

Historia del Arte. Yasumasa Morimura

MARÍA GARCÍA YELO
Universidad Complutense de Madrid

UNOS QUE SON OTROS

En un mundo en pleno proceso de globalización son muchos los artistas y tendencias que intentan plantear una reflexión sobre los más diversos conceptos de «frontera», su existencia y limitaciones. Yasumasa Morimura forma parte de un amplio movimiento «glocal» —según terminología de Dan Cameron— que incluye artistas cuya identidad —cultural, sexual...— continúa sufriendo los efectos del *dominio*. Con intención de invertir los términos, estos artistas adoptan «estrategias igualizadoras» *apropiándose* de la imagen de sus opresores, cosificándolos como ellos mismos han sido cosificados.

Pionera es Cindy Sherman (Glen Ridge, New Jersey, 1954), directora de cine, actriz y fotógrafo. Como el poeta Fernando Pessoa, quien se convirtió en 14 personas distintas, esta artista es imparable en su proceso de invocación. No imita a los personajes: ella es cada uno de éstos. Su particular obra se ha adscrito a lo que desde los años 70 se ha venido llamando *apropiacionismo*, una tendencia con muchos representantes que pretende cuestionar el concepto de autoría.

El japonés Chen Chieh-Jen inserta sus autorretratos en «espacios del mal», en escenas históricas de masacres y atrocidades, a menudo con resultados desconcertantes. La obra de este fotógrafo, que también participó en PhotoEspaña 2000, tiene numerosas coincidencias con la de Morimura: sus imágenes de pesadilla son ejemplo de fronteras entre disciplinas, los soportes ya no son identificables, todo se mezcla —fotografía en blanco y negro, impresión digital, vídeo...—. Como Yasumasa o Araki, por esta vez y quizás para bien de todos, los japoneses no son inocentes personajes con sus inocentes sonrisas que miran tras una inocente cámara.

Iké Udé es un artista nigeriano que realiza puestas en escena fotografiadas como portadas de revista. Es la versión de la prensa gráfica de lo hecho por Morimura sobre la Historia del Arte, el cine o los mitos musicales contemporáneos. Es particular la enorme importancia que da a la *performance*, el vestuario, el maquillaje

y los procedimientos fotográficos que utiliza y que, por tanto, lo relacionan con Cindy Sherman o Morimura en la actitud apropiacionista respecto a los modos de representación de comunicación de masas.

Otro artista que continúa esta línea es Chuck Samuels (Montreal, Canadá, 1956). Su trabajo consiste en recrear conocidos desnudos femeninos de importantes fotógrafos del siglo XX utilizándose a sí mismo como modelo, pretendiendo ofrecer con ello una irónica parodia de cómo el hombre ve a la mujer, proponiendo un discurso en torno a las definiciones de género.

En ningún sitio se ha producido con más evidencia la transmutación de lo que fue la creación occidental de un Oriente ficticio en crítica visión oriental de Occidente que en los brillantes híbridos fotográficos de Yasumasa Morimura. Sus creaciones ofrecen una visión desmitificadora e irreverente de la colonización histórica y cultural de Occidente.

Todos estos artistas son las puntas de flecha de un *movimiento cultural global* que plantea su particular lucha ante la *globalización de los movimientos culturales*.

EL ARTISTA

Para entender a Yasumasa Morimura (Osaka, 1951) es fundamental conocer el contexto geográfico e histórico en el que se educó, los distintos focos de interés que le atrajeron en cada momento, cómo se plasmaron en su obra y por qué derivaron en la serie *Historia del Arte*.

En primer lugar, es imprescindible conocer la dualidad de su educación. Realiza sus estudios primarios en su ciudad natal. En 1975 obtiene una beca de la Kyoto City University of Art y allí estudia diseño hasta 1978, a medio camino entre Japón y el extranjero, la tradición y la modernidad. Desde las primeras creaciones se hace evidente que las pretensiones del artista van en una línea concreta, en la que estarán siempre presentes los mismos interrogantes en torno al concepto de identidad.

En 1985 empieza a utilizar la fotografía como instrumento para analizar los complejos intercambios culturales y económicos entre Oriente y Occidente. Como reacción a la profusión de imágenes occidentales en el vocabulario visual japonés, Morimura re-crea las obras maestras que ha conocido desde la juventud¹ a través de reproducciones.

¹ Catálogo de la exposición *Rrose is a Rrose is a Rrose. Gender Performance in Photography*. Jennifer Blessing, 1991, p. 215. La biblioteca del MNCARS tiene un número considerable de catálogos de exposiciones colectivas en España en las que ha participado Yasumasa (*Exposición Cocido y Crudo*, MNCARS, Madrid, 1994-1995) y en el extranjero (*Exposición Against Nature: Japanese Art in the Eighties*, Grey Art Gallery & Study Center, New York, 1989; *Exposición Inside Out. Contemporary Japanese Photography*, The Light Factory Photographic Arts Center, Charlotte, North Carolina, 1994; *Exposición Photography in Contemporary Art*, The National Museum of Modern Art, Tokio, 1983; *Exposición Post*

En 1986 Morimura comienza a plantear paralelismos entre ficciones de raza y género (*Doublonnage (Marcel)*, 1988): rechaza estas categorías como naturales o predeterminadas y, a medida que su trabajo se involucra en el hecho de la identidad como *performance*, sus «impersonalizaciones» y propuestas se vuelven más extravagantes. Sus originarios emplastes-*collages* se sofistican gracias a la tecnología digital, rivalizando a través de la fotografía fija con las producciones teatrales y cinemáticas más elaboradas.

En 1991 realiza con sus instantáneas una dura sátira en torno a las mujeres niponas de clase alta obsesionadas con los símbolos socio-económicos occidentales. Inolvidables son sus imágenes vestido de Chanel y Louis Vuitton de la serie *Sister* (1991).

A partir de 1994, con sus *Psychoborgs* (diversas encarnaciones de Michael Jackson, Madonna, etc), se acerca a la fotografía documental y a su uso en el imaginario de la cultura pop.

En 1996 Morimura termina la serie *Actrices*, en la que emula poses de las divas más famosas en sus películas más conocidas. El conjunto se compone de 57 fotografías en las que el artista juega a revivir y recordar estrellas del mundo del celuloide, transformándose en 20 actrices de cine europeas, americanas y japonesas. Audrey Hepburn en *Desayuno con diamantes*, Marilyn Monroe desnuda para un calendario, Vivien Leigh en *Lo que el viento se llevó* o Faye Dunaway en *Bonnie and Clyde* son algunas de las imágenes-fetichismo que Morimura trata de reproducir lo más fielmente posible y con todo lujo de detalles. En determinados casos hace una hibridación de la cultura japonesa y la occidental; por ejemplo, cuando se retrata como Brigitte Bardot subida en una *Harley Davidson* en medio de Osaka o cuando imita a la Catherine Deneuve de *Belle de Jour* en una típica casa de té japonesa. Morimura parece referirse a la tradición del *kabuki* a lo largo de todo su trabajo, con la diferencia de que, en vez de basarse en el teatro, se basa en el cine, que es actualmente la forma de representación más popular. Toda su obra gira en torno a las creaciones ficticias del cine, el arte o los medios de masas.

Su primera exposición individual, *Mon amour violet et autres*, en 1986, fue en la Gallery Haku de Osaka, seguida de *Criticism and the lover* (1989) en la Moholy Gallery, también de Osaka. En 1990 expone por primera vez fuera de Japón, *Daughter of Art History* en la Nicola Jacobs Gallery de Londres, una muestra proveniente del Sagacho Exhibit Space de Tokyo. Llegará a Estados Unidos gracias a la exposición de la galería Lühring Augustine de Nueva York en 1991. A partir de

Human. FAE, Musée d'Art Contemporain, Pully/Lausana, 1992; Exposición *Prospect. Photography in Contemporary Art*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 1996; Exposición *Rosso Vivo. Mutazione, Trasfigurazione e Sangue nell'Arte Contemporanea*, Electra, PAC (Padiglione d'Arte Contemporanea), Milán, 1999; Exposición *Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, Guggenheim Museum, Nueva York, 1991), además de algunas revistas (Revista «*A Cabinet of Signs*», especial «Contemporary Art from Post-modern Japan», Tate Gallery, Liverpool, 1991-1992). Gracias a estas publicaciones ha sido posible conocer cual es la valoración que se hace del artista en Occidente.



Fig. 1. *Doublonnage (Marcel)*, 1988.

1992 expone en el Museum of Contemporary Art de Chicago —muestra que luego viajó al Carnegie Museum of Art de Pittsburgh— y en la Tate Gallery de Londres. Otras importantes exposiciones individuales han sido *9 Visages* en la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain de Jouy —en— Josas, Francia, en 1993; *Psychoborg* en el Museum Hara de Hara, el Ginga Art Space de Tokio y The Power Plant de Toronto en 1994; y en el Yokohama Museum of Art en 1996.

No obstante, sus exposiciones más relevantes han sido: *Post Human*, FAE Musée d'Art Contemporain, Pully/Lausana, 14 junio-30 septiembre de 1992 y *Bad Girls*, New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 14 enero-10 abril de 1994.

Las prácticas artísticas que se presentaron en *Post Human* (1992) giraban en torno al enfrentamiento entre lo natural y lo artificial, apostando por el desafío a las reglas de la biología, el paso del tiempo y la lógica. El resultado, imágenes de la realidad deformadas, desgarradas, negativas, en ocasiones próximas a la enfermedad, la fealdad o la muerte. De Turín viajó a Atenas, Hamburgo y Lausana; en ella tuvieron representación: J. Antoni, S. Fleury, D. Hirst, M. Kelley, C. Sherman, K. Smith, F. González-Torres...

Bad Girls (1994) fue la continuidad de la exposición homónima londinense, esta vez organizada en Nueva York por Marcia Tucker y en la que participaron más de cien artistas, muchos de ellos procedentes del colectivo WAC (Women's Action Coalition), que, a través de fotografías, vídeos, performances, caricaturas, cómics, dibujos, etc., planteaban cambiar su estatus social y el derecho al propio placer para confirmar no sólo lo que cada uno es, sino lo que quiere ser. Participaron: J. Antoni, L. Barry, E. Rothenberg, S. Williams...

En ambas exposiciones, los planteamientos previos coincidían exactamente con las más íntimas preocupaciones del fotógrafo japonés.

Yasumasa Morimura es conocido en España por su participación en ARCO y en diversas exposiciones colectivas de resonancia como *Cocido y Crudo*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 diciembre de 1994 – 6 marzo de 1995, organizada por Dan Cameron. El comisario seleccionó cincuenta y cuatro artistas de veinte países en busca de un posible lenguaje común a los creadores de cualquier ámbito cultural. Participaron J. Antoni, P. Cabrita Reis, S. Fleury, D. Hirst, G. Orozco, K. Smith...

Morimura es uno de los fotógrafos nipones con mayor reconocimiento internacional. En España, aunque ya se le conocía gracias a las exposiciones colectivas y ARCO, hasta la muestra *Historia del Arte* que, dentro del festival PhotoEspaña 2000, organizó la Fundación Telefónica, no se pudo admirar su obra aisladamente.

PRETEXTOS

La cultura japonesa parecía haberse caracterizado siempre por el distanciamiento respecto a Occidente, la influencia de China y del Budismo Zen. A lo largo

del siglo xx, Japón ha sabido asimilar los elementos exógenos para convertirlos en propios. No obstante, mirando detenidamente, parece que hoy se camina de nuevo hacia la búsqueda de una identidad «auténticamente» japonesa. La obra de Yasumasa Morimura se encuentra entre ambas posiciones.

Morimura nace seis años después del fin de la II Guerra Mundial. En 1945 Osaka ardía bajo el bombardeo de la aviación aliada. A partir de entonces, frente a la idea de tradición milenaria, se imponen la de postmodernidad y vanguardia tecnológica con el modelo económico y social occidental.

Entre la devoción y el rechazo a Occidente, Morimura juega con el falso sentimiento de seguridad que los occidentales han construido infiltrando y sobreescribiendo el estándar cultural con una calificada por algunos como «indeseable» y «teñida» imagen. En contraposición, una de las pretensiones de Yasumasa Morimura es también subvertir los cultos de *glamour* y celebridad dados a Occidente por los «turistas del mercado artístico oriental»².

Historia del Arte es un cuerpo de obras compuesto por varias series, realizadas en su mayoría a partir de reproducciones de obras maestras de la pintura europea y norteamericana.

Se filtra y pervierte el ámbito cultural occidental a través de sus imágenes. Se cuele en las obras de arte transformándolas con su omnipresencia y sugiriendo cuán perversa e insidiosa se ha hecho la hegemonía occidental, con tal perfección técnica que lo primero que despierta es admiración. Sus obras son fascinantes, seductoras, sofisticadas y duraderas en la retina. Atraen la «falsa» identificación y el extrañamiento que el espectador experimenta ante estas obras maestras alteradas. Es el punto al que Morimura le lleva, hecho que éste percibe rápidamente, aunque puede que le pasen inadvertidas muchas alusiones al contexto japonés.

No le gusta ser calificado de fotógrafo. Sus obras son casi «objets trouvés» surrealistas que están más cerca del *performance* que del proyecto fotográfico. En realidad, su trabajo es la propia idea de *performance*. Cada obra es un escenario donde actuar; la fotografía es una especie de medio documental que registra y presenta la acción. Visto así, su permanente desdibujar sería una continuación de la tradición heredada del *Action Painting* norteamericano y de todo el arte de acción. Posar equivale a actuar y actuar equivale a crear.

Su cuerpo es sujeto y objeto, pero más allá del egocentrismo, parece querer superar la concreción de su propia persona; podría ser cualquiera y ninguno, convertir en objeto es anular la personalidad. Esta insistente multiplicación de sí mismo

² Catálogo de la exposición *Yasumasa Morimura. Historia del Arte*, Pilar Gonzalo, 2000, p. 24. El estudio que realizó Pilar Gonzalo para la exposición de la Fundación Telefónica que ella misma comisarió es la más exhaustiva de las fuentes consultadas. El texto, aunque recorre todas las facetas de la obra de Morimura, se centra en el análisis de la serie a la que se dedicaba la muestra. El valor fundamental del prólogo del catálogo es el análisis del parangón entre las imágenes del japonés y los originales que las habían inspirado pero, en ocasiones, las interpretaciones que se hacen pueden resultar insustanciales o poco creíbles.

(usa tecnología digital desde 1989) provoca cierto adormecimiento de los sentidos: el espectador no se fija en Morimura, sino en un semblante de raza asiática fuera de contexto. También se puede considerar que el autorretrato es la confirmación de la existencia del propio artista —no se debe obviar el hecho de la escasa tradición del retrato en el arte japonés por influencia del budismo—. Es más, en la lengua japonesa no existe ningún término equivalente a la palabra «persona». Quizás su afán, más que crítico y subversivo, sea indagar en su identidad, desde la otredad.

Morimura combina todo tipo de recursos técnicos: maquillaje profesional, vestuario, decorados, manipulaciones digitales de espectaculares resultados naturalistas con las que elimina las pistas del *collage* fotográfico que es la obra final; remata el conjunto veteando con una especie de pinceladas con las que reduce el brillo de las superficies, con aspecto final de haber sido barnizadas. Todo ello es presentado al tamaño en el que el artista se imagina los originales y con un barroco marco dorado. Siempre trabaja con imágenes de los cuadros, con sus sustitutos culturales; no se interesa por conocer directamente las obras originales.

Historia del Arte contiene el reproche a la alienación de su cultura frente a la occidental, pero sobre todo predica con humor e ironía sobre el desplome de las barreras culturales y el libre intercambio de influencias.

La gran formación en dicha *Historia del Arte* occidental y japonesa permite que su obra tenga infinidad de matices susceptibles de ser apreciados según múltiples niveles de lectura (guiños al erudito —detalles sobre la biografía del autor de la obra referida, detalles historiográficos o técnicos—). Cuanto más se detiene uno en sus obras, más sutiles *veladuras* se advierten. El espectador siente un doble placer en la contemplación de la obra de Morimura: el disfrute ante sus sensuales y pretendidas interpretaciones y el recuerdo de los magníficos originales referidos. *Historia del Arte* supone un continuo juego de citas al arte de todas las épocas. Su mirada es muy versátil, como la de Warhol, Jean Dubuffet, Arman, Sophie Matisse...

Yasumasa mira también a la tradición nipona. Un referente continuo es el teatro *kabuki* —llaman poderosamente la atención los gestos de manos y rostros, casi podemos ver a Toshiro Mifune—, donde los personajes femeninos, *onnagata*, son interpretados por hombres, algo que para Occidente tiene connotaciones de travestismo³. Los suyos son gestos estáticos, voluntariamente estáticos, no naturalistas. La asunción de papeles femeninos empieza en 1986 con el tríptico *Portrait (La Source)*, 1986-1990, basada en la pintura del mismo título de Ingres. Allí inicia una línea en la que lo asiático y lo femenino se identifican con el símbolo de la debilidad en la escala del poder. La suya es una unión de contrarios muy oriental, que a la vez enlaza con la idea europea de perfección existente en la Grecia Clásica, con el hermafrodita de la Antigüedad.

³ Catálogo de la exposición *Inside Out. Contemporary Japanese Photography*, Richard Leach, 1989, p. 20.

Las creaciones de Morimura son una metáfora constante de la multiplicidad de apariencias y del reflejo de la contaminación y continua transformación a la que el cuerpo contemporáneo es sometido. Expande su imagen para satisfacer una identidad no unívoca, así no sólo inserta su rostro en representaciones de personas, sino que también lo hace en seres inertes. No le interesan los problemas de jerarquía; la suya es la seducción de lo ambiguo, de la resistencia a las categorías. Adopta firmas, identidades y estilos.

En una entrevista en el Museo Hara de Arte Contemporáneo con motivo de la exposición *Rembrandt Room*, en septiembre de 1994, Morimura explica: «Una de mis intenciones es aumentar las posibilidades de mi existencia, lo cual soy capaz de hacer transformándome en un infinito número de objetos y personajes. Como resultado, puedo expandirme en todos los tipos de existencia, incluidas cosas que no son criaturas vivas. Para mí, el límite entre la vida y la muerte es extremadamente vago»⁴.

Yasumasa Morimura enfrenta al espectador con algo que no es ni pintura ni fotografía, ni fotografía ni escultura, ni masculino ni femenino. Examina las huellas de la cultura foránea en Japón desde dentro y desde fuera; actúa como testigo de la colisión entre dos culturas, la occidental y la oriental. En todo caso, la suya no es una obra fácil de valorar.

HISTORIA DEL ARTE

La exposición de la serie *Historia del Arte* que la Fundación Telefónica organizó durante el festival PhotoEspaña 2000, titulado *Fronteras* y cuyo argumento giraba en torno la pérdida de fronteras políticas y el desvanecimiento de algunos de los bloques tradicionalmente enfrentados, supuso el reconocimiento definitivo dentro de los límites españoles a la obra de Yasumasa Morimura.

Gracias a *Historia del Arte*, iniciada en 1986, el artista nipón se dio a conocer internacionalmente (¿Occidente sólo le ha querido o podido conocer cuando éste se ha «mirado» en él?) y logró el aplauso de crítica y público.

Sus imágenes surgen a partir de reproducciones de obras maestras de la pintura occidental, algunas de ellas de grandes artistas españoles. Reinterpreta y convierte en propias estas imágenes mediante la adaptación a la cultura oriental y a su propia idiosincrasia, ocupando él mismo el espacio iconográfico reservado a los protagonistas.

El estudio de la serie *Historia del Arte* de Yasumasa Morimura podría plantearse de muy diversas maneras. En esta ocasión el análisis se organizará según la cronología de las piezas a las que Morimura dedica sus creaciones, algo que contradice lo que él hace y pretende, pues no establece una línea de trabajo con otra

⁴ Catálogo de la exposición *Against Nature: Japanese Art in the Eighties*, 1989, p. 48.

coherencia que no sean sus propias inquietudes e intereses en cada momento. Va hacia delante y hacia atrás en las referencias, en las mismas obras, lo que obliga a estar muy atento —la siempre falsa sencillez y aparente frivolidad— a la hora de estudiar su trabajo.

El conjunto lo forman fotografías, fotografías sobre lienzo y vídeos.

Uno de los posibles comienzos sería el estudio de sus recreaciones de *La Gioconda* (h. 1503) de Leonardo. La serie consta de tres obras: *Monna Lisa in its Origin* (1998), *Monna Lisa in Pregnancy* (1998) y *Monna Lisa in the Third Place* (1998), presentadas como una *performance* con música de Tada Masani. Morimura emula el original en todos los casos, pero las diferencias entre ellos son evidentes: la misteriosa Gioconda / Yasumasa va despojándose de sus vestimentas hasta mostrarnos casi la imagen de una ecografía (quizás, si pudiera, miraría descarado a Leonardo para mostrarle que ha conseguido una de las imágenes que el maestro tanto ansió obtener); los fondos cambian de forma pretendidamente sutil —de la naturaleza leonardesca a las ruinas de una posible Osaka arrasada o al paisaje umbroso de *La Virgen de las Rocas*—. El único elemento inalterado es la arquetípica sonrisa; el autor no se cuestiona el significado de la obra original —¿sonreía o no la retrata-da?—, pero consigue resultar igualmente desconcertante con sus propias armas.

La pintura de Lucas Cranach, *Judith victoriosa* (1530), es convertida en *Mother (Judith II)*, 1991 y pasada por un tamiz a lo Arcimboldo. Sutiles detalles dan la clave de la transformación: el espectador debe estar atento a los pendientes, las verduras que sustituyen a las joyas, los embutidos que, lejos de su primigenia función, se convierten aquí en «suntuosos» objetos de decoración. Judith cambia su recogido por una larga melena suelta, Holofernes cambia de raza y contexto cultural gracias a un casi imperceptible bigotito japonés. Con clara intencionalidad, Morimura hace desaparecer el fondo para lograr una mayor concentración de la mirada en las figuras, en los pequeñísimos detalles que descubren las diferencias.

El homenaje al arte barroco español lo encabeza, casi como no podría ser de otra manera, Diego Velázquez. *La infanta doña Margarita de Austria* (1659) se encuentra presente con *Daughter of Art History (Princess A)* y *(Princess B)*, 1990. Para llevar a cabo estas piezas Morimura construyó una estructura real (que estaba en la exposición) en forma de vestido tras la que se situó para tomar las fotografías. Es casi una especie de descendente tecnológico de los torpes paneles de feria por los que se asoma la cara y las manos, los dos elementos fisionómicos más utilizados por Yasumasa, para completar la figura. También tiene su mención *Pablillos de Valladolid* (1635), el que luego fue *El Pifano* (1866) de Manet y cuya imagen retoma Morimura en el divertidísimo tríptico *Portrait (Shonen 1,2,3)*, 1998; en cada una de las tres fotografías aparece la omnipresente figura del japonés que sucesivamente se va quedando desnudo casi como en uno de esos juegos de figuras en movimiento logrados al pasar las hojas con rapidez.

El bodegón español queda magistralmente representado con *Bodegón (Vaces)*, 1992, *Bodegón (Pears with noses)*, 1992 y *Bodegón (Birds)*, 1992, basados res-

pectivamente en obras de Zurbarán, Meléndez y Viladomat. Las tres piezas provienen de trabajos anteriores realizados en tres dimensiones y producidos a mano en colaboración con un grupo de artesanos. Este homenaje coral a la naturaleza muerta española se ha relacionado con la serie que el también nipón Hiroshi Sugimoto realiza sobre los museos de Historia Natural. Pero aquí surge la pregunta: ¿dónde está la crítica?

Al mirar a Rembrandt, la *Lección de Anatomía del Doctor Nicolaes Tulp* (1632) se transmuta en *Portrait (Nine Faces)*, 1989-1990. Es uno de los más inquietantes ejemplos de la omnipresencia del rostro del artista; es él el personaje que enseña-profesor, el enseñado-alumno, pero también lo enseñado-cadáver. ¿Qué significado tiene todo esto?, ¿es acaso una pesadilla? o ¿el sueño de un ególatra-megalomaniaco hecho realidad? *Sansón cegado por los filisteos* (1636) pasa a ser *The dead of the Father* (1991), en la que las violentas figuras llevan gorros de samurai y de la que se ha dicho pudiera ser reflexión sobre la ceguera cultural entre Oriente y Occidente⁵, también aludida en *Blinded by the Light*.

Goya es re-creado en *Daughter of Art History (Maja C)*, 1990, donde vuelve el objetivo al más descarado de los desnudos: la *Maja desnuda* (1798-1805). No es el rostro de rasgos orientales que por inercia se espera encontrar y además lo más inquietante, que eran los ojos, aquí son de cristal, de muñeca, una moderna imagen de juguete erótico. En *Brothers (Slaughter I)*, 1991, que reinterpreta *Los fusilamientos del 3 de mayo, 1808* (1814), la resistencia española a las fuerzas napoleónicas le sirve como argumento para representarse a sí mismo como víctima y verdugo, en una postura ambigua y turbadora; incluso, uno de los protagonistas mira inquietantemente a la cámara. Es una escena captada a modo de instantánea, donde el disparo es bélico y fotográfico, asesino e inmortalizador. Yasumasa ha realizado una segunda versión en la que resta dramatismo e ironiza con la representación colectiva del miedo, sustituyendo los personajes originales por los protagonistas de conocidas películas de terror occidentales.

Morimura hace también una serie centrada en el círculo prerrafaelita: *Angels descending the stairs* (1991) y *Six Brides* (1991) son interpretaciones de *Bien Amada* (1864) de Dante Gabriel Rossetti y *La escalera dorada* de Edward Burne-Jones; aquí la imagen es aplicada sobre un lienzo para incidir en esa idea de magnificación del pasado artístico. Morimura de nuevo engaña: sus fotografías parecen totalmente fieles a los originales, pero ni muchísimo menos es así; basta con prestar atención a los detalles de las joyas y los múltiples reflejos (la copa que sostiene el «negrito Yasumasa» refleja una habitación moderna con pinturas contemporáneas, ositos de peluche...) para darse cuenta del engaño.

No olvida a Jean-François Millet. Su impactante y amarga *Brothers (Late Autumn Prayer)*, 1991, es una alusión muy evidente, de las más evidentes, a la agresiva invasión occidental de Japón, tomando *El Angelus* (1857) como referencia. Se

⁵ Op. cit. Pilar Gonzalo, p. 32.



Fig. 2. *Portrait (Nine Faces)*, 1989-1990.

están disparando, él y ella, vestidos como dos mexicanos salidos de un *western* (una doble crítica con la alusión a otra colonización brutal), sobre un fondo de rojizo hongo nuclear; rezan / se amenazan ante armas de todo tipo, dispuestas como si se tratase de inocentes aparejos de labranza.

El eco de la obra de Édouard Manet está en *Daughter of Art History (Theatre A)* y *(Theatre B)* —menos deshecha—, de 1990, basadas en *El bar del Folies-Bergère* (1882). Es interesante notar que utiliza las manos dadaístas y que en esta ocasión no se cambia de sexo, como hiciera otras veces. Además juega a «señalar escondiendo» al situar elementos como su mano o el vasito de flores en el lugar oportuno. Continúa este homenaje en *Portrait (Futago)*, 1998, inspirada en *La Olimpia* 1863; el gato de cerámica se muestra en una divertida actitud amenazante, la colcha se transforma en kimono... Están presentes las referencias a *La Venus de Urbino* (1538) de Tiziano o la *Dánae* (1636) de Rembrandt, *La maja desnuda* (1798-1805) de Goya, *La Venus del Espejo* (1649-1651) de Velázquez. En esta obra —*Portrait (Futago)*— no empleó procedimientos digitales sino que dividió la imagen en cuatro paneles que posteriormente unió con gran habilidad.

Vincent van Gogh también admiraba a Millet. En la muestra, con *Portrait (Van Gogh)*, 1985, alude al famoso autorretrato de 1889; el gorro es una amalgama de clavos y alquitrán y los suyos son unos tristes ojos de miope. Sin embargo, *Singing Sunflowers* (1998) es una lúdica interpretación de *Naturaleza muerta con girasoles* (1889) que contrasta con el dramatismo anterior: toda una galería de divertidos y cantarines rostros llenan la fotografía.

La obra de Paul Cézanne está representada en el desconcertante juego de palabras *Criticism and the Lover A* (1990) —sobre *Manzanas y naranjas* (1897)—, donde las manzanas, las naranjas y los limones «duermen» plácidamente pese al precario equilibrio que mantienen.

Alude a menudo Morimura a la obra, figura y talante de Marcel Duchamp. Como éste hiciera con los *ready mades*, Morimura homenajea y critica a la vez las obras de arte occidental (serie «Monna Lisa» – *L.H.O.O.Q.*, 1919 – *La Gioconda*, h.1503). En *Doublonnage (Marcel)*, 1988 y *Doublonnage (Portrait B)*, 1988 (de la serie sobre trabajos de Man Ray) reinterpreta, en color, la imagen realizada en 1921 del «alter ego» femenino Rose Sélavy; el género queda indicado por la vestimenta, la joyería y el maquillaje. En el originario juego de ejes masculino / femenino de Duchamp él incluye las dimensiones éticas y culturales y la forma en que estos términos se han sexualizado. El insistente manejo del doble (dos sombreros, dos pares de manos) asume el elemento de la naturaleza del fetichismo freudiano, en el que la multiplicación señala una repetición preventiva contra la castración y la muerte, mientras al mismo tiempo magnifica la binaria lógica inherente a la obra de Duchamp. A través de la yuxtaposición de manos y brazos de distintos colores y el pesado y evidente maquillaje blanco (también exagerado por Duchamp, en alusión directa a la antigua convención, tanto oriental como occidental, que equiparaba blancura e ideal de feminidad), señala la implicación de sexualidad en las concep-



Fig. 3. *Daughter of Art History (Theatre B)*, 1990.



Fig. 4. *Singing Sunflowers*, 1999.

ciones de raza y etnia. Este mismo blanco le hará «digerible» a su futuro «marido» occidental, utilizando el matrimonio preestablecido de la tradición japonesa y europea como metáfora de la relación Occidente-masculino/Oriente-femenino. El título, *Doublonage*, sugiere la variedad de multiplicaciones: Morimura-Duchamp, doble Duchamp, Oriente-Occidente...

El mismo Marcel Duchamp hizo referencias a trabajos de otros: *Étant donnés* (1946-1966) era una interpretación de *El origen del mundo* (1866) de Gustav Courbet, al que además también le interesaba la fotografía. Mientras Courbet usaba la fotografía para sus composiciones, Morimura usa la pintura para las suyas. Las obras de Courbet y Duchamp, por otra parte, han sido interpretadas posteriormente por Richard Baqué.

En sus re-visiones de Duchamp, el juego es especialmente entretenido: *Me descending the stairs: for Gerhard Richter* (1998), reinterpreta *Woman descending a staircase* de Richter (1965), que parodiaba *Desnudo bajando las escaleras* de Duchamp, incluso se puede llegar hasta su relación con la citada *La escalera dorada*. Además, en *Me descending the stairs* no se queda en el mero apropiacionismo, sino que añade nuevos matices; lo que fue pintura se transforma en un vídeo que subraya la idea de continuo descender, más literal al traducirse en su bucle ideográfico.

Me holding a gun: for Andy Warhol (1998) es también una interpretación de *Double Elvis* (1963) y *Triple Elvis* (1963). Morimura parece querer presentarse como el máximo heredero del artista pop norteamericano, ¡nada más y nada menos! Interpreta la multiplicación de la imagen de Elvis Presley en un vídeo, retomando la idea de ilusión de movimiento a partir de la rápida sucesión de imágenes fijas en la que se basó el mecanismo del primitivo cinematógrafo.

La más reciente víctima de Morimura es Cindy Sherman. *To my little sister: for Cindy Sherman* (1998) es el personal homenaje del japonés a la moderna *pin-up* de *Untitled Film Still#6* (1977).

Sus re-creaciones resultan cómicas, grotescas, *kitsch* por su carácter de sustituto. En este sentido, muchos han relacionado sus obras con el movimiento pictorialista; aunque la técnica sea similar, las intenciones son totalmente distintas. Su obra es una sofisticada diversión, casi irreverentemente frívola; lo enrevesado y ambiguo de sus contenidos se pone de manifiesto bajo una pretendida ingenuidad. El espectador que busque el goce de los sentidos encontrará imágenes perversas, iconoclastas y de irritante apariencia naturalista. Morimura utiliza elementos extraños que modifican o subrayan los significados originales de las obras y es él el perenne sujeto incorporado a todo trabajo, disfrazado de mujer, gorrión o pez. Lo cierto es que en alguna ocasión ha confesado querer hacer arte «que sea divertido»⁶, quizás menos sesudo de lo que se le ha atribuido.

⁶ Revista «*A Cabinet of Signs*», especial «Contemporary Art from Post-modern Japan», Liverpool, 1991-1992, p. 159.

Su tratamiento es tan personal que consigue superar la barrera entre copia y creación. Su mayor cualidad reside en el hecho de que logra brillantemente hacer suyas obras maestras de la Historia del Arte occidental.

CONCLUSIONES

En sus fotografías, vistas como fruto de la construcción, escenificadas y manipuladas por ordenador, Yasumasa Morimura se apropia de distintos modos de representación para hacer ver una de las tesis centrales de su obra: todos esos sistemas son intrínsecamente iguales y, por ello, igualmente aptos. Es más, su siguiente paso es llevar a cabo una deliberada tergiversación de los fines a los que se aplican dichos modos de representación oficiales⁷.

Con la serie *Historia del Arte*, pero en general con toda su obra, Yasumasa Morimura parodia los conceptos de «alta» y «baja» cultura; las diferencias preestablecidas de género, de cualquier tipo de género; y, claro, también la manera poco crítica que el público tiene de contemplar el arte consagrado por la Historia.

En el catálogo de la exposición *Prospect. Photography in Contemporary Art*, Morimura confiesa una de sus inquietudes: «En mis sueños veo una época en la que las hormonas de crecimiento, masculinas o femeninas, pueden obtenerse fácilmente y consumirse sin dificultades ni censuras y en la que, además, la cirugía plástica se convierte en algo banal, en rutina diaria. Hoy aún vivimos en un momento en que, como máximo, uno puede pretender un modesto cambio de imagen poniéndose diferentes vestidos. Pero parece que en el futuro podremos cambiar nuestra piel y nuestro género de forma tan sencilla como nos cambiamos de vestidos ahora. Si fuera posible liberarnos de los cuerpos y caracteres que se nos han dado y pudiéramos elegir nuestra combinación favorita, expresiones como «auténtica cara» se convertirían en superfluas. Y por supuesto no necesitaríamos palabras como «uno mismo» y podríamos vivir con absoluta despreocupación al respecto. Mientras tenga en la cabeza este sueño sobre nuestro posible futuro, continuaré haciendo autorretratos»⁸. Es evidente que una de sus mayores pretensiones es subrayar, con sus interminables impersonalizaciones, la casi infinita disponibilidad de arquetipos e identidades en la era posmoderna.

Su obra descubre arrebatos narcisistas y un punto malvados. Es un maestro del disfraz, un ególatra atremado, cuya figura es siempre reconocible bajo las enormes cantidades de pintura. Su vida es teatro, tanto, que últimamente ha abandonado las artes plásticas para unirse a una compañía teatral que anda de gira por Japón⁹. En la

⁷ *Op. cit.*, Pilar Gonzalo, p. 31.

⁸ Catálogo de la exposición *Prospect. Photography in Contemporary Art*, Peter Weiermair, 1996, p. 236.

⁹ Revista «*El Cultural*», artículo «La Historia del Arte según Morimura», Elena Vozmediano, 2000, p. 28.

actualidad vive en Osaka, donde se reúne con amigos en el «Diamonds Nights Club», se disfrazan y visitan locales nocturnos de la ciudad y de Tokyo.

La investigación de las obras de Yasumasa Morimura consiste en realidad en una «larga labor de decapado». La multiplicidad y la variedad de rostros que éstas tienen descubren una compleja forma de ver el mundo, siempre entre polos opuestos. Sin embargo, es casi imposible no sentir atracción por las imágenes que presenta y más difícil aún desentrañar el significado de las mismas, incluso saber si lo tienen. Éste ha sido el mayor reto del presente estudio¹⁰.

¹⁰ La Fundación Telefónica confeccionó un dossier de prensa con las reseñas que se hicieron en diversos medios sobre la exposición de la serie *Historia del Arte*. Estos Cuadernos de Prensa confirman la enorme repercusión que tuvo la muestra y los variados análisis que se hicieron de la misma. La mayoría de las críticas que se publicaron extrajeron sus conclusiones, cuando las hubo, del texto que Pilar Gonzalo había escrito para el catálogo de la exposición. Las críticas, estrictamente, fueron muy pocas; las más, complacientes, y el tono general era, sino de desconocimiento, al menos de desconcierto.

Original y acertada era la reflexión que se planteaba en la columna titulada «Una historia privada del arte» de *El Caballo Verde* de «La Razón» (23/6/00). Se veía la serie *Historia del Arte* como un posible museo imaginario.

Marcos Ricardo Barnatán, en su artículo de «Metrópoli» (23/6/00), recordaba como «hace unos años se hacían disparatados cuentos acerca de una conjura de las poderosas multinacionales japonesas dispuestas a *secuestrar* el arte occidental, bien para esconderlo en las catacumbas de sus cajas acorazadas, bien para destruirlo guiados por su terrible e instintiva maldad. La fantasía de apropiación no es gratuita». La visión que él tenía de Yasumasa Morimura era en cierto modo acorde con estos ¿injustificados? temores y concluía que ciertamente el japonés «no respeta nada».

Internet también dejó espacio a la exposición de Morimura en Madrid. La página www.ElFoco.com recogía un artículo de Erika Babatz titulado «Yasumasa Morimura: Mucha cara» (29/6/00). Según Babatz la clave del éxito del nipón está en el hecho de que creció en un Japón perdedor, una isla fracturada en sus tradiciones y resignada a la invasión colonizadora de lo *diferente*; ése será, años más tarde, su argumento más potente para seducir a los comisarios de Occidente (de Nueva York en primer lugar) que a partir de los años noventa comienzan a viajar como depredadores desesperados en busca de artistas que creen obra y conciencia de *cruces culturales*. Critica que Morimura se lleve por delante un medio como la fotografía, que lleva más de un siglo reivindicando su verdadero valor. Considera que las obras producen una provocación tan fácil como efímera y que no representan más que mutaciones alucinógenas. No obstante, rescata una serie de obras que, a su juicio, puede que sean las únicas que le salven del anonimato y son, precisamente, aquellas en las que no aparece la mutación de su rostro «que cansa y aburre». Acusa también a aquellos que defienden la originalidad de Morimura, que proclaman que su visión es una preocupación universal. En su opinión es evidente que la mayor parte de las obras son «un refrito del mismo aceite con que lleva años cocinando Cindy Sherman y que se hartó de freír Marcel Duchamp».

En el suplemento *Babelia* del periódico «El País» (8/7/00) se publicó el artículo «Morimura y los Colonialismos». Se aludía a que mientras la época dorada de Morimura había sido la del festival internacional celebrado en el Centre for Contemporary Photography de Melbourne y la exposición del Yokohama Museum of Art, en la actualidad el japonés es un artista rutinario —de ilustración fácil—, distante con la fotografía de última instancia.

El diario «Dinero» (20/7/00) encontraba que la intención de Morimura era que el estilo de los grandes maestros no perdiese su capacidad de sorprendernos y para ello destruía los viejos estereotipos artísticos, «devolviéndonos su capacidad original para maravillarnos, divertirnos y hacernos reflexionar». Además recogía las palabras del fotógrafo japonés sobre qué es el arte: «la capacidad que todos tenemos ('todos': tanto los artistas como los espectadores) para mirar las cosas como si fuese la primera vez que las vemos». Es decir, mirar la obra de arte sin prejuicios.

BIBLIOGRAFÍA

- Catálogo de la exposición *Against Nature: Japanese Art in the Eighties*, Grey Art Gallery & Study Center, New York University, MIT List Visual Arts Center, The Japan Foundation, 1989.
- Catálogo de la exposición *Cocido y Crudo*, Dan Cameron (comisario), MNCARS, Madrid, 1994-1995.
- Catálogo de la exposición *Inside Out. Contemporary Japanese Photography*, Mark Richard Leach (comisario), The Light Factory Photographic Arts Center, Charlotte, North Carolina, 1994.
- Catálogo de la exposición *Photography in Contemporary Art*, The National Museum of Modern Art, Tokio, 1983.
- Catálogo de la exposición *PostHuman*, Jeffrey Deitch (comisario), FAE, Musée d'Art Contemporain, Pully/Lausana, 1992.
- Catálogo de la exposición *Prospect. Photography in Contemporary Art*, Peter Weiermair (comisario), Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 1996.

En «Guadalimar», Lucas Trejo afirmaba que Yasumasa trataba de «devolver la pelota del imperalismo cultural con un método perfectamente japonés como es el de la reproducción pictórica, lo más exacta posible, de la obra del maestro, quien, a su vez, la copió y aprendió a reproducir del suyo. Y así sucesivamente».

Una de las críticas más exhaustivas y serias fue la de Mónica Yoldi en la revista «Arteycos». Aludía a la obra del japonés como «una alucinación momentánea de simular que él vivió el tiempo en que tales obras fueron realizadas». Valoraba la serie como un cuestionamiento de «la diferencia de lo 'verdadero' y de lo 'falso', de lo 'real' y de lo 'imaginario'». Citaba a Norman Bryson, quien dijo que «estas piezas no son el espejo de Occidente, son extraños híbridos que tratan de definir y analizar el contexto social y cultural de Japón». También hacía referencia a Roland Barthes que, en su texto *Mythologies* (1957), ya había apuntado una interesante y certera visión de lo que, según él, constituyen los mitos contemporáneos, léase las estrellas de cine, los automóviles, los alienígenas o la publicidad. «Para Barthes el mito es una palabra, un sistema de comunicación, un mensaje que, al no ser real, acarrea consigo la mentira y el engaño, pero que a su vez es necesario porque en él proyectamos nuestros sueños y fantasías». Según Yoldi, en las fotografías se mezclan la deconstrucción y el análisis de los iconos populares con una investigación sobre el género. Continuaba describiendo cómo Morimura reproduce imágenes que, en su mayoría, han sido pasto de los medios de masas y, por tanto, su obra viene a ser una crítica y un análisis de la influencia y el poder de los *media* en la contemporaneidad y, en concreto, en Japón. Así pues, la falsedad y el engaño pueblan todo el trabajo del nipón y, al igual que en el teatro japonés o en el cine, nos hacen creer lo que a cada uno de nosotros nos gusta creer. En definitiva, para la autora y para muchos de nosotros, uno de los elementos principales de la obra de este artista es la reflexión sobre la sociedad contemporánea dominada y manipulada por los *media*, que elaboran mitos y estereotipos admirados e imitados por todos.

Sin embargo, ha sido difícil obtener información sobre la acogida que tiene la obra del artista en su país. La Embajada de Japón tiene pocas publicaciones al respecto y en casi todos los casos son en japonés, por lo que la fuente ha resultado inútil. La duda está en saber qué opinan los nipones de las paródicas interpretaciones que hace el artista de Occidente y de cómo los propios orientales lo miran. Lo único que se puede aventurar es que si sus exposiciones han recorrido galerías de prestigio norteamericanas y europeas, en buena lógica, también habrán visitado las de su propio país y su valoración en Japón será equivalente, sino superior.

Catálogo de la exposición *Rosso Vivo. Mutazione, Trasfigurazione e Sangue nell'Arte Contemporanea*, Electra, PAC (Padiglione d'Arte Contemporanea), Milán, 1999.

Catálogo de la exposición *Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, Jennifer Blessing (comisaria), Guggenheim Museum, Nueva York, 1991.

Catálogo de la exposición *Yasumasa Morimura. Historia del Arte*, Pilar Gonzalo (comisaria), Fundación Telefónica, Madrid, 2000.

Revista «*A Cabinet of Signs*», especial «Contemporary Art from Post-modern Japan», Tate Gallery, Liverpool, 1991-1992.

Revista «*El Cultural*», artículo «La Historia del Arte según Morimura», Elena Vozmediano, Madrid, 28 junio-4 julio, 2000.

Revista «*PhotoPeriódico*», especial de «*El Periódico del Arte*», artículo «Las mil caras de la Historia», Ana Carceller y Helena Cabello, junio, 2000.