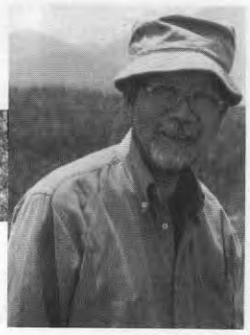


عکاسی مدرن به‌لحن ژاپنی

تحلیلی بر آثار شومی توماتسو

نویسنده: یان جفری
ترجمه، بازنویسی، افزوده‌ها: سید مهدی مقیم‌نژاد

درآمد:

مدت‌ها بود با وسوسه‌ی معرفی یکی از آلبوم‌های با اهمیت انتشارات فیدون (phaidon)مواجه بودم. خوشبختانه در این شماره‌ی تندیس مفصل‌تر از حد معمول امکانی برای این کار فراهم شد. بنابراین بهتر است که به مقاله در حکم یک پرونده‌ی موضوعی بنگریم. کتاب مورد نظر به آثار شومی توماتسو (Shomei Tomatsu)عکاس معاصر ژاپنی تعلق دارد. برای معرفی و تحلیل آثار او ترجیح دادم به‌جای شرح گاهشمارانه و زندگی نامه‌ای، بر اساس توضیح مصادیق عینی، یعنی عکس‌ها، پیش روم. بنابراین نوشتار فراهم آمده در کنار عکس‌ها هم مسیر فعالیت‌های عکاس را باز می‌گوید و هم واجد اشاراتی به سویه‌های ساختاری اثر است. توضیحات اولیه‌ی عکس‌ها از آن یان جفری (Ian Jeffery)ویراستار نام آشنای قالب کتاب‌های فیدون است و من، در حدی بسیار مختصر و بر حسب ضرورت، چیزهایی را به آن افزوده یا کاسته‌ام. و اما درباره‌ی دلایل گزینش توماتسو: جذاب‌ترین وجه شخصیت و آثار او برای من، بی‌تردید، در حضور بالغ و پویای او در عرصه‌ی زیبایی‌شناسی عکاسی مدرن نهفته است. توماتسو به تمام معنا یک عکاس مدرن است و به همان اندازه، یک عکاس ژاپنی. ویژگی مدرنیستی آثار او را می‌توان از منظرهای متنوعی شاهد بود: برخورد بی‌واسطه‌ی با زندگی در راستای سنت عکاسی مستند، و سپس، افزودن جنبه‌های تفسیری و معنایی مورد نظر به موضوع؛ ابتکار در خلق ساختارهای فرمی با حفظ وجه استنادی عکس؛ پی‌گیری پروژه‌های پُردامنه که علی‌رغم تنوع ظاهری از درونمایه‌های مشترکی برخوردارند و سرنخ‌های لازم را برای شناخت فضای ذهنی عکاس به دست می‌دهند و ... به‌همین ترتیب، توماتسو عکاسی برآمده از سنت‌های فرهنگی ژاپن است. به دو دلیل می‌توان چنین نتیجه گرفت: مورد اول و زودیاب‌تر، حساسیت‌های ویژه‌ی عکاس در برگزیدن پروژه‌هایی است که همگی به فضای فرهنگی انسان ژاپنی معاصر و دغدغه‌ها و مسیل او می‌پردازند؛ مورد دوم اما، با جذابیتی بیشتر به بن‌مایه‌ها و کهن الگوهای ذهنی عکاس از فرهنگ شرق برمی‌گردد. توماتسو از نسل عکاسان پس از جنگ است. از دهه‌ی پنجاه شروع به‌کار می‌کند و در دهه‌های شصت و هفتاد بیان زیباشناسانه‌ی خود را قوام می‌بخشد. با این‌حال، شیوه‌ی مستندنگاری او با همتایان غربی‌اش تفاوت‌هایی دارد. نگاه توماتسو به زندگی بنا به طبیعت عکاس به سمت دیتیل‌ها و کادرهای نامتعارف پیش می‌رود. او برای طرح و تفهیم موضوعات خود علاقه‌ی خاصی به پیش کشیدن جلوه‌های پیش‌پا افتاده و از نظر دور مانده دارد. لحن بیان عکاسانه‌ی او، علی‌رغم بهره‌مندی از آموزه‌های زبان هنری مدرن، بسیار موجز و گزیده گوست. او همسوی با مشرب هایکو نگاهی ناگهانی، بی‌واسطه و پیراسته به موضوع دارد. تمایل به ایجاد سایه روشن‌های خاص، پنهان‌سازی برخی از جزییات، کاربرد برنامه‌ریزی شده‌ی نور و ... از همین روند مایه می‌گیرند. به عقیده‌ی یان جفری، توماتسو رئالیسم و سمبولیسم را به هم می‌آمیزد. «ناتورالیسمی که با نظام دلالت ویژه‌ی عکاس توأم است». جفری عقیده‌ی دیگری نیز دارد که از صحت ارجاع تاریخی آن به عکاسی معاصر ژاپن بی‌اطلاعم! «شومی توماتسو را صرف‌نظر از تفاوت‌های سبکی‌اش، می‌توان به‌عنوان بیل براند یا هانری کارتیه برسون عکاسی ژاپنی در نظر گرفت.»

ترتیب پروژه‌های شومی توماتسو از این قرار است:

دوره‌ی عکس‌های پراکنده در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰

سیاست‌مداران محلی، از ۱۹۵۶ تا ۱۹۵۸

توفان دریایی ناگویا، ۱۹۵۹

خانه‌های ژاپنی، ۱۹۵۹

آدامس و شکلات، از ۱۹۵۸ تا ۱۹۸۰

هیروشیما، ناکازاکی، ۶۱ تا ۱۹۶۰

پایگاه‌های نظامی هوایی آمریکا در اوکیناوا، ۷۶ تا ۱۹۶۹

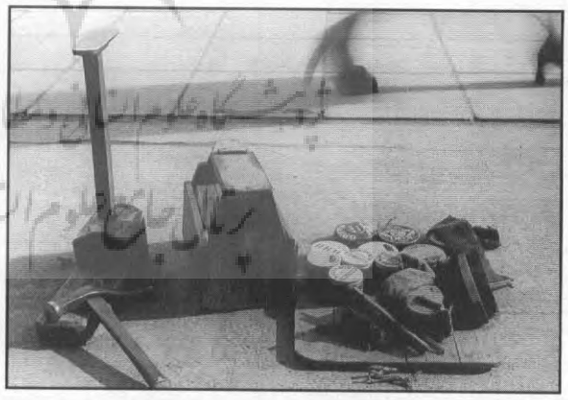
شکوفه‌های گیلاس، ۸۶ تا ۱۹۸۰

دوزیست‌ها، ۱۹۹۱

فصل مشترک، ۱۹۹۶ (این پروژه پیرامون مسایل زیست محیطی دریایی بود)

دریای گل‌آلود: تنفس زمین، ۹۷ تا ۱۹۹۶ (مجموعه‌ی عکس‌های هوایی از آبراه‌ها و کانال‌های ساحلی که به مثابه نماد تغییر شکل سیاره‌ی زمین به نمایش درآمده‌اند)

توماتسو از سال ۲۰۰۰ سرگرم عکاسی پروژه‌ای است که به یکی از طرح‌های جنجال برانگیز دولت ژاپن می‌پردازد که در آن برای جلوگیری از طوفان در خلیج ایساهایا (Isahaya)به زهکشی خورهای دریایی پرداخته‌اند و این مسئله به‌طورکل اکوسیستم منطقه را دگرگون کرده است.



۱.از زاویه دید یک کودک واکسی، ناگویا، ۱۹۵۱

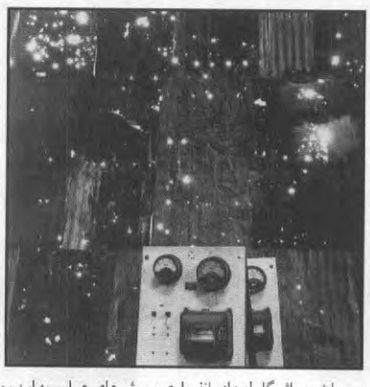
این عکس یکی از آثار تیپیکال دوره‌ی اول کاری توماتسو است که می‌کوشید دنیا را از زاویه دید سوژه‌های گوناگون بازنمایی کند. حضور چکش و لوازم تعمیر به شکل چشمگیری درباره‌ی حرفه‌ی مورد نظر اطلاع‌رسانی می‌کنند. شاید در این عکس، توماتسو نیم‌نگاهی نیز به تفاوت میان کفش‌های سنتی ژاپنی و کفش پاشنه بلند غربی داشته است. وجود جعبه واکس‌های وارداتی دلیلی بر این مدعاست.

۲.جوش‌کاری، شماره‌ی ۲، توکیو، ۱۹۵۵

در فرهنگ عکاسی، جوش‌کاری همواره نمادی از روح سخت و سرد صنعت بوده است. در این عکس‌ها، بیان توصیفی توماتسو در اولویت قرار دارد. بدن جوش‌کار بیش و کم به‌واسطه منبع نور در تاریکی فرو رفته و سایه‌ی کلاه ایمنی او نیز به شکل مبهمی بر دیوار افتاده است. از همه جالب‌تر، نوشتار عمودی روی دیوار است که درست در کنار سر مرد قرار دارد. به‌طور کلی، همین آزمون بصری عکاس برای استفاده از نوشتار را می‌توان یکی از عوامل اصلی تکوین زیبایی‌شناسی او در دهه‌ی شصت به‌حساب آورد. برای توماتسو، نوشتار، بیان بصری دنیای ذهنی و درونی سوژه‌هاست.

۳.سیاست‌مداران محلی، شماره‌ی ۳، استان فوکویی (FUKUI)، ۱۹۵۷

سیاست‌مدار برای ساعتی از محیط کاری خویش جدا شده و به استراحت می‌پردازد . با توجه به سایه‌های همیشگی عکاس، دشوار است که بتوانیم وضعیت واقعی صحنه را تشخیص دهیم. او دست‌هایش را جفت کرده و زیر سرش گذاشته است. شاید برای سکوت و آرامش و شاید بنا به دلایلی دیگر. اما طنز قضیه این‌جاست، که چرا او لنگه‌های شلوارش را تا روی زانو تا کرده است؟ شاید سیاست‌مدار به شیوه‌های رفتار سنتی بیشتر خو کرده است تا مدل‌های رسمی غربی. این در حالی است که ظاهراً در دهه‌ی پنجاه، تظاهر به پایبندی‌های سنتی برای یک سیاست‌مدار امتیاز انتخاباتی محسوب می‌شد. با این همه، اهمیت عکس‌های توماتسو گاه در توجه به همین نکات ظریف است.



۴.خاطرات شکست، شماره‌ی ۲، ویرانه‌های کارگاه ساخت کشتی‌های جنگی تویوکاوا (Toyokawa)، استان آیچی (Aichi)، ۱۹۵۹

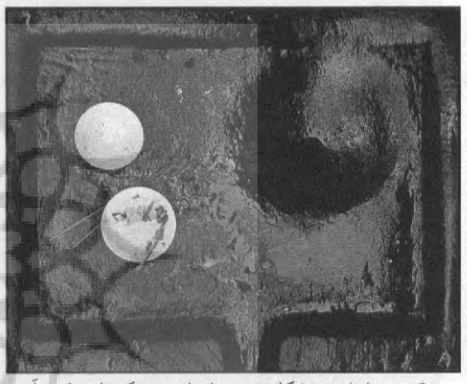
به‌نظر می‌رسد صفحه‌ی آهنی سوراخ سوراخ، در اثر گلوله‌های انفجاری یورش‌های هوایی به این روز درآمده است. با این همه، تلألو مستقیم نور خورشید از میان سوراخ‌ها بیشتر فضای خیال‌انگیز یک شب پُر ستاره را به‌یاد می‌آورد. می‌توان نتیجه گرفت توماتسو علی‌رغم مستندنگار بودنش نسبت به بیان نمادین ابژه‌ها نیز کاملاً آگاه است. در این جا عکاس از ما می‌خواهد تا در تفاوت میان تلألو طبیعت و نشانه‌های رو به‌زوال تمدن، به تأمل بنشینیم.

۵. ویرانه‌های توفان دریایی در خلیج اِیس (Ise)، شماره‌ی ۱، ناگویا، ۱۹۵۹

در تاریخ ۲۶ سپتامبر ۱۹۵۹، منطقه‌ی ناگویا دستخوش یک توفان دریایی هولناک شد که طی آن حدود پنج هزار نفر کشته و بیش از یک و نیم میلیون نفر بی‌خانمان شدند. توماتسو در این توفان خانه و خاطرات کودکی خود را از دست داد. به دلیلی تعلق عاطفی ویژه‌ی عکاس به مکان حادثه، به‌جای بیان متعارف عکاسی مستند، شاهد عکس‌های نامتعارف‌تری هستیم. مثل همین عکس خاطره‌انگیز که زاویه دید عجیبی دارد و گویی عکاس از زیر سطح آب به خورشید نگریسته است. تصویر لرزان خورشید، برگ‌های پراکنده‌ی برنج و موج‌های دورانی آب، در مجموع، فضای دلهره‌آوری را می‌سازند. گویی حادثه‌ای از سر گذشته یا در راه است. عکاس در این تصویر سعی کرده زاویه دید زیر آب را برگزیند. شاید نظرگاه متعلق به قربانیانی باشد که این مجموعه عکس به آن‌ها تقدیم شده است.

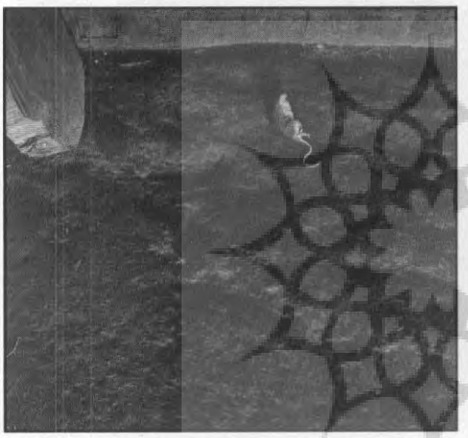
۶. ویرانه‌های توفان دریایی در خلیج ایس (Ise)، شماره‌ی ۲، ناگویا، ۱۹۵۹

سیل سپتامبر ۱۹۵۹ فروکش کرد و پس‌مانده‌هایش را به‌جا گذاشت. در این تصویر، لباس، کفش و سایر اسباب خانگی با توجه به نور صحنه، طوری در گل و لای کنار هم قرار گرفته‌اند که گویی در حال تماشای یک نقش برجسته هستیم. از تمام آثار زندگی تنها همین بر جای ماند. اجسامی شناور در آب. برخی واضح و آشنا و بعضی دیگر گنگ و مبهم. قابل ذکر این‌که، این عادت عکاسانه‌ی توماتسو است که ذهن بیننده را به‌طور مداوم بین ابژه‌های قابل تشخیص و غیر قابل تشخیص به حرکت وادارد.



۷. خانه، تصویر شماره‌ی ۳، جزیره‌ی آماکوزا شیموشیما (Shimoshima Amakusa)، استان کومامونو (Kumamoto)، ۱۹۵۹

این عکس تصویری است از زاویه بالا از یک سینک ظرفشویی فرسوده. توماتسو در مجموعه‌ی خانه کوشید تا از طریق بازنمایی خانه‌های قدیمی و اسباب آن، شیوه‌ی سنتی و رو به زوال زندگی ژاپنی را به‌تصویر درآورد. اگر عکس فوق را به‌عنوان مثال برگزینیم درخواهیم یافت که نگاه عکاس به مسئله با حس دلتنگی عمیقی همراه است. شکل بصری انتزاعی سینک با حرکت آب، ظرف‌های غذا، تن‌مایه‌های خاکستری و سایه‌های خاص توماتسو، همگی فضایی غم‌انگیز را ترسیم می‌کنند. به‌ویژه آن ظرف غذای کثیف، با استخوان ماهی و دانه‌های برنج در القای این حس بسیار مؤثر است.



۸. خانه، تصویر شماره ۴، جزیره‌ی آماکوزا شیموشیما، استان کومامونو، ۱۹۵۹

از قرار معلوم تصویر موش مرده‌ای بر کف زمین پیش روی ماست. اما چرا یک موش مرده؟ و چرا در فضایی تا بدین حد اسرارآمیز. به بافت سطح زمین بنگرید: آیا با توجه به نورها و نیم سایه‌ها و جدای از موقعیت عینی خود نمی‌تواند به مثابه یک نمای هوایی از چروک‌های زمین، کوه‌ها و صخره‌ها در نظر گرفته شود؟ دیتیل‌های برگزیده‌ی توماتسو فصل مشترک بنیادینی دارند: مکان‌هایی که به آرامی از حس زندگی تهی می‌شوند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۹. خانه، تصویر شماره ۶، جزیره‌ی آماکوزا شیموشیما، استان کومامونو، ۱۹۵۹

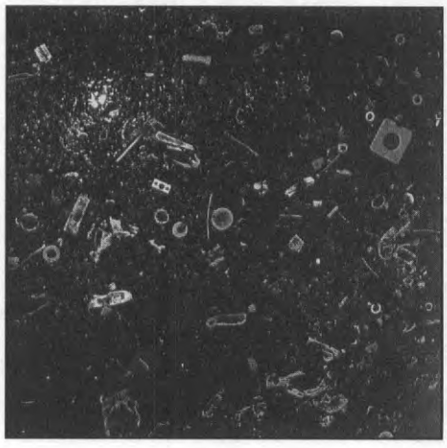
نشانه‌های لحن سرد و افسرده توماتسو در این عکس بارزتر است. زمین مرطوب داخل اتاق، باریکه‌های آب، حجم سیاه و سنگین میز. نور هدایت شده، و از همه مهم‌تر، کاسه‌ی سنتی‌ای که انگار لحظاتی پیش شکسته شده و هنوز کسی آن را از سر راه برنداشته است. به‌راستی دلیل شکستن کاسه چیست؟ لرزش زمین یا دست انسان ... و سر رشته‌ی تعابیر نمادین عکس‌های این مجموعه همچنان ادامه دارد.

۱۰. آدامس و شکلات، یوکوسوکا (Yokosoka)، استان کاناگاوا (Kanagawa)، ۱۹۵۸

توماتسو از دهه پنجاه و سال‌های بعد از جنگ مجموعه عکسی به‌نام «آدامس و شکلات» را در دستور کار خود قرار داد که به موضوع روند «آمریکایی شدن» جامعه‌ی ژاپن اختصاص داشت و عجیب این‌که این عکس‌ها حدود سی سال بعد یعنی در دهه‌ی هشتاد به شهرت رسیدند. از نگاه توماتسو «امریکایی شدن» صرفاً به مظاهر آن مثل کالاهای تبلیغاتی و نوشته‌های غول‌آسای خیابانی محدود نمی‌شد بلکه به‌طور کامل یک طریقه‌ی جدید زندگی بود. ظاهراً آمریکایی‌ها هیچ‌وقت از قرار گرفتن در مقابل دوربین اکراهی ندارند و همواره خیره به دریچه‌ی آن می‌نگرند در حالی که ژاپنی‌ها با کم‌رویی در مقابل دوربین قرار می‌گیرند. توماتسو شخصاً این ویژگی فرهنگی شرقی را ارج می‌نهد. از لحاظ بصری نیز باید گفت که «آدامس و شکلات» ساختار کلاژگونه‌ای دارد.

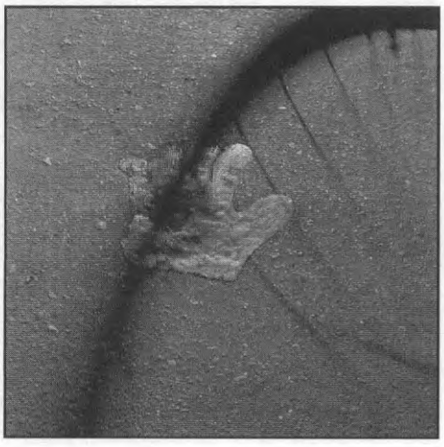
۱۱- آسفالت، تصویر شماره ۱، توکیو، ۱۹۶۰

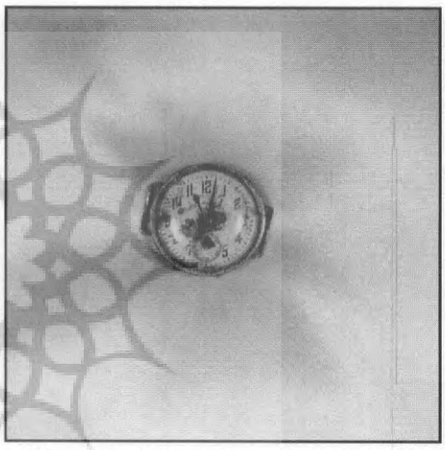
آسفالت، نماد زندگی شهری و تمدن، افزون بر این‌که محل گذر آدم‌هاست، برخی از نشانه‌های زندگی آنان را نیز گاه به‌نمایش می‌گذارد. توماتسو باز هم ما را معطوف به رئالیسم نمادگرای خود می‌کند. تشخیص طرح شبح‌گون اشیا روی زمین بسیار دشوار است و به‌نظر نمی‌رسد که عکاس هم از این بابت متوقع باشد. در عوض، اشکال انتزاعی پدید آمده بر سطح سیاه زمین و انعکاس تابش خورشید، به‌تدریج ما را به فضایی کیهانی می‌برد. انگار با انبوهی از اجرام آسمانی مواجه‌ایم. چشم‌اندازی که تنها بر زمین یافتنی است. این عکس در ایستگاه راه‌آهن توکیو گرفته شده است.



۱۲- پنتاگون، توکیو، ۱۹۶۱

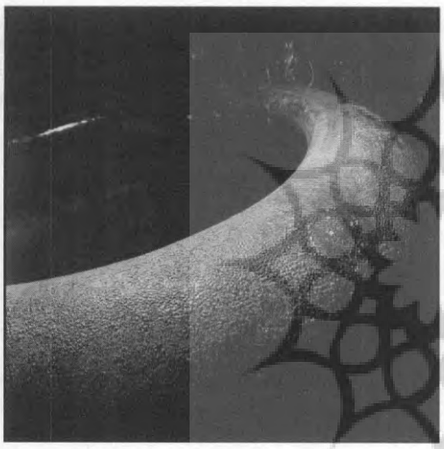
برخی از آثار دهه‌ی شصت توماتسو تأکید بیشتری بر ارزش‌های فرمی و ساختاری دارند. مثلاً تصویر پنتاگون که باز هم یک نماد زندگی شهری مثل «دستکش» را برگزیده و آن را با فرمی بدیع به‌نمایش گذاشته است. یک دستکش لگدمال شده بر کف خیابان که از میان پره‌های چرخ دوچرخه پدیدار می‌شود. در این‌جا، دستکش به‌دلیل زاویه نور و حجمی که به خود گرفته بسیار به دست انسان شبیه شده است و از هم این‌جا باز هم سرو کله‌ی تفاسیر نمادین پیدا می‌شوند. با این همه، پنتاگون را می‌توان یادآور هنر کوبیست‌هانیز دانست. سبکی که با ارجاع به فرآیندهای انسانی جلوه‌های زندگی روزمره را بازگو می‌کند: شیشه‌ها و بطری‌ها، سیگارها، پره‌های آکاردئون، و شاید پره‌های دوچرخه و یک دستکش لهیده را!





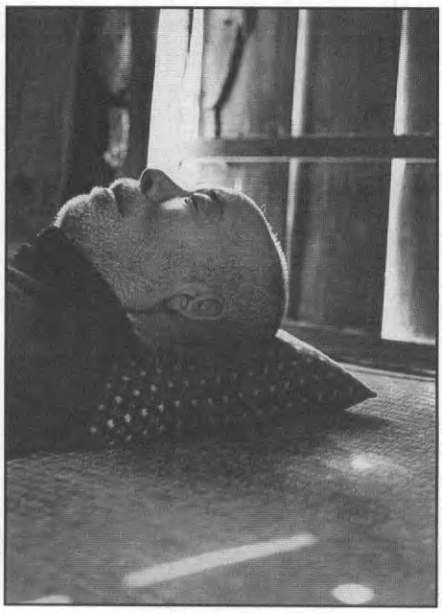
۱۳- ساعت مچی‌ای که حدود هفت کیلومتر آن‌سوتر از مرکز انفجار بمب اتمی پیدا شد، ناکازاکی ۱۹۶۱

در سال ۱۹۶۰ از سوی شورای مبارزه با بمب‌های اتمی و هیدروژنی ژاپن به توماتسو سفارش داده شد تا از شهر ناکازاکی عکاسی کند. شهری در ساحل غربی کیوشو (Kyushu)که در ساعت یازده و دو دقیقه‌ی قبل از ظهر تاریخ ۱۹ آگوست ۱۹۴۵ هدف بمب اتمی قرار گرفت. یعنی همان لحظه‌ای که این ساعت مچی از کار افتاده است. توماتسو یادآور می‌شود: «نمی‌توانم احساسم را از لحظه‌ی مواجهه با این ساعت توصیف کنم ... به نیروی ویرانگر بمب آگاه بودم و می‌توانستم لحظه‌ای را متصور شوم که تمام شهر در آنی نابود شد و بیش از هفتاد هزار نفر به‌کام مرگ رفتند...» با این همه، گویی هیچ یادمانی به اندازه‌ی این ساعت از کارافتاده نمی توانست بیان عکاسانه‌ی مؤثری از موضوع باشد.



۱۴- آتش‌دانی که بافت و رنگ سطح آن در اثر موج انفجار تغییر یافته است، ناکازاکی، ۱۹۶۱

چه طنز جالبی ! آتش‌دان که خود محل حفاظت از آتش و گرماست در اثر امواج رادیواکتیو به این روز افتاده است و نکته‌ی جالب‌تر و عکاسانه‌تر این‌که، سطح فلزی این جسم شباهت غریبی به پوست قربانیان ناکازاکی دارد.



۱۵- سویتسو سوکه ساکو (Suetsugu Sukesaku)کسی که در فاصله‌ی یک و نیم کیلومتری مرکز انفجار مجروح شد و سه فرزند خویش را نیز در اثر انفجار از دست داد، ناکازاکی، ۱۹۶۱

پدر، تنها، در سکوت و غرق در تفکر در خانه‌اش به تصویر درآمده است. گویی به فرزندانش می‌اندیشد و گویی سطوح سه‌گانه‌ی پشت سرش بر این راز تأکید می‌کنند.

۱۶- خانه‌ی سویتسو سوکه ساکو، او در سال ۱۹۶۹ مرد، ناکازاکی، ۱۹۶۱

نمای بیرونی خانه‌ی سوکه ساکو. البته توماتسو معمولاً این دو عکس را در کنار هم به‌نمایش می‌گذارد تا معنای آن کامل گردد. تصویری بسیار عجیب و گیرا که از نور روز به نحو عکاسانه‌ای بهره برده است. دیوارهای سیاه زمینه، تیرک‌های سفید عمودی با حالتی تهاجمی و گیاهانی نورفشان که گویی از تلألو رادیو اکتیو چنین درخشان شده‌اند.

۱۷. فوکودا سوماکو (Sumako fukuda)که در فاصله‌ی ۷/۱ کیلومتری مرکز انفجار بمب مجروح شد. او والدین و خواهر خود را نیز در واقعه از دست داد، ناکازاکی، ۱۹۶۲

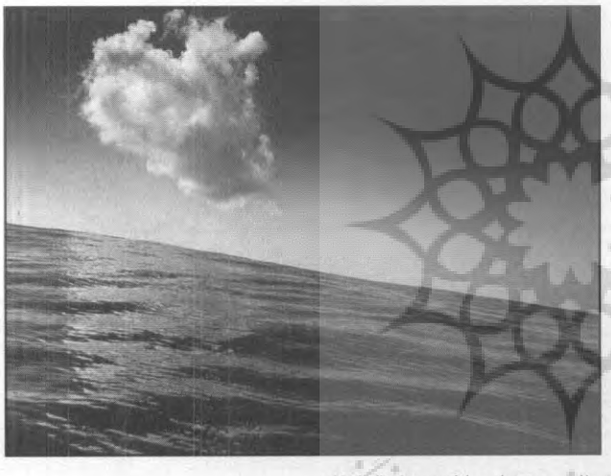
چهار سال پس از مرگ فوکودا سوماکو در سال ۱۹۷۴، توماتسو مقاله‌ای را در قالب نامه به او نوشت: وقتی شانزده سال پیش تو را دیدم، آن‌قدر آزرده خاطر شدم که نتوانستم عکس بگیرم. تو اما مرا بر آن داشتی. برابر دوربین قرار گرفتی و شوخ و شنگ ادای مدل‌های عکاسی را درآوردی، و این‌چنین بود که توانستم راز زندگی‌ات را دریابم. «من زنده‌ام هنوز» این حرف تو بود و پیامی که به من گفت «تنها تو می‌دانی بر ما چه گذشته است. پس تقدیر شوم ما قربانیان بمب را بازگو، چرا که تنها تو می‌توانی چنین کنی» بسیار اندیشیدم. تو در پیش رویم بودی و انگار آرام آرام زخم‌های تنت به روح من نیز سرایت کرد. و این‌چنین بود که دکمه‌ی شاتر را فشردم.

۱۸. یاماگوچی سنجی (Senji yamaguchi)که در فاصله‌ی ۲/۸ کیلومتری مرکز انفجار بمب مجروح شد، ناکازاکی، ۱۹۶۲

یکی از خیره‌کننده‌ترین نماهای توماتسو از بمب اتمی ناکازاکی که تقریباً همه‌ی مؤلفه‌های عکاسی توماتسو را می‌توان در آن بازیافت. بیان دوگانه حرکت میان رئالیسم و سمبولیسم یا بهتر بگوییم گونه‌ای رئالیسم استعاری؛ سایه‌روشن‌های تصویر؛ نوری که درست در قسمت چروک‌های پوست متمرکز شده و به آن جلوه‌ی گرافیکی مؤثری بخشیده است و ... توماتسو از قربانی حادثه تندیسی می‌سازد که به اندازه‌ی اصل واقعه جاودان خواهد بود.

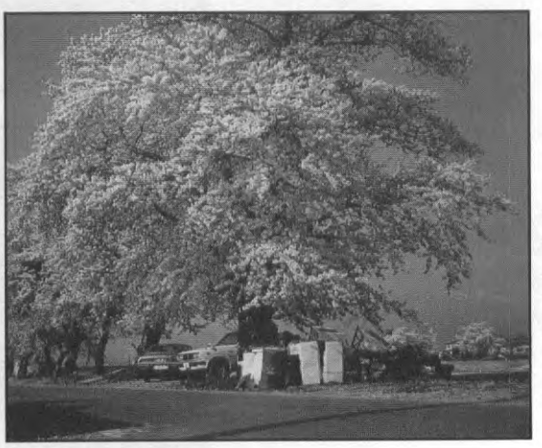
۱۹. کادنا ـ کو (Kadena-cho)، اوکیناوا، ۱۹۶۹

توماتسو اولین بار در سال ۱۹۶۹ به سفارش مجله‌ی آساهی کمرا (Asahi camera)از اوکیناوا دیدار کرد. او سفارشی را پذیرفته بود تا از پایگاه‌های هوایی آمریکا در کادنا عکاسی کند. این منطقه در فاصله‌ی پانصد کیلومتری خاک اصلی ژاپن قرار دارد و به شکل مجازی تحت‌الحمایه‌ی آمریکا محسوب می‌شود. این عکس به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین آثار این مجموعه تصویری است که یک بمب‌افکن B-52 را در لحظه‌ی تیک‌آف نشان می‌دهد. مطمئناً با توجه به پیشرفت‌های تکنیکی عکاسی در آن‌زمان کنترل حرکت هواپیما بیرون از توان عکاس بود. بنابراین او شیوه‌ی ابتکاری خود را برگزید و با تکان دادن دوربین هم حس صحنه را به بیننده القا کرد و هم تمایلی زیبایی‌شناسانه را برای گونه‌ای بیان ماورایی در آثار بعدی خود برنهاد.



۲۰. جزیره‌ی هاتروما (hateruma)، ۱۹۷۱

یک عکس طبیعت تیپیکال از توماتسو که هم می‌توان آن را در امتدا فضاهای عکاسانه‌اش قلمداد کرد و هم بخشی از نگرش هایکووار به طبیعت. لکه ابری که برای یک لحظه در آسمان عکاسی او ظاهر می‌شود. با نور و سایه‌های همیشگی‌اش درهم می‌آمیزد، ولابد در لحظه‌ای بعد به آسمان می‌پیوندد.



۲۱ـ ساکورا (Sakura)شکوفه‌های گیلاس، آیزو ـ تاکادا ـ ماچی (Aizu-Takada -machi)، استان فوکوشیما، ۱۹۸۲

در ژاپن سال‌های پیش از جنگ، شکوفه‌های گیلاس یک سمبل ملی بود که به معنای کلی به نظامی‌گری و میهن‌ستایی افراطی دلالت می‌کرد. توماتسو به‌دلیل وحشت از استعمار فرهنگی ژاپن به شکل فزاینده‌ای به طرح درون‌مایه‌ها و نقش‌مایه‌های سنتی فرهنگ این کشور روی آورد. او در هر بهار به مناطق مختلف استان فوکوشیما سفر کرد و درخت‌های گیلاس را در موقعیت مستند و زنده‌ی آن به تصویر درآورد. شکوفه‌های گیلاس به‌لحاظ طبیعی مظهر بهار، و در دنیای عکاسی توماتسو نمادی سخت سیاسی برای احیای روحیه‌ی میهنی ژاپنی‌ها محسوب می‌شود.

۲۲. صخره‌ها، از مجموعه «دوزیست‌ها»، شبه‌جزیره‌ی ایزو (IZU)، استان شیزوکا (Shizuoka)، ۱۹۹۱

توماتسو در دهه‌ی‌نود به شکل فزاینده‌ای به مسایل زیست محیطی علاقه‌مند شد. «دوزیست‌ها» یکی از مجموعه‌های مطرح اوست که علاوه بر طرح مسایل مورد علاقه‌ی زیست‌شناسان از بیان استعاری عمیقی نیز برخوردار است. او در این مجموعه، به زندگی فسیلی جانداران، صدف‌ها، موجودات دریایی و ... می‌پردازد. بیان عکاسانه‌ی توماتسو به‌گونه‌ای تصویرگری است که گویی این موجودات در دنیای خودشان نیز در معرض تهدید دایمی به‌سر می‌برند. بی‌تردید، عکس‌های او از مفاهیم جغرافیایی و زیست‌محیطی فراتر رفته و به زبانی جهانی، گزارش مستندی از وضعیت کنونی زمین را به‌تصویر می‌کشند.