

Naito Masatoshi y Lieko Shiga: constantes y evoluciones en prácticas fotográficas ligadas al folklore de Tohoku

Naito Masatoshi and Lieko Shiga: constants and evolutions in photographic practices linked to Tohoku folklore

Josué Baruj Gordon Guerrero

Tecnológico de Monterrey
(Campus Estado de México), México
jgordon@tec.mx

Original recibido: 02/09/2022

Dictamen enviado: 05/09/2022

Aceptado: 19/10/2022

Resumen

Este artículo explora las similitudes y diferencias entre la producción fotográfica de Naito Masatoshi (desde mediados de la década de 1960 hasta 2012) y el trabajo contemporáneo de Lieko Shiga. Dicha exploración revelará la importancia que la región de Tohoku tiene para los proyectos de ambos fotógrafos, así como la exploración de la relación entre lo visible y lo invisible en la fotografía. De forma paralela, se detallarán las principales preocupaciones temáticas y estrategias visuales de sus producciones fotográficas, así como el impacto que éstas tienen en la historia de la fotografía en Japón y las posibilidades que abren para una *nueva fotografía documental*.

Palabras clave: fotografía japonesa, fotografía, estética, nueva fotografía documental

Abstract

This article explores the similarities and differences between the photographic production of Naito Masatoshi (from the mid-1960s to 2012) and the contemporary work of Lieko Shiga. Said exploration will reveal the importance that the Tohoku region has for the projects of both photographers, as well as the exploration of the relationship between the visible and the invisible in photography. In parallel, the main thematic concerns and visual

strategies of his photographic productions will be detailed, as well as the impact they have on the history of photography in Japan and the possibilities they open up for a new documentary photography.

Keywords: *japanese photography, photography, aesthetics, new documentary photography*

Introducción. Naito Masatoshi, Lieko Shiga y la fotografía como médium

El siguiente texto analiza la trayectoria y el trabajo de dos fotógrafos japoneses, Naito Masatoshi y Lieko Shiga. Hilvanándolos a partir de sus similitudes temáticas y estéticas, se buscará identificar y explicar cuáles son las estrategias visuales y procedimentales que sus proyectos artísticos han aportado en la expansión de las dinámicas y posibilidades del género documental, en particular, de la fotografía en general, y del campo conceptual del medio. Tanto Lieko Shiga como Naito Masatoshi son de los pocos fotógrafos vivos que han tenido una exposición individual en el Museo Metropolitano de Fotografía de Tokio, uno de los principales museos de fotografía en Japón; en mayo del 2018 se realizó una retrospectiva celebrando la carrera y el trabajo fotográfico de Naito Masatoshi. La exhibición titulada 内藤正敏、異界出現 (*Naito Masatoshi, Ikai Shutsugen*), traducida al inglés como *Naito Masatoshi: Another World Unveiled*, mostró desde los primeros trabajos de finales de la década de 1950 y principios de los sesenta hasta las piezas más recientes que datan del 2012. Galardonado en 1982 con el premio de fotografía Domon Ken,¹ Naito es parte de una generación clave en la evolución de la fotografía en su país,² con lo cual ha ayudado a desarrollar una práctica y tradición fotográfica que se preocupa por una imagen que se cristaliza después de honestas reflexiones conceptuales, procesos de investigación sobre los temas tratados y una exploración sobre capacidades del medio.³

En 2019, Lieko Shiga presentó, también en el Museo Metropolitano de Fotografía de Tokio, una exposición individual de, hasta entonces, su más reciente trabajo: *Human Spring*. La presencia de estos dos fotógrafos en un espacio tan representativo da pruebas de la importancia y el valor que ambos tienen dentro del círculo de la fotografía en Japón. En 2007, Shiga fue galardonada con el premio Ihei Kimura, (junto con el premio Domon

¹ Uno de los premios más viejos e importantes dentro del circuito de la fotografía japonesa.

² Para conocer más sobre los momentos y movimientos (PROVOKE, Kompura, y la fotografía íntima) clave de la década de 1960 en Japón y sus fotógrafos, revisar Iizawa (2003).

³ Los trabajos a partir de 1970 de Yamazaki Hiroshi (2017) y Miyazaki Manabu (2013), o Nomura Hitoshi (1994), con sus propios estilos e intereses son ejemplos de empresas fotográficas en esta línea.

Ken), uno de los más importantes en Japón. Con piezas en el SFMOMA (Museo de Arte Moderno), Shiga es también un referente internacional de la fotografía contemporánea.

Uno de los principales puntos en común entre Shiga y Naito es la fuerte atracción que la región de Tohoku ejerce en ambos. Varios aspectos fundamentales de sus producciones más importantes se han visto influenciados por esta área, su historia y sus costumbres. Tohoku es una región al norte de Japón que incluye seis prefecturas: Aomori, Iwate, Miyagi, Akita, Yamagata y Fukushima. Uno de los textos fundamentales de los estudios folklóricos de Japón, el *遠野物語* (*Los cuentos de Tono*), es un compendio de historias y leyendas orales de esta ciudad situada en Iwate, las cuales fueron recopiladas por Kunio Yanagita, el padre de los estudios folklóricos en Japón.

Publicados en 1911, *Los cuentos de Tono* nos presenta la tradición oral de una comunidad que se explica a sí misma una dura realidad por medio de metáforas y alegorías⁴ de seres místicos y fuerzas que operan en lo supernatural. Entendido como mundo paralelo, debido a su distancia de la capital, así como por su breve y limitado desarrollo económico (Naito 1983), Tohoku se presenta al resto de los habitantes del país como una puerta a un Japón paralelo, donde la cultura y las costumbres tradicionales japonesas se ofrecen como una alternativa a un Japón industrializado y contemporáneo (Furumaya, 1997, p. 14).⁵ Naito trabajará con la cultura y tradiciones animistas de la región, mientras que Shiga se concentrará en las tradiciones y dinámicas comunales de un pequeño pueblo de Miyagi. Serán estas interacciones con la tradición y el folklore de Tohoku las que terminarán por detonar una preocupación en estos fotógrafos por la relación entre lo visible y lo invisible⁶, la cual será explorada en, y a través, de la Fotografía⁷, indagación que devendrá en una expansión y evolución del medio y su género documental. Tomando estos elementos en consideración en los proyectos de ambos creadores, la fotografía no debe de ser entendida

⁴ Por ejemplo, Naito (1983) explica que la figura del Kappa, monstruo, con forma de reptil anfibio antropomorfizado, manos con membranas interdigitales y pies palmeados, que come humanos, sobre todo niños, sirve como pretexto para explicar filicidios a causa de hambrunas. Otra de las características particulares de los Kappa es que cuentan con una corona en la cabeza, la cual debe de estar llena de agua; si el agua se derrama, el Kappa puede morir. Naito también explica que esta figura funciona como alegoría del aborto.

⁵ Según Hidemichi (2016), la región se ha destacado a lo largo de la historia moderna de Japón por ser considerada un mundo paralelo, una especie de realidad alterna al resto del país.

⁶ Naito Masatoshi lo hará a través de concepciones animistas y chamanísticas, mientras que Shiga se preocupará por la búsqueda del numen de una comunidad local de la región.

⁷ Fotografía en mayúsculas porque nos referimos al género, al medio, a la disciplina; a la mezcla del objeto con el fenómeno fotográfico.

meramente como un medio en el sentido tradicional de las artes visuales. Debido a esta preocupación por la relación entre lo visible y lo invisible, la fotografía se transforma en un *médium* que conecta con una realidad que es inaccesible para el simple ojo humano.

Este texto comenzará por explicar los inicios de ambos fotógrafos y explicará los eventos clave que los llevarán a Tohoku. Después de eso, se explicará la influencia de la región en sus proyectos, y se detallará con atención las distintas innovaciones, tanto formales como conceptuales, que éstas aportan al circuito de la fotografía. El artículo cerrará con una exploración sobre las relaciones y dinámicas entre lo visible y lo invisible en los proyectos y fotografías de Naito y Shiga.

I. Naito Masatoshi, inicios y cisma

Desde 1959 hasta 1963 Naito realizó imágenes fotográficas que íntimamente se relacionan con el mundo de la ciencia, la narrativa y eventualmente la mezcla de ambas: la ciencia ficción. Sus primeras imágenes fueron el resultado del montaje y yuxtaposición de negativos fotográficos que se nutren, sin duda, del mundo de la ciencia ficción. Por ejemplo, en 現代 *gendai* (*Tiempos modernos*) publicada en *Sankei Camera* en mayo de 1959, podemos observar una especie de microorganismo flotando sobre un par de peatones que se encuentran en un espacio etéreo, resultado de la sobreexposición intencionada al momento de imprimir la fotografía. En su serie デッド・シティ *dedo shiti* (*Ciudad muerta*), Masatoshi yuxtapone figuras moleculares antropomorfizadas habitando un entorno urbano desolado e impreso en alto contraste. Durante esta etapa, Naito construye “impactantes imágenes de tipo surreal y de ciencia ficción” (Naito, 2009, p. 2). La última serie que trabaja bajo estos intereses y con estas estrategias visuales es コアセルベーション *koaserubeshon* (*Coacervación*), inspirado en las ideas de Alexander Oparin de los coacervados.⁸

Para el curador de Museo Metropolitano de Fotografía de Tokio, durante esta etapa, el proyecto fotográfico de Naito Masatoshi, inspirado por teorías e investigación científica, se preocupa por crear un mundo donde se exploran los temas de “la formación de la vida, el universo, y su destrucción” (Ishida, 2018, p. 171). Según Ishida, estas imágenes son “el producto de reacciones químicas y no meramente la proyección de una fantasía personal, demuestran complejas implicaciones sobre un mundo no visible para el ojo humano” (2018, p. 171). Es importante destacar que incluso en esta primera etapa creativa se pueden observar los intereses fundamentales de

⁸ Los coacervados son aglomeraciones estables de proteínas que según Oparin (2020) devienen en las primeras células primitivas, la primera forma de vida del planeta tierra.

Naito Masatoshi, así como los temas que preocupan al fotógrafo durante toda su carrera artística: la relación entre la vida, la muerte y las narrativas que de éstas surgen.

Sin embargo, en 1963 Naito se alejará decidida y violentamente de los mundos de la microbiología, las teorías científicas sobre el origen de la vida, la ciencia ficción, y la relación entre lo visible y lo invisible en la microfotografía (y las verdades de la existencia que estos circuitos pudieran develar), los sustituye por la investigación histórica, la microhistoria, el folclor (sus narrativas y mitos), el chamanismo y las cosmovisiones japonesas locales sobre la relación entre la vida y la muerte. En ese año, Naito Masatoshi visitó el Monte Yudono, en la prefectura de Yamagata, en Tohoku, ahí se encontró frente a frente con un *sokushinbutsu*: un monje que en su práctica ascética entra en momificación mientras está vivo.

La experiencia más impactante que tengo respecto al *sokushinbutsu* fue cuando me di cuenta de que estaba siendo observado por los muertos. Normalmente, son los vivos los que ven a los muertos. Pero en este caso, yo soy el sujeto de la mirada del muerto. En la presencia de un *sokushinbutsu* la relación entre los vivos y los muertos se invierte (Naito, 2015, p. 60).

Este encuentro con la muerte-que-ve provocó un cisma en su práctica artística “no podía seguir con el mismo tipo de trabajo que estaba realizando en el cuarto oscuro, y acabé oponiéndome completamente, así que quemé la serie de *Coacervación* en la que estaba trabajando en ese entonces” (Naito, 2005, pp. 11-12). A partir de ese momento, Naito salió del cuarto oscuro y comenzó a fotografiar en locación, trabajando de 1964 a 1966 con distintos *sokushinbutsu*, produciendo retratos de las momias en primer plano. Esta preocupación por lo real (la muerte) que se esconde detrás del mundo visible (las momias) se volverá el eje central de la producción fotográfica de Naito: la búsqueda por visibilizar, por medio de la fotografía, el origen y las narrativas que se esconden detrás de las formas y la esencia de ambas. Esta búsqueda lo llevará a trabajar en la región de Tohoku y a realizar una de sus series más famosas, *婆バクハツ baba bakuhatsu* (*Explosión de brujas*) de 1968 a 1970, en la que trabaja muy de cerca con las comunidades locales de Tohoku, sus tradiciones y creencias.

II. Lieko Shiga, inicios y cisma

Lieko Shiga y su compleja y profunda relación con la fotografía inicia durante su juventud. Miembro de una familia de clase media a mediados de los ochenta e inicios de los noventa en Japón, Lieko Shiga tuvo una infan-

cia con todo el confort del Japón moderno: luz, drenaje, agua potable, etcétera. Esta condición privilegiada de acceso instantáneo a las necesidades básicas de la vida produjo en Lieko Shiga el efecto corolario de desconfiar de la realidad observable, de considerar toda la realidad igual de diáfana que el ir y venir de la luz con el simple movimiento de un interruptor, que el instantáneo desaparecimiento de sus excrementos, que el fluir del agua con la simple acción de girar una llave (Shiga, 2012, p. 13). Como resultado de estas observaciones, Shiga llegó a confiar únicamente en su propio cuerpo. Durante niñez, Shiga dedicó mucho de su tiempo y esfuerzo al ballet, sin embargo, al llegar a la pubertad, su cuerpo dejó de responder como solía hacerlo, comenzó a desarrollarse fuera de su control y como resultado hubo una desilusión y pérdida de fe en el único medio que le servía para confirmar la realidad de su propia existencia (Shiga, 2012, pp. 13-15). Durante esa etapa, Shiga comenzó a redireccionar la fe que tenía en su cuerpo a la cámara fotográfica, con la cual se identificó de forma corpórea.

La industria y tecnología fotográfica de los noventa en Japón, con su conveniente enfoque automático, la versatilidad del revelado rápido y el poco tiempo de espera antes de la obtención de la imagen resultaron elementos con los que Shiga inmediatamente se sintió "intoxicada" (Shiga, 2012), ya que resultaban una especie de análogo del tipo de vida que estaba acostumbrada. Al mismo tiempo, la cámara comenzó a servirle como un sustituto del cuerpo que había perdido, se convirtió en un medio que obedecía sus deseos y desde el cual podía dirigir y organizar la realidad. Esta tendencia sobrevivió en Lieko Shiga durante y al terminar sus estudios en el Chelsea College of Art and Design. Su libro *Lilly*, publicado en 2005, se compone de imágenes donde Shiga tiene un completo control sobre sus sujetos, y hay una rígida dirección de escena. Durante su adolescencia, estas puestas en escena funcionaron como una forma de lidiar con los cambios en su cuerpo. Esta preocupación por el control del cuerpo también está presente al inicio de su carrera como fotógrafa, expandiéndose hasta el objeto fotográfico, sometiendo ya no sólo a sus sujetos fotográficos, sino a la imagen misma a un estricto control a través de la experimentación de la materialidad de la imagen. Las fotografías de *Lilly*, además de la complejidad material a nivel eidético, presentan una constante experimentación formal desde la que se analiza (literalmente) a la imagen fotográfica: Lieko Shiga corta, rompe y refotografía sus imágenes, en ocasiones hasta el límite del medio. *Tariq* (Figura 1), *Masako* (Figura 2), y *No.8 Damien Court* (Figura 3), todas fotografías de *Lilly*, son un ejemplo de este tipo de prácticas.



Imagen 1. Lieko Shiga. *Tariq* de la serie *Lilly* (2005).

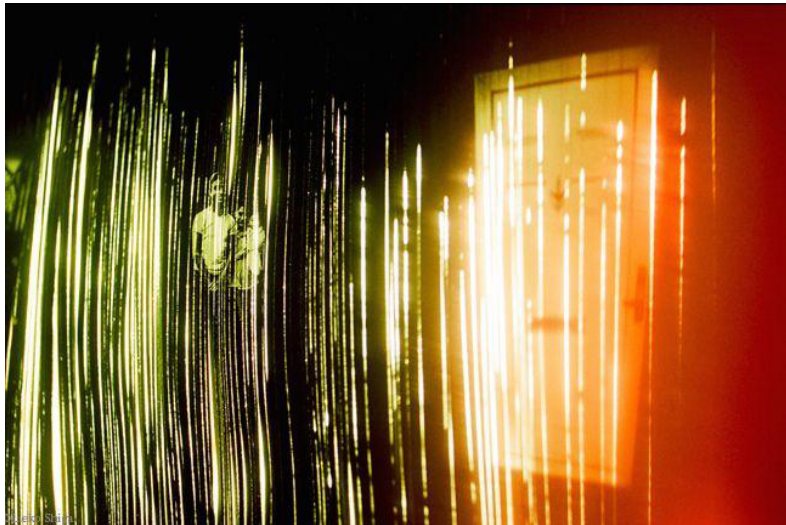


Imagen 2. Lieko Shiga. *Masako* de la serie *Lilly* (2005).



Imagen 3. Lieko Shiga. *No.8 Damien Court* de la serie *Lilly* (2005).

Esta aproximación a la creación fotográfica se mantiene en su siguiente libro *Canary*, del 2007, en el cual se incluyen imágenes cuya puesta en escena en varias ocasiones requirieron de complejos procesos de preproducción. Por ejemplo, 鯨の涙 *kujira no namida* (Lágrima de ballena, imagen 4) es una imagen que para su creación requirió un contenedor de plástico donde se vertió el equivalente, en agua de mar, del peso de una ballena, el cual se elevó con una red de pesca ballenera, y en las alturas, con el apoyo de un amigo que nadaba en el contenedor, se rasgó el plástico, dejando caer toneladas de agua.



Imagen 4. Lieko Shiga. 鯨の涙 *kujira no namida* de la serie *Canary* (2007).

Sin embargo, esta actitud hacia la producción fotográfica cambia cuando Lieko Shiga, durante una búsqueda de locaciones para su siguiente proyecto, se encuentra con el pequeño pueblo de Kitakama, el cual se localiza en Sendai. Shiga quedó encantada por las cualidades del pueblo, el cual tenía un pequeño bosque de pinos entre éste y el mar. Para la fotógrafa, este escenario bucólico era “una imagen” y un poderoso deseo de entrar, de habitar en “esa imagen”, tanto que la llevó a mudarse a Kitakama (Entrevista con el autor, 2018), donde comenzó a trabajar como fotógrafa “oficial” de las actividades culturales y sociales del pueblo. A la par, Shiga continuaba con su producción personal, sin embargo, su deseo de entrar en la imagen no culminaba porque estas dos vías corrían paralelas pero independientes una de la otra. El cisma en la producción de Lieko Shiga se da a partir de un encuentro con una imagen donde convergen la vida y la muerte. En algún momento de su estancia en Kitakama, una de las habitantes le pidió a Shiga que tomara su 遺影 *iei*, un retrato que se produce con anticipación para usos póstumos. Sobre este encuentro Shiga dice lo siguiente:

En ese momento, esa fotografía (el retrato mortuario) no era una ilusión, no era una imagen, claramente poseía un nivel de realidad, algo realmente verdadero. Hasta ese momento yo era la fotógrafa del pueblo, en ese rol tomaba las fotografías de lo que ocurría en Kitakama, al mismo tiempo, pero de forma separada producía mis imágenes personales, el trabajo que hacía en el pueblo y mi trabajo personal eran cosas completamente diferentes. Sin embargo, el *iei* cobró significado en ambos bandos, en ese sentido su significado se fortaleció [...] no podía entender por qué esta fotografía cobró tanta importancia para mí, pero podía sentir la importancia, cuando tomé ese retrato lo sentí, pensé ¡ah!, ¡esta es la imagen! (entrevista con el autor, 2018).

Si bien el sistema de Shiga es un movimiento en dos bandas, primero el encuentro con Kitakama y después la experiencia del retrato para uso póstumo, es esta última experiencia la que determina finalmente (al unir su trabajo personal de forma directa con la comunidad de Kitakama) la actitud, el interés, las estrategias visuales y los temas que Lieko Shiga articulará en sus imágenes de Kitakama, las cuales culminan en la publicación en 2013 de su libro 螺旋海岸 *rasenkaigan* (*Costa en Espiral*), sobre la cual se hablará con mayor detalle un poco más adelante en este texto. Por el momento, es importante destacar el hecho de que tanto para Shiga como para Naito es el encuentro con una imagen donde se mezclan las dos esferas de la existencia, la de la vida y la muerte, (el retrato mortuario⁹ y el monje momificado) el que marca un cambio fundamental en su aproximación a la fotografía.

III. Tohoku y su folklore. Hacia una Nueva Fotografía Documental en Japón

De 1968 a 2012 Naito Masatoshi produjo una importante cantidad de trabajos fotográficos, todos basados en la cultura, costumbres y folklore de Tohoku. Entre sus series más representativas se encuentran *Sokushinbutsu*, *Baba Bakuhatu* (婆バクハツ), *Los cuentos de Tono o Tono Monogatari* (遠野物語), *El Universo de Dewa-Sanzan* (出羽三山の宇宙) y *El mundo espiritual de las deidades* (神々の異界). Por su parte, Lieko Shiga produjo en la región de Tohoku las imágenes para su libro *Rasenkaigan* (螺旋海岸), el cual se publicó en 2013, y su serie *Human Spring* (*Primavera humana*), la cual se exhibió en 2019.

⁹ Vale la pena mencionar que Naito Masatoshi, en su libro sobre el *Tono Monogatari* (遠野物語), dedica toda una sección a fotografías de *iei* (遺影). Por ejemplo, su *Retrato conmemorativo, Tono, de 1971*, *Retrato Conmemorativo (la difunta Kitagawa Miyuki con un retrato conmemorativo)*, de 1971, o *Retrato Conmemorativo, Oguni, Distrito de Kamihei*.

Uno de los productos de la serie de *Sokushinbutsu* de Naito Masatoshi fue una publicación de siete de sus imágenes en la revista *Camera Jidai* en 1966 con el título de *Nihon no miira (Las momias de Japón)*. Sus imágenes vienen acompañadas de un texto escrito por el propio Naito, donde explica su aproximación e interpretación del fenómeno del *sokushinbutsu*, el cual, al ser entendido como el resultado de una serie de prácticas y nociones culturales, demanda una investigación del folklor de la región (Naito, 1966, p. 70) para poder ser comprendido en su totalidad. Esta aproximación será una constante general en la obra de Naito; su producción visual siempre vendrá acompañada de una investigación académica, en este sentido, la interrelación entre la imagen y el texto será de profundo interés para el fotógrafo.

Lieko Shiga también considera importante la relación entre la imagen y la palabra en su proyecto de *Rasenkaigan*, sin embargo, con Shiga no encontraremos una investigación académica, sino una serie de 10 pláticas que tuvo con varios académicos y artistas japoneses que fueron transcritas y publicadas, junto con dos ensayos, en un libro complementario nombrado *Rasenkaigan: Notebook*.¹⁰ En estas pláticas, Shiga detalla todas las experiencias que informaron e influyeron en la producción de las imágenes de *Rasenkaigan: Album*.¹¹ En ambos casos, la complejidad de las propuestas reclama una versión expandida de la fotografía,¹² una versión de la disciplina que no se construye como el ejemplo de la palabra, sino como un fenómeno complejo que requiere de la palabra para ser articulado (en el caso de Naito) y explorado (en el caso de Lieko Shiga). En este sentido, los esfuerzos de ambos creadores se preocupan por develar una dimensión oculta de la realidad, de la sociedad, de la cultura y de la imagen fotográfica. “Debe de haber, pensé, una verdad más profunda, no revelada de nuestro pasado. Mis propias fotografías hicieron surgir en mí una sensación de necesidad de inquirir de forma más profunda” (Naito, 2018, p. 166).

Para Shiga, la palabra revela nuevas formas de entrar y comprender la imagen fotográfica. Siguiendo este interés, nace su libro de *カナリア門 kanaria mon (Puerta al canario)*, donde escribe reflexiones sobre las imágenes de su libro *Canary*, de 2007. Las palabras que utiliza y las ideas que construye son el producto de una profunda reflexión que en ocasiones le tomó meses escribir. Como resultado de este proceso de reflexión y autoanálisis, obtiene la revelación de la necesidad de habitar la imagen,

¹⁰ De hecho, el nombre completo del libro fotográfico es *Rasenkaigan: Album*.

¹¹ Es importante destacar que la preocupación por la relación entre la palabra y la imagen para Lieko Shiga se presenta desde 2009, en un libro llamado *カナリア門 (Puerta al canario)*.

¹² Como género, como medio.

revelación que deviene en el deseo que la lleva a Kitakama: después de terminar de escribir *Puerta al canario*, nació en Shiga

la sensación de que ciertamente las imágenes de *Canary* las había realizado solo desde fuera, ¿qué pasaría si pudiera entrar, si pudiera estar, en el centro de esas imágenes? Fue entonces que pensé en ir y vivir en algún espacio donde realicé esas imágenes en Miyagi. (Shiga, 2012, p. 13)

IV. Hacia una Nueva Fotografía Documental en Japón: Actitudes y Estrategias Visuales

Dejando de lado esta breve mención sobre la relación de ambos fotógrafos con el texto y para regresar al tema de la producción fotográfica en la región de Tohoku, la serie de Naito Masatoshi, *Baba Bakuhatu* es el resultado de la evolución de un proyecto que en un inicio se preocupó por la exploración, de corte periodístico, de las festividades y rituales folklóricos y chamanísticos del área de Tohoku, el cual eventualmente devino en una serie cuya aproximación rompe con las convenciones de una fotografía “neutral” y de carácter periodístico. Dicha serie evolucionó en un trabajo visualmente complejo, barroco, altamente expresivo, donde el fotógrafo está íntimamente implicado en el entorno de la imagen y donde la figura de las *itako*¹³ y otras mujeres de tercera edad, así como los ritos de *kuchiyose* (invocar a los espíritus), *okomori* (retiros espirituales), y *bon odori* (un baile tradicional en círculo) (Ishida, 2018, p. 173), se tornaron el eje conceptual y visual del proyecto. Estilísticamente, Naito Masatoshi introduce el uso del flash dentro de sus imágenes, lo que le permite destacar áreas específicas de la imagen (especialmente en tomas nocturnas); sobre este punto Naito menciona: “Qué emoción era el poder ver los paisajes nocturnos aparecer y después desaparecer en un flash” (Naito, 2018, p. 167).

Existe, pues, un interés de Naito Masatoshi por explorar, a través de la fotografía, las relaciones entre lo visible y lo invisible¹⁴, esta idea también la defiende Ishida Tetsuro: “Naito se preocupa por capturar la enigmática brillantez del espíritu que descubrió en el mundo que se encuentra entre la vida y la muerte en el que las *itako* operan, para esta tarea decidió utilizar el flash” (Ishida, 2018, p. 173).

Dentro de la historia de la fotografía documental japonesa, la serie de *Baba Bakuhatu* posee la virtud de expandir el género de documental para incluir en éste imágenes que no responden a una dimensión pura de regis-

¹³ Las médiums espirituales del norte de Japón. Todas las *itako* son mujeres ciegas.

¹⁴ Sobre esta relación hablaremos con más detalle un poco más adelante en este texto.

tro “objetivo” ni de carácter meramente informativo, sino que se ubican, a partir de su posición relativamente integrada e informada, en los registros del arte, la creación, la improvisación y el deleite de los sentidos. “La fotografía es un arte infinitamente afín al Jazz” (Naito, 2005, p. 10). “Es un arte de oportunidad, y necesitas atrapar esa oportunidad con tacto. Eso es lo que me acerca a la música de Charles Mingus y Ornette Coleman, porque están repletos de la improvisación de su espíritu libre” (Naito, 2015, p. 61). Siguiendo las ideas de Naito, sus creaciones fotográficas son improvisaciones a partir de los temas, ritmos y acordes dados por las *itako*, siendo Tohoku y sus tradiciones folklóricas el escenario.

Para el proyecto de *Rasenkaigan*, Lieko Shiga tiene una actitud similar a la de Naito Masatoshi, sin embargo, sus procesos creativos son más que una expansión del género documental, llevándolo hasta lo que llamó “nueva fotografía documental”. Mientras que las evoluciones formales y estilísticas de Naito son el resultado de su presencia y conocimiento académico de la región de Tohoku, las imágenes de Shiga son el resultado de su integración con la comunidad, y de las relaciones de distintas naturalezas y complejidades (como cualquier relación de iguales) que establece con los habitantes de Kitakama. El folklore que Shiga aprende de Kitakama no es sólo histórico, sino mnemónico, oral, práctico y comunitario. Shiga integra conocimientos adquiridos, historias de los locales, investigación local,¹⁵ investigación académica, su cuerpo, así como sus intereses y preocupaciones sobre el medio fotográfico en la producción de sus imágenes:

Mi fotografía no es solo documental ni ficción, ni nada por el estilo, en mis fotografías está todo mezclado, entonces el mundo, la imagen siempre se está construyendo frente a mi cámara cuando tomo las fotos, como una especie de ceremonia. (Shiga, 2018, p. 1)

Si para Naito la fotografía es una especie de improvisación, para Shiga es un acto performativo y fenomenológico.¹⁶ Es por esto por lo que el género de “fotografía documental” no es suficiente para referirse a su trabajo. Por ejemplo, su imagen *カカシ大会* (*kakashi daikai*, Figura 5), o gran reunión de los espantapájaros, es el resultado de folklore, la creatividad de Shiga, y la colaboración de la comunidad de Kitakama: después de haber aprendido de uno de los miembros de la aldea las formas locales para la elaboración de un espantapájaros, Shiga convoca a la comunidad a elaborar su

¹⁵ Uno de los métodos que rigurosamente usó cuando trabajó en Kitakama fue la aplicación de cuestionarios que repartía entre la comunidad. A partir de las respuestas de los habitantes, Shiga visitaba ciertos lugares o trabajaba con personas cuyas respuestas considera interesantes (Shiga, 2012, pp. 115-116).

¹⁶ Sobre esto comentaremos en detalle un poco más adelante en el texto.

propio espantapájaros. Con esta participación y colaboración es que surge esta fotografía (Shiga, 2012, pp. 123-127).



Imagen 5. Lieko Shiga. カカシ大会 (*kakashi daikai*) de la serie *Rasenkaigan* (2012).

Otro ejemplo es ヤマツツジ食べながら帰った (*yamamatsu tabenagara kaetta*, Figura 6), o “regresé comiendo azaleas”, una imagen que es el resultado de la memoria personal de uno de los miembros de la comunidad (quien en una ocasión de pequeño regresó muy tarde a su casa, sintiendo mucha hambre y recordó que le habían dicho que las flores de un tipo de azalea eran comestibles, por lo que comenzó a masticarlas para combatir el hambre mientras regresaba a casa). es decir, trabaja con la Microhistoria de la interpretación subjetiva de Shiga de la historia, con la historia de Kitakama (la especie de azaleas de la historia se extinguió del ecosistema de Kitakama,) y con la colaboración de Shiga, aportando de vuelta a la comunidad. Shiga buscó el tipo de azalea de la historia en otras locaciones de Japón, compró y regaló algunos especímenes al hombre de la historia y con ellos realizó la imagen (Shiga, 2012, p. 131).



Imagen 6. Lieko Shiga. ヤマツツジ食べながら帰った (*yamamatsu tabenagara kaetta*) de la serie *Rasenkaigan* (2012).

En su gran mayoría, las imágenes de *Rasenkaigan* son el producto de las interacciones de una heterogeneidad de circuitos que Lieko Shiga pone en tensión dentro de sus fotografías. El resultado es lo que Georges Didi-Huberman llama una “experiencia fotográfica”:

Si lo que se mira solo trae a la propia mente clichés lingüísticos, entonces se está frente a un cliché visual, y no frente a una experiencia fotográfica. Si por el contrario se encuentra uno frente a una experiencia fotográfica, la legibilidad de las imágenes ya no será precisamente tan evidente, debido a que estará privada de sus clichés, de sus hábitos, supondrá, en principio, el suspenso, la momentánea mudez frente a un objeto visual que lo dejará a uno desconcertado, desposeído de la propia capacidad para darle un sentido e incluso describirlo (Didi-Huberman, 2012, p. 28).

Shiga y Naito también comparten similitudes en algunos aspectos de la dimensión técnica-metodológica en la producción de sus fotografías. Aunque Shiga nunca ha hablado con especial interés sobre el asunto, el uso de flash es común en su creación fotográfica. Atraídos por escenas nocturnas, o guiados por la naturaleza del mismo Tohoku, el uso del flash es un recurso que tanto Shiga como Naito no se limitan a incorporarlo como una necesidad técnica, sino que lo integran como parte fundamental de su lenguaje estilístico y expresivo. El recurso de trabajar con fotografías para la

producción de una imagen es también un elemento en común entre estos fotógrafos. En la serie *El Universo de Dewa-Sanzan* (出羽三山の宇宙) Naito

utilizó un sistema con una enorme cámara Polaroid de 20 por 24 pulgadas. Reprodujo su propio trabajo de *Dewa Sanzan* usando un lente de 300 milímetros utilizando esta cámara, la cual medía alrededor de tres metros con el fuelle abierto. Fotografió encuadres cerrados con una apertura de 64, utilizando luz de velas para la iluminación [...]. Las exposiciones duraron de una a dos horas, durante todo ese tiempo Naito estuvo completamente concentrado en la imagen (Ishida, 2018, p. 176).

Como resultado, dice Naito: “al fotografiar mis imágenes de *Dewa Sanzan* hizo emerger un *Dewa Sanzan* distinto, diferente” (1991, p. 260). Esta exploración de la realidad mediada a través de un mecanismo fotográfico en el que se suspenden las relaciones escópicas y semánticas normales, y que como resultado de dicha suspensión se detonan nuevas formas de relaciones desde y hacia lo ontológico, tiene un eco en las ideas de corte fenomenológico sobre la imagen que propone Georges Didi-Huberman¹⁷ en su interesante texto *Arde la imagen* (2012). Shiga también despliega su obra visual en una forma similar (pero con sus propias cualidades fenomenológicas). En *Enter the Canary* (カナリア門) Shiga nos narra un ejemplo harto elocuente:

Enfocándome fuertemente una vez más en la mujer en el retrato finalizado, volví a fotografiar la imagen utilizando un lente macro. Después, re-fotografié varias veces la imagen re-fotografiada. Así fue como creé la imagen. Una imagen re-fotografiada es similar a la imagen de una memoria. Al repetir esta acción, disolví la vista y la mirada de la mujer y las volví mías. Entonces yo me transformé en ella (Shiga, 2009, p. 35).

¹⁷ “¿Qué significa fundirse con las cosas? Estar en el lugar, sin ninguna duda. Incluso sabiéndose mirado, afectado, implicado. Y aún más: quedarse permanecer, habitar durante un cierto tiempo en esa mirada, en esa implicación. Hacer de esa duración una experiencia, luego hacer de esta experiencia una forma, desplegar una obra visual” (Didi-Huberman, 2012, p. 28).

Esta exploración visual lograda gracias al medio fotográfico recuerda la fenomenología, ahora de Maurice Merleau-Ponty,¹⁸ donde la visión se despliega de tal forma que uno:

existe dentro de lo exterior, uno emigra al exterior, uno es seducido, cautivado, alienado por el fantasma, de tal manera que el vidente y lo visible son recíprocos el uno con el otro y ya no podemos saber cuál ve y cuál es visto. (Maurice Merleau-Ponty, 1992, p. 139)

En su imagen 私、私、私, *watashi, watashi, watashi* (*yo, yo, yo*), podemos observar una imagen más que se mueve muy cerca de las consideraciones fenomenológicas de Merleau-Ponty, así como de las de Didi-Huberman sobre “la experiencia fotográfica”. 私、私、私 (imagen 7) en las cuales utiliza como bloque básico una imagen que, por sus convenciones visuales responde, en primera instancia, al género de retrato. Sin embargo, éste no es un retrato común, que utiliza una estrategia visual ya trabajada en *Canary*, 私、私、私, es el resultado de un proceso de refotografiado. Sobre este gesto Shiga (2012) comenta:

Sin importar qué tanto busquemos en la mirada dentro de la imagen, ¿qué están pensando esos ojos? es algo que no podemos saber. Sin embargo esa mirada en algún momento puede ir a un espacio de silencio, es decir, tal vez se puede volver una imagen mortuoria (遺影) [...]. Es gracias a esto¹⁹ que entre la mirada que está en la imagen y nosotros podemos establecer un circuito que nos une con la persona reflejada en la imagen (p. 166).

¹⁸ Aunque la mención de la imagen de la memoria es como un fotografía refotografiada, también es compatible con las ideas sobre la memoria en *Materia y Memoria* de Henry Bergson.

¹⁹ Ese espacio de silencio que se detona por la nebulosidad de la mirada.



Imagen 7. Lieko Shiga. 私、私、私 (*watashi, watashi, watashi*)
de la serie *Rasenkaigan* (2012).

El último punto de encuentro entre las prácticas de Shiga y de Naito, y que es fundamental para los proyectos de ambos, tiene que ver con la relación entre lo visible y lo invisible mediada a través de la fotografía. En varias ocasiones, Naito ha hablado sobre el poder (tanto erótico como sublime) de la fotografía para revelar elementos que escapan a la vista:

La fotografía puede ser más que el simple duplicado de objetos. Ocasionalmente el universo reflejado en una fotografía contiene algo más de lo que fue observado por el ojo del fotógrafo. En las raras ocasiones en las que esto sucede, tiemblo en horror, o posiblemente en éxtasis, al encontrar a esta visión reflejada en mi fotografía (Naito, 2018, p. 165).

En otras palabras, la fotografía es un medio que revela, y al hacerlo nos permite acceder a instancias de la realidad que normalmente nos están veladas:

He concluido que las prácticas de *sokushinbutsu*, *yamabushi*, y las *itako*, así como otras prácticas chamanísticas, juegan un rol similar al de la fotografía. Los chamanes existen en los márgenes exte-

riores de la vida y la muerte, y desde esa *perspectiva* [énfasis del autor] tienen dominio sobre un mundo externo (Naito, 2018).

Y agrega “la fotografía puede ser testigo de otra dimensión. Esto es similar a la forma en que una *itako* cruza la línea entre la vida y la muerte para comunicarse con los muertos”. Naito (2018) concluye:

Limitar el uso de la fotografía para registrar la realidad tangible sería un error, ya que la fotografía también puede registrar lo intangible. La fotografía es un arte marginal, flotando dentro y fuera de la consciencia, entre la realidad y la fantasía [...]. Sin equivocarme puedo decir que la fotografía es una herramienta mágica que le permite al fotógrafo entrenado ver la verdad intangible en los objetos (pp. 168-169).

En Lieko Shiga encontramos un pensamiento similar, sin embargo, para Shiga la fotografía es un medio para acceder al *numen*, ella diría la “canción” (歌),²⁰ el espíritu, o el caos, de Kitakama.

Entendí que en Kitakama había un espíritu, un espíritu de caos muy profundo, sin embargo, no puedo ver un espíritu solo con mis ojos, ¿cierto?, pero a través de la cámara es la única forma en la que puede sentir este espíritu. Es imposible verlo con los ojos, por lo que es necesario usar la cámara [...]. Yo siempre, siempre estoy en la búsqueda de la canción dentro de la fotografía (Entrevista con la artista, 2018).

En este sentido, la fotografía funciona como un medio para acceder a un nivel más profundamente ontológico de la realidad, para acceder a aquello que, parafraseando a Merleau-Ponty, la habita y la sostiene, aquello que la vuelve visible, el Ser del ser.

²⁰ Tanto las ideas de Shiga como las de Naito respecto a este punto de la relación de la visión con una realidad más allá de lo visible tienen fuertes tonos fenomenológicos: “Con la primer visión, el primer contacto, el primer placer, existe iniciación, es decir, no la determinación de contenido, sino la apertura a una dimensión que no puede volver a ser cerrada, el establecimiento de un nivel el cual establecerá los términos a partir de los cuales cualquier otra experiencia por venir será posicionada. La idea es este nivel, esta dimensión. Por lo tanto, no es un invisible de facto, como un objeto escondido detrás de otro, ni un invisible absoluto, el cual no tendría nada que ver con lo visible. En vez de eso es lo invisible de este mundo, aquello que lo habita y lo sostiene, aquello que lo vuelve visible, sus propias posibilidades, el Ser del ser” (Merleau-Ponty, 1992, p. 151).

Conclusiones

Tanto Shiga como Naito encuentran en Tohoku una región donde se puede todavía experimentar terror, éxtasis, así como el acceso a una realidad alternativa al modernismo líquido y confort de las grandes ciudades. En gran parte, eso es posible gracias a la fuerza de las tradiciones folklóricas de la región y su organización social y cultural. Sin embargo, son las estrategias visuales y la actitud específica de cada uno de estos fotógrafos las que les permiten acceder, de forma profunda y por medio de la fotografía, a las realidades que normalmente se esconden detrás del mundo visible. Una de las particularidades de esta actitud es el profundo compromiso que tanto Shiga como Naito tienen, no sólo con su fotografía sino con los estudios folklóricos.

Naito fue parte de varios grupos de estudio sobre el norte de Japón. Además de los libros fotográficos previamente mencionados, como *Tono Monogatari* y *Dewa Sanzan*, Naito también tiene publicaciones enteramente académicas, por ejemplo, su 古代金属国家論 *kodai kinzoku kokkaron* (*Teorías sobre la vieja nación de metal*) del 2016, el cual es una investigación histórica sobre las prácticas culturales y tradiciones ligadas a los oficios, usos, hábitos y técnicas relacionadas con el trabajo de distintos metales en las regiones montañosas. Shiga es miembro activa de un grupo de estudios folklóricos en Sendai donde se recopila y analiza la historia oral de la región. La relación con esta disciplina es de especial interés si la observamos a través de las palabras de Oguma Mokoto, presidente de la Sociedad Japonesa de Folklore y profesor investigador de la Universidad de Kanagawa:

El alcance de los estudios folklóricos en Japón no cubre solamente el folklore o sus narraciones, sino que incluye formas de vida, nacimiento y cuidado de los niños, funerales, tumbas, pueblos rurales, familia y relaciones familiares, eventos anuales, religiones folklóricas, tradiciones orales, artes performativas, así como problemas contemporáneos, como desastres naturales, propiedad cultural y la interacción con la naturaleza. De hecho, los estudios folklóricos en Japón se han preocupado por áreas de estudio mucho más vastas, comparable a la antropología social y cultural. Ésta es la cualidad clave que distingue los estudios folklóricos de Japón cuando se compara con los de otros países, los cuales suelen darle un fuerte énfasis al estudio del folklore y de cuentos folklóricos [...]. De forma similar a la antropología social y cultural, la investigación de

nuestros estudios folklóricos está basada en el trabajo de campo. Sin embargo, los estudios folklóricos (en Japón) se diferencian de estas aproximaciones antropológicas que estudian otros grupos étnicos que consisten, casi de forma exclusiva, en investigadores japoneses estudiando la cultura y gente japonesa (Oguma, 2015, pp. 237-238).

Tanto Naito como Shiga se suscriben a esta dinámica de trabajo de campo, observación y estudio de la cultura y tradiciones japonesas en la región de Tohoku. Es gracias a esta actitud como *folkloristas-fotógrafos* que sus proyectos superan los límites normales de ambas disciplinas. Mediante la búsqueda para explicar los orígenes de distintas expresiones culturales y dinámicas sociales por medio de la imagen ambos fotógrafos, pretenden ponerse en contacto con lo real, con lo ontológico que se esconde detrás de las formas a partir de las cuales se expresan distintas creencias y convicciones sociales. En esta búsqueda, cuasichamanística, por una realidad normalmente negada, por el acceso a la *canción* de la realidad, la fotografía de Naito y Shiga ha ampliado la esfera del medio y del género de la fotografía documental.

Referencias bibliográficas

- Bergson, H. (2004). *Matter and memory*. Nueva York: Dover Publications.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la Imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve.
- Furumaya, T. (1997). *A reconsideration of modern Japan through the lens of Ura Nihon*. Tokio: Iwanami Shoten.
- Gordon Guerrero, J.B. (julio 2018). Entrevista del autor con Arai Takashi. Tokio.
- _____. (2018). Entrevista del autor con Lieko Shiga. Sendai.
- Hourquet, P. (2016). *Provoke: Between protest and performance* [Fotografía]. Steidl.
- Hidemichi, K. (2016). *Tōhoku: Japan 's Constructed Outland*. Países Bajos: Brill.
- Iizawa, C. (2003). The evolution of postwar photography. En *The history of Japanese photography* (209-259). Yale University Press.
- Ishida, T. (2018). Another World Unveiled: A discourse on Naito Masatoshi. En *Naito Masatoshi: Another world unveiled* (170-180). Tokio: Tokyo Photographic Art Museum.
- Miyazaki, M. (2013). *Miyazaki Manabu: The pencil of nature* [Fotografía]. Izu photo museum.
- Merleau-Ponty, M. Lefort, C. y Lingis, A. (1992). *The visible and the invisible*. Illinois: Northwestern University Press.

- Naito, M. (1966). Japan Discovered. En *Camera Jidai*.
 _____. (1983). *Tono Monogatari*. Shunju-sha.
 _____. (2005). Interview: Converging and Expanding Cosmology. En *Journal of Tohoku Culture Research Center (Mandala 25)*. Tokio: Tohoku University of Art and Design.
 _____. (2009). Photography and Folklore. En *Photography and Folklore: Mesmerizing Tohoku*. Tokio: Kichijoji Art Museum.
 _____. (2015). Interview: Photographing the unseen nature. *Asahi Camera*.
 _____. (2016). 古代金属国家論. Rittōsha.
 _____. (2018). The camera Behind the camera: Photography and Folklore Studies. En *Naito Masatoshi: Another world unveiled (165-169)*. Tokio: Tokyo Photographic Art Museum.
- Nomura, H. (1994). *Time-Space 1968 to 1993*. Kornisha.
- Oguma, M. (2016) The Study of Japan through Japanese Folklore Studies. *Japanese Review of Cultural Anthropology*, 16, 237-250.
- Oparin, A. (2020). *El Origen de la Vida*. Ediciones Akal.
- Shiga, L. (2007). *Lilly*. Japón: Akakasha.
 _____. (2007). *CANRY*. Japón: Akakasha.
 _____. (2009). *CANARY-MON*. Japón: Akakasha.
 _____. (2012). “志賀理恵子インタビュー。ある分からない確実な何か”. En 芸術批評誌 凶区 創刊号.
 _____. (2012). *Rasenskaigan: notebook*. Japón: Akakasha.
 _____. (2013). *Rasenskaigan: Album*. Japón: Akakasha.
- Yamazaki, H. (2017). *Yamazaki Hiroshi Concepts and Incidents*. Musashino Art University.