

ken-ichiro suzuki nowhere in tokyo


MUSEO BARJOLA
Barjola

GOBIERNO DEL
PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA
COMUNICACION SOCIAL Y TURISMO

Comisión asesora del
Museo Barjola de Gijón

Presidenta:
Ilma. Sra. Dña. Ana Rosa Migoya Diego

Vicepresidente:
D. José Carlos Madera González

Directora Museo Barjola:
Dña. Lydia Santamarina Pedregal

Vocales:
D. Vicente Díez Faixat
D. Calixto Fernández Hernández
Dña. Maite Centol
D. José Antonio Galea Fernández
D. Jaime González Herrero
D. Fernando Alba

Representante Cajastur:
D. César José Menéndez Claverol

Representante Ayto. Gijón:
Dña. Mercedes Álvarez González

Secretaria:
Dña. Marta Renedo Avilés

Diseño de montaje:
Ramón Isidoro

Montaje:
Alba, S.L.

Fotografías:
Ken-ichiro Suzuki

Textos:
Ken-ichiro Suzuki
Vicente Díaz Faixat
J. C. Gea

Traducción:
Paul Barnes

Impresión:
Asturgraf S.L. Oviedo

Edita:
Servicio de Publicaciones del
Principado de Asturias

Promueve:
Museo Barjola
Consejería de Cultura,
Comunicación Social y Turismo

Depósito Legal:
As.-2.923/06

k e n - i c h i r o s u z u k i n o w h e r e i n t o k y o

Del 9 de junio - 16 de julio, 2006

nowhere in tokyo

Presentación / Introduction
Ken-ichiro Suzuki 10

Algunas breves y apasionadas notas personales, muy afectivas, profesionalmente deformadas y profundamente subjetivas sobre Ken-ichiro Suzuki y Nowhere in Tokyo / A few brief and passionate, highly emotional, professionally deformed and profoundly subjective personal notes on Ken-ichiro Suzuki and Nowhere in Tokyo
Vicente Díez Faixat 16

Flâneur con causa o Tokyo refundado / *Flâneur* with a cause or Tokyo refounded
J. C. Gea 24

Nowhere in Tokyo 35

Curriculum 63

斜めから視ることによって、ありふれた場所をどこにもない場所へと昇華させること。
よく知った街を異邦人のように認識すること。
反復し、そして自らを模倣し続けること。
歪んだフィルターとして機能すること。
不均質の連続によって均質なイメージを形成すること。

ここに展示されている写真はすべて東京２３区内で２００２－２００４年にかけて撮影された。この事実によって、東京をよく知る日本人でさえも軽い衝撃を覚えると思う。「東京」という都市は、国際的にどのようなイメージを有するのだろう。六本木、銀座、新宿、等々、超高層に埋め尽くされた近未来的風景だろうか。実際、近年の東京各地における開発の勢いは目覚しいものがあり、数週間単位でその風景は目まぐるしく変わり続けている。
一方、”nowhere in tokyo” にはそのような東京は写されていない。東京を対象としながらも「東京のどこにもない場所」だといった意味の自己矛盾したタイトルがつけられたこのシリーズはどちらかといえば、さび、汚れ、ざらつき、捻じれ、歪み、といったことばで評されるだろうものの集合であり、人によっては、ある意味「懐かしい」という気持ちの対象とさえなるかもしれない。

しかし、明確にしておきたいのは、このような東京の風景を撮影しつづけるということが、「悪しき都市化」に対する「古き良き路地裏」の賞賛といったノスタルジックな意味合いを持つものではないということだ。変わり続けるということは都市の魅力のひとつでもある。ただ、そこに本当に変化と多様性を見出せるかどうかという疑問を呈したい。

多くの人々のイメージを裏切るかのように、東京の風景の変わっていきつつある方向性は、全体的に見れば、斬新かつ洗練された超高層の集合というよりは、どこの駅で降りて歩いても、コンビニ、チェーンの居酒屋に埋め尽くされた雑居ビル、世界中で同じ味を提供しつづけるファーストフード店、サラ金、プレハブ住宅、マンション、といったお決まりの風景である。都市化していくということよりむしろ、この、東京中が（ある意味では日本中、そして世界中が）どこも同じ風景となっていくこと（”anywhere”化していくこと）に、

危機感を覚えているのは私だけではないだろう。多様性こそが都市の魅力であるはずなのに、それがパターン化された多様性でしかないと気づいたある日、この状況のなかにわずかに存在する”nowhere”を見出すことを軸としたシリーズを撮影しようと思いたち、その結果が”nowhere in tokyo”となった。

技術的に言えば、ここの撮影された４４枚のモノクロ写真はすべて通称「シノゴ（４インチ×５インチのフォーマットを意味する)」と呼ばれる大型カメラで撮影されたものである。構成要素のざらつきや歪み、といった前述の特徴を正確に、そして密度濃く写し取るという意図から来た選択である。デジタルカメラ全盛の時代にあえてローテクの不自由さという規制をあてはめることにはやや古風な印象があるかもしれない。しかし、箱の前面にあるレンズを介して背面に固定されたフィルムに風景を写しこみ、そして保管するという基本的なカメラの原理を身体的に感じ取りながらその行為を呪術的に繰り返すことによってしか、数年にわたってすべての写真を一定のテンションのもとで組み上げることはできなかったのではないかと今になって思う。

それぞれ一枚一枚に意味合いを込めることよりは、これらの写真をいわば都市の標本のようなものとして分類学的に配置し、それぞれの要素が寄り集められることによって、”nowhere in tokyo” というもうひとつの都市を構成するという、写真展としてはやや奇異な意図は、写真活動の他に建築設計に携わる者としての必然かもしれない。来場者がそれぞれ、もうひとつの”nowhere in tokyo”を探し求めるかのようにこの都市をさまよってくれればそれ以上の喜びはない。

鈴木健一郎

Recrear un lugar familiar en "ningún lugar", mirándolo desde un punto de vista angulado.

Percibir tu ciudad desde la postura de un extraño.

Reiterar e imitarse continuamente.

Funcionar como un filtro deformante.

Formar una imagen homogénea colocando imágenes heterogéneas en sucesión.

Todas las fotos que componen la serie "*nowhere in tokyo*" fueron tomadas en los 23 barrios principales de Tokyo, Japón, entre los años 2002 y 2004. Incluso los residentes locales que conocen bien la ciudad podrían sorprenderse por este hecho. Me pregunto, ¿qué imagen tiene esta ciudad de "Tokyo" internacionalmente? Roppongi, Ginza, Shinjuku: estos nombres conocidos quizás crean una cierta imagen de Tokyo como un paisaje urbano futurista. De hecho, el paisaje urbano de Tokyo cambia semana a semana con una velocidad y locura acelerada. Sin embargo, este aspecto de cambio rápido no es lo que encontrará en "*nowhere in tokyo*". Aunque la exposición se centra en Tokyo, el título en sí significa una contradicción: lo que encontrará aquí no es el paisaje urbano futurista, sino más bien algo que puede describirse con palabras como óxido, suciedad, polvo, giro y deformación. Para algunas personas, esto incluso puede evocar sentimientos de añoranza por un pasado perdido.

Quisiera aclarar, sin embargo, que mi intención al fotografiar este tipo de paisaje urbano no es la de elogiar de forma nostálgica las "viejas" "callejuelas" frente al "nuevo" "urbanismo malvado". El cambio constante es un aspecto fascinante de la ciudad. La cuestión que quiero plantear es si realmente podemos considerar este cambio como parte de un proceso significativo hacia la diversidad real.

Frente a la imagen que la mayoría de personas probablemente tienen, la dirección en que está cambiando Tokyo no es hacia una colección de emocionantes y elegantes rascacielos; sino que Tokyo está convirtiéndose más bien en un lugar donde se puede pasear por cualquier estación de ferrocarril y encontrar las mismas tiendas de consumo y servicios, los mismos locales de bebidas de cadena ocupando el mismo tipo de edificios de uso múltiple de tamaño medio, los mismos restaurantes de comida rápida proveyendo el mismo sabor por todo el mundo, los mismos bancos, casas prefabricadas, apartamentos, etcétera. Claro que no soy el único que está preocupado por el hecho de que todo lugar de Tokyo (en un sentido, todo Japón, todo el mundo) se está transformando en el mismo paisaje urbano, yendo hacia un "*anywhere*" o "cualquier lugar" (la *anywhereization* o cualquierlugarización de la ciudad). La diversidad es el encanto de una ciudad, pero me di cuenta un día de que lo que vemos en el Tokyo actual es únicamente una *patternized diversity*, es decir una diversidad pautada. Este descubrimiento fue el punto de partida para la serie "*nowhere in tokyo*": buscar y grabar el precioso "*nowhere*" o "ningún lugar" dentro de la *paternization* o tendencia pautada, dentro del "*anywhere*" o "cualquier lugar", del paisaje urbano.

Técnicamente hablando, realicé 44 fotos en blanco y negro con una cámara fotográfica de formato 4 por 5 pulgadas. La intención era capturar la textura distorsión de los componentes de forma precisa y con una cierta densidad. En estos tiempos de fotografía digital, este acto de autorregulación de instantáneas a través de la inconveniencia de aparatos analógicos puede parecer algo anticuado. Sin embargo, solamente sintiendo de forma física el principio básico de la cámara fotográfica como un dispositivo para grabar una ima-

To re-create a familiar place into "nowhere," by gazing from an angled point of view.

To perceive your town from the position of a stranger.

To reiterate and imitate yourself continuously.

To function as a distorting filter.

To form a homogeneous image by placing heterogeneous images in succession.

All the photos composing the series "nowhere in tokyo" were shot in the 23 major districts of Tokyo, Japan, between the years 2002 and 2004. Even local residents who know the city well might find this fact surprising. I wonder what image this city "Tokyo" has internationally? Roppongi, Ginza, Shinjuku: these familiar names perhaps create a certain image of Tokyo as a futuristic cityscape. In fact, with accelerated speed and craziness, the cityscape of Tokyo is changing week by week. This aspect of rapid change, however, is not what you will find in "nowhere in tokyo." While the exhibit focuses on Tokyo, the title itself signifies a contradiction: what you will find here is not the cityscape of the future, but rather something that can be described with words such as rust, dirt, grit, twist, and distortion. For some people, this may even conjure up feelings of longing for a forgotten past.

I would like to make clear, however, that my intention in shooting this kind of cityscape is not to nostalgically praise the "old" "back streets" in contrast to the "new" "evil urbanization." Constant change is one fascinating aspect of the city. The question I want to raise is whether we can really regard this change as part of a meaningful process toward real diversity.

In contrast to the image most people probably have, the direction in which Tokyo is changing is not toward an assemblage of exciting and elegant skyscrapers; rather, Tokyo is becoming a place where you can stroll around any train station and find the same convenience stores, the same chain drinking spots occupying the same type of mid-sized mixed-use buildings, the same fast food restaurants providing the same taste all over the world, the same banks, prefabricated houses, apartments, and so on. Certainly I am not the only one concerned about the fact that everywhere in Tokyo (in a sense, everywhere in Japan, everywhere in the world) is transforming into the same cityscape, moving toward an "anywhere" (the anywhere-ization of the city). Diversity is the charm of a city, but one day I realized that what we see in present-day Tokyo is only a patternized diversity. This realization was the starting point for the series "nowhere in tokyo": to seek and record the precious "nowhere" still left within the patternization, within the "anywhere," of the cityscape.

Technically speaking, I shot all 44 black and white photos with a 4 by 5 inch large format camera. The intention was to capture the texture and distortion of the components precisely and with a certain density. In this age of digital photography, this act of self-regulation of shots through the inconvenience of analog apparatuses may seem a little old-fashioned. However, only by physically feeling the basic principle of the camera as a device for recording an image projected though a lens in front of a dark box and stored on the film in the back of the box, and repeating this act over and over again like a magic ritual, could I shoot pictures constantly with the same tension, building up this series through the years.

Rather than imposing a meaning on each photo, I chose to arrange them taxonomically like specimens of a city. Collected in this way, these components will

gen proyectada a través de una lente delante de una caja oscura y almacenada sobre la película en la parte de atrás de la caja, y repitiendo este acto vez tras vez como un ritual mágico, podría realizar fotos de forma constante con la misma tensión, construyendo esta serie a lo largo de los años.

Más que imponer un significado a cada foto, elegí colocarlas de forma taxonómica como especímenes de una ciudad. Reunidos de esta forma, estos componentes compondrán otra ciudad, "*nowhere in tokyo*", un proyecto que puede parecer un poco inusual para una exposición de fotografías, pero que tal vez tenga sus raíces en mi otra profesión de arquitecto. Es un grandísimo placer para mi que cada visitante a este lugar deambule y pasee por toda la exposición, a través de esta ciudad, buscando otro "*nowhere in tokyo*".

Ken-ichiro Suzuki

compose another city, "nowhere in tokyo," a project that may seem a little unusual for a photo exhibit but perhaps stems from my other profession as an architect. It is my greatest pleasure to have every visitor to this place wander and stroll around the exhibition, through this city, looking for another "nowhere in tokyo."

Ken-ichiro Suzuki

Algunas breves y apasionadas notas personales, muy afectivas, profesionalmente deformadas y profundamente subjetivas sobre Ken-ichiro Suzuki y Nowhere in Tokyo

… y allí emprendió la marcha, por calles estrechas y laberínticas, ora doblando a la izquierda, ora volviendo en línea recta, ora doblando otra vez a la izquierda, de tal forma que al final debería haberse sentido del todo desorientado y, en efecto, lo estaba, pero aún así no se detuvo, no preguntó, no inquirió nada a nadie, sino todo lo contrario, continuó sin plantear preguntas, sin asombrarse ni detenerse titubeante en una esquina tratando de averiguar la vía que debía seguir, pues algo le hacía presumir que de todas maneras encontraría lo que buscaba, allí, en aquellas calles vacías con las tiendas cerradas…

Algo de laberinto tenían, desde luego, aquellas calles cortas y angostas que no cesaban de confluir, pues empezaba una pero al cabo de unos edificios ya llegaba a su fin y aparecía entonces una esquina por la que había que doblar y luego otra callejuela a la derecha o a la izquierda, igual de breve y estrecha que la anterior, compuesta por no más de unas casuchas a un lado y otro, y también acababa enseguida, para desembocar en otra; algo de laberinto tenían, pues, aquellas calles, pero al mismo tiempo, no eran en absoluto angustiosas y menos aún inútiles, antes bien, un lúdico caos animaba su entramado; y así como las vallas delicadamente trabajadas, las cancelas protegidas por diminutos trechos y canalones, y el verde fresco del bambú que asomaba por encima (…) y se inclinaban ante el transeúnte a los dos lados, como si fuesen espejos, a la vez que lo defendían, lo protegían y le trataban como invitado mediante esas vallas y cancelas cerradas (…) o, mejor dicho, le daban a entender que le estaban poniendo a salvo, que no sufriría daño ni perjuicio alguno, que podría transitar tranquilamente entre las casitas y disfrutar de las ramas de bambú que asomaban… ("Al Norte la montaña, al Sur el lago, al Oeste el camino, al Este el río", László Krasznahorkai).

… aunque no se veía a nadie por aquellas calles que, curiosamente, podían estar incrustadas en los centros comerciales más concurridos de la ciudad más populosa del mundo, a una distancia de apenas unos metros, sin solución de continuidad, así, bruscamente, de repente.

Residuos de lo que había sido y ya no era o esperaba dejar de ser. Lugares que casi no eran o, quizás, eran los únicos lugares que seguían siendo.

Otoño, 1989. Tokyo. Segunda vivencia profesional en Japón. En el estudio de Norihiko Dan, donde trabajo durante aquellos meses, están estudiando su propuesta para un gran edificio cívico-comercial en Kuala Lumpur (Malaysia), un inmenso zigurat urbano que irrumpe sobre un denso trazado de callejuelas cortas y angostas que no cesaban de confluir, pues empezaba una pero al cabo de unos edificios ya llegaba a su fin y aparecía entonces una esquina por la que había que doblar y luego otra callejuela… Mi intervención consistía en minimizar la agresión, domesticar el impacto, trazar una zona de transición entre la trama preexistente y el artefacto que se pretendía imponer sobre aquella caótica agrupación de parcelitas irregulares, crear ejes, producir perspectivas, sugerir efectos sorpresa, buscar una relación más amable con el entorno, establecer un diálogo con el contexto. Luego fueron las Torres Petronas; y el arquitecto, César Pelli.

Otoño, 2005. Kuala Lumpur. Una visita, simplemente un paseo por el Ampang. Las Torres Petronas emergen orgullosas sobre un trazado urbano regular, de calles, semáforos, vehículos, taxis y peatones, casi mezclados en una vía pública de impecable trazado pero donde, curiosamente, apenas hay aceras, un magma fluido de vehículos y peatones y taxis y autobuses y furgonetas de reparto, pero ni el menor vestigio de aquellas antiguas callejuelas analizadas 16 años antes. La trama previa ha desaparecido completamente en un atropellado proceso de modernización implacable.

Otoño, 1997. Kyoto. Cuarta vivencia profesional en Japón. Imparto entonces un seminario en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Kyodai sobre las "intervenciones contemporáneas en el patrimonio arquitectónico", en el laboratorio que dirige el profe-

A few brief and passionate, highly emotional, professionally deformed and profoundly subjective personal notes on Ken-ichiro Suzuki and Nowhere in Tokyo

... and there the walk commenced, along narrow, labyrinthine streets, turning now to the left, then going straight on again, turning to the left once more, in such a way that in the end he should have felt totally disoriented, and, in fact, he was, but even so he did not stop, did not ask, did not ask anything of anyone, but rather did the opposite, he continued to not ask questions, without being astounded or pausing in hesitation at a corner trying to determine the road he had to follow, since something make him presume that he would find what he was looking for anyway, there, on those empty streets whose shops were closed...

Somewhat labyrinthine they were, really; those short, winding streets ran unceasingly into one another, since one started but after a few buildings it had already reached its end and then a corner appeared that had to be turned and then another backstreet off to the right or the left, just as brief and narrow as the previous one, composed of no more than a few hovels on one side and the other, and it also ended right away, ending up in another; somewhat labyrinthine they were, then, those streets, but all the same, they were not distressing and useless, even less so, although a playful chaos reined in their layout; the delicately worked fences, the gates protected by minute paths and gutters, and the fresh greenery of bamboo that peeked over the top (...) and bowed to the passer-by on both sides, as if they were mirrors, at the same time as defending him, protecting him and treating him like a guest by means of these fences and closed gates (...) or, rather, led him to understand that they were making him safe, that he would suffer no damage or harm, that he could peacefully transit between the little houses and enjoy the stalks of bamboo that peeked over the fences... ("To the North a Hill, to the South a Lake, to the West a Road, to the East a River" by László Krasznahorkai).

... although nothing was to be seen on those streets that, curiously enough, might be incrusted in the busiest shopping malls in the most populous city in the world, at a distance of hardly a few metres, without the possibility of continuity, just so, brusquely, suddenly.

Remains of what had been and no longer was or expected to cease to be. Places that almost were not or, perhaps, were the only places that continued to be.

Autumn, 1989. Tokyo. Second professional stay in Japan. At Norihiko Dana's study, where I worked during those months, they were preparing their proposal for a large civil-commercial building in Kuala Lumpur (Malaysia), an immense urban ziggurat that bursts out above a dense network of short, winding streets that did not cease to run into one another, since one started but after a few buildings it had already reached its end and then a corner appeared that had to be turned and then another backstreet... My intervention consisted in minimizing aggression, domesticating impact, sketching a transition zone between the pre-existing layout and the artefact that was to be imposed on that chaotic grouping of irregular lots, creating axes, producing perspectives, suggesting lots, creating axes, producing perspectives, suggesting surprise effects, seeking a friendlier relation with the setting, establishing a dialogue with the context. Later they were to become the Petronas Towers; and the architect, César Pelli.

Autumn, 2005. Kuala Lumpur. A visit, simply a walk around Ampang. The Petronas Towers proudly emerge above a regular urban layout of streets, traffic lights, vehicles, taxis and pedestrians, almost mixing together on a public thoroughfare that is impeccably laid out but where, curiously enough, there are hardly any pavements, a fluid magma of vehicles and pedestrians and taxis and buses and delivery vans, but not the least trace of those old backstreets analysed 16 years previously. The previous layout had completely disappeared in a hurried process of implacable modernisation.

Autumn, 1997. Kyoto. Fourth professional stay in Japan. I was imparting a seminary at the Architecture Faculty at Kyodai University on "contemporary interventions in architectonic heritage" at a laboratory run by Professor Kiyoshi Sey Takeyama. The central theme of the course was "architecture as the art of memory", and our

sor Kiyoshi Sey Takeyama. El tema central del curso era "la arquitectura como arte de la memoria"; y nuestro taller se iba a centrar en el análisis de la Escuela Meirin, un residuo ecléctico de la era Meiji (finales del siglo XI) en pleno centro comercial de la ciudad, un edificio que aún se resiste a desaparecer y extiende sus brazos como tentáculos en el cada vez más reducido espacio de patio de manzana que lo oprime como una muralla y, a la vez, lo convierte en un oasis de paz, todavía iluminado desde lo alto por una parcela de cielo.

Asistía (y destacaba) un alumno de postgrado, Kenichiro Suzuki, con el que muy pronto surgió una relación de creciente amistad. Su tesis de licenciatura había versado sobre los aspectos comunes o complementarios de Giovanni Battista Piranesi y de Walter Benjamin… el dibujante barroco de las famosas Carceri y el pensador contemporáneo alemán del aura, esa cualidad que convierte un objeto en obra de arte.

El título de su trabajo era "La alegoría como imagen arquitectónica - a través de Benjamín y Piranesi". En este instante cae un par de comentarios sobre el teclado de mi ordenador, dos interpretaciones a vuelapluma:

"Piranesi delinea con incomparable fuerza unas prisiones metafísicas cuya base radica en su propia mente, cuyos muros están hechos de pesadillas e incomprensiones, cuyas cadenas son las ansiedades y sus potros de tormento son los sentimientos personales y también genéricos de culpabilidad." (Franz Kafka).

"Definiremos el aura como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja sombra sobre el que reposa, eso es respirar el aura de las montañas, de esa rama." (Walter Benjamín).

La alegoría arquitectónica como imagen fotográfica - a través de la mirada de Ken-ichiro Suzuki. O la capacidad de abstraerse en el caos urbano y respirar el aire de sus vacíos. Esto es NOWHERE IN TOKYO. Porque sólo la urbe de Tokyo es capaz de asumir sin rubor ambas realidades opuestas (absolutamente contradictorias en nuestro rígido pensamiento helenístico y cartesiano de sólo blanco o negro; cualidades que, sin embargo, pueden coexistir perfectamente en el ambiguo pensamiento japonés, capaz de cubrir toda la gama de los grises). Del mismo modo que un templete shinto o un cementerio budista comparten sin complejos el emplazamiento de un inmenso edificio de oficinas. Del mismo modo que sólo un japonés es capaz de olvidar el ajetreo de su desenfrenada y estresante vida contemporánea en el mismo momento de entrar en su casa por la noche, mediante el sencillo ritual de descalzarse sus zapatos para continuar descalzo sobre los tatamis del suelo y reentrar en el sosiego de una tradición milenaria. No, ninguna otra ciudad, ni tan siquiera una gran urbe asiática como Kuala Lumpur, ha sabido asumir estas contradicciones, sucumbiendo a la imposición acrítica de un nuevo modelo ajeno.

Ken-ichiro Suzuki ha vivido algunos años en Estados Unidos y conoce perfectamente el mundo occidental y toda la cultura basada en el pensamiento clásico helenístico. Su formación académica se enriquece con una sensibilidad fuera de lo común, una cualidad que le permite un distanciamiento enriquecedor de ambos mundos, una fresca y crítica objetividad.

Una digresión personal, ahora. Los meses de contacto directo con los estudiantes, en las aulas de la Facultad o compartiendo unas cervezas, me permitieron conocer a un Ken-ichiro Suzuki del que aún me separaba esa barrera infranqueable que en Japón existe entre un maestro y un alumno - aún en los casos en que es el alumno quien más tiene que aportar en esta comunicación. Sus proyectos de carrera me parecían extraordinarios y siempre sugerían mucho más de lo que una simple observación podía dejar entrever. Circunstancias familiares y sociales impidieron que, concluidos sus estudios universitarios, pudiera ejercer libremente nuestra común profesión de arquitecto. Se vio obligado a trabajar en una de las empresas cons-

workshop was intended to focus on the analysis of the Meirin School, an eclectic remnant of the Meiji period (end of the 11th century) in the heart of the commercial centre of the city, a building that still resists disappearing and extends its arms like tentacles in the ever decreasing space of the inner courtyard of the block that oppresses it like a wall and which, at the same time, makes it an oasis of peace and tranquillity, still illuminated from above by a parcel of sky.

A post-graduate student, Ken-ichiro Suzuki, attended (and stood out on) the course, with whom a relation of growing friendship very soon arose. His Master's thesis had versed on the common or complementary aspects of Giovanni Battista Piranesi and Walter Benjamin... the baroque draughtsman of the renowned *Carceri* and the contemporary German thinker of the aura, that quality that converts an object into a work of art.

The title of his paper was "Allegory as an architectonic image – through Benjamin and Piranesi". A couple of comments tumble onto my computer keyboard at this instant, two interpretations on the fly:

"Piranesi drew metaphysical prisons with incomparable force, the foundation of which lies rooted in his own mind, whose walls are made of nightmares and incomprehension, whose chains are anxiety and whose torture racks are both personal and generic feelings of guilt." (Franz Kafka).

"We define the aura as the unique phenomenon of a distance, however how close the thing that calls it forth. If, while resting on a summer afternoon, you follow with your eyes a mountain range on the horizon or a branch which casts a shadow over you rest, you experience the aura of the mountains, of that branch." (Walter Benjamin).

Architectonic allegory as a photographic image – through the gaze of Ken-ichiro Suzuki. Or the capacity to detach oneself from urban chaos and breathe the air of its voids. This is NOWHERE IN TOKYO. Because only the city of Tokyo is capable of unreservedly assuming both opposing realities (absolutely contradictory in our rigid Hellenistic and Cartesian way of thinking in only black and white; qualities which, however, may coexist perfectly well in the ambiguous Japanese way of thinking, capable of covering a whole range of greys). In the same way that a Shinto shrine or a Buddhist cemetery share the site of an immense office block without any problem whatsoever. In the same way that only the Japanese are capable of forgetting the hustle and bustle of their busy, stressful contemporary life at the moment they get home at night, via the simple ritual of slipping off their shoes to proceed barefoot over the *tatamis* on the floor and re-enter the peace and quiet of a millenary tradition. No, no other city, not even a huge Asian city such as Kuala Lumpur, has known how to assume these contradictions, succumbing to the critique-less imposition of a new, foreign model.

Ken-ichiro Suzuki has lived in the United Status for a number of years and knows the Western world and all its culture based on classical Hellenistic thought perfectly well. His academic training has been enriched by an out-of-the-ordinary sensitivity, a quality that allows him to observe both worlds from an enriching distance with fresh, critical objectivity.

A personal digression, now. The months of direct contact with the students, both in the Faculty lecture halls or when sharing a few beers, allowed me to get to know a Ken-ichiro Suzuki from whom I was still separated by that insuperable barrier that exists in Japan between a teacher and a pupil –even in those cases in which it is the pupil who has more to offer to this communication. His study projects seemed extraordinary to me and always suggested much more than just a simple observation could give a glimpse of. Family and social circumstances impeded him from exercising our common profession of architect when he had concluded his studies. He was obliged to work in one of the most important construction companies in the world, Taisei Corporation Japan, a task that he carried out in parallel with the design of small architectural interventions, commercial premises or single-family housing projects, authentic gems, or with his participation in contests of ideas and the winning of various prizes... although photography was the

tructoras más importantes del mundo, Taisei Corporation Japan, tarea que simultaneaba con el diseño de pequeñas intervenciones arquitectónicas, locales comerciales o viviendas unifamiliares, auténticas joyas, o con la participación en concursos de ideas y la consecución de varios premios… aunque fue la fotografía el medio que le permitió expresar más relajadamente su inmensa capacidad de creador. Conocía su afición desde el primer momento, pero fueron las imágenes que me iba enviando periódicamente, en forma de tarjeta postal o de felicitación navideña, los signos que me ayudaron, poco a poco, a descubrir su calidad inmensa, complementaria (o quizás sustitutiva) de una parcialmente frustrada pasión arquitectónica. Y del mismo modo que Chillida ha llegado a ser el escultor genial que todos conocemos, gracias a aquella lesión que le apartó de las porterías de la Real Sociedad de San Sebastián, yo he llegado también a dudar si Kenichiro Suzuki es un arquitecto que hace fotografías o un fotógrafo que, además, es arquitecto. Sus imágenes, en cualquier caso, me están ayudando a comprender muchos aspectos de la arquitectura, inexpresables de otro modo. Y lo hace en silencio, sin palabras, apenas poniendo su vista sobre unos lugares solitarios, deshabitados, vacíos, simultáneamente remotos y próximos, pero rezumantes de una vida que permanece oculta y él nos transmite, sugiriéndola.

En Europa acostumbramos a trazar, incluso a entender nuestras ciudades desde un punto de vista ya no sólo ordenadamente clásico sino dramáticamente barroco, una visión de conjunto, en el que cada parte, cada fragmento, se diluye en un todo común, casi unitario, con vocación de uniformidad. El pensamiento oriental, sin embargo, tiende a considerar el conjunto como una agrupación de unidades autónomas, dignas de un respeto individualizado, en un caos aparente, adaptado al entorno e infinitamente extensible, de un modo casual, como si se tratase de hojas de un árbol caídas sobre el césped, en un desorden discernible que los japoneses llaman "arare": fortuito, azaroso. Un desorden, muchas veces consciente, otras negligente, siempre dispuesto a asumir la extracción de uno o varios elementos o la inclusión de otro nuevo, aunque se trate de una roca sobre un lecho de arena o de hojas de otoño.

En el idioma japonés no existe una palabra para expresar el concepto de "urbanismo": el planeamiento es una práctica muy incipiente, casi utópica, apenas limitada a los últimos años del pasado siglo. No se ordenan los espacios sino que se va construyendo aleatoriamente sobre las parcelas irregulares, siempre respetando unas ordenanzas normativas referidas al número de alturas, a la separación de colindantes (para impedir la transmisión del fuego o de los esfuerzos horizontales que se producen en los movimientos sísmicos) o a la exigencia de unas horas mínimas de soleamiento diario. El resultado es un conjunto bastante caótico donde van quedando restos olvidados, residuos interiorizados del pasado que contrastan con la comercialidad aparente de lo nuevo.

Y es esa necesidad comercial de una llamativa imagen formal la que trae como resultado la construcción de unas fortalezas que dan frente a unas calles que devienen comerciales y presentan su espalda al caos aparente que quieren sustituir. Sin solución de continuidad. Como elefante en cacharrería. Análogamente a las ciudadelas obreras que, hasta hace pocos años, aún existían escondidas en nuestros patios de manzana urbanos. Otros mundos reales pero invisibles. Lugares donde los relojes se detienen. Donde no existe el tiempo.

"La pureza del instante está hecha de la ausencia del tiempo". (Cheikh Hamidou Kane).

Aparecen así impensables oasis de tradición en medio de la urbe.

Tokyo, la más caótica de las ciudades, caóticamente ordenada y mágicamente coherente, siempre fascinante en su caos controlado, urbe de contrastes, de luces

medium that allowed him to express his immense creative capacity in the most relaxed way. I knew of his hobby from the start, but the images that he periodically sent me, in the form of postcards or Christmas cards, were the signs that helped me discover, little by little, their immense, complementary (or perhaps substitutive) quality of a partially frustrated architectonic passion. And in the same way that Chillida has become the brilliant sculptor that we all know thanks to the injury that impeded him from continuing to keep goal for Real Sociedad de San Sebastian, I have also come to have doubts as to whether Ken-ichiro Suzuki is an architect who takes photographs or a photograph who is also an architect. Whatever the case may be, his images are an aid to my understanding of many aspects of architecture, which would be inexpressible in any other way. And he does this in silence, without words, just placing his gaze on solitary spots that are uninhabited, empty, simultaneously remote and nearby, though brimming with a life that remains hidden and which he transmits to us, suggesting it.

In Europe we are used to laying out, even understanding, our cities from a viewpoint that is now not only classical but also dramatically baroque, an overview, in which each part, each fragment, is diluted in the common whole, almost unitary, with a vocation of uniformity. The Eastern way of thinking, however, tends to consider the whole as a grouping of autonomous units, worthy of individualised respect, in apparent chaos, adapted to the setting and infinitely extensible, in a casual way, as if they were leaves fallen from a tree onto the lawn, in a discernible disorder that the Japanese call "*arare*": fortuitous, chance. A disorder, sometimes conscious, at other times negligent, always willing to accept the removal of one or more elements or the inclusion of a new one, whether this be a rock on a bed of sand or autumn leaves.

There is no word in the Japanese language to express the concept of "town planning": it is an approach that has only just begun to be put into practice, almost a utopia, limited to just the last few years of the past century. They do not order their spaces, but rather build randomly on irregular lots, though always respecting regulatory bylaws as regards the number of storeys, the separation between adjoining buildings (to impede the spread of fire or the transmission of horizontal stresses produced by seismic movements) or the requirement of a minimum number of hours of daily sunshine. The result is a fairly chaotic whole in which forgotten remains linger on, interiorized remnants of the past that contrast with the apparent commercialism of the new.

And it is precisely this commercial need for an eye-catching formal image that has resulted in the construction of fortresses that offer their facades to streets that have become commercial in nature and turn their backs on the apparent chaos that they wish to replace. Without any solution of continuity. Like an elephant in a hardware store. Analogous to the *ciudadelas* or cheap workers' housing "citadels" that until only a few years ago still existed hidden in the courtyards of our city blocks. Other real, but invisible, worlds. Places where the clocks have stopped. Where time does not exist.

"The purity of the instant is made up of the absence of time". (Cheikh Hamidou Kane).

In this manner, unthinkable oases of tradition appear in the heart of the city.

Tokyo, the most chaotic of cities, chaotically laid out and magically coherent, is always fascinating on account of its controlled chaos, a city of contrasts, of neon lights, of gigantic advertising screens and people continually on the move, presided over now by what is commercial and always by the ephemeral.

Shinjuku, the only place in the world whose metro stations are transited by more than three million people every day. And there, just to one side, turning now to the left, then going straight on again, turning to the left once more, in such a way that in the end he should have felt totally disoriented, and, in fact,

de neón, de pantallas anunciadoras gigantes y de gentes en movimiento continuo, presidida ahora por lo comercial y siempre por lo efímero.

Shinjuku, único lugar del mundo por cuya estación de metro se mueven diariamente más de tres millones de personas. Y allí, inmediatamente al lado, ora doblando a la izquierda, ora volviendo en línea recta, ora doblando otra vez hacia la izquierda, de tal forma que al final debería haberse sentido del todo desconcertado y, en efecto, lo estaba, pero ni aún así se detuvo (…) pues algo le hacía presumir que de todas maneras encontraría lo que buscaba, uno hubiera podido descubrir a Ken-ichiro Suzuki con su cámara fotográfica, porque todas las imágenes de NOWHERE IN TOKYO han sido tomadas en el corazón de Shinjuku, o de Roppongi, o de Ginza, paradigmas del Tokyo que hoy nos transmiten los medios de comunicación. Y los ojos de Ken-ichiro Suzuki nos sumergen en ese no-lugar no-visible y vacío que nos hace olvidar el caos que hemos dejado unos pasos más atrás, porque la urbe contemporánea aún no ha invadido este no-sitio en cualquier parte de Tokyo… Residuos de lo que había sido y ya no era o esperaba dejar de ser. Lugares que casi no eran o, quizás, eran los últimos lugares que seguían siendo. Todavía…

Pero, mientras tanto, Ken-ichiro Suzuki congela unos instantes de ese mundo ya residual, para él y para nosotros, centrando nuestra atención en lo que aún queda, refugio de vida, ignorando la voracidad de una urbe implacable que mantiene lejos del objetivo de su cámara fotográfica.

Apetece escuchar en silencio la música callada de estas 40+4 fotografías. O quizás sintiendo apenas las notas de un cello, lejano, que sea Bach, que sean sus suites, la primera, que la interprete Yo-yo Ma, heterodoxamente ortodoxo, pacíficamente violento. Apetece pasear así por esas callejuelas y detenerse en esos 40+4 lugares que quizás nos pasarían desapercibidos.

Ken-ichiro Suzuki se aleja del bullicio que se impone como vida y descubre la vida donde parecía no haberla, otra vida más espontánea. ¿Cuál es la condena, cuál la resistencia? ¿dónde se puede ser más libre?

Retrata la luz que aún se respira en las sombras, a través de un blanco y negro mate que potencia las texturas, unas texturas wabi-sabi, unas texturas contrastadas.

"Todo lo que vemos es sólo una sombra proyectada por las cosas que no vemos". (Martin Luther King).

Objetos cotidianos, animales domésticos, cajas de cerveza Kirin, de Asahi, edificios abandonados, esperando ser sustituidos, cristales rotos, tuberías almacenadas, óxidos y pátinas producidos por el tiempo, pieles arrugadas, paneles ondulados, planchas de madera… wabi, sabi… postes de tendido eléctrico, carriles de trenes improbables, bicicletas aparcadas, anuncios… y viviendas en lugares inverosímilmente reducidos, con ampliaciones que son voladizos circenses sobre la vía pública, buzones de correos, macetas, flores, allí vive alguien, hay un pequeño comercio en aquella esquina, leemos TOTO en un anuncio, kanjis indicadores…

En la época de la reproductibilidad técnica, Walter Benjamín había proclamado la transformación, el fin del arte: la pérdida del aura. Pero Ken-ichiro Suzuki ha conseguido transmitir aura a través de sus fotografías: su arte comunica, selecciona, opta, busca, encuentra, sugiere, aporta, tiene, es real, es signo de vida, es ética (y también estética) y sociología, es noticia, es recuerdo, es historia, porque la fotografía, para Ken-ichiro Suzuki, también es el arte de la memoria.

"Mientras vagaba sin propósito, todos los pensamientos, todos los lugares se volvían iguales y daba igual dónde estuviera. En sus mejores paseos conseguía sentir que no estaba en ningún lugar". ("Ciudad de cristal", Paul Auster)

En ningún lugar.
Nowhere in Tokyo.

Vicente Díez Faixat
Arquitecto

he was, but even so he did not stop (...) since something make him presume that he would find what he was looking for anyway one could have discovered Ken-ichiro Suzuki with his camera, because all the images of NOWHERE IN TOKYO were taken in the heart of Shinjuku, or of Roppongi, or of Ginza, paradigms of the Tokyo broadcasted to us nowadays by the media. And Ken-ichiro Suzuki's eyes submerge us in this non-visible, empty non-place that makes us forget the chaos that we have left just a few steps behind, because the contemporary city has still not invaded this nowhere in Tokyo... Remnants of what had been and no longer was or expected to cease to be. Places that almost were not or, perhaps, were the only places that continued to be. Still...

But, meanwhile, Ken-ichiro Suzuki freezes snapshots of this already residual world, for himself and for us, focusing our attention on what still remains, a haven of life, ignoring the voracity of an implacable city that he maintains far from the objective of his camera.

One feels like silently listening to the hushed music of these 40+4 photographs. Or perhaps just sensing the notes of a cello, far off... say Bach , his suites, the first, interpreted by Yo-yo Ma, heterodoxically orthodox, pacifically violent. One feels like walking these streets in that manner and stopping at these 40+4 places that would perhaps otherwise go unnoticed.

Ken-ichiro Suzuki distances himself from the hustle and bustle that imposes itself as life and discovers life where it would seem there is none... another, more spontaneous life. What is the sentence, what the resistance? Where can one be freer?

He portrays the light that is still breathed in shadows, through a matt black and white that potentiates the textures, wabi-sabi textures, contrasted textures.

"Everything that we see is a shadow cast by that which we do not see". (Martin Luther King).

Everyday objects, pets, Kirin or Asahi beer crates, abandoned buildings, waiting to be replaced, broken windows, stored tubing, rust and patinas produced by the passing of time, wrinkled skins, corrugated panels, wooden boards... wabi, sabi... electricity posts, improbable railways lines, parked bicycles, hoardings... and houses in implausibly reduced places, with extensions that are circus projections over the public thoroughfare, post boxes, flower pots, flowers, someone lives there, there is a small shop on that corner, we can read TOTO on an hoarding, kanji signs...

In the age of technical reproducibility, Walter Benjamin had proclaimed the transformation of art to be its end: the loss of the aura. But Ken-ichiro Suzuki has managed to transmit aura through his photographs: his art communicates, selects, chooses, seeks out, finds, suggests, contributes, has, is real, is a sign of life, is ethical (as well as aesthetic) and sociology, is news, is memory, is history, because, for Ken-ichiro Suzuki, photography is also the art of memory.

"By wandering aimlessly, all thoughts, all places became equal and it no longer mattered where he was. On his best walks, he was able to feel that he was nowhere". ("City of Glass" by Paul Auster).

Nowhere.
Nowhere in Tokyo.

Vicente Díez Faixat
Architect

Flâneur con causa o Tokyo refundado

1.

Diversity is the charm of the city, escribe Ken-ichiro Suzuki: el *charm* de una ciudad, su capacidad para atraernos, provocar gozo, literalmente *encantarnos,* reside en su diversidad. Sobre este aserto –a la vez axioma, declaración de principios y programa de trabajo–, se levanta *Nowhere in Tokyo,* una serie de fotografías tomadas por el arquitecto y fotógrafo japonés a lo largo de dos años de exploración a través de los recovecos más secretos del paisaje tokyota. Su trabajo recorre la sorprendente maraña de callejuelas que crece en los espacios ocultos entre el deslumbrante escenario futurista y superpoblado que comúnmente asociamos con la capital japonesa: un angosto laberinto urbano cuyos atributos son la preservación desafiante de la escala humana, el abigarramiento, la humildad y una áspera belleza destilada entre materiales pobres, arquitecturas improvisadas, acúmulos de objetos, signos y formas que parecen eludir cualquier idea de planificación. En la exigüidad de estos callejones comprimidos por la megápolis, se comprime a su vez todo aquello que sus moradores necesitan; un reino de lo heteróclito que, por contra, para quienes lo habitan no puede estar más en las antípodas de cualquier extravagancia ya que el único criterio de ese acúmulo aparentemente caprichoso es la disponibilidad para los usos de la vida cotidiana: una bicicleta, unos tablones, unos paraguas colgados, unos cajones de frutas, un jardincillo de macetas en un espacio milagrosamente no usado, la vivienda empotrada junto al pequeño taller de menestral, la madera junto a la chapa ondulada, la construcción tradicional junto a precarios palafitos urbanos... Y sobre, bajo o entre todo ello, los cableados, conducciones, asfaltados, señalizaciones y sistemas de servicios propios de una gran ciudad.

Invistiendo el callejeo de la sistematicidad de un trabajo científico y de la reiteración de una liturgia, Suzuki *revela* una realidad oculta incluso a los ojos de muchos tokyotas pese a formar parte del mismo espacio y tiempo que habitan. Pues el primer dato significativo de estas fotografías es que, a pesar de ese aspecto aluvial, caótico y a la vez, de algún modo, hospitalario que invita a relacionarlas con imágenes periurbanas, en ocasiones casi rurales, se trata de imágenes plenamente urbanas, con frecuencia muy céntricas, de Tokyo. Sin embargo, Suzuki no recurre ni estética ni conceptualmente, a la exhibición del contraste, evita la contraposición visible entre un Tokyo que responda a nuestros estándares iconográficos y esta otra ciudad. Esa obviedad limitaría su trabajo al tópico de la "ciudad de contrastes", es decir, al mero pintoresquismo o a un juego estético que se puede provocar en la mayor parte de las metrópolis. No vislumbramos el gran Tokyo. Suzuki lo oculta, del mismo modo que el gran Tokyo borra estas callejas. El enfoque de *Nowhere in Tokyo* subraya que se trata de lugares interesantes por sí mismos, instantáneas de un espacio vivo, ocupado, plenamente funcional y en uso, inclusive si, tal como sucede, se lo ha despojado quirúrgicamente de toda presencia humana que no sea la sugerida por los artefactos. Asumimos, con el mismo tipo de crédito que concedemos al fotorreportero, que lo que vemos es *también* Tokyo, y que lo es tanto como la colosal amalgama de masas humanas, rascacielos escultóricos, neón, jardines, templos o *patchinko-parlors* que bullen fuera. En su silencio, estas fotografías, que en principio podríamos tomar como imágenes de *otro* Tokyo, aspiran justamente a trasladar esa otredad hacia el Tokyo estándar. Suzuki parece invitarnos a que lo consideremos sin más como el contexto ausente de estas imágenes. Luego nos pedirá que vayamos más allá.

2.

No son motivos sentimentales los que han movido a Ken-ichiro Suzuki a limpiar estas calles de cualquier

Flâneur with a cause or Tokyo refounded

1.

Diversity is the charm of the city, writes Ken-ichiro Suzuki: the *charm* of a city, its capacity to attract us, provokes pleasure, literally *enchant us*, resides in its diversity. This assertion –at the same time, an axiom, declaration of principles and working programme– is the basis for *Nowhere in Tokyo*, a series of photographs taken by the Japanese architect and photographer over a period of two years of exploration through the more hidden nooks and crannies of Tokyo's landscape. His work is a tour of the surprising tangled web of streets and alleyways that burgeons in the hidden spaces within the dazzling, futuristic, super-populated scenery that we normally associate with the capital of Japan: a narrow urban labyrinth whose attributes are the challenging preservation of the human scale, a motley amassing, humility and a coarse beauty distilled among poor materials, improvised architecture, piles of objects, signs and forms that seem to elude any notion of planning. In the paltriness of these streets constricted by the megapolis, all that its dwellers need is likewise constricted; a heteroclitic kingdom which, in contrast, for those who inhabit it could not be more diametrically opposed to any extravagance since the only criterion for this apparently capricious amassing is availability for everyday use: a bicycle, some boards, hanging umbrellas, fruit crates, a small garden of flower pots in a miraculously unused space, the abode embedded next to the small artisan's workshop, the wood next to the corrugated sheet, traditional buildings alongside precarious urban stilt houses... And above, under or among all this, the cables, conduits, asphalt, signs and service systems of a large city.

Investing his street wanderings with the systematicity of a scientific study and of the reiteration of a liturgy, Suzuki reveals a reality that is hidden even to the eyes of many of the inhabitants of Tokyo, in spite of forming part of the same space and time that they inhabit. The first significant fact of these photographs is that, despite this alluvial, chaotic and, at the same time, in some way hospitable appearance that incites one to relate them to suburban, on occasions almost rural images, these are wholly urban, often very centrally located images of Tokyo. However, Suzuki resorts neither aesthetically nor conceptually to the exhibition of contrast, avoiding the visible comparison of a Tokyo that responds to our iconographic standards and this other city. This obviousness would limit his work to the "city of contrasts" cliché, that is, to mere picturesqueness or to an aesthetic game that may be induced in the majority of metropolises. We catch no glimpse of greater Tokyo. Suzuki hides it, in the same way that greater Tokyo erases these alleyways. The approach of *Nowhere in Tokyo* underscores the idea that these are interesting places in themselves, snapshots of a living, inhabited, fully functional space in use, even if, as in fact occurs, it has been surgically stripped of any human presence not suggested by the artefacts. We assume, with the same kind of credit that we grant to photojournalism, that what we are seeing is *also* Tokyo, and that it is so as much as the colossal amalgam of teeming human masses, sculptural skyscrapers, neon, gardens, temples or *pachinko-parlours* outside. In their silence, these photographs, which we could in principle take as images of *another* Tokyo, aspire precisely to transferring this otherness to the standard Tokyo. Suzuki seems to invite us to simply consider it as the absent context of these images. Then he will ask us to go on step further.

2.

Ken-ichiro Suzuki has not been moved by sentimental motives to clean these streets of any varnish of otherness or rareness, ,nor is his work that of a city's folklorist or of a nostalgic person who wishes to preserve in its last vestiges a presumed urban Arcadia. But neither do we find

barniz de otredad o rareza, ni su trabajo es el de un folklorista de ciudad o del nostálgico que desea preservar en sus últimos vestigios una presunta Arcadia urbana. Pero tampoco nos hallamos ante un neutro trabajo científico sobre las condiciones de vida menos visibles en las metrópolis contemporáneas. Al contrario. Del mismo modo que un fotógrafo de la naturaleza puede documentar *apasionadamente* mediante sus imágenes una defensa de la biodiversidad como valor ecológico, un fotógrafo urbano puede argumentar con la misma parcialidad militante en favor de lo que pudiera llamarse la *politodiversidad*. El propio Suzuki autoriza la metáfora ecologista cuando describe su trabajo en términos biológicos como un catálogo de "especímenes". El presupuesto de valor que se añade a esa taxonomía ciudadana está, precisamente, en el aserto que abre este texto. La diversidad urbana es valiosa. Pero, parodiando a Hegel, hay que distinguir una *buena* y una *mala* diversidad. La primera es la diversidad planificada conforme a patrones que, aunque aparentemente se cumple en el contexto de cada ciudad, resulta ser falsa cuando se cambia de la escala local a la global, expresando una forzada convergencia hacia la homogeneidad en arquitectura y urbanización. La diversidad auténtica, la *buena* diversidad, la que merece la atención y el alegato de Suzuki, es la que puebla estas imágenes.

¿Cuál es su criterio? Su necesidad, la inmediatez aislada con que cada uno de sus elementos dispares permite deducir un uso posible, la respuesta a un problema concreto, una función que parece solucionar *exclusivamente* las demandas de habitabilidad o producción de *un sólo* usuario. En un entorno rural esa variedad no nos resulta llamativa y se disipa además en la disponibilidad de espacio; aquí, por contra, cada habitante –con sus problemas, soluciones, mañas adaptativas– está obligado a compartir un espacio mínimo con una gran densidad de población y con las estructuras comunitarias que atraviesan y urbanizan ese espacio. Esa dialéctica entre lo individual, siempre anarquizante, y las imposiciones de lo colectivo densifica la riqueza de estas calles, en las que los especiales rasgos urbanísticos demográfico y culturales de Tokyo extreman al límite todas las variables.

Por eso, desde un punto de vista político, estas fotografías vienen a testimoniar cierta forma de resistencia, y estas calles resultan serlo de una ciudadela que, como señala atinadamente Vicente Díez-Faixat, preserva sin saberlo un concepto oriental del orden frente a su contrapartida occidental, un racionalismo que la arquitectura y el urbanismo contemporáneos defienden todavía con vigor dieciochesco. Pero no se trata de hacer una lectura nacionalista de *Nowhere in Tokyo*, sino –siguiendo la terminología de Suzuki– de denunciar desde la rotundidad de estos concretos *nowheres* tokyotas los *anywheres* que amenazan la diversidad urbana en todo el planeta. Lo cual vale para Tokyo tanto como para cualquier otra gran ciudad del mundo.

Para entender esta oposición, que expresa la raíz militante del trabajo de Suzuki, hay que descartar la carga de negatividad que se puede asociar al sustantivo *nowhere.* Sus *nowheres* no son "no-lugares", "ningún-lugares", lugares imposibles o desprovistos de rasgos. Tampoco son, evidentemente, los espacios neutros, transversales e intercambiables –aeropuertos, *malls,* estadios, edificios de servicios– a los que se alude como "no-lugares". El significado de *nowhere* en inglés en realidad no apunta a su literal negación de lugar, sino al carácter de un lugar desconocido, oculto o remoto; y en ese sentido, son plenamente *nowheres* estos espacios que, lejos de ser tierras de nadie o estandarizados no-lugares de paso, están vivos, habitados y personalizados casi hasta el absurdo por mucho que nadie repare en ellos.

Del mismo modo, los *anywheres* tampoco equivalen a esos "no-lugares" citados. Suzuki alude a un espacio mucho más extenso y genérico que en todo caso no es tanto una realidad como una tendencia: la *anywhere-ization*, la *cualquierlugarización* a la que tien-

ourselves before a neutral scientific study of the less visible living conditions in contemporary metropolises. To the contrary. In the same way that nature photographers may *passionately* document via their images a defence case for biodiversity as an ecological value, an urban photographer may argument with the same militant partiality in favour of what might be called *politodiversity*. Suzuki himself authorises the ecologist metaphor when he describes his work in biological terms as a catalogue of "specimens". The presumption of value that is added to this urban taxonomy lies precisely in the assertion with which this text opens. Urban diversity is valuable. But, to parody Hegel, one has to distinguish between *good* and *bad* diversity. The former is planned diversity following patterns that, though apparently complied with in the context of each city, is found to be false when we shift from the local to the global scale, expressing a forced convergence towards homogeneity in architecture and town planning. Authentic diversity, *good* diversity, that which is worthy of Suzuki's attention and argument, is what inhabits these images.

What is his criterion? Their need, the isolated immediacy with which each of their disparate elements allow one to deduce a possible use, the response to a specific problem, a function that seems to be an *exclusive* solution to the demands of habitability or production of *one single* user. In a rural setting, this variety would not call our attention and is also dissipated in the availability of space. Here, in contrast, each inhabitant –with his or her own problems, solutions, capacity to adapt– is obliged to share a minimum space with a large density of population and with the communal structures that crisscross and urbanise this space. This dialectic between what is individual, always anarchising, and the impositions of the group lends density to the riches of these streets, in which the special characteristics of Tokyo's town planning, demography and culture take all variables to the limit.

That is why, from my political point of view, these photographs bear witness to a certain form of resistance, and these streets turn out to be a *ciuadadela* or citadel that, as Vicente Díez-Faixat so aptly states, unknowingly preserve an Oriental concept of order in place of its Western counterpart, a rationalism that contemporary architecture and town planning still defend with 19th –century vigour. But it is not a question of making a nationalistic reading of *Nowhere in Tokyo*, but rather –following Suzuki's terminology– one of categorically denouncing from these *nowheres* in Tokyo the *anywheres* that threaten urban diversity all over the planet. Which can be said both for Tokyo as well as for any other large city on earth.

To understand this opposition, which expresses the militant root of Suzuki's work, one must cast off the load of negativity that may be associated with the word *nowhere*. His *nowheres* are not "non-places", "not-anywheres", impossible places or places bereft of features. Nor are they, evidently, the neutral, transversal and interchangeable spaces –airports, malls, stadiums, service buildings– referred to as "non-places". The meaning of the word *nowhere* in fact does not point to the literal negation of place, but to the character of an unknown, hidden or remote place; and in this sense, these spaces are fully *nowheres* that, far from being no man's lands or standardised non-places of passing, are alive, inhabited and personalised almost to the absurd, even though no-one pays heed to them.

In the same way, neither do the *anywheres* correspond to the aforementioned "non-places". Suzuki alludes to a much more extensive and generic space that is, however, not so much a reality than a tendency: the *anywhere-ization* towards which all large cities on any continent tend via the reproduction of a *patternized diversity* that repeats the same patterns of urban variability everywhere. Which is merely another way of describing *bad diversity*, that which opposes the genuine *politodiversity* of these urban landscapes.

3.

If the way in which these *nowheres* in Tokyo are inhabited corresponds to an unconscious practice of

den todas las grandes ciudades de cualquier continente mediante la reproducción de una *patternized diversity,* diversidad pautada que repite los mismos patrones de variabilidad urbana por doquier. No es más que otra forma de describir la *mala diversidad*, aquello que se opone a la *politodiversidad* genuina de estos paisajes urbanos.

3.

Si la forma en que se habitan estos *nowheres* tokyotas equivale a una práctica inconsciente de la resistencia a la *cualquierlugarización,* las fotografías de Suzuki representan una estrategia para volverla objeto de reflexión consciente. Su método es una reformulación contemporánea del *flâneur*, el desocupado paseante decimonónico, en un paisaje muy distinto al del París o el Londres del XIX. No es un ocioso en busca de la sorpresa o el fetiche urbano: es un *flâneur* activo y crítico, rearmado ideológica y tecnológicamente, que vaga en descubierta por las calles el Japón del XXI, pero ahora con un objetivo y portando como arma en sus exploraciones callejeras una cámara fotográfica. Se trata además de un *flâneur* que es autor de una tesis doctoral titulada *Allegory as Architectural Imagination: through Benjamin and Piranesi,* título que informa con claridad del suelo teórico que alimenta su mirada, del filtro conceptual a través del cual ha fotografiado estas calles.Ahí están su munición y sus guías.

La esencia del flaneurismo, sobre el que Walter Benjamin realizó un canónico acopio de materiales en su *Libro de los pasajes,* reside en los distintos procedimientos de apropiación y vivencia del espacio urbano que se desarrollan con el crecimiento de las grandes ciudades a lo largo del XIX. El resultado de esas exploraciones ociosas y erráticas, guiadas por la curiosidad y un nuevo modo de contemplación que a la vez individualiza al paseante respecto de su entorno y lo diluye en él, puede ser muy diverso; pero en todos los casos convierte la ciudad en *algo más* de lo que es para quien no la habita de ese modo. Mediante el imaginativo juego de su mirada el *flâneur* es capaz de convertir las calles en un interior con su mobiliario, un paisaje exótico, un mercado inmenso; les inyecta nuevas perspectivas, las poetiza o las banaliza en crónica mundana, las descompone y re-sintetiza en nuevas configuraciones a menudo tan efímeras como la misma mirada móvil que las construye. Si el *flâneur* empezó, como señala Benjamin, siendo un herborizador del paisaje urbano y un "explorador del capitalismo en el reino del mercado", la evolución de las ciudades, el crecimiento exponencial de sus imposiciones sobre quienes las habitamos, el desbordamiento del propio capitalismo, permite acuñar un nuevo tipo de flaneurismo más activo, en el que, paradójicamente, el *flâneur* adquiere objetivos y convierte el flaneurismo en un método. Este nuevo explorador de las ciudades –susceptible de un paralelismo político como su antecesor decimonónico– es ahora un urbanizador individual que impone usos sobre la marcha, anuda la maraña neuronal de su percepción con el mapa urbano y funde ciudad y vida en un urbanismo autobiográfico (o una autobiografía urbanizada), refundando así constantemente la ciudad en su vivirla. La precondición para que esa refundación sea posible es, por parte de la ciudad, una diversidad suficiente. Al *flâneur* le queda el resto, mediante el ejercicio de su habilidad, instintiva o educada, para transformar lo conocido en algo ajeno, simular la mirada del extranjero que desconoce el lugar que atraviesa, ritualizar la repetición de los hábitos urbanos al volverlos conscientes y, en definitiva, convertirse él mismo en un redescubridor y un refundador diario de todo aquello que le rodea a base de captar sus detalles y recombinarlos en la cambiante sucesión de sus paseos.

4.

Pero éstos últimos son casi literalmente los procedimientos y objetivos que Suzuki declara respecto a *Nowhere in Tokyo;* ponerlos en su trasfondo teórico

resistance to *anywhere-ization*, Suzuki's photographs represent a strategy to make this a conscious object of reflection. His method is a contemporary reformulation of the *flâneur*, the unoccupied 19th –century ambler, in a very distinct landscape to that of 19th –century Paris or London. Suzuki is not an idle person in search of surprises or urban fetishes: he is an active and critical *flâneur*, ideologically and technologically rearmed, who wanders outdoors along the streets of 21st –century Japan, though now with a goal, wielding a camera as a weapon on his urban explorations. This is also a *flâneur* who is the author of a Master's thesis entitled *Allegory as Architectural Imagination: through Benjamin and Piranesi*, a title that clearly informs us of the theoretical grounds that cultivate his gaze, of the conceptual filter through which he has photographed these streets. Therein lie his ammunition and his guides.

The essence of *flâneurie*, regarding which Walter Benjamin carried out an authoritative stockpiling of material in his *Arcades Project*, lies in the different procedures of appropriating and existing in urban space that developed with the growth of large cities during the 19th century. The result of these erratic explorations, guided by curiosity and a new form of contemplation that both individualises the ambler with respect to the setting and dilutes him or her in it, may be highly diverse. In all cases, however, it converts the city into *something more* than what it is for those who do not inhabit it in this way. By means of the imaginative play of their gaze, *flâneurs* are capable of converting the streets into an indoor scene with its furniture, an exotic landscape, an immense market, injecting them with new perspectives, poetizing them or banalizing them in a mundane chronicle, decomposing and re-synthesizing them in new configurations often as ephemeral as the selfsame mobile gaze with which they construct them. If the *flâneur* started out, as Benjamin states, as a herbalist of the urban landscape and "a capitalistic explorer in the realm of the marketplace", the evolution of cities, the exponential growth of their impositions over those who inhabit them, the overspill of capitalism itself, leads to the coining of a new type of *flâneurie*, one that is more active, in which the *flâneur* paradoxically acquires goals and converts *flâneurie* into a method. These new urban explorers –susceptible to a political parallelism like their 19 century predecessor– are now individual urbanisers who impose uses *ad hoc*, bind the neuronal tangle of their perceptions with the urban map and blend city and life in a autobiographical urbanisation (or an urbanised autobiography), thus constantly refounding the city as they live it. The prerequisite on the city's part for this refounding to be possible is sufficient diversity. The rest is down to *flâneurs*, through the exercising of their ability, whether instinctive or trained, to transform what is known into something alien, to simulate the gaze of foreigners who do not know the place they are passing through, to ritualise the repetition of urban habits by making them conscious and, in short, to turn themselves into daily rediscoverers and refounders of all that surrounds them by capturing its details and recombining them in the shifting succession of their steps.

4.

But these preceding procedures and goals are almost literally those that Suzuki states with respect to *Nowhere in Tokyo*; to situate them within their theoretical background was the aim of this digression, which attempts to clarify how the exhibition was gestated, but also to explain its structure and the role that now corresponds to the spectator, who has to become an immobile *flâneur*. Or, rather, to mobilise his or her gaze indoors –in a museum in this case– imitating that of *flâneurs* inverting their pursuit between indoors and outdoors. Here we uncover the true aspiration of *Nowhere in Tokyo*. To begin with, Suzuki has rescued these streets from the mass context that hid them from view and, via this uprooting, has given them an individuality that they lacked, has alienated them, charging them with relevance and an aesthetic and poetic potency that has a lot to do with the epicness of everydayness, which, since Baudelaire, defines the essential part of modern art. By silhouetting them, an act reinforced by the use of black

era el objeto de esta digresión, que intenta aclarar cómo se ha gestado la exposición pero también de explicar su estructura y el papel que ahora le corresponde al espectador, que ha de convertirse en un *flâneur* inmóvil. O, más bien, movilizar su mirada en un interior –un museo en este caso– imitando la del *flâneur* e invirtiendo el juego de éste entre interior y exterior. Aquí se revela la verdadera aspiración de *Nowhere in Tokyo.* Suzuki, en primer lugar, ha rescatado estas calles del masivo contexto que las ocultaba y, al extirparlo, les ha dado una individualidad de la que carecían, las ha enajenado, cargándolas de relevancia y de una potencia estética y poética que tiene mucho que ver con la epicidad de lo cotidiano que, desde Baudelaire, define la parte esencial del arte moderno. Al recortarlas, reforzadas por el blanco y negro, ha intensificado los valores plásticos de esos volúmenes, texturas, composiciones y contrastes que se agolpan en cada fotografía. Ha vindicado la existencia de estas calles y les ha exprimido una incontestable belleza exenta.

Pero no es ahí donde está el verdadero significado de *Nowhere in Tokyo.* Lo que en realidad ha hecho Suzuki ha sido construir *una nueva ciudad* con estos pecios urbanos y luego invitarnos a que hagamos lo mismo. Nos pone delante una *serie* orgánica en la que cada imagen aspira a superar su fragmentariedad recibiendo un contexto nuevo de todas las demás. Hay en ello una analogía con la experiencia de Suzuki al recrear la ciudad que ha fotografiado, pero también con lo que vemos en las fotos, ese mundo ensamblado por sus habitantes con piezas disparejas, materiales de acarreo, soluciones robadas y reutilizadas fuera de toda ortodoxia arquitectónica o urbanística. Cada vuelta de calle, cada fuga, parecen exigirnos que las conectemos con las vueltas y fugas de las otras calles, trazando la urbanización de un espacio imaginario compuesto con restos rotundamente reales. Y que *habitemos* ese espacio, a nuestra vez, con la imaginación y la memoria. El *flâneur,* en este caso, no convierte la ciudad en otra cosa que ella misma.

En un plano aún más general y quizá más relevante, este proceder es afín a los "usos alternativos" de la fotografía reivindicados por Sontag o Berger; usos superadores de la fragmentariedad ahistórica, destructiva del sentido y enemiga de la memoria colectiva que han criticado estos autores en el lenguaje fotográfico. "El objetivo ha de ser construir un contexto para cada fotografía en concreto, construirlo con palabras, construirlo con otras fotografías, construirlo por su lugar en un texto progresivo compuesto de fotografías e imágenes", escribe Berger en *Usos de la fotografía*, regalándonos una clave para entender *Nowhere in Tokyo.*

5.

Hay en el trabajo de Suzuki un último efecto que también tiene que ver con Benjamin; en este caso con sus teorías sobre la obra de arte. Según su formulación de la teoría del aura y la huella en *El libro de los pasajes* [M 16 a, 4], lo que para el autor autentifica la extrema singularidad de cada obra de arte es su aura, cierta cualidad que se revela en la contemplación ritual y que concita "la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca". La reproductibilidad técnica es el verdugo del aura, y la fotografía la primera encarnación histórica de ese procedimiento de liquidación masiva de la obra de arte en sus huellas, vestigios del original multiplicados al infinito en los que por contra lo que emerge es "una cercanía, por lejos que pueda quedar lo que la dejó". Suzuki, paradójicamente, usa la fotografía, paradigma de la huella, para instruírnos acerca de posibles métodos con que restaurar el aura en un contexto muy distinto al esperable. El modo en que sus fotografías han sido captadas mediante una ritualización del paseo y la mirada; en que se distancian e inyectan distancia en lo más humildemente cotidiano, dándole un carácter único, *trascendiéndolo;* la manera en que recomponen las huellas dispersas en una nueva unidad que las supera, excitando una arquitectura imaginativa y alegórica que trasciende lo histórico, hablan en resumen de la posibilidad de reencontrar un cierto aura en los rincones

and white, he has intensified the plastic values of these volumes, textures, compositions and contrasts that crowd each photograph. He has vindicated the existence of these streets and has drawn an incontestable, exempt beauty from them.

But that is not where the true significance of *Nowhere in Tokyo* lies. What Suzuki has actually done has been to construct *a new city* with these urban wrecks and then invite us to do the same. He places before us an organic *series* in which the goal of each image is to overcome its fragmentariness by receiving a new context from all the others. There is an analogy in this with Suzuki's experience when recreating the city he has photographed, but also with what we see in the photos, this world assembled by its inhabitants using disparate parts, transport materials, stolen, reused solutions beyond any kind of orthodoxy of architecture or town planning. Each turn of a corner, each vanishing point, seems to demand that we connect them with the turns and flights of the other streets, tracing out the urbanisation of an imaginary space composed of utterly real remains. And that we *inhabit* that space, in turn, with imagination and memory. The *flâneur*, in this case, does not convert the city into anything other than itself.

On a more general and perhaps more relevant plane, this behaviour is related to the "alternative uses" of photography vindicated by Sontag or Berger; uses that overcome ahistorical fragmentariness, which destroys sense and is the enemy of the collective memory and which these authors have criticised in the language of photography. "The aim must be to construct a context for a photograph, to construct it with words, to construct it with other photographs, or to construct it by its place in an ongoing text of photographs and images" writes Berger in *Uses of Photography*, offering us a key to understanding *Nowhere in Tokyo*.

5.

There is an ultimate effect in Suzuki's work that also has to do with Benjamin; in this case, with his theories on the work of art. According to his formulation of the aura and the trace in the *Arcades Project* [M 16 a, 4], what authenticates the extreme singularity of each work of art for Benjamin is its aura, a certain quality that is revealed in ritual contemplation and which arouses "the appearance of a distance, however close the thing that calls it forth". Technical reproducibility is the scourge of the aura, and photography the first historical incarnation of this procedure of mass liquidation of the work of art in its traces, vestiges of the original multiplied to the infinite, in which, in contrast, what emerges is "a closeness, however distant the thing that left it may be". Paradoxically, Suzuki uses photography, the paradigm of the trace, to instruct us as to possible methods with which to restore the aura in a very distinct context to what may be expected. The way in which his photographs have been taken by means of a ritualisation of ambling and gazing; in which these distance themselves from and inject distance into the most humbly commonplace, lending it a unique character, *transcending it*; the way in which they recompose disperse traces in a new unity that surpasses them, arousing an imaginative and allegorical architecture that transcends the historical; they speak, in short, of the possibility of reencountering a certain aura in the most unexpected corners. Even converting it somehow into a criterion of habitability for our large cities and in a political exercise of citizenship. The repetition before our eyes of the distant trace of these streets in Tokyo, printed on photographic paper, serves as a didactic cause that teaches us to rehumanise the city, appropriating it for ourselves in a political act and, at the same time, letting it appropriate us through its rediscovered aura.

6.

This is the way in which the diversity of a city can charm us. It may, perhaps, not be superfluous to recall that "charm" has its roots in the Latin word *carmen*, which means "song". And that from song comes poetry, whose contemporary music springs for Baudelaire, as Benjamin points out, from the plethora of connections that open up in our cities:

más inesperados. Incluso de convertirla de algún modo en criterio de habitabilidad de nuestras grandes ciudades y en ejercicio político de ciudadanía. La repetición ante nuestros ojos de la huella distante de esas calles tokyotas, impresa en papel fotográfico, sirve a una causa pedagógica que nos enseña a rehumanizar la urbe apropiándonosla en un acto político, y dejando a la vez que ella se apropie de nosotros a través de su aura redescubierta.

6.

Tal es el modo en que la diversidad de una ciudad puede encantarnos. Quizá no sobre recordar que "encanto" tiene su raíz remota en "canto" como en inglés *charm* proviene del latín *carmen,* "canto" igualmente. Y que del canto viene la poesía, cuya música contemporánea nace para Baudelaire, tal como reseña Benjamin, en el maremágnum de relaciones que se abren en nuestras ciudades:

"¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no ha soñado con el milagro de una prosa poética, musical pero sin ritmo ni rima, bastante flexible y bastante dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación o los sobresaltos de la conciencia? / Este ideal obsesivo nace sobre todo del trato habitual con la gran ciudad, nace del cruce de sus innumerables relaciones"

(El spleen de París, cit. Benjamin, Pasajes, M 10 a, 2).

Estas "innumerables relaciones" parecen ser precisamente la poesía de la diversidad urbana que Kenichiro Suzuki aspira a preservar en *Nowhere in Tokyo.*

J. C. Gea
Mayo de 2006

"Who among us has not, in moments of ambition, dreamt of the miracle of a form of poetic prose, musical but without rhythm and rhyme, both supple and staccato enough to adapt itself to the lyrical movements of our souls, the undulating movements of our reveries, and the convulsive movements of our consciences? / This obsessive ideal springs above all from frequent contact with enormous cities, from the junction of their innumerable connections.

[*Paris Spleen*, cit. Benjamin, *Arcades*, M 10 a, 2]

These "innumerable connections" seem to be precisely the poetry of urban diversity that Ken-ichiro Suzuki aspires to conserve in *Nowhere in Tokyo*.

J. C. Gea
May 2006

nowhere in tokyo



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.



17.



18.



19.



20.



21.



22.



23.



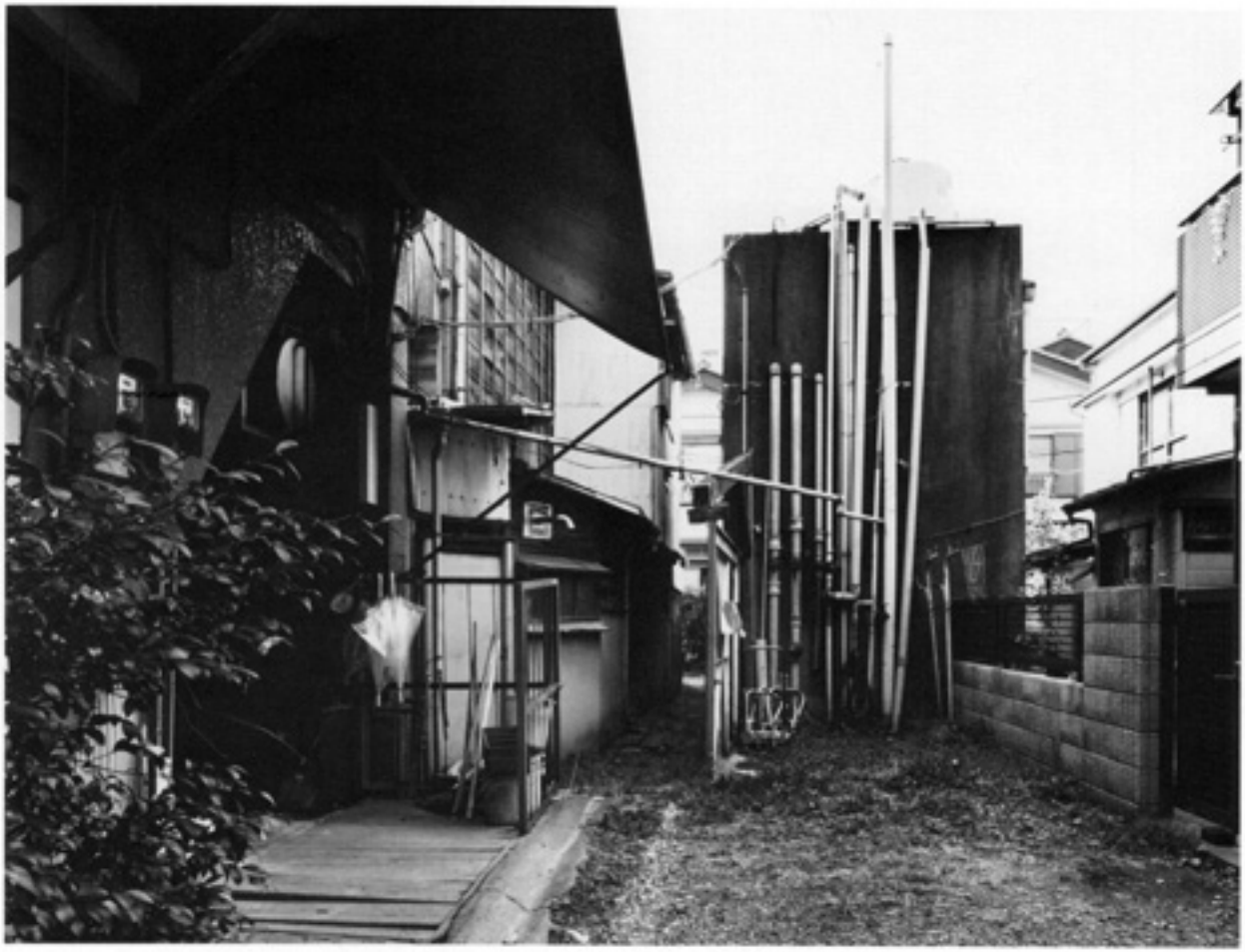
24.



25.



26.



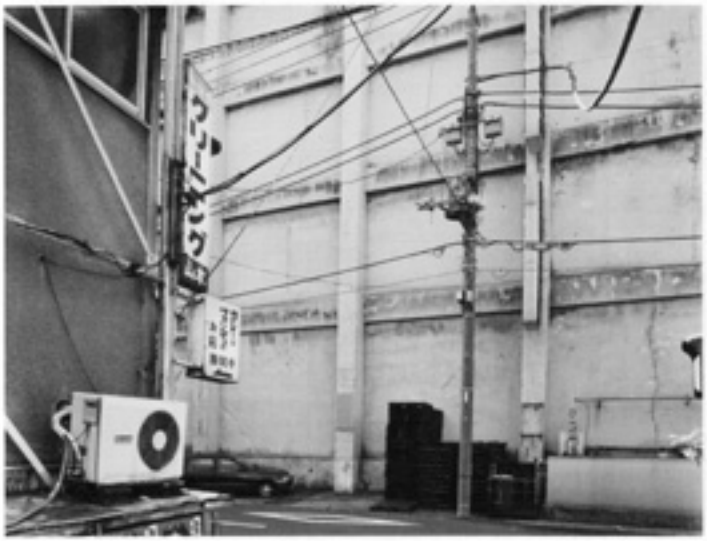
27.



28.



29.



30.



31.



32.



33.



34.



35.



36.



57.



38.



39.



40.



41.



42.



43.



44.

1.	tsukiji	oct	2002
2.	bunka	nov	2003
3.	kita-senju	feb	2003
4.	shin-koiwa	nov	2002
5.	mukoujima	jan	2004
6.	higashi-sumida	nov	2003
7.	sannou	jan	2004
8.	kyojima	dec	2003
9.	minowa	dec	2003
10.	akabane	mar	2003
11.	bunka	nov	2003
12.	kita-senju	feb	2003
13.	kyojima	nov	2002
14.	higashi-ikebukuro	dec	2003
15.	hashiba	jul	2002
16.	bunka	nov	2003
17.	kyojima	nov	2003
18.	tsukiji	oct	2002
19.	wakagi	mar	2003
20.	inaridai	mar	2003
21.	machiya	dec	2003
22.	hashiba	jul	2002
23.	inaridai	mar	2003
24.	wakagi	mar	2003
25.	shin-koiwa	nov	2002
26.	narihira	dec	2003
27.	senju-asahimachi	oct	2003
28.	kita-shinagawa	apr	2003
29.	kita-senju	feb	2003
30.	kachidoki	jun	2002
31.	chihaya	apr	2003
32.	kanamachi	nov	2003
33.	senju-asahimachi	oct	2002
34.	sumida	mar	2003
35.	higashi-jujo	mar	2003
36.	higashi-mukoujima	mar	2003
37.	narihira	dec	2003
38.	kami-jujo	mar	2003
39.	higashi-mukoujima	mar	2003
40.	mukoujima	mar	2003
41.	hirai	dec	2003
42.	kyojima	nov	2003
43.	wakagi	mar	2003
44.	azabudai	jun	2002

curriculum

鈴木健一郎

1972年、鎌倉市にて生まれる。1996年には学士号を、1998年には修士号を京都大学にて取得。修士論文は「建築的想像力としてのアレゴリー　ベンヤミンとピラネージを通して」。

1998年より現在まで、大成建設㈱設計本部においてさまざまなプロジェクトの設計を担当。その範囲は、茶室、スパ・リゾート、オフィス、ショールーム、大規模商業施設など多岐にわたる。

また、「S邸」（個人住宅、東京、2006年）、「美篶堂ショップ・ギャラリー」（インテリアデザイン、東京、2003年）、「アトラクターと記号場」（コンペティション、1等、1999年）など、個人の建築家としての活動も継続中。

空間と表象をめぐる強い関心から、2002年より大型フォーマットカメラにより"nowhere in tokyo"を撮影開始。2004年の六月より七月まで東京の柳瀬ビルにて同展覧会を開催。

現在は、米国ニューヨークのKohn Pedersen Associatesにて設計活動を行うかたわら、ニューヨークに関連する次の作品を準備中。

Ken-ichiro Suzuki nació en Kamakura, Japón en 1972. En 1996, le fue otorgado el Grado en Arquitectura y en 1998 la Licenciatura en Arquitectura, ambos títulos de la Universidad de Kyoto, Japón. Su trabajo de investigación de postgrado se tituló "La Alegoría como Imaginación Arquitectónica: a través de Benjamin y Piranesi".

Se incorporó a la Corporación Tasei, Japón, como arquitecto (1998 – presente) siendo responsable de una amplia gama de proyectos, incluyendo una casa de ceremonia de té japonés, un balneario, edificios de oficinas, salas de exposiciones y ventas e instalaciones comerciales de gran escala.

Asimismo, ha trabajado de forma independiente como arquitecto en proyectos tales como: "Campos Atractores y Semióticos (Concurso, 1er Premio, 1999)", "Galería/Tienda Misuzudo (Diseño Interior, Tokio, 2003)" y "Casa S (Vivienda, Tokio, 2006)".

Debido a su fuerte interés en el espacio y la representación, comenzó a fotografiar la serie "*nowhere in tokyo*" con una cámara fotográfica de formato 4 por 5 pulgadas en 2002. Celebró su primera exposición como fotógrafo en el Edificio Yanase, Tokio, de junio a julio de 2004.

Actualmente, Ken-ichiro Suzuki vive en la ciudad de Nueva York, donde trabaja como arquitecto para Kohn Pedersen Fox Associates y prepara su próxima serie de fotografías relacionadas con dicha ciudad.

Ken-ichiro Suzuki was born in Kamakura, Japan in 1972. In 1996 he received a Bachelor of Architecture, and in 1998 a Master's of Architecture both from Kyoto University in Japan. His Master's Thesis was titled "Allegory as Architectural Imagination: Through Benjamin and Piranesi".

He joined Taisei Corporation, Japan, as an architect (1998 - present) and has been in charge of a broad range of projects, including a Japanese tea ceremony house, a spa resort, office buildings, showrooms, and large-scale retail facilities.

He has also worked independently as an architect on projects such as: ""Attractor and Semiotic Fields (Competition, 1st Prize, 1999)," "Misuzudo Gallery/Shop (Interior Design, Tokyo, 2003)," and "S House (Housing, Tokyo, 2006)."

Due to his strong interest in space and representation, he started photographing the series "nowhere in tokyo" with a 4 by 5 inch format camera in 2002. He had his first solo exhibition as a photographer at Yanase Building, Tokyo, from June to July of 2004.

Ken-ichiro Suzuki is currently living in New York City, working as an architect for Kohn Pedersen Fox Associates and preparing for his next photography series related to NYC.

Este catálogo se editó con motivo
de la exposición de fotografías de

k e n - i c h i r o s u z u k i

n o w h e r e i n t o k y o

presentada por el museo Barjola de Gijón,
en su sala de exposiciones temporales

MUSEO BARJOLA

Barjola

GOBIERNO DEL
PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE CULTURA
COMUNICACIÓN SOCIAL Y TURISMO