

TAKESHI SHIKAMA. EL BOSQUE EN LA PENUMBRA

He sabido que Takeshi Shikama, cansado de las prisas y los agobios de la vida urbana, y también de su actividad como exitoso diseñador, se fue a vivir al bosque. Con sus propias manos y las de su mujer construyó una casita de madera en un entorno boscoso, y decidió que aquél sería su lugar para vivir. Durante un tiempo habría contemplado los árboles, a los que la ciudad –aun tratándose de Tokyo- suele olvidar, cuando no desdeña abiertamente, habría escuchado el viento entre sus ramas, les habría visto cobrar vida por la mañana y apagarse al anochecer plegándose sobre su propio misterio. Habría sido partícipe de su sagrado secreto.

Quiso compartir con los demás ese secreto. Quizás mejor que nunca viene a cuento la conocida afirmación de Diane Arbus: "*La fotografía es un secreto acerca de una secreto*". Para contar a los otros hay muchos caminos. La fotografía es uno de los más intensos. La especial relación que mantiene la lente de la cámara con cuanto pasa ante ella permite una conexión visual directa con quien la maneja. Evidentemente no sólo visual. Como Takeshi Shikama debe saber muy bien, la imagen fotográfica establece un vínculo que va desde lo puramente sensorial –en las fotografías podemos oír el bosque- a lo que es emocional y espiritual –la imagen convertida, ¿por qué no?, en una plegaria cósmica–.

Habitar el bosque. Vivir junto al árbol. Durante siglos el bosque, como la naturaleza en general, fue una amenaza. En su penumbra, en su silencio, se han escondido siempre seres misteriosos, raramente visibles, pero cuya presencia cierta amedrentaba a los humanos, que respetaban temerosos sus fronteras sagradas. En todas las civilizaciones, hasta el siglo XVIII al menos, el hombre ha "cruzado" sus miradas con las del bosque que, desde lo profundo, también nos mira. Miradas humanas entre la atracción y el rechazo, entre la seducción y el miedo.

Shikama pudo percibir cómo ahora, en el siglo XXI, el signo de los temores ya no es el mismo. El "*corazón de las tinieblas*" que hacía sentirse al hombre indefenso y pequeño, muy pequeño ante inmensos árboles trepando hacia el cielo, ha sido sustituido por el lamento de una especie de niño grande que siente su lugar estrechado. En su cabaña de madera, Takeshi Shikama escuchó el rumor del viento entre las ramas y absorbió la escasa luz bajo los árboles. Pensó que la fotografía podía narrar el precioso cuento del gigante lastimosamente olvidado por el hombre, aunque todavía muy poderoso. Sintió cómo todo el bosque, y aún más, se condensaba en cada árbol, y cómo cada árbol se erigía en un verdadero dios, como la milenaria cultura de su país siempre supo.

. . . .

Talbot tuvo que ir a las orillas del lago Como para soñar con inventarse la fotografía. Las particularidades técnicas, en el siglo XIX, hicieron que lo que llamamos paisajes fueran un objetivo preferente para los fotógrafos. En especial, los fotógrafos

americanos se sintieron fuertemente atraídos por los amplios y casi inaccesibles escenarios de un país que siempre pensó que sus fronteras estaban muy lejos. El paisaje fue algo grandioso y generalmente lejano en la tradición americana, desde Carleton Watkins y Timothy O'Sullivan hasta Ansel Adams y Edward Weston. En Europa, donde el impacto de lo urbano generó espacios mucho más angostos, las inmensidades también parecen reducirse. Aun así, el tratamiento de lo paisajístico frecuentemente se tradujo, en fotógrafos como Roger Fenton, Gustave Le Gray o Maxime du Camp, en escenarios abiertos al cielo, como reclamando su dosis de inmensidad.

Cuando, avanzando el siglo XX, los fotógrafos se acercaron más al detalle (el tronco de un árbol, unas hojas, unas raíces, el reflejo de la luz en unas piedras, etc.) lo hicieron, aunque parezca un contrasentido, intentando subrayar la grandeza de esos fragmentos del paisaje, de tal modo que el diálogo entre el fotógrafo y el paisaje siempre estaría marcado por una cierta distancia impuesta por el deseo de exaltar la belleza del todo o de la parte. Una posición como la de Takeshi Shikama, un diálogo de igual a igual, entre hombre y naturaleza, entre fotógrafo y bosque en este caso, no se va a dar hasta muy avanzado el siglo XX –y aun así en muy pocos casos–, cuando la actividad de los fotógrafos se repliega hacia el propio interior, cuando aquella relación comienza a ser más y más íntima.

Ese es el punto en el que quiero incidir ahora. El diálogo de Shikama con la naturaleza no es un diálogo a grandes voces, no puede serlo. Él dice que *"la fotografía es algo que le pide el bosque"*. El bosque le llama, y le ofrece su imagen. La cámara del fotógrafo debe estar allí para hacernos llegar la confianza de cada árbol. Decía antes que el autor apela a los sentidos. La imagen fotográfica será por tanto la proyección sensorial de ese árbol, de ese lugar, de esa conversación en voz baja. Quien no pueda escucharla tampoco podrá apreciar la imagen, quien no oiga el susurro quedará a oscuras.

Es un diálogo para iniciados del que la fotografía se convierte en un testigo privilegiado. Porque el diálogo se produce en las dos direcciones, entre el fotógrafo y el lugar, entre la naturaleza y el hombre. La imagen resultante aspira a convertirse en el testimonio de esa conversación recogida también para otros, para nosotros. Nacidas desde la intimidad de su autor, las fotografías de Shikama son una puerta para entrar en esa misma intimidad, que es tanto como decir la intimidad del bosque.

. . . .

Estamos ante un planteamiento fotográfico sumamente clásico. El fotógrafo como depositario de una revelación –o de un secreto, tanto da– es, como he sugerido, una posición que podemos hallar con frecuencia. A partir de Stieglitz, que se erige en el gran custodio de espiritualidades que, por su particular actitud, no estarían al alcance de cualquiera, es fácil descubrir en otros fotógrafos de muy distinto signo convicciones similares. Bien alejado de Alfred Stieglitz, Walker Evans declara: *"Es como si hubiese*

un secreto maravilloso en cierto lugar y yo pudiese captarlo... solo yo". En honduras metafísicas y místicas del binomio naturaleza-fotografía se mueven autores como Wynn Bullock y Minor White, que intentan relacionarse con la espiritualidad presente en el mundo natural. Paul Caponigro nos descubre igualmente un anhelo de purificación de la visión fotográfica cuando subraya la necesidad de *"escuchar a través de los ojos conscientes"*. Un razonamiento parecido lleva a Frederick Sommer a afirmar que la fotografía es *"aprehensión en presencia de la naturaleza"*. Como ya hemos visto, una aprehensión personal, exclusiva. *"Tengo una especie de sentimiento secreto: hay cosas que, si yo no las viera, no se verían"*, dice Emmet Gowin.

Pero Takeshi Shikama es menos pretencioso en todos los órdenes. No hay éxtasis arrebatado, no hay ampulosidad en su factura fotográfica. Todo lo contrario, hay humildad y una sencillez conceptual que cala profundamente en quien contempla sus fotografías. Porque la profundidad no puede ser una cuestión que tenga que ver demasiado con la retórica. Cuando el bosque le ganó para su causa, Shikama no quedó, a los pies del caballo, convertido en un guerrero impetuoso. Sus convicciones surgieron de un proceso lento de maduración y de reposo, de una reflexión sincera relacionada críticamente con su propio pasado, por una parte, y con las antiguas tradiciones de su pueblo, por otra. Es una reconciliación con la naturaleza que nace del sosiego y se afirma en su propia necesidad personal.

La de Shikama es una vivencia cercana al misticismo. El bosque es un lugar para el confinamiento voluntario, es decir, para el refugio. Sólo después de bastante tiempo de depuración podrá el fotógrafo abandonar la bóveda protectora del arbolado, la penumbra que terminará por proporcionarle la seguridad necesaria con la que buscar nuevos emplazamientos para su cámara, a campo abierto, en otros escenarios más "contaminados". Esa evolución hacia posiciones más estéticas representa una ampliación del horizonte cuya necesidad siente el fotógrafo. Se trata de trasladar sus certezas a territorios diversos y más amplios, para constatar su validez, para certificar que, en rigor, todo lugar deberá servir a partir de la hondura de la propia sensibilidad. Ya no hay un alejamiento del hogar-bosque, que ahora podrá ser reconocido en cualquier parte. Cuando el arco de los árboles se rasgue y el cielo se abra, cuando la naturaleza deje paso al espacio cultivado, incluso urbano, Shikama seguirá reconociendo el vínculo que descubrió en el bosque.

. . . .

El proceso fotográfico es complejo. Las opciones son mucho más numerosas de lo que a primera vista podría parecer. Encontrar un modo propio implica tanteos y descartes sucesivos, dolorosos en la medida en que en muchas ocasiones no cristalizan. Ignoro cómo fue el momento –el recorrido, mejor– en el que Takeshi Shikama adoptó unas pautas estéticas concretas. Puedo conjeturar y aventurar alguna respuesta. La índole espiritual que preside todo su proyecto fotográfico le habría llevado, consciente o inconscientemente, a mirar hacia el pasado, hacia una época en la que esa espiritualidad tenía mucho de determinante.

La llamada fotografía modernista, a comienzos del siglo XX, partía de posiciones similares a las de Shikama, de convicciones más o menos exaltadas en el lenguaje de cada autor. El cultivo de las especificidades de cada medio presidió también la evolución de la fotografía. He escrito ya sobre la doble dirección en que esa evolución parece haberse desarrollado. Por una parte, diríamos que la "*belleza del instante*" llevó a muchos fotógrafos a la adopción de una características exclusivas del medio fotográfico. Se trataba de "*instantaneizar*" el tiempo, de convertirlo en fragmentos detenidos. Esto encontraría su campo natural en el fotoperiodismo y en general en el reportaje, sumado a la reducción de los formatos. Por otra, lo que podríamos denominar "*belleza de las sombras*" representaría un intento para la apreciación de la belleza de los grises fotográficos en sí mismos. Esos grises profundos o ligeros iban a ser la continuación lógica de muchos acabados pictorialistas de la época anterior, que todavía se prolongarían durante los primeros compases del modernismo fotográfico.

La escala tonal se reduce a la vez que los matices se amplían. Esto, que parece un contrasentido, es definitorio del aspecto final que tendrá la imagen. Muy bien pudo ser el modo en que Takeshi Shikama "descubriese" cuál era la apariencia que deseaba para sus fotografías. La adopción de formatos de cámara medios y grandes implica un "tiempo" más prolongado de los procesos de captura, un sentido más aquilatado para elegir el emplazamiento de la cámara, y representa una mejor gestión de las transiciones tonales de la imagen. El subsiguiente revelado de los materiales es también crucial para la determinación de tonos y contrastes. Son cuestiones artesanales nada indiferentes, y especialmente lo son en culturas que tienden a hacer coincidir en un punto arte y artesanía.

. . . .

De todo ese proceso fotográfico que desarrolla Takeshi Shikama se desprende una posición que se sitúa en las antípodas de la velocidad que imprime la fotografía contemporánea. Él ha querido apartarse y tomar la senda de una fotografía que podemos calificar como de otra época. Es una calificación en la que solemos incluir un deje casi despectivo que es claramente injusto. Tal vez convendrá recordar que hay poca sabiduría en la práctica de una fotografía que sólo aspire a la originalidad, o que se rija únicamente por ella, obviando la cuestión de si es posible o no.

Shikama ha declarado en más de una ocasión que la copia debe permitirle recoger la "*imagen exacta que vio*". Me atrevería a decir que se trata de la imagen exacta que su mente vio. Si él ha hecho del bosque un lugar atemporal, la copia resultante tendrá que ser también atemporal. Las copias al platino de otro tiempo representan un punto culminante en la aspiración de una copia "perfecta". Recordemos cómo, traumáticamente, Frederick H. Evans abandonó la fotografía cuando supo que no iba a poder hacer más ese tipo de copias. De hecho, el proceso "al platino" sobrevivió, siquiera marginalmente, al período pictorialista, en el que fue ampliamente practicado, y lo hizo como la quintaesencia de la suntuosidad tonal de la imagen fotográfica. Decir que alguien hace copias al platino es sinónimo de excelencia en el copiado, de tintes

de una calidez única, de bellos y delicados matices, de elegancia en las sombras y mesura en las luces. Es lógico pretender, aunque pertenezcan propiamente a otro momento histórico del medio fotográfico, que esas copias tienen una belleza "atemporal".

Avanzando un paso en la misma dirección, Takeshi Shikama optó después, a partir de 2008, por copiar sobre papel Gampi, un papel japonés con trece siglos de historia, profundizando todavía más en lo que se refiere al artesanado de la copia, a su delicadeza y a su exquisitez. Las imágenes así elaboradas y tratadas devienen bellos objetos en sí mismos, son algo más que el registro "perfecto" del contenido icónico sobre un papel.

Pero en este punto debemos desplazar un poco la idea de perfección. Dejando a un lado si se trata de una belleza atemporal, lo que quiero subrayar aquí es que, ante las copias de Shikama participamos de una experiencia casi sensual, sumamente delicada en sus matices sutiles y hasta frágiles, acaso de la misma naturaleza que la espiritualidad que él vivió mucho antes en un bosque, junto a un árbol que le dijo algo en un murmullo apenas perceptible, entre las sombras protectoras.

Carlos Cánovas