



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La fotografía en Japón durante la era Heisei (1989-2019)

Una mirada socioantropológica

Pablo Martín Figueroa

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

La fotografía en Japón durante la era Heisei (1989-2019)

Una mirada socioantropológica

Tesis doctoral presentada por:

Pablo Martín Figueroa



Directora:

Dra. M^a Dolores Tapias Gil

Programa de Doctorado

Estudios Avanzados en Producciones Artísticas

Línea de Investigación en Imagen y Diseño

Departamento de Artes Visuales y Diseño

Facultad de Bellas Artes, Barcelona

2020



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Agradecimientos

Este trabajo fue posible gracias a la ayuda de un número de personas. En primer lugar quiero manifestar mi gratitud a M^a Dolores Tapias Gil, Profesora Decana de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y directora de esta tesis. Su experiencia, visión, y aliento hicieron que la investigación fuera tomando forma. Estoy agradecido por la libertad que me dio para trabajar mientras que estuvo siempre presente cuando necesité de ella. En Japón me hallo en deuda con Tomoki Imai, Takashi Yasumura, Yurie Nagashima, Kimi Himeno, Maki Tanahashi, Kawori Inbe, Soichiro Koriyama, Toshiya Watanabe, Shimpei Takeda, Takahiro Ito, Michiko Kasahara, Harumi Niwa, y Shino Kuraishi, quienes generosamente compartieron fotolibros, catálogos, y su conocimiento íntimo de la fotografía japonesa durante charlas y entrevistas. Las bibliotecas del Tokyo Photographic Museum, National Diet Library, y Waseda University me proveyeron de acceso a importantes materiales de consulta. El crítico e historiador Manabu Torihara fue especialmente gentil; los materiales digitalizados que él me facilitó hubieran sido difíciles de conseguir de otra forma. Yuta Nakajima estuvo a cargo del diseño gráfico de la tesis.

Durante una estancia de investigación en Columbia University tuve oportunidad de conversar sobre mi proyecto doctoral con la Prof. Marylin Ivy del Dpto. de Antropología y con el Prof. John Reynolds del Dpto. de Historia del Arte. Sus consejos y observaciones han sido muy valiosos. El acceso a las bibliotecas de Columbia, los museos y galerías de Nueva York, así como los eventos del Weatherhead East Asian Institute relacionados con la cultura japonesa, contribuyeron a enriquecer la investigación. Agradezco también a Maggie Mustard y Carrie Cushman por haber compartido sus tesis doctorales. Finalmente, quisiera agradecer a Noriko Hayashi por las innumerables discusiones sobre el mundo de la fotografía en Japón. Sin su apoyo, este estudio no hubiera podido realizarse.

Nota al lector

Las transcripción de palabras del japonés al español sigue las convenciones del sistema Hepburn. Cuando se menciona un periodo del Japón por primera vez, se indica su duración equivalente en el calendario occidental. En japonés, los nombres personales se utilizan indicando primero el apellido y luego el nombre de pila; aquí hemos optado por el orden inverso ya que es más simple de recordar para los hispanohablantes. Además, hay muchos artistas japoneses que son conocidos internacionalmente mediante la utilización de su nombre de pila seguido del apellido. Para agilizar la lectura, hemos traducido al español las citas que provienen del inglés y del japonés. Nos ha parecido práctico incluir en cada capítulo una lista de las referencias utilizadas, que luego aparecen unificadas al final de la monografía. Se han referenciado los títulos de obras en idioma japonés junto con su correspondiente romanización y traducción al español.

Lista de periodos japoneses desde el siglo XVII en adelante

Edo, también conocido como periodo Tokugawa (1603-1868)

Meiji (1868-1912)

Taishō (1912-1926)

Shōwa (1926-1989)

Heisei (1989-2019)

Reiwa (2019-actualidad)

Resumen

La presente tesis analiza la fotografía en el Japón durante la era Heisei (1989-2019) desde una perspectiva socioantropológica, y cartografía de manera crítica discusiones sobre memoria, género, espacio, individuo, y catástrofes, en el panorama político y cultural más amplio. Entre las diversas estrategias visuales adoptadas por los fotógrafos, resalta la representación de espacios donde no aparecen personas, reflejo de la alienación social que permea al periodo Heisei. Muy diferente es el camino recorrido por la mujeres fotógrafas agrupadas en *onanoko shashin* o *girly photo* quienes, a pesar de la mirada infantilizadora del entorno machista, recuperan su agencia en la representación del cuerpo, la intimidad, y la vida cotidiana. La alienación arriba mencionada se percibe también en las fotografías del paisaje urbano postmetrópolis, los collages de la metrópolis dislocada, y las viviendas donde mueren personas en total soledad. Mediante los conceptos de hiperespacio, fragmentación, y dislocación, esta monografía reflexiona sobre la atomización de las relaciones humanas en el marco del capitalismo tardío. El descentramiento psíquico del sujeto cuestiona los relatos de estabilidad laboral, armonía, y progreso. Precisamente, el nuevo milenio trajo aparejado un giro hacia lo contemplativo, lo poético, y la proliferación de relatos fotográficos personales que cuestionan el mito de homogeneidad nacional. Los “mundos personales” pueden ser leídos como registros que trascienden lo local para abarcar temas universales, sean en relación a lo cotidiano, la espiritualidad, o la cultura. La tesis concluye con un análisis de las representaciones fotográficas de 3.11, el triple desastre de terremoto, tsunami, y catástrofe nuclear en Fukushima, donde emergen tropos de nostalgia, subversión, y lo sublime. Si bien los escenarios post-desastre suelen ser terrenos propicios para la renegociación de agendas políticas, la catástrofe de Fukushima no generó cambios que contribuyeran a fortalecer la participación ciudadana, la transparencia, y la democracia en el Japón actual.

Palabras clave: Heisei, antropología, sociología, fotografía, memoria, feminismo, postmetrópolis, mundos personales, Fukushima

Tabla de Contenidos

Introducción	1
1. Consideraciones generales	1
2. Estado del arte	4
3. Objetivos	9
4. Estructura de la tesis y metodología	10
Capítulo 1. Memoria, historicidad, y alienación en fotografía de la era Heisei	15
1.1. Introducción	15
1.2. Construcciones de la memoria fotográfica Heisei	24
1.3. Heisei a través de la mirada de Masataka Nakano, Kyoichi Tsuzuki, Masafumi Sanai, Takashi Yasumura, y Tomoki Imai	33
1.3.1. <i>Tokyo Nobody</i> , Masataka Nakano	34
1.3.2. <i>Tokyo Style</i> , Kyoichi Tsuzuki	38
1.3.3. <i>Ikiteiru</i> , Masafumi Sanai	43
1.3.4. <i>Domestic Scandals</i> , Takashi Yasumura	46
1.3.5. <i>Mahiru</i> , Tomoki Imai	52
1.4. Conclusión	56
1.5. Referencias	57
Capítulo 2. La mujer y la fotografía durante la era Heisei: agenciamientos, rizomas, y una mirada antropológica del “mientras tanto”	61
2.1. Introducción	61
2.2. El surgimiento de <i>onanoko</i> shashin: Yurie Nagashima, Hiromix, Mika Ninagawa ...	71
2.3. Explicaciones sobre <i>onanoko shashin</i>	88
2.4. Los feminismos en Japón y en el mundo	94
2.4.1. Comienzos de la consciencia feminista en el Japón moderno	98
2.4.2. Feminismo (s) japoneses	99
2.5. Agenciamientos y rizomas: una mirada del “mientras tanto”	104
2.6. Conclusión	107
2.7. Referencias	110

Capítulo 3. Representaciones fotográficas postmodernas en el hiperespacio	
Heisei: dislocación, fragmentación, aislamiento	115
3.1. Introducción	115
3.2. Tokio, la postmetrópolis dislocada	122
3.2.1. <i>Tokyo Suburbia</i> , Takashi Homma	128
3.2.2. <i>Diorama Map Tokyo</i> , Sohei Nishino	131
3.3. <i>Apartments in Tokyo</i> , Soichiro Koriyama	135
3.4. Conclusión	142
3.5. Referencias	145
Capítulo 4. “Mundos personales”: pequeñas realidades y diversificación en la expresión individual	150
4.1. Introducción	149
4.1.1 El fenómeno postfotográfico como espacio discursivo	150
4.1.2. Mundos personales	154
4.2. Hanayo	161
4.3. Rinko Kawauchi	164
4.4. Rika Noguchi, Ryo Hamada, Mikiko Hara	176
4.5. Conclusión	183
4.6. Referencias	184
Capítulo 5. La catástrofe de Fukushima: respuestas desde la fotografía al triple desastre de 2011	192
5.1. Introducción	193
5.2. Selección de fotografías	198
5.3. Arte fotográfico del desastre de Fukushima: discursos de subversión y nostalgia	201
5.3.1. <i>18 Months y Thereafter</i> , Toshiya Watanabe	202
5.3.2. <i>Semicircle Law</i> , Tomoki Imai	206
5.4. <i>Trace</i> , Shimpei Takeda	210

5.5. La importancia de la fotografía vernácula	217
5.6. Dislocación del tiempo	220
5.6.1. Naoya Hatakeyama	220
5.6.2. Kikuji Kawada	228
5.6.3. Daisuke Yokota	229
5.7. Conclusión	230
5.8. Referencias	233
Conclusiones finales	240
Lista de referencias	248
Lista de imágenes	270
Anexo I. Lista de entrevistas	272
Anexo II. Actividades durante el trabajo de campo	273
1. Observaciones en muestras, festivales, talleres	273
2. Asistencia a charlas y conferencias académicas	274
3. Visitas a museos	275
4. Presentación académica	275





























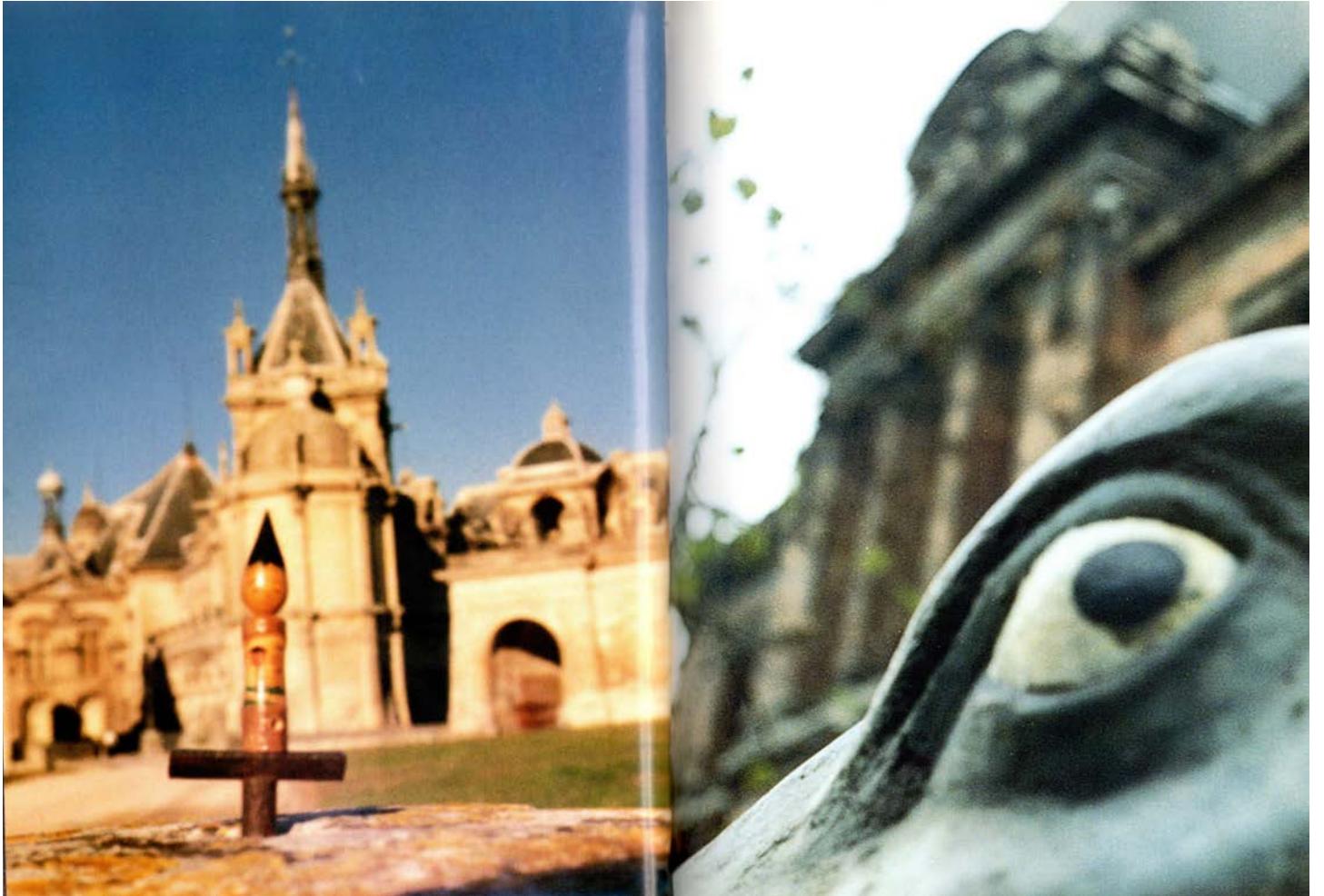








BEFORE THE PARTY - 1995







Introducción

1. Consideraciones generales

La presente tesis analiza la fotografía en el Japón durante la era Heisei (1989-2019) desde una perspectiva socioantropológica. El periodo Heisei se caracteriza por una constelación de conflictos socioculturales, políticos, y económicos, y los capítulos que siguen cartografían de manera crítica la compleja relación entre fotografía y sociedad en el entorno japonés.

La actividad fotográfica en Japón ha estado en constante flujo a través de sus 170 años de historia. Las últimas tres décadas han funcionado como un acelerador del tiempo, donde los fenómenos fotográficos están íntimamente atravesados por la expansión global de las tecnologías digitales, los ritmos del neoliberalismo, y los designios de rentabilidad económica impuestos por éste¹. Si bien la tesis aquí presentada llega hasta 2019, la última etapa de la investigación doctoral se desarrolla durante la crisis del coronavirus que, de un brote inicial de casos de neumonía en China, pasaría a convertirse dos meses más tarde en una pandemia global². El impacto de la pandemia sobre el trabajo de campo se manifiesta en el cierre de acceso a bibliotecas, cancelaciones de reuniones, eventos, y muestras fotográficas, así como también en la dificultad de realizar entrevistas personales debido a las recomendaciones de distancia miento social³. Pero como la parte más importante de la recolección de datos y

1 En 2018 como parte del trabajo de campo asistí a *Kyotographie*, un festival anual de fotografía que revela la conflictiva relación de ésta con la lógica del neoliberalismo. El apoyo comercial a *Kyotographie* transluce el interés de compañías multinacionales en aparecer como mecenas del arte. Entre los múltiples patrocinadores se encontraban BMW (patrocinador principal), Fujifilm, Chanel, Ruinart, NTT, EPSON, ANA, Isetan, Pierre Herme, Sony, Hyatt, y The North Face. Además de éstos, había no menos de 80 socios de medios, junto con otras tantas organizaciones gubernamentales. Ver <https://www.kyotographie.jp/>

2 OMS, 11 de marzo de 2020 Ver <https://www.who.int/dg/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media-briefing-on-covid-19---11-march-2020>

3 Investigar en el marco de una pandemia requiere el uso de estrategias adaptativas. Ver por ejemplo “*Doing Fieldwork in a Pandemic*”. Documento disponible en <https://nwssdtpacuk.files.wordpress.com/2020/04/doing-fieldwork-in-a-pandemic2-google-docs.pdf>

entrevistas ya había sido completada cuando se precipitó la crisis del COVID-19, el estado de emergencia no perjudicó de manera considerable el curso de la investigación. Más significativo, sin embargo, es el efecto catalizador de la pandemia en la actividad fotográfica del Japón.

La abrupta llegada del COVID-19 asesta un golpe letal a galerías, publicaciones especializadas en fotografía, y otras actividades que ya venían debilitadas desde antes. En 2017 la galería *Konica Minolta Plaza* cerró sus puertas luego de 63 años de existencia. Más recientemente, y a razón del coronavirus, las galerías *Ginza Nikon Salon* en Ginza y *Nikon Plaza Osaka* en Osaka anunciaron el cese de sus actividades y/o reestructuraciones profundas. La veterana publicación de fotografía *Asahi Camera* se despide con su último número en julio de 2020, luego de 94 años de circulación que dejan una marcada impronta en el imaginario fotográfico japonés. En su apogeo alrededor de 1937, la revista tenía una tirada de 100.000 ejemplares mensuales; al momento de su cierre apenas ronda los 20.000 (Tori-hara 2020). Varias figuras legendarias, incluyendo a artistas reconocidos internacionalmente como Nobuyoshi Araki y Daidō Moriyama, se lamentan del cierre de *Asahi Camera*, publicación que contribuyó a la carrera profesional de ambos. De modo similar, la revista japonesa de fotografía *Cameraman* desaparece en mayo de 2020.

Estos cambios hablan de varias cuestiones. En primer lugar, el margen de ganancias no cumple con las expectativas de la empresa: para los responsables de *Asahi Camera*, los números simplemente no cierran. Ante esto, el fotógrafo Koichi Akagi escribe que “aunque la revista tenga historia y desempeñe un importante rol en la contribución a la cultura fotográfica, si da pérdida, desde la perspectiva de la administración no vale la pena” (Akagi, 2020, p.114). Implícitamente, Hiroshi Katsumata, director general de la Asociación de Sociedades Fotográficas del Japón (llamada en japonés *Zen Nihon Shashin Renmei*) está

diciendo lo mismo cuando explica que se ven forzados a abandonar la publicación de *Asahi Camera* porque las actividades que usualmente realizan (concursos, reuniones, sesiones fotográficas) no pueden llevarse a cabo por el coronavirus (Katsumata, 2020, p.228). La revista depende además del ingreso que proviene de la publicidad, otra área fuertemente afectada por la pandemia. Así las cosas, por más que exista un sector de lectores entusiastas, *Asahi Camera* no se sostiene. Como señala Akagi, el número de suscripciones decrece año a año, y los fotógrafos jóvenes tal vez ni siquiera conocen la revista (Akagi, 2020, p.114). Este agudo comentario es sintomático de otro problema: una creciente brecha generacional en los lenguajes fotográficos. El discurso fotográfico de la posguerra, llamado realismo fotográfico, estaba dominado por un puñado de influyentes fotógrafos tales como Ihei Kimura y Ken Domon; actualmente, nos encontramos con una pluralidad de discursos, estilos, e intereses, influenciados por curadores, museos, críticos, editores, y fotógrafos. Los múltiples subgéneros fotográficos (por denominarlos de algún modo, si bien la categoría de género fotográfico es siempre inestable) siguen fragmentándose en núcleos cada vez más especializados. Las generaciones de artistas jóvenes son nativos de lo digital. Muchos de ellos no imprimen fotografías y lo mismo puede decirse de los usuarios comunes. El soporte papel ha sido ampliamente reemplazado por la visualización de imágenes en la pantalla del ordenador y otros dispositivos electrónicos (Larsen & Sandbye, 2014, pp. xv-xvi)⁴. Esta tendencia hacia lo digital también se constata en Japón desde inicios de los años 2000. Sin embargo, las discusiones aquí presentadas transitan mayoritariamente por los itinerarios de la fotografía artística. Los fotógrafos de la era Heisei (si bien progresivamente adoptan las

4 Larsen y Sandbye (2014) señalan que las fotografías instantáneas análogas han muerto mientras que la fotografía digital se ha vuelto lugar común; casi sin usuarios de cámaras tradicionales, Kodak se fue a la quiebra en 2012. La tecnología digital ha transformado la manera en que las imágenes son producidas, circuladas, y comunicadas, especialmente a través de los teléfonos móviles y las redes sociales. Para los autores, esto no significa el fin de la fotografía sino más bien un momento revolucionario en la historia de la misma, donde la convergencia de tecnologías y nuevas prácticas sociales cambiarán profundamente nuestra concepción de la actividad (Larsen & Sandbye, 2014, pp. xv-xxii).

redes sociales como herramienta de publicidad) mantuvieron el fotolibro y las exhibiciones en museos y galerías como vehículos principales de su trabajo.

2. Estado del arte

La fotografía en el Japón durante la era Heisei no ha sido aún objeto de investigaciones que examinen desde una mirada socioantropológica los significados de las obras en sus contextos sociopolíticos más amplios. Existen desde luego obras de referencia tales como *A Century of Japanese Photography* de John Dower (1980), *Modern Photography in Japan, 1915-1940* de Ryuichi Kaneko (2001), *The History of Japanese Photography* de Anne Tucker (2003), *Reflecting Truth: Japanese Photography in the Nineteenth Century* de Nicole Rousmaniere (2005), *Photography in Japan 1853-1912* de Terry Bennett (2006), *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s* de Ivan Vartanian (2009), *The Japanese Photobook, 1912-1990* de Manfred Heiting (2017), y *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography Since 1945* de Lena Fritsch (2018).

Karen Fraser publicó en 2011 *Photography and Japan*, libro que hace un recorrido panorámico de la fotografía japonesa desde sus inicios hasta los años 1990. El estudio está organizado en tres ejes temáticos: representación e identidad, visiones de la guerra, y descripciones de la ciudad. La autora señala que la interpretación de la producción artística a través del lente de la nacionalidad es una proposición tramposa y que esto es particularmente cierto cuando hablamos de fotografía japonesa. Según Fraser, los estudios de la cultura japonesa a menudo se alimentan de suposiciones estereotípicas y esencialistas. Por ejemplo, uno de los típicos mitos mantiene que los japoneses tienen una conexión “innata” con la naturaleza que se manifiesta en la cultura visual. Otra visión orientalista postula que el arte japonés está imbuido de una espiritualidad mística que refleja las tradiciones del budismo

zen. Cuando los artistas japoneses hacen muestras fuera de su país, la crítica frecuentemente se aferra de la nacionalidad como un elemento distintivo, y utiliza uno o ambos de los estereotipos mencionados arriba para sugerir que revelan una “japonesidad” inherente. Por su parte, un sector de los comentaristas japoneses también reproduce modelos (ficticios) de japonesidad. Fraser enfatiza que tales aproximaciones son esencialistas y demasiado simplistas para interpretar cualquier forma artística, pero son particularmente complicadas por el medio de la fotografía. Esto es así porque la cámara es un gran ecualizador: el equipo necesario (las cámaras, los lentes, las ampliadoras, los químicos) y los procesos utilizados han sido esencialmente los mismos más allá de la ubicación geográfica. Además, la amplia variedad de géneros y funciones de la fotografía—desde “bellas artes” a la fotografía vernácula, documental, y callejera, parecería desafiar cualquier categorización en base a líneas estéticas nacionalizadas. Fraser plantea que:

“Definir la fotografía japonesa en sí misma es problemático. Como han comentado Naoyuki Kinoshita y otros, el propio concepto de fotografía japonesa es ambivalente. ¿Se refiere solamente a fotógrafos que tienen nacionalidad japonesa? Si un artista nacido en Japón fotografía por ejemplo una escena de una calle parisina, ¿es esto aún fotografía japonesa? ¿Y qué hay acerca de los muchos fotógrafos extranjeros que han trabajado en Japón, desde Felice Beato a Nan Goldin? ¿Son sus imágenes de lugares y gente japonesa considerados fotografía japonesa? Julia Adeney Thomas ha contemplado estas preguntas en relación a uno de los fotógrafos contemporáneos más reconocidos: Hiroshi Sugimoto. Nacido en Japón, Sugimoto fue a una escuela de arte en Los Angeles a comienzos de los 1970 y desde ese entonces ha vivido en Nueva York, pasando así la mayoría de su vida adulta y carrera laboral basado en los Estados Unidos. Muchas de sus fotografías, incluyendo series muy conocidas como “Seascapes” o “Theatres” no tienen una conexión clara con nada japonés. Más allá de estos factores, el trabajo de Sugimoto ha sido a menudo interpretado como comunicando una perspectiva innata japonesa. Thomas señala de manera astuta que tales interpretaciones son en última instancia una forma inteligente de marketing, empacando al fotógrafo dentro de un prolijo marco cultural preconcebido que lo que hace es servir a las necesidades de una audiencia global más que analizar de manera precisa el trabajo en cuestión.” (Fraser, 2011, pp.7-8)

La tesis principal de Fraser es que es imposible definir el amplio y variado mundo de la fotografía japonesa por un conjunto específico y limitado de características nacionalistas. En otras palabras, más que intentar definir una estética japonesa distintiva, lo interesante es observar cómo fotógrafos y movimientos se van conectando con cada momento de la historia cultural.

El crítico Manabu Torihara publica en 2013 una historia de la fotografía japonesa de dos tomos. El segundo volumen⁵ abarca el periodo 1975-2013, pasando por la “era dorada” de la fotografía japonesa y llegando hasta los desafíos aparejados por la expansión de las tecnologías digitales. Esta obra es un importante material de referencia debido a su claridad conceptual y el íntimo conocimiento del autor de las circunstancias y las instituciones que permiten contextualizar la producción fotográfica en Japón.

Allegories of Time and Space: Japanese Identity in Photography and Architecture de Jonathan Reynolds propone que a pesar de los profundos cambios que la sociedad japonesa ha experimentado durante cinco décadas de posguerra, ciertas estrategias en artes visuales han sido efectivas a la hora de articular y dar forma a la identidad cultural (Reynolds, 2015: loc. 75). Los estudios de caso analizados en este libro ilustran la necesidad de los artistas de establecer una distancia temporal y geográfica de su entorno inmediato con el objetivo de obtener una perspectiva de los rápidos cambios del Japón. Algunos intentaron recuperar una supuesta autenticidad de la cultura japonesa a través de la documentación de la vida rural. Otros se abocaron a construir una genealogía del modernismo japonés enraizándola en un pasado remoto o arcaico. Así, prácticas artísticas premodernas son leídas en clave de

5 El volumen se titula *Nihon Shashin Shi. Antei Seicho Ki Kara 3.11 Go Made*, que puede traducirse como “*Historia de la fotografía japonesa. Desde el período de desarrollo estable hasta el triple desastre de 2011*”. El “desarrollo estable” alude al crecimiento económico comprendido durante las década de 1970 y 1980. Antes de eso, Japón había pasado por el periodo de “rápido crecimiento económico” de la posguerra, entre 1950 y 1970 aproximadamente.

modernidad para dar lugar a construcciones de japonesidad en arte y arquitectura del Japón moderno.

La disertación doctoral de Thomas O’Leary, *Tokyo visions: Contemporary Japanese Photographers and the Search for a Subjective Documentary* (2009) ha sido útil como punto de partida para pensar el desarrollo de la fotografía japonesa durante el periodo de la posguerra. O’Leary argumenta que los fotógrafos en el Japón post-ocupación norteamericana respondieron a las declaraciones de objetividad que habían predominado hasta la mitad de los años 1950 mediante la afirmación del rol del individuo en la creación de la imagen. De este modo se fue gestando un tipo de expresión fotográfica que podría llamarse documental subjetivo. Para los años 1990, los fotógrafos comenzaron a responder a las afirmaciones de subjetividad y objetividad focalizando enteramente en su autorepresentación. Una cuestión fundamental que aborda el texto es cómo conceptos tales como objetividad y subjetividad han sido entendidos en la práctica de la fotografía japonesa. El estudio comienza con el innovador colectivo fotográfico *Vivo* porque éste fue el primer núcleo que comenzó a cuestionar las declaraciones de objetividad hechas por la generación previa de fotógrafos tales como Ken Domon y Yonosuke Natori. Los fotógrafos de *Vivo* intentaron producir fotografía que reconociera la presencia del fotógrafo dentro de su obra. Luego, la tesis se ocupa de los fotógrafos que crearon la revista *Provoke*, a fines de los 1960. Estos fotógrafos usaban técnicas gráficas para cuestionar el rol de la visión en la memoria, y como una manera de resaltar el aspecto subjetivo de los registros fotográficos. Así, desarrollaron un popular estilo de fotos movidas y borrosas, conocido en japonés como *are, bure, boke* (tosco, movido, fuera de foco). A principios de los años 70, otro cambio tuvo lugar en el campo de la fotografía. Nobuyoshi Araki y Masahisa Fukase se convirtieron en estandartes de un estilo que focalizaba enteramente en el fotógrafo ya que sentían que la noción de una realidad “objetiva” y cognoscible era falsa. Sus obras, si bien no se articulan en torno al autorretrato, se basan

en fotografiar sus relaciones humanas y en expresar su propia sensibilidad. Los modelos de Araki suelen ser retratadas como objeto de las sádicas fantasías del fotógrafo. Fukase, al igual que Araki, ha tomado a su propia esposa como tema visual. Ambos fotógrafos utilizan la cámara como herramienta de exploración y expresión de sus propias personalidades. Finalmente, la tesis de O'Leary introduce una historia paralela a la visión predominantemente masculina de la historia fotográfica a través de ilustrar las contribuciones de varias fotógrafas mujeres a esta trayectoria.

Otros estudios que han contribuido a la investigación académica sobre fotografía japonesa son las tesis doctorales *Ruined Maps: The Urban Revolution in Japanese Fiction, Documentary, and Photography of the 1960s and 1970s* (Franz Prichard, 2011), *Photography as Process. A Study of the Japanese Photography Journal Provoke* (Yuko Fujii, 2012), *Atlas Novus: Kawada Kikuji's Chizu (The Map) and Postwar Japanese Photography* (Maggie Mustard, 2018), y *Temporary Ruins: Miyamoto Ryuji's Architectural Photography in Postmodern Japan* (Carrie Cushman, 2018). Cada uno de estos estudios se centra en un autor o, en el caso de Fujii, en una publicación. La tesis doctoral *Sunappu: A Genre of Japanese Photography, 1930-1980* (Yoshiaki Kai, 2012) examina los cambios en las fotografías instantáneas en la cultura visual del Japón a través de casi cincuenta años. El autor argumenta que el género de instantáneas cuenta con una especificidad propia que, si bien está relacionada con la concepción occidental de la fotografía instantánea, no es equivalente con aquella. Esta disertación analiza las relaciones entre las instantáneas y el fotoperiodismo japonés en los años 1950, las tensiones entre la fotografía japonesa de la posguerra y las influencias estilísticas norteamericanas y viceversa, las instantáneas y la vida cotidiana, y cómo la fotografía japonesa de esos años fue presentada e interpretada a través de exhibiciones fundantes en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, por ejemplo. Otra tesis doctoral que se ocupa del periodo comprendido entre la posguerra y el fin del siglo XX es *Nihon no Gendai Shashin*

no Tokusei. 20 Seiki mizengo no josei shashinka no taito (Características de la fotografía japonesa contemporánea. El auge de las fotógrafas mujeres hacia fines del siglo XX) de Anat Parnass (2012).

El conjunto de las obras arriba descritas revela sin embargo la existencia de un vacío notorio en la investigación sobre la fotografía japonesa de la era Heisei. Los trabajos o bien se centran en autores individuales, o abarcan lapsos históricos que preceden al periodo que nos ocupa, o se superponen parcialmente con este sin tomarlo en su especificidad.

3. Objetivos

El objetivo principal de esta tesis es comprender y analizar cómo los procesos socioculturales han influido a las cambiantes preocupaciones de los fotógrafos en el Japón contemporáneo. Desde una perspectiva socioantropológica, el trabajo se propone caracterizar los contextos políticos y culturales de la fotografía en Japón durante la era Heisei para poder así analizar críticamente la riqueza de expresiones fotográficas. Como objetivos secundarios nos proponemos, a) caracterizar las ideas de los actores que durante la era Heisei han hecho posible que la fotografía sea un reflejo de los cambios sociopolíticos y económicos [esto incluye la recopilación y el análisis de trabajos de fotógrafos, críticos de arte, comisarios de exposiciones, e investigadores académicos], y b) identificar y contextualizar las corrientes fotográficas que analizamos en relación a las prácticas artísticas y los desarrollos intelectuales del Japón en el periodo Heisei. La tesis no intenta hacer una recopilación exhaustiva de todos los fotógrafos que estuvieron activos durante esta época, ni tampoco se propone catalogar corrientes o estilos. Por el contrario, seleccionamos un número acotado de artistas representativos con el fin de realizar un trabajo de análisis teórico. Este análisis nos permitirá reflexionar sobre los procesos socioantropológicos más relevantes que dan

sentido a la fotografía japonesa contemporánea. Si bien tocamos brevemente el tema en el capítulo 1, hemos decidido dejar fuera de nuestro recorte el fotoperiodismo, ya que dicha profesión requiere de los fotógrafos el uso de convenciones que resultan en trabajos menos personales. Por este motivo, la gran mayoría de las imágenes de la investigación provienen de la fotografía artística (si bien los géneros son siempre borrosos e inestables), ya que los fotógrafos artistas hacen un uso más libre del lenguaje fotográfico.

Este estudio es un aporte original en el contexto de la academia hispanohablante, donde las investigaciones sobre fotografía japonesa están enteramente aún por realizarse. No existen, hasta la fecha, tesis en otros idiomas que tomen como objeto de estudio la fotografía Heisei.

4. Estructura de la tesis y metodología

La tesis está conformada por cinco capítulos basados en la premisa de que están conceptualmente interrelacionados. Más allá de que puedan ser leídos como discusiones específicas, los distintos bloques temáticos dialogan entre sí y cada uno de ellos aumenta la comprensión de los otros. En este sentido se trata de un todo orgánico—si bien no necesariamente lineal. Puesto de otra forma, el trabajo propone múltiples caminos de entrada y salida para recorrer las discusiones vertebrales de la era Heisei. Como sugerimos más arriba, más que realizar una catalogación de autores y corrientes, lo que nos proponemos es focalizar en la discusión de un número acotado de trabajos y artistas organizados en núcleos temáticos.

Hemos utilizado la estrategia narrativa de minimizar la presencia del yo autorial pero esto no significa que estemos pensando en términos positivistas de distinciones tajantes entre sujeto y objeto. Por el contrario, las discusiones sobre la reflexividad en la escritura y el

trabajo de campo etnográfico forman parte integral en la disciplina de la antropología desde hace décadas. Hemos prestado atención al concepto de reflexividad etnográfica propuesto por Davies (2008), en donde la reflexividad asume una variedad de formas a lo largo de toda la investigación y donde los resultados escritos son afectados por el proceso de investigación mismo, su carácter dialógico, y la mirada autoreflexiva del investigador en cuanto conciencia epistemológica del encuentro etnográfico (Davies, 2008, pp. 4-7, Sluka & Robben, 2007, p. 28). Hammersley y Atkinson (1994) han definido lo etnográfico como un proceso de investigación basado en un método o conjunto de métodos (que incluyen una variedad de técnicas cualitativas, como por ejemplo entrevistas y observación participante) cuyos resultados se desprenden de la interacción con los sujetos de investigación y su mundo social. La presente tesis doctoral buscará poner en diálogo datos etnográficos con discusiones antropológicas contemporáneas, entre ellas, concepciones de sujeto, espacio, ciudad, identidad, memoria, etc., y cómo la fotografía se convierte en un sitio de lucha de articulación histórica (Pinney 2004, Morton & Edwards 2009). La investigación se posiciona desde lo multidisciplinar, y está informada por la antropología, los estudios japoneses y la teoría de la fotografía. También presta atención crítica a los aportes teóricos de la posmodernidad en fotografía ligados a las discusiones de Jameson y Harvey; el postestructuralismo francés con Barthes, Derrida, Baudrillard, y Deleuze y Guattari, entre otros. Dichos aportes han generado una multiplicidad de lecturas, interpretaciones, y discusiones no sólo en el ámbito de la fotografía sino también en el conjunto de las ciencias sociales. La presente tesis reflexionará sobre discusiones pertinentes al contexto japonés e intentará situarlas en contextos internacionales y globales.

Las variadas experiencias de vida durante dieciséis años de residencia en Japón informan este trabajo y contribuyen a una comprensión más profunda de la cultura y la sociedad japonesa. Viajé a Tokio por primera vez en 1996 con el objetivo de especializarme en aikido, un arte marcial japonés que enfatiza el camino de la armonía con el oponente. Mi relación con la

gran metrópolis data desde ese entonces. Como extranjero, me he insertado en el ámbito educativo y la investigación, pasando por los niveles medios de escuela primaria y secundaria y luego la educación superior a partir de 2011. La dificultad del idioma es sin duda uno de los motivos que disuade a los investigadores extranjeros de realizar proyectos en este país. En mi caso, pasé el nivel superior del examen de competencia para extranjeros en idioma japonés (conocido como *Japanese Language Proficiency Test JLPT Level 1*⁶) en 2007. Esto me ha permitido realizar entrevistas en japonés y acceder a materiales escritos en esa lengua, además del español y el inglés.

El trabajo de campo etnográfico es un elemento constitutivo de esta investigación doctoral. La etnografía, siguiendo a Marcus (1995) y Falzon (2008) se entiende aquí como etnografía multisituada, es decir como una forma de estudio multidisciplinario que construye sus objetos mediante la utilización de varias técnicas tales como “seguir la gente, los objetos, y las metáforas” dentro de diferentes espacios de un fenómeno cultural complejo. Una de las características distintivas de la etnografía multisituada es que sale de los espacios únicos y las situaciones locales de los diseños de investigación etnográficos convencionales para examinar la circulación de significados culturales, objetos e identidades en un espacio-tiempo difuso (Marcus, 1995, p. 96). La etnografía multisituada hace uso de un campo espacialmente disperso a través del cual el etnógrafo se mueve, corporal o conceptualmente, a través de la yuxtaposición de técnicas y datos (Falzon, 2008, p.2).

6 Alcanzar el nivel 1 del JLPT implica que, “uno puede leer escritos con complejidad lógica y / o escritos abstractos sobre una variedad de temas, como editoriales y críticas de periódicos, y comprender tanto sus estructuras como sus contenidos; uno puede leer materiales escritos con contenidos profundos sobre diversos temas y seguir sus narraciones, así como comprender la intención de los escritores de manera integral; uno es capaz de comprender materiales presentados oralmente, como conversaciones coherentes, informes de noticias y conferencias, hablados a velocidad natural en una amplia variedad de entornos, y puede seguir sus ideas y comprender sus contenidos de manera integral, detalles de los materiales presentados, como las relaciones entre las personas involucradas, las estructuras lógicas y los puntos esenciales.” A este nivel uno debe manejar al menos 2.000 *kanji* (ideogramas chinos) y un vocabulario de 10.000 palabras. Ver <https://www.jlpt.jp/e/about/levelsummary.html>

La presente tesis se apoya en el trabajo de campo llevado a cabo en Japón entre 2017 y 2020, e incluye entrevistas a fotógrafos, curadores, críticos, y académicos, así como también observaciones en exposiciones, charlas, eventos, festivales, y simposios en Tokio, Yokohama, Osaka, Kyoto, y Nagasaki ⁷. Se intentó establecer contacto con los fotógrafos cuyas obras se discuten en la investigación aunque en algunos casos esto no fue posible. Las entrevistas fueron realizadas de manera abierta, es decir, tomaron la forma de conversaciones que comenzaban con preguntas para luego indagar en distintas direcciones. En el entorno cultural japonés es preferible evitar grabar las conversaciones puesto que los sujetos tienden a preocuparse y sentirse ansiosos por cuestiones de privacidad. Así, se tomaron notas durante y después de las charlas con el objetivo de privilegiar la fluidez de las entrevistas. El idioma utilizado en la comunicación fue el japonés .

En 2018 tuve oportunidad de participar de *Photosymposium Asia 2018*, un evento de tres días llevado a cabo en Kuala Lumpur que reunió a educadores, fotógrafos y artistas de Malasia, Singapur, Taiwán y Japón, e Indonesia. El tema del simposio fue “la fotografía como medio de cambio social” y me ayudó poner en perspectiva la fotografía documental japonesa en relación a sus vecinos asiáticos. En 2019 realicé una estancia de investigación doctoral de dos meses en Columbia University, lo cual me permitió acceder a materiales nuevos (en especial tesis doctorales no publicadas), asistir a una plétora de eventos, y a tener un vibrante intercambio académico con especialistas en cultura y arte del Japón. Los museos de Nueva York también contribuyeron a llenar lagunas en mi conocimiento de arte moderno y contemporáneo.

⁷ Un acercamiento previo al campo tuvo lugar en 2014 en el marco de una investigación de la producción artística de fotógrafos japoneses en respuesta al desastre nuclear de Fukushima. El trabajo de campo incluyó entrevistas a una decena de fotógrafos artistas japoneses, activistas antinucleares, políticos, residentes de Fukushima, y múltiples observaciones en localidades afectadas por el desastre nuclear en el noreste de Japón.

Capítulo 1

Memoria, historicidad y alienación en fotografía de la era Heisei

La economía no muestra signos de mejora. Atrapada en una espiral deflacionaria, los trabajadores de mediana edad viven con miedo de quedar cesantes mientras que la gente joven tiene problemas para conseguir empleo. Más de treinta mil personas cometen suicidio cada año. (...) Nada parece capaz de enfrentarse a la lógica del capital o los eslóganes simplistas de aquellos que ejercen el control. Esta sociedad, que fuimos criados para pensar como segura, está demostrando ser inestable; la gente que creía que era feliz está irritada (...) pero ¿de dónde proviene este sentido de abatimiento? No creo que pueda ser explicado simplemente como resultado de una economía estancada. Más bien siento que es el resultado final del sistema adoptado por el Japón después de la segunda guerra mundial (...).

Michiko Kasahara, Curadora, Museo de Arte Contemporáneo de Tokio, 2004.

1.1. Introducción

La cita arriba transcrita podría haber sido formulada por un politólogo, sociólogo, o analista social. En cambio, su autora, es Michiko Kasahara, una de las curadoras de fotografía más importantes en el Japón actual. Kasahara (2004) propone que para dar sentido a la fotografía japonesa de las últimas décadas, debemos pensar en el sistema de la posguerra, y mirarlo en interrelación con el arte contemporáneo, que debería “reflexionar sobre el presente y ofrecer una premonición del futuro” (p.4). En este sentido, para entender mejor los fenómenos particulares de representación fotográfica en la era Heisei (1989-2019) es conveniente esbozar una contextualización histórico-social de la misma, comenzando por las décadas anteriores que se superponen con el período de crecimiento económico después de la segunda guerra mundial.

El estado-nación japonés de la posguerra logró objetivos extraordinarios, casi inimaginables para occidente. El crecimiento económico se dio a una velocidad inusitada; la productividad industrial se desarrolló en tándem con la creatividad en el diseño de electrodomésticos para el consumo masivo. Lejos quedaría la sociedad descrita con nostalgia en el “Elogio de la sombra”, donde el novelista Junichirō Tanizaki¹ recurría a la cultura tradicional japonesa como contraposición a una modernidad avasallante. Tokio se convirtió en una mega ciudad de corte futurista con una estética luminiscente propia. La renombrada industria automovilística japonesa se expandió progresivamente por el globo, dando lugar a que la comunidad internacional alojara a Japón en el podio de las potencias desarrolladas. Esto es notable si se tiene en cuenta que hacia 1945 Japón era un país devastado, afectado por una depresión moral que tocaba las capas más íntimas de la psiquis nipona. Hall (2002) señala que “el pueblo estaba desconcertado, emotiva e intelectualmente, tras haber sido educado en un ambiente de exagerada propaganda bélica y de valores hipernacionalistas, que se había derrumbado ante la rendición incondicional del Japón” (p.322). Con los bombardeos norteamericanos de Hiroshima y Nagasaki, la tragedia de la aniquilación masiva se acoplaría con la contaminación nuclear de la biosfera y la vida humana. Sin embargo, Japón fue capaz de realizar el “milagro” de una recuperación industrial y un desarrollo urbano a una velocidad nunca vista en un país previamente azotado por guerras. Hacia 1950, la mitad de la población vivía en el campo; en 1965 dos tercios de los japoneses se habían afincado en ciudades; para 1975 tres cuartos de la población era netamente urbana (Sasaki-Uemura, 2005, p.320). Las cifras del Banco Mundial arrojan que la población urbana en Japón rozó el 93% en 2018 (The World Bank, 2018). Ninguna otra sociedad ha pasado de la destrucción completa y

1 Ver el clásico ensayo de Junichirō Tanizaki El elogio de la sombra (1933). Escribe Tanizaki: “No tengo nada contra la adopción de las comodidades que ofrece la civilización en materia de iluminación, calefacción o tazas de retrete, pero a pesar de ello, me he preguntado por qué, siendo las cosas como son, no damos algo más de importancia a nuestras costumbres y a nuestros gustos y si sería realmente imposible adaptarnos más a ellos.” (Tanizaki, 1933, p.6).

el derrumbamiento moral a posicionarse como segunda potencia económica del mundo en menos de tres décadas.

Los historiadores han explicado el crecimiento japonés en base a tres factores: la conservación de la estructura esencial de la forma de gobierno japonesa junto con la modificación, pero no abolición, de la figura del emperador; la preservación de la disciplina social japonesa; y la transferencia de responsabilidad de la guerra a las fuerzas militares (Hall 1973, p.323). Estas condiciones iniciales dieron lugar a la cristalización de formas institucionales nuevas que durarían para los japoneses toda la vida, a la vez que la definirían. Articulando el matrimonio y el empleo, la división sexual del trabajo se convertiría en un eje central de la organización social. Las mujeres serían las administradoras de la familia y la casa, mientras que el hombre dedicaría su vida a la empresa. A diferencia de occidente donde la identidad social no siempre está determinada por el empleo, en Japón la pertenencia al grupo se convierte en el marcador identitario más fuerte de la percepción del individuo en la sociedad. La célebre antropóloga Chie Nakane escribía en 1970 “Un hombre es clasificado primariamente de acuerdo al grupo al cual pertenece (o al individuo al cual está adjunto); (...) una vez admitido al grupo es casi seguro que será capaz de subir la escalera vertical de la jerarquía interna” (Loc. 1727). El Japón de la posguerra es llamado a veces “Japan Inc.” por la corporativización de su economía y el nexo entre la reproducción social en el hogar y la matriz del trabajo que alimentaba su extraordinaria productividad. Ese nexo se ha ido erosionando a lo largo de la era Heisei, y el sentido de pertenencia a instituciones que antes eran de por vida es atravesado por contradicciones que se manifiestan en las realidades y las temporalidades de la vida cotidiana. Allison (2013) habla de una transición de “Japan Inc.” a un Japón *licuado* en términos de su ecología social en el hogar y el trabajo (p.7), donde lo que prevalece es la flexibilización laboral y la impermanencia de las relaciones sociales. Esta referencia a lo *licuado* remite también a las ideas de Zygmunt Bauman sobre una modernidad líquida. Analizando las transformaciones contemporáneas del trabajo Bauman dice:

“Se podría argumentar, por supuesto, que no hay nada particularmente nuevo en esta situación: la vida laboral ha estado llena de incertidumbre desde tiempos inmemoriales. Sin embargo, la incertidumbre actual es asombrosamente novedosa. (...), una poderosa fuerza de individualización. Divide en vez de unir (...) el concepto de interés común se vuelve cada vez más nebuloso y pierde todo valor pragmático.” (2002. Loc.2894-2900)

El conflicto provocado por el paso de una modernidad sólida a otra líquida, ostensible en el mundo occidental, es tanto más agudo en el caso japonés, ya que el desarrollo económico-social de la posguerra descansaba sobre la piedra basal de la certidumbre laboral, la previsibilidad de las relaciones interpersonales, y la unidad nacional: una certidumbre ficticia, sin duda, pero que se configuraba en narrativas de estabilidad, cohesión, cooperación, y armonía. Después de la derrota en la segunda guerra mundial, Japón reemplazó la idea de expandir el imperio² por una economía de alto crecimiento y prosperidad material en el hogar. Japón se reinventó a sí mismo—luego de haber sido re-hecho por los Estados Unidos—como un productor industrial de alta tecnología, dominante en el sector automotriz, y se convirtió en un país con poderío económico a nivel mundial. Pero como es de esperarse, la realidad de la línea de producción en las fábricas distaba de coincidir con las narrativas de armonía propulsadas por el gobierno japonés. A principios de los años 1970, el periodista Satoshi Kamata escribió un crudo recuento de la explotación sufrida en carne propia en una planta de producción de Toyota. Lo que Kamata describe en las experiencias vividas a lo largo de seis meses, mientras mantuvo empleo como operario de la fábrica, contradice las imágenes románticas del “milagro económico” y el “arte japonés de la administración empresarial”. Este relato casi etnográfico denuncia preocupantes cuestiones sobre la organización laboral en los ámbitos fabriles del Japón. Escribe Kamata:

2 En su apogeo, el imperio japonés se extendió por el sudeste asiático y ocupó partes de China continental, Corea, Hong Kong, Taiwán, Camboya, Vietnam, Laos, Tailandia, Malasia, Filipinas, Indonesia, Singapur, Myanmar, Timor del Este, Nueva Guinea, Guam, etc.

“Quise mostrar la inhumanidad de todo eso, no sólo su inhumanidad sino también la adherencia incuestionada a tal sistema. La prosperidad de una sociedad industrial moderna, ¿vale la pena semejante costo, semejante crueldad compulsiva de trabajo como robots? Si la producción de automóviles—meras máquinas—necesita de semejante sacrificio de la libertad humana, ¿qué nos dice esto acerca de la paradoja de la sociedad moderna?” (1984, p.8)

La refundación del Japón de la posguerra y su posterior industrialización están ligados a los Estados Unidos en una relación esquizofrénica signada por el procesamiento insatisfactorio de las crónicas de guerra. Las agresiones japonesas al resto de Asia, así como la dependencia geopolítica de los Estados Unidos, se convierten en conflictos sin sutura (como se discutirá más adelante en este capítulo) que guardan una relación directa con el arte japonés contemporáneo. Estos fantasmas del imperio acechan a la sociedad de consumo del Japón post-fordista (Sasaki Uemura, 2009, p.315) e impactan en la memoria social, visual, y afectiva del país.

Allison (2013) señala que el estado organizó su “sociedad empresarial” sobre la base de los tres pilares de familia, cooperación, y escuela (p.22). Esta estructura no sólo cimentó las bases del poderío económico de Japón sino que también proveyó a la clase media japonesa de seguridad laboral y la capacidad económica de consumir productos. La estructura de sociedad de la posguerra se identificaba fuertemente con un modelo familiar heteronormativo, nuclear³, donde el hombre debía ser el proveedor y la mujer la encargada de criar a los hijos (Hidaka, 2010, p.112). Para el niño nacido bajo este nuevo modelo de posguerra, los valores se orientaban al esfuerzo para sobresalir en el estudio y luego conseguir trabajo para eventualmente formar su propia familia. El nuevo ideal, llamado “mi hogar-ismo” (*mai-homushugi*) estaba conformado por el acceso a un espacio privado definido por los

3 La familia extendida, si bien sobrevivió hasta cierto punto en el campo, dio lugar a una atomización creciente en la ciudad.

electrodomésticos y la compra del automóvil (Allison, 2013, p.17). Los publicistas del Japón de los 1960s hábilmente reemplazaron los “tres tesoros imperiales”, la espada, el espejo, y las joyas, por la nevera, el lavarropas, y el televisor (Sasaki-Uemura, 2009, p.321). La población, que venía de atravesar las penurias de la guerra, comenzó a desear este nuevo ideal consumista, y para ello debía dedicar su vida a la consecución de este proyecto. La sacrificada entrega al trabajo debía ser completa. El nuevo contrato social estaba basado en el empleo de por vida y el pago de la hipoteca de la vivienda, también de por vida (típicamente se contrajeron deudas a ser pagadas durante 35 años). Fue durante esta época que se diseñaron enormes proyectos de vivienda pública conocidos como *danchi*, vastos enclaves suburbanos destinados a suplir la falta de espacio en el centro de las ciudades. Los *danchi* se convertirían en símbolos de la superpoblación y la imposibilidad de crear una identidad propia en la sociedad de masas (Sasaki-Uemura, 2009, p.21).

El poderoso sistema económico reafirmó estrictas divisiones de género. El hombre era destinado a trabajar en la empresa donde la antigüedad laboral pesaba año a año. Los aumentos salariales, en lugar de basarse en el desempeño, se calculaban en función de la edad y la cantidad de años trabajados, una arraigada práctica que continúa en la actualidad. El capitalismo, anidado dentro de la familia, constituía un sistema corporativo familiar que se beneficiaba del trabajo no remunerado de las mujeres. Estas últimas quedaban sujetas a empleos temporales con sueldos más bajos que el hombre. Hacia 1970, el 75% de los jefes de familia se identificaban con el término *sararīman* (Allison, 2013, p.23), una categoría no sólo lingüística sino también ideológica que enfatiza la idea de clase media, heterosexual, en una palabra, la construcción estatal de ciudadanía del Japón de la posguerra. La ideología encarnada en la figura del “ejército de empleados”, típicamente vestidos de traje negro, proveía seguridad a quienes estaban en el centro normativo, pero relegaba a los demás a los márgenes de la sociedad, negándoles en ciertos casos el sentido de pertenencia. Dicha

condición, junto con la ansiedad social que genera, tendrá repercusiones que se manifestarán en fenómenos tales como los *hikikomori*, o reclusos sociales, que serán discutidos en el capítulo 3. Sea como fuere, el capitalismo japonés, que durante décadas parecía no enfrentar obstáculos en su ascenso, chocó con sus propios límites hacia principios de la era Heisei, cuando explota la burbuja inmobiliaria.

Para los años 1990, la “sociedad súper estable” comenzó a transformarse en otra cosa: “la era del nacionalismo inseguro”, como describe el politólogo Motoaki Takahara al Japón de la posguerra (Takahara, 2006, pp.49-52, citado en Allison 2013). El trabajo está en el centro de la contradicción, con un modelo de empleo (de por vida, ligado a la familia, asociado al fordismo japonés y el “milagroso” crecimiento económico) que se vuelve otro (de corta duración, individual, asociado al trabajo flexible, el declive, y la precariedad). Hacia fin de los 90, los reformadores neoliberales urgían por el desmantelamiento del sistema de administración al estilo japonés. Los críticos argumentaban que la cultura de “dependencia” del empleador era un obstáculo a la iniciativa y el desarrollo de emprendimientos. Bajo el nuevo eslogan de “riesgo y responsabilidad individual” el gobierno pedía a sus ciudadanos que reconstruyeran su subjetividad para que se volvieran individuos independientes capaces de soportar el peso de la libertad (Allison, 2013). Progresivamente, en la medida en que se deshacían las interrelaciones que antes afirmaban el trabajo y el bienestar, más y más gente iría quedando sin asistencia.

La burbuja, que abarcó un periodo de extraordinaria opulencia entre 1985-1990, explotó en 1991. Mientras que el estancamiento y la recesión se agudizaban, las compañías comenzaban a achicarse, reestructurarse, o fusionarse. Los despidos y la desocupación aumentaron, y mientras que la práctica de emplear a gente de por vida se volvía cada vez más esporádica, la cantidad de trabajadores a tiempo parcial, o de corta duración, se disparó. El número

de trabajadores temporales (*haken*), que era mínimo durante los ochenta, explotó en los noventa, y para 2008 constituía más del 30% de la fuerza laboral (Japan Echo, 2008). Los más golpeados fueron los jóvenes, que se convirtieron en la “generación perdida” de la “década perdida” (volveremos sobre el discurso de la *década perdida* en el capítulo 2). La transformación en las prácticas de empleo fue anunciada en 1995 por *Nikkeiren* (la Federación Japonesa de Asociaciones de Empleados, ahora fusionada con la Federación Japonesa de Asociaciones Económicas bajo el nombre de *Keidanren*), que denominó a estos cambios como una nueva era en el estilo japonés de administración. Aplaudiendo la flexibilidad del mercado laboral, el gobierno adoptó otras tendencias típicas del neoliberalismo: la desregulación de las políticas de trabajo, la privatización de los servicios sociales, y la promoción ideológica de la responsabilidad individual. Bajo este nuevo régimen de trabajo, lo que es productivo para el capitalismo ya no es la familia o el contrato de por vida de los empleados de las compañías. Más bien, es el individuo auto responsable, adaptable, desagregado, o sea, un sujeto descentrado, descolectivizado, y desterritorializado. Este sujeto tendrá una conflictiva relación con el sentido de espacio, tiempo, y memoria; las escisiones con la modernidad, propias de este periodo, se transformarán en esquizofrenias que serán discutidas más adelante en este capítulo.

Una década después de la explosión de la burbuja la economía aún no se había recuperado (Gao, 2009, p.308) . El partido liberal democrático (PLD), que había gobernando el país casi sin interrupción desde 1955, comenzó a perder su dominio: los escándalos en los ministerios y las políticas partidarias divisivas caracterizaban el escenario de poder. A esto se agregaba un número de tendencias sociales tales como la caída de la tasa de natalidad, la presión en el sistema de pensiones de retiro (jubilación), la progresiva disminución de la fuerza de trabajo, y el peso del cuidado de los ancianos en la sociedad que más rápido envejecía en el mundo. Quizás desencadenados por la decadencia económica y la inseguridad laboral, los niveles

de depresión subieron considerablemente, alcanzando un punto álgido en 1998 con cerca de 33.000 suicidios anuales⁴.

Existía a principios de los 2000 una ansiedad moral que afectaba a los jóvenes, a quienes se culpaba por la precariedad del nuevo orden económico y la falta de productividad de Japón. Los medios de comunicación popularizaban discursos de violencia juvenil, prostitución de mujeres menores de edad, consumismo desenfrenado, jóvenes deambulando de un empleo irregular a otro (llamados *furitā* en japonés), cantidades ingentes de *hikikomori* (reclusos sociales) y NEET (similar al nini, “ni trabaja ni estudia”). Se acuña también en esta época la expresión “parásitos solteros”—refiriéndose a adultos que continúan viviendo en casa de los padres, sin pagar alquiler ni comida. La trama del tejido social japonés se vio resquebrajada por varias tragedias que dejaron una impronta indeleble en la psiquis de Japón: los atentados terroristas con gas sarín en el metro de Tokio en 1994, el terremoto de Kobe en 1995, y el triple desastre de terremoto, tsunami, y catástrofe nuclear en 2011.

Complicando la situación está la “bomba de tiempo” de la demografía japonesa: la tasa de natalidad es negativa, y la población es la que envejece más rápidamente en el mundo. La disminución del tamaño de la población (junto con el incremento en la edad de la misma) limita los recursos fiscales, atenta contra la productividad económica, y amenaza la continuidad futura del pueblo japonés. Para un creciente grupo de ciudadanos japoneses, la posibilidad de imaginar alternativas viables resulta difícil. Esta sucinta introducción ha delineado los problemas que están interrelacionados con las representaciones fotográficas y las preocupaciones del mundo de la fotografía japonesa durante la era Heisei.

4 Esta cifra se mantuvo constante hasta 2003 para luego ir declinando paulatinamente hasta alcanzar el nivel más bajo en 37 años en 2018, cuando se registraron 20.598 suicidios en Japón (Nippon.com 18/1/2018).

1.2. Construcciones de la memoria fotográfica Heisei

En 2017, llegando al final de la era Heisei, el Museo de Arte Fotográfico de Tokio (Tōkyō-to Shashin Bijutsukan), ubicado en el barrio tokiota de Ebisu, organizó una muestra de un año de duración titulada *Scrolling Through Heisei*. El título de la misma remite al concepto propuesto por los organizadores, quienes mencionan que los modos de pensamiento, valores, y consciencia de la era Heisei quizás se revelen a través de mirar las obras fotográficas como si contemplásemos un *emaki* o rollo tradicional de pintura japonesa. El *emaki* data del periodo Heian (794-1185), y típicamente ilustra hechos históricos que se narran a medida que se desenrolla el pergamino en forma horizontal. También, apuntan los organizadores, podríamos hacer “scroll” a través de las imágenes como si las examináramos en una pantalla de ordenador (comparable al desplazamiento de arriba hacia abajo en las páginas web). Este concepto de “scroll” parece querer tender un puente entre formas pictóricas tradicionales de la cultura japonesa y aspectos de la cultura visual contemporánea. Precisamente, una de las características distintivas del Japón a partir de la modernización de la era Meiji (1868-1912) fue la incorporación de la ciencia y tecnología occidental en lo que fue una rápida transición del feudalismo, el *bakufu*, a un estado-nación moderno a través de una iniciativa conocida como “Civilización e Ilustración” (*bunmei-kaika*) (Hall, 2002, p.266).

Scrolling Through Heisei se dividió en tres partes⁵ y tuvo como objetivo examinar las preocupaciones de los fotógrafos en Japón durante los años noventa, los dos mil, y los dos mil diez. El prólogo del catálogo realizado para la muestra plantea la pregunta de “*cómo los artistas se relacionaron con su época y su sociedad, y qué formas tomaron sus trabajos. Mirando la fotografía a través del tema Heisei, ¿es posible encontrar algo característico*

5 La primera parte se titula “*In the Here and Now*” (13 de mayo al 9 de julio de 2017); la segunda, “*Communication and Solitude*” (15 de julio al 18 de septiembre de 2017); la tercera, “*Synchronicity*” (23 de septiembre al 26 de noviembre de 2017).

de esta era?”⁶ Pero lo “característico” de la era Heisei, que “aflora” en las obras de los fotógrafos presentados, estará también definido por la labor curatorial. La curación estuvo a cargo de Takahiro Ito, Atsuko Takeuchi, y Tetsuro Ishida. Cada uno de estos especialistas afiliados al Museo de Arte Fotográfico de Tokio contó además con la asistencia de otros cuatro curadores. Sin duda, el resultado final de esta muestra es producto de unos criterios de selección (estéticos, económicos, políticos) aplicados por los comisarios. De este modo vemos en el catálogo las obras de una treintena de artistas elegidos entre un número mucho mayor de potenciales candidatos⁷. En este capítulo se analizarán obras de los fotógrafos Masafumi Sanai, Tomoki Imai, Takashi Yasumura, Masataka Nakano, y Kyoichi Tsuzuki en relación a los cambios sociales más fundamentales de la época. Masataka Nakano y Kyoichi Tsuzuki no aparecen en la muestra *Scrolling Through Heisei* pero nos pareció importante incluirlos en este estudio puesto que estos fotógrafos se ocupan de temáticas pertinentes a las discusiones aquí tratadas.

El historiador de la fotografía Manabu Torihara (2013) explica que en los años 1990 hubo un auge en fotografía comparable a otras expresiones artísticas populares como la música o la literatura (Loc.1144). Esto quizás parezca curioso ya que se da paralelamente a la explosión de la burbuja. Pero así como la “década perdida” de la economía de los 90 se convirtió en una “década ganada” en términos de avances feministas⁸, los avances tecnológicos y la baja en los costos de producción permitieron un incremento en la publicación de fotolibros

6 El catálogo, al igual que la muestra, se titula *Scrolling Through Heisei*. Tokyo Photographic Art Museum, 2017.

7 Los fotógrafos seleccionados por los curadores para la muestra *Scrolling Through Heisei* son: Masafumi Sanai, Takashi Homma, Kyoji Takahashi, Tomoki Imai, Takashi Yasumura, Taiji Matsue, Hanayo, Sakiko Nomura, Keiko Sasaoka, Keizo Kitajima, Miwa Yanagi, Toshihiro Yashiro, Haruko Nakamura, Chino Otsuka, Yasumasa Morimura, Miyako Ishiuchi, Tomoko Kikuchi, Soichiro Koriyama, Osamu Kanemura, Rinko Kawauchi, Ryo Hamada, Rika Noguchi, Takashi Arai, Katsumi Omori, Tomoko Yoneda, Lieko Shiga, Mikiko Hara, Ryudai Takano, Ken Kitano, Tomoko Sawada, Mika Ninagawa.

8 Ver discusión sobre feminismos en el capítulo 2.

y revistas de fotografía. Frente a esto, el recorte de los curadores para *Scrolling Through Heisei* es importante por dos motivos. El primero es que el Museo de Arte Fotográfico de Tokio goza de popularidad: en el año 2017, 2.648.555 visitantes quedaron registrados en las estadísticas del museo⁹. El segundo es que *Scrolling Through Heisei* cristaliza un número acotado de representaciones visuales que se irán sedimentando en tanto que memoria fotográfica de la era Heisei. Esta creación de la “fotografía representativa de la era Heisei” proviene sin embargo de una fuente de narrativas en bruto que son paralelas, desordenadas, fluidas, y a veces contradictorias. Dicho de otro modo, la relación entre fotografía e historia se va creando y transformando a lo largo del tiempo como producto de colaboraciones, luchas, y negociaciones entre actores sociales (historiadores de la fotografía, críticos, editores, fotógrafos, artistas, académicos, etc.) con intereses no siempre coincidentes.

Uno de los escenarios donde estas dinámicas de negociación se traslucen más claramente es precisamente en los museos. J. A. Thomas (1998) señala que para el cincuenta aniversario de la rendición de Japón ante las fuerzas de los Estados Unidos, ningún museo de Tokio se refirió a este tema. La única institución que se ocupó del asunto fue el Museo de Arte de Yokohama, que presentó una muestra fotográfica de los años posteriores al fin de la segunda guerra mundial titulada *Photography in the 1940s*. Las fotografías exhibidas giraban en torno de una retórica de inocencia japonesa y culpa norteamericana, vergüenza occidental por el horror del bombardeo atómico y sacrificio del pueblo japonés para la recuperación. Pero tan determinante como la presencia de las imágenes exhibidas, argumenta Thomas, era la no mención a coreanos, rusos, chinos, y muchos otros pueblos del sudeste asiático que habían sido sujetos coloniales o víctimas de la brutalidad del militarismo japonés. En otras palabras, la muestra había sido expurgada de incómodas “impurezas” históricas que pudieran dar lugar

9 Tokyo Metropolitan Art Museum Annual Report 2017. Recuperado de https://www.tobikan.jp/media/pdf/2018/archives_report_2017.pdf

a debates sobre el colonialismo, el militarismo, y la ocupación (pp.1475-1485).

Sin duda, las narrativas históricas no están dadas de una vez y para siempre sino que dependen de intereses políticos subyacentes. El ejemplo arriba mencionado es sintomático de las contradicciones causadas por el choque de memorias dispares y narrativas fragmentarias arraigadas en temporalizaciones disímiles. Pero más allá de los esfuerzos del estado-nación japonés (al igual que cualquier otro estado) por hegemonizar la visualidad del discurso histórico, Japón no es inmune a preguntas tales como cuál es el rol de la historia visual en la construcción de la identidad nacional, cómo se articulan los relatos fotográficos— en donde colisionan la historia nacional con las memorias locales de los sujetos—y cómo se deben pensar las representaciones de tiempo y espacio en museos y demás escenarios de exhibición artística. De hecho, en el fotoperiodismo actual en Japón hay varios fotógrafos jóvenes que muestran un interés marcado por temáticas de espacio afectivo y memoria nacional, como por ejemplo Kazuma Obara y Noriko Hayashi. Obara ha trabajado con problemáticas tales como el rol del Japón imperial en la ocupación del sudeste asiático y los traumas en la memoria de víctimas de guerra. En un fotolibro titulado “*Silent Histories*” compuesto de imágenes de archivo, fotos familiares, y nuevo material documentado por el fotógrafo, Obara escribe:

Japón logró su recuperación económica después de la devastación de la guerra. Este remarkable crecimiento ha sido apodado “milagro económico japonés”. A pesar de esta prosperidad sin precedentes, sin embargo, niños con heridas de guerra han sido forzados a llevar adelante duras vidas, incapaces de curar sus heridas. Han vivido en las sombras, escondiendo sus cicatrices, ahorrándoles a otros el dolor de verlas, haciendo lo máximo posible para esconder su dolor. (2015, p.s/n).

Por otra parte, Hayashi ha explorado la relación Japón-Corea del Norte a través de las íntimas memorias de mujeres japonesas que contrajeron matrimonio con ciudadanos coreanos.

Estas mujeres, conocidas como “esposas japonesas” o *nihonjin tsuma*, acompañaron a sus maridos a Corea del Norte en un momento en el que hubo una campaña de repatriación de

los coreanos a su península de origen. Los medios de comunicación en Japón y la Cruz Roja describían a Corea del Norte como un “paraíso en la tierra” (*chijo no rakuen*), donde los sueños de prosperidad se volverían realidad (Hayashi, 2019). Pero las relaciones entre ambos países se deterioraron, y como consecuencia de ello, las “esposas japonesas” no pudieron regresar ni siquiera de visita a su tierra natal, en una situación que tiene semejanzas con el Muro de Berlín, sólo que en este caso la separación está dada por el Mar de Japón (una terminología disputada por Corea del Norte y Corea del Sur). Muchas familias quedaron separadas geográficamente, y los lazos entre parientes se debilitaron debido a la dificultad en la comunicación y las políticas diametralmente opuestas entre estados que se consideran mutuamente como enemigos. Al respecto, Noriko Hayashi apunta que:

La discusión en Japón tiende a centrarse sobre quién fue responsable por el programa de repatriación y sobre quién recae la responsabilidad histórica. En este momento, la existencia misma de las “esposas japonesas” es un problema político ya que una de las condiciones que Japón pone para sentarse en la mesa de negociaciones con Corea del Norte es encontrar una solución para estas mujeres, todas ellas de avanzada edad. Más allá de posturas políticas, mi interés primordial es dar voz a los individuos y documentar sus vidas, algo que ellas mismas no pueden hacer en el contexto actual en el que se encuentran”. (Comunicación personal, 2019).

En suma, las temáticas elegidas por fotoperiodistas como Obara y Hayashi hablan de un interés creciente en la actualidad sobre temas que re-examinan la construcción de la memoria de Japón en el contexto asiático, así como las relaciones con otros países, desde un lugar distinto a la historicidad oficial. Otros fotógrafos actualmente trabajando en esta línea son Hajime Kimura y Miyuki Okuyama¹⁰.

10 Ver por ejemplo *Stateless. War Displaced Filipino Japanese* de Miyuki Okuyama, *Silent Histories* de Kazuma Obara, *Japanese Wives* de Noriko Hayashi, y *Human Memory* de Hajime Kimura.

El crítico de arte Noi Sawaragi (1998) escribió que el arte contemporáneo del Japón de la posguerra estaba en un círculo vicioso de introversión, donde la fuente de referencias era el propio Japón. Se trataba de un “mal lugar”, marcado por el “gen de la inferioridad”, sugiere el autor (pp. 94-95). Se puede constatar que el arte moderno de Japón está atravesado por conflictivas versiones de su historia nacional que tienen como punto de inflexión la derrota en la segunda guerra mundial. Este quiebre es central, ya que el archipiélago japonés tiene narrativas orales provenientes de varios miles de años AC y registros escritos configurados como historia desde por lo menos el siglo VIII—los dos ejemplos más conocidos son el *Kojiki* (*Anales de hechos antiguos*, fechado en el año 712), y el *Nihon Shoki* (*Crónicas del Japón*, fechado en el año 720) (Hall, 2002, p.21). Los conflictos en las múltiples narrativas posibles son producto de esfuerzos activos de reconfiguración del pasado histórico. Esta es la noción que Lisa Yoneyama adopta en su libro *Hiroshima Traces* (1999), donde intenta desenredar los procesos que han producido olvido histórico acerca del pasado reciente de la nación. El marco de la posguerra y la sociedad poscolonial dentro de la cual recordamos es la de la modernidad y el capitalismo tardíos, dice Yoneyama, donde el sentido de la historia tiende a disiparse aún cuando los deseos de lo real y lo original se intensifiquen. *Hiroshima Traces* es un estudio de los recuerdos de Hiroshima como un reflejo de los procesos anamnéticos que se convirtieron en una corriente cultural global de profundas consecuencias hacia fines del siglo XX. Yoneyama (1999) señala la ausencia del pasado imperial japonés en la memoria social japonesa. En su análisis de la rearticulación de la historia local de Hiroshima dentro del entorno nacional de los 1980s, la autora demuestra que instituciones gubernamentales y corporativas con tendencias nacionalistas comenzaron a alinear el discurso de la ciencia social dentro de la ideología de la japonesidad (*nihonjiron*), algo que ocurrió a nivel nacional a partir de la posguerra (Sasaki-Uemura, 2005). Observaciones científicamente autenticadas sobre la cultura japonesa como única, atemporal, y políticamente inerte fueron diseminadas y tratadas como si esas características fueran constitutivas de la sociedad que había producido

una de las economías más prósperas del mundo. De este modo se impulsó la renovación urbana de una Hiroshima “luminosa”— de confort, con valorización de la limpieza, y un deseo obsesivo de luminosidad, alborozo, y ligereza—privilegiando así las imágenes sobre la sustancia, aplanando y trivializando la historia. Sin embargo, esta fabricación ideológica de Hiroshima como un sitio “luminoso” y “divertido”, este intento de proceder mas allá del pasado para controlar firmemente el presente, paradójicamente genera rupturas que tienen el potencial de presentar alternativas a la forma amnésica de recordar (Yoneyama 1999, Loc. 1500-1539).

No es fácil encapsular conceptualmente los complejos procesos de memorialización, olvido, y recuerdo que se ponen en juego en la ciudad de Hiroshima. Las transformaciones descritas por Yoneyama se reflejan en las iniciativas oficiales de las autoridades de turismo de la prefectura¹¹. El Domo de la Bomba Atómica, símbolo de la paz luego de la atrocidad del bombardeo, es publicitado junto a paseos en bicicleta, bebidas alcohólicas como el *sake* (licor de arroz japonés), y las escénicas islas de Miyajima e Itsukushima. En otras palabras, lo trágico se recubre de un manto de paz, y se ofrece al consumo junto a lo divertido y lo placentero. Pero las representaciones visuales, inclusive dentro del discurso oficial, son variadas: el sitio web de la ciudad de Hiroshima muestra como foto central el Domo de la Bomba Atómica y el Parque Memorial de la Paz, en calidad de lugares elegidos como Patrimonio de la Humanidad. Lo que es más, una recorrida por el Museo de la Paz de Hiroshima (prácticamente obligatoria para los turistas extranjeros pero también frecuentada por una mayoría japonesa)¹² pone en contacto al visitante con uno de los costados más oscuros de la humanidad. Luego de presenciar los efectos devastadores de la radiación

11 Ver la página web de las autoridades de turismo de Hiroshima <http://visithiroshima.net/>

12 Datos oficiales arrojan la cifra de 1.522.433 visitantes entre abril 2018 y marzo 2019, de los cuales 438.838 fueron extranjeros. Recuperado de The Chugoku Shimbun <http://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=90482>

sobre la vida humana a través de fotografías y videos, y los artefactos materiales ordenados en una suerte de arqueología de la destrucción, es difícil no empatizar con el mensaje del museo. Hubo algo esencialmente equivocado en la experiencia atómica, algo que no debería repetirse, y la contemplación triste que invade al visitante acaba por transformarse en un deseo de paz mundial. Lo que queremos resaltar es lo siguiente: la experiencia de la memoria en Hiroshima es compleja, y distintas personas conceptualizan a la ciudad y el espacio urbano de maneras diferentes.

Para ilustrar con más detalle la diversidad de interpretaciones posibles en la construcción urbana de la historia, así como su memorialización en museos y otros espacios de exhibición pública, vale la pena comparar los proyectos de reconstrucción de Hiroshima con los de Nagasaki, la otra ciudad afectada por el bombardeo atómico¹³. En un reciente estudio sobre la reconstrucción y la formación de las narrativas atómicas, el historiador Chad Diehl (2018) argumenta que Nagasaki y Hiroshima tomaron caminos diametralmente opuestos a la hora de reconstruir sus identidades urbanas. Hiroshima se focalizó en la conmemoración del bombardeo, convirtiéndose en un centro de activismo antinuclear y símbolo de paz. Nagasaki, en cambio, se aferró a su pasado como “ciudad cultural internacional”, ya que durante los siglos XVII al XIX, Japón estuvo cerrado al mundo exterior y el único punto de contacto comercial e intelectual con Occidente se dio a través del puerto de Nagasaki. Así, a diferencia de Hiroshima, los políticos de Nagasaki dejaron la referencia a la destrucción y el sufrimiento en segundo plano (pp.1-2). Diehl y Yoneyama realizan lúcidos análisis de los conflictos en la reconstrucción urbana de Nagasaki y Hiroshima y los discursos oficiales que sirven de base para la regeneración del espacio urbano pero ¿cómo se relacionan los macroniveles discursivos arriba descritos con la perspectiva personal “al ras del piso” de

13 Para un análisis de cómo pensar históricamente fotografías tomadas inmediatamente después del bombardeo de Nagasaki, ver “The Past Within Us: Media, Memory, History” de Tessa Morris-Suzuki.

los sujetos? En abril de 2018 tuve oportunidad de visitar el Parque de la Paz de Nagasaki, donde se encuentran el Museo de la Bomba Atómica y el Parque del Epicentro de la Bomba Atómica. El epicentro de la explosión está marcado por un cenotafio negro que se ubica en el lugar exacto donde cayó la bomba el 9 de agosto de 1945, a las 11:02am. Como lugar de recordatorio, este espacio, junto con el cenotafio, no es particularmente ostentoso, especialmente si se lo compara con la imagen del Domo de la Bomba Atómica de Hiroshima. El Domo, una imagen profundamente inscrita en el imaginario japonés, ha sido fotografiado de infinitas maneras que lo estetizan voyeurísticamente, convirtiéndolo en una ruina de atractivo surreal¹⁴. Como sugiere Gennifer Weisenfeld, las respuestas culturales a la catástrofe pueden ir de lo macabro a lo sublime, de lo espectacular a lo sagrado (2012, p.4). En contraste al Domo, el cenotafio no es ni muy grande ni muy alto, y está emplazado en un pequeño montículo que lo eleva del piso apenas un metro. Su belleza está dada precisamente por su humildad, que podría identificarse con una estética diametralmente opuesta de la opulencia y el exhibicionismo occidentales. Pero lo que realmente impresiona es la respuesta que genera en los visitantes, especialmente entre los jóvenes estudiantes japoneses. Durante mi visita, presencié cómo grupo tras grupo de estudiantes del bachillerato eran conducidos hasta el cenotafio, donde los profesores guiaban una ceremonia que culminaba con una silenciosa reverencia. La actitud de respeto era tanto más aparente a la luz de los jocosos *selfies* tomados por turistas rusos. Nagasaki puede haberse reinventado como centro cultural internacional, pero la memorialización de los visitantes al Parque de la Paz permite entrever fisuras de dolor histórico que tal vez no hayan sanado.

14 Por ejemplo, el fotógrafo Kikuji Kawada capturó célebres imágenes del domo que forman parte de un extraordinario fotolibro de 1965 titulado *Chizu (The Map)*. Kawada describe a sus fotografías como mostrando aspectos terroríficos y sublimes del bombardeo nuclear. Ver entrevista publicada por el San Francisco Museum of Modern Art <https://www.youtube.com/watch?v=p6ulxiSdY4w> y la tesis doctoral de Maggie Mustard Atlas Novus: Kawada Kikuji's Chizu (The Map) and Postwar Japanese Photography.

Los casos de Hiroshima y Nagasaki nos traen de regreso a la cuestión de la historicidad en la era Heisei. Como se sugirió al inicio de este capítulo, lo que se pone en juego en una muestra fotográfica como *Scrolling Through Heisei* son relaciones entre fotografía, historia, memoria, e identidad. Examinando de cerca las producciones fotográficas de la era Heisei vemos que sus discursos visuales son producto de complejos procesos de amnesia y memorialización. Además de verse renegociada constantemente, la relación entre fotografía e historia adquiere relevancia a medida que la cultura se vuelve más y más visual. Tessa Morris-Suzuki (2005) argumenta que los libros de texto son apenas una parte de un todo integral en el cual participan una variedad de medios tales como la fotografía, la literatura, el cine, el manga, Internet, y otros medios masivos de comunicación (pp.15-17). Atsuko Sakaki (2016) discute cómo la retórica de la fotografía tiene un profundo impacto en la narrativa contemporánea japonesa, en especial en novelistas tan importantes como Junichirō Tanizaki y Kōbō Abe (pp.1-2).

El siguiente apartado analizará la producción de un grupo de fotógrafos en relación a los procesos sociales acaecidos a lo largo de los años 1989-2019 e interrogará las imágenes en su contexto socioantropológico más amplio.

1.3. Heisei a través de la mirada de Masataka Nakano, Kyoichi Tsuzuki, Masafumi Sanai, Takashi Yasumura, y Tomoki Imai

Lo que se quiere pensar en este apartado es cuáles son las relaciones posibles entre la producción fotográfica de artistas de la era Heisei seleccionados aquí y las transformaciones sociales de este periodo. Un aspecto que resalta inmediatamente en la producción visual de la era Heisei es la *no presencia* de sujetos humanos en las imágenes hechas por los fotógrafos. Esto representa un giro considerable de tendencias anteriores a la autorepresentación. O'Leary

(2009) argumenta que el cambio más grande que se dio en la fotografía japonesa de los años 1970, es que los fotógrafos se alejaron de las discusiones de subjetividad y objetividad que les precedían para focalizarse enteramente en la autorepresentación (ejemplos de esto serían las obras de Nobuyoshi Araki y Masahisa Fukase) (pp.xiii-xiv). Sin embargo, en la era Heisei se advierte el afianzamiento de una corriente en fotografía que retrata espacios urbanos, interiores, exteriores, paisajes, y otros lugares donde no aparecen seres humanos.

1.3.1. *Tokyo Nobody*, Masataka Nakano

Masataka Nakano (nacido en 1955) publica en el año 2000 un popular fotolibro titulado *Tokyo Nobody*. La obra ha sido reimpressa trece veces desde su edición original y ha formado parte de varias retrospectivas grupales de la era Heisei incluyendo “Tokyo Tokyo and TOKYO” (Tokyo Photographic Art Museum, Nov. 2016-Ene. 2017), y “Heisei-Tokyo-Snapshot Love” (Fujifilm Square, Jun.-Jul. 2019). El fotolibro *Tokyo Nobody* guarda una relación directa con su título: se trata de lugares céntricos de Tokio tales como Shinjuku, Shibuya, Ginza, Nihonbashi, Gaienmae, Roppongi, etc., donde el flujo de gente que normalmente transita por sus calles es amplio y continuo. Todos estos sitios son (usualmente) concurridos centros financieros, distritos de compras, diversión, y paseo, pero Nakano logró retratarlos en momentos cuando justo no había ningún transeúnte en la escena.



Imagen 1: Masataka Nakano. Shinjuku Shinjuku-ku Jan. 2000, de la serie *Tokyo Nobody*, 2000.



Imagen 2: Masataka Nakano. Nihonbashi Chuo-ku Jan. 1992, de la serie *Tokyo Nobody*, 2000.



Imagen 3: Masataka Nakano. Higashi-ikebukuro Toshima-ku Jan. 1999, de la serie *Tokyo Nobody*, 2000.



Imagen 4: Masataka Nakano. Akasaka Minato-ku Jan. 1991, de la serie *Tokyo Nobody*, 2000.



Imagen 5: Masataka Nakano. Kyobashi Chuo-ku Jan. 1992, de la serie *Tokyo Nobody*, 2000.



Imagen 6: Masataka Nakano. Gaienmae Minato-ku Jan. 1992, de la serie *Tokyo Nobody*, 2000.



Imagen 7: Masataka Nakano. Nishi-ginza Chuo-ku Jan. 1990, de la serie *Tokyo Nobody*, 2000.



Imagen 8: Masataka Nakano. Shibuya-center-gai Shibuya-ku May 1999, de la serie *Tokyo Nobody*, 2000.

Dicha visualización de calles y espacios sin gente sólo es posible cuando los japoneses están de vacaciones en días tales como el 1 de enero, o el feriado puente del mes de mayo llamado “Golden Week”, o la festividad budista del mes de agosto conocida como *obon* (Torihara 2013, loc.1084-1311). Las imágenes son potentes, surreales, ya que casi nunca sucede, para la inmensa mayoría de los habitantes de Tokio, que puedan experimentar tales espacios en soledad. Un efecto visual del conjunto de esta obra, argumenta Torihara, es la transmisión de una suerte de sentimiento apocalíptico, casi irreal, como si nos estuviéramos enfrentando al “fin de la ciudad” (2013, loc.1202). Las 72 placas que componen este libro fueron fotografiadas a lo largo de diez años, entre 1990 y 2000. Nakano ha dejado que las imágenes hablen por sí mismas ya que no hay textos en el libro. Desconocemos por tanto los objetivos del fotógrafo, pero el resultado perceptual de este delicado volumen es una mezcla de sorpresa, cierta incomodidad, y una ambigua sensación de que podríamos estar ante imágenes post-apocalipsis. El centro de Tokio, el corazón del archipiélago japonés (que en su cotidianeidad pulsa sin cesar, con sus arterias congestionadas, sobre-exigidas hasta el agotamiento) aparece despojado de personas, pareciendo implorar al espectador un dejo de humanidad. Como se mencionó arriba, *Tokyo Nobody* ha sido reimpresso varias veces, y esta fascinación por imágenes de una ciudad *posthumana*, hable quizás de una subjetividad de crisis final, captada en este libro. A su vez, la fijación en lo apocalíptico puede relacionarse con una ansiedad social de la época (piénsese en la amenaza de pandemias o los ataques terroristas con gas sarín en el metro de Tokio).

Algunas de las imágenes en *Tokyo Nobody* guardan una cercana relación visual con fotografías que emergieron luego del desastre nuclear de Fukushima: calles desiertas, las luces de los semáforos funcionando pero ningún vehículo en la escena, el aspecto sepulcral de una

ciudad que perfectamente podría ser un escenario post-catástrofe nuclear¹⁵. Es improbable que tales pensamientos estuvieran en la mente del fotógrafo cuando se embarcó en este proyecto que duró una década. Lo que sí es posible sugerir es que la ansiedad fantasmática de un colapso inexorable flotaba en la psiquis nipona, y que tal ansiedad aparece captada y fijada en las fotografías de *Tokyo Nobody*.

Entre noviembre de 2019 y enero de 2020, Nakano realizó una importante muestra compilando una trilogía de trabajos fotografiados a lo largo de treinta años en el Tokyo Photographic Art Museum. La trilogía se compone de “*Tokyo Windows*” (fotos tomadas desde ventanas), “*Tokyo Float*” (fotos tomadas desde una embarcación en ríos), y “*Tokyo Nobody*”—la arriba mencionada serie de paisajes urbanos sin personas. Las fotos exhibidas eran impactantes no sólo por su contenido sino también por su tamaño, algunas de ellas ocupando paredes enteras de varios metros. Una contemplación prolongada generaba una sensación de inmersión como si uno estuviese frente al Guernica de Picasso. La muestra constaba también de textos nuevos preparados especialmente para la ocasión. En uno de ellos Nakano reflexiona que cuando comenzó a tomar las fotos a principios de los noventa, ya intuía que la prosperidad de la burbuja no duraría para siempre, y que sin duda el contexto social fue una de las influencias a la hora de concebir el proyecto. Finalmente, luego de tres décadas de fotografiar la ciudad con una mirada desapegada, Nakano se da cuenta de que “los verdaderos sujetos de estas fotografías son toda la gente que faltan en ellas”.

15 Precisamente, hubo quizás solo una instancia durante la era Heisei en la cual las calles se transformaron en sitios desiertos. Se trata de los días posteriores al desastre nuclear de Fukushima en marzo de 2011, cuando la población de Tokio no tenía acceso a la información sobre los niveles de contaminación nuclear en la atmósfera. Muchos ciudadanos estaban atemorizados; las tiendas se hallaban sin stock de mercancías. El terremoto había interrumpido la distribución de productos y el abastecimiento de gasolina. El resultado visual era algo cercano al colapso, especialmente en una ciudad que funciona las 24 horas del día, todos los días.

1.3.2. *Tokyo Style*, Kyoichi Tsuzuki

Precediendo a *Tokyo Nobody*, en 1993 el fotógrafo y editor Kyoichi Tsuzuki (nacido en 1956) publica un fotolibro titulado *Tokyo Style*, donde aparecen retratadas las habitaciones de cien personas que habitaban en la ciudad de Tokio y sus alrededores. Tsuzuki tiene una agenda bien definida, expresada claramente al principio de su fotolibro. El autor enfatiza que el estereotipo de Japón como un lugar caracterizado por la armonía de los espacios zen y una arquitectura de lujo no es más que un sinsentido, un mito salvajemente enraizado en la ignorancia de los extranjeros. *Tokyo Style* se propone mostrar la “realidad” de las minúsculas conejeras habitacionales, cubículos abarrotados de pertenencias que permiten ver una relación particular entre los habitantes y sus objetos.



Imagen 9: Kyoichi Tsuzuki. Sin título, de la serie *Tokyo Style*, 1993.



Imagen 10: Kyoichi Tsuzuki. Sin título, de la serie *Tokyo Style*, 1993.



Imagen 11: Kyoichi Tsuzuki. Sin título, de la serie *Tokyo Style*, 1993.



Imagen 12: Kyoichi Tsuzuki. Sin título, de la serie *Tokyo Style*, 1993.



Imagen 13: Kyoichi Tsuzuki. Sin título, de la serie *Tokyo Style*, 1993.



Imágenes 14-15: Kyoichi Tsuzuki. Sin título, de la serie *Tokyo Style*, 1993.



Imagen 16: Kyoichi Tsuzuki. Sin título, de la serie *Tokyo Style*, 1993.



Imagen 17: Kyoichi Tsuzuki. Sin título, de la serie *Tokyo Style*, 1993.



Imágenes 18-19: Kyoichi Tsuzuki. Sin título, de la serie *Tokyo Style*, 1993.

Sin embargo, la narrativa de Tsuzuki entra aquí en contradicción: por un lado quiere demostrar que “los japoneses”, entendidos como una categoría abstracta uniforme, pueden vivir con “estilo” en este tipo de viviendas que él fotografió. Hacia el final del libro Tsuzuki argumenta que, a pesar de sus pulsiones consumistas, los japoneses se contentan con poco, debido a su “japonesidad” innata:

Inclusive hoy en día a pesar de la devoción japonesa sin precedentes hacia el dinero, inclusive después de que todos los deseos de propiedad y fama han sido alcanzados, finalmente en algún lugar en el fondo de nuestras mentes flota una visión completamente oriental de la vida tranquila en una casa con techo de paja en las montañas. (...) En la medida en que encontremos confort en pequeñas cosas, me siento optimista que estas islas no perderán su “japonesidad”.

En el epílogo de la segunda edición de *Tokyo Style* en 1997, Tsuzuki anota que los habitantes de los espacios que él fotografió habían cambiado de residencia casi en su totalidad. Los pilares de paciencia, resistencia, esfuerzo y armonía, estas ideas sobre las cuales se construyó la identidad nacional japonesa, comenzaban a ser dejados de lado, sugiere Tsuzuki, por un estilo de vida más libre, más fluido, donde el individuo focaliza en sus intereses personales y los privilegia por sobre el mandato social que dicta que el ciudadano debe sacrificarse para la

empresa, para la sociedad en su conjunto, para la nación. El autor ofrece una visión positiva sobre este fenómeno de jóvenes despreocupados por seguir la norma, y lo ve como algo que puede contribuir al recambio de aire en una sociedad asfixiante. Sin embargo, Tsuzuki queda a mitad de camino entre la idea de deconstruir visiones orientalistas de un Japón con una arquitectura y modos de vida zen y la auto percepción marcada por los discursos nacionalistas del *nihonjinron* o japonesidad. En otras palabras, vemos una voluntad de reafirmar discursos de Japón como un lugar esencialmente diferente, con ciudadanos que tienen una forma “inmemorial” y “pura” de relacionarse con el espacio y la naturaleza, propia de ellos mismos.

Tokyo Style es rico en etnografía visual, y presenta un extenso material de color, textura, y focos remarcables, casi como si fuera un catálogo. Divido en categorías tales como “belleza en el caos”, “pisos artísticos”, “monomaniacos”, etc., Tsuzuki se dedica a fotografiar cuidadosamente cada uno de los espacios de las viviendas, a veces desde más de un ángulo, mayoritariamente en los interiores de habitaciones, aunque de tanto en tanto nos deja ver las fachadas también. El producto resultante es invaluable: pocas veces se ha dado en Japón que un fotógrafo pueda acceder a los espacios íntimos de la vida cotidiana de los sujetos, especialmente en una cultura que hace hincapié en la privacidad—donde se mezclan elementos idiosincráticos de vergüenza, introversión, y apatía. A lo largo de casi cuatrocientas páginas Tsuzuki muestra sin descanso, y también explica con sucintos textos, las razones por las cuales los moradores de esas habitaciones (que no aparecen fotografiados en el libro) eligen vivir en determinados espacios de determinadas formas. Tsuzuki delinea un singular viaje visual a través de la identidad y la psiquis nipona. En cierto modo el autor parece querer enfatizar la *agencia*: imagina a los protagonistas (para nosotros invisibles) como individuos que están activamente en búsqueda de algo, una forma de vida quizás, y no como víctimas pasivas del sistema económico. Pero las observaciones de tipo “aunque casi no tiene lugar donde poder moverse, fulano eligió este piso porque era barato, y no le

importa que la construcción sea decrepita porque trabaja todo el día y sólo regresa a la noche a dormir” se repiten. Más allá de los esfuerzos de Tsuzuki por validar la libertad inalienable de las vidas que transcurren en “conejas” habitacionales, los efectos de un capitalismo alienador son inconfundibles. Si nos detenemos a meditar sobre estos abigarrados espacios, colmados hasta el techo de pertenencias, vemos que este modo de vida es representativo de un estrato social de bajos ingresos. Lo que se trasluce es una relación esquizoide individuo/ espacio/objeto, donde se quiere meter todo donde no cabe casi nada. A veces la revancha del sujeto consiste en la pulsión de consumir a pesar de su escaso poder adquisitivo; otras veces, la serialización monotemática de objetos (algo extendido en la cultura japonesa) parece hablar de una angustia existencial sublimada en la repetición maquinal.

¿Cómo explicar semejantes obsesiones compulsivas, características no ya de un grupo mínimo de personas sino más bien representativas de una sociedad en su conjunto?

Tokyo Style, además de traer a la superficie estereotipos zen de los japoneses, refleja una corriente de fin de siglo en la era Heisei: individuos precarizados, viviendo cercanos a la línea de pobreza, en una particular relación de saturación con los objetos y el espacio, bordeando la esquizofrenia—en el sentido de la pérdida de relación entre significantes (Jameson, 1985). El sentido del yo, y la persistencia de este sentido, se ven amenazados o quebrados por la proximidad total de un momento que es siempre presente.

Sin dudas, estamos ante fenómenos sociales complejos que afectan cómo los fotógrafos perciben la textura de su sociedad. Sawaragi (1998) escribe que en esta época del fin de la burbuja aparece el “pop esquizofrénico japonés”; intuitivamente la idea de esquizofrenia remite a alucinaciones, delirios, y trastornos del pensamiento. Pero en este caso Sawaragi conecta la esquizofrenia a un Japón traumatizado por la ambigüedad de las memorias reprimidas de la guerra y la vergüenza de la decapitación del rol masculino. Japón queda

subsumido bajo la directiva y la dependencia de los Estados Unidos. Otra vez vemos cómo la cuestión de la memoria, desarrollada más arriba en este capítulo, adquiere importancia a la hora de comprender y encuadrar las manifestaciones visuales de la sociedad japonesa.

1.3.3. *Ikiteiru*, Masafumi Sanai

Consideremos la obra de Masafumi Sanai (nacido en 1968), otro de los fotógrafos elegidos por los curadores para la exhibición *Scrolling Through Heisei*. Sanai ejerció una poderosa influencia sobre los fotógrafos de la época, al punto de desarrollar un estilo propio reconocible por los observadores y aficionados a la fotografía. La editorial de arte Seigensha, especializada en la publicación de títulos de diseño, arte, fotografía, y artes visuales, señala que el fotolibro de Sanai *Ikiteiru* es uno de los más vendidos a través de los años, una obra que “definió una corriente en fotografía enteramente nueva”¹⁶.



Imagen 20: Masafumi Sanai. Sin título, de la serie *Ikiteiru*, 1997.



Imagen 21: Masafumi Sanai. Sin título, de la serie *Ikiteiru*, 1997.

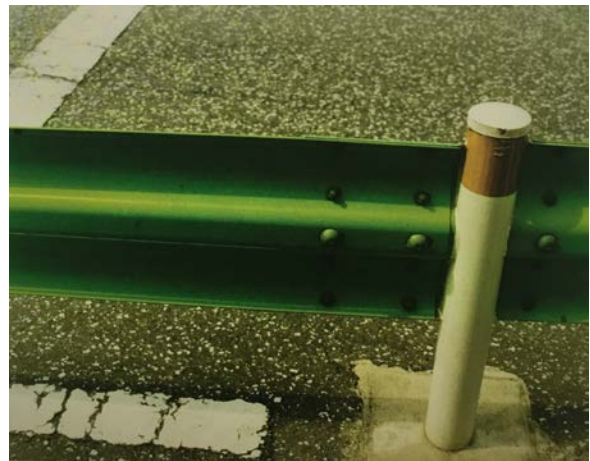
16 Ver <http://seigensha.com/en/about/>. Consultado en Junio 2020.



Imagen 22: Masafumi Sanai. Sin título, de la serie *Ikiteiru*, 1997.



Imágen 23: Masafumi Sanai. Sin título, de la serie *Ikiteiru*, 1997.



Imágen 24: Masafumi Sanai. Sin título, de la serie *Ikiteiru*, 1997.



Imagen 25: Masafumi Sanai. Sin título, de la serie *Ikiteiru*, 1997.



Imagen 26: Masafumi Sanai. Sin título, de la serie *Ikiteiru*, 1997.

Las imágenes de este fotógrafo capturan escenas aparentemente triviales de la vida cotidiana, momentos que están entre el escape y la desaparición, como si construyera una especie de diario visual de lo inmanente: una planta dentro de una maceta sobre una mesa, una manguera de riego enrollada, una escalinata entre dos puertas en un lugar cualquiera, un techo de tejas coloradas en un entorno urbano, un campo de deportes con múltiples arcos de fútbol. Sanai fotografía con asombrosa fidelidad los colores de los objetos, con un foco personal pero que los observadores reconocen como propio.

Los críticos han encontrado en la obra de Sanai un modo de sentir y de percibir el mundo en los 90. Se trata de privilegiar un presente inmediato, vivo en este momento, pero cercano a la desaparición, o la muerte, y este presente inmediato se opone a los grandes relatos finalistas que le precedían históricamente. Los jóvenes de la era Heisei se enfrentan a una economía que se desmorona, donde las certezas ceden ante una corrosiva incertidumbre personal, familiar, y social. En el mundo del trabajo ya no puede darse por hecho que el individuo encontrará empleo de por vida sino más bien lo contrario. La flexibilización laboral, la transición hacia políticas neoliberales, y la quiebra de grandes empresas trae aparejada una precarización social más o menos visible pero no por eso menos real. De alguna manera,

Sanai parece manifestar un grito de desesperación que se transforma en aferrarse de un presente efímero; las proyecciones de por vida se revelan como proyectos ilusorios destinados al fracaso. El ánimo social que encuentra un canal expresivo en la obra de Sanai es complementario con el vacío percibido en las fotografías de Nakano, el destino forzosamente despreocupado de los individuos que habitan los espacios retratados por Tsuzuki, y el ámbito “esquizofrénico” del arte pop japonés descrito por Sawaragi.

1.3.4. *Domestic Scandals*, Takashi Yasumura

Takashi Yasumura (nacido en 1972) se graduó en fotografía en Nippon University. Hasta la fecha ha publicado dos fotolibros, “*Domestic Scandals*” (2005, 36 fotografías en color) y “*I/I*” (2017, 111 fotografías en color). En 1999 Yasumura es nominado por el crítico Kōtarō Iizawa para recibir el premio “New Cosmos of Photography” por la serie “*Domestic Scandals*”.

Acerca de la misma, Yasumura escribe:

Este trabajo intenta expresar dudas sobre la calidad de la “vida cotidiana”. Escenas ordinarias, tales como lugares familiares en la casa, y las cercanías a las cuales usualmente no prestamos atención, ya no son vistas familiares cuando son presentadas en fotografías. Entiendo que la calidad de la vida cotidiana desaparece igual que una ilusión ahí. (...) La calidad de la “vida cotidiana” en mi mente es un simulacro”.
Takashi Yasumura, 1999¹⁷

En su conjunto, las fotografías de Yasumura muestran recortes de espacios domésticos dentro de la casa de sus padres. Estos espacios contienen, entre otras cosas, objetos tales como una cesta con mandarinas en una mesa, platos y cuencos para comer dentro de un armario ubicado contra una pared, una grapadora de color rosa sobre una mesa que tiene como fondo azulejos celestes, un bonsái al lado de una manguera de riego, una radio pasacasetes sobre el

17 (Yasumura, 1999 <https://global.canon/en/newcosmos/gallery/grandprix/1999-takashi-yasumura/>)

tatami (piso de paja) contra una puerta corrediza decorada con un empapelado tradicional, un cortaúñas sobre un mantel, rollos de papel higiénico prolijamente apilados al lado de una flor artificial.



Imagen 27: Takashi Yasumura. Japanese oranges, 2002, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.



Imagen 28: Takashi Yasumura. A Cupboard, 1999, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.



Imagen 29: Takashi Yasumura. A Nail Clipper, 1998, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.

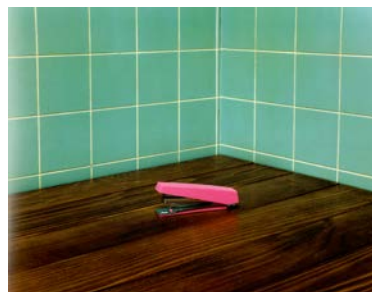


Imagen 30: Takashi Yasumura. A Stapler, 1998, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.



Imagen 31: Takashi Yasumura. A Bonsai Tree and a Watering Hose, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.



Imagen 32: Takashi Yasumura. A Tape Recorder, 2002, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.



Imagen 33: Takashi Yasumura. A Mattress, 2005, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.



Imagen 34: Takashi Yasumura. Old newspapers, 2005, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.



Imagen 35: Takashi Yasumura. Rolls of Toilet Paper and a Plastic Flower, 1998, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.

Las imágenes de Yasumura han sido compuestas quirúrgicamente, “como si fueran la escena de un crimen”, dice Martin Jaeggi (2005, p.85). Cada elemento del cuadro ha sido meticulosamente calculado, al igual que la iluminación. No hay rastros de polvillo en ninguna escena; la cantidad de objetos, orientación, disposición, ángulo, distribución, balance, contraste, y atmósfera general hablan de una rigurosa metodología, obsesiva en su composición, aséptica en su estética. Página tras página nos vamos dando cuenta de lo implausible de semejantes visiones. Las fotografías han sido espacialmente manipuladas, de

esto no tenemos duda.

Los críticos han interpretado el trabajo de Yasumura en diferentes claves, aunque todos convergen en un punto: las imágenes de *Domestic Scandals* se relacionan con el Japón de la modernidad tardía, con rastros del consumismo occidental que hacen prácticamente imposible pensar en una separación tajante entre “oriente” y “occidente”, y donde lo que se pone en cuestión son los tropos de la casa familiar como un sitio de nostalgia de un Japón “auténtico” pero perdido, la transformación de las tradiciones, y la fragmentación en las percepciones de la cotidianeidad como un dato indiscutido de la realidad. Jaeggi (2005) escribe que el “escándalo” documentado por las imágenes de Yasumura es la lenta erosión de las formas tradicionales de vida junto con el avance del estilo de vida occidental (p.85). Akihito Yasumi (2005) entiende las fotografías como “una amistad con el mundo de las cosas”, donde ya no importa la dualidad entre una estética japonesa y otra occidental, ni tampoco el significado ulterior de los objetos ya que las fotografías mismas se han “vuelto invisibles” mediante la superposición con su tema. Para Yasumi, los objetos nos hacen sentir como si existieran de acuerdo a su propia lógica, en un mundo sin humanos cuyos objetos están fuera de contacto con cualquier función relacionada a los humanos. Lo que es más, Yasumi argumenta que lo que emerge de estas imágenes no es una visión cínica de realidad o ilusión, sino una “búsqueda esencialmente política” (p.86) en esta contradicción entre lo humano y lo inanimado.

El crítico Shino Kuraishi (2005) rastrea una genealogía de fotógrafos japoneses que manifestaron interés por el tema del hogar y se refiere a trabajos de los reconocidos fotógrafos Shōmei Tōmatsu (1930-2012) y Kishin Shinoyama (nacido en 1940)¹⁸. Ya en los años setenta el filósofo Koji Taki argumenta que la materialidad de las antiguas casas es irreversiblemente

18 El primero fotografía su casa rural en Kumamoto; el segundo su casa natal, un templo budista, en el barrio tokiota de Shinjuku.

transformada por la invasión de objetos industriales. Esta materialidad transformada implica no solo un cambio de estilo sino también una silenciosa redefinición de la naturaleza humana anclada ahora en una ilusión dentro de una ilusión. Ideas tales como “el campo”, “tierra natal”, “artesanal”, son ficciones semánticas ancladas en la sociedad de consumo (Koji, 2001 [1976], citado en Kuraishi, 2005). Durante una entrevista personal que tuve con Kuraishi, el crítico elaboró sobre las condiciones sociales de la época, incluyendo la privatización del servicio postal impulsada por el primer ministro Junichiro Koizumi, así como otras reformas estructurales que crearon la percepción pública de un antagonismo entre reformadores y conservadores. De alguna manera hay una reverberación de la brecha entre el campo/ciudad en las preocupaciones de los fotógrafos. La novedad de *Domestic Scandals*, sugiere Kuraishi, es que a través de retratar las imágenes de la casa familiar en su Shiga natal, Yasumura ejecuta una crítica a la modernidad en un momento en que la pérdida de romanticismo de la “vuelta a la casa (del pueblo)” es aceptada como un hecho (pp.87-89).

Es interesante que Yasumura se aproxime a esta crítica desde una inversión. A diferencia de otros fotógrafos que se relacionaron con la cotidianeidad urbana, Yasumura se refiere a un medioambiente que habría resultado conocido en su infancia y juventud temprana pero que al momento de fotografiar ya era ajena para él. En otras palabras, su intento de deconstruir percepciones de la vida cotidiana se materializa en una cuidadosa representación espacio-temporal invertida, diametralmente opuesta a su vida cotidiana. Podemos pensar en una teatralización ya que el artista reacomoda o cambia las posiciones de los objetos. La meticulosa composición, casi cinematográfica, hace difícil “creer” que estamos ante escenas “normales” de la vida “real” sino todo lo contrario. Las fotografías fueron tomadas en su mayoría en los años 1997, 1998, 1999, y 2000. Precisamente, los “escándalos” serenos retratados en esta a-cotidianeidad, son la contrapartida de los profundos problemas que acucian al país durante esta época. La tasa de suicidios en Japón alcanzó un punto álgido

en 1998 (aumentando un 35% con respecto al año anterior) con casi 33.000 muertes auto-provocadas, posiblemente en relación a la recesión, los despidos masivos, y la crisis global financiera que se desató en 1997¹⁹. En 1999, el mismo año que Yasumura recibe el premio New Cosmos of Photography, se produce el accidente nuclear de Tokaimura, en una planta de reprocesamiento de uranio, que dejó como saldo dos muertos, casi 700 personas expuestas a la radiactividad, y un escándalo sobre los laxos estándares de seguridad de la industria nuclear.

Sin embargo, hay dos imágenes en la serie *Domestic Scandals* que han sido pasadas por alto por la crítica fotográfica²⁰. Se trata de las fotografías tituladas *A Father* y *A Man*.



Imagen 36: Takashi Yasumura. *A Father*, 1998, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.



Imagen 37: Takashi Yasumura. *A Man*, 1998, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.

19 Ver <https://www.deseretnews.com/article/705545/Suicide-rate-in-Japan-surged-35-in-1998.html> Recuperado el 20 de Julio de 2019.

20 Kuraishi pone el énfasis interpretativo en los fondos de las fotografías como por ejemplo los empapelados, ya que éstos no pueden ser movidos para la toma fotográfica; otros prestan especial atención a la cualidad industrial de los objetos retratados.

Estas imágenes son claves en la narración, ya que ambos sujetos son fotografiados como “*cosas*”, no como “*personas*”. No hay ningún elemento confesional discernible, ni tampoco hay pistas contextuales que establezcan algún tipo de lectura en la relación emocional con el padre. En otras palabras, Yasumura nos pide que miremos a las personas y a los objetos como simulacros de algo más. Es aquí donde aparece la ruptura con el programa modernista, que establecía la irreductibilidad de lo específico que quedaba cuando se eliminaba lo que no era (Burgin, 1982, p.210). En *Domestic Scandals* podemos eliminar lo que no es, pero estamos poco seguros de lo que es. Durante una entrevista personal con Yasumura, el fotógrafo me comentó no haber tenido un objetivo más allá de intentar expresar dudas sobre la realidad dada por hecho en la vida cotidiana. Inclusive quince años más tarde de la publicación del libro *Domestic Scandals*, el artista no parece tener nada que agregar a su declaración de fines de los noventa. Pero como las fotografías funcionan como textos que interactúan polifónicamente con otros textos, a través de la provocación de Yasumura nos vemos arrojados a un terreno especulativo incierto, el mismo escenario donde transcurren las características rupturas con la certidumbre en la era Heisei.

1.3.5. *Mahiru*, Tomoki Imai

Tomoki Imai nació en Hiroshima en 1974. El reconocido fotógrafo, egresado de la carrera de Estéticas e Historia del Arte, ha publicado varios libros hasta la fecha incluyendo *Semicircle Law* (2013), *Light and Gravity* (2009), y *Mahiru* (2001). En este apartado comentaremos *Mahiru* (literalmente “en el medio del día”), ya que este trabajo engarza con las líneas de discusión desarrolladas hasta aquí. *Mahiru* es un libro misterioso, compuesto de “momentos extraños” (Otake 2010). Contemplando a través de las páginas de *Mahiru*, el escultor Katsura Funakoshi se preguntó qué era lo que Imai estaba tratando de fotografiar (Funakoshi, 2001, s.n.p).



Imagen 38: Tomoki Imai. Sin título, de la serie *Mahiru*, 2001.

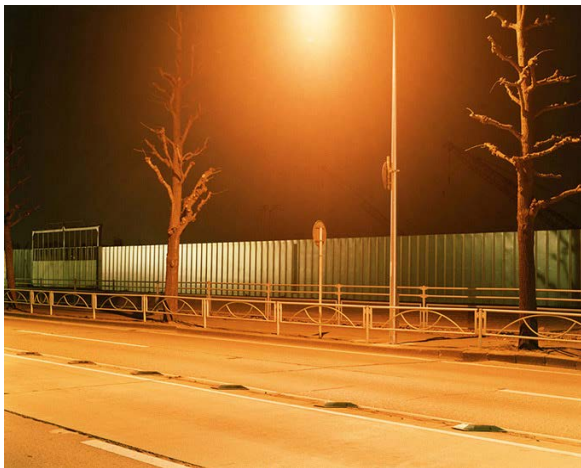


Imagen 39: Tomoki Imai. Sin título, de la serie *Mahiru*, 2001.



Imagen 40: Tomoki Imai. Sin título, de la serie *Mahiru*, 2001.



Imagen 41: Tomoki Imai. Sin título, de la serie *Mahiru*, 2001.



Imagen 42: Tomoki Imai. Sin título, de la serie *Mahiru*, 2001.



Imagen 43: Tomoki Imai. Sin título, de la serie *Mahiru*, 2001.



Imagen 44: Tomoki Imai. Sin título, de la serie *Mahiru*, 2001.

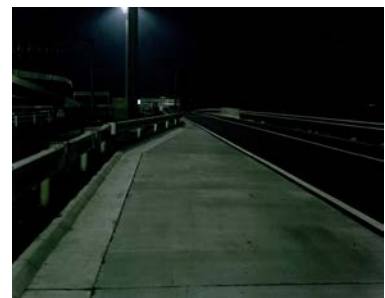


Imagen 45: Tomoki Imai. Sin título, de la serie *Mahiru*, 2001.

Las imágenes del libro no sugieren una respuesta obvia. Si bien el título *Mahiru* alude al día, la foto que aparece en la portada es de un paisaje nocturno casi metálico, una urbanidad despojada de afectos, un fragmento onírico de imaginación futurista que podría aparecer en *Blade Runner* o *The Matrix*. La distópica película japonesa *Battle Royale*, dirigida por Kinji Fukasaku, data del año 2000 y relata la violenta historia de un grupo de estudiantes de bachillerato forzados a luchar hasta la muerte por un gobierno totalitario. *Audition*, una obra maestra del terror de Takashi Miike, fue estrenada en 1999 (el film es conocido por una impactante escena final donde una joven tortura brutalmente a un viudo de mediana edad que estaba enamorado de ella). En 2001, el famoso director japonés Hirokazu Koreeda da a conocer *Distance* –película cuya trama gira en torno de un culto religioso que contamina el suministro de agua de Tokio. Como consecuencia del ataque, cientos de personas mueren y

otros varios miles son envenenados. Finalmente, los miembros del culto se suicidan en masa en las afueras de la ciudad.

Sin ánimos de establecer paralelos entre la meditativa obra de Imai y los films arriba mencionados, lo que queremos resaltar es una cierta atmósfera de tensión en la sociedad, una incomodidad psíquica que se manifiesta en creaciones cinematográficas de la época y que los fotogramas de *Mahiru* también revelan. Kōtarō Iizawa lee en las imágenes de Imai un deseo de fotografiar paisajes en momentos cuando la luz se encuentra en su punto álgido, creando así una tensión que envuelve a toda la obra (Iizawa 2010). Imai fotografía con extraordinaria habilidad la luz, la proporción, y el color, y es capaz de producir imágenes que guardan similitud con la pintura. Sus fotografías confrontan a los espectadores con una pregunta porque funcionan como bellezas pictóricas de suspenso psicológico, como si fueran una psicogeografía de los suburbios, despojadas de referencias a lugares específicos. El curador Taro Amano ha dicho de la obra de Imai:

“Después de mediados de los 1990s, ciertos fotógrafos, a través de retratar paisajes distintivamente anónimos, les roban la especificidad, cuidadosamente manteniendo la distancia de la práctica de la imitación, o de forzar un sentido de pertenencia. Estas obras han venido a indicar no la mirada unilateral del fotógrafo en relación al paisaje, ni tampoco ciertamente la mirada del paisaje mismo, sino que en cambio nos alientan a reconsiderar una perspectiva que flota en el territorio intermedio”. (Amano, 2001, s.n.p)

Así, la descontextualización y la separación entre significado y significante en las fotografías de Imai abren la puerta a una interpretación social e individual del referente, que cobra sentido antropológico cuando lo hacemos dialogar intertextualmente.

1.4. Conclusión

Este capítulo ha esbozado una contextualización sociohistórica de la era Heisei (1989-2019) con el objetivo de situar discusiones sobre memoria, historicidad, y alienación (pertinentes a la fotografía japonesa) en el panorama político y cultural más amplio del Japón contemporáneo. Dicho acercamiento nos ha permitido iluminar aspectos subyacentes a los desarrollos de todos los capítulos de esta tesis. Asimismo, hemos intentado poner en diálogo los discursos fotográficos de una serie de artistas para dilucidar la relación entre dichos discursos y los procesos de construcción de la memoria fotográfica de una era. Sugerimos aquí que la visualidad del discurso histórico y la historicidad de la memoria fotográfica se construyen a través de procesos no lineales que están atravesados por memorias dispares y narrativas fragmentarias. En ese sentido, hemos prestado atención a la importante muestra *Scrolling Through Heisei* realizada en el Tokyo Photographic Art Museum en 2017. La muestra aglutina obras que fueron divididas en tres partes—“Aquí y Ahora”, “Comunicación y Soledad”, y “Sincronicidad”. Nosotros hemos abordado el análisis de la construcción de la memoria Heisei a través de otros ejes mediante una selección de fotógrafos que se superpone parcialmente a la muestra *Scrolling Through Heisei* pero que no coincide totalmente con ella. Hemos mencionado cómo una generación de fotógrafos jóvenes reexamina temáticas relacionadas con el Japón y su pasado colonialista, y hemos visto cómo el arte moderno de este país está atravesado por conflictivas versiones de su historia nacional.

Sobre este telón de fondo hemos ofrecido una mirada alternativa de la memoria fotográfica de la era Heisei a través de la discusión de obras de Masataka Nakano, Kyoichi Tsuzuki, Masafumi Sanai, Takashi Yasumura, y Tomoki Imai. Analizadas desde una perspectiva antropológica, las producciones de los cinco fotógrafos nos proveen de múltiples puertos de entrada y salida a aspectos centrales de la atmósfera cultural y la psicología social del Japón

Heisei. Estos aspectos—la soledad y alienación palpables en *Tokyo Nobody*, la compleja relación con el espacio habitacional descrita en *Tokyo Style*, el énfasis en lo efímero de *Ikiteiru*, la potente deconstrucción de la realidad cotidiana presente en *Domestic Scandals*, y la contemplación misteriosa y aprensiva de *Mahiru*—nos permiten argumentar que una profunda sensación de alienación atraviesa la era Heisei de principio a fin, de múltiples formas. Este argumento se complementará y profundizará en los bloques posteriores; todos ellos dialogan entre sí y más que intentar encapsular las discusiones, sugieren que una característica clave del mundo social que abordamos es la indeterminación. Imai afirma que a diferencia de la pintura o la escultura, la fotografía no tiene estado de completitud: no posee la cualidad de “completa” ni “incompleta” (Imai, 2018). Esta idea se refleja en la propuesta de una *antropología del mientras tanto* desarrollada en el siguiente capítulo que anclará el análisis de la mujer y la fotografía durante la era Heisei como agenciamientos rizomáticos.

1.5. Referencias

- Amano, T. (2001). Hyōhaku suru manazashi (La mirada errante). En *Mahiru*. Tokyo: Seigensha. (漂白する眼差し。真昼より。東京：青幻舎。)
- Allison, A. (2013). *Precarious Japan*. London: Duke University Press. Versión Ebook.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A. Versión Ebook.
- Burgin, V. (1982). Photography, Phantasy, Function. En Burgin, V. (Ed.), *Thinking Photography* (pp.177-216). London: The MacMillan Press Ltd.
- Diehl, C. (2018). *Resurrecting Nagasaki. Reconstruction and the Formation of Atomic Narratives*. Ithaca: Cornell University Press.
- Funakoshi, K. (2001). Sono shashin. (Esas fotografías). En *Mahiru*. Tokyo: Seigensha. (その写真。「真昼より」。東京：青幻舎) .

- Gao, B. (2005). The Postwar Japanese Economy. En W. Tsutsui (Ed.), *A Companion to Japanese History* (pp. 299-314). MA: Blackwell Publishing Ltd.
- Hall, J. W. (2002 [1973]). *El imperio japonés*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Hayashi, N. (2019). Foto documentary. Chōsen ni wattata Nihonjin Tsuma: 60 nen no kioku. (Foto documental. Las esposas japonesas que cruzaron a Corea. 60 años de memoria). (フォト・ドキュメンタリー 朝鮮に渡った「日本人妻」: 60年の記憶。東京: 岩波).
- Hidaka, T. (2010). Masculinity and the family system. The ideology of the ‘Salaryman’ across three generations. En R. Ronald y A. Alexy (Eds.), *Home and Family in Japan. Continuity and Transformation*. (pp. 112-130). NY: Routledge.
- Iizawa, K. (2010, marzo 15). Imai Tomoki “Hikari to Jūryoku” (Imai Tomoki “Luz y Gravedad”). https://artscape.jp/report/review/1212754_1735.html (今井智己「光と重力」).
- Imai, T. (2001). *Mahiru*. (En el medio del día). Tokyo: Seigensha. (真昼。東京: 青幻舎).
- Imai, T. (2018). Imai Tomoki Inta-byu. (Entrevista a Imai Tomoki). Yokohama Shimin Gyarari Azamino. <https://www.youtube.com/watch?v=jXz1nFf99Wk> (今井智己インタビュー。横浜市民ギャラリーあざみ野).
- Jameson, F. (1985). Posmodernismo y sociedad de consumo. En Foster, H. (Ed.), *La Posmodernidad* (pp.165-186). Barcelona: Editorial Kairós, S.A.
- Japan Echo (2008) *Problems with Employment*. Vol.35, (3), Junio 2008. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20090402044809/http://www.japanecho.co.jp/sum/2008/350303.html>
- Jaeggi, M. (2005). The Calm Surfaces of Scandal. En Yasumura, M. *Domestic Scandals*. Tokyo: Osiris.
- Kamata, S. (1984). *Japan in the Passing Lane*. London: Unwin Paperbacks.

- Kasahara, M. (2004). *Out of the ordinary/extraordinary: Japanese contemporary photography*. Tokyo: Japan Foundation.
- Kuraishi, S. (2005). Family Home, or the Stage of Representation: Takashi Yasumura's *Domestic Scandals*. En Yasumura, M. *Domestic Scandals*. Tokyo: Osiris.
- Morris-Suzuki, T. (2005). *The Past Within Us: Media, Memory, History*. London: Verso.
- Nakane, C. (1970). *Japanese Society*. Great Britain: Weidenfeld & Nicolson. Versión Ebook 2016.
- Nakano, M. (2016). *Tokyo Nobody*. Tokyo: Little More.
- Nippon.com (2019, enero 18). *Jisatsu sha 9 nen renzokugen = 2man 598nin, 37nen buri teisuijun-koroshō*. (Disminución de suicidios por noveno año consecutivo= 2598 personas, el nivel más bajo en 37 años-Ministerio de Salud, Trabajo y Bienestar). <https://www.nippon.com/ja/news/yjj2019011800626/>
(自殺者9年連続減=2万598人、37年ぶり低水準—厚労省).
- O'Leary, T. (2009). *Tokyo Visions: Contemporary Japanese Photography and the Search for a Subjective Documentary*. (Tesis doctoral). University of Southern California: California.
- Otake, A. (2010, febrero 20). *Kimyona hodo mono ga kokumei ni mieru shunkan*. (El extraño momento en que las cosas se ven claras) https://booklog.kinokuniya.co.jp/otake/archives/2010/02/post_58.html (奇妙なほどモノが克明に見える瞬間).
- Sanai, M. (1997). *Ikiteiru*. (Vive). Tokyo: Seigensha. (生きている。東京：青幻舎).
- Sakaki, A. (2016). *The Rethoric of Photography in Modern Japanese Literature. Materiality in the Visual Register as Narrated by Tanizaki Jun'ichirō, Abe Kōbō, Horie Toshiyuki, and Kanai Mieko*. Leiden: Brill.
- Sasaki-Uemura, W. (2005). Postwar Society and Culture. En W. Tsutsui (Ed.), *A Companion to Japanese History* (pp. 315-332). MA: Blackwell Publishing Ltd.
- Sawaragi, N. (1998). *Nihon, Gendai, Bijustu*. Tokyo: Shinchosha Publishing Co., Ltd.

- Takahara, M. (2006). *Fuan gata nashonarizumu no jidai — nikkān-chū no netto sedai ga nikumi au hontō no riyū*. (La era del nacionalismo inseguro: la verdadera razón por la que la generación de la red en Japón, Corea y China se odian entre sí). Tokyo: Yosensha. (不安型ナショナリズムの時代—日韓中のネット世代が憎みあう本当の理由。東京：洋泉社).
- Tanizaki, J. (2019 [1933]). *El elogio de la sombra*. Madrid: Editorial Siruela.
- Thomas, J.A. (1998). Photography, National Identity and the “Cataract of Times”: Wartime Images and the Case of Japan. *The American Historical Review*, Vol.103, (5), 1475-1501. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/2649964>
- Tokyo Photographic Art Museum (2017). *TOP Collection: Scrolling Through Heisei*. Tokyo: Tokyo Photographic Art Museum.
- Torihara, M. (2013). *Nihon Shashinshi. Antei Seichōki Kara 3.11 Go Made*. (Historia de la fotografía japonesa. Desde el período de crecimiento estable hasta después de 3.11). Tokyo: Chuokoron-Shinsha, Inc. (日本写真史。安定成長期から 3.11 後まで。東京：中央公論新社).
- Tsuzuki, K. (1997). *Tokyo Style*. Kyoto: Kyoto Shoin Co., Ltd.
- United Nations Population Division (2018). *World Urbanization Prospects*. The World Bank. <https://data.worldbank.org/indicator/SP.URB.TOTL.IN.ZS?contextual=max&locations=JP>
- Yasumi, A. (2005). Friendship with the World of Things. En Yasumura, M. *Domestic Scandals*. Tokyo: Osiris.
- Yasumura, T. (2005). *Domestic Scandals*. Tokyo: Osiris.
- Yoneyama, L. (1999). *Hiroshima Traces: Time, Space, and the Dialectics of Memory*. LA: The Regents of the University of California.
- Weisenfeld, G. (2012). *Imaging Disaster. Tokyo and the Visual Culture of Japan's Great Earthquake of 1923*. LA: University of California Press.

Capítulo 2

La mujer y la fotografía durante la era Heisei: agenciamientos, rizomas, y una mirada antropológica del “mientras tanto”

2.1. Introducción

La importancia de las mujeres en la fotografía japonesa durante la era Heisei es indiscutible. Masako Toda, historiadora de fotografía, señala que en 2018 todos los candidatos finalistas del prestigioso premio de fotografía Kimura Ihei¹ fueron del género femenino², algo que no se había dado nunca antes en Japón (Toda, 2018, p.48). Más aún, en los años 2016, 2017, y 2018, el mencionado premio fue otorgado solamente a mujeres (en la edición de 2019 la entrega fue mixta; los galardonados fueron Mari Katayama y Daisuke Yokota). Enfatizando la creciente importancia de la mujer en el mundo de la fotografía, Toda describe los trabajos de Yuki Shimizu, Miki Hasegawa, Noriko Hayashi, Mari Katayama, Maiko Haruki, Mayumi Hosokura, Naomi Yano, Madoka Sano, Mizue Kitada, Kazuna Taguchi, y Ayaka Yamamoto. Esta lista de nombres no es en modo alguno exhaustiva, ni tampoco representativa de la gran cantidad de fotógrafas produciendo hoy en día. Sin embargo, sirve para ilustrar el hecho de que las mujeres fotógrafas ocupan un lugar relevante en la producción fotográfica del Japón actual. Dicha fuerte presencia femenina contrasta con el universo fotográfico de principios de los noventa, que estaba regido simbólicamente y prácticamente por fotógrafos hombres.

1 El otro prestigioso premio de fotografía es Domon Ken. Al igual que Kimura Ihei, lleva el nombre del fotógrafo como reconocimiento a la destacada contribución a la fotografía japonesa.

2 Se trata de las fotógrafas Mari Katayama, Maiko Haruki, Mayumi Hosokura, Aya Fujioka, Keiko Sasaoka, y Hiroko Komatsu. Edición número 43 del premio Kimura Ihei. Ver http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries/ja/2018/02/ihei_kimura_photography_award_2017.html

Cabe entonces preguntarse sobre la naturaleza de estas transformaciones en el contexto de la actividad fotográfica y más allá. En lo que respecta a ámbitos académicos, las investigaciones en profundidad sobre la fotografía y la mujer durante la era Heisei han sido escasas. En un capítulo de su tesis doctoral de 2009³ O’Leary realiza un valioso trabajo al proponer una historia paralela de la fotografía de las mujeres en Japón. El objetivo de su estudio es discutir cómo la objetividad y la subjetividad son construidas dentro de la fotografía japonesa, y cómo la fotografía femenina anticipa y responde a ciertos cambios estructurales en la fotografía japonesa (O’Leary, 2009, p. 219). O’Leary considera las producciones artísticas de varias mujeres durante la segunda mitad del siglo XX, y le presta especial atención a Yurie Nagashima, quien es considerada como la figura principal de un movimiento que se dio en llamar “*onanoko shashin*” –fotografía hecha por jóvenes mujeres. El fenómeno de *onanoko shashin* será objeto de discusión en este capítulo, y si bien hay coincidencias parciales con el estudio de O’Leary, nosotros llegaremos a conclusiones diferentes, sobre todo en relación a las genealogías artísticas que el autor establece. Asimismo, O’Leary argumenta que el avance de la teoría feminista y la capacidad de las mujeres de avanzar en la sociedad proveyeron los medios para que la fotografía hecha por mujeres se popularizara, y que esto contrasta con los violentos temas enfocados por movimientos anteriores en fotografía japonesa, tales como *Vivo* y *Provoke* (O’Leary, 2009, p. 219-220). Nosotros veremos que la discusión sobre feminismo en Japón es más multifacética de lo que parece, y por eso argumentamos que los principios lineales de causa y consecuencia no nos permiten entrar a la verdadera dimensión de un fenómeno complejo. Por otro lado, Parnass (2012) analiza el boom de *onanoko shashin* en los noventa y lo que ella llama el “despertar femenino” en relación a cambios culturales y problemas de género, pero su trabajo es similar al de O’Leary en cuanto a que mira a la fotografía de la posguerra pasando por los movimientos *Vivo* y *Provoke*, para luego hacer

3 Ver O’Leary, T. (2009). *Tokyo Visions: Contemporary Japanese Photography and the Search for a Subjective Documentary*. (Tesis doctoral). California: University of Southern California.

una reseña de las fotografías japonesas más importantes de la segunda mitad del siglo XX tales como Toyoko Tokiwa y Miyako Ishiuchi, y cómo ellas preparan el terreno para que pudiera emerger el movimiento de *onanoko shashin*. Parnass discute los trabajos de tres fotografías ligadas a preocupaciones sobre el rol de la mujer en Japón a fines del siglo XX, la antes mencionada Yurie Nagashima, Miwa Yanagi, y Tomoko Sawada. Sin embargo, una dificultad con el enfoque de Parnass es que puede leerse como implícitamente reproduciendo diferencias esencializadoras de género al trabajar con ideas como fotografía masculina y fotografía femenina. En ambos de los estudios arriba mencionados se enmarca el surgimiento de *onanoko shashin* dentro de preocupaciones feministas, pero nosotros argumentaremos que los procesos han sido más parecidos a los contradictorios “agenciamientos” deleuzianos que a nítidos movimientos lineales históricos.

Básicamente, las discusiones sobre la fotografía japonesa y la mujer durante el período que nos ocupa han sido organizados de tres formas. La primera es la que podríamos denominar *cronológica*. Así, las corrientes fotográficas se listan en orden de aparición y los escritos son de carácter predominantemente descriptivo: más que intentar explicar los porqués, los autores enumeran detalles acerca de obras y fotógrafos, con una cierta contextualización social de la época. La segunda manera de intentar dar sentido a las transformaciones de la relación entre las mujeres y la fotografía durante la era Heisei está planteada en función de luchas entre actores con intereses disímiles. Este enfoque, que por el momento llamaremos *feminista*, encapsula una mirada combativa que pone de relieve cómo las mujeres intentan romper con estructuras de opresión fuertemente enraizadas en concepciones de la sociedad centradas en el hombre. Un problema con esta explicación, como veremos, es que varias de las fotografías a las cuales los críticos enmarcan dentro de preocupaciones feministas no necesariamente se autoidentifican con este rótulo, y a veces lo niegan de plano. Lo que es más, el hecho de intentar explicar los cambios con la lente del feminismo merece una discusión: debemos

preguntarnos qué entendemos por feminismo en el contexto japonés para entonces examinar los fenómenos en fotografía y discernir los límites y alcances de la teoría feminista aplicada a ellos. Una tercera estrategia estaría dada por privilegiar los fundamentos económicos y demográficos que explicarían el ascenso de las mujeres en la fotografía japonesa. Podríamos pensar el éxito de fotógrafas y su avance social en función de la relación entre su producción artística y el contexto más amplio del capitalismo regional y global. Como señala el antropólogo Michael Fischer, el arte se ha convertido en un motor de desarrollo económico a nivel planetario (Fischer, 2018, loc.415). Pero este enfoque, a pesar de que señala aspectos importantes, no nos permite indagar en el valor epistemológico y etnográfico que surge de pensar a través de múltiples géneros culturales, y es por eso que Fischer recomienda estar abiertos a las retóricas y las lógicas de otros lenguajes y otras herramientas interpretativas, entendidas estas no sólo como uso de la escritura sino también de medios visuales y sensoriales (Fischer, 2018, loc.185). En este sentido, la interpretación teórica utilizada en este capítulo tomará prestado de Fischer (que ha reflexionado en profundidad sobre la trayectoria de la antropología y la etnografía durante las últimas décadas), así como también del *rizoma* de Delleuze y Guattari, en especial los principios de conexión y heterogeneidad, de multiplicidad, y de cartografía, que podríamos sintetizar en la siguiente proposición: “el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos” (Delleuze y Guattari, [1988] 2004, p.25).

¿Qué sucedió durante la era Heisei para que al final de la misma podamos ver a la mujer en estatutos superiores, en relación a principios de los años 1990, de autoridad discursiva, crítica, y profesional? Describir y explicar el estado de la cuestión implica un desafío importante ya que nos enfrentamos a un mundo complejo, multidimensional, no lineal, en el cual las narrativas de diferentes actores (fotógrafos, críticos, editores, curadores, museólogos,

periodistas, fabricantes de cámaras) compiten, se superponen, o simplemente no coinciden. Fischer (2018) señala que en esta coyuntura actual, la flecha de la historia y las concepciones del tiempo no se comportan en una sola dirección sino que se mueven con velocidades variables hacia delante y hacia atrás, inclusive a veces en retornos cíclicos que solamente mirados de forma retrospectiva dan la falsa impresión de ser lineales (volveremos sobre este tema en el capítulo 5, donde se discutirá la triple catástrofe de terremoto, tsunami, y desastre nuclear en Fukushima). Esto significa que nuevas estructuras sociales emergen en formas difíciles o imposibles de anticipar, y es por eso que Fischer propone una “*antropología mientras tanto*”, que implica, no extrapolaciones utópicas o distópicas como las que normalmente gobiernan la teoría contemporánea, sino una etnografía de “cómo interactúan los pedazos del mundo, ajustándose o colisionando, generando inesperadas consecuencias complejas, reforzando resonancias culturales, y causando rupturas sociales” (Fischer, 2018, loc.102-131). Esta antropología del nuevo siglo se revela como una potente herramienta que, más que reforzar proyecciones lógicas que apuntan a crear orden, permite prestar atención al caos y el desorden del interjuego entre la teoría y la práctica, los mandatos sociales, y las fricciones políticas. Precisamente, ésta es la perspectiva analítica que adoptamos aquí. No hace falta sino mirar la catástrofe de Fukushima y el efecto de cascada que produjo, donde una multiplicidad de consecuencias imprevisibles sugieren que el antropoceno está aquí y ahora (pensemos en residuos nucleares, contaminación del medioambiente, repercusiones planetarias en cuestiones de salud, alimentación, mutaciones genéticas, hibridaciones, nuevos arreglos sociales entre humanos y medio ambiente, “agenciamientos” en el sentido de Delleuze y Guattari). Si utilizamos la categoría de antropoceno como herramienta de trabajo más que como teoría final, podemos especular que la insistencia en mirar las últimas décadas con la lente filosófica de la modernidad, podría tener que ver con una incapacidad de imaginar futuros alternativos. Por eso, la etnografía funciona mejor cuando, a través de ángulos especulativos, puede trabajar con la variación y la diferencia, con las cualidades únicas, y con

el cuestionamiento de las genealogías (Fischer, 2018).

Llegando al fin de la segunda década del siglo XXI, Japón experimenta conflictos de género influenciados por el movimiento #MeToo, que nació en 2006 en los Estados Unidos con el objetivo de ayudar a víctimas de violencia sexual, especialmente jóvenes y mujeres negras de bajos recursos. Los problemas de género en Japón han estado latentes durante décadas, pero el contexto sociopolítico actual es más propicio para abrir discusiones que antes hubieran pasado desapercibidas. La categoría social de mujer tiene su origen en una concepción reduccionista de la misma en función del sexo biológico. Se espera de ella que cumpla con la *función procreadora* que le fue asignada, que sostenga el hogar en la crianza de los niños, que contribuya con la economía familiar a través del desempeño en tareas domésticas y trabajos de poca especialización. La división sexual del trabajo en la sociedad japonesa data del período de rápida industrialización y explosivo crecimiento económico de la posguerra, donde el hombre pasa de estar subjetivizado por la cosmovisión militar a ser regido por la ideología empresarial: en lugar del frente de guerra, su vida se supedita al estado y la empresa (ver capítulo 1). El estereotipo masculino es el así llamado *sararīman*, que vestirá traje negro, trabajará de la mañana a la noche, y casi no tendrá tiempo para el ocio o las vacaciones. Su socialización estará dada por beber alcohol con los colegas de la empresa, y ocasionalmente jugar al golf con el jefe. En cambio, el rol de la mujer, es el de administrar el hogar, hacerse cargo de las tareas domésticas, y procrear. El primer ministro Shinzo Abe, intentando seducir al electorado, propuso políticas denominadas *Womenomics* (mezcla de “women” y “economics”) para que las mujeres “puedan brillar en la sociedad”. Pero no se trata de medidas orientadas a la igualdad de género: Japón se ubica en el puesto 110 del *Global Gender Gap Report* de 2018⁴. Más bien, éstas se relacionan con la idea de

4 El ranking está elaborado por el World Economic Forum. De 149 países, Japón se encuentra de manera consistente bastante abajo. Ver <https://www.weforum.org/reports/the-global-gender-gap-report-2018>

que el desarrollo económico y el avance de la mujer van juntos; Abe quiere que las mujeres representen el 30% de las posiciones de liderazgo en Japón para el año 2020. Para esto se necesita crear infraestructuras como lugares donde poder dejar los niños durante el día y transformar los ámbitos de trabajo para que se conviertan en espacios de respeto a las madres que deseen trabajar. El trato hacia las madres en el ámbito laboral es de discriminación y presión, y por eso organizaciones no gubernamentales han creado el término *matahara* (abreviación de “*maternity harassment*”) o sea, acoso a las madres⁵. Sin embargo, a pesar de campañas de concientización de igualdad de género en épocas recientes, las encuestas muestran que cerca del 50% de los hombres piensan que la mujer debe quedarse en la casa para criar a los hijos. No es casual que Japón tenga uno de los porcentajes más bajos del mundo de mujeres en posiciones de liderazgo político (Oda & Reynolds, 20/9/2018). Estas fricciones, contradicciones, y conflictos con respecto al rol de la mujer afectan también a la fotografía como actividad.

Concretamente, la fotografía artística, el periodismo, y el fotoperiodismo en Japón se ven hoy cuestionados por denuncias de explotación laboral, abuso sexual, y violaciones. Una de estas denuncias fue llevada a cabo en abril de 2018 por KaoRi, ex- modelo del fotógrafo Nobuyoshi Araki (de aquí en más “Araki”) desde 2001 hasta 2016. Araki es un prolífico y controvertido artista, con más de 500 publicaciones de fotolibros a lo largo de cuarenta años. Adepto a la publicidad mediática, Araki se caracteriza por crear imágenes que para muchos críticos estigmatizan a la mujer, reduciéndola simbólicamente a un mero objeto de consumo sexual. La denuncia de KaoRi generó discusiones en Facebook y Twitter para luego circular por sitios de noticias tales como BuzzFeed Japan, Gendai Business, Bunshun

5 Ver Matahara Net <http://www.mataharanet.org/en/>

Online, y Mainichi Shimbun. KaoRi relata en una entrada de blog⁶ cómo Araki la explotó laboral y psicológicamente. Por ejemplo, según KaoRi, el fotógrafo usó de manera irrestricta las fotografías que tomó de ella, sin ninguna discusión previa de cuáles serían las bases del acuerdo laboral. KaoRi argumenta que el posar desnuda para Araki en representaciones extremas de sadomasoquismo le produjo graves problemas personales ya que el fotógrafo supuestamente habría generado una amplia circulación de las imágenes a través de falsas historias. Según palabras de la modelo, ésta comenzó a ser vista como un personaje misterioso, una mujer “capaz de cualquier cosa”. KaoRi dice haber sido repetidamente víctima de acosadores.

La modelo se lamenta que, a pesar de querer hacer frente a dicha situación de abuso, no se veía capaz de ir en contra de la figura del “genio de la fotografía”. Según ella, la fama y el poder de Araki simplemente se lo impedían. Después de años de “soportar injusticias”, KaoRi cuenta que decidió hacer un reclamo propiamente dicho. Sin embargo, representantes del fotógrafo la habrían presionado para firmar un documento en el cual se comprometía a no llevar adelante acciones legales contra Araki. En una entrevista personal llevada a cabo en diciembre de 2018, un informante allegado al fotógrafo me comentó lo siguiente:

KaoRi afirma que ella y Araki nunca fueron pareja, pero la realidad es que todo el mundo en el ambiente de la fotografía sabía que eran amantes. Las cosas no son tan simples como podrían parecer a primera vista (Comunicación personal, 27-12-18)

Esta misma opinión fue confirmada en enero de 2019 por otra ex-modelo de Araki, quien me dijo que en su opinión “KaoRi intentó sacarle dinero” al fotógrafo. No es el objetivo tomar aquí partido; lo que queremos señalar son las fricciones que hablan de estructuras subjetivas en conflicto. El reclamo de KaoRi, que hubiese sido virtualmente ignorado hace veinte años,

6 Ver la entrada de blog de KaoRi https://note.mu/KaoRi_la_danse/n/nb0b7c2a59b65?fbclid=IwAR2CCmJ15aMn4UWzMcC8PCksWBbWmp7qvCdwkSGj-j0iooNrVX4NKFIzC9E

encuentra hoy una receptividad más acorde con estatus cambiantes de la mujer en la sociedad.

Examinemos otro episodio de #MeToo en Japón que tuvo difusión en los medios. Dos meses después de la denuncia de KaoRi, en junio de 2018, la cadena británica BBC presentó un documental sobre el caso de Shiori Ito, una joven periodista japonesa que denunció haber sido violada por un conocido periodista de nombre Noriyuki Yamaguchi. Ito, que estaba haciendo una pasantía en un canal de noticias de Tokio, se juntó una noche a cenar con Yamaguchi, en ese momento empleado por el canal de televisión TBS (Tokyo Broadcasting System). La joven denunció que el periodista puso una droga en sus tragos para potenciar el efecto del alcohol, la llevó al hotel donde él se estaba hospedando, y la violó⁷. Inicialmente la policía anunció que iba a detener a Yamaguchi en base a la denuncia de la joven y pruebas encontradas por los detectives, pero por algún motivo no del todo claro las acciones policiales quedaron en la nada. Yamaguchi fue sobreseído por falta de pruebas y el caso se cerró⁸.

Algunos observadores especularon que el abrupto cambio de rumbo en la investigación policial podría tener que ver con el hecho de que Yamaguchi era el biógrafo de Shinzo Abe, el primer ministro en funciones al momento de la denuncia. En Japón la historia de Shiori Ito fue recibida por la televisión con cierto descreimiento, sorna, y hasta burla. En cambio, en medios como el New York Times y la BBC se le prestó una cobertura importante basada en dar crédito al testimonio de la joven. Sea como fuere, el episodio sirvió para señalar la vetusta concepción de la violación en la ley japonesa. Esta ley no ha sido modificada desde 1907, y recién en 2017 hubo discusiones parlamentarias orientadas a actualizar tal legislación⁹.

7 El caso presentaba evidencias comprometedoras para Yamaguchi tales como el testimonio del conductor del taxi que los llevó hasta el hotel, las cámaras de seguridad del alojamiento, y el ADN de Yamaguchi que fue encontrado en el sostén de la joven.

8 Para más detalles ver “Justice postponed: Ito Shiori and rape in Japan” <https://apjff.org/2018/15/McNeill.html>

9 <https://www.reuters.com/article/us-japan-rape/japan-moves-towards-first-major-rape-law-changes-in-a-century-idUSKBN18Z0V5>

Un tercer caso ligado al género y la fotografía en Japón es el de Ruichi Hirokawa, un fotoperiodista asociado a proyectos humanitarios y ex-director de la popular revista de fotoperiodismo *Days Japan*. En la última edición de diciembre de 2018, el tabloide *Shukan Bunshun* publicó una explosiva nota sobre múltiples abusos sexuales relatados por siete mujeres que trabajaron para Hirokawa. Las mujeres, en forma anónima, ofrecieron detalles de cómo el fotoperiodista las habría coaccionado durante años para lograr favores sexuales. La historia se vio catapultada mediáticamente por la influencia global de #MeToo.

En enero y febrero de 2019 se publicaron más artículos con denuncias de abuso sexual de Hirokawa. Las acusaciones fueron tan numerosas y virulentas que captaron la atención pública. Queremos señalar, para evitar simplificaciones, que existen intereses en conflicto entre las distintas partes involucradas en el caso. Estos incluyen el autor de las notas sobre Hirokawa en el tabloide *Shukan Bunshun*, de nombre Eiji Tamura, que había trabajado para Hirokawa en el pasado. Fotoperiodistas y editores con quienes hablé señalaron que las notas de Tamura expresan opiniones controvertidas, unilaterales. Por ejemplo, algunas de las mujeres que acusan a Hirokawa de haber sido forzadas a mantener sexo con él afirman “no haber tenido otra opción”. Sin embargo, allegados a la publicación *Days Japan* me comentaron que estas jóvenes *eran* amantes de Hirokawa, probablemente ávidas de atención y reconocimiento profesional. Nuevamente, no es este el lugar para tomar posiciones (en todo caso esto sería tarea de la justicia) pero sí hace falta subrayar la complejidad de un mundo social marcado por un fuerte énfasis en jerarquías verticalistas y dinámicas de poder tradicionalmente dictadas por el hombre –aunque esto último se ve ahora cuestionado. Para poner es perspectiva las dinámicas actuales hace falta mirar cómo era a principios de los años 90 el mundo de la fotografía, cuando la era Heisei comenzaba.

2.2. El surgimiento de *onanoko shashin*:

Yurie Nagashima, Hiromix, Mika Ninagawa

Hacia el inicio de la era Heisei se produce un cambio importante en el mundo de la fotografía en Japón. El reconocimiento profesional a la contribución de las mujeres durante décadas anteriores había sido comparativamente bajo (Martin, 2018); durante todo el período de la posguerra se constata que la inclusión femenina al debate de ideas y formas fotográficas fue apenas incipiente. Si bien fotógrafas como Toyoko Tokiwa (reconocida por retratar vívidamente la prostitución japonesa al servicio de personal militar norteamericano durante la ocupación de la posguerra) y Miyako Ishiuchi (quien se ha centrado en temas como el trauma de la posguerra y la bomba atómica en Hiroshima) habían estado activas durante los 60 y los 70, ellas no recibieron la misma atención que los fotógrafos hombres de su generación (O’Leary, 2009). En una palabra, el universo de la fotografía en Japón era marcadamente masculino. Pero a mediados de los noventa las cosas comenzarían a cambiar. Un grupo de jóvenes mujeres irrumpe en la escena captando el interés de fotógrafos, críticos, y editores. Dicha corriente en fotografía femenina se conoce como *onanoko shashin*, que en japonés significa “fotografía hecha por chicas”. El crítico Kōtarō Iizawa argumenta que, aunque no sabe a quién se le ocurrió esta expresión, que luego comenzó a circular de manera intercambiable con *girly photo*¹⁰, lo cierto es que *onanoko shashin* designa, no a fotografías de jóvenes mujeres, sino a fotografías *hechas por mujeres jóvenes* (Iizawa, 2010, pp.i-vii). El término *onanoko shashin*, así como *girly photo*, han sido fuente de confusión hasta el día de hoy. En primer lugar, bajo este rótulo, que ha dado la idea de una corriente homogénea, se agrupan una variedad de estilos diferentes. Piénsese por ejemplo en los temas que preocuparon a las fotógrafas. A menudo, el objeto de sus imágenes eran amigos o las artistas mismas. Pero también retrataban flores, mascotas, y lugares o elementos que tenían

10 En japonés es común tomar expresiones del inglés que luego se “japonizan” en su pronunciación y significado.

relevancia emocional para ellas. En gran parte de la obra que fue publicada en fotolibros suele verse a las fotógrafas, o sus amigas, en ropa interior, desnudas, en escenas íntimas dentro de su cuarto, y con cierto aire de indefensión. Muchas veces la estrategia visual incluye imágenes de alto contraste y colores vivos. Pero quizás el denominador común más importante sea el foco en la vida privada, vista a través de escenas que juegan con la sexualidad, y muchos han interpretado aquí la influencia de Nan Goldin y *The Ballad of Sexual Dependency* (Iizawa 2010, p.62; Torihara, 2013, Loc. 994; O’Leary 2009, p.273). Goldin se relaciona con los sujetos de sus fotografías de manera directa, como participe del mundo social de las personas que retrata en escenas de la vida cotidiana, colapsando la separación entre fotógrafo y fotografiado. La fotógrafa americana presentó *The Ballad of Sexual Dependency* en Tokio en 1993, apareciendo en discusiones y presentaciones públicas con Araki, con quien colaboró en un fotolibro titulado *Tokyo Love* (publicado en 1995). Sin embargo, el linaje de influencias Goldin/Araki sobre *onanoko shashin* ha sido refutado en un reciente trabajo escrito por Yurie Nagashima (Nagashima, 2020, p.77)¹¹. La autora, una de las representantes principales del movimiento *onanoko shashin*, discute cómo la crítica fotográfica encabezada por Kōtarō Iizawa (entre otros) mistificó de manera machista el fenómeno de *onanoko shashin*.

Sea como fuere, la expresión *onanoko shashin* comenzó a circular junto con su equivalente en inglés, *girls photography*, para transmutar luego en *girly photo* (volveremos sobre el concepto de *girly photo* más adelante). *Onanoko shashin* es una etiqueta problemática. Numerosos observadores, así como también las integrantes de *onanoko shashin*, se sintieron incómodos con este rótulo que parece sugerir que la fotografía producida por este grupo de jóvenes es una actividad aniñada o inmadura. Hasta el mismo Kōtarō Iizawa, a quien frecuentemente se le atribuye la creación de la expresión *onanoko shashin*, concedería, quizás por las críticas

11 Ver 長島有里枝「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガーリーフォトへ。2020 発行。(Bokura no onanokoshashin kara watashitachi no ga-ri- foto he), publicado en 2020, por Yurie Nagashima.

recibidas a lo largo de los años, que “no es un término para nada apropiado” (Martin 2018, p.177). Iizawa mantiene por su parte que no sabe quién es el responsable de haber bautizado con ese nombre al movimiento (Iizawa, 2010, pág. i).

Tres figuras clave para entender *onanoko shashin* son: Yurie Nagashima (1973), Hiromi Toshikawa, conocida como Hiromix (1976), y Mika Ninagawa (1972), quienes insuflaron dinámicas nuevas al ambiente de la fotografía de aquel momento. El interés de la crítica y los editores por sus obras estará indisociablemente ligado a narrativas mistificadoras de sensualidad, frescura, y pureza. Esto es especialmente cierto en el caso de Hiromix, que se convirtió de la noche a la mañana en una estrella pop, una suerte de celebridad que transitó por los caminos de la música, la moda, la publicidad, la fotografía, y la actuación. De modo similar, Nagashima y Ninagawa desarrollaron perfiles ligados no solamente a la fotografía sino también al cine y la publicidad (Ninagawa) y la escritura ensayística (Nagashima).

Las fotografías de *onanoko shashin* pondrán en juego estrategias visuales ligadas al deseo, la sexualidad, la juventud, la rebeldía, y el erotismo, con potentes (e inesperados) efectos en una audiencia masculina pero más allá también. La significación de este movimiento continúa en discusión hasta el día de hoy. Cabe resaltar que durante la historia de la fotografía en Japón fueron hombres los que mayormente retrataban a mujeres, convirtiéndolas en objeto de una mirada fetichizante. La mujer solía estar frente a la cámara, nunca detrás. Iizawa (1996) señaló que “es una broma de mal gusto igualar la cámara al órgano sexual masculino” pero que algo de eso había en el imaginario japonés. Tanto críticos como fotógrafos han encontrado vínculos entre la práctica de fotografiar, la violencia, y el sexo. Ya en los setenta Sontag había opinado que “fotografiar personas es violarlas” (Sontag, [1981] 2006, p.31). Araki describe a la fotografía como una mirada que viola (“mi cámara siempre está erecta”), y en sus ensayos utiliza analogías sexuales para explicar los actos de tomar fotografías (Wilkes

Tucker, 2006, p.15). Dado el carácter falocentrista del Japón, quizás no es de extrañarse que la mujer fuese tradicionalmente objeto de la mirada “violadora” de la fotografía hecha por hombres pero raramente *sujeto* productor de arte. *Onanoko shashin* sorprendió al público porque eran las mujeres quienes, en una suerte de empoderamiento, reclamaban la propiedad de su cuerpo. En un gesto subversivo de los roles, se autofotografiaban en la intimidad, haciendo partícipe al observador de su cosmología privada. Las jóvenes comenzaban a afirmarse profesionalmente a través del uso de técnicas visuales que iban a contramano de los estándares propugnados por la *fine art photography*. En lugar del formato medio o gran formato utilizaban cámaras de bolsillo (Hiromix popularizó la cámara pocket “Konica Big Mini”) y procesaban sus películas en tiendas de revelado automático. Las copias de calidad amateur se convirtieron en una característica distintiva y la preocupación por “grandes temas” fue reemplazada por “momentos” personales fugaces. Con sus estilos propios, las fotógrafas de *onanoko shashin* construían sobre el precedente del foto-diario personal pero llevando el postulado más allá. Durante generaciones anteriores, en especial hacia principios de los 70s, los fotógrafos japoneses se fueron desapegando de las ideas que habían gobernado las prácticas fotográficas hasta ese momento ya que no estaban satisfechos con las discusiones de objetividad y subjetividad en torno de la fotografía. Estos fotógrafos decidieron enfocarse en sí mismos para crear una representación del mundo que sirviera como evidencia de que la realidad propia es solamente una función de las experiencias subjetivas. Su trabajo fotográfico, más que centrarse en auto retratos, estaba basado en sus vidas personales y relaciones humanas. Esto fue bautizado como *shi-shashin*, literalmente en japonés *fotografía del yo*, y fue un modo narrativo de fotografía que focalizaba en el fotógrafo mismo y la interacción con su propia realidad. Araki y Masahisa Fukase son representativos de esta generación que introdujo una visión personal de ellos mismos que hasta ese momento había estado reservada para los álbumes familiares. Kōtarō Iizawa definió *shi-shashin* como un estilo en el cual el fotógrafo ilustra su interior a través de la descripción de escenas, objetos, y

pensamientos personales (O’Leary, 2009, p.149). La categoría de *shi-shashin*, sin embargo, no está formulada de un modo claro e inequívoco; de acuerdo con los parámetros definidos por Iizawa hay una diversidad de géneros y tipos de fotografía que podrían ser catalogados de esa forma. Pero lo que importa señalar aquí es que un nuevo estilo de fotografía más personal, íntima, y despreocupada por representar una realidad objetiva se vuelve dominante en este período. Esta renovación creó las condiciones previas para transformaciones estructurales en la discusión de género y fotografía en Japón. Para los años 2000 ya no resultaba rara la inclusión y la participación de la mujer en el mundo fotográfico.

Ahora bien, aunque los estudios sobre *onanoko shashin* han enfatizado la emergencia de este movimiento como una ruptura con lo anterior, como un boom si se quiere, lo cierto es que hay antecedentes importantes en los años previos. Por ejemplo, Nagashima observa que si bien Kōtarō Iizawa habla de 1993 como año fundante de *onanoko shashin*, el origen de este proceso venía de fines de los ochenta y principios de los noventa, cuando el premio Kimura Ihei de fotografía fue otorgado dos veces consecutivas a mujeres: Hana Takeda en 1989 (compartido con el fotógrafo Michi Hoshino) y Michiko Kon en 1990 (Nagashima, 2020, p.11). La crítica fotográfica masculina, sin embargo, aprecia las cualidades artísticas de las fotografías Takeda y Kon en función de atributos femeninos creados por estándares falocéntricos. Kishin Shinoyama, fotógrafo que actuó como uno de los jueces del certamen Kimura Ihei, manifiesta que la mirada de Takeda es como si fuera una “virgen”, que le recuerda algo así como “la primera vez”; de las imágenes de Michiko Kon opina que tienen la “pureza cómica de una niña” (Nagashima, 2020, p.22-23). En la revista de fotografía Asahi Camera de abril de 1991, aparece un iluminador intercambio entre Naomi Yanagimoto (profesor de la universidad de artes Tokyo Zokei), el fotógrafo Kazumi Kurigami, y el fotoperiodista Kenichiro Kamada. Entre sus comentarios mencionan que la expresión fotoperiodística se vuelve mas “artística” y por eso es mas fácil para las mujeres que aprecien

su trabajo. También hablan de un “movimiento fetal” (similar a los momentos previos al parto) en cuanto al “surgimiento” de las mujeres en fotografía. Discuten cómo el premio Kimura Ihei fue obtenido dos veces seguidas por mujeres (Hana Takeda en 1989 y Michiko Kon en 1990), y dicen que antes, manejar la cámara era cosa de hombres porque había que tener fuerza física. Ahora la cámara, más que un instrumento fotográfico, se vuelve un “medio de expresión”, y ya no hace falta categorizar el autor en función del sexo biológico: la fotografía se convierte en algo personal. La razón esgrimida para ello es que debido a los avances tecnológicos manejar la cámara se ha vuelto más fácil. A continuación se menciona una muestra fotográfica llevada a cabo en el Museo de la Ciudad de Kawasaki (Kawasaki Shimin Museum) en abril de 1990 titulada *Josei no Manazashi* (La mirada de la mujer). La muestra, lúcidamente señalaba que la categoría de “fotografía femenina” había sido creada por hombres, con parámetros machistas.

La conversación entre los tres participantes continúa oscilando entre una valoración positiva de las mujeres en la fotografía japonesa y una mirada androcéntrica. Kenichiro Tamada apunta que “la cámara ahora se puede operar fácilmente, hasta las actrices van al polo norte en esta época (...) A partir de ahora vendrán las creaciones propias de las mujeres, la fisiología femenina de la fotografía”. A esto Kurigami agrega, “a partir de ahora vendrán el Araki femenino, el Shinoyama femenino”. Tamada continúa su apreciación diciendo que no es el sentido de lo visual, ni tampoco auditivo, lo que define la fotografía femenina. Es el sentido del tacto lo que se vuelve fotografía. Lo que ellas hacen no es una actividad de hombres. Las mujeres trabajan con las agujas, lavan la ropa. Las mujeres tocan los elementos con la mano, y por eso desarrollan una sensibilidad táctil que se refleja en la fotografía (Asahi Camera, 1991, pp.162-167). A pesar de las posibles buenas intenciones de los comentaristas, los fragmentos arriba transcritos permiten entrever un trasfondo ideológico-cultural profundamente machista que comenzaba a verse cuestionado por las creaciones artísticas de las fotógrafas ya desde principios de la era Heisei.

Onanoko shashin generó múltiples respuestas en distintos ámbitos, con reverberaciones que continúan en la actualidad. Parte del éxito de *onanoko shashin* tiene que ver con que el espectador masculino japonés nunca antes había podido acceder a este universo fotográfico de femineidad juvenil en “estado puro”, como argumentaba Yoshinori Kaneko en 1996¹²; de alguna manera, este género invitaba a una curiosidad voyeurística (Lukács, 2020, p. 2). Tampoco los fotógrafos de profesión eran capaces de retratar la frescura de estas esferas del mundo femenino. Lo que aquí comenzó a tomar forma fue una narrativa (fomentada y articulada por críticos y fotógrafos hombres) que describía a *onanoko shashin* como un colectivo homogéneo caracterizado por la desinhibición de la juventud, la autenticidad, la pureza, la inocencia, y el desinterés por la virtud técnica (o la falta de ella). En relación a esto último, Martin (2018) critica al fotógrafo Yasumasa Morimura quien afirmó que las fotógrafas “usan las cámaras como juguetes y no les importa si están rompiendo reglas tradicionales” (Martin, 2018, p. 177)—un prejuicio infundado que se instaló en esa época. En una charla llevada a cabo en el Museo de Arte de Yokohama en 2019¹³, la propia Yurie Nagashima se ocupó de enfatizar que las fotógrafas asociadas a *onanoko shashin* usaban no sólo cámaras pocket sino que también manejaban el formato medio, trípode, flash, etc. La aclaración viene a cuenta de que los críticos sugerían que las mujeres carecían de la fuerza física y la formación técnica necesarias para dominar equipos fotográficos más complicados. La reproducción del estereotipo machista de la mujer como débil, inocente e impulsiva y sin la naturaleza analítica del hombre, contribuyó a mistificar *onanoko shashin* como un movimiento femenino dependiente de las cámaras de bolsillo con foco automático. Además, según Nagashima, estas fotógrafas se preocupaban por delimitar claramente sus estrategias expresivas. En una entrevista personal, Nagashima me explicó cómo su búsqueda fotográfica durante aquellos años iniciales de *onanoko shashin* estaba guiada por conceptos que para ella tenían una

12 Ver el número especial de la revista Studio Voice sobre Hiromix (Vol.3, marzo 1996).

13 Library Talk Nagashima Yurie “Self Portrait and Photo Books) Yokohama Museum of Art, 2019-02-10

importancia vital: la idea de que el cuerpo de la mujer es patrimonio de la mujer, y no puede ser supeditado al consumo de imágenes sexualizadas producidas por una cultura machista.

Pero las concepciones estereotipadas de la mujer operaban no sólo en el ámbito de la fotografía sino también en el universo más amplio del arte japonés contemporáneo.

Borggreen (2003) señala que la atención prestada a las mujeres artistas a partir de los años 1980 creó las categorías específicas de “arte femenino” y “sensibilidad femenina”, basadas en simplificaciones tales como que las mujeres artistas utilizan colores vivos y toman como objeto de representación la vida vegetal, que trabajan con elementos que sólo ellas conocen en detalle como telas, y que su inspiración proviene de la casa y otros elementos de la vida cotidiana. En 1986 la conocida revista de arte *Bijutsu Techo* (Notas de Arte), acuña la frase “Súper Chicas del Arte” (*Bijutsu no chosho tachi*). La publicación de una serie de notas y entrevistas sirvió para cimentar una serie de generalizaciones como por ejemplo que las artistas mujeres no trabajan con conceptos abstractos y que sus creaciones son espontáneas, intuitivas, e irracionales (Borggreen, 2003, pp. 179-183). Esta situación creó para las artistas mujeres un dilema comparable al que se enfrentaron las fotógrafas de *onanoko shashin*. Por un lado, recibir atención de la crítica y ser presentadas en publicaciones especializadas, etc., habrá sido motivador, pero por el otro, ser catalogadas y adscriptas a categorías esencializadoras, generó una incomodidad manifiesta entre las artistas. Este estigma de las “súper chicas” se extiende hasta entrados los noventa, y si bien los discursos del arte y la fotografía japonesa corren por carriles separados, es factible imaginar que hayan tenido puntos de contacto y que en ciertos momentos se hayan alimentado mutuamente. Lukács (2020) realiza la aguda observación de que los críticos “proyectaban sobre la fotografía femenina su propia nostalgia de la era de explosivo crecimiento y la seguridad socioeconómica (...) El futuro que estos críticos idealizaban se volvía sobre la era pre-recesión, una época en la que las mujeres eran asignadas el rol de sostener la reproducción social en el proyecto de desarrollo del estado para

alcanzar el rápido crecimiento económico (Lukács, 2020, p.2). De manera similar, Michiko Kasahara (2018) entiende que la expresión “veinte años perdidos” se refiere a un pasado en el cual las condiciones reforzaban el estatus quo masculino. Desde el punto de vista de la mujer y los niños, axiomáticamente desaventajados por el sistema, no han perdido porque, de entrada, no tenían nada para perder (Kasahara, 2018, pp.381-382)

La percepción de la “fotografía hecha por chicas” por parte de la crítica japonesa reviste varios niveles de complejidad que van desde la admiración y el reconocimiento hasta la minimización y la ridiculización. Las chicas “comenzaron a aparecer por todas partes de la ciudad” diría Iizawa, retratando “aquello que les llama la atención” (1996). Por un lado se exaltaba una supuesta pureza visual, expresada en su capacidad de documentar espacios propios de una femineidad adolescente con plena consciencia de su transitoriedad. Pero por el otro se predicaba que las mujeres no piensan demasiado, que hacen las cosas en base a emociones e impulsos, y se insinuaba que su arte era “una cosa aniñada” sin la importancia usualmente otorgada a la “fotografía seria”. Por ejemplo, Araki, en la entrega a Hiromix (de 17 años en ese momento) del premio mayor de la edición 1995 de Canon New Cosmos of Photography, afirmó que “Las chicas tienen la tendencia a no refrenarse, y no piensan demasiado. Sin pensar demasiado, ellas dejan que sus sentimientos reglen sus acciones”¹⁴. El comentario de Araki, sintomático de una actitud masculina generalizada en aquel momento, ha recibido múltiples críticas desde posturas feministas (Miller, 2005; Lukács, 2015; Martin, 2017). Cabe señalar, sin embargo, que cuando se retoma este comentario de Araki, la cita aparece usualmente cortada por la mitad, ya que el fotógrafo continúa diciendo: “Ella quiere crear y probar cualquier cosa; su flexibilidad es aparente. Los hombres piensan demasiado. Creo que las adolescentes serán interesantes”¹⁵. Si bien las palabras de Araki revelan una

14 <https://global.canon/en/newcosmos/gallery/grandprix/1995-hiromix/index.html>

15 <https://global.canon/en/newcosmos/gallery/grandprix/1995-hiromix/index.html>

visión sesgada de la mujer, lo mismo puede decirse de su concepción de los fotógrafos hombres. Puesto de otra forma, el prejuicio de Araki se extiende tanto a hombres como a mujeres. Pero también daría la sensación que más que intentar denigrar a las fotógrafas, lo que hace es darles crédito. Araki fue en buena medida responsable de los premios que Nagashima y Hiromix recibieron en 1993 y 1995 respectivamente ya que en ambos casos el influyente fotógrafo fue miembro del jurado. Es indiscutible que el reconocimiento de críticos y fotógrafos establecidos, además de perjudicar a Nagashima, Hiromix, y Ninagawa, las ayudó también a lanzar sus trayectorias en fotografía, y esto ha sido reconocido por Nagashima (comunicación personal, 5 de agosto de 2019). Sin embargo, el paradigma machista en figuras como Araki no cambia: en ocasión del décimo aniversario del concurso Canon New Cosmos of Photography Araki se refiere a Mika Ninagawa diciendo “he estado esperando que Mika Ninagawa se convierta en un Matisse , pero todavía necesita práctica para trabajar mejor. Flores que yo he fotografiado son muchísimo mejores que las de ella” (Araki, 2002, p. 266).

Para 1995 las fotógrafas de *onanoko shashin* se convirtieron en objeto de amplia visibilidad pública. Como se mencionó antes, en 1993 Yurie Nagashima gana el prestigioso premio PARCO Tokyo Urban Art #2 por una serie de desnudos con su familia



Imagen 46: Yurie Nagashima. Self Portrait (Family #26), de la serie *Self Portrait*, 1993.



Imagen 47: Yurie Nagashima. Self Portrait (Mother #24), de la serie *Self Portrait*, 1993.



Imagen 48: Yurie Nagashima. Self Portrait (Father #7), de la serie *Self Portrait*, 1993.

Los retratos, en blanco y negro, muestran a Nagashima en su casa con su madre, su padre, y su hermano, en distintas escenas, sin ropa. No es de extrañarse que lo atípico de las imágenes generara perturbación: la desnudez en la familia japonesa se vive con naturalidad mientras los niños son pequeños. Pero el desnudo familiar con hijos adultos no es lo más corriente. Desde el feminismo, estos desnudos han sido leídos en clave de crítica a la estructura tradicional de la familia japonesa (Lukács, 2015, p.173), que típicamente idealiza una construcción familiar de filiación patriarcal.

Sea como fuere, el reconocimiento de Nagashima en relación a *onanoko shashin* trajo nuevos aires al ambiente de la fotografía. Si bien el linaje fotográfico de *girly photo* es objeto de debate, Araki tiene que ver con el ascenso de Nagashima y Hiromix. Araki fue uno de los miembros del jurado del concurso PARCO Tokyo Urban Art #2 (Presente en este jurado estaba también el crítico Kōtarō Iizawa). Poco después, en 1995, Hiromix gana el premio Canon New Cosmos of Photography por una serie de imágenes titulada *Seventeen Girl Days* que retrata escenas íntimas de la vida de la adolescente. Los jueces de este certamen fueron Araki y Fumio Nanjo. La serie está formada por contemplativas y sensuales imágenes de la jovencísima Hiromix. Las fotos, de vivos colores, expresan frescura, adolescencia, juego, y cierto desafío a una normatividad social asfixiante. Hiromix escribe en su “artist statement” para *Seventeen Girl Days*:

“La vida cotidiana de una estudiante de 17 años de bachillerato está llena de peligros. Días radicales. Un triste y lastimoso mundo. Porqué el amor es doloroso. EL ROCK ES MI VIDA. Tengo miedo de estar más cerca de convertirme en adulta. Vivo, reflexionando sobre mí misma”. (Hiromix, declaración de artista para Canon New Cosmos of Photography 1995)



Imagen 49: Hiromix. Sin título, de la serie *Girls Blue*, 1996.



Imagen 50: Hiromix. Sin título, de la serie *Girls Blue*, 1996.



Imagen 51: Hiromix. Sin título, de la serie *Girls Blue*, 1996.



Imagen 52: Hiromix. Sin título, de la serie *Girls Blue*, 1996.



Imagen 53: Hiromix. Sin título, de la serie *Girls Blue*, 1996.



Imagen 54: Hiromix. Sin título, de la serie *Girls Blue*, 1996.



Imagen 55: Hiromix. Sin título, de la serie *Girls Blue*, 1996.



Imagen 56: Hiromix. Sin título, de la serie *Girls Blue*, 1996.



Imagen 57: Hiromix. Sin título, de la serie *Girls Blue*, 1996.

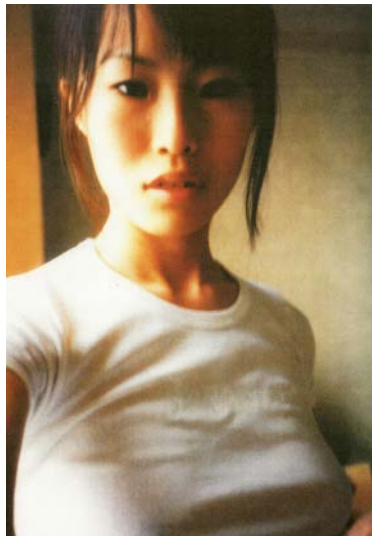


Imagen 58: Hiromix. Sin título, de la serie *Girls Blue*, 1996.



Imagen 59: Hiromix. Sin título, de la serie *Girls Blue*, 1996.



Imagen 60: Hiromix. *In the bedroom*, publicada en Studio Voice, 1996.



Imagen 61: Hiromix. *Before the party*, publicada en Studio Voice, 1996.



Imagen 62: Hiromix. *Brushing my teeth*, publicada en Studio Voice, 1996.



Imagen 63: Hiromix. *In the shower room*, publicada en Studio Voice, 1996.

Al año siguiente, en 1996, Kōtarō Iizawa nomina a Mika Ninagawa para el mismo premio por una serie que ya traía componentes de lo que se convertiría en su sello de marca, es decir, el uso de alto contraste y colores muy brillantes



Imagen 64: Mika Ninagawa. Sin título, *Shutter and Love*, 1996.



Imagen 65: Mika Ninagawa. Sin título, *Shutter and Love*, 1996.



Imagen 66: Mika Ninagawa. Sin título, *179 '97*, 1998.



Imagen 67: Mika Ninagawa. Sin título, *179 '97*, 1998.



Imagen 68: Mika Ninagawa. Sin título, *179 '97*, 1998.

En el año 2000 las tres fotógrafas, Yurie Nagashima, Hiromix, y Mika Ninagawa, fueron premiadas con el galardón Kimura Ihei de fotografía. Fue la primera vez que se otorgó el premio a tres postulantes, en este caso, mujeres.

Es interesante notar que críticos e historiadores de la fotografía posicionan a las representantes de *onanoko shashin* en genealogías a las cuales ellas no necesariamente se han adherido. Por ejemplo, tanto Iizawa, O’Leary, como Torihara señalan la influencia artística de Araki en Nagashima, Hiromix, y Ninagawa. Frente a esto las fotógrafas han expresado que ni siquiera sabían de la existencia de Araki o que no encontraron inspiración ninguna en la fotografía masculina. Nagashima, hablando de su debut como fotógrafa en 1992 dijo, “Casi no sabía nombres de fotógrafos japoneses, pero una amiga me dijo que valía la pena [presentarse en el concurso Urbanart] porque Araki era uno de los jueces. Yo pensé para mis adentros, ¿Existe tal fotógrafo?” (Ito, 2018, p.203). Quizás de manera aún más sugerente, Nagashima me dijo que no se ve a sí misma especialmente como fotógrafa, sino que busca expresarse a través del arte, y es por eso que en sus trabajos recientes trabaja con objetos tridimensionales, instalaciones, y otros media, además de seguir escribiendo. De manera similar, Hiromix manifestó no haber sido inspirada por otros fotógrafos; según la artista, ella nunca intentó convertirse en fotógrafa (Fritsch 2018, p.144). Lo mismo dice Ninagawa: para ella la fotografía es un medio de expresión personal más que un fin en sí mismo (Fritsch 2018, p.143).

Es necesario entonces volver a interrogar los paradigmas de continuidad lógica y la temporalidad de las genealogías que usualmente se han utilizado para explicar los desarrollos de la fotografía femenina durante la era Heisei.

2.3. Explicaciones sobre *onanoko shashin*

Como se sugirió al principio de este capítulo, los enfoques de estudio sobre la fotografía japonesa y la mujer en las últimas décadas han sido organizados básicamente de tres formas. La primera es la que podríamos denominar *cronológica*. Desde esta perspectiva, las corrientes fotográficas se listan en orden de aparición sucesiva, y los escritos son de carácter predominantemente descriptivo: más que intentar explicar los porqués, los autores ofrecen detalles acerca de obras y fotógrafos, con una cierta contextualización social de la época. Una segunda manera de intentar dar sentido a las transformaciones de la relación entre las mujeres y la fotografía durante la era Heisei está planteada en función de luchas entre actores. Esta mirada, que podríamos llamar *feminista*, pone de relieve cómo las mujeres intentan romper con estructuras de opresión fuertemente machistas. Por ejemplo, ciertas voces feministas argumentan que los avances en el rol de la mujer son consecuencia de causas internas en lugar de externas. Desde esta mirada, las mujeres simplemente deciden expresarse como ellas quieren, de la forma que quieren, y esto sería un proceso causal más que una consecuencia de otros factores económico-demográficos. Si bien esta postura enfatiza la agencia de la mujer empoderada como sujeto autónomo, insertando *onanoko shashin* en la tercera ola del feminismo norteamericano (Toda, 2018, p.50) el problema de esta hipótesis es que varias de las fotografías a las cuales los críticos adscriben la etiqueta del feminismo, no necesariamente se autoidentifican con este movimiento. Lo que es más, el hecho mismo de intentar explicar los cambios con la lente del feminismo merece una discusión, y debemos preguntarnos qué entendemos por feminismo/s en el contexto japonés para entonces examinar los fenómenos en fotografía y discernir los límites y alcances de la teoría feminista. Una tercera estrategia estaría dada por privilegiar los fundamentos económicos del fenómeno. Podríamos pensar el éxito de ciertas fotografías y su avance social en función de la relación entre su producción artística y el contexto más amplio del capitalismo regional y global. Torihara señala que

determinados cambios demográficos en el grupo de estudiantes de fotografía, junto con el lanzamiento y popularidad de cámaras de bolsillo de bajo costo y tecnología avanzada, fueron las condiciones que precipitaron el fenómeno de la fotografía hecha por chicas. Según este autor, al compás del surgimiento de *onanoko shashin*, la cantidad de estudiantes mujeres de fotografía se multiplica (acompañado por un boom en la producción de cámaras fotográficas de bajo costo) y lo que antiguamente había sido una población masculina pasa a ser mayoritariamente femenina en su composición, como fue el caso del departamento de fotografía de Nihon University, uno de los más prestigiosos de Japón. (Torihara 2013; Iizawa 1996; Iizawa 2010; O'Leary, 2009, p.258). Por ejemplo, si observamos los resultados del concurso fotográfico *Hitotsubo*, vemos que de diez ediciones, seis veces ganaron mujeres. Las ganadoras eran jóvenes que habían nacido casi todas entre 1971 y 1975, con lo cual en la década de 1990, tenían veinte y tantos años. Lo que es más, el mundo de los concursos fotográficos pasó a ser dominado por mujeres: en la octava edición de *Hitotsubo*, de trece postulantes seleccionados, doce eran mujeres. Se constatan en este momento cambios estructurales. Más mujeres trabajan en revistas visuales, los precios del revelado fotográfico bajan, y la venta de cámaras pocket como la Konica Minolta Big Mini crece exponencialmente. Además, la economía era beneficiosa para los fabricantes de cámaras, algunos de los cuales comenzaron a convertirse en mecenas del arte. Para el concurso PARCO, Konica premiaba al fotógrafo con 50,000 US\$, algo inédito hasta ese momento (este aspecto de los fabricantes de cámaras como mecenas se retomará en el capítulo 4).

Otro de los fenómenos que se dio en los noventa tiene que ver con el ablandamiento de la restricción en cuanto a imágenes de desnudos y escenas de corte sexual. En esta época nace el género de desnudos masculinos en Japón, que hasta ese entonces no existía, con la tangible influencia de Robert Mapplethorpe. Paralelamente, sucede que las mujeres japonesas empiezan a ver el desnudo femenino como bello y al mismo tiempo disfrutaban de observar

desnudos masculinos. Los desnudos de famosos estaban de moda en todo el mundo, y el libro de Madonna “Sex” (1992) fue particularmente popular en Japón (Torihara, 2013, loc.932). También hacia principios de los noventa comienza a cimentarse la fama de Araki a nivel internacional en Australia y Europa, si bien esto no significa que las fotografías de Araki fueran automáticamente bien recibidas. Araki ha sido a lo largo de su carrera sinónimo de escándalo, algo que el fotógrafo ha sabido explotar en su ventaja. Para las galerías, el problema principal asociado a Araki giraba en torno de la ética de exhibir imágenes que denigran a la mujer, reduciéndola a mero objeto de placer sexual. Sin embargo, la controversia, más que generar rechazo al fotógrafo, contribuyó a aumentar su fama. Araki es importante en el contexto de *onanoko shashin* porque fue él quien demandó como miembro del jurado de PARCO Tokyo Urban Art#2 que se le diera el premio a Yurie Nagashima; el triunfo de Nagashima abrió el camino para que otras fotógrafas aparecieran en la escena. Durante entrevistas que realicé con fotógrafos hombres, surgió que, si bien se atribuye a Nagashima haber sido el motor de arranque de la popularización de la fotografía femenina, muchos jóvenes del sexo masculino la vieron también como fuente de inspiración y como un modelo a emular.

La línea discursiva feminista argumenta que Nagashima encarna una crítica de las sesgadas relaciones de género y jerarquías culturales de Tokio al fin del siglo XX, y afirma que en sus fotos hay múltiples críticas en juego: no solamente crítica de las dinámicas familiares tradicionales sino también de los desnudos en fotografía japonesa (Martin 2018). El gobierno había censurado la publicación de desnudos explícitos, los genitales y el vello púbico. Nagashima, años después, refiriéndose a una famosa serie que aparece en el fotolibro de 1995 titulado “Yurie Nagashima” expresaría lo siguiente:

“Como forma de oposición quería cuestionar fotos que parecen arte pero que simplemente esconden la dinámica que usa los cuerpos femeninos para obtener ganancias” (Martin, 2018, p.177).



Imagen 69: Yurie Nagashima. Sin título, de la serie *Yurie Nagashima*, 1995.



Imagen 70: Yurie Nagashima. Sin título, de la serie *Yurie Nagashima*, 1995.



Imagen 71: Yurie Nagashima. Sin título, de la serie *Yurie Nagashima*, 1995.



Imagen 72: Yurie Nagashima. Sin título, de la serie *Yurie Nagashima*, 1995.



Imagen 73: Yurie Nagashima. Sin título, de la serie *Yurie Nagashima*, 1995.

La fotógrafa explica que lo que hizo fue parodiar las poses de prostitutas que aparecían en publicidades pegadas dentro de cabinas telefónicas, como forma de alterar la valoración del cuerpo femenino “que es consumido por propósitos monetarios y sexuales en una sociedad dominada por el hombre” (Martin, 2018, p.177). Sin embargo, como acertadamente argumenta Lukács, es importante notar que las fotografías, sobre todo Nagashima, tenían la intención expresa de separarse de los roles normativos de género (Lukács, 2015, p.173). No está claro que pueda decirse lo mismo de Hiromix, y Mika Ninagawa. En el caso de la primera, en una nota de 2018, la artista manifiesta que “desconocía el feminismo hasta hace poco”¹⁶. Ninagawa por su parte ha dicho que *onanoko shashin* en los 90 era una moda, y que en aquella época, al preguntarse a sí misma si debería participar o no en esa corriente, finalmente decidió ser parte de un fenómeno pasajero con la esperanza de poder continuar

16 Ver *Nihon Shashin no DNA*. IMA Living with Photography, 2018, Vol.25.

con su trabajo en el futuro (Fritsch 2018, p.142). La idea misma de *onanoko shashin*, opina Ninagawa, no es más que una “expresión del romanticismo de los hombres” (Lukács, 2020).

Las representantes principales de *onanoko shashin* han ido evolucionando a lo largo de sus carreras y esto llevó a los críticos a hablar de la maduración de las fotografías. Ninagawa, además de seguir publicando fotolibros se volcó a la dirección comercial de publicidad en cine¹⁷; Hiromix pasó por la música y la actuación pero hace años que casi no publica fotografías. Nagashima realizó posgrados en Estados Unidos y Japón y obtuvo reconocimiento por un libro de ensayos publicado en 2010. Además, publicó un segundo libro basado en su tesis de maestría en el año 2020, y trabaja también con instalaciones. Durante una entrevista, Nagashima demostró tener concepciones de género mucho más sutiles de lo que podría interpretarse en base a lo que escriben sobre ella los comentaristas. Nagashima es consciente de que a menudo quienes opinan sobre su obra tienen agendas propias, pero ella no odia al género masculino ni plantea conceptualizaciones esencializadoras del hombre. Más bien, su búsqueda tiene que ver con desarmar o contrarrestar ciertos discursos que utilizan la imagen de la mujer como un objeto fetichizado.

Un aspecto a considerar sobre el fenómeno de *onanoko shashin* es la relación con la fotografía tipo diario personal o *foto-del-yo* de Araki. Araki, si bien tiene en claro que lo central de su fotografía es la subjetividad, no se convierte él mismo en tema de su trabajo. Las mujeres de *onanoko shashin*, al contrario, acortan o eliminan la distancia entre fotógrafo y objeto retratado al volver la cámara sobre sí mismas. En su investigación doctoral O’Leary propone que la fotografía femenina de los 90 puede verse como heredera del linaje de posturas políticas de Vivo y Provoke, y que hay claras conexiones entre *onanoko shashin* y

17 Ver sitio web de Mika Ninagawa <https://mikaninagawa.com/>

la *fotografía-del-yo* de Araki. O’Leary afirma también que estas fotografías están en diálogo con la crítica feminista mediante el establecimiento de un “nuevo campo visual” bajo el disfraz de una expresión liviana y libre, y que estas fotografías “deliberadamente manipulan el poder de la mirada masculina en Japón mientras enfocan la cámara sobre sí mismas” (2009, p.221) con el objetivo de criticar las visiones estereotipadas, sexualizadoras y esencialistas de la mujer. O’Leary se pregunta si es posible una lectura en clave de feminismo cuando los trabajos de las fotógrafas parecen ser imágenes superficiales y juguetonas de amigas y espacios domésticos (O’Leary, 2009, p.232). Este es un aspecto clave, sobre todo porque el discurso asociado a la descripción de *onanoko shashin* se centra en el concepto japonés de *kawaii*, que viene a significar *bonito*, pero con cierto tinte infantilizador. La pregunta de fondo es cómo dar sentido a un corpus de imágenes que a primera vista, más que poner de manifiesto una crítica anclada en el feminismo, parece ser la exploración personal de un conjunto de fotografías disímiles. O’Leary sugiere que el triunfo inicial de *onanoko shashin* se debe a que llevaron el postulado de Araki de auto representación al siguiente paso lógico: se convirtieron ellas mismas en el sujeto y tema de la fotografía.

Para poder profundizar este análisis debemos examinar qué entendemos por *feminismo (s)* en el contexto japonés y global. Como veremos, el concepto no señala lo mismo en Japón que en el mundo occidental, donde el feminismo suele estar asociado a feroces luchas políticas.

2.4. Los feminismos en Japón y en el mundo

En Japón, las posturas conservadoras tienden a ver el feminismo (s) como una implantación de un modelo extranjero ajeno a la historia cultural del propio país. Ya que las transformaciones del rol de la mujer en la fotografía del Japón contemporáneo se relacionan con los modos de crítica feminista en el mundo occidental, haremos una breve reseña de las características y las

implicancias del feminismo fuera de Japón a partir de la posguerra.

Si bien normalmente se habla de tres olas de feminismo, no siempre hay consenso acerca de qué representan dichos movimientos. Hacia el fin de la primera década de los años 2000 comenzó a circular la idea de una cuarta ola de feminismo, aunque probablemente haga falta más distancia histórica para poder clarificar este punto (Rampton, 2008). La primera ola suele ubicarse a fines del siglo XIX y principios del XX, asociada a la obtención de igualdad de oportunidades y derecho al sufragio en el contexto del industrialismo urbano y las políticas liberales y socialistas. La segunda ola, que se extendió desde los años 1960 hasta los 1990, nace con el radicalismo de la Nueva Izquierda y los movimientos sociales de protesta por la guerra y la igualdad de derechos civiles. La tercera ola de feminismo surge a mediados de los noventa y fue influenciada por el pensamiento postmoderno y postcolonial.

Rampton escribe:

En esta fase se desestabilizaron muchos constructos, incluidas las nociones de “feminidad universal”, cuerpo, género, sexualidad y heteronormatividad. (...) Las “*grrrls*” de la tercera ola subieron al escenario como fuertes y poderosas, evitando la victimización y definiendo la belleza femenina para sí mismas como sujetos, no como objetos de un patriarcado sexista. Desarrollaron una retórica de mimetismo, que se apropió de términos despectivos como “puta” y “perra” para subvertir la cultura sexista y privarla de armas verbales. (...) El feminismo *grrrl* tiende a ser global, multicultural, y evita respuestas simples o categorías artificiales de identidad, género y sexualidad. (Rampton, 2008)

Esta noción de *grrrl*, una mutación fonética de la palabra *girl* en inglés, es utilizada por algunos colectivos feministas para sintetizar las críticas arriba mencionadas, sobre todo la tiranía patriarcal de las nociones de cuerpo, género, sexualidad, heteronormatividad, y roles domésticos preasignados a la mujer. Volveremos sobre la tercera ola de feminismo *grrrl* cuando discutamos el pensamiento feminista de Yurie Nagashima, quien propone recuperar la categoría de *Girly Photo* para leer *onanoko shashin* en el sentido de *Grrrly Photo*.

Nancy Fraser (2013) ofrece una caracterización teórica algo diferente cuando argumenta que la historia de la segunda ola del feminismo aparece como un drama en tres actos. En el primer acto el feminismo se une con otras corrientes de radicalismo para denunciar que el imaginario de la socialdemocracia había ocultado la injusticia de género y tecnificado las políticas. A través del lema de “lo personal es político”, el movimiento intentó cambiar radicalmente el androcentrismo capitalista. Luego, cuando la utopía comenzó a perder intensidad, el feminismo transita hacia las políticas de la identidad, donde el imaginario se centra en la remarcación de la diferencia. El giro hacia las políticas culturales acompañaba el alejamiento del reclamo de la distribución para enfatizar el reconocimiento. Fraser llama a esta transformación el segundo acto. En el tercer acto, todavía en curso, podríamos ver un feminismo que vuelve a vigorizarse, a la vez que recupera su crítica germinal del capitalismo androcéntrico y sus revisiones de la democracia y la justicia teniendo en cuenta el problema de género (Fraser, 2013, p. 1).

Si seguimos la cronología propuesta por Fraser (2013), vemos que cuando surge la segunda ola de feminismo, el capitalismo avanzado todavía gozaba de la prosperidad de la posguerra; las sociedades de consumo del norte global parecían haber alcanzado un nivel de desempleo casi cero (para el hombre) mientras que los conflictos sociales se habían atenuado. Todo esto cambia de repente cuando la “Era de Oro del Capitalismo” (Hobsbawn, 1966, citado en Fraser, 2013) se ve sacudida por los movimientos revolucionarios que cuestionan la guerra de Vietnam y el racismo en Estados Unidos. El descontento generalizado trajo como consecuencia la crítica de los valores centrales del capitalismo, entre ellos el materialismo, el consumismo, la ética de los logros, la cultura corporativa, el control social, la represión sexual, y la heteronormatividad. Así, el feminismo exponía el profundo androcentrismo que cimentaba los pilares capitalistas de control de género, incluyendo el trabajo doméstico, la sexualidad, y la reproducción. Sin embargo, en la década de 1980 el conservadurismo renace

con inesperada fuerza en Europa y Norteamérica, inyectando potencia en las ideologías del libre mercado y llevando adelante un ataque sostenido a la idea de distribución igualitaria. Los movimientos feministas se encontraron con que el terreno de base desde el cual se posicionaban había cambiado o desaparecido: ahora tenían que adaptarse a un mundo post-socialista. De este modo, la noción de “reconocimiento de la diferencia” cobra una importancia central. El resultado fue un cambio extraordinario en el imaginario feminista. Donde antes habían intentado rehacer la economía política, ahora redoblan la apuesta para transformar la cultura. Los resultados fueron ambiguos ya que se subordinaron las luchas sociales a los problemas culturales. En otras palabras, las políticas de la redistribución se subsumen a las políticas del reconocimiento de la diferencia: en lugar de expandir el paradigma, este se ve truncado, limitando seriamente la capacidad del feminismo para concretar el cambio social. Hoy en día, dice Fraser, el desafío es triple. La participación dentro de los confines de los estados-nación es insuficiente, y si se quiere efectuar una crítica efectiva del capitalismo global, es necesario prestar atención a la dimensión transnacional del fenómeno, y luchar simultáneamente por redistribución, reconocimiento, y representación— a la vez que se opera en conjunto con otras fuerzas anticapitalistas (Fraser, 2013, pp.1-6). Existen a su vez, como es de esperarse, una serie de debates internos que enriquecen la teoría feminista, como es el caso de los desacuerdos entre Nancy Fraser y Judith Butler. Estas diferencias son específicas a la teoría del feminismo¹⁸, y por eso no las examinaremos en detalle ya que no son esenciales a la discusión más localizada de los feminismos en Japón.

18 Por ejemplo, Butler realiza una serie de objeciones contra Nancy Fraser al “defender la Izquierda cultural” de las críticas de Fraser y los “neoconservadores marxistas”. Butler rechaza teorizaciones que tratan a la sexualidad como superestructural (Fraser, 2013, p. 11).

2.4.1. Comienzos de la conciencia feminista en el Japón moderno

Si bien pueden encontrarse antecedentes del discurso feminista en las producciones culturales del Japón premoderno¹⁹, es durante la era Meiji que la categoría de “mujer” cobra forma en cuanto a definición de estatus social, marital, y reproductivo. El ideal de “buena esposa, madre sabia” (*ryōsai kenbo*) buscaba redefinir las contribuciones de las mujeres a la vida familiar como una forma de servicio al estado, y fue inculcado sistemáticamente desde las instituciones del estado-nación a partir de 1890 (Bullock et al., 2018). La cita debajo trasluce el contexto histórico durante la era Tokugawa (1603-1868), inmediatamente antes a la consolidación del Japón moderno:

La deferencia prestada a las mujeres americanas era obviamente inexplicable a los samurái japoneses que viajaron con la primera misión de su país a los Estados Unidos en 1860. (...) En casa, la aristocracia japonesa, a la cual pertenecían muchos de los miembros de la misión, aplicaban severas reglas confucianas a sus mujeres con el interés de preservar la “moralidad pública”. Los maridos y las esposas eran raramente vistos juntos, si es que lo eran, en un lugar público; las mujeres, después de la edad de siete, raramente se asociaban con hombres con los cuales no estaban emparentados. La mujer en la sociedad japonesa comprendía la importancia del lugar, que entre otras cosas requería que ella fuera externamente respetuosa y sumisa al hombre en toda situación social. (...) Ningún japonés en 1860 sugería que Japón tenía algo para beneficiarse de “elevar” el estatus de la mujer siguiendo el modelo americano. (...) Las mujeres samurái eran consideradas poco más que “úteros prestados”. No solamente poseían menos estatus que otras mujeres de la aristocracia en otras épocas anteriores de la historia japonesa (muchas de las cuales podían heredar propiedad), sino que probablemente eran más oprimidas por las costumbres que mujeres de otras clases sociales contemporáneas de la era Tokugawa. (...) Las mujeres samurái no eran personas bajo la ley Tokugawa y podían ser ejecutadas por adulterio o —en la práctica— por cualquier sospecha de adulterio. “La mujer”—señaló un Canciller de Estado Tokugawa, “no tiene otra cosa que hacer que ser obediente”. (...) (Sievers, 1983, pp.1-7).

19 Por ejemplo *El Relato de Genji* (*Genji Monogatari*), considerado como una de las obras maestras de la literatura japonesa de todos los tiempos, fue escrito por una mujer de nombre Murasaki Shikibu en la era Heian a comienzos del siglo XI.

El principio de “respetar al hombre, despreciar a la mujer” estaba firmemente enraizado en la mentalidad Tokugawa. El dilema de cómo entender el rol de la mujer se plantea cuando Japón busca redefinirse rápidamente en la arena internacional. Las fuerzas occidentales, encabezadas por el Comandante Perry en 1853, habían puesto a Japón de rodillas. El país firma en ese momento tratados extremadamente asimétricos que lo convierten en una cuasi-colonia de las potencias extranjeras, y es por eso que Japón quiere despegarse de su imagen feudal y de los vestigios de barbarie.

2.4.2 Feminismo (s) japoneses

Con este telón histórico de fondo, intentaremos cartografiar los derroteros de los feminismos japoneses. Tomando como base el excelente trabajo de Ayako Kano (2016), sintetizamos a continuación las ideas principales. Japón es una de las naciones más ricas del mundo y está ubicada en un puesto alto en el Índice de Desarrollo Humano de las Naciones Unidas, que se basa en datos como expectativa de vida, educación, e ingreso nacional bruto per cápita. Sin embargo, ranquea bastante bajo en las medidas de igualdad de género de las Naciones Unidas, y casi último en el índice global de desigualdad de género *Global Gender Gap Index*, que analiza denominadores tales como la cantidad de mujeres ubicadas en posiciones de liderazgo político. Muchos se preguntan cómo es posible que una sociedad “altamente desarrollada” sea notoriamente retrógrada en materia de igualdad de género.

Lo que esta proposición no revela, explica Kano, es la existencia de una compleja y rica historia de discusiones feministas, con profundos debates en cuanto a género y sexualidad, igualdad, protección, y libertad. Las luchas por el feminismo comienzan a fines del siglo XIX y continúan en la actualidad. Un examen minucioso de esta historia revela un sorprendente grado de variación entre aquellos que se autodefinen como representantes de los intereses de

las mujeres. No resulta fácil asignar significados comunes a términos tales como igualdad sexual, igualdad de género, liberación de la mujer, y liberación sexual. Para los fines de esta investigación, nos interesa especialmente el feminismo en la sociedad japonesa durante los años 1990. A partir de mediados de los noventa, el gobierno japonés comenzó a promover la igualdad de género; en ese momento educadores y académicos empiezan a hablar de una “sociedad sin género” (*gender-free society* en inglés). Dicha iniciativa ha estado ligada a los esfuerzos por incrementar la tasa de natalidad con el objetivo de mitigar los problemas demográficos de una sociedad envejecida. Desde los 2000, estas ideas, que son a menudo entendidas como superpuestas con el feminismo, enfrentan un rechazo que eventualmente llegó a las esferas gubernamentales más altas. Esta reacción en contra del feminismo revela múltiples desacuerdos acerca de los objetivos y los métodos de las políticas gubernamentales.

En este contexto, ¿cómo debe entenderse el feminismo? ¿Es más apropiado hablar de feminismo o *feminismos* en plural? El feminismo como actividad y como praxis, ¿viene a significar lo mismo en Japón que en Occidente? ¿De qué formas se manifiestan las inquietudes feministas en el contexto sociocultural y político del Japón? Como señala Kano, la idea de debate en el Japón moderno deja perplejo a los observadores occidentales. La literatura académica japonesa frecuentemente hace referencia a distintos tipos de discusiones, argumentos, y disputas. Sin embargo, es sabido que los japoneses tienden a no manifestar desacuerdo con otros en público. La sociedad japonesa, al buscar el consenso, evita la confrontación directa, característica que ha sido largamente advertida por sociólogos y antropólogos. En el mundo político, los desacuerdos se arreglan a puertas cerradas más que en discusiones públicas. Esto resulta sorprendente para la cultura occidental, donde el debate tiende a darse cara a cara, en persona. En Japón el disenso se da casi siempre a través de la palabra escrita. Desde 1874 hasta la actualidad han habido publicaciones que se ocupan de inquietudes y problemas feministas (Kano, 2016, pp.6-7).

En segundo lugar, es importante considerar el feminismo como idea. Kano dice que “el feminismo es usualmente definido como un movimiento que promueve los intereses de las mujeres y que nace del reconocimiento de que las mujeres han estado históricamente en desventaja como grupo”. Sin embargo, esta idea basal ha sido deconstruida desde vertientes activistas y la crítica postestructuralista, porque la categoría central de mujer estaba identificada con y hacía referencia a los intereses de la mujer blanca, de clase media, heterosexual, de países industrializados, y dejaba fuera las posturas políticas de mujeres lesbianas, de color, o de países en vías de desarrollo. ¿Cómo fue entonces construida la categoría de mujer en el Japón moderno? El presupuesto esencial de las políticas sociales es que las mujeres deben ser esposas de hombres jefes de familia que trabajan fuera de la casa; su misión es ocuparse de las cuestiones domésticas y la crianza de los hijos. Esta categoría de mujer se implementa con la restauración Meiji en 1868, durante la emergencia del estado-nación moderno.

En tercer lugar, podemos preguntarnos entonces que hay de particular en los debates de feminismo en Japón, y si son diferentes de los debates planteados en otros contextos. Si comparamos, por ejemplo, las políticas feministas de Japón con Australia, Dinamarca, o Noruega, o países donde los grupos feministas tienen un alto nivel de participación como Canadá, Alemania, o los Estados Unidos, vemos que el impacto del feminismo en la maquinaria política japonesa es bastante bajo. Por otro lado, si uno compara Japón con sus vecinos asiáticos ve que el factor común es el legado del confucianismo. Catherine Jones (citada en Kano, 2018, pp.10-11) agrupa a Japón con Hong Kong, Singapur, Taiwán, y Corea en la categoría de “estados de bienestar confucianos”. Visto así, Japón se caracteriza por estructuras culturales y políticas que permitieron su desarrollo económico con mínimos gastos de bienestar. Dichos costos se transfieren al ciudadano mediante la dependencia de la familia y la comunidad como fuentes de ayuda. La noción de estado de bienestar confuciano

sugiere entonces que la familia y la comunidad se convierten en proveedoras del estado de bienestar, poniéndose al hombro los gastos que el estado y el mercado no quieren afrontar. Esta ideología ha sido naturalizada como virtud, forzando a la mujer a convertirse en esposa y madre. El modelo japonés de familia es el del proveedor masculino de ingreso y seguridad, bien distinto del modelo escandinavo de balance entre trabajo y vida, o el modelo anglosajón orientado al mercado.

Pero para fines de los años 1980 comenzó a vislumbrarse el desequilibrio demográfico, uno de los problemas más acuciantes del Japón actual. La tasa de natalidad mostraba un pronunciado declive mientras que la población envejecía. El paliativo que implementó el gobierno fue transferir los gastos de cuidado *a la sociedad* mediante un sistema de cobertura universal, donde los contribuyentes son obligados, mediante impuestos, a soportar el cuidado de los mayores y el sistema de pensiones. En tándem con la onerosa tasa tributaria, el gobierno mantiene su postura tradicional de prohibir la inmigración aún cuando necesita desesperadamente de ella. Lo que ha intentado, infructuosamente, es fomentar la natalidad combinando la crianza de los hijos con el trabajo. Esta estrategia ha fracasado porque las iniciativas se diluyen en la esfera del discurso y no hay cambios tangibles: hacen falta más centros de cuidado de niños pequeños, una legislación laboral igualitaria entre hombres y mujeres, etc. Sea como fuere, el estado forzó a la familia a hacerse cargo del cuidado de ancianos y niños usufructuando el trabajo no remunerado de las mujeres en el hogar, antes y después de la guerra. Si bien las tendencias demográficas han cambiado el aspecto de la familia tradicional, el estado se aferra al antiguo modelo que consiste en el hombre proveedor y la mujer encargada de lo doméstico. En este contexto ha sido un gran desafío para la mujer alcanzar igualdad o posiciones de liderazgo en el trabajo y la política. Esta es la razón por la cual una importante corriente del feminismo ha sido crítica de la familia, el rol de la mujer como madre, y el rol de la mujer como esposa.

Si miramos la trayectoria de los estudios feministas en Japón, vemos que los años noventa traen nuevos aires a una disciplina que hasta ese momento había examinado a la sexualidad en términos de la relación hombre-mujer. El homoerotismo había sido ignorado o había sido visto de modo negativo. Dice Kazuko Takemura, uno de los referentes de los estudios de género en Japón:

Si los estudios feministas antes de principios de la década de 1990 fueron realizados principalmente por sociólogos, la nueva tendencia del feminismo fue marcada por críticos literarios, críticos de arte, historiadores, críticos de estudios culturales, etc., así como por sociólogos, muchos de los cuales se centraron en asuntos más personales como deseos y relaciones íntimas en lugar del sistema social y político en su conjunto. En otras palabras, la atención se dirigió no solo a las prácticas sexualmente discriminatorias, sino también a los mecanismos psíquicos y los lenguajes expresivos que producen tales prácticas como dadas y naturales. Esto significa que el campo de los estudios feministas amplió su alcance para incluir no solo exámenes críticos del heterosexismo sino también enfoques teóricos y epistemológicos del orden de la sexualidad de género. (Takemura, 2010, p.16)

Esta institucionalización de los estudios de género fue alimentada con la publicación de traducciones de “El género en disputa” de Butler y otros textos en 1999. Aunque ya existían traducciones parciales, los trabajos completos permitieron al público japonés un acceso más directo al pensamiento de los autores (Takemura, 2010). Sin embargo, uno de los efectos probablemente no buscados por los académicos que trabajan el feminismo, fue la despolitización del costado revolucionario que el movimiento puede haber tenido en otros países: como mencionamos antes, el locus de debate en la sociedad japonesa tiende a darse en la prensa, no en debates cara a cara. Las ideas impulsadas por las corrientes feministas no prendieron entre los estratos más jóvenes de la sociedad, y (quizás en parte debido al descrédito de los sectores conservadores y los ataques en medios de comunicación y gubernamentales) no hubo, ni hay, un mercado tangible que haga uso de publicaciones feministas.

2.5. Agenciamientos y rizomas. Una mirada del “mientras tanto”

La antropóloga Anna Tsing (2015) señala que, en la medida que los relatos de progreso pierden importancia, se vuelve posible mirar el mundo social de manera diferente. Tsing utiliza el concepto de agenciamiento (*assemblage*) para pensar procesos que, al no estar encausados por el progreso, son indeterminados y multidireccionales. La autora propone que “patrones de coordinación no intencionales se desarrollan en agenciamientos. Notar dichos patrones significa mirar el interjuego de ritmos temporales y escalas en los modos de vida divergentes que se aglutinan” (Tsing, 2015, loc.474). Sin duda, es tentador analizar los cambios acaecidos en el rol de la mujer en la fotografía Heisei en función de “avances” y “progresos”. Pero se corre el riesgo de inventar procesos lineales donde no los hay.

Los derroteros del feminismo japonés a lo largo del siglo XX cartografiados por Kano y otros parecen sugerir que el progreso, si lo hay, se explica mejor como avances y quiebres rizomáticos, donde “un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras (Delleuze y Guattari, [1983] 2004). Tómese como ejemplo las políticas “*Womenomics*” (mezcla de “women” y “economics) del Primer Ministro Shinzo Abe en 2011, cuando el Partido Liberal Democrático vuelve al poder después del desastre de Fukushima. Abe había encabezado la reacción antifeminista a fines de los 90 y principios de los 2000. Sin embargo, en 2011, el gabinete estaba compuesto por un 30% de mujeres, en línea con el liderazgo femenino impulsado por *Womenomics*. Pero esto puede verse también más como una performance que como un cambio profundo: la mayoría de las mujeres elegidas por Abe para la formación de gabinete tenían posturas conservadoras (Kano, 2018, p. 267). En suma, es prácticamente imposible pensar el pasado y presente de los feminismos en Japón en función de nítidas categorías discretas y procesos lineales. En todos los momentos de su historia, los feminismos en Japón están atravesados por contradicciones, rupturas rizomáticas, y por eso sugerimos aquí que es

más útil pensar las mujeres y la fotografía en Japón durante la era Heisei teniendo en cuenta esta diversidad de posibilidades en la entrada y salida de los problemas.

Además, muchas de las fotógrafas de los 90 trabajaron en un territorio ambiguo que da lugar a múltiples lecturas de sus imágenes. Michiko Kasahara, curadora y crítico de arte, ha señalado que a pesar de que un número creciente de mujeres trabajan con contenidos relacionados al género, han evitado usar las palabras “feminismo” o “género” para describir su posición (comunicación personal, agosto de 2019). Dicha ambigüedad posiblemente tenga que ver con los cimientos machistas de la producción, edición, y publicación de obras fotográficas en el Japón de los 90: es concebible que haya fotógrafas que prefieren no enemistarse con el establishment mediante la autoidentificación con el feminismo. ¿Y qué pensar del aspecto económico de *onanoko shashin*? Es plausible que los editores de revistas de fotografía y fotolibros intuyeran que la venta de *onanoko shashin* sería exitosa. Los editores suelen conocer su público target; Japón es un megamercado ávido de consumo de pornografía blanda²⁰. El Japón de mediados de los 90 era un país donde el dinero, más allá de que la burbuja económica ya había explotado, fluía en la clase media, y el consumo de fotografías de mujeres era desenfrenado. Las imágenes de *onanoko shashin* tenían el atractivo adicional de haber sido tomadas por las propias jóvenes en lugar de fotógrafos hombres empleando a modelos. En otras palabras, contaban con la cualidad de lo amateur, y con una autenticidad difícil de replicar en los círculos de fotógrafos hombres profesionales. El editor Koji Yoshida habla de la “novedad” y la “frescura” de un estilo de fotos que parecía un diario íntimo que abría la puerta hacia lo “privado” (citado en Ito, 2018, p.204).

20 Una visita a las ubicuas tiendas de conveniencia tales como 7 Eleven, Family Mart, o Lawson, revela el gran número de revistas semi pornográficas o pornográficas. Hasta hace poco era normal ver a hombres hojeando tales revistas mientras mujeres y niños pasaban caminando a su alrededor. Ahora, en su mayoría, esas revistas están atadas con cinta para que los hombres no puedan ponerse a mirarlas dentro de las tiendas.

Tenemos entonces, por un lado, un sector de la crítica encabezado por Kōtarō Iizawa que pone de relieve el aspecto *kawaii* de *onanoko shashin*, del mismo modo que Araki también enfatiza las cualidades “emocionales de la mujer, que es impulsiva, no piensa, ve algo que le llama la atención y dispara la cámara”. A propósito o no, esta línea infantiliza y denigra las aptitudes, logros, y técnicas de las mujeres fotógrafas. Del otro bando se alinean críticos, observadores, curadores y académicos que en épocas recientes ponen un fuerte acento en lo que ellos ven como una postura feminista y una politización del rol preasignado a la mujer y los valores de la familia patriarcal. Estos últimos argumentan que las fotografías asociadas a *onanoko shashin* fueron consumidas en clave sexual por hombres que no entendieron el cuestionamiento presente en las imágenes de Nagashima, por ejemplo.

En relación a lo anterior, las opiniones de las fotógrafas de *onanoko shashin* acerca de sí mismas difieren de lo que la crítica ha dicho sobre ellas. Por ejemplo, en una entrevista reciente, Lena Fritsch le pregunta a Hiromix si ella se inspiró en otros fotógrafos, a lo cual Hiromix responde, “No, no me inspiró ningún fotógrafo. Básicamente, los fotógrafos parecían ser hombres de mediana edad; yo era joven y no tenía ninguna intención o esperanza de convertirme en fotógrafa” (Fritsch, 2018, p.144). Los críticos han posicionado la fotografía de Hiromix bajo el linaje de Araki, pero la fotógrafa ha dicho en repetidas oportunidades que no se inspiró en nadie. Sin embargo, antes de saltar a la fama gracias al premio Canon New Cosmos of Photography en 1995, Hiromix había hecho de modelo para Araki, con lo cual es plausible que conociera el estilo del fotógrafo. La relación entre Hiromix y Araki se ve plasmada también en la revista VOICE en 1996, en el número especial *We Love Hiromix*, donde aparecen retratos de Hiromix, tomados por Araki, con cierto corte erótico. Pero lo más notable es la descripción que la propia Hiromix hace de sus imágenes. Ella dice, “Mi estilo *girly photo* presenta la mente de una niña con expresiones inocentes”. Sin embargo, Hiromix se auto retrata en ropa interior, semi desnuda, con una ambigüedad que bordea el erotismo.

La crítica feminista echa en cara a los hombres que estos no entendieron lo que las jóvenes querían decir, y que consumieron las imágenes femeninas con objetivos de provecho económico a través de una mirada sexualizadora. Pero como se sugirió antes, es difícil dar por sentado la preexistencia de posturas feministas en el trabajo de las fotógrafas de *onanoko shashin* (Nagashima es un caso aparte). Hiromix afirma que las fotos son para ella y no para los demás, que no tienen una aproximación o método determinado, ni tampoco ningún significado en relación al pasado, el presente, o el futuro. También se intuye que la artista no ha hecho una reflexión orgánica acerca de su fotografía ni de la fotografía en general, ya que sus afirmaciones desconocen procesos históricos que los estudiantes de fotografía aprenden durante sus primeros años de carrera. Por ejemplo, cuando Lena Fritsch le pregunta qué es lo que más le gusta acerca de la fotografía, Hiromix responde:

“Nunca traté de convertirme en fotógrafa pero pienso que encaja con mi personalidad. Es similar a ser pintor pero requiere buenas habilidades comunicativas; los fotógrafos podrían ser llamados pintores contemporáneos. Nunca pensé acerca de “gustar” de la fotografía o de “odiarla”. Simplemente existe. La fotografía artística es probablemente uno de los géneros de arte más nuevos. ¿Tal vez la fotografía sea inclusive futurista? La gente ha llamado mi estilo de fotografía “de diario fotográfico”, y pienso que lo que es genial acerca de las fotografías es la forma en que ayudan a grabar escenas y memorias bellas que de otra manera serían olvidadas.” (Fritsch, 2018, p.144)

2.6. Conclusión

Al principio de este capítulo se ha argumentado que las transformaciones del rol de las mujeres en la fotografía japonesa han sido explicadas por esquemas reduccionistas. En Japón la tendencia ha sido articular la importancia del género femenino a través de descripciones cronológicas o enfatizando cuestiones demográficas y de mercado. Una mirada más reciente se centra en discursos binarios de machismo/feminismo que simplifican la rica textura de formas expresivas de las fotógrafas así como sus concepciones de la actividad, del hombre, y

la sociedad.

Nuestro análisis se abre a una mirada etnográfica que permita pensar múltiples géneros culturales. En este sentido, hemos tenido cuidado de no imponer categorías explicativas ni hacer uso de teorías reduccionistas de la compleja realidad que analizamos. La metáfora del rizoma de Delleuze y Guattari ha sido útil para visualizar los puntos de contacto que aparecen y desaparecen, con cadenas de signos que pueden ponerse en juego a pesar de ser disímiles (pensamos en las motivaciones personales de las fotógrafas agrupadas en *onanoko shashin* y su conflictiva relación con los medios de comunicación y las editoriales de fotolibros). La multiplicidad y la heterogeneidad son los rasgos más distintivos de la actividad femenina fotográfica de la era Heisei. Esta actividad, argumentamos, no puede ser entendida de manera lineal. Captar la naturaleza de las transformaciones tiene que ver con la superposición, lo multidireccional, con temporalidades que se mueven hacia delante y hacia atrás, y con colisiones no siempre predecibles. Al final de una entrevista con Nagashima, ante la pregunta de si realmente había cambiado el estatus de la mujer durante la era Heisei, la fotógrafa me respondió que en un sentido, poco había cambiado (léase, el machismo en el mundo de la fotografía japonesa es persistente). Por eso, vale la pena pensar los nodos de fricciones que han dado lugar a nuevos liderazgos femeninos como agenciamientos delleuzianos. Ha habido transformaciones y sin embargo, para algunas fotógrafas, poco ha cambiado. Michiko Kasahara, con una extraordinaria carrera de curadora jefa del Tokyo Metropolitan Museum of Art, resume la condiciones estructurales con claridad:

“(…) Actualmente, los museos japoneses se ven forzados a concentrarse en una eficiencia cada vez mayor, lo que hace difícil la presentación de artistas emergentes que no convocarán a una gran audiencia (...) La crítica del arte y de la fotografía carecen de profundidad, el mercado del arte es inmaduro, faltan becas y fondos para las artes, la posición social de los artistas es baja y la gente no los respeta. Difícilmente puede describirse como un entorno propicio para el trabajo creativo. (...) No hay sociedad en

el mundo donde hombres y mujeres sean totalmente iguales, pero en comparación con Japón, que es la peor de las naciones desarrolladas, hay muchos países que están mucho mejor. Como resultado, un número creciente de mujeres artistas eligen irse de Japón (...) Creo que en gran medida gracias a los esfuerzos de ellas, el arte japonés contemporáneo está disfrutando de mucho más reconocimiento mundial que en el pasado. (Kasahara, 2008, p. 142)

El problema está dado entonces por cómo pensar la variación y la diferencia, y cómo imaginar futuros alternativos centrados no sólo en oposiciones binarias, reduccionismos materialistas, y líneas de tiempo. En este sentido, hemos buscado interrogar también las genealogías que posicionan fotógrafos en líneas de descendencia (*Araki-Goldin-onanoko shashin*). Como se desprende de las palabras de las fotógrafas, es común que las artistas desconozcan los antepasados que se les adscribe. Los nexos entre las fotógrafas y las genealogías se parecen más bien al contacto rizomático donde cualquier punto enlaza con otro cualquiera. Hemos preferido entonces dar lugar a una “antropología mientras tanto” que permita pensar el mundo social y artístico de la mujer y la fotografía, no en términos de víctimas y victimarios, sino como arreglos rizomáticos difíciles de mapear, pero no por eso menos reales.

Heisei, para la mujer fotógrafa, ha significado oportunidades nuevas, fricciones con estructuras de pensamiento centradas en el hombre, y tomas de liderazgo en teoría y práctica. No se concluye de esto que haya habido movimientos con “objetivos predeterminados”, sino que en lo fragmentario de los encuentros se ha generado una suerte de big-bang, de dimensiones no enteramente predecibles pero con estupendas posibilidades de auto determinación.

En lo que podríamos ver como un punto nodal de contacto entre distintas partes del rizoma de la fotografía femenina de la era Heisei, Yurie Nagashima propone retomar la categoría de “girly photo” (la transliteración al inglés de *onanoko shashin*) para subvertirla al estilo

de la tercera ola de feminismo de los noventa y convertirla en “*grrrly photo*”. Este guiño comporta un empoderamiento real por parte de la artista, que se reapropia ya no sólo de su cuerpo sino también de las herramientas interpretativas de su praxis. De manera ejemplar, Yurie Nagashima entra en la era Heisei desempoderada pero sale de ella como una suerte de estandarte del empoderamiento feminista, abriendo nuevas posibilidades en un contexto cultural que a lo largo del tiempo parece cambiar poco y, sin embargo, es completamente diferente de cara a la segunda década del siglo XXI.

2.7. Referencias

- Araki, N. (2002). 10 shūnen kinenten ni yosete. *Shashin shinseiki*. 10 shunen kinen. pp. 266-269. (Para la exposición del décimo aniversario de New Cosmos of Photography). Tokyo: Canon. (10周年記念展によせて。「写真新世紀」10周年記念。東京：キャノン).
- Asahi Camera (1991). *Shashin no ba no hirogari to josei shashinka tachi no taido*. (Difusión de fotografías y movimientos fetales de mujeres fotógrafas), pp. 162-167. *Asahi Camera 1991.1.1*. Tokyo: Asahi Shinbun Shuppan. (写真の場合の広がりとは女性写真家たちの胎動。アサヒカメラ 1991年1月1日。東京：朝日新聞出版.)
- Borggreen, G. (2003). Gender in Contemporary Japanese Art, pp. 179-200. En Mostow, J., Bryson, N., Graybill, M. (Eds.) *Gender and Power in the Japanese Visual Field*. Honolulu: University of University of Hawai'i Press.
- Bullock, J., Kano A., Welker J. (Eds.) (2018). *Rethinking Japanese Feminisms*. Honolulu: University of University of Hawai'i Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Fischer, M. (2018). *Anthropology in the meantime: experimental ethnography, theory, and*

- method for the twenty-first century*. Durham: Duke University Press. Versión Kindle.
- Fraser, N. (2013). *Fortunes of Feminism. From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. New York: Verso.
- Fritsch, L. (2018). *Ravens & Red Lipstick. Japanese Photography Since 1945*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Hiromix (1996). *Girls Blue*. Tokyo: Rockin' On Inc.
- Hiromix (2018). Hiromix x Hosokura Mayumi. En *IMA Living With Photography, Vol. 25*, pp. 99-114. Tokyo: Amana.
- Iizawa, K. (1996). *Shutter and Love. Girls are dancin' on in Tokyo*. Tokyo: Infas.
- Iizawa, K. (2010). *Onnanoko shashin no jidai*. (La era de *onanoko shashin*). Tokyo: NTT. (「女の子写真」の時代).
- Ito, T. (2018). It Is Much More Important to Be Oneself Than Anything Else: Nagashima Yurie and Photography. En *Nagashima Yurie: And a Pinch of Irony with a Hint of Love*, pp. 202-209. Tokyo: Tokyo Photographic Art Museum.
- Kaneko, Y. (1996). Datte, Hiromikkusu no shashin ga suki dakara. (Porque me gustan las fotos de Hiromix). pp. 5-18. En *Hiromikkusu daisuki, Heading for the purity of photo 1996*. Studio Voice Vol.243, March 1996. Tokyo: Infas. (だって、ヒロミックスの写真が好きだから).
- Kano, A. (2016). *Japanese Feminist Debates. A Century of Contention on Sex, Love, and Labor*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Kasahara, M. (2008). On Your Body. Contemporary Japanese Photography Vol.7. Tokyo: Tokyo Metropolitan Museum of Photography. (オン・ユア・ボディ 日本の新進作家. オン・ユア・ボディ 日本の新進作家 vol.7。東京:東京都写真美術館).
- Kasahara, M. (2018). *Genda-shashin ron 1991-2017*. (Ensayos sobre la fotografía desde una perspectiva de género). Tokyo: Satoyama Sha. (ジェンダー写真論。1991-2017。東京:里山社).

- Lukács, G. (2015). *Unraveling Visions: Women's Photography in Recessionary Japan*. *Boundary 2*, Vol.42. (3), 171-184. Durham: Duke University Press.
- Lukács, G. (2020). *Invisibility by Design. Women and Labor in Japan's Digital Economy*. Durham: Duke University Press.
- Martin, L. (2017). Grrrly Photo: The Girl-Power Photographs of Nagashima Yurie. En *Nagashima Yurie: And a Pinch of Irony with a Hint of Love*, pp. 175-179. Tokyo: Tokyo Photographic Art Museum.
- Miller, L. & Bardsley, J. (2005). *Bad Girls of Japan*. New York: Palgrave MacMillan.
- Nagashima, Y. (1995). *Yurie Nagashima*. Tokyo: Fuga Shobo.
- Nagashima, Y. (2020). *Bokura no onanoko shashin kara watashi tachi no ga-ri- foto he*. Tokyo: Daifukushorin. (「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガーリーフォトへ。東京：大福書林).
- Ninagawa, M. (1998). *17 9 '97*. Tokyo: Metalogue Corporation.
- Oda, S. & Reynolds, I. (2018, septiembre 20) *What is Womenomics, and is it Working for Japan?* Bloomberg. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-09-19/what-is-womenomics-and-is-it-working-for-japan-quicktake>
- O'Leary, T. (2009). *Tokyo Visions: Contemporary Japanese Photography and the Search for a Subjective Documentary*. (Tesis doctoral). California: University of Southern California.
- Parnass, A. (2012). *Nihon no Gendai Shashin no Tokusei. 20 Seiki mizengo no josei shashinka no taito*. (Características de la fotografía japonesa contemporánea. El auge de las fotógrafas antes y después de fines del siglo XX). Tesis doctoral. Nihon University. (日本の現代写真の特性。20世紀末前後の女性写真家の台頭。日本大学大学院芸術学研究科。博士論文).
- Rampton, M. (2008). *Four Waves of Feminism*. Pacific Magazine, Pacific University. Fall 2008. Recuperado de <https://www.pacificu.edu/magazine/four-waves-feminism>

- Sievers, S. (1983). *Flowers of Salt. The Beginnings of Feminist Consciousness in Modern Japan*. California: Stanford University Press.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México D.F: Santillana Ediciones Generales.
- Studio Voice (1996). *Hiromix ga Suki*. (Nos gusta Hiromix). Heading for the Purity of Photo 1996. Vol.243, March 1996. Tokyo: Infas. (ヒロミックスが好き。Heading for the Purity of Photo 1996).
- Takemura, K. (2010). *Feminist Studies/Activities in Japan: Present and Future*. Lectora, 16: 13-33. ISSN: 1136-5781 D.L. 395-1995. DOI: 10/2436.20.8020.01.2
- Toda, M. (2018). Onanoko shashin kara no shihanseiki. (Un cuarto de siglo desde *onanoko shashin*). En *Asahi Camera*, septiembre de 2018, pp.48-51. Tokyo: Asahi Shimbun Publications Inc. (「女の子写真」から四半世紀).
- Tsing, A. (2015). *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. New Jersey: Princeton University Press.
- Tucker, A. (2006). Why so personal? En Ivan. V., Hatanaka, A., & Kambayashi, Y. (Eds.) *Setting Sun: writings by Japanese photographers*. (pp.11-19). New York: Aperture Foundation.

Capítulo 3

Representaciones fotográficas postmodernas en el hiperespacio Heisei: dislocación, fragmentación, aislamiento

“Espacios extraños: homogéneos, racionales, coactivos, y sin embargo espacios dislocados. Las fronteras han desaparecido entre la ciudad y el campo, entre la periferia y el centro, entre los arrabales y los núcleos urbanos. (...) Y no obstante, todo está separado, proyectado aisladamente sobre <<lotes>> e <<islotes>> disociados.”

(Lefebvre, 2013 [1974], p.153)

3.1. Introducción

Desde las primeras imágenes tomadas por Daguerre en las calles de París en 1839, el desarrollo de la fotografía se conecta con representaciones de la ciudad. Los orígenes de la fotografía japonesa pueden rastrearse en las ciudades portuarias de Nagasaki, Hakodate, y Yokohama, alrededor de los años 1850. A partir de ese momento la fotografía se expandió rápidamente por el archipiélago; en 1860 había estudios de fotografía en Tokio, Kioto, Yokohama, Osaka, Kobe, y Nagasaki (Fraser, 2011, p.122). La transformación de una sociedad feudal, el *bakufu*, a la modernidad Meiji (1868-1912) se dio justo en un momento en que la técnica fotográfica permitió registrar los cambios del entorno. Si bien las imágenes tomadas por Felice Beato en 1863 quieren mostrar un Tokio ordenado, las fotografías actuales transmiten más bien ideas de desorganización y caos. La curadora Satomi Fujimura, refiriéndose a una muestra llevada a cabo en el Museo de Arte Fotográfico de Tokio titulada *Tokyo Tokyo and TOKYO*, dice que “A través de los años, el paisaje de la ciudad de Tokio cambió de ese orden inicial. La creciente ciudad se ha vuelto descentrada a medida que se

extiende en un estado complejo y caótico” (Fujimura, 2016, p.178). Sin embargo, el orden al cual alude Fujimura probablemente nunca existió ya que la cultura urbana del Japón precede a la modernización Meiji. A inicios del siglo XX Osaka y Kioto tenían respectivamente medio millón de habitantes, y Tokio, un millón. La geografía histórica muestra que existía una marcada división espacial este-oeste de Tokio, donde los habitantes pobres eran segregados a los márgenes al este en la “ciudad baja” o *shitamachi* y los samurái ocupaban los terrenos altos al oeste de la ciudad. *Shitamachi* era donde se concentraba la actividad comercial y también donde la cultura estaba en un estado efervescente, algo que se refleja en los grabados *ukiyo-e* de la época. Lo cierto es que desde los comienzos de la fotografía, las ciudades han estado en el centro de las preocupaciones de los fotógrafos, quienes han retratado no sólo la arquitectura y el paisaje urbano sino también la actividad humana de las mismas.

Fraser (2011) señala que dos enfoques han dominado la forma en que los fotógrafos japoneses se han aproximado a las representaciones de la ciudad: mediante la enfatización de la presencia, o mediante la enfatización de la ausencia de personas (p.123). Hasta cierto punto esta oposición binaria puede funcionar como modelo explicativo, pero la relación conceptual de los fotógrafos con la ciudad comienza a complejizarse a partir de los años 1970 (ver apartado sobre Takuma Nakahira más abajo). Durante la era Heisei la fotografía dialoga más conscientemente con “textos” fotográficos, literarios, y filosóficos, y se vuelve más permeable a los fenómenos del “hiperespacio” propio de la “postmetrópolis”, términos que serán examinados a lo largo de este capítulo. Tomemos como ejemplo una fotografía de Tokihiro Sato del año 1990.



Imagen 74: Tokihiro Sato. Shibuya, de la serie *Photo Respiration*, 1990.

La imagen está hecha con una cámara de gran formato en el *Shibuya Crossing*, el cruce peatonal más concurrido del mundo, ubicado justo a la salida de la estación Shibuya. La elección del lugar reviste significados característicos de la postmetrópolis: Shibuya simboliza un pináculo de consumo masivo, donde la ensordecedora cacofonía de las gigantescas pantallas publicitarias produce desorientación psicomotriz. El intenso resplandor de tales pantallas genera una suerte de efecto hipnótico, un entumecimiento de los sentidos, causado en parte por el bombardeo de imágenes que se transforman en mensajes subliminales. Con un fenomenal volumen de gente compactada en poco espacio, el cruce de Shibuya produce claustrofobia.

Sin embargo, en la fotografía de Sato, notamos que no hay gente en la escena. Hacia la izquierda de este extraño fotograma del *Shibuya Crossing* desierto, un automóvil aparece desdibujado, huidizo, superpuesto con una línea de cruce peatonal. Esto nos da la pauta de que la foto fue tomada mediante una exposición prolongada. Pero hay algo más que llama la atención. Misteriosos puntos de luz aparecen en la imagen. Obviamente no se trata de reflejos naturales sino que están allí a propósito, mediante una técnica utilizada por el fotógrafo. Lo que hace Sato, para lograr este efecto, es caminar delante del encuadre con un espejo, generando así reflejos—los curiosos puntos brillantes que luego de exponer el negativo entre una y tres horas, quedarán grabados en el fotograma. A propósito de esta fotografía de Shibuya, Sato dice que la imagen posee un vacío peculiar que refleja la economía japonesa después de la burbuja. Las palabras de Sato sugieren que la ausencia humana representa el vacío psicológico acarreado por el consumismo desenfrenado (Fraser, 2011, p.120-122). Sin embargo, lo que es quizás el aspecto más central de la imagen permanece sin explicar. ¿Qué hacen allí esos puntos luminosos? ¿Qué función cumplen, y porqué son tantos? ¿Sería igual la foto sin ellos? La respuesta implica aventurarse en un terreno ambiguo de interpretaciones subjetivas, pero lo que queremos señalar es que en 1990 no alcanzaba con fotografiar solamente un espacio vacío. Esto ya había sido logrado antes con la fotografía urbana de fines del siglo XIX y el pictorialismo de principios del siglo XX. En los ambientes artísticos de la postmetrópolis, el mercado capitalista de producción y consumo del arte requiere “novedad”, “frescura”, en este caso plasmadas como rastros de la presencia subjetiva del fotógrafo. A lo largo de una serie titulada “*Photo-respiration*”, Sato explota el recurso de los puntos brillantes para producir imágenes similares a la del cruce de Shibuya—en otros lugares, pero con la misma técnica del espejo, si es de día, o con una linterna, si es de noche. Esto revela la creciente importancia de lo conceptual en el enfoque fotográfico (la necesidad de trabajar con ideas más que con “cosas”) y el reconocimiento de la ansiedad provocada por la economía del sistema capitalista (el artista conscientemente

articula un discurso social en relación a su tiempo). Como ha señalado Harvey (1998), los agentes que operan dentro del sistema capitalista son conscientes de las reglas y las leyes que regulan la acumulación, producción, y consumo de mercancías (p.378).

En las discusiones que siguen utilizaremos la premisa de que la transformación del espacio urbano en Tokio durante el periodo de rápido crecimiento económico (*kōdo keizai seichō*), afecta no sólo las relaciones entre las personas sino también la percepción del espacio mismo—espacio entendido no como variable euclidiana o geométrica sino como producción social en el sentido de Lefebvre (2013 [1974]). Este espacio se enlaza a su vez con el concepto de <<hiperespacio>> posmoderno de Fredric Jameson. Jameson plantea que:

[el hiperespacio posmoderno] ha conseguido trascender definitivamente la capacidad del cuerpo humano individual para autoubicarse, para organizar perceptivamente el espacio de sus inmediaciones, y para cartografiar cognitivamente su posición en un mundo exterior representable. Ya he indicado que este amenazador punto de ruptura entre el cuerpo y el espacio urbano exterior -que es a la desorientación primitiva provocada por el modernismo antiguo como las velocidades de las naves espaciales a las de los automóviles- puede considerarse como símbolo y analogía del dilema mucho más agudo que reside en nuestra incapacidad mental, al menos hasta ahora, de confeccionar el mapa de la gran red comunicacional descentrada, multinacional y global, en la que, como sujetos individuales, nos hallamos presos (Jameson, 1995, p.97)

Hacia el comienzo de la era Heisei, Tokio formaba parte de la tríada de poder económico global junto con Nueva York y Londres, y las transformaciones principales del espacio urbano como consecuencia de la rápida industrialización ya habían sido llevadas a cabo en su totalidad. Pero no solamente que en 1989 Tokio ya era una de las ciudades más posmodernas del planeta: lo había sido por más de veinte años. Esto aparece reflejado en un documental filmico del “milagro en Asia” de industrialización publicado en 1963 por Encyclopaedia

Britannica¹, donde encontramos un altísimo nivel de desarrollo tecnológico para ese momento, impactante aún hoy en día. En palabras de los realizadores, “ninguna otra sociedad en la historia humana se ha modernizado tanto en tan poco tiempo; ésta es la historia de triunfo económico más remarcable que jamás haya existido”. Las imágenes de archivo son sugerentes. Vemos tomas aéreas de la Torre de Tokio (con 333m. de altura, inspirada en la Torre Eiffel, fue la construcción más alta de Japón hasta el año 2012, cuando se completó Tokyo Sky Tree, de 634m.); las laberínticas líneas ferroviarias y los trenes de alta velocidad; las congestionadas estaciones por las cuales millones de usuarios transitan diariamente; la fenomenal densidad de viviendas que se extienden sin interrupción hasta donde llega la vista; las luces de neón que convertían a Tokio en la urbe más iluminada del globo; el desarrollo de la energía nuclear; la televisión, el lavarropas, y demás electrodomésticos definiendo la subjetividad del hogar; la normatividad de género en la figura del *sararīman* en la empresa y la mujer abocada a las tareas domésticas y la servidumbre hacia el hombre; las fábricas de industrias pesadas y la tecnología de punta; la producción de automóviles, motocicletas, y bicicletas que crecía sin cesar; los atascos de tránsito, las grandes tiendas de lujo en Ginza y Tokio—comparables a París y Nueva York; el mercado de consumo de libros y revistas más grande del mundo; y una ciudad que se expandía hacia arriba y hacia afuera, con precios inmobiliarios que crecerían hasta la explosión de la burbuja en 1991.

Los fotógrafos de la década de 1970 se vieron convulsionados por tales cambios. En ámbitos académicos se le ha prestado atención a la profunda influencia del colectivo artístico *Provoke*, compuesto por Takuma Nakahira, Taki Koji, Daidō Moriyama, Yutaka Takanashi, y Takahiko Okada. Este conjunto de autores, críticos y fotógrafos publicaron la efímera revista *Provoke*,

1 Ver documental “Japan, miracle in Asia” https://archive.org/details/japan_miracle_in_asia_1963
Recuperado el 11 de agosto de 2019.

e innovaron con su característico estilo visual en blanco y negro *are, bure, boke*, que significa con mucho grano, difuso, y fuera de foco. El objetivo principal de la publicación era discutir las convenciones fotográficas prevalecientes hasta ese entonces así como su pensamiento subyacente, en un momento en el cual la ideología revolucionaria se encontraba en un punto álgido. En el centro del programa crítico de *Provoke* estaba el rechazo de la confiabilidad de la visión como forma de conocer y aprehender el mundo. En este sentido, la fotografía y la prosa de *Provoke* cuestionaban los problemas sociales de su época en relación a la naturaleza transitoria de la visión y la memoria, así como también el realismo en la representación fotográfica que había dominado el Japón de la posguerra (O'Leary, 2009, p.82).

De los artistas arriba mencionados, el más conocido fuera de Japón es probablemente Daidō Moriyama. La lista de libros y fotolibros publicados por Moriyama, así como las muestras internacionales es tan extensa que no puede ser reproducida aquí, pero baste decir que uno de los temas que Moriyama ha trabajado a lo largo de su carrera es la ciudad. Sin embargo, quizás más relevante aún que las iconoclastas imágenes hechas por Moriyama sea el sofisticado cuestionamiento epistemológico impulsado por Takuma Nakahira. Una y otra vez Nakahira ha explorado la fricción entre materiales, cuerpos, y subjetividades enredados en la visión y el poder (Prichard, 2015, p.45). De manera clave, su prolífico trabajo se articula en los cambios de contorno de la ciudad en la posguerra y las consecuencias psicológicas, sociológicas, y políticas de la experiencia de la modernidad.

Si Nakahira cuestionó los significados de la ciudad durante la confusión de las décadas de 1960 y 1970, los fotógrafos de la era Heisei se encuentran con una realidad más asentada en su aspecto exterior pero quizás menos inteligible en cuanto al tejido que la forma. Los fotógrafos que emergen en los noventa se desenvuelven en la *postmetrópolis* (Soja, 2008) donde los cambios perceptuales hacen difícil dar cuenta de qué es lo que realmente está

sucediendo, y sus trabajos se insertan en el hiperespacio posmoderno descrito por Jameson. Muchas de las producciones fotográficas del Japón Heisei están fuertemente imbricadas con la reestructuración del imaginario urbano. A propósito de esto último, Soja dice:

“Vivimos, como nunca antes lo habíamos hecho, en espacios urbanos globales instantáneos, donde las fricciones de la distancia parecen haberse reducido (...) parece que hemos entrado en un nuevo <<hiperespacio>> urbano de ciudades invisibles, urbanismo postmoderno, redes informáticas, comunidades virtuales, geografías del no lugar, mundos artificiales generados por ordenador, ciberciudades, simcities, ciudades de bits. (2013, p.453)

Si bien los fotógrafos de la era Heisei no articularon sus producciones con la lente conceptual del hiperespacio, es posible argumentar que estaban guiados por una suerte de intuición, una sensación tangible de los pulsos dislocados de la postmetrópolis, donde se ponen en juego cuestiones de descentramiento, fragmentación, e incomunicación. Takashi Homma mira con una perspectiva distanciada que interroga al centro a través de amplificar los suburbios; las fotografías fragmentarias de Sohei Nishino se reconstituyen como collages en un constructo mental que reemplaza lo real; y uno de los síntomas más claros de la incomunicación en el hiperespacio, la muerte solitaria como patología social, es hábilmente retratada por Soichiro Koriyama.

3.2. Tokio, la postmetrópolis dislocada

En un ensayo titulado “Centro-ciudad centro vacío” Roland Barthes notaba impresiones de una ciudad construida alrededor del Palacio Imperial: “ *(Tokio) presenta esta preciosa paradoja: posee un centro, pero este centro está vacío. Toda la ciudad gira en torno a un lugar a la vez prohibido e indiferente, una residencia escondida detrás del follaje, defendida por fosos con agua, habitada por un emperador al que jamás se ve, lo cual quiere decir, literalmente, por no se sabe quién. Diariamente, en su conducción rápida, enérgica, como*

la trayectoria de una bala, los taxis evitan este círculo, cuya cresta baja, la forma visible de la invisibilidad, esconde la “nada” sagrada. Una de las dos ciudades más poderosas de la modernidad está, pues, construida alrededor de un anillo opaco de murallas, de aguas, tejados y árboles cuyo centro en sí mismo no es más que una idea evaporada subsistiendo allá no para irradiar poder alguno, sino para dar a todo el movimiento urbano el apoyo de su vacío central, obligando al tráfico a realizar un perpetuo desvío. De esta manera, se nos dice, el sistema de lo imaginario se extiende circularmente, a través de idas y venidas a lo largo de un sujeto vacío.(...) (Barthes, 1983, pp.30-36).

La proposición de que la ciudad está articulada en torno a un vacío central es provocativa. Para el escritor japonés Hideo Furukawa, en cambio, el Palacio Imperial simboliza no vacío sino perpetuidad, algo divino, atemporal, que durará para siempre porque la autoridad del emperador es inmutable (Furukawa, 2015, p.27)².

Durante sus visitas a Tokio Barthes se sintió desconcertado por la distribución espacial de la ciudad. El mecanismo de nomenclatura de calles en Japón es muy diferente del europeo. En Tokio no hay calles con nombres y números sino un intrincado sistema de división de bloques, divisiones, y subdivisiones, todas ellas irregulares, al estilo “*Distrito Shinjuku 6-8-34*”. Perplejo, al darse cuenta de que los mapas no resultaban funcionales, Barthes concluye que, “Esta ciudad sólo puede ser conocida por una clase de actividad etnográfica: uno debe orientarse no por un libro o por dirección sino caminando, por la vista, por hábito, por experiencia” (1983, p.36).

2 Pero aunque la autoridad imperial pueda ser “inmutable”, las políticas no lo son, y cuando el ex emperador Akihito—que reinó durante la era Heisei—decidió abdicar, fueron necesarias largas negociaciones para hacer una excepción a la regla establecida, que determina que el emperador debe desarrollar sus funciones hasta la muerte. La abdicación imperial no sucedía desde 1817, cuando el emperador Kōkaku dimite a favor de su hijo Ninkō.

Dicha observación era válida durante los años ochenta y también durante parte de los noventa. Lo que Barthes quizás no imaginó es que el trabajo etnográfico al cual él se refería sería reemplazado por Google Maps, mediante la *velocidad absoluta* de la que habla Paul Virilio (2005), en una compresión instantánea de tiempo y espacio. Ya no hace falta recordar nada ni buscar en mapas, Google lo hará por nosotros. Hoy la gente transita torpemente mirando la pantalla de su teléfono móvil, obedeciendo las indicaciones del mapa virtual. Lo que esto revela, por supuesto, es que nos vamos convirtiendo en sujetos afectados por la confusión de mapas cognitivos. No sabemos en dónde estamos espacialmente porque al no tener puntos de referencia vamos perdiendo la capacidad de orientarnos. Tomando prestado del trabajo de Olalquiaga sobre las megalópolis, Tormey (2013) argumenta que “esta suerte de experiencia dislocada, y la del mundo virtual, invade nuestra aprehensión física de la ciudad afectando todo lo que hacemos. Finalmente resulta en una falta de distinción entre nuestro cuerpo y el espacio alrededor, que se extiende hasta la pantalla del ordenador; Google Earth nos llevará hasta puntos exactos, que podemos indagar desde nuestras estaciones solitarias. Esta es una condición en la cual es posible estar en cualquier lugar del planeta—virtualmente—mientras no se está en ningún lado. La separación psicológica de la realidad afecta profundamente la constitución misma del ser, la forma en que nos percibimos a nosotros mismos y a otros y los lugares en los cuales vivimos (p.194).

Ante este estado de confusiones múltiples, ¿cómo piensan actualmente los críticos y artistas japoneses a Tokio postmetrópolis que, con 37 millones de habitantes³, es el corazón de la ciudad-región más grande del mundo? ¿De qué formas han reflexionado sobre los repetidos cambios estructurales durante el siglo XX? Vale la pena citar extensamente un ensayo del

3 La cifra refleja la población del área metropolitana, es decir, el continuum Tokio-Yokohama. La parte más central de Tokio (los 23 barrios del núcleo de la ciudad) albergan a 14 millones de habitantes. <https://www.metro.tokyo.lg.jp/tosei/hodohappyo/press/2020/07/02/01.html>

crítico Noi Sawaragi, en el cual el autor da cuenta de la reinención de Tokio, una ciudad que “no tiene historia”, y sobre la cual es difícil predicar la cualidad misma de “ciudad”:

Primero que todo, ¿dónde está Tokio? ¿Es Tokio realmente una ciudad? Nosotros no decimos “ciudad de Tokio” (*Tokyo-shi*), sino metrópolis de Tokio (*Tokyo-to*), usando un sufijo que denota la capital del Japón moderno. Está compuesto de veintitrés distritos especiales al este, veintiséis ciudades al oeste, y, hacia el sur, dos cadenas de islas que se extienden dentro del Océano Pacífico. Estas islas, las islas Izu y las islas Ogasawara, están más cerca de Guam, Saipán, y las islas Mariana del Norte de Tokio. Sin embargo, todas son consideradas parte de Tokio, y los autos deben ser registrados de manera acorde. Inclusive en lugares remotos a más de mil millas, uno puede ver matrículas de Shinagawa, uno de los distritos de la ciudad. Tokio no tiene centro geográfico, pero tampoco tiene límites, más bien está distribuido de manera desigual a través de todo el archipiélago japonés.

Sin embargo, igualar Tokio con Japón sería erróneo—hay diferencias, una de las más obvias es que Japón tiene una historia, mientras que Tokio no. Nadie negaría que importantes eventos han tenido lugar allí. Pero nunca nadie los usa todos juntos para hablar de una “historia” tradicional. La historia de Tokio simplemente no existe. Esto seguramente tiene que ver con las transformaciones totales por las cuales Tokio ha pasado durante el curso del siglo XX. No una vez, ni dos veces, sino tres veces la ciudad ha sido completamente vaciada—después del Gran Terremoto de Kanto en 1923, después de los ataques aéreos de 1945, y después del consumismo desenfrenado del fin de la década de 1980. La tercera vez, cuando la burbuja económica explotó, fue diferente—no hubo destrucción física. Pero la locura de “desechar y construir” desatada por el boom de la construcción despojó a Tokio de sus edificios familiares y sus calles, como un ataque masivo forzado de amnesia. Y otra vez, la ciudad se tuvo que redefinir a sí misma. (...) El sentido de total desapego por parte de los artistas aparece una y otra vez en muchas de las prácticas de los fotógrafos asociados con Tokio. (...) Es muy probable que haya una conexión entre esta falta de sustancia en Tokio como ciudad y la falta de un solo tema general que pueda definir su expresión fotográfica. (...) Todas las estructuras levantadas en esta ciudad parecen destinadas a colapsar en montones de escombros. La única constante en esta siempre-cambiante metrópolis sea quizás un estado anímico de miedo y anticipación, flotando sobre ella como una nube. (Sawaragi, 2015, pp.22-25)

Aunque la proposición de que “Tokio no tiene historia” es discutible, el autor sintetiza ciertas características distintivas de la expresión artística en relación a la metrópolis. Es cierto

que Tokio no tiene un centro geográfico restringido y que se extiende a través de espacios desiguales a través del archipiélago. Puesto de otra manera, Tokio es más una representación mental que un espacio tridimensional, y como tal es maleable. Por ejemplo, uno puede alejarse del centro de Tokio cuarenta minutos en tren y encontrarse en espacios que los japoneses definen como “el campo” (*inaka*). Esto tiene que ver con las dinámicas espaciales y sociales que definen la vida cotidiana en esos lugares. Lo que puede constatarse en el *inaka* japonés es la inmovilidad. Las temporalidades son otras, y las interacciones sociales que pueden mantenerse se limitan al comercio y a actividades comunitarias si es que las hay. Como se dijo en el capítulo 1, el 93% de Japón es urbano: una urbanización que se define como un agregado espacial irregular de viviendas con sujetos desagregados socialmente. Además, la urbanización acelerada de la posguerra generó dislocación, fragmentación, y aislamiento. La vida en la metrópolis produce la posibilidad de una condición extrema, la de no conocer a ningún vecino. Esta circunstancia encuentra su máxima expresión en Tokio— como se argumentará en el apartado de *kodokushi* o muerte solitaria—pero por ahora baste señalar que el aislamiento de la postmetrópolis se ve exaltado por la idiosincrasia japonesa, que pone especial énfasis en la privacidad. Las normas de cortesía dictan que es mejor no hacer preguntas personales, o lo que es más, no preguntar nada en absoluto. Los saludos con vecinos de un edificio pueden limitarse a una leve inclinación de cabeza, sin intercambio de palabras, y esto es algo naturalizado en la comunicación cotidiana.

Ahora bien, aunque podemos aceptar la proposición literaria de que Tokio “no tiene historia”, desde la geografía se constatan desarrollos históricos que explican cuestiones importantes, como por ejemplo “el centro vacío” de Barthes. La influencia del pasado en el Tokio actual es indiscutible. Tokio ya era una ciudad de más de un millón de habitantes antes de la industrialización; Londres y París, en cambio, eran pequeños centros a principios del siglo XVIII. Megalópolis como San Pablo, Bangkok, Delhi, Lagos, y Jakarta eran minúsculos

enclaves a principios del siglo XX. En cambio, Tokio ya tenía un sistema urbano bien articulado hacia fin del periodo Edo, y los patrones de desarrollo han dejado una impronta indeleble. Existen dos características esenciales para comprender el desarrollo de Tokio: que fue una ciudad planeada por el gobierno militar para tener una sólida defensa contra ataques (de ahí el aislamiento del Palacio Imperial en el centro de Tokio, protegido por fosos e inaccesible al público), y la división espacial de la ciudad por clase y rango—por eso la “ciudad baja”, o *shitamachi*, se ubica hacia el este, en lugares menos privilegiados geográficamente, inundables, expuestos a las inclemencias de los tifones y los tsunamis, donde tradicionalmente vivía la clase más pobre. Dos tercios del área de Tokio, en aquella época llamada Edo, estaban reservados para uso residencial de los samurái. Como consecuencia de la topografía de colinas de la zona alta de Edo, el patrón espacial de desarrollo se dio de manera ad hoc, ya que se respetaron los accidentes geográficos. En cambio, la ciudad baja fue levantada sobre tierra reclamada, de manera reticular a manera de grilla. Las calles de Edo fueron pensadas para ser caminadas a pie; el transporte de mercancías, que ocurría sobre todo en áreas cercanas al río Sumida y la Bahía de Tokio, se efectuaba a través de una extensa y compleja red de canales (Sorensen, 2013, pp.43.45). Estos canales aún existen en lo que es hoy Monzenakacho, Kiyosumi Shirakawa, Kiba, y otras áreas de *shitamachi*. Pero Tokio fue casi completamente destruida primero por el terremoto de 1923, y después por las bombas incendiarias de 1945. En las sucesivas iteraciones, el gobierno central tomó la iniciativa en la reconstrucción de infraestructuras, pero la edificación de viviendas quedó en manos de empresas privadas, con escasa o ninguna regulación gubernamental.

Por eso, el hiperespacio postmoderno de Tokio es resultado de tres etapas de construcción: la primera de 1954 a 1973 (rápida industrialización), la segunda de 1973 a 1990 (crecimiento moderado), y la tercera de 1990 a la actualidad (recesión y bajo crecimiento) (Sorensen, 2013, p.53). Lo importante a resaltar aquí es lo siguiente: las sucesivas reconstrucciones de la ciudad,

en lugar de priorizar las necesidades de la población, fueron orientadas de lleno por patrones capitalistas de consumo que no tomaron en cuenta los efectos psicológicos o socioculturales en la población sino que se basaron exclusivamente en intereses estatales y privados.

3.2.1 *Tokyo Suburbia*, Takashi Homma

Era de esperarse que las transformaciones de Tokio provocaran algún tipo de respuesta artística. El “desapego” de los artistas para con Tokio que señala Sawaragi puede verse en los trabajos de Takashi Homma de mediados y fines de los noventa. El fotolibro de Homma *Tokyo Suburbia* (publicado en 1998) tuvo amplia difusión y excelente recibimiento por parte del público y la crítica, y fue galardonado con el importante premio de fotografía Ihei Kimura. Algunas de las fotografías pertenecientes a *Tokyo Suburbia* formaron parte de la muestra *Scrolling Through Heisei*, mencionada en el capítulo 1. Homma toma el camino de indagar los significados del centro a través de fotografiar la periferia.



Imagen 75: Takashi Homma. Shonan International Village, Kanagawa, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.



Imagen 76: Takashi Homma. Shonan International Village, Kanagawa, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.



Imagen 77: Takashi Homma. Nerima, Tokyo, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.



Imagen 78: Takashi Homma. Parking lot, Tokorozawa, Saitama, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.



Imagen 79: Takashi Homma. Love Hotel UFO Makuhari, Chiba, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.



Imagen 80: Takashi Homma. Makuhari Bay Town, Chiba, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.



Imagen 81: Takashi Homma. Urayasu Marina East 21, Chiba, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.



Imagen 82: Takashi Homma. Boy 4, Sagamiyama, Kanagawa, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.



Imagen 83: Takashi Homma. Boy 7, Shinurayasu, Chiba, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.



Imagen 84: Takashi Homma. Girl 1, Shonan International Village, Kanagawa, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.

Los sitios que aparecen en *Tokyo Suburbia* (Shin Urayasu, Shonan International Village, Urayasu Marina East 21, Makuhari) transmiten, antes que nada, una atmósfera de artificialidad. Se perciben como espacios sin alma y sin historia que fueron fabricados sobre tierras reclamadas al mar durante el periodo de rápido desarrollo económico. Los prolijos diseños reticulares reflejan la influencia del capitalismo global y el negocio inmobiliario; a manera de “islas”, estas nuevas urbanizaciones parecen no tener ningún punto de contacto con la historia autóctona. Los negocios de comida rápida como *McDonald's* y los “restaurantes familiares” al estilo *Jonathan's* se volvieron ubicuos en Japón, y Homma los retrata con maestría. Las imágenes hablan de las fisuras psíquicas causadas por la creciente americanización de la comida, el consumismo, y el auge de espacios suburbanos impersonales (puede verse un paralelo aquí con los no-lugares del antropólogo Marc Augé).

La narrativa de estas construcciones, que evocan el vacío existencial acarreado por un modo

de vida consumista (enormes estacionamientos de coches, homogéneas edificaciones que parecen sustraídas del tiempo y el entorno, hogares sin actividad durante el día, utilizados únicamente para el descanso luego de la larga jornada laboral) es contrapuesta con fotografías de niños y adolescentes. Pero no se trata de retratos felices. Por el contrario, los sujetos parecen sentirse incómodos ante la cámara. La fotografía de Homma en *Tokyo Suburbia* es sutil pero inquietante, ambigua, y nos deja pensando. Sin duda no se trata de mostrar la decadencia urbana—todas las fotos están tomadas con cielos azules, la distribución del espacio es ordenada, no aparecen desposeídos ni pobres. Pero al mismo tiempo los panoramas revelan un ritmo soporífero, letárgico. Una de las imágenes muestra la basura de una comida rápida tirada en el parking; en otra foto vemos a un joven trabajador detrás de un vidrio bebiendo de un vaso de plástico. En otra escena curiosa, titulada *Love Hotel UFO*, aparece un hotel de parejas con un exótico diseño de plato volador, como si los encuentros amorosos fueran actividad de los extraterrestres. *Tokyo Suburbia* pone la lente sobre la violencia física y simbólica de la urbanización artificial, así como también capta efectos alienantes de la segregación espacial. La división ciudad alta-ciudad baja existía desde la época de Edo, pero a esa antigua línea de frontera se superpone la urbanización del capitalismo que empuja a los sujetos a enclaves periféricos descentrados. La confusión que envuelve al individuo es múltiple: descentrado en cuanto al mapa cognitivo del hiperespacio postmoderno, descentrado en cuanto a la integración social con su entorno urbano, descentrado en cuanto a narrativas sociofamiliares que puedan funcionar como ejes identitarios.

3.2.2. Diorama Map Tokyo, Sohei Nishino

Un segundo trabajo seleccionado aquí, por su relevancia en cuanto a la fragmentación, es la obra de Sohei Nishino titulada *Diorama Map Tokyo*. Nishino, nacido en 1982, fue galardonado con el premio Canon New Cosmos of Photography en la edición de 2005.

Básicamente, el artista toma cientos, cuando no miles de fotografías desde un lugar elevado como el techo de un edificio, para luego cortar partes de las tomas y unir las en grandes composiciones (en este caso de 1,36m x 1,36m aprox.) al estilo collage.



Imagen 85: Sohei Nishino. Sin título, de la serie *Diorama Map Tokyo*, 2004.



Imagen 86: Sohei Nishino. Sin título, de la serie *Diorama Map Tokyo*, 2004.



Imagen 87: Sohei Nishino. Sin título, de la serie *Diorama Map Tokyo*, 2004.



Imagen 88: Sohei Nishino. Sin título, de la serie *Diorama Map Tokyo*, 2004.

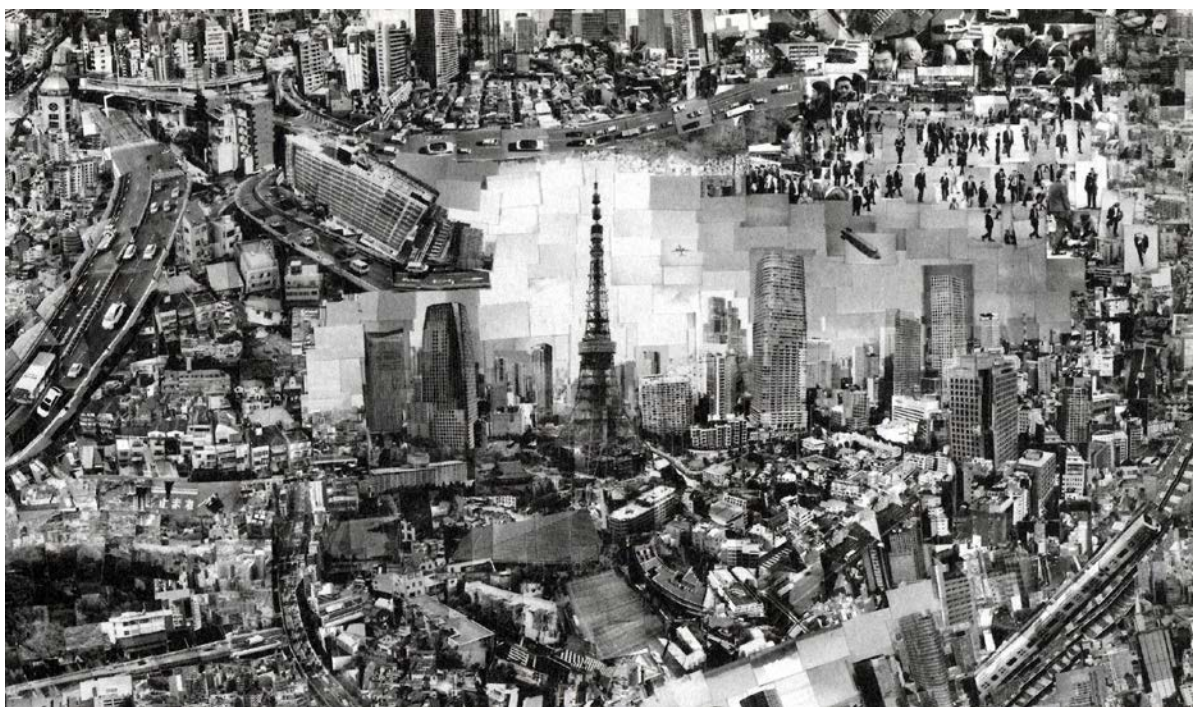


Imagen 89: Sohei Nishino. Sin título, de la serie *Diorama Map Tokyo*, 2004.

El resultado es una fascinante mezcla que tiene algo de fotográfico, algo de pictórico, y algo de ciencia ficción. Son, obviamente, paisajes imaginarios, pero que entablan una relación con el referente que merece la pena pensar. Burgin plantea que:

La estructura de representación—punto de vista y marco—está íntimamente implicada en la reproducción de ideología (el ‘marco de la mente’ de nuestros ‘puntos de vista’). Más que ningún otro sistema textual, la fotografía se presenta a sí misma como ‘una oferta que no puedes rechazar’. Las características del aparato fotográfico posicionan al sujeto de manera tal que el objeto fotografiado sirve para disimular la textualidad de la fotografía misma—sustituyendo la receptividad pasiva por la lectura activa (crítica). Cuando somos confrontados con fotografías del estilo rompecabezas “¿Qué es?” (usualmente, objetos familiares tomados desde ángulos no familiares) se nos hace conscientes de tener que seleccionar de conjuntos de posibles alternativas, de tener que proveer información que la imagen es sí misma no contiene. Una vez que hemos descubierto lo que el objeto descrito es, sin embargo, la fotografía es transformada instantáneamente para nosotros—ya no es más un conglomerado confuso de luces y tonos oscuros, de bordes inciertos y volúmenes ambivalentes, ahora muestra una ‘cosa’ en la cual depositamos una identidad completa, un *ser*. (1982, pp.146-147)

Esta idea es importante porque en *Diorama Map Tokyo* parece suceder lo contrario de lo descrito por Burgin en cuanto a la decodificación del rompecabezas. En las piezas de Nishino encontramos trenes en el cielo, edificaciones que en la realidad existen en singular aparecen iteradas en distintos tamaños a través del collage, la perspectiva juega con la multiplicidad de puntos de vistas distribuidos en patrones atípicos pero no anárquicos. Sin embargo, más que “tener que hacer el esfuerzo activo de lectura” para darnos cuenta de cuál es el objeto frente a nosotros, el juicio perceptivo se da de manera instantánea, sin tener que pensarlo. En esta irónica inversión, el collage no es Tokio, pero sabemos que *es* Tokio. Al intercalar simultáneos puntos de vista, el observador reconoce y se reconoce en ese *ser* del cual habla Burgin. Tokio es inabarcable, a tal punto que es más real como concepto que como referente físico, y *Dioramamap Tokyo* de alguna manera estetiza la violencia simbólica de un paisaje estallado, recompuesto por miles de fragmentos. Como artefacto artístico *Diorama Map* es cautivante, pero habla al mismo tiempo de un rasgo característico de la era Heisei: la desmovilización política y el arte desmovilizado, funcionales al capitalismo japonés que disciplina al ciudadano a través del “autoritarismo amistoso” (Sugimoto, 2010, pp.290-291). Lo que la crítica admira de la fotografía de Nishino está acorde con los dictados nacionalistas de la *japonesidad*: la “atención al detalle y la habilidad de calcular la composición alrededor de un solo punto de referencia que es extraordinario y fascinante”⁴. Ese punto de referencia en el diorama suele ser un símbolo de connotaciones nacionalistas: el Monte Fuji, el edificio del Gobierno Metropolitano de Tokio, la Torre de Tokio. Estos íconos han sido reapropiados una y otra vez desde la visualidad oficial, no sólo como símbolos de desarrollo de la modernidad sino también de identidad nacional.

4 Palabras de Fumio Nanjo, juez que seleccionó a Nishino para el premio Canon New Cosmos of Photography 2005 Ver <https://global.canon/en/newcosmos/gallery/selected-artists/sohei-nishino/> Recuperado el 12 de agosto de 2019.

Lo que los collages diorama de Nishino demuestran es que composiciones ficcionales revisten potencia conceptual, en este caso producto de su naturaleza fragmentaria. Primero está la fragmentación, y luego la proyección ficcional de un referente real—políticamente inerte pero estéticamente sublime. ¿Y qué sucede con el cuerpo en relación a la ciudad fragmentaria? Tal vez la reflexión de Burgin hacia el final de un ensayo titulado “La ciudad en pedazos” sea aplicable aquí: “Hoy, la respuesta autista de retracción total, y la ansiedad esquizofrénica del cuerpo en pedazos, pertenecen a nuestras formas psicocorpóreas de identificación con el rompecabezas teletopológico de la ciudad en pedazos” (Burgin, 1996, p.158). La ciudad fragmentada en *Diorama Map Tokyo* puede leerse también como una representación sintomática del cuerpo en pedazos.

3.3. *Apartments in Tokyo*, Soichiro Koriyama

La serie *Apartments in Toyko* del fotógrafo Soichiro Koriyama es un trabajo documental de muertes en soledad o *kodokushi*. Esta patología, característica de la era Heisei, no existía previamente al capitalismo tardío, y es hoy un fenómeno preocupante. Antes de entrar en la discusión de *kodokushi* como objeto de la mirada fotográfica, es conveniente prestar atención a los reclusos sociales o *hikikomori*. Si bien el término *hikikomori* era desconocido en los noventa, el problema capta la atención pública luego de que Tamaki Saito publicara *Shakaiteki Hikikomori* (Reclusión social). Saito, un terapeuta lacaniano que trabajaba en un hospital al este de Tokio, comienza a sentirse intrigado por la cantidad de personas o familias que asistían con el mismo problema: jóvenes de sexo masculino que tras encerrarse en su cuarto se negaban a tener contacto con el mundo exterior. De acuerdo con Saito, los síntomas, si bien podían superponerse en parte con depresión, no coincidían con aquella, ni tampoco con esquizofrenia. No había evidencia de que fuera una enfermedad mental de origen físico, y no tenía una causa médica identificable. El autor explica que las instituciones psiquiátricas, al no

encontrar un modelo de diagnóstico que coincidiera con los síntomas, se negaban a concebir a la reclusión social como una patología distintiva, y cada paciente era tratado individualmente, sin que las experiencias de los terapeutas fueran puestas en común en contextos académicos (Angles, 2013, p.vii-viii). Es entonces que Saito da a conocer su libro, que propone cifras alarmantes: según las estimaciones del terapeuta, habría en ese momento (1998) al menos un millón de reclusos sociales.

El dilema, por supuesto, es cómo cuantificar un estado de cosas sobre el cual no existen encuestas confiables. Las familias que tienen un miembro recluso suelen ser ellas mismas parte del problema, y tienden a mantenerlo en secreto por vergüenza o miedo al qué dirán. Los reclusos sociales, por su lado, no son adeptos a la búsqueda de ayuda profesional—que por otra parte era un recurso inexistente en 1998. Sea como fuere, Saito saltó a la fama mediática, y la cobertura de los medios fue tan intensa que el gobierno decidió tomar acción concreta. Una encuesta gubernamental realizada en 2010 por la oficina del gabinete ponía la cifra de reclusos sociales en 700 mil. El desafío era grande: las autoridades se enfrentaban a una aflicción invisible, difícil de mapear, con individuos que no mejoraban por sí mismos a no ser que recibieran atención psiquiátrica. Además, el contexto social no ayudaba tampoco. En Japón la gente casi nunca recurre a la terapia psicoanalítica ni al counseling. A diferencia de Europa, Estados Unidos, y algunos países de Sudamérica como Argentina y Brasil, el análisis simplemente no forma parte del bagaje cultural. Cuando un individuo se enferma, la sociedad tiende a culparlo, etiquetándolo de débil. Los japoneses únicamente llegan a la terapia como último recurso en situaciones de estrés laboral extremo, cuando ya no son funcionales al sistema. Sólo así el seguro médico cubre una parte de las onerosas tarifas (una sesión de análisis a nivel privado suele rondar los 100 euros). Merece la pena mencionar que la misma encuesta arriba mencionada, pero del año 2018, arroja la cifra de 618.000 reclusos sociales⁵,

5 Ver informe gubernamental <https://www8.cao.jp/youth/kenkyu/life/h30/pdf/s3.pdf>

con lo cual puede deducirse que las iniciativas oficiales no fueron efectivas en la mitigación del problema.

Saito enfatiza que *hikikomori* no es una enfermedad, que no es un problema exclusivo del Japón, ni que tampoco es una tipología sino más bien un *estado*. Sin embargo, los medios de comunicación comenzaron a utilizar *hikikomori* como término intercambiable con los sujetos (comenzó a decirse fulano es “hikikomori”) y las personas mismas encontraron una etiqueta que describía un estado para el cual ellas no tenían un término (Angles, 2013, p.xii). Hoy en día *hikikomori* forma parte del léxico oficial en inglés, y si bien no figura aún en el diccionario de la Real Academia Española, varios medios de España reportan que los *hikikomori* existen también allí—aunque la concepción de la reclusión social difiere de cómo se la ve en Japón. En España tiende a pensarse a la reclusión social como una patología que debe ser tratada por especialistas en salud mental⁶.

¿Qué relación tiene el problema de los reclusos con la postmetrópolis, el hiperespacio postmoderno y las muertes en soledad? Hay una razón por la cual *hikikomori* puede aparecer como fenómeno extendido en el capitalismo tardío pero no antes. Durante las décadas de rápida industrialización de la posguerra, las familias no contaban con el excedente económico para alimentar a un miembro de la familia que se rehusase a trabajar. La imagen de un joven en edad productiva encerrado en su cuarto, esperando que los padres le trajeran el alimento, era culturalmente impensable y materialmente poco factible. Si en las bandas de cazadores-recolectores aquellos miembros que no podían caminar eran abandonados, en la sociedad japonesa de la posguerra quienes no trabajaban no comían. La reclusión social es producto de un conjunto de factores económicos, pero también familiares, y si bien Saito enfatiza que no se trata de culpar a la familia, lo cierto es que la incomunicación está en la raíz del asunto.

6 Ver <https://www.lavanguardia.com/vida/20170415/421696958268/hikikomori-aislamiento-social.html>

El fotoperiodista Sōichirō Kōriyama, nacido en 1971, realiza una serie que echa luz sobre una dura realidad. Entre 2013-14, Koriyama trabajó como empleado de limpieza especial de apartamentos donde los ocupantes habían perecido en total aislamiento. Gracias a ello pudo tomar fotografías de los espacios post-mortem antes de que fueran limpiados, desinfectados, y reciclados. La serie se titula “*Apartments in Tokyo*”, y diez imágenes forman parte del catálogo de la muestra *Scrolling Through Heisei*. Estas fotos, a caballo entre lo documental y lo artístico, hablan sensiblemente de quienes ya no están. La poética composición, casi triste, capta rastros de los individuos que desaparecieron, y le otorga al problema una dimensión de humanidad ausente en las estadísticas. Al contemplar *Apartments in Tokyo* nos enfrentamos al vacío. Sentimos que allí había personas de carne y hueso; sus pertenencias hablan de sus hábitos y personalidad.



Imagen 90: Soichiro Koriyama. Sin título, de la serie *Apartments in Tokyo*, 2013-14.



Imagen 91: Soichiro Koriyama. Sin título, de la serie *Apartments in Tokyo*, 2013-14.



Imagen 92: Soichiro Koriyama. Sin título, de la serie *Apartments in Tokyo*, 2013-14.



Imagen 93: Soichiro Koriyama. Sin título, de la serie *Apartments in Tokyo*, 2013-14.



Imagen 94: Soichiro Koriyama. Sin título, de la serie *Apartments in Tokyo*, 2013-14.



Imagen 95: Soichiro Koriyama. Sin título, de la serie *Apartments in Tokyo*, 2013-14.

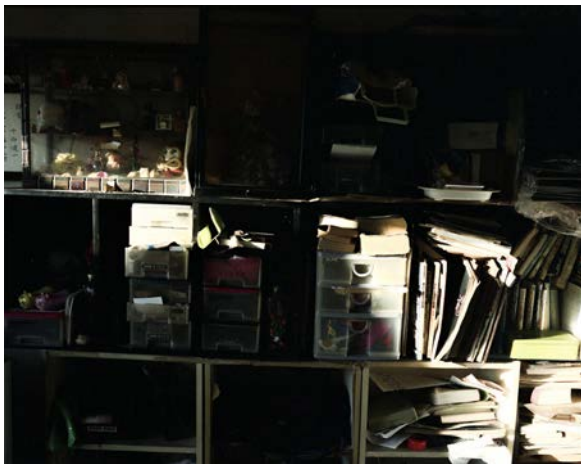


Imagen 96: Soichiro Koriyama. Sin título, de la serie *Apartments in Tokyo*, 2013-14.

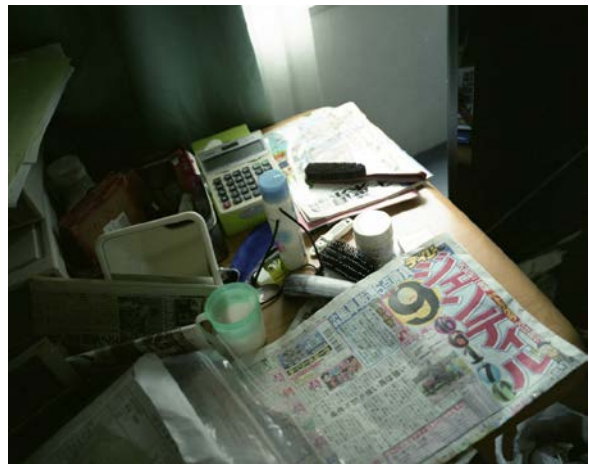


Imagen 97: Soichiro Koriyama. Sin título, de la serie *Apartments in Tokyo*, 2013-14.



Imagen 98: Soichiro Koriyama. Sin título, de la serie *Apartments in Tokyo*, 2013-14.



Imagen 99: Soichiro Koriyama. Sin título, de la serie *Apartments in Tokyo*, 2013-14.

El profesor Yuki Yasuhiro de la Universidad Shukutoku, sociólogo y autor de “La realidad de la muerte solitaria”, define *kodokushi* de acuerdo a cuatro parámetros: 1) la persona muere en la casa, 2) nadie es testigo de la muerte, 3) el suicidio no entra dentro de la categoría de *kodokushi*, y 4) nadie espera o predice esta muerte solitaria⁷. Yasuhiro encuentra una relación directa entre la incomunicación en Tokio y la muerte solitaria: la gente en la ciudad no quiere ser molestada y va perdiendo los lazos con la comunidad. Muchos no conocen a sus vecinos. Las estadísticas de 2013 muestran que 150.000 personas murieron en la casa durante ese año, de las cuales 30 mil son consideradas muertes solitarias y 27 mil como suicidios. Sin embargo, es posible que estos números sean solo la punta del iceberg de un fenómeno creciente. Para prevenir este problema, se han creado algunas organizaciones sin fines de lucro como por ejemplo el Centro de Investigación Muerte Solitaria Cero. El líder del centro, Takumi Nakazawa, cuenta de una muerte solitaria que no fue descubierta sino hasta tres años después. El caso impactó a los residentes del complejo donde vivía esa persona, y decidieron organizar patrullas de vecinos que periódicamente chequean el estado de los inquilinos. Según el sociólogo Yasuhiro, las patrullas habrían reducido la cantidad de muertes solitarias en un 30%⁸.

Sin embargo, la prevención no es fácil. En Japón prevalece el concepto de privacidad, y los vecinos, o los empleados del edificio, no pueden traspasar unilateralmente los límites de una vivienda. Si hay algún problema se les atribuye la responsabilidad, y por eso la gente es muy reticente a meterse en espacios de otros, aunque sepan que la persona pueda necesitar ayuda. El debilitamiento de los lazos sociales se agudiza cuando los mayores se jubilan, ya que suelen perder contacto con compañeros, y esto facilita la introversión o retracción social. Pero esto no es exclusivo de los ancianos: la incomunicación afecta a individuos de todas las

7 Ver entrevista en documental Undercover Asia <https://www.youtube.com/watch?v=TKNnUu1sFdk>

8 Estas estadísticas y comentarios son tomadas de Undercover Asia <https://www.youtube.com/watch?v=TKNnUu1sFdk>

edades, y las muertes solitarias se dan también en personas jóvenes.

En un libro titulado “La sociedad de muertes súper solitarias”, la escritora Kumiko Kanno realiza una investigación en primera persona que revela unas estadísticas similares a los números propuestos por Yasuhiro: en Japón habría unas treinta mil muertes por año de *kodokushi*⁹. Kanno relata con detalle las grotescas escenas en las habitaciones donde ha habido fallecimientos en soledad (la autora participó repetidas veces de la limpieza de restos humanos, un servicio de compañías que se dedican exclusivamente a eso). Se ha hablado también en la sociología japonesa de *muen-shakai*, o sociedad sin nexos: individuos que progresivamente se van deteriorando hasta morir y que, al no tener contacto social, son detectados semanas o meses más tarde, cuando el avanzado estado de descomposición del cuerpo emite un hedor que alerta a los vecinos. Por eso, el momento del año en el cual se descubren más víctimas de *kodokushi*, es durante el verano. Uno podría asumir que se trata de ancianos desconectados de la familia pero no, Kanno explica que un gran porcentaje de las víctimas son hombres de mediana edad (la mayoría de las muertes por *kodokushi* son masculinas).

Las historias recuperadas por Kanno son trágicas porque serían evitables: individuos rechazados por los padres, víctimas de violencia familiar, que progresivamente se retraen hasta perder todo nexo con el mundo exterior. Muchos de ellos son hombres que no han podido adaptarse a la ardua disciplina laboral. Como se sugirió arriba, lo que impide detectar estos casos a tiempo y brindar apoyo psicológico son los mecanismos de socialización típicos del Japón. La vergüenza impide buscar ayuda. Las diferencias personales conducen a veces al extremo de cortar vínculos—de sangre u otros—de por vida (una práctica conocida en japonés como *enkiri*). Las políticas estatales invisibilizan este tipo de problemas. En

9 Ver Kanno, Kumiko (2019) *Cho kodokushi shakai: tokushu seiso no genba o tadoru*.

Japón no se habla abiertamente de los conflictos sino que se “barre la basura debajo de la alfombra”, para hacer de cuenta que “aquí no ha pasado nada”. El estado tiene esta actitud con las víctimas de la guerra, con su pasado imperial, y con las catástrofes antropocénicas (ver capítulo sobre representaciones del desastre de Fukushima). A riesgo de ser repetitivos, enfatizamos que en Tokio no hace falta mantener una conversación con nadie. Cuando uno va a un comercio no hay preguntas personales. Lo que es más, actualmente se puede comprar casi todo desde el móvil sin necesidad de hablar. La investigación de Yasuhiro, las entrevistas realizadas por Kanno, y las encuestas gubernamentales, sugieren que la transición al estado de muerte solitaria es gradual. Se trata de gente que ha estado empleada en algún momento, o socializada de algún modo, pero con relaciones interpersonales que no iban bien. En un ámbito familiar tal vez hubieran sido *hikikomori*, pero al no tener a nadie, la transición hacia la muerte solitaria es peligrosamente posible.

3.4. Conclusión

A lo largo de este capítulo se han analizado representaciones fotográficas de la ciudad en términos de hiperespacio, fragmentación, y dislocación, recuperando ideas de Jameson, Harvey, Lefebvre, y otros. Así como antes nos preguntamos qué piensan los fotógrafos y críticos japoneses de su propia ciudad, ahora es pertinente una reflexión sobre el postmodernismo japonés. Uno de los análisis más importantes sobre el posmodernismo en Japón se halla compilado en el volumen *Postmodernism and Japan*¹⁰, publicado en 1989. Wolfe señala que uno de los enunciadores del postmodernismo en Japón, Kojin Karatani caracteriza lo postmoderno de la siguiente forma:

Lo postmoderno japonés tiene un carácter diferente [de su contraparte Occidental].
Mientras que implica un proceso radical al igual que en Occidente, lo postmoderno

10 *Postmodernism and Japan*, editado por Masao Miyoshi y Harry Harootunian, Duke University Press, 1989.

japonés no incluye esa “resistencia” tan endémica al mundo Occidental (Karatani 1986, citado en Wolfe, 1989, p.228).

De este modo Karatani afirma que hay algo único y particular al postmodernismo japonés, que en Japón no hay construcción para deconstruir; el vacío japonés permite al postmodernismo entrar sin ninguna resistencia. Según Karatani, conceptos como ausencia del sujeto o descentramiento no tienen la intensidad que podrían tener en Francia. Este es el motivo por el cual la sociedad de consumo acelera el proceso de rotación sin impedimentos (Karatani, 1986, citado en Wolfe, 1989, p.229). Al respecto, el comentario de Wolfe es iluminador: “Para Japón, entonces, distinto de Occidente, postmoderno significa, no lo sublime nuclear sino postnuclear, y el problema no es si la supervivencia es posible, sino cómo sobrevivir en lo que siempre ha sido reconocido como una existencia precaria” (Wolfe, 1989, p.230). La sugerente lectura de Wolfe argumenta que Japón no es sólo postmoderno sino que es, más que nada, una parte del postmodernismo Occidental. El postmodernismo de Karatani, argumenta Wolfe, es indiferente a la posibilidad concreta del fin, como una extensión de la alienación moderna, de la anomia, de la actitud indiferente a la destrucción nuclear y el suicidio colectivo. La crisis se manifiesta en un sentido claustrofóbico que dicta que no hay donde ir más que al creciente consumo de mercancías e imágenes, una crisis que ya era, desde hacía mucho, un modo de vida (Wolfe, 1989, p.231). Las predicciones de este iluminador análisis de Wolfe se han cumplido, como puede evidenciarse en los problemas tratados en esta tesis.

Quizás podríamos agregar lo siguiente: Karatani habla de la no-resistencia porque según él, antes del postmodernismo no había nada. Y en un sentido puede pensarse así. El carácter de la historia nacional de Japón fue objeto de conflictivas reconstrucciones a través de la memorialización y el olvido, importantes procesos que aún están en juego al día de hoy. Pero desde una perspectiva materialista de la historia, las relaciones de producción fueron reconfiguradas en su totalidad después de la guerra, y esto es lo que proveyó las bases para las

concepciones sociales de tiempo y espacio—categorías entendidas en el sentido de Jameson. Lo que se puso en el centro de la estructura fue el sistema de producción capitalista, con una narrativa nacional que, al reemplazar los deseos del imperio, hizo posible el “milagro económico”. El descentramiento vino después con tremenda potencia cuando la ficción de estabilidad (empleo de por vida, armonía, cooperación, y progreso) se demorona con la explosión de la burbuja. Como han señalado sociólogos, antropólogos, y críticos culturales, a partir de los 90, Japón comienza a vivir la contradicción entre ser tan ricos y sentirse tan pobres. La heterogeneidad de subjetividades no concuerda con el discurso estatal que enfatiza la armonía de una sociedad basada en relaciones verticales (lo que Nakane [1975] describe como *tate-shakai*).

De un modo muy distinto pero tal vez complementario, el crítico cultural postmoderno Akira Asada decía en 1989 que si podemos clasificar la trayectoria global del capitalismo en capitalismo anciano, capitalismo adulto, y capitalismo infantil (categorías al parecer surgidas de una charla entre Asada y Guattari, cuando este último visitó Japón), Japón sin duda se encuentra en la etapa infantil. Para Asada, no solamente que el capitalismo en japonés no había madurado, sino que se volvía progresivamente más infantil. Sin embargo, esta infantilización, más que ser un estorbo al desarrollo, contribuía a su efectividad, con lo cual Asada concluye que la formación de un sujeto adulto no es necesaria para el capitalismo ni la modernización. Lo que sí hace falta, en cambio, es la competencia (Asada, 1989, pp.274-275). El propósito de Asada es establecer oposiciones binarias entre Japón y otras sociedades (Japón opuesto a Europa; Japón opuesto a Estados Unidos; el tipo de reinado imperial europeo como lugar de “presencia”; el tipo de reinado japonés como “lugar de ausencia”). Esta necesidad de posicionarse en relación al mundo se ha convertido en un tortuoso dilema para Japón desde la era Meiji. Durante cientos de años Japón estuvo cerrado al contacto exterior, producto de una política conocida como *sakoku* (país cerrado). Esta mentalidad

aislacionista fue impulsada por el shogunato Tokugawa desde 1633 hasta 1853, cuando la “diplomacia de los cañones” del Comandante Perry obligó a Japón a abrirse a tratados comerciales con el resto del mundo. A partir de ese momento comienza la crisis de identidad de Japón, que se siente inferior a Europa, dominado por los Estados Unidos, pero superior a Asia, a la cual mira con desprecio.

El descentramiento del sujeto en la postmodernidad de Japón es inevitable simplemente porque los cimientos sociales se desplazan, y como ha dicho Jameson (retomando a Marx, Raymond Williams, y la línea del materialismo histórico), es inconcebible que si se transforman las relaciones de producción que organizan la sociedad, no se transformen también las relaciones entre los sujetos. Como se demostró antes, los cambios del modo de producción justo al principio de la era Heisei fueron profundos y duraderos, y han impactado de lleno sobre los problemas sociales de los cuales se ocupan las producciones fotográficas discutidas en este capítulo.

3.5. Referencias

- Asada, A. (1989). *Infantile Capitalism and Japan's Modernism: A Fairy Tale*. En Miyoshi, M. & Harootunian, H. (Eds.) *Postmodernism and Japan*. Durham: Duke University Press
- Angles, J. (2013). How to diagnose an invisible epidemic. En Tamaki, S. (2013) *Hikikomori. Adolescence without end*, pp. vii-xix. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Barthes, R. (1983). *Empire of the Signs*. NY: Hill and Wang.
- Burgin, V. (1982). Looking at Photographs. En Burgin, V. (Ed.), *Thinking Photography* (pp.177-216). London: The MacMillan Press Ltd.
- Burgin, V. (1996). *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*. California: University of California Press.

- Fujimura, S. (2016). Tokyo Scenes. En *Tokyo Tokyo and TOKYO, Contemporary Japanese Photography Vol.13*. Tokyo: Tokyo Photographic Art Museum.
- Fraser, K. (2011). *Photography and Japan*. London: Reaktion Books Ltd.
- Furukawa, H. Picture Tokyo. *Aperture Magazine, Summer 2015*. N.Y.: Aperture Foundation.
- Harvey, D. (1998) *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Homma, T. (1998). *Tokyo Suburbia*. Tokyo: Korinsha Press.
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Kanno, K. (2019). *Cho kodokushi shakai. Tokushū seisō no genba o todoru*. (La sociedad de muertes super solitarias). Tokyo: Mainichi Shimbun Shuppan. (超孤独死社会。特集 清掃の現場をたどる).
- Koriyama, S. (2014). *Apartments in Tokyo*. Disponible en <https://invisiblephotographer.asia/2014/03/24/kodokushi-soichirokoriyama/>
- Lefebvre, H. (2013) *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros, S.L.
- Nakane, C. (1970). *Japanese Society*. Great Britain: Weidenfeld & Nicolson. Versión Ebook 2016.
- Nishino, S. (2004). *Diorama Map Tokyo*. Disponible en <http://soheinishino.net/dioramamap-tokyo2004>
- O'Leary, T. (2009). *Tokyo Visions: Contemporary Japanese Photography and the Search for a Subjective Documentary*. (Tesis doctoral). California: University of Southern California.
- Prichard, F. (2015). At the Limits of the Gaze. *Aperture Magazine, Summer 2015*. N.Y.: Aperture Foundation.
- Sawaragi, N. (2015). Picture Tokyo. *Aperture Magazine, Summer 2015*. N.Y.: Aperture Foundation.
- Soja, E. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid:

Traficantes de sueños.

Sorensen, A. (2013). Uneven geographies of vulnerability. Tokyo in the twenty-first century.

En Hamnett, S. & Forbes, D. (Eds.) *Planning Asian Cities. Risk and Resilience*

(pp.40-67), N.Y.: Routledge.

Sugimoto, Y. (2010). *An Introduction to Japanese Society*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tormey, J. (2013). *Cities and Photography*. N.Y.: Routledge.

Virilio, P. (2005). *City of Panic*. Berg: N.Y.

Wolfe, A. (1989). Suicide and the Japanese Postmodern. A Postnarrative Paradigm? En

Miyoshi, M. & Harootunian, H. (Eds.) *Postmodernism and Japan*. Durham: Duke

University Press.

Capítulo 4

“Mundos personales”: realidades individuales y diversificación en la expresión fotográfica

La forma comunitaria de “lo real” ha sido fragmentada, y muchas realidades más pequeñas han surgido. Tal vez se podría decir que la vaguedad y polisemia de la “realidad” a través de varios puntos de vista, son creados como pequeñas realidades o pequeñas “historias”. Tetsuro Iishida, curador, 2019.

4.1. Introducción

Este capítulo interrogará producciones fotográficas ligadas a lo que podríamos llamar “mundos personales”, y realidades individuales, de los fotógrafos. Intentaremos situar esta discusión sobre el complejo telón de fondo de la fotografía/postfotografía y las transformaciones sociales producto de una creciente internacionalización y globalización en el Japón contemporáneo. Así como la crítica postmoderna se preguntó en su momento por la muerte de la fotografía, la teoría literaria introdujo potentes planteamientos acerca de la muerte del autor (piénsese en la influencia de Roland Barthes, la reflexión de Michel Foucault acerca de qué es un autor, y el trabajo sobre la escritura y diferencia de Jacques Derrida). Desde esta perspectiva postmoderna y deconstructivista, el estallido de los grandes relatos fundantes de la modernidad trajo aparejado el surgimiento de múltiples micro-relatos, un proceso que suele asociarse al advenimiento de una era postfotográfica. Como observadores, intuimos que algo de la sustancia prima de la fotografía ha cambiado de naturaleza. Tal cambio pareciera relacionarse con la desmaterialización o rematerialización de la imagen fotográfica, la crisis de los conceptos de evidencia, transparencia, y verdad en fotografía, y el cuestionamiento más

amplio del papel de la fotografía en la esfera social. Cabe entonces examinar la especificidad de dichos procesos en el Japón Heisei para discutir qué importancia conllevan, ya que las imágenes, más que representar el mundo social, actualmente parecen constituirlo a través de una nueva materialidad y una lógica de lo visual propia del neoliberalismo¹.

4.1.1 El fenómeno postfotográfico como espacio discursivo

Más allá de concepciones dispares formuladas por unos pocos autores, el término postfotografía no tiene una identidad consensuada. Lo que es más, la fotografía japonesa contemporánea (las prácticas socioculturales de los fotógrafos en Japón, sus producciones artísticas) tiene características que no se corresponden con las propuestas existentes sobre la postfotografía. Geoffrey Batchen (2000) señala que las fronteras que separaban la fotografía de otros medios tales como la pintura, la escultura, o la performance, se han vuelto más porosas. Batchen analiza las producciones de un conjunto de artistas en el contexto norteamericano y afirma que la identidad de la fotografía se vuelve problemática. Las obras son tan ambiguas que lo fotográfico parece irreconocible: fotografía que se vuelve escultura, fotografía envuelta en performance teatral, fotografía hibridada con pintura, etc. Es como si la fotografía estuviera residiendo en todas partes, pero en ninguna en particular (Batchen, 2000, p.109). De este modo, lo fotográfico, más que un medio, es un mensaje que puede ser transmitido aún en ausencia de la fotografía misma. Junto con la pérdida de confianza social en la verdad y la transparencia de la imagen fotográfica (fenómeno precipitado por el rápido avance de las tecnologías digitales), la relación de indexicalidad entre la fotografía y lo real se ve trastocada. Dicha escisión entre imagen y referente real podría significar el fin de la fotografía como medio autónomo separado de los demás. Sin embargo, dice Batchen, esto

¹ Por neoliberalismo entendemos “la configuración sociocultural que hace posible –y que resulta de—esa forma de la economía y la política”. Esto se relaciona con los desarrollos históricos en los cuales las políticas neoliberales posibilitan y determinan la imaginación social (Grimson, 2007, p.11).

irónicamente sucede al compás de una profusión de vocabularios de lo fotográfico. Por eso, el autor propone que hemos entrado en la post-fotografía, ya que estamos después, pero no más allá, de la fotografía.

Ahora bien, esta postfotografía como mezcla híbrida o transmutación de medios, en general no se constata en las producciones artísticas de los fotógrafos del Japón contemporáneo. El modo de expresión clásico elegido por los fotógrafos japoneses es el fotolibro², la publicación en revistas especializadas en fotografía, y en épocas más recientes, la exposición en galerías y museos³, que se ha vuelto parte integral de las actividades de los fotógrafos. Si bien Japón ha sido influenciado históricamente por las corrientes artísticas europeas y norteamericanas, la producción fotográfica desde los 1990s en adelante se caracteriza por una identidad propia que hace funcionar a la imagen fotográfica dentro de los cánones de la modernidad. Aunque hasta cierto punto se pueden rastrear influencias de las preocupaciones surgidas en la posmodernidad de fines de los 1980s (una posmodernidad entendida no como superación de la modernidad, sino como una fase posterior a la misma), lo que vemos es una producción rica y variada pero que se mueve dentro de una estructura de pensamiento modernista. Por ejemplo, el posmodernismo en fotografía en el contexto norteamericano y europeo socavó el culto a los grandes maestros de la fotografía; en Japón, la figura autoral del fotógrafo es inseparable de su obra, y este es un aspecto que se mantiene firme en la actualidad. Además, el posmodernismo ve la práctica fotográfica imbuida en relaciones de poder que estructuran la sociedad y las concepciones de clases, género, y raza (Bright, 2005, p. 14), pero en las corrientes fotográficas de la era Heisei esta preocupación no aparece de manera explícita ni claramente reconocible. En suma, la postfotografía no aparece como un

2 Ver por ejemplo *The Japanese Photobook 1912-1900* de Manfred Heiting publicado en 2017, y *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s* de Ivan Vartanian, publicado en 2009.

3 Esta última transformación se desarrollará luego en este capítulo.

descriptor relevante de las producciones fotográficas que nos ocupan.

Otro autor que interroga a la postfotografía es Fontcuberta, quien propone que la postfotografía es la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que trae aparejada una superabundancia visual (ver también Hans Belten 2007). El nuevo orden visual se caracteriza por la “inmaterialidad y transmisibilidad de las imágenes, su profusión y disponibilidad, y su aporte a la enciclopedización del saber y la comunicación” (Fontcuberta, 2016, p.21). La supuesta condición *inmaterial* de la imagen es algo que merecería una problematización aparte⁴. Pero volviendo a la formulación de Fontcuberta, si bien sus ideas son sugerentes en cuanto a la contextualización social del fenómeno fotográfico hoy, el autor interpreta erróneamente las palabras de Batchen. En “La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía”, Fontcuberta (aludiendo a un ensayo de Batchen que lleva por título *Post-Photography* publicado en el año 2000) escribe:

Por eso, atinadamente, Geoffrey Batchen opina que no hay que hablar de un «después» de la fotografía sino más bien de un «detrás» o de un «más allá» (*beyond*). La postfotografía se agazapa *detrás* de la fotografía, la cual deviene entonces la simple fachada de un edificio cuya estructura interior se ha remodelado a fondo. Esa estructura interior es conceptual e ideológica. Precisamente, la sustitución de muchas de sus funciones germinales y sus características ontológicas es lo que origina esa condición postfotográfica. Sustitución que puede leerse también en clave de superación: **la postfotografía sería lo que supera o trasciende la fotografía**. Al menos la fotografía tal como la hemos entendido hasta ahora (Fontcuberta, 2016, p. 28, énfasis mío).

Sin embargo, el texto original en inglés de Batchen señala exactamente lo contrario. Escribe

4 ¿Estamos hablando de inmaterialidad o sería mejor entender la imagen virtual como una nueva materialidad, una rematerialización, como materia transmutada? Para los que se han criado con la tecnología de imágenes digitales, la materialidad de las imágenes está dada por su existencia y circulación en las redes sociales y las pantallas de los soportes electrónicos. Tomemos como ejemplo el cyberbullying, donde en casos extremos vemos suicidios causados por la ridiculización en las redes. Es común que surjan confrontaciones físicas en base a fotos o videos colgados en la red. Para los más jóvenes las fotografías impresas juegan un rol más bien secundario. La materialidad de lo virtual, en cambio, se traduce en una ontología basada en la circulación masiva de imágenes.

Batchen: “In short, it appears we have already entered a “post-photography”, that moment after **but not yet beyond** photography” (Batchen, 2000, p.109). Es decir, Batchen propone que estamos en el momento después, **pero no aún más allá**, de la fotografía. Cabe hacer esta aclaración porque en el caso japonés, si bien se habló de una postmodernidad que ingresó al archipiélago nipón sin resistencia alguna (ver capítulo 3 sobre la ciudad postmoderna), dicha postmodernidad parecería haber operado dentro de las estrategias discursivas de la modernidad.

En *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes*⁵, el filósofo Jean-Luc Nancy decide interrogar el término “después”. ¿Qué puede querer decir “después de Fukushima”? En ciertos casos puede significar “lo que sigue”. Según Nancy, ése es el contenido que le hemos dado al prefijo *post* en postmoderno, por ejemplo. Alternativamente, podríamos pensar *post* como ruptura, como estupor, como suspenso. Esta forma de mirar lo *post* nos llevaría a preguntarnos si hay un “post”, y si en verdad estamos yendo hacia algún lugar. En el caso de la postfotografía en Japón, parecería ser que estamos en un momento después de la fotografía, tal como había propuesto Batchen, pero no más allá, como argumenta Fontcuberta. Este momento, después pero no más allá, se superpone con la búsqueda de Nancy, donde nos encontramos examinando algo pero no encontramos respuestas categóricas. En cierto sentido, existen paralelos entre las discusiones de la modernidad/postmodernidad (donde lo postmoderno se inscribía como un edificio filosófico que operaba dentro de los cánones de la modernidad) y la fotografía/postfotografía, donde lo postfotográfico opera dentro del antiguo territorio de la fotografía, aunque con notorias diferencias. No es que la imagen funcione hoy exactamente del mismo modo que lo hacía a fines del siglo XX, pero sería apresurado declarar que con el advenimiento de las redes sociales e Internet la fotografía ha sido superada. Tal

5 Nancy, J. L. (2015). *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes*. New York: Fordham University Press.

vez la clave para avanzar en el análisis radique en una delimitación más acotada del campo de estudio, donde lo postfotográfico, a los fines de nuestro argumento, se sitúe como telón de fondo de los fotógrafos profesionales más que en los hábitos de usuarios comunes.

Además, Batchen habla de la postfotografía en el contexto norteamericano; Fontcuberta lo hace de manera desterritorializada, con ejemplos de múltiples lugares, métodos, y vertientes. Situar la discusión de la postfotografía específicamente en el contexto cultural japonés nos permite enraizar interpretaciones y examinar más de cerca qué es de lo que estamos hablando. Como señala Soutter, la fotografía en países como India o Japón transcurre por canales esencialmente autónomos, con validaciones endogámicas más o menos al margen de las modas internacionales (Soutter, 2013, p.19). Concluimos que es más acertado acercarnos a lo postfotográfico no como la muerte de la fotografía, ni como lo que está más allá de ella, sino más bien como un *espacio discursivo* en el cual ambos términos del binomio fotografía/postfotografía son necesarios para pensar transformaciones en movimiento.

4.1.2. Mundos personales

Nosotros proponemos denominar “mundos personales” a un conjunto de imágenes que se relacionan menos con cuestiones de “verdad” y “realidad objetiva” que con la subjetividad individual de los fotógrafos. En otras palabras, el conjunto de fotografías que analizaremos denotan percepciones sensibles, escenas y momentos transitorios, y están fuertemente ligadas al sentimiento y la emoción, tanto del autor como del observador. Veremos que se trata de imágenes presentadas en distintos tamaños, de composición informal, muchas veces borrosas, donde el énfasis no está puesto en la tecnología ni la iluminación, ni tampoco en la documentación del mundo social al estilo del reportaje. Soutter (2015) encuadra este tipo de fotografía en la discusión sobre autenticidad después del modernismo, que tiene que

ver con la subjetividad tal como es representada y negociada en imágenes individuales y en contextos más amplios (Soutter, 2015, p. 126). Dichas fotografías denotan una subjetividad descolectivizada que nosotros evitamos enfocar desde una perspectiva orientalista (Said, 2002). En otras palabras, no adherimos a la proposición, o mito, de que el sujeto japonés sea portador de una sensibilidad esencialmente diferente de Occidente. Se trata más bien de problematizar una línea fotográfica de la era Heisei que es disímil de planteos anteriores. Durante la década de 1950 la búsqueda de realismo y objetividad dominó por completo las producciones fotográficas del Japón, basadas éstas en los dictados de los fotógrafos Ken Domon y Yonosuke Natori. Esto generó una corriente posterior que prefirió enfatizar el hecho de que el fotógrafo no es un elemento neutro en el proceso de la producción de imagen sino todo lo contrario. Así, progresivamente se le empezó a dar un lugar nuevo a la subjetividad, ligada fuertemente al dominio de la autorrepresentación. Ejemplos centrales de este empeño serían los fotógrafos Nobuyoshi Araki y Masahisa Fukase, quienes planteaban que como el mundo está mediado por el individuo, primero hay que prestarle atención al individuo para poder así cuestionar el mundo (O’Leary, 2009, p. xiv).

Otra diferencia entre los fotógrafos que se discutirán aquí con respecto a décadas anteriores es la no agrupación en torno a un objetivo común. Por ejemplo, los integrantes de *Vivo*, (un colectivo fotográfico pionero de su generación que existió brevemente entre 1959 y 1961), se nucleaban con una agenda específica: tomar en cuenta y reconocer la presencia del fotógrafo en la obra. Los miembros de *Provoke*—un colectivo nucleado en torno a la publicación del mismo nombre de 1968—hicieron uso de técnicas gráficas tales como fotografiar movido y fuera de foco. El objetivo era cuestionar el rol de la visión y el carácter subjetivo de los registros fotográficos, y repensar la relación entre palabra e imagen para crear un nuevo lenguaje. Pero en ambos de los casos mencionados arriba se trata de fotografías que producen una sensación de desapego de la realidad que se retrata en la imagen. A partir de los años 1970

aparecerían fotógrafos que entablaban una relación distinta con la realidad a través de una mirada personal. Shigeo Gocho produjo entre 1972 y 1977 la famosa serie en blanco y negro *Self and Other*, donde el fotógrafo explora las particularidades de la relación entre uno mismo y el otro, no como realidades indubitables sino mediante la emoción inquisitiva hacia un mundo incierto. Esta incertidumbre en la mirada quizás tenga que ver con que Gocho padeció una enfermedad de pequeño que le dejó secuelas en forma de severos impedimentos físicos. Shigeo Gocho falleció a la edad de 36 años y se ubica en la historia de la fotografía japonesa como un pionero en el uso del color, gracias a su último fotolibro *Familiar Street Series* (1978-80).

Friis-Hansen (2003) señala que entre 1980 y 2000 la fotografía en Japón pasó por grandes transformaciones, especialmente en tres áreas. El país se fue abriendo a la interacción internacional; los artistas comenzaron a trabajar de manera más independiente siguiendo un modelo de expresión artística Occidental que enfatizaba la visión individual; y la fotografía se vuelve más institucionalizada debido a la influencia de museos, curadores, concursos, y editoriales especializadas en libros de fotografía (a la vez que la influencia de un puñado de editores de fotografía y los foto clubs se volvía más tenue). La internacionalización que se dio durante los años 1980 afectó al Japón de muchas maneras. El país se vuelve consumidor de mercaderías extranjeras y productos culturales que transformaron profundamente sus modos de vida. Pensemos por ejemplo en las cadenas de comida rápida, el cine, la música, y cómo estos fueron moldeando no sólo rutinas de la vida cotidiana sino también la percepción misma de la identidad cultural, los valores, y las expectativas del presente y el futuro. Esto se dio intensamente en todo el Japón, atravesando las ciudades y llegando hasta los sitios alejados de las grandes metrópolis. Hacia el inicio de la era Heisei en 1989, el televisor ya había estado instalado en el territorio japonés por varias décadas; los viajes al extranjero ya no eran privilegio de un puñado de burgueses sino que estaban al alcance del ciudadano común. Los japoneses fotografiaban el mundo frenéticamente. Susan Sontag subrayó “el

enigma del gregario turista japonés, nuevamente liberado de su isla y prisión por el milagro del yen sobrevaluado y casi siempre armado con dos cámaras” (Sontag, 2006 [1973], p. 25.). Asimismo, aquellos que se volvieron más pudientes gracias al desarrollo económico del Japón de la posguerra decidieron educar a sus hijos en el extranjero, o proveerlos de intercambios estudiantiles durante la universidad. Esta prosperidad económica junto con la apertura a nuevos mercados, renovados apetitos culturales, y diversificados patrones de consumo, también tuvo una fuerte influencia sobre el arte japonés, evidenciada en tensiones entre lo nacional y lo global, la tradición y la modernidad, y una suerte de construcción de cliché de Japón como un país en el cual se entremezclan las misteriosas tradiciones orientales con desarrollo tecnológico y cientificismo de punta. Así, se estableció una narrativa nacionalista que ponderaba la capacidad innata de su cultura de absorber ideas, procesos, y tecnologías foráneas para luego “japonizarlas”, integrarlas, manteniendo así la identidad cultural, la “pureza”, y la “cohesión” del pueblo. Desde luego que estos mitos se vieron cuestionados por los agudos cambios de la era Heisei. En especial, la explosión de la burbuja inmobiliaria, la flexibilización laboral, y los problemas estructurales del Japón —piénsese en la tasa de natalidad negativa junto con el acelerado envejecimiento de la población—confrontaron a los japoneses con los límites de su sistema económico y los conflictos empotrados en el núcleo de la cultura. Como hemos señalado en otros capítulos, los traumáticos eventos de los años noventa (el terremoto de Kobe, los ataques terroristas con gas sarín en el metro de Tokio, el derrumbamiento de las certezas laborales, el consumismo desbocado) abrieron la puerta a un abanico de respuestas culturales, tanto de artistas como de ciudadanos. Uno de estos efectos fue el ensimismamiento, materializado en la proliferación de “subculturas” y patologías sociales nuevas. El escape de la realidad y las ansiedades psicológicas ya no se sublimaban únicamente a través del alcohol, el trabajo excesivo, y la sociedad del espectáculo, sino que ahora encontraban un ámbito virtual donde podían expresarse y reproducirse a nivel individual. Es durante esta época que vemos el surgimiento de los “*otaku*” (obsesionados)

de los videojuegos, el anime, la virtualidad, y la adicción a Internet. Comienzan así a crearse las condiciones para una serie de fenómenos ligados al individualismo, la introversión, y en ciertos casos, la perversión o la criminalidad. El auge de las “citas compensadas”, en las cuales (mujeres) menores de edad prestaban servicios sexuales a hombres mayores, era fuente de ansiedad generalizada en el Japón de los noventa (Allison, 2013, p.36) .

En este contexto, a través de los espacios intersticiales de la posguerra y el avance de la globalización económica, surge un sentido de individualismo que no había encontrado expresión durante décadas anteriores. Durante el reinado de Hirohito (1926-1989) prevalecía la narrativa del individuo japonés como dependiente del grupo; las necesidades y aspiraciones individuales debían ser supeditadas al colectivo social. Mucho se ha escrito sobre el ser japonés como colectivista, imbuido en un sistema tirano de jerarquías verticales, donde el individuo no encuentra espacios para manifestar su pensamiento. En base a una supuesta homogeneidad cultural, lingüística, histórica, y económica, el sujeto es definido por una enmarañada red de obligaciones sociales que no puede ignorar. La no-pertenencia al grupo equivale a un estado esquizofrénico: sin grupo no hay individuo. Pero esto empieza a cambiar en la era Heisei. Así como los hombres de negocios expanden sus horizontes (no sólo en los mercados europeos y norteamericanos sino más allá), también empieza a valorarse positivamente el reconocimiento artístico alcanzado en el extranjero. Para seducir a la crítica internacional, los fotógrafos artistas no se contentan con jugar sólo el papel preasignado de la japonesidad, sino que deciden explorar gustos, procesos, influencias, y modos de trabajo disímiles de las endogámicas corrientes locales. Uno de los cambios más profundos tiene que ver con la aparición de museos dedicados a la fotografía como arte, incluyendo el National Museum of Modern Art en Kioto, el Yamaguchi Prefectural Museum of Art en Yamaguchi, el Yokohama Museum of Art, el Kawasaki Museum of Art, el Kawasaki City Museum, el Tokyo Metropolitan Museum of Photography que luego cambió de nombre para llamarse

Tokyo Photography Museum, (Friis-Hansen, 2003, p.265; Iizawa et al, 2019, p.23). Surgen también museos dedicados a los archivos de fotógrafos reconocidos tales como Ken Domon, Shoji Ueda, y Yoichi Midorikawa, así como un nuevo ámbito de curadores y críticos y departamentos de fotografía en instituciones educativas. Esto representa un contraste con la vieja escuela, donde las técnicas fotográficas se transmitían en una estrecha relación maestro-alumno⁶. El discípulo debía durante largo tiempo someterse a la autoridad total del maestro, y la madurez se suponía que llegaría luego de penosas experiencias.

Merece la pena realizar un breve comentario específico a la era Heisei sobre el rol de “mecenas” y la influencia de las galerías manejadas por los fabricantes de cámaras tales como Nikon, Minolta, Fuji, etc. Nikon, corporación fundada en 1917, establece su primera galería de exposición de fotos *Nikon Salon* en 1968. Si bien la compañía era vista al principio sólo como fabricante, a través de la apertura de galerías en Tokio y Osaka se fue posicionando también como un gestor cultural. Su apoyo económico a fotógrafos reconocidos y emergentes se orienta a difundir la cultura visual del Japón y de otros países. Asimismo, al principio de la era Heisei aparecen en Japón varios concursos de arte fotográfico con importantes premios monetarios. En 1990 Konica Minolta Plaza otorgaba un estímulo a la fotografía de 5 millones de yenes (50.000 euros aproximadamente); los reconocidos concursos fotográficos de Parco, Urban Art, y Shashin Hitotsubo Ten aparecen entre 1989 y 1992 (Torihara, 2017, p.17). Sin embargo, estas ayudas monetarias fueron posible gracias al descomunal crecimiento económico del Japón durante la etapa de rápida industrialización. Con el colapso de la burbuja y el prolongado declive en la economía las galerías fueron desapareciendo una tras otra. En 2017 *Konica Minolta Plaza* cerró sus puertas. Más recientemente, las galerías *Ginza Nikon Salon* en Ginza y *Nikon Plaza Osaka* en Osaka anunciaron el cese de sus actividades y/o reestructuraciones profundas. De este modo Nikon conservará únicamente

6 En japonés se utiliza el término honorífico *sensei* para referirse a fotógrafos reconocidos.

su espacio en el barrio tokiota de Shinjuku para llamarse *Nikon Plaza Tokyo*, y la galería en Osaka pasará a llamarse *Nikon Plaza Osaka The Gallery*, reubicada en un nuevo espacio de Osaka⁷. Nikon menciona que en este contexto es importante conservar el apoyo a las nuevas generaciones de fotógrafos, y por eso sigue contribuyendo con premios tales como el Miki Jun, que otorga al ganador la cantidad de 3 millones de yenes (aproximadamente 30 mil euros). No es el lugar aquí para profundizar en el análisis de la relación entre fabricantes de cámaras, fotógrafos, consumidores, curadores, etc., pero mencionaremos que las interacciones entre arte fotográfico y corporaciones japonesas están atravesadas por cuestiones de marketing, estéticas, y afiliaciones políticas, donde los actores deben negociar sus intereses propios en función de alcanzar los objetivos que se proponen. Ko (2017) argumenta que cada patrocinador viene asociado a un grupo de restricciones tales como utilizar equipos fotográficos fabricados por ellos, la elección de temas acordes a la orientación visual, estética y política del fabricante, y ciertas formas de exposición asociadas más al consumo que al desarrollo del discernimiento artístico (Ko, 2017, pp. 109-110).

Intentaremos entonces echar luz sobre una corriente en fotografía de la era Heisei que privilegia los mundos personales de los fotógrafos, es decir, que pone en primer plano la expresión individual, poética, lírica si se quiere, y que no está regida por las construcciones culturales de la posguerra, ni tampoco está dominada por la supeditación al grupo. Con esto no queremos decir que las dinámicas grupales no sean importantes sino que en el caso de ciertos fotógrafos, éstas no definen la producción artística de los mismos. Como señala Friis-Hansen, “puede decirse que durante las últimas dos décadas del siglo XX, un número de artistas investiga las posibilidades del ser a través de un modo sutil, poético, y espiritual” (Friis-Hansen, 2003, p. 274).

7 Información recuperada de https://www.nikonimage.com/support/whatsnew/2020/0427_01.html

4.2. Hanayo

Este apartado se ocupa de Hanayo (de nombre real Hanayo Nakajima), mientras se presta atención a *Hanayome*, un fotolibro representativo del trabajo de esta artista. Si bien la obra de Hanayo se extiende desde fines de los años ochenta hasta la actualidad, sus fotografías revisten una consistencia visual a lo largo del tiempo. Se trata de una fotógrafa japonesa con variadas experiencias internacionales que nació en Estados Unidos, se crió en Tokio, hizo estudios en Francia, se casó con un hombre de nacionalidad alemana, y emigró en 1995 a Berlín donde vivió quince años (Yamaguchi, 2018). Hanayo es una versátil artista que ha incursionado en la música, la actuación, y la performance (Sunanami, 2010, p. 36). Sus producciones individuales se suman a las colaboraciones con otros artistas de diversos géneros.

El curador Takahiro Ito (2015) ha destacado como aspecto importante de la obra de Hanayo una suerte de continuidad, de coherencia en la forma de fotografiar a lo largo de toda su carrera, como si su forma de mirar esencialmente no cambiara. Esto tiene que ver por un lado con las tomas borrosas, fuera de foco, y por el otro, con el empleo del color (Iizawa 1996; Akita 1996; Ito 2015). Una de las características de las fotografías de Hanayo es que son tan personales, que hasta puede hasta ser difícil relacionarse con ellas. En el fotolibro *Hanayome* (1996), encontramos una especie de catálogo de lo extraño y lo misterioso que incluye lugares, personas, y escenas que escapan a la interpretación fácil: muñecos y elementos varios dispuestos en escenas teatrales, espacios interiores, estatuas retratadas como si fueran personas, juguetes fotografiados no como objetos sino como personajes, primeros planos de amigos de la fotógrafa en momentos que reflejan intimidad y cercanía emocional, compañerismo y humor. A lo largo del libro Hanayo retrata insectos, juguetes, peces, y edificios desde perspectivas poco comunes. La fotografía de Hanayo está caracterizada por el fuera de foco, lo borroso, y la autora construye una secuencia de imágenes en un flujo que bordea lo onírico.



Imagen 100: Hanayo. Sin título, de la serie *Hanayome*, 1996.



Imagen 101: Hanayo. Sin título, de la serie *Hanayome*, 1996.



Imagen 102: Hanayo. Sin título, de la serie *Hanayome*, 1996.



Imagen 103: Hanayo. Sin título, de la serie *Hanayome*, 1996.

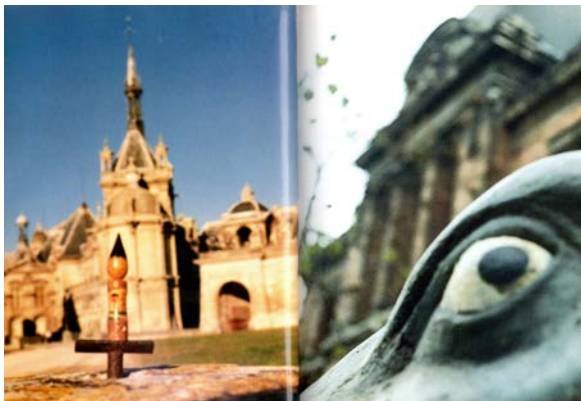


Imagen 104: Hanayo. Sin título, de la serie *Hanayome*, 1996.



Imagen 105: Hanayo. Sin título, de la serie *Hanayome*, 1996.

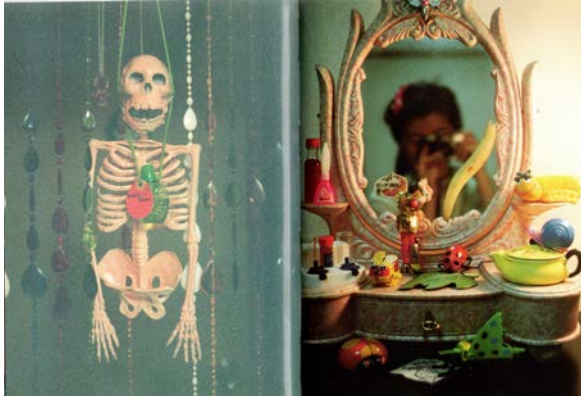


Imagen 106: Hanayo. Sin título, de la serie *Hanayome*, 1996.



Imagen 107: Hanayo. Sin título, de la serie *Hanayome*, 1996.



Imagen 108: Hanayo. Sin título, de la serie *Hanayome*, 1996.



Imagen 109: Hanayo. Sin título, de la serie *Hanayome*, 1996.

El otro elemento distintivo de la estética de Hanayo es el uso del color. A menudo se trata de composiciones fuertemente monocromáticas con predominio de rojos, azules, verdes, amarillos, etc. Es como si la fotógrafa pusiera en tensión una cierta mirada del juego de la niñez pero llevándola al borde con lo bizarro. Se intuye alguna relación con la vida y la muerte a partir de las referencias de los objetos, los muñecos y las estatuas retratados como personas, la carne en un camión frigorífico, y las apariciones de cráneos. ¿De qué puede estar hablando Hanayo? Los críticos opinan que es prácticamente imposible determinar dónde y cuando fueron tomadas las fotografías (Ito 2016; Noi 2018). Sabemos por información contextual que se trata de imágenes de Europa, Francia (ya que Hanayo estudió allí), y Japón. También encontramos un guiño a la autorreferencialidad: Hanayo frente a un espejo con cámara en mano, o reflejada frente a una vidriera, o retratada junto a un hombre. La crítica

japonesa le prestó atención a Hanayo desde los inicios de su carrera en los años noventa. Kōtarō Iizawa describe metafóricamente la fotografía de Hanayo como si fuera una araña que atrapa a sus presas en una telaraña (Iizawa, 1996, p.s.n.). El músico y crítico Masami Akita opina que la cámara se transforma literalmente en los ojos de Hanayo, con una suerte de inmediatez natural, como si no hubiera un esfuerzo de traducción o transposición de lo visto en la realidad y lo captado por el aparato de la cámara. Más allá de los juicios estéticos, puede afirmarse que la obra de Hanayo se despegó de corrientes anteriores en fotografía para centrarse en una búsqueda expresiva de lo personal que no tiene relación con preocupaciones por la realidad, la objetividad, o la verdad en fotografía.

4.3. Rinko Kawauchi

Otra fotógrafa cuya obra atraviesa la era Heisei es Rinko Kawauchi, nacida en 1972 en la prefectura japonesa de Shiga. Kawauchi estudió diseño y trabajó en publicidad durante varios años. Diversos comentaristas apuntan que la fotografía de Kawauchi es intensamente personal, que nadie fotografía como ella, y que la artista tiene la capacidad de captar aspectos de la vida cotidiana que normalmente pasamos por alto debido a que son triviales. El enfoque característico de Kawauchi es una serena estética de la contemplación mediante la cual se construye una narrativa de detalles y escenas oníricas asociadas a la vida, la muerte, y el milagro de estar vivos (Campany 2009; Cotton 2004; Feil 2009; Guye 2017; Iizawa 2010; Parr 2004; Soutter 2013; Torihara 2013; Vicente 2007; Vidal Tenomaa 2010). En años recientes, sin embargo, su exploración se extiende más allá de recortes de la “vida cotidiana” para abarcar temas relacionados con la espiritualidad y la cultura. En la serie *Ametsuchi* (2013), Kawauchi fotografió paisajes volcánicos del Monte Aso en Japón para enlazarlos con antiguas tradiciones rituales shintoístas como por ejemplo la quema controlada de amplias

extensiones de pastizales ⁸. La fotógrafa menciona que tal vez esto tenga que ver con intentar salir de su “pequeña vida para pensar en la conciencia común del mundo exterior” (Kawauchi, 2012).

En 2001, Rinko Kawauchi publicó tres fotolibros de manera simultánea: *Utatane*, *Hanabi* (producciones por las cuales se le otorgó el premio Kimura Ihei de fotografía, año 2002), y *Hanako*⁹. Con ellos, estableció su lugar en el ámbito de la fotografía artística. Kawauchi trabaja con microescenas fotografiadas a corta distancia, que resuenan con una poesía táctil y auditiva. Sus recortes apelan hábilmente a registros de lo sensorial. Observamos peces abriendo las bocas sobre la superficie del agua como pidiendo comida, una sandía evocativa de una calurosa tarde de verano, el momento en que un relámpago ilumina el cielo, una mujer soplando una pompa de jabón.



Imagen 110: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Utatane*, 2001.



Imagen 111: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Utatane*, 2001.

8 La existencia de bellas praderas cubiertas de pastizales en la prefectura japonesa de Kumamoto depende de las quemadas controladas que se realizan cada año en primavera. El abandono de dichas prácticas que datan del Japón pre-moderno traería como consecuencia desertización y degradación ambiental.

9 *Utatane* denomina el estado somnoliento involuntario donde la persona está justo cayendo en el sueño o dormitando; *Hanabi* se refiere a los festivales de fuegos artificiales; *Hanako* es el nombre de pila de una mujer con impedimentos que Kawauchi fotografía en este libro.



Imagen 112: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Utatane*, 2001.



Imagen 113: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Utatane*, 2001.



Imagen 114: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Utatane*, 2001.

Estas composiciones, que se empalman en sinergias visuales de continuidad y/o oposición, han sido leídas por los críticos como un reflejo de la sencillez en los fragmentos de la vida cotidiana. Sin embargo, argumentaremos aquí que se trata más bien de lo contrario, de escenas que no provienen en absoluto del encuentro espontáneo con lo fortuito, sino que han sido meticulosamente calculadas y seleccionadas por la fotógrafa en una búsqueda muy personal. Por ejemplo, en el caso de *Hanabi* se trata de imágenes de eventos que acontecen en Japón sólo durante el verano. Si bien es cierto que la experiencia de asistir a festivales de fuegos artificiales es común al conjunto de la población, el enfoque, ángulos, y lugares que Kawauchi elige para montar la cámara distan de reflejar una perspectiva “común”: se trata de composiciones que dirigen la mirada hacia el efecto que la fotógrafa quiere transmitir. Más allá de eso, la estética de Kawauchi fue recibida en el panorama más amplio de la fotografía Heisei como representativa de la poesía en la simpleza de la vida cotidiana.



Imagen 115: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Hanabi*, 2001.



Imagen 116: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Hanabi*, 2001.



Imagen 117: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Hanabi*, 2001.



Imagen 118: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Hanabi*, 2001.



Imagen 119: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Hanabi*, 2001.



Imagen 120: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Ametsuchi*, 2012.



Imagen 121: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Ametsuchi*, 2012.



Imagen 122: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Ametsuchi*, 2012.



Imagen 123: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Ametsuchi*, 2012.



Imagen 124: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Ametsuchi*, 2012.



Imagen 125: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Illuminance*, 2007-11.



Imagen 126: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Illuminance*, 2007-11.

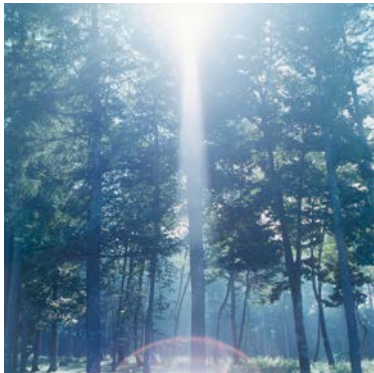


Imagen 127: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Illuminance*, 2007-11.



Imagen 128: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Illuminance*, 2007-11.



Imagen 129: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Illuminance*, 2007-11.

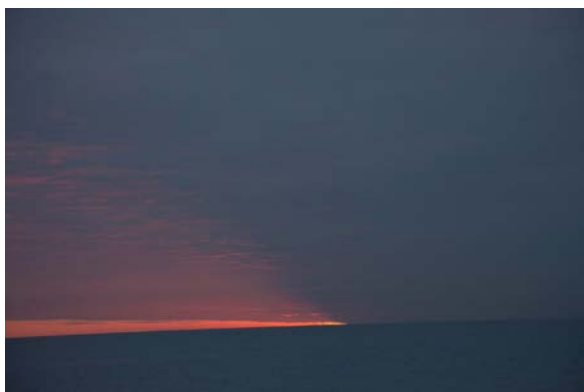


Imagen 130: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Halo*, 2017.



Imagen 131: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Halo*, 2017.



Imagen 132: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Halo*, 2017.

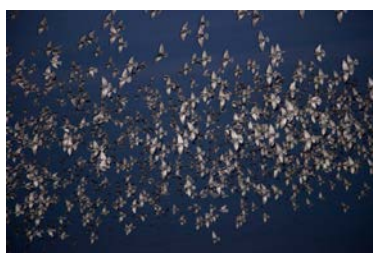


Imagen 133: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Halo*, 2017.



Imagen 134: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Halo*, 2017.

¿Qué relaciones pueden establecerse entre las preocupaciones íntimas de Kawauchi y temas universales? El panfleto que acompañó una muestra individual de Kawauchi en el Tokyo Metropolitan Museum of Photography en 2012 dice:

El estilo de Kawauchi, recortando escenas momentáneas de todas clases, uniéndolas juntas, y elevándolas al destello de la vida universal, es puramente visual en su naturaleza. Luz y sombra, vida y muerte, pasado y presente están mezclados en el fluir de imágenes, un fluir que abunda en sensibilidad pura liberada de las restricciones de un tiempo o lugar específicos. (Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 2012)

Unos meses después de esta importante retrospectiva, la fotógrafa contó que idealmente aspiraba a reflejar el mundo de una manera más simple, diluyendo su propio “olor” de la obra (Kawauchi, 24/9/2012). Sin embargo, Kawauchi explica que ella ve el proceso de edición fotográfica de manera similar a la terapia del *counseling* psicológico, donde las obsesiones

personales, al exhibirse en las fotografías, se revelan. Lo que está en las sombras del inconsciente se transforma en una obra al exponerse al público.

En esta tensión (y contradicción) entre lo personal y lo universal también se entremezclan cuestiones ligadas a la cultura nacional, la “japonesidad”, y la globalización. En un breve artículo introductorio sobre Rinko Kawauchi publicado en el *British Journal of Photography*, el fotógrafo británico Martin Parr opinaba que la obra de Kawauchi es “distintivamente japonesa” (Parr, 2004, p. 23), y que muestra un costado siniestro del mundo. Pero en el mismo artículo Kawauchi dice que le encanta fotografiar fuera de Japón porque su tema es espiritual, no factual, de modo que el lugar geográfico no importa. Como suele suceder con la mayoría de los fotógrafos japoneses que exhiben en contextos internacionales, Kawauchi se enfrenta a las etiquetas esencializadoras de “japonesidad” que los comentaristas por costumbre, o conveniencia, utilizan. Se ha dicho de Kawauchi que sus composiciones parecen *haiku*¹⁰; si bien la artista no pensaba en esos términos al principio de su carrera, con el tiempo comenzó a creer que había algo de eso en sus fotografías. En un diálogo entre Kawauchi y la artista Leiko Ikemura —esta última radicada en Berlín donde es profesora en la Universität der Künste Berlin— también encontramos rastros de esencialismo cultural asociados a la nacionalidad. Dice Ikemura, “El color de la paleta de Rinko tiene una especie de sensibilidad japonesa. Los fotógrafos occidentales no pueden usar estas clases de colores, y no pueden crear la transparencia que las fotografías de Kawauchi tienen” (Ikemura, 2012, p.103). No es extraño encontrar entre los propios japoneses concepciones mistificadoras de su cultura nacional como única, coincidente con la geografía de su estado-nación, y esencialmente distinta de cualquier otra. De ahí el persistente malentendido de que los “occidentales”, por axioma, no pueden acceder a ciertos procesos mentales y socioculturales

10 El haiku es un estilo de poesía japonesa donde los breves poemas se escriben en tres versos de cinco, siete, y cinco sílabas respectivamente. Típicamente tienen que ver con el asombro y la emoción de la contemplación de la realidad.

que pertenecen únicamente a los “japoneses”. Veamos dos ejemplos más que reflejan la japonesidad circulando en ámbitos artísticos y académicos. Mayumi Tsuruoka, profesora de arte tradicional y diseño en Tama Art University Tokyo afirma que debido a su ambigüedad, el trabajo de Kawauchi conmueve a los no-japoneses, especialmente a los occidentales, quienes siempre necesitan una clara respuesta al estilo sí/no para sobrevivir en sociedades altamente sistematizadas (Tsuruoka, 2012, p.132). El mensaje implícito pareciera ser que los occidentales operan en base a una lógica de oposiciones dualistas mientras que los japoneses no. Según Tsuruoka, la razón por la cual las fotografías de Kawauchi son apreciadas en contextos domésticos e internacionales es que su propia ambigüedad da lugar a voces y estéticas alternativas. A esto, Kawauchi responde, “Supongo que soy muy japonesa. Me lo han dicho muchas veces pero yo no entendía lo que me querían decir hasta que usted lo verbalizó ahora.” (Kawauchi, 2012, p.132). Probablemente, este combo discursivo de esencialismos autoexplicados por la nacionalidad es conveniente para comentaristas y críticos. Testuro Ishida, curador del Tokyo Metropolitan Museum of Photography opina que la obra de Kawauchi es bien recibida internacionalmente por su sensibilidad japonesa y su estética, asociados a lo pasajero, la belleza de lo temporal, y sus imágenes al estilo “*haiku*” (Ishida, 2012, p. 136). Conviene recordar que lo “japonés” es frecuentemente atractivo en públicos no-japoneses, y empacar la obra fotográfica en el discurso cultural de la japonesidad ayuda al marketing.

El crítico de fotografía Kenji Takizawa (2016) elabora que los trabajos de Kawauchi tienen la capacidad de reflejarse, o activarse, en la memoria de los observadores porque penetran en el inconsciente colectivo, concepto que toma del psicólogo Carl Jung. Para Takizawa, la obra de Kawauchi encuentra recepciones entusiastas en diversas partes del mundo porque se trata de imágenes que trascienden tiempo y lugar, generaciones, y culturas: se enraízan en “arquetipos universales”. Este tipo de formulaciones universalistas, que encuentran una

correlación en el estructuralismo de Claude Levi-Strauss, fueron criticadas y deconstruidas por el posestructuralismo y el posmodernismo. En especial, el feminismo, los estudios indígenas, y los estudios gay/lesbian/queer, entre otros, advocan que los individuos, o grupos de individuos similares, perciben el mundo de maneras propias que van a contramano de las estructuras globales de poder (capitalismo, patriarcalismo, cultura occidental norteamericana, etc.) (Walle, 2017, Soutter, 2013). El punto a resaltar aquí es que no hay un corpus de evidencia, al menos no desde la antropología, que pueda demostrar la existencia de arquetipos universales.

Nuevas lecturas del trabajo de Kawauchi aparecieron en 2019, en un número especial de la revista japonesa *IMA Living With Photography* (otoño de 2019, VOL. 29). Entre los textos que acompañan la revisión general de la carrera de Kawauchi, el comentario del curador independiente Mitsuhiro Wakayama resulta interesante. Por ejemplo, se menciona que entre las fuentes de inspiración temprana de Kawauchi se encuentran Yurie Nagashima, Hiromix, y Mika Ninagawa (ver capítulo 2), así como también Yuki Onodera, quien se radicó de manera permanente en Francia desde donde continúa con su práctica artística. Kawauchi también menciona la potente influencia de Kyoji Takahashi y Takashi Homma (ver análisis del trabajo de Homma en el capítulo 3). La fotógrafa adjudica su uso de colores pasteles y texturas delicadas a lo que aprendió en base al tratamiento del color que hacían los fotógrafos arriba mencionados. Wakayama escribe que, “si bien es trillado, es difícil encontrar un término mejor que “lo cotidiano” para transmitir sintéticamente la esencia de las fotografías de Kawauchi (Wakayama, 2019, p. 53). Pero Kawauchi opina distinto cuando dice que desde el principio lo que a ella le importa no es el objeto que fotografía sino la secuencia, y que en este sentido ve a su propio trabajo en clave de abstracción. Wakayama apunta que el objetivo de *Utatane* no era representar lo cotidiano, sino liberar a las cosas del contexto de la vida cotidiana. El concepto detrás de la estudiada secuencia de imágenes tiene que ver

entonces con la relación entre objetos que a primera vista parecen desconectados, algo que Lesley Martin interpreta como esencial al trabajo fotográfico cuando se expresa en fotolibros (Martin, 2019, p. 112). Lo que vemos es una tensión entre objetos discretos interrelacionados en una secuencia que pone de relieve lo extraño, lo desconocido, lo siniestro, pero sobre todo, la mirada personal de Kawauchi. En esta misma línea podemos ubicar una entrevista con la fotógrafa, titulada “Obsesión con el tiempo y la memoria”, donde el crítico Testuro Ishida cita las palabras de Kawauchi:

“Mi primer libro *Utatane* fue inspirado por la imaginería que presencié cuando estaba medio dormida. Mucho tiempo atrás, mientras estaba dormitando, fragmentos de memorias se me aparecieron como flashbacks. Con el libro traté de recrear esas memorias fragmentarias. (...) *Utatane* fue una acumulación de memorias residiendo dentro de mí. (...) *Illuminance* presenta imágenes que no tienen tiempo ni espacio, contienen la realidad que veo personalmente” (Kawauchi, 2012, p.98)

En otra de las notas que aparecen en la revista IMA mencionada antes, Kawauchi entabla un diálogo con la famosa escritora Banana Yoshimoto, a quien Kawauchi considera también una fuente de inspiración. Se plantea aquí un intercambio interesante: Yoshimoto dice que las fotografías de Kawauchi parecen haber sido tomadas por una persona deprimida, alguien que mira mediante las “gafas de la depresión”, a lo cual Kawauchi responde que sí, que es exactamente así, que ella tiene una mentalidad depresiva (IMA, 2019, p. 60).

El argumento desarrollado hasta aquí sugiere que si bien la obra de Rinko Kawauchi ha sido interpretada de diversas maneras por la crítica japonesa e internacional, a menudo se ha dicho que sus fotografías están imbuidas de algo esencialmente japonés, dado por la contemplación de instantes fugaces de la vida cotidiana. En épocas más recientes se ha percibido en su obra un cambio de enfoque hacia temas más “universales” de una espiritualidad que “trasciende tiempo y espacio”. Sin embargo, lo que hemos intentando demostrar es que más que ninguna

otra cosa, la fotografía de Kawauchi es producto de búsquedas relacionadas íntimamente a la psicología de la artista, lo que hemos denominado “mundos personales”.

4.4. Rika Noguchi, Ryō Hamada, Mikiko Hara

Durante los años 1990s y 2000s notamos esta misma tendencia en artistas tales como Rika Noguchi, Ryō Hamada, y Mikiko Hara. Las fotografías de Noguchi han sido descritas como “simultáneamente reconocibles y ambiguas, familiares y misteriosas, banales y de fantasía. Es a través de tales dicotomías que los trabajos de Noguchi se convierten en exploraciones del mundo” (New Museum, 2011, p.166). La profesora y crítico de fotografía Yu Hidaka se refiere a Noguchi diciendo que ella ha “consistentemente producido trabajos que intentan ver lo que la gente no mira, lo que la gente no puede ver, yendo en búsqueda de una infinidad de sombras, y la riqueza de esas sombras, que en verdad se hallan enterradas en imágenes representadas simbólicamente (Hidaka, 2014). El curador Shimabuku ha escrito de Noguchi que su “perspectiva única, viajando libremente entre el macrocosmos y el microcosmos, la selección de sujetos que tocan los misterios humanos, sus colores transparentes y poder poético expresivo, son altamente reconocidos en Japón y en el extranjero” (Shimabuku, 2019). Sherry Paik caracteriza las imágenes de Noguchi como “misteriosas y poéticas (...) donde lo mundano se vuelve desconocido y de otro mundo” (Paik, 2018). Kōtarō Iizawa (2017) habla del “poder misterioso” de la fotografía de Noguchi, ya que ella “se mueve entre el macrocosmos y el microcosmos al mirar las sutilezas de la vida cotidiana”.



Imagen 135: Rika Noguchi. Marabu #1.



Imagen 136: Rika Noguchi. Marabu #2.



Imagen 137: Rika Noguchi. Marabu #13.



Imagen 138: Rika Noguchi. Marabu #14.

En una resección sobre una muestra de Noguchi titulada “*Yoru no hoshi e*” (Hacia las estrellas de la noche), un bloguero escribe que “todas las fotografías son borrosas y no muestran una forma clara. Se balancean entre fijo e indeterminado, vagando entre cognición y memoria, y concreto y abstracto. Las “estrellas” reflectantes, borrosas y difusas aparecen y desaparecen” (Nob, 2015). Con el paso del tiempo, Noguchi va jugando con la distancia a la hora de fotografiar. Al principio de su carrera fotografiaba los sujetos desde lejos; en trabajos más actuales vemos cómo la perspectiva va variando para encontrarse de cerca con los sujetos o temas de la fotografía (Yamauchi, 2015). En este sentido, puede establecerse un paralelo entre la evolución de Kawauchi y Noguchi, fotógrafas que además son contemporáneas: Noguchi nace en 1971 y Kawauchi en 1972. Mariko Takeuchi interpreta, también en esta línea, que las fotografías de Noguchi pasan de un plano inicial de observación para

convertirse en una exploración participativa más personal donde la artista se mueve entre las dimensiones de lo interior y lo exterior. Noguchi misma dice que no se trata sólo de mirar las estrellas, sino también de poder “tocarlas” (Takeuchi, 2004, p.194). Noguchi ha explicado que tiene motivaciones tanto externas como internas a la hora de fotografiar, pero que inicialmente cuando hay algo que le llama la atención, y quiere saber más sobre eso, entonces lo fotografía. En este sentido, la práctica de la artista puede verse como una actividad centrada en lo personal, donde ella no tiene intenciones de difusión masiva, sino que más bien le interesa el encuentro directo entre el espectador y la obra, sobre todo en las muestras en galerías (Noguchi, 2004, pp. 84-85).

Un encuentro similar entre espectador y obra ocurre en los trabajos de Ryō Hamada. Las fotografías de Hamada se caracterizan por la ambigüedad, la indefinición, y la creación de escenas que de alguna manera disparan conexiones con la memoria de los observadores. Al igual que los trabajos de Rinko Kawauchi y Rika Noguchi, Ryō Hamada utiliza como inspiración espacios, momentos, y fragmentos de la vida cotidiana.



Imagen 139: Ryo Hamada. 201603 tobo tobo to, de la serie *tobo tobo to*, 2016.



Imagen 140: Ryo Hamada. 201604 tobo tobo to, de la serie *tobo tobo to*, 2016.



Imagen 141: Ryo Hamada. 201609 light room, de la serie *tobo tobo to*, 2016.



Imagen 142: Ryo Hamada. 201611 light room, de la serie *tobo tobo to*, 2016.

Una vez que las fotografías están impresas, Hamada las pasa por un proceso de transformación en el que pinta sobre ellas y luego las recubre con un panel semitransparente de acrílico. Podríamos pensar que se trata de híbridos a medio camino entre la fotografía y la pintura, pero las imágenes son exhibidas y presentadas como arte fotográfico. La comisaria Rika Sugita escribió, a propósito de una muestra de Hamada realizada en Tokio en 1998, que las imágenes se transforman en la memoria de los observadores:

Las instantáneas de Ryō Hamada, a veces tomadas mientras camina, contienen imágenes borrosas y vagas de lugares como el interior de su casa, o escenas familiares por las que pasa camino a la estación donde toma el tren al trabajo. Por lo tanto, las fotografías son todos fragmentos visuales recortados de su vida cotidiana. No manifiesta ninguna conciencia o efecto específico en sus fotos, pero las toma de forma ambigua. En el procedimiento que sigue, amplía una fotografía bidimensional que carece de profundidad, utilizando una fotocopiadora en color. (...) Las escenas que crea se colocan una al lado de la otra sin ninguna conexión entre ellas, por lo que las fotografías pierden cualquier recuerdo o registro particular de cuándo y dónde fueron tomadas. En otras palabras, a través de este proceso, en el que incorpora a los espectadores, sus fotografías se transforman de sus propios recuerdos, en recuerdos comunes e imágenes visuales comunes. Como resultado, los recuerdos que han ido a la deriva y se han hundido en las profundidades de nuestra conciencia se hacen visibles, llevándonos a sentir que las acciones y la experiencia del ser humano, e incluso la permanencia de la humanidad, están todas expuestas a la crisis. (Sugita 1998)

El galerista Seiji Shinohara (2001) interpreta el trabajo de Ryō Hamada de manera similar al referirse a la relación entre las imágenes abstractas de la artista y el rol de la memoria:

La intención de la artista es eliminar severamente las imágenes originales de las escenas (...) Por lo tanto, las obras de Hamada se transforman significativamente de escenas y objetos que existen en la realidad a aquellos que solo transmiten impresiones vagas, como si solo existieran en la memoria. (...) Visto de esta manera, se mezclan en la mente de uno y se crean en una imagen unificada. (...) La peculiaridad del espacio creado por las obras de Ryō Hamada es que cada uno de nosotros puede originar historias personales en la propia mente al poder seleccionar y recoger libremente los recuerdos e imágenes del artista, que se manifiestan casualmente una tras otra ante nuestros ojos. (Shinohara 2001)

Así, las imágenes de Hamada tienen una intencionalidad calculada y funcionan en el terreno ambiguo del recuerdo, mediante asociaciones mentales entre color, imagen, y sutiles gestos a escenas de la vida cotidiana. Atsushi Sugita (2001), un crítico de arte, opina que las fotografías de Hamada tienen que ver con el archivo de la memoria y con cómo el mecanismo de visualización tiende a asociar escenas difusas con experiencias vividas y objetos percibidos:

Aunque sus obras parecen resistirse a hacerse visibles, visualizan sigilosamente cosas específicas. Además, son objetos que todos conocemos. Escenas fragmentarias y expresiones ambiguas aparecen y desaparecen en nuestra memoria. Las percepciones visuales, como recuerdos, se acumulan muy por detrás de las percepciones visuales que experimentamos en tiempo real. (...) Hamada tiene como objetivo manifestar este tipo de escenas y retratos que existen en nuestros recuerdos lejanos. (...) Es innegable que efectivamente vivimos dentro de estas escenas visuales. (Sugita 2001)

El periodista de arte Makoto Murata (2007) reflexiona sobre el aspecto irritante de no poder distinguir con certeza el objeto, o el sentido, de una imagen. La ansiedad que esta indefinición provoca en los espectadores, al menos en la cultura japonesa, no es un aspecto menor:

La gente se irrita cuando no puede ver algo con claridad. Esta irritación es similar a que nos volvamos impacientes por nuestra incapacidad para verbalizar adecuadamente el tema que tenemos en nuestras mentes. Lo más probable es que este sentimiento se deba a la ansiedad que sentimos cuando no somos capaces de distinguir a qué nos enfrentamos (...) Aunque los espectadores pueden adivinar si la imagen es un paisaje o un retrato, no pueden identificar el lugar donde se tomó ni quién es la persona en la foto. Esto significa que cada una de sus fotos está desenfocada hasta el punto de que es indistinguible si el sujeto de la imagen es un “amigo” o un “enemigo”. (Murata 2007)

De este modo, al no fijar el significado de la imagen, el rol del espectador en la interpretación tiene un lugar preponderante ya que realiza conexiones perceptuales entre la ambigüedad del estímulo visual y las experiencias vividas en la cotidianidad. La comisaria Miyako Takeshita (2005) también entiende las fotografías de Hamada en clave de la relación conceptual entre ambigüedad visual y experiencias guardadas en la memoria. Por su parte, el crítico Kōtarō Iizawa (2011) manifiesta una opinión algo insatisfactoria al respecto del trabajo de Hamada. Iizawa, si bien reconoce que la metodología adoptada por Hamada es intencional y coherente, opina que se trata más bien del trabajo de una pintora que de una fotógrafa, si bien el medio expresivo utilizado es la fotografía (previamente a trabajar con fotografía, Hamada se expresaba mediante la pintura). La ansiedad del crítico tenga que ver tal vez con el intento de mantener las riendas del discurso fotográfico en sus propias manos. La crítica fotográfica en Japón, como en cualquier otro lugar, cuenta con un sector de *gatekeepers* conservadores.

¿Cómo situar entonces la corriente de los “mundos personales” en el contexto más amplio de la fotografía de la era Heisei? Nosotros argumentamos que el auge de este tipo de fotografía se desprende de que, más que empeñarse en representar o problematizar el mundo, las obras simplemente denotan las sensibilidades de sus creadores. Como estos fotógrafos no se comprometen con lo social de un modo directo, ni tampoco problematizan sus cuerpos, se abren espacios para lecturas individuales por parte de los observadores. Los artistas

discutidos aquí no encuadran su cuerpo en las fotos y no enfatizan el cuerpo humano como vehículo discursivo. Se da entonces una paradoja: desde una perspectiva de indagación personal los artistas producen obras que activan identificaciones en la psiquis de los observadores. El discurso personal de los fotógrafos tiene aceptación justamente porque se despega de corrientes anteriores, y porque se para en marcos donde la referencia histórica y la determinación del lugar no aparecen. Como apunta acertadamente Soutter, Kawauchi “crea un marco en el que los espectadores pueden establecer sus propias asociaciones en paralelo con el <<yo>> de la fotógrafa” (Soutter, 2013, p. 145). De manera comparable, Mikiko Hara ha dicho de sus fotografías que son imágenes de “algún lugar y sin embargo de ninguno” y que espera que evoquen en los espectadores “sentimientos ambivalentes o inexplicables, que resuenen con sus memorias fragmentadas” (Hirsch, 2014).



Imagen 143: Mikiko Hara. Sin título, de la serie *These are Days*, 2014.



Imagen 144: Mikiko Hara. Sin título, de la serie *These are Days*, 2014.



Imagen 145: Mikiko Hara. Sin título, de la serie *These are Days*, 2014.



Imagen 146: Mikiko Hara. Sin título, de la serie *These are Days*, 2014.



Imagen 147: Mikiko Hara. Sin título, de la serie *These are Days*, 2014.

El crítico Toshihiro Asai escribió, a propósito de las fotografías de Hara que “registran pequeños eventos. Aunque son instantáneas de la vida cotidiana, se diferencian de las imágenes que estamos acostumbrados a ver en los catálogos. Más bien podría decirse que son un corredor que conecta lo cotidiano con mundos extraordinarios. Las fotos están unidas a un tipo de recuerdo que me hace pensar en lo que está metido en la memoria.” (Asai, 2000, p.56).

4.5. Conclusión

El presente capítulo ha caracterizado y discutido una corriente en fotografía de la era Heisei que hemos denominado “mundos personales”. Los artistas agrupados en este movimiento no se proponen representar o documentar el mundo de manera objetiva, sino que se centran en sus propias psiquis para expresar de manera personal su relación con el entorno. Paradójicamente, estas producciones tan íntimamente subjetivas, estos micro-relatos, pasan a ser leídos en clave de lo “real” en la medida que se los relaciona con cuestiones universales tales como la vida, la muerte, la espiritualidad, lo cotidiano, y lo efímero. Este nuevo tipo de expresión pudo darse, en parte, gracias a la globalización económica y cultural del Japón contemporáneo. Para los fines de lucro de la economía neoliberal, resulta práctico recurrir a imaginarios culturales de japonesidad como herramienta de marketing.

Hemos argumentado que más que constatarse la muerte de la fotografía debido a la crisis de los conceptos de verdad, transparencia, y realidad, lo que los mundos personales señalan es la declaración de las cosas en base a las percepciones subjetivas de los fotógrafos. Las obras revisadas aquí denotan momentos fugaces, miradas fuera de foco, imágenes flotantes, casi oníricas, que apelan al registro de lo sensorial y la emoción tanto del productor como del observador. Estas subjetividades hablan de búsqueda individuales muy diferentes de las de décadas previas, donde los turbulentos contextos sociopolíticos del Japón de fines de los 1960s fueron acompañados de posturas discursivas comparativamente más radicalizadas. Los años 2000, por el contrario, traen aparejados un giro hacia lo contemplativo, lo poético, y la proliferación de múltiples relatos personales que no pueden ser encapsulados en narrativas de uniformidad nacionales. En la medida que la fotografía japonesa fue apropiándose de modelos de expresión occidental, la influencia de los museos, los curadores, y la institucionalización de los ámbitos fotográficos se hace también más ostensible. La era Heisei diversifica la producción visual, y los relatos individuales se sitúan a caballo del binomio fotografía/postfotografía—términos que se resisten a ser definidos de manera inequívoca. Ambos están de alguna manera presente, residiendo en la amplitud de los fenómenos fotográficos.

4.6. Referencias

- Akita, M. (1996). *Hanayo Kamera*. (Hanayo Cámara). En *Hanayome*. Tokyo: Photo Musee Shinchosha. (花代カメラ。花代写真集。東京：フォトミュゼ新潮社)
- Allison, A. (2013). *Precarious Japan*. London: Duke University Press. Versión Ebook.
- Asai, T. (2000). Hara Mikiko. En *J-fotografía*. Tokyo: Kawade Shobo Shinsha. 原美樹子。Jフォトグラファー。東京：河出書房新車).
- Batchen, G. (2000). *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*. Massachusetts: MIT Press.

- Bright, S. (2005). *Fotografía hoy*. San Sebastián: Ed. Nerea, S.A.
- Campany, D. (2009). *Releasing the Camera Shutter and Drinking Tea*. Revista OjodePez 16.
Recuperado de <http://rinkokawauchi.com/articles/>
- Cotton, C. (2004). *Rinko Kawauchi UTATANE*. Aperture Magazine no. 177, pp. 66-67.
Recuperado de <http://rinkokawauchi.com/articles>
- Christophe Guye Gallery (2017). *Rinko Kawauchi*. Recuperado de <http://rinkokawauchi.com/articles>
- Feil, M. (2009). *With the Ability to Marvel*. Foam magazine #19. Recuperado de <http://rinkokawauchi.com/articles/>
- Friis-Hansen, D. (2003). Internationalization, Individualism, and the Institutionalization of Photography. En Wilkes Tucker, A. *The History of Japanese Photography*. (pp. 260-303). Houston: The Museum of Fine Arts.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Green, D. & Lowry, J. (2007). De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica. En Green, D. (Ed.) (2007) *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Grimson, A. (2007) (Comp.). *Cultura y Neoliberalismo*. Buenos Aires: CLACSO.
- Hamada, R. (2017). *Tobo tobo to*. TOP Collection Scrolling Through Heisei. Tokyo: Tokyo Metropolitan Art Museum. (TOP コレクション平成をスクロールする).
- Hanayo (1996). *Hanayome*. Tokyo: Photo Musee Shinchosha. (ハナヨメ。花代写真集。東京：フォトミュージエ新潮社)
- Hara, M. (2014). *These are Days*. Tokyo: Osiris.
- Hirsch, C. (2014). *These are Mikiko Hara's Days*. The New York Times Style Magazine. 16 de octubre de 2014. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2014/10/16/t-magazine/mikiko-hara-these-are-days.html>

- Hidaka, Y. (2014). Mienai mono no fukasa ni mukatte. Noguchi Rika no shashin no chikara. (Hacia la profundidad de lo invisible. El poder de la fotografía de Rika Noguchi). Recuperado de <http://gallery916.com/exhibition/rikanoguchi/> (見えないものの深さに向かって。野口里佳の写真の力).
- Iizawa, K. (1996). Kawaii doku gumo. (Bonita araña venenosa). En *Hanayome*. Tokyo: Photo Musee Shinchosha. (可愛い毒グモ . ハナヨメ。花代写真集。東京 フォトミュゼ新潮社).
- Iizawa, K. (2010). *Onnanoko shashin no jidai*. (La era de *onanoko shashin*). Tokyo: NTT. (「女の子写真」の時代).
- Iizawa, K. (2011). Hamada Ryō Platform 2011 Kyori wo hakaru. (Hamada Ryō Platform 2011 Midiendo la Distancia). Recuperado de https://artscape.jp/report/review/10003581_1735.html (浜田涼 「PLATFORM 2011 距離をはかる」).
- Iizawa, K. (2017) Noguchi Rika Kaitei. (Noguchi Rika “Fondo del mar”). Recuperado de https://artscape.jp/report/review/10139901_1735.html (野口里佳 「海底」).
- Iizawa, K. et al (2020). Hyōgen no tayō takyokuka shita jidai. (Una era de expresión diversa y multipolar). JPS, Nro. 173, Feb. 2020. Tokyo: JPS. (表現の多様・多極化した時代。日本写真家協会会報。173号 2020年2月).
- Ikemura, L. (2012). Taidan nakama no naka de umarete kuru mono. Kawauchi Rinko x Ikemura Reiko, pp.102-106. (Lo que nace en medio del diálogo. Kawauchi Rinko x Ikemura Reiko). En Kawauchi Rinko Shodo ametsuchi kage. Tokyo: Seigensha. (対談「中間」のなかで生まれてくるもの。川内倫子 x イケムラレイコ。照度あめつち 影を見る).
- IMA Living With Photography (2019). Kawauchi Rinko no Manazashi. (La mirada de Kawauchi Rinko). Otoño Vol. 29. Tokyo: Amana. (川内倫子のまなざし).
- Ishida, T. (2012). Tekisuto Tenchi no aida. (Entre el texto y la tierra y el cielo) Kawauchi Rinko, pp. 112-113. En Shodo ametsuchi kage wo miru. Tokyo: Seigensha. (テキス

- ト 天地の間 川内倫子。照度 あめつち 影を見る)。
- Ishida, T. (2017). *Kyoji sei arui wa kuki ni tsuite* p.104 . (Sobre la sincronicidad o el aire).
TOP Collection. Scrolling Through Heisei. Tokyo: TOP Museum. (共時性あるいは
空気について。TOP コレクション。平成をスクロールする。東京：東京都写
真美術館)。
- Ito, T. (2015). *Hanayo no shoki sakuhin wo megutte*. (Sobre las primeras obras de Hanayo).
Tokyo: Tokyo Photographic Art Museum. (花代の初期作品をめぐって . 東京都写
真美術館紀要 No.15).
- Joo, E. & Keehn, J. (2011). (Eds.). *Rethinking Contemporary Art and Muticultural Education*.
New Museum of Contemporary Art. Routledge: New York.
- Kawauchi, R. (2001). *Utatane*. Tokyo: Little More. (うたたね).
- Kawauchi, R. (2001). *Hanako*. Tokyo: Little More. (花子).
- Kawauchi, R. (2001). *Hanabi*. Tokyo: Little More. (花火).
- Kawauchi, R. (2012) *Shashin ni utsuranai mono wo mitai*. Kawauchi Rinko ga kiritoru
sekai. (Quiero ver lo que no aparece en la foto. El mundo recortado por Kawauchi
Rinko). Recuperado de [https://www.nikkei.com/article/DGXNASFE3101M_](https://www.nikkei.com/article/DGXNASFE3101M_R01C12A1000000/?df=3)
[R01C12A1000000/?df=3](https://www.nikkei.com/article/DGXNASFE3101M_R01C12A1000000/?df=3) (写真に映らないものを見たい。川内倫子が切り取る
世界).
- Kawauchi, R. (2012). *Shodo ametsuchi kage*. (Iluminación Ametsuchi Mirando las sombras).
Tokyo: Seigensha. (照度 あめつち 影を見る).
- Kawauchi, R. (2017). *Halo*. NY: Aperture.
- Ko, H. (2017). *Nihon ni okeru shashin tenrankai no shiteki kenkyu*. Sengo kara shashin
bijutsukan no seiritsu made (1945-1995) wo chushin ni. (Un estudio histórico de
las exposiciones fotográficas en Japón. Desde la posguerra hasta la creación de los
museos de arte fotográfico (1945-1995). Tokyo: Nihon Daigaku. Tesis doctoral. (日
本における写真展覧会の史的 연구。 — 戦後から写真美術館の成立まで (1945-

- 1995) を中心に一) .
- Murata, M. (2007). イラつく写真。 (Ira tsuku shashin). Recuperado de <http://www.hamadaryo.com/>
- Nancy, J. L. (2015). *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes*. New York: Fordham University Press.
- Nob (2015). Noguchi Rika Shashin Ten Yoru no hoshi e. Rebiu. (Reseña de la exposicion fotográfica de Rika Noguchi “A la estrella de la noche”.) Recuperado de <https://spice.eplus.jp/articles/36567> (野口里佳写真展 『夜の星へ』 レビュー).
- Noguchi, R. (2004). Noguchi Rika. Tenrankai wo otozureta hito ni wa sono basho ni shika nai kuki wo taiken shite hoshii. (Noguchi Rika. Para quienes visitaron la exposición, “quiero que experimenten la atmósfera que sólo hay en ese lugar”). Taiyo no rekucha bukku 002. Fotogurafa- no shigoto, pp.76-92. Tokyo: Heibonsha. (野口里佳。 展覧会を訪れた人には「その場所にしかない空気を体験してほしい . 太陽のレクチャーブック 002. フォトグラファーの仕事).
- Noguchi, R. (2017) Marabu. (TOP Collection Scrolling Through Heisei). Tokyo: Tokyo Metropolitan Art Museum. (TOP コレクション平成をスクロールする).
- O’Leary, T. (2009). *Tokyo Visions: Contemporary Japanese Photography and the Search for a Subjective Documentary*. (Tesis doctoral). California: University of Southern California.
- Paik, S. (2018). *Noguchi Rika Biography*. Recuperado de <https://ocula.com/artists/noguchi-rika/>
- Parr, M. (2004). *Big in Japan*. British Journal of Photography, pp. 21-24. Recuperado de <http://rinkokawauchi.com/articles/>
- Said, E. (2002). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori, S.A.
- Sawaragi, N. (2018). Suzamajiku henka suru Tokyo to, sono saki no sekikan. (Tokio que cambia tremendamente y el sarcófago más allá). Recuperado de <https://bijutsutecho>.

- [com/magazine/review/18833](http://www.magazine.com/magazine/review/18833) (すさまじく変化する東京と、その先の石棺).
- Shimabuku (2019). *Noguchi Rika*. Reborn Art Festival 2019. Recuperado de <https://www.reborn-art-fes.jp/en/artist/noguchirika>
- Shinohara, S. (2001). Kioku he no kairō. (Los pasillos de la memoria). Recuperado de http://www.ugahamada.sakura.ne.jp/texts_j/2001shinohara.html (記憶への回廊).
- Sontag, S. (2006). [1973]. *Sobre la fotografía*. México D.F.: Santillana Ediciones Generales.
- Soutter, L. (2013). ¿Por Qué Fotografía Artística? Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sugita, A. (2001). Kioku no naka no shikaku. Recuperado de <http://www.hamadaryo.com/> (記憶のなかの視覚).
- Sugita, R. (1998). Subterranean. Tojirareteiru to iu ishiki. (La consciencia de estar encerrado). Catálogo Gallery Nikko. Recuperado de <http://www.hamadaryo.com/> (Subterranean. < 閉じられているという意識 >).
- Sunanami, H. (2010). Josei Fotogurafasu Gaido. (Guía de mujeres fotógrafas). Tokyo: Kawade. (女性フォトグラファーズ・ガイド).
- Takazawa, K. (2016). Mishiranu hito no kioku wo baikai suru shashin. (Fotos que median la memoria de extraños). Recuperado de <http://rinkokawauchi.com/articles/> (見知らぬ人の記憶を媒介する写真).
- Takeshita, M. (2005). Hamada Ryō Koten.(Exhibición de Hamada Ryō). Recuperado de <http://www.omotesando-garo.com/link.05/ryo.html>(浜田涼個展).
- Takeuchi, M. (2004). Takeuchi Mariko no shashinten wo Aruku. Tobu yume wo mita. Noguchi Rika no shashinten. (Soñé con volar. Exposición de Rika Noguchi). Hara Bijutsukan. Asahi Kamera, 2004/7. (竹内万理子の写真展を歩く。飛ぶ夢を見た。野口里佳展。原美術館。2004年4月24日～7月25日).
- Tokyo Metropolitan Museum of Photography (2012). *Kawauchi Rinko. Illuminance, Ametsuchi, Seeing Shadow*. Tokyo: Tokyo Metropolitan Museum of Photography.

- Torihara, M. (2017). Nikon Salon kaisetsu 50 shunenkinen. Shashinten annai hagaki de tsudzuru han seiki. Nikon Salon no han seiki 1968-2017. (50 aniversario de la inauguración de Nikon Salon. Medio siglo escrito en postales fotográficas 1968-2017). Tokyo: Nikon Imaging Japan. (ニコンサロン開設 50 周年記念。写真展案内はがきで綴る半世紀 1968-2017. ニコンサロンの半世紀).
- Tsuruoka, M. (2012). Taidan kokyu suru shashin. Kawauchi Rinko x Tsuruoka Mayumi. (Fotos que respira en conversación. Rinko Kawauchi x Mayumi Tsuruoka). En Shodo ametsuchi kage. Tokyo: Seigensha. (対談呼吸する写真。川内倫子 x 鶴岡真弓。照度 あめつち 影を見る).
- Vicente, P. (2007). *Rinko*. Recuperado de <http://rinkokawauchi.com/articles/>
- Vidal Tenomaa, T. (2010). *Rinko Kawauchi Interview*. Recuperado de <http://rinkokawauchi.com/articles/>
- Wakayama, M. (2019). Inochi no yukue to kishikata wo tazunete. Utatane kara halo e to tsuzuku shiyui. (Preguntando dónde está y de dónde viene la vida. Pensamiento que continúa de “Utatane” a “Halo”). En IMA Living With Photography (2019). Kawauchi Rinko no Manazashi, pp. 51-57. Autumn Vol. 29. Tokyo: Amana. (いのちの行方と来し方をたずねて 「うたたね」 から 「Halo」 へと続く思惟 . 川内倫子のまなざし).
- Walle, A. (2017) *Rethinking Business Anthropology: Cultural Strategies in Marketing and Management*. New York: Routledge.
- Yamaguchi, R. (2018). *Mayoi komu fura warudo*. (Un misterioso mundo de hula). Free Magazine <http://freemagazine.jp/interview-with-hanayo/> (謎い込むフラワード).
- Yamauchi, H. (2015). Torite no kokoromochi wo tsuitaiken dekiru shashinka Noguchi Rika no koten Yoru no hoshi e. (Una fotografía que puede hacer revivir la sensación de tomar la foto). Exposición individual de Rika Noguchi “Hacia la estrella de la noche”. Recuperado de <https://crea.bunshun.jp/articles/-/9394> (撮り手の心持ちを追体験で

きる写真家・野口里佳の個展「夜の星へ」).

Yoshimoto, B. (2019). Shizen to tsunagarushintai kankaku. (Sensación física conectada con la naturaleza Banana Yoshimoto x Rinko Kawauchi). En IMA Living With Photography (2019). Kawauchi Rinko no Manazashi . Autumn Vol. 29. Tokyo: Amana. (自然とつながる身体感覚 吉本ばなな x 川内倫子。川内倫子のまなざし).

Capítulo 5

La catástrofe de Fukushima. Respuestas desde la fotografía al triple desastre de 2011.

El Gran Terremoto del Este de Japón del 11 de marzo de 2011¹ (de aquí en más 3.11)² y el tsunami provocado por el mismo dejaron un saldo de casi quince mil novecientos muertos en la región de Tōhoku³ y más de dos mil quinientos desaparecidos⁴. Esta tragedia desencadenó a su vez las fusiones accidentales de los núcleos de tres reactores en la planta nuclear de Fukushima Daiichi. La incompetencia del gobierno en el manejo de la crisis nuclear, las consecuencias de la contaminación radiactiva en el medioambiente, la salud, y la economía, y la evacuación forzada de cientos de miles de habitantes generaron un profundo trauma en la sociedad japonesa. La debacle de Fukushima causó la pérdida de confianza de los ciudadanos ya que la comunicación del riesgo, la gobernanza, y la responsabilidad moral fueron aspectos extremadamente controvertidos de la catástrofe nuclear (Figueroa 2013, 2018). Se trató sin dudas del shock más fuerte en la historia de la posguerra del Japón. Priorizando intereses políticos y económicos, las actitudes del gobierno y la industria nuclear han ido a contramano de la opinión pública que, en respuesta al desastre de Fukushima, se volvió crítica del portfolio energético nacional. En 2011 Japón tenía 54 reactores activos distribuidos en 17 complejos nucleares a lo largo del archipiélago. El país, localizado en una

1 El terremoto, de magnitud 9.0 en la escala Richther, fue el temblor más fuerte registrado en el archipiélago japonés. Duró aproximadamente seis minutos y desencadenó un tsunami que llegó a alcanzar casi cuarenta metros de altura en ciertos lugares.

2 En Japón se utiliza el término “3.11” para designar a la triple catástrofe de terremoto, tsunami, y desastre nuclear, y por eso adoptamos esa abreviatura aquí.

3 Tōhoku significa literalmente “noreste” y designa la zona noreste de Honshū, la isla principal de Japón.

4 De acuerdo a los datos actualizados en 2019 de la Agencia de la Policía Nacional de Japón.

de las zonas más sísmicas del planeta, planeaba construir otros 19 reactores para aumentar el porcentaje de energía nuclear de 30% a 53% hacia el año 2030 (Tsutomu, 2011). Más allá de las multitudinarias manifestaciones antinucleares post-Fukushima, la postura oficial ha sido minimizar, ocultar, y gradualmente eliminar de la historia la seriedad del desastre nuclear. En efecto, las políticas nacionales giraron hacia la derecha, lo que a su vez provocó intensos debates en torno a la democracia, la transparencia, la libertad de expresión, y el rol del Japón en la arena global (Mullins & Nakano, 2013, p. 1-4). Sobre este conflictivo telón de fondo, el presente capítulo articula discusiones de procesos sociopolíticos en el antropoceno⁵ en relación a la fotografía artística del desastre, y reflexiona sobre cómo un número de fotógrafos japoneses exploraron subjetivamente la tragedia. Se intentará situar los discursos fotográficos en el marco de textos culturales más amplios de poder, políticas, y espacio. El análisis se apoya en trabajo de campo etnográfico realizado en localidades directamente afectadas por el desastre nuclear⁶, observaciones en Tokio, análisis académico del desastre de Fukushima, y crítica cultural de la catástrofe.

5.1. Introducción

Un incremento en la frecuencia y escala de los desastres caracteriza la sociedad postindustrial de inicios del siglo XXI. Si bien los desastres son frecuentemente etiquetados como “naturales” o “hechos por el hombre”, ningún desastre contemporáneo puede ser visto solamente como el resultado de causas “naturales”: se trata más bien de fenómenos procesuales enmarcados en producciones de vulnerabilidad a lo largo de la historia (Oliver-

5 El concepto de antropoceno será desarrollado más adelante en el capítulo. Básicamente, el antropoceno designa la época actual donde la actividad humana es el factor más determinante en las transformaciones globales a nivel planetario, incluyendo el clima y la geología.

6 Estas incluyen a los municipios de Iwaki, Soma, Minamisoma, y Fukushima en 2011; Iwaki, Nihonmatsu, y Tamura en 2014; Namie en 2016 (zona prohibida), y Okuma, Futaba, y Tomioka en 2020 (zona prohibida).

Smith, 2002, p. 43; Oliver-Smith & Hoffman, 2002, p.3, citados en Figueroa 2016). En gran medida, factores antropogénicos tales como políticas de prevención insuficientes y respuestas lentas o inadecuadas determinan cómo los desastres se desenvuelven en su eje temporal. El estudio de los desastres habla más de la sociedad que los produce que de las catástrofes mismas—si bien ambos son inseparables (Dalhberg, Rubin & Vendelø, 2016, p. 2). Más aún, los desastres son eventos de alta carga política. El antropólogo sociocultural Gregory Button señala que “los desastres resaltan la distribución asimétrica de poder y ponen en primer plano la lucha del estado, las corporaciones, y la agencia humana por la redistribución de poder. El control de la información en el discurso público, así como el intento de controlar la producción social de significado, son intentos de definir la realidad” (Button, 2010, p.16, citado en Figueroa 2016). Más allá de tener patrones en común con otras catástrofes tales como una respuesta gubernamental ineficiente, falta de preparación adecuada, y la negación oficial de la seriedad de la crisis, 3.11 es un ejemplo paradigmático de un desastre agravado, en este caso agudizado por los recuerdos de la devastación total producto de los bombardeos atómicos en Hiroshima y Nagasaki. La fotógrafa Keiko Sasaoka relata que en su visita al pueblo de Otsuchi luego del tsunami, el paisaje que tenía frente a ella le recordaba profundamente a la devastación de Hiroshima (Sasaoka, 2012, p.17).

La dimensión psíquica de ese trauma ha dejado una profunda impronta social que se manifiesta en el arte⁷. Ejemplo de ello son las obras del colectivo de artistas japoneses Chim↑Pom⁸, quienes establecen una relación conceptual de continuidad entre el desastre nuclear de Fukushima y los bombardeos atómicos. Las temáticas que ocupan a Chim↑Pom

7 Algunos investigadores han argumentado que la cultura pop japonesa de la posguerra puede verse en gran parte como una respuesta creativa a ese cataclismo (Ver Tsutsui 2011: 138). Piénsese por ejemplo en *Godzilla* (1954) y los films de Akira Kurosawa *Crónica de un ser vivo* (1955) y *Sueños* (1990) donde el apocalipsis nuclear es un tema recurrente.

8 Chim↑Pom es un colectivo de artistas formado en 2005 en Tokio cuyos miembros son: Ryuta Ushiro, Yasutaka Hayashi, Ellie, Masataka Okada, Motomu Inaoka, y Toshinori Mizuno.

intersectan críticamente los horrores de Hiroshima y Fukushima, tal como pudo apreciarse en una muestra titulada *Threat of Peace Hiroshima!!!!!!*, realizada en la ciudad de Nueva York entre abril y julio de 2019.

En respuesta a los trágicos eventos de 2011, Chim↑Pom generó un número de controvertidas obras incluyendo video, instalaciones, y fotografía. Por ejemplo, en un clip que fue parte de la exhibición “Real Times”, dos miembros de Chim↑Pom pueden ser vistos caminando dentro del complejo de instalaciones de Fukushima Daiichi. Los personajes visten trajes de protección contra materiales peligrosos, con los reactores nucleares en el fondo. No sabemos quiénes son, sus rostros no se pueden discernir debido a las máscaras anti nucleares. Allí, uno de ellos extiende una bandera blanca en el suelo y el otro comienza a pintarla. Con un aerosol, dibuja un círculo rojo en el centro de la bandera, haciendo una alusión a la bandera nacional de Japón. Luego, sigue pintando hasta que la bandera se ve como el símbolo de la radiación. Finalmente, en un clímax dramático, uno de ellos levanta irónicamente la bandera mientras la cámara realiza un *zoom in* acercándose para resaltar los reactores afectados por las explosiones (Ver video disponible en <https://www.pbs.org/video/frontline-real-times/>).

Simple en su composición (inclusive podríamos decir de calidad amateur) pero denso de simbolismos, este cortometraje encarna una poderosa crítica cultural. El líder de Chim↑Pom, Ryuta Ushiro, me dijo durante una entrevista:

Sentimos que había varios significados en la película. Primero, la bandera blanca que simboliza la paz, y renunciamos a eso. Luego, la bandera con el círculo rojo del sol naciente, también lo dejamos. Lo que se alzó fue el símbolo de la radiación en una imagen que se podría comparar con el primer hombre que caminó sobre la luna, un lugar de nadie. (Entrevista personal 06/06/2014)

Junto con la potente carga simbólica, el triple desastre de terremoto, tsunami, y catástrofe nuclear de 2011 impactó sobre la trama social de las comunidades a lo largo de Tōhoku. Un

periódico reportó que casi la mitad de las unidades familiares que se vieron forzadas a evacuar quedaron divididas. Este fenómeno, llamado en japonés *boshi hinan*—evacuación de madres con hijos a sitios apartados de Fukushima—fue consecuencia de que a menudo el hombre se veía forzado a seguir trabajando en áreas de alta contaminación con el fin de obtener un sueldo, mientras que las madres, preocupadas por el riesgo de cáncer en sus hijos, se reubicaban con los niños en zonas más alejadas para proteger a los mismos (Asahi Shimbun, 2012)⁹. De acuerdo a un informe médico, el riesgo de cáncer en niños de Fukushima ha aumentado (The Japan Times, 2014). Sin embargo, la construcción e interpretación de la información radiológica es materia de disputas. Mientras que las autoridades médicas de Fukushima afirman que los efectos de la radiación serán insignificantes¹⁰, o que no hay relación entre el aumento de casos de cáncer de tiroides en niños de Fukushima y el accidente nuclear (Tokyo Shimbun, 2019), muchas madres creen lo contrario, y por eso se han asociado en grupos que disputan abiertamente las políticas de radiactividad del gobierno (Slater, 2012). Dichas asociaciones hicieron uso de ciencia ciudadana o *citizen science* (por ejemplo a través de la medición por cuenta propia de niveles de radiactividad) pero más allá de eso no se transformaron en activistas políticos. Hirata Kimura discute la aparición de “ciudadanos preocupados” en lugar de “ciudadanos activistas”, y señala que sería erróneo explicar la falta de activismo solamente como consecuencia del control oficial de la información. Las razones que explican este fenómeno se encuentran en los ámbitos más amplios del

9 Agregando a esta disrupción, un estrés corrosivo afecta a los residentes de Fukushima. Una encuesta a gran escala llevada a cabo por el gobierno prefectural muestra que 1.656 personas en la Prefectura de Fukushima fallecieron como consecuencia de enfermedades relacionadas con estrés, sobrepasando así a los 1.607 que murieron de lesiones causadas por el desastre. Más de 1.000 residentes fueron similarmente afectados en las prefecturas de Iwate y Miyagi (Figueroa 2016).

10 Muchos críticos han denunciado que las autoridades médicas prefecturales están aliadas con el lobby nuclear y forman parte de lo que se denomina *genshiryoku mura* o “aldea nuclear”, compuesta por funcionarios, ejecutivos, científicos, y académicos pro energía atómica. Ver por ejemplo “Thyroid Cancer in Fukushima: Science Subverted in the Service of the State”, disponible en <https://apjjf.org/2012/10/41/Nadine-Ribault/3841/article.html>

neoliberalismo, el cientificismo, y el posfeminismo (Hirata Kimura, 2016, loc. 198). Para el gobierno se trata sin embargo de un problema político-ideológico. Una eminente autoridad médica sobre radiactividad en Japón, el doctor Shunji Yamashita (nombrado Consejero de Radiactividad en Fukushima el 19 de marzo de 2011) realizó múltiples campañas en la prefectura de Fukushima asegurando en sus visitas a las poblaciones que no existía peligro alguno, que “los efectos de la radiación no le llegan a gente que está contenta y riéndose sino que afecta a gente de espíritu débil”; y que “esto ha sido probado en experimentos con animales”¹¹. Dichas declaraciones enfurecieron al público: no solamente carecen de fundamento científico sino que además ignoran por completo la sensibilidad de la gente¹². Dadas las deficiencias y ambigüedades del gobierno en comunicar el riesgo (Figuroa, 2013, p.54) y la incertidumbre científica sobre los efectos de la radiación, es comprensible que los residentes locales desconfíen de los estándares oficiales de seguridad. Katsutaka Idogawa, el ex-alcalde del municipio de Futaba¹³ en el momento del accidente, manifestó que más allá de lo que diga el gobierno, los niveles de radiactividad en ciertas áreas de Fukushima son tan altos que es imposible evitar estar expuesto si uno vive allí. El ex-funcionario decía que su municipio había sido abandonado, descartado, y olvidado por el gobierno (Comunicación personal, 2014). Las palabras de Idogawa reflejan el descontento de los evacuados nucleares de Futaba, un problema exacerbado por la falta de vivienda adecuada y apoyo psicológico (Figuroa 2016).

Mis observaciones etnográficas en Fukushima sugieren que la ansiedad de la gente se agrupa en: a) preocupaciones relacionadas con la salud, la comida, y el medioambiente; b)

11 Ver artículo “Shinkokuna Kanosei no Mikai wo Mochinagara Niko Niko Hatsugen. Sono Ura ni Nani ga Aru.” Datsugenpatsu Joho, Futaba Chiho Genpatsu Hantai Domei, 2019, Nro 207.

12 Ver testimonios de madres y niños afectados por la radiactividad en Fukushima <https://www.youtube.com/watch?v=ZD9yGONdEUY>

13 Futaba, junto con el municipio de Okuma, alberga la planta nuclear Fukushima Daiichi, actualmente en estado de decomisionamiento.

desconfianza del gobierno y la industria nuclear; y c) preocupaciones de trabajo y vivienda. El uso de los presupuestos de reconstrucción, la creación de empleos, los chequeos de radiación, y el tratamiento del suelo contaminado no han sido satisfactorios. Especialmente para aquellos cuyas antiguas áreas residenciales se han vuelto inhabitables como consecuencia de la contaminación nuclear, será difícil volver a confiar en el gobierno y la industria nuclear (Figuroa 2013).

Ante esta profunda incertidumbre, ¿cómo han reaccionado los fotógrafos japoneses?¹⁴. Nuestro interés se centra en discutir cómo fotógrafos artistas se acercan subjetivamente a la tragedia, de donde han emergido tropos fotográficos de subversión, nostalgia, y lo sublime en relación al desastre nuclear. Para ilustrar esto, examinaremos primero los trabajos de los fotógrafos Toshiya Watanabe, Tomoki Imai y Shimpei Takeda. Luego discutiremos algunas producciones del reconocido Naoya Hatakeyama, y reflexionaremos sobre el pensamiento de Kikuji Kawada y Daisuke Yokota. Dichos individuos tienen una trayectoria en fotografía artística, y sus imágenes servirán como modo de entablar una discusión crítica de las representaciones fotográficas del desastre de Fukushima en relación a los panoramas sociopolíticos mas amplios.

5.2. Selección de fotografías

Existen paralelos entre cómo los desastres han sido representados en el pasado y cómo son

14 Un primer acercamiento a esta pregunta puede encontrarse en el catálogo *In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11* (publicado por Boston Museum of Fine Arts, 2015). Los artistas presentados incluyen: Takashi Arai, Nobuyoshi Araki, Ishu Han, Naoya Hatakeyama, Takashi Homma, Kikuji Kawada, Rinko Kawauchi, Keizo Kitajima, Kozo Miyoshi, Masato Seto, Lieko Shiga, Shimpei Takeda, Masaru Tatsuki, Daisuke Yokota y Tomoko Yoneda. Otro catálogo que agrupa fotógrafos japoneses que trabajaron en Fukushima es *Nikon Salon Remembrance 3.11*, con fotografías de Naoki Ishikawa, Keiko Sasaoka, Takashi Arai, Masaki Yoshino, Naoki Wada, Kazutomo Tashiro, Kazuhiko Washio, Kiyoyaka Shishido (publicado en 2012 por Nikon).

retratados en la actualidad. Weisenfeld (2012) señala que tanto en el Gran Terremoto de Kantō de 1923, como en el triple desastre de 2011, una enorme cantidad de imágenes fue producida en respuesta a las catástrofes: icónicas fotografías de espectacular destrucción, paisajes devastados, personas buscando seres queridos entre las ruinas. Algunos han argumentado incluso que Fukushima podría ser quizás la catástrofe más fotografiada de la historia (Ivy, 2015, p.180). Al principio, la mayoría de las imágenes que circularon a nivel nacional fueron representaciones del fotoperiodismo. Como suele suceder, los fotoperiodistas de las grandes agencias de noticias y los canales de televisión permanecieron en las zonas afectadas por algunas semanas pero después progresivamente pasaron a ocuparse de otros temas (Iizawa, 2011, p. 25). Así y todo, volúmenes especiales fueron publicados por agencias de noticias, periódicos, revistas, y asociaciones tales como Asahi Shimbun, Mainichi Shimbun, AERA, Friday, Kyodo News, Yomiuri, y Sankei Publishing Company, Nihon Shashinka Kyokai, Asahi Camera, etc. Pero más allá del incalculable volumen de imágenes producidas, las composiciones están condicionadas por un conjunto de convenciones visuales orientadas a las necesidades del mercado (para captar la atención, las imágenes deben ser impactantes), y una muestra reducida suele ser representativa del conjunto. La variedad visual no es infinita, y predominan un número de tópicos tales como el monstruoso tsunami avanzando sobre los poblados, la destrucción de las ciudades, las ruinas, la gente en los centros de evacuación, el accidente en la planta nuclear, las fuerzas de rescate llevando a cabo operaciones entre los detritos, y el sufrimiento humano por la pérdida de seres queridos, mascotas, etc.

A esto hay que agregar el enorme volumen de fotografías y video tomados por las víctimas mismas: a diferencia de otros desastres en el pasado, en 2011 los afectados tenían a su disposición teléfonos móviles con funciones de cámara de fotos y videos de alta calidad (Torihara, 2013, loc. 1452). Si bien volveremos sobre este tema más abajo, merece la pena

mencionar un proyecto de recuperación de fotografías familiares de entre los escombros dejados por el tsunami. Denominado “*Lost & Found Project. Family Photos Swept by 3.11 East Japan Tsunami*”, el proyecto involucró a voluntarios que acudieron de todas partes de Japón a Tōhoku para ayudar en la limpieza, recuperación, orden, y digitalización de cientos de miles de imágenes¹⁵. Se recuperaron alrededor de 750.000 fotos y 230.000 fueron devueltas a sus dueños, o familiares de ellos¹⁶. Una actividad de recuperación de imágenes también fue organizada por la fotógrafa Lieko Shiga en la localidad de Kitakama (en la prefectura de Miyagi, Tōhoku) donde ella residía en el momento del tsunami. Estas memorializaciones de los álbumes familiares cobraron una importancia singular que llevó a repensar el rol de la fotografía vernácula en escenarios post-desastre (Comunicación personal con Torihara, 2020). Este repensar el rol de la fotografía de cara al desastre es algo que sin duda afectó a la comunidad de fotógrafos japoneses en su conjunto, llevando a críticos y fotógrafos a hablar de fotografía “post-Fukushima” (Iizawa, 2015, Hayashi 2015, Torihara 2013).

Para el análisis decidimos centrarnos en la fotografía artística, y no en el fotoperiodismo, en parte por una cuestión metodológica. El material es tan vasto que un análisis significativo de representaciones periodísticas hubiera implicado el esfuerzo sostenido de múltiples equipos académicos. El número acotado de fotografías que seleccionamos pueden ser ubicadas en la categoría de fotografía artística¹⁷: fueron hechas por fotógrafos japoneses, exhibidas en galerías de arte, y compiladas en forma de fotolibros y catálogos de exposiciones. Mediante la discusión de fotografía artística del desastre nuclear de Fukushima, se analizará cómo fotógrafos japoneses tratan con representaciones de la catástrofe desde una perspectiva más personal, y cómo sus trabajos, que expresan una subjetividad distinta de las representaciones

15 Sitio web del proyecto disponible en <http://lostandfound311.jp/indexEN.html>

16 Dichas cifras aparecen en un video promocional del fotolibro que fue publicado como resultado del proyecto, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=NOjcR151qUs>

17 Si bien la clasificación en géneros es siempre inestable, borrosa, y porosa. Algunas imágenes podrían ser también vistas como fotografías documentales por ejemplo.

“objetivas” del fotoperiodismo, pueden ser inscritos en el panorama político y cultural más amplio. Dado que Watanabe, Imai y Takeda residen en Tokio, tuve la oportunidad de encontrarme con ellos en distintas oportunidades para discutir cómo concebían sus imágenes en el contexto del desastre de Fukushima.

No entraremos aquí en el debate de si la fotografía es o no un arte; en el contexto japonés la categoría de fotografía artística es moneda corriente en los discursos sobre la actividad. Fotografía artística japonesa en este capítulo se referirá simplemente a representaciones fotográficas producidas por fotógrafos japoneses sin asumir a priori que hay algo “esencialmente” japonés en sus modos de mirar. Los discursos fotográficos en Japón se desarrollaron en un complejo interjuego con ideas e imágenes de Occidente. Las respuestas nativas fueron originales en cuanto que tuvieron sentido en un contexto nacional pero los modos de ver de los fotógrafos no fueron intrínsecamente diferentes de cómo se dieron en otros países (Dower, 1980, p.5; Figueroa, 2016, p. 62, Fraser 2011, p. 7-9).

Como podrá apreciarse en el próximo apartado, en las fotografías que utilizamos no aparecen personas. Esta decisión de no dirigir la cámara hacia sujetos identificables es una constante en la mayoría de los fotógrafos japoneses que trabajan con temáticas de catástrofe. La privacidad es un aspecto sensible en el contexto nipón, y por ese motivo los artistas a menudo se aproximan a la representación mediante senderos oblicuos, a través del simbolismo y la metáfora.

5.3. Arte fotográfico del desastre de Fukushima: discursos de subversión y nostalgia

La fotografía artística del desastre de Fukushima seleccionada aquí puede leerse en clave de nostalgia, subversión, y lo sublime de las ruinas en el contexto del antropoceno. La

evacuación forzada de los residentes de Tōhoku, y las incalculables pérdidas materiales y emocionales sufridas por los mismos, generaron indignación en la sociedad japonesa en su conjunto. El mito de seguridad de la energía nuclear, o *anzen shinwa*, colisionó con la dura realidad que tuvieron que enfrentar los ciudadanos en el contexto post-desastre. Zelizer señala que las fotografías se transforman en materia concreta de la memoria. Al mirarlas, las reconocemos como pruebas reales de los eventos que describen, y a menudo funcionan como los marcadores principales del recuerdo (Zelizer, 2002, p.699). Lo que es más, las fotografías, además de ser un archivo de la memoria, cumplen la función de ayudar a restablecer un equilibrio emocional en contextos post-traumáticos. Para los individuos y los colectivos sociales, una manera de procesar la recuperación después de una catástrofe, y de establecer responsabilidad moral, es a través de los registros fotográficos (Zelizer, 2002, p.698-711).

5.3.1. *18 Months y Thereafter*, Toshiya Watanabe

Discutiremos primero varias fotografías hechas por Toshiya Watanabe, un fotógrafo residente en Tokio que es oriundo del pueblo de Namie en Fukushima. La representación de la catástrofe adquiere un carácter muy personal para Watanabe ya que además de haber crecido en Namie, su madre estaba viviendo allí en el momento de la catástrofe. Durante la crisis nuclear, se ordenó a los residentes de Namie que evacuaran y el pueblo fue declarado zona prohibida debido a los altos niveles de radiactividad. Los habitantes no pudieron retornar a vivir sus casas y por ese motivo, el gobierno comenzó a permitir la entrada a aquellos que querían recuperar pertenencias de sus viviendas. Las visitas no podían extenderse más allá de dos horas, y el ingreso, con estricta vigilancia en los puntos de entrada y salida, sólo podía hacerse mediante la tramitación de permisos especiales. Desde el accidente, Watanabe ha visitado Namie en docenas de oportunidades y ha fotografiado su pueblo natal durante esos viajes.

En un trabajo previo hemos argumentado a propósito de una muestra titulada *18 months* (que

tuvo lugar en la galería Poetic Scape en el barrio tukiota de Naka Meguro, del 9 al 31 de marzo de 2013, y cuyas imágenes fueron compiladas en un fotolibro que lleva el mismo título que la muestra) que la relevancia de las imágenes producidas por Watanabe está tanto en ser testigo del presente como en la evocación del pasado; sus fotografías aluden a la dimensión temporal del desastre ya que, aunque pase el tiempo, no vemos transformaciones visibles en el paisaje. En el único caso que aparece una persona en la foto (el propio fotógrafo reflejado en una vidriera) se trata de una figura fantasmática que representa la tragedia del evacuado nuclear: desplazado, desposeído, y en un estado liminal (Figuroa 2016).



Imagen 148: Toshiya Watanabe. Shinmachi Street. Jun. 12. 2011, de la serie *18 Months*, 2013.



Imagen 149: Toshiya Watanabe. Shinmachi Street. Sep. 16, 2012, de la serie *18 Months*, 2013.



Imagen 150: Toshiya Watanabe. Photo studio. Jun. 12. 2011, de la serie *18 Months*, 2013.

Watanabe, sin embargo, ha continuado con la labor de “registro”, como él manifiesta, de las transformaciones de su pueblo. El fotógrafo, si bien me ha dicho que siente una profunda nostalgia de la vida en Namie pre-catástrofe, es cuidadoso al no realizar una crítica explícita de las actitudes gubernamentales o de la industria nuclear. En su página web, donde aparecen los dípticos de la serie titulada *Thereafter* que presentamos más abajo, Watanabe escribe:

Ese día, mi pueblo natal se convirtió en zona prohibida debido a la contaminación nuclear. Mi madre, que había estado viviendo sola en ese pueblo, evacuó a la ciudad de Fukushima. Cada vez que obtengo permiso para ingresar al pueblo, voy a casa con mi anciana madre. (...) Al principio, sentí como si el tiempo se hubiera detenido. A medida que pasaba el tiempo, el pueblo se iba convirtiendo en ruinas, como si fuera en contra de la corriente del tiempo. Después de comenzar

la descontaminación para levantar las restricciones, la vida cotidiana empezó a restablecerse gradualmente. Mi serie es para transmitir este cambio. A partir de aquel entonces, estoy tomando registros de mi pueblo natal¹⁸.



Imagen 151: Toshiya Watanabe. Jun 2011/Aug 2012, de la serie *Thereafter*.



Imagen 152: Toshiya Watanabe. Jun 2011/Oct 2015, de la serie *Thereafter*.



Imagen 153: Toshiya Watanabe. Jun 2013/Oct 2015, de la serie *Thereafter*.



Imagen 154: Toshiya Watanabe. Jun 2012/Oct 2015, de la serie *Thereafter*.

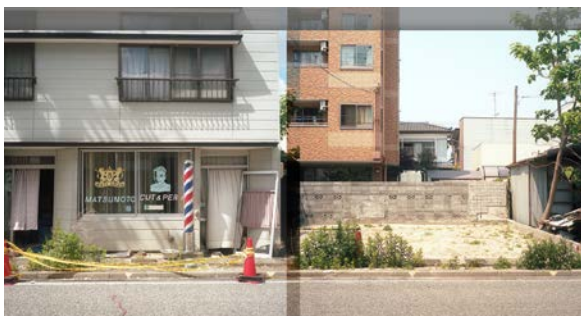


Imagen 155: Toshiya Watanabe. May 2014/May 2016, de la serie *Thereafter*.



Imagen 156: Toshiya Watanabe. Aug 2013/May 2016, de la serie *Thereafter*.

18 Ver página web de Toshiya Watanabe, donde aparece la serie completa “*Thereafter*” <http://www.toshiyawatanabe.net/thereafter>



Imagen 157: Toshiya Watanabe. May 2013/Nov 2015, de la serie *Thereafter*.

Miradas en conjunto, las imágenes individuales de la serie *18 months* y los dípticos de *Thereafter* hacen alusión a un tiempo que parece detenido; en algunos casos las transformaciones aluden a la decadencia y el abandono producto de las regulaciones que prohibieron la vida en Namie luego de la catástrofe nuclear. Otras imágenes muestran un cierto reordenamiento de los escombros y la reconstrucción parcial de algunos espacios pero, como puede apreciarse a lo largo de todo el trabajo de Watanabe, la vida comunal está lejos de ser lo fue. Son fotografías de un pueblo desierto, fuertemente impregnadas de una sensación de nostalgia, soledad, y ausencia: no hay vida humana que fotografiar en Namie, y al menos tampoco la había durante mis visitas a la zona prohibida en julio de 2015 y febrero de 2020.

5.3.2. *Semicircle Law*, Tomoki Imai

En segundo lugar discutiremos la (sutil) subversión visual como un tropo presente en un libro de Tomoki Imai titulado *Semicircle Law*¹⁹. Una muestra fotográfica del mismo nombre fue llevada a cabo entre el 26 de enero y el 16 de febrero de 2013 en la galería Taka Ishii en el barrio de Roppongi en Tokio. Imai escribió en un texto de la muestra:

Desde la cumbre, los reactores eran visibles a veces como puntos blancos borrosos. Ni las enormes emisiones ni los radios de 20 km y 30km podían ser vistos. Al no ser yo una parte interesada en un sentido estricto, sentí que eventualmente olvidaría esta tragedia, así como lo había hecho con muchas otras. Olvidarse de algo es acostumbrarse a eso. No quería acostumbrarme a la idea de que un semicírculo de vacío estaba apenas a cuatro horas de camino. Aun así, probablemente lo olvidaré. A medida que la memoria se desliza suavemente en el olvido, mis fotografías me permiten recordar no sólo cosas visibles sino invisibles también.



Imagen 158: Tomoki Imai. #1, de la serie *Semicircle Law*, 2013.

19 *Semicircle Law* (Ley del Semicírculo) hace alusión al hecho de que el gobierno japonés declaró un perímetro imaginario de 20 km desde la planta nuclear de Fukushima Daiichi como zona prohibida al ingreso de personas no autorizadas. Como la planta nuclear está ubicada sobre la costa del mar, el radio de prohibición circular abarca una mitad en el mar y la otra mitad en la tierra. De ahí la idea de semicírculo.



Imagen 159: Tomoki Imai. #3, de la serie *Semicircle Law*, 2013.

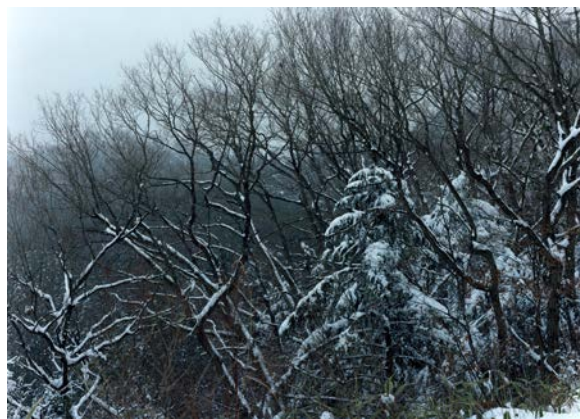


Imagen 160: Tomoki Imai. #12, de la serie *Semicircle Law*, 2013.

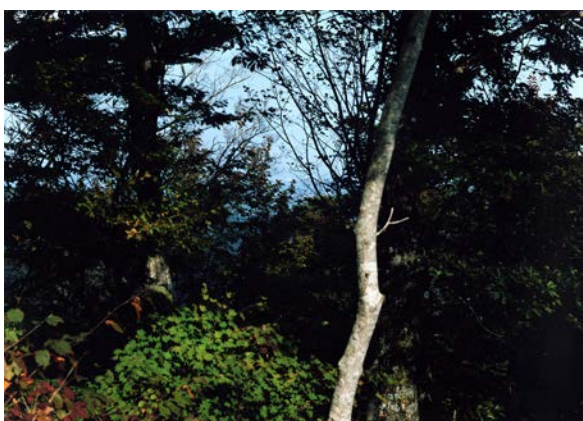


Imagen 161: Tomoki Imai. #21, de la serie *Semicircle Law*, 2013.



Imagen 162: Tomoki Imai. #25, de la serie *Semicircle Law*, 2013.

Semicircle Law contiene dos ensayos escritos por curadores y veinticinco fotografías tomadas en múltiples ubicaciones entre abril de 2011 y diciembre de 2012. Pocos días después de que Imai comenzara a fotografiar en Fukushima, el gobierno japonés declaró un perímetro de 20 km alrededor de la planta nuclear de Fukushima como zona prohibida, penalizando a los invasores con multas de hasta 100.000 yenes (aprox. 1.000 euros) y posible encarcelamiento. (Aljazeera 2011). En otro trabajo hemos sugerido que aunque el referente de las imágenes pareciera ser el medioambiente natural (fotografía de paisaje si se quiere), el hilo de la narración se encuentra más bien afuera de las fotos. Imai me dijo que se sentía sorprendido de la idea de seres humanos luchando contra algo tan letal como la radiación, que no puede ser vista. Como el decreto impedía el ingreso al área prohibida, el fotógrafo decidió continuar con su trabajo posicionando la cámara en la cumbre de las montañas circundantes. Desde allí

fotografió la planta de Fukushima Daiichi a la distancia, siguiendo el contorno imaginario del radio de 20km desde los reactores nucleares. A veces, el complejo nuclear es visible como un objeto diminuto en la distancia. Otras veces no se puede ver porque lo tapan las montañas o los árboles; o bien no vemos los reactores o los vemos de lejos en miniatura. Este aspecto de la representación se convierte en una metáfora del velo puesto sobre la crisis real de los problemas en Fukushima. Durante más de dos meses después de 3.11, TEPCO y el gobierno mantuvieron que no había dificultades serias con los reactores, que la gente no debía preocuparse por problemas de salud como consecuencia de la radiactividad. La representación visual de *Semicircle Law* se convierte en una metáfora del espacio político en el que las percepciones de los ciudadanos son consideradas irracionales e irrelevantes para las políticas nucleares (Figueroa 2016). Nosotros argumentamos que estas fotografías pueden ser leídas como una manifestación sutil de subversión visual. Si bien las imágenes de Imai parecen ser fotografías de paisaje, están lejos de la construcción de paisajes del proyecto colonial que junto con el mercado del arte transforma las fotografías de “naturaleza” en mercancías para ser poseídas en economías de exclusión (Demos, 2019, p. 46). Estas economías de exclusión se articulan en una lógica extractivista que despoja a las poblaciones originarias y que destruye el medioambiente a través de la sobreexplotación de recursos naturales. El modo en que Imai visualmente toca los problemas de la contaminación nuclear, el derecho a la información, y la responsabilidad, es oblicuo y sin embargo potente. El trabajo de Imai abre la posibilidad de empoderar cognoscitivamente a los espectadores. En lugar de narrar la catástrofe a través de descripciones literales de destrucción, *Semicircle Law* posiciona a los espectadores desde un ángulo muy diferente. El curador Taro Amano ha señalado que si las fotografías de Imai son consideradas diferentes de fotografías comunes de paisaje, la diferencia es que todas tienen como foco el mismo objeto hecho por el hombre, es decir, la planta nuclear. Si bien ha habido corrientes en fotografía que se han ocupado de los cambios antropocénicos del paisaje—como por ejemplo *New Landscapes* y *Social*

Landscapes—para Amano, las fotografías de Imai no se inscriben en la representación de la crítica tal como ha sido practicada en la fotografía de paisaje: las imágenes de *Semicircle Law* “muestran solamente el paisaje natural y no son visualmente sugestivas” (Amano, 2013, s.n.p.). Sin embargo, observadores con conocimiento de la industria nuclear en Japón pueden disputar críticamente los discursos oficiales. La historia narrada en *Semicircle Law* es lenta en su desarrollo y sutil en sus contenidos pero conlleva una fuerza inesperada. A través de la secuencia fotográfica, vemos paisajes de montañas que cambian con el paso de las estaciones. Pero más allá de las transformaciones superficiales, las montañas—al igual que la postura del gobierno japonés sobre la energía nuclear—se mantienen impasibles, mayormente sin cambios a pesar de la amenaza de los reactores en el fondo. *Semicircle Law* nos hace reflexionar sobre el objetivo subyacente de la prohibición. ¿Se trata de proteger la salud pública? ¿O puede ser que lo que está en juego sea el control sobre las representaciones de lo que será transmitido a la sociedad, al mundo, y algún día a la historia? Charlotte Cotton inteligentemente argumenta que “las fotografías de Imai son verdaderamente post-Internet y post-post-modernas en cuanto a la imposibilidad de representar el desastre nuclear y generar simultáneamente iluminación o empoderamiento en el observador. Así como hay un profundo abismo entre la superficie no rota del paisaje de Fukushima y su toxicidad, también hay una desconexión entre los significantes y los significados de las fotografías de Tomoki Imai” (Cotton, 2013, s.n.p.). Con una inquietante subjetividad, *Semicircle Law* toma el camino opuesto a la representación literal. Las fotografías de Imai señalan un camino al empoderamiento mediante una sutil subversión visual, y se convierten en una narrativa de los problemas acarreados por la contaminación nuclear y la fragilidad de la vida humana en el antropoceno.

5.4. *Trace*, Shimpei Takeda

En tercer lugar nos referiremos a fotografías que pertenecen a la serie “*Trace*” (Rastro) de Shimpei Takeda. A simple vista, estas fotografías parecen ser tomas de nebulosas galaxias en el espacio. Incontables puntos de luz semejantes a estrellas parecen estar suspendidos en la oscuridad. La relación visual más directa e inconsciente es con las profundidades del cosmos. Si se nos presentaran estas imágenes sin información previa probablemente pensaríamos que se trata de fotografías tomadas con un telescopio desde la tierra o desde una nave en el espacio. *Trace*, sin embargo, es producto de superponer material fotográfico sensible a muestras de suelo contaminado con radiactividad²⁰. Entre diciembre de 2011 y enero de 2012 Takeda recolectó muestras de suelo en doce sitios distribuidos a la largo de cinco prefecturas de Japón. Los sitios elegidos para la recolección de las muestras están relacionados con eventos históricos de carga emocional; las memorias de esos lugares hablan de guerra, vida y muerte, y otros conflictos. Se trata de templos, altares, ruinas de castillos, e inclusive el hospital donde Takeda nació en la prefectura de Fukushima. Luego de recolectar las muestras, Takeda las puso sobre película fotosensible por un periodo de un mes. La exposición dio como resultado las misteriosas imágenes que, en palabras de Takeda, “componen un registro físico de la tragedia, dándole una dimensión de realidad a datos que de otra manera aparecen como ininteligibles” (Entrevista personal, 2020).

20 Para más fotografías de la serie *Trace*, y notas sobre el proceso de exposición del material fotosensible, ver el sitio web de Takeda <http://www.shimpeitakeda.com/trace/>



Imagen 163: Shimpei Takeda. Trace #7 Nihonmatsu Castle, de la serie *Trace*, 2012.

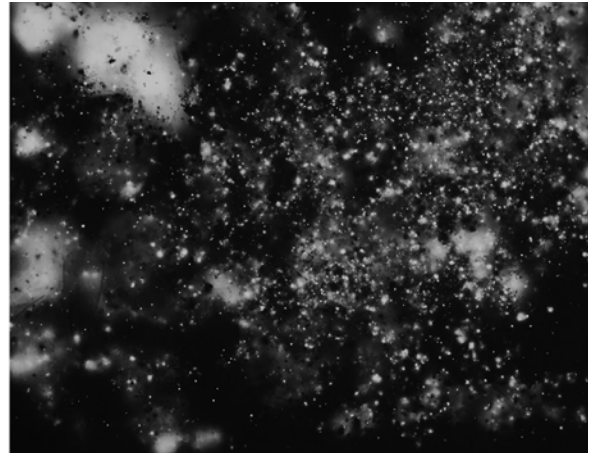


Imagen 164: Shimpei Takeda. Trace #9 Asaka Kuni-tsuko Shrine, de la serie *Trace*, 2012.



Imagen 165: Shimpei Takeda. Trace # 16 Lake Hayama, de la serie *Trace*, 2012.

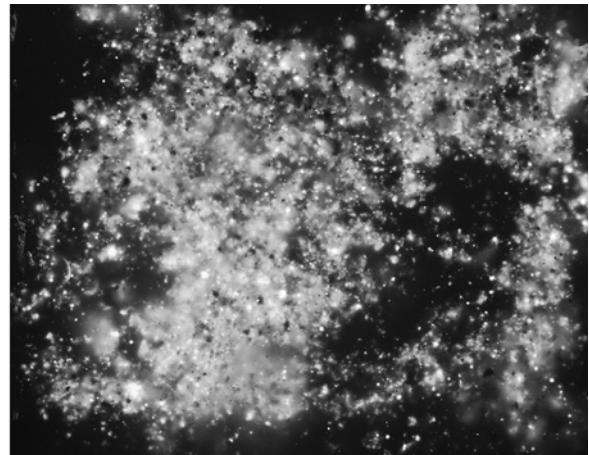


Imagen 166: Shimpei Takeda. Trace #3 Former Kasumigaura Naval Air Base, de la serie *Trace*, 2012.

El resultado es una suerte de traducción artística a un lenguaje visual de la amenaza invisible que acosa el medioambiente en Fukushima y más allá. A propósito de *Trace*, el galerista Yoshiro Fukukawa ha señalado que las fotografías de Takeda son en parte documental—ya que el trabajo habla sobre el desastre nuclear de Fukushima—pero es también arte abstracto si se quiere. Este hecho le da a *Trace* la posibilidad de abrir un espacio de múltiples lecturas. La serie de fotos no ataca a nadie en particular ni tampoco pretende imponer una conclusión. Se trata más bien de justamente, gracias a su ontología como arte, poder conectar interpretaciones y discusiones en un ámbito social más amplio (Fukukawa, 2014, pp. 212-214).

Takeda, transitando un camino oblicuo, materializa en su trabajo lo tangible de un proceso físico que de otra manera pasaría desapercibido al ojo humano. El título de la serie de fotos, *Trace* (Rastro), es especialmente sugerente, junto con la elección del material con el que trabaja: el suelo. El suelo viene a convertirse en un documental y también en un símbolo del medioambiente y la tierra en su conjunto; es un recordatorio de la materialidad de la vida sobre el planeta.

En un catálogo de una muestra colectiva en la cual aparece su obra²¹, Takeda dice:

Trace (Rastro) fue creada mediante ubicar tierra que había sido contaminada con radiactividad del desastre nuclear de Fukushima de 2011 sobre materiales fotosensibles. Los eventos que sucedieron durante y después del Gran Terremoto del Este de Japón tuvieron un fuerte efecto emocional sobre mí, en especial porque Fukushima es donde nació. (...) En un esfuerzo por entender la incomprensible catástrofe, quería visualizar el incidente invisible de algún modo. Al poco tiempo, me di cuenta del hecho de que los materiales fotográficos son sensibles a la radiación, así como lo son a la luz visible. Las superficies de los alógenos de plata se oscurecen cuando son expuestos a la radiación electromagnética. Mientras investigaba el proceso, me enteré del término autoradiografía, que es un método que utiliza película de rayos X para visualizar moléculas, o fragmentos de moléculas, que han sido catalogadas radioactivamente. Probé varias formas de descubrir un método práctico de usar esto y los tiempos de exposición necesaria, entonces viajé a Japón para realizar este trabajo. (Takeda, 2018: 101).

Takeda habla del poderoso efecto de la catástrofe sobre su emotividad, y podemos discernir aquí una mirada de fascinación sobre lo sublime de la tragedia. El fotógrafo encuentra sus obras “misteriosamente atractivas” (Takeda, 2018: 100), y las ve como una forma de explorar las posibilidades del medio fotográfico. La naturaleza sublime de las ruinas es un tropo que aparece ya en los escritos románticos del siglo XVIII, cuando Edmund Burke argumentó que la estética de la destrucción y la muerte se combinaban en lo sublime para provocar gozo estético junto con horror y desesperación²². Además, la reacción de una mirada sobre lo

21 El catálogo se titula “*Muku to Keiken no Shashin. Nihon no shinshin sakka vol. 14*”. (Fotografías de Inocencia y Experiencia. Fotografía Japonesa Contemporánea vol. 14).

22 Ver el tratado de Burke de 1757 “Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello”.

sublime de la destrucción se dio también con el Gran Terremoto de Kantō en 1923, donde las imágenes de las ruinas se convirtieron en un símbolo ambivalente de la ideología nacional de modernización y progreso. El culto a las ruinas fue un vehículo evocativo de las ansiedades metafísicas de la modernidad llegando a, paradójicamente, provocar una fuerte asociación mental entre ruina y modernidad en lugar de entre ruina y antigüedad (Weisenfeld, 2012 pp. 132-151). En parte esto tiene que ver con el hecho de que las construcciones antiguas del Japón empleaban madera, no ladrillos, y por ese motivo cuando había terremotos, maremotos, deslizamientos de tierra, e incendios, no quedaba prácticamente nada en pie.²³

Las catástrofes del 3.11 dieron así lugar a procesos socioculturales y artísticos comparables al Gran Terremoto de Kantō en 1923 en cuanto a los tropos que emergen durante el periodo de reconstrucción. Si bien sucedieron en contextos sociopolíticos muy diferentes, tanto en 1923 como en 2011 las ruinas y la estética de lo sublime se entremezclan con nuevos símbolos de solidaridad social—cooptados y manipulados por el estado—así como también abren discusiones de conflicto y transformación. Durante una visita de campo en 2020 a la localidad de Tomioka en Fukushima (donde se encuentra situada la planta nuclear Fukushima Daiichi) encontré un tour guiado por japoneses que llevaba a jóvenes extranjeros por distintos puntos de Fukushima, incluyendo paseos por “zonas fantasmas” al límite del área prohibida donde todo ha quedado igual desde que los residentes fueron obligados a evacuar. Este tipo de turismo del desastre, conocido como *disaster tourism* o *dark tourism* (Sion, 2014, p.1-2), se ha vuelto objeto de discusión en los medios y también en los ámbitos académicos. Lo que estos debates revelan son luchas de poder en la construcción de las narrativas de la catástrofe, donde múltiples actores tratan de apropiarse discursivamente de aspectos políticos y culturales de la tragedia. En el tour mencionado arriba, la persona que actuaba como guía

23 Las ruinas no eran conocidas en el sentido típico occidental: emergen como tales únicamente luego de la restauración Meiji cuando se implementan estilos arquitectónicos europeos.

junto con un habitante local afirmaban que el objetivo de la visita era mostrar a los clientes “la realidad de Fukushima”, distinta de los “rumores” que circulan, y de lo que muestran los medios. Asimismo, como respuesta al tsunami de 2011 el estado japonés utilizó la catástrofe en clave de nacionalismo promulgando la idea de *kizuna* que significa, “conexión” o “unión” entre la gente. Al respecto, Hayashi (2015) resalta que el concepto de *kizuna* fue usado de mala manera para bloquear la percepción de la historia que llevó a la nación japonesa a la situación actual, y también para eliminar las diferencias dentro y entre las comunidades de víctimas (Hayashi, 2015, p. 177). Otro eslogan impulsado por el gobierno que causó incomodidad en observadores y críticos fue el de *Ganbaro, Nippon!*, “¡No te des por vencido, Japón!” (Otake, 2016, p. 174), llevando a algunos a argumentar que el eslogan simbolizaba una suerte de nacionalismo del desastre (Sakamoto, 2015, p. 281).

Pero el estado no era el único en intentar definir los sentidos de la catástrofe. Al mismo tiempo, las poblaciones arrasadas por el tsunami competían discursivamente con el accidente nuclear: había quienes argumentaban que la “verdadera” tragedia era el maremoto y no la radiactividad. El reconocido fotógrafo Naoya Hatakeyama (volveremos sobre la obra de Hatakeyama más adelante) argumentó que la catástrofe nuclear y el tsunami deberían ser vistos como dos eventos diferentes, para que el segundo no quedara subsumido en el primero (Morse & Havinga, 2015, p. 152).

A pesar de la tesitura adoptada por el operador de la planta nuclear Tokyo Electric Power Company TEPCO, que sostuvo durante años que el “accidente” estaba “más allá de lo imaginable”, la catástrofe de Fukushima fue sin la más mínima sombra de dudas un desastre causado por el hombre²⁴. Parece apropiado en este punto hacer una conexión con

24 Véase el informe realizado por *Fukushima Nuclear Accident Independent Investigation Commission*, donde se concluye de manera unánime que el accidente fue sin lugar a dudas causado por el hombre—es decir, debido a fallas a nivel institucional en los entes reguladores, el gobierno, y la compañía de energía eléctrica TEPCO.

el antropoceno, término que se ha vuelto parte del discurso académico y de la cultura más amplia. El antropoceno denota nuestra época actual en la que las acciones humanas son el factor determinante en las transformaciones a nivel planetario del clima, el ecosistema, la salud mundial, y demás aspectos principales del devenir de la vida sobre la Tierra.

Nadesan (2016) escribe que es posible modelar escenarios de hecatombe en el antropoceno donde la destrucción del ecosistema y la superpoblación llevan a una guerra nuclear: la institucionalización histórica de estructuras de poder financiero, de consumo de carbón, y energía nuclear conducen a una desposesión por crisis (Nadesan, 2016, Loc. 244-6317). El antropoceno habla de una época de posible aniquilación masiva desatada por conductas humanas: es un periodo atómico, donde la característica más distintiva es la radiación y su profundo impacto en el planeta (Alexis-Martin, Martin, & Davies, 2016). Purdy (2015) señala que si bien el término antropoceno se ha convertido en un slogan para la era del cambio climático, lo que está en el centro de este concepto es la comprensión de que la división arbitraria entre mundo humano o cultural y mundo natural ya no es más útil, o precisa (Purdy, 2015, Loc. 59-65).

En la edición de 2018 de *Kyotographie*, un festival internacional de fotografía que encarna la conflictiva relación de la fotografía artística y la fotografía documental con las lógicas más abarcadoras del neoliberalismo²⁵, el fotógrafo japonés Tadashi Ono presentó una serie titulada “Coastal Motifs”. Dicha serie está compuesta de imágenes de muros de concreto de entre diez y quince metros de altura construidos, o en construcción, en la costa del mar. Estas estructuras fueron levantadas (y en algunos casos reconstruidas) después del tsunami

25 *Kyotographie* es un festival formado por un conjunto de muestras de fotografía que se realizan anualmente en Kioto desde 2013. El apoyo comercial de *Kyotographie* es una de sus características fundamentales y transluce el interés de compañías internacionales y multinacionales en aparecer como mecenas del arte. Entre los variados patrocinadores se encuentran BMW (patrocinador principal), Fujifilm, Chanel, Ruinart, NTT, EPSON, ANA, Isetan, Pierre Herme, Sony, Hyatt, y The North Face. Además de estos, hay no menos de 80 socios de medios, junto con otras tantas organizaciones gubernamentales.

de 2011 a lo largo de cuatrocientos kilómetros de la costa de Iwate, Miyagi, y Fukushima. Ono sugiere que semejantes muros de concreto separan irremediabilmente la zona costera del mar. Se supone que servirán como defensa contra futuros tsunamis pero la división que se genera entre la vida humana en la orilla y el ecosistema marino es tajante, definitiva, brutal. Se interrumpe el continuum que existía entre el mar y las montañas. Ni los habitantes ni los viajeros podrán tener ya contacto visual o físico con las aguas más allá de los muros artificiales. Múltiples voces han denunciado el proyecto como “una locura” de costos económicos siderales y efectividad dudosa o nula (McNeill & McCurry, 2014; Bird, 2013). Ono se pregunta,

“¿Qué significa bloquear el mar y borrar su presencia de Japón que está profundamente marcado por su identidad como una nación de islas? ¿Voy muy lejos si asocio esta vida segregada detrás de una escarpada pared con la política de puertas cerradas del Japón antiguo, o con la vida en una prisión? (Ono 2018: p. 37).



Imagen 167: Tadashi Ono. #1429 Kesenuma, Miyagi Prefecture, de la serie *Coastal Motifs*, 2017-18.

5.5. La importancia de la fotografía vernácula

En el contexto post-Fukushima, la fotografía amateur cobró enorme importancia. Mientras que los medios de comunicación fueron despachados en helicópteros, los habitantes de Tōhoku captaron el terror en vivo y en directo mediante sus teléfonos móviles. Las imágenes más potentes, debido a la inmediatez de su contenido, fueron tomadas por residentes que vivieron en carne propia la evacuación, el escape milimétrico del gigantesco tsunami, y la devastación total de sus pueblos. Algunos perdieron amigos y familiares delante de sus propios ojos. Este material filmico ha sido recuperado y utilizado luego por agencias de noticias, cineastas, y documentalistas. Sin duda lo crudo de las filmaciones reviste a estos registros de una importancia histórica y sociológica singular.

Una vez que las olas se retiraron, comenzó la penosa tarea de tomar inventario de la catástrofe. El panorama era desolador: no quedaba en pie prácticamente nada. En las localidades más afectadas el maremoto arrasó con toda estructura construida por el hombre. Rápidamente, las fuerzas militares comenzaron la tarea de recuperación de cuerpos a la vez que recolectaban fotografías de álbumes familiares desperdigadas en el detrito. Para los sobrevivientes, la destrucción del espacio significaba la pérdida de la memoria. Sin un referente material o visual del pasado, la continuidad de la comunidad se hallaba amenazada. Por eso, la restauración y preservación de los registros fotográficos se volvió una necesidad.

Al mismo tiempo, se cayó en la cuenta de que a partir de los años 2000 hay menos fotos impresas; con el advenimiento de las cámaras digitales las imágenes residen en los ordenadores. Todas aquellas fotografías que habían sido grabadas en formatos duros, como discos rígidos, CDs, y DVDs, se perdieron inexorablemente. Tal vez por ese motivo las fotografías en papel conmovieron a los voluntarios que participaron de la recuperación,

restauración, y devolución de fotos a sus propietarios originales. Munemasa Takahashi publicó en 2014 el fotolibro *Tsunami, Shashin, Sorekara* (Tsunami, Fotografías, y Entonces) Este libro documenta “*Lost & Found Project. Family Photos Swept by 3.11 East Japan Tsunami*”, un proyecto de restauración y digitalización de cientos de miles de imágenes familiares encontradas luego del tsunami²⁶. Gracias al trabajo de voluntarios que acudieron de todo el Japón se recuperaron alrededor de 750.000 fotos y 230.000 fueron devueltas a sus dueños, o familiares de ellos.



Imagen 168: Munemasa Takahashi. Sin título, de la serie *Tsunami, Photographs, and Then*, 2014.

26 Sitio web del proyecto disponible en <http://lostandfound311.jp/indexEN.html>



Imagen 169: Munemasa Takahashi. Sin título, de la serie *Tsunami, Photographs, and Then*, 2014.



Imagen 170: Munemasa Takahashi. Sin título, de la serie *Tsunami, Photographs, and Then*, 2014.



Imagen 171: Munemasa Takahashi. Sin título, de la serie *Tsunami, Photographs, and Then*, 2014.

Las fotografías recuperadas tienen una belleza muy particular, producto en parte de la imprevisibilidad de los colores resultantes, lo abstracto de las imágenes, y lo misterioso de sus contenidos. A veces los sujetos son irreconocibles y sólo partes de ellos aparecen en el papel. Geoffrey Batchen ha dicho a propósito de estas fotos:

Esta belleza, una especie de abstracción pictórica, que hace que imágenes instantáneas (que de otra manera serían comunes) parezcan fantasmales y misteriosas, alivia los significados dolorosos de estas fotografías particulares. Pero el placer culposos que sentimos ante semejante belleza es solo posible cuando miramos las imágenes en masa, cuando podemos reprimir las fotografías individuales y ver solamente la instalación.

En esa situación las fotografías se convierten en “fotografía”. (Batchen, 2014, p. 142).

La reflexión de Batchen es contundente. Despegadas del contexto del trabajo de recuperación realizado por las fuerzas de defensa y los voluntarios, las imágenes del libro o la instalación nos enfrentan a un aspecto dual de la catástrofe, donde la estética de la imagen prevalece— a no ser que como espectadores hagamos un esfuerzo consciente de volver a situarnos en el marco interpretativo de la catástrofe. En este punto Batchen es optimista y decide leer las

fotos como una afirmación de la vida. Sin duda, la devolución de fotografías a familiares de los desaparecidos tiene importancia social ya que, en ciertos casos, la imagen sobre el papel se convirtió en el único rastro indicial de la existencia de personas.

A otro nivel, el archivo y la memorialización de imágenes digitales fue posible por la iniciativa de Google y Yahoo, que generaron portales donde los usuarios podían colaborar con fotos a la memoria visual pre y post tsunami. El historiador de la fotografía Manabu Torihara (2013) ha enfatizado la importancia social de este proceso, donde la fotografía vernácula ha sido repensada a partir de su capacidad innata de generar sutura en el duelo y la reconstrucción.

5.6. Dislocación del tiempo

5.6.1. Naoya Hatakeyama

Un tema que aparece una y otra vez en las aproximaciones fotográficas al triple desastre de Fukushima es el tiempo dislocado, la interrupción del tiempo lineal, y la atemporalidad causada por las catástrofes. En este apartado analizaremos la contribución de Naoya Hatakeyama (nacido en 1958 en la prefectura de Iwate), un artista reconocido internacionalmente²⁷. Sus obras forman parte del patrimonio de National Museum of Modern Art, Osaka; National Museum of Modern Art, Tokyo; Tokyo Metropolitan Museum of Photography; Museum of Fine Arts, Houston; Yale University Art Gallery, New Haven; the Swiss Foundation for Photography, Winterthur; la Maison Européenne de la Photographie, Paris; y el Victoria & Albert Museum, London. Durante su carrera, Hatakeyama ha explorado las tensiones entre cultura humana y naturaleza, con especial énfasis en el significado del

27 Hatakeyama no tiene un sitio web propio pero está representado por la Galería Taka Ishii, donde puede encontrarse un perfil de sus obras y un CV <https://www.takaishiigallery.com/en/archives/5925/>

paisaje en una época en la cual no hay prácticamente sitio libre de manipulación capitalista. Sus fotos funcionan como una suerte de arqueología visual, donde el fotógrafo desentraña sucesivas capas que hablan de cómo somos capaces, mediante la tecnología, de remodelar, o crear de cero, abigarrados diseños urbanos y megaproyectos que denotan el carácter antropocénico de las geografías del planeta. Quizás su serie más conocida sea *Lime Works* donde el autor “traza la transformación del paisaje japonés de acantilados de piedra caliza a ciudades de concreto; la piedra caliza es un elemento clave en el hormigón. A través de grupos interrelacionados de imágenes en color Hatakeyama ofrece una meditación sutil y expansiva sobre el consumo humano de la naturaleza” (Hulme, sin fecha).

Sin embargo, el triple desastre de 2011 supone significados enteramente nuevos en la obra de Hatakeyama. El fotógrafo, además de perder a su madre en el tsunami, es oriundo de la localidad de Rikuzen Takata en Tōhoku, unos de los lugares más severamente castigados por el tsunami. Así, Hatakeyama vio desaparecer no sólo seres queridos sino también el referente geográfico y simbólico más importante de su propio pasado. En un libro publicado por el Museum of Fine Arts de Boston Hatakeyama escribe:

“El tsunami cortó el tiempo. El tiempo antes de ayer desapareció repentinamente y, como consecuencia, el mañana también se había ido. Todo lo que quedaba era la luz despiadada que llenaba el vacío ante mis ojos, la conciencia de percibirlo y mi propio recuerdo errático.” (Hatakeyama, 2015a, p. 47).



Imagen 172: Naoya Hatakeyama. 2012.2.25, Takata Matsubara, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.



Imagen 173: Naoya Hatakeyama. 2012.2.25, Takata Matsubara, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.



Imagen 174: Naoya Hatakeyama. 2013.5.11, Kesenchō, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.



Imagen 175: Naoya Hatakeyama. 2013.5.14, Kesenchō, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.



Imagen 176: Naoya Hatakeyama. 2013.3.31, Takata Matsubara, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.



Imagen 177: Naoya Hatakeyama. 2013.6.16, Takatachō, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.



Imagen 178: Naoya Hatakeyama. 2013.9.25, Takatachō, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.



Imagen 179: Naoya Hatakeyama. 2013.3.31, Takata Matsubara, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.



Imagen 180: Naoya Hatakeyama. 2012.3.24, Kesenchō, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.



Imagen 181: Naoya Hatakeyama. 2013.10.20, Kesenchō, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.

Este hecho confronta a Hatakeyama con dilemas morales y artísticos sobre los cuales el fotógrafo va reflexionando de manera calma. Hatakeyama fue uno de los primeros fotógrafos artistas en llevar adelante un proyecto en Tōhoku post-tsunami –si bien él no lo ha concebido como “proyecto” sino como “respuesta” personal a la tragedia (Hatakeyama 2015b). Fiel a su estilo personal de paciencia y “objetividad”, Hatakeyama viajó regularmente durante tres años a Tōhoku para documentar las transformaciones del paisaje. Su libro *Rikuzen Takata 2011-2014* describe (mediante prolijas escenas de meticulosa composición en cámara de gran formato) el aspecto sublime de la devastación: serenos cauces de ríos; la quietud de terrenos cubiertos de nieve y hielo; la blancura total del manto que cubre la geografía. Pero el artista va más allá del típico desapego de su mirada. En *Kesengawa* (publicado en 2012), Hatakeyama presenta fotografías de Tōhoku tomadas antes y después de la catástrofe. Esto no intenta reflejar el binomio pre/post desastre sino que más bien expresa sentimientos ausentes en trabajos previos de Hatakeyama. Por ejemplo, en *Kesengawa* aparece una imagen de la difunta madre del fotógrafo (gesto que evoca a Roland Barthes pero en una inversión: en *La Cámara Lúcida* Barthes medita sobre la foto de su madre pero no la muestra; en *Kesengawa*, la imagen de la madre de Hatakeyama habla por sí misma). La cámara se ubica a varios metros del sujeto, en forma lateral, posiblemente porque el autor quiso captar la imagen en una instantánea.



Imagen 182: Naoya Hatakeyama. 2008.08.23, Kesen-chō, 2003, de la serie *Kesengawa*, 2012.

Ésta y otras fotografías hechas por Hatakeyama antes de la catástrofe de repente cambian de carácter. Antes eran apuntes casuales, nostálgicos, documentos del transcurso de la vida en su pequeño pueblo natal; post-tsunami se vuelven registros de la obliteración. La violencia sobre el tejido social es tan grande que Hatakeyama siente que el tsunami “cortó el tiempo”. Se refiere quizás a que el flujo del tiempo lineal fue destruido, estalló en infinitos fragmentos. Varios fotógrafos han manifestado una sensación similar, y volveremos sobre ello más adelante. La tragedia cuestiona la coraza del autor y su creencia de que sólo puede exhibir imágenes “artísticas”. Hatakeyama cuenta que varios curadores intentaron disuadirlo de incluir imágenes “demasiado personales” en el contexto de escenas desapegadas que transmiten una “realidad objetiva”. Tales fotografías personales tendrían quizás un valor simbólico para Hatakeyama pero alienarían a los espectadores. El autor ponderó el dilema pero eligió de todos modos incluir también las fotos *snapshot* en su selección final (Hatakeyama 2015b). El tsunami provocó que Hatakeyama repensara cuestiones de “objetividad” y “distancia” en su obra. En *Kesengawa* el autor confiesa que no le importa

que las instantáneas sean vistas en clave de arte contemporáneo: su objetivo, explica, es poder recordar qué personas estaban presentes, qué color tenían el cielo y el agua, etc. De otro modo éstos se perderían para siempre (Hatakeyama 2012). Igarashi opina que la obra de Hatakeyama es positiva porque ayuda a reconectar a sujetos cuyos lazos son cortados por el desastre. Exhibidas en museos y en conjunto con workshops de arquitectos, las imágenes ayudan a pensar qué tipo de reconstrucción es posible y deseable para los sobrevivientes de la tragedia. De este modo, las fotografías no funcionan como espectáculo sino como disparador y dispositivo para la reflexión social conjunta (Igarashi, 2015, pp.120-123).

Un aspecto central de la representación del desastre en Tōhoku es la distancia y, en relación a ella, quiénes tendrían o no derecho a fotografiar la catástrofe. Hatakeyama comenta que a pesar de haber nacido en Rikuzen Takata y tener familiares allí, en el contexto post-tsunami el gobierno prefectoral no le permitía acceder al terreno. La razón esgrimida por las autoridades locales era que al tener domicilio en Tokio, Hatakeyama no era residente local. La pregunta de la distancia y el derecho a la representación, sin embargo, no tiene una resolución obvia. Hayashi (2015) elabora cómo en el contexto post-desastre se establecen luchas de poder donde diversos actores intentan apropiarse discursivamente de la catástrofe. Escribe Hayashi:

Localizar el epicentro de 3.11 como un fenómeno social, más que geológico, no es tan simple. Sí, tenemos que respetar las voces de los sobrevivientes, rescatadores, y aquellos que perdieron seres queridos. (...) Pero los efectos de 3.11 tomaron innumerables formas, cuyas diferencias cualitativas no pueden ser cuantificadas como grados comparables de distancia. Había y todavía hay múltiples centros de este desastre, llevándonos a estimar el sentido de autenticidad, o sinceridad, en diferentes escalas”. (Hayashi, 2015, p. 166)

Hayashi señala que el gobierno japonés construyó narrativas que enfatizan mitos de unidad nacional, colectivismo, y conservadurismo, donde se purgan las contradicciones y diferencias

entre grupos sociales y se invisibilizan las minorías étnicas, sexuales, y otras (Hayashi 2015)²⁸. Pero en un sentido antropológico más amplio podría argumentarse que la catástrofe es de todos y no es de nadie. El hecho de que una población determinada haya sido víctima de una tragedia no implica de por sí que los afectados sean los únicos con derecho a representarla. Sin duda es de mal gusto, y moralmente cuestionable, la tendencia de los “fotógrafos buitres” (Homma 2013, citado en Bohr 2015) que quieren un pedazo de la tragedia para venderlo luego a agencias de noticias, que a su vez comercian con la morbosidad del público. Como quiera que sea, la procedencia y la residencia no son es sí mismas suficientes para definir quién tiene derecho a expresarse sobre una tragedia humana.

Volviendo a la discusión en relación al tiempo, quizás las fotos más sugerentes del trabajo post-desastre de Hatakeyama, sean las siguientes.



Imagen 183: Naoya Hatakeyama. 2004.7.24, Imaizumi, Kesen-chō, 2004.



Imagen 184: Naoya Hatakeyama. 2011.4.4, Imaizumi, Kesen-chō, 2011.

28 Todos los años en Japón se elige un ideograma que representa los hechos más importantes de ese año en particular. El ideograma elegido en 2011 fue “kizuna” que significa “unión” o “lazos”. Ver https://www.nikkei.com/article/DGXNASHC1201G_S1A211C1000000/

Estas imágenes, que a primera vista podrían leerse como una simple comparación de la localidad de Kensen-cho antes y después del tsunami, tienen una cualidad diferente. Hatakeyama realiza un montaje que enfatiza la ruptura, o discontinuidad, entre dos partes que originalmente habían estado unidas. En lugar de un continuum visual vemos lo fragmentario de una percepción subjetiva ya no orientada a un realismo fotográfico. Bohr opina que este montaje funciona como una crítica al medio fotográfico mismo en la medida en que Hatakeyama parece cuestionar la validez de la representación (Bohr, 2015, p.11). Sin embargo, nosotros nos inclinamos aquí por la idea contraria: el fotógrafo siente que el medio fotográfico es una forma de expresar y resolver sus conflictos personales en relación a la catástrofe. Del discurso de Hatakeyama se desprende que el fotógrafo no ejecuta un proyecto conceptual sino que más bien reacciona intuitivamente a la catástrofe (Hatakeyama 2015b). Hatakeyama, más que criticar el medio fotográfico, reflexiona sobre la relación entre lenguaje y fotografía (Otake & Hatakeyama, 2016) y, de manera verbal y escrita, enfatiza que “el tsunami separó el tiempo”, como lo ilustran las fotografías arriba comentadas.

Quisiéramos señalar que si bien Hatakeyama medita sobre la relación entre desastre, memoria, y geografías antropocéntricas, su enfoque no alude, y quizás hasta empaña, aspectos sociopolíticos más amplios de la tragedia. Por ejemplo, el fotógrafo manifiesta que “la naturaleza destruyó el pueblo, y ahora la gente está destruyendo la naturaleza” (Morse & Havinga, 2015, p. 151). Sin embargo, algo que se debatió públicamente luego del tsunami es la existencia de registros históricos y arqueológicos que advertían sobre el peligro inminente de construir tan cerca del mar. Los tsunamis azotan el Japón desde tiempos inmemoriales, y desde la ciencia sísmica se sabe que un megatsunami pasa una vez cada mil años aproximadamente. Así, desde la antropología de los desastres cabe preguntarse por qué los intereses económicos de los emprendimientos inmobiliarios han tenido precedencia sobre la seguridad pública. Además, la “objetividad” en la expresión fotográfica es una ficción

ampliamente deconstruida en la teoría de la fotografía, así como también en el paradigma de las ciencias sociales luego de la crítica postmoderna.

5.6.2. Kikuji Kawada

El reconocido fotógrafo Kikuji Kawada (nacido en 1933), unos de los más importantes en el Japón de la posguerra y co-fundador del colectivo fotográfico Vivo, escribió a propósito del triple desastre de 2011:

¿Sabes cómo hay momentos en que el presente se borra, junto con el pasado y el futuro? Tómese por ejemplo la tarde del 11 de marzo de 2011, cuando más de veinte mil personas desaparecieron en un solo instante. En ese momento, una cortina diferente se levantó en una escena diferente, a pesar de que el mundo siempre es un escenario abierto. (...) Pueblos, aldeas y bosques tragados; la atmósfera contaminada; un hoy claramente diferente de ayer. No importa dónde estés, lo sabes. Hablar sobre seguridad y alivio es un mantra mundano prácticamente absurdo. (Kawada, 2015, p.129)



Imagen 185: Kikuji Kawada. 9.11, Tokyo, Chaos Cloud, de la serie *2011 Phenomena*, 2011.

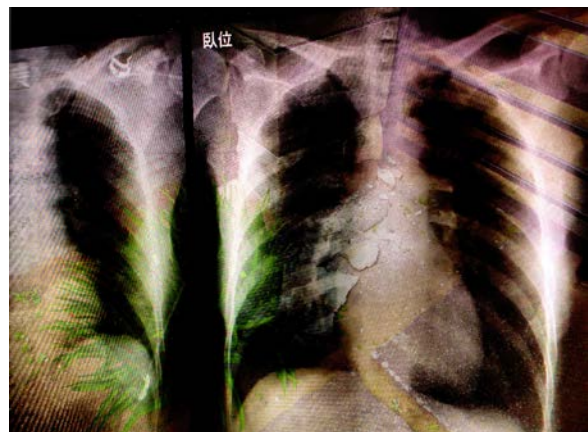


Imagen 186 Kikuji Kawada. Cesium Cancer Cells, X-rays, NHK-TV, Tokyo, de la serie *2011 Phenomena*, 2011.

5.6.3. Daisuke Yokota

Otro artista a quien se le ha prestado atención hacia el fin de la era Heisei es Daisuke Yokota.

Nacido en 1983, Yokota ha sido galardonado (junto con Mari Katayama) con el premio

Kimura Ihei en 2020. Meditando sobre el triple desastre de Fukushima, Yokota escribe:

En Tokio, me acosté en mi sofá durante las réplicas en curso, mi mirada paralizada por las imágenes de la tragedia que se transmitía por la televisión. Las escenas de “antes” y “después” de paisajes urbanos que habían sido arrastrados por el tsunami se reproducían una y otra vez en la pantalla. Una vez que algo ha sucedido, es imposible percibirlo como si nunca hubiera sucedido. Para mí, si ha habido algo importante que ha surgido de esta tragedia, no ha sido en el acto de registrar los cambios en las cosas que son visibles para el ojo; ha sido en el acto de pensar en mi propia conciencia y cómo inevitablemente ha cambiado todo esto. Mi trabajo es reconocer este cambio y crear imágenes basadas en esa realización. **Transformada, mi conciencia cambió del presente al pasado y alteró un pasado que debería haber sido arreglado. El yo de el presente existe en un futuro que se encuentra en un plano diferente de ese pasado. El tiempo, que hasta ahora se sentía como un curso único, se ha dividido en múltiples flujos.**” (Yokota, 2015, p. 139, énfasis mío)



Imagen 187: Daisuke Yokota. Sin título, de la serie *Site/Cloud*, 2012-13.



Imagen 188: Daisuke Yokota. Sin título, de la serie *Site/Cloud*, 2012-13.



Imagen 189: Daisuke Yokota. Sin título, de la serie *Site/Cloud*, 2012-13.

Las palabras y las fotografías de Yokota versan sobre las transformaciones en la consciencia del tiempo. El tiempo lineal que él había conocido durante toda la era Heisei se divide ahora en múltiples vertientes, donde la ruptura psíquica que señala el artista genera una confusión que reviste pasado, presente, y futuro, de una ontología post-catástrofe.

5.7. Conclusión: espacio y memoria en un tiempo dislocado

Los escenarios post-desastre se convierten a menudo en fértiles campos para la renegociación de las agendas de diferentes actores políticos. Irónicamente, Fukushima no generó una mentalidad política inclusiva que podría haber ayudado a recuperar la confianza de la población. Por el contrario, la respuesta oficial ha sido insular aún más el sector nuclear del escrutinio. A pesar de la oposición pública y la falta de planes de evacuación, el Partido Liberal Democrático ha intentado agresivamente reanudar la operación de los reactores nucleares—muchos de los cuales están fuera de servicio porque no cumplen con las nuevas normativas de seguridad. Sin embargo, una vuelta irreflexiva a lo nuclear corre el riesgo de repetir los errores que condujeron a la catástrofe de Fukushima²⁹.

En este contexto, ¿cómo cobran sentido los discursos fotográficos de la catástrofe de Fukushima en los panoramas culturales y políticos más amplios? En la construcción de espacio y memoria del desastre hay dos narrativas principales: una está dada por el discurso

29 Además, el estado japonés ha impulsado unilateralmente controvertidas reformas. Esto se evidencia en una ley de protección de secretos de estado que ha causado la ira de ciudadanos, académicos, y periodistas. Dicha ley castiga duramente la así llamada “filtración de secretos de estado”. Las penalidades de estas ofensas incluyen encarcelamiento hasta por diez años. De este modo las burocracias pueden guardar documentos por un lapso de hasta sesenta años y luego destruir dichos documentos, y el público no tiene manera de saber qué se convierte en secreto de estado, o por qué es clasificado de esta forma. Lo que es más, el gobierno cree necesario reinterpretar la Constitución con el objetivo de ejercer su derecho a la auto-defensa colectiva. Se trata del famoso artículo 9 de la Constitución del Japón, redactado luego del fin de la segunda guerra mundial, donde el país renuncia de una vez y para siempre la posesión de ejércitos de guerra. Para muchos ciudadanos, las razones detrás del proyecto de modificación de la Constitución son confusas (Figueroa 2016).

oficial que busca minimizar los problemas de Fukushima para borrarlos de la historia nacional. La otra narrativa está dada por la subjetividad de los ciudadanos, entre ellos, los fotógrafos que representan al desastre desde una perspectiva artística y humanística. Intencionalmente o no, estas narrativas encarnan una lucha social en la redefinición de espacio, tiempo, y memoria después del desastre.

Dichos procesos de memorialización fotográfica subrayan tensiones entre la visualidad oficial de la tragedia y las manifestaciones locales y personales. A su vez, estas tensiones guardan un paralelo con la relación entre historia y memoria. Harootunian (2019) argumenta que la historia se basa en su capacidad de esconder, disimular, y suprimir lo cotidiano. La historia, materializada en los registros generados por la historiografía, es impulsada por el estado-nación y en lugar de construir narrativas objetivas, la gran mayoría de la escritura histórica termina reforzando estructuras de poder impulsadas por el estado. Puesto de otro modo, Harootunian afirma que la vocación primaria de la historia ha sido desplazar el peligro constante que supone el excedente de la vida cotidiana, es decir, las experiencias singulares de los sujetos subalternos. Esta categoría de cotidianidad, entendida como una unidad mínima que provee un principio de temporalidad histórica, cuestiona la práctica de la escritura histórica como la conocemos. Uno de los propósitos principales de la historia nacional y su dependencia de la forma narrativa es no sólo aplanar el tiempo, reduciendo literalmente la temporalidad a un espacio sin tiempo, sino también remover todos aquellos sedimentos de diferentes pasados³⁰. Harootunian plantea que hay momentos inesperados

30 Harootunian dice que de acuerdo con Kracauer, hubo un momento a principios del siglo XIX cuando la historia y lo cotidiano se encontraron a través de la mediación de la fotografía. Benjamin vio en la fotografía un modelo para la historia construido en imágenes significando el tiempo actual de la vida cotidiana que reconoce en el concepto de historia una intercambiabilidad entre la operación de cómo el pensamiento busca traer la historia dentro del alcance de un concepto y la incesante fijación de la cámara en un momento de la historia. En su búsqueda de una historiografía materialista, Benjamin estaba convencido que no puede pensarse la historia sin pensar al mismo tiempo sobre la fotografía. Sin embargo, los historiadores rechazaron la unión entre historia y fotografía mediante desechar esta última como una mera reproducción de lo inmediato (Harootunian, 2019, p. 181-183).

cuando un evento excede la expectativa histórica y se derrama, cuando la temporalidad se acelera y los eventos se superponen para lanzar involuntariamente la historia y la memoria juntos. Así, “la convergencia forzada de historia y memoria en Fukushima resultó en expresiones singularizantes de experiencia y memoria” (Harootunian, 2019, p. 291), y es este espacio de convergencia al cual nos referimos cuando hablamos de espacio y memoria que contienen a los discursos fotográficos de Fukushima. Precisamente en esta línea hemos pensado la fragmentación y dislocación del tiempo como uno de los descriptores principales en las fotografías de Hayakeyama y otros.

El triple desastre del 11 de marzo de 2011 materializa no sólo una crisis de tecnología nuclear sino que también encarna una crisis de contemporaneidad en el Japón Heisei. En Fukushima, las poblaciones desplazadas se sienten traicionadas e ignoradas por el gobierno: todo lo que se les dijo durante medio siglo acerca de la imposibilidad de graves accidentes nucleares se reveló como un discurso impulsado por estructuras de poder. Sentimientos de nostalgia abundan entre los evacuados; tales nociones han sido expresadas por fotógrafos artistas. Imai escribió que no quiere olvidar la tragedia nuclear. Sus imágenes, así como aquellas tomadas por Watanabe y Takeda, marcan una transición hacia un futuro cuya memoria está en proceso activo de formación. Esta lucha local y personal por la memoria es articulada a través de una selección de tropos visuales en la que participan múltiples actores. La dimensión emocional del espacio en Fukushima se encuentra, no en los discursos oficiales impulsados por el estado, sino en las contra-narrativas de espacio y memoria que buscan darle sentidos propios al lugar y el desastre. Como manifiesta la escritora Keiko Ochiai, “el presente se convierte rápidamente en pasado, pero para nosotros no hay nada “pasado” en el accidente nuclear (Ochiai, 2015, loc. 221).

Finalmente, el triple desastre de Fukushima funcionó como un catalizador de la fragmentación preexistente que atraviesa toda la era Heisei, y también como un alterador del tiempo. Como subrayamos en el capítulo 2, el estatus quo relata la era Heisei como una “era perdida” caracterizada por los desastres naturales y tecnológicos, la profundización de las diferencias socioeconómicas, el empobrecimiento, y la retracción económica: los grupos de poder añoran su anterior dominio sobre la sociedad. Pero también puede pensarse la etapa 1989-2019 como un legado de posibilidades. La fragmentación de los grandes relatos y la dislocación del tiempo, pilares de la modernidad en Japón, permiten comenzar a imaginar alternativas más plurales, con temporalidades paralelas que reflejen los intereses no sólo de una elite político-económica, sino también de sectores más amplios de la sociedad en su conjunto.

5.8. Referencias

- Alexis-Martin, B.; Malin, S. & Davies, T. (2016, 9 de diciembre). The Anthropocene is a nuclear epoch –so how can we survive it? The Conversation. Recuperado de <http://theconversation.com/the-anthropocene-is-a-nuclear-epoch-so-how-can-we-survive-it-69393>
- Aljazeera (2011, 21 de abril). Japan declares nuclear no-go zone. Recuperado de <https://www.aljazeera.com/news/asiapacific/2011/04/201142135957974110.html>
- Amano, T. (2013). Chinmoku no fūkei (El paisaje del silencio). En Imai, T. (2013). *Semicircle Law*. Tokyo: MATCH and Company Co., Ltd. (沈黙の風景。Semicircle Law より。MATCH and Company Co., Ltd.)
- Asahi Shimbun. (sin fecha). Fukushima kara no boshi hinan (Evacuación de madres e hijos de Fukushima) Recuperado de http://www.asahi.com/special/genpatsu_hinan/ (福島からの母子避難).
- Batchen, G. (2014). Reverie: Lost and Found, pp. 141-143. En Takahashi, M. (2014). Tsunami,

- shashin, sorekara. Akaaka: Kyoto. (津波、写真、それから。赤々舎：京都).
- Bird, W. (2013). Post-Tsunami Japan's Push To Rebuild Coast in Concrete. *The Asia Pacific Journal*, 11 (21-1), 1-5.
- Bohr, M. (2015). *Naoya Hatakeyama and the Photographic Representation of Post-tsunami Landscapes in Japan*. *Journal of Contemporary Chinese Art*, 3(3), pp. 355-366.
- Button, G. (2010). *Disaster Culture: Knowledge and Uncertainty in the Wake of Human and Environmental Catastrophe*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Cotton, C. (2013). Nothing and Everything has changed. En Imai, T. (2013). *Semicircle Law*. Tokyo: MATCH and Company Co., Ltd.
- Dalhberg, R.; Rubin, O.; & Vendelø, M. (Eds.). (2016). *Disaster Research. Multidisciplinary and international perspectives*. NY: Routledge.
- Datsu Genpatsu Joho (2019, 20 de marzo). 脱原発情報。深刻な可能の見解を待ちながら「ニコニコ」発言その裏に何がある！！双葉地方原発反対同盟。Shinkokuna Kanosei no Mikai wo Machinagara Niko Niko Hatsugen. Sono Ura ni Nani ga Aru!! Futaba Chiho Genpatsu Hantai Domei. Recuperado de <http://www.sdp.or.jp/fukushima/genpatu/2019/No207all3.pdf>
- Demos, T. (2019). Art in the Anthropocene. T.J. Demos in Conversation with Charlotte Cotton. En *Aperture*, Nro. 234. NY: Aperture.
- Douglas, M. (2013). The urban transition of environmental disaster governance in Asia. *Asia Research Institute*. Working Paper Series No. 210: 1-25.
- Dower, J. (Ed.) (1980). *A Century of Japanese Photography*. NY: Pantheon Books.
- Editorial (2014, 1 de marzo). Fukushima's appalling death toll. *Japan Times*. Recuperado de <https://www.japantimes.co.jp/opinion/2014/03/01/editorials/fukushimas-appalling-death-toll/#.XlCirBMzZpk>
- Figuroa, P. (2013). Risk communication surrounding the Fukushima nuclear disaster: An anthropological approach. *Asia Europe Journal* 11, 53-64. DOI <https://doi>.

org/10.1007/s10308-013-0343-9

Figuroa, P. (2016). Subversion and nostalgia in art photography of the Fukushima nuclear disaster. En Geilhorn, B. & Iwata-Weickgenannt (Eds.) *Fukushima And The Arts.*

Negotiating Nuclear Disaster.(pp. 58-73). NY: Routledge.

Figuroa, P. (2018). Issues of disaster justice affecting the Fukushima nuclear catastrophe.

Environment and Planning E: Nature and Space. Vol. I (3) 404-421. DOI [https://doi.](https://doi.org/10.1177/2514848618790894)

[org/10.1177/2514848618790894](https://doi.org/10.1177/2514848618790894)

Fraser, K. (2011). *Photography and Japan*. London: Reaktion Books Ltd.

Fukukawa, Y. (Ed.). (2014). 写真に何が出来るか、思考する七人の眼。東京：窓社。

Shashin ni nani dekiru ka. Shiko suru sichinin no me. Tokyo: Madosha.

Greenpeace (2014). Fukushima 3rd Anniversary Case Studies Report.

Harootunian, H. (2019). *Uneven Moments. Reflections on Japan's Modern History*. NY:

Columbia University Press.

Hatakeyama, N. (2012). *Kesengawa*. Tokyo: Kawadeshobōshinsha. (気仙川。東京、河出書房新社).

Hatakeyama, N. (2014). Rikuzen Takata 2011-2014. Tokyo: Kawadeshobōshinsha. (陸前高田 2011–2014. 東京、河出書房新社).

Hatakeyama, N. (2015a) Naoya Hatakeyama. *In the Wake. Japanese Photographers Respond to 3/11*. Boston: MFA Publications.

Hatakeyama, N. (2015b) *Personal Landscapes*. Museum of Fine Arts, BOS. Recuperado

de https://www.youtube.com/watch?time_continue=3382&v=n2cWH_XJ5oQ&feature=emb_logo

Hayashi, M. (2015). Reframing the Tragedy: Lessons from Post-3/11 Japan. En Morse, A. &

Having, A. (Eds.). *In the Wake. Japanese Photographers Respond to 3/11*. Boston:

MFA Publications.

- Hayashi, Y. & Schlesinger, J. (2014, 14 de diciembre). Japan's Abe Secures Landslide Election Win. *The Wall Street Journal*. Recuperado de <https://www.wsj.com/articles/japans-abe-poised-for-landslide-election-win-1418555237>
- Hirata-Kimura, A. (2016). *Radiation Brain Moms and Citizen Scientists. The Gender Politics of Food Contamination After Fukushima*. Durham: Duke University Press.
- Hulme, M. (sin fecha). *Naoya Hatakeyama Biography*. International Center of Photography. Recuperado de <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/naoya-hatakeyama?all/all/all/all/0>
- Igarashi, T. (2015). 断絶を結びば押すこと。IMA 特集ドキュメンタリーの新境地。東京：amana. (Dansetsu wo musubinaosu koto. IMA tokushu dokyumentari shinkyochi). Tokyo: Amana.
- Iizawa, K. (2011). アフターマス。震災後の写真。東京、NTT 出版株式会社。(*Afuta-masu. Shinsai Go no Shashin*. Tokyo: NTT Shuppan Kabushiki Gaisha).
- (2015). 現代日本写真アーカイブ。震災以後の写真表現 2011-2013。東京：青弓社。 (Nihon shashin a-kaibu. Shinsai igo no shashin hyogen 2011-2013. Tokyo: Seikyusha.
- Imai, T. (2013). *Semicircle Law*. Tokyo: MATCH and Company Co., Ltd.
- Ivy, M. (2015). The End of the Line. Tōhoku in the Photographic Imagination. En Morse, A. & Having, A. (Eds.). *In the Wake. Japanese Photographers Respond to 3/11*. Boston: MFA Publications.
- Kawada, K. (2015) Kikuji Kawada. En *In the Wake. Japanese Photographers Respond to 3/11*. Boston: MFA Publications.
- McNeill, D. & McCurry, J. (2014). After the Deluge: Tsunami and the Great Wall of Japan. *The Asia Pacific Journal*, 12 (30-1), 1-5.
- Morse, A. & Havinga, A. (2015). Reflections in the Wake of 3/11. En Morse, A. & Having, A. (Eds.). *In the Wake. Japanese Photographers Respond to 3/11*. Boston: MFA

Publications.

- Mullins, M. & Nakano, K. (Eds.) (2016). *Disasters and Social Crisis in Contemporary Japan. Political, Religious, and Sociocultural Responses*. NY: Palgrave Macmillan.
- Nadesan, M. (2013). *Fukushima and the Privatization of Risk*. NY: Palgrave Macmillan.
- Ochiai, K. (2015). En Field, N. & Mizenko, M. (Eds.). *Fukushima Radiation. Will you still say no crime was committed? Complainants for Criminal Prosecution of the Fukushima Nuclear Disaster*. Kindle Edition.
- Oliver-Smith, A. & Hoffman, S. (Eds.). (2002). *Catastrophe and Culture*. NM: School of American Research Press.
- Ono, T. (2018). Coastal Motifs (pp. 30-37). En *Kyotographie 2018 Catalog*. Kyoto: Nissha, Inc.
- Otake, A. & Hatakeyama, N. (2016). 出来事と写真。畠山直哉 x 大竹昭子。 (*Dekigoto to Shashin. Hatakeyama Naoya x Otake Akiko*). Kyoto: Akaaka Art Publishing, Inc.
- Purdy, J. (2015). *After Nature. A Politics for the Anthropocene*. London: Harvard University Press.
- Sakamoto, R. (2016). Kobayashi Yoshinori, 3.11, and *Datsu Genpatsu Ron*. En Mullins, M. & Nakano, K. (Eds.) (2016). *Disasters and Social Crisis in Contemporary Japan. Political, Religious, and Sociocultural Responses* (pp. 269-287). NY: Palgrave Macmillan.
- Sasaoka, K. (2012). Difference 3.11. En *Remembrance 3.11*. Tokyo: Nikon.
- Sion, B. (Ed.) (2014). *Death Tourism. Disaster Sites as Recreational Landscapes*. London: Seagull Books.
- Slater, D. (2012). Fukushima women against nuclear power: finding a voice from Tōhoku. *The Asia Pacific Journal*, 10 (54-87), 1-5.
- Takahashi, M. (2014). 津波、写真、それから。赤々舎：京都。 (Tsunami, shashin, sorekara. Akaaka: Kyoto).

- Takeda, S. (2017). Declaración del artista. En 無垢と経験の写真 日本の新進作家 vol.14 東京都写真美術館 (Muku to keiken no shashin. Nihon no shinshin sakka vol.14). Tokyo: Tokyo Photographic Art Museum.
- Tokyo Shimbun (2019, 4 de junio). 子の甲状腺がんと被ばくの関連否定 福島原発事故調査中間報告 (Ko no kōjōsen gan to hibaku no kanren hitei Fukushima genpatsu jiko chōsa chūkan hōkoku). Recuperado de <https://www.tokyonp.co.jp/article/national/list/201906/CK2019060402000119.html>
- Torihara, M. (2013). 日本写真史。安定成長期から 3. 1 1 後まで。東京: 中央公論新社。
Nihon Shashinshi. Antei Seichōki Kara 3.11Go Made. Tokyo: Chuokoron-Shinsha, Inc.
- Tsutomu T. (2011, 28 de noviembre). *The Need for Nuclear Power*. Nippon.com. <https://www.nippon.com/en/in-depth/a00301/the-need-for-nuclear-power.html>
- Watanabe, T. (2013) *18 months*. Poetic Scape Exhibition Catalogue. Tokyo: Takashi Kakishiima.
------(2020) *Thereafter*. Disponible en <http://www.toshiyawatanabe.net/thereafter>
- Weisenfeld, G. (2012). *Imaging Disaster. Tokyo and the Visual Culture of Japan's Great Earthquake of 1923*. LA: University of California Press.
- Yokota, D. (2015). Daisuke Yokota. En *In the Wake. Japanese Photographers Respond to 3/11*. Boston: MFA Publications.
- Zelizer, B. (2002). Finding aids to the past: Bearing personal witness to traumatic public events. *University of Pennsylvania Scholarly Commons* 1-17. Recuperado de https://repository.upenn.edu/asc_papers/87/

Conclusiones Finales

La presente tesis doctoral ha analizado la fotografía en el Japón durante la era Heisei (1989-2019) desde una perspectiva socioantropológica. El periodo Heisei se caracteriza por una constelación de conflictos socioculturales, políticos, y económicos, y las secciones que componen este trabajo cartografían críticamente las complejas relaciones entre fotografía y sociedad en el entorno japonés. En el primer capítulo se ha esbozado una contextualización socioantropológica e histórica con el objetivo de situar discusiones fotográficas sobre memoria, historicidad, y alienación en el panorama político y cultural más amplio del Japón contemporáneo. Dicho acercamiento nos ha permitido caracterizar una selección de obras fotográficas en el contexto del avance de políticas neoliberales; los aspectos discutidos aquí afectan no sólo a esta sección del estudio sino que anclan la investigación en su conjunto. Asimismo, hemos intentado poner en diálogo los discursos fotográficos de una serie de artistas para explorar la relación entre dichos discursos y los procesos de construcción de la memoria fotográfica a lo largo de tres décadas. Sugerimos aquí que la visualidad del discurso histórico y la historicidad de la memoria fotográfica se construyen a través de itinerarios no lineales que están atravesados por memorias dispares y narrativas fragmentarias. La muestra *Scrolling Through Heisei* realizada en el Tokyo Photographic Art Museum en 2017 fue tomada como punto de referencia para, sobre ese telón de fondo, ofrecer un análisis de la memoria fotográfica de la era Heisei mediante la discusión de obras de Masataka Nakano, Kyoichi Tsuzuki, Masafumi Sanai, Takashi Yasumura, y Tomoki Imai. Abordadas desde una perspectiva antropológica, las producciones de estos fotógrafos nos proveen de múltiples puertos de entrada y salida a la atmósfera cultural y la psicología social del Japón Heisei. Estos aspectos—la soledad y alienación palpables en *Tokyo Nobody*, la compleja relación con el espacio habitacional descrita en *Tokyo Style*, el énfasis en lo efímero de *Ikiteiru*, la potente deconstrucción de la realidad cotidiana de *Domestic Scandals*, y la paciente contemplación

misteriosa de *Mahiru*—nos permiten afirmar que una profunda sensación de alienación atraviesa la era Heisei de principio a fin, de múltiples formas. Este argumento se profundiza en los capítulos subsiguientes; todos ellos dialogan entre sí y sugieren que una característica clave del mundo social que abordamos es la indeterminación.

En el capítulo 2 se ha argumentado que, hasta ahora, las transformaciones del rol de las mujeres en la fotografía japonesa han sido sólo parcialmente explicadas mediante esquemas reduccionistas. La creciente importancia del género femenino ha sido descripta cronológicamente y/o atribuida a cambios demográficos y avances tecnológicos en la producción de equipos de fotografía. Una mirada más reciente se centra en discursos binarios de oposición machismo/feminismo que, debido a su propia estructura de binomio, simplifica la variedad expresiva de las fotografías así como sus concepciones de la actividad fotográfica, el hombre, y la sociedad. Como alternativa, la estrategia que adoptamos es permanecer abiertos a una mirada etnográfica que permita pensar múltiples géneros culturales. Hemos tenido especial cuidado de no imponer categorías explicativas a priori ni trabajar con ideas reduccionistas de la compleja realidad que intentamos analizar. La metáfora del rizoma de Delleuze y Guattari ha sido útil para visualizar los puntos de contacto que aparecen y desaparecen en el universo de *onanoko shashin*—una categoría inicialmente desafortunada pero que ahora Yurie Nagashima reclama como *grrrly photo*, en clave feminista y de empoderamiento. La multiplicidad y la heterogeneidad son los rasgos más distintivos a la hora de cartografiar la actividad femenina fotográfica de la era Heisei. Esta actividad, argumentamos, no puede ser entendida de manera lineal. Las transformaciones tienen que ver con la superposición, lo multidireccional, con temporalidades que se mueven hacia delante y hacia atrás, y con colisiones no siempre predecibles. Vale la pena considerar epistemológicamente los nodos de fricciones y la conducción de la fotografía por parte de las mujeres como agenciamientos delleuzianos. El desafío está dado entonces por cómo pensar

la variación y la diferencia, y con cómo imaginar futuros alternativos centrados no sólo en oposiciones binarias o reduccionismos. Al interrogar las genealogías que posicionan a las fotógrafas en líneas de descendencia artística hemos preferido dar lugar a una “antropología mientras tanto” que permita concebir el mundo social y artístico de la mujer y la fotografía no en términos de víctimas y victimarios, ni tampoco en genealogías cristalizadoras, sino como arreglos rizomáticos, difíciles de mapear pero no por eso menos reales. Heisei, para la mujer fotógrafa, ha significado oportunidades nuevas, fricciones con estructuras de pensamiento centradas en el hombre, y alcances exponenciales. Las mujeres fotógrafas entran en la era Heisei desempoderadas pero salen de ella en estatus discursivos superiores a los del pasado: ahora están en condiciones de imaginar futuros alternativos modulados en gran parte por su propia creatividad y cosmovisión.

A lo largo del capítulo 3 se ha hablado de representaciones fotográficas de la ciudad en relación a los conceptos de hiperespacio, fragmentación, y dislocación—retomando ideas de Fredric Jameson, David Harvey, y Henri Lefebvre. El texto examina imaginarios visuales de la ciudad en el contexto de teorías del postmodernismo. Transitamos así por la amplificación del paisaje urbano postmetrópolis retratado por Takashi Homma, analizamos las reconstituciones de la metrópolis dislocada en Sohei Nishino, y examinamos el fenómeno de muerte solitaria *kodokushi* como un preocupante síntoma del vacío acarreado por la atomización extrema de las relaciones. Este vacío se relaciona también con el descentramiento del sujeto en una postmetrópolis. Kojin Karatani caracteriza lo postmoderno en Japón como un proceso que no incluye una resistencia; según este filósofo no hay aquí nada para deconstruir. Este vacío permite a la sociedad japonesa acelerar sin impedimentos el flujo de la información y el consumo. Wolfe por su parte argumenta que en Japón el problema no es si la supervivencia es posible, sino cómo sobrevivir en lo que siempre ha sido reconocido como una existencia precaria. En el postmodernismo japonés la crisis se

manifiesta en un sentido claustrofóbico que dicta el camino a seguir: un creciente consumo de mercancías e imágenes—una crisis que ya era, desde hacía mucho, un modo de vida.

Desde una perspectiva materialista de la historia, las relaciones de producción fueron reconfiguradas en su totalidad después de la guerra; lo que se puso en el centro de la estructura fue el sistema de producción capitalista que introdujo concepciones sociales nuevas de tiempo y espacio al reemplazar los deseos del imperio por el “milagro económico”. El descentramiento en la era Heisei asesta un potente golpe a los relatos ficcionales fundantes de estabilidad (empleo de por vida), armonía, cooperación, y progreso. Luego de la explosión de la burbuja, la contradicción entre abundancia material y carencia emocional (“ser tan ricos y sentirse tan pobres”) comienza a ser cada vez más clara. El discurso estatal que enfatizaba la armonía de una sociedad basada en relaciones de jerarquía vertical comienza a mostrar grietas.

La postmodernidad de Japón conlleva un inevitable descentramiento porque los pilares sociales se desplazan; el materialismo histórico sugiere que si se transforman las relaciones de producción que organizan la sociedad, en consecuencia se modifican también las relaciones entre los sujetos. Como argumentamos antes, los cambios del modo de producción al principio de la era Heisei fueron profundos y duraderos, y han impactado de lleno sobre los problemas sociales reflejados en las producciones fotográficas analizadas en este capítulo.

Los “mundos personales” de Hanayo, Rinko Kawauchi, Rika Noguchi, Ryo Hamada, y Mikiko Hara que hemos caracterizado y discutido en el capítulo 4 sugieren que dicha corriente en fotografía durante la era Heisei se aleja de las preocupaciones por representar el mundo discursivamente para centrarse en la psiquis individual del artista. Paradójicamente, estas producciones tan íntimas pasan a ser leídas en clave de lo “real”: se dice, tanto en

Japón como en el extranjero, que dichas fotografías hablan de la vida y la muerte, la espiritualidad, los conceptos de lo cotidiano, lo pasajero, y lo individual enlazando con lo universal. Esto pudo darse en parte porque la internacionalización y globalización en el Japón contemporáneo crearon las condiciones estructurales para que este tipo de fotografía pudiera florecer. Hemos argumentado que más que constatarse la muerte de la fotografía mediante la crisis de los conceptos de verdad, transparencia, y realidad, lo que los mundos personales señalan es la declaración del mundo en base a percepciones subjetivas de los fotógrafos. Las obras revisadas aquí denotan momentos fugaces, miradas fuera de foco, imágenes flotantes, casi oníricas, que apelan al registro de lo sensorial y la emoción tanto del productor como del observador. Estas subjetividades hablan de preocupaciones individuales muy diferentes de décadas previas, donde los turbulentos contextos sociopolíticos del Japón de fines de los 1960s fueron acompañados de posturas discursivas comparativamente más radicalizadas. Los años 2000, por el contrario, traen aparejados un giro hacia lo contemplativo, lo poético, y la proliferación de múltiples relatos personales que no pueden ser encapsulados en narrativas de uniformidad nacional. En la medida que la fotografía japonesa fue apropiándose de modelos de expresión occidental, la influencia de los museos, los curadores, y la institucionalización de los ámbitos fotográficos se hace también más ostensible. Esta diversificación visual de la era Heisei se sitúa a caballo del binomio fotografía/postfotografía, donde los términos se resisten a ser definidos de manera inequívoca. Ambos están de alguna manera presente, residiendo en la amplitud de los fenómenos fotográficos. Las obras de los fotógrafos analizados aquí se entrelazan con procesos culturales más amplios. Para los fines de lucro de la economía neoliberal, es operativo recurrir a imaginarios de nacionalidad en la fotografía con el objetivo de seducir a consumidores. Tal vez la relevancia de los mundos personales tenga que ver, paradójicamente, con su lectura en clave de “lo real”: en la medida en que los fotógrafos se centran en sí mismos, sus obras son leídas como registros que trascienden lo cotidiano para abarcar temas universales, sean en relación a la psiquis, la espiritualidad, o la cultura.

El capítulo 5 hace una travesía por diferentes estrategias de representación fotográfica del desastre de Fukushima —una triple catástrofe de terremoto, tsunami, y contaminación nuclear que simboliza la aniquilación de la vida como producto de los arreglos políticos y económicos del antropoceno. Recorriendo primero las aproximaciones sutiles y metafóricas de Watanabe, Imai, y Takeda, argumentamos que los trabajos de estos artistas son sugerentes de tropos de nostalgia, subversión, y lo sublime en relación al desastre nuclear. Estas meditativas respuestas desde luego no han sido las únicas; hemos discutido también la reevaluación de la fotografía vernácula a la luz de los potentes registros tomados por las víctimas y los proyectos de recuperación de fotografías de entre los restos del tsunami. Asimismo, una lectura de la visualidad de Naoya Hatakeyama, junto con testimonios de Daisuke Yokota, Kikuji Kawada, y otros, nos permite pensar cómo cobran sentido los discursos fotográficos del desastre de Fukushima en relación a textos culturales y políticos más amplios. Si bien los escenarios post-desastre suelen convertirse en fértiles campos para la renegociación de agendas políticas, el desastre de Fukushima no generó cambios tangibles en cuanto a participación ciudadana, transparencia, y democracia. Por el contrario, la respuesta oficial ha sido insular aún más el sector nuclear del escrutinio público. En línea con las políticas energéticas nacionales de los últimos cincuenta años, el Partido Liberal Democrático ha intentado reanudar el funcionamiento de reactores que estaban fuera de servicio para que se les realizaran pruebas de seguridad y mantenimiento. Una vuelta irreflexiva al portfolio de energía nuclear, sin embargo, corre el riesgo de repetir los errores que crearon las condiciones institucionales para la catástrofe de Fukushima.

Nuestro trabajo etnográfico revela también profundos conflictos en la discursividad del desastre. Detectamos así dos narrativas principales que compiten: una está dada por el discurso dominante que busca minimizar los actuales problemas del desastre de Fukushima para borrarlos de la historia nacional. La otra narrativa está representada por el espacio

afectivo y la temporalidad de los ciudadanos, entre ellos, los fotógrafos artistas que interpretan el desastre desde la perspectiva de la emoción y la creatividad. Estas narrativas encarnan una lucha social en la redefinición y articulación histórica de espacio, tiempo, y memoria post-desastre, como demuestran los proyectos y las obras de los fotógrafos que hemos analizado.

El triple desastre del 11 de marzo de 2011 revela no sólo los peligros de la tecnología nuclear, sino que también encarna una crisis de contemporaneidad en el Japón Heisei: espacio, memoria, y tiempo son fragmentados y dislocados. Donde antes historia y memoria coincidían, ahora vemos múltiples temporalidades y memorias que flotan ingravidas, “contaminando” la presunta homogeneidad y unidad del discurso nacional. En Fukushima, las poblaciones desplazadas se sienten traicionadas e ignoradas por el gobierno; sentimientos de nostalgia abundan entre los evacuados. La dimensión emocional del espacio en Fukushima se encuentra, no en los discursos oficiales impulsados por el estado, sino en las contra-narrativas de espacio y memoria que buscan darle sentidos propios al lugar y el desastre. Fukushima funcionó como un alterador del tiempo y como un amplificador de la fragmentación preexistente que atraviesa la era Heisei. Para el estatus quo japonés, Heisei es una “era perdida” que simboliza la progresiva erosión del poder en el marco del capitalismo tardío. Las obras fotográficas que hemos discutido desde una perspectiva socioantropológica en esta tesis sugieren que Heisei se caracteriza por los desastres naturales y tecnológicos, la profundización de las diferencias socioeconómicas, el empobrecimiento acarreado por la flexibilización laboral, el abismo demográfico, y la retracción económica. Así y todo, también puede pensarse la etapa 1989-2019 como un legado de posibilidades. La fragmentación de los grandes relatos de armonía social y el desmoronamiento de las certidumbres laborales— antiguos pilares de la modernidad en Japón—generan también múltiples intersticios, espacios paralelos que reflejan nuevas preocupaciones sociales tales como el respeto a los derechos de las minorías sexuales, étnicas, y de colectivos con discapacidad. Las nuevas corrientes

fotográficas podrán situarse en espacios discursivos más empoderados (de hecho ya los están haciendo), donde es posible repensar las relaciones entre sujeto, comunidad, ciudad, espacio, historia, y memoria. En esta coyuntura transicional, se trata sin duda de agenciamientos provisorios, quizás mejor enfocados desde una “antropología mientras tanto”.

Lista de referencias

- Akagi, K. (2020). Sayonara. Mata dokoka de. (Adiós. Nos volveremos a ver en algún lugar). Asahi Camera, nro. de julio de 2020. Tokyo: Asahi Shimbun. (そようなら。またどこかで。アサヒカメラ 2020 年 7 月号。東京：朝日新聞)
- Akita, M. (1996). Hanayo Kamera. (Hanayo Cámara). En *Hanayome*. Tokyo: Photo Musee Shinchosha. (花代カメラ。花代写真集。東京：フォトミュゼ新潮社)
- Alexis-Martin, B.; Malin, S. & Davies, T. (2016, 9 de diciembre). The Anthropocene is a nuclear epoch –so how can we survive it? The Conversation. Recuperado de <http://theconversation.com/the-anthropocene-is-a-nuclear-epoch-so-how-can-we-survive-it-69393>
- Aljazeera (2011, 21 de abril). Japan declares nuclear no-go zone. Recuperado de <https://www.aljazeera.com/news/asiapacific/2011/04/201142135957974110.html>
- Allison, A. (2013). *Precarious Japan*. London: Duke University Press. Versión Ebook.
- Amano, T. (2001). Hyōhaku suru manazashi (La mirada errante). En *Mahiru*. Tokyo: Seigensha. (漂白する眼差し。真昼より。東京：青幻舎。)
- Amano, T. (2013). Chinmoku no fūkei (El paisaje del silencio). En Imai, T. (2013). *Semicircle Law*. Tokyo: MATCH and Company Co., Ltd. (沈黙の風景。Semicircle Law より。MATCH and Company Co., Ltd.)
- Angles, J. (2013). How to diagnose an invisible epidemic. En Tamaki, S. (2013) *Hikikomori. Adolescence without end*, pp. vii-xix. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Araki, N. (2002). 10 shūnen kinenten ni yosete. Shashin shinseiki. 10 shunen kinen. pp. 266-269. (Para la exposición del décimo aniversario de New Cosmos of Photography). Tokyo: Canon. (10 周年記念展によせて。「写真新世紀」10 周年記念。東京：キャノン).

- Asada, A. (1989). *Infantile Capitalism and Japan's Modernism: A Fairy Tale*. En Miyoshi, M. & Harootunian, H. (Eds.) *Postmodernism and Japan*. Durham: Duke University Press
- Asahi Camera (1991). *Shashin no ba no hirogari to josei shashinka tachi no taido*. (Difusión de fotografías y movimientos fetales de mujeres fotógrafas), pp. 162-167. *Asahi Camera 1991.1.1*. Tokyo: Asahi Shinbun Shuppan. (写真の場合の広がり と女性写真家たちの胎動。アサヒカメラ 1991年1月1日。東京：朝日新聞出版.)
- Asahi Shimbun. (sin fecha). *Fukushima kara no boshi hinan* (Evacuación de madres e hijos de Fukushima) Recuperado de http://www.asahi.com/special/genpatsu_hinan/ (福島からの母子避難).
- Asai, T. (2000). *Hara Mikiko*. En *J-fotografar*. Tokyo: Kawade Shobo Shinsha. 原美樹子。Jフォトグラファー。東京：河出書房新車).
- Barthes, R. (1983). *Empire of the Signs*. NY: Hill and Wang.
- Batchen, G. (2000). *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*. Massachusetts: MIT Press.
- Batchen, G. (2014). *Reverie: Lost and Found*, pp. 141-143. En Takahashi, M. (2014). *Tsunami, shashin, sorekara*. Akaaka: Kyoto. (津波、写真、それから。赤々舎：京都).
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A. Versión Ebook.
- Bennett, T. (2006). *Photography in Japan 1853-1912*. Tokyo: Tuttle.
- Bird, W. (2013). *Post-Tsunami Japan's Push To Rebuild Coast in Concrete*. *The Asia Pacific Journal*, 11 (21-1), 1-5.
- Bohr, M. (2015). *Naoya Hatakeyama and the Photographic Representation of Post-tsunami Landscapes in Japan*. *Journal of Contemporary Chinese Art*, 3(3), pp. 355-366.
- Borggreen, G. (2003). *Gender in Contemporary Japanese Art*, pp. 179-200. En Mostow, J., Bryson, N., Graybill, M. (Eds.) *Gender and Power in the Japanese Visual Field*. Honolulu: University of Hawaii'i Press.

- Bright, S. (2005). *Fotografía hoy*. San Sebastián: Ed. Nerea, S.A.
- Bullock, J., Kano A., Welker J. (Eds.) (2018). *Rethinking Japanese Feminisms*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Burgin, V. (1982). Looking at Photographs. En Burgin, V. (Ed.), *Thinking Photography* (pp.177-216). London: The MacMillan Press Ltd.
- Burgin, V. (1982). Photography, Phantasy, Function. En Burgin, V. (Ed.), *Thinking Photography* (pp.177-216). London: The MacMillan Press Ltd.
- Burgin, V. (1996). *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*. California: University of California Press.
- Button, G. (2010). *Disaster Culture: Knowledge and Uncertainty in the Wake of Human and Environmental Catastrophe*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Campany, D. (2009). *Releasing the Camera Shutter and Drinking Tea*. Revista OjodePez 16. Recuperado de <http://rinkokawauchi.com/articles/>
- Christophe Guye Gallery (2017). *Rinko Kawauchi*. Recuperado de <http://rinkokawauchi.com/articles>
- Cotton, C. (2004). *Rinko Kawauchi UTATANE*. Aperture Magazine no. 177, pp. 66-67. Recuperado de <http://rinkokawauchi.com/articles>
- Cotton, C. (2013). Nothing and Everything has changed. En Imai, T. (2013). *Semicircle Law*. Tokyo: MATCH and Company Co., Ltd.
- Cushman, C. (2018). *Temporary Ruins: Miyamoto Ryuji's Architectural Photography in Postmodern Japan*. Tesis doctoral. Columbia University.
- Dalhberg, R.; Rubin, O.; & Vendelø, M. (Eds.). (2016). *Disaster Research. Multidisciplinary and international perspectives*. NY: Routledge.
- Datsu Genpatsu Joho (2019, 20 de marzo). Shinkokuna Kanosei no Mikai wo Machinagara Niko Niko Hatsugen. Sono Ura ni Nani ga Aru!! Futaba Chiho Genpatsu Hantai Domei. (¿Qué hay detrás de los comentarios sonrientes mientras estamos a la espera

- de posibles problemas profundos? Alianza de oposición a la energía nuclear del distrito de Futaba). Recuperado de <http://www.sdp.or.jp/fukushima/genpatu/2019/No207all3.pdf> (深刻な可能の見解を待ちながら「ニコニコ」発言その裏に何かある！！双葉地方原発反対同盟).
- Davies, C. (2008). *Reflexive Ethnography. A guide to researching selves and others*. New York: Routledge.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Demos, T. (2019). Art in the Anthropocene. T.J. Demos in Conversation with Charlotte Cotton. En *Aperture*, Nro. 234. NY: Aperture.
- Diehl, C. (2018). *Resurrecting Nagasaki. Reconstruction and the Formation of Atomic Narratives*. Ithaca: Cornell University Press.
- Douglas, M. (2013). The urban transition of environmental disaster governance in Asia. *Asia Research Institute*. Working Paper Series No. 210: 1-25.
- Dower, J. (Ed.) (1980). *A Century of Japanese Photography*. NY: Pantheon Books.
- Falzon, M. (2008). *Multi-sited ethnography: theory, praxis and locality in contemporary research*. Recuperado de http://www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Multi_Sited_Ethnography_Intro.pdf
- Feil, M. (2009). *With the Ability to Marvel*. Foam magazine #19. Recuperado de <http://rinkokawauchi.com/articles/>
- Figuroa, P. (2013). Risk communication surrounding the Fukushima nuclear disaster: An anthropological approach. *Asia Europe Journal* 11, 53-64. DOI <https://doi.org/10.1007/s10308-013-0343-9>
- Figuroa, P. (2016). Subversion and nostalgia in art photography of the Fukushima nuclear disaster. En Geilhorn, B. & Iwata-Weickgenannt (Eds.) *Fukushima And The Arts. Negotiating Nuclear Disaster*:(pp. 58-73). NY: Routledge.

- Figuroa, P. (2018). Issues of disaster justice affecting the Fukushima nuclear catastrophe. *Environment and Planning E: Nature and Space*. Vol. 1 (3) 404-421. DOI <https://doi.org/10.1177/2514848618790894>
- Fischer, M. (2018). *Anthropology in the meantime: experimental ethnography, theory, and method for the twenty-first century*. Durham: Duke University Press. Versión Kindle.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fraser, K. (2011). *Photography and Japan*. London: Reaktion Books Ltd.
- Fraser, N. (2013). *Fortunes of Feminism. From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. New York: Verso.
- Friis-Hansen, D. (2003). Internationalization, Individualism, and the Institutionalization of Photography. En Wilkes Tucker, A. *The History of Japanese Photography*. (pp. 260-303). Houston: The Museum of Fine Arts.
- Fritsch, L. (2018). *Ravens & Red Lipstick. Japanese Photography Since 1945*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Fujii, Y. (2012). *Photography as Process. A Study of the Japanese Photography Journal Provoke*. Tesis doctoral. City University of New York.
- Fujimura, S. (2016). Tokyo Scenes. En *Tokyo Tokyo and TOKYO, Contemporary Japanese Photography Vol.13*. Tokyo: Tokyo Photographic Art Museum.
- Fukukawa, Y. (Ed.). (2014). *Shashin ni nani dekiru ka. Shiko suru sichinin no me.* (¿Qué puede hacer la fotografía? Los ojos de siete personas pensando). Tokyo: Madosha. (写真に何が出来るか . 思考する七人の眼 . 東京 : 窓社).
- Funakoshi, K. (2001). Sono shashin. (Esas fotografías). En *Mahiru*. Tokyo: Seigensha. (その写真。「真昼より」). 東京 : 青幻舎).
- Furukawa, H. Picture Tokyo. *Aperture Magazine, Summer 2015*. N.Y.: Aperture Foundation.
- Gao, B. (2005). The Postwar Japanese Economy. En W. Tsutsui (Ed.), *A Companion to*

- Japanese History* (pp. 299-314). MA: Blackwell Publishing Ltd.
- Green, D. & Lowry, J. (2007). De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica. En Green, D. (Ed.) (2007) *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Greenpeace (2014). Fukushima 3rd Anniversary Case Studies Report.
- Grimson, A. (2007) (Comp.). *Cultura y Neoliberalismo*. Buenos Aires: CLACSO.
- Hall, J. W. (2002 [1973]). *El imperio japonés*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Hamada, R. (2017). *Tobo tobo to. TOP Collection Scrolling Through Heisei*. Tokyo: Tokyo Metropolitan Art Museum. (TOP コレクション平成をスクロールする).
- Hammersley, M. & Atkinson, P. (1995). *Ethnography: Principles and Practice*. N.Y.: Routledge.
- Hanayo (1996). *Hanayome*. Tokyo: Photo Musee Shinchosha. (ハナヨメ。花代写真集。東京：フォトミュゼ新潮社)
- Hara, M. (2014). *These are Days*. Tokyo: Osiris.
- Harootunian, H. (2019). *Uneven Moments. Reflections on Japan's Modern History*. NY: Columbia University Press.
- Harvey, D. (1998) *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hatakeyama, N. (2012). *Kesengawa*. Tokyo: Kawadeshobōshinsha. (気仙川。東京、河出書房新社).
- Hatakeyama, N. (2014). *Rikuzen Takata 2011-2014*. Tokyo: Kawadeshobōshinsha. (陸前高田 2011–2014. 東京、河出書房新社).
- Hatakeyama, N. (2015a) Naoya Hatakeyama. *In the Wake. Japanese Photographers Respond to 3/11*. Boston: MFA Publications.
- Hatakeyama, N. (2015b) *Personal Landscapes*. Museum of Fine Arts, BOS. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?time_continue=3382&v=n2cWH_

[XJ5oQ&feature=emb_logo](#)

- Hayashi, M. (2015). Reframing the Tragedy: Lessons from Post-3/11 Japan. En Morse, A. & Having, A. (Eds.). *In the Wake. Japanese Photographers Respond to 3/11*. Boston: MFA Publications.
- Hayashi, N. (2019). Foto documentary. Chōsen ni wattata Nihonjin Tsuma: 60 nen no kioku. (Foto documental. Las esposas japonesas que cruzaron a Corea. 60 años de memoria). フォト・ドキュメンタリー 朝鮮に渡った「日本人妻」: 60年の記憶。東京: 岩波新書。
- Hayashi, Y. & Schlesinger, J. (2014, 14 de diciembre). Japan's Abe Secures Landslide Election Win. *The Wall Street Journal*. Recuperado de <https://www.wsj.com/articles/japans-abe-poised-for-landslide-election-win-1418555237>
- Heiting, M. (2017). *The Japanese Photobook, 1912-1990*. Göttingen: Steidl.
- Hidaka, T. (2010). Masculinity and the family system. The ideology of the 'Salaryman' across three generations. En R. Ronald y A. Alexy (Eds.), *Home and Family in Japan. Continuity and Transformation*. (pp. 112-130). NY: Routledge.
- Hidaka, Y. (2014). Mienai mono no fukasa ni mukatte. Noguchi Rika no shashin no chikara. (Hacia la profundidad de lo invisible. El poder de la fotografía de Rika Noguchi). Recuperado de <http://gallery916.com/exhibition/rikanoguchi/> (見えないものの深さに向かって。野口里佳の写真の力).
- Hirata-Kimura, A. (2016). *Radiation Brain Moms and Citizen Scientists. The Gender Politics of Food Contamination After Fukushima*. Durham: Duke University Press.
- Hiromix (1996). *Girls Blue*. Tokyo: Rockin' On Inc.
- Hiromix (2018). Hiromix x Hosokura Mayumi. En *IMA Living With Photography, Vol. 25*, pp. 99-114. Tokyo: Amana.
- Hirsch, C. (2014). *These are Mikiko Hara's Days*. The New York Times Style Magazine. 16 de octubre de 2014. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2014/10/16/t-magazine/>

mikiko-hara-these-are-days.html

Homma, T. (1998). *Tokyo Suburbia*. Tokyo: Korinsha Press.

Hulme, M. (sin fecha). *Naoya Hatakeyama Biography*. International Center of Photography. Recuperado de <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/naoya-hatakeyama?all/all/all/all/0>

Igarashi, T. (2015). Dansetsu wo musubinaosu koto. (Reconectando los fragmentos). En IMA tokushū dokyumentari- shinkyōchi. Tokyo: Amana. (断絶を結び直すこと。IMA 特集ドキュメンタリーの新境地。東京：Amana).

Iizawa, K. (1996). *Shutter and Love. Girls are dancin' on in Tokyo*. Tokyo: Infas.

Iizawa, K. (1996). Kawaii doku gumo. (Bonita araña venenosa). En *Hanayome*. Tokyo: Photo Musee Shinchosha. (可愛い毒グモ . ハナヨメ。花代写真集。東京 フォトミュージゼ新潮社).

Iizawa, K. (2010, marzo 15). Imai Tomoki “Hikari to Jūryoku” (Imai Tomoki “Luz y Gravedad”). https://artscape.jp/report/review/1212754_1735.html (今井智己「光と重力」).

Iizawa, K. (2010). *Onnanoko shashin no jidai*. (La era de *onanoko shashin*). Tokyo: NTT. (「女の子写真」の時代).

Iizawa, K. (2011). Hamada Ryō Platform 2011 Kyori wo hakaru. (Hamada Ryō Platform 2011 Midiendo la Distancia). Recuperado de https://artscape.jp/report/review/10003581_1735.html (浜田涼「PLATFORM 2011 距離をはかる」).

Iizawa, K. (2011). *Afuta-masu. Shinsai Go no Shashin*. (Secuelas. Fotografías después del terremoto). Tokyo: NTT Shuppan Kabushiki Gaisha. (アフターマス。震災後の写真。東京、NTT 出版株式会社).

Iizawa, K. (2015). *Gendai Nihon shashin a-kaibu. Shinsai igo no shashin hyogen 2011-2013*. (Archivo fotográfico del Japón contemporáneo. Expresión fotográfica después del

- terremoto, 2011-2013). Tokyo: Seikyusha. (現代日本写真アーカイブ。震災以後の写真表現 2011-2013. 東京 : 青弓社).
- Iizawa, K. (2017) Noguchi Rika Kaitei. (Noguchi Rika “Fondo del mar”). Recuperado de https://artscape.jp/report/review/10139901_1735.html (野口里佳「海底」).
- Iizawa, K. et al (2020). Hyōgen no tayō takyokuka shita jidai. (Una era de expresión diversa y multipolar). JPS, Nro. 173, Feb. 2020. Tokyo: JPS. (表現の多様・多極化した時代。日本写真家協会会報。173号 2020年2月).
- Ikemura, L. (2012). Taidan nakama no naka de umarete kuru mono. Kawauchi Rinko x Ikemura Reiko, pp.102-106. (Lo que nace en medio del diálogo. Kawauchi Rinko x Ikemura Reiko). En Kawauchi Rinko Shodo ametsuchi kage. Tokyo: Seigensha. (対談「中間」のなかで生まれてくるもの。川内倫子 x イケムラレイコ。照度 あめつち 影を見る).
- IMA Living With Photography (2019). Kawauchi Rinko no Manazashi. (La mirada de Kawauchi Rinko). Otoño Vol. 29. Tokyo: Amana. (川内倫子のまなざし).
- Imai, T. (2001). *Mahiru*. (En el medio del día). Tokyo: Seigensha. (真昼。東京：青幻舎).
- Imai, T. (2013). *Semicircle Law*. Tokyo: MATCH and Company Co., Ltd.
- Imai, T. (2018). Imai Tomoki Inta-byu. (Entrevista a Imai Tomoki). Yokohama Shimin Gyarari Azamino. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jXz1nFf99Wk> (今井智己インタビュー。横浜市民ギャラリーあざみ野).
- Ishida, T. (2012). Tekisuto Tenchi no aida. (Entre el texto y la tierra y el cielo) Kawauchi Rinko, pp. 112-113. En Shodo ametsuchi kage wo miru. Tokyo: Seigensha. (テキスト 天地の間 川内倫子。照度 あめつち 影を見る).
- Ishida, T. (2017). Kyoji sei arui wa kuki ni tsuite p.104 . (Sobre la sincronicidad o el aire). TOP Collection. Scrolling Through Heisei. Tokyo: TOP Museum. (共時性あるいは空気について。TOP コレクション。平成をスクロールする。東京：東京都写真美術館).

- Ito, T. (2015). *Hanayo no shoki sakuhin wo megutte. (Sobre las primeras obras de Hanayo)*. Tokyo: Tokyo Photographic Art Museum. (花代の初期作品をめぐって . 東京都写真美術館紀要 No.15).
- Ito, T. (2018). *It Is Much More Important to Be Oneself Than Anything Else: Nagashima Yurie and Photography*. En *Nagashima Yurie: And a Pinch of Irony with a Hint of Love*, pp. 202-209. Tokyo: Tokyo Photographic Art Museum.
- Ivy, M. (2015). *The End of the Line. Tōhoku in the Photographic Imagination*. En Morse, A. & Having, A. (Eds.). *In the Wake. Japanese Photographers Respond to 3/11*. Boston: MFA Publications.
- Jaeggi, M. (2005). *The Calm Surfaces of Scandal*. En Yasumura, M. *Domestic Scandals*. Tokyo: Osiris.
- Jameson, F. (1985). *Posmodernismo y sociedad de consumo*. En Foster, H. (Ed.), *La Posmodernidad* (pp.165-186). Barcelona: Editorial Kairós, S.A.
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Japan Echo (2008) *Problems with Employment*. Vol.35, (3), Junio 2008. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20090402044809/http://www.japanecho.co.jp/sum/2008/350303.html>
- Japan Times (2014, 1 de marzo). Editorial. *Fukushima's appalling death toll*. *Japan Times*. Recuperado de <https://www.japantimes.co.jp/opinion/2014/03/01/editorials/fukushimas-appalling-death-toll/#.XlCirBMzZpk>
- Joo, E. & Keehn, J. (2011). (Eds.). *Rethinking Contemporary Art and Multicultural Education*. New Museum of Contemporary Art. Routledge: New York.
- Kai, Y. (2012). *Sunappu. A Genre of Japanese Photography, 1930-1980*. Tesis doctoral. City University of New York.
- Kamata, S. (1984). *Japan in the Passing Lane*. London: Unwin Paperbacks.

- Kaneko, R. (2001). *Modern Photography in Japan, 1915-1940*. San Francisco: Friends of Photography.
- Kaneko, Y. (1996). Datte, Hiromikkusu no shashin ga suki dakara. (Porque me gustan las fotos de Hiromix). pp. 5-18. En *Hiromikkusu daisuki, Heading for the purity of photo 1996*. Studio Voice Vol.243, March 1996. Tokyo: Infas. (だって、ヒロミックスの写真が好きだから).
- Kanno, K. (2019). *Cho kodokushi shakai. Tokushū seisō no genba o todoru*. (Sociedad de muertes super solitarias). Tokyo: Mainichi Shimbun Shuppan. (超孤独死社会。特集 清掃の現場をたどる).
- Kano, A. (2016). *Japanese Feminist Debates. A Century of Contention on Sex, Love, and Labor*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Kasahara, M. (2004). *Out of the ordinary/extraordinary: Japanese contemporary photography*. Tokyo: Japan Foundation.
- Kasahara, M. (2008). On Your Body. Contemporary Japanese Photography Vol.7. Tokyo: Tokyo Metropolitan Museum of Photography. (オン・ユア・ボディ 日本の新進作家. オン・ユア・ボディ 日本の新進作家 vol.7。東京:東京都写真美術館).
- Kasahara, M. (2018). Genda-shashin ron 1991-2017. (Ensayos sobre la fotografía desde una perspectiva de género). Tokyo: Satoyama Sha. (ジェンダー写真論。1991-2017。東京:里山社).
- Katsumata, H. (2020). Arigato, Asahi Camera. (Gracias, Asahi Camera). Asahi Camera, nro. de julio de 2020). Tokyo: Asahi Shimbun. (ありがとう、アサヒカメラ。アサヒカメラ 2020年7月号).
- Kawada, K. (2015) Kikuji Kawada. En *In the Wake. Japanese Photographers Respond to 3/11*. Boston: MFA Publications.
- Kawauchi, R. (2001). *Utatane*. Tokyo: Little More. (うたたね).
- Kawauchi, R. (2001). *Hanako*. Tokyo: Little More. (花子).

- Kawauchi, R. (2001). *Hanabi*. Tokyo: Little More. (花火).
- Kawauchi, R. (2012) *Shashin ni utsuranai mono wo mitai*. Kawauchi Rinko ga kiritoru sekai. (Quiero ver lo que no aparece en la foto. El mundo recortado por Kawauchi Rinko). Recuperado de https://www.nikkei.com/article/DGXNASFE3101M_R01C12A1000000/?df=3 (写真に映らないものを見たい。川内倫子が切り取る世界).
- Kawauchi, R. (2012). *Shodo ametsuchi kage*. (Iluminación Ametsuchi Mirando las sombras). Tokyo: Seigensha. (照度 あめつち 影を見る).
- Kawauchi, R. (2017). *Halo*. NY: Aperture.
- Ko, H. (2017). *Nihon ni okeru shashin tenrankai no shiteki kenkyu*. Sengo kara shashin bijutsukan no seiritsu made (1945-1995) wo chushin ni. (Un studio histórico de las exposiciones fotográficas en Japón. Desde la posguerra hasta la creación de los museos de arte fotográfico (1945-1995). Tokyo: Nihon Daigaku. Tesis doctoral. (日本における写真展覧会の史的研究。— 戦後から写真美術館の成立まで (1945-1995) を中心に一)).
- Koriyama, S. (2014). *Apartments in Tokyo*. Disponible en <https://invisiblephotographer.asia/2014/03/24/kodokushi-soichirokoriyama/>
- Kuraishi, S. (2005). *Family Home, or the Stage of Representation: Takashi Yasumura's Domestic Scandals*. En Yasumura, M. *Domestic Scandals*. Tokyo: Osiris.
- Larsen, J., & Sandbye, M. (Eds.). (2014). *Digital Snaps. The New Face of Photography*. NY: Tauris.
- Lefebvre, H. (2013) *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros, S.L.
- Lukács, G. (2015). *Unraveling Visions: Women's Photography in Recessionary Japan*. *Boundary 2*, Vol.42. (3), 171-184. Durham: Duke University Press.
- Lukács, G. (2020). *Invisibility by Design. Women and Labor in Japan's Digital Economy*. Durham: Duke University Press.

- Marcus G (1995) Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography. *Annual Review of Anthropology* 24(95):95–117. Recuperado de <http://www.dourish.com/classes/readings/Marcus-MultiSitedEthnography-ARA.pdf>
- Martin, L. (2017). Grrrly Photo: The Girl-Power Photographs of Nagashima Yurie. En *Nagashima Yurie: And a Pinch of Irony with a Hint of Love*, pp. 175-179. Tokyo: Tokyo Photographic Art Museum.
- McNeill, D. & McCurry, J. (2014). After the Deluge: Tsunami and the Great Wall of Japan. *The Asia Pacific Journal*, 12 (30-1), 1-5.
- Miller, L. & Bardsley, J. (2005). *Bad Girls of Japan*. New York: Palgrave MacMillan.
- Morris-Suzuki, T. (2005). *The Past Within Us: Media, Memory, History*. London: Verso.
- Morse, A. & Havinga, A. (2015). Reflections in the Wake of 3/11. En Morse, A. & Having, A. (Eds.). *In the Wake. Japanese Photographers Respond to 3/11*. Boston: MFA Publications.
- Morton, C. & Edwards, E. (2009). *Photography, Anthropology, and History. Expanding the Frame*. Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Mullins, M. & Nakano, K. (Eds.) (2016). *Disasters and Social Crisis in Contemporary Japan. Political, Religious, and Sociocultural Responses*. NY: Palgrave Macmillan.
- Murata, M. (2007). Ira tsuku shashin. (Fotografías que irritan). Recuperado de <http://www.hamadaryo.com/> (イラつく写真).
- Mustard, M. (2018). *Atlas Novus: Kawada Kikuji's Chizu (The Map) and Postwar Japanese Photography*. Tesis doctoral. Columbia University.
- Nadesan, M. (2013). *Fukushima and the Privatization of Risk*. NY: Palgrave Macmillan.
- Nagashima, Y. (1995). *Yurie Nagashima*. Tokyo: Fuga Shobo.
- Nagashima, Y. (2020). *Bokura no onanoko shashin kara watashi tachi no ga-ri- foto he*. Tokyo: Daifukushorin. (「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガーリーフォトへ。東京：大福書林).

- Nakane, C. (1970). *Japanese Society*. Great Britain: Weidenfeld & Nicolson. Versión Ebook 2016.
- Nakano, M. (2016). *Tokyo Nobody*. Tokyo: Little More.
- Nancy, J. L. (2015). *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes*. New York: Fordham University Press.
- Ninagawa, M. (1998). *17 9 '97*. Tokyo: Metalogue Corporation.
- Nippon.com (2018). Jisatsu sha 9 nen renzokugen = 2man 598nin, 37nen buri teisuijun-koroshō. (Disminución de suicidios por novena año consecutivo= 2598 personas, el nivel más bajo en 37 años-Ministerio de Salud, Trabajo y Bienestar). Recuperado de <https://www.nippon.com/en/news/yjj2019011800626/number-of-suicides-in-japan-hits-37-year-low-in-2018.html> (自殺者9年連続減=2万598人、37年ぶり低水準—厚労省).
- Nishino, S. (2004). *Diorama Map Tokyo*. Disponible en <http://soheinishino.net/dioramamap-tokyo2004>
- Nob (2015). Noguchi Rika Shashin Ten Yoru no hoshi e. Rebiu. (Reseña de la exposición fotográfica de Rika Noguchi “A la estrella de la noche”.) Recuperado de <https://spice.eplus.jp/articles/36567> (野口里佳写真展『夜の星へ』レビュー).
- Noguchi, R. (2004). Noguchi Rika. Tenrankai wo otozureta hito ni wa sono basho ni shika nai kuki wo taiken shite hoshii. (Noguchi Rika. Para quienes visitaron la exposición, “quiero que experimenten la atmósfera que sólo hay en ese lugar”). Taiyo no rekucha bukku 002. Fotogurafa- no shigoto, pp.76-92. Tokyo: Heibonsha. (野口里佳。展覧会を訪れた人には「その場所にしかない空気を体験してほしい。太陽のレクチャーブック 002. フォトグラファーの仕事).
- Noguchi, R. (2017) Marabu. (TOP Collection Scrolling Through Heisei). Tokyo: Tokyo Metropolitan Art Museum. (TOP コレクション平成をスクロールする).
- O’Leary, T. (2009). *Tokyo Visions: Contemporary Japanese Photography and the Search*

- for a Subjective Documentary*. (Tesis doctoral). University of Southern California: California.
- Ochiai, K. (2015). En Field, N. & Mizenko, M. (Eds.). *Fukushima Radiation. Will you still say no crime was committed?* Complainants for Criminal Prosecution of the Fukushima Nuclear Disaster. Kindle Edition.
- Oda, S. & Reynolds, I. (2018, septiembre 20) *What is Womenomics, and is it Working for Japan?* Bloomberg. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-09-19/what-is-womenomics-and-is-it-working-for-japan-quicktake>
- Oliver-Smith, A. & Hoffman, S. (Eds.). (2002). *Catastrophe and Culture*. NM: School of American Research Press.
- Ono, T. (2018). Coastal Motifs (pp. 30-37). En *Kyotographie 2018 Catalog*. Kyoto: Nissha, Inc.
- Otake, A. (2010, febrero 20). *Kimyona hodo mono ga kokumei ni mieru shunkan*. (El extraño momento en que las cosas se ven claras) https://booklog.kinokuniya.co.jp/ohtake/archives/2010/02/post_58.html (奇妙なほどモノが克明に見える瞬間).
- Otake, A. & Hatakeyama, N. (2016). *Dekigoto to Shashin. Hatakeyama Naoya x Otake Akiko*. (Eventos y fotografías. Hatakeyama Naoya x Otake Akiko). Kyoto: Akaaka Art Publishing, Inc. (出来事と写真。畠山直哉 x 大竹昭子).
- Paik, S. (2018). *Noguchi Rika Biography*. Recuperado de <https://ocula.com/artists/noguchi-rika/>
- Parnass, A. (2012). *Nihon no Gendai Shashin no Tokusei. 20 Seiki mizengo no josei shashinka no taito*. (Características de la fotografía japonesa contemporánea. El auge de las fotógrafas antes y después de fines del siglo XX). Tesis doctoral. Nihon University. (日本の現代写真の特性。20世紀末前後の女性写真家の台頭。日本大学大学院芸術学研究科。博士論文).
- Parr, M. (2004). *Big in Japan*. *British Journal of Photography*, pp. 21-24. Recuperado de

<http://rinkokawauchi.com/articles/>

- Pinney, C. (2004). *Photos of the Gods: The Printed Image and Political Struggle in India*. London: Reaktion Books.
- Prichard, F. (2011). *Ruined Maps: The Urban Revolution in Japanese Fiction, Documentary, and Photography of the 1960s and 1970s*. Tesis doctoral. University of California Los Angeles.
- Prichard, F. (2015). At the Limits of the Gaze. *Aperture Magazine, Summer 2015*. N.Y.: Aperture Foundation.
- Purdy, J. (2015). *After Nature. A Politics for the Anthropocene*. London: Harvard University Press.
- Rampton, M. (2008). *Four Waves of Feminism*. Pacific Magazine, Pacific University. Fall 2008. Recuperado de <https://www.pacificu.edu/magazine/four-waves-feminism>
- Reynolds, J. (2015). *Allegories of Time and Space: Japanese Identity in Photography and Architecture*. Hawaii: University of Hawaii Press.
- Robben A. & Sluka J. (Eds.) (2007). *Ethnographic Fieldwork. An Anthropological Reader*. MA: Blackwell Publishing.
- Rousmaniere, N. & Hirayama, M. (Eds.) (2005). *Reflecting Truth: Japanese Photography in the Nineteenth Century*. Amsterdam: Hotei.
- Said, E. (2002). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori, S.A.
- Sakaki, A. (2016). *The Rethoric of Photography in Modern Japanese Literature. Materiality in the Visual Register as Narrated by Tanizaki Jun'ichirō , Abe Kōbō, Horie Toshiyuki, and Kanai Mieko*. Leiden: Brill.
- Sakamoto, R. (2016). Kobayashi Yoshinori, 3.11, and *Datsu Genpatsu Ron*. En Mullins, M. & Nakano. K. (Eds.) (2016). *Disasters and Social Crisis in Contemporary Japan. Political, Religious, and Sociocultural Responses* (pp. 269-287). NY: Palgrave Macmillan.

- Sanai, M. (1997). *Ikiteiru. (Vive)*. Tokyo: Seigensha. (生きている。 東京：青幻舎).
- Sasaki-Uemura, W. (2005). Postwar Society and Culture. En W. Tsutsui (Ed.), *A Companion to Japanese History* (pp. 315-332). MA: Blackwell Publishing Ltd.
- Sasaoka, K. (2012). Difference 3.11. En *Remembrance 3.11*. Tokyo: Nikon.
- Sawaragi, N. (1998). *Nihon, Gendai, Bijustu*. Tokyo: Shinchosha Publishing Co., Ltd.
- Sawaragi, N. (2015). Picture Tokyo. *Aperture Magazine, Summer 2015*. N.Y.: Aperture Foundation.
- Sawaragi, N. (2018). Suzamajiku henka suru Tokyo to, sono saki no sekikan. (Tokio que cambia tremendamente y el sarcófago más allá). Recuperado de <https://bijutsutecho.com/magazine/review/18833> (すさまじく変化する東京と、その先の石棺).
- Shimabuku (2019). *Noguchi Rika*. Reborn Art Festival 2019. Recuperado de <https://www.reborn-art-fes.jp/en/artist/noguchirika>
- Shinohara, S. (2001). Kioku he no kairō. (Los pasillos de la memoria). Recuperado de http://www.ugahamada.sakura.ne.jp/texts_j/2001shinohara.html (記憶への回廊).
- Sievers, S. (1983). *Flowers of Salt. The Beginnings of Feminist Consciousness in Modern Japan*. California: Stanford University Press.
- Sion, B. (Ed.) (2014). *Death Tourism. Disaster Sites as Recreational Landscapes*. London: Seagull Books.
- Slater, D. (2012). Fukushima women against nuclear power: finding a voice from Tōhoku. *The Asia Pacific Journal*, 10 (54-87), 1-5.
- Soja, E. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Sontag, S. (2006). [1973]. *Sobre la fotografía*. México D.F.: Santillana Ediciones Generales.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México D.F.: Santillana Ediciones Generales.
- Sorensen, A. (2013). Uneven geographies of vulnerability. Tokyo in the twenty-first century. En Hamnett, S. & Forbes, D. (Eds.) *Planning Asian Cities. Risk and Resilience*

- (pp.40-67), N.Y.: Routledge.
- Soutter, L. (2013). *¿Por Qué Fotografía Artística?* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Studio Voice (1996). *Hikomix ga Suki*. (Nos gusta Hiromix). Heading for the Purity of Photo 1996. Vol.243, March 1996. Tokyo: Infas. (ヒロミックスが好き。Heading for the Purity of Photo 1996).
- Sugimoto, Y. (2010). *An Introduction to Japanese Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sugita, A. (2001). Kioku no naka no shikaku. Recuperado de <http://www.hamadaryo.com/> (記憶のなかの視覚).
- Sugita, R. (1998). Subterranean. Tojirareteiru to iu ishiki. (La consciencia de estar encerrado). Catálogo Gallery Nikko. Recuperado de <http://www.hamadaryo.com/> (Subterranean. <閉じられているという意識>).
- Sunanami, H. (2010). *Josei Fotogurafasu Gaido*. (Guía de mujeres fotógrafas). Tokyo: Kawade. (女性フォトグラファーズ・ガイド).
- Takahara, M. (2006). *Fuan gata nashonarizumu no jidai — nikkān-chū no netto sedai ga nikumi au hontō no riyū*. (La era del nacionalismo inseguro: la verdadera razón por la que la generación de la red en Japón, Corea y China se odian entre sí). Tokyo: Yosensha. (不安型ナショナリズムの時代 — 日韓中のネット世代が憎みあう本当の理由。東京：洋泉社).
- Takahashi, M. (2014). *Tsunami, shashin, sorekara*. Akaaka: Kyoto. 津波、写真、それから。赤々舎：京都。
- Takazawa, K. (2016). *Mishiranu hito no kioku wo baikai suru shashin*. (Fotos que median la memoria de extraños). Recuperado de <http://rinkokawauchi.com/articles/> (見知らぬ人の記憶を媒介する写真).
- Takeda, S. (2017). Declaración del artista. En *Muku to keiken no shashin*. Nihon no shinshin

- sakka vol.14). Tokyo: Tokyo Photographic Art Museum. (無垢と経験の写真 日本の新進作家 vol.14 東京都写真美術館).
- Takemura, K. (2010). *Feminist Studies/Activities in Japan: Present and Future*. Lectora, 16: 13-33. ISSN: 1136-5781 D.L. 395-1995. DOI: 10/2436.20.8020.01.2
- Takeshita, M. (2005). Hamada Ryō Koten.(Exhibición de Hamada Ryō). Recuperado de <http://www.omotesando-garo.com/link.05/ryo.html>(浜田涼個展).
- Takeuchi, M. (2004). Takeuchi Mariko no shashinten wo Aruku. Tobu yume wo mita. Noguchi Rika no shashinten. (Soñé con volar. Exposición de Rika Noguchi). Hara Bijutsukan. Asahi Kamera, 2004/7. (竹内万理子の写真展を歩く。飛ぶ夢を見た。野口里佳展。原美術館。2004年4月24日～7月25日).
- Tanizaki, J. (2019 [1933]). *El elogio de la sombra*. Madrid: Editorial Siruela.
- Thomas, J.A. (1998). Photography, National Identity and the “Cataract of Times”: Wartime Images and the Case of Japan. *The American Historical Review*, Vol.103, (5), 1475-1501. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/2649964>
- Toda, M. (2018). Onanoko shashin kara no shihanseiki. (Un cuarto de siglo desde *onanoko shashin*). En *Asahi Camera*, septiembre de 2018, pp.48-51. Tokyo: Asahi Shimbun Publications Inc. (「女の子写真」 から四半世紀).
- Tokyo Metropolitan Museum of Photography (2012). *Kawauchi Rinko. Illuminance, Ametsuchi, Seeing Shadow*. Tokyo: Tokyo Metropolitan Museum of Photography.
- Tokyo Photographic Art Museum (2017). *TOP Collection: Scrolling Through Heisei*. Tokyo: Tokyo Photographic Art Museum.
- Tokyo Shimbun (2019, 4 de junio). *Ko no kōjōsen gan to hibaku no kanren hitei Fukushima genpatsu jiko chōsa chūkan hōkoku*. (Negación de la relación entre el cáncer de tiroides infantil y la exposición. Informe provisional de la investigación del accidente nuclear de Fukushima). Recuperado de <https://www.tokyonp.co.jp/article/national/list/201906/CK2019060402000119.html> (子の甲状腺がんと被ばくの関連否定 .

福島原発事故調査中間報告).

- Torihara, M. (2013). *Nihon Shashinshi. Antei Seichōki Kara 3.11Go Made*. (Historia de la fotografía japonesa. Desde el período de crecimiento estable hasta después de 3.11). Tokyo: Chuokoron-Shinsha, Inc. (日本写真史。安定成長期から3.11後まで。東京：中央公論新社).
- Torihara, M. (2017). Nikon Salon kaisetsu 50 shunenkinen. Shashinten annai hagaki de tsudzuru han seiki. Nikon Salon no han seiki 1968-2017. (50 aniversario de la inauguración de Nikon Salon. Medio siglo escrito en postales fotográficas 1968-2017). Tokyo: Nikon Imaging Japan. (ニコンサロン開設 50 周年記念。写真展案内はがきで綴る半世紀 1968-2017. ニコンサロンの半世紀).
- Torihara, M. (2020, Junio 25). *Asahi Camera kyukan ga monogataru, shashin bunka no henyo to sono yukue*. (La suspensión de la publicación Asahi Camera: Transformación de la cultura fotográfica y su paradero). https://webronza.asahi.com/culture/articles/2020062400004.html?fbclid=IwAR3DmpSY8fz8Oz8yYcE9D_yhQAy6opNG4pCxpOe1AFXo3X0I9yiKSdoj99A (アサヒカメラ休刊が物語る、写真文化の変容とその行方).
- Tormey, J. (2013). *Cities and Photography*. N.Y.: Routledge.
- Tsing, A. (2015). *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. New Jersey: Princeton University Press.
- Tsuruoka, M. (2012). Taidan kokyu suru shashin. Kawauchi Rinko x Tsuruoka Mayumi. (Fotos que respira en conversación. Rinko Kawauchi x Mayumi Tsuruoka). En Shodo ametsuchi kage. Tokyo: Seigensha. (対談呼吸する写真。川内倫子 x 鶴岡真弓。照度 あめつち 影を見る).
- Tsutomu T. (2011, 28 de noviembre). *The Need for Nuclear Power*. Nippon.com. <https://www.nippon.com/en/in-depth/a00301/the-need-for-nuclear-power.html>
- Tsuzuki, K. (1997). *Tokyo Style*. Kyoto: Kyoto Shoin Co., Ltd.

- Tucker, A. (2006). Why so personal? En Ivan. V., Hatanaka, A., & Kambayashi, Y. (Eds.) *Setting Sun: writings by Japanese photographers*. (pp.11-19). New York: Aperture Foundation.
- Tucker, A. (Ed.) (2003). *The History of Japanese Photography*. Houston: The Museum of Fine Arts.
- United Nations Population Division (2018). *World Urbanization Prospects*.
The World Bank. <https://data.worldbank.org/indicator/SP.URB.TOTL.IN.ZS?contextual=max&locations=JP>
- Vartanian, I. (Ed.). (2009). *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s*. New York: Aperture.
- Vicente, P. (2007). *Rinko*. Recuperado de <http://rinkokawauchi.com/articles/>
- Vidal Tenomaa, T. (2010). *Rinko Kawauchi Interview*. Recuperado de <http://rinkokawauchi.com/articles/>
- Virilio, P. (2005). *City of Panic*. Berg: N.Y.
- Wakayama, M. (2019). Inochi no yukue to kishikata wo tazunete. Utatane kara halo e to tsuzuku shiyui. (Preguntando dónde está y de dónde viene la vida. Pensamiento que continúa de “Utatane” a “Halo”). En IMA Living With Photography (2019). Kawauchi Rinko no Manazashi, pp. 51-57. Autumn Vol. 29. Tokyo: Amana. (いのちの行方と来し方をたずねて 「うたたね」から「Halo」へと続く思惟. 川内倫子のまなざし).
- Walle, A. (2017) *Rethinking Business Anthropology: Cultural Strategies in Marketing and Management*. New York: Routledge.
- Watanabe, T. (2013) *18 months*. Poetic Scape Exhibition Catalogue. Tokyo: Takashi Kakishiima.
- Watanabe, T. (2020) *Thereafter*. <http://www.toshiyawatanabe.net/thereafter>
- Weisenfeld, G. (2012). *Imaging Disaster: Tokyo and the Visual Culture of Japan's Great Earthquake of 1923*. LA: University of California Press.
- Wolfe, A. (1989). Suicide and the Japanese Postmodern. A Postnarrative Paradigm? En

- Miyoshi, M. & Harootunian, H. (Eds.) *Postmodernism and Japan*. Durham: Duke University Press.
- Yamada, M. (2019). *Locating Heisei in Japanese Fiction and Film. The Historical Imagination of the lost decades*. New York: Routledge.
- Yamaguchi, R. (2018). *Mayoi komu fura warudo*. (Un misterioso mundo de hula). Free Magazine. <http://freemagazine.jp/interview-with-hanayo/> (謎い込むフラワールド).
- Yamauchi, H. (2015). *Torite no kokoromochi wo tsuitaiken dekiru shashinka Noguchi Rika no koten Yoru no hoshi e*. (Una fotografía que puede hacer revivir la sensación de tomar la foto). Exposición individual de Rika Noguchi “Hacia la estrella de la noche”. <https://crea.bunshun.jp/articles/-/9394> (撮り手の心持ちを追体験できる写真家・野口里佳の個展「夜の星へ」).
- Yasumi, A. (2005). Friendship with the World of Things. En Yasumura, M. *Domestic Scandals*. Tokyo: Osiris.
- Yasumura, T. (2005). *Domestic Scandals*. Tokyo: Osiris.
- Yokota, D. (2015). Daisuke Yokota. En *In the Wake. Japanese Photographers Respond to 3/11*. Boston: MFA Publications.
- Yoneyama, L. (1999). *Hiroshima Traces: Time, Space, and the Dialectics of Memory*. LA: The Regents of the University of California.
- Yoshimoto, B. (2019). Shizen to tsunagarushintai kankaku. (Sensación física conectada con la naturaleza Banana Yoshimoto x Rinko Kawauchi). En IMA Living With Photography (2019). Kawauchi Rinko no Manazashi . Autumn Vol. 29. Tokyo: Amana. (自然とつながる身体感覚 吉本ばなな x 川内倫子。川内倫子のまなざし).
- Zelizer, B. (2002). Finding aids to the past: Bearing personal witness to traumatic public events. *University of Pennsylvania Scholarly Commons* 1-17. Recuperado de https://repository.upenn.edu/asc_papers/87/

Lista de Imágenes

- Imagen 1: Masataka Nakano. Shinjuku Shinjuku-ku Jan. 2000, de la serie *Tokyo Nobody*, 2000.
- Imagen 2: Masataka Nakano. Nihonbashi Chuo-ku Jan. 1992, de la serie *Tokyo Nobody*, 2000.
- Imagen 3: Masataka Nakano. Higashi-ikebukuro Toshima-ku Jan. 1999, de la serie *Tokyo Nobody*, 2000.
- Imagen 4: Masataka Nakano. Akasaka Minato-ku Jan. 1991, de la serie *Tokyo Nobody*, 2000.
- Imagen 5: Masataka Nakano. Kyobashi Chuo-ku Jan. 1992, de la serie *Tokyo Nobody*, 2000.
- Imagen 6: Masataka Nakano. Gaienmae Minato-ku Jan 1992, de la serie *Tokyo Nobody*, 2000.
- Imagen 7: Masataka Nakano. Nishi-ginza Chuo-ku Jan. 1990, de la serie *Tokyo Nobody*, 2000.
- Imagen 8: Masataka Nakano. Shibuya-center-gai Shibuya-ku May 1999, de la serie *Tokyo Nobody*, 2000.
- Imágenes 9-19: Kyoichi Tsuzuki. Sin título, de la serie *Tokyo Style*, 1993.
- Imágenes 20-26: Masafumi Sanai. Sin título, de la serie *Ikiteiru*, 1997.
- Imagen 27: Takashi Yasumura. Japanese oranges, 2002, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.
- Imagen 28: Takashi Yasumura. A Cupboard, 1999, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.
- Imagen 29: Takashi Yasumura. A Nail Clipper, 1998, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.
- Imagen 30: Takashi Yasumura. A Stapler, 1998, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.
- Imagen 31: Takashi Yasumura. A Bonsai Tree and a Watering Hose, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.
- Imagen 32: Takashi Yasumura. A Tape Recorder, 2002, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.
- Imagen 33: Takashi Yasumura. A Mattress, 2005, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.
- Imagen 34: Takashi Yasumura. Old newspapers, 2005, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.
- Imagen 35: Takashi Yasumura. Rolls of Toilet Paper and a Plastic Flower, 1998, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.
- Imagen 36: Takashi Yasumura. A Father, 1998, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.
- Imagen 37: Takashi Yasumura. A Man, 1998, de la serie *Domestic Scandals*, 2005.
- Imágenes 38-45: Tomoki Imai. Sin título, de la serie *Mahiru*, 2001.
- Imagen 46: Yurie Nagashima. Self Portrait (Family #26), de la serie *Self Portrait*, 1993.
- Imagen 47: Yurie Nagashima. Self Portrait (Mother #24), de la serie *Self Portrait*, 1993.
- Imagen 48: Yurie Nagashima. Self Portrait (Father #7), de la serie *Self Portrait*, 1993.
- Imágenes 49-59: Hiromix. Sin título, de la serie *Girls Blue*, 1996.
- Imagen 60: Hiromix. *In the bedroom*, publicada en Studio Voice, 1996.
- Imagen 61: Hiromix. *Before the party*, publicada en Studio Voice, 1996.
- Imagen 62: Hiromix. *Brushing my teeth*. publicada en Studio Voice, 1996.
- Imagen 63: Hiromix. *In the shower room*. publicada en Studio Voice, 1996.
- Imágenes 64-65: Mika Ninagawa. Sin título, *Shutter and Love*, 1996.
- Imágenes 66-68: Mika Ninagawa. Sin título, *17 9 '97*, 1998.
- Imágenes 69-73: Yurie Nagashima. Sin título, de la serie *Yurie Nagashima*, 1995.
- Imagen 74: Tokihiro Sato. Shibuya, de la serie *Photo Respiration*, 1990.
- Imagen 75: Takashi Homma. Shonan International Village, Kanagawa, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.
- Imagen 76: Takashi Homma. Shonan International Village, Kanagawa, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.
- Imagen 77: Takashi Homma. Nerima, Tokyo, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.
- Imagen 78: Takashi Homma. Parking lot, Tokorozawa, Saitama, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.
- Imagen 79: Takashi Homma. Love Hotel UFO Makuhari, Chiba, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.
- Imagen 80: Takashi Homma. Makuhari Bay Town, Chiba, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.
- Imagen 81: Takashi Homma. Urayasu Marina East 21, Chiba, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.
- Imagen 82: Takashi Homma. Boy 4, Sagamiono, Kanagawa, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.
- Imagen 83: Takashi Homma. Boy 7, Shinurayasu, Chiba, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.

Imagen 84: Takashi Homma. Girl 1, Shonan International Village, Kanagawa, de la serie *Tokyo Suburbia*, 1998.
 Imágenes 85-89: Sohei Nishino. Sin título, de la serie *Diorama Map Tokyo*, 2004.
 Imágenes 90-99 Soichiro Koriyama. Sin título, de la serie *Apartments in Tokyo*, 2013-14.
 Imágenes 100-109: Hanayo. Sin título, de la serie *Hanayome*, 1996.
 Imágenes 110-114: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Utatane*, 2001.
 Imágenes 115-119: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Hanabi*, 2001.
 Imágenes 120-124: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Ametsuchi*, 2012.
 Imágenes 125-129: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Illuminance*, 2007-11.
 Imágenes 130-134: Rinko Kawauchi. Sin título, de la serie *Halo*, 2017.
 Imagen 135: Rika Noguchi. Marabu #1.
 Imagen 136: Rika Noguchi. Marabu #2.
 Imagen 137: Rika Noguchi. Marabu #13.
 Imagen 138: Rika Noguchi. Marabu #14.
 Imagen 139: Ryo Hamada. 201603 tobo tobo to, de la serie *tobo tobo to*, 2016.
 Imagen 140: Ryo Hamada. 201604 tobo tobo to, de la serie *tobo tobo to*, 2016.
 Imagen 141: Ryo Hamada. 201609 light room, de la serie *tobo tobo to*, 2016.
 Imagen 142: Ryo Hamada. 201611 light room, de la serie *tobo tobo to*, 2016.
 Imágenes 143-147: Mikiko Hara. Sin título, de la serie *These are Days*, 2014.
 Imagen 148: Toshiya Watanabe. Shinmachi Street. Jun.12.2011, de la serie *18 Months*, 2013.
 Imagen 149: Toshiya Watanabe. Shinmachi Street. Sep.16, 2012, de la serie *18 Months*, 2013.
 Imagen 150: Toshiya Watanabe. Photo studio. Jun. 12. 2011, de la serie *18 Months*, 2013.
 Imagen 151: Toshiya Watanabe. Jun 2011/Aug 2012, de la serie *Thereafter*.
 Imagen 152: Toshiya Watanabe. Jun 2011/Oct 2015, de la serie *Thereafter*.
 Imagen 153: Toshiya Watanabe. Jun 2013/Oct 2015, de la serie *Thereafter*.
 Imagen 154: Toshiya Watanabe. Jun 2012/Oct 2015, de la serie *Thereafter*.
 Imagen 155: Toshiya Watanabe. May 2014/May 2016, de la serie *Thereafter*.
 Imagen 156: Toshiya Watanabe. Aug 2013/May 2016, de la serie *Thereafter*.
 Imagen 157: Toshiya Watanabe. May 2013/Nov 2015, de la serie *Thereafter*.
 Imagen 158: Tomoki Imai. #1, de la serie *Semicircle Law*, 2013.
 Imagen 159: Tomoki Imai. #3, de la serie *Semicircle Law*, 2013.
 Imagen 160: Tomoki Imai. #12, de la serie *Semicircle Law*, 2013.
 Imagen 161: Tomoki Imai. #21, de la serie *Semicircle Law*, 2013.
 Imagen 162: Tomoki Imai. #25, de la serie *Semicircle Law*, 2013.
 Imagen 163: Shimpei Takeda. Trace #7 Nihonmatsu Castle, de la serie *Trace*, 2012.
 Imagen 164: Shimpei Takeda. Trace #9 Asaka Kuni-tsuko Shrine, de la serie *Trace*, 2012.
 Imagen 165: Shimpei Takeda. Trace # 16 Lake Hayama, de la serie *Trace*, 2012.
 Imagen 166: Shimpei Takeda. Trace #3 Former Kasumigaura Naval Air Base, de la serie *Trace*, 2012.
 Imagen 167: Tadashi Ono. #1429 Kesenuma, Miyagi Prefecture, de la serie *Coastal Motifs*, 2017-18.
 Imágenes 168-171: Munemasa Takahashi. Sin título, de la serie *Tsunami, Photographs, and Then*, 2014.
 Imagen 172: Naoya Hatakeyama. 2012.2.25, Takata Matsubara, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.
 Imagen 173: Naoya Hatakeyama. 2012.2.25, Takata Matsubara, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.
 Imagen 174: Naoya Hatakeyama. 2013.5.11, Kesen-chō, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.
 Imagen 175: Naoya Hatakeyama. 2013.5.14, Kesen-chō, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.
 Imagen 176: Naoya Hatakeyama. 2013.6.16, Takata-chō, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.
 Imagen 177: Naoya Hatakeyama. 2013.6.16, Takata-chō, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.
 Imagen 178: Naoya Hatakeyama. 2013.9.25, Takata-chō, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.
 Imagen 179: Naoya Hatakeyama. 2013.3.31, Takata Matsubara, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.

Imagen 180: Naoya Hatakeyama. 2012.3.24, Kesen-chō, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.
Imagen 181: Naoya Hatakeyama. 2013.10.20, Kesen-chō, de la serie *Rikuzentakata*, 2011-14.
Imagen 182: Naoya Hatakeyama. 2008.08.23, Kesen-chō, 2003, de la serie *Kesengawa*, 2012.
Imagen 183: Naoya Hatakeyama. 2004.7.24, Imaizumi, Kesen-chō, 2004.
Imagen 184: Naoya Hatakeyama. 2011.4.4, Imaizumi, Kesen-chō, 2011.
Imagen 185: Kikuji Kawada. 9.11, Tokyo, Chaos Cloud, de la serie *2011 Phenomena*, 2011.
Imagen 186 Kikuji Kawada. Cesium Cancer Cells, X-rays, NHK-TV, Tokyo, de la serie *2011 Phenomena*, 2011.
Imágenes 187-189: Daisuke Yokota. Sin título, de la serie *Site/Cloud*, 2012-13.

Anexo I. Lista de entrevistas

Fotógrafos

Tomoki Imai
Takashi Yasumura
Yurie Nagashima
Kawori Inbe
Soichiro Koriyama
Noriko Hayashi
Kazuma Obara
Toshiya Watanabe
Shimpei Takeda
Tokihiro Sato
Sohei Nishino
Aki Lumi
Yuki Onodera

Críticos

Michiko Kasahara
Takahiro Ito
Shino Kuraishi
Harumi Niwa
Manabu Torihara
Akiko Otake

Editores

Kimi Himeno

Anexo II. Actividades realizadas durante el trabajo de campo

1. Observaciones en muestras, festivales, y talleres

2017

- Reunión de comienzo de año con los fotógrafos asociados a la editorial especializada en fotografía artística AKAACA y miembros de NIKON, Tokio.
- Domani Exhibition. The National Art Center, Tokio.
- Tokyo, Tokyo, and TOKYO. Contemporary Japanese Photography Vol. 13. Tokyo Photographic Museum, Tokio.
- Young Portfolio Acquisitions. Kiyosato Photo Art Museum, Yamanashi, Japón.
- Shashin wo yomu yoru Nr. 59. Daikanyama T-SITE, Tokio.
- Mori no Kioku. Muestra de Yoshihiko Ueda. Gallery 916, Tokio.
- Photo Culture Week Crossing. Shinjuku Nikon Plaza, Tokio.
- In the Here and Now. Tokyo Photographic Museum, Tokio.
- Festival de fotografía T3 Ueno, Tokio.
- Entrega del premio Yamamoto Mika Prize. Japan National Press Club, Tokio.
- Tabi no Kioku. Muestra de Yoshihiko Ueda. Gallery 916, Tokio.
- Somewhere not Here. Muestra de Toshiya Watanabe. Poetic Scape, Tokio.
- Remains to be Seen. Muestra de Tomoki Imai. Taka Ishii Gallery, Tokio.
- Muestra Synchronicity, Prix Pictet, Daikanyama, Tokio.

2018

- The Magazine and the New Photography: Koga and Japanese Modernism. Tokyo Photographic Museum, Tokio.
- Kyotographie. Festival de fotografía en Kioto.
- Photosymposium Asia. Taller de fotografía documental en Kuala Lumpur, Malasia.
- Young Portfolio Acquisitions. Kiyosato Photo Art Museum, Yamanashi.
- World Press Photo 2018. Tokyo Photographic Museum, Tokio.
- Uncertain Landscape. Azamino Contemporary Vol. 9. Yokohama Civic Art Gallery Azamino, Yokohama.
- Tokyographie. Fujifilm Square Gallery, Tokio.
- Chiisai Nagara Mo Tashikana Koto. Tokyo Photographic Art Museum, Tokio.

2019

- Risō no Neko Ja Nai. Muestra de Kawori Inbe. America Bashii Gallery, Tokio.

- 20th Anniversary Show. Miyako Yoshinaga Gallery, Nueva York.
- Various Exhibitions. Aperture Gallery, Nueva York.
- Threat of Peace (Hiroshima!!!!!!) Chim-Pom. Art in General, Nueva York.
- I know How Furiously your Heart is Beating. Muestra de Alec Soth, Fraenkel Gallery, Nueva York.
- World Press Photo 2019. Tokyo Photographic Art Museum, Tokio.
- Mae to Ima. Yurie Nagashima. The Museum of Modern Art, Gunma.
- The Shape of Water. Sohei Nishino. Rin Art Association, Gunma.
- Imoji no Dokutsu. Tokyo Photographic Art Museum, Tokio.
- Suppe Ausloffen. Gregor Schneider. Wako Works of Art, Tokio.
- Looking Through. Takashi Homma, Taro Nasu Gallery, Tokio.
- Hanashite Iru no Wa Dare? The National Art Center, Tokio.
- Nō Nō. Takashi Yasumura Exhibition. Misako & Rosen Gallery, Tokio.
- Tokyo. Masataka Nakano Exhibition. Tokyo Photographic Art Museum, Tokio.
- Kipuka, Nikon Salon, The Gallery, Tokio.
- Cosmetic, Nikon Salon, The Gallery, Tokio.

2. Asistencia a charlas y conferencias académicas

2018

- Silence and Image. Mariko Takeuchi, Beams Shinjuku, Tokio.
- Katarikoko. Akiko Otake y Noriko Hayashi, Morioka Shoten, Tokio.
- Serufu po-tereito to shashinshu. Yurie Nagashima Library Talk. Yokohama Museum of Art, Yokohama.

2019

- Uneven Moments: Reflections on Japan's Modern History. Conferencia de Harry Harootunian. Columbia University, Nueva York.
- The Rise and Fall of Japanese Literature. Conferencia de John Whittier, Donald Keene Center for Japanese Culture, Columbia University, Nueva York.
- The Other Japanese New Wave. Conferencia de Go Hirasawa. Weatherhead East Asian Institute. Columbia University, Nueva York.
- Japonisme and the Birth of Japanese Cinema. Conferencia de Daisuke Miyao. Donald Keene Center for Japanese Culture, Columbia University, Nueva York.
- Aperture Conversations: Earth. The New School, Nueva York.
- Shifting Narratives through Photography. Neuet House, Nueva York.
- Mediating Urban Space. 1970s Tokyo through Video Hiroba's Lenses. Sophia University, Tokio.

- Imai Tomoki Talk Session. Spiral Schole, Tokio.
- 3rd EAJS Conference, Tsukuba University, Tsukuba.

3. Visitas a Museos

- Isamu Noguchi Museum, Nueva York.
- MoMA PS1 Museum, Nueva York.
- Royal Ontario Museum, Toronto.
- Art Gallery of Ontario, Toronto.
- International Center of Photography (ICP), Nueva York.
- Guggenheim Museum, Nueva York.
- The Metropolitan Museum of Art (MET), Nueva York.
- Artizon Museum, Tokio.

4. Presentación Académica

- *The Dissipation of the Real. Alienation and Ahistoricism in Japanese Photography of the Heisei Era.* 3rd EAJS Conference, Tsukuba University, Tsukuba (14/9/2019). En esta conferencia realicé una presentación basada en un capítulo de la tesis.

