

LA MUERTE DEL MUJIC

EL COLOR NEGRO Y SU ASOCIACIÓN CON LA MUERTE Y EL TIEMPO

Presentado por SONIA TARAZONA CAUDET

Tutora: MARINA PASTOR AGUILAR

Trabajo Final de Máster, Tipología 4
Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Máster en Producción Artística
Curso 2016-2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



A:

Alejandro G. Ferrer
porque todo agradecimiento es poco

Marina Pastor por ser un punto de
referencia durante los últimos tres años

Marc Ferrer por su ojo fotográfico
y su ayuda inestimable

Micaela Maisa por su temple
y su risa de estampa japonesa

Angel Marín por siempre ofrecerse a estar
en los últimos momentos contra viento y marea

Alba Oller por ser el pilar de nuestra casa y
poner soluciones donde habían problemas

A mi padre y mi madre
por no dejar nunca de enseñarme

*El niño no lee para captar el significado de algo específico,
sino para relacionar imaginativamente ese algo con muchos otros.*

*ATLAS
¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*

RESUMEN

La muerte del mujic es un proyecto que tiene como eje vertebral el estudio del color negro y su relación con la muerte y el tiempo.

A través de la investigación de diversos campos del conocimiento y la práctica artística se ha propuesto una investigación cuya finalidad es reflexionar sobre las estructuras aprehendidas en torno al color.

Palabras Clave

Negro Muerte Tiempo Fotografía Imagen

ABSTRACT

La muerte del mujic is a project that has as main theme the study of the color black and how it relates to Death and Time.

Through research in diverse fields of knowledge and artistic practice a study is proposed with the goal of a reflection on acquired structures regarding Color.

Keywords

Black Death Time Photography Image

INTRODUCCIÓN	06
1. NEGRO/OSCURIDAD	10
1.1. HISTORIA DEL COLOR	11
Problemática en la clasificación del color negro desde la Grecia Clásica hasta la publicación de Óptica	
1.2 DE CUERPO PRESENTE	15
Representaciones de los pintores negros desde un siglo antes de la publicación de Óptica	
1.3 EL CUADRADO NEGRO DE MALEVICH	20
Oscuro icono del siglo XX	
2. ET MORIERUM	24
2.1 LA MUERTE DOMESTICADA	25
De la muerte como parte del orden natural a la dramatización de la muerte del individuo	
2.2 RÉSERVE DES SUISSES MORTS	34
Archivos, esquelas e inclopedias de los muertos	
3. LA MUERTE FOTOGRÁFICA	38
3.1 EL TIEMPO EN LA FOTOGRAFÍA	39
Cuestiones relativas a la detención del instante	
3.2 SABOTAJES FOTOGRÁFICOS	42
Alteraciones del tiempo fotográfico a través del relato	
4. LA MUERTE DEL MUJIC	50
4.1 RELACIONES ENTRE EL NEGRO, LA MUERTE Y EL TIEMPO	51
4.2 MARCO PROCESUAL DE LA SERIE NEGRO.....	54
CONCLUSIONES	65
FUENTES	67
ÍNDICE DE IMÁGENES	69

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto es una investigación de carácter teórico-práctica que ha sido desarrollada durante el año 2017 en el marco del Máster en Producción Artística de la UPV, ajustándose a la tipología 4 propuesta por el mismo.

A lo largo de estas páginas se ha pretendido profundizar en conceptos ya trabajados en el proyecto del Trabajo Final de Grado, que giraban en torno a los elementos de los que está compuesta la imagen y los mecanismos de recepción de la misma. Si bien estos conceptos fueron estudiados en el marco del trabajo citado con el fin de dilucidar sus repercusiones en la memoria del espectador, en el presente proyecto se desea abordar uno de los elementos más básicos de la imagen: el color. A lo largo de la presente investigación ahondaremos en las relaciones de significado que se le atribuyen.

La principal motivación que lo ha dotado de forma ha sido estudiar las influencias culturales, filosóficas, científicas y artísticas que han ayudado a conformar la percepción que tenemos en la actualidad respecto al color.

Dichas influencias, al estar profundamente interiorizadas en nuestro pensamiento, se tornan invisibles. Esto posibilita que las imágenes nos atraviesen sin ser filtradas, generando un imaginario que permanece incuestionable. Nuestra intención es identificarlo para hacerlo visible.

Por otra parte, existe una segunda motivación, que consiste en que aquello aprendido durante la investigación conceptual nutra de contenido una obra artística que se enmarque en el contexto del arte contemporáneo.

Teniendo en cuenta la amplitud del tema en cuestión, demasiado extensa para los parámetros establecidos, la primera decisión que fue tomada en base a esta motivación fue la elección de un color a tratar. Así pues, se eligió centrar el presente proyecto en el color negro, abordando paralelamente el debate en torno a su pertenencia al grupo de colores.

La investigación se centrará en la cultura occidental, por ser aquella en la que nos encontramos inscritos, y en un periodo que abarca desde la Grecia antigua hasta la contemporaneidad, atendiendo a los momentos clave en los que se produjo un cambio de paradigma y pretendiendo con ello ofrecer una visión general atenta a las variaciones, que se adapte a la extensión propuesta para la presente tipología.

Una vez desarrollada la primera toma de contacto, se llevó a cabo una búsqueda de los principales conceptos con los que se asocia al negro, destacando la muerte como la principal relación, seguida de otras como el mal o la oscuridad. Tras valorar las diferentes opciones se escogió trabajar la relación entre la muerte y el negro como tema central.

Para llevar a cabo dicho estudio se tomó como referencia a diversos autores tanto del ámbito teórico como del artístico, como John Cage, Philippe Ariès, John Berger, Christian Boltanski, Kazimir Malevich, Robert Capa, Leon Tólstoi, Julio Cortázar, entre otros, que serán expuestos a lo largo de la memoria.

En cuanto al ámbito de la creación artística se valoraron diversas técnicas y procesos para abordar la propuesta planteada, resolviendo finalmente que fuera materializada mediante un libro de artista donde la fotografía contase con un papel esencial.

Ahora bien, una vez presentado el corpus del proyecto queremos exponer los principales objetivos que nos hemos propuesto para la consecución de este trabajo:

- Determinar cuestiones centrales y sustentar posibles respuestas en relación a cómo ha sido concebido el negro a lo largo de la historia del pensamiento, cómo han influido estas teorías en las representaciones artísticas, cómo ha ido variando la idea que se tiene de la muerte en occidente y las diferentes maneras de afrontarla, analizando cuál es el estado actual y cómo se desarrolla la temporalidad en la fotografía.

- Indagar y seleccionar autores que sean pertinentes a la investigación y articular una red de referentes teóricos, artísticos y literarios a partir de la cual se pueda nutrir la producción propia y analizar cuál es su influencia en nuestra práctica artística para poder llegar a conclusiones que permitan seguir ampliándola.

- Conjugará un proceso creativo con una metodología de investigación propia del ámbito académico, aunando métodos que ofrezcan rigor académico al proyecto con métodos creativos de asociación de la información.

- Producir obra artística y asentar las bases para una línea de producción futura, desarrollando los puntos esenciales de dicha producción y línea de pensamiento, buscando un matiz personal que nos permita aportar contenidos y nuevas relaciones en los temas abordados.

Para poder llevar a cabo estos objetivos lo primero que se definió fue la metodología a seguir, eligiendo el tema a tratar y proponiendo las ideas principales. Una vez fijado este se realizó una indagación bibliográfica en base a una selección de los principales autores de los diferentes temas abordados, para luego valorar cuáles de ellos eran más cercanos a la línea escogida en el presente trabajo.

También se llevó a cabo una selección de referentes artísticos, incidiendo en aquellos que destacasen en el campo de la muerte, el negro y la temporalidad en la fotografía, y haciendo una revisión de autores ya estudiados con anterioridad y que se consideró pertinente retomar.

Una vez definidos estos campos se determinó que el proceso creativo y la investigación teórica se desarrollaran de manera sucesiva para permitir que la investigación conceptual nutriera la producción artística.

Tras definir el planteamiento metodológico se tomaron las decisiones respecto a la estructura del trabajo, separando la memoria en cuatro bloques diferenciados. Los tres primeros están dedicados al desarrollo de la teoría mientras que el cuarto se centra en el desarrollo de las cuestiones relacionadas con la producción artística, tales como el marco procesual, los puntos de unión con la teoría, la explicación de la pieza y la resolución final.

En los tres bloques teóricos se decidió establecer un patrón que suponía dividir el capítulo en dos epígrafes. El primero está dedicado a acotar conceptualmente el concepto elegido. Así son demarcados el color negro, a través de un desarrollo histórico de su posición en relación al resto de tonalidades, la noción de muerte, tratando de acercarnos a una explicación de la “domesticación” de la misma en las sociedades contemporáneas y por último a la correlación entre el negro, la muerte y el hecho fotográfico. El segundo de los bloques aludidos se dedica a exponer, tras realizar una selección, de qué manera el mismo tema se había trabajado desde el campo epistemológico de la producción artística. Para ello se eligió un referente que resultara epigonal para nuestro trabajo en conjunto, y se comentan aquellos aspectos de la obra que destacan en relación a nuestra línea de razonamiento y nuestra producción práctica. De este modo se relaciona a Malevich con el negro, a Boltanski y Danilo Kis con la muerte, y a Hippolyte Bayard, Robert Capa, Abdallah Farah y Julio Cortázar con la correlación de muerte y fotografía.

Resumiendo, en el primer capítulo se aborda la problemática relativa a la clasificación del color negro en occidente y se realiza un repaso de las representaciones en las que el color negro es un elemento esencial, recogiendo aquellas que más han influido en el desarrollo del proyecto. En el segundo

capítulo se ha realizado un estudio del cambio de concepción de la muerte en occidente y se han abordado dos obras que suponen una resistencia al olvido que la nueva manera de morir promueve para los muertos. En el tercer capítulo se tratan diferentes cuestiones relativas a la temporalidad de las imágenes y se proponen tres casos donde esta temporalidad es alterada y relacionada con la muerte.

Por otra parte, el cuarto capítulo es el que se corresponde con la producción de la pieza presentada. Para su desarrollo se decidió que fuera el punto donde se aunaran todos los conceptos presentados en los capítulos anteriores: negro, muerte y tiempo, poniendolos en relación a la pieza y entretejiendo una red de referencialidades y relaciones, analizando también la influencia de los referentes expuestos en la pieza.

En dicho capítulo, se incluyen los antecedentes a partir de los cuales se ha desarrollado la producción actual y el marco procesual en el cual se cuenta el desarrollo de la pieza.

Para concluir llevaremos a cabo una revisión de la pertinencia de la propuesta y un análisis de la correlación de los objetivos con el grueso de la investigación teórica y práctica.

1. NEGRO/OSCURIDAD

1.1. HISTORIA DEL COLOR

Problemática en la clasificación del color negro desde la Grecia Clásica hasta la publicación de Óptica

*Newton ha demostrado que Dios es Color;
Y todos sabemos que el diablo es un trazo Negro.*

William Blake¹

Dentro del amplio campo que constituye la historia del pensamiento en relación al color, nos gustaría abordar cómo el negro fue expulsado de aquello que comprende la palabra color. En nuestra época poco nos extraña que el negro no sea propiamente considerado un color como el rojo o el azul, pero si hacemos un ejercicio de perspectiva histórica nos daremos cuenta rápidamente de que no siempre fue así. Durante centenares de años el negro fue considerado, junto con el blanco, el color más noble, a partir del cual se generaban el resto de colores.

Para el estudio de este cambio en la concepción del negro hemos de remontarnos a la Grecia del siglo V a.C., donde aparecen las primeras fuentes que hacen referencia a la clasificación del color. Concretamente la primera que ha llegado hasta nosotros se encuentra en la poesía de Alcmeón de Crotona, en donde reflexiona en torno a la oposición entre el blanco y el negro, la luz y la oscuridad.

Estas reflexiones serán continuadas por Empédocles y Demócrito, los primeros en relacionar los colores con los cuatro elementos: tierra, aire, fuego y agua, pensando que el blanco era percibido por el elemento ardiente del ojo, mientras que el negro lo era por el acuoso.

Platón, a partir de esta idea de los cuatro elementos, desarrolló lo que él mismo nombraría como una teoría racional de los colores. En esta expone la siguiente explicación para ilustrar cómo se generaban los colores esenciales: “El blanco es el resultado de la dilatación del rayo que el ojo envía en el proceso visual y el negro su contradicción. Un “fuego” y una dilatación más

¹ Nota del autor: La elección de esta irónica cita del poeta de William Blake para encabezar este primer capítulo no tiene nada de baladí. De hecho en ella encontramos una condensación de todas las ideas que vamos a desarrollar en las siguientes líneas, no solo en este capítulo, sino también en los que lo suceden.

violenta del rayo producen lo que llamamos “brillo”, y un fuego intermedio produce el color rojo-sangre.”²

A partir de esta época el negro y el blanco aparecen como los colores esenciales y el rojo como el primero que se genera tras la variación de la dilatación del ojo. Esta triada (negro,rojo,blanco) se ha mantenido en el imaginario colectivo a través de los años: “los tres colores polares de las culturas antiguas, alrededor de los cuales se articulan la mayor parte de los cuentos y las fábulas que sacan a escena el color. En la fábula del cuervo y la zorra, por ejemplo, un cuervo negro suelta un queso blanco del que se apropia un zorro rojo. Y en Blancanieves una bruja negra ofrece una manzana roja envenenada a una joven blanca. La distribución de los colores varía, pero su circulación se construye siempre alrededor de los tres polos cromáticos y simbólicos: blanco, rojo, negro.”³

Será Aristóteles el primero en desarrollar una teoría global del color, dedicando amplios tratados a su estudio, como es el caso de *De sensu et sensibili*, donde defiende que los colores son el resultado de la mezcla de lo oscuro con lo claro y mantiene la clasificación de cuatro colores esenciales. Dichos cuatro colores siguen respondiendo a los cuatro elementos descritos por Empédocles y Demócrito: tierra, aire, fuego y agua. Será posteriormente, en *Meteorológica* cuando elabore una escala conformada por siete colores, en la cual establece al blanco y al negro como colores esenciales que a su vez comprenden cinco colores intermedios puros: “el carmesí, el violeta, el verde claro, el azul oscuro y o bien el gris (al que consideraban una variación del negro) o el amarillo (que debía clasificarse con el blanco, “como lo rico con lo dulce”).”⁴

La escala desarrollada por Aristóteles, estaba fuertemente influenciada por la escala musical de Pitágoras, pero también respondía a la tendencia generalizada de establecer un número reducido de colores “básicos” que oscila entre los siete y once.

En el tratado titulado *Sobre los colores* la escala que presenta mantiene un esquema muy similar al anteriormente nombrado, pero con una diferencia: extrae al negro de la escala por considerarlo el color de los elementos en transformación. El negro, era considerado como un color, pero a su vez era también identificado como oscuridad, es decir, como el punto más alejado del blanco/luz en la escala cromática.

2 CAGE, J. *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. p.12.

3 PASTOUREAU, M. *Por qué Caperucita era roja y otros misterios de los colores*.

4 CAGE, J. *Op.cit.* p.12.

Hay que tener en cuenta que Aristóteles, en la obra citada centra su interés no en la percepción del color, ni las propiedades de la luz, sino más bien en la transparencia, y en cómo los objetos son transparentes y se percibe su color según su grado de transparencia donde el blanco es la máxima transparencia y el negro lo opuesto. Es por ello que, como sombra, se le hace responsable de las variaciones que se dan al color en base a la luz. Dichas variaciones que se dan sobre el color hacen dudar a Aristóteles sobre la verdadera apariencia de los mismos:

“Nosotros no vemos ninguno de los colores en su verdadera pureza, sino que están todos mezclados; sino están mezclados con otro color, están mezclados con rayos de luz o con sombras, de manera que nos parecen diferentes a como son. Por tanto, las cosas tienen un aspecto distinto según se vean a la sombra o a la luz del sol, con una iluminación intensa o suave, según el ángulo desde que se contemplan y de acuerdo con otras variaciones.”⁵

Así pues, Aristóteles otorga un papel fundamental a la incidencia de la luz sobre los colores y señala cómo esta es un elemento clave a la hora de comprender su funcionamiento y origen. Sin embargo la diferencia más importante que introduce tiene que ver con la índole de su propuesta, ya que intenta ir más allá de significados o valoraciones cualitativas creando una escala que pretende ser cuantitativa, convirtiéndose en un precedente del pensamiento científico materialista.

Estos principios aristotélicos sobre el color seguirán vigentes sin apenas variaciones hasta llegado el siglo XVII y principios del XVIII cuando se darán lo que John Cage define como “los más radicales y ambiciosos cambios en la concepción europea del color como fenómeno físico.”⁶ Será a partir de ese momento cuando se produzca un cambio de paradigma a partir del desarrollo de una teoría unificada de la luz y el color que culminará con la publicación de Óptica de Sir Isaac Newton.

A principios del siglo XVII autores como René Descartes y Johannes Kepler rechazaron la distinción entre colores aparentes y verdaderos, y otros, como el físico C.T. Bartolin, defendían que todos los colores son reales e irreales al mismo tiempo ya que estos tan solo existen en nuestros ojos.

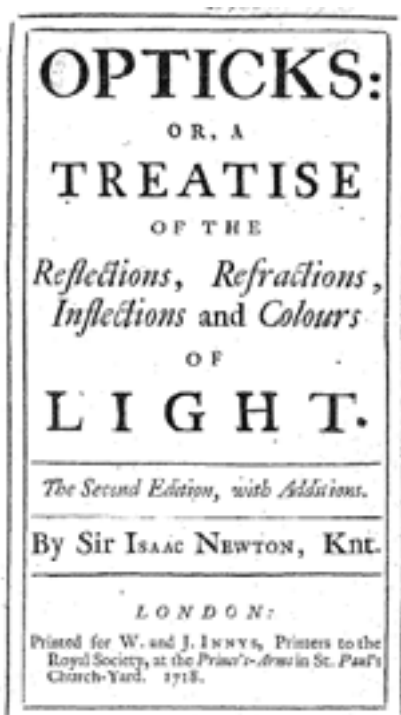


Fig.1 Portada original de Óptica en 1704.

Fig.2 HOUSTON, J.A. *Sir Isaac Newton experimenting with a prism*, 1870.

5 *Ibid.* p.13.

6 *Ibid.* p.153.

De todos los cambios producidos en esta época queremos detenernos en una ruptura importante: la exclusión del blanco y el negro del grupo de colores. Anteriormente ya habíamos nombrado cómo en los textos de Aristóteles el negro era apartado de los colores básicos, pero aun así era todavía concebido como un color más. Sin embargo, autores como C. T. Bartholin comienzan a defender que el negro y el blanco no son colores, ya que no son producidos por la refracción de la luz.

Newton por su parte los excluirá definitivamente en su novedosa clasificación cromática. En base a este pensamiento y apoyado por los experimentos realizados mediante la utilización de un prisma que permitía separar la luz del día en siete colores, Newton estableció como colores básicos el rojo, naranja, amarillo, verde, azul, púrpura y violeta. Dicha clasificación resultó una de sus mayores aportaciones al campo del color debido a la creación de un esquema circular uniendo los extremos de la escala: el violeta y el rojo. Este diagrama marcará una tendencia que sigue vigente hasta el momento.

En este sentido es muy revelador el siguiente texto de Goethe, quien pese a ser firme opositor de Newton, puede ilustrarnos en esta cuestión. En el apéndice Confesiones del autor de su libro *Zur Farbenlehre (Teoría de los colores)* cuenta cómo le pidió a la pintora Angelika Kauffmann que pintara un cuadro a la manera de los antiguos florentinos, es decir, primero pintando una grisalla y después aplicando el color. Goethe realiza sobre esta experiencia la siguiente reflexión:

“La distinción entre la luz y la sombra y el resto de los elementos que tienen que ver con el color es posible y necesaria. El artista debe resolver primero el misterio de la imitación, considerando en primer lugar la luz y la sombra al margen del color, y tomando plena conciencia de estos factores.”⁷

Así pues, tanto el negro como el blanco ya no serán considerados colores, sino que pasarán a conformar el binomio luz/oscuridad que junto con el color, serán los elementos a partir de los cuales se construye la realidad visible, estando relacionados pero no asociados bajo la misma unidad de medida.

1.2 DE CUERPO PRESENTE

Representaciones de los pintores negros desde un siglo antes de la publicación de Óptica

*Pintada, vacía:
pintada está mi casa
del color de las grandes
pasiones y desgracias.*

Miguel Hernández

Atendiendo a las investigaciones realizadas por John Cage y a su repaso de la historia del color, encontramos un viraje de los campos de la óptica y la física al de la pintura. Comparándolas asevera:

“Si para los estudiosos de la óptica el siglo XVII fue el siglo de la luz par excellence, el periodo en que el color fue relegado definitivamente a una posición subordinada, para los pintores fue básicamente el siglo de la oscuridad.”⁸

Ahora bien, ¿a qué se debe este cambio? Durante el siglo XVII hubo un destacado desarrollo técnico en el campo de los pigmentos y los tintes. Hemos de tener en cuenta que el color negro “puro” no era de fácil producción, por lo que la mayoría de pinturas y ropajes eran más bien de colores grisáceos y parduzcos que negros. No obstante, desde el surgimiento del protestantismo esta situación cambia, debido a que el negro es elegido como su color predilecto por ser considerado símbolo de la austeridad.

El uso en las ropas y en los objetos cotidianos de dicho color pasó de las grandes figuras del protestantismo a los reyes, y así se convirtió en el color de la autoridad, estableciéndose como uno de los colores más apreciados en las altas esferas de poder. Como contrapartida, gracias al desarrollo de la técnica, los precios de dichos pigmentos y tintes caen, volviéndose accesible para las clases bajas y propiciando la democratización del color.

“La preferencia por la ropa negra entre los individuos de la clase pudiente del siglo XVII era tal que retratistas como Frans Hals en Holanda se vieron obligados a desarrollar sus capacidades perceptivas y una técnica refinada para plasmar por lo menos veintisiete negros distintos, como Van Gogh llegó

8 CAGE, J. *Op. cit.* p.155.

a percibir en la obra de Hals.⁹ Hay que precisar que este comentario de Van Gogh se produce después de su visita a Amsterdam, en la cual observa en profundidad las obras de los pintores clásicos, quedando convencido del potencial de utilizar los colores oscuros en sus obras, como le comenta a su hermano Theo en la correspondencia que mantienen: “Hablando del color negro, cuanto más miro esos cuadros pintados en un frío e infantil esquema de colores, más me alegro de que mis cuadros sean encontrados demasiado oscuros.”¹⁰ Junto con esta misiva Van Gogh envía su *Naturaleza Muerta con Biblia*.



Fig.3 HALS, F. Las regentes del asilo de ancianos de Haarlem, 1664.

Fig.4 GOGH, V.V. *Naturaleza muerta con biblia*, 1885.

9 *Ibid.*

10 GOGH, V.V. *Correspondencia con Theo*. p. 127

Volviendo al siglo XVII, retomamos el hilo a través del texto que Sir Thomas escribía en la década de 1650 en favor de la oscuridad y las tinieblas. Este es un reflejo de la nueva concepción de la oscuridad que se estaba gestando en aquel momento, viéndose representada en los lienzos mediante la descompensación del equilibrio entre luz y tiniebla.

“La luz que nos permite ver las cosas es la misma que hace a algunas de ellas invisibles; si no fuera por la oscuridad y las tinieblas terrenales, nunca habríamos visto la parte más noble de la Creación, y las Estrellas en el ciclo seguirían siendo tan visibles como el cuarto día, cuando fueron creadas junto con el sol sobre los horizontes y no habría ojos que las contemplasen. Los mayores misterios de la Religión se manifiestan mediante alumbración, y el más noble de los símbolos judaicos es el de Querubines vigilando el trono del Señor: he aquí la vida, sombra de la muerte; he aquí las almas de los difuntos sombra de los vivos. Todas las cosas se encierran en este nombre. El propio Sol no es más que un oscuro simulacrum, y la luz no es más que la sombra de Dios...”¹¹

Esta preferencia por la oscuridad discurre de forma paralela a la gran investigación que se estaba llevando a cabo sobre la luz y el color. En el campo de la pintura no solo se favoreció la oscuridad sino que también se realizó una “neutralización de los colores locales sin precedentes hasta el momento”¹², como apunta John Cage.

El máximo exponente de esta corriente en el campo de la pintura es Caravaggio y su escuela de tenebristas. Sin embargo esta tendencia fue llevada al límite en España, donde los pigmentos brillantes eran de difícil adquisición. “Una paleta más limitada, una técnica más sencilla y una mayor confianza en las mezclas convirtieron al caravaggismo español en la principal línea divisoria entre una actitud hacia el color que hacía hincapié en las materias primas y otra basada en el dibujo y la habilidad.”¹³

De esta manera, la predilección por el negro desarrollada desde la cuna del protestantismo se asentó en la católica España donde adquirió nuevos significados al entremezclarse con una simbología e historia diferente, asentando las bases para el desarrollo de una tradición negra y oscura que nace con pintores como como Velázquez, Ribera y Zurbarán, pero que más tarde será continuada, en los siglos XVIII y XIX por artistas como Goya y en el siglo XX por otros como Picasso, Saura o Miró.

11 CAGE, J. *Op. cit.* p.156.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

Fig.5 RIBERA, J. *San Judas Tadeo*,
1630 - 1635.



Fig.6 SAURA, A. *Retrato imaginario de Goya*, 1985.





Fig.7 MALEVICH, K. *Cuadrado negro*, 1913.

1.3 EL CUADRADO NEGRO DE MALEVICH Oscuro icono del siglo XX

En el texto *What abstract art means to me*, Motherwell también apela a dicha condición desnuda en referencia al arte abstracto y lo define como un arte descubierto. Acto seguido nos plantea la pregunta: “¿Qué clase de mística es ésta?”¹⁴ Sobre la cual reflexiona:

“El origen de la abstracción en el arte es como el de cualquier forma de pensamiento: un auténtico misticismo -no me gusta la palabra- o, mejor aún, una serie de misticismos surgidos de unas determinadas circunstancias históricas, al igual que todos los misticismos, del sentimiento primario del abismo, del vacío entre la soledad de uno mismo y el mundo.”¹⁵

Así pues, el ejercicio de la abstracción se nos presenta como un distanciamiento respecto al mundo, de la misma manera que las palabras se alejan de aquello que representan justamente para poderlo representar, siendo en esta paradoja donde el símbolo cobra fuerza: el negro sacado de la noche y representado sobre una tela se convierte en la noche absoluta, emblema de todas las noches; multiplicando sus alusiones y haciendo referencia a infinidad de códigos que aquel que lo contempla ya no reconoce como tal.

Muchos han sido los que han tildado al arte de Malevich de pertenecer a un misticismo ateo y al suprematismo de tratarse de una secta oscura, e incluso se ha equiparado al cuadrado negro con lo que la cruz simboliza para los cristianos. ¡Como si no hubiera mística en cualquiera de las formas geométricas que ha elaborado el hombre o en cualquier “a” que este ha escrito! Entonces... ¿dónde está la diferencia?

Ángel González, en la conferencia anteriormente nombrada, cita a Ernst Junger para hablar de esta cuestión: “La forma de la cruz se hubiera realizado de cualquier manera, si a Cristo se le hubiera decapitado se veneraría la empuñadura en forma de cruz de la espada, si se le hubiera lapidado hubiera caído con los brazos en cruz.”¹⁶ De esta manera se nos presenta al cuadrado negro como una forma inevitable que antes o después se daría en el mundo de la representación.

14 MOTHERWELL, R. *Lo que el arte abstracto significa para mí*. p.9.

15 *Ibid.*

16 GONZALEZ., A. *Inauguración de la Exposición “MALEVICH”*.

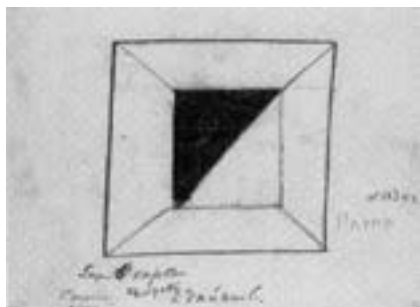


Fig.8 MALEVICH, K. *Boceto para Victoria sobre el sol*, 1913.

Centrándonos ahora en el origen de dicha representación y en su hacedor citaremos sus notas autobiográficas, en las cuales Malevich emprende un análisis sobre cuál fue el ímpetu que lo llevó a pintar, haciendo hincapié en sus primeros años de vida en Ucrania y en las imágenes que quedaron adheridas a su retina:

“Recuerdo muy bien, y nunca se me olvidará, que ante todo siempre me atrajeron las sombras y los colores; más adelante me impresionaron las tormentas, rayos y truenos. Sentía una paz total después de una tormenta y me emocionaba con el cambio del día a la noche y viceversa. [...] Todo esto tuvo un fuerte impacto sobre mí, pero, repito, sólo se trataba de un impacto. Sólo podía llevar estos fenómenos en mi memoria visual y para mí eran sorprendentemente «maravillosos». Mi sistema nervioso almacenaba todas estas escenas en alguna parte, en una maleta, como si fueran negativos que tienen que ser revelados.”¹⁷

“Un rayo... ¡luego la noche!”¹⁸

A través de estas palabras podemos ver al cuadrado negro como una ventana oscura a través de la cual no se ve ningún paisaje más que el de la nada que se precipita hacia el plano bidimensional donde se debería encontrar el cristal. Oscuridad infranqueable que no alberga luz alguna. “Supresión de cualquier presunción de orientación en el territorio mismo del enigma.”¹⁹

La primera vez que podemos observar el cuadrado negro es en la ópera *Victoria sobre el sol*, en uno de los telones que permanecen al fondo de la escena y en el cuerpo de los enterradores. En ella podemos vislumbrar como el sol ha sido derrotado y con él las cosas que el sol hacía visibles, “su derrota no es sino la derrota del mundo de los objetos, su derrota y su entierro.”²⁰

Un año después de la representación de esta ópera Malevich muestra su *Eclipse con Monalisa*. En ella aún no ha llegado la oscuridad absoluta, aún se puede observar la figuración presente en el cuadro. En el eclipse la oscuridad/muerte tan solo es parcial, detenido en un punto en concreto del movimiento que en otros cuadros será completado, convirtiéndose en un instante encerrado sobre sí mismo, en un momento temporal concreto y hermético, como una nada emancipada que empieza a cerrar la puerta sobre sí misma.

17 MALEVICH, K. *DEL 1/42: Notas (Autobiográficas) (1923-1926)*. p.89.

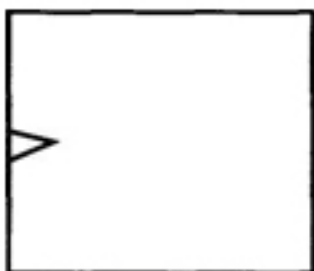
18 BAUDELAIRE, C. *Las flores del mal*. p.363.

19 GONZALEZ., A. *Op.Cit.*

20 GONZALEZ., A. *Op.Cit.*

13 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una estrella

14 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una sabana extendida

15 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Pero como Ángel González apunta, “su nada es activa, visible, no es nihilista, nada realizada, nada llegada del otro lado, el único uso de este icono visible es aprender nada, iniciarse en la terrible evidencia de que su oscuridad no es el fin de nada ni tampoco su principio.”²¹

Esta idea del “otro lado” procede de la influencia teológica del padre Florensky, a partir de cuyas enseñanzas los suprematistas llevaron a cabo una inversión de la perspectiva desde la cual las cosas en lugar de confluir hacia el punto de fuga vuelven de él:

“Si tradicionalmente el cuadro ha sido el lugar donde las cosas de este mundo, las cosas que hay entre nuestro ojo y el cuadro quedaban registradas ahora será registro de las cosas que quedaban del otro lado, de las cosas que hay entre el cuadro y el ojo último omnicompreensivo que nosotros occidentales llamamos punto de fuga. Ya no vemos las cosas, son las cosas las que se dejan ver, las que se nos muestran, se nos aparecen, el cuadro no es sección transversal de nuestra mirada como se venía diciendo desde los tiempos de Alberti, sino sección de otra mirada que viene desde las profundidades donde todas las paralelas se encuentran.”²²

Tras trazar una breve historia del color, con las omisiones que cualquier trazado histórico a modo de repaso suponen, nos hemos acercado a la contemporaneidad. En conclusión, desde el siglo XVII hasta el momento, el negro ha sido rechazado como color, identificado con la oscuridad, convertido en símbolo de poder, asociado con lo negativo y considerado como una oscuridad inquebrantable.

Fig.9 BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*, 1998.

21 GONZALEZ., A. *Op.Cit.*

22 GONZALEZ., A. *Op.Cit.*

Para cerrar este primer capítulo, enlazaremos con el siguiente apartado, dedicado al cambio en la manera de concebir la muerte, poniendo en relación una de las fotografías conservadas del velorio de Kazimir Malevich con otra reflexión de Jung que nos resulta especialmente interesante: “la fuerza y la presencia de la cruz son mayores cuando el crucificado ha sido descendido de ella. La desnudez del símbolo en su unidad mínima es lo que le ofrece el énfasis y potencia, a la vez que también facilita su reproductibilidad.”²³

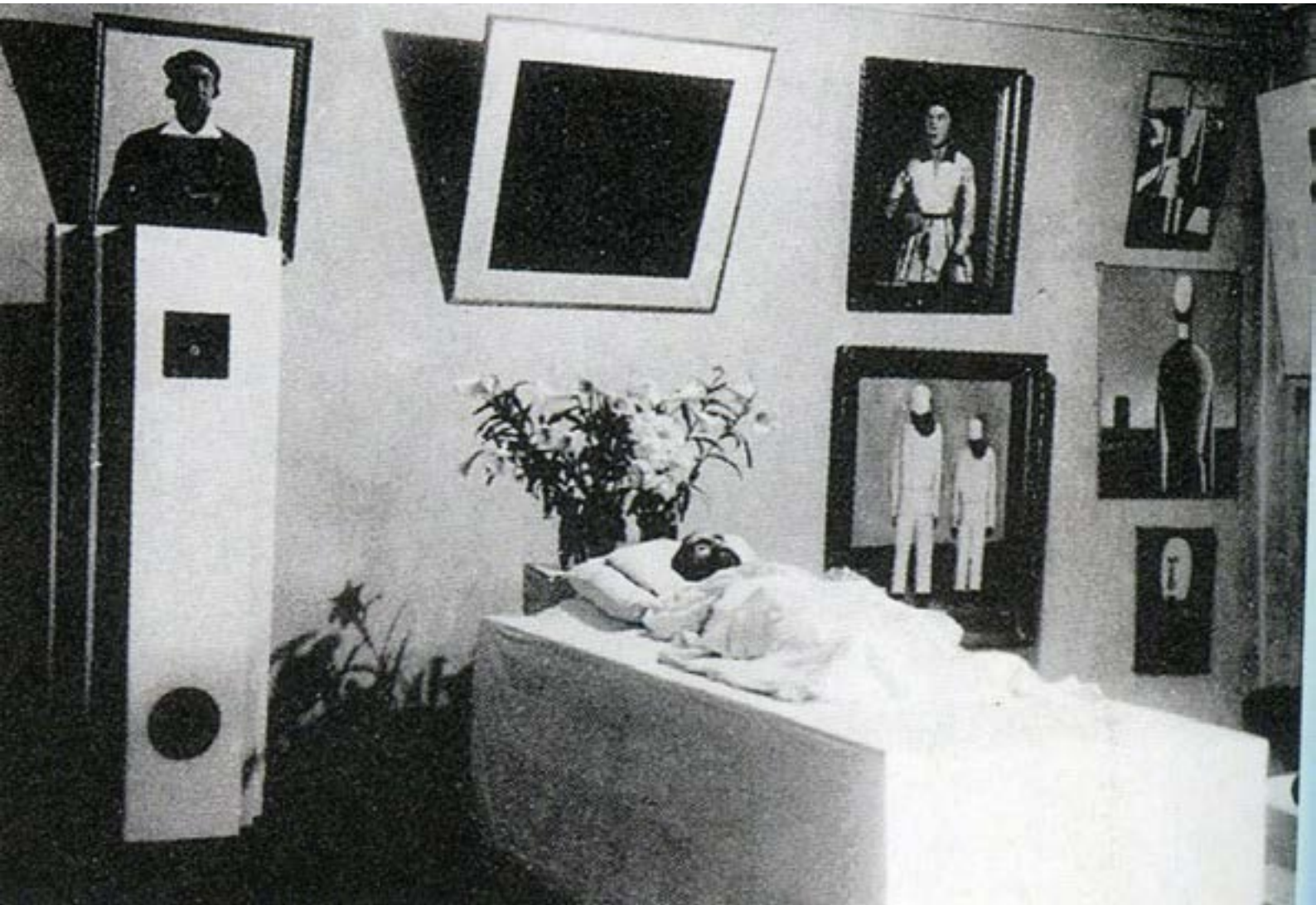


Fig.10 Malevich en su lecho de muerte, 1935.

2. ET MORIERUM

2.1 LA MUERTE DOMESTICADA

De la muerte como parte del orden natural a la dramatización de la muerte del individuo

Empieza
 a
 caer
 otro
 poco
 de
 nieve

Como si fuera poca
 Toda la nieve que ha caído en Rusia
 Desde que el joven Pushkin
 Asesinado por orden del zar
 En la afueras de San Petersburgo
 Se despidió de la vida
 Con estas inolvidables palabras

Empieza
 a
 caer
 otro
 poco
 de
 nieve

Nicanor Parra

Para abordar este segundo capítulo se ha tomado como libro de cabecera el ensayo de Philippe Ariès *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*.²⁴

La primera cuestión que cabría preguntarnos es relativa a la acotación temporal: ¿Por qué partir de la Edad Media? Esta decisión responde al hecho de que a partir de este periodo empiezan a formarse las condiciones modernas y se comienzan a dar una serie de cambios respecto a la sociedad tradicional.

Durante siglos el ser humano ha muerto sabiendo que su muerte era inevitable y se trataba de una más entre tantas otras que se habían producido antes que la suya. Sin embargo, de un tiempo a esta parte, dicha concepción ha ido variando. Desde el final de la Edad Media la cultura occidental ha ido complejizando el proceso a través del cual se enfrenta a la muerte, hasta incluso volverla innombrable.

Empieza
a
caer

Volviendo la mirada hacia esos tiempos en los que la muerte era aún recibida con aceptación, Ariès denomina a la actitud tomada hasta la Baja Edad Media como *la muerte domesticada* y la define como la vieja actitud en la que la muerte es a la vez familiar, próxima, atenuada e indiferente.

Este tipo de muerte representa una resignación-aceptación y a su vez encierra en sí mismo un sentido colectivo que no se puede pasar por alto, ya que la desaparición de este marcará uno de los cambios sustanciales en la actitud moderna. En la muerte domesticada no se resigna el individuo con su propia condición finita, sino que la resignación se da como especie sometida al orden natural: *Et moriemur* (moriremos todos).

Otro
Poco
De
Nieve

Ariès se centra en las representaciones literarias para mostrar esta concepción más cercana de la muerte, hecho que nos resulta de gran interés debido a que a través del imaginario son desvelados detalles esenciales para comprender las peculiaridades del momento. El historiador recupera canciones de gesta medievales donde se tenía conciencia de cuándo había llegado el momento de morir como si se tratase de un instinto que se encendiera llegada la hora. Esta actitud se mantiene a modo de proverbio en novelas como *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* donde el mismo afirma “Yo me siento, sobrina, al borde de la muerte”²⁵, o en las Tres muertes de Tolstói donde el mozo de postas exclama: “La muerte está aquí, eso es lo que me pasa.”²⁶

Más allá del campo literario, Ariès se detiene también en representaciones religiosas como las estatuas católicas del siglo XII en las que el muerto era representado yacente, en actitud de espera en el lecho. Era este el mismo lugar donde se le concedía el perdón al moribundo y desde donde pasaba a mejor vida.

Dicho rito convirtió el paso de la vida a la muerte en una ceremonia pública a la que asistían familiares y conocidos, incluidos los niños, asumiendo que este acto constaba de la misma importancia educativa y cultural que los ritos relacionados con la vida. Esta cercanía y falta de rechazo por la muerte la vuelve próxima y común, atenuando su impacto. Al contrario, desde la visión de la muerte contemporánea, sería impensable invitar a los niños de una calle a la habitación de un vecino moribundo para que se familiarizaran con la muerte.

No debemos olvidar que la muerte domesticada no se trata de una característica puntual del medievo, sino que se va manteniendo, de forma cada vez más residual, a través de los años hasta el siglo XX donde ya se termina de desdibujar de forma acelerada y la muerte deja de procesarse de manera tan sencilla.

El origen de este cambio lo encontramos entre los siglos XI y XII, cuando

25 *Ibid.* p.26.

26 *Ibid.* p.27.

Empieza
a
caer

el foco comienza a centrarse sobre el hombre que se descubre a sí mismo como singular, hecho que le confiere a la muerte un carácter más personal y dramático. Hay que tener en cuenta que en dichos siglos se empieza a configurar una visión antropocéntrica del mundo, la cual sitúa al hombre como el centro del universo y por lo tanto lo establece como ser superior frente a su entorno, favoreciendo así un alejamiento frente al mismo y una voluntad de superación de sus leyes internas.

Así pues, el cambio de la percepción de las sociedades tradicionales a la percepción de las sociedades modernas se fue dando de forma progresiva, siendo un ejemplo de dicha yuxtaposición la visión que se nos muestra en *Le Pavillon des cancéreux*²⁷, donde a través del punto de vista de su protagonista, se entrevé cómo empiezan a confrontar dos maneras diferenciadas de entender la muerte y actuar en la vida:

“Los mayores no habían ni tan siquiera puesto un pie en la ciudad en toda su vida, no se atrevían, mientras que Efrén sabía ya galopar y disparar una pistola a los 13 años... y he aquí que ahora... él se acordaba de la manera que tenían de morir esos viejos, allá lejos de su tierra, tanto los rusos como los tártaros y los udmurtos. Sin fanfarronadas, sin aspavientos, sin presumir de que no iban a morir; todos admitían la muerte apaciblemente (subrayado por el autor)”.²⁸

De esta manera, la muerte se va volviendo más singular a partir del siglo XII hasta conformar la idea de la muerte contemporánea. A este tipo de actitud Ariès la denomina *la propia muerte* y remarca el cambio que se da en las representaciones cristianas. En ellas se alza sobre el lecho del moribundo un tribunal de Justicia presidido por Cristo y su corte de apóstoles juzgándolo por el balance de su vida. El lecho de muerte, con esta variación, cobra una emoción que no existía hasta el momento, pero que va acrecentándose exponencialmente hasta el siglo XIX.

“La muerte en el lecho de otro tiempo tenía la solemnidad, más también la banalidad de las ceremonias estacionales. Era una cosa esperable y la gente se prestaba a los ritos previstos por la costumbre. Ahora bien, en el siglo XIX una pasión nueva se adueñó de los asistentes. La emoción los agita; lloran, rozan, gesticulan. No rehúsan los gestos dictados por el uso –todo lo contrario–, pero los cumplen privándolos de su carácter banal y consuetudinario. Se los describe como si fueran inventados por primera vez, espontáneos, inspirados por un dolor apasionado único en su género.”²⁹

Otro
Poco
De
Nieve

Esta actitud, también se ve reflejada en el duelo que se torna histérico, perdiendo su carácter regulador. La histeria nace como fruto del alejamiento de la muerte respecto al mundo de la vida, dado que al ser obviada cuando deviene parece inesperable y sorprendente. Con este nuevo paradigma el foco va variando de la muerte propia a la muerte del otro, ya que esta

27 SOLZHENITSYN, A. *Le Pavillon des cancéreux*.

28 ARIÈS, P. *Op. Cit.* p.33.

29 *Ibid.* p.66.

*Como si fuera poca
Toda la nieve que ha caído en
Rusia*

devuelve al individuo a su posición de fragilidad por un juego de espejos y en lugar de sentir aceptación siente miedo.

De esta forma, a partir del siglo XIX el luto y las ceremonias tomaron un carácter ostentoso y barroco, convirtiéndose en una desmesurada muestra de dolor y espontaneidad. Podemos observar a través de la literatura cómo esta tradición se mantiene hasta bien entrado el siglo XX en las culturas latinas, mientras que en las anglosajonas desaparece con más rapidez. Un ejemplo de ello es el texto de Julio Cortázar *Conducta en los velorios*:

“Antes de medianoche estamos seguros, podemos actuar sin remordimientos. Por lo común mi hermana la menor se encarga de la primera escaramuza; diestramente ubicada a los pies del ataúd, se tapa los ojos con un pañuelo violeta y empieza a llorar, primero en silencio, empapando el pañuelo a un punto increíble, después con hipos y jadeos, y finalmente le acomete un ataque terrible de llanto que obliga a las vecinas a llevarla a la cama preparada para esas emergencias, darle a oler agua de azahar y consolarla, mientras otras vecinas se ocupan de los parientes cercanos bruscamente contagiados por la crisis.”³⁰

Junto con el luto también varió el culto a las tumbas y cementerios. Según Ariès este nuevo fervor por visitar las tumbas y llenarlas de flores responde a un culto laico, siendo los anticlericales y agnósticos los más asiduos en la Francia de los siglos XIX y XX. Debido a que estos no creían en el Cielo o en un más allá, llevaban a cabo este culto para preservar la memoria del difunto. Sin embargo, se atribuye más a los cristianos que lo adoptaron rápidamente como propio.

A causa de esta tendencia, la acumulación de tumbas alrededor de las iglesias inscritas en la ciudad empezó a ser motivo de crítica por parte de las clases cultas por considerarse un problema para la salud pública. Por otra parte, a causa de la masificación de estos espacios quedaban a la vista calaveras, cosa que también suponía un problema al considerarse como una falta de dignidad para los muertos.

“Los muertos no debían emponzoñar más a los vivos, y los vivos debían a los muertos, a través de un verdadero culto laico, testimonio de su veneración. [...] Fue entonces cuando la concesión de la sepultura se convirtió en una cierta forma de propiedad sustraída al comercio pero asegurada a perpetuidad.”³¹

Sin embargo, las dos circunstancias que hemos nombrado en un principio (sanidad-dignidad) comienzan a confrontarse también entre sí. A partir del siglo XIX se empiezan a desarrollar proyectos para trasladar fuera de la ciudad los cementerios por motivos de higiene apelando a que ya se había realizado una medida de esta índole en el antiguo Cementerio de los *Innocents*. Pero las mentalidades habían cambiado desde entonces y

30 CORTÁZAR, J. *Cuentos completos I (1945-1966)*. p.575.

31 ARIÈS, P. *Op. Cit.* p.74.

aquellos que defendían la dignidad de los muertos consideraban necesario que estos se encontraran dentro de la misma ciudad pero en mejores condiciones. Bajo esta consigna, religiosos y positivistas se unieron para ganar esta batalla, consiguiendo así que el cementerio fuera un elemento clave dentro de la ciudad.

Este culto privado también tuvo su réplica en el culto público o más bien oficial, de manera que el Estado, en un movimiento de reafirmación, convirtió las tumbas de sus héroes en signos también venerables para el pueblo, haciendo crecer así el sentimiento de nacionalismo a través del imaginario colectivo.

*Desde que el joven Pushkin
Asesinado por orden del zar
En la afueras de San Petersburgo*

A partir del siglo XX también surgió por parte del Estado un interés más allá de las tumbas pero en relación al culto a los muertos. Tras la Primera Guerra Mundial se volvió indispensable en las ciudades francesas un monumento a los soldados muertos, ya que sin monumento a los muertos no se puede celebrar la Victoria, convirtiendo bajo este pretexto el culto a los muertos en un símbolo de patriotismo.

*Se despidió de la vida
Con estas inolvidables palabras*

Mientras en Europa aún estaba presente el fantasma de la guerra, en Estados Unidos iba tomando fuerza la tendencia que más adelante acabaría imponiéndose en el resto de la cultura occidental: la glorificación de la felicidad y el optimismo y el rechazo del pesar y el dolor. Este modo de afrontar la vida acabó derivando en el arrinconamiento de la muerte hasta convertirla en tabú.

Hasta este momento hemos narrado las diferentes variaciones que fueron modificando la actitud frente a la muerte en occidente, pero debemos apuntar que se trataban de variaciones lentas, que se daban de manera progresiva. Sin embargo, a partir de 1950 observamos una revolución acelerada de las ideas tradicionales donde estas tienden a desaparecer y pierden su espacio en la sociedad cercando el espacio de la muerte y sus manifestaciones hacia una unificación homogénea.

Una vez más uno de los indicadores de dicho cambio es la variación del duelo. Ariès apunta sobre esta cuestión: "Ya no se lleva ropa oscura, no se adopta ya una apariencia diferente de la de los otros días. Una pena demasiado visible no inspira ya piedad, sino repugnancia; es un signo de desequilibrio mental o de mala educación."^{32 33}

32 ARIÈS, P. *Op. Cit.* p.87.

33 Hata el momento el luto tenía la finalidad de regular el tiempo que la familia del difunto debía estar recordándolo, tanto para evitar que si la pena no era sentida realmente no se cayera en una falta de respeto hacia él cómo para evitar que se dieran excesos de pena.

Un ejemplo radical de la obsesión por la felicidad sin incursiones por parte del dolor en el siglo XXI, es el pueblo que fundó Disney en 1994 en Florida bajo el nombre de *Celebration*. Este pueblo diseñado por la compañía de animación cuenta con coloridas casas de colores suaves con típicos porches americanos, mascotas de sus películas por las calles, hilo musical en los espacios públicos e incluso nieve artificial para el invierno.

Su población llegó a tener alrededor de 10.000 habitantes en sus tiempos más álgidos, pero como toda burbuja, es susceptible de romperse con facilidad. Sus habitantes se vieron consternados con el primer robo que hubo en la localidad. ¡Ya no se puede estar seguro en ninguna parte del mundo! Exclamaba Carl Perkins, uno de los pioneros del pueblo. Pero más fuerte fue el estupor que vivieron ante el suicidio de uno de sus vecinos y el asesinato de otro.

Se dice que estos dos sucesos acontecidos en 2014, el pueblo consagrado a la felicidad vivió un momento de crisis histérica. Y es que la posibilidad de la muerte, elegida o no, se había instalado en él (aunque sea hasta que sus habitantes puedan volver a ignorarla).

Empieza

a
caer

Este nuevo modo de afrontar la muerte del otro y juzgar cómo el resto de comunidad se enfrenta a ello implica la pérdida del derecho al llanto, dejando como única opción dar rienda suelta a los sentimientos en soledad. A este fenómeno Ariès lo denomina duelo solitario y retraído tomando el concepto de Gorer³⁴:

“Vemos nacer y desarrollarse a través de unas pequeñas pinceladas las ideas que desembocaran en el actual tabú, fundado sobre las ruinas del puritanismo, en una cultura urbanizada dominada por la búsqueda de la felicidad ligada a la de las ganancias.”³⁵

Otro de los aspectos donde también se manifiesta la vigencia del tabú es el modo de interactuar con un familiar enfermo o un amigo cercano. La idea de que este puede estar llegando al fin de su vida supone una experiencia tan traumática que en muchas ocasiones se opta por esconder/negar en que situación se encuentra.

El origen de esta posición se remonta a un siglo antes, en el periodo de transición entre *la muerte domesticada* y *la muerte del otro*. Una vez más podemos encontrar un ejemplo de ello en la literatura, en las *Tres muertes de Tolstói*³⁶ se muestra dicha actitud por parte del marido de una noble señora que se encuentra al final de su vida: “-Pero, dígame ¿qué podía yo

34 Geoffrey Gorer es el autor de ensayos como *The Pornography of death*, publicado en *Encounter* en octubre de 1955. En el cual aporta la tesis de que en el siglo XX la muerte ha sustituido al sexo como tabú.

35 ARIÈS, P. *Op. Cit.* p.95.

36 TOLSTÓI, L. *Después del baile.* p.36.

hacer? [...] Hace planes para una vida en el extranjero como si estuviera sana. Y revelarle en qué situación se encuentra, sería matarla.”³⁷

Sin embargo, en esta ocasión se muestra como una actitud opuesta a los que acompañan a un mozo de postas en los momentos antes de su muerte: “-Para qué iba a necesitar las botas, hace más de un mes que no se apea de la estufa. Mira, se le desgarran la garganta, hasta a mí me duelen las entrañas sólo de oírlo. ¿Para qué iba a necesitar las botas? Ni que lo fueran a enterrar con botas nuevas. Hace mucho ya que tenía que estar bajo tierra.”³⁸

La diferencia entre este origen ilustrado por Tolstói en su relato y la mentira actual radica en que en sus inicios la ocultación respondía al deseo de proteger al moribundo y aliviar su estado mediante lo que podría ser considerado como una mentira piadosa. Sin embargo, a partir de la modernidad responde en lugar de a un deseo de cuidado a un intento de evasión.

“Evitar, no ya al moribundo, sino a la sociedad, al entorno mismo, una turbación y una emoción demasiado fuertes, insostenibles, causadas por la fealdad de la agonía y la mera irrupción de la muerte en plena felicidad de la vida, puesto que ya se admite que la vida es siempre dichosa o debe siempre parecerlo.”³⁹

Este intento por apartar la muerte de la vida cotidiana también tuvo como consecuencia que los enfermos ya no yacieran en sus casas. Podríamos pensar que este hecho responde a la innovación de la ciencia y la mejora de los hospitales, y en parte así es, pero en pacientes donde ya se ha perdido toda esperanza de encontrar una cura y se ha perdido la batalla contra la muerte, dejaría de tener sentido dicha explicación.

Así pues, su estancia allí responde al inconveniente que su muerte supone para los que lo rodean. Morir en casa se ha convertido en un problema. Es así como la tradición de morir en el lecho propio comienza a extinguirse para dar lugar a un tipo de muerte técnica guiada por los médicos.

Un fenómeno interesante que se genera a consecuencia de que se establezcan los hospitales como espacio para morir, es la disolución del momento de la muerte. En muchos casos el enfermo carece de conciencia en la última fase de su vida a causa de la sedación. De manera que el momento de la despedida se anticipa al de la muerte corporal, lo cual hace que nos preguntemos cuál es la muerte auténtica: ¿el momento de sedación y pérdida de la conciencia para siempre o el momento de la muerte física?

Como dice Ariès este hecho ha propiciado que se difumine la gran acción dramática de la muerte.

37 *Ibid.* p.42.

38 *Ibid.*

39 ARIÈS, P. *Op. Cit.* p.84.

En base a ello nos gustaría sacar a colación el relato de García Márquez *La tercera resignación*⁴⁰ donde se exponen las tres muertes a las que se ve expuesto su protagonista, con sus correspondientes resignaciones. En dicho relato se muestra desde el campo literario el efecto difuminado que se produce en la muerte al estar fragmentada en tres fases.

La primera muerte hace referencia a la muerte social: “esta primera muerte en el cementerio de la soledad nos hace sentir inservibles, por lo cual nuestro yo cae de la capa más alta de narcisismo a la muerte total en sí misma.”⁴¹ Pero a este tipo de muerte podemos no resignarnos apelando a nuestro amor propio, ya que este tipo de muerte ha sido provocada desde el exterior, a diferencia de la segunda muerte que hace referencia a la muerte corporal, donde el sujeto ya no tiene escapatoria. La muerte orgánica es irremediable e inevitable, el cuerpo deja de funcionar y el ser se esfuma. Pero aun así, nos queda una tercera muerte después de muertos, siendo esta la definitiva: la muerte en la memoria de los demás.

Es esta tercera muerte la que se ha visto acelerada hasta el momento siguiente del funeral. En la contemporaneidad no es tan solo el momento de la muerte lo que supone un problema, sino que también el cuerpo del fallecido supone una molestia aun mayor debido a que perdura en el tiempo. De ahí el auge de las incineraciones, en contra de la tradición cristiana del entierro, que era la máxima hasta el momento.

La incineración supone la eliminación de huellas del cadáver y la ausencia de un lugar al que sentirse obligado a visitar, pudiendo vivir así sin tener en la memoria a la persona fallecida. Dicho método es el predilecto de países que han intentado llevar a cabo una silenciosa supresión de aquello que recuerde la existencia de la muerte, siendo Inglaterra el ejemplo más representativo.

En Estados Unidos (y más tarde en Europa) se observa una tendencia similar salvo por una excepción: el funeral. Este hecho responde a que la muerte se ve como un producto de consumo más. “Se quiere transformar la muerte, maquillarla, sublimarla, pero no pretenden que desaparezca. Evidentemente, ello supondría también el final de las ganancias.”⁴²

Bajo lo descrito en estas páginas podemos afirmar que cada vez es más una rareza encontrar a personas que afronten la muerte sin fanfarronadas como narra Efrén y que la familiaridad con ella está en sus momentos más lúgubres de la historia del ser humano. Sin embargo, en contados individuos aún podemos encontrar la antigua manera de morir donde la muerte es esperada y sabida como una pulsión ancestral a la que el hombre no se puede negar.

Otro
Poco
De
Nieve

40 MÁRQUEZ, G.G. *Ojos de perro azul*. pp. 5-21.

41 PEREYRA, A. *La tercera resignación* de Gabriel García Márquez y el nombre de inmortalidad.

42 ARIÈS, P. *Op. Cit.* p.96.

Nos gustaría cerrar este primer capítulo con las palabras que ofreció José Luis Sampedro en una entrevista realizada dos años antes de su muerte y que nos sorprendió durante la escritura de este capítulo.

“Yo trato de vivir esta vida que ahora se me acaba sin dolor ninguno, salvo las enfermedades que pueda tener, pretendo morirme como los ríos. Los ríos llegan al mar y es una delicia. Pienso muchas veces en una ría, la ría de Ortigueira, allí contemplaba el río llegando al mar y el río llega tranquilamente, lentamente, porque ya es el final de su curso y me imagino que las aguas del río que son dulces llega un momento que ellas mismas se extrañan de sentirse saladas y por una parte les desconcierta y por otra les alegra, les anima, y siguen adelante y cuando se dan cuenta ya son el océano, ya no se son el río. Eso es a lo que yo aspiro, a no darme cuenta y de repente dejar de ser río.”⁴³

43 Entrevista a José Luis Sampedro [temporada 6, episodio 6]. En: *Salvados* [serie TV]. España: El Terrat, 2013.04.14.

2.2 RÉSERVE DES SUISES MORTS

Archivos, esquelas y enciclopedias de los muertos

No hay nada nuevo sobre la tierra. Así que como Platón tuvo la imaginación de que todo conocimiento no es sino recuerdo, Salomón da su sentencia de que toda novedad no es sino olvido.

Francis Bacon

En este capítulo nos disponemos a tratar la pieza de Christian Boltanski *Réserve des suisses morts*, pero antes de adentrarnos en ella deseáramos abordar el relato *La enciclopedia de los muertos*⁴⁴ de Danilo Kiš escrito nueve años antes de la realización de dicha pieza.

La enciclopedia de los muertos comenzó a realizarse en el siglo XVIII y empezó a crecer a lo largo de cámaras contiguas en el fondo de una biblioteca de Estocolmo. En este cuento de Kiš creado a partir de un sueño, existe una colección de archivos clasificados minuciosamente donde aparecen todos los suecos que han fallecido desde su creación, acompañados de sus biografías. Sin embargo, la peculiaridad de esta enciclopedia ficticia reside en el modo en que son descritos los detalles de la persona en cuestión, atendiendo a las relaciones humanas y todos los elementos por los que esta conformada la vida de una persona.

Uno de los ejemplos que se nos da son las líneas dedicadas a una mujer fallecida: "Aquí esta anotado todo lo referente a ella, el año de nacimiento, el motivo de la afección y de la muerte, el curso de la enfermedad. También consta con qué ropa la enterraron, quién le ató la barbilla, quién le colocó las monedas sobre los ojos, quién construyó el ataúd, de dónde fue talado el árbol."⁴⁵

Esta enciclopedia está generada por una secta u organización religiosa que trabaja desde el anonimato para evitar posibles problemas, contando con eruditos de todo el mundo que urgen insidiosa pero discretamente en las esquelas y biografías.

44 Kiš, D. *Enciclopedia de los muertos*. Publicado por primera vez en *Knjizevnost* (Literatura), Belgrado, en el número de mayo-junio de 1981 y en *The New Yorker* el 12 de julio de 1982.

45 *Ibid.* p.46.

Bien podríamos pensar que el artista Christian Boltanski se trata de uno de estos eruditos que ha decidido abandonar la clandestinidad y mostrar todos sus archivos, dado que sus principios son bien parecidos en cuanto a recolección de los restos efímeros, universales y singulares, encontrando puntos de unión entre el discurso de Danilo Kiš en citas como la siguiente: “Porque nunca se repite nada en la historia de los seres humanos, todo lo que a primera vista aparece igual es apenas similar; cada hombre es un astro aparte, todo ocurre siempre y nunca, todo se repite hasta el infinito y de forma irrepetible.”⁴⁶ y las palabras de Christian Boltanski:

“Lo que me ha interesado –y de eso he intentado hablar– es lo que yo llamo la pequeña memoria. Es lo que nos diferencia a unos de otros. La gran memoria se encuentra en los libros de historia, pero la acumulación de pequeños saberes que todos tenemos dentro constituye lo que somos. Sé que en esta lucha que he emprendido no hay esperanza. Alguien dijo: “Hoy, morimos dos veces: una primera vez en el momento del fallecimiento, y la segunda cuando nadie te reconoce ya en una fotografía.” A menudo elaboro listas de nombres (*Suisses morts, ouvriers d’une usine du nord de l’Angleterre au XIXème siècle, artistes ayant participé à la Biennale de Venise...*) porque tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le devuelve la vida durante unos instantes; si lo nombramos es porque reconocemos la diferencia.”⁴⁷

En este sentido, encontramos en ambas parte una predilección por la historia con minúscula, el caso concreto y singular, pero también por la concepción de un sentido común que engloba a todos los seres humanos, como si uno a uno pudieran abarcar una pequeña huella de la existencia de cada uno de nosotros.

Cómo Goethe apunta:

“¿Qué es lo universal (das Allgemeine)?
El caso singular (der einzelne Fall)
¿Qué es lo particular (das Besondere)?
Millones de casos (millionen Fälle)”⁴⁸

46 *Ibid.* p.55.

47 BOLTANSKI, C. *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias*. p.76.

48 DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* p.95.

La instalación *Réserve des suisses morts* se compone de dos mil quinientas ochenta cajas metálicas que bien podrían estar destinadas a guardar cenizas u objetos varios, pero hasta donde sabemos están vacías. Es en su exterior donde encontramos pequeñas fotografías que las presiden, pero en las cuales no adivinamos ningún rostro familiar, a pesar de que todos nos parecen cotidianos. Dichas fotografías pertenecen a la sección de esquelas publicadas en un diario suizo común y corriente, como el que cualquiera de nosotros abandonaríamos en un banco después de leerlo.

Fig.11 BOLTANSKI, C. *Réserve des suisses morts*, 2017.



En muchas ocasiones se ha relacionado esta obra con la tragedia del Holocausto, pero Boltanski ante esta asociación responde que sus piezas han sido producidas después de Auschwitz y del fin de las utopías de la modernidad, abriendo así su referencialidad.

Cuando el espectador se adentra en la sala, las pequeñas cajas acaparan toda su atención, no sabe cuál es la procedencia de las fotografías. “Sin más datos, el espectador necesariamente debe mirar a su propia existencia, meditar sobre su experiencia y condición, sobre el dolor, la duda y la revelación.”⁴⁹

Sin embargo, hay que tener en cuenta que a diferencia de otras piezas, no se tratan de difuntos de una guerra, ni de alguna catástrofe natural, son muertos por alguna causa natural o desgracia particular sin importancia para la Historia.

“La *serie de la Réserve des suisses morts* es una representación moderna de la naturaleza efímera de las cosas, una vanitas que nos anima a ver que en la vida el encuentro con la muerte es parte de nuestra existencia.”⁵⁰



Fig.12 BOLTANSKI, C. *Réserve des suisses morts*, 2017.

49 BOLTANSKI, C. *Op.Cit*, p.76.

50 FARQUET, F. *Les suisses morts*, Vevey. p.10. Traducción propia: “La *série Réserve des suisses morts* est donc une représentation moderne du caractère éphémère de choses, une vanitas qui nous incite à voir dans la vie une chance et qui nous rappelle que la rencontre avec la mort fait partie de notre existence

3. LA MUERTE FOTOGRAFICA

3.1 CUESTIONES RELATIVAS AL TIEMPO EN LA FOTOGRAFÍA

*Si alguna vez yo digo "¡Instante, detente, eres tan bello!"
podrás atarme al punto con cadenas y
de buen grado aceptaré acabar.*

[Goethe]

Tanto en la fotografía como en la memoria sucede un hecho curioso, se congela un instante vivido de un modo que jamás se percibe en la realidad, lo que nos permite volver a él, evocarlo y modificarlo. De esta manera la relación que mantiene la mente con el tiempo se rompe aislando un instante y volviendo las imágenes más subjetivas y flexibles.

Como afirma Borges en sus clases recogidas en el libro *Borges Oral*⁵¹, podemos prescindir en nuestro pensamiento del espacio, por ejemplo en una habitación oscura, pero no del tiempo. Entendemos la vida como una sucesión, una fuga continua, nunca el instante ni el todo. Al producirse esta ruptura se crea algo extraño y ficticio en las imágenes.

Pero además, la fotografía, congelando un instante del tiempo que fluye, evita que se desvanezca por la sucesión de más momentos. Este hecho hace que las fotografías se impongan como más veraces que los recuerdos, pero si nos abstraemos lo suficiente de nuestra visión colonizada por las imágenes, observaremos cómo es una realidad extraña. Detengámonos un momento a pensar cuál sería nuestra impresión si en un espejo nuestra imagen se detuviese. Caeríamos en el pánico más profundo, como los espectadores que corrieron tras ver a toda velocidad acercarse el tren de los Lumière.

Así pues, al intentar descifrar los mecanismos del tiempo, crecen nuestras dudas sobre lo real. La memoria, que se alimenta de experiencias (algunas de ellas detenidas mediante fotografías), se nos presenta como una sucesión de imágenes y recuerdos superpuestos, en los cuales establecemos nuevas narrativas, uniones y significados. Vernos retratados en una fotografía supone colocarnos en la encrucijada entre lo real y lo temporal, ya que nos vemos a nosotros mismos de una manera que jamás podremos experimentar.

Como explica Mah Sergio, comisario general de PhotoEspaña, la fotografía posibilita una relación singular y paradójica en la percepción y la experiencia del tiempo.

“En primer lugar, porque la imagen fotográfica está ontológicamente comprometida por un instante de tiempo, se encuentra atada a una fecha concreta: el momento (y el espacio) en el que se concibió, en contigüidad física con su referente. Como vestigio, como signo generado a partir de algo necesariamente real, el origen de cada fotografía comprende siempre el aquí y el ahora de su gestación, pues no podemos olvidar que, de forma más espontánea o más calculada, el acto fotográfico es siempre un acontecimiento, algo que sencillamente aconteció. Por lo tanto, en la fotografía, la producción de tiempo emana de la discrepancia entre la imagen y el representado. Esto significa que el tiempo que experimenta el espectador está lejos de ser el mismo que el de lo representado, lo cual crea un vínculo imposible e ilógico entre el aquí y ahora de la imagen y el allí y en otro tiempo de lo representado.”⁵²

Es así que la fotografía es siempre referencial, ya que conlleva una carga contextual: un tiempo y un lugar del que nunca se puede desligar. No obstante también contiene una temporalidad propia independiente de su contexto, es decir, de su aquí-y-ahora. Dicha temporalidad hace referencia al significado que contiene la fotografía en sí misma.

En base a esa temporalidad dada por la información que brinda la fotografía, Thierry de Duve plantea la hipótesis de que existen dos tipos de experiencias temporales ante la fotografía que conforman nuestra relación con ella: la instantánea y la exposición temporal.

La instantánea se identifica con el acontecimiento congelado. Podría tratarse por ejemplo de una fotografía de prensa que “pretendiendo significar el movimiento natural, sólo produce un análogo petrificado de sí mismo”⁵³. La exposición temporal, sin embargo, hace referencia al pasado, y la podríamos ejemplificar con el retrato, actuando “como un recuerdo de tiempos que se han extinguido (...) mientras que la instantánea se refiere al flujo del tiempo sin su transmisión, la exposición temporal petrifica el momento de la referencia y denota su partida.”⁵⁴

Podríamos decir entonces que tanto la instantánea como la exposición temporal, como fotografías que son, tienen una carga referencial que alude al aquí-y-ahora. No obstante, la exposición temporal contiene una temporalidad mayor, ya que cita la realidad de una manera más extensa. Estos conceptos, los podemos ver tratados por John Berger en sus escritos recopilados bajo el nombre de *Otra manera de contar*. Para ejemplificar la exposición temporal nos describe la fotografía de Andre Kertesz *Partida de un húsar rojo*, junio de 1919 Budapest.

52 MAH, S. El tiempo expandido en *Catálogo PHE 10*. p.13.

53 BERGER, J. *Otra manera de contar*. p. 103.

54 *Ibid.*

Consiste en una fotografía aparentemente histórica en la que se necesita saber algo de la historia del pasado para poder leerla y relacionarla con nosotros mismos, pero en la que, como dice el propio Berger, no podemos limitar nuestra lectura a una instantánea histórica, ya que en ella entra en juego la temporalidad de la misma fotografía. “No es que la imagen estática resultante sea como un poste fijo en un río que fluye. Sabemos que en cualquier momento el soldado volverá la espalda y se irá; imaginemos que es el padre del niño que está en brazos de la mujer. El significado del instante fotografiado está ya reclamando minutos, semanas, años.”⁵⁵



Fig. 13 KERTESZ, A. *Partida de un húsar rojo*, 1919.

3.2 ALTERACIONES DEL TIEMPO FOTOGRÁFICO A TRAVÉS DEL RELATO

I.

En el diario de Hippolyte Bayard aparece una entrada fechada el 20 de enero de 1839 donde afirma haber realizado sus primeros intentos con un nuevo procedimiento de revelado. El 20 de marzo, tan solo un mes después de que fueran mostrados los métodos de Daguerre, mostró su procedimiento de realización de positivos directos. El 14 de julio del mismo año (día de la bastilla) expuso treinta positivos en un acto de ayuda a las víctimas del terremoto de Martinica.

Francis Wey, veinte años después, recordaba estas imágenes con las siguientes palabras: “uno contempla estos positivos directos como a través de una delicada cortina de niebla. Muy acabados y logrados, unen a la impresión de realidad la fantasía de los sueños: la luz los roza y la sombra los acaricia. La propia luz diurna parece fantástica y la peculiar sobriedad del efecto les otorga un aspecto monumental... El aire juega en estas imágenes con tanta transparencia y envuelve los primeros planos de forma tan completa que las imágenes aparecen a la vez lejanas y completas.”⁵⁶

Pero a pesar de todos sus intentos por ser reconocido y premiado por las altas esferas de poder, como la había sido Daguerre, sus esfuerzos no llegaron a buen término y se dispuso a llamar su atención mediante la elaboración de una serie de tres autorretratos que recibieron el nombre de *Le Noyé* (El ahogado).

Con ellos Bayard realizó uno de los primeros autorretratos de la historia de la fotografía y a su vez uno de los primeros fakes. Se fotografió como un hombre muerto, ahogado; y acompañó la fotografía con la siguiente narración:

Este cadáver que ven ustedes es el del Señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban ustedes de presenciar, o cuyos maravillosos resultados pronto presenciarán. Según mis conocimientos, este ingenioso e infatigable investigador ha trabajado durante unos tres años para perfeccionar su invención.

La Academia, el Rey y todos aquellos que han visto sus imágenes, que el mismo consideraba imperfectas, las han admirado como ustedes lo hacen en este momento. Esto le ha supuesto un gran honor, pero no le ha rendido ni un céntimo. El gobierno, que dio demasiado al Señor Daguerre, declaró que nada podía hacer por el Señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse. ¡Oh veleidad de los asuntos humanos! Artistas, académicos y periodistas le prestaron atención durante mucho tiempo, pero ahora permanece en la morgue desde hace varios días y nadie le ha reconocido ni reclamado.

56 BATCHEN, G. *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*. p.177.

Esta composición elegida por Bayard mantiene una clara relación con los cánones clásicos, recordándonos al famoso cuadro de Jacques-Louis David: *La muerte de Marat*.⁵⁷ Ambos se mantienen en un equilibrio que los salva de caer, cubiertos con telas propias de los cuadros antiguos, pero sobretodo ambos mártires, jóvenes y “muertos”. Batchen en su libro *Arder en deseos, la concepción de la fotografía* destaca de esta fotografía la combinación de una imagen clásica con un acontecimiento contemporáneo, “el idealismo con un realismo engañoso transformando al muerto Marat en una figura irónica, en parte antigua y en parte cristiana”⁵⁸

Esta imagen generada de forma meticulosa y planificada, destinada a engañar para sorprender, también permite investigar en pleno nacimiento de la fotografía su potencialidad para generar narraciones alternativas a las que suceden en la temporalidad lineal sin intervenciones mecánicas. Lo convierte en un muerto con el poder de retornar, en un hombre que en la historia de la fotografía murió el 18 de octubre de 1840 y que luego volvió a morir en 1887.

Más de cien años después, en 1960 en la Rue Gentil-Bernard de Fontenay-aux-Roses sería Harry Shunk el encargado de repetir la jugada al fotografiar al artista Yves Klein arrojándose al vacío.

Fig. 15 SHUNK, H. *Salto al vacío*, 1960 (Detalle).



57 En la época en la que Bayard realizó estas fotografías Marat seguía estando muy bien reconocido por su traducción de *Óptica* de Sir Isaac Newton. Una repetición fotográfica de la muerte de Marat en 1840 bien podría entenderse como una metáfora del declive de la teoría corpuscular de la luz asociada a la ciencia newtoniana (que por entonces había sido reemplazada por la “teoría undulatoria” de Fresnel y Young).

58 BATCHEN, G. *Op.Cit*, p.123.

II.

El día D se llevó a cabo el desembarco de las tropas aliadas en las costas de Normandía y tan solo cuatro fotógrafos fueron elegidos para cubrir el hito histórico: Bert Brandt, George Rodger, Robert Landry y Robert Capa.

Se dice que Robert Capa lanzó setenta y dos fotografías en la playa de Omaha con una cámara Rolleiflex con negativos de 6x6 cm y unas Contax de 35 mm, entre las 6.30h y las 8.30h de esa mañana. Una vez lanzadas volvió a la base con una de las lanchas nodrizas para enviar los negativos a la oficina de Life en Londres.

Edward Reagan, encargado de recibir y revelar los negativos, los quemó en la secadora a causa de los nervios, quedando tan solo once intactos. Las once fotografías salvadas fueron publicadas el 19 de junio de 1944 en Life y pasaron a la historia como *las once fantásticas*. Las otras 61 fotografías murieron ese mismo día. Robert Capa moriría diez años después al pisar una mina en Indochina, alimentando con este final su mito.

Fig. 16 CAPA, R. 1944.



Abdallah Farah, al igual que Robert Capa, también podría ser englobado en la categoría de fotógrafo de guerra, con la diferencia de que dispara su máquina unas décadas después.

En su serie *Imágenes latentes* perteneciente al proyecto *Wonder Beirut*⁵⁹ nos presenta los carretes que utilizó para cubrir la guerra que tuvo lugar en esa ciudad durante el cambio de siglo. La peculiaridad de sus fotografías reside en que jamás han sido reveladas, sino que permanecen intactas en la oscuridad del interior del carrete. En un principio este hecho se debió a la imposibilidad de conseguir los líquidos necesarios para el revelado, pero más tarde decidió que se mantuvieran latentes en lugar de ser descubiertos.

Acompañando al carrete podemos observar las anotaciones que Farah realizaba de cada una de las fotografías, a modo de catalogación para luego completar con la hoja de contacto que jamás ha sido realizada.

En una entrevista realizada a colación del Festival Internacional de Cine de Gijón Farah responde sobre su *modus operandi* con las siguientes palabras:

“La latencia está presente a lo largo de nuestra obra. La latencia es lo que no vemos. Gran parte de nuestro trabajo se centra en dar cuenta de lo que no es visible. Nos hemos interesado por los desaparecidos, por los fantasmas... por las armas, no las vemos, pero están allí y no sabemos en qué momento las van a utilizar.”⁶⁰



Fig. 17 FARAH, A. *Imágenes Latentes*, 1997-2006.

Fig. 18 FARAH, A. *Imágenes Latentes*, 1997-2006.

59 *Wonder Beirut* es un proyecto en varios episodios que hasta el momento incluye *Histoire d'un photographe pyromane* (Historia de un fotógrafo pirómano), *Cartes postales de guerre* (Postales de guerra) e *Images latentes* (Imágenes latentes).

60 LUCAS DE, G. *El blanco de los orígenes Cuaderno de textos e imágenes sobre el cine de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige*. p.76.

III.

*Su mayor encanto no era su presente,
sino la previsión del desenlace.*⁶¹

Roberto Michel, traductor y fotógrafo, sale un domingo 7 de noviembre a realizar una fotografía en París. Mientras espera a que la luz sea la idónea pasea por *Quai Bourbon* hasta la punta de la isla. Allí encuentra a una pareja, que después más bien parece una madre con su hijo, pero que tras observar con más atención se da cuenta de que es una pareja extraña conformada por un muchacho nervioso de unos catorce años y una mujer rubia con un abrigo largo casi negro. En ese momento todo apunta a que la mujer quiere engatusar al adolescente para divertirse, pero nada sucede. Sólo se presiente lo que va a ocurrir.

Michel esperaba con su cámara en la mano para captar la fracción de tiempo esencial que mostrase lo sucedido, pero como nada sucedía le pudo la impaciencia y finalmente disparó. El ruido de la cámara rompió por completo la escena, el chico corrió, la mujer reclamó el negativo de la fotografía hasta que vio que no iba a ser posible conseguirlo, golpeó la puerta de un coche en el que se encontraba un hombre con sombrero gris que había permanecido invisible durante toda la escena en un segundo plano y también se marchó.

Michel una vez en su piso reveló el carrete, realizando también un gran ampliación de la fotografía en cuestión: "Fijó la ampliación en una pared del cuarto, y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la pérdida de la realidad; recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobretodo la nada, verdadera fijadora de la escena."⁶²

Esa ampliación colgada en la pared se convirtió en obsesión de los días siguientes, Michel la miraba a cada instante hasta que en una de esas ocasiones se percató de cómo las hojas del árbol que aparecía en la fotografía temblaban, luego vio como las manos de la mujer movían sus dedos hasta cerrarse. A partir de ese momento el tiempo empezó a discurrir dentro de la fotografía y nada sucedió como en la realidad de días antes pero sí como hubiera sucedido si él no hubiese intervenido.

"De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quienes eran esa mujer y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención."⁶³

61 CORTÁZAR, J. *Op. cit.* p.431.

62 *Ibid.* p.435.

63 *Ibid.* p.438.

En este relato de Julio Cortázar titulado *Las babas del diablo* el tiempo dentro de la fotografía discurre como lo haría en la realidad, mientras que en el afuera el protagonista queda congelado, detenido para siempre.

Mientras leía dicho relato creí reconocer al personaje del sombrero, sospechando haberlo visto en alguna fotografía previamente y fue entonces cuando recordé la fotografía de Agustí Centelles expuesta en el IVAM en la muestra *Perdidos en la ciudad*.⁶⁴

Todo en la fotografía de Centelles alude al movimiento, incluso el contrapunto que supone el hombre del sombrero gris. Un movimiento que discurre de forma lineal, en el que el fotógrafo hubiese alzado la voz para disponer un posado momentáneo en medio de una trifulca: *Un momento, que nadie se mueva... gracias.*

Fig. 19 CENTELLES, A. *Elecciones de Febrero de 1936. Represión de la alegría*, 1936.



64 MUÑOZ, J., SEARLE, A., MNCARS. *Writings/Escritos*. p.94.

*“Acerca del sufrimiento nunca se equivocaron / los viejos Maestros; que bien entendieron / su posición humana; cómo tiene lugar /mientras algún otro come o abre una ventana o sencillamente pasea aburrido...”*⁶⁵

Estos versos de W.H.Auden son magistralmente recuperados por Juan Muñoz para analizar la escena que sucede dentro de la fotografía de Centelles abarcándola a modo de retrato manierista:

*“La foto de Centelles imita el espejo que imita la realidad que parece detener lo porvenir. Una realidad que parece incapaz de detener. Una realidad que en la mirada del obrero quisiera ser o asemeja una ilusión.”*⁶⁶

65 AUDEN, W.H. *Op. cit.* p.133

66 MUÑOZ, J., SEARLE, A., MNCARS. *Op. cit.* p.93.

4. LA MUERTE DEL MUJIC

4.1 RELACIONES ENTRE EL NEGRO, LA MUERTE Y EL TIEMPO

El ~~color~~ negro ha sido vinculado a diferentes conceptos a lo largo de la historia que han ido variando en relación a los cambios culturales y los descubrimientos científicos, de manera que dependiendo de la época en la que nos encontremos al visionarlo, este contendrá unos códigos concretos.

En la contemporaneidad existe una relación entre el negro y la muerte que proviene de siglos anteriores pero cuya lectura desde el presente, es diferente a la que existía por ejemplo en el siglo XVIII, aunque a su vez lleve implícito la lectura que se le daba en esta época. De la misma manera que Christian Boltanski apuntaba que sus obras no pertenecían a aquellas que abordan el Holocausto, pero aun así es una pieza desarrollada después del mismo, por lo tanto en la lectura del espectador esta referencia estará presente cuando se encuentre frente a la obra.

Podemos afirmar entonces que las diferentes maneras en que se han relacionado el negro y la muerte a lo largo de la historia están a modo de sedimento en la actual concepción.

Así pues, existe por ejemplo una relación entre que el negro sea el ~~color~~ elegido para asistir a actos sociales en los cuales se requiere vestir de etiqueta con que en el siglo XVII se eligiera por parte del protestantismo el negro como su ~~color~~ predilecto y que las altas esferas imitaran dicha elección, con que se desarrollara un avance técnico y proliferaran los estudios en torno a este ~~color~~, así como que gracias a estos avances se produjera una democratización del ~~color~~ que sigue vigente en la actualidad.

De esta manera, se construyen abundantes relaciones, influencias y referencias desde la actualidad hacia tiempos pasados, aun cuando estos se desconocen por la persona singular.

Este proceso se da igualmente con la muerte, y a su vez, se da entre las interrelaciones que ambos comparten, que cambian constantemente.

En base a ello, la concepción que tenemos en el presente del negro en relación a la muerte se encuentra en un momento en el cual se intenta evadir pero se da por hecho, sabiendo que el negro es el color del luto pero no llevando a cabo su práctica. Como hemos nombrado en el punto dos de la presente memoria, actualmente se intenta excluir a la muerte del ámbito cotidiano y costumbres como el luto son calificadas hasta como de mal gusto. Ya que la muerte se ha convertido en un tabú cualquier elemento que la represente y nos recuerde su existencia, será rechazada.

Este hecho ha sido utilizado a la hora de generar la pieza de creación artística, intentando generar una imagen que aprovechase dicha reticencia a la muerte y al luto para dotarla de potencia. Al estar excluida de la cotidianidad su presencia en una habitación se ha convertido en algo extraño pero que aún entendemos.

Sin embargo, en la serie *Negro* nadie ha muerto, ni está de luto. Tan solo se ha intervenido en una habitación con ropa negra. Todas las lecturas que se generan en relación a la muerte son generadas a partir de la existencia del luto en nuestra cultura y su posterior desuso.

Este proceso de lectura de la información se produce en la pieza de Boltanski *Réserve des suisses morts*, cómo citábamos en el epígrafe 2.2: el espectador ante la falta de datos se ve obligado a recurrir a su propia experiencia para desentrañar la pieza que tiene ante él. Como apuntaba el teórico David Pérez en el libro dedicado a la exposición del IVAM *Départ-Arrivée*:

“[Boltanski articula] una disposición que, al margen de la oposición entre el poder de lo denotativo y lo connotativo, se asienta en la posibilidad que se nos ofrece para situarnos ante un tipo de discursos que hablando de lo que hablan, no están hablando de lo hablado, a lo que parece que de una manera obvia y directa, están aludiendo”⁶⁷

Por otra parte, además de al luto, en la serie *Negro* parece estarse haciendo otra referencia: los cuerpos. Tanto el cuerpo del muerto como el de la persona que va a vestir las ropas preparadas están ausentes.

Este hecho se da debido a que en las diferentes fotografías tan solo encontramos elementos inanimados, pero que apelan directamente a las personas a las que pertenecen. Para conseguir dicho efecto queríamos dotar de singularidad a las fotografías, porque es mediante el detalle cuando los objetos comienzan a hablarnos, enviándonos multitud de referencias de elementos por los que esta conformada la vida de una persona.

En este aspecto ha sido fundamental el tratamiento del relato de Danilo Kiš *La enciclopedia de los muertos*, en el cual se narra hasta el mínimo detalle de la vida de cada persona, consiguiendo que lo ya acontecido en incontables ocasiones se torne único al considerar a cada persona como un astro aparte.

Por otro lado, también fue importante para el desarrollo de la serie el tratamiento de la conferencia de Ángel González, en la que pone en relación el cuadrado negro de Malevich con las reflexiones de Junger, en las cuales trata cómo la cruz cobra fuerza cuando el crucificado ha sido bajado de ella, es decir, que la representación gana fuerza cuando se convierte en alusión o metáfora en lugar de cita textual de aquello representado.

67 PÉREZ, D. *Leer lo no vivido*. p. 20.

Este método de abordar la muerte, nos parecía el indicado ya que existía la intención de escapar del *modus operandi* de los *mass media*, donde a pesar de mostrar la muerte de forma explícita, no causa efecto en el espectador más allá del instante en que se da el visionado de la misma, debido a que la repetición continua de imágenes similares ha logrado adormecer la respuesta.

A partir de esta reflexión, en torno a la manera de abordar la relación del negro y la muerte a través de la imagen, se decidió estudiar la temporalidad dentro de la propia fotografía, para poder entender sus mecanismos y trabajar a partir de ellos.

Es por este motivo que nos interesaban especialmente las reflexiones de John Berger en relación a esta cuestión, ya que en sus escritos aborda fotografías que no congelan el tiempo como si se tratara de *un poste fijo en un río que fluye*, si no que considera que a partir de la información que ha quedado adherida a ellas, el tiempo es reactivado cuando alguien procede a desentrañarlas.

En base a este punto de vista, se ha decidido abordar varios casos en que la temporalidad de la fotografía fuese alterada, para tratar de entender cómo a partir de las citas que ofrece una fotografía ésta puede ser leída.

4.2 MARCO PROCESUAL DE LA SERIE *NEGRO*

Previamente a este proyecto se había realizado un fotolibro a partir del cual se ha acabado gestando la serie *Negro*.

Es este libro que recibió el nombre de *Le feu*, se tomó como referente el trabajo *PAIN* de Toni Amengual (Premio Photoespaña 2016), en el que lo que parecía ser un libro compuesto por páginas rojas y amarillas resultaba ser una bandera, y lo que parecía ser una bandera al ser cortado era imágenes de personas anónimas que sufrían dentro del país representado por la bandera.



Fig. 20 AMENGUAL, A. *PAIN*, 2016

Fig. 21 AMENGUAL, A. *PAIN*, 2016

Tomando dicha forma de cubrir las imágenes mediante la encuadernación al revés de los pliegos, de manera que para ser vistas las páginas deban ser cortadas, realizamos el libro *Le Fou*. Para las imágenes del interior del libro se seleccionaron todas las tomas del film de Godard *Pierrot le fou* donde había una supremacía del rojo y fueron escondidas bajo un monocromo rojo del mismo tono. Y por lo que respecta a la portada se tomó el cartel original del film y la fotografía fue sustituida también por un monocromo del mismo color que las páginas interiores.

En esta ocasión también se intervino con un único texto que se encontraba en la primera página del libro:

*Siempre el rojo, Pierrot
El negro, la muerte
El azul, el mar*

*Devuélvanme
La imagen sin nombre⁶⁸*

Este libro supone el primer intento de exorcismo en cuanto a la referencialidad del color, sabiendo que tal fin es imposible, por lo que la intención final es la de tomar conciencia de dichas relaciones para poder jugar con ellas y sabiendo que como el salvaje nunca se podrá reconocer como tal, difícilmente reconoceremos nuestras construcciones más profundas.

En algún apartado rincón del universo, desperdigado de innumerables y centelleantes sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales astutos inventaron el conocer. Fue el minuto más soberbio y más falaz de la Historia Universal, pero, a fin de cuentas, sólo un minuto.⁶⁹



Fig. 22 TARAZONA, S. *Le Fou*, 2017 (vídeo)

68 TARAZONA, S. *Le Fou*, 2017, p.1.

69 NIETZSCHE, F.F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. p. 17.

Después de la realización de *Le Fou* emprendimos la realización de *Negro*. En esta ocasión, la obra nació de intentar a través de la fotografía dar respuesta a una pregunta:

-¿Y los mujics? ¿Cómo mueren los mujics?⁷⁰

Nuestra intención consistía en trasladar esta pregunta al presente, preguntándonos también cómo era la antigua manera de morir. Tras el estudio teórico habíamos concluido que esta manera de morir consiste en la aceptación de la muerte como parte del orden natural, atendiendo a su llamada inevitable.

Podemos recordar aquí cómo las primeras fotos, a causa de la necesidad de mantener un tiempo muy dilatado la apertura del diafragma, fueron de muertos. Pero no nos interesaba reflejar el lado morboso, traer los cadáveres a la imagen, porque los cadáveres siempre son los de los otros, sino sugerir la posibilidad y la importancia de una muerte más cercana, cotidiana e íntima. En la sociedad contemporánea se ha alejado la muerte, la han industrializado en los hospitales, eliminando con ello la intimidad. Por ello, queremos subrayar por una parte la presencia de habitaciones en las imágenes realizadas, ya que son el lugar de la casa que se dispone para morir, y por otra del negro, que simboliza el luto con que se viste al muerto y con el que también se quedan los vivos. El negro por tanto es una metáfora de esa indisoluble unión entre la vida y la muerte, como lo es la propia ropa.

El alejamiento de la muerte en relación a la vida implica y conlleva la incapacidad para reflexionar y otorgarle el valor a ésta última, a la vida de cada uno, a nuestra propia existencia. Podríamos recordar aquí a Heidegger, que concibe el ser del hombre como un “ser para la muerte”: sólo asumiendo esa única posibilidad segura podemos obtener una existencia auténtica, tomarnos en serio nuestra propia vida, darnos cuenta de nuestra finitud y hacer aquello que realmente queremos hacer. La paradoja, para él, es que siendo proyecto, sólo seremos propiamente y estaremos acabados cuando dejemos de poder proyectar posibilidades de sentido, es decir, al morir. Este hecho paradójico es el que ha determinado la elección de la fotografía como medio: en ella se refleja el tiempo, pero un tiempo congelado, detenido en

70 Estas fueron las últimas palabras que pronunció Leon Tolstói cuando se encontraba al borde de la muerte en una estación de ferrocarril acompañado por su médico. En la noche del 27 al 28 de octubre de 1910 abandonó su casa de Yásnaya Poliana (provincia de Tula) alentado por su ascetismo e intentando dejar atrás el acoso de los periodistas que rodeaban su casa diariamente y las disputas matrimoniales generadas a partir de un testamento que donaba todos sus bienes y derechos de autoría al pueblo ruso. Tolstói a los pocos días de emprender el viaje sufrió una fiebre de 40 grados viéndose obligado a bajar del tren en la estación de Astápovo, a unos 300 kilómetros al sureste de Tula, y acomodarse en la casa del jefe de la estación, situada delante del andén. El 20 de noviembre finalmente murió preguntando como se debe morir.

una instantánea, no es tiempo, es tiempo muerto, es equivalente al final de la existencia, su resto.

De este modo se congregan en la obra el negro, la muerte y la fotografía. La cercanía entre estos tres conceptos pretende provocar una reflexión, no sobre la muerte ajena, sino sobre la conciencia de la muerte propia y la condición finita de la vida, ahondando en el misterio fundamental del ser: la capacidad de saber que va a morir y aun así seguir viviendo.

Paralelamente, queremos resaltar algunos aspectos formales de la obra que resultan interesante para leer las imágenes.

La serie *Negro* está formada, a día de hoy por un conjunto de veinte fotografías. No obstante el proyecto sigue abierto, desando ampliar el conjunto para realizar un gran archivo en el que recopilar diversas habitaciones. Con ello buscamos obtener un gran muestreo que de testimonio de la diversidad de las prendas, las habitaciones, la disposición y elección de la ropa.

A nivel formal se ha utilizado, como recurso, el plano abierto para abarcar el mayor espacio posible con el fin de favorecer un mayor registro del entorno. Con ello hemos pretendido adoptar un punto de vista neutro con el fin de que aquello que prevalezca en las escenas sea el carácter personal del propio espacio. Por otra parte, también se ha mantenido una puesta en escena austera, sin ningún tipo de artificio en la composición de ésta, rehusando la utilización de cualquier elemento ajeno al propio espacio. A nivel compositivo queremos resaltar que a modo de constante, el negro de las prendas mostradas genera un peso en la parte inferior de las fotografías, de manera que se genera una composición estática reforzada por la ausencia de ningún elemento animado.

Por último, es interesante recalcar que si bien en la narrativa intrínseca de las propias fotografías no se aprecia ningún elemento discursivo más allá del ya desarrollado en el presente capítulo, sí podemos señalar que existe cierto artificio en tanto que el protagonismo recae sobre unas prendas, en origen reservadas para el luto, que sin embargo se hallan dispuestas estratégicamente al pie de la cama.



Fig. 23 TARAZONA, S. *Negro*, 2017.



Fig. 24 TARAZONA, *S. Negro*, 2017.



Fig. 25 TARAZONA, S. *Negro*, 2017.



Fig. 26 TARAZONA, S. *Negro*, 2017.



Fig. 27 TARAZONA, S. Negro, 2017.

Fig. 28 TARAZONA, S. Negro, 2017.

Fig. 29 TARAZONA, S. Negro, 2017.

Las obras mostradas anteriormente pertenecen al conjunto de fotografías realizadas para el presente proyecto. No obstante, tras la investigación del presente Trabajo Final de Máster, deseáramos llevar a cabo una investigación que explorase las posibilidades expositivas de la misma.

Para ello planteamos un pequeño esbozo de instalación en la cual se ha recuperado, a nivel espacial, la escena en la que Newton mostró el proceso de descomposición de la luz blanca a través de un prisma.

Planteamos una nueva escena, en la que el espectador asistirá a una recomposición de la luz. Utilizando el proyector concretaremos nuevas imágenes, que a nivel teórico también recompongan los significados del color.



Fig. 29 TARAZONA, S. Negro, 2017
(recreación).

CONCLUSIONES

En la cultura occidental contemporánea la muerte está siendo expulsada del ámbito cotidiano, siguiendo la tendencia iniciada en países como Inglaterra y Estados Unidos. Dicha tendencia se ha producido de forma más atenuada en las culturas de influencia latina, manteniéndose aún cierta tradición en la manera de concebir la muerte. Sin embargo, en las últimas décadas este proceso se ha acelerado hasta solo mantenerse la antigua manera de morir de forma residual.

Este cambio supone un cambio de paradigma, ya que como hemos nombrado a lo largo de la memoria, sí que se han ido produciendo cambios en la manera de esperar la muerte desde la Edad Media, pero estos se daban de forma progresiva, y las diferentes maneras de morir convivían en el tiempo.

Ahora bien, la relación de la muerte con el negro aun así no ha sido borrada. A pesar de que en el momento actual el negro se asocia con conceptos como el poder o la elegancia, sigue existiendo una relación con la muerte. Sin embargo, esta relación en una de las dos partes relacionadas también ha implicado la percepción de la otra.

Al invisibilizar la muerte cotidiana, cuando esta es mostrada (aunque sea a través de mecanismos de alusión), gana una potencialidad en el impacto que genera. Y es en dicho efecto en el que se ha tratado de trabajar en el presente proyecto, intentando huir de las representaciones mediáticas de la muerte pertenecientes a la cultura del espectáculo para construir imágenes que inviten a la reflexión. Además, se ha decidido emplear una estrategia que se dio en el periodo relativo a la muerte propia tratado por Philippe Ariès, que consiste en enfocar a la muerte del otro para mediante un juego de espejos hacer que el espectador se encuentre con su situación finita.

En este sentido consideramos que la propuesta ha sido desarrollada satisfactoriamente, ya que a partir de diferentes referentes, como es el caso de Christian Boltanski o Danilo Kiš, se han generado imágenes que hacen que el espectador se confronte con sus ideas preestablecidas acerca de la muerte. Por otra parte, el desarrollo teórico en el cual se han tratado textos de autores como John Cage, Philippe Ariès o John Berger, nos ha ayudado a desarrollar un pensamiento y posición respecto al tema tratado, que ha posibilitado la ideación de la pieza y su enriquecimiento.

Así pues, se valora de forma positiva el hecho de generar una red de referentes teóricos, artísticos y literarios, para que el trabajo artístico se vea nutrido durante el proceso de desarrollo.

Durante este proceso de experimentación y desarrollo del proyecto se ha producido a su vez un proceso de reconocimiento de aquellos puntos relevantes para la producción artística propia, con la intención de generar una línea de trabajo específica que nos ayude en el desarrollo de futuros proyectos. Concluyendo que la recepción de las piezas por parte del

espectador es uno de los elementos fundamentales de nuestro trabajo, así como escapar del ámbito de la producción de imágenes pertenecientes al mass media para aportar contenidos que favorezcan la contemplación. Otro de los puntos relevantes en nuestro trabajo es la investigación de los códigos preestablecidos para poder trabajar a partir de ellos con métodos que sirvan de indicativos de su presencia adquirida.

Para concluir, deseáramos remarcar que la intención final de este proyecto es devolver la posibilidad de la muerte a la cotidianidad con un fin positivo, ya que siendo conscientes de la condición finita del ser humano y su pertenencia al orden natural, desaparece el tabú en torno a la muerte y la ansiedad que esta genera.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

ARIES, P. *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Acantilado, Quaderns Crema, S.A., 2000.

AUDEN, W.H. *Canción de cuna y otros poemas*. Barcelona: Lumen, 2006.

BATCHEN, G. *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

BAUDELAIRE.C. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2012.

BERGER, J. *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

BORGES, J.L. *Borges oral*. Madrid: Alianza, 2000.

CAGE, J. *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Madrid: Siruela, 1997.

CORTÁZAR, J. *Cuentos completos I (1945-1966)*. Madrid: Contemporánea, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010.

FARQUET, F. *Les suisses morts*. Vevey: L'Aire, 1993.

GOETHE, J.W.V. *Teoría de los colores*. Madrid: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2008.

GOGH, V. V. *Cartas a Théo*. Barcelona: Idea Books, 2003.

HEIDEGGER, M. *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2003.

KIŠ, D. *Enciclopedia de los muertos*. Barcelona: Acantilado, Quaderns Crema, S.A., 2008.

LUCAS DE, G. *El blanco de los orígenes Cuaderno de textos e imágenes sobre el cine de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, 2008.

MÁRQUEZ, G.G. *Ojos de perro azul*. México D.F.: Diana, 1990.

MUÑOZ, J., SEARLE, A., MNCARS. *Writings/Escritos*. Barcelona; Madrid: Ediciones de La Central: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

NIETZSCHE, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1996.

PÉREZ, D. *Leer lo no vivido*. València: IVAM, 2016.

SOLZHENITSYN, A. *Le pavillon des cancéreux*. París: Julliard, 1968.

TOLSTOI, L. *Después del baile*. Barcelona: Acantilado, Quaderns Crema, S.A, 2016.

BOLTANSKI, C. Christian Boltanski. En: *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias* [catálogo]. Huesca: Diputación de Huesca, 2016.

MAH, S. El tiempo expandido. En: *PHE 10* [catálogo]. Madrid: La Fábrica, 2010.

MALEVICH, K. DEL 1/42: Notas (Autobiográficas) (1923-1926). En: *Malevich Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo* [catálogo]. Madrid: Fundación Juan March, 1992.

MOTHERWELL, R. Lo que el arte abstracto significa para mí. En: *Motherwell obra gráfica (1975-1991)* [catálogo]. Madrid: Fundación Juan March, 1996.

PETROVA, E. N. Malevich y el arte ruso de los años 1900-1920. En: *Malevich, Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo* [catálogo]. Madrid: Ed. Fundación Juan March, 1992.

FILMOGRAFÍA

Entrevista a José Luis Sampedro [temporada 6, episodio 6]. En: *Salvados* [serie TV]. España: El Terrat, 2013.04.14. [consulta 2017.05.25]. Disponible en: http://www.atresplayer.com/television/programas/salvados/temporada-6/capitulo-25-entrevista-jos-luis-sampedro_2014052200244.html

WEBGRAFÍA

PASTOUREAU, M. Por qué Caperucita era roja y otros misterios de los colores. En: *El País*. [en línea]. España: Grupo PRISA, 2017.05.22. [consulta: 2017.05.23]. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2017/05/22/actualidad/1495464593_959446.html

PEREYRA, A. “La tercera resignación” de Gabriel García Márquez y el nombre de inmortalidad, 2008. Fuente: <http://antoniopereyra.blogspot.com.es/2008/02/la-tercera-resignacin-de-gabriel-garca.html> Fecha de consulta: 25/05/2017.

CONFERENCIAS

GONZÁLEZ, A. Inauguración de la exposición “MALEVICH”. Lecture. S.l., 1993. [consulta: 2017.05.14]. Disponible en: <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22185>

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig.1 Portada original de Óptica en 1704. Fuente: <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/newton/fotos5.htm>
Fecha de consulta: 30/05/2017.

Fig.2 HOUSTON, J.A. *Sir Isaac Newton experimenting with a prism*, 1870.
Fuente: <http://library.si.edu/exhibition/color-in-a-new-light/science>
Fecha de consulta: 30/05/2017.

Fig.3 HALS, F. *Las regentes del asilo de ancianos de Haarlem*, 1664
Fuente: www.franshalsmuseum.nl/nl/collectie/zoeken-de-collectie/regentesses-of-the-old-mens-alms-house-349/#
Fecha de consulta: 25/6/2017.

Fig.4 GOGH, V.V. *Naturaleza muerta con biblia*, 1885
Fuente: www.vangoghgallery.com/es/catalogo/pinturas/524/Naturaleza-muerta-con-Biblia.html
Fecha de consulta: 13/6/2017.

Fig.5 RIBERA, J. *San Judas Tadeo*, 1630 - 1635
Fuente: www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-judas-tadeo/2a57d413-633a-4bf8-bd02-a5b94f6b170a
Fecha de consulta: 8/6/2017.

Fig.6 SAURA, A. *Retrato imaginario de Goya*, 1985. Fuente: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/retrato-imaginario-de-goya/>
Fecha de consulta: 15/06/2017.

Fig.7 MALEVICH, K. *Cuadrado negro*, 1913
Fuente: www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/malevich/malevich-room-guide/malevich-room-5
Fecha de consulta: 15/6/2017.

Fig.8 MALEVICH, K. *Boceto para Victoria sobre el sol*, 1913
Fuente: <https://es.pinterest.com/pin/389842911468703419/>
Fecha de consulta: 5/6/2017.

Fig.9 BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*, 1998
Fuente: escaneado de *Los detectives salvajes*, Ed. Anagrama, Colección Compactos, 2006
Fecha de consulta: 17/6/2017.

Fig.10 Malevich en su lecho de muerte, 1935

Fuente: escaneado de *Malevich*, Ed.Taschen, 2003

Fecha de consulta: 17/6/2017.

Fig.11 BOLTANSKI, C. *Réserve des suisses morts*, 2017

Fuente: www.ivam.es/exposiciones/christian-boltanski/

Fecha de consulta: 11/6/2017.

Fig.12 BOLTANSKI, C. *Réserve des suisses morts*, 2017

Fuente: www.flickr.com/photos/89235234@N00/15425808536

Fecha de consulta: 11/6/2017.

Fig. 13 KERTESZ, A. *Partida de un húsar rojo*, 1919

Fuente: realitybitesartblog.blogspot.com.es/2010/12/bite-17-andre-kertesz-red-hussar.html

Fecha de consulta: 26/6/2017.

Fig. 14 BAYARD, H. *El ahogado*, 1840.

Fuente: lediteursingulier.blogspot.com.es/2013/07/hippolyte-bayard-autoportrait-en-noye.html

Fecha de consulta: 3/6/2017.

Fig. 15 SHUNK, H. *Salto al vacío*, 1960

Fuente: www.antrophistoria.com/2016/11/yves-klein-un-artista-involucrado-con.html

Fecha de consulta: 3/6/2017.

Fig. 16 CAPA, R. 1944

Fuente: www.bbc.com/culture/story/20131022-robert-capa-photo-warrior Fecha de consulta: 29/6/2017.

Fig. 17 FARAH, A. *Imágenes Latentes*, 1997-2006

Fuente: ellengallery.concordia.ca/piste-de-reflexion/hadjithomas-joreigeje-suis-la-meme-si-tu-ne-me-vois-pas/

Fecha de consulta: 8/7/2017.

Fig. 18 FARAH, A. *Imágenes Latentes*, 1997-2006

Fuente: <http://hadjithomasjoreige.com/latent-images/>

Fecha de consulta: 8/7/2017.

Fig. 19 CENTELLES, A. *Elecciones de Febrero de 1936. Represión de la alegría*, 1936

Fecha de consulta: 20/6/2017.

Fig. 20 AMENGUAL, A. *PAIN*, 2016

Fuente: <http://www.toniamengual.com/product/pain/>

Fecha de consulta: 12/7/2017.

Fig. 21 AMENGUAL, A. *PAIN*, 2016

Fuente: <http://www.toniamengual.com/product/pain/>

Fecha de consulta: 12/7/2017.

Fig. 22 TARAZONA, S. *Le Fou*, 2017.

Fig. 23 TARAZONA, S. *Negro*, 2017.

Fig. 24 TARAZONA, S. *Negro*, 2017.

Fig. 25 TARAZONA, S. *Negro*, 2017.

Fig. 26 TARAZONA, S. *Negro*, 2017.

Fig. 27 TARAZONA, S. *Negro*, 2017.

Fig. 28 TARAZONA, S. *Negro*, 2017.

Fig. 28 TARAZONA, S. *Negro*, 2017.

Fig. 28 TARAZONA, S. *Negro*, 2017 (*recreación*).

