Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Post 3.11: un'analisi della fotografia del disastro.

Relatore
Prof. Silvia Vesco
Correlatore
Prof. Bonaventura Ruperti
Laureando
Sara Palamà
Matricola 845864
Anno Accademico
2018/2019

Indice

要旨……..……..3

Introduzione……..……4

1. **Capitolo Primo. La fotografia oltre l'arte**……..……6

1.1 il fotogiornalismo in Giappone…….6

1.2 La copertura mediatica dopo l'11 marzo……..9

2. **Capitolo secondo. La immagini simbolo della tragedia**……11

2.1 La "Madonna" delle macerie……...11

2.2 Lo *tsunami* a Miyako……...16

3. **Capitolo terzo. La mostra "*In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11 at Japan Society*"**……18

3.1 Naoya Hatakeyama …….....23

3.2 Takashi Arai……..……...30

3.3 Lieko Shiga…….39

3.4 Shimpei Takeda……...45

3.5 Nobuyoshi Araki…….52

4. **Capitolo quarto. Post Fukushima: i luoghi e le persone raccontate attraverso la fotografia** ……..…….59

4.1 Toshiya Watanabe…….....60

4.2 Yuriko Nakao……..70

4.3 Tomoki Imai……83

4.4 Kazuma Obara…….89

Conclusioni……..95

Bibliografia……..99

Sitografia……100

Materiali audiovisivi …….....104

Indice delle illustrazioni……105

要旨

２０１１年3月 11 日、午後２時４０分ごろ、東北地方太平洋沖地震(以下、東北地震)が日本の東北地方で発生した。福島第一原子力発電所も、マグニチュード８．９の地震と津波の被害を受けた。この恐ろしい事件は日本社会を根本的に変えるほどの大きな歴史的分岐点となった。この災害に対し政治、社会、経済など様々な分野がすぐさま反応を示した。しかし、それだけではなく、文化分野も音楽、演劇、文学、詩、アニメ、漫画、映画、記録映画、写真を通じてこの惨禍に反応した。様々な分野の芸術家は東北地震と被害者の苦痛を題材に、日本だけではなく、世界に対して作品を発信した。

本論文では、東北地震において写真の果たした役割を明らかにする。分析には震災に関するジャーナリズムの写真と芸術的な写真の両方用いる。なぜなら、両方の写真を分析することで、より包括的な視点から写真について論じることが可能になると考えるからである。

第一章では、先行研究のもとにコミュニケーション・ツールとしての写真の役割と、フォトジャーナリズムが日本社会に与える影響について整理する。第二章では、マスメディアに取り上げられた写真の分析を通じて、東北地震が日本国内および国外にどのように伝えられたのかを明らかにする。

第三章では， 芸術的アプローチを用いて被害を受けた人や場所の写真を撮影してきた写真家たちに着目する。芸術家たちは自らの個人的な被災体験をもとに制作活動を行ったため、一つの悲劇に対する芸術的表現に多数のニュアンスが生じた。“In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11 at Japan Society”という展覧会で発表された作品を分析し、写真家たちが表現しようとした共通のテーマを明らかにする。第四章では、放射能と核エネルギーを題材に作品を作ったジャーナリズム写真家と芸術写真家の写真を分析する。特に、「目に見える目に見えない」という概念について論じる。

結論では、上記の分析をもとに東海地震において写真はどのような役割を果たしたのか、震災に対してどのように反応したのかを明らかにする。また、ジャーナリズムの写真と芸術作品としての写真の間に生じる役割や反応の差異について論じる。

Introduzione

L'11 marzo 2011, la regione del Tōhoku, a Nord Est del Giappone, fu colpita da un terremoto di magnitudo 9.0 e dallo *tsunami* che ne conseguì, causando ingenti danni alla zona e alla centrale nucleare presente a Fukushima. Il disastro dell'11 marzo segna un momento decisivo nella storia del Giappone contemporaneo, cambiando drasticamente lo status quo della società giapponese. A questa terribile tragedia sono seguite immediatamente risposte da ogni ambito: sociale, politico ed economico; tuttavia anche il campo culturale ha reagito immediatamente al disastro attraverso la musica, il teatro, la letteratura, la poesia, gli anime, i manga, i film, i documentari e la fotografia.

Tutti questi diversi ambiti artistici hanno provato a rielaborare la tragedia ed il dolore del Post-Fukushima per condividerla non solo con il popolo giapponese, ma con tutto il mondo. Gli artisti che hanno deciso di prendere come soggetto delle loro opere il disastro dell'11 marzo hanno rielaborato il dramma in chiave individuale, anche in base al modo in cui la tragedia li ha emotivamente coinvolti, riuscendo a raccontare in modi differenti il medesimo dramma che di conseguenza ha assunto molteplici sfumature. In particolare questo elaborato si focalizza sulla fotografia, sia in ambito artistico che fotogiornalistico, e tenterà di analizzare il ruolo che questa ha assunto nel raccontare sia il disastro naturale che quello nucleare, attraverso lo studio dei singoli artisti che hanno contribuito a riscrivere il dramma secondo la propria visione. Nella prima parte dell'elaborato si andrà ad analizzare come la fotografia, in particolare quella classificabile come fotogiornalistica, definibile come vero e proprio mezzo di comunicazione oltre che come oggetto artistico, sia stata in grado di trasmettere anche a chi era esterno al dramma la gravità della situazione subito dopo l'avvenimento, non solo a livello locale ma anche internazionale, rivolgendo l'attenzione ad una fotografia non considerabile solo come "opera d'arte" ma come vera e propria prova e testimonianza. Nella seconda parte di questo scritto si prenderanno in esame diversi fotografi che si sono occupati della catastrofe, fotografando i luoghi e le persone colpite, ed in particolare si andranno ad analizzare alcuni fra gli artisti che hanno esposto alla mostra fotografica "In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11 at Japan Society", con il fine di esaminare non solo coloro che hanno fotografato le zone vicino a Fukushima e le zone colpite dallo tsunami, ma anche chi si è espresso in modo più concettuale-artistico, scegliendo un altro tipo di soggetto per la propria fotografia. Nell'ultima parte dell'elaborato si prenderanno in esame sia fotografi artistici che fotogiornalisti che hanno incentrato i loro lavori sul tema delle radiazioni e dell'ansia provocata dal nucleare ed in particolare sul concetto "visibile – invisibile".

In conclusione questo elaborato si propone di presentare, prendendo ad esempio alcuni dei molteplici fotografi che hanno trattato il disastro dell'11 marzo, come la fotografia ha risposto a questo evento, che tipo di ruolo ha assunto ed i temi che maggiormente si è proposta di affrontare, tentando di sottolineare le differenze che distinguono la fotografia divulgata dai mass media e quella creata dagli artisti.

Capitolo Primo: La fotografia oltre l'arte

1.1 Il fotogiornalismo in Giappone

"La fotografia mostra, non dimostra", così afferma Ferdinando Scianna, noto fotografo italiano, nel suo libro *Etica e fotogiornalismo*[1], attraverso questa frase tenta di spiegare l'indissolubile legame tra fotografia e realtà. Nella fotografia, al contrario dell'arte della pittura alla quale spesso viene accostata, il fotografo non può prescindere dalla realtà, ma anzi la vive, la percepisce e la ritrae in tutto e per tutto. Ogni fotografia è un certificato di presenza[2], una prova di esistenza[3] di qualcosa che c'è stato e di cui è impossibile affermarne il contrario.[4] Per questa ragione, la fotografia è l'arte che meglio si presta a documentare, riportare, analizzare e criticare la vita della società ed il rapporto dell'ultima con la natura.[5] Grazie a questo unico modo di raccontare la realtà, la fotografia è diventata un nuovo linguaggio di comunicazione oggigiorno accessibile sempre a più persone di qualsiasi età, etnia e genere, attraverso la grande diffusione del web e di internet che permettono a chiunque di comunicare attraverso le fotografie quotidianamente.[6] L'enorme potenziale della fotografia è stato sfruttato dalla società giapponese fin dalla sua introduzione nel 1848, un periodo di grande cambiamento rivoluzionario della società del tempo e di rapida modernizzazione: spronato dall'occidente, il Giappone si apre nuovamente al mondo e rimpiazza il sistema feudale con la monarchia costituzionale.[7] Già da quel tempo, la fotografia contribuì a ritrarre il cambiamento culturale in atto, creando nuove immagini e prospettive che aiutarono il Giappone a costruire una nuova immagine della nazione sia agli occhi dei giapponesi stessi che agli occhi degli stranieri. [8] Dal periodo Meiji (1868 – 1912) il Giappone, ormai pienamente consapevole del potere comunicativo della fotografia, lo mise al servizio della società: grazie alle riviste grafiche che iniziarono ad essere pubblicate dagli anni '20, la fotografia iniziò ad essere vista come mezzo per divulgare realtà sociali che solo la stessa era capace di immortalare.[9] L'*Hōchi Shimbun* fu il primo giornale a pubblicare nel 1904 i testi accompagnati da fotografie in bianco e nero,

---

[1] Ferdinando Scianna, *Etica e fotogiornalismo*, Electa, Milano, 2010, pp. 9-10.
[2] Roland Barthers, *Camera Lucida, Reflections on photography*, Hill and Wang, 1982, p. 80.

[3] Ivi, p. 87.
[4] Ivi, p. 76.
[5] Anne Tucker, *The History of Japanese Photography (Museum of Fine Arts),* Museum of Fine Arts, 2003, p. 189.

[6] Tushar Panke, *Photography visual communication: direct and indirect impact on human communities,* Scholary research journal for humanity science & english language, 2012, p. 4134.
[7] Anne Tucker, *The History of Japanese Photography (Museum of Fine Arts),* op. cit. p. 16.
[8] Ibidem.
[9] Ivi. p. 187.

mentre dal 1910 le immagini diventarono un componente standard presente in tutti i giornali; la fotografia si stava gradualmente evolvendo da semplice supplemento visivo a vero e proprio strumento di comunicazione mediatica.[10] Dal 1923, il *Tokyo Asahi Shimbunsha* iniziò a pubblicare l'*Asahigraph,* pioniere di tutte le riviste grafiche e chiave di svolta nel giornalismo grafico moderno.[11] La rivista fece risaltare l'unicità comunicativa del mezzo, permettendogli di stabilirsi nella società del tempo come media a tutti gli effetti. La combinazione tra una nuova sensibilità visiva e l'apprezzamento del nuovo ruolo della fotografia a livello sociale, portarono ad una rapida crescita dal 1930 del fotogiornalismo: la fotografia che diventa sia un nuovo modello d'espressione e allo stesso tempo un messaggio costruito diretto alla società.[12] La fotografia era, ed è, utilizzabile anche come mezzo propagandistico, capace di persuadere le masse, ma è altrettanto un modo veloce di informare, documentare problemi sociali, sensibilizzare l'opinione pubblica ed esortare la gente a (re)agire.[13] I fotografi si sono serviti di questo potente strumento anche per smascherare ingiustizie e condannare guerre.[14] Tuttavia, essendo un linguaggio, essa va trattata come tale,

> "Non può essere in sé prova e dimostrazione di alcunché perché quello che prova è quello che mostra, non quello che significa. Questa consapevolezza tuttavia non elimina nella natura specifica della fotografia il suo tecnicamente ineliminabile residuo di documento."[15]

In poche parole, la fotografia mostra ciò che c'è, comunica solo ciò che esiste, ma non ne esprime il senso, il significato. Il fotografo lancia un messaggio, ma non sempre è univoco, condivisibile o completo: spetta a chi guarda completarne il senso.[16] Il risultato di questo processo è fortemente influenzato dal contesto culturale in cui è stata scattata la foto,[17] dall'idea politica, dalla nazionalità di chi la sta guardando.[18]

In conclusione, si può certo affermare che una fotografia ha un effetto ed un'influenza sullo spettatore, ma non è sempre facile determinarne la natura. Inoltre, l'effetto provocato da una

---

[10] Ibidem.
[11] Ibidem.
[12] Ivi, p. 188.
[13] Tushar Panke, *Photography visual communication: direct and indirect impact on human communities*, op. cit. p. 4136.
[14] Ivi. p. 4134.
[15] Ferdinando Scianna, *Etica e fotogiornalismo*, op. cit. p. 14.
[16] Pablo Figueroa, *Subversion and nostalgia in art photography of the Fukushima nuclear disaster*, in "Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster", a cura di Barbara Geilhorn, Kristina Iwata-Weickgenannt, Routledge, 2017, p. 62.

[17] Ibidem.
[18] Ivi. p. 61.

fotografia non è sempre generalizzabile, ma può variare in base alla società, alla nazione o al contesto in cui si trova l'individuo che ne usufruisce.

Nel caso specifico del Giappone, si può tranquillamente affermare che la fotografia come mass media ha avuto una grande influenza sull'opinione pubblica rispetto a diversi temi ed episodi storici e, nel caso che si andrà successivamente a presentare, si può anche riscontrare una reazione generale nella società del tempo a certi soggetti fotografici. Nel periodo che va dalla seconda guerra mondiale all'anno 1965, l'Asahigraph fu uno dei primi magazine a pubblicare immagini dei danni provocati dall'esplosioni nucleari avvenute Hiroshima e Nagasaki, rispettivamente il 6 e l'8 agosto 1945.[19] Fino alla fine del 1965, nella rivista vennero pubblicati 1041 articoli tra i quali 281 riguardo il nucleare, compresi di foto, report e fumetti e che trattavano di argomenti che spaziavano dalle tragedie del 6 e dell'8 Agosto, agli usi del nucleare per scopo militare, fino alle proteste verso l'utilizzo del nucleare stesso.[20] Le prime foto pubblicate del fungo nucleare provocato dalle esplosioni non portarono l'opinione pubblica a ribellarsi contro l'utilizzo del nucleare per scopi militari, ma il popolo giapponese, accettando il disastro come conseguenza della sconfitta durante la guerra, decise di non esprimersi riguardo il tema del nucleare.[21] Tuttavia la situazione cambiò quando il 6 agosto dell'anno 1952, Asahigraph pubblica le prime foto che mostrano i danni provocati dalla bomba atomica: persone gravemente ustionate, palazzi ed edifici distrutti, ombre dei corpi bruciati stampate sul suolo, ecc. Queste furono le immagini che per la prima volta fecero sperimentare al popolo giapponese la "paura per la bomba atomica". Le immagini delle conseguenze create dall'esplosione resero la distruttività della bomba atomica più concreta, quasi palpabile, rispetto alle foto del fungo atomico pubblicate in precedenza,[22] portando alla creazione di veri e propri movimenti contro la bomba atomica e contro chiunque ne avesse fatto uso. Da quel momento in poi, le immagini delle città devastate dalla tragedia nucleare cambiarono per sempre la visione e l'immaginario legati a Nagasaki e Hiroshima, città divenute simbolo della brutalità scatenata dalla guerra nucleare.[23] Fin dal primo momento in cui il Giappone sperimentò le terribili conseguenze del nucleare, la fotografia ricoprì un ruolo fondamentale per quanto riguarda l'influenza

[19] Hirofumi Utsumi, *Nuclear Power Plants in "The Only A-bombed Country: Images of Nuclear Power and the Nation's Changing Self-portrait in Postwar Japan*, in "The Nuclear Age in Popular Media: A Transnational History", a cura di Dick Van Lente, 1945–1965, Palgrave Macmillan, 2012, p. 176.
[20] Ivi. p. 177.
[21] Ivi. p. 179.
[22] Ivi. p, 180.
[23] Ibidem.

sull'opinione pubblica, rendendo il popolo giapponese più sensibile rispetto alla questione legata al nucleare e al suo utilizzo, anche al di fuori degli scopi militari.

La fotografia come mass media tutt'oggi è in grado di influenzare l'opinione pubblica su qualunque tema, anche per quanto riguarda le tragedie e la percezione di questi eventi,[24] tra i quali possiamo includere anche quella dell'11 marzo che verrà analizzata in questo elaborato.

1.2 La copertura mediatica dopo l'11 marzo

Subito dopo il triplice disastro avvenuto a Fukushima, la copertura mediatica riguardo all'evento fu veramente ampia in tutti i campi: poco più di quattro mesi dopo l'incidente, su Google si potevano contare più di 73.700.000 risultati per il termine di ricerca "Fukushima".[25] La fotografia in questo caso non fu da meno: all'inizio, la stragrande maggioranza delle foto riguardo il disastro furono naturalmente quelle di tipo fotogiornalistico, poiché si apprestavano ad accompagnare tutti gli articoli giornalistici che trattavano del disastro. Le foto vennero pubblicate dai maggiori canali di news come Asahi Shinbun, Mainichi Shinbun, AERA, Friday Kyodo News, Yomiuri e Sankei Publishing Company.[26] Il potere mediatico del fotogiornalismo ha inciso molto sulla percezione del disastro[27] in modo differente in base al contesto nel quale le immagini mediavano e a come lo facevano: è necessario ricordare che le foto, soprattutto quelle utilizzate in ambito fotogiornalistico, possono essere usate sia per scopi sociali, propagandistici e politici.[28] Le immagini possono dare un diverso valore emozionale ad un evento attraverso come esso viene umanizzato, eroicizzato o monumentalizzato, possono anche cancellare o giustificare aspetti di esso.[29] Anche il modo in cui le immagini vennero gestite all'interno dei canali nazionali fu diverso da come vennero utilizzate all'estero: mentre in Giappone i mass media si impegnarono a globalizzare la tragedia, invitando il mondo

---

[24] Gennifer Weisenfeld, *Imaging Disaster: Tokyo and the Visual Culture of Japan's Great Earthquake of 1923 震災をイメージ化する　東京と 1923 年関 東大震災のヴィジュアルカルチャー*, The Asian Pacific Journal, volume 13, articolo 6, numero 4, 9 febbraio 2015, p. 4.
[25] Sharon M Friedman, *Three Mile Island, Chernobyl, and Fukushima: An Analysis of Traditional and New Media Coverage of Nuclear Accidents and Radiation*, Bulletin of the Atomic Scientists 67(67):55-65, settembre 2011, p. 55.
[26] Pablo Figueroa, *Subversion and nostalgia in art photography of the Fukushima nuclear disaster*, op. cit. p. 60.
[27] Gennifer Weisenfeld, *Imaging Disaster: Tokyo and the Visual Culture of Japan's Great Earthquake of 1923 震災をイメージ化する　東京と 1923 年関 東大震災のヴィジュアルカルチャー*, op. cit. p.2.
[28] Ibidem.
[29] Ibidem.

all'empatia,[30] fuori dal contesto giapponese le foto vennero adoperate per accentuare un clima di paura e la tragicità dell'evento. La ricerca di foto dalla natura scioccante da parte del giornalismo estero fu principalmente a scopo di vendita,[31] scelta che spesso viene fatta in quest'ambito poiché, come afferma anche John L. Tran nel suo articolo *"The problems and pleasure of publishing the horrors of the 3/11 tsunami"*, il lavoro del fotogiornalista è quello di trasformare qualcosa di terribile in qualcosa di accattivante e, per un certo senso, anche soddisfacente dal punto di vista visivo.[32] Basandosi su questo punto in particolare si può quindi arrivare a delineare una chiara distinzione tra fotogiornalista e fotografo artistico, divisione che in giapponese avviene anche a livello linguistico; infatti per il fotoreporter (o in giapponese *Kameraman*, a prescindere dal genere dell'individuo)[33] la principale preoccupazione non è quella di produrre un'opera d'arte indipendente, scopo invece del fotografo artistico (detto *Shashinka*)[34], ma piuttosto di produrre immagini che accompagnino o illustrino l'evento nelle news.[35]

In questo elaborato si intende analizzare sia le foto che hanno fatto il giro del mondo, utilizzate per accompagnare gli articoli sulla tragedia, scattate da chi quindi possiamo definire un fotoreporter, sia foto scattate da artisti che attraverso la loro arte hanno voluto ricordare il disastro dell'11 marzo. La volontà di analizzare entrambi i generi si basa soprattutto sul costruire una visione più completa della fotografia post-Fukushima in tutte le sue forme. Inoltre, ho ritenuto interessante far notare come la fotografia artistica abbia scelto come tema fotografico, nella maggior parte dei casi, il nucleare e le radiazioni, soggetto difficilmente immortalabile per via della sua natura non materiale, invisibile all'occhio. Al contrario, la fotografia fotogiornalistica, ovviamente, si è concentrata nell'immortalare la distruttività dello *tsunami* e del terremoto, scegliendo foto dal grande impatto visivo; scelta probabilmente motivata dalle ragioni già presentate precedentemente.

---

[30] Gennifer Weisenfeld, *Imaging Disaster: Tokyo and the Visual Culture of Japan's Great Earthquake of 1923 震災をイメージ化する　東京と 1923 年関 東大震災のヴィジュアルカルチャー*, op. cit. p.2.
[31] Pablo Figueroa, *Subversion and nostalgia in art photography of the Fukushima nuclear disaster*, op. cit. p. 60.
[32] John L. Tran, *The problems and pleasure of publishing the horrors of the 3/11 tsunami*, marzo 2015, https://www.japantimes.co.jp/culture/2015/03/07/books/problems-pleasure-publishing-horrors-311-tsunami/#.W-xVaJNKi02, 1/11/2018.
[33]Marco Bohr, *Naoya Hatakeyama and the photographic representation of Post-Tsunami landscapes in Japan*, Journal of Contemporary Chinese Art, Articolo 3(3), Intellect, 2016, p. 2.
[34] Ibidem.
[35] Ivi. p. 5.

Capitolo secondo: Le immagini simbolo della tragedia

In questo capitolo si prenderanno in esame due foto che hanno riscontrato a livello internazionale una vasta copertura mediatica. Sebbene le due immagini siano diverse tra loro, entrambe hanno fatto il giro del mondo finendo su copertine di libri, siti web, riviste e giornali fino a diventare immagini simbolo della tragedia, utilizzate dai media per raccontare il disastro di Fukushima. L'intento è quello di esaminare le foto e tentare di dare una spiegazione al grande successo mediatico ottenuto.

2.1 La "Madonna delle macerie"

Fig. 1, Tadashi Okubo, Ishinomaki, sabato 12 Marzo. "La madonna delle macerie". Fonte: Reuters.

Yuko Sugimoto è la protagonista dello scatto di Tadashi Okubo, è in piedi in mezzo ad una strada avvolta da una coperta beige, ha lo sguardo rivolto lontano, quasi perso nel vuoto, spento. In quel preciso istante stava guardando verso l'asilo nido del figlio, con la speranza nel cuore

che lo *tsunami* non lo avesse strappato via da lei.[36] La foto è stata scatta a Ishinomaki, città natale di Yuko, devastata dal terremoto e spazzata via dallo *tsunami* di quel terribile 11 marzo.

Fig. 2, Collage di copertine di giornali che ritraggono "La madonna delle macerie". Fonte: Arrêt sur images.

Così come accadde per la foto che ritraeva la ragazza del Vietnam che correva con la pelle bruciata dal Napalm di Nick Ut nel 1972 o la foto "Madonna Benthala" del 1997 scattata in Algeria; anche la foto di Okubo ha fatto il giro del mondo, finendo contemporaneamente su tantissime copertine di giornali nazionali e internazionali. Sicuramente, è una situazione inabituale la pubblicazione della foto nello stesso momento su così tanti titoli di giornale diversi e le ragioni di questo raro avvenimento sono molteplici.[37] Il primo motivo riguarda la facile accessibilità alla foto. Lo Yomiuri Shimbun, proprietario della foto, la mise a disposizione delle

[36] Yuriko Nakao, *Woman in iconic tsunami photo looks to future*, 28 febbraio 2012, https://www.reuters.com/article/us-japan-tsunami-photo/woman-in-iconic-tsunami-photo-looks-to-future-idUSTRE81R09D20120228, 1/11/2018.

[37] Laurent Abadjian, *La Japonaise qui a fait le tour du monde*, 20 marzo 2011, https://www.telerama.fr/monde/la-japonaise-qui-a-fait-le-tour-du-monde,66881.php, 1/11/2018.

agenzie telegrafiche AFP, Associated Press, e Reuters che a loro volta la diedero ai giornali[38] per la somma di circa 400 dollari che rese quindi impossibile ottenere dalle singole testate giornalistiche l'esclusività della foto.[39] Un'altra ragione fu la mancanza in quel momento di immagini altrettanto forti, comunicative e di "qualità",[40] impossibile rinunciare quindi ad una foto "estremamente bella" a detta di Jean-François Leroy ed "eccellente" come afferma Michael Puech..[41] Tuttavia per "bella foto" in questo caso non si intende un'immagine dalle qualità tecniche impeccabili, ma piuttosto si vuole sottolineare il potere mediatico che rende la foto emblematica, un'illustrazione della catastrofe che riesce quasi come un quadro a dipingere un pezzo di storia,[42]cristallizzando l'evento.[43] Il giornalista Gilles Klein nel suo articolo *"Japon: la madone des décombres"*, ne identifica il potenziale comunicativo e la individua come foto icona mediatica dell'evento.[44] Sempre dal medesimo articolo, l'immagine prende il titolo di "Madonna delle macerie",[45] in riferimento ad un'iconografia classica della donna in lutto, immagine che da secoli ha rappresentato gli effetti di guerre e disastri. Come ogni figura retorica classica, essa opera su un antagonismo semplice e facilmente comprensibile da tutti: la brutalità del caos e della morte contrapposta alla fragilità del personaggio femminile, evidenziata dal dolore di una donna, madre, figlia o vedova, che incarna il ruolo della vittima per eccellenza.[46] Come Oum Saad venne soprannominata "Madonna del Benthala" nell'omonimo scatto, anche a Yuko Sugimoto viene dato l'appellativo di "Madonna", un nome in questo caso probabilmente usato quasi a voler richiamare l'iconografia cristiana in cui la figura di Maria viene legata alla rappresentazione della "Pietà". Un'immagine espressione della sofferenza di una donna che piange il figlio morto. Ma in questi scatti è la donna la sola protagonista: lo sfondo è secondario, il tempo sembra essersi fermato ed il figlio da piangere non è nemmeno presente nel ritratto. Non rimane solo che la protagonista con il viso segnato dall'angoscia. Così anche la foto che ritrae Yuko Sugimoto è diventata simbolo di una nazione straziata dal disastro, testimone del

---

[38] Ibidem.
[39] Audrey Leblanc, *Petite Rhétorique de l'image médiatique,* 18 marzo 2011, https://clinoeil.hypotheses.org/1116, 1/11/2018.
[40] André Gunthert, *La pleureuse d'Ishinomaki ou l'esthétique du désastre,* 21 marzo 2011, http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/1496, 1/11/2018.
[41] Michel Puech, *La leçon de «l'icône d'Ishinomaki»*, 18 Marzo 2011, https://blogs.mediapart.fr/michel-puech/blog/180311/la-lecon-de-licone-dishinomaki, 1/11/2018.
[42] André Gunthert, *La pleureuse d'Ishinomaki ou l'esthétique du désastre,*op. cit.
[43] Audrey Leblanc, *Petite Rhétorique de l'image médiatique,* op. cit.
[44] Ibidem.
[45] Gilles Klein, *Japon: la madone des décombres,* 14 marzo 2011, https://www.arretsurimages.net/articles/japon-la-madone-des-decombres-presse-internationale?id=10615, 1/11/2018.
[46] André Gunthert, *La pleureuse d'Ishinomaki ou l'esthétique du désastre,*op. cit.

dolore provato dalle persone che in quei terribili giorni hanno sperimentato la paura e la sofferenza della perdita. Tuttavia, la potenza mediatica di tale foto non è dovuta solo alla sua grandissima circolazione sia cartacea che virtuale, ma anche a come i media hanno servito l'immagine allo spettatore l'immagine.[47] I frame sono diversi, così come lo sono i tagli editoriali dell'immagine, tuttavia la foto ha la medesima potenza visiva su ogni copertina.[48] Grazie l'editing fotografico che cerca di accentuare l'apparente solitudine del personaggio in contrasto con uno sfondo urbano rumoroso, disordinato e caotico, creato anche dalla presenza di un via vai di soccorritori presenti dietro la donna, la foto riesce a comunicare in ogni sua rivisitazione editoriale la stessa sensazione: solitudine e devastazione.[49] Il soggetto fotografico, come già citato, rientra in una serie di fotografie di cui il tema centrale si basa sul binario iconografico dolore-donna. Le fotografie di David Butow e Toshiyuki Tsunenari sono esempi di come appunto questo soggetto sia stato immortalato già più volte, ma non abbia mai perso la propria intensità di significato. Infatti le due foto sono state entrambe premiate da Word Press Photo nella categoria *"General news"* ed entrambe ritraggono due donne avvolte nel dolore dopo che il terremoto ha portato via ad ognuna di loro qualcuno di caro.[50] Davanti alla catastrofe, alla desolazione e al dolore racchiuso nei volti di queste donne, l'immagine fa appello alla compassione dello spettatore che ha l'opportunità di provare ad identificarsi con i protagonisti del dramma, poiché la paura di perdere chi amiamo è qualcosa che accomuna l'umanità. Così l'immagine svolge sia il compito di informare il lettore dell'avvenimento, sia di "sedurlo" e coinvolgerlo empaticamente nell'evento, attraverso le sensazioni trasmesse dalla foto.[51]

Fig. 3, David Butow, 2005. Una donna piange i resti di sua figlia. Il 26 dicembre 2004, nella provincia di Aceh che fu colpita dal terremoto nell'Oceano Indiano. Fonte: Word Press Photo.

Fig. 4, Toshiyuki Tsunenari, 13 marzo 2011. Una donna piange tra le rovine della città di Natori, il 13 marzo, due giorni dopo lo tsunami che ha devastato gran parte della costa nord-orientale del Giappone. Fonte: Word Press Photo.

[47] Audrey Leblanc, *Petite Rhétorique de l'image médiatique,*, op. cit.
[48] Ibidem.
[49] André Gunthert, *La pleureuse d'Ishinomaki ou l'esthétique du désastre*, op. cit.
[50] https://www.worldpressphoto.org/
[51] *Laurent Abadjian, La Japonaise qui a fait le tour du monde*, op. cit.

Lo scatto riuscì a catturare l'attenzione della gente a tal punto da spingere diversi fotografi a ritornare ad Ishinomaki per scoprire l'identità della donna. Finalmente grazie alle ricerche di diversi fotografi tra cui Toru Yamanaka e Yuriko Nakao, si riesce a costatare che Sugimoto è riuscita a ricongiungersi con il figlio qualche giorno dopo lo *tsunami*. Gli stessi fotografi decidono di fotografare Yuko nuovamente, ma stavolta sorridente assieme al figlio.[52] La fotografia fotogiornalistica stavolta, non si è limitata al solo scopo di fare informazione, ma ha voluto raccontare una storia, creando qualcosa di positivo, partendo da uno scatto che ritraeva la sconfitta di un paese contro le forze della natura. Le immagini di questo lieto fine ridonano alla gente un barlume di speranza. Una speranza che si vuol credere possa ancora esistere anche dopo una tragedia simile.[53]

Fig. 5, Yuriko Nakao, febbraio 2012. Yuko con suo figlio si trova nello stesso punto in cui venne immortalata esattamente un anno prima dopo che lo tsunami devastò la citta di Ishinomiyaki. Fonte: Reuters.

Fig. 6, Tadashi Okubo, aprile 2011. Yuko sorride felicemente al figlio Raito. Fonte: Yomiuri Shibun.

[52] Yuriko Nakao, *Woman in iconic tsunami photo looks to future*, 28 Febbraio 2012, https://www.reuters.com/article/us-japan-tsunami-photo/woman-in-iconic-tsunami-photo-looks-to-future-idUSTRE81R09D20120228, 1/11/2018.
[53] *Laurent Abadjian, La Japonaise qui a fait le tour du monde,*op. cit.

2.3 Lo *tsunami* a Miyako

L'11 marzo 2011 il fotogiornalista Tomohiko Kano riesce ad immortalare in uno scatto il momento esatto in cui lo *tsunami* si infranse contro la diga della città di Miyako, nella prefettura di Iwaka, inghiottendo circa 561 chilometri quadrati di costa. La testimonianza fotografica del disastro fece il giro del mondo, diventando canonica in una frazione di secondo.[54]

Fig. 7, Tomohiko Kano, 11 marzo 2012. L'onda dello tsunami si infrange sulle coste della città di Miyako. Fonte: Reuters.

L'enorme onda occupa metà dello scatto ed a confronto della sua vastità tutti gli oggetti che sta spazzando via - case, macchine, pescherecci - sembrano minuscoli, come dei piccoli giocattoli immersi in una grande vasca da bagno. Tomohiko Kano riesce a creare un senso di drammaticità nella foto proprio grazie a questa angolatura, ripresa dall'alto, che esprime un'idea chiara della proporzione tra gli oggetti: ciò che per noi uomini è considerato normalmente un oggetto dalle grandi dimensioni, diventa spaventosamente piccolo e insignificante quando sommerso dallo *tsunami*.[55]

La luce è neutra e rende la foto monocromatica, spenta, ed il tutto viene reso più cupo dal colore scuro delle acque che si fonde con quello del cemento circostante. L'onda scatenata dal

[54] Char Miller, *Fatal Exposure: Recalling Fukushima*, 9 maggio 2012, https://www.kcet.org/redefine/fatal-exposure-recalling-fukushima, 1/11/2018.
[55] Christine L. Marran, *Seeing Double: Visibility and Legibility in Photography of 3-11*, in "Environmental History", vol. 17, no. 2, 2012, www.jstor.org/stable/23212579, p. 300, 301.

terremoto diventa la versione reale dell'onda di Kanagawa ritratta nel celebre dipinto di Hokusai, solo che l'acqua non è di un blu acceso ed il cielo non è allo stesso modo limpido.[56] È l'acqua inquinata di una natura maltrattata dall'uomo, piena di propano, benzina, amianto, pesticidi e agrochimici prodotti dalle industrie presenti nelle vicinanze.[57] Ma se l'onda di Hokusai, poco prima di infrangersi, appare come una struttura paradossalmente statica, elegante e posata,[58] lo *tsunami* dell'11 marzo ci mostra lo scenario post-impatto, caotico ed instabile. Come accade nella maggior parte delle opere d'arte giapponesi, anche in questa foto ritroviamo ritratta la natura, una natura né sacra, né pacifica ma ostile nei confronti dell'uomo. Arrabbiata, per come è stata maltrattata dall'essere umano in questi decenni per l'inquinamento che ha subito, essa quindi ripaga l'uomo con la stessa moneta. Hokusai attraverso il suo dipinto riesce a trasformare una catastrofe in un'iconica opera d'arte, tuttavia si può dire lo stesso della fotografia scattata da Tomohiko? Sebbene la fotografia sia riconosciuta come espressione artistica, in questo caso, si può parlare di arte?

Il fotografo Naoya Hatakeyama su questo punto apre un dibattito etico: può una fotografia, come quella di una macchina trascinata via dalle onde, giudicata spettacolare sia dal fotografo che dallo spettatore, trasmettere veramente qualcosa di "buono"? Il problema principale che si pone Hatakeyama è se sia etico utilizzare un mezzo artistico associato a bellezza ed estetica essere utilizzato per rappresentare l'orrore di un disastro causa di morte di migliaia di vittime e guadagnarci sopra.[59] La paura del fotografo è quella di oggettificare il soggetto del disastro e di renderlo quindi meno empatico, creare un'opera d'arte da un dramma tragico. [60] Probabilmente questa è una delle motivazioni che hanno spinto i fotografi a scegliere altri tipi di soggetti per le loro fotografie da esporre in un museo, in una mostra ecc., un contesto che si discosta da quello del fotogiornalismo.

Nel capitolo successivo questo elaborato si concentrerà nell'analizzare i soggetti fotografici scelti dai fotografi giapponesi per raccontare il dramma del 3,11 e sottolineare le differenze le scelte tematiche tra i due stili fotografici.

---

[56]Ibidem.

[57] Winifred A. Bird; Elizabeth Grossman, *Chemical Aftermath: Contamination and Cleanup Following the Tohoku Earthquake and Tsunami*, 1 luglio 2011, https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3222972/, 1/11/2018.

[58]Christine M. E. Guth, *Hokusai's Great Waves in Nineteenth-Century Japanese Visual Culture,* in "The Art Bulletin", vol. 93, no. 4, 2011, p. 472. *JSTOR*, JSTOR, www.jstor.org/stable/23208270.

[59] Marco Bohr, *Naoya Hatakeyama and the photographic representation of Post-Tsunami landscapes in Japan,* op. cit., pag. 4, 5.

[60] Ibidem.

Capitolo terzo: La mostra "*In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11 at Japan Society*"

A cinque anni dal disastro dell'11 marzo, al Museum of Fine Arts di Boston viene inaugurata la mostra fotografica *"In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11 at Japan Society"* curata da Anne Nishimura Morse e Anne Havinga, che consta di più di 90 lavori prodotti da 17 artisti differenti,[61] sia fotografi rinominati che emergenti. La mostra è stata successivamente presentata anche a New York presso la Japan Society, questa volta curata da Yukie Kamiya.[62] La mostra raccoglie i vari tentativi dei fotografi di raccontare le proprie emozioni riguardo la catastrofe attraverso le fotografie.[63]

Fin dal XIX secolo, i fotografi si sono impegnati ad immortalare, pubblicandoli in musei e mostre, i vari disastri naturali o provocati dall'uomo accaduti durante il corso della storia; il dramma dell'11 settembre o del terremoto di Haiti ne rappresentano degli esempi.[64] L'11 marzo diventa uno dei disastri più fotografati della storia.[65] Questi artisti che tentano di rappresentare un evento così travolgente, vengono sfidati non solo dalle dimensioni tragiche del disastro, ma anche dai tempi in cui esso è accaduto. È innegabile che oggigiorno queste tipologie di eventi storici siano immortalati non solo da fotografi artistici e fotogiornalistici, quindi professionisti, ma anche da fotografi amatoriali, ossia chiunque abbia uno strumento fotografico - un cellulare, una macchinetta digitale – e si trovi "al posto giusto nel momento giusto". Ma al contrario dei fotogiornalisti e dei fotografi amatoriali, questi artisti scelgono un approccio differente per rappresentare la tragedia post-Fukushima; c'è chi decide di immortalare direttamente e senza veli la devastazione, chi invece la suggerisce soltanto attraverso un approccio fotografico più "astratto" (alcuni di questi fotografi non si sono neanche recati nei luoghi colpiti).[66] Tuttavia ciò che condividono questi fotografi è un approccio lento e deliberato che contrasta la diffusione fulminea e brusca delle immagini pubblicate nelle news o da altri canali di informazione

---

[61] Loring Knoblauch, *In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11 @Japan Society*, 8 giugno 2016, https://collectordaily.com/in-the-wake-japanese-photographers-respond-to-311-japan-society/, 1/11/2018.
[62] Beckett Mufson, *Fukushima raccontata dai fotografi giapponesi: La mostra vuole celebrare il potere creativo che l'arte ha anche in relazione alla catastrofe.* 29 marzo 2016, *https://www.vice.com/it/article/53k8ka/fotografi-giapponesi-fukushima*, 1/11/2018.
[63] Ibidem.
[64] Ibidem.
[65] Tess Thackara, *Five Years after the Fukushima Earthquake, Intimate Photographs Remember a Devastated Japan*, 11 marzo 2016, https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-five-years-after-the-fukushima-earthquake-intimate-photographs-remember-a-devastated-japan, 1/11/2018.
[66] Kara Fiedorek, *Review: In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11*, 10 giugno 2018, http://www.caareviews.org/reviews/3182#.XAFVNmhKi01, 1/11/2018.

mediatica come ad esempio la piattaforma YouTube.[67] Le fotografie fotogiornalistiche immortalano l'immediato caos scatenatosi in quello stesso giorno, mentre i fotografi della mostra "In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11 at Japan Society", tentano di imporre un certo ordine a questo disordine: c'è una selezione del soggetto accompagnata da una composizione fotografica esperta, ed infine vi è anche una stampa fine, curata, tutti elementi che attestano perfettamente il potere dell'arte di conferire una faccia razionale a qualcosa che non lo è.[68] È come se la distanza temporale tra lo scatto e il fatto accaduto, permettesse non solo al fotografo, ma anche a chi guarda di prendere un respiro, fermarsi e rielaborare l'accaduto, le cause, gli effetti e soprattutto le proprie emozioni, perfino il dolore. Questa volontà di impiegare tempo nei loro lavori, riflette quasi il carattere ed il ritmo pacifico e lento di quella che era la vita nella regione del Giappone prima che venisse traumatizzata dalla catastrofe.[69]

Nonostante l'intento di questi artisti di stimolare negli spettatori una riflessione personale sull'evento e di raccontare le loro reazioni in quanto individui, testimoni e vittime della tragedia,[70] anche in questo caso i fotografi devono fare i conti con il dibattito etico, sottolineata stavolta anche dalle due curatrici della mostra svoltasi a Boston, che riguarda la creazione di opere artistiche da esposizione che ritraggono come soggetto il disastro di Fukushima, foto il cui scopo ovviamente non si limita solo a quello d'essere belle esteticamente. È ovvio che qui l'estetica non sia la principale preoccupazione dei fotografi.[71] La risposta potrebbe celarsi sotto un altro fine per il quale queste fotografie sono state scattate, ossia quello di assicurarsi che ciò che è avvenuto l'11 marzo 2011 non venga dimenticato.[72] Ci si pone la domanda su chi abbia il diritto di mostrare e farsi portavoce di un trauma nazionale. La mostra stessa è la risposta a tale quesito: i lavori sono prodotti da fotografi giapponesi, e da chi ha vissuto per lungo tempo nella regione colpita del Tōhoku, essa sancisce l'idea che solo chi ha vissuto personalmente il trauma si avvalora del diritto di raccontarne il dolore.[73] Ogni artista nelle sue fotografie mostra la distanza che può essere spaziale, temporale o psicologica. La loro consapevolezza e reattività a una distanza che si dimostra o troppo vicina o troppo lontana, è ciò che rende le loro opere così coinvolgenti. Il problema nel rappresentare un trauma è l'impossibilità di stabilire una

[67]Ibidem.
[68] Vicki Goldberg, *Review: Japanese Photographers Reflect on the Fukushima Catastrophe*, 19 giugno 2015, https://www.nytimes.com/2015/06/20/arts/design/review-japanese-photographers-reflect-on-the-fukushima-catastrophe.html, 1/11/2018.
[69] Kara Fiedorek, *Review: In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11*, op. cit.
[70] Vicki Goldberg, *Review: Japanese Photographers Reflect on the Fukushima Catastrophe*, op. cit.
[71] Ibidem.
[72] Ibidem.
[73] Kara Fiedorek, *Review: In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11*, op. cit.

distanza “opportuna” dall’esperienza. Infatti, come si potrà constatare durante l’analisi dei singoli artisti, alcuni dei fotografi sono stati colpiti dalla tragedia in modo più diretto rispetto ad altri. Nonostante ciò, le opere presentate da ogni autore di questa mostra insegnano che non bisogna essere vicini geograficamente all’epicentro del disastro per poter sperimentare il dolore e quindi essere in grado di parlarne.[74]

Dal lavoro di questi artisti ne deriva una fotografia intrisa di emozioni, di cui gli autori degli scatti sono i protagonisti e non solo dei semplici testimoni. Quello che viene rappresentato non è più solamente un luogo disastrato, una semplice documentazione di un evento, ma diviene un vero e proprio racconto personale. E la diversa reazione dei singoli fotografi, rende la rielaborazione del lutto qualcosa di prettamente individuale, quindi più umano e meno massificato.

L’idea di raccogliere queste testimonianze all’interno di una mostra con degli spettatori, dimostra la volontà di aprire un dialogo su un trauma nazionale per rendere anche chi è estraneo all’accaduto partecipe empaticamente a questo dolore. È interessante infatti che la mostra si sia tenuta al di fuori dei confini nazionali: Boston e New York. Sicuramente il popolo americano, ed in particolare gli abitanti di New York, sanno cosa significhi fare esperienza della devastazione, tuttavia essi sono estranei alla paura del nucleare. [75] Le esperienze sono simili, ma sicuramente non uguali, il dolore si può compatire, tuttavia la rielaborazione di una catastrofe sarà sempre autoriflessiva.[76] Michio Hayashi, professore di storia dell’arte e cultura visiva alla Sophia University di Tokyo, nelle premesse del catalogo della mostra, racconta di come più si è esposti alle forme (le fotografie) del disastro, più si è consapevoli della differenza di percezione della catastrofe tra chi è un semplice testimone e chi una vittima; per questa ragione, secondo il professor Hayashi, le foto sono analizzabili solo da una prospettiva individuale e soggettiva e non nazionalizzata. La mostra ci attesta che non c’è un modo migliore per ricordare collettivamente l’avvenimento dell’11 marzo, ma ci fa notare come due persone vivono lo stesso evento in maniera differente.[77] Anche Roland nel suo saggio Camera Lucida ci ricorda di come la stessa fotografia abbia un effetto differente in base a chi la guarda. Nella fotografia egli ritrova e distingue due concetti: lo *studium* e il *punctum.* Lo *studium* è il contesto

[74] Michio Hayashi, *Reframing the tragedy: Lessons from post - 3/11*, in “In the wake: japanese photographer respond to 3/11”, a cura di Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, MFA Publications Museum of Fine Arts, Boston, 1 aprile 2015, p. 166.
[75] Beckett Mufson, *Fukushima raccontata dai fotografi giapponesi: La mostra vuole celebrare il potere creativo che l'arte ha anche in relazione alla catastrofe*, op. cit.
[76] Kara Fiedorek, *Review: In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11,* op. cit.
[77] Ibidem.

generale della foto, il contenuto materiale dell'immagine, è la fotocopia della realtà divenuta pellicola, ciò che era di fronte l'obbiettivo nel momento dello scatto. Il *punctum*, invece, è l'aspetto emotivo, un *satori*, uno shock, un sisma provocato nello spettatore che lo colpisce quasi come un'epifania, ed esso cambia da persona a persona.[78]

Ciò che fa la fotografia artistica, in questo caso è cercare un dialogo diretto con lo spettatore, attraverso la ricreazione di quel *punctum* in ogni immagine scattata. La fotografia si trasforma in parola ed assume un significato diverso in base a chi l'ascolta. Al contrario delle foto nei giornali che accompagnano le news, essa non si rivolge ad una massa, ma cerca un contatto diretto con l'individuo. Come afferma la curatrice della mostra tenutasi a Boston, Yukie Kamiya, l'evento raccontato attraverso le fotografie vuole far sperimentare allo spettatore l'energia della creazione artistica davanti alla catastrofe ed il potere legato a questo tipo di risposta,[79] creando qualcosa di più reale, che vada oltre l'immagine, che rimanga intatto anche nel tempo. Così il primo progetto con il quale si viene in contatto entrando nella mostra, è quello di Munemasa Takahashi intitolato "Lost and Found Project", un commovente tributo al ruolo della fotografia nel preservare la storia e la memoria.[80] Questo progetto consta di una grande esposizione di foto amatoriali ritrovate subito dopo l'11 marzo nei luoghi colpiti: immagini che ritraggono famiglie, coppie, luoghi ed eventi, tutte danneggiate dall'acqua o cancellate dal sole, proprio come le persone e i paesaggi che ritraevano. Oltre ai soldi in contanti, oggetti preziosi e le tavolette mortuarie dedicate agli antenati, le foto di famiglia erano considerate gli oggetti più di valore ritrovati dalla polizia e le Forze di autodifesa giapponesi nelle zone colpite dallo *tsunami* e dal terremoto, durante la loro ricerca dei corpi dei cadaveri.[81] Lo scopo quindi diventa quello di non far scomparire la memoria di queste persone assieme ai loro ritratti.

Attraverso l'analisi dei lavori di alcuni degli artisti che hanno contribuito alla mostra fotografica "In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11 at Japan Society", questo elaborato si propone di comprendere la scelta compiuta dagli artisti di fotografare un dato soggetto e quindi eventualmente esaminarlo, aiutandone la comprensione tramite, fin dove possibile, l'analisi biografica dei singoli fotografi. Inoltre si propone di ricercare eventuali connessioni tra i temi

[78] Roland Barthers, *Camera Lucida, Reflections on photography,* Hill and Wang, 1982, op. cit.
[79] Beckett Mufson, *Fukushima raccontata dai fotografi giapponesi: La mostra vuole celebrare il potere creativo che l'arte ha anche in relazione alla catastrofe,* op. cit.
[80] Vicki Goldberg, *Review: Japanese Photographers Reflect on the Fukushima Catastrophe,* op. cit.
[81] Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, *In the wake: japanese photographer respond to 3/11,* MFA Publications Museum of Fine Arts, Boston, 1 aprile 2015, p. 107.

fotografici trattati dai vari fotografi lì dove fossero presenti e tentare di comprendere il messaggio che gli autori degli scatti hanno voluto comunicare allo spettatore.

Fig. 8, Foto del progetto di Munemasa Takahashi, "Lost and Found Project". Fonte: ARTSY.

3.1 Naoya Hatakeyama

Le motivazioni che hanno influenzato la scelta di analizzare tra i tanti artisti presenti alla mostra il fotografo Naoya Hatakeyama (1958) sono fondamentalmente tre. In primis, Hatakeyama era un fotografo già affermato nella scena giapponese anche prima degli avvenimenti del 3,11, un veterano nel suo campo. Inoltre, fu uno dei primi fotografi a recarsi sul posto immediatamente dopo lo *tsunami*, le cui fotografie scattate in loco fecero il giro del Giappone e del mondo grazie alle varie mostre ed esposizioni in campo nazionale ed internazionale. Infine, la ragione che più ha contribuito a far diventare importante il ruolo di Hatakeyama nel contesto della fotografia post- Fukushima è data dal fatto che egli sia nato e cresciuto a Rikuzentakata, una delle città più colpite dallo *tsunami*.[82] Il motivo che spinse il fotografo a raggiungere subito il paese natio, fu principalmente quello di accertarsi che la sua famiglia stesse bene.

> I have no other choice than to go to somewhere where I will be able to see what is happening. It will take time, probably several days, to reach my destination. But in a few days I should be able to see. And to understand. What has happened to my town, my home, my family, I should finally be able to understand everything. However, for the few days that the journey will take, I will still have seen nothing. I must move forward without knowing anything.[83]

Quindi il fotografo torna a Rikuzentakata, il nome della sua città natale, percorrendo un lungo viaggio in moto, solo ed esclusivamente per ragioni personali, e non con lo scopo di fotografare l'avvenimento. Lo *tsunami* che colpì Rikuzentakata non solo distrusse la città in cui Hatakeyama visse e la casa dove trascorse la sua infanzia, ma trascinò via molti dei suoi amici e conoscenti. Hatakeyama, come afferma lui stesso durante una conferenza tenutasi al Museum of Fine Arts di Boston, le motivazioni che lo spinsero a fotografare gli effetti devastanti dello *tsunami* sulla propria città non furono né di natura fotogiornalistica né di natura artistica. La decisione di fotografare nasce da una voce dentro sé stesso che gli richiede di intraprendere questo percorso. La "voce", continua l'autore, non è identificabile con quella di nessuna persona in particolare, forse è la madre o forse i familiari, i concittadini o i compagni che perse dopo quel terribile giorno. L'autore decide di rispondere a quella voce interiore con un senso di responsabilità che deriva dal fatto che l'autore avesse la preziosa possibilità di poter effettivamente rispondere.[84]

---

[82] Marco Bohr, *Naoya Hatakeyama and the photographic representation of Post-Tsunami landscapes in Japan*, Journal of Contemporary Chinese Art, 3(3), Intellect, 2016, p. 3.
[83] Naoya Hatakeyama, *Kesengawa*, Light Motiv, 5 novembre 2013.
[84] Naoya Hatakeyama, durante la conferenza: *Personal Landscape*, Museum of Fine Arts of Boston, 22 aprile 2015, https://www.youtube.com/watch?v=n2cWH_XJ5oQ&t=6s.

Nasce nel 2013 la prima raccolta di fotografie, intitolata *Kesengawa,* nome del fiume che strabordando dagli argini fu complice nella morte di migliaia di persone nella sua città natale. La raccolta è divisa in due distinte sezioni: la prima parte è dedicata ad una selezione di foto che ritraggono Rikuzentakata prima dello *tsunami,* la seconda, preceduta da un foglio lasciato volutamente in bianco, è dedicata alle fotografie del paesaggio dopo il disastro. Come può essere facilmente intuibile, le foto facenti parte della prima parte del catalogo fotografico non erano foto scattate appositamente per la mostra "In the Wake", ma erano foto personali, le quali non erano destinate tantomeno a nessuna galleria o esposizione di nessun tipo, ma semplici foto che Hatakeyama avrebbe voluto conservare lontano dagli occhi del mondo e visibili solo dai suoi.[85] Tuttavia, dopo l'avvenimento dell'11 marzo tutte quelle foto personali conservate con cura in uno scatolone acquisirono immediatamente un nuovo significato. Non erano più semplicemente immagini intrise di nostalgia, che ritraevano un luogo caro all'autore, ma divennero la testimonianza concreta di qualcosa che effettivamente ormai non c'era più.[86] La città di Rikuzentakata era rimasta solo nella memoria dell'autore e nelle poche foto da lui scattate. Lo *tsunami* non ha portato via solo il suo paese e le persone a lui care, ma anche la sua memoria e la sua infanzia.[87] Nessun artista prima di Hatakeyama rappresenta il disastro attraverso il contrasto tra un "prima" e "dopo", creando un collegamento temporale tra ciò che era e quello che non c'è più.[88] Per l'artista è possibile ricreare questo *continuum* temporale grazie al possesso di foto precedenti al disastro, che lo coinvolgono direttamente all'interno del fatto. Come lo stesso fotografo asserisce, una delle problematiche da lui riscontrate durante la documentazione fotografica di Rikuzentakata è stato la continua oscillazione tra l'essere "interno" o "esterno" ai fatti avvenuti: la sua posizione riguardo al disastro. Qualcuno, continua il fotografo, lo definiva esterno ai fatti, poiché durante l'accaduto egli si trovata a Tokyo (l'autore si era trasferito e stabilito nella capitale già dai tempi degli studi universitari, come accade per molti ragazzi che abitano al di fuori del contesto metropolitano), mentre altri riconoscevano il coinvolgimento emotivo del fotografo nel vedere la propria città natale

[85] Christine Marcandier, *Naoya Hatekeyama :la photographie mémoire du monde (Rikuzentakata),* 23 Febbraio 2017, https://diacritik.com/2017/02/24/naoya-hatekeyama-la-photographie-memoire-du-monde-rikuzentakata/, 1/12/2018.
[86] Naoya Hatakeyama, *Personal Landscape*, op.cit.
[87] Christine Marcandier, *Naoya Hatekeyama : la photographie mémoire du monde (Rikuzentakata),* op. cit.
[88] Ibidem.

distrutta, identificandolo come una vera e propria vittima del dramma.[89]Questo dualismo tra interno/esterno è fondamentale quando si tratta dell'interpretazione della foto, sia da parte dello spettatore sia da parte del fotografo, lo sottolinea anche Hatakeyama riferendosi a diverse foto da lui scattate. Il suo approccio fotografico anche in questo caso sia "documentaristico" e sebbene cerchi di ritrarre le fotografie in modo obbiettivo ed evitando effetti volutamente drammatici, tragici o commoventi, le sue foto non possono comunque essere comparate alle fotografie sui giornali, trasmesse alla televisione nei canali di news.[90] Per spiegare questa differenza tra le foto di Hatakeyama e quelle trasmesse dai mass media è fondamentale ascoltare le descrizioni che l'artista accompagna ad ogni singola immagine. La foto (figura 9) ritrae il paesaggio devastato della città di Rikuzentakata un anno dopo lo *tsunami*. Sebbene la scena deserta, un arcobaleno taglia in obliquo un terzo dell'immagine, atterrando proprio al centro di essa. Un'immagine quasi serena, che porta un significato di speranza. Dopo immagini di sola distruzione, spunta inaspettatamente un arcobaleno come quasi fosse un'apparizione. Ma l'immagine manterrebbe la stessa sfumatura "positiva" se l'autore dello scatto, guardando la stessa foto, dicesse: "ai piedi dell'arcobaleno, una volta vi era la mia casa"? La seconda immagine (figura 10) ritrae delle macerie di una casa, di cui ne rimangono solo le fondamenta. Qualsiasi fotografo,

Fig. 9, Naoya Hatakeyama, 24 marzo 2012, Kesen-cho, dalla serie "Rikuzentakata", 2012. Fonte: Naoya Hatakeyama.

Fig. 10, Naoya Hatakeyama, 3 marzo 2011, Kesen-cho, dalla serie "Rikuzentakata", 2012. Fonte: Naoya Hatakeyama.

[89] Naoya Hatakeyama, *Personal Landscape*, op.cit.
[90] Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, *In the wake: japanese photographer respond to 3/11*, op. cit., p. 150.

trovandosi esattamente in quel punto in quello stesso momento, avrebbe potuto scattare la stessa immagine di Hatakeyama. Ma supponendo che l'autore affermi: "quelle sono le fondamenta di casa mia", le due foto, seppur identiche, avrebbero lo stesso significato?[91] Ciò che si può dedurre da questi due esempi è che la fotografia spesso non ha un significato univoco, ma anzi, in questi particolari casi è fortemente influenzata dall'esperienza personale che vi è dietro. Le opere fotografiche del maestro non sono del tutto comprensibili se oltre le immagini non vi si aggiunge anche la parola, che descrive il background di una foto. Per questa ragione ciò che fa vedere l'opera *Kensengawa* nella sua completezza, e che non la limita ad un semplice "prima/dopo", è la parola, l'esperienza, la testimonianza dell'autore. Hatakeyama è l'unico a poter dare a queste parole che accompagnano le immagini un significato così profondo da influenzare la percezione delle stesse, e ciò accade perché non sono semplici "scatti di paesaggi", ma ritraggono luoghi strettamente legati alla memoria dell'autore, diventando "paesaggi personali". Il coinvolgimento dell'autore "all'interno" del dramma di Fukushima diventa chiaro, e soprattutto è fondamentale che questo concetto venga compreso e assimilato anche dallo spettatore per comprendere la vera potenza dell'immagine. Questo è il caso in cui più si differenzia la fotografia artistica di Hatakeyama da quella generalmente classificabile come giornalistica; l'artista nei suoi lavori coinvolge il continuo personale significato del luogo e delle storie che ritrae, in contrasto ad un ambiente mediatico globale che invece tende ad appiattire le caratteristiche uniche che questi luoghi e storie posseggono e a dimenticare rapidamente la sofferenze che queste immagini portano con sé, poiché in questo mondo si viene sempre attratti da qualcosa di nuovo, dal successivo dramma fino a scordarsi del precedente.[92] Le successive foto (figura 11 e 12) sono un chiaro esempio del concetto "prima/dopo" espresso all'interno dei lavori di Hatakeyama. L'artista riprende da un'alta angolazione uno squarcio di Rikuzentakata in due diversi scatti, ma una foto ritrae la vista della città prima dello *tsunami*, mentre la seconda dello stesso paesaggio devastato. Le foto sono composte da due immagini distinte ma unite fra loro in modo tale da creare un paesaggio e una prospettiva più ampli. Il montaggio fotografico allude al fatto che la fotografia non riproduce solo una singola "verità" o "realtà", ma spesso esse sono frammentate, complesse e forse anche contraddittorie. Infatti l'autore afferma, in riferimento della seconda foto, che senza punti di riferimento visibili legati ai suoi ricordi, la città in qualche modo gli sembrò più piccola. Le foto rappresentano una rottura visibile tra il ricordo dell'autore di quel luogo e la situazione attuale che ormai non combaciano più. L'artista allude alla frattura tra memoria e realtà, tra ciò che era vivo prima nei suoi ricordi

[91] Naoya Hatakeyama, *Personal Landscape*, op. cit.
[92] Kara Fiedorek, *Review: In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11*, op. cit.

passati e che ora non trova corrispondenza nel presente in cui anche lo spettatore viene coinvolto. L'idea di distruzione percepibile dalla seconda immagine viene rafforzata ed appesantita dall'immagine precedente di una città viva.[93] Sebbene le sue fotografie non bastino per descrivere perfettamente la città, egli suggerisce allo spettatore l'atmosfera ricordando a chi guarda che prima della distruzione c'era la vita.

[93] Christine Marcandier, *Naoya Hatekeyama : la photographie mémoire du monde (Rikuzentakata),* op. cit.

Fig. 11, Naoya Hatakeyama, 2004, Rikuzentakata, foto scattata anni prima dello tsunami. Fonte: Naoya Hatakeyama.

Fig. 12, Naoya Hatakeyama, 2011, Rikuzentakata, foto scattata dopo lo tsunami. Fonte: Naoya Hatakeyama.

Il lavoro di Hatakeyama diventa ancora più personale quando decide di mostrare in pubblico qualcosa di estremamente privato, una foto molto intima scattata dall'artista: un ritratto della madre. Generalmente Hatakeyama ha sempre basato i suoi lavori su scatti paesaggistici e di architettura, evitando sempre i ritratti e il coinvolgimento di altre persone nelle sue opere. In questo caso l'artista fa un'eccezione ed aggiunge nelle varie esposizioni un'immagine scattata alla madre, prima che lo *tsunami* la portasse via dall'artista per sempre.[94] Il volto della madre è parzialmente coperto dalla macchina fotografica, facendo diventare la foto un "ritratto non ritratto". La madre è presente nell'immagine, ma avendo il volto coperto è come se non ci fosse realmente. Essa è ormai presente solo nei ricordi dell'autore, è lontana tanto quanto lo è dall'obbiettivo fotografico con il quale è stata scattata la foto, redendo la figura della madre qualcosa di astratto e irraggiungibile. L'autore non rappresenta una madre persa nei terribili eventi del 3,11, come un semplice numero tra le 15.000 e più vittime di quel terribile giorno, ma cerca di rappresentarne la perdita umana, come madre amata da un figlio.[95] Nella sua successiva raccolta *Rikuzentakata* del 2016, il contrasto prima/dopo viene ripreso nuovamente. In questo caso però l'autore tenta di riappropriarsi del tempo: mentre tutto è scomparso la vita è continuata altrove e il paese si sta ricostruendo. Molte di queste foto ritraggono gli stessi luoghi in rovina fotografati precedentemente dall'autore, ma sono luoghi nuovi, rinati dopo i lavori iniziati sul territorio per ricostruire la città. Il paese natio dell'autore non esiste più, è diventato un nuovo cantiere a cielo aperto. Le fondamenta sono state ricostruite, i ponti ricollegati: è la vita che naturalmente continua dopo la distruzione. Le foto continuano la cronologia precedentemente presentata da Hatakeyama nei lavori passati e seguono un lasso di tempo che va dal 2011 al 2016. Adesso la distanza dell'autore dal suo paese

Fig. 13, Naoya Hatakeyama, 2013, foto della madre scattata il 23 agosto 2003, diversi anni prima dello tsunami. Fonte: Naoya Hatakeyama.

[94] Marco Bohr, *Naoya Hatakeyama and the photographic representation of Post-Tsunami landscapes in Japan*, Journal of Contemporary Chinese Art, 3(3), Intellect, 2016, p. 12.
[95] Ibidem.

natio è assoluta, sia a livello temporale che geografica (nonostante i continui viaggi per ritornare a Rikuzentakata, vive ancora stabilmente a Tokyo). Più passa il tempo più il paesaggio subisce continui cambiamenti che ne mutano l'aspetto, rendendo sempre più estraneo Hatakeyama ed a ciò che una volta era il paese della sua infanzia. Non è più il paesaggio personale che si può ritrovare nelle foto nostalgiche scattate dall'autore prima del 2011 e raccolte in *Kesengawa;* adesso i paesaggi e le città sono un misto tra ciò che è familiare e ciò che non lo è più. L'autore che fin dall'avvenimento del disastro si sentì partecipe e coinvolto nel dramma, guardando il nuovo paesaggio che anno dopo anno muta davanti ai suoi occhi, inizia a sentirsi trascinato di forza fuori dall'evento.[96] Lo tsunami ha spezzato in qualche modo il tempo, lo ha interrotto, cancellando tutto ciò che era prima Rikuzentakata e di conseguenza cancellando il suo "ieri" ha inevitabilmente cancellato anche il suo "domani". Adesso la terra prima popolata da persone, dove vi erano case, scuole ed edifici è vuota, niente è rimasto a testimonianza di ciò che c'era prima. Il dubbio che sorge è se sia possibile testimoniare il tempo trascorso, la storia di quella città, le vite che vi hanno vissuto senza più le prove materiali che lo confermano. In questo caso le fotografie di Hatakeyama fungono come prova inconfutabile che ciò che era prima la città di Rikuzentakata non era finzione, ma realtà. Adesso che il passato non c'è più se non nella memoria o nelle fotografie, sia sta tentando di costruire un nuovo passato, sperando che da esso possa nascere un nuovo futuro.[97]

Fig. 14, Naoya Hatakeyama, 15 agosto 2012, Le fondamenta ricostruite della casa famigliare del fotografo, dalla serie "Rikuzentakata". Fonte: Naoya Hatakeyama.

Egli, attraverso le sue opere, teorizza un nuovo modo di percepire il disastro. Si distacca dalle immagini caotiche, disordinate e turbolente pubblicate sui social network, dai media e i giornali, per lasciare il posto ad un'immobilità che lascia il tempo allo spettatore di prendere le distanze

[96] Naoya Hatakeyama, *Personal Landscape*, op.cit.
[97] Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, *In the wake: japanese photographer respond to 3/11*, op. cit., p. 47.

dall'evento mentre ci riposiziona paradossalmente al centro di esso.[98] Il fotografo mette davanti al rumore la quiete, un silenzio dovuto a tutte quelle persone per le quali Hatakeyama si è sentito in dovere di cominciare a fotografare. L'estrema potenza del libro è legata al suo soggetto che diventa privato e al contempo collettivo, invitando il lettore ad andare oltre l'immagine, per far in modo che l'unicità di ogni suo scatto non vada persa nella marea di immagini già preesistenti e che niente ritratto nei suoi scatti venga dimenticato, ma al contrario stampato indelebile nella memoria della gente.

[98] Christine Marcandier, *Naoya Hatekeyama: la photographie mémoire du monde (Rikuzentakata),* op. cit.

3.2 Takashi Arai

Takashi Arai (1978) è un fotografo e viasual artist attualmente stabile a Kawasaki, famoso per l'utilizzo nella creazione dei suoi lavori la singolare tecnica del dagherrotipo.[99] A partire dal 2010 si interessa alla questione del nucleare, entrando a far parte come membro della "Gilda dei fotografi atomici", ossia un collettivo internazionale dedito ad immortalare i vari aspetti del nucleare, volgendo i suoi lavori verso le questioni legate ai disastri avvenuti a Nagasaki, Hiroshima e Fukushima (e non solo) connettendoli fra loro. Arai per le sue opere vince anche diversi premi tra cui il premio Source-Cord Prize nel 2014, il Newcomer's Award assegnatogli dalla Società Fotografica del Giappone ed il 41° Kimura Ihei Award per la sua monografia "MONUMENTS", entrambi vinti nel 2016.[100]

L'incontro con la fotografia, fu del tutto accidentale per l'artista: interessato in primis alla storia del cinema, studiando i fratelli Lumière si appassiona anche all'origine della fotografia ed in particolare al dagherrotipo. Arai, quindi, iniziò a sperimentare utilizzando questa antica tecnica fotografica, pensando che sarebbe stata una fase di un processo di evoluzione naturale verso la fotografia contemporanea, tuttavia per l'artista non fu così.[101] Per quanto riguarda il contributo dell'artista nella fotografia post-Fukushima, si può affermare che sia stato l'unico ad utilizzare un mezzo così antico per immortalare qualcosa di estremamente contemporaneo. Sebbene i soggetti di Arai corrispondano più o meno a quelli di altri suoi colleghi - impianti nucleari, vittime del disastro, luoghi contaminati dalle radiazioni – egli riesce con i suoi dagherrotipi a comunicare in una maniera del tutto differente rispetto agli altri artisti. Quando il fotografo si domanda quale sia il linguaggio migliore per comunicare gli eventi accaduti durante questa "era atomica", per lui il dagherrotipo è l'unica risposta. [102] Egli non lo vede come una riproduzione nostalgica di un metodo fotografico classico, ma piuttosto ne fa un proprio metodo personale per comunicare, memorizzare la storia e creare un'interazione diretta tra pubblico e soggetto fotografato, cosa che non riesce a fare altrettanto bene con la fotografia moderna.[103] A causa

---

[99] Il dagherròtipo è un'immagine fotografica ottenuta con il processo della dagherrotipia, inventato nel 1837 da L.-J.-M. Daguerre. Esso forniva un'unica copia positiva, non riproducibile, su supporto in argento o rame argentato sensibilizzato, in camera oscura, mediante esposizione a vapori di sodio. La ripresa richiedeva lunghi tempi di esposizione, da circa 20 minuti fino a tre quarti d'ora. Fonte: Enciclopedia Treccani.

[100] Amandine Davre, *Seeing Nuclear Issues in Daguerreotypes: An Interview with Takashi Arai*, primavera 2017, https://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0007.204?view=text;rgn=main, 1/12/2018.

[101] Alexander Strecker, *Storing Memories: Contemporary Japanese Daguerreotypes*, https://www.lensculture.com/articles/takashi-arai-storing-memories-contemporary-japanese-daguerreotypes, 1/12/18.

[102] Amandine Davre, *Seeing Nuclear Issues in Daguerreotypes: An Interview with Takashi Arai*, op. cit.

[103] http://takashiarai.com/b/

della durevolezza del dagherrotipo (non essendo stampato su carta, ma su un supporto metallico) e della connessione intima ed emozionale che riesce a creare, per Arai è stata la scelta che si adattava al meglio al suo modo di comunicare attraverso la fotografia. Questo approccio non convenzionale porta ad avere una percezione diversa rispetto a quella che percepiamo attraverso una foto scattata dalle macchine fotografiche contemporanee: attraverso lo sviluppo tecnologico si è arrivati ad avere la possibilità di scattare foto altamente realistiche. I colori sono vividi, i dettagli sono chiari e precisi, i luoghi e le persone catturate dall'immagine sembrano rivivere in esse; tuttavia ciò non accade con la tecnica del dagherrotipo che essendo una tecnica più imprecisa, l'immagine derivante risulta essere molto inverosimile rispetto alla realtà. Il dagherrotipo, invece, crea un'immagine visibile e semi visibile, aggiungendo una patina, una nebbia al risultato finale che dona alle figure spesso un senso di morte o assenza. Quest'effetto deriva dal fatto che attraverso il dagherrotipo non è possibile avvertire il calore umano; esse sono figure sole avvolte in una cornice scura che ne accentua la profonda solitudine, e come delle piccole luci in lontananza diventano quasi impercettibili.[104]

Per Takashi Arai, tuttavia, il dagherrotipo non si limita ad essere un mezzo di comunicazione ma, come lui stesso afferma, ogni immagine diventa un "micro-monumento"[105] Al contrario dei monumenti su larga scala che si riferiscono a contesti storici e politici, i micro-monumenti proteggono i singoli ricordi delle persone comuni. Essendo durevoli anche fino ai 180 anni e non fragili come le fotografie, in passato era normale per le persone portare in giro con sé i dagherrotipi, con il quali conservavano assieme anche degli oggetti appartenenti alla persona ritratta: come capelli, fiori, lettere scritte a mano, ecc. Queste immagini avevano il potere di decontestualizzare la storia personale di ogni singolo individuo e di tramandarla di generazione in generazione per via della loro durevolezza.[106] Arai con la sua fotografia punta proprio a raggiungere questo obbiettivo: fare in modo tale che la memoria individuale di ognuno dei suoi soggetti non sparisca o venga dimenticata, ma anzi, esaltata in confronto a quella collettiva, dandone una nuova importanza che rende uniche le singole storie raccolte dentro ognuno dei suoi scatti. I micro - monumenti di Arai sono degli oggetti segnati da degli eventi passati che riescono ad evocare delle emozioni in chiunque ne venga a contatto, ma ogni incontro con essi è unico e varia a seconda dell'esperienza di ogni persona.[107] L'artista ci suggerisce che ogni ricordo è strettamente personale e che, nonostante il nostro impegno nel tentare di comprenderli,

[104] Mariko Takeuchi, *To Beyond the Darkness*, http://sshop.org.uk/project/takashi-arai/, 1/12/18.
[105] Ibidem.
[106] Amandine Davre, *Seeing Nuclear Issues in Daguerreotypes: An Interview with Takashi Arai*, op. cit.
[107] Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, *In the wake: japanese photographer respond to 3/11*, op. cit., p. 107.

questi rimangono qualcosa fuori dalla nostra immaginazione. Tuttavia l'autore invita lo spettatore a non arrendersi e ad usare questa immaginazione per cercare di conoscere e comprendere, sebbene questa rimanga un'esperienza limitata e non completa.[108]

Fig. 15, Takashi Arai,12 marzo 2013. Koyu Abe monaco del tempio Joen raccoglie nella sua proprietà bidoni pieni di scorie radioattive, dalla serie "Here and There – Tomorrow's Islands". Fonte: Takashi Arai

Per l'artista confrontarsi con questi micro – monumenti è come connettersi con un tempo e dei luoghi che non esistono più, è un modo per ascoltare nuove storie e versioni di qualcosa che in qualche modo già si conosceva e, secondo Arai, questo gesto è il modo più efficace per non dimenticare questi racconti.[109]

Il motivo che spinse l'autore ad avvicinarsi al tema del nucleare fu mossa da una rabbia nei confronti di tutte quelle persone che facevano finta di non vedere la verità inconveniente celata dietro i potenziali pericoli dell'energia nucleare o chi si comportava come se "l'invisibile" non esistesse. Per il fotografo rendere visibile l'invisibile diventa quindi un dovere, un compito da adempiere, e ricordare allo spettatore che nessun incidente avviene per caso, ma la colpa giace nelle nostre azioni di tutti i giorni. [110] L'artista con l'ausilio del dagherrotipo cerca quindi di immortalare "l'invisibile", termine con il quale non si vuole intendere solo le radiazioni, ma

[108] Mariko Takeuchi, *To Beyond the Darkness*, op. cit.
[109] Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, *In the wake: japanese photographer respond to 3/11*, op. cit., p. 107.
[110] Ibidem.

anche le emozioni dei soggetti e le loro memorie, incapsulandole in una sorta di capsula del tempo fotografica. Così nasce nel 2011 la sua serie *"Here and There – Tomorrow's Islands"* una serie dedicata completamente al disastro di Fukushima. L'autore si pone in un ruolo "esterno" alla catastrofe (l'autore abita a Tokyo), e porta con sé la consapevolezza che un atteggiamento da semplice spettatore possa essere sbagliato ed allo stesso tempo pericoloso,

poiché può produrre una visione che non rispecchia la realtà. Per questo motivo attraverso la sua fotografia Arai tenta di creare una finestra aperta tra ciò che è *"Here"*, ossia da dove si guarda la foto, e ciò che è *"There"*, il luogo che viene ritratto nella foto. Senza avere la presunzione di ritrarre la realtà, la lascia raccontare ai suoi soggetti, aprendo un dialogo attraverso la sua fotografia un dialogo con il pubblico.[111]

Nell'immagine 15, Koyu Abe, un monaco del tempio buddista Joen, viene ritratto con le mani poggiate su uno della cinquantina di bidoni pieni di scorie radioattive presenti nella foto. Con la sua mano posata su qualcosa di così pericolo, sembra quasi che egli stia cercando di domare i materiali tossici contenuti, diventati parti integranti della sua vita quotidiana.[112] Ciò che non si vede nella foto non sono solo le radiazioni, ma anche i ricordi legati al terremoto e all'incidente nucleare che sono differenti in base ad ogni persona che ha vissuto queste terribili esperienze. Anche la stessa esposizione ai pericoli delle radiazioni è diversa da persona a persona e quindi non misurabile. Arai attraverso le sue foto cerca di connettere tutte queste identità separate dandone una forma.[113]

Un aspetto che rende ancora più interessante questo tipo di fotografia agli occhi dello spettatore sono gli aloni blu che si possono vedere nelle foto. Il pubblico guardando le immagini scattate a Fukushima, ha iniziato ad ipotizzare che questi "difetti" fossero il risultato dell'interferenza tra foto e radiazioni. Sebbene in realtà la sfumatura blu sia dovuta ad una reazione chimica che avviene nel momento dello sviluppo delle foto, e quindi un risultato del tutto normale, per Arai quelle "imperfezioni" sono un punto focale dal quale l'immaginazione delle persone viene stimolata, coinvolgendolo all'interno della foto e favorendone la riflessione sul tema.[114]

---

[111] Amandine Davre, *Seeing Nuclear Issues in Daguerreotypes: An Interview with Takashi Arai*, op. cit.
[112] Michaël Ferrier, *Fukushima ou la traversée du temps: une catastrophe sans fin*, giugno 2014, https://esprit.presse.fr/article/ferrier-michael/fukushima-ou-la-traversee-du-temps-une-catastrophe-sans-fin-37983, 1/12/18.
[113] Mariko Takeuchi, *To Beyond the Darkness*, op. cit.
[114] Amandine Davre, *Seeing Nuclear Issues in Daguerreotypes: An Interview with Takashi Arai*, op. cit.

La tecnica fotografica del dagherrotipo, seppur sconosciuta allo spettatore, a primo sguardo può essere facilmente ricollegata ad una tecnica del passato, a causa del suo aspetto "vintage". Questa tecnica ripresa dal XIX secolo funge da richiamo: si collega ad una forma di continuità storica richiamando la memoria collettiva, impegnandosi a mantenerla viva nella mente delle persone. Arai non solo cattura il disastro, intrecciandolo agli altri creando una nuova trama storica, ma allo stesso tempo richiama la solidarietà della gente verso chi ha sperimentato in prima persona questi terribili drammi. L'artista inventa un nuovo modo di intersecare il passato ed il presente, facendoli entrare in sintonia.[115] Così agli eventi di Fukushima si aggiungono messi sullo stesso identico piano anche quelli di Hiroshima e Nagasaki, ciò ci suggerisce il ripetersi degli eventi, tutti equiparabili a livello di danni umani subiti dal Giappone. Tra i suoi lavori si possono ammirare i collage di dagherrotipi che ritraggono la nave Daigo Fukumaryu[116] (figura 16) o un orologio da polso (figura 17) risalente al periodo della Seconda Guerra Mondiale, ritrovato a Nagasaki. Il movimento dell'orologio venne interrotto alle 11:02, dalla seconda bomba "Fat Man". Esso è un semplice dettaglio, difficile da notare immediatamente, che riesce, però, a far collassare in un secondo distanza e tempo, suggerendo come a volte il progresso non impedisca all'essere umano di commettere nuovamente lo stesso errore.[117]

L'artista gioca con il concetto di "esposizione", sia metaforica che letteraria. Egli posiziona il problema delle radiazioni a Fukushima in un contesto storico che riprende gli eventi di Hiroshima e Nagasaki, fotografando luoghi e oggetti già esposti alle radiazioni, sottolineando così la rete di eventi creatasi nel corso della storia, che fornisce allo spettatore una critica prospettiva la quale gli permette di capire meglio gli eventi accaduti a Fukushima. Contemporaneamente a ciò, con la sua tecnica "primitiva" del dagherrotipo, incorpora letteralmente il tema dell'esposizione radioattiva, poiché il dagherrotipo stesso non è altro che un'immagine incisa dalla luce in una superficie materiale, attraverso una lunga esposizione. Le luci e la messa a fuoco variano di fotografia in fotografia che rimangono, però, sempre a fuoco e luminose al centro, ma sfocate e scure ai margini. Ogni dagherrotipo è unico e irriproducibile, creato direttamente dall'azione della luce.[118]

---

[115] Michaël Ferrier, *Fukushima ou la traversée du temps: une catastrophe sans fin*, giugno 2014, op.cit.

[116] Nave giapponese da pesca esposta e contaminata da radiazioni provocate da un esperimento nucleare statunitense di una bomba all'idrogeno il 1° marzo 1954.

[117] Sadie Starnes, *Intense Immobility: "In the Wake" at Japan Society,* 21 aprile 2016, http://www.artcritical.com/2016/04/21/sadie-starnes-wake-japan-society/, 1/12/2018.

[118] Michio Hayashi, *Reframing the tragedy: Lessons from post - 3/11*, op. cit., p. 176.

Arai ricapitola, memorizza e misura nuovamente la storia. Egli non cattura semplicemente in uno scatto il singolo evento, ma registra di una serie di momenti. L'artista riesce a rendere visibile una lunga temporalità e la fa diventare un vettore di una vera e propria esperienza per il pubblico che può soffermarsi e riflettere su una linea temporale più completa, facendo sì che essa si fissi nella mente di chiunque la osservi. Queste sue fotografie hanno una forma tangibile, materiale e la loro superficie contiene il dolore provato da ognuna di quelle persone colpite dagli eventi dell'11 marzo. [119] I suoi lavori hanno una data di inizio, ma sono in continuo sviluppo, suggerendo che l'impegno preso dall'artista si protrarrà finché sarà necessario farlo, sacrificando tempo e percorrendo chilometri, tutto ciò affinché questo ciclo di drammi venga chiuso definitivamente e non perpetrato nel futuro.

[119] Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, *In the wake: japanese photographer respond to 3/11*, op. cit., p. 107.

Fig. 16, Takashi Arai, 2014. La nave Daigo Fukuryū Maru (Lucky Dragon 5), dalla serie "EXPOSED IN A HUNDRED SUNS". Fonte: Takashi Arai.

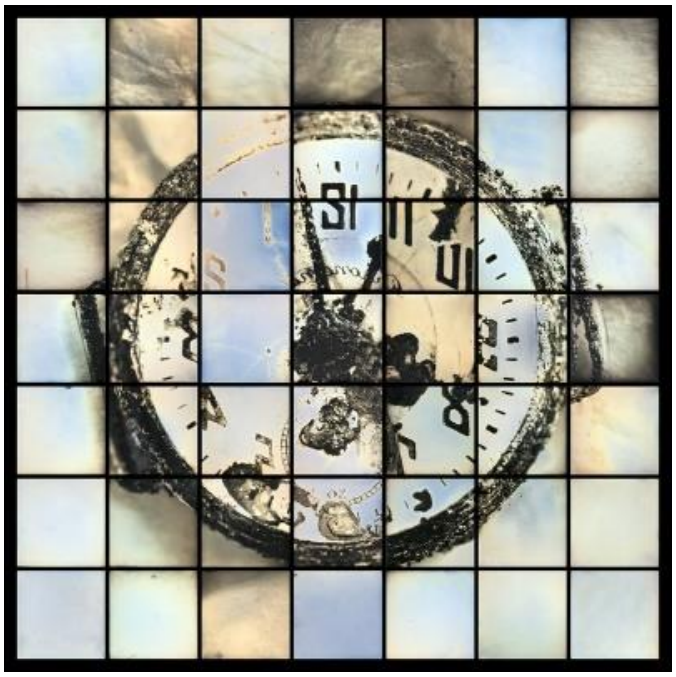


Fig. 17. Takashi Arai, 2012. Un orologio da polso ritrovato a Nagasaki, dalla serie "EXPOSED IN A HUNDRED SUNS". Fonte: Takashi Arai.

3.3 Lieko Shiga

Lieko Shiga (1980) è una fotografa giapponese originaria di Aichi. Shiga dal 2004 al 2008 si sposta a Londra per continuare i suoi studi sulla fotografia al Chelsea College of Art and Design; attualmente vive e lavora a Miyagi. Nel 2008, tuttavia, decide di spostarsi a Kitagama, un paesino nel nord-est del Giappone abitato da circa 372 persone affacciato sull'oceano pacifico, diventando il fotografo ufficiale del villaggio. Durante il suo periodo di permanenza ha fotografato cerimonie religiose, festival e culti tradizionali del luogo cercando di catturare nei suoi scatti lo spirito misterioso e senza tempo del paese, lasciandosi ispirare dalle dune di sabbia e gli alberi di pino che circondavano la zona. Tuttavia la natura dapprima musa ispiratrice si rivela nemica della fotografa. L'11 marzo 2011 Kitagama viene colpita dallo *tsunami*, che spazza via il villaggio e spezza la vita di circa 60 persone. Shiga riesce fortunatamente a scappare dallo *tsunami*, perdendo tuttavia il suo studio e molte delle sue fotografie. Dopo il terribile avvenimento, la fotografa inizia il progetto fotografico "螺旋海岸 / RASEN KAIGAN", una raccolta di foto scattate a Kitagama prima dello *tsunami*. Il titolo, letteralmente, nasce dall'unione delle tue parole giapponesi "spirale" e "costa" ed all'interno del nome della raccolta fotografica, Shiga aggiunge l'idea di tempo, di passato, presente e futuro che in questo caso si fondono fra loro fino a scomparire.[120] Come il collega Naoya Hatakeyama, anche in questo caso abbiamo delle foto che riflettono un "prima" della catastrofe, ma in questo caso non è presente la raffigurazione del "dopo". L'autrice dice che sebbene queste fotografie non nascano come conseguenza dell'11 marzo, esse ne sono "inconsapevolmente collegate".[121] Ed è per questo motivo che cade il concetto singolare di presente, passato e futuro, ma si uniscono in un unico scatto, dove il tempo non è più una chiave fondamentale di lettura; ma lo spettatore viene guidato alla lettura dei fotogrammi attraverso una documentazione dettagliata che accompagna il progetto, per far sì che lo spirito del villaggio possa penetrare nel cuore di chi guarda.[122]

Sebbene queste foto siano scattate nel passato, esse sembrano suggerire l'apocalisse che si sarebbe scatenata successivamente, dimostrando che le metafore dietro gli scatti e le fantasie scaturite da essi, pur non riferendosi all'evento del 3,11, possano comunque evocare forti

[120] http://www.liekoshiga.com/works/rasen-kaigan/
[121] Tess Thackara, *Five Years after the Fukushima Earthquake, Intimate Photographs Remember a Devastated Japan*, op. cit.
[122] Michael Famighetti, *Outside of time – Lieko Shiga, intervista a Lieko Shiga*, 14 marzo 2016, http://www.objektiv.no/realises/2016/3/14/13kpf2c02jjhdn1jvgudpyndg7y6iw, 1/12/2018.

emozioni ricollegabili ad esso.[123] Le sue foto surreali e tetre, dai colori scuri e forti comunicano allo spettatore che il caos può potenzialmente eruttare in qualsiasi momento.[124]

Fig. 17, Lieko Shiga, 2010. "Rasen Kagan (Spiral Shore) 46", dalla serie "Rasen Kagan". Fonte: ARTSY.

Per Shiga scattare foto non è un processo passivo, ma anche una forma di provocazione. Ella non si limita a ritrarre la realtà così com'è, ma la muta a suo piacimento, prende il mondo e ciò che la circonda e lo ricostruisce da capo. Non schiaccia un semplice bottone sulla macchina fotografica, ma è anche un fotografa-scultrice, che crea ciò che vuole immortalare per sempre su pellicola. Ciò che meglio esprime questa metafora è una delle foto centrali del libro (figura 17) dove l'artista, spazzando un ramo di pino a terra, compone una spirale e altri *pattern* sulla sabbia.[125] Questo tipo di fotografie esprimono per l'artista la sua "attuale relazione con la fotografia".[126] Per l'autrice scattare foto diventa quasi come eseguire una cerimonia, una performance.[127] Così facendo anche nelle sue opere riecheggia una funzione meditativa, e i cerchi nella sabbia sembrano richiamare il giardino *karensansui* del Ryōanji, tempio situato a

[123] Vicki Goldberg, *Review: Japanese Photographers Reflect on the Fukushima Catastrophe*, op. cit.
[124] Edie Bresler, *In the wake: Japanese photographers respond to 3/11*, http://photographmag.com/reviews/in-the-wake-japanese-photographers-respond-to-311/, 1/12/18.
[125] Gerry Badger, *"Rasen Kaigan" review*, http://www.1000wordsmag.com/lieko-shiga/, 1/12/18.
[126] Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, *In the wake: japanese photographer respond to 3/11*, op. cit., p. 152.
[127] Michael Famighetti, *Outside of time – Lieko Shiga, intervista a Lieko Shiga*, op. cit.

Kyoto.[128] Esattamente come il giardino del tempio concepito come un *kōan*, anche la foto ci invita a riflettere sul significato che vi è dietro attraverso un processo meditativo difficile, articolato e per niente scontato. Shiga viene fortemente influenzata delle cerimonie e tradizioni folkloristiche del villaggio di Kitagama, lasciando trapelare la forte spiritualità presente nell'atmosfera del luogo anche nelle sue foto.

L'artista si serve del mondo per esaminare il suo rapporto con la fotografia, e non il contrario, tenendo sempre costante, però, il suo interesse verso la comunità di Kitagama. La sua singolarità e l'esuberanza della sua immaginazione la rendono uno dei fotografi più espressionisti dei nostri tempi.[129] Gli elementi più importanti che distinguono la sua fotografia sono sicuramente l'utilizzo di varie strategie fotografiche attuate in post-produzione, come ad esempio la doppia esposizione, dipingere o disegnare direttamente sulle foto stesse, oppure il *cross-processing*,[130] metodo attraverso il quale riesce ad ottenere strane distorsioni cromatiche. Ed è proprio il colore un altro elemento fondamentale della fotografia di Shiga, attraverso il quale riesce a creare l'idea di spazio e di cerimonia. [131]

Fig. 18, Lieko Shiga, 2012. "Portrait of cultivation" dalla serie "Rasen Kagan". Fonte: ARTSY.

[128] Gerry Badger, *"Rasen Kaigan" review*, op. cit.
[129] Gerry Badger, *"Rasen Kaigan" review*, op. cit.
[130] Tecnica di sviluppo fotografico che altera in modo imprevedibile i colori della foto su cui viene applicata, attraverso un processo chimico.
[131] Michael Famighetti, *Outside of time – Lieko Shiga, intervista a Lieko Shiga*, op. cit.

Queste punte accese di colore si infrangono spesso con gli sfondi scuri delle fotografie: Shiga ama fotografare di notte con l'ausilio del flash, strumento grazie il quale riesce a creare un'inquietante effetto vignettatura che oscura l'immagine a metà, facendo risultare il soggetto della foto presente e assente allo stesso tempo, rendendola inafferrabile, sfuggente, quasi come un vago ricordo.[132] Tutto ciò è perfettamente visibile nella foto "Portrait of Cultivation" scattata, appunto, al buio. La foto ritrae una coppia di anziani che si tiene sottobraccio in un campo pieno d'erbacce. L'uomo trasporta con sé un albero di pino sradicato dal terreno di famiglia e capovolto che gli trafigge il petto. Le radici si intrecciano tra loro come vasi sanguigni ed arterie ricreando metaforicamente un cuore.[133] Il rosso sangue dell'immagine risalta sullo sfondo tetro e cupo della notte; le tenebre e l'incertezza riescono a creare un'intera sensazione ambientale dove niente è ciò che sembra. Le due figure aleggiano come fantasmi persi, come delle ombre tremolanti catturati per sbaglio in un'istantanea sbiadita. Lieko con le sue immagini crea nuovi reami, figure oltre lo spazio e il tempo, che nascondono sempre significati oscuri.[134] L'immagine diventa inconsciamente un sogno premonitore, un tributo a tutte le anime che adesso vagano disperse tra le dune di Kitagama.

Fig. 19, Lieko Shiga, 2009. "Mother's Gentle Hands" dalla serie "Rasen Kagan". Fonte: Lieko Shiga.

Le sue foto modificate digitalmente riescono a costruire una narrativa completamente nuova, creando delle immagini oniriche, come accade anche nella foto "Mother's Gentle Hands". Nell'inquadratura, appena decentrata, siede una donna anziana poggiata contro un muro glitterato, che ricrea il cosmo e le stelle. Le mani della donna sono raddoppiate da un altro paio

[132] Gerry Badger, *"Rasen Kaigan" review*, op. cit.
[133] Edie Bresler, *In the wake: Japanese photographers respond to 3/11*, op. cit.
[134] Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, *In the wake: japanese photographer respond to 3/11*, op. cit., p. 151.

di braccia che la cingono da dietro, rendendo la foto più strana e difficile da comprendere. Come in ogni sua opera, è necessario guardare e riflettere a lungo sull'immagine per capirne il messaggio celato. Shiga ama le ripetizioni e le molteplicità sia nelle linee temporali che nelle metafore, in questo modo lo spettatore può vedere nell'immagine diverse cose: una mutazione dovuta dalle radiazioni, una dea Kannon dalle tante braccia o semplicemente un doppio abbraccio. In questo mondo di horror e meraviglia, creato da un bellissimo cielo stellato su uno sfondo cupo, lo spettatore concentra il suo sguardo sulle mani che ci trattengono in questo mondo creato dall'autrice. [135]

Nella mostra il lavoro di Lieko Shiga difficilmente può essere considerato una "risposta" al dramma, poiché le foto sono state scattate diversi anni prima. Ma questa mancanza di un legame diretto con la tragedia può essere considerata come una metafora del tempo che deve trascorrere dopo la distruzione per rimarginare le ferite e ricominciare a costruire, processo lungo e doloroso, perché comprende l'elaborazione di ciò che si è perso. Nelle immagini di Shiga c'è un tributo ad una serie di cose di cui è difficile parlare o difficili da vedere – sentimenti, relazioni e ricordi. Shiga dà voce a tutte queste cose perse creando una nuova narrativa, dando un nuovo significato alle foto già scattate. In questo modo il suo libro *Rasen Kagan* assume un ruolo commemorativo, nonostante definirlo così potrebbe significare sminuire il complesso lavoro che vi è dietro. Le sue foto esprimono il lutto della perdita di qualcosa di molto più importante degli edifici, le case e gli oggetti materiali, sono immagini che ricordano ciò che era la comunità di Kitakamata, con le proprie cerimonie, tradizioni e cultura. Lieko sottolinea quindi la perdita più grande che la tocca anche sentimentalmente: la complessa rete di rapporti di una comunità che l'artista è riuscita a trovare solo in quel particolare posto, un luogo che riusciva a trasmetterle un forte senso d'appartenenza. La fotografa ha vissuto in quel paese, accolta e ospitata dalla popolazione di Kitakamata che le ha permesso di far parte della vita del villaggio, mostrandole un lato intimo come quello religioso, facendola sentire parte integrante di questa complessa rete di rapporti. Dopo lo tsunami Kitakamata è stato dislocato e con esso le sue persone e le due tradizioni.[136] Le fotografie di Lieko rappresentano tutte quelle comunità del Tōhoku a cui è stato portato via dal terremoto o dallo *tsunami* il luogo d'origine, la propria casa. Lieko riprende ciò che non sempre si può vedere nella vita di tutti giorni, un paese ai margini del Tōhoku, i corpi, la morte, l'oceano e le sue spiagge, la terra e gli alberi di Kitakamata. Nelle

[135] Sadie Starnes, *Intense Immobility: "In the Wake" at Japan Society,* op. cit.
[136] Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, *In the wake: japanese photographer respond to 3/11*, op. cit., p. 152.

sue immagini estravaganti Lieko riesce a imprimere questi mondo inesistenti che solo l'artista riesce a creare.[137]

Spesso la fotografia è un atto di rivendicazione e di partecipazione a qualcosa, in questo caso la fotografia di Shiga è entrambi, o meglio, un atto di bonifica: un attimo di commemorazione e riflessione prima di accettare il fatto che la vita continui inevitabilmente, nonostante tutto quello che si è perso.[138]

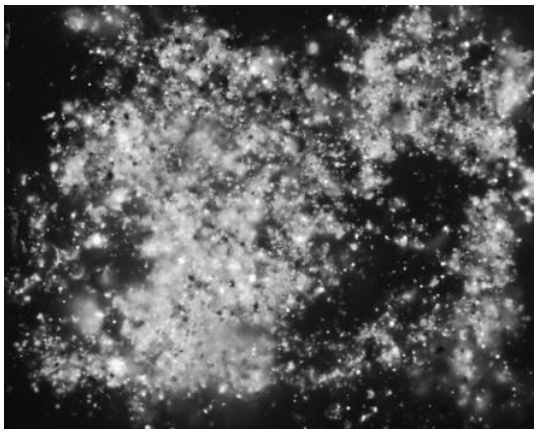
[137] Marylin Ivy, *The end of the line: Tōhoku in the photographic imagination*, in "In the wake: japanese photographer respond to 3/11", a cura di Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, 1 aprile 2015 p. 189.
[138] Gerry Badger, *"Rasen Kaigan" review*, op. cit.

3.4 Shimpei Takeda

Shimpei Takeda (1982) vive a Brooklyn, ma ha passato gran parte della sua gioventù vicino a Fukushima, in un paesino chiamato Sukagawa dove i suoi nonni e parenti abitano. Il fotografo durante il tragico evento si trovava a New York, ma Fin dai primi giorni dopo il disastro dell'11 marzo Takeda ha subito intrapreso un nuovo progetto artistico intitolato *"Trace: cameraless record of radioactive cantamination"*. Come dice il nome stesso del progetto, *"cameraless"*, non si tratta di un progetto fotografico, tuttavia la ragione perla quale il lavoro di Takeda viene esposto alla mostra "In the Wake" è perché, nonostante la mancanza della macchina fotografica, il suo lavoro artistico ha un forte legame con la fotografia ed il processo fotografico.

Le intenzioni di Takeda non furono mai quelle di creare una fotografia del tipo "documentaristico" della tragedia, ma egli scopre un nuovo modo di esplorare la fotografia e di come integrarla nel suo lavoro artistico in una modalità del tutto originale per parlare dell'evento. Infatti l'artista, dopo il disastro nucleare avvenuto a Fukushima, decide di registrare la radioattività da esso sprigionata nelle aree circostanti sulla pellicola fotografica. Alla fine del XVIV secolo, gli scienziati scoprirono che la radioattività degli oggetti poteva essere registrata sulle lastre fotografiche. Nel 1896 il fisico premio Nobel Antoine Henri Becquerel scoprì la radioattività, mentre stava studiando la fosforescenza dei sali di uranio. Durante i suoi studi, mise in contatto con i sali di uranio una lastra fotografica, accorgendosi che era stata impressionata anche se non era stata esposta alla luce del sole: Becquerel arrivò alla conclusione che il materiale emetteva dei raggi senza bisogno di un'eccitazione da parte della luce. Basandosi su questo principio, anche Takeda imprime sulla pellicola fotografia la radioattività degli oggetti che esamina.

Tra il dicembre del 2011 e il gennaio 2012 Takeda raccoglie da dodici località diverse dei campioni di suolo contaminato dalle radiazioni. L'artista ha utilizzato questi campioni per ricoprire la pellicola fotografica, lasciandola esposta al materiale in un luogo oscuro per un lungo periodo di tempo che poteva corrispondere ad anche più di un mese.



Da sinistra a destra: Shimpei Takeda, fig. 20, Trace #1, Kengon Falls; fig. 21, Trace #3, Former Kasumigaura Naval Air Base; fig.22, Trace #9, Asaka Kuni-tsuko Shrine; fig. 23, Trace #10, Iwase General Hospital; fig. 24, Trace #15, Hyaku-Shaku Kannon; fig. 25, Trace #16, Lake Hayama (Mano Dam). Fonte: Shimpei Takeda.

Takeda, esattamente come un chimico o uno scienziato ha supposto che la pellicola fotografica, data la sua capacità di reagire non solo alla luce ma anche alle radiazioni elettromagnetiche, essendo forme di energie simili ma che viaggiano su due diverse lunghezze d'onda, potesse essere in grado di catturare le radiazioni e renderle quindi visibili all'occhio umano, questa tecnica viene denominata autografia.[139]

L'artista decide quindi di fare delle prove ufficiali precedenti all'esperimento vero e proprio con altri tipi di materiale radioattivo comprati online per appurare ciò detto precedentemente, ottenendo poi risultati positivi, che lo hanno portato a intraprendere successivamente il progetto *"Trace: cameraless record of radioactive cantamination"*.[140] Il risultato del suo esperimento è sorprendente: tavole nere coperte da piccoli e molteplici puntini bianchi compongono quest'opera che pare essere un mosaico di foto che ritraggono costellazioni e nebulose. Sorprendente anche per l'artista vedere come la bellezza di queste immagini che, in una maniera al quanto controversa, lascino estasiato lo spettatore, nonostante l'orrore celato da queste "stelle" lucenti.

Una delle motivazioni che hanno spinto Shimpei Takeda a perseguire questo lungo e pericoloso progetto, è stata la volontà di informare e al contempo donare una nuova consapevolezza alle persone, le stesse che poi sono rimaste estasiate dai suoi "cieli stellati" radioattivi. Takeda durante la sua intervista con Fopnews parla della sua confusione in merito ai possibili effetti delle radiazioni nucleari sul territorio circostante derivate dall'esplosione della centrale di Fukushima.[141] L'artista stesso si premurò di documentarsi sui fatti accaduti, sull'industria del nucleare, gli effetti delle radiazioni e tutto ciò che concerne il discorso delle politiche riguardanti il nucleare. Dopo aver assunto questa nuova consapevolezza, Takeda si è sentito in dovere di rispondere a ciò che era accaduto, come forma di protesta politica, per sé stesso e per gli altri, in modo tale da dare alla gente la possibilità di comprendere a loro volta. Allo stesso tempo, il fotografo si propone di dare una forma concreta e visibile al temuto nemico: i numeri collegati alle radiazioni presenti sui giornali e sui documenti ufficiali sembrano non essere sufficientemente d'effetto, ma semplici numeri invisibili e impalpabili. Attraverso la sua opera

[139] L'autografia in biologia, rilevazione delle radiazioni emesse da materiale radioattivo, fatto incorporare in un preparato biologico. Si esegue ponendo questo a contatto di una emulsione fotografica; dopo lo sviluppo i granuli impressionati indicheranno la localizzazione del radioisotopo nel preparato. Fonte: Enciclopedia Treccani.
[140] http://www.shimpeitakeda.com/trace/
[141] Fopnews, *Trace: an interview with artist Shimpei Takeda*, intevista a Shimpei Takeda, 10 agosto 2012, https://fopnews.wordpress.com/2012/10/08/trace-an-interview-with-artist-shimpei-takeda/, 1/12/2018.

l'artista cerca di dare uno stato fisico a qualcosa di evanescente, per rendere la minaccia più reale.[142]

Una seconda motivazione dietro a quest'opera fotografica, è collegata al legame che ha l'artista con la zona colpita dal disastro. Nelle vittime intervistate alla televisione l'autore ha riconosciuto il dialetto parlato dai suoi nonni, nelle immagini trasmesse ha riconosciuto i nomi delle città e i luoghi che spesso visitava ogni qualvolta tornava dalla sua famiglia per le vacanze estive. Come sottolinea Takeda stesso, il legame con il luogo è stato determinante per l'inizio del progetto, che probabilmente non sarebbe esistito se l'artista non avesse avuto un richiamo emotivo. Come già citato in precedenza, Takeda non era a conoscenza dei possibili danni del nucleare prima degli avvenimenti, e mai avrebbe pensato che una tragedia di tali dimensioni potesse accadere. Tuttavia, proprio perché egli si sentì emozionalmente e personalmente coinvolto nel dramma, data la familiarità con i luoghi attorno a Fukushima, l'autore si è sentito in dovere di rispondere e lanciare un messaggio.[143]

Takeda decide di raccontare il suo messaggio attraverso un mezzo familiare, ma nuovo; la carriera artista del fotografo è sempre stata accompagnata dalla presenza costante della macchina fotografica con la quale produceva una fotografia definibile astratta e concettuale, che l'autore ha cercato in modo trasversale di incorporare anche nel progetto *Trace*. Inoltre, l'artista è sempre stato affascinato dai motivi creati dai fenomeni naturali: le crepe di un minerale oppure le forme che compongono i cristalli di sale mentre si sciolgono nell'acqua, per Takeda avevano l'incredibile capacità di raccontare una storia che andasse oltre il tempo.[144] Tuttavia la novità evidente è che non tenta più di registrare la realtà attorno a sé con le immagini, poiché inadeguate nel catturare l'invisibilità delle radiazioni, ma le imprigiona direttamente sulla pellicola e, di conseguenza, anche i motivi che compongono su di essa. Takeda non crea quindi un progetto fotografico, ma piuttosto una sorta di documentazione scientifica, creata con lo scopo di "provare", esattamente come fa la scienza quando vuole comprovare un'ipotesi.[145] Takeda prova che le radiazioni non sono una leggenda, ma sono attorno a noi, che sebbene siano invisibili non significa che non esistano.

---

[142] Pat O'Malley, *Shimpei Takeda Makes Art Out of Radioactive Dirt*, intervista a Shimpei Takeda, 28 Giugno 2013, https://www.vice.com/en_us/article/3b5xkj/shimpei-takeda-123, 1/12/2018.
[143] Ibidem.
[144] Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, *In the wake: japanese photographer respond to 3/11*, op. cit., 89.
[145] Fopnews, *Trace: an interview with artist Shimpei Takeda*, intevista a Shimpei Takeda, op. cit.

Sebbene la sua opera abbia una forte componente scientifica, ciò non esclude quella artistica: la scelta del materiale da analizzare, i luoghi dove raccoglierlo, il tempo d'esposizione a contatto con la pellicola fotografica, sono stati tutti dettagli e scelte direzionate dall'artista grazie alle quali ha creato un prodotto unico nel suo genere. Takeda, tuttavia, ha cercato di non controllare eccessivamente l'andamento dell'esperimento per non comprometterne i risultati e per creare una concreta rappresentazione della realtà.[146]

I posti scelti da Takeda, dai quale prelevare i campioni di terreno da analizzare hanno un filo conduttore che li unisce fra di loro e anche all'artista. L'artista raccoglie campioni da 12 località diverse in 5 prefetture differenti, luoghi che a loro interno contengono dei simboli di vita o di morte. Sono terre che raccolgono storie di catastrofi e guerre passate, luoghi che hanno già visto la distruzione. In queste località dove il ricordo della devastazione era ancora presente, Takeda si domanda come si sia arrivati a ripetere nuovamente gli stessi errori del passato, distruggendo ciò che si era ricostruito una seconda volta.[147] Tra i luoghi nei quali si reca per i suoi prelievi vi sono le cascate di Kegan, alte 97 metri, meta purtroppo scelta spesso dai giovani intenzionati a togliersi la vita; il capo Shioyasaki, ove molte navi si schiantarono prima della costruzione del faro nel 1899; il santuario di Asaka kuni-tsuko, dedicato al dio dell'agricoltura e l'ospedale di Iwake, dove lo stesso artista è nato e uno dei primi ospedali ad introdurre la medicina occidentale all'interno del paese.[148] Attraverso la scelta di questi luoghi l'artista crea un opera che racchiude un ciclo temporale dove il disastro si ripete nuovamente, richiamando il precedente.

Takeda attraverso la sua opera crea un dualismo che non è più quello di Hatakeyama tra prima e dopo" ma tra "visibile e invisibile". L'autore rompe quel piccolo confine che fa crede alle persone di essere al sicuro, una barriera creata dall'inconsapevolezza e l'ignoranza della gente che non si è ancora non è venuta a conoscenza del pericolo delle radiazioni.[149] Esattamente come l'autore ha fatto le sue ricerche per esaminare e valutare personalmente la gravità della situazione e come comportarsi di conseguenza, vuole che chiunque venga a contatto con la sua opera abbia la possibilità di capire e conoscere ciò che ha compreso lui stesso precedentemente.

---

[146] Ibidem.
[147] Pat O'Malley, *Shimpei Takeda Makes Art Out of Radioactive Dirt,* intervista a Shimpei Takeda, op. cit.
[148] Viviana Mazza, *Questa arte è contaminazione*, 29 ottobre 2012, https://www.iodonna.it/personaggi/interviste/2012/shimpei-takeda-immagini-fukushima-disastro-nucleare-401039378129.shtml, 1/12/2018.
[149] Michio Hayashi, *Reframing the tragedy: Lessons from post - 3/11*, op. cit, p. 175.

Invita lo spettatore non solo a informarsi su ciò che sta accadendo attualmente a Fukushima ma anche e prendere coscienza di cosa è accaduto in passato. Per riuscire meglio nel suo intento di diffondere le informazioni inerenti alla situazione della radioattività, Takeda condivide l'intero processo online, sui suoi canali mediatici, il mezzo più veloce per trasmettere delle informazioni e aggiornare chiunque stia seguendo i suoi lavori con costanza. Tuttavia per l'artista non fu sufficiente condividere il suo lavoro sui suoi social media o su un sito (in questo caso si tratta della piattaforma online *kickstarter* [150], attraverso la quale chiunque aveva la possibilità di sostenere il progetto di Takeda attraverso delle donazioni), quindi decide di raccogliere i suoi lavori e includerli nel suo opuscolo fotografico intitolato *Trace.* Ciò che intende fare con la creazione di questo libricino è di rendere ancora più reale, se non addirittura "materiale", ciò che viene rappresentato nel progetto.[151] L'artista spera che il lettore, potendo toccare con mano le fotografie, possa sperimentare in modo più realistico ciò che sta realmente accadendo nelle zone attorno a Fukushima, spezzando quel confine che divide il limbo creato dalla disinformazione e la realtà dei fatti, che l'artista stampa su carta. Le sue "tracce" diventano così la documentazione materiale del disastro dell'11 marzo.

L'intento di Takeda, infatti non è solo un monito per le persone che vivono nel presente, ma anche per le generazioni future: l'artista è consapevole che per smaltire i danni provocati dal disastro dell'11 marzo occorreranno decenni, secoli se non millenni. Ma l'autore cerca di lasciare un grande insegnamento ai posteri, con la speranza che tutto ciò non si ripeta. Come afferma lo stesso artista, il progetto è stato accolto positivamente dalla popolazione di Fukushima e dintorni, ritenendolo significativo e supportando la missione di Takeda.[152] Grazie al supporto morale e psicologico ricevuto da amici, parenti e gli abitanti dei luoghi colpiti, l'artista è riuscito a superare lo stress psicologico derivato dal continuo rischio d'esposizione alle radiazioni nucleare durante i suoi prelievi e a portare a termine il suo progetto artistico. [153]

Le persone dopo la tragedia hanno reagito in diversi modi: c'è chi si è informato e documentato, chi invece si è rassegnato alla terribile situazione. L'autore, seppur comprendendo l'atteggiamento di chi si è arreso alla realtà dei fatti, e pur sapendo che niente si sarebbe potuto fare per rimediare al danno fatto, decide comunque di non accettare di non far nulla a riguardo,

---

[150] Il profilo del progetto *Trace: cameraless record of radioactive cantamination* di Shimpei Takeda su kickstarter,: https://www.kickstarter.com/projects/shimpeitakeda/trace-cameraless-records-of-radioactive-contaminat/posts, 1/12/2018.
[151] Michio Hayashi, *Reframing the tragedy: Lessons from post - 3/11*, op. cit, p. 175.
[152] Pat O'Malley, *Shimpei Takeda Makes Art Out of Radioactive Dirt,* intervista a Shimpei Takeda, op. cit.
[153] Fopnews, *Trace: an interview with artist Shimpei Takeda,* intevista a Shimpei Takeda, op. cit.

ma di parlare per tutte le persone a cui invece il tema sta a cuore. Le 12 immagini facenti parte del progetto *Trace: cameraless record of radioactive cantamination*, diventano quindi anche essi dei monumenti, creati con lo scopo di "responsabilizzare" la gente sul tema. La memoria, nelle opere di Takeda, non è più una memoria commemorativa che richiama ad un passato caro all'autore, come quella che si può ritrovare nelle foto di Naoya Hatakeyama o Lieko Shiga, ma diventa un insegnamento; affinché la gente non possa dimenticare gli errori commessi ma imparare da essi, per sé stessi e per i posteri.

3.5 Nobuyoshi Araki

Nobuyoshi Araki (1940) è sicuramente uno dei nomi più apprezzati e conosciuti fra quelli di tutti gli esponenti alla mostra. Araki ha spesso scioccato e scandalizzato lo spettatore con le sue foto spinte e dal forte carattere erotico, diventando uno dei fotografi simbolo nella storia della fotografia giapponese. Aggressivo nel suo modo di fare fotografia, la sua partecipazione ad una mostra incentrata su un tema così delicato potrebbe risultare inaspettata, quasi destabilizzante. Araki con la sua fotografia tenta di sviluppare un linguaggio visivo che risulti adeguato per la rappresentazione di certi aspetti intangibili del terribile disastro dell'11 marzo, mettendo a confronto l'immensità della potenza della natura scatenatasi tra *tsunami* e terremoto, con la natura microscopica delle particelle delle radiazioni nucleari, collegando entrambi i temi al dramma psicologico personali che li ha accompagnati. Egli dice che l'unico danno effettivo subito dal terremoto è stato un vaso rotto e la gamba spezzata di una *action figure* di Godzilla. Niente di paragonabile ai danni che hanno subito gli abitanti delle zone direttamente colpite. Tuttavia il terribile triplice disastro del Tōhoku ha avuto una profonda conseguenza sulla mente dell'autore facendo risvegliare in lui la paura del nucleare. La distanza fra l'epicentro del terremoto e la sua casa di Tokyo ha prevenuto il crollo di quest'ultima, ma non è sufficiente a far sentire l'autore immune al pericolo delle radiazioni. È questo il motivo, così afferma l'autore, per il quale non ha avuto la necessità di scattare le fotografie nelle zone disastrate. Per Araki la paura del nucleare è ovunque, nelle strade, fuori dalle nostre case, nei suoi scatti, e si può sperimentare dovunque ci si trovi.[154]

Araki riesce ad esprimere tutto ciò pur non fotografando luoghi o soggetti legati direttamente all'evento, infatti l'artista sceglie di rimanere a Tokyo e di non recarsi nelle zone colpite. Tuttavia le sue immagini sono graffianti e aggressive esattamente quanto le foto che ritraggono la cruda situazione a Fukushima e dintorni. Per Araki non è necessario fotografare l'onda dello *tsunami* o l'esplosione della centrale nucleare per colpire la mente dello spettatore, lasciandolo senza parole. L'artista riesce con successo nel suo intento anche con le sue fotografie che risultano essere più "concettuali", piuttosto che una mera rappresentazione della dura realtà. Foto che non rispecchiano il "solito realismo fotografico", dice l'autore, ma rappresentano ciò che lui interpreta come tale.[155] Araki cattura la rabbia, la disperazione e l'ansia provata dal Giappone in quei giorni e la sfoga attraverso dei graffi, degli squarci, dei tagli inflitti con un

[154] Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, *"In the wake: japanese photographer respond to 3/11"*, op. cit., p. 17.
[155] Ibidem.

paio di forbici sui negativi delle fotografie da lui stesso scattate in un periodo successivo al giorno dell'incidente. Le foto facenti parte della sua opera "*Untitled*" in bianco e nero, ritraggono scene di vita quotidiana semplici: una tranquilla nuvola nel cielo soleggiato, o il primo piano di una cantante che si esibisce in televisione. Ma tra queste scene di vita quotidiana, ne appare una che ritrae una donna nuda e legata, un tipico soggetto presente nella fotografia erotica di Araki. Attraverso i suoi squarci riesce a trasformare qualcosa di ordinario in qualcosa di iper-realistico, quasi sinistro, oscuro,[156] interrompendo la connessione tra il reale, ossia il soggetto fotografico, e lo spettatore che viene destabilizzato dai tagli presenti nella scena, che lo pongono di fronte a una domanda, un dubbio, un mistero.

Nella prima immagine (fig. 26) vi è rappresentata un'ordinaria Tokyo bagnata da un temporale; la gente attraversa la strada frenetica con i soliti ombrelli trasparenti aperti. I tagli, in particolare in questa foto, non sembrano dei semplici scarabocchi nati dall'impulsività dell'artista, quanto più studiati e calcolati: squarci verticali ricoprono il cielo come se fossero essi stessi la pioggia.

Fig. 26, Nobuyoshi Araki, 2011. "Untitled", Tokyo sotto il temporale, sulla fotografia appaiono gli squarci verticali inflitti dallo stesso Araki sui negativi della fotografia. Fonte: ARTSY.

Sembra un richiamo alla stessa pioggia nera di cui parla Ibuse Masuji nel suo omonimo libro *"La pioggia nera"*, che ricoprì la città di Hiroshima dopo lo scoppio della bomba nucleare il 6

[156] Musée, *In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11 at The Japan Society*, http://museemagazine.com/culture/culture/art-out/in-the-wake?rq=nobuyoshi, 1/12/2018.

agosto 1945. Araki usa la pioggia per richiamare il disastro di Fukushima e la paura del nucleare che, nuovamente, torna ad essere presente diversi anni dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale. Ma la rabbia dei graffi sulla fotografia si scontra contro la calma pacifica dei volti degli abitanti di Tokyo, ignari di ciò che sta accadendo a distanza di chilometri da loro, ignorando le terribili conseguenze che porta con sé il dramma dell'11 marzo. Potrebbe essere un richiamo anche alla disinformazione riguardo ai potenziali pericoli delle centrali nucleari, oppure una critica al sistema mediatico che ha mal informato i cittadini di Tokyo e non riguardo agli avvenimenti accaduti e ai possibili danni ambientali e fisici provocati dal rilascio di radiazioni nucleari successive all'esplosione della nucleare.

L'intento non è chiaro e lampante, ma suggerisce allo spettatore di tentare di ricercarne uno. Ciò che si limita a suggerire l'autore è una spaventosa indifferenza oppure un'ingenua inconsapevolezza da parte della popolazione non direttamente colpita verso il terribile incidente dell'11 marzo.

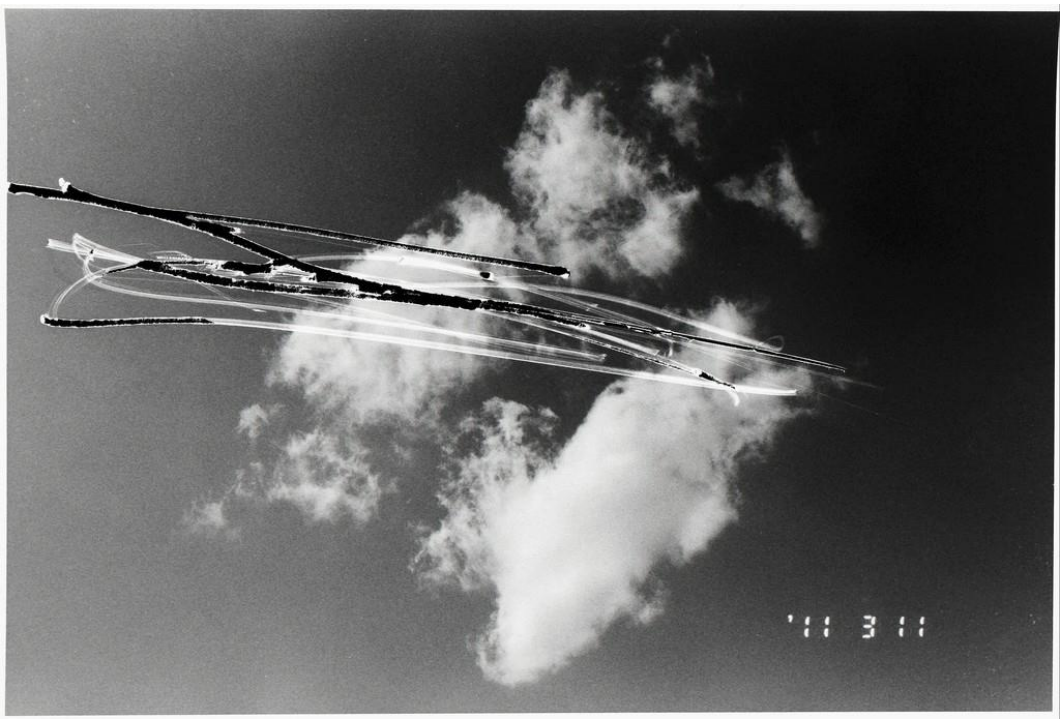


Fig. 27, Nobuyoshi Araki, 2011. "Untitled", foto di una nuvola scattata lo stesso giorno del disastro di Fukushima, anch'essa tagliata dall'autore stesso. Fonte: ARTSY.

Nella seconda immagine il soggetto protagonista è una nuvola che viaggia leggera nel cielo soleggiato di una giornata apparentemente tranquilla. La foto viene descritta da Araki stesso come "una finestra che riflette la mia anima", scattata dal balcone di casa sua a Setagaya, un

quartiere di Tokyo.[157] Anche in questo caso la foto è segnata dai tagli furiosi inflitti dall'autore dell'opera. Se l'immagine precedente poteva in qualche modo richiamare la terribile pioggia nera, la nuvola in questa foto può collegarsi al "fungo" di fumo provocato dall'esplosione delle bombe nucleari lanciate su Hiroshima e Nagasaki. Tuttavia il *punctum* della foto, non è il soggetto che ne occupa lo spazio, ma bensì un semplice dettaglio di cui è difficile accorgersene: la data. Sebbene la maggior parte dei suoi lavori siano segnati dalla data, in questo specifico caso diventa un particolare importante che si fonde col soggetto. Le foto esposte alla mostra sono state scattate successivamente al disastro di Fukushima, tuttavia, in questo caso la data segna proprio l'11 marzo. Analogamente all'orologio di Arai di cui il movimento viene arrestato nel momento in cui la bomba nucleare esplose su Hiroshima, anche nel caso di Araki il tempo colpisce lo spettatore in modo inaspettato. Così come il tempo e il momento ferisce l'artista, egli fa lo stesso squarciando il tempo, per quanto possa essere futile, Araki cerca la sua vendetta contro la natura.[158]

Tuttavia l'autore include nella sua opera non solo foto che ritraggono scene di vita quotidiana. La foto dove viene ritratta una donna nuda e legata è sicuramente la più inaspettata e la meno comprensibile per lo spettatore non familiare con la fotografia di Araki. Molti gli elementi caratteristici della fotografia erotica dell'artista sono presenti: la nudità, le corde, perfino il serpente-giocattolo posto davanti alle gambe aperte della ragazza.[159] Eppure in questo preciso fotogramma non sono essi i protagonisti, il focus a cui si deve rivolgere l'attenzione dello spettatore, ma bensì, i tagli inflitti alla "tela". Le interpretazioni legate a questo atto di voler sfigurare un'opera che richiama fortemente il suo stile sono molteplici e anche questo caso non scontate. Ciò che si può elaborare in quanto al messaggio sono solo ipotesi. Si può credere che involontariamente l'autore abbia richiamato la distruzione delle foto familiari che avviene nel progetto "Lost and Found Project". Come le famiglie ritratte nelle foto del progetto hanno perso lavoro, casa, famigliari un'intera vita, anche Araki rompe e rovina ciò che ha creato con passione come queste persone, in segno di lutto verso chi ha perso tutto. Porta la sua creazione, la sua firma e sé stesso in secondo piano per lasciare spazio al silenzio, togliendo voce alla sua arte eccentrica e rumorosa. Spinge il fruitore dell'opera a soffermarsi sui tagli, non su quello che è stato tagliato. Araki si mette da parte, addirittura arrivando a graffiare una foto che ritrae

[157] Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, "In the wake: japanese photographer respond to 3/11", op. cit., p. 146.
[158] Sadie Starnes, *Intense Immobility: "In the Wake" at Japan Society,* op. cit.
[159] Fabriano Fabbri, *Lo zen e il manga. L'arte contemporanea giapponese*, Mondadori Bruno, collana: campus, 19 febbraio 2009, p. 106.

sé stesso,[160] facendo intendere che c'è che succede è più grande di tutti noi, anche della stessa carriera affermata e il ruolo che l'artista ha raggiungo nel panorama della fotografia, nessun valore artistico può superare il lutto e il dramma che il fotografo insieme al suo Paese sta affrontando. Solitamente non si penserebbe mai di distruggere una fotografia. È un oggetto che assume un particolare valore, che ritrae un momento significativo e, nel caso di Araki, si tratta del suo lavoro, un'opera d'arte. Una foto solitamente viene scattata per essere conservata con cura, in un album fotografico o incorniciata ed appesa al muro in modo tale da custodirla nel tempo. Tuttavia Araki ne scatta a centinaia di foto, non ne rimane mai senza.[161] Per questo motivo queste fotografie perdono il valore originale che le designa come un oggetto da proteggere e da conservare e ne assumendone uno nuovo quando esse vengono danneggiate. O forse prima dei graffi e del dolore che Araki imprime sulle sue creazioni, esse erano prive di qualsiasi significato, ma è l'autore che attraverso gli squarci ne crea uno completamente nuovo, che a primo impatto destabilizza il fruitore dell'opera.

Le sue azioni rabbiose nei "danni" dell'opera non sono solo la registrazione personale dell'esperienza ma anche una dimostrazione della capacità della fotografia di arrestare il tempo. In questo modo, l'opera di Araki viene marcata e segnata sia dal tempo (la data presente sul fotogramma) e l'esperienza diretta (la mutilazione dell'opera) che fa diventare il lavoro non solo un interessante progetto fotografico ma addirittura un intero prodotto finale di una performance.

Intervenendo sulle fotografie, rovinandole, Araki lascia una propria persone creata a mano da lui stesso, questo gesto si può ricollegare alla fotografia dei suoi primi anni '70, quando era considerato il leader del "私写真", ovvero la "fotografia dell'io", movimento che esplora il potenziale della fotografia per esprimere la propria esperienza in modo soggettivo; corrente che prende ispirazione dall'analogo movimento letterario "私小説". La fotografia di Araki risulta essere estremamente personale e introspettiva, costellata dall'esperienze ed emozioni dell'artista, creando una visione unica della propria arte e del mondo, non limitandosi semplicemente a documentare la realtà in modo oggettivo.[162] Kamiya, la curatrice della mostra di Boston, arriva ad affermare che l'opera presentata da Araki parla anche della sua lotta contro

[160] Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, *In the wake: japanese photographer respond to 3/11*, op. cit., p. 17.
[161] Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, *In the wake: japanese photographer respond to 3/11*, op. cit., p. 17.
[162] Fabriano Fabbri, *Lo zen e il manga. L'arte contemporanea giapponese*, op. cit., p. 102.

il cancro e la perdita della vista ad un occhio,[163] estendendo le sue emozioni al di fuori di quelle provate dopo il dramma dell'11 marzo, convergendo un marasma di emozioni nell'unico gesto della lacerazione dei negativi, che diventano il mezzo di comunicazione dell'autore per esprimere i suoi sentimenti direttamente allo spettatore.

> From way back, whenever August came around, somehow I could never freely shoot. So I would smash the lens. With a hammer – the lens is surprisingly hard, you know. The reason why I did that is that I still carry Hiroshima and Nagasaki with me. So when August comes, it's like an atomic bomb falls on the camera, or the camera becomes an atomic bomb – there's a number of effects… Fukushima is the same. Since Fukushima happened I just haven't been able to freely shoot.[164]

Attraverso queste parole pronunciate da Araki stesso, lascia trapelare il senso di paura che giace dentro di lui dagli eventi di Hiroshima e Nagasaki, rinnovato con il disastro di Fukushima. Li paragona mettendoli sullo stesso piano, non facendo distinzione, per egli le tragedie di equivalgono perché gli hanno trasmesso le stesse orribili sensazioni. Il gesto di rompere la lente della macchina fotografica ad ogni anniversario della tragedia del 1945 è rabbioso ed impulsivo come quello di rovinare le fotografie. Il dolore provato da Araki è così forte che non gli permette di fare ciò che ama fare, ossia fotografare, ma crea un blocco artistico che lo porta a ripudiare le sue stesse opere distruggendo sia macchina fotografica che fotografie con la stessa potenza distruttiva di una bomba atomica, sfogando la sua frustrazione nel non sentirsi più libero di creare. Araki crea un filo conduttore fra le due tragedie, legandole insieme nonostante la distanza di anni e questo collegamento lo crea attraverso le sue fotografie.

Secondo Araki i ricordi svaniscono col tempo, la gente dimentica anche ciò che sembra impossibile scordare. Eppure tutto si dissolve con il passare degli anni, le persone scordano il passato e ricommettono gli stessi errori ripetutamente. Ma per l'artista la fotografia ha il potere di far sì che ciò non accada, perché fa sembrare gli eventi di decenni prima come se fossero accaduti solo ieri e aiuta le persone a ricordare.[165]

Per questa ragione le sue foto sono marcate dalla data: essa è un'esortazione a non dimenticare. Il soggetto delle fotografie è secondario, e le incisioni sulle immagini che testimoniano l'esperienza personale dell'autore lo sono altrettanto. Ciò che deve essere trasmesso con urgenza al fruitore dell'opera è un'immagine, un ricordo che resti vivo nella memoria dello

---

[163] Beckett Mufson, *Fukushima raccontata dai fotografi giapponesi: La mostra vuole celebrare il potere creativo che l'arte ha anche in relazione alla catastrofe*, op. cit.
[164] Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, *In the wake: japanese photographer respond to 3/11*, op. cit., p. 152.
[165] Ivi, p. 17.

spettatore per sempre. Araki cerca di sfruttare il potere della sua fotocamera e delle sue immagini che sono intrise di dolore e paura per cercare di creare qualcosa di positivo che perduri nel tempo.

Per il fotografo quando si viene scossi da qualcosa che accade vicino a noi o ci colpisce direttamente, la forza di affrontare la vita viene da dentro di sé. Araki ritrova la speranza nella sua macchina fotografica e si pone in modo positivo verso il futuro, sfruttando il potere delle sue fotografie per evitare che la gente si scordi dell'accaduto e ripeta gli stessi errori del passato.[166]

[166] Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, *In the wake: japanese photographer respond to 3/11*, op. cit., p. 17.

Capitolo quarto: Post Fukushima: i luoghi e le persone raccontate attraverso la fotografia

Nei lavori di Araki, come in quelli dei suoi colleghi, troviamo affrontati temi ricorrenti; in particolare tra questi ritroviamo spesso il tempo e la sua concezione. Un altro tema spesso affrontato è invece quello della memoria. Tuttavia sono temi e soggetti che sono stati trattati anche da altri fotografi che non hanno partecipato alla mostra "In the Wake". Il dramma dell'11 marzo ha avuto un tale impatto sulla società che molti fotografi giapponesi, oltre i 17 partecipanti alla mostra precedentemente analizzata, hanno interpretato a modo loro l'evento. Sebbene analizzare ogni singolo artista che abbia trattato del Post-Fukushima nelle proprie fotografie sia alquanto impossibile da compiere in un solo elaborato, si è ritenuto necessario estendere l'analisi anche a quanti di loro non hanno partecipato alla mostra "In the Wake", per creare uno studio più completo. Esattamente come gli artisti esaminati precedentemente, anche i fotografi che verranno trattati in questo capitolo, sviluppano l'argomento basandosi sulla propria esperienza personale.

Ciò che risulta essere interessante sono i temi che, nonostante siano ripetitivi, nei lavori di ogni artista si rinnovano. Diventa quindi impossibile trovare opere di artisti diverse che siano uguali o che si somiglino, nonostante possano avere dei punti in comune, le differenze rimangono palesi e distinte. Questo permette allo spettatore di apprezzare tutte le diverse sfumature presenti nelle singole fotografie che riprendono i vari temi. Nel prossimo capitolo si analizzeranno i lavori di artisti e fotogiornalisti che hanno raccontato il disastro dell'11 marzo attraverso fotografie di luoghi e persone collegate ad esso. Ove possibile, si cercherà di evidenziare le similitudini e le differenze dei temi affrontati nei propri lavori, mettendoli a confronto fra loro e tentando di rilevare le diverse sfumature di significato che acquisiscono ogni volta che vengono rielaborati da un nuovo artista.

4.1 Toshiya Watanabe

Toshiya Watanabe (1966) è originario della città di Namie, posizionata a pochi chilometri di distanza dalla città di Fukushima. Watanabe era considerato un artista promettente già dal suo periodo universitario, tanto che nel 1990, quando era ancora uno studente presso la Tama Art University, la prestigiosa competizione d'arte PARCO in Giappone lo riconobbe come uno dei 20 fotografi più promettenti. Watanabe lascia la sua casa famigliare a soli 18 anni per dirigersi verso Tokyo ed iniziare i suoi studi universitari, come molti dei suoi coetanei, ritornando spesso a far visita al suo paese d'infanzia.[167] L'11 marzo 2011, la città di Namie viene colpita dal tremendo terremoto, subendo molti danni alle varie strutture e abitazioni. Oltre ai danni provocati dal sisma, gli abitanti sono stati costretti ad evacuare la città, trovandosi solo a 8 chilometri di distanza dalla centrale nucleare esplosa di Fukushima, per via dei potenziali danni da radiazioni. Namie diventa quindi una "no-go zone". Anche la casa famigliare dove ha passato l'infanzia il fotografo Watanabe viene quindi abbandonata forzatamente dalla madre dell'artista.

A tre mesi dall'incidente, a giugno, a Watanabe viene concesso per un tempo limitato di poche ore di far ritorno al suo paese, nella sua casa, per poter riprendere gli effetti personali della madre, molte delle loro fotografie compreso l'album di famiglia. Credendo fosse l'ultima occasione per rivedere la sua città, il fotografo decide di scattare delle foto di Namie a tre mesi di distanza dall'incidente, per registrare il paesaggio attorno a lui, non con tono drammatico, ma con la voglia di ricordare i bei momenti legati alla sua infanzia vissuti in quello stesso paese. Nasce quindi il primo progetto "Three Months Later", dove raccoglie tutte le fotografie di Namie scattate nel giugno 2011, a tre mesi dall'incidente, nella quale registra i luoghi della sua memoria, illuminati da un caldo sole che suggerisce un fantastico tempo da pic-nic, la tipica giornata estiva giapponese. Ma le strade non sono trafficate e non vi è nessuna persona in giro, il paesaggio risulta essere quasi surreale, soprattutto per l'autore che non è assolutamente abituato ad una scena del genere. Confessa in un'intervista rilasciata a VICE che la sua città gli apparve come un set cinematografico, ma senza troupe né attori a popolarlo, solo il silenzio interrotto ogni tanto dal canto di qualche uccellino passeggiero. Watanabe continua dicendo che, chiudendo gli occhi, ebbe l'impressione di essere in mezzo ad un bosco e non nel suo paese.

[167] Shizuko Sawanaka, *The 3/11 Aftermath in the Eyes of Toshiya Watanabe*, 7 marzo 2014, https://www.lomography.it/magazine/269541-the-3-11-aftermath-in-the-eyes-of-toshiya-watanabe, 1/1/2019.

[168]L'autore dice di aver provato un'oscura sensazione di paura mai sperimentata fino ad allora, la realtà che gli si presentava di fronte era così assurda che gli provocò addirittura le vertigini. Semplicemente, continua l'autore, non riusciva ad accettare ciò che vedeva in quel momento.[169] Così com'è stato per Hatakeyama, anche per Watanabe fu difficile comparare il nuovo paesaggio distrutto, modificato, diverso e non familiare con quello custodito nei ricordi; il cambiamento così improvviso e repentino ha lasciato l'autore confuso, spingendolo a volersi aggrappare al ricordo di ciò che era in passato la sua città.

Successivamente il fotografo riesce a ritornare, nel corso dell'anno, altre volte a Namie, portando con sé sua madre nella loro vecchia casa per recuperare le ultime cose e pulire l'abitazione, con un certo senso di nostalgia e rassegnazione poiché né lui né sua madre sapevano se mai sarebbero tornati a viverci. Nei suoi continui viaggi di ritorno, Watanabe continua a scattare foto, per testimoniare il passaggio del tempo e di come il suo paese muta o non muta. Da "Three Months Later" si sviluppano due altri progetti: "Thereafter" che mette a confronto le foto scattate nel giungo 2011 con quelle scattate esattamente un anno dopo, nel giugno 2012 e "18 Months" che diventa titolo della sua esposizione solista alla Poetic Scape Gallery a Naka Meguro e successivamente titolo del suo catalogo di fotografie che raccoglie tutte queste immagini.[170] Nel sito internet personale di Watanabe, si può riscontrare che il progetto non si è limitato ai soli 18 mesi ma è arrivato a fotografare la città di Namie fino a ben 56 mesi dopo l'11 marzo, arrivando a registrare i mutamenti della città fino al 22 Novembre 2015sul suo sito ufficiale.[171] Tuttavia, sui suoi social media l'artista continua a pubblicare foto di Namie scattate anche molto più recentemente, Watanabe infatti si era ripromesso di continuare a scattare foto della città finché tutti i suoi abitanti non fossero in grado di ritornare a viverci.[172] Nelle foto, come già citato, non vi è nessun messaggio in particolare, se non la volontà dell'artista di imprimere nella pellicola le immagini della città e dei suoi cambiamenti. Nonostante abbia dovuto affrontare il pericolo delle radiazioni, venendo periodicamente a contatto con un'area contaminata, al contrario di Takeda, egli non nasconde un messaggio

---

[168] Christian Storm, *Inside the Abandoned Radioactive Towns of Japan*, Intervista a Toshiya Watanabe, 27 febbraio 2013, https://www.vice.com/en_us/article/nn4xnk/inside-the-abandoned-radioactive-towns-of-japan, 1/1/2019.
[169] Tahiat Mahboob, *Photos Show Japanese Town's Slow, Creeping Decline Months After Fukushima*, 11 marzo 2013, https://asiasociety.org/blog/asia/photos-show-japanese-towns-slow-creeping-decline-months-after-fukushima, 1/1/2019.
[170] Pablo Figueroa, in *Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster*, op. cit. p. 63.

[171] http://www.toshiyawatanabe.net/56-months-later, 1/1/2019.
[172] Shizuko Sawanaka, *The 3/11 Aftermath in the Eyes of Toshiya Watanabe*, op. cit.

politico all'interno delle sue foto. Sa ed è consapevole dei danni provocati dalle radiazioni, e sempre durante l'intervista al web magazine VICE, confida all'intervistatore che né il governo né la TEPCO (Tokyo Electic Power Company) hanno raccontato la verità sulla situazione dopo l'esplosione della centrale nucleare al popolo giapponese. Inoltre aggiunge che nonostante le varie promesse fatte dal governo per risolvere la situazione nelle aree colpite, nessun provvedimento negli anni successivi al disastro venne intrapreso, lasciando gli abitanti delle zone disastrati sfiduciati dal governo giapponese. Infatti, aggiunge l'artista, molte delle informazioni sulla situazione nel Paese vennero trasmesse da specialisti nel campo tedeschi, francesi e americani, creando un clima di diffidenza verso il governo e accrescendo la paura del nucleare e i suoi effetti. Benché Watanabe sottolinei questo clima creatosi subito dopo l'11 marzo, egli spiega che nelle sue opere non c'è nessun messaggio politico o di protesta verso la politica giapponese. Il suo scopo era solo quello di registrare la città così com'era e lasciare che ogni persona che avesse visto le sue fotografie potesse avere una personale reazione ad esse, senza esserne influenzata da secondari significati.[173]

Fig. 28, Toshiya Watanabe, 12 giugno 2011. Fotografia ad una vetrina di uno studio fotografico. Fonte: Toshiya Watanabe.

[173] Christian Storm, *Inside the Abandoned Radioactive Towns of Japan*, op. cit.

Una delle foto della raccolta “Three months later” che meglio descrive la realtà surreale venutasi a creare nella città di Namie è quella dell’immagine 28. Essa è sicuramente una foto molto complessa perché lavora su due diversi livelli simultaneamente: la foto fatta dall’autore alla vetrina dello studio fotografico e l’immagine riflessa su di essa del fotografo stesso. Watanabe indossa una tuta e la mascherina per proteggersi dalle radiazioni, ma l’identità personale del fotografo passa in secondo piano. Ciò che viene ritratto dalla foto non è altro che una figura, un fantasma che rappresenta metaforicamente la tragedia e il disastro nucleare.[174] La fotografia non può catturare in uno scatto la minaccia invisibile delle radiazioni, ma può catturare l’ambiente circostante e come esso interagisce con quelle: l’artista per proteggersi da esse è costretto ad indossare una tuta antiradiazioni, che rende la pericolosità di quest’ultime reale e non più astratta. Sebbene il paesaggio che circonda l’artista sembri quasi irreale, egli fotografandosi in quelle condizioni si fa testimone di una terribile realtà; una realtà in cui Namie è isolata dal mondo e disabitata per via del rischio della radioattività. Il senso di abbandono e desolazione viene accentuato dal fatto che il fotografo si ritragga da solo, con nessuno attorno. La silhouette dell’artista appare nel mezzo di due ritratti, probabilmente delle foto messe in esposizione dal proprietario dello studio; queste foto che ritraggono una donna e dei ragazzini diventano la metafora di milioni di famiglie a cui è stata portata via la propria quotidianità, la propria casa o qualcuno di caro. L’unica traccia di umanità, di vita, è l’autore nelle vesti di una sorta di un visitatore temporaneo che, come un fantasma, torna imperterrito nelle terre alle quali è legato.[175]

L’immagine 28 non è l’unica foto dove il fotografo si immortala vestito con la tuta antiradiazioni. Egli fotografa nel riflesso di uno specchio stradale, o mentre porge i fiori sulla tomba del padre. L’autore invita lo spettatore ad essere partecipe del suo doloroso viaggio nella riscoperta della città, includendo sé stesso in primo luogo nei suoi stessi scatti.

[174] Pablo Figueroa, in *Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster*, op. cit. p. 65.
[175] Ivi., p. 6.

Fig. 29, Toshiya Watanabe, 12 giugno 2011. "Shinmachi Street"; fig 30, Toshiya Watanabe, 16 settembre 2012. "Shinmachi Street". Le due foto riprendono dalla stessa angolazione la strada principale della città di Namie. Le due fotografie sono scattate a distanza di più di un anno di tempo l'una dall'altra. Fonte: profilo Facebook di Toshiya Watanabe.

Il filo conduttore che collega tutte le foto fra loro presenti nel progetto "Thereafter" è lo scorrere del tempo. Al contrario dei paesaggi ritratti da Hatakeyama che cambiano con il passare del tempo, gli scenari fotografati da Watanabe non subiscono le stesse drastiche modificazioni. Nelle foto di Hatakeyama il paese natale dell'autore è sempre in continuo mutamento: dalla vivace città che era prima dell'11 marzo, alla terra distrutta dallo *tsunami*, fino alla sua "rinascita" grazie ai lavori di ricostruzione; nel corso degli anni il paesaggio cambia così velocemente e drasticamente che per l'artista diventa addirittura difficilmente riconoscibile. Le fotografie scandiscono quindi un tempo lineare e accompagnano lo spettatore in un viaggio che lo trasporta tra presente, passato e futuro. Nelle fotografie di Watanabe tutto ciò non accade, perché egli riesce a capovolgere la concezione del tempo stesso e questa sua nuova percezione la si può sperimentare soprattutto quando ci si sofferma ad osservare le foto del progetto "Thereafter" o "18 Months" nel quale sono presenti sempre due fotogrammi dello stesso identico luogo messe a confronto, ma scattate a distanza di tempo l'una dall'altra.

Le immagini 29 e 30 sono state scattate rispettivamente il 12 giugno 2011, quindi solo a tre mesi di distanza dall'incidente, ed il 16 settembre 2012, a 15 mesi dopo la prima foto, nonché 18 mesi dall'11 marzo, essa fa parte infatti del progetto fotografico "18 Months". Le due foto

ritraggono lo stesso identico paesaggio, ossia Shinmachi, la via principale del paese. Watanabe per riprendere la strada da questa particolare posizione, ha piazzato la fotocamera esattamente al centro della strada, creando una simmetria perfetta e facendo convergere tutte le linee presenti nell'immagine verso l'orizzonte, riuscendo a creare un'armonia tra gli elementi presenti, che accompagnano l'occhio dello spettatore dall'inizio della strada fino alla sua fine che coincide con il centro esatto della fotografia. La posizione dove viene collocata la fotocamera per realizzare questi scatti risulta essere alquanto anomala: infatti, solitamente in una qualunque città risulta quasi impossibile posizionarsi in mezzo alla strada in pieno giorno per via del pericoloso passaggio delle macchine, soprattutto su una via principale. Nelle foto invece si può notare che non vi è alcun traffico di macchine o di persone, rendendo l'immagine assurda ed irreale, sia per lo spettatore che per l'artista, che si sente disorientato di fronte una scena del genere. Tutto ciò che si vede nelle foto sono una strada deserta senza macchine, un semaforo spento e una casa crollata che fanno intuire, al fruitore dell'opera, che ciò che vi è immortalato non è una scena comune, ma atipica e inconsueta. Sembra uno scenario post apocalittico, cinematografico ma ciò che più spaventa è che non è mera finzione, ma pura realtà.

Il cartello stradale blu ha un grande significato per tutte le persone che sono familiari alla tragedia; tra le direzioni vi sono la stazione di Namie, e le città di Futaba, Katsurao e Minamisōma, i luoghi maggiormente colpiti dal disastro. Il cartello stradale diviene in qualche modo il filo conduttore che lega il luogo al disastro dell'11 marzo; per chiunque conosca la storia di quelle città diventa un richiamo ai fatti avvenuti, il dettaglio fondamentale che subito rende chiaro il perché Namie si trovi in quelle condizioni.[176] Oltre al cartello stradale, non vi sono altri elementi particolari che potrebbero attirare l'attenzione dello spettatore, anzi, le due foto sembrano quasi uguali. Se le due foto fossero in bianco e nero, probabilmente sarebbe stato difficile credere che siano due immagini distinte. Ciò che le differenzia maggiormente è il colore del cielo; nella seconda foto il tempo è leggermente più soleggiato ed il sole illumina la strada, creando nuove ombre non presenti nella prima immagine. A parte le condizioni meteorologiche, poco cambia fra le due immagini. A primo impatto, non conoscendone la data di creazione, si potrebbe perfino pensare che siano state scattate a distanza di qualche ora l'una dall'altra, e non di mesi. L'unico dettaglio che testimonia che sia effettivamente trascorso del tempo è l'erbaccia cresciuta ai lati delle strade. Tra una foto e l'altra vi è una distanza temporale di ben 15 mesi, ma dalle immagini ciò non è percepibile. Il tempo per la città di Namie sembra

[176] Pablo Figueroa, *Subversion and nostalgia in art photography of the Fukushima nuclear disaster*, op. cit. p. 64.

essersi fermato, cristallizzato e con esso il suo paesaggio immutabile. Nelle foto di Watanabe la linea temporale si spezza, lasciando la città sospesa in una realtà quasi parallela, difficile da accettare per l'autore di questi scatti. In ogni fotografia scattata, vi è sempre l'illusione di riuscire a fermare il tempo e catturare un momento, un singolo istante, una frazione di secondo, come se fosse il superpotere di ogni fotografo e della sua macchina fotografica. Nel caso delle fotografie di Watanabe il momento si è arrestato da solo, senza l'ausilio di strumenti fotografici.

Se per Hatakeyama era difficile affrontare il cambiamento della città che pian piano si discostava sempre di più dall'immagine che l'autore aveva impressa nella mente, per Watanabe invece è il contrario: ciò che più lo destabilizza è vedere la sua città anno dopo anno non mutare e la sua strada principale, dove prima si svolgeva il *matsuri*, vuota e priva di vita. Un'immagine di desolazione che crea una forte emozione di nostalgia. Il governo che ancora non si è adoperato per trovare una soluzione alla situazione, rende difficile guardare al futuro della città. Per questa ragione sorge spontaneo chiedersi se i cittadini di Namie potranno col tempo tornare a vivere nelle proprie case, nel proprio paese, senza correre eventuali rischi provocati dalle radiazioni. Ma soprattutto ci si domanda se la città sia veramente sicura o meno e se gli abitanti saranno disposti a correre degli eventuali rischi o la paura delle radiazioni condizionerà per sempre la loro scelta di tornare o meno a vivere nelle proprie case.[177] Fortunatamente il tempo per Namie è ripreso a scorrere. Forse ciò non è percepibile dai lavori pubblicati sul sito ufficiale dell'artista, poiché le foto della strada Shinmachi, scattate anche negli anni successivi, non mostrano segni di grandi cambiamenti: la casa distrutta viene finalmente demolita e rimossa,

Fig. 31, Toshiya Watanabe, 30 marzo 2014. "Shinmachi street"; fig. 32, Toshiya Watanabe, 23 settembre 2017, "Shinmachi street". Fonte: Profilo Facebook di Toshiya Watanabe.

[177] Pablo Figueroa, *Subversion and nostalgia in art photography of the Fukushima nuclear disaster*, op. cit. p. 65.

l'erba viene tagliata ed in generale si può intuire dalle immagini che il paesaggio ha subito dei piccoli lavori di manutenzione. Minuscoli cambiamenti, ma che lasciano sperare per il meglio. Nel suo profilo Facebook personale, Watanabe, come promesso, continua a pubblicare foto da lui scattate degli stessi luoghi presenti nei suoi progetti fotografici, proseguendo nel suo intento di registrare i cambiamenti che avvengono mese dopo mese, anno dopo anno nella sua città.[178]

Nella prima immagine (fig. 31) scattata nel 2014, si possono quindi notare i piccoli miglioramenti prima citati – la casa crollata è stata completamente rimossa – sebbene le piante sui margini della strada siano ancora presenti, trasmettendo ancora una sensazione di trascuratezza. Tuttavia, l'immagine risalente al 2017 trasmette una scena carica di speranza: i marciapiedi sono stati ricostruiti, l'ambiente circostante appare più pulito e sereno e addirittura al centro della foto appare una macchina, un piccolo segno di vita, ma un grande passo in avanti per una città che è stata inanimata per anni ed anni. Sui suoi social Watanabe esprime la sua gioia nell'apprendere che nel 2018 l'importante cerimonia *Sōma no Maoi*[179] viene celebrata a Namie, per la prima volta dopo otto anni. È commosso nel vedere così tante persone nella sua città dopo il terremoto che festeggiano l'evento popolando e percorrendo la stessa strada che per anni e anni il fotografo ha continuato a fotografare vuota e priva di vita. Anche a Namie il tempo è finalmente cominciato a scorrere di nuovo, un segno rincuorante per l'artista che ha intrapreso questo percorso fotografico documentando il difficile cammino di rinascita della sua città.

Fig. 33, Toshiya Watanabe, 10 giugno 2012. A 8 chilometri dalla centrale nucleare di Fukushima; fig. 34, Toshiya Watanabe, 23 settembre 2017. Fonte: Profilo Facebook personale dell'autore.

[178] Sul profilo Facebook dell'autore si possono visualizzare le foto menzionate: https://www.facebook.com/toshiya.watanabe.10

[179] 相馬野馬追 (Sōma no Maoi) è un antico festival dei cavalli, il più grande del mondo che si tiene a Soma, nella zona di Fukushima ogni luglio. Diverse centinaia di partecipanti a cavallo vestiti con armature da samurai tradizionali competono fra loro in una gara su una distanza di 1000 metri. Questo evento ha una grande importanza sia storica che culturale, diventando per questo motivo una significativa risorsa culturale giapponese.

L'immagine 32 è stata scattata tre mesi dopo l'incidente ed anche in questa foto il lento passaggio del tempo viene nuovamente scandito dalla natura. Da una crepa del cemento spuntano in fila dei piccoli fiori violacei che risaltano in contrasto allo sfondo grigio del terreno. Sembra quasi un'immagine poetica della natura che vince contro ciò che è artificiale, che risorge per riprendersi ciò che l'uomo le aveva tolto. Questa scena esprime il concetto della potenza della natura che è capace di distruggere e rinascere nuovamente. In una cultura giapponese dove la natura viene continuamente integrata nella letteratura, nell'arte e nell'architettura che spesso utilizza materiali di origine naturale, essa assume sempre significati diversi, me spesso fondamentali per l'interpretazione dell'opera e per la comprensione del messaggio che l'autore di essa vuole trasmettere. Guardando la foto, le interpretazioni che le si possono attribuire sono molteplici se non addirittura infinite, se non si tiene conto della situazione in cui la foto è stata scattata. Dietro il colore allegro dei fiori che sbocciano dopo la distruzione si può nascondere un'idea di speranza, di rinascita e soprattutto di vita, poiché essi fioriscono in un luogo ormai privo di vita ed abbandonato. Un messaggio che racconta di un tempo che ha ripreso il suo corso naturale e che trascorre lasciandosi dietro il terribile disastro dell'11 marzo. Tuttavia dietro il colore acceso dei fiori, rimane celata la paura del nucleare. Tuttavia i fiori possono diventare un potenziale simbolo di una città ormai arresasi alle conseguenze devastanti del nucleare, insinuando il dubbio che anche essi abbiano subito i pericolosi danni delle radiazioni. Può nascere qualcosa di così bello da un terreno contaminato? Watanabe accompagna alla foto una descrizione dove esprime la sua tristezza nel vedere la devastazione della sua città aumentare giorno dopo giorno. Sebbene designi la pioggia come colpevole di questo sua sensazione di angoscia, il sentimento dell'autore è facilmente percepibile anche a prescindere dalle condizioni metereologiche, portando lo spettatore a cogliere le sfumature negative della foto. Il fotografo stesso, per via della carica espressiva di questa immagine, la elegge a foto più iconica della raccolta "18 Months".

L'artista fotografa lo stesso luogo nuovamente il 23 settembre 2017, tuttavia in questa immagine non vi sono fiori, sebbene sia ancora presente la crepa nel cemento con l'erba che ci cresce dentro. Watanabe nella descrizione che accompagna la foto scrive che il negozio di liquori che difficilmente si intravedere nella parte superiore della prima immagine, è stato demolito, tuttavia la pianta è ancora salda e radicata nel terreno e ciò lascia sperare in una nuova fioritura nella primavera successiva. Il commento dell'autore lascia trapelare un atteggiamento positivo, e non più pessimistico, anzi, Watanabe spera di poter rivedere i fiori. Il passare degli anni e i piccoli cambiamenti attuati a Namie lasciano crescere nell'autore e nello spettatore la speranza di un futuro migliore per la propria città e i suoi abitanti.

Nei progetti fotografici di Watanabe, dove egli mette a confronto le varie fotografie dei medesimi luoghi scattate a distanza di tempo l'una dall'altra, il fotografo riesce a creare un dualismo di significato. Egli mostra come lo stesso luogo, in situazioni diverse, riesce a creare sensazioni altrettanto diverse, se non completamente opposte. Watanabe prende per mano lo spettatore e lo invita a seguire non solo lo sviluppo della città, dei suoi cambiamenti sia in meglio che in peggio, ma anche il viaggio personale dello stesso nel rapportarsi a queste trasformazioni. L'artista, infatti, non nasconde i suoi sentimenti ma li accompagna ad ogni foto, trasmettendo al fruitore dell'opera le proprie emozioni suscitate dai suoi stessi scatti. In linea generale, si può notare che da un approccio negativo alla condizione precaria della città di Namie, Watanabe ritrova con il tempo anche la forza di poter sperare in un futuro migliore per il suo paese ed i suoi abitanti. Negli ultimi due anni la città sembra aver ricominciato a vivere grazie al ritorno di diverse famiglie nelle proprie case, l'autore quindi non può far altro che sperare che i cittadini di Namie riescano a superare il dramma dell'11 marzo, senza però mai dimenticarsene.

4.2 Yuriko Nakao

Yuriko Nakao è una fotogiornalista nata a Tokyo ed attualmente residente nei Paesi Bassi. Nel 2001 inizia a lavorare come photo reporter per l'agenzia Reuters News, dopo essersi laureata all'Università Aoyama, coprendo con i suoi articoli vari ambiti che spaziano dalla moda, lo sport, fino alla politica ecc. Nel corso della sua carriera ha trattato nei suoi articoli eventi strettamente collegati al disastro di Fukushima, fotografando persone provenienti dalla zona. In quanto photo reporter, l'approccio alla fotografia di Nakao è molto differente in confronto a quello degli artisti analizzati precedentemente, poiché le sue foto sono sempre accompagnate dalla storia che vi è dietro scritta in ognuno dei suoi articoli. Tuttavia Yuriko Nakao come ha già dimostrato in molti dei suoi scatti non necessita sempre delle parole per far arrivare allo spettatore il messaggio, ma l'impatto delle sue foto riesce anche ad andare oltre, parlando solo attraverso l'immagine.

Fig. 35, Yuriko Nakao, 14 marzo 2011. Una madre fa visita alla figlia tenuta in quarantena per degli accertamenti sull'esposizione alle radiazioni. Fonte: Reuters.

Un esempio, è l'immagine 33, considerata da National Geographic una delle "Top 20" foto sul disastro dell'11 marzo.[180] La foto ritrae una madre con il suo cane che parla attraverso un vetro con la figlia tenuta in quarantena per dei test sull'esposizione alle radiazioni. Solo dall'immagine e dall'espressione della madre, si può immaginare e percepire lo stress delle due donne: la madre che chiede come stia la figlia e quando potrà essere dimessa, la ragazza è preoccupata perché non sa come rispondere a queste domande. Madre e figlia sono fisicamente separate da un vetro appannato dalla condensa della stanza in cui si trova la ragazza ma ciò che le separa veramente, non che la causa di questa divisione fra le due è invisibile e immateriale: le radiazioni. L'ansia provocata dalla foto accresce con la consapevolezza che nel caso la ragazza sia stata esposta alle radiazioni troppo a lungo, la separazione delle due donne potrebbe durare per il resto della loro vita.

L'impatto che le radiazioni invisibili hanno avuto sugli abitanti di Fukushima e le zone limitrofe può essere compreso attraverso la metafora del vetro. Un materiale che riesce a spiegare l'enigma delle radiazioni; esso è trasparente, ci si vede attraverso ma allo stesso tempo è capace di isolare.[181] Attraverso questo scatto Nakao rielabora ancora una volta il tema dell'invisibile e tenta di immortalarlo nella sua fotocamera attraverso le espressioni dei volti, i gesti compiuti dalle mani, i piccoli dettagli che esprimono i sentimenti provati in quel momento dalle persone immortalate. Quando Nakao fotografa i volti delle persone mentre vengono scannerizzate da un contatore di Geiger[182], non riprende i numeri sul misuratore ma le espressioni e le emozioni che queste persone provano in quei decisivi secondi che potrebbero cambiare per sempre la loro vita. La foto reporter con la sua macchina fotografica riesce a catturare ciò che il contatore di Geiger non riesce: lo stress di essere in una situazione snervante e incerta. In questa fotografia in particolare vengono impresse tutte le emozioni scaturite dal trauma della separazione forzata, accentuata dall'ansia che prova il piccolo animale nel voler riabbracciare la sua padrona.[183] Nell'immagine 34 la ragazza è chinata per poter guardare meglio il suo cane, gli parla e con una mano appoggiata al vetro per tentare di trasmettere una carezza all'animale che sembra

[180] National Geographic, 15 marzo 2011, https://news.nationalgeographic.com/news/2011/03/pictures/110315-nuclear-reactor-japan-tsunami-earthquake-world-photos-meltdown/, 1/12/2019.
[181] Christine L. Marran, *Seeing Double: Visibility and Legibility in Photography of 3-11*, op. cit, p. 303.
[182] Contatore di Geiger: rivelatore di particelle ionizzanti inventato e messo a punto dal fisico ted. H. Geiger (1882-1945). Fonte: Enciclopedia Treccani.
[183] Christine L. Marran, *Seeing Double: Visibility and Legibility in Photography of 3-11*, op. cit, p. 304.

scodinzolare. Tuttavia ciò che le separa non sono solo quei centimetri di vetro, ma tutto ciò che vi sta attorno.

Fig. 36, Yuriko Nakao, 14 marzo 2011. Una ragazza parla al suo cane attraverso un vetro. Fonte: Reuters.

Nakao fin dal momento del disastro alla centrale, è stata impegnata a scattare foto delle persone sottoposte ai controlli di esposizione alle radiazioni e successivamente isolate. L'autrice degli scatti dice che nonostante il caos provocato dal disastro appena accaduto, fuori dal "Disaster control center" di Fukushima, dove avvenivano tutte queste operazioni, il paesaggio attorno non sembrava confusionario allo stesso modo, anzi, tutto appariva calmo, come se nulla fosse cambiato dopo l'incidente. Immaginare lo stress e il dolore che gli abitanti di Fukushima e della zona erano costretti a sopportare ogni giorno ha profondamente coinvolto emotivamente anche la fotografa, facendola sentire triste e depressa.[184] L'intensità di emozioni provate da Nakao è ciò che l'ha spinta a raccontare la storia delle persone immortalate nei suoi scatti, ella si lascia condizionare ed ispirare da esse, portandola a creare dei "romanzi fotografici".

A cinque mesi dall'incidente Nakao decide di intraprendere un nuovo progetto fotografico e tornare nella zona di Fukushima, per fotografare un monaco zen del tempio buddista Joenji che,

[184] Yuriko Nakao, *Invisible Snow*, 19 agosto 2011, http://blogs.reuters.com/photographers-blog/2011/08/19/invisible-snow/, 1/12/2019.

piantando migliaia di girasoli spera di purificare il terreno dalle radiazioni nucleari, poiché si crede che questo tipo di fiore sia capace di assorbire il cesio.

Le foto scattate da Nakao in questo caso, accompagnano l'incredibile storia di questo monaco che ha deciso di restare con la sua famiglia a Fukushima per cercare di aiutare la città e le persone che per forza di causa maggiore non hanno avuto la possibilità di andarsene. Il progetto avviato dal monaco Koyu Abe si chiama "花に願いを" ossia "Rivolgere un desiderio al fiore".

Abe, insieme a dei volontari, ha iniziato a piantare campi di girasoli, amaranto, mostarda di campo e celosia cristata, tutte piante che si ritiene abbiano la capacità di assorbire il cesio e quindi ridurre i livelli di radiazioni. Quando Nakao per la prima volta incontra il monaco, egli la conduce nel giardino del tempio per farle vedere il materiale radioattivo raccolto. Sono semplici foglie di cedro e di pino, conservati in dei sacchi di plastica ed accatastati in un angolo del giardino; nel momento della misurazione del livello di radioattività il valore sul contatore di Geiger contava più di 20 micro sievert/orari, un valore altissimo, ben al di sopra di ciò che viene considerato normale. Fu un momento di svolta per Nakao, poiché fu la prima volta che si rese conto della situazione grave a Fukushima, venendo a conoscenza dell'alto valore del livello di radioattività. Ciò che provò fu shock e confusione: al suo arrivo in città tutto appariva normale, le cicale cantavano ed il sole splendeva come in una classica giornata estiva, tuttavia la situazione a Fukushima poteva considerarsi tutto fuorché "normale" e solo attraverso la prova inconfutabile dei valori rilevati la fotografa ha potuto realizzarlo.[185]

[185] Yuriko Nakao, *Invisible Snow*, op. cit.

Fig. 37, Yuriko Nakao, 6 agosto 2011. Un dosimetro misura i valori di radiazioni nel campo di girasoli piantati dal monaco. Fonte: reuters.

Nakao si ritrova nuovamente a dover immortalare nelle sue foto le radiazioni e i suoi pericoli, entrambi invisibili e immateriali. Il monaco Abe descrive le radiazioni come una "neve invisibile", che dopo l'11 marzo ha ricoperto l'intera città di Fukushima, trascinandola in un lungo inverno. La vera neve è fredda, ma al contrario di quella invisibile, prima o poi si scioglierà.[186]

Nakao nell'immagine 35, mostra come il paesaggio naturale in questo contesto abbia una sua particolare importanza: l'ambiente è completamente diverso rispetto a quello a cui era abituata quando fotografava nei laboratori del "Disaster control center" di Fukushima, non è più uno sfondo grigio e freddo, ma giallo e allegro che risalta molto nella foto. E sono proprio i colori che attirano l'attenzione dello spettatore, e non il dosimetro tenuto in mano al centro della foto che segna sul piccolo schermo un valore molto alto, in contrasto con lo sfondo coloratissimo. Per la prima volta nelle sue foto Nakao include l'indice numerico di una misurazione delle radiazioni che riesce a trasformare in un solo secondo tutto l'ambiente attorno in un semplice numero.[187] La fotografa crea nella sua immagine un perfetto ossimoro: uno scenario tanto bello quanto pericoloso e doloroso per via dell'alto livello di contaminazione da radiazioni,

[186] Ruairidh Villar, Yuriko Nakao, *Japan priest fights invisible demon: radiation*, 10 Febbraio 2012, https://www.reuters.com/article/us-japan-disaster-invisible/japan-priest-fights-invisible-demon-radiation-idUSTRE81906N20120210, 1/1/2019.
[187] Christine L. Marran, *Seeing Double: Visibility and Legibility in Photography of 3-11*, op. cit., p. 305.

sottolineato ancor di più dalla giustapposizione del color giallo vibrante dei girasoli piantati per catturare il celsio nel terreno con il piccolo strumento bianco.

Ma ciò che vuole ritrarre veramente la fotografa non sono dei girasoli contaminati quanto più dei fiori come simbolo di speranza e rinascita. Come il monaco stesso le insegna, la vita è piena di ostacoli, la tragedia dell'11 marzo ne rappresenta uno. Tuttavia non si può fare altro che accettare ciò che è accaduto e fare tutto ciò che è possibile per andare avanti e migliorare la situazione.[188] Piantare campi di fiori e tentare di bonificare la sua terra, la sua città è il modo del monaco Abe di rispettare questo suo insegnamento e fare qualcosa per aiutare gli altri, in modo tale che le persone possano tornare a vivere nuovamente nelle loro case che sono stati costretti ad abbandonare e far in modo di dare un futuro ai propri figli che sono rimasti a Fukushima con lui. La paura delle radiazioni non si può cancellare, ma il gesto di questo monaco ha ispirato tante persone, tra cui un'ex operaio di una centrale nucleare, a intraprendere il progetto di Abe.[189]

Nakao stessa, ispirata dalle parole e dalla forza di volontà del monaco, si è domandata se fosse giunto il momento di posare la sua fotocamera per aiutare le persone delle fotografie. Tuttavia il monaco stesso fu il primo a rifiutare il suo aiuto per evitare a Nakao di correre qualsiasi

Fig. 38, Yuriko Nakao, 6 agosto 2011. Il monaco Abe Koyu fotografato in mezzo a un campo di girasoli. Fonte: Reuters.

[188] Yuriko Nakao, *Invisible Snow*, op. cit.
[189] Ruairidh Villar, Yuriko Nakao, *Japan priest fights invisible demon: radiation*, op. cit.

rischio; la fotografa capisce che l'unico modo di contribuire veramente al progetto fosse quello di fotografare e documentare questa storia così da poterla raccontare.[190]

Anche il monaco aveva le sue ragioni per raccontare questa storia, poiché fortemente convinto dell'obbligo dei media di raccontare la verità e portare alla luce i fatti, in modo tale che le persone potessero prendere le proprie decisioni in merito nella più totale libertà. In questo caso, i media rappresentavano un grande aiuto per interrompere la circolazione di *fake news* e per cercare di calmare gli animi ansiosi della gente, aiutando il processo di guarigione dal trauma.[191] Con le sue fotografie Nakao diventa un mezzo di comunicazione tra il monaco e il mondo. Sebbene nelle sue fotografie i girasoli sembrino essere i protagonisti, in realtà è la storia che vi è attorno. Questo concetto viene spiegato perfettamente dall'immagine 36. Nella foto vediamo in primo piano un grosso girasole che occupa più della metà dell'inquadratura, sullo sfondo a destra si può notare il monaco in lontananza. Sebbene gran parte dell'inquadratura sia occupata dal fiore, è chiaro che il soggetto protagonista sia il monaco, dal momento che è l'elemento messo a fuoco. È lo stesso Abe Koyu immortalato in uno dei dagherrotipi di Takahashi Arai (figura 15). Tuttavia, nella foto di Arai il monaco è posto al centro del fotogramma, con tutti i bidoni pieni di scorie radioattive attorno; un'immagine diretta che racconta immediatamente al lettore la gravità della situazione. La foto di Nakao non è diretta allo stesso modo; infatti sebbene non sembri, anche nella sua foto Abe Koyu è circondato dalla radioattività catturata dai girasoli. Senza la storia che vi è dietro il bellissimo campo di fiori che appare nelle foto di Nakao, nessuno potrebbe mai immaginare che lo scopo per il quale tutti quei girasoli sono stati piantati sia quello di assorbire le radiazioni presenti nella zona. La foto può essere intrepretata correttamente solo se associata all'immagine analizzata precedentemente (figura 35) oppure se accompagnata dalla storia del monaco e del suo progetto.

Il vero protagonista delle foto di Nakao, anche quando non appare, è il monaco, la sua storia ed il suo progetto; la fotografa non tenta di trasmettere un messaggio figurato, da interpretare o una metafora di un significato ancora più grande, ma vuole soltanto riprendere la realtà e trasmetterla a più persone possibili, realizzando il desiderio di Abe di far conoscere il suo operato, sperando che esso possa essere una scintilla di speranza nel cuore di quelle persone che l'hanno persa.

---

[190] Yuriko Nakao, *Invisible snow: Six months later*, 10 Febbraio 2012, https://www.reuters.com/article/idUS324018515920120210, 1/1/2019.
[191] Yuriko Nakao, *Invisible Snow*, op. cit.

Nakao decide di raccontare anche la storia di un suo collega fotografo: Nobuyuki Kobayashi (1970). Kobayashi è un fotografo pubblicitario e di magazine, stimato a livello mondiale. Egli, esattamente come Nakao, ai tempi del dramma dell'11 marzo si chiese cosa potesse fare per aiutare le persone della regione del Tōhoku, oltre alla beneficenza che non gli sembrava mai abbastanza. Il fotografo decide di andare a visitare le zone del disastro e le persone colpite dal terremoto. Ciò che più lo colpì fu la forza di volontà delle persone nel cercare di superare il dramma e andare avanti con le proprie vite. Questo viaggio fu d'ispirazione per Kobayashi che decise quindi di fotografare questa loro determinazione e, facendo ciò, sperava potesse ispirare a sua volta chiunque non avesse ancora trovato il coraggio o la forza di andare avanti con la propria vita. Kobayashi inizia quindi a lavorare al suo nuovo progetto "3.11 portrait project" che Nakao documenterà a sua volta con le proprie fotografie. Kobuyashi decide di ritrarre tutte le persone vittime dello *tsunami*, grazie anche all'aiuto di volontari, tra cui altri fotografi e make up artist, per fare in modo che le persone possano essere incoraggiate e supportate durante il loro processo di elaborazione del disastro. Sebbene l'idea sia anche quella di regalare alle persone fotografate nuove fotoricordo, poiché lo *tsunami*, oltre le loro case, ha portato via gli album di famiglia e le loro fotografie, il progetto non si limita solo a scattare una foto, svilipparala e consegnarla alla persona interessata. Kobayashi ha voluto coinvolgere anche i ragazzi delle scuole primarie, secondarie e superiori di tutto il paese consegnando a mano le foto da lui scattate agli studenti, chiedendogli di aiutare a incorniciare le fotografie e a scrivere delle letterine di supporto morale per le persone ritratte nelle immagini. L'intento di includere gli studenti nel suo progetto era quello di coinvolgere le persone vittime del distatro dell'11 marzo con persone provenienti da tutto il paese, creando un filo conduttore tra le due parti, tutto ciò attraverso delle foto. Una volta ottenute le foto incorniciate e i messaggi d'incoraggiamento da parte degli studenti, queste venivano consegnate a mano dal team del progetto direttamente alle persone nella speranza che anche questo gesto potesse donare un sorriso e una spinta nel continuare il loro processo di "guarigione" dal dramma. Il fotografo spera che questo piccolo e semplice gesto che partiva dalla cura del trucco, alla messa in piega dei capelli al far risaltare il sorriso di ogni persona fotografata, comunicando con loro e cercando di far passare loro una bella esperienza, potesse aiutare a rimarginare le ferite psicologiche delle vittime dello *tsunami*.[192]

[192] Nobuyuki Kobayashi, *Keeping the Memory of the Great East Japan Earthquake Alive: Delivering an update on Tohoku and smiles from the people in the region to Canada*, 24 giugno 2012, https://www.wochikochi.jp/english/foreign/2012/04/toronto-kobayashi.php, 1/1/2019.

Yuriko Nakao, commossa dal progetto che utilizza il potere della fotografia per aiutare le vittime delle zone disastrate decide di documentarne il processo, nella speranza che più gente ne venisse a conoscenza.[193] Infatti, dopo l'esposizione delle fotografie a Toronto, grazie alla collaborazione della Japan Foundantion e di Shiseido Canada, Kobayashi arriva a realizzare quanto fosse importante e quasi doversoso parlare di cosa fosse accaduto in Giappone in seguito ageli eventi dell'11 marzo. Le persone che hanno visitato la mostra, tenutasi in Canada, si dimostrarono profondamente interessate alle condizioni della gente del Tōhoku dopo lo *tsunami*, al contempo stesso grate a Kobayashi per averle informate attraverso la mostra. Come il fotografo stesso asserisce, la copertura mediatica estera sul triplo disastro avvenuto nel Tōhoku si è concentrata col passare degli anni sempre di più sul problema del nuclare e parlando sempre di meno della situazione nelle zone colpite dallo *tsunami*, dimenticandosi di tutte quelle persone a cui è stato portato via tutto dal mare.[194] Il suo stesso progetto gli fece capire che il compito di informare il mondo della situazione in Giappone dopo l'11 marzo, spetta solo e soltanto ai giapponesi, a prescindere dall'esserne stata vittima o meno. Soprattutto dal momento che il Giappone ha ricevuto molti aiuti dalle nazioni estere durante lo stato d'emergenza del marzo 2011. Per l'artista informare il mondo di ciò che sta accadendo in Giappone è un modo per ringraziare chinque abbia aiutato la nazione durante quel periodo e un mezzo per collegare il Paese del Sol Levante con il resto del mondo.

[193] Yuriko Nakao, Healing power of photography, 2 marzo 2012, https://www.reuters.com/article/idUS279900477420120302, 1/1/2019.
[194] Nobuyuki Kobayashi, *Keeping the Memory of the Great East Japan Earthquake Alive: Delivering an update on Tohoku and smiles from the people in the region to Canada*, op. cit.

Fig. 39, Yuriko Nakao, 17 dicembre 2011. Katsuko Abe ripresa con il suo cane Kaede mentre le sistemano i capelli prima dello scatto ufficiale per il progetto 3.11 portrait project. Fonte: Reuters.

Yuriko Nakao inizia a seguire il progetto il 17 dicembre 2011 a Midorigaoka, dove si tennero i primi set fotografici per le vittime dello *tsunami.* La signora ritratta nell'immagine 37, si chiama Kutsuko Abe, 71enne, sfollata e vittima dello *tsunami*. Duranti i primi scatti, racconta la fotografa, Katsuko sorrideva forzatamente, difficile per lei lasciarsi andare in un ambiente così inusuale come un set fotografico. Tuttavia durante gli scatti, il fotografo e lo staff l'hanno incoraggiata a rilassarsi, riempiendola di complimenti e creando un ambiente piacevole e nella foto scattata da Yuriko Nakao ne possiamo vederne gli effetti: una donna che ride dal profondo del cuore.[195]

[195] Yuriko Nakao, Healing power of photography, op. cit.

Nakao riesce a fotografare il raggiungimento di uno degli obbiettivi di Kobayashi: far vivere una bella esperienza e donare un sorriso alle persone. Lo sfondo delle fotografie è bianco, lasciato appositamente il più semplice possibile per far risaltare le persone e la bellezza delle loro emozioni: una coppia che dopo tanto tempo si prende per mano, nonna e nipote che si abbracciano, sorrisi timidi e imbarazzati. Uno sfondo bianco che permette di concentrare l'attenzione su quel semplice istante, resettando il passato per un momento e costruendo nuovi ricordi.

Fig. 40, Yuriko Nakao, 14 febbraio 2012. Il fotografo Noboyuki Kobayashi parla ad una studentessa della scuola elementare Keimei Gakuen. Fonte: Reuters.

Nakao segue il progetto anche quando il fotograto Kobayashi consegna personalmente le foto scattate ai ragazzi della scuola Keimei Gakuen, poco distante dalla città di Tokyo. La fotografa riesce a ritrarre il momento in cui Kobayashi parla ad una studentessa intenta a scrivere il messaggio di incoraggiamento. Nakao immortala il momento in cui avviene la connessione tra le vittime dello *tsunami* e le persone al di fuori delle zone colpite direttamente dal disastro. Sebbene tutto il Giappone abbia risentito profondamente del dolore causato dagli eventi dell'11 marzo, la sofferenza provata da chi non ha vissuto in prima linea il dramma non è paragonabile a quella di chi invece l'ha sperimentato direttamente. Questo progetto aiuta le persone a comprendere meglio il dolore provato dalla gente che ha perso tutto per via dello *tsunami*, e attraverso l'empatia condividere qualche parola di incoraggiamento per dar modo a queste persone di ritrovare la speranza in un futuro migliore.

L'ultima fase documentata da Nakao è la consegna delle foto incorniciate ai diretti interessati. Nakao torna due settimane dopo a Midorigaoka con il team del 3.11 portrait project e Kobayashi. Ad aspettarli erano riuniti tutte le persone che si erano prestate a farsi fotografrare da Kobayashi per il suo progetto, entusiasti di poter ricevere finalmente le proprie foto.[196] Infatti per il fotografo il lungo tempo necessario per completare tutte le fasi del progetto – lo scatto, l'incorniciamento, e la consegna della fotografia – era un'opportunità per queste persone di aspettare qualcosa con ansia ed eccitazione.

Fig. 41, Yuriko Nakao. 27 febbraio 2012. Katsuko Abe mentre guarda il suo ritratto incorniciato dopo averlo ricevuto da un volontario del progetto 3.11 portrait project. Fonte: Reuters.

Nell'immagine 39 Katsuko Abe, dopo tanta attesa, viene immortalata da Nakao mentre guarda sorridente il suo stesso ritratto. Katsuko può finalmente riconoscersi in quel sorriso, ricordo di una piacevole esperienza passata con i partecipanti al progetto. Lei stessa confida alla fotografa di non avere molte occasioni per sorridere al giorno, l'unica sua fonte di serenità è rappresentata dal cagnolino che tiene in braccio. La partecipazione al progetto ha sicuramente regalato alla signora Katsuko un prezioso ricordo da conservare con cura.[197] Una dimostrazione che, nonostante il dolore, gli abitanti del Tōhoku siano ancora in grado di sorridere.

[196] Yuriko Nakao, Healing power of photography, op. cit.
[197] Ibidem.

Il progetto 3.11 portrait project ha scattato foto a 1080 famiglie e più di 2200 studenti hanno scritto lettere di sostegno per queste persone creando, dice Kobayashi, 2200 nuovi legami. Per il fotografo è importante continuare a parlare di ciò che è accaduto l'11 marzo e delle sue conseguenze, di come il paese si è rialzato e di come le persone hanno continuato a combattere per il proprio futuro senza arrendersi. Raccontare queste storie serve a mantenere viva la memoria e ad aiutare tutte quelle persone che hanno perso tutto a ritrovare il sorriso e la gioia di vivere.[198]

Nakao nelle sue fotografie racconta storie di disastri naturali e di gente che ha sofferto, ma sebbene i temi trattati siano alquanto delicati, cerca sempre di illuminare il lato positivo che vi è in ogni storia. La fotografa non propone al lettore dei racconti drammatici per attirarne l'attenzione, ma come il monaco Abe e il fotografo Kobayashi cerca di donare una speranza a chiunque abbia il piacere di imbattersi nella sua fotografia. Allo stesso tempo, denuncia la situazione critica del livello di radioattività nelle zone di Fukushima e dello stato precario delle vittime dello *tsunami*, costrette a vivere in abitazioni temporanee poichè non hanno più la propria casa. Ma quando Nakao documenta e fotografa per fare informazione, non rinuncia a infondere i propri racconti con la fiducia in un futuro migliore, concentrandosi sul raccontare il coraggio di queste persone che hanno trovato la forza di andare avanti e non sulla sofferenza e il dolore che sono stati costretti a sopportare.

[198] Nobuyuki Kobayashi, *Keeping the Memory of the Great East Japan Earthquake Alive: Delivering an update on Tohoku and smiles from the people in the region to Canada*, op. cit.

4.3 Tomoki Imai

Tomoki Imai (1974) è un fotografo giapponese originario di Nagasaki, laureato alla Tokyo University of art e attualmente vive e lavora a Kanagawa in Giappone. Quando il disastro del'11 marzo accadde, il fotografo fu da subito indeciso se recarsi o meno sul luogo colpito per fotografare, poichè non era interessato a documentare la vicenda facendo foto di paesaggi devastati e palazzi crollati. Tuttavia, una volta appresa la gravita della situazione, Imai decise di prendere la sua macchina e partire in direzione di Fukushima.[199] L'inaccessibilità di alcune zone furono la ragione che spinsero il fotografo a fare delle fotografie della città riprese dalle montagne circostanti Fukushima. Inizia a fotografare il 21 aprile 2011, tuttavia qualche giorno dopo i suoi primi scatti, il Governo giapponese vieta l'accesso nella zona "Off limits", un'area che si estende per 20 chilometri dalla centrale Fukushima Daiichi. Per i trasgressori furono previste multe fino a 100,000 yen o addirtittura l'arresto.[200]

Imai decide quindi di scattare le sue fotografie posizionando la sua fotocamera sul perimetro disegnato dal raggio dei 20 chilometri, sulle montagne, riprendendo i paesaggi dell'area circostante, puntando sempre l'obbiettivo verso la centrale nucleare di Fukusima. Nascono così i 25 scatti, creati in un periodo di 20 mesi compreso tra aprile 2011 e dicembre 2012, che costituiscono la sua opera "*Semicircle Law*", un catalogo fotografico pubblicato da MATCH and Company nel 2013 che prende il nome dalla mostra tenutasi alla Taka Ishii Gallery dal 26 gennaio al 16 febbraio 2011 nel quartiere di Roppongi.[201]

L'idea del titolo "Semicicle Law" prende ispirazione dalla legge matematica formulata da Eugene Wigner, una teoria che si basa sulla distribuzione di probabilità continua la cui densità di probabilità traccia la metà di un'ellisse, appunto un semicerchio. Il semicerchio, nel caso delle fotografie di Imai, è quello costituito dal perimetro tracciato dal raggio dei 20 chilometri; è un semicerchio perché la zona orientale si affaccia sul pacifico.[202] Imai scatta la prima fotografia sul monte Tekura a 18 chilometri dall'impianto TEPCO, all'altezza di 631 metri.

---

[199] Ken Kawashima, *Fukushima photos focus on what can't be seen*, 19 maggio 2013, https://www.japantimes.co.jp/life/2013/05/19/general/fukushima-photos-focus-on-what-cant-be-seen/#.XDydbFxKi01, 1/1/2019.
[200] Pablo Figueroa, *Subversion and nostalgia in art photography of the Fukushima nuclear disaster*, op. cit. p. 67.
[201] Ivi., p. 66.
[202] Kristian Häggblom, *Interview: Tomoki Imai*, https://www.tsukaproject.com/blog/interview-tomoki-imai, 1/1/2019.

Fig. 42, Tomoki Imai, 2 dicembre 2012. “"Semicircle Law" #25 2012.12.2 / 13.5 km Mt.Okura.” Fonte: Tomoki Imai.

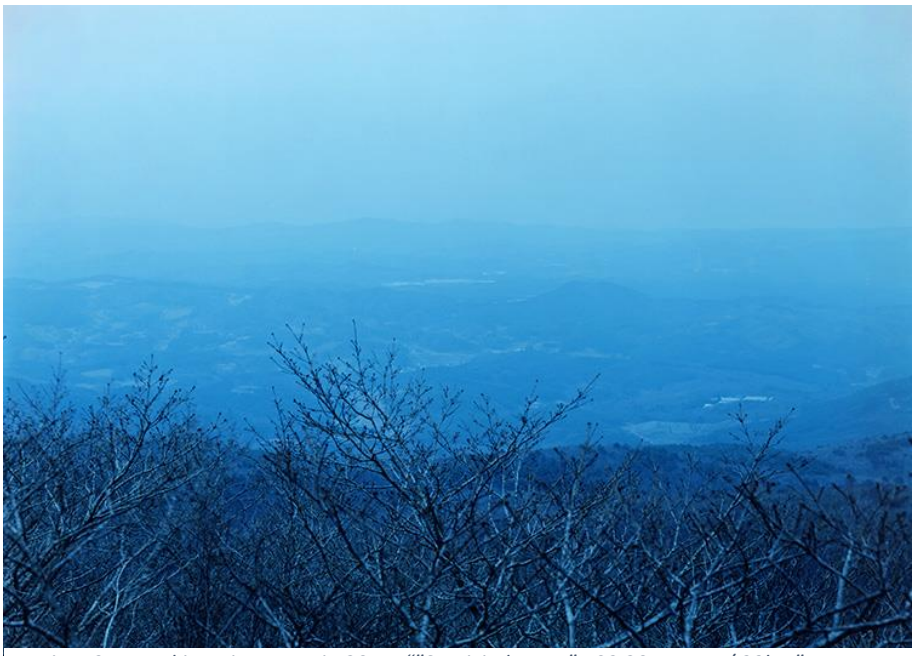


Fig. 43, Tomoki Imai, 1 maggio 2011. ““Semicircle Law” #03 2011. 5. 1 / 29km”. Fonte: Tomoki Imai.

Fig. 44, Tomoki Imai, 30 giugno 2012. “"Semicircle Law” #16 2012. 6. 30 / 31km.” Fonte: Tomoki Imai.

Fig.45, Tomoki Imai, 11 marzo 2012. “"Semicircle Law #11 2012. 3. 11 / 20km.” Fonte: Tomoki Imai.

Durante i primi scatti, il fotografo si sentì nervoso e quasi spaventato da ciò che fosse riuscito a catturare con la macchina fotografica. Tuttavia scoprì, con sua grande sorpresa, che le immagini non corrispondevano alle sue aspettative: non vi era traccia di nessun mutamento dell'ambiente circostante, la presenza delle radiazioni era, ovviamente, impercettibile. Tutto ciò che l'artista aveva immaginato era stato influenzato dalle continue immagini drammatiche trasmesse in televisione e pubblicate sul web, ma la realtà catturata dalla fotocamera non riproduceva altro che dei bellissimi panorami in cui la centrale nucleare non è era quasi mai visibile, ma solo raramente appariva come un piccolo punto bianco e sfocato.[203]

Togliendo le fotografie dal loro contesto, diventa impossibile capire quale sia il vero soggetto delle immagini ma potrebbero essere scambiate per delle semplici foto di paesaggi in perfetto "stile Imai". La fotografia di Imai si è sempre concentrata su oggetti e soprattutto paesaggi mondani, non pretenziosi: strade, alberi, automobili, foreste. Per i suoi scatti ha sempre seguito quella particolare "forza" che lo attirava in determinati posti che cercava sempre di ritrarre in maniera differente, innovativa e mai banale. In questo modo poneva sempre lo spettatore a confrontarsi con una fotografia di cui era difficile capirne il senso, poiché era al contempo stesso complicato comprendere a cosa volesse mirare l'autore con i suoi scatti. Ciò che ha sempre trasmesso nelle sue fotografie è un "senso di energia invisibile", quasi mai palpabile, proiettata nel vuoto delle sue foto.[204] Quando Imai guarda il mondo di ogni giorno attraverso il suo obbiettivo, cerca sempre di catturare soggetti che riescono ad esercitare su di lui una presenza irresistibile e che riescono in modo del tutto naturale ad attirare la sua attenzione. Nella sua fotografia viene sempre considerato il confine che divide ciò che è visibile da ciò che non lo è, tra il conscio e l'inconscio, tra ciò che colpisce tanto da essere ricordato per sempre a ciò che invece viene archiviato e quindi dimenticato.[205] Durante il corso della sua carriera, Imai diventa una guida per ciechi, compito che consisteva nell'accompagnare in giro i non vedenti per la città, descrivendo loro l'ambiente circostante, in modo tale che essi potessero crearsi una sorta di "mappa mentale". Questa esperienza, in cui egli doveva spiegare il paesaggio intorno a sé in modo oggettivo e concreto, gli fece realizzare di come questo modo di guardare il mondo fosse simile al suo modo di fare fotografia.[206] Quindi per l'autore la fotografia è un mezzo per

[203] Ken Kawashima, *Fukushima photos focus on what can't be seen*, op. cit.
[204] Ken Kawashima, *The photographic cartographer*, 16 febbraio 2012, https://www.japantimes.co.jp/culture/2012/02/16/arts/the-photographic-cartographer-2/#.XDzFsVxKi01, 1/1/2019.
[205] Taka Ishii Gallery, https://www.takaishiigallery.com/en/archives/22477/, 1/1/19.
[206] Ken Kawashima, *The photographic cartographer*, op. cit.

esaminare il significato della parola "vedere".[207] L'artista riesce incredibilmente a incorporare tutti questi elementi anche nelle fotografie dell'opera "*Semicircle Law*", nonostante tratti un argomento così delicato come la catastrofe dell'11 marzo e il problema delle radiazioni, temi completamente estranei alla fotografia di Imai. Infatti anche in queste immagini diventa difficile capire quale sia il vero soggetto, a cosa puntasse l'autore nel fotografare quei paesaggi. Allo spettatore ignaro, queste potrebbero apparire semplici immagini di panorami naturali che variano col passare delle stagioni, inconsapevoli che ai piedi di quelle montagne il livello di radioattività sfiora i 40 micro seviet/orari, ossia 40 volte il valore rilevabile a Tokyo durante un'intera giornata.[208] Ma non appena si comprende di stare osservando un paesaggio contaminato, le foto assumono subito un significato diverso e la percezione dell'immagine cambia; non è più un semplice panorama di montagna, ma diventa un abisso, un inquietante silenzio, un'atmosfera tragica o una scena ingannatrice. Nel momento stesso in cui si ha la consapevolezza che le radiazioni avvolgono quelle montagne, quegli alberi o la nebbia cresce, in chiunque stia guardando l'opera, la paura delle radiazioni e le sensazioni ad essa legate. Le radiazioni non diventano visibili, ma solo avere la consapevolezza della loro presenza cambia la cognizione del mondo ritratto da quelle immagini.[209] Infatti ciò che è importante, il focus, il soggetto va oltre ciò che viene presentato nelle immagini, sia che sia visibile o meno, anzi, tutte le foto ruotano attorno proprio a tutto ciò che non si può vedere: le radiazioni, la centrale che rimane sempre un punto sfocato, una presenza-assenza perché presente ma quasi mai distinguibile.[210] Anche Imai si cimenta nell'arduo compito di ritrarre l'invisibile, ciò che l'occhio umano o l'obbiettivo di una fotocamera non possono catturare, e lo reinterpreta a suo modo, dando vita a un infinità di metafore attraverso le quali si possono leggere le sue opere. Nelle sue fotografie c'è una frattura tra i paesaggi che cambiano naturalmente con il passare delle stagioni senza presentare nessuna mutazione evidente e la realtà che è, appunto, contaminata. Le sue immagini vanno sicuramente contro la corrente mediatica che condivide foto dalle scene forti e violente; le foto di Imai ritraggono scenari sereni e calmi che nascondono il caos e il dramma delle radiazioni e quindi considerabili foto "post-internet".[211]

Ciò che non si vede nelle foto, perché nascosto dalla natura o sfocato dalla distanza, è una metafora della disinformazione voluta dal governo e dalla TEPCO sulla situazione a Fukushima

[207] Taka Ishii Gallery, op. cit.
[208] Ken Kawashima, *Fukushima photos focus on what can't be seen*, op. cit.
[209] Ray Matsusaki Touma, *Semicircle Law review*, 15 ottobre 2013, http://www.en-soph.org/archives/25807132.html, 1/1/19.
[210] Ken Kawashima, *Fukushima photos focus on what can't be seen*, op. cit.
[211] Ray Matsusaki Touma, *Semicircle Law review*, op. cit.

dopo l'esplosione. Come lo spettatore non riesce a distinguere perfettamente la sagoma della centrale nelle foto di Imai, anche il popolo giapponese nei giorni seguenti all'11 marzo non aveva chiara la serietà della crisi, le vere dimensioni del problema dei reattori nucleari e i possibili pericoli delle radiazioni sulla salute, poiché il governo omise il tutto. Lo spazio georafico compreso in *"Semicircle Law"* è la metafora dello spazio politico, un regno dove la percezione dei cittadini viene considerata irrazionale e irrilevante e per questo motivo si ritiene giustificabile l'assenza di informazioni sull'argomento per più di due mesi dopo l'accaduto.[212]

Tuttavia Imai invece di rappresentare la catastrofe attraverso raffigurazioni esplicite e dirette della distruzione, con le sue foto posiziona gli spettatori in un'angolazione insolita, dove il fruitore della fotografia può guardare e valutare la situazione da un'altra prospettiva più consapevole, permettendo alle persone di criticare ciò che vedono o ciò che non gli è permesso vedere. Invece di servire allo spettatore scene molto dirette e di grande impatto visivo, Imai si sofferma su ciò che non viene fatto vedere e racconta con le sue fotografie la no-go zone ponendo una questione, un dubbio, ossia se questa zona vietata sia stata istaurata per la sicurezza del popolo giapponese o per nascondere qualcosa che non si vuole mostrare.[213]

Ciò che fa Imai con le sue fotografie non è un tentativo di rendere visibile "l'invisibile" attraverso la sua fotocamenra. Ma lo scopo dell'autore è sottolineare proprio ciò che non si vede. Per questo motivo ogni sua foto punta verso la centrale nucleare perché, a prescindere si possa vedere o meno, essa esiste e il fotografo lo ricorda ad ogni spettatore esattamente come fa a sé stesso. Difatti l'autore scatta le foto, non solo per i suoi spettatori, ma anche soprattuto per sé stesso. Non essendo stato colpito direttamente dai danni dell'11 marzo ma avendo condiviso il dolore nazionale con tutto il popolo giapponese, Imai decise che questa volta non avrebbe dimenticato i fatti accaduti e per farlo ha scattato delle foto a mo' di promemoria personale, ricordando a sé stesso e a chiunque guardi le sue opere che, nonostante il problema non sia visibile o catturabile dalla pellicola fotografica, non è detto che non esista e che non è giusto che venga ignorato.[214]

---

[212] Pablo Figueroa, *Subversion and nostalgia in art photography of the Fukushima nuclear disaster*, op. cit. p. 67.
[213] Ivi., p. 70.
[214] Ken Kawashima, *Fukushima photos focus on what can't be seen*, op. cit.

4.4 Kazuma Obara

L'11 marzo 2011 Kazuma Obara (1985) si trovava nel mezzo di una conferenza a Kyoto. Prima di quel giorno Obara lavorava per un'agenzia finanziaria e mai avrebbe immaginato di diventare un famoso fotografo un giorno, sebbene quello fosse stato da sempre il suo sogno nascosto. Appena sentì la notizia dello tsunami alla tv, fu scioccato dal comportamenteo disinteressato dei suoi colleghi che invece di essere profondamente toccati dai fatti li ignorarono semplicemente per continuare la loro riunione. In quello stesso giorno, Obara lascia il suo lavoro per partire verso le zone colpite dallo *tsunami* portando con sé acqua e viveri, per soccorrere il suo migliore amico residente a in una città colpita gravemente dallo *tsunami* e i suoi genitori residenti nella prefettura di Iwate a 200 chilometri appena dalla centrale nucleare. [215] Nei giorni seguenti Kazuma Obara, nonostante non avesse nessun tipo di formazione nel campo della fotografia, inizia a fotografare l'ambiente disastrato attorno a lui: cumuli di macerie, case distrutte e soccorritori impegnati a lavorare. Tuttavia, le fotografie che hanno fatto conoscere Obara a livello internazionale, furono quelle scattate all'interno della centrale nucleare Fukushima Daichii, foto contenute nel suo libro fotografico intitolato *"Reset – Beyond Fukushima: Will the nuclear catastropher humanity to its senses?"*. Obara inizia a scattare foto sin dal 16 marzo 2011, a pochissimi giorni dall'incidente e compie qualcosa che nessuno prima di lui – né dopo – ha mai fatto: documentare ciò che accade all'interno della centrale nucleare nei giorni successivi l'11 marzo. Fino alla fine del 2011, il governo giapponese e la TEPCO vietano categoricamente l'accesso alla centrale nucleare da parte della stampa, rendendo impossibile una divulgazione di informazioni su tutto ciò che riguardasse la situazione del reattore nucleare e che non fosse mediata solo ed esclusivamente da loro stesse.[216] Ciò rende il lavoro di Obara veramente unico, speciale e di grande importanza. Il fotografo nonostante la sua inesperienza nel campo della fotografia e del fotogiornalismo, decide molto coraggiosamente di intraprendere questo progetto e introdursi illegalmente, attraverso un ID falso, all'interno della centrale fingendosi un operaio della stessa. A chiedere a Obara di documentare la situazione della centrale e dei lavoratori che vi lavoravano al tempo fu proprio

[215] Kazuma Obara, durante la conferenza: *Beyond Fukushima: capturing untold stories of nuclear disasters*, The Daiwa Foundation, 18 ottobre 2018, https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=ZP9Z9KKTylU.

[216] Kazuma Obara, durante la conferenza: *KAZUMA OBARA en conversación con Marc Feustel, Fundació Foto Colectania, 17 ottobre 2018, https://www.youtube.com/watch?v=3SpEE5bTXso&feature=youtu.be.*

il capo del settore costruzioni della centrale stessa.[217] Obara fotografa con i suoi modesti mezzi l'interno della centrarle, come i lavoratori sono costretti a vivere costantemente a contatto con il pericolo delle radiazioni. Lo scopo principale di queste foto era di raccontare di queste persone che lavoravano alla centrale nucleare, ma che sono state nascoste al pubblico dal governo giapponese e dalla TEPCO. In questo caso "invisibili" non sono più le radiazioni, ma gli operai della centrale Fukushima Daiichi.

Fig. 46, Kazuma Obara, marzo 2011. "Reset – Beyond Fukushima", Due lavoratori riposano alla centrale nucleare. Fonte: Kazuma Obara.

Fig. 47, Kazuma Obara, marzo 2011. "Reset – Beyond Fukushima", i bagni utilizzati dai dipendenti della centrale. Fonte: Kazuma Obara.

[217] WIRED JP., *もっと遠くに「声」を届けるためのアート：フォトジャーナリスト・小原一真が語る、写真集の可能性とジャーナリズムの未来*, 18 marzo 2017, https://wired.jp/2017/03/18/interview-kazuma-obara/, 1/1/2019.

Il libro fotografico *"Reset – Beyond Fukushima"* è suddivisibile in tre parti; nella prima parte vi sono fotografie che ritraggono le zone colpite dallo *tsunami* e dal terremoto, mentre nella seconda parte vengono raccolte le fotografie scattate nella centrale nucleare dopo che Obara entra a far parte del Nuclear Power Plan nelle vesti di finto operaio.[218] In queste foto si può osservare che anche nei momenti di pausa durante il duro lavoro, gli operai sono continuamente sottoposti allo stress di essere in un ambiente contaminato, esposti alle radiazioni ogni qualvolta che si tolgono la maschera per mangiare durante la pausa pranzo. Anche nei bagni le pareti sono avvolte dal materiale protettivo di colore rosa acceso, che ironicamente rende vivace un ambiente così pericoloso e nocivo. Obara dice che i lavoratori erano costretti a cambiare questo materiale più volte al giorno per evitare che venisse contaminato eccessivamente dalle radiazioni.[219] I lavoratori costretti a vivere in queste condizioni precarie, non sono tutelati dal governo e ogni giorno hanno messo la propria salute in pericolo per salvare la situazione della centrale nucleare, facendo tutto ciò in silenzio.

La vera svolta del suo libro fotografico si trova nella terza parte dove sono presenti dei ritratti fatti ai lavoratori della centrale nucleare, accompagnati da delle brevi interviste. Forse queste si possono ritenere le foto più difficili scattate da Obara, perché tra più di 100 lavoratori alla centrale solo 30 si sono offerti di farsi ritrarre in foto. La ragione per la quale molti degli operai della centrale non si sono resi disponibili per farsi ritrarre in foto è stata la paura del loro possibile licenziamento.[220] Il governo giapponese e la TEPCO vietando l'ingresso alla centrale da parte della stampa, hanno cercato di impedire una possibile fuga di notizie per quanto riguardava la situazione alla centrale imponendo il silenzio anche agli operai che vi lavoravano. Per questo motivo tanti lavoratori della centrale si rifiutarono di parlare delle proprie esperienze e di esporsi al pubblico mettendoci viso e nome, spaventati dalla possibilità di perdere il proprio lavoro. Il governo giapponese ha reso invisibili queste persone e il loro importantissimo operato, senza tutelare il loro lavoro e il loro stato di salute. Obara si ribella a tutto ciò e vuole raccontare la storia di queste persone al pubblico ignaro ed esporre l'importanza del loro lavoro, svolto per salvare una situazione tragica che avrebbe potuto mettere in pericolo molte vite e il futuro stesso del paese.

---

[218] Joerg Colberg, *Review: Reset - Beyond Fukushima by Kazuma Obara*, 6 giugno 2012, http://jmcolberg.com/weblog/2012/07/review_beyond_fukushima_by_kazuma_obara/, 1/1/2019.
[219] Kazuma Obara, durante la conferenza: *Beyond Fukushima: capturing untold stories of nuclear disasters*, op. cit.
[220] Ibidem.

Agli operai che decidono di farsi fotografare ed intervistare non chiese informazioni riguardo alle condizioni del reattore principale, né della situazione della centrale, poiché, non essendo un membro reale del Nuclear Power Plan, non crede di avere il diritto o le capacità di comprendere ciò che stava succedendo in quel periodo. Ma Obara si dimostra essere sinceramente interessato a come gli operai stessero vivendo la situazione e a come si sentissero riguardo alla tragedia accaduta in quanto semplici esseri umani, soprattutto perché molti degli operai, circa il 50%, erano originari o residenti a Fukushima.

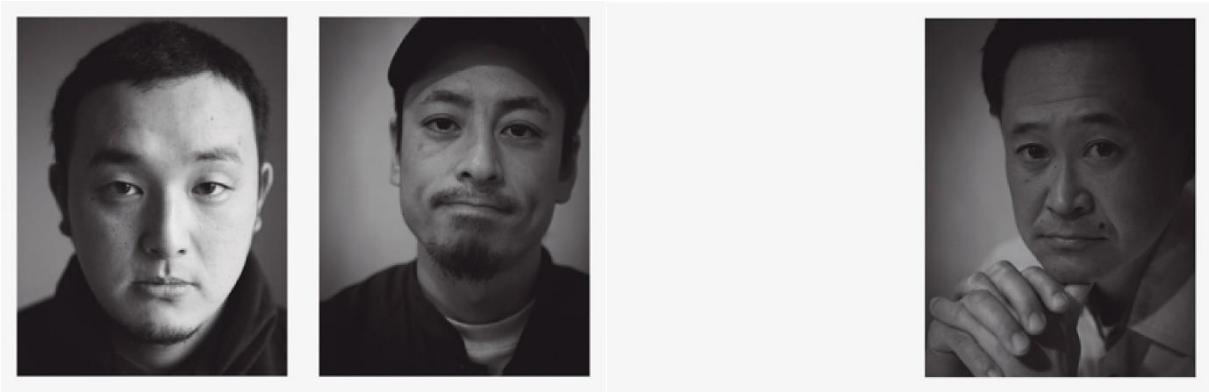


Fig. 45, Kazuma Obara, marzo 2011. "Reset – Beyond Fukushima", alcuni dei ritratti degli operai della centrale nucleare Fukushima Daichii. Fonte: Kazuma Obara.

Paura, sconforto, preoccupazione per il futuro: queste sono le sensazioni provate da queste persone lavorando alla centrale dopo il terribile disastro dell'11 marzo e Obara le ha volute raccontare a sua volta nel suo libro. Molte delle fotografie presenti in *"Reset – Beyond Fukushima"* sono difficili da guardare, ma le interviste sono altrettanto difficili da leggere perché sono devastanti.[221] Obara rende visibile ciò che è stato reso invisibile, lo racconta al popolo giapponese perché sente che sia la cosa giusta da fare. In questo modo, senza esperienza alcuna nel campo della fotografia, dell'editing e nella redazione di un libro, si cimenta in questo nuovo progetto e crea "*Reset – Beyond Fukushima*".

Per il fotografo non fu affatto facile realizzare il libro, non solo per la difficoltà della creazione del libro stesso e del progetto fotografico realizzato illegalmente nella centrale nucleare, ma anche la pubblicazione del libro incontrò un grande ostacolo: nessuna casa editrice giapponese voleva stampare il libro di Obara. Infatti il libro viene pubblicato da una casa editrice svizzera, la Lars Müller Publishers, nel marzo 2012. La ragione per cui venne rifiutato dalle case editrici giapponesi furono diverse: in primis, Obara era un fotografo emergente, quindi sconosciuto, e "*Reset – Beyond Fukushima"* era il suo primo lavoro, tra l'altro era un'opera che raccoglieva

[221] Joerg Colberg, *Review: Reset - Beyond Fukushima by Kazuma Obara*, op. cit.

foto che trattavano di un tema estremamente delicato e realizzato illegalmente.[222] Tuttavia per Obara era fondamentale la creazione di un libro, non voleva limitarsi a condividere le sue fotografie sul web o sui suoi social media. Un catalogo fotografico ha un costo, è un oggetto fatto per essere conservato con cura in una libreria, è duraturo e concreto e quindi diventa significativo anche per il lettore che l'acquista. È come un film o un romanzo e si presta meglio a raccontare una storia.[223] Infatti Obara rifiuta l'approccio dei social media, di Facebook o di Twitter, non vuole che le sue foto siano un semplice flash nella bacheca di qualcuno, ma vuole fermare il lettore, invitarlo a riflettere e al contempo scavare profondamente all'interno delle storie che racconta e ciò è possibile solo attraverso un libro.[224] L'approccio alla fotografia di Obara è differente, per questo motivo le sue immagini si differiscono da quelle che circolavano sul web; egli punta ad avere un quadro più ampio della situazione e non ha paura di prendere posizione, facendo qualcosa che molti dei suoi colleghi non hanno potuto, o voluto, fare.[225]

Obara dopo *"Reset – Beyon Fukushima"* continua il suo lavoro, studia e si laurea al London College of Comminication per avere finalmente una base teorica sulla fotografia per elevare i suoi lavori. Dopo Fukushima il fotografo inizia a domandarsi cosa succederà nel futuro nelle zone disastrare, alla centrale nucleare e soprattutto alle persone che ci lavorano. Poiché le sue fotografie non possono ritrarre il futuro, ma solo il presente, Obara cerca di capire la dinamicità dei disastri nucleari e come la gente ha reagito ad essi nel corso della storia. In alcuni dei suoi lavori successivi come "Exposure" e "Bikini Diaries" studia gli effetti del nucleare a Cernobyl, nell'Atollo di Bikini nel tentativo di predire il futuro del Giappone post – Fukushima. Tuttavia questo non è l'unico scopo dei suoi successivi lavori; l'idea che vi è dietro è quella di informare le nuove generazioni dei danni provocati dal nucleare durante il corso della storia, per far sì che ciò non possa ripetersi nuovamente nel futuro.[226]

Obara scatta sempre nella speranza di avere un impatto sul lettore, un impatto sociale e usa la fotografia come mezzo indiretto per creare una reazione. Dopo il suo lavoro sulla centrale di Fukushima, molti media si sono occupati della questione da lui trattata e Obara pensa che forse questo interessamento sia nato proprio in seguito alla sua opera. Egli non sa se effettivamente

---

[222] Kazuma Obara, durante la conferenza: *KAZUMA OBARA en conversación con Marc Feustel*, op. cit.
[223] WIRED JP., *もっと遠くに「声」を届けるためのアート：フォトジャーナリスト・小原一真が語る、写真集の可能性とジャーナリズムの未来*, op. cit.
[224] Kazuma Obara, durante la conferenza: *KAZUMA OBARA en conversación con Marc Feustel*, op. cit.
[225] Joerg Colberg, *Review: Reset - Beyond Fukushima by Kazuma Obara*, op. cit.
[226] Kazuma Obara, durante la conferenza: *Beyond Fukushima: capturing untold stories of nuclear disasters*, op. cit.

con una fotografia, con una semplice immagine, per quanto essa possa essere evocativa o meno, si possa creare un vero impatto sociale o ottenere un cambiamento. Forse una fotografia non può fare la differenza, dice, ma crede anche che più fotografie possano effettivamente smuovere qualcosa: se più persone fotografano lo stesso soggetto, ne parlano, si dedicano ad ad esso con impegno e passione, si può arrivare a mostrare la complessità di ciò che viene fotografato e soprattutto trasmettere il perché vi è l'urgenza e la necessità di fotografarlo, di parlarne o di dedicarci molto impegno.[227]

[227] Kazuma Obara, durante la conferenza: *KAZUMA OBARA en conversación con Marc Feustel*, op. cit.

Conclusioni

Il termine giapponese 写真 *"shashin"* può essere tradotto letterlamente "vero ritratto" e durante il perdiodo Edo (1603 – 1868) il termine si riferiva ad un tipo di pittura caratterizzata da un alto livello di verisimilitudine e si diceva che questi dipinti inglobassero "la verità più intrinseca" del soggetto ritratto.[228] L'interesse nel rendere in modo oggettivo un'apparenza esteriore è derivata da un'influenza europea. L'introduzione della *camera obscura* alla fine del XVIII secolo e dei dagherrotipi nel 1857 ha facilitato la produzione di immagini che ritraevano il mondo, le fotografie. Tuttavia nel mondo contemporaneo, sebbene le fotografie ritraggano un immagine fedele alla realtà, il messaggio che veicolano non è sempre considerabile come "oggettivo". Spesso i media hanno strumentalizzato la fotografia per i loro scopi, sfruttando il fatto che la gente fosse convinta della veridicità delle immagini, ritenendo le foto la rappresentazione più vera della realtà. Lo scrittore Yoshimichi Nakajima ha affrontato questo tema, basandosi sul comportamenteo dei mass media subito dopo gli eventi dell'11 marzo. Egli dice che i media hanno voluto rappresentare come vittime del dramma solo le "famiglie ordinarie", quindi escludendo ad esempio i gay, o tutte quelle coppie che ricadevano nella categoria di "famiglie non ordinarie" che avevano perso il proprio partner, trasmettendo al popolo giapponese una mezza verità nella quale queste persone non avevano mai vissuto in quell'area. I mass media insistevano sulla rappresentazione di queste famiglie, amici e comunità "ordinarie" idealizzandole ed esercitando sugli utenti un certo tipo di compassione per queste "categorie" che sulla massa ha particolare influenza. I mass media, così facendo, "imposero" in qualche modo il tipo di dolore da rappresentare e soprattutto chi rappresentare e far compiangere.[229] Tuttavia questo senso di dolore nazionalistico forzato, appiattisce ciò che è il lutto individuale. Gli artisti contemporanei, invece, preferiscono suggerire questo dolore attraverso metafore, evitando immagini visivamente violente che spesso invece vengono usate dai fotogiornalisti. Nelle loro fotografie non vi sono esclusioni, ma anzi, tentano di parlare di un dolore condiviso, che ogni singola persona ha vissuto in modo unico. Addirittura, in casi come quello di Obara, si tenta di dar voce alle persone escluse inizialmente dai canali mediatici nazionali: un chiaro messaggio che suggerisce che non vi può essere una gerarchia tra le persone che hanno sofferto di un dolore così forte, ma solo diverse esperienze a riguardo e che esse hanno tutte uguale valore e diritto di essere raccontate ed ascoltate.

---

[228] Dōshin Satō, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The politics of Beauty*, traduzione a cura di Nara Hiroshi, Getty Reasearch Institute, Los Angeles, 2011, p. 238.
[229] Michio Hayashi, *Reframing the tragedy: Lessons from post - 3/11*, op. cit., p. 167.

Niente è più infido dell'illusione di poter "capire" gli eventi dell'11 marzo. Più si è esposti alle forme che questo evento ha assunto attraverso le varie fotografie, meno si ha sicurezza nelle proprie capacità di comprendere ciò che si osserva, poiché si diventa consapevoli della distanza che che separa il semplice spettatore dalle vittime e dai sopravvisuti che invece hanno sperimentato il dolore in altrettante diverse forme.

Il potere della fotografia sta nell'inscrivere tracce di situazioni e azioni individuali nelle immagini. Essa esprime un sentimento generalizzato, ma sottolinea anche le differenze di percezione dell'immagine che varia da individuo ad individuo e che spesso non combacia con l'intento espressivo dell'autore dello scatto. Questo potere deriva dalla scelta di cosa fotografare e soprattutto di come fotografare. La fotografia dà quindi importanza sia al soggetto che al fruitore dell'opera, non generalizzando né su ciò che ritrae né sul messaggio che vuole condivedere e come esso viene recepito dallo spettatore. Ciò che fa è mettere al primo posto l'esperienza personale in qualsiasi ambito: del soggetto, dello spettatore e anche dell'autore stesso.

Altrettanto importante sono i temi affrontati dai fotografi. Molti degli artisti hanno affrontato nelle loro opere l'argomento riguardo il nucleare e le radiazioni. Dopo Fukushima si è riaccesa la paura del nucleare che vi era già presente in passato, nata dopo gli avvenimenti di Hiroshima e Nagasaki. La fotografia post – Fukushima ha reso esplicita questa preoccupazione, puntando nuovamete i riflettori sulla questione che per molti anni, seppure presente, è stata in qualche modo sempre celata.[230] Quindi il concetto visibile – invisibile non è solo applicabile alle radiazioni, ma anche all'ansia derivata da esse della quale, nel corso della storia, spesso si è evitato di parlare. La paura del nucleare è sempre esistita e l'arte più volte ha tentato di trattare di questo argomento incorporandolo nelle opere, ma il fatto che dopo il 1960 il Giappone abbia costruito centrali nucleari per tutto il Paese, l'ha messa in qualche modo in secondo piano rendendola, appunto, "invisibile", nonostante le varie proteste dei movimenti anti – nucleare nati in Giappone dopo la seconda guerra mondiale. Gli artisti contemporanei, attraverso i loro lavori si oppongono a questa "invisibilità" o "cecità ostinata" e riportano alla luce temi che per anni si è cercato di seppellire a favore delle centrali nucleari. Al contrario dei fotogiornalisti che lavorano per i canali di informazione, gli artisti analizzati in questo elaborato creano e pubblicano i loro lavori non nell'immediato, ma a distanza di tempo. Ciò ha permesso loro di

[230] Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, *In the wake: japanese photographer respond to 3/11*, op. cit. 152.

fotografare dopo aver effettuato un'attenta riflessione sui fatti e una rielaborazione degli eventi accaduti.

Molti di loro non si limitano, quindi, a documentare lo tsunami ed il terremoto o l'esplosione alla centrale nucleare a Fukushima, ma cercano delle metafore per spiegare ciò che accadde successivamente l'11 marzo, coinvolgendo lo spettatore in una riflessione più profonda, senza limitarsi ad esporre i fatti. Con le loro metafore riescono a illustrare ciò che difficilmente è spiegabile anche solo a parole: le radiazioni invisibili e la paura che esse hanno scaturito nella società giapponese. Inoltre essi riescono a farlo addirittura visivamente attraverso le loro fotografie. I fotografi riescono quindi ad unire arte ed informazione, poiché l'intento dietro le loro immagini è sempre quello di creare una consapevolezza nello spettatore invitandolo a ragionare sul tema, aprendo con egli un dialogo, evitando una semplice trasmissione di dati e numeri che spesso al pubblico appaiono più astratti delle radiazioni stesse, ma fornedogli anche prove concrete e materiali, come nel caso del fotografo Takeda. I fotografi si spingono oltre i limiti pur di portare allo spettatore dei contenuti che mostrino il più possibile la realtà dei fatti, a volte mettendo a rischio la propria vita o addirittura infrangendo la legge. Ciò che trapela dai loro lavori e dalle loro azioni è l'importanza che loro danno a questi temi e quanto l'interesse nel divulgarli e parlarne con chi invece li ignora. La paura del nucleare ha personalmente toccato tutti gli artisti che l'hanno trattato nelle loro fotografie e questo coinvolgimento emotivo dell'autore stesso permette al fruitore dell'opera di poter assimilare meglio il messaggio espresso.

I mass media si sono concentrati sempre più, col passare del tempo, sulla situazione nell'area di Fukushima e la questione nucleare, trattando sempre meno delle zone colpite dallo *tsunami* e dal terremoto e delle loro vittime. Artisti come Lieko Shiga, Naoya Hatakeyama o Nobuyoki Kobayashi hanno avuto un doppio ruolo ugualmente importante nel contesto della fotografia del post – 3.11. In primis questi fotografi hanno parlato per le vittime di un disastro che col passare del tempo è stato messo ingiustamente in secondo piano rispetto alla catastrofe nucleare a Fukushima. Hatakeyama è il primo a voler che la gente smetta di associare la data 11 marzo solo all'esplosione della centrale nucleare, egli ci tiene nel far sapere che anche le vittime dello *tsunami* e del terremoto hanno sofferto tanto quanto gli abitanti delle zone di Fukushima. Inoltre questi fotografi con il loro contributo si sono operati a far in modo che la regione del Tōhoku non venga associata immediatamente e solamente al triplice disastro dell'11 marzo. La maggior parte della gente non giapponese prima degli avvenimenti dell'11 marzo non era a conoscenza di cosa fosse il Tōhoku, un termine nuovo che spesso nei media veniva usato. Col passare del

tempo, le persone iniziarono ad associare il termine alla zona colpita dal triplice disastro, sebbene non fosse familiare tanto quando la parola "Fukushima" che ormai era utilizzata per designare gli eventi dell'11 marzo.[231]

Ciò che fanno Hatakeyama, Shiga con le loro fotografie è rievocare ciò che era il Tōhoku prima dell'11 marzo, ricordandola come una terra piena di tradizioni, cultura e arte, come la loro casa e celebrando la vita che i suoi abitanti conducevano prima di essere state colpiti dalla tragedia. Spesso nei media veniva utilizzata la parola "detriti" per riferirsi a ciò che lo *tsunami* aveva lasciato dopo il suo passaggio, senza tener conto che quei "detriti" una volta erano case, città, oggetti che facevano parte della vita quotidiana di migliaia e migliaia di persone. Questi fotografi, compreso Kobayashi, ridanno voce a queste persone che spesso sono state messe in secondo piano o ferite ulteriolmente dal comportamento dei mass media che hanno trattato l'argomento non sempre con la stessa sensibilità che invece hanno dimostrato gli artisti. Con le loro opere hanno voluto rimarcare l'importanza di eliminare l'associazione della regione del Tōhoku alla città di Fukushima e di conseguenza all'incidente della centrale nucleare, portando a testimonianza le loro foto scattate precedentemente la tragedia, che rappresentano ciò che era la regione prima del disastro e ciò che deve continuare ad essere.

Il ricordo dell'11 marzo continua a rammentare la fragilità dell'esistenza umana, di quanto a volte sia difficile imparare dalla storia, e le fotografie di questi artisti vogliono comunicare il medesimo messaggio. Niente può alleviare il dolore della perdita subita dalle persone coinvolte direttamente dal disastro, sia che essa sia fisico o psicologico. Tuttavia la paura che permane dopo la catastrofe delle persone che hanno sperimentato il terremoto, lo *tsunami* o l'ansia del nucleare è che il disastro e il loro dolore venga dimenticato col tempo. Sebbene i detriti siano stati rimossi e le città ricostruite, la guarigione delle ferite psicologiche provocate dal disastro è ben lontana dall'essere completata e le conseguenze dell'esplosione della centrale e le delle radiazioni presenti nella zona di Fukushima influenzano ancora la vita del popolo giapponese e il clima politico del Paese. Le fotografie diventano quindi una traccia, un documento, o meglio, una doppia testimonianza di ciò che è accaduto e di ciò che vi era prima che la catastrofe cancellasse il tutto. Queste fotografie diventano un mezzo per creare un nuovo futuro nel quale la memoria del passato non sia cancellata, ma protratta.

[231] Marylin Ivy, *The end of the line: Tōhoku in the photographic imagination*, op. cit., p.180.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHERS, Roland, Camera Lucida, *Reflections on photography*, Hill and Wang, 1982.

- BOHR, Marco, *Naoya Hatakeyama and the photographic representation of Post-Tsunami landscapes in Japan*, Journal of Contemporary Chinese Art, Articolo 3(3), Intellect, 2016.

- FABBRI, Fabriano, *Lo zen e il manga. L'arte contemporanea giapponese*, Mondadori Bruno, collana: campus, 19 febbraio 2009.

- FIGUEROA, Pablo, Subversion and nostalgia in art photography of the Fukushima nuclear disaster, in "Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster", a cura di Barbara Geilhorn, Kristina Iwata-Weickgenannt, Routledge, 2017.

- FRIEDMAN Sharon M., Three Mile Island, Chernobyl, and Fukushima: An Analysis of Traditional and New Media Coverage of Nuclear Accidents and Radiation, Bulletin of the Atomic Scientists 67(67):55-65, settembre 2011.

- GUTH, Christine M. E, *Hokusai's Great Waves in Nineteenth-Century Japanese Visual Culture*, in "The Art Bulletin", vol. 93, no. 4, 2011, www.jstor.org/stable/23208270.

- HAYASHI, Michio, *Reframing the tragedy: Lessons from post - 3/11*, in "In the wake: japanese photographer respond to 3/11", a cura di Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, MFA Publications Museum of Fine Arts, Boston, 1 aprile 2015.

- IVY, Marylin, *The end of the line: Tōhoku in the photographic imagination*, in "In the wake: japanese photographer respond to 3/11", a cura di Anne Nishimura Morse; Anne E. Havinga, 1 aprile 2015.

- MARRAN, Christine L., *Seeing Double: Visibility and Legibility in Photography of 3-11*, in "Environmental History", vol. 17, no. 2, 2012, www.jstor.org/stable/23212579.

- NISHIMURA MORSE, Anne; HAVINGA, Anne E.,*In the wake: japanese photographer respond to 3/11*, MFA Publications Museum of Fine Arts, Boston, 1 aprile 2015.

- PANKE, Tushar, *Photography visual communication: direct and indirect impact on human communities*, Scholary research journal for humanity science & english language, 2012.

- SATŌ, Dōshin, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The politics of Beauty*, traduzione a cura di Nara Hiroshi, Getty Reasearch Institute, Los Angeles, 2011.

- SCIANNA, Ferdinando, *Etica e fotogiornalismo*, Electa, Milano, 2010.

- TUCKER, Anne, *The History of Japanese Photography (Museum of Fine Arts)*, Museum of Fine Arts, 2003.

- UTSUMI, Hirofumi, *Nuclear Power Plants in "The Only A-bombed Country: Images of Nuclear Power and the Nation's Changing Self-portrait in Postwar Japan*, in "The Nuclear Age in Popular Media: A Transnational History", a cura di Dick Van Lente, 1945–1965, Palgrave Macmillan, 2012.

- WEISENFELD, Gennifer, Imaging Disaster: Tokyo and the Visual Culture of Japan's Great Earthquake of 1923 震災をイメージ化する　東京と 1923 年関 東大震災のヴィジュアルカルチャー, The Asian Pacific Journal, volume 13, articolo 6, numero 4, 9 febbraio 2015.

SITOGRAFIA

- ABADJIAN, Laurent, *La Japonaise qui a fait le tour du monde*, 20 marzo 2011, https://www.telerama.fr/monde/la-japonaise-qui-a-fait-le-tour-du-monde,66881.php, 1/11/2018.

- BADGER, Gerry, *"Rasen Kaigan" review*, http://www.1000wordsmag.com/lieko-shiga/, 1/12/18.

- BIRD, Winifred A.; GROSSMAN, Elizabeth, *Chemical Aftermath: Contamination and Cleanup Following the Tohoku Earthquake and Tsunami*, 1 luglio 2011, https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3222972/, 1/11/2018.

- BRESLER, Edie, *In the wake: Japanese photographers respond to 3/11*, http://photographmag.com/reviews/in-the-wake-japanese-photographers-respond-to-311/, 1/12/18.

- COLBERG, Joerg, *Review: Reset - Beyond Fukushima by Kazuma Obara*, 6 giugno 2012, http://jmcolberg.com/weblog/2012/07/review_beyond_fukushima_by_kazuma_obara/, 1/1/2019.

- DAVRE, Amandine, *Seeing Nuclear Issues in Daguerreotypes: An Interview with Takashi Arai*, primavera 2017, https://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0007.204?view=text;rgn=main, 1/12/2018.

- FAMIGHETTI, Michael, *Outside of time – Lieko Shiga, intervista a Lieko Shiga* 14 marzo 2016, http://www.objektiv.no/realises/2016/3/14/13kpf2c02jjhdn1jvgudpyndg7y6iw, 1/12/2018.

- FERRIER, Michaël, *Fukushima ou la traversée du temps: une catastrophe sans fin*, giugno 2014, https://esprit.presse.fr/article/ferrier-michael/fukushima-ou-la-traversee-du-temps-une-catastrophe-sans-fin-37983, 1/12/18.

- FIEDOREK, Kara, *Review: In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11*, 10 giugno 2018, http://www.caareviews.org/reviews/3182#.XAFVNmhKi01, 1/11/2018.

- FOPNEWS, *Trace: an interview with artist Shimpei Takeda*, intevista a Shimpei Takeda, 10 agosto 2012, https://fopnews.wordpress.com/2012/10/08/trace-an-interview-with-artist-shimpei-takeda/, 1/12/2018.

- GOLDBERG, Vicki, *Review: Japanese Photographers Reflect on the Fukushima Catastrophe*, 19 giugno 2015, https://www.nytimes.com/2015/06/20/arts/design/review-japanese-photographers-reflect-on-the-fukushima-catastrophe.html, 1/11/2018.

- GUNTHERT, André, *La pleureuse d'Ishinomaki ou l'esthétique du désastre*, 21 marzo 2011, http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/1496, 1/11/2018.

- HÄGGBLOM, Kristian, *Interview: Tomoki Imai*, https://www.tsukaproject.com/blog/interview-tomoki-imai, 1/1/2019.

- https://www.kickstarter.com/projects/shimpeitakeda/trace-cameraless-records-of-radioactive-contaminat/posts, 1/12/2018.

- http://www.liekoshiga.com/works/rasen-kaigan/, 1/11/2018.

- https://www.facebook.com/toshiya.watanabe.10, 1/2/2019.

- http://www.shimpeitakeda.com/trace/, 1/11/2018.

- http://takashiarai.com/b/, 1/11/2018.

- http://www.toshiyawatanabe.net/56-months-later, 1/11/2018.

- https://www.worldpressphoto.org/., 1/1/2019.

- KAWASHIMA, Ken, *Fukushima photos focus on what can't be seen*, 19 maggio 2013, https://www.japantimes.co.jp/life/2013/05/19/general/fukushima-photos-focus-on-what-cant-be-seen/#.XDydbFxKi01, 1/1/2019.

- KAWASHIMA, Ken, *The photographic cartographer*, 16 febbraio 2012, https://www.japantimes.co.jp/culture/2012/02/16/arts/the-photographic-cartographer-2/#.XDzFsVxKi01, 1/1/2019.

- KNOBLAUCH Loring, *In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11 @Japan Society*, 8 giugno 2016, https://collectordaily.com/in-the-wake-japanese-photographers-respond-to-311-japan-society/, 1/11/2018.

- KOBAYASHI, Nobuyuki, *Keeping the Memory of the Great East Japan Earthquake Alive: Delivering an update on Tohoku and smiles from the people in the region to Canada*, 24 giugno 2012, https://www.wochikochi.jp/english/foreign/2012/04/toronto-kobayashi.php, 1/1/2019.

- LEBLANC, Audrey, *Petite Rhétorique de l'image médiatique,* 18 Marzo 2011, https://clinoeil.hypotheses.org/1116, 1/11/2018.

- MAHBOOB, Tahiat, *Photos Show Japanese Town's Slow, Creeping Decline Months After Fukushima*, 11 marzo 2013, https://asiasociety.org/blog/asia/photos-show-japanese-towns-slow-creeping-decline-months-after-fukushima, 1/1/2019.

- MARCANDIER, Christine, *Naoya Hatekeyama : la photographie mémoire du monde (Rikuzentakata)*, 23 Febbraio 2017, https://diacritik.com/2017/02/24/naoya-hatekeyama-la-photographie-memoire-du-monde-rikuzentakata/, 1/12/2018.

- MAZZA, Viviana, *Questa arte è contaminazione*, 29 ottobre 2012, https://www.iodonna.it/personaggi/interviste/2012/shimpei-takeda-immagini-fukushima-disastro-nucleare-401039378129.shtml, 1/12/2018.

- MILLER, Char *Fatal Exposure: Recalling Fukushima*, 9 Maggio 2012, https://www.kcet.org/redefine/fatal-exposure-recalling-fukushima, 1/11/2018.

- MUFSON, Beckett, *Fukushima raccontata dai fotografi giapponesi: La mostra vuole celebrare il potere creativo che l'arte ha anche in relazione alla catastrofe*. 29 marzo 2016, https://www.vice.com/it/article/53k8ka/fotografi-giapponesi-fukushima, 1/11/2018.

- MUSÉE, *In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11 at The Japan Society*, http://museemagazine.com/culture/culture/art-out/in-the-wake?rq=nobuyoshi, 1/12/2018.

- NAKAO, Yuriko, *Healing power of photography*, 2 marzo 2012, https://www.reuters.com/article/idUS279900477420120302, 1/1/2019.

- NAKAO, Yuriko, *Invisible Snow*, 19 agosto 2011, http://blogs.reuters.com/photographers-blog/2011/08/19/invisible-snow/, 1/12/2019.

- NAKAO, Yuriko, *Invisible snow: Six months later*, 10 Febbraio 2012, https://www.reuters.com/article/idUS324018515920120210, 1/1/2019.

- NAKAO, Yuriko, *Woman in iconic tsunami photo looks to future*, 28 febbraio 2012 , https://www.reuters.com/article/us-japan-tsunami-photo/woman-in-iconic-tsunami-photo-looks-to-future-idUSTRE81R09D20120228, 1/11/2018.

- NATIONAL GEOGRAPHIC, 15 marzo 2011, https://news.nationalgeographic.com/news/2011/03/pictures/110315-nuclear-reactor-japan-tsunami-earthquake-world-photos-meltdown/, 1/12/2019.

- O' MALLEY, Pat, *Shimpei Takeda Makes Art Out of Radioactive Dirt*, intervista a Shimpei Takeda, 28 Giugno 2013, https://www.vice.com/en_us/article/3b5xkj/shimpei-takeda-123, 1/12/2018.

- PUECH, Michel, *La leçon de «l'icône d'Ishinomaki»*, 18 Marzo 2011, https://blogs.mediapart.fr/michel-puech/blog/180311/la-lecon-de-licone-dishinomaki, 1/11/2018.

- SAWANAKA, Shizuko, *The 3/11 Aftermath in the Eyes of Toshiya Watanabe*, 7 marzo 2014, https://www.lomography.it/magazine/269541-the-3-11-aftermath-in-the-eyes-of-toshiya-watanabe, 1/1/2019.

- STARNES, Sadie, *Intense Immobility: "In the Wake" at Japan Society,* 21 aprile 2016, http://www.artcritical.com/2016/04/21/sadie-starnes-wake-japan-society/, 1/12/2018.

- STORM, Christian, *Inside the Abandoned Radioactive Towns of Japan*, Intervista a Toshiya Watanabe, 27 febbraio 2013, https://www.vice.com/en_us/article/nn4xnk/inside-the-abandoned-radioactive-towns-of-japan, 1/1/2019.

- STRECKER, Alexander, *Storing Memories: Contemporary Japanese Daguerreotypes*, https://www.lensculture.com/articles/takashi-arai-storing-memories-contemporary-japanese-daguerreotypes, 1/12/18.

- TAKA ISHII GALLERY, https://www.takaishiigallery.com/en/archives/22477/, 1/1/19.

- TAKEUCHI, Mariko, *To Beyond the Darkness*, http://sshop.org.uk/project/takashi-arai/, 1/12/18.

- THACKARA, Tess, *Five Years after the Fukushima Earthquake, Intimate Photographs Remember a Devastated Japan*, 11 marzo 2016, https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-five-years-after-the-fukushima-earthquake-intimate-photographs-remember-a-devastated-japan, 1/11/2018.

- TOUMA, Ray Matsusaki, *Semicircle Law review*, 15 ottobre 2013, http://www.en-soph.org/archives/25807132.html, 1/1/19.

- TRAN, John L., *The problems and pleasure of publishing the horrors of the 3/11 tsunami*, marzo 2015, https://www.japantimes.co.jp/culture/2015/03/07/books/problems-pleasure-publishing-horrors-311-tsunami/#.W-xVaJNKi02, 1/11/2018.

- VILLAR, Ruairidh, NAKAO, Yuriko, *Japan priest fights invisible demon: radiation*, 10 Febbraio 2012, https://www.reuters.com/article/us-japan-disaster-invisible/japan-priest-fights-invisible-demon-radiation-idUSTRE81906N20120210, 1/1/2019.

- WIRED JP., *もっと遠くに「声」を届けるためのアート：フォトジャーナリスト・小原一真が語る、写真集の可能性とジャーナリズムの未来*, 18 marzo 2017, https://wired.jp/2017/03/18/interview-kazuma-obara/, 1/1/2019.

MATERIALI AUDIOVISIVI:

- HATAKEYAMA, Naoya, durante la conferenza: *Personal Landscape*, Museum of Fine Arts of Boston, 22 aprile 2015, https://www.youtube.com/watch?v=n2cWH_XJ5oQ&t=6s.

- OBARA, Kazuma, durante la conferenza: *Beyond Fukushima: capturing untold stories of nuclear disasters*, The Daiwa Foundation, 18 ottobre 2018, https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=ZP9Z9KKTylU.

- OBARA, Kazuma, durante la conferenza: *Kazuma Obara en conversación con Marc Feustel*, Fundació Foto Colectania, 17 ottobre 2018, https://www.youtube.com/watch?v=3SpEE5bTXso&feature=youtu.be.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI:

Fig. 1: Tadashi Okubo, Ishinomaki, sabato 12 Marzo. “La madonna delle macerie”. Fonte: Reuters.

Fig. 2: Collage di copertine di giornali che ritraggono “La madonna delle macerie”. Fonte: Arrêt sur images.

Fig. 3: David Butow, 2005. Una donna piange i resti di sua figlia. Il 26 dicembre 2004, nella provincia di Aceh che fu colpita dal terremoto nell'Oceano Indiano. Fonte: Word Press Photo.

Fig. 4: Toshiyuki Tsunenari, 13 marzo 2011. Una donna piange tra le rovine della città di Natori, il 13 marzo, due giorni dopo lo tsunami che ha devastato gran parte della costa nord-orientale del Giappone. Fonte: Word Press Photo.

Fig. 5: Yuriko Nakao, febbraio 2012. Yuko con suo figlio si trova nello stesso punto in cui venne immortalata esattamente un anno prima dopo che lo tsunami devastò la citta di Ishinomiyaki. Fonte: Reuters.

Fig. 6: Tadashi Okubo, aprile 2011. Yuko sorride felicemente al figlio Raito. Fonte: Yomiuri Shibun.

Fig. 7: Tomohiko Kano, 11 marzo 2012. L’onda dello tsunami si infrange sulle coste della città di Miyako. Fonte: Reuters.

Fig. 8: Foto del progetto di Munemasa Takahashi, “Lost and Found Project”. Fonte: ARTSY.

Fig. 9: Naoya Hatakeyama, 24 marzo 2012, Kesen-cho, dalla serie “Rikuzentakata”, 2012. Fonte: Naoya Hatakeyama.

Fig. 10: Naoya Hatakeyama, 3 marzo 2011, Kesen-cho, dalla serie “Rikuzentakata”, 2012. Fonte: Naoya Hatakeyama.

Fig. 11: Naoya Hatakeyama, 2004, Rikuzentakata, foto scattata anni prima dello tsunami. Fonte: sito ufficiale di Naoya Hatakeyama.

Fig. 12: Naoya Hatakeyama, 2011, Rikuzentakata, foto scattata dopo lo tsunami. Fonte: sito ufficiale di Naoya Hatakeyama.

Fig. 13: Naoya Hatakeyama, 2013, foto della madre scattata il 23 agosto 2003, diversi anni prima dello tsunami. Fonte: sito ufficiale di Naoya Hatakeyama.

Fig. 14: Naoya Hatakeyama, 15 agosto 2012, Le fondamenta ricostruite della casa famigliare del fotografo, dalla serie “Rikuzentakata”. Fonte: sito ufficiale di Naoya Hatakeyama.

Fig. 15; Takashi Arai,12 marzo 2013. Koyu Abe monaco del tempio Joen raccoglie nella sua proprietà bidoni pieni di scorie radioattive, dalla serie “Here and There – Tomorrow’s Islands”. Fonte: sito ufficiale di Takashi Arai.

Fig. 16: Takashi Arai, 2014. La nave Daigo Fukuryū Maru (Lucky Dragon 5), dalla serie “EXPOSED IN A HUNDRED SUNS”. Fonte: sito ufficiale di Takashi Arai.

Fig. 17: Takashi Arai, 2012. Un orologio da polso ritrovato a Nagasaki, dalla serie “EXPOSED IN A HUNDRED SUNS”. Fonte: sito ufficiale di Takashi Arai.

Fig. 17: Lieko Shiga, 2010. “Rasen Kagan (Spiral Shore) 46”, dalla serie “Rasen Kagan”. Fonte: ARTSY.

Fig. 18: Lieko Shiga, 2012. “Portrait of cultivation” dalla serie “Rasen Kagan”. Fonte: ARTSY.

Fig. 19: Lieko Shiga, 2009. “Mother’s Gentle Hands” dalla serie “Rasen Kagan”. Fonte: sito ufficiale di Lieko Shiga.

Fig. 20: Shimperi Takeda, Trace #1, Kengon Falls dalla serie “Trace”. Fonte: sito ufficiale di Shimpei Takeda.

Fig. 21: Shimpei Takeda, Trace #3, Former Kasumigaura Naval Air Base, dalla serie “Trace”. Fonte: sito ufficiale di Shimpei Takeda.

Fig.22: Shimpei Takeda, Trace #9, Asaka Kuni-tsuko Shrine, dalla serie “Trace”. Fonte: sito ufficiale di Shimpei Takeda.

Fig. 23: Shimpei Takeda, Trace #10, Iwase General Hospital, dalla serie “Trace”. Fonte: sito ufficiale di Shimpei Takeda.

Fig. 24: Shimpei Takeda, Trace #15, Hyaku-Shaku Kannon, dalla serie “Trace”. Fonte: sito ufficiale di Shimpei Takeda.

Fig. 25: Trace #16, Lake Hayama (Mano Dam), dalla serie “Trace”. Fonte: sito ufficiale di Shimpei Takeda.

Fig. 26: Nobuyoshi Araki, 2011. “Untitled”, Tokyo sotto il temporale, sulla fotografia appaiono gli squarci verticali inflitti dallo stesso Araki sui negativi della fotografia. Fonte: ARTSY.

Fig. 27: Nobuyoshi Araki, 2011. “Untitled”, foto di una nuvola scattata lo stesso giorno del disastro di Fukushima, anch’essa tagliata dall’autore stesso. Fonte: ARTSY.

Fig. 28: Toshiya Watanabe, 12 giugno 2011. Fotografia ad una vetrina di uno studio fotografico. Fonte: sito ufficiale di Toshiya Watanabe.

Fig. 29: Toshiya Watanabe, 12 giugno 2011. “Shinmachi Street”, foto della strada principale di Namie. Fonte: profilo Facebook di Toshiya Watanabe.

Fig. 30: Toshiya Watanabe, 16 settembre 2012. “Shinmachi Street”, foto della strada principale di Namie. Fonte: profilo Facebook di Toshiya Watanabe.

Fig. 31: Toshiya Watanabe, 30 marzo 2014. “Shinmachi street”; fig. 32, Toshiya Watanabe, 23 settembre 2017. Fonte: profilo Facebook di Toshiya Watanabe.

Fig. 32: Toshiya Watanabe, 23 settembre 2017, “Shinmachi street”. Fonte: Profilo Facebook di Toshiya Watanabe.

Fig. 33: Toshiya Watanabe, 10 giugno 2012. Foto di fiori a 8 chilometri dalla centrale nucleare di Fukushima. Fonte: Profilo Facebook di Toshiya Watanabe.

Fig. 34: Toshiya Watanabe, 23 settembre 2017. Foto di fiori a 8 chilometri dalla centrale nucleare di Fukushima. Fonte: Profilo Facebook personale dell’autore.

Fig. 35: Yuriko Nakao, 14 marzo 2011. Una madre fa visita alla figlia tenuta in quarantena per degli accertamenti sull’esposizione alle radiazioni. Fonte: Reuters.

Fig. 36: Yuriko Nakao, 14 marzo 2011. Una ragazza parla al suo cane attraverso un vetro. Fonte: Reuters.

Fig. 37: Yuriko Nakao, 6 agosto 2011. Un dosimetro misura i valori di radiazioni nel campo di girasoli piantati dal monaco. Fonte: reuters.

Fig. 38: Yuriko Nakao, 6 agosto 2011. Il monaco Abe Koyu fotografato in mezzo a un campo di girasoli. Fonte: Reuters.

Fig. 39: Yuriko Nakao, 17 dicembre 2011. Katsuko Abe ripresa con il suo cane Kaede mentre le sistemano i capelli prima dello scatto ufficiale per il progetto 3.11 portrait project. Fonte: Reuters.

Fig. 40: Yuriko Nakao, 14 febbraio 2012. Il fotografo Noboyuki Kobayashi parla ad una studentessa della scuola elementare Keimei Gakuen. Fonte: Reuters.

Fig. 41: Yuriko Nakao. 27 febbraio 2012. Katsuko Abe mentre guarda il suo ritratto incorniciato dopo averlo ricevuto da un volontario del progetto 3.11 portrait project. Fonte: Reuters.

Fig. 43: Tomoki Imai, 2 dicembre 2012. “"Semicircle Law" #25 2012.12.2 / 13.5 km Mt.Okura.” Fonte: sito ufficiale di Tomoki Imai.

Fig. 43: Tomoki Imai, 1 maggio 2011. “”Semicircle Law” #03 2011. 5. 1 / 29km”. Fonte: sito ufficiale di Tomoki Imai.

Fig. 44: Tomoki Imai, 30 giugno 2012. “"Semicircle Law” #16 2012. 6. 30 / 31km.” Fonte: sito ufficiale di Tomoki Imai.

Fig.45: Tomoki Imai, 11 marzo 2012. “"Semicircle Law #11 2012. 3. 11 / 20km.” Fonte: sito ufficiale di Tomoki Imai.

Fig. 46: Kazuma Obara, marzo 2011. “Reset – Beyond Fukushima”, Due lavoratori riposano alla centrale nucleare. Fonte: sito ufficiale di Kazuma Obara.

Fig. 47: Kazuma Obara, marzo 2011. “Reset – Beyond Fukushima”, i bagni utilizzati dai dipendenti della centrale. Fonte: sito ufficiale di Kazuma Obara.

Fig. 48, Kazuma Obara, marzo 2011. “Reset – Beyond Fukushima”, un collage di alcuni dei ritratti degli operai della centrale nucleare Fukushima Daichii. Fonte: sito ufficiale di Kazuma Obara.