

Moda y Stasis: el impacto fotográfico de Shoichi Aoki

Fashion and Stasis: The Photographic Impact of Shoichi Aoki

Torres Jurado, Juan Jesús 

*Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). juanjesus.torres@unir.net
Escuela Universitaria de Artes TAI. juan.torres@taiarts.com*

Doctor cum laude en Historia y Artes por la Universidad de Granada (UGR). Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) en colaboración con la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) y el Museo Reina Sofía. Máster en Investigación en Arte y Creación por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Profesor en los grados y másteres oficiales de fotografía en la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR) y en la Escuela Universitaria de Artes TAI. Investigador en fotografía contemporánea y cultura visual.

Recibido: 10-06-2024

Aceptado: 01-09-2024



Citar como: Torres Jurado, Juan Jesús. (2024). *Moda y Stasis: el impacto fotográfico de Soichi Aoki*. ANIAV - *Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. 15, p. 93-104, septiembre. 2024. ISSN 2530-9986. Doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2024.21876>

PALABRAS CLAVE

Moda; fotografía; narratividad; estancamiento; *indexicalidad*.

RESUMEN

El 26 de abril de 2023, el fotógrafo japonés Shoichi Aoki (Tokio, 1955), lanzaba en formato digital una versión en inglés del primer número de la revista *Fruits*, publicada originalmente en Japón el 23 de junio de 1997. Aquel primer número, de apenas 85 páginas con fotografías a color, mostraba una selección de la moda callejera característica del barrio de Harajuku, en Tokyo. Las páginas de aquel primer número de *Fruits* eran un desfile de jóvenes ataviados con llamativos atuendos diseñados por marcas lujosas como *Comme des Garçons* o *Vivienne Westwood*, combinados con diseños propios de marcas locales como Harajuku Milkboy. Los siguientes 269 números de la revista *Fruits* la convirtieron en un referente de la fotografía de moda en el cambio de milenio. El lanzamiento de la versión en inglés en formato digital de aquel primer número puede ser entendido, por supuesto, como una ofrenda a una revista esencial, pero también como algo intrínseco a toda la obra de Shoichi Aoki: como apología de la fotografía de moda como documento indispensable para la comprensión de la estética urbana de un siglo XXI globalizado e hiperconectado.

KEY WORDS

Fashion; photography; narrativity; stasis; *indexicality*.

ABSTRACT

On 26th April 2023, Japanese photographer Shoichi Aoki (Tokyo, 1955) launched in digital format an English version of the first issue of *Fruits* magazine, originally published in Japan on 23rd June 1997. That first issue, a mere 85 pages with colour photographs, featured a selection of the street fashion characteristic of Tokyo's Harajuku district. The pages of that first issue of *Fruits* were a parade of young people dressed in eye-catching outfits designed by luxury brands such as *Comme des Garçons* and *Vivienne Westwood*, combined with designs by local brands such as *Harajuku Milkboy*. The following 269 issues of *Fruits* magazine made it a benchmark for fashion photography at the turn of the millennium. The launch of the English version in digital format of that first issue can be understood, of course, as an offering to an essential magazine, but also as something intrinsic to Shoichi Aoki's entire oeuvre: as an apology for fashion photography as an indispensable document for understanding the urban aesthetics of a globalised and hyperconnected 21st century.

INTRODUCCIÓN

El 26 de abril de 2023, el fotógrafo japonés Shoichi Aoki (Tokio, 1955), lanzaba en formato digital una versión en inglés del primer número de la revista *Fruits*, publicada originalmente en Japón el 23 de junio de 1997. Aquel primer número, de apenas 85 páginas con fotografías a color [Figura 1], mostraba una selección de la moda callejera característica del barrio de Harajuku, en Tokyo, epicentro de un propio estilo ecléctico que se convirtió en un estilo propio que rápidamente se erigió como icono mundial de la moda de principios de milenio (Godoy, 2008). Las páginas de aquel primer número de *Fruits* eran un desfile callejero de jóvenes ataviados con llamativos atuendos diseñados por marcas lujosas como *Comme des Garçons* o *Vivienne Westwood*, combinados con diseños propios de marcas locales como *Harajuku Milkboy*. Además, había espacio para leer las sensaciones de dos de los diseñadores más influyentes del momento en Harajuku: Lica y Masahiro Nakagawa, las mentes detrás de la casa de culto *20471120*, un referente esencial de la moda urbana de los años noventa del siglo pasado. Incluso el número incluía una entrevista con el diseñador de calzado Mihara Yasuhiro.

1. *Fruits* Magazine

Los siguientes 269 números de la revista *Fruits* la convirtieron en un referente de la fotografía de moda en el cambio de milenio. El lanzamiento de la versión en inglés en formato digital de aquel primer número puede ser entendido, por supuesto, como una ofrenda a una revista esencial, pero también como algo intrínseco a toda la obra de Shoichi Aoki: como apología de la fotografía de moda como documento indispensable para la comprensión de la estética urbana de un siglo XXI globalizado e hiperconectado. La sustantividad de la fotografía ha aparecido desde siempre en su concepción general:



Figura 1. Portada del primer número de Fruits. Fuente: Aoki, 1997.

“la fotografía (...) es considerada masivamente como una imitación, y la más perfecta de la realidad. Y esa capacidad mimética, según los discursos de la época, la obtiene de su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite aparecer una imagen de forma automática, objetiva, casi natural (...) sin que intervenga la mano del artista” (Dubois, 1986; 22). Este estudio parte de esa escisión fáctica para entender el documentalismo taxativo en la obra de Aoki y su profundo valor dentro de la historia de la fotografía documental contemporánea.

DESARROLLO

2. El impulso creativo de Shoichi Aoki

Formado como programador informático, Shoichi Aoki muy pronto se decidió por documentar diligentemente las connotaciones de la moda, aunque tuviese que buscarla en aquellos lugares que históricamente habían sido las sedes de la moda universal: Londres y París, de manera especial. El propio Aoki confesaba que "me di cuenta de que no había suficientes fotógrafos documentando el estilo callejero en el mundo en aquel entonces (...), en ese momento no conocía al señor Bill Cunningham, pero sabía que había una buena moda callejera en París y Londres". (Aoki, 2022). Cuando en 1981, Rei Kawakubo (Tokio, 1942) empezó a mostrar sus primeras colecciones para su firma Comme des Garçons en París, la diseñadora ya tenía una legión de seguidores en Japón conocidos como "Karasu-zoku" ("Tribu de Los Cuervos"), llamados así por el conocido gusto de Kawakubo por el uso del negro, una característica que llamó mucho la atención en sus primeros desfiles en París. En aquel 1981 parisino, junto a Kawakubo, también presentó su primera colección prêt-à-porter Yohji Yamamoto (Tokio, 1943), donde modelos con la cara pintada de blanco desfilaban con diseños asimétricos y oversized. Se presentaba así ante los ojos de la alta moda lo que la prensa francesa bautizó como "Hiroshima Chic".

Aunque ambas firmas eran muy conocidas por la sociedad japonesa, sus diseños no acababan de encajar en la calle y así se lamentaba Aoki en una entrevista concedida en 2021 en el portal web *Tokion* (Nagahata, 2021). Las tendencias de moda urbana en ese momento se resumían en las marcas DC (*Designers & Characters*), esto es, marcas fundadas por diseñadores destacados o marcas propias de grandes establecimientos de moda con nombres que evocan a diseñadores conocidos. Aoki, que ya vestía con prendas *Yamamoto*, no conseguía encontrar un espacio verdaderamente creativo en las calles de Tokio, lo cual, con seguridad, le empujó a estudiar visualmente las verdaderas tendencias en otros lugares. En un paso necesario para su investigación, en 1985, Shoichi Aoki funda la revista *Street*. En el momento en el que afrontamos este estudio, Aoki ha publicado 321 números de la revista; el último editado en formato digital en septiembre de 2022 y dedicado a la Semana de la Moda de Milán [Figura 2]. El nivel de producción de Aoki durante los años de *Street* es sorprendente, publicando un número mensual hasta, al menos, 2008. A la espera de que una nueva moda urbana fuese calando en los distritos más propensos de Tokio, Aoki fue construyendo un espacio visual propio, una forma de mirar que lo conformaría como una de las miradas más autorizadas de la moda del cambio de milenio [Figura 3]. Una cosmovisión, por otra parte, ligada a una fotografía de tradición objetiva aderezada con estados situados propios de la fotografía japonesa del siglo XX y, de algún modo, estrechamente relacionada con la pulsión de los diseñadores japoneses destinados a redefinir la moda desde extremo oriente.

3. Yohji Yamamoto y la sombra de August Sander

En 1989, el Centro Georges Pompidou de París encargó al director de cine alemán Win Wenders (Düsseldorf, 1945) una película documental sobre el trabajo de Yohji Yamamoto con motivo de una exposición dedicada al diseñador japonés. "Notebook on cities and



Figura 2. Portada del número 321 de Fruits. Fuente: Aoki, 2022.

clothes” es una compleja película autorreferencial del propio Wenders y su relación con el cine que, a su vez, servía “para ilustrar el trabajo de la moda hecha en Oriente pero con los condicionantes de un producto que traspasa fronteras y plantea, por tanto, la incidencia de lo cultural sobre la ropa” (Gómez, 2012). En un momento del filme, Wenders acompaña a Yamamoto a su estudio en Tokio para rodar su espacio de trabajo. Allí, Wenders se fija en la gran cantidad de fotografías que llenan las paredes imantadas del estudio de Yamamoto. De repente, entre los montones de fotografías, el director de cine reconoce un libro: “Hombres del siglo XX”, de August Sander [Figura 4]. En la siguiente escena, Yamamoto pasa cuidadosamente las páginas del libro, algunas señaladas con *post-it*. Se fija especialmente, en las caras de los protagonistas de aquellas antiguas fotografías:



Figura 3. Publicación de Shoichi Aoki en Instagram fechada el 7 de febrero de 2024.
Fuente: Aoki, 2024.

“Cuando veo gente en la calle, en las ciudades modernas, podemos entender en qué posición se encuentran: todos parecen iguales para mí. Pero en este tiempo [en referencia a las fotografías de Sander] la gente parecía tal y como eran sus profesiones (...). Sus vestimentas claramente representan lo que hacían en sus vidas; cuando veo sus caras y sus vestimentas juego a adivinar sus profesiones. Algunas veces acierto, otras me equivoco, pero en cualquier caso es divertido pensar en ello. Adoro estas fotos, adoro cómo de grandes son estas camisetas, adoro su material” (Yohji Yamamoto, en Wenders, 1989).

Wenders entiende rápidamente la profunda inspiración que Yamamoto encuentra en esas imágenes, no sólo por su ropa, sino por cómo esos hombres aparecen ante la cámara: quietos, con el peso de sus vidas y con la dignidad de su trabajo. Desde ese momento el libro se torna omnipresente a lo largo de toda la película.

4. Narratividad y *stasis*

En 1996, George Baker publicaba en *October* un profundo estudio sobre la fotografía de August Sander desde su situación intermedia entre la narratividad (*narrativity*) y su estancamiento (*stasis*):



Figura 4. Tres jóvenes granjeros. Fuente: Sander, 1914.

“By narrativity, I mean simply those techniques that sustain a readable discourse, involving duration, movement, and inevitably a certain sense of plurality. Stasis, on the other hand, involves signifying properties that are diametrically opposed to those of narrativity, encompassing primarily the petrification of motion, the freezing of time, and instead of plurality, the fixed or repetitive motif” (Baker, 1996; 73).

Baker identifica que la fotografía se excede de manera constante, y de formas diversas, a su propia fijación. Esto se hace aún más evidente con las posibilidades digitales, donde las connotaciones de la imagen exceden por mucho la quietud documental de la imagen fotográfica. El resultado es un estado de conflicto, un trance que, en parte, Baker considera *semiótico*. La *indexicalidad* de la fotografía actúa en dos papeles al mismo tiempo. Por un

lado, une el referente y el significante de un modo directo y físico. Por otro, sin embargo, la *indexalidad* de la fotografía es el resultado de la estrecha conexión entre el *autor* y el producto final: “in any photograph, the object depicted has impressed itself through the agency of light and chemicals alone, inscribing a referential excess beyond the control of the creator of any given image” (Ibid.; 75). De algún modo, la fotografía ha conllevado consigo un exceso interpretativo en su parte subjetiva: de un modo *intuitivo*, la fotografía ha tenido que coexistir con cierta ontología ficcional e incluso propagandística. No obstante, Baker señala que una corriente *constraintuitiva* empezaba a abrirse paso con el planteamiento *semitextual* de la fotografía, una nueva forma híbrida resultado de la inclusión de factores textuales y contextuales que permitían una nueva legibilidad del proyecto fotográfico. Baker ejemplifica el caso Allan Sekula [Figura 5] y aquí, nosotros, incluimos a Soichi Aoki.

La cuestión aquí es situar el momento de la traición; el instante en el que el puritanismo estático del medio fotográfico se disolvió en una concepción de la fotografía *intervenida* por los discursos de naturaleza política y comprendida únicamente bajo las necesidades históricas del momento. Es difícil averiguarlo debido a la popularización del medio; lo que sí sabemos, sin embargo, es que sí hubo un momento donde la fotografía alcanzó la excelencia desde, como señalábamos antes, una situación intermedia entre la narratividad (*narrativity*) y su estancamiento (*stasis*). Ese momento coincide con el auge de la *Neue Sachlichkeit*, traducido históricamente como *Nueva Objetividad*, pero que también admite la acepción *Nueva Sobriedad*. Lo cierto es que, durante el denominado



Figura 5. Del proyectp Fish Story. Fuente: Sekula, 1995.

periodo de estabilización en Alemania, la fotografía ocupó un espacio privilegiado en el ambiente cultural y estético de la época [Figura 6]. El proyecto de August Sander, en este contexto, es un intento *melancólico*. Melancólico por último, por el conocimiento de que la narratividad acabaría siendo parte clave del análisis y comprensión de las imágenes; melancólico por imposible, porque querer hacer una tipografía de su tiempo, de cualquier tiempo, es una batalla perdida de antemano; y melancólico porque manifiesta lo que la fotografía solamente puede ser, aquella disposición que Barthes no solo atribuía al carácter estático de la fotografía, también a la insistencia fantasmal de lo que *fue*, en una suerte de *indexicalidad* pertinaz (Barthes, 2020).

En cierto modo, una fotografía *estancada* (*stasis*) rehúsa un tiempo narrativamente asociado a la fotografía narrativa, el cronológico. En la fotografía de Shoichi Aoki, al igual que en aquella de August Sander, el instante es completamente independiente a sus connotaciones emocionales, a su narratividad. Las imágenes de Aoki no *cuentan*, no suponen una suma en el flujo de historias humanas, sino más bien un acto contradictorio dentro del acto fotográfico: se trata de un ahora continuado, una insistencia en un presente que rápidamente se torna documento, eterno y denotado, que se suma a un archivo de la mirada humana, de sus formas de presentación. La fotografía de Aoki,



Figura 6. Albert Renger-Patzsch es, seguramente, el máximo exponente de la Nueva Objetividad.
Fuente: Renger-Patzsch, 1995.

como la de Sander, es tan estante que no permite sonsacar una información situada más allá que del mero documento. Se trata de una *potencia* inseparable de su propia actualidad. En este tipo de imágenes *estancadas*, el acontecimiento se derrama de forma irremediable, en un derrame temporal, en una asociación de instantes en otro orden desplazado de la mera sucesión de momentos.

5. Fotografía *suspendida*

Con una sorprendente vigencia, Martin Heidegger explicaba en *Ser y Tiempo* que “el comprender se funda primariamente en el futuro (adelantarse o estar a la espera). La disposición afectiva se temporaliza primariamente en el haber-sido (repetición u olvido). La caída arraiga *tempóreamente* en el presente (presentación o instante). (...) el comprender es siempre un presente que *está-siendo-sido*” (2003; 338). Heidegger supedita el sentido (dirección) a dos tiempos. El primero se presenta como repetición, circular y conjunto de instantes únicos, y como presentación, como “un tiempo no subordinado al presente e irreductible a su forma” (Pardo, 2011; 29), esto es, un *primer tiempo* que aparece dependiente del acontecimiento actual. Pero, además, hay un *segundo movimiento* que presupone el acto:

“Aristóteles utiliza la noción de *potencia* para evitar la contradicción que se seguiría de decir, por ejemplo, que un hombre está sano y enfermo (es decir, *no-sano*) al mismo tiempo. La contradicción se seguiría, claro está, porque estaríamos diciendo que el hombre está sano en acto y enfermo (*no-sano*) en acto, en *el mismo acto*. Esto –en *el mismo acto*, en el mismo *ahora* o en el tiempo presente– es, en realidad, lo que significa la locución *al mismo tiempo*, lo cual prueba una vez más que, en este contexto, *tiempo* significa privilegiadamente *presente*” (Ibid.; 30).

La fotografía, por ende, sólo es posible en un espacio suspendido y sin sentido (dirección) definido. La fotografía denota su *potencia* por “no ir en el *buen sentido* del movimiento cíclico del reloj (es decir, de la potencia al acto), iría en los dos sentidos a la vez y por lo tanto perdería todo sentido” (Ibid.; 32). Ante la fotografía de Shoichi Aoki, así como ante la de August Sander, la representación no depende exclusivamente de un hecho temporal, ya que al no localizarse un movimiento evolutivo propio de la intuición del paso del tiempo, nos sentimos interpelados, interrumpidos en cierto modo. Una fotografía *estancada* se erige como una separación de lo dado y se presenta como una naturaleza presente, de *ser en cuanto ser*, una especie de movimiento descentrado.

CONCLUSIONES

6. Estar quieto y observar

La fotografía de Aoki, como la de Sander, no *congela* el momento, sino que lo sitúa en suspensión con respecto a su lógica temporal. *Un antes temporal retenido o atrapado en la imagen fotográfica*. En este sentido, no responde a una lógica narrativa que deviene de un impulso, más bien son imágenes *colgadas*. Se trata de imágenes emancipadas de discurso para convertirse en documento fotográfico (y solamente

fotográfico). Cuando Walter Benjamin analizó las fotografías que Eugène Atget tomaba de una París amaneciendo, entendió perfectamente la *potencia* de la imagen fotográfica como testimonio, como mero documento: “al atrapar las calles de París en vistas que las muestran deshabitadas, Atget supo encontrar el escenario de este proceso; en esto reside su importancia incomparable. Con toda razón se ha dicho de él que captaba esas calles como si cada una fuese *un lugar de los hechos*” (Benjamin, 2003; 58). Este proceso de reducción se debe al “valor de culto de la imagen [que] tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos” (Ibid.; 58). El aura, por tanto, sólo puede ser espacial. Ante la fotografía de Aoki, nos encontramos sin continuidad narrativa, sin cronómetro. Su trabajo se deriva hacia un tiempo *de la memoria*, esto es, una revuelta caprichosa, o lo que es lo mismo, una *re-presentación*.

Por ese tipo de discursos Barthes eligió la fotografía en *detrimento del cine*. Tuvo la firme intención de separar ambos discursos porque la marcha ya no es un movimiento que puede “definirse como de *algo a algo (diferente)*” (Barthes, 2020; 27). El cine encuentra aliados temporales en el antes y el después, coordenadas de las que la fotografía carece. La fotografía, por tanto, es marca en sí misma. Y es que en realidad, como ya dijimos en otra ocasión (Torres Jurado, 2018; 28), Barthes apenas entiende la fotografía y tampoco encuentra en ella respuesta a sus preguntas: “frente a ciertas fotos (...) deseaba ser salvaje, inculto (...). [me] encontraba en un callejón sin salida y puede decirse que científicamente solo y desarmado” (Barthes, 2020; 33). Esa sensación de pérdida deviene de la propia naturaleza de la fotografía como exceso temporal, que atañe a un hecho ya finito que fluye insistente y descontrolada en una presencia repetida. Lo división que George Baker hace entre *narrativity* (narratividad) y *stasis* (estancamiento) es el resultado, entendemos, del paso de la *potencia*, esto es, el tiempo de los acontecimientos dispuestos a ser documentados (no todos los momentos lo están), y el acto, es decir, el encuentro, la ocasión del acto fotográfico. La *potencia* aquí es obvia: la moda urbana japonesa, sobre todo en su comparación con las tendencias urbanas de Occidente. Por razones de sobra conocidas, Japón fue, posiblemente, el país que requirió de la más honda revisión después de la II Guerra Mundial y la solución, o al menos una de ellas, pasaba por estar quieto y observar.

FUENTES REFERENCIALES

- Baker, G. (1996). Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait. *October (Spring, 1996. Vol. 76: pp. 72-113)*. MIT Press.
- Barthes, R. (2020). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Paidós.
- Godoy, T. (2008). *Style Deficit Disorder: Harajuku Street Fashion – Tokyo*. Chonicle Books.

- Gómez, A. G. (2012). Wim Wenders, apuntes sobre ciudades, moda y, naturalmente, cine. *Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales: cine* (pp. 13-36). Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Heidegger, M. (2003). *Ser y Tiempo*. Trotta.
- Nagahata, H. (2021, noviembre 19). *The evolution of 90s Tokyo street style according to Shoichi Aoki, the founder of STREET, FRUiTS, and TUNE (part I)*. Tokion. <https://tokion.jp/en/2021/11/19/shoichi-aoki-part1/>
- Pardo, J. L. (2011). *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Pre-textos.
- Torres Jurado, J. J. (2018). *Imágenes Abatidas. Lo fotográfico en la era de la postfotografía* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.
- Wenders, W. (director). (1989). *Notebook on cities and clothes* [Película]. Centre Georges Pompidou