

## **EL *REQUIEM* DE MORIMURA YASUMASA**

Julio César Abad Vidal\*

**Resumen:** Morimura Yasumasa 森村泰昌 (Osaka, 1951) es un fotógrafo y *performer* japonés que ha venido desarrollando desde 1985 una de las más destacadas trayectorias internacionales consagradas a la práctica del apropiacionismo. La labor de Morimura se centra, en ese sentido, en la recreación de obras célebres de la pintura occidental, y japonesa en menor medida, en todos los casos asumiendo la integridad de los papeles que aparecen en escena, lo que le exige una extraordinaria planificación y caracterización. Morimura ha posado, asimismo, para imitar a actrices occidentales, con particular pertinacia, a Marilyn Monroe.

Los últimos años, empero, Morimura ha tomado como base para su trabajo no tanto obras de arte cuanto imágenes históricas, a través de la recreación de instantáneas que han obtenido un *status* icónico en un mundo como el nuestro, saturado de imágenes hasta la extenuación. El

---

\* Julio César Abad Vidal es doctor en Estética y Teoría de las Artes y miembro del Grupo de Investigación Asia. Ha dedicado su tesis doctoral a la teoría y la práctica del apropiacionismo.

presente ensayo se dedicará a la exploración de este mecanismo en la reciente obra de carácter histórico de Morimura Yasumasa.

**Abstract:** Morimura Yasumasa 森村泰昌 (Osaka, 1951) is a Japanese photographer and performer who has been developing since 1985 one of the most outstanding international careers devoted to the practice of the appropriation. Morimura's work focuses on both the recreation of famous works by Western painters; and to a lesser extent by Japanese artists. In all his work he assumes all roles appearing on the scene, which require special planning and characterization. Morimura has also posed imitating Western actresses his favorite impersonation being Marilyn Monroe.

However, in recent years Morimura has taken as inspiration for his appropriations fewer works of art. Instead he has taken historical images through the recreation of pictures that have achieved an iconic status in our world, a world saturated to the limit of suffocation by images. The present essay is devoted to the exploration of this mechanism in Morimura Yasumasa's recent work, a work of a strong historical character.

## **Introducción**

El apropiacionismo consiste en la incautación de imágenes previas, procedentes de la historia del arte, a las que se somete a una posterior y significativa manipulación. Pese a que en muchas latitudes y en varias décadas anteriores existen ejemplos de estas prácticas, lo cierto es que la popularización académica y crítica de los fenómenos apropiacionistas no se produce hasta comienzos de la década de los ochenta del

pasado siglo, con el enaltecimiento en la escena artística norteamericana de la obra de unos autores con relaciones de proximidad entre sí, como atestigua el hecho de que sus obras se presentaran conjuntamente en exposiciones colectivas, que basaban su trabajo en una iconografía tomada de la publicidad y del arte fotográfico. En Estados Unidos se origina entonces un debate crítico que hace del término *appropriation* (“apropiación”) una suerte de divisa generacional. Entre los artistas más destacados por la crítica del momento se encontraban Cindy Sherman, Vincent Leo y Sherrie Levine. Leo y Levine proceden a la toma de referencias explícitas, en concreto de obras de fotógrafos precedentes. La apropiación que realiza Sherman se dirige, en cambio, a diversos modelos de representación, para lo que se autorretrata disfrazada e imitando la pose de diferentes estereotipos femeninos presentes en los medios de comunicación de masas, particularmente en la publicidad gráfica y el cine, tales como la chica de pueblo llegada a la gran ciudad, la prostituta o la estrella del mundo del espectáculo<sup>1</sup>.

El artista japonés Morimura Yasumasa combina en su trabajo ambas prácticas. En primer lugar, la apropiación de referentes icónicos ajenos, al igual que Leo y Levine (aunque en su caso, mayoritariamente de obras pictóricas y no fotográficas), y en segundo lugar, los mecanismos teatrales de Sherman, aunque Morimura es un fotógrafo ciertamente mucho más meticuloso y virtuoso en sus recreaciones que aquella. Y es que Morimura es de los discípulos que ha superado ampliamente al maestro<sup>2</sup>. No obstante, el propio Morimura ha reconocido haber partido para su trabajo del realizado por Sherman, como ha explicitado en su

caracterización de aquella como su “hermanita” (Morimura nació tres años antes que Sherman). Así lo afirma el título de su obra *To my Little Sister: for Cindy Sherman* (1998, fotografía en color, 66 × 120 cm), en la que ha recreado la fotografía de Sherman *Untitled #96* (1981, fotografía en color, 61 × 122 cm), donde esta se ha autorretratado como una muchacha que, tumbada en el suelo, sujeta un recorte de un periódico, concretamente de la sección de contactos<sup>3</sup>.

El trabajo de Morimura cuenta no solo con una amplia proyección en su país natal, donde expone con regularidad su trabajo en individuales (tanto de carácter institucional como comercial)<sup>4</sup> y colectivas, sino que es, asimismo, uno de los artistas japoneses vivos más reconocidos internacionalmente<sup>5</sup>. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Kioto en 1978, su primera obra apropiacionista data de 1985, cuando se autorretrató en una fotografía que consistía en una cita prácticamente textual, salvo por la presencia de los ojos del fotógrafo, de un autorretrato de Vincent van Gogh<sup>6</sup>, una de cuyas diez copias atesora el *Kokuritsu Kokusai Bijutsukan* 国立国際美術館, Museo Nacional de Arte Internacional de su ciudad natal, Osaka, consagrado a la muestra de obras de arte contemporáneo<sup>7</sup>. Desde entonces, Morimura ha recreado la obra de una extensa nómina de pintores. Pero en la mayoría de los casos se trata de obras de artistas occidentales<sup>8</sup>. Morimura ha dedicado, por ejemplo, series de autorretratos a artistas que hicieron de este género uno de sus caballos de batalla, como Rembrandt (en 1994) o Frida Kahlo (en 2001) y ha sido, asimismo, uno de los innumerables artistas contemporáneos que han tomado la obra de Goya como punto de partida para reflexionar sobre la condición calamitosa de nuestros tiempos,

asumiendo la recreación, entre otros motivos, y de manera programática, de algunas obras de la serie de aguafuertes goyescos titulada *Caprichos*<sup>9</sup>.

Morimura no es únicamente el artista japonés que más extensivamente se ha ocupado de las prácticas apropiacionistas, sino que la prolijidad de su obra, su exclusividad temática y la profundidad y el virtuosismo de sus escenificaciones permiten calificarle como el más destacado artista recreador del mundo.

Una de las facetas más destacadas de la obra de Morimura estriba en la colisión de códigos que ofrece. La fotografía recrea pintura, un japonés habita una escena occidental, un autor vivo ocupa el lugar de un artista fallecido, en muchos casos, siglos atrás. Morimura se ha disfrazado y maquillado con una capacidad mimética extraordinaria. Empero, su presencia es siempre patente para su espectador. Su rostro y su físico, que sabemos pertenecen a un sujeto masculino japonés, y al que podemos acompañar en su evolución desde 1985 hasta el presente, se han ocupado con pertinacia de la recuperación de semblantes y modas occidentales, una de las características cruciales de su argumento. Morimura se define como un hijo de la posguerra, una posguerra que, en el caso japonés, se caracteriza por una ocupación cultural exógena, norteamericana, en concreto. Así, pese a que únicamente en las series últimas de Morimura la historia ocupa un lugar protagonista, la reciente historia de Japón (el Japón de la derrota bélica) se constituye en uno de los lugares centrales, si bien implícitos, de su ideario estético. Pero si en el pasado la delectación estética de estas obras parecía no constituir crítica alguna hacia Occidente (más que en una perspectiva de género), sus últimas obras, que componen una extensa serie

titulada *Requiem*, se dirigen de manera explícita a este cuestionamiento. Y en el proceso, Morimura ha adoptado como sujeto central una personalidad tan compleja, discutida e influyente como la del escritor Mishima Yukio. Y, en concreto, del último Mishima, del Mishima de un nostálgico ultranacionalismo. La profundidad de esta relación requiere un espacio del que no disponemos en el presente estudio, pero a título introductorio sí se presentarán brevemente algunas notas para su comprensión.

### **1. El siglo XX: lo cruento, lo luctuoso y lo fotografiado**

En la extensa serie de trabajos titulada *Requiem*, sobre la que nos ocupamos en este ensayo, Morimura ha sintetizado la historia del siglo XX, que ha reinterpretado con su cuerpo y su rostro, deteniéndose ante acontecimientos luctuosos tanto en el interior como en el exterior de su país. Morimura comenzó a presentar las obras de su serie *Requiem* en Tokio, con la inauguración en la galería シュウゴアーツ (Shugo Arts), el 11 de noviembre de 2006, de la exposición titulada *Rekka no kisetsu / Nanimonokaheno Rekuitemu - Sono ichi* 烈火の季節 なにものかへのレクイエム ・ その壱 (La estación de la conflagración. Un réquiem para alguien. Primera parte). Como declaró entonces a los medios de comunicación y hacía, asimismo, explícito el nombre de la muestra, Morimura alumbraba el proyecto de continuar en obras sucesivas las líneas de trabajo ofrecidas en aquella. En efecto, Morimura habría de continuar desarrollando esta serie hasta 2010. Cinco

años de trabajo dados por concluidos con la inauguración, el 11 de marzo de 2010, de la exposición *Nanimohaheno Rekiemu. Senchô no chôjô no geijutsu* なにものかへのレクイエム –戦場の頂上の芸術–戦場の頂上の芸術– (Un réquiem para alguien. Arte sobre la cima del campo de batalla), en el *Tôkyô-to Shashin Bijutsukan* 東京都写真美術館, Museo Metropolitano de Fotografía de Tokio, el más importante centro expositivo dedicado al arte fotográfico en Japón<sup>10</sup>.

Una característica otorga unidad al conjunto de la serie, compuesta por un total de siete vídeos y treinta y seis fotografías. Se trata de la circunstancia de que todas las imágenes hacen referencia a acontecimientos históricos, personajes del mundo de la política o de las artes, o a obras cinematográficas, todos ellos del siglo XX. El título ofrece dos referencias luctuosas: los sustantivos referentes al campo de batalla y el término latino bajo el que se adscriben las creaciones dedicadas a la reflexión sobre la muerte con un matiz sensiblemente piadoso (*requiem*)<sup>11</sup>. De este modo, Morimura ofrece ya las primeras claves interpretativas de su serie. Su trabajo, anuncia, se ocupará de la muerte. Y de la muerte de personajes bien conocidos, que ha sido frecuentemente violenta o autoinfligida.

El siglo XX sobre el que reflexiona Morimura es un período histórico resumido en hitos belicistas, fanáticos, desesperados o planificados, llevados a cabo, en todos los casos, por hombres. Morimura se ha referido frecuentemente a esta serie estableciendo una nítida distinción entre la personalidad de los seres humanos, aquellos delicados y amables, bajo la égida de la diosa Amaterasu-Ômikami 天照大御神 (recordemos que hasta la serie *Requiem*, Morimura

había recreado con particular contumacia modelos femeninos) y los violentos e irrefrenables, impulsados por el dios Susano 須佐之男<sup>12</sup>.

## 2. Belicismo y derrota en Japón

Algunas de estas imágenes se ocupan directamente de la historia japonesa de la derrota. La más ilustrativa consiste en la recreación de una fotografía del emperador junto a MacArthur. Como resulta bien conocido, la derrota de la Segunda Guerra Mundial (anunciada radiofónicamente por el emperador Hirohito, sin aludir a este concepto, el 15 de agosto de 1945) y, fundamentalmente, una subsiguiente y trascendental declaración imperial transmitida, asimismo, por radio, el 1 de enero de 1946, marcaron una cesura definitiva respecto de la creencia de que la autoridad imperial descansaba en una legitimidad teocrática. Un teocentrismo que se había erigido en una construcción teológico-política nada menos que en la primera obra de las letras niponas: el *Kojiki* 古事記<sup>13</sup>.

En su alocución radiofónica del 1 de enero de 1946, el emperador Hirohito 裕仁 (en términos oficiales, Shōwa Tennō 昭和天皇)<sup>14</sup> se mostraba partidario de la pacificación como la única alternativa a un conflicto que, según afirmaba, llevaría, de dilatarse, al fin de la humanidad. En su declaración, aceptaba finalmente las condiciones del protocolo aprobado en la conferencia de Potsdam, acordado por Estados Unidos, Gran Bretaña y la Unión Soviética, tras las reuniones mantenidas entre el 17 de julio y el 2 de agosto del año



anterior. Pero esta claudicación, que reducía la soberanía japonesa al archipiélago frente a los avances expansionistas desarrollados en Asia Oriental durante los años anteriores, suponía, y pese a la afirmación de la fe en el carácter imperecedero de la sagrada tierra japonesa (*shinshû no fumetsu wo shinji* 信州の不滅を信じ), asimismo, la renuncia a la inviolabilidad del emperador, cuya autoridad quedaba sujeta a la del comandante supremo de las Fuerzas Aliadas. Este mensaje se produjo cuatro meses y medio con posterioridad a las conclusiones de Potsdam, y tres meses y medio a la publicación de la fotografía de Hirohito junto a MacArthur, una ilustración elocuentísima de la derrota. La fotografía retrata a Hirohito en su entrevista con el general Douglas MacArthur, comandante supremo de las Fuerzas Aliadas, el 27 de septiembre de 1945. La elección de Morimura de este documento para su recreación en 2010<sup>15</sup> resulta particularmente significativa, por cuanto la fotografía retrata a un Hirohito enclenque y de corta estatura, extraordinariamente rígido e incómodo frente a un distendido, triunfante y casi hercúleo MacArthur. Simbólicamente, como pudo ser sentido por los ciudadanos nipones de entonces, esta bajada a la tierra del emperador no podría haber sido más humillante<sup>16</sup>. Cincuenta y cinco años con posterioridad a la derrota, la recreación de esta fotografía, desacralizadora y aun traumática, excita en el espectador (y particularmente en los ciudadanos japoneses) la conciencia de cuánto se ha modificado la identidad y la construcción histórica de la figura imperial, un asunto en modo alguno banal para quienes vivieron en el Japón de la inmediata posguerra y aun para los nacidos ulteriormente.

Morimura ha incluido en *Requiem* una recreación de una nueva imagen que se ocupa directamente de la derrota nipona. Se trata de la fotografía tomada el 14 de agosto de 1945 por Alfred Eisenstaedt en Times Square, Nueva York, que celebra la victoria de Estados Unidos sobre Japón<sup>17</sup>. La instantánea fue publicada el 27 de agosto de 1945 por la revista *Life*. En primer plano, un soldado besa apasionadamente a una joven en un telón de fondo festivo. No existe en la imagen asomo alguno de escarnio hacia los perdedores, como tampoco existe referencia alguna a la identidad de estos, por lo que la imagen podría constituirse en un emblema intemporal de la confianza norteamericana en sus propicias capacidades militares. No obstante, en la recreación de Morimura se ha introducido un elemento exógeno y perturbador que va más allá de haberse autorretratado como vencedor. Así, en el término central derecho, la mirada del espectador es sorprendida por un papel recortado, sobre el asfalto, en el que se lee “SEPT 11 2001”, una inequívoca referencia al ataque lanzado el 11 de septiembre de 2001 contra el World Trade Center, cuyas consecuencias geopolíticas están lejos de poder ser juzgadas con propiedad y definitivamente. La introducción de una referencia de tamaño gravedad destruye el carácter festivo de la fotografía original, estableciéndose en esta obra la distorsión semántica más desestabilizadora de cuantas ha acometido Morimura en la integridad de su serie *Requiem*.

Junto a estas dos recreaciones de sendas imágenes que versan, aun de modo tan distinto, sobre la derrota bélica japonesa en la Segunda Guerra Mundial, Morimura se ha ocupado de la escenificación de otro episodio de la historia de Japón posterior a la rendición. Un episodio ultranacionalista.

Se trata de la recreación del asesinato de Asanuma Inejirô 浅沼 稻次郎 a manos del joven ultranacionalista Yamaguchi Otoya 山口 二矢 el 12 de octubre de 1960, que fue registrado por la cámara de Nagao Yasushi 長尾 靖, del diario *Mainichi Shinbun* 毎日新聞, con la que obtuvo el Premio Pulitzer, el primero concedido a un profesional japonés<sup>18</sup>. Una acción que Morimura ha recreado, en dos de sus primeras obras de la serie *Requiem*, partiendo de sendas fotografías<sup>19</sup>.

La mirada de Morimura hacia la historia contemporánea de su país carece de condescendencia y se ocupa abiertamente de episodios sobre los que a menudo se pasa de puntillas y que, sin embargo, ilustran proverbialmente las consecuencias de un discurso imperialista o ultranacionalista en un Japón convulso.

### 3. Mishima como punto de partida

En la tarde inaugural de la primera de las exposiciones de la serie *Requiem*, Morimura procedió a ejecutar una *performance*, en la que después de ofrecer unas palabras, se desnuda para vestirse con un uniforme militar (que no pertenece a ningún cuerpo oficial, sino que se inspira en ellos, y que es una réplica exacta del que se hizo confeccionar Mishima) y leer un manifiesto que deja abandonado sobre el suelo antes de hacer su mutis<sup>20</sup>. Si en aquella exposición presentó algunas de las recreaciones de instantáneas históricas de crímenes cometidos frente a la cámara (concretamente, las dos dedicadas a la recreación del asesinato de Asanuma ya mencionadas), la personalidad más intensamente abordada fue la del escritor Mishima Yukio 三島由紀夫, quien había

creado en 1968 un cuerpo paramilitar desarmado, *Tate no kai* 楯の会 (La Sociedad del Escudo), y quien se suicidaría el 25 de noviembre de 1970. En efecto, Morimura presentó un vídeo en el que ha recreado el discurso público de Mishima en Ichigaya minutos antes de morir, y que consiste, precisamente, en el mismo discurso que leyó en su performance de la inauguración de la exposición<sup>21</sup>.

El mensaje del vídeo no es una réplica del de Mishima, sino una paráfrasis en la que se llama la atención sobre la muerte del escritor y de su significado en el Japón contemporáneo. En ambos casos, Mishima y Morimura retan a la sociedad japonesa al abandono del veneno de la ilusión de su prosperidad, del materialismo<sup>22</sup>. Pero si la vocación de Mishima era despertar el afecto por las tradiciones autóctonas y el respeto a la dignidad imperial, Morimura lanza un reto a la comunidad artística. Morimura confía en la responsabilidad del arte como un medio para el despertar de las conciencias. Mishima lanzaba loas al emperador en sus palabras últimas, *Tennô heika banzai!* 天皇陛下万歳 (¡Gloria al emperador!), Morimura las dirige al arte, a un arte auténtico que debe recuperar su papel y su categoría en una sociedad que ha corrompido los valores, un arte para la eternidad, *Eien no geijutsu banzai!* 永遠の芸術万歳 (¡Gloria al arte eterno!). Y si en el *hachimaki*<sup>23</sup> que ciñe la cabeza de Mishima se lee la divisa *Shichijô Hôkoku* 七生報国 (cfr. nota 23), el que muestra Morimura ofrece un mensaje sin contenido político, pero alentador de la perseverancia, del triunfo de la voluntad

de superación por encima de las vicisitudes de la existencia, bajo el lema *shichiten hakki* 七転八起 (“siete veces caer, para levantarse ocho”).

Ningún joven o adulto pudo desconocer la muerte de Mishima, que protagonizó portadas de periódicos y noticiarios televisivos. Morimura tampoco quedó intocado por este suceso que, como ha confesado, le produjo un profundo impacto<sup>24</sup>. Entonces, sus ideas políticas le distanciaban mucho de la figura pública de Mishima, pero, como tantos otros jóvenes de su generación, Morimura había sido admirador de su obra literaria. Con los años, concretamente en 2006, habría de tomar a Mishima como punto de partida para su particular manifiesto sobre la responsabilidad del arte. Aunque más de diez años antes, y de modo latente, Mishima había sido el protagonista elíptico de la performance más estimada por su responsable de cuantas había desarrollado en el pasado. En efecto, en abril de 1994, Morimura realizó una performance en un aula, concretamente, en la llamada Sala 900 (駒場の900番教室, Komaba no Kyûhyaku Kyôshitsu) del Campus Komaba, de la Universidad de Tokio<sup>25</sup>. Morimura ocupa el aula, y muy aparatosamente, cuando se halla repleta de estudiantes sentados en sus mesas; y lo hace ataviado exactamente igual que como vestía Marilyn Monroe en la película *The Seven Year Itch* (La tentación vive arriba, Willy Wilder, 1955), cuyo alzado accidental de faldas, uno de los iconos de la historia del cine hollywoodiense, que es tanto como decir del sueño americano, reproduce<sup>26</sup>. Resulta

significativa la elección del lugar, pues, como se dijo, supone una respuesta a una recordada intervención pública de Mishima. La que supuso, ante un auditorio repleto (como reflejan los materiales foto y videográficos que documentaron el debate), una prolongada discusión entre Mishima y los estudiantes, sensiblemente opuestos a la ideología nostálgica del escritor, el 13 de mayo de 1969. Un encuentro que fue transcrito y publicado el mismo año por la editorial Shinchôsha, bajo el significativo título de Mishima Yukio versus Tôdai Zenkyôtô. Bi to kyôdôtai to Tôdai Tôsô 三島由紀夫 vs 東大全共闘. 美と共同体と東大闘争 (Mishima Yukio contra el Frente Estudiantil de la Universidad Imperial. La belleza, el cuerpo de la unidad y el enfrentamiento contra los estudiantes de la Universidad Imperial).

La importancia de esta performance en el corpus de Morimura es notable. No en vano, el propio Morimura ha incluido durante una parte del metraje de su trabajo videográfico más complejo realizado hasta la fecha (el titulado *Gift of Sea: A Flag on the Summit of the Battlefield*, 2010, que arroja una duración de veintitrés minutos), una proyección de su acción en Komaba, desarrollada dieciséis años antes. La ocupación del lugar de la acción de Mishima por la de Morimura está repleta de antítesis: de lo masculino a lo femenino, de lo japonés (y lo particularmente nostálgico) a lo occidental. Desde la gravedad de materias polémicas (aunque vemos a un Mishima en acción, confiado en sus propias fuerzas dialécticas, y que se ofrece distendido, y aun con cordialidad), hasta el epítome de una seducción de puro

despreocupada, frívola, icono del sueño americano (y uno de los bastiones del imaginario de Andy Warhol), por mucho que la existencia física de Norma Jeane Baker (la persona bajo las poses de la actriz) acabara en pesadilla.

Finalmente, para cerrar las relaciones que Morimura ha establecido en *Requiem* con la obra y la personalidad de Mishima, habríamos de recordar que en la primera exposición de esta serie presentó un conjunto de ocho imágenes, todas ellas de 2006, tituladas *Barakei no kanata* 薔薇刑の彼方 (*El otro Barakei*). Estas ocho fotografías constituyen sendas recreaciones, extraordinariamente fieles, de algunas de las páginas de *Barakei* 薔薇刑 (literalmente, “El castigo de la rosa”, aunque su título internacional sea, por consenso de fotógrafo y modelo, *Ordeal by Roses*, “El sacrificio de las rosas”), probablemente, el álbum fotográfico japonés más célebre en Occidente, dedicado por Hosoe Eikô 細江英公 a retratar a Mishima en una atmósfera y unas poses misteriosas, diríamos surrealistas, en su contaminación de las pulsiones erótica y mortal<sup>27</sup>.

#### 4. Un mundo escindido y cruento

Si dos de las recreaciones históricas concernientes a Japón mostraban el momento del asesinato de Asanuma, Morimura ha recreado, asimismo en 2006, otras instantáneas de distintos crímenes cometidos ante el objetivo de una cámara fotográfica, tales como el asesinato de Lee Harvey Oswald por Jack Rudy el 24 de noviembre de 1963<sup>28</sup> y la ejecución mediante un disparo en la sien, en 1968, de un prisionero por

el jefe de las Fuerzas Vietnamitas, Ngoc Loan, que fue capturada por Eddie Adams<sup>29</sup>. Todas estas imágenes, como la del crimen cometido contra la persona de Asanuma, muestran al asesino en acción, es decir, que además del acto criminal se muestran al verdugo y a su víctima unidos en una fatal colisión espacial y temporal. La fotografía se ofrece, así, como una traducción visual de la muerte. No es baladí la concurrencia de metáforas relacionadas con la muerte en nuestro lenguaje cotidiano para relacionarnos con la práctica fotográfica, como “apuntar” o “disparar”<sup>30</sup>. Fotografía y muerte, en definitiva, adquieren una relación metafórica, como las fotografías (que permanecen inalterables) permiten comprender el inexorable paso del tiempo sobre cada uno de nosotros, por lo que el arte fotográfico constituye un medio intrínsecamente relacionado con el de la vanidad. La conciencia de la inmanente fugacidad de lo material.

## 5. Un dedálico territorio de referencias

Además de su escenificación de diversas fotografías de crímenes cometidos frente a las cámaras, Morimura ha procedido a autorretratarse en sendas obras como algunas célebres personalidades del siglo XX: hombres de fuerte peso en la política y la historia (tales como Lenin, que ha tomado como modelo en dos fotografías y cuya arenga a las tropas frente al Teatro Bolshoi de Moscú el 5 de mayo de 1920 ha recreado videográficamente<sup>31</sup>; Hitler, mas no de modo directo sino a través de su imitación paródica por Chaplin en *The Great Dictator* –*El gran dictador*, Charles Chaplin, 1940–<sup>32</sup>;



Mao Zedong, o Gandhi), o en el imaginario (Ernesto *Che* Guevara). Asimismo, Morimura ha dedicado en 2010 un capítulo de *Requiem*, que ha bautizado como *Sôzô no gekijô* 創造の劇場, o Teatro de la Creatividad, a autorretratarse como Picasso, Dalí, Fujita, Tezuka, Eisenstein, Pollock, Warhol, Duchamp, Klein y Beuys<sup>33</sup>.

En lo que respecta a sus modelos del mundo del arte, los autorretratos de Morimura, y en la mayoría de los casos ofreciendo primeros planos exentos de un escenario o de una acción decisivos, resultan ser obras menos significativas, al carecer de una referencia a un suceso concreto, y debido al amplio espectro de ocupaciones de los retratados, de sus ideologías, o del distinto papel que han ocupado en la historia del siglo XX. De este modo, el conjunto no parece ofrecer un significado estético o un ideario específico. Antes bien, constituye su conjunto un catálogo de los alardes miméticos de un Morimura de camaleónicas facultades y, acaso, un homenaje a sus modelos.

El siglo XX que Morimura ha recreado en sus obras adscritas al término *requiem* es un siglo devastado por la guerra y la ambición, o por un fanatismo insensato. Un teatro sanguinario del que ha sido testigo la cámara fotográfica. Las series prescinden ya de la apropiación de pinturas, que había sido el núcleo temático fundamental de la obra anterior de Morimura, para serlo de fotografías<sup>34</sup>. Y en los casos en los que Morimura se ha ocupado de artistas, que no de sus obras, o bien ha partido de retratos de aquellos (uno de los tomados a Picasso por Robert Doisneau, otro tomado a Dalí por Philippe Halsman)<sup>35</sup>, o bien de documentos de celebradas acciones de artistas tales como Marcel Duchamp o Yves Klein<sup>36</sup>. La más

compleja de estas recreaciones parte de una fotografía tomada en 1963 por Julian Wasser a Duchamp mientras juega al ajedrez con una mujer, Eva Babitz, desnuda en una de las salas del Pasadena Art Museum, al mismo tiempo que se estaba celebrando una retrospectiva dedicada a su propio trabajo. Morimura recrea ambos cuerpos en una confrontación de géneros, una de sus características creativas desde sus inicios como artista apropiacionista. Lo relevante es ver reunidas otras recreaciones duchampianas hechas en el pasado por el propio Morimura (aunque no ocupen exactamente el lugar de las originales a las que se remiten en la sala de exposiciones). Particularmente interesante es la réplica del retrato que de Duchamp tomara Man Ray, en 1921, vestido de un heterónimo femenino: Rose Sélavy (una fotografía que Morimura había recreado en 1995)<sup>37</sup>.

## **Conclusión**

Dos son los aspectos que destacan de las obras de Morimura. El primero es el conspicuo trabajo de ambientación y caracterización que acomete en cada nueva apropiación. Y no resulta irrelevante, al tratarse de una obra apropiacionista, el placer que el reconocimiento de los motivos originales despierta en su espectador. El segundo es el hecho de que todas las imágenes queden uniformizadas por sus moradores, en una imposible homogeneización que nos inquieta sobre el modo en que tomamos por ciertas las informaciones a las que estamos sometidos.

El sentir calamitoso de Morimura por el siglo XX conoce una vocación expresamente pacifista en la obra con la que ha concluido la serie (y, recordemos, que le servía para titular la exposición de la serie en su integridad en el Museo Metropolitano de Fotografía de Tokio), aunque el contrapunto al belicismo lo había ofrecido Morimura en una portentosa recreación de un retrato de Mahatma Gandhi, *Gandhi at his Spinning Wheel*, tomado por Margaret Bourke-White y publicado el 15 de julio de 1946 por la revista *Life*<sup>38</sup>. La obra final de *Requiem* consiste en una fantasía videográfica de veintitrés minutos de duración, en la que se recrea el alzamiento de la bandera norteamericana en Iwo Jima<sup>39</sup>. Sin embargo, es Morimura quien enarbola la insignia que, en lugar de mostrar el orgullo patrio de un combatiente, consiste en un lienzo blanco. Un emblema universal del deseo de concordia. Una locución leída por Morimura al término de la acción nos ofrece nítidamente su ideario. Se trata de una apelación al espectador, en absoluto exhortativa, en la que se le invita a que sueñe con una personal bandera de la paz, alentando así, desde la individualidad, un comportamiento pacífico en la comunidad. “En pie, sobre la cima del mundo, frente al viento y a la sombra de las batallas, ¿qué bandera enarbolaría usted? ¿Qué forma, qué color tendrían? ¿Qué motivo estamparía sobre ella?”<sup>40</sup>.

---

<sup>1</sup> Como la crítica señaló tempranamente, todas estas estrategias se destinaban al cuestionamiento del concepto de autor, común a las discusiones de esta categoría presentes en la obra ensayística de Michel Foucault o Roland Barthes, quienes ambicionaban desmantelar desde sus textos la tradicional definición de autor como un sujeto centrado que ofrece, de una vez y para siempre, un mensaje

unívoco e incontrovertible. Por su carácter seminal en esta discusión, remitimos al lector a dos textos: la ponencia «Qu'est-ce qu'un auteur?», que Foucault ofreció el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad de Filosofía de París, publicada en el *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, n.º 62-63, julio-septiembre de 1969, y una célebre contribución de Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques* (París, Editions du Seuil, 1972).

<sup>2</sup> Una fotógrafa japonesa, de una generación posterior a la de Morimura, parte para su trabajo, como hiciera Sherman, de la recreación mediante su rostro y su cuerpo de diferentes tipos femeninos y no a la reelaboración de obras pictóricas o fotográficas (ya artísticas o periodísticas), como ocurre en la obra de Morimura. Se trata de Sawada Tomoko 澤田知子 (Kobe, 1977). Sawada es una de las artistas de su generación más valoradas por la crítica nipona, como demuestra, por ejemplo, su inclusión en la selección de 101 autores de la historia de la fotografía japonesa desde sus orígenes hasta la actualidad, responsabilidad de Ízawa Kôtarô 飯沢耕太郎, *Nihon no shashinka 101 日本の写真家 101* (101 fotógrafos japoneses), Tokio: Shinshokan 新書館, 2008, pp. 208-209. Sawada es, precisamente, la fotógrafa que cierra cronológicamente una selección en la que Morimura se encuentra, asimismo, presente (cfr. *ib.*, pp. 168-169). Sawada es el sujeto exclusivo de sus representaciones, algunas de las cuales han reunido un amplio número de diferentes personajes. A título de ejemplo, las dos fotografías realizadas en 2004 y tituladas *School Days* (seguidas, para diferenciarlas, de las letras A y B), muestran un retrato escolar de una cuarentena de niñas. En ambos casos todas visten el mismo uniforme, por lo que las diferencias que presentan se centran en el rostro y el peinado. Asimismo, una profesora acompaña a las escolares. En todos los casos, tanto para el retrato de las muchachas como el de la adulta, Sawada ha procedido a la caracterización de su rostro y de su físico.

<sup>3</sup> Un ejemplar de esta fotografía alcanzó en la subasta celebrada en Christie's, Nueva York, la cifra de 3 890 500 dólares, la más alta pagada en la historia por una imagen fotográfica, aunque seis meses después fue desbancada por un amplio margen por una imagen (*Rhein II*) tomada en 1999 por el alemán Andreas Gursky, subastada en el mismo lugar, que fue adquirida por 4 338 500 dólares.

<sup>4</sup> La presencia de la obra de Morimura en exposiciones colectivas celebradas en museos de arte contemporáneo de Japón es ciertamente, en términos cuantitativos, destacable, lo que permite identificar a Morimura como uno de los artistas nipones en activo cuyos argumentos resultan más significativos a los comisarios de estas muestras. A título de ejemplo, baste recordar el papel decisivo que su obra servía a las tesis de la exposición *Kopî no jidai. Dushan kara Wôhoru, Morimura he* コピーの時代ーデュシャンからウォーホル、モリムラへ (*La Era de la Copia. Desde Duchamp, Warhol hasta Morimura*), celebrada en el Museo de Arte Moderno de Shiga en 2004, en la que Morimura contaba con una amplísima representación, y lo hacía en la integridad de los diferentes campos temáticos en los que se dividía la muestra.

<sup>5</sup> La vinculación entre el apropiacionismo y el diagnóstico entre los circuitos artísticos y académicos de la llamada condición posmoderna ha motivado la inclusión de la obra de Morimura en colectivas celebradas en prestigiosos espacios, tanto europeos como estadounidenses. Asimismo, Morimura ha comparecido en retrospectivas dedicadas internacionalmente a trazar una panorámica de la más destacada fotografía japonesa contemporánea. Si nos detenemos ante la situación de Morimura en España, donde el número de exposiciones individuales consagradas a artistas nipones no es en modo alguno copioso, podemos destacar que Morimura ha ofrecido hasta la fecha nada menos que cuatro exposiciones individuales, si bien todas ellas en Madrid. La primera de ellas, tuvo lugar en 2000, con la inauguración de una exposición antológica en la Fundación Telefónica, *Historia del arte*. Las tres siguientes se han celebrado en un espacio privado, la galería de arte Juana de Aizpuru, asimismo en Madrid: *Los nuevos Caprichos* (febrero-marzo 2005), *Réquiem por el siglo XX* (junio-julio 2008) y *A Requiem: Art on Top of the Battlefield* (diciembre 2011-enero 2012). Con anterioridad a su antológica de 2000, Morimura había mostrado su trabajo en diversas exposiciones colectivas en España, siendo la primera de ellas, la muestra comisariada por Dan Cameron, *Cocido y crudo*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), en 1995.

<sup>6</sup> Concretamente, *Autorretrato con la oreja vendada* (1889, óleo sobre lienzo, 51 × 45 cm).

<sup>7</sup> *Shôzô (Fan Gohho)* 肖像(ファン・ゴッホ), Retrato (Van Gogh), 1985, fotografía en color, 120 × 100 cm.

<sup>8</sup> Rastrear la nómina de las recreaciones de Morimura de obras de arte japonesas y la significación de la elección de los motivos apropiados de aquellas, resultaría una tarea extraordinariamente interesante, que no podemos acometer en este espacio. Baste con dirigir al lector, por ejemplo, a una serie realizada por 1996 por Morimura en la que se autorretrata tomando como modelos diversos retratos en estampa xilográfica del período Edo, *ukiyo-e* 浮世絵, “imágenes del mundo flotante”.

<sup>9</sup> Cfr. *Yasumasa Morimura. Los nuevos Caprichos*. Catálogo de la exposición homónima co-editado en 2005 por las galerías Lühring Augustine (Nueva York), Juana de Aizpuru (Madrid), Thaddaeus Ropac (París) y シュウゴアーツ (Shugo Arts, Tokio). Morimura se ocupó durante 2004 de la recreación de quince de los *Caprichos*. Sin embargo, frente a la literalidad que domina en su obra en lo referente a la copia del modelo, la serie de *Los nuevos Caprichos* se caracteriza por la introducción de múltiples diferencias que se apartan de la literalidad, tales como elementos tecnológicos, para ofrecer en abismo una apariencia actual. Sin embargo, y en ello estriba su más profundo contenido semántico, tanto el material original de Goya como las variaciones de Morimura, abrazan una misma vocación: la sátira de los vicios sociales.

<sup>10</sup> La exposición permaneció abierta entre los días 11 de marzo y 9 de junio de 2011. Con motivo de la muestra se publicó un pormenorizado catálogo homónimo. El título de la exposición y de la publicación asumen el de una complejísima creación videográfica con la que Morimura ha cerrado la serie. Con posterioridad a la clausura de esta exposición monográfica en el museo de Tokio, ésta se ha mostrado en tres sedes más, el *Toyota-shi Bijutsukan* 豊田氏美術館, o Museo Municipal de Toyota (entre el 26 de junio y el 5 de septiembre de 2010), el *Hiroshima-shi Gendai Bijutsukan* 広島市現代美術館, o Museo de Arte Contemporáneo de Hiroshima (entre el 23 de octubre de 2010 y el 1 de enero de 2011) y el *Hyôgo Kenritsu*

*Bijutsukan* 兵庫県立美術館, o Museo de la Prefectura de Hyogo (entre el 18 de enero y el 10 de abril de 2011).

<sup>11</sup> El término se refiere a la tradición católica (asimilada, asimismo, por la anglicana y la ortodoxa) de la *Missa pro defunctis* o *Missa defunctorum* (es decir, el servicio litúrgico ofrecido por el descanso de las almas de los difuntos). “Réquiem”, el término con el que se conoce el oficio, constituye el inicio del «Introito», su comienzo, y significa, precisamente, “descanso”: *Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis* (“Concédeles, Señor, el descanso eterno y que brille para ellos la luz perpetua”).

<sup>12</sup> Además de en un copioso número de artículos periodísticos publicados con ocasión de las diversas exposiciones de esta extensa serie en las que se citan las declaraciones en este sentido del propio Morimura, el lector puede encontrar estas consideraciones en un breve texto publicado en el catálogo de la exposición de las primeras obras de la serie *Requiem* celebrada en la Galleria di Piazza San Marco en 2008, con ocasión de la LII edición de la Bienal de Venecia. Cfr. Itoi, Kai, “Yasumasa Morimura: Appeasing the Susano of Kamagasaki”, en Yasumasa Morimura, *Requiem for the XX Century. Twilight of the Turbulent Gods*, Milán: Skira, 2008, pp. 21-25.

<sup>13</sup> Existe traducción española de la obra. Cfr. *Kojiki*, tr. de Carlos Rubio y Rumi Tani Moratalla, Madrid: Trotta, 2008. En lo referente a la deidad masculina de Susano-o anteriormente mencionada, su tratamiento en *Kojiki* contribuye a apuntalar nuevamente una legitimación teocrática a un acontecimiento histórico, en este caso, el sometimiento de Izumo al poder de Yamato. Ello se sustancia a través del relato de la toma de Susano-o la espada celestial Kusanagi-no-Tsurugi 草薙の劍 (que se convertirá en uno de los tres emblemas de la vinculación del poder imperial con la esfera divina) de la serpiente de ocho cabezas en Izumo. *Vide ibid.*, pp. 77-79.

<sup>14</sup> Behr se ha ocupado elocuentemente del sobrenombre del emperador. Del mismo modo que los nombres de Meiji 明治 y Taishô 大正 fueron los adoptados respectivamente por los

emperadores Mutsuhito 睦仁 y Yoshihito 嘉仁 para referirse a ellos para la posteridad, Hirohito adoptó el de Shōwa 昭和. Sin embargo, no fue su primera elección. A la muerte de su predecesor, en diciembre de 1926, “el diario *Mainichi* anunció correctamente que la era de Hirohito sería conocida como «Kobun» [en realidad, Kōbun 光文], que significa «luz y logros literarios». La información se había filtrado del palacio imperial unas cuantas semanas antes, cuando ya era obvio que Taisho (*sic*) agonizaba. Hirohito se puso furioso y decidió castigar a *Mainichi*, cambiando el nombre por «Showa» [Shōwa, transcribiéndolo con propiedad, 昭和], que significa «ilustración y paz», y así es como se le nombraría después de su muerte” (Behr, Edward, *Hirohito. El emperador desconocido*. Barcelona: Emecé, 1993, p. 73). Behr no lo menciona, pero el suceso tuvo tal relevancia que la historiografía ha concedido a este episodio un nombre propio: el de *Kōbun jiken* 光文事件, “el incidente Kōbun”.

<sup>15</sup> En una obra titulada *Nanimokahe Rekiemu (Omowazu raikyaku / 1945 nen Nihon)* なにものかへのレクイエム (思わ a ず来客 / 1945 年日本), *Un réquiem para alguien (Una visita inesperada. Japón, 1945)*, 2010, C-type print, 187,5 × 150 cm. Se trata de la única imagen en la que Morimura ha convertido el blanco y negro de la fotografía original en una recreación en color.

<sup>16</sup> Un joven Mishima Yukio se ocuparía ilustrativamente del particular en una novela publicada en 1950, *Ao no jidai* 青の時代 (*Los años verdes*). “No hay ningún japonés que salga bien en una foto al lado de MacArthur. Si Japón hubiera ganado, habrían sacado a los dos de medio cuerpo y al emperador aupado en una banqueta. O, si no, habrían puesto en la foto como representante de Japón al mismo Dewagatake” (Mishima, Yukio, *Los años verdes*, trad. de Rumi Sato y Carlos Rubio, Madrid: Cátedra, 2009, p. 155). Mishima se refiere a Dewagatake Bunjirō 出羽ヶ嶽 文治郎 (1902-1950), un legendario y hercúleo rikishi 力士, o luchador de sumo (sumō 相撲).

<sup>17</sup> *Nanimokahe Rekiemu (Kinen no parêdo / 1945 nen Amerika)* なにものかへのレクイエム (記念のパレード / 1945 年アメリカ),



*Un réquiem para alguien (Desfile conmemorativo. América, 1945).* 2010, gelatina de plata, 178 × 135 cm.

<sup>18</sup> Yamaguchi se suicidó colgándose en su celda, después de escribir sobre la pared un lema nacionalista: Shichijô Hôkoku. Tennôheika banzai 七生報国 天皇陛下万才 (“Siete vidas ofreced por la patria. Gloria al emperador”). La primera proposición se ha atribuido proverbialmente a Kusunoki Masasue 楠木正季, antes de suicidarse junto a su hermano Kusunoki Masashige 楠木正成 tras la derrota de sus huestes en la batalla de Minatogawa, en 1336. Yamaguchi contaba diecisiete años de edad cuando infligió la muerte a Asanuma y cuando, posteriormente, se suicidó. Y diecisiete es, precisamente, el número que da título, y que cifra la edad del protagonista de la novela de Ôe Kenzaburô 大江健三, Sevuntin セヴンティーン, transcripción fonética del número 17 en inglés (*seventeen*). Esta novela corta fue publicada en la revista *Bungakukai* 文學界 en febrero de 1961, menos de cuatro meses después del atentado perpetrado por Yamaguchi. Su narrador, que queda sin nombrar en todo el relato, escrito en primera persona, comienza su escritura el día que cumple diecisiete años. Se nos muestra como un inseguro, acomplejado y obseso onanista que abraza con fervor la causa ultranacionalista, hallando de este modo el calor de la compañía, de un sentimiento de comunidad hasta entonces desconocido. Inédita aún en lengua española, existe una edición en lengua inglesa, en traducción de Luk Van Haute.

<sup>19</sup> Tituladas de este modo en el original: *Nanimonokaheno Rekiemu* なにものかへのレクイエム (*Un réquiem para alguien*) seguido de -en inglés y guarismos- *ASANUMA 1 1960.10.12-2006.4.2* (2006, gelatina de plata, dos ediciones: 129 × 157,5 cm y 61 × 71,1 cm) y *ASANUMA 2 1960.10.12-2006.4.2* (2006, gelatina de plata, 75 × 150 cm). Como ocurre en otras obras de la serie, los títulos reúnen dos fechas: la de la toma de la fotografía original en primer lugar, y la de la recreación de Morimura, a continuación. Ambos conjuntos de tres cifras separadas por puntos corresponden, como ocurre en el idioma japonés, al año, al mes y al día de una fecha, en este orden. En estos dos casos, el 12 de octubre de 1960 y el 2 de abril de 2006, respectivamente.

<sup>20</sup> Agradecemos la descripción y la documentación de la acción a la responsable de la galería シュウゴアーツ (Shugo Arts), Ôe Satoko 大柄聡子, con quien nos entrevistamos *in situ* el 30 de octubre de 2009.

<sup>21</sup> La acción tuvo lugar en un edificio reminiscente del original, que se encuentra en Osaka, el 6 de abril del mismo 2006, como resulta explícito en el título del vídeo que documenta la acción: *Nanimonokaheno Rekiemu* なにものかへのレクイエム (*Un réquiem para alguien*), seguido, en inglés y cifras, de la siguiente información: (MISHIMA) 1970.11.25-2006.4.6. El vídeo fue grabado, así, el 6 de abril de 2006. El 25 de noviembre de 1970 es, efectivamente, la fecha exacta del discurso de Mishima inmediatamente anterior a su muerte.

<sup>22</sup> El mensaje de Morimura fue transcrito por vez primera en la monografía titulada *Bi no kyôshitsu, seichôseyo* 美の教室、静聴せよ (*El aula de la belleza, ¡escuchad!*), Tokio: Rironsha 理論社, 2007, pp. 104-105. La publicación sirvió como catálogo de la exposición monográfica homónima dedicada a la obra de Morimura entre el 24 de marzo y el 8 de julio de 2007 en el Kumamoto-shi Gendai Bijutsukan 熊本市現代美術館 (Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Kumamoto).

<sup>23</sup> El *hachimaki* 鉢巻 es una banda de algodón que se anuda en la frente, y sobre la que se halla escrita una sentencia en torno a los esfuerzos que realiza, o el anhelo que embarga a quien la porta. Así, por ejemplo, el que reúne, separados por un punto rojo que alude al sol en la enseña nacional nipona, los dos *kanji* que componen la voz *hisshô* 必勝: “la victoria es irrenunciable”. Del mismo modo se disponen, en otra variedad, los *kanji* que componen la voz *konjô* 根性, “agallas”, “coraje”, que presenta el mismo esforzado y voluntarioso significado del ejemplo anterior.

<sup>24</sup> Y lo ha hecho en términos particularmente empáticos: “jibun no atama no naka ni sugoku shokku wo nokotteru” 自分の頭の中に凄

くショックを残ってる (“permanece en mi interior el profundo impacto que me provocó”), en la entrevista que mantuvo con nosotros el 15 de diciembre de 2011 en la madrileña galería Juana de Aizpuru.

<sup>25</sup> *Tôkyô Daigaku Komaba chiku Kyampusu* 東京大学 駒場地区キャンパス. Este campus se encuentra en el distrito de Meguro.

<sup>26</sup> Fruto de la *performance*, Morimura ha comercializado diversas ediciones de su *Serufupôtoreito Komaba no Maririn* セルフポートレート 駒場のマリリン (*Autorretrato. La Marilyn de Kobama*), como la original, de 1995 (impresión digital, 60,7 × 50,5 cm) o la más reciente (1995/2008, gelatina de plata, 137 × 137cm).

<sup>27</sup> Aunque ha sido reeditado en diversas ocasiones y por diseñadores diferentes, su primera edición fue publicada en 1963 en Tokio por la editorial Shueisha 集英社, siendo su diseñador original Sugiura Kohei 杉浦康平. El volumen, en el que Mishima actúa como modelo siguiendo las pautas que marca el fotógrafo, está acompañado, asimismo, por una introducción del escritor. Mishima es el protagonista, aunque colaboraron como modelos, también, Hijikata Tatsumi 土方巽, Enami Kyôko 江波杏子 y Motofuji Akiko 元藤燐子.

<sup>28</sup> *Nanimokahe Rekiemu* なにものかへのレクイエム (*OSWALD 1963.11.24 – 2006.4.2*), *Un réquiem para alguien* (*Oswald. 24 de noviembre de 1963 – 2 de abril de 2006*), 2006, gelatina de plata, 150 × 120 cm.

<sup>29</sup> *Nanimokahe Rekiemu* なにものかへのレクイエム (*VIETNAM WAR 1968 – 1991*), *Un réquiem para alguien* (*La guerra de Vietnam, 1968 – 1991*), 2006, gelatina de plata, 150 × 120 cm. La recreación de esta imagen, aunque incluida en la serie *Requiem*, fue ejecutada originalmente en 1991 (de ahí la fecha que aparece en el título), en el seno de una serie dedicada por Morimura a la guerra y la muerte, junto a, entre otras, dos colosales recreaciones de *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814, óleo sobre lienzo, 268 × 347 cm),

de Francisco de Goya, tituladas en *inglés Brothers (Slaughter) I y II* (1991, fotografía en color, 260 × 340 cm). Cfr. “Intabyû Morimura Yasumasa” インタビュー森村泰昌 (“Entrevista a Morimura Yasumasa”), en *Hanga Geijutsu* 版画藝術, Tokio: Abe Shuppan 阿部出版, n.º 81, pp. 131-141. La recreación del ajusticiamiento, titulada *Slaughter Cabinet II* (1991, fotografía, 43 × 58 cm), aparece junto a cinco obras más, del mismo año y serie, en la p. 135.

<sup>30</sup> En la acción de la muy influyente *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), la cámara es un instrumento expreso de muerte. Más recientemente, el género del terror cinematográfico, y particularmente el influido por el japonés contemporáneo, no ha dejado de emplear la fotografía como un instrumento de afirmación terrorífica, ya sea como anunciadora de catástrofes por venir o como un vehículo para el crimen, siendo el propio acto de fotografiar un incentivo para la eclosión de lo espantoso. En el imaginario popular difundido por este nuevo cine, los medios técnicos de comunicación ocupan un lugar privilegiado para la comunión entre los mundos sensible y suprasensible. Así, la fotografía, como ocurre en el caso de la vidente que proyecta sus visiones en una cámara polaroid dirigida a sus ojos en *Yôgen* 用言 (*Premonición*, Tsurata Norio 鶴田法男, 2004), permite la entrada, y con consecuencias pasmosas, del mundo espiritual en el material.

<sup>31</sup> *Nanimokahe Rekiemu (Ningen ha kanasahii kuraini munashii)* なにものかへのレクイエム (人間は悲しいくらいにむなしい. 1920.5.5 – 2007.3.2), *Un réquiem para alguien (La humanidad es tristemente insignificante. 5 de mayo de 1920 – 2 de marzo de 2007)*, HDTV (8' 15'').

<sup>32</sup> La inspiración de *The Great Dictator* se encuentra en cuatro obras realizadas en 2007. Se trata de tres fotografías tituladas *Nanimokahe Rekiemu (Dokusaisha ha doko ni iru)* なにものかへのレクイエム (独裁者はどこにいる), *Un réquiem para alguien (¿Dónde está el dictador?)*, numeradas del 1 al 3, y de un vídeo, *Nanimokahe Rekiemu (Dokusaisha wo warau / sukezofurenikku)* なにものかへのレクイエム (独裁者を笑う / スキゾフレニック), *Un réquiem para alguien (Reirse del dictador / Esquizofrenia)*, HDTV (9' 28'').

en el que, como ocurre en el caso del discurso de Mishima (en que, por vez primera, Morimura mostraba explícitamente su ideario a su espectador), no calca la acción del original, sino que le sirve como punto de partida para una reflexión personal que emite, asimismo, verbalmente.

<sup>33</sup> Para las recreaciones de fotografías que retratan en blanco y negro, Morimura ha recurrido a la gelatina de plata y el formato 120 × 90 cm, a excepción de la recreación de Beuys que, con la misma técnica, ha alcanzado un tamaño mayor: 120 × 150 cm. Únicamente una fotografía de esta subserie ha partido de una fotografía en color y ha ejecutado, asimismo, en color, la dedicada a Duchamp (2010, C-type print, 150 × 187,5 cm). Cada uno de los títulos de las fotografías que componen esta subserie consisten en la expresión *toshite no watashi* としての私 (“yo como”), precedida del nombre de su respectivo modelo, lo que facilita la comprensión de estas obras a los espectadores que no estén familiarizados con los rostros de los artistas a los que ha procedido a recrear.

<sup>34</sup> No obstante, recordemos que Morimura ya se había servido de fotografías (y fotogramas) para algunas de sus recreaciones. En particular, en su imitación de distintas actrices, tanto occidentales (con especial pertinacia, Marilyn Monroe) como, y en menor medida, japonesas. A título de ejemplo baste citar su recreación de la protagonista de la película *Sêrâ-fuku to kikanjû* セーラー服と機関銃 (*Uniforme de marinero y metrallera*, Sōmai Shinji 相米慎二, 1991), un papel representado por la actriz Yakushimaru Hiroko 薬師丸ひろ子 en su obra *Serufupôtoreito (jōyu) / Yakushimaru Hiroko tsohite no watashi* セルフポートレイト (女優) / ヤクシマル ヒロコとしての私, *Autorretrato (actriz) como Yakushimaru Hiroko* (1996, fotografía en color, 120 × 95 cm).

<sup>35</sup> Entre los artistas que le han servido como modelo se encuentran dos japoneses, el pintor de estilo occidental Fujita Tsuguharu 藤田嗣治 (quien occidentalizó su nombre como Léonard Foujita) y el creador más influyente del universo manga, Tezuka Osamu 手塚 治虫, en una célebre instantánea que le muestra iniciando el trabajo en la animación de *Tetsuwan Atomu* 鉄腕アトム (*Astroboy*).

<sup>36</sup> Fotomontaje con un pie de foto que rezaba “Le peintre de l’espace se jette dans le vide!” (“¡El pintor del espacio se lanza al vacío!”), apareció en una publicación autoeditada por Klein, al modo de un periódico, titulada *Dimanche - Le Journal d’un Seul Jour (Domingo – El diario de un solo día)*, el domingo 27 de noviembre de 1960.

<sup>37</sup> *Doublemage (Marcel)*, 1995, fotografía en color, 150 × 120 cm.

<sup>38</sup> Pese a la conspicua literalidad de esta réplica, Morimura ha introducido algunas referencias icónicas que otorgan un significado más rico a la recreación. Sobre el suelo, junto al cuerpo de Morimura retratado como Gandhi, aparecen dos imágenes impresas. La primera es la reproducción de una instantánea cruenta y celeberrima, la tomada en Saigón el 11 de junio de 1963 por Malcolm Browne, en la que se aprecia a *Đức*, un monje vietnamita del budismo Mahayama, quien, en señal de protesta, ha procedido a quemarse vivo. La imagen reportó a Browne la obtención del galardón World Press Photo. La segunda ofrece una confesión de la pasión velazqueña de Morimura a través de la referencia a *Las hilanderas*, pues Gandhi estaba hilando instantes antes de ser fotografiado. Lo interesante, si nos estamos ocupando de un artista apropiacionista, es comprobar la compleja red de relaciones que esta mención puede ofrecer.

<sup>39</sup> La fotografía, galardonada con el Premio Pulitzer, fue tomada por el reportero de Associated Press, Joe Rosenthal el 24 de febrero de 1945, en la que se representa a un grupo de seis marines estadounidenses sentando su bandera nacional sobre el monte Suribachi. La importancia de esta imagen fotográfica, en realidad escenificada, fue extraordinaria para la propaganda bélica estadounidense. Su carácter impostor, de simulacro, ha sido puesto de manifiesto en contribuciones como la de Martha Rosler: “Image Simulations, Computer Manipulations: Some Ethical Considerations”, en *Digital Photography: Captured Images/Volatile Memory/New Montage*. San Francisco Camerawork, 1988. Una manipulación de la que se ha ocupado en 2006 (el mismo año en que Morimura comienza a exponer la serie de trabajos que se analizan aquí) una película escrita por William Broyles Jr. y Paul Haggis, dirigida por Clint Eastwood, *Flags of Our Fathers* (Banderas de nuestros padres). Un largometraje que compone díptico

cinematográfico, filmado en lengua japonesa por el propio Eastwood, *Letters from Iwo Jima/Iwo Jima* (o *Iôtô*) *kara no tegami* 硫黄島からの手紙 (Cartas desde Iwo Jima) en el que se ocupa de las consecuencias de este acontecimiento desde el punto de vista de los vencidos.

<sup>40</sup> “Uchû no kaze no tatakai no kage ga semegiau, chikyû no chôyô ni tachi, anata nara, donna katachino, donna irono, donna moyô no hata wo kakagemasuka?” 宇宙の風と戦いの影がせめぎあう、地球の頂上に立ち、あなたなら どんな形の、どんな色の、どんな模様の旗を掲げますか。

## **Bibliografía**

Las sucesivas exposiciones inauguradas en Japón de la serie *Requiem* han despertado una profusa discusión en los diarios y las publicaciones periódicas niponas, que no se detalla en la presente bibliografía.

Behr, Edward, *Hirohito. El emperador desconocido*. Barcelona: Emecé, 1993.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, Nueva York: Oxford University Press, 1973.

Fukase-Indergaard, Fumiko e Indergaard, Michael, “Religious Nationalism and the Making of the Modern Japanese State”, en *Theory and Society*, 37 (2008), pp. 343-374.

Glendinning, Nigel, “El arte satírico de los Caprichos; con una nueva síntesis de la historia de su estampación y divulgación”, en *Caprichos de Goya. Una aproximación y tres estudios*, Madrid: Calcografía Nacional, 1996, pp. 17-82.

Hayashi, Michio 林道郎, “Mishima no senjô: Morimura tânburu wôru” 三島の戦場: 森村・ターンプル・ウォール, en Irmela Hijiya-Kirschner (editor) イルメラ日地谷=キルシュネライト (編集者), *Mishima! Mishima Yukio no chiteki to kokusaiteki impakuto* 三島由紀夫の知的ルーツと国際的インパクト, Kioto: Shôwadô 昭和堂, 2010, pp. 100-111.

“Intabyû Morimura Yasumasa” インタビュー森村泰昌 (“Entrevista a Morimura Yasumasa”), en *Hanga Geijutsu* 版画藝術, Tokio: Abe Shuppan 阿部出版, n.º 81, agosto de 1993, pp. 131-141.

Îzawa Kôtarô (ed.) 飯沢耕太郎 編, *Nihon no shashinka 101* 日本の写真家 101 (*101 fotografías japoneses*), Tokio: Shinshokan 新書館, 2008.

*Kojiki*, trad. de Carlos Rubio y Rumi Tani Moratalla, Madrid: Trotta, 2008.

*Kopî no Jidai. Dushan kara Wôhoru, Morimura he* コピーの時代—デュシャンからウォーホル、モリムラへ— (*La era de la copia. Desde Duchamp y Warhol hasta Morimura*), Shiga: *Shiga Kenritsu Kindai Bijutsukan* 滋賀県立近代美術館 (Museo de Arte Moderno de Shiga), 2004.

Kosaku, Yoshino, *Cultural Nationalism in Contemporary Japan*, Londres: Routledge, 1992.



Mishima, Yukio, *Los años verdes*, Trad. de Rumi Sato y Carlos Rubio, Madrid: Cátedra, 2009.

Morimura, Yasumasa 森村泰昌, *Bi no kyôshitsu, seichôseyo* 美の教室、静聴せよ (*El aula de la belleza, ¡escuchad!*), Tokio: Rironsha 理論社, 2007.

*Morimura Yasumasa, Nanimokaheno Rekiemu*, 『森村泰昌 なにものかへのレクイエム』 (*Morimura Yasumasa. Un réquiem para alguien*), Tokio: Tôkyô-to Shashin Bijutsukan 東京都写真美術館 Museo Metropolitano de Fotografía de Tokio, 2010.

Morris, Ivan, *The Nobility of Failure. Tragic Heroes in the History of Japan*, Nueva York y Toronto: Rinehart and Winston, 1975. Ed. esp.: *La nobleza del fracaso. Héroes trágicos de la historia de Japón*, Madrid: Alianza, 2010.

Ôe, Kenzaburô, *Two Novels: Seventeen & J*, Nueva York: Foxrock, 2002.

Ohnuki-Tierney, Emiko, *Kamikaze, Cherry Blossoms, and Nationalisms. The Militarization of Aesthetics in Japanese History*, Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

*Yasumasa Morimura. Historia del arte*, Madrid: Fundación Telefónica, 2000.

*Yasumasa Morimura. Los nuevos Caprichos*, Nueva York, Madrid, París y Tokio: Luhring Augustine, Juana de Aizpuru, Thaddaeus Ropac y Shugo Arts, respectivamente, 2005.

*Yasumasa Morimura: Requiem for the XX Century. Twilight of the Turbulent Gods*, Milán: Skira, 2008.



