



KATARZYNA NAGÓRSKA

SPOJRZENIE RZECZY. JAPOŃSKA FOTOGRAFIA WOKÓŁ PROVOKE

Prowokujący materiał myślowy. Tak brzmiał podtytuł magazynu *Provoke*, który wstrząsnął japońską sceną fotograficzną pod koniec lat 60. XX wieku. Wystarczyły jedynie trzy numery tego efemerycznego periodyku, założonego przez krytyka sztuki Kōji Takiego z fotografami Takumą Nakahirą i Yutaką Takanashim oraz poetą Takahiko Okadą, z charakterystycznym stylem zdjęć *are-bure-boke* (ziarno, rozmaz, nieostrość) i odważnym, radykalnym wzornictwem, aby stał się jednym z kamieni milowych w historii fotografii ostatnich 50 lat. Pół wieku później centrum sztuki Bombas Gens w Walencji dedykuje fotografom skupionym wokół projektu wielką, historyczną retrospektywę.

Na spektakularnej wystawie *La mirada de las cosas. Fotografía japonesa en torno a Provoke (Spojrzenie rzeczy. Japońska fotografia wokół Provoke)* kuratorzy Nuria Enguita i Vicent Todolí przedstawiają po raz pierwszy w Europie 481 zdjęć wykonanych przez cztery pokolenia fotografów. Są to: Toyoko Tokiwa, Ikkō Narahara, Shōmei Tōmatsu, Eikoh Hosoe, Akira Satō, Kikuji Kawada, Hiroshi Hamaya, Takashi Hamaguchi, Nobuyoshi Araki, Yutaka Takanashi, Takuma Nakahira, Daidō Moriyama, Tamiko Nishimura, Ishiuchi Miyako i Kōji Enokura. Wszystkie prace należą do hiszpańskiej kolekcji *Per Amor a l'Art*, która stała się największą kolekcją japońskiej fotografii w prywatnych rękach poza Japonią. Warto zaznaczyć też, że 96 zdjęć Takumy Nakahiry, zebranych pod tytułem *Circulation*, po raz pierwszy pokazano w Europie.

W latach 1957–1972 w Japonii dokonała się radykalna transformacja języka fotograficznego grupy artystów, którzy zaczęli rozwijać swoją

↑ TAKUMA
NAKAHIRA,
SHIKISHIMA,
1970–1971

twórczość w okresie powojennym. Odnowienie nastąpiło równoległe z ogromnymi przemianami gospodarczymi, kulturowymi i społecznymi w latach naznaczonych konfrontacją, głównie protestami przeciwko dziedzictwu amerykańskiej okupacji. Bezprecedensowy boom gospodarczy od 1964 roku i szybkie zanurzenie się w kulturze przemysłowej i konsumpcyjnej, które tłumili wartości i struktury społeczeństwa o zasadniczo rolniczym charakterze, były tłem, na którym artyści, zjednoczeni przez niezadowolenie i gniew, opracowali nowy sposób fotografowania, rozwijając nowe formy i generując nowatorski język. Przewroty polityczne lat 60., rola Japonii jako bazy wojskowej Ameryki Północnej podczas wojny w Wietnamie, narodziny kontrkultury... Gniew i protest znajdują odzwierciedlenie na zdjęciach prostytutek z amerykańskimi żołnierzami w barach i ciemnych zaułkach, demonstracji przeciwko traktatom o przyjaźni między rządami Tokio i Waszyngtonu, w pozostałościach społeczeństwa konsumpcyjnego, które symbolizuje pusta butelka coca-coli, zapomniana i na wpół zakopana w ziemi, którą uwiecznia Kikuji Kawada.

Wśród fotografów uczestniczących w wystawie najbardziej doświadczony był Hiroshi Hamaya. Zawsze w czołówce nowatorów fotografii w Japonii, Hamaya został pierwszym azjatyckim członkiem agencji Magnum Photos. Był prekursorem transformacji dokonanej przez kolektyw VIVO w latach 50., w późniejszym okresie działał w grupie Provoke. Fotografka Ishiuchi Miyako to przedstawicielka młodszego pokolenia. Jej eksperymentalne podejście do techniki służy zagłębieniu się w japońską tożsamość w burzliwych czasach przemian kulturowych. W 2014 roku Miyako, jako pierwsza Azjatka, otrzymała prestiżową nagrodę Hasselblad. Koniec tej ewolucji reprezentują prace Kōji Enokury, z paralelami do *arte povera*.

W 1956 roku seria fotografii Ikko Narahary zatytułowana *Ningen no tochi* (Ludzka Ziemia), wystawiona w galerii w Tokio, ukazała nowy sposób patrzenia przez obiektyw aparatu, który niewiele miał wspólnego z naturalistycznym realizmem powojennych autorów. Narahara zdefiniował go jako „dokument osobisty”, to znaczy dokument subiektywny, który, choć jest częścią jego osobistego spojrzenia na konkretną rzeczywistość, pozwala na to, by rzeczywistość, do której te przedmioty nawiązują, uległa zmianie. Z kolei Shōmei Tōmatsu przez lata pracował nad sposobem dokumentowania, który wykraczał poza rzekomą obiektywność fotoreportażu. Rzeczywistość nie była już serią miejsc i chwil, lecz stanowiła abstrakcyjną i konkretną przestrzeń otwartą na eksperymenty formalne jako subiektywną wypowiedź artysty. W 1957 roku wystawa *The Eyes of Ten* zgromadziła fotografów, takich jak Tōmatsu, Eikoh Hosoe i Ikko Narahara, którzy dwa lata później razem z Kikuji Kawadą i Akirą Satō utworzyli agencję VIVO. Zainspirowana działaniami amerykańskiej galerii Magnum Photos, VIVO szukała środków subiektywnego wyrazu przez styl, który był reakcją na fotografię bezpośrednią i obiektywną: wojenny fotoreportaż, powojenny socrealizm przesiąknięty

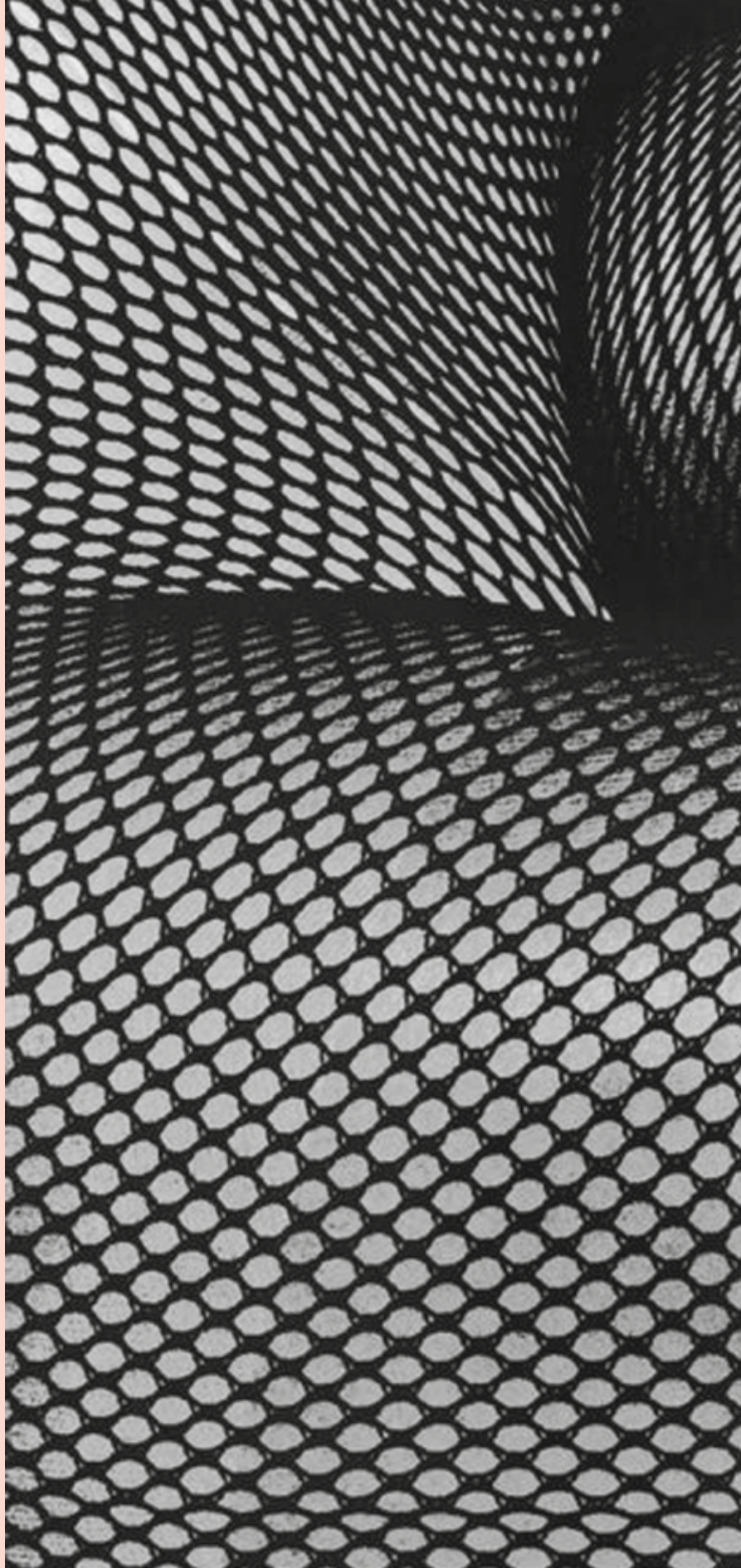
ideologią rządu. Zaczynając od realizmu bezpośredniego okresu powojennego przez erę wielkich protestów, tak dobitnie odzwierciedlonych w fotografiach, które Hiroshi Hamaya wykonał podczas demonstracji przeciwko ANPO (Traktatowi o wzajemnej współpracy i bezpieczeństwie między Stanami Zjednoczonymi a Japonią), VIVO utorowała drogę do wielkiego przewrotu, który nadszedł wraz z *Provoke*.

Efemeryczny fotomagazyn *Provoke*, założony w 1968 roku przez wspomniany już zespół, do którego od drugiego numeru dołączył Daidō Moriyama, do 1970 miał jedynie trzy numery, ale na zawsze zmienił pejzaż japońskiej i światowej fotografii. Celem *Provoke* było ukazanie nowych perspektyw i ponowne zbadanie związków między językiem a fotografią, między sztuką a oporem politycznym. Język alternatywny, jakim jest fotografia, założyciele pisma rozumieli jako akt, w który zaangażowane jest nie tylko spojrzenie i myśl, ale całe ciało: fotografowanie to użyczenie ciała światu. Według słów Takiego *Ostatecznie wszystkie ekspresyjne przejawy, niezależnie od tego, czy jest to fotografia, czy język, opierają się na dążeniu do wyjaśnienia, czym jest prawdziwa Jaźń, przemierzając ciałem skórę niepewnych zjawisk.*¹ W języku fotograficznym *Provoke* streścił przemianę, która miała miejsce we wszystkich manifestacjach artystycznych – rzeźbie, land art, performansie – ekspresyjnie definiując epokę. Idea fotografii jako aktu znajduje wyraz w pracach Takumy Nakahiry, który podczas paryskiego Biennale w 1971 roku codziennie fotografował miasto. Nocą zamieszczał zdjęcia na panelu, a te z poprzedniego dnia usuwał i pozostawiał rozrzucone na ziemi w dynamicznej pętli niekończącej się zmiany.

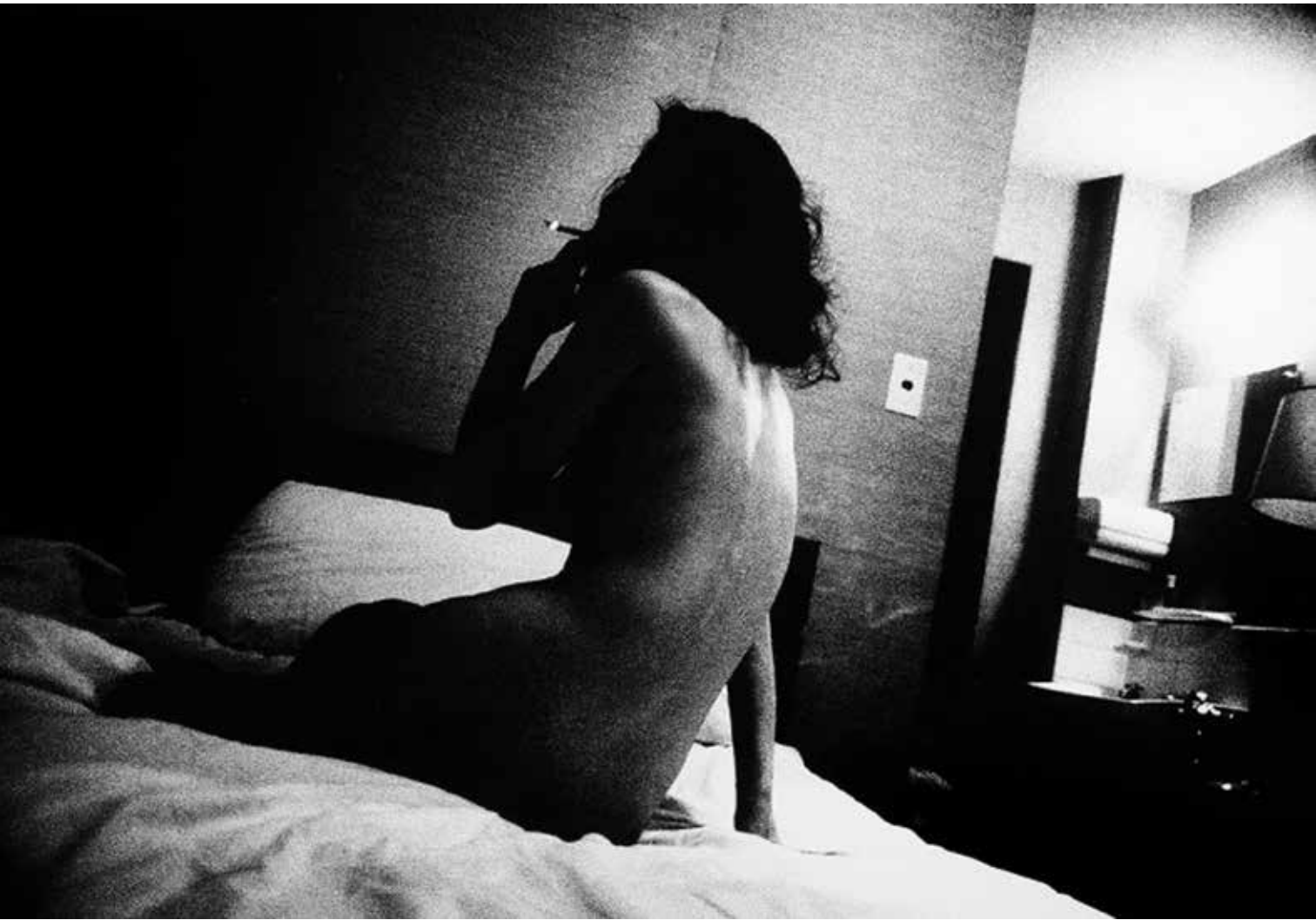
Are-bure-boke, określenie, które stanowiło motto magazynu, to więcej niż synteza formalnej estetyki zdjęć, to także filozoficzne podejście artystów. Zamazana, ciemna, nieostra, eksperymentalna fotografia *Provoke* nie poszukuje czystego piękna, lecz jest dokumentem ruchu. W tej ciemności lokują się nocne krajobrazy Daidō Moriyamy, portrety mrocznych miejsc zamieszkałych przez nieuchwytnie postacie, które wprowadzają nas w niepewność miejskiej nocy, opierające się tradycyjnym formom wizualnym, z ich wyblakłymi kątami i liniami otaczającymi puste pejzaże infrastruktury, zbudowane z kabli, ciemności i nocnych straszyleł. Mimo swojego tytułu, *Provoke* nie był prowokacją w sensie politycznym, ale w sensie formalnym, w poszukiwaniu nowego języka wyjaśniającego świat. Fotografia używa własnego języka, niezależnego od słów, i jest prezentowana jako dokument, który musi przeczytać widz.

Krajobraz jako metafora japońskiej tożsamości, refleksja nad urbanizacją, wreszcie fascynacja ciałem to leitmotyw przewijający się wśród setek wystawionych prac. Fotografowie skupieni wokół VIVO i *Provoke* wykazywali rosnące zainteresowanie przedstawieniem ludzkiego

1 K. Taki, *What Can Photography Do: In Lieu of Introduction*. Mazu tashikarashisa no sekai o sutero: shashin to gengo no shisō, Tokio, Tabata Shoten, 1970, s. 6.





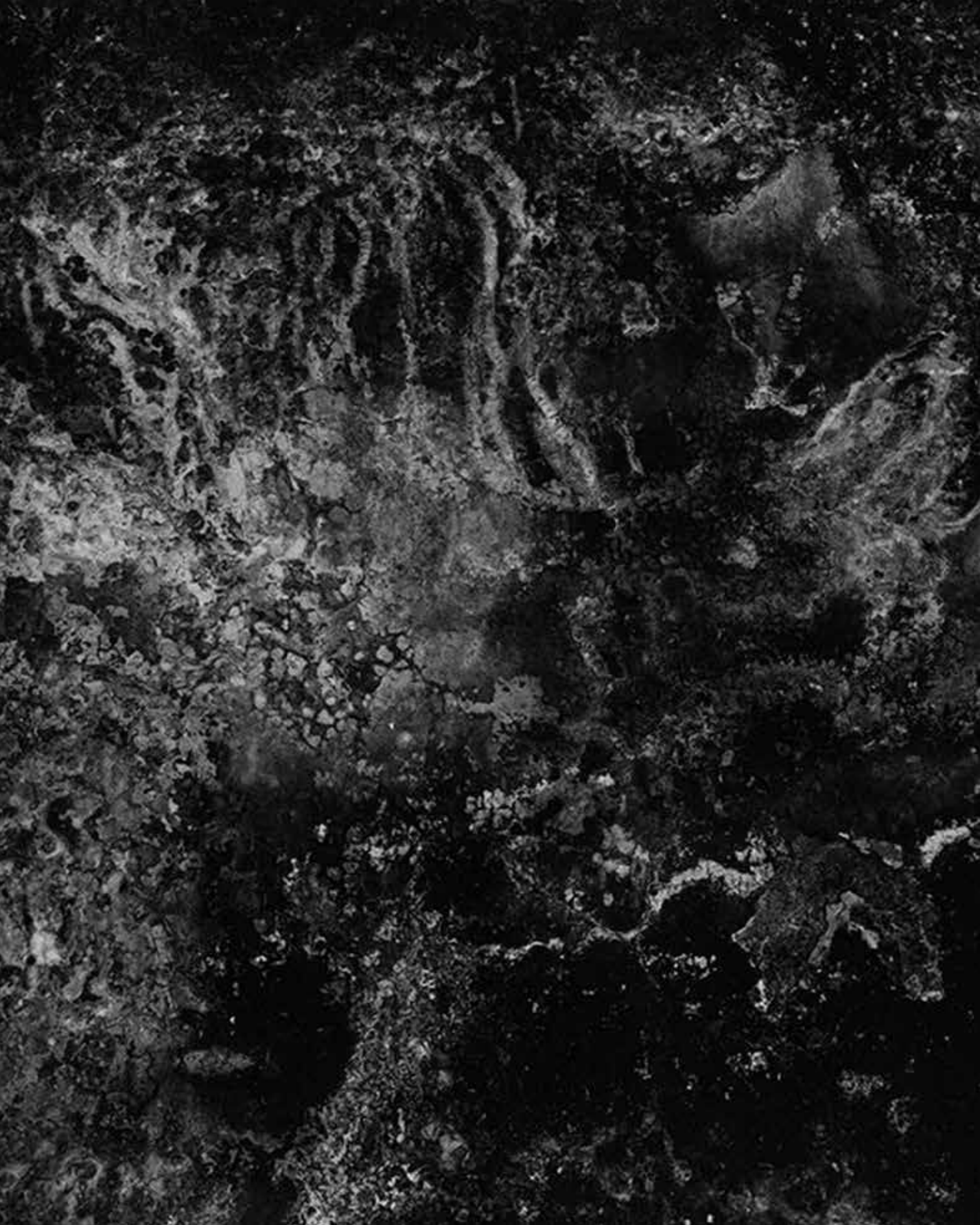


↑ DAIDŌ MORIYAMA,
EROS

✦ TAKUMA NAKAHIRA,
CIRCULATION

→ SHŌMEI TŌMATSU,
THE TRIP, 1959



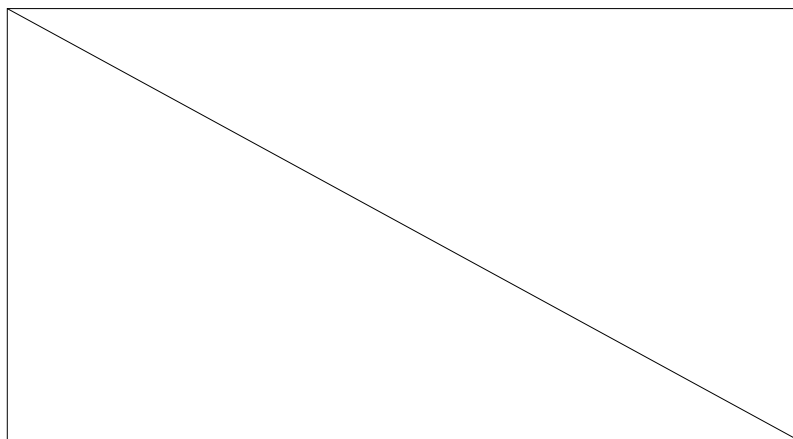




ciała jako obiektu seksualnego. Ciało jest tu nieznaną istotą, która wymyka się spod kontroli sumienia, a jednocześnie jest polem bitwy, na którym historia i współczesność spotykają się każdego dnia. Ta dwuznaczność ciała stanowi symbol natury, która zanika i uprzemysławia się na naszych oczach. Ishiuchi Miyako ukazuje ślady amerykańskiej obecności w Japonii po II wojnie światowej na ciele kobiety. Wystawę otwierają uderzające prace Toyoko Tokiwy, która, choć oficjalnie nie była członkinią żadnej z grup artystycznych, w latach 50. poszukiwała osobistego, intymnego spojrzenia na kwestie, którymi fotografia nigdy wcześniej się nie zajmowała, takie jak praca zarobkowa kobiet. Z jednej strony Tokiwa fotografowała modelki, pracownice domów towarowych i pielęgniarki, a z drugiej gejsze, kobiety pracujące w klubach nocnych i w dzielnicach prostytucji w Jokohamie. Beznamiętne twarze i nagie ciała prostytutek zdają się nieść ze sobą historię dzielnicy Chabuya, jej rozkwit po trzęsieniu ziemi w 1923 roku, zniszczenia podczas bombardowania miasta, amerykańską okupację.

Tytuł wystawy *Spojrzenie rzeczy* to bezpośredni cytat z eseju Takumy Nakahiry. Według koncepcji artysty fotograf nie może narzucić własnego subiektywnego spojrzenia na świat, własnej podmiotowości, lecz jedynie uchwycić rzeczywistość *aru ga mama*, taką, jaka jest. Dlatego fotografia *Provoke* uwidacznia zepsuty, postindustrialny świat, nadmierną urbanizację zrywającą z japońskimi tradycjami. Jak mówi Nakahira: *Świat i jaźń nie są zjednoczone przez jednostronne spojrzenie na osobę. Jaźń istnieje również dzięki spojrzeniu rzeczy. Fotografowanie oznacza uporządkowanie myślenia o rzeczach, spojrzenie świata*. Choć każde pokolenie postuluje realizm lub dostęp do rzeczywistości, każde ma inne wyobrażenie o tym, czym dokładnie owa rzeczywistość jest oraz w jaki sposób można uzyskać do niej dostęp. ¶

91



◆ KIKUJI KAWADA,
ATOMIC BOMB DOME,
MAP 1960–1965