

東松 照明

Shomei Tomatsu

Shomei Tomatsu

5 de junio – 16 de septiembre de 2018
Casa Garriga Nogués, Barcelona

Fundación **MAPFRE**

Exposición

Comisariado
Juan Vicente Aliaga

Coordinación
María Martínez Cid

Dirección de montaje e iluminación
Pedro Benito Albarrán

Diseño de montaje
Albert Vallverdú Disseny

Diseño de gráfica
gráfica futura

Restauración
Gema Álvaro
Cecilia Incera Alvear
Beatriz Montoliu Mangrané

Realización de montaje
INTRO

Transporte
InteArt, S. L.
Yamato Global Logistics Japan Co., Ltd.
Fine Arts Transport Division, Tokyo

Seguros
MAPFRE SEGUROS DE EMPRESAS
Compañía de Seguros y Reaseguros, S. A.

Catálogo

Coordinación
María Martínez Cid

Dirección de producción
Paloma Castellanos

Diseño gráfico y maquetación
gráfica futura

Edición de textos
Fernando Gaona

Traducción
Del japonés: Víctor Gomà (Daruma, S. L.)
Del inglés: Juan Santana Lario

Fotomecánica
Museoteca

Impresión
Brizzolis, arte en gráficas

Encuadernación
Ramos, S. A.

De los textos: los respectivos autores
De las fotografías de Shomei Tomatsu: © Shomei Tomatsu
- INTERFACE, Okinawa
P. 12: © Kishin Shinoyama, 2018
P. 13: © Shogo Yamahata
P. 16: © Ken Domon
P. 17: © Eikoh Hosoe

De la presente edición:
© 2018, Fundación MAPFRE
Área de Cultura
Paseo de Recoletos, 23. 28004, Madrid
www.fundacionmapfre.org

Los editores, que han hecho todo lo posible para identificar a los propietarios de los derechos intelectuales de las reproducciones recogidas en este catálogo, piden disculpas por cualquier posible error u omisión, que, una vez sea comunicado, se subsanará en posteriores ediciones. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista en la ley.

ISBN: 978-84-9844-677-7
Depósito Legal: M-5041-2018

Cubierta
Prostituta, Nagoya, 1957 (detalle de cat. 5). Colección Per Amor a l'Art, Valencia. © Shomei Tomatsu - INTERFACE, Okinawa. Cortesía de Taka Ishii Gallery Photography / Film

Anteportada
Sangre y rosas, Akaji Maro, bailarín de butoh, Shinjuku, Tokio, 1969 (detalle de cat. 76). Colección del Tokyo Photographic Art Museum, Tokio. © Shomei Tomatsu - INTERFACE, Okinawa. Cortesía de Taka Ishii Gallery Photography / Film

P. 8
Eiko Oshima, actriz en la película Shiiku (La presa), 1961 (detalle de cat. 139). Colección del Tokyo Photographic Art Museum, Tokio. © Shomei Tomatsu - INTERFACE, Okinawa. Cortesía de Taka Ishii Gallery Photography / Film

Créditos fotográficos

A menos que se indique lo contrario, todas las fotografías e imágenes ilustrativas han sido proporcionadas por cortesía de la Colección del legado de Shomei Tomatsu - INTERFACE, Okinawa. Cortesía de Taka Ishii Gallery Photography / Film, Tokio

Cats. 2, 6, 13, 17, 19, 21, 23, 25-27, 32, 33, 35, 40, 43, 46, 49, 50, 56-58, 60, 68, 69, 73, 76, 77, 81-83, 85-89, 91, 92, 103, 104, 111, 112, 114, 118-121, 123, 124, 135, 138, 139, 144, 151, 153, 155-158, 162, 163, 166, 168, 172, 176, 178, 180 y P. 28 (columna derecha): Cortesía del Tokyo Photographic Art Museum, Tokio. Cats. 5, 7, 71, 72, 79, 80: Cortesía de Colección Per Amor a l'Art, Valencia. Cortesía de Taka Ishii Gallery Photography / Film, Tokio. Cats. 93, 127: Cortesía de Colección Per Amor a l'Art, Valencia. Cortesía de Galerie Priska Pasquer, Colonia. Cats. 107, 109, 130, 132, 134, 140, 141, 148, 150, 152, 167, 169-171, 173, 174, 177: The National Museum of Modern Art, Tokio. P. 11 (columna derecha): © Getty Images. P. 12: Cortesía de Kishin Shinoyama, 2018. P. 13: Cortesía del Museum of Photographic Arts, San Diego, CA, 2001.040.001. P. 16: Cortesía del Ken Domon Museum of Photography, Yamagata. P. 17: Cortesía de Taka Ishii Gallery Photography / Film, Tokio. P. 23: Iwanami Shoten, Publishers. P. 26: Japan Professional Photographers Society. Pp. 32 y 33: Cortesía del Nagasaki Prefectural Museum of Art, Nagasaki.

Exposición producida por Fundación MAPFRE
con la colaboración del Tokyo Photographic Art
Museum

Con la colaboración de Fundación Japón,
Madrid

La extrañeza en la imagen

Sobre la fotografía de Shomei Tomatsu

Juan Vicente Aliaga
Universitat Politècnica de València

Todo lo que puede hacer un fotógrafo es mirar. Por lo tanto, un fotógrafo tiene que mirar sin parar. Debe apuntar al objeto y hacer de su cuerpo entero un ojo. Un fotógrafo es alguien que lo apuesta todo por ver. Eso es lo que es un fotógrafo.

De *El lápiz del sol* (1975)

Japón, entre tradición y modernidad

La dialéctica entre tradición y modernidad está presente en la cultura japonesa desde hace tiempo. Es sabido que el periodo Meiji (1868-1912) constituye una época en la que Japón se abre¹ a las relaciones exteriores, a la modernización y a la occidentalización al mismo tiempo que se daba por periclitado el shogunato feudal Tokugawa. La restauración de la figura del emperador, que en otros periodos podría verse como prueba de culto a los valores antiguos, es en este caso un intento logrado de definirlo como símbolo del Estado. La fotografía contribuyó a difundir la imagen del emperador, esencia de la identidad nacional e impulsor del cambio². Esta misma técnica se utilizó también para identificar las poblaciones autóctonas consideradas atrasadas, como los ainu de Hokkaido, que se vieron forzados a abandonar su tierra, su lengua, su indumentaria, sus costumbres y sus formas de vida como así lo reflejan las fotografías de Tamoto Kenzo (1832-1912) del último tercio del siglo XIX.

Dicho esto, las imágenes más conocidas y cotizadas en Europa del Japón decimonónico son las llamadas «fotos de turismo» o «fotos Yokohama», es decir, aquellas que mostraban escenas naturales, edificios históricos o individuos vestidos con ropas tradicionales o atareados en actividades de otro tiempo. Un género practicado por Felice Beato (c. 1832-1909), entre otros. En definitiva, un Japón idealizado y atemporal que no encajaba con las transformaciones reales que se estaban produciendo en la industria de ese país.

Japón mostró su sed de modernidad desde el periodo Meiji, aunque eso no impidió que afloraran numerosos conflictos con el mundo occidental. El mito de que Japón era una nación virtuosa, de glorioso pasado, se remonta a épocas añejas. Esta leyenda supone la exaltación de la pureza de sangre y sostiene la tesis de que los japoneses no se mezclaron con otras gentes. También se deduce de esa forma de pensar un fuerte sentimiento de entrega hasta el punto de que la gente tendría que dar la vida por la patria. Un ideal espeluznante que fue inculcado a los pilotos que se suicidaron en los meses finales de la Segunda Guerra Mundial. Antes que la derrota era preferible la muerte³.

La relación entre modernidad y Japón, como también sucede en otros países, tiene mucho que ver con el papel militar que desempeñó este país inmerso en numerosos conflictos:



Número 27 de la revista *Nippon Kobo* dedicado a Manchuria, 1941

la primera guerra sino-japonesa (1894-1895), la invasión de Taiwán (1895), la guerra ruso-japonesa (1904-1905). Durante el periodo Showa (1926-1989), la invasión de Manchuria en 1931 y sucesivamente del resto de China contribuyeron a reafirmar el poder del ejército imperial. Las tropas niponas, aliadas de los países del Eje, invadieron también la Indochina colonizada por Francia. En 1941, tras el ataque a Pearl Harbor, se precipitó la entrada de Estados Unidos en la guerra.

En los años 1930 e inicio de la década de 1940 hubo en Japón denuncias relativas a la creciente occidentalización de las costumbres –puede verse un ejemplo del gusto por las ropas de moda extranjera en una conocida fotografía de Koyo Kageyama, *Mogas (Modern Girls) in Beach Pajama Style* [Chicas modernas llevando pijamas de estilo playero]–. Además ciertas voces clamaban para que se volviera a una economía agraria. Algunos grupos de extrema derecha pretendían acabar con el capitalismo. Los eruditos de la Escuela de Kioto discutieron sobre la necesidad de cuestionar lo moderno. Además, los tradicionalistas rescataron el denominado «Yamato-damashii», es decir, el espíritu de la armonía que supuestamente residía en el modo japonés de entender el mundo y la vida. La quintaesencia de lo japonés imprimía carácter y permitía enfrentarse a los retos de la existencia. En realidad, en otros tiempos el Yamato-damashii estaba imbuido de principios éticos de origen budista chino, sin embargo, y en particular en periodos de ardor guerrero, ese mismo espíritu que posibilitaba alcanzar una conciencia de paz y armonía se transmutó en una identidad nacional fija, en un clasicismo nipón que justificaba la exaltación de un panasiatismo beligerante. Paradójicamente en un Japón que quería mantener su esencia intacta resulta que la influencia china es claramente constatable, lo que produjo un

efecto frustrante para los adalides de la identidad pura. La cultura japonesa ya era híbrida desde la antigüedad más temprana. El budismo⁴, el confucianismo y la cultura de élite procedían de China. Frente a este mestizaje cultural y religioso emergió en las postrimerías del periodo feudal (siglo XII) la escuela de pensamiento Kokugaku, que buscaba una especificidad nipona en confluencia con el sintoísmo, un espíritu japonés virtuoso, ajeno al influjo exterior.

Con estos antecedentes históricos cabría preguntarse cómo era Japón cuando Shomei Tomatsu (1930-2012) empieza a dar sus primeros pasos en la fotografía.

Su obra nace en un país hundido tras los inúmeros combates y el lanzamiento de las bombas A y H en las ciudades de Hiroshima y Nagasaki. Un país derrotado y humillado –la imagen icónica del encuentro entre el general Douglas MacArthur y el emperador Hirohito en el cuartel general del mando americano es harto elocuente⁵–, que dejó muchas ciudades calcinadas (*yakinohara*). La derrota japonesa implicó además la ocupación durante años por parte de las tropas estadounidenses, que instalaron por doquier en el territorio bases militares en un contexto de devastación y pobreza⁶.

Siendo adolescente, Tomatsu presenció los bombardeos de Nagoya. Tal vez por temeridad e inconsciencia se quedaba por la noche despierto, fascinado ante los bombardeos; quería observar el desfile de luz y el espectáculo de los aviones⁷.



Gaetano Faillace
El emperador Hirohito y el general MacArthur en su primer encuentro en la embajada estadounidense, Tokio, 27 de septiembre de 1945 [Emperor Hirohito and General MacArthur, at their first meeting, at the U.S. Embassy, Tokyo, 27 September, 1945]

Dicho esto, el final de la guerra trajo muchas privaciones y el joven Tomatsu pudo ser testigo de los numerosos actos de humillación y soberbia de parte de los soldados americanos. Sin embargo, y dejando claro su rechazo a la violencia y la ocupación de su país, este posicionamiento no le alineó con los sectores más nacionalistas que rebrotarían tiempo después: en los años 1960 emergieron grupos de individuos con un fuerte sentido de la nostalgia, plasmada en las celebraciones del centenario de la época Meiji, con la que se reivindicaba el carácter nacional de su cultura. Tomatsu pertenece a una generación del descreimiento, que no es patriótica: en algunos de sus escritos le gusta recordar que cuando se anunció la rendición por parte del emperador la gente lloraba escuchando la radio mientras él permaneció impassible⁸.

La americanización trajo el consumismo, que se impuso paulatinamente en Japón. Todo esto unido al sentimiento de pérdida de valores nacionales condujo a intelectuales como Yukio Mishima, discípulo de Yasunari Kawabata, a suicidarse en 1970 con 45 años, a modo de reacción visceral a la obsesiva pulsión materialista de la reconstrucción. Antes había pedido a sus soldados que se alzaran contra una democracia que consideraba débil y que había dejado a su país postrado, sin honor, identidad ni sentido de la moral.

La pugna entre los defensores del Japón milenario y quienes optaban por integrarse en el orden de las naciones siguiendo el hegemónico patrón occidental pervivió. Sin equidistancias, Tomatsu buscó otras vías que daban a entender la complejidad de la existencia humana.



Kishin Shinoyama
Mishima, 1966
Cortesía del artista

Explorando la estética de Tomatsu

Una trayectoria de más de sesenta años en el campo de la fotografía requiere sin duda una lectura aquilatada. A lo largo del tiempo el ojo de Tomatsu captó asuntos muy variados, entre ellos las consecuencias de la derrota de su país, la destrucción causada por la fuerza de la naturaleza, la americanización de los hábitos, el impacto de la frenética urbanización, la rabia de los jóvenes, la pervivencia de la cultura tradicional, la maravilla del paisaje marino.

Tomatsu no es un cronista o un fotógrafo historicista que se haya propuesto fijar sistemáticamente en la retina y en el papel los acontecimientos significativos de la historia de su país. Por ello, si bien hay numerosas imágenes que dan fe del control militar de las tropas estadounidenses una vez concluida la guerra o de las revueltas de los estudiantes contra el gobierno japonés a finales de los años 1960, otros asuntos no han sido tratados, aun pudiendo haberlo hecho, como la guerra de Vietnam, teniendo en cuenta que los aviones despegaban de las bases de Okinawa y que el propio Tomatsu visitó el sur de ese país durante la preparación de su fotolibro *El lápiz del sol* (1975).

Muchos de los relatos sobre sus inicios se refieren a la anécdota de que empezó a usar la cámara para acercarse a una chica que le gustaba. Hacerle fotografías le permitía además entregarle las copias y tener más trato con ella. Sin embargo sus dos hermanos ya estaban acostumbrados al manejo de la cámara y disponían de un cuarto oscuro en un armario. Tenía 20 años cuando empezó. También al principio realizó experimentos creando negativos compuestos o combinados para crear imágenes extrañas y ambiguas. Así, *Nacimiento irónico* (cat. 1) es la única fotografía que subsiste de ese tipo. Muestra la mano de su hermano sujetando un huevo entre el pulgar y el índice a través de la cubierta del periódico *Mainichi* en su edición en inglés. Es posible que la inspiración procediera de la obra de Salvador Dalí, *La metamorfosis de Narciso* (1937), que vio reproducida en un café de Nagoya.

El surrealismo había tenido predicamento entre la intelectualidad nipona en los años 1930 y al término de la guerra reapareció. Cabe la posibilidad de que al hacer esta foto que habla de una epifanía Tomatsu de algún modo se rebelara contra la hegemonía cultural americana. Sea como fuere, un profesor suyo, Mataroku Kumazawa, quedó horrorizado pues veía demasiado artificio en esa foto, por lo que persuadió a Tomatsu de que buscara en las calles rotas de Japón una respuesta a su curiosidad visual, es decir, en el realismo descarnado. Si bien es cierto que desde entonces Tomatsu reorientó su mirada hacia la realidad objetiva, evitó caer en el fotoperiodismo o en los reportajes introduciendo a menudo una perspectiva inesperada, incluso asombrosa. Esa rareza visual se percibe verbigracia en *La senda del viento*

(cat. 14): el enfoque es realista pero al mismo tiempo parece que la huella destructiva que dejó el viento en la pared tiene algo de fantástico, aun siendo real. Años más tarde siguió manteniendo una inclinación por lo extraño, verbigracia en su famosa *Botella derretida y deformada por la onda de calor de la bomba atómica, la radiación y el fuego* (cat. 49), en la que un simple casco de cerveza semeja un cuerpo colgado como si de un animal desollado se tratara⁹.

Se podría por ende afirmar que su obra descansa sobre cimientos documentales pero va mucho más allá adentrándose en lo simbólico y, a veces, en lo surreal y absurdo. Esta dimensión estética viene acentuada por los atrevidos ángulos que utiliza para la captación de las imágenes, a menudo en picado o contrapicado, o en los audaces encuadres. Tomatsu arriesga en su práctica fotográfica; también lo hace en la dimensión comunicativa y expositiva de sus imágenes –tanto en sus fotolibros como en las mismas exposiciones–, que a veces modificaba visualmente, insertándolas en series con nuevas denominaciones¹⁰. Es frecuente en su obra que las mismas fotografías aparezcan bajo distintos títulos. A veces él mismo recorta o reencuadra algunas imágenes; las obras se ordenan según su intuición pero no hay siempre una línea cronológica definida¹¹.

Las advertencias de su maestro y las amonestaciones del influyente crítico Yonosuke Natori no le impidieron trazar su propio camino. Natori cuestionó en 1960 en *Asahi Camera* que la obra de Tomatsu resultara poco clara, abundando en la opacidad. Tomatsu replicó en el mismo medio que no era un fotoperiodista y que no perseguía descripciones literales; proponía, al contrario, una nueva forma de documentalismo¹².

En la historia de la fotografía japonesa el pictorialismo gozó de predicamento, aunque este lenguaje podía vincularse con el colonialismo por tratarse de un estilo foráneo procedente de Europa. Esta estética estuvo en vigor hasta bien entrados los años 1930, un momento en que emerge también una importante corriente realista de fotografía documental en la que destacan nombres como los de Hiroshi Hamaya (1915-1999), Ihei Kimura (1901-1974) y Ken Domon (1909-1990). Este último, que era el más conocido y tenía una actividad política en la izquierda, fue arrestado por participar en 1932 en el movimiento de granjeros. Su posición sobre la función de la fotografía no albergaba dudas: solamente la verdad objetiva le parecía relevante, no en cambio la subjetividad y fantasía del fotógrafo. Domon había descubierto a Tomatsu en un concurso de fotógrafos aficionados de la revista *Camera*. Con el tiempo Tomatsu se distanciaría de dichos postulados estéticos, que se le antojaban demasiado restrictivos.

Los fotógrafos japoneses conocieron el lenguaje de la fotografía humanista de la agencia Magnum y de la célebre muestra *The Family of Man*, concebida por Edward Steichen



Yosuke Yamahata
Sin título (niño con una bola de arroz), Nagasaki, 10 de agosto de 1945 [Untitled (boy with rice ball), Nagasaki, August 10, 1945], fotografía a las sales de plata. Donación de Independent Documentary Group. Cortesía de Museum of Photographic Arts, San Diego, CA, 2001.040.001

para el Museum of Modern Art (MoMA) y que pudo verse en muchos países, entre ellos Japón en 1956. Esta exposición de tono netamente optimista, en parte diferente de la que se mostró en Estados Unidos –el libro de la versión americana incluía una conocida fotografía de Yosuke Yamahata de un niño con rostro aturdido tomada el 10 de agosto de 1945, un día después del bombardeo de Nagasaki–, había sido expurgada en su itinerancia japonesa de imágenes incómodas. El resultado disgustó a Tomatsu, pues se enfatizaba una visión edulcorada de su país. Demasiada felicidad de raigambre cristiana que mal se avenía con la cruda realidad de la posguerra.

La década de 1960 fue determinante para perfilar la estética de Tomatsu. Empezó con la ratificación del tratado de seguridad entre Estados Unidos y Japón, lo que originó la aparición de movimientos contestatarios contra la permanencia de las bases americanas. En ese momento Tomatsu no solo demostró su capacidad de trabajar a la par en distintas series y temas, a saber, Nagasaki, la vida bohemia, las revueltas de los estudiantes, la industrialización de Japón, las tropas extranjeras, sino que tuvo tiempo de emprender su única incursión en territorio ajeno –viajó a Afganistán¹³ en 1963 gracias al encargo de la revista *Taiyo*– con la excepción del recorrido por el sureste asiático (Filipinas, Indonesia, Tailandia, etc.), que dio sus frutos en *El lápiz del sol*. En Afganistán su cámara retrató momentos de la vida de algunas mujeres, hombres y niños por la calle y otros aspectos de la vida cotidiana de un país sumido en la extrema pobreza (cats. 94-100).

También en esa década indagó en las manifestaciones de la producción fotográfica de su país comisariando *Cien años de fotografía. Historia de la expresión fotográfica japonesa* en 1968, en los almacenes Seibu de Tokio. Se trataba de una oportunidad única para dar a conocer al público una rica y variada selección de obras en gran medida desconocidas¹⁴.

En esos agitados años surgieron dos colectivos significativos: *Provoke*¹⁵, generado en torno a la revista de culto del mismo nombre (en el que estuvieron Koji Taki, Takuma Nakahira y Daido Moriyama, entre otros), donde se practicaba una estética nihilista nutrida de imágenes con grano, desvaídas; y el grupo *Kompura*, que se interesaba por lo anodino de la vida cotidiana.

Entre estas dos líneas, y otras existentes, la obra de Tomatsu tanto en blanco y negro como en color descuella por ser la de un observador atento a la vida cotidiana y al pasado y presente de su país. Su compromiso quedó patente por la elección de sus temas y el tratamiento visual expresivo de los mismos, nunca literal ni directo, evitando caer en alegatos propagandistas o categóricos. En su obra, movida por la intuición, abunda más bien un uso extraño de la imagen, que destila un carácter escéptico ante las supuestas evidencias de la realidad.

Las secuelas de la guerra

Para un joven Tomatsu que realizó sus primeras armas fotográficas en los años 1950 su país deparaba abundante materia prima. Y serán muchas las cuestiones que abordará a lo largo de la década, principalmente aquellas que afectan a la vida cotidiana de la gente en un contexto socioeconómico deprimido y con numerosas necesidades por cubrir en el ámbito de las infraestructuras públicas.

En 1947 se supo que muchos recursos que habían guardado las autoridades fueron robados por oficiales corruptos y hombres de negocios. El paro era tremendo. La hiperinflación alcanzó cifras impresionantes; el mercado negro floreció.

Además, los signos de los destrozos causados por muchos años de guerra están presentes tanto en los cuerpos como en los espacios. Del primero ofrece un buen ejemplo *Veterano discapacitado* (cat. 2): la imagen tomada en un plano medio de un veterano de guerra que ha perdido un ojo y que camina apoyándose en un bastón y de la mano de una niña. Pese al recuerdo luctuoso de la guerra no se carga las tintas en el lado trágico pues el soldado y la menor aparecen rodeados del bullicio de la vida, aun precaria: el paso de un ciclista cargado de bultos, una gallina en el extremo izquierdo, la ropa colgada en tendederos improvisados. Del segundo encontramos en *Memoria de la derrota, los restos del Arsenal*

Naval de Toyokawa una buena muestra, que devendrá impronta propia, de su interés por hacer que las cosas, los objetos, hablen por sí mismos (cats. 16-18). En este caso los agujeros que atraviesan una pared metálica en la que se observan unos medidores y que dejan pasar la luz no son sino el resultado de las balas que han penetrado el recinto. Dicha fascinación por los enseres, se plasmó en una serie titulada *Casa* (1959): un conjunto de imágenes inspirado en una vivienda decrepita de Kyushu. En ella el fotógrafo utiliza unos encuadres cerrados, prácticamente volcados sobre el objeto que despierta su atención, hasta el punto de que parece extirpar de ese modo los elementos de su contexto pues poco sabemos de las características de la casa. No es lo que importa a Tomatsu. Lo único que vemos son dos cuencos junto a unos palillos en una pila de piedra fotografiados desde arriba como si fuera una pieza abstracta, una palangana vuelta del revés en una repisa, una tetera gastada o un ratón muerto en el suelo (cats. 11-13). En su aislamiento y casi oscuridad estas imágenes rezuman desolación y abandono, metáfora de un país como el suyo en ese tiempo infausto. Como afirmó Koji Taki, Tomatsu expuso la verdad desnuda de la historia subconsciente depositada en los objetos¹⁶.

En esta etapa gran parte de las fotografías se tomaron en la prefectura de Aichi y en su capital, Nagoya. En la bahía de Ise, entre Aichi y Mie, se formó en 1959 un tifón devastador que dejó cinco mil muertos y muchas personas sin hogar. Tomatsu acudió al lugar. Su mirada buscó más el simbolismo que lo factual. Así, en *Tifón de la bahía de Ise* (cat. 19) la cámara ha captado unos arrozales y el reflejo del sol en las aguas turbias. Algunas voces habrían preferido que optara por mostrar una estampa más dura pero Tomatsu eligió un lenguaje metafórico; a la postre el sol, deslucido en este caso, representa a Japón.

Otra de estas fotografías (cat. 20), de tono plateado y reluciente, recoge una serie de objetos vistos en picado cubiertos de lodo y agua: una bota, una botella, un zueco. Elementos cotidianos, sinécdoques de vidas desaparecidas. La tragedia vista desde un prisma inusual.

Como lo es también una fotografía desconcertante de 1956 de la serie *Escuela de primaria a bordo* (cat. 6). Dada la oscuridad de la parte central de la imagen no sabemos si los niños se abrazan o están peleando y tampoco a ciencia cierta cuántos son: lo que trasciende es la inquietante forma de araña compuesta por las extremidades de las criaturas.

En esos años de pobreza y desaliento, Tomatsu supo encontrar una nota vivaz y alegre en una serie de imágenes que retratan los cambios políticos de un país que avanzaba en las prácticas democráticas tras décadas de autoritarismo imperial. Se percibe en la animada discusión presente en *Político local* (cat. 10). En esa prefectura de Fukui conoció a

los representantes del partido de los liberales demócratas. Nunca trató de ridiculizarlos y le sentó mal que así se pensase¹⁷.

Tema recurrente de la fotografía documentalista, aunque con tratamientos diferentes influidos a veces por un ángulo de género (E. J. Bellocq, Joan Colom, Susan Meiselas, Paz Errázuriz, etc.), la prostitución femenina es un fenómeno social que abunda en tiempos de penuria. El ejemplo que depara Tomatsu escapa de lo convencional y del miserabilismo habitual. En *Prostituta* (cat. 5), muestra a la trabajadora del sexo en actitud seria, desafiante, mirando de soslayo y hacia arriba al fotógrafo mientras expulsa el humo con brío a través de sus fosas nasales.

La ocupación americana y la occidentalización de las formas de vida

Durante la guerra muchas ciudades fueron bombardeadas, Hiroshima y Nagasaki fueron atacadas con armas nucleares, un cuarto de la riqueza nacional fue destruido, dos millones de soldados y marinos y un millón de civiles murieron de una población de setenta millones. Diez millones de personas perdieron sus hogares.

Oficialmente hasta 1952 el gobierno de Estados Unidos decidió el destino de Japón; sin embargo su influencia y control militar perduró a lo largo de mucho más tiempo. Los norteamericanos impusieron sus criterios políticos, lo que supuso la liberación de presos políticos, la abolición de la legislación represiva, el impulso de la sindicalización, la revitalización del sistema educativo. También marcaron la nueva constitución de 1947 con su sello. Los japoneses pasaban de ser considerados súbditos a ciudadanos; el emperador perdía su hegemonía política y devenía una figura simbólica. Además se puso en marcha la llamada «cláusula 9», que impedía que Japón volviera a la tentación de las armas. Dicho esto, los americanos querían mantener el control de las bases de modo indefinido. En 1952 hubo manifestaciones delante del palacio imperial, preludio a dos décadas de protestas a menudo extremas.

Tomatsu decidió explorar la vida de los soldados visitando como un peregrino las casernas más importantes del país: Yokosuka, Sasebo, Chitose, Yokota, Okinawa. A decir verdad, lo que suscitó su interés fueron, más que los recintos militares en sí, los espacios aledaños, circundantes, es decir, los bares, los burdeles, las agencias de viaje, los almacenes de recuerdos, las tiendas de ropa barata. Rara vez penetró en los campamentos; su comportamiento era el de un extraño. En esos espacios limítrofes descubrió el *modus vivendi* de los americanos. Previamente la idea que tenía de ellos no era muy favorable: habían sido descritos como bichos con narices retorcidas que esclavizaban a los chicos y violaban a las

chicas. Con el roce y el contacto afirmó que: «Nos moríamos de hambre y ellos nos lanzaban chicles y chocolate»¹⁸.

La percepción de lo que vio y vivió Tomatsu en los cuarteles le condujo a usar el término político *senryo* [ocupación] en 1960¹⁹. Posteriormente rebautizaría la serie de fotografías que recogía esa realidad como *Chewing Gum and Chocolate* [Chicle y chocolate] (1999).

¿Pero qué aspectos de la realidad capturó en verdad Tomatsu? Varios son los temas que le atraparon: la omnipresencia de los aviones, la actividad diaria de los soldados, las relaciones sexuales entre la tropa y algunas mujeres niponas.

Una fotografía de apariencia inocente (cat. 24), un primer plano de una niña que hincha un globo transparente en la zona segregada de la base de Yokosuka, alude en verdad a una realidad interracial mal vista, incluso tabú tanto en Japón como en Estados Unidos. La niña en cuestión era mestiza.

«Miedo» y «fascinación» son vocablos que bien pudieran asociarse con la representación de lo que Tomatsu denominó «una fiesta de belleza metálica»²⁰. Así, vemos los B-29 y B-52 surcando el cielo, tragados por negros nubarrones (cat. 43) o a punto de aterrizar sobrevolando un campo de escombros en el que se yergue una mujer (cat. 31).

En lo que se refiere a la soldadesca, Tomatsu retrató la diversidad humana existente en las bases. Vemos, entonces, momentos intrascendentes de ocio con otros que muestran actos de humillación o desprecio hacia la población femenina, es el caso de dos hermanos que se burlan de una mujer en Koza en 1969 (cat. 29). Algunos marines estaban dispuestos a simular que te patean con sus botas, mientras otros se travisten (cat. 38) o exudan ingenuidad o despiste (cat. 34). Había blancos y negros en el ejército de un país que ya contaba con un largo historial de racismo. La mirada de Tomatsu, al contrario de lo que sostienen algunas lecturas²¹, no presenta a la población negra como una amenaza; confiere el mismo trato a unos y a otros huyendo de idealizaciones y estigmas.

No parece haber en cambio ninguna duda sobre los numerosos casos de violaciones de mujeres²² que se produjeron durante la ocupación estadounidense.

¿Qué pensaba realmente Tomatsu de los ocupantes, de su comportamiento y de su cultura?

Conviene recordar que en realidad no disfrutó de su infancia dado el clima belicista y la propaganda antiamericana en los que estaba inmerso su país. La derrota no pudo sino provocarle un sentimiento de odio hacia la potencia ocupante

que había devastado el territorio japonés. Sin embargo, con el paso del tiempo Tomatsu también experimentó otras sensaciones: valoraba la informalidad y la ligereza del comportamiento de los soldados y su carácter desinhibido frente al puritanismo, la rigidez y el decoro nipones. Por otro lado, en pocos años amplios sectores de la población japonesa abrazarían el consumismo *made in USA*, frente a otros segmentos sociales contestatarios que rechazaban el creciente materialismo.

Nagasaki en el ayer y en el presente

En 1960 el Consejo Japonés Contra las Bombas Atómica y de Hidrógeno [Gensuikyo], de ideología comunista, pidió a Tomatsu que hiciera un libro sobre Nagasaki que se publicaría solamente en ruso e inglés para dar sostén a la campaña contra el uso de las bombas nucleares e informar a la vez al mundo de los efectos de la bomba. Se llamó *Hiroshima-Nagasaki Document 1961*. Tomatsu no sabía entonces gran cosa de Nagasaki ni había pensado mucho en ello. Además, no debe olvidarse que los estadounidenses prohibieron durante unos años las fotografías sobre los bombardeos. También censuraron el metraje de cine sobre los bombardeos nucleares y confiscaron material. Hasta mediados de los años 1960 las autoridades americanas ocultaron este material. La opinión pública ignoraba por tanto esa realidad lancinante, salvo los habitantes de Nagasaki e Hiroshima. Poco se conocía por ejemplo sobre el aislamiento social de los supervivientes (*hibakusha*), muchos de los cuales quedaron desatendidos por la clase política, habiendo perdido además sus formas de sustento. Algunos de ellos, ante el rechazo social, se suicidaron. Tomatsu viajó a la ciudad donde le fueron presentados algunos *hibakusha*. El relato del dolor en primera persona resultó insoportable. Los afectados seguían viviendo quince años después con las heridas y con el miedo de que sus dolencias se agravaran con el tiempo.

El proyecto de Tomatsu concluyó en 1961 y al final de ese año salió el libro nombrado, que incluía una pintura de la pareja formada por Iri Maruki y Toshi Maruki titulada *Hiroshima-Nagasaki agosto 1945* y las fotografías de Ken Domon, centradas en primeros planos que tomó en un hospital de Hiroshima²³ de pacientes tratados por sus lesiones.

El impacto de lo visto le hizo volver a Nagasaki en numerosas ocasiones. De ahí que se pueda decir que Tomatsu muestra el Nagasaki herido tal y como lo vivió a inicios de los años 1960 y el Nagasaki de décadas posteriores. En su primera visita Tomatsu tomó la mayor parte de las fotografías en pocos días combinando el cuidado y el tacto para con los fotografiados. La confianza que se granjeó con algunos de los protagonistas de sus obras, cuyos nombres figuran en el título, le permitió mantener el contacto a lo largo del tiempo. Entre las personas



Ken Domon

Pacientes en el Hospital de la Bomba Atómica [Patients at the Atomic Bomb Hospital], de la serie *Hiroshima*, 1957

Cortesía de Ken Domon Museum of Photography, Yamagata

que conoció estaba una mujer a quien no se atrevía en un principio a fotografiar. Sin embargo ella, que había perdido a sus padres y a una hermana en el bombardeo, le animó a hacerlo. El resultado es *Sumako Fukuda, superviviente de la bomba* (cat. 51). En la imagen el rostro está sumido en la oscuridad, por eso llama la atención el antebrazo que la mujer ha doblado para peinarse. La piel de ese miembro aparece visiblemente dañada por las quemaduras.

Senji Yamaguchi fue un *hibakusha* retratado en este caso con la cara comida por la oscuridad. En una de las fotografías aparta su mirada para que puedan verse las cicatrices de queloide y la piel nudosa en torno al cuello y la mandíbula, producto de la quemazón de las bombas (cat. 52).

Probablemente una de las imágenes más icónicas y difundidas de la trayectoria de Tomatsu es la que tomó de Tsuyo Kataoka, que tenía 24 años cuando sucedió la catástrofe y que volvió el rostro del lado del que venía la enorme detonación. Las numerosas cicatrices son un testimonio de lo sucedido (cat. 54).

Otra de las personas retratadas, Shizuka Urakawa, era una menor cuando Tomatsu la captó por primera vez (cat. 61). Decidió seguir su evolución. La fotografió en 1979 con un parche (cat. 62). Y posteriormente en 1999 en color con sus hijas en una escena relajada, en la que ha dibujado el ojo que le falta en el apósito (cat. 63).

Esta visión íntima, personal, fruto de su propia experiencia es lo que sobresale de este conjunto de imágenes. Sin embargo, la serie no estaría completa sin la representación de otro tipo de daños sufridos por la ciudad. Me refiero

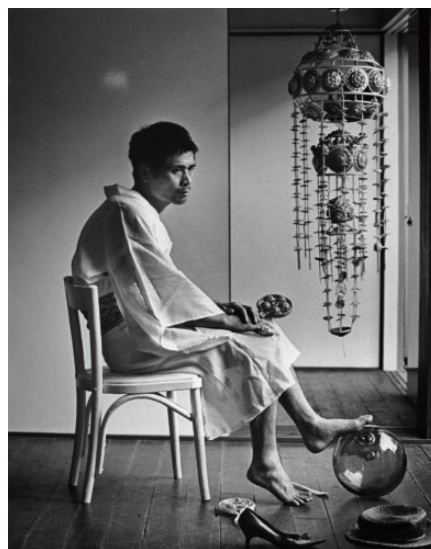
a los desperfectos físicos²⁴ en la estatuaría de las figuras religiosas de la catedral católica de Urakami. Así, yacen desfiguradas, decapitadas, rotas como testigos mudos (cats. 47, 48).

Otras huellas de la violencia pueden verse en los objetos que captó en el museo dedicado a la bomba atómica. En algunos casos obtuvo el permiso del museo para sacar las piezas e instalarlas a su discreción en escenarios concebidos por el propio artista: una chaqueta de mujer, botellas de espécimen (cats. 64, 65), y las más emblemáticas y extrañas en su representación fotográfica: el casco de un soldado con restos de cráneo fundido, un reloj desenterrado a casi un kilómetro del epicentro de la explosión, o una botella que se derritió y que recuerda un feto deformado o un niño abrasado. Nunca unos objetos, en parte irreconocibles, habían adquirido una dimensión tan humana (cats. 49, 57).

El Nagasaki con el que Tomatsu se familiarizó –vivió allí en 1998– es sin duda el de las consecuencias de los bombardeos. Por ello su obra se inscribe en la necesaria revitalización de la memoria²⁵, un trabajo que no cesa para mantener vivo el recuerdo de lo acaecido en las generaciones jóvenes y en las futuras. Pero la vida en Nagasaki continuó, incluso con la presencia de los estadounidenses que paseaban por sus calles, y no se limitaba a la huella del espanto. Tomatsu así lo creyó cuando recorrió la orografía escarpada de la ciudad en busca de ángulos imprevistos. También realizó imágenes que son de esperanza, como la preparación de festivales callejeros y el juego de los niños (cats. 66, 67).

La irrupción de los rebeldes

Japón fue el escenario en la década de 1960 de un conjunto de manifestaciones políticas, culturales (y también de tipo sexual en una sociedad machista) que de algún modo darían visibilidad al descontento que anidaba en un sector de la población nipona. Este segmento social, compuesto sobre todo de grupos de estudiantes de izquierda y de intelectuales, expresó su disconformidad con una sociedad que pretendía hacer borrón y cuenta nueva con el pasado luctuoso del país, a saber, tanto el militarismo propio como la derrota y posterior ocupación de Japón a manos de los estadounidenses. Ese borrado se llevaba a cabo principalmente en medio de un alarmante consumismo en el que los individuos actuaban como engranajes de la sociedad productora de todo tipo de bienes. Asimismo, la faz de las ciudades japonesas estaba cambiando en beneficio de la industrialización y la construcción desmedida de edificios, lo que conllevaba la lenta pero constante desaparición del medio rural. En el campo de la cultura emergieron algunas manifestaciones que ponían el dedo en la llaga de una



Eikoh Hosoe
Tatsumi Hijikata, 1965. Cortesía de Taka Ishii Gallery
Photography / Film, Tokio

sociedad profundamente perturbada que caminaba hacia el conformismo. Así sucedió con el butoh concebido por Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata, que, mediante la danza, ponía en escena el cuerpo, a veces con visajes grotescos. Un cuerpo que se quería nuevo frente a la carne humana martirizada durante los bombardeos. El butoh abordó cuestiones tabú en Japón como la homosexualidad o la alienación de la mente. También en los años 1950 había surgido el grupo Gutai («Concreto», «Encarnación», son posibles traducciones) creado por Jiro Yoshihara, Saburo Murakami y otros. En las acciones que realizaron se arrastraban por el suelo, se embadurnaban en lodo o atravesaban pantallas de papel: modos de actuar, agresivos en algunos casos, para cuestionar las convenciones sociales.

En la década de 1960, Tomatsu pasó mucho tiempo en Tokio. En esa enorme ciudad supo trasladar la tensión que experimentaban muchos jóvenes contrarios al *statu quo*. Su rebeldía se traducía en prácticas o actos sexuales como los que figuran en el fotolibro *¡Oh! Shinjuku* (1969). El título alude a un barrio aquejado por la fiebre urbanística en el que convivían grandes almacenes y burdeles. Algunas de las imágenes se tomaron de noche en clubs de striptease y en habitaciones alquiladas (cats. 68-71, 73, 74, 77). Otras, en las calles tokiotas donde los estudiantes protestaban contra la guerra de Vietnam, y finalmente otras son primeros planos de bocas que gritan.

El cuerpo y la sexualidad que muestra Tomatsu huye de las representaciones adocenadas. Tomatsu opta por los encuadres raros en los que el cuerpo aparece fragmentado, incompleto, visto *a tergo*, traduciendo incomodidad. Estamos

lejos de una visión complaciente y armónica de la realidad. Así parece en una foto en la que una pareja en un interior está enhebrada en un acto sexual que se refleja en un espejo rectangular, junto a otros elementos que dificultan una lectura clara (cat. 72). En otra de las imágenes tomada en picado una mujer con pies sucios está de rodillas con su camión alrededor del culo; a su lado se yerguen las piernas robustas de un hombre cuyo rostro no vemos (cat. 74). ¿De qué habla concretamente esta foto? Es difícil encontrar una respuesta explícita.

Una vaga sensación de irrealidad flota en estas imágenes; hay más sombras que nitidez; vacío y desazón ocupan las páginas de *¡Oh! Shinjuku*. Pero también hay rabia y protesta. Sobraban las razones para manifestarse: la colonización de Okinawa, la militarización del país, la guerra de Vietnam, la falta de autonomía en las universidades, etcétera.

La mirada de Tomatsu es compleja; abundan los tonos fantasmagóricos en blanco y negro y en color: la cámara se aleja o se acerca demasiado. El caos parece haberse adueñado de Shinjuku y de otros lugares de Tokio. Los estudiantes son sombras tan oscuras como la policía. Las batallas más espectaculares tuvieron lugar por la noche, cuando trataban de apoderarse de la estación de Shinjuku y los policías salían de los furgones grises armados hasta los dientes, alineándose detrás de escudos antidisturbios (cats. 78-87, 92, 93).

Lo que las cosas pueden decir

La realidad se compone de una miríada de elementos que a menudo no somos capaces de ver. Tomatsu nos hace ser conscientes de la dificultad de ver y de entender lo que vemos. Más allá de los individuos y de sus acciones, están los objetos, las cosas, que son prolongaciones de los individuos. Parafraseando a Bruno Latour las cosas, lo no-humano, constituyen a la postre el sedimento de los hechos sociales²⁶.

Prácticamente desde el principio de su trayectoria Shomei Tomatsu prestó atención no solamente a las personas sino también a los objetos. Son sobre todo los de carácter cotidiano los que le cautivan y a los que confiere importancia por su humildad, por su fragilidad, por su condición de cuerpos perecederos marcados por el paso del tiempo.

El ojo del fotógrafo no solo contempla las realidades superiores (la verticalidad de una figura o un edificio, el mismo cielo o el horizonte) sino que escruta también el suelo, la parte baja, lo informe también, que está en contacto con los pies, como diría Georges Bataille, aquella

superficie que pisamos. Y en ella encontramos por ejemplo un abandonado zapato de tacón en medio de la calle (cat. 101). No se sabe qué hace allí y por qué quedó tirado junto a una colilla. El azar ha reunido elementos de función distinta en una imagen poética. Mirar al suelo aporta beneficios y rastros de la vida humana que se deshace de restos, como es el caso del guante de trabajo prácticamente fundido en un suelo granuloso. Sobre él se proyecta la sombra de la rueda de una bicicleta (cat. 102).

A principios de los años 1960 Tomatsu realizó una serie titulada *Asfalto*. Las fotografías recogen todo tipo de diminutos objetos que parecen haber caído al suelo mezclándose con el alquitrán. Se trata de tuercas, pernos o tornillos, virutas de acero, resortes, etc., cosas carentes de valor que brillan en la oscuridad y que son de algún modo metáfora de una sociedad que desperdicia y contamina (cats. 104-106). Estamos probablemente en los primeros balbuceos de una conciencia ecológica. Estas imágenes, como muchas otras en el recorrido de Tomatsu, no proponen una narración estructurada pero son, eso sí, indicios de una visión del mundo en la que lo artificial se va gradualmente imponiendo a lo natural. La constatación más palmaria la tenemos en las series de finales de los años 1980, como *Plásticos*. En ella el uso del color permite resaltar el contraste de los residuos semienterrados (botellas, tubos, trozos de muñecas, prendas de ropa, etc.) junto a conchas y animales muertos sobre la arena negra de la playa (cats. 109-112). Imágenes que Tomatsu captó en tomas en picado de modo que resulta muy difícil dilucidar, debido al formato cuadrado de las mismas, el alto del bajo o el arriba del abajo. Además es sabido que Tomatsu las colgaba cada vez de forma diferente.

Según Koji Taki, con estas fotografías «somos conscientes de los abruptos cambios tecnológicos en el mundo que nos rodea»²⁷.

Casi una década después Tomatsu dio un paso más al decidir dispersar restos de estructuras electrónicas, como chips ensamblados por él mismo, en escenarios naturales varios: son las coloristas e inquietantes imágenes reunidas en la serie *Carácter P, una última morada* (1996-1998). Estamos ante una forma de proceder muy distinta de la empleada por otro gran amante de los objetos, Brassai (1899-1984), en sus llamadas *Esculturas involuntarias*. Tomatsu propició él mismo el encuentro entre los componentes electrónicos y el lugar (trozos de viejos barcos o casas de las costas) donde reposan (cats. 113, 114).

¿Qué se proponía dar a entender? ¿Que la naturaleza iba a quedar dañada con detritos electrónicos? ¿Que habitamos un mundo en el que lo natural y lo artificial se funden inextricablemente?

La fascinación de Okinawa y los mares del sur

Antes de visitar Okinawa en 1969, Tomatsu había leído *Kaijo no michi* [El camino del mar] (1961) de Kunio Yanagita, un etnógrafo y estudioso de las costumbres, rituales y dialectos de esa zona. Este autor defendía que el origen remoto de Japón estaba en el sur, cerca de China e incluso más al sur, enfrentándose así a toda una cohorte de eruditos que sostenían que Japón se había hecho a sí mismo construyendo una sociedad autosuficiente.

Cuando llegó Tomatsu a Okinawa, provisto de un carné de identidad a modo de salvoconducto suministrado por la publicación *Asahi Camera*, el impacto fue considerable al constatar el abrumador despliegue de tropas estadounidenses. Sin embargo esa no sería la única razón por la que decidió regresar en muchas ocasiones y llegar incluso a vivir en Naha y en otra de las islas Ryukyu, Miyako. ¿Qué le atrajo de un lugar que había padecido una de las batallas más sangrientas de la Segunda Guerra Mundial (abril-junio de 1945) con un cuarto de millón de víctimas civiles y militares? Sin duda, el deseo de conocer en profundidad las bases americanas fue un motivo relevante. Tomatsu había visitado ya otras instalaciones militares en Japón, y de Okinawa se decía que, debido al asfixiante control que se ejercía sobre ella, parecía encontrarse dentro de la propia base militar. Es entendible entonces que la inquietante y fantasmal presencia de los aviones surcando el cielo fuese uno de los principales leitmotivs captados por su cámara. También lo fue la vida cotidiana de los soldados y el circuito de bares y prostíbulos que frecuentaban. Hojear el fotolibro *Okinawa* (1969), que concibió con la intención de condensar sus primeras experiencias isleñas, ofrece una perspectiva electrizante y a la vez incómoda. Seis años más tarde, en 1975, se publicaría *El lápiz del sol*. El resultado es totalmente distinto. La huella de Yanagita parece flotar en este bello libro en blanco y negro y color en el que la vida parece sonreír a los individuos que pueblan sus páginas. En él, además, la naturaleza lo inunda todo, el mar desde luego pero también el campo y los animales. Y sobre todo los ritos y objetos de unas culturas ancestrales, con una especificidad que las hacía tanto diferentes del norte. En esta publicación apenas si se nota el influjo occidental, no es muy visible en las formas de vida tranquilas y sosegadas. Okinawa había mantenido sus cultos animistas peculiares, los de los nativos *kami* o dioses y espíritus venerados en las crónicas japonesas más antiguas. Mientras que la mayor parte de Japón estaba inmersa en el budismo que empezó en el siglo VI antes de nuestra era, Okinawa apenas acusó esa expansión.

Tomatsu observa las tareas cotidianas, el trabajo de acarrear hierba o cañas, la siesta de un joven, el paseo de un anciano (cats. 116, 130). *El lápiz del sol* es un libro que ofrece tiempo y quietud como la de una nube en el cielo sobre el mar en

Hateruma (cat. 115). Una de las escasas alusiones a la guerra la depara la foto de una anciana en su casa de Iriomote. A su espalda se ve el relicario dedicado a su hijo muerto en combate. La mujer parece aturdida, como si estuviera viviendo otro tiempo, con la mirada ensimismada (cat. 122).

En esta publicación se reúnen fotografías de Okinawa pero también de países como Filipinas, Tailandia, Vietnam del Sur e Indonesia. Lo que muestran sus imágenes es la rutina de la vida cotidiana, los mercadillos de frutas, los paisajes anegados por el sol, el cromatismo intenso; lugares e individuos que parecen exentos de influencias extranjeras (cats. 125, 126, 133). La guerra parece quedar muy lejos.

En pos de las raíces de Japón

En su periplo por su país, Tomatsu pudo comprobar las huellas de la ocupación estadounidense. Pero su errancia por el archipiélago nipón le indujo también a prestar atención a tipos de vida que han ido perdiéndose a medida que la uniformización se ha impuesto en la sociedad de consumo que emerge de la Segunda Guerra Mundial y que toma como paradigma casi exclusivo la producción comercial y cultural de la primera potencia mundial.

Así, en la serie *Chindon* (1961) vemos cómo Tomatsu posa su mirada en los *chindonyasan*, es decir, en actores y músicos sin recursos, gente humilde que se vestía con trajes típicos de personajes del periodo Edo (1603-1868) y que usaban diferentes instrumentos musicales como el gong, el saxofón y el clarinete para atraer la atención (cats. 135-137). Estos juglares ofrecían sus servicios para anunciar tiendas nuevas y desfilaban por las calles. Se puede decir que prácticamente han desaparecido en el Japón de hoy, aunque en la entrada de muchos comercios, por ejemplo en Osaka, es habitual ver a dependientes anunciar a voz en grito todo tipo de artículos.

Tomatsu nos ofrece una panoplia de imágenes que gira sobre unos individuos que rezuman melancolía, con sus rostros ausentes o ensimismados, como anclados en otro tiempo.

Años después siguió explorando las raíces del Japón tradicional en la serie *Kioto*. Realizada exclusivamente en color en la primera mitad de la década de 1980, la mirada del fotógrafo nos conduce a un escenario que hasta ese momento apenas si había asomado en su producción artística. Las imágenes captadas se llenan de hombres y mujeres ataviados con vistosos vestidos tradicionales. Suelen aparecer en distintas estancias de un templo, un santuario o en un festival religioso, preparados para la oración o absortos en sus pensamientos (cats. 140-150). Fascinan el intenso colorido de sus ropajes y las máscaras que cubren sus rostros. Casi siempre esos cuerpos son representados de espaldas, con la

cabeza gacha o la mirada de soslayo que se sale de plano, como manteniendo un recato significativo.

Estamos muy lejos de los aviones que atraviesan el cielo junto a los campamentos estadounidenses. Sin embargo cabe decir que el anhelo por retratar, y de ese modo preservar, aspectos esenciales de su propia cultura no emerge por vez primera en los años 1980; ya en la década anterior había captado una de las manifestaciones más celebradas del teatro japonés, el kabuki, una forma de entretenimiento de gran solera de las clases populares (cats. 140, 141). También debe subrayarse que el descubrimiento en Okinawa va parejo a su curiosidad por reflejar los numerosos ritos y ceremonias de culturas ancestrales que se mantenían incólumes al tiempo y a la implantación de los hábitos occidentales.

Belleza y naturaleza

Gran parte de la obra de Tomatsu se focaliza en torno a la experiencia humana: la de los supervivientes de los bombardeos, la de los individuos que vivieron al calor de los campos militares, la de quienes buscaban en la sexualidad un respiro ante la tensión de un país marcado por el descontento. Asimismo, y mientras recorría Japón, supo ver en el paisaje un contrapeso a tantas imágenes duras y desasosegantes. Así, a principios de los años 1980 inicia una serie titulada *Cerezos en flor* (cats. 159-164). Este árbol en su esplendor es el protagonista absoluto. La floración de los cerezos en abril es un verdadero espectáculo, tal es su belleza. Al parecer, el momento clave es cuando el cerezo solo está en un setenta u ochenta por ciento de su florescencia cubierto por la escarcha de la mañana. Así fue como trató de inmortalizarlo Tomatsu. Lo vemos en primeros planos con sus corimbos rosáceos o en tomas más alejadas de color blanquinoso o grisáceo.

Sin embargo, cualquier conocedor de la cultura nipona sabe que el cerezo no es un simple árbol: la ideología militarista se había adueñado de él. Durante el régimen autoritario anterior a la guerra la del cerezo era la flor nacional que simbolizaba el fervor patrio. Aparecía incluso en los botones de latón de los uniformes de los estudiantes. Estaba presente, además, en poemas y canciones que afirmaban cuán hermoso sería morir en la batalla para renacer como un cerezo que volvía a caer y a florecer en cada primavera. Con 50 años y tras haber presenciado experiencias vitales y políticas agitadas, Tomatsu buscó en los cerezos un bálsamo. Un tiempo después, y tras sufrir un ataque de corazón en 1986 por el que estuvo a punto de morir, Tomatsu se fue a vivir a la península de Boso, en la prefectura de Chiba. Allí buscó paz y sosiego dando largos paseos por la playa. Decidió entonces empezar a fotografiar las dunas de la costa este, donde las corrientes de Japón pasan rozando

la orilla. Su intención era atrapar las texturas de la arena, que, ricas en hierro, le dan un tono negro, casi metálico. Infelizmente entre la arena aparecían también restos de basura (cats. 151-153).

En *Interfase*²⁸, en cambio, muestra los numerosos organismos microscópicos –algas, esporas, etc.– que halló. De estos le llamó la atención su dureza y capacidad de adaptación a las adversas condiciones ambientales. Este descubrimiento no es sorprendente *per se* sino más bien una continuidad de su interés por la naturaleza, pues ya en 1966 había hecho fotografías de plancton como si de alguna forma tratara de estudiar el origen de la vida (cats. 155, 156).

A lo largo de los años 1990 siguió explorando la diversidad biológica, en este caso en la serie *Hongo dorado*, donde, a modo de naturalezas muertas, posa su ojo sobre hojas marchitas o frutos de colores otoñales (cats. 157, 158). Esta serie dimana de la experiencia que tuvo el propio Tomatsu tras haber probado en Bali algún hongo que le produjo alucinaciones.

En la proximidad del mar, una realidad física²⁹ que envuelve a Japón y que le entusiasmaba, Tomatsu trabajaba a diferentes horas del día con el objetivo de percibir matices y cambios como las texturas que parecen orgánicas del fango en *Mar de lodo, la respiración de la tierra* (cat. 165). Probablemente, como afirma Atsuyuki Nakahara³⁰, veía en esos lodos acuosos una fuerza vital que alimenta la vida de muchas criaturas marinas.

Japón moderno

Un país devastado por la guerra necesita reconstruirse. Eso parece incuestionable, lo que no lo es tanto es que parte de la reconstrucción favorezca el hacinamiento en las ciudades y el empobrecimiento de la vida rural.

Desde el principio Tomatsu mostró interés por captar aquellos lugares que denotaban cambio en el paisaje, entre los que estaban sin duda los espacios de trabajo como las minas, los talleres de cerámica y también los complejos petroquímicos.

La arquitectura y la vida urbana, a medida que el país crecía y se producía lo que se vino a llamar «milagro japonés», servían de símbolos de la recobrada pujanza económica y de la fe, casi ciega, en la modernidad, es decir, en el progreso técnico. La mirada que nos ofrece Tomatsu es más bien escéptica, incluso crítica. Se deduce de aquellas tomas, a menudo sombrías, de espacios tan desoladores como la mina de Tochigi (cat. 172) o tan inquietantes como la cabecera de drenaje de la contaminación del mismo lugar con sus formas orgánicas alargadas (cat. 173).

Japón cambió a lo largo de las décadas y la plasmación de dicha transformación se palpa claramente en los numerosos edificios y rascacielos de estética vanguardista que se construyeron por todo el archipiélago. La clase política utilizó celebraciones como las Olimpiadas de Tokio en 1964 como reclamo de un país que se quería imparable. Tomatsu en cambio se detiene en otra cara de la realidad: la contaminación del suelo o las aguas, el humo que emerge de los complejos petroquímicos, el apretado cableado de la estructura de un edificio (cats. 167, 169-173). Su ojo voraz busca elementos extraños, inusitados, como la mancha roja que ha salpicado el cristal en *Exposición Universal de Japón* (cat. 180). No hay glorificación de la supuesta hazaña organizativa de la muestra sino más bien irreverencia.

Más allá de la fría arquitectura de la ciudad vista a menudo en contrapicado (cats. 175, 177), cuando son representadas las personas parecen comprimidas en un estadio (cat. 166) o caminan como fantasmas sin individualidad bajando escaleras en el tráfico de la ciudad (cat. 179).

A modo de conclusión de la amplia trayectoria de Tomatsu se pueden retener muchas características: el sello testimonial sobre los desastres que la guerra ocasionó en Japón, la ardua vida en la posguerra, las revueltas de los estudiantes, el descubrimiento de la especificidad cultural de Okinawa, etc. Pero sin duda una de sus principales marcas estéticas radica en haber mirado atentamente la realidad social de su país, al tiempo que tejía un lenguaje vanguardista en el que la extrañeza en la imagen es el hilo vertebrador.

Notas

1. La exigencia del comodoro Matthew C. Perry, apostado con sus barcos de guerra en la bahía de Edo en 1853, tuvo un efecto cuando menos intimidatorio en la apertura de Japón, que finalmente rompió su aislamiento feudal.
2. Karen M. Fraser, *Photography and Japan*, Reaktion Books, Londres, 2011, p. 39.
3. Véase John W. Dower, *War Without Mercy: Race and Power in the Pacific War*, Pantheon, Nueva York, 1986.
4. El primer budismo se originó en India en el siglo VI antes de nuestra era.
5. Esa imagen la suministró el US Army Signal Corps y fue tomada el 27 de septiembre de 1945 en Tokio.
6. Después de terminada la Segunda Guerra Mundial el inicio de otra guerra, la de Corea, aportó un crecimiento económico inesperado debido a las demandas del sector militar estadounidense establecido en Japón.
7. Véase Leo Rubinfien, «Shomei Tomatsu: The Skin of the Nation» en el catálogo *Shomei Tomatsu: Skin of the Nation*, San Francisco Museum of Modern Art y Yale University Press, San Francisco y New Haven, 2004, p. 14.
8. Shomei Tomatsu, «Senryo (Occupation)» en *Chewing Gum and Chocolate. Photographs by Shomei Tomatsu*, Leo Rubinfien y John Junkerman (eds.), Aperture, Nueva York, 2014, p. 195.

9. En la literatura sobre Tomatsu es frecuente esta clase de lecturas y analogías. Véase Sean O'Hagan, «Shomei Tomatsu: The Man Who Changed Japanese Photography For Ever», *The Guardian*, 6 de septiembre de 2010.
10. Atsuyuki Nakahara, «Tomatsu Shomei: Fifty Years of Innovation» en *Traces: 50 Years of Tomatsu's Works*, Tokyo Metropolitan Museum of Photography / Asahi Shinbunsha, Tokio, 1999, p. 188.
11. Hiromi Kojima, «Shomei Tomatsu: The Boundless Interface» en *Nagasaki*, Akio Nagasawa Publishing, Tokio, 2016, p. 50.
12. Sobre esta polémica, véase Sandra S. Phillips, «Currents in Photography in Postwar Japan» en *Shomei Tomatsu: Skin of the Nation*, op. cit., p. 53.
13. El viaje a Afganistán dio como fruto el fotolibro *Saramu areikomû* [Salam aleikum] (1968), que volvería a publicarse como *Kingdom of Mud* (1978).
14. Al respecto, véase en este catálogo el texto de Ryuichi Kaneko, «Shomei Tomatsu: el organizador de fotografías» (pp. 22-29).
15. *Provoke. Entre contestation et performance. La photographie au Japon 1960-1975*, exposición en Le Bal, París, septiembre-diciembre de 2016.
16. Citado por A. Nakahara, «Tomatsu Shomei: Fifty Years of Innovation», op. cit., p. 190.
17. *Ibidem*.
18. Citado por L. Rubinfien en «Shomei Tomatsu: The Skin of the Nation», op. cit., p. 21.
19. Véase *Asahi Camera*, enero de 1960, Asahi Shimbun, p. 83.
20. J. W. Dower, «Contested Ground: Shomei Tomatsu and the Search for Identity in Postwar Japan», en *Shomei Tomatsu: Skin of the Nation*, op. cit., p. 60.
21. Esta es la tesis que sostiene J. W. Dower, *ibidem*, p. 67.
22. Lo afirma el propio Tomatsu en su texto de 1967 «Senryo (Occupation)». Además, citando fuentes oficiales, aporta la espeluznante cifra de 330 violaciones diarias. Texto reproducido después en *Chewing Gum and Chocolate*, op. cit., p. 195.
23. Sobre esta ciudad martirizada son particularmente relevantes los relatos de un *hibakusha*. Véase Toyofumi Ogura, *Cartas desde el fin del mundo. Por un superviviente de Hiroshima*, trad. Laura Cores, Ediciones de Pasado & Presente, Barcelona, 2012.
24. Es sabido el interés de las autoridades estadounidenses por conocer con detalle los efectos de los bombardeos y la consiguiente resistencia del acero y la piedra.
25. Un hito en el proceso de recuperación del pasado tuvo lugar en 1955 con la inauguración del Hiroshima Peace Memorial Museum, que puso los cimientos para que el trabajo de memoria se normalizara. En este museo se critica también el militarismo japonés. Sobre las políticas de memoria, véase Enzo Traverso, *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, trad. Almudena González de Cuenca, Marcial Pons, Madrid, 2007.
26. Bruno Latour, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, La Découverte, París, 1999 [edic. en castellano: *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias*, trad. Enric Puig Punyet, RBA Editores, Barcelona, 2013].
27. Koji Taki, «Traces of traces» en *Traces: 50 Years of Tomatsu's Works*, op. cit., p. 181.
28. Sobre el concepto *interfase* véase en este catálogo el texto de Hiromi Kojima, «Entre la tierra y el mar» (p. 30).
29. La lectura de *The Sea Around Us* [El mar que nos rodea] (1977) de Rachel Carson resultó enormemente inspiradora en relación a la importancia y el valor de los océanos.
30. Véase A. Nakahara, «Tomatsu Shomei: Fifty Years of Innovation» en *Traces*, op. cit., p. 195.

Los textos del catálogo han sido compuestos con la tipografía Neuzeit Grotesk

Se ha impreso sobre papeles xxx y las imágenes han sido compuestas xxxx

Se terminó de imprimir en xxxx