

MUERTE Y EXPRESIÓN ARTÍSTICA

La vivencia de la muerte y su repercusión
en el arte europeo del siglo XX

Germán Piqueras Arona

Tesis doctoral dirigida por
Dra. Paula Santiago Martín de Madrid

Valencia, junio 2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
Facultad de Bellas Artes de Valencia

TESIS DOCTORAL

MUERTE Y EXPRESIÓN ARTÍSTICA

La vivencia de la muerte y su repercusión
en el arte europeo del siglo XX

Presentada por
Germán Piqueras Arona

Dirigida por
Dra. María Paula Santiago Martín de Madrid

Valencia, junio 2017

ISBN: 978-84-17098-33-9

AGRADECIMIENTOS

Quedo agradecido a quienes me acompañan, en presente, pues el recuerdo también es otra forma de memoria, en esta aventura, tan vital, sobre la muerte.

A la directora de esta tesis, Paula Santiago, quien me ha dirigido desde la bondad, la paciencia y la sabiduría, a mi familia, Germán, Julia y Natalia, que siempre cree en mí, y cómo no, a Laura, por saber, en general.

RESUMEN

La presente tesis doctoral, que lleva por título *Muerte y expresión artística. La vivencia de la muerte y su repercusión en el arte europeo del siglo XX*, aborda el caso paradigmático de diversos artistas cuyas obras son reflejo tanto de experiencias personales, como de acontecimientos sociales, políticos y culturales de su entorno, donde la muerte adquiere un notable protagonismo, algo que se manifiesta en la producción artística que llevan a cabo. Por tanto, el presente trabajo toma como punto de partida diversos acontecimientos que tienen lugar en la Europa del siglo XX al objeto de llevar a cabo un análisis de la producción artística surgida en este contexto. Asimismo, la tesis recoge en su primer capítulo una aproximación antropológica a la noción de lo que supone para el ser humano la muerte a través de pensadores como Edgar Morin, Louis-Vincent Thomas, Miguel de Unamuno o Mircea Eliade, entre otros. Por otro lado, a modo de introducción, se hace alusión a un extenso periodo histórico previo al siglo XX en el que el trabajo artístico de numerosos artistas es reflejo de su época.

Palabras clave

Arte, Pintura, Muerte, Holocausto, Vanguardias artísticas, Mercado, Antropología

RESUM

La present tesi doctoral, que porta per títol *Mort i expressió artística. La vivència de la mort i la seua repercussió en l'art europeu del segle XX*, aborda el cas paradigmàtic de diversos artistes les obres dels quals són reflex tant d'experiències personals, com d'esdeveniments socials, polítics i culturals del seu entorn, on la mort adquirix un notable protagonisme, quelcom que es manifesta en la producció artística que duen a terme. Per tant, el present treball pren com a punt de partida diversos esdeveniments que tenen lloc en l'Europa del segle XX a fi de dur a terme una anàlisi de la producció artística sorgida en este context. Així mateix, la tesi arreplega en el seu primer capítol una aproximació antropològica a la noció del que suposa per a l'esser humà la mort a través de pensadors com Edgar Morin, Louis-Vincent Thomas, Miguel de Unamuno o Mircea Eliade, entre d'altres. D'altra banda, a manera d'introducció, es fa al·lusió a un extens període històric previ al segle XX en el que el treball artístic de nombrosos artistes és reflex de la seua època.

Paraules clau

Art, Pintura, Mort, Holocaust, Avantguardes artístiques, Mercat, Antropologia

SUMMARY

This doctoral thesis, entitled *Death and artistic expression. The experience of death and its repercussion on 20th century european art*, addresses the paradigmatic case of various artists whose works reflect personal experiences, as well as social, political and cultural events in their environment, where death takes on a prominent role, the repercussions of death are then echoed throughout their artwork. Therefore, this work acts as a starting point for some events taking place in twentieth-century Europe to carry out an analysis of the artistic production that emerged in this context. Likewise, the thesis includes in its first chapter an anthropological approach to the notion of what death means for the human being through thinkers as Edgar Morin, Louis-Vincent Thomas, Miguel de Unamuno or Mircea Eliade, among others. On the other hand, as a way of introduction, reference is made to an extensive historical period prior to the work that is analysed so that we can gain further depth and understanding.

Keywords

Art, Painting, Death, Holocaust, Artistic vanguards, Market, Anthropology

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	11
CAPÍTULO 1	
ANTROPOLOGÍA Y MUERTE	23
1.1. Muerte y conciencia	26
1.2. La percepción de la muerte	41
1.3. Una mirada trascendente	46
1.4. Muerte y sociedad	50
CAPÍTULO 2	
PINTAR LA MUERTE. UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA PREVIA AL SIGLO XX	57
2.1. El reflejo de una ciencia incipiente. Andrea Mantegna	60
2.2. Horror y muerte colectiva. Pieter Brueghel	66
2.3. El orden de los mundos. El Greco	76
2.4. La muerte como alegato moral y religioso. Juan de Valdés Leal	87
2.5. La sacralización del héroe civil. Jacques-Louis David	95
2.6. El sueño de la razón. Francisco de Goya	103
CAPÍTULO 3	
LAS VANGUARDIAS TRÁGICAS	117
3.1. La muerte como episodio de la vida. Edvard Munch	123
3.2. Asumir la muerte. Käthe Kollwitz	137
3.3. El drama de la existencia humana. Max Beckmann	150

3.4. Destrucción física y moral. Oskar Kokoschka	160
3.5. La muerte como finalidad de la guerra. Otto Dix	169
3.6. El placer de la destrucción. George Grosz	179

CAPÍTULO 4
ESTÉTICAS DE LA DESTRUCCIÓN **191**

4.1. Vivir la muerte en Auschwitz. Felix Nussbaum	196
4.2. Paisajes de cadáveres. Zoran Music	209
4.3. ¿Vida? ¿O teatro? Charlotte Salomon	225
4.4. Traumas y secuelas. Andrzej Wróblewski	235

CAPÍTULO 5
DUELO Y SENTIMIENTO TRÁGICO **249**

5.1. El arte como catarsis. Josefa Tolrà	254
5.2. El drama de la carne. Francis Bacon	265
5.3. Relecturas conceptuales. Manolo Millares	282

CAPÍTULO 6
REHACER LA MUERTE. CUERPO Y RITUAL **303**

6.1. En el límite de los sentidos. Hermann Nitsch	307
6.2. El estigma de la muerte. Marina Abramovic	321

CAPÍTULO 7
MEMORIA Y AUSENCIA **339**

7.1. Infancia y sacrificio. Gottfried Helnwein	343
7.2. Entre la memoria y el olvido. Christian Boltanski	362
7.3. La presencia de la ausencia. Juan Muñoz	394

CAPÍTULO 8
LA MUERTE COMO ESPECTÁCULO Y MERCADO **411**

8.1. Víctimas simbólicas y capital. Santiago Sierra	416
8.2. La muerte a través de la provocación y el espectáculo. Los Young British Artists	443
8.3. Una revisión esperpéntica de la muerte. Jake & Dinos Chapman	446
8.4. Muerte y mercado. Damien Hirst	466
CONCLUSIONES	493
BIBLIOGRAFÍA	503

INTRODUCCIÓN

“Para el occidental contemporáneo, incluso cuando se encuentra bien, la idea de la muerte constituye una especie de ruido de fondo que invade el cerebro cuando se desdibujan los proyectos y los deseos. Con la edad, la presencia del ruido aumenta; puede compararse a un zumbido sordo, a veces acompañado de un chirrido. En otras épocas el ruido de fondo lo constituía la espera del reino del Señor; hoy lo constituye la espera de la muerte. Así son las cosas”¹.

La presente tesis doctoral, titulada *Muerte y expresión artística. La vivencia de la muerte y su repercusión en el arte europeo del siglo XX*, en parte, tiene su origen en experiencias personales que dieron lugar a determinadas inquietudes relacionadas con el fenómeno que constituye el objeto de estudio de nuestro trabajo.

Por un lado, cabe hacer alusión a un acontecimiento que en los años 90 tuvo una importante repercusión mediática y que, sin duda, también influyó notablemente en mi percepción sobre la violencia y la muerte. El conocido como crimen de Alcàsser,

¹ HOUELLEBECQ, Michel, *Las partículas elementales*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 83.

que hacía alusión al secuestro, violación, tortura y asesinato de tres niñas de catorce y quince años, provocó una profunda conmoción en la sociedad española de aquel tiempo. El hallazgo de los cuerpos, el posterior conocimiento de las vejaciones a las que fueron sometidos, la huida del presunto autor material de los hechos, así como la polémica suscitada en el juicio dio lugar a un numeroso material mediático que durante años formó parte de los contenidos de noticiarios y prensa escrita y, por tanto, de mi experiencia cotidiana.

Por otro lado, y en relación a este suceso, durante mi formación académica en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València (2004 a 2009), donde tuve la oportunidad de cursar diversas asignaturas pictóricas, se dio un episodio que, de alguna forma, me hizo reflexionar en torno a la perspectiva desde la que se puede hablar, o al menos, aproximarnos a la realidad que supone la muerte para el ser humano.

En el desarrollo de los estudios, en el marco de una propuesta concreta que abordaba la temática de la ausencia, tuve la intención de tratar el crimen citado anteriormente. La idea se centraba en representar todo aquello que hacía alusión al crimen salvo a las víctimas ya que, desde mi perspectiva, eran la materialización de algún tipo de *ausencia* presente en mi infancia. No obstante, se me aconsejó no llevar a cabo la representación de los supuestos autores del crimen, ya que se podría entender como un acto de ennoblecimiento. Este hecho me hizo reflexionar al respecto de la representación, en el ámbito del arte, de aspectos relacionados con la muerte, así como con el hecho de considerarse tabú abordar cuestiones social y políticamente incómodas asociadas al crimen.

Por tanto, y en relación con estas dos experiencias, me interesó indagar en la influencia que tiene la vivencia y/o experiencia de la muerte en la expresión artística. Al mismo tiempo, cabe señalar que durante los últimos años en lo que concierne a mi faceta artística, he colaborando con diversas ediciones que abordan el tema de la muerte y, de forma muy especial, con la reedición llevada a cabo del periódico *El Caso*.

Es destacable también, en relación a las motivaciones del presente trabajo, mi participación en diversos talleres dirigidos por el maestro Antonio López, donde la selección de participantes fue llevada a cabo por el pintor (II Cátedra Ciudad de Albacete en 2010, VI Cátedra Francisco de Goya en 2011, VII Cátedra Francisco de Goya en 2012 y la VIII Cátedra Francisco de Goya en 2013, estas tres últimas en Ávila). Cátedras en las que, en diversas ocasiones, he abordado la temática de la muerte a través de la pintura y desde diferentes perspectivas.

Asimismo, la acotación del objeto de estudio de la presente tesis ha venido determinada esencialmente por dos aspectos. En primer lugar, no cabe duda que durante el siglo XX el continente europeo se ha visto azotado por diversos acontecimientos violentos que han marcado la historia de la humanidad. En este sentido, se ha considerado de interés indagar en las repercusiones e influencia que los mismos han tenido en los y las artistas que los han vivido. En segundo lugar, se ha buscado un elevado nivel de afinidad con la cultura y sociedad con la que se iba a trabajar. El manejo de autores, textos y cualquier otro material bibliográfico que nos pudiera ayudar en la investigación, debía ser lo suficientemente accesible.

Paralelamente, no se puede obviar la dificultad que supone hablar, o al menos intentarlo, sobre la muerte, en el supuesto de que se pueda hacer. En cualquier caso, sabemos qué es un cuerpo sin vida, pero se podría afirmar que no tanto qué es la muerte. De lo que no cabe duda es que se trata de una fuente inagotable de misterios y reflexiones que suscita mi interés.

El filósofo francés Vladimir Jankélévitch afirma en *Pensar la muerte* que:

“Nadie tiene el secreto de la muerte. No hay secreto. No es un secreto y es en eso que la muerte es un misterio. Es decir que es un misterio a pleno día, a plena luz, como el misterio de la

inocencia. Es un misterio que está en la transparencia, en el hecho mismo de la existencia”².

Por otro lado, sabemos que la muerte está presente en nuestra sociedad todos los días del año, a todas horas, en todos los medios. Por tanto, partimos del hecho de que el arte ha ayudado al hombre a expresarse o, al menos, a interrogarse sobre sus miedos y, esos interrogantes y miedos varían en función de la época, la sociedad o la cultura. Como ya se ha señalado, investigamos una época y una sociedad muy concreta, la europea del siglo XX. Los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en este siglo son claves para la presente investigación, ya que se vivieron las dos guerras con mayor número de muertos de la historia. No obstante, cabe señalar otra motivación relacionada con la afirmación que realiza Foucault al señalar que la muerte es el mayor tabú que existe en el mundo contemporáneo cuyo origen debería buscarse, principalmente, dentro de la profunda transformación de los mecanismos de poder que se produjo a partir del siglo XVIII.

Foucault³ también sostiene que si la muerte se ha convertido en un tabú en nuestra sociedad es por el protagonismo creciente que ha ido adquiriendo la biopolítica, ya que cuando la gestión misma de la vida deviene el objeto principal del poder, la muerte se convierte en un ámbito incómodo. En este sentido, entendemos que la muerte debería estar normalizada en nuestra sociedad y debería ser tratada con la naturalidad que merece. Al respecto, numerosos autores han reflexionado sobre esta aspiración a la normalización. Martin Heidegger señala en 1927:

“El encubridor esquivamiento de la muerte domina tan tenazmente la cotidianidad que, con frecuencia en el convivir, las personas cercanas se esfuerzan todavía por persuadir al

² JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Pensar la muerte*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004, p. 35.

³ Véase QUINTANAS, Anna, “El tabú de la muerte y la biopolítica según M. Foucault” en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Universidad de Murcia, nº 51, Murcia, 2010.

moribundo de que se librará de la muerte y de que en breve podrá volver nuevamente a la apacible cotidianidad del mundo de sus ocupaciones. Este género de *solicitud* piensa incluso consolar de esta manera al moribundo. Quiere reintegrarlo a la existencia ayudándole a encubrir todavía hasta el final su más propia e irrespectiva posibilidad de ser. El uno procura de esta manera una permanente tranquilización respecto de la muerte. Pero ella atañe, en el fondo, no menos al que consuela que al moribundo”⁴.

En la misma dirección, el sociólogo español Jesús M. de Miguel señala que:

“Se prohíbe la idea de la muerte. Es un hecho que ocurre sólo a personas muy viejas, en el hospital o una residencia-de-ancianos, en estricto secreto, sin que otras personas se enteren demasiado. Se suprime, además, todo aquello que recuerda a la muerte propia. Pensar en la propia muerte es una experiencia mórbida, representa incluso un síntoma de enfermedad mental. Hablar de la muerte en público es de mal gusto. La muerte no se enseña en las universidades, no se investiga, no se publica apenas en España sobre el tema”⁵.

En relación a estas cuestiones, uno de los **objetivos** de la presente tesis doctoral se centra especialmente en estudiar y analizar la obra de determinados autores que, a través de la expresión artística, han abordado la violencia y la muerte vivida en la Europa del siglo XX. Por tanto, nuestra tesis ha tomado aquellos casos paradigmáticos en los que la citada acción ha ayudado a superar hechos funestos, así como aquellos otros en los que las obras dan fe de los acontecimientos vividos en dicho periodo histórico.

⁴ HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2005, pp. 273-274.

⁵ DE MIGUEL, Jesús M., “*El último deseo: para una sociología de la muerte en España*” en *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Centro de Investigaciones Sociológicas, 71-72, Madrid, julio-diciembre 1995, p. 111.

Teniendo en cuenta este hecho, la actual investigación ha ido dirigida a abordar los objetivos que se especifican a continuación:

- Investigar sobre los contenidos y planteamientos derivados de las manifestaciones artísticas cuyo referente parte de la noción de muerte y/o violencia social.
- Estudiar dentro de un marco conceptual aquellas manifestaciones artísticas que han tomado la muerte como referente y, que a su vez, han permitido transformaciones ideológicas de interés en las tendencias artísticas.
- Ampliar y complementar la noción de la muerte desde la perspectiva de las artes visuales, analizando el significado de la presencia de la misma especialmente en el arte europeo del siglo XX. De la misma manera, profundizar en determinadas corrientes artísticas con el objeto de identificar aquellas aportaciones más relevantes en relación al fenómeno que nos ocupa.
- Detectar y determinar las relaciones entre los acontecimientos sociales, políticos y culturales favorecedores de una aproximación a la noción de muerte desde la expresión artística, así como reflexionar sobre las causas que han propiciado este interés dentro del ámbito artístico visual.

Asimismo, el trabajo se ha centrado en establecer conexiones y relaciones entre determinados acontecimientos, tanto sociales como individuales, que han puesto de relieve las relaciones entre *arte y vida*, entendida la muerte como extensión y parte de la existencia humana. Por tanto, el trabajo se ha sustentado en una **metodología** cualitativa⁶, que es característica de un

⁶ En este modelo, el postulado característico es que “lo subjetivo” no sólo puede ser fuente de conocimiento, sino incluso presupuesto

planteamiento científico fenomenológico. Tal aproximación a la ciencia tiene sus orígenes en la antropología, donde se pretende una comprensión holística, esto es, global del fenómeno estudiado, no traducible a términos matemáticos.

Por otro lado, la técnica de investigación⁷ empleada ha sido la técnica documental, cuyo objetivo se centra en la elaboración de un marco teórico conceptual dirigido a formar un cuerpo de ideas sobre el objeto de estudio. Para ello, nuestras fuentes de información han sido básicamente ensayos, artículos y entrevistas contenidas, a su vez, en libros, tesis, catálogos, revistas, documentales o vídeos. De igual manera, se han seguido las siguientes pautas:

- Estudio de los conceptos básicos utilizados desde una perspectiva antropológica y sociológica.
- Análisis de los contenidos asociados a nuestro objeto de estudio, en las fuentes seleccionadas según la técnica descrita.
- Selección de obras y autores que si bien siguen un orden cronológico en nuestra tesis, escapan a una estructura historicista.
- Desarrollo teórico en el que las experiencias de los y las artistas seleccionados, así como las obras recopiladas han determinado los contenidos conceptuales de nuestro discurso.

metodológico y objeto de la ciencia misma. CENTRO VIRTUAL CERVANTES. Metodología cualitativa. Disponible en: http://www.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/metodologiacualitativa.htm [Consulta: 02/03/2017]

⁷ Para más información sobre la metodología y técnicas de investigación empleadas, véase AIBARRA. Metodología de investigación. Disponible en: <http://www.aibarra.org/investig/tema0.htm> [Consulta: 02/03/2017]

- A partir de estas referencias se ha elaborado un marco conceptual en el que se establecen diversos niveles de relación en base a nuestro objeto de estudio.

Como resultado, nuestra investigación ha quedado **estructurada** en ocho capítulos que abordan diferentes contextos sociales y políticos, así como experiencias personales, en las que se enmarcan los proyectos artísticos de los y las artistas seleccionados. Por otro lado, nos hemos apoyado para el análisis de los trabajos, en fuentes históricas, filosóficas y derivadas de la crítica del arte que nos han ayudado a aproximarnos, tanto a la obra, como a la experiencia personal. Asimismo, cabe poner de relieve la importancia que ha adquirido en nuestro trabajo la recopilación de datos derivada de declaraciones de los protagonistas en entrevistas recogidas en catálogos y otros medios.

En el **primer capítulo** de nuestra tesis se abordan conceptos y nociones fundamentales asociados al fenómeno de la muerte. Para ello nos hemos basado especialmente en las aportaciones de Edgar Morin sustentadas en el estudio de nociones como la *muerte renacimiento*, la *muerte maternal*, el *doble*, el *ocultismo* y la *estética*. También abordamos en este capítulo la percepción psicológica de la muerte, donde nos centramos en los estudios antropológicos de Louis-Vincent Thomas.

El simbolismo y la transcendencia también ocupan un lugar destacado en el primer capítulo, apoyados en las aportaciones del citado Thomas. De la misma manera, realizamos una aproximación a la perspectiva sociológica de la muerte, para lo que nos hemos basado en la diferenciación entre la muerte social y la muerte de los hechos sociales. A su vez, las premisas de Morin respecto a la importancia que tiene la individualidad dentro de la sociedad en la que se da, también son objeto de nuestro análisis en este primer capítulo. Aspectos todos ellos que nos hacen reflexionar sobre la pervivencia de aspectos del pasado en el presente.

En el **segundo capítulo** se realiza una aproximación a una reducida selección de artistas y obras previas al siglo XX. Los artistas incluidos en nuestra investigación provienen de contextos sociales y políticos muy diferentes pero, a nuestro entender, se trata de casos paradigmáticos cuyas obras marcan una época o la evolución de una sociedad reflejada en la manera que tuvieron de reflexionar sobre la muerte a través de la pintura.

El realismo de Andrea Mantegna a la hora de representar el cadáver de Cristo, la manera de humanizar caracteres religiosos y morales respecto a la muerte de Pieter Brueghel y la espiritualidad otorgada por El Greco a la muerte han sido motivo de nuestro estudio en relación con el entorno social, político y cultural de cada una de las épocas a las que pertenecieron nuestros artistas. También se ha hecho alusión al trabajo moralizante de Juan de Valdés Leal y a la utilización política de la imagen de la muerte que realiza Jacques-Louis David. Se cierra el capítulo con Francisco de Goya, que con series como *Los Desastres de la Guerra* ejerció una gran influencia en los artistas del siglo XX.

Con los contenidos del **tercer capítulo** nos adentramos en la Europa del siglo XX y en la evolución de la concepción de la muerte a través del arte durante el periodo de las dramáticas guerras que cambiaron para siempre al continente europeo. En el inicio de siglo, Edvard Munch, especialmente a través de su obra *El grito*, se constituye como antecedente de artistas como Käthe Kollwitz, Max Beckmann, Oskar Kokoschka, Otto Dix y George Grosz, que ponen de manifiesto en sus obras el resultado de una sociedad convulsa y marcada por el acontecimiento de la muerte.

Para el estudio de la obra de los artistas mencionados nos hemos apoyado en las reflexiones respecto a la muerte que los mismos realizan. No sólo se han abordado sus experiencias relacionadas con el entorno bélico, también se ha contemplado el estudio de experiencias personales que influyeron de manera determinante a la hora de incorporar el relato de la muerte como constante en sus obras en una época de

entreguerras que va de 1919 a 1939. En este sentido, también han sido relevantes las aportaciones de Ulrich Bischoff, Kosme de Barañano y Günther Anders, entre otros.

La estética de la destrucción surgida de los campos de concentración nazis, donde la cifra de muertos se sitúa entre los diez y los quince millones es abordada en el **cuarto capítulo**. El primer artista que analizamos es Felix Nussbaum, que fue asesinado en Auschwitz. Su testimonio artístico es importante al tratarse de un pintor judío alemán que nos dejó un legado a través de la experiencia personal de sus autorretratos. Lo haremos a través de aportaciones como las de Philippe Dagen o la escritora Clara Obligado, entre otros. A continuación estudiamos la obra de Zoran Music, quien representó directamente su experiencia en el campo de concentración de Dachau. Para su estudio, nos basamos en las reflexiones de Jean Clair o Kosme de Barañano. En relación a la obra de Charlotte Salomon, otro caso de artista judía alemana asesinada en Auschwitz, nos apoyaremos en las aportaciones de David Foenkinos. Concluimos el capítulo con el trabajo de Andrzej Wróblewski, artista polaco que murió prematuramente, sobre quien los análisis de Éric de Chassey o Ulrich Looock sustentarán nuestras ideas.

En el **quinto capítulo** abordamos tres miradas que difieren entre sí. Europa se intentaba recuperar de los traumas de la Segunda Guerra Mundial, que había dejado unos cincuenta millones de víctimas y setenta millones de heridos y afectados, además de cuarenta millones de desplazados debido a las migraciones. A ello hay que sumar las degradaciones y humillaciones en la vida cotidiana de los europeos, así como el auge de la delincuencia, las venganzas después de la victoria o la destrucción de un gran número de unidades familiares. En este contexto introducimos el paradigmático caso de Josefa Tolrà, una mujer que comenzó a dibujar a los sesenta años para superar la muerte de sus hijos. Otra mirada que enmarcamos dentro de la posguerra y que consideramos importante es la de Francis Bacon, cuyo espíritu es representativo de todo el siglo XX, dado que la muerte y la violencia son temas recurrentes tanto en su obra, como en su

tiempo. La tercera mirada del presente capítulo es la de Manolo Millares, un artista que marcó el tránsito de la pintura hacia el objeto con la temática de la muerte y que, además, nos servirá como introducción a los siguientes artistas.

El existencialismo de posguerra, el sentimiento de culpabilidad y el duelo por los desastres de la guerra que marcaron el centro de Europa después de la Segunda Guerra Mundial es tratado en el **sexto capítulo**. En este hacemos especial referencia al accionismo vienés y a artistas como Hermann Nitsch o Marina Abramovic por su especial vinculación con el conflicto de los Balcanes. Las acciones y performances llevadas a cabo suponen el reflejo de unas relaciones sociales que nacen de contextos donde la sociedad se ve comprometida por motivos trágicos y traumas bélicos. Para el estudio de la obra de los citados artistas han sido de gran ayuda los textos de Pilar Parcerisas, Piedad Solans o Achille Bonito Oliva.

Los artistas europeos de las últimas décadas del siglo XX reflexionarán sobre lo que sucedió en el continente, con la permanente presencia del miedo, influenciados por los dos terribles sucesos que azotaron en toda su amplitud a Europa en el pasado y condicionados, además de por la memoria, por cambios sociales, culturales y tecnológicos. Por tanto, en el **séptimo capítulo** estudiaremos los conceptos de memoria y ausencia y reflexionaremos a partir de la visión del artista austriaco Gottfried Helnwein, cuyo papel actual en el arte es clave para comprender cómo afecta un contexto social oscuro y depresivo en la infancia. Asimismo analizaremos la obra del artista francés Christian Boltanski, unida desde su comienzo a la noción de la muerte. Terminaremos el capítulo con las aportaciones del artista Juan Muñoz, que si bien falleció prematuramente, creó un importante legado artístico en el que dejó constancia de que la ausencia era la única vía posible de representar la muerte.

En este capítulo, las aportaciones de Catherine Grenier, Susan Crowley o Gloria Moure, entre otras, han ayudado a situar y estudiar en un contexto concreto la obra de los citados artistas.

Tal y como hemos visto, la repercusión de los conflictos en el arte europeo del siglo XX ha tenido un notable protagonismo. No obstante, la muerte como referente para la interpretación en las artes visuales se ha ido transformando a lo largo del siglo, de la misma manera que la sociedad. Para finalizar nuestro trabajo, en el **octavo capítulo** nos ceñimos a la idea de la muerte desde una perspectiva bien diferente, ya que nuestro estudio es llevado a cabo tomando como objeto de reflexión aquellas manifestaciones artísticas en las que el mercado y el capital son elementos condicionantes. Los atentados del 11S, la crisis económica global que se produce en 2008, así como el progreso y el avance tecnológico, son parte del contexto social en el que trabajan artistas como Santiago Sierra, de quien veremos a través de sus acciones que, tal y como él afirma, la muerte es el tema fundamental de su trabajo. Por otro lado, tanto las obras de los hermanos Chapman como las de Damien Hirst, pertenecientes a los Jóvenes artistas británicos, son analizadas desde una perspectiva en la que la referencia a la muerte viene justificada por su dependencia al mercado y al capital. En esta ocasión, las aportaciones de Barbara Rose, Matthew Collings, Walter Schurian o Elisabet Martin Gordillo han ayudado a entender los planteamientos de los artistas citados.

CAPÍTULO 1

ANTROPOLOGÍA Y MUERTE

Según la Real Academia Española, la antropología (del griego, *anthropos*, humano, y *logos*, conocimiento) es el estudio de la realidad humana y la ciencia que trata de los aspectos biológicos y sociales del hombre. Y la muerte, conforme la misma fuente, es la cesación o término de la vida, pero también, en el pensamiento tradicional, la separación del cuerpo y el alma. Para Louis-Vincent Thomas:

“La antropología quiere ser la ciencia del hombre por excelencia, que busca las leyes universales del pensamiento y de la sociedad, tomando en cuenta las diferencias espacio-temporales, con el fin de justificarlas tratando de reducirlas a modelos universales y abstractos, a esquemas explicativos lo

más generales que sea posible, sin descuidar por ello lo más que se pueda la referencia al mundo no humano”⁸.

Según Thomas, la antropología tanatológica, es decir, la referida al estudio de la muerte en el ser humano, debe ser comparativa necesariamente, ya que construye la universalidad a través de las diferencias, de ahí que sean necesarias las comparaciones. La comparación llevada a cabo será entre una sociedad arcaica y otra industrial, mecanizada y productivista, es decir, nuestra sociedad actual. Asimismo y a pesar de las diferencias espacio-temporales entre las dos sociedades, siempre existen *algunas constantes*. Ejemplo de ello sería el horror común al cadáver en descomposición, la asociación entre la muerte y la iniciación, el prestigio otorgado a la muerte-fecunda, el mantenimiento de la muerte-renacimiento, la importancia otorgada a la muerte maternal, el lugar de la muerte en la vida económica o en el arte fúnebre. Y no solo *constantes*, ya que actualmente el hombre moderno recuerda en algunos comportamientos respecto a la muerte, al hombre arcaico.

Muestra de esto sería la comparación entre la técnica del nicho funerario y la elevación de cadáveres que practican los indios en Alaska y los *alakafutes* de la Tierra del Fuego o la tanatopraxis de los americanos, que *presentifican* el cadáver y que no deja de revivir las prácticas negro-africanas en las que el muerto preside sus funerales. Pero lo que nos ha hecho plantearnos esta tesis no son ni las *constantes* ni los comportamientos comunes, sino las significativas diferencias, el simple hecho de que la muerte haya sido trasladada de manera inconexa a Occidente o como una realidad reductible a un único punto, cuestión esta que advierte hasta qué punto se ha exigido la prohibición que pesa sobre ella.

El presente capítulo aborda la noción de la muerte desde diferentes perspectivas, entendida esta como parte y extensión de la vida. Para ello nos hemos apoyado en autores que han

⁸ THOMAS, Louis-Vincent, *Antropología de la muerte*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1983, p. 11.

reflexionado sobre la misma, así como sobre su incidencia social y cultural. Con esta premisa, el primer apartado del presente capítulo toma como referente de estudio las aportaciones realizadas por Edgar Morin y, concretamente, las relativas a la muerte renacimiento, la muerte maternal, el doble, el ocultismo y la estética. Asimismo, y siguiendo los planteamientos del citado autor, se recogen de forma paralela otras aportaciones realizadas por autores como Louis-Vincent Thomas, Philippe Ariès o Mircea Eliade que nos han servido para analizar la noción de la muerte desde una perspectiva antropológica.

Para tratar la percepción de la muerte, aspecto al que hemos destinado el segundo apartado, han sido de relevancia las aportaciones realizadas por Louis-Vincent Thomas basadas en sus estudios antropológicos. En dichas investigaciones, observaremos cómo nos enfrentamos a la muerte hoy, los factores para comprender los comportamientos, la actitud del ser humano ante ella, los tipos de muerte que se pueden dar, así como percepciones varias que nos ayudarán dentro del campo psicológico. También señalamos y tenemos presente el inconsciente a través de autores como Sigmund Freud.

En la tercera parte del capítulo, nos hemos centrado en el aspecto religioso y en la idea de transcendencia. Hemos indagado en la definición y en los orígenes del cristianismo así como en el dogma de la resurrección e inmortalidad de Cristo. En este sentido, haremos especial referencia a la muerte de Dios que tiene lugar en los estudios de Louis-Vincent Thomas.

Para finalizar, se realiza una aproximación a la perspectiva sociológica de la imagen de la muerte, para lo que nos hemos basado en la clasificación de dos grupos que también nos propone Thomas: la muerte social y la muerte de los hechos sociales. De igual manera, retomando la figura de Edgar Morin, analizamos la importancia que tiene la individualidad en determinadas sociedades contemporáneas.

1.1. Muerte y conciencia

La humanidad no ha dejado de reflexionar sobre la muerte, ni en su origen, ni en sus causas inmediatas, ni en su significación, ni en sus modalidades, así como tampoco en sus consecuencias. Para analizar la imagen de la muerte desde los orígenes hasta hoy, tenemos que hacer referencia al pensamiento del filósofo y sociólogo francés Edgar Morin, uno de los grandes estudiosos de la muerte, que describe la idea, en *El hombre y la muerte*, de que “la conciencia de la muerte no es algo innato sino el producto de una conciencia que aprende la realidad”⁹. Contradiendo así al filósofo francés Voltaire, para quien el hombre sabía que iba a morir a través de la experiencia.

Al respecto, Morin señala que la muerte humana es una adquisición del individuo, a quien siempre le sorprende la muerte, al ser su saber de la muerte exterior aprendido y no innato. De este modo, este pensamiento es sostenido por Sigmund Freud, quien lo expone en sus ensayos sobre el psicoanálisis al afirmar que:

“Nosotros insistimos siempre en el carácter ocasional de la muerte: accidente, enfermedades, infecciones, vejez avanzada, revelando así claramente nuestra tendencia a desposeer a la muerte de todo carácter de necesidad, a hacer de ella un acontecimiento puramente accidental”¹⁰.

Por tanto, no hay mayor traumatismo para el hombre naturalmente ciego a la muerte que la irrupción de la muerte real, cuando la muerte se vuelve algo consciente. Y es la conciencia humana de la muerte lo que supone una ruptura en la relación individuo-especie, una promoción de la individualidad con respecto a la especie, y una decadencia de la especie con respecto a la individualidad.

⁹ MORIN, Edgar, *El hombre y la muerte*, Kairós, Barcelona, 2003, p. 62.

¹⁰ FREUD, Sigmund, *Obras completas, Tomo XIV*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1979, p. 291.

Las primeras concepciones de la muerte para Edgar Morin son varias: la muerte renacimiento, la muerte maternal, el doble, el ocultismo y la estética. Centrándonos ahora en la primera de estas, tenemos que posicionarnos en la conciencia del hombre arcaico, que quedó enormemente impresionado, en el plano imaginario, por la *contagiosidad* de la muerte y la descomposición del cadáver, concibiendo para evitar aquello que tanto le impresionaba, numerosos ritos. Así pues, podemos afirmar que al hombre arcaico le causaba repulsión la idea de morir definitivamente, por tanto para este la única concepción de la muerte que podía concebir era la muerte-renacimiento y, en ocasiones, la muerte maternal. Y es que, toda muerte anuncia un nacimiento y todo nacimiento procede de una muerte, todo cambio es análogo a una muerte-renacimiento, y el ciclo de la vida humana se inscribe en los ciclos naturales de la muerte-renacimiento.

El filósofo francés alude a que la concepción *cosmomórfica* primitiva de la muerte es la de la muerte-renacimiento, a través de la cual todo ser humano que fallecía volvía de nuevo a la vida, renaciendo en animal o niño. Para este último renacimiento en niño, el antropólogo francés Marcel Mauss¹¹ aludía a su explicación del *recién nacido autóctono* y es aquí donde podemos hallar la muerte-renacimiento en su estado más puro: cuando el recién nacido adopta el nombre del último fallecido en la familia al ser su reencarnación, idea que aún está presente en nuestros días. Para muchas culturas arcaicas, caso de los dayaks, de los mongoles o de los algonkins, la muerte de los niños no es una verdadera muerte, ya que estos no están separados plenamente del mundo espiritual y por ello pueden volver fácilmente a él.

En este mismo sentido, para el folklorista Arnold van Gennep¹² existe una cierta tendencia a reconocer al muerto en el primer

¹¹ MAUSS, Marcel, *Sociología y Antropología*, Editorial Tecnos, Madrid, 1979, p. 371.

¹² *Los ritos de paso*, publicado en 1909 por el folklorista y etnógrafo Arnold Van Gennep supuso un hito en el campo de la antropología y de las ciencias sociales. En el mismo, el autor pone de manifiesto que

animal que aparece cerca del lugar donde se encuentra el cadáver, véanse liebres, ratas blancas, ardillas y demás animales en los que se han reencarnado ya algunas almas y que pertenecen al folklore.

La concepción de la muerte-renacimiento es un punto común en todas las culturas arcaicas, y aún en la actualidad sigue siendo creencia en muchos seres humanos, como también lo es la creencia en el ocultismo. El origen de la reencarnación, además de en nuestro folklore, reside en nuestra literatura, en nuestros mitos, en nuestra filosofía.

A la concepción de la muerte-renacimiento cabe vincular la idea de la muerte como sueño y de que los muertos duermen. La insensibilidad hipnótica de los muertos hizo creer que el sueño era sólo la espera de un despertar bienaventurado que se materializaba el día de la resurrección de la carne, como nos explica el historiador francés Philippe Ariès en *El hombre ante la muerte*¹³.

Otra idea apuntada por Edgar Morin, es la que hace alusión a que el muerto que renace siempre es él mismo, incluido el caso de que sea el ancestro primitivo (totemismo). Adentrándose en el concepto de inmortalidad, el filósofo francés subraya que “la muerte-renacimiento, ley del cosmos, se convierte, cuando se la apropia el hombre, en inmortalidad”¹⁴. Y es que, el hecho de que la inmortalidad esté presente desde el principio del hombre, no es más que un síntoma de que la muerte ya era un tabú, un miedo ancestral, puesto que el culto no es a la muerte sino a la inmortalidad, como queda apuntado por Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*, donde también se afirma que dicho culto a la inmortalidad inicia y conserva las religiones.

en las sociedades tradicionales los ritos de paso marcan la socialización de las transiciones más importantes en la vida humana, como el nacimiento, la iniciación, el matrimonio y la muerte, y contribuyen a preservar la estabilidad de la sociedad regulando la posición del individuo en su seno.

¹³ ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 1983, p. 27.

¹⁴ MORIN, Edgar, *Op. cit.*, p. 121.

La concepción de muerte-renacimiento y el culto a la inmortalidad nos hace plantearnos que, realmente, ambos conceptos no dejan de ser una paradoja, pues uno de los significados e interpretaciones más recurrentes de estas ideas es el tabú a la muerte. Estudiando los fundamentos antropológicos de la paradoja, advertiremos que nuestra antropología de la muerte, para afirmarse como auténticamente científica, debe convalidarse biológicamente. Y es la regresividad la que en todos los planos, ha hecho del hombre, separado de los instintos y las especializaciones orgánicas, un pequeño mundo semejante al grande, una especie de espejo del mundo biológico.

Según Morin, a través de la plasticidad humana afloran todas las posibilidades vividas ya por los ancestros, que son la fuente de toda vida y que incluyen los orígenes acuáticos y unicelulares. Al respecto, hace alusión a las aportaciones de Roger Caillois para quien en la *época de plasticidad de las especies*¹⁵ la fuerza mimética se manifestó, siendo el hombre el animal mimético por excelencia, dado que lo imita todo. Citando literalmente a Edgar Morin:

“Los juegos, las danzas, son verdaderas imitaciones del cosmos. Representan la creación del mundo, la unidad y la indeterminación originales, como descubrieron por caminos distintos Mircea Eliade y Roger Caillois”¹⁶.

Respecto a la repetición de la cosmología, Mircea Eliade hace alusión a dos aspectos en *El mito del eterno retorno*:

“Por un lado, que toda creación repite el acto cosmogónico por excelencia, la creación del mundo. Y por otro, y en consecuencia, todo lo *fundado* lo es en el centro del mundo (puesto que, como sabemos, la creación misma se efectuó a partir del centro)”¹⁷.

¹⁵ Véase CAILLOIS, Roger, *El mito y el hombre*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1987.

¹⁶ MORIN, Edgar, *Op. cit.*, p. 90.

¹⁷ ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid, 2011, p. 32.

Previamente, Eliade en su texto nos habla del citado *centro*:

“El centro es la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta, así, también, todos los demás símbolos de la realidad absoluta se hallan igualmente en un centro y el camino que lleva a él es un *camino difícil (durohana)* y arduo por ser un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad”¹⁸.

Acceder al *centro* equivale a una consagración. Eliade insiste en que estos ejemplos citados nos revelan la misma concepción ontológica primitiva: un objeto o acto solo es real en la medida en que *imita* o *repite* un arquetipo, consiguiéndose la *realidad* únicamente por *repetición* o *participación*, ya que todo lo que no tiene un modelo ejemplar está carente de sentido y, por tanto, también de *realidad*.

El filósofo rumano también infiere que la citada ontología primitiva posee una estructura platónica, considerando de tal modo a Platón como el filósofo por antonomasia de la *mentalidad primitiva*, siendo el pensador que consiguió valorar filosóficamente los modos de existencia y de comportamiento de la humanidad arcaica. Y en esta concepción ontológica primitiva:

“Tenemos que manifestar que, en la medida que un acto u objeto adquiere cierta *realidad* por la repetición de los gestos paradigmáticos, solamente por eso hay abolición implícita del tiempo profano. Y este, junto a la proyección del hombre en el tiempo mítico se reproduce en los intervalos esenciales, esos en los que el hombre es *verdaderamente él mismo* en el momento de los rituales o de los actos importantes. El resto de la vida se pasa en *el devenir*, un tiempo profano y privado de significación. Los textos brahmánicos aclaran la heterogeneidad de los dos tiempos, el sagrado y el profano, de la modalidad de los dioses ligada a la *inmortalidad* y de la del hombre ligada a la *muerte*”¹⁹.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 30-31.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 49-50.

Mircea Eliade hace alusión a la luna como *el primer muerto* estableciendo un interesante parangón entre los ciclos lunares y los de la humanidad. Al respecto, subraya que el *nacimiento* de una humanidad, su crecimiento, su desgaste y su desaparición son semejantes al ciclo lunar. Y esta semejanza tiene gran transcendencia, además de por revelar la estructura lunar en el devenir de los acontecimientos universales, por sus consecuencias optimistas, pues la desaparición de la luna nunca ha sido definitiva, ya que a esta le sigue una luna nueva.

“La luna es el primer muerto. Los mitos lunares tienen suma importancia en la organización de las primeras *teorías* coherentes respecto a la muerte y a la resurrección, la fertilidad y la regeneración, entre otras. Si nuestro satélite sirve para *medir* el tiempo y sus fases revelan –mucho antes que el año solar y de manera mucho más precisa– una unidad del tiempo como el mes, nos está revelando el *eterno retorno*, como demuestran sus fases: aparición, crecimiento, mengua, desaparición seguida de reaparición al cabo de tres noches de tiniebla, que han desempeñado un papel importantísimo en la elaboración de las concepciones cíclicas, como por ejemplo en los apocalipsis y las antropogonías arcaicas. Siendo el análisis estratigráfico de estos grupos de mitos el que pone de manifiesto su carácter lunar”²⁰.

Cabe señalar que en el ámbito de las artes podemos encontrar multitud de planteamientos que hacen alusión a ciclos como el señalado por Eliade. En este sentido y a modo de ejemplo, recordamos el proyecto pictórico inacabado del alemán Philipp Otto Runger de principios del siglo XIX, *Los momentos del día*, sobre el que el artista expone:

“La mañana es la iluminación infinita del Universo. El mediodía es la configuración infinita de las criaturas que pueblan el Universo. El atardecer es la aniquilación infinita de la existencia para volver al origen del Universo. La noche es la infinita profundidad de conocimiento de la indestructible existencia de Dios”²¹.

²⁰ *Ibidem*, pp. 103-104.

²¹ Véase RUNGE, Philipp Otto, *Schriften*, Verlag Friedrich Andreas Perthes, Hamburgo, 1840.

Así pues, la desaparición de una humanidad nunca es total, pues puede renacer constantemente. Y esta idea conceptual cíclica de desaparición y renacimiento de la humanidad se ha dado en diferentes y diversas culturas históricas. “La luna es el primer muerto, y también el primer muerto resucita”²².

No obstante, Eliade prosigue en su explicación que tanto la muerte del hombre como la muerte periódica de la humanidad son igualmente necesarias, como lo son los tres días de tinieblas que preceden al renacimiento de la luna. La muerte es indispensable para que hombre y humanidad puedan regenerarse. Y apoya su idea en los principios filosófico de Hegel, ya que el pensador alemán afirmaba que en la naturaleza las cosas se repiten hasta lo infinito. Así pues, en la conciencia arcaica este es uno de los pensamientos que más se reiteran, al ver en el hecho de la repetición un sentido y es que, solo ella dota de realidad a los acontecimientos.

Retomando las primeras concepciones de la muerte para Edgar Morin y tras haber profundizado en la muerte-renacimiento y en lo que de esta deriva, es preciso centrarnos en la muerte maternal. El renacimiento se efectúa a través de una maternidad nueva. Maternidad madre-mujer cuando el antepasado-embrión penetra en su vientre, pero también maternidad de la madre-tierra, de la madre-mar, de la madre-naturaleza que reciben en su seno al muerto-niño.

Para Morin, todo lo que hace referencia a la muerte es lo más universalmente infantil que hay en el hombre, pues toda conciencia de la muerte provoca siempre reacciones infantiles al ser lo único que está fuera del poder del hombre, al sentirse este completamente impotente ante la misma. Hecho que no debe hacernos olvidar que hay que diferenciar entre esta situación infantilista que provoca la muerte y una situación infantil normal.

Todo hombre, infantilizado por la muerte, tiende a refugiarse en la madre. “¡Mamá!”, es lo que grita el anciano postrado en el

²² ELIADE, Mircea, *Op. cit.*, p. 103.

hospital. Aunque si bien, en la eterna comparativa entre el hombre arcaico y el contemporáneo, se puede atestiguar que la naturaleza maternal está menos presente en las grandes urbes de hoy, pues para los niños que habitan en ellas, la madre real, concreta, es la que irradia su presencia. Sin embargo, para el hombre arcaico se *maternalizan* la tierra, el mar, los elementos a los que regresa el muerto, y donde se preparan los nacimientos.

Esta fe en la tierra es la que desemboca en la práctica histórica del enterramiento, que nace en la preocupación de proteger al muerto de, por ejemplo, los animales feroces, pero también de protegerse el vivo del muerto. No obstante, también se trata de reintroducir el esqueleto-feto en la tierra de la que renacerá. Sólo en las civilizaciones agrarias llegará a desarrollarse en toda su amplitud la metáfora de la tierra-madre.

Existe, por tanto, una fijación al suelo, a la que se le confiere poderes mágicos, especialmente a la relacionada con la tierra natal, que es la que nos hace renacer al ser nuestra madre y la que evoca una fuerza tan grande que hace volver a ella, cuando se acerca la hora de la muerte, al que emigró de ella en su juventud. La misteriosa llamada de la muerte es la llamada de la tierra natal y quien sintió un gran deseo de marcharse de ella –y se marchó–, sentirá ese mismo deseo a la inversa. La tierra *maternalizada* también es la sede de la metamorfosis de la muerte-renacimiento, tomando de esta sus ideas y cultos.

La muerte-maternal ocupa lugar en el gran ciclo de la muerte-renacimiento, especialmente en lo concerniente al *tema de la intimidad maternal de la muerte*, analizado por el filósofo francés Gaston Bachelard. Pero para percibir aún más la relación entre muerte-renacimiento y muerte-maternal, Morin piensa que es conveniente ubicarnos en el pensamiento del psiquiatra suizo Carl Gustav Jung, por lo que nos remite a este, en tanto ahondaba en la idea del renacimiento como tema central de una concepción de la muerte que interpreta “el

ardiente deseo de volver a entrar en el seno materno con el fin de renacer, es decir, de hacerse inmortal”²³.

Pero aunque el *leitmotiv* de la muerte materna haya estado incluido en el de la muerte-renacimiento, posteriormente va a diferenciarse de él, incluso a oponérsele, extendiendo el hombre el horror a la muerte a la propia naturaleza y a los elementos de esta que le recuerdan a la muerte, tales como el horror o la melancolía, por ejemplo. El hombre temeroso por la muerte se esforzará por huir de esa horrible naturaleza a la que llaman madre, pero que es una tumba e intentará encerrarse en la ciudad. Por lo que podemos apuntar en palabras literales de Morin que “el horror a la muerte ha deshecho la maternidad de la muerte, para quedarse en muerte nada más”²⁴.

Aunque inversamente será posible que esa misma naturaleza apacigüe, calme y cure las angustias de la muerte y dé paso así, a una reconciliación pan-cósmica con la muerte, llegando a suceder que la confianza en la maternidad cósmica de la muerte abisme la voluntad de renacimiento. Un paradigma de que la naturaleza puede curar las preocupaciones de la muerte la hallamos en la denominada *favorable medianoche*, la noche misteriosa de los románticos alemanes, donde se escucha la llamada de la muerte como una llamada a la verdadera vida, al igual que ocurre con la llamada de la tierra contemplada en un verso del poeta francés Alfred de Vigny: *Dejad que me duerma con el sueño de la tierra*.

En resumen, el hombre arcaico encuentra su propia ley y concepto de la muerte a imagen de la ley de la metamorfosis a la que reconoce en la naturaleza, donde toda muerte es seguida de una vida nueva, es decir, donde impera la muerte-renacimiento.

La siguiente concepción de la muerte para Morin es la relacionada con la noción del *doblo*. La creencia, no ya en la inmortalidad sino en el hecho de seguir viviendo bajo la forma

²³ MORIN, Edgar, *Op. cit.*, pp. 135-136.

²⁴ *Ibidem*, p.136.

de un espectro, indica la tendencia del ser humano a salvar su propia integridad más allá de la descomposición física. La convicción de que los muertos viven una vida propia es referida tanto al presente como a las sociedades arcaicas.

“El doble es el núcleo de toda representación arcaica concerniente a los muertos”²⁵, como constatamos en el *Eidolon* griego, el *Ka* egipcio, el *Genius* romano, el *Rephaim* hebreo, el *Frevoli* o *Fravashi* persa, los fantasmas y espectros de nuestro folklore, el *cuerpo astral* de los espiritistas, y en determinadas circunstancias, incluso el *alma* en algunos Padres de la Iglesia, que son vivientes invisibles que aman y odian, protegen o se vengan. Son siempre muy exigentes y hay que contar con ellos de manera continua, como revela el ya citado Louis-Vincent Thomas al escribir sobre la aceptación de la muerte en la historia humana.

Pues, prosigue Thomas, los muertos, para ellos, no tienen nada de humanos desencarnados, de espíritus, como erróneamente se ha pretendido a menudo. Específicamente se trata de dobles, de espectros que toman formas de fantasmas, que acostumbra a acompañar al vivo durante toda su existencia. Pero, volviendo a las aportaciones de Morin, vemos que los dobles se manifiestan, ya que son quienes velan y actúan mientras el vivo duerme y sueña, pudiendo actuar de forma autónoma incluso en estado de vigilia. De este modo, una de sus manifestaciones más recurrentes es la sombra²⁶.

²⁵ MORIN, Edgar, *Op. cit.*, p.142.

²⁶ Los griegos, por ejemplo, con el *Eidolon*, emplean la palabra sombra para designar al doble al mismo tiempo que al muerto y también los tasmanios, los algonquinos, e innumerables tribus arcaicas. Las supersticiones de los vivos referidas al miedo e inquietud por las sombras, son de la misma naturaleza que las que expresan el miedo y la inquietud por los muertos-sombras. Y no solo las sombras, también el eco o el reflejo microscópico sobre la córnea del ojo son otras de las manifestaciones que ofrecen los dobles, a los que también se les asocia con ser un *alter ego* que el vivo siente exterior e íntimamente, durante toda su existencia. Cuando el cuerpo muera, se pudra –la muerte no es más que una enfermedad de la

El doble es, por tanto, la persona, como dirían los teólogos, aunque aún sin transcendencia. Por ello, siente las mismas necesidades elementales que los vivos, las mismas pasiones y sentimientos, teniendo los espectros como punto de apoyo la casa familiar de los vivos. A través de Hesíodo, poeta de la Antigua Grecia, podemos seguir las etapas de evolución que conducen a los espectros a sus propias moradas, partiendo del citado espacio de los vivos, realizando un viaje, una peregrinación larga y peligrosa hacia la ciudad de los muertos, donde en una cabaña le esperan todos sus parientes.

Respecto a la divinidad de los dobles-muertos, podemos afirmar que una de las raíces de tal divinidad está fundada en el temor a los difuntos, pues nadie se atreve a hablar de los muertos. Morin nos recuerda a Freud, quien nos explica este extraño respeto señalando que *a pesar de no tener ninguna necesidad, el muerto aparece como superior a la verdad.*

No obstante, en el folklore, los dobles conservan por más tiempo sus poderes sobrenaturales, aunque limitados. Y teniendo un significado nefasto, incluso diabólico, quedan al margen de la religión oficial. La vitalidad de la muerte-doble, así como la de la muerte-renacimiento, se conservará de manera más duradera a través de las últimas concepciones de la muerte que nos ofrece Morin: el ocultismo y la estética. Donde indagará en los signos de permanencia de la muerte primitiva, sabiendo que quienes han conservado la muerte-renacimiento y el doble son el folklore y el ocultismo.

Es en el folklore donde se conservan los temas más arcaicos de la humanidad, estando esa conservación animada sin cesar por nuevos fenómenos misteriosos, apariciones, casas encantadas y lugares malditos. En este sentido, señala que estratos ancestrales e infantiles del espíritu subsisten bajo estratos más recientes. Por otra parte, el ocultismo es, según la

piel-, el otro cuerpo, incorruptible, inmortal, continuará viviendo separado de aquel.

definición del médico y ocultista francés Papus, citado por Morin:

“El conjunto de tradiciones escritas y orales, venidas de los santuarios egipcios y caldeos hasta nosotros a través de diferentes personajes históricos como Moisés, los alquimistas o los neoplatónicos, entre otros”²⁷.

Para completar la definición del ocultismo, Papus señala tres caracteres imprescindibles: el primero de ellos indica que el hombre está compuesto de tres principios que son el cuerpo físico, el cuerpo astral doblemente polarizado y el espíritu inmortal. El segundo afirma la correspondencia analógica entre los tres mundos, entre el Visible y el Invisible, en los planos físicos, astrales y divinos, es decir, en todos. Y el tercero, el hecho de que la máxima *mens agitat molem* (la mente mueve la materia) es una realidad universal.

En esta definición se revalida la concepción antropocósmica (analógica) del mundo, el principio de la omnipotencia de las ideas y la realidad del doble (cuerpo astral). La concepción analógica del mundo, en la que se encuentra, entre otras, la muerte-renacimiento, está en el centro de todas las teorías y medicinas ocultistas. Y aquí es donde aparece la alquimia, que es una magia simbolista concreta, con los mismos fundamentos analógicos y simbólicos que aparecen incluso en la interpretación de los sueños de hombres modernos. Los símbolos míticos que han logrado los antiguos alquimistas provienen de su esfuerzo empírico y de su profundización en el secreto de la vida después de la muerte, tal y como señala en *Sobre los sueños y la muerte*²⁸ Marie-Louise Von Franz, colaboradora de Carl G. Jung. La autora reflexiona, utilizando el material arquetípico y simbólico de los sueños, sobre la existencia después de la muerte.

Otra de las doctrinas más representativas del ocultismo es el espiritismo que, básicamente, devuelve el consuelo y la

²⁷ MORIN, Edgar, *Op. cit.*, p. 169.

²⁸ VON FRANZ, Marie-Louise, *Sobre los sueños y la muerte*, Kairós, Madrid, 2007, p. 12.

esperanza en la victoria sobre la muerte y que, curiosamente, nace con las primeras crisis de la sociedad burguesa y con las primeras grandes manifestaciones de la moderna angustia de la muerte. El término *espiritismo* nació exactamente en 1847 en Hydesville, lugar en el que unos espíritus se manifestaron en una casa a sus inquilinos. Pero hay que esperar hasta 1857 para que se funde como doctrina en Francia, a través de *El libro de los espíritus*, publicado por el profesor y Doctor en Medicina Allan Kardec. La definición de *espíritu* que se da en esta obra, coincide en gran parte con la del *doble*, al afirmar que “el espíritu es el alma antes de unirse al cuerpo, es decir, cuando es uno de los seres inteligentes que pueblan el mundo invisible”²⁹. Y también que “llamamos espíritus a los seres incorpóreos que obran como fuerzas de la naturaleza”³⁰.

Se explica en la obra de Kardec que:

“Muerto el ser orgánico, los elementos que lo forman entran en nuevas combinaciones que constituyen nuevos seres y éstos toman del origen de la vida y de la actividad, lo absorben y se lo asimilan para devolverlo a aquel origen, cuando dejen de existir”³¹.

Para concluir el apartado de antropología y muerte tenemos que ocuparnos de la estética, pues el contenido prehistórico continúa superviviendo estéticamente. Desde esta perspectiva, la misma podría entenderse de manera tangencial como la constante vital de la sensibilidad, la emoción profunda, reconocida y gozada que el hombre obtiene de sus intercambios, de sus relaciones fundamentales consigo mismo, la naturaleza y la sociedad.

Las determinaciones radicales de nuestra sensibilidad continúan siendo las relaciones antropológicas fundamentales –analogía entre el hombre y el mundo, subjetividad del cosmos y objetividad, exterioridad de sí mismo a sí mismo–. El sentido

²⁹ KARDEC, Allan, *El libro de los espíritus*, E.L.A., Madrid, 2005, p. 79.

³⁰ *Ibidem*, p. 216.

³¹ *Ibidem*, pp. 62-63.

estético permanece constantemente abierto a las emociones ingenuas y plenas de una conciencia que no puede desobedecer a la doble llamada antropológica. Y aún es más abierto cuando se expresa a través del lenguaje mágico que se relaciona arcaicamente con la poesía.

Según los escritos de Morin, el verdadero poeta es un no-adaptado, un no-especializado y es ahí donde está su desgracia o su gloria, sus atributos ambivalentes de poeta maldito y sagrado, *amado de las musas* y *odiado por el destino*. Asimismo, hace alusión al elevado número de ejemplos literarios de metáforas de la muerte como por ejemplo *Hamlet* de William Shakespeare (*morir, dormir, soñar quizá*). A su vez, el crimen que tratan algunas obras literarias tiene un significado de verdadero nacimiento viril, siendo la iniciación misma, que comporta muerte y renacimiento, sustituyendo la muerte propia por el sacrificio de otro.

La aparición de los temas macabros en la literatura y en la iconografía aparecen aproximadamente a la vez que las *ars moriendi*, a principios del siglo XV. Y por macabro entendemos, como bien expone el ya citado Ariès en *El hombre ante la muerte*, a toda representación realista del cuerpo humano en descomposición, aunque lo macabro medieval está relacionado directamente con lo óseo, como antes ya hicieron los artistas romanos que modelaban un esqueleto sobre un cuenco de beber de bronce, o que dibujaban otro sobre el mosaico de una casa con la inscripción del *carpe diem*.

No obstante, la inspiración en la muerte no siempre ha tenido connotaciones de horror, ya que, como vemos en el *Adonis* de Poussin, en la necrofilia del siglo XVIII están presentes el amor y el deseo. Sobre esta obra del pintor francés, el escritor Charles Robert Maturin señala que el hermoso cadáver de esta pintura recuerda a otros cadáveres recientes de la pintura:

“Aquella belleza cadavérica que la luz de la luna hacía digna del pincel de un Murillo, de un Rosa, o de alguno de esos pintores que, inspirados por el genio del sufrimiento, se placían

en representar las formas humanas más exquisitas en el final de la agonía³².

Otros modelos de obras con características similares las encontramos en Füssli o William Etty. En estos artistas vemos cómo prevalece el deseo al horror en la inspiración de la muerte. Esta también ha inspirado a la vida, como vemos en una de las obras donde la muerte-renacimiento ha cobrado todo su sentido. Se trata de *Frankenstein* o *El Moderno Prometeo*, escrito por Mary Shelley en 1818. En este texto se encuentra la correlación entre el cuerpo, la vida y el cadáver, pues, Frankenstein va a extraer el secreto de la vida, pasando de la materia inanimada a la vida, al existir una continuidad de la naturaleza y de la materia, siendo para Ariès sinónimos estas dos palabras.

Pero no solo la muerte-renacimiento tiene protagonismo en la literatura, ya que el doble también tiene un papel fundamental. Las historias del muerto mal muerto, cuyo fantasma clama venganza está presente en *Hamlet*. Encontramos el doble en diversas obras como *William Wilson* de Edgar Allan Poe, *El doble* de Dostoievski o *El extraño caso del Doctor Jeckyll y el Señor Hyde* de Stevenson. También lo encontramos en el romanticismo, donde el doble suele conducir a la muerte, perdiendo así su virtud primitiva, haciéndose símbolo mismo de la angustia de morir.

Concluimos, pues, señalando que seguramente conservamos dentro de nosotros el contenido prehistórico de la muerte, como afirma Morin. Dicho contenido es el que reencontramos en nuestros sueños, en nuestras fantasías de vigilia, en la hora del peligro y del dolor, en nuestra estética. Él camufla, disuelve, recubre y duerme nuestra muerte y la transforma siempre en imágenes y metáforas de la vida, transportando consigo mismo las verdades más profundas de la antropología, careciendo, única y simplemente, de la realidad.

³² MATURIN, Charles Robert, *Melmoth the Wanderer*, VOL. IV, Archibald Constable and company, Edimburgo, 1820, p.125.

1.2. La percepción de la muerte

Tal como ya hemos sugerido anteriormente, la conciencia humana de la muerte supone una ruptura en la relación individuo-especie, una promoción de la individualidad con respecto a la especie, y una decadencia de la especie con respecto a la individualidad. En Occidente prevalece, en efecto, el individualismo, es decir, la conciencia agudizada del yo, reforzada por el ideal competitivo que se aprende en la propia escuela bajo distintas formas de competencias, pero también la lucha por la vida típica de la sociedad de consumo y de beneficio, como alega Thomas³³.

A la individualidad que más le afecta su propia muerte, convirtiéndose incluso en un trauma, es a aquella que se esfuerza por negarla, elaborando el mito de la inmortalidad. Tenemos que especificar también que la conciencia humana no es algo innato, sino el producto de un aprendizaje. El saber de la muerte es exterior, aprendido.

El hombre, naturalmente ciego a la muerte, se ve forzado de manera continua a aceptarla y asumirla. El traumatismo de la muerte es la irrupción de la muerte real y la conciencia sobre la misma. No obstante, y acaso ello responde a un mecanismo vital inconsciente, seguimos viviendo ciegos ante la muerte, como si nuestros padres o amigos no fueran a morir nunca. La adhesión a toda actividad vital elimina cualquier pensamiento sobre la misma, siendo la vida humana una gran despreocupada por la muerte y quedando ausente esta del campo de la conciencia. La muerte aparece como separación en/de la persona y plantea el problema de la aniquilación o de la supervivencia del yo.

Thomas nos plantea una serie de pautas para entender cómo nos enfrentamos a la muerte hoy en día. Y ese *cómo* depende de factores diferenciales tan importantes como lugares, épocas, condiciones de vida, ideologías, pero también del tipo de muerte, pudiendo ser buena, mala, violenta, súbita, con o sin

³³ THOMAS, Louis-Vincent, *Op. cit.*, p. 259.

coma. Por otro lado, plantea la naturaleza de las relaciones que se tenían con el difunto, ya que la muerte de una persona muy próxima y querida produce actitudes ambivalentes. Asimismo, el autor se cuestiona el hecho de que la gente no se comporta de la misma manera ante el cadáver de un niño, de un adulto o de un viejo.

En este sentido, cabe hacer alusión al momento en que comienza nuestra percepción de la muerte. Según pone de relieve la investigación de la psicóloga Maria Nagy³⁴, nuestra percepción psicológica de la muerte comienza en la infancia, señalando que en los niños deben distinguirse tres etapas en la comprensión de la misma.

La primera de ellas indica que antes de los cinco años, la muerte es para el niño un hecho reversible, progresivo, temporal, que se relaciona, debido en parte a la influencia del lenguaje adulto, con una partida, un viaje o un sueño. La segunda, entre los cinco y nueve años, es cuando la muerte comienza a personificarse y también cuando se produce una confusión entre *el* muerto y *la* muerte, volviéndose esta irreversible para el niño. La tercera se da tras los nueve años y es cuando se produce la última mutación, pensándose ahora la muerte como un proceso endógeno, totalmente irreversible que apresa al hombre *desde dentro* y responde a una ley universal. La muerte se define como una frustración, como el cese de todas las actividades físicas.

Ante la muerte del otro, el niño experimenta, en dependencia de su edad, un sentimiento de entregamiento y de culpabilidad. El entregamiento lleva consigo un vacío emocional y la desesperación de sentirse perdido y solo: el niño se plantea si él y sus seres queridos tienen que morir y compensa esto con fantasías de unión con el familiar fallecido, sobre todo en el *más allá*.

³⁴ Véase NAGY, Maria, "The child's view of death" en Feifel, Herman, *The meaning of death*, McGraw-Hill, Nueva York, 1959.

Para Thomas es en la relación con el prójimo, especialmente con la *Ley del padre*³⁵, donde aparece la angustia de la mutilación (castración), y por lo tanto de la muerte.

Tras estudiar las pautas de la actitud del niño ante la muerte, hay que hacer lo mismo con el ser adulto. La actitud del hombre ante la muerte se puede evaluar, al menos, de dos maneras. La primera es *evitamiento* y protección narcisista, y en ella se revela una necesidad radical de vivir, de *vivir todavía*, y así apartar la muerte. La segunda incide más en la experiencia de los valores, surgiendo el deseo de vivir mejor, *vivir de otro modo*. Cumplirse en una vida *colmada*. Para el hombre, aceptar la condición mortal es sentirse estimulado al máximo a transformar el mundo.

Para los ancianos, el pensamiento de la muerte es frecuente, pero casi no es traumatizante, a no ser que sea una mala muerte la que esté presente. Y, aunque todas las muertes dan miedo, algunas son más terribles que otras. La mala muerte es temida por todos los hombres. Pero hay que distinguir siempre entre el *miedo* a morir y la *ansiedad* de la muerte, entre el *estado de ansiedad*³⁶ y el *rasgo* (permanente), entre el *miedo*, el *temor*, la *ansiedad* y la *angustia* en su relación con la muerte.

Por tanto, podemos decir que para Thomas el miedo a la muerte es un hecho universal por excelencia, siendo ese miedo un fenómeno normal, siempre y cuando no se torne un acto obsesivo o demasiado intenso. No obstante, el miedo a la

³⁵ Para Jacques Lacan, en el seminario *Las formaciones del inconsciente*, la explicación de la *Ley del padre*, es la siguiente: "El padre entra en juego, es muy cierto, como portador de la ley, como *prohibidor* del objeto que es la madre. El padre, en tanto que es el portador, culturalmente de la ley [...], interviene en el complejo de Edipo de una manera más concreta, más escalonada".

³⁶ El catedrático Juan José Miguel-Tobal, en su publicación *La ansiedad*, editada por Santillana en 1996, define la ansiedad como una reacción emocional ante la percepción de un peligro o amenaza, manifestándose mediante un conjunto de respuestas agrupadas en tres sistemas: cognitivo o subjetivo, fisiológico o corporal y motor, pudiendo actuar con cierta independencia.

muerte es más relevante en Occidente que en otras sociedades, debido al predominio de la individualización y lo que ello conlleva. Por otro lado, el papel que juegan las creencias religiosas también afecta directamente al hombre de Occidente que reduce su miedo al suprimir dichas creencias la idea de anulación total. De la misma forma, ese miedo puede aumentar por la gran incertidumbre creada sobre un hipotético futuro en el más allá, excepto para todo aquel que se haya ajustado perfectamente a lo que dictan dichas creencias y dogmas.

La angustia de muerte anteriormente nombrada resulta compleja de aplicar al mundo infantil. Los conocimientos transmitidos por todos los adultos a los niños en relación a sus miedos, ansiedades y angustias sobre la muerte, son extraña y perfectamente bien encajados y asimilados por estos. La explicación de este hecho la da Jean Guillaumin³⁷ al afirmar que adultos y niños tienen un mismo esquema emocional en el que se sujetan todos esos estados de temor y alteración que vienen acompañados con la muerte.

En los escritos de Thomas se plantea si, en lugar de angustia, los niños se aferran a una *experiencia vital de aniquilamiento*³⁸. En este sentido, para Freud, el inconsciente es incapaz de representar nuestra propia muerte, por ello apuesta por la inmortalidad³⁹. De igual manera, al referirse al miedo a la

³⁷ GUILLAUMIN, Jean et al., *L'invention de la pulsion de mort*, Inconscient et Culture, Dunod, París, 2000.

³⁸ THOMAS, Louis-Vincent, *Op. cit.*, p. 354.

³⁹ Freud, en su artículo "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte", de 1915, nos ofrece la siguiente reflexión: "Mostramos una patente inclinación a prescindir de la muerte, a eliminarla de la vida. Hemos intentado silenciarla e incluso decimos, con frase proverbial, que pensamos tan poco en una cosa como en la muerte. Como en nuestra muerte, naturalmente. La muerte propia es, desde luego, inimaginable, y cuantas veces lo intentamos podemos observar que continuamos siendo en ello meros espectadores. Así, la escuela psicoanalítica ha podido arriesgar el aserto de que, en el fondo, nadie cree en su propia muerte, o, lo que es lo mismo, que en

muerte, señala que hay que profundizar más si cabe, ya que el miedo, sea normal o patológico, se puede organizar en tres categorías: primero, *el miedo a morir* (miedo a dejar una tarea inconclusa, obsesión del dolor físico, obsesión de la agonía psicológica). Segundo, *miedo al después de la muerte* (especialmente, la incertidumbre del más allá). Y tercero, el *miedo a los muertos*.

Rechazar la propia muerte o la del otro significa varias cosas. Cuando una persona pierde a un ser amado, su primera reacción es la de estupefacción, a esta le sigue la negación, *no se puede creer, no se admite*, para acabar rindiéndose a la evidencia y aceptando la pérdida. También es frecuente rechazar *nuestra propia muerte, porque se ama la vida, porque se tiene miedo de sufrir, o no se quiere abandonar todo lo que se tiene o porque se imagina con horror su propia descomposición física*.

Para finalizar, cabe hacer alusión a otras formas de rechazar la muerte que vienen dadas a través del divertimento, los paraísos artificiales del erotismo, la droga (aunque su abuso conduzca a la muerte, paradójicamente) y, sobre todo, la fiesta, con sus excesos fecundos y sus destrucciones sistemáticas.

Asumir la muerte propia es prepararse moralmente, socialmente e incluso ritualmente (como el caso de Carlos V)⁴⁰ para no ser sorprendidos por ella y morir con dignidad.

lo inconsciente todos nosotros estamos convencidos de nuestra inmortalidad”.

⁴⁰ Inmaculada Rodríguez Moya, en su artículo “Ritual y representación de la muerte del rey en la monarquía hispánica”, transcribe que en el cuadro *La Gloria*, de Tiziano (1551-1554, Museo del Prado, Madrid) aparecen Carlos V, Felipe II y sus familiares siendo recibidos en la corte celestial, junto a los seres divinos. Derivándose de esa prometida *gloria* futura de los monarcas la importancia de prepararse para morir.

1.3. Una mirada trascendente

Cuando hablamos de religión en Occidente tenemos que hacer especial alusión al cristianismo. En *Del sentimiento trágico de la vida*, Miguel de Unamuno investiga los orígenes y las razones de la aparición de la fe en el cristianismo. La esencia de este y del catolicismo la hallamos en la sed de vida eterna, es decir, en la sed de inmortalidad. Esta se sacia en la fuente de la fe religiosa, pues la institución que protege ese fin de la inmortalidad personal del alma es el catolicismo.

En este sentido, cabe recordar que el cristianismo proviene de la confluencia de dos grandes corrientes espirituales, una judaica y otra helénica. Ambas corrientes tenían el anhelo de otra vida. Para los judíos no fue ni general ni clara la fe en otra vida, pero dicha fe les llevó a otra fe, la que tenían en su Dios vivo y personal, cuya formación es toda su historia espiritual: Yahvé⁴¹, de origen social y guerrero, fue adorado como fuerza viva y no como entidad metafísica y se hizo más íntimo y personal en los profetas y al hacerse más íntimo y personal, también se hizo más individual y más universal. Y la fe en el Dios personal, en el Padre de los hombres, lleva consigo la fe en la eternización del hombre individual.

Por otra parte, la cultura helénica en su evolución acabó descubriendo la muerte y, cuando esta se descubre, también se descubre el hambre de inmortalidad. Persistió siempre en ella la religión popular e íntima de los misterios eleusinos, el

⁴¹ Como podemos leer en el Antiguo Testamento: “El nombre propio del Dios de Israel –que las versiones más antiguas de la Biblia hebrea, siguiendo una costumbre judía, sustituyen por “el Señor”- es “Yahvé”. Este nombre es explicado en el v-14 con la enigmática frase “Yo soy el que soy”. El significado de la frase se aclara, si se tiene en cuenta que en este contexto el verbo “ser” no significa simplemente “existir”, sino “estar presente de una manera activa”. Yahvé es, entonces, el Dios que “está” con Moisés para librar a los israelitas de la esclavitud, y que “estará” con su pueblo para manifestarle su poder, su amor y su fidelidad, a través de esa gesta salvífica y de sus intervenciones sucesivas en la historia. Por eso, algunos prefieren la traducción “Yo soy el que seré”.

culto de las almas y de los antepasados. Según el filólogo alemán Erwin Rohde⁴², dentro de los elementos más importantes de la teología délfica está la fe en la continuación de la vida de las almas después de la muerte y en el culto a las almas de los difuntos. Sin embargo, en el cristianismo primitivo no aparece de manera evidente la fe en otra vida tras la muerte, pero sí en un próximo fin del mundo y en el establecimiento del reino de Dios. La fe en la inmortalidad del alma es una especie de *subentendido* en todo el Evangelio y la situación del espíritu de muchos de los que hoy lo leen.

Para los primeros padres de la Iglesia, la inmortalidad del alma no era algo natural, pues bastaba para su demostración, según las palabras del filósofo cristiano Nemesio de Emesa⁴³, la enseñanza de las Divinas Escrituras y era, según el apologista cristiano Lactancio⁴⁴, un don de Dios.

El descubrimiento de la muerte es desde la perspectiva unamuniana el que hace entrar a los pueblos y a los hombres en la pubertad espiritual, la del sentimiento trágico de la vida. Es dicho descubrimiento el que nos revela a Dios, y la muerte del hombre perfecto, la de Cristo, fue la suprema revelación de

⁴² Para más información véase el artículo COHEN, María Ángeles; LEDO, Gabriel; RASSKIN, Irina y BLANCO, Florentino, "Erwin Rohde y *Psique*" en la *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 30, Universitat de València, Valencia, 2009 en el que se señala: "La propuesta teórica de Rohde es que la idea de la inmortalidad del alma no aparece en los griegos hasta después de Homero, y su emergencia está relacionada con el culto a los dioses, que se traslada al culto a los héroes y este, a su vez, pasa a convertirse en culto a los muertos".

⁴³ En *Consciencia*, del médico cirujano Federico Ortiz Quezada, subrayamos que "Nemesio afirmaba que a causa o consecuencia de la inmortalidad, el poder de la voluntad se le dio a un hombre mutable para que llegara a ser inmutable".

⁴⁴ Advertimos en la obra *Los padres de la Iglesia: Padres latinos* (vol. 2), del teólogo alemán Hans Von Campenhausen, que "en Lactancio, la inmortalidad aparece por doquier como el auténtico bien de la salvación; en términos filosóficos, como el bien supremo que Dios regala a los piadosos como paga y consumación de su vida".

la muerte, la del hombre que no debía morir y murió. Por otro lado, el dogma central de la resurrección en y por Cristo corresponde a un sacramento, central también, que es el eje de la piedad popular católica: el sacramento de la Eucaristía. En él se administra el cuerpo de Cristo, que es pan de inmortalidad.

En cualquier caso, se puede afirmar que la religión, más que se define se describe, y más que se describe se siente. El filósofo alemán Friedrich Schleiermacher⁴⁵ afirma que:

“La religión es el sencillo sentimiento de una relación de dependencia con algo superior a nosotros y el deseo de entablar relaciones con esa misteriosa potencia”⁴⁶.

La religión arranca de la necesidad vital de dar finalidad humana al Universo, a Dios, para lo cual hay que atribuirle conciencia de sí y de su fin. Para Unamuno lo destacable no es la religión, sino la unión con Dios, pues es este quien da sentido y finalidad trascendente a la vida. Por otro lado, Unamuno hace referencia a otro pensador que nos ofrece otra interesante aproximación a la idea de religión. Se trata del francés Antoine Augustin Cournot, que señala:

“Las manifestaciones religiosas son la consecuencia necesaria de la inclinación del hombre a creer en la existencia de un mundo invisible, sobrenatural y maravilloso, inclinación que ha podido mirarse, ya como reminiscencia de un estado anterior ya como el presentimiento de un destino futuro”⁴⁷.

⁴⁵ Leemos en el artículo “El concepto de religión en Schleiermacher”, escrito por el teólogo José María Melero Martínez que: “El *lugar* de Schleiermacher en la historia de la filosofía está en discusión, no existe acuerdo sobre si es un *gran filósofo* o *pequeño filósofo*, si es un pensador original o un epígono o un sincretista, es una cuestión no resuelta. Otros lo ven solamente como teólogo”.

⁴⁶ Citado por DE UNAMUNO, Miguel, *Del sentimiento trágico de la vida*, Globus, Barcelona, 2011, p. 182.

⁴⁷ *Ibidem*.

Por último, señalar que para Thomas la *muerte de Dios*⁴⁸, es uno de los arquetipos más ricos del inconsciente colectivo. El hecho de dar muerte ritual a Dios cumple una función de primer orden en los misterios de las religiones antiguas que sirve de basamento al cristianismo mediante la redención y la resurrección. Respecto a la muerte de Cristo, la especulación teológica le confiere varios sentidos en dependencia de qué imagen se nos dé de ella.

En cuanto a la imagen del Cristo profeta, la muerte de Jesús es plenamente humana y cada cual puede reconocerse en esa muerte. La muerte de Jesús Hijo expresa ante todo el amor de Dios Padre por sus criaturas, y su resurrección se hace promesa de vida eterna. Así, Jesús simboliza la victoria definitiva de la vida sobre la muerte. Matar a Dios, para así adquirir algo de su poder, constituye siempre un comportamiento del que el hombre cree extraer el mayor beneficio. Con mayor razón si Dios perdona y salva al hombre.

⁴⁸ THOMAS, Louis-Vincent, *Op. cit.*, p. 604.

1.4. Muerte y sociedad

El ya citado Louis-Vincent Thomas considera que la muerte puede definirse, en cierta medida, como un hecho social. Ya que, como dice Auguste Comte, uno de los creadores de la sociología: “La sociedad está compuesta por más muertos que vivos”⁴⁹.

El acto de morir está considerado, antes que nada, como una realidad sociocultural y despierta en el plano de la conciencia individual, como veremos posteriormente en los planteamientos de Edgar Morin, y de la conciencia colectiva un conjunto complejo de representaciones que provoca determinados comportamientos en las masas y en los individuos.

Todas las tipologías de las formas de morir, las significaciones de los decesos y de los ritos funerarios, el tratamiento a los cadáveres, las conductas de la aflicción y del duelo, las llamadas *profesiones de la muerte*, la sublimación de ciertos difuntos y el nacimiento del espíritu religioso, constituyen hechos socioculturales cuya comprensión y crítica enriquecen el saber antropológico.

La clasificación para comprender esta perspectiva sociológica de la muerte se puede concretar en dos grupos según Thomas. Por un lado, la conocida como muerte social y, por otro, la muerte de los hechos sociales. La muerte social se da siempre que un individuo deja de pertenecer a un colectivo concreto. Ya sea por límite de edad, pérdida de funciones, porque se den actos de degradación o porque estemos ante un proceso de abolición del recuerdo.

Hechos con resonancia política o social, como los asesinatos políticos, los suicidios como protesta o las muertes políticamente recuperadas también se consideran muertes sociales. Un ejemplo de muerte social por excelencia es la ya citada muerte de Cristo, sobre todo por sus consecuencias socioculturales.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 52.

Por otra parte, cuando en la muerte se produce la pérdida del recuerdo, estamos hablando de una muerte definitiva o escatológica, que a su vez es social y metafísica. Y sólo determinados muertos célebres logran escapar durante un tiempo de la devastadora fuerza del olvido.

Pero si hablamos de muerte social, cabe destacar el papel que asume la muerte social del anciano. Los ancianos, al igual que los condenados a muerte o los enfermos en peligro de muerte, son difuntos en potencia, biológicamente terminados, desgastados, socialmente inútiles al no producir y ser consumidores modestos. Además, están privados de sus funciones, teniendo una economía precaria y viviendo bajo una soledad terminal.

Este proceso comienza con la jubilación, ya que la misma conlleva la eliminación del papel social. Y este es fundamental para el hombre, siendo uno de los motivos de su individualización dentro de los colectivos, un hecho que le permite existir para el otro y con el que satisface su voluntad de poderío. Así pues, el aislamiento respecto a lo social se vive con suma impotencia y con constantes sentimientos de culpabilidad. Siendo muchas veces la única salida a esta situación el refugio en la psicosis, la somatización o el asilo.

Por tanto, se podría decir que esta última institución es consecuencia de la muerte social. Absorbe, con los ancianos, la angustia y la culpabilidad del grupo, siendo diferentes las motivaciones por las que los ancianos acceden al mismo: la reducción de la autonomía, el aislamiento y la pérdida de interés existencial. Así pues, el asilo se constituye como lugar en el que se da más vigilancia que cuidados, en el que abunda un sentimiento de inutilidad y desamparo, en el que hay contactos con la muerte de manera frecuente.

Por otro lado, la esperanza nunca es el fin de un asilo, ya que no es una institución con miras terapéuticas o de readaptación, es una antesala de la muerte, el intermediario que transforma a la muerte social en muerte biológica. Asimismo, y en relación a la *muerte social*, hay que especificar que la muerte verdadera

se da cuando está socialmente reconocida ya que nuestra perspectiva siempre es la de la sociedad a la que pertenecemos.

El segundo grupo al que hace alusión Thomas es la muerte de los hechos sociales, que bajo su punto de vista, están sometidos a la ley del tiempo. Por tanto, nacen, se desarrollan, alcanzan su cúspide, se estancan, decaen y desaparecen. En este sentido, cabe mencionar el influjo ejercido por los medios de comunicación de masas, encargados de difundir ciertas muertes. Por ejemplo, cuando la prensa nos habla de la muerte del senado, de la Iglesia, del pequeño comercio o de una ciudad. También nos hablan de la muerte de ciertos proyectos políticos, de la de un periódico e incluso de la muerte de la libertad de expresión.

Igualmente el cine ha ilustrado en todas sus épocas el tema de la muerte, como vemos en *Ciudadano Kane* de Orson Welles, donde asistimos a la muerte, no solo de un personaje, sino de una cultura. También en la película *Eva* de Joseph Losey, donde presenciamos la doble decadencia de un hombre y de una ciudad, Venecia, que se torna invernal, gris, sin vida y que simboliza, también, la muerte de una cultura.

En relación a cómo y por qué mueren tanto sociedades como culturas cabe hacer alusión a un juego complejo de causas internas (naturaleza del grupo en vías de extinción) y de causas externas (modalidades del contacto con otra cultura fuertemente destructora), que explica el estado de degeneración de ciertas sociedades. En la mayoría de casos, las causas internas están en dependencia estrecha con procesos exógenos de destrucción, tales como masacrar o asimilar, recluir o acorralar en las reservas, utilizar o suprimir, esterilizar, etc.

Pero al margen de la muerte social y la muerte de los hechos sociales que acabamos de reseñar, nos interesa plantear el hecho de la socialización de la muerte a través de la institución y el código, ya que la influencia de la sociedad sobre la muerte es de tal importancia que goza de codificación jurídica. Por

ejemplo, en una sociedad occidental como la francesa, la legislación funeraria evoluciona y avanza⁵⁰. Los esfuerzos de *racionalización*, han hecho que la muerte se explique científicamente, por parte de las sociedades para subordinar la fatalidad de la muerte a las necesidades de la vida común.

También la tendencia a la *laicización* ha dado lugar a la preocupación por desacralizar los ritos y las creencias mortuorias. De la misma manera se dictan reglas *en nombre de la higiene*, relativas no solo al transporte de los cadáveres, especialmente si el sujeto ha fallecido a causa de una enfermedad infecciosa, sino también a la prohibición de construir viviendas o abrir pozos a menos de cien metros del nuevo cementerio. A través de estas leyes comprobamos que el miedo al cadáver es, a veces, patológico y en ellas se determina que el hombre moderno no ha exorcizado aún todos sus temores ancestrales respecto a la muerte.

En cuanto a la muerte y el código legal, numerosas disposiciones jurídicas reglamentan los derechos de los difuntos, así como los derechos y deberes de los sobrevivientes, expresando así la continuidad de la sociedad. De igual manera se pena cualquier atentado contra la tumba o se da libertad al vivo de poder elegir la modalidad de su funeral, decidiendo así el destino de su cuerpo tras la muerte. Aspectos estos que ponen de relieve la impronta social que tiene todo lo referente a la muerte.

Para Edgar Morin, cuando la afirmación del grupo social se efectúa en lo más íntimo del individuo, esta disuelve la presencia traumática de la muerte e inversamente produce un resurgimiento de la angustia de la misma. En este sentido, cita al sociólogo y antropólogo francés Levy-Bruhl:

“Vivir consiste precisamente en pertenecer íntimamente al grupo. Vivos o muertos, los miembros del clan pertenecen íntimamente al grupo”⁵¹.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 77.

⁵¹ Citado en MORIN, Edgar, *Op. cit.*, p. 52.

Y añade que:

“La participación del individuo en el cuerpo social es un dato inmediato contenido en el sentimiento que aquel posee de su propia existencia”⁵².

Morin corrobora que allí donde la sociedad se afirma en lugar del individuo, donde al mismo tiempo el individuo experimenta esta afirmación como más verídica que la de su propia individualidad, el rechazo y el horror a la muerte se dejan vencer. Como ejemplo universal de disolución de la presencia de la muerte encontramos el estado de guerra, precisamente por predominar la afirmación de la sociedad sobre la afirmación de la individualidad. Y ello unido al hecho de que el citado estado provoca una mutación general de la conciencia de la muerte.

En los periodos de guerra, de muerte, es cuando las sociedades –coaguladas y endurecidas para resistir y vencer–, consiguen que la muerte se difumine, se desvanezca. La muerte vuelve a atormentar al individuo cuando regresa la paz social, porque reaparece el miedo individual, la muerte es entonces, según Paul Voivenel una “idea civil”⁵³. Si razonamos por qué un hombre se inmiscuye en una guerra obsesionado por la muerte, buscando protagonismo, heroísmo y peligro, veremos que una de las razones es el deseo de olvidar la muerte en la muerte misma.

Ahora bien, al margen de lo apuntado, otro tema que no debemos olvidar, ya que se encuentra en el límite del individualismo, es el relacionado con el suicidio. La angustia extrema de la muerte se da en el individuo solitario al que ya nada retiene a una vida que sabe destinada a la desaparición. El sociólogo francés Maurice Halbwachs⁵⁴ ha demostrado en

⁵² *Ibidem*, pp. 52-53.

⁵³ Para más información véase VOIVENEL, Paul, *Le Médecin devant la douleur et devant la mort*, Librairie des Champs-Élysées, París, 1934.

⁵⁴ Maurice Halbwachs (1877-1945) pertenece a la segunda generación de la escuela francesa de sociología creada por

sus estudios sobre el suicidio hasta qué punto este es producto de un vacío social, y cómo disminuye el número de casos con las guerras. Se puede decir que el suicidio es exactamente lo contrario al sacrificio, dado que consagra la total dislocación entre lo individual y lo cívico. Donde se produce un suicidio, la sociedad ha fracasado en su intento de ahuyentar la muerte, al cobrar la afirmación individual su extrema victoria.

Según los textos de Morin, la individualidad no alcanza el mismo nivel para todos los miembros de una sociedad, pesando en gran medida la diferenciación sobre la conciencia y el horror de la muerte. Con la evolución y la formación de las clases, la afirmación de la individualidad se polarizará primero en los amos, que viven en la generalidad, en el ocio y en el goce y solo se pertenecen a sí mismos. Y quien ocupa la cúspide de la generalidad es el rey, cuya persona recubre la universalidad concreta de su ciudad, siendo el símbolo en el sentido pleno del término, *el estado soy yo*, proclama. Por eso hay semejanzas entre el rey y el dios, que es el individuo ideal y cósmico en un cosmos individualizado.

También se puede afirmar que el rey es el doble de Dios. Y por ello, por ser el individuo absolutamente reconocido, el supremo solitario, también tiene la inmortalidad suprema y, paradójicamente, la suprema angustia de la muerte. La omnipotencia del rey revela la suprema debilidad del hombre ante la muerte.

En los orígenes, en las comunidades primitivas, la inmortalidad fue un bien de todos los individuos. Solo con la diferenciación social ha llegado a establecerse la jerarquía en el seno de

Durkheim. Alumno de Bergson, fue el primer catedrático de sociología de Francia, en la universidad de Estrasburgo. Más tarde será profesor en la Sorbona y presidente del Instituto Francés de Sociología. Detenido por la Gestapo, fue deportado a Buchenwald, donde murió en 1945. Su obra aborda numerosas cuestiones, desde el estudio de las clases sociales, en especial la clase obrera, hasta el de la memoria colectiva, pasando por trabajos referidos al suicidio. Para más información véase CANGUILHEM, Georges, *Maurice Halbwachs (1877-1945)*, Belles Lettres, París, 1947.

dicha inmortalidad. La historia del desarrollo de la individualidad es de hecho la historia de la más brutal *desindividualización* de los otros. El beneficio de la inmortalidad va democratizándose lentamente, así, cuando la sociedad asume las funciones de la especie, la muerte del hombre se desvanece. Debido a ello, la muerte se extenderá y afirmará según el movimiento fundamental de progreso de la individualidad. Morin afirma que la constante prehistórica y etnológica de la muerte es una constante totalmente humana: antropológica. La especie humana vive de la muerte de sus individuos.

CAPÍTULO 2

PINTAR LA MUERTE. UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA PREVIA AL SIGLO XX

En el presente capítulo se realiza una aproximación al concepto de la muerte desde el prisma y el paradigma pictórico de varios artistas pertenecientes a diferentes momentos históricos anteriores al siglo XX. Reflexionamos en los antecedentes del citado siglo, a través de diversas obras de artistas que retrataron la muerte de una manera personal, sufriendo variaciones en función de la época, la sociedad, la situación cultural y la zona geográfica en la que desarrollaron su trabajo pictórico. En todos los casos, se trata de artistas condicionados por una serie de factores que varían desde las creencias religiosas, hasta el carácter personal, sin olvidarnos de cuestiones relacionadas con acontecimientos privados que influirán en el desarrollo de sus proyectos artísticos.

Cada uno de los artistas seleccionados para abordar este segundo capítulo, así como las obras que nos sirven como base de nuestro análisis, han sido estudiados desde diferentes perspectivas. En algunos casos se ha requerido de un análisis marcadamente biográfico, para comprender las circunstancias y vivencias que determinaron sus trayectorias. Sin embargo, en otros casos los planteamientos han sido realizados obviando el dato biográfico para adentrarnos directamente en la circunstancias sociales del momento.

Comenzamos con Andrea Mantegna, cuyo *Cristo muerto* influyó de una manera determinante en lo que a la representación de la muerte se refiere, al ser una obra innovadora y transgresora que representó a un ser humano muerto aunando realismo y humanismo, así como un punto de vista novedoso reflejo de una ciencia incipiente. Fernando Collar de Cáceres, entre otros autores, nos ayudará a aproximarnos al artista italiano.

Asimismo, a través de Pieter Brueghel “El Viejo” y *El triunfo de la Muerte*, nos aproximaremos a una imagen pictórica en la que los factores de carácter ideológico, religioso y moral que acompañan a la crueldad y a la muerte colectiva, cedieron paso a motivos más humanos, tal y como veremos en las tesis planteadas por Valeriano Bozal o Aldous Huxley, entre otros.

A continuación, nos adentraremos en Domenikos Theotokopoulos “El Greco”, un artista que invirtió las relaciones en el mundo del arte tal y como plantea el escritor Fernando Arrabal, dotando a la muerte de una dimensión espiritual, conformando así una evasión hacia lugares extrahumanos. Otros críticos como Pedro Rocamora o Francisco Calvo Serraller nos ayudarán a plantear el pensamiento del artista de *El entierro del Conde de Orgaz*, que a día de hoy se le sigue considerando *actual*.

Juan de Valdés Leal será el protagonista del cuarto subcapítulo, donde ahondaremos en la influencia que tuvo la religión en el pintor, que tomará la muerte como alegato moral, mostrando al mismo tiempo una gran inquietud por un arte

nuevo. Enrique Valdivieso o Francisco Pompey serán quienes sustentarán nuestra exposición sobre el autor de *In Icto Oculi y Finis Gloriam Mundi*.

En el quinto subcapítulo abordamos la sacralización del héroe civil que llevó a cabo Jacques-Louis David, hecho que estudiaremos a través de obras como *La muerte de Bara* o *La muerte de Marat*. El pintor francés combinó la política con el arte, que para él fue, entre otras cosas, un instrumento con el que pudo mostrar sus ideales y profesar su patriotismo. En este caso recurrimos a las palabras de Jacques-Louis David y de autores como Giulio Carlo Argan o Eugenio Carmona.

Cerraremos el capítulo con la representación de la muerte que tuvo lugar en la obra de Francisco de Goya, centrándonos concretamente en *Los Desastres de la Guerra*, cuya importancia y sentimiento devastador se aproxima al de las imágenes fotográficas de Auschwitz publicadas en 1945, como subrayará Barbara Rose, en la que nos apoyaremos junto a otros autores como Valeriano Bozal, Paolo Lecaldano o el ya citado Francisco Calvo Serraller.

2.1. El reflejo de una ciencia incipiente. Andrea Mantegna

Antes de adentrarnos en el entorno personal y social de Andrea Mantegna (Isola di Carturo, 1431–Mantua, 1506), es oportuno recordar que el siglo XV supone el abandono de la Edad Media y el inicio de la Edad Moderna. Transformación que vendría acompañada de grandes innovaciones y descubrimientos en diferentes ámbitos. Entre muchos otros acontecimientos se descubre la imprenta, con la consecuente propagación del conocimiento. La concepción del mundo se transforma por el descubrimiento de nuevos continentes y Copérnico afirma que la Tierra no es el centro del universo.

En la misma dirección, las artes evolucionan hacia una humanización con hallazgos, entre otros, como el óleo, el claroscuro o la perspectiva. De igual manera, proliferan los tratados sobre arte, se representan escenas cotidianas y/o paganas y el retrato se incorpora como género pictórico.

En este contexto, Mantegna es adoptado por el pintor Francesco Squarcione, quien se convertirá en su padre y en su maestro y con el que vivirá hasta los diecisiete años. Cabe recordar que fue en el taller de Squarcione donde nació el llamado estilo *paduano*, que culminará en Mantegna, y a su vez se trata del lugar donde nuestro pintor adquirió conocimientos asociados al manejo de la perspectiva⁵⁵. De igual modo, este entorno se constituyó para el pintor como el origen de una trayectoria que le llevaría a crear representaciones de atmósfera clásica, debido en parte, al intercambio establecido con los intelectuales de su tiempo⁵⁶. Por otro lado, el aspecto más relevante que se aprecia en la obra de Mantegna es el relacionado con su peso moral. Para Keith Christiansen ningún

⁵⁵ COLLAR DE CÁCERES, Fernando, *Mantegna*, Los Grandes Genios del Arte, Biblioteca El Mundo, Unidad Editorial, Madrid, 2005, p. 8.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 44.

otro artista del Renacimiento expresa con tanto rigor e intensidad un sentido de rectitud moral⁵⁷.

Como ya hemos apuntado, el artista se consagró como pintor durante su estancia en el taller de Squarcione, convirtiéndose en el alumno más cercano a este. Años más tarde, se consuma la ruptura entre el maestro Squarcione y el discípulo Mantegna y es que, según leemos en palabras de Saramago: “A Mantegna lo hizo su propio genio”⁵⁸. También Max Doerner, artista alemán, afirma que “según sus contemporáneos era una persona colérica, prácticamente imposible de tratar”⁵⁹. A Squarcione lo definía un carácter autoritario y a Mantegna una personalidad orgullosa. Saramago prosigue señalando que otro de los motivos del enfrentamiento con su maestro fue el proceso de maduración artística y creativa de Mantegna, que se guió por una intuición extraordinaria.

No obstante, al margen de las diferencias que pudieran darse entre maestro y alumno, Italia en aquellos momentos era un lugar en el que las artes florecían con un vigor tal vez irrepetible. Era el tiempo de la invención de lo nuevo, que se basó en el estudio del arte clásico, siendo ese estudio la ruptura que conduciría a la modernidad. Aspecto que se reflejaba sin duda en Mantegna especialmente en torno a 1448, cuando deja la casa de Squarcione.

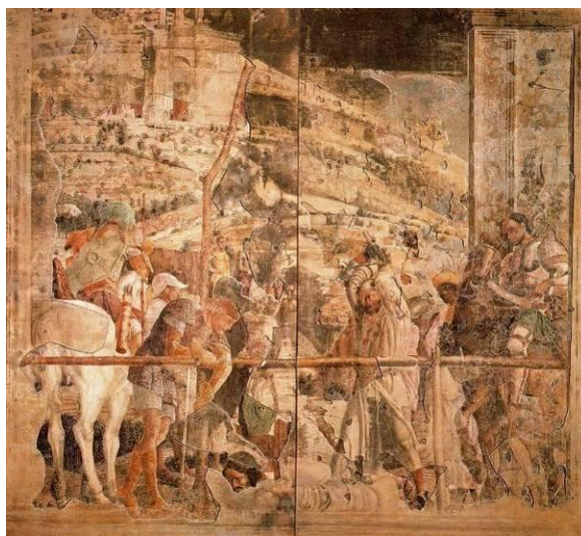
Liberado de la tutela de su maestro, Mantegna recibe un importante encargo pictórico, la mitad de la capilla de la Iglesia de los Eremitani, iglesia que fue destruida en un bombardeo durante la II Guerra Mundial, quedando reducidos a escombros los frescos del pintor. En ellos se encontraba el *Martirio de Santiago*, en el que se describía los pasos de la vida del santo, así como su vocación, la predicación a los demonios, el camino

⁵⁷ CHRISTIANSEN, Keith, “La importancia de Mantegna. La oscura belleza del Renacimiento” en Saramago, José, *Andrea Mantegna. Una ética, una estética*, Casimiro Libros, Madrid, 2011, p. 43.

⁵⁸ SARAMAGO, José, *Op. cit.*, p. 13.

⁵⁹ DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Reverte, Barcelona, 1998, p. 323.

del martirio o la muerte por lapidación. También se redujeron a la nada el *Martirio de San Cristóbal*.



Andrea Mantegna. *Martirio de Santiago*. 1449-1455

Estos tres frescos, según Saramago, exhiben toda la ciencia perspectiva de Andrea Mantegna. Donde, según Fernando Collar de Cáceres, el artista pone de manifiesto un estilo absolutamente personal⁶⁰. No opina igual de estos frescos su antiguo maestro Squarcione, que en un ataque de despecho critica el estilo de los frescos:

“Sus figuras tienen siempre la dureza de las piedras y nunca la tierna suavidad y blandura que tienen las carnes y las cosas naturales. Mejor habría hecho si pintase mármoles, que no tienen nada de vivo”⁶¹.

Mantegna, contrae matrimonio con la hija del pintor *cuatrocentista* Jacopo Bellini en 1453. El trabajo de su suegro

⁶⁰ COLLAR DE CÁCERES, Fernando, *Op. cit.*, p. 41.

⁶¹ SARAMAGO, José, *Op. cit.*, p. 23.

tuvo un profundo eco en la posterior producción de Mantegna, especialmente en la reproducción semifantástica de monumentos antiguos, en el tratamiento innovador de temas mitológicos y religiosos en términos de vida cotidiana, así como en el uso del color⁶². Pero la antigüedad no sólo le proporciona formas externas con las que conferir una dimensión clásica a sus cuadros, sino que culturas como las de Grecia y Roma le sirvieron de lente a través de la cual ver el mundo. Para Christiansen era:

“Un estoico cristiano, conocedor de las flaquezas y debilidades de carácter que llevan a la dejadez moral y al autoengaño, y muy consciente de que el genio está comprometido en una batalla perpetua con el destino”⁶³.

No obstante, en el contexto de la presente tesis, nos interesa poner de relieve la obra que Mantegna realiza entre 1475 y 1480, titulada *Cristo muerto* o *Cristo yacente*. La misma supuso un salto hacia delante en la evolución del arte y la pintura del Renacimiento debido a su innovador y transgresor punto de vista⁶⁴. La pintura puede ser considerada como “la obra más humana y realista que se haya pintado sobre la velación de Cristo muerto”⁶⁵.

Este *Cristo muerto* también se convierte en su imagen más famosa e icónica, ejerciendo sobre el espectador un gran impacto, ya que a él se dirigen las heridas de los pies dibujadas con esmero. Un cuadro que no puede dejar de conmover al espectador sensible donde también, en las manos de Cristo vemos la marca de los clavos que le traspasaron en la cruz, el giro inquieto de la cabeza del cadáver, la inclinación de la cabeza de San Juan y la expresión desconsolada de la Virgen.

⁶² COLLAR DE CÁCERES, Fernando, *Op. cit.*, pp. 32-33.

⁶³ CHRISTIANSEN, Keith, *Op. cit.*, p. 45.

⁶⁴ ÁLVARO TORDESILLAS, Antonio y LINARES GARCÍA, Fernando, “La distancia que acerca: rectificación del Cristo yacente de Andrea Mantegna” en *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Editorial Universitat Politècnica de València, Valencia, 2011, p. 184.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 185.

Esta obra influyó en artistas posteriores como Annibale Carracci o Wilhelm Trübner. Según Christiansen, nadie ha tratado la lamentación sobre el Cristo yacente con semejante sentido de pérdida ante el aterrador silencio y vacío de la muerte⁶⁶.



Andrea Mantegna. *Cristo muerto*. 1475-1480

No cabe duda de que la mayor aportación que hace Mantegna al respecto del tema que nos ocupa, es la de llevar a cabo una representación de la muerte de Cristo despojada de aspectos religiosos. Se trata de un hombre al que le llora su madre anciana, pues el artista no muestra a seres divinos para narrar lo acontecido, algo propio de la Edad Media, sino que por el contrario nos sitúa frente a un escenario humano.

Para finalizar, podemos decir que Mantegna incorpora en el *Cristo muerto* todo el sentir de una época. Si bien el prodigioso uso de la perspectiva y del escorzo nos aproxima a unos

⁶⁶ CHRISTIANSEN, Keith, *Op. cit.*, pp. 46-47.

conocimientos técnicos y a un dominio del oficio, tanto la anatomía del hombre como la escena dramática nos sitúan en un nuevo tiempo. Un tiempo en el que la muerte del cuerpo es humana y donde esta no queda relegada a la narración de acontecimientos religiosos, puesto que pasa a situarse en un nuevo mundo que ya no es el centro del universo.

Nos hallamos, por consiguiente, ante un cadáver de Cristo humanizado que se presenta al observador bajo una perspectiva extremadamente forzada que obliga al espectador a adoptar una posición concreta. Para Joseph Catalá la presente imagen de Mantegna “dicta por lo tanto la propia forma de contemplarlo y la incorpora a la imagen”⁶⁷. Se trata de una evolución que coincide con el aumento de la conciencia del sujeto, así como de la subjetividad.

En definitiva, se trata de una imagen profana del cadáver de un ser humano en la que el artista parece estar interesado esencialmente en la representación del dolor y la muerte. Se trata de una visión humanista, así como de una novedosa forma de entender la pintura en la que se ha organizado la realidad de acuerdo al sujeto y ligada a la visión del espectador. Cabe recordar que para Erwin Panofsky el valor de la perspectiva reside en el triunfo del yo, del sentido de la realidad, de la distancia y del mundo externo. Supone, a su vez, un rompimiento del arte con lo místico y el nacimiento de un nuevo arte, sin cargas sagradas. Igualmente señala que la historia de la perspectiva puede ser considerada como:

“Un triunfo del poder humano por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo”⁶⁸.

⁶⁷ CATALÁ, Joseph M., *La forma de lo real*, Editorial UOC, Barcelona, 2011, p. 157.

⁶⁸ PANOFSKY, Edwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Barcelona, 2003, p. 49.

2.2. Horror y muerte colectiva. Pieter Brueghel “El Viejo”

Manifiestamente, aspectos como la crueldad, la violencia, la sátira, lo grotesco y la deshumanización, provocados por acontecimientos que llevan a la muerte, están presentes en la época de Pieter Brueghel (Bruegel, h. 1525-Bruselas, 1569). Además, según apunta Valeriano Bozal en la introducción de *Pieter Brueghel. Triunfos, muerte y vida*⁶⁹, se puede afirmar que estos mismos elementos siguen vigentes en la actualidad.

Las propuestas de Brueghel, plagadas de muchedumbres que opacan el motivo central de la obra, se encuentran fuertemente influenciadas por el contexto social y cultural en el que se desenvuelve. Una época especialmente turbulenta de plagas, epidemias y guerras de religión. Podemos afirmar que la mirada del pintor recoge una notable influencia de este periodo cultural y social en el que se dan posturas ideológicas contrapuestas, especialmente en el ámbito religioso, por un lado la visión católica y por otro la de la Contrarreforma. En este sentido, nuestro pintor pone de manifiesto permanentemente situaciones contradictorias especialmente referidas a la vida y la muerte.

Considerado uno de los mejores pintores flamencos para Jean Videpoche⁷⁰, Brueghel fue uno de los máximos defensores del primitivo realismo flamenco, alejándose del camino del italianismo y redescubriendo el procedimiento que instauraron los grandes realistas flamencos, cuya propensión a plasmar la naturaleza y la realidad fue su principal característica.

⁶⁹ BOZAL, Valeriano, *Pieter Bruegel. Triunfos, muerte y vida*, Serie Lecturas Hª del Arte y de la Arquitectura, ABADA Editores, Madrid, 2010.

⁷⁰ VIDEPOCHE, Jean, “Apuntes sobre Pieter Brueghel” en Huxley, Aldous, *Brueghel el Viejo*, Casimiro Libros, Madrid, 2011.

Se desconoce la fecha de su nacimiento, aunque aproximadamente y según el historiador René Van Bastelaer⁷¹, debe fijarse entre 1528 y 1530. Por otro lado, para Carel Van Mander, el lugar de nacimiento del artista fue Breda, aldea de la que tomó su nombre⁷². Ateniéndonos a los estudios del cronista Van Mander, Pieter Brueghel fue discípulo, en primer lugar, de Peter Coeck y más tarde, de Jerome Cock, adquiriendo del primero, sólidos fundamentos en dibujo, composición y perspectiva⁷³.

Respecto a las enseñanzas de su segundo maestro, podemos señalar que fue este quien le educó en la realización de obras siguiendo el estilo de El Bosco, debido al gusto popular que había por este artista. No obstante, Videpoche señala que:

“Le interesaba más el significado moral de los temas que la miseria física de las figuras. Así, superando la caricatura, pudo conferir a su arte un verdadero significado social”⁷⁴.

A la cita de Videpoche, hay que sumar las del escritor británico Aldous Huxley, quien opina que:

“Pieter tiene una mente inquisitiva, interesante y poderosa, pero nunca ha disfrutado de la alta estima a la que sus méritos le dan derecho, debiéndose esto a que su obra no ha acabado de encajar con ninguna de las teorías estéticas que desde su época se han ido sucediendo en el gusto de los críticos. Hizo consideraciones sobre la humanidad que aún hoy siguen siendo relevantes para nosotros, temas que aún hoy nos conciernen demasiado como para ignorarlos”⁷⁵.

⁷¹ Van Bastelaer calcula las fechas por aproximación tomando como base para sus cálculos la fecha de inscripción de Brueghel como maestro pintor. Recogido en VIDEPOCHE, Jean, *Op. cit.*

⁷² VAN MANDER, Carel, *Le Livre des Peintres*, J. Rouam, Librairie de l'art, París, 1884, p. 299.

⁷³ VIDEPOCHE, Jean, *Op. cit.*, p. 31.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 50-51.

⁷⁵ HUXLEY, Aldous, *Brueghel el Viejo*, Casimiro Libros, Madrid, 2011, pp. 12-13.

Para Jean Videpoche, Brueghel se convirtió en el pintor del pueblo, de las ideas, costumbres y tradiciones populares. *El triunfo de la Muerte* representa muchos de los valores de significación social que Pieter recogió habitualmente en su obra. Se trata de un óleo sobre tabla, pintado entre 1562 y 1563.

“Obra moral que muestra el triunfo de la Muerte sobre las cosas mundanas, simbolizado a través de un gran ejército de esqueletos arrasando la Tierra [...] Todos los estamentos sociales están incluidos en la composición, sin que el poder o la devoción pueda salvarles”⁷⁶.

Igualmente, hay que señalar como antecedente del mismo, el fresco *El triunfo de la Muerte* que se encuentra en el Palazzo Scalfari de Palermo. Un fresco con estilo tardogótico e iconografía medieval⁷⁷ cuyo autor sigue siendo desconocido, estimándose su realización entre 1435 y 1441, que Brueghel conoció en su viaje a Italia en 1551⁷⁸.

Según Valeriano Bozal, además de similitudes entre el fresco y el cuadro, existen notables diferencias estilísticas y temáticas. Ejemplo de ello es la dignidad, sobriedad y elevación con la que se representa la muerte, así como la belleza cortesana y la monumentalidad que encontramos en el fresco de Palermo. En la pintura de Brueghel, por el contrario, la muerte se presenta como un vendaval que lo arrasa todo, y la escena puede resumirse en un muestrario de crueldad.

Al parecer, otro claro referente de la obra se puede situar en la epidemia de peste que asoló Europa entre 1346 y 1361. Por otro lado, Bozal observa que del libro del *Apocalipsis*, Brueghel conserva el mismo clima de violencia pero excluye la presencia de la divinidad que resplandece en el Juicio Final, que sin

⁷⁶ Véase:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-de-la-muerte/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc>

[Consulta: 28/04/2016]

⁷⁷ BOZAL, Valeriano, *Pieter Bruegel...*, *Op. cit.*, p.47.

⁷⁸ VIDEPOCHE, Jean, *Op. cit.*, p. 41.

embargo sí aparece en el fresco *El triunfo de la Muerte* y también en las danzas de la muerte, así como en los dibujos de Brueghel sobre este tema.



Anónimo. *El triunfo de la Muerte*. 1435-1441

Asimismo, la pintura de Brueghel es una versión de uno de los aspectos del libro del evangelista⁷⁹, versión a la que incorpora elementos como tierra calcinada, incendios o multitudes desconcertadas. No obstante, Aldous Huxley apunta que esta obra pone de relieve que Brueghel:

“Fue un hombre profundamente convencido de la realidad del mal y de los horrores que aguardan a la sufrida humanidad tanto en esta vida mortal, como en la eternidad”⁸⁰.

Por otro lado, en la misma se pone de manifiesto que existe un gran deseo de igualdad propio del arte popular, aspecto que también se plasma en las danzas. Recordemos que la idea de

⁷⁹ BOZAL, Valeriano, *Pieter Bruegel...*, *Op. cit.*, p. 50.

⁸⁰ HUXLEY, Aldous, *Op. cit.*, p. 18.

que todos están llamados ante la muerte y de que todos son iguales ante la misma es uno de los motivos centrales de la cultura medieval⁸¹.



Pieter Bruegel. *El triunfo de la Muerte*. 1562-1563

Tal y como señala Ruiz Pérez: “A partir de los inicios de la Edad Media [...] la imagen de la muerte bajo la forma de la calavera recorrió incesantemente los caminos de la cultura europea”⁸². Como consecuencia de la peste negra que asoló Europa durante el siglo XIV, así como por una reducida esperanza de vida, los europeos de la época se muestran especialmente concienciados con la muerte. Como consecuencia surge un género denominado Danza de la Muerte que influye en el teatro, la poesía y el arte. El tema de la muerte era representado frecuentemente con fines

⁸¹ BOZAL, Valeriano, *Pieter Bruegel...*, *Op. cit.*, p. 52.

⁸² RUIZ PÉREZ, Pedro, “El trasmundo infernal: desarrollo y función de un motivo dramático en la Edad Media y los Siglos de Oro” en *Criticón*, nº 44, Toulouse, 1988, p. 79. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/044/044_077.pdf [Consulta: 11/05/2016]

moralizantes y como recordatorio de que lo único cierto es que el ser humano acaba cayendo en manos de la muerte sin importar su condición social o edad. El tema era tratado desde una perspectiva satírica donde la muerte baila con hombres y mujeres, niños y ancianos, pobres y ricos, etc. dejando patente su capacidad de igualar a todos los miembros de una sociedad. Para Haindl⁸³, la Danza de la Muerte se resume en una serie de escenas en las que los esqueletos se emparejan con los vivos arrastrándolos a bailar con ellos.

Además de no perder de vista el tópico medieval, la pintura de Brueghel dialoga con los aspectos más clásicos, como el carácter apocalíptico de la imagen que apunta directamente a la moral, cuyas referencias las encontramos en el primer término del cuadro: el juego, la música, la bebida o el poder. Asimismo, no efectúa alegoría alguna vinculada con el simbolismo religioso.

Con respecto a la organización y disposición de elementos en el cuadro, cabe decir que su estructura responde a la planteada en el ya mencionado libro de San Juan. Y como tal, la temporalidad alcanza su límite y el sentido del tiempo de la vida de lo cotidiano adquiere un carácter distinto al que tenía. El cuadro está configurado en tres espacios donde se dan las citadas dos concepciones del tiempo.

En el primero de ellos el tiempo es de naturaleza moral, y en el mismo vemos que todos son iguales ante la muerte. En el segundo advertimos que la temporalidad cotidiana se resiste ante el empuje de ese final que es la muerte concebida como término de la vida. Los hombres se rebelan con resistencia inútil a dar por acabada sus vidas, intentando batallarla. No obstante, en este espacio la muerte sigue avanzando firme con

⁸³ Para más información, véase HAINDL UGARTE, Ana Luisa, “La Muerte en la Edad Media” en *Historias del Orbis Terrarum*, nº. 1, Editora de Estudios Medievales, Santiago de Chile, 2009. Disponible en: [Dialnet-LaMuerteEnLaEdadMedia-3621412.pdf](#) [Consulta: 02/03/2016]

su guadaña, guiando su carro. El tercer espacio está destinado a la temporalidad de la tragedia, a los instantes del límite en el suplicio, el fuego y el naufragio.

Sobre este tercer ámbito espacial, Bozal explica:

“Lo que allí nos cuenta el pintor es que nada escapará a este último acto y que el tiempo de lo cotidiano ha sido sustituido por aquel tiempo del mundo que empezaba con la creación y cumplía su destino en el Apocalipsis”⁸⁴.



Pieter Bruegel. *Subida al monte Calvario*. 1564

Es en este último espacio donde se incluye un nuevo elemento: el silencio, debido a la distancia, a la reducción de tamaño de las figuras y al predominio de motivos paisajísticos. El silencio se confronta con el ruido y la violencia de los primeros planos de la composición. En este sentido, cabe subrayar unas palabras de Valeriano Bozal que nos hablan de lo que significó *El triunfo de la Muerte* para la pintura:

⁸⁴ *Ibidem*, p. 56.

“*El triunfo de la Muerte* abre el camino a un tipo de imagen pictórica en el que los factores de carácter ideológico, religioso y moral que han acompañado a la representación de la crueldad y de la muerte, sin desaparecer, ceden paso a otro tipo de motivos más *humanos*: la crueldad y la violencia se ejercen sobre el cuerpo, destruyen al cuerpo, lo hieren, lo rompen. Sin ignorar la importancia que posee la condenación, la pérdida de la vida es, en *El triunfo de la Muerte*, la pérdida de todo”⁸⁵.

La muerte colectiva también tiene su hueco en otras obras de Brueghel tales como *Subida al monte Calvario* de 1564, una obra donde el pintor convierte el monte en un lugar de ejecuciones. Si observamos minuciosamente esta pintura veremos reminiscencias constantes sobre la muerte como restos o huesos. Aunque no por ello rehúye representar elementos de la vida cotidiana como casas, jardines, huertos, carromatos o molinos de viento.

Subida al monte Calvario es, para Aldous Huxley, el cuadro de Brueghel que en mayor medida invita a la reflexión y que, según el mismo, representa la escena tal cual la ve, como un mero observador, como cualquiera que hubiera pasado por el camino del Gólgota aquella mañana de primavera del año 33. Huxley también valora y enfatiza el hecho de que esta pintura de Brueghel sea sugerente y no represente en ella, como otros maestros sí lo hacen, a Cristo en el centro como héroe divino de la tragedia⁸⁶.

Para concluir esta aproximación a algunas de las obras de Brueghel, haremos referencia al cuadro *La matanza de los inocentes*, de 1567, una obra en la que, como leemos en los apuntes sobre el artista de Jean Videpoche, se inspiró directamente en los problemas del país, en una época de represión sangrienta, de edictos contra herejes, de pavor a la Inquisición española, en la que el duque de Alba y su Tribunal acabarían provocando una rebelión generalizada que se convertirá en una guerra que durará casi cien años. El cuadro

⁸⁵ *Ibidem*, p. 65.

⁸⁶ HUXLEY, Aldous, *Op. cit.*, p. 19.

de Brueghel es un símbolo de esa opresión y muestra una imaginación poderosa y una notable capacidad para plasmarla visualmente⁸⁷, siendo este el momento en el que nuestro artista se convierte en el pintor realista más destacado del arte moderno, tal y como afirma Videpoche.



Pieter Brueghel. *La matanza de los inocentes*. 1567

Por otro lado, cabe destacar el hecho de que en un periodo anterior correspondiente a la Edad Media, la muerte daba al individuo la posibilidad de acceder a una vida eterna y esperanzadora. Esta percepción se ve notablemente modificada, ya que con Brueghel nos aproximamos a una idea de la muerte en la que se ponen de manifiesto los miedos que acompañan a la sociedad de su tiempo. Según Carmen Martín Gaité⁸⁸, Brueghel hace patente esta nueva concepción de la muerte como catástrofe, sin esperanza de una vida mejor o

⁸⁷ VIDEPOCHE, Jean, *Op. cit.*, p. 62.

⁸⁸ Véase “El triunfo de la Muerte (Brueghel)”, comentarios de Carmen Martín Gaité en *Mirar un cuadro*, RTVE. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/mirar-un-cuadro/mirar-cuadro-triunfo-muerte-brueghel/1893431/> [Consulta: 02/03/2016]

liberación prometida en la fe cristiana. La muerte presenta su verdad descarnada pues nadie sabe nada sobre esa vida mejor prometida en el Paraíso. Con el Renacimiento, el hombre pasa a ser consciente de la fugacidad del placer y no hay resignación posible.

Para Martín Gaité, en la obra del pintor la idea de la muerte es abordada sin paliativos y sin posibilidad de escapatoria, quedando desterrado todo atisbo de idea de inmortalidad, dado que se trata del triunfo de la muerte sobre los vivos.

2.3. El orden de los mundos.

El Greco

“Él hizo siglos antes lo que yo intento hoy: invertir las relaciones del hombre con el arte”⁸⁹. Estas fueron las palabras que Andy Warhol le dijo a Fernando Arrabal en su encuentro en París, el 8 de marzo de 1982, respecto a Domenikos Theotokopoulos, El Greco (Candía, 1541-Toledo, 1614). A ellas, Arrabal añade:

“El Greco cambia el sentido de las relaciones humanas, altera el orden racional del mundo, pone el universo cabeza bajo, transforma Todo en Nada y Nada en Todo y vuelve del revés nuestras ideas, creencias y certidumbres”⁹⁰.

Para corroborar este pensamiento, Arrabal argumenta su reflexión con algún ejemplo, incitándonos a observar su *Vista de Toledo*, donde invierte la topografía para ajustarla a su concepto y visión artística, o *El entierro del conde Orgaz*, un cuadro que veremos más en las siguientes páginas, donde se invierte el orden temporal, al encontrarse pintada en la capa de San Esteban la escena de su propia lapidación.

Respecto a la oscura estética de estas obras es importante indicar que, a finales del siglo XVI, el centro y el sur de Europa se llenaron, pictóricamente, de sombras. El Greco, así como Rubens, Rembrandt o Elsheimer, entre otros, recurrieron frecuentemente al *nocturno* como atmósfera que en mayor medida podía reflejar el convulso espíritu de aquella época⁹¹.

El Greco también se hizo llamar *o kres* (el cretense), o *kres poiei* (cretense lo hizo), no queriéndose enmascarar como castellano, de la misma manera que de volver a Creta, hubiera

⁸⁹ ARRABAL, Fernando, *El Greco*, Casimiro Libros, Madrid, 2013, pp. 7-8.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 8.

⁹¹ ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo*, Acantilado, Barcelona, 2006, p. 79.

hecho todo lo posible por no encaratularse como cretense. El Greco invierte su relación con el lugar en que vive⁹².

Nació en Candía, capital de la Isla de Creta, en 1541 y conoció varias culturas y maneras de pensar distintas, con sus grandezas y miserias, sus heroísmos y fanatismos. Por ejemplo, en Creta convivió con judíos, ortodoxos, cristianos e islámicos. Y dentro de ese punto en el que confluyen Oriente y Occidente, como dos puntos distintos e irreconciliables, el Greco simboliza el choque de dos fuerzas encontradas y poderosas⁹³, si bien Creta fue un punto estratégico y de ruptura entre el imperio cristiano de Felipe II y el del musulmán Solimán. Ante la amenaza de guerra, Domenikos se marcha de Creta, negándose a ser espectador de la posible tragedia y así, comienza su carrera de emigrante, teniendo su itinerario tres etapas.

Su primer exilio acaba con El Greco en Venecia, donde se dice que su maestro fue Tiziano y donde su pintura dio un giro debido a la profundización en lecturas humanísticas⁹⁴. El segundo en Roma, centro del cristianismo y núcleo del Renacimiento, donde estuvo en contacto directo con diversos humanistas de la talla de Pedro Chacón o Luis de Castilla, amistades que tienen mucho que ver en su futura transfiguración española⁹⁵. En esta ciudad, se dice que su maestro fue Tintoretto. Su tercer exilio le lleva a vivir en España, concretamente en Toledo, no sin antes vivir durante una temporada en Madrid.

Es en Toledo, donde se inspira y se transforma, fue la propia ciudad la que ejerció de maestra para Domenikos. "Toledo fue para el Greco la ciudad de cuerpos irreales, de placeres

⁹² ARRABAL, Fernando, *Op. cit.*, pp. 27-28.

⁹³ ROCAMORA, Pedro, *El sentido español de la muerte en El Greco*, Samarán, Madrid, 1949, p. 10.

⁹⁴ BUENDÍA, José Rogelio, *El Greco*, Los Genios de la Pintura Española, SARPE, Madrid, 1990, p. 6.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 7.

equivocos, de presente confuso, de eternidad bruta⁹⁶. Estas palabras de Arrabal describen la relación que El Greco mantuvo con Toledo, donde vacilaba entre la realidad y la fábula. Por otro lado, todo en Toledo era digno de su veneración y le servía como modelo para su obra. Cuando Domenikos cambia su realidad topográfica, también se transforma a sí mismo.



El Greco. *El martirio de San Mauricio*. 1580-1582

En *El martirio de San Mauricio*, una de las primeras pinturas realizada en Toledo, ya aborda la temática de la muerte. Comprobamos en el último capítulo de *Temas del Escorial*,

⁹⁶ ARRABAL, Fernando, *Op. cit.*, p. 35.

titulado *Muerte y resurrección*⁹⁷, que Ortega y Gasset llama a este cuadro *Invitación a la muerte*. Recordemos que la escena representa el momento en que han comenzado las ejecuciones de los legionarios por no renegar de la religión cristiana. El capitán exhorta a sus hombres a permanecer fieles a su fe y dejarse matar. Ortega encuentra en la mano de San Mauricio que intenta convencer a sus amigos a morir, todo un tratado de ética.

Por otro lado, en el análisis de Pedro Rocamora, subrayamos que en esta obra pictórica la legión tebana espera con admirable serenidad la muerte, ya que morir en paz es lo único que le queda a un legionario como Mauricio, cuya vida se concibe sólo consagrada a la guerra. Y la muerte solo tiene razón de ser cuando la corona, como en esta obra, un alegre dosel de ángeles. El San Mauricio de El Greco es un guerrero que afronta, sereno, el tránsito de su último minuto. Es también un aristócrata de la muerte, por mostrar una faz sobrenatural dulce cuando llega al umbral de la eternidad, al encontrarse en ese momento más cerca de Dios que del Imperio de su César⁹⁸.

Igualmente en Toledo recibe otro de sus encargos más importantes donde nuevamente aborda la temática de la muerte. Se trata de *El entierro del conde de Orgaz*, realizado entre 1586 y 1588⁹⁹. Es el párroco de la iglesia de Santo Tomé, Andrés Núñez de Madrid, quien le encarga específicamente la conmemoración de un acontecimiento milagroso que había ocurrido en 1323. El contrato a través del cual El Greco creó una de sus más representativas obras, decía lo siguiente:

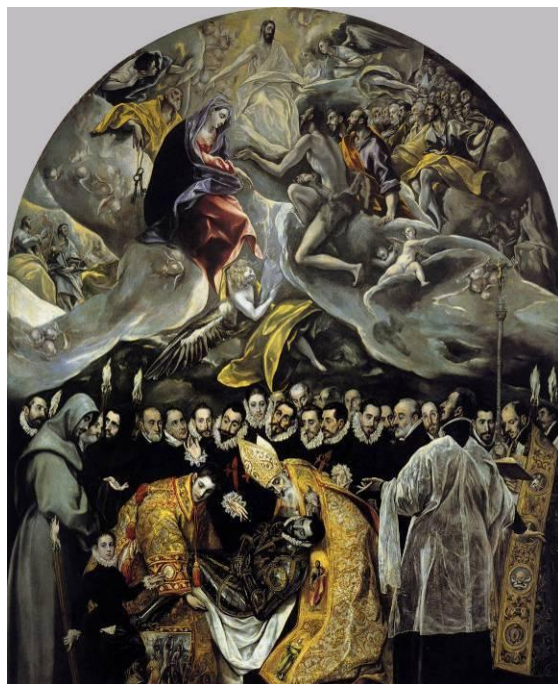
“Se ha de pintar un sepulcro y en el lienzo se ha de pintar una procesión de cómo el cura y los demás clérigos que estaban

⁹⁷ Véase ORTEGA Y GASSET, José, Publicado en *El Espectador II* (1917), Obras Completas (II), pp. 149-154.

⁹⁸ ROCAMORA, Pedro, *Op. cit.*, p. 33.

⁹⁹ La información sobre los años de realización de *El entierro del conde de Orgaz*, está recogida en la página web de la Iglesia de Santo Tomé de Toledo: <http://www.santotome.org/> [Consulta: 10/04/2016]

haciendo los oficios para enterrar a Don Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz, y bajaron San Agustín y San Esteban a enterrar el cuerpo de este caballero, el uno teniéndole de la cabeza y el otro de los pies, echándole en la sepultura y fingiendo alrededor mucha gente que estaba mirando, y encima de todo esto se ha de hacer un cielo abierto de gloria”¹⁰⁰.



El Greco. *El entierro del conde de Orgaz*. 1586-1588

En palabras de Pedro Rocamora, El Greco inventa, en *El entierro del conde de Orgaz*, un paisaje celestial, ingrávigo, impalpable, pues la escena del entierro no dice nada al cretense, de no ser que esté coronada por la visión fantástica – alegórica e irreal– de un trasmundo. Rocamora señala que para Ignacio de Beryes en esta obra, el maestro cretense pintó a sus contemporáneos tal como eran en la tierra y del modo

¹⁰⁰ BUENDÍA, José Rogelio, *Op. cit.*, p. 10.

que podían ser más allá del sepulcro¹⁰¹. Asimismo, El Greco se plantea en esta obra la ambiciosa y osada tarea de pintar el alma, en este caso la del Señor Orgaz, dichosa y elevándose hasta la altura soñada de su Dios¹⁰².

De esta forma, el alma teológica española encuentra una racional y limpia explicación a sus dogmas y misterios. La muerte es así, siendo el paso de la vida terrena a la inmortalidad del cielo, una realidad elemental, sencilla y gloriosa que Domenikos retrató con sincera y divina naturalidad¹⁰³.

“El Greco invertirá las relaciones del arte con la realidad como su vida fue una constante alteración de las referencias del hombre a su ambiente. Sus cuadros poseen una estructura invariable cuya semilla se halla del otro lado de lo razonable: ¡del Génesis. Pintó para meditar y meditó para nutrirse de ciencia, quimera y verdad; pero con tanto apetito!”¹⁰⁴.

Por otro lado, Fernando Arrabal señala que el ordenamiento de sus cuadros y el del mundo se entrecruzan con total interdependencia fuera del tiempo, llegando a la conclusión de que meditar sobre la obra de El Greco es intentar descubrir la oscilación entre lo real y lo imaginario. Domenikos prefiere captar la ley eterna e inmutable en lugar de las cosas que acontecen a su alrededor, al estar, como decíamos, fuera del tiempo. Su obra personifica la substancia, no los sucesos ni las cosas.

Aunque pudiera parecer contradictorio, el pintor cretense es un sujeto activo a través de su obra ante el pasivo mundo en el que vive. Todas sus dudas quedan respondidas cuando coge el pincel, que le da la visión global que tiene del Universo. Definido como culto e invulnerable, su independencia y su personalidad han sido a menudo incomprendidas. En ocasiones, incluso adquiriendo cierta fama de loco para la

¹⁰¹ ROCAMORA, Pedro, *Op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁰² *Ibidem*, p. 21.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰⁴ ARRABAL, Fernando, *Op. cit.*, p. 39.

posteridad, a causa, como señala Francisco Calvo Serraller¹⁰⁵, de la libertad tan personal con la que trabajaba. Ya sus contemporáneos, como el pintor y tratadista Antonio Palomino, están obligados a hablar de *dos maneras* en El Greco: la de la vena cuerda y la de la alocada o extravagante¹⁰⁶.

Ejemplo de esto último lo encontramos en la descripción que hace Calvo Serraller sobre *Anunciación*. Cuadro sobre el que señala que El Greco ha roto la distinción entre lo natural y lo sobrenatural a favor de la dominación total de este segundo, cuya atmósfera, íntegramente irrealista, se expande y extiende a través de un espacio irracional, sin profundidad y donde las figuras dan la sensación de estar flotando como si de ectoplasmas se tratasen¹⁰⁷.

En el regreso al manierismo, El Greco exageró sin ningún tipo de límite las características más significativas del estilo, rozando en cierta manera, como analiza Calvo Serraller, una espiritualidad abstracta que venía de un artista con tintes de místico ardiente, visionario, alucinado, en pleno arrebató sensible y sentimental. Se trata del triunfo de la luz interior sobre las conocidas perspectivas de un mundo real que a él no le interesa. Su imaginación responde a esa luz interior del espíritu que puede hacer, realmente, teológica a la pintura¹⁰⁸. Según Luis García Jambrina:

“El Greco no se limitaba a imitar la naturaleza, sino que intentaba, al mismo tiempo, trascenderla, esto es, proyectarla a un plano superior, entre lo visible y lo invisible; de ahí que su pintura haya suscitado interpretaciones tan diversas y contradictorias: naturalista, expresionista, mística, contrarreformista, extraña, extravagante”¹⁰⁹.

¹⁰⁵ CALVO SERRALLER, Francisco, *El Greco*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

¹⁰⁶ CALVO SERRALLER, Francisco, *Op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 57.

¹⁰⁸ ROCAMORA, Pedro, *Op. cit.*, pp. 10-13.

¹⁰⁹ GARCÍA JAMBRINA, Luis, “El Greco: la mirada interior” en *Museo Thyssen-Bornemisza, 1992-2012*, Unidad Editorial Sociedad de Revistas, 2012, p. 29.

La dirección artística en la etapa final de El Greco ya no se modificó, siendo el único cambio una progresión cada vez más estupefaciente en el atrevimiento y la bravura con que encara sus fantásticos fantasmas¹¹⁰. En este sentido, Calvo Serraller escribe sobre la procedencia de nuestro artista, expresando que su verdadera patria, identidad, y también su tierra prometida, es la pintura. Para Serraller, El Greco es un claro antecedente, cuatro siglos antes de darse, de la pintura moderna, ya que, como señala Fernando Arrabal:

“La rehabilitación del Greco sólo podía llegar a finales del XIX a través de los inconformistas o librepensadores, reivindicando todos ellos el derecho de invertir los valores de la sociedad”¹¹¹.

Ejemplos claros de tales inconformistas los encontramos en algunos miembros de la *Generación del 98* de la talla de Baroja y Unamuno, ambos admiradores de El Greco. Arrabal también menciona que el artista hizo “llorar de admiración”¹¹² a Azorín, quien exigió en 1902 una sala para su pintor favorito en el Museo del Prado de Madrid.

Por otro lado, son los expresionistas y los cubistas, quienes mejor han entendido la lección artística que El Greco dio en su día: hacer de la pintura una cosa en sí¹¹³. Aunque la lección de El Greco no se limitó a lo que acabamos de argumentar.

“Domenikos cambió el sentido de las relaciones humanas, alterando el orden racional del mundo, trocando los papeles, poniendo al revés nuestras ideas, creencias y certidumbres, revolucionando la forma, la expresión y la línea engendradora de la estética”¹¹⁴.

Estas palabras de Arrabal nos llevan a un ejemplo que él mismo utiliza para poner de relieve lo apuntado. Si hacemos referencia a la *Alegoría de la Orden de los Camaldulenses*,

¹¹⁰ CALVO SERRALLER, Francisco, *Op. cit.*, p. 60.

¹¹¹ ARRABAL, Fernando, *Op. cit.*, p. 49.

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ CALVO SERRALLER, Francisco, *Op. cit.*, p. 61.

¹¹⁴ ARRABAL, Fernando, *Op. cit.*, p. 45.

vemos que El Greco invierte el sentido y la imagen cristiana se transforma en candelabro talmúdico de siete brazos¹¹⁵.

“Ningún maestro de la pintura universal ha logrado esta evasión hacia lo extrahumano con la ejemplar valentía del cretense. Su obra es una huida irreprimible de los monótonos horizontes del mundo hacia el reino deslumbrante de la imaginación”¹¹⁶.

No obstante, tal y como señala Jonathan Brown¹¹⁷, cabe recordar que la mayoría de encargos recibidos por El Greco durante los años que vivió en Toledo, provenían de una clase culta e intelectual vinculada al catolicismo español de la época, razón por la que podemos decir que la mayoría de las obras debían ceñirse a las directrices e ideales de la Contrarreforma. En este contexto, los obispos eran los encargados de hacer cumplir las reformas mediante el Consejo de la Archidiócesis, órgano con el que El Greco mantuvo estrechas relaciones.

Podemos afirmar que nuestro artista vivió un tiempo caracterizado por una gran presencia de la muerte, una época barroca bajo el control de la Iglesia Católica, que logra integrar más que nunca a la muerte en su discurso pastoral y favorece una progresiva clericalización del momento de la muerte e incluso de la vida, a la que entiende como constante preparación. Buen reflejo de este fenómeno son las llamadas “artes de bien morir”¹¹⁸, que alcanzan su mayor auge en época

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 47.

¹¹⁶ ROCAMORA, Pedro, *Op. cit.*, p. 9.

¹¹⁷ Véanse los capítulos “El Greco y Toledo” y “El Greco, el hombre y los mitos” en VV.AA., *El Greco de Toledo*, Alianza Editorial, 1982, donde Jonathan Brown contextualiza la obra del artista. Este hispanista norteamericano se muestra interesado en el fenómeno del cambio, la desaparición del mismo y el análisis de los factores que producen una transformación en la sociedad y en la tradición artística, así como en la intersección entre sociedad y arte. Para el historiador, el artista es un ser humano en contacto con todos los movimientos y sentimientos de la sociedad.

¹¹⁸ Textos aparecidos entre los siglos XV y XVIII, para orientar pastoralmente a reflexionar sobre la muerte y sobre cómo prepararse para este momento decisivo.

barroca y que se constituyen en una de las fuentes principales para el estudio de las actitudes ante la muerte en la España moderna, según señala Fernando Martínez¹¹⁹.



El Greco. *Alegoría de la Orden de los Camaldulenses*. 1600

Para finalizar, recordar que para pintores contemporáneos cuyo universo creativo gira en torno al fenómeno de la muerte, como es el caso del pintor canario Cristino de Vera, Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes y Premio Nacional de Artes Plásticas en 1998, El Greco se constituye como referente de estimado valor.

¹¹⁹ Véase MARTÍNEZ, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 1993.

“En El Greco todo es cruz y rayo, y en desnudez hierva hiriendo los cuerpos y los sentidos. Desde sus rocas ardientes pintó parte del infinito universo, el signo de astros y cometas”¹²⁰.

¹²⁰ DE VERA, Cristino, “Ese encendido vuelo” en *Descubrir el arte*, Unidad Editorial Sociedad de Revistas, nº 147, Madrid, Mayo de 2011, p. 35.

2.4. La muerte como alegato moral y religioso. Juan de Valdés Leal

Córdoba y Sevilla fueron los lugares de la formación pictórica y de la juventud de Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-Ibídem, 1690). Nuestro pintor vive en una época en la que el catolicismo estaba arraigado en las costumbres, siendo las iglesias y los conventos los que imponían, con su protección, un clima espiritual. Como señala Pompey: “La sociedad vivía con el misterio de sus sueños religiosos”¹²¹ y, consecuentemente, las obras de Valdés Leal son testimonio de la espiritualidad de su época¹²².

En la formación técnica y en la cultura artística de Valdés Leal juegan un papel fundamental varios artistas como Pacheco, Juan de las Roelas y Francisco de Herrera. Pero también, respecto a los que provocaron en nuestro maestro las más apasionadas sugerencias de técnica y de concepto naturalista, podemos citar a Velázquez, Zurbarán y Alonso Cano. No obstante, el pintor que obsesiona a Valdés Leal no es otro que Bartolomé Esteban Murillo, con el que se dio una gran rivalidad en la que nuestro artista dejó al descubierto su carácter impulsivo¹²³.

“Pudiéramos enumerar docenas y más docenas de hechos y de obras que explican la influencia del catolicismo en el arte español. Ilustres escritores de arte reconocen que en aquella gran batalla del catolicismo hubo una agrupación de fuerzas católicas, el estado mayor de la Contrarreforma y de la guerra Santa contra los protestantes. En este estado de espíritu de batalla, esta especie de bloqueo ha dado al arte español su pujante carácter que se ha dado en pintores como Ribera, *la estética de la sensación y lo infinito en una sensación*, elementos que también existen en Herrera *el Viejo*, en

¹²¹ POMPEY, Francisco, *Juan de Valdés Leal*, Temas Españoles nº 195, Publicaciones españolas, Madrid, 1955, p. 5.

¹²² VALDIVIESO, Enrique, *Valdés Leal*, Ediciones Guadalquivir, Cádiz, 1991, p. 3.

¹²³ POMPEY, Francisco, *Op. cit.*, p. 6.

Zurbarán y en Murillo. Elementos que hereda Juan de Valdés Leal y con los que él llegará a sus magistrales *Temas del triunfo de la muerte*¹²⁴.

Pompey establece ciertos puntos de semejanza de Valdés Leal con el pintor que hemos tratado anteriormente, El Greco. Para este, son dos pintores muy distintos, siendo la unión entre ambos la que viene de la mano de la tradición y del temperamento ansioso de originalidad presente en los dos artistas.

Según los datos del profesor Enrique Valdivieso, Juan de Valdés Leal nació en 1622 y fue bautizado el 4 de mayo del mismo año en la parroquia de San Esteban de Sevilla¹²⁵. Pese a que según Valdivieso se ignora todo lo relativo a su formación artística, así como quién fue su maestro, en las palabras de Pompey sí comprobamos que la familia del pintor le facilitó el camino llevándole a la academia-taller del pintor Antonio del Castillo, donde vivió el ambiente de pasional tendencia a continuar el Renacimiento pictórico español, en una Córdoba que seguía la estela artística e intelectual de Sevilla¹²⁶. Un ambiente, asimismo, donde la Iglesia había hecho la Nación y estaba en posesión de la escuela nacional de la pintura y de la escultura. Así pues, el ambiente social y cultural es preponderadamente católico y tradicional.

“Valdés Leal introduce en la pintura española lo que el romanticismo explica, al decir de sus críticos: *El movimiento y lo patético volvieron a entrar brillantemente en el arte*¹²⁷”.

Pero en él hay una lucha interna: la que se establece entre la cultura histórico-religiosa y la inquietud individual de una nueva cultura humanista con acentos modernos y europeos. Y con esa lucha seguirá hasta el día de su muerte¹²⁸.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 7.

¹²⁵ VALDIVIESO, Enrique, *Op. cit.*, p. 10.

¹²⁶ POMPEY, Francisco, *Op. cit.*, pp. 9-10.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 11.

¹²⁸ *Ibidem*.

El pintor se arraigó profundamente en la ciudad de Córdoba, donde dispuso de una casa propia con taller. Es de ese año, 1647, del que se tiene constancia que fueron sus primeras obras firmadas y sus primeros contratos pictóricos¹²⁹. Tan sólo la peste de 1649 alejó a Valdés-Leal de la ciudad, buscando en aquellos momentos lugares más seguros hasta, una vez pasada, residir en la ciudad de Sevilla, donde aparece arrendado en diciembre de 1650. Aún así, hasta 1656, que es el año en el que abandona Córdoba para instalarse en Sevilla definitivamente, vivió alternamente en ambas ciudades.

Murillo tenía conquistada Sevilla en aquellos momentos, sobre todo tras la marcha de esta ciudad de pintores como Herrera el Viejo o Zurbarán, hacia la Corte. Así pues el choque que se produjo con Murillo fue inevitable.

“Mas el odio en Valdés Leal no es contra Murillo, sino una *manera de amor*. En su odio, admira tanto a Murillo que desea vencerle y reducirle al silencio: con esta facultad de exaltación romántica, y muy del Renacimiento italiano, Valdés Leal creará grandes obras; mas el mismo va a devorar en sí sus más grandes cualidades de pintor”¹³⁰.

Su primer encargo en Sevilla fue la amplia serie de pinturas destinadas al convento de San Jerónimo, en 1656. En 1659 obtiene otro importante encargo: una serie pictórica destinada al retablo de la iglesia de San Benito de Calatrava. La década que comprende de 1660 a 1670 fue pródiga en encargos pictóricos y fue en aquellos años donde alcanzó su plenitud artística¹³¹.

Pero la razón por la que Valdés Leal fue célebre en el mundo civilizado se da cuando cuenta con cincuenta años de edad y crea dos obras por las que se le empieza a conocer como *el pintor de la muerte*. Se da la paradoja que estas obras

¹²⁹ VALDIVIESO, Enrique, *Op. cit.*, p. 10.

¹³⁰ POMPEY, Francisco, *Op. cit.*, p. 15.

¹³¹ VALDIVIESO, Enrique, *Op. cit.*, p. 12.

coincidieron con el final de su plenitud, como hombre y como artista¹³².

Ambos cuadros son conocidos por el público sevillano como *Los cadáveres* o *Los Jeroglíficos de las Postrimerías* y se encuentran en la Iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla. Se trata de *In Ictu Oculi* y *Finis Gloríae Mundi*. En ambas interpreta la mente de Don Miguel de Mañara, quien encargó las pinturas al ser el primer responsable de la Hermandad de la Santa Caridad. Asimismo, estas obras intentan ilustrar su conocido *Libro de la Verdad*, editado en 1672, donde queda recogido perfectamente su pensamiento religioso¹³³.

En la exposición *A su imagen. Arte, cultura y religión*¹³⁴ sobre arte sacro que tuvo lugar en el Fernán Gómez, Centro Cultural de la Villa de Madrid, en la sección *Polvo eres y al polvo volverás* estuvo presente la obra *In Ictu Oculi*. Para el comisario de la muestra, Isidro G. Bango Torviso, esta sección “conduce al enfrentamiento del hombre con su vida diaria, en el que se debate entre el *carpe diem* horaciano y el mundo de la moral cristiana”¹³⁵.

Aunque para Enrique Valdivieso, “sólo el conocimiento del programa completo de la iglesia puede propiciar la adecuada comprensión de los famosos *Jeroglíficos de las Postrimerías*”¹³⁶. También subraya que el mensaje que el cuadro *In Ictu Oculi* quiere transmitir no es sino la advertencia

¹³² POMPEY, Francisco, *Op. cit.*, p. 25.

¹³³ VALDIVIESO, Enrique, *Op. cit.*, p. 218.

¹³⁴ La información sobre la exposición *A su imagen. Arte, cultura y religión*, que se realizó entre noviembre de 2014 y abril de 2015 y que tuvo lugar en el Fernán Gómez, Centro Cultural de la Villa de Madrid, la encontramos en la web del mismo:

<http://teatrofernangomez.esmadrid.com/espectaculo/916/a-su-imagen-arte,-cultura-y-religion> [Consulta: 13/04/2016]

¹³⁵ “Diez siglos de arte sacro” en:

<http://www.descubrirelarte.es/2014/12/30/diez-siglos-de-arte-sacro.html> [Consulta: 13/04/2016]

¹³⁶ VALDIVIESO, Enrique, *Op. cit.*, p. 220.

de que la muerte llega en un instante, *en un abrir y cerrar de ojos* y extingue la vida humana inesperadamente. En la pintura se refuerza esta idea con numerosos atributos que simbolizan la vanidad con la que el hombre vive toda su vida –sus glorias y placeres–, y que tiene que abandonar cuando le llega la hora.

A su vez, hace alusión al desengaño universal, plasmado en esta pintura en el hecho de que el esqueleto está pisando un globo terráqueo. Esto último no es sino su triunfo –el de la muerte– sobre todo lo que ocurre en la faz de la Tierra.

“El poder que emana del peso de la púrpura civil o eclesiástica es especialmente señalado como rechazable, a tenor de la aparición sobre un sepulcro, lugar donde van a parar todas las vanidades terrenas, de una cruz patriarcal, una tiara, una mitra, un báculo, un capelo cardenalicio, un cetro, una corona y una cadena con el toisón de oro, junto con ricas telas alusivas a los suntuosos vestuarios que portan las altas jerarquías eclesiásticas o los grandes gobernantes”¹³⁷.

José Manuel Díaz Blanco, en su artículo *Los Jeroglíficos de las Postrimerías: el mensaje secreto de don Miguel Mañara*¹³⁸, señala que los *Jeroglíficos* fueron concebidos como una representación de *la resurrección de los muertos* según la explica la *I Epístola a los Corintios* de San Pablo en su capítulo 15: una victoria de Cristo sobre la muerte en su segunda venida al mundo antes del fin de los tiempos, haciendo resurgir sólo a los suyos vestidos de incorruptibilidad.

La disposición espacial de los *Jeroglíficos* refuerza esta teoría, ya que en este primer cuadro, *In Ictu Oculi*, la muerte no queda ensimismada ni vanagloriada por haber dado fin a la gloria del mundo, sino que dirige su mirada directamente al segundo cuadro con espanto, asombro y temor, contemplando en él el

¹³⁷ *Ibidem*, pp. 220-222.

¹³⁸ DÍAZ BLANCO, José Manuel, “Los Jeroglíficos de las Postrimerías: el mensaje secreto de don Miguel Mañara” en Núñez Roldán, Francisco y Gamero Rojas, Mercedes, *Entre lo real y lo imaginario*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2014, pp. 167-168.

momento mismo en que Cristo vuelve al mundo el día del Juicio Final para llevar consigo a los incorruptos.



Juan de Valdés Leal. *In Ictu Oculi*. 1671

Volvemos al análisis de Valdivieso en el citado segundo cuadro, *Finis Gloriam Mundi*, el otro jeroglífico que completa el discurso de las Postrimerías, sobre el que señala que:

“Su contenido enfrenta al espectador con la terrible visión, nunca superada en la historia del arte, del interior de una cripta donde figuran varios cadáveres, descompuestos y corroídos por repugnantes insectos, que esperan el momento en que han de presentarse al Juicio Divino”¹³⁹.

¹³⁹ VALDIVIESO, Enrique, *Op. cit.*, p. 224.



Juan de Valdés Leal. *Finis Gloriarum Mundi*. 1671-1672

Miguel de Mañara era consciente de que el ejemplo de la visión directa de la muerte había de impresionar fuertemente al espectador, para que así se desengañase de las vanidades mundanas. Y es Mañara el que aparece en esta segunda obra junto al cadáver de un obispo en un ataúd. Es el terrible Don Juan y figura por orden suya. Así nos lo describe Francisco Pompey: “Envuelto en su bella capa de la orden de Calatrava, cadáver en el que se señorean los gusanos”¹⁴⁰.

Refuerzan la composición dramática de la muerte la lechuza y el murciélago que se atisban en la penumbra. Y junto a todo lo pavoroso vemos, en la parte superior de la obra, la mano de Cristo sosteniendo una balanza donde leemos las leyendas *ni*

¹⁴⁰ POMPEY, Francisco, *Op. cit.*, p. 26.

más, ni menos. Cuyo significado sería “*ni más* pecados son necesarios para la condenación *ni menos* virtudes son necesarias para la salvación”. Siendo, de esta manera, la conducta del ser humano la que inclinará la balanza hacia un lado u otro, en este *juicio del alma*¹⁴¹.

Valdés Leal, quien murió en 1690, fue hijo de su época y de la decadencia, así como víctima de su pasión barroca. Para Pompey:

“El arte de la pintura no había logrado lo *infinito en una sensación* con tanto placer personal y con tanta sinceridad pictóricamente hablando. Antes que Valdés Leal, la interpretación del triunfo de la muerte se hizo sometiendo al *sujeto* o al símbolo a un concepto de estilo estético más o menos intelectual e ilustrador. En los de Valdés Leal, el concepto y el estilo están sometidos a lo *infinito en una sensación* de pintor, poeta y dramaturgo”¹⁴².

¹⁴¹ VALDIVIESO, Enrique, *Op. cit.*, p. 224.

¹⁴² POMPEY, Francisco, *Op. cit.*, p. 26.

2.5. La sacralización del héroe civil. Jacques-Louis David

El perfil de Jacques-Louis David (París, 1748-Bruselas, 1825) se sitúa entre el ámbito artístico y el político, dentro de una sociedad dominada por la acción como lo fue la francesa entre 1789 y 1815. Como leemos en *La Antigüedad como patria*¹⁴³, para David ser artista consiste en dar forma perfecta a una idea. Y de esto último hace gala cuando, en referencia a su cuadro *Leónidas en las Termópilas*, alude a que quiere representar ese sentimiento profundo, grande y religioso que inspira el amor a la patria, prescindiendo así de las expresiones teatrales.

A David le interesa más imitar a los artistas de la antigüedad¹⁴⁴, por eso en la obra que acabamos de citar prefiere mostrar a Leónidas y a los soldados serenos, prometiéndose inmortalidad antes del combate, de la misma manera a como sucede por ejemplo y según sus propias reflexiones, en el camafeo donde se ve a Aquiles llorando sobre el cuerpo de Pentesilea, al que el héroe acaba de matar en combate. “Lo maravilloso ni me gusta ni lo siento. Sólo estoy a gusto tratando hechos reales”¹⁴⁵.

Para el pintor “una idea vale sólo en virtud de la perfección con que se plasma o usa”¹⁴⁶. Por otro lado, se reafirma en el reflejo de la verdad cuando señala: “Primero pintemos verdad; sólo luego pintemos belleza”¹⁴⁷. En este sentido, como vemos en las palabras de Lionello Venturi, David “entendía el arte como medio y no como fin, como un medio para alcanzar valores

¹⁴³ DAVID, Jacques-Louis, *La Antigüedad como patria*, Casimiro Libros, Madrid, 2015.

¹⁴⁴ VENTURI, Lionello, “David o lo antiguo como forma” en DAVID, Jacques-Louis, *Op. cit.* Bajo la opinión del crítico italiano Lionello Venturi, *el retorno a lo antiguo* se erigió en un ideal, que se identificó - muy arbitrariamente- con el ideal de la *razón*.

¹⁴⁵ DAVID, Jacques-Louis, *Op. cit.*, p. 20.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 21.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 23.

morales, sociales y políticos”¹⁴⁸, proponiendo que el arte fuese de utilidad general para la nación, refiriéndose más a las masas que a los hombres cultivados. Según apunta Giulio Carlo Argan: “Para David, el ideal clásico no es inspiración poética, sino modelo ético”¹⁴⁹.



Jacques-Louis David. *El juramento de los Horacios*. 1784

En 1784 pinta *El juramento de los Horacios*, que constituyó el primer triunfo del artista y que, de algún modo, como señala Eugenio Carmona¹⁵⁰, fue un encargo de la Administración real, siendo el conde d’Angiviller quien le pagó el trabajo. El conde estaba involucrado en el ideario del reformismo ilustrado que, junto a nobles o burgueses, se podría considerar que era donde David tenía a su mejor público. Y para este sector social del reformismo ilustrado, en *El juramento de los Horacios*

¹⁴⁸ VENTURI, Lionello, *Op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁹ ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Ediciones Akal, Madrid, 1998, p. 37.

¹⁵⁰ CARMONA, Eugenio, *David*, Historia 16, Madrid, 1993, p. 74.

habría tres aspectos fundamentales que resaltar: la transmisión de unos nuevos valores éticos, la identidad de lo privado con el bien común y la exaltación de compromiso individual con los deberes cívicos.

La historia de los Horacios es una exaltación de la primacía de lo patriarcal, que podría asociarse con el origen de la nobleza y con la idea de la supremacía de una línea familiar hereditaria, en virtud de los servicios rendidos al Estado por un antepasado ejemplar¹⁵¹. El secreto de la obra es el de haber desbordado el marco de la pintura de historia representando ejemplos de virtudes, así como su capacidad de interrelacionar heroísmo y tragedia.

Para David, el artista debía ser también un filósofo y penetrar así en el alma humana a través de sus obras, haciendo que estas fueran semejantes a la realidad, pues solo así los rasgos del heroísmo harían crecer en él todas las pasiones de la gloria y de la entrega por la salvación de la patria. Estas son algunas de las palabras que emitió David al presentar el cuadro *La Muerte de Marat* ante la Convención el 14 de noviembre de 1793.

“El pueblo reclamaba a su amigo; su voz desolada podía oírse, provocando mi arte, quería volver a ver el semblante de su amigo fiel: David, ¡coge tus pinceles! gritaba, ¡venga a nuestro amigo, venga a Marat!; que sus enemigos vencidos palidezcan una vez más viendo sus rasgos desfigurados; oblígales a envidiar la suerte del que, no pudiendo corromper, tuvieron vilmente que asesinar”¹⁵².

También David apuntaba en la misma presentación, que Marat murió ofreciendo *su último trozo de pan* al pueblo y sin tener siquiera con qué poder ser enterrado. El pintor galó terminaba de exponer su cuadro de la siguiente forma:

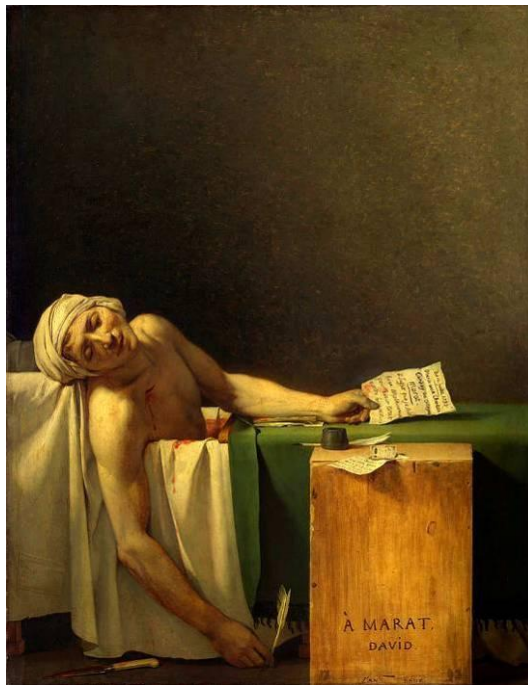
“A ustedes, colegas míos, entrego el homenaje de mis pinceles; sus miradas, al recorrer los rasgos lívidos y ensangrentados de

¹⁵¹ CARMONA, Eugenio, *Op. cit.*, pp. 74-75.

¹⁵² DAVID, Jacques-Louis, *Op. cit.*, p. 29.

Marat, os recordarán sus virtudes, que han de ser siempre las de ustedes”¹⁵³.

Para Carmona, David evitó la actitud narrativa y se acercó al terreno de la alegoría, trasladando así su obra de lo circunstancial a lo universal. De las citadas alegorías de las virtudes de Marat, hizo David estela de inmortalidad, como comprobamos en la barroquizante iluminación que contrapone vida y muerte¹⁵⁴.



Jacques-Louis David. *La muerte de Marat*. 1793

Por críticos como Baudelaire o Thoré, es considerada la obra maestra de David. Para el primero, “en el aire frío de esa

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ CARMONA, Eugenio, *Op. cit.*, pp. 104-105.

habitación se derrumba un alma”¹⁵⁵, dado que la obra era “el triunfo de la espiritualidad”¹⁵⁶. Las condiciones en las que David pintó el cuadro fueron favorables ya que lo hizo conmovido, pues Marat era su amigo y el día anterior a su muerte, le había visto en la misma bañera en la que murió. Además, expone Venturi:

“Su *Marat* es quizás el único cuadro que presenta de algún modo la forma que se correspondería con lo que fue el espíritu de la Revolución francesa: indica lo que habría sido el gusto de David y de la Revolución si Napoleón y el romanticismo no lo hubieran desviado”¹⁵⁷.

No obstante, para Argan, en *La Muerte de Marat*, la historia ya no es un hecho memorable y ejemplar, ni drama ni episodio, es la lógica y, al mismo tiempo, la moral de los acontecimientos. David justifica los actos de su amigo mediante estrategias pictóricas.

“Condensa la experiencia y la moral de la época que está viviendo. Marat también es un ajusticiado, y la injusticia de que es víctima redime las condenas que él mismo pronunció y le absuelve de cualquier acusación de injusticia”¹⁵⁸.

La sacralización del héroe civil que llevó a cabo David también se detecta en la *Muerte de Bara*. El 29 de diciembre de 1793 aceptó la petición de la Convención para pintar un homenaje al joven Bara, a quien acababan de matar bandos realistas. En este cuadro vuelve al canon clásico para imaginar a la víctima como un efebo inmaculado, de una belleza fantástica que sufre sin tener heridas visibles y que sueña más que muere, fuera del estruendo del combate¹⁵⁹. David prefiere, desde sus planteamientos cercanos a la alegoría, mostrar la opción iconográfica del héroe muerto, antes que la acción que llevó a

¹⁵⁵ VENTURI, Lionello, *Op. cit.*, p. 73.

¹⁵⁶ CARMONA, Eugenio, *Op. cit.*, p. 106.

¹⁵⁷ VENTURI, Lionello, *Op. cit.*, p. 75.

¹⁵⁸ ARGAN, Giulio Carlo, *Op. cit.*, p. 38.

¹⁵⁹ EISENMAN, Stephen F., *Historia crítica del arte del siglo XIX*, AKAL, Madrid, 2001, p. 34.

cabo el muchacho a quien Carmona define como *mártir de la libertad*¹⁶⁰, habiendo, eso sí, según el catedrático malagueño, dos versiones de la misma historia.

En la primera, el joven François Joseph Bara, de catorce años de edad y perteneciente al ejército en calidad de doméstico, quedó a las órdenes del revolucionario Desmarres y un día, mientras sacó a pasear a algunos caballos, fue asaltado por unos ladrones que, ante las resistencias de Bara, le dieron muerte.



Jacques-Louis David. *La muerte de Bara*. 1794

En la segunda versión, Robespierre, *El Incorruptible*, transformó la historia a *conveniencia* de sus intereses y los bandidos que asaltaron al joven Bara obligaron a este a dar vivas al rey y el joven Bara negándose, murió gritando “¡Viva la República!”. Cabe decir que David retrató y aceptó la *versión* de Robespierre.

¹⁶⁰ CARMONA, Eugenio, *Op. cit.*, p. 106.

En relación a las dos obras señaladas, *La muerte de Marat* y *La muerte de Bara*, David señala que uno de los elementos que confieren belleza a determinados héroes es la desnudez. Asimismo, alude a que se trata de un uso heredado por los pintores, escultores y poetas de la antigüedad, que representaban desnudos a los dioses, héroes y también cualquier hombre al que quisieran celebrar y glorificar.

En relación a esta apreciación del artista, estimamos oportuno hacer alusión al papel que tuvo David en el periodo espacio 1793-1794, durante el llamado *Gran Terror*, donde sus retratos de cadáveres contribuyeron a la idealización como mártires de la revolución de sus protagonistas. García Hernández en *Pintura y Terror: Jacques-Louis David en 1793-1794*¹⁶¹ indaga en las estrategias llevadas a cabo por el artista en el marco de un entramado político, social y religioso que se puso en marcha durante la República jacobina. Al respecto, señala que:

“La palabra *mártir* proviene del griego *testigo* y que se empezó a aplicar a los primeros cristianos que, al morir, utilizaban la muerte como una manera de dar *testimonio* de su creencia en Dios. El *testigo* es, pues, aquel que utiliza la muerte como prueba de su fe. Toda la pintura de Jacques-Louis David está atravesada, de arriba abajo, por la presencia de la muerte, pero solo durante la Revolución francesa esa muerte deja de ser un simple ejemplo de virtud, como ocurría con *La muerte de Sócrates* o con *Los funerales de Patroclo*, para convertirse también en testimonio de una fe”¹⁶².

Los mártires revolucionarios de David, presentados como testigos de un imperativo legal, son los iconos que ordenan la revolución y soldados de la nueva religión civil. En relación al posicionamiento de nuestro pintor, cabe hacer alusión a las palabras del teórico francés Rancière en relación al papel del arte en el marco de la política y en lo que respecta a la

¹⁶¹ GARCÍA HERNÁNDEZ, Miguel Ángel, “Pintura y terror: Jacques-Louis David en 1793-1794” en *LOCVS AMŒNVS*, nº 14, Barcelona, 2016, pp. 145-166.

¹⁶² *Ibidem*, p. 36.

capacidad que el mismo tiene para configurar nuevos espacios simbólicos.

“Los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible”¹⁶³.

Podemos afirmar, y así lo señalan numerosos autores, que David realiza en estas obras un ejercicio de sustitución de los mártires de la fe católica por otros nuevos de índole civil. La evidencia es notoria en la fuente de inspiración para *La muerte de Marat*, que presenta notorias similitudes con *El enterramiento de Cristo* de Caravaggio.

Para concluir, cabe recordar que con posterioridad a este periodo, David pintaría a Napoleón -*Napoleón cruzando los Alpes* y *La consagración de Napoleón*- sobre el que afirmó “es un hombre al que en la Antigüedad habrían elevado a los altares. ¡Sí amigos: Bonaparte es mi héroe!”¹⁶⁴. No cabe duda de las contradicciones que se ponen de manifiesto, tanto en las declaraciones del pintor, como en la selección de las temáticas a tratar en los cuadros, así como su vinculación con los poderes políticos de la época. No obstante, David también afirmaría que:

“Lo que tenía que hacer para mi patria, lo he hecho. Le he dado una escuela brillante; he hecho unas obras clásicas que desde toda Europa acudirán a estudiar. He cumplido con mi tarea”¹⁶⁵.

¹⁶³ RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2010, p. 65.

¹⁶⁴ DAVID, Jacques-Louis, *Op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 54.

2.6. El sueño de la razón. Francisco de Goya

Cabe advertir que Francisco de Goya (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828) nació y murió en años muy similares a los del artista que acabamos de estudiar. Ambos conocieron acontecimientos análogos y compartieron, cada uno desde su perspectiva y nacionalidad, la actitud de involucrarse con las circunstancias que cambiarían el devenir de sus respectivos países de origen.

Igualmente, según Francisco Calvo Serraller en su biografía sobre el genio aragonés, ninguno de los cuadros del pintor francés nos transmite “el desasosegante vértigo del horror como experiencia de lo racionalmente incontrolable”¹⁶⁶.

Pero no cabe duda que al hablar de Goya y su contexto se ha de hacer alusión al Siglo de las Luces en el que se dieron una serie de transformaciones que desembocarán en la modernidad. Cambios que se dieron en la literatura, en las modas y costumbres, así como en las artes. En este entorno, se puede señalar que Goya es un caso paradigmático que dará testimonio de una época. Valeriano Bozal, en *Goya y el gusto moderno*¹⁶⁷, pone de relieve este hecho al narrar las relaciones que mantiene tanto con otros artistas como con su tiempo, poniendo de relieve la excepcional contemporaneidad de nuestro pintor. En el texto, Bozal hace especial alusión a los *Caprichos* y *Desastres*, así como a las pinturas de la Guerra de la Independencia.

Podemos decir que la figura de Goya ha presentado notables contradicciones a lo largo de la historia. Por un lado, se ha hablado de un Goya afrancesado y, por otro, de un Goya

¹⁶⁶ CALVO SERRALLER, Francisco, *Goya*, Electa, Toledo, 2009. p. 17.

¹⁶⁷ BOZAL, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*, Alianza, Madrid, 1994. Para más información, consultar del mismo autor, el ensayo *Francisco de Goya*, Alianza, Madrid, 1995.

patriota que representó los acontecimientos del dos de mayo de 1808 en Madrid, así como la violencia y represión francesa. De lo que no podemos dudar es de la existencia de un Goya liberal, que se hace patente en la crítica que lleva a cabo con *Los desastres de la guerra*. Por otro lado, el pintor aragonés, a través de los *Caprichos*, ya se había mostrado crítico tanto con el clero como con la Inquisición, instituciones que marcaron su época.

Gérard Dufour narra detalladamente en el ensayo *Goya durante la Guerra de la Independencia*¹⁶⁸, recientemente publicado, la situación y el estado de ánimo del artista durante esos años. Un periodo en el que España se ve envuelta en una serie de acontecimientos sociales, culturales y políticos que configuran un entorno en el que el pintor tiene un notable protagonismo.

Se puede afirmar que el mencionado entorno tiene una gran influencia en el pintor. La violencia de la que fue testigo y víctima fue denunciada en una serie de imágenes bien diferenciadas, que habían sido comunes en los pintores de su época. Goya denuncia la barbarie y con ello abre la puerta a la modernidad. Tal como señala García Melero, Goya no solo retrata su época sino que toma partido, pasando de la idealización del héroe a representar personajes anónimos horrorizados por la muerte y por la inutilidad del sacrificio que conlleva la guerra.

“El pintor actúa en la serie como testigo que denuncia reflexivamente los estragos, las atrocidades de la guerra a la que se parecía estar predestinado [...] Simplemente denuncia mostrando su sinrazón y crueldad. No se trata de idealizar a los héroes, sino de mostrar la fiereza de la bestialidad humana”¹⁶⁹.

¹⁶⁸ DUFOUR, Gérard, *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Cátedra, Madrid, 2008.

¹⁶⁹ GARCÍA MELERO, José Enrique, *Arte Español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1998, p. 152.

En la serie de estampas *Los Desastres de la Guerra* realizada entre 1810-1815 no hay héroes, no hay vencedores ni vencidos. Todos, tanto el ejército francés como el pueblo español, ejercen una violencia sobre el otro que es propia de la guerra. Bozal señala que:

“La historia y las batallas, los enfrentamientos que otros pintores trataron como un fenómeno estético, un hecho histórico crucial, la legitimación de una figura jerárquica, su apoteosis [...] adquiere en la pintura y los grabados de Goya la perspectiva de las víctimas, y estas se comportan a ras de tierra: se resisten, huyen, son masacradas, mueren en el hambre madrileño, etc., nunca son retóricas”¹⁷⁰.

Como ya hemos señalado, Goya fue testigo excepcional de los actos de barbarie que tuvieron lugar en la Guerra de la Independencia, entre 1808 y 1814, episodio narrado por numerosos autores que han estudiado tanto al pintor como a su obra. *Los Desastres de la Guerra* supone para un buen número de investigadores la mejor crónica de aquella época de violencia, hambre y muerte, tal y como pone de relieve Javier Villalba¹⁷¹ en *Goya lo vio*.

Al caos bélico de la citada guerra, había que sumar la irritada resistencia popular española, con su acción de guerrilla, que aumentó lo cruel de la lucha y de la represión tal y como narra Calvo Serraller¹⁷². Goya pidió permiso en 1814 al Consejo de la Regencia para realizar el cuadro titulado *El 2 de mayo de 1808*

¹⁷⁰ BOZAL, Valeriano, “La estela de Goya” en *Goya y su contexto*, Actas del Seminario Internacional celebrado en la Institución Fernando el Católico 2011, IFC, Zaragoza, 2013, pp. 225-238. Las Actas del presente Seminario recogen diversos textos que abordan el entorno del pintor en los diferentes enclaves en los que vivió, los políticos y las costumbres del momento, además de los apuntes acerca de prácticas artísticas, la problemática de ciertas atribuciones, las interpretaciones de sus estampas o de las pinturas negras, o cómo todo lo que Goya vivió y representó en sus obras se ha reflejado en artistas posteriores a él.

¹⁷¹ VILLALBA, Javier, “Goya lo vio” en *Descubrir el arte*, Arlanza Ediciones, nº 107, Madrid, enero de 2008, p. 3.

¹⁷² CALVO SERRALLER, Francisco, *Op. cit.*, p. 307.

en Madrid: la lucha con los mamelucos. El mismo muestra la visión angustiada y comprometida en una escena que representa el asalto del pueblo madrileño contra las fuerzas de ocupación francesas. Una sangrienta represión contra los rebeldes españoles en la que, subraya Calvo Serraller, “no hay héroes sino ferocidad desnuda y violencia irracional, que alteran la expresión de los rostros y fuerzan gestos convulsos y desesperados”¹⁷³.



Francisco de Goya. *El 2 de mayo de 1808 en Madrid: la lucha con los mamelucos.* 1814

Para Barbara Rose¹⁷⁴, que se pregunta por lo que pudo haber visto Goya, este lienzo muestra la revuelta popular que dio origen a la Guerra de la Independencia contra la ocupación francesa y el gobierno bonapartista, pero al mismo tiempo, Rose hace alusión a lo que podría ser una apelación al

¹⁷³ *Ibidem*, p. 228.

¹⁷⁴ ROSE, Barbara, “¿Qué vio Goya?” en *Descubrir el arte*, Arlanza Ediciones, nº 107, Madrid, enero de 2008, p. 60.

recuerdo de batallas precedentes contra los moriscos como si se tratara de la repetición de aquel mismo proceso.

Por otro lado, con la pintura titulada *El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, Goya pone de manifiesto la represión de las tropas francesas, el fusilamiento de los habitantes de Madrid que un día antes se habían levantado contra las fuerzas de ocupación napoleónicas. Fue pintado seis años después del suceso en homenaje y recuerdo de la heroica resistencia madrileña. En el mismo, podemos decir que no hay retórica, pues vislumbramos tres cadáveres ensangrentados en el suelo que señalan el destino de los que esperan a ser fusilados. Por otro lado, la figura del condenado con camisa blanca y los brazos levantados, desafía a los encorvados soldados sin rostro. Al respecto, señala Calvo Serraller:

“Una intuición de la barbarie recurrente de los hombres, en la que se celebra el culto milenario de la violencia y la muerte. La camisa blanca, a punto de ser horadada por las balas, se convierte en el estandarte de una denuncia universal contra la guerra”¹⁷⁵.

Afirma Barbara Rose que, en esta creación, el maestro describe, no narra, sino que nos impresiona, graba la imagen en la memoria y, apoyándose en las palabras de Alfonso E. Pérez Sánchez, hace hincapié en la figura del condenado de la camisa blanca:

“La cegadora claridad radiante que capta y refleja la luz de la linterna en el umbral de sombra hacen de este lienzo, y en especial de esta figura, una de las más gloriosas anticipaciones de ciertas telas contemporáneas que, con medios enteramente plásticos, intenta comunicar el grito, la desesperación o la brutalidad. Expresar más que narrar, provocar más que informar”¹⁷⁶.

¹⁷⁵ CALVO SERRALLER, Francisco, *Op. cit.*, p. 234.

¹⁷⁶ ROSE, Barbara, *Op. cit.*, p. 62.

Los dos cuadros que acabamos de reseñar representan acontecimientos históricos y no son más que el preámbulo de *Los Desastres de la Guerra*, que no guardan relación con ninguna fecha determinada¹⁷⁷ y cuyo espíritu es *antiheroico*¹⁷⁸, a diferencia de las telas que hemos descrito, y en los que Goya dejó ver la influencia que en él ejercían pintores como Piranesi o Rembrandt¹⁷⁹.



Francisco de Goya. *El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*. 1814

El origen de la serie se remonta a 1808, año en el que estalló la primera *guerra de guerrillas* de la historia y que se libró entre España y Francia. La brutal y sangrienta represión del levantamiento realizada en Madrid fue la señal para iniciar las

¹⁷⁷ *Ibídem*, p. 57.

¹⁷⁸ LECALDANO, Paolo, *Goya. Los Desastres de la Guerra*, Editorial Prensa Española, Madrid, 1976, p. 230.

¹⁷⁹ ROSE, Barbara, *Op. cit.*, p. 57.

sublevaciones contra los franceses por toda España, tal y como señala Martínez de Lapera¹⁸⁰.

El 31 de mayo comenzó en Zaragoza una lucha encarnizada contra los franceses bajo las órdenes del general Palafox, que invitó a Goya para que fuese a Zaragoza y contemplara la destrucción causada. Zaragoza cayó finalmente el 21 de febrero de 1809. Las vivencias de aquel viaje impresionaron a Goya de forma duradera. No se sabe cuántas de las escenas fueron contempladas por el pintor pero, debajo de los *Desastres* 44 y 45, donde vemos personas huyendo, escribió: "Yo lo vi. Y esto también"¹⁸¹.

No obstante, numerosos autores hacen alusión a la objetividad de la mirada del pintor al hablar de la guerra, sin hacer distinción entre bandos y centrándose en esencia en la brutalidad de esta. Para Barbara Rose:

"Goya no creó imágenes patrióticas para glorificar a sus compatriotas, sino que representó las atrocidades cometidas tanto por franceses como por españoles. Se dio cuenta de que no había mucha diferencia entre los dos bandos en cuanto a conducta brutal"¹⁸².

Apoyan las palabras de Rose, estas otras de Paolo Lecaldano:

"Las medallas de guerra de Goya, donde todos matan y todos mueren, son las muecas de los carniceros y las angustias de los martirizados, las carnes mutiladas y los espasmos de dolor, el odio insensato y las infames venganzas; su héroe es la bestia humana, francesa, inglesa o española, no hay diferencias, que se denuncia en toda su miseria"¹⁸³.

¹⁸⁰ MARTÍNEZ DE LAPERA MONTOYA, Víctor Abelardo, *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 90.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² ROSE, Barbara, *Op. cit.*, pp. 54-55.

¹⁸³ LECALDANO, Paolo, *Op. cit.*, p. 221.

Según indica Martínez de Lopera¹⁸⁴, Goya pensó en publicar *Los Desastres* en el momento preciso en que los franceses se retiraron de Madrid, el 17 de mayo de 1813. Hasta ese momento, la serie terminaba en el *Desastre* 69, en el que un cadáver transmite a los vivos el escalofriante mensaje sobre la muerte: *Nada. Así se llama*. Pero los primeros editores de *Los Desastres*, en 1863, suavizaron ese manifiesto ateísmo de Goya y pusieron como subtítulo: *Nada. Ello dirá*¹⁸⁵.



Francisco de Goya. *Nada. Ello dirá*. 1810-1820

Cabe decir que estos subtítulos no pretenden ser títulos para Goya, sino que son palabras que registran la reacción que las escenas suscitan en él. Suponen su asombro y horror ante el acontecimiento¹⁸⁶.

Martínez de Lopera señala que la depuración inmediata de la Corte, así como la caza de los que simpatizaban con los

¹⁸⁴ MARTÍNEZ DE LAPERA MONTOYA, Víctor Abelardo, *Op. cit.*, p. 92.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ LECALDANO, Paolo, *Op. cit.*, p. 228.

franceses, entre los que se encontraba Goya, prohibía pensar en aquel momento en la publicación de *Los Desastres*. La Restauración mandó al exilio a Moratín y a Meléndez Valdés, íntimos amigos de Goya y este hecho hizo que Goya modificara la orientación de los siguientes grabados con un claro giro hacia la sátira¹⁸⁷.



Francisco de Goya. *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*. 1810-1820

Goya, que aprovechando la promulgación de una amnistía solicitó un permiso y salió de España, guardó y ocultó la serie en una caja en casa de su hijo, Javier Goya, que en 1853 vendió ochenta estampas de los *Desastres* a la Real Academia. Fueron publicadas por primera vez en 1863 bajo el título *Los Desastres de la Guerra*. Otras siete ediciones no vieron la luz hasta 1937¹⁸⁸.

¹⁸⁷ MARTÍNEZ DE LAPERA MONTOYA, Víctor Abelardo, *Op. cit.*, p. 92.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 93.

La serie original contaba con ochenta y cinco láminas. El frontispicio que aún hoy abre la serie nos muestra a un hombre de rodillas que, con gesto humilde, extiende y levanta sus brazos al cielo, simbolizando *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*. Lecaldano¹⁸⁹ sustenta que Goya quiere evitar al inicio un impacto demasiado brusco con las escenas violentas y que prefiere que la primera imagen sirva de introducción.

Las estampas fueron organizadas por Goya en diversos grupos. Las piezas, de la 2 a la 42, se formaron con los horrores de la guerra, escenas de violaciones, de fusilamientos, carnicerías, mutilaciones, campos sembrados de cadáveres, heridos, muertos, ejecuciones con el garrote, hombres que huyen y saqueos de iglesias. En ninguna de las estampas observamos escenas de lucha militar y se presenta la guerra tal como la experimenta cualquier persona. Toda su crueldad, que mata inútilmente la vida, se despliega en el destino individual¹⁹⁰. Según Rose las imágenes de este primer grupo guardan relación con *El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*¹⁹¹, cuadro que acabamos de comentar.

Los Desastres del 48 al 64 tratan el entorno de posguerra que se dio sobre Madrid en el periodo 1811-1812. Los mismos hacen alusión a los avances del hambre, la retirada de los muertos, el horror y crudeza que producían los cadáveres consumidos, las fosas comunes, así como la servicialidad con la que se prestaba ayuda los pobres.

Los Desastres del 65 al 82 forman el grupo de los *Caprichos enfáticos*¹⁹², que presentan una crítica anticlerical revestida de simbolismo. Es el grupo más surrealizante de la serie, ya que

¹⁸⁹ LECALDANO, Paolo, *Op. cit.*, p. 225.

¹⁹⁰ MARTÍNEZ DE LAPERA MONTOYA, Víctor Abelardo, *Op. cit.*, p. 93.

¹⁹¹ ROSE, Barbara, *Op. cit.*, p. 54.

¹⁹² MARTÍNEZ DE LAPERA MONTOYA, Víctor Abelardo, *Op. cit.*, p. 94.

ofrece multitud de monstruosidades imaginarias¹⁹³. Finalmente, los grabados 83 a 85 representan prisioneros. Estas obras se distinguen de las demás por su formato y contenido y exigen la supresión y la desaparición de las torturas físicas.

Podemos decir que *Los Desastres de la Guerra* es la serie de Goya con menos unidad, tanto por la temática, como por la técnica y las dimensiones. La explicación a esto, según Martínez de Lopera, la encontramos en que Goya trabajó un largo periodo en esta serie. Además de que, durante los años de guerra, no encontró los materiales necesarios, viéndose obligado a utilizar solo los que estuvieran a su alcance.

No obstante, este colosal trabajo del maestro aragonés posee la fuerza del testimonio documental y es un claro precedente a las devastadoras imágenes que más tarde se verían en la Europa del siglo XX. Para Rose, “hasta la publicación de las fotografías de Auschwitz, en 1945, no tuvo acceso el público a unas imágenes tan terriblemente devastadoras”¹⁹⁴.

La explicación de que a menudo se relacionen *Los Desastres de la guerra* con la concepción moderna de la guerra la encontramos en que en la citada serie de Goya no se representan héroes ni gloriosas batallas, sino la matanza sin sentido de civiles, como por ejemplo las de Kosovo, Oriente Medio o Darfur. Para Barbara Rose, es ese el auténtico horror de *Los Desastres*, el hecho de que representen una anticipación de hechos sangrientos futuros¹⁹⁵.

La relevancia contemporánea de *Los Desastres* es un trágico testimonio de la capacidad que tiene el hombre para olvidar los hechos malvados cometidos en el pasado y repetirlos una y otra vez¹⁹⁶. Por otro lado, recuerdan escenas del Juicio Final en las que los pecadores caen en una cámara de tortura infernal para la que no hay alivio ni redención en el Paraíso. Con la

¹⁹³ ROSE, Barbara, *Op. cit.*, p. 54.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 56.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 57.

diferencia de que en *Los Desastres* no hay un cielo al lado de este infierno.

En la misma dirección y en opinión de Paolo Lecaldano, acabada la guerra, no cesan sus consecuencias, y señala al respecto de esta serie que:

“*Los Desastres de la guerra* son una obra de arte, sí, y alcanzan su vida y su consistencia en el terreno del arte. Pero son también la primera requisitoria que un hombre genial pronunció contra el espíritu de la guerra, negándole cualquier clase de atenuante. Y este aspecto es lo que los convierte en una imperiosa intimación de alcance universal, una obra que desborda su elevadísima resonancia artística [...] se introduce en los bajos fondos del heroísmo y del patriotismo, desvela su horror, convierte a este en su motivo conductor y lo graba a fuego en sus escenas, donde perdura con tal incandescencia que quema a quienquiera que, en el curso de los siglos, se acerca a él”¹⁹⁷.

En conclusión, podemos decir que Goya, a través de su trabajo, advierte que la guerra, incluso la guerra defensiva, no tiene sino una única dimensión: el crimen. El despótico del poderoso que lo impone y el servil, del pobre que se presta a él. Nada, atestigua Goya, puede absolver una guerra, ni siquiera el defenderse de la misma.

Antes de finalizar esta aproximación al pintor aragonés, consideramos oportuno hacer alusión a una última obra que, en nuestra opinión y en el mismo sentido que las ya analizadas, hace alusión a la presencia de la muerte, dejando la religión a un lado, mostrándola objetivamente. Nos referimos al cuadro *Goya curado por el doctor Arrieta*, en el que el propio artista se representa en el umbral que separa la vida de la muerte y también en el umbral de la modernidad, tal y como indica Calvo Serraller:

“Goya retrocede hasta recuperar a tientas un gesto ligado a lo inmutable: el hombre cara a cara con su destino mortal. Siendo

¹⁹⁷ LECALDANO, Paolo, *Op. cit.*, p. 229.

este autorretrato moderno, y también ejemplar, por contener otro elemento capital tal como el testimonio del valor demostrado por Goya al mantener la vista fija en un desastre de aquella magnitud, algo completamente inédito desde que el hombre vive solo en esta tierra. En vez de sufrirlo pasivamente, el pintor lo cuestiona y lo interroga”¹⁹⁸.



Francisco de Goya.
Goya curado por el doctor Arrieta. 1820

Para terminar, cabe destacar la innovadora versión del mundo, en este caso del asociado a la guerra y por tanto a la muerte, que nos presenta el artista. Al respecto, Valeriano Bozal señala que la novedad de los mundos pintados por Goya no radica en la índole de tales mundos que “ya habían hecho acto de presencia, unos más que otros, en la historia de la pintura, sino

¹⁹⁸ CALVO SERRALLER, Francisco, *Op. cit.*, p. 272.

en la perspectiva y sentido que ofrecen”¹⁹⁹. Efectivamente, como ya se ha señalado, Goya elimina la transcendencia religiosa, política o moral. Para Bozal, este es el rasgo que hace de Goya un pintor moderno, pues los mundos que abre son mundos cerrados, sin dioses.

“Las pinturas, dibujos y grabados de Goya significan que hay otros puntos de vista para la violencia, lo grotesco y la temporalidad que no son los tradicionales: que, desde el punto de vista de las víctimas, la violencia no es legitimable, que lo grotesco puede desvelar lo que permanecía oculto y que la temporalidad es rasgo fundamental de nuestra existencia, de nuestra subjetividad y nuestra vida cotidiana. Esta versión del mundo se opone a versiones anteriores, aquellas en las que se legitima o, al menos, justifica la violencia por razones políticas, morales, religiosas, sociales, etc.”²⁰⁰.

¹⁹⁹ BOZAL, Valeriano, “La estela...”, *Op. cit.*, p. 233.

²⁰⁰ *Ibidem.*

CAPÍTULO 3

LAS VANGUARDIAS TRÁGICAS

Antes de adentrarnos en las experiencias y vivencias de los artistas seleccionados en este capítulo, cabe contextualizar su trabajo artístico en un inicio del siglo XX europeo que viene marcado por acontecimientos que cambiarían el devenir del ser humano en todos sus ámbitos: político, social y moral. Las consecuencias de la expansión industrial y del gran capitalismo, sumado al desarrollo del imperialismo y el colonialismo y a diferentes conflictos fueron determinantes en este inicio de siglo. El enfrentamiento territorial entre Francia y Alemania por los territorios de Alsacia y Lorena, las diferencias económicas entre Gran Bretaña y Alemania, la prosperidad de los nacionalismos, las crisis marroquíes y balcánicas, la carrera armamentística, así como la formación de alianzas militares y de grandes bloques antagónicos desembocaron en la Primera Guerra Mundial (1914-1918).

Las relaciones internacionales entre 1890 y 1914 están determinadas esencialmente por los conflictos imperialistas y la formación de los dos grandes bloques: Triple Alianza y Triple Entente. Podemos afirmar que la Primera Guerra Mundial fue el mayor enfrentamiento entre naciones hasta la fecha y entre sus rasgos distintivos encontramos su duración, el empleo de nuevas armas, tecnología y estrategias de guerra, el amplio ámbito geográfico donde se desarrolló y, sobre todo, su carácter de guerra total.

De entre las consecuencias de la Gran Guerra, hay que destacar las elevadas pérdidas demográficas, ya que se estima que hubo alrededor de diez millones de muertos, así como las pérdidas materiales debido a la destrucción del aparato productivo, del sistema de infraestructura (puentes, edificios, redes ferroviarias, campos agrícolas) y pérdidas financieras. Por otro lado, cabe destacar las repercusiones sociales que provocó. Estamos hablando de cuestiones como la incorporación de la mujer al trabajo, el éxodo rural a las ciudades, el empobrecimiento general de las familias y el ascenso de algunos nuevos ricos al amparo de la especulación y del comercio de armamento, así como el declive de Europa en favor del esplendor de Estados Unidos y Japón.

En cuanto a las repercusiones políticas, ideológicas y morales, podemos señalar la victoria de la democracia frente a los viejos imperios autoritarios, la afirmación de nuevas nacionalidades y del derecho de sus pueblos a su autodeterminación, así como también la grave crisis moral por la quiebra de los valores humanísticos.

En este contexto, influenciados por los acontecimientos que los rodeaban, aparecieron varios movimientos artísticos, entre los que destaca el expresionismo, surgido en 1905 en Alemania y cuya característica principal es la de mostrar al espectador los sentimientos del artista, a través de la forma, el color y la textura, además de ser una pintura subjetiva que deforma y exagera. Dentro de este movimiento podemos considerar a artistas como Edvard Munch o Max Beckmann, de los cuales

conoceremos sus circunstancias personales y cómo estas les hicieron representar la realidad de una manera muy concreta.

Asimismo, es relevante también que enmarquemos el contexto social y político del periodo de entreguerras, en el que, entre los años 1919 y 1939, Europa pierde su antiguo protagonismo internacional. Tampoco la creación de un organismo internacional como la Sociedad de Naciones pudo impedir el triunfo de nuevas políticas agresivas, propias de totalitarismos como el nazismo y el fascismo, que en mitad de la crisis económica más grave del capitalismo, la del *crack* de 1929, buscarán la crisis del Estado liberal, al querer imponer un nuevo tipo de sociedad y de gobierno en el mundo.

Para poder comprender los cambios surgidos durante el periodo de entreguerras, hay que incidir en la ya señalada pérdida de hegemonía europea en detrimento y beneficio de Estados Unidos y Japón y, en segundo lugar, en el papel de la citada Sociedad de Naciones, que se basa en principios democráticos, el desarrollo de la igualdad entre las naciones o la renuncia al uso de la fuerza, entre otras características.

Los primeros años de la posguerra (1919-1924) están marcados por unas relaciones internacionales muy tensas. Es el periodo donde se pone en marcha el nuevo orden internacional diseñado en los tratados de paz tras la Primera Guerra Mundial, cuyos principales problemas fueron tres cuestiones. En primer lugar, la reconstrucción económica, pues hubo conflictos entre Alemania y Francia surgidos por el impago de las reparaciones de guerra, según lo acordado en el Tratado de Versalles. En segundo lugar, el problema de las minorías étnicas y los nacionalismos, que se recrudece en Europa tras la caída de los grandes imperios. Y finalmente, la marginación de la URSS, que quedó excluida de la Sociedad de Naciones.

De 1924 a 1931, la Sociedad de Naciones vive una época de esplendor, gracias a la expansión económica que potencia las relaciones internacionales y abre una etapa de distensión que se encamina con el Plan Dawes y culmina en el Tratado de

Locarno, en el que prevalece el estado de paz y los acuerdos entre las principales potencias europeas. El ambiente de buena voluntad culmina con la firma del Pacto Briand-Kellog en 1928, donde se renuncia a la guerra como medio de la política internacional. En 1929, la crisis económica impide que se cumpla el Plan Young, sustituto del Plan Dawes, y que también pretendía resolver el problema de las *reparaciones de guerra* que fueron impuestas a Alemania.

Los antecedentes de la Segunda Guerra Mundial, que van de 1931 a 1939, comienzan con las agresiones nacionalistas cuando los japoneses son los primeros en romper la paz al intervenir en 1931 en Manchuria, en China, país que no puede oponerse al imperialismo japonés. Y continúan con el expansionismo alemán, que comienza con la llegada de Hitler al poder en 1933, quien pone en práctica una política de rearme en 1935, contraria a lo estipulado en la conferencia de Versalles. Alemania ocupa Austria en 1938, así como los Sudetes, una rica zona de metalurgia en territorio checo. El 1 de septiembre del mismo año, comenzó la invasión alemana de Polonia, provocando que dos días después, franceses y británicos declarasen la guerra a Alemania.

Artísticamente, tras la Primera Guerra Mundial, el expresionismo se hace muy popular en Alemania, gracias a publicaciones como *Der Sturm* (La Tormenta), creada en Berlín, el nuevo punto de encuentro para las nuevas ideas. Pero hay que aclarar que en esta parte del siglo, las manifestaciones expresionistas tienen un carácter más comprometido políticamente, debido a los acontecimientos que tenían lugar en Europa en aquellos años y que condicionaron la vida de toda la sociedad.

En el presente capítulo planteamos la imagen de la muerte en el arte pictórico durante la primera mitad del siglo XX, en la Europa que vivió convulsionada por la eclosión de la Primera y Segunda Guerra Mundial. Estudiaremos cómo diferentes artistas representaron el mundo de destrucción y muerte que les rodeaba. Comenzaremos por el inicio de siglo, cuando diferentes acontecimientos socio-políticos dan lugar a que

estalle la Gran Guerra y continuaremos reflexionando cómo se representó la muerte en el periodo de entreguerras, a través de artistas vinculados a los países donde estallaría la Segunda Guerra Mundial.

En dicho inicio hemos querido analizar la mirada de dos artistas que, si bien se pueden considerar expresionistas, cada uno de ellos ofrece una visión completamente distinta del otro. Así, Edvard Munch aborda la noción de la muerte de una manera más introspectiva debido a los acontecimientos personales que vivió desde su infancia y que le hicieron tener la muerte muy presente en el desarrollo de su producción artística, donde obras como *El grito* adelantaron los acontecimientos que tendrían lugar en el siglo XX. Los escritos del historiador del arte Ulrich Bischoff nos ayudarán a comprender la naturaleza del artista noruego.

De la misma manera, estudiaremos la visión de la muerte que tuvo la artista alemana Käthe Kollwitz, asumiéndola, encarándola y superando las dificultades que había a su alrededor y también en su vida personal, al fallecer uno de sus hijos en la Primera Guerra Mundial. Obras como *Mujer con niño muerto* reflejarán su visión y los estudios de Marián López Fernández Cao nos serán de utilidad en este subcapítulo. Por otro lado, Max Beckmann, que si bien también vivió alguna experiencia traumática en su infancia, hará alusión a la muerte de forma más extrovertida. En su obra se recoge la experiencia bélica que vivió como enfermero voluntario, experimentando el dolor y la muerte, algo que pone de manifiesto tanto en su trabajo pictórico a través de cuadros como *La noche*, como en sus memorias.

Reflexionaremos a través de las memorias de Oskar Kokoschka, otro ejemplo de artista traumatizado con la muerte desde la infancia, si bien su experiencia como voluntario en la Primera Guerra Mundial le lleva a la pérdida de miedo hacia la muerte. Continuaremos examinando la obra de Otto Dix, artista que aborda la representación de la muerte en numerosas ocasiones a lo largo de su trayectoria, siendo una de las obras más representativa la serie de grabados titulada *La guerra*,

basada en su experiencia como voluntario en la Gran Guerra. Al respecto de sus obras, hemos considerado de interés las aportaciones de Kosme de Barañano, quien destaca de Dix el tratamiento tautológico que lleva a cabo sobre la guerra, ya que sus obras hablan de cualquier guerra que nos conduzca a la muerte.

Finalizaremos este capítulo con las aportaciones de George Grosz, artista alemán que emigró a Estados Unidos antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, y que nos dejó un legado sobre la guerra, la cual fue absolutamente negativa para él, al vivirla también como soldado. Levaremos a cabo una relectura de la parte de sus memorias referidas al tema de la muerte, así como de la influencia que esta tuvo en su infancia. Asimismo, haremos alusión a las reflexiones del filósofo Günther Anders, al respecto de la obra de Grosz.

3.1. La muerte como episodio de la vida. Edvard Munch

El comienzo del siglo XX está marcado por uno de los artistas que mejor representó la angustia del hombre moderno y la soledad que este experimenta en las ciudades, el amor fracasado, la enfermedad y la muerte. Edvard Munch (Løten, 1863–Ekely, 1944) tiene el gran mérito y la gran capacidad de abordar, a través de un lenguaje nuevo, la expresión de sus experiencias vitales. Encontramos en el texto de Manuel López Blázquez las palabras del pintor noruego, donde se dejan ver algunas de las claves para entender su universo personal: “Enfermedad, locura y muerte fueron los ángeles negros que velaron mi cuna al nacer”²⁰¹. No obstante, Munch logra hacer del dolor una experiencia que le va a capacitar para expresar la angustia del ser humano. Para el mismo, la enfermedad y el sufrimiento formaban parte de sus obras y podríamos afirmar que este hecho lo hizo innovador.

“Mis problemas son parte de mí y por lo tanto de mi arte. Ellos son indistinguibles de mí, y su tratamiento destruiría mi arte. Quiero mantener esos sufrimientos”²⁰².

Para entender el pesimismo vital al que alude López Blázquez, debemos hacer mención a las circunstancias adversas que Munch vivió en su infancia, pues su madre sufrió de tuberculosis, llegando a escribir una carta póstuma tras el alumbramiento de su último hijo. En ella escribía esperanzada sus deseos de que toda la familia pudiera reunirse en el cielo,

²⁰¹ LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel, *Munch*, Globus, Barcelona, 1994, p. 8.

²⁰² Citado en MIRANDA, Marcelo; MIRANDA, Eva y MOLINA, Matías, “Edvard Munch: enfermedad y genialidad en el gran artista noruego” en *Revista Médica de Chile*, vol. 141, nº 6, Santiago de Chile, 2013.

Disponible en:

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-98872013000600012 [Consulta: 20/03/2016]

para no separarse más después de su muerte. Edvard, que apenas tenía cinco años, se dio cuenta de lo que ocurría. Para él fue una época en la que sufrió muchas pesadillas, dado también el desequilibrio que empezó a pasar factura en su padre tras el fallecimiento de su esposa. Christian Munch, padre del artista, solo encontraba consuelo en la constante relectura de aquella carta póstuma, y esa puede ser una de las razones que dio lugar a su desequilibrio.

La siguiente tragedia que aconteció en la vida de Edvard Munch tuvo lugar en 1877 cuando falleció, también de tuberculosis, su hermana Sophie, junto a la que se había criado, al ser tan solo dos años mayor que él. Este fue el acontecimiento que marcó el final de la infancia de Munch, precipitándolo hacia el mundo adulto, además de suponer para él una gran tragedia personal.



Edvard Munch. *La niña enferma*. 1885-1886

La experiencia propia con la muerte de su hermana quedó reflejada en el cuadro *La niña enferma*, de 1885-1886. En él

aparece ya la desolada visión de la existencia que marcó la mayor parte de su producción. Leemos en las indagaciones de Paloma Alarcó, que Munch indicó: “Casi todo lo que hice a partir de entonces tiene su origen en esta pintura”²⁰³. Según Alarcó, la necrofilia, la estética de la muerte, estuvo muy arraigada en la cultura del fin de siglo y fue síntoma de aquellos tumultuosos tiempos para el espíritu, siendo una adaptación profana de los tradicionales temas cristianos del dolor. Munch se adhirió a este fatalismo decimonónico en la que fue su primera obra original y ambiciosa.

También esa obra fue su primer contacto con el expresionismo, pues el artista afirmaba que trabajó para lograr la expresión, siendo este cuadro la primera ruptura con el impresionismo, tal como señala Paloma Alarcó. Para Munch, *La niña enferma* no fue solo el recuerdo de la enfermedad y temprana muerte de Sophie Munch, sino también el intento de experimentación con las cualidades materiales de la pintura que le llevaron a alejarse del nombrado impresionismo. Edvard Munch realizó, entre 1886 y 1927, hasta seis versiones pictóricas de *La niña enferma*, además de varios grabados. Alarcó subraya:

“La experimentación y la materialidad jugaron un papel fundamental para personificar un sentimiento existencialista y una reflexión sobre el miedo aterrador del ser humano a la muerte”²⁰⁴.

Munch argumenta que hizo varias versiones de este cuadro por el hecho de tratarse de un proceso creativo abierto, en el que cada nueva versión representaba, a su manera, un aporte a lo que sentía en la primera impresión. Asimismo, en el primer cuadro realizó muchos cambios con el mismo objetivo de captar esa primera impresión, rascándolo, dejando que se disolviera en la pintura blanda, perfeccionando el cutis pálido y traslúcido contra la tela, así como la boca y las manos temblorosas. Señales de estas pruebas son los arañazos en la

²⁰³ ALARCÓ, Paloma, G. BERMAN, Patricia y STEIHAUG, Jon-Ove, *Edvard Munch: Arquetipos*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2015, p. 28.

²⁰⁴ *Ibidem*.

superficie del lienzo, huellas del intenso combate que para Munch suponía crear, lo que podemos observar en las descripciones que realiza López Blázquez²⁰⁵. Si bien, respecto a la justificación, Munch matizó en sus *Cuadernos del alma*²⁰⁶ que un cuadro no se puede explicar, y es precisamente por este motivo de no saber explicar algo, por lo que se pinta.



Edvard Munch. *Junto al lecho de muerte*. 1895

La tragedia de la muerte de su hermana también inspiró otra de las grandes representaciones en torno a la muerte, *Muerte en la habitación de la enferma* de 1893, que también repitió en una litografía en 1896. Tanto en la pintura como en la litografía, la protagonista está ausente y la idea de muerte se ha desplazado, como bien nos describe Alarcó, a las expresiones de aflicción de los personajes de la habitación. Entre ellos se percibe una incomunicación que nos hace pensar que, más que un compungido recuerdo familiar, la imagen quiere

²⁰⁵ LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel, *Op. cit.*, p. 15.

²⁰⁶ MUNCH, Edvard, *Cuadernos del alma*, Casimiro, Madrid, 2015.

eternizar la naturaleza individual del drama y el dolor. Para López Blázquez, en esta pintura Munch no ha necesitado representar de forma explícita la figura de la muerte y sin embargo, consigue que esté presente por todos los rincones de la habitación²⁰⁷.

Si atendemos a un orden cronológico, la siguiente alusión a la muerte en la obra de Edvard Munch la encontramos en *Junto al lecho de muerte* de 1895. Para Ulrich Bischoff²⁰⁸, esta obra alude directamente a *La niña enferma*, con la diferencia de que aquí el protagonismo lo adquieren los miembros de la familia del enfermo, cuyos rostros y manos surgen de una zona oscura y el espectador es un testigo más del enfermo gracias al escorzo del lecho en el que se halla, quedando la muerte representada en la sombra que se aproxima en la parte derecha de la obra.

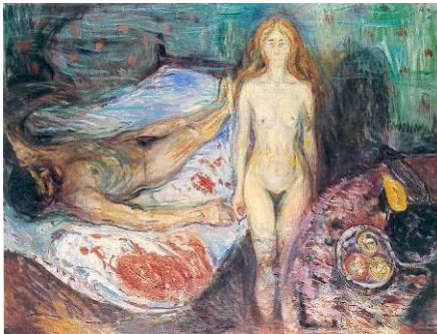


Edvard Munch. *Madre muerta con niña*. 1897-1899

²⁰⁷ LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel, *Op. cit.*, p. 22.

²⁰⁸ BISCHOFF, Ulrich, *Munch*, Taschen, Colonia, 2011, p. 56.

Si la muerte de su hermana le inspiró para realizar algunas de sus obras más representativas en torno al concepto muerte, el deceso de su madre le llevó a realizar *Madre muerta con niña*, datado en 1897-1899. Un cuadro en el que, conforme los textos de Ulrich Bischoff, observamos que Munch pone de manifiesto su peculiaridad esencial en el arte, que reside en el radicalismo con que trata dos problemas estrictamente artísticos: la composición y la técnica pictórica. Si bien en la obra, Edvard Munch rememora un momento de su infancia que le precipitó hacia una crisis tanto a él como a su hermana Sophie, en el cuadro se representa la impotencia frente a la muerte, ejemplificada mediante cuatro personas adultas que parecen estar nerviosas, reservadas e inquietas. Es su hermana Sophie la que se halla en primer plano, de cara al espectador, tapándose los oídos con las manos, como si quisiera ponerse a salvo del dolor que le produce el silencioso grito de la muerte²⁰⁹.



Edvard Munch. *La muerte de Marat I*. 1907
La muerte de Marat II. 1907

A comienzos del siglo XX tuvo lugar un fatal altercado, un enfado con su prometida Tulla Larsen acabó con el artista malherido, mutilándose un dedo tras un disparo e ingresando, en 1905, en un sanatorio mental. De este periodo destacamos

²⁰⁹ *Ibidem*.

La muerte de Marat I y *La muerte de Marat II*, ambas de 1907, que si bien tratan la misma temática que el cuadro de David, difieren del mismo ya que incluyen la imagen de la asesina, Charlotte Corday, que en la obra del artista francés aparecía de manera simbólica en el papel que sujetaba Marat.

Sobre la primera de estas obras, Sue Prideaux subraya el hecho de que Munch se retrata como Marat, y a Tulla como Charlotte Corday:

“El tema era el disparo sobre él mismo de Tulla Larsen, Munch es Marat, se encuentra desnudo sobre la cama, la sangre cubre su cuerpo y forma charcos en el suelo. Tulla es la asesina Charlotte Corday. Ella también está desnuda mientras nos observa con una mirada curiosa y desapegada que le hacía atisbar a Munch que había algo malo en ella, algo que faltaba, un vacío detrás de la hermosa fachada: era como un cadáver cuando la besó por primera vez. *El niño concebido por mí y por mi amada nace ahora, La muerte de Marat, que llevé dentro de mí durante nueve años, no es una pintura fácil*, escribió cuando fue exhibida en París. No estaba allí para verlo, pero sospechaba que Tulla estaba”²¹⁰.

Munch no solo hace referencia a Marat en esta ocasión, pues su interés por el acontecimiento histórico que sirvió a David como inspiración de una de sus obras más singulares, también es retomado en el autorretrato fotográfico que realiza Munch bajo el título *A lo Marat*. El mismo fue realizado durante su internamiento en la clínica psiquiátrica del Dr. Jacobsen en 1908. Entre los años 1905 y 1909 fue hospitalizado en diversas ocasiones por alcoholismo asociado a productividad alucinatoria, ánimo depresivo e ideación suicida.

Pero es en 1915 cuando Munch pinta una de las obras en las que, en nuestra opinión, más se aproxima a la experiencia de la muerte. *Agonía* representa la experiencia física de la muerte y además, evidencia sus variadas versiones de *La niña*

²¹⁰ PRIDEAUX, Sue, *Edvard Munch: Behind the Scream*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2007, p. 242.

enferma, al crear un ambiente denso y expresionista. Sobre la obra, Paloma Alarcó escribe:

“La materialidad de la obra actúa de nuevo como metáfora de la transformación de las sustancias, una vez que el cuerpo se queda sin su último aliento de vida. Los rostros de los personajes que velan el cadáver se han convertido en máscaras, con unos ojos que se salen de sus órbitas, y expresan sin piedad el miedo animal a la muerte”²¹¹.



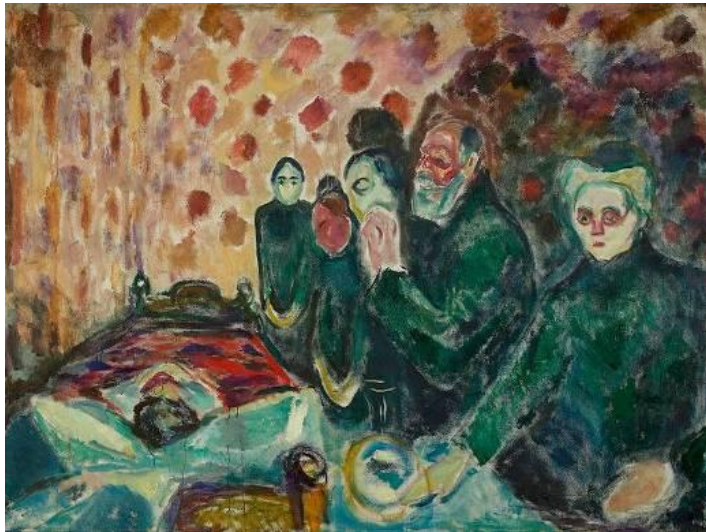
Edvard Munch. *A lo Marat*. 1908-1909

Alarcó nos da las claves para comprender el hecho de que Munch se valga de arquetipos para penetrar en las profundidades de la psicología de sus personajes, estableciendo así relaciones entre los signos externos del mundo físico y la dimensión espiritual oculta. Para Munch, estos arquetipos, entre los que se encuentra la muerte, dominan el pensamiento y el comportamiento individual, emergiendo en forma de imágenes. De esta manera, Munch “adopta una posición filosófica comparable a la futura psicología analítica”²¹². A través de los arquetipos emocionales,

²¹¹ ALARCÓ, Paloma, G. BERMAN, Patricia y STEIHAUG, Jon-Ove, *Op. cit.*, p. 30.

²¹² *Ibidem*, p. 21.

el artista noruego muestra sus obsesiones existenciales referentes al amor, el deseo, los celos, la ansiedad, la enfermedad o la muerte.



Edvard Munch. *Agonía*. 1915

Todas las obras de Munch aludidas en este subcapítulo, cuyas temáticas giran en torno a la muerte, se encuentran dentro del mismo marco, que no es otro que el auspiciado por *El friso de la vida*, que es el nombre que recibe la serie de cuadros que abarcan todos los aspectos de la vida humana. Verificamos en los textos de Bischoff que para comprender el enfoque universalista de la obra central del artista es necesario citar determinadas obras de la literatura mundial tales como la obra dramática de William Shakespeare, las novelas de Herman Melville, Gustave Flaubert o James Joyce²¹³. Bischoff también nos aclara que los principios de *El friso de la vida* se remontan aproximadamente a 1886, año en que Munch pinta *La niña*

²¹³ BISCHOFF, Ulrich, *Op. cit.*, p. 31.

enferma, así como otras obras como *Pubertad* y *El día siguiente*.

Para comprender el porqué de *El friso de la vida*, nada mejor que recurrir a las propias palabras de Munch, relatadas en sus *Cuadernos del alma*:

“El friso está pensado como un poema sobre la vida, sobre el amor y sobre la muerte. Podrá parecer que el motivo en el cuadro más grande –el hombre y la mujer en el bosque– se aparta algo de las ideas plasmadas en los otros paneles y, sin embargo, es tan necesario para todo el friso como lo es la hebilla para el cinturón. Es una imagen de vida así como de muerte: el bosque se nutre de los muertos y la ciudad que crece detrás de los árboles. Es una imagen de las fuerzas resistentes y duraderas de la vida”²¹⁴.

Así, en *El friso de la vida*, vida y muerte tienen una importancia similar. Por otro lado, se sabe, según las investigaciones de Bischoff, que el cuadro *Madonna*, fechado en 1894-1895 y que inauguraba la serie dedicada al tema de la plenitud y el fin del amor, portaba en su marco pintados o tallados espermatozoides que aludían a la concepción y embriones humanos que hacían lo propio a la muerte ya que, estos embriones tenían por cabezas calaveras²¹⁵. Munch ha aclarado en dos textos su modo de ver la conexión natural entre la vida y la muerte en este mismo cuadro, refiriéndose a su *Madonna* del siguiente modo:

“En tu rostro está contenida toda la ternura del mundo. La luz de la luna baña tu rostro lleno de belleza y de dolor, porque [...] la muerte le da la mano a la vida y las mil generaciones de los muertos y las mil generaciones de los que vendrán forman una única cadena”²¹⁶.

En el segundo texto, un poema, nuestro autor dice así:

“La pausa en la que se detiene el curso del mundo.

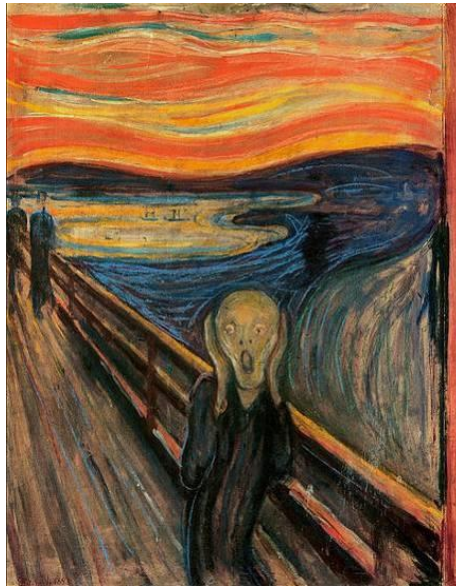
²¹⁴ MUNCH, Edvard, *Op. cit.*, pp. 45-46.

²¹⁵ BISCHOFF, Ulrich, *Op. cit.*, p. 40.

²¹⁶ Citado en BISCHOFF, Ulrich, p. 42.

Tu rostro contiene toda la belleza de la tierra,
tus labios carmesí,
como un fruto que madura,
se entreabren como con dolor,
la sonrisa de un cadáver,
ahora la vida le tiende la mano a la muerte,
se forja la cadena que une las mil generaciones
de muertos a las mil generaciones venideras²¹⁷.

En otro cuadro perteneciente también a *El friso de la vida*, titulado *La mujer en tres estadios* y datado hacia 1894, observamos en la tercera mujer representada en el cuadro, unas profundas sombras en torno a los ojos que confieren al rostro un aspecto cadavérico, así como su fuerte contorno negro nos recuerda los marcos de las esquelas mortuorias²¹⁸.



Edvard Munch. *El Grito*. 1893

²¹⁷ *Ibidem.*

²¹⁸ BISCHOFF, Ulrich, *Op. cit.*, p. 46.

Por otro lado, y en relación a la obra con mayor reconocimiento de Munch, podemos decir que esta posee la capacidad de anticipar los trágicos acontecimientos futuros que azotarían a Europa en el siglo XX. Sobre *El Grito*, el cineasta Manuel Gutiérrez Aragón señala: “¿Qué grito de miedo lanza esa boca abierta? ¿Qué terror hay en el aire para que el personaje se tenga que tapar los oídos?”²¹⁹.

Se trata de una obra que nos confronta con el miedo y la soledad del ser humano en una naturaleza que no consuela, tal como apunta Bischoff²²⁰. El artista noruego describe la experiencia que sirvió como origen de *El Grito* con las siguientes palabras:

“Paseaba con dos amigos por el sendero,
cuando el sol se ponía,
de repente el sol se tornó rojo-sangre.
Me paré, me apoyé sobre la barandilla, terriblemente cansado,
y me asomé sobre el fiordo azul-negro y la sangre de la ciudad
a llamaradas revoloteaba.
Mis amigos siguieron caminando y yo me quedé rezagado,
temblando de angustia –y sentí como si un gran e infinito grito
hubiera cruzado la tierra”²²¹.

En alusión al sentido premonitorio que pudiera tener la presente obra, podemos citar una de las posibles fuentes literarias del cuadro según las investigaciones de Bischoff y que están referidas a unas palabras halladas en un pasaje filosófico de Sören Kierkegaard:

“Es tanto el peso de mi alma que ningún pensamiento puede transportarla, y no hay alas capaces de elevarla a lo inmaterial. Si se conmueve, parece acariciar el suelo con sus alas, como el vuelo bajo de los pájaros cuando presienten la tormenta. En

²¹⁹ GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel, “Edvard Munch: ¿Cómo se pinta un grito?”. Disponible en:
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/19/actualidad/1371668105_634545.html [Consulta: 15/08/2016]

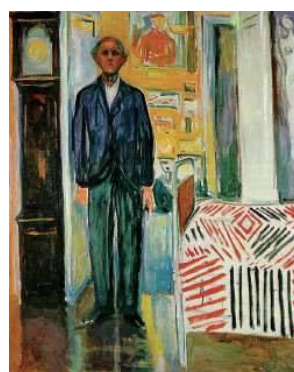
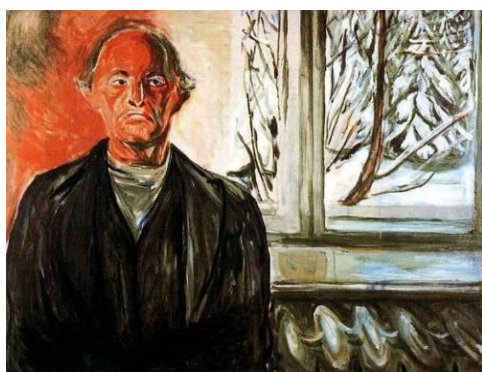
²²⁰ BISCHOFF, Ulrich, *Op. cit.*, p. 54.

²²¹ MUNCH, Edvard, *Op. cit.*, p. 23.

mi pecho anida una opresión, un temor que adivina un terremoto”²²².

No obstante, cabe recordar que *El grito* siempre fue una obra que estuvo pensada para observarse en correlación con otros cuadros de *El friso de la vida*, tal y como explica Alarcó en una entrevista de 2015²²³. Asimismo, Alarcó subraya que otros cuadros de *El friso de la vida* como *Atardecer en Karl Johan* y *Ansiedad* funcionaban como imágenes igual de pavorosas que *El Grito*. Sobre estos dramas visuales, Munch escribió:

“Veo a todas las personas detrás de sus máscaras. Rostros sonrientes, tranquilos, pálidos cadáveres que corren inquietos por un sinuoso camino cuyo final es la tumba”²²⁴.



Edvard Munch. *Autorretrato junto a la ventana*. 1940
Autorretrato entre el reloj y la cama. 1940-1943

Las más valientes aportaciones de Munch no fueron sino la transformación de las realidades que permanecen inaccesibles

²²² BISCHOFF, Ulrich, *Op. cit.*, p. 55.

²²³ SAN VICENTE FEDUCHI, Marta, “Munch, el gran desconocido: entrevista a Paloma Alarcó” en <http://lagrietaonline.com/munch-el-gran-desconocido-entrevista-a-paloma-alarco/> [Consulta: 17/07/2016]

²²⁴ ALARCÓ, Paloma, G. BERMAN, Patricia y STEIHAUG, Jon-Ove, *Op. cit.*, p. 33.

o invisibles del simbolismo en un expresionismo existencial y la admirable conjunción de memoria, percepción y proyección en una sola imagen²²⁵.

En los últimos años de su vida, Munch pinta diversos autorretratos en los que hace permanente alusión al espacio entre la vida y la muerte. No obstante, se sabe que el pintor manifestaba su deseo de no morir súbitamente o sin saberlo, ya que señala: “Quiero tener esa última experiencia también”²²⁶. Al respecto y en relación a *Autorretrato junto a la ventana*, Bischoff observa que es la imagen viva de la oposición entre la vida y la muerte:

“El rojo intenso de la cara y la pared, así como el verdiazul de la ventana, forman un bastión contra la muerte representada por el paisaje helado que entra por la ventana. La estructuración vertical del formato del cuadro acentúa la polaridad entre el yacer y el estar de pie. La vida humana es una victoria provisional sobre la fuerza de gravedad, sobre la materia. El pintor se incorpora por última vez para acostarse a morir. Su vida es símbolo de esa victoria. Como tal símbolo, el cuadro reconcilia la vida con la muerte, la línea vertical con la horizontal, el movimiento con el reposo”²²⁷.

²²⁵ *Ibidem*, p. 22.

²²⁶ Citado en MIRANDA, Marcelo; MIRANDA, Eva y MOLINA, Matías, *Op. cit.*

²²⁷ BISCHOFF, Ulrich, *Op. cit.*, pp. 89-90.

3.2. Asumir la muerte. Käthe Kollwitz

Hallamos la imagen de la muerte en los autorretratos, así como en las representaciones de los trabajadores que Käthe Kollwitz (Königsberg, 1867-Moritzburg, 1945) lleva a cabo. Así lo corrobora Marián López Fernández Cao, cuando afirma que el tema de la muerte se encuentra de forma latente o patente en muchas de las obras de Kollwitz, para quien la muerte es una “concepción personal basada en su compromiso con la humanidad”²²⁸, además de una compañía que la artista ve inevitable en los tiempos de la Alemania que vive, asumiéndola y encarándola en su totalidad, aunque nunca como motivo religioso.

Para comprender su visión personal y artística es importante señalar la influencia que pudo suponer en ella su entorno, entroncado con la tradición socialista alemana de mediados del siglo XIX, cuando en el desarrollo del socialismo en Alemania, Ferdinand Lasalle funda el primer partido obrero alemán, convertido en Partido Socialdemócrata Obrero en 1875 y en el Partido Socialdemócrata de Alemania en 1891. Sobre la temática que solía abordar, Kollwitz recuerda:

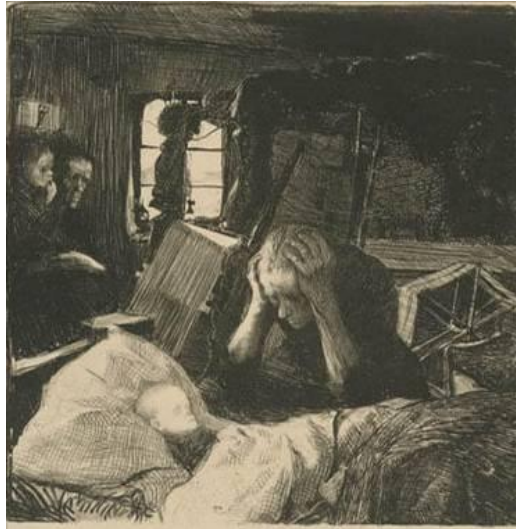
“De cuando en cuando, mis propios padres me decían: *También hay cosas alegres en la vida. ¿Por qué muestras sólo la cara sombría?* No supe qué responderles. Simplemente no me atraía”²²⁹.

La primera vez que aparece en la artista alemana el diálogo con la muerte es en *La revuelta de los tejedores* (1893-1898) y en *La guerra de los campesinos* (1902-1908). Ambas están basadas en dos hechos de la historia alemana, aunque Kollwitz trasciende su contexto, al actualizarlo y criticar así la sociedad y circunstancias que la rodeaban. Encontramos las raíces de *La revuelta de los tejedores* en la rebelión de 1844 de los

²²⁸ LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián, *Käthe Kollwitz*, Ediciones del Orto, Madrid, 1997, p. 51.

²²⁹ *Ibidem*, p. 64.

tejedores de Silesia, que a su vez inspiró a Gerhardt Hauptmann, Premio Nobel de Literatura en 1912, para llevarla al teatro, lugar donde la descubrió Kollwitz en febrero de 1893²³⁰. La artista se interesó especialmente por la manera en que Hauptmann simbolizó la miseria, la degradación humana, así como la forma de condenar las condiciones sociales y económicas pasadas y presentes. La serie de Kollwitz aún litografías y grabados, donde nos muestra temas tales como la pobreza, la mortalidad infantil, la rebelión y las venganzas sangrientas. Las seis imágenes que conforman la serie fueron tituladas con *Pobreza*, *Muerte*, *Consejo*, *La marcha de los tejedores*, *Abriendo las puertas* y *Fin*.



Käthe Kollwitz. *Muerte*. 1894

La guerra de los campesinos, la segunda serie a la que hemos hecho referencia, se basa en estadios de una revolución, a excepción de la obra *La negra Anna* que sí se asienta en

²³⁰ LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián, *Op. cit.*, p. 40.

hechos históricos²³¹. Aquí Kollwitz lleva a cabo una serie de siete imágenes realizadas sin un esquema estructural específico, aunque finalmente fueron ordenadas para crear una secuencia narrativa donde presenta crímenes cometidos contra los campesinos, seres humanos tratados como animales, una campesina violada por un señor feudal, unos campesinos preparándose para una revuelta, la carga en la batalla, la derrota en la misma y la toma de prisioneros. En todas estas imágenes la artista se centra en el sufrimiento y la humillación de las víctimas.



Käthe Kollwitz. *Mujer con niño muerto*. 1903

Sin embargo, la imagen de la muerte también está presente en sus autorretratos. Sobre 1905, subraya Cao, estos representan imágenes del ser demolido por la época que se resiste a su condición de oprimido y que se erige desde su devastación

²³¹ Kollwitz había leído *La gran guerra alemana de los campesinos*, de Zimmermann, donde la *negra Anna* había incitado a la revolución a sus compañeros.

como sujeto de una historia cancelada. Carácter este último que se hace más evidente en 1914 cuando muere su hijo. A raíz de este suceso encontramos la huella del sufrimiento humano en su rostro, a diferencia de sus artistas contemporáneos que reflejaron las consecuencias destructivas de su época en su propia psique.

Los autorretratos de Kollwitz, apunta Cao, reivindican el carácter universal del sufrimiento, elevándolo así sobre lo individual e incidiendo “en su capacidad de enfrentamiento al dolor y a la muerte”²³². Para Manuel Núñez, la artista alcanza el máximo nivel de introspección personal años más tarde, en su autorretrato *Lamentación*, una escultura en bronce de 1938, un “prolongado lamento ante situaciones desgarradoras como la reciente muerte de su amigo Ernst Barlach”²³³. Esta obra, además, quedará unida en el tiempo a los trágicos sucesos de *La noche de los cristales rotos*, “con el saqueo y quema de muchas empresas judías en Berlín y resto de Alemania”²³⁴.

La postura ante las guerras de Kollwitz es completamente pacifista y la serie que mejor refleja esto es la conocida como *El ciclo de la guerra*, realizada entre 1921 y 1923. Vicenç Furió resalta que en esta serie, la artista alemana:

“Se centra en mostrar el impacto emocional de los que quedan, de las viudas, los padres y los niños que perdieron familiares en la guerra, como le pasaría a la propia Kollwitz”²³⁵.

²³² LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián, *Op. cit.*, p. 49.

²³³ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “La mujer-artista y sus circunstancias: Käthe Kollwitz” en *Sémata, Ciencias Sociais e Humanidades*, Universidad de Santiago de Compostela, nº 20, Santiago de Compostela, 2008, p. 396.

²³⁴ *Ibídem.*

²³⁵ FURIÓ, Vicenç, “Tema, técnica y estética en algunas estampas de Edvard Munch, Otto Dix, Käthe Kollwitz y Andy Warhol” en Cirlot, Lourdes y Manonelles, Laia, *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2015, p. 84.

Por su parte, Cao señala que los protagonistas no son los soldados, como sí sucede en sus contemporáneos Dix, Beckmann o Grosz, que mostraron los horrores de la guerra vivida desde el frente, en la trinchera. Tan solo en la obra *Los voluntarios* observamos que Kollwitz confiere protagonismo a los soldados, además, en esta xilografía observamos el ente de la muerte a la izquierda, representado a través de un soldado con rostro calavérico.



Käthe Kollwitz. *Muerte, mujer y niño*. 1910

Ello hace que Kollwitz dote de protagonismo en esta serie a las consecuencias de la guerra y a la mujer como madre monumental que no ofrece a su hijo a la guerra, protegiéndole y erigiéndose en resistencia a la muerte²³⁶. Un tema este último que nos hace recordar un grabado del año 1903 titulado *Mujer con niño muerto*, que precisamente representa aquello que las madres quieren evitar en la época de la guerra: la muerte de su hijo. En este grabado Kollwitz representa a su hijo Peter

²³⁶ LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián, *Op. cit.*, p. 47.

cuando este contaba con 7 años de edad. Sobre esta obra, Cao matiza que “la mujer se aferra a su hijo muerto queriendo devolverle la vida, intentando arrebatárselo a la muerte”²³⁷ y Furió enfatiza que está marcada “por un intenso sentimiento de duelo y pérdida y por un abrazo de la madre, que casi parece un animal”²³⁸. Núñez, retomando la idea brechtiana, emplea el término *madres coraje* para estas mujeres que, según sus propias palabras: “En los escombros de la miseria, viven atrapadas en una alambrada presintiendo algo evidente”²³⁹.

Especifica Cao que en *El ciclo de la guerra*, las mujeres proletarias que Kollwitz traza encarnan en las escenas de enfermedad, desesperación y muerte, el mensaje de injusticia social y la necesidad del pacifismo. El tema de la mujer proletaria también tendría el protagonismo, compartido con el del hijo de la artista alemana, en *Muerto en acción*. Las mujeres aparecen en la obra de Kollwitz como seres fuertes y conectados con la vida aunque no por ello a veces, como leemos en las palabras de Cao, “anhelen la muerte como descanso frente a una vida indigna”²⁴⁰. Este anhelo de muerte se constata, tal y como reflexiona Cao, en que “el trabajo de la clase obrera no dignifica, humilla y mata”²⁴¹.

Es por esto que en Kollwitz late “el expresionismo como modo de representación, como grito”²⁴². Un grito, como bien expone Cao, que a diferencia del grito individual y en soledad de Munch, indica la llamada a la solidaridad colectiva y la participación, al arte que se eleva y mira por encima de la mezquindad, el horror y la muerte. Los seres que protagonizan las obras de Kollwitz recurren a la dignidad en la guerra y la muerte, remarcando siempre sus posiciones en la resistencia. Son seres que analizan, piensan y combaten la guerra, buscando sobreponerse así a la muerte. Esta es la diferencia

²³⁷ *Ibidem*, p. 45.

²³⁸ FURIÓ, Vicenç, *Op. cit.*, p. 84.

²³⁹ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *Op. cit.*, p. 393.

²⁴⁰ LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián, *Op. cit.*, p. 45.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 38.

²⁴² *Ibidem*, p. 36.

más sustancial de Kollwitz con los otros artistas coetáneos a ella que representaron la muerte como resultado final, como consecuencia.



Käthe Kollwitz.
Hoja en Memoria de K. Liebknecht. 1919-1920

Ahora bien, no solo en sus series retrató la muerte Käthe Kollwitz, pues también dibujó del natural seres humanos muertos. Lo comprobamos en estas anotaciones relatadas en su diario sobre su obra *Hoja en Memoria de K. Liebknecht*:

“Hoy han enterrado a Karl Liebknecht, y con él a otras 38 víctimas de asesinato. Yo tenía el permiso para hacerle un dibujo del natural y fui temprano a la cámara mortuoria. Allí, junto a los otros féretros, estaba él de cuerpo presente. Alrededor de la frente acribillada a balazos, rosas rojas; el rostro orgulloso, la boca entreabierta y contraída dolorosamente. Una expresión como de asombro en el rostro. Las manos cruzadas sobre el regazo, un par de flores rojas sobre la camisa blanca”²⁴³.

Pese a que estas palabras están escritas bajo un contexto político, en el que Kollwitz afirmaba creer indigno vejar

²⁴³ *Ibíd.*, p. 66.

militarmente al acompañamiento de Liebknecht hacia la sepultura²⁴⁴, nos sirven para comprobar con qué naturalidad los artistas de esta época se relacionan con la muerte.



Käthe Kollwitz. *Los sobrevivientes*. 1923

Pero además de las circunstancias externas que rodearon a la artista alemana, hay una serie de sucesos personales que ponen de manifiesto que la muerte tuvo una presencia continua en su vida. Su segundo hijo, Peter²⁴⁵, muere en 1914 a los 18 años en la Primera Guerra Mundial. Kollwitz recuerda su muerte del siguiente modo en su diario: “Entretanto ha estado aquí Hans²⁴⁶. El miércoles, el 14 de octubre. Entró en silencio y vino hacia mí. Entonces supe que Peter estaba muerto. Cayó el 22 de septiembre”²⁴⁷.

Kollwitz reflexiona sobre las nefastas consecuencias de la guerra al clamar que nunca entenderá el deseo de muchos

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 67.

²⁴⁵ Peter había figurado como modelo en la obra de 1903 *Mujer con niño muerto*, que terminaría siendo premonitoria.

²⁴⁶ Hans es el primer hijo de Käthe Kollwitz, nacido en 1892.

²⁴⁷ LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián, *Op. cit.*, p. 70.

jóvenes, como su hijo Peter, de morir por Alemania. Estas primeras palabras provienen de su diario y datan de octubre de 1916:

“Nunca entenderé todo esto. Cierto es sólo que los jóvenes, nuestro Peter, fueron hace dos años a la guerra con devoción, y que hicieron realidad el deseo de morir por Alemania. Murieron casi todos. Murieron en Alemania y en los países enemigos de Alemania, millones”²⁴⁸.



Käthe Kollwitz. *Muerte de mujer y chico*. 1910

Su impotencia crece con los años, algo que observamos en las palabras que escribió en octubre de 1920:

“Ya estoy en los 50, he vivido la guerra y he visto ir muriendo a Peter y a los otros mil jóvenes, estoy horrorizada y hondamente impresionada por todo el odio que existe en el mundo, anhelo el socialismo que deja vivir a las personas, y encuentro que la tierra ya ha visto suficientes asesinatos, mentiras,

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 66.

depravaciones, perversiones, en una palabra, todo lo demoníaco”²⁴⁹.

De este modo, las circunstancias que la rodearon y los trágicos acontecimientos de su vida personal influyeron de modo decisivo en sus representaciones artísticas, como bien subraya Furió: “La muerte de su hijo la trasegó profundamente y le provocó grandes depresiones, un sentimiento que ya nunca dejó atrás y que se proyectó en muchas de sus obras”²⁵⁰. Estas, referidas al concepto muerte, son descritas por Cao de la siguiente manera:

“Son sombras amenazantes, son luchas por aferrarse a la vida de mujeres que necesitan vivir por los demás, son esqueletos que arrebatan vidas necesarias. Más tarde, la relación con la muerte, tan presente, se convertiría en una salida, en una alternativa a un presente que se hacía insoportable. La muerte se convierte en una presencia reconfortante, asumiendo el papel de madre que acoge y reconforta en su seno. Finalmente, ya pasados los sesenta años, y de modo autobiográfico, la muerte se convierte en acompañante, en cómplice que susurra al oído de la artista, que toca su hombro en señal de partida”²⁵¹.

Para finalizar, haremos alusión a uno de los proyectos que, en nuestra opinión, más se ajustan a este concepto. En el proyecto titulado *Muerte*, realizado entre 1934 y 1935, reúne 8 litografías, cada una representando una manera de morir²⁵². Núñez lo define como “la propuesta que mejor distingue la realidad contingente de la amargura en los seres humanos”²⁵³, además de fijar “la sórdida violencia en la existencia de unos seres atrapados por el terror como norma”²⁵⁴. Hay que destacar en esta serie obras como *La llamada de la muerte*, que es un autorretrato²⁵⁵, y *La muerte acogida como amiga por ser*, como

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 67.

²⁵⁰ FURIÓ, Vicenç, *Op. cit.*, p. 84.

²⁵¹ LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián, *Op. cit.*, p. 50.

²⁵² FURIÓ, Vicenç, *Op. cit.*, p. 84.

²⁵³ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *Op. cit.*, pp. 390-391.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 395.

²⁵⁵ FURIÓ, Vicenç, *Op. cit.*, p. 84.

expone Núñez, muestras de la amargura y el desconsuelo, además de ser escenas de horror imborrables que reflejan la brutalidad ilimitada de momentos históricos como la conocida *Semana sangrienta* en junio de 1933 o *La noche de los cuchillos largos* en junio de 1934²⁵⁶.



Käthe Kollwitz. *Campo de batalla*. 1907

Prosigue en su análisis Núñez que Kollwitz no recurre a la violencia explícita para la representación de obras como las que acabamos de citar, y tampoco crea desde la tristeza y el desconsuelo sino que penetra y descubre esos sentimientos que inevitablemente “están marcados por la pesadumbre, por la amargura”²⁵⁷, y que a su vez conviven:

“En una sociedad donde las agresiones y la muerte llevan la mancha de la sangre y el sello de la paranoia. Cerraba con este ciclo los estados de conducta en que la sociedad vivía y

²⁵⁶ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *Op. cit.*, p. 391.

²⁵⁷ *Ibidem*.

que habrían de ser premonitorias de todo un siglo XX: como se indicó en algún momento, el más violento de la Historia”²⁵⁸.

Para Furió, en esta serie, no hay concesiones estéticas ni ninguna planificación que atenúe la idea de la muerte, “solo unos cuantos trazos de lápiz litográfico negro sobre el papel blanco, que consiguen una fuerza expresiva sorprendente”²⁵⁹. La explicación conceptual de la serie, es planteada por Núñez del siguiente modo:

“Aborda brillantemente el concepto del ser para la muerte. La muerte como referencia existencial y, junto a ella, la angustia consustancial con la condición humana. La mujer conocedora de la cruda realidad, de la precariedad y caducidad del ser, la imposibilidad de vivir la vida y entenderla, ayuda a profundizar en la precariedad y en la caducidad en aquellas litografías”²⁶⁰.



Käthe Kollwitz.
La llamada de la muerte. 1934-1935

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 395.

²⁵⁹ FURIÓ, Vicenç, *Op. cit.*, p. 85.

²⁶⁰ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *Op. cit.*, p. 406.



Käthe Kollwitz.
Chica joven en el regazo de la muerte. 1934

Otro de los acontecimientos a reseñar sobre la vida personal de la artista es la decisión de suicidio que pretendía llevar a cabo. De este modo, en julio de 1936 relata, respecto a ella y su marido: “Tomamos la decisión de librarnos del campo de concentración, de parecer este inevitable, a través del suicidio”²⁶¹, hecho que finalmente no sucedió al conseguir evitar el mismo. Ante los acontecimientos exteriores y personales que Käthe Kollwitz vivió, solo queda realizarnos una pregunta a modo de reflexión que nos plantea Núñez:

“¿Puede sorprender, entonces, que su arte conviva con el dolor, la miseria, la injusticia y la muerte?; ¿no es inseparable de aquel tiempo histórico y de su visión amarga ante un panorama tan desolador?”²⁶².

²⁶¹ LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián, *Op. cit.*, p. 69.

²⁶² NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *Op. cit.*, p. 401.

3.3. El drama de la existencia humana. Max Beckmann

Max Beckmann (Leipzig, 1884–Nueva York, 1950) muestra, ya desde sus primeros trabajos, una dualidad en su relación con la realidad, que él percibió como traumática, acercándose a ella a través de la deformación expresionista y ocupándose de temas como la incomunicación y las enfermedades sociales de los años, terribles, que le tocaron vivir, tal y como señala José María Faerna²⁶³.

Su primera obra en torno a la muerte la encontramos en 1906, en *Gran escena de duelo*, un cuadro cuyo origen se halla en la muerte de su madre a causa de cáncer en el verano del citado año. Apunta Faerna que en este cuadro el dolor individualiza a las figuras, situándose cada una de ellas en su propia pena y careciendo de conexión respecto a las demás. Beckmann habla de su dolor con esta pintura y en ella anticipa los derroteros que su obra cobraría tras la Primera Guerra Mundial²⁶⁴. La guerra individualizó el horror ante sus ojos, ya que en ella experimentó directamente el dolor del ser humano al ser enfermero voluntario en Bélgica y Prusia oriental.

Su obra, limitada a dibujos y obra gráfica durante la guerra, tomó otro lenguaje, que a partir de 1918 se materializó en la pintura. La experiencia bélica transforma a Beckmann, tal y como señala Klaus Gallwitz:

“Las hasta entonces imaginarias catástrofes de la humanidad se han hecho realidad. El gran panorama de los ocasos y naufragios imaginados se concreta con la mirada clavada en los primeros planos de las trincheras, los barracones para enfermos contagiosos y los quirófanos. Esta reducción del campo visual constituye al mismo tiempo un desgarrador examen de sus medios de expresión”²⁶⁵.

²⁶³ FAERNA, José María, *Max Beckmann*, Globus, Madrid, 1996.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 14.

²⁶⁵ GALLWITZ, Klaus, *Beckmann*, Fundación Juan March, Madrid, 1997, p. 8.



Max Beckmann. *Gran escena de duelo*. 1906

Prosigue Gallwitz que los dibujos y obra gráfica realizada por Beckmann en el periodo de la guerra son un ejemplo de “un consecuente desmontaje de conquistas artísticas anteriores”²⁶⁶. En referencia a esto último, señala que el vitalismo de cuño nietzscheano es sustituido por *el misterio del cadáver*.

Sumido en plena guerra, Beckmann relata su día a día en cartas destinadas a su esposa. De entre todas las palabras narradas extraemos aquellas que aluden, de una manera cercana, a la muerte. Al artista alemán le resulta muy útil dibujar en la situación en la que se encuentra, y podríamos decir que hace frente a la muerte con sus trazos, como constatamos en una carta fechada el 3 de octubre de 1914:

“Mi voluntad por vivir es aún más fuerte que nunca, pese a haber presenciado cosas horrendas y haber muerto con algunos. Pero cuanto más se muere, más intensamente se

²⁶⁶ *Ibidem*.

vive. He hecho dibujos. Es algo que protege a una persona ante la muerte y el peligro”²⁶⁷.

En esta misma dirección, el 4 de marzo de 1915, señala que:

“El amor, las pequeñas riñas, los negocios y la ambición, siguen el mismo curso que antes, a pesar de que la muerte canta su furiosa canción a pocos kilómetros de distancia [...] Me encanta dibujar, uno se vuelve más consciente de la esencia de las cosas”²⁶⁸.

Ideas de todo tipo acontecen en su diario. “Qué no habré visto durante este tiempo. He visto a gente muerta a causa del tifus o la neumonía y a enfermeras manifestando una dedicación profunda y la más solemne compasión humana”²⁶⁹, escribía el 10 de marzo del mismo año.

La Primera Guerra Mundial estaba durante 1915 en su fase de *guerra de posiciones*, donde los estados tuvieron que movilizar sus recursos económicos hacia el enfrentamiento bélico, fallando de este modo las previsiones de una guerra corta. En más de una ocasión Beckmann subrayó que su arte encontraba mucha inspiración en la guerra: “Para mí la guerra es un milagro, aunque sea uno bastante molesto. Mi arte puede atiborrarse aquí de ideas”²⁷⁰, señalaba el 18 de abril. El artista alemán pensaba que la guerra y la vida no eran tan diferentes en realidad, aunque para llegar a tal conclusión, unos párrafos antes escribía: “Tan sólo tenemos que asumir que la vida no lo es todo. El qué, el por qué y el cómo no nos incumben. Hemos de estar preparados para cualquier cosa y mantener siempre la cabeza bien alta”²⁷¹. Palabras escritas el 24 de abril, cuando también citó los dibujos realizados allí, haciendo alusión a los mismos como un todo, al compartir una misma voluntad.

²⁶⁷ BECKMANN, Max, *Escritos, diarios y discursos (1903-1950)*, Editorial Síntesis, Madrid, 2003, p. 153.

²⁶⁸ *Ibidem*, pp. 159-160.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 161.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 174.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 177.

Beckmann tenía claro que todo lo vivido en la guerra le serviría para su obra posterior, como comprobaremos en cuadros como *La noche*, de 1919, o *Muerte*, de 1938. Cuatro años antes de pintar *La noche*, dejaba constancia de dónde venía la inspiración:

“La atmósfera se infiltra en la sangre de uno y me da seguridad para aquellas imágenes que en el fondo ya me había imaginado intensamente antes. Deseo trabajar todo lo interior para después poder producir estas cosas de una forma casi intemporal: aquel negro semblante humano mirando desde la tumba y los cadáveres mudos que vienen a mí, son los oscuros saludos de la eternidad, y como tales, deseo pintarlos”²⁷².

Su obsesión por la muerte en esta época se traduce en imágenes que no puede parar de dibujar y que se sitúan entre la imaginación y la realidad. Algo que queda recogido en la siguiente descripción del día 4 de mayo:

“De vuelta a casa, me fijé en un par de mujeres y dos granjeros con grandes azadas que plantaban patatas. Tipos altos y enojados que golpeaban con fuerza a diestro y siniestro. Desde lejos parecía como si las figuras de la muerte estuviesen blandiendo las guadañas. He vuelto a caer en la tentación y he estado dibujando esa escena durante casi una hora. Mañana tengo planeado volver allí y hacer unos bocetos de esa gente, y después pintaré la escena aquí, en la pared, y después, cuando vuelva a casa, ¡la pintaré otra vez!”²⁷³.

Max Beckmann, acercándose el final de la guerra opinaba que esta no había cambiado en lo más mínimo su opinión sobre la vida, sino que la había confirmado. También apuntaba que, al finalizar la guerra, necesitaba estar en la ciudad, entre las personas. El artista alemán usaba el plural al exclamar:

“Tenemos que sacrificar nuestro corazón y nuestro valor, tenemos que dejarnos llevar por los horribles gritos de dolor de

²⁷² *Ibidem*, p. 179.

²⁷³ *Ibidem*, p. 181.

la gente engañada. Ahora, justamente, tenemos que estar lo más cerca posible de los hombres²⁷⁴.

Unas palabras que hay que situar en una época en la que, tal y como ya hemos apuntado, las consecuencias de la Primera Guerra Mundial habían dejado funestas repercusiones sociales, como el empobrecimiento general de las familias, y una grave crisis moral por la quiebra de los valores humanistas.

El momento entre el final de la Primera Guerra Mundial y el comienzo de la década de los años treinta es en el que se da, según Faerna²⁷⁵, la consagración de Beckmann como uno de los grandes artistas alemanes del siglo XX. La razón es el hecho de que, si bien la guerra no había cambiado su opinión de la vida, sí que supuso un giro definitivo en su arte. Su afán de pintar el drama de la existencia humana, adopta un lenguaje diferente que culmina con la obra *La noche* que mencionamos anteriormente.

Faerna cita una crítica de Benno Reifenberg de 1921: “¿Acaso creéis que es posible olvidar, que la guerra es agua pasada, mera historia?... Esta obra no habla del pasado: habla de aquí y ahora²⁷⁶. Una pintura donde Beckmann tradujo la obra gráfica realizada durante la contienda en expresionismo plástico y espacial, a base de un ambiente agobiante y saturado, así como a través de planos oblicuos abruptamente cortados que relatan un horror congelado en el tiempo. Al respecto, especifica Faerna:

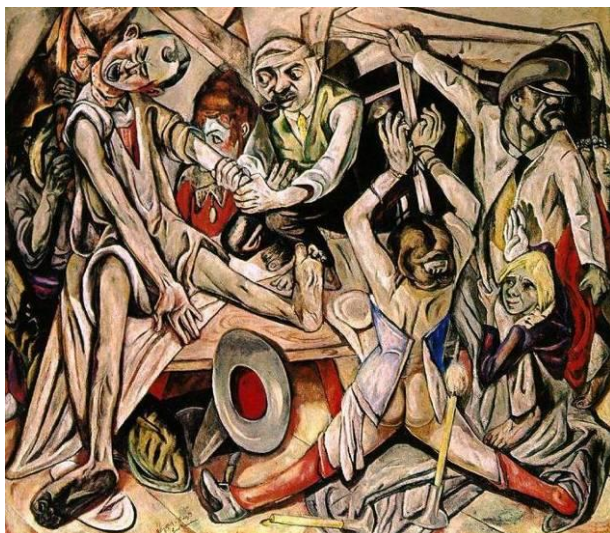
“La atroz escena, en la que tres rufianes torturan brutalmente a una familia en el salón de su propia casa, está, sin embargo, cargada de ambigüedad: el niño, a punto de ser lanzado por la ventana, busca protección entre las ropas de su verdugo; el hombre de la pipa y la cabeza vendada tiene un aspecto mesocrático e inofensivo como el padre de familia al que está rompiendo el brazo con limpia crueldad, y al fondo se distingue

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 202.

²⁷⁵ FAERNA, José María, *Op. cit.*, p. 8.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 21.

el rostro verde de un personaje femenino cuyo papel en la acción es un enigma²⁷⁷.



Max Beckmann. *La noche*. 1919

Otra de las imágenes ligadas a su experiencia como enfermero en la guerra es un grabado en punta seca de 1915, que es realizado de nuevo en 1922. Se trata de *Depósito de cadáveres*, una representativa obra sobre la muerte. Elementos vistos en *La noche*, como el uso de violentos escorzos o espacios diagonales y deformados, también son protagonistas en esta xilografía.

Para Gallwitz²⁷⁸, Beckmann no buscaba la verificación de la realidad, a diferencia de Otto Dix y Grosz, sino el misterio mismo de las cosas, los impulsos que ponen y mantienen en movimiento al grotesco teatro del mundo, debido a su compleja concepción de la propia realidad. El fruto de esto mismo lo podemos comprobar en obras más tardías como *Muerte*, de

²⁷⁷ *Ibidem.*

²⁷⁸ GALLWITZ, Klaus, *Op. cit.*, p. 10.

1938. La descripción de este lienzo la encontramos en el análisis que Faerna realiza²⁷⁹. En él pone de manifiesto que el cuadro se concibió como pareja de *Nacimiento*, realizado un año antes. También nos detalla que la muerte aquí no es sino una alucinada metáfora entremezclada con los recuerdos de la época como voluntario enfermero, ya que en la izquierda del cuadro podemos ver una enfermera y un médico. Además, en esta obra encontramos elementos de la teosofía anglo-hindú, así como figuras monstruosas, deformadas e invertidas en la parte superior, desplegándose a partir de ellas un universo de pasiones fatalmente liberadas por la muerte.



Max Beckmann. *Muerte*. 1938

Acabamos de ver obras pictóricas que no eran, sino extensión de la obra gráfica que realizó nuestro pintor durante la Primera Guerra Mundial, pero Beckmann continuó creando obra gráfica y libros ilustrados durante prácticamente toda su vida. Cabe hacer mención a las 27 litografías que componen el *Apocalipsis*

²⁷⁹ FAERNA, José María, *Op. cit.*, p. 36.

de San Juan, que realizó durante su exilio en Holanda, mientras la guerra tenía lugar, entre 1941 y 1942. Para Kosme de Barañano, el *Apocalipsis* es el texto que mejor se ofrece al artista para plasmar la ruina mental de Alemania y de Europa²⁸⁰.

Las imágenes del artista alemán se cargan de tensión al representar la fragmentación de un mundo civilizado, suponiendo esto una pérdida de sentido, haciéndonos reflexionar sobre el lugar en el que quedan el respeto humano y la tolerancia, y lo hace a través de la imagen de la muerte. Retransmite la historia en directo, confundiendo conscientemente pasado y presente en una misma escena y para ello se atiene, en determinadas ocasiones, a los versículos bíblicos y, en otras, usa los textos como pretexto para desarrollar y plasmar sus propias ideas y sentimientos sobre el caos vital²⁸¹.

Según Barañano, la mirada de Max Beckmann se centra en la miseria, el sufrimiento y la degradación física y moral que encuentra en la obra de Dostoievski, del que mencionábamos su obra *El doble* en el primer capítulo en referencia a las historias del muerto mal muerto. Pero el artista también fija su atención en la guerra de 1914, a la que desvaloriza en sus representaciones²⁸², o en los héroes de la mitología griega, de Eurídice a Prometeo. A su vez, somete toda esa visión a un proceso de sublimación y de distancia que crea una escritura pictórica y un potente relato visual con imágenes densas y concentradas, comprobándose esto desde su dibujo *Venta de prisioneros*, de 1909, hasta la última de sus obras²⁸³.

En la mayoría de sus trípticos, es Beckmann el que ejerce de actor principal, dejando constancia de la importancia de la muerte en su obra al representarse como el rey que se suicida

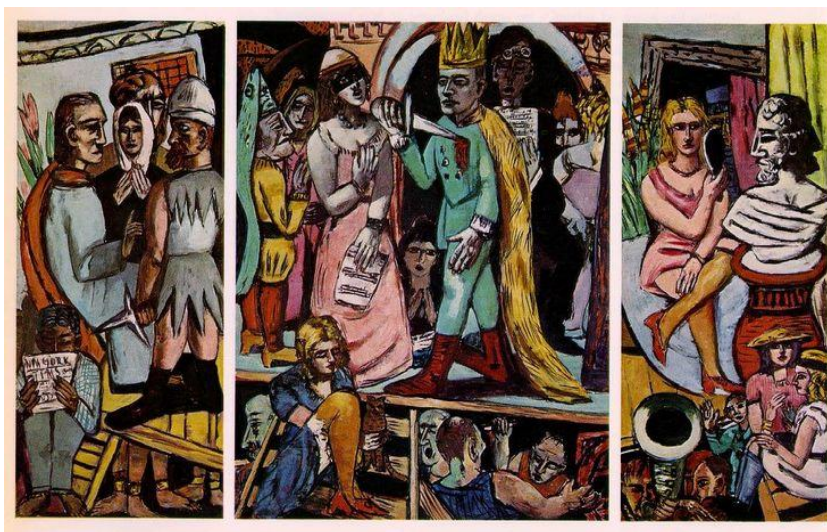
²⁸⁰ DE BARAÑANO, Kosme, *Max Beckmann: El Apocalipsis*, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1997, p. 10.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 11.

²⁸² *Ibidem*, p. 30.

²⁸³ *Ibidem*, p. 28.

en el centro de *Cómicos*, realizado entre 1941 y 1942. Faerna indica respecto a este tríptico que Beckmann establece a través del ficticio suicidio una estrecha vinculación entre su peripecia personal y el momento que le toca vivir, “siendo en realidad todos sus trípticos ambiciosas visiones de la existencia humana en las que culmina su idea de un arte que, partiendo de la realidad, la trasciende”²⁸⁴.



Max Beckmann. *Cómicos*. 1941-1942

Comentábamos que Beckmann continuó toda su vida con su obra gráfica, pero también con su diario. En una de las anotaciones que tienen lugar durante la Segunda Guerra Mundial, deja constancia de su preocupación por la muerte, al señalar, el 31 de diciembre de 1943, que se encontraba: “Muy preocupado y nervioso por 1944. La vida es oscura; es la muerte. Fin de 1943”²⁸⁵.

²⁸⁴ FAERNA, José María, *Op. cit.*, pp. 42-43.

²⁸⁵ BECKMANN, Max, *Op. cit.*, p. 262.

Concluimos con unas palabras de Kosme de Barañano que definen el papel que ejerció nuestro artista en el marco del pasado siglo:

“Las imágenes de Beckmann nacen del encuentro entre un soporte y un adiestrado puñal. No nacen con la línea de la frialdad mecánica sino con la que, desde ella misma, desde su rebaba, nos manifiesta el temblor del seísmo, la expresión de la deshumanización del siglo XX”²⁸⁶.

²⁸⁶ DE BARAÑANO, Kosme, *Op. cit.*, p. 41.

3.4. Destrucción física y moral. Oskar Kokoschka

“Una tarde, de repente, se armó un barullo espantoso en el patio. La gente acudió corriendo. ¿Qué había pasado? Decían que la señorita se había ahogado en el pozo. El caso es que, a la mañana siguiente, realmente no apareció. Yo era incapaz de comprender cabalmente lo que significaba estar muerto. En lo único que me fijé fue en que realmente había desaparecido, y a mis ojos tenía que ser de la misma manera que uno pasa de una casa a la de al lado, o de una habitación a otra. Desde luego, no vemos a través de las paredes, pero sabemos que hay alguien al otro lado. Yo nunca desapareceré, pensaba yo. Es evidente que la señorita no está, pero ha de estar en algún sitio, quizás hechizada, como sucedía en sus cuentos de hadas. Una mañana, dos días después, vi desde la ventana el coche fúnebre parado abajo en la calle”²⁸⁷.

Esta noción sobre la muerte narrada por el artista que nos compete en este subcapítulo, Oskar Kokoschka (Pöchlarn, 1886-Villeneuve, 1980), y que parte de sus recuerdos de niñez, enlaza directamente con lo que describimos en el primer capítulo de la presente tesis doctoral. Es decir, con el hecho de que la muerte-renacimiento es universal en la conciencia infantil, (sin olvidar que, según Edgar Morin, la muerte-renacimiento se transforma en inmortalidad cuando el concepto se lo apropia el propio hombre). La muerte para el pequeño Oskar Kokoschka no era sino un tabú, pues recapitulando, para Miguel de Unamuno el hecho de que la inmortalidad esté presente en la conciencia es síntoma de tabú.

“La gente decía que se llevaban a la señorita en el carro, pero a mí eso me parecía inconcebible”²⁸⁸. En esta frase del artista comprobamos el concepto de inmortalidad arraigado en sus primeros años de vida. Por otro lado, en la siguiente cita observamos cómo, por primera vez en su vida, comprende la existencia de los límites que tenía el mundo exterior:

²⁸⁷ KOKOSCHKA, Oskar, *Mi vida*, Tusquets Editores, Barcelona, 1988, p. 20.

²⁸⁸ *Ibidem*.

“Aquella partida me hizo evocar por primera vez que había visto un carruaje de aquel tipo. Empecé a intuir vagamente que también el mundo exterior tenía sus límites. Fue una vivencia de lo irrecuperable, y la sentí como una transformación de la luz del día en aquello que de fatal y estremecedor tiene la noche. Sentí que las cosas podían desplazarse a una esfera que no tenía nada en común con todo lo que yo entendía por mundo exterior. Aquella experiencia me convirtió en un ser meditabundo y melancólico. Empecé a sufrir de sonambulismo, a convertirme en lo que el pueblo llano llama un lunático. Por eso mis padres decidieron atrancar la ventana de la habitación en la que yo dormía, pues me habían sorprendido varias veces de pie sobre el alféizar, dispuesto a lanzarme hacia la luna”²⁸⁹.

Como leemos, la primera experiencia de Kokoschka con la muerte, con lo irrecuperable, fue traumática. Durante sus primeros años, el pintor austriaco tuvo más recuerdos vívidos sobre la muerte, como refleja en sus memorias. Ejemplo de ello son las palabras que dedica al fallecimiento de su abuela, quien tuvo el presentimiento de que iba a morir. Matiza el artista:

“En la mañana de un hermoso día de mayo, sacó del arcón su vestido de novia y mandó que la vistieran; luego estuvo un día y una noche enteros esperando la muerte, aunque gozaba de una salud excelente. No comió ni bebió nada, y anunció con toda exactitud la hora a la que moriría”²⁹⁰.

La primera obra referida a la presencia de la muerte que podemos ver de Kokoschka es la que ilustra el cartel de una obra de teatro personal del artista, *Mörder, Hoffnung der Frauen*, en sus años de estudiante. La descripción del cartel, según sus propias palabras, comprende un hombre de color rojo-sangre, el color de la vida, pero que yace muerto en el regazo de una mujer blanca, del color de la muerte. Además, matiza que si el expresionismo tiene algún sentido, esta es una de las primeras manifestaciones que lo representan²⁹¹.

²⁸⁹ *Ibidem*, pp. 20-21.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 24.

²⁹¹ *Ibidem*, pp. 44-47.



Oskar Kokoschka.
Mörder, Hoffnung der Frauen. 1909

Para Kokoschka, el expresionismo era la manifestación del espíritu de la época, además de una apertura moral y cultural de la dimensión íntima del hombre, y estaba llamado a converger con el descubrimiento del psicoanálisis de Sigmund Freud y la teoría cuántica de Max Planck. El artista austriaco es quien enciende los destellos últimos del furor expresionista, tal como leemos en palabras de Giuseppe Gatt²⁹², excavando después en el debatido interior de un alma humana acosada por la muerte.

Otra de las experiencias que Kokoschka relata en su autobiografía, en relación a los primeros acercamientos a la muerte a través de la expresión artística, está referida al encargo que recibió para retratar a una muchacha muerta

²⁹² GATT, Giuseppe, *Oskar Kokoschka*, Ediciones Nauta, Barcelona, 1971, p. 41.

dentro de su ataúd a modo de recordatorio para sus padres. El pintor la había conocido en vida de una manera fugaz, pero no duda en aproximarse a la dureza de ese contacto físico con la muerte:

“El aroma de los lirios y los jacintos en la habitación donde estaba instalada la capilla ardiente no conseguía disimular totalmente el olor propio de la putrefacción; de pronto dejé caer el lapicero al advertir con horror que de la nariz de la señorita brotaba algo líquido”²⁹³.

Al igual que sucede en los anteriores casos, su vida, y por tanto su obra, también queda marcada por su experiencia como voluntario en la Primera Guerra Mundial, de la que señalaba que no tenía nada que perder, ni que defender. “Sólo estábamos preparados para enviar a nuestros soldados a la muerte”²⁹⁴, subrayaba como crítica respecto al Imperio austro-húngaro. En Kokoschka, la obsesión por la muerte unida a los referentes artísticos, queda patente cuando él mismo describe situaciones como la siguiente:

“Patrullando por en medio del follaje verde oscuro de los bosques, me sentía acechado por un enemigo invisible. De pronto se me vino a la mente el sombrío grabado de Durero *El caballero, la muerte y el diablo*”²⁹⁵.

Según sus palabras, fue en la guerra donde el artista perdió el miedo a la muerte: “Prefiero una muerte heroica, antes que dejarse aplastar como un gusano”²⁹⁶. La experiencia en la que argumenta esa pérdida de miedo la escribe del siguiente modo:

“Un cálido chorro de sangre que brotaba del pulmón me invadía la boca, la nariz, los ojos y los oídos. Flotaba en el aire. ¿Tan fácil era morir? Sólo tenía que sonreír a la cara del otro, antes de que se me cerrasen los ojos. ¡Y con eso estaba superada la prueba! Lo único que me llevé conmigo fue su mirada de asombro. El enemigo se alejó, dejándome clavado

²⁹³ KOKOSCHKA, Oskar, *Op. cit.*, p. 54.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 131.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 137.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 144.

en el cuerpo el fusil, que cayó por su propio peso. De lo que me sucedió después no sé nada. Mi memoria tiene lagunas. La muerte dejó de asustarme²⁹⁷.

Tras la guerra, el director del Museo de Dresde, el Doctor Hans Posse lo acogió en una de sus casas y es aquí donde Kokoschka se vuelve a encontrar cara a cara con la muerte, ya que la tarde en que fallece el padre del Dr. Posse, este le pidió que dibujase a su padre en el lecho de muerte. Aunque en esta ocasión, el artista no menciona nada respecto al olor de putrefacción, lo más llamativo que comenta es que “una mosca volaba en torno a su nariz; absurdamente esperé que el fallecido levantase una mano para espantarla²⁹⁸”. Se da la circunstancia de que entre los dos encargos delante del ataúd, Kokoschka experimenta la guerra y, por ello, la impresión ante la muerte se reduce considerablemente.

En torno a la muerte, el artista austriaco reflexiona haciendo una autocrítica a la sociedad en la que vive:

“La reflexión sobre nuestra naturaleza mortal debería llevarnos a intentar preservar la herencia griega para los que vendrán después de nosotros, por más incierto que sea el mundo que les espera. Que los hombres de hoy en día no sepamos vivir no nos exime de nuestra responsabilidad hacia los jóvenes²⁹⁹”.

Sabemos, si tomamos como referencia sus textos, que otro de los cambios que se dan en Europa y que interfiere de una manera clave en la vida de Kokoschka es el golpe de estado en Viena. “Se sucedieron sangrientas manifestaciones; el canciller Dollfuss sacó los cañones a la calle: en Viena jamás se había visto nada parecido³⁰⁰”. A través de esta experiencia relata el fallecimiento de su madre:

“Desde nuestra casa se dominaba con la vista toda Viena; veíamos casas ardiendo y oíamos el retumbar de los cañones.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 146.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 176.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 276.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 221.

Mi madre, que había vivido alejada de la realidad, se pasaba noche y día en la ventana, estupefacta ante el espectáculo de personas tiroteándose unas a otras en nuestra ciudad. Se negaba a ingerir alimentos y enfermó progresivamente. De nuevo³⁰¹ tuve que impedir que mi hermano menor presenciase las últimas horas de una agonía; era joven y tenía que seguir creyendo en la vida. A mi hermana, que vivía en Praga, no le comuniqué hasta después del entierro la triste noticia del óbito de mi madre³⁰².

Tras acontecimientos de este calibre, a Kokoschka le resultaba inconcebible la parálisis espiritual que asaltó primero a la sociedad del Reich, luego a la de Austria y finalmente, a toda Europa.

En 1937 pinta, por encargo de Emil Korner³⁰³, el conocido como *Autorretrato de un artista degenerado*, que se expuso junto a otras obras en la famosa exposición titulada *Arte degenerado*³⁰⁴ en Múnich ese mismo año. Asimismo, el artista realizaría otra obra catalogada también como degenerada en 1916-1917 con el título *Los emigrantes*, donde se pintó a sí mismo en un paisaje desolado. A Kokoschka se le llegó a

³⁰¹ La vez anterior a la que se refiere Oskar Kokoschka es la muerte de su padre en Viena, cuando evitó que su madre y hermano pequeño fueran testigos de la agonía que sufrió.

³⁰² KOKOSCHKA, Oskar, *Op. cit.*, pp. 221-222.

³⁰³ Según los escritos de Kokoschka, Emil Korner queda descrito como un profesor con una posición acomodada económicamente, además de ser el hermano de su amigo de juventud Ernst Korner.

³⁰⁴ Para José María Solé, la exposición *Arte degenerado* fue organizada por el nazismo con el fin de ridiculizar el arte contemporáneo, en una operación que era en realidad tapadera para ocultar la puesta clandestina en el mercado internacional de las mejores piezas incautadas. Para más información, ver el artículo SOLÉ, José María, "Arte degenerado, la obsesión de Hitler" en *Descubrir el arte*, Unidad Editorial Sociedad de Revistas, nº 103, Madrid, septiembre de 2007.

retirar la nacionalidad austriaca por ser un *artista degenerado* en la época en la que Austria formó parte del Tercer Reich³⁰⁵.



Oskar Kokoschka.
Alicia en el país de las maravillas. 1942

Refiriéndose a la citada parálisis y con la intención de ofrecer a otros su visión sobre la guerra, crea una serie de cuadros donde la muerte cobra un protagonismo notable. De 1942 data *Alicia en el país de las maravillas*, donde Kokoschka pone de manifiesto ante el espectador la verdad y la crudeza de la guerra a través de, según Melania Rebull³⁰⁶, una pincelada nerviosa con la que plasma la destrucción física y moral de su ciudad natal a causa de la anexión de Austria por Hitler. Observamos en el lienzo las llamas que queman la urbe, a una mujer decapitada que sostiene en brazos a un niño con las mismas características y a un pequeño que porta una máscara antigás.

³⁰⁵ KOKOSCHKA, Oskar, *Op. cit.*, p. 168.

³⁰⁶ REBULL, Melania, *Kokoschka*, Globus, Barcelona, 1994, p. 47.



Oskar Kokoschka. *Aquello por lo que luchamos*. 1943

De 1943 data el lienzo titulado *Aquello por lo que luchamos*, que para Rebull³⁰⁷ es una de las más estremecedoras alegorías políticas acerca de la guerra, focalizada en la intensidad gráfica de la madre muerta con el niño en el regazo en contraste con el tono ocre amarillo del piso. Kokoschka critica una de las mayores consecuencias de la guerra en este cuadro, el hambre, al especificar que este es el motivo del desfallecimiento de la madre, además matiza que el niño está jugando con una rata y señala que a él, el color amarillo le produce el mismo efecto que el blanco, el color de la luna muerta. El artista austriaco concluye la descripción de la obra haciendo alusión al hecho de que, para los chinos, el color de la muerte es el amarillo³⁰⁸.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 48.

³⁰⁸ KOKOSCHKA, Oskar, *Op. cit.*, p. 246.

Giulio Carlo Argan, al analizar la obra de Oskar Kokoschka, señala que la comunicación de la muerte con el amor puede ser una de las vías por las que el individuo vuelva a la indiferenciación del *todo*. Pues Kokoschka para Argan, a diferencia de otros expresionistas, hace una búsqueda crítico-analítica en profundidad para alcanzar el nivel de la *vida* y así llegar ahí donde la existencia se funde con el *todo*.

“Para alcanzar el nivel de la *vida* hay que corroer los estratos formados por todo aquello que habitualmente se llama *la vida* y llegar ahí donde la existencia individual se funde en el *todo*”³⁰⁹.

³⁰⁹ ARGAN, Giulio Carlo, *Op. cit.*, p. 226.

3.5. La muerte como finalidad de la guerra. Otto Dix

“En la guerra, dibujar significa sobrevivir”³¹⁰. Son las palabras de la doctora Ulrike Lorenz en referencia a la experiencia bélica del artista Otto Dix (Gera, 1891-Singen, 1969), cuya biografía y obra se mueven entre la guerra y el arte. Su visión del mundo quedó marcada por sus años en el frente, en las trincheras, llegando a tener consecuencias psíquicas tardías que influyen en su obra artística, tal y como afirma Lorenz. Pero antes de la guerra, como se puede apreciar en las palabras de Eva Karcher, ya trabajaba la imagen de la muerte:

“Si Dix, ya en los trabajos que realizó antes de la guerra, había concebido la lucha, el sufrimiento y la muerte como sucesos naturales del destino, tal concepción se acentuó en los años 1915 y 1916 en sus pinturas, dibujos y bocetos, con representaciones de la violencia irrefrenable de las fuerzas destructoras”³¹¹.

Su marcha al frente occidental se produce en septiembre de 1915, donde Helene Jakob, hija del administrador de la Escuela de Artes y Oficios, le proporciona todo el material necesario para que pueda trabajar. A cambio Dix le entregará casi 600 obras, todas ellas de una temática bélica de destrucción y muerte que abarca retratos, escenas de masas, primeros planos de escombros o cráteres de bombas y ruinas. Es decir, la estética de destrucción del paisaje en la guerra de trincheras³¹². Dicha estética queda descrita de la siguiente forma por Lorenz:

“En el último año de la guerra el dibujante, con sombrías visiones del fin del mundo y de la muerte, se atreve a acercarse al *baño frío* de la abstracción con pincel y tinta china negra. La realidad de la guerra de trincheras es estilizada”³¹³.

³¹⁰ LORENZ, Ulrike, *Otto Dix*, Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2006, p. 14.

³¹¹ KARCHER, Eva, *Dix*, Taschen, Colonia, 1992, p. 34.

³¹² LORENZ, Ulrike, *Op. cit.*, p. 14.

³¹³ *Ibidem*.

La explicación de esto se da en que Dix documenta la guerra como experiencia de permanente disolución de la unidad orgánica y corporal, como acto destructivo que solo puede ser representado a través de la abstracción, al no ser abarcable en su primitiva totalidad³¹⁴.

En su diario de guerra se recogen palabras que ayudan a comprender su personalidad: “Los cadáveres son impersonales” o “la guerra hay que verla también como un fenómeno natural”. Además, en estos pensamientos, Dix cita a Heráclito, para quien la guerra es “el padre de todas las cosas” y, por tanto, como apunta Eva Karcher, la experiencia decisiva en su desarrollo creador³¹⁵. La manera en la que Dix se enfrenta con la guerra, la muerte y la destrucción es comparada por Karcher con la del escritor Ernst Jünger, cuyas primeras obras determinan un pensamiento enraizado en el mito, que gira en torno a los impulsos básicos del hombre.

Entre 1920 y 1923, Dix trabaja en el cuadro *Trinchera*. Para Karcher, una especie de síntesis visual de conocimiento, memoria, observación, análisis y cita. Las trincheras habían sido una de las principales novedades en la Primera Guerra Mundial, excavándose kilómetros de fosos que se defendían con ametralladoras. Karcher remarca en su investigación una crítica proveniente del 3 de julio de 1924 por parte de Julius Meier-Graefe, un influyente experto en arte que expresó lo siguiente respecto a la obra:

“Esta trinchera no sólo es mala, sino que su composición es infame, con su alevosa penetración en el detalle [...] los sesos, la sangre, las vísceras pueden pintarse de forma que a uno se le haga la boca agua [...] La segunda *Anatomía* de Rembrandt, con el vientre abierto, es una golosina comparada con esto. Este Dix es –perdonen la palabra– nauseabundo. Los sesos, la sangre, las vísceras, no las pinta, las borda, provocando una excitación animal”³¹⁶.

³¹⁴ KARCHER, Eva, *Op. cit.*, pp. 35-36.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 30.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 44.

Ángel Llorente señala que Dix no tiene en esta obra una intención estética ni una finalidad agradable, pues es una imagen directa y sin filtros en la que podemos observar cómo recorta sobre los soldados muertos y los escombros, otro cadáver que ha ido a parar sobre los restos de una estructura metálica³¹⁷.



Otto Dix. De la serie *La Guerra*. 1924

Pero toda su experiencia como soldado durante la Primera Guerra Mundial queda reflejada en su serie *La Guerra*, compuesta por 50 grabados al aguafuerte y publicada en 1924. Dix intenta transmitir el drama de su experiencia vital, subraya Kosme de Barañano, la horrible y traumática experiencia de la aniquilación mutua entre los seres humanos que se refugian en valores patrióticos y que siempre resulta trágica³¹⁸.

³¹⁷ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, "Otto Dix, Pablo Picasso y la pintura de guerra" en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V. UNED, t. 24, Madrid, 2012, p. 72.

³¹⁸ DE BARAÑANO, Kosme y RADIC, Sally, *Otto Dix: La Guerra*, Ayuntamiento de Gernika-Lumo, Bilbao, 1997, p. 11.

El contexto sociopolítico en el que se enmarca esta serie es el de la lucha de Dix contra el chauvinismo que se está reinstalando en la sociedad alemana tras la derrota. El mismo mensaje lo envía Käthe Kollwitz en sus obras de 1923. Ambos artistas alemanes enraízan su mirada en la plástica previa de *Los Desastres de la Guerra de Goya*³¹⁹.

“La obra de Dix no nos muestra una guerra, la de 1914, sino *la* guerra. Nos muestra todas sus facetas, las metamorfosis de sus fórmulas y aspectos. Dix tematiza la guerra que nos dirige a la muerte, la guerra cuyo fin exclusivo es la muerte, partiendo de la perspectiva de mostrar el sinsentido de todos unos años perdidos [...] La pregunta que subyace a todas sus imágenes es la pregunta que Goya coloca en la estampa 32 de *Los Desastres de la Guerra: ¿Por qué?*”³²⁰.

Estas palabras de Kosme de Barañano subrayan el hecho de que la inquietud de Dix estaba más próxima a profundizar en la idea de la muerte que en la de la guerra y sus bandos, como también corrobora Sally Radic³²¹ cuando escribe:

“Dix tiene como tema central la guerra que nos dirige a la muerte, la guerra cuyo fin exclusivo es la muerte. La perspectiva ideológica de la que parte no es la de inclinar la balanza hacia un lado u otro, ni la del simple pacifismo; es la perspectiva de mostrar el absurdo de todos los años perdidos”³²².

³¹⁹ DE BARAÑANO, Kosme y RADIC, Sally, “Otto Dix...”, *Op. cit.*, pp. 12-13.

³²⁰ *Ibidem*, p. 14.

³²¹ Sally Radic es la comisaria de la exposición *Tres visiones de la guerra: Callot, Goya, Otto Dix*. La misma, tuvo lugar en la Fundación Bancaja de Valencia de enero a marzo de 2001 y mostraba cómo tres artistas de tres siglos diferentes, Callot, Goya y Dix, retrataron el horror y la miseria de los conflictos bélicos que marcaron su tiempo, para denunciar la crueldad de la guerra. La exposición hace especial énfasis en el valor como documento, testimonio y síntoma de las obras expuestas.

³²² RADIC, Sally y VEGA, Jesusa, *Tres visiones de la guerra: Callot, Goya, Otto Dix*, Fundación Bancaja, Valencia, 2001, p. 21.

Además, hay sustanciales diferencias entre los dibujos realizados en el frente, que expresan la dinámica de la destrucción y la acción puntual, y el ciclo *La Guerra*, donde Dix presenta una experiencia y una posición moral³²³. Sobre la intencionalidad del artista alemán en esta serie, Karcher sostiene lo siguiente:

“Dix, que compartía la visión goyesca de la individualidad de los destinos afectados por la guerra, dio un paso más adelante en sus grabados, mostrando los grados de la supresión, o, en su caso, aniquilación de la individualidad, estrechamente relacionada (no sólo Nietzsche lo dice) con el concepto de dignidad humana. En sus grabados, Dix se concentró en la manifestación de las consecuencias de la guerra, que aparecían como estados de lo corpóreo asolado, también de la naturaleza y civilización profanadas. Aquí está la diferencia entre el ciclo de la guerra y los trabajos surgidos durante la guerra, que exhiben la dinámica de la destrucción, pero no sus consecuencias”³²⁴.



Otto Dix. *Soldado muriendo*. 1924

³²³ DE BARAÑANO, Kosme y RADIC, Sally, “Otto Dix...”, *Op. cit.*, p.

16.

³²⁴ KARCHER, Eva, *Op. cit.*, p. 41.

La memoria plástica de Otto Dix busca mostrarnos lo que no pudimos ver, “grabar lo incierto del límite que separa presencia y ausencia”³²⁵, como refleja Barañano en sus escritos, que también nos enlazan a ejemplos prácticos, pues observamos estas características concretas en grabados de esta serie como *Soldado muriendo*.



Otto Dix. *Grupo de asalto con máscaras antigás*. 1924

Esta imagen nos recuerda, si contemplamos el rostro y la mano, una crucifixión germana dotada del espíritu trágico de Grünewald³²⁶. Este grabado también sirve como ejemplo para José Ignacio López³²⁷, en el estudio que realiza sobre las características de *La Guerra*:

³²⁵ DE BARAÑANO, Kosme y RADIC, Sally, “Otto Dix...”, *Op. cit.*, p. 20.

³²⁶ Mattias Grünewald, artista alemán de cuyo legado artístico destaca *Crucifixión*, un retablo realizado entre 1512 y 1516, en el que Dix se inspira.

³²⁷ LÓPEZ GARCÍA, José Ignacio, “La expresión artística del horror bélico, de Goya a Otto Dix” en *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, Universidad de Sevilla, nº 15, Sevilla, 2015, p. 183.

“A los muertos que pueblan estas imágenes no se les ofrece ni el más mínimo respeto, se les trata como si no fueran humanos. La muerte no sólo los despoja de vida, también de su humanidad. Esta deshumanización afecta también a quien trata así, como si no fueran seres humanos, a sus víctimas; algo que nos muestra de forma terriblemente magistral Otto Dix en *Soldado muriendo*”³²⁸.



Otto Dix. *La Guerra*. 1929-1932

Sally Radic deduce que los grabados de *La Guerra* encuentran su expresión en la extrañeza de la guerra moderna, pero también “en el anonimato de la muerte y destrucción y la consiguiente codificación de las relaciones y conductas personales en el siglo XX”³²⁹ y cita el grabado *Grupo de asalto con máscaras antigás* como ejemplo de lo descrito. Aunque también podemos mencionar otras obras concretas de la serie, como *Avance de la compañía de ametralladoras* o *El muerto*,

³²⁸ *Ibidem*, p. 200.

³²⁹ RADIC, Sally y VEGA, Jesusa, *Op. cit.*, p. 22.

que fueron las dos primeras de la serie que marcan y simbolizan el devenir del resto.

Otra síntesis sobre las relaciones y experiencias que el artista tiene con la guerra la encontramos en el políptico de cuatro partes titulado *La Guerra*, pintado entre 1929 y 1932. Dix eligió premeditadamente la forma de retablo medieval, para construir así una versión actual de los mártires, análoga a las imágenes sacras de la crucifixión. El contenido proviene de la imaginación de Dix, quien realiza un *círculo infernal* que comienza en la parte izquierda, donde un escuadrón de soldados se dirige a la batalla bajo la neblina matinal. Dicha batalla y sus consecuencias mortales tienen lugar en el cuadro central. En el de la derecha observamos un soldado con máscara antigás que parece el único superviviente, moviéndose bajo el arco destruido de un puente donde hay un cadáver empalado. Detrás observamos un paisaje apocalíptico de cráteres y tumbas que nos recuerda al altar del *Retablo de Isenheim* de Grünewald, así como la forma exterior de toda la obra.

Cabe señalar que también en el tercer cuadro aparece Dix autorretratado como soldado sacando a un herido fuera del campo de batalla. En la predela, cuarta parte de la obra, visualizamos la calma, tras toda la serie de catástrofes anteriores: un soldado duerme en un sueño semejante al de la muerte, tal y como señala Karcher³³⁰. Llorente escribe en su artículo: “Los soldados del tríptico de Dix no son héroes; sólo son seres humanos que arrastran lo que les queda de vida sin esperanza”³³¹.

La siguiente obra en la trayectoria de Otto Dix donde la muerte tiene un papel protagonista es *El triunfo de la Muerte*, pintada en 1934. Karcher detalla así el significado de la obra:

“Mediante los préstamos formales de diversos estilos del arte antiguo alemán, y también la combinación de elementos figurativos, surge una atmósfera tambaleante entre

³³⁰ KARCHER, Eva, *Op. cit.*, p. 48.

³³¹ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Op. cit.*, p. 72.

sentimentalismo y brutalidad, que refleja en su extravagancia el *espíritu del tiempo* reinante en aquella época³³².



Otto Dix. *El triunfo de la Muerte*. 1934

Además, Karcher también sugiere que el cuadro es una elegía pictórica a aquel tiempo alterado que trajo consigo la vorágine del poder. En lo estrictamente pictórico, observamos un paisaje con connotaciones románticas. La muerte, representada mediante un esqueleto vestido con capa, corona y guadaña es el eje primordial de la obra, pues se encuentra en el centro, dando muestra de su poder. Tan solo la miran directamente un hombre y el perro que se encuentra junto a él. El resto de figuras (una pareja con actitud amorosa, un niño gateando, una anciana que se inclina hacia él y un soldado de pie junto a un árbol) permanecen ajenas al esqueleto y, por tanto, a la muerte. Karcher analiza que el soldado “es una personificación del terror nazi, con sus ansias de aniquilación, en la figura de la muerte”³³³.

³³² KARCHER, Eva, *Op. cit.*, pp. 170-173.

³³³ *Ibidem*, p. 170.

Para finalizar, deseamos hacer alusión a la argumentación que hace Dix referida al tema que nos ocupa. Al ser preguntado sobre su retablo *La Guerra*, el artista pone de relieve la facilidad del ser humano para olvidar el sufrimiento:

“El cuadro lo hice diez años después de la Primera Guerra Mundial. Durante aquellos años me había preparado a fondo para convertir en arte las experiencias de la guerra. En 1928 me sentía maduro para acometer el asunto, cuya resolución formal me había llevado largos años. En aquel tiempo, por cierto, muchos libros propagaban sin problemas en la República de Weimar un concepto de héroe cuya reducción al absurdo tuvo lugar en las trincheras de la Primera Guerra Mundial. La gente comenzaba a olvidar los sufrimientos que había acarreado la guerra”³³⁴.

³³⁴ *Ibidem*, p. 44.

3.6. El placer de la destrucción. George Grosz

Las primeras obras que inspiraron al artista alemán George Grosz (Berlín, 1893-ibídem, 1959), fueron las ilustraciones bélicas de las revistas que encontraba en su casa. Al respecto señala:

“Me sumía en la emoción de las ilustraciones de la guerra ruso-nipona o de los combates valerosos que sostenían las avanzadillas alemanas en la selva africana [...] La revista que más apreciaba era la *Revista ilustrada de Leipzig*, precisamente porque publicaba los maravillosos dibujos de los escenarios bélicos de aquellos años. Sus ilustraciones encendían mi fantasía”³³⁵.

La inspiración que encontró en aquellas ilustraciones se tradujo en dibujos, él mismo reconoce que hizo numerosos bocetos sobre la citada guerra ruso-nipona o de la batalla naval de Port Arthur, aunque es interesante recalcar que Grosz también sentía interés por las ilustraciones panorámicas “que pregonaban hechos crueles”³³⁶ en los mercados y ferias de pueblo. Definía aquellas ilustraciones como toscas y burdas, pero también como auténticas y humanas, dado que la sangre siempre tenía una gran importancia en ellas. La imagen de la muerte en su vertiente destructiva plasmada en aquellas obras le causó una impresión que influyó en su devenir artístico, además, para Grosz fueron premonitorias:

“Todavía no se había iniciado la época de los campos de concentración, de los fusilamientos en masa, del odio racista y clasista. Pero yo sospechaba ya de su existencia, sentía que en aquellos cuadros se manifestaba parte del horror y del placer destructivo, de la miseria del diminuto piojo humano en medio del ordenamiento universal”³³⁷.

³³⁵ GROSZ, George, *Un sí menor y un NO mayor*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1991, p. 13.

³³⁶ *Ibídem*, p. 25.

³³⁷ *Ibídem*, p. 26.

Grosz se siente atraído por el poder visual de estos temas. Está fascinado y aterrado al mismo tiempo por los acontecimientos, lo que le lleva a pensar en un mundo inexplorado y, por tanto, facilitador de aventura. Lo que él mismo califica de idea romántica.

“Me parece muy significativo que uno de mis primeros cuadros representara un asesinato, un suceso que en aquellos tiempos causó gran revuelo. Hoy me sigue asaltando con frecuencia la idea de pintar cuadros en aquel estilo panorámico. ¿Será tal vez cuando me siento como un niño pequeño que quiere recuperar su infancia? Siempre [...] conseguía mirar estas escenas terroríficas y morbosas en una de las casetas de ferias ambulantes [...] Me fascinaba pero, al mismo tiempo, me afectaba la posible existencia de ese mundo. Detrás de aquellos atentados, incendios de grandes almacenes, cacerías de criminales, ejecuciones, catástrofes naturales, fusilamiento de rebeldes, naufragios y choques de trenes se ocultaba, a mi entender, el romanticismo de un mundo todavía inexplorado, donde me acechaban grandes peligros y sangrientas aventuras. La melodía fúnebre y el dramatismo que tanto me gustaban, no lograban aplacar cierto miedo”³³⁸.

No obstante, con el paso de los años, pudo constatar que las premoniciones que tuvo al respecto de los cuadros de las ferias, se hicieron realidad. Él mismo reflexiona sobre su experiencia como soldado raso en la Primera Guerra Mundial. Una experiencia que marcó al artista alemán, pues la guerra para él significó el horror, la mutilación y la destrucción y subraya que tras su conclusión, cuando Alemania fue derrotada, en su fuero interno solo quedaron “el asco y el horror”³³⁹, tachando la experiencia como “absolutamente negativa”³⁴⁰. Aunque, eso sí, Grosz vaticina que en el futuro de la humanidad siempre habrá guerras y apunta:

“La guerra insufla nuevo aliento a más de un instinto reprimido, libera a muchas personas, ya sea de un entorno odioso, de la esclavitud de la vida cotidiana o de la carga de la propia

³³⁸ *Ibidem*, pp. 28-29.

³³⁹ *Ibidem*, p. 126.

³⁴⁰ *Ibidem*.

personalidad, y ésta es una de las razones misteriosas que conducen a que siempre vuelva a haber guerras”³⁴¹.

Los pensamientos que le produjo aquella época de hostilidades y el miedo que él mismo reconoció tener, así como toda la gente que le rodeaba, se reflejan en los dibujos que realizó. Grosz recuerda algunos en los que representaba asesinos de mujeres que jugaban a las cartas en torno a una caja donde yacía el cuerpo de la asesinada, un ahorcado cubierto de moscas observado a través de una ventana, soldados sin nariz, mutilados de guerra, un auxiliar del hospital de sangre que arroja a un agujero un cubo lleno de restos humanos, un esqueleto vestido de recluta sometido a examen médico con la intención de declararlo útil para ir a la guerra³⁴².

Todos ellos fueron realizados en su estudio de Berlín y son posteriores a su experiencia en la guerra. Afirma el filósofo Günther Anders, que Grosz “inventó una especie de *participación*”³⁴³, argumentando que el artista alemán no pintó las manchas de sangre en sus escenas de muerte, sino que transformó la hoja de dibujo en un doble del lugar del crimen, cometiendo de esta manera una segunda vez el delito representado en efigie salpicando los colores rojos sobre el papel³⁴⁴.

Una de las primeras obras pictóricas de Grosz en las que visualizamos una referencia a la muerte es *Metrópolis*, realizada entre los años 1916 y 1917. Sobre ella leemos, en palabras de la colaboradora del Museo Thyssen-Bornemisza Beatriz Fernández Ruiz, que es un cuadro que grita de horror y desesperación, “grita en rojo por debajo del ruido de los coches de caballos, fúnebres para más señas”³⁴⁵.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² *Ibidem*, pp. 127-128.

³⁴³ ANDERS, Günther, *George Grosz*, Maldoror, Vigo, 2005, p. 23.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 23.

³⁴⁵ FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz, “George Grosz. Mezcla de vanguardias”. Disponible en:
http://www.educathyssen.org/capitulo_5_george_grosz
[Consulta: 15/08/2016]



George Grosz. *Metrópolis*. 1916-1917

Uno de estos coches se encuentra conducido por un esqueleto con chistera, recordando un teatro de guiñol. No obstante, para Fernández hay una figura en el cuadro que representa a la muerte, “la más grande, en el centro, justo detrás del pie de la farola, bien podría encarnar a la Muerte”³⁴⁶. Pese a lo señalado, la autora matiza que esta alusión se lleva a cabo de una manera disimulada, puesto que requiere mucho de nuestra atención alcanzar a ver el parecido del rostro de la figura con una calavera y ello, en parte, porque en lugar de guadaña sujeta un paño. También observa que:

“Se trata de la única figura que no camina simplemente -por cierto, parece hacerlo más deprisa que el resto-, sino que también está en actitud de hacer algo con esa especie de paño que lleva en las manos”³⁴⁷.

³⁴⁶ *Ibídem.*

³⁴⁷ *Ibídem.*



George Grosz. *Suicidio*. 1916

De 1916 data también su lienzo *Suicidio*, donde yace el cuerpo sin vida de un hombre que se acaba de disparar a sí mismo. El lugar donde está, situado en un cruce de calles, nos recuerda a un *ring* de boxeo, ya que el cadáver resalta sobre una alfombra rodeada de barandilla. Fernández subraya que “es quizá una metáfora de que ha sido vencido por la vida”³⁴⁸. Cabe señalar que el resto de figuras que aparecen en el cuadro parecen estar ajenas al suicidio del protagonista.

En la misma época, Grosz recuerda pintar un cuadro titulado *Dedicatoria a Oskar Panizza*, una obra “donde la muerte aparece montada sobre un ataúd negro y atraviesa un molino de caras y muecas humanas, gritando en vano sus advertencias”³⁴⁹. Fernández distingue que “los componentes del cortejo son, sin duda, el pueblo alemán aquejado de esa

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ GROSZ, George, *Op. cit.*, p. 129.

enfermedad política a la que se refería Panizza en sus escritos y que es la que llevó al país a la guerra³⁵⁰.

Grosz analiza asimismo la utilidad que supuso el arte para él en aquella época de penurias, en la que la muerte era la principal protagonista a su alrededor:

“Para mí, el arte era una válvula por la cual dejaba escapar el vapor caliente que se acumulaba en mi cabeza. Por poco tiempo que tuviera, descargaba mis iras dibujando. Llevaba agendas y papel de cartas, y dibujaba todo lo que me disgustaba a mi alrededor: los rasgos animales de mis compañeros, los inválidos furiosos, los oficiales arrogantes, las enfermeras ávidas de una aventura amorosa, etcétera. No pretendía nada con aquellos dibujos; al principio carecían de toda finalidad, estaban destinados a retener lo ridículo y grotesco del mundo que me rodeaba, un mundo lleno de pequeñas hormigas activas y deseosas de matar³⁵¹.

La manera en que la muerte está representada en el universo de Grosz, la define Anders con el término *naturaleza asesinada*, en lugar de la expresión tradicional *naturaleza muerta*³⁵². Razona el filósofo que los objetos en el mundo del artista alemán parecen haber sido hechos de una manera fría, muda y sin alma, “porque al verlos se diría que han sido víctimas de una violación o un asesinato³⁵³, pareciendo sus objetos ser en esencia cosas asesinadas o susceptibles de ser asesinadas. Para Anders, lo que Grosz nos ofrece con su obra no es la muerte natural “sino el hecho de que ser asesinado aparece como la manera de ser más natural y ampliamente extendida³⁵⁴. Concluye el pensador reflexionando lo siguiente:

“En cualquier caso, yo no conozco por mi parte ningún otro cuya *capacidad de desvelamiento* sea tan evidente; ninguno que haya hecho visible nuestro mundo con tan poca consideración como esas imágenes de Grosz, donde la

³⁵⁰ FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz, *Op. cit.*

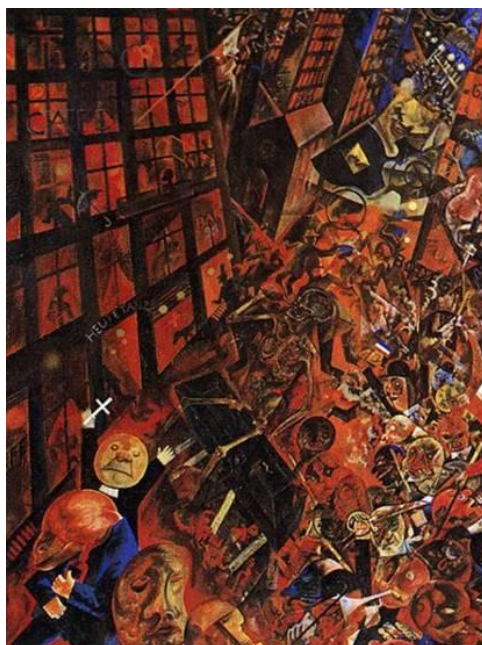
³⁵¹ GROSZ, George, *Op. cit.*, p. 141.

³⁵² ANDERS, Günther, *Op. cit.*, p. 47.

³⁵³ *Ibidem.*

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 48.

equivalencia “ser”=“ser víctima” reina ahí todopoderosa. Desvelan la *ignominia*: la que consiste en aniquilar a los seres sin defensa; y la encarnación de lo que no tiene defensa es, precisamente, la cosa muerta. Y desvelan la *totalidad*: ese caso apocalíptico del que seríamos víctimas, y con nosotros, nuestro *mundo*, o más bien o no, el que no es el nuestro, es decir la naturaleza. Así, no sin motivo proponemos la expresión *naturaleza asesinada*³⁵⁵.



George Grosz. *El funeral*.
(Dedicado a Oskar Panizza). 1916

Grosz abandonó Alemania antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, viviendo así, la segunda etapa de su vida en Norteamérica. Fue allí donde emitió varias consideraciones al respecto de la vida y la muerte. En una de ellas remarca que vivir y morir son temas importantes, no aptos para la burla ni las bromas chabacanas. En otra reconoce que en él todavía

³⁵⁵ *Ibíd*em, pp. 48-50.

conviven ciertas imágenes horribles, pero enfatiza que esas visiones ya no están desfiguradas. Además, apunta que:

“Tienen un carácter apocalíptico y dan cuenta del dualismo del mundo, su otra cara, que no es la del florecimiento sino la del asesinato, el incendio, el terror y la muerte. Me atrevo a decir que siento en mí una herencia saludable, la de la antigua tradición alemana. Precisamente esa tradición es la que me hace ver siempre ese dualismo, el de la vida y la muerte, y me sirve para no estar proclamando siempre con un optimismo superficial: -¡Vida! ¡Vida! ¡Vida!”³⁵⁶

Uno de los últimos comentarios que dejó escrito en sus memorias fue el hecho de que en Estados Unidos dejó de pensar en la muerte: “Desde la ventana se veía la publicidad iluminada con neón de una funeraria, pero yo no pensaba en la muerte”³⁵⁷. Aún así, todas sus vivencias permanecían en su interior, pudiendo aparecer en cualquier instante:

“En los años treinta había campos de concentración no sólo en Alemania, y asesinatos propiciados por el Estado en numerosos países. Al observar el mundo desde Norteamérica parecía que media Europa había regresado a aquellas condiciones infernales que pintaron en su día El Bosco y Brueghel en su *Triunfo de la muerte*, ya hacia finales del Medievo, cuando el mundo soñaba con el terror. ¿Sería la humanidad siempre igual? ¿Sería una ilusión los casi cincuenta años de paz europea que había podido vivir?”³⁵⁸.

Grosz también enfatiza el miedo que le produce la memoria de los hechos crueles que vivió:

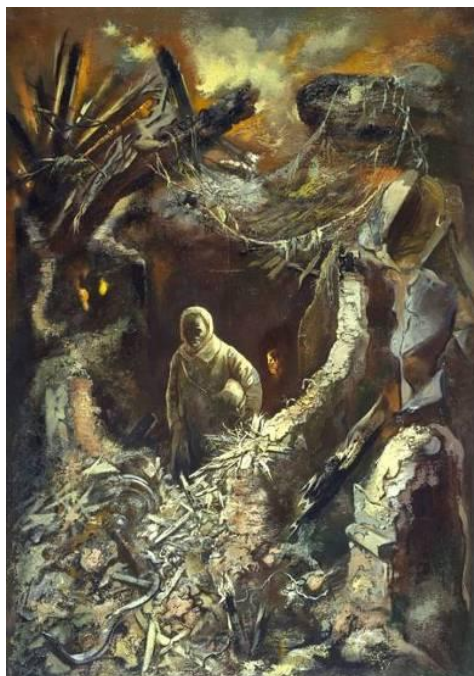
“Alemania acabó por ser un mero recuerdo. Pero a veces volvía a invadirme el miedo, y los horrores abrían la puerta ensangrentada detrás de la cual se mantenían ocultos en la trastienda de la mente. Entonces retornaba también la memoria a mis cuadros: pintaba seres que caminaban metidos hasta las rodillas en el fango y vadeaban nieblas rojizas, seres que

³⁵⁶ GROSZ, George, *Op. cit.*, p. 272.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 278.

³⁵⁸ *Ibidem*.

parecían oír, aterrorizados, el ruido de los huesos quebrantados. La carne se les caía del cuerpo, el abismo era llano y alargado y eterno y no acababa jamás, y en el resplandor chispeante y amenazador de las chozas incendiadas y de la tierra envenenada seguían caminando como fantasmas, sin meta y sin esperanza”³⁵⁹.



George Grosz. *Paz, II*. 1946

Por otro lado, Anders se refiere a la transformación que se dio en Grosz con el sentimiento interior que, según él, habitaba en el artista alemán: el del duelo³⁶⁰. Y lo ejemplifica mediante la obra *Paz, II*. La obra se realiza en la época de la ruina de Alemania en 1946, tras ser derrotada en la II Guerra Mundial, una época en la que el pintor alemán considera la devastación

³⁵⁹ *Ibidem.*

³⁶⁰ ANDERS, Günther, *Op. cit.*, p. 64.

como definitiva, como el verdadero fin. Siendo ese derrumbamiento lo que provocó su transformación. Sobre la obra, analiza Anders.

“Una luz más cálida atraviesa ese mundo de ruinas; y de los escombros, de la sangre y el pandemónium, aun cuando apenas sea perceptible, parece ascender una *lástima por los hombres*”³⁶¹.



George Grosz. *Caín o Hitler en el infierno*. 1944

El filósofo también da importancia a que de la representación de ese último hombre que asciende desde las ruinas hacia la luz, nadie percibirá un resto de odio, ironía o alegría maliciosa. En la ficha descriptiva que nos ofrece el museo donde se halla, el Whitney, se detalla que es un cuadro autobiográfico y que el

³⁶¹ *Ibidem*, p. 67.

hombre protagonista es Grosz, representado como un superviviente³⁶².

Anders añade para finalizar un pensamiento sobre la transformación dada en el pintor alemán:

“No sé si Grosz fue verdaderamente consciente de la profundidad de su metamorfosis. Me parece muy probable que el asta endurecida desde hace tiempo e imposible de arrancar de su desesperado corazón, había cubierto totalmente la herida abierta en su interior sin que nadie se hubiese dado cuenta”³⁶³.

³⁶² La información de la obra *Paz II* de Grosz, la encontramos en la ficha descriptiva de la página web del Museo Whitney de Arte Estadounidense, de Nueva York:

<http://collection.whitney.org/object/1833> [Consulta: 15/08/2016]

³⁶³ ANDERS, Günther, *Op. cit.*, p. 69.

CAPÍTULO 4

ESTÉTICAS DE LA DESTRUCCIÓN

El presente capítulo se halla dedicado a analizar un conjunto de obras surgidas desde la experiencia vivida por artistas europeos que estuvieron implicados directa o indirectamente en la Segunda Guerra Mundial, así como en la época de la posguerra. En el primer apartado, analizaremos el arte surgido de los campos de concentración nazis. Escribía Pascal Torres Guardiola, conservador del Museo del Louvre, que sea cual sea su modo de expresión, el artista rescatado del universo perverso de los campos de concentración nazis se enfrenta con la casi imposible tarea de construir un mundo ficticio a base de elementos verdaderos, fragmentos de su testimonio, “que no se pueden mirar”, como también dejó escrito Goya. El testimonio del horror tiene que pasar, agotarse, dar lugar a la obra de arte. Las imágenes que a continuación veremos nos acompañan de diversas maneras hasta la puerta del campo del horror. Como

bien señala Torres, el arte no nos deporta y sí nos hace humanos. En esta época, lo humano, afirmaba Heidegger, no se reduce al humanismo, ni a la tecnología, sino al surgimiento de la verdad concebida como violencia y como muerte.



Imágenes del campo de concentración de Auschwitz

Los primeros campos de concentración nazis en comenzar a funcionar datan de 1933. Las S.S. y la Gestapo crearon el sistema de concentración de los “Campos de Concentración de Estado” (*Staatliche Konzentrationslager*) donde, en un principio solo tenían cabida los alemanes hostiles al régimen nazi, pero también hombres y mujeres de conductas juzgadas indeseables. Más tarde se abrieron a los judíos, que

comenzaron a llegar a partir de *La noche de los cristales rotos*, en noviembre de 1938. La Gestapo designaba las víctimas a encarcelar y los detenidos a liberar, mientras que de la custodia y la administración de los campos se encargaban las S.S., filial del partido nazi.

A medida que se fueron desarrollando, el sistema comenzó a operar para los extranjeros, creciendo de esta manera el índice de mortalidad y teniendo, a partir de 1941, sus propios crematorios. Se dio prioridad de 1942 en adelante, a la explotación del trabajo de los detenidos en beneficio de las S.S., creando anexos, instalados cerca de las fábricas, las canteras o los astilleros, llegando a crear más de mil. A su vez, las S.S. tenían a su cargo a la guardia de los campos, a la que formaron bajo el odio y el desdén hacia todos los detenidos.

Los campos de concentración con más muertos fueron los de Auschwitz-Birkenau, Treblinka, Belzec y Dachau, si bien no conocemos el número exacto de campos que existieron, hablamos de una cifra siempre superior a cincuenta, entre los que contabilizamos campos de exterminio, trabajo, tránsito o prisión, entre otros.

Por otro lado, la administración de los campos comprendía cinco apartados respecto a los tipos de muerte: muerte natural, suicidio o muerte accidental, abatimiento durante una evasión, ejecución y el tratamiento especial a enfermos e inválidos, que solían ser gaseados en los campos de concentración que estaban equipados con cámaras de gas. El número de víctimas totales varía dependiendo del estudio, aunque todos coinciden en una cifra estimada entre los diez y los quince millones de muertos³⁶⁴.

³⁶⁴ Las fotografías que incluimos en estas páginas pertenecen, como ya se ha señalado, a los campos de concentración de Auschwitz y Dachau y dan fe de los testimonios analizados en el presente capítulo. Las hemos obtenido del libro *Auschwitz. El álbum fotográfico de la tragedia*, de Israel Gutman y Bella Gutterman, que se basa en el documento gráfico *Auschwitz Album*, que se salvó y fue donado a los archivos fotográficos de Yad Vashem, Premio Príncipe de Asturias de la Concordia en 2007. También hemos hecho uso del libro *La*

Estos lugares y las circunstancias alrededor de ellos fueron representados de múltiples maneras por artistas que se vieron implicados directa o indirectamente. El primer artista que estudiaremos será Felix Nussbaum, que fue asesinado en Auschwitz. Su testimonio artístico es importante al tratarse de un pintor judío alemán que nos dejó un legado, a través de la experiencia personal de sus autorretratos, de lo que supuso pintar estando perseguido. Lo haremos a través de escritos como los del crítico Philippe Dagen o la escritora Clara Obligado, entre otros.



Imagen del campo de concentración de Dachau

A continuación analizaremos la obra de Zoran Music, quien representó directamente su experiencia en el campo de concentración de Dachau, del cual dejó testimonio como superviviente en el momento y años después, a través de su serie *Nosotros no seremos los últimos*. Nos basaremos en reflexiones de Jean Clair o Kosme de Barañano. La tercera artista que abordamos es Charlotte Salomon, asesinada en

Deportación. El horror de los campos de concentración, donde las imágenes de cadáveres hallados en los campos ponen de relieve la magnitud de los hechos.

Auschwitz estando embarazada. Abordaremos el trabajo de la misma desde la perspectiva de artista judía alemana, hecho al que se añade la difícil situación de ser mujer en aquella época. Asimismo, reflexionaremos sobre la aparición de referencias a la muerte en su obra *¿Vida? ¿O teatro?*, un testimonio personal con pinturas y escritos que dan fe de su sufrimiento, para lo que nos apoyaremos en los estudios del escritor David Foenkinos.

Concluiremos el capítulo a través de Andrzej Wróblewski, un artista polaco que murió prematuramente, pero que antes nos dejó una obra cuya intencionalidad era hacernos reflexionar sobre la muerte en una época de confusión, tal y como se refleja en pinturas como *La liquidación del gueto*. Los análisis de Éric de Chasseley o Ulrich Loock secundarán nuestras ideas.

4.1. Vivir la muerte en Auschwitz. Felix Nussbaum

Lo primero que tenemos que resaltar de la obra pictórica de Felix Nussbaum (Osnabrück, 1904–Auschwitz, 1944), como señala Laurence Sigal-Klagsbald³⁶⁵, es que se trata de una obra autobiográfica y por ello, a medida que transcurre el tiempo se va volviendo más funesta hasta el día de su muerte en Auschwitz. Marcado por el hecho de ser judío, expresa mediante su pintura la ansiedad, la clandestinidad, los encierros humanos en los campos de concentración, así como la amenaza constante de la muerte. Su legado artístico lo protagonizan personas que dan un fiel testimonio de lo que acontece en la Europa de mediados del siglo XX, personas que en muchos de los lienzos muestran las bocas cerradas o deformadas, privadas así, de autonomía y humanidad³⁶⁶, dando siempre una sensación de mudez.

Deborah Schultz³⁶⁷ y Edward Timms³⁶⁸ apoyan esta idea en sus investigaciones y nos indican que Nussbaum prefería que sus cuadros hablasen por sí solos. Para justificar esto recurren a las memorias que escribe Fritz Steinfeld³⁶⁹ sobre Nussbaum, amigo de infancia de nuestro artista, que escribe que el rasgo distintivo de Nussbaum es que “todos sus cuadros cuentan

³⁶⁵ Laurence Sigal-Klagsbald es Directora del Musée d’Art et d’Histoire du Judaïsme de París.

³⁶⁶ SIGAL-KLAGSBALD, Laurence, “Introduction” en VV.AA., *Felix Nussbaum*, Musée d’Art et d’Histoire du Judaïsme, París, 2010, p. 15. Todas las traducciones de esta publicación son propias.

³⁶⁷ Deborah Schultz, Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Oxford, así como investigadora en la Universidad de Sussex y profesora en las Universidades de Richmond y Regent’s de Londres.

³⁶⁸ Edward Timms, profesor de investigación para estudios alemanes y ex director del Centro de estudios judío-alemanes en la Universidad de Sussex.

³⁶⁹ STEINFELD, Fritz, *Vergast-nicht vergessen. Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Kulturgeschichtliches Museum, Osnabrück et Rasch Verlag, Bramsche, 1984. Tal y como indican en sus investigaciones Schultz y Timms, estas memorias tan solo han sido publicadas en alemán.

historias”³⁷⁰. Es importante que especifiquemos que muchos de los escritos personales, así como algunas pinturas que Nussbaum creó desde 1923 hasta 1932, fueron destruidos a causa de un incendio natural en 1933. Aún así, existen cartas todavía no publicadas que se encuentran en el archivo del Museo Felix Nussbaum, en Osnabrück³⁷¹.

En el caso de Nussbaum será determinante su experiencia como deportado en el campo de concentración de Saint-Cyprien, de mayo a agosto de 1940, siendo, todo lo que crea, una imagen del fracaso de Europa debido a la desolación y la destrucción que asolan el continente. Las bocas cerradas a las que hemos hecho referencia no hacen sino confirmarnos que la pintura de Nussbaum es la del *silencio* y la de la palabra *imposible*³⁷². Otros sentimientos como el desespero, la resignación y el miedo son recurrentes en algunas de sus obras, como *Saint-Cyprien*³⁷³ de 1942. Sigal-Klagsbald apunta que Nussbaum pinta historias sin color, llenas de miedo y siempre bajo una constante amenaza, semejantes a las que escribe Franz Kafka en obras como *El castillo*, *En la colonia penitenciaria*, *La metamorfosis* o *El proceso*.

Según las observaciones del profesor Philippe Dagen, Nussbaum no siente ni comprende el arte como Max Beckmann u Otto Dix, pues a diferencia de ellos él pretende que su pintura sea para pensarla y reflexionarla, así como para sensibilizar a la gente a través de los componentes morales, filosóficos y políticos de los que las dota, que son, para el pintor alemán, una exigencia debido a su experiencia³⁷⁴. Nosotros nos centraremos en las palabras citadas por Steinfeld³⁷⁵ para analizar la visión de la muerte de Felix Nussbaum a través de

³⁷⁰ SCHULTZ, Deborah y TIMMS, Edward, *Pictorial Narrative in the Nazi Period. Felix Nussbaum, Charlotte Salomon and Arnold Daghani*, Routledge, Nueva York, 2009, p. 6.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² SIGAL-KLAGSBALD, Laurence, *Op. cit.*, p. 15.

³⁷³ El subtítulo del cuadro es *Prisioneros en Saint-Cyprien*.

³⁷⁴ DAGEN, Philippe, “L’art philosophique de Felix Nussbaum” en VV.AA., *Felix Nussbaum, Op. cit.*, p. 23.

³⁷⁵ Nos referimos a la cita: “Todos sus cuadros cuentan historias”.

su experiencia personal, la cual dejó plasmada en sus pinturas. Lo haremos a través de las descripciones de los ya mencionados Philippe Dagen, Nathalie Hazan-Brunet, Anne-Sybille Schwetter y Laurence Sigal-Klagsbald.

Observamos en el lienzo *Las perlas*, de 1938, que retrata un tema que ya vimos en la serie *El ciclo de la guerra*, de Käthe Kollwitz, el de las *madres coraje* que citaba Núñez³⁷⁶.



Felix Nussbaum. *Las perlas*. 1938

Esta pintura de Nussbaum fue concebida como advertencia del horror que estaba por venir y está inspirada, según nos indica Dagen, tanto en la *Piedad*, como en *La virgen de los dolores* de la iconografía cristiana³⁷⁷. En el centro del cuadro, vemos el duelo silencioso y el sufrimiento impotente de una mujer que sabe que el destino de su hijo es morir en la guerra. Nussbaum

³⁷⁶ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *Op. cit.*, p. 393.

³⁷⁷ DAGEN, Philippe, *et al.*, "Tempête sur l'Europe" en VV.AA., *Felix Nussbaum, Op. cit.*, p. 86.

representa la amenaza mediante los soldados que vemos en el fondo a la izquierda. A la derecha vemos el cementerio como posible destino final de los que acuden al acto bélico.

Es importante que indiquemos que, en mayo de 1940, Nussbaum es arrestado en Bruselas por las autoridades belgas y deportado como *extranjero enemigo* al campo de Saint-Cyprien, en el sur de Francia, quedándose su esposa Felka en Bruselas, donde Nussbaum logró escapar y vivir hasta 1944³⁷⁸.



Felix Nussbaum.
Autorretrato dentro del campo. 1940

Las vivencias en dicho campo quedan reflejadas en *Autorretrato dentro del campo*, de 1940. Nussbaum se retrata a sí mismo en Saint-Cyprien, mostrando con mucha crudeza las condiciones degradantes que se daban en la vida de los prisioneros. El artista alemán representa la realidad mortífera del campo que conduce a la desesperación, el asco, la

³⁷⁸ MICHEL, Virginie y OEPEN, Petra, "Chronologie" en VV.AA., *Felix Nussbaum, Op. cit.*, p. 150.

enfermedad y el hambre mediante los hombres de la derecha: uno semidesnudo agachándose a un tonel que le sirve de retrete y otro completamente desnudo con paja en la mano para limpiarse. El horizonte, que vemos a través de las vallas alambradas con espinas, representa que la huida significa morir³⁷⁹.



Felix Nussbaum. *La tormenta*. 1941

La única unión posible entre los exiliados parece ser el luto y la tristeza, como vemos en la composición de *La tormenta*, de 1941, donde un grupo de hombres y mujeres expresan a través de sus caras el miedo, la queja, la resignación, la perplejidad, el desespero y la impotencia bajo un tormentoso cielo con relámpagos³⁸⁰.

³⁷⁹ DAGEN, Philippe, *et al.*, "Jours redoutables" en VV.AA., *Felix Nussbaum, Op. cit.*, p. 104.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 110.

Autorretrato con mortaja, de 1942, es la última pintura que realiza antes de confiar sus obras al Dr. Grosfils y a su amigo el Dr. Lefèvre, a los que les señala: “Si yo muero, no dejéis que mis obras mueran conmigo”³⁸¹. Aquí el artista desea que su obra le sobreviva. “Él se representa delante de todos como un artista cuya obra es su única esperanza para resucitar”³⁸², además como el título indica, está vestido con una mortaja que nos hace reflexionar sobre su posible futuro. A modo de esperanza, también se representa con una pequeña rama de olivo.

Muchos de los autorretratos de Nussbaum son un reflejo del miedo a la muerte y por esta razón, por este trágico devenir de los acontecimientos que Nussbaum intuye en sus pinturas, la escritora Clara Obligado elige *Autorretrato con pasaporte judío*, de 1943, de entre todos los cuadros de la exposición titulada *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*³⁸³, como representación de una cara como desnudez, como reflejo de emociones y como representación del dolor. Así lo expresa en la siguiente descripción:

”De entre todos los cuadros expuestos, yo elijo *Autorretrato con pasaporte judío*. Posiblemente no sea el mejor, pero sí el más incómodo, el que viene a traerme, a nivel pictórico, el estupor con que, hace pocos años, leí a la escritora Irene Némirowsky. Ambos, en su obra, contienen las circunstancias de su producción. ¿Cómo se pinta, o cómo se escribe, cuando se es perseguido? ¿Cómo se dice que lo peor está por venir? ¿Qué se muestra, o de qué vale la pena hablar, en los tiempos oscuros? Un arte que representa la perversión de una razón ocluida, un arte de pesadilla. La mirada de pavor del retratado anticipa lo que va a suceder (lo que le va a suceder) y llega a nosotros con el retraso propio de la violencia, que es también

³⁸¹ “Si je disparais, ne laissez pas mes œuvres mourir!” es la frase en francés que aparece en el catálogo *Felix Nussbaum*, editado por el Musée d’Art et d’Histoire du Judaïsme.

³⁸² DAGEN, Philippe, *et al.*, “Jours...”, *Op. cit.*, p. 115.

³⁸³ Exposición organizada por el Museo Thyssen-Bornemisza que tuvo lugar entre el 17 de junio y el 16 de septiembre del año 2007 y que fue comisariada por Paloma Alarcó y Malcolm Warner.

borramiento de la memoria. ¿La cara como reflejo del alma?
Diría, más bien, como reflejo del miedo”³⁸⁴.



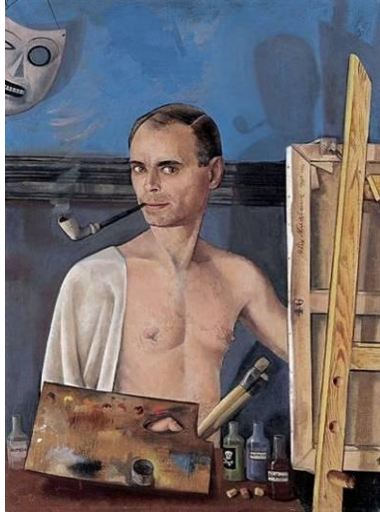
Felix Nussbaum.
Autorretrato con pasaporte judío. 1943

Asimismo, encontramos en el último autorretrato que pintó, *Autorretrato con caballete*, de 1943, el simbolismo de la muerte, pues las tres botellas que observamos junto a la paleta representan, de izquierda a derecha: la muerte, la nostalgia y el sufrimiento³⁸⁵. Además se señala que es el único autorretrato en el que no aparece disfrazado, mostrándose él mismo tal y como era. No era la primera vez que simbolizaba la muerte específicamente en un autorretrato, pues como Dagen nos muestra, en la obra *Autorretrato con Scabiosa*, de 1939, “la

³⁸⁴ OBLIGADO, Clara, “El rostro vulnerable” en *Museo Thyssen-Bornemisza. 1992-2012, 20 años*, Unidad Editorial Revistas, Madrid, 2012, p. 43.

³⁸⁵ DAGEN, Philippe, *et al.*, “Jours...”, *Op. cit.*, p. 118.

mosca situada en el puño cerrado del artista simboliza la corrupción y, por tanto, la muerte”³⁸⁶.



Felix Nussbaum.
Autorretrato con caballete. 1943
Autorretrato con caballete (Detalle). 1943

³⁸⁶ DAGEN, Philippe, “L’art...”, *Op. cit.*, p. 35.

La mosca, junto a otros elementos que ahora analizaremos, volvió a simbolizar la muerte en el lienzo *El organista de la barbarie*, realizado en 1943 y en el que se observan indicios de muerte y destrucción. Un cuadro que inició en 1931, cuando Nussbaum quería representar al protagonista del cuadro tocando un órgano por última vez, sin embargo cuando retoma la pintura en julio de 1943, el órgano está ausente y mudo bajo una tela. Un estudio de rayos X³⁸⁷ nos revela que Nussbaum reemplaza los tubos del órgano por huesos, junto a los que posa una mosca quieta que pone de relieve la falta de vida.

Además, en el resto de la obra observamos manchas de sangre por las fachadas, huesos entre las piedras, así como esqueletos “que probablemente hacen referencia al *Juicio final* de Lucas Signorelli en la catedral de Orvieto”³⁸⁸. Las condiciones externas en las que realizó la obra no son favorables ya que, entre mayo y junio de 1942, Felix Nussbaum y Felka Platek, su mujer, deben huir para no ser capturados por la Gestapo y tienen que refugiarse en casas ajenas, hasta que finalmente consiguen alquilar un taller en el subsuelo de un inmueble, para no levantar sospechas.

Como decíamos al principio, a medida que la vida del pintor alemán avanza, su mirada se va volviendo más funesta y evidencia más la imagen de la muerte, como en el cuadro *Los condenados*, realizado entre 1943 y 1944, en el que vemos a doce personas acorraladas en una calle delante de un muro con pintadas macabras. Constatamos en la descripción de este cuadro que cada una de las expresiones faciales del grupo de personas en primer plano son una manera distinta de ver la muerte, además de parecer esculpidas y petrificadas.

También vemos alusiones a la muerte en los ataúdes vacíos que sostienen esqueletos con trajes negros, que obstruyen el paso de una calle en la que encontramos banderas negras que ondean desde los balcones y que hacen referencia a la peste negra que arrasó Europa en el siglo XIV. Pero el hecho más

³⁸⁷ DAGEN, Philippe, *et al.*, “Jours...”, *Op. cit.*, p. 122.

³⁸⁸ *Ibidem.*

significativo de este cuadro es que, la única persona que mira al espectador es Nussbaum, que se autorretrató de la misma manera que en el cuadro *Autorretrato con pasaporte judío*, “reflejo del miedo”, como dice Clara Obligado. Pero en esta ocasión hay una importante diferencia con esta obra, ya que ahora no luce la estrella judía en el cuello de la gabardina. Así pues, podemos afirmar que dentro de estas figuras alegóricas, él es el testigo y el autor de un legado pictórico para las generaciones futuras³⁸⁹.



Felix Nussbaum.
El organista de la barbarie. 1943

En 1944 pinta “una obra magistral, absolutamente trágica y horrible”³⁹⁰ titulada *El triunfo de la Muerte*, una obra que mezcla

³⁸⁹ DAGEN, Philippe, *et al.*, “Le triomphe de la mort” en VV.AA., *Felix Nussbaum, Op. cit.*, p. 128.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 132.

la ironía macabra, el arte filosófico y la lamentación profética. El artista nos ofrece un apocalipsis aterrador inspirado en varias obras de la historia del arte como *El triunfo de la Muerte* de Brueghel, *Los desastres de la guerra* de Goya o el tríptico de Otto Dix *La guerra*, ya analizados en esta tesis doctoral.

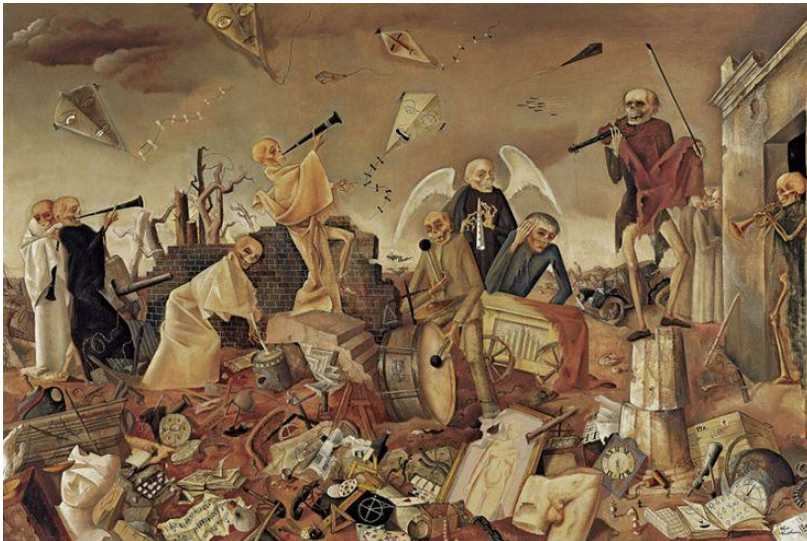
El cuadro está dividido en tres partes: el desorden de la tierra, la danza de los esqueletos y las cometas que vuelan en el cielo. Podemos explicar la obra como un inexplicable caos que se esparce y que simboliza el final de la libertad en el arte, al apilarse las ruinas de la civilización occidental, así como los emblemas que el hombre había conquistado durante siglos de historia, y que ahora no son más que reliquias absurdas. Por lo que lo único que queda son esqueletos danzando sobre todo lo descrito, sobre las ruinas, que dan a entender el triunfo de la muerte sobre la vida.



Felix Nussbaum. *Los condenados*. 1943-1944

Los esqueletos pregonan el fin de los tiempos con las trompetas del juicio final, mientras que el ángel de la muerte,

demacrado, mira al espectador con un aire desafiante. Una vez más, Nussbaum nos enseña con increíble maestría la historia de la pintura, así como sus héroes y símbolos. Encontramos en esta composición la lección de los maestros, la influencia de sus contemporáneos y un pensamiento basado en la literatura bíblica y mitológica. Podemos observar en los elementos de esta pintura que las condiciones de la vida humana quedan aniquiladas para siempre: el tiempo (simbolizado a través de un reloj detenido) y el espacio (el mapa del mundo y la brújula en el suelo) terminaron, llegando de esta manera el fin del mundo y volviendo el caos universal³⁹¹.



Felix Nussbaum. *El triunfo de la Muerte*. 1944

Este fue el último cuadro de Felix Nussbaum, datado el 18 de abril de 1944. El 20 de junio de ese año él y su mujer son arrestados por la Wehrmacht y el 31 de julio son deportados a Auschwitz desde Bélgica. Allí fueron asesinados³⁹². En febrero

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² MICHEL, Virginie y OEPEN, Petra, *Op. cit.*, p. 152.

del mismo año, los padres de Nussbaum también habían muerto en Auschwitz.

4.2. Paisajes de cadáveres. Zoran Music

“Para mí, la muerte es un tema..., es un tema como los demás... Es un paisaje, es como... Es un tema hermoso, eso es. Quizá se ha convertido en un tema hermoso... Quizá al principio no lo era, pero después, sí... Es un tema hermoso... Y me pregunto por qué no iba a ser un tema hermoso. La cosa más horrible, la más... horrible, espantosa, podría ser algo hermoso. Creo que no hay que decir... que yo represento la muerte por la muerte. No creo que sea así. Yo ya no veo un cadáver... ya no veo..., veo simplemente algo que me interesa..., para expresarme..., para... Sí, para expresarme... como pintor”³⁹³.

La muerte estuvo presente en el artista esloveno Zoran Music (Gorizia, 1909–Venecia, 2005) desde su visión del Holocausto, el cual tuvo unas repercusiones existencialistas sobre él que le hicieron pintar el deterioro humano, así como al hombre deportado que no tiene un lugar en el mundo, “lo que cada día vemos de nuevo en la televisión”³⁹⁴, como expresa Kosme De Barañano, quien también nos señala que:

“Toda la obra de Music es recuerdo de los dibujos realizados en el campo de concentración de Dachau, como todos los demás sobre el ser humano, hablan no sólo de este campo de concentración. Hablan de Auschwitz, Bergen-Belsen, Buchenwald, Treblinka, etc. Hablan del cinismo de la civilización europea y de la soledad”³⁹⁵.

En su pintura encontramos influencias tanto del mundo bizantino oriental, como de Goya³⁹⁶. Barañano señala que Music vivió las palabras del pintor aragonés cuando fue

³⁹³ MUSIC, Zoran y JUNOD, Jean-Blaise, “Paisajes del Silencio” en VV.AA., *Zoran Music. De Dachau a Venecia*, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2008, p. 55.

³⁹⁴ DE BARAÑANO, Kosme, “Music, el autorretrato permanente, el yo como paisaje” en VV.AA., *Zoran Music. Donación*, IVAM, Valencia, 2001, p. 11.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ *Ibidem*.

deportado a Dachau, cuando dice que *el sueño de la razón produce monstruos*, haciendo así alusión a la conocida obra de Goya. Años más tarde, Music transmitía que “para alguien que ha vivido esa experiencia, forma parte de su existencia para siempre. Te acompaña. Te quedas entre esos cadáveres durante toda la vida”³⁹⁷. También afirma que esta experiencia fue algo que necesitó “para entrar más profundamente en las cosas”³⁹⁸. Allí vio, tal como observamos en los textos de Jean Clair:

“La cámara de gas de donde retiraban los cadáveres azulados y abotargados, el rojo resplandor de los homos en la oscuridad de la noche, los carros y su cargamento de cadáveres, *endurecidos como estéreos de madera* —escribirá Music—, los colgados en las horcas y los muertos, los muertos por todas partes”³⁹⁹.

La normalización de la muerte se veía en detalles como el que comenta Music:

“Había cadáveres junto a las letrinas y cuando nos afeitábamos por la mañana, teníamos la costumbre de colgar el pequeño espejo del dedo o del pie del cadáver más próximo, sin encontrar nada extraño en ello”⁴⁰⁰.

Tras la continua observación de los cadáveres apilados con sus hileras de cabezas para adelante y de pies salientes, Music comprobó que la lógica ya no tenía sentido y que la citada normalización hacía que no quedara “ningún sentimiento de lástima hacia los muertos. Son objetos y mañana, nos tocará estar en su lugar. Esta convivencia con ellos desdramatiza el contacto”⁴⁰¹. Si proseguimos con las argumentaciones de Clair,

³⁹⁷ PEPPIATT, Michael, “Conversaciones con Zoran Music.1988-98” en VV.AA., *Zoran Music. Donación, Op. cit.*, p. 45.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 53.

³⁹⁹ CLAIR, Jean, “Un viaje con el verdugo” en VV.AA., *Zoran Music. De Dachau...*, *Op. cit.*, p. 12.

⁴⁰⁰ PEPPIATT, Michael, *Op. cit.*, p. 53.

⁴⁰¹ MUSIC, Zoran, “Escrito por Zoran Music” en Music, Zoran y Semprún, Jorge, *Zoran Music*, Galería Jorge Mara, Madrid, 1996, p. 36.

este nos evidencia que la preparación inconsciente que tuvo Music para dar testimonio de sus vivencias en Dachau es la práctica de la disección de cadáveres que había aprendido en los años 30 en la escuela de Bellas Artes de Zagreb⁴⁰².



Zoran Music. *Dachau*. 1945

En Dachau, el artista esloveno llegó a decir que tuvo una “revelación repentina de una belleza trágica”⁴⁰³ al ver los cadáveres apilados y frágiles, con una carne transparente y fruncida como un tejido precioso, que se disponían sobre el suelo “blancos como la nieve sobre la montaña”⁴⁰⁴, “como gaviotas sobre el mar”⁴⁰⁵. Sorprende pues, que Music use la palabra paisaje para hablar de aquellos miles de cuerpos que alfombran sobre el suelo. Él lo detalla de la siguiente manera:

⁴⁰² Años más tarde Music comentaba con una ligera sonrisa, que la única escuela que reconoce no es la de Bellas Artes de Zagreb, sino la Escuela de Dachau.

⁴⁰³ CLAIR, Jean, “Un viaje...”, *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

“Digo *paisaje* para expresar algo terrible. Si digo paisaje, pienso en cadáveres, paisajes de cadáveres”⁴⁰⁶, especificando que los cuerpos desecados son como troncos derribados que forman un bosque que nadie limpia y en el que los troncos yacen en el desorden que han caído, precisa Clair. En una entrevista cercana al final de su vida, en 1999, Music evoca un sueño reciente en el que confirma que en su interior, los paisajes en torno a la muerte siguen poseyendo belleza:

“Soñé que estaba en un gran estadio y que estaba fascinado al ver los cadáveres instalados en las gradas, unos sobre otros. Yo estaba muy conmovido y excitado, las formas tenían una elegancia trágica que me daba ganas de pintarlas inmediatamente. Era como un maravilloso paisaje. Después, horror, todos se pusieron a deslizarse y bajaron hasta desaparecer de mi vista. ¡Y tuve la sensación de haber perdido un bien precioso!”⁴⁰⁷.



Zoran Music. *Dachau*. 1945

Recogemos ahora un texto de François Mitterrand⁴⁰⁸, ex-presidente de la República Francesa, uno de los mejores sobre

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁰⁷ PEPPIATT, Michael, *Op. cit.*, p. 41.

⁴⁰⁸ El texto aparece en el número 49 de la revista *Museart*, perteneciente al mes de abril de 1995.

Music y su estancia en Dachau, en opinión de Kosme de Barañano:

“Sobrevivió a Dachau. De ahí sin duda el gusto por el silencio y por la dignidad dolorosa que emana de él como de sus paisajes, de sus retratos. La experiencia de lo indecible puede ser la fuente de esta obra donde la luz parece sacada de la sombra y de la miseria por una incansable voluntad”⁴⁰⁹.



Zoran Music. *La ciudad (París)*. 1997

Dicha supervivencia tiene más mérito si cabe cuando Music reflexiona sobre aquella época, de la que recuerda: “Cada mañana, constatábamos que tal o cual había muerto. La muerte parecía inevitable”⁴¹⁰. Es también su obra “una acotación frente a la necesidad de la muerte, tanto de la vida humana como de la naturaleza”⁴¹¹. Podemos argumentar su

⁴⁰⁹ DE BARAÑANO, Kosme, “Music...”, *Op. cit.*, p. 15.

⁴¹⁰ PEPPIATT, Michael, *Op. cit.*, p. 37.

⁴¹¹ DE BARAÑANO, Kosme, “Music...”, *Op. cit.*, p. 15.

supervivencia al asegurar que en Dachau, Music *vivió* a través de sus dibujos, como bien expone Barañano:

“Su *estar-ahí ante* la muerte que se escenifica cada día y cada minuto en el campo de Dachau, es como la experiencia de Ulises, una forma de anotar su lucha contra la muerte. Custodia Music en su trazo el grito y la nada del hombre sin territorio, el sentido trágico de toda vida humana, o más exactamente su sin sentido”⁴¹².

Son dibujos que “regresan de un mundo del que no queremos saber nada, oír nada, ver nada”⁴¹³, como bien detalla Jean Clair, que apenas pertenecen a nada, incluyendo en esta a la historia del arte. “Son la cara oscura o silenciosa del arte, la que no se muestra, porque es la que el arte mismo no puede iluminar”⁴¹⁴, pues el horror es el único terreno que el arte parece no haber domesticado, como sostiene Clair, “pese a estar la pintura asociada con la muerte desde su origen, hace quince o veinte mil años”⁴¹⁵. Y a esos primeros trazos dibujados por el hombre nos recuerdan los dibujos realizados en Dachau por los materiales precarios y la fragilidad del grafismo. Según leemos en las palabras del crítico de arte Raúl Chávarri, llegó a realizar doscientos bocetos, de los que solo se conservan treinta y cinco, al ser destruida la máquina de la fábrica donde los escondió⁴¹⁶. Que Music *vivió* a través de sus dibujos es un hecho que debemos enfatizar mediante sus palabras:

“La primera vez que comprendí la necesidad absoluta que tenía de dibujar... fue en el campo..., cuando estaba en el campo de concentración. Ante la vida cotidiana –lo que se veía por todas partes eran cadáveres–, empecé a dibujar. Aprendí delante de los muertos, delante de todos aquellos cadáveres que estaban despojados de todo lo superficial..., reducidos a lo esencial

⁴¹² *Ibidem*, pp. 15-17.

⁴¹³ CLAIR, Jean, “La barbarie ordinaria” en VV.AA., *Zoran Music. Donación, Op. cit.*, p. 29.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ CHÁVARRI, Raúl, *Musik. Exposición antológica*, Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1972, p. 14.

absoluto..., y también mis dibujos, los trazos, se volvieron de una simplicidad absoluta. En ellos no había absolutamente nada que fuera anecdótico. No explicaban nada de nada... Es decir, entonces aprendí a incluir en la pintura únicamente lo que es absolutamente necesario..., y nada más, nada que sobrara [...] Aquellos dibujos quizá... quizá salvaron todo lo que he hecho después”⁴¹⁷.



Zoran Music. *Dachau*. 1970

Con este motivo de lo que es esencial, el artista esloveno también se atreve a comparar elementos de la naturaleza con la muerte, cuando relata que “en términos de forma, las colinas del alrededor de Siena, por ejemplo, son como cadáveres. Han sido reducidas a lo esencial”⁴¹⁸. La obra gráfica de Music ofrece un grito que siempre es interno y así, podemos afirmar que la figuración del silencio *mortis* en su obra “es una metamorfosis más de la aparición del sinsentido existencial”⁴¹⁹. Una obra que también fue creada, en gran parte, desde el silencio y la tregua

⁴¹⁷ MUSIC, Zoran y JUNOD, Jean-Blaise, *Op. cit.*, pp. 53-55.

⁴¹⁸ PEPPIATT, Michael, *Op. cit.*, p. 39.

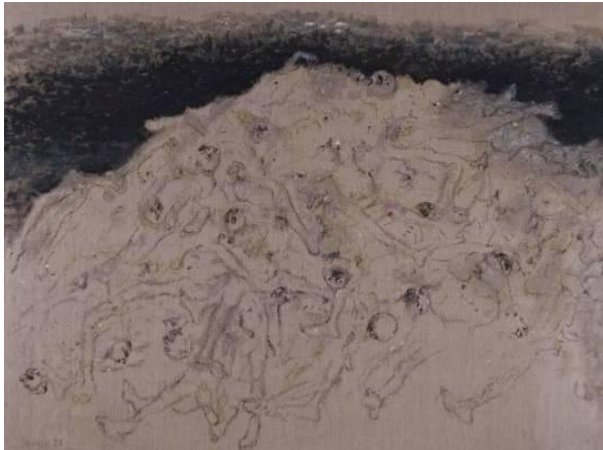
⁴¹⁹ DE BARAÑANO, Kosme, “Music...”, *Op. cit.*, p. 19.

que encontraba en el *Revier*, la enfermería donde los guardianes no entraban por miedo a un supuesto contagio. “El lugar en el que Music celebraba las apariencias de lo vivo era la antecámara misma de la muerte”⁴²⁰.



Zoran Music.
Nosotros no somos los últimos. 1970-1975

⁴²⁰ CLAIR, Jean, “La barbarie...”, *Op. cit.*, p. 29.



Zoran Music.
Nosotros no somos los últimos. 1970-1975

Como hemos dicho, el artista esloveno siempre buscó la citada supervivencia a través de su arte, en contraposición al mundo inhumano que lo rodeó, pese al “olor a muerte y a fango y a frío y a miedo”⁴²¹. En su interior siempre hubo una voluntad de reaccionar, de no perder los signos propios, entre los que se

⁴²¹ DE BARAÑANO, Kosme, “Music...”, *Op. cit.*, p. 21.

encuentra su obra gráfica. Argumentamos esta esencia y la dignidad que mostró mediante su obra artística, a través de las palabras del historiador John Rothenstein en referencia a Music, Bacon y Giacometti⁴²²:

“Pertenece a unas generaciones que han visto la destrucción de ciudades por las bombas, la huida de pueblos enteros bajo el látigo del miedo, los campos de concentración, los campos de muertos y el resto. Su poder de hacer dramáticamente significativa a nuestra generación la angustia humana se debe en parte a la dignidad y sobriedad en su tratamiento de todos estos temas”⁴²³.

Otra de las singularidades que se dio con la representación de la muerte en Music es la de “sentirse solo en la deriva hacia la muerte”⁴²⁴. El artista esloveno daba importancia a la “necesidad de soledad, de silencio [...] En algunos momentos, no tienes demasiado tiempo que perder”⁴²⁵.

Al respecto, Barañano piensa que su obra es un poemario que canta a la soledad y al absurdo de la existencia, dirigido al hombre derrumbado y al ser humano como víctima de las condiciones de la existencia. Y ese testimonio del que tenía que dar fe, era para Music el único deber que les quedaba a los supervivientes que habían tenido la suerte de escapar del exterminio, como recoge Clair⁴²⁶. Además, siempre lo hizo desde el realismo y, aunque sintió la tentación de la abstracción, “fue el recuerdo de la muerte en la vida lo que siempre le volvió a llevar hacia lo real”⁴²⁷. Chávarri por su parte recalca que Music hace:

“Una profunda reflexión sobre los significados del horror, acerca del sufrimiento como trato que el hombre da al hombre,

⁴²² El texto aparece en el catálogo de la exposición sobre los tres artistas que tuvo lugar en la Tate Gallery de Londres en 1962.

⁴²³ DE BARAÑANO, Kosme, “Music...”, *Op. cit.*, p. 21.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ MUSIC, Zoran y JUNOD, Jean-Blaise, *Op. cit.*, p. 56.

⁴²⁶ CLAIR, Jean, “Un viaje...”, *Op. cit.*, p. 18.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 24.

en torno a la evidencia de que los hombres difícilmente encuentran razones para convivir, pero fácilmente hallan pretextos para matarse⁴²⁸.

Los moribundos que dibuja en 1945, los retomará más tarde en la serie *Nosotros no somos los últimos*, compuesta por dibujos, grabados y pinturas comenzada en 1971. El origen del título viene de un pensamiento de Music sobre los trágicos acontecimientos:

“Había cosas horribles, absurdas, que estabas obligado a aceptar, como se aceptaba la propia muerte. A menudo pasaba cerca de los hornos crematorios donde había cuatro metros de cadáveres. Un amigo checo me decía: *Ves, mañana o pasado mañana, pasaremos por la chimenea. Nunca podrá volver a haber algo parecido. Somos los últimos que vemos una cosa parecida*. Más tarde, cuando la carga interior se volvió demasiado fuerte, cuando los recuerdos del campo resurgieron dentro de mí, empecé a pintarlos. Años más tarde me di cuenta de que no era verdad... No somos los últimos⁴²⁹”.

El artista esloveno quiere comprobar en qué medida sus vivencias conectan con las de otros, incluyendo a los espectadores, enfrentándose así, explícitamente con su experiencia.

Para el escritor y ex-ministro Jorge Semprún, esta serie es el mejor testimonio estético debido a que asume la trágica belleza de aquellas figuras de la muerte, rebasando lo meramente testimonial de la experiencia de los campos de concentración nazis⁴³⁰. Los seres que dibuja todavía no son totalmente cadáveres, pero ya no son seres vivos, a ellos Music les dota de dos detalles: la mirada inmensa y el sexo enorme, hecho que se produce al encontrarse fundidos los músculos, las grasas y haberse marchitado la piel, como escribe Clair⁴³¹, que

⁴²⁸ CHÁVARRI, Raúl, *Op. cit.*, p. 19.

⁴²⁹ PEPPIATT, Michael, *Op. cit.*, p. 55.

⁴³⁰ SEMPRÚN, Jorge, “Yo lo vi” en VV.AA., *Zoran Music. De Dachau...*, *Op. cit.*, p. 33.

⁴³¹ CLAIR, Jean, “Un viaje...”, *Op. cit.*, p. 22.

también precisa al respecto de la representación anatómica de estos seres:

“Nadie, como Music, ha visto y observado jamás con esta precisión –aparte de los anatomistas– que, en el estado de caquexia los orificios del cuerpo, que interrumpen la continuidad del tejido humano, tienden a invadirlo todo, y el sexo se hipertrofia, mientras el resto del cuerpo se funde [...] Y así el cuerpo parece reducido a una mirada desorbitada y un sexo prominente. Como si a medida que las facciones se borran y llevan al rostro hacia el anonimato, a medida que la vida se retira, los órganos de la vista y de la generación, en un esfuerzo postrero, recogieran en ellos los últimos estallidos de energía”⁴³².



Zoran Music. *Autorretrato*. 1989

⁴³² *Ibidem*, p. 23.

En esos seres que prácticamente no tienen rostro, “Music volvía a dar la regla de las facciones, aquella norma de lo vivo que se denomina, tan acertadamente, la *fisio-gnomía*”⁴³³. Clair explica en su texto que a los citados seres, privados de mirada, se les conoce con el nombre de *larva*.

Esta manera de representar al ser humano se impuso justo en el momento en que la realidad de la agonía, en Dachau, resurgió de la forma más extrema. Observa Clair que en aquellos tiempos, antes de esta presencia constante y trágica de la guerra y la muerte, “el hombre de la modernidad pretendía ser *nuevo*, un *neuer Mensch* funcional, con la belleza terrible de la máquina, es decir, inmortal”⁴³⁴. Según esta declaración, cabe retomar lo apuntado en el primer capítulo, cuando afirmamos, basados en los textos de Edgar Morin, que a la individualidad que más le afecta su propia muerte es aquella que se esfuerza por negarla elaborando el mito de la inmortalidad. Podemos entender de esta forma por qué la obra artística de Zoran Music impresiona más pues, recordando a Louis-Vincent Thomas: “La muerte espanta más, cuando se presenta, si es reprimida”⁴³⁵. Sostiene Clair que, negada la muerte, volvió a reivindicar su presencia de la manera más espantosa⁴³⁶.

“La experiencia del cadáver conduce todas las apariencias a un mismo reflejo”⁴³⁷ y también, a unas mismas formas. Es la consideración de Clair, que apoya esta teoría tomando una cita de Malraux: “Todas las formas se asemejan cuando la mirada

⁴³³ *Ibidem*, p. 24.

⁴³⁴ CLAIR, Jean, “Un viaje...”, *Op. cit.*, p. 23.

⁴³⁵ THOMAS, Louis-Vincent, *Op. cit.*, p. 347.

⁴³⁶ Jean Clair desarrolla esta afirmación cuando también plantea dos reflexiones a modo de cuestiones: ¿Quién podía resistir su impacto? A falta de las figuras mediadoras de la Virgen de la Misericordia o de San Juan al pie de la Cruz, ¿quién podía comprender, acoger, recoger y depositar suavemente en el suelo aquellos cuerpos vaciados y tetanizados que descubrieron horrorizados los libertadores de los campos en abril de 1945?

⁴³⁷ CLAIR, Jean, “Un viaje...”, *Op. cit.*, p. 23.

que pasa sobre ellas puede ser la última”⁴³⁸. El autor francés prosigue analizando que la muerte trabaja como un artista que modela las formas, y que el trabajo del artista es continuar la obra de la muerte, “el artista es quien recuerda que la muerte llegará”⁴³⁹.



Zoran Music. *Autorretratos*. 1990

Semprún destaca que sin la mortífera experiencia de Dachau, Music “no hubiera sido el mismo, ni él mismo”⁴⁴⁰. El autor madrileño también dota de importancia al hecho de que en las revisiones de la muerte del artista esloveno, primero a comienzos de la década de 1970 y posteriormente en 1987, llevó hasta su máximo esplendor sordo y sombrío, todos los recursos de su pintura, sin retórica ni efectismo tremendista. Según Chávarri, la actitud de Music, cronista del horror, es “comparable con cualquier otra de las grandes rupturas que evidencian y determinan el perfil evolutivo de la pintura de nuestro tiempo”⁴⁴¹. Temáticamente, Music explica la reiteración de la muerte en su obra con las siguientes palabras:

“Yo no sabía que pintaría otra vez cadáveres. Es un tema que vuelve a surgir cuando cualquier otro se ha vuelto imposible,

⁴³⁸ *Ibidem*.

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ SEMPRÚN, Jorge, *Op. cit.*, p. 31.

⁴⁴¹ CHAVARRI, Raúl, *Op. cit.*, p. 20.

cuando ya no puedo pintar las cosas que me gustan en la vida”⁴⁴².

Podríamos afirmar que esta repetición de Music alude a los textos de Mircea Eliade, que estudiamos en el primer capítulo, cuando el filósofo rumano subraya que:

“Un objeto o acto solo es real en la medida en que *imita* o *repite* un arquetipo. Así, la realidad se adquiere exclusivamente por *repetición* o *participación*; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está *desprovisto de sentido*, es decir, carece de realidad”⁴⁴³.



Zoran Music. *Colina Dalmata*. 1966
Motivo Dalmata. 1950

Al releer a Eliade, podemos contestar a la duda que Music tiene cuando se cuestiona su vuelta temática a la muerte: “Estas últimas semanas, cuando volvía al tema del cadáver, me preguntaba hasta qué punto una buena parte de mi obra era *verdadera*”⁴⁴⁴. Pero es él mismo el que, analizándose, también se da cuenta de que:

⁴⁴² PEPPIATT, Michael, *Op. cit.*, p. 37.

⁴⁴³ ELIADE, Mircea, *Op. cit.*, p. 48.

⁴⁴⁴ PEPPIATT, Michael, *Op. cit.*, p. 41.

“Los únicos momentos de verdad de mi pintura han sido los recuerdos de Dachau, los cadáveres y las primeras cosas que hice: los caballos, los paisajes dálmatas y las campesinas. Porque esos dos temas son los que vuelven. Me pertenecen, son mis raíces, mi verdad. Todo el resto quizá haya sido una mentira”⁴⁴⁵.

⁴⁴⁵ *Ibidem.*

4.3. ¿Vida? ¿O teatro? Charlotte Salomon

“Mi vida comenzó cuando mi abuela se quitó la suya. Enterarme de que mi madre también lo había hecho, al igual que toda su familia, fue lo que me hizo darme cuenta de que yo era la última superviviente, y también comprendí que tenía la misma predisposición hacia la muerte. Estuve cuatro o cinco días pensando en cómo mi abuela se volvió loca. Aquello fue lo que me hizo coger fuerzas”⁴⁴⁶.

Son las palabras de la artista judía Charlotte Salomon (Berlín, 1917–Auschwitz, 1943) que explican el origen de su obra *¿Vida? ¿O teatro?*, un compendio que aúna 781 gouaches en los que integra textos y composiciones musicales, y que fue concebido entre 1940 y 1942. Este trabajo fue realizado bajo la urgencia, como podemos leer en las palabras de David Foenkinos⁴⁴⁷:

“A Charlotte, más que nunca, la invade la urgencia. Tiene que actuar sin perder tiempo. Su trazo es aún más vivo. Hay muchas páginas que solo incluyen texto. Tiene que contar la historia de su familia. Antes de que sea demasiado tarde [...] Una creación al borde del precipicio. Recluida, más flaca y muerta de miedo, Charlotte se olvida de sí y se extravía. Hasta el final”⁴⁴⁸.

La obra la protagonizan todas las personas que estuvieron presentes en su vida, aunque usó pseudónimos para todos. A

⁴⁴⁶ SALOMON, Charlotte, *Vie? Ou Théâtre?*, Le Tripode, París, 2015, p. 801. Todas las traducciones de esta publicación son propias.

⁴⁴⁷ David Foenkinos, escritor francés se licenció en Letras por la Universidad de la Sorbona y ha obtenido varios premios por varias de sus novelas. Por *Charlotte*, referida a nuestra artista, recibió los premios Renaudot y el Goncourt des Lycéens. Además, como afirmó sobre la novela en una entrevista a *El Cultural* el 24 de abril de 2015: “Todo lo que cuento, todos los hechos, son reales”, matizando que “*Charlotte* es una novela porque trato de imaginar lo que ha pensado, lo que ha sentido.”

⁴⁴⁸ FOENKINOS, David, *Charlotte*, Alfaguara, Barcelona, 2015, pp. 171-172.

lo largo de sus páginas combina la ironía, la tragedia y la comedia, planteándose el sentido de la existencia y el arte.

Fue su respuesta a la situación trágica que tenía a su alrededor: la maldición familiar que acabamos de leer, la amenaza de la guerra, el hecho de estar refugiada y desolada en Francia, un país del que no comprendía el idioma, acompañada por su abuelo, que la rechazaba. Es él quien, poco antes del suicidio de su abuela, le confiesa todos los demás que han tenido lugar en las tres generaciones anteriores a ella por parte materna. De entre estos, Salomon recuerda especialmente los tres primeros que su abuelo le confiesa:

“Tu madre, primero lo intentó con el veneno y a continuación, se tiró por la ventana. Tu tía Charlotte fue encontrada en el agua. Pero lo peor fue lo que hizo la madre de tu abuela. Ella trató de escapar todos los días, durante ocho años, de las dos enfermeras que la vigilaban, para poder suicidarse”⁴⁴⁹.

Su abuela se suicida, tirándose por la ventana, el 20 de marzo de 1940, debido entre otras cuestiones, al pánico y a la violencia nazi que imperaba en Europa. “Tenía tanto miedo a la guerra que prefirió irse al país de las palomas”, así se refiere a la abuela de Salomon la autora teatral Anne-Marie Cellier en su obra *Charlotte Salomon*⁴⁵⁰. Y así explica la artista alemana su impresión ante el cadáver:

“Me vi sola delante de su cuerpo ensangrentado, la tapé con una sábana blanca. Entonces pensé que tenía una misión en el mundo que nadie podría impedirme. Y la cumpliría por ella”⁴⁵¹.

Al respecto de esta muerte, vemos a continuación la imagen de la obra donde Salomon se sitúa junto al cadáver, al que le

⁴⁴⁹ SALOMON, Charlotte, *Vie? ou théâtre?*, Le Tripode, París, 2015, p. 720. Todas las traducciones de esta publicación son propias.

⁴⁵⁰ CELLIER, Anne-Marie, *Charlotte Salomon*, Éditions Jacques Brémont, Remoulins, 2012, p. 23. La traducción de esta publicación es propia.

⁴⁵¹ SALOMON, Charlotte, *Op. cit.*, p. 801.

dirige unas palabras: “Que no se te olvide nunca que yo creo en ti”⁴⁵².



Charlotte Salomon. *¿Vida? ¿O teatro?*. 1940-1942

La artista rememora en su obra algunas palabras poéticas de su abuela, que reflexionaban sobre el mundo que les tocó vivir:

“El mundo está lleno de dolor y horror. Ni las costumbres ni la razón reinan más ahí. La amistad y la confianza están destruidas. ¿Esta ruptura supone una nueva era? Ah! si la paz no estuviera tan lejana”⁴⁵³.

Podemos afirmar que la pérdida de su abuela le hizo reflexionar sobre el dolor y el amor que sentía hacia ella: “Yo sé muy bien lo que sufriste [...] te quise con mucha intensidad”⁴⁵⁴. Pero no solamente le afectó esta pérdida, pues el comienzo de

⁴⁵² *Ibidem*, p. 761.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 652.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 801.

la guerra también le produjo una inestabilidad emocional, como vemos en las siguientes palabras:

“Era la época en que la guerra empezó [...] veía el mundo destruirse delante de mis ojos, todo se convirtió en un caos. Yo rezaba para que un Dios destruyese el terror creado por los hombres y sus leyes”⁴⁵⁵.

“¡Muerte a los judíos! ¡Coge todo lo que puedas!”⁴⁵⁶, con estas palabras representa otra ilustración, reflejando el miedo que había en la comunidad judía en la época de la guerra.



Charlotte Salomon. *¿Vida? ¿O teatro?*. 1940-1942

La artista alemana se cuestionaba, dadas las circunstancias de la época que le tocó vivir, el sentido de la educación, la cultura, la religión o la política en los momentos en los que el ser humano estaba inmerso en la guerra:

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 620.

“¿Para qué la educación y la cultura? Todo era ridículo, todo lo que el ser humano había creado se destruía con una violencia ciega [...] El cristianismo, el budismo, el judaísmo, el brahmanismo, el comunismo, el fascismo, así como las instituciones que cuidan de la salud y el bienestar de las personas, no sirven de nada”⁴⁵⁷.

En relación a las palabras de Salomon, cabe subrayar la pérdida de fe y esperanza en la humanidad, para quien su *Cristo*, como ella misma dice, “sería un compañero de guerra con los brazos cruzados y los hombros caídos”. Esta descripción la vemos en la siguiente ilustración donde se autorretrata junto a él.



Charlotte Salomon. *¿Vida? ¿O teatro?.* 1940-1942

En este contexto, su refugio fue la creación artística, “a pesar de la situación, ella continuaba con su obra y a veces ni comía, ni bebía, ni dormía, por continuarla”⁴⁵⁸, como enfatiza Emil

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 801.

⁴⁵⁸ STRAUS, Emil *et al.*, “Charlotte Salomon et son oeuvre” en Salomon, Charlotte, *Op. cit.*, p. 811.

Straus⁴⁵⁹, quien también evoca en sus escritos otras palabras de la artista que nos hacen reflexionar sobre la función del arte ante la guerra:

“La guerra continuaba y yo estaba sentada en la orilla del mar, fijando la mirada en el corazón de otros seres humanos. Pensé que era mi madre, mi abuela, pensé que era todas las personas que aparecen en mi obra, aprendí a apartarme de todos los caminos para ser otra vez yo misma”⁴⁶⁰.

Como estamos comprobando, la muerte tiene una gran importancia en su obra. Antes de la muerte de su abuela, tuvieron lugar otras que también fueron reflejadas por Salomon. La primera a la que hace referencia es a la de su tía Charlotte, a la que le debe su nombre, y quien se suicidó tirándose al río. La artista representa la muerte como si fuese un noticiario:

“Suicidio de una joven de 18 años. Charlotte muere en el Schlachtensee. Una joven murió ahogada ayer por la noche. El cuerpo ha sido identificado por su padre en el depósito de cadáveres. Presentamos nuestras profundas condolencias a sus padres, esperando que vuelvan a encontrar el bienestar con su hija mayor”⁴⁶¹.

Otra representación clave es la de la muerte de su madre Franziska, quien creía que había muerto de gripe hasta la confesión de su abuelo. Sucedió cuando ella era una niña y la describe así: “Franziska murió en el acto, pues el apartamento está en el tercer piso. No podemos hacer nada en esta desgracia”⁴⁶². Foenkinos describe en su libro esta muerte del siguiente modo:

“Franziska, sola en su cuarto, acercándose a la ventana. Le lanza a la empleada una mirada mortífera. Se levanta a toda prisa, corre hacia donde está su hija. Abre la puerta en el

⁴⁵⁹ Emil Straus, pedagogo, diplomático y político alemán, muy cercano a Charlotte Salomon y a su familia, publica en 1963 el libro *Charlotte. A diary in pictures*.

⁴⁶⁰ STRAUS, Emil et al., *Op. cit.*, p. 812.

⁴⁶¹ SALOMON, Charlotte, *Op. cit.*, p. 18.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 42.

preciso momento en que ésta cae. Lanza un alarido con todas sus fuerzas; demasiado tarde. Un ruido sordo. La madre se acerca, trémula. Franziska yace en su sangre”⁴⁶³.



Charlotte Salomon.
¿Vida? ¿O teatro?. 1940-1942

⁴⁶³ FOENKINOS, David, *Op. cit.*, p. 26.

Salomon también alude a la muerte de su madre mostrándola como algo aterrador. Ejemplo de esto es la representación que hace de sus miedos internos en la siguiente descripción, en la que habla de ella misma en tercera persona:

“Cada vez que ella tiene que pasar por el pasillo interminable, ancho, alto y oscuro, de la casa de sus abuelos, tiene una visión aterradora de un esqueleto que tendría algo que ver con su madre. Un inmenso miedo se apodera de ella, que comienza a correr, correr, correr...”⁴⁶⁴.

El pensamiento sobre la vida, la muerte y el arte para Salomon aparece reflejado en la última imagen de su obra, donde leemos las palabras “¿Vida? ¿O teatro?” escritas en su espalda, palabras que dan título a la obra. Foenkinos escribe al respecto:

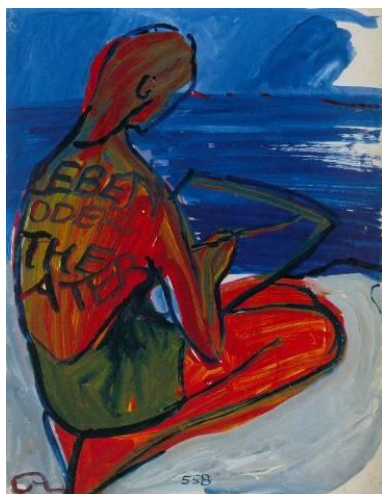
“La fuerza de la última pintura sobrecoge. Charlotte se dibuja a sí misma frente al mar. La vemos de espaldas. En el cuerpo, escribe el título: *Leben? oder Theater?* Precisamente con ella se cierra esa obra que trata de su propia vida [...] Maravillada ante el color del cielo. Ese resplandor nos trae a la mente las últimas palabras de Goethe. A orillas de la muerte, se puso a gritar: ¡Más luz! Hace falta una luz resplandeciente para morir”⁴⁶⁵.

A lo largo de la obra comprobamos, tal y como leemos en el catálogo, el hecho de que Salomon fue una mujer siempre consciente del peligro que se cernía sobre ella. Tuvo una vida breve, pues en septiembre de 1943 fue capturada en Francia por los alemanes, junto al que entonces era su compañero, Alexander Nagler, del cual estaba embarazada. Ambos son deportados a Auschwitz el 7 de octubre. La matan tres días después en la cámara de gas, encontrándose entonces en su quinto mes de gestación. Su muerte es descrita de la siguiente forma por Foenkinos:

⁴⁶⁴ SALOMON, Charlotte, *Op. cit.*, p. 50.

⁴⁶⁵ FOENKINOS, David, *Op. cit.*, p. 172.

“En lo alto del edificio se puede leer que se van a dar una ducha. Antes de entrar en los baños, todas se desnudan. Tienen que colgar la ropa en un gancho. Una vigilante grita a pleno pulmón. Sobre todo, acordaos bien del número de la percha. Las mujeres memorizan ese número postrero. Y entran en la sala inmensa. Algunas van cogidas de la mano. Entonces las puertas se cierran con dos vueltas, como en una cárcel. La desnudez expuesta a la luz cruda demacra los cuerpos. Charlotte, con su vientre, destaca entre las demás. Se queda quieta ahí en medio. Parece estar evadiéndose del momento. Para estar ahí⁴⁶⁶”.



Charlotte Salomon. *¿Vida? ¿O teatro?*. 1940-1942

La artista alemana siempre tuvo integrada la muerte en su vida, aún en sus momentos felices. Lo observamos en el recuerdo de la experiencia de haberle regalado a Amadeus Daberlohn⁴⁶⁷ el dibujo *El día más sombrío*, acompañándolo de un texto en el que le pedía que no olvidara que ella amaba la vida, pero que

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 200.

⁴⁶⁷ Pseudónimo que utiliza Salomon para referirse a Alfred Wolfsohn, que fue su amante y a quien dedicó unas cartas en 1943.

“para amar la vida hace falta saber y comprender su otro lado, la muerte”⁴⁶⁸, palabras que acompañaron una de sus obras.

Foenkinos, que tardó ocho años en concluir su investigación sobre la vida de Charlotte Salomon, es una de las personas que mejor pueden reflejar su personalidad y el legado que dejó al mundo del arte, especialmente el relacionado con las vivencias referidas a la muerte:

“Su vida está llena de sufrimientos, sin embargo, lo extraordinario es que fue capaz, gracias a su fuerza interior y a la creación, de romper con la maldición, una maldición que prendía sobre su familia, y de transformar toda la tristeza del mundo en una fuente luminosa y artística”⁴⁶⁹.

⁴⁶⁸ SALOMON, Charlotte, *Op. cit.*, p. 677.

⁴⁶⁹ Véase “David Foenkinos” en *Página 2*, RTVE. Disponible en: <http://www.rtve.es/television/20150508/charlotte-ultima-novela-david-foenkinos-libro-deja-huella/1141066.shtml>
[Consulta: 30/09/2016]

4.4. Traumas y secuelas. Andrzej Wróblewski

“Queremos pintar cuadros que hagan pensar, como las palabras sabias de un hombre respetado por todos. No ocultamos los peligros. Por el contrario, queremos que se recuerde la guerra y el imperialismo, la bomba atómica en malas manos. Pintamos imágenes desagradables como el olor de un cadáver. También pintamos otras que nos hacen sentir la presencia de la muerte”⁴⁷⁰.

Son las palabras del artista polaco Andrzej Wróblewski (Vilna, 1927–Montes Tatras, 1957) escritas en 1948 en una guía concebida para obreros de la *Primera Exposición de Arte Moderno*⁴⁷¹, en las cuales vemos la intencionalidad de su arte, que pretendía hacer reflexionar al espectador a través de temáticas como la muerte en una época de confusión. Así lo expresa Rachel Haidu cuando escribe que la obra del artista polaco “pone de manifiesto la desorientación del inicio de la posguerra, y la coexistencia de diversas tendencias de la vanguardia pictórica de la preguerra”⁴⁷². Leemos a través de las palabras del director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Manuel Borja-Villiel, y de la directora del Museo de Arte Moderno de Varsovia, Joanna Mytkowska, en referencia a la obra de Wróblewski, que:

“Es la pintura de un momento marcado por la desconfianza, la delación, las dobles identidades, el desarraigo en el exilio y el extrañamiento en la propia tierra. Especialmente en Vilna, la ciudad de nacimiento de Wróblewski, que en el último siglo ha pertenecido a cinco entidades estatales distintas”⁴⁷³.

⁴⁷⁰ WRÓBLEWSKI, Andrzej, “Escritos del artista” en VV.AA., *Andrzej Wróblewski. Verso/Reverso*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2015, p. 2.

⁴⁷¹ La exposición tuvo lugar en Cracovia, de diciembre de 1948 a enero de 1949.

⁴⁷² HAIDU, Rachel, “Primitivo oficial” en VV.AA., *Andrzej Wróblewski...*, *Op. cit.*, pp. 70-71.

⁴⁷³ BORJA-VILLEL, Manuel y MYTKOWSKA, Joanna, “Introducción” en VV.AA., *Andrzej Wróblewski...*, *Op. cit.*, p. 9.



Andrzej Wróblewski. *Pintura sobre los horrores de la guerra*. 1948

El arte de Wróblewski nace como una respuesta específica e individual a la situación de posguerra, como afirma Éric de Chassey, quien nos advierte de la contemporaneidad del artista: “Desde una perspectiva internacional, no se circunscribe a la época y el contexto local, sino que trasciende sus orígenes y hoy adquiere más importancia que nunca”⁴⁷⁴. Wróblewski entendía sus series “como la invención de un nuevo lenguaje (moderno) y como una forma potencial de dirigirse e influenciar a las masas de la época (vanguardia)”⁴⁷⁵. Dadas estas circunstancias, el pintor también profundiza sobre el ser humano y reflexiona acerca de la transparencia temática de su pintura en las siguientes palabras:

“Nuestras pinturas permiten explorar el interior del hombre y ver las flaquezas de las que debemos defendernos. Algunas obras pueden tentarnos a caer en el olvido de las drogas, el vodka o la disipación. No ocultamos nada. Confiamos en que ustedes sean diligentes y elijan bien”⁴⁷⁶.

⁴⁷⁴ DE CHASSEY, Éric, “Empezar desde cero... dos veces” en VV.AA., *Andrzej Wróblewski...*, *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁷⁶ WRÓBLEWSKI, Andrzej, *Op. cit.*, p. 2.



Andrzej Wróblewski. *Hombre ejecutado*.
Ejecución con un hombre de la Gestapo. 1948

En palabras de Marta Dziejawska, el cometido del arte para Wróblewski fue reimaginar el mundo, por haber sido destruido previamente. Es por ello que el realismo no le servía y por eso lo “desmanteló”⁴⁷⁷. Pero tampoco la abstracción lo definió, prueba de ello es el pez sin cabeza que aparece en su obra *Pintura sobre los horrores de la guerra*, un testimonio que, señala Dziejawska, los supervivientes del Holocausto también corroboraron y es que, estos no estaban de acuerdo con los diseños conceptuales de un monumento de conmemoración en Auschwitz, ya que “las torturas y los crímenes que sufrieron ellos y sus familiares distaban mucho de ser abstractos”⁴⁷⁸. Así pues, la fuerza de la yuxtaposición entre realismo y abstracción, los intentos de combinar esas dos visiones, definen su obra.

⁴⁷⁷ DZIEWANSKA, Marta, “Andrzej Wróblewski: el antihéroe” en VV.AA., *Andrzej Wróblewski...*, *Op. cit.*, p. 24.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

Ejemplo de esto último lo encontramos en *Hombre ejecutado. Ejecución con un hombre de la Gestapo*, de su serie *Ejecuciones*, donde vemos la figura incompleta del verdugo al estar truncada por el marco y otra deformada de una víctima, cuyo torso está partido como la espina de un pescado muerto y girado 180 grados. Además esta pintura, junto a otras de *Ejecuciones* y de toda su obra, es de doble cara con una imagen abstracta positiva⁴⁷⁹, en este caso aparece en el reverso *Abstracción biológica*, una composición abstracta de rectángulos apilados sobre fondo oscuro protagonizada por la muerte, según apunta Chassey:

“El desmembramiento puede entenderse como la consecuencia naturalizada de la abstracción [...] Pero la abstracción de Wróblewski estaba ya inequívocamente del lado de la muerte, del mismo modo que los nazis habían deshumanizado a sus enemigos”⁴⁸⁰.

Sobre las pinturas de esta serie, Haidu indica que:

“Apuntan al modo en el que el problema de la temporalidad puede verse mancillado por una referencialidad funesta (el instante en una escena de fusilamiento siempre entraña la muerte, tanto si se presencia como si se recuerda, se sueña o se representa). Sin embargo, las *Ejecuciones* logran sugerir que la muerte puede dejar de denotar el instante para remitir a la temporalidad como rasgo que arrolla al sujeto que ve, recuerda, alucina”⁴⁸¹.

Del mismo modo, Haidu nos indica que la temporalidad para el artista polaco era:

“Una cuestión subtendida entre la meditación sobre la muerte sistemática (*Ejecuciones*) y el vestigio de la temporalidad de la muerte sistemática en vida (*Salas de espera*)”⁴⁸².

⁴⁷⁹ DE CHASSEY, Eric, *Op. cit.*, p. 18.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ HAIDU, Rachel, *Op. cit.*, p. 75.

⁴⁸² *Ibidem*, p. 76.



Andrzej Wróblewski.
Abstracción biológica. 1948

Para Ulrich Loock, esta serie constituye el núcleo de su obra y nos recuerda que el motivo del fusilamiento fue el más representado en sus cuadros, donde la destrucción de la vida se expresa mediante los cuerpos mal conformados y con absoluta indiferencia, “como si ningún elemento esencial diferenciase los cuerpos deformados de los intactos”⁴⁸³. Al respecto, Dziewanska escribe:

“Los personajes invertidos, desmembrados y descuartizados de las *Ejecuciones* (en las pinturas de Wróblewski no se representan manchas de sangre) parecen marionetas de cartón que bailan y se desintegran ante un fondo uniforme de paredes, como sombras deformes que semejan casi totalmente inconexas”⁴⁸⁴.

⁴⁸³ LOOCK, Ulrich, “Andrzej Wróblewski. Una labor de fragmentación” en VV.AA., *Andrzej Wróblewski...*, *Op. cit.*, p. 106.

⁴⁸⁴ DZIEWANSKA, Marta, *Op. cit.*, p. 25.

En estas obras observamos rostros inexpresivos, carencia de gestos, rigidez e inmovilidad en los cuerpos, es decir, una manifiesta deshumanización. La representación de esta quietud, unida al hecho de la brutal aniquilación que se da en los cuadros, es lo que más desasosiega en estos lienzos para Loock, que señala: “El terror es tal que no se cobra vidas, sino que equivale a una representación de la ausencia inicial de vida”⁴⁸⁵, de esta manera, al no haber humanidad tampoco se puede hablar de víctimas.



Andrzej Wróblewski. *Ejecución II. Ejecución en Poznan. 1949*

Para plasmar estas imágenes, Wróblewski utiliza dispositivos pictóricos tales como el aislamiento, la fragmentación y la repetición. Es por ello que vemos cuerpos mal articulados, desunidos y desmembrados. Además, en algunas ocasiones crea una desconexión entre el cuerpo y su entorno, expresada a través de sombras que no se corresponden con la persona.

⁴⁸⁵ LOOCK, Ulrich, *Op. cit.*, p. 106.

Asimismo, la gama de colores tiene una suma importancia en *Ejecuciones*, pues el pintor polaco suele usar el azul para indicar que una persona está muerta. Así, comprobamos que los primeros cuadros de la serie están teñidos de este color. Pese a ello, debemos señalar que no utilizaba el azul para pintar los niños, que en la época de los fusilamientos nazis tenían su edad. Para definir esta circunstancia, Loock recurre al término o atributo que da Anna Markowska, el *testigo impotente*⁴⁸⁶. Este término, podemos decir que se identifica con el artista, ya que él mismo “sufr[e] la ejecución y a la vez la propicia a través de la pintura”⁴⁸⁷.

Otro aspecto importante referido a la fragmentación que se da en dos cuadros de esta serie, observa Loock, es el hecho de que la cabeza de una persona quede cortada por el borde del cuadro, simbolizando este gesto la negación de la vida. Esta también se da en los rostros de las personas que están a punto de morir como ocurre en *Ejecución II. Ejecución en Poznan*, último cuadro de la serie. También en *la serie Ejecuciones*, la protagonista será la muerte, como observamos en las obras *La liquidación del gueto*, *Paseo de los amantes con el sol*, *Joven pareja con un ramo*, *Madre con niño muerto* y *Niño con madre muerta*. Para comprender la esencia de esta serie, recurrimos a las palabras de Dziewanska:

“Las escenas alegres de amantes o abrazos maternos se representan en una gama dramática de colores, como si la reducción de la realidad multicolor al monocromo fuera el modo de representar la muerte para Wróblewski. El color se vuelve

⁴⁸⁶ Loock escribe: “La pintura como ocultación se relaciona con la condición de *testigo impotente*. El superviviente asumió la obligación de relatar mediante la pintura el horror de la ejecución que presencié. Pero fracasa en el intento, no puede ser de otra manera. Lo único que es capaz de atestiguar es su impotencia como testigo, lo que lo sitúa en la posición del verdugo. Tal vez ello explique los reiterados intentos de Wróblewski de pintar la *Ejecución*. La fragmentación de los cuerpos reflejada a través de la pintura en sí es el rastro de impotencia que deja el testigo sobre los cuerpos de los fusilados”.

⁴⁸⁷ LOOCK, Ulrich, *Op. cit.*, p. 106.

sombra, lo positivo se torna negativo y los seres humanos pasan a ser cadáveres”⁴⁸⁸.



Andrzej Wróblewski.
Madre con niño muerto. 1949

En la serie se incluye la citada *La liquidación del gueto*, que era una obra anterior y que transforma, como observa Dziejawska, la yuxtaposición de cuerpos aislados en una escena coherente, aún siendo una imagen llena de desesperación. Para ello pudo estar inspirado en el modelo de la pintura revolucionaria mexicana. Esta inspiración, así como la argumentación de que sufrimiento y muerte suelen ir unidos, lo observamos en las palabras del artista:

“Nosotros ya hemos padecido los horrores de la guerra, pero estas experiencias no han encontrado todavía expresión en nuestro arte, una expresión inequívoca que identifique a los verdugos y a las víctimas. El sufrimiento y la muerte no existen por sí solos de forma aislada. Así lo indican claramente los

⁴⁸⁸ DZIEWANSKA, Marta, *Op. cit.*, p. 25.

artistas mexicanos al aportar un contexto político y social en cada grabado⁴⁸⁹.



Andrzej Wróblewski.
Ejecución con niño. 1949
La liquidación del gueto. 1949

⁴⁸⁹ WRÓBLEWSKI, Andrzej, *Op. cit.*, p. 9.

En esta serie también tenían cabida los fantasmas de los fusilados y las figuras del pasado, contrarrestando así el optimismo obligatorio oficial, como apunta Dziejawska. Los protagonistas de estos cuadros eran seres humanos mutilados, pintados con realismo: lisiados, parias, difamados, marginados y humillados, características que podemos ver en *Mujer ciega* o *Mujer violada*. Dziejawska describe así el desarrollo de las pinturas:

“Con el tiempo las figuras se volvieron aún más deformes. Sus cuadros se llenaron de cadáveres, figuras que se fundían con los objetos y perdían su humanidad, partes del cuerpo desposeídas y desprovistas de toda vinculación, desechadas del conjunto desintegrado”⁴⁹⁰.

Loock nos detalla que la pintura expresa la impotencia del testigo y que para este, presenciar el fusilamiento se traduce en el fusilamiento del cuadro. También, que el testigo a través de la pintura afirma su impotencia y su responsabilidad en la negación de la vida. Loock hace extensa la idea del testigo a la del espectador, afirmando que este también siente dicha impotencia al ponerse en el lugar del pintor que retrata a los fusilados como individuos que nunca han tenido vida y no en el “pelotón de fusilamiento”⁴⁹¹.

Más tarde, el desarrollo de la obra artística del artista polaco volvió a recordarnos a sus primeros trabajos. Esto se dio en *Escena de grupo n° 987*, y así lo comprobamos en los textos de Loock:

“En este dibujo se muestran los restos desmembrados de cuerpos mutilados, esparcidos sobre una mesa baja, mientras dos individuos, visitantes del museo, los observan perplejos como expertos. Esta constelación recuerda la constelación anterior del *testigo impotente* y los cuerpos rotos de la serie *Ejecuciones*”⁴⁹².

⁴⁹⁰ DZIEWANSKA, Marta, *Op. cit.*, p. 27.

⁴⁹¹ LOOCK, Ulrich, *Op. cit.*, p. 108.

⁴⁹² *Ibidem*, p. 110.

Sobre este gouache, pintando un año antes de su prematura muerte, Dziewanska observa que hay dos personas preocupadas de pie ante una mesa en la que vemos restos humanos esparcidos, que en su opinión son “una metáfora de la crisis de una visión holística del mundo, lo que abarca la crisis general de los museos en el sentido tradicional”⁴⁹³.



Andrzej Wróblewski. *Escena de grupo n° 987*. 1956

Al respecto de esta metáfora, Loock la corrobora, pues para él “el museo se ha convertido en la sede del mundo desintegrado, cuya época se corresponde con el periodo de posguerra”⁴⁹⁴, y la mesa de la obra simbolizaría la pintura:

“La pintura es el lugar de los cuerpos fragmentados a los que se confiere, a su vez, un espacio apropiado dentro de la pintura. La pintura y la fragmentación de los cuerpos se condicionan mutuamente”⁴⁹⁵.

⁴⁹³ DZIEWANSKA, Marta, *Op. cit.*, p. 28.

⁴⁹⁴ LOOCK, Ulrich, *Op. cit.*, p. 110.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

De 1957, año de su muerte, data el gouache *Funeral* donde, según leemos en las palabras de Tom McDonough, se refleja la decepción del artista polaco:

“La figura que está dentro del ataúd, un remedo del propio artista, sostiene una estrella y una hoz con absoluta desesperación mientras se lo llevan cuatro complacientes portadores de féretro, de manos extravagantes, símbolos del nuevo orden”⁴⁹⁶.



Andrzej Wróblewski. *Funeral*. 1957

Funeral se enmarca dentro de una etapa de posguerra más tardía en la obra de Wróblewski. En esta, el destinatario es el individuo, a diferencia del primer periodo de posguerra, que era el colectivo. Eso sí, nunca dejó de ser universal, tal y como subraya Chassey⁴⁹⁷.

Terminamos este subcapítulo con las palabras de Borja-Villel y Mytkowska, que ponen de relieve la esencia de Wróblewski:

⁴⁹⁶ McDONOUGH, Tom, “En su desarrollo revolucionario: Andrzej Wróblewski como realista socialista” en VV.AA., *Andrzej Wróblewski...*, *Op. cit.*, p. 86.

⁴⁹⁷ DE CHASSEY, Eric, *Op. cit.*, p. 20.

“La pintura de Wróblewski se compadece del dolor acumulado durante la primera mitad del siglo XX y parece anunciar, forzando la máxima de André Breton, que la segunda mitad del siglo *sería convulsa, o no sería*”⁴⁹⁸.

⁴⁹⁸ BORJA-VILLEL, Manuel y MYTKOWSKA, Joanna, *Op. cit.*, p. 9.

CAPÍTULO 5

DUELO Y SENTIMIENTO TRÁGICO

Enlazando con el final del capítulo anterior, cabe señalar que tras el término de la Segunda Guerra Mundial, se dieron unas consecuencias sociales, políticas y económicas que debemos recordar para comprender mejor el contexto de aquel periodo. Respecto a las sociales, las pérdidas humanas llegaron a cincuenta millones de víctimas, además de setenta millones de heridos. Comenzaron a sucederse migraciones en la población civil, estimándose unos cuarenta millones de desplazados, produciéndose cambios en el mapa étnico de Europa, al crearse nuevas fronteras. También podemos hablar de perturbaciones de la vida cotidiana: degradaciones y humillaciones, penurias, auge de la delincuencia, venganzas después de la victoria, destrucción de familias, etc. Otra consecuencia importante fue la destrucción del hábitat, sobre todo en las grandes ciudades al haber afectado la guerra a vías

de comunicación (como ferrocarriles, puentes o carreteras) o centros sociales (como colegios y hospitales).

A nivel político, Alemania fue ocupada militarmente y sometida a una rendición incondicional, desmembrándose de ella Checoslovaquia y Austria y careciendo de gobierno central, bajo la opresión de un mando militar. Sus principales dirigentes fueron juzgados en el tribunal internacional de Nuremberg como criminales de guerra. En esta época también se iniciaron procesos como la descolonización de los países que estaban sometidos al imperialismo europeo desde el siglo XIX. Estados Unidos ayudó económicamente a Europa occidental para su reconstrucción, a través del Plan Marshall en el periodo 1947-1952.

Económicamente, Europa se encontraba en una situación caótica, con una infraestructura económica prácticamente destruida, añadiéndose a ello su fuerte endeudamiento con los Estados Unidos, que se convirtió en la mayor potencia industrial y financiera. Como sabemos, ese momento histórico se divide en tres grandes bloques económicos: capitalista, socialista y Tercer Mundo. Así pues, la economía estuvo marcada, en general, por la inflación y la crisis, escaseando las principales fuentes de energía como la gasolina, el carbón o el petróleo.

Se creó, para mantener en adelante la paz, la Organización de las Naciones Unidas (ONU), desde donde se pretendía forjar un instrumento mucho más efectivo que lo que había sido y representado la Sociedad de Naciones. Fueron admitidos en esta organización todos los países democráticos, incluyendo entre ellos a la URSS y, en general, a los países comunistas. La ONU contaría con un Tribunal Internacional de Justicia, así como diversos organismos especializados como la Organización Internacional del Trabajo, la Organización Mundial de la Salud o la UNESCO, por citar tres ejemplos.

Fue al término de la guerra cuando también nació lo que denominamos como *Guerra Fría*, que abarcó desde 1946 hasta 1989 y que se caracterizó por un nuevo orden internacional

basado en la bipolarización política, económica y militar. Esta comprendía dos grandes bloques: el capitalista, dirigido por Estados Unidos e integrado militarmente en la OTAN, y el comunista, liderado por la URSS, e integrado militarmente en el Pacto de Varsovia. Tras esto, se inició un periodo caracterizado por la tensión entre dichos bloques, materializándose en el estallido de numerosos conflictos locales. Podemos afirmar que, aún evitándose la Tercera Guerra Mundial, el mundo vivió inmerso en lo que conocemos como Guerra Fría.

Bajo este panorama social, político y económico, los artistas de todo el mundo se vieron obligados a responder a las tragedias de la guerra y a sus traumáticas secuelas, con independencia de sus situaciones personales o del sistema político del que formaban parte como ciudadanos. Las siguientes palabras de Alfonso de la Torre nos introducen a los artistas que trataremos a continuación, donde estudiaremos tres miradas completamente distintas, pero igualmente influenciadas por la muerte, en un mundo que continuaba estando perfilado por la inestabilidad:

“Otras reflexiones teóricas en torno al cuerpo y el arte de nuestro tiempo han redundado en la dificultad de representarlo tras la violencia que sacudiere el siglo veinte y que hiciere del extenso dominio del reino del silencio una consecuencia lógica tras el padecimiento humano. Y desde ahí, la extensión de la mudez”⁴⁹⁹.

Remitía Valeriano Bozal en *El tiempo del estupor*, a la complejidad de explicar con palabras los sentimientos de las personas que sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial y quisieron narrar lo sucedido. Bozal se decanta por usar el término “estupor”, pues observa que este nos afecta también a nosotros cuando contemplamos las imágenes de todo lo que sucedió. Para Bozal, tratar de olvidar aquellos hechos, intolerables para muchos, “no supone la pérdida de la memoria, pues con el paso del tiempo los hechos se imponen, vuelven y

⁴⁹⁹ DE LA TORRE, Alfonso, *Manolo Millares, la atracción del horror*, Genuève Ediciones, Cuenca, 2015, p. 89.

el presente mira directamente al pasado⁵⁰⁰. Así, para el historiador del arte madrileño, el estupor ante los acontecimientos es decisivo para comprender la época. Dentro del marco de dicho estupor, trabajaron los artistas europeos que confirieron importancia a la muerte en su exposición de los hechos que quisieron expresar.

Los artistas que trataremos en el presente capítulo comprendieron que podían servirse de diferentes herramientas para expresar aquello que necesitaban transmitir. Bozal subraya que “la pretensión vanguardista de un sujeto libre era tan legítima como evidente el fracaso de la práctica vanguardista para lograrlo”⁵⁰¹, todo debido al trauma que había sufrido la cultura europea en los años cuarenta y cincuenta, que afectó y cambió profundamente a las artes plásticas, planteando la necesidad, como prosigue Bozal, de establecer una relación distinta con el pasado. En determinados casos, las relecturas conceptuales no hacen sino reforzar la idea primigenia del artista.

Iniciaremos el capítulo a través de la obra de Josefa Tolrà, una artista española que comenzó a crear, a través de la *mediumnidad*, a los sesenta años, para superar el trauma de la muerte de sus hijos, y cuya obra se expuso en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en la exposición *La Europa de la distopía. Arte después de la Segunda Guerra Mundial*. Los estudios realizados por Pilar Bonet enriquecerán nuestras reflexiones sobre la artista. Continuaremos con el artista irlandés Francis Bacon, cuya obra pictórica consideramos que es indispensable para comprender el espíritu del siglo XX, pues a través de experiencias personales retrató la época de violencia e inestabilidad en la que vivió. Sus entrevistas con David Sylvester, así como otros escritos de Andrew Sinclair, nos ayudarán a comprender mejor la obsesión por la muerte del creador de obras como *Tres estudios para figuras al pie de una Crucifixión*, entre otras.

⁵⁰⁰ BOZAL, Valeriano, *El tiempo del estupor (La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial)*, Siruela, Madrid, 2004, p. 14.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 16.

Para comprender el tránsito de la pintura al objeto analizaremos al artista Manolo Millares. Su hija Eva nos recordaba estas palabras de él, que también nos sirven para comprender la concepción artística de otros creadores posteriores:

“La importancia del objeto o fragmento con su valor en sí, encuentran en el campo expresivo de mi plástica un derecho fundamental: su valor de cosa inviolada, de parte independiente que cumple su función en el concierto total que debe ser un cuadro”⁵⁰².

Profundizaremos en la relación entre arte y muerte en la obra de Millares a través de sus propias relecturas conceptuales, haciendo referencia a escritores como Eduardo Westerdahl, José-Augusto França o el ya citado Alfonso de la Torre, entre otros.

⁵⁰² MILLARES, Eva, “Objetos y artefactos para la paz. Ni cuadros ni esculturas” en VV.AA., *Manolo Millares: La destrucción y el amor*, Fundación Caixa Galicia, Madrid, 2006, p. 128.

5.1. El arte como catarsis.

Josefa Tolrà

“Solo cuando dibujo me siento en paz”⁵⁰³. Son las palabras de Josefa Tolrà (Cabrils, 1880—Ibídem, 1959), una artista que “comenzó a dibujar para superar la enorme tristeza que le ocasionó la muerte de dos hijos”⁵⁰⁴, como bien nos expone Pilar Bonet. La historia de Josefa, como veremos a continuación, va unida a su potencial como médium y clarividente, también al dibujo, que para ella era “un antídoto contra el orden racional para superar el dolor existencial”⁵⁰⁵. En el año 2010 formó parte de la exposición *La Europa de la distopía. Arte después de la Segunda Guerra Mundial* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, adhiriéndose así al marco estético que simbolizaba el dolor y la barbarie a través de las manifestaciones artísticas que se dieron en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial⁵⁰⁶.

Pilar Bonet recurre a la documentación obtenida sobre ella para afirmar que la creatividad de Tolrà se da, en parte, por las experiencias psíquicas a las que nos hemos referido.

“La muerte de los hijos la sumió en una vertiginosa introspección, y aquí es donde gesta el inicio de una singular experiencia artística y literaria, inédita para una mujer de sesenta años que vive en una pequeña población rural. A raíz de este trance de duelo y depresión, entró en comunicación

⁵⁰³ BONET, Pilar, “Josefa Tolrà. Médium y artista” en VV.AA., *Josefa Tolrà. Médium y artista*, ACM Associació per a la Cultura i l’Art Contemporani, Ajuntament de Mataró. Direcció de Cultura, Mataró, 2014, p. 168.

⁵⁰⁴ *Ibídem*.

⁵⁰⁵ *Ibídem*.

⁵⁰⁶ La información obtenida sobre la exposición *La Europa de la distopía. Arte después de la Segunda Guerra Mundial*, la hemos obtenido a través de la página web del citado museo: <http://www.museoreinasofia.es/visita/tipos-visita/visita-comentada/europa-distopia-arte-despues-segunda-guerra-mundial> [Consulta: 11/10/2016]

con seres de otra dimensión: los espíritus desencarnados, una energía fluídica que ella reconoce como parte del universo. Cuando toma conciencia de las *guías espirituales*, Josefa consigue una paz interior que canaliza a través de los dibujos y escritos que los *ángeles de la luz* le dictan⁵⁰⁷.



Josefa Tolrà. *La gran teósofa*. 1953

Daniel Bonet escribe que el sufrimiento de Tolrà por la pérdida de sus hijos:

“Pudo alterar de algún modo su percepción ordinaria -la estructura racional de la mente-, permitiendo que a través de ciertas fisuras psíquicas su conciencia se pusiera en contacto con presencias etéreas⁵⁰⁸”.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ BONET, Daniel, “El jardín secreto. Indagaciones simbólicas en la obra de Josefa Tolrà” en VV.AA., *Josefa Tolrà...*, *Op. cit.*, p. 129.

En el primer capítulo de la presente tesis hacíamos referencia a la realidad del doble (cuerpo astral), a través de la concepción antro-po-cosmomórfica (analógica) del mundo. En este sentido, se puede afirmar que los acontecimientos que se dan en la vida de Tolrà están unidos a los del doble, Pilar Bonet la define en alguna ocasión como “canalizadora entre diferentes mundos”⁵⁰⁹.

La obra de Tolrà se desarrolla en una serie de cuadernos. El primero del que tenemos constancia data de 1941 y comienza con las palabras: “Hoi 30 de octubre de 1941 (sic)”⁵¹⁰. Suceden a las mismas una serie de dibujos y caligrafías donde recopila conversaciones y reflexiones sostenidas con las entidades espirituales, entre las que se encuentra posiblemente su hijo Pere, como subraya Pilar Bonet, el cual aparece con las iniciales P.LI. (Pere Lladó). Pere había muerto tras una larga enfermedad a los 14 años y Joan, su otro hijo, murió en la Guerra Civil española. Sandra Martínez y Eulàlia Salvador relatan qué supuso esta segunda muerte para Tolrà, la cual fue anunciada por María, su única hija:

“María será la encargada de darle tan triste noticia a su madre. Ambas se fundieron en un abrazo acompañado de un lloro silencioso. No hubo ni gritos ni rabia. Únicamente dolor. Este dolor, la pérdida de dos de sus hijos, fue el responsable de la abertura de un canal de comunicación entre Josefa y otra realidad. Comenzó a ver caras y a oír voces que intentaban comunicarse con ella. No quería quedarse sola y su familia no sabía qué hacer para ayudarla”⁵¹¹.

Martínez y Salvador enfatizan el por qué Tolrà comenzó a dibujar:

“Finalmente, Jordi Galbany, un familiar cercano, le aconsejó que se concentrara y que le pidiera a Dios que, si realmente tenía un don, le guiase la mano para poder plasmar en un

⁵⁰⁹ BONET, Pilar, “Josefa Tolrà...”, *Op. cit.*, p. 168.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 169.

⁵¹¹ MARTÍNEZ I PASCUAL, Sandra y SALVADOR I SOLER, Eulàlia, “La médium de Cabrils” en VV.AA., *Josefa Tolrà...*, *Op. cit.*, p. 173.

papel su mensaje. Y así lo hizo. Con 60 años, sentada en la mesa de su comedor, con un bolígrafo y una libreta, esperó el mensaje que Dios le había de dar [...] aparecieron unos extraños garabatos con los que iba rellenando libretas donde intercalaba escritos con sus pensamientos. Los extraños grafismos, poco a poco, dieron paso a escritos y dibujos”⁵¹².

Sobre los dibujos y la técnica con la que están realizados, describe Pilar Bonet:

“Están basados en la grafía de círculos dinámicos que se ramifican y enroscan sobre ellos mismos, expresión visual afín a la conexión que Josefa vive entre el mundo material y el astral”⁵¹³.



Josefa Tolrà.

Figura en espacio flúidico. 1946

La inteligencia. 1947

Libreta de espiral, forrada con papel de periódico. S/f

El dibujo *La gran Teósofa* representa los conocimientos que Tolrà posee para ver el aura de las personas y para, a través de esta, ayudar a recomponer el equilibrio energético. La obra “está enraizada en una intuición directa y en el desarrollo

⁵¹² *Ibidem.*

⁵¹³ BONET, Pilar, “Josefa Tolrà...”, *Op. cit.*, p. 171.

espiritual como un camino para llegar al conocimiento de Dios⁵¹⁴.



Josefa Tolrà. *Libreta*. 1944
Libreta con dibujo de Jacint Verdaguer. 1946

En los textos que le dictan los *hermanos de luz*, trata temas desconocidos para ella como la religión, la ciencia o la geografía. Los citados seres *de luz* están representados como

⁵¹⁴ BONET, Pilar, “El pensamiento lateral del arte contemporáneo. Josefa Tolrà, Médium y Artista (1880-1959)” en *BRAC - Barcelona Research Art Creation*, Vol. 2 nº 3, Barcelona, 2014, p. 264.

pequeños personajes que acompañan e ilustran los textos y, en ocasiones, la firma de Tolrà. Estos seres demuestran en este caso, como señala David Santamaría, que:

“Desde el mundo espiritual, se puede actuar sobre el mundo material de una manera ostensible. También demostraron que en el mundo espiritual hay buenos artistas desconocidos que aprovechan las herramientas que se ponen a su alcance para transmitir su arte y, al mismo tiempo, hacernos pensar en la realidad que nos rodea y de la que todos, tarde o temprano, formaremos también parte”⁵¹⁵.

En la siguiente transcripción de Tolrà que nos recuerda Pilar Bonet, observamos una comunicación directa con un *ser de luz*: “Comunicación con un hermano feliz. Día 4 Diciembre año 1942. Jacin Verdaguer (sic). Hermana por primera vez vengo a hablarte...”⁵¹⁶. Además de los dibujos, también realiza bordados siguiendo las indicaciones que presiente en sus comunicaciones, “cada puntada equivale a abrir los ojos a una profunda dimensión más allá de las cosas, el tiempo y el espacio”⁵¹⁷.

En sus dibujos, solo “podemos intuir la evocación de mundos no materiales y la voz de los espíritus en medio de las huellas rutilantes de energía fluídica”⁵¹⁸. Este último concepto se incluye en la firma de la mayoría de sus dibujos: *Dibujo fuerza fluídica*. El agente fluídico es una forma de revelación para Allan Kardec, al cual ya estudiamos en el primer capítulo, donde especificamos que un espíritu podía ser “un ser incorporeal que obra como fuerza de la naturaleza”⁵¹⁹. Hay que matizar además que *El libro de los espíritus*, del citado Kardec, fue concebido de la misma manera que la obra de Tolrà, es decir, fue dictado por entidades espirituales. Pilar Bonet nos recuerda que para Kardec el cuerpo astral es una “energía

⁵¹⁵ SANTAMARÍA, David, “¿Qué era la mediumnidad de Josefa Tolrà?” en VV.AA., *Josefa Tolrà...*, *Op. cit.*, p. 188.

⁵¹⁶ BONET, Pilar, “Josefa Tolrà...”, *Op. cit.*, p. 169.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ *Ibidem*, pp. 169-170.

⁵¹⁹ KARDEC, Allan, *Op. cit.*, p. 216.

fluídica suspendida en el infinito del universo después de la muerte, una parte de la consistencia doble de la materia”⁵²⁰.



Josefa Tolrà.
El gran genio llamado a la tierra prometida. 1947

Así, otro hecho importante a reseñar y que pudo tener influencia en la vida de Tolrà al coincidir cronológicamente con su vida es, según Gerard Horta, el estallido contemporáneo del espiritismo en Cataluña⁵²¹. Una corriente que abarca directamente la reflexión sobre temas como la muerte o la situación después del fallecimiento, como argumenta David Santamaría, para quien la *mediumnidad* correctamente llevada a cabo, mérito de Tolrà, consiste en “hacernos ver, y casi tocar, este lugar espiritual que nos rodea”⁵²².

La imagen de la muerte en Tolrà está presente porque su obra está realizada a través de los espíritus de personas fallecidas.

⁵²⁰ BONET, Pilar, “Josefa Tolrà...”, *Op. cit.*, p. 170.

⁵²¹ HORTA, Gerard, “El espiritismo catalán: potencia popular en pos de una vida diferente para siempre” en VV.AA., *Josefa Tolrà...*, *Op. cit.*, p. 180.

⁵²² SANTAMARÍA, David, *Op. cit.*, p. 188.

Por otro lado, la expresión artística tiene una función específica pues, como bien aludíamos al principio, solo dibujar la llenaba de paz, puesto que “con el don de la imagen y el verbo consigue reconfortarse en el dolor por la pérdida de los seres queridos”⁵²³. De hecho, este confort lo pone de manifiesto cuando dice: “Soy como una mariposa y con mis alas voy a la estrella de Marte sintiéndome frágil pero también fuerte (sic)”⁵²⁴.



Josefa Tolrà.
Mujer con abalorios (Detalle). 1948

Por tanto, podemos hablar de que la canalización de su dolor a través de los espíritus de los muertos tenía un objetivo terapéutico en primera instancia, siendo materializado a través de la expresión artística.

“Lo que es fascinante en el caso de Josefa Tolrà es la conjunción de su condición mediumnática y la irrupción de la trágica desgracia familiar para hacer aflorar un caso genuino de artista *en bruto* (que habría admirado al mismísimo Jean

⁵²³ BONET, Pilar, “Josefa Tolrà...”, *Op. cit.*, p. 171.

⁵²⁴ *Ibídem.*

Dubuffet, tal y como cautivó a Joan Brossa) que emprendió una auténtica autoterapia por el sufrimiento que padecía⁵²⁵.



Josefa Tolrà.
Los seres que habitan. 1956
Mantón bordado (Detalle). 1958

Al respecto de este tema, el arte, si bien es un pasaje importante, no es una finalidad sino un instrumento para mantener dinámico y abierto un proceso de ordenación interior,

⁵²⁵ OBIOLS, Jordi, "Josefa Tolrà: ¿un caso de autocuración por flujo mediumniático?" en VV.AA., *Josefa Tolrà...*, *Op. cit.*, p. 195.

como expone Assumpta Bassas⁵²⁶. Pero de la vida y obra de Tolrà podemos extraer reflexiones de todo tipo que competen a la vida y a la muerte, interpretaciones, como la que nos ofrece Dani Montlleó, quien se plantea así la vida de la artista catalana:

“Un estar aquí y allí al mismo tiempo, una cuestión de perspectiva... como diría Tito Díaz, la vida y la muerte, luz y sombra de una misma realidad, como la proyección de una persiana iluminada, que crea *líneas* (ondas tensadas) de sombra y luz”⁵²⁷.



Josefa Tolrà bordando en su casa. 1956

También debemos subrayar que Tolrà no es una persona perturbada por desequilibrios mentales. Tampoco padece ninguna exclusión social, ni vive de manera excéntrica fuera del

⁵²⁶ BASSAS, Assumpta, “Visiones cotidianas y visualidades contemporáneas: los dibujos canalizados de Silvia Gubern” en VV.AA., *Josefa Tolrà...*, *Op. cit.*, p. 199.

⁵²⁷ MONTLLEÓ, Dani, “Las libretas del porvenir” en VV.AA., *Josefa Tolrà...*, *Op. cit.*, p. 196.

orden o la moral, tal como indica Pilar Bonet, quien también nos recuerda que para André Breton la obra de Tolrà fue una de las más significativas de la época y poseedora de una absoluta creatividad liberada de la razón.

En relación a este aspecto, resulta de interés hacer alusión al denominado por Dubuffet⁵²⁸ como *Art Brut*, término que acuñará en 1945 para referirse al arte surgido al margen de lo académico y por el que se interesa después de la Segunda Guerra Mundial. Para este pintor no se trata de un arte realizado por enfermos mentales, sino el resultado de un potencial que normalmente es anulado por las normas sociales y perdura en inadaptados, internos mentales o ancianos.

Acabamos con una pequeña reflexión de Pilar Bonet que recoge la esencia de lo que la artista catalana aportó al arte:

“Su obra, prácticamente desconocida, su espiritualidad y bondad nos invitan a repensar muchos aspectos sobre la vida y el misterio de las imágenes, la experiencia mística de las mujeres, el arte y la *mediumnidad*”⁵²⁹.

⁵²⁸ Dubuffet funda en 1948 la *Compagnie d'Art Brut* junto a André Breton y Michel Tapié, entre otros, que reúne obras que había recopilado desde 1945. En su mayoría son obras realizadas por esquizofrénicos, aunque Dubuffet rechaza la idea de que se trate de arte realizado por enfermos psiquiátricos. Para más información véase DUBUFFET, Jean, *Escritos sobre arte*, Barral, Barcelona, 1975.

⁵²⁹ BONET, Pilar, “Josefa Tolrà...”, *Op. cit.*, p. 172.

5.2. El drama de la carne. Francis Bacon

Se puede afirmar que la muerte fue una constante en la vida y en la obra de Francis Bacon (Dublín, 1909-Madrid, 1992), un claro e imprescindible representante del temor y la agresividad en el siglo XX, tal como leemos en estas palabras de Luigi Ficacci:

“La obra de Bacon es indispensable para entender el espíritu del siglo XX. Nadie antes que él, tras el trauma extraordinario infligido a toda la humanidad por la Segunda Guerra Mundial, ha logrado expresar la tragedia del individuo inmerso en una sociedad externamente vencedora y abocada de forma inevitable a un progreso que aparentemente sólo podía conducir al bienestar y a la explicación de todos los aspectos oscuros de la existencia”⁵³⁰.

Desde que era un niño, Bacon tuvo presente la muerte y sus primeros acercamientos a esta tuvieron lugar antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial. Andrew Sinclair señala que el artista tiene recuerdos de cuando el regimiento de caballería británica entró galopando por el sendero de acceso del establecimiento que tenía su padre, así como de otra experiencia que marcó y aterrizó al pequeño.

Al parecer, observar cómo el marido de su abuela, Walter Loraine Bell, se dedicaba a ahorcar gatos mientras su abuela, su madre y su tío se veían obligados a encerrarse en los armarios ante la cercanía de Bell, es algo que impactó al pequeño, según narra Sinclair: “Aquellas mutilaciones físicas permanecieron grabadas para siempre en la mente del pequeño”⁵³¹.

Otro de los primeros recuerdos de la muerte para el artista irlandés fue a los cinco años, cuando Bacon se mudó a Londres. El artista rememora a su padre hablando de la

⁵³⁰ FICACCI, Luigi, *Bacon*, Taschen, Colonia, 2006, p. 10.

⁵³¹ SINCLAIR, Andrew, *Francis Bacon*, Circe, Barcelona, 1995, p. 24.

Primera Guerra Mundial, que acababa de comenzar, pues este era empleado en el Ministerio de la Guerra. El recuerdo de los militares esparciendo sobre el suelo un líquido fosforescente con regaderas, “hasta que las ásperas hojas de hierba refulgían formando zigzags”⁵³², le resultó impactante. También la visión de las ambulancias de “tonos fangosos pintadas con cruces rojas –la imagen de la sangre contra el color de la tierra– que transportaban a los heridos hasta los hospitales”⁵³³ distraían y fomentaban la imaginación del artista, “un niño reservado que captaba cuanto veía”⁵³⁴.

Por tanto, podemos afirmar la conciencia de peligro inminente que tuvo desde que era un niño, tal y como declaró a David Sylvester siendo ya adulto: “Tuve conciencia de lo que se llama la posibilidad de peligro desde muy pequeño”⁵³⁵. En el Hyde Park de Londres se erigieron barreras y líneas de baterías antiaéreas, que cada noche podían disparar hasta cuarenta mil obuses de tres pulgadas contra los aparatos alemanes que les amenazaban. Bacon recogía los restos de aquellos fragmentos de obús y metralla junto a su hermano y amigos, para ellos representaban *souvenirs*, “eternos recordatorios de cuán fácilmente podía llover el azar de la muerte desde los cielos”⁵³⁶. Pero el horror más penetrante para los niños de Londres de aquella época era el zepelín, pues los que los vieron sobrevolar por la capital británica “recordarían siempre las distantes serpientes del aire y el terror que descargaban”⁵³⁷.

Para Sinclair resulta complicado especificar en qué medida afectaron los primeros noticiarios bélicos y las ocasionales fotografías del frente occidental a un niño como Bacon, hipersensible y en una edad impresionable. El artista irlandés siempre encontraría “gran parte de la verdad de la vida en el

⁵³² *Ibidem*, p. 18.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ *Ibidem*.

⁵³⁵ SYLVESTER, David, *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2009, p. 71.

⁵³⁶ SINCLAIR, Andrew, *Op. cit.*, p. 30.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 33.

temor y los gritos, la oscuridad y la deformación, la distorsión y la violencia”⁵³⁸.

En 1919, tras regresar a Irlanda, tiene lugar una serie de acontecimientos, tales como un crimen múltiple que Bacon escucharía relatar durante su niñez. Fue una época llena de miedo e inseguridad, fruto de la inestabilidad que precedió a la independencia de Irlanda que, indudablemente, afectó a Bacon. También en este país tuvo lugar un incidente particular que influyó en sus imágenes de osamentas colgadas de ganchos de carnicero, pues conservó la imagen de cuerpos humanos colgados de una verja, sin llegar a verlos, pues se lo contaron, como recuerda Sinclair. Era un grupo de miembros del Real Cuerpo de Policía Irlandesa, que fueron tiroteados mientras trepaban.



Francis Bacon. *Tres estudios para figuras al pie de una Crucifixión*. 1944

Otras influencias, en este caso culturales, importantes para Bacon, fueron *El Grito* de Munch, que se convirtió en un recuerdo imborrable para él, así como la niñera que grita con el rostro ensangrentado y las lentes destrozadas en el film *El acorazado Potemkin* de Eisenstein o la violencia de las imágenes de pasión y destrucción creadas por Buñuel en *Un*

⁵³⁸ *Ibidem.*

perro andaluz, que “habrían de desasosegarle durante el resto de sus días”⁵³⁹. A nivel personal, el fallecimiento de su hermano a causa de un trismo en Rodesia causó obsesión en Bacon, que años después de su muerte y tras herirse el dedo mientras cortaba patatas, temió envenenarse, como explica Sinclair, “son patatas sudafricanas”⁵⁴⁰, exclamaba Bacon.

En su historia personal, su padre fue un elemento dominante en su vida y esto da explicación, según Sinclair, a que en las primeras pinturas de Bacon hubiese referencias a las crucifixiones, como *Crucifixión*, de 1933, dando testimonio de su propio y mudo sufrimiento personal. A ello sumó “el grito contra la atrocidad de Goya como respuesta a las calamidades de su época: el Holocausto, los bombardeos y la fisión nuclear”⁵⁴¹.

De este modo, una obra que hila la temática de la crucifixión y Goya como referente es *Tres estudios para figuras al pie de una Crucifixión*, un tríptico de 1944 que, como señala Chris Stephens, “se mostró en el momento en que acababa la guerra y se revelaban los horrores de los campos de concentración”⁵⁴². Esta circunstancia hizo que esta pintura pudiera representar un compendio entre el sufrimiento personal y el del mundo que le rodeaba.

Sinclair nos detalla que esta obra se centraba en la Grecia de Sófocles, Pericles y las Furias o Euménides liberadas, siendo las de la obra de Bacon las tres Furias que fueron las divinas vengadoras que pintó durante la Segunda Guerra Mundial como protesta: la de la izquierda se prepara para una decapitación, la del centro es una avestruz desplumada cuya boca emerge bajo un vendaje en el lugar donde debería estar la cabeza, y la de la derecha se muestra voraz y maligna. Las

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 68.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 94.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 98.

⁵⁴² STEPHENS, Chris, “Animal” en VV.AA., *Francis Bacon*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009, p. 103.

siguientes palabras de Sinclair describen el sentido de la pintura:

“Parecía aullar ante la masacre de los más de veinte millones de muertos del conflicto en un momento en que la nación se preparaba para celebrar una victoria que parecía de justicia. Bacon había trabajado en aquel tríptico durante los últimos años de la contienda, vertiendo en él sus traumas por medio de ásperas pinceladas”⁵⁴³.



Francis Bacon.
Hombre con gorra. 1943
Figura en un paisaje. 1945

⁵⁴³ SINCLAIR, Andrew, *Op. cit.*, p. 104.

Manuela Mena analiza al respecto de esta pintura, que Bacon usa “la moderna belleza del color de Velázquez”⁵⁴⁴ para conseguir la brutalidad de la figura ensangrentada. En esta misma dirección, entre los dos últimos cuadros que hemos citado y que fueron realizados en plena Segunda Guerra Mundial, cabe hacer alusión a la descripción de Sinclair de *Hombre con gorra*, de 1943:

“Nos muestra el grito autoritario de una boca tocada por la gorra de plato de un oficial; el cuerpo aparece sugerido en forma de bestia agazapada sobre una barra en el interior de una jaula”⁵⁴⁵.

Para el escritor británico la guerra afectó a Bacon psíquicamente, forzándole a vivir inmerso en una atmósfera de tensión y amenaza. Si bien nunca vio los campos de concentración, sí se apoyó en una especie de “libro funerario”⁵⁴⁶ editado por la Oficina Central Norteamericana de Información basado en los campos, así como en películas de la guerra, para realizar una serie de cuadros donde mostraba el horror del Holocausto que ya no aparecen en los catálogos de sus obras, pues él mismo los destruyó.

En *Figura en un paisaje*, de 1945, refleja el peligro de la época, ya que Bacon añadió cañones de ametralladoras que, escribe Sinclair, “también podrían representar los tubos de los que escapaba siseando el gas venenoso en las cámaras de los campos”⁵⁴⁷.

Otra obra de la misma época, *Pintura*, de 1946, evocaba según Stephens, “una atmósfera de horror frente a la violencia perpetrada por el hombre”⁵⁴⁸. En el cuadro suplía el cuerpo de Cristo crucificado por una res en canal, además de adornar la escena con “guirnaldas que evocan tanto una gran celebración,

⁵⁴⁴ MENA, Manuela, “Bacon y la pintura española. The Way to dusty death” en VV.AA., *Francis Bacon, Op. cit.*, p. 54.

⁵⁴⁵ SINCLAIR, Andrew, *Op. cit.*, p. 93.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 108.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 110.

⁵⁴⁸ STEPHENS, Chris, *Op. cit.*, p. 103.

como la decoración tradicional de las carnicerías inglesas⁵⁴⁹. Al respecto de esto, Sinclair hace alusión a las palabras de Bacon: “¿La osamenta? No sé... de niño me fascinaban las carnicerías⁵⁵⁰”, algo que también aparece en una de las entrevistas mantenidas con Sylvester, en la que detalla:

“Si vas a uno de esos grandes almacenes y recorres esos grandes salones de muerte, ves carne y pescados y aves, todo muerto, desplegado allí ante ti. Y, claro, como pintor uno capta y recuerda esa gran belleza del color de la carne [...] Cuando entras en una carnicería y ves lo hermosa que puede ser la carne y luego piensas en ello, puedes pensar en todo el horror de la vida... de que una cosa viva a costa de otra⁵⁵¹”.

En estas palabras se pone de manifiesto la importancia que para el pintor tiene la imagen de la carne desprovista de vida. Lo interesante que puede resultar desde la perspectiva de lo visual. Al respecto, Stephens reflexiona sobre las creencias religiosas de Bacon y señala que:

“Aunque la naturaleza del asunto hace blasfemar la comparación de la Crucifixión con una carnicería, es justamente congruente con la creencia de Bacon en un mundo sin Dios⁵⁵²”.

No obstante, cabe resaltar que debido a los graves acontecimientos que tienen lugar en la Europa del siglo XX, se puede hablar de una importante pérdida de la fe religiosa. Para el pintor, en este siglo ya no había posibilidad alguna de recuperar la fe. Manuela Mena hace alusión a las afirmaciones de Bacon en este sentido:

“El concepto de Shakespeare sobre la brevedad y vanidad de la vida y la inexorabilidad de la muerte impregnó también la cultura de la España del siglo XVII en la que vivió Velázquez. Entonces, como concedía Bacon, todavía había *un cierto tipo de posibilidades religiosas* a las que el hombre podía aferrarse,

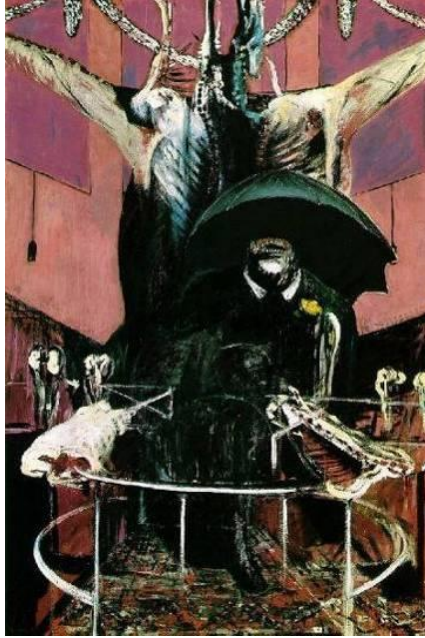
⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 104.

⁵⁵⁰ SINCLAIR, Andrew, *Op. cit.*, p. 111.

⁵⁵¹ SYLVESTER, David, *Op. cit.*, p. 43.

⁵⁵² STEPHENS, Chris, *Op. cit.*, p. 106.

y que ya en su siglo XX, le habían sido, según sus palabras, *arrebatadas por completo*⁵⁵³.



Francis Bacon. *Pintura*. 1946

Además, Mena también nos recuerda una cita del teólogo alemán Dietrich Nonhoeffler, del que dice que Bacon seguramente lo conocería, para apoyar esa teoría: “Avanzamos hacia una época totalmente escéptica, en que la gente, tal y como es ahora, no podrá ya tomarse en serio la religión”⁵⁵⁴.

Este pensamiento va unido por tanto al miedo a la muerte, pues esta supone, en esta época, el fin de todo. Dicho miedo aparece en la serie *Cabezas*, que comenzó en 1948, y que fue, en las palabras que Sinclair cita de Bacon, “un intento por

⁵⁵³ MENA, Manuela, *Op. cit.*, p. 50.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

convertir cierta clase de sensación en algo visual”⁵⁵⁵. Dicha sensación era su temor a la mortalidad y su rebeldía contra la autoridad, analiza el escritor británico, quien también recuerda que el crítico de *Studio* opinaba sobre esta serie que “sus criaturas laceradas y atormentadas parecen habitar en parte en este mundo, mientras que la otra parte se nos antoja retirada a los sombríos dominios de la muerte”⁵⁵⁶.



Francis Bacon. *Cabeza I*. 1947-1948

En el mismo sentido, el crítico Robert Melville comparó la obra *Cabezas* con la de Dostoievski, a quien citamos en el primer capítulo y con la de Kafka, en cuya obra encontramos temas como el miedo y la amenaza, a los que ya hicimos alusión en el subcapítulo dedicado a Felix Nussbaum.

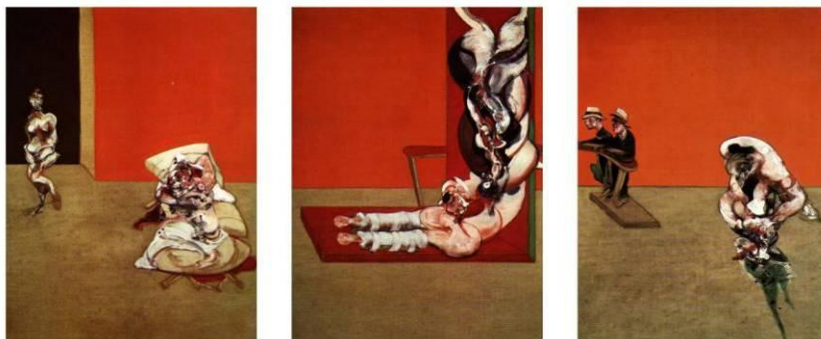
En 1962 muere un antiguo amante de Bacon, Peter Lacy. Esta noticia supuso una confirmación de lo que Bacon había estado

⁵⁵⁵ SINCLAIR, Andrew, *Op. cit.*, p. 120.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 121.

pintando. Sinclair enfatiza que para el artista “no había día que no pensara en la muerte”⁵⁵⁷. Esta tragedia alteró la temática de Bacon durante la década de los sesenta, así, cuando le sugirieron que podría usar su arte para apaciguar su dolor, creó *Estudio de tres cabezas*, donde se autorretrataba junto a dos retratos de Lacey. En 1965 pinta *Crucifixion*, una obra que Sinclair describe del siguiente modo:

“La apabullante carnicería del experimento genético que tiene lugar en el centro aparece observada por dos hombres sonrientes, situados a la derecha y ataviados con sendos trajes azules y blancos sombreros de paja; al mismo tiempo, una muchacha desnuda emplazada a la izquierda dirige una mirada casual a la escena de la masacre que tiene lugar en la cama que acaba de abandonar y a la mutilación del panel central. Sobre la cama farfulla una criatura babosa y sucia, con abundantes brazos humanos cruzados tras una capucha del Ku Klux Klan que se eleva sobre un rostro compuesto exclusivamente de sangre, dientes y cráneo. En el centro, dos patas entablilladas se prolongan hasta conectar con un vientre humano abierto en canal del que se escapan tripas y entrañas que ascienden hasta una difusa osamenta emplazada en el rojizo trono del poder”⁵⁵⁸.



Francis Bacon. *Crucifixión*. 1965

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 172.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 207.

La sangre aludida en esta pintura, así como en la composición central del tríptico basado en el poema de T.S. Eliot, *Sweeney Agonistes*, de 1967, está inspirada tal y como analiza Mena, en la visión directa de pinturas como el *Cristo crucificado* de Velázquez o el *Tres de mayo* de Goya⁵⁵⁹.



Francis Bacon. *Tres figuras en una habitación*. 1964

En 1971 fallece George Dyer en París, con quien Bacon mantenía una tormentosa relación. Dyer se había suicidado al tercer intento en la misma postura que el hombre de la obra *Tres figuras en una habitación*, pintado por Bacon en 1964, un año después de conocer a Dyer. Luigi Ficacci describe que la figura en este cuadro está formada por una mezcla entre sensualidad y descomposición⁵⁶⁰ y también que “está herida por una violencia desgarradora”⁵⁶⁰. La defunción de Dyer supuso, tal como apunta Sinclair, “una refutación del intenso miedo a la muerte que sufría Bacon”⁵⁶¹. Otro importante análisis de este hecho que nos indica Sinclair es que Dyer logró matar lo que amaba, pues Bacon, aún viviendo veinte años más, no logró

⁵⁵⁹ MENA, Manuela, *Op. cit.*, p. 58.

⁵⁶⁰ FICACCI, Luigi, *Op. cit.*, p. 61.

⁵⁶¹ SINCLAIR, Andrew, *Op. cit.*, p. 222.

curar nunca la herida de aquel suicidio, “sangró en su interior sin que pudiera detener la hemorragia”⁵⁶².



Francis Bacon. *Tríptico en memoria de George Dyer*. 1971

Bacon intentó exorcizar el fantasma de Dyer a través de sus obras, de este modo su primer cuadro tras la tragedia fue *Tríptico en memoria de George Dyer*. En el cuadro se ve como el artista irlandés parecía representar su brazo tras Dyer, dando la sensación de que estaba introduciendo la llave en la cerradura para abrir juntos la puerta de casa. En *Retrato de hombre descendiendo la escalera*, retrata a Dyer sepultado bajando la escalera del estudio del pintor en Reece Mews y representando una despedida fría, oscura y formal. “La muerte ha separado a los amantes”⁵⁶³, y Bacon da muestras de reconocerlo. Sinclair cita las palabras de la crítica Lorenza Trucchi:

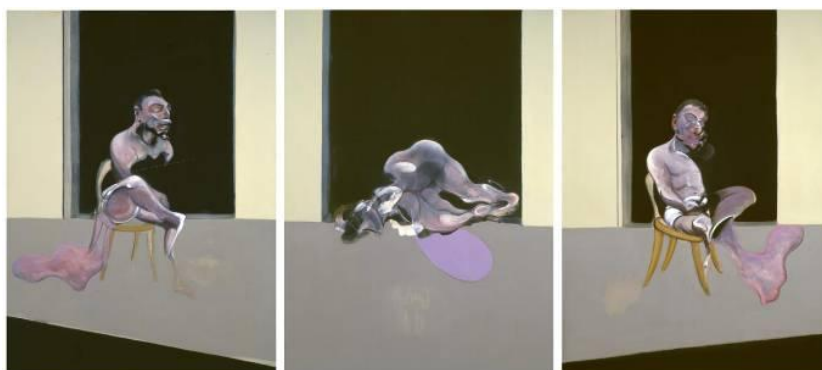
“A partir de este punto, se revela una auténtica *meditatio mortis* en numerosas obras, especialmente en el afligido *Autorretrato* de 1972, en el que el pintor se representa a sí mismo en una habitación vacía, aturdido y atrapado en una

⁵⁶² *Ibidem*.

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 226.

esperanza desesperanzada, y en el tenebroso réquiem titulado *Tríptico, agosto de 1972*⁵⁶⁴.

Sobre este último cuadro, Mathew Gale escribe que en él se representa el tránsito de Dyer a la muerte y que el cadáver nos evoca la exhibición heroica que David pintó en *La muerte de Marat*⁵⁶⁵.



Francis Bacon. *Tríptico, agosto de 1972*. 1972

Bacon combatió su dolor a través de la representación del erotismo, su exorcismo más poderoso, como podemos ver en las representaciones pictóricas que creó durante los tres años posteriores a la muerte de Dyer: *Tres estudios de figuras en una cama*, *Dos figuras con un mono* y *Tríptico, marzo de 1974*. Respecto al citado exorcismo para paliar el dolor, Bacon confesaba a Sylvester a principios de los años setenta:

“Ahora que me siento exorcizado, aunque nunca quedas exorcizado, porque puedes decir que te olvidas de la muerte, pero no se te olvida. En realidad, he tenido una vida muy desgraciada, porque todas las personas a las que quise realmente han muerto, y no puedes dejar de pensar en ellas; el

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

⁵⁶⁵ GALE, Mathew, “Memorial” en VV.AA., *Francis Bacon, Op. cit.*, p. 217.

tiempo no cura. Pero te concentras en algo que era una obsesión, y lo que habrías introducido en tu obsesión con el acto físico, lo introduces en tu obra”⁵⁶⁶.

El abrupto final de Dyer quedaba plasmado también en *Tríptico, mayo-junio de 1973*, en el que sobre fondos negros encontramos su figura vomitando en un lavabo:

“Arrojando sobre la alfombra una sombra con forma de murciélago que sugiere a un ángel de la muerte, y desplomado al fin en actitud animal sobre el retrete a la izquierda, abatido por un espasmo final. Se trata del suicidio representado en sentido inverso, de tres instantáneas que se leen de derecha a izquierda”⁵⁶⁷.

Es importante reseñar que la angustia que Bacon mostró en los cuadros que pintó tras el suicidio de Dyer, “nunca hubieran podido manifestarse en su vida diaria, que el pintor dedicaba a vivir. Su dolor era algo privado”⁵⁶⁸, tal y como nos describe Sinclair.



Francis Bacon. *Tríptico, mayo-junio de 1973*. 1973

⁵⁶⁶ SYLVESTER, David, *Op. cit.*, p. 67.

⁵⁶⁷ SINCLAIR, Andrew, *Op. cit.*, p. 227.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 230.

La referencia a la muerte sigue presente en la obra de Bacon hasta el final de su vida, Rachel Tant recurre a las palabras de Michael Peppiatt para corroborarlo: "Pensaba y hablaba constantemente de la muerte"⁵⁶⁹. Asimismo, la representación de la carne abierta y la sangre se hace patente en diversos trípticos de la década de los ochenta o en obras como *Osamenta carnosa y ave de rapiña* y *Sangre en el suelo*. Por otro lado, el artista realiza numerosas declaraciones en relación a la presencia continua de la muerte, incluso como fuente de estímulo, reflexionando sobre el milagro de estar vivo:

"Quizás yo tenga siempre un sentimiento de la muerte. Porque si la vida te estimula debe estimularte, como una sombra, su opuesto, la muerte. Quizás a ti no te estimule, pero tienes conciencia de ello lo mismo que la tienes de la vida, tienes conciencia de ello como del azar que decide entre vida y muerte. Y yo tengo clara conciencia de que a la gente le sucede eso, y en realidad también a mí. Siempre me sorprendo al despertarme por la mañana"⁵⁷⁰.

Bacon reconoció abiertamente su miedo a la muerte: "Siento un inmenso resentimiento ante la idea de que no vaya a seguir viviendo"⁵⁷¹. Una de las razones de este miedo es que para él, tras la muerte no había nada: "Tengo la certeza de que no hay nada más después de eso"⁵⁷². Al pensar en estos términos sobre la muerte, tampoco estaba de acuerdo con su propia inmortalidad, pues como recuerda Sinclair, Bacon confesó en una de sus últimas entrevistas a Richard Cork que había hecho fabricar una mascarilla de sus rasgos, aunque, eso sí, arrepintiéndose tan pronto como vio su rostro embadurnado de escayola, exclamándole: "Odio la idea de la muerte, detesto la idea de que se acabe todo"⁵⁷³.

Pero tampoco creyó en la inmortalidad de su obra a través del lucro de otros y esto lo comprobamos en dos comentarios que

⁵⁶⁹ TANT, Rachel, "Tardío" en VV.AA., *Francis Bacon, Op. cit.*, p. 245.

⁵⁷⁰ SYLVESTER, David, *Op. cit.*, pp. 69-70.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 114.

⁵⁷² SINCLAIR, Andrew, *Op. cit.*, p. 309.

⁵⁷³ *Ibidem*.

nos recuerda Sinclair: “Encuentro sumamente aburrida la profunda vanidad de esos viejos que intentan inmortalizarse a través de sus cimientos”⁵⁷⁴ y “Nada me horrorizaría tanto como permitir a un viejo vanidoso que se perpetuara a sí mismo a través de un arte muerto”⁵⁷⁵.



Francis Bacon. *Sangre en el suelo*. 1986

Sobre la conciencia de su propia mortalidad, Bacon detalló en una entrevista para Sylvester en 1975: “Me di cuenta cuando tenía diecisiete años [...] estaba mirando a una cagada de perro en la acera y de pronto lo comprendí; ahí está, me dije, así es la vida”⁵⁷⁶. En este sentido, podemos concluir que su trabajo pone de manifiesto el sufrimiento del ser humano ante la certeza de la muerte. Una certeza en la que, desde la perspectiva de Bacon, tanto Jesucristo como el resto de los

⁵⁷⁴ *Ibidem.*

⁵⁷⁵ *Ibidem.*

⁵⁷⁶ SYLVESTER, David, *Op. cit.*, p. 114.

hombres son carne a semejanza de la que podemos encontrar en una carnicería.

“Aunque las pinturas contemporáneas basadas en el color y en las heridas influyeron en sus imágenes, lo que él buscaba era crear un manifiesto universal acerca del sufrimiento del hombre. Sus cadáveres humanos y sus figuras de Jesucristo, colgado como un cordero en la carnicería, revelan su creencia en la mortalidad absoluta del hombre sin posibilidad de redención. *Por supuesto: somos carne; somos osamentas en potencia*⁵⁷⁷ .

⁵⁷⁷ SINCLAIR, Andrew, *Op. cit.*, p. 110.

5.3. Relecturas conceptuales. Manolo Millares

“Hago y rehago la negra caja donde nacen y yacen todas las podredumbres que denuncio y me entierro cada día”⁵⁷⁸, son palabras del artista Manolo Millares (Las Palmas de Gran Canaria, 1926–Madrid, 1972). Alguno de los motivos por los que para él es importante hacer alusión a la muerte en sus obras, nos lo facilita el crítico de arte portugués José-Augusto França cuando señala: “Manolo vivió en el sentimiento trágico de una España fatal. Genocidios antiguos y matanzas de su tiempo le llenaron de cadáveres y de lutos los lienzos”⁵⁷⁹. Aunque es preciso indicar, tal y como sugiere el crítico Juan Eduardo Cirlot, que:

“Millares pinta no al hombre de las culturas tradicionales, enterradas por las ciencias y técnicas, tanto como por una posible mutación biológica, aun no claramente entendida y analizada, no la muerte de ese hombre, sino el sentimiento de muerte que el *posthumano* integra en la era atómico-arqueológica”⁵⁸⁰.

Uno de los primeros recuerdos en la infancia de Millares, es la asociación que se formaba en su cabeza entre tejido y dolor, los trapos llenos de ungüentos para calmar las paperas, por ejemplo. Pero la muerte también tuvo una significativa presencia en aquellos primeros años, como él mismo relata en sus memorias. Su primer recuerdo proviene de cuando, con cinco años le llevaron a un funeral en el colegio: “Encuentro de lo más siniestro llevar a criaturas de cinco años a una misa

⁵⁷⁸ MILLARES, Manolo, “Escritos del artista” en VV.AA., *Millares. Luto de Oriente y Occidente*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2003, p. 69.

⁵⁷⁹ FRANÇA, José-Augusto, “La esperanza oceánica del mundo” en VV.AA., *Manolo Millares: La destrucción y el amor*, Fundación Caixa Galicia, Madrid, 2006, p. 189.

⁵⁸⁰ CIRLOT, Juan Eduardo, “Millares y la muerte del hombre” en VV.AA., *Entre islas. Millares/Abad*, Pelaires, Palma de Mallorca, 1991, p. 35.

ante un catafalco cubierto de fúnebres trapos, misa que era, creo, de *corpore insepulto*. ¡Cosas de la religión!”⁵⁸¹. Y el pensamiento que el artista canario tiene respecto a cómo la religión condicionó su percepción de la muerte, está unido a la idea de inmortalidad, como aquí nos detalla:

“Inculcando el miedo a la muerte, los críos comienzan así a sentir esa protección que viene de la esperanza amparados bajo el sagrado manto de la vida eterna y se inicia el proceso educacional que habrá de convertirlos en férvidos defensores de la fe de Cristo o, sencillamente, en seres tarados”⁵⁸².

Pero afuera del colegio, Millares también tuvo referentes del tema que nos compete, pues tiene el recuerdo de, cuando contaba con siete años, hojear el libro que tanta huella le dejaría: *Los Caprichos y Desastres de la guerra* de Goya. Aunque también recuerda otras fotografías de la guerra “impresas en tinta marrón de revistas y semanarios con fantasmas oscuros cubiertos de sábanas y trapos, rostros sin facciones con viejos fusiles”⁵⁸³. Un breve suceso en la infancia del artista que también pudo tener importancia para él es la muerte de un amigo: “Acaba de morir un niño amigo, de un tifus. Sombra”⁵⁸⁴. Pero uno de los hechos de la infancia que más impacto provoca en él son las historias que le cuenta su hermano José María, quien:

“Por una inconsciencia infantil, se ensaña conmigo aterrándome con historias sobre guerra y asegurándome que yo acabaría en ella. Lo peor fue que la cosa no cedió, más bien iba en aumento el juego y todas las historias que se acrecentaron con desastres masivos y el final del mundo. Este diario bombardeó a mi cerebro, sin que mis padres, ignorada como estaba entonces la importante educación psíquica del niño, hicieran el más mínimo caso de mis quejas, terminó destrozándome los nervios y trajo consigo temores

⁵⁸¹ MILLARES, Manolo (transcripción de Juan Manuel Bonet), *Manolo Millares: Memorias de infancia y juventud*, IVAM, Valencia, 1998, p. 24.

⁵⁸² *Ibidem*, p. 25.

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 34.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, p. 19.

injustificados a la noche y la imposibilidad de dormir en la oscuridad, lo que hacía que llorara con frecuencia cuando me apagaban la luz”⁵⁸⁵.

Millares reconocía que de este suceso partían muchos de los males nerviosos que torturaron gran parte de su vida, además en ese mismo año fallecía su abuelo Agustín Millares, cuya muerte fue una gran pérdida. Respecto a las repercusiones que tuvieron en él las historias de su hermano, remitimos a lo que el mismo Millares detalla en sus memorias dos años antes de su fallecimiento:

“Vuelve a repetirse mi miedo a la oscuridad y lloro cuando apagan la luz del dormitorio. Tengo miedo a la muerte, pero no ahora a través de una guerra o un desastre sino por una simple enfermedad. Cuando escribo esto (1969/1970) estoy pasando uno de los peores momentos que recuerdo en mi vida: el miedo, la angustia, la falta de un equilibrio”⁵⁸⁶.

Otro recuerdo de la muerte en sus primeros años se da a través de una canción que cantaba su padre inspirado por el cementerio: “El cementerio del pueblo está a la orilla del mar, cual si quisiera invitarnos a la otra orilla pasar.”⁵⁸⁷ También recuerda, en 1943, a su padre escuchando las noticias bélicas de la BBC: las batallas de África o la batalla de Alamein, por ejemplo. Además, lecturas como *El libro de la vida y la muerte*, de Pierre Loti, dejaron poso en su crecimiento, así como la Guerra Civil “supuso una cesura dolorosa, dramática para Manolo Millares, que entonces contaba con 10 años de edad”⁵⁸⁸, observa el crítico Juan Manuel Bonet.

“Su fina sensibilidad había registrado los efectos de dos guerras”⁵⁸⁹, apunta el escritor Eduardo Westerdhal. Se suma a

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p. 34.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, p. 55.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁵⁸⁸ BONET, Juan Manuel, “Millares. Años de formación” en VV.AA., *Manolo Millares: La destrucción y el amor*, *Op. cit.*, p. 43.

⁵⁸⁹ WESTERDAHL, Eduardo, *Manolo Millares*, Museo Canario, Sevilla, 1980, p. 21.

lo descrito, el dramático hecho de la muerte de su hermano Sixto Millares, en un hospital de tuberculosos, víctima de los efectos devastadores de la posguerra civil. Millares, que lo ve morir, escribe en su homenaje y junto a su padre el libro *Noche eterna*, en 1945, como queda reflejado en los textos del crítico Alfonso de la Torre⁵⁹⁰.

Otra alusión a la muerte en su juventud viene dada por el profundo interés que Millares mostró hacia los restos primitivos que podían encontrarse en las excavaciones arqueológicas, concibiéndose así él mismo, como un excavador metido en un agujero. Bozal afirma que los restos deteriorados de momias “ejercieron una profunda fascinación sobre él”⁵⁹¹, de hecho Millares llegó a decir: “Si yo hubiese elegido otra carrera, hubiese sido arqueólogo. En el Museo Canario descubrí lo que el hombre es y, sobre todo, algo importante: la finitud”⁵⁹². Millares escribió en su *Memoria de una excavación urbana*: “En realidad –todo el mundo lo sabe– mi cuerpo se encuentra a gusto allí, a miles de metros bajo tierra y pienso que es el sitio del que no debiera salir jamás”⁵⁹³. Sin embargo, la manera de mostrar ante nosotros lo acontecido fue una combinación entre drama, tragedia e ironía.

Asimismo, cabe señalar la alusión que Millares hace al periódico *El Caso*, poniendo de manifiesto el constante protagonismo que tenía la muerte y los temas relacionados con ella. A su llegada a Madrid, vivió de alquiler junto a su mujer en un cuarto a cuyo dueño le faltaba un ojo, Millares escribe: “La verdad es que todo aquel ambiente tenía mucho de las historias de crímenes que solían describir en *El Caso*”⁵⁹⁴.

⁵⁹⁰ DE LA TORRE, Alfonso, *Manolo Millares, la atracción...*, *Op. cit.*, p. 39.

⁵⁹¹ BOZAL, Valeriano, *El tiempo...*, *Op. cit.*, p. 136.

⁵⁹² MILLARES, Manolo, en Borrachero Valderrama, Germán M., *Manolo Millares. Pinturas, dibujos y un artefacto*, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Málaga, 2015, p. 52.

⁵⁹³ MILLARES, Manolo, “Escritos del...”, *Op. cit.*, p. 90.

⁵⁹⁴ MILLARES, Manolo, *Memorias...*, *Op. cit.*, p. 133.

En una de sus exposiciones más tempranas, de 1948, y titulada *Exposición Superrealista*, seis de las veinticuatro obras están dedicadas al *Poema de la Vida y de la Muerte*⁵⁹⁵, rememora De la Torre. De 1953 data la pintura sobre cartón *El primer mutilado de paz que conocí*, donde homenajea a su padre, a quien también dedicaría su carpeta de serigrafías *Mutilados de paz*, en 1965 con motivo de su fallecimiento.



Manolo Millares. *Mutilados de paz*. 1965

En 1958 comenzó a trabajar los denominados homúnculos, cuando a su obra *Cuadro 39*, la subtituló como tal. El crítico Alfonso de la Torre menciona que Millares definía el homúnculo como “sombra de la redención humana”, además también nos pone de relieve que evoca a las crucifixiones y a las imágenes de guerra que el artista ve en la prensa. Bozal define al homúnculo como una mortaja que se transforma paulatinamente en una figura antropomórfica y también como un conjunto de restos, el testimonio del duelo⁵⁹⁶. De la Torre

⁵⁹⁵ DE LA TORRE, Alfonso, *Manolo Millares, la atracción...*, *Op. cit.*, pp. 116-117.

⁵⁹⁶ MILLARES, Manolo, “Escritos del...”, *Op. cit.*, p. 141.

nos indica a su vez unas palabras de França, que definen bien la unión entre arte y muerte que se da en Millares:

“El hogar del arte de Manolo Millares es la muerte; su dominio es una zona situada antes y después de la vida. El *homúnculo* es así considerado como el estado que precede a la verdadera definición del hombre; o como el que resulta de su proceso de desintegración [...] Sus obras se inspiran siempre en esta observación atenta que la idea de la muerte y sus imágenes habitan [...] Si miramos ahora la foto de esos pobres cuerpos de Buchenwald y la foto de un *homúnculo* desventrado de Millares nos encontramos en el marco de un mismo sistema de imágenes. Sobre todos ellos sopla el viento de la muerte”⁵⁹⁷.

En este sentido, De la Torre establece una semejanza entre la obra *Árbol caído*, de 1964, debido a las huesudas piernas que aparecen en él y la comparación que estableció Zoran Music entre los cadáveres apilados en Dachau y un paisaje de troncos cortados⁵⁹⁸.

Afirmaciones de este artista como la que transcribimos a continuación nos hacen aproximarnos y comprender mejor el universo del artista canario, quien define el arte como “el camastro pavoroso de los pinchos donde nos acostamos todos para echarle un saludo temporal a la aguardadora muerte”⁵⁹⁹. Al respecto, para el crítico José Corredor Matheos, la obra entera de Millares representa una lucha permanente con la muerte a partir del nacimiento del homúnculo, argumentando que esta conciencia está activada por:

“La tensión de nuestro tiempo, la humana condición, vista tanto históricamente como a la luz del hombre de hoy, mueve al artista a presentar la imagen de un hombre vejado, saqueado, del que quedan únicamente sus despojos. Del cuerpo no queda

⁵⁹⁷ DE LA TORRE, Alfonso, “Manolo Millares. La destrucción y el amor” en VV.AA., *Manolo Millares: La destrucción y el amor*, Op. cit., p. 32.

⁵⁹⁸ DE LA TORRE, Alfonso, *Manolo Millares, la atracción...*, Op. cit., p. 123.

⁵⁹⁹ MILLARES, Manolo, “El homúnculo en la pintura actual” en VV.AA., *Manolo Millares: La destrucción y el amor*, Op. cit., p. 111.

más que su envoltorio [...] El dramatismo del tema requería esta simplicidad, esta economía cromática del blanco y el predominante negro”⁶⁰⁰.



Manolo Millares. *Homúnculo*. 1959
Homúnculo. 1960

Corredor recuerda que Millares confesó que el recuerdo de las momias guanches, que antes hemos mencionado, influyó en el hecho de que del ser humano se nos ofrezcan solo los envoltorios. Así como también subraya que para Millares, el rojo vivo sobre el predominante negro es como “esperanza vital sobre la dominadora muerte”⁶⁰¹. Los hombres como despojos a los que hacía referencia Corredor provienen según este, del Romanticismo y de Goya. Así pues, tal y como anuncia Corredor, Millares “es consciente de que su propia manera se inserta en la tradición española, en que la muerte está tan presente”⁶⁰². Prueba de esto último son las palabras de

⁶⁰⁰ CORREDOR MATHEOS, José, “Manolo Millares. El homúnculo, testimonio y símbolo” en VV.AA., *Manolo Millares: La destrucción y el amor*, *Op. cit.*, p. 74.

⁶⁰¹ *Ibidem*, p. 78.

⁶⁰² *Ibidem*, p. 86.

Millares: “De nuestro *homúnculo* no está ausente la tragedia vital y la española muerte”⁶⁰³. El escritor Juan Jesús Armas Marcelo lo considera “un Goya contemporáneo”⁶⁰⁴:

“Como lo vio Goya en otros tiempos, el sueño de la razón y sus monstruos (parte importante de los cuales es la muerte lenta que nos corre en las venas tan aprisa, como dijo el propio Millares), los ve Millares en nuestro siglo XX”⁶⁰⁵.



Manolo Millares.
Sarcófago para un indeseable (Sin título). 1960

Bozal también sostiene que Millares “recurre a un lenguaje que se apoya sobre la tradición española manipulada por la

⁶⁰³ MILLARES, Manolo, “El homúnculo en...”, *Op. cit.*, p. 116.

⁶⁰⁴ ARMAS MARCELO, Juan Jesús, “Millares: Ulises sin retorno” en VV.AA., *Manolo Millares: La destrucción y el amor*, *Op. cit.*, p. 158.

⁶⁰⁵ *Ibidem*, p. 162.

ideología dominante⁶⁰⁶ y nos indica la concepción del duelo existente en la pintura de Millares y la necesidad que esta tiene de que “se haga presente lo sucedido, de que no se borren y desaparezcan ni los acontecimientos, ni sus protagonistas”⁶⁰⁷. En este mismo sentido, la crítica Dore Ashton nos recuerda que la prensa artística de la época describió el estilo de Millares como psicológicamente oscuro y representante del sentimiento trágico de la vida⁶⁰⁸, que según Unamuno, es propio de España⁶⁰⁹.

De los homúnculos derivaron los artefactos, donde Millares explora el despliegue volumétrico de las arpilleras a partir de 1960. Eva Millares, hija del artista, analiza que en obras como *Sarcófago para un indeseable (Sin título)*, de 1960, se ve cómo el cuadro pasa a ser un objeto, al no existir una sola dimensión, desintegrándose el concepto de muro detrás de unas formas funerarias que no buscan ningún apoyo en la pared para estar erguidas. En obras como *Objeto*, también de 1960, Eva Millares argumenta que “la tridimensionalidad buscada se hace escultóricamente real en todo su dramatismo y parece avanzar a través del suelo en forma de nave reseca, de cadáver de cuadro momificado”⁶¹⁰. Al respecto, Ashton opina que los aquelarres personales de Millares se volvieron más delirantes en este periodo.

Asimismo, la ironía a la que hace alusión Bozal en la obra de Millares, la encontramos en obras como *Sarcófago para Felipe II*, de 1963, y *Artefacto para la paz*, de 1964, siendo ambas piezas objetos que han sustituido a la pintura, adquiriendo la

⁶⁰⁶ BOZAL, Valeriano, *El tiempo...*, *Op. cit.*, p. 138.

⁶⁰⁷ *Ibidem*.

⁶⁰⁸ Trabajamos con *Del sentimiento trágico de la vida* de Unamuno en el primer capítulo de esta tesis doctoral, donde pudimos observar que en el hombre predomina el deseo por no dejar de existir, el hombre desea sobrevivir a la muerte. En la respuesta a la pregunta ¿puede demostrarse la inmortalidad?, encontramos la bóveda de la citada obra.

⁶⁰⁹ ASHTON, Dore, “Millares” en VV.AA., *Millares. Luto de Oriente y Occidente*, *Op. cit.*, p. 31.

⁶¹⁰ MILLARES, Eva, *Op. cit.*, p. 132.

aparición de un sarcófago que, lejos de contener las momias, aguardan en su interior “fragmentos de nuestra historia manipulada”⁶¹¹.



Manolo Millares. *Sarcófago para Felipe II*. 1963

La ironía continuó presente, unida al dramatismo, en la serie *Mutilados de paz*, de 1965. Bozal nos recuerda que los que aparecen en esta serie son “seres humanos casi irreconocibles, mutilados y desmembrados. La paz tuvo consecuencias terribles y Millares nunca trató de ocultarlas”⁶¹². La serie está dedicada a su padre Juan Millares, quien falleció ese año, y está compuesta por cuatro serigrafías. En aquellos momentos, entristecido por la muerte y por el contexto, se sume en una grave crisis personal, tal y como nos explica Germán M. Borrachero⁶¹³. Igualmente, leemos en un texto del escritor Nilo

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 139.

⁶¹² *Ibidem*.

⁶¹³ Germán M. Borrachero Valderrama fue el comisario y autor de textos para el catálogo de la exposición *Manolo Millares. Pinturas, dibujos y un artefacto*, que tuvo lugar en el año 2015 en el Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella (Málaga).

Palenzuela para un catálogo sobre Millares, que en ese mismo año y tras una exposición conjunta con el pintor canario, se suicida su amigo y artista Alberto Greco⁶¹⁴. En 1967 realiza un homenaje fúnebre, tal y como nos indica Ashton, a Miguel Hernández. En este tríptico hallamos:

“El suspendido alambique central de la tragedia enmarcado de una manera ordenada por los panales con su oscuridad aparentemente eterna: una extrusión protuberante, de aspecto cruciforme, perforada con una cuchillada descomunal y garabateada con líneas ilegibles de un blanco fantasmagórico. Se diría que Millares se sentía impelido a anunciar con puntadas irregulares y extraños bultos, recordando cuerpos –o trozos de cuerpos– y prendas, una tragedia para la que no puede hallarse ningún vocabulario”⁶¹⁵.

En el transcurso del verano de 1969, durante un viaje al Sahara, Millares dibuja los animales del desierto y sus yacentes cadáveres. En la costa azul, el mismo verano, comienza los primeros bocetos de su serie *Antropofauna*. La relación entre esta serie y los homúnculos, la establece França, al afirmar que “el *homunculus* predijo el *antropofauno* lo mismo que el negro predijo al blanco, y tal como el blanco alberga la sombra del negro, algo del *homunculus* subsiste en los seres *antropofaunos*”⁶¹⁶. Ashton rememora que Millares en *Antropofauna* “alude a las criptas y quizá al recuerdo de las momias vendadas de los guanches”⁶¹⁷.

Otro conjunto de obras considerado irónico, en este caso por Ashton, es *De este paraíso*, de 1969. Además, en una de las obras de esta serie encontramos “una debacle infernal con heridas abiertas purulentas, gotas de sangre y masas redondas

⁶¹⁴ PALENZUELA, Nilo, *Manolo Millares*, Fundación CajaCanarias, Tenerife, 2013, p. 11.

⁶¹⁵ ASHTON, Dore, *Op. cit.*, p. 33.

⁶¹⁶ FRANÇA, José-Augusto, “Millares o la victoria del blanco” en Bonet, Juan Manuel, *et al.*, *Escritos de Millares y otros textos*, Rayuela, Madrid, 1975, p. 46.

⁶¹⁷ ASHTON, Dore, *Op. cit.*, p. 34.

golpeadas que sobresalen del lienzo para sugerir una carga humana y mortal⁶¹⁸.



Manolo Millares. *Antropofauna*. 1971

En 1970 rueda una película sobre sí mismo, grabada por su mujer, Elvireta. Las referencias a la muerte comienzan pronto, pues mientras se pasea por los campos de batalla del Jarama una mañana de invierno, se intercalan fotografías de Mussolini, de mujeres gritando, de guerra y de cuerpos muertos caídos contra un muro, con fotografías de sus cuadros. Más tarde vemos al artista trabajando una de sus obras, cosiendo telas. França nos relata lo que sucede a continuación:

“De pronto, un chorro de color rojo discurre sobre el lienzo. El relieve que Millares acaba de construir es un animal herido de muerte cuya sangre mana. Una vena rota, una herida hinchada, un cuerpo desgarrado: las imágenes rápidas se suceden a lo largo de esa forma desventrada [...] Sin piedad alguna: Millares cuchillo en mano, hiere su cuadro. Apuñala el

⁶¹⁸ *Ibidem*, p. 33.

blanco y negro, y sus golpes son como pasos de un ballet, un juego mortal que abre los grandes labios de un espacio desconocido... El puñal toca la tela, la hiere, hurga en la herida con la violencia del amor”⁶¹⁹.



Manolo Millares. *De este paraíso*. 1969

El final del documental también evoca a la muerte, ya que tras mostrar el citado *De este paraíso*, la cámara enfoca la abertura de un tubo que viene hacia nosotros, y es entonces cuando vemos una imagen de un campo de concentración a través de un alambre de espino. França concluye:

“De nuevo esa abertura, como una boca; y la imagen del campo. ¡No hay que olvidar, no hay que olvidar! Un niño grita y su boca es la del tubo de cartón pintado de negro que Millares ha hundido en su composición. Los cadáveres amontonados del campo, y la boca. Un niño muere de hambre: su ojo enorme en la carita descarnada y también el ojo de ese tubo negro.

⁶¹⁹ FRANÇA, José-Augusto, “Autorretrato como película” en VV.AA., *Millares. Luto de Oriente y Occidente, Op. cit.*, p. 132.

Ojo-boca. Imagen de los campos. Boca-ojo. La cámara se desencadena entonces: nos golpean los grafitos a la velocidad del rayo: blanco sobre negro sobre rojo sobre negro sobre rojo... y es el fin”⁶²⁰.

Podemos relacionar algunas de las imágenes de este documental con lo que el poeta José Hierro escribió, comparando estéticamente la obra de Millares y los campos de concentración:

“Lo que hay en el arte de Millares es poesía funeraria y terrible, aunque no sepamos de qué trata esta poesía. Cada uno puede ver en estas invenciones símbolos de lo más trágico de nuestro tiempo, talleres y carbonerías que, al mismo tiempo, fuesen campos de concentración”⁶²¹.



Manolo Millares. *Millares 1970*. 1970

De la Torre destaca que para Elvireta Escobio, Millares era la persona que más en serio se tomaba la vida, en el sentido de que el artista era un hombre solitario y retraído aún en compañía de sus amigos, quedando al margen de lo

⁶²⁰ FRANÇA, José-Augusto, “Autorretrato...”, *Op. cit.*, p. 132.

⁶²¹ Las palabras de José Hierro en torno a la obra de Millares aparecen en el catálogo *Manolo Millares*, editado por Fundación Caja Canarias en 2013, a modo de fragmento de texto originariamente publicado el 8 de febrero de 1970 en *Nuevo Diario*.

convencional⁶²². De la Torre prosigue, comentándonos que el alejamiento del artista de los demás se da, en parte, por los intolerables asuntos que Millares trataba en sus pinturas, en especial el dolor y la muerte. Pues el artista canario trató la muerte desde una perspectiva general de la historia humana, pero también la que sucede en el alma de cada uno de nosotros⁶²³, es decir, la muerte como agente exterior y también como experiencia personal e íntima.

Pese a la evolución de su pintura hasta configurarse como objeto, Millares nunca dejó de dibujar y en sus dibujos, la muerte seguía siendo su tema predilecto, como comprobamos en sus dibujos sobre la muerte de Mussolini en 1971. Para Bozal, estas obras “producen una estremecedora impresión”⁶²⁴. En estos trazos dinámicos y llenos de dramatismo vemos figuras desgarradas, colgadas de los pies.

Según Eva Millares, al revisar cada trazo de la obra de su padre descubre una crónica del siglo XXI: “Y es que la historia, según comprobamos, se repite indefinidamente”⁶²⁵. En este punto, cabe recordar la idea principal de *El mito del eterno retorno* de Mircea Eliade, que estudiamos en la primera parte de nuestro trabajo. Asimismo, son numerosas las afirmaciones del artista en las que la muerte supone una renovación en la dirección apuntada por este autor al hacer referencia a las fases de la luna, cuestión analizada también en el primer capítulo:

“Es evidente que la fuerza del arte actual encuentra su acicate poderoso en la línea divisoria con lo imposible donde nos hallamos. Lo imposible lleva a la desesperación y a la eclosión que a la par que mata nos renace”⁶²⁶.

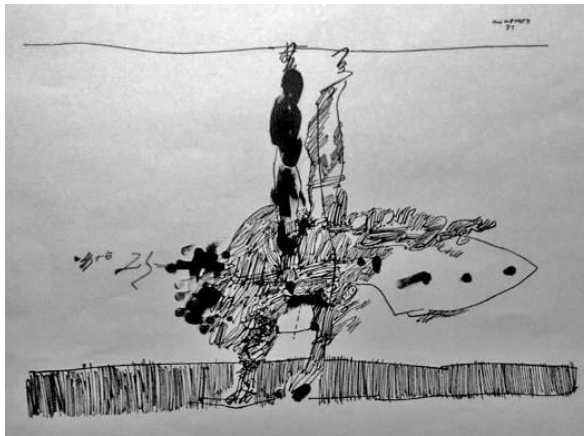
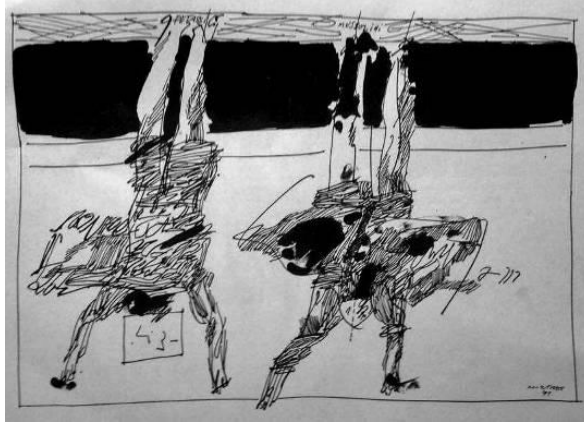
⁶²² DE LA TORRE, Alfonso, Manolo *Millares, la atracción...*, *Op. cit.*, p. 70.

⁶²³ *Ibidem*, p. 74.

⁶²⁴ BOZAL, Valeriano, *El tiempo...*, *Op. cit.*, p. 135.

⁶²⁵ MILLARES, Eva, “Manolo Millares, luto de Oriente y Occidente” en VV.AA., *Millares. Luto de Oriente y Occidente*, *Op. cit.*, p. 22.

⁶²⁶ MILLARES, Manolo, “Escritos del...”, *Op. cit.*, p. 73.



Manolo Millares. *Serie Mussolini*. 1971

Las arpilleras, por ejemplo, hablan del luto necesario-obsesivo y de la ignorancia del hombre que no aprende y muere sin hacerlo, y de la del hombre que mata, ignorante porque “no conoce ni su vida ni su propia muerte”⁶²⁷. Sobre esto último, Eva Millares escribe:

⁶²⁷ MILLARES, Eva, “Manolo Millares, luto...”, *Op. cit.*, p. 22.

“Es en ese agujero existencial donde se general la rabia negra de Goya o la angustia desgarrada de Millares; el crisol mágico utilizado por los grandes creadores de este y otros siglos para transformar la inmundicia humana en obra de arte”⁶²⁸.

Para Emmanuel Guigon, la pintura de Millares plantea, entre otras cuestiones, cómo pintar un grito⁶²⁹. Afirmación que nos remite a Edvard Munch y a los planteamientos expuestos en el tercer capítulo de nuestra investigación. Y es que Millares expresó como ningún otro pintor “la herencia que le llegaba de sucesivos estilos de violencia expresionista”⁶³⁰, como bien subraya Westerdahl. A propósito de cómo pintar un grito, Guigon cita al poeta sueco Lasse Söderberg, quien escribió lo siguiente sobre una obra del artista canario: “Desgarra/el grito. /Sigue/gritando. /Hilvánalo. /Táchalo. /Sigue gritando. /Inúndalo de cal. /Déjalo coagularse/Desgárralo. Sigue/gritando, /ensordeciéndonos/los ojos”⁶³¹.

De la Torre analiza en relación al grito, que “los alaridos de los representados, en Millares y Bacon, revelan, son emblema, de la soledad en el mundo”⁶³², y recuerda una cita del escritor Jean Genet: “Se trata, como has comprendido, de la soledad mortal, de esa región desesperada y fulgurante donde opera el artista”⁶³³.

Guigon da veracidad al lenguaje empleado por Millares, cuando afirma sobre este que “después de la Segunda Guerra Mundial, después del descubrimiento del Holocausto, ¿qué otra cosa se puede aventurar que no sea la que él formulará pronto al referirse a una destrucción auténticamente creadora?”⁶³⁴. “Si

⁶²⁸ *Ibidem*.

⁶²⁹ GUIGON, Emmanuel, “El cuerpo de la pintura” en VV.AA., *Millares. Luto de Oriente y Occidente, Op. cit.*, p. 45.

⁶³⁰ WESTERDAHL, Eduardo, “Millares” en VV.AA., *Entre islas. Millares/Abad*, Pelaires, Palma de Mallorca, 1991, p. 17.

⁶³¹ GUIGON, Emmanuel, *Op. cit.*, p. 54.

⁶³² DE LA TORRE, Alfonso, *Manolo Millares, la atracción...*, *Op. cit.*, p. 47.

⁶³³ *Ibidem*.

⁶³⁴ GUIGON, Emmanuel, *Op. cit.*, p. 47.

había algo que construir era la destrucción. La destrucción de la persona”⁶³⁵, escribía Westerdahl a este respecto. Guigon cree que para Millares toda obra de arte tiene que ver algo con la muerte y para explicarlo, rememora de nuevo que las obras matéricas de Millares provienen de la contemplación de momias guanches en el Museo Canario de Las Palmas⁶³⁶. En relación a lo que acabamos de describir, Guigon plantea una cuestión:

“¿Es posible que una de las funciones de la pintura sea la de acoger, recoger esa muerte, y representar el lugar de la muerte como lo hace Millares cuando a finales de los años sesenta pinta una serie de cuadros que titula *Sarcófagos: Sarcófago para un indeseable, Sarcófago para un príncipe, Sarcófago para Felipe II, Sarcófago para un personaje feudal?*”⁶³⁷.

Analizando el motivo por el que Millares crea estas obras, Guigon propone cuál es el simbolismo de la función de pintar, y lo relaciona con la muerte:

“A propósito de las momias y de los sarcófagos, de todos esos cuerpos guardados de la descomposición, se podría mencionar la costumbre de maquillar la piel de los cadáveres no recubierta de ropa, antes de enterrarlos. ¿Acaso no es ese el gesto simbólico de pintar: embalsamarnos o envolvernos en una tela, y al cabo *mudar* de piel?”⁶³⁸

Guigon igualmente enfatiza que la pintura de Millares siempre relaciona la violencia que arremete contra el cuerpo y lo tortura para hacerle hablar. Sobre la representación del cuerpo en el artista canario, De la Torre menciona que recuerda más al horno crematorio que a la belleza que se da en la historia del arte⁶³⁹.

⁶³⁵ WESTERDAHL, Eduardo, “Millares”, *Op. cit.*, p. 18.

⁶³⁶ GUIGON, Emmanuel, *Op. cit.*, p. 53.

⁶³⁷ *Ibidem.*

⁶³⁸ *Ibidem.*

⁶³⁹ DE LA TORRE, Alfonso, *Manolo Millares, la atracción...*, *Op. cit.*, p. 97.

En este apartado hemos realizado un recorrido que pone de relieve la importancia de la muerte en las obras de Millares. No obstante, consideramos de interés recuperar las palabras de Palenzuela al respecto de la relación de las mismas con la vida:

“Sus visiones de muerte, su cercanía a los íferos, manifiestan un obsesivo amor a la vida [...] presente a cada paso la muerte, ve lo mejor y lo peor del ser humano. No obstante, su creación nace con aliento de vida”⁶⁴⁰.



Manolo Millares. *Sarcófago para un personaje feudal*. 1970

De la Torre expuso que para el artista canario la muerte, misterio supremo de la vida, es el motor del arte y su hogar⁶⁴¹. Y a modo de conclusión, citaremos unas palabras del artista, quien cree que la representación del arte está estrechamente ligada al momento en que el mundo vive:

⁶⁴⁰ PALENZUELA, Nilo, *Op. cit.*, p. 10.

⁶⁴¹ DE LA TORRE, Alfonso, *Manolo Millares, la atracción...*, *Op. cit.*, p. 137.

“Los profundos surcos consecuentes al cataclismo de la guerra y de un mundo absurdo nos obligan a perder pie; de hecho, un arte pulsador de una época destrozada se ha salido de los carriles seculares para despeñarse aparatosamente en unas sombras de las que tal vez germinarán el Logos y la luz deseados. Pero el arte ahora –y es lo que aquí interesa– deviene testimonio de realidad; y lo que aquí se ve –o se juzga– no es la moral del arte, ni de la forma, ni del artista; se ve y se juzga esa realidad misma donde asoma la moral o lo inmoral de una sociedad donde se vive”⁶⁴².

Como bien escribe Westerdahl, el tiempo que vivía le presionaba de manera urgente, “Millares nos dejaría en sus cuadros la representación de la muerte, pero los muertos de los que él nos habla serán los muertos de su tiempo, los que él quiere salvar de la muerte”⁶⁴³.

⁶⁴² MILLARES, Manolo, “Escritos de Millares” en Bonet, Juan Manuel, *et al.*, *Escritos...*, *Op. cit.*, p. 91.

⁶⁴³ WESTERDAHL, Eduardo, *Manolo...*, *Op. cit.*, pp. 25-26.

CAPÍTULO 6

REHACER LA MUERTE. CUERPO Y RITUAL

“A veces todavía pueden distinguirse en muchas casas los agujeros de las ráfagas de ametralladora dejados durante la batalla por Viena, disputada a comienzos de 1945, poco antes del fin de la guerra, entre la Wehrmacht alemana y el Ejército Rojo”⁶⁴⁴.

El existencialismo de posguerra, el sentimiento de culpabilidad y el duelo por los desastres de la guerra marcaron el centro de Europa en una época en la que, debido al exceso de totalitarismo, a los años de represión que continuaron a la guerra o la dificultad para proferir un grito de libertad, tal y como apunta la crítica Pilar Parcerisas, la situación desembocó,

⁶⁴⁴ KLOCKER, Hubert, “Accionismo Vienés. *Bodypolitics*” en VV.AA., *Accionismo vienés. Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, Junta de Andalucía, Barcelona, 2008, p. 21.

primero en Alemania, en una reconstrucción para reemprender el vuelo, a través de la mirada a unas vanguardias consolidadas, pero también a través de nuevas actitudes artísticas y culturales. En Austria la reconstrucción fue más difícil todavía, debido a su alineamiento con el nacionalsocialismo a través de la firma del Anschluss, así como a la gran represión que fue sometida después de la guerra, cuya independencia e integración europea no le llegó hasta 1955. Sucesos como el de la caída de la gran campana, al ser bombardeada la catedral de San Esteban, tal y como nos recuerda Klocker, unidos a distintos sucesos bélicos, están grabados a fuego en la memoria colectiva. Aunque la dificultad austriaca también se debe a sus valores tradicionales marcados por un enraizado catolicismo e incluso, a una carencia de vanguardias al comienzo del siglo XX.

La influencia de los accionistas vieneses viene dada por la Secesión vienesa, de donde toman la pulsión de la muerte. Parcerisas hace mención de ello:

“Como los *Videntes de sí mismos*, que pintó Schiele en 1910-1911, también los accionistas vieneses son *videntes de su yo* que, guiados por el inconsciente, pueden avanzar hacia la destrucción, la muerte y la resurrección, en una catarsis individual y colectiva a la vez”⁶⁴⁵.

Los desastres de la guerra marcaron duramente la infancia y la juventud de los accionistas vieneses. Parcerisas señala que “las acciones fueron una extensión de la pintura”⁶⁴⁶. Esta se produce a través del cuerpo, que es el instrumento revolucionario con el que se da por primera vez en Austria un movimiento de auténtica vanguardia. Y esta fue la meta del accionismo vienés, una vanguardia donde el arte se convirtiese en un regulador en el sentido catártico y de autoliberación, según Klocker:

⁶⁴⁵ PARCERISAS, Pilar, “Cuerpo y revolución” en VV.AA., *Accionismo vienés...*, *Op. cit.*, p. 14.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, p. 15.

“Si en los años 70 y sobre todo en los 80 el acento se puso en la acción y en su vinculación con las obras pictóricas iniciales, en los 90 se pasó a una focalización purista en la acción como tal y en su mediación a través de la fotografía y el film”⁶⁴⁷.

A los artistas del accionismo vienés se les fue percibiendo más tarde, apunta Danièle Roussel, “como una respuesta inevitable a un mundo bárbaro e inhumano, un mundo que transformó [...] al ser humano en ceniza industrializada”⁶⁴⁸.

Muchas de las acciones emparentadas con los rituales de sacrificio que veremos en accionistas como Hermann Nitsch o Marina Abramovic, nacen de contextos donde la sociedad se ve comprometida por motivos trágicos como los traumas bélicos de la Segunda Guerra Mundial, pero también por las guerras balcánicas. Víctor Ramírez nos expone que cuando las sociedades actuales no consiguen, a través del mecanismo regulador de la violencia estructural, como el aparato legislativo, las instituciones de diálogo y prevención internacionales o los pactos económicos, domesticar la violencia, aparecen otras soluciones. En este caso, desde el ámbito performativo, a través de los citados rituales. Subraya Ramírez que las formas performativas de Nitsch o Abramovic se transforman así en espejo de unas relaciones sociales fundadas en el conflicto sangriento: Sarajevo, los campos de concentración, las explanadas de fosas que son como mataderos, metafóricamente hablando.

En las acciones artísticas también se derrama sangre, se mutilan cuerpos y se llevan a cabo holocaustos. Ramírez sintetiza el nexo de unión entre los accionistas:

“A pesar de la diferencia de enclaves geográficos, hemos podido lanzar la hipótesis de una suerte de *comunidad moral* que atraviesa la performance europea en busca de aquellas funciones sociales de la religión. La performance europea emparentada con lo abyecto se configura así como el ámbito

⁶⁴⁷ KLOCKER, Hubert, *Op. cit.*, p. 29.

⁶⁴⁸ ROUSSEL, Danièle, “Lo invisible se volvió visible” en VV.AA., *Accionismo vienés...*, *Op. cit.*, p. 33.

creativo contemporáneo donde mejor se representa la pulsión y el contagio de violencias en la historia europea del siglo XX y donde más se siente el anhelo de fundar una comunidad nueva o, al menos, robustecida”⁶⁴⁹.

En cuanto a las funciones de la religión, nos referimos a la importancia de la creación, tanto de vínculos sociales, como de sentimientos gracias al *estar en común*, donde el grupo social se ve reafirmado, elevando así su tono vital.

En este sentido, en el presente capítulo estudiaremos la muerte a través del accionismo, donde el objeto tiene un protagonismo mayor. Comenzaremos con el artista austriaco Hermann Nitsch, uno de los cuatro artistas que sentaron las bases del movimiento vienés. Reflexionaremos acerca de cómo aborda la muerte a través de sus acciones, en las que el pintor se convierte en el protagonista de sus obras. A su vez, detallaremos los fragmentos de su *Teatro de orgías y misterios*, una obra multidisciplinar, donde la muerte tiene una especial relevancia. Para nuestro análisis nos centraremos en autores como Danièle Roussel o Piedad Soláns.

Asimismo, indagaremos en la relectura conceptual de la muerte que se da en el arte de la artista serbia Marina Abramovic, quien ha tomado conciencia del poder de su espíritu a través de acciones expresadas mediante experiencias límites, donde la muerte ha tenido especial relevancia. *Barroco Balcánico* o *Vida y muerte de Marina Abramovic*, una pieza dirigida por Robert Wilson, donde la artista trata su propio funeral, son ejemplos de algunas de las obras en las que hemos ahondado. Críticos como Pablo J. Rico o las conversaciones que Abramovic mantuvo con Jovana Stokic, serán algunas de las fuentes a las que haremos referencia.

⁶⁴⁹ RAMÍREZ, Víctor, “Muerte, guerra y sacrificio en la performance europea contemporánea” en Cirlot, Lourdes y Manonelles, Laia, *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2015, pp. 135-136.

6.1. En el límite de los sentidos. Hermann Nitsch

El contexto social donde creció Hermann Nitsch (Viena, 1938) le influenció hasta el punto de desarrollar una actividad artística donde la muerte ocupó un lugar importante. El primer dato que debemos reseñar lo aporta Ramírez, quien nos recuerda que el padre de Nitsch murió cuando este tenía cinco años, en la Segunda Guerra Mundial. Nitsch fue uno de los cuatro artistas que desarrollaron el accionismo vienés, creando las bases sobre una Viena decorada, según Roussel, “de ruinas carmesíes, de cadáveres yacentes, de humos negros aceitosos volando, de caos de bombas relacionadas con los chiribitiles de los miedos, con las angustias de la oscuridad”⁶⁵⁰, podrida en su interior, cuyo origen del desorden lo encontramos, además de en el trauma bélico, en el “conflicto identitario de una Austria incapaz de lidiar con su colaboración nacionalsocialista”⁶⁵¹, como apunta Ramírez. Lóránd Hegyi por su parte pone de relieve que la generación de posguerra de los artistas austriacos debía de afrontar una situación histórico-cultural caracterizada por cierta separación respecto a las modernas tendencias intelectuales, filosóficas y artísticas de la Europa occidental⁶⁵².

Además, Hegyi insiste en que “la revisión crítica de la propia historia cultural y de la situación artística en el periodo de entreguerras, tenían apesadumbrados a los artistas austriacos de la generación de la posguerra”⁶⁵³ y matiza que Nitsch, quien se autodefine como dionisiaco, “trata de revivir antiquísimas historias míticas por medio de la lucha y la destrucción (también de la autodestrucción)”⁶⁵⁴. Entre las raíces esenciales

⁶⁵⁰ ROUSSEL, Danièle, *Op. cit.*, p. 34.

⁶⁵¹ RAMÍREZ, Víctor, *Op. cit.*, p. 116.

⁶⁵² HEGYI, Lóránd, “Hermann Nitsch: el intento de obra total del *teatro de orgías y misterios* en el contexto del arte austriaco de postguerra” en VV.AA., *Hermann Nitsch. El teatro de orgías y misterios*, Sala Parpalló, Valencia, 1996, p. 27.

⁶⁵³ HEGYI, Lóránd, *Op. cit.*, p. 29.

⁶⁵⁴ *Ibidem*, p. 35.

de su concepción artística encontramos, como indica Dieter Schrage, la idea de reformular los grandes mitos trágicos⁶⁵⁵, en un principio a través del teatro representado y de palabra, pero finalmente a través del elemento visual y de acción. Ramírez subraya que Nitsch desarrolla desde 1960 en sus acciones, determinados gestos entre los que se encuentran la crucifixión de animales o la simulación de crucifixión de personas.



Hermann Nitsch. *Pintura de sangre*. 1962

En este periodo, la pintura de acción evoluciona, en primer lugar, saltándose los límites del cuadro, convirtiéndose el pintor en el protagonista del acontecimiento. El arte pasa a la dimensión de las acciones. En *Acción 1*, de 1962, Nitsch escenifica, torpemente, como él explica, un acontecimiento real, al verter sangre y vísceras de animales sobre el cuerpo. Piedad Soláns referencia las palabras del artista austriaco sobre esta obra:

“Nos fascinó el hecho de salir de la superficie del cuadro; ya no se derramaba ni se rociaba color sobre una superficie, sino que

⁶⁵⁵ SCHRAGE, Dieter, “Hermann Nitsch: la propensión a la obra total” en VV.AA., *Hermann Nitsch...*, *Op. cit.*, p. 40.

se vertía una sustancia coloreada, líquida (concretamente, sangre) sobre un cuerpo vivo que se movía, la sangre chorreaba por el rostro hasta la blusa blanca”⁶⁵⁶.

Soláns sostiene que líquidos como la sangre fascinan a Nitsch, “por la explosión de vida, caos, creación y muerte que se produce al salir de la superficie del cuadro”⁶⁵⁷. Esta fascinación también se pone de relieve en algunos dibujos y pinturas, como *Blutorgelbild (Pintura-órgano-sangre)*, o *Blutbild (Pintura de sangre)*, de 1962, que son obras expresionistas alejadas de la figuración creadas con pintura mezclada con sangre.

Por otro lado, en las acciones también suceden hechos como el destripamiento de cadáveres de animales acabados de degollar, como constatamos en *Fiesta del naturalismo psicofísico*, que lleva a cabo junto al artista Otto Muehl en 1963, mientras los contempla un público compuesto por amigos y transeúntes casuales⁶⁵⁸. La muerte está representada a través de un cordero degollado. El animal cuelga del techo con una cuerda y un gancho de carnicero y por otro lado, hay varios cubos en los que se encuentran depositadas vísceras. Nitsch las usa para ir extendiéndolas sobre un lienzo blanco⁶⁵⁹, debajo del cordero. Las despedaza con las manos, ayudándose de unas tijeras para partir las tripas en trozos pequeños y, acto seguido, mastica una flor blanca, escupiendo los restos encima de las entrañas. Klocker describe el final de la acción:

“Después Nitsch agarró un grapón de muro y asestó con él un golpe al cordero desollado haciendo que saltasen carne desgarrada y sangre del animal y salpicasen toda la tela que

⁶⁵⁶ SOLÁNS, Piedad, *Accionismo vienés*, Nerea, Madrid, 1999, p. 33.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁶⁵⁸ Piedad Soláns explica en *Accionismo vienés* que la participación colectiva tiene un sentido mítico y eucarístico y que a través de ella se renuevan los mitos y los misterios de la carne y de la sangre, de la fecundidad y la muerte, y también del exceso y del éxtasis.

⁶⁵⁹ Siguiendo a la citada Piedad Soláns, cabe recordar que el blanco es símbolo de recepción, el espacio material puro donde se deposita el cadáver del animal, el pez, las vísceras, las vendas, los líquidos, las cuchillas de afeitar, las flores, la sangre, la pintura.

tapaba la pared [...] Al final tanto Nitsch como el camastro y la tela del muro ofrecían un aspecto tan repugnante que los espectadores optaban por marcharse”⁶⁶⁰.

Schrage subraya que se pone de manifiesto la proximidad entre el Eros y el Tánatos, típicos de la cultura y el arte vieneses, y cita unas palabras de Nitsch relacionadas con esto:

“El deseo de matar, que transforma el erotismo en muerte. *El teatro de orgías y misterios* ha de mostrar todo aquello que pasa en el mundo, desde la muerte, pasando por la sexualidad, hasta la mística, ha de explorar la realidad del hombre”⁶⁶¹.

Parcerisas también mantiene la afirmación de Schrage cuando señala que “en Nitsch, *Eros y Thanatos* se unen en igualdad de poderes para crear una obra de arte total”⁶⁶² y Soláns explica que “para que el ciclo creador sea completo, la sexualidad ha de entramarse con la muerte”⁶⁶³.

El concepto de obra total para Nitsch se da en *El Teatro de Orgías y Misterios*, creado en 1971 y desarrollado hasta nuestros días. Nitsch adquiere el castillo de Prinzendorf, que tiene “un componente autobiográfico muy concreto”⁶⁶⁴, al estar en un espacio cultural específico situado en el norte de Viena, estableciendo así su escenario en los espaciosos terrenos del castillo. Nitsch incluye en este proyecto “la crueldad, la destrucción y la tragedia, aspectos que, para él, comporta la existencia”⁶⁶⁵, como sugiere Schrage, quien además cita unas palabras del artista respecto a este proyecto, en las que podemos descubrir la esencia del mismo: “Con mi teatro, quería y quiero mostrar la verdad de una belleza del mundo y de la creación que llega hasta lo trágico, que conoce la

⁶⁶⁰ KLOCKER, Hubert, *Op. cit.*, p. 23.

⁶⁶¹ SCHRAGE, Dieter, *Op. cit.*, p. 42.

⁶⁶² PARCERISAS, Pilar, *Op. cit.*, p. 14.

⁶⁶³ SOLÁNS, Piedad, *Op. cit.*, p. 65.

⁶⁶⁴ KLOCKER, Hubert, *Op. cit.*, p. 24.

⁶⁶⁵ SCHRAGE, Dieter, *Op. cit.*, p. 50.

agresión, la muerte y la crueldad tan bien como el crecimiento, el nacimiento y el amor⁶⁶⁶.



Hermann Nitsch y Otto Muehl.
Fiesta del naturalismo psicofísico. 1963

Y ya, dentro de los postulados y las descripciones del proyecto del *teatro o.m.*⁶⁶⁷, referiremos las que aludan directamente a temas relacionados con la muerte. En la número cinco, el

⁶⁶⁶ *Ibidem*, p. 39.

⁶⁶⁷ *teatro o.m.* es como nos referiremos a partir de ahora a *El teatro de orgías y misterios*. Nitsch lo escribe en minúsculas.

artista austriaco hace mención a la inmortalidad cuando señala que:

“En el paisaje de Weinviertel, el teatro o.m. se convierte en el paraje de la comprensión viva de nuestra realidad dinámicamente inmortal, donde se experimentan nuestras auténticas posibilidades de la vivencia y de la inmortalidad”⁶⁶⁸.

Esta descripción realizada por el artista cabe relacionarla con las aportaciones de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*, donde señala que el culto a la inmortalidad, y no a la muerte, no hace sino confirmar el tabú hacia la misma, algo que subrayamos en el primer capítulo de la presente tesis. En la misma dirección, Nitsch diría en la descripción sesenta y ocho que “la catástrofe del drama, el suceso trágico, la evidencia de lo trágico, provoca las bodas con la inmortalidad”⁶⁶⁹. De igual forma, en la setenta y cinco señala que “por medio de la catástrofe del drama se vive el inicio expresivo de la creación”⁶⁷⁰, y justo en la siguiente “se afirma positivamente el inicio doloroso de toda vida y el tormento de la vida, para vivir la alegría, la resurrección”⁶⁷¹.

Podemos decir que se trata de alusiones, todas ellas, a la resurrección e inmortalidad, un concepto ligado a la religión, pues el dogma de la resurrección e inmortalidad de Cristo formó parte de toda la cristología, tal y como vimos en el primer capítulo. Pero también es importante reseñar, que en la número once, Nitsch unifica vida y muerte cuando dice que “el hecho de que nosotros existamos, nuestra vida y muerte, tiene sus ramificadas causas, condicionamientos y augurios en el curso cósmico del universo, en las órbitas de los astros, en la existencia de las vías lácteas”⁶⁷². Asimismo, en la número sesenta y siete, hace lo propio con el nacimiento y la muerte:

⁶⁶⁸ NITSCH, Hermann, “Postulados y descripciones del proyecto del teatro o.m.” en VV.AA., *Hermann Nitsch...*, *Op. cit.*, p. 14.

⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 20.

⁶⁷⁰ *Ibidem*.

⁶⁷¹ *Ibidem*.

⁶⁷² *Ibidem*, p. 14.

“Nacimiento y muerte, vistos de otra manera, no son más que un flujo inagotable del devenir, cambio y transformación en su inmensidad, este flujo se transforma en la amplitud de lo infinito y de la eternidad, ya no hay dentro ni fuera. Todo se compenetra. Todo se transforma en sí mismo, partiendo de sí mismo, en la mejor de las posibilidades”⁶⁷³.



Hermann Nitsch.
El Teatro de Orgías y Misterios. 1971-...

Estas palabras apoyan las que cita en la siguiente descripción, la sesenta y ocho, donde indica que “nacimiento y muerte son una misma cosa”⁶⁷⁴. Este pensamiento queda desarrollado en la descripción ochenta y dos:

“El dolor y el placer extremo están íntimamente ligados, el estado de la muerte y de la vida parece revelarse a la vez dentro de nosotros, entre muerte y vida no se ve ninguna diferencia. La muerte y la vida actúan como dos estados

⁶⁷³ *Ibidem*, pp. 19-20.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 68.

separados sólo en la vida cotidiana, a causa de los modos de percepción humanos. El exceso de la vivencia mística del ser, la experiencia del exceso fundamental, se acerca a la verdad del ser infinito. El nacimiento, la procreación, la muerte, la muerte en la cruz y la resurrección se viven simultáneamente. Dentro de nosotros está el miedo y la voluptuosidad del asesino y las angustias de la muerte de la víctima. Nosotros somos los asesinos y los asesinados⁶⁷⁵.



Hermann Nitsch.
El Teatro de Orgías y Misterios. 1971-...

En esta misma descripción, Nitsch razona la concepción de ser, en la que reúne elementos de la vida y de la muerte:

“Al mismo tiempo, atravesamos padeciendo los mundos de la muerte, de la crueldad, y pasamos a una velocidad vertiginosa por mundos de experiencias de felicidad de la luz, inconmensurablemente claras, de una blancura radiante y deslumbrante. A la carne cruda, sangrante y húmeda, descuartizada por el exceso dionisiaco, se opone el gusto de fruta por la mañana de la resurrección. El doble abismo de luz y tinieblas es SER⁶⁷⁶.”

⁶⁷⁵ *Ibidem*, pp. 19-20.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, p. 21.



Hermann Nitsch. *El Teatro de Orgías y Misterios*. 1971-...

El crítico italiano Achille Bonito Oliva, basándose en que el asesinato de las convenciones se convierte en la pulsión original del arte, considera a Nitsch, y también a Kokoschka, un asesino que utiliza “el pincel como un cuchillo y el cuchillo como tal, que descuartiza las resistencias y las máscaras con que se cubre el sujeto social”⁶⁷⁷. En este sentido, Bonito Oliva prosigue analizando el arte a través de la metáfora:

“El arte es la práctica de un asesinato y de una resurrección, de un descuartizamiento y de un recosido, de un desvelamiento y de un revestimiento, de una reducción o de una refundación de la materia. Amor y odio, muerte y resurrección, asesinato y esperanza se entrecruzan en la ambivalencia de una imagen compleja [...] Dos líneas atraviesan la obra de Hermann Nitsch: una gótica y otra barroca. La gótica tiende a la descarnadura y la restitución de un permanente motivo doloroso; la barroca, a rescatar tal impulso negativo y transformarlo en una instancia vital y positiva”⁶⁷⁸.

⁶⁷⁷ BONITO OLIVA, Achille, “El DNH del arte” en VV.AA., *Hermann Nitsch...*, *Op. cit.*, p. 69.

⁶⁷⁸ *Ibidem*.

En relación a este análisis de Bonito Oliva, cabe hacer alusión a la figura del cordero desollado en el *teatro o.m.*, dentro de cuyo manifiesto, leemos en palabras de Nitsch:

“El 4 de junio de 1962 voy a destripar, partir y desgarrar un cordero muerto, esto es un acto manifiesto, el cual se revelará como significativo y necesario mediante un estudio más atento de las bases científicas del proyecto del teatro *o.m.*”⁶⁷⁹.

El cordero se convierte así en un símbolo de los excesos primarios en la obra de Nitsch. En este sentido, en otra acción que data de 1975, *Action Prinzenhof*, introduce su cabeza vendada en las entrañas de un cordero, símbolo místico del relicario cristiano como apunta Soláns, que prosigue comentándonos que el acto de hundir la cabeza dentro del cuerpo de cordero es devoción, pero cuando usa los símbolos sagrados en acciones como esta, es provocación blasfema.

“Las acciones de Nitsch son profanas, no cristianas, y están atravesadas por los misterios –que Nitsch intenta resucitar– del asesinato, el desmembramiento, la crucifixión, la crueldad y la muerte: el placer de matar. Lo que el cristianismo erradicó como rituales cruentos –verter sangre, arrancar entrañas, hendir vísceras– retorna como blasfemia en el cuerpo animal”⁶⁸⁰.

Para Soláns, la acción más blasfema del artista austriaco es *La concepción de María*, de 1969. Durante diez horas Nitsch y los asistentes, derraman, estrujan y frotan sangre y vísceras sobre el cuerpo desnudo de una mujer atada a los brazos de la cruz que representa el cuerpo de la Virgen María en el trance de concebir. Además de llevar unas medias hasta el muslo que aluden a la prostitución, el artista sacrifica el cuerpo del cordero, cuyas vísceras quedan dispuestas frente al sexo de la mujer, recibiendo así el vientre femenino, las sustancias del exceso asesino:

⁶⁷⁹ NITSCH, Hermann, “Escritos de Brus, Muehl, Nitsch y Schwarzkogler” en VV.AA., *Accionismo vienés...*, *Op. cit.*, p. 418.

⁶⁸⁰ SOLÁNS, Piedad, *Op. cit.*, p. 77.

“Nitsch vierte la sangre con el cáliz sobre la piel, la sangre corre en regueros y salpica las piernas, medias, muslos. Los órganos del cordero se depositan formando una masa informe que se confunde con el cuerpo. Ambos son la misma pulpa de la sexualidad, el sacrificio, el nacimiento y la muerte⁶⁸¹.”

En esta misma acción Nitsch penetra con un miembro artificial entre el tacto de la sangre, de los órganos y de las vísceras. “El placer de matar es el placer de concebir⁶⁸²”, diría Soláns. Pero, sobre todo:

“El placer de pintar es el placer de abrir, rasgar, palpar carne, órganos, pelo, piel, sangre, dar golpes-brochazo, penetrar; el placer de matar es el placer de crear; arrojar lo vivo más allá de su ser hacia el gozo [...] Muerte, dolor, placer, orgasmo; la obra sádica se traslada de la literatura a la acción, cobra cuerpo, se hace plástica⁶⁸³.”

Podemos decir que para Nitsch, tal y como afirma Soláns, el espacio donde ejercer la profanación de los límites, la zona fronteriza y prohibida entre sexualidad y muerte, es el cuerpo del animal, que en este caso y como proseguimos en la explicación de Soláns, “es el símbolo de Cristo, del mártir redentor, la sangre y la carne de la transustanciación⁶⁸⁴”. Otro símbolo que podemos considerar en la línea gótica mencionada por Bonito Oliva, lo encontramos según Parcercisas en:

“El cuerpo del padre hecho estragos, un ritual parricida que muestra mediante el éxtasis dionisiaco a la figura del padre como la gran perdedora de esa posguerra, como símbolo, asimismo, del poder, la familia y el Estado⁶⁸⁵.”

⁶⁸¹ *Ibidem*, p. 79.

⁶⁸² *Ibidem*.

⁶⁸³ *Ibidem*, pp. 79-80.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 67.

⁶⁸⁵ PARCERISAS, Pilar, *Op. cit.*, p. 16.



Hermann Nitsch. *La concepción de María*. 1969

“Nitsch tal vez espere *al que va a volver, al redentor*, al que pudo haber sido su padre si... si no hubiera caído en la guerra”⁶⁸⁶, reflexiona Roussel, quien también exclama, analizando el hecho de que la obra de Nitsch y los accionistas está ligada directamente a la muerte de sus padres: “Seamos sinceros, si hubieran estado sus padres vivos ¡nunca se habrían atrevido a derribar tantos tabúes impuestos por el mismo yugo de la Orden!”⁶⁸⁷.

En relación a la línea barroca que apuntaba Bonito Oliva, en el mismo manifiesto que ya hemos citado, Nitsch escribe acerca de la orgía otorgándole una gran importancia en relación al ser:

⁶⁸⁶ ROUSSEL, Danièle, *Op. cit.*, p. 34.

⁶⁸⁷ *Ibidem*.

“Una filosofía de intoxicación, éxtasis y arrebató demuestra que el núcleo central de la intensidad más vital, de excitación frenética, es la orgía, que representa una constelación de ser dentro de la existencia en la que la alegría, el dolor, la muerte y la procreación se unen y se fusionan”⁶⁸⁸.

Soláns realiza una pregunta que nos hace reflexionar acerca de lo que Nitsch plantea a través de su obra, de lo que busca como artista:

“¿Qué busca Nitsch sino esta excitación incontenible que es color, olor, sabor, tacto de la sangre, de las sustancias, de las materias y de los jugos, esta violencia desbordada de extra-penetrar-hundir-rajar en la fecundidad de un cuerpo blando, este erotismo de provocar, dominar, poseer los flujos, las secreciones, los procesos y los acontecimientos, este placer arrebatado de los sentidos del creador y del asesino, este exceso absoluto desde lo subterráneo y lo palpado hacia el sacrificio y la muerte?”⁶⁸⁹.

Para el artista, la acción es un psicodrama que termina por explotar, no habiendo nada tras la destrucción, pues esta se acaba destrozando y fracturando el propio rostro subjetivo y el “yo” como sujeto de conocimiento. Tras la destrucción del rostro, Soláns cita unas palabras del artista austriaco halladas en el texto *Sobre la metafísica de la agresión*, de 1969, que nos ayudan a comprender esta idea de una manera más concisa: “La belleza de las catástrofes en los abismos insondables nos ha seducido”⁶⁹⁰.

Bonito Oliva recordaba el pensamiento de que todo en la vida está en la muerte, que provenía del artista Egon Schiele, y sobre esta idea, sentencia que no es una declaración pesimista sino que, bien al contrario nos dice que toda condición está atravesada por fuerzas complementarias y diversas que minan toda certeza y percepción. Y añade:

⁶⁸⁸ NITSCH, Hermann, “Escritos...”, *Op. cit.*, p. 418.

⁶⁸⁹ SOLÁNS, Piedad, *Op. cit.*, p. 66.

⁶⁹⁰ *Ibidem*, p. 75.

“El sentimiento de la vida no significa sólo vitalidad, sino también el complemento de la muerte que, por eso, no es propiamente su contrario. La vida se sitúa a la rueda de la colisión entre espacio y tiempo, entre *eros* y *thanatos*, y en ese cruce y contracción el hombre busca la intensa suma de las propias emociones, la profundidad inquieta de un sentimiento total, aunque precario. La totalidad de la vida se toca, pues, a través del *eros*, pero sólo por la vertiente complementaria de la muerte que se convierte en el signo neo, capaz de colorear cualquier otro aspecto de la existencia. Al mismo tiempo esta continua oscilación entre vida y muerte, entre plenitud y vacío, determina la conciencia de una relativa precariedad que permeabiliza y pone en duda la soberbia absolutez del yo”⁶⁹¹.

⁶⁹¹ BONITO OLIVA, Achille, *Op. cit.*, pp. 61-62.

6.2. El estigma de la muerte. Marina Abramovic

“En sus primeras performances –*Rhythm 10, Rhythm 5, Rhythm 2, Thomas Lips* o *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful*–, Marina intentaba sobre todo ir más allá del dolor, llevar a la resistencia física a sus límites, a sus abismos más arriesgados y peligrosos. En esta experiencia límite Marina fue tomando conciencia del poder del espíritu, de la mente [...] de su capacidad para controlar el cuerpo y sus respuestas más inmediatas”⁶⁹².

Estas palabras del crítico Pablo J. Rico ayudan a que comprendamos qué pretende Marina Abramovic (Belgrado, 1946) a través de sus performances. La muerte, pero también cómo afrontar el dolor, algo ligado estrechamente al duelo que acontecía en Europa tras la sanguinaria época bélica acaecida pocos años atrás. La experiencia personal ha sido eje de suma importancia en muchas de sus acciones. De su primera época como artista *performer*, la escritora Gracia Iglesias señala:

“En aquella época, tal y como ella misma ha declarado en varias ocasiones, no solo se exponía al dolor e incluso a la posibilidad de la muerte [...] sino que pretendía llevar a los espectadores a estados de shock y poner a prueba tanto su capacidad de sorpresa como su pasividad ante el sufrimiento ajeno”⁶⁹³.

Una de las citadas, al respecto, por Rico es *Los Labios de Thomas*, de 1970. Soláns nos explica que durante la acción, la artista serbia expuso su cuerpo a una tortura relacionada con el

⁶⁹² RICO, Pablo J., “Marina Abramovic: *El puente*. La representación de una historia en permanente transición” en Abramovic, Marina, Rico, Pablo J. y Wulffen, Thomas, *Marina Abramovic. El puente*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1998, p. 23.

⁶⁹³ IGLESIAS, Gracia, “Marina Abramovic, vida y muerte de la mujer-arte” en *Activarte: revista independiente de Arte, Teoría de las Artes, Pedagogía y Nuevas Tecnologías*, Asociación Cultural Activarte, nº 4, 2011, p. 73.

fuego, la sangre, el hielo y el metal. Sentada desnuda ante una mesa, comió un kilo de miel sin descanso, bebió un litro de vino y se flageló hasta el agotamiento, “me azoto violentamente hasta que ya no siento dolor”⁶⁹⁴, escribe la artista. Luego se grabó una estrella de cinco puntas en el vientre, tumbándose sobre una cruz de hielo que le quemaba la piel:

“Desde mi tierna infancia en Yugoslavia he tenido presente la estrella comunista en diferentes maneras. El símbolo estaba impreso en mi partida de nacimiento, en mi pasaporte, era visible en todos los edificios oficiales, en banderas, etc. En 1975 decidí grabar mediante cortes este símbolo en mi propio vientre (invertida, con las dos puntas hacia arriba) para subrayar así sus aspectos negativos. Casi veinte años después, al representar mi vida sobre el escenario en *Biografía*, repetí la misma acción volviendo a grabar la estrella sobre mi vientre, sin embargo esta vez solo con una punta hacia arriba. Al realizar esa acción sentí que neutralizaba y me liberaba de los efectos de ese símbolo”⁶⁹⁵.

Para Soláns, “intentaba ir más allá del dolor, llevar la resistencia física hasta sus límites. Es a través de estas experiencias como ha tomado conciencia, poco a poco, del poder del espíritu”⁶⁹⁶. Así pues, de dicho carácter destructor, surge la liberación:

“Sin esta sublimación de lo destructivo, el dolor no podría ser resistido. Destruir la psique, hacer cenizas la estructura psíquica, pero en el fondo, como último reducto, como línea que bordea constantemente la muerte y el abismo, el espíritu y el mito de la libertad soportando toda esta impresionante trama de dolor y tortura”⁶⁹⁷.

⁶⁹⁴ ABRAMOVIC, Marina, “Edición de performances. 1970-75” en VV.AA., *Marina Abramovic...*, *Op. cit.*, p. 146.

⁶⁹⁵ ABRAMOVIC, Marina, “Vídeo instalaciones” en VV.AA., *Marina Abramovic...*, *Op. cit.*, p. 188.

⁶⁹⁶ SOLÁNS, Piedad, *Op. cit.*, p. 26.

⁶⁹⁷ *Ibidem*, pp. 26-27.



Marina Abramovic.
Los labios de Thomas. 1970

En otra de sus primeras acciones, la muerte tiene una especial relevancia. En *Ritmo 0*⁶⁹⁸ se dispusieron hasta un total de setenta y dos objetos sobre una mesa libres de ser utilizados por cualquier espectador. Abramovic ofrecía sin resistencia su

⁶⁹⁸ Esta performance fue realizada en la Studio Mona Gallery de Nápoles.

cuerpo para que los asistentes usaran los objetos allí presentes: un cuchillo, una rosa, una pistola, ropa, pintura o una cuchilla de afeitar, por ejemplo.

“Pintada, manchada, rajada, herida, besada, torturada hasta la sangre, la acción terminó con la intervención de los organizadores cuando uno de los asistentes puso la pistola en la mano de la artista, llevándola hacia su cabeza y apretándosela en la sien hasta producirle un hematoma. En el delirio sacrificial, el cuerpo de Abramovic no estaba lejos de la imagen del Cristo escarnecido”⁶⁹⁹.



Marina Abramovic. *Ritmo 0*. 1974

En 1975 Abramovic lleva a cabo *Ritmo 10*, una de las performances citadas por Rico, que sugiere una reflexión sobre

⁶⁹⁹ SOLÁNS, Piedad, *Op. cit.*, pp. 73-74.

el dolor mediante la autoagresión, así como sobre los errores cometidos en el pasado que se repiten en el presente. La artista la describe de la siguiente forma:

“Conecto la primera de las grabadoras. Tomo el primer cuchillo y empiezo a golpear con él –con la máxima rapidez posible– el hueco entre los dedos de mi mano izquierda. Cada vez que me corto, cambio de cuchillo. Una vez utilizados todos los cuchillos (todos los ritmos) rebobino la grabadora. Escucho la grabación de la primera parte de la performance. Me concentro. Repito la primera parte de la performance. Voy tomando los cuchillos por el mismo orden, siguiendo el mismo orden, siguiendo el mismo ritmo, y me vuelvo a cortar en los mismos sitios. En esta performance los errores del pasado y del presente están sincronizados. Rebobino la segunda grabadora y escucho el doble ritmo de los cuchillos. Me voy”⁷⁰⁰.

Por otro lado, la artista expone el contexto del uso de los cementerios en su país en uno de sus primeros trabajos, antecesor de las performances. Del mismo no podemos confirmar cuándo se hizo, pues como Abramovic responde a Jovana Stokic en una de sus conversaciones: “Ni siquiera recuerdo el año”⁷⁰¹. Se trata de una pieza realizada con una cámara fotográfica⁷⁰² que, en este caso era manejada por el artista Nesa Paripovic, y que se sitúa en el cementerio Novo Groblje de Belgrado.

“No sé si esto interesará a los lectores, pero el cementerio de Belgrado no sólo es un lugar al que acudir para los funerales sino que era un sitio al que iban muchos estudiantes en mi época y se sentaban en sus bancos en la más absoluta soledad para meditar sobre la temporalidad de la vida y para estudiar. Había muchísimos funerales y, en los funerales de

⁷⁰⁰ ABRAMOVIC, Marina, “Edición...”, *Op. cit.*, p. 136.

⁷⁰¹ ABRAMOVIC, Marina, “La primera cámara. Primeras performances” en Abramovic, Marina, *Marina Abramovic habla con Jovana Stokic*, La Fábrica, Madrid, 2008, p. 9.

⁷⁰² La cámara fotográfica a la que hace referencia Marina Abramovic es, tal y como recogen sus palabras: “Una de esas enormes cámaras de negativos 6 x 6 fabricadas en China que eran como un tanque ruso”.

nuestro país, se come sobre las tumbas, así que era una manera de conseguir un almuerzo... (*Risas*)⁷⁰³.



Marina Abramovic. *Ritmo 10*. 1975

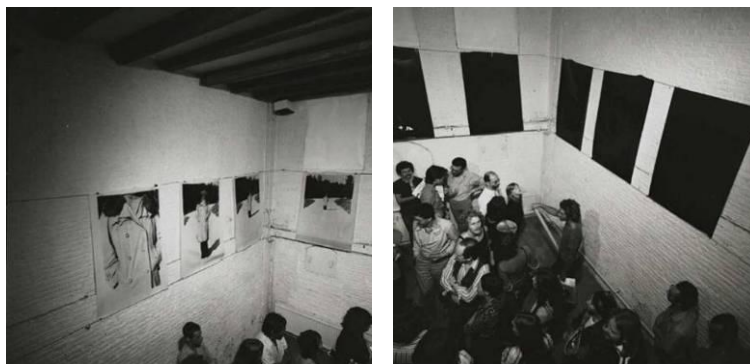
La artista cita otra obra, *Foto-muerte*⁷⁰⁴, que data de la época en la que conoció a Ulay, en 1976. La obra guarda relación con

⁷⁰³ ABRAMOVIC, Marina, "La primera...", *Op. cit.*, p. 11.

⁷⁰⁴ Marina Abramovic cree que, pese a ser una obra que no es tan conocida, es importante por el hecho de ofrecer "lo que más lejos se puede llegar con la fotografía".

la que acabamos de exponer, pues ambos trabajos tienen como nexo en común la cámara fotográfica. En este caso ella aparece en la obra como protagonista, pero el ejecutor es Ulay⁷⁰⁵. La artista serbia nos explica que aparece vestida con la ropa de él, incluyendo un sombrero que cubre sus ojos, hecho por el que no se puede saber si se trata de él. Por otro lado, las fotografías tomadas no fueron reveladas sino fijadas, algo que le sirvió a Abramovic para hablar no solo de la identidad, sino también, desde una perspectiva metafórica, de la muerte.

“Invitó a gente a ir a su exposición con amplias fotografías colocadas alrededor de todo el espacio, con el público entrando a la oscuridad y, una vez que todo el mundo estuvo allí, encendió una luz brillante, y debido a que la foto no estaba fijada, sino sólo revelada, la foto frente a los ojos de todo el mundo comenzó a revelarse sobre el papel blanco hasta convertirse en la fotografía completa y volver al negro, puesto que no estaba fijada, y fue como un extraño milagro [...] Entonces fue como una verdadera muerte, ya no había salida, era el fin de la fotografía y el fin de la documentación”⁷⁰⁶.



Marina Abramovic y Ulay. *Foto-muerte*. 1976

⁷⁰⁵ Frank Uwe Laysiepen, más conocido como Ulay, es fotógrafo y artista de performance alemán que trabajó de 1976 a 1989 con Marina Abramovic, de quien también fue compañero sentimental.

⁷⁰⁶ ABRAMOVIC, Marina, “El papel del espectador. *The Chinese Wall*” en Abramovic, Marina, *Marina Abramovic habla con...*, *Op. cit.*, pp. 29-30.

A su vez, en la performance *Limpiando el espejo I*, de 1995, también apreciamos visualmente la alusión a la muerte. La artista dice: “Estoy sentada con un esqueleto en mi regazo y junto a mí hay un cubo lleno de agua con jabón. Con la mano derecha cepillo intensamente diferentes partes del esqueleto”⁷⁰⁷.



Marina Abramovic.
Limpiando el espejo. 1995

También del mismo año proviene *Cama para el espíritu muerto*, donde construye un objeto para una muerte específica, en este caso, del espíritu, cuyo poder es un aspecto de gran relevancia para ella. Paralelamente, Abramovic relata a Rico en una entrevista cómo siente su experiencia personal en *Barroco Balcánico*, una obra datada en 1997, en la que muerte e infancia cobran un nuevo sentido:

⁷⁰⁷ ABRAMOVIC, Marina, “Vídeo...”, *Op. cit.*, p. 198.

“El barroquismo de los Balcanes está en su amor extremo, en su violencia extrema, en su ternura extrema, en su leyenda o sacrificio extremos, en sus contradicciones: odio, amor y todas las situaciones posibles. Es por ello por lo que nadie comprende la guerra y lo que allí ocurre. Son tantos los elementos que se mezclan reflejándose simultáneamente. Yo sólo puedo enfrentarme a esta situación a través de la estructura de mi propia familia. Debo comprenderlo desde un nivel emocional. Son mi padre, mi madre, y las contradicciones entre los dos. Soy yo, empleando el ejemplo de las ratas como metáfora del comportamiento humano”⁷⁰⁸.

Respecto a la descripción de la obra, explica la artista que “en medio del espacio lavo 1.500 huesos de vaca frescos mientras canto sin interrupción canciones folclóricas de mi infancia”⁷⁰⁹. Ramírez sostiene en su análisis que en esta pieza, “las relaciones entre guerra, muerte y ritual aparecen de forma transparente”⁷¹⁰. Además, en la performance, se proyectan tres vídeos donde aparecen el padre, la madre y Abramovic, interpretando distintos roles, de entre los que destacamos una simulación de doctora que explica cómo se gesta la rata-lobo en los Balcanes. Ramírez expone claramente el monólogo de la doctora:

“Seleccionar entre 35 y 40 ratas, meterlas en una jaula y alimentarlas solo con agua. Con el paso del tiempo, y a pesar de que las ratas no suelen comerse a los miembros de su propia tribu, empiezan a morir de hambre, los colmillos les crecen y empiezan a comerse a las ratas más débiles hasta que solo queda la más fuerte. Cuando a esta última rata le queda media hora antes de sofocarse y morir, el cazarratas la saca, le arranca los ojos y la deja suelta. Se enfrenta desesperadamente a otras ratas, matándolas y comiéndoselas hasta que aparece una rata más fuerte y la aniquila. Así es como crean e identifican a la rata-lobo en los Balcanes”⁷¹¹.

⁷⁰⁸ ABRAMOVIC, Marina, “Sobre puentes, viajes, espejos y silencios... en Ámsterdam. Entrevista con Marina Abramovic (abril, 1988)” en VV.AA., *Marina Abramovic...*, *Op. cit.*, p. 57.

⁷⁰⁹ ABRAMOVIC, Marina, “Vídeo...”, *Op. cit.*, p. 200.

⁷¹⁰ RAMÍREZ, Víctor, *Op. cit.*, pp. 127-128.

⁷¹¹ *Ibidem*, p. 129.

El origen del monólogo de la doctora interpretada por la artista tiene su raíz en *Delirante*, de 1994, que cuenta como Abramovic entrevista en Belgrado a sus padres y a una persona que había estado cazando ratas durante treinta y cinco años. En la performance, la artista interpretaba a su madre, a su padre y a una reina rata, llegando a convivir en uno de los actos con varias ratas vivas. Un animal que para ella simboliza el fin de nuestra sociedad.

Prosiguiendo con *Barroco Balcánico*, cabe señalar que Abramovic pone en escena una acción de duelo y de purificación de la vergüenza de su pueblo, salpicado por la barbarie bélica, pues recordemos que las guerras balcánicas enfrentaron a todas las comunidades del país, en una catástrofe respecto a la vida, sin precedentes desde la Segunda Guerra Mundial.



Marina Abramovic. *Barroco Balcánico*. 1997

La solución propuesta por la artista serbia se acerca a los rituales de purificación y los mortuorios. La purificación se lleva a cabo mediante la higiene, es decir, limpiando los huesos manchados de sangre proveniente de la violencia exterior. Ramírez también propone como hipótesis que la obra *Barroco Balcánico* debe ser asumida como duelo:

“Abramovic afirmó que, a pesar de la imposibilidad de limpiar del todo la sangre de los huesos, y en consecuencia purificar la culpa del pueblo yugoslavo, esperaba que la acción funcionase como imagen útil para que no solo el pueblo yugoslavo sino cualquier comunidad salpicada por la barbarie bélica fuese capaz de trascender el dolor”⁷¹².



Marina Abramovic. *El héroe*. 2001

Podemos afirmar que Abramovic nunca olvida la turbulenta historia de los Balcanes, tal y como pone de relieve en *El héroe*, de 2001, aunque esta vez la relectura que hace es a través de un homenaje a su padre, guerrillero de la guerra de la independencia. Pauline de Laboulaye señala que la artista aparece “sentada sobre un caballo blanco que simboliza la guerra, el heroísmo, la pureza y la valentía. Sujeta una bandera blanca, símbolo de rendición y paz”⁷¹³. Al respecto, Laboulaye establece un parangón con un cuadro de historia.

⁷¹² *Ibidem*, p.132.

⁷¹³ DE LABOULAYE, Pauline, *La actualidad revisada*, Fundación COFF, Editorial Nerea, San Sebastián, 2005, p. 10.

“Tanto por el encuadre, como por la pose hierática y el ambiente sosegado, añadido al canto femenino que se oye a lo lejos, como una balada antigua y obsesiva [...] este cuadro histórico [adquiere] una nota de intimidad en la que se expresa la emoción contenida de quien ha heredado el heroísmo”⁷¹⁴.

En una de las proyecciones de la videoinstalación *Cuenta con nosotros*, realizada en Belgrado en 2003⁷¹⁵, la artista aparece ataviada de esqueleto –clara referencia a la muerte–, dirigiendo un coro de niños vestidos de negro que cantan con poco entusiasmo un himno sobre las Naciones Unidas⁷¹⁶. En otra, aparece como esqueleto, mientras que los niños forman una estrella de cinco puntas, como la de *Los labios de Thomas*, que como nos indica la artista, tuvo una notoria presencia en la propaganda del régimen de Tito⁷¹⁷. Estas proyecciones se relacionan con otras dos dentro de la misma videoinstalación, donde aparecen dos primeros planos de un niño y una niña que cantan, mirando hacia arriba con orgullo, una canción del folclore tradicional en tono nostálgico, que nos recuerda a su performance *Barroco Balcánico*. Abramovic confirma que este trabajo es su respuesta emocional a un hecho: “El desconuelo y la vergüenza que le produjeron los trágicos eventos vividos en su tierra natal”⁷¹⁸.

Tesla es la quinta de las proyecciones que forman parte de la obra a la que estamos haciendo alusión. En ella, se inspira en

⁷¹⁴ *Ibidem*.

⁷¹⁵ Esta pieza fue expuesta en la exposición dedicada a Marina Abramovic en el año 2005 en Artium (Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo), institución museística creada en Vitoria en 2002 que destaca por su colección en arte contemporáneo.

⁷¹⁶ “Marina Abramovic. Count on Us”. Disponible en: <http://catalogo.artium.org/dossieres/4/artium-2002-2012-memoria-grafica-y-documental/2005/exposiciones/marina-abramovic-count-u#1> [Consulta: 15/01/2017]

⁷¹⁷ Josip Broz, más conocido como Tito, nacido en 1892 en Kumrovec (actual Croacia), fue el jefe de estado del régimen comunista en Yugoslavia de 1953 hasta 1980, año de su fallecimiento.

⁷¹⁸ “Marina Abramovic. Count on Us”, *Op. cit.*

Nikola Tesla⁷¹⁹, al recibir una descarga que es “una posible metáfora sobre la posible capacidad de la energía para cambiar el mundo, para trascender la política, las guerras, las naciones y sus gentes”⁷²⁰, es decir, una energía que ayude a desarrollar la capacidad espiritual por encima de la sensorial.



Marina Abramovic.
Cuenta con nosotros. 2003

⁷¹⁹ Nikola Tesla, nacido en Smilijan, Croacia, en 1856 y fallecido en Nueva York, Estados Unidos, en 1943, fue un ingeniero mecánico, ingeniero eléctrico, físico e inventor que llegó a patentar más de 700 inventos, entre los que contamos por ejemplo, la radio, la luz fluorescente, la corriente alterna o la bobina de Tesla.

⁷²⁰ “Marina Abramovic. Count on Us”, *Op. cit.*

Otro proyecto que guarda similitudes con la obra anteriormente citada, es *Tranquilidad en las tierras*, de 2008, en la que la presencia de los niños también es relevante. Aquí, la figura de la casa invade el espacio siendo esta y sus muebles más altos y más grandes de lo habitual. La artista narra lo siguiente al respecto de la pieza:

“Habrá unos treinta niños que tendrán todas las pistolas de plástico, revólveres, máquinas de disparar posibles, y un helicóptero de control remoto, petardos y todo lo que los niños pueden utilizar para jugar a la guerra. Y jugarán a la guerra en esa casa hasta, prácticamente, que destrocen la casa y, al final, la casa arderá. Lo que me gustaría conseguir es que exista un verdadero infierno en esta vida sin futuro, con desastres y violencia. Pero todo logrado a través del juego y que, al mismo tiempo, ya no sea divertido”⁷²¹.



Marina Abramovic.
Tranquilidad en las tierras. 2008

⁷²¹ ABRAMOVIC, Marina, “Nueva York” en Abramovic, Marina, *Marina Abramovic habla con...*, *Op. cit.*, p. 68.

En esta pieza, como en *Foto-muerte* de Ulay, Abramovic subraya el objetivo fundamental que es el de conseguir que el espectador medite a través de lo que supone una desaparición:

“Cuando la casa arda se verá al final un paisaje con ese sitio negro donde se encontraba la casa y el espectador empezará a tener cada vez más consciencia de las dos pantallas de la izquierda y de las dos pantallas de la derecha, así como de la increíble belleza de la naturaleza y la paz de la obra entera. Estará en bucle, y tras un cierto periodo de tiempo empezará de nuevo la casa, y el caos, y será interesante de ver porque cuando te fijas todo el rato en la acción, te olvidas de la derecha y la izquierda, pero en el momento en que todo eso arde, eres consciente de toda esa idea de la naturaleza y la paz y surge una especie de estado mental de meditación. Esta es la idea general”⁷²².

Para finalizar este apartado, cabe hacer especial alusión a la pieza teatral⁷²³ *Vida y muerte de Marina Abramovic*, de 2012, dirigida por el director de escena estadounidense Robert Wilson. La obra, a su vez, pertenece a la serie *Biografías*, que son revisiones periódicas de su vida, siendo esta exactamente la sexta. La primera de ellas tuvo lugar en 1989 y la razón para hacerla no fue sino superar una situación dolorosa. Ella misma rememora su intención de “hacer algún tipo de narración biográfica para distanciarme adecuadamente del dolor”⁷²⁴. Y sobre la que nos compete, la artista serbia sentencia: “Por mi edad, tengo 65 años, he añadido también el último periodo de mi vida, que deberá ser mi funeral, porque no puedes predecir la muerte, pero definitivamente sí que puedes organizar tu

⁷²² ABRAMOVIC, Marina, “Nueva...”, *Op. cit.*, pp. 68-69.

⁷²³ El espectáculo, tal como expone la escritora y artista de performance Gracia Iglesias en su artículo “Marina Abramovic, vida y muerte de la mujer-arte”, es de difícil clasificación, aunque nos recuerda que se lo ha llegado a etiquetar como ópera.

⁷²⁴ Véase “Una noche en el Real. Vida y muerte de Marina Abramovic” en *La Sala*, RTVE. Disponible en:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-sala/sala-noche-real-vida-muerte-marina-abramovic/1375862/> [Consulta: 17/01/2017]

funeral”⁷²⁵. Gracia Iglesias nos da muestra del primer material que recibió Bob Wilson:

“La artista ya ha dejado por escrito a sus abogados instrucciones precisas de cómo desea que se celebre su entierro o, mejor dicho, sus entierros, porque habrán de realizarse tres de forma simultánea en las tres ciudades en las que ha pasado la mayor parte de su vida: Nueva York, Ámsterdam y Belgrado. Tres entierros, tres cadáveres, solo uno será el suyo, pero los tres irán acompañados en su viaje por la voz en directo de su amigo Antony. Nadie podrá saber dónde reposará la artista realmente. He aquí el material inicial que recibió Bob Wilson para desarrollar *Vida y muerte de Marina Abramovic*”⁷²⁶.

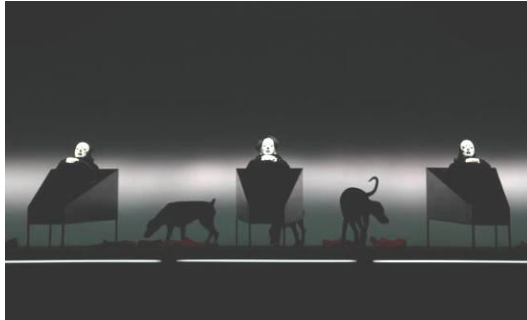
Abramovic detalla que Wilson exigió, como una de las condiciones, que la artista le entregase todo el material, tanto de su vida privada, como de su obra, de manera incondicional, para la creación de la obra. Uno de los actores que protagonizan esta representación de la vida de Abramovic es Willem Dafoe, quien nos relata:

“Marina fue a ver a Bob, y le pidió que escenificase su funeral, y ahí es donde la obra comienza y termina, y en medio recorre sus primeros años, hasta donde se encuentra ahora [...] Tienes la impresión cuando conoces su biografía de que esto fue casi un mecanismo de supervivencia, podríamos casi decir que se salvó a sí misma a través del arte, de una manera altruista, porque de alguna forma se produce sufrimiento a sí misma y se sacrifica a sí misma, no tanto para que la amen sino realmente como un gesto auténtico de amor y generosidad”⁷²⁷.

⁷²⁵ *Ibidem*.

⁷²⁶ IGLESIAS, Gracia, *Op. cit.*, p. 72.

⁷²⁷ Véase “Una noche en el Real...”, *Op. cit.*



Robert Wilson.
Vida y muerte de Marina Abramovic. 2012

Abramovic concluye con una reflexión sobre la obra en la que nos enfatiza que la idea de este proyecto es la extensión de este hacia todos los espectadores, universalizando así su vida y su muerte:

“Creo que antes de nada tengo que decir que esto es *La vida y muerte de Marina Abramovic* de Bob Wilson, es su visión y creo que ha hecho una pieza realmente universal, y ya no trata sobre mí, mi nombre es utilizado como un código, es sobre la vida y muerte de cualquiera de la audiencia que venga a verlo. Es sobre la verdad”⁷²⁸.

Sobre la integración de los asistentes en la obra que visualizan, afirmaba el crítico de arte Thomas Wulffen partiendo de *Biografía*, creada por Abramovic y el artista Charles Atlas en 1992, que este tipo de trabajo “es contemporáneo en el auténtico sentido del término, ya que descompone la intermediación, la transformación mediática de la realidad, convirtiendo al espectador en parte de la obra”⁷²⁹. Asimismo, en relación a *Biografía*, Wulffen hace alusión a la pila de huesos que según él, en la escena final “se convierte en el contexto del lamento por los muertos, en una metáfora sobre los muertos de la antigua República de Yugoslavia”⁷³⁰.

La naturalidad con la que Abramovic aborda la muerte, queda patente en las siguientes palabras que citamos a modo de conclusión. En ellas recalca la importancia de no atarse a nada, ya que “en el momento en que te atas a algo, te pones inmediatamente contra le ley natural del movimiento: vida, muerte, inspirar, expirar, etc.”⁷³¹.

⁷²⁸ *Ibídem*.

⁷²⁹ WULFFEN, Thomas, “Reflexiones acerca de *Biografía* de Marina Abramovic” en VV.AA. *Marina Abramovic...*, *Op. cit.*, p. 233.

⁷³⁰ *Ibídem*, p. 229.

⁷³¹ ABRAMOVIC, Marina, “Sobre...”, *Op. cit.*, p. 57.

CAPÍTULO 7

MEMORIA Y AUSENCIA

El periodo que abarca las últimas décadas del siglo XX conlleva un conjunto de cambios profundos en la sociedad tradicional. En este sentido, podemos destacar conceptos como la transformación de la idea de familia nuclear, la incorporación de la mujer al trabajo, el aumento del nivel de vida y de la longevidad, la crisis en el sistema de valores, la revolución de la tecnología y de los medios de comunicación, la aparición de una sociedad del ocio y del consumo, así como la influencia de la religión en el comportamiento social y político de determinados y amplios entornos geográficos.

A su vez, podemos añadir la presencia del feminismo, caracterizado por la defensa de la mujer y la lucha contra cualquier discriminación hacia ella, el ecologismo, defensor de la naturaleza ante el deterioro del medio ambiente por los citados avances de la tecnología, la industria y el consumo. Asimismo, otros factores que han favorecido el cambio de

nuestra cultura son los relacionados con la transformación de una nueva cultura denominada “cultura de masas”, de carácter universal y a la que pueden acceder la mayoría de personas del mundo desarrollado, relacionada con el progreso de los medios de comunicación en esta segunda mitad de siglo, y que abre un camino hacia la democratización de saberes, culturas y civilizaciones.

También podemos subrayar el hecho de la imposición de ideas que lleva a cabo la sociedad actual, afectando a la personalidad individual, convirtiendo al individuo en hombre-masa, dirigido en gran medida por los medios de comunicación social en un final de siglo caracterizado, cada vez más, por el auge de la automatización y la informática.

En relación al contexto territorial de nuestro trabajo, cabe señalar que la creación de la Unión Europea se presenta como una organización supranacional con una gran fuerza de cohesión y de influencia en el continente europeo, integrando sus países y expandiéndose cada vez más. No obstante, no podemos olvidar que tras la Guerra Fría, han existido relevantes conflictos europeos como la guerra en la Antigua Yugoslavia, de 1991 a 1995, a la que se ha hecho alusión en el capítulo anterior. Por otro lado, las personas nacidas a mediados de siglo todavía sufrieron la era depresiva de los países en los que la guerra hizo más daño, creciendo en un entorno hostil y lleno de miedo ante posibles nuevos conflictos. Las cicatrices de las dos grandes guerras quedaron como secuelas en aquellos que se hacían adultos con la esperanza puesta en un mundo mejor.

Así pues, los artistas europeos de las últimas décadas del siglo XX reflexionarán sobre lo que sucedió en el continente, con la permanente presencia del miedo, influenciados por los dos terribles sucesos que azotaron en toda su amplitud a Europa en el pasado y condicionados, además de por la memoria, por los cambios sociales, culturales y tecnológicos ya citados.

Por tanto, en este séptimo capítulo abordaremos los conceptos de memoria y ausencia y reflexionaremos a partir de la visión

del artista austriaco Gottfried Helnwein, un creador del que no existen publicaciones en castellano, y cuyo papel actual en el arte consideramos que es clave para comprender cómo afecta un contexto social oscuro y depresivo a la infancia. Julia Elena Sagaseta⁷³² señala que el artista “comienza a exponer en los años 70 y está ligado, al comienzo de su carrera, al *Accionismo vienes*. Helnwein es un artista polifacético que también escapa de los géneros”⁷³³. En esta ocasión, toda nuestra información proviene de la página web oficial del artista, en la que dispone de una versión para los visitantes de lengua hispana. A través de distintos textos y entrevistas, realizaremos una lectura de su visión respecto al tema que compete a nuestro estudio. Piezas como *Novena noche de noviembre*, su serie sobre *Epifanías* o la relectura de *Los Desastres de la Guerra* de Goya en el mundo contemporáneo, serán elementos de los que partiremos para desarrollar nuestro discurso.

Luis Alberto Ayala⁷³⁴ explica en el catálogo de la exposición *Fe, esperanza y caridad: la mirada de Helnwein en México*, la evolución en la técnica que se desarrolló en Helnwein y que sirvió para enfatizar los aspectos de las obras que él consideró importantes adecuar a una u otra técnica:

“Helnwein relata la cosmogonía de nuestro mundo, los momentos en que los objetos surgen de entre la bruma del caos original. Primero son dibujos, después acuarelas, más tarde óleos, fotografías, finalmente acaba pintando sobre las propias fotografías para que recordemos que el orden del simulacro siempre puede invertirse; proyecta fantasmas (sombras sobre un espacio plano) y sobre esos fantasmas

⁷³² Julia Elena Sagaseta, Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Buenos Aires, dirigió el Instituto de Investigación en Teatro en el Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de Buenos Aires, así como varias publicaciones universitarias en torno a temas relacionados con el teatro performance.

⁷³³ SAGASETA, Julia Elena, “Entre Helnwein y la ciencia” en http://hispano.helnwein.com/news/news_update/article_593-ENTRE-HELNWEIN-Y-LA-CIENCIA [Consulta: 18/01/2017]

⁷³⁴ Luis Alberto Ayala Blanco, escritor, fundador y director de la Editorial “Sexto Piso” de 2002 a 2007.

realiza su magia: la creación acontece con un realismo demoledor, casi hiperreal⁷³⁵.

El segundo artista del presente capítulo será el francés Christian Boltanski, cuya obra está unida desde su comienzo, pero todavía más desde los años 1980, que es cuando mueren sus padres, a la muerte, con la que vive obsesionado. A través de sus confesiones en las entrevistas que mantiene con Catherine Grenier o Gloria Moure, analizaremos una trayectoria artística de entre la que podemos destacar algunas instalaciones como su proyecto en torno al diario de sucesos español *El Caso* o *Personas*, que trata el tema de la muerte a través de la ropa. También reflexionaremos sobre una de sus últimas obras en la que el momento de su fallecimiento es el condicionante de la pieza.

Terminaremos con el artista Juan Muñoz, que si bien falleció prematuramente, creó un importante legado artístico en el que dejó constancia de que la ausencia era la única vía posible de representar la muerte. Mostraremos sus piezas escultóricas y arquitectónicas impregnadas de ausencia: los balcones vacíos, obras como *El apuntador* o su serie de *Dibujos de gabardina*, entre otros. También sus figuras colgantes, que nos traen a la memoria algunos de los más aterradores dibujos y cuadros de Goya, tal y como nos explica Manuela de Mena. Nos apoyaremos en las palabras del artista, pero también en las del crítico Adrian Searle o las de James Lingwood, quien comisarió la exposición *Juan Muñoz: monólogos y diálogos*, celebrada en 1996 en el Centro de Arte Reina Sofía.

⁷³⁵ AYALA BLANCO, Luis Alberto, "Helnwein, espejo del vacío" en http://www.helnwein.com/texts/selected_authors/article_4602-Helnwein-espejo-del-vaco-Helnwein-espejo-del-vaco [Consulta: 18/01/2017]

7.1. Infancia y sacrificio. Gottfried Helnwein

“*La novena noche de noviembre* fue siempre un tema que frecuentó mi niñez y mi juventud en Viena. Porque nací en 1948, al finalizar la guerra, y Viena era un lugar oscuro y triste en aquel momento. Recuerdo que de niño, pensaba siempre que había nacido en el limbo. Todos se veían deprimidos, muchas casas derrumbadas aún no habían sido reconstruidas. Y nunca se escuchaba a nadie reír o cantar [...] las personas habían perdido su memoria, habían perdido la capacidad de hablar, de decir, de reflejar. Era demasiado”⁷³⁶.

Son las palabras del artista austriaco-irlandés Gottfried Helnwein (Viena, 1948) sobre la visión que tuvo del mundo y de la sociedad austriaca en su infancia. Susan Crowley⁷³⁷ ayuda a comprender las circunstancias que rodearon al artista:

“Las iglesias barrocas austriacas en las que las imágenes sagradas mostraban el dolor y el sacrificio en niños, mujeres y hombres consagrados al martirologio. Eran imágenes llenas de sangre, con la piel desgarrada, supurando. Desde el ámbito de la fe, esperanza y caridad, observaban serenas sin permitir que las huellas de tortura deformaran sus rostros. Gran impacto para un joven estudiante que, de cualquier modo, había crecido en una nación devastada por una guerra en la que todos los sobrevivientes, al mismo tiempo que pedían perdón al mundo, debían reconstruir sus ciudades y seguir adelante”⁷³⁸.

⁷³⁶ HELNWEIN, Gottfried, “El arte de Gottfried Helnwein” en *Novena noche de noviembre*. Disponible en:

http://hispano.helnwein.com/texts/spanish_texts/article_4003-Novena-Noche-de-Noviembre [Consulta: 18/01/2017]

⁷³⁷ Susan Crowley, ensayista, crítica e historiadora del arte, comisarió la exposición de Helnwein en el Museo Nacional de San Carlos de la Ciudad de México, así como la celebrada en la Galería Hilario Galguera, de la misma ciudad.

⁷³⁸ CROWLEY, Susan, “Fe, esperanza y caridad: la mirada de Helnwein en México”. Disponible en: http://hispano.helnwein.com/texts/spanish_texts/article_4603-Fe-esperanza-y-caridad-la-mirada-de-Helnwein-en-Mxico [Consulta: 18/01/2017]

De joven afirmaba que sentía miedo de no encajar en la sociedad y que la única manera de ofrecer algo al mundo era convirtiéndose en artista. Sus palabras nos sirven para comprender el proceso que vivió y que lo transformó:

“Comencé a leer periódicos y todo lo que podía conseguir. Entonces descubrí que había muchos procesos legales en marcha contra personas que habían trabajado en los campos de concentración, y leí todas las cosas horribles que hicieron, cómo torturaron gente, cómo asesinaron con sus propias manos. Y luego en los juicios estas personas eran dejadas en libertad. De niño mi sentido de la justicia estaba roto, porque la idea de que hubieran personas que eran torturadas, o asesinadas, o a las que alguien les causaba algún tipo de dolor, era una idea que me frecuentaba, y era algo insoportable, especialmente si estas personas eran niños”⁷³⁹.

Helnwein cita por primera vez aquí a los niños, que posteriormente serán clave en su obra artística. La raíz de esto se encuentra en la respuesta que él da a diversas elucubraciones que unen muerte e infancia. En relación a ellas se plantea la razón por la que comenzó a pintar y la respuesta que se da, pone de manifiesto que “no fueron razones estéticas. Fue la idea de expresar mi agobio en todos estos años. Mi generación tiene un gran problema con el pasado, y con la generación de nuestros padres”⁷⁴⁰.

Esta cuestión, la comprobamos a través de una de las primeras obras pictóricas mediante la que intenta conseguir que la gente reaccione. Es decir, desea a través del poder visual de una imagen basada en la realidad, llamar la atención de hechos que él considera injustos. En este caso, vemos que lo que mueve al artista austriaco-irlandés es la muerte de una serie de niños:

“Recuerdo una entrevista con el psiquiatra número uno de Viena en aquel entonces, Dr. Gross. En la entrevista el periodista le pregunta: *¿Es verdad que usted asesinó a 700*

⁷³⁹ HELNWEIN, Gottfried, *Op. cit.*

⁷⁴⁰ *Ibidem.*

niños en la guerra? y el Dr. Gross dice: *Sí muy relajado. Entonces el periodista le dice: ¿Me está diciendo que usted les inyectó veneno o algo así?* y él dice: *No, lo hicimos muy humanamente porque mezclamos el veneno en la comida y los niños no se dieron cuenta de que iban a morir [...] Llamé a la revista y les dije: Necesito una página, denme una página, quiero pintar una carta pública a este doctor.* Lo único que hice fue leer la entrevista de nuevo y pintar exactamente lo que el Dr. Gross dice. Pinté un niño comiendo, pinté un plato con comida, y su cabeza tendida en la comida con los ojos cerrados. Después de esta pintura, hubo de repente una gran reacción, la gente comenzó a protestar, querían que lo echaran a patadas”⁷⁴¹.

Helnwein observa el poder que tuvo su imagen y la utilidad real que tenía el arte en la sociedad si se usaba adecuadamente: “Vi cómo una imagen puede llegar profundamente. Y me di cuenta de que eso era el arte para mí: un arma, un arma para contraatacar”⁷⁴².

Por otro lado, en 1965, Helnwein ingresa en el Instituto Federal para la Educación Gráfica y Experimentación de Viena, en el que pasa cuatro años. Allí realiza sus primeras incursiones artísticas, acciones y happenings. Marco Antonio Silva⁷⁴³ explica que estas primeras acciones “consistían en cortes en cara y manos”⁷⁴⁴, es decir, experimentaciones en torno al dolor, como también haría Marina Abramovic. Helnwein reconoce la

⁷⁴¹ *Ibidem.*

⁷⁴² *Ibidem.*

⁷⁴³ Marco Antonio Silva, comisario, gestor cultural e historiador de arte mexicano, ha trabajado en el comisariado y coordinación de exposiciones relacionadas con arte occidental. Las informaciones que expone sobre la biografía de Helnwein forman parte de su texto *Gottfried Helnwein. Algunas notas de vida*, publicado a través del Museo Nacional de San Carlos de Ciudad de México y al que podemos acceder a través de la página web oficial del artista.

⁷⁴⁴ SILVA BARÓN, Marco Antonio, “Gottfried Helnwein. Algunas notas de vida”. Disponible en:

http://hispano.helnwein.com/texts/spanish_texts/article_4601-Gottfried-Helnwein_-Algunas-notas-de-vida [Consulta: 18/01/2017]

influencia de la Viena deprimida de posguerra en su estética, como también en los orígenes del accionismo vienés:

“Es cierto que ese lado oscuro de Viena tiene una gran estética, pero no me di cuenta de eso sino más tarde, a mis veintitantos [...] Más tarde me percaté de que tenía muchas cualidades poéticas. El arte austriaco tiene a menudo un lado oscuro: si se fija uno en el *Accionismo vienés*, se trata de un movimiento único, que no tuvo lugar en ningún otro lugar del mundo. Se ocupa del dolor, de la muerte, de la locura. En mi proceso de maduración, yo sabía de dónde venía todo eso: el arte verdadero es una suerte de reflejo del entorno en que vive el artista, y creo que Viena estaba lista para ese tipo de artista agresivo. En tanto artista, uno sentía que no cabía sino una respuesta: había que gritar”⁷⁴⁵.

Gritar, tal como anunció a finales del siglo XIX Munch que gritaría Europa. Crowley afirma que en la obra del artista vienés encontramos las máscaras del horror y la agonía que había en el artista noruego, así como el desdibujo de los cuerpos que se pierden en el vacío del lienzo en Bacon⁷⁴⁶, dos artistas que hemos estudiado en capítulos precedentes de la presente tesis doctoral. En 1968, Helnwein realiza una controvertida obra, en la que combina pintura y sangre para retratar a Adolf Hitler. Esa misma técnica la empleó Hermann Nitsch en cuadros como *Pintura de sangre*, de 1962.

“Sentía la larga sombra de Hitler, así que lo pinté cuando estudiaba diseño gráfico. Los maestros se alteraron y confiscaron la pintura, y para mí fue un momento muy importante [...] Lo que aprendí en ese momento es lo poderosas que pueden ser las imágenes”⁷⁴⁷.

⁷⁴⁵ ALVARADO, Nicolás, “Patomás en Viena”. Disponible en: http://hispano.helnwein.com/texts/spanish_texts/article_4604-Patoms-en-Viena [Consulta: 18/01/2017]

⁷⁴⁶ CROWLEY, Susan, *Op. cit.*

⁷⁴⁷ CERISOLA, Sandra y HELNWEIN, Gottfried, “Gottfried Helnwein y su canto de la aurora”. Disponible en: http://hispano.helnwein.com/press/interviews/article_4605-Gottfried-Helnwein-y-su-Canto-de-la-Aurora [Consulta: 18/01/2017]

Más tarde, en 1973, lleva a cabo la portada de la revista *Profil*, realizando una ilustración en la que, aparentemente, una niña se cortaba las venas, ya que la temática versaba sobre el suicidio en Austria. La obra causó sensación y provocó ira en los suscriptores del magazine. Por otro lado, Helnwein continuó tratando con la muerte. Podemos destacar, por ejemplo, las reproducciones de Caspar David Friedrich que efectúa en 1985, ensambladas con fotografías documentales sobre la guerra. Silva también destaca las autodramatizaciones fotográficas de 1986 bajo el tema del héroe moribundo, agente de las SS, mártir, amigo de los niños y cuerpo momificado.

En esta misma dirección, e influido por los sucesos de su infancia y en especial por lo que leyó sobre *La noche de los cristales rotos*⁷⁴⁸, lleva a cabo en 1988 la instalación *Novena noche de noviembre*, con la idea de que el público guarde la imagen en su memoria, justo cuando se cumplió el cincuenta aniversario del suceso de la trágica noche. Debido a la sorpresa que le produjo el comprobar que nadie hablase ni mencionase nada de lo que había ocurrido cincuenta años atrás⁷⁴⁹, Helnwein se dijo a sí mismo: “Quiero recordarlos”⁷⁵⁰.

El actor y director Maximilian Shell⁷⁵¹ comenta sobre esta obra: “Mira estos niños. Mira la cara de estos niños. Multiplícalos por

⁷⁴⁸ *La noche de los cristales rotos* es como se conoce a la noche del 9 al 10 de noviembre de 1938, donde hubo una serie de linchamientos contra la población judía en la Alemania nazi, por parte de las tropas de asalto de las SA.

⁷⁴⁹ Helnwein vivía en el año 1988 cerca de Colonia (Alemania), y esa es la razón por la que se pregunta el por qué nadie hacía mención de los sucesos de *La noche de los cristales rotos*, en el momento en que se cumplieron cincuenta años del fatídico día.

⁷⁵⁰ HELNWEIN, Gottfried, *Op. cit.*

⁷⁵¹ Maximilian Shell, actor suizo austriaco, nacido en Viena (Austria) en 1930 y fallecido en Innsbruck (Austria) en 2014, ganador del premio Óscar a mejor actor por la película *Judgment at Nuremberg* (*¿Vencedores o vencidos?*) (Stanley Kramer, 1961). Shell narra, junto a los también actores Sean Penn y Jason Lee, el documental *Ninth November Night, the Art of Gottfried Helnwein* (*Novena noche de noviembre, el arte de Gottfried Helnwein*), dirigido por Henning

unos cientos de miles y solo así podrás tener una vaga idea de la dimensión de este holocausto. La tragedia más grande de la historia humana”⁷⁵². Como observamos, el artista elige representar la tragedia a través de las víctimas, como queda reflejado en una entrevista para la Galería Hilario Galguera⁷⁵³, en la que señala: “Por alguna razón que desconozco, siempre estuve más interesado en la víctima que en el verdugo”⁷⁵⁴. Shell, también destaca lo que acabamos de subrayar cuando apunta que “no usó imágenes de cadáveres apilados, sino retratos de niños que te forzaban a detenerte a mirarlos”⁷⁵⁵. Asimismo, Helnwein ofrece una reflexión acerca de las razones por las que representa niños en su obra artística:

“He estado investigando acerca de los abusos a niños en Alemania; he visto cientos de fotografías de cuerpos de niños muertos, cuerpos de niños torturados hasta la muerte [...] Son imágenes que jamás podría olvidar. En ese sentido, mis narraciones visuales hablan de la lucha de la existencia humana, y los niños, sin duda, son los héroes de esta historia”⁷⁵⁶.

Lohner. Además de otros logros relacionados con el mundo de la cultura, Shell dirigió alguna ópera, como *Der Rosenkavalier (El caballero de la rosa)*, de Richard Strauss, en 2005, donde Helnwein se ocupó del vestuario y de la escenografía.

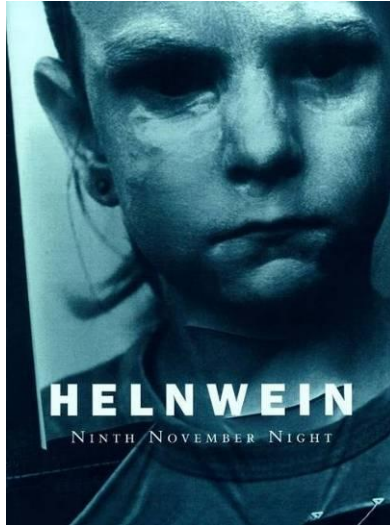
⁷⁵² SHELL, Maximilian, “El arte de Gottfried Helnwein”. Disponible en: http://hispano.helnwein.com/texts/spanish_texts/article_4003-Novena-Noche-de-Noviembre [Consulta: 18/01/2017]

⁷⁵³ La Galería Hilario Galguera se encuentra en México D.F. (México) y destaca por haber albergado, por ejemplo, la primera exposición de Damien Hirst en Latinoamérica. Los artistas Daniel Buren o Jannis Kounellis también han expuesto en ella, además de Gottfried Helnwein.

⁷⁵⁴ *Entrevista con Gottfried Helnwein*, Galería Hilario Galguera. Disponible en: <https://vimeo.com/54493123> [Consulta: 18/01/2017]

⁷⁵⁵ SHELL, Maximilian, *Op. cit.*

⁷⁵⁶ FIERRO NADALES, Álvaro y HELNWEIN, Gottfried, “Gottfried Helnwein – Interview”. Disponible en: http://hispano.helnwein.com/press/interviews/article_3566-Gottfried-Helnwein-Interview [Consulta: 18/01/2017]



Gottfried Helnwein.
Novena noche de noviembre. 1988

Helnwein explica que comenzó a fotografiar niños en el área de Colonia, seleccionando posteriormente los rostros, y especifica que los pintó para después alinearlos en una fila de dimensiones considerables. Usó la palabra *selección* al comienzo de la misma, una palabra que para el artista es clave en esta tragedia en concreto, pues lo que pretende con ella no es sino conseguir que los espectadores seleccionen, recordando así:

“La idea de que un grupo de personas tuviera el derecho de seleccionar quién merecía vivir y quién no. Lo cual es absolutamente absurdo. Por eso quise situar a las personas en esa posición. Que miren los rostros y seleccionen”⁷⁵⁷.

Como lugar para la instalación eligió un punto que era visible desde muchas partes de Colonia, que pertenecía al ferrocarril nacional de Alemania y no a la ciudad en sí. El artista sostiene que aprende mucho de las reacciones de las personas, de las

⁷⁵⁷ HELNWEIN, Gottfried, *Op. cit.*

preguntas que le hacen y de las historias que le cuentan, reconociendo estas como parte de su proceso creativo. “Para mí, el arte fue siempre diálogo”⁷⁵⁸, asegura, al señalar que la mitad de lo que él considera arte es lo que el artista produce y la otra mitad, lo que recibe. Sobre este trabajo, su desafío era preguntarse: “¿Funcionará? El arte en la calle, con personas que no van a galerías o no les interesa el arte”⁷⁵⁹. Helnwein consideró esto como parte del proceso, así como las dificultades que surgieron:

“Varios días después, una noche, alguien vino y cortó las gargantas de todos estos niños. Cuando vi eso quedé sorprendido de que alguien hiciera algo así. Pero decidí no reemplazar los cuadros. Simplemente los remendé, porque pensé: Es parte del proceso. Demuestra que si tu muestras eso en Alemania en 1988, hay aún un potencial suficiente de furia, y esa es la reacción”⁷⁶⁰.

Al respecto, Crowley señala en el catálogo de la exposición *Fe, Esperanza y Caridad*:

“Las rasgaduras, justo en el cuello, parecían cortadas y unos parches a manera de vendas las reparaban. Parece que *alguien* había cometido un acto de vandalismo contra ellas por lo que significaban [...] cada una de las imágenes dejaba una sensación ambigua, extraña, conmovedora”⁷⁶¹.

De la misma manera, Silva subraya sobre estas interacciones que “a partir de este momento las instalaciones de carácter público se convierten en una parte importante del quehacer del artista vienés”⁷⁶². Crowley además añade que las imágenes desgarradoras de los niños dejaban clara “la intención de

⁷⁵⁸ *Ibidem*.

⁷⁵⁹ *Ibidem*.

⁷⁶⁰ *Ibidem*.

⁷⁶¹ CROWLEY, Susan, *Op. cit.*

⁷⁶² SILVA BARÓN, Marco Antonio, “Gottfried Helnwein. Algunas notas de vida”. Disponible en:

http://hispano.helnwein.com/texts/spanish_texts/article_4601-Gottfried-Helnwein_-Algunas-notas-de-vida [Consulta: 18/01/2017]

abordar el dolor de la memoria histórica⁷⁶³. Para el mismo catálogo, Ayala expone:

“Los niños de Helnwein muchas veces carecen de mirada, ojos cerrados o vendados, como si no quisieran ver los horrores de lo que pronto llegarán a ser: hordas interminables de autómatas espermáticos [...] Los niños con los ojos cerrados, o vendados, no niegan el exterior, afirman su interior. Es la mirada interior del niño la que permite conectarse con la presencia de los dioses, presencia revelada a través de su hierática indiferencia⁷⁶⁴”.



Gottfried Helnwein.
Novena noche de noviembre. 1988

⁷⁶³ CROWLEY, Susan, *Op. cit.*

⁷⁶⁴ AYALA BLANCO, Luis Alberto, *Op. cit.*

En otras series como *Caprichos*, que comenzó en el año 2006, donde rinde homenaje a Goya, o *The Murmur of the innocents* (*El murmullo de los inocentes*), que desarrolló entre 2009 y 2013, se ejemplifican mediante imágenes las palabras de Ayala. Según este, en la obra del artista austriaco-irlandés queda reflejada la imposibilidad de eludir la violencia, así como de subsanar la herida. Además, añade:

“El sacrificio, presente en las caras deformes, mutiladas, marcadas con cicatrices que portan los personajes de Helnwein, es violencia redentora. No en el sentido estúpido de sacrificarse por su patria o por algún ideal. Más bien, sacrificio como origen cosmogónico a partir de un primer asesinato, suicidio o desmembramiento de la divinidad escondida detrás del muro del tiempo”⁷⁶⁵.



Gottfried Helnwein.
Los caprichos 2. 2006, Los caprichos 3. 2006

La imagen que nos sugiere el sacrificio mencionado por Ayala, en este caso de una niña, es *Epifanía III. Presentación en el*

⁷⁶⁵ *Ibidem.*

templo, realizada en 1998, cuya iconografía parece inspirada en las lecciones de anatomía populares a través de la pintura holandesa del s. XVII⁷⁶⁶.



Gottfried Helnwein.
Epifanía III (Presentación en el templo). 1998

Asimismo, y sobre el razonamiento de Ayala, Crowley opina que cuando tratamos de negar la violencia “o le volteamos la cara para no verla, lo único que logramos es permitir que se propague como la peste”⁷⁶⁷. En función de la reflexión que acabamos de mencionar, recordamos otra expresada por la artista Käthe Kollwitz, que, como ya subrayamos, no entendía que los jóvenes alemanes, entre los que se encontraba su hijo Peter, que murió en la guerra, se sacrificaran por su patria⁷⁶⁸.

⁷⁶⁶ Las lecciones de anatomía fueron un tema popular de la pintura holandesa del siglo s. XVII. Podemos citar varias obras como ejemplo: *La lección de anatomía del Dr. Willem Van der Meer*, pintado en 1617 por Michiel Jansz Van Mierevelt, *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, pintado en 1632 por Rembrandt o *La lección de anatomía del Dr. Frederick Ruysch*, pintado en 1683 por Jan Van Neck.

⁷⁶⁷ CROWLEY, Susan, *Op. cit.*

⁷⁶⁸ LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián, *Op. cit.*, p. 66.

En este sentido, cabe hacer alusión a la idea de sacrificio en la obra de Helnwein, sobre la que Ayala señala:

“Sacrificio como intento de unir nuevamente las partes dispersas que conforman el mundo [...] El sacrificio es un juego en el que se pasa de una alucinación que es la realidad, a una verdad que es nada. Ciertas acuarelas de Helnwein muestran el sacrificio tatuado en el rostro de una madre, en la sangre escurriendo de una niña [...] En sus dibujos encontramos hombres con rostros cercenados, incompletos, deformes, donde el semblante adquiere sentido a partir de la ausencia, de la parte mutilada, como la vida misma, que sólo logra afirmarse si la muerte está esperándola con los brazos abiertos”⁷⁶⁹.

Así pues, en relación a Kollwitz, cabe recordar *Mujer con niño muerto*, de 1903, que representaba aquello que toda madre desea evitar: la muerte de sus hijos. También vimos el sufrimiento de las *madres coraje*, citado por Núñez⁷⁷⁰ en la obra *Las perlas*, de 1938, que pintó el alemán Felix Nussbaum. De la misma manera, Helnwein también representó una nueva versión sobre este tema en *Epifanía I. La adoración de los magos*, de 1996, donde emplea la técnica del fotomontaje y que, además, como él mismo aclara, se trata de la primera obra en la que trata un tema religioso. En ella observamos cómo unos oficiales del ejército nazi miran la imagen central, así como una madona sosteniendo un bebé desnudo en su regazo. La mujer no parece incómoda ante las miradas de escrutinio de los hombres. Helnwein explica la razón por la que quiso pintar la temática religiosa de *La adoración de los magos*.

“Una escena que, según descubrí ha sido representada durante siglos de acuerdo al momento histórico, pues nadie la pintaba desde una perspectiva bíblica. Pensé en cómo se vería esa escena si alguien la pintara desde una perspectiva alemana justo después del Holocausto, y así la hice. Se convirtió en una obra que reflejaba mi experiencia personal de haber nacido después de la Segunda Guerra Mundial. Y de

⁷⁶⁹ AYALA BLANCO, Luis Alberto, *Op. cit.*

⁷⁷⁰ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *Op. cit.*, p. 393.

hecho sí tocó algunas fibras y fue controvertida. La gente respondió de manera muy emocional”⁷⁷¹.



Gottfried Helnwein.
Epifanía I (La adoración de los magos). 1996

A su vez, Crowley plantea la siguiente cuestión sobre la obra:

“¿Presenciamos el triunfo de una raza encarnada en un niño voluptuoso y lleno de vida? La monocromía nos hace pensar en una película en blanco y negro de la guerra. Los rostros de quienes observan nos meten en un suspense. Una vez más, Helnwein juega con nuestra percepción, nos lleva a completar la escena que ocurre en el cuadro a través de las especulaciones. Nada está dicho”⁷⁷².

Crowley nos advierte que en una primera lectura, este tipo de obras podrían parecernos una denuncia de los acontecimientos bélicos que masacraron Europa en el siglo XX. Pero verdaderamente, estas obras nos obligan a pensar, pues estamos ante una epifanía que jamás existió y el hecho de que usara militares alemanes “es solo un reflejo de las imágenes que abundaron en su infancia”⁷⁷³. Crowley concluye que la

⁷⁷¹ CERISOLA, Sandra y HELNWEIN, Gottfried, *Op. cit.*

⁷⁷² CROWLEY, Susan, *Op. cit.*

⁷⁷³ *Ibidem.*

pintura del artista “decanta la psique llevando al espectador a descubrir otros estratos [...] Lo que vemos en las obras del artista es a nosotros mismos viendo lo que queremos ver”⁷⁷⁴.

El tema religioso tratado en esta obra también nos lleva a plantearnos qué opinión tiene el artista austriaco-irlandés sobre el mismo. Como leímos en el capítulo dedicado a Francis Bacon, en referencia a una cita del teólogo alemán Nonhoeffler, la sociedad avanza hacia una época completamente escéptica en la que no podrá tomarse en serio la religión. Sin embargo, para Helnwein la religión es imprescindible, pues “la destrucción es enorme cuando la parte espiritual se pierde o se reprime por completo”⁷⁷⁵. El artista aporta con sus palabras una visión de cómo, para él, se usa la religión en la actualidad:

“Sé que hoy la sociedad es mucho más escéptica en términos generales, y lo que escucho con frecuencia es que las religiones organizadas son la causa de las guerras, y que deberíamos deshacernos de ellas. Es verdad que en nombre de la religión ha habido torturas, quema de brujas, guerras y la Inquisición, pero no creo que la religión en sí misma sea la fuente de estos problemas, sino que ha sido usada como un pretexto”⁷⁷⁶.

Ya adentrado en el siglo XXI, Helnwein comienza la serie *Los Desastres de la Guerra*⁷⁷⁷ en 2007. En esta, se entremezclan niños con, en algunas obras, dibujos animados asiáticos contemporáneos. El artista expone al respecto:

“Hace 200 años, Francisco de Goya comenzó su famosa serie *Desastres de la Guerra*. Son casi 100 imágenes, entre dibujos y bocetos, que representan las crueldades de la España desgarrada por la guerra. En memoria de este gran maestro, empecé mi propia serie de los *Desastres de la Guerra*. Nuestros hijos están creciendo en un mundo donde la muerte, la tortura y el asesinato pasan como si fuesen incidentes

⁷⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁷⁵ CERISOLA, Sandra y HELNWEIN, Gottfried, *Op. cit.*

⁷⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷⁷ La serie *Los Desastres de la Guerra* de Helnwein sigue a día de hoy vigente, tal y como comprobamos en su página web oficial.

virtuales de los juegos de computadora. Muchas veces los efectos especiales resultan más reales que la realidad misma; estamos presenciando una confusión total en la que la ficción se mezcla con lo que aparece en las noticias. Yo busco retratar esa confusión”⁷⁷⁸.



Gottfried Helnwein.
Los Desastres de la Guerra 6. 2007
Los Desastres de la Guerra 7. 2007

⁷⁷⁸ FIERRO NADALES, Álvaro y HELNWEIN, Gottfried, *Op. cit.*

Pertenciente a esta misma serie, la pieza *Sin título. Los Desastres de la Guerra 28*, de 2011, está protagonizada por una niña bañada en sangre, con los ojos cerrados y una luz directa sobre su rostro que cubre de sombra su cuerpo. Parece no sentir dolor y estar en un estado de solipsismo, en un universo que excluye al espectador, disfrutando de una intimidad que nos obliga a atravesar los límites pictóricos y adentrarnos en el misterio, como nos sugiere Crowley. Según Ayala, las obras de Helnwein tienen el poder de conectar con lo que verdaderamente alberga en el interior de la psique de los espectadores que observan sus piezas:

“Aun cuando la cara del niño está cubierta de sangre, su actitud hierática se potencia. Nos encontramos ante espejos que perturban no por lo que muestran, sino por lo que extraen de lo más íntimo de nuestra psique. Los cuadros de Helnwein son espejos del alma”⁷⁷⁹.

Esta nueva versión que ofrece Helnwein de la serie de Goya, es, en palabras de Crowley, el “origen de lo que somos, de lo que fuimos, eso donde ya no nos reconocemos. Los niños de Helnwein son cada uno de nosotros y nuestro encuentro con su obra nos recuerda el lugar del que todos venimos pero ya olvidamos”⁷⁸⁰, lo que nos lleva a otra cita del artista: “No todos los seres humanos serán viejos, pero todos han sido niños”⁷⁸¹, una cuestión que debería crear empatía en nosotros, por el hecho de haber tenido la edad de los niños que él representa. A eso añadimos una preocupación del artista vienés:

“La idea de que se usara la violencia en contra de personas que no se pueden defender. Y pensé que el arte y la estética podían ser usados para denunciar y obligar a la gente a ver ciertas cosas”⁷⁸².

Eso mismo fue lo que hizo Goya en su época. El artista austriaco-irlandés se encarga de recordárnoslo: “Él hizo algo

⁷⁷⁹ AYALA BLANCO, Luis Alberto, *Op. cit.*

⁷⁸⁰ CROWLEY, Susan, *Op. cit.*

⁷⁸¹ CERISOLA, Sandra y HELNWEIN, Gottfried, *Op. cit.*

⁷⁸² *Ibidem.*

similar a lo que yo trato de hacer, y obligó a la gente a ver algo que quería ignorar: todos esos cadáveres torturados, todo ese dolor”⁷⁸³. Para el artista, estamos condenados a repetir siempre los mismos errores, al no tener la voluntad de enfrentar una situación. “Así que representar esos horribles detalles, como lo hizo Goya, fue un intento por congelar ese tiempo para que no se olvidara y formara parte de la memoria de la humanidad”⁷⁸⁴.



Gottfried Helnwein.
El murmullo de los inocentes 8. 2009
El murmullo de los inocentes, Anna. 2010

En efecto, Helnwein ve que la misma tragedia se repite y esta, según él “es provocada por la codicia y la falta de respeto a la dignidad del ser humano, la falta de respeto a los niños, este es el verdadero mal”⁷⁸⁵. Asimismo, matiza las diferencias que existen entre la época del artista español y la suya, aclarando cómo se interesa la sociedad de hoy día por la muerte y de qué manera está integrada en ella:

“En la época de Goya, cuando salías al campo de batalla estaba lleno de cadáveres. Hoy vemos copias de copias de imágenes, e imágenes manipuladas, y es difícil diferenciar una muerte en un videojuego o una película de una muerte real. En la actualidad hay guerras donde la gente muere, pero al mismo

⁷⁸³ *Ibidem.*

⁷⁸⁴ *Ibidem.*

⁷⁸⁵ *Ibidem.*

tiempo las personas van al cine y quieren ver muerte [...] tortura y asesinatos para entretenerse. Por eso no hay tantas protestas en contra de la guerra como las había en los sesenta, y parece que la gente está en un estado de apatía”⁷⁸⁶.



Gottfried Helnwein.
Sin título. Los Desastres de la Guerra 28. 2011

Para Helnwein, el resultado de la obra de un artista que plasmó el lado oscuro y el sufrimiento, como Goya, no invita a la depresión, pues “la estética hace que las cosas sucedan al revés, se genera una catarsis, una purificación, algo que te permite lidiar con un tema difícil y, de alguna manera, disolverlo”⁷⁸⁷. Para finalizar, señalar que en opinión del artista austriaco-irlandés, la imagen que tenemos de la muerte en este principio del XXI, viene determinada por los medios de comunicación de masas. En este sentido, pone de relieve el papel del arte, al que atribuye la capacidad de trascender:

⁷⁸⁶ *Ibidem.*

⁷⁸⁷ *Ibidem.*

“En esta época la gente es bombardeada con millones de imágenes, ve la televisión y sus imágenes intermitentes de horror alrededor del mundo, pero no hay nada que pueda hacer con ellas. El arte es distinto; digamos que con la pintura se puede abordar cualquier tema, sin importar lo terrible que sea, y se puede trascender y transformar en algo útil, que eleve a la gente, la inspire y le abra una puerta para poder lidiar con ello”⁷⁸⁸.

⁷⁸⁸ *Ibidem.*

7.2. Entre la memoria y el olvido. Christian Boltanski

“Fue la primera vez que estuve frente a la muerte, mi abuela murió cuando yo tenía 13 o 14 años, y no puedo decir que eso me impactara. Siempre digo que hay que ser amigo de la muerte, ya que no la podemos evitar, forma parte de mi discurso; pero, a pesar de eso, tengo una relación muy mala con ella, le tengo un miedo enfermizo. El día de la muerte de mi madre, salí una hora después para Toronto. No sé dónde están enterrados mis padres. No puedo soportar ver un cadáver. Pero, a la vez, tengo un enorme interés por todo esto, un interés malsano y un miedo terrible. Ahora puedo ir al cementerio, ya no me importa, pero durante mucho tiempo no lo pude hacer”⁷⁸⁹.

Estas palabras del artista Christian Boltanski (París, 1944), referidas a la muerte de su madre, las expone a Catherine Grenier en una entrevista en la que también afirma que siempre estará ligado al siglo XX, concretamente a los años de posguerra, periodo por el que quedará marcado hasta el final de su vida, ya que “la forma cambia, pero mis preocupaciones siguen siendo existencialistas”⁷⁹⁰. Como nos recuerda la crítica Gloria Moure, sobre unas palabras de Boltanski, el artista no trata el Holocausto, sino lo que viene después⁷⁹¹. Boltanski manifiesta a Moure:

“El siglo XX ha sido marcado por el fin de las grandes utopías [...] Hemos comprobado con todas estas guerras -el Holocausto y más recientemente la tragedia de Ruanda-, que la humanidad no es mejor y que la ciencia no impide ni el sida ni la contaminación. Todas estas esperanzas han desaparecido”⁷⁹².

⁷⁸⁹ BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *La vida posible de Christian Boltanski*, Casus- Belli, Madrid, 2010, p. 131.

⁷⁹⁰ *Ibidem*, p. 51.

⁷⁹¹ MOURE, Gloria, “Entrevista con Christian Boltanski” en VV.AA., *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos*, La Polígrafa, Barcelona, 1996, p. 105.

⁷⁹² *Ibidem*, pp. 105-106.

Boltanski enfatiza por encima de otras cosas la suerte que ha tenido de ser artista, debido al sentimiento de peligro que había a su alrededor, pues vivió toda su infancia entre historias de supervivientes de los campos de concentración. También da importancia al hecho de haber leído mucho sobre la deportación, “cuando uno se confronta con esos testimonios, hay también una fascinación por la muerte, por esas imágenes, una fascinación morbosa”⁷⁹³. Y añade:

“Cuando yo tenía doce o trece años, me pasaba el día mirando personas en la calle y, como sabía que había habido seis millones de muertos en los campos de concentración, contaba y me decía: *Todos muertos*, y lo hacía para tratar de entender lo que eran seis millones. Ahora soy más viejo, he intelectualizado las cosas, hay nuevos genocidios, pero sigo marcado por el recuerdo de esa guerra”⁷⁹⁴.

Dentro de los libros, piadosos y con ilustraciones de grandes obras que le regalaron cuando contaba con trece años, destaca dos temas predilectos: *La masacre de los inocentes* y *La entrada de los turcos en la ciudad de Van*. “En los dos estaba la idea de masacre, me encantaban las masacres. Pintaba siempre escenas de horror, de guerra, llenas de personajes, mucha sangre”⁷⁹⁵. Aunque sobre aquel niño que fue, afirma que ya está muerto, “la primera gran muerte que se experimenta es la de nuestra infancia, que es más progresiva en algunos; ése es el papel que desempeña la adolescencia, es un pasaje lento hacia la edad adulta”⁷⁹⁶.

En relación al paso del tiempo, indica que “el arte es un intento de evitar la muerte, la fuga del tiempo”⁷⁹⁷ y ese deseo también está en él, pues reconoce que todo el trabajo de archivo que hace, esa voluntad de conservar las huellas de todo, traduce un deseo de detener la muerte. En este sentido, podemos añadir las palabras de Jean Clair cuando señala que “el arte no

⁷⁹³ BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *Op. cit.*, p. 17.

⁷⁹⁴ *Ibidem*.

⁷⁹⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 72.

⁷⁹⁷ *Ibidem*.

es más que un juego esotérico, practicado en capas cada vez más amplias de la sociedad, festivo pero algo macabro, al cual se entrega una cultura agonizante para ocultar el espectáculo de su propia descomposición”⁷⁹⁸.



Kantor. *La clase muerta*. 1975

Boltanski cita como referencia artística, por encima de cualquier otro artista plástico, a Tadeusz Kantor⁷⁹⁹. La evocación que hace del artista polaco, como comprobaremos en las siguientes palabras, se refieren a la concepción del doble, que para Morin era la manera de seguir viviendo como un espectro, tal como señalamos en el primer capítulo.

“La obra más importante de Kantor es *La clase muerta*, en la que pone en escena a unos ancianos que llevan a un niño muerto sobre las espaldas. Toda su obra gira alrededor de la idea de fantasma, fantasmas que pueblan nuestras cabezas.

⁷⁹⁸ CLAIR, Jean, “El museo, iglesia de una nueva religión” en VV.AA., *Christian Boltanski...*, *Op. cit.*, p. 63.

⁷⁹⁹ Tadeusz Kantor, artista plástico polaco, nacido en Wielopole Skrzyńskie en 1915 y fallecido en Cracovia en 1990. Además, dirigió obras de teatro, actuó y escribió. Creó junto a otros artistas visuales la compañía teatral *Cricot 2*. Su obra más conocida y a la que se refiere Boltanski es *La classe morte* (*La clase muerta*), de 1975.

Kantor hace revivir a esos fantasmas bajo formas burlescas o grotescas. Como es un genio, son a la vez sus propios fantasmas y los fantasmas de Polonia, la mezcla de la gran historia con la pequeña historia”⁸⁰⁰.



Christian Boltanski.
Teatro de sombras. 1984
Los niños de Dijon. 1985

El crítico Fernando Huici sostiene que el vector dominante de la mortalidad en Boltanski se hace más patente en la década de los ochenta, pese a haberla ido abordado “irónicamente en

⁸⁰⁰ BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *Op. cit.*, p. 73.

algunos trabajos de los setenta⁸⁰¹. En 1984 tiene lugar la muerte de su padre, la cual citamos al comienzo, y este es un momento clave en su vida. Boltanski recuerda también la obsesión previa a ese hecho que le dejó marcado:

“Fue una muerte muy importante para mí, la muerte de los padres es siempre muy importante. Estaba muy angustiado con la idea de que muriera, hasta tal punto que me sentí casi aliviado en el momento en que murió. Murió muy lentamente y, durante más de un año, viví con la presencia constante de la muerte. Cada vez que sonaba el teléfono me enloquecía. Fue un periodo muy oscuro. Además, vivía la experiencia de ver al propio padre, un hombre de una inteligencia superior, volverse como un niño. Es lo normal en la vida, pero me marcó mucho⁸⁰²”.

En ese mismo año, introduce las sombras en sus instalaciones, como podemos observar en *Teatro de sombras*, donde recrea las conocidas como “sombras chinescas”, que tuvieron lugar en la Europa de los siglos XVII y XVIII y donde se manifiesta una escenografía en la que la muerte se evidencia, por ejemplo, a través de esqueletos⁸⁰³, que si bien se acercan más al dibujo y al placer de fabricar pequeños juguetes, “remiten a la muerte, a los fantasmas, se enmarcan en una tradición de danza macabra, pero de una alegre danza macabra y de títeres, como les gusta a los niños⁸⁰⁴”. Sobre el objetivo de esta obra, Boltanski plantea que la idea era “domesticar la muerte, pero las *Sombras* ponían en escena una muerte amable, divertida, y eran sólo juguetitos, unidos al sueño, no a la realidad⁸⁰⁵”. Desde 1985 comienza a trabajar en sus *Monumentos*, que podemos definir como instalaciones de retratos fotográficos

⁸⁰¹ HUICI MARCH, Fernando, “El eco oscuro de las piedras” en Huici, Fernando y Pascual, Aina, *Christian Boltanski. Signatures*, Fundació Es Baluard, Palma de Mallorca, 2011, p. 24.

⁸⁰² BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *Op. cit.*, p. 131.

⁸⁰³ PARRALO AGUAYO, Carmen, *Huella y fragmento: dos constantes expresivas del artista contemporáneo ante la muerte: la angustia creadora*, Tesis, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005, p. 273.

⁸⁰⁴ BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *Op. cit.*, p. 133.

⁸⁰⁵ *Ibidem*.

presentados en composiciones murales acompañadas de luces que recuerdan altares religiosos.

Los *Monumentos* refuerzan la idea de que la primera muerte es la infancia, así como la importancia del doble, por trabajar con fotografías realizadas en el pasado, tal como sucede en *Los niños de Dijon*, de 1985, un proyecto basado en fotografías de su infancia. Para el artista esos niños están todos muertos, al haberse convertido ya en adultos, por ello recalca que trabajar con fotografías del pasado es como estar trabajando con fantasmas. Asimismo, *Lecciones de tinieblas*, de 1986, que fue expuesta en los muros de la Capilla del Hospital de la Salpêtrière en París, es una obra que contiene fragmentos y símbolos relacionados con la muerte y de la que Huici destaca la “espectacularidad barroca”⁸⁰⁶, además nos remite de forma directa a la vulnerabilidad existencial del hombre.



Christian Boltanski. *Lecciones de tinieblas*. 1986

El artista sostiene que, tanto en las *Sombras* como en los *Monumentos*, está presente la idea de trabajar con el

⁸⁰⁶ HUICI MARCH, Fernando, *Op. cit.*, p. 24.

imaginario colectivo. Por otro lado, hace alusión en relación a estas obras, a la dimensión de lo irrisorio, ya que “las *Sombras* son esqueletos, visiones horribles, pero que están hechas con tres ramitas y una tapa de Coca-Cola”⁸⁰⁷, mientras que “los *Monumentos* evocan monumentos en mármol, las imágenes que los componen son en realidad fotografías de papeles con motivos navideños”⁸⁰⁸. Por otro lado, los *Monumentos* tienen una “referencia católica”⁸⁰⁹, tal y como expresa Grenier, ya que en ellos, Boltanski plasma la idea de que todo ser humano es un santo, confirmando la cercanía existente entre los conceptos de muerte y religión, como ya vimos en el primer capítulo de la presente tesis.

En relación a este aspecto, el artista francés observa que la relación directa con la religión, el judaísmo y la muerte le llegó de forma simultánea. “Creo que el momento en que todo se puso en marcha, en que comprendí el espacio, se sitúa entre 1984 y 1986”⁸¹⁰. Un aspecto religioso cristiano a tener en cuenta de Boltanski es su confesa admiración por el hecho de que Cristo no muera en la gloria, sino como una persona más:

“En ese momento, no es más que un ser humano, y dice: *Tengo sed*, y luego: *Padre mío, me has abandonado*; por lo tanto, no hay nadie más allá y todo ha terminado [...] Cuando Cristo muere, no hay Dios. No hay nadie que haga un milagro. Y me parece extraordinario que haya una religión que sea una religión sin poder. Quedé muy impresionado cuando fui a México, con las iglesias construidas por los indígenas, en las cuales Cristo está representado como el último de los hombres, herido, magullado, es decir, un pobre indio”⁸¹¹.

Otro pensamiento en torno a la muerte dentro del marco de la religión, lo expresa sobre el fallecimiento del Papa Juan Pablo II. De este deceso, Boltanski admira el hecho de que se mostrase la muerte en directo, así como el hecho de hablar de

⁸⁰⁷ BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *Op. cit.*, p. 134.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

⁸⁰⁹ *Ibidem*, p. 117.

⁸¹⁰ *Ibidem*, p. 109.

⁸¹¹ *Ibidem*, p. 123.

ella, pues “uno de los grandes males de nuestro tiempo es la negación de la muerte”⁸¹². El artista francés añade:

“Me parece importante mostrarse debilitado, enfermo, mostrar la propia debilidad, la debilidad humana. Fue una manera de decir a los hombres: es así, vais a morir, así sois, es vuestra condición. Es algo completamente contrario a la manera en que actualmente mueren los jefes de Estado, con boletines de salud perfectos hasta el final. La afirmación del hecho de que se debe morir me pareció algo muy notable”⁸¹³.

Boltanski admite a Grenier no ser un hombre triste pero sí interesado por la muerte, reconociendo que desde el momento en que murieron sus padres, comenzó a construir su propia tumba: “A partir de ahí, forzosamente, sabemos que nuestros días están contados”⁸¹⁴. En este sentido, la década de los ochenta está unida irremediabilmente para él a la muerte, ya que en 1988 también fallece su madre.

Como con la muerte de su padre, también sufrió antes de que sucediese: “Durante años tuve mucho miedo a la llamada telefónica que me iba a anunciar que había muerto. Fue entonces un periodo un poco duro, un poco triste”⁸¹⁵, el mismo en el que comenzó a trabajar con el periódico de sucesos reales, *El Caso*. “Hice la *Reserva* con las imágenes de *Detective* y las *Reservas* de cajas de galletas”⁸¹⁶. El antecedente a su trabajo sobre *El Caso*, lo realizó con las fotografías de la revista *Detective*⁸¹⁷ en 1972, descrito así por el artista:

⁸¹² *Ibidem*, p. 129.

⁸¹³ *Ibidem*.

⁸¹⁴ *Ibidem*, p. 132.

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ *Ibidem*.

⁸¹⁷ Boltanski relata a Grenier que compró toda la colección de la revista *Detective*, conmovido por ver cómo se cuenta lo que se suele decir de las *stars*, aplicado a personas comunes. Además de interesarle las historias de asesinatos y de venganza. También anuncia que hizo una primera obra recortando las fotografías de la revista, sin las leyendas, para exponerlas en la galería Sonnabend de Nueva York.

“En la Hamburger Bahnhof de Berlín, que es una vieja estación convertida en museo, hice una gran *Reserva* con las imágenes de *Detective*. La estación aún no había sido transformada, y yo elegí instalar la obra en una miserable salita de espera, con puertas de madera vidriadas. Encargué cajas de cartón, hice fabricar estanterías, llegué con mis fotografías de *Detective* y realicé la obra en el lugar. En las cajas estaban pegadas fotografías de criminales y de víctimas, y en el interior había artículos que debían permitir identificar la fotografía [...] Todo estaba tan mezclado que no se lograba entender las historias. Esto quería decir dos cosas: que cada uno es víctima y cada uno es criminal –todos víctimas de alguna manera– y también que no hay una fisonomía de criminal⁸¹⁸ .



Christian Boltanski. *Reserva de Detective*. 1987

El vínculo entre las obras trabajadas a partir de las dos publicaciones son los sucesos, consistentes en crímenes de sangre, que a menudo se aderezaban con casos de violencia sexual, como escribe Daniel Soutif en el catálogo de la exposición *El Caso*⁸¹⁹, que tuvo lugar en el Centro de Arte

⁸¹⁸ BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *Op. cit.*, p. 172.

⁸¹⁹ SOUTIF, Daniel, *El Caso*, Turner Libros, Madrid, 1988, p. 21.

Reina Sofía en 1988. Juan Miguel Hernández⁸²⁰ expresa sobre la misma, que el artista:

“Recurre al ejercicio de la memoria para comunicar un deseo de acumulación abigarrada de imágenes y de objetos; repeticiones que expresan la banalidad de una cultura irreflexiva, y como testimonio del terror al vacío que se manifiesta en la mayor parte de las culturas occidentales”⁸²¹.



Christian Boltanski. *El Caso*. 1988

Boltanski crea con los retratos de *El Caso* un monumento en referencia al pasado del edificio del Reina Sofía como Hospital Provincial de Madrid, como refleja la presencia en la sala de tres grandes estanterías en las que un gran número de sábanas se apilan, dobladas y arrugadas, aludiendo así a la idea de hospital, pero también a la de campo de concentración. Por otra parte, como leemos en el folleto de la exposición, “este recurso es utilizado reiteradamente por el artista como metáfora

⁸²⁰ Juan Miguel Hernández León preside desde 1995 el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En el momento en que escribió para el catálogo de la exposición *El Caso*, que tuvo lugar en 1988 en el Centro de Arte Reina Sofía, era Director General de Bellas Artes y Archivos.

⁸²¹ HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel, “Presentación” en Soutif, Daniel, *El Caso*, *Op. cit.*, p. 7.

para expresar la idea de algo anónimo e inclasificable y como símbolo paradigmático de la muerte en la sociedad contemporánea⁸²².



Christian Boltanski. *El Caso*. 1988

En las salas contiguas expone *Velas*, que, recordemos: “En los oficios nocturnos de la Semana Santa la extinción de las velas hace alusión a la desaparición progresiva de la vida”⁸²³, así como la ya citada *Sombras*, donde el artista “plantea el contrapunto irónico a la solemnidad y dramatismo de las salas, como en una pesadilla infantil, las pantomimas se revuelven y expanden como monigotes de manera irrisoria”⁸²⁴, proponiendo de esta manera un ejercicio para extraer el humor y la ironía de las imágenes cargadas de drama que el espectador ha presenciado. Boltanski detalla cómo comenzó este proyecto:

“Después del trabajo sobre *Detective*, hice obras a partir del periódico *El Caso*. Me invitaron a hacer una exposición en el

⁸²² La información obtenida de la exposición *Christian Boltanski. El Caso*, que tuvo lugar del 26 de mayo al 5 de septiembre de 1988, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la obtenemos de la página oficial del museo. Disponible en:

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/christian-boltanski-caso>
[Consulta: 18/01/2017]

⁸²³ *Ibidem*.

⁸²⁴ *Ibidem*.

Centro Reina Sofía en Madrid y les pedí que me enviaran algunos números. Luego, trabajé mucho a partir de esa revista. Del mismo modo que en las piezas creadas a partir de *Detective*, mezclé fotografías de víctimas y de criminales. Y, como a los españoles les gustan los hechos sangrientos, en las obras que hice a partir de ese diario hay algunas fotografías de cadáveres que no había en *Detective*⁸²⁵.

La pieza ha continuado exhibiéndose en distintas exposiciones, de las cuales obtenemos valiosos análisis que desarrollan el posible significado de la obra. Enrique Juncosa⁸²⁶, comenta al respecto de *Archives de l'année 1987 du Journal El Caso (Archivos del año 1987 del diario El Caso)* de la exposición retrospectiva *Tres Narrativas. Memoria*⁸²⁷, de 2015, que es un repositorio de la memoria “muchas veces dolorosa, de esas crisis o ritos de paso, y son capaces a su vez de despertar en los espectadores la consciencia de sus propias experiencias equivalentes”⁸²⁸. Juncosa presenta la obra detallándonos que la componen trescientas fotografías en blanco y negro

⁸²⁵ BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *Op. cit.*, p. 214.

⁸²⁶ Enrique Juncosa, crítico de arte, comisario de exposiciones y poeta español, fue subdirector del IVAM, del Centro de Arte Reina Sofía, así como director del Irish Museum of Modern Art de Dublín.

⁸²⁷ La exposición *Tres Narrativas. Memoria*, tal y como leemos en la página web de La Caixa, reúne obras de muchas de las tendencias que han dominado el arte de los últimos cuarenta años. Se convierte en un perfecto motor para elaborar distintas narrativas posibles a partir de la producción artística contemporánea y los debates estéticos en los que se sustenta, así como un recurso imprescindible para conocer, pensar y repensar el arte de nuestros días. Presenta obras de los artistas Miroslav Balka, Rachel Whiteread, Susana Solano, Carmen Calvo, Christian Boltanski, Robert Gober, Guillermo Kuitca, Juan Muñoz y Doris Salcedo. Se trata de obras que son más importantes como detonante de interpretaciones que son desarrolladas a partir de la memoria, tanto del artista como del espectador, que como objetos artísticos. Disponible en: <http://agenda.obrasocial.lacaixa.es/es/-/tres-narrativas-memoria-expo> [Consulta: 18/01/2017]

⁸²⁸ JUNCOSA, Enrique, *Memoria. Tres Narrativas*, Fundación La Caixa, Barcelona, 2015, p. 14.

provenientes del semanario *El Caso*⁸²⁹, añadiendo que se trata de un conjunto que:

“Tiene algo de capilla religiosa o de espacio funerario. Boltanski, que pertenece a una generación de artistas que cambió el uso de la fotografía para darle el valor instrumental de una herramienta de trabajo, más allá de un fin en sí misma, nos recuerda a todas esas víctimas, aunque de una forma multitudinaria que las mantiene en una suerte de anonimato y que resalta el olvido irreversible de cada una de sus historias”⁸³⁰.

Para Juncosa, esta es una obra característica del artista francés, de quien nos recuerda, además, su origen judío. El crítico balear añade sobre Boltanski: “A partir de la relación entre la muerte, la memoria y la fotografía, este artista subraya la permanencia del horror con el que convivimos aunque no nos alcance directamente”⁸³¹. En el catálogo de la exposición de 2006 *Imagen e identidad. El retrato en el arte contemporáneo*⁸³², Víctor Palacios⁸³³ hace alusión a este hecho con las siguientes palabras:

“Sus gestos y miradas nos revelan que han sido partícipes del horror y testigos de nuestra frágil existencia en el mundo. Así, de pronto, el espectador se descubre identificado con los personajes retratados y, simultáneamente, experimenta aquello

⁸²⁹ Enrique Juncosa señala que el semanario *El Caso* se editó entre 1952 y 1997 y que fue una publicación especializada en noticias de sucesos que acabó constituyendo un impresionante documento sobre los crímenes ocurridos en la sociedad española de posguerra. Posteriormente, en 2016, el semanario se volvió a editar, llegando a publicarse en papel trece nuevos números.

⁸³⁰ JUNCOSA, Enrique, *Op. cit.*, p. 18.

⁸³¹ *Ibidem.*

⁸³² La exposición *Imagen e identidad. El retrato en el arte contemporáneo*, tuvo lugar en el año 2006 en el Centre Social i Cultural de Lleida y en el Centre Social i Cultural de Tarragona.

⁸³³ Víctor Palacios fue comisario en la Fundación La Caixa de 2005 a 2007 y del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México de 2009 a 2012.

que Berkeley definió, al hablar de lo terrible en el arte, como un *placentero horror*⁸³⁴.

A su vez, el profesor José Jiménez afirma que los monumentos del artista francés son las estelas funerarias de la época de la reproducción técnica, de la fotografía, es decir, signos de *la representación de la muerte* en nuestro tiempo:

“Por eso es tan importante la utilización de la fotografía, pero también el anonimato de los personajes. Estamos ante la muerte anónima, característica de la sociedad de masas, que nos confronta con la fragilidad de la memoria y la expansión colectiva del olvido”⁸³⁵.



Christian Boltanski. *La reserva de los suizos muertos*. 1991

En la misma dirección, a comienzos de los años 1990 Boltanski comienza a trabajar con fotografías de suizos muertos, un proyecto que enlaza con los anteriores que acabamos de

⁸³⁴ PALACIOS, Víctor, *Imagen e identidad. El retrato en el arte contemporáneo*, Fundación La Caixa, Barcelona, 2007, p. 8.

⁸³⁵ JIMÉNEZ, José, “Teatro de la metamorfosis” en VV.AA., *Christian Boltanski...*, *Op. cit.*, p. 55.

comentar. El artista francés plantea así por qué decidió trabajar con estas nuevas imágenes:

“En 1990, la televisión suiza hizo una película sobre mi trabajo y los periodistas me mostraron el *Nouvelliste du Rhône*, un diario en el que la sección necrológica está acompañada de las fotografías de las personas que han muerto. Hice comprar muchos ejemplares de ese diario y recorté las fotografías de los niños”⁸³⁶.

Jiménez argumenta sobre las imágenes de los niños en particular, que registran un momento de transición en la vida y debido a ello, tienen una estrecha asociación con la muerte⁸³⁷, una temática en la que, recordemos, profundiza Helnwein.

La reserva de los suizos muertos, de 1991, plantea cuestiones en torno a la fragilidad de la vida. Además, Boltanski destaca que los suizos son un pueblo sin historia, políticamente neutrales y que por ello “representan al *hombre universal*, al *hombre sin cualidades*”⁸³⁸. En esta ocasión, la pieza está formada por torres altas de cajas apiladas. “Al cabo de cierto tiempo, las torres tienden a inclinarse y corren el riesgo de caer. Es una imagen de la vida: se sostiene, pero se sabe que se puede derrumbar en cada instante y, algunas veces, efectivamente se derrumba. Hay un sentimiento de fragilidad”⁸³⁹.

En las cajas están pegadas las fotografías de los suizos muertos, aunque colocando siempre en las primeras instalaciones de la pieza, la fotografía de un suizo vivo, acompañando dicha imagen un documento señalando la fotografía como falsa, aunque en el futuro será verdadera por el hecho de que esa persona fallecerá. A través de esta acción pretendía acentuar el lado trágico de la obra. Al respecto de esta, Boltanski reflexiona a través de una metáfora de la muerte:

⁸³⁶ BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *Op. cit.*, p. 172.

⁸³⁷ JIMÉNEZ, José, *Op. cit.*, p. 54.

⁸³⁸ MOURE, Gloria, *Op. cit.*, p. 115.

⁸³⁹ BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *Op. cit.*, p. 207.

“Lo que me encanta es que una cosa que parece ser absolutamente estable pueda desaparecer en un instante. Pienso que la presencia de la luz en mi trabajo actual corresponde también un poco a esto: la luz puede desaparecer de golpe. Es una constante en mi trabajo, querer sobrevivir, trabajar sobre el *siempre*, pero que ese *siempre* esté al límite de la desaparición y, finalmente, desaparezca”⁸⁴⁰.



Christian Boltanski. *Resistencia*. 1993
Humanos. 1994

⁸⁴⁰ *Ibidem*, p. 208.

El respeto que Boltanski muestra hacia los muertos es evidente, y una anécdota que lo constata es la que el artista relata a Moure sobre la obra que estamos estudiando:

“Estaba a punto de rematar la instalación, una anciana se acercó y me preguntó qué pasaba. Le contesté que estábamos preparando una gran ceremonia en honor a los suizos muertos. Ella comprendió lo que quería decir y creo que entendió perfectamente la instalación. Si le hubiera dicho que el museo de arte contemporáneo que está en frente me había llamado y que soy un *pintor de vanguardia*, sin duda me habría contestado: ¡Cómo se atreve usted a meter cajas de galletas en un lugar sagrado!”⁸⁴¹.

En la pieza que acabamos de comentar, Boltanski elabora un listado de nombres, algo que reconoce hacer a menudo, de esta manera, le expresa a Moure que tiene la impresión de que cuando se dice o escribe el nombre de alguien se le devuelve la vida durante unos instantes. Estas observaciones del artista se aprecian también en *La casa desaparecida*, realizada en Berlín en 1991, donde en las medianeras que quedaron en pie de una casa destruida por los bombardeos de 1945, se inscribieron en paneles fijados los nombres de los habitantes de la casa desaparecida.

También en *Resistencia*, de 1993, utilizó fotografías a modo de carteles⁸⁴² que reproducían la mirada de los resistentes alemanes ejecutados por los nazis. En ese mismo año, mostró sobre las paredes de una pequeña sala en el pabellón central de la Bienal de Venecia reproducciones de todas las obras expuestas en la Bienal de 1938, entremezcladas con fotografías de revistas de la misma época que hacían referencia a los conflictos bélicos como la guerra de España o la entrada de Hitler en Checoslovaquia. En la obra *Humanos*, de 1994, siguió la línea de los grandes murales de fotografía,

⁸⁴¹ MOURE, Gloria, *Op. cit.*, p. 110.

⁸⁴² Los carteles para la exposición *Resistencia* fueron pegados en lugares concretos de la ciudad como por ejemplo, la fachada del *Haus der Kunst* de Múnich.

aumentando el tamaño e incorporando la idea de igualar a víctimas y verdugos.

“Tanto por lo visual como por el hecho de mezclar a todos esos seres, con ese aspecto dudoso que consiste en mezclar a las víctimas y a los verdugos, en igualarlo todo. Están también los suizos muertos, los niños de la fiesta de Purim, los nazis de Sans Souci, los niños del Club Mickey, algunas fotografías de la familia D., las personas de *El Caso...*”⁸⁴³.

Tal como leemos en estas palabras o en la reflexión de Palacios, Boltanski deja claro, que su interés radica en la idea de confundir culpable y víctima, ya que el artista afirma: “Después de haber mezclado las imágenes, yo ya no sabía quién era quién”⁸⁴⁴. Como resultado de estos proyectos, Boltanski enfatiza el hecho de que la mayoría de veces la gente se equivoca al intentar adivinar quién es el asesino y quién la víctima.



Christian Boltanski. *Camas*. 1998

⁸⁴³ BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *Op. cit.*, p. 170.

⁸⁴⁴ *Ibidem*, pp. 170-172.

Boltanski revela a Grenier que durante estos años pasó por periodos extremadamente sombríos, desgarradores, tristes y verdaderamente depresivos. “Con una obsesión por la muerte cada vez mayor [...] Estaba realmente en un estado de ánimo muy oscuro, mucho más oscuro desde el comienzo de los años noventa”⁸⁴⁵. En la misma entrevista recalca que nunca llegó a estar en un estado de imposibilidad total para moverse, y también argumenta que aquellos años negros estuvieron ligados a su temperamento. Afirma que pese a tener diez años más, “estaba cerca de lo que se llama *la crisis de los 40*, época en la que se entra en un estadio nuevo relacionado con la muerte de los padres”⁸⁴⁶. En el contexto de nuestra tesis comprendemos mejor la obra de Boltanski al aproximarnos a su personalidad, por lo que cabe señalar las palabras del artista que insisten en su visión trágica del mundo:

“Vivo desde hace mucho tiempo en un mundo muy sombrío, con negras obsesiones, incluso cuando me río, cuando me divierto, adoro la vida, soy muy feliz por vivir, vivo en un universo lleno de oscuridad, de cosas malas. Me he acostumbrado a las catástrofes, aunque jamás las he vivido porque he tenido una vida muy feliz, pero las espero, vivo dentro de ellas. Es como si a alguien que es muy feliz no le afectara que va a ser aniquilado en los próximos cinco minutos, porque de hecho ya lo sabe. Si mis exposiciones se volvieron cada vez más oscuras, es porque yo me volví cada vez más sombrío. Y ello a tal punto que hasta la representación de las personas en las fotografías perdió fuerza”⁸⁴⁷.

Con la última frase, Boltanski hace alusión a una exposición de carpas negras que hizo en la galería Yvon Lambert en 1999, que traducía la imposibilidad de mostrar, llegando a un punto en el que no quedaba más que lo negro, “no hay nada más”⁸⁴⁸, matizaba. Un año antes, en 1998, realizó una de sus más grandes exposiciones, *Últimos años*, en el Museo de Arte Moderno de París. Una retrospectiva donde incluía nuevas

⁸⁴⁵ *Ibidem*, p. 173.

⁸⁴⁶ *Ibidem*.

⁸⁴⁷ *Ibidem*, p. 174.

⁸⁴⁸ *Ibidem*.

obras, entre las que destacamos *Camas*, mucho más cercana a la escultura⁸⁴⁹.

“Son obras relacionadas con la presencia de la muerte a causa del sida, a principio de los años noventa. En ese periodo, fui a ver a muchas personas al hospital, y muchas murieron. Las *Camas* eran objetos en hierro y plástico, una especie de incubadoras, como para impedir el contagio”⁸⁵⁰.

Boltanski da importancia al hecho de que estas esculturas son una verdadera ruptura, al estar la presencia de alguien a través de una almohada, por ejemplo, pero no estar la huella fotográfica. Las fotografías se volvieron más marginales en su trabajo a partir de 1997, siendo en la obra *Las concesiones*, de 1996, la última vez que las mostró⁸⁵¹. En su entrevista con Grenier también habla de la importancia de la ropa en su trabajo, subrayando que estableció una relación entre vestimenta, fotografía y cuerpo muerto, pues la ropa es para Boltanski un medio para representar al ser humano.

⁸⁴⁹ Boltanski detalla en sus conversaciones con Grenier, en relación a la obra *Camas*, que la primera obra que hizo de ese estilo fueron unos *Relicarios*: grandes tumbas rectangulares, colgadas en la pared a diferentes alturas, que contenían una cama que apenas se veía porque estaba recubierta por una rejilla o por una placa de vidrio esmerilado. También añade que dichas cajas eran igual de grandes que un cuerpo humano, y recuerda que en su interior aguardaban un colchón, una manta y una almohada. El artista sostiene que recordaban a esas tapas que se encuentran a veces en las paredes de las iglesias, en cuyo interior hay un esqueleto.

⁸⁵⁰ BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *Op. cit.*, p. 175.

⁸⁵¹ Boltanski especifica que en la obra *Miradas*, de 2005, también emplea fotografías, pero retomadas de una obra que había hecho hacía más de diez años. Estas imágenes son de suizos muertos en blanco y negro. El artista señala: “¿Por qué cambiar los rostros? No había ninguna razón, me gustaba la idea de que esos muertos les dieran vida a nuevos rostros”.



Christian Boltanski.
La ropa de François C. 1972
Canadá. 1988

Y tal y como escribe Jiménez, cuando estamos haciendo uso de la ropa se da un signo de metamorfosis, “un tránsito de la vida a la muerte”⁸⁵², como ya sucedió en el pasado en nuestra cultura⁸⁵³. A su vez, el ensayista madrileño nos indica unas

⁸⁵² JIMÉNEZ, José, *Op. cit.*, p. 51.

⁸⁵³ José Jiménez menciona que en las *Metamorfosis* de Ovidio, la muerte-metamorfosis del héroe-dios Hércules se desencadena a partir de un vestido impregnado de veneno.

palabras del artista, quien compara las fotografías y la ropa con los cadáveres: “Los vestidos y las fotografías tienen en común que son simultáneamente una presencia y una ausencia. Son a la vez objeto y recuerdo, exactamente como un cadáver es al mismo tiempo un objeto y el recuerdo de un sujeto”⁸⁵⁴. Ya en 1972 con la obra *La ropa de François C*, trabajó a través de la presencia de la ropa y la ausencia del individuo, haciendo así un registro de la memoria.

Otro proyecto donde aúna el concepto que estamos tratando es *Canadá*, de 1988, titulada así además de por haberse creado en dicho país, por ser el nombre que daban en los campos de concentración al sitio donde se ponía todo lo que les robaban a los deportados⁸⁵⁵. Grenier a su vez, recuerda otras obras donde ha utilizado ropa, como la intervención en la iglesia de Saint Eustache en 1994, titulada *Semana Santa*, donde en colaboración con el padre Bénéteau, Boltanski consiguió que los fieles depositaran sus abrigos para una obra de caridad, como rememora el artista francés:

“El domingo de Pascua, los abrigos estaban amontonados en la entrada de la iglesia y el cura pidió a cada persona que, al salir, tomara un abrigo al azar y lo depositara en una camioneta que iba a Sarajevo. Me interesaba el hecho de que los abrigos acumulados en el suelo ya no tenían historia, eran prendas que nadie quería y que, en Sarajevo, iban a conocer una resurrección, iban a ser queridos de nuevo. Esas cosas muertas iban a vivir otra vida que nosotros no conoceríamos”⁸⁵⁶.

⁸⁵⁴ JIMÉNEZ, José, *Op. cit.*, p. 56.

⁸⁵⁵ Boltanski argumenta a través de su entrevista con Grenier respecto al uso del nombre *Canadá*, tanto en su obra como en la época de los campos de concentración: “Los deportados lo llamaban así porque, antes de la guerra, Canadá era considerado como el lugar de la felicidad y de la riqueza y, en el campo, ese lugar era donde estaban amontonadas las riquezas”.

⁸⁵⁶ BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *Op. cit.*, p. 141.

En *Compra-Venta*, de 1998, se da otro tipo de vestuario que vemos materializado a través de sábanas blancas⁸⁵⁷, como ya observamos en la pieza sobre *El Caso*, pero en esta ocasión las sábanas cubren objetos, “a modo de un tanatorio cuando se cubren los cadáveres allí almacenados”⁸⁵⁸, como si estuvieran cubriendo personas fallecidas, haciendo así más evidente la presencia de la pérdida y de la muerte, explica el profesor y actual director del IVAM José Miguel G. Cortés. Esta pieza consiste en la previa acumulación de objetos privados y personales que determinadas personas querían vender. Boltanski los acumuló, almacenó, distribuyó y expuso para su visión y posible adquisición por parte de cualquier persona, siendo todo objeto vendido cubierto por una sábana, quedando de esta manera visible solo lo que permanecía a la venta. El artista potenció la atmósfera de penumbra y silencio, que se relaciona con lo oscuro y oculto, agudizándose de esta manera el carácter fúnebre de su obra.

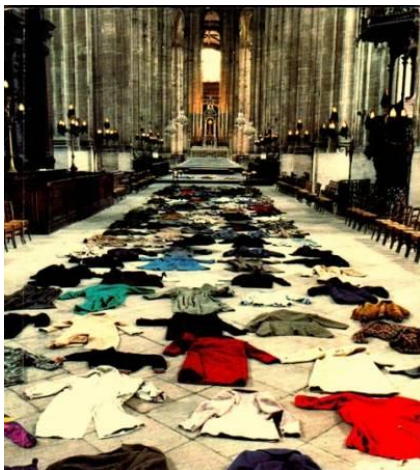
La ropa también tendrá una singular importancia en una obra que hace referencia a la memoria, en este caso del Holocausto, *El judío errante*, de 2001, donde se presenta una prenda de abrigo extendida sobre un muro. En la silueta del chaquetón relucen una treintena de bombillas de luz blanquecina, cuyo cableado se une al suelo a modo de racimo. Huici analiza la pieza del siguiente modo:

“Con empleo de recursos distintivos del hacer del artista –la luz, la prenda alude a la ausencia del cuerpo que la había portado–, la obra haría así, en ese sentido, apelación inequívoca a la masacre de los judíos polacos, uno de los hitos distintivos del Holocausto”⁸⁵⁹.

⁸⁵⁷ En el catálogo de la exposición *Christian Boltanski. Compra-Venta*, leemos que el color blanco es simbólicamente el color de la muerte, igualmente comprobamos que Boltanski usó sábanas blancas para otros proyectos como *Les linges* de 1994, *La Veronique*, de 1995, *Les Temps Ordinaires*, de 1996 o *Les Tombeaux*, del mismo año.

⁸⁵⁸ G. CORTÉS, José Miguel, *Christian Boltanski. Compra-Venta*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1998, p. 32.

⁸⁵⁹ HUICI MARCH, Fernando, *Op. cit.*, p. 25.



Christian Boltanski. *Semana Santa*. 1994
El judío errante. 2001

Por otro lado, en la pieza *Personas*, expuesta en el Grand Palais de Paris en 2010, cabe destacar la idea de materialización de una masa de cuerpos transformados en objetos casi industriales, con el fin de crear una fábrica. A ello le suma “latidos de corazón muy fuertes”⁸⁶⁰ y la presencia de la mano de Dios, “él elige o mata, no se sabe”⁸⁶¹, representado por una pinza que agarra, suelta y planea por encima de las personas que están representadas a través de 20.000 ó 30.000 prendas de vestir.

“Lo que creo es que hay un amo del tiempo, un amo de la vida y de la muerte: se le puede llamar Dios o azar. No tiene ningún vínculo con nosotros y nada permite comprender su modo de proceder, que no tiene ninguna razón evidente: el niño amable y puro será matado, el crápula sobrevivirá”⁸⁶².

⁸⁶⁰ BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *Op. cit.*, p. 236.

⁸⁶¹ *Ibidem*, p. 235.

⁸⁶² *Ibidem*.

El artista francés especifica que la obra plantea cuestiones acerca de la vida y el destino: “No, no es un lamento por los muertos: es un conjunto de preguntas sobre el azar y lo trágico de la vida, que termina siempre en la muerte”⁸⁶³. Respecto al interés por el azar, Boltanski plantea la siguiente reflexión en la que además pone de relieve la permanente presencia de la muerte a lo largo de nuestra vida:

“A medida que envejezco, me intereso cada vez más en el azar porque tengo muchos amigos muertos. ¿Por qué tal persona muere y yo no? ¿Voy a morir dentro de cinco años, dentro de diez? Al llegar a cierta edad, uno sabe que la muerte está allí, que puede llegar en cualquier instante, que ya no hay razones para que suceda mañana, dentro de quince días o dentro de cinco años. Es así durante toda la vida, pero se hace más evidente a partir de cierta edad. Y no hay ninguna explicación”⁸⁶⁴.



Christian Boltanski. *Personas*. 2010

La obra *Después*, también de 2010, se titula precisamente de esa manera por ser una continuación de su anterior pieza, *Personas*. “Después de la muerte, cuando ya no hay nadie”⁸⁶⁵. Boltanski detalla que al entrar, el espectador ve diversas

⁸⁶³ *Ibidem*, p. 236.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, p. 235.

⁸⁶⁵ *Ibidem*, p. 234.

imágenes de actualidad relacionadas con las multitudes proyectadas sobre una cortina y que, una vez atravesada esta, las imágenes se detienen, y tras pasar, vuelven a empezar. Y es entonces cuando se llega a un universo oscuro. El artista señala que “ahí, como dirían los antiguos, estamos en los infiernos, en el dominio de los muertos. Es una especie de pueblo con torres negras muy, muy altas, bastante apretadas unas contra otras, y que llenan todo el espacio”⁸⁶⁶. En ese lugar, personajes con abrigo atravesados por luces de neón, preguntan: “¿Y tú, cómo has muerto?, ¿Has dejado muchos amigos detrás de ti?, ¿Has sufrido mucho?”⁸⁶⁷, entre otras cuestiones. La idea del artista es que, al pasar las cortinas:

“Dejas la vida y llegas a un universo donde la vida se detiene, a un pueblo de tumbas donde unos hombres te hacen preguntas sobre tu pasaje de la vida a la muerte [...] Se llega a un lugar más tranquilo, que es la muerte”⁸⁶⁸.

Como podemos ver, el papel del espectador es fundamental, algo que pone de manifiesto en una entrevista con Moure cuando señala: “Mi arte se sitúa quizá entre el teatro y la pintura, el espectador se convierte en actor y la noción del tiempo entra en juego”⁸⁶⁹.

En este contexto, otra obra a la que cabe hacer alusión es *Los archivos del corazón*, una especie de “biblioteca de corazones”⁸⁷⁰ en el mar de Japón, en Teshima. Esta pieza, formada por multitud de latidos de corazón grabados desde el año 2008, es un proyecto abierto, y así lo expresa a Grenier, “el archivo continuará aumentando todos los años. La gente podrá ir a esta isla y decir *quiero escuchar el corazón de mi abuela*”⁸⁷¹. Para Boltanski también es interesante el hecho de que la isla japonesa pueda convertirse, tras unos años, en “la

⁸⁶⁶ *Ibidem*, p. 249.

⁸⁶⁷ *Ibidem*.

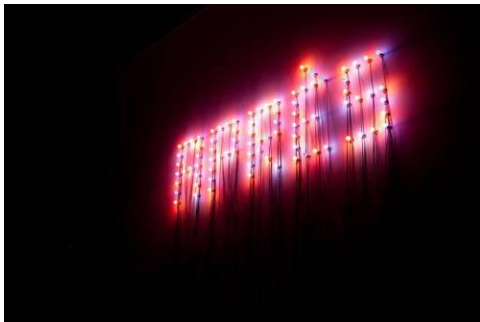
⁸⁶⁸ *Ibidem*.

⁸⁶⁹ MOURE, Gloria, *Op. cit.*, p. 110.

⁸⁷⁰ BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *Op. cit.*, p. 238.

⁸⁷¹ *Ibidem*.

isla de los muertos”⁸⁷², pues todos los corazones que latán serán de personas fallecidas.



Christian Boltanski. *Después*. 2010

Este proyecto nos lleva a citar una obra en la que el protagonismo lo tendrá la misma muerte de Boltanski, que es quien la propone a un coleccionista tasmano⁸⁷³ fascinado con la muerte y el azar. El artista francés lo hace por el interés que

⁸⁷² *Ibídem*.

⁸⁷³ Boltanski aclara que el hombre tasmano es un gran coleccionista, especialmente interesado en las momias egipcias. De la misma manera, subraya el hecho de que el hombre también sea un jugador profesional, que ha llegado a acumular una fortuna gigantesca venciendo al azar.

le provoca “trabajar con alguien que ha vencido a Dios, puesto que ha vencido al azar”⁸⁷⁴, y así explica la pieza:

“Le propuse instalar cuatro cámaras en mi taller para filmar de forma continua día y noche, y esas imágenes serán enviadas en directo, por videoconferencia, a una caverna situada en su propiedad en el centro de Tasmania [...] Voy a grabar día y noche hasta mi muerte. Esto será proyectado en directo, solamente en directo. Después de mi muerte, él podrá rebobinar las cintas y hacer lo que quiera con las grabaciones, extraer los momentos más importantes, pero no podrá hacerlo mientras yo viva”⁸⁷⁵.

Boltanski, cuyo lenguaje se ha ido adaptando al tiempo tecnológico que vivimos⁸⁷⁶, propuso venderle al coleccionista tasmano esta obra a lo largo de toda su vida y, tras convenir un precio, fijaron una mensualidad. La obra se terminará de pagar ocho años después, por lo que si el artista muere antes de los citados ocho años, ganará el coleccionista y, si por el contrario el artista muere después, perderá. El coleccionista asegura a Boltanski que él nunca pierde y que está seguro de su apuesta. Debemos explicar que una de las razones por las que al artista le resulta interesante tratar la muerte de este modo, es porque se enfrenta al tabú actual que hay hacia ella de una manera directa:

“Lo que me interesa, particularmente en la obra de Tasmania, es que uno de los más grandes tabúes hoy en día es hablar de la muerte, de la propia muerte. Sin embargo, sobre todo a una cierta edad en la que la muerte está cerca, encuentro que está bien poder hablar de ella. Hablar de ella como se habla de tantas otras cosas, sin alegría ni tristeza, como se puede decir

⁸⁷⁴ BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *Op. cit.*, p. 239.

⁸⁷⁵ *Ibidem.*

⁸⁷⁶ Al comienzo de su entrevista con Grenier, Boltanski explica que su obra evoluciona y que su trabajo se ha vuelto un poco tecnológico, por la influencia de los tiempos actuales: “Hace veinte años no hubiera pensado en utilizar un vídeo o en hacer una obra parlante. Forzosamente, adoptas el vocabulario y el lenguaje de tu tiempo”.

voy a cambiar de coche dentro de tres años [...] Yo lamento que la muerte haya sido totalmente borrada de nuestra vida”⁸⁷⁷.



Christian Boltanski.
Los archivos del corazón. 2008-...

Boltanski concreta que “es tabú decir *aposté con alguien a que voy a morir dentro de ocho años*. Me interesa hablar de esto y hacer pensar a la gente”⁸⁷⁸, “no hay respuestas, sino preguntas que provocan otras preguntas”⁸⁷⁹. Pero por otro lado, como él mismo dice, no es contradictorio estar obsesionado con la muerte y desear vivir:

⁸⁷⁷ BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *Op. cit.*, p. 240.

⁸⁷⁸ *Ibidem.*

⁸⁷⁹ MOURE, Gloria, *Op. cit.*, p. 108.

“Amo enormemente la vida. Hasta llegar a no dormir para no perder momentos de vida. Lo que no es contradictorio con el hecho de pensar todo el tiempo en la muerte, desgraciadamente es así, es como decir: *un minuto más, Señora Muerte*”⁸⁸⁰.

El artista también habla de la extrañeza que supone para él el acto de morir, sobre todo, al no ser creyente:

“En las sociedades tradicionales, la muerte era algo menos problemático porque la idea del progreso no tenía la misma presencia, y la supervivencia del grupo o de la familia era más importante”⁸⁸¹.

En algunas de sus últimas obras, Boltanski ha continuado alimentando la memoria colectiva, muchas veces enflaquecida por el olvido, como plantea Cristina Ros⁸⁸². Entre ellas cabe recordar algunas como *Signatures*, de 2011, donde expresa la memoria de una manera particular, “evidenciar que la memoria de las piedras y signos es también una forma de olvido, constatación de una amnesia, de una pérdida o herida irreparable”⁸⁸³. Huici también afirma que el artista “ha hecho de la ritualización escénica de la memoria instrumento esencial de un discurso melancólico en torno a nuestra indefectible mortalidad”⁸⁸⁴. Boltanski inspira *Signatures* en el repertorio de signos lapidarios que aparecen en las piedras de la muralla que corresponden al área del baluarte de Sant Pere, prosiguiendo de esta manera el registro fúnebre que caracteriza sus trabajos. La pieza está descrita de la siguiente manera por el crítico:

“El artista galo ha tomado para su instalación una veintena de esas marcas lineales que ha reproducido en neón y que, sustentados cada uno de ellos en un soporte que lo mantiene elevado, emergen como signos de luz, rompiendo las tinieblas

⁸⁸⁰ BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *Op. cit.*, p. 243.

⁸⁸¹ MOURE, Gloria, *Op. cit.*, p. 107.

⁸⁸² Cristina Ros Salvà, fue directora del museo Es Baluard de Palma de Mallorca, desde 2008 hasta 2012, un espacio que albergó la exposición *Signatures* de Boltanski en 2011.

⁸⁸³ HUICI MARCH, Fernando, *Op. cit.*, p. 27.

⁸⁸⁴ *Ibidem*, p. 23.

[...] El conjunto escénico incorpora una grabación que reproduce el sonido de los latidos del corazón evocando el de aquellos que tallaron los sillares [...] El destello trazado de esas firmas con que se identificaron a sí mismos y el eco de la laboriosa práctica que les daba sentido en tanto que hombres”⁸⁸⁵.

Para Huici, esta obra está impregnada del discurso melancólico de Boltanski, siempre remitente “a la definitiva irreversibilidad de la muerte”⁸⁸⁶. Lo que intenta decirnos el artista a través de esta obra, bajo la opinión de Huici, es que debemos recordar que somos mortales, así como “que todo será olvidado, que todos nos sumimos irremediabilmente en el olvido”⁸⁸⁷.



Christian Boltanski. *Signatures*. 2011

En conclusión, podemos decir que a Boltanski le preocupa la memoria como un registro del tiempo ligado a la inmortalidad, tal y como recuerda Cortés. Como observamos, el artista trabaja con todo tipo de restos, desde juguetes de infancia y documentos, hasta archivos, objetos perdidos, ropas o muebles, teniendo en común todos ellos el hecho de conservar

⁸⁸⁵ *Ibidem*, pp. 25-26.

⁸⁸⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁸⁸⁷ *Ibidem*.

la memoria de la persona ausente, “en un deseo de acumular trazos y huellas que nos hablan de una vida pasada”⁸⁸⁸. Debemos añadir que para Boltanski, el arte no debe ser concebido para ser inmortal, sino que debe ser activo donde esté y estar relacionado con el tiempo en que vivimos, apunta Cortés, de quien extraemos una última reflexión:

“Quizás todos estos proyectos, no sean más que un modo de resistencia a la muerte y a la pérdida de identidad; un trayecto a recorrer en el que hay muchas preguntas pero muy pocas respuestas acerca de los recuerdos, el tiempo detenido, la eternidad. Ese ejercicio tenso que va de la memoria al olvido”⁸⁸⁹.

⁸⁸⁸ G. CORTÉS, José Miguel, *Op. cit.*, p. 35.

⁸⁸⁹ *Ibidem*, p. 41.

7.3. La presencia de la ausencia. Juan Muñoz

Según las palabras del artista Juan Muñoz (Madrid, 1953-Ibiza, 2001), “hay dos únicas cosas imposibles de representar: el presente y la muerte. Y la única manera de llegar a ellas es por la ausencia”⁸⁹⁰, siendo este un mecanismo recurrente en la obra de Muñoz, tal y como veremos a continuación, pues analizaremos la puesta en escena de dicha ausencia como vía de expresión de la muerte para el artista. Aunque, por otro lado, debemos empezar exponiendo que la inspiración en el artista madrileño se encuentra en los hechos que le rodean, tal y como afirma:

“No se puede separar la actividad visual de ser un artista del resto del contexto cultural que te impregna cada día [...] las historias que lees, en un periódico o en un relato popular, se convierten en parte del tema de tu trabajo”⁸⁹¹.

El crítico británico Adrian Searle le pregunta cómo influyó el franquismo en su crecimiento y en su posterior trabajo:

“Es difícil de responder porque sé que el trabajo parece transmitir cierto, como diría, miedo; pero no creo que ser niño en una sociedad represiva sea más represivo para el propio niño que pasarse diez horas al día en una escuela privada con un régimen muy represivo. Así que yo, en realidad, no recuerdo que la sociedad franquista me reprimiera, ya que era un niño. Si hubiera tenido treinta años mi experiencia habría sido completamente distinta”⁸⁹².

⁸⁹⁰ Véase “Juan Muñoz, poeta del espacio” en *Imprescindibles*, RTVE. Disponible en:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-munoz-poeta-del-espacio/2398188/> [Consulta: 04/03/2017]

⁸⁹¹ SEARLE, Adrian y MUÑOZ, Juan, “Third Ear” en VV.AA., *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, p. 58.

⁸⁹² *Ibidem*.

De hecho, Muñoz vio más represión militar e infantil en Londres, donde también vivió, que en España:

“No creo que mi generación pueda volver sobre esos aspectos del periodo franquista, sobre la represión militar, sin embargo, cuando tenía diecisiete años, me fui a vivir a Londres y pasé mis años de formación en el *laberinto rojo*, como Borges solía llamar a Londres, y vi mucha más represión infantil en ese laberinto rojo de la que vi en mi propia ciudad natal”⁸⁹³.



Juan Muñoz. *Sin título (Balcón con aviso de muerte)*. 1984

Sin título (Balcón con una mancha a la derecha). 1984

Primer pasamanos. 1987

En los primeros años de su carrera, a mediados de los años 1980, traza los dibujos de balcones, que luego dieron paso a las esculturas. La crítica de arte Jan Avgikos expone que:

“En los balcones lo fundamental es la vista, siendo, por tanto, lugares desde los que ver y ser visto. Varios dibujos de 1984, que muestran un rudimentario balcón, remiten a diferentes tipos de ruptura: un fuego, una ausencia, una muerte, una devastación. Entre ellos figuran: *Sin título (Balcón con fuego)*, *Sin título (Balcón doble con persianas)*, *Sin título (Balcón con*

⁸⁹³ *Ibidem*.

aviso de muerte), *Sin título (Tres balcones con tiempo)*, *Sin título (Balcón con una mancha a la derecha)*⁸⁹⁴.

Muñoz presenta determinados fragmentos arquitectónicos, de entre los que destacamos la obra *Primer pasamanos*, de 1987, “sus pasamanos sin destino llegan, incluso, a causar dolor al introducir elementos relacionados con la violencia, como los cuchillos”⁸⁹⁵. Observamos que la muerte puede quedar remitida a través de la ausencia en las representaciones escultóricas de los balcones:

“Los balcones de *Hotel Declercq I-IV* huelen a ausencia, ya sea literalmente, en virtud de la pared vacía en la que están instalados, o en relación con un ausente factor narrativo que explicaría dicha referencia, complementando nuestras propias reflexiones momentáneas sobre lugares parecidos que hayamos podido visitar”⁸⁹⁶.

Sobre la ausencia en las obras donde muestra balcones, Muñoz asentía:

“Al principio, las obras como los balcones vacíos estaban relacionadas con la ausencia de la figura humana. Una de mis primeras obras era una pequeña escalera que terminaba en un balcón vacío. Sin embargo, quería hacer una obra que estuviera entre dos posiciones: entre no hacer nada y observar y pasar y que te observen”⁸⁹⁷.

⁸⁹⁴ AVGIKOS, Jan, “Entre aquí y allí: el todo es más que la suma de las partes” en VV.AA., *Permítaseme...*, *Op. cit.*, p. 85.

⁸⁹⁵ Este texto proviene del folleto de la exposición *Juan Muñoz. Retrospectiva*, que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2009. Disponible en: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/principal/novedades/museos/2009/juan-munoz-en-el-reina-sofia/Juan_Munoz.pdf [Consulta: 12/03/2017]

⁸⁹⁶ AVGIKOS, Jan, *Op. cit.*, p. 87.

⁸⁹⁷ MUÑOZ, Juan *et al.*, “Una conversación, julio 1990” en VV.AA., *Juan Muñoz. Monólogos y diálogos*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 59.



Juan Muñoz.
Hotel Declercq IV. 1986

Con *El apuntador*, de 1988, y que es uno de sus primeros montajes, Muñoz crea una pieza inquietante. Lynne Cooke⁸⁹⁸ detalla la obra y cita otras relacionadas mediante la siguiente descripción:

“En esta instalación pirandelliana, el ocupante de la concha del apuntador es un enano. La única utilería que aparece en el escenario vacío es un tambor: falta el agente, actor o músico, que transmitirá el texto o la música al instrumento. En *Tambor de cera*, 1988, un pequeño tambor se ha quedado mudo, atravesado por unas tijeras. En *Muchos tambores*, 1994, los instrumentos están parcialmente ocultos tras una pantalla perforada que crea un muaré sobre el que aparecen, o mejor dicho, tras el que desaparecen”⁸⁹⁹.

⁸⁹⁸ Lynne Cooke pasó a ser en el año 2008 Subdirectora General de Conservación, Investigación y Difusión del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

⁸⁹⁹ COOKE, Lynne, “Juan Muñoz” en VV.AA., *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, Museo Guggenheim Bilbao, Madrid, 2009, p. 316.



Juan Muñoz. *El apuntador*. 1988

Muñoz confiesa en uno de sus escritos que creó *El apuntador* inspirándose en la imagen de una ruina⁹⁰⁰. La ausencia en esta obra la encontramos junto al tambor, como escribe Bartomeu Marí: “¿Quién interpreta? ¿Cuál es el texto? En esta obra no hay intérpretes evidentes. Si bien percibimos con claridad perversa la presencia del apuntador, el tamborilero está ausente”⁹⁰¹. En esa misma época, finales de los años ochenta, también realiza sus primeros *Dibujos de gabardina*, una serie donde aborda la ausencia a través de dibujos realizados con trazos blancos de tiza sobre telas de gabardinas negras. “Muestran interiores de habitaciones vacías en las que parece flotar la incomunicación”⁹⁰², matizaba el crítico Armando Montesinos.

⁹⁰⁰ MUÑOZ, Juan, *Juan Muñoz. Escritos*, Ediciones de La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Barcelona, 2009, p. 111.

⁹⁰¹ MARÍ, Bartomeu, “Emitiendo... El uso de la radio en la obra de Juan Muñoz” en VV.AA., *Juan Muñoz. La voz sola. Esculturas, dibujos y obras para la radio*, La Casa Encendida, Madrid, 2005, p. 22.

⁹⁰² MONTESINOS, Armando, “Juan Muñoz”. Disponible en: <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/185/JuanMunoz> [Consulta: 12/03/2017]

En una entrevista de 1990, incluida en el catálogo de la exposición *Monólogos y diálogos*, una de las preguntas realizadas⁹⁰³ a Muñoz plantea un hecho paradójico:

“Cuando introdujiste la figura con el suelo, más que subsanar la sensación de pérdida, lo que conseguiste fue acentuarla. La figura contribuye a crear un espacio social más desolado que el balcón vacío”⁹⁰⁴.

El artista responde a esa cuestión indicando que no consigue representar a una persona que conoce y que, de esta manera, determinadas figuras extrañas producen:

“Una distancia mayor entre el espectador y el objeto. Desaparecen. Acerca de la pérdida puedo decir, con total arrogancia, que no tengo nostalgia de nada en absoluto. No creo que nunca se haya perdido nada”⁹⁰⁵.

Searle también subraya que las figuras de Muñoz provocan en muchas personas sentimientos de melancolía, patetismo o pérdida, “aunque en sí mismas las figuras con frecuencia parezcan implacables o inexpresivas, o miren fijamente al vacío”⁹⁰⁶. Sobre la sensación de pérdida en su obra, el artista indica:

“Ya sé que mis esculturas conllevan esa sensación de pérdida. Yo siempre soy el primer sorprendido, porque en realidad no entiendo por qué la obra tiene que salir así. Quiero decir que siempre me he considerado una persona feliz, pero que, de alguna forma, cada vez que me siento en el estudio a producir una obra, parece que transmito esa sensación de pérdida”⁹⁰⁷.

⁹⁰³ Como autores de *Una conversación, julio 1990*, figuran Juan Muñoz, Iwona Blazwick, James Lingwood y Andrea Schlieker.

⁹⁰⁴ MUÑOZ, Juan *et al.*, “Una conversación...”, *Op. cit.*, p. 60.

⁹⁰⁵ *Ibidem.*

⁹⁰⁶ SEARLE, Adrian y MUÑOZ, *Op. cit.*, p. 57.

⁹⁰⁷ *Ibidem.*



Juan Muñoz.
Dibujo de gabardina. 1988, 1989, 1992-1993

Asimismo, Muñoz reconoce que su obra trata, en parte, de fragmentos de la memoria. Como señala James Lingwood⁹⁰⁸, “Muñoz construye un silencioso drama de inclusión y de exclusión, de presencias y de ausencias”⁹⁰⁹. Sobre estas últimas, Lingwood añade:

“Como en una frase de pocas palabras y prolongadas pausas, Muñoz activa, incluso dramatiza, los espacios intermedios, los huecos que no se pueden llenar, los lugares en los que nada sucederá [...] Existe siempre el sentimiento de que alguien o algo se ha ido. Balcones vacíos, pasamanos que no conducen a ninguna parte, habitaciones deshabitadas, pasillos silenciosos. Y, lo más singular: la ausencia de sonidos”⁹¹⁰.

Un ejemplo de lo que acabamos de describir lo encontramos en la obra *Plaza (Madrid)*, de 1996, donde Muñoz ubica un gran grupo de esculturas de hombres chinos riendo, “personajes imposibles de interpretar, salvo por la camaradería que parecen compartir y la exclusión que soporta el espectador en esa interacción”⁹¹¹. Sumando extrañeza a la acción recordamos que

⁹⁰⁸ James Lingwood fue el comisario de la exposición *Juan Muñoz: monólogos y diálogos*, que tuvo lugar en el Palacio de Velázquez de Madrid entre el 25 de octubre de 1996 y el 15 de enero de 1997.

⁹⁰⁹ LINGWOOD, James, “Monólogos y diálogos” en VV.AA., *Juan Muñoz. Monólogos y diálogos*, *Op. cit.*, p. 13.

⁹¹⁰ *Ibidem*, p. 14.

⁹¹¹ AVGIKOS, Jan, *Op. cit.*, p. 88.

ninguna de las figuras tiene pies, sino una especie de muñones. Lingwood escribe:

“Pasamos varios días moviendo, organizando, orquestando las esculturas en el espacio. Luego empezó a cuajar la idea de un círculo de escultura. Pero algo todavía no cuadraba. Finalmente, decidimos quitar la figura del centro del grupo [...] Así que el grupo, el círculo, se reía de nada”⁹¹².



Juan Muñoz. *Plaza* (Madrid). 1996

El sentimiento de mortalidad en la escultura figurativa es una cuestión a la que Muñoz alude, cuando sostiene que “algunas de las mejores esculturas figurativas parecen ser conscientes de la imposibilidad de parecer estar vivas y a la vez conocer los límites del terreno que pueden ocupar”⁹¹³.

⁹¹² Imprescindibles, “Juan Muñoz, poeta del espacio” en RTVE. Disponible en:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-munoz-poeta-del-espacio/2398188/> [Consulta: 04/03/2017]

⁹¹³ MUÑOZ, Juan y LINGWOOD, James, “Una conversación, septiembre 1996” en VV.AA., *Juan Muñoz. Monólogos y diálogos*, Op. cit., pp. 155-156.



Juan Muñoz.
Un lugar llamado el extranjero. 1996

Del mismo año data *Un lugar llamado el extranjero*, su primera gran instalación. Cooke considera esta pieza un metarrelato, al tiempo que ubica la noción de pérdida en la obra: “Cuando la credulidad y la incredulidad se yuxtaponen, la sensación de pérdida es prácticamente inevitable, surgiendo la melancolía, siempre al acecho”⁹¹⁴. Cooke también señala que en la pieza aparece lo que se conoce como el doble⁹¹⁵, aunque no

⁹¹⁴ COOKE, Lynne, “Juan Muñoz: La palabra que crea el universo” en VV.AA., *Permítaseme...*, *Op. cit.*, pp. 125-126.

⁹¹⁵ Lynne Cooke cita otras obras de Muñoz donde usa la figura del doble, como *Sombra y boca*, de 1996.

especifica que se refiera concretamente a la concepción de muerte, según Morin, recogida en nuestro primer capítulo.

“Albergaban una serie de figuras casi de tamaño natural que representaban a hombres jóvenes con rasgos desconcertantemente similares. Más parecidos que hermanos, como dobles y clones muestran fisuras y desplazamientos en el meollo mismo de su ser. El otro o el doble, que puede ejercer de compañero y confidente, se convirtió en el tema de varios grupos de esculturas que Muñoz introdujo en *Un lugar llamado el extranjero*”⁹¹⁶.

La creatividad de Muñoz se expande a otro tipo de obras donde se introducen palabras habladas, música o sonidos en espacios reales o imaginarios. En 1993 fue invitado a la muestra internacional Sonsbeek 93, para la que el artista realizó una obra radiofónica titulada *Edificio para la música*. De esta obra nos interesa remarcar su segunda línea argumental, pues es en la que Muñoz se convierte en el presentador de un reportaje actual, el cual es, debemos aclarar, completamente imaginario. Cooke escribe las siguientes palabras sobre el argumento de la pieza:

“El programa también se ocupa del auditorio que fue destruido por un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial: aquí, lo que pretende Muñoz es encontrar la ubicación de ese edificio civil que, eclipsado por la intensa labor de reconstrucción de la posguerra, hoy ha sido olvidado [...] En medio de una ciudad profundamente transformada, el presentador del programa (y su chófer) no encuentran dónde estaba la antigua sala de conciertos, porque lo que se sugiere es que sus ciudadanos han abandonado la verdad histórica a favor de una falsa reconstrucción”⁹¹⁷.

El compositor Alberto Iglesias, que colaboró con Muñoz en esta pieza, sostiene que los restos del edificio son la música, además explica algunas de las pautas que siguieron en el proceso de creación:

⁹¹⁶ COOKE, Lynne, “Juan Muñoz”, *Op. cit.*, p. 312.

⁹¹⁷ COOKE, Lynne, “Juan Muñoz: La palabra...”, *Op. cit.*, pp. 132-133.

“Colgamos un micrófono en el coche y él iba narrando una historia en la que una persona viaja buscando un edificio que fue destruido en la Segunda Guerra Mundial. La historia contiene también la memoria del arquitecto que construyó el edificio. Un edificio para la música, un auditorio”⁹¹⁸.

El escritor Justo Navarro detalla en el mismo catálogo unas palabras sobre la pieza, la cual, recordamos, “es un invento de Juan Muñoz”⁹¹⁹, que alude directamente, y a través de la ficción, a la memoria de una época devastadora:

“He oído que hubo y desapareció una sala de conciertos en Arnhem, Holanda, el Concerthalle. Construida entre 1938 y 1940, y bombardeada hasta su demolición total durante la operación Market Garden en septiembre de 1944 [...] El locutor, entre ruido de tráfico, recorría Arnhem en busca del solar donde estuvo el edificio derribado por las bombas [...] El mundo en el que sonaban esas voces radiofónicas se transformaba en una inmensa sala vacía e invisible”⁹²⁰.

Podemos leer a través de un texto proveniente de la transcripción del programa de radio, las palabras de Muñoz en esta pieza:

“Levantado entre 1938 y 1940, el Concerthalle de Arnhem fue destruido en 1944 por las bombas de aquellos a quienes las guías turísticas de hoy en día califican con innegable recato de descendientes de los prusianos”⁹²¹.

Valerie Smith sostiene que Arnhem “fue el campo de una gran batalla durante la Segunda Guerra Mundial entre las fuerzas aliadas y los alemanes”⁹²² y también nos indica que la película

⁹¹⁸ IGLESIAS, Alberto, “Building for Music” en VV.AA., *Permítaseme...*, *Op. cit.*, p. 156.

⁹¹⁹ NAVARRO, Justo, “Está viajando y está solo” en VV.AA., *Permítaseme...*, *Op. cit.*, p. 167.

⁹²⁰ *Ibidem*, pp. 167-168.

⁹²¹ MUÑOZ, Juan, “Building for Music” en VV.AA., *Permítaseme...*, *Op. cit.*, p. 157.

⁹²² SMITH, Valerie, “Una voz sin brújula” en VV.AA., *Juan Muñoz. La voz sola...*, *Op. cit.*, p. 64.

Un puente lejano (Richard Attenborough, 1977) inmortalizó estos hechos en el cine. Smith afirma que el artista utilizó parte de esta información:

“Para localizar su relato de un arquitecto, Johan Alten, a quien la ciudad encargó la construcción de una sala de conciertos en 1938. El perímetro del solar vacío que Juan eligió conectar ficticiamente con un edificio bombardeado tenía que ser la planta de la sala de conciertos de Alten. Pero el distinguido narrador de Juan se cuestiona irónicamente el hecho mismo de la destrucción de la ciudad a la luz de las guías turísticas contemporáneas que pulen su trágica historia hasta borrarla”⁹²³.

Por tanto, y en palabras de Navarro, subrayamos cuáles eran los aspectos más relevantes de esta pieza:

“Quería representar lo que desaparece: las expectativas de quienes encargaron el Concerthalle de Arnhem, las expectativas de reconocimiento del arquitecto Alten, la ausencia en un solar vacío del edificio mismo bombardeado”⁹²⁴.

Muñoz trabajó en la ausencia desde varios campos, asimismo queda reflejado en las palabras de Searle: “Contar historias a través de su ausencia es precisamente lo que hizo Muñoz tanto en sus escritos como en su escultura”⁹²⁵. Uno de los escritos en los que mejor queda reflejada la citada ausencia es *Tres imágenes o cuatro*⁹²⁶, un texto que tiene una importante parte autobiográfica en relación a la muerte, ya que fue concebido tras el fallecimiento de su hermano. Sobre este texto, Searle ofrece la siguiente descripción:

“Es un relato, en gran medida autobiográfico, atmosférico y semi-ficticio de una época oscura en la vida de Muñoz, cuando

⁹²³ *Ibidem.*

⁹²⁴ NAVARRO, Justo, *Op. cit.*, p. 178.

⁹²⁵ SEARLE, Adrian, “Introducción” en Muñoz, Juan, *Juan Muñoz. Escritos, Op. cit.*, p. 25.

⁹²⁶ *Tres imágenes o cuatro* es un texto de Juan Muñoz que se publicó por primera vez en el catálogo de una muestra de arte español que tuvo lugar en Japón en 1989.

estuvo viajando por el sur de Estados Unidos con su mujer Cristina Iglesias, que estaba embarazada, dos meses después de la muerte de su hermano Manolo (Iglesias también había perdido un hermano seis meses antes). Por lo menos, al final, *Tres imágenes o cuatro* alcanza una especie de desenlace, *me siento feliz, fuerte*, a diferencia de otros textos suyos que parecen detenidos para siempre, como algunas de sus esculturas⁹²⁷.

Encontramos otro texto donde Muñoz escribe y evoca sobre la figura de su hermano muerto a través de un paisaje, unas palabras relacionadas con la ausencia, pero también con la memoria:

“Vuelvo a la ventana. Como esperando una convicción que no llega o estaba aquí mientras yo estaba fuera de casa y ahora se ha ido. Un convencimiento que acaso es sólo una suposición. Una imagen: una imagen que engendra a otra, una imagen que contiene implícitamente a la que la sigue y sucede. Al otro lado de la ventana, algunos árboles, postes y cables de telégrafos. Al fondo, aún más atrás, se ve el tejado de la casa donde por un tiempo vivió mi hermano, ahora muerto”⁹²⁸.

En su última época, el artista realizó determinadas esculturas relacionadas directamente con la muerte, como por ejemplo, *Hombre colgado de un pie*, realizada en el mismo año que murió y que muestra la figura de un hombre torturado. Igualmente, Manuela Mena nos recuerda que también en *Figuras colgadas*, de 1997:

“Pasa de la calma velazqueña a la cualidad más perturbadora de ciertos cuadros y dibujos de Goya que presentan escenas similares en que hombres colgados y torturados tienen las mismas connotaciones aterradoras”⁹²⁹.

⁹²⁷ SEARLE, Adrian, “Intro...”, *Op. cit.*, p. 25.

⁹²⁸ MUÑOZ, Juan, *Juan Muñoz...*, *Op. cit.*, p. 115.

⁹²⁹ MENA, Manuela, “Juan Muñoz: influjos y obsesiones” en VV.AA., *Juan Muñoz. Retrospectiva*, Turner, Madrid, 2008, p. 139.



Juan Muñoz.
Figuras colgadas. 1997
Hombre colgado de un pie. 2001

Searle nos plantea unas cuestiones al respecto de la obra del artista: “¿Acaso es posible ahora contemplar el trabajo de Juan Muñoz sin apreciar en él indicios o ecos de lo que ha ocurrido, de lo que sigue ocurriendo y nunca dejará de ocurrir en el

mundo?”⁹³⁰. Y también nos recuerda que para Muñoz, el arte tenía que ver con la persistencia, con la desaparición y con la mutabilidad”⁹³¹. Sobre su última gran obra, *Doble vínculo*, expuesta en la Tate Modern el mismo año de su fallecimiento, especificamos que no es sino un juego entre espacios arquitectónicos y figuras que conceden al espectador cruzar la sala o permanecer estático, entre lo imaginario y lo real, en la frontera de dos realidades que se aúnan. En una entrevista sobre este trabajo, Muñoz da la clave y nos explica dónde se encuentra la ausencia en él:

“Resulta sorprendente qué despacio se iba configurando la pieza, desde la horizontalidad de los puentes hasta la necesidad de tratar la verticalidad mediante las figuras colgantes, que se sustituyeron más tarde por su propia ausencia”⁹³².



Juan Muñoz. *Doble vínculo*. 2001

Lingwood indica en la misma entrevista que es habitual en el trabajo de Muñoz el hecho de que haya distintos guiones o ideas que, gradualmente, van reduciéndose. “La imagen de

⁹³⁰ SEARLE, Adrian, “Descarrilado” en VV.AA., *Juan Muñoz. Retrospectiva*, *Op. cit.*, p. 155.

⁹³¹ *Ibidem*.

⁹³² MUÑOZ, Juan y LINGWOOD, James, “Conversación, mayo 2001” en VV.AA., *Juan Muñoz. Retrospectiva*, *Op. cit.*, p. 168.

una presencia humana se ve desplazada por la idea de ausencia, de vacío”⁹³³. Muñoz confirma dichas palabras: “Cuando estoy en el estudio, me paso más tiempo destruyendo que construyendo”⁹³⁴.

Avgikos por su parte, hace mención a la muerte del individuo en nuestra sociedad actual, dentro del trabajo artístico de Muñoz:

“En la obra de Muñoz los elementos reales y artificiales conspiran para agitar experiencias casi personales que tienen el potencial de abordar problemas existenciales entre los que no tiene menor categoría lo relativo al dilema (la muerte) del individuo en la cultura de masas digital”⁹³⁵.

⁹³³ *Ibidem.*

⁹³⁴ *Ibidem.*

⁹³⁵ AVGIKOS, Jan, *Op. cit.*, p. 84.

CAPÍTULO 8

LA MUERTE COMO ESPECTÁCULO Y MERCADO

Se puede afirmar que, política y económicamente, el inicio del siglo XXI está condicionado desde el 11 de septiembre de 2001, día en el que se produjeron los ataques terroristas a las Torres Gemelas de Nueva York, así como al Pentágono y Pensilvania. Estos ataques dieron lugar a la conocida como Guerra contra el terrorismo iniciada por Estados Unidos, mediante la Guerra de Afganistán en 2001, y la Guerra de Irak en 2003. También marcaron a toda la sociedad los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid, y los del 7 de junio de 2005 en Londres. En la segunda década del siglo XXI se han producido diferentes atentados contra Occidente en importantes ciudades como París, Bruselas, Niza, Múnich, Berlín o Londres, causando todos ellos una importante alarma social y miedo colectivo.

La crisis económica de alcance global de 2008, así como el ascenso económico de China o la inestabilidad en Oriente que produjo la Primavera Árabe, a favor de la democracia y los derechos sociales, son otros hechos relevantes que afectan al mundo.

La conocida como *era de la información* nace con el nuevo siglo en el mundo occidental, auspiciada por las redes sociales que intercomunican globalmente. El progreso y el avance tecnológico se constatan con la expansión de la telefonía móvil, que se inició en los años ochenta del siglo XX en Europa y Estados Unidos. También cabe destacar el apagón analógico por la aparición en 2005 de la televisión digital terrestre. La creación y el desarrollo de las videoconsolas, que se iniciaron en los años setenta del siglo XX, es otro hecho que da fe de la cada vez más importante presencia de la tecnología en nuestra sociedad.

El cambio climático, iniciado también en los años setenta del pasado siglo es en la actualidad una de las mayores preocupaciones de la comunidad internacional, creándose alertas cada vez más fuertes en las grandes ciudades debido a sus altos niveles de contaminación. Asimismo, respecto a la política demográfica hay que dar importancia a otro de los fenómenos iniciados en las últimas décadas del siglo XX. Nos referimos al fenómeno de la globalización migratoria, que se ha intensificado considerablemente.

Sin duda, la memoria del pasado también está presente en las creaciones artísticas que tienen lugar en el cambio de siglo, así como el inestable clima social y político que se respira por los acontecimientos expuestos. Todos ellos hacen que la muerte siga siendo uno de los ejes principales, y la inspiración de muchos artistas que expresan el sentimiento de la sociedad en la que viven.

Como hemos podido constatar, la representación e interpretación de la muerte en las artes visuales se ha ido transformando a lo largo del siglo XX, de la misma manera que la sociedad. Las maneras de abordar el recuerdo de lo que

supusieron los conflictos bélicos de gran magnitud, como las Guerras Mundiales, han ido cambiando, aunque permaneciendo siempre en el recuerdo de los artistas para afrontar tanto el presente como el futuro. La siguiente reflexión del filósofo Anselm Jappe, especialista en el pensamiento de Guy Debord, cuestiona el papel del arte contemporáneo:

“¿Cuáles son los rasgos esenciales de la vida de hoy que demandan una traducción al plano simbólico? No puede tratarse simplemente de injusticias, de guerras o de discriminaciones, pues estas forman desde hace tiempo el tejido de la existencia social. Más específicamente, la época *contemporánea* se distingue por el predominio ahora total de ese fenómeno que Karl Marx llamaba *el fetichismo de la mercancía*”⁹³⁶.

El equivalente de dicho fetichismo en la vida psíquica individual es el narcisismo, como observa Jappe. Sus reflexiones nos ayudan a comprender el tipo de obras de arte en relación a la muerte que se dan a principios del siglo XXI. Además, añade:

“Para transformar cada suma de dinero en una suma mayor, el capitalismo consume el mundo entero en el plano social, ecológico, estético, ético. Detrás de la mercancía y de su fetichismo se oculta una verdadera *pulsión de muerte*, una tendencia, inconsciente pero poderosa, a la *aniquilación del mundo*”⁹³⁷.

Los artistas que tratamos en este último capítulo nacieron en las décadas de los cincuenta y sesenta, llegando a su plenitud artística a finales del siglo XX y principios del XXI. Consideraremos la muerte en la obra del artista Santiago Sierra, que es, según él, el tema fundamental de su trabajo. Del artista, que usa la fotografía y el vídeo para documentar sus acciones, nos centraremos en el estudio de sus pensamientos a través de sus más relevantes entrevistas y de los catálogos

⁹³⁶ JAPPE, Anselm, *Crédito a muerte. La descomposición del capitalismo y sus críticos*, Pepitas de Calabaza, Logroño, 2011, p. 254.

⁹³⁷ *Ibidem*, p. 256.

de sus muestras, que se encuentran reunidos en su página web. Su idea de que el capital mata, se verá plasmada en obras como *Ocho personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* o *Persona en un hueco bajo tierra de 300 x 500 x 300 cm*. Veremos cómo confronta al espectador con la memoria a través de la pieza *245 metros cúbicos*, realizada en una Sinagoga, o con *1549 crímenes de estado*, donde se leen el nombre de personas muertas o desaparecidas por causas políticas.

Continuaremos estudiando la relevancia de la muerte en los Jóvenes artistas británicos, un movimiento artístico del que seleccionamos a los hermanos Jake y Dinos Chapman, que trabajan el concepto de la muerte en su obra desde sus primeras revisiones a *Los Desastres de la Guerra* de Goya, en forma de esculturas. También en otros trabajos como *Infierno* o *La suma de toda la maldad* realizan una crítica a la sociedad a través de la vía de la muerte. Revisaremos sus conocidas series de intervenciones en las reproducciones originales de los grabados de Goya, como *Insulto a la injuria*. Y para ello, nos guiaremos a través de textos y estudios de Barbara Rose, Matthew Collings, Walter Schurian o Elisabet Martín Gordillo, autora del único libro publicado en castellano referente al citado movimiento británico: *Cómo triunfar en el mundo del arte. Estrategias del joven arte británico de los noventa*.

Dicha publicación también será de nuestro interés en el último artista que nos compete, Damien Hirst, para quien la muerte forma parte de la mayoría de piezas de su carrera artística, desde el inicio a través de obras como *Mil años* o *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*, en la que mostraba el cadáver de un tiburón, hasta la conocida *Por el amor de Dios*, que fue vendida por 50 millones de libras. También reflexionaremos a través de publicaciones como *El tiburón de 12 millones de dólares*, del economista Don Thompson, o mediante entrevistas personales con el artista.

En el transcurso de nuestra investigación, nos acompañarán algunas de las preguntas planteadas por Jappe como: “¿Existen obras que, dentro de cien años, den cuenta de lo que

estamos viviendo hoy? ¿Y hay gente que sienta necesidad de ellas?⁹³⁸.

⁹³⁸ *Ibidem*, pp. 265-266.

8.1. Víctimas simbólicas y capital. Santiago Sierra

La obra del artista Santiago Sierra (Madrid, 1966), está centrada en la muerte, pues así lo afirma él mismo cuando señala que “la muerte es el tema fundamental de mi trabajo: es lo que alimenta el capital”⁹³⁹. “El capital mata constantemente sin hablar de guerra y haciéndolo de paz”⁹⁴⁰, afirma Sierra, que aclara: “Es a nuestra propia muerte a la única que yo puedo hacer alusión y a la única que podemos realmente hacer caso”⁹⁴¹. A su vez, cita como influencias a Wolf Vostell o Jannis Kounellis, por su radicalismo, o a Teresa Margolles “por el impresionante trabajo sobre la violencia de su entorno”⁹⁴², pero también a Hermann Nitsch, y una muestra del artista austriaco en Madrid: “Yo ni sabía que existía el austriaco, con lo que mi sorpresa fue mayúscula. Imagínate, existía un arte así, debía haber mucho bajo esa punta de iceberg”⁹⁴³.

Sierra, además, recuerda que uno de sus primeros trabajos estuvo relacionado con la muerte. En las siguientes palabras hace referencia también al simbolismo del color negro en su obra *583 horas de trabajo*, de 2015:

“Cuando era estudiante trabajaba en el cementerio de la Almudena de Madrid poniendo letras en tumbas. Pagaban por letra puesta. En esta obra también ponemos letras de metal, como en las tumbas de Madrid. Es evidente que sumando esto al empleo del color negro pretendo vincular el trabajo con la muerte. El negro además tiene una carga energética elevada.

⁹³⁹ SIERRA, Santiago *et al.*, “Pamela Echeverría, 2002” en *Entrevistas. Santiago Sierra*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2016, p. 55.

⁹⁴⁰ SIERRA, Santiago *et al.*, “Cuauhtémoc Medina, 2010” en *Entrevistas...*, *Op. cit.*, p. 183.

⁹⁴¹ SIERRA, Santiago *et al.*, “Hilke Wagner, 2006” en *Entrevistas...*, *Op. cit.*, p. 131.

⁹⁴² SIERRA, Santiago *et al.*, “Gabriele Mackert, 2002” en *Entrevistas...*, *Op. cit.*, p. 33.

⁹⁴³ SIERRA, Santiago *et al.*, “Mario Rossi, 2005” en *Entrevistas...*, *Op. cit.*, p. 83.

Un cubo blanco vuela, uno negro expresa un mayor peso. Es más rotundo⁹⁴⁴.



Santiago Sierra. *583 horas de trabajo*. 2015

Sierra usa el cubo de *583 horas de trabajo* en su condición de frasco vacío, y da importancia a su rotundidad y presencia, características que amplifican el mensaje escrito, por lo que el texto tiene volumen y “parece ser gritado”⁹⁴⁵. Podríamos identificar y vincular este grito con otro, el premonitorio de Munch, que se extiende también hasta el inicio del siglo XXI. El cubo de Sierra muestra las horas de trabajo invertidas en su producción y construcción. Sobre este tiempo que da título a la obra, el artista expone:

“Son horas en las que se cometió un crimen cotidiano, que es el que resulta de privar a una persona de su tiempo, y poner su cuerpo y su inteligencia al servicio de intereses ajenos a los propios”⁹⁴⁶.

⁹⁴⁴ SIERRA, Santiago *et al.*, “Thomas D. Trummer, 2015” en *Entrevistas...*, *Op. cit.*, p. 262.

⁹⁴⁵ *Ibidem.*

⁹⁴⁶ SIERRA, Santiago *et al.*, “Thomas...”, *Op. cit.*, p. 263.



Santiago Sierra.
Mujer con capirote sentada de cara a la pared. 2003
586 horas de trabajo. 2004
1.000 carteles negros, Madrid. 2015

Otras obras a lo largo de la trayectoria artística de Sierra donde este color tiene el protagonismo son *Mujer con capirote sentada de cara a la pared*, de 2003, una pieza en la que la

protagonista está sujeta al sistema disciplinario del Padre y del capital, en opinión de Rosa Martínez⁹⁴⁷, quien escribe:

“Durante una hora, una mujer permaneció sentada, inmóvil y en silencio, con un capirote negro en la cabeza. La obra, que el artista documentó fotográfica y videográficamente, insistía en el trabajo como tecnología de dominación y como castigo, dejando constancia de la violencia de los procesos disciplinarios y del poder objetualizador del dinero. Las conexiones iconográficas con obras de Goya, con las torturas de la Inquisición o la asociación con los castigos escolares se conjuntan con la inclusión de esta acción en su propio campo de referencias estéticas e iconológicas”⁹⁴⁸.

El color negro también aparece de manera notable en la ya citada *586 horas de trabajo*, de 2004, o *1.000 carteles negros, Madrid*, de 2015. En una entrevista del año 2005 también hacía alusión a este color:

“El negro, como color fuertemente energético que absorbe todos los demás colores, el color del luto en la cultura católica, es el único color empleado junto a un blanco aséptico y ensimismado. La energía y el esfuerzo físico aparecen siempre asociados a la negación de la vida y su transformación en trabajo”⁹⁴⁹.

De la misma manera, el artista aborda la muerte física del espacio en *Galería quemada con gasolina*. En esta ocasión, Sierra quemó con gasolina una galería en la Ciudad de México en 1997, para la reinauguración de sus nuevos espacios. La

⁹⁴⁷ Rosa Martínez es comisaria, escritora y asesora de colecciones de arte. Destaca su labor como comisaria que la llevó a realizar la intervención específica de Santiago Sierra en el Pabellón español en la 50 Bial de Venecia, en el año 2003. Asimismo, fue la directora de la Exposición Internacional de la 51 Bial de Venecia con *Siempre un poco más lejos*, en el Arsenale.

⁹⁴⁸ MARTÍNEZ, Rosa, “Entrevista a Santiago Sierra” en *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50ª Bial de Venecia*. Disponible en: https://es.scribd.com/document/141797649/Santiago-Sierra-Bial-de-Venecia#fullscreen&from_embed [Consulta: 12/03/2017]

⁹⁴⁹ SIERRA, Santiago *et al.*, “Mario...”, *Op. cit.*, pp. 88-89.

comisaria Gabriele Mackert valora así la estética de la obra en una entrevista realizada a Sierra: “Las fotos revelan una imagen extraña y fantástica del espacio interior cuya destrucción le confiere una poesía extraordinaria”⁹⁵⁰ y Sierra matiza que en esta pieza “la energía aparece asociada a la destrucción”⁹⁵¹.



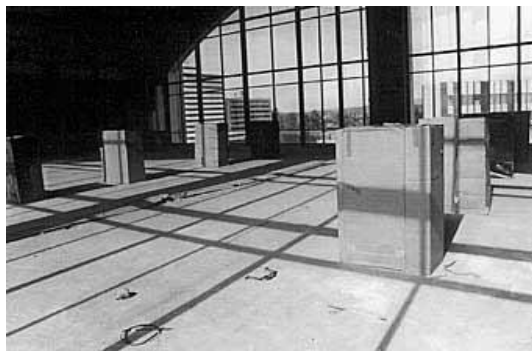
Santiago Sierra.
Galería quemada con gasolina. 1997

Por otro lado, en las piezas de las cajas referidas a los trabajadores como objetos, encontramos un fuerte vínculo con la muerte. La primera de estas piezas es la titulada *Ocho personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón*, de 1999. Una obra que nace como respuesta a las partidas diarias de inmigrantes guatemaltecos que “son introducidos en cajas dentro de camiones que cruzan todo México hacia los Estados Unidos. Muchos son encontrados

⁹⁵⁰ SIERRA, Santiago *et al.*, “Gabriele...”, *Op. cit.*, p. 37.

⁹⁵¹ SIERRA, Santiago *et al.*, “Mario...”, *Op. cit.*, p. 89.

mueritos por asfixia; otros, capturados”⁹⁵², tal y como explica Sierra. Otra es la referida a un caso irlandés, *Persona remunerada para permanecer en el maletero de un coche*, del año 2000. En palabras de Sierra, debemos aclarar que esta obra “aludía a la aparición del cadáver de Aldo Moro, a una violencia política relacionada con la que se ejerce contra el trabajador”⁹⁵³.



Santiago Sierra.
Ocho personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón. 1999

⁹⁵² SIERRA, Santiago *et al.*, “Rotem Rozental, 2014” en *Entrevistas...*, *Op. cit.*, p. 256.

⁹⁵³ SIERRA, Santiago *et al.*, “Gabriele...”, *Op. cit.*, pp. 36-37.



Santiago Sierra.
*Persona remunerada para permanecer en el
maletero de un coche. 2000*
*Persona en un hueco bajo tierra
de 300 x 500 x 300 cm. 2001*
3.000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno. 2002

Los suelos convertidos en prisiones, ataúdes o tumbas, como refleja Martínez, se ven en acciones como *Persona en un hueco bajo tierra de 300 x 500 x 300 cm*, realizada frente al Parlamento de Helsinki en 2001. Otra pieza en relación a esta es la que crea en 2002, *3.000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno*, para la que contrata a 20 inmigrantes de origen africano para que cavén 3.000 agujeros durante un mes. La escritora Rotem Rozental opina que en esta obra, Sierra examina:

“El movimiento de los cuerpos a través de las fronteras y las economías mediante la realización de un campo de hoyos, localizado donde los refugiados africanos aterrizan cuando llegan ilegalmente a Europa”⁹⁵⁴.

Sierra describe cómo se materializó y qué inspiró este proyecto: “Todo está tomado del ambiente. En las hermosas playas del sur de España aparecen entre los bañistas cadáveres de jóvenes inmigrantes africanos flotando hinchados”⁹⁵⁵, además el artista añade que el trabajador “excava un hueco bajo tierra que bien podría contenerle”⁹⁵⁶, o incluso podría permanecer en ellos como ocurre en la citada *Persona en un hueco bajo tierra de 300 x 500 x 300 cm*. Martínez plantea a Sierra en una entrevista las siguientes afirmaciones sobre la muerte en su obra:

“Escenificas la angustia de la muerte y del vacío, de la soledad y la pérdida, del gasto inútil de energía que suponen tanto la producción económica como la producción libidinal, de las que lograste una extraordinaria metáfora con la acción *Esperado de poliuretano sobre 18 personas*, en la iglesia de San Mateo, en Lucca. ¿Dónde situas tu tristeza y tu sensación de abandono?”⁹⁵⁷.

⁹⁵⁴ SIERRA, Santiago *et al.*, “Rotem...”, *Op. cit.*, p. 256.

⁹⁵⁵ *Ibidem.*

⁹⁵⁶ SIERRA, Santiago *et al.*, “Mario...”, *Op. cit.*, p. 89.

⁹⁵⁷ SIERRA, Santiago *et al.*, “Rosa Martínez, 2003” en *Entrevistas...*, *Op. cit.*, p. 67.

Sierra mantiene que la tristeza forma parte de nuestras relaciones con el entorno y con nosotros mismos, y comprende que su trabajo resulte triste, aunque subraya que “no es buscado, es una reacción más”⁹⁵⁸. Martínez se ayuda de un ejemplo cinematográfico de la película *Saló, o los 120 días de Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975), para detallar un concepto que, según ella, tiene hoy más sentido que nunca. En el citado metraje observamos:

“Tres categorías de personajes: los verdugos, sujetos con poder de decisión y destrucción, una especie de *aristocracia del crimen*; los funcionarios, colaboracionistas y cómplices, que traducen y ejecutan las órdenes; y los cuerpos suplicados, sometidos y sin capacidad de rebelión”⁹⁵⁹.



Pier Paolo Pasolini.
Saló, o los 120 días de Sodoma. 1975

Sierra sostiene que dichas categorías aparecen mezcladas muy a menudo, además opina que en este contexto:

“No es que la vida quede pospuesta; es que participamos de los aparatos para la administración de nuestra propia muerte.

⁹⁵⁸ *Ibidem*.

⁹⁵⁹ *Ibidem*, p. 72.

La lucha de clases en este contexto, más que un motor de la historia, es una señal de vida⁹⁶⁰.

Para Martínez, la función del arte es representar, “enunciar el delito”, pero no ejecutarlo. Además enfatiza que los actores de las obras de Sierra son convertidos por él en víctimas simbólicas, aunque “para muchos espectadores estas acciones son un revulsivo insoportable e inmoral que va más allá de lo permitido⁹⁶¹”. Sobre este fragmento concreto, Sierra expone:

“En cuanto a la primera parte de tu pregunta, donde vuelves a la idea del crimen y a lo inmoral, procuraré explicarte. Como artista, he tratado de no confundir la realidad con el deseo [...] Por citarte un ejemplo, en el Viejo San Juan de Puerto Rico veo gente con unas jornadas laborales extremas, no solo para comer, sino para pagarse su dosis de heroína, actúo de la siguiente manera: ideó un gesto simple que me sirva como pretexto para desencadenar una situación laboral que los retrate y les pago como aspiran a ser pagados, con una dosis⁹⁶²”.

La obra a la que se refiere Sierra en estas palabras es *Línea de 10 pulgadas rasurada sobre las cabezas de 2 heroinómanos remunerados con una dosis cada uno*, realizada en el año 2000, donde muestra a dos heroinómanos que se dejan afeitar una brecha sobre sus cabezas a cambio de la nombrada dosis.

En este mismo sentido, en *300 toneladas*, expuesta en la Kunsthaus Bregenz de Austria, “el propio peso de las personas era lo que podía activar la destrucción del edificio⁹⁶³”, siendo el objetivo de Sierra hacernos sentir responsables de nuestros actos, al ser:

“Nuestro propio comportamiento el que acarrea unas determinadas consecuencias, que es nuestro propio cuerpo el

⁹⁶⁰ *Ibidem.*

⁹⁶¹ *Ibidem.*

⁹⁶² *Ibidem*, p. 73.

⁹⁶³ SIERRA, Santiago *et al.*, “Hilke...”, *Op. cit.*, p. 132.

que tiene unas limitaciones y esto creo que no se puede contar si no hay una fuerte carga de angustia”⁹⁶⁴.



Santiago Sierra.
*Línea de 10 pulgadas rasurada sobre las cabezas de
2 heroinómanos remunerados con una dosis cada uno. 2000
300 toneladas. 2004*

En el año 2004 tuvieron lugar los ya citados atentados del 11M en Madrid, que afectaron notablemente al artista. Al respecto, señala que:

“Tras las masacres de Madrid sentí más ira de la habitual en estos casos, lo que resulta bastante lógico habida cuenta de que soy de Madrid. Esto fue compartido por muchas personas en Occidente, pues Madrid podría haber sido su ciudad”⁹⁶⁵.

⁹⁶⁴ *Ibidem.*

⁹⁶⁵ SIERRA, Santiago *et al.*, “Cuauhtémoc...”, *Op. cit.*, p. 185.

En relación con la presencia de la barbarie, nos recuerda Sierra, podemos encontrar otro ejemplo europeo, en concreto vinculado a Rumanía. Nos referimos a *El pasillo de la casa del pueblo*, de 2005, un trabajo que tiene un fuerte vínculo con la muerte. Para Sierra, la Casa del Pueblo de Bucarest es “todo un récord Guinness”⁹⁶⁶ respecto a brutalidad histórica. El artista explica que construirla supuso la destrucción de hasta una tercera parte de la ciudad, asimismo subraya que se trata de un “símbolo del poder sangrante”⁹⁶⁷:

“Es una especie de *tótem de la maldad*, de terror en la ciudad, muy fuerte, muy cargado políticamente. Esto llega a tal extremo que hay gente que tiene alucinaciones con los soldados muertos durante su construcción, y cualquier cosa se interpreta en el sentido de la negatividad del edificio”⁹⁶⁸.

Sierra argumenta que también ha hecho esta pieza para hablar de este lugar en el que, aclara, incluso se cuentan historias de apariciones de fantasmas: “La gente que trabaja aquí proyecta su propio conocimiento de la historia del lugar hacia el espacio, creyendo ver a los muertos que construyeron el edificio”⁹⁶⁹. Además, el artista, aprovechando dichas historias, graba el sonido del museo por la noche durante 80 minutos. La pieza resultante es *Psicofonía grabada en la casa del pueblo*:

“Esto no solamente intenta captar el sonido del edificio, sino que intenta acercarse a la idea de hacer una psicofonía. Era tocar ese punto –que me ha parecido muy interesante– de los guardianes que creen ver a los soldados que murieron haciendo el edificio vagando por todas partes. Era como escuchar el contenido político-fantasmagórico del edificio”⁹⁷⁰.

⁹⁶⁶ SIERRA, Santiago *et al.*, “Minhea Mircan, 2006” en *Entrevistas...*, *Op. cit.*, p. 139.

⁹⁶⁷ *Ibidem.*

⁹⁶⁸ *Ibidem.*

⁹⁶⁹ *Ibidem*, p. 150.

⁹⁷⁰ *Ibidem*, p. 161.



Santiago Sierra.
El pasillo en la casa del pueblo. 2005
Psicofonía grabada en la casa del pueblo. 2005

Asimismo, con la pieza *245 metros cúbicos*⁹⁷¹, realizada en la Sinagoga de Stommeln en Pulheim, Alemania, en 2006, Sierra aborda el tema del Holocausto europeo. El artista señala: “Es la primera vez que toco los muertos de Europa [...] He decidido explicarme bien con esta muestra, porque, además, haciéndolo creo que dejo muchas cosas claras”⁹⁷². Por otro lado, recuerda el inicio del proyecto: “Cuando se me extiende la invitación a trabajar aquí, se me solicita lidiar con uno de los mayores desastres de la historia, algo muy doloroso para todos”⁹⁷³. Razón esta última por la que es consciente de que:

“Debía mantener el brutalismo histórico, resaltar lo actual y dar un uso a la memoria. Todo ello sin renunciar un ápice al empleo de un máximo de intensidad porque, hiciera lo que

⁹⁷¹ La obra *245 metros cúbicos* hace alusión al espacio vacío de la Sinagoga de Stommeln y espera ser, ante todo, una obra sobre la muerte industrializada e institucional de la que han vivido y aún viven los pueblos europeos del mundo, como leemos en el catálogo *Stommeln / Frankfurt*, publicado por el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga en mayo de 2006.

⁹⁷² SIERRA, Santiago *et al.*, “Javier Díaz Guardiola, 2006” en *Entrevistas...*, *Op. cit.*, pp. 97-98.

⁹⁷³ SIERRA, Santiago *et al.*, “Hilke...”, *Op. cit.*, p. 111.

hiciera, todo se quedaría corto. Había que llegar al límite y plantar la muerte justo delante del espectador. La única muerte invocable, la propia. Debía también calibrar un tanto el estado de la memoria del Holocausto⁹⁷⁴.

En la obra, la sinagoga se convertía en cámara de gas, pretendiendo Sierra “honrar la memoria de los judíos asesinados masivamente para robar sus bienes durante el pasado siglo”⁹⁷⁵. Sierra al detallar la obra, especifica que localizó seis coches alrededor de la sinagoga, colocando a cada uno un tubo negro que recoge las emanaciones de monóxido de carbono que se producen en la combustión del motor⁹⁷⁶, enviándose estas directamente a la sinagoga. Al respecto, el artista apunta:

“Las medidas de seguridad son fundamentales, pues la permanencia dentro del edificio puede causar la muerte. Hay monóxido de carbono suficiente como para que una persona común muera en media hora si no entra con una máscara”⁹⁷⁷.

Otra cuestión importante de la pieza, es el hecho de que el público visita la obra de manera individual, por lo que Sierra ha comprobado que:

“Cuando el visitante está solo, pierde el soporte social que minimiza lo que se ve en las salas de exposiciones. Cuando la visita se hace de uno en uno se vuelve mucho más dura. No

⁹⁷⁴ *Ibíd.*, pp. 111-112.

⁹⁷⁵ Extraemos las palabras de Santiago Sierra de la noticia que anunciaba: “Cerrada la instalación que simulaba una cámara de gas en una sinagoga alemana”. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2006/03/14/actualidad/1142290806_850215.html [Consulta: 12/03/2017]

⁹⁷⁶ Santiago Sierra cita como influencia para la obra *245 metros cúbicos* una obra de Gustav Metzger de 1970, en la que este bombeó los humos del tubo de escape de un coche hacia el interior de un acuario, que no estaba lleno de peces, sino de plantas, y estas murieron. Asimismo también reconoce que se inspiró en los tubos de Eva Hesse: “Ella poseía una sensibilidad capaz de crear un minimalismo que estaba vivo”.

⁹⁷⁷ SIERRA, Santiago *et al.*, “Hilke...”, *Op. cit.*, p. 112.

hay con quién compartir la tensión y el visitante se queda así, solo ante la idea de su propia muerte⁹⁷⁸.



Santiago Sierra. *245 metros cúbicos*. 2006

Esta idea es el eje fundamental de la pieza. Sierra lo corrobora en las siguientes palabras, que describen el objetivo del proyecto:

“Se trata más bien de enfrentarnos con el tema fundamental, aquel que pienso que no se está recogiendo en los memoriales, y ese tema fundamental es la muerte. La muerte siempre es la de los demás. Siempre es algo que le sucede a otro, y me parece importante colocar a la persona en una situación en la que la muerte también le pueda suceder. Ser posible víctima por unos instantes. Hay unas reglas del juego y la desobediencia de esas reglas traería la muerte⁹⁷⁹”.

⁹⁷⁸ *Ibidem*, p. 113.

⁹⁷⁹ *Ibidem*, pp. 113-114.

A Sierra le interesa provocar en el espectador la idea de la muerte real, aunque no espera que esta suceda, sí opina que es el comienzo para que los espectadores comiencen a entender algo:

“Por supuesto, imagino que nadie va a entrar en la sinagoga llena de monóxido de carbono letal. El sacar la muerte, la muerte propia, no la de los demás; no la imaginación ante la muerte de los demás, sino la posibilidad real de morir; me parecía el punto principal para empezar a entender algo”⁹⁸⁰.

El artista separa su trabajo de toda pretenciosidad, explicándonos la imposibilidad de sufrir tal como lo hicieron los judíos en el pasado. A su vez, como comprobamos en las siguientes palabras, sí quiere transmitir la idea de que todos tenemos como único destino la muerte:

“Considero que crear una sensación de empatía es absolutamente pretencioso, me parece que no se puede recoger el sufrimiento de ninguna de aquellas personas. He abandonado toda pretensión e intento de que el público sienta empatía, solamente puede lograrse que piensen en su propio cuerpo o que sientan, por un momento, su propio destino. En eso no me parece que nadie se crea diferente”⁹⁸¹.

Este proyecto nos hace plantearnos si Sierra se centra en conceptos como la memoria o la culpa, sobre lo que el artista matiza:

“Sí y no. Siempre estoy hablando de Dios, entendiendo a Dios como el vértice de una pirámide vinculada sobre todo con el dinero. Pero hablo de un Dios pitagórico y casi azteca que requiere de sacrificios de sangre constantes para llenar la bolsa”⁹⁸².

⁹⁸⁰ *Ibidem*, p. 114.

⁹⁸¹ *Ibidem*.

⁹⁸² SIERRA, Santiago *et al.*, “Javier...”, *Op. cit.*, p. 99.



Santiago Sierra.
245 metros cúbicos. 2006

Además, Sierra no olvida que “en la sinagoga de Stommeln todos los años se hace algo para que se recuerde a los muertos. Eso es admirable y te obliga a estar con ellos”⁹⁸³. La comisaria alemana Hilke Wagner enlaza la concepción de este

⁹⁸³ *Ibidem*, p. 100.

proyecto con elementos de nuestro día a día, “el origen del veneno está en la cotidianidad. Los que lo producen son coches cotidianos, y están en el centro de la ciudad”⁹⁸⁴. Asimismo, también enlaza la pieza con la política coetánea a Sierra y la presencia de la muerte dentro de este sistema:

“La instalación exterior, que al mismo tiempo es la única parte visible de la pieza, me parece una clara referencia a nuestra realidad política actual, que también está marcada por genocidios y *limpiezas étnicas*, y no sólo en el Tercer Mundo. La imagen de las personas con equipo de respiración artificial también parece familiar, pues me recuerda a las imágenes de los catástrofes más recientes”⁹⁸⁵.

Las máscaras que usa Sierra en Stommeln son reconocidas por el público por ser las mismas que se usan cuando hay un desastre. Sierra busca que el público reconozca este tipo de elementos, para que de esta manera observe y también:

“Sienta que su vida tiene algo que ver con la destrucción que genera, y la forma de hacerlo es recurriendo a imágenes que ya todo el mundo ha visto en televisión, imágenes que tienen que ver con desastres e imágenes de muerte. El Holocausto no es un dato casual ni mucho menos anecdótico. Tampoco el Holocausto Judío ha sido el único, pero sí el punto culminante de nuestra cultura y de hasta dónde somos capaces de llegar por un puñado de euros”⁹⁸⁶.

Esta última frase pone de relieve el pensamiento que Sierra tiene al respecto del capital, “el Holocausto es un ejemplo mayúsculo de hasta dónde es capaz de llegar la voracidad del capital”⁹⁸⁷. Además cree que este junto al Estado son capaces de matar, y de matar masivamente, y también, que ese es su negocio principal. A su vez, el artista determina que si creemos que lo que pasó entre alemanes y judíos a mediados del siglo XX fue una cuestión excepcional, “vamos a repetir en cualquier

⁹⁸⁴ SIERRA, Santiago *et al.*, “Hilke...”, *Op. cit.*, p. 117.

⁹⁸⁵ *Ibidem.*

⁹⁸⁶ *Ibidem*, p. 118.

⁹⁸⁷ *Ibidem*, p. 120.

momento el Holocausto⁹⁸⁸. Sierra argumenta que el Estado asegura una “hegemonía de grupos de poder” y el capital, por otro lado, “se ocupa de sí mismo”.

“Sabemos perfectamente que la seguridad de una empresa se antepone a la seguridad de colectivos humanos, que la seguridad de una empresa es respetada y consentida a todo lo largo del mundo. Pero aparte de beneficios incompatibles, también causa muerte y destrucción⁹⁸⁹.”

Si bien sabemos que Hitler no triunfó, sí lo hizo el colonialismo europeo, expresa Sierra, que también rememora que el hecho de que “cientos de millones de personas hablen mi lengua, el español, es el resultado de una actividad criminal sostenida⁹⁹⁰”, es decir, que ese triunfo se extiende a lo largo de la historia en diferentes situaciones. Sierra cree que “seguimos en las mismas⁹⁹¹” y que las contiendas bélicas del siglo XX son una prueba de ello: “Auschwitz es el punto culminante de una estrategia criminal prolongada en el tiempo que, por supuesto, no ha terminado⁹⁹²”.

El artista cita otros ejemplos bélicos que, bajo su punto de vista, explican nuestro bienestar: “La guerra que se libra en Iraq se está librando, entre otras cosas, para que yo pueda estar aquí haciendo exposiciones. Me parece que las cosas no están colocadas en un pasado⁹⁹³”. Sierra profundiza en la idea llegando a la conclusión de que “todas las ventajas sociales que tenemos son como las de la época nazi, porque siempre han sido conseguidas machacando a *otros pueblos* y haciéndolos nuestros esclavos⁹⁹⁴”.

⁹⁸⁸ *Ibidem.*

⁹⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁹⁰ *Ibidem*, p. 119.

⁹⁹¹ *Ibidem.*

⁹⁹² *Ibidem.*

⁹⁹³ *Ibidem.*

⁹⁹⁴ SIERRA, Santiago *et al.*, “Hilke...”, *Op. cit.*, p. 120. Santiago Sierra aclara que en las palabras “otros pueblos” entran también otras clases sociales, otros sexos o cualquier otro tipo de alteridad.

Al respecto de la memoria y en relación al Holocausto, Sierra nos habla de la banalización, y para argumentarlo analiza distintas obras y actos. Sobre *Monumento a los judíos de Europa asesinados*, de Peter Eisenman e inaugurada en 2005, Sierra nos ofrece claramente su opinión:

“Un monolito parecía no ser suficiente y ponemos doscientos mil monolitos. Parece una idea bastante mediocre y a mí lo único que me transmite es que alguien ha gastado muchísimo dinero porque quiere, con muchísimo dinero, decirle al mundo entero que lo siente [...] Me parece que la memoria es banal porque no tiene una función en la actualidad, porque carece de efectos. El poner flores no supone un compromiso por parte de las personas que ponen flores. Las flores se ponen porque así lo dice el protocolo, es un rito vacío de contenido”⁹⁹⁵.



Peter Eisenman.
Monumento a los judíos de Europa asesinados. 2005

Pero retomando la obra de la sinagoga, Sierra desea poner de relieve el respeto por los muertos, en este caso judíos, e intenta hacer un llamamiento a las demás personas que, como él, nacieron tras el término de la Segunda Guerra Mundial:

“Creo que cualquier persona nacida en la segunda mitad del siglo XX tiene que tener muy en cuenta el Holocausto para cualquier cosa que piense, o cualquier cosa que haga. Para

⁹⁹⁵ *Ibidem*, p. 122.

cualquier acción dentro del ámbito de la cultura tiene que tener en cuenta que hubo un momento en la historia donde a la gente se la mataba por millones y eso tenía una razón y un sentido para los verdugos⁹⁹⁶.

De la misma forma, Sierra no duda en relacionar el capital con lo descrito:

“El referirme a esas razones y a esos sentidos, que son las razones y los sentidos del capital, es también mi trabajo, como lo es para muchos otros artistas. El tema me incumbe y por eso hablo⁹⁹⁷”.

En relación a la conocida frase de Theodor W. Adorno, “escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie”, Sierra reflexiona sin embargo que “después de Auschwitz poco más podemos hacer que no sea poesía⁹⁹⁸”. Para el artista, vivimos en un clima de hastío, “de desconfianza profunda en la ciencia, de desconfianza profunda en el ser humano. Ese niño tan simpático podría crecer y matarme⁹⁹⁹”. Las razones de esto último se deben, según el análisis del artista, a la pérdida del sentimiento de empatía, pero también del sentimiento de grupo y tribu. No obstante, la crítica al sistema capitalista prevalece en él, cuando ironiza sobre las palabras de Adorno:

“Tengo la sospecha de que poco más se puede hacer que poesía. Bueno, no. Olvídalo. Que ya veo al planeta entero talando árboles para que Occidente componga dodecasílabos. No, ni eso, después de Auschwitz sólo se pueden arrojar tomates¹⁰⁰⁰”.

También en el año 2006 crea junto al joyero Chus Burés, unas joyas en oro donde se lee la inscripción *Gold Traffic Kills* y otras de diamante, donde leemos *Diamond Traffic Kills. El tráfico de oro mata y El tráfico de diamantes mata* serían,

⁹⁹⁶ *Ibidem*, p. 125.

⁹⁹⁷ *Ibidem*.

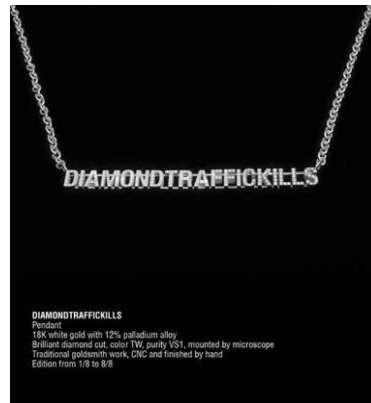
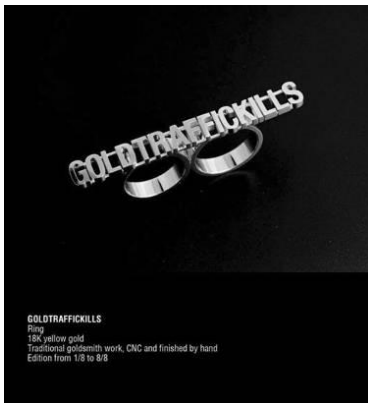
⁹⁹⁸ *Ibidem*, p. 126.

⁹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 126-127.

¹⁰⁰⁰ *Ibidem*, p. 127.

respectivamente, las traducciones. Sierra ahonda en la cuestión que motiva esta pieza:

“Sabemos muy bien cómo se desarrolla este mercado y cómo el mercado, en su avance para conseguir un material que prácticamente no existe, está llegando a extremos brutales, a extremos de explotación y de muerte muy graves. El vincular al objeto con los medios con los que está producido es algo que también me ha interesado en muchas de mis piezas. El situar al objeto como manantial de culpa”¹⁰⁰¹.



Santiago Sierra. *Colección de joyas*. 2006

Sierra también admite que él es beneficiario del estado actual y por tanto, culpable. “Estoy diciendo muy claro que sabemos que somos explotadores, que yo también lo soy y que ni ellos, ni yo vamos a hacer nada serio al respecto”¹⁰⁰². Y respecto a los explotados, concretamente a las víctimas de Estado, dedica la pieza *1.549 crímenes de estado*¹⁰⁰³, una lista de 1.549

¹⁰⁰¹ *Ibidem*, p. 132.

¹⁰⁰² *Ibidem*, p. 135.

¹⁰⁰³ VV.AA., “1549 crímenes de estado” en *Santiago Sierra. 7 trabajos*. Disponible en: https://es.scribd.com/document/275298516/Santiago-Sierra-7-Trabajos-7-Works#fullscreen&from_embed [Consulta: 20/03/2017]

hombres y mujeres muertos o desaparecidos por causas políticas en México, entre el 2 de octubre de 1968 y el 2 de octubre de 2007¹⁰⁰⁴. En 2015 realizaría otra obra similar titulada *2.205 crímenes de estado*, que Sierra explica así: “Los nombres de los que fueron asesinados entre el 8 de julio y el 26 de agosto durante el ataque de Israel sobre Gaza leídos por dos hablantes árabes nativos”¹⁰⁰⁵.

En 2009 tiene lugar el *NO, Global Tour*¹⁰⁰⁶, una gran escultura con la palabra “no” que ha recorrido varios países y lugares emblemáticos entre los que cabe destacar: “La OTAN, el gran templo de la masacre y la barbarie y los otros grandes templos de la masacre y la barbarie: el Pentágono y Wall Street”¹⁰⁰⁷. Otra pieza importante en relación al objeto de estudio de nuestra tesis es *Contador de muerte*. A continuación podemos leer su descripción en palabras del artista:

“Un contador LED, diodo emisor de luz, registrando el número total de personas muertas en todo el mundo y por cualquier causa durante un año fue intercambiado por una póliza de seguros pagadora en caso de mi muerte durante el periodo de exhibición”¹⁰⁰⁸.

¹⁰⁰⁴ La obra *1.549 crímenes de estado* tuvo lugar en el antiguo edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores de la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, Ciudad de México, en octubre de 2007.

¹⁰⁰⁵ “2.205 crímenes de estado”. Disponible en: http://santiago-sierra.com/201517_1024.php [Consulta: 20/03/2017]

¹⁰⁰⁶ Un importante “no” dentro de la carrera artística de Santiago Sierra, aunque no enmarcado en su proyecto *NO, Global Tour*, es el “no”, el rechazo al Premio Nacional de Artes Plásticas pues, según el artista: “Es mi deseo manifestar en este momento que el arte me ha otorgado una libertad a la que no estoy dispuesto a renunciar. Consecuentemente, mi sentido común me obliga a rechazar este premio”.

¹⁰⁰⁷ SIERRA, Santiago *et al.*, “Paco Barragán, 2011” en *Entrevistas...*, *Op. cit.*, pp. 192-193.

¹⁰⁰⁸ “Contador de muerte”. Disponible en: https://www.santiago-sierra.com/200901_1024.php [Consulta: 20/03/2017]



Santiago Sierra.
1.549 crímenes de estado. 2007
NO, *Global Tour*. 2009

El número total de muertes durante 2009 ascendió, como muestra el marcador, a 55.459.218. Por otro lado, en 2011 comienza el ciclo *Veteranos*¹⁰⁰⁹ con la obra *Veterano de la guerra de Irak cara a la pared*, a la que siguieron *Veteranos de las guerras de Irak y Afganistán cara a la pared*, *Veteranos de las guerras de Afganistán, Irak e Irlanda del Norte de cara a la pared* o *Veteranos de la guerra de Vietnam de cara a la pared*.

Las aquí citadas son algunas de las realizadas en el año 2011 y sobre la explicación de estas obras y, concretamente, respecto a la nula reacción ante su entorno del veterano en

¹⁰⁰⁹ El ciclo *Veteranos* de Santiago Sierra comenzó en el año 2011 y ha continuado desarrollándose durante los siguientes años con diferentes obras.

esta pieza, Sierra observa que “vivimos en un mundo de guerra”¹⁰¹⁰.

El artista se pregunta de qué guerra son los veteranos de guerra en España, precisamente porque “estamos luchando las guerras de otros”¹⁰¹¹ y esa es la locura, para el artista. En relación a este aspecto, Sierra se muestra crítico con España, como muestran las siguientes palabras:

“Es un país de asesinos y asesinados, con las cunetas llenas de olvidados y las calles llenas de intocables [...] Se celebran las matanzas del Nuevo Mundo y, cuando no, se divierten torturando bestias los domingos”¹⁰¹².



Santiago Sierra.

Veterano de la guerra de Irak cara a la pared. 2011

Veteranos de las guerras de Irak y Afganistán cara a la pared. 2011

Al respecto de los políticos, Sierra cree que “obedecer y hacer caso a los psicópatas al frente del timón es un acto de sumisión y suicidio individual y colectivo”¹⁰¹³, además señala: “El trabajo no nos hace libres. No podemos estar de acuerdo con la máxima con que los nazis recibían a sus esclavos en

¹⁰¹⁰ SIERRA, Santiago *et al.*, “Rotem...”, *Op. cit.*, p. 254.

¹⁰¹¹ SIERRA, Santiago *et al.*, “Hans Ulrich Obrist, 2012b” en *Entrevistas...*, *Op. cit.*, p. 218.

¹⁰¹² SIERRA, Santiago *et al.*, “Fietta Jarque, 2013” en *Entrevistas...*, *Op. cit.*, p. 245.

¹⁰¹³ SIERRA, Santiago *et al.*, “Rotem...”, *Op. cit.*, p. 253.

Auschwitz”¹⁰¹⁴. Asimismo, nuestra fragilidad como seres humanos en la sociedad en que vivimos, así como la facilidad de morir en ella, acaparan la atención de Sierra puesto que “la posibilidad de morir es tan cotidiana como estar esperando en un semáforo y dar un paso en un momento inadecuado: aparece tras la desobediencia de la ley”¹⁰¹⁵. Nuestra desaparición se torna inevitable: “La muerte propia va a suceder y lo vemos en la muerte de los demás”¹⁰¹⁶. Pese a tratar continuamente estos conceptos en sus obras, el artista admite: “Mi trabajo no hace nada al respecto, no arregla nada. Como tampoco el resto del mundo del arte lo hace”¹⁰¹⁷. Pese a todo, está en él la idea de aunar pasado con presente, pues, como afirma: “Me parece que recordar el pasado simplemente no es bastante, ese recuerdo tiene que tener una utilidad”¹⁰¹⁸.

Aportamos también un comentario sobre el trabajo del artista y la utilidad del arte ante la barbarie realizado por Juan Albarrán y Francisco Javier San Martín:

“Sierra muestra barro y humillación, muros y confinamiento, ratas y buitres, placas con prohibiciones y hombres y mujeres contra la pared. El capitalismo ha elegido la muerte. El arte, aun con el rostro manchado de negro, es uno de los últimos frentes de resistencia contra la aniquilación”¹⁰¹⁹.

Cerramos el capítulo con unas palabras del crítico Cuauhtémoc Medina, recordadas en el catálogo *Pinturas*¹⁰²⁰ por Pilar Villela, que definen a Sierra como “un verdugo que cierra los ojos al

¹⁰¹⁴ SIERRA, Santiago *et al.*, “Fietta...”, *Op. cit.*, p. 246.

¹⁰¹⁵ SIERRA, Santiago *et al.*, “Hilke...”, *Op. cit.*, p. 130.

¹⁰¹⁶ *Ibidem.*

¹⁰¹⁷ *Ibidem*, p. 129.

¹⁰¹⁸ *Ibidem*, p. 112.

¹⁰¹⁹ ALBARRÁN, Juan y SAN MARTÍN, Francisco Javier, “El peso de las palabras: Santiago Sierra y la entrevista como trabajo” en *Entrevistas...*, *Op. cit.*, p. 18.

¹⁰²⁰ El catálogo *Pinturas/Paintings* se editó por la Galería Enrique Guerrero de Ciudad de México, en octubre de 2003. A fecha de 22 de marzo de 2017 se encuentra disponible en la web oficial de Santiago Sierra: <http://www.santiago-sierra.com>

bajar el hacha”¹⁰²¹. En este sentido, no podemos olvidar la familiaridad del verdugo con la muerte, al ser quien ejecuta las penas, matando sin ser castigado por ello¹⁰²².

¹⁰²¹ VILLELA, Pilar, “El bufón y el verdugo. Algunas notas sobre la obra de Santiago Sierra” en *Santiago Sierra. Pinturas*. Disponible en: https://www.scribd.com/document/268130344/PinturasPaintings#fullscreen&from_embed [Consulta: 22/03/2017]

¹⁰²² *Ibidem*.

8.2. La muerte a través de la provocación y el espectáculo. Los Young British Artists

La ascensión de los artistas conocidos como Jóvenes artistas británicos se dio gracias al magnate de la publicidad y mecenas Charles Saatchi, quien si bien para algunos es el coleccionista nominal de Inglaterra, para otros es un *buitre de la cultura*, como afirma Elisabet Martín Gordillo. “Preguntarse qué fue antes, si Saatchi o el nuevo arte británico, es un poco como perder el tiempo con el asunto del huevo y la gallina”¹⁰²³. Martín Gordillo recuerda que Saatchi apostó por los jóvenes y promesas con menor cotización cuando su agencia atravesaba apuros económicos.

“Con un instinto certero, afinado en innumerables ofensivas publicitarias, sin duda captó al vuelo que las inquietudes de esos jovencitos no eran sino el reflejo de su propia generación, y que por debajo de la pose *don't give a shit* propia del común de los jóvenes de su edad, latían las mismas obsesiones: sexo, muerte, degeneración y pérdida, que en el arte más trascendente de toda la vida”¹⁰²⁴.

Aún a riesgo de que esa “pandilla de veinteañeros que tasajeaban vacas o modelaban autorretratos con su propia sangre congelada” quedara relegada al olvido y a una fama local pasajera, Saatchi se decidió a invertir en ellos mediante una amplia cobertura mediática, asegurándoles una notoriedad instantánea. Debemos situarnos y especificar que el origen de este movimiento tuvo lugar con la exposición *Freeze (Congelar)*, en 1988, ideada por Damien Hirst¹⁰²⁵, quien realizó algo que no se había hecho hasta la fecha, como subraya Martín. El artista británico autoorganizó, autofinanció, autogestionó y autopublicó su muestra.

¹⁰²³ MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Cómo triunfar en el mundo del arte. Estrategias del joven arte británico de los noventa*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, 2007, p. 19.

¹⁰²⁴ *Ibidem*.

¹⁰²⁵ Damien Hirst se encontraba tan solo en segundo año de carrera cuando organizó e ideó *Freeze*, en 1988.



Mat Collishaw. *Agujero de bala*. 1988

Además, escogió a otros quince artistas más para la misma, de entre los que destacamos a Mat Collishaw, que realizó una obra que versaba sobre la muerte: *Bullet Hole (Agujero de bala)*, que mostraba un limpio orificio de bala sobre un cráneo, ampliado y montado sobre quince cajas de luz. El evento artístico tuvo lugar en un edificio vacío de la *Port of London Authority*, en *Docklands*, Londres.

“La iniciativa individual de Hirst supuso un vuelco en la forma de entender el arte y el espacio del arte, y fue rápidamente capitalizada a través de los aparatos de la sociedad de la información en una gran conmoción de imprevisibles consecuencias”¹⁰²⁶.

Hirst se hizo para el evento con un listado de galerías y se aseguró que no faltase nadie a la exposición, llegándose a comprometer a recoger en la misma puerta de su casa a influyentes personalidades de la escena artística del momento, entre los que se encontraba Saatchi, que fijó su atención en el artista a partir de ese momento. A su vez, Martín Gordillo alude a unas conocidas palabras de Hirst respecto a esta exposición: “*Freeze* era el tipo de exposición que todo el mundo decía

¹⁰²⁶ MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Op. cit.*, p. 31.

haber visto pero que difícilmente nadie había visto”¹⁰²⁷. Por otro lado, añade:

“Si bien el nuevo y joven arte británico fue más tarde empaquetado y vendido bajo una única etiqueta, sugiriendo una falsa sensación de unidad, lo cierto es que el rasgo que predominaba en *Freeze* era la disparidad de las propuestas”¹⁰²⁸.

La muerte tiene una singular importancia en los Jóvenes artistas británicos. De entre todos los artistas del movimiento y sus representaciones, hemos seleccionado obras de los hermanos Jake y Dinos Chapman, así como de Hirst. En el caso de este último, a través de piezas que incorporan cadáveres de animales, entre otras, y en el caso de los hermanos Chapman, a través de la revisión de parte de *Los Desastres de la Guerra* de Goya en clave satírica.

¹⁰²⁷ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰²⁸ *Ibidem*.

8.3. Una revisión esperpéntica de la muerte. Jake & Dinos Chapman

“Los hermanos Jake y Dinos Chapman han aportado una mirada fresca e irreverente hacia algunos de los conflictos generados por los humanos para consigo mismos. En especial, han aportado una nueva mirada sobre los aspectos más sórdidos de las relaciones humanas, de las relaciones entre los pueblos. La violencia y sus consecuencias han sido la disculpa para no poner en entredicho de forma general, no sólo aquellas enfermedades de que adolece la sociedad sino especialmente las que más degradan la condición humana. Su obra recuerda a las mentes fariseas, para las que en cada acto de violencia todos hemos sido culpables”¹⁰²⁹.

Estas palabras de Fernando Francés, director del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, nos sirven como introducción al trabajo de Jake Chapman (Cheltenham, 1966) y Dinos Chapman (Londres, 1962), dos artistas británicos conocidos como los hermanos Chapman, cuya visión de la muerte y la violencia expresada en su obra es *objetiva* con el mundo que les rodea. El crítico británico Matthew Collings señala que “los Chapman consideran que su contenido no es personal o la expresión de un dolor interior, sino objetivo, que les ha provocado su tiempo y el ambiente social e intelectual”¹⁰³⁰. Collings también afirmarí­a sobre los artistas británicos, que pese a que sus transgresiones tienen una conciencia histórica, los Chapman “también conocen el presente, saben a qué se enfrentan”¹⁰³¹.

La expresión de la muerte y la violencia en la carrera artística de los Chapman no tiene un origen en vivencias personales de

¹⁰²⁹ FRANCÉS, Fernando, “Disasters of War y otros daños colaterales de Jake y Dinos Chapman” en Collings, Matthew y Francés, Fernando, *Jake & Dinos Chapman. El matrimonio de la razón y la miseria*, CAC Málaga, Málaga, 2003, pp. 12-13.

¹⁰³⁰ COLLINGS, Matthew, “Deformaciones monstruosas: El ambiente de Jake y Dinos Chapman” en Collings, Matthew y Francés, Fernando, *Jake & Dinos Chapman...*, *Op. cit.*, p. 19.

¹⁰³¹ *Ibidem*, p. 20.

su infancia, y ellos mismos se encargan de desmentir esa posible influencia de hechos nocivos acaecidos en sus primeros años de vida. Las siguientes palabras provienen de una entrevista concedida a *Descubrir el Arte*¹⁰³². Dinos Chapman afirma:

“No revelamos a lo que se dedicaban nuestros padres porque no tiene ninguna influencia en lo que hacemos nosotros. Decidimos hacernos artistas y trabajar juntos, pero en esa decisión no intervino ningún factor genético o familiar”¹⁰³³.

Jake apoya las palabras de su hermano, aclarando que en el caso de ellos, no hizo falta ningún trauma para tratar sobre temas como la muerte en su carrera artística:

“Rechazamos esa idea por completo, porque nos negamos a que se interprete el arte como la manifestación de una enfermedad. Hay gente que enseguida se lanza a hacer teorías sobre la niñez de los artistas, intentando buscar un trauma que explique lo que hacen”¹⁰³⁴.

Podemos afirmar entonces que la necesidad adulta de los Chapman ha sido crear una vía de escape del mundo violento que los rodea: “El adulto, acorralado por el mundo real del que no puede escapar, desdibuja la amenaza jugando con una imagen reducida de ese mundo”¹⁰³⁵, palabras escritas por Walter Benjamin que podemos aplicar a la carrera artística de los artistas británicos, pues ellos en su obra crean esas reducciones que Benjamin comenta. Como ejemplo práctico de estas, podemos citar al mencionado crítico británico Matthew

¹⁰³² En Mayo de 2004, los hermanos Chapman conceden una entrevista exclusiva a la revista *Descubrir el Arte*, realizada por Ana Romero en Londres con motivo de su primera exposición en España, la ya citada *El matrimonio de la razón y la miseria*, que tuvo lugar entre el 30 de abril y el 25 de julio de 2004 en el CAC de Málaga.

¹⁰³³ ROMERO, Ana, “Hermanos Chapman. Un arte, un estilo de vida” en *Descubrir el arte*, Unidad Editorial Sociedad de Revistas, nº 63, Madrid, mayo de 2004, p. 81.

¹⁰³⁴ *Ibidem*.

¹⁰³⁵ BENJAMIN, Walter, *Juguetes*, Casimiro, Madrid, 2015, p. 14.

Collings, cuando comenta las series de grabados producidas entre 2000 y 2001 tituladas *Los Desastres de la Guerra*:

“Si bien no se relacionan directamente con *Los Desastres de la Guerra*, remiten a ellos por su tamaño y estructura y también por su contenido de atrocidades. En su obra temprana, hay algo absurdo en lo que se refiere a reducir a Goya a dimensiones de miniatura”¹⁰³⁶.



Jake Chapman, Dinos Chapman.
Pequeña máquina de la muerte (Castrado). 1993
Pequeña máquina de la muerte (Castrado, osificado). 2006

Collings prosigue explicando que estos grabados parecen actualizar al artista español, eso sí, quitándole deliberadamente la humanidad y su sentido de indignación moral. El escritor británico piensa que en lugar de esta:

“Obtenemos un infierno zombi lleno de bullicio, pero en el que, de hecho, nada vive. La horrenda muerte parece estar en todas partes, la vitalidad es una broma. Por otra parte, esta broma es divertida, las escenas son pueriles, necias, de adolescente, pero uno quiere seguir mirando, se siente atraído por ellas. La

¹⁰³⁶ COLLINGS, Matthew, *Op. cit.*, p. 18.

sensación de muerte se compensa por una constante vivacidad de ideas”¹⁰³⁷.

También podríamos enmarcar dentro de las citadas miniaturas del texto de Benjamin, la obra que realizaron en 1993 titulada *Pequeña máquina de la muerte (Castrado)*, que fue versionada en 2006 bajo el título *Pequeña máquina de la muerte (Castrado, osificado)*. La obra consistía, según Collings:

“En un cerebro humano que parecía muy real, un pene erecto y un martillo de verdad, todo ello dotado de un movimiento mecánico que de alguna manera conectaba el cerebro con el pene mediante un golpe al martillo; cada golpe hacía eyacular el pene”¹⁰³⁸.

En 1993, los hermanos Chapman realizan las esculturas reducidas de *Los Desastres de la Guerra* de Goya. “El impacto de la versión en 3D en miniatura está en la incongruencia entre la grandeza titánica y el modelismo aficionado —el modelismo no tiene dignidad estética—”¹⁰³⁹.

Martín Gordillo nos indica que la exégesis natural de la obra de los hermanos Chapman está en el culto audiovisual a la violencia contemporánea:

“Los principales argumentos en contra de banalizar el sufrimiento humano reduciéndolo a *entertainment* descansan en la idea de que la sobredosis de violencia a la que podemos someternos a poco que nos lo propongamos acabará teniendo un efecto narcótico en nuestra percepción de la misma. En este sentido, *Grandes hazañas con muertos* (1994), la obra en la que parafrasearon a Goya en los inicios de su carrera, se construía como una metáfora de este cliché del horror trivializado”¹⁰⁴⁰.

¹⁰³⁷ *Ibidem.*

¹⁰³⁸ *Ibidem*, p. 17.

¹⁰³⁹ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰⁴⁰ MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Op. cit.*, pp. 78-79.



Jake Chapman, Dinos Chapman.
Los Desastres de la Guerra. 1993

Esta escultura estaba basada en el grabado de Goya titulado *¡Grande hazaña! ¡Con muertos!*¹⁰⁴¹, fechado entre 1810 y 1815, una serie donde el ya citado artista español refleja los efectos de la invasión napoleónica en España. Pero también deberíamos plantearnos si esta revisión de la obra de Goya puede tratarse de decadencia o de transformación, las dos ideas que plantea Walter Benjamin en el siguiente escrito:

“Hay que suponer en cambio que la facultad de producir semejanzas [...] y por lo tanto también de reconocerlas, se ha transformado en el curso de la historia. La dirección de esta transformación parece determinada por un creciente debilitamiento de la facultad mimética. Puesto que es evidente que el mundo perceptivo del hombre moderno no contiene más que escasos restos de aquellas correspondencias y analogías mágicas que eran familiares a los pueblos antiguos. El problema aquí consiste en determinar si se trata de la decadencia de esta facultad o más bien de su transformación”¹⁰⁴².

Sobre algunas de estas revisiones artísticas de los hermanos Chapman respecto a Goya, Francés señala: “Resulta difícil comprender qué es lo verdaderamente auténtico [...] Subyace efectivamente un problema de realidad y virtualidad”¹⁰⁴³. Asimismo, analiza las razones del interés de los Chapman en la serie *Los Desastres de la Guerra*, haciéndonos ver que no es una casualidad:

“Indudablemente existen muchas similitudes entre las respectivas miradas sobre la guerra y la violencia de los Chapman y de Goya [...] Tanto Goya como los hermanos Chapman adoptan una actitud irreverente con el mundo que les ha tocado vivir. Una actitud de no aceptación de la realidad, de queja y consternación ante lo que ellos consideran una injusticia y una amoralidad”¹⁰⁴⁴.

¹⁰⁴¹ *¡Grande Hazaña! ¡Con muertos!* es la estampa 39 de *Los Desastres de la Guerra* de Goya.

¹⁰⁴² BENJAMIN, Walter, *Op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁴³ FRANCÉS, Fernando, *Op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁴⁴ *Ibidem*, p. 13.



Francisco de Goya. *Grande hazaña! con muertos!*. 1810-1815
Jake Chapman, Dinos Chapman.
Grandes hazañas con muertos. 1994

En la obra tridimensional de 1994, “la profanación de los muertos perdía su carácter de denuncia para convertirse en una escena abiertamente *kitsch*”¹⁰⁴⁵, rompiendo esta teatralidad de la pieza con el alegato antibelicista del artista aragonés, asemejándose, como opina Martín Gordillo, a la escenografía de la violencia en una película:

“La atención del espectador, atraída o repelida por el espectáculo de mutilación, era traicionada al advertirse lo burdo de la impostura: el *Heroin Chic look* de los maniqués de escaparate, la tosquedad de las pelucas y bigotes, las junturas de las piezas manufacturadas industrialmente delatándose en las uniones de los miembros. La renuncia a cualquier compromiso con el realismo, su formalismo efectista, subvertían conscientemente el significado épico de la obra de Goya, negando todo dramatismo a una composición que en principio suponíamos cruenta”¹⁰⁴⁶.

Tal como describe el profesor alemán Walter Schurian, los Chapman penetran en una nueva fase de la fascinación macabra a través de esta obra. Schurian observa que la pieza está compuesta por tres figuras de resina sintética,

¹⁰⁴⁵ MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Op. cit.*, p. 79.

¹⁰⁴⁶ *Ibidem*.

asimilándose la figura que está amarrada al tronco del árbol a Cristo. Otro cuerpo pende, colgado por las piernas, por detrás del tronco. Y un tercer cuerpo cuelga descuartizado e invertido de una rama a la derecha del tronco, estando su cabeza clavada en otra rama y sus brazos, maniatados, en otra. Schurian establece una comparativa entre estas figuras y sus creadores:

“Se ha dado a las figuras el físico de jóvenes andróginos de cuerpos impecables, cuyas cabelleras de mechadas revueltas a la moda se parecen, y mucho, a la de los propios hermanos Chapman”¹⁰⁴⁷.

Las tres figuras están castradas, mutando así la obra hacia la ambivalencia y la religiosidad¹⁰⁴⁸, eso sí, no permitiendo que la religión “se transforme en el camuflaje de una verdad superior”¹⁰⁴⁹, adoptando con seriedad y casi literalidad, el dogma de la religión cristiana. “Se antoja imposible representar de manera más certera y perturbadora uno de los dilemas del cristianismo”¹⁰⁵⁰. Según las palabras de Martín Gordillo, “*Grandes hazañas con muertos* está más relacionada con las víctimas de las sociedades de consumo que con las víctimas de la Guerra de la Independencia”¹⁰⁵¹.

¹⁰⁴⁷ SCHURIAN, Walter, *Arte fantástico*, Taschen, Colonia, 2006, p. 88.

¹⁰⁴⁸ Schurian nos explica que “la circunstancia cristiana a la que se hace aquí referencia es en última instancia una historia igual de ambivalente y turbadora, es decir, una narración de contradictorio desarrollo visual. En ella se trata la condición humana del Hijo de Dios”. También nos matiza que en la tradición de la Iglesia, Cristo podía ser todo menos un hombre, recordando que sus órganos sexuales han aparecido siempre tapados. Por este motivo, Schurian opina que parece lógico “que los artistas quieran romper con la desfiguración de siglos y opten por cercenar el órgano identificativo masculino de las tres figuras”.

¹⁰⁴⁹ SCHURIAN, Walter, *Op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁵¹ MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Op. cit.*, pp. 79-80.



Jake Chapman, Dinos Chapman.
Hombre Ciber-icónico. 1996
Infierno. 1998-2000
Jodido Infierno. 2008

De 1995 proviene *Superhombre*, una obra que relacionamos con la muerte, aunque no directamente sino como un elemento cercano, pues se trata de una escultura realista que muestra al científico Stephen Hawking manteniendo el equilibrio en su silla de ruedas al borde de un precipicio. Igualmente, en 1996, con la obra *Hombre Ciber-icónico*, se aproximan según Martín Gordillo, al pensamiento de Bataille, pues en *Las lágrimas de Eros*, narra la conmoción que le habían causado unas fotografías de una tortura china llamada *Las cien piezas*, donde:

“En medio de una multitud absorta en el espectáculo, el verdugo se ajetreaba sobre el cuerpo desnudo de su víctima, al que va desmembrando diligentemente. El rostro transportado del condenado, sumido en una especie de éxtasis debido al opio que se le suministraba para mantenerlo más tiempo con vida, tuvo un profundo impacto en Bataille y en su teoría del erotismo y la transgresión”¹⁰⁵².

Los hermanos Chapman versionan en la citada pieza, mediante una irónica revisión, este método de tortura chino como comprobamos en el maniquí colgado por los pies y en la sangre que pierde a causa de las heridas infligidas, la cual le es devuelta a través de una máquina de diálisis.

De la misma manera que ocurre en *Grandes hazañas con muertos*, la semántica de la brutalidad de la obra *Infierno*, creada entre 1998 y 2000, está más cerca de la violencia que encontramos en la sociedad de consumo, concretamente en la cultura del videojuego, que de la reconstrucción literal del horror que se vivió en los campos de concentración. En esta pieza se representa la muerte de una manera singular: mediante un terrario en forma de esvástica que representa un campo de concentración nazi. Martín Gordillo lo compara con la estética de los últimos momentos de la película *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), por la presencia de unos soldados nazis que torturan a sus prisioneros, y a la vez son torturados y despedazados por mutantes con los miembros duplicados. En esta pieza se despliega:

“Un impresionante canto a la tortura y a la muerte en el que cada escena, con su cuidadosa coreografía de suplicio y hornos crematorios, estaba concebida para satisfacer al *voyeur* más exigente”¹⁰⁵³.

¹⁰⁵² *Ibidem*, p. 80.

¹⁰⁵³ *Ibidem*, p. 79.



Jake Chapman, Dinos Chapman.
La suma de toda la maldad. 2012-2013
Ronald va a pescar. 2013

Martín Gordillo compara conceptualmente el infierno que se observa en esta obra, con el que El Bosco representó en su época, “con la salvedad de que este averno laico está más relacionado con las legítimas visiones del diablo y del infierno que nos ofrece la televisión”¹⁰⁵⁴. De la misma manera, sostiene respecto a la cultura audiovisual que “ha permutado con éxito al régimen nacionalsocialista en la encarnación contemporánea de la maldad absoluta”¹⁰⁵⁵. Por otro lado, Francés explica que en *Infierno*, los Chapman:

“Encuentran nuevamente los elementos que mejor pueden expresar sus ideas y sus sentimientos. La minuciosidad, la crueldad y las referencias históricas y artísticas se convierten en otra manera de descubrir los desastres y las consecuencias de la guerra”¹⁰⁵⁶.

En *Infierno* está presente el fenómeno del terrorismo, el cual es justificado por Jake Chapman, como él mismo reconoce:

“La fantasía es que hay un mundo civil y otro militar. El mundo civil no existe. Un terrorista es alguien que no puede llevar a

¹⁰⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁶ FRANCÉS, Fernando, *Op. cit.*, p. 15.

cabo una guerra legal contra otro país. Los civiles de ese país son responsables de producir la economía que acciona el motor militar¹⁰⁵⁷.



Jake Chapman, Dinos Chapman.
En nuestros sueños hemos visto otro mundo. 2013
El comienzo del fin. 2013

Dinos Chapman matiza que “terrorismo es una palabra equivocada. Se trata sólo de otra forma de acción militar. Es sólo diferente en la forma¹⁰⁵⁸. Debemos señalar que *Infierno*

¹⁰⁵⁷ ROMERO, Ana, *Op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁵⁸ *Ibidem*, pp. 82-83.

fue destruida en un incendio producido en la compañía MomArt¹⁰⁵⁹. En 2008, los Chapman reconstruyeron la obra con el nombre de *Jodido infierno*. Podemos afirmar que *Infierno* fue la pieza precursora de otras que guardan relación entre sí en cuanto a forma y temática.

Citamos algunas piezas posteriores donde los Chapman muestran su particular visión del infierno a través de la tortura, la desolación y la muerte en forma de esqueletos, siempre críticos con la sociedad de consumo que les rodea: *La suma de toda la maldad*, realizada entre 2012 y 2013, *Ronald va a pescar*, de 2013, *En nuestros sueños hemos visto otro mundo*, de 2013, *El comienzo del fin*, también de 2013, o *Rueda de la desgracia*, de 2014. Comprobamos en todas estas obras que los artistas británicos focalizan la crítica en el símbolo de McDonald's. Jake Chapman así lo corrobora:

“Tomamos McDonald's como indicador de la transformación de la industrialización hasta el final del mundo. Así que, como saben, McDonald's representaba el idealismo de la comida rápida y del espacio para descansar. Ahora está ligado al agujero en la capa de ozono, es un payaso querellante que ha perdido su sentido del humor”¹⁰⁶⁰.

La muerte, utilizada como metáfora, también forma parte de *La violación de la creatividad*, de 2003. Collings escribía sobre ella: “Una caravana moderna está en un entorno aislado. Cerca, miran en grupo de gigantescos rostros risueños. Hay

¹⁰⁵⁹ MomArt es una compañía británica que está especializada en el almacenamiento, transporte e instalación de obras de arte. Entre sus clientes se encuentran la Royal Academy of Arts, Victoria & Albert Museum, National Gallery, Tate Modern, Tate Britain y Buckingham Palace. La noche del 24 de mayo del 2004 sufrió un incendio que duró casi un día, destruyéndose casi la totalidad de obras de arte que albergaba en su interior.

¹⁰⁶⁰ Las palabras de Jake Chapman están extraídas de la noticia “Miniaturas de grandes males: controvertida obra de Jake y Dinos Chapman”. Disponible en: <http://es.euronews.com/2013/05/31/miniaturas-de-grandes-males-controvertida-obra-de-jake-y-dinos-chapman> [Consulta: 26/02/2017]

descuartizamiento, pornografía y mal olor”¹⁰⁶¹. Dicha caravana en el bosque es, apunta Collings, “el escenario de un crimen - hay un cuerpo descuartizado-, que cometió un artista”¹⁰⁶².



Jake Chapman, Dinos Chapman.
La violación de la creatividad. 2003

El interés por *Los Desastres de la Guerra* de Goya, volvió a aparecer cuando en 2003, realizan *Insulto a la injuria*, una polémica obra en la que intervinieron en 83 reproducciones originales de la citada serie de Goya. Las mismas pertenecen a una edición muy valorada de 1937. De esta manera, los rostros de los grabados fueron sustituidos por otros de payasos y animales. Al respecto de este trabajo, Jake pone de manifiesto en las siguientes palabras una admiración patente por el artista aragonés:

“Nuestro interés en Goya es más bien desde el punto de vista del humanismo y de la investigación. Los grabados de Goya han sido tratados históricamente como una denuncia moral de las atrocidades de la guerra. Desde nuestro punto de vista, la

¹⁰⁶¹ COLLINGS, Matthew, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁶² *Ibidem*, p. 18.

violencia supera el proyecto moral. Nosotros creemos que no pueden ir unidos ambos conceptos. Yo cuestionaría que los *Desastres* sean una denuncia de la guerra. Si los miras bien, son más que eso: son más violentos, más patológicos, y superan la lectura moral. Goya realmente figura en nuestra cronología como el que empieza a expresarse como nadie lo había hecho hasta entonces”¹⁰⁶³.



Jake Chapman, Dinos Chapman.
Insulto a la injuria. 2003

Para Martín Gordillo, también existe dicho respeto. Ella piensa que esta obra obtenía una repentina dimensión moral que podría hacer que nos planteásemos a los hermanos Chapman como los herederos espirituales del pintor aragonés. Aunque también hay opiniones contrarias, como la de Barbara Rose, quien afirma que los artistas británicos “son aplaudidos por su audacia, lo cual es un recordatorio de que vivimos en unos oscuros tiempos de barbarie en los que ni la vida ni el arte significan nada”¹⁰⁶⁴. Rose habla de profanación por el hecho de haber “mutilado los aguafuertes de Goya con un nihilismo cínico sin parangón para demostrar que ni el arte ni la vida son sagrados”¹⁰⁶⁵.

¹⁰⁶³ ROMERO, Ana, *Op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁶⁴ ROSE, Barbara, *Op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁶⁵ *Ibidem*.

Javier Díaz-Guardiola, coordinador de las secciones de arte, arquitectura y diseño de *ABC Cultural*, habla del negocio de la guerra que realizan los hermanos Chapman, de esta manera nos recuerda unas palabras de los mismos: "Nosotros estamos interesados en recuperar cualquier forma de terrorismo para ofrecer al espectador el placer que reside en cierta clase de horror, cierta clase de convulsión burguesa"¹⁰⁶⁶. Díaz-Guardiola nos recuerda que esta obra fue adquirida por 40.000 euros y vendida posteriormente a un coleccionista japonés por 240.000 euros. "Es el negocio de la guerra"¹⁰⁶⁷.

Martín Gordillo realiza una necesaria comparación de cómo vivieron la muerte y el horror, por un lado Goya, quien lo vivió de primera mano a través de la guerra y, por otro, los Chapman, que han vivido los mismos sucesos y noticias pero a través de la contemplación en los medios de comunicación de masas:

"En la televisión, en las noticias, en películas, en videojuegos, registradas en las videocam de los aficionados, en páginas web dedicadas a ejecuciones, en programas consagrados a mutilaciones y muertes violentas"¹⁰⁶⁸.

En cualquier caso, la obra de los hermanos Chapman nos permite viajar a través del horror y la guerra desde principios del siglo XIX a la entrada del siglo XXI. Martín Gordillo lo describe del siguiente modo:

"*Insulto a la injuria* concebía a los títeres humanos sobre el escenario de un teatro cuya representación, la guerra, fluía ininterrumpidamente desde Goya a los Chapman, desde la primera década del siglo XIX a la primera década del siglo XXI, vertebrándose ante la mirada del mismo espectador impotente. Sólo que los rostros de los personajes estaban ahora ocultos tras las máscaras vacías y benignas. Es el horror que se

¹⁰⁶⁶ DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "¡Esto es la guerra!" en *Descubrir el arte*, Unidad Editorial Sociedad de Revistas, nº 107, Madrid, enero de 2008, p. 76.

¹⁰⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁸ MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Op. cit.*, p. 81.

disfraza, velándose detrás del eufemismo; en el discurso de la tiranía, los genocidas son siempre los otros”¹⁰⁶⁹.



Jake Chapman, Dinos Chapman.
Agravio para insultar el agravio. 2004

La obra tuvo una segunda parte titulada *Agravio para insultar el agravio*, de 2004, donde vuelven a intervenir en otras 80 reproducciones de Goya, en las que han desfigurado los rostros de los personajes con máscaras y caricaturas y que, tal como aparece en la ficha técnica, han sido “trabajados y mejorados por los artistas”¹⁰⁷⁰.

En el mismo sentido, el grabado *Grande hazaña! Con muertos!*, de *Los Desastres de la Guerra*, inspiró la escultura *Sexo I* en 2003, que tiene continuación en *Sexo II*, datada en 2004. En ella observamos miles de pequeños insectos, pintados a mano como hicieron en *Infierno*, que trepan por el árbol para devorar los despojos humanos. Francés subraya, que en este trabajo:

“Hay una pretendida minuciosidad en el proceso creativo que exagera y ralentiza la crueldad. Obliga al espectador a detenerse en cada hueco, en cada detalle para, desde lo mínimo, imaginar y reflexionar sobre el tema principal”¹⁰⁷¹.

¹⁰⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁰ Ficha disponible en:

<http://cacmalaga.eu/2004/04/30/jake-dinos-chapman/>

[Consulta: 26/02/2017]

¹⁰⁷¹ FRANCÉS, Fernando, *Op. cit.*, p. 15.



Jake Chapman, Dinos Chapman.
Sexo I. 2003

Podemos decir que la crítica es una constante en la obra de los Chapman, sobre todo en trabajos como *California sobre todo*, de 2003, donde ironizan sobre el nazismo en una obra cuyo eje central es la dictadura del consumo. En la pieza observamos varias banderas rojas similares a las nazis, pero sustituyendo las esvásticas por rostros sonrientes conocidos como Mr. Smiley.



Jake Chapman, Dinos Chapman.
California sobre todo. 2003

En otras obras como *Muerte I*, también de 2003, se plantea de manera humorística la dualidad entre apariencia y realidad. En la misma se propone al espectador un juego de engaños visuales, pues se le hace creer que ve dos muñecos hinchables de plástico, cuando realmente se trata de una obra en bronce. Los hermanos Chapman reiteran que no les interesa lo que sucede en su entorno, pues Dinos afirma: “Nos interesa muy poco lo que pasa a nuestro alrededor”¹⁰⁷², aunque es evidente que sus opiniones sobre determinados temas, como los actos terroristas y su repercusión, no les son indiferentes. Jake Chapman opina:

“Los únicos que han usado la bomba atómica son los norteamericanos. Lanzaron dos: una en Nagasaki y otra en Hiroshima. Mataron a 200.000 personas. La idea de comparar 3.000 con 200.000 les permite absorber el término para sí mismos y su tragedia. Ése fue el error de Al-Qaeda: le dieron licencia absoluta a Norteamérica para actuar”¹⁰⁷³.

¹⁰⁷² ROMERO, Ana, *Op. cit.*, p. 83.

¹⁰⁷³ *Ibidem*.



Jake Chapman, Dinos Chapman. *Muerte I*. 2003

Para finalizar, cabe señalar que la revisión de grandes temas que han sido tratados desde el arte, como la muerte y la violencia, es un hecho al que Martín Gordillo dota de importancia en la obra de los Chapman, dándoles así a los artistas británicos el lugar que les corresponde en una sociedad que no difiere mucho de su trabajo:

“Más allá de su actitud de *enfants terribles*, diseñada como una máscara y un reclamo simultáneamente, su producción ofrecía una revisión de los grandes temas inmortales: muerte, violencia, imperialismo. Podría objetarse que su visión era en cierta forma esperpéntica, pero en todo caso no lo era más que la explotación real del arte y la violencia en nuestra sociedad”¹⁰⁷⁴.

En relación con estas palabras, podemos añadir las que dictaron ellos mismos y que sirven para reflejar tanto su espíritu, como el de la sociedad en la que viven: “Si alguien se escandaliza con nuestra obra, o es un hipócrita o está enfermo”¹⁰⁷⁵.

¹⁰⁷⁴ MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁷⁵ Véase:

<http://cacmalaga.eu/2004/04/30/jake-dinos-chapman/>
[Consulta: 26/02/2017]

8.4. Muerte y mercado. Damien Hirst

“La obra de Damien Hirst es un baile con la muerte. Cuando era adolescente trabajó en una funeraria, y por entonces ya parecía insensible a la visión de los cadáveres. Como muchos jóvenes de su generación, tenía un considerable bagaje de violencia ficticia en su cabeza. Ese tipo de violencia gráfica fácil de crear desde el punto de vista del espectáculo, pero difícil de asimilar profundamente por un ser humano consciente de su propia fatalidad”¹⁰⁷⁶.

Esta introducción de Rafael de las Cuevas, nos sirve como presentación del artista británico Damien Hirst (Bristol, 1965). Don Thompson corrobora el condicionante para su carrera artística que debió suponer el hecho de haber tenido un trabajo relacionado con la muerte: “Hirst trabajó a tiempo parcial en un depósito de cadáveres, lo que seguramente influyó en la elección de los temas de sus obras posteriores”¹⁰⁷⁷. Antes de dicho trabajo, De las Cuevas reseña en su artículo varios episodios dramáticos en la infancia del artista, en este caso, relacionados con su vecindario:

“La historia de uno de sus compañeros de clase, cuya madre alcohólica le atormentaba cada día. Mary Brennan, la madre de Damien, solía decir a su hijo que tenía amigos muy mentirosos, a pesar de que aquel chaval exhibía marcas de cortes con tijeras y aseguraba que su madre le apuntó una vez con una pistola a la cabeza en mitad de la noche”¹⁰⁷⁸.

A pesar de que la madre del artista le repetía que su amigo mentía, Hirst conocía a la madre de su amigo, pues de ella recuerda determinadas frases: “Damien, no sabes nada de este

¹⁰⁷⁶ DE LAS CUEVAS, Rafael, “Damien Hirst. El tiburón no deja de nadar” en *Descubrir el arte*, Unidad Editorial Sociedad de Revistas, nº 158, Madrid, abril de 2012, p. 73.

¹⁰⁷⁷ THOMPSON, Don, *El tiburón de los doce millones de dólares. La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*, Ariel, Madrid, 2010, p. 80.

¹⁰⁷⁸ DE LAS CUEVAS, Rafael, *Op. cit.*, p. 73.

jodido mundo, todos son unos capullos”¹⁰⁷⁹. De las Cuevas recupera un recuerdo sobre la muerte que marcó al joven Hirst:

“Un día los dos amigos volvían del instituto y vieron una columna de humo elevarse al final de su calle, *Roman Avenue*. Corrieron hacia la casa y llegaron justo a tiempo de ver a los vecinos sacar el cuerpo sin vida de la señora. *Vi su cabeza sin pelo, con los labios oscuros –recuerda Hirst–, Roman Avenue... A menudo pienso qué habrá sido de ese chaval*”¹⁰⁸⁰.



Damien Hirst posando junto a la cabeza de un cadáver

Paralelamente, Martín Gordillo subraya la fascinación que tenía el joven Hirst por las imágenes de medicina forense y patologías venéreas que procedían de manuales médicos, pues son ejemplares de los que disponía en su biblioteca. Recordamos de esta manera unas palabras del artista en su entrevista con la escritora Michele C. Cone:

“Cuando, hace años estudié anatomía, me interesé mucho en cómo funcionaba el cuerpo. Funcionaba a un nivel, y es maravilloso, pero a otro, lo puedes desmembrar como un juguete. Y recuerdo deprimirme mucho cuando miré un cerebro

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*, p. 74.

¹⁰⁸⁰ *Ibidem*.

y no tenía compartimentos que mostraran cosas. Es como un avión, increíblemente maravilloso pero muy burdo en otros aspectos”¹⁰⁸¹.

De la misma manera, “lo mórbido era una debilidad antigua de Hirst”¹⁰⁸², que compartía con su amigo Marcus Harvey. En ese sentido, ponemos de relieve la siguiente experiencia adolescente que hace presente la citada fascinación:

“Juntos se habían colado en la *Morgue* de Leeds y se habían retratado junto a los cadáveres. Posando al lado de la cabeza seccionada de un difunto anónimo, un jovencísimo Hirst de 16 años aparecía muerto de risa, en una explosión de júbilo algo histórica. Antes de salir, tomaron la precaución de hacerse con una oreja para enviársela a un amigo por correo”¹⁰⁸³.

No solo la muerte, sino también la celebridad, obsesionan al artista, prueba de esto último es que escribe su biografía¹⁰⁸⁴ a la edad de 33 años. Sobre los dos términos a los que nos referimos, Martín Gordillo señala:

“Se apuntalaban la una a la otra en una lógica transparente para su glosadores: su deseo desmedido de alcanzar la posteridad (o su traducción postmoderna, el reino de los *mass media*) se hallaba legitimada en su otra obsesión, el miedo a morir demasiado pronto. Hirst quería hacer cosas antes de que fuera tarde”¹⁰⁸⁵.

¹⁰⁸¹ CONE, Michele C., “Una entrevista con Damien Hirst” en *Atlántica. Internacional revista de las artes*, nº 7, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1994, p. 51.

¹⁰⁸² MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁸³ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁴ El título original de la biografía de Damien Hirst es *I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, With Everyone, One to One, Always, Forever, Now*. Traducido al castellano sería: *Quiero pasar el resto de mi vida en todas partes, con todo el mundo, uno a uno, siempre, para siempre, ahora*.

¹⁰⁸⁵ MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Op. cit.*, p. 52.

Martín Gordillo también habla de que el grueso de la producción del artista británico está relacionado con el drama de la degeneración física y la muerte.

“Sus *cabinets* farmacéuticos, presentados como pulcros *ready-mades*, estaban destinados a exorcizar su obsesión con la redención de la materia a través, no ya de una religión obsoleta, sino de la ciencia, proyectada como una sustituta metafísica de la primera”¹⁰⁸⁶.



Damien Hirst. *Pecador*. 1988

Hirst está comprometido con *la violencia del objeto inanimado*, como vemos en los expositores con parafernalia médica, que nos dan, bajo su punto de vista, una falsa impresión de confianza. Unas obras, entre las que podemos citar *Pecador*, de 1988, en las que el deseo de inmortalidad también está presente, pues como leemos en las palabras de Martín:

¹⁰⁸⁶ *Ibidem*, p. 55.

“La fe occidental en la medicina moderna como magia con poder para esquivar a la muerte era *puesta en solfa* en estas vitrinas donde triunfaba la clínica higiene de los logos farmacéuticos, escrupulosamente ordenados y apilados tras sus cristales. La aspiración del artista era nada menos que crear un arte en el que la gente realmente creyera, de la misma forma en que cree en la medicina, un arte entendido como terapéutica en el sentido clásico”¹⁰⁸⁷.

Por otra parte, tras la exposición *Congelado*, de 1988, que supuso que el magnate de la publicidad y coleccionista de arte Saatchi pusiera su atención en él como ya hemos citado con anterioridad, llevó a cabo en 1990, un año después de graduarse, una exposición junto a su amigo Carl Freedman, que se tituló *Jugador*. En esta nueva muestra que se realizó en una fábrica vacía de Bermondsey, Hirst expone *Mil años*¹⁰⁸⁸, una instalación que compró Saatchi, ofreciéndose a financiar el futuro trabajo del artista británico. Thompson describe la pieza de la siguiente forma:

“Una representación de la vida y la muerte en la que las moscas atrapadas en una vitrina migraban, a través de una separación de cristal, hacia una cabeza de vaca putrefacta. Un matamoscas electrocutaba a las moscas por el camino. El visitante podría contemplar *Mil años* y volverlo a visitar unos días después y observar cómo la cabeza de la vaca iba encogiéndose, al tiempo que las pilas de moscas muertas crecía”¹⁰⁸⁹.

En esta pieza, Hirst representa el ciclo de la vida y la muerte en vivo y en directo. “Tan frío y estúpido a los ojos humanos como el propio Hirst contempla su mortalidad”¹⁰⁹⁰. Los cuerpos de los cadáveres de esta obra inspirarían otras composiciones, realizadas mediante un aterciopelado tapiz de moscas

¹⁰⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁸ En la etiqueta explicativa de *Mil años*, se podía leer: “Acero, cristal, moscas, gusanos, tablero de fibra DM, matamoscas eléctrico, cabeza de vaca, agua azucarada”.

¹⁰⁸⁹ THOMPSON, Don, *Op. cit.*, p. 81.

¹⁰⁹⁰ DE LAS CUEVAS, Rafael, *Op. cit.*, p. 74.

momificadas, como en *La noche cae rápidamente*, realizada en 2004.



Damien Hirst. *Mil años*. 1990

Como declaró en la ya citada entrevista mantenida con Michele C. Cone, respecto a qué le atrae de trabajar con animales muertos, Hirst habla de la necesidad de que su obra “fuera más real”¹⁰⁹¹, y añade: “Yo no decido si usar animales vivos o muertos. Surgen del deseo de comunicar una idea, de hacer arte que sea más real”¹⁰⁹². Hirst también explica, ante la pregunta de si la pintura es un animal muerto, que:

¹⁰⁹¹ CONE, Michele C., *Op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁹² *Ibidem*, p. 50.

“El proceso de la pintura está vivo, es el resultado final lo que está muerto. Para mí es como si el artista es el animal y el cuadro es el archivo de las huellas del artista a través del espacio y el tiempo”¹⁰⁹³.

Como analiza Nike Verena, Hirst trabaja con cadáveres reales de animales para invitar a una reflexión sobre la muerte y sobre el cadáver como objeto de conocimiento:

“Hirst confronta al espectador con lo real, a través de material auténtico y no imitado, exigiéndole una confrontación casi táctil con el imaginario de la muerte. Mirar la muerte de otro desencadena una serie de sensaciones ambiguas que oscilan entre temor, rechazo y atracción”¹⁰⁹⁴.



Damien Hirst.
La noche cae rápidamente. 2004

Como observamos, la muerte está presente en la obra de Hirst desde sus primeros trabajos. En 1991, ya bajo la financiación de Saatchi, Hirst crea *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*, una obra que reflexiona y hace interactuar al espectador con la visión de la muerte. Thompson cita unas palabras de Virginita Button, comisaria de la Tate

¹⁰⁹³ *Ibidem*, p. 48.

¹⁰⁹⁴ VERENA FAKINER, Nike, “Damien Hirst: el artista como preparador” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, UNED, T. 18-19, Madrid, 2005-2006, p. 448.

Modern, quien califica la pieza como “brutalmente honesta y polémica, llama la atención sobre la negación paranoica de la muerte que nuestra cultura hace posible”¹⁰⁹⁵, unas palabras que confirman el tabú y el miedo ancestral del hombre a la muerte, como ya estudiamos en nuestro primer capítulo. Thompson nos recuerda unas palabras del artista:

“Me gusta la idea de una cosa para describir un sentimiento. Un tiburón es terrorífico, mucho más grande que nosotros, en un medio desconocido para nosotros. Parece vivo cuando está muerto y muerto cuando está vivo”¹⁰⁹⁶.



Damien Hirst. *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*. 1991

Thompson da importancia a los títulos en la carrera artística de Hirst, matizando que titular a esta obra *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo* obliga a todo aquel que la observa a crear un significado, generando una discusión similar a la que suscita la obra. También nos explica que si la obra se llamase simplemente *Tiburón*, el espectador se diría “sí, desde luego, es un tiburón”, y continuaría adelante. De ahí la importancia de los títulos y la reflexión que pretende ejercer

¹⁰⁹⁵ THOMPSON, Don, *Op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁹⁶ *Ibidem*, p. 81.

con ellos en su público. Para Verena, el título hace referencia a la muerte y su imposibilidad de ser imaginada y de comprender, “en carne propia”, las circunstancias que conllevan la muerte. Argumenta, que al encontrarse:

“Fuera de la experiencia personal directa e individual, resulta que la muerte es siempre algo socialmente construido. La experimentamos a través de la muerte de otra persona. Imaginarse (o representar) la muerte, implica manejar imágenes e ideas que no forman parte de la experiencia física y corpórea de uno mismo. Resulta entonces, un signo auto-reflexivo”¹⁰⁹⁷.



Damien Hirst.
*La imposibilidad física de la muerte
en la mente de alguien vivo.* 1991

Para De las Cuevas el título es un acto de catarsis, al mostrar un escualo muerto en mitad de una galería de arte, forzando al espectador a mirarlo:

“A pesar de la aplastante realidad, nuestro cerebro no termina de catalogarlo como un animal fallecido: parece atrapado, con

¹⁰⁹⁷ VERENA FAKINER, Nike, *Op. cit.*, pp. 454-455.

toda su carga amenazante, en una especie de animación suspendida”¹⁰⁹⁸.

Verena reflexiona que, tras algunos instantes, el espectador de esta obra se percató de que el tiburón está muerto, por la total inmovilidad. Asimismo, también se da cuenta de que debería flotar cabeza abajo y en la superficie del agua, por lo que:

“La apariencia del cuerpo del tiburón intacto y su posición en el acuario transmite la sensación de que está vivo, idea que se ve defraudada rápidamente cuando el espectador se da cuenta que se trata de un cadáver [...] Su imagen despierta una serie de temores sobre la vulnerabilidad y la debilidad del cuerpo y la integridad física. En resumen: el tiburón es la imagen *par excellence* de la muerte violenta, de la fuerza bruta y de la crueldad. La idea de tiburón despierta miedos irracionales”¹⁰⁹⁹.

Verena también opina sobre esta obra que el absolutismo de la muerte de este tiburón gana en determinación, por su causa inexplicable y desmotivada, pues no se aprecian en el animal restos o huellas que indiquen envejecimiento o heridas. “Su muerte no es explicable para el espectador [...] No tiene causa aparente. Esto implica una ambivalencia entre la apariencia de vida y la presencia invisible de la muerte”¹¹⁰⁰. Y es por este motivo por el que supone una amenaza para el observador, pues:

“Lo hace confrontar con sus propios temores frente a la pérdida, la inestabilidad y la inevitabilidad de la muerte. Moviéndose en el umbral de la vida y la muerte, el cadáver reivindica un estado en proceso de transición, inestabilidad y cambio constante, marcado por sensaciones de asco”¹¹⁰¹.

El precio de venta de esta obra fue de 12 millones de dólares y consistía en un tiburón tigre disecado de 4,5 metros, insertado

¹⁰⁹⁸ DE LAS CUEVAS, Rafael, *Op. cit.*, p. 73.

¹⁰⁹⁹ VERENA FAKINER, Nike, *Op. cit.*, p. 454.

¹¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 455.

¹¹⁰¹ *Ibidem*, p. 456.

en una vitrina gigante de cristal¹¹⁰². El animal fue capturado en Australia en 1991, siendo la preparación y el montaje realizados en Gran Bretaña por un equipo de técnicos bajo la dirección de Hirst. Inmediatamente se convirtió en el símbolo de los Jóvenes artistas británicos, pero pese al precio por el que se puso en venta, hay que enfatizar en el hecho de que el gran deseo de Hirst era ser famoso: “Pienso que mi deseo era más ser famoso que rico. Creo que el deseo de crear arte y ser famoso es como el deseo de vivir para siempre”¹¹⁰³, un concepto del deseo de inmortalidad, en este caso vinculado a los artistas, descrito por Unamuno, tal como señalamos en nuestro primer capítulo.

En esta pieza también es objeto de nuestra reflexión la descomposición que se da tras la muerte, aún sin ser la intención del artista, pues como aclara Thompson, desde que se exhibió en 1992 en la galería privada de Saatchi, el tiburón se había deteriorado considerablemente, al ser inadecuadas las técnicas utilizadas para preservarlo. “Se había ido descomponiendo hasta que la piel se le arrugó visiblemente y comenzó a adquirir una tonalidad verde pálido”¹¹⁰⁴. Los conservadores de la galería añadieron lejía al formaldehído para poder solucionar el problema, pero solo consiguieron acelerar la descomposición.

¹¹⁰² La obra *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*, fue adquirida en 2005 por Steve Cohen. Fue en ese mismo año, más tarde, cuando Hirst accedió a reemplazar el decrepito tiburón, como nos informa Thompson. De esa manera, Hirst encargó al mismo pescador, Vic Hislop, que pescó el tiburón en 1991 para pedirle tres nuevos tiburones tigre, así como un gran tiburón blanco del mismo tamaño y ferocidad que el original. Hislop le envió cinco, uno de ellos de manera gratuita. Observa Thompson que los cinco animales “fueron congelados y enviados por barco a un antiguo hangar de aviones en Gloucestershire. El tiburón escogido para reemplazar al original fue inyectado con 850 litros de formaldehído, diez veces la cantidad utilizada con el primero y de una concentración muy superior. El tiburón de sustitución fue prestado en 2007 al Metropolitan Museum de Nueva York durante tres años.

¹¹⁰³ MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Op. cit.*, p. 51.

¹¹⁰⁴ THOMPSON, Don, *Op. cit.*, p. 8.

Para Martín Gordillo, los animales en la obra de Hirst evocaban la tradición de la naturaleza muerta que se dio en Chaim Soutine, Géricault, Denis Potter y, sobre todo, Francis Bacon, “que había sido el mayor maestro de la pintura de la carne de la modernidad”¹¹⁰⁵. También se establece la comparación de Hirst y su obra con la de un criminal y su víctima. Para ello, primero se hace referencia al pensamiento de Theodor Adorno, quien señalaba que toda obra de arte es un crimen no cometido. “Existe una tradición hermenéutica que insiste en atribuir al artista una actuación homicida o sádica con el fin de llevar su arte a una perfección maníaca”¹¹⁰⁶.

Martín Gordillo concluye sobre estos símiles de criminal y víctima con un fragmento de un artículo de *Artforum*, donde se compara la obra de Hirst con una “escultura social concebida y realizada por el salvajemente empírico asesino en serie Patrick Bateman, de Bret Easton Ellis”¹¹⁰⁷. El artista confesaba en una entrevista mantenida con el cantante David Bowie¹¹⁰⁸:

“Supongo que si consideras la ley como un conjunto de disciplinas, entonces el asesinato es el último test de esas disciplinas como arte. Para mí, es una manera de llevar las cosas al límite, de ir más allá de la ley. Esto, podría suponerse, es lo que hago como artista”¹¹⁰⁹.

Es importante indicar, tal y como escribe Martín Gordillo, que uno de los libros de cabecera del artista era una biografía del psicópata Jeffrey Dahmer. Otro libro relacionado con la muerte que agrada a Hirst es la novela *American Psycho*, por su ausencia de moralidad. En la entrevista con Cone indica que, en esos momentos, está leyendo *Matando por compañía* de Brian Masters, un libro que como él mismo dice:

¹¹⁰⁵ MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Op. cit.*, p. 57.

¹¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 59.

¹¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 60.

¹¹⁰⁸ Según indica Elisabet Martín, David Bowie fue un rendido admirador de los Jóvenes artistas británicos.

¹¹⁰⁹ MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Op. cit.*, p. 60.

“Trata de un asesino en serie londinense, un tipo muy normal que comete un montón de crímenes. Me gusta porque está escrito muy objetivamente. Es escritura objetiva sobre una temática muy macabra, me gusta esa contradicción”¹¹¹⁰.



Damien Hirst.
Madre e hijo divididos. 1993

Otra obra que nos interesa destacar en este contexto, es la titulada *Madre e hijo divididos*¹¹¹¹, realizada en 1993. Una pieza irónica y trágica a la vez donde una vaca y un ternero se encuentran separados y literalmente divididos por la mitad, mediante un conjunto de cuatro tanques rectangulares.

“Uno de los vínculos culturalmente más sagrados (madre e hijo) parecía subsistir más allá de la muerte. Pero era un vínculo ficticio, porque ambos cuerpos estaban *separados*. El chiste

¹¹¹⁰ CONE, Michele C., *Op. cit.*, p. 47.

¹¹¹¹ En 1995 Hirst recibió el Premio Turner por esta obra.

visual era doble: estaban separados además de sí mismos, porque se encontraban cortados por la mitad. Pero había algo conmovedoramente siniestro en toda la escena, porque el uno era testigo del final del otro, del mismo modo que en el *Laocoonte* cada víctima estaba presente en la muerte de los demás¹¹¹².

Martín Gordillo termina mencionando sobre esta pieza lo obscuro de mostrar públicamente una obra en la que los lazos de unión filiales eran tales. Aunque, eso sí, “cualquier tentación de sentimentalismo era apagada en el acto, porque a fin de cuentas sólo se trataba de una vaca y su ternero, criados con el propósito de servirnos de alimento”¹¹¹³. De las Cuevas apunta algunas de las críticas que recibió la obra: “¿Se han vuelto locos de remate?, escribió uno de los lores más respetados de la política inglesa, ¡Las obras del *artista* son trozos de animales muertos!”¹¹¹⁴.

Para Hirst la vaca era una víctima perfecta, al ser un animal masacrado que él mismo veía como “comida andante”¹¹¹⁵, extrayendo su poder metafórico de su banalidad. De ahí, la frase del artista: “Elegí una vaca porque es banal. No significa nada. ¿Cuál es la diferencia entre una vaca y una hamburguesa?”¹¹¹⁶.

Hirst también pone de manifiesto una gran fascinación por el interior de las cosas, que alcanzaba a los estados de descomposición de la materia y como esta se convierte en la nada. Una obra en la que vemos este interés por la putrefacción es *Pareja muerta follando dos veces*, de 1994, que fue prohibida por las autoridades sanitarias, quienes alegaron que el olor podría provocar el vómito de los asistentes. En la pieza observábamos el apareamiento mecánico entre dos vacas, una encima de otra, sin el concurso del formaldehído.

¹¹¹² MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Op. cit.*, p. 63.

¹¹¹³ *Ibidem*.

¹¹¹⁴ DE LAS CUEVAS, Rafael, *Op. cit.*, p. 76.

¹¹¹⁵ MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Op. cit.*, p. 58.

¹¹¹⁶ *Ibidem*, p. 57.

Pudriéndose al final, quedando solamente una masa de carne pútrida y huesos.



Damien Hirst.
Pareja muerta follando dos veces. 1994

Pero Hirst no solo hace alusión a la muerte con obras explícitas en las que la carne se descompone. En *Tiempo de fiesta*, de 1995, la alusión es metafórica a través de un gran cenicero que es el reflejo de una gran velada en la que “miles de instantes de auto-destructividad habían sido consumidos”¹¹¹⁷. El artista menciona el tabaquismo como forma de suicidio.

¹¹¹⁷ MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Op. cit.*, p. 66.



Damien Hirst. *Tiempo de fiesta*. 1995

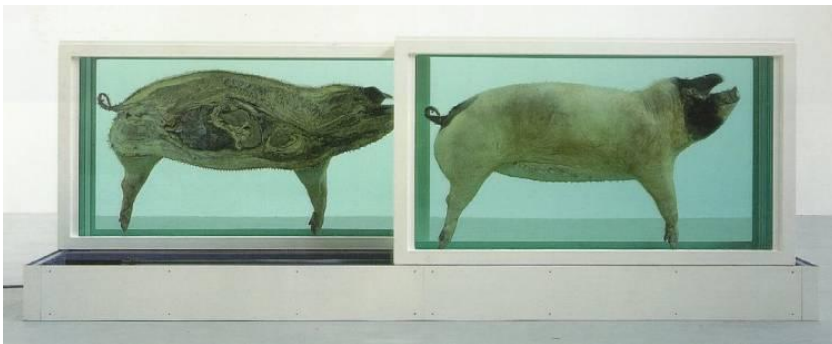
También de 1995 datan sus primeras *Pinturas al contado*, otra de sus series donde la muerte está presente. Se trata de cincuenta o más círculos multicolores sobre un fondo blanco, dispuestos en filas y columnas con nombres de preparados farmacéuticos. Según Thompson, “la alusión a los fármacos hace referencia a la interacción entre diferentes compuestos para conseguir un poderoso resultado”¹¹¹⁸. En este sentido, en obras posteriores comprobaremos cómo los fármacos se involucran con el deseo de inmortalidad en la obra del artista.



Damien Hirst.
Pinturas al contado. 1995

¹¹¹⁸ THOMPSON, Don, *Op. cit.*, p. 83.

Pero volviendo al uso de animales muertos por parte del artista, *Este cerdito se fue al mercado, este cerdito se quedó en casa*, de 1997, es una obra donde, tal como afirma Verena: “El cuerpo se transforma en objeto, en un material orgánico despojado de personalidad para el análisis y la investigación”¹¹¹⁹. En la pieza observamos lo mismo que en *Madre e hijo divididos*, pues aquí, el cerdo está partido de forma longitudinal en dos partes. El tanque se mueve hacia delante y hacia atrás, consiguiendo así que los fragmentos del cuerpo se separen y se junten continuamente. Para Verena, el artista juega aquí “con un imaginario sobre la muerte, el cadáver y la conservación”¹¹²⁰. La autora también señala que “la imagen del cuerpo fragmentado y la visibilidad del interior corporal provienen originalmente de las prácticas anatómicas de la disección de cadáveres”¹¹²¹.



Damien Hirst. *Este cerdito se fue al mercado, este cerdito se quedó en casa*. 1997

Horror y violencia cesan en esta obra, dejando paso a imágenes de un horror distante y una violencia contenida, por la frialdad de su método de presentación. Verena escribe:

¹¹¹⁹ VERENA FAKINER, Nike, *Op. cit.*, p. 458.

¹¹²⁰ *Ibidem*, p. 459.

¹¹²¹ *Ibidem*, p. 460.

“El espectador experimenta una especie de alivio, al poder contemplar por unos instantes a un cuerpo unido; luego las partes se vuelven a separar y el espectador experimenta sensaciones que oscilan entre fascinación, rechazo y asco. Hirst apunta a jugar de forma directa con las emociones del espectador, y los somete a un baño alterno de miedo y alivio, de amenaza y seguridad”¹¹²².



Damien Hirst. *Adán y Eva (Expulsados del Paraíso)*. 2000

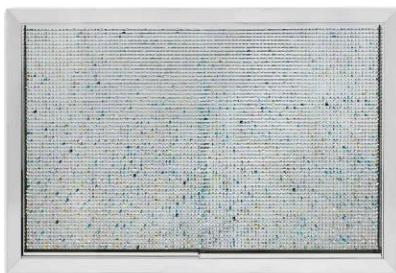
Es importante la función de la muerte aquí, pues Verena analiza que el conocimiento del cuerpo se ha ampliado y profundizado a través de ella. Esto se produce después de que el espectador haya visto el interior del cuerpo y las partes más privadas e íntimas de él y por tanto, el exterior del mismo desde otra perspectiva. En cambio, en *Adán y Eva (Expulsados del Paraíso)*, del año 2000, dos planchas de autopsia con dos cadáveres cubiertos con una sábana ocupaban las vitrinas, mostrando así la consecuencia de haber pecado¹¹²³. Salvo

¹¹²² *Ibidem*, p. 464.

¹¹²³ Véase el minuto 1.30, relativo al comentario que realiza el historiador de arte Esteban Calderón en el vídeo *Damien Hirst en México II*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ttTJAHv3ekg> [Consulta: 21/02/2017]

unos pequeños huesos impregnados de sangre seca ubicados en un extremo, el resto permanece oculto.

Por otro lado, aludiendo a la muerte, Hirst no deja de reflexionar sobre el deseo de inmortalidad del hombre, así lo muestra Thompson cuando analiza *Canción de cuna de invierno*, de 2002, la obra con la que Hirst vuelve a sus gabinetes médicos que muestran “una vitrina medicinal repleta de pastillas que pretendía contrastar la capacidad de la medicación para prolongar la vida con la inevitabilidad de la muerte”¹¹²⁴.



Damien Hirst.
Canción de cuna de invierno. 2002

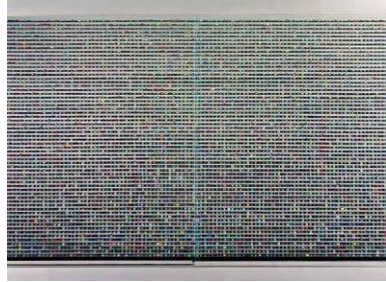
*Canción de cuna de primavera*¹¹²⁵, de 2007, contenía 6.136 pastillas. Como argumenta sobre estas vitrinas o gabinetes médicos, que innovan por hablar sin emotividad de los ciclos vitales, así como “sobre nuestro deseo de inmortalidad, de mantener la vida eterna artificialmente, sobre las drogas potentes que mantienen a la muerte a raya”¹¹²⁶. Hirst corrobora estas palabras con su respuesta, aclarando también que “hay un orden implícito, a lo Morandi. Y también hay color, pero

¹¹²⁴ THOMPSON, Don, *Op. cit.*, p. 35.

¹¹²⁵ *Canción de cuna de primavera* estableció un récord en Sotheby's Londres, por el precio más alto pagado en una subasta por una obra de un artista vivo.

¹¹²⁶ CONE, Michele C., *Op. cit.*, p. 50.

nada de eso es visible. Eso me entusiasma, el arte no está. Y tenemos la idea de una ciudad, de una jerarquía”¹¹²⁷.



Damien Hirst.
Canción de cuna de primavera. 2007

En el periodo de tiempo que dista entre ambas piezas, el artista lleva a cabo en 2004 una exposición en la Galería Gagosian en Nueva York, titulada *Damien Hirst: la verdad esquivada*, en la que mostró 31 pinturas fotorrealistas. Thompson enfatiza que la mayoría de los cuadros representaban muertes violentas, poniendo como ejemplo de estas *Adicta al crack*, *Abandonada por la sociedad* o *Autopsia con un cerebro humano rebanado*, que se situaba en un depósito de cadáveres¹¹²⁸. Thompson revela que los que elogiaron la muestra “afirmaron que Hirst se hallaba inmerso en la meditación sobre la muerte, en la tradición de Marcel Duchamp y Andy Warhol”¹¹²⁹.

Otra serie en la obra de Hirst a la que cabe hacer alusión en este contexto es la conocida como *pinturas de mariposa*, donde

¹¹²⁷ *Ibidem*.

¹¹²⁸ Thompson nos recuerda que Hirst declaró en una entrevista que le realizaron en la Galería Gagosian, que las obras de arte eran producidas por un equipo de ayudantes, pues él solo añadía unas cuantas pinceladas y firmaba. Además señaló que no sabía pintar, y que “si fuera obra suya el comprador obtendría una pintura de calidad inferior”.

¹¹²⁹ THOMPSON, Don, *Op. cit.*, p. 85.

se realizan collages a partir de miles de alas desmembradas, habiendo otra versión que cuenta con mariposas tropicales montadas sobre el lienzo pintado con pintalabios. “Las mariposas engarzadas pretenden ser otro comentario sobre el tema de la vida y la muerte”¹¹³⁰.



Damien Hirst.
Adicta al crack. 2004
Abandonada por la sociedad. 2004

No obstante, en 2006 el artista recupera la imagen del tiburón e inaugura la exposición *La muerte de Dios*, en la Galería Hilario Galguera de Ciudad de México. En ella encontramos la pieza titulada *La ira de Dios*, de 2005, otro tiburón tigre conservado en formaldehído¹¹³¹, de un metro y medio de tamaño, que fue disecado y montado en Alemania, bajo la supervisión de Hirst. La obra fue vendida por 4 millones de dólares antes de que se inaugurase la exposición¹¹³².

¹¹³⁰ THOMPSON, Don, *Op. cit.*, p. 84.

¹¹³¹ El tiburón tigre de la obra *La ira de Dios* es el que, tal como ya hemos señalado, le había regalado Vic Hislop.

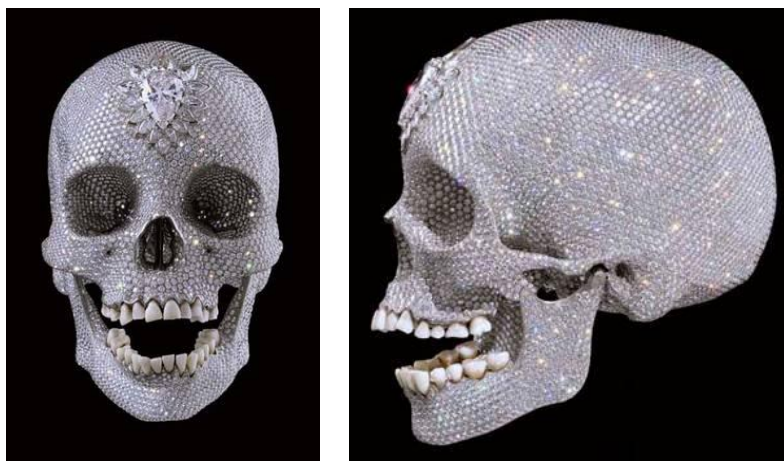
¹¹³² *La ira de Dios* fue adquirida por el Leeum Samsung Museum de Seúl, Corea.



Damien Hirst. *La ira de Dios*. 2005

Para finalizar, haremos alusión a otra de las grandes referencias a la muerte en la obra del artista británico con la obra titulada *Por el amor de Dios*, de 2007. Un molde natural de una calavera humana de platino, con dentadura humana, realizado a partir de un cráneo del siglo XVIII, procedente de un europeo de unos treinta y cinco años fallecido entre 1720 y 1810. El artista compró el cráneo en la tienda de taxidermistas de Islington. Fue cubierto con 8.601 diamantes incrustados y con un peso total de 1.100 quilates. El título proviene, como recogemos de los textos de Thompson, de las palabras que murmuró la madre del artista al saber de qué trataba este proyecto.

“Hirst afirma que *Por el amor de Dios* se inscribe en la tradición del *memento mori*, las calaveras representadas en las pinturas clásicas para recordarnos la muerte y la mortalidad. También se presenta en homenaje a los aztecas, pues ahora pasa cuatro meses de cada año en su segunda residencia en México. Hace hincapié en que lo que va a adquirir un comprador no es sólo la calavera con gemas engastadas, sino el contexto, además de, según creo, un importante problema de seguridad”¹¹³³.



Damien Hirst. *Por el amor de Dios*. 2007

Fue vendida por 50 millones de libras a un grupo de inversores, convirtiéndose así en la obra más cara, con diferencia, de un artista vivo. Hirst afirmó que le costó 12 millones de libras, aunque su director comercial Frank Dumphy, habló de 15. Esta pieza dedicada a la muerte fue construida por artesanos del joyero *Bentley and Skinner* de *Bond Street*, teniendo Hirst el control creativo. Leemos a través de Thompson que fue “el encargo de diamantes más importante a un joyero británico desde las Joyas de la Corona, contiene el triple de diamantes que la Corona del Estado Imperial”¹¹³⁴. Además, la obra tuvo un

¹¹³³ THOMPSON, Don, *Op. cit.*, pp. 88-89.

¹¹³⁴ *Ibidem*, p. 89.

gran *marketing* detrás, como observa el artista Dinos Chapman, quien piensa que esta obra es trabajo de un genio, pero no del arte, sino del *marketing*.

Esta situación se da por ser la primera obra, escribe Thompson, comentada en un centenar de publicaciones un año antes de su creación¹¹³⁵. Hirst crea opiniones muy distintas entre los críticos de arte. Al respecto, una de las preguntas que Thompson emite en relación al artista, para plantear debate, es: “¿Es un comentarista social que ofrece una profunda meditación sobre la muerte y el deterioro?”¹¹³⁶.

Como hemos comprobado, en muchas de las obras de Hirst se establece una distancia entre estas y el espectador. Cone las describe desde una perspectiva “anti-expresionista” y dotadas de una “distancia irónica”, a través de la que muestra sujetos altamente emotivos como las drogas, la enfermedad o la muerte. Sobre esto, Hirst comenta que “la muerte es una idea inaceptable, así que la única manera de tratarla es estar distanciado o ironizar”¹¹³⁷. Verena escribe sobre esta cuestión:

“Representa sus cadáveres sin ningún tipo de adorno o accesorio, sino de manera distante, analítica y objetiva, más propia de las representaciones científicas modernas [...] La presencia de la materia muerta contrasta con la esterilidad del cristal, el material del recipiente y el ambiente”¹¹³⁸.

Sobre el tema de no usar el cuerpo humano, Hirst afirma:

“Siempre lo he evitado. Al tratar con cadáveres, me sentí inicialmente horrorizado y, luego, cuando miré con más intensidad, la muerte desapareció. Creo que la única manera de dirigirse al tema es mediante la metáfora. Cuando ves un cadáver, no puedes creer que es un cuerpo sin vida. Es mucho más fácil conectar con un animal muerto”¹¹³⁹.

¹¹³⁵ *Ibidem*.

¹¹³⁶ *Ibidem*, p. 90.

¹¹³⁷ CONE, Michele C., *Op. cit.*, p. 50.

¹¹³⁸ VERENA FAKINER, Nike, *Op. cit.*, p. 453.

¹¹³⁹ CONE, Michele C., *Op. cit.*, p. 51.

Verena aporta una conclusión que compete a muchas de las obras del artista británico:

“El espectador, ante sus obras, se ve enfrentado a visiones temerarias de su propia integridad corpórea [...] Aunque Hirst trabaje con animales, apunta a una identificación del espectador con lo que ve [...] Sus obras proporcionan una percepción más intensa de la realidad, centrándose en sus aspectos más temerarios de la realidad corpórea, como la muerte y la fragmentación de la totalidad orgánica del cuerpo [...] La radicalización del impulso de desarrollar una imagen a partir de un cuerpo radicalmente diferente, representándolo en estados de muerte, fragmentación o revelando el interior corporal, evoca sensaciones y efectos que oscilan entre temores existenciales y amenazas a la integridad física y emocional”¹¹⁴⁰.

Hirst opina sobre la manera, para él necesaria, de representar la muerte, que “vivimos en un mundo violento. No puedes hacer que alguien piense en la muerte siendo muy silencioso, susurrando. Realmente tienes que gritar y decir: ¡Mira esto!”¹¹⁴¹. Para el artista, la única manera de considerar la belleza es a través de la muerte:

“La única forma de apreciar la belleza es estar consciente de que puede ser arrancada en cualquier momento. Nos es muy difícil lidiar con la muerte. En México o en Inglaterra, pero especialmente en los Estados Unidos. Digamos que en todos lados. Aún el *Día de los Muertos* es, en realidad, una manera de evitar la muerte”¹¹⁴².

Sobre el tabú social de la muerte, Hirst nos ayuda a reflexionar, mencionando al escritor irlandés Samuel Beckett, a la vez que nos recuerda la naturalidad, y al mismo tiempo la

¹¹⁴⁰ VERENA FAKINER, Nike, *Op. cit.*, pp. 466-468.

¹¹⁴¹ Véase el minuto 5.17 del vídeo *Damien Hirst en México*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZD-5rdnpND4> [Consulta: 21/02/2017]

¹¹⁴² Véase el minuto 3.35 del vídeo *Damien Hirst en México II*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ttTJAHv3ekg> [Consulta: 21/02/2017]

imprevisibilidad de la misma, algo que todo ser humano debe afrontar:

“Samuel Beckett dijo una vez: *La muerte nos obliga a no tomarnos ni un solo día libre*, me encanta esta cita, nunca puedes planear cosas porque nunca se sabe qué puede pasar. Pero a mí me enseñaron, sobre todo cuando era pequeño, a afrontar las cosas que no se pueden evitar, en vez de callarse hay que enfrentarse a ellas. Es algo normal, pero a nadie le gusta”¹¹⁴³.

¹¹⁴³ Véase el minuto 3.13 del vídeo *Damien Hirst: “El arte no debería tener miedo al dinero”*. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=jLJmHvGIQ_U
[Consulta: 23/02/2017]

CONCLUSIONES

En la presente tesis doctoral hemos podido constatar la repercusión que ha tenido la experiencia o vivencia de la muerte en las artes visuales en un contexto social, político y/o cultural concreto circunscrito a la Europa del siglo XX. Por otro lado, una vez finalizada, cabe preguntarse, por paradójico que pueda resultar, si es posible hablar de la muerte a través del arte.

En nuestra opinión, es difícil afirmar que de la muerte se pueda hablar, ya que esta supone, de alguna forma, la negación de todo discurso. Por tanto y a modo de conclusión, nos preguntamos ¿de qué han hablado los autores estudiados en nuestro trabajo? Consideramos que, en la mayoría de los casos, plantean cuestiones que irían más allá del fenómeno abordado. Los artistas estudiados, que por otro lado cabe señalar que son casos paradigmáticos, no son meros espectadores. Por el contrario, se encuentran inmersos en un acontecer que da lugar a la vivencia señalada. Es por ello que, desde nuestra perspectiva, no solo hablan de su tiempo o de la muerte, sino que son protagonistas de su época contribuyendo con sus planteamientos a construir un tiempo y una manera de entender el fenómeno y/o la experiencia de la muerte.

Si hacemos un recorrido por la obra de los artistas estudiados, podemos afirmar que la influencia ejercida por una ciencia incipiente (Andrea Mantenga), las epidemias y guerras (Pieter Brueghel), los conflictos religiosos de la Reforma y la Contrarreforma (El Greco o Juan de Valdés Leal), las revoluciones populares (Jacques-Louis David) o las guerras (Francisco de Goya) fueron factores que, sin duda, tuvieron una notable repercusión en la producción artística de todas las épocas previas al siglo XX.

De igual forma, durante el siglo XX podemos hablar de entornos conflictivos donde hacer alusión a la muerte ha sido una constante en numerosos artistas europeos, si bien habría que preguntarse, tanto en este caso como en el anterior, la finalidad con la que los mismos han abordado esta temática. Podemos señalar que la primera parte del siglo está impregnada de acontecimientos que dan lugar a tratar el fenómeno de la muerte, explícita o implícitamente, desde diferentes perspectivas. Por otro lado, no podemos obviar las experiencias y vivencias personales de los autores seleccionados.

En este sentido, en nuestra investigación, se han recogido planteamientos artísticos que hacen alusión a la muerte como episodio de la vida (Edvard Munch), a la forma en la que se asume la muerte (Käthe Kollwitz) o al drama que supone la existencia humana (Max Beckmann). Asimismo, en relación a la obra de lo que podríamos denominar vanguardias trágicas, se ha hecho alusión a la muerte desde el planteamiento de la destrucción física y moral derivada de la guerra (Oskar Kokoschka), a la muerte como finalidad de la misma (Otto Dix) o al placer que en cierto modo conlleva la destrucción (George Grosz).

No cabe duda de que la Segunda Guerra Mundial supone, no solo para el arte, un cambio drástico en la manera de entender el mundo, especialmente para aquellos y aquellas artistas europeos que vivieron la muerte en los campos de concentración o que, simplemente, huían del horror (Felix Nussbaum, Zoran Music, Charlotte Salomon, Andrzej

Wróblewski). De la misma manera, podemos afirmar que numerosos artistas sufrieron traumas y secuelas derivadas de un entorno del pasado marcado por el acontecer de la violencia y la muerte, donde la expresión artística ha podido actuar como catarsis (Josefa Tolrà), donde el drama de la carne se ha hecho explícito (Francis Bacon) o, sencillamente, donde el propio trabajo ha posibilitado guardar duelo (Manolo Millares).

No obstante, el siglo XX nos ofreció otras posibilidades más recientes en las que el conflicto y la guerra, nuevamente hicieron reflexionar a un colectivo de artistas sobre la muerte. Se hace alusión a la misma a través del cuerpo y el ritual, llevando al límite los sentidos (Hermann Nitsch) o estigmatizando el cuerpo (Marina Abramovic). A su vez, el final de siglo también ha dado lugar a que otros artistas aborden el tema, bien sea desde la memoria y el olvido (Gottfried Helnwein, Christian Boltanski), bien desde la ausencia (Juan Muñoz).

Para terminar nuestro recorrido, cabe hacer alusión a los inicios del siglo XXI donde nos encontramos con un entorno europeo enmarcado en un mundo global notablemente orientado al mercado. En este contexto, y ya en la intersección entre el siglo XX y el XXI, el fenómeno de la muerte ha sido utilizado, por un lado como metáfora de víctimas simbólicas (Santiago Sierra) y, por otro, como espectáculo y esperpento (Jake & Dinos Chapman) o como objeto de transacción económica en un mercado voraz (Damien Hirst).

Al respecto de los planteamientos expuestos en la presente tesis doctoral, es destacable el hecho de que nuestro estudio no ha intentado abordar la representación estricta de la muerte. Tampoco ha tratado de llevar a cabo un análisis iconográfico o simbólico en relación a la misma. El estudio realizado se ha sustentando en planteamientos fenomenológicos partiendo de experiencias vitales de los artistas estudiados, así como de la vinculación de las obras con el fenómeno de la muerte.

En relación con la investigación realizada, podemos afirmar que, bien explícita o implícitamente, la referencia a la muerte ha

sido uno de los principales motivos para la creación artística durante el siglo XX en el arte europeo. Hemos comprobado cómo la experiencia de la muerte, a través de acontecimientos personales o de circunstancias del entorno, se ha conformado como una influencia notable a partir de la que trabajar, pasando, la idea de la muerte, a formar parte de la propia vida y de la propia naturaleza artística.

De la misma manera que el artista alemán Joseph Beuys pensaba que arte y vida podían ser una misma cosa, como se evidencia en su obra *Voglio vedere la mie montagne*, realizada entre 1950 y 1971, nosotros concluimos que el binomio arte y muerte también puede responder al mismo concepto del que nos habla Beuys. Desde nuestra perspectiva y desde los planteamientos expuestos en la presente tesis doctoral, cabría sustituir la palabra *vida* por la palabra *muerte* en algunas de las frases que suscribe el citado artista, con lo que se pone de relieve la importancia e integración de la muerte en las vidas de los artistas que hemos estudiado.

“Mi concepto de la obra plástica está relacionado con la vida, si uno sigue esta línea de pensamiento acaba por apartarse, lógicamente, de la ideología de las artes visuales que se refiere exclusivamente al sentido de la vida [...] Los hombres de hoy desconocen la esencia de las cosas. Han perdido la relación con el sentido de la vida y de la creación del mundo”.¹¹⁴⁴

A través de esta concepción de arte-muerte, podemos explicar el hecho de que la muerte condiciona a los artistas desde la infancia, así como a lo largo de su vida. Razón por la que nos ha interesado ahondar en hechos y cuestiones personales de cada uno de los artistas estudiados, tanto en sus primeros años de vida, como en sus etapas adultas.

En la misma dirección, podemos concluir que el entorno, marcado por las dos grandes guerras europeas, ha sido determinante en la concepción de las obras analizadas. El

¹¹⁴⁴ Citado en LÓPEZ RUIDO, María, “Joseph Beuys: el arte como creencia y como salvación” en *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, Hª del Arte, t.8, Madrid, 1995, p. 377.

mismo no solo ha ejercido su influencia en los artistas, sino que ha dado lugar a obras que son el reflejo de una sociedad concreta. Se podría decir que son legado y testimonio que ayudan, a su vez, a comprender nuestro devenir histórico y cultural y sus múltiples contradicciones.

Tampoco cabe duda de que las manifestaciones artísticas a las que se ha hecho alusión en la presente tesis, serían bien diferentes de no ser por los desafortunados acontecimientos bélicos que las inspiraron. Asimismo, el contexto que caracteriza el inicio del siglo XXI con una progresiva pérdida de espiritualidad y un incremento del protagonismo del mercado y del espectáculo, están condicionando, inexorablemente, la interpretación que los artistas hacen de la noción de muerte.

Por otro lado, en nuestro estudio detectamos una clara referencia a Goya en numerosos artistas europeos del siglo XX e inicios del XXI, como Zoran Music, Francis Bacon, Juan Muñoz o Santiago Sierra, analizados en nuestra investigación. Igualmente, *Los desastres de la guerra* han sido referente directo para Felix Nussbaum, Manolo Millares, Gottfried Helnwein o los hermanos Chapman. Este dato, en nuestra opinión, pone de manifiesto la idea ya apuntada sobre la capacidad de algunos artistas de hacer y plantear, a través de sus obras, la esencia de un tiempo. Creemos que en este caso, Goya es un claro e inequívoco referente en relación al concepto que nos ocupa, ya que sabe ver e interpretar la muerte desde una perspectiva diferente. Una mirada moderna que no asocia la muerte con actos heroicos, sino con la miseria del ser humano y como resultado del fracaso de la razón.

Pero, como ya hemos señalado, hacer alusión a la muerte, no supone necesariamente hablar de la muerte. En el presente trabajo hemos podido constatar que la misma se transforma en un medio que nos ayuda a hablar del sentido de un tiempo, de una época en la que desaparece la ilusión en la posibilidad de cambio y en el que la muerte se plantea como acto definitivo, sin concesiones ni esperanza. La muerte como fin.

Del mismo modo, en el transcurso de nuestro estudio, se ha detectado la capacidad de los y las artistas para adaptar sus obras a las nuevas tecnologías. No obstante, se pone de manifiesto que las preocupaciones existenciales, y por tanto el fenómeno asociado a la muerte, siguen siendo similares a las de tiempos y épocas pasadas. En este sentido, cabe recordar las aportaciones de Edgar Morin, abordadas en el primer capítulo, respecto a sus concepciones de la muerte, ya que las mismas siguen vigentes en el pensamiento de los artistas europeos que hemos estudiado.

De hecho, la noción de doble la veíamos en Josefa Tolrà, Christian Boltanski o Santiago Sierra. También la conversión de la muerte-renacimiento la hemos detectado en obras de Oskar Kokoschka, Hermann Nitsch o Damien Hirst. Asimismo, el mito del eterno retorno planteado por Mircea Eliade se puede aplicar a la reflexión artística contemporánea, tal y como vemos en la obra de Zoran Music o Manolo Millares.

Paralelamente, al respecto de la percepción psicológica de la muerte planteada por Louis-Vincent Thomas, el hecho de que el miedo a la muerte sea más acusado en Occidente por la individualización de la sociedad en la que vive, se pone de manifiesto en algunos de los planteamientos artísticos tratados en el último capítulo de nuestra tesis, destinado al fenómeno de la muerte en su conexión con las ideas de espectáculo y mercado.

Por otro lado, también encontramos paralelismos en relación al planteamiento de Morin que sostiene que cuando la sociedad se afirma en detrimento del individuo, el rechazo y el horror a la muerte se difuminan, poniendo como ejemplo el estado de guerra. De la misma manera, cabe recordar a Zoran Music cuando señala, en relación a esta normalización de la muerte, que la presencia de pilas de cadáveres como si fueran objetos, hacía que se desdramatizara la muerte. Algo que nos hace pensar en la normalización a la que actualmente somos sometidos a través de los medios de comunicación de masas. Es obvio que la presencia constante de la muerte en los mismos nos desensibiliza notablemente.

También hemos podido establecer paralelismos entre las nociones relativas a la transcendencia de la muerte planteadas en el primer capítulo y la obra de los artistas estudiados. Por ejemplo, Gottfried Helnwein reflexionaba sobre el peligro que tiene una humanidad sin la espiritualidad que ofrece la religión. Dicho peligro está vigente, ya que la sociedad avanza hacia una época completamente escéptica, como ponen de relieve algunas de las obras de Hirst.

En el estudio realizado, y en relación al planteamiento que hacíamos al inicio de estas conclusiones, ha sido de especial interés investigar la obra de artistas como Felix Nussbaum, Charlotte Salomon, Zoran Music y Andrzej Wróblewski, asesinados en campos de concentración y/o perseguidos. En nuestra opinión, el trabajo realizado por esta selección de artistas es, de alguna forma, la que mejor responde a la idea arte-vida, arte-muerte planteada anteriormente. No obstante, consideramos que la idea arte-muerte también es susceptible de ser tomada desde una perspectiva diferente. Un ejemplo de ello lo encontramos en el tratamiento de la noción de muerte a través de accionistas como Hermann Nitsch o Marina Abramovic, en los que el cuerpo es parte de la obra, siendo esta concebida como vivencia. En este sentido, tanto la pulsión de muerte, como el duelo europeo del momento, forman parte de las obras llevadas a cabo por los citados artistas.

Igualmente, se ha contemplado la memoria y la ausencia como elementos relevantes a la hora de hablar de muerte. Helnwein centra gran parte de su obra en ahondar en cómo las causas de un entorno de muerte y tragedia afectan a la infancia, haciéndonos reflexionar en algunas de las razones por las que artistas como Beckmann y Kokoschka vieron condicionado su pensamiento desde niños. Helnwein intenta hacer partícipe al espectador de la importancia de la infancia, nos incita a salvaguardarla, pues para él los niños son los héroes de la existencia humana. Al artista, paralelamente, le preocupa que se olvide, que no haya memoria sobre lo que aconteció, obsesión que también es una constante en el discurso de Christian Boltanski. Por otro lado, con Juan Muñoz nos planteamos la obviedad de la imagen y las diferentes

posibilidades de lectura de la misma. La alusión a la muerte viene dada por un vacío que pone de manifiesto lo ausente. No se requiere la imagen del cadáver, ni del acontecimiento trágico.

A su vez, en relación a la obra de artistas como Santiago Sierra o Los hermanos Chapman, se pone de relieve una notable relación entre el capital y la muerte. A través de sus obras, los mismos realizan una crítica de la sociedad de consumo de la que forman parte. Un entorno contemporáneo en el que la consumación de este hecho, relativo a la relación entre capital y arte, lo hallamos en la venta de la obra *Por el amor de Dios* del artista Damien Hirst, valorada en 50 millones de libras y adquirida por un grupo de inversores. En nuestra opinión, este hecho no solo pone de manifiesto, desde una perspectiva metafórica, el interés suscitado por la imagen del cadáver, sino que nos habla de estrategias de marketing contemporáneas que confrontan valor y precio de las obras.

Además las obras de arte suponen, en muchos casos, un importante documento del acontecimiento histórico, de un contexto y un entorno social, cultural y/o político que nos ayuda a entender el mundo. Contar el acontecimiento, en este contexto relativo a entornos de muerte, supone un acto de responsabilidad para el artista. Desde nuestra perspectiva, se parte de la base de que la tragedia que cotidianamente se nos presenta en los medios de comunicación no solo pertenece al otro, tal y como se señalaba en nuestro primer capítulo, sino que nos pertenece a todos.

Del mismo modo, a través de obras y posicionamientos como los aquí estudiados, el acontecimiento cotidiano se pone de manifiesto desde una óptica bien distinta a la proyectada por otros medios. Indudablemente, en el futuro surgirán nuevos conflictos en los que la muerte seguirá teniendo un papel protagonista, aun a nuestro pesar. Al respecto, pensamos que el artista seguirá sujeto a una involucración cada vez más directa, invitando a la reflexión. En este trabajo hemos tenido la ocasión de comprobar que el fenómeno de la muerte ha sido abordado en todas las épocas, a través de diferentes técnicas,

desde diferentes posicionamientos y perspectivas. Y que, a su vez, la muerte ha sido tratada como parte de nuestra naturaleza, siendo planteada en numerosas ocasiones con un sentido moralizante, o como documento, o incluso como imagen propagandística o esperpéntica. En cualquier caso, y es lo que deseamos destacar, como fuente de reflexión.

Por otro lado, antes de finalizar nuestras conclusiones, nos gustaría hacer alusión al hecho de que exista un reducido número de estudios sobre el tema investigado en la presente tesis doctoral. De hecho, salvo referencias puntuales y/o parcialmente desarrolladas, tal como sucede en el caso del breve estudio llevado a cabo por el profesor Arturo Leyte¹¹⁴⁵, cuya aportación se centra más en la temática del terror, es difícil encontrar estudios que traten de manera sistemática la influencia de la vivencia alrededor de la muerte en artistas, independientemente de épocas o lugares. Razón por la que nuestra investigación vendría a cubrir un vacío, que en nuestra opinión, tiene su origen en la idea de que la muerte, actualmente, es un tabú en nuestra sociedad.

Para concluir, consideramos también pertinente añadir una última reflexión cuya formulación debe ser realizada con una cierta precaución. De forma implícita o, incluso, explícita numerosos artistas trabajados en la presente tesis han hecho alusión al paradójico gozo o placer que les ofrecía el referente de la muerte. La imagen de los cadáveres apilados ofrecía, según las palabras de Zoran Music, un paisaje de gran belleza. En nuestra opinión, esta circunstancia tiene su origen en la idea romántica de la belleza del horror y de la aplicación del concepto de lo sublime como fuente de inspiración para el artista. Lo que nos lleva a plantearnos si nuestros artistas hablan de la muerte a través del arte, o si están hablando de arte a través de la muerte.

Al respecto, el hecho de que en numerosos casos se haya tomado como punto de partida *Los desastres de la guerra* de

¹¹⁴⁵ LEYTE, Arturo, *El arte, el terror y la muerte*, Abada Editores, Madrid, 2006.

Goya nos lleva a reforzar la idea señalada. En función de este hecho, cabría aplicar el concepto desarrollado por Alain Roger en relación al paisaje cuando habla de artealización¹¹⁴⁶. De este modo, al igual que no existe un paisaje *per se*, sino una construcción social sobre el mismo; también podemos afirmar que la muerte, en tanto que idea, responde a su vez a una elaboración cultural. En relación a lo señalado, más allá de una verdad histórica, cabría aludir a una verdad pictórica. Una verdad dotada de múltiples posibilidades de escritura y lectura.

Una vez finalizado el presente trabajo, cabría pensar que es ahora cuando debería comenzar, pues el mismo ha multiplicado las preguntas que nos hacíamos al inicio. No hay duda de que nuestro interés por el tema ha crecido durante estos años de investigación y, por tanto, desearíamos proseguir el análisis efectuado, trasladándolo a otras épocas y culturas, así como a nuestra práctica artística. Ello hace que la presente investigación, aunque aparentemente finalizada por el momento, continúe en verdad abierta. Tan abierta como el propio hecho del vivir.

¹¹⁴⁶ ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

ABRAMOVIC, Marina, *Marina Abramovic habla con Jovana Stokic*, La Fábrica, Madrid, 2008.

ANDERS, Günther, *George Grosz*, Maldoror, Vigo, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Ediciones Akal, Madrid, 1998.

ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo*, Acantilado, Barcelona, 2006.

ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 1983.

ARRABAL, Fernando, *El Greco*, Casimiro Libros, Madrid, 2013.

BECKMANN, Max, *Escritos, diarios y discursos (1903-1950)*, Editorial Síntesis, Madrid, 2003.

- BENJAMIN, Walter, *Juguetes*, Casimiro, Madrid, 2015.
- BISCHOFF, Ulrich, *Munch*, Taschen, Colonia, 2011.
- BOLTANSKI, Christian y GRENIER, Catherine, *La vida posible de Christian Boltanski*, Casus-Belli, Madrid, 2010.
- BONET, Juan Manuel, *et al.*, *Escritos de Millares y otros textos*, Rayuela, Madrid, 1975.
- BOZAL, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*, Alianza, Madrid, 1994.
- BOZAL, Valeriano, *Francisco de Goya*, Alianza, Madrid, 1995.
- BOZAL, Valeriano, *El tiempo del estupor (La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial)*, Siruela, Madrid, 2004.
- BOZAL, Valeriano, *Pieter Bruegel. Triunfos, muerte y vida*, Serie Lecturas Hª del Arte y de la Arquitectura, Abada Editores, Madrid, 2010.
- BUENDÍA, José Rogelio, *El Greco*, Los Genios de la Pintura Española, SARPE, Madrid, 1990.
- CAILLOIS, Roger, *El mito y el hombre*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1987.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *El Greco*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Goya*, Electa, Toledo, 2009.
- CANGUILHEM, Georges, *Maurice Halbwachs (1877-1945)*, Belles Lettres, París, 1947.
- CARMONA, Eugenio, *David*, Historia 16, Madrid, 1993.
- CATALÁ, Joseph M., *La forma de lo real*, Editorial UOC, Barcelona, 2011.

- CELLIER, Anne-Marie, *Charlotte Salomon*, Éditions Jacques Brémond, Remoulins, 2012.
- CIRLOT, Lourdes y MANONELLES, Laia, *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2015.
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando, *Mantegna*, Los Grandes Genios del Arte, Biblioteca El Mundo, Unidad Editorial, Madrid, 2005.
- DAVID, Jacques-Louis, *La Antigüedad como patria*, Casimiro Libros, Madrid, 2015.
- DE LA TORRE, Alfonso, *Manolo Millares, la atracción del horror*, Genuève Ediciones, Cuenca, 2015.
- DE UNAMUNO, Miguel, *Del sentimiento trágico de la vida*, Globus, Barcelona, 2011.
- DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Reverte, Barcelona, 1998.
- DUFOUR, Gérard, *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Cátedra, Madrid, 2008.
- EISENMAN, Stephen F., *Historia crítica del arte del siglo XIX*, AKAL, Madrid, 2001.
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid, 2011.
- FAERNA, José María, *Max Beckmann*, Globus, Madrid, 1996.
- FEIFEL, Herman, *The meaning of death*, McGraw-Hill, Nueva York, 1959.
- FICACCI, Luigi, *Bacon*, Taschen, Colonia, 2006.
- FOENKINOS, David, *Charlotte*, Alfaguara, Barcelona, 2015.

- FREUD, Sigmund, *Obras completas*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1979.
- GALLWITZ, Klaus, *Beckmann*, Fundación Juan March, Madrid, 1997.
- GARCÍA MELERO, José Enrique, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1998.
- GATT, Giuseppe, *Oskar Kokoschka*, Ediciones Nauta, Barcelona, 1971.
- GROSZ, George, *Un sí menor y un NO mayor*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1991.
- GUILLAUMIN, Jean et al., *L'invention de la pulsion de mort, Inconscient et Culture*, Dunod, París, 2000.
- HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2005.
- HOUELLEBECQ, Michel, *Las partículas elementales*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- HUXLEY, Aldous, *Brueghel el Viejo*, Casimiro Libros, Madrid, 2011.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Pensar la muerte*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004.
- JAPPE, Anselm, *Crédito a muerte. La descomposición del capitalismo y sus críticos*, Pepitas de Calabaza, Logroño, 2011.
- KARDEC, Allan, *El libro de los espíritus*, E.L.A., Madrid, 2005.
- KARCHER, Eva, *Dix*, Taschen, Colonia, 1992.
- KOKOSCHKA, Oskar, *Mi vida*, Tusquets Editores, Barcelona, 1988.

- LECALDANO, Paolo, *Goya. Los Desastres de la Guerra*, Editorial Prensa Española, Madrid, 1976.
- LEYTE, Arturo, *El arte, el terror y la muerte*, Abada Editores, Madrid, 2006.
- LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel, *Munch*, Globus, Barcelona, 1994.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián, *Käthe Kollwitz*, Ediciones del Orto, Madrid, 1997.
- LORENZ, Ulrike, *Otto Dix*, Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2006
- MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Cómo triunfar en el mundo del arte. Estrategias del joven arte británico de los noventa*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, 2007.
- MARTÍNEZ, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 1993.
- MARTÍNEZ DE LAPERA MONTTOYA, Víctor Abelardo, *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- MATURIN, Charles Robert, *Melmoth the Wanderer*, VOL. IV, Archibald Constable and company, Edimburgo, 1820.
- MAUSS, Marcel, *Sociología y Antropología*, Editorial Tecnos, Madrid, 1979.
- MORIN, Edgar, *El hombre y la muerte*, Kairós, Barcelona, 2003.
- MUNCH, Edvard, *Cuadernos del alma*, Casimiro, Madrid, 2015.
- MUÑOZ, Juan, *Juan Muñoz. Escritos*, Ediciones de La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Barcelona, 2009.

NÚÑEZ ROLDÁN, Francisco y GAMERO ROJAS, Mercedes, *Entre lo real y lo imaginario*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2014.

ORTEGA Y GASSET, José, *El espectador*, Espasa, Madrid, 1980.

ORTEGA Y GASSET, José, *Obras completas*, Vol. II, Taurus, Madrid, 2004.

PANOFSKY, Edwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Barcelona, 2003.

POMPEY, Francisco, *Juan de Valdés Leal*, Temas Españoles, Publicaciones españolas, Madrid, 1955.

PARRALO AGUAYO, Carmen, *Huella y fragmento: dos constantes expresivas del artista contemporáneo ante la muerte: la angustia creadora*, Tesis, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005.

PRIDEAUX, Sue, *Edvard Munch: Behind the Scream*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2007.

RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2010.

REBULL, Melania, *Kokoschka*, Globus, Barcelona, 1994.

ROCAMORA, Pedro, *El sentido español de la muerte en El Greco*, Samarán, Madrid, 1949.

ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

RUNGE, Philipp Otto, *Schriften*, Verlag Friedrich Andreas Perthes, Hamburgo, 1840.

SALOMON, Charlotte, *Vie? ou théâtre?*, Le Tripode, París, 2015.

SARAMAGO, José, *Andrea Mantegna. Una ética, una estética*, Casimiro Libros, Madrid, 2011.

SCHULTZ, Deborah y TIMMS, Edward, *Pictorial Narrative in the Nazi Period. Felix Nussbaum, Charlotte Salomon and Arnold Daghani*, Routledge, Nueva York, 2009.

SCHURIAN, Walter, *Arte fantástico*, Taschen, Colonia, 2006.

SIERRA, Santiago *et al.*, *Entrevistas. Santiago Sierra, Pepitas de calabaza*, Logroño, 2016.

SINCLAIR, Andrew, *Francis Bacon*, Circe, Barcelona, 1995.

SOLÁNS, Piedad, *Accionismo vienés*, Nerea, Madrid, 1999.

STEINFELD, Fritz, *Vergast-nicht vergessen. Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Kulturgeschichtliches Muaeum, Osnabrück et Rasch Verlag, Bramsche, 1984.

SYLVESTER, David, *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2009.

THOMAS, Louis-Vincent, *Antropología de la muerte*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1983.

THOMPSON, Don, *El tiburón de los doce millones de dólares. La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*, Ariel, Madrid, 2010.

VALDIVIESO, Enrique, *Valdés Leal*, Ediciones Guadalquivir, Cádiz, 1991.

VAN MANDER, Carel, *Le Livre des Peintres*, J. Rouam, Librairie de l'art, París, 1884.

VOIVENEL, Paul, *Le médecin devant la douleur et devant la mort*, Librairie des Champs-Élysées, París, 1934.

VON FRANZ, Marie-Louise, *Sobre los sueños y la muerte*, Kairós, Madrid, 2007.

WESTERDAHL, Eduardo, *Manolo Millares*, Museo Canario, Sevilla, 1980.

ARTÍCULOS

ALVARADO, Nicolás, "Patomás en Viena" en http://hispano.helnwein.com/texts/spanish_texts/article_4604-Patoms-en-Viena

ÁLVARO TORDESILLAS, Antonio y LINARES GARCÍA, Fernando, "La distancia que acerca: rectificación del Cristo yacente de Andrea Mategna" en *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Editorial Universitat Politècnica de València, Valencia, 2011.

AYALA BLANCO, Luis Alberto, "Helnwein, espejo del vacío" en http://www.helnwein.com/texts/selected_authors/article_4602-Helnwein-espejo-del-vaco-Helnwein-espejo-del-vaco

BONET, Pilar, "El pensamiento lateral del arte contemporáneo. Josefa Tolrà, Médium y Artista (1880-1959)" en *BRAC - Barcelona Research Art Creation*, Vol. 2 nº 3, Barcelona, 2014.

BOZAL, Valeriano, "La estela de Goya" en *Goya y su contexto*, Actas del Seminario Internacional celebrado en la Institución Fernando el Católico 2011, IFC, Zaragoza, 2013.

CERISOLA, Sandra y HELNWEIN, Gottfried, "Gottfried Helnwein y su canto de la aurora" en http://hispano.helnwein.com/press/interviews/article_4605-Gottfried-Helnwein-y-su-Canto-de-la-Aurora

COHEN, María Ángeles; LEDO, Gabriel; RASSKIN, Irina y BLANCO, Florentino, "Erwin Rohde y *Psique*" en la *Revista de Historia de la Psicología*, Vol. 30, Universitat de València, Valencia, 2009.

CONE, Michele C., "Una entrevista con Damien Hirst" en *Atlántica. Internacional revista de las artes*, nº 7, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

CROWLEY, Susan, "Fe, esperanza y caridad: la mirada de Helnwein en México" en http://hispano.helnwein.com/texts/spanish_texts/article_4603-Fe-esperanza-y-caridad-la-mirada-de-Helnwein-en-Mxico

DE LAS CUEVAS, Rafael, "Damien Hirst. El tiburón no deja de nadar" en *Descubrir el arte*, Unidad Editorial Sociedad de Revistas, nº 158, Madrid, abril de 2012.

DE MIGUEL, Jesús M., "*El último deseo: para una sociología de la muerte en España*" en *Reis. Revisa Española de Investigaciones Sociológicas*, Centro de Investigaciones Sociológicas, 71-72, Madrid, julio-diciembre 1995.

DE VERA, Cristino, "Ese encendido vuelo" en *Descubrir el arte*, Unidad Editorial Sociedad de Revistas, nº 147, Madrid, Mayo de 2011.

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "¡Esto es la guerra!" en *Descubrir el arte*, Unidad Editorial Sociedad de Revistas, nº 107, Madrid, enero de 2008.

FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz, "George Grosz. Mezcla de vanguardias" en http://www.educathyssen.org/capitulo_5_george_grosz

FIERRO NADALES, Álvaro y HELNWEIN, Gottfried, "Gottfried Helnwein – Interview" en http://hispano.helnwein.com/press/interviews/article_3566-Gottfried-Helnwein-Interview

GARCÍA HERNÁNDEZ, Miguel Ángel, "Pintura y terror: Jacques-Louis David en 1793-1794" en *LOCVS AMŒNVS*, nº14, Barcelona, 2016.

GARCÍA JAMBRINA, Luis, "El Greco: la mirada interior" en *Museo Thyssen-Bornemisza, 1992-2012*, Unidad Editorial Sociedad de Revistas, Madrid, 2012.

GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel, "Edvard Munch: ¿Cómo se pinta un grito?". Disponible en:
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/19/actualidad/1371668105_634545.html

HAINDL UGARTE, Ana Luisa, "La muerte en la Edad Media" en *Historias del Orbis Terrarum*, nº 1, Editora de Estudios Medievales, Santiago de Chile, 2009.

HELNWEIN, Gottfried, "El arte de Gottfried Helnwein" en *Novena noche de noviembre*,
http://hispano.helnwein.com/texts/spanish_texts/article_4003-Novena-Noche-de-Noviembre

IGLESIAS, Gracia, "Marina Abramovic, vida y muerte de la mujer-arte" en *Activarte: revista independiente de Arte, Teoría de las Artes, Pedagogía y Nuevas Tecnologías*, Asociación Cultural Activarte, nº 4, 2011.

LLORENTE HERNÁNDEZ, Angel, "Otto Dix, Pablo Picasso y la pintura de guerra" en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, UNED, t. 24, Madrid, 2012.

LÓPEZ GARCÍA, José Ignacio, "La expresión artística del horror bélico, de Goya a Otto Dix" en *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, Universidad de Sevilla, nº 15, Sevilla, 2015.

LÓPEZ RUIDO, María, "Joseph Beuys: el arte como creencia y como salvación" en *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, Hª del Arte, t.8, Madrid, 1995.

MARTÍNEZ, Rosa, "Entrevista a Santiago Sierra" en *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia*,
https://es.scribd.com/document/141797649/Santiago-Sierra-Bienal-de-Venecia#fullscreen&from_embed

MELERO MARTÍNEZ, José María, "El concepto de religión en Schleiermacher" en *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº 14, Albacete, 1999.

MIRANDA, Marcelo; MIRANDA, Eva y MOLINA, Matías, “Edvard Munch: enfermedad y genialidad en el gran artista noruego” en *Revista Médica de Chile*, vol. 141, nº 6, Santiago de Chile, 2013.

MONTESINOS, Armando, “Juan Muñoz” en <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/185/JuanMunoz>

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “La mujer-artista y sus circunstancias: Käthe Kollwitz” en *Sémata, Ciencias Sociales e Humanidades*, Universidad de Santiago de Compostela, nº 20, Santiago de Compostela, 2008.

OBLIGADO, Clara, “El rostro vulnerable” en *Museo Thyssen-Bornemisza. 1992-2012, 20 años*, Unidad Editorial Revistas, Madrid, 2012.

QUINTANAS, Anna, “El tabú de la muerte y la biopolítica según M. Foucault” en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Universidad de Murcia, nº 51, Murcia, 2010.

ROMERO, Ana, “Hermanos Chapman. Un arte, un estilo de vida” en *Descubrir el arte*, Unidad Editorial Sociedad de Revistas, nº 63, Madrid, mayo de 2004.

ROSE, Barbara, “¿Qué vio Goya?” en *Descubrir el arte*. Arlanza Ediciones, nº 107, Madrid, enero de 2008.

RUIZ PÉREZ, Pedro, “El trasmundo infernal: desarrollo y función de un motivo dramático en la Edad Media y los Siglos de Oro” en *Criticón* 44, Toulouse, 1988.

SAGASETA, Julia Elena, “Entre Helnwein y la ciencia” en http://hispano.helnwein.com/news/news_update/article_593-ENTRE-HELNWEIN-Y-LA-CIENCIA

SAN VICENTE FEDUCHI, Marta, “Munch, el gran desconocido: entrevista a Paloma Alarcó” en <http://lagrietaonline.com/munch-el-gran-desconocido-entrevista-a-paloma-alarco/>

SHELL, Maximilian, "El arte de Gottfried Helnwein" en http://hispano.helnwein.com/texts/spanish_texts/article_4003-Novena-Noche-de-Noviembre

SILVA BARÓN, Marco Antonio, "Gottfried Helnwein. Algunas notas de vida" en http://hispano.helnwein.com/texts/spanish_texts/article_4601-Gottfried-Helnwein_-Algunas-notas-de-vida

SOLÉ, José María, "Arte degenerado, la obsesión de Hitler" en *Descubrir el arte*, Unidad Editorial Sociedad de Revistas, nº 103, Madrid, septiembre de 2007.

VERENA FAKINER, Nike, "Damien Hirst: el artista como preparador" en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, UNED, T. 18-19, Madrid, 2005-2006.

VILLALBA, Javier, "Goya lo vio" en *Descubrir el arte*, Arlanza Ediciones, nº 107, Madrid, enero de 2008.

VILLELA, Pilar, "El bufón y el verdugo. Algunas notas sobre la obra de Santiago Sierra" en *Santiago Sierra. Pinturas*, https://www.scribd.com/document/268130344/Pinturas-Paintings#fullscreen&from_embed

CATÁLOGOS

ABRAMOVIC, Marina, RICO, Pablo J. y WULFFEN, Thomas, *Marina Abramovic. El puente*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1998.

ALARCÓ, Paloma, G. BERMAN, Patricia y STEIHAUG, Jon-Ove, *Edvard Munch: Arquetipos*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2015,

BORRACHERO VALDERRAMA, Germán M., *Manolo Millares. Pinturas, dibujos y un artefacto*, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Málaga, 2015.

CHÁVARRI, Raúl, *Musíc. Exposición antológica*, Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1972.

COLLINGS, Matthew y FRANCÉS, Fernando, *Jake & Dinos Chapman. El matrimonio de la razón y la miseria*, CAC Málaga, Málaga, 2003.

DE BARAÑANO, Kosme, *Max Beckmann: El Apocalipsis*, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1997.

DE BARAÑANO, Kosme y RADIC, Sally, *Otto Dix: La Guerra*, Ayuntamiento de Gernika-Lumo, Bilbao, 1997.

DE LABOULAYE, Pauline, *La actualidad revisada*, Fundación COFF, Editorial Nerea, San Sebastián, 2005

G. CORTÉS, José Miguel, *Christian Boltanski. Compra-Venta*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1998.

HUICI, Fernando y PASCUAL, Aina, *Christian Boltanski. Signatures*, Fundació Es Baluard, Palma de Mallorca, 2011.

- JUNCOSA, Enrique, *Memoria. Tres Narrativas*, Fundación La Caixa, Barcelona, 2015.
- MILLARES, Manolo (transcripción de Juan Manuel Bonet), *Manolo Millares: Memorias de infancia y juventud*, IVAM, Valencia, 1998.
- MUSIC, Zoran y SEMPRÚN, Jorge, *Zoran Music*, Galería Jorge Mara, Madrid, 1996.
- PALACIOS, VÍCTOR, *Imagen e identidad. El retrato en el arte contemporáneo*, Fundación La Caixa, Barcelona, 2007.
- PALENZUELA, Nilo, *Manolo Millares*, Fundación CajaCanarias, Tenerife, 2013.
- RADIC, Sally y VEGA, Jesusa, *3 visiones de la guerra: Callot, Goya, Otto Dix*, Fundación Bancaja, Valencia, 2001.
- SOUTIF, Daniel, *El Caso*, Turner Libros, Madrid, 1988.
- VV.AA., *El Greco de Toledo*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- VV.AA., *Entre islas. Millares/Abad*, Pelaires, Palma de Mallorca, 1991.
- VV.AA., *Juan Muñoz. Monólogos y diálogos*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.
- VV.AA., *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos*, La Polígrafa, Barcelona, 1996.
- VV.AA., *Hermann Nitsch. El teatro de orgías y misterios*, Sala Parpalló, Valencia, 1996.
- VV.AA., *Zoran Music. Donación*, IVAM, Valencia, 2001.
- VV.AA., *Millares. Luto de Oriente y Occidente*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2003.

VV.AA., *Juan Muñoz. La voz sola. Esculturas, dibujos y obras para la radio*, La Casa Encendida, Madrid, 2005.

VV.AA., *Manolo Millares: La destrucción y el amor*, Fundación Caixa Galicia, Madrid, 2006.

VV.AA., *Juan Muñoz. Retrospectiva*, Turner, Madrid, 2008.

VV.AA., *Accionismo vienés. Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, Junta de Andalucía, Barcelona, 2008.

VV.AA., *Zoran Music. De Dachau a Venecia*, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2008.

VV.AA., *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, Museo Guggenheim Bilbao, Madrid, 2009.

VV.AA., *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009.

VV.AA., *Francis Bacon*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009.

VV.AA., *Felix Nussbaum*, Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, París, 2010.

VV.AA., *Josefa Tolrà. Médium y artista*, ACM Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani, Ajuntament de Mataró. Direcció de Cultura, Mataró, 2014.

VV.AA., *Andrzej Wróblewski. Verso/Reverso*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2015.

VV.AA., *Santiago Sierra. 7 trabajos*, en https://es.scribd.com/document/275298516/Santiago-Sierra-7-Trabajos-7-Works#fullscreen&from_embed

VÍDEOS

Damien Hirst: “El arte no debería tener miedo al dinero”.

Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=jLJmHvGIQ_U

Damien Hirst en México. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZD-5rdnpND4>

Damien Hirst en México II. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=ttTJAHv3ekg>

“El triunfo de la Muerte (Brueghel)” en *Mirar un cuadro*, RTVE.

Disponible en:

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/mirar-un-cuadro/mirar-cuadro-triunfo-muerte-brueghel/1893431/>

Entrevista con Gottfried Helnwein, Galería Hilario Galguera.

Disponible en: <https://vimeo.com/54493123>

“Juan Muñoz, poeta del espacio” en *Imprescindibles*, RTVE.

Disponible en:

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/imprescindibles/imprescindible-juan-munoz-poeta-del-espacio/2398188/>

“Una noche en el Real – Vida y muerte de Marina Abramovic”

en *La Sala*, RTVE. Disponible en:

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-sala/sala-noche-real-vida-muerte-marina-abramovic/1375862/>

“David Foenkinos” en *Página 2*, RTVE. Disponible en:

<http://www.rtve.es/television/20150508/charlotte-ultima-novela-david-foenkinos-libro-deja-huella/1141066.shtml>

PÁGINAS WEB

<http://agenda.obrasocial.lacaixa.es/es/-/tres-narrativas-memoria-expo>

<http://www.aibarra.org/investig/tema0.htm>

<http://cacmalaga.eu/2004/04/30/jake-dinos-chapman/>

<http://catalogo.artium.org/dossieres/4/artium-2002-2012-memoria-grafica-y-documental/2005/exposiciones/marina-abramovic-count-u#1>

http://www.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/metodologiacualitativa.htm

<http://collection.whitney.org/object/1833>

http://cultura.elpais.com/cultura/2006/03/14/actualidad/1142290806_850215.html

<http://www.descubrirelarte.es/2014/12/30/diez-siglos-de-arte-sacro.html>

<http://es.euronews.com/2013/05/31/miniaturas-de-grandes-males-controvertida-obra-de-jake-y-dinos-chapman>

http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/principal/novedades/museos/2009/juan-munoz-en-el-reina-sofia/Juan_Munoz.pdf

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-de-la-muerte/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc>

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/christian-boltanski-caso>

<http://www.museoreinasofia.es/visita/tipos-visita/visita-comentada/europa-distopia-arte-despues-segunda-guerra-mundial>

http://santiago-sierra.com/201517_1024.php

https://www.santiago-sierra.com/200901_1024.php

<http://www.santotome.org/>

<http://teatrofernangomez.esmadrid.com/espectaculo/916/a-su-imagen--arte,-cultura-y-religion>

