

La iconología de lo absurdo: reflexión crítica sobre *Barakei* de Eikoh Hosoe y Yukio Mishima

Juan Carlos Buenrostro García
Lic. en Ciencias del Arte y Gestión Cultural UAA, 7° semestre

Objetivos e intenciones

El empleo de la iconología de lo absurdo en el presente trabajo tiene por objetivo general realizar una crítica de arte de la serie fotográfica llamada *Barakei*, colaboración entre Eikoh Hosoe y Yukio Mishima. Me gusta creer que juego con el significado de la iconología, en tanto que se expone el valor simbólico de los íconos que utilizan los artistas en las fotografías; aunque, en un sentido más amplio, el siguiente ensayo es una exploración de las intenciones significativas de las instantáneas.

Los objetivos secundarios son, en primer lugar, hablar del contexto de ambos artistas: cómo se relaciona su creación con el mundo que los rodea, por qué es importante la cultura japonesa para ambos y para la serie fotográfica; en segundo lugar, describir e interpretar las piezas, indagar qué caracteriza a la serie, mostrar qué se puede destacar formalmente, qué significado poseen las imágenes y cómo éstas dialogan con las influencias de los artistas; y por último, ofrecer un juicio crítico. Este último objetivo está inmiscuido a lo largo de las reflexiones sobre las instantáneas; en pocas palabras: se trata de exponer cómo los objetivos de los artistas se pueden apreciar visualmente a lo largo de las piezas.

La iconología de lo absurdo

Imagine que el lugar en donde se encuentra de pronto se envuelve en un silencio absoluto y eterno. Las maravillas que lo han rodeado se han tornado cenizas; la esencia de la lógica se ha perdido; lo que es arriba, puede ser abajo. Esto es posible sólo por medio de una explicación: no existimos más. En gran parte, la no existencia —o la esencia de lo absurdo— es lo que han buscado los artistas japoneses de la posguerra, llamados *obsessional artists*, quienes forman parte de un movimiento originado en los años sesenta y setenta (Estes).¹ Sus temas suelen estar inspirados en los momentos posteriores a la bomba atómica; por su parte, sus íconos se impregnan de poses sensuales, eróticas y de las repeticiones inexplicables que terminan por volverse violentas.

Serían necesarias, tal vez, más referencias para describir la experiencia sensorial de una bomba que ha destruido las construcciones que solían estar en el día a día, las personas que jamás volverán a hablar, el aire que ahora está contaminado por la radiación. Los *obsessional artists* dan testimonios del dolor y del sufrimiento, sus creaciones revelan esas posibilidades imaginarias que toman la realidad y la vuelven polvo. De acuerdo con Clary Estes, estos artistas de la fatalidad nipona comenzaron como fotorrealistas y lentamente se alejaron de captar la realidad, o lo que quedaba de ella.

Eikoh Hosoe es un artista ejemplar de este movimiento (Estes). Nació en 1933, bajo el nombre de Toshihiro, pero lo cambió a Eikoh después de la Segunda Guerra Mundial, en reconocimiento al nuevo mundo que intentaba captar con su cámara.² Recibió una buena educación en el terreno del arte y la fotografía; en 1952, por ejemplo, comenzó a tener contacto con el artista Ei-Q, líder del movimiento “Demokrator”, asociación libre de creadores *avant-garde* ocupados en realizar arte basado en la libertad (Jarnes).

Para 1954, el joven artista se graduó del Colegio de Fotografía de Japón y comenzó a generar interés por sus instantáneas publicadas en algunos periódicos y revistas. No obstante, la expectativa comenzó unos años antes, cuando ganó el Premio Fuji Film de fotografía. A simple inspección, el estilo de Hosoe posee algunas similitudes ópticas con el

¹ Todas son traducciones propias del inglés al español.

² La siguiente biografía fue obtenida de la Galería Michael Hoppen, sin autor o año visible de publicación.

trabajo de su mentor. En *Work*, fotografía intervenida de Ei-Q, podemos destacar el uso del blanco y negro, la descomposición de la figura humana y la inclusión de fragmentos de objetos inusuales a la obra, elementos que Hosoe desarrollaría a sus propias maneras.

La lectura de Hosoe en sus primeros trabajos suele referir al Butoh,³ un baile expresionista traducido como “la danza de la oscuridad total”, colando los temas de la carne fresca y erótica, la muerte y los escenarios fantasmagóricos, la vida y viceversa. Su inspiración se abstrae en el momento en el cual tuvo que evacuar su hogar, producto de las amenazas de la Segunda Guerra Mundial. Su lenguaje empata perfectamente con el escritor Yukio Mishima –conocido en Occidente por su novela *Confesiones de una máscara*–, debido a que ambos comparten un imaginario común: por un lado, Hosoe y su interés por integrar a su ideal de estética la vida de la posguerra y, por el otro, Mishima con su intención de elaborar complicadas historias literarias y gráficas, cuyos escenarios suelen ser también referentes al enfrentamiento bélico, los cuales dan cuenta de su búsqueda constante del honor.

Ambos artistas desarrollaron una larga amistad que se vio interrumpida con el suicidio ritual de Mishima. El contacto entre ambos comenzó cuando Hosoe tomó algunas fotografías para el libro de ensayos críticos de Mishima. Hay una hermosa crónica realizada por Hosoe, en la cual relata cómo fueron sus primeras experiencias con el escritor. Al parecer, el fotógrafo fue buscado por el propio Mishima después de ver las instantáneas de la serie *Kamaitachi*. El hombre de letras lo recibió justo cuando tomaba su baño de sol, en medio de su jardín, mientras terminaba su té negro. Los deseos de Mishima fueron claros después de que Hosoe le cuestionó sobre cómo debería fotografiarlo: “Soy tu objeto de estudio. Fotografiame como desees” (Hosoe).

Después de esto, Hosoe tomó la manguera con la cual regaban el jardín y lo bañó en agua justo en donde, presumiblemente, existiría una escultura de Apolo (Hosoe). Quién diría que este Adonis humano, cubierto por los rayos del sol, jugueteando a ser un dios pagano, unos cuantos años antes había sido rechazado por el ejército, dado su débil estado de salud. Dicho acontecimiento marcó el rumbo de la vida del literato, pues Apolo-Mishima creció en un linaje de samuráis con una fuerte creencia de mantener el honor; no obstante, por su imposibilidad de morir en

3 Puede ahondarse en la cuestión del Butoh en la serie fotográfica *Kamaitachi*, en la cual colabora con el bailarín Tatsumi Hijikata.

batalla, el suicidio ritual, también conocido como *harakiri*,⁴ se convirtió en la alternativa más lógica de acuerdo con su educación e ideales, por ello, Mishima dio fin a su vida bajo dicha práctica en 1970 (Estes).

Sin embargo, siete años antes de su muerte, su amistad dio a luz una serie fotográfica llamada *Barakei*⁵ o *Muerto por las rosas*. Visualmente caracterizada por el uso de blanco y negro, de composiciones vertiginosas, el uso de íconos renacentistas y barrocos. El modelo, por supuesto, era Mishima, el pintor era Hosoe, pero el programa iconológico corría a cargo de ambos. ¿Con qué intencionalidad fueron creadas las instantáneas? La respuesta de Mishima fue: “mostrar lo sarcástico, lo grotesco, lo promiscuo, pero también lo lírico que era la vida de ambos” (Estes).

Una de las fotografías que llaman mi atención es la pieza #19 (Figura 1). Compositivamente es una imagen horizontal que retrata un ojo reflejante de la pintura de *El nacimiento de Venus* de Botticelli. Es una pieza con un alto contraste: la pupila se ha fundido con el sexo de la diosa, el agua se ha vuelto pestañas, la visión de la obra y la obra misma se han fusionado. Esa pequeña línea que separa al espectador y la pintura se ha desdibujado, ahora ambos son uno mismo en una pieza artística que contradice los propios objetivos del Renacimiento. Si es que Botticelli buscaba ser medido, controlado, para mostrar la belleza de manera que el placer estético encajase con los ideales griegos, lo que hace el dúo de artistas japoneses es mostrar una visión subjetiva de contemplación que corrompe esa belleza clásica hasta el punto de trastornarla.

4 El *harakiri* es una tradición antigua que se practica como la última opción para que el guerrero pueda morir dignamente.

5 *Muerto por las rosas* comenzó a gestarse cerca de 1962. La primera edición fue publicada en 1962; existe una segunda versión de 1971, un año después de la muerte de Mishima.



Figura 1. Pieza #19 (1961). Tiro de prueba, platinotipia, 54x74 cm.

¿Por qué licuar una pintura clásica junto con la mirada del artista? De acuerdo con Mishima, el alma de las personas vive en sus posesiones, en sus objetos artísticos que respiran en su propia alma (Hosoe). La deformación de la Venus corresponde, entonces, con la mirada retorcida de las emociones de Mishima captadas por Hosoe.

Otra fotografía que me llama la atención es la pieza #38 (Figura 2), imagen que permanece en constante diálogo con la #29 (Figura 3). Estas piezas poseen reminiscencias con san Sebastián, mártir de la belleza inmaculada, motivo iconográfico que fue explorado por el propio Mishima para explicar el erotismo en el arte. San Sebastián fue un romano que murió por sus creencias y su fervor al cristianismo.

En el Renacimiento, dada la apertura a la búsqueda, los artistas encontraron la excusa perfecta para practicar la representación de la anatomía. La gracia que le concedieron los renacentistas pronto se encontró con representaciones dolorosas del Barroco. Mishima, por ejemplo, recupera el *San Sebastián* de Guido Reni; en *Confesiones* lo utiliza como capricho para que su personaje, al mismo tiempo que experimenta placer meramente sensual, carnal, se combine con el intelectual o estético. En estas fotografías alcanzó a percibir esta combinación de motivos artísticos y lascivos.

En la pieza #38 (Figura 2) encontramos a Mishima acostado, se alcanzan a distinguir unos brazos musculosos, definidos, como si fueran

mármol. Sobre él yacen unas alas de alguna escultura, un par de cuadros imposibles de identificar. No da la cara al espectador, la oscuridad de la fotografía crea claroscuros volumétricos, casi caravaggioscos, que delimitan la figura del escritor. Sobre los vellos de su pecho están finamente colocadas unas flores, más precisamente unas rosas, elemento alegórico que hace referencia al *harakiri* (París), aunque también podría hacer referencia a la “vitalidad y la juventud en un cuerpo joven y lleno de vida” (Estes).



Figura 2. Pieza #38 (1961). Tiro de prueba, platinotipia, 54x74 cm.



Figura 3. Pieza #29 (1961). Tiro de prueba, platinotipia, 54x74 cm.

Hay dos fotografías de naturaleza extraordinaria, pues captan la vitalidad del cuerpo de Mishima. La primera de ellas es la pieza #4 (Figura 4), la cual posee un formato vertical que otorga dinamismo a la composición, especialmente por la cuerda que se ciñe alrededor del cuerpo del autor, deslizándose hasta una simulación de lo que parece ser un busto clásico.⁶ Los tonos de grises se han perdido en su mayoría, visualmente la reducción a luz y sombra ha creado figuras escultóricas con el cuerpo de los modelos, acentuando sólo ciertas partes, como el rostro y entrepierna de Mishima. El sexo del hombre se ve interrumpido por el busto que, a su vez, está cubierto con un velo que cubre su rostro. Es importante mencionar que vuelven a aparecer la cuerda y las rosas.

⁶ Puede ser una escultura, puede ser el bailarín Tatsumi o, incluso, su novia. Sabemos que los cuatro estaban involucrados en la construcción de la obra, pero a ciencia cierta es imposible saber quién o qué estaba posando para esta fotografía.



Figura 4. Pieza #4 (1961). Medidas desconocidas. Imagen tomada de Bénard (2015).

La poética de la fotografía une dos elementos psicológicos identificables: lo rijoso y la opresión. No es mi intención sobreinterpretar, en especial porque ni Mishima ni Hosoe dieron testimonio simbólico de esta pieza; no obstante, es casi imposible apreciar que lo erótico de la fotografía reside en un cuerpo sujeto y aprisionado, atado y maniatado, cosificado y hasta desmembrado. La instantánea seduce bajo la idea del poder y del control, alegóricamente es un cuerpo que permanece soberbio y altivo, aun cuando no se tenga ningún control sobre él. Algo muy similar a las consideraciones del literato sobre su endeble estado de salud, en contraposición con su cuerpo disciplinado y moldeado, casi a imitación del mármol.

La pieza siguiente, de acuerdo con la primera edición de *Barakei*, la cual llamaremos #X⁷ (Figura 5), muestra el momento como metáfora (Hoffmann 80). Al contrario de la imagen anterior, no percibo sentimientos de opresión o control sobre el cuerpo; parece un éxtasis berninesco. La luz se ha concentrado forzosamente en un punto central, que es el torso de Mishima, los demás elementos evanescen y se dispersan, desenfocándose para centrar la atención en el arco del modelo. Ese instante culminante termina por prevalecer en el tiempo.



Figura 5. Pieza #X (1961). Medidas desconocidas. Imagen tomada de Hosoe y Mishima (1963).

⁷ Respecto a esta última fotografía, tengo dudas sobre el número de pieza. De acuerdo con la numeración encriptada en la edición de 1963, sería el número 5, no obstante, no encuentro referencia alguna que corresponda a ese número.

Conclusiones

¿Qué significa que los instantes permanezcan en el tiempo? Los autores han fragmentado y congelado momentos simbólicos que coreografiaron o montaron, de manera que, por medio de estas fotografías, nos permiten apreciar algunos elementos de la cultura japonesa de la posguerra, así como los temas personales de ambos artistas, como es lo erótico y lo absurdo. Entre esos dos conceptos yace una idea de movimiento, una especie de dialéctica que mezcla los íconos con la figura de Mishima, hasta alcanzar lo irracional o lo irreconocible.

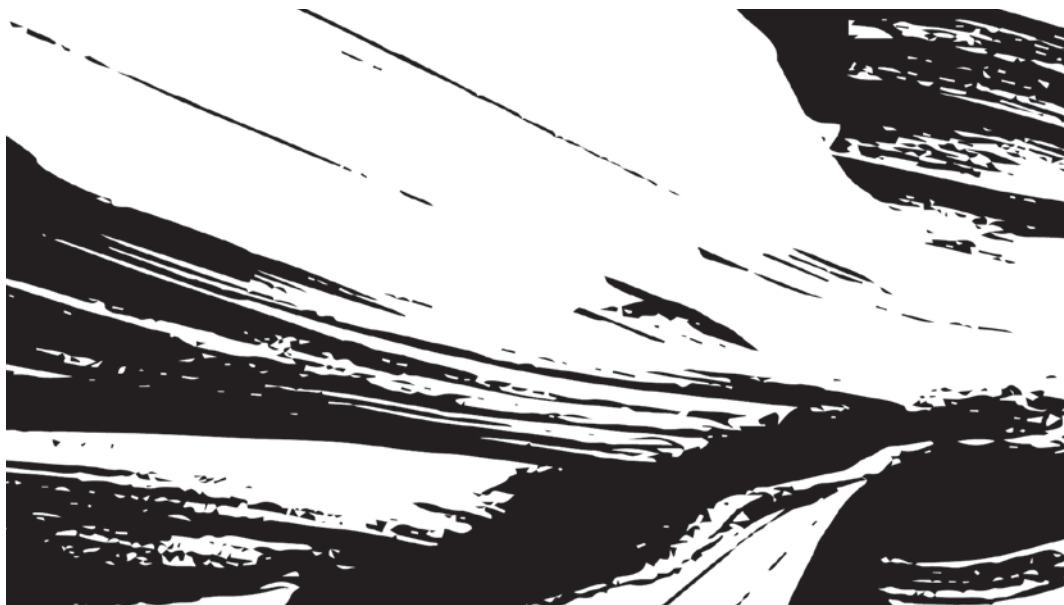
El nombre de la serie no es azaroso, como tampoco lo es el uso de motivos clásicos y barrocos: *Muerto por las rosas* hace hincapié en un martirio bello –paradoja de las espinas de las flores–, ya que es un deceso con honor: la finalidad de la existencia que corresponde a los principios de la ética y la estética. Mishima y Hosoe construyeron una iconología de lo absurdo, la cual se envuelve en la voracidad de lo oscuro, como la danza Butoh; los cuerpos en estados limítrofes con deberes a su linaje samurái, con el dolor de las bombas atómicas, de las formas irreductibles de la no existencia.

Imagine que el lugar en donde está ahora pronto será evanescente, y justo en el instante en donde las formas comienzan a disolverse y la luz reclama hilillos de vida, en donde la sexualidad roza la muerte, *Barakei* comienza a moldearse en un silencio absoluto y eterno.

PIROCROMO

18

#17 enigmas



Fuentes de consulta

- Bénard, G. “Ba-ra-kei: ordeal by roses, by Eikoh Hosoe.2HeadS”. gbenard.wordpress.com. Web. 5 marzo 2019.
- Estes, Clary. “The Collaborations of Eikoh Hosoe, Hijikata Tatsumi and Yukio Mishima”. Medium.com. 3 junio 2016. Web. 28 diciembre 2018.
- Hoffmann, T. Andreas. *El arte del afotografía en blanco y negro*. España: Omega, 2012. Impreso.
- The ASX Team. “Eikoh Hosoe: Subject Matter”. *AMERICAN SUBURB X*. 1 junio 2010. Web. 28 diciembre 2018.
- Jarnes, Mark. “Ei-Q 1935-1937: Seeking the ‘Real’ in the Dark”. *The Japan Times*. 22 febrero 2012: s. pág. Web. 22 diciembre 2018.
- Hosoe, Eikoh. *Muerte por las rosas*. Michael Hoppen Gallery. 1961. Web. 28 diciembre 2018.
- París, Luis Ángel. “Yukio Mishima, rosas, erotismo y katanas”. *albedo-media.com*. 18 marzo 2015. Web. 28 diciembre 2018.



Enigma

Ambigrama, Osvaldo García Mendoza (Dockoner García).