicuramente avendo delle conversazioni con le donne ritratte nelle immagini.

Dato il luogo in cui si trovava la galleria (PARCO a Shibuya), metà delle persone che visitavano la mostra erano giovani, che avevano imparato a ottenere autonomamente dalle fotografie i concetti di cui avevano bisogno: lasciavano annotazioni spensierate come ad esempio: "Ntozake Shange, vorrei parlare con lei di quel pomeriggio", oppure "Il viso di Laurie Anderson è stupendo". Una volta un ragazzo è rimasto seduto su una sedia per quasi un'ora a fissare le fotografie, poi all'improvviso ha preso un taccuino e ha iniziato a scrivere ciò che secondo lui ogni persona aveva detto. Le donne che appaiono nei ritratti sono quasi sconosciute in Giappone: dato che le didascalie delle immagini si limitavano a riportare i loro nomi, le loro occupazioni e brevi biografie, ciò che ha scritto potevano essere solo le parole che i ritratti gli avevano comunicato.

Mentre diverse persone giovani interagivano con le immagini in questo modo più leggero, per me, le parole davvero profonde e importanti sono quelle lasciate dalle molte donne che si sono confrontate seriamente con le fotografie, alcune rimanendo in silenzio, altre sentendo più coraggio o avvertendo il grande valore della vita delle donne ritratte dai loro volti esposti uno accanto all'altro. Invece di interagire con la persona dell'immagine, le spettatrici hanno iniziato a confrontarsi direttamente con loro stesse.

Una giovane donna di 19 anni di Nagano, che aveva visitato la mostra perché era stata presentata da un articolo di giornale, a seguito della sua visita ha lasciato le seguenti parole:

"Mi sono persa nell'oscurità, cercando di vivere come una donna, e le fotografie di Matsumoto sono apparse improvvisamente davanti a me. C'erano gli occhi luminosi e i volti splendidi di orgoglio di chi sa di aver vissuto la propria vita con fiducia, dignità, emozione, e anche delusioni. Questi sono i volti delle donne che hanno la vita che desidero. Ne sono rimasta molto colpita, ma questo non basta: ora tocca a me avere un viso come il loro e fare in modo che altre persone ne rimangano impressionate. Matsumoto voleva suggerire questo, non ne dubito. Le espressioni di queste foto mi hanno trasmesso un importante insegnamento, e sento che un grande potere sta nascendo da qualche parte in me".

La citazione è un po' lunga, ma il commento parla anche per molti altri pareri simili. Le sue parole mi hanno fatto riscoprire il significato delle mie fotografie e mi hanno spronata ad andare avanti. Allo stesso tempo mi è sembrato di vedere la situazione attuale in cui si trovano le donne: anche se il numero di donne che pensano a "vivere" veramente sta aumentando in maniera considerevole, al contrario, è forte anche la pressione silenziosa che viene posta su di loro affinché diano la priorità alla famiglia piuttosto che a lavorare fuori casa. In questa situazione, le donne non cercano forse una persona che



affermi il loro stile di vita, che le sostenga e le incoraggi a seguire la strada che vogliono intraprendere? È per questo che i sentimenti appassionati delle donne ritratte vengono trasmessi con forza alle visitatrici.

La mostra si è chiusa tra molte emozioni. Ora ho tra le mani una copia del mio libro fotografico *Portraits of New York Women* e intendo osservare attentamente l'effetto che creerà in futuro. Sebbene sia una raccolta di opere ancora immature, contiene molte riflessioni, e io sono davvero soddisfatta di aver continuato a fotografare.

Matsumoto Michiko, “Una presenza silenziosa e solenne”

Dal fotolibro *Portraits: Women Artists* (1995)

Primavera 1988. A mezzanotte squillò il telefono. Era un'amica che viveva a Parigi, che mi chiamava per darmi la notizia improvvisa della morte di Louise Nevelson. Mentre ascoltavo la sua voce che raccontava come fosse stata ricordata con grandi titoli, tra i quali il quotidiano francese *Le Monde* che l'aveva chiamata “la regina dell'arte contemporanea”, mi ricordai che avevo trascorso tutto il giorno precedente nella camera oscura a sviluppare proprio i ritratti di Nevelson. La mia impressione della “regina” mi ritornò in mente vivida: la figura risoluta, in piedi davanti a una scultura nera composta da un grande collage di frammenti di legno, e la sua voce mentre avvolgeva le mani intorno alle mie dicendo: “Mia cara”.

In quel periodo stavo organizzando una mostra personale in una galleria fotografica di Soho, a New York. Non vedevo l'ora che le artiste che avevo fotografato visitassero la sede, e desideravo in maniera particolare l'arrivo di Nevelson perché era proprio davanti ai suoi ritratti che le persone rispondevano molto positivamente. Il fatto che all'età di 80 anni avesse ancora voglia di realizzare opere monumentali mi lasciava stupefatta. Ora però non avrei più potuto fotografarla... Con il passare del tempo ne diventavo sempre più consapevole.

All'inizio degli anni Ottanta ho iniziato a realizzare ritratti di donne artiste. New York, Parigi, Londra, Berlino, Roma e Tokyo: a poco a poco, il mio viaggio è proseguito in cerca di coloro che per me erano le più rappresentative del secolo, e soprattutto donne che volevo vedere personalmente. Incontrarle per ottenere un ritratto di ognuna di loro era l'unico scopo del mio viaggio.

Dato che volevo catturare immagini di queste persone così com'erano, evitai il più possibile di usare effetti speciali, oppure angolazioni o luci insolite. Ciò che mi serviva era solo uno spazio e una situazione in cui il soggetto potesse sentirsi a proprio agio.

Ho iniziato a realizzare ritratti perché, dopo dieci anni di fotografia documentaria, volevo avvicinarmi ancora di più all'individuo e non sapevo concretamente come fare. Un giorno, mentre guardavo dei negativi, un piccolo fotogramma ha attirato la mia attenzione quasi per caso, commuovendomi: l'immagine rappresentava una persona vista frontalmente, ma sembrava osservare da vicino tutta la sua vita.

Anni fa fotografai moltissime donne a New York, una città che raccoglie tante individualità differenti. Il risultato fu il mio libro fotografico, *Portraits of New York Women*, pubblicato nel 1983. Durante la realizzazione della serie ho avuto occasione di incontrare donne diverse, sentendomi

sopraffatta dalle loro intense personalità, e avvertendo allo stesso tempo una forte attrazione soprattutto verso la presenza unica di queste persone dalla forte capacità di espressione, di queste artiste.

Parallelamente all'ascesa del movimento per le donne in tutto il mondo, a partire dagli anni Sessanta, le donne hanno continuato a cercare di capire “come vivere”. Questo sconfinato desiderio di espressione, nato dalla riflessione su di sé e dalla capacità di mettersi in discussione, ha reso possibile per le artiste arrivare a creare arte con tutti i mezzi possibili. Il fatto di essere presente sul luogo e incontrare le persone direttamente mi ha permesso di avere conversazioni silenziose ma molto ricche con le artiste, per me insostituibili.

In momenti di concentrazione profonda si può raggiungere una sensazione di vuoto, o di sospensione di sé, ed è in quel momento che si inizia a esistere come veri individui. E quando il soggetto e il fotografo (o la fotografa) si trovano faccia a faccia in questa situazione, lo scatto si fissa sulla pellicola, perfettamente nitido, e l'aria si pervade dell'indescrivibile presenza della persona.

Nella maggior parte dei casi, nelle mie fotografie si percorreva un processo graduale di concentrazione che arrivava a raggiungere un apice. Ma ci sono stati anche momenti in cui l'immagine si è definita all'istante: quando Nevelson si è messa davanti alla macchina fotografica e mi ha guardata, ad esempio, è stata la sua concentrazione a elevarmi sin da subito a questo stato estremo di raccoglimento. Nel corso degli anni della mia esperienza di fotografa, ho notato che di solito più un'artista è brava e più rapidamente e profondamente si raggiunge questa concentrazione: sono forse proprio la profondità e la durata che potrebbero determinare la forza della presenza di una persona.

Una delle caratteristiche del ritratto è il fatto che la persona è pienamente consapevole di essere fotografata, e quando si ha questa consapevolezza si capisce anche che il ritratto può diventare un atto di espressione di sé. È così che si rivela il volto che la pittrice ha quando dipinge un quadro, o della ballerina mentre danza sul palcoscenico: realizzare ritratti di artiste significa per me anche essere presente nel momento più alto del processo creativo.

Per quanto si possa pensare di essere persone libere, la libertà ha i suoi limiti, che però possono essere ridiscussi all'infinito: è una cosa che ho imparato dagli incontri con queste anime rese libere dalla creatività, e potrebbe essere il motivo per cui ho continuato a fotografare le persone e le artiste.

Una fotografia è il risultato di una serie di scelte e, nonostante l'attenzione si concentri principalmente sulla persona ritratta, sullo sfondo emergono luoghi e tempi. La scelta del soggetto è anche un parametro per giudicare il modo in cui l'autore o l'autrice dell'immagine legge il tempo e la situazione. Perciò il ritratto forse non è che un'altra forma di documento fotografico.

Dalla prospettiva di chi osserva, l'atto in gioco è quello di cogliere lo scambio tra chi scatta la fotografia e chi ne è il soggetto. Ma le intense conversazioni con persone dalle forti individualità costringono a confrontarsi con il proprio sé, e possono quindi essere anche un mezzo di autocoscienza, come quando si osserva un'immagine in una serie di specchi e i riflessi si diramano verso le direzioni più disparate.

Credo che non potrò sottrarmi al piacere di fare e guardare ritratti ancora per un po'.

## Bibliografia

- Akiyama, Yōko. 1993. *Ribu shishi nōto. Onnatachi no jidai kara* ["Il libro della storia privata del Ribu. Dall'era delle donne"]. Tokyo: Hatsubaimoto Izara Shobō.
- Borggreen, Gunhild. 2003. "Gender in Contemporary Japanese Art". In: *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, edited by Joshua S. Mostow, Maribeth Graybill and Norman Bryson, 179-200. Honolulu, HI: University of Hawai'i Press.
- Ehara, Yumiko, 1993. "Japanese Feminism in the 1970s and 1980s". *U.S.-Japan Women's Journal. English Supplement 4*: 49-69.
- Kovner, Sarah. 2016. "The Soundproofed Superpower: American Bases and Japanese Communities, 1945-1972". *The Journal of Asian Studies* 75/1: 87-109.
- Matsui, Machiko. 1990. "Evolution of the Feminist Movement in Japan". *NWSA Journal* 3/2: 435-449.
- Matsumoto, Michiko. 1971. *Yama ni komotta Ūman Ribu* ["Ūman Ribu nascosto tra le montagne"]. *Asahi Graph* (10 settembre 1971): 22-27.
- Matsumoto, Michiko. 1972. 'Chūzetsu kinshi hō hantai' o sakebu onnatachi ["Le donne urlano: "No alla legge contro l'aborto!"]. *Asahi Graph* (3 novembre 1972): 26-29.
- Nochlin, Linda. 1976. *Naze josei daibijutsuka wa arawarenai no ka?* ["Perché non ci sono state grandi artiste?"] *Bijutsu techō* 20/5: 46-83. Tradotto da Matsuoka Kazuko.
- Ross, Kerry. 2015. *Photography for Everyone. The Cultural Lives of Cameras and Consumers in Early Twentieth-Century Japan*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Schieder, Chelsea Szendi. 2021. *Coed revolution: The female student in the Japanese new left*. Durham, NC and London: Duke University Press.
- Shigematsu, Setsu. 2012. *Scream from the shadows. The Women's liberation movement in Japan*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Wakakuwa, Midori. 1985. *Josei gaka retsuden* ["Biografie di pittrici"]. Tokyo: Iwanami Shoten.

## Opere tradotte

- Matsumoto, Michiko. 1978. 'Nobiyakana Onnatachi' no koto ["A proposito di 'Nobiyakana Onnatachi'"]. In: *Nobiyakana Onnatachi* ["Women Come Alive"], a cura di Matsumoto Michiko, 193-195. Tokyo: Hanashi no Tokuchū.
- Matsumoto, Michiko. 1982. *Onnatachi no shōzō* ["Portraits of women"]. *Daisanbunmei* (June 1982): 14-15.
- Matsumoto, Michiko. 1983a. *Sugao no shōzō - '80 jidai no onnatachi* ["Ritratti di volti reali: le donne degli anni '80"]. In: *Shōzō Nyūyōku no onnatachi* ["Portraits of New York women"], a cura di Matsumoto Michiko, pagine non numerate. Tokyo: Tōjusha.
- Matsumoto, Michiko. 1983b. 'Onna no kao' to no taiwa ["Dialogue with 'The face of women'"]. *Daisanbunmei* (June 1983): 14-15.

Matsumoto, Michiko. 1995. *Rintoshita shizukesa to tomo ni hito ga aru* [“Una presenza silenziosa e solenne”]. In: *Josei Ātisuto no Shōzō* [“Portraits: Women Artists”], a cura di Matsumoto Michiko, pagine non numerate. Tokyo: Kawade Shobō Shinsha.

---

Federica Cavazzuti sta concludendo un dottorato in Scienze Storiche, Archeologiche e Storico-artistiche all’Università di Torino. Si interessa di arti visive, curatela, gender studies e femminismo in Asia. La sua ricerca sulle fotografe giapponesi dagli anni Settanta al contemporaneo ha ricevuto una Japan Foundation Fellowship nell’a.a. 2023-2024, periodo nel quale è stata anche Visiting Research Fellow presso l’Università Waseda, Tokyo. È creatrice del database TENJI, supportato da Art Research Center, Università Ritsumeikan, Kyoto.

Federica può essere contattata all’indirizzo mail:

[federica.cavazzuti@unito.it](mailto:federica.cavazzuti@unito.it)