

La mirada de les coses  
Fotografia japonesa entorn de *Provoke*

La imatge en si mateixa no és un pensament. No té la totalitat d'un concepte. Tampoc es tracta d'un codi intercanviable, com una llengua. No obstant això, la seua materialitat irreversible –la realitat que retalla la càmera– és allò oposat a una llengua, i per això a vegades estimula el món del llenguatge i els conceptes. Quan això ocorre, el llenguatge ultrapassa el seu estat conceptualitzat i inamovible, es transforma en una nova llengua, i, per tant, en un pensament nou.

En este moment particular –ara–, la llengua perd la base material –en definitiva, la seua realitat– i sura a la deriva per l'espai. Nosaltres, els fotògrafs, hem de continuar aconseguint amb les nostres mirades eixos fragments de realitat que no es poden captar amb el llenguatge existent, contraposant d'una manera activa eixos materials al llenguatge i al pensament. Per eixe motiu, amb alguna reserva, hem concedit a *Provoke* el subtítol «provocadors materials per al pensament».

Takuma Nakahira / Kōji Taki, 1968

Entre 1957 i 1972 es va produir al Japó una transformació radical en el llenguatge fotogràfic de la mà d'un grup de fotògrafs que va començar a desenvolupar el seu treball durant la postguerra. Una renovació que va tindre lloc en paral·lel als grans canvis econòmics, culturals i psicosocials del període, uns anys marcats per enfrontaments socials, principalment contra l'herència americana de l'ocupació. L'auge econòmic sense precedents que experimenta el país a partir de 1964 i la immersió ràpida en una cultura industrial i de consum, que suprimia els valors i les estructures d'una societat fonamentalment agrària, van ser el rerefons des del qual van desenvolupar una nova manera de fotografiar.

L'exposició *La mirada de les coses. Fotografia japonesa entorn de Provoke* reuneix una selecció d'imatges de fotògrafs pertanyents a quatre generacions: Toyoko Tokiwa, Ikkō Narahara, Shōmei Tōmatsu, Eikoh Hosoe, Akira Satō, Kikuji Kawada, Hiroshi Hamaya, Takashi Hamaguchi, Nobuyoshi Araki, Yutaka Takanashi, Takuma Nakahira, Daidō Moriyama, Tamiko Nishimura, Ishiuchi Miyako i Kōji Enokura.

En 1956, la sèrie de fotografies d'Ikkō Narahara titulada *Ningen no tochi* ['Terra humana'], exposada en una galeria de Tòquio, ja mostrava una manera nova de mirar que poc tenia a veure amb el realisme naturalista dels grans autors de postguerra com ara Ken Domon. Narahara ho va definir com un «document personal», és a dir, un document subjectiu que, encara que ix de la seua mirada personal sobre les realitats concretes, es deixa afectar per la realitat que els objectes ens retornen. A la seua vegada, Shōmei Tōmatsu feia anys que treballava en una forma de «documentar» que superava la suposada «objectivitat» del fotoperiodisme. Allò real ja no era, per a estos fotògrafs, una successió de llocs i moments, sinó que es constituïa en un espai abstracte i concret obert a l'experimentació fotogràfica com a expressió subjectiva de l'artista. A través d'exposicions com *The Eyes of Ten* ['Els ulls de deu'] (1957) i de l'agència VIVO (1959-1961), eixos i altres fotògrafs com ara Eikoh Hosoe, Kikuji Kawada o Akira Satō van establir les bases per a una nova sacsejada del llenguatge de la fotografia, que es produiria en 1968 amb la publicació *Provoke*. Amb Takuma Nakahira i Kōji Taki al davant, *Provoke* (1968-1970) ofería una altra rodada radical de rosca en l'acostament a allò real en considerar la fotografia com a acte, un acte que no solament implica mirada i pensament, sinó que inclou tot el cos: fer fotografies «prestant el cos al món», segons el parer de Taki; posar en moviment el cos per a poder fer una imatge que agarre el món; percebre'l no com a objecte ni com a expressió del fotògraf, sinó com a «evidència», com a existència que ens afecta, intentant arribar a allò que la raó i el llenguatge no poden agafar. És com si passant a través dels objectes el cos fora capaç de captar alguna cosa més enllà o fora de la subjectivitat de l'individu. Si els fotògrafs de VIVO

dirigien la mirada sobre les coses concretes i s'hi deixaven afectar, els fotògrafs-actors de *Provoke* ens ensenyen que «el que va més enllà del subjecte és el que el determina», en paraules de Taki, o que «el jo també és gràcies a la mirada de les coses», segons afirmava Nakahira.

La present publicació, que acompanya l'exposició homònima, no és tant una investigació sobre els col·lectius citats, sobre VIVO o *Provoke*. Més bé proposa un recorregut històric situat —la llarga i complexa postguerra japonesa—, que ens permet entendre, a través dels protagonistes principals, no només l'evolució de la fotografia en les seues formes de construir realitat, sinó també com el món, els objectes, els contextos —en definitiva, les «coses»—, modifiquen les nostres relacions i conformen també les nostres maneres de moure'ns, de mirar o fins i tot de sentir. Miryam Sas i Akihito Yasumi, que han escrit sengles assajos originals per al catàleg, exploren la qüestió.

Totes les obres seleccionades per a l'exposició i incloses en el catàleg pertanyen a la Col·lecció Per Amor a l'Art, amb l'excepció de les imatges de Toyoko Tokiwa i la sèrie *Renya no machi* ['Nit sense fi'] d'Ishiuchi Miyako. Vicent Todolí, assessor de la col·lecció, va tindre coneixement fa anys a París d'unes fotografies de les revoltes estudiantils al barri de Shinjuku de Tòquio, de Tōmatsu, i altres sèries de Moriyama que li van cridar l'atenció profundament. D'això naix una investigació que ens ha portat des de Tōmatsu, verdadera figura clau en l'època, passant per Takanashi, Satō, Hosoe i molts altres, fins a dones fotògrafes com Tokiwa, de la generació de VIVO, però també Nishimura i Ishiuchi, que, després de l'auge de *Provoke*, continuen el seu llegat mostrant, a més, una mirada tenaç sobre les conseqüències de l'ocupació americana en les vides de les dones. Les sèries dedicades a llocs de prostitució, amb la firma de Tokiwa o Ishiuchi, ens ensenyen el costat alhora més íntim i més lúgubre d'una realitat estesa en l'època.

Els fons de fotografia japonesa pertanyents a la Col·lecció Per Amor a l'Art són un patrimoni únic en mans privades i una de les millors col·leccions de fotografia d'eixa època a escala internacional. Per iniciativa de la Fundació Per Amor a l'Art, la col·lecció es fa pública a les sales de Bombas Gens Centre d'Art, València.

Núria Enguita, directora de Bombas Gens Centre d'Art

*L'art contemporani —ja siga d'Allan D'Arcangelo o de Roy Lichtenstein— ha arribat a representacions difícils de descriure amb paraules: obres explícitament virtuals, però indescriptiblement concretes. No crec que siga un procés exclusiu del camp de l'expressió artística. En eixes obres, quelcom que resulta absolutament absurd a l'exterior desperta un «coneixement de la totalitat» que no hi és en les mateixes representacions.*

KŌJI TAKI,<sup>1</sup> «Memoràndum 1: La deterioració del coneixement».

*Davant de la càmera del senyor Hosoe vaig comprendre que no eren necessàries en absolut ni la ment ni la psicologia. Era davant d'una experiència que em voltejava el cor, una situació que sempre havia desitjat [...] Com si foren capes, Hosoe va retirant els diversos significats que té el subjecte [que fotografia], els llança a una configuració sense sentit i, llavors, el reflex mutu d'eixe contrasentit recupera un cert orde de llums i ombres fixes [...] Allí, l'exterior del tema objecte de la fotografia es perfila per primera vegada amb més claredat, creant una situació en la qual l'ull del model pot tornar-se ull, i l'esquena, tornar-se esquena.*

YUKIO MISHIMA, recordant la sensació que va tindre quan Eikoh Hosoe el va fotografiar per a *Barakei* [‘Calvari de roses’]

En la reformulació del manifest original de l'efímera revista *Provoke*, el crític i fotògraf Kōji Taki, mentor i mecenes, deia el següent: «En darrera instància, totes les manifestacions expressives, independentment que siguin “fotografia” o “llenguatge”, es basen en l'obstinació d'aclarir el que és el verdader Ser, recorrent amb la carn pròpia la pell de fenòmens incerts. Aprofundint una mica més, podem dir que totes eixes manifestacions suposen un intent de descobrir una nova estructura, subjacent a l'estructura amb la qual entrem en contacte diàriament».<sup>2</sup> I hi afegia: «Encara que puguen dir coses suposadament noves, ni el “llenguatge” ni la “fotografia” podran aconseguir l'objectiu, potser factible, de resistir-se al món

de l'*statu quo*—un món que s'ha convertit en una closca—, llevat que es neguen a viure en pau en eixe món que, d'altra banda, pareix absolutament cert».<sup>3</sup>

Kōji Taki mostra ací, amb pressupostos lleugerament diferents als observats en 1968 en el primer manifest de *Provoke*, una perspectiva clau per a comprendre la força que desprenen les fotografies de la revista, a pesar de la seua enorme varietat. Per a Taki, les manifestacions artístiques són actes, independentment que es plasmen en forma de llenguatge o de fotografia, i es relacionen amb el problema que ell denomina del «Ser verdader» (*shin no jitsuzaï*), que també es podria traduir com a ‘verdadera actualitat’.<sup>4</sup> Què és el «Ser verdader»? Taki ho explica presentant-nos una imatge dels fenòmens materials incerts —l'aparença de les coses— en forma de pell o de membrana (*maku*). El fotògraf o escriptor aspira a «recórrer» la pell amb el seu propi cos, amb la seua carn i, mitjançant eixe esforç, entrar en un pensament-espai diferent d'aquell amb el qual «entrem en contacte diàriament». Les formes o les «closques» del món, el «món [que] s'ha convertit en una closca», pot parèixer-nos una cosa que ja coneixem per complet. Pot «parèixer-nos absolutament cert». No obstant això, és precisament la condició de closca la que demostra que ha perdut contacte amb eixa «actualitat» o «Ser verdader», la gran totalitat que ell denomina «*chi*»: coneixement.

En quin context apel·la Taki als fotògrafs i escriptors perquè seguïsquen la profunda senda que demanen els seus propis actes expressius? En una quarta publicació extraordinària de 1970, que compila materials relacionats amb *Provoke* amb el títol *Lliurem-nos primer del món de la certitud aparent*, publicada el mateix any en què es va organitzar l'Exposició Internacional d'Osaka, Taki insta els artistes a cercar una «nova estructura» situada més enllà de l'*statu quo* quotidià.<sup>5</sup> Per a molts artistes, els preparatius de l'Expo 70 van suposar una capitulació summament descoratjadora de la creació experimental i d'avantguarda enfront de les forces

1 Els noms japonesos estan presentats de la manera occidental —nom i cognom—. Agraïsc enormement a Maiko Morimoto Tomita i Takako Fukasawa l'ajuda en la present investigació.

2 KŌJI TAKI. «What Can Photography Do: In Lieu of Introduction» [‘Què pot fer la fotografia: a tall d'introducció’]. En *Mazu tashikarashisa no sekai o sutero: shashin to gengo no shiso*. Tòquio: Tabata Shoten, 1970, p. 6, (les cometes són meues). Com assenyalava Michael Lucken, a Taki se'l coneix sobretot per la faceta de crític, no per la de fotògraf, ja que ell mateix va renunciar a la pràctica de la fotografia, però Lucken creu que la renúncia no es pot deslligar de la seua trajectòria com a fotògraf. LUCKEN. «Taki Kōji: Essai de contre-photographie». En *Transbordeur: Photographie*, 2, 2018.

3 *Ibid.*, p. 6. Per a conèixer una contextualització excel·lent de l'època de *Provoke*, vegeu: *Provoke: Between Protest and Performance*. Göttingen: Steidl, 2016.

4 En anglès, *actuality*, traduït ací com a «actualitat», tal com s'entén el terme en filosofia, és a dir, com a «acte», oposat a «potència». Hegel, a qui se cita més avant en el text, va entendre l'«actualitat» com a «realitat efectiva» (*Wirklichkeit*). Pel que fa al cas, vegeu: FERRATER MORA, José, «Acto, actualidad», en *Diccionario de filosofía*, vol. I, Barcelona: RBA, 2005, p. 53; VIEYRA RAMÍREZ, Ana Zacil, «El concepto de actualidad y la justificación de lo existente en Hegel i Adorno», <<https://2018.reflexionemarginales.com>> (N. del T.)

5 *Mazu tashikarashisa no sekai o sutero*, també traduït a vegades com ‘abandonem primer el món d'allò versemblant’.

del «progrés» nacional en l'àmbit tecnològic i la globalització capitalista.<sup>6</sup> Pressupostos hegelians utilitzats per Taki i altres teòrics com «l'ésser verdader / la verdadera actualitat» estan directament emparentats amb les crítiques marxistes de l'època. En paraules de Taki, una quantitat enorme d'«elits culturals» accedia al programa de l'Expo 70, «es realineava» i «es reorganitzava» fins a conformar un projecte que, per a eixos teòrics, reforçava el control de la ideologia burgesa —una celebració acrítica de la tecnologia i el progrés— en la societat japonesa.<sup>7</sup> L'Exposició d'Osaka, fins i tot per als qui hi reflexionen des d'una perspectiva actual, va ser un punt d'inflexió crucial, la fi de l'era de la protesta política directa, les manifestacions de 1960 i 1969 de la qual capten de manera tan visceral Hiroshi Hamaya i Takashi Hamaguchi en la present exposició. Els fotògrafs i crítics de *Provoke* —Yutaka Takanashi, Taki, el poeta i crític Takahiko Okada, Takuma Nakahira i, a partir del segon número, Daidō Moriyama— van expressar les possibilitats de la fotografia de diverses maneres, orientades a mantindre una cultura del rebuig a eixa reorganització: a «negar-se a viure en pau» en eixe motle aparentment cert.

Al seu voltant, les subcultures i cultures juvenils, els moviments estudiantils i obrers, i les innovacions escèniques (teatre i dansa) compartien molts dels interessos filosòfics i pràctiques artístiques compromeses dels fotògrafs de *Provoke*. Els pressupòsits corporals que Taki planteja tenen relació amb l'obra de companyies de *performance* i directores de cinema que proclamaven el valor que tenia involucrar el cos —o la carn— en el desafiament a les estructures culturals. Mishima, amb textos que parlaven de les fronteres entre dansa i fotografia, defensava la radicalitat que comportava desprendre's del «cap i la psicologia» del motiu per a centrar-se en l'exterior de la carn: crear una situació en la qual «l'esquena es torne esquena» i l'«ull es torne ull». Tot i que venien d'eixe entorn, els fotògrafs de *Provoke* aspiraven a utilitzar els «documents» de la «realitat tallats mitjançant la càmera», uns documents de la realitat proveïts d'una «materialitat no comunicativa, no intercanviable», amb la finalitat de «provocar el pensament» d'una manera que les paraules, per elles a soles, no poden provocar: pretenien posar fi al control d'esta forma suposadament certa, amb esta «certesa aparent».<sup>8</sup>

Com molts han assenyalat, les imatges dels fotògrafs de l'època de *Provoke* oposen resistència a la nostra comprensió visual, amb els seus desconcertants angles oblics, difuminats i línies cinètiques que emmarquen paisatges d'infraestructures «buits», fets de cables, fosc i emparets. Allò important ja no és la «bellesa». Per a captar l'energia conceptual que els impulsa, podem partir de l'obra de diverses generacions de fotògrafs

anterior, contra les quals es va rebel·lar la nova ona de creadors o l'obra dels quals, utilitzant una metàfora més generosa, van ampliar de formes inesperades. Som davant d'una estructura que sovint s'ha considerat composta de diferents capes: en cada una d'eixes generacions s'observa un component polític, un rebuig de l'*statu quo*, però des de punts de partida ben diferents. En el centre de la fotografia immediatament posterior a la Segona Guerra Mundial hi ha el «realisme» de Ken Domon: les columnes que va escriure per a *Camera Mainichi* al començament de la dècada dels cinquanta van proporcionar, primer, lectures meditades sobre la tria de les fotografies del concurs fotogràfic amateur organitzat per la revista, i després, una sèrie d'entrevistes amb Ihei Kimura. D'altra banda, les seues fotos i teories fotogràfiques van exercir un paper fonamental en eixe moviment «realista». La retòrica de Domon, basada en la «instantània absolutament pura, en absolut preparada», va inspirar molts fotògrafs, dins d'una tendència generalitzada.<sup>9</sup> Toyoko Tokiwa, les obres de finals de la dècada dels cinquanta de la qual figuren en l'exposició, va sorgir d'eixos cercles que va inspirar Domon. En eixe període també van començar a treballar com a fotògrafs Shōmei Tōmatsu i Kikuji Kawada.

En rellegir els escrits teòrics detectem, potser amb sorpresa, que cada una de les generacions de la postguerra reivindica —d'una manera o altra— allò «real». Des del «realisme» explícit de començaments de la dècada dels cinquanta fins als fotògrafs de *The Eyes of Ten* ['Els ulls de deu'] i VIVO, i des de llavors fins a l'època de *Provoke*, descobrim que en la concepció que cada un d'eixos grups té de la fotografia es persevera especialment en un determinat accés a la «realitat», o a allò «actual», a l'intent de captar el món «tal com és» (*aru ga mama*). Per exemple, la característica més coneguda del grup Mono-ha ['Escola de les coses'], representat en l'exposició per Kōji Enokura, és la pràctica i el pressupòsit de deixar les coses «tal com són», la pretensió de «deixar-les en pau», que en defineix les instal·lacions escultòriques, la pintura i, ací, les obres fotogràfiques. No obstant això, encara que cada generació postula cert realisme o accés a allò real, tenen idees dispars sobre el que pot ser exactament la «realitat» o «actualitat» i com s'hi pot accedir o es pot experimentar mitjançant la pràctica fotogràfica. Encara que una explicació exhaustiva d'estes capes i dels molts grups de fotògrafs i d'institucions relacionades amb ells supera l'abast del present article, sí que podem apuntar, d'una manera preliminar, certs moments clau en els quals els diversos grups de fotògrafs van plantejar la relació que tenien amb eixes «realitats» no singulars. Potser, en rastrejar eixes transformacions comencem a comprendre les pràctiques fotogràfiques representades en l'exposició i els seus llegats permanents.

6 Per a conèixer estudis en profunditat sobre les obres presentades en l'Expo 70, així com de les protestes que va suscitar, vegeu: «Expo '70 and Japanese Art: Dissonant Voices», en *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 23, desembre del 2011.

7 Taki, «Memorandum», p. 67-68.

8 Taki *et al.*, «Provoke Manifesto», en *Provoke*, vol. 1.

9 L'aparició del moviment s'esbossa en anglés en: KOTARO IZAWA. «The Evolution of Postwar Photography». En *The History of Japanese Photography*. New Haven: Yale University Press, 2003, p. 211-214 i 212. L'autor també s'ocupa de molts importants fotògrafs i grups no inclosos en el present article.

En una conferència dictada en 1954, Ken Domon va girar la vista cap al moviment que ell havia contribuït a fer esclatar durant l'ocupació del país. Eixe realisme havia representat verdaderament un «alliberament complet respecte de l'aparell de l'època bèl·lica, respecte de coses com la regulació burocràtica basada en anuncis procedents del Quarter General Imperial». Al contrari que la versió homogeneïtzada de la realitat que presentava la burocràcia bèl·lica, Domon proclamava que «volíem mirar de veres i de cara, amb els nostres ulls, la realitat mateixa». <sup>10</sup> En eixes fotografies es percep d'una manera pura i simple el declivi d'eixa època de propaganda (l'univers de la fotografia aèria i l'heroisme, que glorificaven la guerra). Es tractava del desmantellament generalitzat d'un règim de la mirada, i la construcció o la invenció d'una «estructura del sentiment» visual alternativa, profundament necessària. <sup>11</sup> El nou enfocament va activar el que Domon denominava «metodologia de la instantània» (*snappu-teki hohorom*), destinada a veure «amb els nostres propis ulls» el que abans era invisible o estava amagat, i el que els relats del desenvolupament de l'ocupació, encara llavors, conspiraven per a ocultar a la mirada: xiquets del carrer, veterans minusvàlids o jòvens prostitutes (*pan-pan*) de les bases militars. No obstant això, ja en 1954 Domon declarava: «Si ens referim a la troballa de motius basats en la metodologia de la instantània, així com a diverses situacions de carrer quotidianes, cal dir que quasi tot això ja s'ha fotografiat. Els xiquets enllustradors, les *pan-pan*, els xiquets abandonats, els edificis en ruïnes, els carrers bruts, tot això s'ha fotografiat. Jo mateix faig fotografies realistes, i es dona el cas que en tot el Japó cent mil persones poden afirmar sense por d'equivocar-se que fan fotografies realistes, i que a més són relativament bones. Així doncs, ja no hi queda res per fotografiar. No es pot seguir així. Hem arribat a un punt en el qual hem de pensar en temes o formes d'expressió fotogràfica més profundes, més belles, més sòlides». <sup>12</sup>

En la cadència de les seues frases s'aprecia el final del camí: «No podem seguir així». El problema de quedar-se sense temes per a les fotografies, d'haver arribat al límit de l'esgotament visual per haver-ne fet massa, també plantejava un problema metodològic, relatiu al «mètode de la instantània». <sup>13</sup> L'aparent «fidelitat» o precisió a l'hora de fotografiar les coses «com són» o com eren va generar una espècie de repetició, el que Iizawa (citant Domon) havia denominat «manierisme», una estilització de la fotografia realista. <sup>14</sup> A posteriori, Domon ho descriu així: «Com

ja he dit, [fotografiem] motius i expressions instantanis de tipus quotidià o, per expressar-ho de manera negativa, expressions naturalistes, duplicadores [que reproduïxen mecànicament]: captant un determinat motiu tal com és, en l'estat natural, de manera mecànica i fidel». <sup>15</sup> Ací, la idea de captar alguna cosa «tal com és» s'havia convertit en un atribut negatiu mentre que, per a les generacions posteriors, el mateix pressupost, ja alié al marc naturalista, tenia el potencial d'obrir una nova senda.

En l'àmbit del cinema documental, *Xiquets a l'aula* (1954) i *Xiquets que dibuixen* (1956), de Susumu Hani, seguides de les obres monumentals del grup de Noriaki Tsuchimoto i d'Ogawa Productions, van generar una sèrie d'interrogants ètics sobre la relació del director de documentals amb el «motiu», fet que propicia una reconsideració creativa de les dimensions intersubjectives del documental. En el teatre, funcions més presencials, més intensament corpòries, que en alguns casos depassaven el límit de la quarta paret o saltaven als carrers, van posar en qüestió els dictats del «realisme» psicològic del teatre *shingeki* anterior. A la seua manera, les trajectòries d'eixes manifestacions artístiques de la postguerra van tirar per terra el que en èpoques anteriors s'havia considerat «realisme». També per a Domon, del naufragi de la immediata postguerra havien de sorgir «temes o formes d'expressió fotogràfica més profundes, més belles, més sòlides». <sup>16</sup>

En conseqüència, a mitjan dècada dels cinquanta, Domon i altres fotògrafs com ara Shigene Kanamaru i el crític Masao Tanaka van actuar com a assessors de fotògrafs més jòvens com els del grup HAMA, del qual va sorgir Toyoko Tokiwa. Partint d'un motiu «realista» hereu de Domon, la ciutat ocupada de Yokohama, amb els seus bars i bordells, la fotògrafa Tokiwa va mostrar, tal com ho expressa el seu col·lega Teruo Okai, una «tenacitat extraordinària en la forma d'aproximar-se als temes». <sup>17</sup> D'una banda, va fotografiar «models, dependents de grans magatzems, infermeres» i, de l'altra, «professionals de la lluita lliure femenina que treballaven en clubs nocturns, geishes, dones de barris de prostitució», des d'una perspectiva que posava l'accent en el paper que exercien i també en els moments de descans, com en les fotografies de les sales d'espera de les clíniques situades al costat d'eixos barris de prostitució, on trobava les dones descansant, «fora d'escena», per dir-ho així. <sup>18</sup> El rostre d'Oroku-san en ballar, amb una expressió que Tokiwa qualifica d'«impassible», pareix portar amb ell la història del districte de Chabuya de Yokohama: l'apogeu després del terratrèmol de 1923, la destrucció durant el bombardeig de la

10 Ken Domon, conferència dictada en 1954 en el Bridgestone Museum of Art, publicada en la revista *Camera* amb el títol de «Riarizumu shashin no susumu beki michi» [La senda que hauria de prendre la fotografia realista] (juny de 1955). Citada en: TATSUO FUKUSHIMA. *Fukushima Tatsuo shashin hyoronshu*, vol. 2, «Junin no me/VIVO no jidai», p. 19.

11 Partint de l'expressió encunyada per Raymond Williams i de la reinvençió posterior de la teoria de l'afecte, podríem dir que els diversos tons i modalitats fotogràfics que s'observen en eixes generacions presenten una sèrie de diferents règims de la mirada, així com estructures de sentiment que els condicionen i s'hi veuen condicionades.

12 Conferència de 1954, «Riarizumu shashin no susumu beki michi». Citada en FUKUSHIMA, *op. cit.*, p. 1-19.

13 Agraïsc a Maiko Morimoto Tomita que m'assenyalara este assumpte.

14 KOTARO IIZAWA. «Evolution», p. 212. Hi ha lectors que la veuen com a «fotografia de captadors».

15 DOMON. «Riarizumu shashin». Citat en FUKUSHIMA, *op. cit.*, p. 19.

16 Julia Adelay Thomas indaga amb perspicàcia els debats sobre realisme de la postguerra i troba un vincle interessant entre els que van tindre lloc en la dècada dels cinquanta i la concepció de totalitat de Georg Lukács: «És a dir, la realitat del procés total, la totalitat del desenvolupament social». Thomas assenyala el quid de la qüestió en apuntar que en 1948 hi havia més de 123.000 xiquets sense llar i òrfens. Sandra Phillips troba paral·lelismes essencials entre els processos registrats al Japó i fenòmens estatunidencs com els de Magnum i la revista *Life*.

17 TERUO OKAI. «Tokiwa Toyoko no shashin: sei fuzoku o tsuikyū shita tokui ni joryū shashinka». En TOYOKO TOKIWA. *Watashi no Naka no YOKOHAMA Densetsu, Tokiwa Toyoko shashin jimusho*, 2001, p. 62.

18 Vegeu *ibid.*, p. 62, i la descripció de les visites de Tokiwa a la clínica de Magane-cho en l'època anterior a l'aprovació de la llei contra la prostitució de 1956 i l'aplicació en 1958.



ciutat i l'època posterior a l'ocupació. Al costat de Tōmatsu i altres fotògrafs més consolidats, i a instàncies de Tatsuo Fukushima, Tokiwa va participar en les exposicions de *The Eyes of Ten* de finals de la dècada dels cinquanta. Sis d'eixos deu fotògrafs —no Tokiwa, però sí Shōmei Tōmatsu, Akira Satō, Eikoh Hosoe i altres— van constituir el col·lectiu VIVO en 1959.

D'eixa manera, partint del realisme de la immediata postguerra i entrant en l'època de les grans protestes, plasmada tan poderosament en les fotografies que Hiroshi Hamaya va fer durant les manifestacions contra l'ANPO (Tractat de Cooperació i Seguretat Mútues entre els Estats Units i el Japó), els integrants de VIVO van imaginar una nova relació amb el seu propi moment històric. En eixe període de prosperitat econòmica creixent i conflicte polític intens, ¿com havien de pretendre captar les «realitats» del seu temps? Els colors difuminats de la bandera que fotografia Tōmatsu ja invoquen una energia, un moviment intens. En fer la vista arrere al treball de VIVO, Tatsuo Fukushima persevera en la pura i simple energia dels jóvens que formaven l'agència independent. La «mirada» que suscitava VIVO, tal com la va descriure Fukushima, era capaç de «penetrar en els llocs més recòndits de la realitat».<sup>19</sup> Igual que en la descripció que fa Okai de Tokiwa, ací trobem eixa imatge del que s'endinsa, del que s'aproxima (*nikuhaku*), com un caçador, però amb una profunditat més gran. S'afona en els «llocs més recòndits» de la realitat. Com va escriure Tōmatsu, la «realitat sobtada/establida/estranya que jo denomine "ocupació"» es va mantindre «fins i tot després de la firma del Tractat de Pau de San Francisco» i la fi oficial de l'ocupació. «La realitat de l'estat d'ocupació es va mantindre com abans o, més bé, va persistir de maneres encara més estrictes i profundes».<sup>20</sup> Ikko Narahara assenyala que, en veure per primera vegada en la seua vida el cel lliure d'avions de combat al final de la guerra, el que el va sorprendre va ser «un cel simplement blau, buit: "En lloc de veure-hi la pau", escriu, "em va deixar una sensació de buit i esterilitat"».<sup>21</sup>

A pesar de l'acusada reacció de protesta davant de la intensa presència de l'ocupació, la metodologia de VIVO desborda d'imatges relatives a l'«acció» i el «moviment». Fukushima manifesta que la seua associació amb el col·lectiu li va proporcionar la sensació de convertir-se en un agent de l'acció (*koisha*), de participar en un moviment (*undosha*). Durant l'apogeu de les manifestacions contra l'ANPO, VIVO pretenia «reunir i presentar, en l'època i davant del panorama fotogràfic del moment, les nostres accions col·lectives com un moviment de transformació de la fotografia del nostre temps en el que havia de ser».<sup>22</sup> Segons Fukushima, en transformar-se en agència («autoagència»), VIVO

volia generar «una forma de moviment sublimada» o «una versió del moviment més concentrada o intensificada». En la sublimació —*shiyo*, traducció japonesa del terme alemany *Aufheben*—, el mateix moviment i les mateixes fotografies es reorganitzarien i recrearien: estendrien, transcendirien o suspendrien (internament) el conjunt de l'àmbit social. D'eixa manera, la constitució de VIVO en agència no només es va basar en objectius aparentment pràctics, sinó que pretenia ser verdaderament una praxi: «Eixa forma d'existència inclouria la totalitat de les activitats dels fotògrafs, amb la qual cosa es convertiria en un nou i potent mètode d'externalització del nostre moviment».<sup>23</sup>

Ja en 1965, en una rèplica pública apareguda en *Asahi Camera*, Tōmatsu rebutjava la categorització que feia el consolidat fotògraf Ionosuke Natori, que veia en les seues imatges «poemes escrits fotogràficament».<sup>24</sup> Per part seua, Tōmatsu proclamava que estava desestabilitzant els límits entre la fotografia com a «registre/document», o el món del fotoperiodisme (*hodoshashin*), i el que Natori havia denominat «poètic». Ja acostant-se al tipus de document alternatiu que explora *Provoke*, Tōmatsu rebutjava amb vehemència allò aparentment subjectiu, per limitar-se al terreny «poètic», i ho feia amb la finalitat de reformular els límits de la «fotografia de reportatge» i d'ampliar, d'alterar, les possibilitats del «document».

A la fi de la dècada dels seixanta, en reactivar-se les protestes contra esdeveniments internacionals —com la guerra del Vietnam—, tant la idea de «moviment» com la de «realitats» profundes van començar a donar pas, com ja hem vist en l'obra de Taki per a *Provoke*, a l'intent de conceptualitzar una «totalitat» inabastable o un «coneixement de la totalitat» dins d'una estructura social més gran i aclaparadora. Els fotògrafs de VIVO, amb la «desconfiança total» cap al món adult, el rebuig a «les mentides absolutes dels adults», segons l'expressió de Tōmatsu, havien aspirat a un moviment que poguera cobrar intensitat, condensar-se, estendre's mitjançant les activitats col·lectives dels integrants.<sup>25</sup> D'altra banda, *Provoke* va intentar directament enfrontar-se per força homogeneïtzadora i cada vegada més inevitable de la globalització, que estampava el segell de la uniformitat en tots els paisatges; davant d'eixa situació era necessari —potser sense molta esperança— forçar els límits de la fotografia per a impugnar el «món de les certituds aparents».

19 FUKUSHIMA, *op. cit.*, p. 24.

20 TŌMATSU. «Occupation». Tal com se cita en FUKUSHIMA, p. 24.

21 IKKO NARAHARA. «Aru michi e no hottan» [La gènesi de certa estranyesa]. En *Asahi Camera*, febrer de 1960. Citat en FUKUSHIMA, *op. cit.*, p. 24.

22 FUKUSHIMA, *op. cit.*, p. 46.

23 *Ibid.*, p. 52. Per a conèixer una anàlisi interessant del període, que inclou una descripció de la relació entre la fotografia del moment i les tendències de la fotografia estatunidenca com les expressades en l'agència Magnum, vegeu: PHILLIPS, Sandra. «Currents in Photography in Postwar Japan». En TŌMATSU SHŌMEI. *Skin of a Nation*. Mòdena: Galleria Civica di Modena, 2007, sobretot les pàgines 46-51.

24 Els fragments procedents de les crítiques de Natori i de la rèplica de Tōmatsu apareixen traduïts, junt amb molts altres documents essencials de l'època, en l'excel·lent col·lecció *From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1989: Primary Documents* (Doryun Chong et al. Nova York: Museum of Modern Art, 2012, p. 150-152).

25 TŌMATSU. Citat en FUKUSHIMA, *op. cit.*, p. 24.



La instal·lació *Circulation: Date, Place, Events* [‘Circulació: data, lloc, esdeveniments’] que va fer Nakahira en 1971 —una de les parts de la qual es representa brillantment en l’exposició—, refracta el paisatge mediàtic diari i els objectes del París quotidià de l’artista en 1970. Nakahira feia, revelava, positivava i penjava cada dia les fotos de les seues jornades en la Biennal de París, creava un microlapse temporal de l’«ara»: en sotmetre el sistema i les idees a l’al·livió de sacsades de «realitat», Nakahira pretenia «impulsar el desmembrament» que ja considerava iniciat en el món, amb la finalitat de «preparar-se per a la venjança que se cernia sobre la societat i la història».<sup>26</sup> En les fotografies que componen *Shikishima*, Tamiko Nishimura pareix que abandone la intencionalitat per a cavalcar a llocs d’una ona de cultura mediatitzada. Inspirant-se en les pel·lícules *Primavera en Akitsu* (1962), de Yoshishige, *Yoshida o Fugitiu del passat* (1965), de Tomu Uchida, l’artista en recorre els escenaris, canta els temes centrals i fotografia els paisatges «buits» (marines, vies fèrries, ports).

Nakahira i altres van lamentar que l’obra de *Provoke*, profusament imitada, acabara mal interpretant-se i convertint-se en un estil imitable; que se n’apropriaren de les imatges agitades, mogudes, desenfocades, arribant fins i tot a tindre un ús comercial, amb la qual cosa van córrer la mateixa sort que moltes manifestacions experimentals de la dècada dels seixanta. No obstant això, per a comprendre més bé eixa mateixa apropiació podem reprendre la provocació conceptual de Taki en el seu primer memoràndum per a *Provoke*, en el qual es lamentava de la impossibilitat de captar o si més no d’assistir al nivell de totalitat o coneixement total, al fragmentari univers de les perspectives aïllades: no obstant això, a pesar de la tendència a l’objectualització, a l’apropiació, el coneixement (*chi*) no s’hauria de veure ni comercialitzat ni dividit. Taki postulava, més aviat, que havíem d’«intentar captar com a totalitat el conjunt de l’estructura cultural humana, així com l’existència de les persones que l’habiten».<sup>27</sup> El rebuig hegelianista/marxista que Taki descriu no només afecta allò polític: «L’esfera que esperem provocar no se circumscriu a la política i s’endinsa en un entorn més profund de la negació. O podem fins i tot pensar que la nostra provocació podria tindre lloc de manera que nosaltres mateixos ens convertíem en quelcom absolutament negatiu».<sup>28</sup> El rebuig de *Provoke* catalitza un «projecte» (*toki*), a pesar que la fotografia intente captar fragments de quelcom que «no podem veure».

Taki escriu: «no “ens sobresaltem” perquè “no podem veure”. En intentar teoritzar sobre el que “no podem veure”, tractem de decidir “en quina direcció” volem existir. Eixa obstinació és el que jo vull denominar coneixement (*chi*)».<sup>29</sup>

Com Taki va assenyalar en la cita que encapçala el present text, la realitat del que ell denomina «totalitat» es desperta i es convoca en l’espai exterior de l’obra d’art: se cern ací fora i entorn de les mateixes obres. Eixe interès en allò extern pareix que emane indirectament de pràctiques fotogràfiques de l’època de VIVO com les d’Eikoh Hosoe, qui, com va expressar Mishima, arrancava al tema els seus significats implícits i ens els retornava en forma de llum i ombra fixes, amb el mutu reflex de la seua falta de sentit. En el cas de *Provoke*, eixos significats existents han donat lloc a les mediatitzades deixalles culturals de les imatges reproduïdes i les trobades casuals, que Nakahira va col·locar sense orde ni concert, permetent així que sorgira una altra classe d’externalització radical de la mirada i del cos. Per a Mishima, l’abstracció de l’absència de significat permet l’«ull tornar-se ull, l’esquena tornar-se esquena», com a pura i simple exterioritat, en un acte performatiu consistent a anar retirant significats. Les fotografies de *Provoke* ja no activen significats: s’acumulen com una sèrie de sacsades, s’alcen com un conjunt que es nega a reunir-se. Tamiko Nishimura havia escrit, mentre seguia les vicissituds de l’espai mediàtic transformat en alguna cosa literal: «El vent refermava i el temps no deixava de canviar: tan prompte era assolat com nuvolós». Abans d’ella, el rostre fosc d’Oroku-san en les fotografies de Toyoko Tokiwa brillava des de les profunditats del *chabuya* posterior a l’ocupació, i ens retornava la mirada o potser la fixava més enllà. En cada època trobem una relació compromesa amb una visió única de la «realitat» o l’«actualitat», mentre els artistes posen en pràctica formes sempre canviants de mirar, de fotografiar, d’estar al món.

26 TAKUMA NAKAHIRA. «Photography, One Day’s Actuality». En NAKAHIRA; AKIHITO YASUMI, *Circulation: Date, Place, Events*. Tòquio: Osiris, 2012, p. 264 i 292.

27 TAKI. «Memorandum 1-The Degeneration of Intellect», p. 63.

28 TAKI. «Memorandum 1», p. 64.

29 *Ibid.*, p. 65.

En 1968, Yasunari Kawabata, el primer escriptor japonès guardonat amb el Nobel de Literatura, va pronunciar a Estocolm un discurs d'acceptació del premi que tenia com a títol «El bell Japó i jo».<sup>1</sup> Kawabata va parlar de la tradició de la bellesa japonesa, hi va introduir una sèrie de relats curts i poemes *waka* que es remunten al segle *x*, amb els quals va il·lustrar aspectes únics de la cultura nipona com els jardins japonesos o la cerimònia del te, i va citar també el seu propi assaig *Matsugo no me* ['Ulls abans de la fi'] (1933). Per mitjà d'eixes referències, va situar els pilars de l'estètica tradicional japonesa en la percepció de la vida, en contraposició al buit de la mort. Punt de vista que permet que les emocions humanes i la cultura s'unifiquen amb la bellesa natural de les estacions canviants, i anul·len així l'enfrontament entre naturalesa i ésser humà, el conflicte entre allò individual i allò col·lectiu, i la lluita entre la vida i la mort. Així, l'esfera exterior del «bell Japó» i l'esfera interior del «jo» s'harmonitzen i desapareixen els conceptes de l'«altre» i de la «història».

Durant el mateix 1968, any de protestes estudiantils cada vegada més violentes i de qüestionament i rebuig universal de l'escala tradicional de valors, naix la revista de fotografia *Provoke* (1968-1970). Els fotògrafs japonesos que van impulsar la iniciativa criticaven i, sense esmentar-ho explícitament, s'oposaven precisament a l'estètica i la poètica que havia defensat Kawabata. Es podria dir que eixa estètica feia desaparèixer, a través de la imaginació, totes les contradiccions i desigualtats inherents a la realitat. Convé assenyalar ací que la tendència dels japonesos a percebre's a si mateixos com a posseïdors d'una «singularitat japonesa» sorgeix en un context de relacions menys tibants amb Occident, a la qual cosa s'afegia un sentiment d'autosuficiència que naix en convertir-se el Japó en una potència colonial després de la victòria en la guerra contra Rússia (1904-1905). Després de la Segona Guerra Mundial, la societat japonesa havia experimentat una modernització ràpida, gràcies als avanços tecnològics i

científics i a un desenvolupament econòmic espectacular. No obstant això, prompte van començar a aparèixer clavills i distorsions derivades de la modernització, i en 1968 va ressorgir l'estètica romàntica que reforçava la ideologia imperialista dels anys trenta i quaranta, tal com esmenta Kawabata en el seu discurs, alhora que van sorgir les crítiques contra eixa estètica.

Precisament en 1968, la Societat Japonesa de Fotògrafs Professionals, fundada en 1950, va inaugurar l'exposició *100 Years of Photography: A History of Japanese Photographic Expression* ['Cent anys de fotografia: història de l'expressió fotogràfica japonesa']. Es tractava de la primera mostra que presentava la història de la fotografia japonesa organitzada sistemàticament. Els comissaris havien seleccionat 1.640 fotografies, incloses imatges anònimes, després de recopilar i revisar desenes de milers d'imatges. La selecció recorria més de cent anys d'història, des que va arribar la primera càmera fotogràfica al Japó, en 1840, fins al final de la Segona Guerra Mundial, en 1945. Encara que el president del comitè executiu era Hiroshi Hamaya (1915-1999), Shōmei Tōmatsu (1930-2012) va ser qui va proposar i va organitzar l'exposició i va convidar a Takuma Nakahira (1938-2015) a recopilar les imatges, amb el crític Kōji Taki (1928-2011), MaSatōshi Naito (1938) i altres. Nakahira resumiria els cent anys d'història en l'article «Shashin ni totte hyogen to wa nani ka» ['Què és l'expressió en fotografia?']:<sup>2</sup> «La gran preocupació de la fotografia és l'expressió, i a mesura que l'expressió fotogràfica al Japó es va depurar, va quedar atrapada en un món aïllat en una espècie de lirisme». Nakahira hi afegia: «En eixa idea va implícit el fet que el procés va arribar a la fi en l'època de guerra». La representació estereotipada d'alguns valors i idees ja existents es va accentuar en el període de guerra gràcies a la depuració de la tècnica, que va culminar en una «estètica completament impregnada de política», que abastava fins i tot la fotografia amateur, que sens dubte no pretenia fer propaganda de la guerra. En contra d'eixa estetització de la política, Nakahira assenyala en repetides ocasions que la fotografia ja no és «expressió», sinó «document».

1 Poc abans del discurs, Kawabata va introduir un xicotet canvi en el títol japonès del text, però el traductor, Edward Seidensticker, va decidir mantindre la primera traducció a l'anglès, «Japan, The Beautiful and Myself». El matís del canvi de Kawabata és difícil de traduir, però l'efecte seria que, d'alguna manera, reforça el sentiment d'identificació personal amb el Japó i les seues tradicions estètiques.

2 *Dezain Hihyo*, núm. 6, 1968.

La fotografia fa ús de la càmera, una màquina impersonal, i dels principis de l'òptica per a reflectir a través d'un fenomen físic la interacció amb l'objecte que retrata. És precisament el mecanisme físic el que fa possible resistir-se a la humanització i apropiació del món i descobrir un mètode i esperit de resistència contra tot tipus d'estètica.

El Japó va adoptar la ciència moderna d'Occident, i amb ella, la fotografia. Eixa exposició sobre la història de la fotografia japonesa convidava a reflexionar sobre la modernització del Japó des de la perspectiva de la fotografia, i sobre el caràcter fonamental de la relació entre la història i l'expressió fotogràfica. Arran de la mostra també es va publicar la col·lecció de fotografies *Nihon shashinshi 1840-1945* ['Història de la fotografia al Japó 1840-1945'] (1971), que exerciria una gran influència en la documentació i la investigació de la història de la fotografia posterior. Com a conseqüència, es van redescobrir i es van valorar tant les fotografies sobre la reclamació de terres i el desenvolupament a Hokkaido, en concret les de Kenzo Tamoto (1832-1912), com les imatges de Iosuke Yamahata (1917-1966) immediatament després del bombardeig de Nagasaki. Les fotografies de Hokkaido pertanyien a una època en la qual encara no havia sorgit la consciència d'expressió subjectiva de l'artista, i en les de Nagasaki, el fotògraf, en veure's embolicat en una situació límit, havia perdut eixa consciència inicial d'«expressió». L'afany profund dels autors d'ambdós sèries per documentar el que presenciaven confereix a les imatges una força excepcional. A pesar de les imprecisions i els dubtes que ha generat la seua apreciació històrica, no hi ha dubte que eixes imatges, com a document històric generat pels fotògrafs de l'època, més que per experts en història de la fotografia (que a penes n'hi havia llavors), clarament reflectien l'expressió fotogràfica del moment. La fotografia documental que Tamoto i Yamahata havien aconseguit sense proposar-s'ho era el tipus d'imatge al qual havien d'aspirar els fotògrafs actuals des del seu lloc en la història, de manera intencionada i metòdica. És significatiu que foren precisament Taki i Nakahira, que van estar profundament involucrats amb les imatges mentre organitzaven l'exposició, els qui més tard van crear la revista de fotografia *Provoke*.

Eixa compilació de fotografia històrica per part de fotògrafs en edats entre la vintena i la trentena constituïa tota una declaració d'intencions i una ruptura clara amb els fotògrafs de preguerra de la generació anterior, com Hiroshi Hamaya, Ken Domon (1909-1990) o Ihei Kimura (1901-1974), entre altres. Naturalment, eixa postura també evidenciava una crítica a la història de la postguerra, que havia diluït la responsabilitat de la generació veterana de fotògrafs

durant la guerra, i implicava també una resistència al relat oficial de la «postguerra» que va aparèixer en 1945 i que ocultava les realitats del passat més recent. A més, *Provoke* permetia marcar les distàncies amb Tōmatsu, que personificava la «democràcia de postguerra». Tōmatsu havia exercit una influència aclaparadora en ells, però alhora era considerat com una referència que havien de superar.

L'exposició organitzada pel crític de fotografia Tatsuo Fukushima (1928) *The Eyes of Ten* (1957-1959) ['Els ulls de deu'] va servir per a reunir fotògrafs com ara Tōmatsu, Eikoh Hosoe (1933) i Ikkō Narahara (1931), que després van formar la cooperativa VIVO (1959-1961) junt amb Kikuji Kawada i Akira Satō. En aquella època, se'ls coneixia (encara que potser el nom no era encertat) com a Eizo-ha ['Escola de la imatge'], perquè donaven prioritat a la lògica independent de la imatge en si, en comptes de recrear una realitat no subjectiva. El seu estil suposava una reacció crítica contra el fotoperiodisme de l'època de la guerra, impregnat de la ideologia governamental, i contra el realisme socialista de postguerra que va sorgir entre fotògrafs com Domon. En una polèmica amb Ionosuke Natori (1910-1962), qui va liderar la propaganda nacionalista durant la guerra, Tōmatsu va escriure: «Crec que, per a evitar l'arterioesclerosi de la fotografia, hem d'allunyar els mals esperits que envolten el fotoperiodisme i destruir el significat que ha tingut fins ara la paraula».<sup>3</sup> S'ha de dir que els «mals esperits» fan referència de manera inequívoca al llegat negatiu del fotoperiodisme com a propaganda de la guerra. En 1962, després de la publicació de *New York* (1956), de William Klein, i *The Americans* (1958), de Robert Frank, va sorgir un debat sobre l'humanisme en la fotografia entre Fukushima i Hamaya, en el qual el primer va afirmar que «havia arribat la fi de l'era de *Life* i Magnum».

Hamaya havia iniciat la seua carrera com a fotògraf en els anys trenta i, durant la guerra, havia fotografiat l'exèrcit i l'armada japonesos per a la revista de propaganda *Front*. Després de la contesa, quan va començar a retratar paisatges i gent del Japó, va obtenir reconeixement tant nacional com internacional, gràcies a obres com *Yukiguni* ['Terra de neus'] (1956) o *Ura nihon* ['El Japó profund'] (1957). En 1960, Hamaya es va convertir en el primer col·laborador japonès de Magnum Photos. El mateix any, es va unir a les accions del moviment estudiantil contra el tractat de seguretat entre els Estats Units i el Japó, que va documentar en *Ikari to kanashimi no kiroku* ['Una crònica de dolor i ràbia'] (1960). En una reflexió sobre la col·lecció, va escriure: «Fins llavors, no m'havia involucrat massa en política. Però eixa vegada va ser diferent. El 19 de maig es va produir una votació forçada al

3 *Asahi Camera*, novembre de 1960.

Parlament que conduïa a la destrucció violenta de la democràcia. Com a japonès que havia viscut abans, durant i després de la guerra, vaig reflexionar sobre eixa crisi i vaig decidir fer front al problema amb la meua càmera».<sup>4</sup> No obstant això, en acabant afegí que «l'activisme estudiantil i la ràbia de les generacions més joves que van seguir a les mostres de rebuig del tractat de seguretat de 1960 es desunflaren ràpidament després de les protestes de la Universitat de Tòquio de 1969. Després de publicar en 1973 un article de periòdic titulat "Zasetsu shita gurafu-jyonarizumu" ['Desil·lusió pel fotoperiodisme'], jo també em vaig sentir frustrat». Després va fer molts viatges per a retratar el món natural que havia sobreviscut. Hamaya, que havia proposat encomanar la preparació de l'exposició *100 Years of Photography* a fotògrafs de la generació de la postguerra, recorda que ho va fer perquè els fotògrafs i crítics que van viure abans i durant la guerra «no m'inspiraven confiança, ja que havien evitat pronunciar-se sobre els claroscurs de les activitats fotogràfiques durant la guerra».

Nakahira, en referència a les protestes de la Universitat de Tòquio (gener de 1969) que van desencadenar la frustració de Hamaya, va afirmar que, si bé es va tractar d'«un únic moment àlgid polític en l'onada de poder estudiantil que va sacsejar el Japó i el món sencer», també va plantejar la pregunta de «com havien de treballar els fotoperiodistes i els reporters i, més concretament, què és un periodista». Hi afegí també que «els fotoperiodistes que volien "retratar la veritat de manera objectiva" només podien apreciar els fets des del punt de vista del poder de l'Estat».<sup>5</sup> Segons Nakahira, en eixa apreciació faltava «la percepció que el periodista existix en una realitat i que la història n'afecta i en condiona la existència». Nakahira torna a definir el seu propi concepte de «documentar» en afirmar que «els fotògrafs hem de documentar la vida des de la interiorització de les nostres pròpies experiències i documentar-la de nou a partir dels punts de correspondència entre el món interioritzat i el món exterior (que també conformen la història i la pròpia vida)». Si bé Nakahira va prendre part en els moviments polítics, no va arribar mai a capturar directament els dits moments.

Takashi Hamaguchi (1931-2018) es va unir a mitjan anys cinquanta a l'Associació de Fotoperiodistes del Japó, fundada en 1951 pel periòdic *Mainichi Shimbun*, dirigida per Ken Domon i Ihei Kimura. La carrera de Hamaguchi es va enlairar gràcies a les instantànies de l'incident provocat pel llançament d'una pedra en la desfilada de les bodes de l'emperador (1959). La col·lecció *Kiroku to Shunkan* ['Registre i instant'] (1969), que documenta el conflicte universitari, també va cridar molt l'atenció. A continuació, va publicar *Daigaku Tus 70nen Anpo E* ['Revolta universitària contra el Tractat de Seguretat entre els Estats Units i el Japó en 1970']

(1969). Posteriorment, va fotografiar diversos fets de la seua època des d'una perspectiva profundament humanística: del conflicte de Sanritsuka, provocat per l'expropiació de terres per a la construcció de l'aeroport de Narita, a les bases militars estatunidenques i a grans catàstrofes com el terratrèmol de Kobe de 1995 o el terratrèmol i el tsunami del 2011 al Japó Oriental. No obstant això, en els darrers anys s'ha començat a considerar que les seues fotografies dels fets d'eixa època expressaven una estètica no necessàriament compromesa amb l'ideal de l'objectivitat.

Les nocions d'expressió i documentació en la fotografia mantenen una relació paradoxal i complexa que ha evolucionat amb el temps. L'expressió en la fotografia, a diferència de la pintura convencional, no aspira a afegir imatges de cap tipus al món, sinó a registrar mecànicament un fragment del món a través de la imatge. El fotògraf no té el control conscient absolut, però sí que pot intervindre en el procés de documentació amb la selecció de l'enquadrament i l'ajust d'alguns paràmetres, com l'exposició. Processos que són els que determinen el concepte modern de subjecte. A més, la implicació del subjecte condueix a una estètica en la qual es perd l'especificitat de la fotografia. En conseqüència, el resultat és una desconstrucció interminable, fins a aconseguir el punt de paràlisi, i es fa necessari avançar cap a l'anonimat. Es podria dir que l'experiment de *Provoke* va tindre eixe punt de partida.

Quan Yutaka Takanashi (1935) va començar a col·laborar amb *Provoke*, ja treballava per a una agència publicitària, Nippon Design Center, fundada en 1959, i combinava la fotografia publicitària i de moda amb la fotografia urbana. Les fotos que feu sobre la ciutat es van publicar en la revista *Camera Mainichi* amb el nom *Tokyo-jin* ['Toquies'] (1966). Reflexionant sobre l'època, Takanashi va escriure: «Dins del meu cos habitaven dos éssers antagònics: un era un "caçador d'imatges" a la recerca del que no es veu, i l'altre és un "recol·lector de retalls", que només capta el que pot veure. Així —continua—, em trobe permanentment atrapat, passejant entre la meua part expressiva, que anhela l'abstracció, i la meua part documental, que em demana concreció».<sup>6</sup> Dilema i conflicte que potser són conseqüència de la temàtica urbana, que defuig allò simbòlic mentre allò substancial i els símbols s'entrecreuen i canvien. Takanashi continua la sèrie amb *Toshi-e* ['Cap a la ciutat'] (1974) i *Tokio-jin 1978-1983* ['Toquies 1978-1983'] (1983) i fa servir una càmera de gran format per a seguir amb els seus experiments fotogràfics sobre teoria urbana, com en *Machi* ['Ciutat'] (1977), *Miyako no kao* ['La faç de la capital'] (1988) i *Chimeiron* ['Teoria dels topònims'] (2000).

4 *Senzo zanzo – Shashin taiken 60nen* ['Imatge latent i posterior. 60 anys en la fotografia, 1960'] (1991).

5 *Design*, maig de 1969.

6 «Hiroiya to Karyudo no Katto, Tokio-jin no Ichinenkan» ['El conflicte entre el caçador i el col·leccionista de retalls. Un any amb toquies']. En *Camera Mainichi*, gener de 1966.



Daidō Moriyama (1938) es va unir a *Provoke* a partir del segon número de la revista, en 1968. El mateix any, va publicar el seu primer fotollibre, *Nippon gekijo shashincho* ['El Japó: un teatre fotogràfic'], amb text del poeta i dramaturg Shuji Terayama (1935-1983). En el volum, el fotògraf desfà el context i el refà, en sintonia amb altres escoles de fotografia, com una reacció contra les crítiques als seus treballs periodístics, qualificats de retrats vívids de la cultura local i popular. Ací, Moriyama evita reproduir la realitat (com a concepte) íntegrament, sinó que clarament la minva a reproduir-ne fragments o de la superfície. També tenen eixa premissa les seues imatges indefinides, mogudes o borroses i molt granuloses (les anomenades *bure-boke*) o les instantànies en les quals no fa servir el visor. El corrent culmina amb el fotollibre *Shashin yo sayonara* ['Fotografia de comiat'] (1972), que arreplega còpies indiscriminades de fotografies d'altres persones o d'imatges de la televisió o trossos de negatius sense utilitzar. La imatge s'havia convertit en un element independent, se situa al mateix nivell que la realitat.

Després de fer les imatges pertanyents a la sèrie *Nihon Sankei* ['Tres paisatges del Japó'] (1973-1974), Moriyama va emfatitzar l'aparença quasi artificial del paisatge japonés, incloses les formes que s'han esculpit de manera natural, com el banc d'arena d'Amanohashidate, i va afirmar amb rotunditat que «l'aspecte simbòlic de la naturalesa tal com apareix en la campanya "Discover Japan" ja no existix al Japó». «Discover Japan» ['Descobrix el Japó'] era una campanya de 1970, de la companyia estatal ferroviària, l'eslògan de la qual, «El bell Japó i jo», era una referència al discurs de Kawabata, l'ús del qual havia autoritzat. La naturalesa que suposadament coneixerien els viatgers de les ciutats no era més que una idea, ja que les fotografies no poden ser més que fragments inconnexos d'idees. Per això, Moriyama afirma que «la fotografia no és altra cosa que crear contínuament records i prendre notes sense parar», i —continua—, «com mai serà possible tindre els "ulls del que morirà", hem de conformar-nos amb els "ulls del record". És l'únic context que importa en la fotografia. Intentar anar més enllà és entrar en el terreny dels "ulls del que morirà", on no hi ha altra cosa que la fi».<sup>7</sup>

El viatge que va portar Tamiko Nishimura (1948) a diverses regions del nord del Japó per aconseguir les imatges de la sèrie *Shikishima* (1973) correspon exactament a l'època de «Discover Japan». *Shikishima* és un epítet (*makurakotoba*)<sup>8</sup> que fa referència a Yamato, que al seu torn és un nom antic per a referir-se al Japó. Les instantànies tosques, de gra gruixut i composició inestable i distorsionada recorden *Provoke*, i són una constant en les obres posteriors de Nishimura. En l'època d'estudiant, va treballar a temps

parcial en l'oficina de Kōji Taki, i també va documentar amb les seues fotografies l'escenari del grup de teatre Jokyo Gekijo, dirigit per Juro Kara (1940), qui era considerat el màxim representant del moviment Angura Gekijo (teatre *underground*). Més avant, recopilaria les fotografies en la publicació *Jitsuzon – jokyō gekijo 1968-69* ['Existència. Teatre de situació. 1968-1969'] (2011).

En la dècada dels seixanta van ser molts els fotògrafs que es van associar amb creadors d'arts escèniques. Una de les primeres mostres dels resultats de les col·laboracions va ser *Otoko to Onna* ['Home i dona'] (1961) de Hosoe, fruit de les trobades amb el ballarí Tatsumi Hijikata (1928-1986). Hijikata és conegut per un espectacle titulat *Kinjiki* ['Colors prohibits'] (1959), el nom d'una novel·la de Yukio Mishima, en el qual va crear un nou estil de dansa anomenat *ankoko buto* ('dansa de la foscor'), que posteriorment exerciria una gran influència en el teatre *underground* i en les arts d'avantguarda. A continuació, Hosoe retrataria el mateix Mishima en *Barakei* ['Calvari de roses'] (1963), seguit de la publicació *Kamaitachi* (1969), fruit d'una nova col·laboració amb Hijikata, qui va improvisar una actuació inspirada en el dimoni Kamaitachi, amb forma de mostela, representada en una granja de Tohoku, el Japó rural septentrional. En eixa ocasió va aconseguir plasmar un dinamisme teatral replet de tensió. Per a *Hoyo* ['Abraçada'] (1972) va col·laborar amb els deixebles de Hijikata, recreant l'estil d'*Otoko to Onna*, que retratava formes corporals amb un grau d'abstracció alt.

Era inevitable que els fotògrafs de VIVO i de *Provoke* mostraren un interès cada vegada més gran, junt amb una certa ambigüitat, a retratar el cos humà com a objecte sexual. El cos és un ens desconegut que s'escapa del control de la consciència i alhora és el camp de batalla on concorren i s'enfronten l'individu i el poder dia a dia. Però, d'altra banda, eixa ambigüitat és el símbol de la naturalesa, allò autòcton, eixa autenticitat que s'havia acabat amb la modernització i que corria el risc de convertir-se en una simple estètica allunyada d'altres consideracions polítiques.

Akira Satō (1930-2002) va ser un dels precursors de la fotografia de moda en els anys cinquanta. Després d'unir-se a VIVO, va presentar diverses obres centrades en el cos femení com ara *Sunset* ['Posta de sol'] (1960), *Cyclopean Eye* ['Ull ciclopi'] (1962), amb l'actriu Kyoko Enami com a model, i la sèrie *Onna* ['Dona'], de 1965. Satō descrivia formes abstractes fent ús de siluetes i primers plans massa propers, i feia gala d'una expressió depurada i moderna herència de les revistes de moda occidentals, la qual cosa constituïa l'antítesi d'allò local (*dochaku*). Es diu que va ser Satō qui va proposar el nom de VIVO, que significa 'vida' en esperanto.

7 «"Matsugo no me" denaku "Kiroku no me"» ['No els «ulls abans de la fi», sinó els «ulls del record»'], *Geijutsugurakubu*, núm. 5, 1973.

8 *Makurakotoba* o «paraula coixí» és un recurs estilístic que es fa servir en la poesia *waka*, igual que l'epítet homèric (per exemple, Aquil·les «el de peus lleugers»), és una paraula o frase estereotipada que complementa una altra, però no afecta la totalitat del text.

En els anys cinquanta, Toyoko Tokiwa (1930) va començar a retratar dones de la seua edat, en una època en què a penes hi havia fotògrafes. La dona era «vista» a través de la càmera, per la qual cosa trobar una dona darrere del visor fent fotos era ben cridaner. La temàtica de la seua primera exposició en solitari, *Working Women* ['T treballadores'] (1956), va causar revol en els mitjans de comunicació: arplegava la sèrie de fotografies *Akassen Chitai no Onna* ['Dones del Districte Roig'], que retratava prostitutes de bordells del barri de Maganecho de Yokohama. Precisament en eixa època es debatia la llei contra la prostitució (que va entrar en vigor en 1958), la qual cosa va permetre a Tokiwa participar en la primera exposició *The Eyes of Ten* (1957) i endinsar-se en el dia a dia del barri roig, al qual en altres circumstàncies era difícil accedir, per a continuar fent les instantànies que publicaria junt amb un text propi en *Kiken na Adabana* ['Perilloses flors sense fruit'] (1957), un llibre que va causar sensació. No deixa de ser irònic que, sent ella l'observadora, es convertira de sobte en l'observada.

La fotògrafa, que havia perdut son pare per lesions de guerra, sentia hostilitat cap a les tropes americanes, però la fredor de la seua mirada es va anar suavitzant a poc a poc en dirigir-la cap a les prostitutes que s'arremolinaven entorn dels soldats americans. Ambivalència en relació amb els Estats Units que també es troba en la sèrie *Senryo* ['Ocupació'] (1959) de Tōmatsu, que tracta sobre l'americanització del Japó. Més avant, Tokiwa va fer també fotografies urbanes de les bases militars americanes a Okinawa, Yokosuka i altres localitzacions.

La carrera com a fotògrafa d'Ishiuchi Miyako (1947) va començar al seu torn retratant les cicatrius de Yokosuka, la ciutat on havia passat l'adolescència. En les seues obres primerenques, incloses en la trilogia *Zessho - Yokosuka Sutorii* ['Un cant a crits, la història de Yokosuka'] (1976-1977), *Apatomento* ['Apartament'] (1977-1978) i *Renya no machi* ['Nit sense fi'] (1978-1980), i que giraven entorn dels barris de plaer de tot el Japó, la fotògrafa va plasmar els seus propis records foscos en imatges granuloses i un negre profund a la superfície monocromàtica. Des de mitjan anys huitanta, l'interés que té se centra més en el cos humà, però, encara que els seus temes han evolucionat (dels murs dels edificis en ruïnes a les pells solcades per arrugues o la roba de persones mortes), sempre ha mantingut una proximitat raonable a les superfícies marcades (el que és també una característica de la fotografia en si). La presència d'Amèrica al Japó de postguerra és el fil conductor de la seua obra, que connecta des de les primeres instantànies fins a l'obra més recent, *Hiroshima* (2007).

Tōmatsu va concloure la sèrie *Senryo* quan va tornar a instal·lar-se a Okinawa, abans que tornara a ser territori japonés, un fet que va marcar un abans i un després en la seua carrera com a fotògraf. En eixa època, Nakahira va publicar *Naze, shokubutsu zukan ka* ['Per què un diccionari il·lustrat de botànica?'] (1973), una col·lecció d'assajos en els quals renegava de les seues obres anteriors a través de la imatge i la poesia, i declarava embarcar-se en un nou projecte de fotografia concebut com un diccionari botànic il·lustrat. El punt de partida del treball era l'expansió de la societat de consum i l'era de la informació, en les quals es van alterar els papers d'original i còpia, i es va accelerar el consum d'imatges. Les imatges, que haurien de documentar la realitat, se n'havien convertit en fetitxes allunyats, i tant els fotògrafs com la fotografia els va engolir un sistema que reproduïa una realitat falsa. Fins i tot les imatges mogudes i borroses de *Provoke*, que tant impacte havien produït en l'expressió fotogràfica en el seu moment, llavors es podien trobar en els dissenys de cartells de l'estil «Discover Japan».

En opinió de Nakahira, tant l'al·luvi de fotografies de nus com el devessall d'imatges sobre el Vietnam i Okinawa que van aparèixer en els periòdics compartien la mateixa essència: eren imatges que es consumien allunyades de la realitat que retrataven. L'alçament de la prohibició de les fotografies de contingut sexual en els mitjans de comunicació i la difusió consegüent no van suposar de cap manera un «alliberament sexual», sinó que van provocar més bé una reacció nociva que cercava crear una estètica concreta exercint pressió sobre la sexualitat individual.

En eixe context va iniciar la seua carrera Nobuyoshi Araki (1940). Mentre compaginava el seu treball en l'agència publicitària Detsu amb activitats de guerrilla com la publicació de *Zerokkusu Sashincho* ['Àlbum fotocopiats'] (1970), va fer el seu debut oficial amb *Senchimentaru na Tabi* ['Viatge sentimental'] (1971), un fotollibre que arplegava imatges de la seua lluna de mel. No obstant això, les *shi-shashin* (fotografies en primera persona)<sup>9</sup> d'Araki no mantenen l'individu al marge del devessall d'imatges ni mostren el dia a dia de les persones lluny de la societat. De fet, les *shi-shashin* accepten les fissures entre el «jo» com a imatge i el «jo» real, i fins i tot apunten eixa relació. El mateix es pot dir de la relació entre les imatges sobre sexe i el sexe real. La relació entre «mirar» i «ser mirat» és inevitablement complexa i dóna lloc a una realitat amb múltiples capes.

9 Araki va aplicar el gènere literari japonés *shi-shosetsu* (novel·la en primera persona) a la fotografia, i el resultat va ser la *Senchimentaru na Tabi* ['Viatge sentimental']. Enfocament íntim que es va denominar *shi-shashin* i es va convertir en un dels corrents més importants de l'expressió fotogràfica japonesa (N. del T.).



*Circulation: Date, Place, Events* ['Circulació: data, lloc, esdeveniments'] (1971), presentat en la setena Biennal de París, va ser un dels principals projectes experimentals de Nakahira, que va desembocar en *Naze, shokubutsu zukan ka*. Durant la biennal, el fotògraf prenia, revelava i exposava vora dos-centes fotos del que es trobava a París cada dia durant una setmana, aproximadament, fins que a poc a poc va cobrir l'espai expositiu de milanta fotografies. Va trencar i va descentrar la perspectiva fotogràfica que pretén controlar el món des d'un sol punt de vista per a intentar presentar tot contacte entre el «jo» i el «món» (incloses fotografies d'ell mateix) com un document que s'obri cap a un altre, més que intentar comprimir l'expressió personal en obres perfectes. El projecte també demostrava el procés de circulació pel qual la imatge, com a imitació de la realitat, és retornada a la realitat com «una altra realitat».

El crític d'art Iosuke Nakahara (1931-2011) va ser l'encarregat de fer de comissari de la primera gran exposició internacional d'art del Japó: la desena Biennal de Tòquio, titulada *Between Man and Matter* ['Entre l'home i la matèria'] (1970), en la imatge gràfica de la qual (cartells, coberta de catàleg, etcètera) es van utilitzar fotografies de Nakahira. Les obres de l'escola Mono-ha ['Escola de les coses'] van adquirir rellevància internacional, equiparant-se amb peces minimalistes o d'art *poverta*, i molts artistes van obtenir residències per a crear les seues obres. La biennal, per tant, va presentar molts punts en comú amb la de París de l'any següent.

Un altre dels artistes que va exposar en la Biennal de Tòquio va ser Kōji Enokura (1942-1995), qui havia començat a ser conegut per les seues instal·lacions en 1960, i que havia començat a fer fotografies per a documentar eixes obres. La fotografia va anar guanyant pes progressivament en el seu treball, encara que va ser la influència de *Provoke* el que el va portar a dedicar-s'hi completament. En *Provoke*, va afirmar, «la composició de les fotos havia evolucionat d'un món d'imatges fetes activament a un món pràctic i pragmàtic en el qual les imatges penetren a soles en la càmera». Va participar amb Nakahira i altres en la Biennal de París de 1971 i va rebre un premi per l'obra *Wall* ['Mur'], un mur de tres metres d'alt i cinc d'ample construït amb rajola i argamassa entre dos pins japonesos de Le Parc Floral. Durant la biennal, a més, va col·laborar també en l'exposició *Circulation*.

«Faig fotografies simplement perquè m'agrada assaborir la tensió que hi ha entre els objectes i jo mateix a través del dispositiu òptic que hi ha enmig de tots dos: la càmera. Per tant,

accionar l'obturador no és un mètode de percepció ni un impuls, sinó més bé un acte motivat perquè estic alineat al màxim amb el mecanisme de la càmera i per la intenció de plasmar eixa tensió entre els objectes i jo. Quan mire un objecte, la càmera també interactua amb ell, per això l'important per a mi és: ¿retrataré un objecte amb la càmera, o es projecta l'objecte dins de la càmera? Poder extraure de manera fidel el que apareix en l'espai limitat del visor evita que intente plasmar el món sencer a través del visor i en el seu lloc vulga alliberar el visor de l'ull humà».<sup>10</sup>

Les obres d'Enokura, que catalitzen a través de la càmera la tensió entre el cos humà i els objectes, mostren una afinitat clara amb les dels fotògrafs de *Provoke*, a pesar d'haver-hi també grans diferències en ambdós. En la mateixa línia, Nakahira afirma que «el món i jo no estem connectats unilateralment pel meu punt de vista. Jo també existisc des del punt de vista dels objectes i les coses». El fotògraf també havia reflexionat profundament sobre el fet de «mirar» i «ser mirat» des del punt de vista de la relació política i històrica entre els éssers humans i els objectes.

«Fer fotografies és sistematitzar el punt de vista dels objectes, la mirada dels objectes. Quan observe una imatge fotogràfica, no cerque crear un símbol que definisca com pense que hauria de ser, o no ser, el món. Si es tractara d'un món que conec, de coses que conec, podria descriure-les. Més aviat, espere rebre un símbol produït accidentalment pel món desconegut que hi ha més enllà i que es troba, és clar, al costat oposat dels símbols que jo he capturat, del món que he aprehés. Per tant, és possible que l'expressió fotogràfica sorgisca de la unió entre el meu pensament i el dels objectes».<sup>11</sup>

L'expressió «la mirada dels objectes» s'ha d'entendre de manera literal, i no com la «personificació dels objectes, o la projecció de l'ésser humà sobre el món», que el mateix Nakahira criticava. L'acte de «mirar» no depén d'una relació estable entre l'ull i l'objecte. Més bé, mirar és aconseguir mantindre la individualitat dotant de sentit la llum que projecta el món i que canvia incessantment; eixa llum que es transforma quan travessa els objectes i es rep físicament a través d'un cresol de percepcions i records. Si la càmera originalment torna a establir la relació de dualitat entre el subjecte estàtic i l'objecte, llavors per a invertir la perspectiva de la foto de manera que el subjecte es projecte cap al món —és a dir, descobrisca «la mirada de les coses»— hem de mirar fixament cap a l'abisme del qual es desprén el sentit de la humanitat. Nakahira va decidir que els fotògrafs havien d'estar disposats a descompondre la seua subjectivitat per a aconseguir-ho. Per això, va sostindre, mirar una fotografia ens ensenya a ser receptius a la mirada de les coses.

10 KŌJI ENOKURA. «Kamera ni naniga utsurunoka. Toriaezu sono kotoga mondai» ['Què és el que es reflectix en la càmera? De moment, eixa és la qüestió']. En *Bijutsu Techo*, juny de 1972.

11 Takuma Nakahira. *Naze, shokubutsu zukan ka*. Tòquio: Shobun-sha, 1973.