

これも日本
koremo nihon
(Això també és Japó)

Memòria del projecte

Josep Maria Lázaro Gallardo

Treball Final de Grau

Itinerari d'Història, Teoria i
Anàlisi de l'Obra Audiovisual

Comunicació Audiovisual
Universitat Pompeu Fabra

Juliol 2018

Resum

Koremo nihon (Això també és Japó) és un llibre fotogràfic que versa entre el documental fotogràfic i el diari de viatge. El treball presenta una selecció de fotografies realitzades durant un any al Japó. Aquest document pretén desenvolupar les qüestions que hi ha darrera la presa de decisions, així com altres aspectes relacionats amb les fotografies i l'elaboració del llibre, des de la concepció ideològica del projecte fins al disseny i la fabricació del prototip, passant per tota una sèrie de qüestions pròpies de la disciplina fotogràfica i audiovisual.

Paraules Clau

Llibre fotogràfic, fotografia, documental, diari, Japó

Abstract

Koremo nihon (Això també és Japó) is a photo book that is related to the photographic documentary genre and the travel journal. The work shows a selection of photographs taken in Japan during a year. This document aims to develop some questions behind the decisions taken, as well as approach some aspects related with the pictures and the elaboration of the photo book, such as the project's ideological conception, the design and the production of the prototype, and discussing about some questions related with the photographic and audiovisual discipline.

Keywords

Photo book, photography, documentary, journal, japan

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ 3

MOTIVACIÓ DEL PROJECTE / 5

LA CONCEPCIÓ. PER QUÈ UN LLIBRE? / 8

FOTOGRAFIAR. MARC TEÒRIC I MÈTODE / 14

ELS LLIBRES DE FOTOS, REFERÈNCIES I DECISIONS / 28

CONCLUSIONS I LIMITACIONS / 36

VALORACIONS FINALS / 40

AGRAÏMENTS / 42

REFERÈNCIES / 43

INTRODUCCIÓ

El present treball correspon a la memòria del Treball de Final de Grau adscrit a l'itinerari d'Història, Teoria i Anàlisi del curs 2017/2018 de la Universitat Pompeu Fabra.

El projecte del qual tracta la memòria és un llibre fotogràfic anomenat *これも日本 – Kore mo Nihon* (Això també és Japó) que he estat realitzant des del Març del 2017 fins a la data present.

A partir de l'elaboració d'un llibre de fotos he fet una recerca en fotografia, posant especial atenció a la fotografia japonesa de postguerra i els llibres de fotos realitzats a partir d'aquell període al Japó fins els anys 80. No obstant, s'aporten altres referents d'arreu del món, els quals influeixen en gran mesura al treball.

La motivació de la recerca, més enllà de ser una revisió històrica, pretén repensar la tècnica fotogràfica i les possibilitats que els nous mitjans tècnics poden aportar a la disciplina i la manera de narrar en fotografia.

Crec realment que la fotografia no és només una eina per capturar la realitat, entesa aquesta en la seva dimensió física i social, sinó també una manera de donar-li sentit en si mateixa. En una societat regulada i mediada a través d'internet i en constant transformació, el poder de la imatge fixa ha esdevingut més important que mai. La fotografia ens torna a encarar amb el temps i els llocs, amb com percebem el temps i l'espai; ens ajuda a dimensionar-nos i observar-nos en tant partícips d'allò que mirem i fotografiem.

Finalment i a mode de reflexió inicial: Quan es tracta d'encarar un treball fotogràfic, més enllà dels aspectes tècnics, estètics i narratius (els quals per altra banda són essencials), existeix també un assumpte de vital importància. És en aquest punt on reflexionar sobre el que s'ha dit fins ara (respecte al motiu que el treball tracti) així com reflexionar sobre la manera en com s'escriu la història en el moment actual, emergeixen com a qüestions que no només tenen a veure amb la pròpia contemporaneïtat, sinó amb la creació del relat històric del que formarem part.

MOTIVACIÓ

Malgrat que ha estat la primera vegada que encarava un projecte d'aquesta envergadura, el qual ha suposat un any de treball, quan vaig arribar a Japó ja havia pres la decisió d'elaborar un llibre amb les fotos que fes durant la meva estada. A més a més, aquest llibre, ja naixia amb la intenció de ser presentat com el Treball final de Grau per la carrera de comunicació audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra.

Aquest fet resulta de gran importància perquè té a veure amb la concepció i condició inicial del treball i inevitablement, per extensió es relaciona amb la manera en com he viscut durant aquest temps i amb les fotos i les històries que he decidit capturar.

Alguns fotògrafs prefereixen centrar-se en fer les fotos i després, passats els anys, decideixen si volen realitzar algun projecte amb aquestes. Alguns exemples els trobem a Garry Winogrand o Bernard Plossu. En aquest sentit té molt a veure la relació emocional que el fotògraf estableix amb les fotografies. Aquesta manera de treballar ajuda doncs a evitar alguns aspectes que no estan exclusivament relacionats amb les fotografies en si mateixes, sinó amb el moment i el contingut que mostren en relació a la dimensió personal.

Com s'assenyalava al paràgraf anterior esmentant a Garry Winogrand, que és un dels fotògrafs que més han influït en mi durant aquest treball, en una entrevista al 1957 (Diamondstein 1981) va dir: *"Realment intento divorciar-me de qualsevol pensament d'utilitzar aquest material. És part de la disciplina. El meu únic propòsit quan estic treballant és tractar de fer fotos interessants, i el que fer amb elles és un altre acte – una*

consideració posterior. Certament, quan estic treballant, vull que siguin el més inútil possible”.

No obstant, més que una regla pel que fa a treballar en fotografia, aquesta perspectiva il·lustra com els procediments alteren significativament els continguts de les pròpies fotografies. D'aquesta manera, malgrat un decideixi seguir o no aquesta manera de treballar de Winogrand (la qual és una decisió personal), un ha de ser conscient de l'impacte de les decisions que es prenen.

Així doncs, el fet d'haver decidit que les fotos serien utilitzades per elaborar posteriorment un llibre de fotos, ha afectat sense cap dubte la meua manera de mirar i com m'he relacionat amb la realitat que he viscut al Japó.

A més a més, el fet d'haver començat a treballar en la pròpia elaboració del llibre (fent prototips i maquetes del mateix) mentre estava a Japó, fins i tot mentre tirava fotos que s'inclourien en la versió final, posa aquesta qüestió sobre la taula i s'ha d'entendre com un fet que influeix el treball. En aquest sentit, la versió final s'ha elaborat després d'uns mesos d'acabar aquest període d'un any que engloba el projecte.

El llibre segueix una línia cronològica (malgrat que no estrictament, donat que hi ha certes excepcions), és interessant tenir en compte el fet que la distància temporal entre les primeres fotografies i les últimes és molt diferent (d'un any a uns quants mesos). Aquest fet, sens dubte, té un pes molt important a l'hora de construir el relat, tant en la selecció de les fotografies com en la seva disposició i la posterior construcció del relat.

Respecte a l'esmentat per Winogrand, en el meu treball la decisió és deliberada. Crec realment que aquests aspectes que estan separats de les fotografies en si mateixes

(segons el que Winogrand entén) esdevenen un element essencial en la història que vull explicar a través del llibre i que, en certa manera, aporten al treball una dimensió personal que probablement no hi seria d'haver deixat les fotografies reposar durant uns anys. Les fotografies, per a mi, mantenen les càrregues (emocionals, vivencials, de descoberta, etc.) vinculades a la presa de la imatge, i aquesta dimensió no només no s'intenta dissimular o anul·lar sinó que es potencia en prendre forma de diari.

Després d'haver realitzat el treball considero que un any fent fotos és en certa manera una cursa de llarga distància en termes professionals, però també en una dimensió vital.

Durant un any un va passant per diferents estats emocionals, especialment quan un acaba d'arribar a un país nou, amb unes diferències culturals profundes i una llengua que pràcticament no pot entendre.

Aquesta situació confronta el que un ha anat aprenent fins aquell moment amb la incapacitat de poder afrontar nombroses situacions de la vida quotidiana, i pot ser tant frustrant com estimulants alhora que té gran relació en la manera de mirar el paisatge social que l'envolta. A més a més, el procés d'adaptació és continu i el fet que es vagin entenent els mecanismes reguladors de la societat (entre ells la llengua, la qual resulta un pilar fonamental en el cas de Japó degut a que molt poca gent parla anglès fluidament) fa que un pugui apropar-se progressivament a l'entorn. Penso que el llibre, tant per les fotografies com pel material escanejat que l'acompanya, reflecteix especialment aquesta darrera qüestió. La comunicació, la incomunicació i les descobertes poblen el llibre i es desenvolupen al llarg de les pàgines i les imatges.

LA CONCEPCIÓ. PER QUÈ UN LLIBRE?

Com s'escriu al llibre de Martin Parr i Gerry Badger "The photobook, a History. Volume 1 (2004)" citant al crític fotogràfic Ralph Prins: *"Un llibre fotogràfic és una forma artística autònoma, comparable amb una peça d'escultura, una interpretació d'una obra o una pel·lícula. Les fotografies perden el seu propi caràcter fotogràfic com a coses en sí mateixes i esdevenen parts, traduïdes en tinta impresa, d'un esdeveniment dramàtic anomenat llibre"*.

Més que la qualitat de les fotos (el qual és una aspecte òbviament rellevant), el més important en un llibre fotogràfic és el conjunt i la manera en que els elements individuals es relacionen amb els altres creant quelcom més gran, el qual implica un producte genuí d'aquesta relació. Aquesta és la raó per la qual els autors diuen *"En un llibre fotogràfic, el total, per definició, és més gran que la suma de les parts, i quan més grans les parts més gran és el potencial d'aquest"*. Però grans llibres fotogràfics han estat fets a partir de no tan grans fotografies. *"Moï Ver, Paris" (1931)* és probablement l'exemple més notable d'això: *les imatges en particular no són particularment impressionants, però la manera en que són coreografiades creen un treball sorprenent. En el vertader llibre fotogràfic, cada fotografia pot ser considerada una frase, o un paràgraf, i tota la seqüència el text complet"*.

Aquesta concepció influencia el treball en dos aspectes molt rellevants. Per una banda la tècnica escollida (de la que es parlarà més endavant) així com en la concepció del llibre com un tot.

El fet d'estar a Japó fent fotos durant un any, i el que he explicat abans sobre com aquestes experiències en la cursa de llarga distància canvien la perspectiva a través de

la qual un entén la realitat, fa que aquest concepte de coreografia resulti especialment interessant.

Des del meu punt de vista, un any és en certa manera una unitat tan gran com el concepte darrera el llibre fotogràfic explicat en els paràgrafs anteriors. Així doncs, considero que no pot ser explicat únicament per les seves unitats individuals, sinó com un tot que impliqui molt més que la suma de les parts, el qual indubtablement estarà relacionat amb el que hem viscut durant la nostra vida i la perspectiva i/o manera d'entendre la realitat que mantenim en un determinat moment vital.

Quan em plantejo un llibre fotogràfic i cada una de les seves pàgines em sento molt atret per la idea d'establir una relació amb el lector. Tant en la dimensió psicològica com en la física. Aquest haurà d'agafar el llibre no només pel que fa als aspectes fotogràfics i la seqüència creada sinó per la pròpia concepció i disseny del llibre . El llibre com objecte esdevé un element fonamental en l'experiència. Així doncs la mida del llibre, el tacte del paper i els textos o la manca d'aquests són part d'aquesta experiència que obre un ampli ventall de possibilitats per potenciar alguns aspectes tradicionalment entesos com més propis de la narració.

En qualsevol cas, això no és únicament una idiosincràsia del llibre fotogràfic, entès com un gènere creatiu, autònom. Portant un exemple de la indústria del cinema, el fet de que una pel·lícula és projectada a través de les diferents finestres del circuit comercial (ja siguin sales de cinema, televisió, streaming, etc.) afecta de forma molt diferent a la experiència de l'espectador i com aquest es relaciona amb el relat. En el cas del llibre de fotos, l'espectador, a més a més, ha de sostenir el llibre amb les pròpies mans, fet que dota de profunditat a la dimensió física pel que fa a l'experiència del lector. Percep

el pes i el volum, elements que li permeten fer-se una preconcepció de la dimensió i durada del relat al que s'enfronta.

Quan Parr i Badger parlen sobre grans llibres de fotos, fan referència al que el col·leccionista John Gossage diu al respecte *“Primerament, ha de contenir un gran treball. En segon terme, ha de fer que el treball funcioni com un món concís dins del propi llibre. En tercer terme, ha de tenir un disseny que complimenti el que s'està tractant. I finalment, ha de tractar amb contingut que mantingui un interès continu”*.

Estic convençut que un projecte va molt més enllà del moment en que és concebut com a tal. Així doncs, es relaciona amb tota la nostra història vital i les experiències que vivim abans de realitzar-lo, les quals configuren un bagatge que determinarà en gran mesura el resultat final. Donat que el projecte versa no només a través del gènere del documental fotogràfic sinó també a partir del diari personal de viatge (tema que es tractarà més endavant). Sembla necessari posar especial èmfasi en aquesta qüestió.

En el meu cas, quan era petit estava molt interessant en el Japó. Malgrat que aquest interès es va anar perdent amb el temps, vaig haver de viatjar-hi fa cinc anys, per visitar un familiar que estava vivint a Tòquio. Després de la meua visita l'entusiasme va tornar i vaig pensar que m'agradaria tenir la oportunitat de poder viure al país per una temporada. La oportunitat va aparèixer amb la possibilitat d'anar com a estudiant d'intercanvi de la Universitat Pompeu Fabra a la Keio University.

Encara a Barcelona, durant els últims mesos abans de partir, vaig tenir l'oportunitat de conèixer alguns japonesos. No només en les classes de Japonès que vaig fer durant aquells darrers mesos, sinó que també vaig conèixer altres estudiants d'intercanvi que venien del Japó. Malgrat que al principi la relació estava motivada per un mutu interès

en aprendre sobre les nostres respectives cultures, amb el temps vaig acabar establint llaços amb ells i ,en certa manera, em van aportar les seves perspectives en aquell moment d'apropament inicial amb la cultura que em trobaria en arribar al Japó. Aquesta és la raó per la qual al principi del llibre, abans dels bitllets d'avió he incorporat una sèrie de fotos a mode de "preludi" sobre aquesta experiència.

Una de les coses que vaig fer des que vaig saber que la meva sol·licitud per anar a estudiar al Japó havia estat acceptada va ser consumir moltíssims continguts audiovisuals relacionats amb Japó. Especialment a Youtube, on vaig trobar molts canals que tractaven sobre la vida al país. A més a més, com el cinema i la fotografia són dues de les meves grans passions, vaig interessar-me encara més pel cinema japonès i vaig començar a investigar sobre alguns treballs fotogràfics d'autors japonesos.

Diria que durant mig any, la meua vida va estar girant al voltant de la idea de marxar, des de la dimensió cultural (arts, història, gastronomia, etc.) fins a la social (amb aquests amics que vaig conèixer). És per aquesta raó que al arribar al Japó, a diferència del que m'havia passat la primera vegada, vaig sentir que no hi havia res completament nou per mi. Especialment ho notava quan parlava amb altres estrangers que com jo, havien arribat al mateix moment i, en canvi, estaven interessats per uns aspectes que jo ja havia experimentat a Barcelona.

En qualsevol cas, quan una persona marxa per un període de temps relativament llarg i malgrat tot el que hagi investigat prèviament, arriba el moment en que comença a mirar l'entorn d'una manera més profunda. En el meu cas, després d'uns mesos, vaig adonar-me'n que moltes de les coses que pensava que ja sabia eren simplement una mirada superficial sobre la societat japonesa.

Així doncs, la idea de poder compartir aquestes impressions a través del llibre va prendre consideració. Vaig pensar que podria ser interessant crear una narració basada en un any de viatge on la manera de mirar va transformant-se progressivament amb el pas dels dies. Un dels plantejaments que na Mercè Ibarz, la meva tutora del treball, m'havia dit era que més enllà de pretendre explicar l'essència de Japó (la qual seria impossible de copsar), seria interessant expressar mitjançant les fotografies el que veia i la manera com m'ubicava al país i la seva societat. D'aquesta manera podria donar al lector un prisma diferent pel qual apropar-se al Japó.

Durant aquest any he tractat d'estar cada dia als carrers, agafar els trens que comuniquen la ciutat de Tòquio i mirar el que havia al meu voltant. Crec fermament que per fer un bon treball (especialment en el gènere documental, però no de manera exclusiva) és necessari submergir-se en l'entorn que un vol fotografiar, assolint doncs un grau de profunditat en els continguts que no quedi solapat per allò anecdòtic. Sóc conscient que això representa una ideologia respecte al treball fotogràfic i existeixen altres maneres de treballar igualment vàlides. No obstant, en aquest respecte, quan Garry Winogrand és preguntat per què el va motivar a anar viure a "Los Angeles" ell respon: *"Los Angeles m'ha interessat per un llarg temps. Volia fer fotos allà. I la única manera en la que un pot fer-ho és vivint allà. Així que estic vivint a Los Angeles per un parell d'anys..."* (Diamondstein 1981).

També Eugene Smith (un altre fotògraf que ha influït en gran mesura aquest projecte), va anar a viure durant tres anys a Japó quan va decidir fer un treball fotogràfic *"per lluitar contra la contaminació que la vila de Minamata sofria degut als abocaments de mercuri a la mar per part de la companyia Chisso"* (W. Eugene Smith, 2011).

En el meu cas, més enllà de les extravagàncies que generalment acostumen a acompanyar molts dels treballs i reportatges que són mostrats als mitjans de comunicació en referència a Japó, des del principi he tingut molt clar que volia fer un treball que parles de la gent normal, per la qual sento una gran fascinació (tant al Japó com a casa), i pel dia a dia de la ciutat de Tòquio, amb el seu paisatge urbà que configura en major mesura l'escenari d'aquesta història.

En paral·lel, formant com una segona capa, hi ha una voluntat de voler explicar una història personal, més concretament, de mostrar explícitament la persona que hi ha darrera la càmera i la manera de viure, sentir, i de relacionar-se amb allò que l'envolta. Per donar forma a això hi ha moltíssimes maneres de procedir, però la que més em va atreure era utilitzar tiquets i bitllets de transport així com altres materials escanejats que, de la mateixa manera que les fotografies, configuren les imatges del relat. Ofereixen un continu que acompanya la presa de les imatges, permeten donar forma a l'acumulació d'accions que poblen el dia a dia: comprar menjar, viatjar, estar sol.

FOTOGRAFIAR. MARC TEÒRIC I MÈTODE

A mode de reflexió personal, tinc el sentiment de formar part d'una generació que es preocupa molt per la tècnica i els instruments que utilitzen en el seu treball. Per una banda, cada any podem veure com la majoria de companyies introdueixen noves càmeres en els seus catàlegs, millorant les característiques que ofereixen i fent veure les anteriors com màquines obsoletes. I de vegades no només en termes estètics, sinó també funcionals o en compatibilitats amb altres eines simplement per satisfer els desitjos de la indústria. És un sentiment frustrant quan un veu vídeos en els milers de canals que s'hi dediquen, on comparen els diferents models de càmera fent veure que probablement, un necessita comprar una nova càmera per poder fer millors fotografies. La veritat és que a la nostra societat, només uns pocs són capaços de seguir el ritme de la indústria tecnològica i la majoria de nosaltres serem abandonats en aquesta carrera neuròtica per la novetat.

Per altra banda, sembla que tot ja ha estat inventat quan parlem de fotografia en format analògic. No hi ha massa preocupacions en les qüestions esmentades anteriorment, perquè el que avui tinguis serà el mateix demà i d'aquí cinquanta anys. També hi ha un cert fetixisme quan un opera una càmera antiga i li pareix que connecta amb la manera en que s'ha fotografiat durant més d'un segle. Malgrat això, també és cert que de vegades aquest misticisme acaba derivant en una filosofia que pot resultar absurda. Quan vaig començar a interessar-me per la fotografia jo solia pensar que el format analògic era molt més interessant que el digital, i que la càmera que utilitzava per fer fotos havia de representar per si mateixa les fotografies que volia treure. Estava captivat per la idea de captivar el món amb un rodet analògic en comptes de fer-ho amb una càmera digital, de manera que tota la feina fos més orgànica, natural i honesta a l'hora

d'apropar-me a la realitat. Malgrat que pugui semblar absurd, aquesta és una manera de pensar que darrerament està molt estesa en la disciplina, especialment entre els estudiants. Sembla com si la dificultat per accedir al contenidor del contingut, el rodets i el negatiu, doti a les imatges d'una major autenticitat. El guany del digital, poder accedir ràpida i fàcilment a qualsevol punt de la imatge, és percebut amb recel, com si la facilitat en la manipulació o el control del contingut posessin sota sospita tot el sistema. Aparentment el digital és fàcil i mal·leable. En qualsevol cas, la meua perspectiva va canviar al llarg de la universitat.

Hi han hagut molts debats descrivint les bondats del format analògic pels treballs. Aquest fet en sí mateix, no hauria de representar cap problema. No obstant, moltes vegades es dedicava més temps a aquests debats que als debats sobre la idea del treball en sí mateixa, ja fos guió, càsting, direcció d'actors, etc... Inclús una vegada acabat el treball, molts debats es centraven més en la tècnica utilitzada que en el la pròpia construcció de la peça. En aquell moment vaig pensar que estava fent el mateix quan anava amb els meus rodets al Fotoprix del costat de casa, els deixava allà i tornava al cap dels dies a recollir les ampliacions.

El que vull dir amb tot això que escric és que hi ha una posició ideològica darrera aquest treball en termes tècnics, i aquest plantejament és que no hi ha més honestedat en aquesta manera de procedir que en qualsevol altra que sigui diferent, més enllà d'una filosofia que considero buida i tracta de suplir mancances del propi treball. Així doncs el plantejament ha estat utilitzar les càmeres que a cada moment em poguessin anar millor pel que volia expressar a través del meu projecte. I anar millor, en el meu cas, fa referència a aquelles càmeres que acomplissin la necessitat d'òptica i qualitat d'imatge, però també, el que poguessin manipular-se silenciosament, ser ràpides, tenir poca presència i, fins i tot, ocupar poc o molt o pesar més o menys.

En aquest sentit hi ha dos fotògrafs que han tingut una gran importància en el meu pensament i la manera de fer fotos: Garry Winogrand i Daido Moriyama.

En un documental anomenat "Near Equal moriyama Daido" (2001) hi ha una escena on Nobuyoshi Araki (un altre fotògraf japonès de renom) diu: *"El fotògraf ha estat esclau de la càmera per molt de temps", una càmera bona, una lent bona, Leica, etc. Aquests eren els patrons d'un fotògraf. Però en certa manera Daido Moriyama és un fotògraf que va començar a fer de la càmera el seu propi esclau. La fotografia no és sobre la càmera. Per suposat necessitem la càmera. Si vols escriure una carta d'amor, necessitem algunes eines per escriure-la. Però qualsevol cosa, un llapis o un bolígraf està bé. És així també a la fotografia i ell és un pioner per això"*. En el mateix documental Moriyama diu: *"Qualsevol càmera està bé. Només són mitjans per fer la foto"*.

I és això al que també fa referència Garry Winogrand en la seva entrevista amb Diamonstein (1981) quan discuteixen sobre el terme "street photography" i el per què la fotografia en si mateixa és el que importa i no altres coses relacionades amb aquesta. Les següents cites doncs tenen a veure a l'esmentat anteriorment així com a l'hora d'establir una manera de fer respecte de la tècnica utilitzada: *"Bé, no entraré en això. Crec que aquesta classe de distincions i llistes de títols com "street photographer" són molt estúpides"*. Sobre els "snapshots" o fotos instantànies també diu *"això és una altra estupidesa. La gent que utilitza el terme no sap ni el propi significat. Es refereixen a fotografies que creuen que han estat poc organitzades, o fetes de manera casual, com li vulguis dir. Qualsevol dels termes com li vulguis dir. El fet és, quan ells estan parlant sobre els snapshots estan parlant sobre l'àlbum de fotografia familiar. Tothom és quinze a quinze peus i somriuen. El sol es troba sobre les espatlles del de l'espectador. Així es com es fa la fotografia, sempre. És una de les fotografies més construïdes que existeixen."*

La gent simplement és estúpida. Ells no ho entenen (...) El que vull dir és que, sóc bastant ràpid amb una càmera quan ho haig de ser. No obstant, crec que és irrellevant. Em refereixo, què passa si dic que cada foto que vaig fer la vaig preparar? A partir de la fotografia, no podries provar-ho en qualsevol cas. Tu no saps res sobre la fotografia en quant a com es va fer realment. Però qualsevol fotografia podria ser preparada. Si un la imagina, un la pot preparar. Tota aquesta discussió és una manera de no parlar sobre fotografies”.

“Mira, no crec que el temps estigui relacionat en com les coses estan fetes. És com si digués “estava a 40000 peus d’altitud”, o qualsevol cosa. Tu has de lidiar amb com es veuen les fotos, que hi ha allà, i no en com es van fer. Ni amb quina càmera”.

Durant aquest any a Japó m’he trobat fent fotos en nombrosos llocs i situacions molt diferents. Una de les coses que realment volia era no veure’m intentant treballar de manera conscientment oposada al que s’ha esmentat anteriorment perquè d’aquesta manera, estaria també preocupant-me sobre aspectes diferents de les fotografies en sí mateixes o, si més no, allunyant-me del que per a mi són les fotografies en el moment de fer-les: estar present on aquell moment estic i decidir un enquadrament, el millor enquadrament possible, aquell que relaciona el meu estar amb allò que succeeix i m’envolta . Al final, vaig acabar utilitzant diferents càmeres, des del meu telèfon mòbil (que ha estat l’eina majoritària a l’hora de realitzar aquest treball) fins una càmera digital compacta, una rèflex digital, una rèflex analògica, una càmera de pel·lícula instantània i una càmera analògica de mig format. El que he seguit ha estat simplement utilitzar l’eina que en aquell moment creia que s’adequava més a la fotografia que volia aconseguir. En aquest sentit, que el mòbil hagi estat l’eina majoritària respon a que, ens agradi o no, cada dia ens movem amb els nostres telèfons mòbils a damunt. I que la càmera del mòbil incorpora molts atributs que la fan molt atractiva: dona invisibilitat,

doncs és omnipresent en qualsevol escenari, està dotada d'una òptica angular que permet resoldre escenaris relativament petits i, degut a la mida del seu sensor, ofereix una profunditat de camp pràcticament absoluta. A més a més, és força ràpida en la mesura de la llum i el diafragma. Crec sincerament que la millor càmera que puc utilitzar és la càmera que tinc amb mi. Així que aquesta és la raó de la meua elecció.

A més a més, hi ha un altre factor amb el que un fotògraf ha de lidiar quan es tracta de fer fotos. En el meu cas, Japó (seguint la tendència dels anomenats països desenvolupats) és un lloc on hi ha moltíssimes restriccions a l'hora de fer fotos, especialment en llocs com estacions o vagons de tren.

És una gran paradoxa el fet que, especialment a Tòquio, hi hagin moltíssimes càmeres de vigilància arreu de l'espai públic capturant el dia a dia dels ciutadans. Inclús la gent avui en dia (i no només al Japó) està molt preocupada de l'amenaça de ser fotografiada per un desconegut. Ens trobem doncs amb un tema interessant perquè tot i no haver-hi aprofundit, a més a més, tinc la certesa que aquesta preocupació té a veure amb certs aspectes de la identitat virtual com un constructe i la seva oposició o versemblança amb la noció de "realitat" dels individus.

En qualsevol cas un telèfon és una cosa que no capta l'atenció de la gent, especialment a Japó on la majoria tenen a les mans els seus mòbils quan estan al metro o caminant pel carrer. Quan tinc el telèfon a les mans doncs, sóc simplement un d'ells i això em dóna moltíssima llibertat per poder treballar. Diria que aquest fet seria impossible utilitzant una càmera gran o que l'obturador fes soroll. Relacionat amb això, en el documental "Memories of a Dog: The Photographs of Daido Moriyama" (2006), Moriyama parla sobre la raó per la qual utilitza una càmera compacta: "*Una càmera té l'aparença d'una joguina. Per la persona que és fotografiada, no és tan intimidatòria. Si*

tens una càmera gran de 35mm i molts accessoris sofisticats la gent tendeix a mostrar-se cohibida i lluny de tu”... A “Near Equal (2001), Moriyama diu: “Si utilitzes una càmera rèflex les coses aix  (mentre mira a través del visor de la càmera). I quan tu fas aix , vols aconseguir un enfocament perfecte. El moment que tu vols captura no s’ajusta doncs a les teves emocions. Si fas aix , si utilitzes una càmera compacta,  s simple. A més a m s, si tu et veus aix  davant molta gent a Shinjuku, la gent gira les cares o fuig . La fotografia fa que la gent senti quelcom. Però utilitzant una càmera compacta, tu ho pots fer simplement, la gent no es resisteix. El so de l’obturador  s silenciós i no has d’agafar la càmera d’aquesta manera. Especialment quan tu est s fent fotos a l’ rea de Kabukicho a Shinjuku durant la nit, pots tenir problemes. Aix  que faig fotos mirant cap un altre costat. No l’anomeno una fotografia d’amagat, sinó una fotografia sense visor. Si ho fas d’aquesta manera, és realment fàcil. Així doncs, segueixo utilitzant aquesta càmera i faig fotos de Shinjuku. Per suposat, de vegades miro pel visor per fer una composició”.

 s també una ironia el fet que mentre un fa fotos a través d’una càmera rèflex la gent tendeixi a pensar que les fotos tindran un camí més gran o un abast més extens que les que són fetes amb un telèfon mòbil, el qual generalment està relacionat amb el consum propi. Diria que aquest fet  s pràcticament fals donat que, quan un fa fotos a través del telèfon mòbil, les possibilitats de compartir-la creixen massivament. No obstant, roman la concepció que relaciona les càmeres rèflex com una eina de fotògrafs professionals.

A part d’aix , hi ha un altre fet que ha estat molt útil a l’hora de fer fotos al Japó i ha estat la meva pròpia aparença física i la condició d’estranger. En aquest país semblo completament un turista, la qual cosa és molt convenient quan un vol fer fotos en diferents situacions en les que estic segur que un japonès es veure en problemes. Hi

ha una idea compartida arreu del món sobre el “turista idiota”. La gent normalment no es demana pel la lògica o la motivació que regeix el comportament del turista així que no solen pensar gaire en el per què de les meves fotografies i d’aquesta manera rebo una gran llibertat per fotografiar. Desconec, doncs soc foraster, la majoria de codis de conducta i clixés que, quan soc a Barcelona o altres paisatges meus, em costa més deixar de banda. La categoria “estranger” m’atribueix un major marge de conducta per la majoria de persones a qui fotografio o em trobo pel carrer.

Així com s’ha mencionat anteriorment, actualment la gent està molt preocupada per ser fotografiada pels altres, un fet que contrasta amb una realitat en la que som observats constantment pels milions de càmeres que hi ha als carrers, estacions, tendes i inclús als telèfons mòbils i dispositius electrònics.

Des que vaig començar a canviar el focus de les meves fotografies cap a les persones, una discussió recurrent va aparèixer sense importar si estava parlant amb altres fotògrafs o simplement amb una persona que per alguna raó s’havia interessat per la meva feina. Vas demanar permís per fer la foto?

Crec que aquesta qüestió porta la necessitat de prendre una posició ètica per part del fotògraf perquè, independentment de la posició que un decideixi, aquesta obliga al fotògraf a situar-se no només davant dels que són fotografiats, sinó respecte de la pròpia feina i per tant, el fa més conscient del seu propi treball, d’allò que l’envolta i del que vol aconseguir.

Cal dir que aquesta és una qüestió molt complexa però en el meu cas, crec que si no permetem a “la gent normal del carrer” fer fotos lliurement, estem assistint als poders de facto a concentrar encara més poder en la societat. Entenc la fotografia com una

eina democràtica que dona testimoni del que està passant al món. El que considero és que si per exemple, apreciem el treball documental sobre com la gent viu a llocs com Corea del Nord (on els fotògrafs ha d'arriscar les seves vides i per suposat, violar les lleis per portar-nos documents gràfics al respecte) o a algunes viles africanes assolides per la pobresa, per què no podem acceptar l'escenari oposat, on nosaltres mateixos som els que som observats. Les fotografies estan fetes en espais que es poden considerar públics, espais compartits: carrers, vagons de metro, estacions de bus, bars, espais en els que les persones assumeixen que estan en un àmbit compartit, en el que poden observar-se entre ells i poden ser observats. Cap dels espais forma part d'un escenari que es pugui considerar estrictament privat. Quan això es dona, com en pisos d'estudiants, aules o habitacions, els personatges que apareixen a les imatges han acceptat sortir-hi.

La resposta a aquesta qüestió determina qui té la legitimitat per escriure el relat històric contemporani, i per extensió, que hi queda a dins o a fora d'aquest. Crec que seria un error el tenir un doble estàndard al respecte, així que considero que tothom hauria de tenir dret a escriure la seva història, estesa aquesta en el seu sentit més democràtic.

Sóc conscient que si demanés per fer la foto, moltes vegades la gent em diria que no i per conseqüència, ho respectaria. Sé que hi ha hipocresia en el fet de evitar aquesta situació. Però jo tampoc tinc elecció si vull caminar pels carrers i no ser fotografiat o gravat per les càmeres que actualment ocupen l'espai públic.

En qualsevol cas, per resoldre aquest dilema dins la meua manera d'entendre la fotografia, el que vaig acabar decidint era tractar de fer fotografies que no comprometessin greument a ningú. Tot i que en molts altres treballs sí que pot arribar a ser un aspecte important, pel que fa al meu treball, no hi ha una relació important

entre la identitat dels individus que fotografio pel carrer i el significats que vull assolir amb les imatges, així que treballant d'aquesta manera no traeixo ni els meus ideals com a fotògraf ni poso en compromís la qualitat de la meva feina (fins i tot considero que és un punt a favor ja que es tracta de posar la societat en un context en general on l'individu hi té poc a veure. També cal dir que en certs moments considero que no hi ha conflicte evitant fer alguna sèrie de fotos perquè el que estic documentant no és un fet concret, sinó una experiència subjectiva sobre la meua vida i els pensaments que tinc al Japó a través de les imatges ordenades en un llibre. La presència del fotògraf al carrer, com en els treballs de Eamonn Doyle a Dublín, o Joan Colom a Barcelona, permeten reivindicar el rol del fotògraf com observador contemporani i creador de narracions urbanes.

Però en qualsevol cas reitero allò expressat anteriorment, no deixar que la qualsevol persona pugui fotografiar és assistir en certa manera els poders de facto a tenir l'hegemonia per escriure el relat històric contemporani.

Entenc que això que he escrit podria donar a mal entesos, i fins i tot pot ser perillós ja que de la mateixa manera que la fotografia pot ser una eina molt poderosa per construir un món més just, també pot ser increïblement potent per perjudicar i desvirtuar els individus (fet que es avui d'especial rellevància en l'àmbit de les xarxes socials). En el meu cas, és, sobretot, una eina per comprendre el món i per construir relats.

Per què fotografiar, què fotografiar i com fotografiar són doncs algunes de les qüestions que el fotògraf ha de pensar i l'obliguen per tant a reflexionar sobre la ètica i el significat del seu treball. Respecte això, Winogrand diu: *"M'agrada pensar sobre la fotografia com un acte de respecte en dues direccions. Respecte pel mitjà, deixant que aquest faci el*

que se li dóna millor, descriure. I respecte pel subjecte, descrivint-lo com és. Un fotògraf ha de ser responsable de les dues coses”.

Una de les anècdotes més impactants que m’han passat durant aquest any va ser una nit a finals del Setembre de l’any passat. Quan vaig arribar amb el darrer tren i em dirigia als lavabos de l’estació abans d’enfilar el camí cap a casa vaig trobar un home embriagat que dormia al terra dels lavabos despullat de cintura per avall. Allò semblava l’escena d’un crim (com les que generalment el fotògraf Kenji Kawamoto representa a al seus treballs). Mirant-me l’escena estava segur de que allà podria sortir alguna gran fotografia com les que abunden als treballs de Weegee però simplement no ho vaig fer. Igual algun dia pensaré diferent però encara avui crec fermament que fer aquella foto era creuar una línia ètica molt important. Faria aquella foto que el meu treball fos molt millor? No estava ja fent bones fotografies relacionades amb el que veia i sentia al Japó? Què em permet explicar aquesta fotografia que no pugui explicar amb altres que he fet? Si no aporta cap contingut o matís que m’interessi especialment, tampoc sembla que resulti massa significatiu fer-la o no. El treball que presento té a veure amb el Japó que he viscut i, sobretot, amb el que he decidit mostrar. Molts altres Japó queden fora. Del que estic segur és que si hagués fet aquella foto i acabés publicant-se, aquell home probablement tindria un problema per seguir treballant a la mateixa companyia (suposant que va poder aixecar-se al matí següent per anar a treballar).

El que vull dir és que sento que tinc dret a fer fotos, però no tinc el dret, o al menys considero i he decidit que no vull realitzar fotografies que puguin afectar les vides de les persones a les que fotografio, ja que es tracta d’individus anònims en llocs públics, de persones que estan fent el seu dia a dia a la ciutat. Evidentment aquesta lògica no s’aplica en el cas d’altres treballs de fotoperiodisme o fotodocumental com puguin ser de denuncia contra violacions dels drets humans o simplement per reivindicar

injustícies en les que sí que hi ha un responsable (com he dit, crec en la fotografia com una eina per construir una societat més justa i això passa pel seu caràcter reivindicatiu). Un podria dir doncs que allò esmentat sobre aquell home podria aplicar-se a qualsevol altre individu dels que fotografio al carrer. No obstant, crec que això no és ben bé així. Quan decidim sortir al carrer, ja sigui per treballar o simplement per relaxar-nos, acceptem implícitament el fet de ser vistos pels altres. En conseqüència tenim un relatiu ventall de possibilitats per escollir com volen presentar-nos al món exterior (ja sigui amb la roba, el pentinat o l'expressió dels nostres rostres).

A les meves fotos, no vull que la persona sigui reconeixible si crec que aquesta no és totalment conscient i considero que la fotografia on apareix la seva imatge podria suposar-li un problema a la seva vida. Simplement vull mostrar-los de la mateixa manera en que ells es mostren arreu de l'espai públic, incloent doncs les responsabilitats que ells ja han assumit prèviament amb la decisió de sortir al carrer.

L'home dels lavabos de l'estació no era conscient en aquell moment del que estava fent allà. Ni de que li feia un fotografia. Podria haver situat el seu rostre fora de quadre però simplement vaig sentir que no seria just i/o vital pel meu treball capturar un pla dels seus genitals mentre la seva ment restava en mode REM. A més, considero que un bany forma part dels espais públics que les persones perceben com a privats, tot i tractar-se del bany d'un servei públic, una estació de tren. Weegee, Winorgrand, Colom, Txema Salvans, Kawamoto o Doyle i la majoria de fotògrafs que treballen al carrer, estableixen els seus propis criteris i línies vermelles entre la privacitat i el que és públic, entre allò que formarà part del seu treball i el que no.

Sobre les fotos que sí he fet, , sempre intento mostrar als subjectes enaltint la seva dignitat. No només la dignitat de les seves figures sinó també de les activitat que estan

fent. Realment m'apassiona veure el seu dia a dia (cosa que tractaré més endavant), com viuen dins la seva normalitat, la qual cosa em fa sentir espectador d'una de les interpretacions més genuïnes de la vida mundana. Sento un gran respecte per aquest fet i vull traslladar-ho a les meves fotografies. Aquesta és la raó per la que sovint escullo perspectives que una mica baixes o plans contrapicats que amb una lent angular els fan veure més grans a l'hora que els situen en context.

Crec que la fascinació de la que parlo té a veure amb algunes de les idees darrera dels treballs de Diane Arbus, malgrat que en aquest cas el subjecte és molt diferent. En aquest sentit sembla important mencionar el treball de Dorothea Lange, la qual fotografiava a la gent comú sense grans recursos amb moltíssima dignitat. També William Klein, que captura les diferents cares i expressions de la gent normal i fa veure els subjectes de manera atractiva i fins i tot admirable.

Respecte a tot això, Winogrand (Diamondstein, 1981), parlant sobre les seves diferències amb Walker Evans i Atget diu: *“Les coses que ells van fotografiar eren normalment boniques, i això és un gran problema, fotografiar coses que són boniques des del principi. La fotografia hauria de ser més interessant o més bonic que allò que és fotografiat. Jo tracto amb objectes molt més mundans, al menys. Realment no; En realitat, tracto amb tot. No puc mantenir-me al marge de les altres coses, però no evito les immundícies”*.

En gran mesura m'adscric al que Winogrand expressa (el qual es relaciona molt amb Klein). M'atreu la idea d'aconseguir que una cosa que suposadament és desagradable resulti admirable o fins i tot bonica o eròtica, de la mateixa manera que d'altres, malgrat no expressar grans contrastos com els que he esmentat, tenen a veure amb la meua manera de veure el món. En qualsevol cas, em sembla més virtuós mostrar a un home

comú cridant sense motiu aparent enmig del carrer durant un festival d'estiu o les cames d'un oficinista amb el seu maletí caminant cap casa com un fet grandiloqüent que el que mostren moltes de les fotografies que generalment s'utilitzen per il·lustrar Japó, amb els seus temples, vestimentes tradicionals i menjars exclusions que poc tenen a veure amb el que un viu en el dia a dia del país. Des d'aquest punt de vista, em sento més proper a la tradició de la fotografia humanista, la que intenta copsar la condició humana, com ho van fer Eugene Smith, Doisneau, Brassai, Xavier Miserachs o Oriol Maspons, per citar-ne només uns quants.

No és que no hi hagi res bo en les milers de fotos que es fan cada dia a les principals atraccions turístiques del país com el mont Fuji (de fet en aquest treball n'hi ha dues), del temple d'Asakusa o la torre de Tòquio. I això mateix ho podria aplicar a totes aquelles fotografies que mostren atractives i exuberants dones amb llargs vestits negres. Però simplement no les trobo interessants perquè aquestes fotos ja han estat fetes, moltes vegades des del mateix punt de vista, amb el mateix enquadrament i fins i tot en la mateixa època. No li veig el sentit a fer aquella foto quan simplement la puc buscar a Google, i hi haurà algú que l'hagi feta millor. Crec que allò vertaderament significatiu i amb el que realment puc aconseguir un to genuïnament propi és explicant les històries que visc o imagino, i que em poden ajudar a comunicar diferents perspectives a través de les quals mirar a la realitat.

En qualsevol cas, tot això, més enllà d'una reflexió sobre la veritat fotogràfica, el realisme i la capacitat narrativa de la imatge fotogràfica, és simplement la manera en com aquest treball s'ha concebut des de l'inici fins al moment present. I més que pretendre establir una veritat dintre de l'àmbit fotogràfic (el qual seria impossible i fins i tot innecessari), vull donar una perspectiva que ajudi a entendre millor la feina present i les decisions que hi ha hagut al darrera.

Finalment, m'agradaria tancar aquesta secció reiterant la importància que tenen les persones en aquest treball i com, ja sigui d'una manera adequada o no, o com m'hauria agradat fer-ho, aquestes fotografies representen la meva manera d'entendre també la pròpia disciplina fotogràfica, basada en aquest sentit en el respecte cap al subjecte. Aquesta és la raó per la qual em costa molt acceptar algunes obres on els autors semblen interessar-se poc o creure que les seves pròpies obres són més importants que les persones que hi són a les fotografies. Una perspectiva que em sembla molt presumptuosa i de la que conscient però inevitablement he volgut separar-me.

ELS LLIBRES DE FOTOS, REFERÈNCIES I DECISIONS

Si hagués d'escollir tres llibres que crec que han inspirat tant la decisió d'elaborar un llibre de fotos com el propi prototip que adjunto al treball, aquests serien: *The Americans* (Robert Frank, 1958), *New York 1954.55* (William Klein, 1995) i *Kitarubeki Kotoba no Tame ni* (Takuma Nakahira, 1970).

En primer terme, “*The Americans*” narra el viatge que Robert Frank va fer al llarg dels Estats Units mentre anava fent fotos. Es tracta d'un llibre relativament petit amb 83 pàgines, impreses únicament a una cara. No obstant, segons Parr és probablement un dels llibres que més han influït en la història de la fotografia “*The photobook, a History. Volume 1 (2004)*”.

El llibre versa sobre tota la iconografia nord-americana i fa un retrat de la societat Americana de l'època. Per molts autors, es tracta de l'aportació més important en la fotografia després de l'humanisme de Carter-Bresson. Frank demostra la capacitat de la imatge fotogràfica per establir un relat visual complex, per situar al observador -el fotògraf- com a desencadenant de preguntes, més que com a constructor de respostes. La fotografia, amb Frank, demostra la seva capacitat per qüestionar i qüestionar-nos, individual i col·lectivament.

Pel que fa al meu treball, hi ha una certa inspiració a partir dels americans en la idea de la narració d'un viatge. Frank va rebre una beca per poder realitzar el seu projecte (i en certa manera la meua condició ha estat una mica similar).

Malgrat que no consideraria “*The Americans*” com un llibre de fotos radical (comparat amb els altres dos esmentats anteriorment) en termes de disseny ja que utilitza per

exemple un marc blanc per a totes les fotografies sense recórrer al sagnats de les imatges o les dobles pàgines, considero que representa una evolució dels clàssics, fins i tot de fotògrafs com Walker Evans i en certa manera, ja molt lluny de Cartier-Bresson.

Tanta és la importància de “The Americans” que fins i tot avui en dia encara segueix inspirant treballs. De fet, un dels primers llibres de fotos que vaig adquirir quan vaig arribar al Japó va ser “Seikatsu ni Tsuite” (Shiho Yanagimoto, 2013), un llibre de fotografia documental al Japó que sens dubte s’inspira tant en la tècnica fotogràfica com en el disseny (tot i que en aquest cas si es fa ús de les dobles pàgines) de la feina de Robert Frank.

Frank acompanya les fotos amb una petita ressenya sobre el que hi ha a la foto i on va ser presa. En el cas de Yanagimoto, ens trobem amb el mateix recurs tot i que aquesta ressenya es troba a les darreres pàgines. En aquest sentit, el “New York 1954.55” de William Klein també incorpora una sèrie de pàgines al final on es parla de les fotografies, de com van se preses o el que aquestes mostren amb la intenció d’apropar el lector amb el que l’autor vol explicar.

En el meu cas, vaig decidir no incloure cap ressenya sobre les fotografies en l’elaboració d’aquest prototip excepte d’una cita a l’inici del llibre “El falcó astut amaga les sever urpes”. Aquesta decisió és sens dubte de gran transcendència i de fet contrasta amb el que fins ara havia anat fent en altres àmbits com ara les xarxes socials on he anat penjant algunes de les fotografies que conformen aquest treball sí els hi havia donat un títol, un número i on havia estat feta la foto.

No obstant, amb aquest prototip he volgut deliberadament influir el més mínim possible mitjançant els textos. M’interessa veure com la gent es relaciona amb els continguts

del llibre i la manera que el bagatge cultural influeix en la manera de llegir i entendre el relat. Sóc conscient que el fet d'incloure textos també pot donar lloc a una interacció amb el llibre igualment rica. No obstant, part de la meua pròpia experiència al país va ser arribar sense entendre gaire de l'idioma i d'alguns trets culturals i paisatgístics que a Mallorca i Barcelona són molt diferents. D'aquesta manera, quan anava a comprar i em donaven el tiquet, més enllà del contingut escrit (el qual fins i tot a dia d'avui em costa molt entendre), em fixava molt més en aspectes com el color, la textura i les formes que hi apareixien. Quan inicialment vaig decidir incloure aquests elements en el meu treball em vaig sorprendre en les diferents lectures que tenien depenent del públic al que m'adreçava. Generalment els japonesos estaven interessats en què i on havia anat a comprar els productes. Els estrangers, en canvi, es fixaven generalment en aspectes físics que els japonesos obviaven perquè ja hi estaven acostumats.

No obstant, s'inclouen alguns elements, com ara els bitllets de transport i d'altres com el carnet d'estudiant o les medicines, que en certa manera, funcionen no només com elements narratius en sí mateixos sinó que reclamen l'atenció del lector i guien la seva mirada al llarg del llibre de la mateixa manera que les ressenyes esmentades en els autors anteriors. A més a més, aquests elements guien al lector també en la dimensió temporal del relat, marcant les diferents etapes per les que transcorre el relat. Remarquen la dimensió de diari que té el treball, acotant-ne, d'aquesta manera, la lectura i dimensió: és un treball que es situa voluntàriament en una òrbita ambigua entre privada i pública dels diaris de viatges, amb llarga tradició literària i fotogràfica.

Crec que Japó pot ser un lloc frustrant en quant a l'idioma i aquesta sensació de no entendre totalment la informació és una constant per la majoria dels estrangers que, malgrat seguir aprenent l'idioma, encara tenen dificultats per entendre els significats. Mentre aquest fet no faci que el lector perdi l'interès pel llibre, em sembla un element

que pot arribar a sumar al propi treball. De la mateixa manera hi ha escenes tan quotidianes en el llibre que molts japonesos no entenen la meua decisió d'haver-les inclòs en un llibre, del per què de l'interès de la meua mirada en allò. Així doncs, potser la possible lectura en el cas d'un estranger que hagi viscut al Japó o d'un japonès que hagi viscut a l'estranger podrà copsar la major part dels elements que tenen a veure amb aquesta qüestió. En qualsevol cas, aquesta decisió encara em presenta dubtes i vull seguir rumiant-la de cara a l'edició del llibre si decideixo, finalment, intentar portar-lo al circuit comercial i publicar-lo (intenció que encara tinc avui dia).

Tornant al "New York 1954.55" de William Klein (1995), s'ha d'entendre aquest llibre com una revisió d'un treball previ de l'autor que havia realitzat a l'any 1956. En aquest cas podem veure un llibre de gran mida amb més de 250 pàgines. L'efecte que provoca és d'una immersió per part del lector (especialment amb l'ús de dobles pàgines a sang). Un disseny que en certa manera és similar al d'alguns fotògrafs japonesos com ara Daido Moriyama a "New Shinjuku" (2014).

En relació a aquest fet Parr i Badger (2004) mencionen la importància de les visites de William Klein i Ed van der Elsken a principis de la dècada dels seixanta relacionades amb un estil fotogràfic més cru; "Al 1957, anys després de la seva publicació parisina inicial, el New York de Klein va ser distribuït al Japó. El seu estil cru i visceral va colpejar un acord instantani, no només en els fotògrafs de documental social, sinó amb els dissenyadors gràfics i fotògrafs de mentalitat més teatral com Eikoh Hosoe. Per aquell temps, El "Sweet Life" de Van der Elsken va aparèixer en una edició japonesa al 1968, l'arenositat, l'estil intuïtiu dels fotògrafs existencialistes no només va ser absorbit, sinó que va portar-se a l'extrem per alguns fotògrafs com Daido Moriyama i Nakahira Takuma".

Segons Parr i Badger (2004) *“El Japó dels seixanta i inicis dels 70 marca un punt àlgid en la història del llibre fotogràfic”*. En el cas japonès, de manera similar als fotògrafs americans esmentats, que van prendre la tradició d'autors com ara Walker Evans i van portar-la a una nova dimensió en termes d'expressionisme i cruesa, podem veure com la figura d'un clàssic com Ihei Kimura, qui va estar involucrat en el moviment “Shinko Shashin” (equivalent a la publicació de Moriyama i Nakahira “Provoke” amb un esperit trencador en la disciplina). Kimura es va centrar en fer fotos al carrer i captar el pas del temps i els canvis sobre el seu Japó contemporani. Com s'ha assenyalat anteriorment, aquests fotògrafs japonesos dels anys seixanta i setanta porten les tradicions a l'extrem, fent créixer qüestions sobre la naturalesa i els límits de la fotografia.

En aquest sentit, la inclusió d'elements escanejats com ara tiquets i bitllets de metro, així com fins i tot objectes quotidians en el meu treball respon no només a les possibilitats narratives que considero que poden tenir, sinó en explorar com aquests elements es poden relacionar amb el que tradicionalment un entén com a fotografia. Sens dubte un escaneig és també una fotografia, degut a que el mecanisme de captura de la llum que hi subjau és fonamentalment el mateix.

El llibre de Daido Moriyama “Shashin yo Sayonara” (1972) suposa una gran influència en el present treball ja que, es centra en captar elements del paisatge com ara anuncis o pancartes que hi ha al carrer per tal de construir el relat paisatgístic.

Un altre referència la trobo en el llibre de la fotògrafa japonesa Ishiuchi Miyako: “From Hiroshima” (2008), en el qual l'autora escaneja peces de roba i alguns objectes que van aparèixer després de l'explosió de la bomba atòmica a Hiroshima per tal de construir una nova mirada sobre uns fets que ja s'havien tractat en nombroses ocasions anteriorment.

En qualsevol cas i tornat a fer referència a Nakahira Takuma i el seu llibre “Kitarubeki Kotoba no Tame ni”. Ens trobem amb un treball de disseny a diferència de “The Americans” fa també de l’ús de les dobles pàgines a sang un recurs essencial en la immersió del lector. Segons Parr i Badger (2004), Nakahira Takuma *“utilitza una lírica turmentada per expressar la seva desafecció amb la colonització per part del consumisme americà. Amb un to que es veu augmentat a través de l’ús de dues metàfores principals: el mar, el qual és mostrat fosc i inhòspit com quelcom claustrofòbic i un foc apocalíptic”*. En aquest sentit el llibre es tracta el paisatge com un element principal, entenent aquest paisatge en la dimensió personal de l’autor.

En la meua opinió, i a mode de reflexió, malgrat que em sento molt més atret per Robert Frank en termes fotogràfics, crec que els altres autors esmentats utilitzen més profundament el disseny del llibre per provocar diferents sensacions en el lector i articular així un relat que va més enllà de les fotografies. No hi ha cap dubte de la importància de “The Americans” en la història de la fotografia, portant una iconografia sobre Amèrica que encara és present tant a la fotografia contemporània com al cinema. No obstant, degut a que vull explorar una manera de fer més heterodoxa, vaig decidir no només mesclar gèneres fotogràfics, sinó també fotografies a color i blanc i negre, així com de mides en el mateix llibre, depenent de la meua manera de mirar allò que estava fotografiant i creant així una narrativa cromàtica i relacionada amb la forma dins el llibre que donés lloc a jerarquies entre els elements que configuraven el llibre. De fet, és el que Robert Frank va explorar en els treballs posteriors a “The Americans”.

A més a més, degut a que el llibre té un to en que domina el fosc (aspecte que tractaré cap a la reflexió final) i fonamentalment vol presentar una mirada irònica fent referència al que generalment es relaciona amb Japó com un paisatge i una societat harmoniosa, vaig decidir utilitzar un tipus d’enquadernació tradicional japonesa, que m’ajudava a

potenciar en major o menor mesura aquest contrast entre el disseny i el contingut del llibre. De la mateixa manera concebo la funda blanca que cobreix el llibre, la qual no només funciona com a portada sinó que la pròpia textura del paper i el pes del propi llibre fan conscient al lector del propi acte d'endinsar-se al relat. Cal dir que, malgrat tractar-se de treballs completament diferents, la feina del fotògrafs Tina Bagué i Toru Morimoto "JAPAN – 日本" (2011) té una importància especial en aquests aspectes del disseny.

No obstant, hi ha altres elements quan un decideix elaborar un llibre que són molt importants malgrat no estar íntimament relacionats amb els aspectes fotogràfics i tenen més a veure amb l'àmbit de l'impremta i la indústria del llibre i el paper. El fet de pertànyer a una indústria cultural posa de manifest la importància de tenir cura de la dimensió econòmica. L'elecció del paper, la mida, el tipus de tinta o el mètode d'enquadernació tenen un impacte substancial en el preu final, així com el nombre de còpies que un decideix fer, el qual abarateix o encareix els costos.

En el cas d'aquest prototip, únicament s'han elaborat dues còpies que he realitzat a mà amb un paper japonès i una impressora fotogràfica que vaig adquirir. El mètode d'enquadernació japonesa el vaig aprendre amb l'elaboració d'un primer prototip que vaig realitzar el Nadal del 2017 i vaig decidir repetir-lo però inclouen una cobertura de paper amb un gramatge diferent damunt. Així doncs, de cara a la seva comercialització, seria molt important treballar colze a colze amb la impremta, i veure quins aspectes del disseny es podrien mantenir sense disparar els costos ja que la manera artesanal de treballar que s'ha portat a terme representaria un cost molt alt pel públic general, especialment pel fet que el meu treball no vol situar-se en el context de les galeries d'art, amb tiratges limitats i exclusius.

En qualsevol cas i com s'ha anat remarcant en aquesta memòria, un dels aspectes que més m'interessen de la fotografia és la seva capacitat de democratitzar el poder mitjançant les imatges i per tant, m'agradaria poder aconseguir un disseny que respectés les idees principals del llibre a l'hora que abaratís els costos i apropés l'obra a la major quantitat de gent possible.

CONCLUSIONS I LIMITACIONS

Finalment remarcar la importància del títol escollit.

Durant una llarga temporada havia pensat anomenar el llibre 日本で (Nihon de) que significa “Al Japó”. No obstant, després de realitzar una exposició fotogràfica a Tokyo on vaig haver d’explicar el treball a molta gent que el veia per primera vegada em va semblar que aquell títol li quedava massa genèric respecte la meva experiència. Evidentment les fotografies havien estat fetes i tractaven sobre Japó. Malgrat això el que jo estava intentant era donar la meva visió i aportar el meu relat personal basat en l’experiència de viure un any al país (de fet inicialment el viatge havia de ser per sis mesos, tot i que posteriorment vaig tenir l’oportunitat de poder allargar-ho).

これも日本 (Kore mo Nihon) significa “Això també és Japó” en japonès. La manera en com està escrit utilitza una varietat de l’idioma que és a l’abast de tothom. En certa manera té fins i tot un punt infantil, i aquest aspecte em resulta molt atractiu perquè es relaciona amb una manera de veure molt innocent. Com he assenyalat, la condició d’estranger és present constantment en el dia a dia a Japó. El ser estranger (almenys en les etapes inicials) permet veure les coses per primera vegada i establir les primeres relacions entre els que un va veient i aprenent. En el sentit fotogràfic, aquest viatge m’ha fet entrar dins el món de la fotografia molt més profundament, formant part de la meva vida. Com a fotògraf sóc conscient de la gran tradició fotogràfica que té a veure al Japó, tant dels autors propis del país com d’altres que l’han anat a visitar, així com dels milers de turistes que cada dia fan fotos a la ciutat de Tòquio. Com he tractat anteriorment, no pretenc assenyalar aquests paisatges idíl·lics i harmoniosos com falsos en quant a la realitat del país. No obstant, crec que tant els mitjans de comunicació com la pròpia societat japonesa amaguen un certs aspectes de la societat

que van des de la seva quotidianitat més absoluta fins a altres dimensions més amagades i poc mostrades. La meva intenció llavors és simplement assenyalar que, malgrat que tot allò que fins ara he vist era Japó, això que ara vull mostrar també forma part de la realitat.

En termes de gènere, com es deia al principi, el projecte versa entre el documental fotogràfic i diari de viatge. En aquest sentit, com assenyalaria anteriorment, crec que m'ha quedat un to una mica fosc pel que realment sento i moltes vegades les fotografies parlen més des d'una perspectiva crítica que del reflex de la meva vida. Tot i la proximitat que tinc amb totes elles, com a conjunt, com a llibre, formen un relat. Percebo que el món de les imatges i el dels meus records i vivències personals pot diferir i establir diàlegs que em descobreixen i em sorprenen. No obstant aquestes son les fotos que he fet i seleccionat i, suposo que representen, més enllà del que jo conscientment vulgui pensar, tant els referents que tinc en fotografia com el que he viscut i he sentit aquí.

Considero important també en aquesta secció fer esmena de les mancances que crec que el treball pot presentar. Pot ser una d'elles és no haver aprofundit lo suficient en la idea de gènere. Malgrat això, cal dir que en la realització d'aquest treball m'he volgut allunyar d'alguns referents com ara Nobuyoshi Araki o fins i tot d'altres fotògrafs fins i tot més radicals en el mètode però no en el contingut com Tatsuo Suzuki en quant als elements que configuraven les meves fotografies, i plantejant una idea d'erotisme que considero molt més trencadora. Sóc conscient que alguns aspectes de la cultura en la que m'he educat respecte al gènere determinen en gran mesura la meva perspectiva. Malgrat això, com he expressat anteriorment, la preocupació per establir una relació de respecte amb els subjectes als que fotografio resulta un element fonamental en la meua manera de treballar i determina el mètode. Més enllà d'haver-ho aconseguit en major o

menor mesura, crec que és important mirar el treball posant èmfasi en qüestions com l'atracció que puguin provocar les figures representades a les imatges i la idea del fotògraf que mira contraposada a la del voyeur, dues perspectives que són presents en el treball, però també en els debats de la fotografia en el moment actual.

Per altra banda, un dels plantejaments que subjauen en l'ús dels tiquets i altres elements en el llibre és remarcar el fet que vivim en una societat de consum, i com allò que consumim parla en certa manera sobre el tipus de vida que tenim o fins i tot el tipus de persona que som o com volem mostrar-nos. No obstant, sóc conscient que perquè aquest aspecte sigui entès per tots els lectors hauria d'incloure traduccions d'aquells tiquets o establir algun mecanisme mitjançant text escrit per poder donar pistes al lector al respecte.

A més a més, m'agradaria remarcar que el fet de no pertànyer a la societat japonesa representa una sèrie de possibilitats però també una sèrie de limitacions a l'hora d'entendre el que un veu i per tant, afecta també al valor documental de projecte. Només porto 1 any aquí i moltes de les fotos van estar fetes inclús just dos mesos després d'arribar. No obstant, aquesta evolució de la mirada és present en el treball i considero que configura una de les aportacions més interessants del treball.

L'aprofundiment en la comprensió d'allò que es viu, que es fotografia va acompanyat per una major reflexió i decisió sobre la mirada i el punt de vista de les imatges. Cada vegada apareix una major determinació. Sobre el que escullo fotografiar i el com ho fotografo. Apareix, a poc a poc, una certa comoditat, una major identitat i presència. En aquest sentit la meua manera de fer ha estat intentar submergir-me el més profundament en la societat d'aquest país, coneixent gent de diferents entorns i generacions. En aquest sentit la figura d'Eugene Smith representa un referent molt important, el qual tenia un mètode d'immersió no només en l'àmbit fotogràfic sinó en

els aspectes històrics i culturals del lloc on viatjava per realitzar el seu treball. Un altre tret d'aquest fotògraf és el fet de realitzar moltíssimes fotografies per tal de crear un material extens amb el que poder treballar després.

En el meu cas durant un any vaig fer més de 46000 fotografies sense contar els escanejos. Tot i que això m'ha permès tenir una gran quantitat de material a l'hora de construir el relat, aquesta manera de treballar també ha suposat moltíssimes dificultats, especialment a l'hora de seleccionar el material, la qual cosa és present al prototip final.

VALORACIONS FINALS

L'elaboració d'aquest treball m'ha permès posar atenció al meu voltant d'una manera que mai havia experimentat. Així doncs, la meua manera de relacionar-me amb el que anava trobant als carrers ha canviat cada dia i m'ha portat a qüestions que fins ara mai m'havia plantejat.

En el meu cas no només hi ha una necessitat d'explicar i qüestionar-me sobre el que veig i visc, també un impuls de captar una realitat d'un moment històric que crec que va devaneixin-se amb la constant revolució digital i la conseqüent globalització. En aquest sentit, crec que el pas del temps i les diferents generacions són un aspecte molt important en aquesta concepció de la realitat.

No obstant, quan vaig tornar a Barcelona per les vacances de Nadal em vaig sorprendre fent fotos que no eren tan diferents de les que feia al Japó. Així doncs, crec que durant aquest treball no només he realitzat un projecte fotogràfic sinó que he establert una mirada pròpia a l'hora d'entendre el món.

Un treball d'aquestes característiques doncs, no només enriqueix en un sentit professional, sinó que també suposa un repte en un sentit personal, em sento molt afortunat d'haver tingut la oportunitat de venir al Japó, on cada dia segueixo aprenent coses noves i qüestionant-me sobre la manera de conèixer i relacionar-me amb el món.

Espero doncs que algun dia aquesta feina serveixi per donar testimoni del Japó que vaig viure.

Realitzar un treball de fotografia com a treball de fi de grau ha suposat també un repte. A diferència d'altres formats de treball, com el documental, el guió o la ficció, no hi ha gaires exemples de treballs anteriors en el que basar-se, comparar-se o inspirar-se. La fotògrafa Tanit Plana, exalumna de la Universitat Pompeu Fabra i professora, va realitzar el seu treball de fi de grau de fotografia, fa més de quinze anys. Entremig, només es compten un o dos treballs més. Cap d'ells, ni el de na Tanit Plana, es troben al CRAI i no són, per tant, consultables. Aquest buit ha tingut aspectes positius, com ha estat una gran llibertat per explorar els formats i gèneres però també ha suposat una dificultat gran en no poder mesurar i dimensionar el treball.

Aquest projecte per suposat forma part del treball de final de grau de la meva carrera, no obstant, pel que he viscut en el darrer any i pel que ha suposat a la meva vida, va molt més enllà d'un treball limitat a l'àmbit universitari.

AGRAÏMENTS

En aquest darrer any hi hagut moltíssima gent que m'ha ajudat, tant al Japó com des de casa. En aquesta darrera pàgina vull agrair tot el suport rebut durant aquesta etapa de la meva vida. M'han fet i em fan sentir tremendament afortunat. N'hi ha molts i em deixaré noms, però n'hi ha alguns que no escriure'ls seria un crim:

La meva mare, el meu pare, la Tata, el meu cosí, sa padrina i sa família. Als meus amics de Mallorca i Barcelona, en Kevin, n'Aitor, n'Elisa, na Xesca i molts més. A na Miku i la família Kunitake, perquè han estat la meva família a Japó i sempre m'han tractat com a un més.

Als amics de Japó, Hide, Shun, Shota, Ryotaro, Hiro, al senyor Kei-san i molts altres, Ruben, Yamazaki-san. A en Joseph. A na Shiho.

Al meu professor Pere Freixa, que ja és un amic perquè la paraula professor se li queda curta.

A na Mercè Ibarz, que sempre m'ha donat el seu suport i ha cregut en aquest projecte.

A en Joan Ferrés, perquè més enllà del TFG, va permetre'm allargar la meva estada al Japó.

A tot el personal administratiu de la Universitat Pompeu Fabra, en especial na Mercè Giralt i na Laia Martínez que m'han ajudat des de Barcelona moltíssimes vegades amb les gestions que havia de fer.

Al meu professor de Keio University Michael Ainge, que va supervisar la meva feina al Japó i m'ha donat el seu suport.

Al professor Okahara de Keio University, que em va ajudar a organitzar l'exposició.

A tots els que creuen en les meves fotos, que per una estona s'aturen i les miren.

A tots els desconeguts als que dia a dia, encara avuí, demano ajuda quan estic perdut al Japó.

Moltíssimes gràcies, Muchísimas gracias, ありがとうございます, Thank you so much.

REFERÈNCIES

- Araki, N. (2016). *Tokyo Lucky Hole*. Colònia: Taschen.
- Bagué, T., & Morimoto, T. (2011). *JAN - 日本*. Barcelona: The Private Space Books.
- Balsells, D., & Ribalta, J. (2014). *Jo faig el carrer. Joan Colom. Fotografies 1957-2010*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Bravo, J., Carreras, C., Freixa, P., & Redondo, M. (2008). *Invisible*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Byung-Moon, P. (2017). *Women Coal Picker*. Seül: Noonbit.
- Diamonstein, B. (1981). *Visions and Images: American Photographers on Photography, Interviews with photographers*. Nova York: Rizoli.
- Eamonn D. (2016). *End. Photobook*. Dublin: D1 MM Artbook Printing & Repro.
- Frank, R. (1958). *The Americans*. Madrid: La Fabrica.
- Fujii, K. (Actor). (2001). *Near equal Daido Moriyama* [Pel·lícula].
- Ishiuchi, M. (1979). *Yokosuka Story*. Tokyo: Shashin Tsushin Sha.
- Ishiuchi, M. (2008). *Hiroshima*. Tokyo: Shueisha.
- Kimura, I. (1939). *Japan through a Leica*. Tokyo: The Sanseido Co., Ltd.
- Klein, W. (1995). *New York 1954.55*. Paris: Marval.
- Lambours, X. (1995). *Gaijin Story*. Paris: Marval.
- Miserachs, X. (1964). *Barcelona. Blanc i negre*. Barcelona: Editorial Aymà.
- Moriyama, D. (1972). *Shashin yo sayonara*. Tokyo: Shashin Hyoronsha.
- Moriyama, D. (2014). *New Shinjuku*. Tokyo: Getsuyosha.
- Nakahira, T. (1970). *Kitarubeki kotoba no tame ni*. Tokyo: Fūdōsha,.
- Okamoto, H. (2016). *Recruit*. Tokyo: Auto-publicat.
- Parr, M., & Badger, G. (2004). *The Photobook: A History vol.1*. London: Phaidon.
- Parr, M., & Badger, G. (2006). *The Photobook: A History vol.2*. London: Phaidon.
- Pie International, . (2016). *Third Wave Design. Cool Coffee-Inspired Designs for an Easygoing, Natural Lifestyle*. Tokyo: Pie Books.
- Ryuichi, K., & Heiting, M. (2017). *The Japanese Photobook. 1912–1990*. Göttingen: Steidl.
- Salvans, T. (2013). *The Waiting Game*. Barcelona: RM Verlag.
- Seo, T. (2018). *Dear Silence*. Tokyo: Auto-publicació.

Smith, E. (1975). *Minamata*. Nova York: Alskog-Sensorium.

Vinebrook Film, . (Actor). (2006). *Memories of a Dog: The Photographs of Da* [Pel·lícula].

'Weegee' Fellig, A. (1945). *Naked City*. Nova York: Essential Books.

Yanagimoto, S. (2013). *Seikatsu ni tsuite*. Tokyo: Sokyusha.