

## LA MUERTE COMO REPRESENTACIÓN

**Nekane Parejo Jiménez y Agustín Gómez Gómez**

Universidad de Málaga

*"Fotografiar una escenificación de la muerte, en lugar de la misma muerte, significa escapar a la obsesión de una discontinuidad radical del ser. Es también una manera de controlarla"<sup>1</sup>.*

La representación de la muerte ha sido una constante a lo largo de la historia del arte, con un fuerte momento inicial durante la Baja Edad Media y con la figuración de la danza de la muerte como máxima exponente. Ésta si bien no fue la primera -antes también se había representado, pero abordada como muerte del héroe, del dios o del santo- quizá haya quedado en Occidente como la más clara muestra de la teatralización de la muerte. Desde entonces no ha dejado de ser un tema o género artístico, abarcando múltiples aspectos que han pasado por la representación de la misma muerte o su recreación. En esta comunicación vamos a tratar el tema de la representación de la muerte en la fotografía aportando un análisis de lectura a partir de lo que podemos considerar un género con múltiples y muy diferentes aristas. Es importante señalar que cuando nos referimos a representación aludimos a su recreación, dejando a un lado todo lo concerniente a la muerte como documento o documental.

Para tratar este tema hemos tomado a una veintena de artistas que han mostrado de muy diferente manera a la muerte. Podemos decir que no están todos los que son, pero al menos los que están nos van a proporcionar unos modelos de los que extraeremos una taxonomía que nos conduzca a un análisis de lectura. Éstos son Hippolyte Bayard, André Bretón, Henry Peach Robinson, Gustave Rejlander, Frantisek Drtikol, José Ortiz Echagüe, Fernando Herráez, Ricard Terré, Andrés Serrano, Cindy Sherman, Christian Boltanski, Dieter Appelt, Joel Peter Witkin, Manuel Vilariño, Nicolás de Lekuona y Josep Renau.

Estos artistas se han interrogado sobre la realidad y la simulación; las formas recargadas con abundantes datos o ausencia de información; sus maneras de interpretar y reinventar el escenario en el que se desarrolla la muerte; se incide en el momento de la muerte, sea éste el momento anterior, el mismo instante, el posterior, el mucho después o un momento indeterminado. Por último, y teniendo en cuenta que se trata de la muerte representada, existe un interrogante básico, ¿debe existir el cadáver fotografiado para ver la muerte representada? Cuatro opciones se presentan a esta pregunta: las personas están vivas, los objetos sustituyen a las personas, aparecen heridos y están muertos. En este punto debemos observar, y luego lo veremos en más detalle, como la Calavera se convierte en una forma simbólica, que desde la Edad Media, y especialmente en el Barroco, se fijó como signo de la caducidad, la muerte y la vanitas.

El pionero en el campo de la representación de la muerte fue Hippolyte Bayard (1801-1887). El fotógrafo francés es un clásico ejemplo de inventor sin suerte, cuyo descubrimiento, el papel positivo directo a base de yoduro de plata, fue eclipsado por el daguerrotipo. Este fracaso fue motivo para que decidiera representar su propia muerte con una fotografía titulada *Autorretrato como de un hombre ahogado* en 1840 (foto 1). La imagen reproduce a Hippolyte sentado apoyado sobre una pared con el torso desnudo simulando estar muerto. Tiene las manos una encima de otra y un sombrero colgado en la pared a su izquierda. La interpretación del hecho la registra él mismo al dorso de la copia.



"El cuerpo que veis aquí es el de Monsieur Boyará... La Academia, el Rey y todos aquellos que han visto sus imágenes las han admirado, igual que vosotros. La admiración le reportó prestigio, pero no le dio un chavo. El Gobierno, que tanto dio a Daguerre, dijo que nada en absoluto podría hacer por Boyará, y el infortunado decidió ahogarse"<sup>2</sup>.

Foto 1

De esta manera Bayard se convierte en el precursor de las representaciones teatrales del yo y del suicidio que tendrá muy posteriormente en André Bretón a un fiel seguidor. Efectivamente, en 1924 la publicación de *Un Cadavre* (foto 2) informará a cerca de la muerte de Bretón con un autorretrato frontal, en un primer plano, sin escenario y de forma sintética. Se trataba de un simulacro para reflejar la existencia de los surrealistas como "cadáveres" vivientes pero la foto es tan creíble que incluso algunos de sus mejores amigos le dieron por muerto. Esta consideración le llevó a reclamar poderes sobrenaturales ¿Acaso no había sido él declarado "cadáver" por medio de una fotografía?



Foto 2



Foto 3

El pintor, grabador y fotógrafo inglés Henry Peach Robinson\* (1830-1901) es recordado por su obra *Fading Away* (1858) (traducida como *Desapareciendo* o *Últimos instantes*) (foto 3). En ella se ve una chica a punto de morir acompañada de su familia. Es una representación en la que cada uno interpreta su papel. La adolescente agonizante según el propio autor "era una hermosa muchacha saludable de unos catorce años de edad, y la fotografía fue hecha para ver hasta dónde se la podía hacer aparecer cerca de la muerte"<sup>3</sup>. Como se puede observar hay un intento de representar y recrear la realidad.

Dentro del mismo movimiento, el pictorialismo, otros autores como Osear Gustave Rejlander se acercan al tema<sup>6</sup>. En *The Two Ways of Life* (*Las dos sendas de la vida*) (foto 4), en cuya composición mira a *La escuela de Atenas* de Rafael, se cuenta una historia mediante numerosas figuras de jóvenes que descubren la vida por caminos opuestos: el de la virtud y el del desenfreno. Es este último, a la izquierda de la foto, el que muestra un final de suicidio, locura y muerte. Ayudado por cómicos ambulantes, con los que realizó varias secuencias, necesitó 30 negativos para construir la imagen en forma de puzzle.



Foto 4

Por otro lado, en *Hard Times (Tiempos difíciles)* (foto 5), aunque de forma más metafórica, refleja mediante una doble exposición, la muerte de lo que fueron tiempos más felices, que sólo se conservan en la mente de un hombre, y que a modo de pensador recuerda mientras su mujer y su hijo están tumbados en una cama. La escena ideada, apenas visible, sugiere una especie de baile, mientras que el primer plano es totalmente estático.



Foto 5

Los pictorialistas no ven la muerte como una mera identificación, el fotógrafo impone su presencia mediante una serie de técnicas de distanciamiento: niebla, lluvia si son pantallas naturales, y tramas, velos, desenfoque de objetivos si son ópticas. El resultado final no es un documento fiel sobre las condiciones penosas que rodean un hecho de este tipo, sino una recreación en todos los sentidos.

Inserto en este carácter representativo y con influencias de los pictorialistas en cuanto al uso de la goma bicromatada se sitúa el checo Frantisek Drtikol. *La mujer de las rosas y la calavera* encuadra el desnudo del busto de una mujer que con su brazo izquierdo extendido sujeta una calavera en la palma de su mano mientras con el derecho cubre uno de sus senos. Tras esta pose tocada con sombrero hay un gran elemento circular decorativo que realiza las funciones de fondo con tres rosas en su parte superior. La calavera funciona como símbolo. La diferencia con los anteriores estriba en que eran personas presentes y vivas las que actuaban. En este caso la muerte está interpretada por un símbolo convencionalmente aceptado.



Foto 6

En España el pictorialismo seguirá vigente debido a las concomitancias con la estética franquista. Será el fotógrafo José Ortiz Echagüe<sup>7</sup>.. como representante de esta corriente, el encargado de recuperar el pasado en imágenes a través del inventario de tradiciones, fiestas y rituales en ambientes rústicos. Para ello escoge a personajes populares, elevados después a una jerarquía más general, que se adecúan a unos estereotipos que se han planteado a priori para resaltar la nación.

En *La España Mística* hace un recorrido completo por las congregaciones religiosas -dominicos, cirtercienses, cartujos- y por sus bienes inmuebles -catedrales, iglesias, monasterios-. La idea concreta de muerte se expresa a través de imágenes y de representaciones religiosas (foto 6). Figuras de distintos Cristos Crucificados, como el de las ermitas de Córdoba, el de la Sangre, el de la Vega o el de Burgos desfilan por sus páginas. Se observa un cierto afán por escoger a la hora de fotografiar aquellos que remiten a un ser vivo. Su labor parece limitarse a recoger en un plano medio de forma fiel pero resaltando los caracteres señalados (hilos de sangre, pelo auténtico...).



Foto 7

Otro destacado ilustrador de las costumbres pero más tardío es Fernando Herráez que con su serie *Ritos Ibéricos* escarba en las tradiciones españolas bajo el prisma católico de sus pueblos alejándose del pictorialismo. 1974 muestra a una persona arrastrando una cadena en una calle empedrada atándose el zapato (foto 7). Lleva el rostro cubierto por una careta de plástico que simula la muerte y ha dejado la guadaña reposando sobre una pared<sup>8</sup>.

En otra obra de esta serie se ve un féretro en vertical sobre una pared y a su lado un niño con un fusil de juguete que simula disparar (incluso cierra uno de sus ojos) hacia alguien fuera de campo (foto 8). En este caso no hay una correspondencia entre el juego de la guerra y el féretro, sino más bien una insistencia teatral, pero real, de una España tradicional en la que la muerte está muy presente en sus ritos, y de la que Fernando Herráez es un maestro consumado en su interpretación.

También Ricard Terré interpreta, aunque sus versiones no coincidan con los pictorialistas, ni con Fernando Herráez<sup>9</sup>. Cementerios, cruces, ataúdes, curas o viudas discurren ante nuestra mirada evocando la muerte como si de una relación familiar se tratase. Ceremonias y ritos de la cultura agraria se asoman a las nuevas costumbres para poder recuperarlas sacándolas de sus reductos. En palabras de Carlos Saura, son el óbito y sus nebulosas las que asoman<sup>10</sup>.

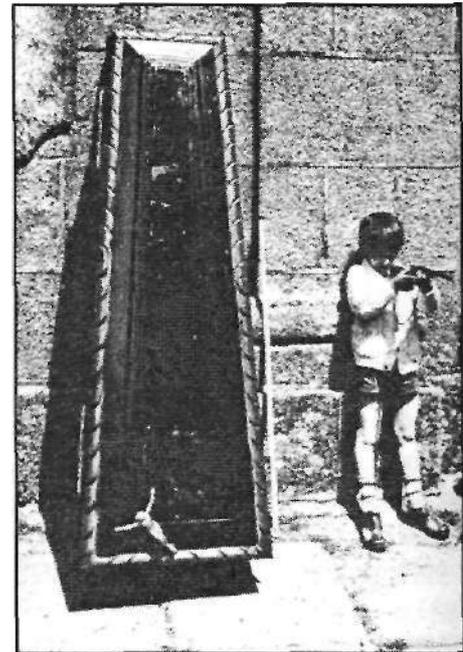


Foto 8

Su obra se nutre de formas precodificadas como la cruz, las máscaras, etc. a las que se narrativa con elementos que ofrecen una composición final que raya con la tirantez. Los símbolos marcan una interpretación final que suele ir ligada con los valores humanos que en momentos de cambio parecen obviarse. Sus tomas de personajes indeterminados pero generales parecen invitar a reconciliarnos con el Hombre. Escenas conmovedoras como la de *Sant Boi Llobregat* (1958) donde un niño, vestido de marinero, va agarrado a su madre con una mano y con la otra sujeta una vela a la que mira fijamente porque se ha truncado formando un ángulo recto.

En otras la expresión está en detalles, como en *Barcelona 1957*, donde un guante sin mano cuelga de un barrote, o en *Sant Boi de Llobregat* (1955) en la que un pie de alguna figura avanza hacia nosotros con un altar al fondo. Este juego de ausencias y presencias confiere a lo banal una fuerza que recuerda a Marcel Marién cuando coloca unos zapatos de hombre que parecen estar subiendo los peldaños de una escalera. Y al mismo tiempo, participa de las influencias de Robert Frank porque los hechos que plasma no son los momentos decisivos de Cartier Bresson, sino que ocurren antes o después. En la colección *Sobre la muerte* no se ve al difunto sino los ceremoniales previos como la procesión y sus preparativos. Otras veces dispara a los hechos consumados como la soledad de la serie *Viudas del mar*.

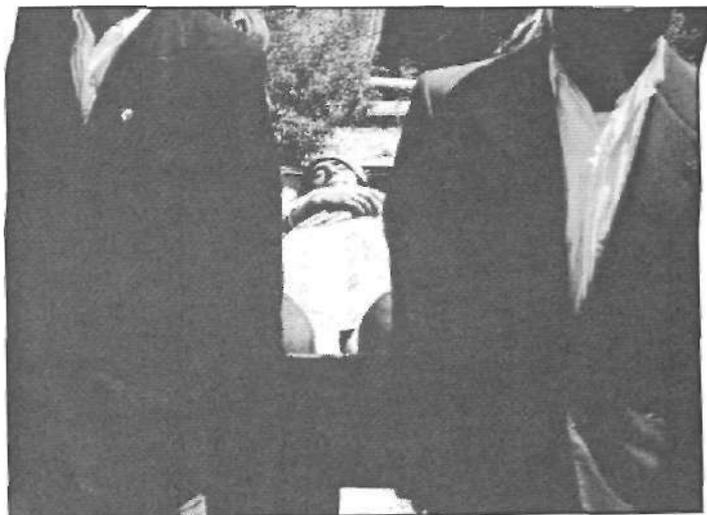


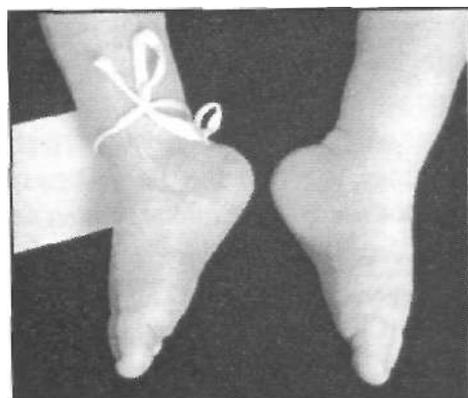
Foto 9



Terré encuentra momentos expresivos que son los que dan más vida a la muerte. Sus actores escenifican a la perfección sus rituales. Esto se percibe perfectamente en la colección de *Santa Marta, 1960*, donde féretros vacíos, sobre los que sutilmente se proyectan sombras negras, esperan a sus ocupantes. Podía insertar sólo tomas como *31 Santa Marta* (foto 9), donde si se desconoce el ceremonial se puede creer que el muerto es auténtico, pero Terré no quiere engañar y descubre toda la acción cuando en *27 Santa Marta* un niño se introduce en el ataúd para representar su papel (foto 10) y se descubre la representación.

Su habilidad para transgredir las técnicas y las normas de composición con desenfocues, sobrexposiciones o angulación aberrante, como en las series *Semana Santa 1959*, *Carnavales 1990* o *Cruces*, dan buena cuenta de ello y combinan con claves de sutileza, evocación y meditación con la fuerza de la subversión del espacio representado.

Andrés Serrano comparte con él el gusto por la representación religiosa. Pero así como la obra de Terré evoca la defunción mediante la vida, la de Serrano parte ya de la muerte y mediante una imagerie típica (Crucifixión, Virgen con el niño) va ahondando en el tema. Los personajes de Terré que portan cruces están vivos y lo hacen con convicción. Incluso sonríen como en *9 Barcelona, 1957*, donde una chica con gafas negras que lleva una cruz de madera muestra su alegría a la cámara. El motivo funciona como elemento de una celebración. El neoyorkino, en cambio, retrata tallas a las que envuelve con diversos fluidos como *Piss Christ* o *Crucifixión*. Los referentes no interpretan ningún papel, es el fotógrafo el que expresa sus pensamientos en base a ellos. Son estáticos, no son más que figuras que rememoran un pasado en el que el autor ha insertado su aportación visual. Cuando sus motivos pertenecen al mundo de lo animado la definición es perfecta. En cambio, si son esculturas, trabaja de forma parecida a los pictorialistas imponiendo su presencia con técnicas de distanciamiento, como desenfocues ópticos o el velo que producen los diversos líquidos que utiliza.



Se puede decir que mezcla una visión muy realista de cuerpos que han perdido las constantes vitales, pero que un día tuvieron vida, como en *Meningitis Fatal* (foto 11) de la colección *The Morgue*, con otra poco nítida de figuras que presentan la muerte mediante la religión. Confluyen por tanto, la acción de estar muerto en el depósito y la representación de Cristo en la cruz.

Por otra parte, Cindy Sherman, sustituye a las personas no por figuras o esculturas como Serrano sino por muñecas, máscaras y todo tipo de prótesis con las que construye un mundo que se mueve entre lo grotesco y lo abyecto<sup>11</sup>. En sus muñecas se denuncia cómo el ser humano, en concreto la mujer, se ha convertido en un objeto. La autora las exhibe fragmentadas, como piezas de recambio que dan lugar a ficciones articulables en progresiva combinación de cuerpos separados. Son la muestra de la degeneración de lo humano en muñeca, en ser inanimado. *Untitled 256* enseña a una de ellas tumbada con la cabeza cubierta por un pasamontañas e inmediatamente detrás un hacha sobre una madera (foto 12). Aunque la articulación es evidente no hay desmembración, de momento. Es el proceso de espera a la ejecución el que cobra forma en esta toma, en definitiva una disolución del cuerpo hacia la muerte<sup>12</sup>.



En Sherman se perciben dos estadios con respecto a la muerte, uno inmediatamente anterior al hecho mismo, que se ve en los ojos de sus personajes, y otro después que va más allá del depósito de cadáveres y se adentra en la descomposición. En el primer caso, apreciable sobre todo en su colección *Horror Pictures*, se retoma la creencia de que el ojo guarda en la retina el momento último de su existencia. Esto implica que la víctima de un crimen conserva la imagen de su asesino. Todo induce a pensar que sea el fotógrafo ayudado por su cámara el sustituto del homicida. De la misma manera que el que acaba con la vida de otro lo dota de una imagen fija, eso mismo hace el acto fotográfico. Este carácter es el que imprime Sherman a ésta serie. Se tiene la impresión de que los ojos de las máscaras que presenta contienen la visión de su ejecutor. La expresión grotesca delata la percepción de ese final propio inspirándose en la película "La Matanza de Texas". Estas caras nos permiten asistir a un momento irrepetible, aquel en el que se trastocan todos los sentidos por la visión de la muerte violenta e irremediable. Se puede decir que sus imágenes van investigando las relaciones entre fotografía y asesinato de las formas más diversas. La más convencional y evidente es *Untitled 228*, donde una bella mujer sostiene en una mano la cabeza de un hombre y en la otra exhibe la daga ensangrentada como clara prueba de su crimen.

El "después" se trata desde el punto de vista del cadáver abandonado y absolutamente fragmentado. Restos irreconocibles remiten a la desintegración total que provoca una defunción, teniendo en cuenta los problemas más actuales: SIDA, estado de bienestar abolido, pobreza sistemática, etc. La serie *Disgust Pictures* es la encargada de presentar este vómito de pertenencias. En general, la obra de Sherman se puede clasificar como la creación de una ficción que parte de la realidad. Una realidad que construye mediante estereotipos y clichés, formas anónimas en las que se reconoce la sociedad a través de lo más desagradable. La belleza no pierde su sentido porque no existe en sus cuerpos mutilados, violentados y ensangrentados, y bien sea el antes o el después, el discurso es similar: la vida es un camino de destrucción que culmina en la muerte.

Christian Boltanski también trabaja en esta correspondencia entre imagen y homicidio pero desde un ángulo totalmente distinto<sup>13</sup>. No registra la última visión del que sufre el crimen, ni su estado *post mortem* como detritus. Lo que le interesa son las semejanzas entre las miradas de la víctima y el

*criminal debido a la homogeneidad del tratamiento* en los medios. Para ello intercala sus rostros, la identidad del individuo se encubre. La misión del espectador es topár con sus fallos al intentar descubrir quién es quién. En su serie *Sucesos* refotografía las caras del autor y víctimas de crímenes entresacados del periódico *El caso*. Su intento final es reducir a una la expresión de unos y otros.

El alemán Dieter Appelt sigue otros caminos degustando los posibles finales de su ser<sup>14</sup>. Su cuerpo se despoja de sus vestiduras para embarcarse en ritos primitivos con un claro componente de abnegación y sacrificio. La función está en librarse de la envoltura: el cuerpo.



Foto 13

Es la representación de quién aguarda con ansiedad la muerte y la finge una y otra vez. Véanse las tomas de la secuencia *Erinnerungspur (Vestigio de la memoria)* en las que un hombre con instrumentos rudimentarios se adentra en su propia extinción hasta cavar su tumba en un paraje nevado o enterrarse en barro. *Augenturm (La torre vigía)* también hace hincapié en estos preparativos y simulaciones. Bajo conceptos similares en sus obras más actuales, *Sakyamuni* y *Nox* se intensifica la fragmentación y los cuerpos completos son sustituidos por manos (foto 13) y cabezas.

Joel-Peter Witkin también simula la muerte<sup>15</sup>. Desde un punto de vista absolutamente barroco ofrece imágenes brutales donde lo grotesco y monstruoso ocupan el primer plano. Recorre literalmente mercados y en ellos adquiere cabezas de cerdo, pájaros muertos, lisiados, hermafroditas o prostitutas. Después compone a trozos sus retratos intentando hacer más increíble la irrealidad que le otorga su especial *casting*.

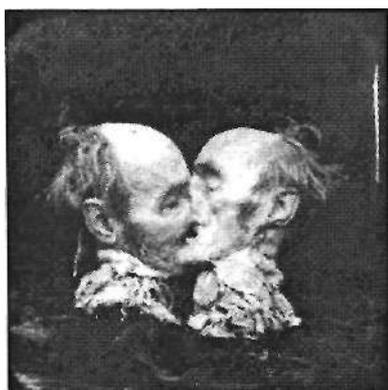


Foto 14

Su forma de trabajar otorga a la muerte esa originalidad de la que él presume. Resulta difícil encontrar en la historia de la fotografía el retrato de un muerto que a la vez sea hermafrodita, sin piernas y con estética *punk* como es el caso del protagonista de *Muerte autoerótica*. Tampoco parece muy habitual que un cadáver se bese a sí mismo como ocurre en *El beso* (foto 14). El modelo era una cabeza de hombre partida que se la mandaron en una caja sin que él supiera su contenido. En realidad fue un préstamo de 24 horas. Witkin cuenta que se sorprendió mucho al ver el envío y decidió fotografiarlo. La primera toma la llamó *Historia de España* pero ni ésta ni las siguientes le convencieron. Casualmente al ir a devolverla unió las dos partes tal y como se ve en *El beso*.

Si Cindy Sherman en *Disgust Pictures* presentaba restos de desintegración humana, Witkins da una vuelta de tuerca, y con una nitidez tal que se distingue perfectamente cada fragmento, retrata pies y manos, mezclados con frutas dando forma de bodegón a la composición<sup>16</sup>.

Con motivos análogos pero ahondando en la sencillez y eliminando los encuadres recargados presenta *Poet*, de la colección de *Reliquias y Ornamentos*. Aquí el marco recoge un pie hasta la rodilla, un brazo truncado por el codo y un cráneo. Esta última imagen se prodiga en sus fotos. Vuelve a aparecer sobre un libro en *Bacchus Amelus* y en *Mask and Severed Genitalia as Netsuke* donde dos cráneos en miniatura simulan los testículos del aparato genital de un hombre observado por una cabeza humana.

La muerte por asesinato se percibe en *Mujer con cabeza cortada*. Aquí una mujer desnuda y con la cara tapada por un velo tiene sus brazos dispuestos a modo de bandeja sobre la que sujeta una cabeza de un hombre. Se podría comparar ésta con *Untitled 228* de Sherman pero si bien coinciden en el objeto que muestran, las diferencias son obvias. En el primer caso no sabemos si se trata de la asesina, en la de Sherman ella porta la daga. La de Witkin evoca reposo, en la de Sherman parece que la acción acaba de realizarse. Una tiene los ojos abiertos la otra cerrados.

En definitiva, Witkin se enfrenta a este tema desde numerosas perspectivas: el cadáver, asesinatos, composiciones con restos humanos, etc. Sus personajes no están en el proceso de morir (no hay heridos, no hay víctimas de asesinato que están presenciando su final). Son difuntos mediante los que se orquestan acciones que pertenecen al mundo de los vivos como besarse, dormir y masturbarse.

Ya hemos mencionado que dentro de la iconografía macabra, la calavera, cobra un protagonismo muy especial como símbolo convencional<sup>17</sup>. Ahora ya no hay muerto ni figuración de la muerte, sino que es una tratralización o un resto de lo que fue vida que nos induce a pensar en la caducidad de la vida, tal y como expresó por ejemplo Shakespeare en Hamlet. Pero no lo será siempre en idéntico sentido. Cuando se limpian todos los rastros de la vida y permanece sólo el cráneo, se convierte en signo de melancolía que no atemoriza, oponiéndose claramente a la concepción de cadáver corrupto de la pintura barroca española.

Donde se desvanece la biología y surge la foto habría que situar la obra de Manuel Vilariño plagada de evocaciones mediante esqueletos y disecciones pertenecientes al mundo animal. Comparte con la primera el gusto por el análisis descriptivo, la iluminación plana y austeridad de decorados marcada por los espacios vacíos. De la fotografía toma la cámara para fraccionar los cuerpos. Mientras en *Cocodrilo* se observa un cráneo, en *Vípera* un esqueleto desempeña el papel principal. Lo que se ignora es si han sido seres vivos o son ficciones, porque si no hubo vida ¿tienen rango para integrarse en la función de la muerte?



Foto 15

*Mujer con calavera* (foto 15) de André Garban se asemeja a *La mujer de las rosas y la calavera* de Frantisek Drtikol. Si bien el tratamiento de este último es más directo y miran fijamente a la cámara, aquí modelo y motivo se encuentran frente a frente. El brazo estirado de ellas es común pero ahora le sirve para cubrir un rostro inclinado que no se atreve a mirar.

Nicolás de Lekuona<sup>18</sup> hizo referencia a este tema en el óleo *Ellos, los detritus, el cadáver de un procer con chistera*. En *Sin título* (ca. 1934) muestra perfectamente separados la guerra y sus consecuencias y el relax de un hombre que acompañado de una chica desnuda parece contemplarla. Obviamente la calavera se encuentra en el área de guerra junto a otros elementos como un cementerio y hombres llevando heridos. En *Sin título (1934)* (foto 16) mientras dos manos mueven los hilos que envuelven y embrollan las vidas de dos personas, una tercera extremidad introduce este símbolo en el encuadre.



Foto 16



Foto 17

Los fotomontajes de Josep Renau<sup>19</sup> en cambio hay que analizarlos en clave de lectura política como *Siglo XX: Amor financiero* (1936) donde se reproduce una pareja que se abraza sobre monedas bajo la atenta mirada de un rascacielos y una calavera (foto 17).

Como se puede apreciar existe gran variedad en el tratamiento a la hora de representar la muerte. La cuestión es ¿cuál de ellos destila la fragancia a muerte más penetrante? ¿Quién interpreta mejor su papel, las formas recargadas de los pictorialistas, el barroco de Witkin, los fotomontajes de Nekuona y Renau o los espacios sobrios de los animales disecados de Vilariño y de las salas de espera de Appelt? En el primer grupo hay presencia, los datos que documentan son abundantes. En el segundo predomina la ausencia de información.

La representación como tal es una simulación, un engaño. Por tanto, no existe muerte real en estas fotos sino interpretada. ¿Qué rol desempeña cada una? y ¿cuáles son los escenarios de la muerte?

Ciuco Gutiérrez, con un estilo muy pop, intenta mostrar su visión de los espacios del crimen en *Doce asesinatos y un suicidio*. Para ello enfrenta al espectador a una sucesión de esquinas inanimadas que sugieren el momento después. Ya no está el cuerpo, sólo restos de violencia que critican la idealización del crimen en los medios. No parecen preocuparle el destino del asesino ni de su víctima, sólo el hedor que desprende el sitio. Un cuchillo ensangrentado y las manchas de la supuesta "carnicería" ocupan toda la esquina de *Orden*, mientras en *Desayuno* son los papeles de periódico sobre los que descansan los platos rotos de la contienda los que inducen a pensar en un acto agresivo.

Pero ¿debe existir el cadáver fotografiado para ver la muerte representada? Ciuco Gutiérrez cree que no y duda de la capacidad de la fotografía para mostrar la muerte, aunque ésta sea real. Bayard y Bretón consiguieron engañar a sus contemporáneos con sendos montajes. Hoy en día el espectador tiene en funcionamiento unos mecanismos de alerta que le llevan a vacilar, cuando menos a plantearse a priori que una foto es una ficción. Ciuco va más lejos y recrea el lugar de los hechos como denuncia de las tomas de los muertos en los que creímos y nunca existieron más allá de la sesión fotográfica.

En definitiva, para hablar de muerte representada en fotografía se van a encontrar cuatro motivos básicos: las personas vivas de Bayard, Bretón, Robinson, Terré, Witkin y Appelt, los sujetos inanimados, como muñecas y máscaras, de Sherman, los símbolos tradicionales de Ortiz Echagüe, Herráez, Terré, Serrano, Witkin, Lekuona, Renau y André Garban mediante calaveras e imaginería cristiana y los restos humanos o sucedáneos que aparenten serlo de Sherman y Witkin.

El momento preciso que recoge la toma también varía. Por un lado está el "a punto de morir" de los pictorialistas como Robinson que no va a ser lo mismo que el instante "antes de morir" que registra Sherman con sus máscaras. En otro plano estará el "después de morir" de Bayard, Bretón, algunos retratos de Witkin, y el "mucho después de morir" de los restos de Sherman y Witkin. Punto aparte merecen "el antes y después de morir" indeterminados de Herráez, Terré y las representaciones simbólicas.

Otro aspecto en el que hay diferencias es en la verosimilitud. Mientras Bayard, Bretón y Robinson intentan hacer creíbles sus imágenes, es decir, procuran ocultar el acto representativo, el resto la asume e incluso muestra claves para que ésta se materialice como evidencia.

## NOTAS

<sup>1</sup> LEGMANY, Jean Claude y RUTLLE, André: *Historia de la Fotografía*, Madrid, Martínez Roca, 1988.

<sup>2</sup> LO DUCA, Joseph-Marie: Bayard, París, Prisma, 1943; NEWHALL, Beaumont: *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984, p. 25; GAUTRAND, Jean-Claude y FRIZOT, Michel: *Hippolyte Bayard: naissance de l'image photographique*, Amiens, Tríos Cailloux, 1986; FRIZOT, Michel: "1839-1840. *Photographic developments*", en *A New History of Photography*, Koln, Kónemann, 1998, p. 28-31; EWING William A.: *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Madrid, Siruela, 1996, p. 294.

<sup>3</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel: "Sobre la creciente imposibilidad de la fotografía surrealista", *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1995, pp. 25-33.

<sup>4</sup> NEWHALL, Beaumont: *Historia de la fotografía*, op. cit., pp. 74-76; HARKER, Margaret.: *Henry Peach Robinson: Master of Photographic Art, 1830-1901*, Oxford. Basil Blackwell. 1988; WEAVER, Mike: "Artistic Aspirations. The lure of Fine Art", en *A New History of Photography*, op. cit., pp. 187-191.

<sup>5</sup> ROBINSON, Henry Peach, *The Elements of Pictorial Photography*, Bradford, 1892, p. 102, cfr. NEWHALL, Beaumont: *Historia de la fotografía*, op. cit., p. 76.

<sup>6</sup> JONES, Edgar Y.: *Father of Art Photography*. O. G Rejlander, 1813-1875, Newton Abbot, David & Charles, 1973; WEAVER, Mike: "Artistic Aspirations. The lure of Fine Art", op. cit., pp. 186-190.

<sup>7</sup> LÓPEZ MONDEJAR, Publio: *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunweg, 1997, pp. 113-114, 178-179; VV.AA.: *José Ortiz Echagüe, sus fotografías*, Madrid, Incafo, 1978.

<sup>8</sup> HERRAEZ, Fernando: "Fernando Herráez", en *11 Fotógrafos españoles*, pp. 115-126.

<sup>9</sup> Sobre Terré vid. VV.AA.: *Terré*, en *Cuadernos de arte del Ateneo de Madrid*, 95 (1962); FORMIGUERA, Pere: "Donde no llega la mirada", *Ricard Terré*, Barcelona, Catálogo de Exposición. 1995, pp. 9-15; LEDO ANDIÓN, Margarita: "De los cincuenta a los sesenta. Cuélguese en un lugar visible", *Ricard Terré*, op. cit., pp. 17-23.

<sup>10</sup> SAURA, Carlos, "Presentación", en *Terré*, op. cit.

<sup>11</sup> KRAUSS, Rosalind y BRYSON, Norman: *Cindy Sherman, 1975-1993*, New York, Rizzoli, 1993; FELFX, Zdenek y SCHWANDER, Martín (ed.): *Cindy Sherman. Photographic Work, 1975-1995*; Munich-Londres, Schirmer Art Book, 1995; VV.AA.: *Cindy Sherman*, catálogo Whitechapel Art Gallery, 1991, Londres; VV.AA.: *Cindy Sherman*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, con abundante bibliografía; CORTES, José Miguel: *El cuerpo mutilado* (La Angustia de Muerte en el Arte), Valencia 1996, especialmente pp. 173-200.

<sup>12</sup> CORTES, José Miguel: *El cuerpo mutilado*, op. cit., p. 179.

<sup>13</sup> SEMTN, Didier: *Christian Boltanski*, París, Art Press, 1988.

<sup>14</sup> VV.AA.: *Dieter Appelt. Photographie*, Berlin. Nishen, 1989; MUSCHTER, Gabriele: "Dieter Appelt", *FotoArte*, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 1995, pp. 14-15.

<sup>15</sup> VV.AA.: Joel-Peter Witkin, París, Centre National de la Photographie, 1989; VV.AA.: *Gods of Earth and Heaven*, Altadena, Twelvetrees, 1989.

<sup>16</sup> Esta es la idea que desarrolló en *Festín de Locos*, "Después de un año de contactos conseguí un permiso para entrar en el depósito de cadáveres de México D.F. y hacer fotos. En un momento dado el médico que me enseñaba los cadáveres abrió por error un cajón donde había muchos fragmentos de cuerpos humanos. Fue una visión espeluznante de piernas, brazos, hasta pequeños cuerpos de niños. Todos embarullados como una sopa. Entonces decidí volver a día siguiente para hacer un bodegón basado en esta especie de festín de vida y muerte." -según declaraciones del propio autor, en el programa de televisión *Metrópolis*-. Y continúa señalando que los cánones de organización que rigen estas fotos van orientados a mostrar belleza: "Soportar la visión de todo está muerte fue duro. Pensé en abandonar, pero sentí el reto de crear algo hermoso con todo ese horror indescriptible."

<sup>17</sup> Un ejemplo significativo es el *Cementerio de los Capuchinos* en Roma atribuido a los hermanos Alinari, donde los cráneos sirven como decoración de un espacio. La gran profusión de estos es lo que llama la atención:

<sup>18</sup> MOYA, Adelina: *Nicolás de Lekuona*. Obra fotográfica, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1982.

<sup>19</sup> LÓPEZ MONDEJAR, Publio: *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunweg, 1997, pp. 158, 163-164; RENAU, Joseph: *Función social del cartel publicitario*, Valencia, 1937.