

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

La muerte diseñada: representación e invisibilidad de la muerte en prácticas artísticas en España (1975-2025)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Imelda Campos Izquierdo

DIRIGIDA POR

Pablo de Arriba del Amo

Francisco García García

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

La muerte diseñada: Representación e invisibilidad de la muerte en prácticas artísticas en España (1975-2025)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Imelda Campos Izquierdo

DIRECTORES

Pablo de Arriba del Amo
Francisco García García

PROGRAMA DOCTORADO
BELLAS ARTES

A Jovita

AGRADECIMIENTOS

La culminación de esta tesis ha sido posible gracias al apoyo y la colaboración de numerosas personas e instituciones que, de una u otra forma, han acompañado el proceso de investigación.

En primer lugar, resulta imprescindible expresar un profundo agradecimiento a los directores de este trabajo, los profesores Francisco García García y Pablo de Arriba del Amo, cuyo entusiasmo constante ha sido una fuente de inspiración y motivación en cada etapa del camino. Del mismo modo, se reconoce con gratitud a los participantes del *focus group*, que aportaron su tiempo, predisposición y buena voluntad, ofreciendo ideas y reflexiones que enriquecieron sustancialmente el análisis. Su ayuda desinteresada permitió contrastar perspectivas y abrir nuevos enfoques sobre la representación de la muerte en el arte.

También, agradecer al personal bibliotecario y a los guías especializados en distintos espacios patrimoniales y museísticos —Pompeya, las Catacumbas de San Gaudioso en Nápoles, Museo de El Cairo, Wamba (Valladolid), Menorca, Altamira, el Museo de Orsay, el Museo del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el MACBA, CAC de Málaga, entre otros— por la flexibilidad mostrada y la disposición a colaborar, ya fuera facilitando ejemplares, resolviendo dudas o acompañando las visitas de campo con explicaciones detalladas que aportaron un valor inestimable a la investigación.

Finalmente, este trabajo no habría sido posible sin el aliento cotidiano de familiares, amigos, compañeros de trabajo y alumnado, que con su ánimo constante recordaron la importancia de perseverar en los momentos de mayor exigencia. A todos ellos, se

dirige un sincero reconocimiento y gratitud por haber contribuido a la construcción de esta tesis.

RESUMEN

Hablar de la muerte siempre ha supuesto un desafío. Desde los tiempos más remotos, la humanidad se ha preguntado qué significa morir y cómo convivir con esa certeza inevitable. Sin embargo, ¿qué ocurre en una sociedad como la actual, donde la muerte parece haberse convertido en un tema prohibido, invisible o relegado al silencio? Este interrogante constituye el núcleo de la investigación titulada *La muerte diseñada: Representación e invisibilidad de la muerte en prácticas artísticas en España (1975–2025)*.

El estudio parte de una premisa fundamental: se trata de una investigación inscrita en el ámbito de las Bellas Artes. Aunque la muerte ha sido objeto de reflexión en disciplinas como la antropología, la filosofía o la sociología, el análisis aquí desarrollado no pretende invadir dichos campos, sino tomar de ellos aportes conceptuales para enriquecer una mirada estrictamente artística. La perspectiva se centra en comprender cómo los lenguajes visuales y plásticos abordan la representación de la muerte en el contexto contemporáneo, evidenciando tanto su invisibilización como sus formas de reapropiación simbólica.

Los objetivos principales de este trabajo se articulan en torno a cuatro ejes. En primer lugar, ofrecer un recorrido histórico y conceptual que permita entender la evolución de la representación de la muerte en el arte hasta la contemporaneidad. En segundo lugar, analizar el contexto español desde la transición democrática de 1975 hasta la actualidad, identificando los factores sociales, políticos y culturales que han influido en esta transformación. En tercer lugar, estudiar un corpus de cincuenta artistas que, mediante diversas estrategias formales y simbólicas, han abordado el tema de la muerte. Finalmente, reflexionar sobre el papel del arte en este marco: ¿refuerza el silencio social hacia la muerte o contribuye a devolverla a la conciencia colectiva?

La metodología se estructura a partir de un enfoque interdisciplinar, en el que se integran la antropología, la filosofía y la sociología como marcos de referencia, siempre subordinados a la mirada artística. El análisis iconográfico e iconológico de obras seleccionadas se complementa con fuentes documentales —bibliografía, archivos, catálogos de exposiciones— y con recursos empíricos como entrevistas, visitas de campo y un focus group. El corpus de estudio se organiza en torno a lo que se ha denominado *estéticas de la invisibilidad*, que incluyen procedimientos como la abstracción, la fragmentación del cuerpo, la serialidad, el uso de símbolos anestésicos, la ironía o la ritualidad.

Los resultados obtenidos muestran un panorama caracterizado por la ambivalencia. Por un lado, la representación de la muerte tiende a diluirse, recurriendo a estrategias que refuerzan su invisibilidad en consonancia con el tabú social contemporáneo. Por otro, emergen propuestas que recuperan y resignifican símbolos tradicionales —como las *vanitas* o el *memento mori*— para confrontar críticamente esa ausencia. Asimismo, se constata la influencia de acontecimientos históricos recientes —el terrorismo, la pandemia de COVID-19, la revolución digital— en la configuración de nuevas formas de duelo, memoria y ritualidad, incluida la aparición de la llamada muerte digital y los memoriales virtuales.

Las conclusiones subrayan que la muerte no ha desaparecido del imaginario cultural, sino que ha adoptado nuevas formas de representación acordes con las dinámicas sociales de ocultamiento y consumo. El arte contemporáneo en España se convierte en un espacio donde esta tensión se manifiesta con claridad: unas obras refuerzan la invisibilización, mientras que otras la cuestionan y generan dispositivos simbólicos que permiten reabrir el diálogo con la finitud. El arte actúa así como un laboratorio de resistencia y reflexión, capaz de materializar lo inefable y de devolver sentido a lo que la sociedad prefiere silenciar.

En síntesis, la tesis ofrece una aportación al campo de las Bellas Artes al analizar cómo se representa la muerte en la creación artística española de los últimos cincuenta años.

El valor del estudio radica en su capacidad para articular, desde una perspectiva visual y plástica, un fenómeno universal que sigue siendo uno de los grandes silencios de la cultura contemporánea.

Palabras clave

Arte contemporáneo, muerte, invisibilidad, representación, España (1975–2025)

ABSTRACT

Talking about death has always been a challenge. Since ancient times, humanity has wondered what it means to die and how to live with this inevitable certainty. However, what happens in a society like today's, where death seems to have become a forbidden, invisible, or silenced topic? This question is at the heart of the research entitled *Designed Death: Representation and Invisibility of Death in Artistic Practices in Spain (1975–2025)*.

The study is based on a fundamental premise: it is an investigation within the field of Fine Arts. Although death has been the subject of reflection in disciplines such as anthropology, philosophy, and sociology, the analysis developed here does not seek to invade these fields, but rather to draw conceptual insights from them to enrich a strictly artistic perspective. The perspective focuses on understanding how visual and artistic languages approach the representation of death in the contemporary context, highlighting both its invisibility and its forms of symbolic reappropriation.

The main objectives of this work are articulated around four axes. First, to offer a historical and conceptual overview that allows us to understand the evolution of the representation of death in art up to the present day. Second, to analyze the Spanish context from the democratic transition of 1975 to the present, identifying the social, political, and cultural factors that have influenced this transformation. Third, to study a corpus of fifty artists who, through various formal and symbolic strategies, have addressed the theme of death. Finally, to reflect on the role of art in this context: does it reinforce social silence regarding death or contribute to bringing it back into the collective consciousness?

The methodology is structured based on an interdisciplinary approach, integrating anthropology, philosophy, and sociology as frames of reference, always subordinated to the artistic perspective. The iconographic and iconological analysis of selected works is complemented by documentary sources—bibliography, archives, exhibition catalogs—and empirical resources such as interviews, field visits, and a focus group. The corpus of study is organized around what have been termed aesthetics of invisibility, which include procedures such as abstraction, body fragmentation, seriality, the use of anesthetic symbols, irony, and ritual.

The results obtained reveal a panorama characterized by ambivalence. On the one hand, the representation of death tends to be diluted, resorting to strategies that reinforce its invisibility in line with contemporary social taboos. On the other hand, proposals emerge that recover and redefine traditional symbols—such as *vanitas* or *memento mori*—to critically confront this absence. Likewise, the influence of recent historical events—terrorism, the COVID-19 pandemic, the digital revolution—is noted in the configuration of new forms of mourning, memory, and ritual, including the emergence of so-called digital death and virtual memorials.

The conclusions underscore that death has not disappeared from the cultural imagination, but has adopted new forms of representation in line with the social dynamics of concealment and consumption. Contemporary art in Spain becomes a space where this tension is clearly manifest: some works reinforce invisibility, while others question it and generate symbolic devices that allow for a reopening of dialogue with finitude. Art thus acts as a laboratory of resistance and reflection, capable of materializing the ineffable and restoring meaning to what society prefers to silence.

In short, the thesis offers a contribution to the field of Fine Arts by analyzing how death is represented in Spanish artistic creation of the last fifty years. The value of the study lies in its ability to articulate, from a visual and artistic perspective, a universal phenomenon that remains one of the great silences of contemporary culture.

Keywords

Contemporary art, death, aesthetics of invisibility, representation, artistic practices in Spain (1975–2025)

ÍNDICE

Resumen	15
Abstract	19
I. INTRODUCCIÓN	35
1.1 Objeto y contexto	37
1.1.1 Objeto material	37
1.1.2 Objeto formal	37
1.2 Propósito	39
1.3 Justificación	41
1.3.1 Motivación	41
1.3.2 Dimensión cultural y antropológica	43
1.4 Oportunidad	45
1.5 Recursos	47
1.6 Hoja de ruta	59
2. MARCO TEÓRICO	53
2.1 Antropología y muerte	55
2.1.1 Aproximación al concepto de muerte	56
2.1.2 Breve recorrido histórico sobre las concepciones y teorías sobre la muerte	59
2.2 Muerte y representación	127
2.2.1 Iconografía y simbolismo de la muerte	128
2.2.2 Materiales y medios para la representación de la muerte	297
2.3 La representación de la muerte en obras artísticas producidas en España desde 1975 - 2025	333
2.3.1 Contexto socio histórico en la España de 1975	334
2.3.2 Primeros años después de la dictadura	336
2.3.3 Los 90	352
2.3.4 Muerte y feminismo	354
2.3.5 Cambio de milenio y nuevos terrores	358
2.3.6 La revolución digital	361
2.3.7 Muerte y enfermedad	364
2.3.8 Formas de morir	365
2.3.9 Arte, secularización y símbolos religiosos	371
2.3.10 Flujos migratorios	372
2.3.11 Globalización y capitalismo	377
2.3.12 El papel de la ciencia	379
2.3.13 Reformulación de la concepción de la muerte	380
3. Diseño de la investigación	389
3.1 Objeto formal y material	391
3.2 Preguntas de investigación	393

3.3	Objetivos	395
3.4	Hipótesis	397
3.5	Metodología	399
3.5.1	Marco y fundamentos	399
3.5.2	Métodos/técnicas utilizados	401
4.	Análisis e interpretación de datos	409
4.1	Resultados análisis estudio documental	411
4.1.1	Relación entre la concepción contemporánea de la muerte y su representación	411
4.1.2	Representación de la muerte en el arte contemporáneo en España desde 1975 hasta la actualidad	413
4.2	Resultados <i>Focus Group</i>	417
4.2.1	Introducción del análisis	417
4.2.2	Ejes principales de debate	418
4.2.3	Aportaciones clave para la tesis	429
4.3	Análisis artístico formal visual	433
4.3.1	Catálogo de artistas	433
4.3.2	Línea del tiempo	434
4.3.3	Tabla	435
4.4	Confluencia de todos los elementos	529
4.5	Propuesta artística	533
4.5.1	Videoarte	536
4.5.2	Escultura	541
4.5.3	Proyecto artístico	548
5.	CONCLUSIONES	555
5.1	Respuestas a las preguntas de investigación	557
5.2	Cumplimiento de objetivos	569
5.3	Contraste de hipótesis	573
5.4	Otras conclusiones	579
6.	DISCUSIÓN	583
6.1	Análisis crítico	585
6.2	Aportaciones desde el punto de vista investigador	587
6.3	Futuras líneas de investigación	589
7.	APLICACIONES PRÁCTICAS Y TEÓRICAS	593
7.1	Aplicaciones teóricas	595
7.2	Aplicaciones prácticas	597
8.	BIBLIOGRAFÍA	601
8.1	Recursos documentales	603
8.2	Vídeos	619
9.	ANEXOS	623
9.1	Línea de tiempo	625
9.2	Catálogo de artistas	629
9.3	Transcripción <i>Focus group</i>	1033

9.4 Análisis visual de la invisibilidad de la muerte	1085
9.5 Instalación <i>Coeur</i> , 2005. Christian Boltanski	1087

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1: Disciplinas para el estudio de la temática de la muerte	60
Fig. 2: Las dos orillas, ciudades de los vivos y de los muertos. Jean-Claude Golvin.	66
Fig. 3: <i>El paso de la laguna Estigia</i> (1520–1524). Patinir, Joachim	73
Fig. 4: Osario de la iglesia de Wamba, Valladolid	82
Fig. 5: Cementerio de A Seara, en Alfoz (Lugo)	82
Fig. 6: <i>Préparation pour The Funeral (L'autopsie)</i> 1869, Paul Cezanne	103
Fig. 7: <i>24 Hrs. in photos</i> , 2011. Erik Kessels	115
Fig. 8: <i>The falling man</i> , 2001. Richard Drew	116
Fig. 9: <i>Alemania, año cero</i> . 1948, Rossellini	119
Fig. 10: Memoriales en los escenarios de la tragedia	125
Fig. 11: <i>Dolmen de Menga</i> , Antequera. Málaga.	130
Fig. 12: <i>The Tomb of James Lee Byars (La tumba James Lee Byars)</i> , 1986	133
Fig. 13: <i>Vaso de Los Guerreros de Archena</i> (Murcia), segunda mitad del siglo III a.C.	134
Fig. 14: Figura humana en posición horizontal sobre elemento punzante	136
Fig. 15: <i>The Queen of the Night (Reina de la Noche)</i> 1792 -1750 a.C. aprox. (Babilonia)	137
Fig. 16: Detalle de balanza en la escena del <i>Juicio Final</i>	139
Fig. 17: Detalle de decoración en sarcófago egipcio	139
Fig. 18: <i>Sarcófago de Hagía Triada</i> expuesto en el Museo Arqueológico de Heraclión	141
Fig. 19: Máscara funeraria dorada, <i>máscara de Agamenón</i> . Micenas, siglo XVI. a. C.	143
Fig. 20: <i>Crátera de Eufronios</i> . Euphronios (pintor) y Euxitheos (ceramista). 510-500 a. C.	145
Fig. 21: <i>Las almas de Acheron (Aqueronte)</i> . Adolf Himéry-Hirschl, 1898	146
Fig. 22: <i>Kouros</i> funerario de mármol de Merenta, Ática. Alrededor del 540-530 a.C.	147
Fig. 23: Relieve de mármol del corredor hoplita, procedente de Atenas. Alrededor del año 500 a.C.	148
Fig. 24: <i>Lécito de Caronte</i> (siglo V a.C.)	150
Fig. 25: <i>Crátera del Maestro del Dípylon</i> , c. 750 a. C.	150
Fig. 26: Pintura mural hallada en la tumba I (Vergina)	153
Fig. 27: <i>Carpe Diem</i> o <i>Scheletro copiere</i> (esqueleto copero). Siglo I d.C.	157
Fig. 28: <i>Memento mori</i> , Siglo I a.C.	157
Fig. 29: El trono con <i>Cristo del Beato de Gerona</i>	163

Fig. 30: Basílica de San Isidoro de León. Cámara de Doña Sancha. Siglo XII	165
Fig. 31: Detalles en Basílica de San Isidoro de León. Cámara de Doña Sancha. Siglo XII	165
Fig. 32: Portada del Juicio Final en la iglesia de Santa María de Sangüesa (Navarra, siglo XII)	167
Fig. 33: El Descendimiento de la Cruz y el Enterramiento de Cristo y la Visita de las Santas Mujeres al Sepulcro.	167
Fig. 34: Extracto de la <i>Danza de la Muerte</i> de Basilea. 1435-1441	169
Fig. 35: <i>Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos</i> . Salterio de Robert de Lisle, c. 1310. Londres.	171
Fig. 36: Detalle de <i>El Triunfo de la Muerte</i> (1562), Pieter Bruegel el Viejo	173
Fig. 37: <i>Transí</i> en el acceso al refectorio de San Juan de los Reyes, 1490. Toledo	175
Fig. 38: Tumba de René de Chalon, Iglesia de San Esteban en Bar le Duc, Francia	175
Fig. 39: <i>Cadáver de René de Chalon</i> , 2016. Mateo Maté y Detalle.	177
Fig. 40: Tímpano de la Catedral de Autun y detalle de la psicostasis	180
Fig. 41: <i>La muerte y la Doncella</i> , 1517. Hans Baldung	182
Fig. 42: <i>El triunfo de la Muerte</i> , 1562 - 1563. Pieter Bruegel (El Viejo)	184
Fig. 43: <i>Entierro del Conde Orgaz</i> , 1586-1588. El Greco	187
Fig. 44: <i>Expulsión del Paraíso y Muerte con guitarra</i> , 1543	189
Fig. 45: <i>San Francisco de Asís y el hermano León meditando sobre la muerte</i> , 1600 - 1614. El Greco	191
Fig. 46: <i>El sueño del caballero</i> , 1650. Antonio de Pereda	193
Fig. 47: <i>Vanitas</i> (con calavera sobre un libro) Siglo XVII. Andrés Deleito	195
Fig. 48: <i>Vanitas</i> (libro sobre una calavera) Siglo XVII. Andrés Deleito	195
Fig. 49: <i>Bodegón con cacharros</i> , hacia 1650. Francisco de Zurbarán	197
Fig. 50: <i>Quis evadet</i> , Goltzius	201
Fig. 51: <i>Bodegón con granada y uvas</i> , hacia 1643. Juan de Zurbarán	201
Fig. 52: <i>Agnus Dei</i> , hacia 1635-1640. Juan de Zurbarán	203
Fig. 53: <i>Cristo muerto sostenido por un ángel</i> , 1646 - 1652. Alonso Cano	203
Fig. 54: <i>Martirio de Santiago</i> , hacia 1640. Francisco de Zurbarán.	205
Fig. 55: <i>Finis Gloriarum Mundi</i> (<i>El fin de las glorias mundanas</i>), 1672. Juan de Valdés Leal	207
Fig. 56: <i>Et in Arcadia Ego</i> , 1638-1639. Nicolás Poussin	209
Fig. 57: <i>Orfeo y Eurídice en los Infiernos</i> , 1652. Pieter Fris	211
Fig. 58: <i>Marquesa de Pompadour</i> , 1756. François Boucher	213
Fig. 59: <i>Cristo crucificado</i> , 1780. Francisco de Goya y Lucientes	215
Fig. 60: <i>La muerte de Viriato</i> , jefe de los lusitanos, 1807. José de Madrazo y Agudo	217
Fig. 61: <i>La muerte de Sócrates</i> , 1787. Jacques Louis David French	217
Fig. 62: <i>La muerte de Lucano</i> , 1887. José Garnelo y Alda	219
Fig. 63: <i>Self Pietà</i> , 2001. Sam Taylor-Wood	219
Fig. 64: Bocetos para <i>La balsa de la Medusa</i> . Estudio anatómico de decapitados, 1817-1819. Théodore Géricault	221
Fig. 65: <i>Estudio de pies y manos</i> , 1817-1819. Théodore Géricault	221
Fig. 66: <i>Desastre 30: Grande hazaña! Con muertos!</i> 1810-1820. Francisco de Goya y Lucientes	223

Fig. 67: <i>Ophelia</i> , 1851-2. John Everett Millais	224
Fig. 68: <i>Un entierro en Ornans</i> , 1849 - 1850. Gustave Courbet	227
Fig. 69: <i>Ofelia entre las flores</i> , 1905-8. Odilon Redon	227
Fig. 70: <i>El triunfo de la muerte</i> , 1934. Otto Dix	230
Fig. 71: <i>La guerra</i> , 1920. José Gutiérrez Solana	231
Fig. 72: <i>The Charnel House. Surfaces</i> , 2023. Vik Muniz	234
Fig. 73: <i>Composición con cráneo</i> , 1908. Pablo Picasso	234
Fig. 74: <i>Guernica</i> versionado por Equipo Crónica, 1969	235
Fig. 75: <i>Boa Mistura en homenaje a Guernica</i> en 2006	235
Fig. 76: <i>The City Rises</i> , 1910. Umberto Boccioni	237
Fig. 77: <i>Cut with the Kitchen Knife Dada</i> , 1919, Hannah Höch	239
Fig. 78: <i>El rostro de la guerra</i> , 1940. Salvador Dalí (Detalle)	241
Fig. 79: <i>Capilla Rothko</i> , Houston, interior. 1967. Mark Rothko	242
Fig. 80: <i>Pintura</i> , 1955. Antoni Tàpies	245
Fig. 81: <i>Sarcófago para Felipe II</i> , 1963. Manuel Millares	245
Fig. 82: <i>Tête de mort (Cabeza de muerto)</i> , 1943. Pablo Picasso	247
Fig. 83: <i>Les Inaptes au travail (La incapacidad laboral)</i> , 1945. David Olère	249
Fig. 84: Ejemplos de periódicos con titulares de accidentes fatales de los años 1960	251
Fig. 85: <i>Cinco muertes</i> . 1963. Andy Warhol	251
Fig. 86: <i>Skulls</i> , 1976. Andy Warhol	252
Fig. 87: <i>El panfleto</i> , 1973. Equipo Crónica	253
Fig. 88: <i>Lamentos: La muerte llegó y parecía...</i> , 1987. Jenny Holzer	255
Fig. 89: <i>Réserve, instalación en Centro Pompidou</i> , 2001. Christian Boltanski	257
Fig. 90: <i>Autorretrato en el tiempo</i> , 1981-2014. Esther Ferrer	257
Fig. 91: <i>Fosa común desenterrada en Villamayor de los Montes (Burgos)</i> , 2004. Francesc Torres	258
Fig. 92: Imagen del soldado estadounidense asesinado, 18 de abril de 1945. Robert Capa	261
Fig. 93: Revista <i>Life</i> , 14 mayo 1945	261
Fig. 94: <i>Coeur</i> , 2005. Christian Boltanski	263
Fig. 95: Imágenes difundidas globalmente de los atentados del 11 Septiembre 2001	264
Fig. 96: <i>September</i> , 2005. Gerhard Richter	264
Fig. 97: <i>En el aire</i> , 2003. Teresa Margolles	265
Fig. 98: <i>Surrender</i> , 2001. Bill Viola	266
Fig. 99: <i>Dead Dad</i> , 1996-97. Ron Mueck	268
Fig. 100: <i>Homicide (Homicidio)</i> , 1992. Andrés Serrano	270
Fig. 101: <i>Game over</i> , 2014. Daniel Canogar	272
Fig. 102: <i>In loving memory</i> , 2015. Colectivo After facebook. Instalación en el McCord Museum, Montreal	272
Fig. 103: Una madre consigue comunicarse con su hija fallecida a través de la realidad virtual	275

Fig. 104: Última columna que se retiró el 28 Mayo 2002. The 9/11 Memorial & Museum Nueva York, 2023	276
Fig. 105: Pasquines de FARSA COVID, 2020	276
Fig. 106: Fotografías rescatadas del tsunami de Japón, 2014	279
Fig. 107: Fotograma del proyecto Recuperar las memorias	279
Fig. 108: Birkenau, 2014. Gerhard Richter	281
Fig. 109: Palimpsesto, 2016-2017. Doris Salcedo	281
Fig. 110: Shibboleth II, 2007. Doris Salcedo	283
Fig. 111: Proyecto Ruanda, 1996-1997. Alfred Jaar	283
Fig. 112: Law of the Journey, 2017. Ai Weiwei	285
Fig. 113: Autorretrato: Espalda y Manos, 1984. John Coplans	286
Fig. 114: Fotograma de Toda una vida, 2021. Colectivo El silencio de lo viejo	287
Fig. 115: Untitled (Perfect Lovers), 1991. Felix Gonzalez-Torres	288
Fig. 116: Clown Skull (Calavera Payaso) 1989-1990. Vik Muniz	290
Fig. 117: Pinocho mort (Pinocho muerto) 1998. Miquel Barceló	290
Fig. 118: For the love of God, laugh (Por el amor de Dios, ríe), 2007. Damien Hirst	291
Fig. 119: Mirror two, 2021. Bernardi Roig	291
Fig. 120: Papalotes negros, 1997. Gabriel Orozco	291
Fig. 121: Vanitas, 1991. Eduardo Arroyo	292
Fig. 122: Zwei Kerzen (Dos velas) 1982. Gerhard Richter	293
Fig. 123: La mesa rosa de perfección, 1989. James Lee Byars	293
Fig. 124: Día del Juicio o Juicio final, 2009. Damien Hirst	295
Fig. 125: Burial Pyramide, Yagul, México (Pirámide funeraria, Yagul, México) 1974. Ana Mendieta	295
Fig. 126: The innocents (Los inocentes), 2007. Bill Viola	297
Fig. 127: Archivos del corazón en Tecnópolis, Buenos Aires (2012), Christian Boltanski	300
Fig. 128: Materiales y medios en la representación de la muerte en el arte contemporáneo	301
Fig. 129: Library of dust (Biblioteca de polvo) 1454, 2005. David Maisel	303
Fig. 130: -2018, 2018. Javier Talavera	303
Fig. 131: In Ictu Oculi, 2009. Greta Alfaro	304
Fig. 132: One Million Years, 1999. On Kawara	306
Fig. 133: Cespedosa, 2008. Juan Manuel Castro Prieto	307
Fig. 134: Dos figuras, una empujada dentro del muro (1997) Juan Muñoz	308
Fig. 135: Les tombeaux (Las tumbas), 1996. Christian Boltanski	309
Fig. 136: Sin Título, 2001. Maurizio Cattelan	309
Fig. 137: Crematorium, 1996. Damien Hirst	310
Fig. 138: Reliquias, Mateo Maté, 2008	311
Fig. 139: Medicine Cabinets: Lullaby spring, 1999. Damien Hirst	313
Fig. 140: Detalle de Medicine Cabinets: Lullaby spring, 1999. Damien Hirst	313

Fig. 141: <i>Altar familiar</i> , 2012. Rebeca Pardo	315
Fig. 142: <i>Sophie Calle leyendo uno de los diarios de su madre ya difunta</i> , 2012	315
Fig. 143: <i>Diario de la peste</i> , 2020. Jorge Macchi	316
Fig. 144: <i>Nadie debe mirar dentro</i> , 2014. Tatiana Abellán.	317
Fig. 145: <i>Heaven and earth (Cielo y tierra)</i> , 1992. Bill Viola	319
Fig. 146: <i>Luz del pasado</i> , 1994. Paloma Navares	320
Fig. 147: Pieza artística en la que se inspira Okuda San Miguel para la creación de personajes del videojuego <i>Luzia</i>	321
Fig. 148: <i>Dev Diary de Luzia: Rainbow in the Dark</i> (2024) Okuda San Miguel	321
Fig. 149: <i>Sin título</i> , 2016. Doris Salcedo	323
Fig. 150: Detalle del políptico <i>A perpetuidad</i> . 2022. Tatiana Abellán	324
Fig. 151: <i>ST (Piedad)</i> , 2018. Rafael Jiménez Reyes	325
Fig. 152: <i>Memoria Líquida</i> , 2016. Tatiana Abellán	325
Fig. 153: <i>Incrementation (Incremento)</i> , 1996. Bill Viola	328
Fig. 154: <i>Unending Lightning (Explosiones interminables)</i> , 2015-en curso. Cristina Lucas	329
Fig. 155: <i>Animitas</i> (Chile), 2014. Christian Boltanski	329
Fig. 156: <i>Silencio</i> , 1995. Carmen Calvo	331
Fig. 157: <i>El desayuno. Amil</i> , 1975. Cristina García Rodero	335
Fig. 158: <i>Una promesa a la vida. Amil</i> , 1975. Cristina García Rodero	335
Fig. 159: <i>Amor, a muerte</i> , 1980. Antoni Tàpies	339
Fig. 160: Cartel de la exposición <i>Pistolas, cuchillos, cruces</i> de Andy Warhol celebrada en 1982-1983 (Madrid)	340
Fig. 161: <i>Seguimiento de una noticia</i> , 1977. Concha Jerez	341
Fig. 162: <i>Flor Óxido rojo</i> , 1987. José María Sicilia	342
Fig. 163: <i>Cráneo y Toledo</i> , 1985. Cristino de Vera	343
Fig. 164: <i>In ictu oculi II</i> , 1985. José Hernández	345
Fig. 165: <i>Une poignée de terre (Un puñado de tierra)</i> , 1989. Miquel Barceló	345
Fig. 166: <i>Performance paseando un cadáver de ETA por las herriko tabernas de San Sebastián</i> , 2013. Omar Jerez	347
Fig. 167: <i>143353 ojos no quieren estar siempre cerrados</i> , 2010. Marcelo Expósito	349
Fig. 168: <i>Losa del tiempo</i> , 2023. Carlos Suárez	350
Fig. 169: <i>Listados (invisibles)</i> , 1998-2015. Ignasi Aballí	353
Fig. 170: <i>El Fandango de la Bomba</i> . Pedro G. Romero	355
Fig. 171: <i>Faltan</i> , 1993-1995. Pedro G. Romero	355
Fig. 172: <i>Tulipanes blancos al suicidio de Lucrecia</i> , 1991. Paloma Navares	356
Fig. 173: <i>Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas</i> , 2010. Ana Navarrete	357
Fig. 174: <i>Más muertas vivas que nunca</i> , 2002. Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto	358
Fig. 175: <i>Danza nº1</i> , 1996. Pedro G. Romero	366
Fig. 176: <i>Muertos por COVID en España, 105.642 puntos, 105.642 muertos</i> . 2021-2022. Luis Melón Arroyo	366
Fig. 177: <i>Gráfico defunción en España todas las edades 1975-2023</i> . Instituto Nacional Estadística	368

Fig. 178: <i>Contador de muerte</i> , 2009. Santiago Sierra	368
Fig. 179: Gráfico de las 15 causas más comunes de muerte en España en 2022	369
Fig. 180: La instalación <i>El cor secret</i> (El corazón secreto), 2014. Jaume Plensa	370
Fig. 181: <i>El cor secret</i> (El corazón secreto) en Gaskessel (Augsburg), 2014. Jaume Plensa	370
Fig. 182: <i>Reloj Lápida</i> , 2004. Chema Madoz	373
Fig. 183: <i>Retablo del Atlántico</i> , 2000. Pepe Dámaso	375
Fig. 184: <i>3000 huecos de 180 x 50 x 50 cm. cada uno</i> , 2002. Santiago Sierra	376
Fig. 185: <i>Refugio</i> , 2023. Eugenio Ampudia	377
Fig. 186: <i>Luz del pasado</i> , 1994. Paloma Navares	381
Fig. 187: <i>Preludio a un jardín artificial</i> , 1997. Paloma Navares	381
Fig. 188: Acción para el Gran Teatre del Liceu. 22 junio 2020. Eugenio Ampudia	383
Fig. 189: <i>Maelstrom</i> , 2022. Daniel Canogar	385
Fig. 190: <i>Dead on Arrival (DOA) (Muerte al llegar)</i> , 2016. Manuel Saiz	385
Fig. 191: Nube de palabras clave en <i>focus group</i>	419
Fig. 192: Ejes principales en torno a la invisibilidad de la muerte en el arte	421
Fig. 193: Estrategias visuales para la invisibilidad de la muerte según la técnica empleada	436
Fig. 194: <i>Pinturas negras</i> , 1998-1999. Jordi Teixidor	441
Fig. 195: <i>Almudena</i> , 2020-2024. Javier Talavera	441
Fig. 196: <i>Memoria líquida</i> , 2016. Tatiana Abellán	443
Fig. 197: <i>Memento mori</i> , 1988. Ramón de Soto	447
Fig. 198: <i>Box</i> , 2007. Cristina Lucas	449
Fig. 199: <i>Listados (muertos)</i> 2005. Ignasi Aballí	451
Fig. 200: <i>Instalación 7</i> , 2014 Daniel Canogar	455
Fig. 201: <i>Let's think positive</i> , 2003. Manuel Saiz	456
Fig. 202: <i>Columbario</i> . Sala 21, vitrina 21.6	461
Fig. 203: <i>Un lugar llano y desnudo [o] En el centro</i> , 1996. Carmen Calvo	461
Fig. 204: <i>Père Lachaise</i> , 1998. Carmen Calvo	463
Fig. 205: <i>En ausencia de Willy</i> , 1988. Alberto García-Alix	463
Fig. 206: <i>Reliquias</i> , 2008. Mateo Maté	466
Fig. 207: <i>Fornacialia2</i> , 2020. Greta Alfaro	467
Fig. 208: <i>Abilio mateu</i> , 1998. Alberto García Alix	467
Fig. 209: <i>Un año</i> , 2004. Ignasi Aballí	469
Fig. 210: <i>Colombia (Cajas con restos) 11</i> , 2010. Gervasio Sánchez	470
Fig. 211: <i>Joropo</i> , 2010. Javier Codesal	471
Fig. 212: <i>Silencio</i> , 1995. Carmen Calvo	473
Fig. 213: <i>Grey Skull</i> , 2018. Okuda San Miguel	475
Fig. 214: <i>Tabla Bwa</i> , 2007. Manuel Vilaríño	476

Fig. 215: <i>Pantheón de Roma</i> , 1993. Alfredo Alcaín	477
Fig. 216: <i>Escanyapobres</i> , 1989. Joan Brossa	479
Fig. 217: <i>Crani invertit</i> (Cráneo invertido), 1991. Antoni Tàpies	480
Fig. 218: <i>Tragedias Atlánticas</i> , 2000. Pepe Dámaso	482
Fig. 219: <i>DOA Dead on arrival</i> (Muerte al llegar), 2016. Manuel Saiz	485
Fig. 220: <i>Temps</i> (Tiempo), 2008. Eugenio Ampudia	489
Fig. 221: <i>Potocari</i> (Bosnia-Herzegovina), julio de 2010. Gervasio Sánchez	491
Fig. 222: <i>Ruina</i> , 2024. Eugenio Merino	493
Fig. 223: <i>Almudena: el archivo</i> , 2022. Javier Talavera	495
Fig. 224: <i>Vanitas con mosca</i> , 2018. Eduardo Arroyo	497
Fig. 225: <i>Autorretrato en el curso del tiempo</i> , 2014. Alfredo Alcaín	497
Fig. 226: <i>Always Franco</i> , 2012. Eugenio Merino	499
Fig. 227: <i>Plañideras I</i> , 2007. Linarejos Moreno	503
Fig. 228: <i>Mujer y cementerio</i> , 1981. Cristino de Vera	508
Fig. 229: <i>DOA Dead on arrival</i> (Muerte al llegar), 2016. Manuel Saiz	510
Fig. 230: <i>Monumento conmemorativo a las víctimas de Srebrenica</i> , 2005. Gervasio Sánchez	520
Fig. 231: <i>Hanging Figure</i> (1997), Juan Muñoz	525
Fig. 232: <i>Sillas de la muerte</i> (2021), Esther Ferrer	526
Fig. 233: <i>Sempervivum: Game over</i> , 2025	534
Fig. 234: <i>Sed fugit interea fugit irreparabile tempus I</i> , 2025	535
Fig. 235: Detalle de fotograma de <i>Sempervivum: Game over</i> , 2025	537
Fig. 236: Fotogramas de la pieza <i>Sempervivum: Game over</i> , 2025	539
Fig. 237: Detalle <i>Sed fugit interea fugit irreparabile tempus I</i> , 2025	543
Fig. 238: Diferentes perspectivas <i>Sed fugit interea fugit irreparabile tempus I</i> , 2025	545
Fig. 239: Diferentes perspectivas <i>Sed fugit interea fugit irreparabile tempus II</i> , 2025	547
Fig. 240: Detalle <i>Sed fugit interea fugit irreparabile tempus II</i> , 2025	549



01 INTRODUCCIÓN

1.1 OBJETO Y CONTEXTO

1.2 PROPÓSITO

1.3 JUSTIFICACIÓN

1.4 OPORTUNIDAD

1.5 RECURSOS

1.6 HOJA DE RUTA

El presente capítulo establece el marco inicial de esta investigación, situando el objeto de estudio en torno a la representación e invisibilidad de la muerte en las prácticas artísticas españolas entre 1975 y 2025. En él se exponen las coordenadas fundamentales que guían el trabajo: el contexto histórico, cultural y social en el que surge la problemática; el propósito y la justificación que sustentan la necesidad de abordar un tema tan universal como silenciado; la finalidad y oportunidad de este estudio en el panorama actual; los recursos teóricos, documentales y empíricos empleados; y, finalmente, el esquema general que organiza la tesis. De esta manera, la introducción no solo delimita el campo de análisis, sino que también ofrece al lector una visión panorámica del recorrido que articulará la investigación, desde sus fundamentos conceptuales hasta su aplicación crítica en el ámbito del arte contemporáneo.



OBJETO Y CONTEXTO

1.1.1 Objeto material

El objeto material de esta investigación es la muerte, entendida como fenómeno cultural y simbólico, tal y como se representa en las artes visuales contemporáneas en España durante el periodo 1975–2025. Se aborda no sólo como hecho biológico, sino como construcción estética y social que, a lo largo de la historia, ha generado un extenso repertorio de imágenes, símbolos y rituales. En este marco, la investigación se centra en el análisis de obras que reflejan las distintas formas de representación e invisibilización de la muerte, considerando cómo esta temática se expresa en medios y lenguajes artísticos diversos.

1.1.2 Objeto formal

El objeto formal de esta investigación es el estudio del período comprendido entre 1975 y 2025, marco temporal en el que se analiza la producción artística en torno a la muerte

en España. Este recorte histórico responde a un doble criterio: por un lado, la muerte del dictador Francisco Franco y el inicio de la transición democrática constituyen un punto de inflexión en la vida política, social y cultural del país; por otro, los casi cincuenta años transcurridos hasta la actualidad permiten observar con suficiente distancia cómo los acontecimientos de carácter social, político, económico y cultural han configurado nuevas formas de percepción y representación de la muerte.

El enfoque formal de esta investigación se centra en el contexto sociocultural español, aunque necesariamente dialoga con un horizonte global y occidental, dado que los procesos de globalización, la revolución tecnológica, los conflictos bélicos, las migraciones y las transformaciones sociales de las últimas décadas han tenido repercusiones directas en la manera en que se concibe y se representa la muerte. En este sentido, el espacio español se entiende no como un marco cerrado, sino como una referencia geográfica y cultural desde la cual se piensa, se produce y se proyecta el arte.

Asimismo, el objeto formal contempla la interacción entre arte y sociedad. La investigación parte de la premisa de que la producción artística no puede desligarse de los acontecimientos históricos y de las mentalidades colectivas que la atraviesan. Por ello, se tendrán en cuenta factores como la secularización, el avance de la medicina y la biotecnología, los cambios en la religiosidad, el impacto de los medios de comunicación y las transformaciones derivadas del capitalismo y la cultura de consumo, todos ellos influyentes en la construcción de un imaginario contemporáneo de la muerte.

En resumen, el objeto formal delimita el campo de observación y análisis: un período histórico (1975-2025), un espacio cultural (España, en diálogo con Occidente) y un ámbito de producción (las artes visuales), desde los cuales se abordará cómo se representa e invisibiliza la muerte en el arte contemporáneo.

1. 2.

PROPÓSITO

El propósito de esta investigación es analizar cómo se representa y se invisibiliza la muerte en las prácticas artísticas contemporáneas en España desde 1975 hasta 2025, atendiendo a la forma en que los cambios sociales, culturales y políticos han condicionado su percepción y tratamiento en el ámbito artístico. Algunos autores afirman lo siguiente:

Desde hace aproximadamente un tercio de siglo, asistimos a una revolución brutal de las ideas y de los sentimientos tradicionales; tan brutal que no ha dejado de sorprender a los observadores sociales. Es un fenómeno, en realidad, inaudito. La muerte, en otro tiempo tan presente por resultar familiar, va a difuminarse y a desaparecer. Se vuelve vergonzante y objeto de tabú. (Ariés, 1967, p. 169)

En el marco de esas transformaciones, resulta clave atender a los diagnósticos que obligan a reconsiderar la posición contemporánea ante la muerte.

La vida moderna aporta cierto número de elementos (creencias, técnicas, actitudes) que obligan al hombre de hoy a revisar sus posiciones seculares con respecto a la muerte. Las

guerras no fueron jamás tan destructivas como las de hoy, ni tan dramáticas las amenazas de la contaminación ambiental o de los desechos nucleares, ni tan onerosa y arriesgada la carrera armamentística; pero además el desprecio del hombre por el hombre se ha hecho más manifiesto (ecocidio, genocidio- y etnocidio; aumento de la criminalidad, de los accidentes de trabajo y de tránsito; extensión de la explotación capitalista, obsesionada por el costo de la vida, y que no deja de mercantilizar a la muerte misma). (Thomas, 1975, p. 9)

Esta negación contemporánea de la muerte se refleja en múltiples esferas: médicas, sociales, culturales y artísticas. Como apunta Jesús M. de Miguel (1995):

Una sociedad feliz que exalta la juventud y la alegría, la aventura de viajar, de estar permanentemente contento, anula la idea de la muerte. Se prohíbe la idea de la muerte. Es un hecho que ocurre sólo a personas muy viejas, en el hospital o una residencia de ancianos, en estricto secreto, sin que otras personas se enteren demasiado. Se suprime, además, todo aquello que recuerda a la muerte propia. Pensar en la propia muerte es una experiencia mórbida, representa incluso un síntoma de enfermedad mental. Hablar de muerte en público es de mal gusto. La muerte no se enseña en las universidades, no se investiga, no se publica apenas en España sobre el tema. (p. III)

A partir de este panorama, la investigación propone explorar cómo los artistas visuales han respondido a esta invisibilización, qué recursos plásticos y simbólicos utilizan para aludir a la muerte y de qué manera sus obras ponen de manifiesto las tensiones entre memoria, tabú, ausencia y representación. El propósito último es contribuir a una comprensión crítica de la relación entre arte y muerte en la contemporaneidad española, revelando en qué medida las prácticas artísticas funcionan como espacios de resistencia, cuestionamiento o negociación frente a la negación social de la finitud.

1.3

JUSTIFICACIÓN

1.3.1 Motivación

La elección de este tema de investigación surge de una inquietud personal y académica en torno a la imposibilidad de representar la muerte y al tabú que la envuelve en nuestra sociedad contemporánea.

El primer detonante se produjo en el marco de mis estudios de máster, durante una visita al Museo Anatómico Javier Puerta de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid. Allí, la contemplación de cuerpos en formol y restos óseos —convertidos en material didáctico bajo una mirada científica— me confrontó con la paradoja de una presencia real de la muerte, despojada de todo simbolismo, pero cargada de significados culturales, éticos y estéticos.

A partir de esa experiencia surgió la necesidad de reflexionar sobre cómo las sociedades contemporáneas afrontan o evitan la representación de la muerte, y cómo el arte puede convertirse en un medio privilegiado para interrogar esa invisibilidad. Este interés inicial

se cristalizó en el Trabajo de Fin de Máster, titulado *En un bello jardín entre flores* (2012), que constituyó el germen de la presente investigación¹.

La motivación se ha visto además reforzada por mi propia práctica artística y por el comisariado de exposiciones colectivas en torno a lo efímero, lo ausente y lo imposible de representar. Estas experiencias me han permitido comprobar cómo el arte actual, lejos de ofrecer respuestas cerradas, abre un espacio de diálogo con el espectador, interpeándolo frente a su propia finitud.

Del mismo modo, mi experiencia profesional en el ámbito del diseño, el *marketing* y la publicidad ha incidido en la elección del tema. Estos campos, dominados por la lógica de la satisfacción y el consumo, tienden a invisibilizar cualquier referencia a la muerte, la enfermedad o el sufrimiento, eliminando de los mensajes todo aquello que no proyecte bienestar, juventud o felicidad. Esta estrategia de silenciamiento conecta directamente con el tabú contemporáneo hacia la muerte y con la construcción de un imaginario colectivo que rehúye de lo que no resulta rentable ni atractivo. Precisamente por ello, el contraste con el arte se vuelve especialmente significativo: mientras la publicidad borra la muerte de su discurso, las prácticas artísticas la hacen emerger, aunque sea desde la ausencia, la ironía o la abstracción.

En este sentido, la motivación personal se articula con una motivación académica más amplia: la necesidad de aportar al campo de la Historia del Arte y de la Antropología de la muerte una investigación que examine cómo, en las últimas décadas, el arte español ha reflejado el proceso social de invisibilización de la muerte y ha generado nuevas estrategias simbólicas y visuales para abordar un fenómeno universal y, al mismo tiempo, silenciado.

1 VV. AA. (2012). *Bottom*. Galería Editorial. <https://www.bottom-galeria-editorial.com> ISBN: 9789207971870

1.3.2 Dimensión cultural y antropológica

El estudio de la representación e invisibilización de la muerte en el arte contemporáneo español resulta pertinente y necesario por varias razones de carácter artístico, social y antropológico.

En primer lugar, la muerte constituye uno de los temas universales en la historia de la humanidad y, particularmente, en la historia del arte. Desde las primeras expresiones simbólicas de carácter funerario en la Prehistoria hasta las complejas construcciones culturales de la modernidad, el arte ha funcionado como un espacio privilegiado para mediar entre la experiencia vital y la conciencia de la finitud. Sin embargo, en el contexto contemporáneo asistimos a una transformación profunda: la muerte, antaño familiar y cercana, se ha convertido en un fenómeno silenciado, oculto y cada vez más ajeno al espacio público.

En segundo lugar, esta investigación resulta necesaria porque, a pesar de la abundante bibliografía sobre el arte contemporáneo en España, existen pocos estudios específicos que aborden la representación de la muerte en las últimas cinco décadas. Analizar este tema permite aportar un marco actualizado para comprender de qué manera los artistas visuales españoles han reflejado, cuestionado o problematizado la invisibilidad de la muerte en el imaginario social.

En tercer lugar, la pertinencia del estudio radica en su dimensión interdisciplinar. El análisis no se limita a una perspectiva histórico-artística, sino que dialoga con aportaciones de la filosofía, la antropología y la sociología, lo que permite desvelar cómo el nihilismo contemporáneo, la cultura de consumo, la secularización y los avances tecnológicos han modificado el lugar que ocupa la muerte en la conciencia colectiva.

Por último, esta investigación se justifica en tanto que contribuye a la reflexión crítica sobre un tema que, a pesar de su inevitabilidad, ha sido desplazado del discurso social. El arte contemporáneo ofrece un espacio de visibilidad frente al tabú, poniendo en

circulación imágenes y símbolos que interpelan al espectador, lo confrontan con su propia finitud y cuestionan la anestesia cultural de nuestro tiempo. Por lo tanto, la investigación no sólo aporta un estudio específico sobre un campo poco explorado en la historiografía del arte español contemporáneo, sino que también se propone como una herramienta para comprender cómo nuestra sociedad afronta, silencia o transforma la experiencia de la muerte a través de la creación artística.



1.4

OPORTUNIDAD

La presente investigación se desarrolla en un momento especialmente oportuno, marcado por la confluencia de factores históricos, sociales y culturales que exigen una reflexión renovada sobre la representación de la muerte. El periodo 1975-2025 constituye un arco temporal que permite observar la transformación de la sociedad española desde la transición democrática hasta la contemporaneidad, lo que ofrece una perspectiva de medio siglo para analizar cómo se ha configurado el imaginario visual en torno a la finitud. La oportunidad del estudio reside, en primer lugar, en el vacío académico existente: a pesar del creciente interés por el arte contemporáneo español, son escasas las investigaciones que abordan de manera específica la representación o invisibilización de la muerte en las artes visuales. Este déficit historiográfico refuerza la pertinencia de un trabajo que articule la dimensión estética con la social, la filosófica y la antropológica.

En segundo lugar, el contexto actual evidencia la urgencia de esta reflexión. La secularización, la cultura de consumo, la medicalización de la vida y la digitalización de la imagen han transformado radicalmente la relación con la muerte. Como advertía

Jean Baudrillard: “De las sociedades salvajes a las sociedades modernas, la evolución es irreversible: poco a poco los muertos dejan de existir” (Baudrillard, 1980, p. 145).

Este proceso ha generado una crisis en los marcos de sentido que tradicionalmente ofrecían amparo frente a la finitud. En palabras de Fernández del Riesgo (2007):

Con la crisis de los universos simbólicos, de los metarrelatos de salvación, el hombre de la sociedad de la técnica, del bienestar y del consumo se ha quedado desprotegido y sin saber a qué atenerse ante las experiencias límites y anómicas, máximamente encarnadas en la posibilidad del morir. Por ello la muerte se ha convertido en un tema tabú. (p. 352)

Esta invisibilización, que convierte a la muerte en un hecho vergonzoso y silenciado, había sido ya señalada por Philippe Ariès al apuntar que: “La muerte real, vergonzosa y silenciada, es uno de los rasgos extraños pero significativos de nuestro tiempo.” (Ariès, 2000, p. 224).

En este escenario, el arte adquiere un papel esencial como espacio de resistencia, cuestionamiento y visibilización. Analizar cómo los artistas españoles han respondido a estas transformaciones no solo resulta pertinente, sino necesario para comprender las tensiones simbólicas de la contemporaneidad.

Finalmente, la oportunidad de este trabajo radica en su capacidad de generar un diálogo interdisciplinar. La investigación no solo contribuye a la historiografía del arte, sino que abre un campo fértil de discusión con la filosofía, la antropología, la sociología y los estudios culturales, en un momento en que la muerte se presenta como uno de los grandes temas olvidados de la modernidad. En suma, este estudio se considera oportuno porque responde a una necesidad investigadora actual, a una exigencia social de reflexión crítica y a una carencia académica en torno a la representación de la muerte en el arte contemporáneo español.



RECURSOS

La presente investigación se apoya en un conjunto de recursos teóricos, documentales, empíricos y humanos que permiten articular un análisis interdisciplinar entre arte, filosofía, antropología y sociología. Estos recursos se han seleccionado con el propósito de fundamentar teóricamente el estudio, contextualizarlo históricamente y garantizar la validez de los resultados obtenidos.

En primer lugar, se han empleado recursos bibliográficos y documentales, fundamentales para la construcción del marco teórico. Entre ellos destacan textos de referencia en historia del arte, filosofía, antropología y sociología de la muerte, así como catálogos de exposiciones, monografías de artistas y publicaciones periódicas especializadas en arte contemporáneo.

En segundo lugar, se han utilizado recursos hemerográficos y digitales que han permitido acceder a bases de datos, archivos de museos, repositorios académicos y colecciones en línea. El acceso a estos fondos ha sido esencial para identificar obras, contrastar información y ampliar la perspectiva sobre la producción artística en torno a la muerte en España.

En tercer lugar, se han considerado recursos técnicos y metodológicos relacionados con la investigación cualitativa y el análisis de imágenes. Se han aplicado métodos de interpretación iconográfica, semiótica y hermenéutica, complementados con herramientas de gestión y organización de referencias bibliográficas y de datos visuales.

Por último, la investigación se ha nutrido de la colaboración de profesionales del ámbito académico y artístico. Se han realizado entrevistas, grupos de discusión (focus groups) y consultas con investigadores de distintas áreas —historia del arte, antropología, filosofía y sociología— con el fin de contrastar interpretaciones y enriquecer la lectura interdisciplinar. Este diálogo con especialistas ha permitido afinar la comprensión de los procesos de representación e invisibilización de la muerte desde múltiples perspectivas.

En conjunto, estos recursos han permitido articular una investigación sólida y transversal, capaz de integrar la dimensión estética con la social, y de ofrecer una visión crítica sobre la representación de la muerte en las artes visuales contemporáneas en España.



HOJA DE RUTA

El presente trabajo se organiza en dos grandes bloques que responden a la necesidad de articular, por un lado, los fundamentos teóricos y contextuales del tema de investigación y, por otro, el análisis de casos concretos en el ámbito del arte contemporáneo español.

El primer bloque está dedicado a sentar las bases teóricas y conceptuales. Comienza con una aproximación al concepto de muerte, con el fin de poner de relieve su complejidad y las múltiples dimensiones —biológica, cultural, filosófica y simbólica— que la constituyen. A continuación, se presenta un recorrido histórico y antropológico por los enfoques y planteamientos en torno a la muerte, con el objetivo de mostrar cómo ha variado su concepción a lo largo del tiempo.

En el tercer capítulo, se desarrolla la representación de la muerte en la historia del arte occidental, en conexión con las formas de enfrentarse a la finitud descritas en el capítulo anterior. Este análisis permite comprender cómo los contextos sociales y culturales han condicionado las imágenes de la muerte y qué características definen su representación en cada período. Finalmente, el cuarto capítulo se centra en el período 1975–2025 en

España, estudiando cómo la muerte ha sido representada en el arte contemporáneo nacional, y de qué manera los factores sociales, políticos y culturales han configurado su abordaje artístico, en un contexto marcado por el nihilismo y la invisibilización de la muerte.

El segundo bloque recoge un estudio de casos a partir de una selección de cincuenta artistas que, entre 1975 y 2025, han producido obras relacionadas con la temática de la muerte. El análisis de sus trabajos permite identificar las estrategias visuales, iconográficas y simbólicas empleadas, así como los medios y recursos artísticos utilizados para expresar, problematizar o cuestionar el tabú contemporáneo de la muerte. Este estudio pone de manifiesto el modo en que las prácticas artísticas actuales reflejan las tensiones culturales de nuestro tiempo y ofrecen nuevas vías de reflexión frente a la ocultación social de la finitud.

Finalmente, el trabajo culmina con una síntesis y conclusiones en las que se integran los hallazgos de ambos bloques. Se señalan las aportaciones del estudio a la historiografía del arte contemporáneo en España y a los estudios interdisciplinarios sobre la muerte, destacando cómo el arte constituye un espacio privilegiado para confrontar los silencios, tabúes y transformaciones en torno a la experiencia de la muerte en la sociedad contemporánea.

MARCO TEÓRICO

2.1 ANTROPOLOGÍA Y MUERTE

2.2 MUERTE Y REPRESENTACIÓN

2.3 LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE EN OBRAS
ARTÍSTICAS PRODUCIDAS EN ESPAÑA DESDE 1975

HASTA 2025

Como se ha señalado anteriormente, nos apoyaremos en disciplinas como la antropología, la sociología, la filosofía y la Historia del Arte para abordar el tema que nos ocupa. Estas áreas del conocimiento, estrechamente vinculadas con nuestra problemática, nos permitirán comprender con mayor profundidad las causas y características de la representación contemporánea de la muerte. No obstante, es importante subrayar que no se busca realizar un estudio exhaustivo desde dichas disciplinas, ya que nuestra perspectiva principal se enmarca en el ámbito de las Bellas Artes. Más bien, nos serviremos de los aportes que estas ciencias ofrecen para enriquecer nuestra reflexión.

2.1

ANTROPOLOGÍA Y MUERTE

La exposición de este tema se estructurará en torno a tres ejes principales. En primer lugar, se abordará el concepto de muerte y se analizarán sus antecedentes hasta llegar a su concepción actual. Resultaría difícil comprender plenamente el término sin retroceder en el tiempo para examinar cómo ha variado su significado según el contexto histórico y cultural. No se trata de trazar una evolución lineal —ya que, entre otras razones, no es posible hablar de una evolución en sentido estricto—, sino de recorrer las distintas interpretaciones que ha suscitado el concepto. Este análisis previo permitirá entender mejor las motivaciones y las estéticas presentes en las obras que lo abordan.

En segundo lugar, se estudiará la representación de la muerte desde distintos sistemas estéticos y conceptuales, en un recorrido que permitirá identificar las formas más significativas en que ha sido plasmada a lo largo de la Historia, hasta llegar a la contemporaneidad.

Por último, el tercer apartado se centrará en la representación de la muerte en España durante los últimos cincuenta años. Dado que el estudio se enmarca geográficamente

en el contexto español, se prestará especial atención a las manifestaciones artísticas surgidas en este período y a su relación con los acontecimientos sociales, políticos y culturales del entorno.

2.1.1 APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE MUERTE

El punto de partida para abordar las teorías previas de este estudio debe ser, necesariamente, la definición misma de la muerte y, más concretamente, su significado para el ser humano. Aunque en apariencia resulte sencillo definir este concepto (del lat. *mors, mortis*), pronto surgen múltiples acepciones que evidencian su complejidad y riqueza simbólica.

Según la Real Academia Española (s. f.), la *muerte* es, en su primera acepción, la “cesación o término de la vida”. Sin embargo, en su segunda definición, se vincula al pensamiento tradicional como la “separación del cuerpo y el alma”, introduciendo así una dimensión espiritual. Su cuarta acepción la asocia a ideas de destrucción, aniquilamiento o ruina, mientras que la quinta ofrece una representación visual icónica: una figura esquelética, frecuentemente armada con una guadaña. Estas definiciones no sólo muestran la ambigüedad del término, sino que revelan capas conceptuales que van desde lo fisiológico hasta lo simbólico. Con lo que, en términos generales, es posible agrupar las distintas concepciones de la muerte en tres grandes ejes: biológico, físico y social².

Desde el plano biológico, Thomas (1993) distingue entre muerte clínica, biológica y celular:

La muerte clínica (cesación de los latidos del corazón y de la respiración) pero reversible; la muerte biológica, que es en último análisis la destrucción de la estructura de equilibrio que constituye a un ser vivo superior (...) un proceso irreversible ligado a la lesión de un órgano fundamental; y, por último, la muerte celular, por error de programación o mutilación de origen accidental: si la detención cardíaca y respiratoria puede a la postre superarse. (pp. 40–41)

² Aunque el término muerte también puede aplicarse a objetos, ideas o procesos no humanos, este estudio se centra en su relación con el ser humano, sin dejar de reconocer esa posible ampliación conceptual.

En cuanto a la muerte física, ésta se presenta como una realidad existencial incuestionable e irreversible. Aunque también encontramos la *muerte* no como opuesta al nacimiento, sino como parte complementaria de una misma realidad vital. Estas múltiples aproximaciones permiten vislumbrar la complejidad del concepto de muerte y constituyen un punto de partida para el recorrido teórico que aquí se propone.

En efecto, al adentrarnos en su significado, emergen dimensiones como la temporalidad, la separación, el corte, la frontera o la transformación. Es decir, la muerte no sólo puede concebirse como un fenómeno biológico, sino también como un hecho profundamente cultural.

Sin embargo, sus causas, interpretaciones, creencias sobre una posible vida después de la muerte, así como el tratamiento de los restos mortales y los rituales asociados, han variado significativamente a lo largo del tiempo (Houlbrooke, 1989). Es decir, la concepción social de la muerte está sujeta a transformaciones históricas y culturales, y en la actualidad conviven distintas formas de entenderla. Como, por ejemplo, Trancho (2010) expone que:

Todo ser humano atraviesa a lo largo de su vida por dos momentos esenciales: el nacimiento y la muerte. El primero de ellos suele considerarse como un suceso natural, alegre, bienvenido; el segundo habitualmente se interpreta como inevitable, pesadoso, aceptándose bien con resignación o, en algunos casos, como el umbral hacia otro estado (p. 205).

Desde una perspectiva histórica y cultural, (Ariès, 2000) en su libro *Historia de la muerte en Occidente. De la Edad Media hasta nuestros días*, identifica distintos modos en que la sociedad occidental ha percibido y afrontado la muerte. A lo largo del tiempo, la forma en que las sociedades comprenden y gestionan la muerte ha variado sustancialmente, hasta el punto de que hoy podemos pensar la muerte como una noción indefinida. Nadie puede explicarla desde una experiencia directa; lo que entendemos por muerte proviene, en gran medida, de construcciones simbólicas e imaginarios colectivos que dotan de sentido a lo inefable.

En este sentido, en el mundo contemporáneo, las imágenes desempeñan un papel crucial en la configuración de estas representaciones. La necesidad de representar lo que no puede aprehenderse conduce a una estetización de la muerte. Como sostiene Joan Fontcuberta (2016): “no es que ese nuevo mundo vaya a tener un impacto tremendo sobre la imagen, sino que es precisamente la imagen lo que va a constituir la fibra principal de ese mundo” (p. 31). En este contexto, no solo vivimos rodeados de imágenes, sino que el propio mundo se organiza desde ellas, y con ellas construimos nociones complejas como la de la muerte.

En conclusión, el análisis del concepto de muerte desde múltiples perspectivas — biológica, física, social y simbólica— revela su carácter complejo, ambiguo y culturalmente construido. Lejos de ser una noción unívoca o puramente biológica, la muerte se presenta como una frontera difusa cuya interpretación ha variado en función del tiempo y del contexto. A través de las definiciones institucionales, los enfoques filosóficos, antropológicos y las representaciones simbólicas, comprendemos que la muerte no es simplemente un hecho biológico, sino un fenómeno cargado de sentido, mediado por creencias, rituales y formas de representación.

Esta riqueza interpretativa obliga a considerar la muerte no sólo como un final, sino como un espejo que refleja las estructuras culturales, religiosas, científicas y artísticas de cada sociedad. En este sentido, su representación en el arte, los discursos científicos o las prácticas sociales no responde únicamente a una necesidad de comprensión, sino también a una voluntad de construcción de sentido. Comprender cómo una sociedad representa y se relaciona con la muerte es, en última instancia, una vía privilegiada para comprender cómo se concibe la vida.

2.1.2. BREVE RECORRIDO HISTÓRICO SOBRE LAS CONCEPCIONES Y TEORÍAS SOBRE LA MUERTE

En este apartado se abordarán las diversas actitudes que el ser humano ha adoptado frente a la muerte a lo largo de la Historia. Para ello, además del análisis desde la Historia del Arte, nos apoyaremos en los campos de la filosofía y la antropología, con el fin de obtener una visión más amplia y comprender mejor el pensamiento de cada época en relación con la muerte.

La filosofía mantiene una relación estrecha y fundacional con la muerte, ya que su origen como disciplina se vincula con Sócrates y su reflexión sobre el morir. Michel de Montaigne (1808), inspirándose en una idea de Cicerón, afirmaba que “filosofar es aprender a morir”³, recordando que “filosofar no es otra cosa que prepararse para morir” (libro I, capítulo XIX). En la misma línea, Choron (1973) sostiene que la muerte actúa como desencadenante del pensamiento filosófico. Alexandre Kojève (2013), uno de los más destacados estudiosos de Hegel, defiende que la filosofía dialéctica o antropológica del pensador alemán es, esencialmente, “una filosofía de la muerte” (p. 48). Por su parte, Schopenhauer (1981) declara que “la muerte es el genio inspirador, el *Muságetas* de la filosofía. (...) Sin ella difícilmente se hubiera filosofado” (p. 81). Estas reflexiones muestran que la filosofía, más que ofrecer respuestas definitivas sobre la muerte, ha funcionado como una herramienta para pensarla y, en consecuencia, para pensar la vida. Por ello, acudir a los discursos filosóficos resulta clave para entender cómo el ser humano ha enfrentado el enigma de su propia finitud.

Asimismo, la antropología, como ciencia que estudia las respuestas del ser humano ante su entorno sociocultural y las relaciones que en él establece, ha estado desde sus inicios estrechamente vinculada al estudio de la muerte. Como afirma Fernández del Riesgo (2007), la muerte constituye un problema global que interpela la totalidad de la

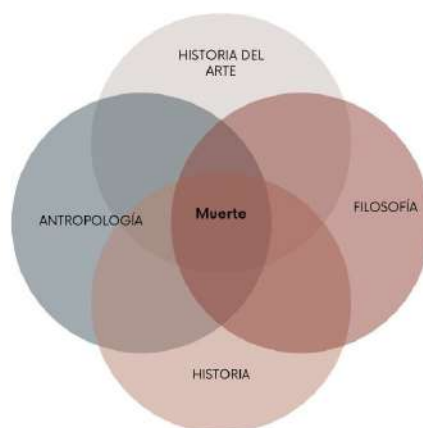
3 Traducido de: *Philosopher, c'est apprendre à mourir*

existencia, pues preguntarse por la muerte es preguntarse por el sentido de la vida, de la historia, por la validez de las exigencias éticas absolutas, la esperanza de la vida humana y su alcance. Desde esta perspectiva, la muerte no es solo un acontecimiento biológico, sino una construcción simbólica que articula creencias, prácticas y valores. Por tanto, la antropología será otro de los pilares fundamentales en este recorrido por las distintas concepciones de la muerte a lo largo del tiempo.

Si bien no se pretende aquí realizar un estudio exhaustivo de las diversas corrientes filosóficas ni de la antropología en su totalidad, sí se considera necesario aproximarse a estos campos para contextualizar el pensamiento humano en torno a la muerte (Fig. 1). Aunque estas disciplinas no ofrezcan verdades absolutas sobre el fenómeno, sus aportes permiten vislumbrar las mentalidades de cada época y descubrir vínculos profundos entre la concepción de la muerte y su representación artística. Este estudio será un apoyo fundamental para abordar el siguiente bloque sobre la representación de la muerte.

A continuación, se propone un recorrido histórico que recoge las principales mentalidades de cada época, así como su contexto social y cultural, con el objetivo de comprender

Fig. 1: Disciplinas para el estudio de la temática de la muerte



Elaboración propia

las diversas concepciones que ha tenido la muerte a lo largo del tiempo. Este análisis permitirá identificar las distintas interpretaciones que el término ha ido adquiriendo y señalar en qué medida difieren de la visión contemporánea. Es importante subrayar que, aunque este enfoque se apoya en disciplinas como la filosofía, la historia y la antropología, el recorrido se plantea desde una perspectiva fundamentalmente artística. El propósito es enriquecer y fundamentar el estudio posterior sobre la representación de la muerte en el ámbito de las artes visuales. Y, por otro lado, ha de puntualizarse que la intención no es definir exactamente las fechas de cada etapa de la Historia en las que se ha dividido el estudio para una mejor organización, pues sería un error, como señala Maravall (1975):

Las épocas históricas no se cortan y aíslan unas de otras por el filo de un año, de una fecha, sino que (...) se separan unas de otras a lo largo de una zona de fechas, más o menos amplia, a través de las cuales maduran y después desaparecen, cambiándose en otras, pasando indeclinablemente a otras su herencia (p. 61)

Sino que, lo que se pretende es destacar las características del período en cuestión relacionadas estrechamente con el tema que nos ocupa. Entendemos y estamos de acuerdo con Maravall que cada concepción no deja de existir de repente, sino que son una serie de circunstancias las que hacen que el pensamiento social que se tiene sobre la muerte cambie gradualmente hacia otras ideas.

2.1.2.1 El hombre de neandertal: cuando morir nos hizo humanos

Como señalan Morin (2003) y Thomas (1975), el ser humano se define como tal desde el momento en que comienza a culturizar la muerte. Es decir, cuando empieza a comprenderla Más Allá del simple hecho biológico, lo que lo diferencia radicalmente del resto de los animales. Thomas (1975) sostiene que: “se podría afirmar que entre las especies animales vivas, la humana es la única para quien la muerte está omnipresente en el transcurso de la vida, aunque no sea más que en fantasía” (p. 12).

Resulta especialmente significativo que, desde la Prehistoria, no se haya identificado ningún grupo humano primitivo que haya abandonado a sus muertos sin algún tipo de atención o cuidado funerario, independientemente de la forma adoptada. “No existe prácticamente ningún grupo arcaico, por primitivo que sea, que abandone a sus muertos o que los abandone sin ritos” (Morin, 2003, p. 23). En el Neolítico (4000–2000 a.C.), el ser humano se volvió sedentario, desarrolló la agricultura y la ganadería, y comenzó a agruparse en asentamientos permanentes, construyendo las primeras edificaciones (Morin, 1994). En este contexto social emergieron tanto el culto a los muertos como rituales vinculados a la observación astronómica.

Aunque el Museo Arqueológico Nacional⁴ advierte que los restos funerarios conservados son escasos debido a los importantes vacíos de información en estos períodos, existen evidencias de prácticas funerarias ya desde el Paleolítico Medio, asociadas a poblaciones neandertales. Posteriormente, en el Paleolítico Superior, *Homo sapiens* empezó a practicar inhumaciones individuales en sus propios lugares de asentamiento. Así lo demuestra el proyecto Deathreavol⁵, desarrollado por el Centro Nacional de Investigación sobre la Evolución Humana (CENIEH) en España.

Los neandertales realizaron diversas acciones en torno a los cuerpos sin vida, como su protección con piedras, lo que sugiere una intención de preservar o prolongar algún tipo de existencia tras la muerte. Como afirma Morin (2003), “el que no se abandone a los muertos implica su supervivencia” (p. 23). Durante el Neolítico y el Calcolítico (5600–2200 a.C.) se han encontrado más evidencias del culto a los muertos. Según el Museo Arqueológico Nacional, durante estos períodos proliferaron los enterramientos de las comunidades campesinas, que vivían en poblados y enterraban a sus difuntos en las cercanías. Inicialmente, las sepulturas eran individuales, ubicadas en fosas, cuevas o grietas naturales; sin embargo, con

4 Consúltense: Museo Arqueológico Nacional. Arqueología de la muerte: Enterramientos colectivos. Objetos de esparto. Recuperado el 9 de mayo de 2025, de <https://www.man.es/man/exposicion/recorridos-tematicos/arqueologia-muerte/1-primeros-enterramientos.html>

5 DEATHREVOL es un proyecto Starting Grant del Consejo Europeo de Investigación (ERC-2020-STG nº 949330) que se lleva a cabo en el Centro Nacional de Investigación sobre la Evolución Humana – CENIEH (España). También es posible gracias al apoyo de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología – FECYT (FCT-20-15661; FCT-21-17052; FCT-22-18357). El objetivo de este proyecto es determinar cuándo surgió la cultura de la muerte y cómo se expresó a lo largo del Paleolítico. <https://deathrevol.com/es/>

el paso del tiempo —especialmente en el Calcolítico— las tumbas colectivas sustituyeron a las individuales (Morin, 2003; Trancho, 2010). En este contexto se desarrolló la arquitectura megalítica, que abordaremos más adelante. Un estudio⁶ encabezado por Nohemi Sala, investigadora del Centro Mixto UCM-ISCIH de Evolución y Comportamiento Humanos, publicado en *Journal of Archaeological Science*, respalda la hipótesis de que el yacimiento de Atapuerca (Burgos) podría representar el primer comportamiento funerario documentado en la historia de la humanidad.

Como ya se ha señalado, no solo se enterraban a los muertos, sino que, además, se hacía de forma conjunta, agrupándolos en un mismo espacio (Aranburu, Arsuaga, & Sala, 2017). Este hecho constituye un indicio temprano del surgimiento del comportamiento social. A diferencia del uso de herramientas —rasgo también presente en otras especies—, la práctica de enterrar a los muertos representa una dimensión exclusivamente social del ser humano (Morin, 2003).

Finalmente, es importante destacar que las formas de tratamiento del cadáver fueron diversas. Como señala Trancho (2010), además de las inhumaciones en cuevas, túmulos, fosas, cistas o silos, la cremación también fue una práctica extendida. Esta coexistió con las inhumaciones desde finales del Neolítico (p. 206) y se expandió posteriormente por las culturas etrusca, helénica y romana, hasta que el Cristianismo comenzó a influir en dichas costumbres. En estas civilizaciones, además, se desarrollaron rituales asociados a ambas formas de tratamiento del cuerpo. A pesar de la creciente ritualización, Morin (2003) advierte que la conciencia de la muerte en estas culturas era, en muchos sentidos, contradictoria: "por un lado, se reconocía como un acontecimiento inevitable; por otro, se negaba como tránsito hacia la nada" (p. 24).

En conclusión, las evidencias arqueológicas halladas en el yacimiento de Atapuerca apuntan a que estos homínidos poseían ya una cierta percepción de la muerte, expresada

6 Véase: Página web Fundación Atapuerca: Recuperado el 2 de febrero de 2025, de <https://www.atapuerca.org/ficha/zc3dd9b95-ba09-4be8-6c5e0e005e79d1fc/un-nuevo-estudio-refuerza-la-idea-de-que-en-atapuerca-se-documenta-el-primer-comportamiento-funerario-de-la-historia-de-la-humanidad>

a través de prácticas funerarias rudimentarias. Esto sugiere que, desde el Paleolítico Inferior y Medio, existía una conciencia incipiente de la muerte, la cual evolucionó progresivamente desde acciones pragmáticas hasta expresiones simbólicas y rituales complejas. Como consecuencia del surgimiento del culto a los muertos y sus rituales asociados, los seres humanos dieron origen a las primeras formas arquitectónicas: la arquitectura megalítica (del griego *mega*, 'grande', y *lithos*, 'piedra').

2.1.2.2 De la Edad Antigua a la Antigüedad Clásica

Antiguo Egipto

En Egipto, los asentamientos prehistóricos surgidos a lo largo del río Nilo evolucionaron hacia sociedades complejas alrededor del año 3500 a.C. En estas civilizaciones, la concepción de la muerte ocupaba un lugar central en el pensamiento colectivo, lo cual se refleja en las monumentales construcciones funerarias destinadas a garantizar la inmortalidad del difunto. Estas edificaciones, que hoy constituyen algunos de los vestigios más impresionantes de la historia egipcia, son testimonio del profundo culto a los muertos que caracterizó a esta civilización. La vigencia simbólica de este legado se evidenció en la fastuosa ceremonia organizada en 2021 para trasladar las momias de varios faraones al nuevo Museo Nacional de la Civilización Egipcia⁷.

Los egipcios concebían la muerte como una enfermedad que separaba el cuerpo de sus tres almas. En este marco, el cuerpo adquiriría un valor esencial, ya que debía mantenerse íntegro para asegurar la vida en el Más Allá. La momificación era solo una parte del complejo proceso ritual destinado a vencer el paso del tiempo y la finitud de la existencia (Seyfried, 2022). El cuerpo, susceptible a la descomposición, debía preservarse mediante técnicas que impidieran su putrefacción. En el arte y la iconografía funeraria, se aspiraba

⁷ Véase Canal FRANCE 24 Español.(4 de abril de 2021) Egipto: 22 momias fueron trasladadas al recién remodelado Museo de la Civilización Egipcia. [Archivo de Vídeo] https://www.youtube.com/watch?v=9IQ_rdK17N0#:~:text=uno%20a%20uno%20los.,museo%20nacional%20de%20la%20civilizaci%C3%B3n Recuperado el 3 de septiembre de 2023.

a representar al difunto de manera idealizada y atemporal, con el propósito de facilitar su fusión con el Cosmos y la eternidad⁸.

Una de las creencias más significativas en la visión egipcia de la muerte era la del juicio final. Según esta concepción, los muertos eran sometidos a un interrogatorio en el que se evaluaba si habían cumplido con las normas de la vida terrenal. Solo aquellos que superaban esta prueba podían evitar trabajos en la otra vida y conservar su cuerpo para alguna forma de resurrección. Para prepararse adecuadamente para este juicio, los egipcios contaban con el *Libro de los Muertos*, una guía ritual indispensable para su tránsito hacia el Más Allá. Esta noción de juicio *post mortem* influyó posteriormente en las religiones abrahámicas —cristianismo, judaísmo e islam— aunque con variaciones doctrinales. Igualmente, la idea de preservar el cuerpo en un féretro como símbolo de perpetuidad y espera de la resurrección también tuvo continuidad en estas tradiciones.

El sociólogo, antropólogo y etnólogo francés Louis-Vincent Thomas (1975) sostiene que, en las sociedades arcaicas, la muerte impresionaba primero en el plano imaginario. Estas comunidades percibían la muerte como algo contagioso, vinculado al proceso de descomposición del cadáver, y por ello desarrollaron una multiplicidad de ritos para evitar dicho contagio, así como para facilitar el paso del difunto al mundo espiritual. Según Thomas: “Repugnante, como en efecto les resultaba la idea de una muerte definitiva y total, la muerte sólo podía ser para ellos una muerte-renacimiento (...) De ahí surge la idea de que los desaparecidos viven en otra parte su vida propia como vivientes” (p. 182).

Para comprender mejor la importancia que adquirió la muerte en el Antiguo Egipto, basta observar cómo su concepción influyó incluso en la organización del territorio. La distribución geográfica de las necrópolis, templos funerarios y lugares de culto estaba íntimamente relacionada con las creencias sobre el Más Allá, mostrando cómo

⁸ Friederike Seyfried, directora del museo egipcio de Berlín en Canal ARTE.tv Documentales (2022) Documental Historia de la muerte. [Archivo de Vídeo] <https://www.youtube.com/watch?v=jdsTk9jFZIs> Recuperado el 3 de septiembre de 2023. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/13tzKPqmb7JOPOQhseKMPTXyGgs6jy6xy/view?usp=drive_link

Fig. 2: Las dos orillas, ciudades de los vivos y de los muertos. Jean-Claude Golvin.



Fuente: Historia National Geographic https://historia.nationalgeographic.com.es/edicion-impresa/articulos/valle-reyes-descanso-eterno-faraones_17259 Recuperado el 4 de febrero de 2025

Musée Départemental Arles Antique. Éditions Errance. Infografía interactiva sobre el mapa: <https://app.widgets.thinglink.com/accessibility/1500448066342223873>

la cosmovisión religiosa egipcia impregnaba tanto la vida cotidiana como la planificación del espacio.

Las riberas del Nilo: vida y muerte

El río Nilo dividía simbólicamente a Egipto en dos regiones opuestas: la ribera oriental y la ribera occidental. La orilla oriental, ubicada al este, se asociaba con la vida, el renacimiento y el sol naciente. En esta zona se construían las ciudades y los templos dedicados a los dioses vivos. En cambio, la ribera occidental, situada al oeste —donde se oculta el sol al final del día— se vinculaba con la muerte. Por esta razón, la mayoría de las necrópolis y tumbas se localizaban en la margen occidental del Nilo (Fig. 2).

Las principales necrópolis del Antiguo Egipto se situaban en el desierto occidental, ya que los egipcios creían que el reino de los muertos, el *Duat*, se encontraba en el oeste. Además, el entorno árido de esta región favorecía la conservación de los cuerpos

momificados gracias a su clima seco. Entre las necrópolis más destacadas se encuentran Guiza —con las pirámides de Keops, Kefrén y Micerinos—; Saqqara —donde se halla la pirámide escalonada de Zoser—; y el Valle de los Reyes y el Valle de las Reinas, que albergan las tumbas reales del Imperio Nuevo. Junto a estas necrópolis se construían templos mortuorios dedicados al culto de los faraones difuntos. Un ejemplo emblemático es el templo de Hatshepsut, edificado en Deir el-Bahari, cerca de Tebas.

En cuanto a la división política y geográfica entre el Alto y el Bajo Egipto, el Alto Egipto se ubicaba en el sur y se caracterizaba por albergar templos vinculados con la preparación para la vida en el Más Allá, como los de Karnak y Luxor. Por su parte, el Bajo Egipto, situado al norte, se relacionaba con la administración del culto funerario y con las prácticas de momificación, especialmente en su capital, Menfis.

En conclusión, la geografía del Antiguo Egipto no sólo determinó la distribución de asentamientos y templos, sino que también reflejó profundamente la cosmovisión egipcia en torno a la vida y la muerte. La división simbólica entre la ribera oriental —asociada a la vida— y la occidental —vinculada con la muerte— estructuró tanto el paisaje funerario como las prácticas religiosas. Las necrópolis situadas en el desierto occidental, junto con los templos mortuorios, dan cuenta de la complejidad del culto a los difuntos y de la importancia de asegurar la continuidad en el Más Allá. Asimismo, la organización territorial entre el Alto y el Bajo Egipto refuerza esta visión dual, donde cada región cumplía funciones complementarias dentro del sistema religioso y funerario. En conjunto, estos elementos evidencian cómo los egipcios integraron la muerte en todos los aspectos de su vida social, política y espiritual.

Figuras relevantes en Egipto

La concepción de la muerte en el Antiguo Egipto constituye uno de los pilares fundamentales de su pensamiento religioso y cultural. Lejos de ser vista como un fin absoluto, la muerte era entendida como un tránsito hacia otra forma de existencia,

profundamente regulada por rituales, normas éticas y creencias mitológicas. En este contexto, diversas deidades desempeñaban roles esenciales en el acompañamiento, juicio y destino de las almas, reflejando una visión compleja y altamente simbólica del Más Allá. Osiris, dios del inframundo, reina como señor de la resurrección y actúa como juez de las almas. Anubis, por su parte, preside el proceso de momificación y guía a los difuntos en su tránsito hacia el Más Allá. Isis y Nefetis, hermanas de Osiris, desempeñan un papel protector, acompañando a los muertos y facilitando su regeneración espiritual. Thoth, junto a la diosa Ma'at —símbolo del orden y la verdad—, se encarga de asegurar que el juicio final sea justo, registrando y pesando las virtudes del alma. En caso de que el alma no superara este juicio, el castigo era severo: Ammit, una criatura híbrida con cuerpo de león, cocodrilo e hipopótamo, devoraba el corazón impuro, condenando al difunto al olvido eterno (Armour, 2006). También es significativa la figura del escultor en esta cosmovisión, ya que se le consideraba *el que mantiene vivo*, otorgando poder vivificador a las imágenes funerarias. Ejemplos de ello son la elaboración de máscaras mortuorias y el cuidado en los procesos de embalsamamiento, concebidos como formas de asegurar la permanencia del difunto en el Más Allá.

En síntesis, para los antiguos egipcios la muerte no representaba un final definitivo, sino un proceso de transición hacia la inmortalidad. Este tránsito estaba mediado por rituales, juicios y la intervención divina, en los que cada deidad cumplía una función precisa para determinar el destino final del alma.

Mesopotamia y el inframundo

No se puede omitir a Mesopotamia en este recorrido histórico sobre las concepciones de la muerte, ya que sus culturas —al igual que las del Antiguo Egipto— coexistieron durante milenios, influyéndose mutuamente en aspectos artísticos, religiosos y tecnológicos mediante intercambios culturales y comerciales. No obstante, también existen diferencias notables en la evolución de ambas civilizaciones y en sus respectivas visiones del Más Allá.

En lo que respecta a la concepción de la muerte, las civilizaciones mesopotámicas —como los sumerios, acadios, babilonios y asirios— mantenían una visión marcadamente pesimista. Creían en un inframundo oscuro y sombrío, donde los difuntos llevaban una existencia triste y carente de recompensa. Esta idea permeaba su arte, arquitectura funeraria y literatura. Con el desarrollo de la escritura cuneiforme, estas creencias y rituales funerarios comenzaron a ser registrados, permitiendo su transmisión a lo largo del tiempo.

Según esta cosmovisión, los muertos descendían al inframundo conocido como *Irkalla* o *Kur*, un reino regido por la diosa Ereshkigal. Allí, no existía un sistema de recompensa o castigo como en el caso egipcio, sino un destino común y sombrío para todos, un lugar donde las almas vagaban como sombras, en un estado de miseria perpetua, alimentándose de polvo y barro (Mark, 2017). En consecuencia, la vida después de la muerte era concebida de manera profundamente negativa. A pesar de esta visión sombría, los rituales funerarios eran esenciales. Para que el espíritu del difunto pudiera descansar en paz, era necesario realizar ceremonias adecuadas. De lo contrario, el alma podía transformarse en un *edimmu*, un espíritu vengativo que atormentaba a los vivos. El abandono de los muertos se consideraba un acto peligroso, ya que los espíritus olvidados podían quedar atrapados en el mundo terrenal, causando infortunios (Mark, 2009).

Aunque los mesopotámicos no creían en un juicio moral tras la muerte como ocurría en Egipto. Se pensaba que los dioses del inframundo llevaban un registro de las acciones de los difuntos. La calidad de la existencia en el Más Allá podía variar según el estatus social del fallecido y las ofrendas que recibiera, lo que implicaba cierto grado de jerarquización espiritual, aunque sin la noción de justicia divina o resurrección.

Culturas prehelénicas: minoicos y micénicos

A diferencia de otras civilizaciones contemporáneas, los minoicos (3000–1450 a.C.) no representaban de manera explícita el inframundo ni el juicio de los muertos. Se

creo que su visión de la vida y la muerte era más cíclica, profundamente vinculada a los ritmos de la naturaleza y a los conceptos de fertilidad y regeneración. Aunque no se han conservado textos religiosos minoicos que detallen sus creencias sobre el Más Allá, los arqueólogos han podido inferir ciertos aspectos de su cosmovisión a través del análisis de prácticas funerarias y objetos rituales⁹. Durante el periodo prepalacial, los minoicos enterraban a sus muertos de forma colectiva, en estructuras que imitaban viviendas o en cuevas funerarias, donde también se realizaban ofrendas (Mandalaki, 2015, p. 122). Estas prácticas sugieren una concepción comunitaria de la muerte, en continuidad con la vida terrenal.

En contraste, la civilización micénica desarrolló una visión de la muerte más jerarquizada, influida por sus creencias religiosas, sus prácticas funerarias y su estructura social de carácter marcadamente guerrero. Para los micénicos, la muerte implicaba la prolongación del estatus social alcanzado en vida, lo cual se manifestaba en la riqueza del ajuar funerario y en la monumentalidad de las tumbas. Las élites eran enterradas con armas, joyas y objetos de prestigio, lo que podría indicar tanto una creencia en la vida después de la muerte como la importancia de preservar la memoria del difunto. La omisión de los ritos funerarios se consideraba un agravio a la dignidad humana, tal como lo recoge Homero en la *Ilíada*¹⁰ (Segala & Estalella, 1976, Canto 23, vv. 70–73). Los micénicos practicaban inhumaciones en tumbas individuales o familiares, acompañadas de ofrendas y rituales *post mortem*, ya que se creía que el espíritu del difunto podía ejercer cierta influencia sobre los vivos.

Como puede observarse, existían marcadas diferencias entre ambas culturas. Según Mandalaki y Rethemiotkis (2015), la concepción de la muerte en la civilización minoica está estrechamente vinculada a la fertilidad, la regeneración y los ciclos naturales, mientras que la visión micénica se relaciona más con la jerarquía social, el poder y la gloria. Estas diferencias se reflejan también en las formas de enterramiento: los minoicos

9 Véase tour virtual: Museo Arqueológico de Heraklion, Creta. [https://heraklionmuseum.gr/en/virtual-tour/#tour \(room X\)](https://heraklionmuseum.gr/en/virtual-tour/#tour%20(room%20X))

10 Canto 23.70-73: Patroclo a Aquiles “Entiérrame cuanto antes, para que pueda pasar las puertas del Orco; pues las almas, que son imágenes de los difuntos, me rechazan y no me permiten que atraviese el río y me junte con ellas; y de este modo voy errante por los alrededores del palacio, de anchas puertas, de Plutón.”

preferían tumbas colectivas o de pozo con ajuares modestos, en contraste con las tumbas monumentales e individuales reservadas a la aristocracia micénica (pp. 134–135). En conclusión, los minoicos concebían la muerte como parte de un ciclo natural, destacando su vínculo con la fertilidad y la regeneración. Por su parte, los micénicos tenían una visión más estructurada y elitista, en la que la muerte servía para reafirmar el estatus social y la memoria del difunto. Aunque ambas civilizaciones compartieron ciertos elementos culturales, sus concepciones funerarias revelan profundas diferencias derivadas de las estructuras sociales y valores que definían a cada una.

Cultura grecorromana

Desde los inicios del pensamiento filosófico, la muerte suscitó un profundo interés. Anaximandro de Mileto (610–547 a.C.) sostenía que el *arjé* —el principio de todas las cosas— era el *ápeiron*, lo indeterminado. Esta noción ya implicaba una percepción de la transitoriedad y fugacidad de lo existente (Abellán, 2015). Los filósofos presocráticos fueron los primeros en buscar explicaciones racionales sobre el mundo, dejando atrás los relatos míticos. Aunque centraron su atención principalmente en la naturaleza y el origen del cosmos, también reflexionaron sobre el alma, la vida y, en menor medida, la muerte.

Heráclito de Éfeso (c. 533–475 a.C.) concebía la vida y la muerte como momentos dentro de un flujo constante de transformación. Su célebre máxima *panta rhei*¹¹ alude a esta dinámica eterna. Para él, la muerte no constituía un final absoluto, sino un cambio de estado. Como se recoge en sus fragmentos: “A los hombres aguarda muertos lo que no esperan ni se imaginan (...) la muerte (la propia) es lo nunca presente, lo no esperable ni imaginable en cuanto tal” (Heráclito, como se cita en Lizano, 2004, p. 80). Este pensamiento resuena siglos más tarde en los versos de Antonio Machado:

¹¹ Traducción: todo fluye en la vida.

Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre el mar
(Machado, 1912, *Campos de Castilla*)

Pitágoras (c. 570–495 a.C.) introdujo la idea de la transmigración de las almas, afirmando que el alma, prisionera del cuerpo, se liberaba tras la muerte para iniciar un proceso de purificación antes de encarnar nuevamente. Parménides (c. 515–450 a.C.), por su parte, defendía que el ser era eterno e inmutable, por lo que el cambio —y por ende la muerte— era una mera ilusión perceptiva.

A diferencia de estos pensadores, Anaxágoras (c. 500–428 a.C.) y Demócrito (c. 460–370 a.C.) ofrecieron una visión materialista. Para ellos, el alma no era inmortal ni separable del cuerpo: su existencia dependía de la organización física de la materia. Anaxágoras introdujo el *Nous* (mente) como principio ordenador, mientras que Demócrito sostuvo que todo surgía del azar y la necesidad de los átomos. En ambos casos, la muerte implicaba la disolución de la estructura material del ser humano, sin posibilidad de trascendencia (Abellán, 2015).

A pesar de sus diferencias, los presocráticos coincidieron en rechazar explicaciones míticas y abordaron la muerte desde una perspectiva racional. Esta transición hacia el *logos* marcó un punto de inflexión en la historia del pensamiento occidental.

En la cultura grecorromana, la concepción del Más Allá no se encomendaba a una doctrina religiosa institucionalizada, sino a la mitología. El Hades —tanto dios del inframundo como el lugar en sí, representaba el destino final de las almas (Cartwright, 2012). Esta idea del inframundo como gruta oscura encuentra ecos visuales en la arquitectura megalítica y sus tumbas de corredor. Una representación destacada del Hades la encontramos en la obra de Joachim Patinir, *El paso de la laguna Estigia* (1520–1524) (Fig. 3). Silva (2007) analiza este óleo renacentista, conservado en el Museo del

Fig. 3: *El paso de la laguna Estigia* (1520–1524). Patinir, Joachim



Fuente: Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-paso-de-la-laguna-estigia/c51349b6-049e-476c-a388-5ae6d301e8c1>

Prado, destacando que funciona como un *memento mori*, advirtiendo al espectador sobre la necesidad de prepararse espiritualmente para la muerte (pp. 150–163). Influida por la antigüedad clásica, la pintura refleja la visión cristiana, donde el río Estigia divide el mundo de los bienaventurados del de los condenados, simbolizando una vida después de la muerte basada en la moralidad del individuo.

En el centro de la escena, Caronte, el barquero de Hades, transporta las almas por el río Aqueronte. Solo los difuntos que portaban un óbolo bajo la lengua podían pagar el viaje, práctica funeraria que se extendió en Roma. Quienes no lo tenían debían vagar durante cien años por la orilla hasta ser aceptados gratuitamente. Junto a Caronte, aparecen otras figuras míticas como Tánatos, dios de la muerte pacífica, representado como un joven alado, y las Moiras, divinidades encargadas de tejer, medir y cortar el hilo de la vida.

Los griegos distinguían diversos destinos para las almas: los *Campos Elíseos* (para los virtuosos), el Tártaro (para los malvados) y los Prados Asfódelos (para las almas comunes).

Fue con la llegada del cristianismo que estas visiones fragmentadas se integraron bajo una doctrina unificada sobre la vida después de la muerte.

Sócrates, según Platón en la *Apología*, defendía que la muerte no debía temerse, ya que era una de dos cosas: o un sueño sin sueños, o una migración del alma a otro lugar. En cualquiera de los casos, sería un bien:

Reflexionemos también que hay gran esperanza que la muerte sea un bien [...] Si es una ausencia de sensación es como una noche que se duerme y se descansa sin soñar [...] Si la muerte fuera como emigrar de aquí a otro lugar y es verdad que están todos los que han muerto, ¿qué bien habría mayor que este, jueces? [...] sería el colmo de la felicidad. (Platón, *Apología*, 40c–41c)

Sócrates promovió así una actitud serena frente a la muerte, basada en el conocimiento y la sabiduría. Su discípulo Platón continuó esta línea, considerando la muerte como una liberación del alma respecto al cuerpo material, posibilitando la contemplación de las ideas eternas. Aristóteles (384–322 a.C.), en cambio, adoptó una perspectiva más empírica. En *De Anima*, sostuvo que el alma era la forma del cuerpo, por lo que no podía sobrevivir a su disolución. Rechazó tanto la inmortalidad del alma como la transmigración.

Más adelante, corrientes como el epicureísmo ofrecieron una visión tranquilizadora sobre la muerte. Epicuro afirmaba que no debía temerse, pues cuando se está vivo, la muerte no está presente, y cuando ella llega, ya no somos: "La muerte no es nada en relación a nosotros, porque, cuando nosotros somos, la muerte no está presente, y, cuando la muerte está presente, nosotros no somos más" (Epicuro, *Carta a Meneceo*, sección 126). Por su parte, los estoicos, como Séneca (4 a.C.–65 d.C.), entendían la muerte como un proceso natural. Consideraban esencial aprender a enfrentarla con serenidad, ya que una vida bien vivida convierte la muerte en una transición sin temor. Los escépticos, por su parte, ponían en duda la posibilidad de conocer la verdad absoluta, incluso sobre la muerte, proponiendo una suspensión del juicio frente a lo desconocido.

Como conclusión, podemos decir que las reflexiones filosóficas sobre la muerte en la antigüedad griega ofrecen un amplio abanico de interpretaciones, desde la creencia en la inmortalidad del alma hasta el materialismo más radical. Sin embargo, todas comparten el intento de comprender racionalmente lo que durante siglos se explicó mediante mitos. Para estos pensadores, la muerte no era solo un fin biológico, sino una clave para entender la vida misma. Así, enfrentarse a la muerte —ya sea como tránsito, liberación, disolución o transformación— es también una forma de cuestionar el sentido de nuestra existencia.

2.1.2.3 Edad Media. Del *Carpe Diem* al *memento mori*

La Edad Media representa un momento crucial en la evolución del pensamiento sobre la muerte, donde el cristianismo impuso una nueva forma de comprender el fin de la vida, no como desaparición, sino como tránsito hacia una existencia eterna. Esta perspectiva influyó profundamente en la mentalidad colectiva, modelando rituales, representaciones artísticas y actitudes cotidianas frente a la muerte. No obstante, este imaginario no fue ajeno a tensiones y matices, ya que convivieron restos de antiguas creencias paganas, filosofías grecorromanas y corrientes internas del propio pensamiento cristiano. Así, mientras el mundo clásico buscaba comprender la muerte desde la razón filosófica o la mitología heroica, el pensamiento medieval la abordó desde la fe, el pecado, la redención y la promesa de una vida futura. En este sentido, la muerte ya no era solo un destino inevitable, sino un camino cargado de sentido, responsabilidad moral y esperanza trascendental.

Cristianismo y filosofía medieval: Dios como centro del universo

Nos adentramos ahora en la Edad Media, un extenso período histórico que abarca desde el siglo V hasta el XV. Durante estos diez siglos, la religión —en especial el cristianismo— desempeñó un papel fundamental en la configuración de las ideas y

creencias en torno a la muerte. Una de las ideas más destacadas de la religión es que la muerte no representa el final, sino la transición hacia una forma de existencia superior.

Según la mitología religiosa, la muerte propicia el paso a una entidad superior, más poderosa y rica que la identidad humana. Sin muerte habríamos de conformarnos con la condición de seres humanos, pero la muerte nos coloca, según la fe, ante la oportunidad de llegar a ser ángeles, santos, condenados, criaturas inmortales. (Verdú, 2005, p. 47)

Con la irrupción del cristianismo, se introdujeron transformaciones profundas en las respuestas filosóficas a la muerte. Como explica Philippe Ariès (1983), esta religión aportó una nueva dimensión temporal y espiritual a la experiencia de morir:

Entre el momento de la muerte y el momento del final de la sobrevida existe un intervalo que el cristianismo, como otras religiones de salvación, ha extendido a la eternidad. (...) En nuestro modelo, la sobrevida es esencialmente una espera, y una espera en la paz y en el reposo (...) Esta concepción de la sobrevida como un reposo o un sueño pacífico duró mucho más tiempo de lo que podría pensarse. Es sin duda una de las formas más tenaces de las viejas mentalidades. (pp. 674–675)

No obstante, aunque esta concepción cristiana de la muerte como tránsito hacia un Más Allá eterno predominó en Occidente durante siglos, no fue monolítica ni estática. Las representaciones y actitudes hacia la muerte variaron a lo largo del tiempo y según los contextos culturales. Un ejemplo de ello lo encontramos en Roma, donde la visión de la muerte oscilaba entre dos ideas aparentemente opuestas, pero complementarias: *memento mori*, traducido como *recuerda que morirás*, y *Carpe diem* como *aprovecha el momento*. Estas expresiones reflejan tanto una conciencia constante de la finitud como una invitación a vivir el presente con intensidad.

Incluso antes de la consolidación del cristianismo, existían ya creencias en la inmortalidad del alma. Sectas como los fariseos defendían la idea de una vida después de la muerte, con la resurrección de los justos en cuerpos glorificados. Sin embargo, fue con la muerte

y resurrección de Jesús de Nazaret cuando se produjo una verdadera revolución en la concepción de la muerte, instaurando una narrativa de salvación y esperanza que marcaría profundamente la mentalidad medieval.

Con la llegada de la religión cristiana se produjo un anclaje mucho más fuerte en la idea de la buena muerte y de despreciar lo que el mundo terrenal ofrecía. Interpretaban la instancia terrenal como una etapa transitoria para poder ir al cielo, pues el cristianismo garantiza una vida en el Más Allá. Un reflejo de ello es el pensamiento de Tomás de Aquino, quien trató el tema de la muerte en su obra *Summa Theologica*, sosteniendo que la muerte es una parte natural del ciclo de la vida y que el alma es inmortal, por lo que la muerte física no es el fin absoluto. Aquino sostenía que el alma es inmortal y que después de la muerte existe una vida, en la que el alma encuentra su plenitud.

Según Ariès (1983), "la concepción de la muerte en los primeros siglos después de Cristo, sería una muerte naturalizada. Aunque se ocultaba y se evitaba hablar abiertamente de ella. Por lo que se desarrollaron rituales y simbolismos para manejar el temor a lo desconocido" (p. 49). Sin embargo, a partir del siglo VI y hasta el siglo XI, se desarrollará una *muerte domesticada*, es decir, los difuntos son familiares, el hombre sigue siendo dueño de su muerte y ésta no interrumpe la continuidad del ser. Esto se verá reflejado en rituales como el enterramiento. Ariès (1983) afirma que:

A partir del siglo VII se observa un cambio análogo al que llevó a los muertos al interior de las ciudades. Esos cementerios en pleno campo son abandonados, recubiertos por la vegetación y olvidados, o ya no se utilizan más que en caso necesario (en tiempos de la peste). (p. 49)

En definitiva, la Edad Media consolidó una visión de la muerte profundamente marcada por la influencia del cristianismo, que la transformó en un tránsito hacia una existencia superior y eterna. Frente a las concepciones grecorromanas, en las que predominaban la aceptación estoica de la finitud, la búsqueda del placer presente y una visión más racional o mitológica del Más Allá, el cristianismo propuso una interpretación espiritual y moral de la muerte, donde la salvación o la condena del alma dependían de la vida terrenal.

Esta nueva narrativa trascendental dio lugar a rituales, prácticas funerarias y símbolos que ofrecían sentido y consuelo ante el final de la vida, naturalizando la muerte sin dejar de temerla. Como muestra Ariès, la muerte medieval fue evolucionando desde una experiencia íntima y familiar hacia una muerte ritualizada y colectivamente gestionada, en la que el difunto seguía formando parte de la comunidad. Así, la muerte, lejos de ser negada, se integró plenamente en el tejido cultural y espiritual de la sociedad medieval, configurando imaginarios que aún hoy resuenan en muchas tradiciones occidentales.

Antiguo Testamento y Nuevo Testamento

Debemos establecer una distinción entre el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento en lo que respecta a la concepción de la muerte. En el Antiguo Testamento, el ser humano no fue creado ni mortal ni inmortal. Fue a raíz del pecado original, en el Jardín del Edén, que el hombre se volvió mortal, dependiendo únicamente de la voluntad divina para prolongar su existencia. Esta visión está presente, por ejemplo, en el libro del Eclesiastés, donde el predicador Salomón afirma: "*Vanidad de vanidades, todo es vanidad*", reflejando una percepción efímera y desalentadora de la existencia.

Con la aparición del Nuevo Testamento, sin embargo, se introduce un cambio profundo: se proclama el Juicio Final y, con él, la victoria sobre la muerte. Este giro doctrinal transforma la muerte de un estado definitivo a una etapa transitoria. Así lo sostiene San Agustín en *La ciudad de Dios*, donde argumenta que la muerte no constituye el fin último del ser humano, sino un paso hacia la vida eterna (p. 167). En la misma línea, Boecio, en *Consuelo de la Filosofía*, reflexiona sobre el carácter inevitable de la muerte y la fugacidad de la vida terrenal. Tomás de Aquino, influido por la filosofía aristotélica y la escolástica, también sostiene que la muerte es parte natural del ciclo vital, y que el alma, por ser inmortal, trasciende la muerte física, la cual no representa un final absoluto.

La teología cristiana elabora una concepción tripartita de la muerte: la muerte física, asociada a la desaparición corporal; la muerte espiritual, que ocurre cuando el alma se desvía de la fe; y la muerte

mística, entendida como la unión espiritual con Dios que precede a la muerte física. Esta última representa la culminación de una vida de fe, y anticipa la esperanza en la resurrección y la vida eterna. Estas ideas se reflejan en interrogantes como el *ubi sunt*¹², que expresa la inquietud por el destino de los muertos, y en la frase *vanitas vanitatum, omnia vanitas*, que ilustra el desprecio por lo mundano en favor de la promesa del Más Allá. El pensamiento cristiano medieval a partir del Nuevo Testamento, por tanto, tiende a restar valor a la vida terrenal y orienta su esperanza hacia la vida eterna.

En conclusión, la concepción cristiana de la muerte presenta una evolución significativa desde el Antiguo al Nuevo Testamento. Mientras que en el Antiguo Testamento la muerte aparece como consecuencia del pecado original y se percibe como un final incierto, marcado por la dependencia de la voluntad divina, el Nuevo Testamento introduce una transformación radical: la muerte deja de ser un desenlace definitivo para convertirse en un tránsito hacia la salvación. Esta nueva visión, fundamentada en la promesa de resurrección y vida eterna, permea el pensamiento teológico y filosófico de figuras como San Agustín, Boecio y Tomás de Aquino, quienes coinciden en que la muerte física no agota la existencia del ser humano. Así, la muerte deja de ser únicamente motivo de temor o resignación, para convertirse en el umbral hacia una existencia trascendente, donde se concreta la esperanza de la fe cristiana.

Posturas de la visión de la muerte en la filosofía medieval

La visión de la muerte en la época medieval y cristiana, no obstante, variará según sus contextos filosóficos y teológicos. Como hemos señalado en el punto anterior, San Agustín de Hipona (354-430) y Boecio (480-524) coinciden en concebir la muerte como un tránsito, no como un final, influenciados por el platonismo y el cristianismo. Sin embargo, mientras Agustín la entiende como consecuencia del pecado original y destaca la necesidad de la fe y la gracia divina para alcanzar la vida eterna, Boecio

12 Traducción: ¿Dónde están (los muertos)?

adopta un enfoque más filosófico y estoico, resaltando la razón y la virtud como medios para afrontar la muerte con serenidad. Ambos coinciden en la visión del alma como esencia perdurable frente a la fugacidad del cuerpo, pero difieren en los caminos hacia la salvación o la paz interior.

Por su parte, con una fe absoluta en Dios, Guillermo de Ockham (1287-1347) cuestionó algunas de las creencias tradicionales sobre la muerte, rechazando la capacidad de la razón para comprender la muerte y enfatizando la omnipotencia de Dios. Es decir, Ockham planteó que la muerte es un misterio sujeto a la voluntad absoluta de Dios y la razón humana no puede comprender plenamente el destino del alma. Esta postura generó debates y controversias en la filosofía medieval.

En resumen, la concepción de la muerte en la Edad Media cristiana estuvo lejos de ser homogénea, moldeándose según los marcos filosóficos y teológicos de cada pensador. Estas diferencias reflejan no solo el dinamismo del pensamiento medieval, sino también la complejidad con la que se abordó la muerte como fenómeno espiritual, filosófico y humano.

Memento mori

Durante la Edad Media, la muerte era una presencia constante en la vida cotidiana y en el pensamiento espiritual europeo. Esta cercanía se expresaba a través del lema latino *memento mori* (Recuerda que morirás), un recordatorio insistente de la inevitabilidad del fin y la necesidad de prepararse para el juicio divino. En este contexto, la salvación del alma exigía llegar al Más Allá libre de pecado, ya que el castigo eterno era una amenaza real para quienes se desviaban de la doctrina cristiana. En casos extremos, la Iglesia medieval empleó la cremación pública como castigo ejemplarizante para los herejes, reforzando así la dimensión punitiva de la muerte (Trancho, 2010).

Uno de los testimonios más impactantes de esta visión es el osario de la iglesia de Wamba, en Valladolid (Fig. 4). Este lugar, donde reposan miles de restos humanos, no solo actúa

como depósito de huesos¹³, sino como una instalación pensada para confrontar a los vivos con su destino. El osario es una materialización del *memento mori*, que interpela visual y emocionalmente al visitante, obligándolo a reflexionar sobre la brevedad de la vida.

Las epidemias como la peste, frecuentes en la época, acentuaban la percepción de la muerte como algo inminente, y contribuían a ver en el Más Allá una liberación. De esta mentalidad surgieron expresiones artísticas como las danzas macabras y el *Triunfo de la Muerte*, que simbolizaban la igualdad de todos ante la muerte (González, 2013). Estas obras no solo buscaban infundir temor, sino también cultivar una reflexión moral y espiritual. En esta misma línea se creó el *Ars Moriendi*, un conjunto de textos didácticos que enseñaban cómo morir en paz con Dios, coronando así la espiritualidad de una época donde la muerte era, más que un final, una preparación para la eternidad.

Un lugar común donde solían exponerse estas lecciones era en los camposantos, que llegan incluso hasta nuestros días, como el cementerio de Montánchez, en Cáceres, dónde se puede leer en la inscripción mural en su entrada: “Templo de la verdad que admiras. No desoigas la voz que te advierte. Que todo es ilusión menos la muerte”, o el cementerio de A Seara, en Alfoz (Lugo): “El destino del cuerpo ya lo véis, el del alma, según obréis” (Fig. 5).

El lema *memento mori* sintetiza todo este universo simbólico, haciendo recordar que la muerte no era una simple consigna, sino una llamada constante a la preparación moral y religiosa, ante la certeza de un juicio divino ineludible.

13 Según Gregorio Marañón los restos encontrados en Wamba son de los siglos XIII al XVII y pertenecían a hombres, mujeres y niños. VICENTE G. OLAYA. 17 AGO 2023. Santa María de la O, sepulcro de dos reyes y osario de 3.000 personas. El País: <https://elpais.com/cultura/2023-08-17/santa-maria-de-la-o-sepulcro-de-dos-reyes-y-osario-de-3000-personas.html>

Fig. 4: Osario de la iglesia de Wamba, Valladolid



Fuente: Ayuntamiento de Wamba, Valladolid. Recuperado el 10 de mayo 05 de 2025 de: <https://wamba.ayuntamientosdevalladolid.es/el-municipio/nuestra-villa/galeria-fotografica>.

Fig. 5: Cementerio de A Seara, en Alfoz (Lugo)



Fuente: Concostrina, N. (2009). *Polvo eres: Peripecias y extravagancias de algunos cadáveres inquietos* [Fotografía del cementerio de A Seara]. La Esfera de los Libros.

Fotografía: Roberto Martín.

Ars moriendi: El arte de morir

Durante el siglo XV, en pleno contexto de crisis provocada por la Peste Negra y los conflictos bélicos, surgieron en Europa los primeros manuales del *Ars Moriendi*, o *El arte de morir*. Estos textos cristianos medievales ofrecían orientación espiritual a quienes enfrentaban la muerte, convirtiéndose en verdaderos manuales de preparación para el tránsito al Más Allá. Influenciados por la *Devotio Moderna*, un movimiento que promovía la piedad personal y la introspección, estos escritos enseñaban cómo morir en paz, con fe y esperanza, en medio de un mundo marcado por la incertidumbre y el sufrimiento.

El *Ars Moriendi* advertía sobre cinco tentaciones que el moribundo debía resistir: la falta de fe, el desespero ante los pecados, el orgullo espiritual, el apego a la vida y a los bienes materiales, y la impaciencia ante el sufrimiento. A cada tentación se oponía una virtud: la fe en Dios, la esperanza en la salvación, la humildad, la paciencia y el desapego. A través de estas enseñanzas, el moribundo podía enfrentar la muerte no con terror, sino con serenidad y confianza en la gracia divina. Estos manuales compartían con el *memento mori* —el célebre lema *Recuerda que morirás*— la intención de preparar al creyente para su destino final. No obstante, el *Ars Moriendi* ofrecía una guía más concreta, estructurada y pastoral. Su objetivo era no solo recordar la muerte, sino enseñar cómo afrontarla cristianamente.

Este temor a la muerte, como señala Barile (2016), estaba motivado principalmente por el juicio divino y la condena eterna. A diferencia del miedo contemporáneo, centrado en lo desconocido y en la finitud humana, el miedo medieval tenía una dimensión teológica clara. Pese a su origen religioso, el legado del *Ars Moriendi* sigue siendo relevante hoy, pues plantea una cuestión universal: ¿cómo queremos afrontar nuestra muerte? En un mundo que a menudo evita hablar del fin, estas antiguas lecciones invitan a una reflexión profunda sobre nuestra relación con la vida, la fe y la trascendencia.

2.1.2.4 Edad Moderna (1492- 1789)

Del *memento mori* al *memento vivere*

Desde finales del siglo XIV hasta el XVIII, se produce un cambio profundo en la sensibilidad ante la muerte (Barile, 2016). La creencia en un infierno donde los pecadores sufrirían castigos eternos provocó que, durante el Renacimiento, muchos pensadores comenzaran a cuestionar las concepciones tradicionales sobre la vida después de la muerte y la inmortalidad del alma (Choron, 1963). Este proceso llevó al rechazo de algunos principios fundamentales del pensamiento medieval, como el recordatorio bíblico: *Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris* que se traduce como *Hombre, recuerda que eres polvo y al polvo volverás*¹⁴.

A partir de esta transformación espiritual y filosófica, el lema *memento mori*, que insistía en la inevitabilidad de la muerte y la fugacidad de la vida, dio paso a una nueva perspectiva, *Memento vivere*, es decir, *Recuerda vivir*. Este giro significaba una llamada a aprovechar el presente, disfrutar conscientemente de la existencia y vivir con plenitud. Así, el enfoque se desplazó de la reflexión sobre la muerte a una valoración más afirmativa de la vida, *vitam non mortem recogita*, o lo que es lo mismo, *reflexiona sobre la vida, no sobre la muerte*.

El ser humano comenzó a sentirse más autónomo, poderoso y vital que nunca, aunque la incomodidad ante la muerte persistía. De hecho, esta nueva actitud llevó a muchos a pensar que la muerte podía postergarse, o incluso ignorarse momentáneamente. Este cambio de paradigma puede vincularse al célebre *Carpe diem*, *aprovecha el día*, ya que ambas expresiones comparten raíces latinas y filosóficas, enmarcadas en las tradiciones estoica y epicúrea. Ambas exhortan a valorar el presente y vivir con intensidad. No obstante, es importante señalar una diferencia clave: mientras *Carpe diem* sugiere una invitación inmediata al disfrute, *Memento vivere* implica una actitud más sostenida, consciente y reflexiva hacia la vida en su totalidad.

14 Génesis 3:19

En conclusión, el paso del *memento mori* al *Memento vivere* refleja una transformación profunda en la concepción de la muerte y de la vida en la cultura occidental, especialmente a partir del Renacimiento. Esta transición marca el abandono del miedo paralizante al juicio divino y a la condena eterna, característico de la mentalidad medieval, para dar lugar a una nueva sensibilidad que exalta la vida, el presente y la experiencia individual. Aunque la muerte continúa siendo una certeza ineludible, ya no se percibe como el centro de la existencia, sino como un límite que invita a vivir con mayor conciencia. Así, *Memento vivere* no sólo hereda la reflexión existencial del pasado, sino que la reformula en clave vitalista, proponiendo una actitud más plena, autónoma y afirmativa frente a la finitud humana.

El teocentrismo frente al antropocentrismo

El antropocentrismo surgido en el siglo XV marcó el inicio de un profundo cambio de mentalidad que daría paso al Renacimiento, un período caracterizado por el florecimiento de la ciencia, el arte y la exploración. Aunque la religión continuó desempeñando un papel relevante, el ser humano comenzó a concebirse como centro del universo, dueño de su destino y capaz de transformar el mundo mediante su intelecto y creatividad.

En esta línea, Ariès (2000) destaca que:

El hombre de la segunda Edad Media y del Renacimiento tenía empeño en participar en su propia muerte, pues veía en esa muerte un momento excepcional en el que su individualidad recibía su forma definitiva. Sólo era dueño de su vida en la medida en que era dueño de su muerte (p. 233).

Esta perspectiva refleja una nueva escala de valores, donde el individuo adquiere protagonismo frente a la visión teocéntrica de la Edad Media. Sin embargo, el siglo XVI estuvo marcado también por el auge de la Contrarreforma, especialmente en España, cuyo principal objetivo fue frenar la expansión del protestantismo y reafirmar la ortodoxia católica. Este esfuerzo se consolidó a través de medidas religiosas, políticas y culturales, impulsadas por la Corona y la Inquisición, lo

que condujo a un cierto aislamiento intelectual de España con respecto al resto de Europa. La Contrarreforma tuvo un impacto decisivo en el arte, que fue utilizado como instrumento de evangelización y reafirmación doctrinal. La Iglesia promovió un estilo artístico más emocional, dramático y accesible, capaz de conmover a los fieles y fortalecer su devoción. En este contexto, temas como la muerte, el juicio final y el destino del alma se convirtieron en ejes centrales. El arte barroco del siglo XVII fue una manifestación directa de este movimiento, orientado a enseñar, conmover y guiar espiritualmente a través de una estética intensa y expresiva como veremos en el capítulo *Barroco (1600-1750): resultado de la Contrarreforma en España*.

Como conclusión, podemos afirmar que el tránsito del pensamiento medieval al renacentista representó un giro fundamental en la concepción del ser humano, su papel en el mundo y su relación con la muerte. El antropocentrismo del siglo XV abrió las puertas a una visión más individualista y racional, donde el hombre se percibía como artífice de su destino. Sin embargo, esta emancipación intelectual convivió con una fuerte presencia religiosa, especialmente en contextos como el de la Contrarreforma española, que buscó reafirmar la autoridad de la Iglesia.

Humanismo

Durante el Renacimiento, Europa vivió una profunda transformación cultural e intelectual que supuso el redescubrimiento del ser humano como centro del conocimiento, la moral y la existencia. El humanismo emergente, en contraste con la visión teocéntrica de la Edad Media, promovió la razón, la reflexión personal y la experiencia como fuentes legítimas de verdad. La fe dejó de ser el único faro para comprender el mundo, y dio paso a un enfoque más vitalista, en el que la vida terrenal adquiriría un valor intrínseco. Los pensadores renacentistas encontraron en los clásicos grecorromanos — especialmente en estoicos y epicúreos— una inspiración para vivir con sabiduría, serenidad y goce. En este contexto, figuras como Pico della Mirandola (1463-1494), Erasmo de Róterdam (1466-1536) o Montaigne (1533-1592) fueron fundamentales. Pico

della Mirandola (2002), en su *Discurso sobre la dignidad del hombre*, reivindica la libertad humana como motor de grandeza. Erasmo, desde la ironía del *Elogio de la locura* (1511), desafía la rigidez moral, celebrando el humor, el placer y la vida. Montaigne, por su parte, con sus *Ensayos*, explora el yo, la experiencia íntima y la aceptación de la condición humana, afirmando que filosofar es aprender a morir.

Este legado influirá en pensadores posteriores como Voltaire (1694-1778), quien en *Cándido* (1999) invita a cultivar nuestro propio jardín, esto es, a enfocarnos en lo inmediato y tangible. David Hume (1711-1776), desde el escepticismo empirista, también reivindica la búsqueda del placer cotidiano, alejándose de especulaciones sobre el Más Allá. Desde la razón cartesiana, Descartes (1596-1650) aborda la muerte como separación entre alma y cuerpo, pero también cree en el poder del conocimiento para prolongar la vida. Su pensamiento encuentra eco en Pascal (1623-1662), quien, aunque defiende la fe católica, reconoce los límites de la razón humana ante la muerte.

Finalmente, filósofos como Spinoza (1632-1677) cierran este recorrido proponiendo una ética de la afirmación vital, apostando por vivir intensamente, sin temor al fin, desplazando la obsesión por la muerte en favor de una existencia plena. Así, desde el Renacimiento hasta la modernidad, la filosofía se convierte en un elogio de la vida frente al miedo a morir. Sin embargo, en el humanismo español del siglo XVI, la muerte fue abordada con una combinación de serenidad cristiana, reflexión filosófica y una aguda conciencia de la fugacidad de la vida. Ya en el siglo XVII, esta concepción se vio fuertemente condicionada por las profundas transformaciones sociales, políticas y económicas derivadas de la decadencia del Imperio español. Aunque el humanismo alcanzó su mayor esplendor durante los siglos XV y XVI, en el XVII comenzó a experimentar una evolución marcada por el desencanto y la crisis generalizada. La visión de la muerte en esta época estuvo influida tanto por la herencia medieval como por los ideales de la Contrarreforma, lo que dio lugar a una sensibilidad más intensa, introspectiva y marcada por el temor al juicio divino. Este contexto preparó el terreno para el auge del dramatismo barroco del Siglo de Oro, donde la muerte se convirtió en un tema central del arte, la literatura y el pensamiento, tratado con solemnidad, simbolismo y un fuerte sentido moral.

En definitiva, el tránsito del pensamiento renacentista al barroco refleja una profunda transformación en la concepción de la vida y la muerte. Si el Renacimiento exaltó la dignidad humana, la razón y la plenitud de la existencia terrenal, el siglo XVII español — marcado por la crisis y la influencia de la Contrarreforma— reintrodujo una visión más sombría, moralizante y trascendente del morir.

Contrarreforma: espiritualidad y religión

La Contrarreforma (siglo XVI-XVII) fue la respuesta de la iglesia católica a la reforma protestante, y trajo consigo una reafirmación de sus doctrinas y prácticas, incluida la manera de concebir y representar la muerte (Maravall, 1975). En este contexto, la muerte se percibió como un tránsito crucial entre la vida terrenal y la vida eterna, con un fuerte énfasis en la salvación, el pecado y la penitencia.

La Contrarreforma impulsó un arte religioso didáctico y emocional, que transmitiera de manera clara la importancia de la fe y el Más Allá. Los cementerios seguían dentro de las ciudades, cerca de las iglesias, como símbolo de la conexión entre vivos y muertos (Ariès, 2000)¹⁵. Las cofradías religiosas organizaban funerales y misas por las almas del purgatorio, asegurando así la salvación colectiva. El miedo a la peste y la guerra reforzó la religiosidad popular, aumentando la devoción a los santos y relicarios protectores.

Durante la Contrarreforma, la muerte fue vista como un momento clave para la salvación del alma, donde la iglesia tenía un papel fundamental. A través del arte, la liturgia y las creencias sobre el Más Allá, la iglesia reforzó la necesidad de la fe, los sacramentos y la penitencia como camino para evitar la condena eterna. Esta visión de la muerte, cargada de dramatismo y espiritualidad, definió la cultura barroca y dejó un legado duradero en la tradición cristiana mucho más marcado por la muerte que durante la Edad Media.

¹⁵ Resulta interesante cómo otras culturas mantienen en la actualidad esta estrecha relación entre vivos y muertos. Ver p. 128

Si el siglo XV había mostrado una verdadera obsesión por la muerte, el XVII supera todavía en esto y consigue dar una versión más temible e impresionante de aquella: si en la Edad Media la muerte es, en el arte y en el pensamiento, una idea teológica, y en el popular espectáculo de las danzas macabras se presenta con un carácter didáctico general e impersonal, ahora es tema de una experiencia que afecta a cada uno en particular y causa una dolorosa revulsión. (Maravall, 1975, pp. 423-424)

Esta afirmación subraya un cambio profundo en la forma en que la muerte fue representada y experimentada culturalmente entre la Edad Media y el Barroco. En el siglo XV —pleno final de la Edad Media— la muerte era una idea omnipresente, pero su tratamiento en el arte y el pensamiento tenía un carácter más general, simbólico y pedagógico. Las danzas macabras, por ejemplo, eran alegorías visuales en las que la muerte aparecía llevándose a personas de todas las clases sociales, recordando a los espectadores la inevitabilidad del fin, pero desde una distancia emocional. Era una muerte impersonal, que servía más como advertencia colectiva que como experiencia individual.

En cambio, en el siglo XVII, propio del Barroco, la representación de la muerte se vuelve mucho más intensa, emocional y personalizada. Ya no se trata solo de un recordatorio didáctico, sino de una vivencia profundamente íntima y perturbadora. La muerte se convierte en una presencia casi tangible, capaz de conmover, impresionar e incluso herir al espectador. En el arte barroco, se representan cuerpos en descomposición, martirios desgarradores, rostros atravesados por el dolor y la desesperanza. La muerte se siente, no sólo se piensa. Este cambio refleja también una transformación en la sensibilidad de la época, marcada por crisis políticas, religiosas y sociales que hicieron de la angustia existencial una experiencia cotidiana y profundamente personal.

En resumen, la evolución de las concepciones de la muerte entre los siglos XV y XVII no sólo revela los vaivenes entre razón y fe, vida y Más Allá, sino que testimonia una lucha constante entre dos formas de entender la existencia humana: una, centrada en el gozo, la autonomía y la reflexión sobre la vida; otra, volcada hacia el dolor, la redención y la espiritualidad trascendente.

2.1.2.5 Edad Contemporánea (1789- 1945)

Nos situamos ahora en la Edad Contemporánea, donde, se ha de puntualizar que, aunque la Historia Universal establece que la Edad Contemporánea abarca desde la Revolución Francesa hasta nuestros días, algunos historiadores, entre los que se encuentra José Ramón Díez Espinosa, ya dividen la Edad Contemporánea en dos. Por un lado se seguiría teniendo la ya nombrada Edad Contemporánea, y a partir de 1945 tendríamos la Historia del Mundo Actual (Martín de la Guardia, R., Martínez de Salinas, M. L., Pelaz, J.V., Pérez, P., Pérez, G. A., 2019). Así lo recoge también Muñoz Castellanos (2018):

El año 1945 ha tenido éxito en la historiografía al entenderse como un punto que separa, según la división que habitualmente manejamos en Europa, dos grandes etapas históricas: la historia contemporánea de la denominada historia del mundo actual o historia del tiempo presente (p. 134).

Lejos de la discusión que ha provocado entre distintos historiados estas denominaciones de tiempos históricos, este estudio utiliza la división de estos tiempos para poder ver con más claridad los rasgos que diferencian uno y otro período respecto al tema que estudiamos y así hacernos una mejor idea de los antecedentes para la siguiente parte de la investigación.

Siglo de las Luces: hacia una visión racional de la muerte

En el siglo XVIII, la concepción de la muerte experimenta un nuevo giro significativo. Philippe Ariès y Louis-Vincent Thomas analizaron este cambio desde enfoques complementarios: Ariès (1975, 1977) se centró en la evolución histórica y cultural de la muerte, mientras que Thomas (1977) ofreció una mirada más antropológica y social. A pesar de sus distintas perspectivas, ambos coinciden en que este siglo marcó una transición decisiva en la forma en que Occidente percibe y gestiona la muerte.

La concepción de la muerte en el siglo XVIII pasará de un fenómeno omnipresente y religioso, a ser un proceso regulado por la ciencia, la higiene y la racionalidad, separándolo de la vida cotidiana y otorgándole un carácter más privado y conmemorativo. Esto es debido, principalmente, a que la Ilustración promovió una visión más racional y menos supersticiosa de la muerte. Los avances científicos y médicos impulsaron una mayor comprensión del cuerpo humano y de las causas de la muerte, lo que redujo el miedo al Más Allá y llevó a un enfoque más secular en la gestión de los ritos funerarios. La muerte dejó de ser vista exclusivamente como un tránsito hacia la vida eterna y pasó a considerarse como un fenómeno natural dentro del ciclo biológico. Se pasó de una visión predominantemente religiosa a una biológica y médica de la muerte. Para Foucault (1992), estas transformaciones producen un cambio de paradigma importante en las formas de ejercicio del poder, donde se pasó de la soberanía a la biopolítica.

La biopolítica es un neologismo acuñado por el mismo autor que se refiere al conjunto de estrategias de poder que se encargan de administrar la vida de los individuos y las poblaciones y, por la cual, se origina el tabú sobre la muerte. Es decir, Foucault sostiene que la modernidad oculta la muerte porque el nuevo poder no se basaba en la soberanía de *hacer morir* sino en la capacidad de *hacer vivir*. Ariès y Thomas evidencian este proceso en sus estudios. Ariès muestra en su *Historia de la muerte en Occidente*, cómo la muerte se volvió privada y sentimental, ya que dejó de ser un espectáculo público. Mientras que Thomas, en su *Antropología de la muerte*, expone cómo la muerte se medicaliza y racionaliza, pasando a ser un tema de administración científica y estatal.

En resumen, vemos como estos autores muestran cómo el siglo XVIII marcó un punto de inflexión en la manera en que Occidente experimenta y gestiona la muerte, pasando de lo público a lo privado, de lo religioso a lo sentimental y de la soberanía a la biopolítica, silenciando la muerte como condición visible de la existencia.

De la escena pública a la privada

Otra característica en este cambio de rumbo en la concepción de la muerte es que pasa del ámbito público al entorno íntimo y privado (Morin 2003, Ariès 2011, Thomas 1975). Se ha visto en apartados anteriores que durante la Edad Media y el período del Barroco, la muerte era una experiencia colectiva y ritualizada –ritos públicos, procesiones, enterramientos—. Pues bien, en el siglo XVIII, con el auge del individualismo ilustrado, la muerte se convierte en un proceso más íntimo y privado. La muerte que aún era un evento público, comenzó a volverse más íntima y subjetiva, alejándose de la comunidad. Los cementerios se separaron de las ciudades y se inició la privatización del duelo.

Hasta el siglo XVIII, en Europa las personas estaban familiarizadas con la idea de su propia muerte. La muerte era un ritual organizado por la persona que moría. Era una ceremonia pública: alrededor de la cama del moribundo/a, con los familiares, vecinos, incluyendo a los niños/as. No se evitaba a los niños/as la visión de una persona muriendo, más bien lo contrario. La muerte era, pues, un asunto privado (familiar) pero en el que participaban bastantes personas. La gestión del proceso de la muerte y la muerte estaba básicamente en manos femeninas de la propia familia. "Posteriormente, y por razones de higiene, se empezó a limitar el acceso de las personas al dormitorio de la persona moribunda. La muerte se transforma en un asunto de expertos (varones), médicos y hospitales" (De Miguel, 1995, p. 110).

El duelo se volvió más emotivo y melancólico, especialmente en las clases altas, donde surgió una nueva sensibilidad hacia la muerte. La despedida de los seres queridos comenzó a rodearse de un halo de intimidad, subjetividad y sentimentalismo, marcando una ruptura con la tradición medieval, donde la muerte era aceptada con mayor naturalidad. Philippe Ariès (1975) señala que en este siglo surge una nueva relación con la muerte: ya no es solo un tránsito religioso, sino una pérdida sentimental. La muerte pasó de ser familiar y aceptada a estar más oculta, con un creciente temor a la desaparición individual (Ariès, 1975). Se impone una visión más melancólica y nostálgica, donde la muerte de un ser querido se experimenta con mayor

dolor y apego. Se observa un culto más personal a los difuntos, reflejado en la literatura y en la creciente importancia de los cementerios.

La influencia religiosa frente al racionalismo

Aunque aún predominaba el cristianismo, la Ilustración fomentó una visión más secular y filósofos como David Hume (1711-1776) se posicionaron a favor del racionalismo y el escepticismo frente a las doctrinas religiosas. Hume argumentaba que el conocimiento proviene exclusivamente de la experiencia sensorial, dado que no hay evidencia empírica de la existencia del alma o la vida después de la muerte, consideraba que estas ideas eran creencias infundadas. En su obra *Diálogos sobre la Religión Natural* (1779), defiende que la idea de un Dios que premia o castiga en el Más Allá es una construcción humana sin base racional.

En contraposición a la postura de Hume, pero también desde una perspectiva racionalista, Immanuel Kant (1724-1804) veía la muerte como el fin de la existencia física, pero no como un obstáculo para la moralidad o la libertad (Seta, 2024). Para él, la mortalidad humana es una parte de la condición humana, y la inmortalidad del alma se vuelve un postulado moral necesario para la coherencia de su sistema ético, ya que requiere la posibilidad de alcanzar la perfección moral Más Allá de la vida. “Dios no es un ser exterior a mí, sino un pensamiento dentro de mí, Dios es la razón ético-práctica y autolegisladora” (Kant, 1788, 24). A pesar de no tener pruebas empíricas de la vida después de la muerte, Kant (1788) propuso que la creencia en la inmortalidad era necesaria desde una perspectiva ética, ya que sin ella no sería posible realizar la plena justicia moral. Sin embargo, sí considera que la razón no puede demostrar la existencia de Dios. A Voltaire (1694-1778) podríamos posicionarle más cerca de Kant que de Hume, ya que acepta la existencia de Dios como una hipótesis razonable, aunque rechaza los milagros y las supersticiones. Por su parte, Georg W. F. Hegel (1770-1831) afirmará que el hecho de la muerte será lo peor a lo que debe anteponerse un hombre, y ante este hecho, necesitará de mayor coraje y fuerza, por lo que afirmará que tomar

conciencia de la finitud humana y aceptar totalmente el hecho de morir es la fuente de todo pensamiento.

En el plano fenomenológico, el hombre aparece como un ser siempre consciente de su muerte, y con frecuencia la acepta libremente y con conocimiento de causa, y otras veces busca la muerte por su propia voluntad. Así, la filosofía 'dialéctica' o antropológica de Hegel es, en última instancia, una filosofía de la muerte (Kojève, A., 1972, p. 138).

De hecho, una de las conclusiones más importantes de la filosofía hegeliana en torno a la muerte es el hecho de que ser mortales es la condición irrenunciable para poder ser individuos libres e históricos. De hecho, el hombre es el único ser que sabe que va a morir. Y en este sentido, Hegel afirma que el hombre es libre gracias a que conoce y acepta su condición finita. Así, la libertad del hombre le hace poder ser dueño de su muerte. De ahí, justifica Kojève, que el hombre es un ser que se suicida, o al menos, tiene capacidad para hacerlo. "La existencia humana del hombre es una muerte consciente y voluntaria en vías del devenir" (Kojève, 2013, p.85). Es decir, la muerte es lo que asegura la libertad al ser humano. En contraposición se situarían las creencias religiosas como el cristianismo, donde suicidarse implicaría saltarse el quinto mandamiento, *No matarás*, es decir, no acabar con la vida de nadie, incluso con la de uno mismo, ya que sino se alteraría el orden divino.

Otra creencia que vendría a romperse será la voluntad de Dios para la muerte, es decir, según afirma el historiador Norbet Fischer (2022) en el documental *Las edades de la vida. Historia de la muerte*, "cuando alguien moría no se ponía en duda, era cosa de Dios" (Scherrer, 2022, 39:11). Sin embargo, a partir de la llegada de la Ilustración, y con ella un número importante de métodos científicos para el estudio del cuerpo humano, creció el interés por los síntomas que indican que la persona está de veras muerta. Si hasta entonces se dejaba en manos de Dios este asunto, ahora se empezaría a estudiar sistemas animales como la hibernación. "Esto derivó en el miedo de ser enterrado con vida" (Scherrer, 2022, 39:41).

Al hilo de este tema, Edgar Morin, resume que:

La progresiva integración en su seno de los métodos de las ciencias de la naturaleza, el progresivo alejamiento fuera de su seno de las ciencias del hombre, determinarán un clima filosófico en el que el inexorable progreso del rigor crítico, triturando toda idea milagrosa o sobrenatural, llegarán a desacreditar las actitudes religiosas; recíprocamente, el rechazo de las ideas de la muerte (...) permitirá a la filosofía moderna ocuparse en interrogar al mundo. (Morin, 2003, p.275)

Recapitulando, el tránsito del pensamiento religioso al racionalismo ilustrado transformó profundamente la comprensión filosófica de la muerte. Mientras Hume desmontó las creencias tradicionales desde un escepticismo empirista, Kant reconstruyó una noción ética de la inmortalidad como exigencia moral, aunque sin pruebas racionales de su existencia. Por su parte, Hegel, en una línea aún más radical, entendió la muerte no como un límite externo impuesto por una divinidad, sino como el fundamento mismo de la libertad y la conciencia histórica del ser humano. En esta perspectiva, la aceptación de la finitud se vuelve condición necesaria para la autodeterminación. Esta transformación filosófica se vio acompañada por cambios científicos y culturales que desplazaron la autoridad divina sobre la muerte, introduciendo nuevas formas de pensar el final de la vida humana desde el saber empírico y la autonomía individual. Así, la muerte dejó de ser únicamente un hecho teológico para convertirse en una cuestión ética, política y existencial profundamente moderna.

La biopolítica y la muerte heroica

Con la llegada de la Ilustración, la política comenzó a desempeñar un papel fundamental en la configuración y desarrollo de los rituales funerarios (Scherrer, 2022). Como mencionamos al inicio de este apartado, según Foucault (1992), la concepción de la muerte en el siglo XVIII se vincula estrechamente con la biopolítica, un sistema de poder que abandona el enfoque en la muerte para centrarse en la gestión de la vida. En este

contexto, la emoción y el duelo pasan a ser regulados por las instituciones, que imponen un discurso higienista y racional sobre la muerte. La medicalización del proceso y la reubicación de los cementerios fuera de las ciudades responden a esta lógica de control y orden. En palabras de Ariès (2011), “la práctica constante desde la antigüedad cristiana hasta el siglo XVIII fue la de enterrar en las iglesias auténticas necrópolis” (p. 62). A partir de entonces, los muertos fueron trasladados a lugares donde no representarían una molestia para la vida urbana (Scherrer, 2022).

Foucault recuerda que la figura de la muerte sufre desde el siglo pasado una descalificación simbólica progresiva. Se diluyen y desaparecen sus antiguos ceremoniales, sus manifestaciones de esplendor, su espectacularidad macabra. Lo que interesa a la burguesía triunfante es la vida de la especie, su multiplicación, los avatares de la masa viviente, la seguridad de los conjuntos y la fortaleza de sus descendientes. Pero no por eso desaparece la función de la muerte en las sociedades modernas. Su nueva figura se reelaborará sobre las bases de una sociedad centrada sobre los mecanismos del biopoder (Abraham, 1992, p. 10). Otra de las transformaciones más significativas que introduce el poder biopolítico es la resignificación de la figura del héroe. En el marco del modelo de soberanía tradicional, el héroe estaba ligado al orden divino o trascendente: el rey encarnaba el poder por derecho sagrado, el mártir representaba la fidelidad religiosa, y el santo era símbolo de redención y virtud. Sus muertes tenían un valor fundacional y excepcional, marcadas por lo sobrenatural o lo político como destino.

Sin embargo, tal como lo plantea Michel Foucault (1992), con el surgimiento de la biopolítica —régimen centrado en la administración de la vida de la población—, la figura del héroe se transforma radicalmente. El protagonismo ya no recae en el individuo vinculado a lo divino, sino en aquel que representa a la colectividad: el soldado caído, el ciudadano ejemplar o el revolucionario sacrificado. Su valor no reside en una santidad intrínseca, sino en su utilidad simbólica para consolidar la identidad nacional y la cohesión social. Este nuevo héroe no muere por voluntad divina, sino por la patria, por la causa, por el bien común. Su muerte deja de ser un misterio para convertirse en un acto de servicio al cuerpo social. El duelo privado se convierte en ritual público, y la exaltación

de los caídos, especialmente en los conflictos bélicos del siglo XX, ilustra cómo el poder estatal canaliza la muerte para generar legitimidad y disciplina colectiva. Esta nueva figura del héroe aparece representada en los monumentos a los caídos, los memoriales de guerra, o incluso en el cine patriótico del siglo XX, todos ellos como soportes visuales del discurso biopolítico. Así, la biopolítica no elimina la muerte, sino que la reinscribe en una nueva lógica: ya no es un castigo o redención, sino un recurso simbólico al servicio de la vida organizada, gestionada y protegida por el Estado (Scherrer, 2022). La figura del héroe moderno, entonces, se convierte en instrumento de gobierno, como se refleja en las obras neoclásicas que se recogen en el punto *Estoicismo ante la muerte: La representación del héroe* del siguiente bloque.

En resumen, podríamos decir que el siglo XVIII marcó el paso de una muerte religiosa y comunitaria a una muerte racionalizada, privada y medicalizada. La Ilustración, la biopolítica y el sentimentalismo transformaron la manera en que la sociedad enfrentaba la muerte, dando lugar a nuevos rituales, sensibilidades y formas de duelo que siguen influyendo en la modernidad.

De la muerte racional a la muerte sentimental

El siglo XIX fue un periodo en el que la muerte continuó transformándose como fenómeno social, profundamente influenciado por el romanticismo, el avance científico y el proceso de industrialización. A diferencia del siglo XVIII —marcado por la Ilustración y su visión racionalista, estoica y privada de la muerte—, el nuevo siglo introdujo un enfoque más emocional, melancólico y estético, dando lugar a nuevas formas de duelo y de representación de la mortalidad. En palabras de Domínguez (2005), citando a Choron, “la muerte en el romanticismo aparece como remedio, como trascendencia, como solución al fatalismo y a la decadencia de la vida” (p. 8).

Los filósofos románticos como Friedrich Schelling y Arthur Schopenhauer concibieron la muerte no sólo como un final físico, sino como un fenómeno existencial, estético y

espiritual. Para Schelling (1775–1854), la muerte era una fase en el proceso de manifestación del ser, una transformación que permitía la revelación del espíritu (Ramírez, 2022). En cambio, Schopenhauer (1788–1860) adoptó una visión más pesimista: en su filosofía, la muerte representa una liberación de la voluntad, esa fuerza irracional que empuja al ser humano a un ciclo perpetuo de deseo y sufrimiento. La muerte, según él, rompe con esa cadena, permitiendo la disolución del yo y el fin del dolor existencial (Schopenhauer, 2005). Esta sensibilidad romántica hacia la muerte se manifestó también en las prácticas sociales y urbanas. Vovelle (2002) identifica rasgos distintivos, como el "traslado del duelo al ámbito privado, la construcción de cementerios extramuros como lugares de memoria, y la proliferación de creencias espiritistas que prometían un reencuentro en el Más Allá" (p. 26).

Por otro lado, los avances científicos también marcaron este siglo. La publicación de *El origen de las especies* (Darwin, 1859) supuso un duro golpe para las explicaciones religiosas tradicionales, provocando una crisis de fe en el contexto del auge del positivismo y la secularización. A medida que avanzaba el siglo, se intensificó la llamada "crisis de la muerte". Como advierte Thomas (1975) y Morin (2003), después de Kant y Hegel, cualquier intento de hablar sobre la muerte parecía vaciarse de sentido auténtico: "el concepto de la muerte no es la muerte, y esto es terrible" (Thomas, 1975, p. 183).

Hacia finales del siglo, pensadores como Friedrich Nietzsche cuestionaron radicalmente las nociones tradicionales. Negó la inmortalidad del alma y propuso vivir intensamente en el presente, abrazando la finitud como fuente de sentido. Para Nietzsche, la aceptación de la muerte permite una vida más libre, liberada de las constricciones morales impuestas por las religiones. En la misma línea, José Ortega y Gasset reflexionó sobre la muerte como recordatorio de nuestra condición finita. En *Meditaciones del Quijote*, la asumió no como amenaza, sino como oportunidad para vivir con autenticidad y responsabilidad, guiados por nuestros propios valores.

Estetización de la muerte y la fotografía *post mortem*

En el siglo XVIII, la muerte se había vuelto un fenómeno más íntimo y racional, influido por los ideales ilustrados. Sin embargo, en el siglo XIX experimentó una transformación significativa al convertirse en un auténtico espectáculo social. Las expresiones de duelo se intensificaron: se instauraron lutos prolongados, códigos estrictos de vestimenta — especialmente para las mujeres— y se construyeron cementerios monumentales. La sociedad victoriana, por ejemplo, reguló rigurosamente las manifestaciones del dolor. Las viudas debían vestir de negro durante años, y se esperaba un duelo extenso como muestra pública de respeto. A diferencia del siglo anterior, cuando los cementerios se trasladaron por razones higiénicas, en el XIX estos se convirtieron en espacios simbólicos y de memoria colectiva (Ariès, 2011).

El Romanticismo, en respuesta a la racionalidad ilustrada, reivindicó la muerte como un tema trágico, poético y sublime. Se idealizó la muerte prematura como símbolo de belleza y trascendencia. Artistas, escritores y músicos del siglo XIX la integraron como un motivo estético, reforzando su carácter romántico. Incluso enfermedades como la tuberculosis fueron representadas como signos de sensibilidad elevada y destino trágico (Vovelle, 2002).

En este contexto cultural, surgió la práctica del retrato *post mortem*. Se conservaban mechones de cabello o se fotografiaba a los difuntos como una forma de preservar su memoria, especialmente cuando la fotografía era un lujo inaccesible para muchos (Scherrer, 2022). Con la invención del daguerrotipo en 1839, capturar la imagen del fallecido se volvió más común, especialmente ante la alta mortalidad infantil. Según Dirk Pörschmann (en Scherrer, 2022, 48:38), “muchas veces los fallecidos eran fotografiados vestidos con sus mejores ropas y colocados en poses que simulaban estar dormidos”. Incluso se retocaban los negativos para simular vida, pintándoles los ojos o retratándolos junto a familiares vivos, en un intento de negar la muerte y evocar la ilusión de eternidad (Morcate, 2019).

Con el tiempo, y conforme la muerte fue siendo relegada al ámbito privado y silenciada en las sociedades occidentales, estas prácticas fueron desapareciendo. Aunque hoy puedan parecer inquietantes, en su época representaron un medio legítimo de duelo y recuerdo, profundamente ligado a los valores emocionales y estéticos del siglo XIX.

La medicina y la muerte como fenómeno científico

El crecimiento urbano y la industrialización durante el siglo XIX generaron nuevas problemáticas de salud pública, como las epidemias de cólera, tuberculosis, fiebre tifoidea y sífilis, que causaron millones de muertes y motivaron la implementación de políticas sanitarias urgentes. En respuesta a estas crisis, se promovieron medidas como la construcción de sistemas de alcantarillado, la potabilización del agua y el establecimiento de cuarentenas. Asimismo, se comenzaron a sistematizar los registros médicos y estadísticas demográficas, lo que permitió un análisis más riguroso de las causas de mortalidad (Thomas, 1975).

En este contexto, la medicina y la concepción de la muerte comenzaron a desplazarse hacia una perspectiva científica, alejándose progresivamente de las explicaciones religiosas o filosóficas dominantes en siglos anteriores. Este cambio fue impulsado por los avances en anatomía, microbiología y técnicas clínicas, que favorecieron una nueva comprensión de la muerte como fenómeno fisiológico y clínico (Ariès, 2011). La práctica de autopsias y estudios *post mortem* se generalizó con el fin de identificar con mayor precisión las causas de muerte y diferenciar entre enfermedades. Un hito decisivo fue el descubrimiento de Louis Pasteur en 1861, al demostrar que los microorganismos eran responsables de múltiples enfermedades, revolucionando así la medicina y las estrategias preventivas (Vovelle, 2002). Paralelamente, evolucionó la definición de muerte clínica gracias al desarrollo de nuevos métodos para evaluar los signos vitales, permitiendo distinguir entre muerte real y estados como catalepsia, letargo o coma. Este proceso condujo al surgimiento de la tanatología como disciplina médico-científica (Scherrer, 2022).

A lo largo del siglo XX, la medicina avanzó de manera espectacular, lo que cambió la forma en que la humanidad percibía la muerte (Ariés, 2000). Aumentó la esperanza de vida gracias a la erradicación de enfermedades infecciosas y avances en cirugía. Aparecieron teorías sobre cómo vencer la muerte mediante la ciencia y la tecnología (criogenia y longevidad) (Scherrer, 2022). Y se pasó de considerarla un cese del corazón y la respiración a definirla como la muerte cerebral. Esta visión racionalista de la muerte la convirtió en un problema técnico a resolver más que en un misterio filosófico o religioso. Con el avance del conocimiento científico, la muerte dejó de percibirse exclusivamente como castigo divino y pasó a entenderse como un evento biológico (Vovelle, 2002). Los cementerios modernos fueron concebidos como espacios organizados dentro del paisaje urbano, desvinculándose de las iglesias, mientras que prácticas como el embalsamamiento y la autopsia comenzaron a normalizarse, dejando de ser consideradas sacrílegas (Ariés, 2000). No obstante, la influencia religiosa persistió y el cristianismo continuó ofreciendo marcos simbólicos como el juicio final y la promesa de vida eterna.

A pesar del optimismo científico, el siglo XX mostró una ambigüedad fundamental. Como señala Vovelle (2002), fue una época de grandes logros en salud y longevidad — con tasas de mortalidad inferiores al 10 por mil y esperanza de vida por encima de los 70 años—, pero también estuvo marcada por catástrofes colectivas como las guerras mundiales, que “reactivaron profundas angustias sociales frente a la muerte” (p. 27). La muerte, lejos de desaparecer, se convirtió en un espejo de las contradicciones del siglo XX, una época que intentó superarla con la ciencia, pero que la encontró en el corazón de sus tragedias y pasiones más profundas.

La muerte como herramienta del poder

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la muerte dejó de ser entendida únicamente como una experiencia individual o un hecho religioso para convertirse en un instrumento al servicio de intereses políticos, sociales y militares. Conflictos como la Guerra de Secesión en Estados Unidos o la Guerra Franco-Prusiana resignificaron la muerte como

un acto de sacrificio patriótico. Como señala Vovelle (2002), “el recuerdo en la memoria colectiva se exalta, asociándose a ideologías nuevas sobre la patria y el Estado” (p. 27). En este contexto, se multiplicaron los monumentos a los caídos, consolidando la idea de una muerte heroica y colectiva, funcional a los relatos nacionales.

Al mismo tiempo, las potencias coloniales europeas hicieron uso sistemático de la violencia en sus territorios ocupados —como África, India e Indochina— donde la muerte se transformó en un mecanismo de dominio y sometimiento. La profesionalización de los ejércitos, junto con la incorporación de tecnologías militares como los fusiles de repetición y las ametralladoras, incrementó exponencialmente la letalidad de los enfrentamientos (Fernández, 1985). En el ámbito civil, los estados comenzaron a intervenir activamente en la gestión de la vida y la muerte a través de políticas de salud pública. Siguiendo la perspectiva de Michel Foucault, esta biopolítica se expresó en campañas de vacunación, la construcción de hospitales públicos y la promoción de normas de higiene. La mortalidad infantil, las epidemias y otras amenazas sanitarias dejaron de ser consideradas únicamente tragedias privadas y pasaron a percibirse como desafíos colectivos que requerían una respuesta estatal eficaz (Thomas, 1975).

En definitiva, el siglo XIX transformó la muerte en un fenómeno profundamente regulado: políticamente instrumentalizado, socialmente ritualizado y culturalmente idealizado (Fig. 6). Mientras la medicina buscaba prolongar la vida mediante el conocimiento científico, el arte y la cultura continuaban exaltando la muerte como un evento sublime, sentimental y colectivo, en marcado contraste con la visión más racional, privada e individualista que había predominado en el siglo XVIII.

La muerte masiva: la imagen del siglo XX

El inicio del siglo XX estará marcado por las consecuencias de la industrialización y el capitalismo, el desarrollo del imperialismo y el colonialismo, así como diferentes conflictos que desembocaron en la Primera Guerra Mundial (1914-1918) (Fernández, 1985).

Fig. 6: *Préparation pour The Funeral (L'autopsie)* 1869, Paul Cezanne



Fuente: Paul Cezanne ORG. Recuperado el 10 de mayo de 2025 de <https://paul-cezanne.org/Preparation-For-The-Funeral-Aka-The-Autopsy.html>

La Primera Guerra Mundial destacará por ser el mayor enfrentamiento entre naciones hasta la fecha, su duración, la creación de nuevas armas, tecnologías y estrategias de guerra, la gran superficie geográfica donde se desarrolló. Las consecuencias produjeron un desorbitado número de pérdidas humanas, en torno a diez millones de personas, también pérdidas materiales, debido a la destrucción de infraestructuras, y pérdidas financieras (Fernández, 1985).

En este contexto, la muerte dejó de ser una experiencia personal o sagrada y pasó a ser un fenómeno masivo, administrado por el Estado y la guerra. Las guerras mundiales (1914-1918 y 1939-1945) convirtieron la muerte en algo impersonal y mecánico (Escrivà, 2008). Millones de personas murieron a consecuencia de bombas, gases y armas industriales. Esto convirtió al siglo XX en el siglo de las muertes masivas y la brutalidad sin precedentes. Así que, como afirma Abellán (2015), “no es de extrañar que el siglo XX sea también el de las representaciones de ésta” (p. 182). Y es que, la representación visual de la muerte también cambió radicalmente.

Durante la Primera Guerra Mundial, Europa presenció la circulación masiva de fotografías bélicas en la prensa. Por primera vez, el público pudo contemplar imágenes sin censura de cadáveres humanos en el frente (De la Cruz, 2018, pp. 153–154). Este hecho supuso un punto de inflexión en la mirada del espectador moderno, que accedía por primera vez a una visualización directa de la realidad bélica. Ya a mediados del siglo XIX, fotografías como las de Alexander Gardner y James Gibson, tomadas en la batalla de Antietam (1862), habían generado una mezcla de repulsión y fascinación. Según Escrivà (2008), estos registros fotográficos permitieron que “los espectadores se enfrentaran por primera vez a la muerte retratada como verdad emulsionada en soporte fotográfico” (p. 58).

Esta transformación no solo afectó a la forma en que se representaba la muerte, sino también a cómo se la concebía desde lo social y lo afectivo. Como señala Jesús de Miguel (1995), es en los siglos XX y XXI cuando “las personas se empiezan a preocupar por la muerte de los otros”, marcando un cambio profundo en la sensibilidad colectiva frente a la muerte masiva. En su ensayo *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte* (1915), Sigmund Freud reflexiona sobre la relación de los seres humanos con la muerte, especialmente en tiempos de guerra. Uno de los puntos más importantes que plantea es la ausencia de representación de la propia muerte en el inconsciente. Freud explica que el ser humano racionaliza la muerte de distintas formas para poder sobrellevarla. Por ejemplo, en la vida cotidiana, la gente tiende a ignorar su propia mortalidad o a verla como algo lejano.

Mostramos una patente inclinación a prescindir de la muerte, a eliminarla de la vida. Hemos intentado silenciarla e incluso decimos, con frase proverbial, que pensamos tan poco en una cosa como en la muerte. Como en nuestra muerte, naturalmente. La muerte propia es, desde luego, inimaginable, y cuantas veces lo intentamos podemos observar que continuamos siendo en ello meros espectadores. Así, la escuela psicoanalítica ha podido arriesgar el aserto de que, en el fondo, nadie cree en su propia muerte, o, lo que es lo mismo, que en lo inconsciente todos nosotros estamos convencidos de nuestra inmortalidad (Freud, 1915 ,p. 12)

La guerra, sin embargo, obliga a confrontar la muerte constantemente, lo que genera una crisis psicológica y cultural. Y, en tiempos de paz, la muerte es vista como algo excepcional (accidentes, enfermedades). En la guerra, se vuelve una realidad cotidiana. Es evidente que la guerra tiene que aventar esta consideración convencional de la muerte. La muerte no se deja ya negar; tenemos que creer en ella. Los hombres mueren de verdad, y no ya aisladamente sino muchos, decenas de millares, y a veces, en un día (Freud, 1915 ,p. 14)

Las ideas de Freud sobre la muerte influyeron en pensadores existencialistas como Heidegger, Sartre y Camus, quienes abordaron la angustia ante la muerte, la finitud y la falta de sentido de la vida. Su análisis anticipa debates sobre la angustia existencial y la forma en que la sociedad lidia con la muerte: “recordamos la antigua sentencia si vis pacem, para bellum. Si quieres conservar la paz, prepárate para la guerra. Sería de actualidad modificarlo así: si vis vitam, para mortem. Si quieres soportar la vida, prepárate para la muerte” (Freud, 1915 , p. 21) En suma, el siglo XX instauró una nueva gramática de la muerte: industrial, anónima, mediatizada y global. Un legado que no solo marcó el arte y la cultura visual, sino que también transformó nuestra manera de mirar, de recordar y de comprender la fragilidad de la vida humana frente a las fuerzas impersonales de la historia.

La angustia existencial

En el plano filosófico, el siglo XX en Europa estuvo profundamente marcado por las consecuencias éticas, sociales y espirituales de las guerras mundiales. La mecanización de la muerte, su escala sin precedentes y el aparente sinsentido de tanta destrucción provocaron una profunda crisis de valores, erosionando las creencias religiosas tradicionales y sumiendo a la sociedad en el nihilismo. Esta pérdida generalizada de sentido desembocó en una sensación de vacío existencial que impregnó todos los ámbitos del pensamiento contemporáneo (Morin, 2003; Vovelle, 2002; Ariès, 2000). En este contexto de incertidumbre y escepticismo, surgió el existencialismo como una corriente filosófica que buscó responder a las preguntas fundamentales sobre el sentido

de la vida, la libertad, la muerte y la responsabilidad individual. Filósofos como Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre y Albert Camus abordaron la experiencia humana desde la conciencia de la finitud y el absurdo, planteando que la única certeza es la muerte, y que esta debería ser el punto de partida para pensar la existencia.

Para Martin Heidegger (1889–1976), la muerte no es simplemente un hecho biológico que ocurre al final de la vida, sino una posibilidad constante e ineludible que define nuestra existencia. En su obra *Ser y tiempo* (1972), introduce el concepto de *Dasein* —el *ser-ahí*— para referirse al modo de ser del ser humano, caracterizado por su capacidad de cuestionarse y de comprender su propia existencia. Según Heidegger, el ser humano vive siempre ya proyectado hacia su fin, y la conciencia de esta temporalidad lo enfrenta con su libertad radical. En esta línea, la angustia —a diferencia del miedo, que se dirige hacia algo concreto— surge cuando el *Dasein* se enfrenta a la *Nada*, revelando la falta de un sentido último y objetivo en la vida. Esta experiencia, lejos de ser paralizante, puede llevar al individuo a vivir de forma más auténtica, asumiendo la responsabilidad de construir su propio ser.

Por su parte, Jean-Paul Sartre (1905–1980), en *El ser y la nada* (1977), también aborda la muerte desde una perspectiva existencial, aunque con un enfoque diferente al de Heidegger. Para Sartre, la muerte es un hecho biológico sin significado trascendental. A diferencia de Heidegger, quien cree que la conciencia de la muerte puede hacernos vivir con mayor autenticidad, Sartre sostiene que la muerte no revela nada: cuando llega, simplemente dejamos de ser. No la experimentamos ni extraemos de ella ningún tipo de verdad sobre nuestra existencia. Por ello, el filósofo francés insiste en que no debemos preocuparnos por la muerte, sino por cómo usamos nuestra libertad en vida. En su visión, la existencia precede a la esencia: no hay un destino prefijado ni una naturaleza humana dada; somos lo que hacemos con nuestra libertad.

En este sentido, Sartre propone un existencialismo comprometido, donde el sentido de la vida no es dado, sino creado a través de nuestras elecciones. Así, tanto Heidegger como Sartre, aunque con matices distintos, sitúan a la muerte en el centro de la reflexión

sobre el ser. Para ambos, la muerte es un límite insoslayable que obliga al ser humano a confrontarse consigo mismo, con su libertad y con la responsabilidad de dotar de sentido a una existencia que, en sí misma, carece de propósito intrínseco.

El siglo XX osciló, por tanto, entre la racionalización de la muerte y su mitificación trágica y pasional —como símbolo de rebelión, angustia o vacío existencial—. Mientras que la medicina intentó eliminarla, la guerra, la filosofía y el arte, como veremos en el siguiente bloque, la convirtieron en una obsesión cultural.

En suma, la evolución de la idea de la muerte en la modernidad occidental muestra un tránsito complejo: de lo público a lo privado, de lo sagrado a lo científico, de lo ritual a lo emocional, y finalmente, de lo racional a lo trágicamente existencial. Esta trayectoria no solo ilustra cómo las sociedades gestionan la finitud, sino también cómo la muerte se convierte en un espejo privilegiado de sus valores, miedos, contradicciones y aspiraciones más profundas.

2.1.2.6 Historia del mundo actual

“En la actualidad, la muerte (propia o de los otros) es un tema prohibido, o tabú. En el mundo feliz postmoderno como el actual la muerte es evitada, retrasada al máximo, escondida” (De Miguel, 2024, p. 3). Si la sociedad del siglo XX creyó haber alcanzado un punto límite en su relación con la muerte tras los horrores de la Segunda Guerra Mundial, los acontecimientos posteriores no hicieron sino profundizar y complejizar aún más dicha percepción. Ya lo advertía Louis-Vincent Thomas (1975), al señalar que:

Los progresos espectaculares de las ciencias y las técnicas, la reorganización de ciertas estructuras sociales, particularmente de la familia, el establecimiento de una civilización capitalista industrial basada en la rentabilidad y el beneficio, generaron transformaciones fundamentales: desacralización, desocialización, nueva concepción de la enfermedad, de la muerte, de la salud, primacía de lo económico, tabú creciente con respecto a la muerte

y al duelo, son todos puntos importantes que han llevado a creer en la existencia, hoy, de una muerte cambiada. (p. 290)

En efecto, la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI, la sociedad ha sido testigo de una sucesión vertiginosa de crisis que han alterado radicalmente el modo en que las sociedades occidentales se enfrentan a la muerte: la amenaza nuclear, las guerras televisadas, la exposición directa a muertes en masa a través de los medios de comunicación, las crisis migratorias, los atentados terroristas globales, la reciente pandemia de COVID-19 o las catástrofes naturales, han convertido a la muerte en un fenómeno omnipresente y, paradójicamente, cada vez más incomprendido. Todo ello ha derivado en la concepción social de una muerte que se ha alejado del entorno familiar y comunitario, para volverse una experiencia silenciada, insensibilizada e individualizada. Esta transformación ha sido ampliamente analizada por autores como Geoffrey Gorer, Edgar Morin, Philippe Ariès, Louis-Vincent Thomas o Max Weber. Todos ellos coinciden en señalar que la muerte contemporánea ha sido expulsada del centro de la vida social. Thomas (1975) ofrece una observación inquietante al afirmar:

El concepto de muerte no es la muerte, y esto es lo terrible [...] La muerte, que carcome su propio concepto, va entonces a carcomer a los otros conceptos, a socavar los puntos de apoyo del intelecto, a subvertir las verdades, a condenar a la conciencia al nihilismo. (p. 183)

No sólo se la evita, sino que se la oculta. Incluso, durante las últimas décadas, muchos historiadores y especialistas de las ciencias sociales han compartido esa actitud de evasión, convirtiéndose —como sugiere Ariès (2000)— en cómplices involuntarios de su tiempo, reacios a pensar la muerte con la profundidad que exige su impacto cultural. Fue precisamente el etnólogo Geoffrey Gorer quien, según Ariès, “encabezó la recuperación de la reflexión en torno a la muerte” (p. 290), al denunciar que la sociedad contemporánea había sustituido la muerte pública por un tabú comparable al que antes representaba el sexo. Desde esta perspectiva, la muerte contemporánea no solo se convierte en un problema epistemológico y filosófico, sino también en una amenaza

simbólica que pone en cuestión los cimientos mismos del pensamiento moderno. Veamos, a continuación, algunas de las características más importantes que definen la mentalidad de la sociedad contemporánea en torno a la muerte.

La muerte como experiencia individualizada

En la sociedad contemporánea, marcada por el auge del individualismo, la muerte se ha convertido en un fenómeno cada vez más silenciado e invisibilizado. El individuo moderno, moldeado por valores como la autonomía, la autorrealización y la libertad personal, percibe la muerte como una amenaza a su identidad y continuidad. Como señala Jesús M. de Miguel (1995), “el individualismo se ve amenazado por la muerte y prefiere apartarla” (p. 132), mostrando así una tendencia a ignorarla o relegarla al ámbito privado y hospitalario.

Gilles Lipovetsky (2010) afirma que el individualismo caracteriza a las sociedades democráticas avanzadas y se intensifica en la posmodernidad bajo formas como el narcisismo, mientras que Vicente Verdú lo conceptualiza como “personismo”. En este contexto, la muerte deja de ser una experiencia compartida colectivamente para volverse íntima, solitaria y emocionalmente autorreferencial. Edgar Morin (2003) destaca que la conciencia moderna de la muerte implica una “promoción de la individualidad y una ruptura entre el individuo y su especie” (p. 57), lo que implica una desconexión del sujeto con sus comunidades de sentido. En tiempos pasados, las sociedades acompañaban colectivamente la experiencia de la muerte mediante rituales, ceremonias y redes de apoyo.

Hoy, en cambio, como observa Philippe Ariès, se espera que cada persona afronte su duelo de forma autónoma, lo que refuerza la privatización del sufrimiento. La comunidad ha dejado de ser el refugio ante la pérdida, y el “individuo se enfrenta a su condición mortal sin ningún apoyo, ni político, moral o religioso” (Lipovetsky, 2010, p. 62). Este fenómeno, que Morin (2003) denomina *crisis de la muerte*, revela en realidad una profunda crisis del individuo, que al replegarse sobre sí mismo se encuentra más vulnerable que nunca frente al enigma de su propia desaparición.

Muerte desacralizada

En el siglo XXI, la muerte ha perdido gran parte de su carga simbólica, ritual y sagrada. En contraste con épocas anteriores, en las que el fin de la vida se enmarcaba dentro de una visión religiosa o trascendente, la sociedad contemporánea ha desplazado esa dimensión hacia una perspectiva material, científica e individualista. La secularización de la cultura occidental ha transformado radicalmente la manera en que nos relacionamos con la muerte, convirtiéndola en un hecho clínico, biológico y, en muchos casos, silencioso.

La medicina y la ciencia han reemplazado a la religión como fuentes de sentido y consuelo. Lo divino ha sido sustituido por lo verificable. La medicina y la ciencia desacreditan a las antiguas religiones. Lo científicamente probado sustituye la palabra de Dios. Ahora se está en manos de los médicos y son ellos quienes tienen el poder de la supervivencia y los que se encargan de hacer los milagros. Los milagros de la ciencia (Scherrer, 2022). La muerte, lejos de aceptarse como un destino inevitable, se ha convertido en una anomalía que la tecnología médica intenta posponer indefinidamente. Como apunta Ariès (2000), “cada vez resulta más difícil saber positivamente si una enfermedad grave es mortal” (p. 234).

Esta medicalización, sin embargo, no elimina el temor a la muerte, sino que lo enmascara. Según Michel Houellebecq (1998), en el mundo occidental actual, incluso en momentos de bienestar, la muerte permanece como una presencia latente, una inquietud constante que emerge en la mente cuando los objetivos vitales y los anhelos pierden fuerza o dirección. La muerte no desaparece, simplemente se relega al margen de la conciencia, envuelta en una aparente negación.

Al mismo tiempo, el pensamiento postmetafísico ha contribuido a aceptar la finitud humana sin necesidad de un Más Allá. Como explica Ares (2013), “el debilitamiento del ser, el fin de la metafísica y el triunfo del nihilismo son fenómenos interconectados (...) ha aprendido a convivir con su propia finitud y, en consecuencia, con la ausencia de fundamento” (p. 70). En este marco, el individuo ya no busca certezas absolutas, sino que asume su vulnerabilidad como parte esencial de su existencia.

En definitiva, la muerte en el siglo XXI ya no es un tránsito hacia lo eterno, sino un proceso material, desacralizado y oculto. Vivimos más, pero quizás comprendemos menos la muerte. De ahí que, como expone el artista Rogelio López Cuenca (s. f.) la iconografía religiosa, aunque se sigue utilizando en las prácticas artísticas contemporáneas, carece de significado explícito, se encuentra vaciada, quedando relegada al mero valor estético.

La cultura de consumo

En la sociedad actual, marcada por el individualismo y el consumismo, la muerte ha dejado de ser un acontecimiento colectivo, sagrado y profundamente ritualizado para convertirse en un fenómeno silenciado y desacralizado. Este cambio está estrechamente vinculado a la lógica del consumo y la búsqueda constante de satisfacción personal.

Según Lipovetsky (2010), la cultura del individualismo ha promovido una búsqueda desenfrenada del placer inmediato y la felicidad personal, relegando los valores colectivos y erosionando los vínculos sociales tradicionales. Esta obsesión por la imagen, el consumo y las experiencias efímeras ha generado una sensación de vacío existencial, que Bauman (2025) define como *sociedad líquida*, donde todo es transitorio y superficial. El individualismo, aunque ha otorgado mayor libertad y autonomía, ha propiciado también una cultura dominada por la inmediatez y la fugacidad. Este contexto explica por qué, como señala Thomas (1975), “una sociedad pragmática no podía no especular sobre la muerte rechazándola, de ahí el tema de la recuperación de la muerte, de los muertos, incluso de los cadáveres” (pp. 405-406). La muerte, ante el predominio del consumo, ha sido desplazada del centro de la experiencia humana, tratada como un tabú o convertida en objeto de fascinación estética, tal como se observa en el arte contemporáneo.

Vicente Verdú (2007) apunta que el capitalismo de ficción ha emprendido contra la muerte “la operación de mayor envergadura que haya conocido la humanidad” (p. 47). El consumismo, en efecto, funciona como una poderosa estrategia para controlar el miedo a la muerte, al ofrecer bienes y experiencias que prometen felicidad y evasión.

La búsqueda constante de novedades genera, paradójicamente, una sensación de insatisfacción y angustia, pues la muerte y la finitud permanecen como límites ineludibles. La obra de Damien Hirst ilustra esta relación, proponiendo una reflexión crítica sobre cómo “el capitalismo ha sustituido a los modelos religiosos tradicionales como sistema contemporáneo de creencias” (Kuri Alamillo, 2024, p. 25). Así, el individualismo y el consumismo no solo transforman la manera en que vivimos, sino también cómo concebimos la muerte: ya no como un misterio sagrado sino como una experiencia despojada de sentido colectivo, mediada por la lógica del mercado y la cultura de la imagen.

En conclusión, la cultura del consumo contribuye a la desacralización de la muerte, imponiendo una narrativa que busca domesticarla mediante el consumo de bienes y experiencias. Este fenómeno refleja tanto una crisis existencial como un cambio profundo en los valores y rituales que han acompañado a la humanidad a lo largo de la historia.

La muerte espectáculo

La historia del arte y la cultura está íntimamente ligada a la representación de la muerte. No solo como tránsito metafísico, sino también como experiencia visual compartida, como espectáculo. Desde la Antigüedad, los seres humanos han sentido una mezcla de fascinación, temor y deseo de enfrentarse —aunque sea simbólicamente— a la muerte ajena. Tal como señala Thomas (1975):

La muerte espectáculo no es un hecho nuevo: desde las arenas antiguas donde los cristianos padecían el martirio hasta los carretones de la Revolución francesa o las ejecuciones capitales de hoy hechas en público (Sudán, Irak), sin olvidar los actos de tauromaquia, los hombres han gustado siempre de asomarse a la muerte de los otros. (p. 189)

Esta inclinación no ha desaparecido; ha mutado con los formatos, y en la era contemporánea encuentra su máxima expresión en los medios de comunicación de masas y el arte visual.

La televisión fue uno de los primeros dispositivos que trasladó el espectáculo de la muerte al hogar. Con el asesinato de John F. Kennedy en 1963, millones de personas fueron *telepresentes* en la tragedia. “Nosotros fuimos teleasistentes [...] Hemos *teleparticipado* en ella”, escribe Thomas (1975, p. 189), refiriéndose no solo a la reproducción del suceso, sino a la implicación emocional y política que este generó en la audiencia global. El asesinato no fue solo un hecho político; fue, ante todo, un espectáculo mediático.

La espectacularización de la muerte alcanzó un nuevo punto de inflexión con los atentados del 11 de septiembre de 2001. Tal como señala Fernando Castro Flórez (2008), “con el 11S se dio un paso más y es que este fue transmitido en pleno directo”. La imagen del segundo avión impactando contra la Torre Sur no fue una reconstrucción: fue hecho real, un acto mortífero diseñado para ser visto en tiempo real por millones de espectadores. El arte contemporáneo ha respondido a esta hiperrepresentación de la muerte: desde la fotografía *post mortem* hasta las instalaciones que abordan conflictos bélicos, desastres o ejecuciones. La cultura del espectáculo ha absorbido incluso nuestra relación con lo más definitivo: el fin de la vida.

Exceso de información frente a las imágenes ausentes

En la era digital, la imagen ha reemplazado a la palabra como medio principal de comunicación. Lo visual domina el imaginario colectivo, generando un fenómeno sin precedentes: la sobresaturación de imágenes. Este exceso, lejos de enriquecer nuestra comprensión del mundo, nos ha llevado a un estado de anestesia visual frente a fenómenos tan trascendentales como la muerte.

Desde la invención de la fotografía por Niépce en 1824, el ritmo de producción de imágenes ha aumentado exponencialmente. Como señala el fotógrafo Samuel Aranda, “en cinco minutos se hacen más fotos que durante todo el siglo XX” (Fundación Juan March, 2022, 31’42”). Esta avalancha de imágenes ha configurado lo que Gubern (1997) denomina una “civilización de la imagen” (p. 156). En ella, todo lo que ocurre se

convierte en representación, como ya advirtió Guy Debord: “Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación” (Debord, 1997, p. 37).

La muerte, que históricamente fue un hecho íntimo, ritualizado y colectivo, ha quedado atrapada en esta lógica de reproducción masiva. Así, la imagen de la muerte ya no nos estremece, sino que se diluye entre miles de fotografías de banalidad cotidiana. La instalación *24 hrs. in Photos* de Erik Kessels (Fig. 7), compuesta por más de un millón de imágenes impresas de un solo día en Flickr, evidencia esta desmesura: la imagen se vuelve inmanejable, vacía de sentido.

Frente a esta saturación, emerge un efecto paradójico: la ceguera visual. La repetición constante trivializa la muerte. La saturación obliga también a pensar en las imágenes que faltan: las prohibidas, las ausentes, las silenciadas. Joan Fontcuberta (2020) sostiene que esta sobreproducción visual genera también una omisión significativa: entramos en la era de las imágenes ausentes, de las imágenes que no estaban. Durante la Guerra del Golfo, Serge Daney ya advirtió cómo las cámaras incrustadas en bombas mostraban trayectorias sin estragos, “escamoteando al espectador el horror del sufrimiento” (Fontcuberta, 2016). Esto plantea una crítica directa a la supuesta transparencia mediática: la hipervisibilidad es, en realidad, una hiperhipocresía. Las imágenes de Guantánamo o del cadáver de Bin Laden nunca fueron mostradas; el poder selecciona qué puede ser visto.

Un caso paradigmático es la fotografía *The Falling Man* de Richard Drew (2001), capturada durante los atentados del 11 de septiembre. La imagen, que muestra a un hombre cayendo desde una de las Torres Gemelas (Fig. 8), dio la vuelta al mundo, pero fue rápidamente retirada de los medios por su crudeza y el rechazo que provocó en el público. Este acto de censura evidencia la tensión entre el hipervisualismo del presente y la voluntad de invisibilizar el sufrimiento real. Tal como advertía Serge Daney, citado por Fontcuberta (2016), ciertas imágenes, aunque técnicamente posibles, no son bienvenidas, y se produce una sustracción simbólica allí donde la cámara no debe mirar. Así, la hipervisibilidad contemporánea convive con una hipocresía mediática que exhibe la muerte sólo en tanto sea digerible o espectacular, evitando aquellas

Fig. 7: 24 Hrs. in photos, 2011. Erik Kessels



Fuente: Exposición Big Ban Data. Fotografía: CCCB. Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/big-bang-data/45167>
 Fotografía: Gunnar Knechtel Photography, 2014

representaciones que interpelan éticamente al espectador. En este contexto, *The Falling Man*¹⁶ se convierte en un emblema de la muerte silenciada en medio del estruendo de imágenes que nos rodea.

En definitiva, la sobresaturación de imágenes en la cultura contemporánea ha transformado radicalmente nuestra relación con la muerte. Como no podía ser de otra manera, con las imágenes de la muerte ocurre lo mismo: su exceso y repetición en los medios ha generado una especie de anestesia colectiva. Esta insensibilización visual no solo responde al volumen desmesurado de representaciones, sino que se ve acrecentada por otros factores culturales, como el nihilismo contemporáneo y la pérdida de referentes trascendentes. En un mundo donde la imagen ha sustituido a la experiencia directa, la muerte se convierte en un contenido más —consumido, compartido, desplazado rápidamente por otro estímulo visual.

¹⁶ Documental 9/11 The falling man. <https://www.youtube.com/watch?v=m3gbxJ4xUDE> (Recuperado 20/07/2023)

Fig. 8: *The falling man*, 2001. Richard Drew



Nota: Fotografía que dio la vuelta al mundo y posteriormente fue censurada

Fuente: El País. Recuperado el 12 de junio de 2024 de https://elpais.com/elpais/2021/09/09/album/1631205501_234652.html

“ La sobresaturación de informaciones e imágenes que amenaza al consumidor, de alguna manera lo anestesia. El consumo de mensajes de muerte lo afecta escasamente, y rara vez produce consecuencias prácticas ”

(Potel, 1970, p. 153)

A pesar de estar continuamente viendo cómo la gente muere en cada telediario, en redes sociales o en producciones audiovisuales, la sociedad permanece en un estado de apatía e indiferencia. La duplicación masiva, la estetización y la fragmentación de estas imágenes generan una distancia emocional que dificulta toda posibilidad de duelo o reflexión profunda. La muerte se banaliza, se convierte en espectáculo, pero también en vacío. En este contexto, urge reflexionar no solo sobre la cantidad de imágenes que circulan, sino sobre aquellas que no vemos, las que han sido censuradas, suprimidas o silenciadas. Porque es precisamente en esa ausencia donde se esconde, muchas veces, la verdad más cruda de nuestra época: una cultura que mira sin ver y que recuerda sin memoria.

La privatización de la muerte

En la cultura occidental contemporánea, la muerte ha sido desplazada del centro de la vida social hacia los márgenes más ocultos y privados. Aquello que durante siglos formó parte del entramado ritual, colectivo y familiar, ha sido progresivamente reducido a

un evento íntimo, medicalizado y excluido de la experiencia pública. La muerte, hoy, se oculta. “En la actualidad la muerte (propia o de los otros) es un tema prohibido, o tabú. En un mundo feliz postmoderno como el actual la muerte es evitada, retrasada al máximo, escondida.” (De Miguel, 1995, p. 111). Este ocultamiento no sólo es físico, sino también simbólico. La muerte ha perdido su papel pedagógico y comunitario. El moribundo, en vez de rodearse de sus seres queridos, muere en soledad, en hospitales o residencias, sin preparación emocional. “Por razones que desbordan las exigencias económicas, el hombre es privado de su muerte: muere solo, en el asilo o en el hospital, sin preparación psicológica” (Thomas, 1975, p. 10). A esta soledad se suma una negación de su derecho fundamental a conocer su condición. Como indica Ariès, “las nuevas costumbres exigen que muera en la ignorancia de su muerte” (Ariès, 2000, p. 231).

Este fenómeno implica una pérdida del moribundo de su protagonismo. La familia, que antes acompañaba, ahora delega en la figura médica, convertida en una suerte de mago tecnocrático. “La misma familia es cómplice y, en general, abandona toda responsabilidad en manos del médico-mago” (Ariès, 2000, p. 298). Esta transferencia de decisiones deja al enfermo sin voz ni voto. Heidegger advertía que “poder morir es poder ser sí mismo” (Han, 2018, p. 19), pero la medicalización y el silenciamiento anulan ese derecho, diluyendo la muerte en burocracias y protocolos hospitalarios. Y a nivel general, socialmente, la muerte también ha sido excluida del imaginario cotidiano. Al no verla, no se la reconoce. “El hombre actual, al no verla lo bastante a menudo y lo bastante cerca, la ha olvidado: la muerte se ha vuelto salvaje, a pesar de la apariencia científica que la disfraza” (Ariès, 2000, p. 288). Incluso su mención se evita, como si pronunciarla pudiera convocarla. (Ariès, 2011, p. 33).

En resumen, la muerte ha sido privatizada: encerrada entre paredes blancas, despojada de ritual, silenciada por pudor y sustituida por discursos clínicos. Esta privatización no sólo transforma cómo morimos, sino también cómo vivimos. Al ocultar la muerte, ocultamos una parte esencial de la experiencia humana. En la película de Rossellini, *Alemania, año cero* (1948) se manifiesta en la prohibición de tener contacto con lo relacionado con la muerte según la edad que se tenga (Fig. 9).

El hospital como lecho de muerte

La transformación del morir en la sociedad contemporánea es uno de los fenómenos culturales más reveladores del cambio de mentalidad moderno. La muerte, que durante siglos acontecía en el ámbito doméstico, rodeada de la familia, los vecinos y los rituales propios de cada cultura, ha sido desplazada a un espacio impersonal: el hospital. Lo que antaño fue una escena íntima y compartida, se ha convertido en un procedimiento clínico, gestionado entre datos, monitores y protocolos. Como señala Philippe Ariès (2011): el hogar y el ambiente familiar ha sido sustituido por el hospital y la soledad. El hospital ocupa en nuestros días el lugar para morir.

En este nuevo escenario, el lecho de muerte ha perdido su sentido simbólico. La habitación del hospital es un espacio aséptico, diseñado más para contener la muerte que para acompañarla. Sus paredes blancas, sus luces frías y su rigidez funcional impiden cualquier forma de duelo compartido o de expresión del dolor. “Unas habitaciones, cuanto menos

Fig. 9: Alemania, año cero. 1948, Rossellini



Fuente: Rossellini, R. (Director). (1948). Alemania, año cero [Película].

asépticas, serán las encargadas de resguardarnos de la muerte del otro y evitarán que trascienda cualquier emoción de dolor”, explica Ariès (2011, p. 288). El objetivo no parece ser sólo curar, sino también mantener la muerte oculta, fuera de vista.

El hospital adopta, entonces, un papel ambiguo. Se convierte en el nuevo lecho de muerte, pero no en el lugar donde se transita la muerte acompañado. Como dice Thomas (1975, p. 404), “la sociedad occidental sólo acepta la muerte con la condición de volverla aséptica con la excusa de la higiene”. Esta supuesta limpieza no solo es física, sino también emocional: se evita el escándalo del llanto, del desgarrar, del adiós. En este contexto, el moribundo —ya no un sujeto activo del ritual— se convierte en un “paciente”, alguien a quien se le administra la muerte desde la objetividad técnica. Incluso el momento de certificar la muerte se somete al lenguaje de la ciencia. “El sabio [...] otorga prioridad a la ausencia total de actividad cerebral -confirmada por un trazado llano en el electroencefalograma- [...] durante un ‘tiempo considerado suficiente’” (Thomas, 1975, p. 10). La muerte se diagnostica.

Este cambio en el modo de morir revela una severa incomodidad cultural con la muerte. Ariès sostiene que “morir a escondidas o el enmascaramiento de la muerte es el efecto de un rechazo a admitir la muerte de aquellos a los que se ama”, lo que implicaría una forma de cuidado y protección. Sin embargo, Gilles Lipovetsky (2010) plantea una visión más cruda: no es sensibilidad, sino desarraigo e indiferencia. El moribundo ya no muere en comunidad, sino en un sistema que prioriza la eficacia sobre la empatía. Así, el hospital como nuevo lecho de muerte refleja una civilización que ha renunciado a mirar de frente su final. La muerte, al igual que muchas otras realidades incómodas, se administra y se oculta.

La industria funeraria

En la sociedad contemporánea, los rituales funerarios han sufrido una profunda transformación. Lo que antaño fue un acto íntimo, simbólico y profundamente ligado a la

comunidad y a las creencias espirituales, ha sido absorbido por la lógica de la eficiencia, la higiene y el profesionalismo. Como señala Thomas, “las pompas fúnebres se transforman en servicios tanatológicos; se crean complejos funerarios” (1975, p. 10). La muerte ha dejado de ser un asunto de los vivos para convertirse en una gestión técnica de los cuerpos. Esta evolución nos confronta con una paradoja: mientras el ritual se preserva en lo formal, ha perdido gran parte de su carga emocional y simbólica.

La película *Despedidas* (*Okuribito*, 2008) del cineasta japonés Yojiro Takita, ilustra con delicadeza este proceso desde una perspectiva cultural. En la tradición japonesa, el cuidadoso lavado y embellecimiento del cuerpo se realiza como un acto sagrado de despedida, cargado de respeto, sensibilidad y belleza. El protagonista, un músico que acaba trabajando como amortajador, se ve confrontado con la dignidad del cuerpo muerto y con la emoción humana que rodea el momento del adiós.

Esta visión contrasta de manera notable con la forma en que, en muchas sociedades occidentales industrializadas, el ritual se ha reducido a un protocolo estandarizado, diseñado más para mitigar el impacto visual de la muerte que para integrarla en el proceso vital. El aseo del difunto, que tradicionalmente preparaba al muerto para la eternidad con una postura solemne, ha sido transformado en una operación cosmética que busca dar una apariencia de vida (Ariès, 2011). A finales del siglo XX, la industria funeraria adoptó esta estética del *bello cadáver*, no como una expresión de reverencia, sino como parte de su estrategia de *visual merchandising*. El cuerpo muerto, cuidadosamente maquillado y vestido, es ahora un producto más dentro del escaparate de la muerte, diseñado para tranquilizar a los deudos y maquillar el hecho inevitable de la descomposición.

Esta inquietud por la descomposición corporal no es nueva. Edgar Morin recuerda que “de este horror han surgido todas las prácticas a las que ha recurrido el hombre, ya desde la prehistoria, para apresurar la descomposición (cremación y endo-canibalismo), para evitarla (embalsamamiento) o para alejarla” (2003, p. 26). El rechazo moderno hacia el cuerpo muerto sigue siendo una constante, aunque ahora se exprese en forma de prácticas higiénicas, desinfección, y aislamiento del difunto. Este desdén por la fisicidad

de la muerte ha sido abordado también por la artista mexicana Teresa Margolles. En su instalación *37 cuerpos*, realizada con sudarios reales que envolvieron cadáveres en la morgue, pone de relieve la crudeza del deterioro físico y la violencia simbólica del tratamiento institucional de los muertos. Su obra nos obliga a mirar aquello que la industria fúnebre intenta ocultar: la verdad tangible y perturbadora de la muerte.

En definitiva, los rituales funerarios actuales, lejos de reconfortar o acompañar, muchas veces ocultan el drama existencial bajo una capa de profesionalismo y artificio. La muerte, gestionada por terceros, ha sido convertida en un trámite más. Entre la pompa, la frialdad técnica y la estetización, lo que se pierde es precisamente lo que le daba sentido: el acto humano de despedirse.

Escapar al culto de los muertos

En la sociedad contemporánea, marcada por el hedonismo, la eficiencia y el rechazo del sufrimiento, el culto a los muertos ha sido progresivamente desmantelado. Lo que antes constituía un eje simbólico y cultural en torno al cual giraban los ritos funerarios, la memoria y la espiritualidad, hoy se reduce a una gestión higiénica y rápida del cuerpo. Como señala Verdú (2006), una vez el enfermo ha fallecido, lo importante es deshacerse del cadáver cuanto antes. Esta urgencia pragmática ha reducido los rituales funerarios tanto en tiempo como en significación.

La muerte, en palabras de Baudrillard (1993), “se ha vuelto obscena y molesta” (p. 215). Se la elimina del campo visual y emocional porque incomoda. Se ha vuelto algo que debe ser apartado, como si su sola presencia amenazara el mito del bienestar permanente. Esta aversión se expresa simbólicamente en la preferencia creciente por la incineración, forma moderna de reducir al muerto a su vestigio mínimo, como diría el propio Baudrillard. Si bien en otros tiempos esta práctica suponía una “ruptura con las creencias cristianas, hoy se justifica en nombre de la racionalidad y la negación de la idea de supervivencia” (Ariès, 2000, p. 250). La incineración representa el medio más radical para desembarazarse de

los muertos, en nombre de la limpieza, la eficiencia y la falta de espacio (Ariès, 2011). La modernidad no sólo ha eliminado al muerto, sino también el duelo. A mediados del siglo XX, a los rituales espontáneos o culturalmente normados de duelo les ha sucedido un proceso inverso: su prohibición silenciosa. Baudrillard (1993) afirma que “lo elegante es ocultar la pena” (p. 215), ya que podría perturbar el equilibrio emocional de los demás. En esta lógica del bienestar, toda alusión a la muerte resulta inconveniente. El duelo es ahora un trámite interno y apresurado, vedado y silenciado. El culto a los muertos disminuye, y con él la posibilidad de conectar con la finitud que define nuestra humanidad. Thomas (1975) señalaba cómo los funerales y los ritos del duelo van siendo “escamoteados” (p. 10). En paralelo, Jankélévitch (2002) observaba que el ser humano moderno “se impide a sí mismo pensar en aquello que no es más que demasiado evidente: su vacío, su lamentable nada, el inevitable final que nos acecha” (p. 53).

Sin embargo, esta huida del cuerpo y del duelo parece encontrar una paradójica controversia en los memoriales. Mientras que el cuerpo físico desaparece de la escena, el lugar mismo donde ocurrió la catástrofe se carga de un valor simbólico irremplazable. Como los antiguos cenotafios —monumentos funerarios que honran a los muertos sin contener sus restos—, estos espacios se erigen como templos de memoria colectiva. Las grandes masacres contemporáneas, como los atentados yihadistas o los genocidios del siglo XX, reclaman con urgencia un espacio para el recuerdo. El escenario mismo del horror, como ocurrió con los campos de concentración convertidos ahora en museos, se transforma en un nuevo lugar de culto laico, un lugar sin cadáveres, pero cargado de presencia simbólica. Podemos observar cómo estos memoriales contemporáneos sustituyen al culto tradicional. Obras como el Memorial de Auschwitz-Birkenau en Oswiecim, Polonia, el *Memorial del IIS* en Nueva York o el *Memorial del IIM* en Madrid (Fig. 10) cumplen una función emocional y simbólica similar a la de aquellos cenotafios.

Lo inquietante es que estos memoriales, aunque dedicados a la muerte, omiten deliberadamente la imagen del muerto. En ellos, la representación directa del cadáver es sustituida por el vacío, el silencio o la abstracción estética. En palabras de Canetti, “uno muerto y uno más no son dos muertos” (2017, p. 329), subrayando cómo la acumulación

de víctimas no genera necesariamente una experiencia acumulativa del duelo. Lo que se escenifica es una ausencia, una elipsis visual que apunta a un horror que no puede ser mostrado. No obstante, la cultura contemporánea puede haber intentado escapar del culto a los muertos, pero la muerte continúa generando símbolos, espacios y obras. Aunque los ritos tradicionales se debilitan, surgen formas nuevas de recordar, de significar la pérdida y de buscar sentido. En este contexto, las prácticas artísticas contemporáneas han comenzado a interrogar el estatuto de estos monumentos. El proyecto *Nada tan invisible*¹⁷ (2019), de Rogelio López Cuenca y Elo Vega, se plantea cómo intervenir críticamente en estos espacios conmemorativos que, en su aparente monumentalidad inalterable, “silencian más que muestran el carácter irresuelto del conflicto” (García Alarcón, 2019).

No obstante, no debemos dejar de mencionar que mientras que en occidente prima este tabú, en otras culturas mantienen una estrecha relación entre vivos y muertos. Por ejemplo, en México con la profunda devoción a La Santa Muerte, la celebración del Día de los Muertos o en El Cairo (Egipto), donde muchas personas viven en las tumbas y mausoleos de sus difuntos familiares debido a cuestiones económicas, principalmente. El cementerio de El Cairo, conocido como *La ciudad de los muertos*, alberga a aproximadamente un millón y medio de vivos.

¹⁷ Véase texto completo en: <https://www.lopezcuenca.com/nada-tan-invisible/> Recuperado el 30 de julio 2025

Fig. 10: Memoriales en los escenarios de la tragedia



Nota: De izquierda a derecha: Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau, Memorial 9/11 en Nueva York y Memorial 11M en Madrid. Fotografía: Elaboración propia y Fotografía Memorial 11M (Madrid): Fotografía del monumento a las víctimas del 11-M (autor desconocido, s. f.).

Fuente: COPE. Recuperado el 12 de junio de 2024 de https://www.cope.es/actualidad/mas-madrid/noticias/criticas-ayuntamiento-por-reformar-antes-monumento-las-victimas-del-11-m-20190312_372009



MUERTE Y REPRESENTACIÓN

Hasta aquí hemos observado cómo las mentalidades sobre la muerte han variado a lo largo del tiempo, incluso de forma muy contrastada. Este recorrido previo va a permitir comprender las raíces ideológicas y antropológicas de esas representaciones, revelando cómo se entrelazan con la política, la religión, la ciencia o la economía de su tiempo. La muerte ha sido representada como tránsito, castigo, descanso, misterio o negación, y estos enfoques no son arbitrarios sino que responden a una forma de estar en el mundo y de concebir el Más Allá. Su concepción, estrechamente vinculada al contexto histórico, ha dado lugar a múltiples formas de representación visual, en las que se han plasmado tanto los temores como las creencias, rituales y aspiraciones propias de cada época. La muerte, como fenómeno universal, ha sido modelada simbólicamente por cada cultura según sus estructuras de pensamiento, configurando una iconografía que sirve no solo como expresión estética, sino como documento histórico y social.

En su necesidad de comprender la muerte, vencerla, atraparla o no olvidarla, el hombre se ha servido de la representación y el arte a lo largo del tiempo (Morin, 2003). La propia incertidumbre sobre el fenómeno de la muerte ha hecho que se fabriquen

creencias y supersticiones construyendo, en ocasiones, un mundo paralelo e invisible para el ojo humano pero muy presente y real en el imaginario colectivo. El británico Damien Hirst titulaba *la imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo* la obra en la que utilizaba en 1991, un ejemplar de tiburón a escala real y lo metía en formol para conservarlo, aludiendo a esa dificultad de pensar en la muerte y necesitar vencerla, comprenderla o explicarse el sentido de la vida.

Por ello, el presente bloque se centra en el estudio de la representación de la muerte a través del arte, prestando especial atención a su evolución iconográfica y simbólica. Analizaremos cómo las imágenes han configurado, reforzado o desafiado las mentalidades sobre la muerte. Si bien el capítulo anterior nos exigía una mirada desde la antropología, la sociología o la filosofía, este nuevo enfoque nos permitirá abordar las obras artísticas desde su capacidad para condensar, transmitir y transformar los imaginarios colectivos sobre el morir. “La momia, el esqueleto, el cráneo vaciado, metáforas, representan lo que no es visible ni palpable en la realidad humana, sus creencias, sus valores, su cultura” (Duvignaud, 1973, pp. 275-276).

A través del análisis de piezas claves de distintas épocas y contextos culturales, veremos cómo el arte no solo ilustra la muerte, sino que contribuye activamente a su conceptualización. Se trata, en definitiva, de estudiar no solo lo que se muestra, sino por qué se muestra así y qué efectos simbólicos produce en quienes miran.

2.2.1. Iconografía y simbolismo de la muerte

Iniciaremos una revisión de la representación de la muerte por épocas para llegar a la representación e imagen de la muerte en la actualidad. Veremos cómo sistemas de representación e iconografía de distintos tiempos de la historia coinciden en manifestaciones artísticas de otros períodos o incluso conviven con nuevas formas de representación de la muerte. Conectaremos estas formas de representación con el pensamiento de la época estudiado en el apartado anterior y analizaremos diversas

cuestiones en función de la representación, como la importancia de la técnica, la iconografía, la intención del autor, así como la relación con acontecimientos de la época. Debemos mencionar que para abordar este recorrido se utilizarán referencias del mundo occidental, de las que ha bebido la cultura española.

2.2.1.1 Prehistoria. La sepultura como reflejo del carácter social

Como vimos en el bloque anterior, nuestros antepasados prehistóricos ya enterraban a sus semejantes, es decir, destinaban lugares específicos para las inhumaciones. En una primera instancia, de forma individual y más adelante de forma conjunta, junto al resto de fallecidos. Lo destacable es que este hecho convierte al ser humano en un ser social (Morin, 2003; Thomas, 1975). Buena prueba de ello son algunas de las estructuras de carácter funerario de este período que han llegado hasta nuestros días. Éstas se basan en grandes losas de piedras donde dependiendo de su composición, se han denominado: dólmenes, cromlech, menhires, tumbas de corredor, navetas, entre otros. En España, unos ejemplos relevantes de enterramientos los encontramos en la Cueva de los Murciélagos¹⁸ (Albuñol, Granada) o el Dolmen de Menga en Antequera (Fig. II).

Esta última estructura se caracteriza por estar realizada con losas enormes de piedra, donde se encuentra una cámara funeraria en su interior, la cual se utilizó como tumba colectiva, lo que revela una concepción de la muerte ligada a rituales y creencias en una vida después de la muerte. Se cree, según el proyecto *De los museos al territorio: actualizando el estudio de la Cueva de los Murciélagos de Albuñol (Granada)*¹⁹, que por su construcción monumental y su orientación tenían una importancia simbólica y ritual, con lo que el Dolmen de Menga no solo sería un espacio funerario, sino también un centro de rituales y culto a los antepasados, reflejando así una visión de la muerte como parte

18 <https://cuevamurcielagosalbunol.com/historia-de-la-cueva/> Recuperado el 9 de mayo 2024

19 *De los museos al territorio: actualizando el estudio de la Cueva de los Murciélagos de Albuñol (Granada)* es un proyecto de investigación del programa de Jóvenes Investigadores (CM/JIN/2021-009) de la Universidad de Alcalá y financiado por la Comunidad de Madrid llevado a cabo en 2022-2023. Recuperado el 30 julio 2025, de <https://cuevamurcielagosalbunol.com/>

Fig. 11: Dolmen de Menga, Antequera. Málaga.



Fuente: Junta de Andalucía. Recuperado el 17 de junio de 2024 de <https://www.museosdeandalucia.es/web/conjuntoarqueologicodolmenesdeantequera/-/dolmen-de-menga-cueva-de-menga>

de una tradición comunitaria y espiritual. Asimismo, el empleo de la piedra en estas estructuras adquiere ya en este periodo un fuerte componente simbólico: la solidez, permanencia y resistencia del material refuerzan la intención de eternizar la memoria de los muertos y establecer un vínculo perdurable entre los vivos y sus antecesores. Esta simbología de lo imperecedero acompañará a la cultura funeraria a lo largo de la historia, consolidándose como un lenguaje visual de permanencia frente a lo efímero de la vida.

2.2.1.2 Arte Antiguo. Permanencia en el tiempo

Objetos funerarios

Durante la Edad del Bronce se documentan diversos tipos de enterramientos que revelan complejas estructuras sociales y una concepción de la muerte estrechamente ligada al poder, el prestigio y el ritual. En este periodo destacan tanto las tumbas individuales como los enterramientos colectivos, en los que se incluyen ajuares compuestos por

objetos de lujo y armamento, tales como cerámicas campaniformes, brazales de arquero²⁰, puntas de flecha y puñales de cobre. La introducción del metal, especialmente del cobre, simbolizaba una nueva fuente de prestigio y diferenciación social.

Estos elementos funerarios no eran meros acompañamientos simbólicos: manifestaban una ideología del poder anclada en la posesión de armas y en la participación en rituales funerarios colectivos. Es significativo, por ejemplo, el uso de vasos campaniformes en los que se consumían bebidas alcohólicas, como la cerveza, durante ceremonias conmemorativas (Museo Arqueológico Nacional, s.f.).

Dentro de este mismo contexto cronológico, encontramos en los asentamientos argáricos de la Península Ibérica enterramientos bajo el suelo de las viviendas, lo que sugiere un deseo de mantener a los difuntos cerca de la comunidad de los vivos. Esta práctica, lejos de ser uniforme, revela diferencias sustanciales en función del género, la edad y el estatus social. No todas las personas accedían al mismo tipo de sepultura ni al mismo ajuar funerario. Estudios comparativos entre los enterramientos argáricos ponen de manifiesto, por un lado, marcadas diferencias de género —como evidencia la presencia de diademas de oro en tumbas de mujeres de alto rango, como la de Caravaca de la Cruz— y, por otro lado, la consolidación de una estructura social jerarquizada y hereditaria, como demuestra la existencia de tumbas infantiles con ajuares significativos (Museo Arqueológico Nacional, s.f.).

En esa misma línea interpretativa, algunos objetos hallados en contextos funerarios apuntan a una dimensión simbólica vinculada al tránsito al Más Allá. Así lo evidencian piezas como el soporte de Les Ferreres de Calaceite (Teruel), hallado en una tumba como parte de un ajuar²¹. Se trata de un objeto de bronce que, según Armada y Rovira (2011), formaría parte de un brasero, coronado por una figura de caballo. Este animal,

20 Los brazales de arquero eran utilizados para proteger el brazo del impacto de la cuerda del arco.

21 Formando el ajuar se encuentra también un conjunto de armas, que indica que perteneció a un personaje relevante. También aparecieron fragmentos de objetos relacionados con ceremonias rituales, como las tres asas de bronce de un recipiente y un cazo también de bronce. Esta conjunción de objetos tan dispares aparece también en tumbas coetáneas del sureste francés, lo que permite suponer que los difuntos compartían su posición aristocrática y las ceremonias rituales relacionadas con ella. <https://www.man.es/man/exposicion/recorridos-tematicos/arqueologia-muerte/4-soporte-calaceite.html>

cargado de simbolismo en las tradiciones indoeuropeas, era considerado como el encargado de transportar a las almas al Más Allá, lo que refuerza su carga funeraria.

En el suroeste peninsular, durante los siglos VIII al VI a.C., la cultura tartésica mantuvo prácticas similares, destacando por la riqueza de sus ajuares. Un ejemplo paradigmático es el Tesoro de Aliseda²² (Cáceres), datado en el siglo VII a.C., que evidencia el valor simbólico y económico de los bienes asociados a la muerte. Por su parte, los íberos desarrollaron un ritual funerario centrado en la cremación del cadáver, cuya complejidad variaba en función de la posición social del difunto. Cuando se trataba de una figura de relevancia, se empleaban piras²³ altas con maderas nobles. El cuerpo, vestido ceremonialmente y acompañado de sus objetos personales, era incinerado mientras se lanzaban ofrendas y perfumes al fuego. Posteriormente, las cenizas se recogían en urnas que se depositaban en la tumba junto a un ajuar, y se celebraba un banquete ritual en honor al fallecido, al que asistían familiares, allegados y clientes (Museo Arqueológico Nacional, s.f.).

Todos estos ejemplos muestran cómo la muerte constituía un hecho social profundamente ritualizado. Las ceremonias asociadas al fallecimiento no solo buscaban honrar al difunto, sino también proteger a la comunidad frente a la amenaza que la muerte representaba. Desde esta perspectiva, los rituales funerarios pueden entenderse como un mecanismo de contención simbólica ante lo desconocido, generando sentido ante la ausencia.

Esta concepción trascendental de la muerte se articula también en torno a las primeras nociones de inmortalidad. Duche (2012) explica que “la relación entre hombres, dioses y espíritus fue entendida inicialmente desde el plano de lo sobrenatural, en la relación que existe entre el mundo en que vivimos y el que se encuentra más allá de las estrellas” (p.37). En otras palabras, el pensamiento mágico-religioso otorgaba a la muerte una dimensión de tránsito hacia otra forma de existencia. Esta visión mística y simbólica de la muerte persiste en el arte contemporáneo. Un ejemplo significativo es la obra *The*

22 Véase Museo Arqueológico Nacional. (s.f.). 5. El Tesoro de Aliseda. <https://www.man.es/man/exposicion/recorridos-tematicos/arqueologia-muerte/5-tesoro-aliseda.html> (Recuperado el 2 de febrero de 2025)

23 Según la Real Academia Española (s.f.), una *pira* es una hoguera donde antiguamente se quemaban cuerpos de difuntos o víctimas de sacrificios.

Fig. 12: *The Tomb of James Lee Byars (La tumba James Lee Byars)*, 1986



Fuente: Exposición: James Lee Byars. Perfecta es la pregunta. MNCARS (Palacio de Velázquez) 2024
Fotografía: Elaboración propia

Tomb of James Lee Byars (1986), una escultura en forma de esfera de arenisca pulida que remite a los ciclos vitales, la noción de perfección y la idea de trascendencia. La materia, la forma y el concepto se entrelazan para remitir a una interpretación espiritual de la existencia humana. La obra, influenciada por filosofías orientales y por un enfoque estético del misticismo, representa la figura humana desde su desmaterialización, evocando lo efímero de la vida y la eternidad de la muerte.

En definitiva, podemos observar que monumentos megalíticos, ajuares lujosos, rituales de cremación o banquetes funerarios han servido como formas de expresión simbólica frente a la muerte. Estas representaciones, analizadas tanto desde la arqueología como desde el arte, muestran cómo el ser humano ha intentado controlar, comprender o resignificar la muerte mediante prácticas sociales y formas visuales. Un ejemplo lo encontramos en el *Vaso de los guerreros de Archena (Fig. 13)*

Fig. 13: Vaso de Los Guerreros de Archena (Murcia), segunda mitad del siglo III a.C.



Nota: Fue empleado como urna cineraria del guerrero que lo mandó fabricar, por lo que las escenas representadas buscan ensalzar su figura tras la muerte.

Fuente: Museo Arqueológico Nacional <https://www.man.es/man/exposicion/recorridos-tematicos/arqueologia-muerte/6-vaso-guerreros.html>

El reflejo de la muerte en el Arte mesopotámico

Recordemos que los mesopotámicos creían en un inframundo llamado *Irkalla* o *Kur*, gobernado por una diosa, Ereshkigal. Y donde no existía un concepto de recompensa o castigo, sino un destino común para todos, un reino oscuro donde los muertos vagaban como sombras (Finkel, s.f.). La idea de una vida después de la muerte era negativa y las representaciones reflejarán, por tanto, su visión fatalista mesopotámica sobre la muerte que se caracteriza principalmente por ser inevitable e irreversible (Herrero de la Iglesia, 2016).

Egipto: la continuidad en el Más Allá

Si bien nos es imposible registrar y catalogar toda la iconografía egipcia sobre la muerte y sus variaciones según el período, sí se ha creído conveniente citar algunas de las interpretaciones y representaciones de la muerte durante el imperio egipcio en general. A diferencia de la cultura mesopotámica, la representación de la muerte en el arte egipcio se caracteriza por su enfoque en la vida después de la muerte y la creencia en

“ La ritualización de la muerte es un caso particular de la estrategia global del hombre contra la naturaleza, hecha de prohibiciones y de concesiones. Por eso la muerte no fue abandonada a sí misma y a su desmesura, sino por el contrario aprisionada en unas ceremonias, transformada en espectáculo ”

(Ariès, 2011, p. 674).

la continuidad del alma. La sociedad egipcia encontró un consuelo para aliviar el duelo. Quien fuese enterrado²⁴ siguiendo el ritual de la momificación, sería siempre recordado y no estaría muerto (Museo Británico, s.f.). Por lo tanto, y según Seyfried (2022) en el arte egipcio, la muerte no se verá como el final, sino como una transición hacia una vida eterna. Esta concepción se plasma en monumentos colosales (pirámides y tumbas), esculturas, pinturas murales y complejos ajuares funerarios que reflejan la preocupación por la preservación de la identidad y el estatus social en la otra vida. Sin embargo, en Egipto también existía la muerte definitiva. Ésta era un castigo, como puede verse en la imagen a continuación, donde encontramos una figura humana en posición horizontal

24 Véase más información: La muerte y el Más Allá en Egipto: momias. Aproximadamente 2686 a. C.–395 d. C. Las galerías de Roxie Walker. Salas 62-63. British museum.
<https://www.britishmuseum.org/collection/galleries/egyptian-death-and-afterlife-mummies>

Fig. 14: Figura humana en posición horizontal sobre elemento punzante



Fuente: Scherrer, S. (Director), Nelsen, H. (Guionista), & Meyer zu Eissen, R. (Productor). (2022). *Las edades de la vida. Historia de la muerte* [Documental]. Februar Film; ZDF; Arte. Recuperado 3 de septiembre 2023, de <https://februarfilm.de/filme/die-geschichte-des-todes/>

y alicaída sobre un un elemento punzante (Fig.14). Según expone Seyfried: “un cuerpo malogrado no podría alcanzar el Más Allá” (Seyfried, 2022, min. 9:02)

Surgieron una serie de deidades relacionadas con la muerte (Fig. 14). Una de las representaciones más comunes de la muerte en el arte egipcio es la figura del dios Anubis, quien era el encargado de guiar a los muertos hacia el Más Allá. Anubis era representado como un hombre con cabeza de chacal y se le asociaba con el proceso de embalsamamiento y la protección de las tumbas. Otra figura importante relacionada con la muerte es Osiris, el dios de la resurrección y el juicio en el Más Allá. Osiris era representado como un hombre con una corona en forma de *aten*²⁵ y un cetro en forma de cayado. Se le mostraba como un rey poderoso sentado en un trono, simbolizando su papel como juez divino de las almas de los muertos. Ra, el dios solar, aparece recurrentemente simbolizando el ciclo de muerte y renacimiento (Seyfried, 2022). Además de la representación de figuras divinas (Fig. 15), el arte funerario del Antiguo Egipto ofrece un detallado testimonio visual de los rituales relacionados con la muerte,

²⁵ Según el *Collins English Dictionary* (HarperCollins Publishers, s.f.), Aten era el disco solar adorado como único dios durante el reinado de Akenatón.

Fig. 15 *The Queen of the Night (Reina de la Noche)* 1792 -1750 a.C. aprox. (Babilonia)



Nota: Según el British Museum se cree que puede ser Ereshkigal, la diosa que dirigía el Inframundo.
Fuente: British Museum.

como el proceso de embalsamamiento y la preparación del cuerpo para su entierro. Uno de los elementos más relevantes de esta iconografía es la balanza, símbolo central en la escena del juicio final. Su presencia ya es visible en el periodo del Imperio Nuevo y refleja la creencia en un juicio posterior a la muerte, mediante el cual se concedía o no el acceso al Más Allá.

Este motivo iconográfico perdurará a lo largo de la historia del arte, siendo retomado en épocas posteriores como la Edad Media, y reinterpretado en el pensamiento cristiano a través de la doctrina de las cuatro postrimerías: muerte, juicio, infierno y gloria (Seyfried, 2022). Asimismo, símbolos como el anj (llave de la vida) y el escarabajo (símbolo de regeneración y transformación) refuerzan la idea de continuidad vital y renacimiento del alma. Estos emblemas eran recurrentes tanto en los objetos funerarios como en la decoración mural de las tumbas. Los muros de las cámaras funerarias solían estar cubiertos de pinturas y relieves que ilustraban, entre otros temas, el juicio de Osiris (Fig. 16). En estas escenas se mostraba el pesaje del corazón del difunto frente a la pluma de Maat, símbolo de la verdad y la justicia. Este rito tenía como finalidad evaluar la pureza moral del fallecido. Divinidades como Anubis, Thot y Horus participaban

activamente en este proceso, tal como se observa en numerosas representaciones visuales. Paralelamente, otras pinturas mostraban aspectos de la vida cotidiana del difunto, así como su viaje hacia el Más Allá, estableciendo así un vínculo simbólico entre la existencia terrenal y la eterna.

Dentro de las cámaras funerarias se depositaban ajuares destinados a acompañar al difunto en su nueva existencia. Estos incluían estatuillas, amuletos, herramientas y objetos de uso personal, muchos de los cuales estaban cargados de significados protectores y representaciones divinas asociadas al renacimiento del alma (Mark, 2013). El elemento clave era la máscara funeraria, como la célebre máscara de Tutankamón. Esta no solo tenía un valor estético, sino que cumplía una función ritual: preservar la identidad del difunto y facilitar su reconocimiento en el Más Allá (Castellano, 2024).

Los sarcófagos y ataúdes, realizados en materiales diversos como madera, piedra o metales preciosos, se decoraban profusamente con inscripciones jeroglíficas y escenas simbólicas (Fig. 17). Muchos de estos textos procedían del *Libro de los Muertos* y contenían conjuros destinados a guiar y proteger al espíritu del fallecido en su tránsito por el inframundo (Castellano, 2024).

En definitiva, el arte egipcio refleja una visión de la muerte profundamente ritualizada, donde cada elemento, desde los símbolos iconográficos hasta los objetos funerarios, tenía la función específica de asegurar la protección del difunto, garantizar su renacimiento espiritual y permitir su integración en la el Más Allá. A través del arte, los egipcios transformaron la muerte en una experiencia ordenada y necesaria para alcanzar la eternidad.

Fig. 16: Detalle de balanza en la escena del Juicio Final



Fuente: Scherrer, S. (Director), Nelsen, H. (Guionista), & Meyer zu Eissen, R. (Productor). (2022). *Las edades de la vida. Historia de la muerte* [Documental]. Februar Film; ZDF; Arte. Recuperado 3 de septiembre 2023, de <https://februarfilm.de/filme/die-geschichte-des-todes/>

Fig. 17: Detalle de decoración en sarcófago egipcio



Nota: Según Castellano (2024) el azul lapislázuli era símbolo de protección y el cielo.

Fuente: Museo de El Cairo

Fotografía: Elaboración propia

Culturas prehelénicas: micénicos y minoicos

Arte minoico

Al contrario de los egipcios, los minoicos no concebían la muerte como un tránsito a una existencia eterna claramente estructurada. Con lo que sus representaciones de la muerte son más sutiles en comparación con otras culturas contemporáneas como la egipcia o la mesopotámica. Aún así hay elementos en su arte que reflejan la relación con la muerte como los sarcófagos decorados, como el *Sarcófago de Hagia Triada* (Fig. 18), donde se muestran escenas de rituales funerarios, con ofrendas, procesiones y el sacrificio de toros, sugiriendo una fuerte conexión entre la muerte, el renacimiento y el mundo divino. El sacrificio de un toro y un caballo también acompaña al entierro de una princesa en la tumba *tholos de Archanes*.

Muchos entierros están acompañados de ricas ofrendas funerarias que incluyen valiosas joyas de oro. “Los enterramientos más distintivos en las grandes tumbas comunales excavadas en la roca de Poros son los de individuos ilustres. Estos se diferenciaban mediante arreglos especiales y, sobre todo, ricas ofrendas funerarias” (Museo Arqueológico de Heraclión, s.f.)²⁶.

Aunque la mayoría de los frescos minoicos representan escenas cotidianas y aspectos vitales de la sociedad, algunos objetos encontrados en contextos funerarios sugieren la existencia de rituales funerarios complejos. Por ejemplo, los frescos hallados en Knosos y otras ciudades minoicas muestran procesiones y ceremonias que podrían estar vinculadas al culto a los ancestros. Un caso destacado lo constituyen las denominadas Tumbas de Guerreros de Knosos, una tipología particular de enterramiento. En ellas se han documentado ajuares funerarios compuestos por armas —principalmente espadas

²⁶ *The most distinctive burials in the large communal rock-cut chamber tombs of Poros are those of illustrious individuals. These were set apart by special arrangements, and, above all, rich grave offerings. A few similar grave offerings have also been found in the rock-cut cave tombs of Ailias at Knossos. At the monumental vaulted tomb of Kamilari the clay models depicting worship of the dead stand out.* ÑFuente: Museo Arqueológico de Heraclión. (s.f.). Recorrido virtual. Room X. Recuperado el 5 de febrero de 2025, de <https://heraklionmuseum.gr/en/virtual-tour/>

Fig. 18: Sarcófago de Hagia Triada expuesto en el Museo Arqueológico de Heraclión



Nota: sarcófago minoico descubierto en 1903 en el yacimiento arqueológico de Hagia Triada, Creta.

Fuente: Museo Arqueológico de Heraclión

Fotografía: CCO

y lanzas— así como colmillos de jabalí y cascos de bronce, elementos que reflejan el estatus social del difunto. Sin embargo, hacia finales del periodo minoico, especialmente después del colapso del palacio de Cnosos alrededor del año 1300 a. C., se observa una disminución en la cantidad y el lujo de las ofrendas funerarias (Museo Arqueológico de Heraclión, s.f.).

En resumen, podemos decir que el arte minoico no enfatizaba la muerte de forma dramática, sino que la integraba en una visión más armónica del ciclo natural. Sus representaciones sugieren una concepción de la muerte vinculada a la regeneración, el culto a los ancestros y los rituales de ofrenda, más que a un inframundo castigador o un juicio divino.

Arte micénico y sus máscaras de oro como símbolo de poder

El arte micénico refleja una concepción de la muerte profundamente ritualizada y asociada al heroísmo, el poder y la jerarquía social. La arquitectura funeraria, junto

con los objetos hallados en las tumbas, revela la importancia otorgada a la memoria del difunto y al prestigio que su figura debía conservar en la vida después de la muerte (Museo Arqueológico Nacional de Atenas, s.f.).

Las principales tipologías de tumbas micénicas comprenden las tumbas de fosa, las tumbas de cúpula o *tholos* y las tumbas de cámara. Las tumbas de fosa son especialmente destacables por la presencia de máscaras funerarias de oro, utilizadas para cubrir el rostro de los miembros de la élite. Estas máscaras, entre las que destaca la célebre *máscara de Agamenón* (Fig. 19), posiblemente tenían la función de preservar la identidad del difunto y garantizar su reconocimiento en el Más Allá. Por su parte, los *tholos* eran monumentales estructuras funerarias subterráneas de planta circular y cubierta en falsa cúpula, como ejemplifica el *Tesoro de Atreo* en Micenas.

En contraste, las tumbas de cámara, excavadas directamente en la roca, eran empleadas por sectores más amplios de la sociedad, lo que evidencia una cierta diversificación en el acceso a los rituales funerarios. El ajuar funerario micénico incluía una gran variedad de objetos simbólicamente cargados: vasijas decoradas con escenas fúnebres, armas, joyas y utensilios. En particular, las cráteras con escenas de combate o de procesiones sugieren una interpretación de la muerte como tránsito hacia otro mundo, en el que el estatus del individuo debía reafirmarse. Las representaciones de guerreros, barcos y rituales indican, además, la existencia de un simbolismo vinculado al viaje *post mortem* (Museo Arqueológico Nacional de Atenas, s.f.).

Una diferencia significativa respecto a la concepción de la muerte en la civilización minoica radica en el tipo de representaciones artísticas. Mientras que el arte minoico tendía a evitar la violencia explícita, centrando sus escenas funerarias en las ofrendas, los ritos y la conexión con lo divino, el arte micénico mostraba con mayor claridad escenas de caza, armamento y guerreros. Esta diferencia sugiere que, en la cultura micénica, la muerte era entendida como una extensión de los valores heroicos y militares que estructuraban la sociedad, en contraposición a la visión más simbólica y ritual de los minoicos.

Fig. 19: Máscara funeraria dorada, conocida con el nombre convencional de *máscara de Agamenón*. Micenas, siglo XVI. a. C.



Fuente: Museo Arqueológico Nacional de Atenas. (s.f.). *Colección de antigüedades micénicas*. Recuperado el 05 de febrero de 2025, de <https://www.namuseum.gr/collection/sylogi-mykinaikon-archaiotiton/>

Podemos decir que una de las principales diferencias en cuanto a la representación de la muerte entre ambas civilizaciones es que mientras los minoicos representaban escenas de ofrendas y ritos, sin representación de la muerte violenta, los micénicos realizaban decoraciones con armas, escenas de caza y guerreros, reflejando una sociedad militarista y jerárquica.

Grecia

En el arte de la Antigua Grecia, la muerte fue representada de manera simbólica y ritualizada, reflejando no solo el dolor de la pérdida, sino también las creencias sobre la trascendencia del alma y la continuidad del legado humano. Esta visión se materializó en elementos como las vasijas funerarias, los relieves en tumbas y esculturas, donde se representaban escenas de despedida entre vivos y muertos, o figuras mitológicas como Caronte y Tánatos (Museo Arqueológico Nacional de Atenas, s.f.). A continuación se puede ver un ejemplo en la *crátera de Eufronios* (Fig. 20), en la que se muestra un momento de la Guerra de Troya, en el que las figuras mitológicas de Hipnos (sueño) y Tánatos

(muerte pacífica), ambos hermanos, se encargan de trasladar el cuerpo de Sarpedón, hijo de Zeus y Europa, fuera del campo de batalla. Esta acción tiene lugar bajo la supervisión de Hermes, el mensajero de los dioses, quien acompaña el proceso funerario para asegurar su correcta sepultura (Museo Arqueológico Nacional de Cerite, s.f.)

Guardando un paralelismo con la época egipcia, la cultura griega personificó la muerte mediante diversas deidades y seres mitológicos que desempeñaban funciones específicas en el tránsito al Más Allá. Tánatos, dios de la muerte pacífica, solía ser representado como un joven alado con una antorcha invertida, símbolo de la extinción vital. Hades, aunque no era la muerte en sí, gobernaba el inframundo y determinaba el destino de las almas. Caronte, el barquero del inframundo, transportaba las almas a través del río Estigia tras recibir el óbolo como pago simbólico.

Las Moiras, diosas del destino, tejían, medían y cortaban el hilo de la vida de cada persona, definiendo su inicio y su final. Perséfone, en su papel de reina del Inframundo, simbolizaba el ciclo de muerte y renacimiento. No sólo era una figura pasiva en los mitos, sino una poderosa deidad asociada con el tránsito del alma. En los *Misterios de Eleusis*, un culto reservado a iniciados, se le rendía culto junto a Deméter, ofreciendo la esperanza de una vida mejor tras la muerte.

Hermes, en su faceta de *Psicopompo*, cumplía la función de guía de almas. Acompañaba a los difuntos en su viaje hacia el inframundo, asegurando que llegaran a su destino. Su capacidad para moverse entre el Olimpo, la Tierra y el Inframundo lo convertía en un mediador entre mundos. Su figura, representada con el caduceo²⁷ y las sandalias aladas, aparece en numerosas obras artísticas y literarias, influenciando incluso representaciones modernas.

La mitología griega está llena de relatos que exploran la muerte desde diferentes perspectivas. Mitos como el descenso de Orfeo, el castigo de Sísifo o el juicio de las

27 El caduceo es definido por la Real Academia Española (s.f.) como una “vara delgada, lisa y cilíndrica, rodeada de dos culebras, atributo del dios romano Mercurio y empleada hoy como símbolo del comercio” (DLE, 23.ª ed.).

Fig. 20: *Crátera de Eufronios*. Euphronios (pintor) y Euxitheos (ceramista). 510-500 a. C.



Fuente: Museo Arqueológico Nacional de Cerite
Fotografía: [Jaime Ardiles-Arce](#)

almas en el Hades, muestran que los griegos concebían la muerte no sólo como un final, sino como un viaje con múltiples dimensiones: castigo, esperanza, memoria y trascendencia. Estas ideas se reflejan en la evolución artística a lo largo del tiempo, dejando un testimonio del pensamiento griego sobre la muerte como se ve en la pintura de Adolf Himéry-Hirschl de 1898 (Fig. 21).

No obstante, la representación de la muerte en el arte de la Antigua Grecia varió a lo largo de los diferentes períodos, reflejando cambios en las creencias religiosas, los valores sociales y la evolución artística. A continuación, se presenta un análisis por períodos.

Período arcaico (700-480 a.C. aprox)

Durante el período arcaico, la muerte se representaba principalmente a través del arte funerario, incluyendo esculturas, cerámicas y monumentos que enfatizaban la memoria, el honor y la trascendencia del difunto. Aunque la concepción de la muerte estaba influenciada por mitos homéricos, en el arte se reflejaba más como una continuidad

Fig. 21: *Las almas de Acheron (Aqueronte)*. Adolf Himéry-Hirschl, 1898



Fuente: Sitio de Historia-arte. Recuperado el 23 de agosto de 2024 de <https://historia-arte.com/obras/las-almas-de-acheron>

simbólica de la vida, con un fuerte énfasis en el culto a los ancestros y los rituales fúnebres (Boardman, 1978; Osborne, 1998).

Uno de los recursos más visibles de esta época fueron las esculturas funerarias. Las figuras conocidas como *kouroi* (masculinos) y *korai* (femeninas) no eran retratos realistas, sino representaciones arquetípicas de la belleza, la juventud y la nobleza. Eran utilizadas para honrar especialmente a jóvenes guerreros y aristócratas fallecidos, a quienes se idealizaba a través de estas esculturas de gran fuerza simbólica. Un ejemplo es el *Kuros de Anavyssos*, estatua dedicada a un joven guerrero caído en combate, cuya inscripción reza: “Detente y llora a Kroisos, a quien Ares mató en la batalla” (Museo Arqueológico Nacional de Atenas, s.f.).

Además de la escultura, la cerámica desempeñó un papel esencial en el arte funerario. Se producían vasijas específicas como ánforas, cráteras y léцитos, utilizadas para contener cenizas o como ofrendas depositadas en las tumbas. Las escenas pintadas en estas

piezas ilustraban momentos clave del ritual funerario: la *próthesis*, donde el cuerpo era expuesto y llorado por sus familiares, y la *ekphora*, el cortejo que lo llevaba al sepulcro. En cerámica de figuras negras se representaban también imágenes míticas del tránsito al inframundo, como Hermes Psicopompo guiando almas o Caronte cruzando el río Estigia (Museo Arqueológico Nacional de Atenas, s.f.).

Junto a estos objetos, se desarrollaron las estelas funerarias: lápidas esculpidas en piedra, muchas veces con relieves que mostraban al difunto en escenas de vida cotidiana, en combate o en momentos de introspección. Estas imágenes no enfatizaban la tristeza de la muerte, sino la dignidad y las virtudes del fallecido. Un ejemplo destacado es la estela de un joven hallada en las cercanías del Thiseion en Atenas, esculpida en mármol pentélico, que muestra a un guerrero en actitud serena, símbolo de su valor y nobleza (fig. 23). En la imagen vemos un relieve de un joven, en mármol pentélico. Fue encontrado cerca de Thiseion, en Atenas. Un joven desnudo y con casco es representado en la calle con pieles. Los elementos conservados en el relieve y los

Fig. 22: Kouros funerario de mármol de Merenta, Ática. Alrededor del 540-530 a.C.



Fuente: Museo Nacional de Atenas Recuperado el 5 de febrero de 2025 de <https://www.namuseum.gr/collection/archaiiki-periodos/>

Fig. 23: Relieve de mármol del corredor hoplita, procedente de Atenas. Alrededor del año 500 a.C.



Fuente: Museo Arqueológico Nacional Atenas. Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://www.namuseum.gr/collection/archaiiki-periodos/>

detalles de la representación revelan que se trata de una estela funeraria (Museo Arqueológico Nacional de Atenas, s.f.).

Como vemos, el arte griego arcaico no representaba la muerte como un final trágico, sino como un paso hacia la pervivencia simbólica del individuo a través de la memoria y el arte. Las esculturas, cerámicas y relieves no solo eran herramientas de conmemoración, sino también expresiones visuales de los valores culturales griegos: el heroísmo, la juventud, la gloria y la continuidad del recuerdo Más Allá de la muerte.

Período Clásico

Durante el Período Clásico (siglos V–IV a.C.), la representación de la muerte en el arte experimentó una transformación significativa respecto a etapas anteriores. Se abandonó la rigidez simbólica del arte arcaico y surgió un enfoque más realista, emocional y

humanizado. Esta evolución refleja no solo cambios estilísticos, sino también un giro profundo en las concepciones filosóficas y sociales sobre la muerte, el alma y la memoria que vimos en el bloque anterior.

La pintura cerámica, particularmente mediante la técnica de figuras rojas, adquirió un protagonismo renovado. Gracias a esta técnica, se alcanzaron mayores niveles de detalle y expresividad, permitiendo representar escenas funerarias con una narrativa más compleja y vívida. Entre los motivos más frecuentes se encuentran el tránsito del alma al inframundo, con figuras como Hermes Psicopompo —guía de las almas—, Caronte transportando difuntos en su barca sobre el río Estigia, y representaciones del juicio de las almas ante Hades y Perséfone. Estas escenas no solo funcionaban como decoraciones rituales, sino también como símbolos de las creencias sobre el destino *post mortem* y el ciclo del alma.

Los *lécitos* funerarios —vasijas alargadas, decoradas con figuras rojas o fondo blanco— se convirtieron en elementos característicos de las ofrendas en las tumbas. Solían representar escenas íntimas de despedida, rituales fúnebres o episodios cotidianos del difunto, mostrando la vida más que la muerte. Uno de los ejemplos más notables es el *Lécito de Caronte* (siglo V a.C.) (Fig. 24), donde se ilustra al barquero mitológico guiando almas hacia el Hades, imagen que condensa la idea del paso entre mundos con un tono solemne y contenido.

La arquitectura funeraria también se enriqueció durante esta época. Entre las construcciones más destacadas se encuentra el Mausoleo de Halicarnaso, tumba monumental erigida en honor al sátrapa Mausolo, y considerado una de las Siete Maravillas del Mundo Antiguo. Este mausoleo combinaba elementos arquitectónicos griegos y orientales, e incluía frisos y esculturas en alto relieve que narraban episodios de la vida y muerte del gobernante, destacando la importancia de la memoria y el legado. Paralelamente, las ideas filosóficas de pensadores como Sócrates, Platón y Aristóteles influyeron en la forma de comprender la muerte. En la *Apología de Sócrates*, Platón recoge la visión del filósofo ateniense, quien considera la muerte como una liberación del alma,

Fig. 24: Lécito de Caronte (siglo V a.C.)



Fuente: Ashmolean Museum, University of Oxford, UK . Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://images.ashmolean.org/search/?searchQuery=lekythos>

Fig. 25: Crátera del Maestro del Dípylon, c. 750 a. C.



Nota: Prótheis en la que se escenifica un difunto en su lecho de muerte acompañado de plañideras.

Fuente: Museo del Louvre

Fotografía: dominio público

una transición hacia un estado superior de existencia. Esta concepción permeó el arte clásico, en el cual la muerte comenzó a representarse con serenidad, dignidad e incluso aceptación. La escultura de *Hermes con Dioniso niño* de Praxíteles, por ejemplo, transmite calma introspectiva y equilibrio, cualidades asociadas al ideal clásico y al tránsito pacífico hacia la otra vida (Boardman, 1996).

Así, el arte del Período Clásico deja atrás la exaltación heroica de la muerte del mundo arcaico para dar paso a una representación más introspectiva y humanizada. Las estelas funerarias ya no solo glorificaban la figura del difunto, sino que retrataban momentos de despedida, vínculos familiares y escenas cotidianas, humanizando al fallecido y acercando su memoria al espectador (Fig. 25). En conjunto, cerámicas, esculturas y monumentos expresaban un enfoque más naturalista y filosófico de la muerte, donde el duelo, la trascendencia del alma y la permanencia en la memoria colectiva se convirtieron en los ejes fundamentales del arte funerario griego clásico.

Período helenístico

Durante el período helenístico, la representación de la muerte en el arte griego adquirió un carácter más emocional, teatral y dramático, en sintonía con las transformaciones sociales, filosóficas y políticas de la época. Tras la muerte de Alejandro Magno en el 323 a.C., el mundo griego se fragmentó en múltiples reinos helenísticos, lo que generó una mayor diversidad artística y una visión más individualizada de la existencia y la muerte. En este contexto, la muerte dejó de concebirse exclusivamente como tránsito espiritual o exaltación heroica, y comenzó a representarse como una experiencia humana cargada de sentimientos y conflictos. Las influencias filosóficas del estoicismo y el epicureísmo, junto con el auge del culto a los héroes, introdujeron una dimensión introspectiva en el arte funerario. La muerte ya no se mostraba solo como una etapa del ciclo vital, sino también como un momento digno de reflexión emocional, duelo y trascendencia personal.

La cerámica decorada, que había tenido gran protagonismo en los períodos anteriores, entró en decadencia en esta etapa. No obstante, se mantuvo el uso de *lécitos*²⁸ funerarios, que continuaron representando escenas de despedida, tránsito al inframundo y homenajes simbólicos al difunto. Estas imágenes reflejaban una mayor carga afectiva, centrada en el vínculo entre los vivos y los muertos.

Uno de los desarrollos más significativos fue la proliferación de frescos funerarios en tumbas macedónicas. Estas pinturas murales aportaban una narrativa visual más compleja, integrando elementos arquitectónicos y paisajísticos, y representaban banquetes fúnebres, escenas de caza o mitos heroicos. El ejemplo más sobresaliente es el fresco de la *Tumba de Vergina* (siglo IV a.C.), posiblemente la tumba de Filipo II de Macedonia, que muestra una escena de cacería real y sugiere el tránsito del alma al inframundo. El uso del color, el dinamismo compositivo y la expresividad emocional revelan una concepción más íntima y solemne de la muerte.

En el ámbito escultórico, el período helenístico se caracteriza por un notable incremento del dramatismo, el realismo y el dinamismo de las figuras. La representación de cuerpos en movimiento, expresiones intensas y escenas narrativas permitió un tratamiento más humano de los temas mortuorios. Se elaboraron sarcófagos ricamente decorados con relieves de batallas, cacerías y escenas mitológicas, que exaltaban la heroicidad y la inmortalidad del difunto. Un ejemplo destacado es el *Sarcófago de Alejandro Magno* (siglo IV a.C.), decorado con escenas de guerra y caza que simbolizan la grandeza y la trascendencia del héroe macedonio. Además, se intensificó la construcción de mausoleos monumentales y tumbas subterráneas, muchas de ellas decoradas con esculturas y frescos de gran complejidad iconográfica. Paralelamente, se expandió el culto a divinidades del inframundo, como Hades y Perséfone, a través de la edificación de templos y espacios rituales dedicados a estas deidades. Estas prácticas subrayan la creciente preocupación por el destino del alma y el Más Allá.

28 El *lekythos* o lécito (en griego: λήκυθος, *lêkythos*) es un recipiente de cuerpo cilíndrico o globular, cuello muy estrecho y largo, boca en forma de embudo y asa vertical. Servía en la Antigüedad para contener perfumes, lo cual explica su tamaño reducido. Fuente: Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "González Martí". (s.f.). Lekythos. Recuperado el 29 de julio de 2025, de <https://www.cultura.gob.es/mnceramica/coleccion/leccion-piezas/ceramica/lekythos.html>

A lo largo de la historia griega, la representación de la muerte en el arte evolucionó desde una visión heroica y simbólica durante el período arcaico, pasando por una representación más humanizada y filosófica en la época clásica, hasta alcanzar una expresión dramática, emocional y altamente teatral en el período helenístico. Las obras artísticas no solo reflejan las creencias religiosas sobre la existencia Más Allá de la vida, sino que también ofrecen un testimonio visual de los cambios en la percepción social de la muerte, la identidad y la memoria del difunto.

Roma: *non omnis moria*

En la cultura romana, la muerte ocupaba un lugar central tanto en la religión como en la vida cotidiana, configurando prácticas, creencias y expresiones artísticas profundamente arraigadas en la mentalidad colectiva (López Saco, 2017). Las representaciones de la muerte en el imaginario romano oscilaban entre el respeto solemne, la exaltación del difunto y, en ciertos casos, el temor hacia los espíritus de los muertos (Scherrer, 2022).

Aunque heredaron numerosas concepciones del mundo griego, los romanos

Fig. 26: Pintura mural hallada en la tumba I (Vergina)



Nota: Representa al dios Hades en su carro raptando a Perséfone.

Fuente: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/fabulosa-tumba-filipo-ii-macedonia-descubrimiento-como-tutankamon_8497
Recuperado el 18 de febrero de 2025

desarrollaron una cosmovisión propia en torno a la muerte y el Más Allá. El Inframundo romano, por ejemplo, mostraba similitudes estructurales con el Hades griego: incluía los Campos Elíseos, donde reposaban las almas virtuosas; el Tártaro, destinado a los malvados; y zonas intermedias habitadas por almas errantes, especialmente aquellas que no habían recibido un entierro adecuado (López Saco, 2017). Dentro de este universo espiritual, los manes eran espíritus de los difuntos que, si eran honrados correctamente mediante ritos y ofrendas, podían convertirse en entidades benéficas y protectoras. Por su parte, los lares custodiaban el ámbito doméstico como espíritus familiares vinculados al hogar, mientras que los lémures representaban almas errantes o perturbadas, potencialmente hostiles si no recibían los rituales adecuados (Arenas-Gallego, 2023).

La iconografía funeraria romana ofrece un vasto repertorio de expresiones simbólicas a través de relieves, esculturas y sarcófagos. Muchos de estos últimos fueron finamente esculpidos con escenas mitológicas o bélicas, destinadas a reflejar las virtudes, logros o aspiraciones del difunto. El sarcófago de Medea (siglo II d.C.), por ejemplo, ilustra el mito trágico de Medea, subrayando los conceptos de destino y sufrimiento. Por otro lado, el sarcófago de Portonaccio destaca por sus escenas de batalla, exhaltando la valentía y el honor militar del fallecido. Según Ruiz Trapero (2011), algunas tumbas romanas incluían retratos escultóricos de notable realismo, que no solo perpetuaban la memoria del individuo, sino que también afirmaban su estatus social.

Asimismo, las inscripciones funerarias desempeñaban un papel clave en la construcción simbólica de la memoria. Fórmulas como *Dis Manibus* (D.M.), "A los dioses Manes", eran habituales, señalando la dedicación del monumento a los espíritus del Más Allá (Ruiz Trapero, 2011). Algunos epitafios incorporaban reflexiones filosóficas o escépticas sobre la vida y la muerte, como el célebre *Non fui, fui, non sum, non curo* ("No fui, fui, no soy, no me importa"), revelando una actitud estoica o indiferente frente a la finitud de la existencia. En el ámbito de las artes visuales, ciudades como Pompeya han conservado frescos y mosaicos que revelan la presencia constante del tema de la muerte en el entorno cotidiano. Uno de los ejemplos más elocuentes es el llamado Mosaico de la

Muerte, hallado en Pompeya, en el que aparece un esqueleto portando una jarra y un pan, imagen que alude de forma directa a la transitoriedad de la vida y a la fugacidad de los placeres terrenales²⁹.

En este mosaico hallado en Pompeya, el esqueleto aparece sosteniendo dos jarras de vino, símbolo inequívoco del goce de los placeres terrenales y del disfrute de la vida (Museo Arqueológico de Nápoles s.f.). Esta imagen remite directamente al ideal del *carpe diem*, formulado por el poeta Horacio en su conocido verso: *Carpe diem, quam minimum credula postero* (Disfruta del momento, no confíes en el mañana).

En este contexto cultural aún no permeado por la visión escatológica cristiana, la muerte no representa un tránsito hacia la vida eterna ni está asociada a un juicio moral, sino que actúa como recordatorio de la brevedad de la existencia y, por tanto, como impulso para vivir intensamente el presente. Esta actitud vitalista se encuentra en sintonía con las enseñanzas de Séneca o Marco Aurelio, quienes, desde la filosofía estoica, exhortaban a vivir cada día como si fuera el último. De manera paralela, el epicureísmo proponía la búsqueda del placer —especialmente a través de los sentidos, como la comida o el erotismo— como vía para alcanzar la felicidad (Scherrer, 2022).

En los espacios dedicados al banquete, esta visión de la vida y de la muerte se hacía visible mediante una iconografía específica: esqueletos articulados, figuras danzantes o ebrias, y motivos macabros aparecían decorando vajillas, mosaicos, joyas o cerámica. Estas representaciones no pretendían infundir temor, sino animar a los comensales a entregarse al disfrute de la vida presente, única y finita. Se trata, por tanto, de un claro testimonio visual del pensamiento *carpe diem* (Fig. 27). Cabe destacar que este tipo de imaginería no se limitaba a entornos marginales, sino que formaba parte de la cotidianidad doméstica de las élites. El mosaico al que se hace referencia estaba ubicado

29 Texto que acompaña a Scheletro copiere (esqueleto copero) en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles: Mosaic emblema in opus vermiculatum made from black and white tesserae. The panel, enclosed by three bands, depicts a skeleton holding two jugs (askoi), according to the Epicurean theme of “carpe diem” (“seize the day”), symbolising the fleeting nature of pleasures and the inevitability of death. Pompeii, VI 17 Insula Occidentalis, 19-26. Prima metà del I secolo d.C. — First half of the 1st century AD

en una domus prominente, concretamente en el *triclinium* —la estancia dedicada al banquete—, lo que evidencia su integración en los espacios sociales más significativos de la vida romana. La muerte, lejos de ocultarse, era asumida y representada como parte esencial de la existencia terrenal.

En otro mosaico romano de notable valor simbólico (Fig. 28) encontramos una representación especialmente elocuente de la muerte. En el centro de la composición destaca una gran calavera dispuesta sobre una rueda, elemento que alude al ciclo de la vida y su constante movimiento. Sobre la escena, una balanza refuerza el mensaje filosófico: la muerte como fuerza igualadora de todos los seres humanos, independientemente de su posición social o riqueza. Estos símbolos —la calavera, la rueda, la balanza— no solo tuvieron un impacto significativo en el arte romano, sino que se convirtieron en motivos persistentes en la iconografía occidental, reapareciendo durante la Edad Media y extendiéndose incluso hasta el arte contemporáneo. Este tipo de mosaicos constituye un ejemplo fascinante de cómo los romanos incorporaban la reflexión sobre la muerte en su vida cotidiana, integrándola no solo en rituales y textos filosóficos, sino también en el arte decorativo de sus espacios domésticos. Lejos de concebir la muerte como un tabú, la visualizaban, la discutían y la representaban abiertamente.

Desde el ámbito filosófico, esta visión se alimentaba de corrientes como el estoicismo y el epicureísmo. Pensadores como Séneca consideraban la muerte como un fenómeno natural que debía asumirse sin temor, mientras que desde el epicureísmo se promovía la idea de que la muerte no debía preocupar al ser humano, ya que simplemente representa el fin de la sensación y la conciencia, sin castigo ni recompensa (Scherrer, 2022).

Entre las expresiones más destacadas de esta relación cultural con la muerte se encuentran también las máscaras funerarias y los banquetes fúnebres (Avial-Chicharro, 2018). Las familias confeccionaban máscaras de cera con el rostro del difunto, preservando su memoria física dentro del ámbito doméstico. Estas piezas cumplían tanto una función ritual como conmemorativa. Del mismo modo, los banquetes celebrados en honor del fallecido —a menudo en las proximidades de la tumba— eran espacios para la reunión,

Fig. 27 *Carpe Diem* o *Scheletro copiere* (esqueleto copero). Siglo I d.C.



Nota: Mosaico pompeyano.
Fuente: Museo Arqueológico de Nápoles.
Fotografía: Elaboración propia

Fig. 28: *Memento mori*, Siglo I a.C.



Fuente: Museo Arqueológico Nacional de Nápoles
Fotografía: Elaboración propia

la evocación y el refuerzo de los lazos familiares, donde la muerte se integraba de manera natural en la vida social y espiritual de la comunidad.

En este contexto, la muerte en la Antigua Roma no se entendía exclusivamente como un final, sino también como un tránsito hacia una forma de inmortalidad simbólica, alcanzada a través del recuerdo, los ritos y, especialmente, del legado artístico. Las representaciones funerarias, los monumentos, las inscripciones y las obras de arte no solo honraban a los muertos, sino que perpetuaban su presencia en el mundo terrenal. Como señala Scherrer (2022), la actitud romana frente a la muerte oscilaba entre la solemnidad ritual, la veneración de los ancestros y la aceptación serena del destino.

A diferencia de las concepciones escatológicas que surgirían con la religión cristiana, los romanos precristianos no estaban condicionados por la idea de un juicio *post mortem*. Su preocupación no residía tanto en la salvación del alma como en la permanencia del nombre, el recuerdo y la obra. En este sentido, como afirma Calero Ruiz (2005), la verdadera inmortalidad se alcanzaba a través del arte. La obra artística era vista como una forma de pervivencia, un vehículo para trascender la muerte y permanecer en la memoria colectiva. Esta noción se resume perfectamente en la frase latina *Non omnis moriar* (“no moriré del todo”), expresión de la creencia en la permanencia del legado —especialmente a través del arte y la literatura— Más Allá de la muerte física (Blalostocki, 1972).

Dicha idea sigue teniendo una poderosa resonancia en el arte contemporáneo, donde continúa reformulándose a través de nuevos lenguajes, medios y discursos. El deseo de trascender a través de la creación permanece como uno de los motores fundamentales de la producción artística, conectando pasado y presente en una reflexión constante sobre la finitud, la memoria y la trascendencia.

Cristianismo perseguido. La crisis de la imagen

Desde sus orígenes, el cristianismo surgió y se desarrolló en un contexto de abierta hostilidad dentro del Imperio romano, donde la religión oficial estaba estrechamente vinculada al culto a los dioses paganos y a la divinización del emperador. La negativa de los cristianos a participar en estos cultos —considerados idolátricos— y a rendir homenaje al emperador como figura divina los convirtió en sospechosos de traición y en enemigos del orden imperial establecido (Arias de Cossío et al., 2016).

Esta situación generó una profunda crisis en torno a la representación de lo sagrado durante los siglos I al III d.C. Mientras la cultura romana fomentaba la representación figurativa de sus divinidades mediante esculturas, pinturas y relieves en espacios públicos y templos, los primeros cristianos rechazaban cualquier manifestación que pudiera asociarse a la idolatría. Por este motivo, en lugar de imágenes directas, optaron por un lenguaje simbólico más sutil, que les permitía expresar su fe sin exponerse abiertamente a la persecución (Arias de Cossío et al., 2016).

Este lenguaje visual, en gran medida críptico, se desarrolló en espacios como las catacumbas —cementeros subterráneos ubicados en Roma y otras ciudades—, donde los cristianos no solo enterraban a sus muertos, sino que también celebraban rituales en secreto, tal como señala el historiador Karl-Wilhelm Weeber en el documental *Las edades de la vida. Historia de la muerte*. Estos espacios se convirtieron en verdaderos núcleos de culto y resistencia espiritual. En sus muros comenzaron a aparecer símbolos alegóricos cuidadosamente escogidos: el pez, como acrónimo de Jesucristo en griego y signo de reconocimiento entre creyentes; el ancla, símbolo de esperanza y salvación; el Buen Pastor, una imagen temprana de Cristo tomada, según afirma Alcaide (2016) en la conferencia *Concordancias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, de El Moscóforo*. Estas representaciones eran más que decorativas: constituían afirmaciones visuales de fe en un contexto de opresión, aunque muchas fueron destruidas durante las persecuciones, y numerosos fieles perdieron la vida por sostener sus creencias.

En este entorno, la muerte ocupó un lugar central tanto en la reflexión teológica como en las prácticas artísticas. Según Ariès (2011), ya en el siglo V la muerte se ocultaba y se evitaba hablar abiertamente de ella, y se desarrollaron rituales y simbolismos que buscaban controlar el temor ante lo desconocido. Esta evolución se refleja en el arte cristiano tardío, donde la figura de Cristo como Buen Pastor cobra especial protagonismo. En lugares como la Iglesia de San Juan Bautista en Mérida o el sarcófago de Basilio, del siglo IV, se representan escenas en las que Cristo aparece con una oveja sobre los hombros, simbolizando la salvación del alma y la esperanza en la vida eterna. En este mismo sarcófago, se incluyen episodios como la resurrección de Lázaro o la adoración de los magos, donde la muerte se presenta como tránsito hacia la gloria, reafirmando la promesa cristiana de resurrección (Arias de Cossío et al., 2016).

La situación cambió de manera decisiva con la conversión del emperador Constantino y la promulgación del Edicto de Milán en el año 313 d.C., que legalizó el cristianismo y puso fin a las persecuciones. A partir de este momento, el cristianismo dejó de ser una fe clandestina y marginal para convertirse en religión favorecida por el poder imperial. Las catacumbas, que habían servido como espacios de refugio y resistencia, dieron paso a las primeras basílicas cristianas, donde la iconografía religiosa comenzó a florecer de manera abierta y monumental, y con ella la representación simbólica de la muerte que ofrecía el cristianismo (Weeber, 2022).

Lo que en un principio fue una crisis de representación se transformó en el inicio de una de las tradiciones iconográficas más influyentes de la historia del arte. A través de la superación de la represión y del desarrollo progresivo de un lenguaje visual propio, el cristianismo consolidó no sólo su identidad teológica, sino también su identidad estética. El arte se convirtió en vehículo de fe, medio de transmisión doctrinal y forma de eternizar el mensaje de salvación frente al temor y la realidad de la muerte. Es decir, el surgimiento del cristianismo dentro del contexto romano no sólo implicó una transformación espiritual, sino también un giro radical en la concepción y representación de la muerte en el arte. Frente a la ostentosa figuración pagana, los primeros cristianos recurrieron a un lenguaje simbólico y velado que les permitió afirmar su fe sin exponerse

a la represión, iniciando una nueva forma de codificación visual cargada de significado trascendente (Arias de Cossío et al., 2016). La muerte, lejos de ser únicamente un final, pasó a entenderse como tránsito, redención y promesa de vida eterna.

Esta visión no solo redefinió el modo en que se representaba el fin de la existencia humana, sino que abrió el camino a una iconografía profundamente original, en la que el arte dejó de ser una mera decoración para convertirse en un medio de consuelo, enseñanza y afirmación de la esperanza (Scherrer, 2022). Las catacumbas, los sarcófagos, los primeros frescos y relieves cristianos muestran cómo el arte actuó como refugio simbólico y espiritual frente al horror de la persecución y el miedo a la muerte. Posteriormente, con la oficialización del cristianismo, ese mismo arte se expandió y se institucionalizó, sin perder su función esencial: ser un puente entre lo visible y lo invisible, entre lo humano y lo divino.

2.2.1.3 Arte Medieval

La representación de la muerte en el Arte Medieval estuvo profundamente influenciada por la religión cristiana, el pensamiento filosófico de la época y la constante presencia de epidemias, guerras y hambrunas. A lo largo de los siglos, estas imágenes evolucionaron, reflejando tanto el temor como la esperanza de la vida después de la muerte. Según las características y su épocas encontraremos distintos estilos, entre los que destacan: arte prerrománico, arte románico y arte gótico. Veamos sus características a continuación.

Arte prerrománico. El Juicio Final y la salvación del alma

En el arte prerrománico español (siglos V al X), la representación de la muerte estuvo profundamente influenciada por las corrientes cristianas visigoda, asturiana y mozárabe. Estas tradiciones pusieron especial énfasis en la vida después de la muerte, el Juicio Final y la salvación del alma. Aunque la iconografía de este periodo no alcanzó el grado de

explicitud de épocas posteriores, la muerte fue abordada de manera simbólica a través de la arquitectura, la escultura y la pintura (Arias de Cossío et al., 2016).

Las culturas visigoda y asturiana integraron espacios funerarios dentro de los templos, como expresión de la estrecha relación entre muerte, culto y salvación. Un ejemplo significativo es la Cripta de San Antolín, en la actual Catedral de Palencia (siglos VII-XI), concebida como lugar de veneración en torno a un mártir cristiano. De igual modo, los capiteles y frisos de iglesias prerrománicas presentan escenas simbólicas alusivas a la vida, la muerte y la redención. En San Pedro de la Nave (siglo VII, Zamora), por ejemplo, el sacrificio de Isaac representa la fe ante la muerte, mientras que la escena de Daniel en el foso de los leones alude a la protección divina. Asimismo, la representación del castigo a los pecadores funciona como advertencia sobre el Juicio Final (Arias de Cossío et al., 2016).

Los sarcófagos visigodos, decorados con inscripciones y motivos cristianos como la cruz, el crismón o escenas de la resurrección, refuerzan el carácter simbólico del tránsito hacia la vida eterna. Igualmente, en los manuscritos y frescos visigodos y mozárabes se representa la lucha entre el bien y el mal, así como el Juicio Final y la gloria celestial. La muerte, en este contexto artístico, no se representa de forma literal ni mórbida, sino a través de signos religiosos que apuntan a la redención, como la cruz, las narraciones bíblicas y la inclusión de elementos funerarios en los espacios litúrgicos (Arias de Cossío et al., 2016).

Este enfoque simbólico prefigura el desarrollo iconográfico del arte románico, en el que la escatología cristiana alcanzará mayor complejidad visual, manteniendo el alto nivel simbólico. Un ejemplo destacado es el Beato de Gerona (975 d.C.) (Fig. 29), donde la escena del Juicio Final muestra a Cristo entronizado, separando a los condenados, destinados al infierno, de los justos que ascienden al paraíso. La muerte se presenta aquí como un tránsito hacia la eternidad, mediante una estética heredera del arte bizantino, con figuras rígidas, cromatismo intenso y fondos dorados que subrayan la dimensión trascendente del mensaje.

Arte románico

Como continuidad del arte prerrománico, el arte románico en España (siglos XI al XIII) mantuvo una intensa carga simbólica en torno a la muerte, profundamente vinculada a la escatología cristiana. En este contexto, la muerte no se concebía únicamente como el fin de la vida terrenal, sino como un tránsito hacia la eternidad, ya fuera en el Paraíso o en el Infierno.

Fig. 29: El trono con Cristo del Beato de Gerona



Fuente: Códice completo: Edilán, Ars Libris Centro de Arte, S.L.

Las representaciones visuales de este periodo se centraron especialmente en el Juicio Final, el pecado, el castigo y la salvación, configurando una iconografía cuyo objetivo principal era aleccionar al creyente sobre las consecuencias de sus actos.

Las pinturas murales de iglesias y monasterios románicos desplegaron con fuerza escenas apocalípticas y del Juicio Final, donde Cristo aparece como juez supremo y los muertos resucitan para ser juzgados (Kramp, 2022). Ejemplo emblemático de ello es el *pantocrátor* de Sant Climent de Taüll (Lleida, siglo XII), en el que Cristo en majestad se presenta rodeado por los símbolos del Apocalipsis. De manera similar, en las pinturas de San Isidoro de León (siglo XII) se observan escenas del Infierno y de la condena de los pecadores, configurando un programa iconográfico destinado a infundir temor reverencial y reforzar el mensaje de redención (Figs. 30 y 31). En el Panteón de los Reyes, también en San Isidoro de León, se conserva una escena especialmente dramática: Herodes, sentado en un faldistorio y escoltado por un soldado armado, presencia cómo otros soldados mutilan, decapitan y atraviesan con lanzas los cuerpos desnudos de criaturas, en una clara alusión a la matanza de los inocentes y al castigo de los impíos.

Las portadas de las iglesias románicas también participaron activamente en esta narrativa visual. Se decoraban con escenas del Juicio Final, donde la muerte adquiriría un papel central, actuando como umbral simbólico entre la vida terrenal y la eternidad (Fernández-Ladreda, 2010). El tímpano de la Catedral de Santiago de Compostela constituye un ejemplo paradigmático, mostrando figuras de bienaventurados y condenados, resucitados para ser juzgados por Cristo.

Asimismo, las tumbas románicas se diseñaban no sólo como espacios funerarios, sino como soportes de un mensaje escatológico. El sarcófago de Doña Sancha (siglo XII), conservado en Aragón, presenta inscripciones relativas a la resurrección de los muertos, reafirmando la creencia en la vida eterna (Patrimonio Cultural de Aragón, s. f.). Los capiteles románicos también cumplían una función pedagógica. En iglesias y monasterios como el de Santo Domingo de Silos (Burgos), encontramos capiteles que narran pasajes bíblicos sobre la muerte y la resurrección, como la escena de la resurrección de Lázaro

Fig. 30: Basílica de San Isidoro de León. Cámara de Doña Sancha. Siglo XII



Nota: Fresco de la crucifixión (arriba). La virgen y San Juan ante el Santo Sepulcro (izquierda).

Fuente: Museo San Isidoro de León Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://www.museosanisidorodeleon.com/camara-de-dona-sancha/>

Fig. 31: Detalles en Basílica de San Isidoro de León. Cámara de Doña Sancha. Siglo XII



Fuente: Guía Repsol. Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://www.guiarepsol.com/es/viajar/nos-gusta/panteon-de-reyes-de-san-isidoro-leon-la-capilla-sixtina-del-romanico/>

Fotografía: Alfredo Cáliz

o visiones del Más Allá que reforzaban la enseñanza cristiana sobre el destino del alma (Figs.32 y 33).

En definitiva, el arte románico español representó la muerte como el umbral hacia el juicio divino. Mediante imágenes potentes del Apocalipsis, del Infierno y de la resurrección, se pretendía conmover al espectador y exhortarlo a la reflexión espiritual (Arias de Cossío et al., 2016). Esta visión trascendental se mantuvo durante toda la Edad Media, aunque con el avance hacia la Baja Edad Media las representaciones de la muerte adquirieron un tono más dramático y expresivo, reflejando los temores colectivos ante la peste, las guerras y el castigo divino.

Arte gótico

La representación de la muerte en el arte gótico español mantuvo una profunda influencia del pensamiento cristiano y medieval, que concebía la vida terrenal como un tránsito hacia la eternidad. Sin embargo, en este periodo las imágenes vinculadas a la muerte adquirieron un carácter más crudo y macabro, intensificando su capacidad de conmover, infundir temor y promover la piedad entre los fieles. A medida que avanzaba la Baja Edad Media, este imaginario se vuelve más expresivo y dramático, reflejo de una sociedad marcada por la peste, las guerras y la constante conciencia de la fugacidad de la vida (Kramp, 2022).

Entre las representaciones más emblemáticas de este periodo destacan las danzas macabras, que muestran a la Muerte guiando a personas de todas las clases sociales en un lúgubre cortejo, recordando la igualdad ante el destino final. Igualmente relevante es el motivo del encuentro entre los tres vivos y los tres muertos, donde tres caballeros se topan con tres cadáveres en diferentes estados de descomposición, símbolo de la *vanitas* y la caducidad de la existencia (Raue, 2022). Estas imágenes anticipan temas que cobrarán especial relevancia a partir del siglo XVI en la pintura de las *vanitas*, centrada en la fugacidad de los placeres y la certeza de la muerte.

Fig. 32: Portada del Juicio Final en la iglesia de Santa María de Sangüesa (Navarra, siglo XII)



Nota: Cristo Juez con ángeles y demonios, representando la separación de almas.

Fuente: (Clara Fernández-Ladreda, 2010)

Fotografía: Universidad de Navarra

Fig. 33: El Descendimiento de la Cruz y el Enterramiento de Cristo y la Visita de las Santas Mujeres al Sepulcro. Capiteles del claustro de Santo Domingo de Silos (S.X)



Fuente: Guía Repsol. Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://www.guiarepsol.com/es/viajar/nos-gusta/claustro-de-santo-domingo-de-silos/> 20/02/2025

Fotografía: Alfredo Cáliz

Desde el punto de vista iconográfico, las representaciones de la muerte en el arte gótico giran en torno a lo grotesco y lo perturbador: cadáveres en descomposición, esqueletos, cuerpos mutilados y escenas de carácter terrorífico. Este lenguaje visual no solo buscaba impactar emocionalmente al espectador, sino también reforzar los valores cristianos de arrepentimiento, humildad y preparación para la vida eterna, afirma el historiador del arte, Mario Kramp.

Con el fin de hallar más información sobre la iconografía y simbología de este período, se analizarán algunas de las representaciones más significativas para ilustrar la evolución del pensamiento escatológico y la estética de lo macabro en el arte gótico.

Danzas macabras y otras iconografías de la muerte en la época medieval

Una de las representaciones más emblemáticas inspiradas en el *Ars Moriendi* es la Danza de la Muerte, un motivo artístico propio del gótico tardío que muestra esqueletos guiando a personas de todas las clases sociales hacia la tumba (Raue, 2022). Esta iconografía macabra, característica tanto de la Baja como de la Alta Edad Media, se distingue por la presencia de esqueletos animados y a menudo sonrientes, que invitan a los vivos a participar en una danza ineludible (Fig. 34). Como señala Ricardo (2022), “lo novedoso radica en la vivacidad de los esqueletos: marchan, entablan contiendas con las víctimas que se les resisten, aparecen de manera insospechada y van acompañados de los atributos tradicionales que evidencian su poder” (p. 95).

En estas representaciones, la muerte no actúa con violencia directa, sino que seduce a sus víctimas con un gesto casi festivo: el baile. Esta aparente contradicción estética — una danza con la muerte que puede incluso resultar bella— refuerza su poder simbólico. En este contexto, el baile no solo simboliza la vitalidad, sino también su inevitable extinción (Pörschmann, 2022) El esqueleto con guadaña o lanza se convertirá en icono de la inevitabilidad de la muerte. Según Ricardo (2022), “la iconografía de la muerte en estas representaciones se ubica desde los registros imaginarios y simbólicos” (p. 102), revelando una dimensión espiritual y alegórica que trasciende la literalidad del morir

Fig. 34: Extracto de la Danza de la Muerte de Basilea. 1435-1441



Fuente: Museo Histórico de Basilea. Barfüsserkerche.

físico. Sin embargo, este gusto por las representaciones macabras, acompañado por imágenes gráficas de castigos infernales y demonios que acechan a los pecadores, no hace sino acentuar la angustia medieval ante la muerte. Uno de los mayores temores de la época era morir sin haber recibido los sacramentos, es decir, sin haber alcanzado la salvación. Este miedo se manifiesta claramente en los tratados conocidos como *Ars Moriendi*, donde se enseñaba a *morir bien*, es decir, a enfrentar la muerte con preparación espiritual y ritual (Raue, 2022).

Junto a la Danza de la Muerte, otras iconografías medievales en torno a la muerte hacen referencia a temas bíblicos y simbólicos como el Pecado Original, el Jardín del Edén, el Árbol de la Sabiduría, el Árbol de la Vida y el Árbol de la Muerte. En estas escenas, se incorporan elementos como serpientes, frutos prohibidos, y animales como el halcón o el águila, que funcionan como metáforas de la vida o de lo divino, así como calaveras y huesos cruzados, que a veces aparecen junto a un reloj de arena o una vela apagada, reforzando la idea del paso del tiempo (Arias de Cossío et al., 2016).

El encuentro entre los tres vivos y los tres muertos

Entre las representaciones macabras más difundidas en el arte y la literatura medieval también está *El encuentro entre los tres vivos y los tres muertos* (Fig. 35), una escena profundamente alegórica que advierte sobre la inevitable corrupción del cuerpo y la brevedad de la vida. Este motivo, vinculado estrechamente al pensamiento cristiano del *memento mori*, utiliza el contraste entre la juventud y la descomposición para provocar una reflexión moral y espiritual en el espectador o lector.

Una de las versiones literarias más destacadas de este motivo es el poema *De tribus regibus mortuis* (De los tres reyes muertos, en latín). Según señala González Zymła (2011), se trata de un breve texto inglés conservado en un manuscrito de principios del siglo XV, y constituye la única narración completa escrita en lengua inglesa sobre esta leyenda. El relato forma parte de una tradición ampliamente difundida entre los siglos XIII y XV en Europa continental y las islas británicas, que subraya la fugacidad de la existencia y el carácter universal de la muerte.

“ La danza macabra, o danza de la muerte, es una alegoría sobre la universalidad de la muerte. Todos serán invitados a bailar con ella, y actuará satírica e impiadosa, recordaba que detrás de toda festividad de los pueblos y las mascaradas cortesanas, la muerte es una ominosa fiesta a la que no podemos rechazar ”

(Ricardo, 2022, p. 102).

Fig. 35: Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos. Salterio de Robert de Lisle, c. 1310. Londres.



Fuente: The British Library, Ms. Arundel 83 (II), fol. 127.

En su estructura narrativa, *Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos* presenta a tres jóvenes nobles —a veces reyes o caballeros— que, mientras cazan, se topan inesperadamente con tres cadáveres en diversos grados de descomposición. Los muertos, animados momentáneamente, les dirigen advertencias directas: “Lo que sois, fuimos; lo que somos, seréis” (Ricardo, 2022, p. 102). En algunas versiones, llegan a pronunciar frases aún más personales: “Una vez fui como ustedes, y ustedes serán como yo soy” (Ricardo, 2022, p. 102). Esta confrontación no solo interrumpe la frivolidad cortesana de los protagonistas, sino que los obliga a enfrentar el destino que comparten con toda la humanidad.

El Triunfo de la Muerte

El concepto del *Triunfo de la Muerte* se relaciona estrechamente con otras tradiciones medievales centradas en la mortalidad, como el *memento mori* (Recuerda que morirás),

el *Ars Moriendi* (enseñanzas sobre cómo morir bien) y la *Danza Macabra*, donde la muerte convoca a personas de todas las condiciones a un baile final. En todos estos casos, subyace una idea clave del pensamiento medieval: la muerte es universal e ineludible, y no distingue entre reyes y campesinos (Pörschmann, 2022).

El *Triunfo de la Muerte* constituye tanto un tema artístico como literario recurrente en la Edad Media, que simboliza la victoria inevitable de la muerte sobre toda la humanidad. Su difusión alcanzó su punto álgido entre los siglos XIV y XV, coincidiendo con los estragos provocados por la Peste Negra (1347–1351), un periodo en el que la fragilidad de la vida se convirtió en una auténtica obsesión cultural (Kramp, 2022). Este motivo visual expresa con crudeza la idea de que ningún ser humano, sin importar su clase social, riqueza o poder, puede escapar del destino final. Esta temática se plasmó en diversas formas artísticas: frescos, esculturas, grabados y manuscritos ilustrados, todos ellos destinados a recordar a los espectadores la fragilidad de la existencia y el carácter ineluctable del fin. A través de estas representaciones, la muerte se presenta como una gran niveladora que despoja a los individuos de sus títulos, posesiones y vanidades (Pörschmann, 2022).

Lejos de desaparecer con el final de la Edad Media, la iconografía del *Triunfo de la Muerte* evolucionó durante el Barroco, alcanzando nuevas formas de expresión. Un ejemplo es la pintura *El Triunfo de la Muerte* (1562), de Pieter Bruegel el Viejo (Fig. 36), donde un ejército de esqueletos invade y arrasa un paisaje humano, devastando tanto a nobles como a plebeyos. En paralelo, las representaciones religiosas intensificaron el dramatismo visual asociado a la muerte. Las imágenes del Cristo de la Piedad o Cristo Varón de Dolores, en las que se muestra al cuerpo de Cristo herido, sangrante y abatido, fueron especialmente frecuentes en la imaginería gótica. Estas representaciones del sufrimiento divino estaban estrechamente ligadas al culto a la Pasión y apelaban a la empatía emocional del espectador. También proliferaron las imágenes de santos martirizados, cuyos cuerpos lacerados y expuestos subrayaban el valor del sacrificio y la promesa de redención a través del dolor.

Fig. 36: Detalle de *El Triunfo de la Muerte*, 1562. Pieter Bruegel el Viejo



Fuente: Museo del Prado. Recuperado el 5 de mayo de 2024 de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-de-la-muerte/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc>

En conjunto, las representaciones del triunfo de la muerte durante la Edad Media no sólo reflejaban una visión teológica de la existencia, sino que funcionaban como herramientas pedagógicas y emocionales. Recordaban constantemente la fugacidad de la vida, el destino común de todos los seres humanos y la necesidad de buscar la salvación (Kramp, 2022).

El Transi o Tumba Cadavérica

Otro ejemplo significativo del *Triunfo de la Muerte* se encuentra en los sepulcros góticos, donde la escultura funeraria evolucionó para reflejar no solo la gloria del difunto, sino también la corrupción inevitable del cuerpo. Durante este periodo, se introdujeron sepulcros monumentales que combinaban la exaltación de la figura con un fuerte contenido simbólico ligado al *memento mori*. En algunos casos, el fallecido era representado en posición yacente, ataviado con sus mejores vestiduras, como expresión

de nobleza, virtud o rango. En otros, sin embargo, se optó por representaciones mucho más crudas y directas: los llamados *transi*, esculturas que muestran el cuerpo del difunto en estado de descomposición (González Zyma & Berzal Llorente, 2015) Un ejemplo de esta tipología es la tumba de Don Álvaro de Luna³⁰ en la Catedral de Toledo, que presenta una doble imagen del mismo individuo: una figura idealizada y serena, y una segunda figura cadavérica, con el cuerpo en avanzado estado de corrupción. Este tipo de sepulcro, cargado de simbolismo, pone de relieve la dualidad entre la apariencia terrenal y la verdad última del cuerpo, y funciona como una advertencia visual sobre la transitoriedad de la vida (González Zyma & Berzal Llorente, 2015).

Los *transi* se convirtieron en una forma plástica de expresar el *memento mori* (recuerda que morirás), insistiendo en la futilidad de los placeres materiales y la necesidad de prepararse espiritualmente para la eternidad. Otro ejemplo destacado es la tumba de René de Chalon (siglo XVI) (Fig. 38), donde se representa un esqueleto de pie que sostiene su propio corazón, imagen profundamente impactante que condensa el poder evocador de la muerte como forma de reflexión moral y existencial.

Esta tradición iconográfica no ha quedado confinada al pasado. En el arte contemporáneo, artistas como Mateo Maté recuperan este tipo de representaciones para abordar temas actuales desde una perspectiva crítica. En una de sus obras, Maté reinterpreta la tumba de René de Chalon, utilizando materiales contemporáneos y trasladando su simbolismo a un contexto actual. A través de esta resignificación, el artista cuestiona el canon idealizado que la cultura visual ha mantenido —aquel que representa cuerpos eternamente jóvenes, ajenos al paso del tiempo— y lo confronta con una visión más honesta y fragmentada de la condición humana. La escultura contemporánea no solo reactiva la imagen tradicional de la muerte, sino que la utiliza como herramienta para explorar inquietudes modernas relacionadas con la mortalidad, la identidad y la permanencia de la imagen en un mundo saturado de representaciones.

30 Véase en Archivo Municipal de Toledo: <https://descargasarchivo.toledo.es/details.vm?q=parent%3A0000001093&t=-score&lang=es&view=global&s=55>

Fig. 37: *Transi* en el acceso al refectorio de San Juan de los Reyes, 1490. Toledo



Fuente: González Zyma, H. (2019). La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales: Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV y XVI. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11(21), 1–53. <https://doi.org/10.37536/rdim.2019.21.1201>

Fig. 38: Tumba de René de Chalon, Iglesia de San Esteban en Bar le Duc, Francia



Fuente: Blog Entre piedras y cipreses. Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://entrepiedrasycipreses.com/transi-rene-chalon/>
Fotografía: Toni Flores Larrosa y Esther Celma Fe

En el arte contemporáneo, Mateo Maté recupera la imagen de la tumba de René de Chalon (Fig. 39), que veíamos arriba, para cuestionar el canon ideal y adaptarlo a una realidad difusa y dispersa, haciendo una crítica a ese canon que siempre nos representa jóvenes, inmanentes al tiempo, pero nada más lejos de la realidad. El artista plasma en la siguiente escultura la temida muerte a partir de materiales contemporáneos para generar una conexión entre la iconografía clásica y las preocupaciones del mundo moderno. La obra original se resignifica en un contexto contemporáneo, planteando preguntas sobre la mortalidad, la identidad y la permanencia de la imagen en la cultura visual actual.

El *requiescens* o descanso eterno

Una de las representaciones más significativas de la muerte en la iconografía cristiana medieval es la del cuerpo en reposo. Esta forma visual, profundamente espiritual, se consolida en la Edad Media como expresión del tránsito hacia la vida eterna. Tal como señala Philippe Ariès (2000), durante este periodo la muerte no se concebía como un fin abrupto, sino como una etapa de paso hacia el descanso definitivo del alma.

La representación del cuerpo en reposo, por tanto, se consolida como una de las fórmulas visuales más persistentes y profundas del pensamiento cristiano medieval. Su evolución desde el *requiescens* medieval hasta las sofisticadas composiciones del Renacimiento y el Barroco demuestra su eficacia simbólica como expresión de la muerte concebida no como una tragedia definitiva, sino como una transición hacia el Más Allá. Como se aprecia en el documental *Las edades de la vida. Historia de la muerte* que dirige Scherrer (2022), esta imagen se vincula estrechamente con la noción de muerte como descanso, espera o preparación para la resurrección. Esta idea se inscribe en la concepción teológica de la resurrección y la esperanza en la vida eterna, y se refleja de forma elocuente en los epitafios con la inscripción *Requiescat in pace* (RIP), que desea el reposo del alma del difunto (González Zymla, 2019). En este contexto, la noción de *requiescens* —el descanso del cuerpo— se convierte en una de las manifestaciones más características del imaginario cristiano sobre el Más Allá. Como sostiene Ariès: “Lo cierto es que la

Fig. 39: *Cadáver de René de Chalon*, 2016. Mateo Maté y Detalle.



Fuente: Oficina de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid. (2017). *Mateo Maté. Canon* [Folleto de exposición]. Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid. https://www.comunidad.madrid/sites/default/files/aud/cultura/folleto_exposicion_mateo_mate.canon.pdf
Fotografía: Paco Gómez / NOPHOTO

imagen más difundida y más constante del paraíso es la del yacente del arte funerario, el *requiescens*” (Ariès, 2000, p. 30).

Desde el punto de vista formal, el *requiescens* adopta la forma de esculturas o relieves funerarios que muestran al difunto acostado, en actitud serena, evocando el descanso eterno. Ariès (2011) subraya que esta imagen es “la más antigua, la más popular y la más constante del Más Allá”, y que aún perdura, a pesar de la evolución de otras formas de representación (p. 36). La persistencia de esta iconografía responde, en parte, a su capacidad de sintetizar la visión cristiana de la muerte como tránsito y esperanza, más que como ruptura definitiva. Si bien en la Antigüedad clásica —en particular en el mundo griego y romano— el arte funerario también abordó el tema de la muerte, lo hizo con un enfoque distinto. En sarcófagos y relieves romanos, por ejemplo, el difunto se representaba a menudo en posturas heroicas o idealizadas, como si aún estuviera vivo, en una clara exaltación de sus virtudes terrenales y su legado. La muerte no se mostraba como descanso, sino como una continuación simbólica de la vida y la gloria del individuo. La noción de *reposito* tal como se entiende desde la Edad Media no aparece como eje central en estas representaciones.

El arte románico consolida esta tendencia, pero será durante el Renacimiento cuando el tratamiento del cuerpo en reposo alcance un mayor grado de realismo y complejidad formal, gracias al creciente interés por el estudio anatómico y por una representación más naturalista del cuerpo humano. En esta etapa, el cuerpo yacente se convierte no sólo en símbolo de la muerte como tránsito, sino también en un objeto de contemplación estética y espiritual. A partir del Barroco (siglos XVII-XVIII), la representación del cuerpo en reposo adquiere nuevas dimensiones simbólicas. Junto a la serenidad del yacente, se desarrollan imágenes que enfatizan la fugacidad de la vida, como ocurre en las *Vanitas*, naturalezas muertas con calaveras, relojes de arena o flores marchitas, que recuerdan al espectador la brevedad de la existencia y la inevitabilidad del fin. Esta dualidad —entre descanso y advertencia— amplía el espectro iconográfico de la muerte en el arte occidental.

El Juicio Final y la psicostasis

En la iconografía medieval, también encontramos la representación del Juicio Final. Esta constituye una de las imágenes más impactantes de la muerte como tránsito definitivo hacia la condena o la salvación. Esta escena, habitual en tímpanos, frescos y manuscritos, simboliza el momento en que las almas son juzgadas al final de los tiempos. En ella, Cristo aparece como juez supremo, rodeado de ángeles y santos, separando a los justos de los condenados.

Un elemento central de esta representación es la *psicostasis*, o pesaje de las almas, en la que de nuevo, una balanza mide el valor moral de los difuntos (López Saco, 2017). Según argumenta Seyfried en el documental *Las edades de la vida. Historia de la muerte* (Seyfried, 2022, 18:11), "los ángeles rescatan el alma de los justos, mientras que los demonios intentan arrastrar a los pecadores al Infierno". Un ejemplo de esta iconografía es el tímpano de la Catedral de Autun (Fig. 40), donde se plasma con crudeza la separación de los elegidos y los condenados, reforzando la visión medieval de la muerte como juicio y destino eterno, en el que se revela la justicia divina.

Como conclusión de este período, podemos decir que lejos de ser una mera expresión estética, estas imágenes respondían a una necesidad espiritual, social y teológica: recordar al espectador su propia mortalidad, exhortarlo a la penitencia y reforzar los valores del cristianismo. Representaciones como la Danza de la Muerte, el Juicio Final, los transi o las escenas del *memento mori*, consolidaron un imaginario colectivo que vinculaba la corrupción del cuerpo con la eternidad del alma. En última instancia, el arte medieval supo traducir visualmente la tensión entre la finitud del cuerpo y la permanencia del alma, dejando un legado simbólico y estético que sigue influyendo en la creación artística contemporánea.

Fig. 40: Tímpano de la Catedral de Autun y detalle de la psicostasis



Fuente: Meisterdrucke <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%3ADstica/Unbekannt-Unbekannt/613211/Catedral-de-Autun:-El-t%C3%ADmpano-del-portal-oeste:-Cristo-en-el-Juicio-Final:-lado-derecho.html> Recuperado el 3 de diciembre de 2024

Soportes epistémicos de la imagen bíblica

La comprensión de los pasajes bíblicos representados en el arte medieval exige atender no solo a su contenido narrativo, sino también a la relación entre imagen, materia y conocimiento. Desde una perspectiva epistemológica, cada soporte —fresco, manuscrito o escultura— actúa como un medio particular de acceso al saber teológico, determinando tanto la experiencia visual del espectador como la forma en que el mensaje se internaliza en la comunidad creyente.

El fresco constituye el soporte más ligado a la arquitectura sagrada y al espacio litúrgico. Su técnica —pigmentos disueltos en agua sobre yeso húmedo— produce una integración inseparable entre imagen y muro, haciendo que la representación adquiera un carácter envolvente y colectivo. El fiel no contempla el fresco como un objeto, sino que habita en su interior; el color, la escala monumental y la disposición semicircular de los ábsides generan una atmósfera sensorial que trasciende la percepción óptica para convertirse en experiencia de inmersión teológica. En este sentido, el fresco posee lo que la pintura portátil no, es decir, el fresco aporta la capacidad de configurar un espacio de fe total, donde la imagen de la muerte no se observa, sino que se vive.

El manuscrito iluminado, en cambio, introduce un modo de conocimiento íntimo y erudito. Obras como el *Beato de Gerona* o el *Beato de Liébana* traducen la palabra sagrada al lenguaje visual mediante miniaturas que combinan texto e imagen, lectura y contemplación. En ellos, la representación bíblica se miniaturiza, se vuelve transportable y reproducible, permitiendo su circulación en ámbitos monásticos, académicos o cortesanos. La epistemología de la imagen manuscrita reside en su capacidad de mediar entre palabra e imagen, instaurando un diálogo entre lo textual y lo visual que anticipa una lectura simbólica del Apocalipsis como revelación del saber divino. La escultura — particularmente en capiteles, portadas y sarcófagos— opera desde una lógica distinta, táctil y performativa. Su tridimensionalidad apela al cuerpo del espectador y transforma la materia pétreo en signo visible de lo invisible. Los relieves del claustro de Santo Domingo de Silos o los tímpanos del Juicio Final en Sangüesa y Santiago de Compostela

Fig. 41: *La Muerte y la Doncella*, 1517. Hans Baldung



Fuente: Kunstmuseum Basel <http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1031&viewType=detailView>

no son simples ornamentos, sino que funcionan como teologías materiales, donde la piedra es el soporte del mensaje escatológico. La experiencia del fiel es aquí de tránsito y contacto. El cuerpo camina, roza, se detiene ante la piedra que narra.

Desde un punto de vista epistemológico, los tres soportes conforman una red de saber visual que articula diferentes modos de conocimiento: el fresco enseña por inmersión, la escultura por experiencia física y el manuscrito por lectura simbólica. Juntos construyen un sistema de comunicación de la fe que une lo sensorial, lo intelectual y lo espiritual. Así, el arte medieval no se limita a representar la muerte o la salvación, sino que produce conocimiento sobre ellas. A través de la imagen, el creyente aprendía a ver y a saber la verdad divina. En este sentido, la epistemología de la imagen medieval no separa el acto de mirar del acto de comprender: ambos convergen en una misma operación simbólica que convierte la visión en una forma de pensamiento y la materia artística en vehículo del saber trascendente.

2.2.1.4 Arte de la Edad Moderna

Renacimiento vs Contrarreforma

El arte renacentista supuso una transformación profunda en la representación de la muerte, alejándose de los temores y visiones macabras del imaginario medieval para adoptar una mirada más filosófica y humanista. Aunque la muerte continuó siendo un símbolo de la fugacidad de la vida, comenzó a representarse como un tránsito hacia lo divino, en un delicado equilibrio entre dramatismo, serenidad y belleza idealizada (Scherrer, 2022) como puede verse en *La Muerte y la Doncella* (1517) de Hans Baldung (Fig. 41).

Durante los siglos XV y XVI, el arte del Renacimiento articuló influencias medievales con las nuevas concepciones del humanismo, dando lugar a una iconografía más rica, matizada y simbólicamente ambigua. La visión cristiana de la muerte no desapareció, pero fue reinterpretada a la luz de los ideales renacentistas, que exaltaban la dignidad

Fig. 42: El triunfo de la Muerte, 1562 - 1563. Pieter Bruegel (El Viejo)



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



del individuo, la trascendencia personal y el legado intelectual (Calero, 2005). La obra de Miguel Ángel ejemplifica este cambio con especial claridad: en *La Piedad*, el realismo anatómico se combina con una intensa carga simbólica y espiritual, que eleva la figura humana como imagen de perfección y sufrimiento redentor.

En el contexto español, sin embargo, persistieron con fuerza las tradiciones del *memento mori* y la *Danza Macabra*. La muerte continuó representándose como un tránsito decisivo hacia la salvación o la condenación, una concepción que se vio reforzada por el empuje de la Contrarreforma en la segunda mitad del siglo XVI. Mientras en otras regiones de Europa el Renacimiento tendía a subrayar la belleza ideal, la armonía formal y la racionalidad, en España predominó una visión intensamente religiosa, marcada por una profunda espiritualidad, un tono moralizante y una imaginería cargada de simbolismo penitencial (Núñez Florencio, 2014)

Una tendencia paralela puede observarse en el llamado “humanismo nórdico” (Calero, 2005, p. 232), cuyas manifestaciones artísticas conservan una atmósfera sombría y aleccionadora. Un ejemplo notable es *El triunfo de la Muerte* (1562–1563) de Pieter Bruegel el Viejo (Fig. 42), donde —como señala Calero (2005)— “los humanos son acometidos y asediados por todas partes por los batallones de la muerte” (p. 233), reflejando una visión angustiada, coral y apocalíptica del destino humano.

No obstante, la representación de la muerte tiende a evitar lo explícito y lo grotesco, recurriendo en su lugar a metáforas visuales que la sugieren de forma sutil. Al mismo tiempo, se exalta la belleza del cuerpo humano como máxima expresión del ideal renacentista (Scherrer, 2022). Un ejemplo de esta tendencia es *La Piedad* de Miguel Ángel.

Manierismo: antesala del Barroco

Las imágenes manieristas a menudo presentan una coexistencia paradójica entre la riqueza material y la conciencia de su fragilidad. En ellas es frecuente la aparición de

Fig. 43: Entierro del Conde Orgaz, 1586-1588. El Greco



Fuente: Sitio web Historia del Arte <https://historia-arte.com/obras/el-entierro-del-conde-de-orgaz>

elementos simbólicos que aluden al paso del tiempo y a la inevitable corrupción del cuerpo: relojes, figuras de Cronos o Saturno, calaveras y otros símbolos de fugacidad (Calero, 2005). Así, la representación de la muerte se tiñe de ambigüedad: es temida y venerada, dramática pero también redentora.

En el contexto español, el manierismo adquirió un marcado tono religioso y místico, impulsado por los valores de la Contrarreforma. Esta corriente fomentó una visión de la muerte como tránsito definitivo hacia la salvación o la condenación, intensificando su carga moral y espiritual. El arte manierista español, por tanto, se convirtió en vehículo de reflexión teológica, con composiciones tensas y figuras alargadas que acentuaban la angustia, la esperanza o el éxtasis del alma ante el Más Allá (González Zymła, 2019). Un ejemplo fundamental es *El entierro del conde de Orgaz* (1586-1588) de El Greco (Fig. 43), donde la muerte no se representa de forma cruda o física, sino como un instante de elevación espiritual. La escena combina lo terrenal y lo celestial en un mismo plano visual, subrayando la idea del alma ascendiendo al Reino de los Cielos. La verticalidad de las figuras, el dramatismo de los rostros y la luminosidad simbólica convierten a esta obra en una síntesis perfecta de la sensibilidad manierista aplicada a la representación de la muerte.

El Manierismo preparó el terreno para la teatralidad y exuberancia del Barroco y transformó la representación de la muerte en una experiencia visual cargada de tensión espiritual, dramatismo simbólico y reflexión sobre el destino del alma. Un ejemplo de ello es la composición *Expulsión del Paraíso y Muerte con guitarra como promesa de redención* en la Capilla de los Benavente de Medina de Rioseco (1543), donde Adán y Eva son expulsados del Paraíso (Fig. 44). A la izquierda, Eva, tentada por una serpiente demoníaca, ofrece el fruto a Adán. A la derecha, un ángel brandiendo una espada los expulsa de manera enfática. Justo delante de ellos, se representa a la Muerte como esqueleto, que porta una guitarra.

Este esqueleto musical introduce un elemento inesperado: no es un signo de terror sin sentido, sino una figura burlona que actúa como guía macabra en el momento del castigo.

Fig. 44: *Expulsión del Paraíso y Muerte con guitarra como promesa de redención* en la Capilla de los Benavente de Medina de Rioseco, 1543



Fotografía: Francisco José García Gómez

Fuente: Museo San Francisco. Recuperado el 12 julio 2025 de <https://www.museosanfrancisco.es/biblioteca/documentos/CapillaBenavente11-2024.pdf>

La guitarra que toca la Muerte sugiere una ironía mortal: la música, signo tradicional de alegría y armonía, se invierte aquí como símbolo de la degradación y el paso inexorable del tiempo. Esa música burlona alude al fin corporal que acompaña el pecado original, pero también funciona como promesa de redención—al modo manierista: ambigua, teatral y cargada de reflexión

El Barroco como resultado de la Contrarreforma en España

El Barroco se erige como uno de los períodos más significativos de la Historia del Arte en lo que respecta a la representación de la muerte. Durante el siglo XVII, este tema alcanza una intensidad sin precedentes, estrechamente vinculado al cristianismo y, especialmente, al catolicismo posconciliar. Jankélévitch (2004) llegó a definir esta religiosidad como una “religión de la muerte”, al afirmar provocadoramente: “el amor por el cadáver es católico. El católico es necrófilo, necromante, prefiere un cadáver a un

“ El Barroco culmina en “una exacerbación del interés por la muerte” como parte de “una gran tarea publicitaria de los sentimientos, preferentemente de tipo morboso”
(Maravall, 1975, p. 423) ”

ser vivo” (p. 107). Sin embargo, Maravall (1975) matiza esta visión al considerar que el Barroco fue más bien una construcción ideológica de la Iglesia, y en especial de la Iglesia Católica, en tanto que institución vinculada al poder monárquico absoluto (p. 88). En cualquier caso, el Barroco no sólo intensificó la obsesión artística por la muerte, sino que convirtió esta temática en una herramienta simbólica y doctrinal al servicio de los intereses eclesiásticos.

El arte barroco, definido por Maravall como “el arte de la Contrarreforma” (1975, p. 71), surgió como respuesta directa a este movimiento, que pretendía reafirmar la autoridad de la Iglesia frente al protestantismo. El arte se convirtió en un medio de propaganda religiosa, apelando a lo emocional, lo sensorial y lo dramático para conmover al espectador, fortalecer su fe y recordarle la fragilidad de la vida. Como señala el propio Maravall (1975), el Barroco culmina en “una exacerbación del interés por la muerte” como parte de “una gran tarea publicitaria de los sentimientos, preferentemente de tipo morboso” (p. 423). Así, la muerte, el juicio y la salvación se convirtieron en ejes temáticos fundamentales.

En el caso español, la representación de la muerte adquirió un tono particularmente escatológico, convirtiéndose en una poderosa herramienta catequética. A través del

Fig. 45: *San Francisco de Asís y el hermano León meditando sobre la muerte*, 1600 - 1614. El Greco



Fuente: Museo del Prado. Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-francisco-de-asis-y-el-hermano-leon-meditando/d2688c0a-0cd3-4f5b-a6d2-824273a4094f>

arte se instruía al fiel sobre la necesidad de la penitencia, la preparación espiritual y la fugacidad de la existencia. Así se refleja en obras como *San Francisco de Asís y el hermano León meditando sobre la muerte* de El Greco (Fig. 45), donde, según Ruiz Gómez (2007), “el santo reflexiona sobre la cercana muerte, un tema clave en la cultura contrarreformista que se subraya por el protagonismo de la calavera, convertida en centro mismo de la composición” (p. 121).

Mientras que en la Europa protestante la muerte se representa de forma más simbólica, vinculada a la naturaleza y a los placeres efímeros (flores marchitas, instrumentos musicales, objetos cotidianos), el arte católico mostraba al ser humano como entidad perecedera, influido por la iconografía medieval, como la Danza Macabra o la Leyenda de los tres vivos y los tres muertos, en la que la fragilidad humana es el núcleo del mensaje (Scherrer, 2022).

España, en particular, destacó por una visión macabra y realista de la muerte. Fue el primer país en realizar prácticas anatómicas sistemáticas con fines artísticos y médicos. La Iglesia católica respaldó estas investigaciones, como las que se desarrollaron en la Escuela de Medicina del Monasterio de Guadalupe desde 1322, donde se diseccionaban cadáveres humanos para mejorar el conocimiento anatómico (Sánchez Camargo, 1954). No obstante, como explica Huici (1996), más que una herramienta científica, la disección se concibió como un poderoso recurso didáctico de la Contrarreforma: un medio de reflexión visual sobre la corrupción del cuerpo y la necesidad de redención. Uno de los ejemplos más representativos de esta visión es la serie de los *Jeroglíficos de las postrimerías*, que Juan de Valdés Leal pintó para el Hospital de la Caridad de Sevilla. Obras como *In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi* muestran la fugacidad de la vida, la vanidad de la gloria terrenal y el juicio inminente, convirtiéndose en emblemas del imaginario barroco sobre la muerte. Estas composiciones, según Huici (1996, p. 18), consolidan el estereotipo de la “españolidad” vinculada a la meditación sobre la muerte.

El lenguaje visual barroco se caracteriza, por tanto, por el dinamismo, el dramatismo y la teatralidad: figuras en movimiento, gestos intensos, composiciones escenográficas y

Fig. 46: *El sueño del caballero*, 1650. Antonio de Pereda



Fuente: CERES. Recuperado el 23 de febrero de 2025 de <https://ceres.mcu.es/pages/Main>

el uso del claroscuro para intensificar la tensión emocional. El espectador debía sentir no solo la cercanía de lo divino, sino también la urgencia de la salvación. Si analizamos la obra *El sueño del caballero* de Antonio de Pereda, datada en 1650, vemos que se trata de una alegoría barroca centrada en la fugacidad de los bienes terrenales y la certeza de la muerte. Iconográficamente, muestra a un joven caballero dormido rodeado de objetos que simbolizan poder, riqueza, conocimiento y gloria (coronas, joyas, libros, armas), junto a elementos típicos del género *vanitas*, como la calavera o el reloj de arena. Un ángel sostiene un cartel con la inscripción *Aeterne pungit, cito volat et occidit*, que advierte sobre la rapidez de la muerte y lo efímero de lo mundano.

Desde una lectura iconológica, la obra refleja los ideales de la Contrarreforma y la espiritualidad barroca española, en la que el arte sirve como medio de reflexión y guía moral. El sueño del caballero representa al ser humano distraído por los placeres del mundo, y la pintura funciona como un *memento mori*, exhortando al espectador a prepararse para la muerte y enfocarse en la salvación del alma. Es un ejemplo del arte

barroco como herramienta catequética y emocional, profundamente arraigado en la tradición religiosa de la época. En este contexto, el género de la *vanitas* adquirió un protagonismo particular, tanto en pintura como en escultura. Estas obras, muchas veces presentadas como naturalezas muertas o bodegones, aludían a la fugacidad de la vida, la inutilidad de los placeres terrenales y la certeza de la muerte. Elementos como calaveras, relojes de arena, frutas podridas o libros cerrados eran recordatorios simbólicos del paso del tiempo y la caducidad de la existencia. Según Vives-Ferrándiz Sánchez (2010), este tipo de representaciones tuvo un gran auge durante el Barroco, convirtiéndose en una poderosa advertencia moral y religiosa.

Vanitas como propaganda religiosa, política y social

El género de las *vanitas* surgió en el Renacimiento tardío y alcanzó su mayor desarrollo durante el Barroco. Su objetivo principal era transmitir un mensaje moral acerca de la fugacidad de la vida, la certeza de la muerte y la inutilidad de los placeres y bienes terrenales. El término *vanitas* proviene del pasaje bíblico del Eclesiastés (1:2): “*Vanitas vanitatum, omnia vanitas*” (“Vanidad de vanidades, todo es vanidad”), que subraya la insignificancia de lo material frente a la eternidad. Durante el Renacimiento, este género reflejó la tensión entre el humanismo emergente y la espiritualidad cristiana. Como señala Huici (1996), “se muestra la muerte como desengaño de la vanidad de las cosas terrenales, pero que a un tiempo es también proceso trascendente de otra vida, más verdadera y cierta” (p. 16). Aunque las *vanitas* alcanzaron su auge en el Barroco, tienen sus raíces en representaciones renacentistas influenciadas por el *Ars Moriendi*, el *memento mori* y la teología cristiana de la época.

Estas obras desplegaron una compleja simbología para invitar al espectador a reflexionar sobre su mortalidad y lo efímero de sus logros y placeres. Entre los símbolos más frecuentes destacan las calaveras, que evocan la presencia inevitable de la muerte; los relojes, que aluden al paso del tiempo; las flores marchitas o las frutas en descomposición, que remiten a la fragilidad de la belleza y la vida. También aparecen velas apagadas o

Fig. 47: Vanitas (con calavera sobre un libro) Siglo XVII. Andrés Deleito



Fuente: Museo Nacional del Prado. Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vanitas-con-calavera-sobre-un-libro/e5df2d5b-ba84-4879-98b9-3ffd63720de3>

Fig. 48: Vanitas (libro sobre una calavera) Siglo XVII. Andrés Deleito



Fuente: Museo Nacional del Prado. Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vanitas-con-un-libro-sobre-una-calavera/7375e10c-8a22-4514-9ded-ddddd88a9eef>

consumidas, como metáfora de la brevedad de la existencia, y objetos como libros, monedas, copas o instrumentos musicales, que aluden al conocimiento, la riqueza o el placer como bienes perecederos. La figura del niño, según Calero (2005), tiene un papel destacado en esta iconografía. Se asocia a la fugacidad vital desde su simbolismo en la religión antigua y más tarde en la escultura funeraria romana, donde aparece como acompañante del alma en su tránsito hacia el Más Allá. Las ruinas, en especial las romanas, evocan por un lado la gloria pasada y por otro la caída inevitable de toda grandeza humana. La expresión latina *sic transit gloria mundi* (así pasa la gloria del mundo) resume esta idea. Calero observa que estas ruinas, lejos de ser solo nostalgia del esplendor, también señalan la decadencia de lo humano y su condena al olvido.

Otro motivo frecuente es el jardín florido, que Ariès identifica como símbolo del paraíso reencontrado, donde los bienaventurados pasean en un vergel idílico (2011, p. 30). Sin embargo, en España la iconografía de las *vanitas* adquirió una orientación más estrictamente religiosa debido al papel central del país en la defensa del catolicismo durante la Contrarreforma.

La pintura española de *vanitas* utilizó con frecuencia imágenes dobles o yuxtapuestas que invitan a meditar sobre la brevedad de la vida, el vacío de la riqueza, la gloria intelectual o el poder. Una calavera junto a un reloj dorado y un candelabro apagado señala el paso del tiempo y la muerte inevitable. Libros, monedas o joyas subrayan lo efímero de los bienes materiales. El espejo, como símbolo tradicional de la vanidad, apunta también a la introspección. La inclusión de imágenes religiosas —Cristo, la Virgen, San Juan— actúa como recordatorio del Juicio Final y de la salvación del alma. Portús señala que este tipo de obras están estrechamente vinculadas a la cultura visual y devocional del Barroco español, en tanto que el mensaje moral que contienen es similar al que se difundía en la literatura y los textos religiosos de la época (2023, p. 75). Sin embargo, las *vanitas* fueron menos frecuentes en la pintura española que en la flamenca o la holandesa. Sterling coincide en destacar este fenómeno, observando que la pintura española evitó la representación del individuo solo ante la muerte, optando por una visión más colectiva y religiosa, en la que la redención tiene un papel esencial (Huici, 1996, p. 16).

Fig. 49: *Bodegón con cacharros*, hacia 1650 .Francisco de Zurbarán



Fuente: Museo Nacional del Prado. Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bodegon-con-cacharros/bdd71dfb-cde5-440e-87a2-48d8c64060dd>

Una excepción notable dentro de la tradición española es el *Bodegón con cacharros* de Zurbarán. En esta obra, ausente de símbolos tradicionales de *vanitas*, el uso de la luz y el orden de los objetos sugieren una meditación sobre la existencia. Luna, siguiendo a Gombrich, sostiene que toda naturaleza muerta es, por definición, una *vanitas* (Gombrich, 1968). Durante el siglo XVIII, el género fue perdiendo su tono moralizante y religioso. Las obras se centraron más en la belleza y la composición que en el mensaje trascendental. En cierto modo, Zurbarán anticipó esta evolución.

Las *vanitas*, por tanto, no solo fueron una expresión artística, sino también un medio de comunicación ideológica y espiritual. Transmitieron mensajes morales sobre la humildad, el desapego de lo material y la preparación para la vida eterna, acordes con los valores cristianos predominantes. Además de su mensaje religioso, las *vanitas* podían ser utilizadas como una forma de propaganda política, mostrando la riqueza y el poder de ciertos sectores, al tiempo que sugerían que toda grandeza es efímera. También servían como un recordatorio moral para las élites, instándolas a actuar con virtud y

responsabilidad. En definitiva, las *vanitas* no eran sólo representaciones artísticas, sino poderosas herramientas de comunicación que influían en la mentalidad de la sociedad barroca, reforzando valores y creencias dominantes. Lejos de ser un género extinguido, las *vanitas* han perdurado como herramienta simbólica para pensar la condición humana. Su vigencia demuestra que, pese al paso del tiempo, seguimos fascinados por los mismos interrogantes sobre la muerte, el sentido de la vida y la trascendencia del alma.

Vánitas protestante vs católica

Si anteriormente abordamos el género de la *vanitas* en relación con la religión, es importante señalar que su iconografía varía significativamente según se trate de un contexto católico o protestante. En el contexto del arte protestante, la iconografía de las *vanitas* adquiere un carácter moralizante y reflexivo, centrado en la fugacidad de la vida y la inutilidad de los bienes materiales. El historiador Ingvar Bergström propuso una clasificación tripartita de estos elementos simbólicos: en primer lugar, los vinculados a la vida contemplativa, como libros, instrumentos científicos, materiales de escritura, obras literarias y objetos relacionados con la ciencia y las artes. En segundo lugar, los símbolos de la vida práctica, entre ellos las joyas, coronas, cetros, armas y emblemas de poder y riqueza. Finalmente, en un tercer grupo, los objetos asociados al placer sensorial y la vida voluptuaria, como copas, cartas de juego, dados, instrumentos musicales, pipas y vasijas.

Muchos pintores especializados en naturalezas muertas seleccionaban cuidadosamente los objetos representados, dotándolos de un significado simbólico relacionado con la vanidad, la brevedad de la existencia y la inevitabilidad de la muerte. Es frecuente encontrar agrupaciones de objetos costosos cuya función no era celebrar el lujo, sino aludir a su carácter transitorio. Las flores, por ejemplo, especialmente valoradas en la cultura holandesa, aparecen como símbolos de belleza efímera. Los instrumentos musicales representan el placer sensorial, aludiendo a cómo la muerte priva al ser humano de sus deleites terrenales. La combinación de libros, pergaminos, plumas,

bustos, jarrones, espejos, relojes, velas apagadas y calaveras ofrecía a los espectadores contemporáneos un mensaje claro sobre la vanidad de los logros humanos. Incluso en obras donde la calavera no estaba presente, la disposición de estos objetos insinuaba de forma sutil la idea de *vanitas*.

Los libros, en particular, además de simbolizar la vanidad intelectual o el saber que no trasciende la muerte, evocaban la fragilidad del conocimiento humano: el papel se degrada rápidamente, y con él, se esfuma el saber. Este aspecto también servía como advertencia a los eruditos sobre los límites de su intelecto y la necesidad de cultivar la humildad. Así, las *vanitas* protestantes inducían con frecuencia a un estado de melancolía y reflexión existencial. Elementos como maletas (metáfora del viaje de la vida hacia la muerte), animales (terrestres, acuáticos o aéreos), espejos que reflejan la calavera del espectador, e incluso bustos clásicos, completan este repertorio simbólico. También aparecen referencias científicas, como las lecciones de anatomía –por ejemplo, la célebre obra de Rembrandt de 1632–, que demuestran el interés por los avances médicos sin abandonar la tradición iconográfica de la muerte.

Aunque menos frecuente en el arte protestante, hay intentos de aludir a la resurrección, como en los instrumentos musicales con inscripciones alusivas o representaciones simbólicas como la *Aurora* de Miguel Ángel, entendida como metáfora del renacer. Sin embargo, este tipo de referencias son escasas en la pintura holandesa, que se enfoca más en la fugacidad del tiempo y en la meditación sobre la vida presente que en la esperanza de una resurrección corporal. Las *vanitas* protestantes evolucionaron hacia una estética refinada, logrando una notable belleza formal. No se limitan a advertencias sobre la muerte, sino que también promueven una reflexión profunda sobre el tiempo, el sentido de la existencia, y la búsqueda de una esperanza posible frente al carácter perecedero de todas las cosas.

En el contexto de la religión católica durante el Barroco, la representación de la muerte se carga de un profundo simbolismo teológico y filosófico. Las figuras retóricas, como la alegoría, se convierten en herramientas frecuentes para transmitir mensajes espirituales. Uno de los símbolos más recurrentes es la calavera, convertida en el símbolo

convencional por excelencia de la muerte personificada en la tradición europea. A ella se suman esqueletos, huesos cruzados, y otros restos humanos, que refuerzan la idea de la corrupción de la carne y la futilidad del mundo material. En este imaginario visual, la calavera coronada o vestida con trajes lujosos expresa la ironía de la riqueza frente a la inevitabilidad de la muerte, al igual que la muerte con guadaña y túnica negra, símbolo de su poder ineludible. Otros elementos simbólicos son el globo terráqueo, los libros cerrados o desordenados, las joyas y monedas, todos ellos representando el carácter efímero del conocimiento y los bienes materiales.

La presencia de animales y objetos también refuerza este discurso visual: la lechuza, símbolo de la sabiduría de la muerte, actúa como un guiño a Atenea, mientras que las serpientes, herederas de la simbología egipcia y cristiana, remiten al pecado y al mal. A su vez, figuras humanas en estado de descomposición, colores oscuros y el uso del tenebrismo intensifican el dramatismo barroco y remiten al mundo de la penumbra, la muerte y la espiritualidad. Entre los símbolos más ricos están aquellos que aluden a la penitencia y el arrepentimiento, como el rosario, la cruz, el corazón en llamas (símbolo de la caridad), así como las representaciones del Santo Entierro. En muchas *vanitas*, aparece también un ser alado, a menudo dirigiéndose al espectador, como si se tratase de un llamado directo a la reflexión sobre la propia mortalidad.

En estas composiciones abundan los objetos cotidianos desordenados —naipes, retratos, libros, copas, vasos, máscaras teatrales— que simbolizan tanto el deseo humano de acaparar cuanto la ilusión del mundo terrenal. Particularmente, la máscara representa el desengaño, un concepto central en el Barroco español, que, como expone Maravall (2023), implica la revelación de la verdad a través del cuestionamiento de la apariencia. El desengaño no es pesimismo, sino toma de conciencia para vivir virtuosamente. Frases como “*La fama de las grandes hazañas se desvanecerá como un sueño*”, inspirada en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, o títulos como *In ictu oculi* (en un abrir y cerrar de ojos) de Valdés Leal, nos recuerdan lo fugaz de la existencia. Obras como el sepulcro de Alejandro VII de Bernini refuerzan estos mensajes desde la escultura.

Fig. 50: Quis evadet, Goltzius



Fuente: The Metropolitan Museum of Art

Fig. 51: Bodegón con granada y uvas, hacia 1643. Juan de Zurbarán



Fuente: Museo Nacional del Prado

Símbolos visuales como la vela, el humo y el viento son utilizados para intensificar la idea de lo efímero. El humo, por su naturaleza inmaterial, alude a la transitoriedad del alma; el viento puede remitir a la inconsistencia de la existencia. Las pompas de jabón, como en el grabado de Goltzius, *Quis evadet*, simbolizan la fragilidad del ser humano bajo la fórmula del *Homo Bulla* (el hombre es una burbuja) (Fig. 50). Otros objetos que marcan el tiempo, como relojes de arena, de sol o de bolsillo, refuerzan el motivo del *memento mori*. Su función no es solo representar el paso del tiempo, sino también establecer una “hora fatal” o “juicio final”, subrayando el momento irreversible del fin. El espejo, en este contexto, conecta con la vanidad humana, mostrando tanto la apariencia como su fugacidad.

Los elementos naturales también juegan un papel crucial: flores marchitas, frutas podridas (Fig. 51), niños dormidos sobre cruces, o incluso el cordero sacrificado, como en el *Agnus Dei* de Zurbarán (Fig. 52), todos aluden a la transitoriedad de la vida. Las frutas, en particular, tienen significados múltiples: la manzana representa el pecado original; las uvas, la redención eucarística; el higo, la descomposición rápida; y la granada, el ciclo vital. Así, lo sensorial se convierte en discurso moral. La vajilla —copas, vasos y platos finos— simboliza la fragilidad de los placeres terrenales, y el acanto, una planta presente en la ornamentación artística, adquiere connotaciones de resistencia y trascendencia espiritual, recordando la dualidad entre la belleza y la decadencia.

La putrefacción es uno de los recursos más impactantes del Barroco, con cadáveres en descomposición o momificados como advertencia explícita de la corrupción de la carne. Este efecto busca conmover al espectador y provocar una reflexión ética y espiritual. Incluso la muerte como figura divina, representada como un ángel que guía las almas (Fig. 53), sugiere la posibilidad de trascender la condición mortal. En este sentido, muchas obras posteriores siguen heredando —y reinterpretando— la iconografía barroca. Aunque los materiales, técnicas y estilos evolucionan, la simbología permanece vigente, mostrando que la idea barroca de la muerte no ha perdido fuerza, sino que se adapta a nuevas formas expresivas manteniendo intacto su poder iconológico.

Fig. 52: *Agnus Dei*, hacia 1635-1640. Juan de Zurbarán



Fuente: Museo Nacional del Prado

Fig. 53: *Cristo muerto sostenido por un ángel*, 1646 - 1652. Alonso Cano



Fuente: Museo Nacional del Prado

En resumen, la iconografía de las *vanitas* barrocas constituye un complejo entramado de símbolos visuales, retóricos y filosóficos que, lejos de ser simples advertencias, son auténticos dispositivos pedagógicos y espirituales. Su función última es invitar a la contemplación.

Mártires

En el Barroco español, la muerte también se asociaba profundamente con el ideal del martirio y la trascendencia. La representación de la muerte de los santos no se concebía como un final trágico, sino como un tránsito glorioso hacia la vida eterna. Estos martirios se mostraban como modelos de virtud, enseñando a los fieles a vivir con pureza y entrega a Dios, sin importar el sufrimiento terrenal.

Las pinturas que capturaban estos momentos —como las de Murillo o Zurbarán— no solo ilustraban el instante de la muerte, sino que transmitían una visión consoladora de la salvación, mostrando el alma del santo ascendiendo al cielo o envuelta en una atmósfera de gracia celestial.

En *El Martirio de Santiago*, realizado por Francisco de Zurbarán hacia 1640 (Fig. 54), se representa con solemnidad y contención el momento previo a la ejecución del apóstol Santiago el Mayor. El santo, vestido con amplias vestiduras que refuerzan su dignidad y papel apostólico, se muestra arrodillado, con la mirada elevada al cielo, en actitud de recogimiento y aceptación. La serenidad de su rostro contrasta con la tensión física del verdugo que, semidesnudo y en escorzo, se dispone a ejecutar el acto violento del martirio. Esta oposición entre calma espiritual y fuerza corporal potencia el dramatismo silencioso de la escena.

Zurbarán acentúa la espiritualidad del momento mediante un claroscuro tenebrista que concentra la luz sobre el cuerpo de Santiago, envolviéndolo en una atmósfera de recogimiento místico. Desde el cielo, una ruptura luminosa anuncia lo sobrenatural: una

Fig. 54: *Martirio de Santiago*, hacia 1640. Francisco de Zurbarán.



Fuente: Museo Nacional del Prado

visión celestial o la aparición de ángeles refuerza la idea del tránsito inmediato del santo hacia la gloria eterna. La conexión entre el plano terrenal y el divino es clara, haciendo visible la promesa de salvación que acompaña al martirio cristiano.

Más allá de su función narrativa, la pintura actúa como vehículo devocional y moralizante. El martirio se presenta no como una tragedia sino como una exaltación de la fe, en sintonía con el pensamiento de la Contrarreforma. El apóstol encarna el modelo de virtud cristiana, firme ante la muerte y entregado a la voluntad divina. La obra transmite un mensaje de esperanza en la vida eterna y de fortaleza espiritual ante el sufrimiento.

Zurbarán evita el *pathos* exagerado; su representación, contenida y solemne, busca emocionar de forma introspectiva. La muerte se convierte aquí en triunfo, en paso hacia la trascendencia. A través de una composición sobria, un tratamiento austero de los elementos y una iluminación cargada de simbolismo, el pintor logra condensar en una imagen el ideal barroco de la muerte gloriosa, donde el sacrificio del cuerpo es la entrada al reino de lo eterno.

Morte secca vs cuerpo corrupto

La iconografía de la muerte en el Barroco estuvo marcada profundamente por la figura de la *morte secca*, es decir, la representación del esqueleto como una forma de abstracción distanciada, despojada de cualquier vestigio de su condición vital anterior (Fig. 55). Esta reducción al cráneo o al cuerpo completamente descarnado no buscaba ya provocar espanto, sino inducir una reflexión melancólica sobre la condición efímera de la vida. Como señala Huici (1996), se trata de una imagen que “no busca ya producir espanto sino inducir una conciencia melancólica” (p. 18).

En España, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, surge una corriente que se aleja de este enfoque más simbólico y abstracto, para adoptar un tratamiento mucho más crudo y directo de la muerte. Se pone el foco en la representación del cuerpo en proceso de

Fig. 55: *Finis Gloriar Mundi* (El fin de las glorias mundanas), 1672. Juan de Valdés Leal



Fuente: Sitio web Historia del arte. Recuperado el 1 de junio de 2024 de <https://historia-arte.com/obras/finis-gloriae-mundi>

putrefacción, un retorno a los modelos visuales de la Alta Edad Media europea. Esta estética se vio reforzada por el contexto de la Contrarreforma y su interés en subrayar la caducidad de la carne y la necesidad de redención espiritual. Uno de los elementos que, según Sánchez Camargo (1955), definieron esta sensibilidad en el arte español fue el hecho de que España fuera la primera nación europea en incorporar prácticas anatómicas sobre cadáveres humanos. Estas disecciones no solo ampliaron el conocimiento médico, sino que también se incorporaron como recurso visual y simbólico en el arte, sirviendo a los fines didácticos del discurso contrarreformista. El naturalismo exacerbado que se deriva de estas prácticas se convirtió en un instrumento eficaz para comunicar la verdad última de la existencia humana: su destino inevitable hacia la muerte y la descomposición.

Juan de Valdés Leal personifica esta perspectiva de manera notable, destacándose como el artista que más se deleitó, según Gestoso y Pérez (1917), en plasmar imágenes oscuras y aterradoras que sirven para recordar a su público las inevitables y devastadoras victorias de la muerte, capaz de transformar con un simple aliento la juventud, la belleza, el talento, la santidad, el heroísmo y todas aquellas cualidades y virtudes que motivan al ser humano en la vida, en cuerpos inertes, en restos repulsivos, en carne putrefacta y festín para los gusanos y la descomposición. Un ejemplo relevante es su obra, que veíamos al comenzar este epígrafe, *Finis Glorae Mundi* (1672)

Arcadia y la retórica del horror

La frase *Et in Arcadia ego* se traduce como: También en Arcadia estoy (Fig. 56), ha sido interpretada de diversas maneras. En general, expresa la presencia inevitable de la muerte, incluso en los lugares más idílicos y felices. Esta idea se popularizó gracias a las pinturas de Guercino (1623) y Poussin (1638-1639), en la que unos pastores descubren una tumba con esta inscripción, sugiriendo que la muerte está presente aún en el paraíso. Desde entonces, esta representación se difundió y se convirtió en uno de los conceptos centrales del Barroco durante los siglos XVII y XVIII (Panofsky, 1979).

La concepción de Arcadia como un espacio bello pero efímero sigue vigente en artistas contemporáneos. Fotógrafos como Gregory Crewdson exploran paisajes visualmente atractivos, pero con una atmósfera inquietante de pérdida o tragedia oculta. En España, la artista Greta Alfaro, en su obra *In Ictu Oculi* (2009), *site-specific*, presenta un banquete cuidadosamente dispuesto en un entorno natural que es rápidamente devorado por buitres, simbolizando la fugacidad de la vida y la constante presencia de la muerte, incluso en momentos de abundancia y celebración.

Mitos

El Barroco también empleó los mitos clásicos para abordar la muerte desde una perspectiva trágica, filosófica y moralizante. Influenciado por el pesimismo y la religiosidad propias de la época, recurrió a la mitología clásica como medio para transmitir mensajes sobre la fugacidad de la vida, la inevitabilidad del destino y la vanidad de los placeres

Fig. 56: *Et in Arcadia Ego*, 1638-1639. Nicolás Poussin



Fuente: Revista Más de Arte. Recuperado de: <https://masdearte.com/especiales/poussin-y-sus-arcadias-pintar-con-la-cabeza/>

mundanos, todo ello mediante una estética dramática, teatral y marcada por intensos contrastes.

Entre los mitos clásicos vinculados a la muerte que se retomaron en el Barroco destacan el de Orfeo y Eurídice (Fig. 57), que simboliza la imposibilidad de vencer a la muerte, como se aprecia en la obra que se presenta a continuación; además, *Caronte y la Laguna Estigia* representan el tránsito hacia el Más Allá, mientras que Cronos (Saturno) alude a la inexorable marcha del tiempo. Esta pintura mitológica, una de las tres obras conocidas hasta ahora de Pieter Fris, muestra el momento en que Orfeo, tras descender al inframundo en busca de su esposa Eurídice, fallecida por la mordedura de una serpiente, la abraza en presencia de Perséfone y Hades. Estos le concedieron la oportunidad de devolverla a la vida con la condición de no mirar atrás hasta abandonar el valle del Averno. En primer plano, a la izquierda, se observa la barca que transporta a las almas condenadas por el río Aqueronte, mientras que en el fondo aparecen pequeñas figuras que representan a los castigados cumpliendo sus penas.

El tema se basa en un relato extraído de *Las Metamorfosis* de Ovidio (libro X, versos 1-55), aunque en la pintura los personajes que acompañan a los protagonistas en el poema fueron reemplazados por una multitud de figuras grotescas, animales infernales y seres monstruosos, entre ellos uno que lleva volando a un condenado (Posada Kubissa, 2009).

Muerte y amor

Durante el Barroco, proliferaron representaciones artísticas que vinculaban estrechamente el amor con la muerte, una asociación profundamente arraigada en la sensibilidad de la época. Según Philippe Ariès (2000), entre los siglos XVI y XVIII, abundaron las escenas erótico-macabras y los temas mórbidos tanto en el arte como en la literatura.

Fig. 57: Orfeo y Eurídice en los Infiernos, 1652. Pieter Fris



Fuente: Museo Nacional del Prado

Del siglo XVI al XVIII, innumerables escenas o motivos, en el arte y en la literatura, asocian la muerte al amor, Tánatos a Eros: temas erótico-macabros, o temas simplemente mórbidos, que dan fe de una complacencia extrema en los espectáculos de la muerte, del sufrimiento y de los suplicios. (Ariès, 2000, p. 64)

Sin embargo, con la llegada del rococó, esta relación entre amor y muerte no desaparece, sino que se transforma estilísticamente. El tono dramático y moralizante del Barroco da paso a una visión más lúdica, decorativa e irónica. El arte rococó, influenciado por una cultura más hedonista y cortesana, tiende a suavizar los temas de la muerte, integrándolos en composiciones sensuales y juguetonas. La muerte ya no aparece como una amenaza trágica e ineludible, sino como un recordatorio delicado —incluso coqueto— de la transitoriedad de la vida. Un ejemplo recurrente en este nuevo tratamiento visual es la figura de *La Muerte y la Doncella*, que veíamos en el Renacimiento (Fig. 41), donde el esqueleto personificado de la muerte aparece danzando o flirteando con una joven. Esta

escena, que en el Barroco podía leerse como una advertencia sombría sobre la fragilidad de la juventud, adquiere en el rococó un tono más ligero, casi burlesco. Asimismo, la presencia de Cupido junto a la Muerte en algunas obras refuerza el contraste entre el deseo y la finitud, pero en clave más traviesa que fatalista.

La obra *El columpio* (1767) de Jean-Honoré Fragonard expone esta sensibilidad rococó. Aunque a primera vista parece una escena puramente frívola y amorosa, una joven columpiándose despreocupadamente mientras es observada por su amante escondido, en ella pueden leerse elementos simbólicos que remiten a la fugacidad de los placeres. Las sombras, la inestabilidad del columpio, el movimiento suspendido en el aire, son signos sutiles de la fragilidad del instante. En este contexto, el *memento mori* persiste, pero oculto bajo una apariencia de ligereza decorativa y sensualidad.

En resumen, la iconografía que vincula el amor con la muerte persiste del Barroco al rococó, pero se transforma en su tono y en su intención. Lo que antes era advertencia severa sobre la vanidad de los placeres, se convierte en un juego elegante de apariencias, donde el espectador es invitado a reflexionar sobre la vida y la muerte a través del placer, la belleza y la ironía, como puede verse en la obra que se muestra a continuación, *Marquesa de Pompadour* (1756) de François Boucher.

El estilo rococó como reacción al barroco

En el siglo XVIII, la concepción de la muerte experimentó una transformación influida por la Ilustración, el proceso de secularización y el auge del sentimentalismo. Estos cambios se reflejan en las representaciones artísticas del período, en las que la muerte, el duelo y la fugacidad de la vida se presentan con un enfoque más matizado y estilizado (Scherrer, 2022). El estilo predominante en esta etapa fue el rococó (1720–1770), surgido como una reacción frente al dramatismo del barroco. Este nuevo lenguaje estético se caracteriza por su elegancia decorativa, las formas curvas, el gusto por lo íntimo y lo refinado, y el uso de colores suaves como los tonos pastel y los dorados. A diferencia del

Fig. 58: *Marquesa de Pompadour*, 1756. François Boucher



Fuente: Sitio web Cultura Genial. Recuperado el 12 de octubre de 2024 de <https://www.culturagenial.com/es/rococo/>

barroco, que exaltaba lo sublime y lo trágico, el rococó se orienta hacia lo ornamental, lo lúdico y lo placentero (Calero, 2005).

No obstante, la muerte no desaparece del imaginario visual de este período. Aunque ya no se representa con la crudeza y violencia del barroco, continúa presente de forma más sutil y estilizada. El tema del *vanitas* —la futilidad de los logros humanos y el paso inevitable del tiempo— sigue siendo un motivo recurrente, pero tratado con ligereza y delicadeza. En lugar de calaveras o cuerpos en descomposición, el rococó utiliza objetos refinados como espejos, joyas, instrumentos musicales, conchas, relojes y libros. Estos elementos, aunque bellos y lujosos, recuerdan al espectador la naturaleza efímera de la existencia. Es decir, el estilo rococó, aunque asociado a la celebración del placer y la belleza, también era consciente de que estos placeres eran fugaces. La muerte se representa como un recordatorio de que todo lo mundano y placentero tiene un fin. Esta transitoriedad de los placeres se reflejaba en pinturas y decoraciones que combinaban escenas de banquetes, jardines, baile y amor con la presencia discreta de símbolos de la muerte (como relojes de arena, calaveras pequeñas o flores marchitas).

Es decir, utilizaban estos símbolos como representando la dualidad entre la vida y la muerte, usando la muerte no como una fuerza aterradora, sino como una presencia que, aunque siempre presente, se manifiesta suavemente. El contraste entre la vitalidad de la juventud, el amor y los placeres de la vida con la inevitabilidad de la muerte a veces se ilustra con elementos como: Niños jugando junto a esqueletos o figuras etéreas que representan la juventud, la belleza o la fragilidad de la vida humana. O escenas de amor o sensualidad que se interrumpen sutilmente con la presencia de símbolos de la muerte, creando una tensión entre lo efímero y lo eterno.

Particularmente significativos, son los instrumentos musicales, que simbolizan tanto el goce de los placeres mundanos como la fugacidad de la vida. Su inclusión en escenas de amor, fiestas o reuniones cortesanas, con su carga simbólica, indica que incluso en medio de la belleza y el disfrute, la sombra de la muerte permanece. Así, el *memento mori* sigue vigente, aunque camuflado bajo una estética más decorativa y elegante.

Fig. 59: *Cristo crucificado*, 1780. Francisco de Goya y Lucientes



Fuente: Museo Nacional del Prado

Por otro lado, la pintura rococó también continuó representando la muerte de los santos y mártires cristianos. Sin embargo, en lugar de enfocarse en la tragedia de la muerte, estas obras tendían a resaltar la tranquilidad y serenidad de los mártires. El tratamiento de la muerte en este contexto era más idealizado, representando a los santos en paz y en unión con lo divino, sin la dureza que se veía en el barroco. Los cielos como representación de la eternidad también cobraron una especial importancia en las composiciones.

Goya suaviza los factores más sangrientos y dramáticos del asunto, resaltando la belleza del cuerpo desnudo (Museo Nacional del Prado, s. f.) (Fig. 59). La idea de una trascendencia tranquila y serena estaba muy presente en las representaciones de la muerte, con figuras que ascendían al cielo envueltas en nubes suaves y tonos luminosos. En lugar de la pesadez del juicio final, el rococó ofrecía una visión más sosegada y serena de la muerte, con una luminosa esperanza de la vida eterna.

Neoclasicismo 1750-1820: Estoicismo ante la muerte

Con un enfoque moralizante y filosófico, el neoclasicismo fue un movimiento que buscó enseñar a través del arte. Las representaciones de la muerte no eran simplemente para conmover, sino para enseñar lecciones sobre la virtud, el sacrificio y la dignidad humana. La muerte era una parte natural del ciclo de la vida, y el arte neoclásico se enfocó en cómo los individuos debían enfrentarla con un sentido del deber, honor y racionalidad. De ahí que la representación de la muerte adquiriera un tono sobrio, racional y heroico, inspirado en la antigüedad clásica.

La secularización del arte también influye en la concepción de la muerte de este estilo, desligándola de la visión cristiana de salvación para enfocarla en valores terrenales como la gloria, el sacrificio y la trascendencia a través del deber. Es decir, el dramatismo barroco y la espiritualidad cristiana son sustituidos por una visión estoica y racional de la muerte. Un ejemplo de esa visión estoica y racional de la muerte lo encontramos en la obra *La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos* (1807) de José de Madrazo³¹, quien ilustra la muerte del líder lusitano Viriato tras ser traicionado por sus propios hombres (Fig. 60).

Para la representación de la muerte se utiliza una composición serena y equilibrada, con un enfoque en la grandeza del personaje aún en su lecho de muerte. *La muerte de Sócrates* (1787) de Jacques-Louis David (Fig. 61) y, más tarde, *La muerte de Lucano* (1887) de José Garnelo y Alda también comparten la temática del estoicismo ante la muerte. Sócrates³² y Lucano³³ mueren como símbolos de sus ideales; el primero por su fidelidad a la verdad y el segundo, Lucano, quien se suicidó siguiendo el ejemplo de Séneca, por su oposición al poder imperial.

31 Este monumental lienzo ha sido considerado tradicionalmente como la obra maestra de José de Madrazo y la pintura más emblemática del Neoclasicismo español, exponiéndose en el Prado desde su apertura en 1819.

32 El grabador y editor John Boydell escribió a sir Joshua Reynolds que era «el mayor logro artístico desde la Capilla Sixtina y las estancias de Rafael... Esta obra hubiera hecho honor a la Atenas de Pericles» Fuente: <https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/436105>

33 A propósito de esta obra léase el fragmento de Emilio Castelar, Discurso sobre Lucano: "Sobre su cadáver, inanimado y frío, se inclinaba llorosa una mujer que había recogido el postrer suspiro de los labios del poeta para guardarlo en su amante pecho, y las cenizas de su gloria para mostrarlas á las futuras generaciones". (Texto extractado de: *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado: Catálogo General*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 215-216).

Fig. 60: La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos, 1807. José de Madrazo y Agudo



Fuente: Museo Nacional del Prado

Fig. 61: La muerte de Sócrates, 1787. Jacques Louis David French



Fuente: Museo Met. Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/436105>

Como se puede apreciar ambas pinturas muestran a los personajes principales afrontando la muerte con serenidad y dignidad, sin dramatismo excesivo e influenciadas por la escultura y la composición de la antigüedad grecorromana. La serenidad de Sócrates contrasta con la emoción de sus discípulos, reflejando la nueva sensibilidad ante la muerte. De hecho, el discípulo que le asiste con la copa de cicuta ni siquiera se atreve a mirar. En los tres ejemplos que acabamos de citar, se muestra un estudio de la luz que actúa como guía para destacar la figura central —el muerto en cuestión— y transmitir la trascendencia del momento. En este último, el caso de la muerte de Lucano, entre la iconografía utilizada para representar la muerte destaca la emoción, por la presencia de su esposa, Pola Argentaria, y la de sus amigos, pero también: las rosas cortadas, el humo, las cadenas o los manuscritos del poeta, símbolos que siguen recordándose de las vánitas y con la estética rococó.

No podemos olvidar *La muerte de Marat* (1793), también de Jacques-Louis David, donde se representa al revolucionario francés Jean-Paul Marat asesinado en su bañera. La obra le da un aire de mártir secular, al estilo de los héroes clásicos, enfatizando su papel como víctima de la Revolución Francesa. Con respecto a su iconografía, haremos hincapié en ese brazo escorzado, alargado y decaído, pues esa representación a la que David recurrió ya se utilizó en el *Cristo en El Descendimiento* (Hacia 1443) de Van der Weyden, *La Piedad* de Miguel Ángel (1602-1604) y al *Santo Entierro* (1602-1604) de Caravaggio, se convertirá en símbolo de la representación de la muerte en obras posteriores hasta la actualidad, como *Self Pietà* (2001) de Sam Taylor-Wood (Fig. 63).

En el caso de Marat, esas connotaciones a la iconografía cristiana presentando a Marat como un mártir de la Revolución, se sustituirán por el poder político. Es decir, la muerte ya no es solo un evento personal, sino un símbolo político como estudiábamos en el punto *La biopolítica y la muerte heroica* en el bloque anterior.

Fig. 62: *La muerte de Lucano*, 1887. José Garnelo y Alda



Fuente: Museo Nacional del Prado

Fig. 63: *Self Pietà*, 2001. Sam Taylor-Wood



Fuente: MutualArt. Recuperado el 6 de marzo de 2024 de <https://www.mutualart.com/Artwork/Self-Pieta/OAF3F5929F7309D3>

Exaltación de los sentimientos con la muerte romántica

El Romanticismo fue un movimiento cultural y artístico que se desarrolló entre finales del siglo XVIII y mediados del XIX, aunque en España se desarrolló principalmente en la primera mitad del siglo XIX. Se caracterizó por la exaltación de los sentimientos, la naturaleza, la imaginación y lo subjetivo y, se desarrolló como una reacción contra el racionalismo de la Ilustración y el neoclasicismo, priorizando la emoción, la imaginación y lo sublime. Con respecto a la representación de la muerte, en este período fue un tema recurrente y se abordó con una visión cargada de emoción, melancolía y dramatismo, ya fuera en forma de héroes caídos, batallas sangrientas o imágenes de lo sobrenatural. A través del color, la luz y la composición, los artistas lograron transmitir emociones profundas y trascendentales, dejando un legado duradero en la historia del arte.

Los artistas románticos buscaban expresar sentimientos intensos como la pasión, la angustia, la melancolía y el heroísmo. Se priorizaba la expresión individual sobre las normas académicas. Un ejemplo lo encontramos en *La balsa de la Medusa (1818-1819)*. Théodore Géricault muestra una escena realista y desgarradora del naufragio de la fragata Medusa, donde los sobrevivientes esperan ser rescatados entre cadáveres y desesperación. A través de esta obra se expone la tragedia humana y la lucha entre la esperanza y la desesperación con gran dramatismo y realismo. El artista se ayudó para llevar a cabo la obra de partes del cuerpo sacadas de la morgue, como piernas, manos, cabezas, e hizo estudios y bocetos en su taller (Figs. 64 y 65). El hospital se convirtió casi en una tierra prometida para el pintor. Tuvo la oportunidad de observar en detalle todas las etapas del sufrimiento humano, desde el momento en que el dolor apenas aparece hasta la agonía final. Leía huellas de sufrimiento en los rostros de los enfermos y, casi como un psicólogo, observaba el miedo a la muerte en los moribundos. Incluso el estudio del pintor se convirtió en una morgue, a veces incluso los cuerpos estudiados permanecían allí hasta estar casi completamente descompuestos (Kovac, s. f., párr. 7)³⁴ *Los fusilamientos del 3 de mayo (1814)*, *Saturno devorando a su hijo (1819-1823)* o *Los*

34 Traducido de: Špitál se pro malíře stal téměř zaslíbenou zemí. Měl tu možnost detailně sledovat všechna stádia lidského utrpení – od chvíle, kdy se bolest jen slabě ozve, až po konečnou agónii. V obličejích nemocných četl stopy útrap, sledoval téměř jako psycholog i

Fig. 64: Bocetos para *La balsa de la Medusa*. Estudio anatómico de decapitados, 1817-1819. Théodore Géricault



Fuente: Museo del Louvre. Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063574>
Fotografía: Michel Urtado

Fig. 65: Estudio de pies y manos, 1817-1819. Théodore Géricault



Fuente: Museo Fabre, Montpellier. Recuperado el 12 de junio de 2024 de https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2013/11/22/gericault-disseque-a-francfort_3517959_4497186.html

desastres de la guerra de Francisco de Goya (Fig. 66) muestran también una exaltación de los sentimientos, en este caso, la brutalidad de la guerra con un fuerte impacto emocional y trágico.

La crueldad, el fanatismo, el terror, la injusticia, la miseria, la muerte... son las `fatales consecuencias` de la guerra y de la represión política, y su gravedad es tal que el artista no las oculta tras opciones anecdóticas y retratos heroicos de individuos particulares. (Blas, s. f. párr. 2)

En el caso de *Los fusilamientos del 3 de mayo* se representa la brutal ejecución de civiles españoles por las tropas napoleónicas. Será una de las primeras obras en plasmar la guerra desde la perspectiva de las víctimas, con una fuerte carga emocional.

Idealización de la muerte

En el Romanticismo, la muerte dejó de ser vista únicamente como el fin de la vida y pasó a ser un símbolo de lo sublime, lo inalcanzable y lo eterno. Fue representada de manera trágica, poética y heroica, convirtiéndose en uno de los temas centrales del movimiento. Pero, ¿qué llevó a los románticos a idealizar la muerte? “En el siglo XX, en que triunfan las técnicas de la industria, la agricultura, de la naturaleza y la vida nacidas del pensamiento científico del periodo anterior, el romanticismo hace surgir una sensibilidad de pasiones sin límites ni razón” (Ariès, 2011, p. 680).

Frente a la lógica de la Ilustración, los románticos ensalzaron la emoción y lo irracional. Y, por otro lado, la mentalidad de la época veía la vida como un tormento y la muerte como una liberación espiritual. Con lo que la idealización romántica de la muerte transformó este tema en una manifestación de belleza, amor eterno, heroísmo y tragedia. Más que

strach umírajících před smrtí. Kovac, P. (s. f.). Géricault. Imágenes de vida y muerte. Una exposición presentada por la Schirn Kunsthalle de Frankfurt y el Museo de Bellas Artes de Gante. El lado oscuro de los sueños románticos de belleza. Stavitele Katedrál. Recuperado el 19 de marzo de 2025, de <http://www.stavitele-katedral.cz/frankfurt-a-gent-malir-theodor-gericault-odvracena-stra>

Fig. 66: *Desastre 30: Grande hazaña! Con muertos!* 1810-1820. Francisco de Goya y Lucientes



Fuente: Museo Nacional del Prado

un fin, la muerte se convirtió en un símbolo de la pasión extrema y el misterio de lo desconocido. *Ofelia* (1851-1852) de John Everett Millais (Fig. 67) ilustra la muerte de Ofelia, personaje de *Hamlet*, flotando en un río rodeada de flores. Su rostro sereno contrasta con la tragedia de su ahogamiento. En esta obra se refleja perfectamente la idealización romántica de la muerte como algo poético y melancólico. Además, se idealizó la imagen de la mujer joven y muerta como símbolo de pureza y fragilidad.

El caminante sobre el mar de nubes (1818) de Caspar David Friedrich, contempla un paisaje neblinoso desde lo alto de una montaña. Y aunque no representa la muerte de manera literal, simboliza la pequeñez del ser humano ante la inmensidad y lo desconocido, un tema recurrente en la visión romántica de la muerte. El Romanticismo convirtió la muerte en un tema central de su estética, viéndola como algo trágico, poético y misterioso. La obsesión por la muerte en esta época no sólo reflejaba una visión pesimista del mundo, sino también una búsqueda de lo sublime y lo eterno, influenciando el arte hasta nuestros días.

En resumen, el Romanticismo en el arte rompió con la rigidez del Neoclasicismo para dar paso a una pintura más emotiva y libre. Con un enfoque en la naturaleza, la historia, lo sublime y lo macabro, dejó un impacto duradero en la historia del arte, influyendo en movimientos posteriores como el Simbolismo y el Expresionismo.

El heroísmo trágico

El Romanticismo muestra un interés por la muerte heroica, y Goya lo plasma con cuerpos caídos, sangre y expresiones de desesperación. Exalta la valentía de los caídos, mostrando que el heroísmo no siempre implica la victoria.

En la obra de *Los fusilamientos del 2 de mayo* de Goya, la figura central, vestida de blanco y con los brazos abiertos, recuerda a una crucifixión, simbolizando el sacrificio heroico. Sin embargo, no se trata de un héroe aristocrático o militar, sino un ciudadano común,

Fig. 67: *Ophelia*, 1851-2. John Everett Millais



Fuente: Tate Gallery. Recuperado el 6 de marzo de 2024 de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>

representando el valor del pueblo³⁵. La escena está envuelta en dramatismo y emoción a través de la iluminación teatral que enfatiza el rostro del hombre que será ejecutado, mientras los soldados permanecen en la sombra. Las expresiones de terror, resignación y valentía en los rostros de los condenados reflejan la profundidad emocional típica del Romanticismo. Es decir, la obra no busca ser un documento histórico frío, sino una representación emotiva de la guerra.

Los patriotas españoles están humanizados, con rostros visibles y posturas dinámicas, mientras los soldados franceses son figuras deshumanizadas, sin rostros, actuando como una máquina de muerte. Este contraste refuerza la idea romántica del individuo enfrentado al poder opresivo.

El desafío del Realismo

En respuesta al romanticismo y neoclasicismo y, alejándose de la idealización y embellecimiento de personas o paisajes, Gustav Courbet fue uno de los primeros que se atrevieron a plasmar la realidad de la época, fuera de la mera contemplación, con *Entierro en Ornam*s en 1849 (Sánchez Noriega, 2016) (Fig. 68). Al abrir esta nueva vía y romper con el academicismo, esta obra fue cruelmente rechazada en el Salón Internacional de París en 1855. Es decir, la sociedad pareciera que aún no se encontraba preparada para ver reflejados sus comportamientos ante un acto social como es un entierro. Al presentar un funeral sin exaltación espiritual ni idealización se entendió más como una ofensa que para promover la conciencia crítica.

La fosa abierta, centrada en la parte más baja de la imagen, en primer plano, hace protagonista a la muerte. Es un elemento central que nos enfrenta directamente con la realidad de la muerte. Su oscuridad y ubicación en el lienzo nos invitan a reconocer

35 Francisco de Goya (1746-1828): Aunque por contexto tengamos que situar a Goya entre los estilos Rococó, Neoclasicismo y Romanticismo, lo cierto es que sus Pinturas Negras, donde destaca la representación de la muerte, ya preludian el estilo expresionista o el surrealismo casi 100 años antes de que este naciera. En su serie de grabados Los Caprichos y Los Desastres de la Guerra, Goya aborda temas de violencia, guerra y muerte, ofreciendo una visión crítica y desgarradora de la condición humana.

la inevitabilidad del destino humano. Sin embargo, nada se ve, Más Allá que un hoyo profundo, ¿vacío? y oscuro. Es decir, la fosa abierta se presenta como abismo existencial, simbolizando la muerte como destino inevitable, sin promesas de redención. Otro factor a destacar es la gran escala del cuadro (3,15 m. × 6,68 m.) que le da una importancia histórica a un evento común, elevando la muerte de una persona corriente a la misma categoría que escenas heroicas o religiosas. La muerte, se presenta con un enfoque más naturalista, mostrando su impacto en la sociedad y en los individuos de manera directa y sin metáforas, como acostumbraban los románticos. La obra, a fin de cuentas, sería una representación sobria y realista de la muerte sin idealización religiosa. Aunque hay un sacerdote y cruces, la escena carece de referencias celestiales, ángeles o visiones divinas, enfatizando la dimensión humana del evento. Los dolientes presentan rostros serenos o abatidos, pero sin exageración teatral, reflejando el peso de la pérdida en la comunidad.

El realismo, surgiría para rechazar al embellecimiento de las personas o paisajes, buscando la verdad en la realidad, evidenciando actitudes y comportamientos. “Situado en ninguna parte, el enterramiento se relaciona con la deslocalización de los cementerios en el siglo XIX, forzados a situarse a las afueras a causa del crecimiento de las ciudades” (Arias de Cossío et al., 2016, p. 307). El arte estaría al servicio de la verdad, registrando eventos, rechazando el patriotismo y la estética clásica. Así, podemos ver en *Un entierro en Ornans* un fenómeno realista, anónimo y colectivo, un fiel reflejo del tratamiento de la muerte en la sociedad de la época.

El Simbolismo como reacción al Realismo

El simbolismo (finales del siglo XIX) fue una reacción contra la objetividad del realismo y naturalismo. Inspirado en lo místico, lo onírico y lo subjetivo, con influencias románticas y del idealismo filosófico, los simbolistas veían la muerte como un misterio, un tránsito hacia lo desconocido o una liberación espiritual. Se buscó representar la muerte desde una perspectiva subjetiva, espiritual y alegórica. Odilon Redon (Fig. 69) o Gustave Moreau, exploraron la muerte desde lo psicológico y lo simbólico, alejándose del realismo crudo de Courbet.

Fig. 68: *Un entierro en Ornans*, 1849 - 1850. Gustave Courbet



Fuente: Museo de Orsay. Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://www.musee-orsay.fr/es/obras/un-enterrement-ornans-924>

Fig. 69: *Ofelia entre las flores*, 1905-8. Odilon Redon



Fuente: National Gallery, Londres

Odilon Redon nos trae de nuevo a esa heroína trágica de Hamlet, que décadas atrás ser interpretada por Millais, y a través de ella, la muerte. Redon propone una lectura mucho más subjetiva y abstracta del personaje femenino y de la muerte. De hecho, apenas se vislumbra a Ofelia entre las flores y la atmósfera creada por el pastel, haciendo un juego ambiguo y onírico entre el sueño, la muerte y las flores. Ambas corrientes, realismo y simbolismo abordaron la muerte, pero mientras el simbolismo la envolvió en misterio y metáforas, el realismo la mostró en su crudeza cotidiana.

En definitiva, la representación de la muerte durante la Edad Moderna ha estado condicionada por factores culturales, religiosos, filosóficos y sociales que han modulado tanto su iconografía como su función simbólica. Desde el Renacimiento, marcado por el humanismo y el redescubrimiento de la Antigüedad clásica, la muerte se abordó desde una perspectiva más serena y armónica. Sin renunciar a la iconografía cristiana —como el Juicio Final o las Pietàs—, se buscó resaltar la dignidad del ser humano y la esperanza de salvación, integrando la muerte en un orden universal regido por la razón y la proporción.

El Manierismo, en cambio, introdujo un clima más tenso e inestable. En un contexto de crisis religiosa y social, la muerte adoptó rasgos dramáticos y artificiosos: composiciones complejas, figuras alargadas y atmósferas inquietantes que reflejaban la incertidumbre del momento. El dramatismo moralizante del Barroco, en el que la muerte se abordó con intensidad teatral y apoyo en mitos clásicos como Orfeo y Eurídice para subrayar la inevitabilidad del destino, hasta la ligereza decorativa del Rococó, que suavizó su crudeza para integrarla en un juego estético de apariencias y placeres efímeros, el tratamiento de este tema ha reflejado las sensibilidades cambiantes de cada época.

El Neoclasicismo transformó la visión de la muerte en una lección de virtud y estoicismo, desligándola de la salvación cristiana y orientándola hacia valores terrenales como el honor, el deber y la gloria, mientras que el Romanticismo la exaltó como símbolo de lo sublime, lo heroico y lo trágico, idealizándola hasta convertirla en un objeto estético cargado de emoción. El Realismo, en contraposición, devolvió la muerte a su dimensión

cotidiana y tangible, despojándola de idealizaciones para mostrarla con sobriedad y veracidad social. Finalmente, el Simbolismo recuperó una mirada introspectiva, subjetiva y alegórica, entendiendo la muerte como misterio y tránsito espiritual.

Este recorrido evidencia que la representación artística de la muerte no es estática, sino un reflejo de las concepciones colectivas e individuales de la vida y del Más Allá. Cada estilo, con sus recursos formales y narrativos, ha construido un imaginario que combina advertencia, consuelo, reflexión o protesta, según las necesidades expresivas y espirituales de su tiempo.

Vanguardias: el resurgimiento de las pasiones románticas en el siglo XX

El romanticismo nunca desapareció del todo, sino que evolucionó y reapareció en distintas formas a lo largo del siglo XX. Este siglo estuvo marcado por la paradoja entre el avance científico-tecnológico y la persistencia de una sensibilidad romántica que buscaba la emoción sin límites, el rechazo de la razón fría y el deseo de experiencias trascendentales. A lo largo del siglo, la muerte será plasmada con enfoques expresionistas, abstractos, surrealistas y conceptuales, reflejando la angustia existencial, los horrores de la guerra y la transitoriedad de la vida.

Los modos de afrontar la representación de la muerte en el arte contemporáneo en España serán también “variopintos e intrincados debido a la compulsiva multiplicación de intereses de las vanguardias” señala Fernando Huici (1996, p.28) Las vanguardias rompieron con las representaciones tradicionales de la muerte, explorándola desde el dolor expresionista, la abstracción cubista y suprematista, el sarcasmo dadaísta, la violencia futurista y el simbolismo surrealista. Cada una de estas corrientes aportó una nueva forma de entender la muerte en el arte, influenciada por los conflictos bélicos, las crisis sociales y las inquietudes filosóficas del siglo XX.

Expresionismo: la muerte como angustia y devastación

El Expresionismo, especialmente en Alemania, reflejó la muerte de manera cruda y emocional. Se trataron temas en torno a la muerte por guerra, enfermedad, angustia existencial. Artistas como Otto Dix y George Grosz retrataron la muerte de manera cruda y desgarradora, influenciados por la Primera Guerra Mundial. Sus obras muestran cuerpos mutilados, rostros desfigurados y escenas bélicas que denuncian la brutalidad del conflicto. Se caracterizan por su crudeza visual y su fuerte carga crítica. En el caso de Dix, su experiencia como soldado en la Primera Guerra Mundial impregna su obra (Fig. 70) con imágenes de cuerpos mutilados, rostros desfigurados, prótesis y paisajes devastados que transmiten la deshumanización del conflicto. La figura del veterano lisiado, el contraste entre el horror de la guerra y la vida civil decadente, así como el uso de colores ácidos y composiciones tensas, configuran un lenguaje visual que denuncia la brutalidad y el sinsentido bélico (Tate, s. f., párr. 6).

Fig. 70: *El triunfo de la muerte*, 1934. Otto Dix

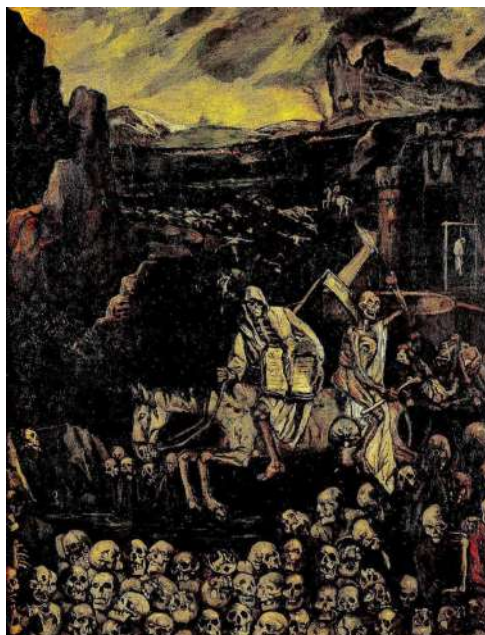


Fuente: Sitio web Wikioo. Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://wikioo.org/es/paintings.php?refarticle=8XYNKQ&titlepainting=Triumph%20of%20Death&artistname=Otto%20Dix>

En Grosz, la muerte aparece como una presencia que convive con la corrupción y la hipocresía de la sociedad alemana de entreguerras. Sus escenas urbanas se pueblan de cadáveres, esqueletos y figuras grotescas —burgueses obesos, militares crueles, prostitutas— tratados con una deformación caricaturesca que intensifica la crítica social. Las calaveras y figuras esqueléticas se integran en la vida cotidiana como recordatorio de la omnipresencia de la muerte y como metáfora de la degradación moral. En ambos artistas, la muerte no se presenta como símbolo romántico ni como advertencia moralizante, sino como consecuencia directa de la violencia humana, la guerra y la decadencia social. Su iconografía busca el impacto, no la contemplación estética, y convierte la representación de la muerte en un acto de denuncia y confrontación con las realidades más sombrías de su tiempo.

En España, este movimiento no fue predominante, pero sí tuvo importantes manifestaciones en distintas disciplinas como, por ejemplo, el artista y escritor José Gutiérrez Solana (1886 - 1945), quien será uno de los máximos exponentes del arte

Fig. 71: *La guerra*, 1920. José Gutiérrez Solana



Fuente: Sitio web Fronterad. Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://www.fronterad.com/donde-la-vida-limita-con-la-inercia-solana-y-la-espana-negra/> Recuperado el 19 de julio de 2024

expresionista. Aunque hay que puntualizar que según Aguilera & Jordán de Urries y Azara, (1947), estudiosos del pintor, Solana acusa la impronta de sus macabras escenas a Brueghel el Viejo, Holbein, el joven, o Durero.

Lo cierto es que pinturas como *La guerra* (1920) (Fig. 71) y *El fin del mundo* (1932), no son meras obsesiones de las postrimerías barrocas, sino también una visión comprometida con la realidad de la época, reflejando el lado más crudo y turbulento de una España de posguerra. Agresividad visual para mostrar el sentido trágico de la existencia, a la par que una mirada de resignación. Paloma Alarcó (s.f.) también relaciona la dramática y tétrica concepción de la realidad que se refleja en sus pinturas con la corriente tremendista propia de los intelectuales de la Generación del 98, quienes querían transmitir una reflexión profunda sobre el momento de crisis que vivía España y explorar sus problemas sociales, políticos y culturales. Asimismo, a las influencias de Solana habría que sumar la tradición hispánica no menos macabra de Valdés Leal y la gran admiración por Goya. De hecho, Paloma Alarcó, considerada a Solana “como continuación de la corriente tenebrista de la pintura española que va desde Valdés Leal a las pinturas negras de Goya” (Alarcó, s.f., párr. 3).

En síntesis, el Expresionismo ofrece una mirada descarnada y profundamente simbólica sobre la muerte, en la que convergen influencias históricas, tradiciones pictóricas españolas y la sensibilidad de una época marcada por la guerra y la crisis. Sus escenas, lejos de limitarse a una estética macabra heredada del Barroco o del tenebrismo, se configuran como una denuncia visual y un testimonio comprometido con la realidad social, política y cultural de su tiempo. Así, Solana no solo recoge la crudeza expresionista europea, sino que la resignifica desde una perspectiva española, vinculándola con la Generación del 98 y con una tradición artística que, desde Valdés Leal hasta Goya, ha hecho de la muerte un vehículo para la reflexión existencial y la crítica social.

Cubismo: la fragmentación de la muerte

El cubismo, con su enfoque en la fragmentación de la realidad y la multiplicidad de perspectivas, también abordó la muerte a través de diversos símbolos y técnicas. Aunque no se centró en la muerte de manera explícita como otros movimientos como el expresionismo, sí la representó de formas innovadoras y abstractas (Fig. 73). Un ejemplo muy representativo es la obra de *Guernica* (1937) de Pablo Picasso, ésta representa la muerte a través de formas fragmentadas y caóticas que reflejan el horror de la guerra, pero también la reducción de la paleta a colores oscuros, grises y marrones, eliminando la vitalidad del color.

No podemos olvidar que el cubismo emergió en un período de grandes cambios políticos y sociales. Dos eventos clave influyeron en la forma en que el movimiento trató la muerte: Primera Guerra Mundial (1914-1918) y Guerra Civil Española (1936-1939). Picasso pintó *Guernica* como respuesta al bombardeo de la ciudad vasca de Guernica el 26 de abril de 1937, durante la Guerra Civil Española. Este ataque fue llevado a cabo por la Legión Cóndor (alemana) y la Aviación Legionaria (italiana), aliados de Francisco Franco. La brutalidad del ataque, que dejó cientos de muertos, conmocionó al mundo.

La Segunda República Española encargó a Picasso una obra para el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937, y él transformó el horror del bombardeo en una imagen poderosa de sufrimiento y destrucción. En 1937, cuando se exhibió en París, *Guernica* generó un impacto inmediato. Su estilo cubista y monocromático desconcertó a algunos, pero su mensaje contra la violencia fue ampliamente reconocido. Algunos críticos y políticos lo rechazaron, argumentando que el cubismo no era la mejor manera de representar la tragedia. Tras la exposición en París, *Guernica* recorrió varias ciudades del mundo para recaudar fondos en apoyo a los refugiados de la Guerra Civil Española. Estuvo en Estados Unidos (1939-1952) y se exhibió en el MoMA de Nueva York, donde se convirtió en un símbolo contra el fascismo. En Europa (1950-1970), se mostró en diversas ciudades durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, reforzando su mensaje pacifista.

Fig. 72: *The Charnel House. Surfaces*, 2023. Vik Muniz



Fuente: Galería Elba Benítez, Madrid. Recuperado el 12 de junio de 2024 de https://www.instagram.com/p/DBtqUkuK1pK/?img_index=1
Fotografía: Luis Asín

Fig. 73: *Composición con cráneo*, 1908. Pablo Picasso



Fuente: Hermitage Museum

Fig. 74: *Guernica* versionado por Equipo Crónica, 1969



Fuente: La Razón. Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://www.larazon.es/local/andalucia/el-intruso-en-el-horror-DC12549974/> el 26 de agosto de 2025

Fig. 75: *Boa Mistura* en homenaje a *Guernica* en 2006



Fuente MNCARS
Fotografía: NuriArT

Picasso, que vivía en Francia, dejó claro que *Guernica* no regresaría a España hasta que hubiera democracia. Tras la muerte de Franco en 1975 y la transición a la democracia, España negoció el regreso de *Guernica*. Finalmente, en 1981, la obra llegó al Museo del Prado (Madrid), marcando un hito en la historia española. En 1992, se trasladó al Museo Reina Sofía, donde permanece hoy. Su llegada a España simbolizó la restauración de la democracia y el cierre de una etapa oscura de la historia del país.

Guernica (1937) es una de las obras más emblemáticas del siglo XX y un símbolo universal contra la guerra. Su impacto ha trascendido el arte y se ha convertido en un ícono de denuncia política, humanitaria y cultural. Ha sido interpretada por otros artistas, como Vik Muniz (Fig. 72), el Equipo Crónica (Fig. 74) o los grafiteros Boa Mistura (Fig. 75) y Suso33. Más de 85 años después de su creación, *Guernica* sigue siendo un grito contra la guerra y la violencia. Su impacto va Más Allá del arte: es un símbolo de resistencia, memoria histórica y lucha por la paz.

El cubismo también se ha servido de las naturalezas muertas para representar la muerte, es decir, el cubismo reinterpreta la tradición barroca de las *vanitas* que mostraban elementos como calaveras, relojes de arena, frutas podridas o velas apagadas para representar la fugacidad de la vida.

En relación a la iconografía de la muerte, en el cubismo se pueden encontrar calaveras y cráneos. Según hemos estudiado, vemos que tradicionalmente, la calavera ha sido un símbolo universal de la muerte, y algunos artistas cubistas la incorporan en sus bodegones también en esa misma dirección. También la fragmentación cubista puede interpretarse como un reflejo de la desintegración del cuerpo y la pérdida de identidad tras la muerte. La descomposición visual y la ruptura con la perspectiva tradicional hacen del cubismo una poderosa herramienta para simbolizar la disolución del cuerpo y la fugacidad de la vida.

Fig. 76: *The City Rises*, 1910. Umberto Boccioni



Fuente: https://www.moma.org/collection/works/79865?artist_id=624&page=1&sov_referrer=artist
Fotografía: Mrs. Simon Guggenheim Fund

Futurismo: la glorificación de la muerte en la guerra

Con el manifiesto *Le Futurisme* de Filippo Tommaso Marinetti en 1909 (Fig. 76), exaltaba la velocidad, la tecnología, la violencia y la energía del mundo moderno. Dentro de este enfoque, la representación de la muerte adopta un carácter peculiar y paradójico. Los futuristas, fascinados por la velocidad y la modernidad, veían la guerra y la muerte como parte del avance social.

¡No teníamos ninguna predilección por la muerte, a no ser el deseo de desembarazarnos de nuestro pesado y recio coraje! Seguimos arrasando todos los perros guardianes, aplastándoles bajo los neumáticos, enrollándoles, como a los cuellos postizos una plancha. La muerte acariciante y servil se me adelantaba a cada paso y en todos los recodos, ofreciéndome galantemente la pata. Se tendía sobre el camino con un ruido de huesos dislocados y estridentes, y me lanzaba miradas aterciopeladas desde el fondo de sus cuencas (Marinetti, 1909/2009, p. 1).

Umberto Boccioni exaltó la violencia y la destrucción en su obra, creyendo que la guerra purificaba a la humanidad. Marinetti consideraba la guerra como "la única higiene del mundo" (Marinetti, 1909, p. 1), viendo la muerte en batalla como una forma de renovación social y progreso. Por lo que se representaba la muerte no con melancolía, sino como parte de la dinámica de la velocidad, el choque y la modernidad.

En España, el futurismo no tuvo el mismo impacto que en Italia, pero sí influyó en algunos artistas y escritores, especialmente en la poesía y la pintura de las vanguardias. La representación de la muerte en el futurismo español estuvo marcada por la modernidad, la violencia y el choque entre la tradición y la máquina (Arias de Cossío et al.).

En resumen, el futurismo representó la muerte no como un fin trágico, sino como parte de un ciclo de destrucción y renacimiento ligado al avance tecnológico y la energía del mundo moderno.

Dadaísmo: la burla de la muerte

En contraposición al futurismo, Dada ridiculiza la idea de la muerte gloriosa en la guerra, mostrando la muerte como un absurdo producto del sistema. Los dadaístas, desilusionados por la Primera Guerra Mundial, representaron la muerte con ironía y caos (Arias de Cossío et al.). Hannah Höch y George Grosz hicieron collages satíricos que denunciaban la muerte causada por la guerra y la corrupción política con imágenes fragmentadas de cuerpos y máquinas.

Hannah Höch (1889-1978) representó la muerte de forma metafórica desde una perspectiva crítica, irónica y fragmentada, denunciando la violencia y el absurdo del mundo moderno. Aunque no mostraba cadáveres de manera explícita, sus fotomontajes denunciaban los efectos de la guerra, donde la muerte estaba implícita en las figuras rotas y las expresiones de angustia. Un ejemplo es la obra de Höch que vemos a continuación *Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany* que representa el caos social y político tras la Primera Guerra Mundial. La muerte está implícita en la fragmentación de las figuras. Dalí experimentó también

Fig. 77: *Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany*, 1919, Hannah Höch



Fuente: Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin

con imágenes donde el cuerpo humano aparecía deconstruido, anticipando su interés por la psicología freudiana. Aunque esta etapa fue breve, influyó en su posterior obra surrealista, donde la muerte adquirió un carácter más onírico y simbólico que veremos en el siguiente apartado.

Un recurso habitual para la creación de obras dadaístas fue utilizar elementos fruto del azar, es decir, que no se hubieran producido *ad hoc* para la obra, sino que adquirirían nuevos significados y simbolismos, generando una interpretación personal o colectiva. Höch utilizaba recortes de periódicos, pero también fue común el llamado *objet trouvé*, una forma de arte que toma objetos comunes o industriales, sin cambiarles su forma, y los usa para crear una obra artística. La idea es sacar estos objetos de su contexto habitual para que tengan una nueva apariencia estética y, muchas veces, un significado simbólico diferente, ampliando las posibilidades para aludir a temas convulsos mediante un uso conceptual de estos objetos.

Esta estrategia que surgía durante los estilos dadaísta y surrealista, se convertirá en un recurso para la representación de personas ausentes. Un ejemplo es la serie *Vitrines de référence* realizada por Boltanski durante el período 1969-1971. En ella reúne las huellas de la actividad artística del autor que se inspira en los objetos encontrados para la construcción de sus obras. Boltanski continuará utilizando objetos encontrados en obras posteriores, como por ejemplo, ropa, fotografías, cabello, telas, papel, alfileres, aludiendo así a un cuerpo que ya no está.

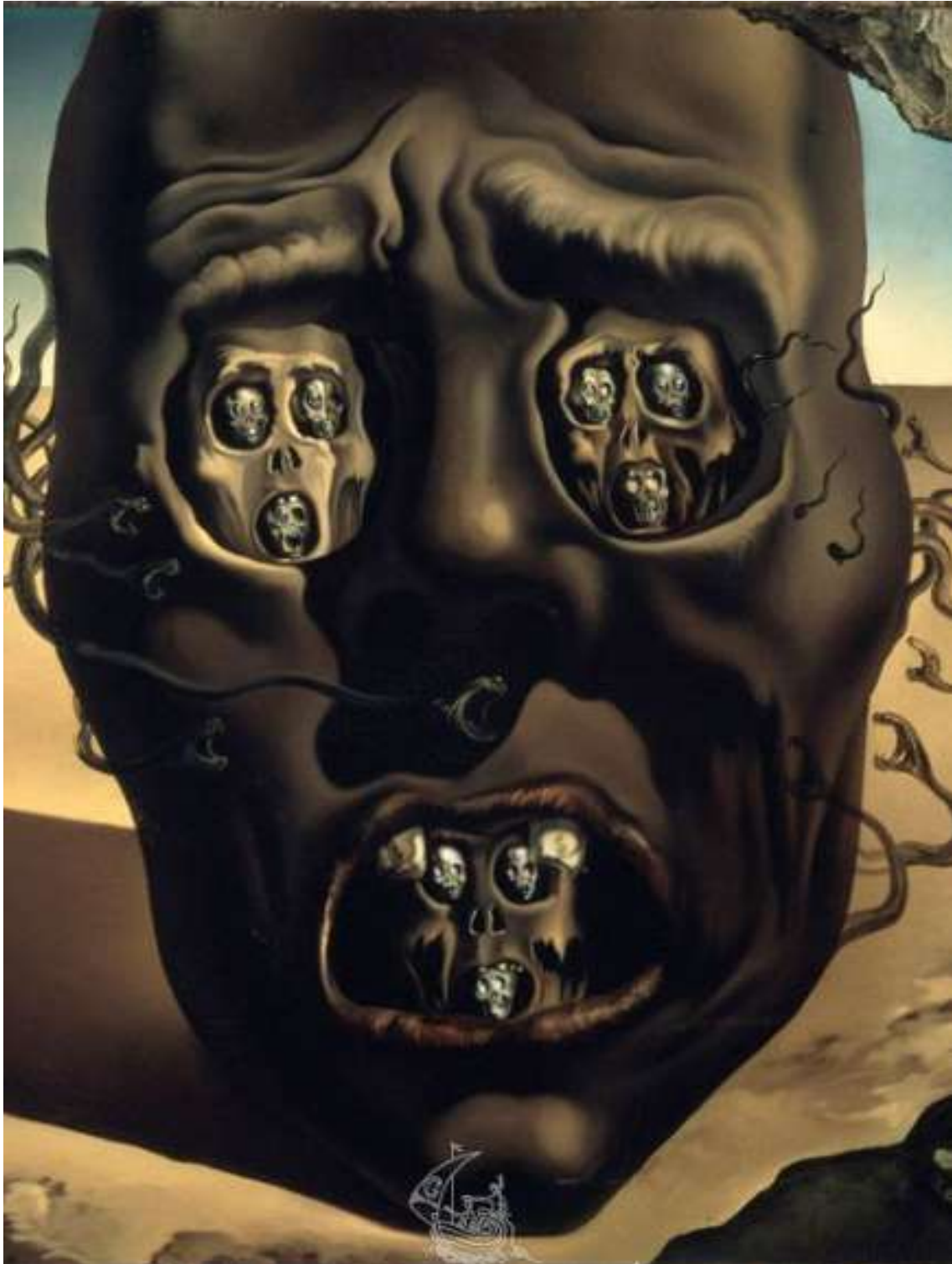
En definitiva, la muerte en el arte dadaísta se representó con ironía, sarcasmo y caos. A través de técnicas como el collage, el fotomontaje o el uso de objetos encontrados, *objet trouvé*, los dadaístas denunciaban la deshumanización de la guerra y cuestionaban los valores burgueses y las instituciones que perpetuaban el sufrimiento humano. El lenguaje artístico era fragmentado, desordenado e incluso grotesco, reflejando una visión del mundo rota por la violencia y el sinsentido.

Surrealismo y la muerte en el inconsciente

El surrealismo, con figuras como Salvador Dalí y René Magritte, utilizó la muerte de manera simbólica y onírica. Cráneos, esqueletos y figuras descompuestas aparecen en sus obras para representar el subconsciente y el temor a la muerte.

El Surrealismo exploró la muerte a través del subconsciente, los sueños y los símbolos ocultos influenciados por el psicoanálisis freudiano. La conexión entre el psicoanálisis freudiano y el surrealismo es clave para entender este movimiento artístico y su exploración del inconsciente, el deseo y los sueños. En cierto sentido, los surrealistas usaban el arte como una forma de psicoanálisis. Querían liberar la mente del control racional y sanar traumas personales mediante la exploración del inconsciente (Arias de Cossío et al., 2016). Para ello, usaban símbolos y metáforas, al igual que Freud en la interpretación de los sueños. Salvador Dalí, en obras como *Premonición de la guerra civil* (1936) o *El rostro de la guerra* (1940) (Fig. 78), usó imágenes de cuerpos desmembrados

Fig. 78: *El rostro de la guerra*, 1940. Salvador Dalí (Detalle)



Fuente: Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2011. Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://catalogues.salvador-dali.org/catalogues/es/heritageobject/563/>

Fig. 79: Capilla Rothko, Houston, interior. 1967. Mark Rothko



Nota: The south wall painting is 180 X 105 inches. The east and west wall paintings are 134 7/8 X 245 3/4 inches. The corner wall paintings are 177 1/2 X 135 inches. The north wall paintings, each are 180 X 297 inches.
Fuente: The Rothko Chapel. Recuperado 10 de abril 2025, de: <https://www.holahouston.com/listings/the-rothko-chapel/21933/>

para representar el colapso de la humanidad. Según Esteban Leal (s. f.), al igual que Picasso, Salvador Dalí incluye entre su repertorio de creaciones datadas en los años 30, una serie de obras que aluden directamente a la contienda bélica española, como el imponente dibujo *Estudio para Premonición de la Guerra Civil* (1935).

Abstracción

El arte abstracto nace a inicios del siglo XX, cuando los artistas comienzan a alejarse de la representación figurativa para explorar formas, colores y emociones más puras y personales, Más Allá de lo material o reconocible. Pero, ¿cómo se relaciona el arte abstracto y la muerte? La muerte no es solo un cuerpo sin vida, es una experiencia emocional, filosófica, espiritual y el arte abstracto permite sugerir lo que no se puede mostrar directamente: el vacío, el fin, el paso, el duelo, el Más Allá.

Así, colores, formas, texturas, ritmo o composición, todo puede evocar emociones como la angustia, la pérdida, la desesperanza, paz, trascendencia, aceptación, así como la ausencia o el silencio visual. El documental de *Houston Public Media* (2023) ofrece una mirada profunda a la vida y obra de Mark Rothko hizo para una capilla en Houston en 1971 , explorando cómo sus composiciones abstractas con campos de color buscan provocar una experiencia emocional intensa en el espectador. La producción destaca su evolución artística, su enfoque espiritual del arte y su interés por expresar lo trágico y lo sublime a través de formas aparentemente simples. Cuadros de enormes proporciones en un negro uniforme por toda la superficie, dispuestos de forma envolvente. El silencio del lugar refuerza la idea de duelo, contemplación y finitud.

En sus últimos años, sus colores se volvieron cada vez más sombríos: negros, marrones, burdeos... como una meditación sobre la muerte y la soledad. Aunque se ha de decir que Rothko nunca quiso desvelar el significado de esta obra, sino aludir a la interpretación y las sensaciones. Sin embargo, si nos apoyamos en la simbología del color negro esta nos remite al negro como color del final, del duelo (Heller, 2004).

La abstracción en España fue una vía para hablar de la muerte en una época donde muchas cosas no se podían decir abiertamente (represión política, memoria histórica, traumas bélicos). Por eso, los artistas recurrieron a materiales rotos, formas oscuras, símbolos universales, texturas crudas, como lenguaje silencioso del dolor y de lo eterno. Por ejemplo, Tàpies usaba materiales como tierra, polvo de mármol, trapos, madera y todo con una estética áspera, desgastada, casi funeraria. Su arte no es narrativo, sino sensación pura, donde los materiales evocan decadencia, paso del tiempo, deterioro, como símbolos de la fragilidad humana. A menudo incorporaba cruces, puertas, o marcas como heridas, no como símbolos cristianos exactamente, sino como signos universales de la muerte y la trascendencia.

La cruz es uno de los símbolos más antiguos y cargados de significado en la historia del arte. Su asociación con la muerte, el sacrificio y la trascendencia proviene principalmente del cristianismo, pero su significado ha evolucionado, especialmente en el arte moderno y contemporáneo. A partir del siglo XX, muchos artistas, entre ellos Tàpies o Millares, comenzaron a despojarla de su contenido religioso para convertirla en un signo abstracto del sufrimiento, la pérdida y la memoria como se pueden ver en estos ejemplos. En el arte moderno, especialmente tras las guerras mundiales, se resignifica. Ya no hay promesa de resurrección, sólo la memoria de la muerte. La cruz, en su forma abstracta, trasciende el dogma y se convierte en una metáfora universal de la muerte. En el arte contemporáneo, pierde su carácter sagrado para convertirse en una marca material, emocional y existencial. Es una señal que ya no promete resurrección, sino que recuerda lo irreparable.

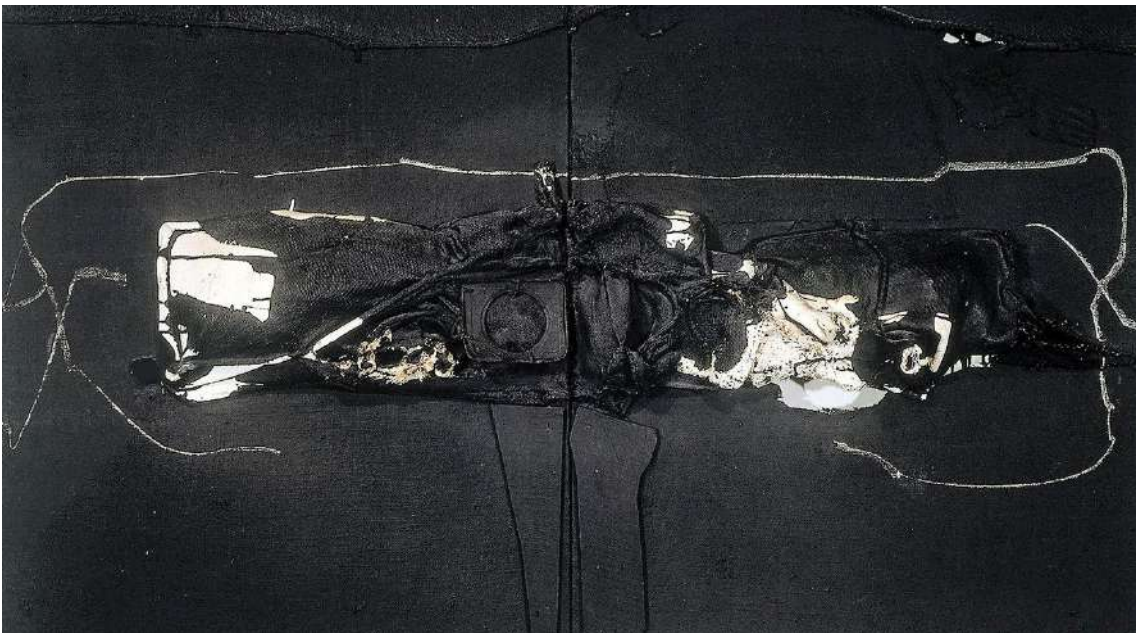
Otra figura clave del arte abstracto español de posguerra es Manuel Millares que, como hemos señalado, también utilizará la cruz como símbolo para aludir a la muerte. La representación de la muerte en su obra es intensa, cruda y profundamente simbólica. Millares no representa la muerte como una escena, sino como una sensación física y emocional. Alfonso de la Torre (2006) sostiene que la obra de Millares está profundamente marcada por una constante angustia existencial, reflejando en sus abstracciones la desaparición del individuo y la ruptura del ser humano dentro del contexto de la sociedad moderna.

Fig. 80: Pintura, 1955. Antoni Tàpies



Fuente: Museo Arte Contemporáneo Reina Sofía.
Fotografía: Elaboración propia

Fig. 81: Sarcófago para Felipe II, 1963. Manuel Millares



Nota: Pintura, chapa metálica y maderas sobre arpillera cosida.
Fuente: Fundación Juan March. Recuperado el 21 de junio de 2024, de <https://www.march.es/es/cuenca/coleccion/obras/sarcofago-para-felipe-ii>

El gesto violento de romper y coser las telas es un acto performático que transmite sufrimiento, destrucción y memoria. La abstracción en su caso no es decorativa, sino brutalmente expresiva. Bonet dice que hay en la personalidad del artista una vertiente oscura, de hombre fascinado por los pudrideros, por los despojos, por las ruinas, por las tumbas y las excavaciones (Bonet, 1963). Millares conecta con las ideas del existencialismo y la angustia del ser moderno. La muerte abstracta que él representa no es una escena narrativa, sino un estado ontológico: la muerte del ser, de la humanidad, del sentido mismo.

2.2.1.5 Arte Contemporáneo

A diferencia de épocas anteriores, donde la muerte solía representarse con simbolismos religiosos o alegóricos, en el arte contemporáneo se manifiesta de maneras más experimentales, críticas y personales. Se produce la ruptura del modelo clásico; frente al equilibrio de los sentimientos a partir del Romanticismo se ha plasmado la angustia y el patetismo; frente a la razón encontramos la exaltación de los instintos y los impulsos irracionales; y frente a las formas bellas y armoniosas las inarmónicas y desgarradas (Fernández, 1985, p. 528). Como podemos ver en *Cabeza de muerto* (1943) de Pablo Picasso (Fig. 82).

La representación de la muerte se verá contagiada tanto por los acontecimientos sociopolíticos y el contexto histórico como por la nueva sintaxis de los movimientos artísticos que buscaban adecuar sus fórmulas expresivas a esos nuevos conceptos. Muchos artistas utilizarán la muerte como una forma de denuncia, abordando temas como la violencia, la guerra, el genocidio o las crisis humanitarias, al mismo tiempo que adoptan las exigencias de los istmos. Es decir, se hereda del siglo XIX una dialéctica revolucionaria y negativa: para que una propuesta se considerase nueva y vanguardista debía negar radicalmente las formas de arte anteriores (Alemany, 2003). Asimismo, la muerte también es explorada desde un punto de vista filosófico y del psicoanálisis, cuestionando la finitud de la vida, la memoria y el legado humano y aplicando en sus

Fig. 82: *Tête de mort* (Cabeza de muerto), 1943. Pablo Picasso



Fuente: GrandPalaisRmn (musée national Picasso-Paris). Recuperado el 12 de junio de 2024, de <https://images.grandpalaisrnmn.fr/ark:/36255/15-645665>

prácticas artísticas los nuevos avances tecnológicos. Tàpies ya insistió en que el pintor debe ir codo a codo con el filósofo, el científico e incluso el político progresista: "El artista participa, en cierta manera, de todos, ya que investiga, descubre, defiende y propaga una idea igual que ellos" (Ruiz, 2012, p. 211)

En resumen, a diferencia de los movimientos artísticos del pasado que solían centrarse en un estilo o temática dominante, el arte contemporáneo valora la variedad y la inclusión, abarcando múltiples medios, técnicas y enfoques, abordando desde cuestiones políticas y sociales hasta experiencias personales y emocionales.

Segunda Guerra Mundial y el Holocausto

La Segunda Guerra Mundial y el Holocausto marcaron un antes y un después en la representación de la muerte en el arte. Estos acontecimientos dejaron millones de muertos y un trauma colectivo que el arte no podía ignorar. Como hemos visto en las páginas anteriores sobre el SXX, los artistas respondieron con expresionismo y surrealismo para representar el trauma psicológico; realismo crudo para documentar el horror del Holocausto, así como, memoriales y abstracción para transformar el duelo en memoria colectiva.

Tanto en *Cabeza de muerto* (1943) de Pablo Picasso (Fig. 82), como *Les Inaptes au travail* (*La incapacidad laboral*), (1945) de David Olère (Fig. 83), muestran el horror de la muerte en relación con la guerra y el exterminio nazi. El cuadro de Olère representa el campo de exterminio de Auschwitz, mostrando una familia recién llegada que, al no poder trabajar, sería enviada a las cámaras de gas. Sobre ellos flota un espectro de humo, simbolizando a los miles de cuerpos cremados diariamente. A la izquierda, un soldado SS con un arma, y al fondo, prisioneros obligados a cargar los cadáveres de su propio pueblo entre alambradas y chimeneas humeantes. El autor, David Olère, sobrevivió, siendo testigo directo de las atrocidades. Tras la liberación, utilizó su arte para documentar el Holocausto, retratando lo que vivió como testimonio del horror y como un acto de catarsis.

Fig. 83: *Les Inaptes au travail (La incapacidad laboral)*, 1945. David Olère



Fuente: A Living Memorial to the Holocaust, Nueva York (Estados Unidos)

Arte Pop y la muerte como espectáculo

Influenciado por la cultura pop y los medios de comunicación, el arte contemporáneo a veces aborda la muerte con una estética macabra, irónica o desdramatizada. Movimientos como el pop art han utilizado imágenes de cráneos, cadáveres y violencia con un enfoque comercial o estilizado, desafiando las nociones tradicionales de duelo y solemnidad.

En la segunda mitad del siglo, artistas como Andy Warhol trataron la muerte desde la cultura de masas. Sus serigrafías de accidentes de coche y la serie *Death and Disaster* “muestran cómo la sociedad consume la imagen de la muerte como un producto mediático” (Fundación Eduardo F. Costantini, 2009, p. 76)

“Warhol coleccionaba recortes de periódicos, revistas y tabloides de supermercados. Fue en 1962 que reconoció el poder de estas imágenes y se apropió de ellas como material fuente para su obra de arte” (El Editor, s. f.). Basadas en imágenes de periódicos y revistas, las obras catastrofistas de Andy Warhol reflejan la actitud de los medios hacia la muerte y la violencia. Espinoza (2024) afirma que el tema de la muerte, que obsesionó a Warhol durante toda su vida, aparece en estas obras estetizado (Fig. 86). El crítico de arte Robert Hughes (2001) incluso dijo que "el lado oscuro de Warhol era el más interesante. Estaba verdaderamente hipnotizado por la muerte, la muerte americana, fuera infligida por el Estado o simplemente en un accidente. Mirar la muerte de los demás era su forma definitiva de voyeurismo" (p. 554).

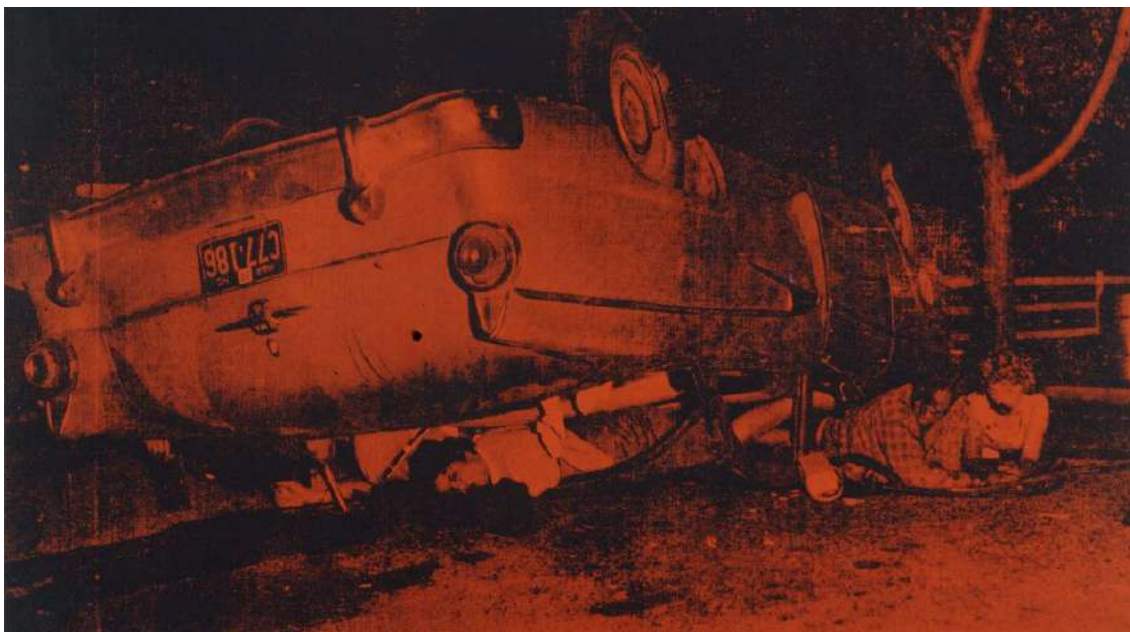
En España, el arte pop se adopta en los años 60-70, pero con un giro más crítico y político, en gran parte por el contexto del franquismo (Muñoz, 2019, p. 48). Equipo Crónica, del que vemos a continuación la obra *El panfleto* (1973) (Fig. 87) y obras de Eduardo Arroyo serán un ejemplo del tratamiento de la muerte en el arte pop en España.

Fig. 84: Ejemplos de periódicos con titulares de accidentes fatales de los años 1960



Fuente: Sothebys. Recuperado el 5 de abril de 2025, de <https://www.sothebys.com/en/articles/warhols-death-and-disaster-transforming-tabloids-of-common-catastrophe>

Fig. 85: Cinco muertes. 1963. Andy Warhol



Nota: Acrílico y tinta serigráfica sobre lino.

Fuente: The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. Recuperado el 12 de junio de 2024, de <https://warholfoundation.org/warhol/>

Fig. 86: *Skulls*, 1976. Andy Warhol



Fuente: Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS), Nueva York. Recuperado el 3 de junio de 2024, de <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/76382/Andy-Warhol-Skulls?lang=es>
Foto: Elisabeth Bernstein Cortesía de Lévy Gorvy

Fig. 87: El panfleto, 1973. Equipo Crónica



Fuente: IVAM Valencia. Recuperado el 12 de junio de 2024, de https://www.facebook.com/gvalVAM/photos/pb.186907584665815.-2207520000../3401686519854556/?type=3&eid=ARA409caZ-h70DjcdacNZOaaUV8q5vgiLT-1n28grNBYitcOvZnklRsh-r7lCVgKE_VJDVcXBA2MjoyU&locale=pl_PL&_rdr

Arte Conceptual y Postmodernismo

A finales de los años 60 los artistas encontraron en el arte conceptual la nueva forma para desmaterializar el arte, destacando por su carga simbólica y la contemplación reflexiva. Alemany (2003) añade que:

El Arte Conceptual supone el abandono del interés de los artistas por la realización de objetos o imágenes. Se produjo un acercamiento hacia un territorio creativo cercano a la filosofía o a la poesía. Ya no construirán sus obras con materiales plásticos o con medios tecnológicos como la fotografía o el video, sino que las elaborarán con información, distintos tipos de documentos, y reflexiones sobre la creación”. (p. 86)

Y esto también iba a influir en la representación de la muerte, donde se enfoca menos en la imagen directa y más en la idea, la experiencia o la reflexión filosófica detrás del concepto de muerte. Lo fundamental es provocar pensamiento, cuestionar, generar una experiencia mental. Para ello, se representa la muerte no con cuerpos o calaveras, sino con ausencias, espacios vacíos, materiales efímeros, ausencias o acciones que desaparecen.

También con obras que cambian con el tiempo (como comida que se pudre o hielo que se derrite), simbolizando la inevitable decadencia. Muchos artistas conceptuales utilizan textos para hablar de la muerte: frases, listas de nombres, estadísticas de guerras o enfermedades. Un ejemplo es la obra de Jenny Holzer quien a finales de los setenta, cuando todavía era estudiante, comenzó a crear obras compuestas por aforismos o frases que juegan con clichés o refranes. Inicialmente, imprimía sus *Truisms* en carteles, calcomanías y camisetas. Más adelante, Holzer comenzó a utilizar pantallas electrónicas.

Los *Truisms* son deliberadamente desafiantes, con oraciones que incluyen opiniones contradictorias. Holzer esperaba que agudizaran la percepción de las personas sobre tantas nimiedades que vemos diariamente (Fundación Jumex Arte Contemporáneo, s. f.). En su serie *Lamentos*, a la que pertenece la obra que se muestra a continuación, actúa como respuesta a la epidemia del VIH/SIDA. Los *Lamentos* se basan en 13 textos escritos por Holzer, que ella ha descrito como voces de los muertos. En *Lamentos: Llegó la muerte y se veía como...* Holzer dio forma a cada texto como un grabado tallado en la parte superior de esculturas que semejan sarcófagos y como palabras que fluyen a través de letreros LED. Juntas, estas dos representaciones conmemoran a los muertos y dotan a sus voces de inmediatez.

También se encuentran obras que no muestran la muerte, sino la memoria de los muertos. Por ejemplo, Christian Boltanski, que trabajó con fotografías de víctimas del Holocausto, ropa usada o luces tenues para evocar presencias ausentes (Fig. 89). Otra artista conceptual es la mexicana Teresa Margolles, quien trabaja con residuos de morgues o rastros de violencia en contextos sociales duros para aludir a las muertes derivadas de problemáticas sociales, políticas. Como vemos, el arte conceptual muchas veces vincula la muerte con problemas estructurales: genocidios, violencia estatal, pobreza, racismo. Responde a una era más racional, filosófica y crítica, por eso cuestiona la espectacularización de la muerte. Prefiere que el espectador piense, no solo observe. Y en muchas ocasiones se convierte en una experiencia más que en una imagen.

El arte conceptual en España estará marcado por el contexto sociopolítico de la

Fig. 88: *Lamentos: La muerte llegó y parecía...*, 1987. Jenny Holzer



Nota: Letrero LED, mármol 325,1 x 24,1 x 13,3 cm (128 x 9 1/2 x 5 1/4 pulgadas); 45,7 x 61 x 137,2 cm (18 x 24 x 54 pulgadas)
Fuente: Museo de Arte de Cleveland. Recuperado el 12 de junio de 2024, de <https://www.clevelandart.org/art/2019.19> Recuperado 6 de abril de 2025

dictadura franquista y la transición a la democracia. A diferencia de otras partes del mundo, donde el conceptualismo nació como una crítica al mercado del arte, en España también tuvo una fuerte carga política, poética y existencial, especialmente en los años 60 y 70. En lugar de imágenes explícitas, la muerte suele aparecer de forma simbólica con elementos como el polvo, el silencio, la repetición o el vacío. Se usan archivos, textos, fotografías antiguas o el cuerpo. Se denuncia la violencia, el olvido, la impunidad. En ocasiones se utiliza la poética evocando la pérdida a través de gestos mínimos o acciones efímeras. Se cruza con la poesía visual, la instalación, la *performance* y el arte *povera*.

Esther Ferrer, miembro del grupo Zaj y pionera en el arte de la *performance*, usa su cuerpo como herramienta para hablar del paso del tiempo, la repetición, el silencio. Su trabajo es profundamente conceptual, a menudo sin objetos, solo acciones o textos. Su propio cuerpo es usado como herramienta que envejece, se transforma o, lo que es lo mismo, trabaja con el tiempo como símbolo de la muerte (Fig. 90).

Francesc Torres explora temas de memoria, violencia y posguerra. Ha trabajado con fosas comunes y restos de la Guerra Civil, haciendo instalaciones donde lo conceptual y lo histórico se cruzan. Una de sus obras más impactantes es la documentación del desenterramiento de una fosa en Burgos transformada en instalación visual. El 14 de septiembre de 1936, 46 civiles simpatizantes del gobierno republicano fueron ejecutados y enterrados anónimamente en una fosa común en Villamayor de los Montes, una localidad de la provincia de Burgos. El artista documenta fotográficamente el proceso de exhumación realizado por un equipo de arqueólogos, forenses y voluntarios internacionales, así como la identificación de los cuerpos y la reacción de los familiares y vecinos del pueblo.

Observamos que en el conceptualismo español, los temas recurrentes en torno a la muerte se vinculan estrechamente con la Guerra Civil y la dictadura. La muerte aparece como un trauma colectivo silenciado, atravesado por la tensión entre memoria y olvido. El cuerpo ausente se convierte en símbolo: no se muestra el cadáver, sino la huella que deja.

Fig. 89: *Réserve*, instalación en Centro Pompidou, 2001. Christian Boltanski



Fuente: Adagp, Paris. Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist. GrandPalaisRmn <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/SQs5OXZ> Recuperado el 12 de junio de 2024, de 7 de abril de 2025
Fotografía: l'Agence Photo de la RMN

Fig. 90: *Autorretrato en el tiempo*, 1981-2014. Esther Ferrer



Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado el 12 de junio de 2024, de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/autorretrato-tiempo>

El tiempo, por su parte, se presenta como una forma de muerte lenta, el envejecimiento, la repetición, el desgaste, que insiste en la experiencia de lo que desaparece.

Fotografía: la especificidad del medio

Por último, no podemos olvidar otro de los factores que influyeron en la revolución de las formas y concepciones del arte del siglo XX: el avance en la técnica de la fotografía. En el siglo XIX, uno de sus primeros usos fue capturar imágenes de personas fallecidas, práctica conocida como fotografía *post mortem*, concebida como un medio para preservar el recuerdo y la memoria de los ausentes. Sin embargo, el sentido de la relación entre fotografía y muerte va Más Allá del retrato fúnebre. Como señala Walter (2019), “la fotografía no se limita a dotar a los muertos de una presencia visible” (p. 184); la propia naturaleza de la imagen fotográfica encierra un vínculo esencial con la finitud, ya que cada captura implica la fijación de un instante irrepetible.

Fig. 91: Fosa común desenterrada en Villamayor de los Montes (Burgos), 2004. Francesc Torres



Nota: Fotografías, varios murales y un reloj de bolsillo encontrado en uno de los cadáveres componen la muestra Oscura es la habitación donde dormimos, a la que pertenece la fotografía.
Fuente: El País. https://elpais.com/diario/2007/09/26/cultura/1190757603_850215.html. Recuperado el 12 de junio de 2024, de 7 de abril 2025

“Todas las fotografías son *memento mori*. Tomar una fotografía es participar en la mortalidad, vulnerabilidad y mutabilidad de otra persona (o cosa). Precisamente al cortar este momento y congelarlo, todas las fotografías dan testimonio del implacable derretimiento del tiempo (Sontag, 1981, pp. 25 y 80).”

“El análisis de las imágenes se ha enriquecido en la actualidad a partir de la llegada de la fotografía que introdujo el retrato mortuario” (Barile, 2016, p. 4). Es decir, la fotografía, Más Allá de su función documental, se revela como un medio profundamente ligado a la experiencia humana de la muerte y el tiempo. Su capacidad para fijar un instante lo convierte en un testimonio inevitable de la transitoriedad, recordándonos que todo lo que se captura ya ha comenzado a desvanecerse. En el contexto del arte, esta cualidad adquiere un valor simbólico y poético: la fotografía no solo muestra la muerte, sino que la integra en su propia naturaleza. De este modo, el acto fotográfico se convierte en un puente entre el pasado y el presente, entre lo efímero y lo eterno, haciendo visible la fragilidad de la existencia.

Denuncia social con imágenes de la muerte

La fotografía de la muerte ha desempeñado, a lo largo del siglo XX, un papel clave como herramienta de crítica política y denuncia social. Con el avance de las nuevas tecnologías en cámaras fotográficas, este medio se consolidó como un registro directo y eficaz de

los acontecimientos bélicos. Andrei Friedmann, más conocido como Robert Capa, es uno de los grandes exponentes del fotoperiodismo de guerra. Su célebre imagen *Muerte de un miliciano* (septiembre de 1936) se convirtió en uno de los símbolos visuales más icónicos de la Guerra Civil española, utilizada para cuestionar y denunciar la barbarie de la guerra. Sobre ella, Capa (1947) recordaría en una entrevista radial: “fue una muerte muy limpia, de alguna manera muy hermosa y creo que eso es lo que más recuerdo de la guerra” (2’02).

En su trayectoria, la muerte también protagoniza otra fotografía histórica: la del soldado estadounidense Raymond J. Bowman, abatido por un francotirador alemán el 18 de abril de 1945. Publicada en la edición de la Victoria de *Life* el 14 de mayo, fue descrita por Capa como la del “Último Hombre en Morir” (Connolly, 2016). En estas imágenes, el tratamiento que oculta identidades, especialmente la del fallecido, revela un cambio en la representación fotográfica de la muerte y plantea interrogantes sobre la veracidad y el papel de la fotografía como testimonio histórico.

En conclusión, la fotografía de la muerte no solo ha documentado hechos históricos, sino que ha servido como una poderosa herramienta de denuncia social y crítica política. A través del trabajo de Robert Capa y otros fotoperiodistas, la imagen de la muerte en la guerra se ha convertido en un símbolo capaz de transmitir la tragedia, el dolor y las complejidades de los conflictos bélicos. Sin embargo, la evolución en el tratamiento visual de estas imágenes, como la ocultación de identidades, también nos invita a reflexionar sobre los límites de la fotografía como testimonio fiel y nos desafía a cuestionar la representación y la veracidad de lo que vemos. Así, la fotografía de la muerte permanece como un medio que, Más Allá de su función documental, abre un espacio para el debate ético y estético en el arte y la memoria colectiva.

En conjunto, vemos que el arte contemporáneo ha transformado radicalmente la representación de la muerte, alejándose de visiones religiosas o alegóricas para abordarla desde perspectivas múltiples, críticas y profundamente personales. Cada movimiento —del expresionismo al cubismo, del surrealismo a la abstracción, del arte pop al

Fig. 92: Imagen del soldado estadounidense asesinado por un francotirador alemán el 18 de abril de 1945. Robert Capa



Fuente: The guardian. Recuperado el 12 de junio de 2024, de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/sep/01/leipzig-flat-poignant-memorial-clean-beautiful-death-robert-capa-second-world-war>
Fotografía: International Center of Photography / Magnum Photos.

Fig. 93: Revista *Life*, 14 mayo 1945



Fuente: Life. Recuperado el 3 de abril de 2025, de https://books.google.es/books?id=CUoEAAAAMBAJ&lpg=PA40-IA2&pg=PA40-IA2&redir_esc=y#v=twopage&q&f=false.

conceptual— ha aportado un lenguaje visual y simbólico propio, influido por su contexto histórico, social y político. La muerte se convierte así en denuncia de la violencia y la guerra, reflexión filosófica, exploración del inconsciente, meditación sobre la finitud o cuestionamiento de los valores culturales. Ya no se limita a ser un motivo estético o moralizante, sino un espacio de experimentación donde convergen memoria, identidad y emoción. De este modo, el arte contemporáneo no solo representa la muerte, sino que invita a pensarla, confrontarla y resignificarla, adaptando su expresión a los retos, traumas y sensibilidades de cada época.

Desmaterialización

Artistas contemporáneos actuales exploran la muerte a través de la ausencia y la desmaterialización, transformándose en obras minimalistas o abstractas que sugieren la presencia de lo que ya no está, o mediante instalaciones que usan objetos cotidianos abandonados o incompletos. El cuerpo muerto o ausente apenas se representa directamente, más bien, se sugiere a través de objetos, sonidos, restos o archivos. Por ejemplo, artistas como Christian Boltanski han trabajado con fotografías de archivo y espacios vacíos para evocar la memoria de los desaparecidos sin mostrar sus cuerpos. En la obra *Coeur* (2005)³⁶, considerada un autorretrato, el artista utiliza una grabación de los latidos de su propio corazón, sincronizada con la intermitencia de una bombilla colocada en una sala oscura. El espacio está rodeado de espejos negros de distintos formatos, simbolizando la fragilidad de la vida y haciendo visible el paso del tiempo.

La obra de Richter, *September* (2005) es un claro ejemplo de desmaterialización de la imagen (Fig. 96). La serie, compuesta por cuatro piezas inspiradas en el ataque a las torres gemelas en Nueva York difundidas en todo el mundo, se descomponen hasta rozar lo invisible o lo conceptual. La instalación de Teresa Margolles, *En el aire* (2003) también juega con la desmaterialización de los cuerpos, convertidos en burbujas que flotan en el

36 Véase Anexo 9,5

Fig. 94: *Coeur*, 2005. Christian Boltanski

Nota: Cristales pintados de negro, de diferentes medidas, cinta negra, bombilla, cable y sonido de los latidos del corazón del artista. Medidas variables.

Fuente: CAC Málaga. Colección Zeifrei, Australia. Cortesía Kewenig

Fotografía: Elaboración propia

aire (Fig. 97). La instalación, que a priori puede resultar incluso lúdica, se convierte en perturbadora al leer que esas burbujas están formadas con agua que ha sido utilizada para lavar los cadáveres en una morgue. Esto genera una tensión entre la belleza efímera de las burbujas que ya encontrábamos en las *vanitas* y la realidad perturbadora de su origen. Otro caso de representación de la muerte como desmaterialización es la obra de Bill Viola *Surrender (Rendición)*, (2001). A medida que los rostros se transforman, reflejan y difuminan, *Surrender* representa una especie de borramiento gradual, un proceso de desmaterialización, no solo física, sino también ontológica. La ralentización extrema de los movimientos crea una experiencia atemporal, como si los personajes flotaran en un limbo entre la vida y la muerte. “Es la destrucción de un ser, para crear un ser nuevo” explica Bill Viola en la inauguración de su exposición *En diálogo* (2014) en la Real Academia de San Fernando, Madrid³⁷. El tiempo, el agua y el reflejo serán los elementos utilizados por Viola tanto en esta como en otras obras para hablar sobre la muerte (Fig. 98).

37 Viola, B. (2014, 10 de enero). Inauguración de la exposición Bill Viola: *En diálogo* [Video]. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. YouTube. Recuperado el 6 de abril de 2025, de <https://www.youtube.com/watch?v=vsUfMaXiANs>

Fig. 95: Imágenes difundidas globalmente de los atentados del 11 Septiembre 2001



Fuente: CNN

Fig. 96: *September, 2005*. Gerhard Richter



Fuente: Proyecto Idis. Recuperado el 11 de febrero de 2025, de: <https://proyectoidis.org/gerhard-richter/>

La desmaterialización en el arte contemporáneo no implica una ausencia total de la muerte, sino una transformación de su representación. Al sustituir la imagen explícita del cuerpo por huellas, objetos, sonidos o presencias intangibles, los artistas abren un espacio de reflexión más íntimo y subjetivo.

Obras como las de Boltanski, Richter, Margolles o Viola revelan que, en la era actual, la muerte se aborda menos como un hecho visible y más como una experiencia simbólica, fragmentada y mediada por la memoria, la tecnología y la percepción. Esta estrategia no solo evita el impacto directo de la imagen mortuoria, sino que permite pensar la muerte como un proceso de tránsito, desaparición y transformación, acorde con una sensibilidad contemporánea que oscila entre la negación, la estetización y la necesidad de resignificar el final de la vida.

Fig. 97: *En el aire*, 2003. Teresa Margolles



Fuente: No Show Museum. Recuperado el 6 de marzo de 2025 de: <https://www.noshowmuseum.com/es/1ro-b/teresa-margolles>

Fig. 98: *Surrender* (Rendición), 2001. Bill Viola



Nota: Díptico de video en color sobre dos pantallas de plasma montadas en la pared. Duración: Indefinido (repetición en bucle)
Fuente: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fuente: Proyecto Idis. Recuperado el 11 de febrero de 2025, de <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/actividades/exposiciones/bill-viola-en-dialogo/>
Fotografía: Kira Perov

El cuerpo como testigo

En el arte contemporáneo, la representación de la muerte también se aborda a través del cuerpo. Artistas como Damien Hirst o Ron Mueck han recurrido al cuerpo o a restos corporales para confrontar al espectador con la fragilidad, el sufrimiento y la desaparición. Esta aproximación rompe con las convenciones históricas: el cuerpo ya no es un motivo idealizado o heroico, sino una materia viva o residual que interpela de forma cruda y personal.

Damien Hirst explora esta dimensión mostrando cuerpos de animales preservados y esqueletos humanos, poniendo en juego tanto la atracción como el rechazo que despierta el cadáver, así como los dilemas éticos que rodean su tratamiento una vez ha perdido la vida. De ahí que el título de una de sus piezas clave, un tiburón de más de cuatro metros de longitud sumergido en una estructura transparente de aldehído fórmico sea: *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*.

Por su parte, Ron Mueck, en *Dead Dad*³⁸ (1997) (Fig. 99), aborda la muerte desde un registro íntimo: una escultura hiperrealista de su padre, poco después de su fallecimiento, creada a partir de la memoria y la imaginación del artista. La pieza, reducida de escala pero exacta en detalles, oscila entre lo real y lo ficticio, lo visible y lo velado, y establece un tenso equilibrio entre presencia y ausencia. Paradójicamente, también es su título el que confirma de forma inequívoca la muerte; el cuerpo representado apenas muestra de manera sutil que se trata de un cadáver, sugiriendo la condición mortal más que exhibiéndola de forma explícita. A partir de la memoria y la imaginación del artista. La pieza, reducida de escala pero exacta en detalles, oscila entre lo real y lo ficticio, lo visible y lo velado, y establece un tenso equilibrio entre presencia y ausencia. Paradójicamente, también es su título el que confirma de forma inequívoca la muerte; el cuerpo representado apenas muestra de manera sutil que se trata de un cadáver, sugiriendo la condición mortal más que exhibiéndola de forma explícita.

38 Vídeo de la obra *Dead Dad*: Recuperado el 22 de agosto de 2023, de <https://youtu.be/OabL4e9DF3U>

Fig. 99: *Dead Dad*, 1996-97. Ron Mueck



Nota: silicona, pintura acrílica y pelo natural.

Fuente: Ropac. Recuperado el 11 de febrero de 2025, de <https://ropac.net/artists/63-ron-mueck/works/12901/>
Fotografía: Thaddaeus Ropac

El rostro sin expresión, la inmovilidad absoluta y el rictus final provocan un choque en el espectador, intensificado por el hiperrealismo minucioso que remite al horror del cadáver en descomposición. Como señala Thomas (1975), en nuestra cultura el cadáver ha pasado a ocultarse bajo el pretexto de la higiene, y por ello su exposición directa nos incomoda: es “un objeto desbaratado e inservible” (Verdú, 2006). Ares (2013) subraya que “las obras que de modo descarnado nos obligan a contemplar con crudeza el cadáver que alguna vez seremos nosotros mismos se regodean en la muerte sin producir displacer o dolor” (p. 69).

En *Dead Dad*, el uso de materiales habituales se combina con el propio cabello de Mueck, lo que añade una capa de intimidad y vínculo emocional. El cuerpo yacente evoca inevitablemente la figura de Cristo, símbolo paterno y de sacrificio, lo que amplifica el componente simbólico y la carga afectiva. Con ello, Mueck no busca embellecer la muerte, sino preservarla como memoria y presencia, y recordarnos que sigue siendo indecente, violenta y política. Estas estrategias artísticas abandonan la estética de lo sublime o lo trágico para instalarse en una ética de lo real, donde la muerte se presenta sin maquillaje, como una verdad incómoda pero ineludible.

Por su parte, el artista neoyorquino Andrés Serrano utiliza la terminología de causas por las que se cree científicamente que se ha producido la muerte para titular las fotografías de su proyecto *The Morgue (Cause of Death)* (La morgue ‘Causa de la Muerte’) (Fig. 100). En este proyecto, el artista convierte la muerte moderna, que el espectador supone terrible al leer los títulos, en imágenes de perturbadora belleza, que remiten a menudo a la Historia del Arte. Coincidiendo con González-Camaño (2005), resulta paradójico que frente al horror se pueda extraer belleza, y ante la perturbación, serenidad.

A Serrano le pusieron dos condiciones para poder realizar esta serie de fotografías, siendo estas no revelar las identidades de los fallecidos ni por el rostro, ni por el nombre. Pero el artista se salta la prohibición y la persona acaba teniendo un nombre. En cualquier caso, surge la duda de si no hubiera tenido estas prohibiciones cómo este

Fig. 100: *Homicide (Homicidio)*, 1992. Andrés Serrano



Fuente: Sitio web Andrés Serrano. Recuperado el 11 de febrero de 2025, de <https://andresserrano.org/series/the-morgue>

artista, conocido por transgredir la mirada del espectador, hubiera realizado las obras. Es decir, en este caso, una legislación le limita su visión, reduciendo a que el individuo *post mortem* sólo se le conozca por su motivo de fallecimiento. Pero, ¿cómo hubiera reaccionado el artista sin condiciones?

La representación de la muerte en el arte contemporáneo a partir del cuerpo, tal como evidencian obras como *Dead Dad* de Ron Mueck u *Homicidio*, se aleja de los códigos estéticos tradicionales para adentrarse en territorios más íntimos, incómodos y éticamente desafiantes. Ya no se trata de embellecer la desaparición ni de envolverla en un halo de sublimidad, sino de confrontar al espectador con la crudeza de lo real, incluso cuando esta crudeza se manifiesta de manera sutil. En este contexto, el cuerpo — presente, ausente o desmaterializado— se convierte en un testigo directo que interpela sobre la fragilidad de la existencia, las huellas que deja la pérdida y las tensiones entre memoria y olvido.

Muerte y poshumanismo: avatares, algoritmos, inmortalidad digital

En la actualidad, la representación de la muerte también se desplaza hacia escenarios no corpóreos. El arte digital, el bioarte y el arte posthumano cuestionan los límites entre vida y muerte, presencia y ausencia, lo orgánico y lo artificial.

Obras como las de Daniel Canogar abordan el legado digital como una forma de sobrevivencia simbólica. En su serie *Small Data*, a la que pertenece la pieza *Game Over*, el artista examina —según se detalla en su sitio web³⁹ oficial— la vida y muerte de la electrónica de consumo, revelando cómo, al desechar nuestros dispositivos, también descartamos fragmentos de nuestra identidad. Esta reflexión se amplía en otros fenómenos contemporáneos, como los hologramas de personas fallecidas o los bots conversacionales que simulan hablar con los muertos (Scherrer, 2022), donde surge una inquietante pregunta estética y ética: ¿quién muere realmente cuando los datos permanecen?

En un mundo donde gran parte de nuestras experiencias cotidianas se inscriben en redes sociales, la pregunta se amplía: ¿qué ocurrirá con la ingente cantidad de datos personales almacenados en poderosos servidores cuando hayamos muerto? Este interrogante no solo involucra cuestiones técnicas o jurídicas, sino también profundas implicaciones éticas y ontológicas.

La persistencia de cuentas de personas fallecidas —como sucede en Facebook, donde los perfiles se convierten en conmemorativos— plantea una prolongación inquietante de la identidad Más Allá de la desaparición física. La existencia digital no se extingue con el cuerpo: la subjetividad permanece codificada, observable e incluso interactiva, dando lugar a lo que algunos denominan *almas virtuales*. Estas formas de supervivencia simbólica en el ecosistema digital nos invitan a repensar la noción misma de inmortalidad.

39 Página web Studio Daniel Canogar: <https://www.danielcanogar.com/es/manifiesto>

Fig. 101: *Game over*, 2014. Daniel Canogar.



Nota: Medio: Piezas de Game Boy desechadas, proyector, estante de madera, tarjeta de memoria MicroSD, videoproyección en bucle de 5:23 m.

Fuente: Sitio web Studio Daniel Canogar. Recuperado el 11 de febrero de 2025, de <https://www.danielcanogar.com/es/manifiesto>

Fig. 102: *In loving memory*, 2015. Colectivo After facebook. Instalación en el McCord Museum, Montreal



Fuente: McCord Stewart Museum Montreal. Recuperado el 22 de julio de 2025, de <https://www.musee-mccord-stewart.ca/en/exhibitions/after-faceb00k-in-loving-memory/>

En este contexto, el colectivo After Faceb00k presentó en *Le Mois de la Photo à Montréal* (2015) la instalación *IN LOVING MEMORY <3*, una propuesta que reinterpreta el duelo y la conmemoración en clave virtual. El cementerio tradicional —con tumbas, lápidas y monumentos— es reemplazado aquí por servidores que actúan como contenedores de memoria, preservando hasta el último rastro de información personal. Las pantallas muestran miles de imágenes extraídas de páginas conmemorativas: fotografías de funerales, ceremonias, retratos de difuntos, todos convertidos en vestigios de presencia que permiten mantener un contacto simbólico con quienes ya no están. Si en otras épocas el ser humano buscaba perpetuarse mediante estatuas, máscaras mortuorias o efigies, hoy lo hace a través de perfiles, publicaciones y muros digitales.

En este paisaje posfotográfico, donde la imagen ya no documenta la vida sino que prolonga la existencia simbólica, cabe preguntarse: ¿qué nuevas formas de homenaje visual surgen en la era digital? ¿Qué ritos o gestos acompañan el duelo contemporáneo Más Allá del retrato fúnebre tradicional? Como escribió Petrarca: *Un bel morir tutta una vita onora* (Una bella muerte honra toda una vida). Quizá hoy esa *bella muerte* se honra no con esculturas o epitafios, sino con una interfaz, un perfil aún activo o una última publicación que resiste al olvido.

Este tipo de representaciones sugiere que, en el arte contemporáneo, la muerte ya no es un fin absoluto, sino un umbral inestable, mutable y tecnológicamente negociado. Algunos artistas exploran el duelo digital, los perfiles póstumos en redes sociales o los algoritmos de predicción de la muerte, reflexionando sobre cómo la tecnología transforma no solo la vida, sino la persistencia de la identidad Más Allá del fallecimiento, difuminando las fronteras entre lo biológico, lo simbólico y lo digital.

La huella digital de algunas personas parece imborrable, otorgándoles una forma de entidad perenne, al menos desde el punto de vista tecnológico. Ya existen, por así decirlo, “pseudomausoleos” virtuales: cuentas *post-mortem* en redes sociales que mantienen la presencia de quienes han muerto, extendiéndose incluso fuera de estas plataformas hacia toda la *World Wide Web*. Como señala Walter (2019), “la naturaleza y el alcance de la

“ Si la escritura y la alfabetización ya habían
expandido el número y la variedad de
muertos que podían ser recordados,
Internet y la tecnología digital
amplían todavía más esa gama ”
(Walter, 2019, p. 183)

presencia social de los muertos dentro de la sociedad depende en parte de las tecnologías de la información y de la comunicación de las que dispone dicha sociedad” (p. 187).

Si la escritura y la alfabetización ya habían expandido el número y la variedad de muertos que podían ser recordados, Internet y la tecnología digital amplían todavía más esa gama (Walter, 2019, p. 183). Hoy es posible visitar panteones y cementerios digitales, acceder a perfiles conmemorativos y, en algunos casos, incluso interactuar con avatares y chatbots que simulan la voz y personalidad de quien ya no está. Estos nuevos formatos del recuerdo muestran que la muerte, en la era digital, no es un cierre definitivo, sino un archivo siempre abierto. Es decir, con la tecnología, la muerte también se explora en el contexto virtual y digital, donde la permanencia de la identidad en línea después de la muerte física, los avatares, y la inteligencia artificial que simula la vida Más Allá de la muerte son temas recurrentes. Algunos artistas exploran el duelo digital, los perfiles póstumos en redes sociales o los algoritmos de predicción de la muerte. Estas prácticas emergentes reflexionan sobre cómo la tecnología transforma no solo la vida, sino la persistencia de la identidad Más Allá de la muerte, cuestionando los límites entre lo biológico, lo simbólico y lo digital.

Fig. 103: Una madre consigue comunicarse con su hija fallecida a través de la realidad virtual



Fuente: Scherrer, S. (Director), Nelsen, H. (Guionista), & Meyer zu Eissen, R. (Productor). (2022). *Las edades de la vida. Historia de la muerte* [Documental]. Februar Film; ZDF; Arte. Recuperado 3 de septiembre de 2023, de <https://februarfilm.de/filme/die-geschichte-des-todes/> (50'51'')

Duelo colectivo, trauma y archivo

Desde el 11-S hasta la pandemia de COVID-19, pasando por el 11-M o los atentados de Londres y París, entre otros, el arte actual ha respondido a muertes masivas y globales con propuestas que apelan al duelo colectivo y la construcción de archivo emocional. Un ejemplo es el símbolo en el que se convirtió *Last Column*⁴⁰, la última columna que se retiró del sitio de la catástrofe en su reconstrucción, y donde hoy se sitúa el museo memorial *9/11 Memorial & Museum* en Nueva York (Fig. 104).

También durante la pandemia, muchas obras recurrieron al texto, la fotografía o el objeto cotidiano para nombrar lo que no pudo ritualizarse. Tal es el caso de la instalación de las octavillas encontradas en calles de Madrid firmadas por FARSA-COVID y otros panfletos que Manuel Oliveira recopiló y presentó bajo el nombre en el Centro de

40 *The Last Column: A Symbol of Resilience*. 9/11 Memorial & Museum, Nueva York. <https://www.youtube.com/watch?v=4-heOLpMq3M> Recuperado 13/04/2025

Fig. 104: Última columna que se retiró el 28 Mayo 2002. The 9/11 Memorial & Museum Nueva York, 2023



Fuente: Memorial 09/11
Fotografía: Elaboración propia

Fig. 105: Pasquines de FARSA COVID, 2020

→ "QUEREMOS MATAR A 2.000 MILLONES, Y TENEMOS DINERO SUFICIENTE PARA LOGRARLO!"...
→ "DECIMOS QUE ES UN VIRUS, PARA DISTRAER,..." (FARSA-COVID)
→ "LA CAUSA VA A SER: TOXICOS EN LAS VACUNAS ANTIGRIPALES (2019-2020) + RADIACION ELECTROMAGNETICA (ANTENAS, WIFI) + VACUNAS TRANSGENICAS ANTI-COVID" (CLUB BILL GATES).

Nota: Electrografía sobre Papel, 29,5 x 21 cm. Lugar de publicación: Madrid. Año de la publicación: 2020 Autoedición.
Fuente: MUSAC. Recuperado 9 de febrero 2025, de: <https://documentamusac.org/ficha/13110-2/>

Documentación del MUSAC, León (Fig. 105). Otro ejemplo de respuesta ante la muerte colectiva es la creación de proyectos y laboratorios ciudadanos dedicados a la recuperación de fotografías perdidas a causa de desastres naturales. Es el caso del proyecto *Memory Salvage*, surgido tras la catástrofe de Fukushima en 2011⁴¹, en el que participó activamente el artista Munemasa Takahashi. De forma similar, tras la DANA que afectó a Valencia en 2024, se impulsó el proyecto *Recuperar las memorias*⁴², una iniciativa que contó con la colaboración de voluntarios y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (Figs. 106 y 107).

Ambos proyectos ponen de manifiesto cómo la imagen fotográfica puede convertirse en un acto de resistencia y reconstrucción simbólica frente a la pérdida, y cómo la acción colectiva permite preservar fragmentos de memoria individual y social en contextos de trauma compartido. En estos casos, el arte no representa una muerte individual, sino que actúa como un dispositivo ritual colectivo, reparador y simbólico ante el duelo negado o silenciado. Sino que, la representación de la muerte en el arte actual ha dejado de centrarse en el gesto figurativo para transformarse en práctica simbólica, material, tecnológica y ética. Lejos de buscar respuestas definitivas, el arte contemporáneo indaga en la ambigüedad del morir, en la imposibilidad de representación total, y en la necesidad de dar forma, aunque sea fragmentaria o irreparable.

En relación a esa imposibilidad para la representación de la muerte, en 2014, Richter comienza a trabajar en los cuatro cuadros posteriormente llamados *Birkenau* [CR: 937/I-4] (Fig. 108), a partir de cuatro fotografías tomadas por reclusos del campo de concentración en Birkenau, que pinta sobre lienzos y luego sobrepinta de manera abstracta.

41 Japón sufrió un terremoto en 2011 que más tarde derivó en tsunami asoló toda la costa este del país, provocando numerosos destrozos y víctimas mortales. Tras el desastre natural, el proyecto *Memory Salvage* reunió a un grupo de voluntarios convocados por la Universidad con el objetivo de rescatar fotografías familiares entre los escombros. Su intención era limpiar, restaurar y devolver estas imágenes a sus legítimos dueños, preservando así fragmentos de memoria personal en medio de la devastación. Las fotografías más deterioradas fueron almacenadas en una caja etiquetada como sin esperanza, hasta que el voluntario Munemasa Takahashi las descubrió. <http://www.lostandfound311.jp/en/>

En lugar de resignarse a perder esos recuerdos, Takahashi decidió recopilar las imágenes dañadas y convertirlas en el centro de una exposición. Su gesto transformó lo que parecía irrecuperable en un acto de homenaje y resiliencia colectiva. Todos los fondos recaudados a través de la muestra fueron destinados a la ayuda de los damnificados, reafirmando, una vez más, el poder de la fotografía como vehículo de memoria, dignidad y reparación.

42 Exposición del proyecto: *Recuperar memorias*. <https://tv.urjc.es/video/67e5c6fdbabe0005512c34fa> Recuperado 13/04/2025

Desde una perspectiva iconográfica, el arte contemporáneo ante la muerte colectiva no solo representa la pérdida, sino que genera nuevos lenguajes visuales y simbólicos para enfrentar lo indecible. Las imágenes ya no son meras ilustraciones del duelo, sino dispositivos de activación de la memoria, como lo muestran las banderas blancas en *In America: Remember*, las octavillas urbanas de FARSA-COVID o las fotografías rescatadas en proyectos como *Memory Salvage* y *Recuperar las memorias*. Estas formas visuales — banderas, papeles, columnas, fotografías veladas o abstractas— se convierten en íconos del trauma compartido y del esfuerzo colectivo por resignificar la ausencia. En obras como *Birkenau*, de Gerhard Richter, la imposibilidad de mostrar directamente la muerte se traduce en una iconografía de la ocultación y la abstracción, donde la imagen borra para preservar. Así, el arte contemporáneo propone una iconografía del duelo que es fragmentaria, ritual y abierta, capaz de resistir el borrado de la memoria y de sostener, simbólicamente, aquello que ya no está.

En definitiva, el arte contemporáneo frente a la muerte colectiva no busca ofrecer consuelo fácil ni representar lo irrepresentable, sino abrir espacios de reflexión, memoria y resistencia. A través de prácticas simbólicas, materiales y colaborativas, se convierte en un acto político y ético que interpela tanto al presente como al pasado, permitiendo elaborar duelos compartidos y recuperar memorias amenazadas por el olvido o la destrucción. Así, más que imágenes del morir, el arte ofrece formas de habitar la ausencia y de reconstruir, aunque sea parcialmente, los vínculos rotos por la pérdida.

Política y violencia

La muerte también se aborda desde un ángulo social y político, reflejando guerras, genocidios, violencia urbana, terrorismo y migraciones. Joan Fontcuberta (2020) en *La furia de las imágenes*, advierte cómo la muerte deja de ser un evento privado y familiar para convertirse en un “fenómeno de dimensión global y política” (p. 26). Artistas como Doris Salcedo o Alfredo Jaar han creado obras conmovedoras que abordan estos temas, utilizando instalaciones o intervenciones en el espacio público.

Fig. 106: Fotografías rescatadas del tsunami de Japón, 2014



Nota: Exposición LOST&FOUND. Archivos (Re)Colectados. La Coruña, España. 2014

Fuente: Lost and found 311. Recuperado 13 de abril de 2025, de <http://www.lostandfound311.jp/en/exhibition/coruna/>

Fig. 107: Fotograma del proyecto Recuperar las memorias



Nota: Conservación y restauración digital de fotografías dañadas por la DANA. Pedro Vicente-Mullor, Esther Nebot y Pilar Soriano. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.

Fuente: URJC. Recuperado 13 de abril de 2025, de https://vodtv.urjc.es/opencast/mh_default_org/engage-player/bd47ff06-4034-4f89-b901-194c1c4e11a1/33ed2764-7dd0-4401-a52b-a27271775e52/SCREEN.mp4?md5=HGvqeSiP8Pcm81CRZ9xvUg&expires=1744562923&forcedl=1 Recuperado 13 de abril de 2025

En *Palimpsesto* (Fig. 109), Doris Salcedo rinde homenaje a los inmigrantes que han perdido la vida al intentar cruzar el mar Mediterráneo, llenando el suelo con nombres escritos en gotas de agua. Esta forma efímera y frágil de inscripción no solo alude a la vulnerabilidad de la existencia, sino también a la fácil desaparición de las memorias en la historia oficial. La obra, concebida específicamente para el Palacio de Cristal del Parque del Retiro, se inscribe dentro de la trayectoria artística de Salcedo, marcada por una concepción expandida de la escultura y una profunda labor de investigación vinculada a la violencia política, la exclusión y el sufrimiento de los marginados.

A lo largo de su carrera, Salcedo ha desarrollado un lenguaje visual sobrio y profundamente simbólico que busca restituir la memoria de quienes han sido despojados de una vida digna. Su práctica artística se articula como una suerte de oración fúnebre, una forma de duelo materializado que reivindica la presencia de los ausentes. No es casual que ella misma se defina como una escultora al servicio de las víctimas pues, su trabajo se orienta a reconstruir, aunque sea de manera fragmentaria, las historias borradas de aquellos que habitan en los márgenes de la vida y la historia.

A veces mi tarea parece imposible, porque necesito producir una pieza radicalmente diferente cada vez, para así honrar la singularidad de la experiencia de cada víctima. Tan diferentes unas de otras que necesito pasar de fibras animales a acero inoxidable; de lo extremadamente pesado a lo inmaterial. No acumulo conocimiento en mi trabajo; cada vez que empiezo a trabajar en una nueva pieza, mi punto de partida es una tábula rasa.

(Doris Salcedo, 2016. Museo Helga de Alvear, Cáceres)

Para Salcedo, el duelo es el acto más profundamente humano, un gesto de resistencia frente al olvido. Su obra propone así una poética del duelo, desde la que se busca restaurar la dignidad perdida, devolver la humanidad a quienes fueron despojados incluso de su derecho a ser llorados.

Fig. 108: Birkenau, 2014. Gerhard Richter



Fuente: DW. Recuperado 13 de abril de 2025, de <https://www.dw.com/es/cuadros-sobre-el-holocausto-en-el-parlamento-alem%C3%A1n/a-40356865>

Fig. 109: Palimpsesto, 2016-2017. Doris Salcedo



Nota: Instalación en Palacio de Cristal de Madrid

Dimensiones variables. Instalación hidráulica, agua y cemento.

Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado 13 de abril de 2025, de <https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/doris-salcedopalimpsesto>

Fotografía: Juan Fernando Castro

Alfred Jaar⁴³ a raíz del genocidio de Ruanda, convierte la cantidad de muertos en diapositivas de miradas son ejemplo de la representación de las atrocidades a las que los artistas no pueden permanecer indiferentes (Fig. III). Jaar es un ejemplo de artista basado en el modelo historiográfico de Walter Benjamin en el que promueve una historiografía afectiva, donde las prácticas artísticas se adentran en la historia para cuestionar, reformular y enfrentarse a esta Historia de lectura lineal e intransigente. Sin embargo, como expone Moriente, el artista “denuncia prácticas políticas, económicas, punitivas, sociales o represivas en clave de justicia transicional, historia poscolonial, testimonios de memoria oral u otros protocolos de análogas cualidades a través de lo invisible (lo-que-no-se-puede-ver o lo que-no-debe-ser-visto” (Moriente, 2012, p. 222).

Moriente destaca, además, la minuciosa táctica de ocultación, derivada en una suerte de imagen invisible, que si bien presenta al artista como testigo también disuelve su yo junto a los canales de representación visual. “Es entre las décadas de 1980 y 1990 que este tipo de obras comienzan a proliferar y a generalizarse dentro de la práctica artística contemporánea, utilizando el citado recurso de obstrucción visual para denunciar a través de lo invisible” (Moriente, 2012, p.222) .

Alfredo Jaar expone que “Hay un desfase tan grande entre la realidad y lo que uno quiere decir (...) Pensé que las fotografías no transmitían lo que yo quería y terminé utilizándolas, sin mostrarlas”. En esta frase extraída de una entrevista realizada con motivo de la muestra *Hágase la luz* en el centro de arte Koldo Mitxelena de Donosti (tras haberse expuesto el año anterior en The Light Factory Contemporary Museum of Photography and Film, en Carolina del Norte, con el título *Let there be the light*),⁴⁴ se hace patente la dificultad del artista para concebir un modelo de representación que no resultara ofensivo para con las víctimas de la brutal matanza; es en sí una declaración de principios.

43 Sitio web Alfredo Jaar: <https://alfredojaar.net/projects/1996/the-rwanda-project/the-eyes-of-gutete-emerita-stack/> Recuperado 29 de febrero de 2024

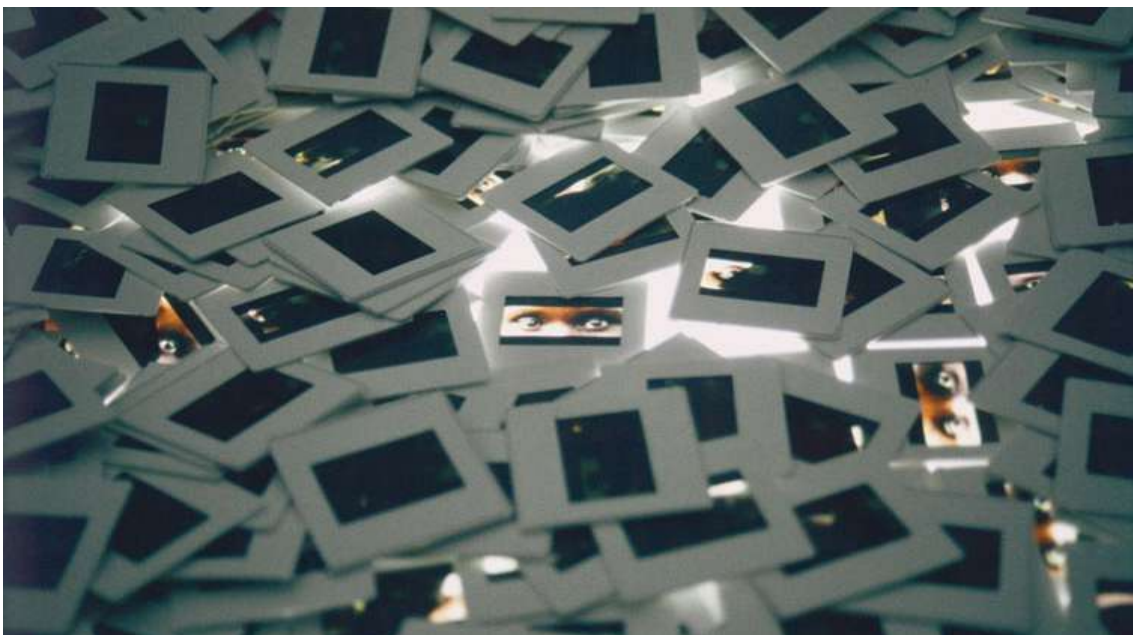
44 Véase vídeo: *Documental JAAR, el lamento de las imágenes*. Recuperado el 8 de septiembre de 2024 de: <https://www.youtube.com/watch?v=9GSs5nMPRGE>

Fig. 110: *Shibboleth II*, 2007. Doris Salcedo



Nota: Fotografía digital sobre papel
Fuente: Tate Modern of Arte.
Fotografía: Elaboración propia

Fig. 111: *Proyecto Ruanda*, 1996-1997. Alfred Jaar



Fuente: Sitio web Alfredo Jaar. Recuperado 29 de febrero de 2024, de: <https://alfredojaar.net/projects/1994/the-rwanda-project/>

“ El artista denuncia prácticas políticas, económicas, punitivas, sociales o represivas en clave de justicia transicional, historia poscolonial, testimonios de memoria oral u otros protocolos de análogas cualidades a través de lo invisible (lo-que-no-se-puede-ver o lo que-no-debe-ser-visto) ”
(Moriente, 2012, p. 222)

Ai Weiwei comparte esa preocupación ética por las vidas anónimas y las tragedias convertidas en cifras, dándoles un rostro y un espacio de conmemoración. La obra *Law of the Journey* (2017), una monumental balsa inflable de color negro de 70 metros de largo, es un claro testimonio de las condiciones en las que se ven obligados los refugiados a afrontar sus viajes. Ai Weiwei, quiso representar a sus 250 refugiados sin rostro, como si cada uno de ellos fuera uno de nosotros.

Las obras de artistas como Doris Salcedo y Ai Weiwei configuran un lenguaje visual profundamente cargado de significados éticos y políticos frente a la muerte anónima y colectiva. A través de materiales como el agua, la piedra, la fibra o el inflable industrial, estos artistas elaboran símbolos de fragilidad, duelo y resistencia que rehúyen la representación literal para apostar por formas visuales cargadas de silencio, ausencia y conmoción. El uso de nombres escritos con gotas de agua en *Palimpsesto* o de figuras sin rostro en *Law of the Journey* construye una iconografía de lo ausente, de lo invisible, que denuncia las violencias estructurales al tiempo que restituye, simbólicamente, la dignidad de las víctimas. En estas propuestas, la iconografía no se limita a ilustrar el sufrimiento, sino que activa procesos de memoria y duelo desde lo sensible, transformando el espacio

Fig. 112: *Law of the Journey*, 2017. Ai Weiwei



Fuente: Bienal de Sydney. Recuperado el 3 de diciembre de 2024, de: <https://www.biennaleofsydney.art/support-the-power-of-art/>
Nota: PVC reforzado con marco de aluminio, 60 x 6 x 3 m. Instalación en la 21 Bienal de Sydney en 2018 en Isla Cockatoo.
Fotografía: Silversalt Photography

expositivo en un lugar de conmemoración y reparación. Así, el arte se convierte en un vehículo para representar lo irrepresentable: no a través de imágenes cerradas, sino mediante signos abiertos que invitan a mirar, recordar y no olvidar.

Muerte como tabú o crítica cultural

Artistas contemporáneos abordan la muerte desde perspectivas críticas que incluyen los tabúes sociales, la represión del duelo o la comercialización de la muerte en la cultura popular. Las fotografías de John Coplans se pueden leer como un gesto de resistencia contra la muerte simbólica que impone el edadismo, esa exclusión social de los cuerpos viejos que ya no producen ni consumen según la lógica neoliberal. De esta manera, Coplans desafía las normas estéticas, culturales y sociales que invisibilizan los cuerpos envejecidos, especialmente en la cultura visual occidental.

En Coplans (Fig. 113), el envejecimiento es un ritual lento hacia la muerte, donde cada imagen es una afirmación de vida frente a la desaparición. Su insistencia en registrar el cuerpo envejecido, con un lenguaje casi escultórico, convierte al cuerpo en un paisaje del tiempo, una superficie donde la vejez habla sin necesidad de palabras.

En esta línea encontramos también al colectivo El Silencio de lo Viejo, integrado por las artistas María Castañeda, Laura Zorrilla y Marta S. Ortega (Fig. 114). Las artistas centran su trabajo en la vejez y el paso del tiempo, cuestionando las formas de discriminación por edad. A través de sus obras, el colectivo plantea interrogantes en torno al envejecimiento, el deterioro físico, el ocio en la tercera edad y, sobre todo, la invisibilización de las personas mayores, especialmente las mujeres. Su práctica artística da voz a mujeres de más de 65 años, visibilizando y reivindicando sus derechos humanos en una etapa vital a menudo ignorada o marginada. Con ello, proponen una mirada crítica y empática que desafía los estereotipos y revaloriza la experiencia de la vejez.

Fig. 113: *Autorretrato: Espalda y Manos*, 1984. John Coplans



Nota: Impresión en gelatina de plata (54 x 36.9 cm.)

Fuente: Mutualart. Recuperado 13 de abril de 2025, de <https://www.mutualart.com/Artwork/Self-Portrait--Back-and-Hands/5C302E8B04194412>

Fig. 114: Fotograma de *Toda una vida*, 2021.
 Colectivo El silencio de lo viejo: María J. Castañeda, Laura Zorrilla y Marta S. Ortega



Nota: Recorrido emocional del día a día de Salud Zorrilla y su experiencia, 88 años. Vídeo HD, color, sonido. Duración 8 minutos 4 s.
 Fuente: CAC Málaga
 Fotografía: Elaboración propia

Los ejemplos anteriores abordan la representación de la muerte desde una perspectiva indirecta y simbólica, más poética que explícita. En el caso de John Coplans, el envejecimiento del cuerpo se convierte en una poderosa metáfora del paso del tiempo y la muerte, sin necesidad de recurrir a imágenes violentas o dramáticas. Sus fotografías fragmentadas y sin rostro nos invitan a reflexionar sobre la fragilidad del cuerpo y su lento deterioro como parte del ciclo vital. Del mismo modo, el colectivo El silencio de lo viejo ofrece una aproximación emocional y reflexiva al final de la vida a través de entrevistas íntimas con mujeres mayores, visibilizando experiencias invisibilizadas y cuestionando el edadismo.

En contraposición, el trabajo de Joel-Peter Witkin nos enfrenta a la muerte de forma cruda y directa. Utiliza cadáveres reales, cuerpos amputados o deformes en composiciones barrocas que obligan al espectador a mirar aquello que la sociedad tradicionalmente ha excluido del canon de belleza: lo grotesco, lo muerto, lo marginal. Su obra subvierte los límites del gusto y expone los tabúes más profundos sobre el cuerpo y la muerte.

Fig. 115: *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991. Felix Gonzalez-Torres



Nota: Relojes de pared y pintura en la pared. Dimensiones generales variables; relojes de 14" de diámetro x 2 3/4" (35,6 cm de diámetro x 7 cm) cada uno

Fuente: MoMA. Recuperado 13 de abril de 2025, de <https://www.moma.org/collection/works/81074>

Fotografía: Fundación Félix González-Torres, Cortesía de la Galería Andrea Rosen, Nueva York © 2025

Por otro lado, Félix González-Torres ofrece una lectura profundamente poética del duelo, el amor y la pérdida, especialmente en el contexto de la crisis del VIH/SIDA. En su obra *Untitled (Perfect Lovers)* (1991), presenta dos relojes sincronizados que, con el tiempo, inevitablemente se desajustan (Fig. 115). Este gesto minimalista se convierte en una metáfora conmovedora del amor afectado por la enfermedad y la muerte, y una denuncia sutil del estigma que rodea a quienes viven y mueren en silencio.

Estas obras, tan distintas entre sí, comparten un gesto común: crear imágenes que, más que ilustrar la muerte, interrogan su representación, abren espacios para el duelo y desmantelan los códigos visuales que la cultura ha impuesto sobre los cuerpos que mueren, envejecen o simplemente dejan de ser visibles. Estos artistas visibilizan lo que la sociedad silencia, incomoda o convierte en espectáculo. Tratan la muerte no solo como final, sino como síntoma de sistemas de exclusión, violencia o represión emocional.

Revisitando el *memento mori*

Inspirados por los antiguos *memento mori*, muchos artistas contemporáneos han retomado la reflexión sobre la muerte, pero desde una perspectiva actual, incorporando elementos como la ironía, el humor negro o el surrealismo. Estas obras no sólo recuerdan la inevitabilidad de la muerte, sino que también cuestionan nuestra relación con ella en la sociedad contemporánea, donde suele evitarse o disfrazarse.

Un ejemplo notable es el trabajo de Vik Muniz, en particular su obra *Clown Skull* (1989-1990), en la que fusiona la iconografía del cráneo —símbolo clásico de la mortalidad— con la figura del payaso, tradicionalmente asociada a la risa y lo efímero del espectáculo. Este cruce de significados genera una imagen ambigua y desconcertante: lo cómico y lo trágico conviven en un mismo objeto, recordando que incluso la risa tiene fecha de caducidad. En *Clown Skull*, la muerte no se presenta con solemnidad, sino envuelta en una capa de absurdo, como si el espectáculo de la vida concluyera con una última carcajada. Barceló la utiliza para destacar la mentira como elemento que queda después de la muerte. Damien Hirst también recurre a la calavera, reinterpretando el símbolo por excelencia de los *memento mori*. Un elemento constante en la obra de Damien Hirst es la reflexión sobre el valor del arte, el sentido de la vida y nuestra forma de enfrentar la inevitabilidad de la muerte, tanto desde una perspectiva física, como cultural y filosófica. Esta escultura, *For the Love of God, laugh*, su icónica calavera de diamantes, encarna esos temas centrales de su práctica, combinando una estética seductora con el característico humor negro que atraviesa su trabajo. En esta misma línea encontramos la icónica obra de Gabriel Orozco, *Papalotesnegros* (1997) (Fig. 120).

Además de la calavera, hemos visto que en el arte actual es recurrente encontrarse con iconografía de los *memento mori* como los relojes de Felix González Torres en *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991, *Zwei Kerzen (Dos velas)*, 1982, de Gerhard Richter, las rosas para la tumba de James Lee Byars o Eduardo Arroyo, quien, recupera la simbología barroca en su participación en la serie del Museo del Prado *El Prado visto por doce artistas españoles*⁴⁵.

45 Véase: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vanitas/e501b115-10ae-48e5-8ae8-ea97b4b60da5>

Fig. 116: *Clown Skull (Calavera Payaso)* 1989-1990. Vik Muniz



Nota: Plástico fundido, pintura, base de madera, soporte de madera y metal, caja de plexiglás. (34.3 x 30.5 x 30.5 cm).
Fuente: Sitio web Vik Muniz. Recuperado 13 de abril de 2025, de: <https://vikmuniz.net/gallery/relics>

Fig. 117: *Pinocho mort (Pinocho muerto)* 1998. Miquel Barceló



Nota: Bronce (12,5 x 23 x 13 cm).
Fuente: Sitio web Ben Brown Fine Arts. Recuperado 15 de noviembre de 2025, de: <https://www.benbrownfinearts.com/artworks/56842-miquel-barcelo-pinocchio-mort-1998/>

Desde una perspectiva iconográfica, lo que une a estos artistas es su capacidad para resignificar motivos tradicionales y dotarlos de nuevas capas de sentido, que dialogan con las sensibilidades contemporáneas. El *memento mori* ya no opera únicamente como advertencia moral o religiosa, sino como un artefacto visual abierto, que permite explorar con ironía, lirismo o crudeza temas como el duelo, el amor, la memoria o la banalización de la muerte. En este contexto, la iconografía de la muerte se despliega como un territorio de exploración estética y existencial, en el que lo simbólico, lo íntimo y lo cultural se entrelazan para recordarnos, una y otra vez, la finitud de la vida en una sociedad obsesionada con su negación.

Fig. 118: For the love of God, laugh (Por el amor de Dios, ríe), 2007. Damien Hirst



Nota: platino, 8.601 diamantes. Escala real
Fuente: Fundación Jumex. Recuperado 13 de abril de 2025, de: <https://www.fundacionjumex.org/es/explora/publicaciones/231-damien-hirst-vivir-para-siempre-por-un-momento>

Fig. 120: Papalotes negros, 1997. Gabriel Orozco



Nota: Hueso y graffito (21.6 x 12.7 x 15.9 cm)
Fuente: Mundo del Museo. Recuperado 11 de noviembre de 2025, de: <http://mundodelmuseo.com/ficha.php?id=1025>

Fig. 119: Mirror two, 2021. Bernardi Roig



Nota: Pintura sobre espejo. 70x50 cm.
Fuente: Exposición en Centre Pompidou Málaga en enero de 2024.
Fotografía: Elaboración propia

Fig. 121: *Vanitas*, 1991. Eduardo Arroyo



Fuente: Museo Nacional del Prado. Recuperado 13 de abril de 2025, de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vanitas/e501b115-10ae-48e5-8ae8-ea97b4b60da5>

Ritual y espiritualidad

Algunas obras contemporáneas exploran las diversas prácticas rituales y espirituales asociadas con la muerte, reinterpretando elementos como las ceremonias funerarias, los altares o los espacios de memoria. A través de estas propuestas, la dimensión simbólica de la muerte se vincula con lo místico, lo religioso o lo trascendental, y se traduce en lenguajes visuales profundamente cargados de sentido.

En este marco, las obras de Damien Hirst no escapan a las connotaciones religiosas, aunque las abordan desde una mirada crítica y secularizada. Un ejemplo elocuente es *Day of Judgment* (2009), una vitrina de cristal, acero y pan de oro, repleta de zirconias cúbicas que simulan diamantes. Esta obra retoma el imaginario tradicional del Juicio Final —un tema central en la iconografía del arte occidental y compartido por las religiones abrahámicas—, pero lo desvía hacia una crítica al capitalismo contemporáneo. Según Hirst, “el capitalismo ha sustituido a los modelos religiosos tradicionales como sistema

Fig. 122: *Zwei Kerzen (Dos velas)* 1982. Gerhard Richter



Fuente: Sitio web Gerhard Richter. Recuperado 13 de abril de 2025, de: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/candles-6/two-candles-6475>

Fig. 123: *La mesa rosa de perfección*, 1989. James Lee Byars



Nota: 3333 rosas rojas

Fuente: Exposición James Lee Byars. Perfecta es la pregunta. MNCARS (Palacio de Velázquez) 2024

Fotografía: Elaboración propia

contemporáneo de creencias” (Kuri Alamillo, 2024, p. 25). Al utilizar zirconia cúbica, un material de origen científico empleado en tecnologías médicas y joyería sintética, el artista señala cómo la economía, la ciencia y la medicina han reemplazado el papel de la religión como fuentes de fe, esperanza o salvación.

Desde otro enfoque, la artista Ana Mendieta conecta la muerte con rituales de raíz ancestral y cosmovisiones indígenas. En su obra realizada en Yagul, México, Mendieta se entierra bajo una pirámide de piedras, creando una imagen que fusiona cuerpo, tierra y tiempo. Esta acción performativa, cargada de misticismo, funciona como una ofrenda viva que evoca prácticas funerarias arcaicas, vinculadas al ciclo de muerte y renacimiento. Su cuerpo se convierte en vehículo de comunión con la tierra, en una ceremonia simbólica que transita entre lo íntimo y lo universal.

Bill Viola, por su parte, plantea una relación con lo espiritual desde un enfoque contemplativo y plural. Aunque no se adscribe a ninguna religión específica, su trabajo está profundamente influido por tradiciones místicas como el cristianismo medieval, el budismo zen o el sufismo. En su obra, el cuerpo humano se presenta como un canal de experiencia trascendental, y el arte funciona como un ritual de transformación e introspección. *The Innocents* (2007) es una de sus piezas más representativas en este sentido: dos figuras emergen y se sumergen lentamente en el agua, elemento que aquí simboliza tránsito, purificación y renacimiento (Fig. 126). Como ha señalado Fernando Francés, director del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, la pieza alude al "concepto de vida y muerte y tránsito al Más Allá a través del agua, elemento depurador para el artista", inspirándose en el cementerio de Venecia, que dedica un espacio especial a niños y jóvenes fallecidos, considerados como seres puros e inocentes (El Mundo, 2010, párr. 3).

De manera similar, *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)* (2014) presenta a cuatro figuras humanas enfrentando pruebas físicas impuestas por los elementos naturales. Aquí, la figura del mártir no se asocia al sufrimiento violento, sino a una entrega espiritual, a una forma de trascender el cuerpo mediante la resistencia y la transformación. Viola

Fig. 124: *Día del Juicio o Juicio final*, 2009. Damien Hirst.



Nota: Vidrio, acero inoxidable chapado en oro, acero, aluminio, níquel y zirconia cúbica. 2403 x 8743 x 102 mm.
Fuente: The Broad Art Foundation

Fig. 125: *Burial Pyramide, Yagul, México (Pirámide funeraria, Yagul, México)* 1974. Ana Mendieta



Nota: Película 8 mm transferida a vídeo. Duración: 3'30". En color, sin sonido
Fuente: MNCARS. Recuperado 13 de abril de 2025, de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/burial-pyramide-yagul-mexico-piramide-funeraria-yagul-mexico>

construye así una iconografía contemporánea de lo sagrado, en la que la muerte no se representa como un final, sino como un umbral hacia lo desconocido.

En conjunto, estas obras demuestran cómo el arte contemporáneo reinventa los lenguajes rituales y espirituales en torno a la muerte, actualizando símbolos tradicionales —como el Juicio Final, la tumba, el agua purificadora o el sacrificio— para dar cuenta de nuevas formas de fe, resistencia y sentido en la experiencia humana frente a lo inevitable. Desde una perspectiva iconográfica, las obras de Damien Hirst, Ana Mendieta y Bill Viola evidencian una continuidad y, al mismo tiempo, una profunda transformación de los símbolos asociados a la muerte y la espiritualidad. Lejos de operar como simples citas visuales, los elementos como la calavera, el cuerpo enterrado, el agua o los cuatro elementos se reconfiguran en sus trabajos como signos activos, capaces de vehicular nuevas narrativas en torno al tránsito, el duelo y lo trascendente. Estas obras actualizan la tradición visual del *memento mori* y del arte sacro, pero lo hacen desde una sensibilidad contemporánea que incorpora la crítica cultural, la subjetividad del cuerpo y el cruce de tradiciones místicas.

En definitiva, las obras analizadas demuestran que el arte contemporáneo no ha abandonado los símbolos tradicionales asociados a la muerte, sino que los ha resignificado desde nuevas sensibilidades y marcos culturales. A través de la apropiación, transformación y desplazamiento de iconografías rituales —como la calavera, el cuerpo enterrado, el agua purificadora o los elementos naturales—, artistas como Damien Hirst, Ana Mendieta y Bill Viola reactivan el potencial simbólico de lo espiritual y lo trascendente en contextos marcados por el secularismo, el capitalismo y la crisis de los relatos religiosos. Estas propuestas no solo ponen en tensión la relación entre muerte y representación, sino que configuran nuevas gramáticas visuales del duelo, el tránsito y la memoria. Desde esta perspectiva, el arte opera como un espacio de mediación simbólica en el que lo sagrado no desaparece, sino que se transforma en experiencia estética, crítica y profundamente humana.

Fig. 126: *The innocents (Los inocentes)*, 2007. Bill Viola



Nota: Díptico de vídeo en color de alta definición. Duración: 6:49 minutos
Dimensiones: 91.4 x 111.8 x 10.2 (cm)
Fuente: CAC Málaga
Fotografía: Elaboración propia

2.2.2 Materiales y medios para la representación de la muerte

Como estamos viendo, la representación de la muerte en el arte contemporáneo utiliza una amplísima variedad de materiales cargados de simbolismo, afectividad y crítica social. Siendo esta una de las principales novedades que aporta la representación de la muerte en comparación con otras épocas. Por ejemplo, cabe destacar la comparación entre los materiales y soportes utilizados en la representación de la muerte durante la Edad Media y los empleados en la práctica artística contemporánea revela una profunda transformación en la concepción simbólica del arte, del cuerpo y de lo sagrado. Si en la época medieval los materiales estaban subordinados a una función devocional y trascendente, en la actualidad se orientan hacia una reflexión crítica y experiencial, donde el sentido ya no se deposita en la materia perenne, sino en su fugacidad o desmaterialización.

Durante la Edad Media, los soportes materiales —piedra, madera, pigmento mineral o pan de oro— estaban dotados de una dimensión sacramental. Cada uno poseía un valor teológico: la piedra, símbolo de firmeza y eternidad, encarnaba la solidez de la fe; el oro, asociado a la luz divina, era vehículo de la gloria celestial; y el fresco, por su integración en la arquitectura, manifestaba la omnipresencia de lo sagrado. De este modo, el soporte participaba de la función litúrgica y no se concebía como objeto autónomo, sino como mediador entre el mundo visible y el invisible.

En contraste, el arte contemporáneo ha desplazado la centralidad del soporte hacia la idea y la experiencia. Los materiales empleados en la representación de la muerte —residuos orgánicos, cuerpos disecados, elementos médicos, vídeo, sonido o instalaciones efímeras— ya no buscan perpetuar el símbolo de la trascendencia, sino cuestionar la permanencia de la imagen y la mercantilización de la memoria. En este marco, la materia se vuelve precaria, mutable y muchas veces perecedera: una metáfora de la fragilidad existencial del ser humano. En el ámbito religioso, mientras las imágenes medievales tenían como fin consolidar la fe y educar en la salvación, las obras actuales se sitúan en un territorio híbrido entre lo espiritual y lo político. Proyectos contemporáneos como los de Christian Boltanski, Teresa Margolles o Santiago Sierra recurren a materiales que antes se habrían considerado profanos —ropa usada, restos humanos, polvo o agua de morgue— para reactivar la memoria de la muerte desde una perspectiva ética y testimonial. En estas obras, la materia ya no simboliza lo eterno, sino lo residual, lo que queda después de la desaparición.

Asimismo, la tecnología digital ha introducido un nuevo tipo de soporte —la pantalla, la imagen virtual o el algoritmo— que redefine el vínculo entre representación y muerte. Las obras basadas en inteligencia artificial, archivos digitales o procesos de realidad aumentada transforman el duelo y la memoria en experiencias interactivas, extendiendo la noción de supervivencia a lo virtual. En este sentido, el soporte contemporáneo abandona la sacralidad de la piedra o del pigmento para adentrarse en la inmaterialidad del dato y de la imagen fugaz. Tal es el caso de la obra *Les Archives du Cœur* (2008-actualidad) de Christian Boltanski. Ésta constituye un ejemplo paradigmático de esta transformación, al desplazar la representación de la muerte desde la permanencia

material hacia la preservación intangible de la memoria y del sonido. Concebida como un archivo sonoro global, *Archivos del corazón* consiste en una instalación en la que se almacenan grabaciones del latido del corazón de miles de personas de diferentes países. El proyecto, que comenzó en 2008 y continúa en expansión, se conserva en la isla de Teshima (Japón), donde los visitantes pueden escuchar los registros y, al mismo tiempo, donar su propio latido para ser conservado en el archivo.

Aquí, el soporte ya no es la piedra ni el pigmento, sino el dato digital, una huella sonora que se guarda en una base de datos y que solo existe al ser reproducida. Si en la Edad Media la materialidad dorada de los retablos y las esculturas buscaba asegurar la eternidad del alma, en *Archivos del corazón* la permanencia es efímera, dependiente de la electricidad, del archivo informático y de la memoria colectiva que lo mantiene activo. En esta obra, Boltanski reformula la función ritual y religiosa del arte. Ya no se trata de representar la salvación, sino de construir un lugar para la escucha y la empatía, donde la ausencia se hace audible. El artista convierte el latido individual en símbolo universal de lo humano, invitando a reflexionar sobre la fragilidad, la pérdida y la persistencia del ser más allá de la muerte física. La obra, aunque profundamente laica, mantiene una resonancia espiritual: el corazón, tradicionalmente asociado al alma y al amor divino, se transforma aquí en vestigio sonoro de una comunidad global.

Desde una lectura epistemológica, *Archivos del corazón* representa el tránsito de la imagen visual a la imagen sonora, del objeto al proceso, de la contemplación al archivo participativo. Frente a la monumentalidad pétrea del arte medieval, esta instalación apela a la experiencia sensorial y emocional del oyente. La materia desaparece para dar lugar al registro, al eco, al pulso. Una nueva forma de presencia inmaterial que reinterpreta la antigua aspiración humana a vencer el olvido.

En definitiva, *Archivos del corazón* refleja la transformación contemporánea de la representación de la muerte: del oro al dato, del cuerpo a la huella, del símbolo eterno a la emoción efímera. Su obra no celebra la trascendencia divina, sino la persistencia del afecto humano, revelando cómo la espiritualidad contemporánea encuentra su lugar en

Fig. 127: Archivos del corazón en Tecnópolis, Buenos Aires (2012), Christian Boltanski



Fuente: Universidad Nacional de Tres de Febrero. Recuperado 11 de noviembre de 2025, de: <https://www.youtube.com/watch?v=uglldXps1kQ>

lo cotidiano, lo invisible y lo digital. Mientras el arte medieval buscaba consolidar la fe en la vida eterna a través de materiales duraderos y luminosos, el arte contemporáneo, en una sociedad secularizada y posreligiosa, representa la imposibilidad de esa trascendencia mediante recursos perecederos, tecnológicos o conceptuales. La primera tradición aspiraba a la inmortalidad simbólica; la segunda asume la caducidad como condición inherente del ser.

A continuación, se expone un cuadro que recoge los materiales con los que interviene el arte contemporáneo para la representación de la muerte, así como la simbología asociada que se ha detectado del análisis de las obras.

Fig. 128: Materiales y medios en la representación de la muerte en el arte contemporáneo



Elaboración propia

2.2.2.1 Materiales orgánicos y perecederos

Los materiales orgánicos y perecederos poseen una poderosa carga simbólica en la representación de la muerte, precisamente por su íntima conexión con el cuerpo, la naturaleza, el tiempo y la transformación. Estos elementos evocan lo efímero, el ciclo vital, la putrefacción y, en última instancia, la fragilidad de la existencia humana. Uno de los símbolos más potentes en este contexto es la ceniza, representación directa de la desmaterialización del cuerpo. Su asociación con rituales funerarios y con la cremación la convierte en una metáfora clara de lo que queda tras la muerte. En el Génesis (3:19), se nos recuerda: *Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris* (Recuerda, hombre, que polvo eres y en polvo te convertirás), reafirmando la idea de la ceniza como emblema del retorno al origen.

David Maisel explora esta noción en su serie fotográfica *Library of Dust* (Biblioteca de polvo), compuesta por más de 100 imágenes de urnas de cobre que contienen los restos cremados de pacientes no reclamados de un hospital psiquiátrico estatal. Con el paso del tiempo, estos botes han sufrido alteraciones físicas debido a reacciones químicas, generando superficies corroídas, teñidas de formas y colores sorprendentes. A través de esta obra, Maisel (s. f.) nos invita a reflexionar sobre el destino de nuestros propios cuerpos tras la muerte y sobre las almas que alguna vez los habitaron. Sobre esta serie, Geoff Manaugh (2008) afirma que:

Desaparecer en este abismo metalúrgico de reacciones (fotográficas, moleculares) no es una tragedia, ni siquiera motivo de alarma. No debería haber duelo, pues la obra de Maisel revela una galería abstracta de los mundos en los que podemos llegar a ser. Planetarias, enmarcadas contra el vacío negro del estudio temporal de Maisel, las energías remanentes de los muertos hace mucho tiempo se han convertido en color, milagros de alteración. Estas no son tumbas, proclaman las fotografías: solo lugares de transformación. (pp. 2–3)

Desde otro enfoque, Javier Talavera también trabaja en torno a las cenizas en su obra *–2018*. En ella, presenta una secuencia de 107 fotografías dispuestas sobre una única tira de papel de

Fig. 129: *Library of dust* (Biblioteca de polvo) 1454, 2005. David Maisel



Nota: Impresión de pigmento de archivo | 64 por 48 pulgadas, edición de 1+1AP | 40 por 30 pulgadas, edición de 5+2AP | 14 por 11 pulgadas, edición de 3 +1AP

Fuente: Sitio web David Maisel. Recuperado 27 de febrero de 2024, de: <https://davidmaisel.com/works/library-of-dust/> Recuperado 27 de febrero de 2024, de:

Fig. 130: -2018, 2018. Javier Talavera



Nota: Fotolibro 31 cm. 210 cm.

Fuente: Sitio web Javier Talavera. Recuperado 15 de abril de 2025, de: <https://www.javiertalavera.com/2018>

Fotografía: Javier Talavera

Fig. 131: *In Ictu Oculi*, 2009. Greta Alfaro



Vídeo 10'37'' /*Site-specific*

Fuente: Página oficial Domus Artium 2002. Recuperado de: <https://domusartium2002.com/es/EXPOSICION/greta-alfaro-visiones-contemporaneas-2022>

21 metros, en la que documenta las cenizas de personas fallecidas ese mismo año, arrojadas como parte de rituales de despedida. A diferencia de Maisel, quien presenta su trabajo como instalación además de su registro fotográfico, Talavera recurre exclusivamente a la fotografía para capturar aquello que él mismo define como una *doble muerte*: la desaparición de las formas provocada por el paso del tiempo y la intemperie. No obstante, mantiene el control sobre el momento y la perspectiva en que esas imágenes son capturadas, ejerciendo así un acto deliberado de preservación dentro de lo efímero.

Además de la ceniza, otros materiales orgánicos y perecederos comúnmente asociados al cuerpo humano —como el cabello, la piel o la sangre— funcionan como fragmentos del yo. Estos elementos evocan una presencia ausente, simbolizan la intimidad corporal y portan memorias encarnadas. En este sentido, resulta significativo recordar la obra *Dead Dad* de Ron Mueck, donde el artista incorpora su propio cabello para representar el de su padre fallecido, reforzando así el vínculo físico y emocional con el cuerpo representado.

Las flores marchitas constituyen otro símbolo recurrente de la transitoriedad, pues remiten a la belleza efímera, la decadencia y el duelo. Este recurso ya era central en la iconografía barroca y continúa teniendo resonancia en prácticas artísticas contemporáneas. James Lee Byars, por ejemplo, utiliza flores por su potente carga alegórica, muchas veces contradictoria: vida y muerte, belleza y dolor. Al emplear rosas frescas en sus instalaciones, acentúa la fugacidad de la belleza, permitiendo que las flores se marchiten a lo largo de la exposición como metáfora del deterioro inevitable. Asimismo, los alimentos en descomposición han sido empleados desde el barroco como símbolo de putrefacción, abyección y paso del tiempo. Estos elementos activan lo visual y lo olfativo, provocando tanto rechazo como contemplación. Greta Alfaro recurre a este imaginario en su obra *In Ictu Oculi* (2009), una instalación *site-specific* en la que un banquete opulento —reminiscente de las naturalezas muertas barrocas— es rápidamente devorado por una bandada de buitres. La escena se transforma así en una coreografía de decadencia, voracidad y destino final.

Finalmente, materiales como la tierra, el barro o la arena también se vinculan con la muerte como retorno al origen. Estos elementos remiten a lo ritual, lo espiritual y lo ancestral. Ana Mendieta, en su serie *Siluetas*, recurre a la tierra, el fuego y la ceniza para evocar la figura femenina fundida con la naturaleza, en un gesto ritual de desaparición y memoria. Su obra nos recuerda que el cuerpo, en su dimensión material, no solo se transforma, sino que también retorna y se integra con lo que una vez lo sostuvo, la tierra.

2.2.2.2 Objetos de uso cotidiano intervenidos

En el arte contemporáneo, los objetos de uso cotidiano —como la ropa, los relojes, los muebles, los zapatos, las camas, las maletas o los espejos— se transforman en potentes herramientas simbólicas para abordar temas como la muerte, el duelo y la memoria. Al tratarse de elementos que nos acompañan en la rutina diaria, su incorporación en contextos artísticos les otorga una profunda carga emocional: se convierten en rastros de presencia, testigos silenciosos del paso del tiempo y vestigios de vidas interrumpidas. Cuando estos objetos son intervenidos, descontextualizados o dispuestos en escenarios

Fig. 132: *One Million Years*, 1999. On Kawara



Nota: 2 volúmenes. En total 4024 pages. 14.4 x 10.5 cm. Cada estuche 11.5 x 9.2 x 16.2 cm. Producido y publicado en 1999 por Ediciones Micheline Szwajcer & Michèle Didier. El primer volumen se titula Past – For all those who have lived and died y el segundo volumen Future – For the last one.

Fuente: Art Basel. Recuperado 15 de abril de 2025, de: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/18788/On-Kawara-One-Million-Years?lang=es>

poéticos o perturbadores, provocan en el espectador una confrontación directa con la ausencia de quienes los utilizaron. De este modo, lo cotidiano se convierte en relicario, altar o archivo del duelo, permitiendo al arte hablar del cuerpo sin necesidad de mostrarlo explícitamente. Un ejemplo paradigmático es el uso de ropa usada, que remite de inmediato a cuerpos ausentes y a historias de desaparición. Artistas como Christian Boltanski, Carmen Calvo o Juan Manuel Castro Prieto (Fig. 133) recurren a este recurso no para representar la muerte desde lo espectacular, sino desde lo íntimo y lo doméstico, desde aquello que queda atrás tras la pérdida. Zapatos, maletas o camas aparecen como fragmentos materiales de vidas truncadas, evocando, por ejemplo, la memoria del Holocausto o las migraciones forzadas.

Christian Boltanski, en particular, ha desarrollado una poética visual basada en objetos comunes como ropa usada, cajas de galletas, fotografías anónimas o lámparas. En obras como *Personnes* (2010), presenta montones de ropa que remiten directamente a los campos de concentración y a la desaparición de cuerpos, transformando lo ordinario en

una poderosa metáfora de la pérdida, el duelo y la memoria colectiva. En sus instalaciones, el espectador se convierte en partícipe, completando con su propia imaginación las historias ausentes. Se trata, en definitiva, de un arte que no muestra el cadáver, pero sí hace sentir intensamente su ausencia.

Otros objetos cargados de simbolismo son los relojes y los calendarios, que aluden al paso del tiempo, la espera o la desincronización vital. Este tipo de elementos aparece, por ejemplo, en las obras de Félix González-Torres o en los calendarios conceptuales de On Kawara (Fig. 132), donde el tiempo se convierte en una herramienta para hablar de la pérdida y la permanencia. Los espejos, por su parte, poseen una fuerte dimensión simbólica relacionada con la fragilidad de la identidad, la introspección y el luto. En la instalación *Tombeaux (Las tumbas)* (1996), Boltanski incorpora elementos cotidianos como lámparas tenues y portarretratos con espejos (Fig. 135). Según señala Fernández Aparicio (s. f.), las lámparas evocan, desde el simbolismo religioso tradicional de las velas, tanto la vulnerabilidad de la existencia humana como la posible permanencia del

Fig. 133: *Cespedosa*, 2008. Juan Manuel Castro Prieto



Fuente: Fotografiarte. Recuperado 30 julio 2025, de: <https://www.fotografiarte.es/fotoblog/juan-manuel-castro-prieto-un-alquimista-de-la-fotografia-en-busca-de-la-preservacion-de-sus-recuerdos-y-del-misterio-tras-la-aparente-logica-de-lo-cotidiano/>
Fotografía: Juan Manuel Castro Prieto, VEGAP, Donostia/San Sebastián, 2018

alma de los difuntos. Los espejos, al reflejar la imagen del espectador, sustituyen el retrato del ausente, haciendo que el público se enfrente, simbólicamente, a su propia condición mortal. Juan Muñoz también recurre al espejo como elemento iconográfico para abordar la muerte y la ausencia. En la cartela de su obra *Dos figuras, una empujada dentro del muro* (Muñoz, 1997), consultada en el Museo Helga de Alvear, se destaca la ambigüedad de sus figuras, que funcionan como espejos incapaces de reflejar:

En ocasiones, mis personajes se comportan como un espejo que no puede reflejar. Están ahí para decirnos algo sobre nuestra mirada, pero no pueden hacerlo, porque no nos permiten vernos a nosotros mismos, sino a nuestro yo menos consciente. (Muñoz, 1997)

En este contexto, el espejo deja de ser un objeto pasivo y se transforma en un agente de revelación —o de ocultamiento— de nuestra propia identidad. Así, el uso de objetos cotidianos en el arte contemporáneo no solo apela a la memoria individual o colectiva, sino que activa una reflexión profunda sobre el tiempo, la ausencia, el duelo y la persistencia del recuerdo.

Fig. 134: *Dos figuras, una empujada dentro del muro* (1997) Juan Muñoz



Nota: Resina de poliéster, arena y espejo.
Fuente: Museo Helga de Alvear
Elaboración propia

Fig. 135: Les tombeaux (Las tumbas), 1996. Christian Boltanski



Nota: Madera, tela, bombillas, papel y espejos. Obra formada por siete tumbas de madera y metal forradas de tela negra, ciento noventa y dos cuadros negros con vidrio y treinta bombillas. Dimensiones: Obra completa: dimensiones variables / Pieza 01: 230 x 160 x 46 cm / Pieza 02: 199 x 140 x 45 cm / Pieza 03: 179 x 150 x 46 x 46 cm / Pieza 04: 157 x 130 x 46 x 46 cm / Pieza 05: 150 x 150 x 44 cm / Pieza 06: 118 x 140 x 46 cm / Pieza 07: 118 x 140 x 46 cm

Fuente: Recuperado 15 de abril de 2025, de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tombeaux-tumbas>

Fig. 136: Sin Título, 2001. Maurizio Cattelan



Fuente: Fundación N Mac. <https://fundacionnmac.org/es/coleccion/maurizio-cattelan/sin-titulo/>

Fig. 137: *Crematorium*, 1996. Damien Hirst



Nota: Fibra de vidrio pintada, cigarrillos, paquetes de cigarrillos, paquetes de tabaco, papeles de fumar, cerillas, pañuelos de papel, envoltorios de caramelos, agitadores, parafernalia de drogas y ceniza.

584 x 2438 mm diámetro. Colección privada.

Fuente: Sitio web Neo 2. Recuperado 1 de julio 2025, de: <https://www.neo2.com/hirst-en-estado-puro/>

Un panel de tráfico con la siguiente inscripción: “En este lugar han ocurrido 81 accidentes, 14 muertos y 2 lesionados” es la obra que Maurizio Cattelan crea en una de las tranquilas carreteras de la finca por donde transitan apenas 20 coches al día. Según Jimena Blázquez Abascal, Cattelan “genera un conflicto entre su obra y el entorno. En un lugar donde el número de accidentes es nulo, éste actúa como un elemento provocador y de discordia” (Blázquez Abascal, s.f., párr 1). De nuevo la ironía que desconcierta recordándonos el lado oscuro y la muerte.

La obra *Crematorium* (Crematorio) en 1996, de Hirst (Fig. 137), también aborda la relación entre la vida y la muerte. Asocia la muerte con las drogas a partir de un cenicero lleno de colillas de cigarrillos y otros elementos relacionados con las drogas. Sustancias que las personas deciden introducir voluntariamente en sus cuerpos y que lenta, pero inexorablemente, lleva a la muerte. El cenicero gigante desprende un olor bastante desagradable haciendo alusión directa junto con el título a la incineración de cadáveres.

Fig. 138: *Reliquias*, Mateo Maté, 2008

Nota: 13 cajas de luz, radiografías y papel impreso.

Fuente: Sitio web Mateo Maté. Recuperado 15 de abril de 2025, de: <https://mateomate.com/obra/reliquias-de-artista/>

2.2.2.3 Restos humanos y materiales médicos

El uso de restos humanos y materiales médicos en el arte contemporáneo se ha consolidado como una estrategia provocadora, cargada de simbolismo y, en numerosas ocasiones, objeto de controversia. Este enfoque genera una tensión constante entre lo ético, lo estético y lo existencial, confrontando al espectador con la corporeidad, lo abyecto y las estructuras institucionales que regulan la vida y la muerte. Un ejemplo es la obra *Reliquias* (2008) de Mateo Maté, donde el artista utiliza radiografías de las diferentes partes del cuerpo junto con las cajas de luz para que se visualicen (Fig. 138).

Materiales como el formol, el vidrio y el acero quirúrgico se utilizan recurrentemente como iconografía de la preservación, simbolizando el intento de detener o contener el paso del tiempo y la descomposición. Damien Hirst ha contribuido de manera significativa, especialmente en el ámbito mediático, al empleo de estos elementos. Su obra más emblemática, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*

(1991), presenta un tiburón tigre conservado en una vitrina de vidrio llena de formol, evocando la tensión entre la presencia y la desaparición, entre la vida y la muerte congelada.

Además, Hirst ha explorado el universo de los instrumentos médicos, muebles de laboratorio y cajas de píldoras en sus series de vitrinas como *Pharmacy* y *Lullaby Spring*. Estas piezas reflejan la obsesión contemporánea por la cura y la prolongación artificial de la vida, así como la ilusión de control frente a la muerte. Aunque la muerte está ausente en apariencia, su sombra se percibe en el esfuerzo desesperado por combatirla. Cada conjunto de píldoras adquiere las cualidades sugeridas por su título; por ejemplo, en *Lullaby Spring*, la primavera se manifiesta a través de una exhibición exuberante de colores vibrantes.

Desde 1989, Hirst ha empleado gabinetes de vidrio similares a los de laboratorios y hospitales, meticulosamente ordenados y llenos de medicamentos, como una extensión de su interés por la relación entre la ciencia, la fe y la mortalidad. Estos *Pill Cabinets* (gabinetes de pastillas) funcionan como metáforas de los esfuerzos médicos por retrasar o negar la muerte, una preocupación central en su obra que ya estaba presente en *Pharmacy* y que se profundiza en piezas posteriores como *The Last Supper*. En estas obras, el medicamento se convierte en objeto de culto moderno, un sustituto del rito religioso y una promesa efímera de salvación. Por otra parte, artistas como Joel-Peter Witkin han incorporado huesos, cráneos y cuerpos reales para explorar la materialidad de la muerte y cuestionar su representación. Sus obras trascienden la mera desaparición física, planteando el cuerpo como residuo y testigo silencioso de violencias tanto simbólicas como estructurales.

De manera complementaria, la inclusión de instrumental quirúrgico, radiografías y otros dispositivos médicos introduce una dimensión clínica y despersonalizada, que revela la frialdad con la que la ciencia moderna aborda el cuerpo moribundo o fallecido. Muchos creadores contemporáneos emplean elementos propios de hospitales, morgues y quirófanos —como tubos, mesas de autopsia, batas o prótesis— para construir ambientes

Fig. 139: *Medicine Cabinets: Lullaby spring* (Gabinetes de pastillas: Canción de cuna en primavera) 1999. Damien Hirst



Nota: Gabinete de acero inoxidable y vidrio con pastillas de yeso, resina y metal. 182,9 x 274,3 x 10,2 cm.

Fuente: Organización Arte y Educación. Recuperado 16 de abril de 2025, de: <https://arteyeducacion.org/obras/medicine-cabinets/>

Fig. 140: Detalle de *Medicine Cabinets: Lullaby spring* (Gabinetes de pastillas: Canción de cuna en primavera) 1999. Damien Hirst



Fuente: Organización Arte y Educación. Recuperado 16 de abril de 2025, de: <https://arteyeducacion.org/obras/medicine-cabinets/>

cargados de significado. Estos espacios evocan lo clínico, lo inhumano y lo *post mortem*, reforzando una visión del cuerpo como objeto, vestigio o huella de una existencia que ha cesado. Un ejemplo destacado es *Reliquias* (2008), de Mateo Maté, que veíamos en la página anterior, donde el artista pone a la venta diferentes partes de su propio cuerpo con la condición de que, cinco años y un día después de su fallecimiento, los compradores puedan recuperar esos restos, desafiando así las nociones convencionales sobre la posesión, el cuerpo y la memoria.

2.2.2.4 Elementos íntimos y rituales

Los artistas contemporáneos recurren frecuentemente a símbolos rituales y litúrgicos para explorar temáticas como el duelo, la muerte, la trascendencia y la espiritualidad. Lejos de representar una religiosidad tradicional o dogmática, estos elementos se transforman en dispositivos poéticos, políticos y emocionales que establecen un puente entre lo material y lo intangible, entre el cuerpo y el Más Allá. Objetos como velas, incienso, agua bendita o vestiduras eclesiásticas aparecen en instalaciones y *performances* no solo como referencias directas a rituales religiosos, sino también como símbolos cargados de afecto, ausencia y transformación.

Las velas, usadas desde el arte medieval y barroco, mantienen en el arte contemporáneo su asociación con el duelo, el paso del tiempo y la presencia efímera de lo espiritual. En numerosas culturas, encender una vela equivale a invocar o acompañar a los muertos, un acto cargado de significado simbólico. En la obra *Altar familiar* (2012) de Rebeca Pardo, las velas y flores adquieren una lectura profundamente espiritual. De manera similar, Sophie Calle, en *Rachel, Monique*⁴⁶ (2010), convierte la tumba de su madre en una instalación viva compuesta por flores, luces, plegarias y objetos íntimos, articulando un duelo íntimo teñido de ritualidad (Calle, 2012). Al igual que artistas como Ana Mendieta y James Lee Byars, Calle aborda la espiritualidad desde una perspectiva no dogmática,

46 Véase vídeo: Calle, S. (2012, 7 de julio). *Conférence de presse Festival d'Avignon* [Video]. Théâtre-vidé et Festival d'Avignon. <http://www.theatrevideo.net/video/SophieCallepourRachelMonique66eFestivaldAvignon>

Fig. 141: *Altar familiar*, 2012. Rebeca Pardo



Nota: Caja de madera, fotografías, papel, tres frascos, un flor y dos velas

Fuente: Sitio web Rebeca Pardo. Recuperado 15 de abril de 2025, de: <https://rebecapardo.com/portfolio/in-loving-memory-of-my-instagram-pictures-2015/>

Fig. 142: Sophie Calle leyendo uno de los diarios de su madre ya difunta, en el 66° Festival d'Avignon. Avignon: 7 juillet 2012



Fuente: Organización Territorio Teatral. Recuperado 15 de abril de 2025, de: https://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n9_01.pdf

Fotografía: Denise Cobello

pero profundamente simbólica, conectando con tradiciones ancestrales, místicas y populares. Otros elementos rituales presentes en el arte contemporáneo incluyen textiles bordados o cosidos, que remiten a la memoria femenina; el humo, el vapor y el agua, que evocan lo inasible y la ausencia; y el papel —ya sean cartas, periódicos o documentos— que enlazan la memoria personal con la oficial.

Siguiendo con la obra de Calle, es importante recordar los diarios que Monique dejó a Sophie, los cuales esta última decidió leer en la mencionada instalación, según señala Cobello (2012). Por su parte, Jorge Macchi aborda la muerte a través del diario, construyendo un relato compuesto por recortes de periódicos durante el año de la pandemia por COVID-19, momento que marcó al mundo entero (Fig. 143). De igual modo, Tatiana Abellán utiliza cartas y documentos para crear obras como *Æludidos* (2015) y *Nadie debe mirar dentro* (2014), reforzando la presencia de la memoria y la ausencia a través de estos soportes materiales (Fig. 144).

Fig. 143: *Diario de la peste*, 2020. Jorge Macchi



Fuente: Ruth Benzacar Galería de Arte. (2020, julio 22). Jorge Macchi. *Diario de la peste 2020* [Video]. Recuperado el 15 de abril de 2025, de: YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=g_AKTbHf9E

A través de velas, diarios, textiles y otros elementos simbólicos, los artistas invitan al espectador a enfrentar la ausencia, a participar en el recuerdo y a explorar la dimensión poética y ritual de la muerte.

2.2.2.5 Nuevos medios y tecnologías

En la era digital, el arte contemporáneo ha incorporado nuevos medios y tecnologías como herramientas fundamentales para abordar la muerte desde nuevas estéticas, lenguajes y temporalidades. Videoarte, inteligencia artificial, realidad virtual, instalaciones multimedia, redes sociales e incluso datos biométricos, se integran a prácticas que reflexionan sobre la finitud, la memoria, la desaparición y la persistencia del yo Más Allá de la vida biológica. Eugenio Ampudia, en su obra *Temps* (2008) utiliza nuevas tecnologías para representar la fugacidad del tiempo en la actualidad. La obra se presenta como una potente metáfora visual del paso del tiempo con una propuesta aparentemente sencilla

Fig. 144: *Nadie debe mirar dentro*, 2014. Tatiana Abellán



Nota: Manuscrito, libreta, tejido y pelo humano.

Fuente: Sitio web Tatiana Abellán. Recuperado el 16 de abril de 2025, de: <https://tatianaabellan.com/portfolio-posts/nadie-debe-mirar-dentro>

pero profundamente evocadora. Ampudia logra capturar la fugacidad del presente, la memoria del pasado y la inminencia del futuro a través de la palabra: fragmentada, móvil y efímera⁴⁷.

Sobre una plancha rectangular de metal blanco, unas letras de hierro negro, formadas por fragmentos articulados, construyen y descomponen continuamente la palabra *Temps* (tiempo). Este juego mecánico, impulsado por un conjunto de cadenas y motores ocultos en el reverso de la instalación, crea un movimiento cíclico e ininterrumpido que reconfigura y deshace la palabra una y otra vez. Ampudia convierte así la palabra en reloj lingüístico; el pasado aparece mientras la forma se construye, el presente se revela en el instante efímero en que la palabra se completa, y el futuro se anticipa en su inevitable disolución. Es una metáfora de la contemporaneidad como presente en constante transformación, donde todo lo que parece consolidarse se desvanece al instante siguiente.

Temps no solo alude a la fragilidad del momento, sino que también interpela al espectador, que contempla cómo el tiempo se deshace ante sus ojos. Como señala el propio artista, incluso cuando parece detenerse en una forma reconocible, el tiempo nunca permanece: se escapa, se transforma, desaparece. Esta instalación es un ejemplo claro del enfoque estético y conceptual de Ampudia, donde lo mecánico y lo poético conviven para hacer visible lo intangible. En relación a lo visible y lo intangible del tiempo y la muerte, han trabajado artistas como Bill Viola. Viola utiliza una estética de la ralentización, lo transparente, lo umbral. Obras como *The Passing* (1991), *Heaven and Earth* (1992), o *The Dreamers* (2013) exploran ese momento liminal entre vida y muerte, donde el cuerpo se diluye, pero no desaparece. Se vuelve imagen, eco, presencia en pantalla, un cuerpo sin cuerpo.

Paloma Navares también introduce nuevas tecnologías en su instalación *Luz del pasado* (1994), donde invita al espectador a hacer una lectura poética de la vida y la muerte, del

47 Vídeos Palmeral. (2012). *Temps una obra permanenete de Eugenio Ampudia* [Video]. YouTube. Recuperado el 15 de abril de 2025, de https://www.youtube.com/watch?v=JL_vZ6JKPbs

Fig. 145: *Heaven and earth (Cielo y tierra)*, 1992. Bill Viola



Nota: En una pequeña hornacina, una columna de madera se extiende desde el suelo hasta el techo, con un espacio central formado por dos monitores expuestos, separados por cinco centímetros (dos pulgadas), montados uno sobre el otro en la columna superior e inferior respectivamente. Cada monitor muestra una imagen de vídeo en blanco y negro. Dimensiones de la sala: 2,9 x 4,9 x 5,5 m (9 pies 6 pulgadas x 16 pies x 18 pies). Reproducción continua .

Fuente: Museo Guggenheim Bilbao. Recuperado el 1 de Noviembre de 2025, de: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/bill-viola-a-retrospective>

dolor y la belleza, la libertad y la oscuridad, y desde ese espacio liminal que permanece en cambio (Fig. 146). La evocación de los frascos utilizados en laboratorios o museos de ciencias naturales resulta inevitable. Al mismo tiempo, es imposible no asociarlo con el proceso del aborto, largamente estigmatizado y penalizado hasta la aprobación de la ley en 1985, cuyas restricciones tuvieron consecuencias devastadoras para las mujeres en décadas anteriores.

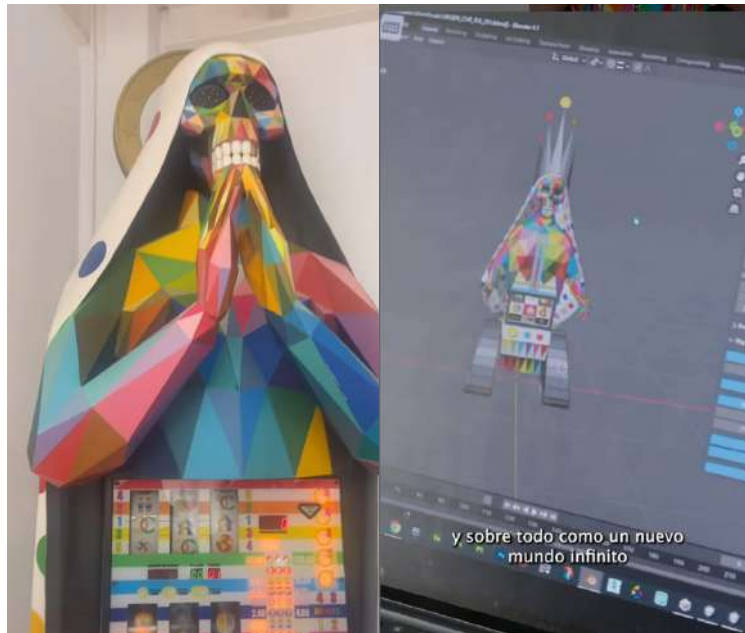
Otro artista que utiliza la tecnología para la creación de piezas artísticas relacionadas con el sentido de la vida es Okuda San Miguel. El artista desarrolla un videojuego *Luzia* (2024) como extensión de su obra. Se inspira en una niña con problemas de movilidad para contar su historia a través del videojuego. El artista señala en la entrevista de Jaime Fernández (2024) que por encima de todo sus obras hablan de diversidad e igualdad, aunque él mismo afirma que: “todos mis elementos hablan de temas existenciales y universales, como el existencialismo, el sentido de la vida”. De hecho, una de las preguntas que le hace Fernández es sobre el existencialismo en relación a las calaveras,

Fig. 146: *Luz del pasado*, 1994. Paloma Navares



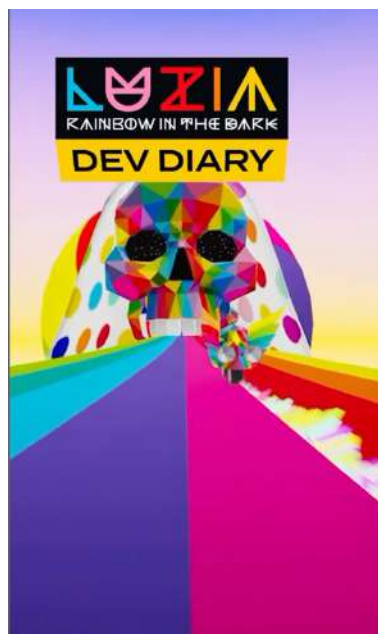
Nota: Instalación. Colección de la artista ©Paloma Navares. Vegap, 2020. Cibatrans, fluorescentes, envases de plástico y cables eléctricos. Medidas variables. Dimensiones de ubicación específica. Aprox. 240 x 32 x 32 cm.
Fuente: Tectónica Archi. Recuperado 16 de abril de 2025, de: <https://tectonica.archi/articulos/el-vuelo-de-paloma-navares-en-el-musac-de-leon/>

Fig. 147: Pieza artística en la que se inspira Okuda San Miguel para la creación de personajes del videojuego *Luzia*



Fuente: Red social Instagram del artista Okuda San Miguel: @okudart. Recuperado 16 de abril de 2025, de: <https://www.instagram.com/p/DcOHLhNftF/?hl=es>

Fig. 148: *Dev Diary de Luzia: Rainbow in the Dark* (2024) Okuda San Miguel



Fuente: Red social Instagram del artista Okuda San Miguel: @okudart. Recuperado 16 de abril de 2025, de: <https://www.instagram.com/p/DcOHLhNftF/?hl=es>

un elemento constante en sus obras. A lo que el artista responde:

se puede ver la evolución de mi trabajo por las calaveras que he ido haciendo en los distintos años, observando cómo ha evolucionado la representación de la calavera en mis obras. Me parece que toda cultura, ya sea africana o americana tiene su propia calavera, sus propias máscaras, y eso es algo que me interesa mucho. De hecho, yo colecciono muchas cosas en mis viajes como varias máscaras de África o muñecas rusas. Esa retroalimentación cultural que tengo en los viajes es mi inspiración al final. (Fernández, 2024, párr. 11)

En el videojuego que señalamos anteriormente, podemos ver representadas esas alusiones al existencialismo a través de las calaveras y esqueletos que aparecen en sus obras. El arte contemporáneo, al adoptar nuevas tecnologías, no solo representa la muerte sino que la reconfigura. Las obras median entre lo físico y lo digital, entre lo efímero y lo archivado, entre lo biológico y lo virtual. En este nuevo paisaje, la muerte ya no es un final absoluto, sino un territorio donde se cruzan memoria, simulacro y persistencia.

2.2.2.6 Materiales con carga política o testimonial

Los materiales con carga política o testimonial en el arte contemporáneo funcionan como testigos directos de conflictos y violencias estructurales. Elementos como ladrillos, muros y escombros se presentan como símbolos de ruina y devastación, reflejando las heridas abiertas de la historia. Por ejemplo, Doris Salcedo utiliza tierra, sillas y muros para evocar tumbas, expresar el duelo colectivo y dar voz a una memoria silenciada (Fig. 149). En otro plano, el uso de fluidos corporales con carga testimonial adquiere un papel contundente. Teresa Margolles emplea agua de morgues y sangre en sus piezas para denunciar la violencia de los feminicidios, convirtiendo estos materiales en poderosos símbolos que confrontan al espectador con la crudeza de estas tragedias. Así, el arte se convierte en un espacio de denuncia y memoria a través de materiales que portan una carga política y testimonial profunda.

Fig. 149: Sin título, 2016. Doris Salcedo



Nota: Silla de madera, cemento y acero.
 Fuente: Museo Helga de Alvear, Cáceres.
 Fotografía: Elaboración propia

2.2.2.7 Revisión de materiales utilizados en otros períodos

La piedra, elemento natural ancestralmente vinculado a la muerte, ha sido utilizada desde la prehistoria como soporte de memoria y símbolo de permanencia. Tatiana Abellán retoma este material en el políptico de su exposición *A perpetuidad* (2022), estableciendo un paralelismo con los epitafios grabados en las lápidas. Estas placas pétreas aspiran a perdurar en el tiempo, proponiéndose como contenedores de un recuerdo eterno para quienes ya no están (Fig. 150).

En contraste con esta idea de permanencia, el artista Rafael Jiménez Reyes recurre a la plastilina para reinterpretar *La Piedad* de Miguel Ángel (1498–1499), una de las representaciones más emblemáticas del dolor maternal ante la muerte en el Renacimiento (Fig. 151). Sustituyendo la piedra por un material frágil y moldeable, Jiménez no niega la potencia del imaginario heredado, pero sí lo cuestiona, invitando al espectador a adoptar una mirada crítica sobre cómo se construye nuestra identidad colectiva a partir de

Fig. 150: Detalle del políptico *A perpetuidad*. 2022. Tatiana Abellán



Fuente: Diario Sur. Recuperado 14 de abril de 2025, de: <https://www.diariosur.es/culturas/exposicion-galeria-hurley-tatiana-abellan-20230116222650-ga.html>

Fotografía: Migue Fernández

relatos culturalmente sacralizados. En su reinterpretación, lo sagrado se vuelve efímero; la imagen intocable se distorsiona para provocar una reflexión sobre el modo en que nos relacionamos con la muerte, especialmente aquella más íntima y familiar. A través de esta acción, Jiménez no solo pone en tensión la iconografía clásica, sino que también opaca la muerte como idea sublime, acercándola al terreno de lo cuestionable y lo humano.

En paralelo, Tatiana Abellán explora el concepto de muerte desde el propio medio fotográfico (Fig. 152), utilizando sus componentes químicos como parte activa en su obra. En *Memoria líquida* (2016), afirma:

Borro imágenes para frenar el tiempo, para reescribir el pasado, para proyectarme en los otros, para asumir la fragilidad de la memoria y de la vida. Borro imágenes para dejarme caer al vacío del olvido y sentir cerca la muerte. (Abellán, s. f.)

Fig. 151: *ST (Piedad)*, 2018. Rafael Jiménez Reyes



Nota: Plastilina sobre papel 300 gr. 150 x 150 cm.
Fuente: CAC Málaga
Fotografía: Elaboración propia

Fig. 152: *Memoria Líquida*, 2016. Tatiana Abellán



Nota: Fotografías antiguas borradas químicamente. Frascos de botica con la emulsión retirada. Sistema de goteo.
Fuente: Sitio web Tatiana Abellán. Recuperado 16 de abril de 2025, de: <https://tatianaabellan.com/portfolio-posts/memoria-liquida>

Desde mediados del siglo XIX hasta principios del XX, los procesos fotoquímicos revolucionaron la forma de representar y preservar la imagen (Alemany, 2003). Aunque las técnicas han evolucionado, su principio esencial se mantiene: una emulsión fotosensible que reacciona a la luz. Abellán se apropia de esa especificidad técnica, haciendo que la química fotográfica, en lugar de servir solo para capturar, participe activamente en la descomposición de la imagen, evocando así el paso del tiempo, el deterioro y la inevitable desaparición. Tal como destaca el comisario Juan Francisco Rueda, citado en López (2023):

La poética de Tatiana supone un sentido homenaje a la historia de la fotografía, a sus primeros pasos en las décadas centrales del siglo XIX, cuando transitaba por un territorio limítrofe entre lo tecnológico, la curiosidad, el invento, lo mágico o, gracias a su inicial condición alquímica, el eco de la calcografía. (p. 1)

La revisión crítica de materiales tradicionales en el arte contemporáneo permite reconfigurar el modo en que se representa la muerte. Lejos de desechar los soportes clásicos como la piedra, el mármol o los procesos fotoquímicos, muchos artistas actuales los retoman para resignificarlos desde una sensibilidad contemporánea. Esta relectura no solo pone en tensión la permanencia simbólica que dichos materiales han tenido a lo largo de la historia del arte —como ocurre con el mármol en *La Piedad* de Miguel Ángel—, sino que los somete a procesos de reinterpretación que los tornan vulnerables, cuestionables y profundamente humanos.

Artistas como Tatiana Abellán y Rafael Jiménez Reyes emplean recursos del pasado para dialogar con temas actuales como la memoria, la fragilidad y la muerte. Ya sea sustituyendo el mármol por plastilina o manipulando los químicos propios de la fotografía analógica, su práctica convierte el material en un vehículo de reflexión. Así, lo que antes fue símbolo de eternidad, adquiere hoy una dimensión crítica y poética: se transforma en ruina, en cuerpo ausente, en soporte de duelo o de denuncia. En este sentido, el arte contemporáneo no rompe con la tradición, sino que la revisita para repensar los relatos visuales que construyen nuestra relación con la muerte.

2.2.2.8 El tiempo como materia en las obras *work in progress*

En el arte contemporáneo, el tiempo no es solo un trasfondo de la representación de la muerte, sino un componente esencial del proceso creativo, es decir el tiempo no solo está presente temáticamente, sino que forma parte estructural de la obra misma.

Las obras *work in progress* abordan la muerte no como un punto final, sino como una experiencia en continuo devenir, donde el tiempo de creación, transformación o espera se convierte en parte activa del sentido. Tanto Santiago Sierra como Bill Viola introducen contadores en sus obras como elemento para medir muertes en el tiempo en el caso de Sierra en *Contador de muerte* (2009) y respiraciones en el tiempo en el caso de Viola en *Incrementation* (1996) (Fig. 153).

Al igual que Sierra, Cristina Lucas representa la muerte desde lo político, lo tecnológico, lo colectivo y lo invisible. En este contexto, la obra *Unending Lightning* (2015-en curso) de Cristina Lucas se inscribe como una representación radical de la muerte provocada por el poder, la guerra y la distancia emocional de la violencia contemporánea. Lucas expone la muerte anónima y masiva, producto de bombardeos aéreos. Esta despersonalización refleja cómo, en el siglo XXI, la muerte muchas veces ocurre a distancia, a través de drones o bombardeos, donde el ejecutor ni siquiera ve a sus víctimas, como si fuera un videojuego. *Unending Lightning* (Fig. 154) es una instalación audiovisual de gran formato y múltiples canales que documenta todos los bombardeos aéreos contra población civil desde el primero registrado en 1911, en Libia, hasta la actualidad. Es un proyecto en curso, lo que significa que se sigue actualizando con nuevos datos.

Cristina Lucas no representa la muerte, la expone como sistema. En ese sentido, se enmarca dentro del arte contemporáneo que ve en la muerte no solo un final, sino una herramienta crítica para hablar del presente, del poder, y de la deshumanización. Otro ejemplo artístico *work in progress* es *Animitas* (2014) una instalación de Christian Boltanski (Fig. 155) que consiste en cientos de pequeñas campanas japonesas colocadas sobre delgados mástiles metálicos, instaladas en paisajes remotos (desiertos, costas),

donde el viento las hace sonar suavemente. El nombre *Animitas* hace referencia a los altares improvisados que se colocan en América Latina en los lugares donde alguien ha muerto. La obra ha sido replicada en varios lugares del mundo (Chile, Japón, Canadá, México). Aunque cada instalación tiene un momento de montaje, el carácter de la obra no está cerrado, sino que se activa con el viento (un elemento impredecible, siempre cambiante), evoluciona con el entorno, y desaparece con el tiempo.

Las versiones de la obra en distintos lugares del mundo no son idénticas, sino reinterpretaciones del mismo gesto. Boltanski (2015) dijo que estas obras se irán perdiendo, como nosotros. Esto instala la idea del deterioro y la desaparición como parte del proceso artístico. La muerte, en *Animitas*, no se representa como evento cerrado, sino como presencia flotante, memoria diseminada, vibración permanente. La obra está viva mientras suena, mientras alguien la escucha, mientras el viento la toca.

Fig. 153: *Incrementation (Incremento)*, 1996. Bill Viola



Fuente: Sitio web Christie's. Recuperado 26 de abril de 2025, de: <https://www.christies.com/en/lot/lot-3941380>

Fig. 154: *Unending Lightning (Explosiones interminables)*, 2015-en curso. Cristina Lucas



Nota: Video instalación de 3 canales. Cortesía del artista. Fondazione In Between Art Film Collection
Fuente: Sitio web Cristina Lucas. Recuperado 16 de abril de 2025, de: <https://cristinalucas.net/unending-lightning>

Fig. 155: *Animitas (Chile)*, 2014. Christian Boltanski



Nota: Video proyección (13 hrs., 16 sec.), flores, heno, un banco. Dimensiones variables
Fuente: Galería Marian Goodman. Recuperado 17 de abril de 2025, de: <https://www.mariangoodman.com/content/feature/2597/detail/artworks33628/>

2.2.2.9 Multimedia

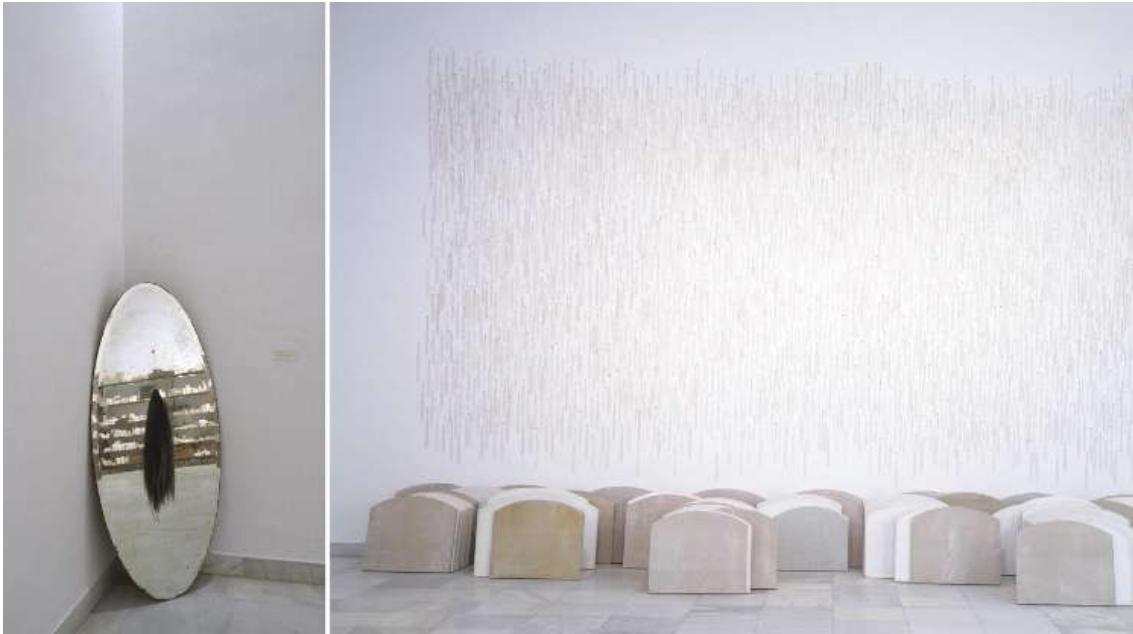
En el arte contemporáneo, la muerte ya no se representa con un único lenguaje visual o simbólico. Los artistas combinan materiales orgánicos e industriales, efímeros y tecnológicos, generando una experiencia rica en significados que trasciende lo puramente visual. Esta combinación permite poner en diálogo diferentes conceptos relacionados con la muerte. Por ejemplo, mezclar materiales orgánicos con elementos industriales genera un contraste que potencia el mensaje sobre la muerte, la violencia o el paso del tiempo. La obra *Silencio* (1995) de Carmen Calvo es un ejemplo para analizar cómo la combinación de materiales puede potenciar el sentido simbólico y emocional en la representación de la muerte, la ausencia y la memoria.

En la entrevista dirigida por María Pallier (2015), Carmen Calvo señala que “en los bodegones del siglo XV, los cuchillos según la dirección que tengan, hay un lenguaje y estos están cayendo en vertical pero blancos, osea que están puros, entonces la muerte está pausada” (17’28’’)⁴⁸. El yeso, por ejemplo, puede remitir tanto a lo funerario (escultura, tumba, rigidez) como a lo médico (fracturas, inmovilización). En *Silencio*, Carmen Calvo (Fig. 156) utiliza la combinación de materiales no solo como una cuestión estética, sino como una herramienta conceptual para hablar de la muerte simbólica, la represión del pasado y la fragilidad de la memoria. La obra no representa la muerte directamente, sino que la sugiere, la murmura, la evoca, en un lenguaje donde lo visual y lo táctil construyen un homenaje silencioso a las vidas borradas.

Teresa Margolles en sus obras *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (2009) y *Vaporización* (2001) utiliza agua de morgue, sangre, polvo de escena del crimen, hielo para hablar de la violencia, el narcotráfico, la muerte real, física y política. Cristina Lucas en *Unending Lightning* (2015-en curso), que veíamos recientemente, se sirve de pantallas, mapas digitales, bases de datos, tecnología audiovisual.

48 Entrevista a Carmen Calvo en Metrópoli rtve: <https://www.rtve.es/television/20150216/carmen-calvo/1099561.shtml>
Recuperado 8 de mayo de 2024

Fig. 156: *Silencio*, 1995. Carmen Calvo



Nota: Técnica mixta, escayola, piedra, espejo, cabello natural, 300 x 700 x 200 cm.

Fuente: MNCARS. Recuperado 17 de abril de 2025, de: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/silencio-silence>

A partir de estos ejemplos vemos que la combinación de materiales en el arte contemporáneo para representar la muerte no es solo una decisión estética, sino una estrategia conceptual que permite expandir el lenguaje de lo mortal. Al unir lo efímero con lo permanente, lo humano con lo industrial, lo digital con lo orgánico, los artistas logran expresar la complejidad de la muerte en el mundo actual. Los materiales y medios utilizados aportan gran carga conceptual a las piezas artísticas, sin los que no se entenderían igual o, al menos, con tanta fuerza los mensajes de los artistas.

En los apartados anteriores, hemos analizado cómo se ha representado la muerte a lo largo de la historia, examinando su iconografía y la relación que esta mantiene con la mentalidad propia de cada época. Este recorrido nos ha permitido identificar las influencias y antecedentes que han conformado la representación de la muerte en la cultura occidental. Así, hemos trazado un mapa que muestra cómo han evolucionado las concepciones sobre la muerte y, con ellas, las formas en que se ha plasmado en el arte.

Este análisis histórico actúa como una base fundamental para abordar el siguiente bloque de estudio: la representación de la muerte en el arte español contemporáneo, comprendido entre 1975 y 2025. Para entender plenamente las obras actuales, es necesario indagar si la iconografía que emplean se apoya en tradiciones previas, cuál es la intención detrás de esa apropiación y qué semejanzas o diferencias presentan respecto a períodos anteriores. También resulta importante determinar si se trata de una revisión crítica, un homenaje o una transformación de símbolos y formas ya existentes.

2.3

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE EN OBRAS ARTÍSTICAS PRODUCIDAS EN ESPAÑA DESDE 1975 - 2025

Como hemos visto, cada contexto histórico imprime características particulares a la manera en que la muerte es conceptualizada y representada artísticamente. Por ello, surge la pregunta clave que guía este estudio: ¿cuáles son las características específicas que definen la representación artística de la muerte en España durante las últimas cinco décadas?

En el arco temporal comprendido entre 1975 y 2025, España ha vivido momentos claves que han influido en la forma de entender la muerte: desde el terrorismo de ETA, II-S y el II-M, hasta la pandemia mundial de la COVID-19, la reciente guerra en Ucrania, nuevos avances en medicina o inteligencia artificial. Todos estos acontecimientos han dejado una huella profunda en el imaginario colectivo y repercutirán en la visión de la sociedad ante el fin de nuestros días. Veamos cómo a partir de este contexto el panorama artístico español representa la muerte y qué características desarrolla.

2.3.1 CONTEXTO SOCIO HISTÓRICO EN LA ESPAÑA DE 1975

Para comenzar a enmarcar el contexto histórico, diremos que nos situamos en España en el período que abarca desde el año 1975 hasta nuestros días, año 2025. Aunque pueda parecer que apenas han pasado 50 años, durante este tiempo han ocurrido acontecimientos que han propiciado cambios muy relevantes tanto a nivel político, social, económico, cultural y, en todo lo que concierne al panorama artístico.

Iniciaremos este recorrido con dos fotografías de Cristina García Rodero, pertenecientes a su serie *España oculta*, un proyecto que documenta las tradiciones populares españolas entre 1975 y 1988. En él, la fotógrafa refleja, entre otros aspectos, la actitud de la sociedad frente a la muerte, capturada especialmente a través de rituales religiosos. Esta obra puede entenderse como una forma de antropología visual, ya que ofrece un valioso testimonio cultural sobre las creencias y prácticas vinculadas a la muerte en diferentes regiones de España.

A través del proyecto de García Rodero podemos observar cómo en 1975, la concepción de la muerte en España estaba profundamente influida por la tradición católica, que la entendía como un tránsito hacia la vida eterna, mediado por rituales religiosos muy marcados. La muerte era un hecho colectivo y social, especialmente en entornos rurales, donde se mantenían vivas costumbres como los velatorios en casa, el luto riguroso o la procesión del entierro. La dictadura franquista había reforzado una visión solemne, heroica y sacrificial de la muerte, mientras que en los núcleos urbanos comenzaban a gestarse nuevas formas de vivirla, más íntimas y secularizadas.

Ese mismo año, la muerte del general Francisco Franco marcó un punto de inflexión histórico que desencadenó una serie de transformaciones sociales, culturales y políticas. Según Marzo y Mayayo (2015), “la historia política española de los setenta se mueve en medio de las tensiones naturales de un régimen que ve cuestionada su autoridad en casi todos los frentes sociales, en paralelo a la degradación física del dictador y de la economía” (p. 338). La desaparición de Franco dio paso a la transición democrática y con

Fig. 157: *El desayuno. Amil*, 1975. Cristina García Rodero



Nota: 53 x 81 cm. Fotografía en gelatina de plata sobre papel baritado.

Fuente: Galería Juana de Aizpuru. Recuperado 3 de abril de 2024, de: <http://juanadeaizpuru.es/artista/cristina-garcia-rodero/>

Fig. 158: *Una promesa a la vida. Amil*, 1975. Cristina García Rodero



Nota: 53 x 81 cm. Fotografía en gelatina de plata sobre papel baritado.

Fuente: Caixaforum. Recuperado 3 de abril de 2024, de: <https://coleccion.caixaforum.org/obra/-/obra/ACF0482-67/>

ella a cambios profundos en la sociedad, que también se reflejarían en el ámbito artístico. El filósofo Foucault (1992) interpreta este momento como un verdadero cambio de paradigma. Según su análisis, la forma en la que se gestionó la muerte del dictador, gracias a los avances médicos que prolongaron artificialmente su vida, ejemplifica el paso de un poder soberano, que se definía por *hacer morir o dejar vivir*, a un biopoder que regula y administra la vida y la muerte. Desde esta perspectiva, la muerte de Franco representa simbólicamente el paso de un modelo de control autoritario a otro basado en la gestión de la vida, lo que para Foucault también estaría en el origen del tabú de la muerte en las sociedades contemporáneas.

En este contexto, 1975 se convierte en un punto de partida clave para comprender el proceso de transformación social, política y cultural que vivirá España. Este año funciona como una bisagra entre el pasado dictatorial y un futuro democrático todavía en construcción. No obstante, “los efectos de la Transición siguen presentes hoy en día en numerosos debates sin resolver: la apertura de fosas comunes, la condena del franquismo, la retirada de símbolos de la dictadura, o la persistencia de discursos que aún legitiman aquel régimen” (Marzo y Mayayo, 2015, p. 338).

Es por ello que, aunque consideramos 1975 como un momento de ruptura, también reconocemos que sus consecuencias se extienden hasta la actualidad, permitiéndonos hoy mirar este período con suficiente perspectiva histórica.

2.3.2 PRIMEROS AÑOS DESPUÉS DE LA DICTADURA

Como consecuencia de la apertura política y, “coincidiendo con el clima intelectual de la posmodernidad, se produce un viraje triple en las ciencias sociales (subjetivo, lingüístico y hermenéutico) que afecta también a la visión y a la finalidad del arte, menos contemplativa y más al servicio de la sociedad” (Lapeña-Gallego, 2020, p. 887). Se establecieron derechos y libertades fundamentales que pronto se vieron reflejados en el arte y la cultura donde se empezaron a explorar temáticas más diversas y a cuestionar las normas

establecidas. Sin embargo, las ideas posmodernas no llegaban a convencer y fruto de ese desencantamiento surgirán muchas de las actitudes y actividades contestatarias sociales, culturales y políticas de la década; pero, sobre todo, de los años noventa en adelante.

Guillem Martínez bautizará en 2012 con el término *Cultura de Transición (CT)*, al paradigma cultural hegemónico en España a partir de los años setenta. Y, aunque esta definición ha sido criticada, sí que puede aportar aquí una visión sintetizada para ayudar a entender la poco discutida evolución de la creación artística en la España contemporánea. Según Martínez (2012), la cultura —independientemente de cómo se defina— cumple una función de desactivación, es decir, busca generar cohesión social y mantener la estabilidad política. En el contexto de la Cultura de la Transición (CT), la relación entre el Estado y la cultura se caracteriza por un pacto tácito: la cultura evita posicionamientos políticos, salvo cuando respalda al Estado, y este, a su vez, interviene en el ámbito cultural solo para apoyarlo económicamente, otorgar premios o reconocimientos. A pesar de ello, sí se dio una contracultura, generada ilegal o alegalmente, que aumentó a partir de mediados de la década de los setenta.

Durante los años 80 y 90, surgen movimientos artísticos: musicales, artes plásticas, escultura, cine, que representaban una ruptura con el pasado y ese espíritu de liberación. En las artes visuales, se vio reflejado con una explosión de creatividad y experimentación. “El momento álgido del informalismo había pasado ya y comenzaba a introducirse en España la estética Pop” (Huici, 1996, p. 159).

El arte contemporáneo español se empieza a diversificar, adoptando diversas corrientes y técnicas en función de los nuevos recursos: instalaciones, videoarte, *performance* y graffiti. Desde la pintura o la escultura hasta la instalación y el arte digital, los artistas españoles exploraron nuevas formas de expresión. Así como movimientos como el arte conceptual que se oponía a través de nuevas formas artísticas como el arte póvera, *land art*, *happenings* o *body art*, entre otros, al mercado del arte. Este arte conceptual abogaba por el proceso artístico, y no ya con una intención estética o plástica. Sino que se entendía como agente social.

La política artística socialista apostó por aquellos contenidos culturales que se acoplaban en el debate más actual de los ochenta, esto es, la polémica en torno a la posmodernidad. Eclecticismo, imposibilidad de difundir normas estéticas válidas de forma absoluta e intemporal, fin de las grandes narraciones, pluralidad de estilos y lenguajes, una cultura tradicionalmente concebida como elitista que se difundía con el gusto por el folk y el flujo comunicativo de regusto kitsch propiciado por los mass media: España hizo suya, exaltándola, una cultura que fusionaba tradición y modernidad, lo popular con lo erudito, lo provinciano en lo urbano, demostrando la voluntad de superar los límites del proceso de modernización caótico y desigual de los tecnócratas franquistas para alcanzar, de una vez por todas y de un modo original, la contemporaneidad. (Quaggio, 2014, p. 314).

Pareciera que este movimiento está en confrontación total con el formalismo, también tenían discursos paralelos, identificándose como un movimiento de lucha política y crítica, una contracultura después del fin del franquismo.

Antoni Tàpies, quien se había posicionado en contra de la posmodernidad, abogando por la belleza. A finales de los sesenta y principios de los setenta, intensifica su trabajo con objetos y pinceladas que parecen salirse de los límites del cuadro (Museu Tàpies, 1991). En su repertorio iconográfico se incluyen elementos recurrentes como cruces, gafas, autorretratos, el cuerpo humano, cráneos y huesos, sillas, paisajes, letras y cifras. En conjunto, su obra transmite una atmósfera de melancolía, e incluso de cierto pesimismo. No obstante, durante una etapa especialmente activa de su carrera —marcada por importantes exposiciones, reconocimientos y la inauguración de la Fundación que lleva su nombre—, Antoni Tàpies profundizó en una temática cada vez más presente en su obra: la muerte (Fig. 159), y de forma aún más explícita, el dolor. En particular, se centró en el dolor físico como una dimensión inherente a la existencia humana. Sin embargo, no es una alusión al dolor para victimizarse o para abandonarse a él, sino para tomar conciencia de su existencia, para encontrar maneras de convivir con él, de superarlo y, tal vez, a pesar de todo, de alcanzar la felicidad. "Como si, consciente del paso del tiempo, del envejecimiento, de la enfermedad y de la muerte, Tàpies se preocupará por dejar un testamento vital y artístico" (Museu Tàpies, 1991, párr. 4).

Fig. 159: Amor, a muerte, 1980. Antoni Tàpies



Nota: Pintura acrílica sobre ropa montada sobre tela.
 Fuente: MNCARS. Exposición temporal: Antoni Tàpies. La práctica del arte, 2024
 Fotografía: Elaboración propia

A partir de la muerte de Franco, el informalismo iba a dar paso a un arte conceptual con una crítica mucho más evidente a la situación política del país. Según Fernández Aparicio, (1977), Concha Jerez aplicó las estrategias del arte conceptual para abordar la situación política de la *España de la transición*, centrándose especialmente en la persistencia de la censura, la limitación de la libertad de expresión y la violencia ejercida por el Estado.

Su obra *Seguimiento de una noticia* (1977) parte de un hecho documentado: la muerte de cinco trabajadores a manos de la policía durante una protesta obrera en Vitoria. A partir de este suceso, la artista recopiló las portadas del diario El País entre el 5 y el 23 de mayo de 1977, fotocopiadas en tamaño DIN A4. Sobre esas copias, Jerez tachó sistemáticamente los textos de todas las noticias excepto aquellas relacionadas con el hecho violento, lo que permite observar de un solo vistazo cómo el espacio dedicado al suceso va reduciéndose progresivamente hasta prácticamente desaparecer. La obra, concebida inicialmente como libro de artista, evolucionó más tarde hacia el formato de instalación. A través de *Seguimiento de una noticia* (Fig. 160), Jerez denuncia la progresiva

desaparición mediática de un crimen de Estado, poniendo en evidencia cómo la visibilidad de un conflicto depende directamente de su presencia, o su omisión, en los medios de comunicación. Con esta pieza, Concha Jerez se inscribe en la ola de politización que caracterizó al arte español de mediados de los setenta, utilizando el lenguaje conceptual para cuestionar los mecanismos del poder y su control sobre la memoria colectiva.

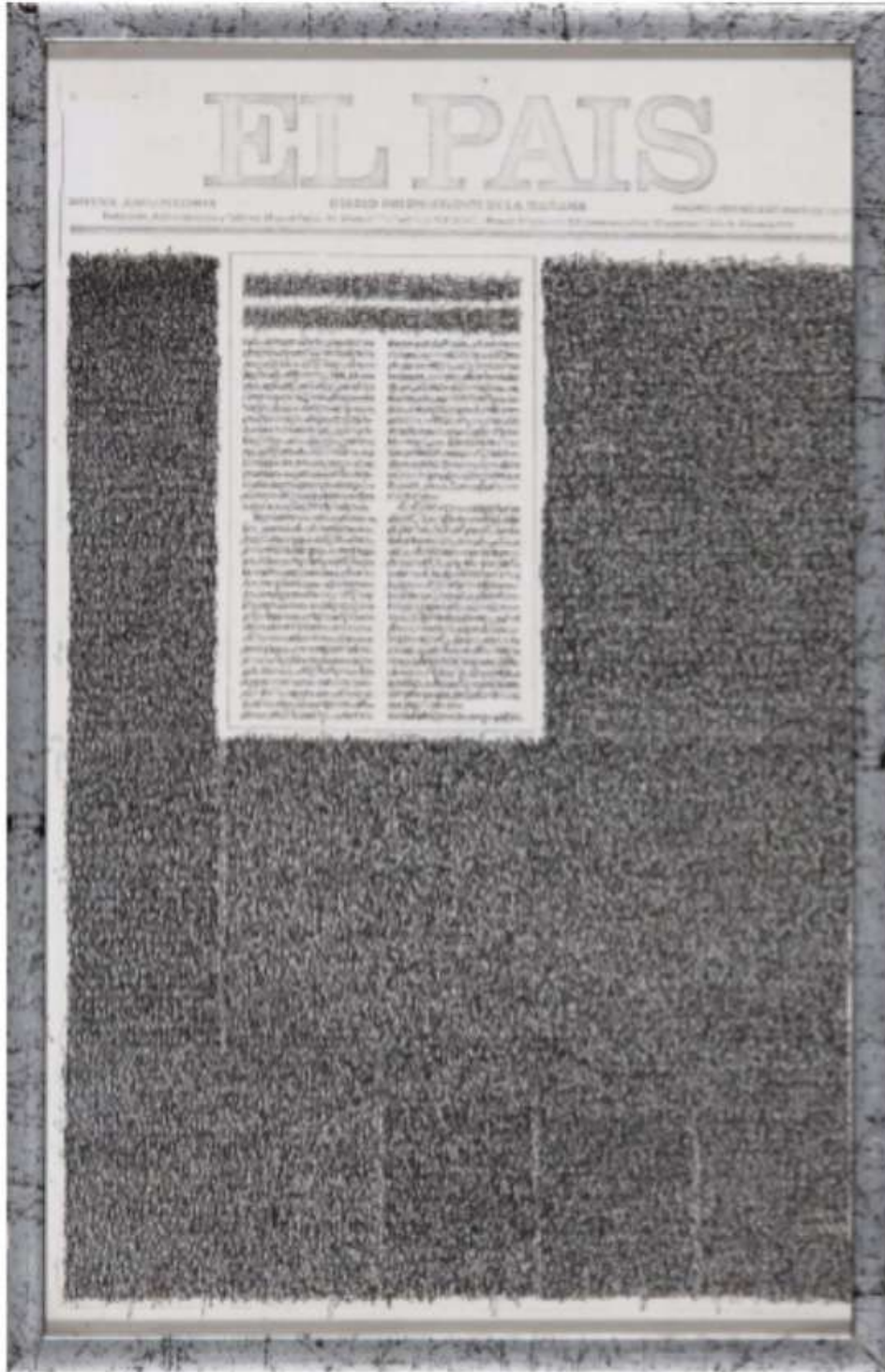
No obstante, a veces es más fácil ver el panorama desde fuera. Andy Warhol plasmó el panorama que se estaba viviendo en España en la exposición *Pistolas, cuchillos, cruces* en la Galería Fernando Vijande, Madrid, (dic. 1982 - feb. 1983) Warhol tradujo España a través de tres símbolos. Las pistolas remitían a la guerra civil, las cruces eran la Inquisición y, los cuchillos representaban el folclore español de *La casa de Bernarda Alba* y del *Romancero gitano*, “una influencia de mi padre, muy forofeo de Lorca”, analiza Rodrigo Vijande (Mariño, 2024). A lo que habría que añadir que apenas habían pasado un par de años del intento de golpe de Estado en 1981.

Fig. 160: Cartel de la exposición *Pistolas, cuchillos, cruces* de Andy Warhol celebrada en 1982-1983 (Madrid)



Fuente: Lbrería El Astillero. Recuperado el 23 de abril 2025, de: <https://libreriaelastillero.com/documentos/andy-warhol-pistolas-cuchillos-cruces-galeria-fernando-vijande-madrid-dic-1982-feb-1983.html>

Fig. 161: Seguimiento de una noticia, 1977. Concha Jerez



Nota: Tinta y papel impreso. Obra formada por treinta y dos fotocopias de hojas de periódico intervenidas con escritos autocensurados. Obra completa: 124 x 172 cm / Por pieza: 29,6 x 21 cm
Fuente: MNCARS. Recuperado el 23 de abril 2025, de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/seguimiento-noticia>

Por otro lado, en un registro ideológico y expresivo opuesto, encontramos la obra de José María Sicilia, caracterizada por la libertad del gesto, la violencia del color y el dinamismo del trazo (Afundación, s.f.). Sus series de tulipanes y flores de 1987 (Fig. 165) se caracterizan por marcar un giro hacia la pintura abstracta, intentando eliminar casi toda referencia formal para hablar de la belleza máxima ante la posibilidad inherente de destrucción y la fugacidad del tiempo, temas recurrentes en su carrera. La fugacidad del tiempo, la vida y la muerte, temáticas de la universalidad, propias de los discursos formalistas, como manera de rechazar cualquier pretensión de crítica social explícita vuelven a aparecer con fuerza, recordando postulados de los 50. Sicilia, citado en Marzo (1995), afirmaba: “Los míos son problemas universales, temas universales” (p. 159). Así, en España, el anhelo de recuperar la pintura de los cincuenta pasaba por desprender de ella todas las adherencias políticas derivadas de la existencia de la dictadura para defender simple y llanamente la fuerza formal inmanente de las obras (Marzo y Mayayo, 2015)

Cristino de Vera, quien sufrió la muerte a su alrededor en la posguerra, tendrá también

Fig. 162: *Flor Óxido rojo*, 1987. José María Sicilia



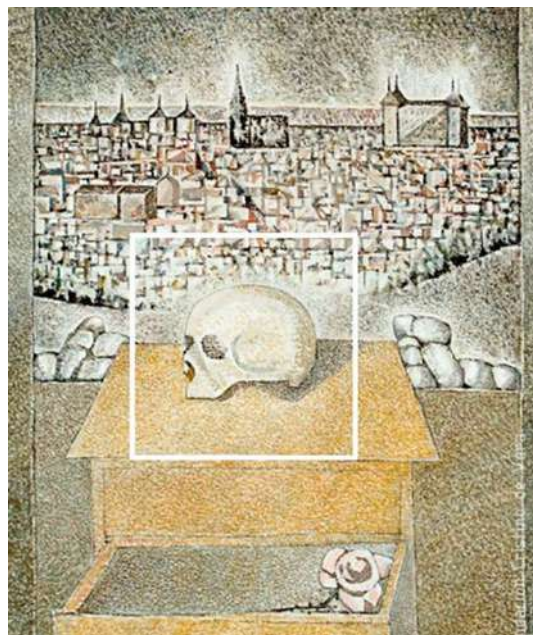
Fuente: MNCARS. Recuperado el 23 de abril 2025, de: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jose-maria-sicilia-pinturas-1987>

la muerte muy presente y se convertirá en una constante en su obra . Cristino de Vera viene a significar, como expresa Salas Lamamié, “el paso del tiempo, el carácter fugaz de la vida, la belleza inexorable de la muerte, el conocimiento de uno mismo en el marco de esta angustia existencial y el fin último de toda vida humana, la muerte” (Salas Lamamié de Clairac, 2001, p. 118)

En esta línea encontramos también a José Hernández. El concepto de *vanitas* estará muy presente en sus obras, la idea de insignificancia, vacuidad, inutilidad de los placeres mundanos frente al irremediable destino de la muerte se proyecta en obras como *In ictu oculi* (1985), inspirándose en la iconografía escatológica barroca de la muerte: bodegones con objetos orgánicos e inorgánicos, animales y plantas que intercambian sus formas, huesos, cráneos, larvas, insectos, máscaras, velas, libros...(Chirivella Bonet, Arenas Orient & Pedraza Martínez, 2015, p. 27)

En 1984, Carmen Giménez señalaba la necesidad de replantear una política del arte en

Fig. 163: *Cráneo y Toledo*, 1985. Cristino de Vera



Fuente: Fundación Cristino de Vera - Espacio Cultural CajaCanarias. Recuperado el 23 de abril 2025, de: <https://www.fundacioncristinodevera.org/coleccion/craneoy-toledo/3>

un contexto en el que el arte político había dejado de estar en auge. Sin embargo, no hay que olvidar que esta transición fue lenta, los artistas se encontraban aún condicionados por sus antecedentes históricos. El arte empieza a tomar parte. El artista se encuentra poco a poco cada vez más comprometido con la sociedad y el arte asume una función social. Emergen prácticas alternativas en la esfera pública cuyo fin es la transformación y democratización social, alejadas del alineamiento propio de las políticas culturales de la postransición y de la institución del arte (Pujals, 2004). También se empiezan a establecer asociaciones y colectivos para la creación artística, así como, visiones individualistas.

En este sentido, encontramos la obra de Miquel Barceló quien a finales del año 1987 se trasladó a Malí (África), una experiencia que marcará su trayectoria posterior. En África, Miquel Barceló trabajó con la sugestión de fisuras y sinuosidades, y consiguió imágenes de un gran lirismo que continúan reflexionando sobre el espacio y el tiempo, y sobre la transformación permanente de la materia. En la obra *Une poignée de terre (Un puñado de tierra)*, (1989) se aprecia la herencia de sus primeros paisajes, unos paisajes espirituales de gran fisicidad que ahora son también imágenes de la ausencia. La pintura crea una membrana de relaciones orgánicas entre el color, la luz y la sombra que confiere a la obra la memoria del tiempo, de la vida y la muerte, de lo más esencial de la existencia (Solans, s. f.).

Además, España, que no era ajena a los acontecimientos ni hechos que ocurrían Más Allá de sus fronteras tomará parte. Esta combinación de, por una parte, el papel o compromiso que el artista tomaba con respecto a su sociedad, y un auge en la representación de la realidad cotidiana, nos da como resultado una representación de la muerte en el arte con un marcado carácter activista, de mensajes persuasivos y políticos. Sin embargo, más visible fuera de las fronteras. Como contrapunto, se financian instituciones para el mercado del arte contemporáneo, encabezadas por la feria ARCO. Este hecho es consecuencia de la influencia de la reconversión industrial y del liberalismo pleno en el ámbito artístico de signo elitista y burgués (López Cuenca, 2004). No obstante, como decíamos, los artistas no son ajenos a los acontecimientos que se producen tanto dentro como fuera de sus fronteras. Además, recordemos que muchos de los

Fig. 164: *In ictu oculi II*, 1985. José Hernández



Fuente: Chirivella Bonet, M., Arenas Orient, C., & Pedraza Martínez, P. (2015). Catálogo exposición José Hernández. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana (p. 91)

Fig. 165: *Une poignée de terre* (Un puñado de tierra), 1989. Miquel Barceló



Nota: Técnica mixta sobre tela. 230 x 285,5 cm.

Fuente: Caixaforum. Recuperado el 23 de abril 2025, de: <https://coleccion.caixaforum.org/obra/-/obra/ACF0154/Unpunadodetierra>
Fotografía: © Miquel Barceló, VEGAP, Barcelona, 2023

“artistas españoles que luego serían representantes del movimiento español informalista y abstracto, durante su formación, vivieron y viajaron al extranjero, donde pudieron ver de primera mano el arte que se hacía en Europa” (Císcar, 2006, p. 8).

Internacionalmente estas décadas van a estar marcadas por la caída del Muro de Berlín en 1989, el fin de la Guerra Fría, la disolución de la Unión Soviética en 1991, el triunfo del capitalismo, el colapso de Yugoslavia y las guerras que se desencadenaron en la región de los Balcanes. En Oriente Medio se desarrollaron las guerras de Irán e Irak y Líbano, la Guerra del Golfo Pérsico. Estos conflictos étnicos y territoriales resultaron en una serie de atrocidades y genocidios que conmocionaron a la comunidad internacional y llevaron a intervenciones militares lideradas por la OTAN. En África no podemos olvidar las tensiones y guerras por el control de zonas diamantíferas, dando lugar a la guerra de Angola, el genocidio de Ruanda donde en 1994 cerca de un millón de personas, mayoritariamente de origen tutsi, moría exterminada a manos de los extremistas hutus, sin que la comunidad internacional hiciera nada para impedirlo (Marzo y Mayayo, 2015, p. 472).

Con las guerras y los asesinatos que día a día ocupaban los informativos se reavivan los horrores, el miedo a la muerte, la imagen de la muerte, el desastre y la inquietud en la sociedad se vuelve presente. A estos temores se sumarán otros como el miedo a la muerte por hambre. Etiopía se vio castigada por la sequía y más de un millón de etíopes morirán a causa de este hecho a principios de los 80. Al igual sucede con la rápida extensión del virus VIH-sida, que se llevará la vida de millones de personas que no contaban con acceso a los fármacos retrovirales occidentales. Además, durante las décadas de los 80 y 90, España también se enfrentó a desafíos significativos, destacando el terrorismo de ETA que han abordado artistas como Omar Jerez a través de la *performance*, homenajando las víctimas.

Podemos decir que la representación de la muerte en el arte actúa, junto a otros motivos, como precursora del arte político en tanto que las muertes que se producían por diferentes causas: guerras, asesinatos, genocidios, epidemias o atentados, eran temáticas que se trataban en las obras artísticas de su tiempo. Gracias a la apertura

Fig. 166: Performance *paseando un cadáver de ETA por las herriko tabernas de San Sebastián*, 2013. Omar Jerez



Fuente: El Confidencial. Recuperado el 15 de noviembre 2025, de: https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-05-03/omar-jerez-pasea-un-cadaver-de-eta-por-las-herriko-tabernas-de-san-sebastian_495503/

política, el arte pasó a representar con libertad los temas que preocupaban a la sociedad. Sin embargo, aunque la apertura es evidente, en España sigue pendiente una deuda con la honra pública de los caídos del bando republicano durante la Guerra Civil española donde los familiares siguen condenados a reprimir su dolor. “La fase de duelo es negada incluso después de la muerte del dictador en 1975.” (Lapeña-Gallego, 2020, p.886). No será hasta el año 2000 cuando el Gobierno de España conforme la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) y solo años después, la Ley de Memoria Histórica para restaurar la memoria de los vencidos. Por el contrario, la gestión y demás procesos para la identificación y protección de los restos destacan por un pobre presupuesto. En este marco surgen artistas que se hacen eco de la problemática social y generan obra artística como reacción ética. Entre ellos encontramos a Marcelo Expósito y Carlos Suárez.

Marcelo Expósito reflexiona sobre la memoria histórica de la Guerra Civil y el franquismo en varios trabajos como *Los demonios familiares* perteneciente a la serie *Los libros*

por las piedras (1990-1991) o *143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)*. Un trabajo de instalación vídeo y vídeo monocanal de Marcelo Expósito (Fig. 167). En este último, el título nos acerca la acción que realizó en 2008 la Plataforma de Víctimas de Desapariciones Forzadas por el Franquismo donde hizo entrega al Juez de la Audiencia Nacional española Baltasar Garzón de varias listas que compendaban un total de 143.353 nombres de personas cuya desaparición durante la Guerra Civil y los primeros años de la dictadura militar se podía acreditar. El propio autor afirma que:

Cuando una fosa común se excava, cuando el cadáver de un desaparecido en España se exhuma, una poderosa imagen se materializa. Las imágenes mostradas con frecuencia en reportajes televisivos, en crónicas periodísticas o de estilo literario o artístico, suelen poner el énfasis en la sacudida emotiva que desencadena en las personas el encuentro con un familiar hecho desaparecer. Es una forma de buscar la empatía del espectador o del lector mediante la identificación sentimental con las familias afectadas durante sesenta o setenta años por los crímenes sobre los que se fundó la última dictadura militar española. Pero conviene no dejar de observar la forma en que comúnmente se describe el proceso de localización de fosas y se documenta una exhumación en los canales de información de los que se han dotado las numerosas Asociaciones por la Recuperación de la Memoria Histórica surgidas en todo el país: por un lado, los datos se organizan y se expresan por lo general con empecinada exhaustividad enumerativa y las imágenes documentan casi con distanciamiento y frialdad. (Expósito, 2010, p. 2)

Este proyecto, por lo tanto, pone en cuestión las relaciones entre las imágenes y la política proponiendo investigar sin restricciones de qué maneras las representaciones artísticas constituyen y pueden buscar constituir momentos y articulaciones materiales específicas de conflictos sociales, políticos y económicos. “Opera mediante desplazamientos semánticos entre conceptos e imágenes: entre el anonimato de las tumbas NN donde aún se encuentran masivamente las víctimas del genocidio franquista y la ampulosidad del señalamiento de los restos del Patrón de España” (Expósito, 2010, p. 9). En la misma línea, Suárez (2022) describe su obra *Losa del tiempo* como:

Un trasiego entre la memoria y la democracia, la necesidad de sentarnos a dialogar, pero sin olvidar a tantas víctimas que se quedaron sin voz, a las que no les dieron ninguna oportunidad de conversación sino el ruido fraticida de las balas (2022, párr. 3).

Aunque Aliaga (2011, p.15), Marzo (2015, p.435) coinciden en que proliferan obras como reacción a la Memoria Histórica, como las que acabamos de ver, el campo de las artes plásticas destaca como la más minoritaria entre la literatura, el cine o la televisión. No debemos olvidar que el arte español durante la transición estaba controlado por el gobierno estatal, quien predicaba la premisa del olvido.

Juan Vicente Aliaga (2011), a modo de crítica, sostiene que “lo que algunos todavía no quieren ver. Pensar el pasado y la historia reciente; recuperar políticamente la memoria histórica desde el trabajo artístico” (p. 15). Sería a partir del año 2000, a raíz de la Ley de Memoria Histórica que comentábamos anteriormente, cuando se empezarán a crear más obras de arte en este sentido. Ejemplo de ello son las obras de Fernando Sánchez

Fig. 167: 143353 ojos no quieren estar siempre cerrados, 2010. Marcelo Expósito



Fuente:MNCARS. Recuperado 6 de enero 2023, de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/143353-ojos-no-quieren-estar-siempre-cerrados>

Castillo con *Síndrome del Guernica* en 2012, Rogelio López Cuenca con *Málaga 1937* en 2007, Ana Navarrete con *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas. Muerte, represión y exilio* en 2010 y, más actual, Carlos Suárez con *Losa del tiempo* en 2023.

Como contrapunto encontramos el avance en estas décadas de las nuevas tecnologías en general, no sólo aplicadas a las telecomunicaciones, electrónica. sino también en otros campos como la biotecnología y manipulación genética. La ciencia pondrá en entredicho ciertas cuestiones morales a raíz del primer *bebé probeta* nacido en Gran Bretaña en 1978, el primer programa de maternidad subrogada, el primer mamífero clonado a partir de una célula adulta o el proyecto de la oveja *Dolly* en 1996.

Al hilo de estas cuestiones morales, Paloma Navares con su obra *Luz del pasado* (1994) trata el problema del aborto en España, el cual fue un tema tabú, silenciado por el peso de la moral católica y la represión franquista. El aborto, en su complejidad emocional, física y social, es también una experiencia ligada al límite entre la vida y la muerte. En

Fig. 168: *Losa del tiempo*, 2023. Carlos Suárez



Fuente: Sitio web Carlos Suárez. Recuperado 26 de agosto 2024, de: <https://carlossuarez.eu/losa-del-tiempo/>
Fotografía: Marcos Morilla

esta obra, la artista no presenta respuestas, sino espacios abiertos de reflexión, donde la muerte no es únicamente el final, sino también un símbolo de pérdida, de lucha y de reconstrucción de la memoria ya que las mujeres que interrumpían su embarazo eran invisibilizadas, estigmatizadas o incluso criminalizadas.

Recapitulando podríamos decir que, a comienzos de este período encontramos que primaba un arte informalista, donde se acogía la temática de la muerte. Más tarde y debido a las cuestiones políticas de la transición, y en plena posmodernidad en el ámbito europeo, el arte en España derivó hacia manifestaciones de carácter social y político, donde la muerte era representada a partir de obras denuncia del discurso posmoderno. También desde el punto de vista conceptual y posconceptual o a partir de los nuevos medios artísticos o fusiones de estos, como la instalación, el videoarte, la fotografía, la representación de la muerte estaba presente. Es decir, la representación de la muerte en el arte seguía produciéndose adaptándose a las nuevas formas y problemáticas del contexto. Aunque, al inicio de la democracia se intentó establecer desde las instituciones un arte español más centrado en venderse como marca España idealizado, individualista y apolitizado.

Aunque la muerte aparecía relacionada con los problemas sociales, y no ya como cuestión más filosófica como aparecía en algunas obras informalistas. También hay que decir, que si bien la muerte o conceptos relacionados, como acabamos de mencionar, aparecían, este no era uno de los temas recurrentes de la época. Aunque sí las causas de producción de representaciones sobre la libertad y exaltación de la vida estaba generado inherentemente por dictadura, represión y las muertes que se produjeron, quizás como forma de evasión de la muerte y la represión. Aunque años más tarde, este duelo no pasado lo vendrán a recuperar las obras que intentarán recuperar la memoria de las víctimas de aquella época. Por otro lado, también hubo un esfuerzo por deconstruir el discurso de la España de la transición en favor de obras que hilaran un argumento coherente con referencias teóricas, historicistas, es decir, ligar las obras con interpretaciones visuales interdisciplinares de cuestiones sociales, antropológicas o culturales.

2.3.3 LOS 90

Si en los años 80 habían predominado ideas estéticas preocupadas fundamentalmente por el aspecto formal, en los años 90 esto comenzará a cambiar de rumbo hacia obras donde la argumentación teórica cobrará una gran relevancia, así como hacer partícipe al espectador de la propia obra. Marzo y Mayayo (2015) apuntan que la década perdida, refiriéndose a los 80, impulsará una gran renovación en el panorama joven creativo con artistas como Ignasi Aballí (Fig. 169) o Pedro García Romero que dotan a sus trabajos de articulación teórica, siendo sus obras, a menudo, meras consecuencias de sus procesos de investigación (p. 540).

Según Espejo (s. f.), el trabajo de Aballí se enmarca en una línea conceptual y antiformalista de los años ochenta, donde el arte:

seguía arraigado a las prácticas postexpresionistas y abstractas, nacían nuevas preocupaciones por reducir la pintura al concepto. Una tendencia, que corresponde a su vez al apogeo de la conjunción formada por la producción industrial y el consumo masivo, por la cibernética, por la teoría de la información y que es contemporánea a los primeros microordenadores que introducen, en la práctica artística, el almacenamiento de datos, la clasificación y la idea de fichero. (p. 1)

Con la llegada de internet, los "artistas se encuentran en una negociación entre lo local y lo global, la línea entre ambos sitios se desdibuja, al igual que la relación entre lo físico y lo virtual" (Baigorri, 2010, p. 191)

Como se puede observar, Aballí emplea como procedimiento artístico la práctica de archivo, la recolección y clasificación y son estos procedimientos los que generan las obras en cierto modo. "Su obra se define como una superficie de almacenamiento de datos. Pinturas, esculturas, fotografías, vídeos e instalaciones están llenas de trayectos, acciones, argumentos o porcentajes" (Espejo, s. f. p. 4). Como vemos en la siguiente imagen, la muerte aparece en el proyecto *Listados* comenzado en los años 90. La muerte

se ve representada con ese nuevo aspecto meramente conceptual, donde ya apunta el autor a su nuevo carácter invisible.

Pedro G. Romero quien también trabaja con el archivo analiza sucesos históricos, la vida y la circulación de imágenes, la iconografía sacramental, el gesto iconoclasta de las vanguardias artísticas del siglo XX y el arte moderno, el flamenco, los conceptos e imaginarios sobre las culturas populares, la economía, las políticas culturales y las formas de especulación urbana (Figs. 170 y 171).

Su permanente reflexión sobre el uso y administración ideológica de las imágenes se articula en torno a algunas cuestiones fundamentales: ¿Al servicio de quiénes y a qué intereses responde la construcción de la imagen, su visibilidad o invisibilidad en contextos específicos, su apropiación, capitalización y reaparición en el tiempo? ¿Qué roles desempeñan las clases culturales en tanto productoras y/o reproductoras de imágenes que son insertadas en la práctica artística contemporánea? ¿Qué potencia o capacidad de activación tiene la gestión

Fig. 169: *Listados (invisibles)*, 1998-2015. Ignasi Aballí



Fuente: spanishpavilion_2022. Recuperado 29 de agosto 2024, de: <https://www.instagram.com/p/Cb9atOJDF49/>

política de esas imágenes en un campo cultural que redefine constantemente a sus agentes, incluido el museo como espacio público?⁴⁹

Pedro G. Romero utiliza la representación de la muerte en sus piezas artísticas no como un fin en sí mismo, sino como una herramienta crítica para explorar las estructuras simbólicas, políticas y culturales que la rodean. Su trabajo no aborda la muerte desde una perspectiva morbosa o trágica, sino como un fenómeno cultural profundamente codificado, vinculado al poder, la memoria, el ritual y el arte popular.

2.3.4 MUERTE Y FEMINISMO

El feminismo ha sido otra de las temáticas en auge de la década de los 90 donde la muerte se entrecruzan. La representación de la muerte en el arte feminista no busca sublimar la muerte, sino politizarla, denunciarla, y construir memorias desde la justicia afectiva.

El arte feminista se ha tenido que enfrentar a la representación histórica del cuerpo femenino como objeto pasivo (las clásicas mujeres muertas en la pintura: Ofelia, la mártir, la suicida bella). Las artistas feministas desmontan estos clichés y reclaman una representación del cuerpo muerto como símbolo de resistencia, de memoria o de violencia estructural. El feminismo propone formas no patriarcales del duelo, más comunitarias, rituales, afectivas.

En la obra *Tulípanes blancos para el suicidio de Lucrecia* (1991) de Paloma Navares (Fig. 172), encontramos *Lucrecia* (1537) de Lucas Cranach, quien se quitó la vida incapaz de soportar el deshonor de una violación, rindiéndole homenaje como símbolo trágico de una moral tiránica que castiga a la víctima en lugar de al agresor.

49 Más información: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/pedro-g-romero>

Fig. 170: *El Fandango de la Bomba*. Pedro G. Romero



Fuente: VV.AA (2022) *Máquinas de trovar. Índices, dispositivos, aparatos*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado 19 de abril 2024, de: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/pedro-g-romero-espanol.pdf>

Fig. 171: *Faltan*, 1993-1995. Pedro G. Romero

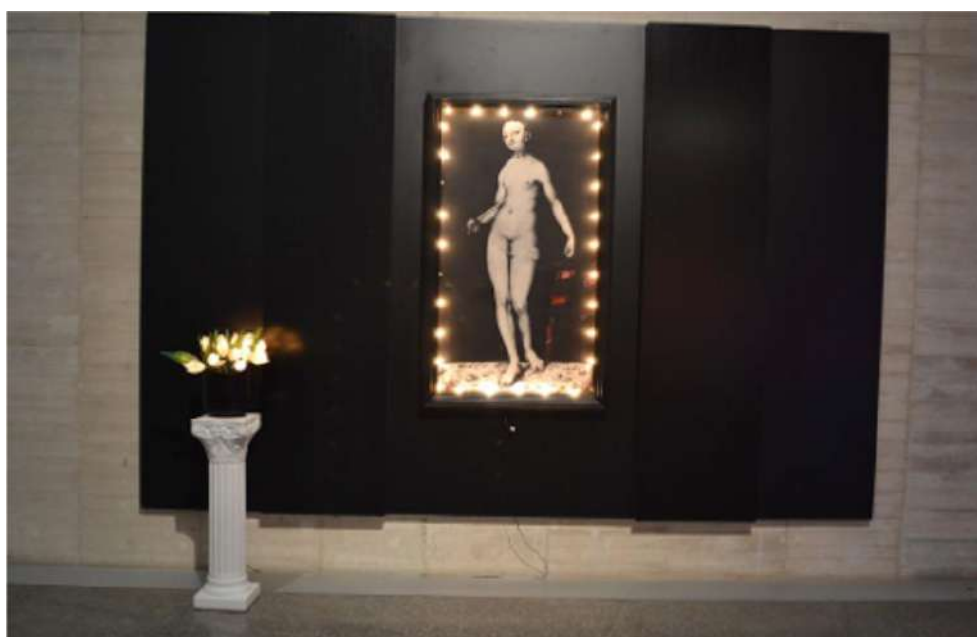


Fuente: VV.AA (2022) *Máquinas de trovar. Índices, dispositivos, aparatos*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado 19 de abril 2024, de: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/pedro-g-romero-espanol.pdf>

Navares rinde homenaje a Lucrecia, apropiándose de una imagen creada por otro artista, eligiendo una representación que recuerda a un dibujo o grabado, caracterizada por la ausencia de color. Sitúa su retrato sobre un fondo de tabla pintado de negro, una referencia deliberada a su uso en la historia de la pintura, historia de la que tantas veces se ha nutrido el arte. El negro del fondo aporta dramatismo a la escena y permite que el pedestal, el florero y el ramo de tulipanes blancos cobren protagonismo, acentuando la tridimensionalidad de la instalación. Al elegir el tulipán blanco, símbolo de paz, pureza y bondad, Navares honra a una figura femenina rescatada de la historiografía, devolviéndole visibilidad y presencia a través de esta obra e invirtiendo el rol secundario de la mujer en los relatos a los que aluden.

Ana Navarrete explora la identidad de mujeres republicanas silenciadas que actuaron como agentes de cambio político y social en tiempos de la II República, la Guerra Civil y el exilio. Se trata de un proyecto *work in progress* que se conforma a partir de biografías e imágenes en un orden temporal, donde se puede colaborar de forma abierta a través de su formato digital en Internet.

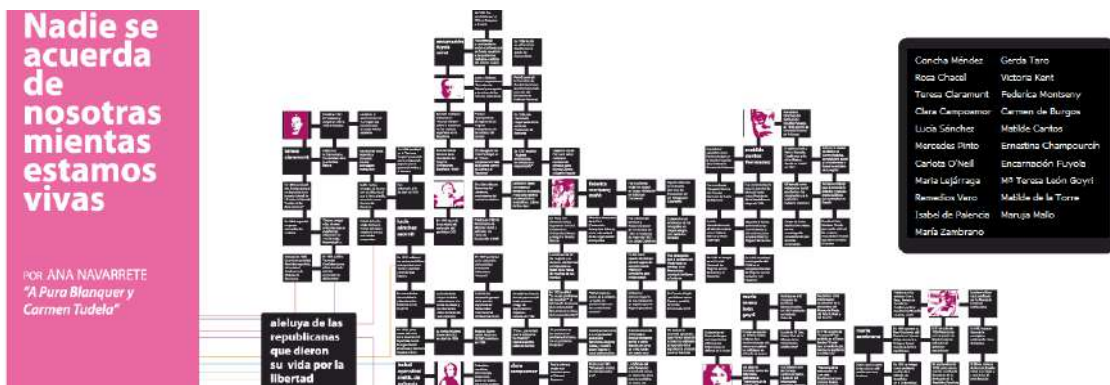
Fig. 172: *Tulipanes blancos al suicidio de Lucrecia*, 1991. Paloma Navares



Instalación. Panel negro, fotografía de pintura antigua, peana con florero con tulipanes, luz. 200 x 250 cm.

Fuente: Catálogo exposición de Paloma Navares, *El vuelo 1978-2018*, del 31-10-2020 al 28-02-2021 en MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Recuperado 19 de abril 2024, de: https://musac.es/FOTOS/VISITAS_GUIADAS/PALOMA%20NAVARES_Gu%C3%ADa%20de%20sala_DEF.pdf

Fig. 173: *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas. Muerte, represión y exilio (1931-1941)*, 2010. Ana Navarrete



Nota: obra en Internet, monitor y lona, medidas variables, 2010.

Fuente: Universidad Carlos 3º Madrid. Recuperado 6 de septiembre 2024, de: <https://humanidadesdigitales.uc3m.es/files/original/9637f16e827f97534dca2c70ad19ee8852f3e606.png>

Otra obra en relación a muerte y feminismo es *Más muertas vivas que nunca*⁵⁰ de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto. Una instalación en la que se proyecta un vídeo donde una joven mujer muerta habla desde la muerte esperando que los vivos puedan hacer rectificar en sus sociedades. Esta mujer fue una de las 4.000 personas fusiladas en la Plaza de Toros de Badajoz a partir del 14 de Agosto de 1936, día de la toma de la ciudad por las tropas franquistas durante la Guerra Civil. Muchas artistas denuncian la muerte como el resultado de violencias estructurales: feminicidios, violaciones sistemáticas, abortos clandestinos, violencia obstétrica, exclusión sanitaria, suicidios por acoso, no mostrando el cuerpo, sino su ausencia.

50 Véase: <http://martaypublio.net/es/mas-muertas-vivas-que-nunca/> Recuperado el 6 de Septiembre de 2024

Fig. 174: *Más muertas vivas que nunca*, 2002. Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto



Nota: Instalación: Proyección DV 7' en bucle y sillón de poliéster con sonido sincrónico incorporado. Espacio de documentación, 2002

Fuente: Sitio web Marta y Publio. Recuperado 19 de abril 2024, de: <http://martaypublio.net/es/mas-muertas-vivas-que-nunca/>

2.3.5 CAMBIO DE MILENIO Y NUEVOS TERRORES

Durante décadas, el terrorismo de ETA marcaba la vida política del país. Las cadenas de televisión acostumbraban a interrumpir la programación para contar los atentados perpetrados por la banda terrorista, donde según la. *Víctimas del Terrorismo*, los miembros de ETA mataron a 856 personas e hirieron a centenas más⁵¹. Sin embargo, el 11 de septiembre de 2001 —conocido como 11-S o 9-11, fecha designada según la costumbre estadounidense de anteponer el mes al día— marcó el inicio del trauma del nuevo milenio: el terrorismo global. Como señala Borradori (2003), aquel día “despertó los fantasmas del pasado, pues el 11-S acabó con el sentido de seguridad que había traído el fin de la Guerra Fría” (p. 83). Y, como no podía ser de otra manera, “se empieza contando a los muertos” (Canetti, 2017, p. 328). Hoy, el recuento de víctimas nos parece

51 Más información en BBC: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-43985393>. Recuperado el 1 de Noviembre de 2025

un procedimiento habitual, pero Canetti ya advirtió cuánto de inhumano conlleva este acto. Contabilizar, explica, despoja a la muerte individual de su dignidad, convirtiéndola en un simple número.

El 11-S será una fecha difícil de olvidar, no solo por la cifra cercana a 3.000 muertos ni por ser el mayor atentado de la historia, sino por el impacto que causaron las muertes en directo y la omnipresencia de las cámaras, que crearon un colapso conceptual tan real como mediatizado (Castro Flórez). Borradori (2003) apunta que “fue nueva la presencia de las cámaras y de los medios que hicieron de un hecho local al mismo tiempo un acontecimiento global y a la población mundial en su conjunto la convirtieron en testigo ocular pasmado” (p. 57).

Así, estos autores coinciden en que lo más trascendente no fue tanto el atentado en sí y su magnitud, sino la mediatización que lo rodeó. Las tecnologías, con su capacidad de transmitir imágenes de inmediato, impactaron directamente en el imaginario colectivo mundial. Fontcuberta (2020) resume esta transformación afirmando que “no es que ese nuevo mundo vaya a tener un impacto tremendo sobre la imagen, sino que es precisamente la imagen lo que va a constituir la fibra principal de ese mundo” (p. 31).

Canetti destaca que lugar, fecha, generales y número de muertos son elementos cruciales cuando quien mata busca notoriedad histórica. Borradori añade que esos datos sirven a las partes involucradas para sus propios fines: “La elección de una fecha, 9/11, como nombre para los atentados, tiene por objeto atribuirles monumentalidad histórica, lo cual sirve a los intereses a la vez de los medios occidentales y de los terroristas” (Borradori, 2003, p. 49). En este sentido, los atentados yihadistas en Nueva York y Madrid cumplen con todos estos requisitos.

Sin embargo, lo que realmente sobresale en estos ataques es el poder del simbolismo. El peso simbólico de los atentados fue brutal y constituyó su principal fuerza, situándose en otra dimensión: la de lo simbólico. López Pérez lo señala en su artículo *11S: una batallada jugada en el campo de lo simbólico*: “Los daños materiales se podían recomponer, pero lo

simbólico se hace pregnant” (2022). Borradori (2003) añade que “esto ocasiona una disrupción en un mundo en el que aparentemente está todo controlado. El 9/11 tiene un impacto en nuestra comprensión del mundo y de nosotros mismos” (p. 27). A partir de entonces, se vivió en un estado de alerta constante. Y, pese a ello, solo cuatro años después se repetirían atentados similares en el ámbito geográfico de nuestro estudio. En términos simbólicos, 911 días tras el 9/11.

No fue hasta el 11-M que se pudo comprender y sentir plenamente el sufrimiento de los neoyorquinos. El ambiente, el olor, la incertidumbre y el sonido incesante de las sirenas, que difícilmente traspasaron las pantallas y los medios gráficos, fueron vividos de primera mano por los madrileños, quienes experimentaron el terror que ya había sacudido América. Sierra, Albarrán y San Martín (2016) expresan que “tras las masacres de Madrid sentí más ira de la habitual en estos casos, lo que resulta bastante lógico habida cuenta de que soy de Madrid” (p. 185). Añaden que este sentimiento fue compartido por muchos en Occidente, pues podría haber sido su propia ciudad.

Nueva York, Washington, Pensilvania y Madrid estaban más cerca que nunca. Los atentados estaban estrechamente conectados, no solo por sus autores comunes, sino también por su fuerte carga simbólica. Todos ocurrieron en un día 11, y cuatro de ellos —en este caso, trenes— sembraron el pánico en la sociedad occidental. Sin olvidar otros atentados posteriores, como el 7-J en Londres, también en transporte público durante hora punta, o el atentado a *Charlie Hebdo* en París por sus caricaturas del profeta Mahoma.

Una vez más, el terror a la muerte se manifestaba claramente. Al Qaida y Bin Laden, responsables de los ataques, difundieron su autoría a través de un vídeo que los medios replicaron. Sin embargo, no fue hasta 2011 cuando los Navy Seals, en nombre de Estados Unidos, localizaron y mataron a Osama bin Laden.

Pero, pese al auge de la imagen y la producción mediática, no hubo ninguna imagen pública del cadáver de Bin Laden. Estratégicamente, se ocultó la imagen de la muerte para evitar que los simpatizantes de Al Qaida la usaran. Martel (2021) destaca que “según las fuentes oficiales, su cuerpo fue arrojado al mar para impedir que su sepultura

se convirtiera en un lugar de culto” (párr. 11). De nuevo, el factor simbólico fue crucial, pero por omisión. Como señala Canetti (2017), “quien quiere proscribir la muerte debe, necesariamente, negar todo honor y prestigio a quien mata” (p. 328).

Fijémonos en la enorme importancia que tiene la representación y la imagen en estos momentos, tanto cuando se muestra como cuando se oculta. Este período estuvo marcado por el terrorismo, la crisis económica y el auge del arte político.

2.3.6 LA REVOLUCIÓN DIGITAL

El nuevo milenio comenzaba con un apabullante despliegue de medios que anticipaban el profundo impacto que la tecnología tendría en nuestras vidas. Superado el temido efecto 2000, la primera década del siglo XXI se caracterizó por un desarrollo acelerado en todos los sectores, especialmente en la tecnología, la medicina, la ingeniería y las comunicaciones. Estos avances, orientados a mejorar la calidad y esperanza de vida, se reflejan claramente en las estadísticas de mortalidad en España desde 1975 (Instituto Nacional de Estadística, s. f.).

Además, el progreso en medios digitales y tecnológicos no solo ha incrementado la calidad de los productos, sino que también los ha hecho accesibles para un público cada vez más amplio. La facilidad de uso de los dispositivos de creación de imágenes ha democratizado su manejo, permitiendo que personas sin conocimientos específicos puedan utilizarlos. La mayor demanda, junto con las mejoras técnicas, ha abaratado estos dispositivos y reducido notablemente los tiempos de producción.

La instantaneidad se convierte así en un factor clave que, junto con los nuevos medios de comunicación, ha multiplicado exponencialmente la creación de imágenes hasta niveles insospechados. “Parece obvio que padecemos una inflación de imágenes sin precedentes” (Fontcuberta, 2020, p. 8). En esta línea, Meana-Martínez (2017) coincide, señalando que la “circulación masiva de imágenes cargadas de representaciones de muertes por violencia

en los mass media raramente nos permite enfrentarnos a la muerte sin adornos, ruidos y complementos...” (p. 317). En el contexto de la globalización, con sus imperativos digitales, la muerte como última frontera de la virtualización está también amenazada. Esto no significa que desaparezca, pero se vuelve insignificante. Es simplemente otro hecho en un mundo de sombras y apariencias regulado por la fuerza normativa de lo fáctico (MieBgang, 2008, p. 28).

Aunque MieBgang se refiere a otra región, su reflexión evidencia cómo la tecnología implica una creciente desmaterialización en todos los ámbitos. Fontcuberta (2020) lo confirma al afirmar que “todas las facetas de la vida, de las relaciones personales a la economía, de la comunicación o la política, se han visto sacudidas por completo: el mundo se ha regido por la instantaneidad, la globalización y la desmaterialización” (p. 31). Este fenómeno supone un nuevo modo de representación que prescinde de la materialidad.

Mientras que por un lado esta tecnología de la desmaterialidad produce una sensación de liberación, por otro implica pérdida y distancia. Meana-Martínez (2017) observa

“ La circulación masiva de imágenes cargadas de representaciones de muertes por violencia en los mass media raramente nos permite enfrentarnos a la muerte sin adornos, ruidos y complementos...” ”

(Meana-Martínez, 2017, p. 137)

que “las imágenes creadas sobre pantallas producen un filtro y un distanciamiento de nuestra construcción mental” (p. 317). De modo que, sin materia ni cuerpo, se diluyen las fronteras entre lo real y lo ficticio. El exceso de imágenes e información, lejos de acercarnos a la realidad, termina por alejarnos, generando un efecto rebote que actúa como un velo.

La inteligencia artificial representa la última etapa de este desarrollo, donde la desmaterialidad es su esencia. Algoritmos que sustituyen la inteligencia humana crean mundos virtuales paralelos al físico, donde, paradójicamente, la inmortalidad sí parece posible. Este fenómeno es especialmente relevante en el análisis de la imagen de la muerte en el arte, pues redefine tanto su concepción como su impacto. En palabras de Walter (2019):

La tecnología de los smartphone hace que ya no tenga que ir a un lugar especial —mi terminal PC— para encontrarme con mis muertos; están allá donde mi teléfono esté, es decir, en todas partes. Los muertos ya no están reclusos. Por otra parte, dirigirse a los muertos online (pulsando las teclas y publicando online) no es diferente a dirigirse a ellos cuando estaban vivos, a diferencia del habla (en voz alta a nadie) o de escribir una carta (sin una dirección a la que enviarla). Varios mensajes reflejan esto, lo que indica al menos una suerte de creencia en que el muerto de alguna manera está recibiendo el mensaje; el ciberespacio sustituye o aumenta el cielo como la casa insondable del fallecido. Más inquietante aún, ciertas aplicaciones permiten a los muertos seguir enviando felicitaciones programadas (como las de cumpleaños) a quienes aman; los mensajes del ciberespacio son, literalmente, mensajes desde la tumba (p. 185).

El arte digital y los NFT (*tokens* no fungibles) reformulan así el concepto de inmortalidad, permitiendo que obras vivan en la *blockchain*, independientes del soporte material, ampliando la idea de Horacio de *Non omnis moriar* (no moriré del todo) en la era tecnológica.

2.3.7 MUERTE Y ENFERMEDAD

No debemos olvidar que la muerte y la enfermedad han acompañado a la humanidad a lo largo de toda su historia. En el siglo XIV, la Peste Negra se convirtió en una de las pandemias más mortíferas registradas; en el siglo XIX, el cólera se extendió por todo el mundo; y, ya en época más reciente, el VIH-SIDA y la COVID-19 han marcado nuestro tiempo (France 24, 2020).

Por ejemplo, el VIH dejó una profunda huella en las últimas décadas del siglo XX y su impacto ha sido reflejado en el arte por creadores como Nan Goldin. Según Zurro (2022), Goldin afirma: “Mis fotografías no son sobre gente que muere, sino sobre las vidas de los individuos y de cómo en Nueva York las almas más libres y creativas morían. Morían de SIDA” (párr. 9). También el tema ha sido abordado por Alberto García-Alix, Pedro G. Romero, Pepe Dámaso o Pepe Espaliú, entre otros.

En un diálogo con el pasado, Pedro G. Romero retoma la tradición medieval de las danzas macabras para denunciar la falta de visibilidad de estas historias. Tal como explica:

Eran los tiempos del sida y se quería reflexionar acerca del vínculo de esa angustia con la de las lejanas epidemias de la peste, el tifus y el cólera, que tanto impregnaron la iconografía propia de la ciudad de Sevilla. Entonces, como ahora, se formulaba la cuestión del porqué estas historias de pandemia estaban ausentes del gran relato histórico, protagonizado por los acuerdos políticos y las guerras (Romero, 2022, p. 202).

La pandemia de COVID-19 también ha encontrado su reflejo en propuestas artísticas diversas. En *Muertos por COVID en España, 105.642 puntos, 105.642 muertos (2021/2022)*, Luis Melón Arroyo plasma en un lienzo acrílico de 100 x 100 cm un registro visual y numérico de la mortalidad causada por el virus en el país. Paradójicamente, en 2019, cuando los avances científicos y médicos parecían haber reforzado nuestra seguridad frente a las grandes amenazas históricas, la humanidad se vio sorprendida por el regreso

de uno de sus miedos más antiguos: las pandemias. En ese contexto de incertidumbre, el arte volvió a erigirse como un medio para comprender y procesar la experiencia colectiva. Un ejemplo de ello fue el *Archivo COVID-19* del Centro de Documentación del MUSAC, que recopiló manifestaciones artísticas y objetos culturales surgidos durante la crisis, incluyendo incluso expresiones de negacionismo. No sorprende que, en un tiempo de tensiones y visiones encontradas, también aparezcan en el arte contemporáneo posturas filosóficas como el escepticismo.

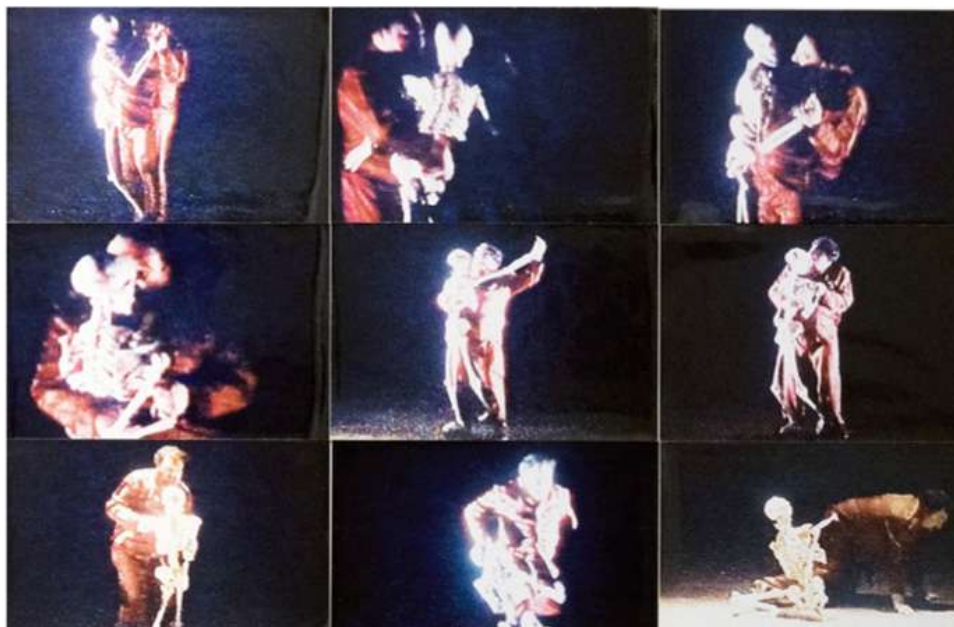
Las representaciones artísticas de las pandemias y la muerte revelan cómo los símbolos, imágenes y narrativas visuales han evolucionado para capturar la experiencia colectiva del sufrimiento y la fragilidad humana. A lo largo de la historia, desde las danzas macabras medievales recuperadas por Pedro G. Romero (Fig. 175) hasta las fotografías de Nan Goldin o las obras contemporáneas sobre la COVID-19, el arte no sólo documenta la realidad sanitaria, sino que construye un imaginario visual que permite comprender y procesar el impacto social y emocional de estas crisis.

Estas imágenes actúan como vehículos de memoria, denuncia y reflexión, mostrando cómo el temor, la pérdida y la esperanza se entrelazan en un lenguaje visual que trasciende épocas. Así, el estudio iconográfico de estas obras nos invita a entender que la representación de la enfermedad y la muerte es un elemento fundamental para interpretar cómo las sociedades enfrentan y resignifican sus traumas colectivos.

2.3.8 FORMAS DE MORIR

Entender la muerte ha supuesto para las sociedades occidentales una necesidad. El esfuerzo por intentar racionalizar la muerte ha llevado a cuantificar, tipificar, clasificar y codificar jurídicamente las causas del deceso como señala Thomas (1975). Tenemos datos sobre cuántas personas mueren en el mundo al año, en países pobres, ricos, clase media, hombres, mujeres. En el caso de España, el gráfico que se presenta a continuación muestra la mortalidad entre 1975 y 2022, periodo que abarca el presente estudio. En él se

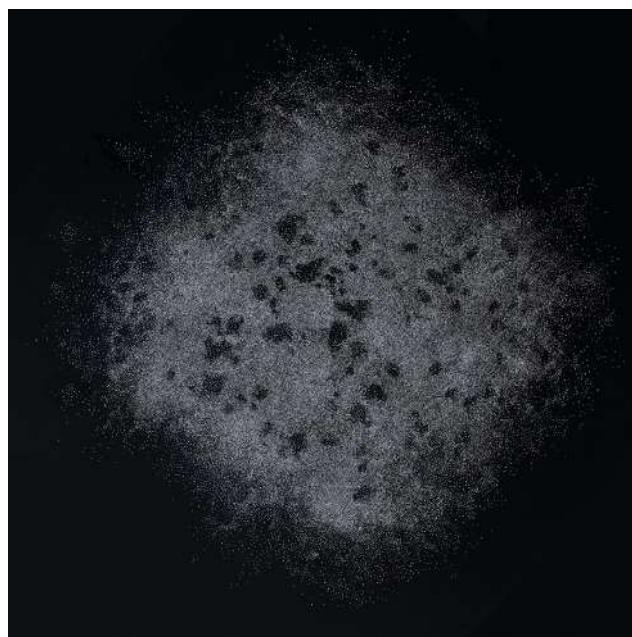
Fig. 175: Danza n°1, 1996. Pedro G. Romero



Nota: Fotografía con alkil sobre madera. Depósito en Galería Alarcón Criado.

Fuente: Romero, P. G. (2022). *Máquinas de trovar: Índices, dispositivos, aparatos* [PDF]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado 19 abril 2025, de: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/pedro-g-romero-espanol.pdf>

Fig. 176: Muertos por COVID en España, 105.642 puntos, 105.642 muertos. 2021-2022. Luis Melón Arroyo



Nota: 100cm x 100cm. Acrílico sobre lienzo. *Work in progress*. Fuente: Sitio web Luis Melón Arroyo. Recuperado 12 octubre 2024, de: <http://luismelonarroyo.blogspot.com/>

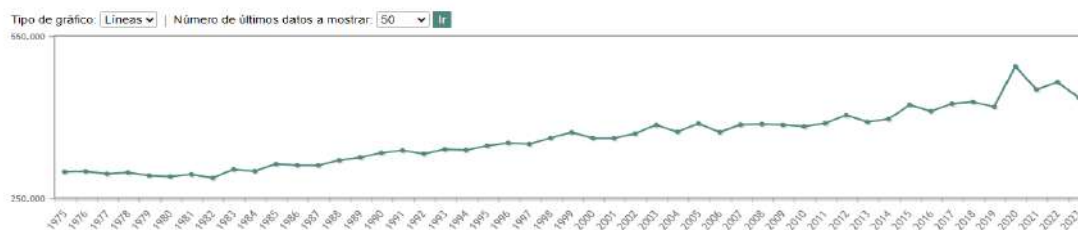
aprecia un aumento notable en las cifras de fallecimientos. No obstante, este incremento debe interpretarse también a la luz del crecimiento poblacional. El gráfico, por tanto, ofrece una fotografía global de la mortalidad en el país, permitiendo comprender la preocupación social en torno a este fenómeno durante el periodo analizado.

Esta pulsión por cuantificar la muerte ha sido retomada por artistas como Santiago Sierra en su obra *Contador de muerte* (Fig. 178). Instalado en la fachada de la sede central de Hiscox Insurers, una de las principales aseguradoras del distrito financiero de Londres, el contador LED registraba en tiempo real los fallecimientos que ocurrían en el mundo, sin distinción de causa. Según expone Electra Productions (s.f.), comisaria de la acción, la obra busca recordar la naturaleza transitoria tanto de la vida humana como del dinero, así como reflexionar sobre el valor que atribuimos a la vida, la muerte y el arte, en relación con el trabajo y la mercantilización. Como dato singular, el contador fue intercambiado por una póliza de seguro pagadera únicamente en caso de fallecimiento del autor durante el periodo de exhibición.

El Instituto Nacional de Estadística (INE) también recoge de forma sistemática los motivos de defunción: homicidio, infanticidio, parricidio, matricidio, uxoricidio, regicidio, asesinato, suicidio, así como enfermedades o accidentes, entre otras categorías (Fig. 179). La estadística de defunciones se elabora en España desde 1858, mientras que el cálculo de tablas de mortalidad comenzó en 1945. Según el propio INE, la estadística de defunciones es uno de los trabajos más antiguos del organismo y registra tanto el número de fallecimientos como las características sociodemográficas de las personas fallecidas. Por su parte, las tablas de mortalidad miden la incidencia de la muerte en una población con independencia de su estructura por edades, lo que permite analizar su evolución temporal y espacial, así como calcular indicadores como la esperanza de vida.

En este diálogo entre datos, medicina y arte, destaca la obra de Jaume Plensa *El Corazón Secreto*, centrada en la concienciación sobre las enfermedades cardiovasculares, principal causa de muerte en el mundo. La pieza, una reproducción anatómicamente precisa de venas, válvulas y ventrículos a gran escala —13 metros de altura, 9,5 de ancho y 150 kilos

Fig. 177: Gráfico defunción en España todas las edades 1975-2023. Instituto Nacional Estadística.



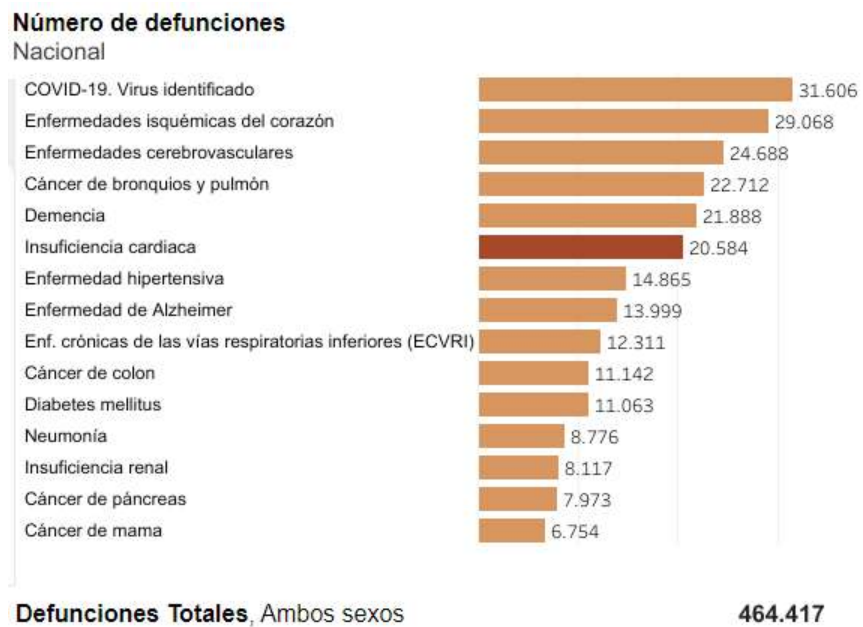
Fuente: Instituto Nacional de Estadística. Recuperado 19 abril 2025, de: <https://www.ine.es/consul/serie.do?s=MNP92517&c=2&nult=50>

Fig. 178: Contador de muerte, 2009. Santiago Sierra



Fuente: Electra producciones. Recuperado 29 febrero 2024, de: http://www.electra-productions.com/projects/2009/DEATH_COUNTER/overview.shtml
Fotografía: Kallaway

Fig. 179: Gráfico de las 15 causas más comunes de muerte en España en 2022



Fuente: Instituto Nacional de Estadística. Recuperado 19 abril 2024, de: https://public.tableau.com/views/CAUSAS_DE_MUERTE/Dashboard1?showVizHome=no&:embed=true

de peso—, es además hinchable. Su objetivo: sensibilizar sobre la prevención de estas patologías. Como explica el propio Plensa:

Creo que existe una relación preciosa entre la ciencia y el arte. Tienen un diálogo precioso y pueden aportar soluciones. Yo intento hablar del alma, pero el alma sin cuerpo no existe y creo que toda la labor que hace el mundo médico: enfermeras, médicos... Este engranaje es fundamental para la poesía, por que sin ella no hay alma (Hospital Clínic de Barcelona, 2023, 1:55)

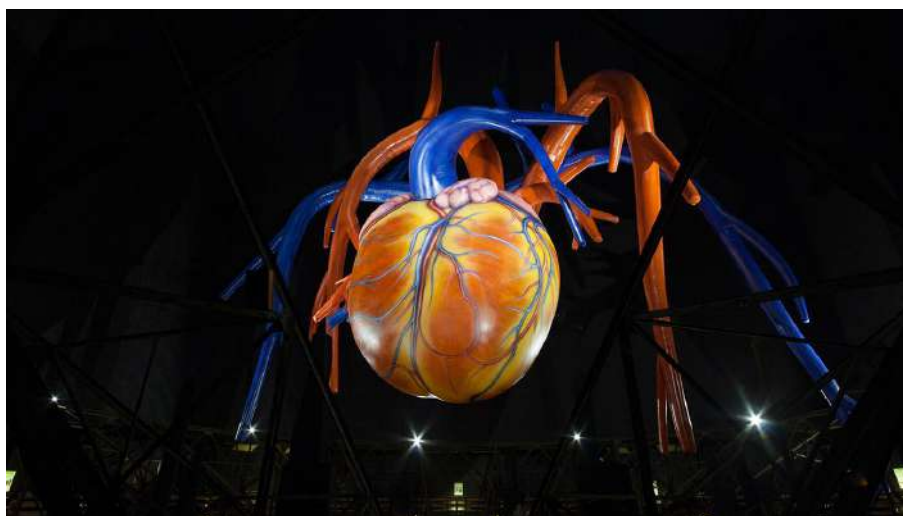
Como resumen de este punto, podemos decir que estas inquietudes sobre causas, tipologías, su cuantificación y otros datos científicos también se recogen y trabajan desde el mundo artístico. Las propuestas artísticas como *Contador de muerte* de Santiago Sierra o *El Corazón Secreto* de Jaume Plensa trasladan esta reflexión al ámbito simbólico y emocional, generando un diálogo entre ciencia, arte y sociedad. Ambas dimensiones, la objetiva y la creativa, confluyen en un mismo propósito: comprender nuestra fragilidad y confrontar el carácter finito de la vida.

Fig. 180: La instalación *El cor secret* (El corazón secreto) en la Facultad de Medicina UB-Hospital Clínic Barcelona, 2014. Jaume Plensa



Fuente: Clinic Barcelona. Recuperado 22 de julio 2024, de: <https://www.clinicbarcelona.org/noticias/jaume-plensa-expone-el-cor-secret-en-la-entrada-de-la-facultad-de-medicina-hospital-clinic-barcelona-con-motivo-del-dia-mundial-del-corazon>

Fig. 181: *El cor secret* (El corazón secreto) en Gaskell (Augsburg), 2014. Jaume Plensa



Nota: Tejido hinchable, material sintético e instalación sonora, 27 × 27 × 15 m.

Fuente: Universidad de Barcelona. Recuperado 22 de julio 2024, de: <https://web.ub.edu/es/web/actualitat/w/el-cor-secret-de-jaume-plensa-a-les-portes-de-la-facultat-de-medicina-i-ci%C3%A8ncies-de-la-salut-de-la-ub>

Fotografía: Jürgen Diemer/Kunstammlungen Museen Augsburg

2.3.9 ARTE, SECULARIZACIÓN Y SÍMBOLOS RELIGIOSOS EN LA REPRESENTACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA MUERTE

En 1975, la religión aún ocupaba un lugar central en las estructuras de poder. Sin embargo, con el paso del tiempo, su capacidad de intervención en la sociedad comenzó a diluirse progresivamente. Los avances científicos y técnicos, junto con el desarrollo del espíritu crítico, propiciaron un cambio de mentalidad. A ello se sumó la expansión de un individualismo competitivo, propio de un mundo en el que la rentabilidad y el beneficio sustituyeron a los antiguos valores colectivos. En este nuevo contexto, “la salvación, si existe, no puede estar sino en el individuo, así como la muerte es su muerte, que deberá afrontar sin la ayuda de Dios” (Thomas, 1975, p. 183).

A pesar de este marcado proceso de secularización, el arte contemporáneo continúa incorporando símbolos y referencias de carácter sagrado. María Jesús Godoy Domínguez (2016) se refiere a esta paradoja como la condición sacra del arte contemporáneo desacralizado, observando en él “la necesidad de conservar un último reducto de trascendencia justo cuando en todo lo demás ha desaparecido” (p. 220). Esta persistencia simbólica se manifiesta también en la representación artística de la muerte, donde resulta difícil desprenderse de la tradición estética heredada, que sigue influyendo tanto en los motivos como en los lenguajes utilizados.

La obra *Reloj y lápida* (2004) de Chema Madoz dialoga de forma directa con la persistencia de lo sagrado y la representación de la muerte. En la imagen, un reloj de arena encierra en su parte inferior una cruz que emerge de un pequeño montículo de arena, evocando simultáneamente una lápida y un símbolo religioso. En términos visuales, la pieza condensa el paso del tiempo y su inexorable vínculo con la muerte. La arena, que se escapa lentamente hacia la base, remite a la finitud de la existencia; la cruz, situada en el montículo, introduce el elemento sacro en un contexto minimalista y despojado, donde no hay liturgia ni escenario religioso, solo el signo. El símbolo cristiano permanece, pero en un espacio donde el protagonismo recae en la medida temporal, no en la promesa de eternidad.

En este sentido, *Reloj Lápida* refleja también la transformación señalada por Borradori (2003), según la cual “la secesión confesional y la secularización de la sociedad forzaron a la creencia religiosa a hacer una reflexión sobre su posición no exclusiva dentro de un saber científico profano y de un universo discursivo compartido con otras religiones” (p. 61). Madoz no elimina lo religioso, pero lo inserta en un lenguaje visual contemporáneo, austero y conceptual, donde lo sagrado se reinterpreta como memoria cultural y como metáfora universal del final de la vida.

2.3.10 FLUJOS MIGRATORIOS

En los últimos años, España ha enfrentado importantes desafíos políticos y sociales, entre ellos la crisis migratoria en Europa, que ha provocado intensos debates y controversias en la sociedad española. En este contexto, uno de los problemas sociales recurrentes en las obras de varios artistas es la muerte vinculada a las crisis migratorias.

Aunque pueda parecer que España está alejada de estos problemas debido a su aparente estabilidad política, económica y social, su ubicación geográfica la convierte en cómplice involuntaria. En efecto, la pérdida de vidas debido a la inmigración afecta especialmente al sur del país, acercando a España a situaciones vulnerables donde la vida humana se pone en riesgo. Sin embargo, estas tragedias suelen pasar desapercibidas en una sociedad laica y consumista. Al respecto, Vicente Verdú (2006) afirma que en una sociedad caracterizada por la ausencia de creencias religiosas y el consumismo, la experiencia de la muerte genera una anomia que dificulta la integración social (p. 52).

Pepe Dámaso, por su parte, aborda la muerte en su proyecto *Tragedias Atlánticas*, donde visibiliza las muertes de inmigrantes provenientes de países africanos vecinos. Según Díaz Vega (2023), en su *Retablo del Atlántico* (escultura en madera, 2000) se observa una barca, posiblemente una patera, partida por la mitad que simboliza una puerta. Esta representa “esa puerta a un nuevo mundo, a una vida mejor y, sin embargo, también a la muerte en el océano” (p. 3). Este mismo tema de la muerte marítima remite a la emblemática obra *La Balsa de la Medusa* de Géricault.

Fig. 182: *Reloj Lápida*, 2004. Chema Madoz



Fuente: Galería Robert Klein. Recuperado 22 de julio 2024, de: <https://www.robertkleingallery.com/artworks/20574-chema-madoz-reloj-lapida-2004/>

De manera similar, Santiago Sierra aborda esta problemática en su obra *3000 huecos* (2002), compuesta por 180 cavidades de 50 x 50 cm ubicadas en la Dehesa de Montenmedio, en Vejer de la Frontera (Cádiz) (Fig. 184). Allí, inmigrantes africanos cavan lo que podrían ser sus propias tumbas en un campo de golf situado en una colina desde donde se divisa el continente africano. Según Castro Flores (2016), el artista “hace que se caven tumbas que aluden a los fallecidos en los movimientos migratorios” (p. 144). Así, Sierra expone la cruda realidad social de quienes no encuentran su lugar en un mundo globalizado, caracterizado por fronteras y “no-lugares” donde predominan las relaciones económicas por encima de las humanas (Blázquez Abascal, s.f.). En este contexto, las diferencias sociales y raciales convergen en un elemento común: la muerte.

El propio Sierra señala que “todo está tomado del ambiente. En las hermosas playas del sur de España aparecen entre los bañistas cadáveres de jóvenes inmigrantes africanos flotando hinchados” (Sierra, 2016, p. 256). En la entrevista realizada por Rotem Rozental en 2014, el artista explica que su obra examina el movimiento de los cuerpos a través de las fronteras y las economías, mediante un campo de hoyos ubicado en el punto donde los refugiados africanos llegan ilegalmente a Europa. El resultado es una composición de 3000 huecos que ocupan una superficie de 25.000 m² en un terreno árido. La disposición y numeración de estos agujeros conforman una alineación minimalista que despersonaliza el contexto. De hecho, Rozental compara la obra con el minimalismo visual típico de las instalaciones de *land art*: “Contrataste trabajadores africanos para cavar los agujeros en el suelo, que fueron registrados mediante fotografía aérea, de forma parecida al minimalismo visual de las instalaciones del *land art*” (Sierra, 2016, p. 256).

Finalmente, Eugenio Ampudia aborda la temática migratoria con su obra *Refugio* (2023) (Fig. 185), en la que retoma el emblemático *Guernica* (1937) de Picasso, símbolo universal de denuncia contra los horrores de la guerra.

Fig. 183: Retablo del Atlántico, 2000. Pepe Dámaso



Fuente: CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria. Recuperado 22 de julio 2024, de: <https://www.facebook.com/CentroAtlanticoArteModerno/photos/pepe-d%C3%A1maso-retablo-del-atl%C3%A1ntico-2000-colecci%C3%B3n-cabildo-de-fuerteventura-una-de/10156147968029947/>

Fig. 184: 3000 huecos de 180 x 50 x 50 cm. cada uno en la Dehesa de Montenmedio, Vejer de la Frontera (Cádiz), Julio de 2002. Santiago Sierra.



Fuente: Sitio web del Santiago Sierra. Recuperado 22 de julio 2024, de: <https://www.youtube.com/watch?v=mhIMHz8WL-A>

2.3.11 GLOBALIZACIÓN Y CAPITALISMO

Durante la modernidad ya se había producido un cambio significativo con la división de los poderes políticos y religiosos; sin embargo, la globalización ha acelerado aún más esta transformación. En este proceso se incluyen también las modificaciones en las acciones y rituales tradicionales, como aquellos que se llevan a cabo al momento de la muerte de una persona.

Fig. 185: Refugio, 2023. Eugenio Ampudia



Nota: Escultura en dibond y aluminio. 291 x 289 x 155 cm.

Fuente: Sitio web Eugenio Ampudia. Recuperado 19 de abril 2025, de:<http://www.eugenioampudia.net/es/portfolio/refugio/>

Como señala Borradori (2003), “la globalización ha acelerado la reacción defensiva que acompaña al temor de lo que Habermas define como el violento desarraigo de los modos de vida tradicionales del cual se acusa generalmente a la modernidad” (p. 46). En otras palabras, las formas tradicionales quedan progresivamente relegadas, incluso en un país como España, que cada vez se integra más en el contexto global. En este sentido, el régimen escópico en el que vivimos es producto del capitalismo más feroz, tal como lo expone Lipovetsky (2006) en su análisis de la sociedad líquida. Este sistema capitalista dominante en las sociedades occidentales contribuye a invisibilizar las situaciones donde la muerte y el ciclo vital son evidentes. Es decir, existe un esfuerzo sistemático por ocultar la muerte.

Vicente Verdú (2006) enfatiza esta idea al afirmar que “el proyecto que el capitalismo de ficción ha emprendido contra la muerte constituye la operación de mayor envergadura que haya conocido la humanidad en conjunto y desde sus balbucesos en el Paraíso” (p. 47). De manera complementaria, Thomas (1975) describe la paradoja que enfrenta la sociedad occidental actual: “La sociedad occidental de hoy, que se preocupa por sobre todo de la acumulación de bienes, acelera el proceso de individualización, y abandona al hombre a sus fantasías más mortíferas y mortífobas. Por eso mismo enfrenta más dolorosamente la muerte, la del prójimo y la propia: al no poder escapar de ella, la rechaza; y al no poder evitarla, se convierte en su instrumento. Por una curiosa y sin embargo muy comprensible paradoja, una sociedad así no puede sino despreciar la vida (a despecho de que proclame lo contrario) y provocar su propia muerte” (pp. 50-51). En este contexto, el arte mortuario adquiere un papel fundamental. Según Ares (2013), “el arte mortuario, entonces, oficiaría de recordatorio de aquello que el capitalismo habría transportado a la nada, como una suerte de memorial de aquello que el sistema nihilizó, desnudando así el pensamiento burgués y abriendo en el seno de la estética un debate ético” (p. 68).

En torno a esta idea, la artista Cristina Lucas realiza la obra *Box* (2017). La pieza consiste en una fotografía del interior de un nicho mortuario, impresa en una lona de 9x9 metros, dimensiones equivalentes a las de una valla publicitaria. Lucas la describe

como "el último contenedor de nuestras vidas", aludiendo a la "última morada" y a lo efímero y universal de la existencia humana (Lucas, 2017). Esta obra plantea una crítica al consumismo y a la superficialidad de las imágenes en la era contemporánea, al tiempo que invita a reflexionar sobre la muerte como un fenómeno global y común a todos los seres humanos.

2.3.12 EL PAPEL DE LA CIENCIA

No debemos olvidar que, desde el ámbito de la ciencia, se avanza a contracorriente con el objetivo de alcanzar, si no la inmortalidad, al menos una vida más larga y de mejor calidad. Como se expone en el documental *El destino de la humanidad* de Jalís de la Serna, las estrategias van desde tratamientos con células y clonación hasta la criogenización (laSexta.com, 2018). Estas prácticas nos alejan de la idea de nuestra propia muerte, desplazándola hacia un horizonte cada vez más lejano.

La obra de Paloma Navares constituye un ejemplo paradigmático de este cruce entre ciencia y arte, donde se exploran las tensiones en torno a la inmortalidad y al sometimiento del cuerpo a la tecnología. Desde la década de 1990, sus instalaciones transforman los espacios expositivos en escenarios que evocan laboratorios sin propósito aparente, pero con una atmósfera inconfundiblemente científica y sanitaria. Los objetos médicos, prótesis y recipientes generan una sensación de asepsia tecnológica que transmite al espectador la idea de control y cosificación del cuerpo, particularmente del femenino.

En esta dirección, Alberto Martín (1998), en su texto *Els cossos conductors*, describe las obras de Navares como vehículos de significados que actúan en la intersección entre cultura, ciencia y representación. Para él, estas piezas funcionan como mediadores que hacen visible la tensión entre la necesidad de clasificar y controlar los cuerpos y la urgencia de resistir críticamente a dichas prácticas. Los *cuerpos conductores* no se limitan a mostrar imágenes: son nodos de conexión con los discursos científicos y culturales que históricamente han definido, regulado y limitado el cuerpo de la mujer.

Obras como *Luz del pasado* (1994), con proyecciones de fetos en recipientes, o *Preludio de un jardín artificial* (1997), donde tubos y dispositivos hospitalarios se convierten en instalación artística, amplifican este discurso. Ambas piezas invitan a reflexionar sobre la dependencia tecnológica y el deseo humano de transgredir los límites biológicos. Los cuerpos encapsulados y multiplicados en tubos y espejos aluden, al mismo tiempo, a la vigilancia, la reproducción artificial y la pérdida de identidad cuando la vida se convierte en objeto de manipulación biomédica. Este diálogo entre arte y ciencia se enlaza de nuevo con lo expuesto en el documental *El destino de la humanidad* donde los avances en biotecnología y medicina no sólo nos ofrecen la ilusión de prolongar la vida, sino que también transforman nuestra relación con la muerte, alejándose de nuestra percepción inmediata (laSexta.com, 2018). En este sentido, la obra de Navares funciona como un espejo crítico de la sociedad contemporánea revelando el deseo de inmortalidad tecnológica, pero también advierte sobre el riesgo de perder lo esencialmente humano en ese proceso.

En definitiva, estas instalaciones no son simples ejercicios estéticos, sino escenarios de reflexión donde se confronta la promesa científica con la vulnerabilidad del cuerpo. A través de metáforas visuales como tubos, prótesis y cuerpos fragmentados, Navares nos interpela sobre la aspiración de inmortalidad y nos invita a repensar el destino de la humanidad en la era biotecnológica.

2.3.13 REFORMULACIÓN DE LA CONCEPCIÓN DE LA MUERTE

Históricamente, este último período va a estar marcado por la pandemia mundial de la Covid-19, de la que ya hablábamos anteriormente. La pandemia obligó a la sociedad española a enfrentar la muerte de manera abrupta y colectiva, lo que reavivó el interés por la mortalidad, el duelo y la memoria colectiva, influyendo en cómo los artistas abordaron la muerte en sus obras.

Fig. 186: Luz del pasado, 1994. Paloma Navares



Fuente: Hoy es arte. Recuperado 28 de agosto 2025, de: https://www.hoyesarte.com/wp-content/uploads/2019/12/5_Paloma-Navares_Luz-del-Pasado.jpg

Fig. 187: Preludio a un jardín artificial, 1997. Paloma Navares



Fuente: Sitio web Paloma Navares. Recuperado 19 de abril 2025, de: https://www.palomanavares.comCatalogo_Recipiente_SaNostra.pdf

Debido a las restricciones de este evento global se llevaron a cabo medidas que influyeron en la visibilización del duelo. Por ejemplo, se impidieron despedidas tradicionales, lo que generó un cambio en la forma de afrontar la pérdida. La incertidumbre reforzó la idea de la fragilidad de la vida y generó un cambio en la percepción del tiempo y la mortalidad, lo que influyó en la producción artística en España, intensificando la reflexión sobre la muerte y el aislamiento. En este marco, Eugenio Ampudia lleva a cabo una acción artística al final del confinamiento *Concierto para el Bioceno* (2020). La acción consistió en un concierto en el Liceu de Barcelona solo para plantas⁵², destacando el silencio y la ausencia humana que señala un cambio de paradigma en la relación entre arte, naturaleza y espectador. “*Concierto para el Bioceno* es una de las últimas investigaciones de Ampudia en torno a la necesidad de reformular el presente desde postulados posthumanistas y de compromiso eco-social” (Ampudia, 2020, párr. 1).

Asimismo, durante la pandemia se realizaron murales y exposiciones que documentaron el sacrificio del personal sanitario y actos altruistas de los ciudadanos, como los carteles de FARSA.COVID. Manuel Olveira (2021), en *Hablar desde los márgenes*, destaca cómo estas representaciones reflejan debates ciudadanos, políticos y mediáticos, configurando un espacio público emergente a partir de la crisis sanitaria:

Estas octavillas negacionistas, muestran aspectos y facetas que expresan cuestiones del debate ciudadano, político y mediático. Con sus diferentes interpretaciones, versiones y hasta perversiones se está configurando un espacio público y un estado de la cuestión que es resultado, indicio y expresión de la pandemia desencadenada por el SARS-CoV-2” (párr. 13).

Paralelamente, la obra de Daniel Canogar refleja la evolución de la representación de la muerte hacia nuevos formatos y discursos mediados por la tecnología digital. En su pieza *Maelstrom*, presentada al público el mismo día en que comenzó la invasión de Ucrania, la obra incorporó imágenes de la guerra en tiempo real mediante un algoritmo desarrollado

⁵² En esta propuesta, un total de 2.292 plantas, correspondientes al aforo completo del teatro, ocuparon las butacas para presenciar la interpretación de *Crisantemi*, pieza compuesta por Giacomo Puccini, a cargo de un cuarteto de cuerda.

Fig. 188: Acción para el Gran Teatre del Liceu. 22 junio 2020. Eugenio Ampudia



Nota: Concierto para plantas como propuesta simbólica de un cambio de paradigma. Vídeo monocanal de 7' 30''y serie de 5 fotografías

Fuente: Sitio web Eugenio Ampudia. Recuperado 14 de octubre 2024, de: <http://www.eugenioampudia.net/portfolio/concierto-para-el-bioceno/>

para reaccionar ante los flujos informativos. Canogar explica que “el público se quedó impactado por la rapidez de la reacción a lo que estaba sucediendo, pero no era algo que yo hubiera previsto, sino que era la propia obra la que se expresaba así” (Pita, 2022). Esta capacidad de la obra para interactuar con acontecimientos contemporáneos demuestra cómo los artistas contemporáneos utilizan la tecnología digital para explorar la fragilidad de la vida, la mortalidad y la transformación de nuestra presencia en un mundo interconectado.

La tecnología permite a los artistas interrogar la permanencia de nuestra identidad digital y los límites entre la vida y la muerte. En obras como *DOA (Dead on Arrival)* (2016), Manuel Saiz reflexiona sobre cómo una persona puede estar simultáneamente viva y muerta en diferentes registros: médicos, históricos, literarios o religiosos. Este enfoque amplía la discusión sobre la existencia y la desaparición en la era digital, cuestionando la percepción tradicional de la muerte. El contexto de la pandemia, los conflictos internacionales y la transformación digital en el arte contemporáneo español

evidencian una reconfiguración del imaginario de la muerte. Las obras de Ampudia, Canogar (Fig. 189) y Saiz (Fig. 190) muestran que el arte no solo documenta la realidad de la pérdida, sino que también permite explorar la relación entre tecnología, sociedad y memoria, generando espacios de reflexión sobre la mortalidad, la memoria colectiva y la trascendencia en un mundo en constante cambio.

Después de recorrer estos últimos cincuenta años de la representación de la muerte en contexto histórico en España, podríamos decir que la representación de la muerte en el arte actual español abarca un amplio espectro de enfoques, desde la exploración de la memoria histórica y la violencia hasta reflexiones más íntimas y existenciales. La representación de la muerte es variada y a menudo desafía las convenciones tradicionales, reflejando la complejidad de las actitudes modernas hacia la mortalidad.

Desde 1975 hasta 2025, la representación de la muerte en el arte español ha estado influenciada por diversos factores históricos, sociales y tecnológicos. Desde el final del franquismo hasta la era digital, la muerte ha sido explorada a través de la memoria histórica, la violencia social, la enfermedad, la globalización o la inteligencia artificial. Los artistas españoles abordan la muerte de manera simbólica, conceptual y a menudo provocadora, utilizando una variedad de medios que incluyen instalaciones, esculturas, pinturas, instalaciones, videoarte y arte performático. Aunque la temática de la muerte sigue presente en las prácticas artísticas contemporáneas, persiste el tabú social que la rodea. En la mayoría de los casos, no se representa de forma explícita, sino que se aborda de manera simbólica o alegórica, a menudo mediante la metáfora o el camuflaje a través de técnicas, materiales y medios diversos.

Esta representación se articula tanto desde una visión ancestral de la muerte como proceso natural y universal —presente ya en el arte prehistórico— como desde contextos sociales actuales: la memoria histórica y política, la violencia estructural, la enfermedad, la identidad, la ironía o la crítica cultural. Asimismo, la muerte es evocada desde la tradición y el ritual, pero también desde enfoques más recientes vinculados a la tecnología y el pensamiento posthumano. Lejos de desaparecer, la muerte muta,

Fig. 189: *Maelstrom*, 2022. Daniel Canogar



Nota: Pantalla 4K HDR, *software* generativo, ordenador.

Fuente: Sitio web Studio Daniel Canogar. Recuperado 2 de octubre 2024, de: <https://www.danielcanogar.com/es/obra/maelstrom>

Fig. 190: *Dead on Arrival (DOA) (Muerte al llegar)*, 2016. Manuel Saiz



Nota: Video Art. Duración: 18 min. 15 sec.

Fuente: Sitio web Manuel Saiz. Recuperado 2 de octubre 2024, de: <https://manuelsaiz.com/doa-dead-on-arrival/>

se vuelve más silenciosa, plural y compleja, adaptándose a una sociedad que aún busca formas nuevas de nombrarla y enfrentarla.



DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1 OBJETO FORMAL Y MATERIAL

3.2 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

3.3 OBJETIVOS

3.4 HIPÓTESIS

3.5 METODOLOGÍA

El presente capítulo tiene como propósito presentar el diseño de la investigación, es decir, la estructura conceptual y metodológica que guiará el estudio de la representación de la muerte en el arte español contemporáneo. En él se delimitan el objeto material y formal de análisis, se plantean las preguntas de investigación y los objetivos, y se exponen las hipótesis que orientan la indagación. Asimismo, se describe la metodología adoptada, incluyendo los enfoques, técnicas y procedimientos que permitirán examinar de manera sistemática las manifestaciones artísticas, sus significados y su relación con los contextos históricos, sociales y filosóficos del periodo estudiado.

Este diseño asegura que el estudio se desarrolle de forma coherente, articulando los elementos teóricos y empíricos necesarios para comprender cómo el arte español producido entre 1975 y 2025 representa la muerte, y cómo estas representaciones se vinculan con el pensamiento nihilista contemporáneo, las transformaciones culturales y las dinámicas sociales que las condicionan.

3.1

OBJETO FORMAL Y MATERIAL

Recordemos el objeto material y formal de la investigación. El objeto formal de esta investigación se centra en la representación de la muerte en el arte español contemporáneo (1975–2025), abordada desde una perspectiva estética, simbólica y cultural. El estudio se enmarca en el campo de la historia del arte y los estudios culturales, lo que permite analizar no sólo las formas plásticas y visuales en que la muerte se manifiesta, sino también los discursos, imaginarios y significados que dichas representaciones evocan en el contexto sociocultural de las últimas cinco décadas.

Este enfoque orienta la investigación hacia la comprensión de los modos en que el arte construye simbólicamente la muerte, considerando las tensiones entre tradición y contemporaneidad, así como los cambios en la percepción cultural de la finitud humana. El análisis incluye las relaciones entre las obras y los movimientos artísticos, las corrientes de pensamiento y las transformaciones sociales que han configurado el imaginario visual de la muerte en la España reciente. El objeto material está constituido por las manifestaciones artísticas producidas en España entre 1975 y 2025 que abordan la muerte de manera explícita o simbólica. Este corpus incluye tanto obras

plásticas —pintura, escultura, instalación, fotografía y arte digital— como propuestas performativas y audiovisuales que incorporan la muerte como eje central de su discurso.

El conjunto de estas producciones constituye el campo empírico de análisis, a partir del cual se examinan los recursos visuales, iconográficos y conceptuales mediante los cuales los artistas contemporáneos representan, cuestionan o resignifican la muerte. Con ello, se busca determinar de qué manera estas prácticas artísticas reflejan o responden al pensamiento nihilista y a la invisibilización de la muerte que caracteriza a la cultura contemporánea.

3.2

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

En este trabajo, las preguntas se diseñan para explorar los objetos material y formal atendiendo a sus dimensiones estéticas, simbólicas y culturales, así como a las relaciones que estas representaciones mantienen con los contextos históricos y sociales en los que se producen.

A partir de este planteamiento se formula una pregunta general, que orienta la investigación en su conjunto, y un conjunto de preguntas específicas, que permiten desglosar y profundizar en los distintos aspectos del fenómeno estudiado.

Pregunta general:

¿Cómo se ha representado la muerte en el arte español durante los últimos cincuenta años y qué transformaciones estéticas, simbólicas y culturales pueden identificarse en dichas representaciones?

Preguntas específicas:

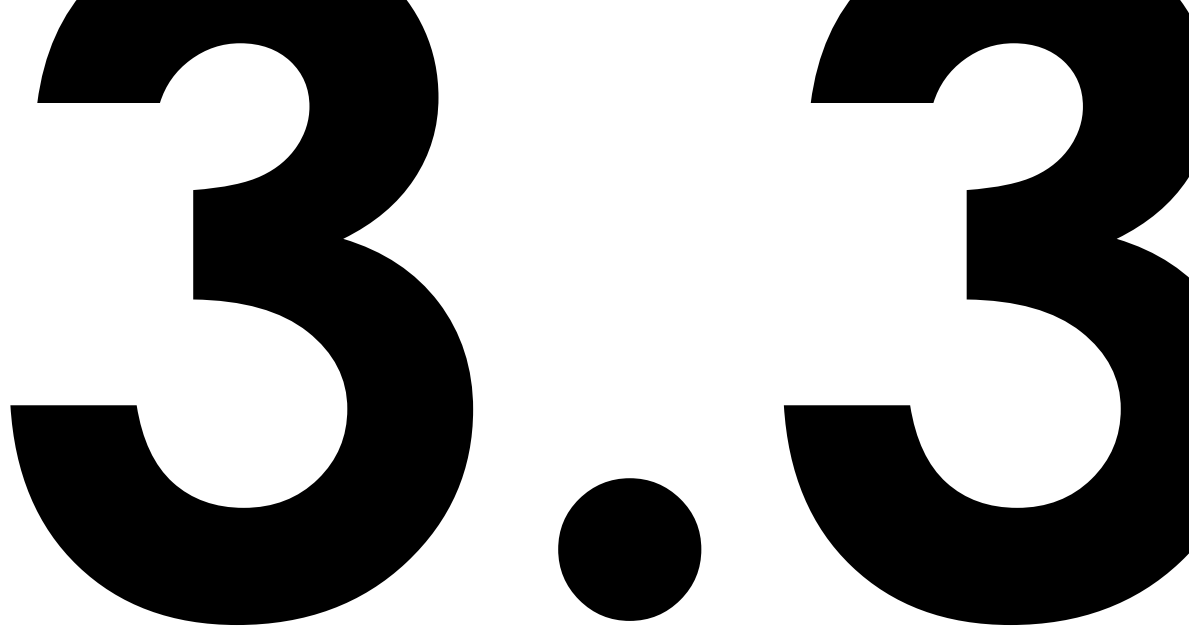
¿Qué lenguajes, recursos y técnicas artísticas han predominado en la representación de la muerte en el arte español contemporáneo?

¿Qué significados simbólicos y culturales se han atribuido a la muerte en las obras producidas entre 1975 y 2025?

¿De qué manera influyen los contextos históricos, sociales y políticos de España en la forma en que la muerte ha sido tematizada en las artes visuales?

¿Qué continuidades y rupturas se observan respecto a las tradiciones iconográficas de la muerte en la historia del arte español?

¿Cómo dialogan las representaciones contemporáneas de la muerte en el arte español con las transformaciones en la percepción social de la muerte durante el periodo analizado?



OBJETIVOS

Los objetivos buscan precisar la finalidad del análisis, así como establecer las metas específicas que guiarán la indagación. Estos objetivos se estructuran en un nivel general, que expresa la intención central de la investigación, y en un conjunto de objetivos específicos, que desglosan las tareas necesarias para alcanzar dicha finalidad.

Objetivos generales:

OGI: Analizar la representación de la muerte en el arte español producido entre 1975 y 2025, con el propósito de identificar sus transformaciones estéticas, simbólicas y culturales en relación con los contextos sociales e históricos de cada momento, y examinar su vínculo con el horizonte nihilista contemporáneo, a fin de comprender cómo el arte refleja, problematiza y resignifica los sentidos culturales y filosóficos asociados a la muerte.

Objetivos específicos:

OE1: Identificar las manifestaciones artísticas españolas que tematizan la muerte en el periodo 1975-2025.

OE2: Describir las características formales, estéticas y simbólicas de dichas representaciones.

OE3: Examinar la influencia del pensamiento nihilista en la construcción artística de la muerte.

OE4: Comparar las representaciones de la muerte en el arte actual con las tradiciones iconográficas previas, destacando continuidades y rupturas.

OE5: Interpretar el modo en que estas representaciones dialogan con la percepción social de la muerte en un contexto cultural atravesado por el nihilismo.

3.4

HIPÓTESIS

Las hipótesis de esta investigación se formulan como supuestos que orientan el análisis de la representación de la muerte en el arte contemporáneo español. Se establece una hipótesis general que aborda la influencia del pensamiento nihilista en dicha representación, así como varias hipótesis particulares que precisan los recursos, estrategias y transformaciones iconográficas presentes en las producciones artísticas de los últimos cincuenta años.

Hipótesis general (HGI):

La concepción nihilista de la muerte influye de manera significativa en la producción artística contemporánea en España, condicionando la forma en que ésta se representa y generando una tendencia hacia la invisibilización, el ocultamiento y la mediación simbólica del tema.

Hipótesis particulares :

HP1: La representación de la muerte en el arte contemporáneo español, desde el final de la dictadura franquista hasta la actualidad, comparte elementos en común que permiten hablar de un lenguaje visual y conceptual recurrente.

HP2: El pensamiento contemporáneo, marcado por la secularización y el consumo, ha transformado la iconografía tradicional de la muerte, sustituyéndola por estrategias indirectas, fragmentarias o simbólicas que atenúan su crudeza.

HP3: Existen mecanismos visuales y recursos expresivos específicos (transparencias, veladuras, metáforas naturales, uso de objetos cotidianos) que actúan como estrategias comunes en la representación de la muerte en el arte actual español.

HP4: A pesar de la aparente invisibilización, el arte contemporáneo español sigue manteniendo un estrecho vínculo con la muerte, que se manifiesta como una constante temática resignificada de acuerdo con las transformaciones socioculturales de las últimas décadas.

3.5

METODOLOGÍA

El apartado de Metodología tiene como objetivo exponer el enfoque, los procedimientos y las estrategias empleadas. Se describe cómo se ha organizado el estudio, los criterios de selección de las obras y artistas, así como las técnicas utilizadas para analizar los materiales, integrando distintos campos de conocimiento que permiten comprender las obras en su contexto histórico, social y cultural. Esta metodología asegura un análisis riguroso y sistemático que vincula la producción artística con las concepciones filosóficas, simbólicas y culturales de la muerte durante las últimas cinco décadas.

3.5.1 MARCO Y FUNDAMENTOS

La investigación se desarrolla bajo un enfoque cualitativo, que combina la revisión bibliográfica, el análisis de obras y la realización de un grupo de expertos (*focus group*), con el fin de comprender de manera profunda la representación de la muerte en el arte español contemporáneo y su relación con los contextos sociales, históricos y filosóficos. La revisión bibliográfica tiene un carácter transdisciplinar, ya que, aunque el estudio se

ubica en el ámbito de las Bellas Artes, se apoya en campos como la antropología, la sociología, la filosofía y la Historia del Arte. Este enfoque permite comprender las obras de arte dentro de su contexto histórico, geográfico y cultural, estableciendo conexiones con la sociedad en la que se producen y con las concepciones sobre la muerte que prevalecen en cada época.

Se parte de un análisis histórico-general, revisando cómo ha sido representada la muerte a lo largo de la Historia del Arte Occidental y cómo su simbolismo e iconografía han evolucionado hasta llegar al período contemporáneo. Paralelamente, se realiza un recorrido por las principales líneas de pensamiento sobre la muerte desde perspectivas antropológicas, sociológicas y filosóficas, manteniendo siempre el enfoque artístico como eje central del estudio. Esta revisión permite construir un marco de referencia amplio que sustenta el análisis específico del periodo comprendido entre 1975 y 2025 en España.

El análisis del contexto histórico español se centra en identificar las formas de pensamiento, actitudes sociales y transformaciones culturales que han influido en la concepción de la muerte durante las últimas cinco décadas. Este período, caracterizado por cambios políticos, económicos, sociales y culturales, constituye un marco relevante para comprender la producción artística contemporánea y su diálogo con la muerte.

En la fase de análisis empírico, se estudian las características y la simbología de las obras de una selección de artistas españoles cuya producción aborda la muerte de manera significativa. Se realiza un macroanálisis de la producción artística general sobre la muerte y un microanálisis de obras específicas, integrando la información proveniente de libros, museos y exposiciones. Este análisis iconográfico e iconológico permite relacionar los conceptos filosóficos, históricos y antropológicos con la representación visual de la muerte, detectando tendencias, estrategias y cambios en el sistema simbólico.

La selección de artistas y obras se realiza siguiendo criterios claros: se consideran cincuenta artistas españoles cuya obra incluya, al menos, dos obras relacionadas con

la muerte dentro del período de estudio. Las obras se eligen por su conexión explícita o implícita con la temática y se distribuyen a lo largo del periodo 1975-2025, evitando concentraciones en décadas específicas, con el objetivo de construir un mapa cronológico coherente de la representación de la muerte.

Para complementar y validar la revisión bibliográfica y la selección de artistas, se realiza un *focus group* con expertos en la temática, que permite debatir criterios, contrastar interpretaciones y aportar perspectivas desde distintas áreas de conocimiento.

Finalmente, la información recopilada se organiza en tablas comparativas que facilitan la identificación de elementos comunes y recurrentes en las representaciones de la muerte, así como estrategias de invisibilización, negación o resignificación de la temática en el arte español contemporáneo.

3.5.2 MÉTODOS Y TÉCNICAS UTILIZADAS

El desarrollo de la investigación requirió la aplicación de un conjunto de métodos y técnicas que permitieron articular de manera coherente los objetivos planteados y dar respuesta a las preguntas formuladas. Estos procedimientos se seleccionaron atendiendo tanto a la naturaleza interdisciplinar del estudio como a la especificidad de su enfoque desde las Bellas Artes. En este sentido, se combinaron estrategias de análisis documental —bibliografía especializada, catálogos de exposiciones y archivos— con métodos empíricos como entrevistas, visitas de campo y la organización de un *focus group*, orientado a recoger percepciones y contrastar interpretaciones sobre la representación de la muerte. Asimismo, se aplicaron técnicas de análisis visual, iconográfico e iconológico que permitieron examinar el corpus artístico en sus dimensiones formales, simbólicas y discursivas. La integración de estas herramientas metodológicas aseguró una aproximación amplia y rigurosa, capaz de abordar el objeto de estudio desde diferentes perspectivas sin perder de vista la mirada esencialmente artística de la investigación.

3.5.2.1 Análisis documental

El análisis documental se ha estructurado en fases complementarias que permiten construir un marco sólido para la investigación. En primer lugar, se revisa la literatura clásica sobre la muerte y su representación en la historia del arte, con el fin de establecer una base teórica e iconográfica de referencia. A continuación, se incorporan aportaciones desde la sociología, la antropología y la filosofía que abordan la dimensión social y cultural de la muerte, con especial atención a los últimos cincuenta años en España. Esta perspectiva transdisciplinar facilita la conexión entre las obras de arte y los contextos históricos, geográficos y culturales en los que se producen, al tiempo que sustenta la formulación de hipótesis iniciales y emergentes.

El trabajo bibliográfico se complementa con la observación directa de obras y exposiciones en museos nacionales e internacionales, así como con la consulta de catálogos, fondos documentales y archivos especializados. Entre los espacios visitados destacan el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo del Prado, el Museo Thyssen-Bornemisza, el Guggenheim Bilbao, el MoMA de Nueva York, el Museo de Orsay y la Tate Modern, entre otros. Junto a ellos, se han considerado exposiciones monográficas, catálogos de artistas y centros de documentación que aportan información sensorial, espacial y curatorial difícil de captar únicamente a través de reproducciones.

De este modo, la metodología combina recursos documentales—bibliografía especializada, artículos académicos, catálogos, entrevistas publicadas y archivos hemerográficos— con visitas de campo a museos, galerías y exposiciones donde la temática de la muerte estaba explícita o implícitamente presente. Esta doble aproximación integra la dimensión teórica con la experiencia directa, generando un corpus de análisis amplio y plural que permite comprender cómo las artes visuales contemporáneas en España representan la muerte a través de estrategias iconográficas, simbólicas y curatoriales.

3.5.2.2 Focus group

Para profundizar en la interpretación y conceptualización de la invisibilidad de la muerte en las prácticas artísticas contemporáneas, se organizó un grupo de expertos que permitió un diálogo interdisciplinar sobre la temática central de la investigación. La sesión se realizó mayormente de forma presencial, y mediante videoconferencia, facilitando la participación de especialistas de distintos ámbitos del conocimiento.

La temática central del *focus group* fue la invisibilidad de la muerte en prácticas artísticas contemporáneas, centrándose en cómo los artistas contemporáneos representan, disimulan o resignifican la muerte en sus obras y cómo estas prácticas se relacionan con el contexto sociocultural actual.

La sesión fue moderada por Francisco García García, Catedrático del área de Comunicación Audiovisual y Publicidad, quien coordinó el debate, planteó preguntas orientadoras y aseguró que todas las intervenciones contribuyeran al análisis de la temática.

El grupo contó con la participación de once expertos:

- Begoña Torres González: Doctora en Historia del Arte y directora del Museo Lázaro Galdiano de Madrid.
- María Jesús Abad Tejerina: Doctora en Bellas Artes, profesora, comisaria y artista, especializada en antropología, sociología e identidad.
- Ángel Belinchón: Licenciado en Bellas Artes, capellán castrense y artista que trabaja la idea de la muerte.
- Miguel Ángel Ajuriaguerra Escudero: Doctor en Arquitectura y profesor en la Universidad Rey Juan Carlos.
- Javier Talavera: Ingeniero de Telecomunicaciones y artista enfocado en la representación de la muerte en el arte contemporáneo.
- Juan Martínez-Val: Doctor por la Universidad Complutense de Madrid y Universidad de Santiago de Compostela. Su campo de investigación preferente

ha sido la creatividad, aplicada a la escritura y el diseño

- Pablo María García Llamas: Fotógrafo y profesor en Imagen Audiovisual.
- Pablo Alonso: Director de ONG.
- Alberto García García: Profesor de Tecnología y Comunicación.
- Isabel Gómez: Galerista y pintora, directora de Atelier de Arte.
- Jaime Fernando Barahona Martínez: Doctor en Ciencias de la Información, especializado en diseño interactivo, narrativas multimedia, serious games y accesibilidad en videojuegos.

La sesión tuvo una duración aproximada de 2 horas, y fue registrada mediante grabación audiovisual para su posterior transcripción y análisis. Se utilizó Atlas.ti como herramienta de análisis cualitativo para codificar las intervenciones, identificar patrones interpretativos y relacionar las perspectivas de los distintos participantes con el corpus de obras estudiadas.

Este enfoque permitió enriquecer la investigación al confrontar las hipótesis elaboradas a partir del análisis bibliográfico y visual con la experiencia y el conocimiento práctico de los expertos, contribuyendo a un mayor rigor y profundidad interpretativa sobre la representación de la muerte en el arte contemporáneo español.

3.5.2.3 Análisis formal y visual

En paralelo al estudio bibliográfico, se realiza un trabajo de campo centrado en la observación directa de obras de arte en museos, exposiciones y colecciones, catálogos, así como otras fuentes bibliográficas.

Este análisis sigue un proceso sistemático:

- Recopilación de imágenes de obras y documentación de catálogos.
- Elaboración de inventario de obras mediante un modelo de ficha ad hoc, registrando datos relevantes para el análisis.

- Clasificación y análisis preliminar de obras según temáticas, técnicas y recursos expresivos.
- Cronología de obras, determinando los autores y piezas más representativas del período estudiado.
- Análisis empírico, considerando simbología, recursos visuales y estrategias de representación de la muerte.
- Comparación entre obras y autores, identificando continuidades, rupturas y patrones recurrentes.

El análisis visual es cualitativo, interpretativo y abierto al diálogo académico, reconociendo, como señalan Jacques Aumont y Michel Marie (1990), que “no existe un método objetivo, universal e irrefutable” (p. 279).

Se elaboró un catálogo de artistas, incluyendo aquellos que poseen al menos dos obras sobre la muerte, con el fin de crear un corpus representativo del período. La selección de los artistas incluidos en este catálogo responde a un criterio de pertinencia fundamentado en la relación explícita de su producción con la representación de la muerte en el arte español contemporáneo (1975-2025). Aunque la temática no ha constituido un eje central en la trayectoria de la mayoría de los autores, cada uno de los seleccionados ha desarrollado obras que, en mayor o menor medida, se vinculan con este ámbito de investigación, lo que justifica su inclusión.

Un aspecto clave que refuerza esta pertinencia es que los artistas forman parte de los circuitos oficiales del arte: muchos de ellos han expuesto en museos de referencia, participado en bienales internacionales, trabajado con galerías consolidadas o forman parte de colecciones públicas e institucionales. Esto garantiza que las obras seleccionadas no solo poseen un valor estético y reflexivo, sino también un reconocimiento dentro del sistema artístico contemporáneo, lo cual asegura su relevancia dentro del marco académico y cultural en el que se inscribe este catálogo.

Posteriormente se organizó una línea de tiempo con las cien obras seleccionadas, permitiendo observar continuidades, rupturas y evolución de estrategias formales, técnicas y simbólicas. A partir de este registro se desarrolló una tabla comparativa, en la que las obras se organizaron según técnicas empleadas y estrategias visuales, facilitando la identificación de elementos recurrentes y patrones de representación.

La tabla se estructuró tomando como referencia las estéticas de la invisibilidad en las prácticas artísticas contemporáneas en España (1975–2025), que incluyen:

- la abstracción y la desmaterialización de la figura
- la presencia de la ausencia y la fragmentación del cuerpo
- las estructuras seriales o repetitivas
- el uso de símbolos que actúan como anestesia de la muerte
- la representación del paso del tiempo, los rituales, los espacios y la naturaleza
- la reflexión desde la memoria y la muerte mediática

Estas categorías permitieron analizar cómo los artistas españoles transforman la iconografía tradicional de la muerte, implementan estrategias de invisibilización o resignificación, y cómo su obra dialoga con los contextos socioculturales contemporáneos.



ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS

4.1 RESULTADOS ANÁLISIS ESTUDIO DOCUMENTAL

4.2 RESULTADOS FOCUS GROUP

4.3 ANÁLISIS ARTÍSTICO FORMAL VISUAL

4.4 CONFLUENCIA DE TODOS LOS ELEMENTOS

4.5 PROPUESTA ARTÍSTICA

El presente apartado tiene como finalidad exponer y reflexionar sobre los hallazgos obtenidos a partir de la aplicación de los métodos de investigación previamente descritos. Tras la revisión bibliográfica, el análisis documental, el estudio iconográfico e iconológico de las obras y la aportación cualitativa del focus group, se presenta una síntesis interpretativa que busca dar respuesta a las preguntas de investigación planteadas.

El análisis de resultados no se limita a una descripción de las obras o de los contextos en los que surgen, sino que procura establecer conexiones entre los distintos niveles de estudio: lo estético, lo simbólico y lo cultural. De este modo, se examina cómo la representación de la muerte en el arte español contemporáneo (1975-2025) se transforma en diálogo con los cambios históricos, sociales, políticos y filosóficos del periodo, prestando especial atención a la influencia del pensamiento nihilista y a las estrategias de invisibilización, resignificación o ironización de la muerte en las prácticas artísticas.

Asimismo, se presentan los resultados de manera estructurada, contrastando continuidades y rupturas con las tradiciones iconográficas del pasado, y señalando los elementos recurrentes y novedosos en las formas de representación. La interpretación se orienta, por tanto, no sólo a describir tendencias, sino a comprender cómo el arte contemporáneo contribuye a redefinir el lugar de la muerte en la cultura visual y en el imaginario colectivo actual.

4.1

RESULTADOS ANÁLISIS ESTUDIO DOCUMENTAL

4.1.1 RELACIÓN ENTRE LA CONCEPCIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA MUERTE Y SU REPRESENTACIÓN

El recorrido por el contexto histórico y las principales concepciones sobre la muerte permite constatar que la actitud ante ella ha experimentado una transformación profunda respecto a épocas pasadas. Si bien este cambio se ha producido de manera gradual, en las últimas décadas se ha visto acelerado por factores como los avances tecnológicos y médicos, la irrupción de nuevos sistemas de comunicación, las guerras con armamento de última generación y la consolidación del sistema económico capitalista. Estos elementos han configurado un marco cultural en el que predomina el individualismo y el existencialismo, desplazando las concepciones comunitarias y trascendentes que caracterizaban a sociedades anteriores.

Pedro A. Cruz (2005) sostiene que, en la actualidad, la muerte se encuentra en un estado de invisibilidad. Se evita su confrontación directa con el fin de preservar la idea de un

mundo feliz y sin fisuras, desvinculado del horror y el deterioro. La muerte, entendida como fenómeno inaudito y perturbador, se oculta y se relega a los márgenes de la vida cotidiana. Esta invisibilización no es únicamente simbólica, sino también práctica. Como indica Trancho (2010), al margen de los factores afectivos, económicos o sociales que rodean a la familia y la comunidad, el cadáver representa un problema físico y sanitario. Su descomposición, olor y capacidad de contaminación han motivado la adopción de diferentes estrategias de preservación (embalsamamiento) o desaparición (inhumación, cremación, antropofagia o abandono). Estas prácticas evidencian cómo la sociedad contemporánea gestiona la materialidad de la muerte mediante procedimientos que buscan neutralizarla y hacerla desaparecer.

En esta línea, MieBgang (2008) afirma que la convención social contemporánea no consiste ya en afirmar la muerte, sino en administrarla de la manera más inadvertida posible, como efecto de las ideologías del progreso técnico-racional. Sin embargo, esta ocultación no elimina su presencia: la muerte reaparece como un retrato robot del límite definitivo, negación radical del ser, sin posibilidad de trascendencia o redención.

El arte, como espejo del contexto histórico y cultural en el que se inscribe, refleja también esta transformación. En lugar de representar la muerte de manera explícita, recurre a estrategias de abstracción, retórica o mediación simbólica, generando una iconografía propia de la muerte invisibilizada. A diferencia de las representaciones tradicionales, estrechamente vinculadas a la religión y la espiritualidad —como las *vanitas* barrocas o las danzas macabras medievales—, el arte contemporáneo aborda la muerte desde perspectivas conceptuales, políticas y existenciales.

En definitiva, el análisis bibliográfico revela que el arte actual no solo se limita a representar la muerte, sino que la cuestiona y resignifica. En un contexto dominado por la secularización, el consumo y el nihilismo, la muerte se convierte en un espacio de reflexión crítica sobre la fragilidad, los límites y el sentido de la condición humana en el siglo XXI.

4.1.2 REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑA DESDE 1975 HASTA LA ACTUALIDAD

El análisis de la representación de la muerte en España entre 1975 y 2025 confirma que, pese a los cambios sociales, políticos y culturales del período, la muerte continúa siendo un tema presente en las prácticas artísticas contemporáneas. Sin embargo, lo distintivo de este período no radica en su mera representación, sino en el modo en que se manifiesta: de manera no literal, velada o sublimada. La invisibilización de la muerte no implica su ausencia, sino su reformulación a través de estrategias visuales que buscan desplazarla, poetizarla o abstraerla.

En los años inmediatamente posteriores a 1975, la fotografía de Cristina García Rodero documentaba la vigencia de las tradiciones católicas en las que los rituales funerarios seguían marcando la vida social. Al mismo tiempo, la emergencia del arte conceptual y la consolidación del informalismo ofrecieron nuevas vías de aproximación al tema de la muerte. Artistas como Concha Jerez, Esther Ferrer o Antoni Tàpies —con obras como *Amor, a mort* (1980)— recurrieron a la abstracción y a recursos expresivos no figurativos, mientras que Miquel Barceló introdujo la temática en bodegones cargados de gestualidad pictórica.

Con la transición democrática, muchos artistas orientaron su producción hacia la celebración de la vida, reflejando la apertura social y cultural. Ello explica la relativa escasez de obras dedicadas directamente a la muerte en este período, aunque persistieron excepciones significativas como Cristino de Vera, para quien la *Vanitas* y el motivo de la muerte constituyeron un eje central de su trayectoria, representado mediante símbolos depurados (cipreses, espejos, calaveras) y un cromatismo austero.

A lo largo de las décadas siguientes, los artistas españoles reutilizaron iconografía histórica —especialmente la calavera—, pero despojándola de su dramatismo barroco o medieval. Así, la calavera aparece invertida (Tàpies), tratada con ironía pop (Alfredo

Alcaín), reducida a insinuaciones (Guillermo Pérez Villalta) o reinterpretada en clave crítica (Danzas, 1996, de Pedro G. Romero). Del mismo modo, las nuevas formas artísticas —*performance*, instalación, arte de acción— se convirtieron en vehículos fundamentales para explorar la muerte: desde las acciones de Pepe Espaliú sobre el sida, hasta *El invitado* (1986-1990) de Joan Brossa, las instalaciones de Carmen Calvo y Paloma Navares, o la acción *3000 huevos* (2000) de Santiago Sierra.

El eclecticismo disciplinar de la escena española no diluyó la representación de la muerte, sino que la multiplicó en registros diversos. La abstracción conceptual y textual se utilizó para camuflarla, como en *Faltan* (1993-1995) de Pedro G. Romero, *Listados de muertos* (2005) de Ignasi Aballí o *Contador de muertos* (2009) de Santiago Sierra. Los avances tecnológicos también encontraron espacio en este campo: Mateo Maté recurrió a radiografías y pantallas luminosas en *Reliquias* (2008), mientras que Daniel Canogar empleó placas de circuitos en *Game Over* (2014).

El análisis documental evidencia, además, que la muerte se abordó de manera diferencial según las problemáticas del contexto histórico. Apareció vinculada a la violencia política (*Always Franco*, 2012, de Eugenio Merino), a las guerras (*Unending Lighting*, 2015, de Cristina Lucas), a las enfermedades (*Concierto para el Gran Teatre del Liceu*, 2020, de Eugenio Ampudia, tras la pandemia de la Covid-19) o a los rituales y tradiciones funerarias (*Plañideras*, 2007, de Linarejos Moreno; *No haber olvidado nada*, 1996-1997, de Marcelo Expósito; *Padre I*, de Javier Codesal). También se encontraron propuestas que insisten en la muerte como hecho trascendental y universal, como *-2018* (2018) de Javier Talavera en el cementerio de la Almudena o *DOA (Dead on Arrival)* (2006) de Manuel Saiz.

La simbología en torno a la muerte se despliega, por tanto, en registros múltiples: arte conceptual y abstracto, prácticas de resistencia política, arte tecnológico y digital, arte de memoria e historia o propuestas ligadas a la naturaleza y el medio ambiente. Los artistas españoles se apropian tanto de iconografía histórica como de influencias internacionales, generando un lenguaje visual plural y en constante diálogo con el contexto.

España prevalece una concepción más cercana a la occidental que tiende a invisibilizarla. Tal como subraya Ariès (1977), la cultura occidental ha desplazado progresivamente a la muerte del campo de lo visible, reforzando su ocultamiento tras rituales y convenciones sociales. De ahí que el análisis de las obras contemporáneas en España revele un patrón constante: la muerte está presente, pero raramente representada de forma explícita. En su lugar, se la abstrae, se la ironiza, se la simboliza o se la relega a lo implícito.

En suma, las prácticas artísticas españolas del último medio siglo han elaborado un lenguaje visual de la muerte marcado por la invisibilidad y el desplazamiento. Más que negar su existencia, estas obras la reinscriben en claves abstractas, conceptuales o críticas, configurando lo que podemos denominar una estética de la invisibilidad de la muerte en el arte contemporáneo.

4.2

RESULTADOS *FOCUS GROUP*

A continuación se evalúa la información recopilada durante el *focus group* para extraer conclusiones y recomendaciones.

4.2.1 INTRODUCCIÓN DEL ANÁLISIS

La dinámica se extendió durante 2 h 14 min (12 febrero 2025) y consistió en un debate abierto con intervenciones focalizadas por el moderador.

Metodología de análisis:

- Fuente: Transcripción completa de la sesión (Anexo 9.3)
- Procedimiento:
 - Lectura integral y codificación temática.
 - Identificación de categorías emergentes
 - Representaciones históricas de la muerte
 - Invisibilidad y rechazo social

- Soportes y disciplinas artísticas
 - Experiencias personales con la muerte
 - Funciones de la representación (memoria, denuncia, trascendencia, morbo)
 - Obras y artistas de referencia (nacionales e internacionales)
 - Dilemas éticos
- Tipo de análisis: Temático-interpretativo, con ejemplos textuales.

4. 2. 2 EJES PRINCIPALES DEL DEBATE

A partir del estudio de las palabras más utilizadas durante la dinámica de grupo, se han podido identificar los temas centrales del debate que posteriormente derivarán en los ejes temáticos. A continuación vemos, cómo según el gráfico de barras de palabras clave extraídas con Atlas ti, se ha generado un mapa conceptual con dichas palabras.).

De este gráfico se extraen palabras asociadas como invisibilidad y tabú. Lo que refuerza la hipótesis de la investigación: en la sociedad contemporánea la muerte se oculta, se silencia o se desplaza. Esto concuerda con las referencias teóricas de Ariès, De Miguel o Baudrillard, que subrayan el carácter vergonzante de la muerte en la modernidad.

También, encontramos un segundo conjunto que podríamos identificar como: el papel del arte como resistencia. Dentro de las categorías, términos como arte, fotografía, *performance*, arquitectura y videojuegos muestran que la producción cultural sigue siendo un espacio privilegiado para representar y resignificar la muerte. La diversidad de medios refleja que no se trata de un tema aislado, sino transversal en distintas disciplinas artísticas.

Un tercer conjunto con las dimensiones sociales y culturales. Es decir, palabras como consumo, mercado, espectáculo, morbo ponen en evidencia que la muerte en el contexto contemporáneo no desaparece del todo, sino que se transforma en objeto de consumo,

espectacularización o banalización en medios masivos. Esto abre un contraste entre la invisibilidad social y la sobreexposición mediática.

Y, por último, una categoría donde se agrupan la perspectiva filosófica y simbólica. La presencia de términos como nihilismo, trascendencia, memoria, duelo, ausencia, resistencia sugiere que la reflexión sobre la muerte se articula tanto desde la crítica social como desde dimensiones existenciales y simbólicas. El arte no solo muestra la muerte, sino que también la problematiza como experiencia límite y como motor de sentido.

De las relaciones entre estos conjuntos se extraen los principales ejes temáticos: representaciones históricas de la muerte, invisibilidad y rechazo social, soportes y disciplinas artísticas, experiencias personales, funciones de la representación y obras/ artistas de referencia.

Fig. 191: Nube de palabras clave en *focus group*



Nota: Nube de palabras clave representada gráficamente, donde el tamaño de cada término refleja su importancia relativa en el *focus group*.

Fuente: Elaboración propia

4.2.2.1 Transformaciones históricas

El recorrido histórico de las representaciones de la muerte constituye un eje central en el debate del focus group, ya que permite comprender cómo las prácticas culturales y artísticas han modificado la forma de enfrentarse a este fenómeno universal. Tal como subrayó Begoña Torres, la visión romántica de la muerte estaba impregnada de belleza y solemnidad: “La muerte romántica es la muerte bella, recordada, querida, y sin embargo de repente eso desapareció... la Movida madrileña no quería saber nada de temas que tenían que ver con la muerte”. Durante el Romanticismo, la muerte se representaba en la pintura, la literatura y los rituales sociales como un acontecimiento que dignificaba la existencia, visible tanto en el ámbito privado como en el público. El velatorio en el hogar o la exposición del cadáver formaban parte de un tejido cultural que integraba la pérdida en la vida comunitaria.

Sin embargo, con la irrupción de la modernidad tardía y, posteriormente, la posmodernidad, se produce un giro hacia la invisibilidad. La muerte comienza a concebirse como un elemento perturbador, incómodo de exhibir y contrario a la lógica de consumo y espectáculo que define a las sociedades contemporáneas. En España, este proceso se intensificó a partir de los años setenta, en el marco de la transición democrática y de una cultura marcada por la necesidad de superar el trauma de la Guerra Civil y la dictadura franquista. La Movida madrileña, con su espíritu de celebración, ironía y ruptura, se erigió como símbolo de una generación que prefería mirar hacia la vitalidad del presente y relegar la muerte a un segundo plano.

Por su parte, Juan Martínez-Val recordó que esta transformación no elimina la experiencia de la muerte, sino que la hace más diversa y fragmentada: “Socialmente, la muerte es un hecho extraordinariamente heterogéneo... según lo tengas cerca, lejos, como ha sucedido o no ha sucedido”. En otras palabras, la vivencia de la muerte depende hoy de su proximidad afectiva o mediática: no se percibe igual la muerte de un familiar que la representación masiva de fallecimientos en la prensa o el cine.

En síntesis, los testimonios del grupo revelan que la muerte ha dejado de ser un símbolo compartido para convertirse en un fenómeno culturalmente dividido. Aunque su centralidad se ha debilitado en la vida social, permanece como un sustrato latente que el arte contemporáneo se empeña en recuperar, interrogar y resignificar.

4.2.2.2 La invisibilidad contemporánea de la muerte

Uno de los ejes más relevantes que emergió en el focus group fue la constatación de que la sociedad contemporánea vive de espaldas a la muerte, procurando invisibilizarla en la vida pública y en las representaciones colectivas. Ángel Belinchón, desde su experiencia como capellán militar, relató cómo incluso los espacios funerarios han modificado su disposición para evitar la confrontación con la realidad de la muerte: “Tú entras a un tanatorio y el muerto no se ve... hay que apartar la vista de la realidad”. En lugar de la exposición tradicional del cuerpo, se ofrecen servicios de acompañamiento, música

Fig. 192: Ejes principales en torno a la invisibilidad de la muerte en el arte

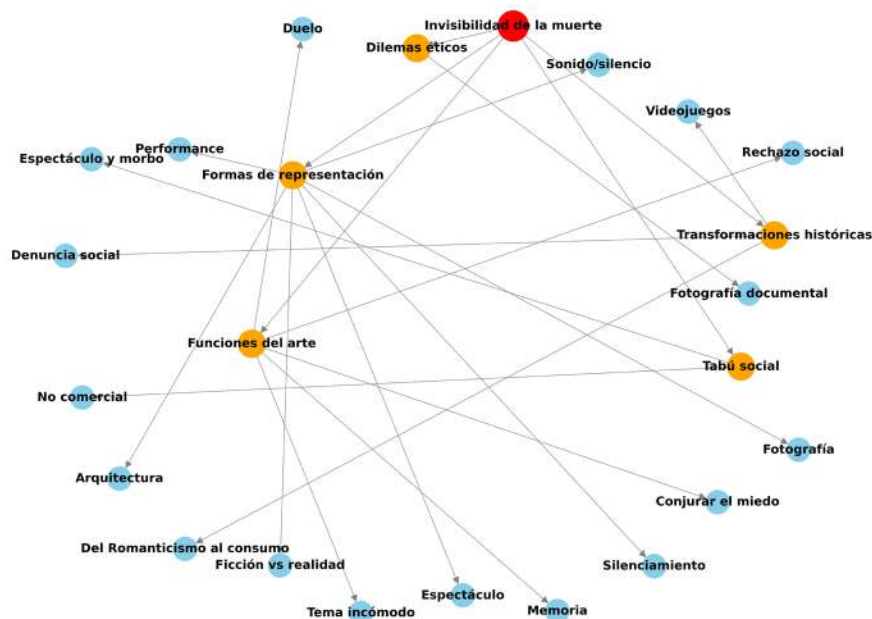


Gráfico: Elaboración propia

o catering, pero se oculta la visión directa del difunto. Esta práctica refleja un proceso cultural de ocultamiento que responde tanto al miedo como al rechazo social de lo mórbido.

Se destacó que el arte funciona como mediador entre memoria y ausencia, permitiendo conservar huellas de lo que ya no está, como fotografías de cadáveres, objetos personales o símbolos históricos (por ejemplo, calaveras). La muerte rara vez se muestra de manera directa, optándose por metáforas poéticas, materiales innovadores o estrategias de depuración formal. Se contrastó la muerte romántica del siglo XIX, aceptada y ritualizada, con la exclusión de la muerte en la cultura de masas del siglo XX (movida madrileña, cultura del bienestar). La representación actual oscila entre lo conceptual, lo expresionista y lo espectacular (morbo, medios de comunicación, *performance*).

En el ámbito de las organizaciones sociales y humanitarias, Pablo Alonso señaló cómo la representación explícita de la muerte ha pasado de ser una estrategia frecuente en campañas de sensibilización a convertirse en un motivo de rechazo ciudadano: “Cada vez que una ONG... utiliza sufrimiento humano para conseguir fondos, la sociedad se echa encima y reniega de ese tipo de imágenes”. Esta observación sugiere un cambio en la sensibilidad social, en el que la visibilización del dolor y la muerte ya no se acepta como herramienta legítima de denuncia, sino que se percibe como manipulación.

Por otra parte, Alberto García recordó su experiencia en medios de comunicación, subrayando la tendencia a convertir la muerte en espectáculo: “¿Qué necesidad hay de que el reportero grabe ese espectáculo de la muerte en sí mismo...? Pero era lo que más morbo daba, lo que más audiencia generaba”. Esta tensión entre ocultamiento y espectacularización evidencia la paradoja contemporánea: mientras en el ámbito cotidiano se evita hablar o mostrar la muerte, en el espacio mediático se instrumentaliza como recurso de impacto y consumo masivo.

En conjunto, las intervenciones apuntan a que la invisibilidad de la muerte en la esfera pública no implica ausencia, sino desplazamiento hacia formas de representación

controladas por el mercado, los medios y las instituciones. Los participantes también relacionaron este tabú con el mercado del arte. María Jesús Abad señaló que “todo lo que tiene que ver con la muerte no vende mucho, solo para instituciones”. Esta idea fue respaldada por otros, quienes destacaron que el arte contemporáneo ligado a la muerte encuentra dificultades para circular en el mercado privado, ya que se considera desagradable o poco decorativo.

En este punto surgió un debate interesante. Mientras algunos participantes, como Begoña Torres, interpretaron este rechazo como una prolongación del positivismo cultural de las décadas de los 70 y 80 —una etapa marcada por la euforia vitalista de la Movida—, otros, como Pablo Alonso, lo relacionaron con la crítica social al uso de imágenes de sufrimiento humano. En sus palabras: “Cada vez que una ONG utiliza sufrimiento humano para conseguir fondos, la sociedad se echa encima y reniega de ese tipo de imágenes”.

El consenso fue claro: la muerte es un tema incómodo y, por tanto, socialmente tabú. No obstante, hubo desacuerdo sobre si este silencio responde a una necesidad de protección emocional o a un mecanismo de mercado y control cultural. En cualquier caso, el tabú confirma la paradoja de la contemporaneidad: ocultar la muerte en la vida cotidiana, pero consumirla en la cultura mediática y artística.

4.2.2.3 Soportes y disciplinas artísticas

La discusión en el focus group puso de relieve la diversidad de soportes y disciplinas artísticas desde los cuales se aborda la representación de la muerte. Los participantes coincidieron en que, lejos de desaparecer, el tema se desplaza hacia lenguajes cada vez más variados, que van desde la fotografía y la arquitectura hasta el videojuego y la *performance*. Jaime Barahona destacó el papel de los videojuegos como un medio emergente donde la muerte adquiere múltiples significados: “El videojuego entiende la muerte como un estado que tiene que contemplarse... se entiende como pérdida,

como derrota, como dominancia cuando la infringes a otros”. Ejemplos como *Dark Souls* o *Gris* muestran cómo las dinámicas de juego pueden plantear la muerte como castigo, aprendizaje o proceso de duelo simbólico.

En el ámbito de la arquitectura, Miguel Ángel Ajuriaguerra subrayó la tensión entre la desaparición del individuo y la permanencia de la obra: “En arquitectura el objetivo no es morir, sino que tu obra permanezca... es ese panteón que se ejecuta en vida”. El caso del monumento del II-M en Madrid fue citado como ejemplo de cómo la arquitectura contemporánea articula memoria colectiva y abstracción, trasladando la muerte desde el individuo al espacio compartido.

La fotografía fue otro soporte clave en la conversación. Pablo María García Llamas recordó a artistas como Alberto García-Alix o Cristina García Rodero, quienes exploran el dolor, la memoria y la ironía frente a la muerte. Asimismo, se mencionaron referentes internacionales como Annie Leibovitz, Joel-Peter Witkin y Teresa Margolles, cuya obra con restos humanos tensiona los límites entre estética y ética.

Finalmente, la *performance* aparece como un espacio radical de confrontación con el cuerpo y la finitud. Casos como David Nebreda o las acciones de Margolles —limpiar espacios con agua de cadáveres o generar ambientes con vapores de cremación— plantean la muerte como experiencia inmersiva y perturbadora. En conjunto, las intervenciones muestran que la pluralidad de soportes amplía los modos de representar la muerte en el arte contemporáneo, desplazándola desde lo figurativo hacia formas simbólicas, tecnológicas y conceptuales.

4.2.2.4 Experiencias personales

Las experiencias personales con la muerte ocuparon un lugar significativo en el focus group, aportando una dimensión íntima y emocional al debate. Para varios participantes, la confrontación directa con la muerte ha marcado no solo sus vidas, sino también sus

prácticas artísticas.

Ángel Belinchón, capellán militar y artista, relató su contacto con escenarios bélicos: “Me ha tocado verle la cara a la muerte muchas veces, cuerpos destrozados, torturados... queremos silenciar o apartar la mirada”. Su testimonio refleja cómo la crudeza de la experiencia directa contrasta con la tendencia social a ocultar la muerte. Desde su perspectiva, el arte constituye una vía para transformar ese dolor en memoria y trascendencia, convirtiendo la vivencia en un legado compartido.

María Jesús Abad aportó una mirada íntima desde la fotografía. Confesó haber retratado a familiares fallecidos como forma de duelo y memoria: “Me gusta tener fotografías de algunas personas cuando mueren... siento mucho no haberlo hecho con otras”. Además, defendió el valor antropológico de este tipo de registros, pues permiten documentar cómo la sociedad contemporánea enfrenta la muerte, del mismo modo en que hoy apreciamos los rituales fúnebres de culturas pasadas.

Otros participantes también vincularon la muerte con vivencias personales. Pablo María García Llamas recordó cómo el fotógrafo Alberto García-Alix se enfrentó al cadáver de su hermano, debatiéndose entre el impulso de retratarlo y la presión social que lo frenaba. Este ejemplo puso en evidencia los límites que la cultura impone a la representación de lo íntimo.

Estas experiencias, compartidas en el grupo, revelan que la representación artística de la muerte no es una abstracción, sino que nace con frecuencia de enfrentamientos vitales concretos. A través de ellas, los artistas transforman la experiencia del dolor, el duelo y la pérdida en un acto de memoria colectiva y de reflexión estética.

4.2.2.5 Funciones de la representación

El focus group coincidió en que la representación de la muerte en el arte cumple múltiples funciones que van Más Allá de la mera ilustración de un hecho biológico. Para los participantes, se trata de un recurso que permite elaborar emociones, preservar memorias y abrir reflexiones sociales y metafísicas.

Isabel Gómez sintetizó una de las funciones más recurrentes: “Conjurar el miedo y explicárnoslo”. La representación artística se convierte en un mecanismo para domesticar lo inasible, una forma de enfrentarse simbólicamente a lo que no puede experimentarse en vida. Esta idea conecta con la tradición cultural que desde la Antigüedad ha buscado ritualizar la muerte como medio de comprensión.

En la misma línea, Miguel Ángel Ajuriaguerra defendió que la representación asegura la permanencia: “Memoria y eternidad”. Según su visión, tanto la arquitectura funeraria como otras disciplinas artísticas permiten fijar la huella del ausente, prolongando su existencia Más Allá de lo biológico. Este énfasis en la memoria se refuerza con el testimonio de María Jesús Abad, quien reivindica la fotografía *post mortem* como legado antropológico: “Quiero dejar un legado de cómo es nuestra sociedad actual, qué pasa con cómo vemos la muerte”.

No obstante, la representación también cumple funciones más polémicas. Pablo Alonso señaló su dimensión política y mediática: “Para mí dos palabras serían denuncia y morbo”. La muerte, al ser mostrada, puede servir para visibilizar injusticias, pero también corre el riesgo de ser explotada como espectáculo. Esta ambivalencia fue compartida por Alberto García, quien apuntó que, a menudo, “la muerte al final es emoción... pero lo que mejor la representa es el silencio”.

En definitiva, las funciones de la representación oscilan entre la memoria, la trascendencia, la denuncia social y la catarsis personal. El arte se configura así como un espacio privilegiado donde la muerte puede adquirir sentido, ya sea como evocación íntima o como crítica colectiva.

4.2.2.6 Obras y artistas de referencia

El focus group aportó una amplia nómina de obras y artistas que han explorado la representación de la muerte desde perspectivas diversas, tanto en el contexto español como internacional. Estas referencias permiten comprender cómo las prácticas artísticas contemporáneas abordan el tema desde la memoria, la metáfora o la confrontación directa.

En el ámbito de la fotografía española, Pablo María García Llamas destacó a Alberto García-Alix y su serie *De donde no se vuelve*, que articula una mirada íntima sobre el paso del tiempo, la enfermedad y la proximidad de la muerte. También se mencionó la obra de Cristina García Rodero, en particular *España Oculta*, donde documenta rituales fúnebres y celebraciones en torno a la muerte con un enfoque antropológico. María Jesús Abad añadió la figura de Marisa González, cuya serie *Amor y memoria* introduce reflexiones sobre la caducidad y la permanencia.

Entre los referentes internacionales, emergió con fuerza la figura de Teresa Margolles, cuyas instalaciones —realizadas con agua utilizada para lavar cadáveres o vapores de crematorios— confrontan directamente al espectador con la materialidad de la muerte. Igualmente, se recordaron los trabajos de Annie Leibovitz, quien retrató a Susan Sontag tras su fallecimiento, y de Joel-Peter Witkin y Andrés Serrano, que exploran lo macabro desde la estética fotográfica.

En otras disciplinas, Jaime Barahona señaló el impacto de los videojuegos como *Gris* o la saga *Dark Souls*, donde la muerte se convierte en mecánica de juego y metáfora de duelo. Miguel Ángel Ajuriaguerra destacó el monumento del II-M en Madrid, concebido como espacio arquitectónico de memoria colectiva, mientras que otros participantes recordaron la fuerza simbólica de la Cruz como representación universal de la muerte y la resurrección.

Estas referencias ponen de manifiesto que, desde 1975 hasta la actualidad, la muerte ha sido abordada en múltiples registros: documental, conceptual, ritual, metafórico y

tecnológico. El conjunto de obras confirma que, aunque invisibilizada en la esfera social, la muerte persiste como un motivo esencial en la creación artística contemporánea.

4.2.2.7 Dilemas éticos

El focus group abordó también los dilemas éticos que emergen cuando el arte representa la muerte, especialmente en su dimensión más explícita. La conversación giró en torno a la delgada línea entre memoria, documentación, morbo y espectáculo.

Un ejemplo significativo fue el relato de Pablo María García Llamas sobre Alberto García-Alix: “Cuando va a fotografiar a su hermano muerto se debate entre el impulso de hacer la foto y los límites que le impone la familia y la sociedad”. Este testimonio reflejó cómo incluso los artistas más reconocidos se enfrentan a la pregunta de hasta dónde es legítimo convertir la muerte en objeto de obra. María Jesús Abad, por su parte, confesó que “me gusta tener fotografías de algunas personas cuando mueren... siento mucho no haberlo hecho con otras”, defendiendo la fotografía *post mortem* como legado antropológico. Aquí se abrió un debate: mientras algunos participantes consideraron valioso ese registro íntimo, otros plantearon reparos éticos sobre el consentimiento y la exposición del dolor.

Otro punto de discusión fueron las obras de Teresa Margolles, que utiliza materiales procedentes de cadáveres. Begoña Torres recordó que “lavó cadáveres en una cárcel y con esa agua fregó las escaleras de un edificio institucional”. Esta acción generó admiración por su potencia conceptual, pero también cuestionamientos sobre los límites de la representación. En un sentido similar, se mencionaron las *performances* extremas de David Nebreda, basadas en la autolesión, lo que suscitó la pregunta de si el arte debe permitir cualquier forma de exposición del cuerpo.

El consenso estuvo en reconocer que el arte tiene la capacidad de traspasar fronteras, pero el desacuerdo apareció al discutir hasta qué punto es legítimo hacerlo con la muerte.

Para algunos, mostrar lo insoportable es necesario para confrontar al espectador con la realidad; para otros, el riesgo de caer en la espectacularización del sufrimiento humano erosiona la dimensión ética y memorial del arte.

4. 2. 3 APORTACIONES CLAVE PARA LA TESIS

El análisis del focus group permite observar una serie de tensiones fundamentales en torno a la representación de la muerte en el arte contemporáneo. La primera gran tensión es la existente entre visibilidad e invisibilidad. Mientras que históricamente la muerte estuvo ligada a rituales comunitarios, exposiciones públicas del cuerpo y un simbolismo que acompañaba al duelo, en la actualidad predomina una tendencia a ocultarla. Tal como señaló Ángel Belinchón, incluso en los tanatorios contemporáneos se procura que “el muerto no se vea”. Esta práctica revela un cambio cultural profundo: la sociedad no niega la muerte, pero desplaza su presencia hacia espacios privatizados o mediatizados, alejándola de la vida cotidiana.

Sin embargo, este ocultamiento contrasta con la centralidad que la muerte conserva en el ámbito artístico. El arte aparece como un espacio de resistencia, un territorio donde es posible seguir hablando de la muerte, ya sea a través de metáforas, huellas o narrativas explícitas. Jaime Barahona subrayó cómo en el videojuego la muerte constituye una mecánica esencial, que puede funcionar como castigo, aprendizaje o catarsis. De modo similar, la obra de artistas como Teresa Margolles o David Nebreda introduce al espectador en experiencias radicales, en ocasiones perturbadoras, que evidencian la imposibilidad de erradicar la muerte del horizonte cultural.

Una segunda tensión se relaciona con la función social de la representación. Para Isabel Gómez, la muerte representada ayuda a “conjurar el miedo”, mientras que para Miguel Ángel Ajuriaguerra asegura “memoria y eternidad”. En contraste, Pablo Alonso señaló su instrumentalización como denuncia o morbo, recordando cómo las ONG han recibido críticas por utilizar imágenes de sufrimiento. Esta pluralidad de funciones sugiere que la

representación de la muerte es polisémica: puede operar como memoria íntima, como recurso antropológico, como herramienta política o como espectáculo mediático.

También emerge la paradoja entre lo íntimo y lo espectacular. María Jesús Abad relató cómo la fotografía *post mortem* de familiares se convierte en un legado personal y antropológico, mientras que Alberto García denunció la espectacularización de la muerte en los medios, donde se busca audiencia a través de lo morboso. La sociedad contemporánea, por tanto, parece rechazar la muerte en la esfera cotidiana, pero la consume de manera compulsiva en productos mediáticos y culturales.

Finalmente, el grupo coincidió en la imposibilidad de representar el instante exacto de la muerte. Alberto García lo expresó con claridad: “la muerte nunca se ha representado, lo que se representa es el proceso, la agonía o lo que viene después”. Esta idea conecta con la tradición filosófica que entiende la muerte como límite inefable, inaccesible a la experiencia humana directa. El arte, en consecuencia, no aspira a capturar la muerte en sí, sino sus huellas, restos, metáforas y consecuencias.

En conjunto, la discusión evidencia que la muerte, aunque invisibilizada socialmente, sigue siendo un núcleo simbólico ineludible en el arte contemporáneo. El arte se erige en mediador entre la negación social y la necesidad existencial de enfrentarse a lo finito, proporcionando lenguajes, imágenes y espacios donde la muerte recupera visibilidad y sentido.

El focus group sobre la invisibilidad de la muerte en las prácticas artísticas contemporáneas permite extraer varias conclusiones clave. En primer lugar, se confirma que la sociedad actual tiende a invisibilizar la muerte, desplazándola de la vida cotidiana y privatizándola en rituales donde el cuerpo desaparece de la mirada pública. Sin embargo, esta ausencia no significa silencio absoluto: en paralelo, la cultura mediática la explota como espectáculo, generando una paradoja entre ocultamiento y sobreexposición.

En segundo lugar, el arte se configura como un espacio de resistencia frente a esa invisibilidad. Artistas de distintas disciplinas —fotografía, arquitectura, *performance*,

videojuegos— continúan interrogando la muerte desde perspectivas íntimas, sociales y metafísicas. La pluralidad de soportes confirma que la muerte sigue siendo un tema transversal, capaz de adaptarse a lenguajes tradicionales y contemporáneos por igual.

En tercer lugar, la representación de la muerte cumple funciones múltiples: memoria, trascendencia, denuncia social, reflexión filosófica o catarsis personal. Esta polivalencia explica su permanencia en el arte, a pesar del rechazo social generalizado.

Asimismo, el grupo coincidió en que la muerte no puede representarse en su instante exacto, sino únicamente a través de procesos, restos, metáforas o huellas. Esta imposibilidad ontológica refuerza la idea de que el arte no busca capturar la muerte en sí, sino dar forma al vacío que deja y a la memoria que genera.

En definitiva, el estudio confirma que, aunque invisibilizada en el ámbito social, la muerte sigue ocupando un lugar central en la creación artística contemporánea. El arte, al conjugar experiencia personal, memoria colectiva y reflexión simbólica, se convierte en un medio esencial para lidiar con el tabú de lo mortal y devolverle presencia en la cultura.

4.3

ANÁLISIS ARTÍSTICO FORMAL VISUAL

4.3.1 CATÁLOGO DE ARTISTAS

La elaboración del catálogo de artistas españoles que trabajan en torno a la representación de la muerte entre 1975 y 2025 ha permitido identificar una serie de patrones y problemáticas. En primer lugar, se ha constatado la dificultad para localizar artistas que hayan producido obra de manera consistente sobre esta temática en el período señalado. Si bien existen casos en los que se han encontrado piezas significativas, en muchos de ellos la producción ha sido puntual, llegando incluso a resultar complejo reunir al menos dos obras de un mismo autor.

Un grupo de artistas se ha acercado a la muerte en la etapa final de su vida, motivados por la reflexión existencial derivada de la enfermedad o la cercanía del final. Entre ellos se encuentran Juan Muñoz, Pepe Espaliú, Eduardo Arroyo, Jordi Teixidor y Soledad Sevilla. En contraste, se han identificado autores cuya obra ha explorado de forma más sostenida el tema de la muerte a lo largo de su trayectoria. En este ámbito destacan Cristino de Vera, Esther Ferrer, Manuel Saiz, Jordi Teixidor y Javier Talavera.

En otros casos, el interés por la muerte surge como respuesta a problemáticas del contexto histórico y social. Así, Pepe Dámaso y Pepe Espaliú abordan la enfermedad (especialmente el SIDA), mientras que Eugenio Ampudia y Luis Melón Arroyo lo hacen a partir del impacto del COVID-19. Los flujos migratorios se reflejan en las propuestas de Santiago Sierra y Luis Melón Arroyo, mientras que la crítica al capitalismo se articula en las obras de *El silencio de lo viejo*, Cristina Lucas, Olaia Sendón, Pedro G. Romero y Okuda San Miguel. En el terreno político, la memoria histórica aparece como detonante en las producciones de Rogelio López Cuenca, Eugenio Merino, Toni Amengual, Gervasio Sánchez, Joan Brossa, Marcelo Expósito, Concha Jerez y Carmen Calvo. La dimensión de género se manifiesta en la obra de Esther Ferrer.

Otro motivo recurrente ha sido la experiencia personal de la pérdida o la necesidad de conmemorar a un ser querido fallecido. Este enfoque se encuentra en las obras de Alberto García-Alix, Javier Codesal, Fran Herbello, Soledad Sevilla, Rebeca Pardo, Juan Manuel Castro Prieto y Tatiana Abellán. Asimismo, algunos artistas han desarrollado una aproximación a la muerte a partir de su vínculo con la medicina y la ciencia, como Paloma Navares y Jaume Plensa.

Por último, se ha identificado un grupo de creadores que, a través de la reflexión sobre el tiempo, han abierto un espacio para meditar sobre la muerte. En este ámbito destacan Ignasi Aballí, Mateo Maté, Eugenio Ampudia, Soledad Lorenzo, Javier Garcerá, Okuda San Miguel, Javier Talavera, José Hernández, Guillermo Pérez Villalta, Esther Ferrer y Antoni Tàpies.

4.3.2 LÍNEA DEL TIEMPO

A partir de la línea del tiempo, los resultados muestran que la representación de la muerte en el arte español contemporáneo no ha sido un tema central ni continuo en la mayoría de las trayectorias, pero sí aparece de manera significativa en momentos vitales, contextos sociales críticos o como reflexión filosófica en torno al tiempo y la existencia.

También, el estudio cronológico ha actuado como un cuadro comparativo y se han detectado una serie de estrategias visuales que se repetían. Con estrategias nos referimos a mecanismos utilizados en la creación de prácticas artísticas que ayudan a velar la muerte, así como su representación directa. Esto no elude la temática, pero en cierta manera, sí desplaza y aleja una visión directa de la muerte. Entre las estrategias detectadas se encuentran: la abstracción, en sus múltiples formas, eliminación de lo figurativo, la desmaterialización, síntesis, reducción a números y/o texto, representar a través de la ausencia o vacío, fragmentos de cuerpo, estructuras seriales o repetitivas, a través de símbolos, como factura del paso del tiempo, a partir de la ironía, rituales y ceremonias, espacios y lugares, elementos vegetales o animales, a través de la memoria o, como consecuencia de los medios de comunicación de masas.

En cuanto al mapa *Sankey*, este revela que la representación de la muerte en el arte contemporáneo tiende a lo sutil, metafórico y experiencial. La muerte se hace presente no desde la violencia o lo explícito, sino desde la huella, el vacío, la metáfora, o la repetición mecánica que borra lo individual.

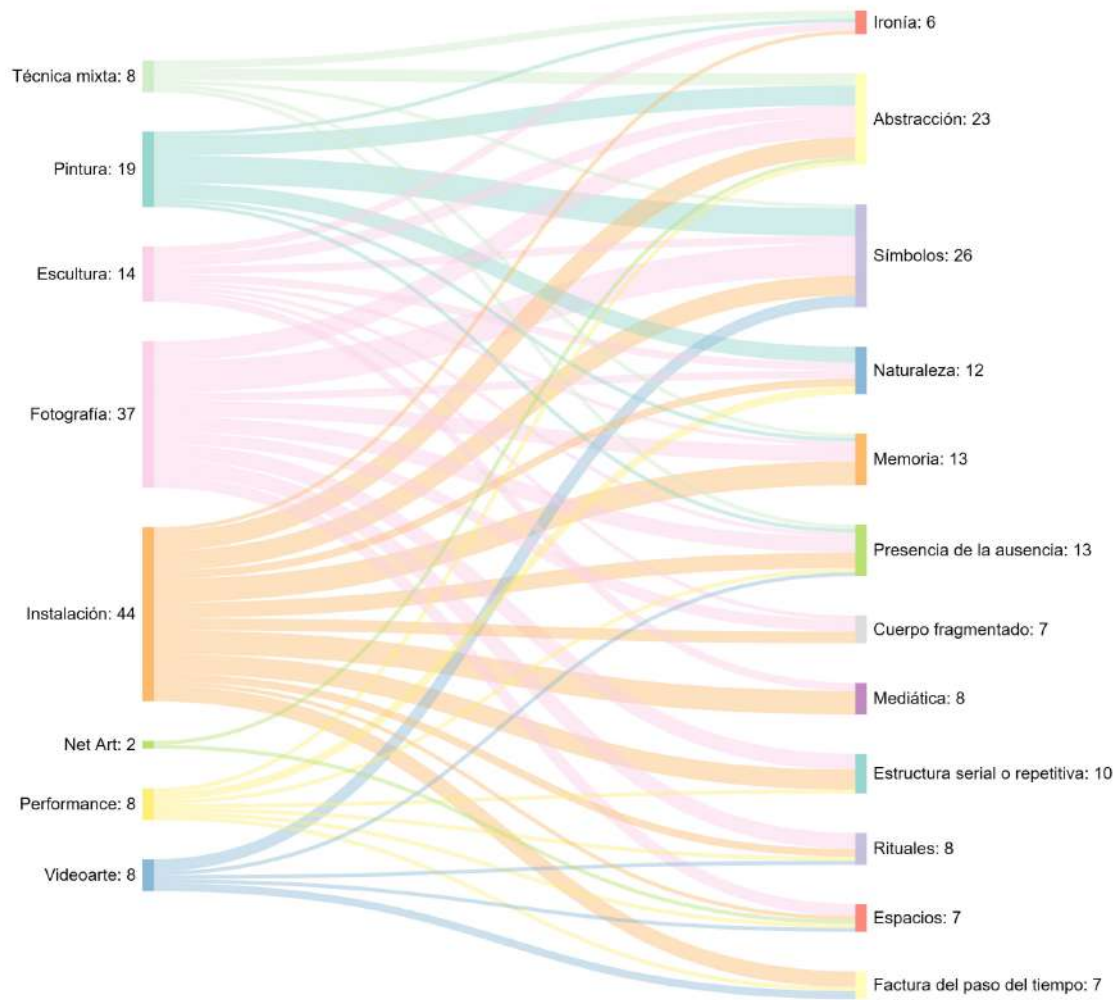
4.3.3 TABLA

Por último, y elaborando una tabla, las obras se han agrupado por técnicas, donde se ha observado que:

I. Técnicas más empleadas son:

- Instalación: Es la técnica predominante. Su capacidad para integrar elementos multisensoriales y generar experiencias espaciales la hace ideal para representar lo intangible o ausente, como la muerte.
- Fotografía (37 obras): También destacada. Puede capturar ausencias, memorias, huellas, y evocar la muerte de forma indirecta.
- Pintura (16), Escultura (14), Técnica mixta (8), Videoarte (8), *Performance* (8), *Net Art* (2): Aunque con menor presencia, aportan variedad de lenguajes.

Fig. 193: Estrategias visuales para la invisibilidad de la muerte según la técnica empleada



Made at SankeyMATIC.com

Gráfico: Elaboración propia

2. Estrategias visuales que invisibilizan la muerte más recurrentes son:

- Símbolos (26): Lo simbólico permite representar la muerte sin mostrarla explícitamente. Esto es central en la invisibilización.
- Abstracción (23): El lenguaje abstracto puede sugerir muerte sin figuración directa.
- Memoria (12) y Presencia de la ausencia (12): Representan la muerte como huella, vacío o recuerdo, sin cuerpo presente.
- Naturaleza (11) y Estructura serial o repetitiva (10): Apuntan a ciclos vitales o automatización que ocultan la carga trágica.
- Cuerpo fragmentado (7), Espacios (7) y Factura del paso del tiempo (7): Reflejan desaparición, ruina, deterioro.
- Rituales (8) y Mediática (8): Integran mecanismos culturales y tecnológicos que normalizan o disuelven la muerte.
- Ironía (6): El humor o la distancia emocional pueden funcionar como estrategia evasiva.

La invisibilización de la muerte se manifiesta en este conjunto de obras no mediante una omisión total, sino a través de estrategias que la eluden, la transforman o la camuflan en otros lenguajes (símbolos, abstracción, repetición) .

La Instalación, por ejemplo, con alta conexión a símbolos, abstracción, memoria y ausencia, permite una experiencia envolvente que no necesita mostrar un cadáver ni un acto de morir, pero hace sentir su peso a través del espacio vacío, objetos simbólicos o el silencio.

La Fotografía, por su parte, se vincula fuertemente a la memoria y la presencia de la ausencia, capturando lo que ya no está, convirtiendo lo cotidiano en una evocación de lo perdido.

A continuación se desarrollan las estrategias visuales para la invisibilización de la muerte mencionadas:

4.3.3.1 Abstracción

En el arte contemporáneo, la representación de la muerte ya no aparece con la crudeza anatómica de la *vanitas* barroca ni con la teatralidad del romanticismo. Lejos de los cadáveres descarnados o los gestos heroicos de agonía, el arte contemporáneo ha trasladado la muerte al dominio de lo implícito, de lo sugerido, de lo que se elude más que se muestra. En este giro, la abstracción ha operado como un dispositivo eficaz para invisibilizar —aunque no eliminar— la presencia de la muerte.

La abstracción, en su renuncia a la figuración directa, ha sido históricamente leída como una apuesta por lo espiritual, lo formal o lo universal. Sin embargo, en el contexto contemporáneo, su uso se torna más ambiguo: puede ser un refugio estético, una estrategia conceptual o incluso un acto de evasión. Cuando se aborda el tema de la muerte desde la abstracción, se genera un desplazamiento semántico: lo ominoso se vuelve textura, lo desgarrador se convierte en gesto pictórico, y lo finito se traduce en vacío visual o en estructuras repetitivas.

Este fenómeno no implica una ausencia de la muerte, sino más bien una operación de desactivación simbólica. En lugar de confrontar al espectador con imágenes explícitas del cuerpo muerto, de la violencia o del duelo, se le propone una experiencia difusa, sensorial o intelectual.

A través de la abstracción los artistas se alejan de la representación literal de la realidad. Pero esta abstracción podrá llevarse a cabo mediante diferentes fórmulas: eliminando lo figurativo, a través de la desmaterialización, reducción a la mínima expresión visual, o a través de textos o dígitos.

Eliminar lo figurativo

En lugar del cuerpo agonizante o del rostro del difunto, muchos artistas han optado por un lenguaje abstracto que, lejos de describir, evoca. Dentro de esta tendencia, una vía especialmente significativa es aquella en la que la eliminación de lo figurativo se articula mediante el gesto, el trazo o la mancha, haciendo del acto pictórico una suerte de inscripción del duelo, del vacío o de la desaparición.

Este tipo de abstracción no busca narrar la muerte, sino experimentarla como residuo, como herida abierta en la superficie pictórica. Los artistas Antoni Tàpies, Miquel Barceló, Jordi Teixidor, Javier Talavera y Luis Melón Arroyo, con obras clave como *Amor a mort* (Tàpies), *-2018* (Talavera) o *Muertos por COVID* (Melón Arroyo), utilizan estos recursos no figurativos para abordar la muerte desde el límite mismo de la representación.

En *Amor a mort*, Tàpies condensa la experiencia de la muerte en un gesto pictórico cargado de materia, de textura y de silencio. La obra no muestra cuerpos, sino rastros: signos ambiguos, manchas, inscripciones que evocan un proceso más que una imagen. Aquí, la mancha funciona como memoria del cuerpo ausente, como huella que resiste a la desaparición total. La muerte se vuelve superficie, estrato, fragmento arqueológico del dolor.

Barceló, aunque más ligado al gesto vitalista y al despliegue matérico, ha abordado la muerte a través de una fisicidad convulsa. En sus pinturas con restos orgánicos, cráneos o paisajes devastados, el trazo se convierte en una energía que descompone y transforma. La muerte no aparece como final, sino como parte de un ciclo natural de descomposición y recomposición. Su abstracción es turbulenta, matérica, profundamente vinculada al cuerpo ausente.

Con un lenguaje más sobrio y concentrado, Jordi Teixidor trabaja desde el silencio formal. Sus composiciones monocromáticas, especialmente las dominadas por el negro, que recuerdan a las pinturas Número 7 y 8 de Mark Rothko, articulan un espacio que no representa, sino que contiene. El color profundo y el gesto medido construyen una

presencia ausente, una densidad emocional vinculada a lo terminal. En su obra, la muerte se sugiere desde la verticalidad, la repetición y la contención absoluta.

En *–2018*, Talavera no representa la muerte como un acontecimiento, sino como un estado residual. El gesto, las marcas mínimas, las manchas en la superficie aluden a un proceso de borrado. El signo menos del título refuerza esta idea de pérdida, de resta, de negatividad activa. La pintura aquí funciona como un espacio de duelo abstracto, donde el trazo es a la vez inscripción y desaparición.

En la serie *Enumeraciones*, encontramos *Muertos por COVID*, donde Melón Arroyo enfrenta una tragedia colectiva desde una abstracción gestual que no busca documentar, sino responder afectivamente. El trazo, el borrón, la mancha se convierten en actos de duelo pictórico, donde cada gesto lleva la carga emocional de lo irreparable. Frente a la frialdad estadística con que la sociedad gestionó la pandemia, el artista devuelve humanidad a la cifra mediante una pintura abstracta del dolor.

En todos estos casos, el gesto abstracto no borra la muerte, sino que la transforma en signo, en energía plástica, en huella imposible de ignorar. Es una muerte sin figura, pero no sin forma. Una desaparición que, paradójicamente, inscribe su presencia en cada trazo.

Frente a la saturación de imágenes que banalizan la muerte en los medios contemporáneos, estos artistas eligen una vía inversa: la del silencio, la ambigüedad y la concentración poética. Su abstracción no niega la muerte, pero la desplaza, la transforma, la vuelve presente a través de su propia imposibilidad de ser representada.

Desmaterialización

A través de la desmaterialización, los artistas actuales nos obligan a pensar la muerte no como imagen, sino como huella, como interrupción, como espectro que insiste. Estas

Fig. 194: *Pinturas negras*, 1998-1999. Jordi Teixidor



Fuente: NF galería. Recuperado 3 de agosto 2024, de: <https://nfgaleria.com/artista/jordi-teixidor/>

Fig. 195: *Almudena*, 2020-2024. Javier Talavera



Nota: vídeo en bucle

Fuente: Exposición individual *Almudena* de Javier Talavera, en la Real Sociedad Fotográfica. Octubre 2025
Fotografía: Elaboración propia

obras no representan la muerte, la alojan. En el arte español reciente, obras como *Memoria líquida* de Tatiana Abellán, *Tutto tondo* de Rogelio López Cuenca o *Almudena* de Javier Talavera encarnan esta sensibilidad, una poética del desvanecimiento como forma de duelo y de crítica.

En *Memoria líquida*, Tatiana Abellán propone una experiencia estética y política de la desaparición. Lejos de la representación directa o del documento explícito, su obra se inscribe en una poética de la desmaterialización, donde la muerte se presenta no como imagen, sino como desvanecimiento controlado, como proceso de borrado activo que convierte al archivo en lugar de duelo, resistencia y evocación.

Partiendo de fotografías encontradas —retratos de personas desaparecidas o anónimos arrancados de su contexto—, la artista somete la imagen al efecto corrosivo de agentes químicos. El resultado son rostros parcialmente borrados, fragmentos líquidos, siluetas flotantes entre lo que fue y lo que ya no está. Lo esencial en *Memoria líquida* no es lo que vemos, sino lo que se ha ido.

La obra de Abellán encarna con precisión lo que Jacques Derrida denomina *huella espectral*: lo que ha desaparecido pero deja un residuo, una marca imposible de borrar por completo. En *Mal de archivo* (1995), Derrida escribe que todo archivo nace del deseo de conservación, pero también del reconocimiento de una pérdida inevitable. La imagen fotográfica, tradicionalmente pensada como preservación del tiempo, en manos de Abellán se convierte en territorio de borrado, donde lo que permanece es solo la memoria erosionada. Este gesto de desmaterialización no niega la existencia de los cuerpos ni los hechos de la muerte, al contrario, los invoca desde su ausencia. Lo que Abellán nos ofrece es una imagen herida, una imagen que no muestra, pero que duele.

Aunque, el proceso de Abellán puede ser leído también desde Georges Didi-Huberman, quien en *Imágenes pese a todo* (2004) defiende la necesidad de construir imágenes incluso para lo irrepresentable. Pero estas imágenes, dice, no serán nunca completas ni claras: serán residuos, fragmentos, manchas de sentido. En este sentido, *Memoria líquida* es

un acto radical de recuerdo: el borrado se convierte en escritura del duelo. Frente al archivo institucional que pretende fijar, etiquetar y cerrar el relato del pasado, Abellán propone un archivo abierto, en fuga, donde la imagen no da certezas, sino preguntas: ¿Quién fue esa persona? ¿Qué historia se oculta tras ese rostro velado por el agua? ¿Qué queda de los muertos cuando su imagen se disuelve?

La obra no hace visible a los muertos, pero los deja insistir en su desaparición, como si el agua no los borrara del todo. La imagen herida que nos ofrece Abellán no busca cerrar el duelo, sino mantenerlo abierto, como un ejercicio de memoria viva, líquida, espectral. Frente a una cultura visual saturada de imágenes explícitas de la muerte —noticiarios, redes, vigilancia—, Abellán elige el silencio visual, la fragilidad, la ausencia como forma de resistencia. Y en ese silencio, la memoria no se diluye, se vuelve ética.

La obra *Tutto Tondo*, realizada por Rogelio López Cuenca en 2016, es un video que ofrece una reflexión mordaz y profundamente crítica sobre la banalización del sufrimiento y la

Fig. 196: *Memoria líquida*, 2016. Tatiana Abellán



Nota: Fotografías antiguas borradas químicamente. Frascos de botica con la emulsión retirada. Sistema de goteo.

Fuente: Sitio web Tatiana Abellán. Recuperado 13 de agosto 2024, de: <https://tatianaabellan.com/portfolio-posts/memoria-liquida>

muerte en la sociedad contemporánea, especialmente en la cultura de la imagen. Esta pieza se enmarca dentro de una producción artística que constantemente interroga los dispositivos de poder del lenguaje visual, mediático y cultural. En *Tutto Tondo*, el cuerpo yacente aparece como un motivo espectral, pero no tanto por su crudeza visual como por la mirada indiferente del espectador, tanto dentro como fuera del vídeo.

La muerte, aquí, se ha convertido en un fenómeno invisible por saturación. La imagen del cuerpo caído ya no conmueve porque ha sido absorbida y estetizada por los medios, normalizada por el flujo de imágenes que banalizan el dolor. En ese sentido, *Tutto Tondo* plantea una forma de abstracción ética, no por omisión formal, sino por neutralización afectiva. El gesto de López Cuenca denuncia un vaciamiento empático, una mirada contemporánea incapaz de detenerse ante lo vulnerable.

Por su parte, Javier Talavera, en *Almudena*, construye una obra que no representa la muerte, sino que la evoca desde el vacío. Partiendo del cementerio más extenso de Madrid como referencia simbólica y espacial, Talavera no acude a la imagen directa de la tumba ni a la iconografía funeraria tradicional. En cambio, trabaja con materiales mínimos, estructuras abiertas, texturas austeras, y lo más importante: con la ausencia como materia artística.

Almudena es una pieza que se sitúa deliberadamente entre lo visible y lo borrado, entre la materia y el concepto. Su operación artística se apoya en una desmaterialización consciente: el espectador no ve el cuerpo, ni el duelo, ni el rito, sino que es conducido hacia el lugar donde todo eso debería estar, y no está. Es ahí donde emerge lo mortuario, en el vacío como forma de memoria.

Frente a la tradición monumental, *Almudena* trabaja desde la anti-monumentalidad: no hay inscripción heroica, ni cuerpo, ni símbolo explícito. Lo que hay es gesto mínimo, una estética de la sobriedad y del fragmento. Esta estrategia se vincula con la noción de *imagen latente* propuesta por Georges Didi-Huberman, quien defiende la potencia de aquellas imágenes que no se muestran del todo, pero que activan el pensamiento

y la memoria desde lo incompleto. La obra no genera una narrativa cerrada, sino que construye un espacio abierto de duelo, donde el espectador es invitado a ocupar el lugar de la ausencia, a completar el sentido con su propia experiencia, memoria o pérdida.

La desmaterialización aquí no es una renuncia, sino un acto político y poético, no mostrar los cuerpos para devolverles dignidad; no fijar el relato para mantenerlo abierto. Almudena es, así, una arquitectura simbólica de lo intangible: un lugar sin cuerpo, pero con memoria.

En la obra *El tiempo nos va gastando hasta que nos hace transparentes* (2002) de Mateo Maté vemos una figura masculina repetida en una secuencia que avanza desde la izquierda hasta el fondo de la habitación, donde una puerta abierta, bañada en luz blanca, funciona como un umbral. A medida que el personaje avanza, su silueta se vuelve cada vez más transparente y etérea, hasta desaparecer en la luz. Este recurso visual –una especie de *time-lapse* de desmaterialización– es clave para entender cómo la obra articula una poética de la muerte velada.

La multiplicación de la figura en diferentes estadios de transparencia no solo remite a la fotografía en ráfaga o al efecto de estela en el video, sino que construye una narrativa visual de tránsito. Esta repetición no acumula, sino que resta cuerpo, en un proceso inverso a la presencia. Cada figura sucesiva es más tenue, más translúcida, hasta que se funde con la luz al final del pasillo. El blanco absoluto del fondo no sugiere un Más Allá concreto, sino un vacío simbólico, un lugar donde la materia se disuelve. La transparencia, en este contexto, no es sinónimo de visibilidad sino de desaparición progresiva, de desgaste existencial, como lo expresa el título de la obra.

Reducción a la mínima expresión

La reducción a la mínima expresión emerge como una de las estrategias más potentes para representar la muerte sin mostrarla. Frente al exceso de imágenes de muerte en los

medios, muchos artistas contemporáneos optan por el silencio visual, por una estética de la contención que no busca provocar, sino suscitar. En estas obras, lo mortuorio no se presenta de forma directa, sino que se condensa en gestos formales precisos, materiales mínimos y estructuras simbólicas cargadas de resonancia. Tal es el caso de Ramón de Soto, Cristina Lucas y Daniel Canogar, cuyas obras ofrecen una reflexión poética y conceptual sobre la desaparición, la memoria y el tiempo.

En *Memento mori* (1988), de Ramón de Soto no representa literalmente la muerte ni el cadáver, sino que construye una imagen conceptual en la que un solo ojo —aislado, esquemático, casi ausente— remite tanto a la mirada del otro como a la conciencia de la propia finitud. El título ya sitúa la obra dentro de una tradición iconográfica barroca, pero de Soto elimina toda narratividad o elemento decorativo, dejando solo una presencia mínima, entre signo y símbolo.

Esta reducción extrema acentúa el silencio de la obra: no hay color, ni detalle, ni contexto. Solo queda la forma esencial del ojo, flotando en el espacio. Así, el espectador ya no se enfrenta a la imagen de la muerte, sino a su idea, provocando una reflexión interna, silenciosa, íntima. Se trata de una *imagen límite*.

Desde una perspectiva foucaultiana, podríamos decir que este ojo actúa como un dispositivo de autoconsciencia disciplinaria, como una mirada que nos devuelve nuestra propia condición mortal, en un espacio de vigilancia simbólica. No es un ojo que ve, sino uno que hace ver, que recuerda. Y en ese recordatorio reside su potencia, nos enfrenta con la invisibilidad del morir en una cultura que ha relegado la muerte al ámbito de lo privado o lo espectacular. La elección del monocromo, la frontalidad y el vacío circundante nos remiten también a estrategias minimalistas, donde la carga semántica no proviene de la abundancia formal, sino de su reducción máxima.

En *Box* (2017), Cristina Lucas instala un nicho funerario empotrado, mediante un juego visual, en una pared del IVAM, sin inscripción ni nombre. Esta aparente neutralidad visual es, sin embargo, una potente crítica hacia la manera en que la cultura visual

contemporánea comercializa incluso la ausencia, la muerte y el duelo. De hecho, se refiere a *Box* como “al último contenedor de nuestras vidas, a la última morada, algo que tiene que ver con lo efímero y con lo universal”, ha comentado Cristina Lucas. En varias entrevistas (Europa Press, 2017) y declaraciones curatoriales (IVAM,s.f.), Lucas ha señalado que su trabajo problematiza cómo el lenguaje publicitario penetra incluso los dispositivos de representación simbólica del morir, transformando el dolor en mercancía.

La elección del nicho, dispositivo arquitectónico vinculado directamente con el ritual funerario, no es inocente. En lugar de mostrar o narrar la muerte, Lucas la convierte en objeto expuesto, un contenedor de ausencia que también puede ser interpretado como un producto de diseño minimalista. En este gesto, la artista revela la paradoja contemporánea: vivimos rodeados de imágenes de muerte pero desconectados emocionalmente de su carga real, lo cual es facilitado —y agravado— por el aparato mediático y publicitario.

Fig. 197: *Memento mori*, 1988. Ramón de Soto



Fuente: Sitio web Ramón de Soto. Recuperado 4 de mayo 2024, de: <https://www.facebook.com/p/Ramon-de-Soto-Escultor-100063727269866/>

En este sentido, la obra dialoga con lo que Susan Sontag (2003) denunció como el consumo estético del sufrimiento. Para Lucas, la muerte se ha convertido en un mensaje que puede ser paquetizado, estetizado y diseminado con las mismas lógicas que un anuncio: limpio, ordenado, sin huellas físicas, sin sangre, sin cuerpo. *Box*, al ser tan discreta y visualmente neutral, imita esa estética publicitaria, pero para subvertirla, lo que debería ser un lugar de duelo se convierte en un producto cultural.

Además, el hecho de que esté instalada en un museo implica una crítica a la institucionalización del recuerdo, una forma de *marketing* simbólico donde la memoria colectiva se convierte en parte de la identidad corporativa de la institución artística. En otras palabras, Lucas expone cómo incluso el dolor y la muerte pueden ser capitalizados por las estructuras del arte y la cultura.

Cristina Lucas, en *Box* (Fig. 194), no solo abstrae la muerte mediante la reducción formal, sino que también denuncia cómo la representación de la muerte ha sido colonizada por las lógicas del mercado: higienizada, estetizada y neutralizada para ser compatible con el consumo. La obra tensiona ese marco, revelando el vacío literal y simbólico que deja el *marketing* cuando sustituye al duelo real. Otra de sus obras en esta línea es *Dark cube* (2017).

En *Maelstrom*, Daniel Canogar construye una obra que alude a la muerte desde el movimiento, la luz y el flujo digital. Sobre pantallas flexibles, imágenes abstractas — restos visuales, residuos de información, datos reciclados— giran como en una espiral sin fin. La obra se presenta como un vórtice tecnológico, un torbellino de datos donde lo humano parece disolverse.

Aunque no se representa la muerte de forma directa, *Maelstrom* puede leerse como una metáfora de la desaparición contemporánea: una muerte sin cuerpo, sin rito, sin imagen fija. Es la muerte digital, la que ocurre en la saturación de datos, en la pérdida de sentido, en el archivo infinito. La reducción aquí es conceptual: Canogar desmaterializa la muerte en forma de flujo, la convierte en un estado sin forma estable, sin fin ni

Fig. 198: *Box*, 2007. Cristina Lucas



Fuente: IVAM. Recuperado 17 de mayo 2025, de: <https://ivam.es/es/noticias/cristina-lucas-lo-efimero-es-una-constante-en-nuestras-vidas/>

comienzo. La reducción a la mínima expresión no empobrece la representación de la muerte, sino que la intensifica. Al eliminar la anécdota, lo figurativo o lo explícito, los artistas contemporáneos fuerzan al espectador a rellenar los vacíos, a hacer un trabajo de imaginación, empatía y reflexión. Lo que no se ve —el nicho vacío, el torbellino digital, la forma austera— activa una experiencia más íntima y duradera.

Frente a una cultura de lo visible y lo espectacular, estas obras apuestan por lo esencial, por lo que apenas se insinúa. Y es ahí, en esa mínima presencia cargada de sentido, donde la muerte vuelve a ocupar un lugar significativo en el arte contemporáneo.

Abstracción textual y numérica

En lugar de una representación frontal del morir, se opta por un desplazamiento conceptual, la muerte es traducida al código del lenguaje, y por tanto, se hace visible sólo a través de la lectura. Se utiliza el lenguaje escrito —palabras, cifras, listas,

nombres, fechas— como forma de sustitución visual, generando una experiencia donde el espectador lee la muerte, más que verla. Esta modalidad inscribe la obra dentro de un lenguaje de la abstracción semiótica, donde el texto no representa, sino que evoca, archiva, registra, sugiere.

Ignasi Aballí, cual espigador de periódicos, extrae cifras de muertos para su serie *Listados*, donde realiza un juego de contrarios, un juego entre lo visible y lo invisible en el que se ignora la procedencia de esos muertos, personas, trabajadores o desaparecidos y que acaba configurando dichas series como una *vanitas* contemporánea. El resultado es una imagen que acaba no representando nada, porque lo representa todo; su elección es arbitraria, la ejecución es mecánica (recortar titulares y fotografías para luego darles otro orden); que finalmente derivan en una condición existencial, casi en un tono que recuerda el religioso todo pasa y no somos nada. El proceso creativo se convierte así en una tarea de archivo que se encarga de abstraer mediante dígitos y caracteres la propia muerte, borrando de la memoria cualquier relación con nada doliente.

Aballí convierte el lenguaje cotidiano en testimonio mortuorio, no desde la imagen, sino desde la repetición fría y burocrática de un archivo. Nora (1989) señala que "la memoria moderna es, más que nada, archivística" (p. 13) borrando lo que no nos interesa, nos duele o nos da miedo. Boltanski no solo coincide con Nora, sino que en una entrevista, que recogía el diario *El País* en 2020, nos habla de la importancia o la necesidad del olvido como mecanismo de la memoria para poder vivir.

La obra *Contador de muerte* de Santiago Sierra, instalada en 2009 en la fachada de la aseguradora Hiscox en el corazón de la City londinense, consiste en un contador LED que calcula en tiempo real el número estimado de muertes en el mundo durante ese año, basándose en proyecciones estadísticas del US Census Bureau. La cifra, aproximadamente 55 millones de personas al año, avanza a razón de casi dos muertes por segundo, generando un flujo constante e impersonal de datos que reemplaza la imagen de la muerte por su cuantificación algorítmica.

Fig. 199: Listados (muertos) 2005. Ignasi Aballí



Fuente: Exposición en la Bienal de Venecia 2007.
Fotografía: Elaboración propia

Más que una mera visualización estadística, la obra transforma la abstracción numérica en una estrategia crítica. Al instalar este contador en una institución financiera y, más aún, al vincularlo contractualmente a la propia vida del artista —a cambio de la cesión de la obra, Hiscox le concede un seguro de vida de 150.000 euros—, Sierra no solo denuncia la mercantilización del arte y de la muerte, sino que inserta el cuerpo del artista en el sistema económico que critica. Uno de los aspectos más provocadores de la obra es este, su componente contractual en el que Sierra cede la instalación a cambio de un seguro de vida. Esta transacción convierte la obra en una reflexión sobre el valor de la vida y del arte en el mercado, especialmente en un contexto como el de la City londinense, símbolo del capitalismo financiero global.

Al hacer depender el pago del seguro de su posible muerte durante la exhibición, Sierra vincula su existencia biológica a la lógica aseguradora, pero también ironiza sobre cómo el valor del arte se incrementa con la muerte del artista. Así, el artista se convierte en activo financiero, su vida en póliza, su muerte en evento de mercado. Este gesto encarna el espíritu del arte crítico contemporáneo, que utiliza el propio sistema para exponer sus contradicciones.

La obra denuncia cómo, en las sociedades contemporáneas, la muerte se ha convertido en un dato estadístico, gestionado por instituciones y alejado del rito, del relato y del recuerdo. Esta estética del dato genera una paradoja afectiva: cuanto más despojada y abstracta es la forma, más brutal resulta la conciencia del volumen de la muerte. La abstracción aquí no es neutral: es un modo de visibilizar la violencia estructural.

La ubicación de la obra no es arbitraria: al instalarla en una fachada del distrito financiero, Sierra interpela directamente a las instituciones que regulan, gestionan o banalizan la muerte a escala estructural. En este contexto, el número que aumenta cada segundo no es solo una estadística, sino una acusación silenciosa al sistema que tolera —o incluso genera— esas cifras.

Contador de muerte es una obra que trabaja con una de las formas más extremas de abstracción de la representación de la muerte: la cifra fría, impersonal, sin relato. Pero lejos de deshumanizar, esta estrategia sirve a Sierra para reactivar la conciencia crítica frente al modo en que el capitalismo contemporáneo absorbe, gestiona y estetiza el morir. La obra se sitúa en el cruce entre arte conceptual, economía simbólica y biopolítica, y hace visible una verdad incómoda: en el corazón del sistema, la muerte también es mercancía.

En *Temps* (2008), Eugenio Ampudia lleva a cabo una sofisticada operación simbólica, parte de una palabra *temps* (Tiempo) para luego fragmentarla, desdibujarla y hacerla inestable mediante un mecanismo que mantiene sus letras en movimiento continuo. Este gesto no solo compromete la legibilidad, sino que actúa como una poderosa metáfora de la descomposición, la pérdida del orden, y, por extensión, de la muerte.

Desde la Antigüedad, la expresión *tempus fugit* (el tiempo huye) ha servido como una advertencia moral y existencial sobre la brevedad de la vida. En las artes visuales, ha estado tradicionalmente asociada a la iconografía de la *vanitas*, donde relojes, calaveras, relojes de arena y velas simbolizan el paso irreversible del tiempo hacia la muerte. En *Temps* (2008), Eugenio Ampudia toma distancia de estos símbolos y, sin embargo, reformula radicalmente la esencia del *tempus fugit* en clave contemporánea.

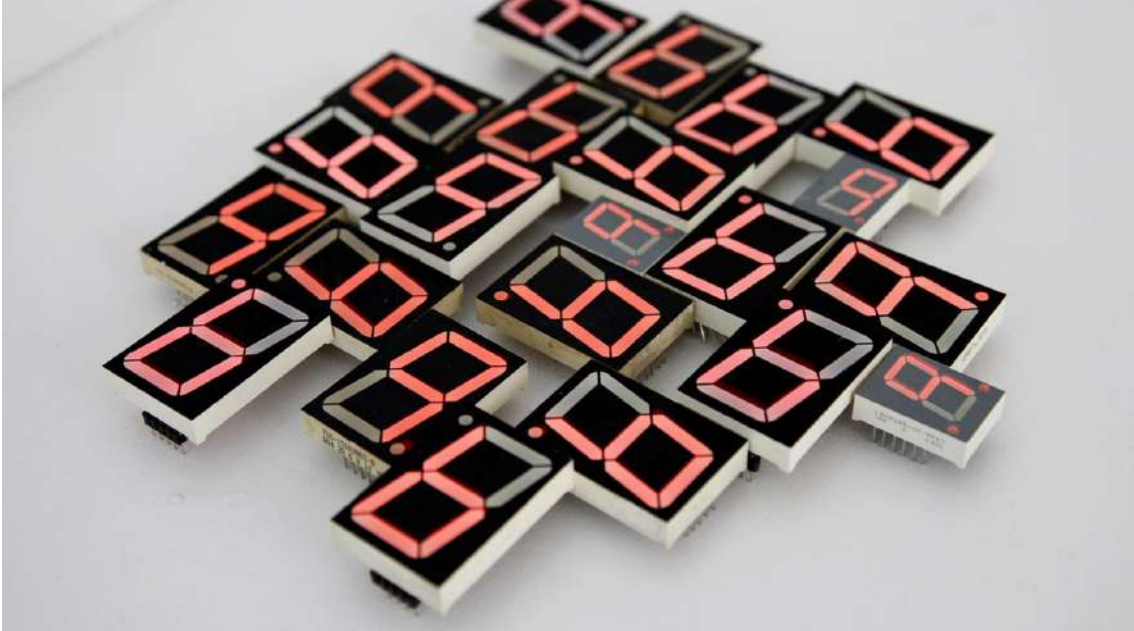
El sistema motorizado que mantiene las letras desplazándose evita que el espectador pueda leer con claridad el término *tiempo*. Esta pérdida progresiva del sentido activa una experiencia en la que el tiempo no es lineal ni comprensible, sino inestable, fragmentario y en fuga. Así como el cuerpo se deteriora, también aquí el lenguaje —otro cuerpo— se deshace. La muerte se representa, no con imágenes, sino con el desorden creciente del significado, con el colapso de una estructura que inicialmente parecía estable, la palabra. La lectura imposible de la palabra *tiempo* remite a una crisis de representación, lo que debería nombrar el tiempo, se disuelve por el propio paso del tiempo. Esta autorreferencialidad convierte a la pieza en un bucle, el tiempo deshace el tiempo. La obra no dramatiza la muerte, sino que la sugiere como desaparición de la forma, del

lenguaje y del sentido. En lugar de representar la muerte como suceso o icono, Ampudia propone una poética de la invisibilidad activa, donde lo que muere es el propio acto de entender, de leer, de nombrar.

Eugenio Ampudia abstrae la representación de la muerte en *Temps* al descomponer el lenguaje a través del movimiento. La obra deja de ser una representación y se convierte en una experiencia de disolución, donde el espectador se enfrenta no a la imagen de la muerte, sino a su lógica: inestabilidad, entropía, pérdida de sentido y disfunción. La muerte aquí no se ve, se siente en la imposibilidad de fijar el tiempo, de leer el mundo, de entender lo que se mueve frente a nosotros.

Daniel Canogar en su obra *7* (2014) también explora la muerte desde una perspectiva abstracta y tecnológica, alejándose de su iconografía clásica para situarla en el terreno del colapso informacional. En la imagen vemos un conjunto de pantallas numéricas de siete segmentos (las mismas que se utilizan en relojes digitales), dispuestas de forma irregular sobre una superficie blanca. Estos dispositivos muestran números en distintas configuraciones, pero ninguno parece indicar un tiempo legible o coherente. Lo que debería ser un dispositivo de medición precisa (el tiempo) se convierte aquí en una superficie inestable de datos fragmentados. Los haces de luz proyectados fuera del conjunto acentúan la idea de diseminación y pérdida de forma, como si lo medible hubiera estallado en múltiples direcciones, incapaz de articular un discurso único o estable.

A diferencia de una representación tradicional de la muerte, *7*, que pertenece a la serie *Small Data*, opera desde la estética del error y del colapso informático. Las cifras parpadean o muestran signos que carecen de sentido, y el orden numérico que estructura el tiempo lineal —y con él, nuestra idea de vida y muerte— queda suspendido. No hay un fin representado, sino un sistema que deja de tener coherencia. El uso de componentes tecnológicos obsoletos o en desuso también remite a una arqueología del presente, donde la tecnología caduca se convierte en ruina y en metáfora de una humanidad que desaparece con sus propias invenciones. Lo que muere aquí no es el cuerpo, sino el código, el dato, el lenguaje. En el propio *statement* sobre la obra en la web

Fig. 200: *Instalación 7*, 2014 Daniel Canogar

Nota: 7 segmentos desechados, estante de madera, tarjeta de memoria MicroSD, videoproyección en bucle de 5:42 m. Dimensiones: 210 x 60 x 38 cm.

Fuente: sitio web Daniel Canogar. Recuperado 29 de agosto 2024, de: <https://vimeo.com/143467339>

del artista recoge que la pieza “explora la vida y muerte de la electrónica de consumo, y cómo cuando desechamos nuestros dispositivos, estamos tirando una pequeña parte de nosotros mismos”.

We love parties forma parte del proyecto *If Alive* (2006) de Manuel Saiz (Fig. 197). Dentro del proyecto *If Alive*, la frase *we love parties* cobra aún más sentido. Se trata de una obra que especula sobre la hipótesis de estar vivos, como si la vitalidad fuera una construcción estética más. En este contexto, el mensaje se vuelve cruelmente irónico: celebramos, sí, pero ¿qué celebramos? ¿A quién? ¿Por cuánto tiempo? A través de un lenguaje visual aparentemente banal y festivo, Saiz trabaja con una estética del simulacro que oculta la muerte bajo una superficie de euforia artificial. A primera vista, la obra seduce por su estilo visual: tipografía negra gótica, cables expuestos, luces LED de colores brillantes. Todo remite a un imaginario de fiesta, discoteca, neón comercial o incluso culto underground. Pero bajo esa superficie vibrante se esconde una trampa semántica: el título en sí —*We love parties*— puede leerse también como un epitafio generacional.

En un mundo donde se celebran cuerpos, imágenes, placeres y consumos ¿qué es lo que muere?

El colorido festivo no celebra la vida, sino que disfraza la muerte. El espectador queda atrapado en un bucle estético: lo que parece afirmación, oculta un final. Esta ambigüedad es esencial en la obra de Saiz, que juega con el lenguaje publicitario para poner en crisis la veracidad de sus enunciados. Al igual que en *Temps* de Eugenio Ampudia o *7* de Daniel Canogar, aquí la muerte no es representada directamente. No hay cuerpos, no hay violencia ni decadencia visual. Lo que hay es una celebración hueca, un sistema de signos que nos mantiene ocupados mientras lo esencial desaparece.

Tatiana Abellán con su obra *A perpetuidad* (2023), Olaia Sendón en su intervención en la ciudad de A Coruña en 2011 y los pasquines de *Farsa Covid*, también parten del texto para hacer mención a la muerte. Estos pasquines, colocados de forma anónima en entornos urbanos durante la pandemia, incorporaban un discurso que negaba la

Fig. 201: *Let's think positive*, 2003. Manuel Saiz



Fuente: Museo CA2M. Recuperado 10 agosto 2025, de: <https://ca2m.org/exposiciones/capsula-de-coleccion-manuel-saiz>

existencia del virus o sus efectos, en muchos casos acompañados por la afirmación: “Los muertos no existen”, “Nadie muere de Covid”. Desde una perspectiva crítica, estos textos no niegan la muerte sino que la borran discursivamente, convirtiéndola en una falla semiótica y política.

En *A perpetuidad* (2023), Tatiana Abellán plantea una crítica implícita a los discursos estandarizados del duelo, donde el lenguaje funerario se repite hasta el vaciamiento semántico. La artista reúne placas funerarias reales retiradas de cementerios, conservando sus inscripciones genéricas "Tu familia no te olvida", "Tus hijos y nietos..." y organizándolas como un mosaico de luto sin sujeto. Esta operación convierte el epitafio en un recurso poético despojado de referente, lo que genera una fuerte resonancia con otras obras contemporáneas que abordan la desaparición del cuerpo (Canogar), el desvanecimiento del lenguaje (Ampudia), o la celebración vacía como negación de la muerte (Saiz). Al igual que las intervenciones urbanas de Olaia Sendón o los pasquines de Farsa Covid, Abellán denuncia la forma en que la muerte ha sido desplazada del imaginario colectivo: no ya como tabú, sino como fórmula vacía. Así, su instalación se convierte en un archivo crítico de los modos en que la sociedad borra la muerte incluso en los propios ritos funerarios.

4.3.3.2 Presencia de la ausencia

A partir de la imagen de la ausencia se alude a una presencia. “La imagen sustituye al vacío, a la desaparición de un ser querido o de un hecho cultural. En cada imagen convive, pues, una contradicción: un hilo pendular que oscila entre la ausencia y la presencia” (IVAM, s. f. párr. 4).

Esta estrategia de desmaterialización no supone una negación del hecho mortal, sino su reconfiguración desde lo sutil, lo inasible y lo efímero. Esta poética de lo que falta se halla en el corazón de muchas propuestas clave del arte español reciente, como las de Juan Manuel Castro Prieto, Concha Jerez, Santiago Sierra, Esther Ferrer, Alberto

García-Alix y Carmen Calvo. La obra *3000 huecos de 170 x 70 x 70 cm. cada uno* (2002) de Santiago Sierra no muestra sangre, ni cadáveres. No hay una imagen directa de la muerte. Sin embargo, la sola existencia de estas cavidades remite al hecho de morir, de desaparecer, de ser enterrado, pues las tres mil fosas corresponden con las dimensiones estándar de una tumba. Sierra camina hacia una estética conceptual de la ausencia pues son tumbas sin cuerpos.

A diferencia de las representaciones tradicionales del fin –ya sean religiosas, heroicas o trágicas– aquí no hay símbolo redentor, ni mito, ni dramatismo visual. Hay tierra removida, repetición obsesiva, escala industrial. Sierra trabaja con una estética de la deshumanización estructural, la muerte deja de ser un acontecimiento singular para convertirse en signo de sistemas que producen desaparición, fosas comunes, cuerpos sin nombre.

El vacío en esta obra no es metáfora, sino materia crítica. Al representar la muerte por medio de su ocultamiento –una visibilidad negativa–, el artista se alinea con una corriente del arte contemporáneo que concibe la ausencia como forma radical de denuncia. La obra se articula así como una arqueología del trauma, donde la muerte no se exhibe, pero se hace presente en su forma más brutal: la negación de su propio derecho a ser vista, narrada o llorada. En el marco de la investigación sobre la representación de la muerte en el arte español entre 1975 y 2025, esta pieza se convierte en un manifiesto visual de una época que no solo oculta la muerte, sino que la convierte en infraestructura invisible, administrada, neutralizada. *3000 huecos* nos confronta, sin exhibición, con aquello que no queremos mirar. Es arte que cava, que remueve, que señala lo que ha sido deliberadamente borrado. En ese sentido, Santiago Sierra no representa la muerte: la instala, como vacío, en el centro mismo del discurso.

Esther Ferrer en su obra *Sillas de la muerte* y Santiago Sierra con su *3000 huecos*, trabajan desde la ausencia, desde el vacío como forma, y desde la evocación silenciosa de la muerte como un hecho social, político y existencial que la contemporaneidad insiste en borrar, edulcorar o desplazar. Ferrer dispone un conjunto de sillas vacías en círculo,

rodeando a una figura solitaria que sostiene un cartel. La instalación es íntima, recogida, y sin embargo profundamente elocuente. Cada silla representa un feminicidio ocurrido en 2021. De este modo, las 62 sillas negras dejan de ser objetos y se convierten en lugares vacíos ocupados por mujeres asesinadas. Aquí, también, la muerte es ausencia, las sillas aluden a cuerpos que no están. Tanto *3000 huecos* como *Sillas de la muerte* se inscriben en una estética contemporánea donde la representación directa de la muerte es sustituida por estrategias de desplazamiento, abstracción y vacío. No hay imagen violenta, ni gesto expresionista. Solo arquitecturas de la pérdida.

Carmen Calvo también juega con el dualismo de llenar y vaciar de los procesos escultóricos para reflejar ausencias. Vemos un bodegón, una naturaleza muerta a partir de una estantería “una estantería está llena de ausencias” comenta la artista en una entrevista para el programa *Metrópolis* de RTVE (2015). Si nos fijamos en su apariencia estética, encontramos una reminiscencia a los antiguos columbarios de la Hispania romana de finales del siglo II.

Además utiliza materiales como escayola y cemento para reforzar lo efímero y, la delicadeza de la muerte y ausencia. Hay una interesante relación de materiales vinculados con la ausencia y la presencia. Por ejemplo, encontramos el uso de pelo en sus obras. El pelo remite a ausencia, pero contrariamente también es el elemento que no muere, perdura. Tàpies, quien ya había trabajado intensamente con el mundo objetual desde los años 50, vuelve a hacerlo, pero de manera renovada, coincidiendo con el arte povera. *Collage de cabells* (1985). Técnica mixta sobre madera. El artista compone esta obra con una técnica concentrada, una vez más, en objetos reales efímeros.

Desde otro punto de vista, Concha Jerez también ha trabajado con la ausencia, esto es, en forma de censura, memoria y silencio. Su obra no solo denuncia lo que no puede decirse, sino que transforma la ausencia de información en forma estética. El texto aparece tachado, eliminado, distorsionado, no hay imagen de la muerte, pero hay rastros de lo que fue impedido, silenciado o perdido. En este sentido, su obra articula la muerte como borradura institucional, donde lo que se impone no es la imagen del cuerpo

muerto, sino la imposibilidad de decir, de nombrar, de recordar. La muerte se vuelve una operación política que Jerez subvierte mostrando su vacío.

El *objet trouvé* para remitir a la presencia

Objetos de diferente índole han participado en la construcción para la representación de la muerte a lo largo de la Historia, incrementándose en algunos períodos como Renacimiento y Barroco, o en tipologías artísticas como las vánitas, donde los objetos se convierten en los protagonistas de las obras por su alto grado de simbolismo o el *objet trouvé* que traían consigo las vanguardias del siglo XX.

No podemos obviar los objetos inanimados como parte importante para la representación de la muerte. Estos actúan como una metonimia visual haciendo alusión a las personas que ya no viven. Se produce un cambio de valor de los objetos al morir una persona. “La pérdida de un ser querido cambia frecuentemente la significación primaria de los objetos. Éstos se hacen más visibles, más palpables, a la vez irrisorios e incongruentes” (Thomas, 1975, 195).

Carmen Calvo también utiliza estos objetos encontrados para crear algunas de sus obras. Vemos cómo los objetos aparecen en sus obras adheridos a cuadros y fotografías o partes de una instalación. Estos objetos encontrados e intervenidos se presentan como reliquias simbólicas, como evocaciones de ausencias con reminiscencias oníricas. Carmen Calvo, explica lo siguiente:

Adquiero esos objetos que están olvidados o que nadie quiere porque creo que la imagen es lo que más puede impactar. Entonces ese objeto que está de desecho, de alguna manera, yo lo llevo a la vida, con otra manera de comunicarlo y hablar. El objeto hable a través de unas imágenes. (RTVE, 2015, 16 de febrero, 14:18)

Fig. 202: Columbario. Sala 21, vitrina 21.6



Fuente: Museo Arqueológico Nacional. Recuperado el 3 de septiembre 2024, de: <https://www.man.es/man/exposicion/recorridos-tematicos/arqueologia-muerte/12-columbario.html>

Fig. 203: *Un lugar llano y desnudo [o] En el centro*, 1996. Carmen Calvo



Nota: Técnica mixta, collage. 250 x 600 x 200 cm.. (medidas variables).
Fuente: IVAM

La obra fotográfica de Juan Manuel Castro Prieto, particularmente en series como *Cespedosa* o *Extraños*, explora la memoria familiar y la muerte desde lo fotográfico como resto, como registro de lo que ya no está. Sus imágenes, marcadas por una estética onírica, nostálgica y a veces espectral, funcionan como negativos del presente, como superficies sensibles que almacenan la presencia ausente de los cuerpos. La muerte no aparece explícitamente, sino que se insinúa en la mirada detenida, en los espacios vacíos, en la huella del tiempo en los rostros. La fotografía se convierte así en medio espectral, donde lo vivo y lo muerto coexisten en una misma emulsión. Alberto García-Alix también recurre a prendas, como la camisa de su hermano para obras como *En ausencia de Willy* (1988).

En conclusión, el *objet trouvé* y los objetos cotidianos resignificados se revelan como potentes mediadores de la ausencia y la memoria, convirtiéndose en testimonios silenciosos de lo que ya no está. Su desplazamiento desde la vida ordinaria hacia el espacio artístico los transforma en vestigios cargados de significados afectivos, históricos y simbólicos. Tanto en las obras de Carmen Calvo como en la fotografía de Castro Prieto o en la memoria íntima de García-Alix, estos objetos y restos materiales actúan como huellas que permiten volver a pensar la muerte desde una dimensión poética, evocadora y crítica. Lejos de representar la muerte de manera explícita, la hacen presente a través de la ausencia, recordándonos que los cuerpos desaparecen, pero los objetos persisten como emisarios de lo perdido, capaces de hablar en nombre de quienes ya no pueden hacerlo.

4.3.3.3 Cuerpo fragmentado

Como venimos argumentando, la representación de la muerte en el arte contemporáneo español ha adoptado nuevas estrategias que se alejan de la literalidad y del dramatismo explícito. Entre estas, destaca también la del cuerpo fragmentado, donde una parte aislada del cuerpo —una mano, un diente, un torso, una cicatriz— funciona como metonimia de la ausencia total, como gesto de evocación del todo perdido. Esta representación fragmentaria no busca mostrar la muerte directamente, sino aludirla, insinuarla, casi esconderla, apelando a lo simbólico y a la resonancia íntima.

Fig. 204: *Père Lachaise*, 1998. Carmen Calvo



Fuente: CEART Fuenlabrada. Recuperado 19 de abril de 2024, de: <https://ceartfuenlabrada.es/carmen-calvo-todas-las-sombras-que-el-ojo-acepta/>

Fig. 205: *En ausencia de Willy*, 1988. Alberto García-Alix



Fuente: Sitio web Alberto García-Alix. Recuperado 13 de febrero 2024, de: <http://albertogarciaalix.com/obras/el-paraiso-de-los-creyentes/en-ausencia-de-willy-1988/>

En *Reliquias*, Mateo Maté fragmenta el cuerpo en sus partes óseas visibles a través de radiografías, componiendo una silueta humana de ecos religiosos, como si se tratara de un cuerpo sagrado diseccionado en fragmentos venerables. Cada radiografía se acompaña de un certificado de autenticidad, lo que refuerza el paralelismo con las reliquias religiosas tradicionales: fragmentos corporales convertidos en objetos de culto, donde la ausencia del cuerpo entero señala una presencia más simbólica que física. Esta obra dialoga profundamente con la noción contemporánea de representar la muerte a través del fragmento, de sustituir el cuerpo fallecido por su huella clínica, legal o documental. Así como la reliquia sacra exigía la desaparición del cuerpo para dotar de poder a sus restos, *Reliquias* nos enfrenta a la forma en que la muerte, en la sociedad contemporánea, se disuelve en archivos, protocolos y pruebas diagnósticas.

Lejos del dramatismo visual, Maté recurre al lenguaje de la objetividad médica para sugerir el cuerpo ausente. La representación no ocurre desde la carne, sino desde la imagen técnica, desplazando la muerte del terreno de lo visible a la codificación institucional. Aquí, como en *Fornacalia* de Greta Alfaro, la desaparición del cuerpo es lo que activa el discurso de la muerte. En *Fornacalia*, Greta Alfaro introduce el cuerpo humano desnudo dentro de un horno industrial, en una clara alusión visual a los hornos crematorios. Sin embargo, lejos de la crudeza documental, la escena adopta una atmósfera ambigua: entre la estética publicitaria y el teatro del horror. Solo los pies, parcialmente iluminados, delatan la presencia de los cuerpos, mientras el resto permanece oculto. La muerte se insinúa, pero no se muestra.

El gesto de Alfaro nos habla de una representación metonímica de la muerte: el pie sustituye al cadáver entero, el cuerpo encerrado sustituye al acto de morir. Así, el arte se alinea con una sociedad que elude frontalmente el final de la vida, transformándolo en una imagen estética, simbólica o sugerida. Este horno —un espacio de cocción— convierte lo doméstico en siniestro, trasladando la idea de sacrificio antiguo al lenguaje contemporáneo. En lugar de exponer la violencia de la muerte, la obra la encapsula, la reduce a un fragmento, a un signo sutil, lo que multiplica su potencia simbólica.

Abilio Mateu (1998), del fotógrafo Alberto García-Alix, invisibiliza la muerte mediante un tratamiento metonímico. En lugar de representar el cuerpo completo, la escena del fallecimiento o el sufrimiento físico, se nos muestra solo una parte —los pies de un cadáver con una etiqueta de identificación en el tobillo. La muerte aparece con frecuencia en su trabajo, pero lo hace con una suerte de dignidad silenciosa, más cercana a la metáfora o la huella que a la representación explícita. El todo —la muerte, el cuerpo, la biografía del fallecido— es representado por la parte —los pies— lo que activa un juego entre presencia y ausencia. La identidad es sustituida por un número, una etiqueta, un gesto burocrático.

La composición fotográfica, con su iluminación tenue, enfoque cerrado y tono monocromo, refuerza la idea de lo que no vemos, de lo que se nos escamotea. No hay drama explícito ni espectáculo; solo una insinuación contenida y poderosa. En una era donde la muerte es, paradójicamente, omnipresente en los medios pero vaciada de afecto y profundidad simbólica, García-Alix recupera una imagen íntima y sobria que obliga a detenerse, a mirar de nuevo. Asimismo, el artista apunta a la forma en que la sociedad administra, ordena y oculta el hecho más universal: morir. Este tratamiento convierte la fotografía en una metáfora visual de cómo la muerte ha sido desplazada del espacio público, domesticada por lo institucional, y relegada a lo íntimo o lo tabú. Así, la obra no representa la muerte de Abilio, sino nuestra relación cultural con la muerte misma.

4.3.3.4 Estructura serial o repetitiva

No podemos negar que la muerte está ocultada en cierta medida hoy en día en Occidente. Sin embargo, los muertos corrientes que fallecieron en circunstancias extraordinarias constituyen una proporción significativa de los textos e imágenes que aparecen en los medios de comunicación (Hanusch, 2010; McIlwain, 2005) acaparando con frecuencia las portadas de los periódicos en lugar de quedar escondidos en las páginas necrológicas. Warhol, que precisamente coleccionó durante los años 60 recortes de periódicos sobre accidentes y muertes, sostenía en 1963 que “cuando ves una imagen espantosa

Fig. 206: *Reliquias*, 2008. Mateo Maté



Fuente: Sitio web Mateo Maté. Recuperado 29 de agosto 2025, de: <https://mateomate.com/reliquias-de-artista/>

Fig. 207: *Fornacialia2*, 2020. Greta Alfaro



Fuente: Sitio web Greta Alfaro. Recuperado 3 de octubre 2024, de: <https://www.gretaalfaro.com/>

Fig. 208: *Abilio mateu*, 1998. Alberto García Alix



Fuente: Sitio web Alberto García-Alix. Recuperado 4 de noviembre 2024, de: <https://www.albertogarciaalix.com/obras/el-paraiso-de-los-creyentes/>

una y otra vez, realmente no tiene ningún efecto” (ARTnews, 2019). En muchas obras contemporáneas, la repetición no busca afirmar algo, sino desactivarlo, desgasta el significado, baja el volumen simbólico hasta casi borrar la imagen. En el contexto de la representación de la muerte, esta estrategia permite que lo mortuorio se exprese sin figuración, sin trauma directo, sin relato, operando en el plano de lo casi imperceptible.

La duplicidad y reproducción masiva como abstracción es una estrategia utilizada en *marketing* con el fin descrito anteriormente y de la cual hacen uso artistas, en este caso, para velar la representación de la muerte. Ignasi Aballí, en su obra *Un año* (2004) una instalación compuesta por 365 hojas de papel, una por cada día del año, sobre las cuales el artista ha depositado el polvo recogido en su estudio a lo largo de ese tiempo. Cada hoja se convierte en un vestigio, un testimonio cotidiano, donde el polvo, elemento mínimo y residual, actúa como sustancia y signo.

La elección del polvo es crucial. Es un material cotidiano, pero cargado de simbolismo. En muchas culturas y tradiciones, incluida la judeo cristiana, el polvo remite directamente a la finitud *polvo eres y al polvo volverás*. La estructura de la obra —365 hojas, una por día— no sólo cuantifica el tiempo, sino que lo materializa como pérdida progresiva. La obra no muestra un final, sino una serie de pequeñas desapariciones cotidianas. Es un *memento mori* silencioso, donde el arte ya no se ocupa de la muerte como evento, sino como condición estructural de la existencia.

En este sentido, *Un año* se inscribe dentro de un arte contemporáneo que desactiva los signos explícitos de la muerte para trabajar desde la huella, el vestigio, la ruina mínima del ser. Un año se articula como una repetición sin diferencia. Cada día es aparentemente igual, una hoja, una mancha de polvo. Esta repetición monótona evoca el duelo en su dimensión más cruda: la vivencia del vacío, la rutina del dolor, el tiempo detenido. La muerte, en su forma más velada, reside en la imposibilidad de distinguir un día del otro, como en ciertos estados de duelo donde el tiempo se vuelve plano, indiferenciado.

Una estrategia similar utiliza Gervasio Sánchez en *Colombia (Cajas con restos) II Almacén de restos humanos exhumados perteneciente a la Fiscalía de la Nación Medellín (Colombia)*, enero

Fig. 209: *Un año*, 2004. Ignasi Aballí



Fuente: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo CAAC. Recuperado 4 de noviembre 2024, de: <https://ws130.juntadeandalucia.es/archivo-caac/coleccion/obras06/img/abgr.htm>

de 2010, dentro de su proyecto *Los desaparecidos*. La muerte está tras la neutralización de cajas de archivo dispuestas en serie y numeradas, siendo los números, la única forma de identificar identidades.

La obra *Joropo* (2010) de Javier Codesal ofrece también un ejemplo especialmente sutil del modo en que la repetición y la serialidad operan como dispositivos de abstracción de la muerte en el arte contemporáneo, pero sustancialmente distinto de las obras de Aballí y Sánchez. En este caso, la repetición se efectúa mediante constantes capturas fotográficas que actúan como hilo conductor de la pieza audiovisual.

El cuerpo muerto expuesto a la mirada en duelo. Tal exposición conecta con la naturaleza común de las imágenes, mentales o fotográficas, en tanto que gerentes de ausencias. Lo familiar y lo extraordinario, en una vía de dificultad y silencio, saltan por encima de su función de monumento para buscar cierta vitalidad en la repetición del disparo fotográfico y la sincronización a un sonido palpitante (Codesal, s.f., párr. 2).

El gesto de seguir al coche por la carretera sugiere una especie de acompañamiento fúnebre desplazado: no hay ceremonia, ni duelo explícito, ni cuerpo visible. Sólo hay trayectoria, desplazamiento. Esto activa una lógica de lo velado: la muerte está presente pero oculta, es central pero invisible. Esta imagen encapsula muchas de las tensiones que atraviesan Joropo: el cuerpo ausente, la reiteración del gesto, la opacidad del lenguaje visual, y una afectividad contenida que no grita, sino que insiste. La repetición aquí no es mecánica, sino existencial: cada vuelta, cada curva, cada paso de baile o cada kilómetro recorrido, reitera una pérdida que no se puede nombrar ni representar directamente.

La obra de Pedro G. Romero, especialmente en piezas como *Faltan* (1993–1995) y *Danza I* (1996), despliega un uso estratégico de la repetición como herramienta crítica y simbólica. En ambos casos, la repetición no es solo una forma formal o estética, sino un dispositivo político y ontológico que alude a la muerte, la desaparición y la violencia desde un plano conceptual y estructural. La obra *Danza I* (1996) se muestra como una serie de imágenes consecutivas, lo que refuerza la lógica cinematográfica y serial

Fig. 210: Colombia (*Cajas con restos*) 11, 2010. Gervasio Sánchez



Nota: Almacén de restos humanos exhumados perteneciente a la Fiscalía de la NaciónMedellín (Colombia), enero de 2010. Fuente: RTVE. Recuperado 4 de noviembre 2024, de: <https://www.rtve.es/fotogalerias/musac-ccb-y-la-casa-encendida-presentan-desaparecidos-una-muestra-del-fotoperiodista-gervasio-sanchez/66116/colombia-cajas-restos-11almacen-restos-humanos-exhumados-perteneciente-fiscalia-nacionmedellin-colombia-enero-2010/5/>

del movimiento. La danza queda disecada en fragmentos. Este formato visual recuerda a los frescos de danzas macabras medievales, donde la muerte avanza paso a paso, acompañando a cada figura humana. La iluminación fuerte sobre los cuerpos contra un fondo negro aísla la figura, evocando la estética del escenario y del rito.

La última imagen del conjunto muestra al performer en el suelo, junto al esqueleto. No hay clímax ni redención, solo un desenlace que remite a la inevitabilidad del final. Este gesto final reactualiza el mensaje moral de las danzas macabras, el cuerpo danzante también cae, también desaparece. La misma fórmula se repite constantemente: **FALTAN + [nombre]**. Esta estructura transforma cada nombre en una especie de letanía, una oración laica, donde la acumulación no resuelve nada, sino que intensifica el vacío. En lugar de representar la muerte, Romero anota, archiva, enumera, volviendo lo humano una cifra persistente, que interpela al espectador a través de la reiteración de lo que no está. La repetición aquí funciona como acto de insistencia contra el olvido, pero también como testimonio de una violencia estructural que se reproduce históricamente. Pedro G.

Fig. 211: *Joropo*, 2010. Javier Codesal



Fuente: Sitio web Javier Codesal. Recuperado 5 de noviembre 2024, de: <https://www.javiercodesal.es/trabajos/joropo/>

Romero, al igual que las danzas macabras, hace del cuerpo un espacio político donde la muerte se inscribe como experiencia compartida. Pero, a diferencia de la moral cristiana medieval, aquí no hay salvación ni castigo, solo la crudeza de lo estructural, de lo inevitable, de lo histórico.

La instalación *Silencio* (1995) de Carmen Calvo se compone de una multitud de cuchillos blancos que cuelgan y, una serie de formas curvas, macizas, reminiscentes de lápidas, dispuestas rítmicamente en el espacio. Su repetición evoca un cementerio sin nombres, un archivo de ausencias. La negación de lo individual en favor de una estructura repetitiva y despersonalizada remite a las estrategias de desaparición sistemática asociadas a contextos represivos. El conjunto es un paisaje funerario desprovisto de relato, en el que la violencia está sugerida pero no mostrada directamente.

Uno de los mecanismos de la obra es el uso de la serialidad como estrategia de desactivación del afecto. Tanto los cuchillos como las formas-tumba están dispuestos de manera sistemática, uniforme, sin jerarquías. Esta repetición no solo evoca la acumulación anónima de víctimas, sino que, al mismo tiempo, impide el reconocimiento individual. El espectador no puede identificar un rostro, una historia, una muerte específica; sólo percibe un patrón que habla de muchas muertes, todas igualmente invisibilizadas.

En *Silencio*, sin embargo, la repetición no es una forma de neutralidad formalista, sino una poética del trauma colectivo, en la que la suma de silencios configura un grito estructural. La serialidad y la repetición en *Silencio* no son meros recursos formales: son estrategias políticas y poéticas. Frente a la espectacularización de la muerte —tan común en la tradición occidental—, Calvo propone no mostrar el cadáver, sino su ausencia repetida; no representar la muerte, sino hacer visible su estructura simbólica en la cultura y la historia; no singularizar el dolor, sino mostrar su carácter colectivo, sistemático, repetido... y, por ello, silenciado. La repetición es, así, un dispositivo de crítica, no para recordar, sino para denunciar cómo se impone el olvido.

Fig. 212: *Silencio*, 1995. Carmen Calvo



Fuente: MNCARS. Recuperado 8 de marzo 2024, de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/silencio>

La obra dialoga directamente con los procesos de silenciamiento que han caracterizado la transición democrática española, especialmente respecto a las víctimas de la Guerra Civil y la represión franquista. Al no representar directamente la violencia ni a sus víctimas, Calvo se inscribe en una genealogía de artistas que han optado por estrategias indirectas, simbólicas y poéticas para aludir a la muerte y al trauma, donde conecta, sin ir más lejos, con las obras que veíamos anteriormente de Pedro G. Romero.

4.3.3.5 Símbolos como anestesia

Otra fórmula para invisibilizar la muerte es mediante la reducción a un símbolo. Se ha detectado que la muerte se representa en el panorama artístico actual también como una referencia codificada, desprovista de su carga existencial. Esta simbología de la muerte, heredera lejana del barroco *memento mori*, parece ya no querer hablar de la muerte, sino tan sólo aludirla, decorarla o vaciarla.

Los símbolos siguen presentes —la cruz, la calavera, el ciprés— pero desprovistos de densidad afectiva. Su repetición los ha convertido en fórmulas estéticas antes que en vehículos de confrontación vital. Como decíamos, esta operación puede leerse como una forma de invisibilización; el símbolo no muestra, sugiere sin implicar, estetiza sin perturbar. Recordemos que el símbolo, por definición, abstrae, convirtiéndose en un gesto que preserva el lenguaje visual de la muerte, pero elimina su potencia. Veamos a continuación algunos de los símbolos más utilizados en el estudio iconográfico realizado.

La banalización de la calavera

La calavera es uno de los signos más persistentes en la representación de la muerte. Dentro de la selección de obras, se han encontrado que en 20/100, lo que supone que un 20 por ciento del total contiene la imagen de una calavera en la obra. Sin embargo, su poder *memento mori* ha sido alterado, desplazado o estetizado hasta el punto de desactivar su carga disruptiva. En muchos casos, la calavera deja de ser un residuo de lo vivo para convertirse en un motivo decorativo, conceptual o simbólico, lo que conlleva una tensión entre mostrar y ocultar la muerte.

Podría decirse que uno de los símbolos más recurrentes y vaciados es, sin duda, la calavera, puesto que desde el barroco hasta el presente, ha pasado de ser un recordatorio de la putrefacción y la finitud, a convertirse en un icono pop, una estética alternativa o decorativa. Artistas como Okuda San Miguel, Alfredo Alcáin, Berbardí Roig o Manuel Vilariño con *Tabla Bwa* (2007) utilizan la calavera como motivo gráfico, muchas veces sin intención directa de enfrentamiento con la muerte real. Su uso está más cerca del diseño que del duelo. En la obra *Grey Skull* (2018) de Okuda San Miguel (Fig. 213), la calavera aparece transformada en icono pop, brillante, multicolor, casi alegre. La muerte es tratada como un espectáculo visual, asociada a lo lúdico y a lo digital, perdiendo toda capacidad de interpelación ética. La simbología del cráneo se estetiza al punto de volverse un elemento de diseño, una marca identitaria más que una huella de mortalidad. Se banaliza el hecho de morir al convertir la calavera en un icono *pop*,

parte de una experiencia inmersiva sin fricción emocional. La muerte aquí es simbólica pero inofensiva: se mira, no se enfrenta. La muerte es tratada como un espectáculo visual, asociada a lo lúdico y a lo digital, perdiendo toda capacidad de interpelación ética. La simbología del cráneo se estetiza al punto de volverse un elemento de diseño, una marca identitaria más que una huella de mortalidad. El símbolo está estéticamente vacío, la muerte no es duelo ni memoria, sino parte de un repertorio gráfico. Funciona como marca de estilo, no como interrogación ontológica.

Otro ejemplo es la obra *Tabla Bwa* (2007) de Manuel Vilariño. La obra consiste en una retícula visual, donde se alternan cráneos con patrones de tablero. El cráneo se presenta aquí no como un objeto singular que apela al trauma o a la experiencia concreta de la muerte, sino como un motivo repetido, casi decorativo. Al multiplicarse en una cuadrícula y compartir espacio compositivo con motivos abstractos, el cráneo pierde su peso específico como signo de finitud o dolor. Se convierte en un signo dentro de un sistema visual, un ícono intercambiable, casi ornamental. Este proceso de estetización

Fig. 213: *Grey Skull*, 2018. Okuda San Miguel



Nota: 17 tintas estampadas a mano por invisibleprints sobre papel fabriano rosaespina 220gr. 70 x 50 cm.

Fuente: Art Madrid. Recuperado 11 de noviembre 2025, de: <https://www.art-madrid.com/es/post/pieza-okuda-para-artmadrid18>

lo vacía parcialmente de su dimensión ontológica: la muerte ya no se representa como experiencia, sino como forma. Este desplazamiento del cráneo desde su referencialidad naturalista hacia su formalización gráfica lo desactiva emocionalmente. Y este es el primer paso hacia la invisibilización: al integrar la imagen de la muerte dentro de un lenguaje visual repetitivo y armónico, la obra sugiere una domesticación simbólica.

Es decir, *Tabla Bwa* de Vilariño materializa un modo contemporáneo de tratar la muerte, no como tabú, sino como ícono neutralizado. Al repetir la calavera en una estructura que remite al orden, al juego o incluso al arte pop, el artista expone cómo la cultura ha logrado transformar lo insoportable en visualmente soportable. No se trata de no mostrar la muerte, sino de mostrarla tanto que ya no moleste. En este sentido, Vilariño no sólo invisibiliza la muerte sino que muestra cómo la cultura la vuelve invisible a través de la saturación simbólica.

Alfredo Alcaín también recurre a la estética pop para representar la calavera en su obra *Pantheón de Roma* (1993). La obra presenta una composición colorida y estilizada, donde

Fig. 214: *Tabla Bwa*, 2007. Manuel Vilariño



Fuente: Sitio web Manuel Vilariño. Recuperado 8 de enero de 2025, de: <https://www.manuelvilarino.info/works>

la calavera, símbolo tradicional de la muerte, se integra en un contexto que evoca más una celebración visual que una reflexión solemne sobre la finitud.

Ambos artistas se apropian de la calavera como un símbolo altamente reconocible, con una carga histórica profunda, para mostrar cómo ha sido neutralizada por la cultura visual contemporánea. En Alcaín, la calavera se convierte en un elemento kitsch, objeto casi de diseño gráfico, disuelto entre colores vivos y referencias cultas. Mientras que en Vilariño, la calavera aparece en clave hiperrealista, pero su disposición cuadrículada y su repetición la convierten en una unidad visual más, perdiendo su singularidad y su carácter de trauma. En ambos casos, estamos ante una calavera-*pop*, símbolo estético más que ético, imagen más que advertencia. La estética pop en estas dos obras funciona como una vía para explorar la banalización de la muerte. No se trata de ocultarla, sino de mostrar cómo ha sido absorbida y neutralizada por los lenguajes visuales del presente. Ambas piezas denuncian, desde lugares diferentes, cómo la cultura convierte incluso sus símbolos más oscuros en objetos de consumo visual, repetición o parodia.

Fig. 215: *Pantheón de Roma*, 1993. Alfredo Alcaín



Fuente: Album online. Recuperado 8 de enero de 2025, de: <https://www.album-online.com/fr/search?iSF=3&sT=ALCAIN%2C+ALFREDO&iPP=2>

Escanyapobres (1989) del barcelonés Joan Brossa también juega en clave de humor con la calavera. La obra presenta una calavera humana apoyada sobre una base lisa, pulida, neutra, de madera clara. Sobre ella flota un sombrero de copa negra. La imagen es inquietante no por su teatralidad, sino por su economía de signos: un cráneo, un sombrero, una base. Esta simplicidad formal refuerza el poder alegórico del conjunto. El sombrero de copa remite al imaginario del capitalista decimonónico, al burgués, al banquero, al notario, al dueño del dinero. Asociado a la elegancia ostentosa de la clase alta, ese sombrero introduce una lectura crítica donde la muerte está vestida de gala, disimulada tras las formas del poder. Pero lo más significativo es que el sombrero está sobre sobre ella, pero desplazado. Este pequeño desplazamiento genera una tensión semántica: el símbolo de muerte no se presenta desnudo, sino adornado, encubierto, incluso parodiado. Se trata de una invisibilización ritualizada, en la que la calavera ya no incomoda, se vuelve caricatura.

Joan Brossa forma parte de una tradición de poetas visuales que entendieron el objeto cotidiano como portador de significación política. En *Escanyapobres*, emplea el humor visual para realizar una crítica feroz: la muerte no solo ha sido estetizada, sino que ha sido asumida por el capitalismo como espectáculo. El título no es decorativo: *Escanyapobres* (literalmente *estrangulapobres*) es un ataque directo al sistema que produce desigualdad y muerte estructural. La obra señala que los pobres mueren, y esa muerte es invisibilizada por la cultura de élite —representada por el sombrero de copa— que adorna, decora y naturaliza la violencia social.

En esta obra, la calavera ha dejado de ser un *memento mori* para convertirse en un ícono pop, casi inofensivo. Su presencia, en lugar de recordar la fragilidad de la existencia, parece rendida ante el artificio. El sombrero no es solo adorno, es una prótesis semiótica que vacía el cráneo de su capacidad de interpelación ética. La distancia entre el sombrero y el cráneo subraya la separación entre realidad y representación: no vemos la muerte, vemos una puesta en escena de la muerte. Esta es la verdadera operación de invisibilización, la muerte como parodia, como espectáculo, como forma vacía.

Fig. 216: *Escanyapobres*, 1989. Joan Brossa



Nota: Resina sintética, tejido y metal sobre madera. Urna 45.7 x 60.4 x 48.4 cm

Fuente: Colección MACBA. Consorcio MACBA. Fondo Joan Brossa. Depósito Fundación Joan Brossa © Fundació Joan Brossa, VEGAP, Barcelona

Fotografía: Martí Gassull

Crédito de agradecimiento: MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona

En resumen, se puede decir que es una obra lúcida en su sencillez. Por un lado, denuncia la estetización de la muerte a través de su codificación simbólica y su vaciamiento crítico. La calavera, símbolo último de lo humano, aparece sometida al signo del poder económico, que la adorna y la silencia. Brossa, con su precisión poética, nos recuerda que en una sociedad donde la pobreza mata, la muerte ya no escandaliza, se disfraza.

En un gesto radicalmente distinto, Antoni Tàpies presenta en *Crani invertit* (1991) una escultura de barro que remite a una calavera, pero deformada, invertida, desfigurada. Aquí no hay representación literal, sino gestualidad matérica. La pieza evoca el cráneo, como si surgiera de una arqueología del cuerpo más que de un símbolo icónico. Frente al tratamiento codificado y reconocible de la calavera como imagen recurrente, Tàpies opta por un gesto de desfiguración, una inversión formal y ontológica del cráneo como símbolo. El título, *Cráneo invertido*, sugiere desorientación, una negación del orden simbólico habitual. La escultura no permite una lectura decorativa ni inmediata, su textura rugosa, su forma ambigua devuelven a la muerte su opacidad. A diferencia de Brossa, Tàpies

trabaja desde el lenguaje matérico y lo informe, alejándose de la ironía para instalar al espectador en la presencia incómoda del cuerpo. Tàpies rechaza la calavera como cliché y propone una reconfiguración sensorial de la muerte, no como representación sino como resto, ruina, herida mineral. El barro, material terrestre y humilde, se convierte en soporte de una imagen de la muerte que no quiere ser reconocida sino sentida.

A través de la inversión formal y matérica del cráneo, Tàpies rompe con la iconografía convencional para reintroducir la muerte en el ámbito de lo sensible, de lo abyecto y de lo material. En una época que estetiza, mercantiliza y trivializa la imagen de la muerte, esta obra se erige como un recordatorio incómodo de su irrepresentabilidad esencial. Aún en obras con carga política o social, como *SIDA* (1993) o *Tragedias Atlánticas* (2000) ambas de Pepe Dámaso, el símbolo funciona más como emblema que como herida. El sufrimiento se transforma en signo; se representa, pero no se vive a través de la obra. La imagen de la calavera en *Mirror Two*, de Bernardi Roig, no es naturalista ni ornamental, sino que es cruda, violenta, inestable, casi un borrón agresivo. Roig busca devolver la

Fig. 217: *Crani invertit* (Cráneo invertido), 1991. Antoni Tàpies



Fuente: Huici, F. (1996). *Postrimerías: Alegorías de la muerte en el arte español contemporáneo* (Catálogo de exposición, Madrid, 7 mayo - 30 junio 1996). Fundación Cultural Mapfre Vida (p. 135)

muerte al espectador como reflejo, obligándolo a ocupar el mismo plano que la imagen espectral. La superficie del espejo está invadida por el símbolo universal de la muerte, pero esta vez en una versión deformada y sin solemnidad, más próxima al grafiti o al vandalismo visual que a la escultura sacralizada.

La elección del espejo como soporte es clave, el rostro del espectador se funde con la imagen de la calavera, pero no en clave alegórica barroca, sino en una operación de choque, donde el símbolo es agresivamente insertado en la percepción cotidiana. La muerte deja de estar codificada como emblema moralizante o fetiche estético y aparece como interferencia, como borradura identitaria.

La calavera en Roig aparece desfigurada, deshecha, casi grotesca. Esta estrategia de deformación no es formalista, sino profundamente crítica; al rechazar los contornos limpios y simétricos de la calavera clásica, el artista evidencia la pérdida de potencia semántica del símbolo tradicional. La calavera de *Mirror Two* ya no advierte ni representa; más bien, interrumpe. Roig confronta esta lógica usando el espejo como espacio donde el símbolo se vuelve interferencia visual y existencial. El espectador no puede mirar sin verse afectado, atravesado por la presencia de la muerte. Ya no se trata de mirar la imagen de una calavera, sino de verse reflejado en su interior.

Esta operación remite también al pensamiento de Jean Baudrillard, cuando advierte que las imágenes contemporáneas no ocultan la realidad, sino que la reemplazan. En *Mirror Two*, la calavera pintada en el espejo es un símbolo residual y espectral, que no representa la muerte, pero la devuelve como ausencia imposible de ignorar.

La pintura negra opera como máscara y como borradura. Es un eco visual del cuerpo desaparecido, el rostro sustituido por una calavera que ya no interpela, sino contamina. En este sentido, Roig actualiza la pregunta por la representación de la muerte en un contexto donde ésta ha sido domesticada y estetizada, y propone una respuesta que rehumaniza el símbolo, no a través de la sacralización, sino mediante el gesto violento de su restitución espectral.

Fig. 218: *Tragedias Atlánticas*, 2000. Pepe Dámaso



Fuente: Dámaso, J., Hoz, C. d. I., Molina Foix, V., & Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria). (2008). Pepe Dámaso : la sonrisa de la muerte : [catálogo de exposición] : Centro Atlántico de Arte Moderno, Sala San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de abril - 22 de junio de 2008. Centro Atlántico de Arte Moderno (p. 86)

En el imaginario occidental, hemos visto cómo la calavera ha funcionado históricamente como símbolo de mortalidad y advertencia ética. Desde los *vanitas* barrocos hasta las iconografías populares, su potencia visual está anclada en la evocación directa de la muerte. Sin embargo, en el arte contemporáneo, dicha potencia ha sufrido un proceso de estetización y codificación simbólica que desplaza su contenido existencial para insertar su forma en discursos de consumo, política o ironía.

Cruces

La cruz, uno de los símbolos más potentes de la iconografía occidental, ha sufrido una profunda transformación semántica a lo largo del tiempo. En su origen cristiano, representaba no sólo la muerte de Cristo, sino también la experiencia del dolor, el sacrificio, la redención y el misterio teológico de la resurrección. Es decir, era una imagen cargada de contenido existencial, vinculada a la experiencia de la muerte real, corporal.

Sin embargo, con la modernidad —y sobre todo en el arte contemporáneo— la cruz ha sido gradualmente reducida a signo, a geometría cultural reconocible, despojada de su potencia trágica. En muchos casos, su función ya no es religiosa ni espiritual, sino formal, estética, decorativa, o irónicamente política. Como ha observado Elíade, “La Historia añade continuamente significaciones nuevas, pero éstas no destruyen la estructura del símbolo” (Elíade, 1988, p. 60). Es decir, se siguen manteniendo los significados, aunque, quizás no con la intensidad de otros contextos.

Esta reducción de la muerte a símbolo convierte la cruz en un código visual predecible, descifráble, pero no conmovedor. El proceso de codificación simbólica de la cruz —como ocurre también con la calavera— responde a una lógica de neutralización visual de la muerte. En lugar de representar la muerte como fenómeno real, corpóreo, destructivo y definitivo, se la sustituye por un signo que la representa indirectamente, filtrada por la cultura. Este mecanismo permite a la sociedad contemporánea convivir con el espectro de la muerte sin afrontarla, consumiéndola en forma de icono. Por ejemplo, en múltiples producciones visuales, la cruz ya no remite al dolor físico del cuerpo crucificado, ni al patetismo cristiano, sino que aparece como un recurso gráfico, como parte de un alfabeto visual donde la muerte está referida, pero no pensada.

En nuestro estudio, se ha detectado un uso recurrente de la cruz para relacionarlo con la muerte, hasta en 14/100 obras la cruz es un elemento visible en la composición, en muchas, incluso la protagonista. Pero destaca, que en la mayoría de obras, la cruz en alusión a la muerte, está relacionada estrechamente con la iconografía religiosa. Tal es el caso de: la fotografía *La amortajada. Amil*, (1977) de Cristina García Rodero, *Faltan* (1993-1995) de Pedro G Romero, una de las imágenes que se suceden en la obra de *DOA Dead on arrival* (2016) de Miguel Saiz, así como en la iconografía que se presenta en *No haber olvidado nada* (1996-1997) de Marcelo Expósito, Fito Rodríguez y Gabriel Villota, y la obra de *Joropo* (2010) de Javier Codesal. Sin embargo, también encontramos obras en las que la cruz se separa del significado religioso, como en la obra *Amor, a muerte* (1980) de Antoni Tàpies, *Aquelarre* (1979) de José Hernández o *Reliquias* (2016) de Mateo Maté.

En muchas de las obras de Antoni Tàpies, la cruz aparece no como elemento religioso, sino como gesto pictórico, herida, trazo sobre la materia. Es un símbolo reiterativo en su vocabulario, pero profundamente ambiguo. En su obra, la cruz no marca tumbas ni remite a Cristo, sino que actúa como una señal del límite, de la finitud, de la ausencia.

En este sentido, Tàpies despoja a la cruz de su función trascendental y la convierte en una forma tautológica de la muerte: no explica nada, solo marca el lugar donde ya no hay nada. La cruz, al igual que los materiales pobres, la tierra, el polvo o la piedra que emplea, remite al cuerpo convertido en ruina. En muchas ocasiones, sus cruces parecen estar rayadas, inscritas o incluso arañadas sobre la superficie, como si fueran cicatrices de una desaparición.

En esta imagen, un reloj de arena contiene una pequeña cruz que emerge del montón de arena acumulada en su parte inferior. El objeto, que tradicionalmente simboliza el paso del tiempo y la caducidad, se ve intervenido por el signo universal de la muerte. Esta combinación encierra una potencia conceptual profunda, la muerte como destino inevitable, medido y contenido, en un envase estéticamente limpio, transparente, casi clínico. No hay restos, no hay drama, no hay sangre: solo el tiempo convertido en cruz. Lo que Madoz logra aquí es mostrar cómo la muerte se ha convertido en una abstracción cronometrada, encerrada en una convención visual que ya no duele, sino que simplemente se reconoce. Es la muerte estetizada y congelada, una idea de muerte más que su presencia.

Para Madoz, la cruz deja de ser un símbolo de salvación o martirio para convertirse en un dispositivo semántico frío, casi burocrático, que permite hablar de la muerte sin representarla. Esta estrategia responde a un clima cultural donde la presencia física de la muerte se ha vuelto tabú, y donde solo se permite su representación a través de formas codificadas, domésticas, estéticas, asépticas. Madoz nos recuerda que lo simbólico no es inocente: es una herramienta para ver y no ver, para mostrar sin mostrar, para recordar ocultando. Y en su fotografía, la cruz se convierte en el signo perfecto de esa paradoja.

Fig. 219: DOA Dead on arrival (Muerte al llegar), 2016. Manuel Saiz



Fuente: Sitio web Manuel Saiz. Recuperado 8 de enero de 2025, de: <https://manuelsaiz.com/doa-dead-on-arrival/>

Por su parte, Mateo Maté también utiliza la codificación de la cruz para remitir a la muerte en su obra *Reliquias* (2008). La obra está compuesta por trece cajas de luz rectangulares, dispuestas en el espacio en forma de cruz latina, evocando la disposición simbólica del cuerpo crucificado en la tradición cristiana. La cruz no se erige en vertical, sino que se presenta extendida en el plano, lo que refuerza su carácter expositivo y analítico, más que devocional.

Cada caja contiene una radiografía en blanco y negro de una parte del propio cuerpo del artista. Las imágenes están distribuidas siguiendo la anatomía humana: cabeza, tórax, pelvis, brazos y piernas. Las radiografías muestran huesos y tejidos blandos en tonalidades translúcidas y opacas. No hay signos de enfermedad ni trauma, el cuerpo se muestra clínicamente sano, pero despersonalizado. Este recurso refuerza el carácter médico, técnico y objetivo de la representación del cuerpo. La forma de cruz remite a la iconografía cristiana de la crucifixión, aunque aquí no hay Cristo, ni clavos, ni sufrimiento visible. El cuerpo se descompone en partes, no se presenta como unidad, sino como

suma de fragmentos aislados. La iluminación fría de las cajas y la impersonalidad de las radiografías evocan un ambiente hospitalario, aséptico, despojado de emoción.

Junto a cada radiografía, aparece un texto manuscrito o mecanografiado: un testamento o legado simbólico vinculado a esa parte del cuerpo. Estos escritos son personales, reflexivos, a veces irónicos, fragmentan la identidad del artista y distribuyen su herencia simbólica. Funcionan como dispositivos narrativos complementarios, contraponiendo lo clínico de la imagen con lo íntimo del texto.

Desde una lectura iconográfica contemporánea, la obra se sitúa en el cruce entre la estética clínica, la tradición religiosa y la crítica política. Emplea el lenguaje visual del hospital, el archivo y el relicario cristiano, pero lo vacía de su función tradicional. La cruz —que usualmente representa dolor, redención y trascendencia— es aquí un marco neutro, clínico, de visualización técnica del cuerpo sin alma, sin afecto, sin biografía visible. Como ha señalado López Cuenca (s.f.), en la actualidad encontramos imágenes propias de la religión cristiana, pero carentes de significado explícito.

Relojes y velas como factura del paso del tiempo

En el arte contemporáneo, la muerte ha dejado de representarse a través del cuerpo físico para ser transmutada en símbolo. Este giro visual y conceptual responde a una necesidad contemporánea de reflexionar sobre la finitud sin confrontar directamente la imagen del cadáver o el trauma del morir. En este contexto, objetos como la vela y los relojes se han convertido en dispositivos poéticos y simbólicos para aludir a la muerte sin mostrarla, operando como herramientas de invisibilización emocional y estética.

La vela, tradicionalmente asociada a lo espiritual, al alma y al rito funerario, encarna la fragilidad de la vida. Su combustión lenta es la metáfora perfecta del cuerpo que se consume en el tiempo. Sin embargo, en el arte contemporáneo, la vela rara vez aparece en contextos rituales explícitos. En obras como las de Chema Madoz, la vela

se fusiona con otros objetos —reglas, lápices, relojes— para convertirla en una imagen conceptual, elegante, casi neutra. Lo que antes iluminaba el duelo, ahora es signo puro, símbolo del paso del tiempo más que de la muerte misma. Del mismo modo, el reloj ha dejado de ser un mero instrumento de medición para transformarse en un símbolo visual de lo inevitable. Su circularidad, su constancia y su precisión lo convierten en un ícono del tiempo que se agota. En el arte contemporáneo, el reloj, trabaja como signo visual que permite abordar la muerte de manera conceptual, es decir, la muerte no se representa ya como suceso, sino como espera, demora o consumo de tiempo.

La fotografía *Reloj y lápida* (2004) de Chema Madoz ofrece un juego paradigmático. En esta imagen, el artista presenta un reloj de arena que, en lugar de terminar en la habitual base plana, culmina en una pequeña cruz, como una lápida. La imagen sugiere que el paso del tiempo concluye en la muerte, pero lo hace sin recurrir a ninguna representación del cadáver, ni al dramatismo emocional. La cruz, cargada de connotaciones cristianas y funerarias, aparece como un punto final silente, la muerte ha sido simbólicamente comprimida. Eugenio Ampudia utiliza un mecanismo, que alude al mecanismo de un reloj en su obra *Temps* (2008) como una metáfora de la fragilidad del momento, constituyendo un buen ejemplo de los planteamientos estéticos de Ampudia. Sobre una plancha rectangular de metal blanco, unas letras de hierro negro formadas por fragmentos móviles dibujan y desfragmentan la palabra *temps*.

Se trata de reflexionar sobre algo que se desmaya ante los ojos del espectador, una manera de transmitir que el tiempo pasa y no permanece nunca, incluso cuando se concreta en un momento determinado, al siguiente se desvanece, dice el propio artista. La palabra en este caso marca el tiempo: tanto el pasado hasta que se forma, el mismo presente fugaz, que dura apenas un instante y que esperas se detenga, y el futuro deshaciéndose. Metáfora de la contemporaneidad que es presente en continuo movimiento” (Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, s.f., párr. 8)

Este recurso simbólico encuentra eco en la instalación *El tiempo vuela* (1998) de Soledad Sevilla, donde la artista presenta centenares de pequeños relojes de papel que recorren

diferentes paramentos verticales del espacio expositivo. Lejos de representar un tiempo preciso o útil, estos relojes ligeros, frágiles e innumerables anulan la función del tiempo como medida controlada, para convertirlo en una masa inabarcable de momentos que se escapan, vuelan y se desvanecen. La idea de que *el tiempo vuela* —tradicional expresión para referirse a la fugacidad de la vida— se materializa en un dispositivo visual que desplaza la imagen de la muerte hacia la sugerencia etérea de lo que no puede detenerse ni atraparse. No hay cuerpo muerto, ni figura herida, ni alusión directa a la muerte física. Lo que desaparece es el propio tiempo como posibilidad de permanencia.

En esta instalación, como en las fotografías de Madoz, la muerte es un rumor visual, un vacío que se insinúa sin hacerse explícito, el reloj no muestra la muerte, sino que sugiere su presencia a través de la conciencia de su paso, de su incesante fluir. Este tipo de obras se insertan en una estética de la elusión. La muerte no desaparece, pero se transforma en huella, en indicio. El espectador debe completar el significado, proyectando sobre la imagen sus propios conocimientos y temores. Esta estrategia de reducción a símbolo se convierte en una forma de negociar culturalmente con el trauma de la desaparición sin enfrentarlo frontalmente.

Neutralización de ataúdes, sepulturas y fosas

Desde la Antigüedad hasta el arte moderno, la iconografía de la muerte ha recurrido a imágenes explícitas: ataúdes, sepulturas, calaveras, fosas abiertas, cuerpos exánimes. Estos signos, cargados de potencia visual y emocional, funcionaban como advertencia o recordatorio del fin inevitable de la existencia. Sin embargo, en las prácticas artísticas contemporáneas, esta iconografía ha sido neutralizada, desplazada o desactivada simbólicamente, dando lugar a una representación de la muerte desmaterializada, conceptual o sugerida, en la que el cuerpo y su tumba desaparecen para ser sustituidos por signos abstractos del tiempo o la ausencia. Es decir, aunque siguen siendo símbolos recurrentes estos han perdido las connotaciones más explícitas de la muerte. En este caso, se han encontrado hasta 15 obras donde se utilizan estos símbolos, éstos aparecen despojados de horror.

Fig. 220: *Temps (Tiempo)*, 2008. Eugenio Ampudia



Fuente: Sitio web Eugenio Ampudia. Recuperado 20 de enero de 2025, de: <http://www.eugenioampudia.net/es/portfolio/tiempo/>

Los ataúdes, por ejemplo, rara vez aparecen como objetos funerarios explícitos en el estudio realizado. Cuando lo hacen, son convertidos en contenedores simbólicos, muebles o estructuras de exposición. La función literal del ataúd como receptáculo del cuerpo muerto se desvanece; su significado es desplazado hacia lo conceptual, hacia la memoria o el archivo. Aunque podemos encontrarlos entre los años 1975 y 1980 en fotografías de Cristina García Roderó, como parte de las tradiciones y rituales celebrados en la España rural, donde se mantenían prácticas más cercanas a una muerte familiar y domesticada, como nos hablaba Ariès, durante la línea de tiempo 1975 hasta 2025 encontramos que el ataúd es neutralizado, reduciéndose en ocasiones a la representación de un mero contenedor, como en la fotografía de Gervasio Sánchez donde varias madres y esposas de víctimas de Srebrenica lloran antes del inicio de la ceremonia fúnebre en Potocari (Bosnia-Herzegovina), julio de 2010. En la imagen se aprecian decenas de ataúdes, pero como si únicamente tuvieran la función de contenedor de cuerpos inertes, despojados de cualquier tipo de simbología. Varias madres y esposas de víctimas de Srebrenica lloran antes del inicio de la ceremonia fúnebre. Potocari (Bosnia-Herzegovina), julio de 2010. Gervasio Sánchez

Del mismo modo, la sepultura o fosa abierta, que históricamente operaba como la representación última de la muerte —el lugar final del cuerpo, la tierra que devora—, es prácticamente inexistente en el arte actual en su forma directa. En lugar de ello, encontramos espacios vacíos, superficies neutras o estructuras geométricas que aluden a la ausencia sin mostrarla. La tumba es desplazada por la instalación conceptual o la pieza minimalista que sugiere el vacío. Tal es el caso de la obra *Silencio* (1995), de Carmen Calvo, donde se disponen numerosas lápidas neutras, la obra *Box* (2017) de Cristina Lucas o *3000 huecos* de Santiago Sierra.

El sistema reticular de nichos en la fotografía de Carmen Calvo, de su obra *Père Lachaise* (1998), también genera una neutralización de los mismos. En el caso de la última imagen de la serie *Flowers for Franco* (2011-2015), Amengual, sólo expone un fragmento de la lápida, únicamente reconocida por la textura del granito y el símbolo de la cruz. Estas composiciones en las fotografías, no hacen sino reforzar una neutralización de la iconografía de los ataúdes. Sin embargo, sí se puede encontrar un vídeo de Marcelo Expósito, Fito Rodríguez y Gabriel Villota, en la obra *No haber olvidado nada* (1996-1997), donde el ataúd es utilizado como elemento principal en la escena, con toda su carga simbólica. Pero, digamos, actúa en este estudio como una excepción y perspectiva política.

Este desplazamiento responde a un cambio cultural. En sociedades donde la muerte física es ocultada por la medicina, la técnica o la cultura visual del espectáculo, el arte acompaña esta tendencia transformando los antiguos signos de finitud en metáforas del tiempo, la ausencia o la desmaterialización. Así, ataúdes, fosas y sepulturas son vaciados de su función explícita para volverse abstracciones simbólicas, que permiten reflexionar sobre la muerte sin recurrir a la crudeza de su iconografía tradicional. La obra *Almudena: El archivo* (2022) del artista Javier Talavera se inscribe dentro de esta corriente. En ella, lo que a primera vista parece una superficie abstracta se revela como una huella: el residuo de algo que ya no está, la piel erosionada del olvido. Esta imagen evoca la textura de una lápida sin inscripción, de una fosa sin nombre. En su silencio matérico, la obra habla de aquellos cuya muerte no ha sido narrada, de los cuerpos perdidos en la historia, de

las memorias silenciadas. Talavera no representa la muerte, la sugiere. Lo que vemos es una ausencia que se ha hecho forma, un cuerpo que se ha vuelto muro. Esta poética de la desaparición convierte la obra en un archivo, no de datos, sino de ausencias.

Tatiana Abellán propone en *A perpetuidad* (2023) una relectura del lenguaje funerario. Su instalación reúne decenas de placas funerarias reales o reproducidas, todas con mensajes estandarizados como *Tu familia no te olvida* o *Tus hijos te recuerdan*. En su acumulación, estos epitafios pierden su función conmemorativa y se transforman en un lenguaje vacío, una retórica del duelo domesticado. Al retirar estas placas del cementerio y trasladarlas a la sala de exposición, Abellán no sólo rompe el tabú espacial de la muerte, sino que revela cómo incluso el recuerdo puede volverse cliché. La repetición, lejos de intensificar el homenaje, lo vacía. Pero en este gesto también hay una denuncia: la uniformidad del epitafio oculta las historias particulares de cada vida, iguala a los muertos en una gramática sin rostro.

Fig. 221: Potocari (Bosnia-Herzegovina), julio de 2010. Gervasio Sánchez



Fuente: BBC. Recuperado 20 de enero de 2025, de: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/01/110126_galeria_gervasio_sanchez_pea

En definitiva, la neutralización de estos símbolos clásicos evidencia cómo el arte contemporáneo aborda la muerte desde la sutileza, el concepto y la sugerencia, sustituyendo el cuerpo por la huella, la tumba por el vacío, la fosa por el tiempo suspendido, como en *Ruina* (2024) de Eugenio Merino, donde a partir de la figura de Lorca, la fosa actúa como una arqueología del silencio.

El uso de lápidas, ataúdes y fosas en el arte actual va Más Allá de la estética gótica o el simbolismo tradicional. Estas piezas funerarias actúan como herramientas críticas. Al presentar la muerte no como un final sino como una persistencia, los artistas denuncian contextos de violencia estructural, desapariciones forzadas, migraciones mortales y duelos no resueltos. En este sentido, el arte se convierte en un lugar de restitución simbólica. El ataúd no contiene un cuerpo, pero señala uno ausente. La lápida no nombra a nadie, pero grita por todos los que no fueron nombrados. La fosa no está cavada en tierra, sino en la memoria colectiva.

Frente al olvido institucionalizado, al tabú higienizado de la muerte y a la estetización vacía del dolor, estas prácticas artísticas devuelven a la muerte su poder de pregunta. ¿Quién recuerda? ¿Quién olvida? ¿Quién merece ser llorado? En lápidas sin tumba, en ataúdes sin cuerpos, en fosas que son obras, el arte contemporáneo construye un nuevo tipo de mausoleo: no de mármol, sino de memoria activa.

4.3.3.6 Factura del paso del tiempo

El interior no es solo el universo, sino también el estuche del individuo particular. Habitar significa dejar huellas. En el interior, éstas se subrayan. Se inventan multitud de cubiertas, fundas, cajas y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso más cotidiano. Las huellas del morador también se imprimen en el interior (Bejamin, 2005, p. 44).

En su reflexión sobre el espacio interior, Walter Benjamin no sólo describe un ámbito doméstico, sino un contenedor ontológico: el cuerpo y el tiempo como archivo. Este interior, saturado de huellas, se transforma en un palimpsesto de experiencias que, al ser acumuladas, resisten el vacío de la desaparición. En el arte contemporáneo, estas huellas —físicas, fotográficas, gestuales o materiales— se convierten en estrategias visuales que desplazan, ocultan o diluyen la representación directa de la muerte. No se trata de negarla, sino de absorberla en una trama temporal que la vuelve casi invisible, como una figura detrás del velo del devenir, que el desgaste de la imagen o del cuerpo actúe como una metáfora de la desaparición. En este contexto, obras como *Autorretrato en el tiempo* de Esther Ferrer, o *Almudena: el archivo* de Javier Talavera, despliegan tres modos de trabajar la muerte sin nombrarla

La obra *Autorretrato en el tiempo* de Esther Ferrer presenta una serie de retratos fotográficos dispuestos en cronología dividida, una lógica que subvierte la narrativa lineal de la vida. La repetición del rostro, con ligeras variaciones, da cuenta del paso del tiempo

Fig. 222: *Ruina*, 2024. Eugenio Merino



Fuente: Galería Memoria
Fotografía: Elaboración propia

sin aludir directamente a la muerte. El desgaste, las arrugas, la pérdida de volumen facial, todo queda registrado como huellas del habitar. Aquí el cuerpo no muere, sino que se transforma en archivo, en una cubierta benjaminiana donde la existencia misma se acumula capa sobre capa. La muerte, en lugar de irrumpir, se diluye en el continuo. El gesto no es dramático, sino casi arqueológico: Ferrer excava en su propio rostro.

En *Almudena: el archivo* (2022), Javier Talavera fotografía imágenes fotocerámicas deterioradas de lápidas del cementerio de la Almudena en Madrid. Las personas representadas son desconocidas, casi fantasmas que apenas se intuyen entre el desgaste, el moho, la intemperie. Esta obra se instala en el cruce entre archivo y ruina, donde la imagen funeraria pierde su función conmemorativa y se convierte en huella vacía.

En lugar de ofrecer un retrato fidedigno del otro, Talavera documenta la erosión del recuerdo, convirtiendo el cementerio en un estuche colectivo del olvido. El desgaste del rostro actúa como una metáfora del paso del tiempo que no embellece ni dramatiza, sino que invisibiliza la muerte transformándola en pura materia desgastada. Benjamin señalaba cómo los objetos cotidianos almacenan huellas del uso; en este caso, las imágenes de los muertos almacenan el rastro del abandono, la desmemoria. La obra no individualiza, sino que propone una arqueología del anonimato: la muerte como archivo roto, como imagen a punto de desaparecer.

4.3.3.7 Ironía

En el arte contemporáneo español e internacional, la muerte ha sido desplazada a territorios ambiguos, despojados de solemnidad y dramatismo. Hoy, la representación de la muerte se camufla bajo estrategias de ironía, simulacro y parodia que no niegan la presencia de lo fúnebre, pero sí la vuelven irreconocible o estéticamente asimilable. Es el caso de obras como *Always Franco* (2012) de Eugenio Merino, *Vanitas y moscas* (2018) de Eduardo Arroyo, *Ok death of capitalism* (2022) de Okuda San Miguel, o *Autorretrato en el tiempo* (2014) de Alfredo Alcáin, que convierten la muerte en

Fig. 223: *Almudena: el archivo*, 2022. Javier Talavera



Fuente: Sitio web Javier Talavera. Recuperado 22 de enero de 2025, de: <https://javiertalavera.com/almudena>

objeto de burla, desplazando su carga existencial hacia la superficie pop, política o kitsch. La ironía permite al artista contemporáneo desactivar el pathos de la muerte, envolviéndola en un juego de signos, referencias cruzadas y parodias que desplazan su gravedad hacia el territorio de la cultura de masas, la mercancía o la crítica política. De este modo, la muerte no es negada, pero sí convertida en un significante vacío, maleable, intercambiable.

La figura de Arroyo es un ejemplo del miedo a la muerte en el siglo XXI. En *Vanitas y moscas* (2018) retoma el motivo barroco de las *vanitas*, pero lo actualiza con humor absurdo. Una piedra con rostro esquemático (triángulo y círculo como ojos y nariz) es asediada por moscas de gran tamaño. Las moscas, tradicional símbolo de putrefacción y recordatorio de la muerte, no rodean un cráneo humano realista, sino una piedra con rostro esquemático, casi infantil. La escena no despierta temor ni reflexión moralizante; parece más bien un juego de formas, un *ready-made* irónico que anula cualquier gravedad sobre la caducidad de la vida. La muerte es aquí un juego, un gesto de diseño, vaciado de todo dramatismo. Esta reducción formal convierte la escena en un chiste visual, la muerte está ahí, pero vaciada de horror o advertencia. La ironía invisibiliza el carácter irrevocable de la muerte al tratarla como un ejercicio formal sin consecuencias reales.

La obra con rasgos pop *Autorretrato en el curso del tiempo* (2014) de Alfredo Alcáin también ironiza con su propia muerte. Se trata de un complejo y espléndido retablo en el que los *objets trouvés* se combinan con los papeles, fotos, dibujos y pinturas de toda una vida, creando así una compleja red de relaciones y de vistas, una especie de crónica de la vida, una obra en la que con lo más diverso y heterogéneo el autor logra destilar una embriagadora armonía, apunta Ignacio Gómez de Liaño (2018). La pieza artística ofrece al visitante una amalgama de objetos para que éste reflexione sobre la vida, el tiempo y su propia muerte, como hace el autor al incluir entre los distintos objetos “una imagen de una lápida sepulcral con la fecha de su cumpleaños y la de algunos amigos íntimos” (Huici, 1996, p. 38), además de una pintura en la esquina inferior derecha en la que aparece una carabela con el inicio de una fecha y dos interrogantes.

Fig. 224: Vanitas con mosca, 2018. Eduardo Arroyo



Nota: Piedra, metal

Fuente: La Térmica Cultural. Recuperado 22 de enero de 2025, de: <https://www.dropbox.com/scl/fo/nf7ttcmkq4eyls90ddzr/h?rlkey=kybzb864hw2y1gxqyokz12wxm&dl=1>

Fig. 225: Autorretrato en el curso del tiempo, 2014. Alfredo Alcáin



Nota: Gouache y collage de objetos diversos sobre madera. 108 x 200 cm.

Fuente: Gómez de Liaño, I. (2018). Alfredo Alcáin se mira a sí mismo [Catálogo de exposición]. Galería Fernández-Braso. Recuperado 22 de enero de 2025, de: <https://galeriafernandez-braso.com/wp-content/uploads/2024/08/Alcain-catalogo.pdf>

Relacionando la muerte con la crítica política encontramos *Always Franco* (2012), donde Eugenio Merino introduce la figura hiperrealista del dictador Francisco Franco dentro de una nevera Coca-Cola cuestionando la persistencia de la memoria y la figura del dictador en la cultura española contemporánea. Haciendo alusión al famoso slogan de la bebida azucarada de desconocida receta, Eugenio Merino nos recuerda de forma irónica cómo la muerte del dictador y la memoria histórica siguen presentes en la sociedad española.

La imagen remite inmediatamente al fetichismo comercial, a la congelación de un pasado que nunca termina de morir, pero es incapaz de resucitar. La muerte histórica del dictador es neutralizada por la banalidad de la iconografía pop; la nevera no contiene bebidas refrescantes sino un cadáver político convertido en producto, en espectáculo. La ironía aquí opera como dispositivo de invisibilización: la muerte del tirano deja de ser un acontecimiento histórico trágico para ser una broma negra en el escaparate global. La ironía, así, neutraliza la muerte biológica e histórica, transformándola en objeto estético despojado de su potencia trágica.

A propósito de ese fetichismo comercial, encontramos la obra *Ok death of capitalism* (2022). Okuda transforma la agonía del capitalismo en una celebración pop de colores estridentes. Tomando la estética del ritual del duelo, Okuda explora la muerte del sistema económico, en la que figuras de McDonald's, Bitcoin, Chanel o Mickey Mouse participan como plañideras kitsch. Un espectáculo estético que anula cualquier amenaza o duelo real. Una fiesta de colores, donde figuras geométricas, personajes pop y motivos de consumo (logos de Chanel, Bitcoin, McDonald's) asisten a una extraño duelo post-mortem de un sistema económico. La muerte del capitalismo es transformada en un carnaval estético donde no hay duelo, sino disfrute cromático. Lo que muere no es la vida ni el cuerpo, sino una abstracción económica que, paradójicamente, revive en el mismo circuito comercial que la obra crítica. Si bien, la obra no habla directamente de la muerte humana, Okuda San Miguel muestra cómo el arte contemporáneo puede invisibilizar la muerte al convertirla en espectáculo pop, en broma visual sin efecto real. La ironía, aquí, desactiva la potencia crítica de la muerte como momento de fin, ruptura

Fig. 226: *Always Franco*, 2012. Eugenio Merino



Nota: Figura de silicona y resina, ropa y nevera. 200 x 62 x 65 cm.
Fuente: Feria ARCO. Madrid, 2012
Fotografía: Elaboración propia

o catástrofe. Aquí, la ironía funciona como un mecanismo de ocultamiento, la caída del capitalismo no produce desolación sino asombro lúdico; es una muerte sin cuerpo, sin sangre, sin consecuencia material visible. De este modo, la obra participa de una estrategia cultural más amplia donde la muerte —del individuo, de un sistema o de un sentido histórico— es absorbida por la lógica de la imagen, convertida en producto de consumo, incapaz de perturbar o transformar al espectador.

Las octavillas negacionistas de la pandemia Covid, distribuidas por el colectivo FARSA COVID, también recurren a la ironía política para borrar la muerte real, en este caso, de decenas de miles de personas. La epidemia es reconstruida como farsa mediática o gubernamental; la muerte física es reemplazada por la sospecha de manipulación simbólica. De este modo, la angustia ante la vulnerabilidad corporal es desplazada hacia una narrativa de simulacro o juego de poder. La ironía en este caso no es estética sino ideológica.

En síntesis, podríamos decir que en todas estas obras, la ironía actúa como mecanismo para diluir, trivializar o estetizar la muerte, desplazando su sentido trágico o disruptivo hacia el juego, la sospecha o el consumo estético, y haciendo así que la muerte pierda su capacidad de interpelar o perturbar al espectador.

4.3.3.8 Rituales

Como hemos visto en los apartados anteriores, la representación de la muerte se traslada al terreno de lo simbólico, y una forma es a partir del ritual y de lo performativo. Esta estrategia de desplazamiento no supone una negación de la muerte, sino su reconfiguración estética, donde lo que se destaca es la ceremonia o el acto de despedida, desactivando así el impacto visual de la desaparición física.

El ritual, entendido como práctica cultural cargada de sentido, se ha convertido en un recurso clave para abordar la muerte de forma diferida o mediada. Las acciones, los

objetos ceremoniales y los gestos simbólicos permiten hablar de la finitud humana sin recurrir al cadáver. La práctica de rituales en torno al duelo y la pérdida o al propio hecho de trascender ha sido representada en más de una veintena de obras en nuestra selección.

Desayuno en Amil (1975) y *La amortajada, Amil* (1977) de Cristina García Rodero, o *Carrying* (1992) de Pepe Espaliú giran en torno a procesionar. Velar se ve representado en obras como *No haber olvidado nada*, (1996-1997) de Marcelo Expósito, *Plañideras* (2007) de Linarejos Moreno, *Reliquias*, (2008) de Mateo Maté, *Joropo*, (2010) de Javier Codesal, en la serie *Desaparecidos* (2010) de Gervasio Sánchez, *Tutto Tondo* (2016) de Rogelio López Cuenca, *OK death of Capitalism* (2022) de Okuda San Miguel y *Ruina* (2024), de Eugenio Merino. El período de luto con la serie *La edad del padre* (2001), de Javier Codesal.

Otras obras remiten a la fase de recuerdo, honrando la memoria, como *Mujer y cementerio* (1981) de Cristino de Vera, *Intervención en la ciudad de A Coruña* (2011) de Olaia Sendón donde se cuelgan esquelas en espacios públicos, una práctica antigua que aún se puede encontrar en muchas ciudades, la serie *Flowers for Franco* (2015) de Toni Amengual, *-2018* (2018) de Javier Talavera, *A perpetuidad* (2023) de Tatiana Abellán. El uso de rituales cotidianos o familiares también aparece en obras como *Altar familiar* (2012) de Rebeca Pardo, donde los objetos personales —fotos veladas, reliquias domésticas, velas apagadas— construyen un altar privado que remite al duelo y a la ausencia sin mostrar nunca el cuerpo muerto. El altar se convierte en el sustituto de la tumba, lugar de memoria, pero también de invisibilización.

También se pueden encontrar rituales de épocas pasadas, como las Danzas macabras, *Danza I* (1996) de Pedro G. Romero, relacionadas con culturas religiosas, como *La última cena* de la religión cristiana en obras como *Plañideras* (2007) de Linarejos Moreno, así como, *El invitado*, (1986-1990) de Joan Brossa. Y rituales de celebración sobre la vida, que invitan a pensar en la muerte, como *Let's think positive* (2003) de Manuel Saiz. El ritual permite así transformar la representación de la muerte en acto simbólico, repetible, sin trauma visual. El cuerpo desaparece, lo que queda es el gesto, la señal, la

huella de una acción que sustituye al acontecimiento real. Este procedimiento no solo oculta el cadáver, lo sublima en signo, lo convierte en relato colectivo, en ceremonia vacía de cuerpo pero llena de sentido. Esta estrategia responde al deseo contemporáneo de hacer pensable la muerte sin mostrarla, de permitir su presencia desde la distancia, desde el símbolo. Los rituales sustituyen a la muerte directa y hacen posible que el arte hable de la finitud sin imágenes de dolor ni violencia, en un espacio donde el recuerdo, el tiempo y la ausencia construyen el verdadero escenario del final.

4.3.3.9 Espacios

Los espacios o lugares también presentan fuertes connotaciones con la muerte, y su representación es utilizada para remitirnos a esta de forma indirecta. Recordemos que desde la antigüedad, los lugares o espacios arquitectónicos han guardado una relación directa con la muerte y el recuerdo de los cuerpos ausentes. Las basílicas paleocristianas, por ejemplo, no fueron solamente lugares de reunión para la comunidad de fieles, sino que se construyeron, en muchos casos, sobre necrópolis o cementerios romanos, o incluso directamente sobre las tumbas de mártires. La memoria de los muertos se integraba así al espacio de culto, generando un diálogo simbólico constante entre la vida espiritual de los vivos y la presencia oculta —aunque activa— de los cuerpos de los muertos.

En el arte contemporáneo, sin embargo, esta relación directa entre espacio y muerte se ha desmaterializado o desplazado simbólicamente. Las obras ya no se instalan en criptas o cementerios reales, sino que construyen espacios de memoria que simulan o evocan estos lugares sin contener cuerpos reales. Ejemplo de esta estrategia son las obras de Santiago Sierra, *3000 huecos de 170 X 70 X 70 cm. cada uno*, (2002) donde se escoge una colina de la dehesa Montenmedio en Vejer de la Frontera, Cádiz, desde donde se divisa el continente africano para llevar a cabo la obra. “Este proyecto muestra de nuevo el territorio como un `no lugar`, zona dramática fronteriza de llegada y salida, de ilusión y decepción. Esta realidad no es otra que la muerte de muchas personas en su búsqueda de una vida mejor, de un sueño y un trabajo” (Blázquez, 2002, párr. 4).

Fig. 227: *Plañideras I*, 2007. Linarejos Moreno



Fuente: Sitio web Linarejos Moreno. Recuperado 13 de octubre de 2025, de: <https://www.linarejos.com/funeral-rites?pgid=k5vif95u-96321735-60e1-4ca5-b7dd-179c02f133fa>

Relacionado con las muertes derivadas de la inmigración tenemos también la obra de Luis Melón Arroyo, titulada *Cerca de Lesbos* (2022). En esta obra, la imagen del mar aparece fragmentada por una fotografía incrustada que alude a las rutas migratorias en el Mediterráneo, un espacio trágicamente convertido en tumba anónima para miles de personas. El mar funciona aquí como espacio de ausencia, de memoria no verbalizada, donde la muerte masiva no se representa directamente, sino que se sugiere por su falta de registro físico. La tensión entre lo visible (el mar infinito) y lo ausente (los cuerpos desaparecidos) se convierte en una estrategia potente de denuncia. Se traslada el drama humano de las muertes en el Mediterráneo a un mar infinito, indiferente y sin huellas. El agua ocupa todo el campo visual, mientras la pequeña imagen incrustada apenas permite intuir el drama humano. Los cuerpos de los migrantes desaparecen, borrados del relato visual. Es el espacio mismo (el mar) el que devora la materialidad de la muerte.

Una estrategia parecida se aplica en la video instalación *Unending Lighting*, (2015-en curso) de Cristina Lucas. La artista traza un mapa global de bombardeos aéreos sobre

población civil desde 1912 hasta la actualidad. El objetivo de Lucas es despersonalizar y acumular datos (fechas, localizaciones, cifras) para evidenciar la escala inabarcable de la violencia moderna. En lugar de imágenes de cuerpos o muerte directa, la artista emplea interfaces frías de datos y mapas, que remiten al lenguaje de la información mediática y militar. La muerte queda invisibilizada tras números y pantallas, pero su peso se acumula en la mente del espectador.

Por su parte, el proyecto de Rogelio López Cuenca sobre el Monumento de Sa Feixina trabaja sobre la resignificación de un espacio arquitectónico ligado a la muerte franquista. Al documentar su ocultamiento o vaciado simbólico (eliminación de inscripciones, andamiaje que oculta el texto original), el artista muestra cómo el espacio monumental ya no es un lugar para honrar a los muertos sino para borrar o neutralizar su sentido político y funerario. La muerte histórica aquí es silenciada mediante la manipulación del espacio público.

En la misma línea de crítica política, la serie *Flowers for Franco* de Toni Amengual sitúa su mirada sobre el Valle de los Caídos, un espacio fundacional de la memoria mortuoria franquista. Sin embargo, en lugar de mostrar restos humanos o rituales fúnebres, presenta imágenes de abandono, flores marchitas, suciedad. El espacio monumental se vacía de significado, la muerte glorificada por el régimen se desvanece en un lugar en ruinas que ya no cumple función ritual.

Estas obras tienen en común el uso de elementos simbólicos y lugares marcados históricamente por la muerte —el mar, el monumento, el campo de batalla, la fosa— pero desplazando la explicitud de la muerte física hacia su sugerencia o invisibilización. Veíamos el mar como tumba sin cruz ni lápida, el mapa de bombardeos como dato deshumanizado, el monumento tapado o restaurado como cuerpo sin nombre, el cementerio *Valle de los Caídos* convertido en ruina sin sentido ritual.

Estas operaciones espaciales responden a una voluntad crítica, cuestionando cómo los discursos institucionales, mediáticos o históricos borran la violencia real y sustituyen

la memoria de la muerte por signos neutros, abstractos o espectrales. Sin embargo, lo que destaca en la mayoría de obras es la no alusión a un lugar concreto o determinado, quizás destacando tanto el lugar indeterminado de la muerte, así como, que en cualquier lugar puede producirse. En obras como *Ruina* (2024) de Eugenio Merino y *143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)* de Marcelo Expósito (2010) esta indeterminación de espacios hablan de las fosas comunes que se encuentran en lugares inciertos, aún por descubrir.

En conclusión, la utilización del espacio como estrategia de invisibilización de la muerte en el arte contemporáneo español no implica un olvido de la violencia, sino una denuncia de los mecanismos de poder que intentan relegarla al silencio o la indiferencia.

4.3.3.10 Naturaleza

La naturaleza —bosques, ruinas, flores marchitas, musgo, paisajes— ha actuado históricamente como metáfora para aludir a la fugacidad de la vida, el paso del tiempo o la promesa de renacimiento. Sin embargo, en muchas prácticas artísticas contemporáneas, esta relación se ha desplazado. La naturaleza no solo simboliza la muerte, sino que se convierte en estrategia para su disimulo o su neutralización.

Esta estrategia responde a una sensibilidad contemporánea que evita la confrontación explícita con el horror de la muerte —especialmente la violenta o política— y prefiere su tratamiento simbólico, ecológico o arqueológico. En lugar de mostrar cadáveres o rituales mortuorios, se presentan ruinas cubiertas de vegetación, tumbas escondidas bajo flores o mares infinitos sin rastros visibles. Es una operación que produce una desmaterialización de la muerte, desplazándola al ámbito de lo natural, lo eterno o lo cíclico, e impidiendo así su activación política o ética directa.

Vegetación

Históricamente, la tradición de la *vanitas* barroca ya empleaba flores, frutos o insectos como recordatorios de la fugacidad de la vida, pero en el arte actual estos elementos han dejado de advertir sobre la muerte para actuar como pantalla, neutralizando o desplazando su representación directa. El cuerpo desaparece y la naturaleza ocupa su lugar, evocando la muerte de manera lateral o ambigua. Entre las obras influenciadas por la tradición barroca podemos encontrar la obra de José Hernández titulada *In ictu oculi* (1985) donde llama la atención que en la composición, apenas un tercio, lo ocupa la parte de bodegón, donde se encuentra la naturaleza, y el resto de la superficie está vacía. Otras obras en esta línea son *Naturaleza muerta con cráneo, frutas y hortensias* (2017) de Juan Manuel Castro Prieto y *El invitado* (1986-1990) de Joan Brossa. En este último se puede apreciar cómo los elementos de la mesa constituyen una verdadera naturaleza muerta como menú.

Pero, también podemos encontrar interpretaciones de elementos vegetales, como en la pintura de Cristino de Vera, en la que se encuentra a menudo el ciprés, que no actúa como un simple elemento natural sino de Vera ha convertido en un símbolo esencial dentro de su universo visual. Un símbolo que refuerza el vínculo entre arte, espiritualidad y muerte. Recordemos que históricamente el ciprés ha estado asociado al mundo funerario y a lo sagrado, desde los cementerios mediterráneos hasta la imaginería cristiana, esta figura arbórea ha simbolizado la vida eterna, la elevación del alma y la melancolía del duelo. Cristino de Vera recoge este legado simbólico, pero lo depura y lo sitúa en contextos de extrema sobriedad como fondos neutros, cielos planos, arquitecturas austeras, donde el ciprés se alza vertical, como una presencia silenciosa y vigilante. Su verticalidad contrasta con la horizontalidad del paisaje y remite a un eje trascendental, casi metafísico, donde lo humano se encuentra con lo divino.

En muchas de sus composiciones, el ciprés dialoga con otros símbolos de muerte o silencio, como cruces, velas o cráneos. En este sentido, su función es reforzar la dimensión sacra de la imagen, no desde una religiosidad institucional, sino desde una

espiritualidad íntima, contenida. El árbol se convierte así en metáfora del alma que se eleva, o bien del recuerdo que permanece después de la muerte. Su presencia también puede interpretarse como una forma de resistencia visual frente al vértigo del presente. En un mundo dominado por la imagen fugaz y saturada, el ciprés —quieto, oscuro, inmutable— representa la permanencia, la memoria, la contemplación. Al igual que la obra del artista, el ciprés invita al recogimiento, al silencio interior y a la conciencia de la finitud.

Bodegón (1984) y *Un puñado de Tierra* (1989) ambas de Miquel Barceló, también juegan con el significado alegórico de las formas vegetales o la misma tierra. En *Seth* (2020) Bernardí Roig utiliza ramas reemplazando a huesos humanos. En *Concierto para el Bioceno* (2020), Eugenio Ampudia empleó un total de 2.292 plantas para ocupar simbólicamente las butacas del Gran Teatre del Liceu, en una acción que propone un cambio de paradigma hacia una concepción posthumanista del mundo, en la que se hace necesario repensar el presente desde una perspectiva eco-social comprometida después de la pandemia mundial por el virus Covid19. Al hilo de la pandemia, Plensa también recurre al valor de la naturaleza para crear *El árbol de la vida* (2020) en homenaje a las víctimas del virus en Madrid. Por su parte, Toni Amengual, en la serie *Flowers for Franco* (2011-2015), las flores depositadas en tumbas franquistas se convierten en protagonistas de las imágenes, desplazando la atención de las lápidas y sus inscripciones. La naturaleza —las flores marchitas o frescas— se sobrepone al sentido funerario. Este gesto señala cómo el ritual floral puede ocultar o dulcificar la memoria de la violencia.

Como vemos a través de estos ejemplos, la vegetación, en sus múltiples formas de presentarse sigue representando la muerte, pero se convierte en un dispositivo doble, al mismo tiempo que sugiere muerte o paso del tiempo, la oculta bajo la apariencia de lo bello, lo inofensivo o lo inevitable. Así, muchas prácticas artísticas actuales en España e internacionalmente exploran la naturaleza no como símbolo de muerte, sino como pantalla que la difumina.

Fig. 228: *Mujer y cementerio*, 1981. Cristino de Vera



Fuente: Fundación Cristino de Vera-Espacio Cultural CajaCanarias. Recuperado 13 de octubre de 2025, de: <https://fundacioncristinodevera.org/coleccion/mujer-y-cementerio/9>

Agua

El agua ha sido un recurso que se ha utilizado a lo largo de la historia del arte como símbolo ambivalente. Por un lado, como fuente de vida, pero, también como elemento de destrucción, purificador y medio de muerte. Así que, la utilización del agua como estrategia para invisibilizar o aludir veladamente a la muerte en el arte contemporáneo puede leerse desde múltiples capas simbólicas, materiales, conceptuales y políticas, como sugiere Manuel Saiz en la pieza de videoarte *Dead on Arrival (DOA)*, (2016) donde el mar está presente desde el inicio (Fig. 229).

En el arte, su asociación con la muerte no es nueva, y ha evolucionado desde registros mítico-religiosos hasta usos conceptuales y políticos en la práctica contemporánea. En la mitología griega y romana, el agua está vinculada al tránsito hacia el Más Allá. Recordemos la laguna Estigia, cruzarla significaba entrar al Hades. Caronte transporta a los muertos en su barca, símbolo frecuentemente recuperado en el arte funerario.

Fig. 229: DOA Dead on arrival (*Muerte al llegar*), 2016. Manuel Saiz



Fuente: Sitio web Manuel Saiz. Recuperado 8 de enero de 2025, de: <https://manuelsaiz.com/doa-dead-on-arrival/>

En la Edad Media y Renacimiento, en el arte cristiano, el agua se asocia al bautismo y a la purificación del alma tras la muerte. Aunque también aparece como metáfora del juicio o del diluvio universal, como castigo colectivo. En el romanticismo veíamos como el agua era escenario de muerte melancólica, especialmente cuando se relacionaba con la feminidad y lo trágico. En el arte moderno, en el surrealismo, el agua aparece como símbolo onírico, la disolución del yo. Como ejemplo, veíamos en la obra de Dalí, *Sueño causado por el vuelo de una abeja* (1944), el agua es el telón de fondo para una escena cargada de muerte simbólica. Y, ya en el arte contemporáneo, el uso del agua se vuelve más conceptual, performativo y político, remitiendo a temas como la desaparición, el duelo, la violencia de estado o la migración forzada.

En este sentido, Luis Melón Arroyo con *Cerca de Lesbos* (2022) refleja cómo la naturaleza, en este caso, el agua, puede encubrir tragedias humanas. A través del mar se crea un espacio sin rastros de muerte directa, pero cargado de referencias a los naufragios y muertes de migrantes. La imagen remite directamente a la crisis migratoria en el

Mediterráneo, particularmente cerca de la isla de Lesbos, uno de los principales puntos de llegada de personas refugiadas provenientes de Medio Oriente y África. La imagen bella y serena del océano oculta la violencia que ahí acontece, transformando el escenario en una tumba sin marca. El mar actúa como frontera líquida y archivo de la desaparición. Melón parece colocar al espectador en una posición de incomodidad. No se nos da una escena explícita de muerte ni se apela al sentimentalismo, sino que se nos muestra una escena vacía, pero profundamente cargada. Esa ausencia no es neutral, está ligada a cómo los sistemas fronterizos contemporáneos y los relatos mediáticos que normalizan la desaparición. La imagen pone en evidencia la distancia entre el espectador y el acontecimiento. Remite al arte post-fotográfico y archivo crítico del que hablaba Fontcuberta, donde las imágenes ya no informan, sino que interrogan el acto de mirar.

Animales e insectos

En la tradición occidental, el arte cristiano medieval y barroco asignó a ciertos animales un valor moralizante o escatológico. El cuervo, por ejemplo, fue símbolo de corrupción y muerte; la serpiente, de pecado y caída; la mosca, de putrefacción y efimeridad. En las naturalezas muertas del Siglo de Oro, los insectos que se posaban sobre frutas podridas no eran meros añadidos decorativos, sino recordatorios visuales del *memento mori*.

En el siglo XIX, la modernidad trajo consigo una transformación: ya no se trataba solo de moralizar sobre la muerte, sino de explorar su dimensión psicológica y subjetiva. El simbolismo, por ejemplo, recurrió a animales nocturnos —como los búhos o los murciélagos— para sugerir lo macabro, lo onírico y lo irracional. Este giro abriría la puerta al tratamiento más visceral y ambiguo del reino animal en el arte del siglo XX.

En el arte contemporáneo, los animales y los insectos operan como mediadores entre el cuerpo y la ausencia, como vehículos del deterioro, del ciclo vital o del vacío. Esta estrategia es característica del arte contemporáneo que huye del espectáculo de la muerte

literal, pero se permite una reflexión estética, política y existencial sobre sus huellas. En muchas obras, especialmente dentro de las instalaciones, *performances* y esculturas, el uso de animales o insectos muertos funciona como una forma de hablar de la finitud, el duelo, la violencia o la desaparición sin tener que representar directamente la muerte humana, que muchas veces continúa siendo un tabú o una carga política demasiado fuerte. Así, se configura un espacio de ambigüedad: la muerte está desplazada hacia el no-humano, lo cual permite hablar de ella con cierta distancia estética o conceptual.

Los insectos, por su tamaño y ciclo vital breve, han sido especialmente útiles para representar la fragilidad de la vida. La mariposa, símbolo de transformación y alma, se resignifica en manos de artistas como Soledad Sevilla. La instalación *El tiempo vuela* (1998) consiste en una multiplicación de mariposas a las que se ha incorporado un mecanismo de reloj en su cuerpo, lo que les permite moverse rítmicamente como si fueran segundos. Este gesto transforma a las mariposas —símbolo clásico de la metamorfosis, la belleza y la fugacidad— en marcadores del tiempo, entidades que encarnan la incesante marcha hacia la muerte. Lo fascinante de la obra es su doble operación simbólica; por un lado, la mariposa remite a la vida, a la ligereza, a la brevedad del instante; por otro, el mecanismo de reloj sugiere lo implacable del paso del tiempo, lo mecánico de la existencia que avanza hacia su final. Esta combinación produce una forma de poesía visual de la mortalidad donde no hay cadáveres ni restos, pero el movimiento constante de los segundos alados sugiere que cada aleteo es una cuenta regresiva.

Por su parte, Eduardo Arroyo ofrece una reinterpretación de la iconografía tradicional de la *vanitas* a través de una depuración formal en su obra *Vanitas y moscas* (2018). La escultura, compuesta por una piedra con un rostro esquemático de rasgos geométricos, sobre la que se posan tres moscas sobredimensionadas, introduce un elemento inquietante en una composición aparentemente sencilla. Estos insectos, históricamente vinculados a la descomposición, al cuerpo en descomposición y al paso del tiempo, actúan aquí como símbolos latentes de la muerte, sin necesidad de mostrarla de forma directa. Arroyo utiliza su presencia para reflexionar sobre el deterioro, la caducidad y la vanidad de la forma. La muerte, en esta pieza, no se exhibe, sino que permanece

suspendida, posada, como una amenaza silenciosa, convertida en metáfora contenida.

En relación con ese elemento perturbador de la obra de Arroyo encontramos *In ictus oculi* (2009) de Greta Alfaro, comentada anteriormente. Donde Alfaro presenta una mesa barroca puesta con esmero en un paisaje agreste. Y, de pronto, una bandada de buitres irrumpe y desmantela violentamente el banquete, devorando todo a su paso. Destacamos aquí, que en esta obra la muerte no aparece directamente, sino encarnada en animales carroñeros, símbolo ancestral del final del cuerpo y de la ruina de la materia. La mesa vacía al final del vídeo remite a lo efímero de lo humano y lo inútil del exceso, pero la ausencia del cuerpo humano hace que la escena parezca casi un ritual natural, donde la violencia queda absorbida por el orden cíclico del ecosistema.

Estas tres obras revelan que, en el arte contemporáneo, el uso de animales e insectos no es solo una estrategia simbólica, sino una herramienta para trabajar la temporalidad de la muerte sin mostrarla directamente. La muerte está presente, pero desmaterializada. Se insinúa a través de ciclos, ritmos, ausencias, despojos o movimientos. Los buitres de Alfaro descomponen el banquete humano. Las moscas de Arroyo posan sobre una forma ambigua, como signos del final. Las mariposas-reloj de Sevilla convierten cada segundo en un acto de desaparición. En todos los casos, los animales no representan la muerte de forma literal, sino que la trasladan a una dimensión simbólica y perceptiva, en la que la muerte se vuelve casi invisible, pero totalmente ineludible.

4.3.3.11 Desde la memoria

Para entender bien la múltiples formas en las que las obras pueden articular la memoria para aludir a la muerte, comenzaremos por describir la complejidad del término en sus diferentes acepciones.

Según la RAE (s.f.): Memoria: Del lat. *memoria*

I. f. Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado.

2. f. Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado.
3. f. Exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto.
4. f. Estudio, o disertación escrita, sobre alguna materia.
5. f. Relación de gastos hechos en una dependencia o negociado, o apuntamiento de otras cosas, como una especie de inventario sin formalidad.
6. f. Monumento para recuerdo o gloria de algo.
7. f. Obra pía o aniversario que instituye o funda alguien y en que se conserva su memoria.
8. f. Fil. En la filosofía escolástica, una de las potencias del alma.
9. f. Inform. Dispositivo físico, generalmente electrónico, en el que se almacenan datos e instrucciones para recuperarlos y utilizarlos posteriormente.
10. f. pl. Relación de recuerdos y datos personales de la vida de quien la escribe.
11. f. pl. Relación de algunos acontecimientos particulares, que se escriben para ilustrar la historia.
12. f. pl. Libro, cuaderno o papel en que se apunta algo para tenerlo presente.
13. f. pl. recuerdos (saludo por escrito o por medio de tercera persona).
14. f. pl. Dos o más anillos que se traen y ponen de recuerdo y aviso para la ejecución de algo, soltando uno de ellos para que cuelgue del dedo.

Las primeras acepciones hacen referencia a la idea, más o menos abstracta y subjetiva, que se forma en la mente. Pero también encontramos otras en las que la memoria pasa a tener forma física definida: texto, listado, monumento o como contenedor y lugar de almacenaje, esta última, de los términos incorporados más recientemente por la era digital. Para ahondar un poco más en la significación del término, nos apoyaremos en aportaciones de diferentes autores. Esto nos ayudará a entender no solo la profundidad del término sino también cómo a partir de la memoria cobran sentido algunas prácticas artísticas. Y es que "la memoria moderna es, más que nada, archivística. Depende enteramente de la significatividad de la huella, de la inmediatez del registro, de la visibilidad de la imagen" (Nora, 1989, p. 13). La memoria, dice Walter Benjamin (2005):

no es un instrumento para explorar el pasado, sino un medio(...)Para que los recuerdos sean auténticos, es mucho menos importante que el investigador

los comunique indique, con toda precisión, que el lugar donde se apoderó de ellos. Épica y rapsódica en el sentido más estricto, la memoria genuina debe, pues, proporcionar una imagen de la persona que recuerda, de la misma manera que un buen informe arqueológico no sólo nos informa sobre los estratos de los que proceden sus hallazgos, sino que también da cuenta de los estratos que primero tuvieron que ser perforados” (p. 576).

Barile (2016) nos habla que se hacen previsiones de los modos de recordatorio, que generalmente comienza con los obituarios, con la evocación y memoria como modo de permanencia del muerto en la familia y la comunidad. Así que podemos decir que el conjunto de estas manifestaciones rituales actúan como parte del mecanismo para activar la memoria así como para iniciar el camino hacia la aceptación de la pérdida.

Tampoco podemos olvidar el término posmemoria, que guarda una estrecha relación con obras contemporáneas. El término posmemoria es defendido como una categoría de análisis de las narrativas de un pasado traumático familiar. Como apunta Quílez Esteve (2014), además del Holocausto, otros capítulos históricos como la guerra de Vietnam o las dictaduras latinoamericanas forman parte del concepto de posmemoria. Es más, en la cultura visual el artista indaga y se solidariza con los que vivieron escenas de violencia sistematizada aún sin estar unidos a ellos por lazos de parentesco, y no por ello quedan excluidos de la idea de la posmemoria (Mínguez-García, 2018).

A partir de estas aproximaciones al término de memoria podemos darnos cuenta que la memoria es una parte fundamental de la representación de la muerte, pues es a través de ella y con la finalidad del recuerdo o el recordar, donde tiene sentido la representación. A lo largo del recorrido histórico-artístico hemos encontrado diferentes elementos que nos han ayudado a recordar y mantener la memoria, como los mosaicos, las tumbas, los sacófagos, cuadros, frescos, esculturas.

Gran parte de las cien obras analizadas en este estudio tienen una relación directa con la memoria, en las diferentes acepciones que hemos leído. Así, *Fusilados esta mañana*

(1975), de Concha Jerez, hace una alusión directa a la memoria borrando la información para impedir el recuerdo de la noticia del periódico, haciendo una crítica política voraz en relación con los hombres que habían sido fusilados. Cristina García Rodero registra las tradiciones de la España de aquellos años de transición, que luego recogió bajo el nombre de España oculta. Esther Ferrer con sus *Autorretratos en el tiempo* (1981-2014) queriendo no olvidar su propio tiempo. Alberto García-Alix intenta, a través de un objeto personal de su hermano, mantenerle en su memoria, o Juan Manuel Castro Prieto y Alfredo Alcáin con objetos recuperados. Pepe Espaliú con sus acciones para que sea más pregnante el recuerdo.

No podemos dejar de mencionar *Faltan* (1993-1995) donde se hace evidente el recuerdo a través de las diferentes fotografías en las que destacan las fechas en relación con los acontecimientos que se denuncian, así como aquellas obras también de denuncia política que intentan impedir que caigan en el olvido. Son numerosas en este sentido las prácticas artísticas para recordar las memorias de fallecidos a causa de la dictadura franquista, migraciones u otras decisiones políticas o causas sociales, que ponen a luz Marcelo Expósito y Santiago Sierra. Algunos transformados en monumentos como *Monumento de Sa Saixina*, sobre el que interviene Rogelio López Cuenca o el *Árbol de la vida* que crea Plensa por las víctimas de la pandemia mundial que comenzó en 2019.

También se mantiene el recordatorio del *memento mori*, recuerda que morirás, en naturalezas muertas como *El despertar I* (2001) de Manuel Vilariño, *Memento mori y Puerta de Thanatos II* (1997) ambas de Ramón de Soto o *El tiempo vuela* (1998) de Soledad Sevilla. Además, encontramos la recuperación del retrato para aludir la muerte de personas ausentes, ya se haya producido la muerte con anterioridad o aún no. Este es el caso de la serie *La edad del padre* (2001) de Javier Codesal. Tal y como expone el artista, el retrato fotográfico del padre, en este caso, alude a su memoria, pues “el padre es ausencia, como la ley y la palabra que la expresa” (Codesal, 2001, párr. 2). A partir del recuerdo que generan los retratos también giran obras como *Morrazo* (2009) de Fran Herbello, a través de los cuales el autor destaca el papel de la imagen ante la ausencia de un ser querido, pues su imagen lo mantiene presente. Y otras como: *Faltan* (1993-1995) de Pedro G. Romero, *Toda una vida* (2021) de El

silencio de lo viejo, *Terminator apetreña*, (2019) donde Olaia Sendón compara la el reciente nacimiento de su hijo con el final de la vida de su madre, así como *Fusilados esta mañana* (1975) de Concha Jerez o *Ruina* (2024) de Eugenio Merino, recuperando retratos para aludir a la memoria de fallecidos desde un punto de vista político y crítico.

En el arte contemporáneo, la memoria ha dejado de ser un mero recurso testimonial para transformarse en un campo de disputa simbólica, donde las tensiones entre recuerdo, olvido y representación son fundamentales. Sin embargo, este giro hacia la estética de la memoria ha generado una paradoja. En lugar de mostrar de forma directa la violencia, la pérdida o la muerte, muchas prácticas artísticas operan desde una lógica que sustituye la presencia de la muerte por su evocación abstracta, por su huella desmaterializada, contribuyendo así a su invisibilización. Esta estrategia es más evidente en obras que recurren a cifras, listas de nombres, espacios vacíos o reliquias simbólicas como modo de representar la pérdida.

Soportes para la memoria

Detengámonos ahora en los materiales con los que se crean las piezas artísticas y su relación con el tiempo y la memoria. Y es que, la práctica artística actual ha incorporado el propio material como componente esencial en la construcción de memorias vinculadas a la muerte, el duelo, la violencia y la desaparición. El soporte y los materiales se han transformado en restos indivisibles que remiten directamente a realidades concretas. Asimismo, la elección de materiales efímeros o perecederos introduce la noción de entropía en la obra, reforzando la idea de la muerte.

El soporte deja de ser un mero vehículo pasivo para transformarse en agente activo de la memoria, capaz de comunicar la pérdida, el duelo o la violencia Más Allá de la representación figurativa o narrativa. Esta centralidad del material implica una concepción expandida de la obra de arte, donde la materia se vuelve signo en sí misma, cargada de historicidad, política y afecto. En este sentido *A perpetuidad*, de Tatiana Abellán confronta

la supuesta solidez de la piedra con su evidencia de ruina y desintegración. Lo pétreo, símbolo de eternidad, se presenta aquí como vulnerable y mortal. La función de las inscripciones funerarias queda desmentida por la evidencia de estos restos. Las placas, dispuestas en forma de archivo visual, no conservan la memoria intacta de los fallecidos, sino que manifiestan la imposibilidad misma de la memoria perpetua. Frente a estas piezas rotas y anónimas, el espectador se ve forzado a completar las vidas ausentes mediante un ejercicio de imaginación o fabulación.

En la actualidad, “la escritura, los dispositivos de grabación, la fotografía, todos están implicados en cómo se reconstruye el pasado” (Walter, 2019, p.167). La fotografía es un medio para la memoria, en tanto que captura momentos que ya no volverán, como comentaba Alberto García-Alix en una entrevista. Y no olvidemos las fotografías *post mortem*, hechas por y para el recuerdo. Rebeca Pardo (2015) genera la obra *In love Memory of my Instagram Pictures* para hablar sobre el “cambio de paradigma de la imagen, que más que depositaria de memoria se ha convertido en objeto de consumo inmediato en las redes sociales, con todo lo que esto implica de caducidad, rápido olvido, nuevos modos de recepción y de exposición, así como futilidad y vida breve” (párr. 2).

En síntesis, el uso consciente y crítico de materiales en las prácticas artísticas contemporáneas que abordan la muerte actúan como agentes activos en la comunicación de la obra, en este caso, intensificando su relación con la memoria.

Memoriales

Tradicionalmente, el memorial ha sido entendido como un dispositivo destinado a preservar la memoria de los muertos, a fijar su presencia en el espacio simbólico colectivo y a garantizar su inscripción duradera en la historia. “Los memoriales (...) constituyen los lugares todopoderosos en los que los vivos pueden encontrarse con los sagrados difuntos, en el corazón de la sociedad local o nacional”, apunta Tony Water

(2019, p.172). Sin embargo, en el marco de las prácticas artísticas contemporáneas, esta función conmemorativa ha sido puesta en cuestión, revelando cómo, en muchos casos, el memorial actúa más como una operación de cierre, olvido o invisibilización de la muerte que como una verdadera estrategia de memoria activa.

En este sentido, la obra *Árbol de la vida* (2020) de Jaume Plensa, concebida como homenaje a las víctimas de la COVID-19 en la ciudad de Madrid, ofrece un ejemplo paradigmático de esta ambivalencia. La instalación, compuesta por un árbol metálico de gran escala emplazado en un espacio público central, opera bajo la retórica tradicional del memorial: su verticalidad, su simbología naturalista y su permanencia material sugieren un gesto de trascendencia, de elevación de la memoria de los muertos hacia un plano universal y atemporal. Sin embargo, esta misma operación estética contribuye a la sustracción de toda referencia concreta a la muerte, al sufrimiento o a la experiencia de pérdida, diluyendo la dimensión traumática de la pandemia en una imagen de armonía, crecimiento y esperanza.

La elección formal de Plensa —caracterizada por la abstracción poética y la evitación de toda figuración explícita de la muerte— ilustra cómo el memorial puede actuar como un dispositivo de des-problematización de la ausencia, donde el dolor colectivo se transforma en un símbolo genérico de regeneración vital. Al igual que otros memoriales contemporáneos orientados al duelo público, *Árbol de la vida* desplaza la representación directa de la muerte en favor de una poética de lo intangible y lo etéreo, una estrategia que, si bien ofrece consuelo, también puede contribuir a la invisibilización de las dimensiones políticas, sociales y biográficas del acontecimiento recordado.

Es recurrente también utilizar los listados de nombres de los que hablábamos en el punto anterior, pues la sensibilidad tardomoderna considera que el anonimato incrementa el horror (Giddens, 1991). Y a partir de grandes desastres como el Holocausto, guerras, matanzas, ataques terroristas, se tiene la necesidad de nombrar. También, visibilizar los nombres de ciudadanos de a pie era y es una asignatura pendiente a nivel social, para darles verdaderamente su reconocimiento y honrarles. Como argumenta Sontag (2003)

“Más Allá de la familia, han sido por lo general los ricos, los poderosos e influyentes quienes han sido nombrados en las fotografías; los pobres han quedado sin nombre” (p. 68). Pero, lo cierto es que, los listados acaban convirtiéndose en una forma abstracta como vemos en la fotografía de Gervasio Sánchez sobre el monumento conmemorativo a las víctimas de Srebrenica (Potocari).

4.3.3.12 La muerte mediática

Vivimos en un tiempo donde la muerte ha dejado de ser un tabú visual para convertirse en un espectáculo cotidiano. Las pantallas, redes sociales y noticieros transmiten diariamente escenas de asesinatos, guerras, accidentes y catástrofes, generando una hipervisibilidad de la muerte que, paradójicamente, produce su desrealización. Como advirtió Jean Baudrillard, el exceso de representación conduce a la desaparición del referente: la muerte deja de ser experiencia de finitud para convertirse en imagen reciclada, consumible, sin peso ontológico. Esta *muerte mediática* genera un efecto de inmunización emocional en el espectador, que asiste pasivo al desfile de cadáveres pixelados sin posibilidad de duelo ni conmoción real. En este contexto, el arte contemporáneo ha optado, en muchos casos, por una estrategia inversa: la invisibilización activa de la muerte.

Este hecho ha generado que numerosos artistas contemporáneos no representen la muerte de manera explícita. La eluden, la ocultan o la hacen presente a través de su ausencia. Este desplazamiento responde a la necesidad de devolverle a la muerte un lugar de misterio, de vacío, de sentido no resuelto.

La duda en las imágenes

“Sin imágenes no hay compasión y mucho menos reacción política urgente”, afirmó el Alto Comisionado de la ONU para los Refugiados, refiriéndose a las tragedias colectivas que periódicamente estallan en el África subsahariana (El País, 2 de noviembre de 1996).

Fig. 230: Monumento conmemorativo a las víctimas de Srebrenica. Potocari (Bósnia y Herzegovina), julio de 2005. Gervasio Sánchez



Fuente: Caborian. Recuperado 8 de enero de 2025, de: <https://www.caborian.com/gervasio-sanchez-desaparecidos/>

En efecto, en nuestra “sociedad mediática las imágenes certifican la realidad y, si no hay imágenes, nada ha sucedido y nadie se inmuta” (Gubern, 1997, p. 21). Sin embargo, son tantas las imágenes que nos pueden llegar por cualquier pantalla que confunden nuestra visión de la realidad, en tanto que ya no sabemos si lo que hemos visto es en la vida real o en imágenes virtuales. Contra todo pronóstico, ante este consumo desproporcionado, más que estar sobreinformados, lo que produce es tal pastiche que hace nublar lo que hemos visto. A tal punto que ya no sabemos si lo hemos visto o no.

Joan Fontucuberta cuestiona en su libro *El beso de Judas* (2015) cómo la fotografía, así como otros medios audiovisuales, no es un reflejo puro de la realidad, sino un medio con el que se construyen verdades parciales o ficticias. Su obra es una crítica a la confianza ciega en la imagen y una invitación a desarrollar una mirada más crítica frente a la fotografía y los medios de comunicación.

La objetividad que la fotografía había tenido desde sus orígenes se pierde. Conocemos

multitud de técnicas y *softwares*, y las que ya se vienen desarrollando con la inteligencia artificial que hacen que no sepamos realmente diferenciar qué es ficción y qué no. Además, estos métodos ya están al alcance de personas no profesionales y el acceso es sencillo. Fontcuberta en su libro *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía* (2010) también reflexiona sobre el impacto de la era digital en la fotografía y cómo las nuevas tecnologías han transformado la relación entre imagen y verdad. A la vez que cuestiona la autenticidad de las imágenes en un mundo donde la manipulación es cada vez más accesible.

Por otro lado, la proliferación de imágenes en internet y redes sociales ha cambiado su función y significado. Fontcuberta argumenta en su libro *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía* (2016) que vivimos en una era donde la imagen ya no documenta, sino que participa activamente en la construcción de realidades. Estas circunstancias afectan directamente a la representación de la muerte en el arte, en ocasiones utilizando el vacío como forma de resistencia simbólica. Por ejemplo, en el caso de Esther Ferrer y sus *Sillas de la muerte* (2021) es una expresión contemporánea y profundamente ética de cómo la invisibilización de la muerte en la sociedad mediática puede ser revertida mediante la ausencia tangible. Su condición dinámica e inacabada, al sumar sillas conforme aumentan los femicidios, la obra se convierte en un archivo vivo del horror. La invisibilidad de los crímenes se revela diariamente con cada nuevo espacio vacío que se añade. Así, la instalación se convierte en un registro temporal comunitario, reclamando acción y duelo ante una muerte que las cifras intentan borrar.

Este proceso interpela directamente la muerte mediática, mientras los medios tratan estos casos como estadísticas frías, Ferrer rescata la singularidad de cada vida arrebatada devolviéndole espacio simbólico. De esta forma, su obra refuerza el argumento central; en un mundo donde la muerte se convierte en espectáculo vacío, el arte puede apostar por la ausencia significativa, la presencia invisible, como acto poético y político que demanda justicia, emoción y conciencia.

La muerte como ficción

Como pilares de la construcción de realidades encontramos la industria cinematográfica y de videojuegos. En películas, series, así como otros proyectos audiovisuales, vemos continuamente como muchos personajes pierden la vida, incluso en ocasiones, con gran cantidad de detalles, sangrientas, de extrema violencia, pero, sabemos que no es real, en el fondo sabemos que son actores, no nos lo creemos, no nos influye.

El papel de la muerte en el entorno de los videojuegos también está muy presente, está codificado, es algo fundamental del juego, pues indica cuando falla o pierde el jugador. Sin embargo, está banalizado, es decir, ya se sabe que realmente no pasa nada, puedes volver a reanudar la partida. Hay, sin embargo, una serie de juegos que no permiten volver a empezar desde el inicio, dándole un significado más real al concepto de muerte. Al respecto, Meana (2017) dice que:

se ha elaborado un sistema de imágenes creadas sobre pantallas que filtran y distancian nuestra construcción mental y emocional de la presencia directa del rostro de la muerte. En la seguridad y la programación con la que pretendidamente vivimos se genera una distancia emocional que hace posible un alejamiento evitando la contemplación directa del acontecimiento de la muerte. Al mismo tiempo tenemos una circulación masiva de imágenes cargadas de representaciones de muertes por violencia en los mass media que raramente nos permite enfrentarnos a la muerte sin adornos, ruidos y complementos que, inevitablemente, impiden el tiempo necesario en cualquier duelo (p.317).

En este sentido, la obra artística *Dev Diary* (2024), de Okuda San Miguel, que consiste un videojuego, muestra situaciones límite y la fragilidad de la vida a través de imágenes saturadas de color y geometría, suavizando la crudeza de la realidad. La pieza permite al espectador acercarse a la noción de mortalidad y finitud, pero de manera mediada, jugando con la estética y la narrativa para transformar la experiencia de lo trágico en una contemplación visual que no abrumba directamente, similar a cómo los medios y el entretenimiento nos acostumbran a la muerte sin confrontarla de manera inmediata.

En síntesis, a través de narrativas audiovisuales como puede ser el cine o videojuegos presentan la muerte de manera mediada y controlada, creando distancia emocional que impide enfrentarla de forma real, mostrando que la experiencia de la finitud sigue siendo profundamente humana y no puede sustituirse por representaciones mediáticas.

El voyeurismo en la muerte

La subjetividad de las imágenes, el fácil acceso a técnicas de manipulación de imágenes, la construcción de narrativas violentas e hiperrealistas por los medios audiovisuales, la realidad distorsionada producida por el consumo pasivo audiovisual, propician la generación de espectadores escépticos, incrédulos, voyeuristas. La representación de la muerte está estigmatizada, frente a esto se están dando algunas propuestas como reacción a esta invisibilidad y estigmatización. Como bien recoge Pardo en su proyecto *Compartiendo el dolor y el duelo online: La imagen digital autorreferencial de la enfermedad y la muerte como elemento de desestigmatización, conexión, visibilización y copresencia* se están dando “transformaciones de las actitudes frente a la muerte que están haciéndose visibles en la red” (Fundación BBVA, 2015, párr. 2).

Fontcuberta nos invita a ser escépticos con las imágenes, a cuestionar su veracidad y a entender que la fotografía no es un espejo de la realidad, sino un lenguaje con el que se pueden construir tanto verdades como ficciones. De ahí que a partir de *Hanging Figure* (1997), de Juan Muñoz (Fig. 231), el espectador quede en la incertidumbre de si presencia un cuerpo muerto, un títere, una burla siniestra o un resto de humanidad. La escultura aparece suspendida y remite a un cuerpo colgado, aunque de manera abstracta, pues es una figura abstraída, sin rostro ni detalle anatómico, que oscila en el aire sin historia concreta, sin identidad.

Frente a la saturación de imágenes mortuorias en medios masivos (noticieros, películas, redes), estos artistas optan por la invisibilización activa, como forma de devolver a la muerte su dimensión de enigma, de terror contenido, de pregunta sin respuesta. En

Fig. 231: *Hanging Figure* (1997), Juan Muñoz



Fuente: Sitio web Juan Muñoz. Recuperado 12 de enero de 2025, de: <https://juanmunozestate.org/works/hanging-figure-1400/>

Fig. 232: *Sillas de la muerte* (2021), Esther Ferrer



Fuente: Artishock. Recuperado 10 de enero de 2025, de: <https://google.com/url?q=https://artishockrevista.com/2021/04/07/cuando-cambia-el-mundo-arte-y-feminismos/&sa=D&source=editors&ust=1762160842646938&usg=AOvVaw26a4PdA40qJOJs4nVcwhtZ>
Fotografía: Juan Manuel Flogia

Muñoz, el espectador debe enfrentarse al desconcierto de la figura colgante, a su carga simbólica ambigua, generando angustia o sospecha sobre la condición de ese cuerpo. En Ferrer, es el visitante quien debe entender que cada silla es una vida perdida, una muerte sin nombre que interpela la conciencia cívica y política. La silla vacía de Ferrer (Fig. 232) y la figura suspendida de Muñoz son, a su modo, monumentos de la ausencia, objetos mudos que, precisamente por no mostrar el horror directo, exigen al espectador recordar, imaginar y responsabilizarse del sentido de la muerte en la cultura actual. En una línea similar encontramos a Susan Sontag, quien en su libro *Ante el dolor de los demás* (2003) nos llama a reflexionar sobre nuestro papel como espectadores y a cuestionar la forma en que las imágenes moldean nuestra percepción del mundo.

Si Muñoz y Ferrer optan por eliminar la parte más voyerista para que el espectador reflexione, encontramos en Eugenio Merino el punto opuesto. Y es que frente a la imagen más mediática de la muerte, Merino reacciona sembrando más expectación, generando piezas que por su contexto histórico, político y social generan morbo, a partir de personajes que ya están muertos, pero trae de vuelta su imagen. Según Ares (2013):

Exponer cuerpos sin vida (...) puede pensarse como el gesto de recuperar algo del pasado –puesto que ese cuerpo ya murió– e integrarlo al presente desde la manifestación artística. Tal evocación del pasado, ese convocar a los muertos, se presenta como quiebre de corte benjaminiano del continuum histórico porque lo que murió ya no debiera volver a contemplarse (p. 71)

De ahí que suscite tanta expectación y sea noticiable.



CONFLUENCIA DE TODOS LOS ELEMENTOS

La representación de la muerte en el arte occidental ha experimentado a lo largo de la historia múltiples metamorfosis iconográficas, hasta derivar en lo que hoy podría considerarse una vertiente codificada, depurada y, en muchos casos, velada.

Desde una perspectiva antropológica, esta invisibilización simbólica se relaciona estrechamente con la transformación de los rituales mortuorios contemporáneos en España. La progresiva secularización, la privatización del duelo y la consolidación de narrativas ligadas al bienestar perpetuo han convertido a la muerte en un acontecimiento incómodo, casi impronunciable. En este contexto, el arte, en su doble condición de espejo y crítica de lo social, responde a través de imágenes cargadas de sobriedad, minimalismo y poesía.

En numerosas obras se advierte el empleo simultáneo de varias de estas estrategias, lo que acentúa tanto la depuración formal de la representación de la muerte como la insistencia conceptual en la temática. Buena parte de esta depuración se ha visto favorecida por la irrupción de materiales y recursos derivados de las nuevas tecnologías.

Ejemplos de ello se encuentran en piezas como *Contador de muertos* de Santiago Sierra; *Game Over* y *7* de Daniel Canogar; *Luz del pasado* de Paloma Navares; *Dead On Arrival* de Manuel Saiz; *Dev Diary* y *Rainbow in the Dark* de Okuda San Miguel; o el proyecto en curso de Cristina Lucas, *Unending Lightning*. Todas estas obras abordan la mortalidad desde parámetros contemporáneos como la estadística, la memoria colectiva, la violencia política o la obsolescencia tecnológica.

Ahora bien, junto a estas aproximaciones mediadas por lo digital y lo técnico, otros artistas españoles recuperan símbolos históricos de la muerte —calaveras, esqueletos o ataúdes—, aunque no de manera literal. Al contrario, los descontextualizan y resignifican, generando una lectura crítica que trasciende la mera cita barroca o la imaginería sacra. En este gesto, la tradición es convocada no como repetición, sino como interrogación de su vigencia en una sociedad que ha desplazado la muerte de su iconografía oficial. De este modo, la representación de la muerte en el arte occidental contemporáneo se debate entre dos polos aparentemente opuestos: por un lado, la depuración formal y simbólica que evita mostrar directamente el cadáver, la herida o la descomposición; por otro, la insistencia conceptual que convierte la ausencia de imagen en una poderosa imagen de la ausencia. De la tensión entre ambos surge un campo fértil de producción artística donde la muerte —lejos de desaparecer— adopta nuevas formas para interrogar las ficciones de inmortalidad que la cultura actual pretende sostener.

En el caso particular de España, el arte contemporáneo se erige como un espacio reflexivo y crítico que responde a esta nueva situación mediante diversas estrategias: la depuración simbólica, el uso de metáforas poéticas y la incorporación de tecnologías que permiten abordar la finitud desde perspectivas inéditas. Así, los artistas ensayan modos de hacer visible aquello que la sociedad prefiere mantener en silencio, construyendo imágenes que no rehúyen la incomodidad, sino que la transforman en discurso.

En conclusión, el arte contemporáneo español se sitúa en un territorio de tensión entre la voluntad de denunciar la invisibilidad ritual de la muerte y la necesidad de reinventar sus formas de representación. En este proceso, las nuevas tecnologías, la relectura

crítica de símbolos históricos y la exploración de la memoria colectiva se convierten en herramientas capaces de convertir a la muerte no sólo en un tema estético, sino también en un campo de resistencia simbólica frente al olvido social y cultural.

4.5

PROPUESTA ARTÍSTICA

A partir de la revisión documental, el análisis de concepciones históricas sobre la muerte y su representación artística, junto con el estudio del contexto español de los últimos cincuenta años, se ha configurado una propuesta estética que busca interrogar nuestra relación actual con la mortalidad. El proceso se complementa con la realización de un focus group y la investigación de autores y obras en el panorama español, lo que ha permitido fundamentar una pieza que se levanta como respuesta visual y conceptual a la visión contemporánea de la muerte.

En el contexto actual, la muerte parece disolverse en un paisaje dominado por el consumo y la distracción. Aquello que incomoda se silencia, se oculta, se maquilla. Esta negación colectiva ha convertido a la muerte en una imagen vedada, un signo ausente que rara vez se enfrenta de manera directa. La obra artística, entonces, se erige como un intento de traerla de vuelta a la superficie, aunque sea a través de veladuras y metáforas.

La propuesta consiste en una pieza de vídeo y dos esculturas de manos a escala real, construidas en resina de poliéster transparente.

Fig. 233: Sempervivum: Game over, 2025



Nota: Duración: 2'39''. Vídeo en bucle

Fuente: Elaboración propia. Disponible en: https://drive.google.com/drive/folders/1LsunnOj1Tw6rPhAV0VbAlv9qG40fXWJf?usp=drive_link

Fig. 234: *Sed fugit interea fugit irreparabile tempus I*, 2025



Nota: Resina de poliéster transparente con inclusión de flores secas (siempre vivas).
Fuente: Elaboración propia

4.5.1 Vídeoarte

Ficha de obra

- Formato técnico: 2 min 39 s, relación de aspecto 16:9.
- Sonido: existe pista de audio pero sin señal audible (silencio).
- Planos y montaje: un único plano fijo; no hay cortes, fundidos, zooms ni movimientos de cámara.
- Imagen: campo visual predominantemente blanco y muy luminoso, con leve degradado/viñeteado gris en los bordes.
- Elementos visibles: en la mitad inferior aparece una franja o zona tenue algo más oscura y gris, de bajo contraste; no se distinguen formas figurativas claras ni tipografías legibles en el fotograma.
- Variación temporal: sin cambios apreciables en la composición a lo largo del metraje; pueden darse fluctuaciones mínimas de luminancia propias de la compresión, pero la imagen se mantiene esencialmente estática de principio a fin. Destaca el efecto reversa.

La pieza audiovisual *Sempervivum: game over* se articula como una reflexión poética en torno a la muerte y su representación en el contexto contemporáneo, en el que, como se ha señalado en esta investigación, prevalece una tendencia hacia su invisibilización y banalización. El video se desarrolla en un único plano fijo y silencioso, con una imagen blanca y casi neutra, sobre la que, de manera pausada, emerge la inscripción *game over*. Esta frase, comúnmente asociada al universo de los videojuegos y a la cultura digital, funciona como eje central de la obra: sugiere el final de la vida reducido a un código cultural trivial, un eslogan familiar al espectador de la era mediática. Sin embargo, la elección de materiales que componen esta inscripción revela un desplazamiento simbólico que enriquece y complejiza su lectura.

La palabra *game over* no está trazada con tinta ni con tipografía convencional, sino con restos vegetales y flores de la planta *sempervivum*. Esta elección no es arbitraria. El *sempervivum*, conocido popularmente como *siempre viva*, es una planta asociada a la

Fig. 235: Detalle de fotograma de *Sempervivum: Game over*, 2025



Fuente: Elaboración propia

permanencia y a la resistencia, ya que sobrevive en condiciones adversas y mantiene su apariencia incluso después de ser arrancada o secada. De esta manera, la obra establece un diálogo entre lo efímero y lo duradero, entre la vida y la muerte, entre la desaparición y la permanencia simbólica. Al igual que las flores marchitas que aparecían en las vánitas barrocas, aquí la flora seca se convierte en recordatorio de la caducidad de la existencia, pero también en signo de memoria. En ese sentido, la pieza rescata la tradición histórica del *memento mori* para reactivarla en clave contemporánea.

La utilización de flores en la configuración de un mensaje textual introduce un segundo nivel de abstracción. Por un lado, las flores remiten a la materialidad orgánica, a la fragilidad y al paso del tiempo, como si fuesen huellas del deterioro inevitable. Por otro lado, al organizarse en forma de letras, adquieren un estatuto tipográfico y simbólico: se transforman en palabra. Este tránsito de lo natural a lo cultural, de lo orgánico a lo textual, encarna lo que en esta tesis hemos denominado estéticas de la invisibilidad. La tipografía hecha con restos vegetales no es solo un soporte del mensaje, sino una abstracción material que sugiere la imposibilidad de representar la muerte de manera directa.

La muerte, en lugar de mostrarse como cuerpo o acontecimiento explícito, se manifiesta en su rastro, en su metáfora, en la palabra que sustituye a la experiencia intangible. El propio término *game over* conlleva una carga irónica y crítica. Se trata de una fórmula ampliamente reconocida en la cultura de masas, que aparece en pantallas de videojuegos al señalar el fin de la partida.

El hecho de trasladar esa expresión al terreno de la muerte real evidencia la banalización contemporánea de la finitud: el final de la vida es equiparado a una interrupción lúdica, como si se tratara de un simple error que permite volver a empezar. En esta operación, la obra revela la distancia cultural con la que hoy enfrentamos la muerte: convertida en eslogan, en interfaz digital, en experiencia consumible. Tal como advierte Philippe Ariès (2000), la muerte en la sociedad contemporánea se ha convertido en un tabú, relegada al silencio, a la privacidad hospitalaria o, como aquí, a su trivialización mediática.

El recurso del tiempo ralentizado refuerza esta dimensión crítica. La obra no avanza de manera abrupta ni ofrece transiciones rápidas, sino que extiende el instante, dilatando la espera hacia la aparición de la inscripción final. Este tempo pausado funciona como alusión al tiempo suspendido de la muerte, pero también como resistencia frente a la velocidad con la que la cultura digital consume las imágenes y los mensajes. El ralentí, en este sentido, obliga al espectador a permanecer en la incomodidad de la espera, a confrontar el vacío y a tomar conciencia del carácter irreversible del desenlace.

Un elemento clave es el uso del efecto reversa, mediante el cual la palabra *game over* aparece primero en proceso de descomposición: las letras se fragmentan en pequeños restos de *sempervivum* que se dispersan, evocando la disgregación del cuerpo, la pérdida de unidad y la desintegración inevitable asociada a la muerte. Posteriormente, esta descomposición se invierte, y los fragmentos vuelven a agruparse hasta recomponer la inscripción inicial. Este vaivén visual introduce un componente temporal y simbólico de gran potencia: por un lado, alude al ciclo vital de desintegración y recomposición, recordando la circularidad del tiempo en numerosas tradiciones culturales; por otro, plantea una paradoja contemporánea, ya que en la cultura digital todo puede revertirse,

Fig. 236: Fotogramas de la pieza *Sempervivum: Game over*, 2025



Nota: Duración: 2'39''. Vídeo en bucle
Fuente: Elaboración propia. Disponible en: https://drive.google.com/drive/folders/1LSunnOj1Tw6rPhAV0VbAlv9qG40fXWJf?usp=drive_link

repetirse o recomponerse, mientras que la muerte en la realidad sigue siendo irreversible. La pieza se instala así en la tensión entre la posibilidad técnica de volver atrás y la imposibilidad existencial de hacerlo. Si observamos la pieza desde las categorías establecidas en este trabajo bajo el epígrafe de las estéticas de la invisibilidad, *Sempervivum: game over* puede situarse en varias de ellas:

- **Abstracción:** la eliminación de lo figurativo y la reducción a un fondo blanco, donde lo único que emerge es la palabra compuesta por flores, despojada de todo contexto narrativo.
- **Presencia de la ausencia:** la pantalla vacía, el silencio y la inmovilidad evocan la ausencia del cuerpo y del acontecimiento de la muerte, que solo se anuncia indirectamente.
- **Símbolos como anestesia:** la expresión *game over* funciona como símbolo cultural que amortigua la crudeza del hecho al traducirlo en un lenguaje lúdico.
- **Factura del paso del tiempo:** el uso de flores secas y restos vegetales visibiliza la dimensión temporal, el deterioro y la caducidad.
- **Ironía:** la equiparación del fin de la vida a un mensaje publicitario o digital plantea un gesto irónico que cuestiona los modos en que nuestra sociedad concibe la muerte.
- **Ritual y repetición:** el recurso de la reversa, con la descomposición y recomposición de la palabra, alude a un gesto ritual que recuerda las dinámicas de duelo y memoria, donde la pérdida y la reconstrucción simbólica se entrelazan.

En esta confluencia, la obra se inscribe en un marco de crítica cultural más amplio. La inscripción realizada con flores de *sempervivum* conecta con la tradición barroca de las *vanitas*, pero lo hace desde una estética contemporánea que sustituye la calavera o el reloj de arena por una tipografía de restos orgánicos y una referencia directa a la cultura digital. Así, la pieza reinterpreta los símbolos históricos de la fugacidad en clave actual, en diálogo con lo que esta tesis ha identificado como una muerte *diseñada*: una muerte invisibilizada, trivializada y absorbida por la lógica del consumo.

En definitiva, *Sempervivum: game over* ofrece una connotación múltiple: por un lado, la metáfora del vacío, el silencio y la ausencia radical; por otro, la ironía de reducir el fin de la vida a un eslogan digital; y, finalmente, la relectura de tradiciones iconográficas pasadas (vánitas, *memento mori*) a través de materiales orgánicos y de un lenguaje publicitario.

El resultado es una obra que confronta al espectador con el carácter irrepresentable de la muerte, al tiempo que denuncia la banalización contemporánea de la misma. Su potencia radica, precisamente, en esa tensión entre lo visible y lo invisible, lo efímero y lo permanente, lo solemne y lo trivial, que la convierten en un ejemplo paradigmático de las estéticas de la invisibilidad de la muerte en el arte contemporáneo español.

4.5.2 Escultura

Ficha de obra

- Título: *Sempervivum*
- Año: 2025
- Técnica y materiales: Esculturas en resina de poliéster transparente con inclusión de flores secas (siemprevivas).
- Dimensiones: Manos a escala real.
- Número de piezas: 2 esculturas.

Las esculturas *Sed fugit interea fugit irreparabile tempus I y II*, realizadas por la artista Imelda Campos, consisten en dos manos reproducidas a escala real mediante molde de alginato y vaciado en resina de poliéster transparente. Este procedimiento técnico permite capturar con precisión los pliegues, arrugas y huellas de la piel, que se evidencian en el positivo de resina con gran fidelidad. Ambas piezas incorporan en su interior y superficie flores secas de *sempervivum*, en tonos amarillos y lilas, dispuestas de forma visible. Las manos se apoyan sobre una base circular de resina que, además de sostener la forma, sirve como soporte para otras flores secas que rodean el volumen principal.

Desde el punto de vista denotativo, se trata de dos esculturas transparentes que muestran con exactitud la morfología de las manos de la artista. Sin embargo, existe una diferencia crucial entre ambas: mientras una mano está en forma de puño cerrado, la otra aparece ligeramente abierta, en un gesto más relajado y expansivo. Esta diferencia formal introduce un contraste expresivo en la serie. La presencia de flores incrustadas tanto en el interior como en el exterior refuerza la tensión entre lo sólido y lo frágil, entre la dureza del polímero y la delicadeza de la materia orgánica. El dispositivo expositivo, con fondo blanco y luz uniforme, resalta la translucidez de la resina y el cromatismo vivo de las flores.

En la lectura connotativa, estas piezas despliegan un complejo entramado simbólico. En primer lugar, la mano es un motivo universal cargado de significados: es símbolo de acción, creación, contacto y existencia. Aquí, sin embargo, aparece inmovilizada, convertida en vestigio. La diferencia gestual entre una mano cerrada y otra abierta amplifica las connotaciones: el puño cerrado sugiere tensión, resistencia, la voluntad de retener lo que se escapa; la mano abierta, en cambio, evoca disponibilidad, apertura, entrega. En conjunto, ambas configuran un díptico que metaforiza el tránsito de la vida: del inicio, en que la flor se abre, a su final, cuando se cierra y se arruga, repitiendo el ciclo vital de lo orgánico.

El uso del molde de alginato permite registrar con detalle las huellas de la piel, lo que convierte estas esculturas en un archivo corporal. Cada arruga o pliegue es testimonio del paso del tiempo, huella de la experiencia vivida y, en un plano más amplio, de los antecedentes familiares que modelan nuestra existencia. La mano no es solo forma anatómica, sino rastro temporal que plasma la biografía en la materia.

La resina de poliéster transparente introduce otra capa simbólica. Este material, al inmovilizar las manos, actúa como metáfora de la congelación del instante. Permite detener el tiempo, preservar un momento irrepetible frente a la caducidad inevitable. Sin embargo, su translucidez también sugiere ambigüedad: lo visible y lo oculto, lo que se muestra y lo que queda velado en el interior, reforzando la idea de que la muerte

Fig. 237: Detalle Sed fugit interea fugit irreparabile tempus I, 2025



Nota: Resina de poliéster y flores sempervivum preservadas.
Fuente: Elaboración propia

se manifiesta en el arte contemporáneo no de manera directa, sino a través de signos discretos.

Las flores *sempervivum*, conocidas como siemprevivas, añaden un poderoso simbolismo. Tradicionalmente asociadas a la resistencia y la permanencia, aquí funcionan como metáfora del *memento mori*. Su inserción en la resina no solo preserva su forma, sino que las sitúa en un diálogo con las manos: en la mano abierta, las flores evocan la etapa inicial de la vida, cuando todo se abre y florece; en la mano cerrada, remiten al final del ciclo vital, cuando la flor se marchita y se cierra sobre sí misma. Esta correspondencia entre gesto manual y ciclo floral establece un relato poético sobre la existencia y su transcurso.

La elección de flores secas conecta directamente con la tradición de las vánitas barrocas, donde la flor marchita era recordatorio de la fugacidad de la vida. Se retoma este símbolo histórico para actualizarlo en clave contemporánea. En lugar de la calavera o el reloj de arena, se presenta la mano detenida y las flores preservadas, como huellas de un tiempo suspendido. De este modo, la obra se alinea con lo que esta tesis denomina estéticas de la invisibilidad, donde la muerte se representa de forma sutil, desplazada hacia la metáfora, el signo y la huella.

Dentro de esas estéticas, *Sed fugit interea fugit irreparabile tempus I y II* pueden leerse a través de varias claves:

- Presencia de la ausencia: no hay cuerpo muerto, sino su rastro indirecto en la huella de la piel y en la metáfora floral.
- Abstracción simbólica: la muerte se manifiesta sin dramatismo, sin iconografía explícita, en gestos contenidos y flores preservadas.
- Archivo del tiempo: las huellas dactilares y arrugas se convierten en documentos materiales de lo vivido.
- Dialéctica de apertura y cierre: las manos, abiertas o cerradas, se convierten en alegoría del tránsito vital, en paralelo al ciclo de la flor que se abre al inicio y se cierra en el final.

Fig. 238: Diferentes perspectivas *Sed fugit interea fugit irreparabile tempus I*, 2025



Fuente: Elaboración propia

La dimensión autobiográfica de estas esculturas resulta esencial: se trata de las manos de la propia artista, lo que confiere a la obra un carácter de autorretrato escultórico. No se trata de manos genéricas, sino de un testimonio íntimo, que sin embargo se transfigura en alegoría universal sobre la condición humana. Lo personal se convierte en compartido: la muerte y el paso del tiempo como experiencias comunes que nos atraviesan a todos.

El título *Sed fugit interea fugit irreparabile tempus* proviene de las Geórgicas de Virgilio y puede traducirse como: “Pero huye entretanto, huye irreparable el tiempo”. Su elección no es anecdótica, sino parte esencial del sentido de las esculturas. La cita virgiliana enfatiza el carácter irreversible del tiempo: todo fluye y nada puede detenerse. Este principio se encarna en las piezas a través de las huellas preservadas en la resina, que son testimonio material de lo que ya ha pasado. Cada arruga es marca del tiempo que se fuga sin retorno. El título se relaciona también con el ciclo vital de las flores. La repetición del término *fugit* (huye) se corresponde con la apertura inicial y el cierre final que las flores encarnan, reflejado a su vez en los gestos de las manos. De esta manera, la secuencia I (mano abierta) y II (mano cerrada) puede leerse como traducción escultórica de la sentencia latina: todo se abre, florece y se ofrece, para después cerrarse y desvanecerse en lo irreparable.

Por otra parte, el título aporta un contrapunto solemne frente a la delicadeza visual de las piezas. Mientras la obra se presenta con transparencia y fragilidad, la cita latina recuerda con contundencia la imposibilidad de detener el tiempo. Esta tensión entre lo poético y lo inexorable refuerza la condición de las esculturas como un *memento mori* contemporáneo, enraizado en la tradición clásica y barroca, pero reformulado desde la sensibilidad actual.

En síntesis, el título se convierte en clave hermenéutica: orienta la lectura de las manos y de las flores como metáforas de lo irreparable, y enmarca la obra en una meditación sobre la caducidad y la memoria.

Fig. 239: Diferentes perspectivas *Sed fugit interea fugit irreparabile tempus II*, 2025



Fuente: Elaboración propia

En síntesis, *Sed fugit interea fugit irreparabile tempus I y II* constituyen un díptico escultórico en el que se combinan la precisión técnica, la poética de la huella y la metáfora floral para abordar la representación invisible de la muerte. Desde lo denotativo, presentan manos transparentes en resina, con flores incrustadas en su interior y alrededor. Desde lo connotativo, son un archivo corporal, un testimonio del paso del tiempo y un *memento mori* actualizado. La diferencia entre la mano abierta y la cerrada, en paralelo con el ciclo de las flores, introduce un relato sobre el inicio y el final de la existencia. El título virgiliano, al insistir en la fuga irreparable del tiempo, potencia esta lectura y la inscribe en un horizonte cultural de larga duración. En conjunto, las piezas ofrecen un ejemplo de cómo el arte contemporáneo puede dialogar con la tradición iconográfica de la muerte y, al mismo tiempo, reformularla desde la sutileza de la invisibilidad.

4.5.2 Proyecto artístico

El proyecto artístico aborda la representación de la muerte y el paso del tiempo a través de dos soportes distintos: la escultura (*Sed fugit interea fugit irreparabile tempus I y II*) y el videoarte (*Sempervivum_game over*). Aunque divergentes en técnica y materialidad, ambas obras comparten un eje común: reflexionar sobre la finitud humana mediante lo que esta investigación denomina estéticas de la invisibilidad, donde la muerte no se muestra de manera explícita, sino a través de huellas, signos y metáforas.

En *Sed fugit interea fugit irreparabile tempus I y II*, la huella de la artista queda preservada en resina de poliéster transparente, a partir de un molde en alginato que captura cada pliegue y arruga de la piel. Este procedimiento convierte la mano en un archivo corporal que testimonia el paso del tiempo. Como señala Louis-Vincent Thomas, “la huella es una escritura del tiempo sobre el cuerpo, un lenguaje de lo irreversible” (Thomas, 1975).

La disposición gestual diferencia las dos piezas: una mano aparece ligeramente abierta, mientras la otra se muestra en puño cerrado. Esta dualidad remite al ciclo vital: apertura en la juventud, clausura en la vejez, paralelo a la flor que se abre al inicio de su vida y

Fig. 240: Detalle *Sed fugit interea fugit irreparabile tempus II*, 2025



Fuente: Elaboración propia

se cierra al final. Así, las esculturas utilizan una narrativa simbólica sobre nacimiento, crecimiento y muerte.

La inclusión de flores *sempervivum* refuerza el carácter de *memento mori*. Edgar Morin (2003) ha señalado que el hombre es el único ser que sabe que morirá, y que por ello inventa símbolos para domesticar la muerte. Aquí, las flores secas son ese símbolo: signos de lo efímero y, al mismo tiempo, de la voluntad de permanencia.

El título virgiliano *Sed fugit interea fugit irreparabile tempus* (Pero huye entretanto, huye irreparable el tiempo) sitúa las piezas en el horizonte de la tradición clásica. Philippe Ariès recuerda que la cultura occidental ha recurrido a inscripciones lapidarias, sentencias y máximas como recordatorios de la fugacidad (Historia de la muerte en Occidente, 1975). Campos retoma esta práctica en clave contemporánea: el verso latino aporta solemnidad frente a la sutileza formal de las esculturas, recordando al espectador que, pese al intento de inmovilizar la huella, el tiempo sigue su curso irreparable. El uso de flores en la tipografía conecta de nuevo con la tradición de las vánitas, pero transformada: lo que antes era calavera o reloj de arena, ahora se convierte en un lema cultural.

Aunque *Sed fugit interea fugit irreparabile tempus I y II* y *Sempervivum: game over* recurren a lenguajes plásticos distintos, las dos obras comparten un mismo trasfondo simbólico y conceptual. En ambas, las flores de *sempervivum* se convierten en un eje de significación: en las esculturas aparecen incrustadas en el interior y el exterior de las manos, conectando de manera directa con la corporalidad y la huella, mientras que en el video se transforman en tipografía y constituyen la palabra *game over*, adquiriendo un carácter abstracto y crítico. Tanto en un caso como en el otro, las flores evocan el ciclo de la vida y la condición efímera de la existencia, al tiempo que funcionan como un *memento mori* contemporáneo.

El tratamiento del tiempo constituye otro punto de encuentro decisivo. En las esculturas, el tiempo aparece detenido: la resina transparente inmoviliza la huella de la piel y congela las flores, como si intentara fijar lo que inevitablemente huye. En el video, por el contrario, el tiempo se manipula mediante los recursos del ralentí y la reversa, lo que

hace visible la paradoja de la desintegración y la recomposición. De este modo, ambas piezas coinciden en mostrar el carácter irreparable de la temporalidad, aunque lo hacen desde estrategias distintas: una desde la congelación, la otra desde la repetición.

Las obras también convergen en su inscripción dentro de las estéticas de la invisibilidad. Ni las esculturas ni el video representan la muerte de manera literal; ambas recurren a estrategias indirectas para sugerirla. En las manos de resina, la muerte se alude mediante la huella, la materia orgánica preservada y los gestos de apertura o clausura; en el video, se alude al vacío mediante el silencio, el fondo blanco y la inscripción *game over*.

Las diferencias, sin embargo, resultan igualmente reveladoras. Las esculturas se enraízan en la tradición clásica y barroca, apoyadas por el título virgiliano y por el eco de las vánitas en las flores secas; el video, en cambio, se orienta hacia la cultura digital y mediática, introduciendo un lenguaje crítico con la trivialización de la muerte. Así, mientras las manos en resina dialogan con la memoria cultural del pasado, el *game over* del video interroga al presente desde la ironía.

Leídas en conjunto, las esculturas y el vídeo conforman un auténtico díptico conceptual sobre el tiempo y la muerte. Ambas piezas no se contraponen, sino que se complementan en un juego de tensiones que amplía el alcance simbólico del proyecto. La escultura ofrece una perspectiva íntima y autobiográfica: las manos de la propia artista, inmovilizadas en resina, se convierten en archivo corporal y testimonio de la experiencia personal. El video, en contraste, abre la reflexión hacia lo cultural y colectivo: la muerte representada como un eslogan mediático, absorbida por el lenguaje publicitario y la lógica de lo digital.

En ese diálogo, lo íntimo y lo cultural se entrelazan. Las manos transparentes materializan la memoria individual, mientras que el *game over* revela la banalización social de la finitud. Las primeras apelan a la contemplación solemne, a la permanencia de la huella; el segundo plantea una mirada irónica sobre el final de la vida reducido a un mensaje trivial. Una y otra obra, en definitiva, articulan una meditación visual en dos registros distintos, que abarcan desde lo personal hasta lo colectivo.

El resultado es una propuesta artística que, en conjunto, ofrece una reflexión unitaria sobre la imposibilidad de detener el tiempo y sobre la invisibilización de la muerte en la contemporaneidad. Escultura y vídeo conforman así las dos caras de una misma pregunta: cómo representar la muerte en el presente, sin recurrir a la crudeza literal, y al mismo tiempo cómo actualizar la tradición simbólica del *memento mori* desde las sensibilidades y los lenguajes actuales.

CONCLUSIONES

5.1 RESPUESTAS A LAS PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

5.2 CUMPLIMIENTO DE OBJETIVOS

5.3 CONTRASTE DE HIPÓTESIS

5.4 OTRAS CONCLUSIONES

El presente apartado reúne los principales hallazgos obtenidos a lo largo de la investigación, organizados en torno a las respuestas a las preguntas de investigación, el grado de cumplimiento de los objetivos planteados y el contraste de las hipótesis iniciales. Asimismo, se incorporan reflexiones adicionales que emergen del análisis y que permiten ampliar la comprensión del fenómeno estudiado. De este modo, las conclusiones ofrecen una síntesis crítica que integra tanto los resultados empíricos como las consideraciones teóricas, situando el estudio dentro de un marco más amplio de interpretación sobre la representación de la muerte en el arte español contemporáneo.



RESPUESTAS A LAS PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Pregunta general

¿Cómo se ha representado la muerte en el arte español durante los últimos cincuenta años y qué transformaciones estéticas, simbólicas y culturales pueden identificarse en dichas representaciones?

El arte contemporáneo español ha sustituido la figuración explícita del cadáver por estrategias de abstracción, desmaterialización y reducción formal. Antoni Tàpies, Miquel Barceló o Jordi Teixidor, por ejemplo, recurren al gesto pictórico, la mancha o el monocromo para evocar la muerte como huella, herida o densidad emocional, en lugar de mostrar cuerpos agonizantes. Tatiana Abellán, con *Memoria líquida*, convierte el borrado químico de fotografías en metáfora de desaparición y duelo, mientras Cristina Lucas en *Box* instala un nicho funerario vacío como crítica a la estetización publicitaria de la muerte.

Otra vía ha sido la del cuerpo fragmentado, donde la ausencia se sugiere a partir de una parte aislada: pies con etiquetas mortuorias (García-Alix), radiografías convertidas en

reliquias (Mateo Maté), u hornos industriales donde apenas se insinúan restos humanos (Greta Alfaro). Estas propuestas desplazan la representación directa hacia lo mínimo, lo parcial, lo insinuado.

Una de las estrategias más recurrentes ha sido la construcción de la ausencia como presencia. Santiago Sierra, en *3000 huecos*, presenta fosas vacías que aluden a la muerte sin mostrar cadáver alguno, mientras Esther Ferrer llena un espacio con sillas vacías en memoria de feminicidios. En ambos casos, la ausencia se vuelve denuncia.

Asimismo, la simbología tradicional de la muerte —la calavera, la cruz, el ciprés— ha sido neutralizada y estetizada. Okuda San Miguel convierte el cráneo en icono pop multicolor en *Dev Diary*, despojándolo de su densidad trágica, mientras Manuel Vilariño multiplica calaveras en retículas decorativas. Estos gestos ilustran cómo el símbolo, repetido y estetizado, deja de interpelar existencialmente y se vuelve un motivo gráfico. El lenguaje escrito y numérico también ha sustituido la imagen. En *Listados*, Ignasi Aballí recopila cifras de muertos de la prensa, y Santiago Sierra instala un *Contador de muerte* que registra en tiempo real el número de fallecimientos globales. Estas obras convierten lo mortuorio en dato frío, pero, paradójicamente, esa frialdad intensifica la conciencia del volumen masivo de la muerte.

En el plano cultural, el arte español reciente ha respondido a la banalización mediática de la muerte. Frente a la saturación de imágenes violentas en noticieros y redes sociales, los artistas eligen el silencio, la contención y la evocación poética como formas de resistencia ética.

Asimismo, muchas obras dialogan con la memoria histórica y política, en relación con la Guerra Civil, la represión franquista o la pandemia de COVID-19. Por ejemplo, Luis Melón Arroyo en *Muertos por COVID* transforma las cifras estadísticas en un duelo pictórico abstracto. En este sentido, el arte contemporáneo no solo representa la muerte, sino que también denuncia su gestión institucional, económica y mediática.

Finalmente, obras como las de Cristina Lucas o Santiago Sierra revelan cómo la muerte se ha convertido en mercancía cultural y financiera: el nicho expuesto como objeto de museo o el contador de muertes instalado en la City londinense muestran cómo el capitalismo estetiza y gestiona la desaparición humana.

Podemos decir que en los últimos cincuenta años, la representación de la muerte en el arte español ha transitado desde la imagen explícita hacia la invisibilidad activa. Las estrategias de abstracción, fragmentación, ausencia y reducción han permitido abordar lo mortuario sin recurrir al dramatismo visual, proponiendo experiencias críticas, poéticas y reflexivas.

Lejos de negar la muerte, estas obras la transforman en huella, en vacío, en número, en ausencia. Esta transformación estética y simbólica refleja una cultura que, por un lado, evita confrontar directamente la finitud y, por otro, utiliza el arte para denunciar cómo la muerte es gestionada, banalizada o mercantilizada en la sociedad contemporánea. El arte español reciente, así, no muestra la muerte, sino que la hace presente en su imposibilidad de representación, devolviendo al espectador la responsabilidad de pensarla, sentirla y recordarla.

Particulares

I. ¿Qué lenguajes, recursos y técnicas artísticas han predominado en la representación de la muerte en el arte español contemporáneo?

El análisis de la producción artística en España entre 1975 y 2025 muestra que la representación de la muerte no ha desaparecido del campo de las artes visuales, pero sí ha experimentado una notoria transformación en sus lenguajes, recursos y técnicas. Más que abordarla de manera frontal o explícita, los artistas han tendido a desplazarla hacia registros velados, conceptuales o críticos, configurando lo que puede denominarse una estética de la invisibilidad de la muerte.

En términos de lenguajes artísticos, se observan dos grandes tendencias. Por un lado, una aproximación directa, heredera de la tradición barroca y de las vánitas, que se refleja en obras de artistas como Cristino de Vera o Carmen Calvo, donde la calavera, el cuerpo o los objetos rituales se utilizan como símbolos evidentes de finitud. Por otro lado, una tendencia más propia del arte conceptual y del informalismo, en la que la muerte se abstrae, se oculta o se disimula a través de estrategias retóricas, minimalistas o textuales, como en las obras de Concha Jerez, Esther Ferrer, Ignasi Aballí o Santiago Sierra.

En cuanto a los recursos visuales, se han identificado múltiples estrategias: la abstracción de formas, la ocultación, la repetición, la acumulación, la masificación y los juegos visuales. Estas técnicas han permitido a los artistas camuflar, poetizar o ironizar la muerte, desplazándola del dramatismo histórico hacia un registro más conceptual o crítico. También se observa un uso recurrente de la apropiación de iconografía histórica, especialmente de las vánitas del siglo XVII y XVIII, reutilizando calaveras, relojes de arena, espejos o velas, pero reinterpretados en clave contemporánea, irónica o política (como en las obras de Pedro G. Romero o Cristina Lucas).

En lo relativo a las técnicas y materiales, junto a los soportes tradicionales de la pintura y la escultura, la contemporaneidad ha incorporado medios como la fotografía, la instalación, la *performance*, el vídeo o el arte digital. Obras como las *performances* de Pepe Espaliú en torno al sida, las instalaciones de Paloma Navares, las acciones de Joan Brossa o las piezas tecnológicas de Daniel Canogar evidencian la expansión de los lenguajes. Asimismo, se observa un interés por los materiales simbólicos y afectivos: al lado de la piedra o el mármol como elementos de permanencia, emergen materiales efímeros o inusuales como el pelo (Carmen Calvo) o componentes electrónicos (Mateo Maté, Daniel Canogar), que transmiten la fragilidad, la obsolescencia o la condición percedera de la existencia.

La simbología de la muerte en el arte español contemporáneo es, por tanto, ecléctica. Conviven elementos heredados —calaveras, iconografía religiosa, cuerpos, motivos de

las vánitas— con nuevas referencias vinculadas al contexto histórico, social y político: la memoria histórica (Eugenio Merino, Rogelio López Cuenca), las guerras y conflictos (Cristina Lucas, Gervasio Sánchez), las pandemias (Eugenio Ampudia, Luis Melón Arroyo) o las migraciones (Santiago Sierra). Esta pluralidad responde tanto a la reapropiación de tradiciones iconográficas como a la necesidad de abordar problemáticas contemporáneas. En definitiva, los lenguajes, recursos y técnicas predominantes en la representación de la muerte en el arte español contemporáneo se caracterizan por su diversidad y su tendencia a la sublimación. Más que mostrarla de manera explícita, los artistas la desplazan hacia el terreno de lo simbólico, lo conceptual o lo crítico, generando imágenes que no buscan conmocionar, sino activar una reflexión en torno al tiempo, la memoria, la enfermedad, la violencia o la propia condición humana. La muerte en el arte español actual no se niega: se invisibiliza, se abstrae o se reformula, en diálogo constante con la tradición y con los desafíos del presente.

2. ¿Qué significados simbólicos y culturales se han atribuido a la muerte en las obras producidas entre 1975 y 2025?

El análisis del período comprendido entre 1975 y 2025 muestra que la muerte en el arte español contemporáneo ha sido entendida y representada desde una pluralidad de significados simbólicos y culturales, en diálogo tanto con la tradición como con los desafíos del presente.

En primer lugar, la muerte se ha asociado a la memoria individual y colectiva, convirtiéndose en un espacio de evocación de ausencias y duelos personales, como en las obras de Alberto García-Alix, Javier Codesal o Tatiana Abellán. Al mismo tiempo, la memoria histórica y política ha encontrado en la muerte un vehículo para la denuncia y la reflexión, visible en piezas de Eugenio Merino, Rogelio López Cuenca, Marcelo Expósito o Gervasio Sánchez, que sitúan la muerte como recordatorio de la violencia, la dictadura o las guerras.

Un segundo significado relevante ha sido la crítica social y cultural, en la que la muerte se convierte en metáfora de sistemas de poder, desigualdades y tensiones contemporáneas. La encontramos vinculada al capitalismo (Cristina Lucas, Pedro G. Romero, Okuda San Miguel), a los flujos migratorios (Santiago Sierra, Luis Melón Arroyo) y a la enfermedad (Pepe Espaliú, Eugenio Ampudia), revelando cómo la muerte no es solo un hecho biológico, sino también una construcción atravesada por lo social y lo político.

Junto a estas lecturas críticas, la muerte ha conservado un valor trascendental y universal, ligado a la reflexión existencial sobre el paso del tiempo, la fugacidad y el sentido de la vida. Cristino de Vera, Antoni Tàpies, Ignasi Aballí o Guillermo Pérez Villalta han resignificado símbolos tradicionales como la calavera, el ciprés o los espejos, otorgándoles un carácter poético, austero o espiritual. En esta línea, también se observa la incorporación de materiales cargados de afectividad —como el pelo en Carmen Calvo— o de tecnologías contemporáneas —como las radiografías en Mateo Maté o los circuitos electrónicos en Daniel Canogar—, ampliando la gama de significados hacia lo efímero y lo tecnológico.

Finalmente, la investigación muestra que en la cultura visual contemporánea española la muerte ha adquirido un carácter ambivalente: por un lado, sigue representando el fin, la fragilidad y la pérdida; por otro, se transforma en un espacio de resistencia, memoria y crítica. La invisibilización parcial de la muerte en las últimas décadas no implica su ausencia, sino su reformulación en claves simbólicas más sutiles, conceptuales y críticas, en sintonía con una sociedad que, como señala Ariès (1977), tiende a ocultarla pero no a dejar de interrogarse por ella.

En resumen, los significados atribuidos a la muerte en el arte español entre 1975 y 2025 son múltiples y heterogéneos: desde la memoria íntima hasta la denuncia política, desde la crítica cultural hasta la reflexión existencial. Este abanico de interpretaciones confirma que la muerte continúa siendo un tema central en el imaginario artístico, aunque su representación se haya desplazado hacia formas menos explícitas y más simbólicas, propias de la sensibilidad contemporánea.

3. ¿De qué manera influyen los contextos históricos, sociales y políticos de España en la forma en que la muerte ha sido tematizada en las artes visuales?

El análisis del período 1975-2025 revela que los contextos históricos, sociales y políticos han sido determinantes en la forma en que la muerte ha sido tematizada en el arte español. Tras la muerte de Franco y durante la transición democrática, la representación de la muerte estuvo marcada por una herencia católica y ritualista todavía vigente en el ámbito rural —visible en la fotografía de Cristina García Rodero (*España oculta*)—, mientras que en los núcleos urbanos se produjo una tendencia hacia la abstracción y la contención, condicionada por el miedo a las represalias y la censura heredada del franquismo.

Con la llegada de la democracia y la apertura cultural, los artistas comenzaron a explorar la muerte desde registros más críticos y conceptuales. Obras como *Seguimiento de una noticia* (1977) de Concha Jerez denunciaron la violencia de Estado y la manipulación mediática, evidenciando cómo la memoria colectiva estaba condicionada por el silencio institucional. En los años ochenta y noventa, la pluralidad de estilos —informalismo tardío, arte conceptual, instalaciones, *performances*— convivió con un arte político que respondía al terrorismo de ETA, a las guerras internacionales y a la pandemia del sida, generando representaciones de la muerte vinculadas al activismo y la crítica social (Pepe Espaliú, Pedro G. Romero, Pepe Dámaso).

A partir del año 2000, el debate sobre la memoria histórica se convirtió en un eje central. La apertura de fosas comunes, la Ley de Memoria Histórica y la demanda social de reconocimiento a las víctimas del franquismo propiciaron obras de artistas como Marcelo Expósito, Rogelio López Cuenca o Carlos Suárez, que utilizaron la muerte como símbolo de reparación y denuncia. Paralelamente, el feminismo politizó la representación de la muerte, transformando el cuerpo femenino muerto en un signo de resistencia y memoria frente a violencias estructurales, como en Paloma Navares o Ana Navarrete. Los atentados del 11-M en Madrid (2004) y la posterior crisis del terrorismo global reforzaron la dimensión mediática de la muerte, subrayando el poder de las imágenes

para construir un imaginario colectivo del trauma. En paralelo, la revolución digital y la globalización desplazaron la representación hacia lo inmaterial y lo virtual: desde instalaciones que cuantifican la mortalidad (Contador de muerte, Santiago Sierra) hasta obras que exploran la biotecnología y la inmortalidad artificial (Jaume Plensa, Paloma Navares).

Finalmente, las crisis migratorias y la pandemia de COVID-19 reactivaron el carácter social de la muerte como símbolo de precariedad, desigualdad y vulnerabilidad. Obras como Muertos por COVID en España de Luis Melón Arroyo o Tragedias Atlánticas de Pepe Dámaso evidencian la forma en que el arte español se convierte en testigo crítico de estas realidades contemporáneas.

En suma, la tematización de la muerte en el arte español contemporáneo no puede entenderse sin sus contextos: desde la represión franquista y la transición democrática, hasta el terrorismo, las pandemias, las migraciones y la digitalización. La muerte se reconfigura en cada período como símbolo político, social o existencial, mostrando que las artes visuales funcionan como un espejo de los traumas colectivos y como un espacio de resistencia, memoria y reflexión. Como ya afirmaba Picasso, el artista no es un mero espectador, sino que actúa en su contexto:

¿Qué creen ustedes que es un artista? – recoge Fernández (1985) estas palabras que dijo Picasso en entrevista en 1945 para *Lettres françaises*—. ¿Un imbécil que sólo tiene sus ojos si es un pintor, sus oídos si es un músico, una lira en cualquier nivel de su corazón si es un poeta o, aún si es un Boxeador, sólo sus músculos? Al contrario, es al mismo tiempo un ser político, constantemente atento a los sucesos desgarradores, atroces o felices, ante los que reacciona de todas las maneras. ¿Cómo sería posible no interesarse en los demás y, por virtud de una indiferencia de marfil, desasirse de la vida que tan copiosamente nos procuran? No, no se hace pintura para decorar habitaciones. (p. 536).

4. ¿Qué continuidades y rupturas se observan respecto a las tradiciones iconográficas de la muerte en la historia del arte?

El estudio de la representación de la muerte en el arte español contemporáneo (1975-2025) muestra un campo marcado por tensiones entre continuidad y ruptura con las tradiciones iconográficas heredadas.

En cuanto a las continuidades, se observa la persistencia de símbolos históricos que atraviesan siglos de producción artística. Elementos como la calavera, el cuerpo, los relojes de arena, las velas, los cipreses o la iconografía religiosa siguen apareciendo en obras contemporáneas, aunque resignificados. Se trata de una apropiación consciente de la tradición. Artistas como Cristino de Vera, Carmen Calvo o Antoni Tàpies mantienen ese diálogo con el pasado, recuperando símbolos de fuerte carga espiritual y mística, aunque trasladados a un lenguaje más austero y conceptual.

En la época contemporánea, especialmente desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, la representación de la muerte se transformó por el influjo del Romanticismo, el Simbolismo y las vanguardias históricas. El Romanticismo exaltó la muerte como experiencia sublime y poética, mientras que el Simbolismo la cargó de misterio y espiritualidad, aportando una mirada más introspectiva. Con las vanguardias del siglo XX, la muerte se vinculó a las convulsiones políticas y bélicas: el *Guernica* de Picasso se erige como ejemplo paradigmático de la representación del horror colectivo. En el surrealismo, la muerte adquirió matices oníricos y psicológicos, en tanto que en el informalismo y la abstracción de posguerra fue sublimada en gestualidades y materias. Estos antecedentes sentaron las bases para el desplazamiento conceptual y simbólico que predomina en la actualidad.

Sin embargo, el período estudiado también evidencia rupturas significativas respecto a las formas tradicionales de representar la muerte. Mientras que en épocas anteriores —como el gótico o el barroco— la muerte era abordada de manera explícita, dramática y cargada de religiosidad, en el arte contemporáneo se impone una tendencia

a la invisibilización. La muerte se disimula, se abstrae o se desplaza hacia registros conceptuales, fragmentarios o irónicos. En lugar de grandes escenas figurativas, predominan las estrategias de ocultamiento, repetición, acumulación o retórica visual, lo que configura una iconografía propia de la modernidad tardía: la muerte silenciosa y camuflada.

Esta ruptura responde a transformaciones históricas y culturales profundas. En el pasado, la muerte estaba integrada en la vida cotidiana, ritualizada en comunidades rurales y sacralizada por la religión. Hoy, en cambio, la secularización, la medicina moderna, el capitalismo y el nihilismo han contribuido a su marginación social y simbólica. Como señalan autores como Ariès o Cruz, la sociedad contemporánea gestiona la muerte con discreción, evitando su confrontación directa. El arte refleja este desplazamiento: ya no busca conmocionar, sino activar la reflexión crítica, la memoria política o la meditación existencial.

En este sentido, la ruptura más evidente radica en la desaparición del dramatismo visual propio de la tradición religiosa y en la aparición de nuevas formas simbólicas: instalaciones, *performances*, fotografía documental, arte digital. Ejemplos como las acciones de Pepe Espaliú sobre el sida, los contadores de muertos de Santiago Sierra o las obras tecnológicas de Daniel Canogar muestran cómo la muerte se tematiza en clave política, social o tecnológica, abriendo un campo iconográfico radicalmente distinto al de las tradiciones clásicas.

En conclusión, la representación contemporánea de la muerte no supone una negación del legado histórico, sino una relectura crítica y fragmentada. Se mantienen símbolos tradicionales, pero reinterpretados en clave conceptual; y se rompen los modos explícitos, religiosos o dramáticos de otras épocas, sustituidos por una estética de la invisibilidad y de la reflexión crítica. Esta combinación de herencia y transformación convierte a la iconografía de la muerte actual en un territorio híbrido, donde conviven el peso del pasado y la necesidad de responder a los desafíos del presente.

5. ¿Cómo dialogan las representaciones contemporáneas de la muerte en el arte español con las transformaciones en la percepción social de la muerte durante el periodo analizado?

El arte español contemporáneo entre 1975 y 2025 establece un diálogo estrecho con los cambios en la percepción social de la muerte, reflejando la tensión entre su aceptación como parte inevitable de la existencia y el nihilismo contemporáneo de la muerte en una sociedad marcada por la secularización, la medicalización y el tabú.

Por un lado, algunos artistas han insistido en la dimensión trascendental y universal de la muerte, dando continuidad a la tradición iconográfica que la concibe como horizonte existencial y espiritual. Es el caso de Cristino de Vera, cuya obra retoma símbolos depurados como los cipreses, las calaveras o los espejos en clave austera y mística; de Antoni Tàpies, que en piezas como *Amor a mort* (1980) emplea el lenguaje del informalismo para meditar sobre la finitud; o de Javier Talavera, con intervenciones como *2018* en el cementerio de la Almudena, que convierten el espacio funerario en escenario de reflexión colectiva.

En contraste, otros creadores reflejan la tendencia nihilista contemporánea sobre muerte, recurriendo a estrategias de abstracción, fragmentación o conceptualización. Ignasi Aballí lo hace en *Listados de muertos* (2005), donde la muerte aparece reducida a un registro estadístico; Santiago Sierra en *Contador de muertos* (2009), al convertir la mortalidad en un dato anónimo; y Carmen Calvo, al incorporar cabello humano en sus obras, utiliza un símbolo íntimo y material para evocar lo que permanece frente a la desaparición del cuerpo muerto. Estas propuestas responden a un contexto social que busca minimizar el impacto de la muerte, desplazándola a los márgenes de lo visible.

Finalmente, numerosas obras sitúan la muerte en el terreno de la crítica social y política, dialogando con acontecimientos históricos y problemáticas contemporáneas. Eugenio Merino, en *Always Franco* (2012), utiliza la muerte para denunciar la persistencia del franquismo en la memoria colectiva; Pepe Espaliú, a través de sus *performances*, convirtió la experiencia del SIDA en un símbolo de identidad y resistencia; Cristina Lucas, en

Unending Lighting (2015), abordó la violencia bélica contemporánea; mientras que Eugenio Ampudia, en *Concierto para el Gran Teatre del Liceu* (2020), ofreció una reflexión sobre la vulnerabilidad y la pérdida en el contexto de la pandemia de la COVID-19.

En suma, las representaciones de la muerte en el arte español contemporáneo no reproducen una visión única, sino que dialogan con las transformaciones sociales de manera plural: unas veces reafirman su carácter trascendental, otras la ocultan bajo el velo del tabú, y otras la convierten en instrumento de denuncia y memoria. De este modo, el arte refleja, cuestiona y resignifica la forma en que la sociedad española ha percibido la muerte en las últimas cinco décadas.



CUMPLIMIENTO DE OBJETIVOS

Objetivo general (OGI)

El desarrollo de la presente investigación ha permitido cumplir con el objetivo general planteado, consistente en analizar la representación de la muerte en el arte español producido entre 1975 y 2025. A través de un abordaje crítico e interdisciplinar, se identificaron las principales transformaciones estéticas, simbólicas y culturales que han acompañado a esta temática en el marco de los distintos contextos sociales e históricos

El análisis evidenció cómo las representaciones de la muerte han transitado desde discursos ligados a la memoria histórica, la violencia política y las secuelas del franquismo, hasta formas de expresión contemporáneas que dialogan con la globalización, las crisis sociales, los avances tecnológicos y el horizonte nihilista característico de la actualidad. Esta trayectoria permitió reconocer la manera en que el arte no solo refleja los imaginarios colectivos en torno a la finitud, sino que también los problematiza y resignifica, generando nuevas lecturas sobre el sentido cultural y filosófico de la muerte en cada período.

En este sentido, el estudio cumplió el propósito de establecer un vínculo interpretativo entre las manifestaciones artísticas y los procesos sociales e históricos, mostrando cómo el arte se configura como un espacio privilegiado para la elaboración simbólica de la muerte y sus múltiples significados. Así, se alcanzó la comprensión de las estrategias estéticas y discursivas mediante las cuales el arte español ha contribuido a tensionar, cuestionar y reconfigurar las percepciones contemporáneas sobre la muerte en el marco de una cultura marcada por el desencanto y las preguntas existenciales propias de nuestro tiempo.

Cumplimiento de los objetivos específicos

OE1: Identificar las manifestaciones artísticas españolas que tematizan la muerte en el periodo 1975-2025

Este objetivo se alcanzó mediante la recopilación, clasificación y análisis de un corpus diverso de obras pertenecientes a distintas disciplinas artísticas —artes plásticas, instalaciones, fotografía, audiovisual y *performances*— que, en conjunto, permiten observar la persistencia y renovación de la temática de la muerte en la producción cultural española. La sistematización de estas manifestaciones evidenció tanto la amplitud del fenómeno como su relevancia en la configuración de los discursos estéticos contemporáneos.

OE2: Describir las características formales, estéticas y simbólicas de dichas representaciones

El análisis permitió reconocer rasgos recurrentes como el uso de la abstracción, fragmentación, la materialidad efímera, la alusión al cuerpo vulnerable, la experimentación con soportes híbridos, entre otros. Asimismo, se identificaron símbolos persistentes —como la calavera, el vacío o la memoria funeraria— junto con nuevos recursos visuales y performativos que actualizan la iconografía

tradicional. Esta descripción contribuyó a precisar los modos en que la muerte se ha representado en relación con las sensibilidades artísticas de cada momento histórico.

OE3: Examinar la influencia del pensamiento nihilista en la construcción artística de la muerte

La investigación permitió evidenciar que el nihilismo contemporáneo se manifiesta en la producción artística a través de discursos que ponen en cuestión la trascendencia, el sentido y la permanencia. Obras caracterizadas por la ironía, la desacralización de los símbolos religiosos y la tematización del vacío existencial muestran la impronta de una sensibilidad nihilista que permea las prácticas estéticas y las resignificaciones de la muerte en el arte reciente. Sin embargo, no se puede afirmar que haya una corriente que niegue la muerte en el arte, ya que se sigue representando. Pero, sí podemos afirmar que influye en el momento que desplaza la representación hacia formas no explícitas, o debilmente sugeridas. Ejemplo de ello son las estrategias detectadas para la representación no explícita de la muerte.

OE4: Comparar las representaciones de la muerte en el arte actual con las tradiciones iconográficas previas, destacando continuidades y rupturas

El contraste con la iconografía barroca, romántica y de la posguerra española permitió reconocer continuidades en ciertos símbolos —el cuerpo exánime, la alegoría del tiempo, la *vanitas*—, así como rupturas significativas vinculadas a la secularización, la experimentación formal y la incorporación de nuevas tecnologías. Esta comparación enriqueció la comprensión de la evolución estética y cultural de la representación de la muerte en el arte español contemporáneo.

OE5: Interpretar el modo en que estas representaciones dialogan con la percepción social de la muerte en un contexto cultural atravesado por el nihilismo

Finalmente, se constató que el arte ha funcionado como un espacio de mediación simbólica en el que se reflejan y problematizan las tensiones sociales respecto a la muerte, desde la memoria de la violencia política y el duelo colectivo, hasta la banalización mediática y la estetización de la catástrofe. La investigación permitió interpretar cómo estas representaciones contribuyen a articular un discurso cultural en el que la muerte, despojada de certezas trascendentes, se convierte en un lugar de interrogación crítica frente al horizonte nihilista contemporáneo.

5.3

CONTRASTE DE HIPÓTESIS

Con el fin de evaluar la validez de las proposiciones planteadas al inicio de esta investigación, en este apartado se procede al contraste de la hipótesis general y de las hipótesis particulares formuladas. El análisis realizado a lo largo de la tesis ofrece un corpus suficiente de evidencias teóricas y empíricas que permite determinar en qué medida dichas hipótesis han sido confirmadas, matizadas o refutadas.

Hipótesis general (HGI)

La concepción nihilista de la muerte influye de manera significativa en la producción artística contemporánea en España, condicionando la forma en que ésta se representa y generando una tendencia hacia la invisibilización, el ocultamiento y la mediación simbólica del tema.

El análisis desarrollado a lo largo del estudio permite confirmar en gran medida esta hipótesis. En primer lugar, se constató que la producción artística contemporánea ha tendido a desplazar las representaciones directas y explícitas de la muerte, privilegiando

en su lugar recursos simbólicos, fragmentarios o conceptuales que aluden de manera indirecta a la finitud. Este proceso de invisibilización se relaciona con la dificultad cultural de afrontar la muerte en el contexto de sociedades secularizadas y con el peso de un horizonte nihilista que despoja a la experiencia de significados trascendentes.

Asimismo, se evidenció que muchas obras recurren a la mediación estética —ya sea a través de la abstracción, la ironía, el uso de tecnologías digitales o la estetización de la violencia y el vacío— como estrategias para elaborar un discurso sobre la muerte sin representarla de manera frontal. Estas operaciones reflejan la influencia del nihilismo contemporáneo, entendido como un marco cultural que privilegia la duda, la negación de verdades absolutas y la problematización del sentido.

No obstante, el contraste también mostró matices que relativizan la hipótesis inicial. En ciertos casos, especialmente en producciones vinculadas a la memoria histórica y antropología, la muerte se representa de forma explícita y directa, constituyéndose en un eje de visibilización y denuncia. Estos ejemplos indican que, aunque la tendencia general confirma la mediación simbólica y el ocultamiento, existen también discursos artísticos que desafían dicha lógica y reivindican la presencia frontal de la muerte como hecho social y político. Comenzábamos el estudio con las fotografías de Cristina García Rodero, donde quedaba patente la fuerte repercusión judeocristiana en la representación de la muerte, pero con el paso de los años, la influencia de la religión y simbología asociada iba sintetizándose, desplazándose o reduciéndose al símbolo de la cruz, intensificándose, a partir de los últimos veinticinco años. Es decir, se refleja un tránsito de una representación muy influenciada por el cristianismo y, su visión de un Más Allá, a una representación donde se evita mostrar de forma explícita o con carácter religioso, conscientes de que es el fin de cada persona.

En conclusión, la hipótesis general queda confirmada sólo parcialmente, al demostrarse que la concepción nihilista de la muerte condiciona de manera significativa las formas de representación artística en la España de los últimos dos décadas, promoviendo estrategias de invisibilización y mediación simbólica. Sin embargo, como decíamos, se

reconocen excepciones relevantes que muestran cómo, en determinados contextos, la representación directa persiste como un recurso crítico frente al silenciamiento o banalización de la muerte.

Hipótesis particulares

HP1: La representación de la muerte en el arte contemporáneo español, desde el final de la dictadura franquista hasta la actualidad, comparte elementos en común que permiten hablar de un lenguaje visual y conceptual recurrente.

El análisis de las obras confirmó la existencia de un repertorio de elementos formales y conceptuales que, con variaciones según el contexto histórico, se reiteran en la producción artística española. La alusión al cuerpo fragmentado, el recurso a la memoria y la persistencia de símbolos como la calavera o el vacío permiten sostener la idea de un lenguaje compartido, configurado a lo largo de cinco décadas de producción.

HP2: El pensamiento contemporáneo, marcado por la secularización y el consumo, ha transformado la iconografía tradicional de la muerte, sustituyéndola por estrategias indirectas, fragmentarias o simbólicas que atenúan su crudeza.

La hipótesis quedó confirmada al constatarse que la desaparición o marginalización de las imágenes religiosas y trascendentes dio paso a recursos que eluden la representación explícita de la muerte. Estrategias como la fragmentación, la estetización tecnológica y la ironía reflejan una reelaboración iconográfica en sintonía con un contexto secularizado y de consumo, donde la crudeza de la muerte se neutraliza mediante mediaciones simbólicas.

HP3: Existen mecanismos visuales y recursos expresivos específicos (transparencias, veladuras, metáforas naturales, uso de objetos cotidianos) que actúan como estrategias comunes en la representación de la muerte en el arte actual español.

La investigación permitió confirmar esta hipótesis al identificar de manera recurrente tales recursos en diferentes disciplinas artísticas. Estos mecanismos no solo operan como dispositivos formales, sino también como estrategias discursivas que buscan suavizar, desplazar o resignificar la experiencia de la muerte, revelando su papel central en la configuración del imaginario contemporáneo.

HP4: A pesar de la aparente invisibilización, el arte contemporáneo español sigue manteniendo un estrecho vínculo con la muerte, que se manifiesta como una constante temática resignificada de acuerdo con las transformaciones socioculturales de las últimas décadas.

El estudio confirmó esta hipótesis al demostrar que, aunque la muerte se presenta a menudo de manera indirecta, su presencia es constante y adquiere nuevos sentidos en función de los cambios históricos y culturales. Desde las obras centradas en la memoria política y la violencia hasta aquellas que exploran la banalización mediática o el vacío existencial, la muerte permanece como núcleo temático persistente, permanentemente actualizado y resignificado.

En conjunto, el contraste de las hipótesis particulares refuerza la validez de la hipótesis general, al mostrar que la representación de la muerte en el arte contemporáneo español no solo está condicionada por un horizonte nihilista, sino que también se articula mediante un repertorio de recursos formales y simbólicos que revelan tanto continuidades como transformaciones en su tratamiento estético y cultural.

Síntesis final del contraste de hipótesis

El contraste de la hipótesis general y de las hipótesis particulares permite afirmar que la representación de la muerte en el arte contemporáneo español se encuentra profundamente marcada por el horizonte nihilista, la secularización y los cambios socioculturales acontecidos desde el final de la dictadura franquista hasta la actualidad. La hipótesis general quedó confirmada en sus aspectos esenciales, al demostrarse que la concepción nihilista de la muerte ha condicionado de manera significativa la producción artística, promoviendo la invisibilización, el ocultamiento parcial y la mediación simbólica como estrategias predominantes de representación.

Las hipótesis particulares refuerzan y matizan esta conclusión. Por un lado, se constató la existencia de un lenguaje visual y conceptual recurrente en torno a la muerte, sustentado en símbolos y recursos compartidos, lo que permite reconocer una cierta continuidad en el tratamiento del tema a lo largo del periodo estudiado. Por otro, se verificó que la transformación iconográfica, impulsada por la secularización y la lógica del consumo, ha desplazado las imágenes tradicionales hacia formas fragmentarias, indirectas y simbólicas que atenúan el dramatismo de la representación.

De igual manera, se identificaron mecanismos visuales y expresivos específicos —como veladuras, transparencias, metáforas naturales y el uso de objetos cotidianos— que operan como estrategias comunes en la producción artística actual, confirmando que el proceso de invisibilización no implica desaparición, sino resignificación. Finalmente, se comprobó que, pese a estas mediaciones, el vínculo del arte con la muerte persiste como una constante temática, cuya actualización responde a los cambios sociales, históricos y culturales de cada momento.

En conjunto, los resultados de la investigación muestran que el arte contemporáneo español no ha renunciado a la tematización de la muerte, sino que ha reformulado sus modos de representación bajo las coordenadas de un mundo secularizado, fragmentario y nihilista. Así, el estudio no solo valida la hipótesis general, sino que también aporta

un marco interpretativo que permite comprender cómo las manifestaciones artísticas actuales dialogan con las tradiciones previas, a la vez que expresan las tensiones, miedos y preguntas filosóficas de nuestro tiempo.

5.4

OTRAS CONCLUSIONES

Además de los resultados vinculados directamente con los objetivos e hipótesis de la investigación, el análisis permitió extraer una serie de consideraciones complementarias que enriquecen la comprensión del tema.

El recorrido histórico, sociológico y antropológico realizado a lo largo de esta investigación ha permitido comprobar que la representación de la muerte constituye un hilo conductor privilegiado para comprender la Historia y sus transformaciones culturales. Cada época ha proyectado en ella sus miedos, creencias y formas de vida, de modo que el análisis de estas imágenes se convierte en una vía para descifrar las estructuras sociales, políticas y filosóficas que las sustentan.

La representación de la muerte no sólo refleja las concepciones dominantes de cada período, sino que también contribuye a modelar la percepción social de la misma, influyendo en las prácticas colectivas de duelo, en las formas de interiorizar la finitud y, en definitiva, en la manera de vivir.

Al mismo tiempo, se constató que el discurso artístico en torno a la muerte ha estado históricamente sesgado por una fuerte desigualdad de género. Hasta bien entrado el siglo XX y, con mayor visibilidad en el XXI, las mujeres artistas no accedieron plenamente a la representación de la muerte en el arte, aportando desde entonces perspectivas críticas que enriquecen el debate estético y cultural. Mientras la tradición patriarcal había configurado el cuerpo femenino como objeto pasivo de contemplación —la mártir, la suicida bella, la Ofelia flotando en el río—, las creadoras feministas han cuestionado estos arquetipos, ofreciendo representaciones alternativas en las que el cuerpo muerto se convierte en un símbolo de resistencia, memoria y denuncia de las violencias estructurales.

En este sentido, el arte feminista no solo desmonta clichés, sino que también plantea nuevas formas de duelo no patriarcales, más comunitarias, rituales y afectivas. Estas propuestas desplazan la muerte del ámbito del espectáculo hacia la esfera de la memoria y de la justicia simbólica, constituyéndose en herramientas para impedir la naturalización o el olvido de determinadas muertes. La irrupción de esta mirada feminista aporta, por tanto, una dimensión ineludible al estudio contemporáneo de la muerte en el arte español, al revelar cómo género y representación se entrecruzan en la configuración de sentidos culturales y políticos.

DISCUSIÓN

6.1 ANÁLISIS CRÍTICO

6.2 APORTACIONES DESDE EL PUNTO DE VISTA
INVESTIGADOR

6.3 FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

El presente capítulo aborda la discusión de los resultados, poniendo en diálogo los hallazgos obtenidos a lo largo de la investigación con los marcos teóricos y conceptuales revisados. El análisis busca interpretar los datos obtenidos y situarlos en relación con las dinámicas culturales, sociales y artísticas que atraviesan el periodo comprendido entre 1975 y 2025. A partir de esta perspectiva, la discusión permite identificar coincidencias y tensiones entre la producción artística y el contexto de invisibilización de la muerte en la sociedad contemporánea. Asimismo, se examinan los aportes de esta investigación en el marco de las Bellas Artes, valorando en qué medida el arte contemporáneo español reproduce, cuestiona o transforma las narrativas de la finitud. En este sentido, el capítulo constituye un espacio de síntesis y reflexión crítica, donde los resultados alcanzan un significado más amplio al ser contrastados con las preguntas iniciales y con los discursos previos en torno a la muerte y su representación.



ANÁLISIS CRÍTICO

El contraste de hipótesis permitió confirmar la mayoría de las proposiciones iniciales, aunque también reveló matices que exigen una reflexión crítica. En algunos casos, la hipótesis no quedó cumplida de manera plena, lo que invita a cuestionar si la formulación original fue demasiado categórica o si, por el contrario, los resultados mostraron una realidad más compleja y heterogénea de lo esperado.

En primer lugar, puede señalarse que las hipótesis que planteaban una invisibilización total de la muerte en el arte contemporáneo resultaron parcialmente confirmadas: si bien se constató una tendencia predominante hacia la mediación simbólica y la representación indirecta, también emergieron manifestaciones artísticas que hacen de la muerte un tema explícito, especialmente en el ámbito de la memoria histórica y la denuncia política. Esto sugiere que la hipótesis no estaba mal formulada, pero sí requería ser enunciada con mayor apertura a la coexistencia de discursos contrapuestos.

En segundo lugar, las diferencias entre los resultados y algunas de las expectativas iniciales no se debieron a problemas de interpretación, sino a la pluralidad intrínseca

del fenómeno estudiado. El arte contemporáneo, lejos de responder a un único patrón de representación, despliega un abanico de estrategias que oscilan entre la ocultación, la estetización, la visibilización crítica y la resignificación simbólica. Este hallazgo obliga a matizar los planteamientos generales, reconociendo la riqueza de las excepciones.

Finalmente, en relación con el diálogo con los autores de referencia, los resultados se sitúan en una posición intermedia: por un lado, confirman la influencia del nihilismo y la secularización señalada por la bibliografía especializada; pero, por otro, se alejan de quienes planteaban una desaparición casi absoluta de la muerte en el arte, al mostrar que su presencia persiste, aunque transformada. Este desfase entre teoría y resultados no invalida las hipótesis, sino que aporta un espacio de discusión productivo, en el que la investigación contribuye a ampliar, matizar y actualizar los marcos interpretativos previos.

En suma, las hipótesis no pueden considerarse fallidas, sino enriquecidas por los resultados: más que refutación, lo que se ha producido es una reformulación crítica que reconoce la complejidad de la representación de la muerte en el arte contemporáneo español y su dependencia de contextos históricos, sociales y culturales diversos.



APORTACIONES DESDE EL PUNTO DE VISTA INVESTIGADOR

La investigación realizada ofrece aportaciones significativas en un doble plano: por un lado, al campo del arte contemporáneo español, y por otro, a la reflexión teórica y cultural en torno a la muerte.

En lo que respecta al ámbito del arte, este trabajo constituye una aportación original al sistematizar y analizar de manera crítica un amplio corpus de manifestaciones producidas entre 1975 y 2025, que hasta el momento no había sido objeto de un estudio conjunto. La identificación de continuidades, rupturas y estrategias recurrentes en la representación de la muerte permite trazar un panorama coherente que contribuye a la historiografía del arte contemporáneo en España. Asimismo, el enfoque interdisciplinar —que articula historia del arte, sociología, antropología y filosofía— enriquece las metodologías habituales, ofreciendo un modelo de análisis aplicable a otras temáticas artísticas.

En cuanto a la temática de la muerte, la investigación aporta una visión renovada al situar esta experiencia universal en el centro de las preocupaciones estéticas y culturales de las últimas décadas. Se muestra cómo la representación de la muerte constituye un

indicador privilegiado para comprender los cambios sociales, políticos y filosóficos en la España contemporánea. En particular, el estudio demuestra el peso del nihilismo y la secularización en la reformulación simbólica de la muerte, así como la importancia de las aportaciones feministas para cuestionar los modelos patriarcales de representación. De este modo, el trabajo no solo ilumina la evolución estética de la temática, sino que también contribuye al debate sobre el lugar de la muerte en la cultura contemporánea y su influencia en la construcción de la memoria, el duelo y la identidad colectiva.

En conjunto, estas aportaciones refuerzan el valor del arte como espacio de reflexión crítica y de resignificación cultural, y consolidan la representación de la muerte como un campo de investigación esencial para comprender las tensiones y transformaciones de la sociedad actual.

Además del análisis teórico y crítico desarrollado en la investigación, la obra artística producida en el marco de esta tesis constituye en sí misma una aportación original al campo del arte contemporáneo. Esta creación no solo funciona como un complemento ilustrativo, sino como un espacio de experimentación estética y conceptual en el que se materializan muchas de las reflexiones planteadas a lo largo del estudio.

La obra generada aporta un lenguaje visual propio que dialoga con las tradiciones iconográficas revisadas y, al mismo tiempo, se inscribe en las problemáticas actuales en torno a la muerte, el nihilismo y la memoria. De este modo, se convierte en una práctica de investigación-creación que no únicamente analiza representaciones, sino que las produce y resignifica, situándose en un cruce metodológico que refuerza el carácter interdisciplinar del trabajo.

Asimismo, la obra ofrece un aporte innovador a la temática: al problematizar la invisibilización contemporánea de la muerte y articular recursos simbólicos, materiales y tecnológicos en su representación, contribuye a abrir nuevos caminos para pensar cómo el arte puede intervenir en la construcción cultural de la finitud. En este sentido, se trata de un resultado que trasciende el plano académico, al integrarse en el debate artístico y social sobre la manera en que se representa y se vive la muerte en la España actual.



FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

La investigación aquí presentada abre diversas posibilidades para la continuidad del estudio de la representación de la muerte en el arte. En primer lugar, resulta pertinente proyectar el análisis hacia etapas posteriores al periodo 1975-2025, a fin de observar cómo las transformaciones tecnológicas, sociales y culturales que se avecinan seguirán modificando la forma de representar la muerte. En este sentido, la exploración del cuerpo fallecido a través de herramientas virtuales y digitales se perfila como un campo de especial interés, en el que convergen cuestiones estéticas, filosóficas y éticas relacionadas con la virtualización de la experiencia de la finitud.

Otra línea de continuidad radica en profundizar en las relaciones conceptuales entre técnicas, soportes artísticos y la representación de la muerte, analizando cómo cada medio (pintura, instalación, fotografía, *performance*, arte digital) condiciona y resignifica la manera de representar la ausencia, la fragilidad o el recuerdo.

Asimismo, se abre un horizonte comparativo de gran potencial al contrastar la visión europea de la muerte con la de otras culturas, particularmente América Latina u Oriente.

Mientras en Europa predomina una tendencia a negar, silenciar o desplazar la muerte, en muchos contextos latinoamericanos, por ejemplo, ésta se integra cotidianamente en las prácticas culturales, aunque sin excluir realidades de violencia y silenciamiento. La investigación intercultural permitiría trazar puntos de encuentro y desencuentro entre distintas formas de elaborar simbólicamente la finitud.

Del mismo modo, convendría desarrollar investigaciones monográficas sobre algunos de los motivos y símbolos detectados en este trabajo, como el cuerpo en reposo, la persistencia de la calavera desde la Edad Media hasta la actualidad, la representación de la muerte en el arte político o su reconfiguración en el ámbito digital entendido como Más Allá.

Finalmente, la representación de la muerte desde una perspectiva de género constituye otra línea ineludible. Queda abierta la pregunta sobre si la muerte en el arte puede ser considerada también una cuestión de género y, en ese caso, cómo la participación creciente de las mujeres artistas en los últimos siglos ha transformado los modos de representación. La hipótesis contrafactual —¿qué hubiera sucedido si las mujeres hubieran representado la muerte con la misma presencia que los hombres en épocas anteriores?— abre un campo fértil de reflexión sobre las diferencias simbólicas, estéticas y culturales que tal escenario hubiera generado.

En suma, las futuras líneas de investigación apuntan tanto a la profundización temática (símbolos, técnicas, lenguajes) como a la ampliación de horizontes comparativos y de género, lo que permitirá seguir explorando la representación de la muerte como una vía privilegiada para comprender las tensiones y transformaciones de la cultura contemporánea.

7

APLICACIONES PRÁCTICAS Y TEÓRICAS

7.1 APLICACIONES TEÓRICAS

7.2 APLICACIONES PRÁCTICAS

Este capítulo se centra en las proyecciones y aplicaciones que derivan de la investigación, tanto en el ámbito teórico como en el práctico. Tras haber analizado los resultados y discutido su relevancia en el contexto de las Bellas Artes, se hace necesario explorar cómo estos aportes pueden enriquecer futuras investigaciones, prácticas artísticas y reflexiones culturales en torno a la muerte. En el plano teórico, se consideran las contribuciones que el estudio ofrece a la construcción de marcos conceptuales sobre la invisibilidad y la representación de la finitud. En el plano práctico, se valoran las posibles implicaciones para la creación artística, la pedagogía y la gestión cultural, destacando el potencial del arte como herramienta para cuestionar el tabú contemporáneo y abrir espacios de memoria y diálogo. De este modo, el capítulo busca articular una síntesis que muestre cómo los hallazgos no solo iluminan un problema específico, sino que también generan nuevas vías de acción y pensamiento en el campo artístico y académico.



APLICACIONES TEÓRICAS

El presente estudio ofrece aportaciones de interés para distintos campos académicos y disciplinas humanísticas. En primer lugar, resulta relevante para los estudios de Historia del Arte, al proporcionar un marco crítico y sistemático sobre la representación de la muerte en el arte español contemporáneo, con una perspectiva que articula tradición e innovación iconográfica. Asimismo, aporta herramientas interpretativas útiles para los estudios culturales, filosóficos y antropológicos, al mostrar cómo la muerte opera como categoría central en la construcción simbólica de las sociedades y cómo el nihilismo contemporáneo ha influido en su resignificación estética.

Por otro lado, la investigación puede interesar a especialistas en estudios de género y teoría feminista, al visibilizar el papel de las mujeres artistas en la transformación de los discursos sobre el cuerpo muerto y al subrayar cómo sus aportaciones han cuestionado las representaciones patriarcales heredadas. Igualmente, ofrece un punto de referencia para la sociología del arte y la memoria cultural, en tanto que revela el vínculo entre las representaciones artísticas de la muerte y las formas de duelo, violencia política y construcción de identidad colectiva.

De manera más amplia, este trabajo se configura como un aporte interdisciplinar que puede ser aprovechado por investigadores en estética, filosofía contemporánea, estudios visuales y comunicación cultural, quienes encontrarán aquí un corpus analítico y una reflexión crítica que dialoga con sus propios marcos teóricos. En suma, la investigación no solo enriquece el campo de los estudios artísticos, sino que también ofrece un conjunto de categorías, conceptos y perspectivas aplicables a otras áreas de investigación sobre los imaginarios culturales de la muerte.



7.2

APLICACIONES PRÁCTICAS

Más Allá de su relevancia teórica, esta investigación ofrece proyecciones prácticas que pueden resultar de interés para distintos ámbitos sociales, culturales y educativos. En primer lugar, el estudio constituye un recurso valioso para curadores, críticos de arte y gestores culturales, al aportar un marco de análisis que puede orientar proyectos expositivos, catálogos y programas de mediación en torno a la representación de la muerte en el arte contemporáneo.

Asimismo, puede servir como base para el diseño de materiales pedagógicos en educación artística, filosófica y cultural, facilitando a docentes y estudiantes herramientas para reflexionar sobre un tema complejo, cargado de significados simbólicos y de gran relevancia histórica y social. De igual modo, el trabajo puede ser de utilidad para el ámbito museístico y patrimonial, contribuyendo a desarrollar estrategias de mediación que acerquen al público general a la comprensión de la muerte como fenómeno cultural representado en el arte. Otra aplicación práctica se encuentra en el campo de la memoria histórica y la reflexión social, ya que el estudio visibiliza cómo el arte ha servido para elaborar simbólicamente el duelo colectivo y denunciar la violencia. En este

sentido, puede inspirar proyectos artísticos, comunitarios o institucionales que busquen resignificar la muerte desde perspectivas críticas, inclusivas y reparadoras. En este sentido, la investigación también puede resultar de interés para colectivos vinculados al arte feminista y a los estudios de género, en tanto que ofrece claves para comprender cómo las creadoras contemporáneas han transformado las representaciones de la muerte y abierto nuevas vías de expresión simbólica que pueden dialogar con movimientos sociales actuales.

Del mismo modo, la investigación abre la posibilidad de organizar exposiciones monográficas o colectivas que reúnan obras en torno a la representación de la muerte, tanto desde un enfoque histórico como contemporáneo. Dichas exposiciones no solo permitirían visibilizar el corpus analizado, sino también generar espacios de reflexión pública, diálogo interdisciplinar y educación estética.

Finalmente, la tesis incluye y promueve la realización de obra artística propia, entendida como una forma de investigación-creación que materializa las reflexiones desarrolladas a lo largo del estudio. Esta producción personal constituye una aportación práctica que puede exhibirse, circular en espacios culturales y dialogar con otros discursos artísticos sobre la muerte, ampliando así el impacto de la investigación Más Allá del ámbito académico.

En suma, este trabajo no solo aporta al conocimiento académico, sino que también ofrece herramientas aplicables en contextos culturales, educativos, museísticos y creativos, reforzando la idea de que la representación de la muerte en el arte es una vía privilegiada para pensar, visibilizar y transformar nuestras formas de vivir y elaborar la finitud.



BIBLIOGRAFÍA

8.1 RECURSOS DOCUMENTALES

8.2 VÍDEOS

La bibliografía que acompaña esta investigación reúne las fuentes que han servido de base para la construcción del marco teórico, el análisis crítico y la contextualización histórica de la representación de la muerte en el arte contemporáneo. Incluye tanto referencias especializadas en el ámbito de las Bellas Artes como aportaciones procedentes de la antropología, la sociología, la filosofía y la historia, disciplinas que han enriquecido el enfoque sin desviar la perspectiva esencialmente artística del estudio. Asimismo, se incorporan catálogos de exposiciones, documentos de archivo, entrevistas y materiales audiovisuales que han resultado fundamentales para el análisis de las prácticas artísticas en España entre 1975 y 2025. En conjunto, este repertorio bibliográfico refleja el carácter interdisciplinar de la investigación y ofrece al lector un mapa de referencias que facilita la ampliación y continuidad del debate académico sobre la muerte y su representación en el arte.



RECURSOS DOCUMENTALES

Abellán, T. (s. f.). *Statement*. <https://tatianaabellan.com/statement>

Abellán Aguilar, T. (2015). *La sutura imposible: Muerte y experiencia estética en la obra de Teresa Margolles* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia. <https://tatianaabellan.com/wp-content/uploads/2019/08/archivo-tesis-tatiana-abellan.pdf>

Abraham, T. (1992). Prólogo. En M. Foucault, *Genealogía del racismo* (pp. 7–11). Ediciones La Piqueta. https://www.academia.edu/34719954/Foucault_Michel_GENEALOG%C3%8DA_DEL_RACISMO_pdf

Afundación. (s. f.). *José María Sicilia* [Ficha de autor]. Colección de Arte Afundación. https://www.afundacion.org/ga/coleccion/autor/sicilia_jose_maria

Aguilera, E. M., & Jordán de Urríes y Azara, J. (1947). *José Gutiérrez Solana: Aspectos de su vida, su obra y su arte*. Editorial Iberia.

Alarcó, P. (s. f.). *José Gutiérrez Solana: Madrid, 1886–Madrid, 1945* [Catálogo de exposición]. Museo Carmen Thyssen Málaga. <https://www.carmenthyssenmalaga.org/artista/jose-gutierrez-solana>

Alcaín, A. [Alfredo Alcaín]. (2014, abril). *Autorretrato en el curso del tiempo* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=j7fzuZfjJMY>

Aleman, V. (2003). *Arte del siglo XX: Apuntes a principio de un siglo*. Editorial Dykinson.

Alfonso de la Torre. (2006). *Manolo Millares: Vestigio y ceremonia*. En *Manolo Millares* (pp. 17–38). Acquavella Contemporary Art.

- Aliaga, J. V. (2011). *Ejercicios de memoria*. Centre d'Art la Panera.
- Ampudia, E. (2020). *Concierto para el Bioceno*. <http://www.eugenioampudia.net/portfolio/concierto-para-el-bioceno/>
- Aranburu, A., Arsuaga, J. L., & Sala, N. (2017). La estratigrafía de la Sima de los Huesos (Atapuerca, España) y sus implicaciones en el origen de la acumulación de homínidos fósiles. *Quaternary International*, 433(A), 5–21. <https://doi.org/10.1016/j.quaint.2015.02.044>
- Arenas-Gallego, L.-M. (2023). *El culto a los «di Manes»*. *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, 31, 35–68. <https://doi.org/10.15581/012.31.005>
- Ares, M. C. (2013). *El cuerpo muerto en el arte contemporáneo*. En E. Oliveras & G. Sarti (Eds.), *Estéticas de lo extremo: Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas* (pp. 68–76). Emecé.
- Arias de Cossío, A. M., de Olaguer-Feliú Alonso, F., Cantera Montenegro, J., & Sánchez Noriega, J. L. (2016). *Historia del arte*. 2º Bachillerato (Savia). Ediciones SM.
- Ariès, P. (1967). La muerte invertida: El cambio de actitudes ante la muerte en las sociedades occidentales. En *Itinerarios (1966–1975)* (pp. 137–162). Archivos Europeos de Sociología.
- Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente: De la Edad Media hasta nuestros días* (Ed. orig. 1975). Acantilado.
- Ariès, P. (2011). *El hombre ante la muerte* (Ed. orig. 1977). Taurus.
- Aristóteles. (2014). *Acerca del alma* (T. Calvo, Trad.). RBA Gredos. (Obra original ca. 350 a. C.)
- Armada, X.-L., & Rovira, S. (2011). *El soporte de Les Ferreres de Calaceite (Teruel): una revisión desde su tecnología y contexto*. *Archivo Español de Arqueología*, 84, 9–41. <https://doi.org/10.3989/aespa.084.011.001>
- Armour, R. A. (2006). *Dioses y mitos del Antiguo Egipto*. Alianza Editorial.
- ARTnews. (2019, 15 de enero). *Retrospective: Warhol, back again*. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/retrospective-warhol-back-again-11290/>
- Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
- Avial-Chicharro, L. (2018). *Los banquetes funerarios en el Mediterráneo antiguo*. *Art y Hum. Revista Digital de Artes y Humanidades*, 45, 27–49. <https://www.researchgate.net/publication/325819266>
- Ayuntamiento de Wamba, Valladolid. (s. f.). *Nuestra villa: Galería fotográfica*. <https://wamba.ayuntamientosdevalladolid.es/el-municipio/nuestra-villa/galeria-fotografica>
- Barba, J. J. (2025). «PERSONNES» en Monumenta 2010. METALOCUS. <https://www.metalocus.es/es/noticias/personnes-en-monumenta-2010>
- Barile, C. (2016). *La muerte como objeto de investigación y reflexión* [Conferencia]. Jornadas de Filosofía Patagonia Sur, Universidad Nacional de la Patagonia Austral, Caleta

- Olivia. <https://www.academia.edu/30198779>
- Baudrillard, J. (1993). *El intercambio simbólico y la muerte*. Monte Ávila Editores.
- Bauman, Z. (2025). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica de España, S.L.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes* (R. Tieddemann, Ed.; L. Fernández Castañeda, I. Herrera, & F. Guerrero, Trads.). Akal.
- Benjamin, W. (2011). *A short history of photography* [Kindle edition]. Oxford University Press.
- Blalostocki, J. (1972). *Estilo e iconografía: Contribución a una ciencia de las artes*. Barral.
- Blas, J. (s. f.). *Goya en la Calcografía Nacional: Desastres de la guerra* [Catálogo de exposición]. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/desastres-de-la-guerra>
- Blázquez Abascal, J. (2025, 3 de mayo). *3000 huecos*. Fundación NMAC. <https://fundacionnmac.org/es/coleccion/santiago-sierra/3000-huecos/>
- Blázquez Abascal, J. (s. f.). *Panel de señalización de carretera sin título* [Obra de arte]. Fundación Montenmedio Contemporánea. <https://fundacionnmac.org/es/coleccion/maurizio-cattelan/sin-titulo/>
- Boardman, J. (1978). *Greek sculpture: The archaic period*. Thames and Hudson.
- Boltanski, C. (2015). *Animitas*. Editorial Hueders.
- Boltanski, C. (2020, septiembre 25). *Entrevista: Christian Boltanski, de la memoria al olvido* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CjWGPg8JzKw>
- Bonet, J. M. (1963). *Sarcófago para Felipe II* [Comentario de obra]. Fundación Juan March. <https://www.march.es/es/cuenca/coleccion/obras/sarcofago-para-felipe-ii>
- Canogar, D. (s. f.). *Obra 7*. <https://www.danielcanogar.com/es/obra/7>
- Borradori, G. (2003). *La filosofía en una época de terror: Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*. Taurus.
- Calero Ruiz, C. (2005). La imagen de la muerte en la plástica moderna occidental. En D. Sola Antequera & Curso de la Universidad de Verano de Adeje (Eds.), *Imágenes de la muerte: Estudios sobre arte, arqueología y religión* (pp. 229–247). Universidad de La Laguna.
- Calle, S. (2012, julio 7). *Conférence de presse Festival d'Avignon* [Video]. Théâtre-vidéo & Festival d'Avignon. <http://www.theatrevideo.net/video/SophieCallepourRachelMonique66eFestivaldAvignon>
- Canetti, E. (2017). *El libro contra la muerte*. Galaxia Gutenberg.
- Capa, R. (1947). *Entrevista radiofónica a Robert Capa* [Archivo de audio]. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/audioslideshow/2013/oct/29/robert-capa-spanish-civil-war>
- Castellano, N. (2024, diciembre). *Rostros para la eternidad. Máscaras del Antiguo Egipto*.

- Historia National Geographic*, 207. https://historia.nationalgeographic.com.es/edicion-impres/a/articulos/mascaras-antiguo-egipto_16334
- Castro Flores, F. (2016). *Philosophical Readings*, 8(3), 142–152. <https://doi.org/10.5281/zenodo.293066>
- Castro, F. (2008). *Mortal de necesidad*. Notas y restos de un texto que podría ser infinito. En AA. VV. (Eds.), *One way, one ticket: Un ensayo sobre la muerte en la colección del IVAM* (pp. 19–45). Instituto Valenciano de Arte Moderno / Espacio Metropolitano de Arte de Torrent.
- Catacombe di Napoli. (s. f.). *Visita guiada a las Catacumbas de San Gaudioso*. <https://catacombedinapoli.it/en/>
- Chirivella Bonet, M., Arenas Orient, C., & Pedraza Martínez, P. (2015). *José Hernández* [Catálogo de exposición]. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.
- Choron, J. (1963). *Death and Western thought*. Collier-Macmillan.
- Císcar Casabán, C. (2006). *Ciencia, arte y sueños*. En R. de Soto (Ed.), *Reflexiones de Eros y Thánatos* [Prólogo de catálogo]. IVAM.
- Cobello, D. (2012). *Rachel, Monique: Sophie Calle*. Un trabajo sobre la ausencia, entre la *performance* y el ritual. <https://www.academia.edu/74492126>
- Codesal, J. (2001). *Padre*. <https://www.javiercodesal.es/trabajos/padre/>
- Connolly, K. (2016, 1 de septiembre). *Leipzig flat made famous in Capa war photo becomes poignant memorial*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/sep/01/leipzig-flat-poignant-memorial-clean-beautiful-death-robert-capa-second-world-war>
- David Maisel. (s. f.). *Library of dust*. <https://davidmaisel.com/works/library-of-dust/>
- De la Cruz Lichet, V. (2005). *Más Allá de la propia muerte: En torno al retrato fotográfico fúnebre*. En V. Bozal Fernández (Ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo* (pp. 151–175). A. Machado Libros.
- De Miguel, J. M. (1995). *El último deseo: Para una sociología de la muerte en España*. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 71–72, 109–156.
- Díaz Vega, R. (2023). *Tragedias atlánticas: La inmigración en la obra de Pepe Dámaso*. XXV Coloquio de Historia Canario-Americana (2022), XXV, 084. <https://revistas.grancanaria.com/index.php/chca/article/view/10921>
- Domínguez, M. (2005). Prólogo. En A. Schopenhauer, *Metafísica del amor. Metafísica de la muerte*. Ediciones Obelisco.
- Duche Pérez, A. B. (2012). *La antropología de la muerte: Autores, enfoques y períodos*. *Sociedad y Religión*, 22(37). http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-70812012000100007
- Duvignaud, J. (1973). *Le langage perdu: Essai sur la différence anthropologique (Vol. 1)*. Presses Universitaires de France.

- Dziwak, H. (2006). *9/11: The falling man* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=m3gbxJ4xUDE>
- El Editor. (s. f.). *Andy Warhol: Explosión del arte pop y su lado oscuro*. <https://www.eeditor.com.ar/nota-andy-warhol-explosion-del-arte-pop-y-su-lado-oscuro-714>
- El Mundo. (2010, agosto 3). *El CAC amplía la Colección Carmen Riera con una videocreación de Bill Viola*. https://www.elmundo.es/elmundo/2010/08/03/andalucia_malaga/1280834203.html
- Electra Productions. (s. f.). *Death Counter* [Página web]. http://www.electra-productions.com/projects/2009/DEATH_COUNTER/overview.shtml
- Eliade, M. (1988). *Lo sagrado y lo profano* (L. Gil, Trad.). Punto Omega; Labor. <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Eliade,%20Mircea%20-%20Lo%20Profano%20Y%20Lo%20Sagrado.pdf>
- Epicuro. (s.f.). *Carta a Meneceo* (M. D. Boeri, Trad.). (Obra original ca. 300 a. C.). https://www.academia.edu/1735692/Epicuro_Carta_a_Meneceo
- Escrivá, J. R. (2008). *Rigor mortis*. En AA. VV. (Eds.), *One way, one ticket: Un ensayo sobre la muerte en la colección del IVAM* (pp. 45–60). Instituto Valenciano de Arte Moderno / Espacio Metropolitano de Arte de Torrent.
- Espejo, B. (s. f.). *Dar tiempo al tiempo*. <https://ignasiaballi.net/Texts>
- Espinoza, A. (2024, julio 22). *Andy Warhol: Luz y oscuridad del sueño americano*. Confabulario (El Universal). <https://confabulario.eluniversal.com.mx/andy-warhol-luz-y-oscuridad-del-sueno-americano/>
- Esteban Leal, P. (s. f.). *Estudio para "Premonición de la Guerra Civil"*. La Digital del Reina, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/26606>
- Europa Press. (2017, 20 de enero). *Cristina Lucas cuelga un nicho en formato publicitario...* La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/vida/20170120/413531690401/cristina-lucas-cuelga-un-nicho-en-formato-publicitario-que-reflexiona-sobre-lo-efimero-en-la-fachada-del-ivam.html>
- Expósito, M. (2010). *143.353* (los ojos no quieren estar siempre cerrados). https://marceloexposito.net/pdf/exposito_143353.pdf
- Fernández Aparicio, C. (1977). *Seguimiento de una noticia* [Instalación]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/seguiamiento-noticia>
- Fernández Aparicio, C. (s. f.). *Tombeaux (Tumbas)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tombeaux-tumbas>
- Fernández del Riesgo, M. (2007). *Antropología de la muerte: Los límites de la razón y el exceso de la religión*. Síntesis.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*. Lunwerg.

- Fernández, A. (1985). *Historia del mundo contemporáneo*. Vicens Vives.
- Fernández, J. (2024, 17 de julio). *Okuda San Miguel: "Por encima de todo, mis cuadros hablan de la diversidad y la igualdad"* [Entrevista]. *Tribuna Complutense*. <https://tribuna.ucm.es/news/entrevista-okuda-san-miguel-cursos-verano-ucm>
- Fernández-Ladreda, C. (2010). *La portada de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra)*. *Revista de Arte de Amigos del Románico (AdR)*, 10, 60–67.
- Fontcuberta, J. (2015). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Editorial GG.
- Fontcuberta, J. (2020). *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Foucault, M. (1992). *Del poder de soberanía al poder sobre la vida*. En *Genealogía del racismo: De la guerra de las razas al racismo de Estado* (pp. 247–273). Ediciones La Piqueta.
- France 24. (2020, 21 de abril). *La peste negra o "bubónica", entre las más mortíferas de la historia*. <https://www.france24.com/es/20200421-historia-pandemias-pestes-negra-bubonica-mortifera>
- Freud, S. (1915). *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte* [Edición electrónica]. Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS. <https://espaciodevenir.com/documentos/freud-de-guerra-y-muerte.pdf>
- Fundación BBVA. (2015). *Compartiendo el dolor y el duelo online: La imagen digital autorreferencial de la enfermedad y la muerte como elemento de desestigmatización, conexión, visibilización y copresencia*. <https://www.fbbva.es/equipo/compartiendo-dolor-duelo-online/#:~:text=transformaciones%20de%20las%20actitudes%20frente%20a%20la,mediadora%20de%20procesos%20de%20copresencia%20vinculados%20con> (Recuperado 8 de mayo de 2024)
- Fundación Cristino de Vera – Espacio Cultural CajaCanarias. (s. f.). *La Fundación*. <https://fundacioncristinodevera.org/>
- Fundación Eduardo F. Costantini. (2009). *Andy Warhol: Mr. America* [Catálogo de exposición]. Malba – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. <https://www.malba.org.ar>
- Fundación Juan March. (2022, octubre 17). *El papel de la imagen en la sociedad actual: Joan Fontcuberta y Samuel Aranda entrevistados por Íñigo Alfonso y Alejandra Herranz* [Video]. Canal March. <https://canal.march.es/es/coleccion/papel-imagen-sociedad-actual-43085>
- Fundación Jumex Arte Contemporáneo. (s. f.). *Truism*s [Nota de prensa]. https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion/coleccion/416-_truism_s_
- Gestoso y Pérez, J. (1917). *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Tipografía de Juan P. Gironés.

- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age*. Polity.
- Giménez, C. (1984). *Arte español actual: Toulouse, Estrasburgo y Niza*. Ministerio de Cultura.
- Godoy Domínguez, M. J. (2016). La naturaleza sagrada del arte contemporáneo desacralizado. *Áistesis*, 59, 203–222. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812016000100012>
- González-Camaño, F. L. (2005). *Andrés Serrano: El cuerpo despojado*. Red Visual, 3. <https://www.redvisual.net/n5/n3/articulos/art9.htm>
- González Zymla, H. (2019). La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales: Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV y XVI. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11(21), 1–53. <https://doi.org/10.37536/rdim.2019.21.1201>
- González Zymla, H. (2011). *El encuentro de los tres vivos y los tres muertos*. Base de datos digital de Iconografía Medieval, Universidad Complutense de Madrid. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/encuentro-de-los-tres-vivos-y-los-tres-muertos>
- González Zymla, H. (2013). *Danzas macabras*. Base de datos digital de Iconografía Medieval, Universidad Complutense de Madrid. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/danzas-macabras>
- González Zymla, H., & Berzal Llorente, L. M. (2015). El transi tomb. *Iconografía del yacente en proceso de descomposición*. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 7(13), 67–104.
- Gómez de Liaño, I. (2018). *Alfredo Alcain se mira a sí mismo* [Catálogo de exposición]. Galería Fernández-Braso. <https://galeriafernandez-braso.com/wp-content/uploads/2024/08/Alcain-catalogo.pdf>
- Greta Alfaro. (2023). *Entrevista a Greta Alfaro* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0ER2gte32d4&t=2s>
- Gubern, R. (1997). *El eros electrónico: Comunicación y cibercultura*. Anagrama. <https://archive.org/details/gubern-r-el-eros-electronico-ocr-2000/page/21/mode/2up>
- Han, B.-C. (2018). *Muerte y alteridad* (A. Ciria, Trad.). Herder.
- Hanusch, F. (2010). *Representing death in the news*. Palgrave Macmillan.
- Heller, E. (2004). *Psicología del color*. Gustavo Gili.
- Herrero de la Iglesia, J. M. (2016). Algunas reflexiones acerca de la visión de la muerte en Mesopotamia a partir de la tanatología aplicada. *ISIMU*, 8, 157–172. <https://doi.org/10.15366/isimu2005.8.008>
- Homero, Segala, & Estalella, L. (1976). *La Ilíada* (L. Segala & L. Estalella, Trad.). Espasa-Calpe.
- Hospital Clínic de Barcelona. (2023). *Inauguració 'El Cor Secret' de Jaume Plensa* [Video].

- YouTube. https://youtu.be/WKe1_DJRZbc
- Houellebecq, M. (1999). *Las partículas elementales*. Anagrama.
- Houlbrooke, R. (1989). *Death, ritual, and bereavement*. Routledge.
- Hughes, R. (2001). *Visiones de América: La historia épica del arte norteamericano*. Galaxia Gutenberg.
- Houston Public Media. (2023, enero 18). *Documentary: Mark Rothko* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6uvCPBsyMiA>
- Kramp, M. (2022). (Entrevistado). En S. Scherrer (Director), H. Nelsen (Guionista), & R. Meyer zu Eissen (Productor), *Las edades de la vida. Historia de la muerte* [Documental]. Februar Film; ZDF; Arte. <https://februarfilm.de/filme/die-geschichte-des-todes/>
- Huici, F. (1996). *Postrimerías: Alegorías de la muerte en el arte español contemporáneo* [Catálogo de exposición, Madrid, 7 mayo–30 junio 1996]. Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Instituto Nacional de Estadística. (s. f.). *Tabla 27153: Mortalidad por año, sexo, edad y causas*. INE. <https://www.ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=27153>
- Instituto Nacional de Estadística. (s. f.). *Tablas de mortalidad de la población española (1900–1970)*. INEbase / Historia. <https://www.ine.es/inebaseweb/libros.do?tnp=206842>
- IVAM Institut Valencià d'Art Modern. (2012, febrero–marzo). *Homenatge a Tàpies* [Catálogo de exposición, 20 febrero–20 marzo 2012]. IVAM. https://ivam.es/wp-content/uploads/Tapies_es3.pdf
- IVAM. (s. f.). *One way, one ticket 4*. <https://ivam.es/es/exposiciones/one-way-one-ticket-4/>
- Jiménez Reyes, R. (s. f.). *Un presente por defecto*. <https://rafaeljimenezreyes.com/un-presente-por-defecto/>
- Jankélévitch, V. (2002). *La muerte*. Pre-Textos.
- Jankélévitch, V. (2004). *Pensar la muerte*. Fondo de Cultura Económica.
- Kant, I. (2019). *Crítica de la razón práctica* (R. R. Aramayo, Ed.). Epublibre. (Obra original 1788).
- Kojève, A. (1972). *La dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel*. La Pleyade.
- Kojève, A. (2013). *Dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel*. Leviatán.
- Kovac, P. (s. f.). *Géricault*. Imágenes de vida y muerte: El lado oscuro de los sueños románticos de belleza [Catálogo de exposición]. Schirn Kunsthalle de Frankfurt & Museo de Bellas Artes de Gante. <http://www.stavitele-katedral.cz/frankfurt-a-gent-malir-theodor-gericault-odvracena-stra>
- Kuri Alamillo, A. (2024). *Damien Hirst: Vivir para siempre (por un momento)* [Catálogo de exposición]. Fundación Jumex Arte Contemporáneo. <https://www.fundacionjumex.org/es/explora/publicaciones/231-damien-hirst-vivir-para-siempre-por-un-momento>

- Lapeña-Gallego, G. (2020). *Arte contemporáneo y arqueología del desastre en las fosas comunes de la Guerra Civil española*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(4), 885–902. <https://doi.org/10.5209/aris.64042>
- LaSexta.com. (2018, abril 13). *El destino de la humanidad*. “No seremos inmortales pero mejoraremos en salud”: El viaje de Jalis de la Serna al futuro de la Ciencia y la Medicina en diez vídeos [Documental]. *laSexta.com*. https://www.lasexta.com/programas/enviado-especial/mejores-momentos/seremos-inmortales-pero-mejoraremos-salud-viaje-jalis-serna-futuro-ciencia-medicina-diez-videos_201804135acfe6bf0cf264760ec3c586.html
- Lipovetsky, G. (2010). *La era del vacío*. Anagrama.
- Lizano, M. (2004). *Heráclito, sobre la muerte*. *Emerita: Revista de Lingüística y Filología Clásica*, 72(1), 79–93. <https://emerita.revistas.csic.es/index.php/emerita/article/view/79/80>
- López Cuenca, A. (2004). *Línea de fuerza ARCO y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta*. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 1, 83–108.
- López Cuenca, R. (s. f.). *Opium Pop*. <https://www.lopezcuenca.com/opium-pop/>
- López Pérez, S. (2022, 9 de septiembre). Los atentados del 11-S: Una batallada jugada en el campo de lo simbólico. *Universidad Isabel I*. <https://www.ui1.es/blog-ui1/los-atentados-del-11-s-una-batallada-jugada-en-el-campo-de-lo-simbolico>
- López Saco, J. (2017). *Muerte e inframundo en la antigua Roma: Inmortalidad y eterna memoria. Presente y Pasado*. *Revista de Historia*, 22(44), 29–43.
- López, J. (2023, 25 de enero). *Tatiana Abellán exhibe en Málaga una década de indagación artística...* *La Verdad*. <https://www.laverdad.es/culturas/tatiana-abellan-exhibe-20230125124058-nt.html>
- Lucas, C. (2017, 20 de enero). *Lo efímero es una constante en nuestras vidas*. *IVAM*. <https://ivam.es/es/noticias/cristina-lucas-lo-efimero-es-una-constante-en-nuestras-vidas/>
- Macchi, J. (s. f.). *Diario de la peste*. <https://www.jorgemacchi.com/es/obras/678/diario-de-la-peste>
- Machado, A. (2007). *Campos de Castilla*. Cátedra.
- Mandalaki, S., & Rethemiotkis, G. (2015). *El mundo minoico: Un viaje a los orígenes de Europa* [Catálogo de exposición]. Hellenic Ministry of Culture and Sports; Heraklion Archaeological Museum. <https://heraklionmuseum.gr/en/publications/the-minoan-world-journey-to-the-origins-of-europe>
- Maravall, J. A. (2023). *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica* (Ed. orig. 1975; S. Urraca, Pról.; A. Gándara, Pref.). Fundación Telefónica.
- Marinetti, F. T. (1909, febrero 20). *Le Futurisme*. *Le Figaro*. (Trad. R. Gómez de la Serna, en *Prometeo*, 2(6), abril 1909).
- Mariño, H. (2024, 16 de mayo). *Andy Warhol en Madrid y su obsesión por la arquitectura*

- fascista*. Público. <https://www.publico.es/culturas/andy-warhol-fernando-vijande-christopher-makos-exposicion-madrid.html>
- Mark, J. J. (2009, septiembre 2). *Enterramiento* [Burial]. (R. Baranda, Trad.). World History Encyclopedia. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-41/enterramiento/>
- Mark, J. J. (2013, enero 19). *Enterramiento en el antiguo Egipto* [Ancient Egyptian Burial]. (R. Baranda, Trad.). World History Encyclopedia. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-10751/>
- Mark, J. J. (2017, enero 11). *Ereshkigal*. (R. Baranda, Trad.). World History Encyclopedia. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-10157/>
- Martel, I. (2021, 10 de septiembre). *11-S: Claves y cifras para entender el mayor atentado de la historia*. ABC. https://www.abc.es/internacional/abci-atentados-11-septiembre-claves-cifras-entender-el-ataque-terrorista-contra-estados-unidos-nsv-202109102023_noticia.html
- Martínez, G. (2012). *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Debolsillo.
- Martínez-Sevilla, F., Bueno Ramírez, P., Barroso Bermejo, R., ... & Homs, A. (2022–2023). *De los museos al territorio: Actualizando el estudio de la Cueva de los Murciélagos de Albuñol (Granada) (CM/JIN/2021-009)* [Proyecto de investigación]. Universidad de Alcalá; Comunidad de Madrid. <https://cuevamurcielagosalbunol.com/el-proyecto/>
- Marzo, J. L. (2008). *Los relatos de la memoria desaparecida*. En M. Ruido (Ed.), Plan Rosebud. Sobre imaxes, lugares e políticas de memoria (p. 435). Xunta de Galicia/CGAC.
- Marzo, J. L., & Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939–2015): Ideas, prácticas, políticas*. Cátedra.
- McIlwain, C. D. (2005). *When death goes pop: Death, media and the remaking of community*. Peter Lang.
- Meana-Martínez, J. C. (2017). *La imagen de la muerte: Reflexiones sobre su representación*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(2), 317–332. <https://doi.org/10.5209/ARIS.53279>
- Miguel, J. de. (2024). “El último deseo” para una sociología de la muerte en España. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 71–72, 109–156. <https://doi.org/10.5477/cis/reis.71-72.109>
- Mießgang, T. (2008). *Incansable muerte sin fin*. En ¡Viva la muerte!: Arte y muerte en Latinoamérica = Art and death in Latin America [Catálogo de exposición]. Centro Atlántico de Arte Moderno; Kunsthalle Wien.
- Mínguez-García, H. (2018). *Resistirse al tiempo: Los libros-arte y el cultivo de la memoria*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(3), 519–540. <https://doi.org/10.5209/ARIS.57828>
- Montaigne, M. (1808). *Ensayos de Montaigne seguidos de todas sus cartas conocidas* (C. Román y Salamero, Trad.). Casa Editorial Garnier Hermanos. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqz259>
- Montaigne, M. (2003). *Ensayos completos*. Cátedra.

- Moriente, D. (2012). *Los dioses tienen sed: Ensayo sobre el Proyecto Ruanda de Alfredo Jaar*. *Áistesis*, 52, 221–235. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812012000200011>
- Morin, E. (2003). *El hombre y la muerte* (Ed. orig. 1951). Kairós.
- Muñoz Castellanos, J. C. (2018). Europa, 1945: *La necesidad de recordar*. *Ihering. Cuadernos de Ciencias Jurídicas y Sociales*, 1, 133–169. <https://doi.org/10.51743/ihering.10>
- Muñoz, G. (2019). *Equipo Crónica: Mirándose en el espejo de la vanguardia* [Catálogo de exposición]. IVAM – Institut Valencià d'Art Modern. https://www.ivam.es/catalogospdfs/0667/page_48.html
- Museo Arqueológico de Heraclión. (s. f.). *Recorrido virtual*. <https://heraklionmuseum.gr/en/virtual-tour/>
- Museo Arqueológico Nacional de Atenas. (s. f.). *Colección de antigüedades micénicas*. <https://www.namuseum.gr/collection/syllogi-mykinaikon-archaiotiton/>
- Museo Arqueológico Nacional. (s. f.). 5. El tesoro de Aliseda. <https://www.man.es/man/exposicion/recorridos-tematicos/arqueologia-muerte/5-tesoro-aliseda.html>
- Museo Arqueológico Nacional. (s. f.). *Arqueología de la muerte*. Ministerio de Cultura y Deporte. <https://www.man.es/man/exposicion/recorridos-tematicos/arqueologia-muerte.html>
- Museo Arqueológico Nacional. (s. f.). *Arqueología de la muerte: Enterramientos colectivos*. Objetos de esparto. <https://www.man.es/man/exposicion/recorridos-tematicos/arqueologia-muerte/1-primeros-enterramientos.html>
- Museo Británico. (s. f.). *Egyptian death and afterlife: Mummies*. <https://www.britishmuseum.org/collection/galleries/egyptian-death-and-afterlife-mummies>
- Museo Británico. (s. f.). *Mesopotamian ghostbusting: Death and memory (I. Finkel)* [Video]. British Museum. <https://www.britishmuseum.org/collection/death-and-memory/mesopotamian-ghostbusting-irving-finkel>
- Museo Británico. (s. f.). *Mesopotamian ghostbusting: Death and memory (I. Finkel)*. <https://www.britishmuseum.org/collection/death-and-memory/mesopotamian-ghostbusting-irving-finkel>
- Museo de Arte Contemporáneo de Alicante. (s. f.). *Temps (2008), Eugenio Ampudia*. <https://maca-alicante.es/temps-2008-eugenio-ampudia/>
- Museo Nacional de Escultura. (s. f.). *El relato: La melancolía – El durmiente*. Revista Multimedia del Ministerio de Cultura y Deporte. <https://www.cultura.gob.es/mnescultura/museodigital/revista-multimedia/melancolia/el-relato/5/durmiente.html>
- Museo Nacional del Prado. (s. f.). *Cristo crucificado* [Obra de arte]. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-crucificado/093cbda0-b9c4-445e-b6d3-56c423811f46>
- Museo y Centro de Arte La Térmica. (2024, abril). *Eduardo Arroyo y Robles de Laciana: Viaje de ida y vuelta* [Dossier de prensa]. La Térmica Cultural. <https://>

- latermicacultural.es/wp-content/uploads/2024/04/Dossier_EduardoArroyo_abril2024_v4.pdf
- Museu Tàpies. (1991, octubre 3–1992, enero 5). *Antoni Tàpies*. Certeses sentides [Exposición]. <https://museutapies.org/es/exposicio/antoni-tapies-certeses-sentides/>
- Navares, P. (1999). *Recipiente de lágrimas* [Catálogo de exposición]. Sa Nostra. https://www.palomanavares.com/Catalogo_Recipiente_SaNostra.pdf
- Nieto Alcaide, V. (2016, febrero). *Concordancias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento* [Conferencia]. Museo Nacional del Prado. <https://www.youtube.com/watch?v=AmpEUD9510E>
- Nora, P. (1989). *Between history and memory: Les lieux de mémoire. Representations*, 26, 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Núñez Florencio, R. (2014). *La muerte y lo macabro en la cultura española. Dendra Médica. Revista de Humanidades*, 13(1), 49–66.
- Olveira, M. (2021). *Hablar desde los márgenes*. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). <https://musac.es/#exposiciones/expo/archivo-covid-19>
- Osborne, R. (1998). *Archaic and classical Greek art*. Oxford University Press.
- Pallier, M. (Directora). (2015, febrero 16). *Metrópolis – Carmen Calvo* [Entrevista, programa de televisión]. RTVE. <https://www.rtve.es/television/20150216/carmen-calvo/1099561.shtml>
- Pardo, R. (2015). *In loving memory of my Instagram pictures* [Obra de arte]. <http://rebecapardo.com/portfolio/in-loving-memory-of-my-instagram-pictures-2015/>
- Patrimonio Cultural de Aragón. (s. f.). *Sarcófago de Doña Sancha*. <https://patrimonioculturaldearagon.es/patrimonio/sarcofago-de-dona-sancha/>
- Pico della Mirandola, G., & Quetglas, P. J. (2002). *Discurso sobre la dignidad del hombre (2a ed.)*. PPU.
- Pita, E. (2022, diciembre 2). *Daniel Canogar: “Dejar de tener hijos es morir dignamente”*. El Periódico de España. <https://www.epe.es/es/cultura/20221202/daniel-canogar-dejar-tener-hijos-morir-dignamente-respondame-79402988>
- Platón. (2020). *Apología de Sócrates* (L. Gil, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original ca. 399 a. C.).
- Pörschmann, D. (2022). *(Entrevistado)*. En S. Scherrer (Director), H. Nelsen (Guionista), & R. Meyer zu Eissen (Productor), *Las edades de la vida. Historia de la muerte* [Documental]. Februar Film; ZDF; Arte. <https://februarfilm.de/filme/die-geschichte-des-todes/>
- Portús, J. (2023). *Andrés Ballester*. *Dos vanitas, siglo XVII*. En *Memoria de actividades 2022* (pp. 74–77). Ministerio de Cultura y Deporte. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vanitas-con-calavera-sobre-un-libro/e5df2d5b-ba84-4879-98b9-3ffd63720de3>

- Posada Kubissa, T. (2009). *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado: Catálogo razonado* (pp. 62–63). Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/orfeo-y-euridice-en-los-infiernos/ccebcbcd-bdd9-439c-8358-69c2d918887c>
- Pujals, E. (2004). *El arte de la fuga: Modos de producción artística colectiva en España, 1980-2000*. Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español, 1, 152–160.
- Quaggio, G. (2014). *La cultura en transición: Reconciliación y política cultural en España, 1976–1986*. Alianza.
- Quílez Esteve, L. (2014). *Hacia una teoría de la posmemoria: Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional*. *Historiografías*, 8(julio–diciembre), 57–75.
- Ramírez, M. (2022). *El concepto de muerte como paradoja en la vía del conocimiento absoluto en la filosofía de F. W. J. Schelling*. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 85, 83–97. <https://doi.org/10.6018/daimon.398251>
- Raue, J. (2022). *(Entrevistado)*. En S. Scherrer (Director), H. Nelsen (Guionista), & R. Meyer zu Eissen (Productor), *Las edades de la vida. Historia de la muerte* [Documental]. Februar Film; ZDF; Arte. <https://februarfilm.de/filme/die-geschichte-des-todes/>
- Real Academia Española. (s. f.). *Muerte*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed., versión 23.8 en línea). <https://dle.rae.es/muerte>
- Ricardo, D. G. (2022). *Vanitas y otras representaciones in extremis: Nacer es comenzar a morir*. *Hermeneutic*, 21, 90–105. <https://doi.org/10.22305/hermeneutic-unpa.n21.a2022.860>
- Rodríguez Peinado, L. (2012). *La psicostasis: El peso del alma en la iconografía medieval*. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4(7), 11–20. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/psicostasis>
- Romero, P. G. (2022). *Máquinas de trovar: Índices, dispositivos, aparatos* [Catálogo en PDF]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/pedro-g-romero-espanol.pdf>
- Rosenberg, J., Slive, S., & Ter Kuile, H. (1981). *Arte y arquitectura en Holanda: 1600–1800*. Cátedra.
- Salas Lamamiè de Clairac, R. (2001). *Cristino de Vera*. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias.
- Rossellini, R. (Director). (1948). *Alemania, año cero* [Película]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GFbg8shVH-Y>
- Róterdam, E. (2018). *Elogio de la locura*. Verbum. (Obra original 1511).
- RTVE. (2015, febrero 16). *Entrevista a Carmen Calvo*. *Metrópolis* [Video]. RTVE. <https://www.rtve.es/television/20150216/carmen-calvo/1099561.shtml>
- Ruiz Gómez, L. (2007). *El Greco en el Museo Nacional del Prado: Catálogo razonado* (pp. 120–124). Museo Nacional del Prado.

- Ruiz Trapero, M. (2011). *Inscripciones funerarias en el mundo romano* (pp. 345–364).
https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-11_ruiz%20trapero.pdf
- Ruiz, I. (2012). *Antoni Tàpies (1923–2012). Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 34(101), 211–218. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762012000200010
- Sartre, J.-P. (1977). *El ser y la nada*. Magisterio Español.
- Scherrer, S. (Director), Nelsen, H. (Guionista), & Meyer zu Eissen, R. (Productor). (2022). *Las edades de la vida. Historia de la muerte* [Documental]. Februar Film; ZDF; Arte. <https://februarfilm.de/filme/die-geschichte-des-todes/> Disponible en: https://drive.google.com/file/d/13tzKPqmb7JOPOQhseKMPTXyGgs6jy6xy/view?usp=drive_link
- Schopenhauer, A. (2007). *El amor, las mujeres y la muerte*. Edaf.
- Seta, M. A. (2024, junio 17). ¿Era agnóstico Immanuel Kant? Las ideas erróneas sobre su pensamiento. *The Conversation*. <https://theconversation.com/era-agnostico-immanuel-kant-las-ideas-erroneas-sobre-su-pensamiento-232050>
- Seyfried, F. (2022). (Entrevistado). En S. Scherrer (Director), H. Nelsen (Guionista), & R. Meyer zu Eissen (Productor), *Las edades de la vida. Historia de la muerte* [Documental]. Februar Film; ZDF; Arte. <https://februarfilm.de/filme/die-geschichte-des-todes/>
- Sierra, S. (s. f.). *Contador de muerte* [Página web]. https://www.santiago-sierra.com/200901_1024.php
- Sierra, S., Albarrán, J., & San Martín, F. G. (2016). Cuauhtémoc Medina, 2010. *En Santiago Sierra: entrevistas = Interviews* (1.ª ed.). Pepitas de calabaza. <https://www.academia.edu/28103307>
- Sillero Fresno, R. (s. f.). *Un presente por defecto: Presente cíclico*. <https://rafaeljimenezreyes.com/un-presente-por-defecto/>
- Solans, E. (s. f.). Un puñado de tierra [Obra de arte]. Colección “la Caixa”. <https://coleccion.caixaforum.org/obra/-/obra/ACF0154/Unpunadodetierra>
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía* (M. C. Badosa, Trad.). Edhasa. (Obra original 1977).
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás* (A. G. Linacero, Trad.). Alfaguara.
- Spinoza, B. (1971). *Obras completas: Ética y tratados menores*. Clásicos Bergua.
- Sterling, C. (1952). *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*. Éditions des Chroniques du jour.
- Studio Daniel Canogar. (s. f.). *Manifiesto* [Video]. <https://www.danielcanogar.com/es/manifiesto>
- Suárez, C. (2022). *Losa del tiempo*. <https://carlossuarez.eu/losa-del-tiempo/>
- Tate. (s. f.). *Nine ways artists responded to the First World War*. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/aftermath/nine-ways-artists-responded-first-world-war>

- Thomas, L.-V. (1975). *Antropología de la muerte*. Fondo de Cultura Económica.
- Trancho Gayo, G. J. (2010). Análisis antropológico de las necrópolis de cremación. *Revista Española de Antropología Física*, 31, 205–232. <https://www.seaf.es/images/seaf/papers/vol31/real%2031%2016.pdf>
- Verdú, V. (2006). *Yo y tú, objetos de lujo: El personismo: La primera revolución cultural del siglo XXI*. Debate.
- Videos Palmeral. (2012). *Temps: Una obra permanente de Eugenio Ampudia* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=JL_vZ6JKPbs
- Viola, B. (2014, enero 10). *Inauguración de la exposición Bill Viola: En diálogo* [Video]. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vsUfMaXiANs>
- Vives Ferrándiz Sánchez, L. (2010). *Las imágenes de Vanitas en el barroco hispano (Tesis doctoral)*. Universidad de Valencia. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=171045>
- Voltaire. (1999). *Cándido o el optimismo* (M. I. Azcoaga, Trad.; M. Sánchez-Ostiz, Pról.). Unidad Editorial.
- Vovelle, M. (2002). *Historia de la muerte. Cuadernos de Historia*, 22. Universidad de Chile.
- VV. AA. (2008). *One way, one ticket: Un ensayo sobre la muerte en la colección del IVAM* [Catálogo de exposición]. Instituto Valenciano de Arte Moderno; Espacio Metropolitano de Arte de Torrent.
- VV. AA. (2012). *Bottom* [Catálogo de exposición]. Galería Editorial. <https://www.bottom-galeria-editorial.com>
- Walter, T. (2019). *Los medios de comunicación y los muertos: De la edad de piedra a Facebook*. En M. Morcate & R. Pardo (Eds.), *La imagen desvelada: Prácticas fotográficas en la enfermedad, la muerte y el duelo* (p. 184). Sans Soleil Ediciones.
- Weeber, K.-W. (2022). *(Entrevistado)*. En S. Scherrer (Director), H. Nelsen (Guionista), & R. Meyer zu Eissen (Productor), *Las edades de la vida. Historia de la muerte* [Documental]. Februar Film; ZDF; Arte. <https://februarfilm.de/filme/die-geschichte-des-todes/>
- Zurro, J. (2022, septiembre 12). *Nan Goldin, la fotógrafa del sida y la crisis de los opioides que ha conquistado Venecia*. [eldiario.es. https://www.eldiario.es/cultura/cine/nan-goldin-fotografa-sida-crisis-opioides-conquistado-venecia_1_9308543.html](https://www.eldiario.es/cultura/cine/nan-goldin-fotografa-sida-crisis-opioides-conquistado-venecia_1_9308543.html)



VÍDEOS

Alcaín, A. [Alfredo Alcaín]. (2014, abril). *Autorretrato en el curso del tiempo* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=j7fzuZfjJMY>

Boltanski, C. (2020, septiembre 25). *Entrevista: Christian Boltanski, de la memoria al olvido* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CjWGPg8JzKw>

Calle, S. (2012, julio 7). *Conférence de presse Festival d'Avignon* [Video]. Théâtre-vidéo & Festival d'Avignon. <http://www.theatrevideo.net/video/SophieCallepourRachelMonique66eFestivaldAvignon>

Capa, R. (1947). *Entrevista radiofónica a Robert Capa* [Archivo de audio]. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/audioslideshow/2013/oct/29/robert-capa-spanish-civil-war>

Dziwak, H. (2006). *9/11: The falling man* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=m3ggbxJ4xUDE>

Fundación Juan March. (2022, octubre 17). *El papel de la imagen en la sociedad actual: Joan Fontcuberta y Samuel Aranda entrevistados por Íñigo Alfonso y Alejandra Herranz* [Video]. Canal March. <https://canal.march.es/es/coleccion/papel-imagen-sociedad-actual-43085>

Greta Alfaro. (2023). *Entrevista a Greta Alfaro* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oER2gte32d4&t=2s>

Houston Public Media. (2023, enero 18). *Documentary: Mark Rothko* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6uvCPBsyMiA>

- Kramp, M. (2022). (Entrevistado). En S. Scherrer (Director), H. Nelsen (Guionista), & R. Meyer zu Eissen (Productor), *Las edades de la vida. Historia de la muerte* [Documental]. Februar Film; ZDF; Arte. <https://februarfilm.de/filme/die-geschichte-des-todes/>
- LaSexta.com. (2018, abril 13). *El destino de la humanidad. "No seremos inmortales pero mejoraremos en salud": El viaje de Jalis de la Serna al futuro de la Ciencia y la Medicina en diez vídeos* [Documental]. laSexta.com. https://www.lasexta.com/programas/enviado-especial/mejores-momentos/seremos-inmortales-pero-mejoraremos-salud-viaje-jalis-serna-futuro-ciencia-medicina-diez-videos_201804135acfe6bfocf264760ec3c586.html
- Museo Británico. (s. f.). *Mesopotamian ghostbusting: Death and memory* (I. Finkel) [Video]. British Museum. <https://www.britishmuseum.org/collection/death-and-memory/mesopotamian-ghostbusting-irving-finkel>
- Nieto Alcaide, V. (2016, febrero). *Concordancias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento* [Conferencia]. Museo Nacional del Prado. <https://www.youtube.com/watch?v=AmpEUD951OE>
- Pallier, M. (Directora). (2015, febrero 16). *Metrópolis – Carmen Calvo* [Entrevista, programa de televisión]. RTVE. <https://www.rtve.es/television/20150216/carmen-calvo/1099561.shtml>
- Pörschmann, D. (2022). (Entrevistado). En S. Scherrer (Director), H. Nelsen (Guionista), & R. Meyer zu Eissen (Productor), *Las edades de la vida. Historia de la muerte* [Documental]. Februar Film; ZDF; Arte. <https://februarfilm.de/filme/die-geschichte-des-todes/>
- Raue, J. (2022). (Entrevistado). En S. Scherrer (Director), H. Nelsen (Guionista), & R. Meyer zu Eissen (Productor), *Las edades de la vida. Historia de la muerte* [Documental]. Februar Film; ZDF; Arte. <https://februarfilm.de/filme/die-geschichte-des-todes/>
- Rossellini, R. (Director). (1948). *Alemania, año cero* [Película]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GFbg8shVH-Y>
- RTVE. (2015, febrero 16). *Entrevista a Carmen Calvo. Metrópolis* [Video]. RTVE. <https://www.rtve.es/television/20150216/carmen-calvo/1099561.shtml>
- Scherrer, S. (Director), Nelsen, H. (Guionista), & Meyer zu Eissen, R. (Productor). (2022). *Las edades de la vida. Historia de la muerte* [Documental]. Februar Film; ZDF; Arte. <https://februarfilm.de/filme/die-geschichte-des-todes/> - Disponible en: https://drive.google.com/file/d/13tzKPqmb7JOPOQhseKMPTXyGgs6jy6xy/view?usp=drive_link
- Seyfried, F. (2022). (Entrevistado). En S. Scherrer (Director), H. Nelsen (Guionista), & R. Meyer zu Eissen (Productor), *Las edades de la vida. Historia de la muerte* [Documental]. Februar Film; ZDF; Arte. <https://februarfilm.de/filme/die-geschichte-des-todes/>

- Studio Daniel Canogar. (s. f.). *Manifiesto* [Video]. <https://www.danielcanogar.com/es/manifiesto>
Vídeos Palmeral. (2012). *Temps: Una obra permanente de Eugenio Ampudia*
[Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=JL_vZ6JKPbs
- Viola, B. (2014, enero 10). *Inauguración de la exposición Bill Viola: En diálogo* [Video].
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vsUfMaXiANs>
- Weeber, K.-W. (2022). (Entrevistado). En S. Scherrer (Director), H. Nelsen (Guionista),
& R. Meyer zu Eissen (Productor), *Las edades de la vida. Historia de la muerte*
[Documental]. Februar Film; ZDF; Arte. <https://februarfilm.de/filme/die-geschichte-des-todes/>

ANEXOS

9.1 LÍNEA DEL TIEMPO

9.2 CATÁLOGO DE ARTISTAS

9.3 TRANSCRIPCIÓN *FOCUS GROUP*

9.4 ANÁLISIS VISUAL DE LA INVISIBILIDAD DE LA MUERTE

9.5 INSTALACIÓN COEUR, 2005. CHRISTIAN BOLTANSKI

Los anexos que acompañan esta investigación reúnen materiales complementarios que amplían y documentan los contenidos expuestos en los capítulos principales. Incluyen transcripciones, registros visuales, gráficos, esquemas y documentos de apoyo que, sin formar parte del núcleo central del análisis, resultan esenciales para comprender con mayor detalle el proceso de investigación. Estos recursos ofrecen un testimonio adicional sobre el trabajo realizado, facilitan la verificación de datos y aportan transparencia metodológica, al tiempo que permiten al lector acceder a información relevante que enriquece la lectura y contextualiza los resultados.



LÍNEA DEL TIEMPO



Desarrollo de línea temporal desde 1975 hasta 2025.

Disponible en: https://www.canva.com/design/DAGI2yJSKFU/kUHDTsx_YPnVjIOd-GB0vg/edit?utm_content=DAGI2yJSKFU&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton

1975-2025

1975

Desayuno en Añil, 1975
CRISTINA GARCÍA RODERO

Informaciones
Fusilados esta mañana, 1975
CONCHA JEREZ

1980

Aquelarre, 1979
JOSÉ HERNÁNDEZ

Amor a mort, 1980
ANTONI TÀPIES

Mujer y comentario, 1981
CRISTINO DE VERA

Auto-retrato en el tiempo, 1981-2014
ESTHER FERRER

1985

El rumor del tiempo, 1984
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

In icu oculi, 1985
JOSÉ HERNÁNDEZ

Necronomía, 1984
EDUARDO ARROYO

Buscón, 1984
MIQUEL BARCELÓ

1990

En ausencia de Willy, 1988
ALBERTO GARCÍA ALIX

Memento mori, 1988
RAMÓN DE SOTO

El invitado, 1986-1990
JOAN BROSSA

Ciani invertit, 1993
ANTONI TÀPIES

Carrying, 1991
PEPE ESPALIÚ

Partheon de Roma, 1993
ALFREDO ALCÁIN

SDA, 1993
PEPE DÁMASO

El Nido, 1993
PEPE ESPALIÚ

1995

Silencio, 1995
CARMEN CALVO

Faltan, 1993-1995
PEDRO G. ROMERO

Partheon de Roma, 1993
ALFREDO ALCÁIN

SDA, 1993
PEPE DÁMASO

El Nido, 1993
PEPE ESPALIÚ

1999

Figura colgada, 1997
JUAN MUÑOZ

Figuras, una empujada dentro del muro, 1997
JUAN MUÑOZ

2000

Tragedia Atlántica, 2000
PEPE DÁMASO

El despertar I, 2001
MANUEL VILARIÑO

2005

Let's think positive, 2003
MANUEL SAIZ

Reloj Lápida, 2004
CHEMA MADDOZ

Sin título, 2005
CHEMA MADDOZ

Listados muertos, 2005
IGNASI ABALLÍ

Un año, 2004
IGNASI ABALLÍ

2010

Tiempo, 2008
EUGENIO AMPUDIA

Morazo, 2009
FRAN HERBELLO

Sin título (Cespedosal), 2008
JUAN MANUEL CASTRO PRIETO

Reduza, 2008
MATED MATÉ

Contador de muertes, 2009
SANTIAGO SIERRA

Jarpeo, 2010
JAVIER CODESAL

143,363 los ojos no quieren estar siempre cerrados!, 2010
MARCELO EXPÓSITO

2015

Auto-retrato en el curso del tiempo, 2014
ALFREDO ALCÁIN

In loving memory of my Instagram pictures, 2015
REBECA PARDO

Box, 2017
CRISTINA LUCAS

Vantas y moscas, 2018
EDUARDO ARROYO

Terminator apérfora, 2019
OLAJA SENDÓN

7, 2014
DANIEL CANOGAR

Game over, 2014
DANIEL CANOGAR

El corazón secreto, 2014
JAUME PLENSA

Autoretrato en el tiempo, 1981-2014
ESTHER FERRER

DDA (Dead On Arrival), 2015
MANUEL SAIZ

15/15 Serie Flowers for Franco 2011-2015
TONI AMENGUAL

Memoria líquida, 2015
TATIANA ABELLÁN

2020

A perpetuidad, 2023
TATIANA ABELLÁN

Ruina, 2024
EUGENIO MERINO

Almudena: el archivo, 2022
JAVIER TALAVERA

Concierto para el Bicentenario de la Revolución de Mayo, 2020
JUAN MANUEL CASTRO PRIETO

-2018, 2018
JAVIER TALAVERA

Formacales, 2020
GRETA ALFARO

El árbol de la vida, 2020
JAUME PLENSA

Sin título, Serie 'Y también pasará', 2021
JAVIER GARCERÁ

OK death of Capitalism, 2022
OKUDA SAN MIGUEL

2025

Unending Lightning, 2015-actualidad
CRISTINA LUCAS

Sin título, Serie: Dejarse quedar, 2023
JAVIER GARCERÁ

"Dev Diary" de Luzki Rainbow in the Dark, 2024
OKUDA SAN MIGUEL

9.2

CATÁLOGO DE ARTISTAS

9.2.1 LISTADO DE AUTORES Y OBRAS DEL CATÁLOGO DE ARTISTAS

9.2.2 LISTADO DE OBRAS Y CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

9.2.3 DOSSIER DE 50 ARTISTAS-100 OBRAS

ARTISTAS CON SELECCIÓN DE OBRAS, ORDEN CRONOLÓGICO ARTISTAS

AUTOR	AÑO NACIMIENTO	AÑO MUERTE	OBRA 1	OBRA 2
Joan Brossa	1919	1998	Escanyapobres, 1989	El invitado, 1986-1990
Antoni Tàpies	1923	2012	Amor, a muerte, 1980	Crani invertit 1991
Crsitino de Vera	1931		Dos cráneos, 2000	Mujer y cementerio, 1981
Pepe Dámaso	1933		Sida, 1993	Tragedias Atlánticas, 2000
Alfredo Alcáin	1936		Autorretrato en el curso del tiempo, 2014	Pantheon de Roma,1993
Eduardo Aroyo	1937	2018	Necronomio, 1984	Vanitas con moscas,2018
Esther Ferrer	1937		Autorretrato en el tiempo 1981-2014	una muerte una silla; 2021
Concha Jerez	1941		Ejecutado esta mañana (recuperación de la noticia),1975	Medida, 1983-1986
Jordi Teixidor	1941		El día después de mi muerte I, 1992	Serie Pinturas negras, 1998,1999
Ramón de Soto	1942	2014	Memento mori, 1988	Puerta de Thanatos II (1997)
José Hernández	1944	2013	In ictu oculi, 1985	Aquelarre, 1979
Soledad Sevilla	1944		El tiempo vuela (1998)	Los días con Pessoa, 2020
Paloma Navares	1947		Luz del pasado, 1994	Preludio de un jardín artificial, 1997
Guillermo Pérez Villalta	1948		El rumor del tiempo, 1984	El arte está a este lado de la realidad, 1990
Cristina García Rodero	1949		Desayuno en Amil, 1975	Una promesa a la vida. Amil,1975.
Carmen Calvo	1950		Silencio 1995	Père Lachaise,1998
Manuel Vilariño	1952		El despertar I, 2001	Tabla Bwa, 2007
Juan Muñoz	1953	2001	"Hanging Figure" (1997)	Dos figuras_una empujada dentro del muro_Juan Muñoz (1997)
Jaume Plensa	1955		El corazón secreto, 2014	El árbol de la vida, 2020
Pepe Espaliú	1955	1993	Carrying, 1992	El nido, 1993
Alberto García-AliX	1956		En ausencia de Willy, 1988	Abilio Mateu, 1998
Miquel Barceló	1957		Un puñado de Tierra_1989_	Bodegón, 1984
Chema Madoz	1958		Reloj y Lápida 2004	sin título, 2005
Eugenio Ampudia	1958		Temps_2008	Acción para el Gran Teatre del Liceu, 2020
Ignasi Aballí	1958		Listados (muertos), 2005	Un año_2004_Ignasi Aballí
Javier Codesal	1958		Padre I, 2001	Joropo, 2010
Juan Manuel Castro Prieto	1958		Naturaleza muerta con cráneo, frutas y hortensias, 2017	Cespedosa, 2008
Gervasio Sánchez	1959		Colombia (Cajas con restos) 11. Almacén de restos humanos exhumados perteneciente a la Fiscalía de la NaciónMedi	Mujeres contra el olvido, 1998-2010
Manuel Saiz	1961		DOA (Dead On Arrival) Muerte al llegar, 2016	If Alive, 2006
Daniel Canogar	1964		Game over, 2014	7, 2014
Mateo Maté	1964		Reliquias, 2008	El tiempo nos va gastando hasta que nos hace transparentes, 2002
Pedro García Romero	1964		Danza 1, 1996	Faltan, 1993-1995
Bernardí Roig	1965		Seth, 2020_	Mirror two, 2021
Marcelo Expósito	1966		No haber olvidado nada, 1996-1997	143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados), 2010
Santiago Sierra	1966		Contador de muertes, 2009	3000 huecos de 170x70x70 cm. cada uno, 2002
Rogelio López Cuenca	1967		Tutto Tondo, 2016	Monumento de Sa Saixina, serie Nada tan invisible, 2019
Javier Garcerá	1967		Dejarse quieto flotar, 2023	Ars longa vita brevis (Serie Y también pasará), 2021
Cristina Lucas	1973		Unending Lightning , 2015-en curso	Box, 2017
Luis Melón Arroyo	1973		Muertos por COVID en España, 105642 puntos, 105642muertos. Serie enumeraciones 2021-2022	Cerca de Lesbos, 2022
Olaia Sendón	1973		Terminator apetrena,2019	Intervención en la ciudad A Coruña_2011
Linarejos Moreno	1974		Plañideras, 2007	El banquete, 2007
Eugenio Merino	1975		Awyas Franco_2012	Ruina, 2024
Fran Herbello	1977		Morrazo, 2009	Mal de corpo, 2000
Greta Alfaro	1977		Fornacalia 2, 2020	In ictus oculi, 2009
Rebeca Pardo	1977		Altar familiar, 2012	In lovin Memory of my instagram pictures, 2015
Tatina Abellán	1979		A perpetuidad, 2022	Memoria líquida, 2016
Okuda San Miguel	1980		"Dev Diary" de Luzia: Rainbow in the Dark, 2024	OK_DEATH-OF-CAPITALISM, 2022
Toni Amengual	1980		15/15 Serie Flowers for Franco 2011-2015	1/15 Serie Flowers for Franco 2011-2015
Javier Talavera	1988		-2018, 2018	Almudena: el archivo, 2022
El silencio de lo viejo	2021		Toda una vida, 2021	Viejas Libres_ 2021_El silencio de lo viejo

DOSSIER DE ARTISTAS

Se expone una selección de cincuenta artistas españoles que tratan la temática de la muerte en los últimos cincuenta años. Se muestran dos obras de cada artista de las que se hace un análisis a nivel formal y simbólico.

ÍNDICE DE AUTORES

IGNASI ABALLÍ	633
TATIANA ABELLÁN	641
ALFREDO ALCAÍN	649
GRETA ALFARO	657
EUGENIO AMPUDIA	665
TONI AMENGUAL	673
EDUARDO ARROYO	681
MIQUEL BARCELÓ	689
JOAN BROSSA	697
CARMEN CALVO	705
DANIEL CANOGAR	713
JUAN MANUEL CASTRO PRIETO	721
JAVIER CODESAL	729
PEPE DÁMASO	737
RAMÓN DE SOTO	745
CRISTINO DE VERA	753
EL SILENCIO DE LO VIEJO	761
PEPE ESPALIÚ	769
MARCELO EXPÓSITO	777
ESTHER FERRER	785
ALBERTO GARCÍA-ALIX	793
CRISTINA GARCÍA RODERO	801
PEDRO G. ROMERO	809
JAVIER GARCERÁ	817
FRAN HERBELLO	825
JOSÉ HERNÁNDEZ	833
CONCHA JEREZ	841
ROGELIO LÓPEZ CUENCA	849
CRISTINA LUCAS	857
MATEO MATÉ	865
CHEMA MADOZ	873
LUIS MELÓN ARROYO	881
EUGENIO MERINO	889
LINAREJOS MORENO	897
JUAN MUÑOZ	905
PALOMA NAVARES	913
OKUDA SAN MIGUEL	921
REBECA PARDO	929
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA	937
JAUME PLENSA	945
BERNARDÍ ROIG	953
GERVASIO SÁNCHEZ	961
MANUEL SAIZ	969
OLAIA SENDÓN	977
SOLEDAD SEVILLA	985
SANTIAGO SIERRA	993
JAVIER TALAVERA	1001
ANTONI TÀPIES	1009
JORDI TEIXIDOR	1017
MANUEL VILARIÑO	1025

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Ignasi

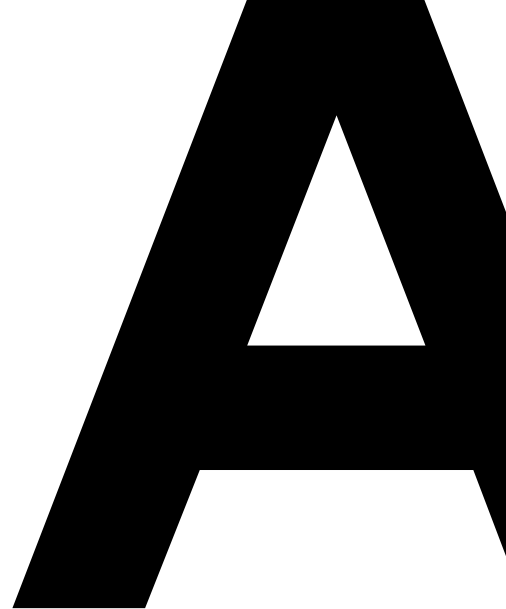
Apellidos: Aballí

Origen: Barcelona, España

Año nacimiento/muerte: 1958 –

Web: No disponible

Biografía / Reconocimientos: Ignasi Aballí es uno de los artistas conceptuales más relevantes del panorama español contemporáneo. Su trabajo reflexiona sobre la ausencia, el vacío, el tiempo y la imposibilidad de la representación. Ha desarrollado una trayectoria marcada por exposiciones en el Museo Reina Sofía, la Fundació Antoni Tàpies, el MACBA y centros internacionales como la Ikon Gallery de Birmingham o el ZKM de Karlsruhe. En 2015 el Museo Reina Sofía organizó su antológica *Sin principio / sin final*, y en 2022 representó a España en la Bienal de Venecia.



IGNASI ABALLÍ

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Instalación, fotografía, vídeo, pintura conceptual, archivo.

Materiales: Papeles, polvo, luz solar, titulares de prensa, calendarios, listados, documentos de archivo.

Género (motivo): Arte conceptual; reflexión sobre el tiempo, la memoria, la ausencia y la muerte.

Estilo de la obra: Minimalista, conceptual, basado en la repetición, el archivo y la acumulación. Sus obras parecen frágiles, inacabadas o invisibles, apelando al espectador a completar su sentido.

Discurso / enfoque de las obras: Aballí indaga en la pulsión negativa del arte, el 'hacer nada' o casi nada como estrategia estética. Su práctica reflexiona sobre la imposibilidad de representar, la acumulación de imágenes y datos, y la memoria de lo cotidiano y de lo desaparecido.



FICHA TÉCNICA

Título: Un año

Año: 2004

Técnica: Calendario compuesto con portadas diarias del periódico El País

Dimensiones: Serie de 12 paneles (365 imágenes)

Género: Instalación fotográfica / Arte conceptual

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Serie Calendarios

Tipología de muerte / Representación: Muerte simbólica; el tiempo como desgaste y desaparición.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra consiste en un calendario que recoge todas las portadas del diario El País durante un año completo. Cada mes está representado por un panel en el que se acumulan las imágenes de las portadas, organizadas de manera cronológica. El resultado es un mural que muestra en paralelo los grandes acontecimientos del año y la repetición de motivos cotidianos. La acumulación de imágenes refuerza la idea de rutina y de paso inexorable del tiempo.

Lectura connotativa:

La obra reflexiona sobre la fugacidad de la actualidad y la imposibilidad de retener el tiempo. Las portadas, que en su momento fueron urgentes y decisivas, aparecen aquí congeladas y reducidas a mera acumulación visual. El calendario se convierte en metáfora de la muerte simbólica de los acontecimientos: todo pasa, todo se olvida. La repetición subraya la caducidad de la memoria colectiva y la banalización de la información en la sociedad contemporánea. El espectador contempla un año entero reducido a una sucesión de imágenes planas, que remiten a la idea barroca del 'todo pasa y nada queda'



FICHA TÉCNICA

Título: Listados muertos

Año: 2005

Técnica: Listados tipográficos recortados de prensa y ordenados en paneles

Dimensiones: Variable

Género: Instalación / Arte conceptual

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Serie *Listados*

Tipología de muerte / Representación: Muerte anónima; estadísticas y datos impersonales de la violencia y la mortalidad.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La serie se compone de listados realizados a partir de recortes de prensa que incluyen la palabra 'muertos'. Estos recortes se presentan acumulados y ordenados en paneles, generando un inventario textual de la mortalidad mediática. No hay imágenes de cuerpos ni escenas de violencia, solo titulares fragmentados que remiten a catástrofes, guerras o accidentes. La obra se muestra como un archivo impersonal y repetitivo.

Lectura connotativa:

La pieza denuncia la deshumanización de la muerte en la sociedad contemporánea. Convertidos en cifras o titulares, los muertos aparecen reducidos a datos impersonales. La repetición de la palabra 'muertos' subraya la banalización de la violencia y la dificultad de sostener la memoria individual de cada víctima. La obra funciona como una vanitas contemporánea: lo efímero y lo trágico se acumulan hasta volverse ilegibles. El espectador se enfrenta a la magnitud de la pérdida y al vacío de significado que producen los discursos mediáticos. La ausencia de imágenes directas intensifica la potencia crítica y simbólica de la obra.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

En la obra de Aballí, la muerte aparece ligada al paso del tiempo, la desaparición y la ausencia. sus calendarios y listados convierten la rutina informativa en un memento mori contemporáneo. La acumulación y repetición revelan la imposibilidad de retener la memoria y la banalización de la muerte en la sociedad mediática.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Aballí ha señalado su interés por la pulsión negativa, por el hacer 'nada o casi nada', como forma de visibilizar lo invisible y reflexionar sobre la ausencia. La muerte en su obra no aparece de forma dramática, sino conceptual y crítica: como huella, como desaparición y como exceso de información que lleva al olvido.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha destacado la obra de Aballí como uno de los ejemplos más rigurosos del conceptualismo español. Bea Espejo ha subrayado cómo sus piezas convierten lo residual y lo invisible en testimonio del paso del tiempo. David G. Torres ha interpretado su práctica como una relectura de la pulsión negativa en el arte, vinculada a Duchamp, On Kawara y Guy Debord. Su propuesta se considera irónica y crítica, una forma de hacer visible la nada y de confrontar al espectador con lo efímero.

REFERENCIAS

Acción Cultural Española. (2016). Sin principio / sin final: Ignasi Aballí. Museo Reina Sofía; Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. https://www.accioncultural.es/es/sin_principio__final__ignasi_aballi

Espejo, B. (2016). Dar tiempo al tiempo: Ignasi Aballí. Madrid: Acción Cultural Española.

Torres, D. G. (2006). Ignasi Aballí: Hacia una relectura de la pulsión negativa en arte. Butlletí del CASM. <https://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article1>

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Tatiana

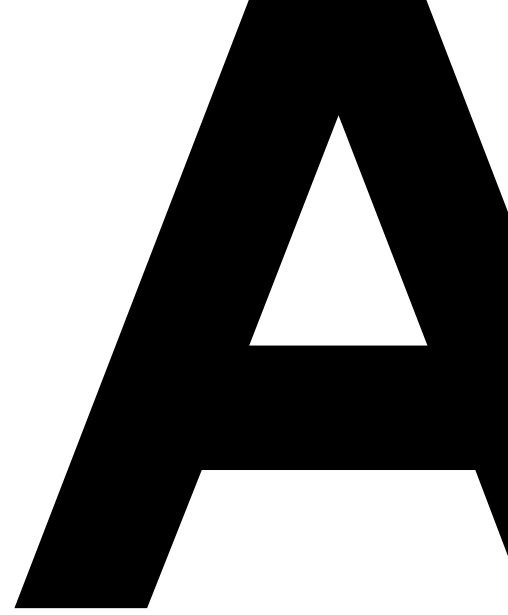
Apellidos: Abellán

Origen: Murcia,

Año nacimiento: 1981

Web: <https://tatianaabellan.com>

Biografía / Reconocimientos: Artista visual y docente, Tatiana Abellán ha consolidado una trayectoria centrada en la memoria, la muerte y el olvido, con especial atención a la fragilidad de la fotografía como soporte de recuerdo. Vicedecana de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia, ha expuesto en instituciones como la Gabarron Foundation (Nueva York), el Instituto Cervantes (Pekín), el CENDEAC y la Galería Isabel Hurley. Su obra ha sido destacada en proyectos como *Fuisteis yo* (2013), *Past Remains* (2014), y más recientemente en *A perpetuidad* (2022-2023).



TATIANA ABELLÁN

OBRA EN GENERAL

Disciplina/s / técnicas: Fotografía intervenida, instalación, arte conceptual, procesos experimentales.

Materiales: Fotografías antiguas, ferrotipos, vidrio, productos químicos, documentos epistolares, epitafios.

Géneros (motivo): Vanitas contemporánea, memoria visual, duelo, olvido.

Estilo: Conceptual y minimalista, con fuerte carga poética.

Discurso / enfoque: Explora el tránsito entre la vida y la muerte a través de la desaparición de la imagen. El borrado, la disolución y la huella se convierten en metáforas de la memoria y el olvido, generando un diálogo entre lo íntimo y lo universal.



FICHA TÉCNICA

Título: Memoria líquida

Año: 2016

Técnica: Fotografía intervenida (borrado y disolución de retratos).

Dimensiones: Variables.

Colección / exposición: Serie presentada en la retrospectiva A perpetuidad (Galería Isabel Hurley, 2022-23).

Tipología de muerte / Representación: Borrado de identidades; metáfora de la desaparición y la fragilidad de la memoria.

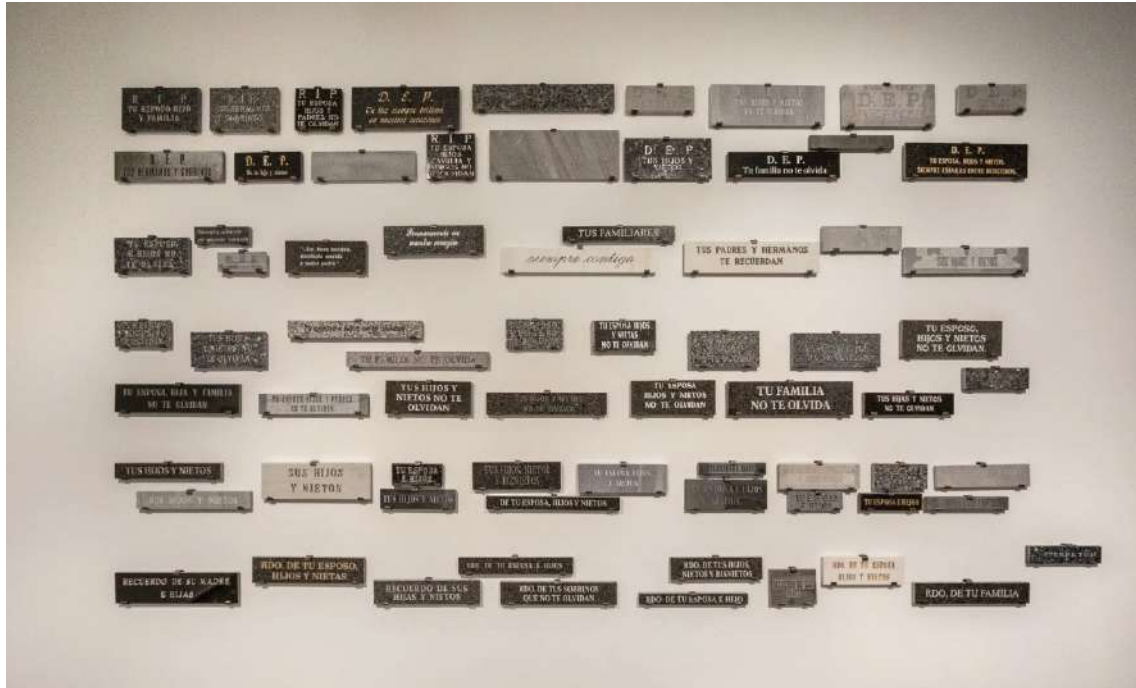
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

En esta serie, retratos anónimos de archivo aparecen alterados mediante procesos químicos que difuminan los rostros hasta casi borrarlos. El resto de la fotografía permanece visible, pero las figuras humanas se deshacen, como si se licuasen en el soporte.

Lectura connotativa:

La obra plantea la imposibilidad de retener la identidad frente al paso del tiempo. El rostro borrado remite a la muerte y al olvido, mientras la persistencia del fondo representa lo que queda tras la desaparición. La técnica química funciona como metáfora del deterioro de la memoria, generando imágenes espectrales que evocan duelo y fragilidad. Memoria líquida inscribe la muerte en el espacio de la imagen como disolución lenta, inevitable.



FICHA TÉCNICA

Título: A perpetuidad

Año: 2022

Técnica: Instalación con fragmentos de lápidas mortuorias y soportes fotográficos.

Dimensiones: Variables.

Colección / exposición: Galería Isabel Hurley, Málaga (2022-2023).

Tipología de muerte / Representación: Monumento a la memoria y al olvido; epitafios y restos funerarios como testigos del paso del tiempo.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La pieza reúne fragmentos de lápidas grabadas con inscripciones de recuerdo, dispuestos a modo de políptico junto a imágenes y documentos familiares. El montaje combina piedra y texto en un diálogo matérico y simbólico.

Lectura connotativa:

El uso de lápidas reales confronta directamente con la muerte y su inscripción en la memoria colectiva. La obra propone un homenaje sereno y poético a la memoria de los ausentes, donde lo pétreo, lo escrito en piedra, contrasta con la fragilidad de lo fotográfico. La “perpetuidad” evocada no está en la piedra, sino en la memoria y el afecto, que persisten más allá de lo físico.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

En sus trabajos la muerte no aparece como imagen explícita, sino como huella, borrado y ausencia. La artista convierte la fragilidad del soporte fotográfico en metáfora de la condición efímera de la vida, explorando la desaparición como un proceso estético y simbólico.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Para Abellán, la muerte es inseparable del olvido y de la fragilidad de la memoria. Sus obras actúan como rituales visuales de duelo, donde lo ausente sigue presente a través de huellas materiales (fotografías, epitafios, cartas).

Opiniones y crítica de la obra en general

El comisario Juan Francisco Rueda describe su poética como un “homenaje a la historia de la fotografía” y un diálogo constante entre existir y desaparecer. La crítica valora su aportación al arte español contemporáneo como una reflexión radical sobre el recuerdo, el archivo y la desaparición.

REFERENCIAS

Abellán, T. (2013). *Fuisteis yo*. Sala El Jardín de Molina. PAC. <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/fuisteis-yo-historias-pasadas-historias-presentes/>

Abellán, T. (2014). *Past Remains*. Laboratorio de Arte Joven de Murcia. PAC. <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/tatiana-abellan-reescribir-el-pasado/>

Abellán, T. (2016). *Memoria líquida*. Murcia.

Abellán, T. (2022-2023). *A perpetuidad*. Galería Isabel Hurley, Málaga.

López, J. (2023, 25 enero). Tatiana Abellán exhibe en Málaga una década de indagación artística sobre la eternidad y la memoria. *La Verdad*. <https://www.laverdad.es/culturas/tatiana-abellan-exhibe-20230125124058-nt.html>

Rueda, J. F. (2022). Texto curatorial de *A perpetuidad*. Galería Isabel Hurley.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Alfredo

Apellidos: Alcaín

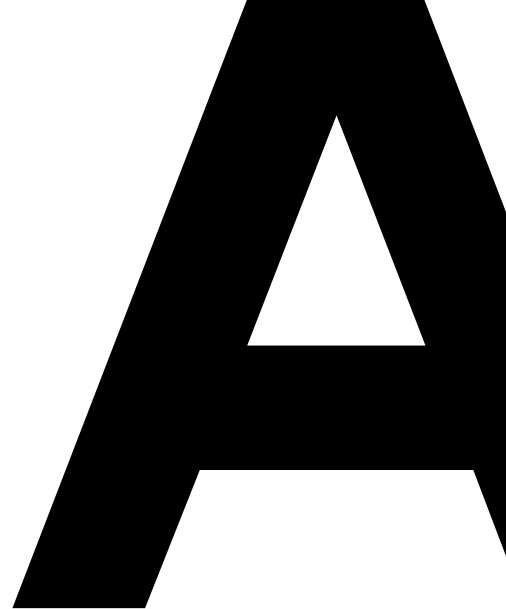
Origen: Madrid, España

Año nacimiento/muerte: 1936 – vive

Web: No dispone de web oficial

Biografía / Reconocimientos

Alfredo Alcaín (Madrid, 1936) es pintor, dibujante y grabador. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1953-1958), en la Escuela Nacional de Artes Gráficas y en la Escuela Nacional de Cinematografía. Su estilo se relaciona con el Pop Art, aunque lo adapta con un carácter popular y casticista, incorporando humor, ironía y referencias al costumbrismo madrileño. En 2003 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas y en 2010 el Premio Tomás Francisco Prieto. Su obra está presente en colecciones como el Museo Reina Sofía, el Círculo de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional, entre otras.



ALFREDO ALCAÍN

OBRA EN GENERAL

Disciplina/s/ técnicas que trabaja: Pintura, collage, grabado, dibujo

Materiales: Óleo, gouache, collage, bordado, objetos encontrados

Género (motivo): Costumbrismo, bodegón, autorretrato, reinterpretación de la tradición pictórica

Estilo de la obra: Pop Art reinterpretado, colores planos, tintas vivas, composiciones seriadas y humorísticas

Discurso/enfoque de las obras: Ironía y humor para abordar temas serios; mezcla entre lo culto y lo popular

Otros: Calificado por Valeriano Bozal como el mejor y más contumaz pintor pop español.



FICHA TÉCNICA

Título: Autorretrato en el curso del tiempo

Año: 2014

Técnica: Gouache y collage de objetos diversos sobre madera

Dimensiones: 108 x 200 cm

Género: Autorretrato / Retablo autobiográfico

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Autorretratos 1954-2018,

Tipología de muerte / Representación: Muerte mediatizada, ironizada.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra se presenta como un gran retablo en el que se combinan gouache, collage y objetos diversos sobre un soporte de madera de gran formato (108 x 200 cm). En su superficie se distribuyen fotografías, dibujos, fragmentos de escritos y objetos personales, que conviven en compartimentos visuales. Uno de los elementos más destacados es una placa funeraria que, en lugar de registrar una fecha de defunción, muestra la de nacimiento del artista. El montaje recuerda a los altares barrocos y a los objetos encontrados del arte contemporáneo. La composición es fragmentaria y abigarrada, con elementos cotidianos y referencias autobiográficas, lo que da lugar a una pieza híbrida entre autorretrato, archivo personal y crónica vital.

Lectura connotativa:

El *Autorretrato en el curso del tiempo* funciona como un comentario irónico y a la vez melancólico sobre la identidad y la mortalidad. La inclusión de una placa funeraria con su nacimiento en lugar de su muerte introduce un juego con la circularidad del tiempo: el inicio y el final se confunden, cuestionando la linealidad de la vida. El uso de objetos cotidianos y heterogéneos, combinados en clave pop, aligera la carga trágica del tema y lo convierte en un ejercicio de humor autobiográfico. Se trata de un 'memento mori' contemporáneo que, lejos de lo solemne, invita a reflexionar sobre la memoria personal, la fugacidad de la existencia y la posibilidad de reírse de la propia finitud.



FICHA TÉCNICA

Título: Pantheon de Roma

Año: 1993

Técnica: Caseína y tinta china sobre papel

Dimensiones: 30,5 x 23 cm

Género: Dibujo / ilustración pop

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Serie de viajes y reflexiones sobre el tiempo

Tipología de muerte / Representación: Ironía de la muerte. Calavera y arquitectura clásica combinadas

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra, realizada en caseína y tinta china sobre papel (30,5 x 23 cm), representa el Panteón de Roma, uno de los grandes monumentos arquitectónicos de la Antigüedad. El trazo es sintético y directo, simplificando las formas geométricas del edificio clásico. En la composición aparece también el motivo de una calavera, elemento que introduce la iconografía de la vanitas en el contexto arquitectónico. La imagen combina, por tanto, un motivo cultural e histórico (el Panteón, como símbolo de permanencia y memoria colectiva) con un símbolo universal de muerte (la calavera), configurando un dibujo híbrido que une lo monumental con lo humano.

Lectura connotativa:

La yuxtaposición entre el Panteón y la calavera crea un diálogo entre eternidad y caducidad. El monumento, construido para perdurar, representa la aspiración humana a trascender el tiempo; la calavera, por el contrario, remite a la inevitabilidad de la muerte y la fragilidad de la existencia. Alcaín utiliza el lenguaje gráfico y los códigos visuales del Pop Art, dotando a la escena de ligereza irónica y desdramatización. Así, la obra evita el tono solemne de la vanitas tradicional y plantea una reflexión lúdica sobre la tensión entre permanencia e impermanencia. Se trata de una metáfora de cómo la cultura intenta fijar la memoria frente a la inexorable certeza de la muerte.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

Alcaín no presenta la muerte de manera trágica o sombría, sino con ironía y humor. Utiliza símbolos como calaveras, epitafios o lápidas, tratados con colores vivos y composiciones ligeras. Este enfoque mezcla lo solemne con lo popular y lo kitsch.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

En obras como Lugar para descansar (1965), Alcaín sustituye la fecha de muerte por la de nacimiento, introduciendo un giro autobiográfico. Su visión de la muerte es crítica pero desdramatizada, cercana al humor negro.

Opiniones y crítica de la obra en general

Críticos como Calvo Serraller han destacado su capacidad de objetualizar el color azul. Ignacio Gómez de Liaño subraya su talento para armonizar lo popular con lo culto, lo histórico con lo actual. Valeriano Bozal lo definió como el mejor pintor pop español.

REFERENCIAS

- Biografía completa Alfredo Alcaín. (s.f.). Madrid: Galería Elvira González.
- Bozal, V. (2007). Historia del arte en España: Siglo XX. Madrid: Akal.
- Calvo Serraller, F. (2004). Alfredo Alcaín: Azul. Madrid: Galería Elvira González.
- Fernández-Cid, M. (2022). Alfredo Alcaín. Vigo: Museo MARCO. <https://www.marcovigo.com/es/content/alfredo-alcain-0>
- Gómez de Liaño, I. (2019). Alfredo Alcain: Autorretratos 1954-2018. Madrid: Galería Fernández-Braso.
- Ministerio de Cultura y Deporte. (2003). Premio Nacional de Artes Plásticas. Alfredo Alcaín. Madrid: Gobierno de España.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Greta

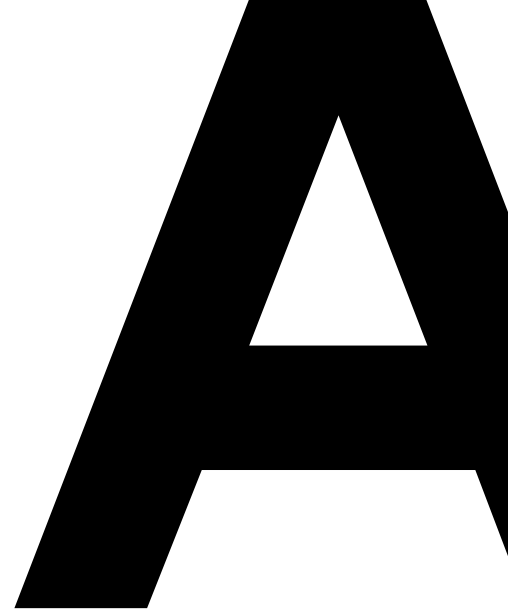
Apellidos: Alfaro Yanguas

Origen: Pamplona, España

Año nacimiento/muerte: 1977 –

Web: <http://www.gretaalfaro.com/>

Biografía / Reconocimientos: Greta Alfaro es una artista visual multidisciplinar formada en Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia y especializada en fotografía en el Royal College of Art de Londres, donde reside actualmente. Su trabajo explora las tensiones entre lo civilizado y lo salvaje, lo religioso y lo profano, inspirándose en la estética barroca y en tradiciones culturales. Ha expuesto en instituciones como Whitechapel Gallery, ICA y Saatchi Gallery en Londres, La Conciergerie en París, el Museo Artium en Vitoria, y el Flint Institute of Arts en Michigan. Sus exposiciones individuales incluyen *In Ictu Oculi* (2015), *Decimocuarta estación* (2019) y *Fornacalia* (2020).



GRETA ALFARO

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Fotografía, vídeo, instalación, arte conceptual.

Materiales: Vídeo digital, fotografía, elementos gastronómicos, animales, objetos cotidianos.

Género (motivo): Vanitas contemporánea, metáforas barrocas, reflexión sobre lo efímero y lo social.

Estilo de la obra: Estética barroca reinterpretada, con planos fijos y composiciones que remiten al bodegón y a la vanitas. Su obra fusiona lo bello con lo siniestro, lo doméstico con lo salvaje.

Discurso / enfoque de las obras: Alfaro utiliza el banquete y la comida como escenarios simbólicos que reflexionan sobre el exceso, la destrucción, la caducidad y la muerte. A través de metáforas visuales, denuncia las contradicciones del mundo contemporáneo: consumo, poder, violencia y fragilidad.



FICHA TÉCNICA

Título: In Ictu Oculi

Año: 2009

Técnica: Vídeo digital en color, sonido, plano fijo

Duración: 10'37''

Género: Vanitas audiovisual / Arte contemporáneo

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Flint Institute of Arts (EE.UU.), DA2 Salamanca

Tipología de muerte / Representación: Vanitas barroca contemporánea; fragilidad de la civilización y destino incontrolable.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

El vídeo muestra una mesa dispuesta para un banquete, en un paraje natural de Fitero (Navarra). La cámara permanece fija en un plano general estático. A lo largo de la secuencia, la mesa repleta de alimentos y bebida, cuidadosamente dispuesta, es invadida por un grupo de buitres que devoran todo lo que hay en ella. La acción comienza con el banquete intacto y culmina con la mesa arrasada, apenas reconocible, en un paisaje vacío y desolado.

Lectura connotativa:

La obra actualiza la tradición de la vanitas barroca, recordando la fugacidad de la vida y la inevitabilidad de la muerte. Los buitres representan tanto la naturaleza salvaje como la voracidad del ser humano. El banquete, símbolo de lo civilizado y de la abundancia, es destruido en cuestión de minutos, planteando una reflexión sobre la fragilidad de nuestras construcciones sociales y culturales. Realizada en plena crisis económica mundial (2008), la obra adquiere un carácter profético sobre el colapso, y hoy puede leerse también en clave de crítica a la pandemia y al cambio climático. El título, tomado del barroco, enfatiza que en un abrir y cerrar de ojos todo desaparece: poder, riqueza y vida.



FICHA TÉCNICA

Título: Fornacalia

Año: 2020

Técnica: Fotografía e instalación con horno industrial y performance

Dimensiones: Variable según montaje

Género: Instalación / Vanitas contemporánea

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Cooke Latham Gallery, Londres

Tipología de muerte / Representación: Muerte simbólica; sacrificio y ritualidad vinculados a la destrucción y a la fragilidad humana.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra presenta un horno industrial abierto, en cuyo interior se observa un cuerpo desnudo, aparentemente amontonado y dispuesto como si fuera alimento. La puesta en escena recuerda a un horno crematorio, con un realismo inquietante. La pieza se sitúa entre la fotografía y la instalación performativa, generando un choque visual entre lo gastronómico, lo industrial y lo humano. La composición enfatiza los contrastes de luz y sombra, con la calidez interior del horno frente al frío metálico exterior.

Lectura connotativa:

La obra remite a la memoria histórica de la violencia y al imaginario de los hornos crematorios, evocando la barbarie y el sacrificio humano. El título *Fornacalia* hace referencia a una festividad romana dedicada al pan, pero aquí se transforma en metáfora de consumo y destrucción del cuerpo. La pieza plantea un paralelismo entre la cocina, como espacio doméstico, y el sacrificio, como ritual colectivo. Con ironía y crudeza, Alfaro denuncia la banalización de la violencia y la capacidad de la sociedad contemporánea para normalizar la muerte. La instalación confronta al espectador con su propia vulnerabilidad y con la pregunta sobre qué vidas se consideran sacrificables.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte es un eje central en la obra de Greta Alfaro, abordada desde la metáfora barroca de la vanitas. A través de banquetes devorados por buitres o de hornos que sugieren sacrificio humano, la artista reflexiona sobre lo efímero, la fragilidad de las construcciones sociales y la violencia latente en la cultura contemporánea. La muerte aparece tanto como destino inevitable como advertencia crítica sobre los excesos de nuestra sociedad.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Alfaro concibe la muerte como parte esencial de la existencia y como motor de reflexión crítica. En sus obras, lo efímero y lo inevitable se representan con ironía y crudeza, poniendo en cuestión la seguridad de lo civilizado y mostrando que en cualquier momento todo puede desaparecer. La artista hereda del barroco la conciencia de la caducidad y la adapta a la contemporaneidad como crítica al consumo, al poder y a la violencia.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha interpretado la obra de Alfaro como un 'nuevo barroco', donde lo gastronómico y lo animal se convierten en metáforas de la fugacidad y la violencia. Sus trabajos han sido valorados como provocadores e inquietantes, capaces de transformar escenas domésticas en alegorías universales sobre la muerte y el destino humano. Su obra se sitúa en la intersección entre la belleza estética y la incomodidad crítica, generando una experiencia intensa y reflexiva para el espectador.

REFERENCIAS

- Alfaro, G. (2009). In Ictu Oculi [Vídeo]. Flint Institute of Arts; DA2 Salamanca.
- Alfaro, G. (2020). Fornacalia [Instalación]. Cooke Latham Gallery, Londres.
- DA2 Domus Artium 2002. (2022). Visiones Contemporáneas: Greta Alfaro. <https://domusartium2002.com/es/EXPOSICION/greta-alfaro-visiones-contemporaneas-2022>
- Greta Alfaro. (s.f.). Sitio web oficial. <http://www.gretaalfaro.com/>

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Eugenio

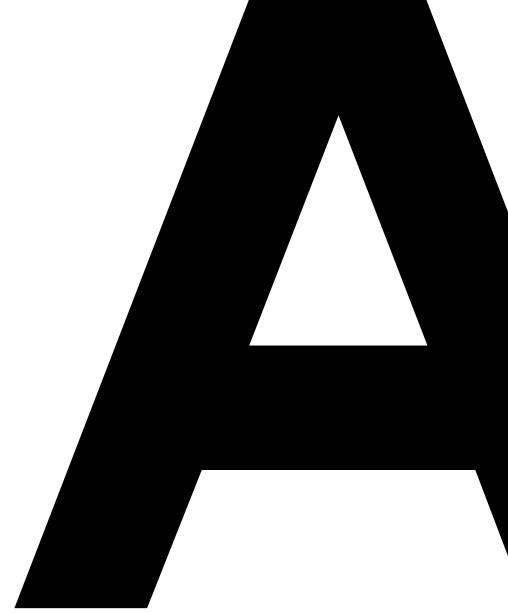
Apellidos: Ampudia

Origen: Melgar, Valladolid, España

Año nacimiento/muerte: 1958 –

Web: <http://www.eugenioampudia.net/es/>

Biografía / Reconocimientos: Eugenio Ampudia es uno de los artistas españoles más reconocidos en el ámbito contemporáneo. Su obra, multidisciplinar y crítica, abarca desde la pintura hasta la instalación, el videoarte y la performance. Se centra en cuestionar el papel del arte, los procesos de creación, exhibición y consumo, así como en el rol del espectador. Ha participado en bienales internacionales como Singapur, Caracas o Copenhague, y ha expuesto en el Museo Reina Sofía, Artium, LABoral y la Fundación Miró. Recibió el Premio AECA al mejor artista español vivo representado en ARCO en 2008 y 2018, el Premio ARCO-BEEP de Arte Electrónico, y la beca The Delfina Foundation (Londres).



EUGENIO AMPUDIA

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Instalación, performance, videoarte, arte electrónico, multimedia.

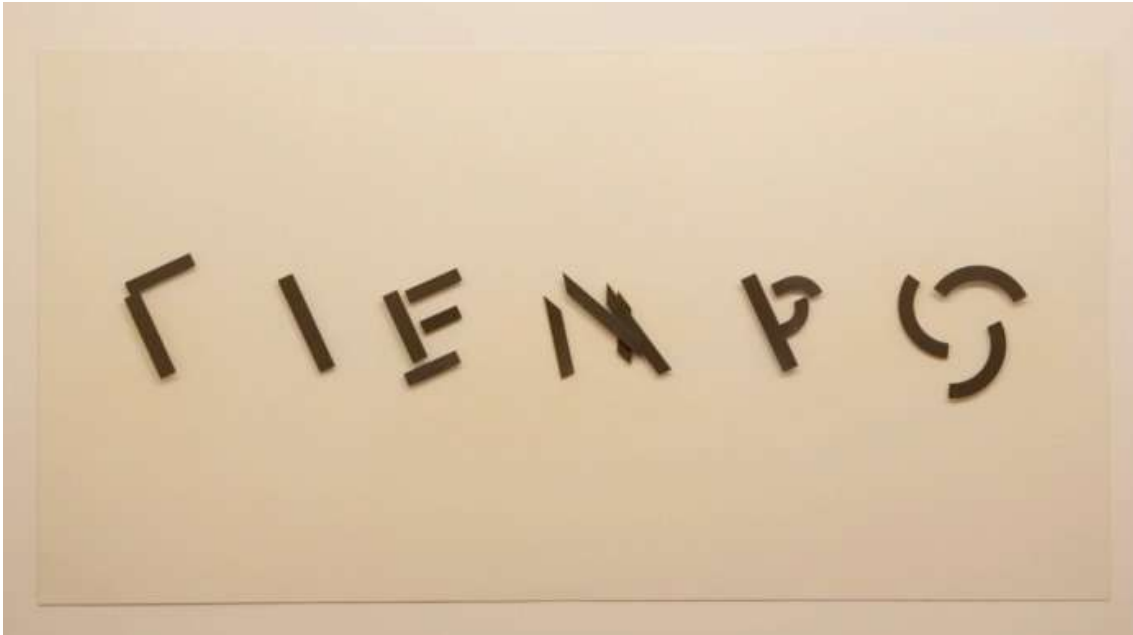
Materiales: Dispositivos electrónicos, objetos cotidianos, instalaciones mecánicas, elementos naturales (plantas).

Género (motivo): Arte conceptual, crítica institucional, reflexión sobre el tiempo, la muerte y el papel social del arte.

Estilo de la obra: Experimental, interdisciplinar, cargado de ironía y crítica al sistema del arte. Fusiona lenguajes y técnicas en propuestas híbridas.

Discurso / enfoque de las obras: Ampudia cuestiona constantemente los mecanismos del arte, planteando al espectador reflexiones sobre la fragilidad de la vida, la circularidad del tiempo y las estructuras sociales. Su obra es crítica con las instituciones, pero también poética y simbólica.

Otros: Es considerado uno de los artistas españoles contemporáneos con mayor proyección internacional.



FICHA TÉCNICA

Título: Temps

Año: 2008

Técnica: Instalación eléctrica con hierro y chapa metálica

Dimensiones: 125 x 245 x 15 cm

Género: Instalación mecánica / Arte conceptual

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Colección Caja Mediterráneo, Museo MACA de Alicante

Tipología de muerte / Representación: Muerte simbólica del tiempo; circularidad y fragilidad de la existencia.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La instalación consiste en una plancha metálica sobre la que letras negras de hierro, movidas por mecanismos eléctricos, forman y deshacen continuamente la palabra 'TEMPS'. El espectador observa cómo la palabra aparece, se fragmenta y se recompone en un ciclo infinito. El movimiento mecánico genera un efecto hipnótico que remite al paso incesante del tiempo. La obra combina sencillez formal con una elaboración técnica precisa, evidenciando el trabajo de cadenas y motores ocultos tras la estructura. El montaje es sobrio y directo, centrado en el efecto visual y semántico de la palabra.

Lectura connotativa:

La obra funciona como metáfora de la fugacidad y la inevitabilidad del tiempo. La repetición mecánica de las letras alude a un destino ineludible, donde todo instante se crea y se desvanece. La fragmentación de la palabra encarna la fragilidad del presente, que se disuelve en cuanto es enunciado. En este sentido, *Temps* es también una meditación sobre la muerte: la imposibilidad de retener el instante y la certeza de su desaparición. Ampudia convierte un mecanismo en símbolo existencial, recordando que todo tiempo vivido es, a la vez, tiempo perdido. La circularidad del movimiento remite a una concepción cíclica de la vida y la muerte, donde lo efímero y lo eterno se entrelazan.



FICHA TÉCNICA

Título: Acción para el Gran Teatre del Liceu. 22 junio 2020

Año: 2020

Técnica: Performance con plantas como público

Dimensiones: Variable según espacio escénico

Género: Performance / Arte conceptual

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Iniciativa del Gran Teatre del Liceu, Barcelona

Tipología de muerte / Representación: Muerte simbólica de la comunicación social; metáfora del silencio pandémico.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

El 22 de junio de 2020, tras el confinamiento por la pandemia de COVID-19, Ampudia realizó una acción en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Un cuarteto de cuerda interpretó *Crisantemi* de Puccini ante un auditorio compuesto por 2.292 plantas en lugar de personas. Las plantas ocuparon cada asiento de la sala, recibiendo la música como testigos vivos y silenciosos. La acción fue retransmitida en directo, generando un impacto mediático internacional. El montaje, visualmente sobrecogedor, convirtió el teatro vacío en un espacio lleno de vida vegetal y simbolismo.

Lectura connotativa:

La obra aborda la muerte simbólica de la vida social durante la pandemia, cuando los teatros permanecieron vacíos. Las plantas representan tanto la ausencia de los espectadores humanos como la posibilidad de un nuevo vínculo con la naturaleza. El uso de *Crisantemi*, pieza fúnebre, intensifica la connotación de duelo colectivo por las vidas perdidas y por la suspensión de la cultura. Al mismo tiempo, la acción resignifica la muerte como oportunidad de transformación: el público vegetal sugiere un futuro donde la humanidad reconoce su fragilidad y la necesidad de diálogo con lo vivo no humano. La performance se convierte así en un ritual contemporáneo de duelo, memoria y esperanza.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte aparece en la obra de Ampudia como metáfora del tiempo, la ausencia y la fragilidad de lo humano. En *Temps*, el tiempo se deshace ante la mirada del espectador, mientras que en la acción del Liceu la ausencia de público plantea la muerte simbólica de la comunicación social. En ambos casos, la muerte se convierte en un motor de reflexión sobre la condición humana.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Ampudia entiende la muerte como inseparable del tiempo y de la experiencia social. Su obra no dramatiza la muerte, sino que la integra como metáfora crítica de la vida contemporánea. Ya sea a través de la repetición mecánica del tiempo o del silencio impuesto por la pandemia, el artista plantea que la muerte es un espejo de nuestras estructuras culturales y sociales.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha valorado a Ampudia como un creador que combina ironía y lirismo para cuestionar los sistemas del arte y de la sociedad. El MACA de Alicante lo describe como un artista que reflexiona sobre los hitos del sistema artístico y sobre la experiencia del espectador. Su acción en el Liceu fue interpretada como un hito simbólico de la pandemia, capaz de trascender el ámbito artístico y generar debate global.

REFERENCIAS

Ampudia, E. (2008). *Temps* [Instalación]. Colección CajaMediterráneo, MACA Alicante. <https://maca-alicante.es/temps-2008-eugenio-ampudia/>

Ampudia, E. (2020, 22 de junio). Acción para el Gran Teatre del Liceu. Barcelona. <http://www.eugenioampudia.net/es/>

MACA. (2024). *Temps* (2008), Eugenio Ampudia. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante. <https://maca-alicante.es/temps-2008-eugenio-ampudia/>

Proyector. (s.f.). Eugenio Ampudia. <https://proyector.info/profile/eugenio-ampudia/>

DATOS DEL ARTISTA

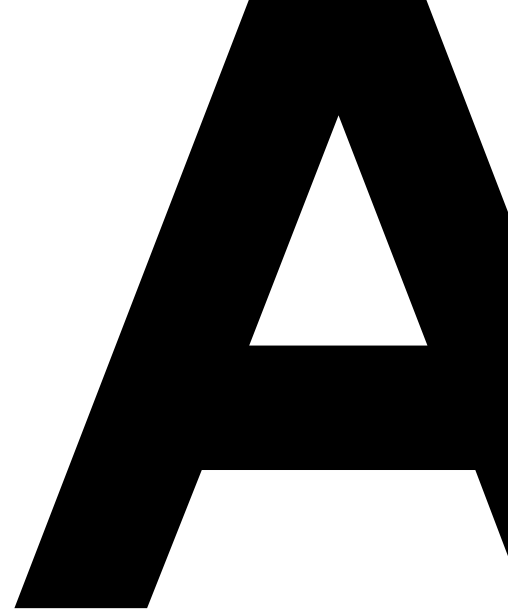
Nombre completo: Toni Amengual Benito

Lugar y año de nacimiento: Mallorca, 1980

Web: <https://toniamengual.com>

Biografía / Reconocimientos:

Licenciado en Biología (Universitat de Barcelona), estudió fotografía en el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya e hizo un posgrado en fotoperiodismo en la Universitat Autònoma de Barcelona. Su obra ha recibido premios como el Premio Nuevo Documentalismo de La Fábrica (2013), el Premio Mallorca de Fotografía Contemporánea (2018) o el premio al mejor fotolibro autoeditado de PhotoEspaña (2015) por PAIN. Ha expuesto en Es Baluard (Palma), la Galería Rocío SantaCruz (Barcelona), MUSAC (León), y ha formado parte de festivales internacionales como PhotoEspaña o Arles PhotoFestival.



TONI AMENGUAL

OBRA EN GENERAL

Disciplina/s / técnicas: Fotografía, instalación, fotolibro, proyectos documentales.

Materiales: Fotografía digital, impresión en papel, libros de artista.

Géneros (motivo): Memoria histórica, crítica política, identidad colectiva.

Estilo: Documental conceptual; sobrio y crítico, con especial énfasis en el silencio y la ausencia.

Discurso / enfoque: Su trabajo se centra en cuestionar los imaginarios colectivos, las narrativas oficiales de la historia y los silencios de la memoria. Destaca su aproximación crítica a la Guerra Civil, el franquismo y las fracturas sociales actuales.



FICHA TÉCNICA

Título: Flowers for Franco I-15

Año: 2011–2015

Técnica: Fotografía digital impresa sobre papel Canson Infinity Baryta Prestige (50 × 50 cm).

Colección / exposición: Es Baluard Museu (2021), Galería Rocío SantaCruz (2022).

Tipología de muerte / Representación: Monumento funerario, memoria silenciada.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La imagen muestra la base de un monumento de granito en el Valle de los Caídos. Se observan las escaleras y la ausencia de inscripciones visibles. La composición subraya la monumentalidad sobria y fría de la piedra.

Lectura connotativa:

La fotografía enfatiza el vacío simbólico tras la exhumación de Franco en 2019. El pedestal vacío se convierte en metáfora de la desaparición de un relato de poder, pero también de la persistencia de un espacio cargado de memoria. La obra cuestiona el silencio institucional sobre el pasado dictatorial y convierte la ausencia en presencia crítica.



FICHA TÉCNICA

Título: Flowers for Franco 15-15

Año: 2011–2015

Técnica: Fotografía digital impresa sobre papel Canson Infinity Baryta Prestige (50 × 50 cm).

Colección / exposición: Es Baluard Museu (2021), Galería Rocío SantaCruz (2022).

Tipología de muerte / Representación: Rastro funerario, persistencia de la memoria ideológica.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La fotografía muestra un ramo de claveles rojos apoyado sobre un muro de granito, acompañado de una cinta con los colores de la bandera española. La textura granulada y el contraste oscuro centran la atención en las flores.

Lectura connotativa:

El ramo actúa como ofrenda funeraria, evocando el culto a Franco en el Valle de los Caídos. El gesto banal de dejar flores se carga de connotaciones políticas, revelando cómo la memoria del dictador se mantiene viva en gestos cotidianos. La obra denuncia la pervivencia del franquismo en el imaginario social, mostrando cómo la muerte de Franco no supuso el fin de su presencia simbólica.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte se manifiesta en su obra como silencio histórico y persistencia ideológica. Sus fotografías no muestran cadáveres, sino símbolos, ausencias y rastros: lápidas, flores, monumentos. La muerte se convierte en un espacio de disputa política y memoria colectiva.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Para Amengual, la muerte es inseparable de la memoria: lo que permanece en los espacios, en los objetos y en los rituales. Su obra busca visibilizar lo que se oculta tras los monumentos y las ofrendas, proponiendo una mirada crítica sobre la construcción del recuerdo colectivo.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha destacado su capacidad para articular un lenguaje visual entre el documental y lo conceptual, que transforma lo aparentemente banal en denuncia política. Su serie *Flowers for Franco* fue reconocida por TIME como uno de los mejores fotolibros del año (2019).

REFERENCIAS

Amengual, T. (2014). *PAIN*. Autoedición. Premio al mejor fotolibro autoeditado, PhotoEspaña 2015.

Amengual, T. (2015). *Devotos*. Autoedición. Premio ArtLibris Banc Sabadell.

Amengual, T. (2019). *Flowers for Franco* [Fotolibro]. Seleccionado por TIME como uno de los mejores del año.

Es Baluard Museu. (2021). *Flowers for Franco*. Palma: Es Baluard.

Galería Rocío SantaCruz. (2022). *Flowers for Franco / ORNAMENTO*. Catálogo de exposición.

La Verdad. (2022, 25 enero). Toni Amengual exhibe *Flowers for Franco* en la Galería Rocío SantaCruz.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Eduardo

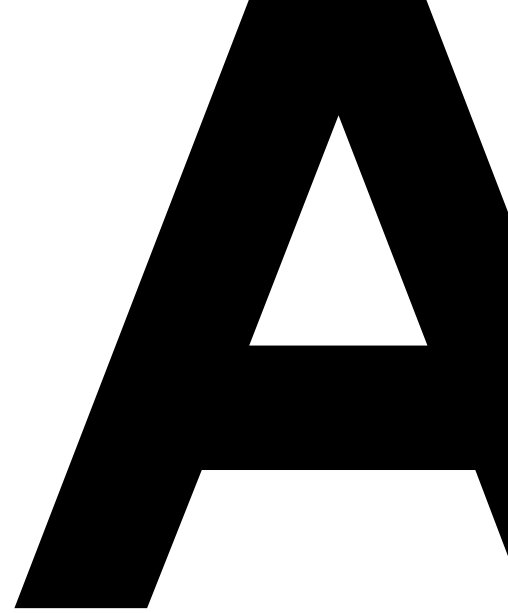
Apellidos: Arroyo

Origen: Madrid, España

Año nacimiento/muerte: 1937 – 2018

Web: No disponible

Biografía / Reconocimientos: Pintor, escultor y escritor español, Eduardo Arroyo fue una de las figuras más destacadas del arte español de la segunda mitad del siglo XX. Su obra se caracteriza por un estilo narrativo, irónico y crítico, en diálogo con la tradición cultural española y europea. Exiliado en París durante la dictadura franquista, se consolidó como artista comprometido política y socialmente. Recibió la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 1982 y fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su producción aborda la identidad, la memoria histórica y la muerte con un tono crítico, simbólico y literario.



EDUARDO ARROYO

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Pintura, escultura, ilustración, escenografía, escritura.

Materiales: Óleo sobre lienzo, grabado, litografía, collage, técnicas mixtas.

Género (motivo): Vanitas, pintura figurativa, crítica social y política.

Estilo de la obra: Narrativo, figurativo, irónico, con alusiones literarias, históricas y culturales.

Discurso / enfoque de las obras: Arroyo desarrolló un lenguaje personal que combina ironía, sátira política y referencias constantes a la historia del arte y la literatura. La muerte es un motivo recurrente, abordada a través de vanitas, símbolos fúnebres y retratos cargados de crítica cultural.

Otros: Su obra ha sido considerada un puente entre la tradición pictórica y la contemporaneidad crítica.



FICHA TÉCNICA

Título: Vanitas y moscas

Año: 2018

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 100 x 81 cm (aprox.)

Género: Vanitas contemporánea

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Expuesta en La Térmica Cultural, León (2024)

Tipología de muerte / Representación: Vanitas simbólica; fugacidad de la vida y corrupción de la materia.

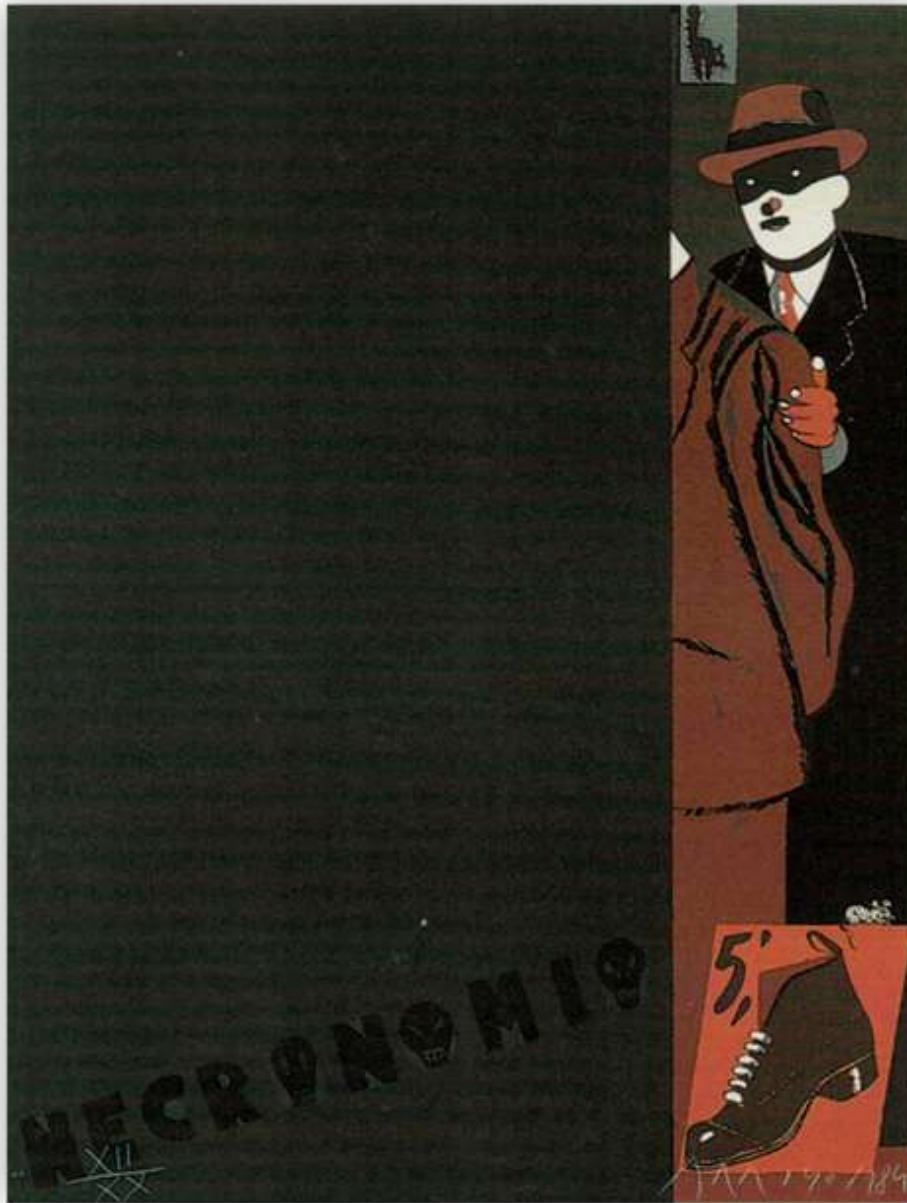
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra muestra una calavera, tratada con un realismo sobrio, sobre cuya superficie se posan varias moscas. Las moscas, pequeñas y dispersas, contrastan con la piedra del cráneo, aportando dinamismo a la composición. La escena remite inmediatamente a la iconografía clásica de la vanitas.

Lectura connotativa:

La calavera alude al destino común de todo ser humano, mientras que las moscas simbolizan la corrupción y el paso inevitable del tiempo. La ironía y crudeza de Arroyo se hacen presentes: la muerte no aparece ennoblecida, sino atravesada por la molestia de los insectos, como recordatorio de la descomposición. La obra dialoga con la tradición barroca española, en especial con Quevedo, a quien Arroyo admiraba y citaba en sus textos. El cuadro se convierte en un 'memento mori' actualizado, donde la sobriedad pictórica convive con la ironía crítica. En su fecha tardía (2018), resuena como una despedida personal, casi testamentaria, del artista frente a su propia muerte.



FICHA TÉCNICA

Título: Necronomio

Año: 1984

Técnica: Litografía

Dimensiones: 76 x 56 cm (aprox.)

Género: Grabado simbólico / crítica cultural

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Catálogo Fundación Juan March

Tipología de muerte / Representación: Alegórica, vinculada a la literatura fantástica y el imaginario de lo macabro.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La litografía presenta una composición en la que predominan formas figurativas y símbolos alusivos a la muerte. El título 'Necronomio' remite directamente al libro ficticio asociado al ocultismo y lo macabro, popularizado por H. P. Lovecraft. La imagen combina elementos de carácter gráfico con escenas simbólicas de esqueletos, cráneos y fragmentos de cuerpos, dispuestos con ritmo narrativo. La estética es enérgica, con líneas definidas que otorgan expresividad a la obra, reforzando su tono inquietante y teatral.

Lectura connotativa:

'Necronomio' funciona como una sátira cultural que aúna literatura fantástica y tradición española de lo grotesco. Arroyo recurre al imaginario macabro para ironizar sobre los temores colectivos y la fascinación por lo prohibido. La obra se inscribe en su interés por los cruces entre pintura, literatura y política, pues lo fúnebre aparece atravesado por un humor corrosivo. El título, tomado de un texto inexistente pero influyente, refuerza la idea de la ficción como vehículo de verdad poética. La litografía propone una reflexión sobre la muerte no desde el miedo, sino desde la ironía, la teatralidad y la tradición crítica del arte español.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte atraviesa gran parte de la obra de Eduardo Arroyo, tanto en sus pinturas como en sus escritos. Desde sus vanitas hasta sus litografías, el artista utiliza símbolos fúnebres para ironizar sobre la condición humana. Obras como *Vanitas y moscas* o *Necronomio* son ejemplos de cómo articula una poética de la muerte con humor crítico, dialogando con la tradición barroca y literaria española, especialmente Quevedo.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Eduardo Arroyo confesaba en sus últimos años su obsesión por la muerte, preguntándose reiteradamente: «¿Cuál será mi último cuadro?». Veía la creación artística como un modo de aplazar la finitud y de dejar testimonio. Su admiración por Quevedo y su constante uso de la ironía hicieron de su obra un espacio para reflexionar sobre el final con crudeza, humor y lucidez.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha descrito a Eduardo Arroyo como un artista narrativo y contradictorio, cuyo lenguaje irónico y simbólico actualiza la tradición cultural española. Sus obras han sido interpretadas como sátiras visuales que mezclan memoria, política y literatura. En 2018, El País destacó su aportación al stand de ARCO como ejemplo de su compromiso cultura. Otros críticos han subrayado la fuerza de obras como *Piano, místico y cuatro moscas* (2000), donde el artista integra ironía, simbolismo y teatralidad.

REFERENCIAS

El País. (2004, 2 de junio). *Piano, místico y cuatro moscas*. https://elpais.com/diario/2004/06/02/cultura/1086127201_740215.html

El País. (2023, 22 de febrero). Documentos, debates, ideas y objetos de deseo: un repaso por 30 años de stands de EL PAÍS en Arco. ICON Design. <https://elpais.com/icon-design/2023-02-22/documentos-debates-ideas-y-objetos-de-deseo-un-repaso-por-30-anos-de-stands-de-el-pais-en-arco.html>

Fundación Juan March. (s.f.). Eduardo Arroyo. Catálogo de obra gráfica. <https://www2.march.es/arte/catalogos/visor.aspx?p0=cat:228&l=1>

MiCiudadReal. (2018, 17 de octubre). Eduardo Arroyo y la muerte. <https://www.miciudadreal.es/2018/10/17/eduardo-arroyo-y-la-muerte/>

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Miquel

Apellidos: Barceló Artigues

Origen: Felanitx, Mallorca, España

Año nacimiento/muerte: 1957 –

Web: <http://www.miquelbarcelo.info/>

Biografía / Reconocimientos: Miquel Barceló es uno de los artistas españoles más reconocidos a nivel internacional. Su trayectoria comenzó en la década de los 80, vinculado a la transvanguardia europea y al neoexpresionismo. Su obra abarca pintura, escultura, cerámica, ilustración y proyectos escenográficos. Ha expuesto en el Museo Reina Sofía, la Bienal de Venecia, el Louvre y la Catedral de Palma, donde realizó la Capilla del Santísimo. Entre sus reconocimientos destacan el Premio Nacional de Artes Plásticas (1986) y su nombramiento como académico de San Fernando (2005). Su obra explora el tiempo, la muerte, la naturaleza y el cuerpo humano con un lenguaje matérico y gestual.



MIQUEL BARCELÓ

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Pintura, escultura, cerámica, ilustración, escenografía.

Materiales: Óleo, acrílico, tierra, cenizas, cerámica, pigmentos naturales.

Género (motivo): Naturaleza muerta, paisaje, figura humana, temas religiosos y existenciales.

Estilo de la obra: Neoexpresionista y matérico, con una fuerte influencia del barroco español y del arte africano.

Discurso / enfoque de las obras: Barceló reflexiona sobre la condición humana, la fugacidad de la vida y la transformación de la materia. Su obra mezcla lo poético con lo visceral, abordando la muerte como un proceso inevitable pero fértil en significados.



FICHA TÉCNICA

Título: Un puñado de tierra

Año: 1989

Técnica: Técnica mixta sobre lienzo (tierra, pigmentos, óleo)

Dimensiones: 200 x 250 cm (aprox.)

Género: Vanitas contemporánea / pintura matérico-expresiva

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Expuesta en retrospectivas de los años 90

Tipología de muerte / Representación: Metáfora del tiempo y la descomposición de la materia.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra muestra una superficie pictórica densa, trabajada con tierra, pigmentos naturales y óleo. El lienzo aparece erosionado, con grietas y relieves que evocan la materia orgánica en proceso de descomposición. Los tonos terrosos dominan la composición, generando una sensación de peso y de crudeza. No se representan figuras, sino texturas y gestos matéricos que convierten la tela en un terreno físico.

Lectura connotativa:

La obra funciona como una metáfora de la vida y la muerte entendidas como transformación de la materia. El 'puñado de tierra' remite al destino común de todo ser vivo: volver al suelo del que procede. La ausencia de formas figurativas sugiere la disolución de la identidad en un proceso cósmico. La materialidad extrema convierte el cuadro en reliquia, en un memento mori contemporáneo. El espectador se enfrenta a la evidencia de que la tierra, materia humilde y elemental, es también memoria del paso del tiempo y testimonio de la finitud humana.



FICHA TÉCNICA

Título: Bodegón

Año: 1984

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 150 x 200 cm (aprox.)

Género: Naturaleza muerta / vanitas contemporánea

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Exposición años 80, CEART Fuenlabrada

Tipología de muerte / Representación: Vanitas; representación de lo percedero a través de objetos y alimentos.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

El cuadro presenta un conjunto de frutas y objetos sobre una mesa, representados con pincelada gestual y colores intensos. La materia pictórica es densa, con empastes y deformaciones que alteran la apariencia naturalista de los elementos. El fondo oscuro acentúa la frontalidad de la composición, evocando la tradición barroca española del bodegón. Algunos frutos aparecen en estado de descomposición, lo que enfatiza su condición efímera.

Lectura connotativa:

La obra actualiza la vanitas barroca, donde el bodegón no solo muestra la abundancia, sino también la caducidad de la vida. Los frutos en descomposición recuerdan la inevitabilidad de la muerte, mientras la pincelada gestual refuerza la violencia del paso del tiempo. El bodegón deja de ser mera representación realista para convertirse en alegoría de lo efímero. El espectador se enfrenta a una visión vitalista y trágica a la vez, en la que la belleza de la pintura convive con el recordatorio de la desaparición. Barceló convierte un género clásico en un espacio de reflexión existencial y contemporáneo.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte está presente en la obra de Barceló a través de naturalezas muertas, cráneos, restos animales y paisajes erosionados. Sus obras evocan el paso del tiempo, la descomposición y la fragilidad de la materia. El artista actualiza la tradición barroca española en clave contemporánea, proponiendo un diálogo entre la pintura y la finitud humana.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Barceló ha afirmado que ‘vivimos como en un ensayo general de la muerte’, lo que refleja su visión de la vida como tránsito constante hacia la desaparición. Para él, la pintura es un medio de enfrentarse a lo efímero y de transformar la angustia en creación. Su obra sugiere que la muerte es inseparable de la belleza y de la materia misma del arte.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha situado a Barceló como una de las figuras centrales del arte contemporáneo español e internacional. Su capacidad para renovar géneros tradicionales como el bodegón o el paisaje, desde una perspectiva matérico-expresiva, lo ha convertido en heredero de la tradición barroca y en referente de la neoexpresividad europea. Su obra es valorada por su potencia física y su densidad simbólica, que une lo primitivo y lo contemporáneo.

REFERENCIAS

Barceló, M. (1984). Bodegón [Óleo sobre lienzo]. Exposición años 80, CEART Fuenlabrada.

Barceló, M. (1989). Un puñado de tierra [Técnica mixta sobre lienzo]. Colección particular.

El País. (2008, 25 de julio). Miquel Barceló lleva a la abadía de Silos su visión sobre la muerte y el paso del tiempo. El País.

La Térmica. (2021). Exposición ‘Gesto de la naturaleza’ de Miquel Barceló, en Nerja. Diputación de Málaga.

VV.AA. (2010). Miquel Barceló. Obra sobre papel. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Joan

Apellidos: Brossa i Cuervo

Origen: Barcelona, España

Año nacimiento/muerte: 1919 – 1998

Web: <https://fundaciojoanbrossa.cat/>

Biografía / Reconocimientos: Joan Brossa fue poeta, dramaturgo y artista visual, considerado pionero de la poesía visual en España. Autodidacta, desarrolló un lenguaje propio que combinó la escritura, el objeto y la acción escénica. Su trabajo estuvo vinculado al surrealismo, al grupo Dau al Set y a figuras como Joan Miró y Antoni Tàpies. Recibió el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (1995). Su legado se conserva y difunde a través de la Fundació Joan Brossa, que custodia su archivo y promueve su influencia en el arte contemporáneo.



JOAN BROSSA

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Poesía, teatro, instalación, poesía visual, objeto poético.

Materiales: Objetos cotidianos, tipografía, objetos de uso común transformados.

Género (motivo): Poesía visual, arte conceptual, crítica política y social.

Estilo de la obra: Vanguardista, irónico, crítico; mezcla lo poético con lo performativo y lo visual. Sus obras desplazan el lenguaje hacia objetos y acciones cargados de significados ambiguos y provocadores.

Discurso / enfoque de las obras: Brossa utilizó la poesía como herramienta crítica, transformando objetos comunes en metáforas políticas y sociales. Sus piezas sobre la muerte abordan tanto la violencia institucional como la vanitas contemporánea, siempre con ironía y contundencia.



FICHA TÉCNICA

Título: El invitado

Año: 1986–1990

Técnica: Instalación con mesa de banquete, vajilla y garrote vil

Dimensiones: Variable según montaje

Género: Instalación / Poema objeto

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Diversas exposiciones retrospectivas sobre poesía visual

Tipología de muerte / Representación: Muerte institucionalizada; violencia política y represión.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La instalación presenta una mesa elegantemente dispuesta para un banquete: mantel blanco, candelabros, flores, platos y cubertería. Junto a ella, en lugar de una silla, se ubica un garrote vil, instrumento de tortura y ejecución capital utilizado durante la dictadura franquista. El contraste entre la solemnidad del banquete y la brutalidad del garrote vil crea un escenario cargado de tensión y simbolismo.

Lectura connotativa:

La obra funciona como una denuncia de la violencia institucionalizada y de la banalidad con la que el poder convive con la muerte. El banquete, símbolo de celebración y abundancia, queda contaminado por la presencia del garrote vil, que introduce la brutalidad de la represión política. El invitado ausente es el condenado, convertido en pieza central de la puesta en escena. Brossa denuncia así la naturalización de la violencia en la sociedad, confrontando al espectador con la hipocresía del poder y la fragilidad de la vida frente al aparato estatal.



FICHA TÉCNICA

Título: Escanyapobres

Año: 1989

Técnica: Poema objeto; cráneo humano con sombrero de copa suspendido

Dimensiones: 33 × 50 × 35 cm

Género: Escultura / Poesía visual

Pertenece a colección/proyecto/exposición: MACBA, Barcelona

Tipología de muerte / Representación: Vanitas contemporánea; sátira social y económica.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La pieza consiste en un cráneo humano colocado sobre una base de madera, sobre el que flota un sombrero de copa negro. El conjunto, sobrio y minimalista, convierte un objeto cotidiano de la indumentaria burguesa en parte de una escultura de carácter irónico y macabro. La simplicidad de los elementos enfatiza la potencia visual del contraste.

Lectura connotativa:

La obra alude a la relación entre poder económico y muerte. El sombrero de copa, símbolo de riqueza y autoridad, se coloca sobre la calavera, recordando que la muerte es el gran igualador social. El título, *Escanyapobres* ('estrangulapobres' en catalán), refuerza la crítica contra la explotación y la injusticia social. La pieza funciona como vanitas contemporánea, donde la ironía de Brossa transforma un símbolo de estatus en memento mori. Es un recordatorio de que la acumulación material no evita el destino común de la muerte.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte está presente en la obra de Brossa como símbolo político y filosófico. Desde la crítica a la pena de muerte hasta la ironía sobre la vanidad de los poderosos, sus objetos poéticos se convierten en instrumentos de denuncia y meditación. Brossa resignifica la vanitas barroca en clave contemporánea, con un enfoque crítico y social.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Para Brossa, la poesía era un arma crítica frente a la represión y la injusticia. La muerte, en su obra, no aparece solo como destino inevitable, sino como escenario de denuncia y resistencia. Su ironía convierte la representación de la muerte en acto político y poético al mismo tiempo.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica reconoce a Joan Brossa como pionero de la poesía visual y uno de los artistas más influyentes en el arte conceptual en España. Su obra ha sido interpretada como un puente entre poesía y artes visuales, cargada de ironía y compromiso social. Sus objetos poéticos han sido descritos como 'golpes visuales' que, con sencillez formal, encierran profundas reflexiones políticas y existenciales.

REFERENCIAS

Fundació Joan Brossa. (s.f.). Joan Brossa. <https://fundaciojoanbrossa.cat/>

MACBA. (s.f.). Escanyapobres, 1989. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. <https://www.macba.cat/>

VV.AA. (2001). Joan Brossa o la poesía visual. Barcelona: Fundació Joan Miró.

VV.AA. (2019). Brossa total. Barcelona: Fundació Joan Brossa.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Carmen

Apellidos: Calvo

Origen: Valencia, España

Año nacimiento/muerte: 1950 – viva

Web: <http://www.carmencalvo.es/>

Biografía / Reconocimientos

Carmen Calvo (Valencia, 1950) es una de las artistas españolas más reconocidas a nivel nacional e internacional. Formada en la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia, en 1969 participa en una colectiva que abre nuevas vías de experimentación pictórica en la ciudad. Desde los años setenta desarrolla un lenguaje híbrido entre pintura, escultura, instalación y fotografía intervenida, con un fuerte componente conceptual y simbólico. En 1997 representó a España en la Bienal de Venecia junto a Joan Brossa y en 2013 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas. En 2022 obtuvo el Premio Julio González, otorgado por el IVAM. Su obra ha sido expuesta en instituciones como el Museo Reina Sofía, el IVAM, Es Baluard, el CEART de Fuenlabrada o la Fundación Antonio Pérez.



CARMEN CALVO

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Pintura, escultura, instalación, fotografía intervenida, collage, objetos encontrados.

Materiales: Cemento, escayola, cerámica, caucho, pizarras, pan de oro, objetos encontrados, fotografías, pelo natural, exvotos, libros y documentos.

Género (motivo): Memoria, ausencia, religión, feminismo, crítica social, violencia simbólica, vanitas contemporánea.

Estilo de la obra: Lenguaje híbrido con influencias del surrealismo, el objet trouvé y el arte povera. Carácter barroco, con horror vacui, pero también minimalismo en ciertas piezas funerarias.

Discurso / enfoque de las obras: La obra de Carmen Calvo interroga la memoria colectiva e individual a través de los objetos. Sus piezas hablan de la ausencia, la muerte, lo religioso, lo femenino y lo social. Con ironía y poesía, introduce restos materiales cargados de memoria, generando narrativas inquietantes y misteriosas.



FICHA TÉCNICA

Título: Silencio

Año: 1995

Técnica: Instalación con lápidas de piedra y escayola, cuchillos, espejo y pelo natural

Dimensiones: Instalación de gran formato, variable según montaje

Género: Instalación / Vanitas contemporánea

Pertenece a colección/exposición: Museo Reina Sofía, Madrid

Tipología de muerte / Representación: Acumulación de lápidas y cuchillos, alegoría directa de la muerte y del silencio sepulcral.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La instalación presenta decenas de lápidas blancas amontonadas frente a un muro cubierto de cuchillos. Los elementos, realizados en escayola y piedra, reproducen de manera realista objetos funerarios. El conjunto genera un escenario inquietante y solemne, evocador de un cementerio. La pieza ocupa un espacio inmersivo, convirtiéndose en un paisaje mortuorio que recuerda tanto a tumbas anónimas como a un osario colectivo. El título, 'Silencio', remite directamente a la atmósfera sepulcral y al carácter inmutable de la muerte.

Lectura connotativa:

Lectura connotativa: La obra funciona como vanitas contemporánea y como metáfora de la imposibilidad de nombrar la muerte. Las lápidas, vacías de inscripción, hablan de anonimato y olvido; los cuchillos, dispuestos como escritura violenta, refuerzan la idea de amenaza. El conjunto puede interpretarse como una reflexión sobre la violencia histórica y colectiva, pero también sobre el silencio impuesto a las víctimas. El espectador, al enfrentarse a esta acumulación de signos fúnebres, experimenta una catarsis: la certeza de que la muerte, inevitable y universal, permanece en el trasfondo de la existencia.



FICHA TÉCNICA

Título: Père Lachaise

Año: 1998

Técnica: Díptico fotográfico intervenido con objetos encontrados

Dimensiones: Variable (díptico en gran formato)

Género: Instalación fotográfica / Vanitas contemporánea

Pertenece a colección/exposición: Realizada tras su estancia en París, expuesta en diversas instituciones

Tipología de muerte / Representación: Representación explícita de la muerte a través de nichos funerarios y objetos olvidados.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra consiste en dos grandes fotografías del cementerio parisino de Père Lachaise, tomadas por la propia artista. Sobre las imágenes, que muestran columbarios y nichos abarrotados, Calvo ha dispuesto objetos como guantes, cuchillos, fichas de dominó, pelucas y bolsos. Los objetos parecen flotar sobre la superficie de la fotografía, superponiéndose al espacio mortuorio retratado.

Lectura connotativa:

: La intervención convierte la fotografía en un collage tridimensional que activa la memoria de los difuntos. Los objetos rescatados evocan presencias ausentes, vidas truncadas, restos de historias olvidadas. La obra enfrenta al espectador con la muerte como pérdida, pero también como memoria viva a través de los vestigios materiales. El cementerio se transforma en un bodegón monumental, un paisaje de la memoria en el que lo personal y lo colectivo se entrecruzan. La pieza plantea una meditación sobre el duelo, la fragilidad de la vida y el poder evocador de los objetos cotidianos.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte ocupa un lugar central en la obra de Carmen Calvo. Aparece a través de lápidas, exvotos, fotografías antiguas, cabellos y objetos encontrados que funcionan como reliquias. Sus obras son espacios de duelo y memoria, pero también de resistencia simbólica. Desde las lápidas de 'Silencio' hasta los nichos de 'Père Lachaise', pasando por sus exvotos de cera y reliquias capilares, la artista configura un imaginario fúnebre que actualiza las tradiciones barrocas y surrealistas. La muerte en Calvo no es sólo ausencia, sino también permanencia a través de los restos materiales y de la memoria.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha destacado el carácter perturbador y poético de su obra, capaz de transformar objetos humildes y desechados en metáforas universales sobre la vida y la muerte (Rafael Gil, 2022). Alfonso de la Torre ha subrayado su condición de 'artista impura', heredera del surrealismo y del objet trouvé, con un lenguaje híbrido y barroco que genera desasosiego e interrogación. Nuria Enguita ha señalado que su estudio y su obra funcionan como un archivo vivo, un 'retablo de las maravillas' en el que la memoria personal y colectiva se funden. En general, su producción se considera un referente del arte contemporáneo español por su capacidad de interpelar al espectador a través de la ausencia, el silencio y la memoria.

REFERENCIAS

Centro de Arte Tomás y Valiente (CEART). (2014). Carmen Calvo: Todas las sombras que el ojo acepta. <https://ceartfuenlabrada.es/carmen-calvo-todas-las-sombras-que-el-ojo-acepta/>

De la Torre, A. (2013). Carmen Calvo: La artista impura. Fundación Antonio Pérez. <https://www.delatorrealfonso.com/2013/07/24/carmen-calvo-la-artista-impura-fundacion-antono-perez/>

Museo Patio Herreriano. (s.f.). Carmen Calvo. <https://museoph.org/autor/carmen-calvo>
RTVE. (2015, 16 febrero). Carmen Calvo. Metrópolis. <https://www.rtve.es/television/20150216/carmen-calvo/1099561.shtml>

La Vanguardia. (2022, 27 agosto). El retablo de las maravillas de Carmen Calvo. <https://>

www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20220827/8432487/ivam-carmen-calvo.html

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Daniel

Apellidos: Canogar

Origen: Madrid, España

Año nacimiento/muerte: 1964 -

Web: <https://www.danielcanogar.com/>

Biografía / Reconocimientos: Artista visual español de proyección internacional, especializado en videoinstalaciones y nuevos medios. Su obra se centra en la relación entre el ser humano y la tecnología, reflexionando sobre la obsolescencia, el exceso de información y el impacto del Big Data en la sociedad. Ha expuesto en instituciones de prestigio como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo de Ciencias Naturales de Nueva York o las pantallas de Times Square. Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es considerado uno de los máximos exponentes del arte tecnológico contemporáneo en España.



DANIEL CANOGAR

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Videoinstalación, arte digital, proyección, escultura lumínica.

Materiales: Pantallas LED, proyectores, dispositivos electrónicos obsoletos, algoritmos generativos.

Género (motivo): Arte tecnológico, media art, instalaciones interactivas.

Estilo de la obra: Estilo interdisciplinar que combina estética digital, arqueología tecnológica y reflexión crítica sobre el tiempo presente.

Discurso / enfoque de las obras: Su obra reflexiona sobre la relación entre humanidad y tecnología, poniendo en evidencia la fragilidad de los dispositivos que median nuestra memoria y comunicación. Explora la obsolescencia programada, la acumulación de residuos electrónicos y la vida-muerte de los objetos de consumo tecnológico.



FICHA TÉCNICA

Título: *Game Over II*

Año: 2014

Técnica: Piezas de Game Boy desechadas, proyector, estante de madera, tarjeta de memoria MicroSD, videoproyección en bucle de 5:23 min.

Dimensiones: 210 x 60 x 38 cm

Género: Media art / Vanitas tecnológica

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Serie Small Data

Tipología de muerte / Representación: Obsolescencia tecnológica, muerte de los dispositivos electrónicos.

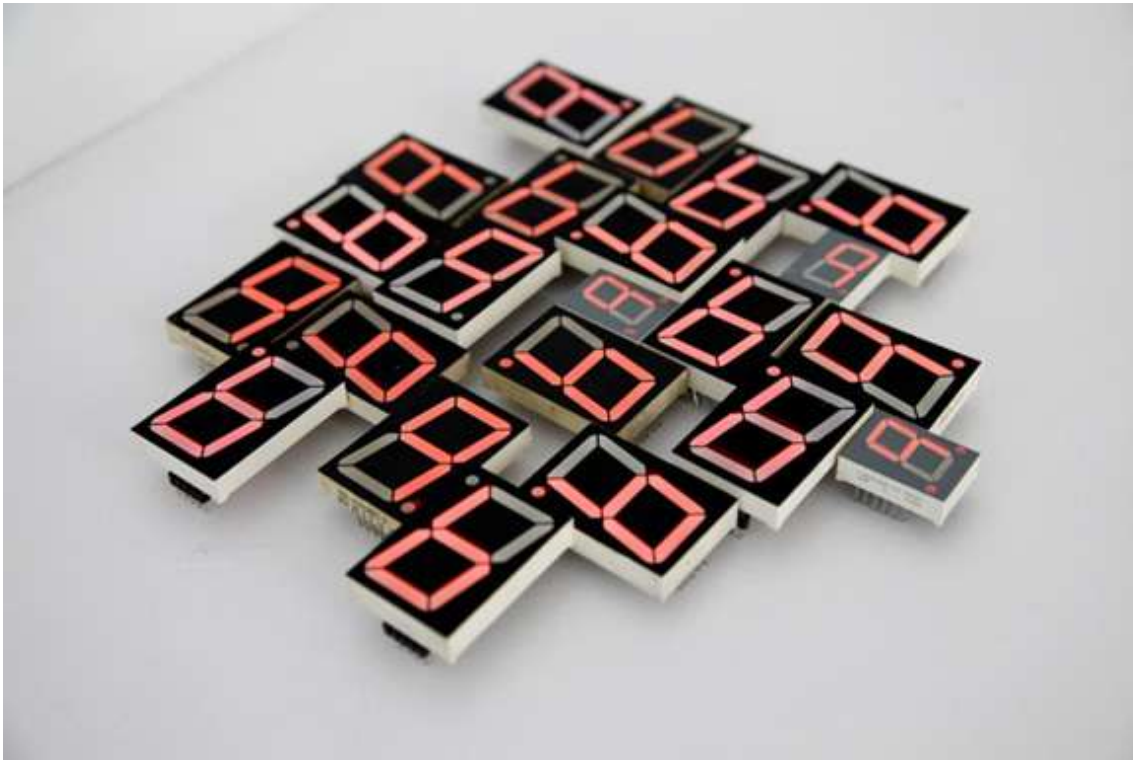
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La instalación se compone de un estante de madera en el que se disponen piezas de videoconsolas Game Boy desechadas. Sobre ellas se proyectan imágenes animadas en un bucle de más de cinco minutos, generando la ilusión de que los objetos vuelven a cobrar vida. El espectador observa cómo dispositivos inertes, considerados basura tecnológica, son reactivados mediante proyecciones lumínicas que recorren sus superficies. La obra está cuidadosamente organizada como un gabinete de restos arqueológicos, con una presentación sobria y museística.

Lectura connotativa:

La pieza aborda la muerte desde la perspectiva de la obsolescencia tecnológica. Las consolas, antaño depositarias de recuerdos y momentos lúdicos, son presentadas como fósiles contemporáneos. La proyección funciona como una 'resurrección' efímera, evocando la tensión entre memoria y desecho. La obra dialoga con la tradición de las vanitas barrocas, trasladándola al siglo XXI: aquello que antes recordaba la fugacidad de la vida se convierte ahora en un recordatorio de la caducidad de la tecnología y, por extensión, de nuestra propia vida mediada por máquinas. El título, *Game Over*, remite a la idea de fin y derrota inevitable, mientras la animación lumínica sugiere un último suspiro vital.



FICHA TÉCNICA

Título: 7

Año: 2014

Técnica: Pantallas de 7 segmentos desechadas, madera, proyector, tarjeta de memoria MicroSD, videoproyección en bucle de 5:42 min.

Dimensiones: 210 x 60 x 38 cm

Género: Instalación lumínica / Vanitas tecnológica

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Serie Small Data

Tipología de muerte / Representación: Obsolescencia, caducidad de los dispositivos electrónicos.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra presenta un conjunto de pantallas de siete segmentos (utilizadas en relojes y calculadoras) dispuestas sobre un estante. Mediante proyecciones de vídeo, estos dispositivos en desuso se iluminan intermitentemente, generando patrones numéricos y luminosos. La instalación se desarrolla en un bucle temporal, en el que la repetición y la cadencia rítmica de las luces refuerzan la idea de mecanicidad y desgaste. El espectador percibe un ensamblaje escultórico en el que la luz y el tiempo se convierten en elementos protagonistas.

Lectura connotativa:

El uso de pantallas obsoletas remite directamente a la caducidad del tiempo y al carácter efímero de la tecnología. Los números parpadeantes evocan relojes, cronómetros y contadores, símbolos universales del paso del tiempo y la aproximación a la muerte. El título, 7, sugiere tanto los segmentos de los dispositivos como el número cargado de significados espirituales y simbólicos. La instalación plantea la paradoja de una tecnología que alguna vez midió nuestra vida y que ahora, inservible, nos recuerda nuestra finitud. El espectador es invitado a contemplar la obsolescencia como metáfora de su propia mortalidad, en un juego donde lo lumínico y lo residual se funden.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

En la obra de Daniel Canogar, la muerte se manifiesta a través de la obsolescencia tecnológica. Sus instalaciones con dispositivos desechados actúan como metáforas contemporáneas de la fragilidad humana. Los objetos tecnológicos, que alguna vez almacenaron memorias y estructuraron la vida cotidiana, aparecen como restos arqueológicos que nos recuerdan tanto la caducidad de la máquina como la nuestra. La serie *Small Data* ejemplifica esta poética del desecho, donde la muerte se desplaza del cuerpo humano al objeto tecnológico, sin dejar de ser un espejo de la condición mortal del hombre.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Canogar ha afirmado que «tenemos que dejar de tener hijos y aprender a morir dignamente», subrayando la necesidad de reconciliarnos con la finitud frente a la crisis ecológica y la cultura de consumo. Asimismo, ha declarado que desea un funeral en silencio, siguiendo a John Cage, pues no quiere música en su despedida. Estas declaraciones reflejan una visión lúcida y crítica de la muerte, que impregna su obra en forma de reflexión sobre la obsolescencia, el silencio y la memoria perdida.

Opiniones y crítica de la obra en general

Críticos y comisarios han descrito a Daniel Canogar como un 'arqueólogo de la tecnología', capaz de rescatar dispositivos obsoletos para convertirlos en metáforas visuales de nuestra era digital. Sus obras han sido interpretadas como una invitación a reflexionar sobre el impacto del Big Data, la saturación informativa y la fragilidad de las memorias digitales. Exposiciones como *Fluctuaciones* (Sala Alcalá 31, 2017) fueron recibidas como ejemplos de cómo el arte puede mediar entre lo humano y lo tecnológico, proporcionando experiencias inmersivas que combinan belleza estética con reflexión crítica.

REFERENCIAS

Canogar, D. (s.f.). Game Over II. Studio Daniel Canogar. <https://www.danielcanogar.com/es/obra/game-over-ii>

Canogar, D. (s.f.). 7. Studio Daniel Canogar. <https://www.danielcanogar.com/es/obra>
El Mundo. (2019, 9 de junio). Daniel Canogar: “No quiero música en mi entierro, prefiero irme a lo John Cage: silencio”. Líderes. <https://www.elmundo.es/papel/lideres/2019/06/09/5cfa42b7fdddf9e8b8b45fb.html>

El Mundo. (2017, 7 de diciembre). Daniel Canogar: “Vivimos un ‘far west’ en Internet”. Metrópoli. <https://www.elmundo.es/metropoli/arte/2017/12/07/5a214fe846163fe57e8b45c4.html>

El Periódico. (2022, 2 de diciembre). Daniel Canogar: “Creo que tenemos que dejar de tener hijos y aprender a morir dignamente”. El Periódico de España. <https://www.epe.es/es/cultura/20221202/daniel-canogar-dejar-tener-hijos-morir-dignamente-respondame-79402988>

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Juan Manuel

Apellidos: Castro Prieto

Origen: Madrid, España

Año nacimiento/muerte: 1958 –

Web: <https://www.castroprieto.com/>

Biografía / Reconocimientos: Juan Manuel Castro Prieto es un fotógrafo español reconocido internacionalmente. Autodidacta en sus inicios, se dedicó profesionalmente a la fotografía en los años 80, especializándose en el positivado en platino y otros procesos tradicionales. Su obra abarca tanto la documentación de comunidades indígenas en Perú como exploraciones íntimas de su propio entorno en España. Ha sido galardonado con el Premio Nacional de Fotografía (2015) y ha expuesto en instituciones como el Museo Reina Sofía, el Museo de la Fotografía de Charleroi y PhotoEspaña. Su trabajo transita entre lo documental y lo poético, siempre atravesado por la memoria y la muerte.



JUAN MANUEL CASTRO PRIETO

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Fotografía documental, fotografía artística, procesos de revelado artesanal (platino, paladio).

Materiales: Copias fotográficas en gelatina de plata, platino-palladium, impresiones digitales de alta calidad.

Género (motivo): Documental poético, exploración de la memoria y el duelo.

Estilo de la obra: Realismo poético, con un uso del blanco y negro cargado de simbolismo y un cromatismo sutil en sus series en color.

Discurso / enfoque de las obras: Castro Prieto explora la muerte desde lo íntimo y lo colectivo, a través de retratos, naturalezas muertas y paisajes que oscilan entre lo documental y lo visionario. Su obra se centra en la fragilidad de la existencia y en la pervivencia de la memoria.



FICHA TÉCNICA

Título: Naturaleza muerta con cráneo, frutas y hortensias

Año: 2017

Técnica: Fotografía en color

Dimensiones: 100 x 120 cm (aprox.)

Género: Fotografía artística / Vanitas contemporánea

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Serie de naturalezas muertas exhibida en Madrid y Barcelona

Tipología de muerte / Representación: Vanitas contemporánea; confrontación entre vida, belleza y caducidad.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La fotografía presenta una composición en la que un cráneo humano se dispone junto a un racimo de uvas, manzanas y un ramo de hortensias. La escena está iluminada con una luz suave y dirigida, que resalta la textura de los objetos. El fondo oscuro concentra la atención en el primer plano, donde la calavera contrasta con los colores vivos de las frutas y flores. La disposición recuerda a los bodegones barrocos, reinterpretados en clave fotográfica contemporánea.

Lectura connotativa:

La obra actualiza la tradición de las vanitas barrocas, enfrentando lo vivo (frutas y flores) con lo muerto (el cráneo). La calavera funciona como memento mori, recordatorio de la fragilidad de la existencia, mientras las hortensias aluden a la belleza efímera. El contraste cromático enfatiza la tensión entre lo perecedero y lo eterno. La fotografía propone una meditación sobre la muerte desde la serenidad estética, donde la belleza no oculta la finitud, sino que la intensifica. La pieza conecta lo íntimo con lo universal, invitando al espectador a reflexionar sobre el tiempo y la memoria.



FICHA TÉCNICA

Título: Cespedosa

Año: 2008

Técnica: Fotografía en blanco y negro

Dimensiones: Serie variable

Género: Fotografía documental poética

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Serie *Cespedosa*, dedicada al pueblo natal de sus padres en Salamanca

Tipología de muerte / Representación: Muerte simbólica; memoria rural, paso del tiempo y desaparición de un mundo.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La serie retrata escenas cotidianas de Cespedosa de Tormes: calles vacías, retratos de habitantes, objetos olvidados en casas antiguas. La fotografía seleccionada muestra un espacio doméstico deshabitado, donde la luz entra tamizada por una ventana, iluminando muebles y enseres en desuso. El blanco y negro refuerza la atmósfera de nostalgia y melancolía, evocando la ausencia.

Lectura connotativa:

Cespedosa es una elegía visual dedicada a las raíces familiares del artista y a la desaparición de un mundo rural condenado al olvido. Las casas vacías, los objetos abandonados y los retratos de los últimos habitantes simbolizan el tránsito hacia la muerte colectiva de una forma de vida. La serie se convierte en un homenaje a la memoria, donde cada imagen es un acto de resistencia contra el tiempo. La muerte aparece aquí como desaparición silenciosa, pero también como persistencia de lo recordado. La obra une lo personal y lo universal en una reflexión sobre el paso del tiempo y la fragilidad de la existencia.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte es un eje central en la obra de Castro Prieto, abordada tanto desde la vanitas barroca como desde la memoria íntima. Sus fotografías exploran la tensión entre lo vivo y lo muerto, lo presente y lo ausente, ya sea en naturalezas muertas con calaveras o en paisajes rurales en proceso de desaparición.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

El fotógrafo entiende la muerte como parte inseparable de la vida y de la memoria. En sus propias palabras, la fotografía es una forma de retener lo que desaparece, un intento de preservar la memoria frente al olvido. Su mirada sobre la muerte es poética y serena, alejada del dramatismo, pero cargada de profundidad existencial.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha valorado a Castro Prieto como uno de los grandes fotógrafos españoles contemporáneos, capaz de unir documentalismo y poesía visual. Su serie *Cespedosa* ha sido interpretada como una elegía a la desaparición del mundo rural, mientras que sus naturalezas muertas se leen como reinterpretaciones contemporáneas de las vanitas barrocas. Se le considera un maestro de la memoria fotográfica y de la reflexión sobre el tiempo y la muerte.

REFERENCIAS

Castro Prieto, J. M. (2008). *Cespedosa* [Serie fotográfica]. Salamanca: Proyecto personal.

Castro Prieto, J. M. (2017). *Naturaleza muerta con cráneo, frutas y hortensias* [Fotografía]. Madrid: Exposición individual.

Ministerio de Cultura y Deporte. (2015). Premio Nacional de Fotografía: Juan Manuel Castro Prieto. <https://www.culturaydeporte.gob.es/>

Museo Reina Sofía. (2015). Juan Manuel Castro Prieto. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/>

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Javier

Apellidos: Codesal

Origen: Sabiñánigo, Huesca, España

Año nacimiento/muerte: 1958 –

Web: <https://www.javiercodesal.es/>

Biografía / Reconocimientos: Javier Codesal es uno de los pioneros del videoarte en España. Licenciado en Ciencias de la Imagen Visual y Auditiva por la Universidad Complutense de Madrid, ha desarrollado una trayectoria marcada por el interés en el cuerpo, la enfermedad, la muerte y el duelo. Su obra incluye cine experimental, instalaciones, retratos fílmicos y series fotográficas. Destacan proyectos como *DÍAS de SIDA*, *La habitación de Rada*, *Mario y Manuel* o *Los pies que faltan*. Su trabajo ha sido presentado en centros como el Museo Reina Sofía, el MACBA y festivales internacionales.



JAVIER CODESAL

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Videoarte, cine experimental, fotografía, instalación, poesía visual.

Materiales: Vídeo digital y analógico, fotografía, sonido, texto, dibujo.

Género (motivo): Arte de memoria, retrato fílmico, exploración del duelo y la ausencia.

Estilo de la obra: Experimental, poético, híbrido entre documental y ficción. Sus piezas combinan crudeza y lirismo, con atención al cuerpo como territorio de la memoria y la vulnerabilidad.

Discurso / enfoque de las obras: Codesal trabaja sobre la representación de la muerte y el dolor como experiencias colectivas e individuales. Sus obras hacen visible lo invisible: la ausencia, el duelo y la fragilidad humana, abordados con sensibilidad ética y estética



FICHA TÉCNICA

título: Padre I

Año: 2001

Técnica: Fotografía analógica en color

Dimensiones: 170 x 114 cm

Género: Fotografía conceptual / Retrato filmico

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Proyecto *Las estructuras elementales*

Tipología de muerte / Representación: Representación íntima del padre en su ausencia y en el tránsito de la muerte.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La fotografía muestra un retrato del padre del artista en gran formato, en el que se percibe la intención de alcanzar una escala real. El encuadre recoge detalles de su vestimenta, gesto y presencia física, presentados con sobriedad y frontalidad. La imagen se sitúa en un terreno intermedio entre el documento familiar y la obra artística, cargada de solemnidad. El padre aparece vestido con elementos que remiten a la tradición, como capa o sombrero, enmarcando su figura en un registro cotidiano y simbólico a la vez.

Lectura connotativa:

La fotografía funciona como un ejercicio de filiación y duelo. El padre, figura de autoridad y ausencia, se convierte en objeto de contemplación y memoria. El retrato alude a la imposibilidad de capturar lo real y a la necesidad de reconstruir al ser amado a través de signos externos (vestimenta, color, gesto). La mirada hacia el padre remite a la búsqueda de identidad del hijo, a la vez que confronta al espectador con la herencia y la muerte. La obra plantea una meditación sobre la ausencia, el legado y el enigma de la figura paterna, cargada de ambigüedad entre lo íntimo y lo universal.



FICHA TÉCNICA

Título: Joropo

Año: 2010

Técnica: Vídeo HD, sonido estéreo, 2'25"

Dimensiones: Proyección en sala

Género: Videoarte / Retrato fílmico

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Proyecto *Los pies que faltan*

Tipología de muerte / Representación: Muerte ritual; duelo y memoria encarnados en un cuerpo expuesto al ritmo de la música.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

El vídeo muestra la exposición de un cuerpo muerto a la mirada del espectador, acompañado de la música y el ritmo del joropo. La secuencia combina repetición de imágenes con sonido palpitante, generando una atmósfera entre lo documental y lo poético. La obra está dedicada a la memoria de María Pérez y se sitúa en un contexto colombiano, incorporando danza y música tradicional. El montaje es sobrio, con planos repetidos que intensifican la percepción de la ausencia y el duelo.

Lectura connotativa:

Joropo conecta la muerte individual con la memoria colectiva. El cuerpo muerto, reiteradamente mostrado, encarna la imposibilidad de eludir la pérdida. La repetición de disparos fotográficos y el ritmo musical convierten el duelo en una coreografía ritual, donde dolor y vitalidad se entrelazan. La obra reflexiona sobre la condición de la imagen como 'gerente de ausencias', haciendo visible lo invisible. La pieza trasciende lo funerario para convertirse en un acto de resistencia: una memoria que baila sobre la ausencia. El espectador es confrontado con su propia fragilidad y con la necesidad de ritualizar la muerte para otorgarle sentido.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte atraviesa de manera transversal la obra de Javier Codesal. Desde las series *Padre* y *Maternidades* hasta proyectos como *DÍAS de SIDA* o *Los pies que faltan*, el artista ha explorado el duelo, la enfermedad y la vulnerabilidad. La muerte se convierte en un motivo de reflexión estética y ética, abordada desde lo íntimo y lo colectivo, y desde la tensión entre lo documental y lo poético.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Codesal concibe la imagen como vehículo de ausencia, como memoria encarnada en lo visible. Para él, la muerte no es espectáculo sino experiencia humana que debe ser ritualizada y mirada con respeto. Su trabajo evidencia que la imagen funciona como mediadora entre lo perdido y lo presente, entre duelo y resistencia.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha valorado a Javier Codesal como pionero del videoarte español, con una obra centrada en el cuerpo, el dolor y la muerte. Su propuesta es considerada radicalmente poética y profundamente ética, capaz de convertir la fragilidad en espacio de resistencia y memoria. Se le reconoce como una figura imprescindible para comprender la evolución del videoarte y el arte audiovisual en España.

REFERENCIAS

Codesal, J. (2001). *Padre* [Serie fotográfica]. En *Las estructuras elementales*. Madrid: Casa sin fin.

Codesal, J. (2010). *Joropo* [Vídeo]. Proyecto *Los pies que faltan*. España: Teorema Films. <https://teoremafilms.com/project/joropo-javier-codesal-2010/>

Codesal, J. (s.f.). *Joropo*. Web oficial. <https://www.javiercodesal.es/trabajos/joropo/>

Casa sin fin. (2011). *Texts: The Elementary Structures*. Madrid: Casa sin fin.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: José

Apellidos: Dámaso Trujillo

Origen: Agaete, Gran Canaria, España

Año nacimiento/muerte: 1933 –

Web: <https://caam.net/artista/pepe-damaso>

Reconocimientos: Artista polifacético canario, figura central de la cultura visual en las islas. Se formó en Madrid y Sevilla y mantuvo estrecha relación con César Manrique. Ha desarrollado una amplia trayectoria internacional con exposiciones en Venecia, Dakar, La Habana, Nueva York, Lisboa o Jerusalén. Su lenguaje combina lo barroco, lo popular y lo mítico, con referencias a la identidad insular, la tradición aborigen y la negritud atlántica. Recibió el Premio Canarias de Bellas Artes (1996) y el Doctor Honoris Causa por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (2013). En 2015 donó gran parte de su legado al Gobierno de Canarias para su custodia en el CAAM.



PEPE DÁMASO

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas: Pintura, escultura, instalación, muralismo, collage, cine.

Materiales: Técnica mixta sobre tabla, lienzo o cartón; objetos encontrados; elementos populares.

Géneros (motivo): Vanitas contemporánea, identidad insular, erotismo, religiosidad popular, memoria y muerte.

Estilo: Figurativo y abstracto, barroco, colorista y simbólico.

Discurso / enfoque: Dámaso articula una obra donde se cruzan lo vital y lo fúnebre, la memoria histórica y la denuncia social. Sus trabajos dialogan con la muerte como tránsito, pero también como denuncia frente al olvido y homenaje a los cuerpos ausentes.



FICHA TÉCNICA

Título: Tragedias Atlánticas

Año: 2000

Técnica: Pintura e instalación (técnica mixta sobre tabla y objetos).

Dimensiones: Variables.

Colección / exposición: CAAM. Exhibida en Dakar y en Canarias.

Tipología de muerte / Representación: Migración y naufragio; cráneos convertidos en barcos de la muerte.

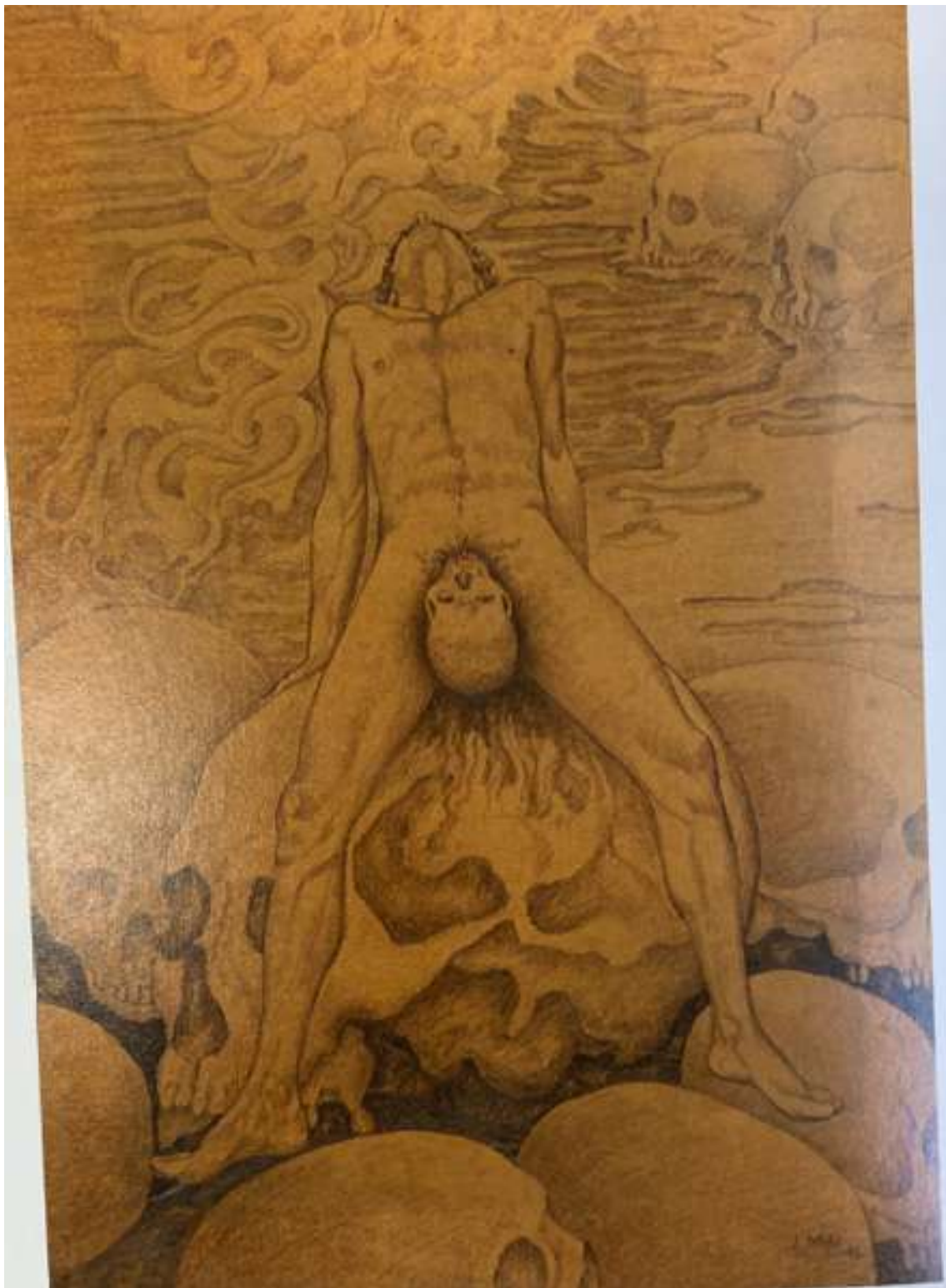
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La serie presenta grandes cráneos pintados, en los que se inscriben cuerpos humanos atrapados. Algunas piezas se acompañan de barcas partidas, que evocan las pateras y cayucos precarios

Lectura connotativa:

La obra denuncia el drama migratorio en el Atlántico a finales de los años noventa, cuando Canarias se convirtió en frontera sur de Europa. Dámaso transforma la calavera en barca: metáfora del tránsito mortal y homenaje a los inmigrantes ahogados. Es una vanitas contemporánea que convierte la tragedia en canto épico y denuncia social. El mar, símbolo de vida y unión, se vuelve tumba colectiva.



FICHA TÉCNICA

Título: SIDA

Año: 1993

Técnica: Técnica mixta sobre cartón.

Dimensiones: 105 × 75 cm.

Colección / exposición: Serie dedicada a problemáticas sociales.

Tipología de muerte / Representación: Enfermedad y estigma.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La pieza muestra figuras humanas esquemáticas que parecen estar en un momento de máximo dolor. La palabra “SIDA” aparece de forma frontal y contundente. El soporte en cartón, frágil y precario, intensifica la sensación de vulnerabilidad.

Lectura connotativa:

Esta obra visualiza la crisis del VIH/SIDA en los años noventa, especialmente vinculada a la homosexualidad, tema íntimo en la vida del artista. No solo representa la enfermedad, sino también el rechazo social y la estigmatización de los cuerpos. El uso del cartón refuerza la marginalidad y fragilidad de las víctimas. El gesto artístico es un acto político y testimonial, que transforma el dolor en memoria colectiva y en reivindicación de dignidad.’

Reflejo de la muerte en la obra del artista

Desde *La muerte puso huevos en la herida* (1969, homenaje a Lorca), la muerte es constante en su producción. Aparece como metáfora barroca y poética, pero también como herramienta crítica ante problemas sociales como la emigración, la enfermedad y la exclusión. Para Dámaso, la muerte no es fin, sino espejo de lo vital y motor de creación

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Dámaso ha declarado en numerosas ocasiones que no teme a la muerte, pues la concibe como un tránsito natural. En su obra la muerte es un símbolo ambivalente: denuncia y celebración, dolor y homenaje, recordatorio de la fragilidad de la vida.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica lo ha denominado “pintor de calaveras” por su uso reiterado de este símbolo. Su obra es leída como un barroquismo identitario canario, que integra mito, religión, memoria histórica y compromiso social. El CAAM ha destacado que su producción constituye “un archivo visual de lo canario, lo africano y lo universal”.

REFERENCIAS

Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM). (2008). José Dámaso. *La sonrisa de la muerte*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM.

Díaz Vega, R. (2023). *Tragedias atlánticas: La inmigración en la obra de Pepe Dámaso*. En *XXV Coloquio de Historia Canario-Americana* (2022) (pp. 1–15). Cabildo de Gran Canaria.

El CAAM se rinde ante Pepe Dámaso. (2017, 6 de diciembre). *Tiempo de Canarias*. <https://tiempodecanarias.com/el-caam-se-rinde-ante-pepe-damaso-11847>

Hoz, C. de la. (2024). *Toda la vida estaría contigo*. *Revista Atlántica de las Artes*.

José Dámaso Trujillo. (2023). *CanariWiki*. Gobierno de Canarias. <https://www3.gobiernodecanarias.org/cultura/canariwiki>

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Ramón

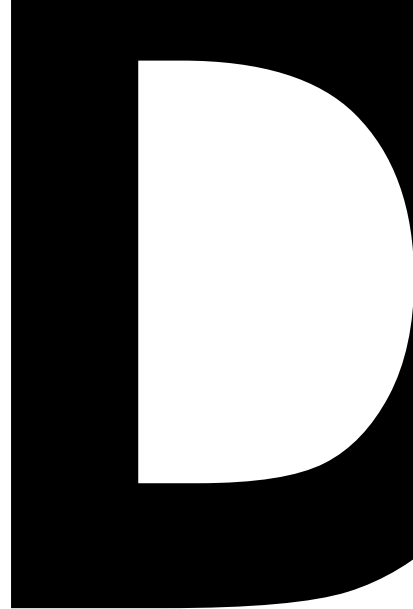
Apellidos: De Soto

Origen: Valencia, España

Año nacimiento/muerte: 1942 –

Web: No disponible

Biografía / Reconocimientos: Escultor valenciano clave en la renovación del arte contemporáneo en la Comunidad Valenciana desde los años sesenta. Cofundador del grupo Antes del Arte, participó en la investigación formal y pedagógica desde la Universidad. Su obra, deudora de la tradición constructiva y minimalista, integra la dimensión ética, política y trascendente del arte, con un constante diálogo entre Eros y Tánatos. Ha expuesto en instituciones como el IVAM y su producción abarca series como Sistemas espaciales generadores de configuraciones, Paisajes de la memoria o Paisajes del silencio.



RAMÓN DE SOTO

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas: Escultura, dibujo, instalación.

Materiales: Hierro, acero corten, bronce, madera.

Géneros (motivo): Vanitas contemporánea, arte geométrico-simbólico, reflexión sobre Eros y Tánatos.

Estilo: Constructivismo poético, abstracción simbólica, minimalismo cargado de espiritualidad.

Discurso / enfoque: Soto concibe la escultura como espacio de memoria y trascendencia. Su obra reflexiona sobre la dualidad vida/muerte, silencio/memoria y materia/espíritu.



FICHA TÉCNICA

Título: Memento Mori

Año: 1988

Técnica: Relieve en bronce.

Dimensiones: Variables.

Colección / exposición: —

Tipología de muerte / Representación: Vanitas contemporánea; símbolo del ojo que recuerda la finitud.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

El relieve muestra una gran superficie metálica sobre la que se inscribe un ojo esquemático, con un círculo en el centro y líneas radiales en la parte inferior. La geometría simple y el material (bronce) confieren solemnidad y permanencia.

Lectura connotativa:

El ojo, símbolo universal de vigilancia y conocimiento, aquí se asocia al recordatorio de la muerte (memento mori). El círculo central sugiere la pupila como vacío, metáfora de la desaparición. Las líneas radiales refuerzan la idea de luz y trascendencia. Solo transforma un motivo geométrico en un signo existencial, la finitud del ser humano.



FICHA TÉCNICA

Título: Puerta de Tánatos II

Año: 1997

Técnica: Escultura en acero corten.

Dimensiones: Monumental, instalación en espacio público (Monasterio templario de Tomar).

Colección / exposición: Instalación en Portugal.

Tipología de muerte / Representación: Portal simbólico de tránsito hacia la muerte.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La pieza consiste en tres grandes bloques verticales en acero corten, enfrentados y unidos en su parte superior, creando un arco. La forma es sobria y monumental, ubicada en un espacio público.

Lectura connotativa:

La escultura funciona como umbral, puerta simbólica de acceso a otro espacio: metáfora del tránsito de la vida a la muerte. El acero corten, con su pátina de óxido, sugiere temporalidad y erosión, vinculada a la caducidad. Soto convierte el minimalismo geométrico en un signo de trascendencia, una meditación sobre Tánatos como fuerza inevitable.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La dialéctica entre Eros y Tánatos estructura gran parte de su producción. Sus esculturas no son simples objetos, sino espacios de reflexión sobre la fragilidad de la vida y la certeza de la muerte. Obras como Memento Mori y Puerta de Tánatos II condensan su visión de la escultura como ritual de memoria y tránsito.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Soto entiende la muerte como un proceso inseparable de la vida. Sus piezas no evocan un final absoluto, sino la posibilidad de trascendencia y de permanencia simbólica a través de la materia escultórica. En su discurso, el arte actúa como mediador entre el recuerdo humano y la conciencia de finitud.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica lo reconoce como un escultor comprometido con la dimensión ética y trascendente del arte. Su minimalismo geométrico, lejos de ser frío, contiene una fuerte carga simbólica y espiritual. El IVAM ha señalado que su obra 'testimonia la lucha frente a la dictadura y la necesidad de trascender lo efímero mediante la materia escultórica'

REFERENCIAS

Institut Valencià d'Art Modern (IVAM). (2010). Ramón de Soto. València: IVAM. <https://ivam.es/es/exposiciones/ramon-de-soto-4/>

Ramón de Soto. (1997). Reflexiones sobre Eros y Thánatos. Valencia: Generalitat Valenciana.

Soto, R. de. (1988). Memento Mori [Catálogo de exposición]. Valencia.

VV.AA. (2000). Arte y modernidad en la Comunidad Valenciana: 1960–2000. Valencia: Generalitat Valenciana.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Cristino

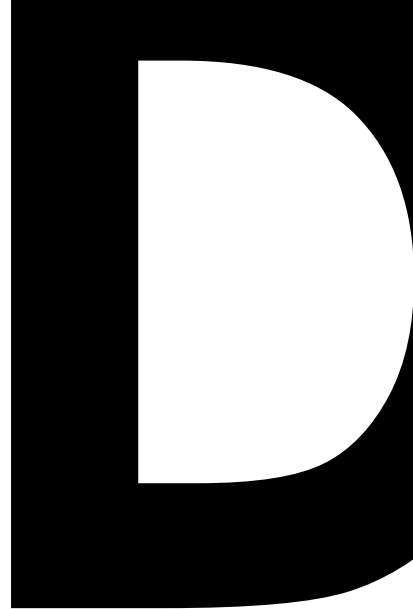
Apellidos: De Vera Reyes

Origen: Santa Cruz de Tenerife, España

Año nacimiento/muerte: 1931 -

Web: <https://www.fundacioncristinodevera.org/>

Biografía / Reconocimientos: Premio Nacional de Artes Plásticas en 1998 y Premio Canarias de Bellas Artes e Interpretación en 2005. Cristino de Vera es un pintor que se ha mantenido fiel a un lenguaje personal, austero y espiritual, marcado por la luz, el silencio y la reflexión sobre la vida y la muerte. Su obra se inscribe en la tradición española de Zurbarán y Sánchez Cotán, pero desarrollada desde un minimalismo contemporáneo y un profundo sentido metafísico.



CRISTINO DE VERA

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Pintura, dibujo, tinta sobre papel.

Materiales: Óleo sobre lienzo, tinta, grafito, soportes tradicionales de la pintura.

Género (motivo): Vanitas, bodegón, retratos alegóricos, escenas místicas.

Estilo de la obra: Minimalismo, espiritualismo, simbolismo cristiano y místico; uso metafísico de la luz.

Discurso / enfoque de las obras: Su obra reflexiona sobre la fugacidad de la vida, la espiritualidad y la trascendencia. Repite motivos como el cráneo, el ciprés, las velas o las mujeres en actitudes hieráticas, para dialogar con el misterio de la muerte y la esperanza de redención. El espacio en blanco funciona como metáfora del silencio y del vacío creador.

Otros: Su pintura incorpora un tratamiento metafísico de la luz, comparable a la tradición española y a influencias de la mística cristiana y oriental.



FICHA TÉCNICA

Título: Mujer y cementerio

Año: 1981

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 73,5 x 100 cm

Género: Vanitas poética

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Fundación Cristino de Vera

Tipología de muerte / Representación: Poética, alegórica.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra muestra una figura femenina en actitud hierática, situada ante un paisaje de cementerio en el que destaca la silueta de un ciprés. La mujer aparece despojada de ornamentos, reducida a lo esencial, con un rostro sereno y vestido austero. El ciprés, estilizado y vertical, se erige como protagonista secundario, mientras que la composición sobria concentra la mirada en la relación entre figura y naturaleza. La gama cromática se compone de tonos apagados, ocres y grises que refuerzan la atmósfera de recogimiento y solemnidad. El espacio pictórico, despejado y equilibrado, acentúa el sentido meditativo de la escena.

Lectura connotativa:

El cuadro alude al simbolismo ancestral del ciprés como árbol funerario, relacionado con la eternidad y el luto. El relato mitológico de Cipariso, transformado en ciprés por su dolor eterno, resuena en la escena como metáfora del duelo humano. La figura femenina encarna la aceptación del sufrimiento y la proximidad de la muerte, representando un ideal de contemplación y recogimiento espiritual. La ausencia de elementos superfluos y la austeridad de la paleta remiten a la búsqueda de la esencia, característica del pensamiento de Cristino de Vera. El cementerio no aparece como lugar terrorífico, sino como espacio de tránsito hacia la trascendencia. La pintura, en su silencio, invita a meditar sobre la fugacidad de la vida y la inevitabilidad de la muerte.



FICHA TÉCNICA

Título: Dos cráneos

Año: 2000

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 92 x 65 cm

Género: Vanitas contemporánea

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Fundación Cristino de Vera

Tipología de muerte / Representación: Alegórica.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La pintura representa dos cráneos humanos sobre una superficie neutra, acompañados de cirios encendidos y objetos simbólicos como flores o frutas. Los cráneos aparecen en disposición frontal, destacando sus formas óseas y vacías cuencas oculares, iluminadas por una luz dorada que genera un contraste entre claridades y sombras. La escena es sobria, sin elementos narrativos adicionales, donde la geometría del fondo acentúa la atemporalidad. El conjunto recuerda la tradición barroca de las vanitas, donde los objetos perecederos conviven con símbolos de la finitud humana.

Lectura connotativa:

El cráneo, símbolo universal de la vanitas, recuerda la fragilidad de la vida y el destino ineludible de la muerte. Al disponer dos cráneos, el artista sugiere el carácter compartido de esta condición humana, enfatizando la universalidad del tránsito mortal. Los cirios encendidos evocan los últimos instantes de la existencia y la luz espiritual, mientras que las flores y frutas aluden al carácter efímero de los placeres mundanos. La disposición frontal convierte al espectador en testigo directo de la caducidad de la vida, invitando a una reflexión sobre el sentido de la existencia y la redención espiritual. La obra, en su simplicidad extrema, encarna la búsqueda de Vera por un arte que ayude a aprender a morir.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte constituye el eje central del discurso pictórico de Cristino de Vera. Sus obras, inspiradas en la tradición de las vanitas y el misticismo cristiano, recurren a símbolos como el cráneo, el ciprés, la vela o el cementerio para articular una meditación visual sobre la fugacidad de la vida. El espacio en blanco, presente en muchos de sus cuadros y dibujos, funciona como metáfora del silencio, del vacío creador y de la nada entendida como plenitud. De esta manera, sus composiciones se convierten en ejercicios de contemplación espiritual que invitan a desdramatizar la muerte y asumirla como parte esencial de la existencia.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Cristino de Vera ha afirmado en numerosas ocasiones que «la finalidad del arte es aprender a morir». En su obra y pensamiento, la muerte se aborda desde una visión serena y espiritual, desligada del dramatismo. El artista la entiende como tránsito inevitable y la representa a través de símbolos universales, con el objetivo de reconciliar al ser humano con su condición mortal. Su pintura se convierte así en un espacio de silencio, contemplación y búsqueda de la esencia espiritual.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha señalado en Cristino de Vera una fidelidad absoluta a un lenguaje personal, en el que la luz y el silencio se convierten en protagonistas. Según Karen Melián (2006), sus objetos cotidianos cargados de simbolismo son capaces de generar profundas reflexiones sobre la vida y la muerte. Otros críticos lo han descrito como un artista 'extemporáneo', cuya obra trasciende modas y vanguardias para situarse en un terreno intemporal, donde lo esencial prevalece sobre lo anecdótico.

REFERENCIAS

Fundación Cristino de Vera. (s.f.). Colección. <https://www.fundacioncristinodevera.org/coleccion/>

Melián Kiriloff, K. (2006). Reflexiones en torno a la obra de Cristino de Vera. *Revista de Historia*, (188), 181-191.

Puente, A. (2021, 15 de diciembre). Cristino de Vera: “La finalidad del arte es aprender a morir”. La Razón. <https://www.larazon.es/cultura/20211215/lfobn2ymnzc5b7oujxbbcxfu.html>

Salas Lamamié de Clairac, R. (2001). Cristino de Vera. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: El silencio de lo viejo

Origen: España

Año de creación: 2020 (aprox.)

Web: No disponible

Biografía / Reconocimientos: Colectivo artístico intergeneracional formado por mujeres que desarrollan proyectos performativos y audiovisuales en torno a la memoria, el envejecimiento, el género y la muerte. Su práctica combina el testimonio personal con lenguajes contemporáneos, generando espacios de reflexión crítica sobre la vejez, los cuidados y la finitud. Han participado en festivales y espacios culturales vinculados a las artes vivas y la creación comunitaria.

EL SILENCIO DE LO VIEJO

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabajan: Performance, arte comunitario, vídeo, instalación, testimonio oral.

Materiales: Cuerpo, voz, objetos cotidianos, medios audiovisuales.

Género (motivo): Arte colaborativo, memoria oral, reflexión sobre la vejez y la muerte.

Estilo de la obra: Interdisciplinar, con una estética basada en la sencillez escénica, el minimalismo visual y la carga simbólica de los gestos colectivos.

Discurso / enfoque de las obras: El colectivo reflexiona sobre la experiencia de la vejez, la invisibilización social y el tabú de la muerte. A través de la performance, otorgan voz a quienes raramente ocupan el espacio artístico, transformando lo personal en político y lo íntimo en universal.

Otros: Se vinculan a un feminismo intergeneracional y a una crítica de las estructuras sociales que relegan la vejez al silencio.



FICHA TÉCNICA

Título: Viejas Libres (performance)

Año: 2021

Técnica: Performance colectiva con registro audiovisual

Dimensiones: Variable según espacio escénico

Género: Arte de acción / Performance comunitaria

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Proyecto propio del colectivo

Tipología de muerte / Representación: Simbólica; cuestionamiento del silencio y la invisibilización social de la vejez.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La performance presenta a varias mujeres mayores que, en un espacio escénico, realizan una acción colectiva en la que sostienen y acompañan los gestos de una de ellas, que toma la palabra con un micrófono. La escena se desarrolla en un entorno minimalista, con sillas, luces cálidas y proyecciones. La disposición del grupo enfatiza el sostén físico y emocional que se dan entre sí. Los cuerpos y las voces de las participantes constituyen los principales materiales expresivos de la obra.

Lectura connotativa:

La obra resignifica la vejez como espacio de resistencia y afirmación. El gesto de sostener a la compañera simboliza los cuidados, la solidaridad intergeneracional y la necesidad de romper con el aislamiento impuesto a las mujeres mayores. El uso del micrófono y la voz proyectada representa una toma de palabra pública frente a la invisibilización social. La performance se convierte en una metáfora de la muerte social a la que se enfrentan las personas ancianas y, al mismo tiempo, en un acto de vida y dignidad. El título *Viejas Libres* resignifica un término peyorativo, transformándolo en afirmación política y poética de autonomía.



FICHA TÉCNICA

Título: Toda una vida

Año: 2021

Técnica: Vídeo-testimonio proyectado en instalación multimedia

Dimensiones: Variable según formato de exhibición

Género: Testimonio audiovisual / Arte comunitario

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Proyecto propio del colectivo

Tipología de muerte / Representación: Testimonial; enfrentamiento directo a la muerte desde la experiencia personal.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

El vídeo muestra el testimonio en primer plano de una mujer mayor, que expresa frente a cámara su relación con la muerte. La pantalla recoge su rostro, sus gestos y la intensidad emocional de sus palabras, con subtítulos que traducen sus frases. El encuadre cerrado y el fondo neutro concentran la atención en su expresión y en el contenido verbal. El montaje sencillo refuerza el carácter íntimo y directo del relato, sin artificios escénicos.

Lectura connotativa:

La obra encarna la dimensión universal de la muerte a través de la voz de una mujer concreta, que reconoce su miedo pero también su respeto hacia ella. El primer plano intensifica la vulnerabilidad del sujeto, invitando al espectador a confrontar el tabú social de hablar abiertamente sobre la muerte. El testimonio oral adquiere la fuerza de un legado, transformando la experiencia individual en memoria colectiva. *Toda una vida* se convierte así en un ejercicio de resistencia frente al olvido, donde la palabra se erige como acto político y poético. La muerte aparece no como final absoluto, sino como horizonte inevitable ante el cual la voz femenina se pronuncia con dignidad.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

En la obra de *El silencio de lo viejo*, la muerte aparece como un tabú que se enfrenta desde la colectividad y la palabra. Más que representar la muerte física, sus proyectos se centran en la muerte social, el silenciamiento y la marginación de las personas mayores, en especial de las mujeres. A través de performances y testimonios, transforman la muerte en un espacio de resistencia, memoria y dignidad.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

El colectivo aborda la muerte no solo como destino biológico, sino como experiencia social y política. Sus integrantes hablan abiertamente del miedo, el respeto y la necesidad de reconocer la finitud. Para ellas, crear y dar testimonio es una forma de ‘aprender a morir’, resignificando la vejez como etapa de creación, memoria y afirmación personal.

Opiniones y crítica de la obra en general

El silencio de lo viejo ha sido valorado como un ejemplo de arte comunitario que visibiliza voces habitualmente excluidas del ámbito artístico. Su trabajo ha sido interpretado como una estrategia de empoderamiento colectivo y de crítica a las estructuras sociales que invisibilizan la vejez. La sencillez de sus dispositivos escénicos contrasta con la potencia simbólica de sus acciones, que han sido reconocidas en espacios culturales y festivales dedicados al arte contemporáneo y las artes vivas.

REFERENCIAS

- El silencio de lo viejo. (2021). *Viejas Libres* [Performance]. León, España.
- El silencio de lo viejo. (2021). *Toda una vida* [Vídeo]. León, España.
- Martínez, L. (2022). Arte comunitario y memoria: colectivos intergeneracionales en España. *Revista de Estudios Culturales*, 14(2), 45-60.
- Pérez, A. (2021). Performatividad y envejecimiento: nuevas narrativas en el arte contemporáneo. *Cuadernos de Arte y Sociedad*, 9(1), 101-118.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre completo: José (Pepe) Espaliú

Lugar y año de nacimiento: Córdoba, 1955

Año de fallecimiento: 1993, Córdoba

Web: —

Artista cordobés de trayectoria breve pero intensa, vinculado a la Transvanguardia española y a la experimentación conceptual de los ochenta y noventa. Su obra se desarrolló en la pintura, la escultura, la instalación y la performance, con un lenguaje simbólico y poético centrado en la fragilidad del cuerpo, la enfermedad y la memoria. Espaliú es reconocido como una figura clave en la visibilización del sida en España, al transformar su experiencia personal en gesto artístico y político. Su performance *Carrying* (1992) se convirtió en un icono de la lucha contra la exclusión. Ha sido objeto de retrospectivas en el Museo Reina Sofía y en el CAAC (Sevilla).

PEPE ESPALIÚ

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas: Pintura, escultura, instalación, performance.

Materiales: Hierro, madera, objetos cotidianos, muletas, sillas, el propio cuerpo.

Géneros (motivo): Vanitas contemporánea, arte político, simbolismo corporal.

Estilo: Minimalismo simbólico, lenguaje poético, uso de metáforas visuales.

Discurso / enfoque: Espaliú convierte la vulnerabilidad en un lenguaje estético y político.

Su obra reflexiona sobre la fragilidad, el dolor y la exclusión, pero también sobre la necesidad de comunidad, cuidado y memoria.



FICHA TÉCNICA

Técnica: Escultura realizada con muletas.

Dimensiones: Variables.

Colección / exposición: Colecciones CAAC (Sevilla).

Tipología de muerte / Representación: Fragilidad, enfermedad, refugio colectivo.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra se compone de un círculo de muletas dispuestas verticalmente, unidas en su parte superior, formando una estructura cerrada. El objeto, asociado a la debilidad física, se transforma aquí en arquitectura escultórica, estable y rítmica.

Lectura connotativa:

El círculo de muletas funciona como metáfora de la enfermedad y del cuerpo vulnerable, pero también como refugio, un espacio de protección y comunidad. Lo que normalmente representa dependencia individual se convierte en soporte colectivo. La obra puede leerse como vanitas contemporánea: la enfermedad se convierte en recordatorio de la muerte, pero también en posibilidad de apoyo mutuo.'



FICHA TÉCNICA

Título: Carrying

Año: 1992

Técnica: Performance documentada en fotografía y vídeo.

Dimensiones: Variables.

Colección / exposición: Realizada en Madrid y San Sebastián; documentación conservada en archivos y colecciones públicas.

Tipología de muerte / Representación: Enfermedad, cuerpo expuesto, solidaridad comunitaria.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La acción consiste en el traslado de Espaliú en brazos de voluntarios, recorriendo espacios públicos. El artista, enfermo de sida, aparece frágil y descalzo, mientras los participantes lo sostienen con solemnidad. El público rodea y observa la acción en silencio.

Lectura connotativa:

La performance visibiliza la fragilidad de un cuerpo enfermo, que en lugar de ocultarse se convierte en núcleo de un ritual colectivo. El gesto subvierte el estigma del VIH: lo que se consideraba motivo de exclusión se transforma en acto de cuidado comunitario. La vulnerabilidad se convierte en un lugar de resistencia política y poética. La muerte cercana se trasciende en un canto a la solidaridad y a la dignidad humana.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La obra de Espaliú está atravesada por la conciencia de la enfermedad y la finitud. La muerte aparece no como tabú, sino como proceso compartido, en el que la fragilidad se convierte en condición humana universal. Sus esculturas y performances son testamento de un tiempo marcado por el sida, transformando el dolor personal en memoria colectiva. Sus últimas obras, realizadas tras el diagnóstico, reflejan directamente la vivencia del VIH: las muletas, las sillas vacías o el cuerpo cargado por otros no solo hablan de deterioro físico, sino de la necesidad de cuidado mutuo y de una comunidad frente al estigma.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Espaliú entendía el arte como vehículo para enfrentarse a la enfermedad y a la exclusión. En su obra, la muerte no se representa como final absoluto, sino como tránsito poético, como espacio de dignidad y comunidad. Al relacionar sus últimas obras con el sida, convirtió lo íntimo en colectivo, y su fragilidad personal en símbolo de resistencia.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica lo ha señalado como pionero en España en la incorporación del sida y de la vulnerabilidad como tema artístico. Sus obras han sido leídas como metáforas del cuidado, del refugio y de la memoria. El Museo Reina Sofía lo considera un referente de la 'poética de la fragilidad', donde el cuerpo enfermo se convierte en símbolo de resistencia.

REFERENCIAS

- Alonso, R. (2012). Pepe Espaliú. Obra y pensamiento. Madrid: Editorial Síntesis.
- Borja-Villel, M. J. (Ed.). (2003). Pepe Espaliú. Catálogo retrospectivo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC). (2015). Pepe Espaliú. Círculo íntimo. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Claramonte, J. (1996). Pepe Espaliú y la poética de la fragilidad. Barcelona: Gustavo Gili.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2003). Pepe Espaliú (1955-1993). Madrid: Museo Reina Sofía.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Marcelo

Apellidos: Expósito

Origen: Puertollano, Ciudad Real, España

Año nacimiento/muerte: 1966 –

Web: <https://marceloexposito.net/>

Biografía / Reconocimientos: Marcelo Expósito es artista visual, teórico, activista y político. Su práctica artística, desarrollada desde los años 80 y 90, combina vídeo, instalación, escritura y pedagogía, con un fuerte compromiso con los movimientos sociales y las luchas por la memoria democrática. Ha sido diputado en el Congreso español y vicepresidente del Parlamento Europeo, lo que refuerza su vínculo entre arte y política. Sus obras abordan las huellas del franquismo, la violencia política y la memoria de las víctimas. Ha expuesto en el Museo Reina Sofía, la Bienal de Venecia y Documenta, entre otros espacios internacionales.

MARCELO EXPÓSITO

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Vídeo, instalación, fotografía, escritura, performance, pedagogía crítica.

Materiales: Archivo documental, grabaciones de vídeo, testimonios, material fotográfico y fílmico encontrado.

Género (motivo): Arte político y de memoria; videoensayo, instalación documental.

Estilo de la obra: Conceptual, crítico y documental. Sus proyectos operan en el cruce entre arte y activismo, con referencias a la filosofía, el cine político y la teoría crítica.

Discurso / enfoque de las obras: Expósito centra su producción en la memoria histórica, la denuncia de la violencia de Estado y la construcción de espacios de resistencia cultural y política. Su obra plantea el arte como herramienta de justicia simbólica y de activación social.



FICHA TÉCNICA

Título: No haber olvidado nada

Año: 1996–1997

Técnica: Instalación audiovisual y fotográfica

Dimensiones: Variable según montaje

Género: Arte político / instalación de memoria

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Realizado junto a Fito Rodríguez y Gabriel Villota

Tipología de muerte / Representación: Memoria histórica; víctimas del franquismo y represión política.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La instalación reúne imágenes de archivo, fotografías y material audiovisual que documentan la represión franquista en España. El montaje combina proyecciones y material impreso, articulando un recorrido visual y sonoro donde se entrelazan testimonios, símbolos políticos y restos documentales. El espectador se enfrenta a una narrativa fragmentada que busca evocar la violencia y el silencio en torno a las víctimas.

Lectura connotativa:

La obra funciona como un contraarchivo, un espacio simbólico que rompe el pacto de silencio impuesto durante la Transición. El título, *No haber olvidado nada*, enfatiza la necesidad ética de mantener viva la memoria de los muertos y desaparecidos. La instalación reivindica la figura de las víctimas anónimas como sujetos políticos, y denuncia la impunidad del franquismo. El trabajo se inscribe en el modelo Antígona: la obligación moral de recordar y rendir homenaje frente al olvido oficial. El espectador se convierte en testigo y cómplice de un proceso de reparación simbólica.



FICHA TÉCNICA

Título: 143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)

Año: 2010

Técnica: Instalación de vídeo y archivo documental

Dimensiones: Variable según espacio expositivo

Género: Instalación de memoria / videoensayo

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Museo Reina Sofía

Tipología de muerte / Representación: Exhumaciones de fosas comunes; memoria de los desaparecidos.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra parte de una investigación sobre las exhumaciones de fosas comunes de la Guerra Civil española y la dictadura franquista. A través de grabaciones de vídeo, fotografías y testimonios, Expósito construye un ensayo visual que documenta el proceso de apertura de fosas y la recuperación de restos. El título hace referencia al número estimado de desaparecidos y a la imposibilidad de mantener cerrados los ojos ante esta realidad

Lectura connotativa:

La obra convierte la práctica de la exhumación en un acto político y estético de justicia. Los restos humanos, más allá de lo arqueológico, se convierten en símbolos de resistencia contra el olvido. El título alude a la urgencia ética de abrir los ojos: enfrentarse a la violencia histórica es condición para construir una democracia plena. La pieza conecta con debates contemporáneos sobre derechos humanos, y sitúa al arte como mediador en procesos de duelo colectivo y reparación simbólica.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte, en la obra de Marcelo Expósito, está ligada a la violencia política, la represión y la memoria histórica. Sus proyectos convierten las fosas comunes y los archivos en lugares de duelo y resistencia, proponiendo un arte que confronta directamente el trauma colectivo.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Expósito concibe la muerte como un terreno de disputa política y simbólica. Su trabajo insiste en que recordar a los muertos es un deber ético y político, y que el arte puede contribuir a la justicia al mantener viva la memoria y denunciar la impunidad.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha valorado a Marcelo Expósito como una figura clave en el cruce entre arte, política y activismo. Sus obras son consideradas ensayos visuales que desafían el olvido y que plantean el arte como una forma de intervención política y memoria viva. Se le reconoce como uno de los artistas más comprometidos con la memoria democrática en el contexto español contemporáneo.

REFERENCIAS

Expósito, M., Rodríguez, F., & Villota, G. (1996–1997). No haber olvidado nada [Instalación]. Proyecto colectivo.

Expósito, M. (2010). 143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados) [Instalación de vídeo]. Museo Reina Sofía.

Museo Reina Sofía. (2010). Marcelo Expósito: 143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados). Madrid: Museo Reina Sofía.

VV.AA. (2010). El principio Potosí: ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena? Madrid: Museo Reina Sofía.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Esther

Apellidos: Ferrer

Origen: San Sebastián, España

Año nacimiento/muerte: 1937 –

Web: No disponible

Biografía / Reconocimientos: Esther Ferrer es una de las pioneras de la performance en España. Nacida en 1937 en San Sebastián y establecida en París desde 1973, formó parte del colectivo ZAJ, de carácter experimental y cercano al espíritu de John Cage. Su trabajo abarca la performance, la instalación y la fotografía, con investigaciones sobre el cuerpo, el tiempo, los números primos y la repetición. En 2008 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas de España y en 2014 el Premio Velázquez de Artes Plásticas. Su obra es reconocida por su sencillez formal, carga conceptual y compromiso feminista.

ESTHER FERRER

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Performance, instalación, fotografía, arte de acción.

Materiales: Cuerpo, objetos cotidianos, sillas, cámaras fotográficas, espacios expositivos.

Género (motivo): Arte de acción, feminismo, memoria, tiempo y muerte.

Estilo de la obra: Minimalista, conceptual, performativo, interdisciplinar.

Discurso / enfoque de las obras: Ferrer utiliza medios sencillos para abordar cuestiones complejas como la identidad, el paso del tiempo, la muerte y la violencia de género. Su arte busca interpelar al espectador con gestos mínimos y poéticos, donde lo personal se convierte en político.

Otros: Considera la performance como el arte más democrático, accesible sin necesidad de grandes recursos técnicos.



FICHA TÉCNICA

Título: Sillas de la muerte

Año: 2021

Técnica: Instalación con sillas y elementos performativos

Dimensiones: Variables según el espacio

Género: Instalación / Arte feminista

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Exposición *Cuando cambia el mundo: Preguntas sobre arte y feminismos*, CCK, Buenos Aires

Tipología de muerte / Representación: Denuncia de los feminicidios, ausencia de las víctimas.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La instalación consiste en un conjunto de sillas dispuestas en una sala, cada una representando a una mujer asesinada por feminicidio en el año en curso. Un maniquí sostiene un cartel que explica el sentido de la obra: cada silla es un cuerpo ausente. El número de sillas se incrementa durante el tiempo de la exposición, a medida que ocurren nuevos asesinatos. El montaje es sobrio, sin adornos, generando un vacío que amplifica el silencio y la gravedad del mensaje.

Lectura connotativa:

Sillas de la muerte convierte el espacio expositivo en un memorial vivo y en permanente actualización. Cada silla vacía funciona como metáfora de la ausencia y de la violencia estructural contra las mujeres. El carácter acumulativo de la obra transmite la dimensión sistémica y la urgencia del problema, denunciando la naturalización social de los feminicidios. La instalación plantea al espectador una confrontación directa: esas sillas podrían estar ocupadas por mujeres reales, arrancadas de la vida cotidiana. Se trata de un grito político y artístico contra la violencia patriarcal, que transforma un objeto común en un poderoso símbolo de resistencia y memoria.



1981 - 1994



1989 - 2004



1994 - 1981



2004 - 1989



2009 - 2019



2019 - 2009

FICHA TÉCNICA

Título: Autorretrato en el tiempo

Año: 1981–2019

Técnica: Serie fotográfica en blanco y negro y color (65 fotografías)

Dimensiones: 40 x 50 cm cada fotografía

Género: Fotografía conceptual / Arte del tiempo

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Exhibida en el CCK, Buenos Aires, 2021

Tipología de muerte / Representación: Reflexión sobre el envejecimiento y la finitud.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La serie reúne 65 fotografías tomadas a lo largo de 38 años en las que Ferrer se retrata frontalmente, sin maquillaje ni retoques. Cada imagen muestra las marcas del tiempo: arrugas, cambios en la piel, variaciones en el cabello y la expresión. El montaje coloca las imágenes lado a lado o yuxtapuestas, permitiendo percibir las transformaciones progresivas del rostro. La obra funciona como un registro visual del paso del tiempo sobre el cuerpo de la artista, presentada con absoluta franqueza.

Lectura connotativa:

La obra cuestiona los estereotipos de belleza y juventud eterna impuestos sobre las mujeres. Al exhibir su propio envejecimiento sin artificios, Ferrer convierte el paso del tiempo en un gesto político. El autorretrato se transforma en una meditación sobre la mortalidad: cada arruga, cada cambio físico es testimonio de vida y a la vez anticipación de la muerte. La serie resuena como un 'memento mori' contemporáneo, en el que la artista se enfrenta con honestidad y humor a su propia finitud. El proyecto desmonta la presión cultural hacia la invisibilidad de las mujeres mayores, reivindicando la vejez como espacio de dignidad y resistencia.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte en la obra de Esther Ferrer se aborda desde dos frentes: la denuncia social y el paso del tiempo. En *Sillas de la muerte*, la artista convierte los feminicidios en ausencia visible, mientras que en *Autorretrato en el tiempo* explora la transformación del cuerpo como anticipación de la finitud. Ambas obras muestran cómo la muerte atraviesa su práctica artística, ya sea desde la memoria colectiva o desde la experiencia íntima del envejecimiento.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Ferrer entiende la muerte como parte inseparable de la vida y del tiempo. Ha declarado que su trabajo no busca embellecer la existencia, sino enfrentarse con honestidad a su crudeza. En obras como *Sillas de la muerte*, denuncia la violencia mortal contra las mujeres; en *Autorretrato en el tiempo*, acepta la finitud propia. En ambas, la artista asume la muerte como un hecho inevitable que exige conciencia, memoria y dignidad.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha destacado la radicalidad de Esther Ferrer en el uso de medios mínimos para provocar reflexiones profundas. Andrea Giunta ha señalado que su obra articula una poética feminista que denuncia la violencia y, al mismo tiempo, cuestiona los cánones de belleza y edad. Su práctica performativa es considerada un ejemplo de arte democrático, accesible y transformador.

REFERENCIAS

Clarín. (2021, 5 de marzo). La obra de arte que crece cada vez que matan a una mujer.

Clarín. https://www.clarin.com/cultura/obra-arte-crece-vez-matan-mujer_0_gx_XnBRvd.html

Giunta, A. (2021, 7 de abril). Cuando cambia el mundo: Preguntas sobre arte y feminismos. Artishock Revista. <https://artishockrevista.com/2021/04/07/cuando-cambia-el-mundo-arte-y-feminismos/>

Ministerio de Cultura de España. (2008). Premio Nacional de Artes Plásticas. <https://www.culturaydeporte.gob.es/>

Ministerio de Cultura de España. (2014). Premio Velázquez de Artes Plásticas. <https://www.culturaydeporte.gob.es/>

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Alberto

Apellidos: García-Alix

Origen: León, España. Residencia en Madrid

Año nacimiento/muerte: 1956 -

Web: <https://www.albertogarciaalix.com/>

Biografía / Reconocimientos: Uno de los fotógrafos más representativos de la escena artística española de las últimas décadas. Premio Nacional de Fotografía en 1999. Sus más de cuarenta años de carrera constituyen un documento de los cambios sociales y culturales experimentados en España desde los años ochenta, tomado desde una óptica autobiográfica y opuesta a los estereotipos.



ALBERTO GARCÍA-ALIX

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / Técnicas: Fotografía, vídeo

Materiales: Papel fotográfico monocromático

Género (motivo): Fotoreportaje, retrato, bodegón

Estilo de la obra: Tétrico, monocromático

Discurso/enfoque: Documenta su vida cotidiana, plagada de motos, drogas, personajes anónimos y estrellas culturales. Sus fotografías penetran en los aspectos menos mediáticos de la agitación cultural de Madrid en los 80 y retratan su entorno más íntimo. Actualmente su obra ha evolucionado hacia posturas más abstractas y poéticas.

Otros: Su meticulosidad y fidelidad al analógico lo distancian de la inmediatez de lo digital.



FICHA TÉCNICA

Título: En ausencia de Willy

Año: 1988

Técnica: Fotografía. Gelatinobromuro de plata sobre papel

Dimensiones: Imagen: 37,5 x 37,1 cm. / Soporte: 50,4 x 40,6 cm.

Género: Bodegón

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Se expuso en “De donde no se vuelve” (MNCARS, 2008).

Tipología de muerte / Representación: Muerte familiar, ausencia, objeto (camisa) que remite al cuerpo del hermano fallecido.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La imagen muestra una camisa extendida, perteneciente a su hermano Willy, fallecido por sobredosis. La prenda ocupa el lugar del cuerpo ausente, funcionando como un sustituto simbólico. El encuadre resalta las texturas de la tela, el desgaste de las costuras y la forma en la que la camisa parece conservar la huella de quien la vistió. El fondo neutro evita distracciones y permite que toda la atención recaiga en el objeto, que se transforma en el único protagonista de la composición. La iluminación, suave y centrada, otorga volumen a la tela y un halo de solemnidad a la escena, como si se tratara de un retrato mortuario en ausencia del cuerpo.

Lectura connotativa:

: La prenda se convierte en metáfora de la memoria y la pérdida. La camisa, cargada de afecto y recuerdos, funciona como reliquia íntima y como retrato imposible de quien ya no está. Al fotografiarla, García-Alix eleva un objeto cotidiano a la categoría de símbolo fúnebre, generando un diálogo entre presencia y ausencia. El espectador se enfrenta a la paradoja de un retrato sin rostro, donde la identidad sobrevive en la huella de lo material. La camisa actúa como testamento visual de la fragilidad de la vida y como intento de redención, convirtiéndose en un acto de duelo y de amor fraternal.



FICHA TÉCNICA

Título: Abilio Mateu

Año: 1998

Técnica: Fotografía en blanco y negro

Dimensiones: No especificadas

Género: Documento / Retrato mortuorio

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Sin datos concretos

Tipología de muerte / Representación: Muerte del otro. Ficha de funeraria, ambiente aséptico.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La fotografía muestra los pies desnudos de un cadáver sobre una camilla forense, cubierto por una sábana clara. En la tela descansa una ficha funeraria, donde los datos se presentan de manera escueta y mecanizada. El plano elegido recorta el cuerpo impidiendo ver el rostro o el torso, concentrando toda la atención en las extremidades y en el documento que confirma la identidad del fallecido. El fondo es oscuro y neutro, con una iluminación cenital que acentúa los pliegues de la tela y las sombras proyectadas por los pies, reforzando la idea de frialdad clínica. La escena está construida con rigor compositivo, sin artificios ni elementos narrativos externos.

Lectura connotativa:

La ausencia de rasgos personales convierte al muerto en un cuerpo anónimo, despojado de individualidad. Los pies, tradicionalmente asociados al final del camino y al tránsito, se erigen como símbolo universal de la muerte. La ficha de la funeraria, con su carácter burocrático, introduce la idea de la deshumanización del deceso, reduciendo una vida entera a un registro administrativo. El monocromatismo, la limpieza del espacio y la posición yacente evocan la iconografía clásica de los muertos velados, aunque aquí sin el ornamento ni el ritual, sino desde una frialdad aséptica. La obra refleja la distancia emocional con la que la sociedad contemporánea afronta la muerte y nos enfrenta a la incómoda evidencia de que todos, en algún momento, seremos reducidos a esa condición anónima.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte atraviesa toda su producción fotográfica: desde escenas de drogadicción en los 70-80 hasta retratos mortuorios explícitos y metáforas visuales. La fotografía en blanco y negro refuerza la relación entre memoria, pasado y muerte. Sus obras funcionan como crónica de un tiempo y como iconografía de la muerte, inevitablemente unidas a su propia biografía.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Para García-Alix, la fotografía es un certificado de presencia y ausencia. Es iconografía de muerte, pues congela lo vivo transformándolo en pasado. Una colección de retratos es, para él, una colección de futuros cadáveres. La fotografía actúa como médium que nos conecta con el otro lado de la vida, donde los retratados permanecen inmutables, redimidos, congelados.

Opiniones y crítica de la obra en general

Críticos y expertos lo consideran uno de los principales testigos de la movida madrileña, aunque él rechaza ser etiquetado como su fotógrafo oficial. Su obra constituye una crónica visual íntima y generacional. Ana Curra y otros testigos resaltan su rigor y exigencia en la composición. A pesar de la diversificación de su carrera en audiovisual y editorial, su fidelidad al blanco y negro analógico marca su lenguaje visual. Rechaza el digital por su falsificación de las emociones.

REFERENCIAS

<https://www.albertogarciaalix.com/>

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Cristina

Apellidos: García Rodero

Origen: Puertollano, Ciudad Real, España

Año nacimiento/muerte: 1949 – vive

Web: <https://www.magnumphotos.com/photographer/cristina-garcia-rodero/>

Biografía / Reconocimientos: Cristina García Rodero (Puertollano, 1949) es una de las fotógrafas españolas más reconocidas a nivel internacional. Se formó en Bellas Artes en Madrid y desde mediados de los años setenta emprendió un trabajo sistemático de documentación de rituales y tradiciones populares en España, reunido en la célebre serie *España oculta* (1975-1988). Su estilo conjuga el rigor antropológico con una poética visual que revela lo mágico, lo sagrado y lo grotesco de las tradiciones. Ha sido la primera fotógrafa española en entrar en la agencia Magnum (2005). Entre sus premios destacan el Premio Nacional de Fotografía (1996), el Premio de Fotografía de la Comunidad de Madrid (2017) y el PhotoEspaña a la trayectoria (2017). Su obra forma parte de colecciones como el Museo Reina Sofía, la Fundación Juan March y la colección CaixaForum.



CRISTINA GARCÍA RODERO

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Fotografía documental, reportaje gráfico, antropología visual.

Materiales: Fotografía analógica en blanco y negro (gelatinobromuro de plata), color en trabajos posteriores.

Género (motivo): Rituales populares, religiosidad, tradiciones festivas, vida cotidiana.

Estilo: Documental antropológico con lenguaje poético; equilibrio entre geometría formal y carga simbólica.

Discurso/enfoque de las obras: Explora la tensión entre lo sagrado y lo profano, lo sublime y lo grotesco, lo comunitario y lo íntimo. Sus imágenes registran un patrimonio cultural en vías de desaparición, al tiempo que reflexionan sobre la identidad y la memoria colectiva.

Otros: Primera española en Magnum Photos. Su serie *España oculta* es un hito de la fotografía contemporánea española.



FICHA TÉCNICA

Título: Peregrinación a Nuestra Sra. de los Milagros de Amil, (PONTEVEDRA)

Año: 1977

Técnica / Materiales: Fotografía en blanco y negro, gelatina de plata sobre papel.

Dimensiones: aprox. 30 × 40 cm

Género: Fotografía documental / ritual religioso

Pertenece a colección/exposición: Serie *España oculta*

Tipología de muerte / Representación: Muerte ritual y simbólica; tránsito entre vida y muerte en el contexto religioso-popular.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

En el centro de la imagen, en primer plano, una niña rubia de corta edad está sentada sobre un pequeño féretro decorado con motivos florales y geométricos. La tapa está cerrada y el féretro se sitúa en el suelo, ligeramente en diagonal. La niña viste un conjunto de camiseta clara y pantalón corto, con calcetines altos y sandalias; su postura es relajada, con las piernas abiertas y los brazos apoyados, como si no percibiera solemnidad en el objeto sobre el que se encuentra. A su alrededor, en un plano más retrasado, se agrupa un conjunto numeroso de niños y algunos adultos.

Lectura connotativa:

El núcleo simbólico de la imagen se encuentra en la superposición de la inocencia infantil y la presencia de la muerte. La niña sentada sobre el féretro introduce una tensión perturbadora: su gesto despreocupado contrasta con la solemnidad del ataúd, evocando la incomprensión que los niños tienen ante la muerte. El féretro pequeño alude a una muerte infantil, lo que intensifica la carga dramática y emocional. El blanco y negro, recurso deliberado, universaliza la imagen y la despoja de cualquier anclaje temporal inmediato, inscribiéndola en una estética próxima al documental etnográfico y a la vez al dramatismo del barroco español.



FICHA TÉCNICA

Título: Desayuno en Amil

Año: 1975

Técnica / Materiales: Fotografía en blanco y negro, gelatina de plata sobre papel.

Dimensiones: aprox. 30 × 40 cm

Género: Fotografía documental / escena costumbrista

Pertenece a colección/exposición: Serie *España oculta*

Tipología de muerte / Representación: Muerte simbólica; presencia del ataúd como elemento cotidiano en un banquete comunitario.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La fotografía presenta un banquete comunitario en el que varias personas, de diferentes edades, se sientan tras una valla de madera improvisada. En primer plano se apilan cajas de cerveza 'San Martín' sobre las que descansa un ataúd blanco. La escena está capturada en blanco y negro, con una iluminación natural que resalta los rostros de los comensales. La disposición de los elementos establece un contraste entre lo cotidiano (el desayuno, las cajas de refrescos) y lo extraordinario (el féretro en medio del encuentro festivo).

Lectura connotativa:

La inclusión del ataúd en un contexto festivo y comunitario genera una fuerte carga simbólica. El féretro, colocado como un objeto más junto a cajas de bebida, banaliza la muerte al integrarla en la cotidianidad de la celebración. La escena refleja el sincretismo cultural de tradiciones en las que la muerte no se oculta, sino que forma parte visible de la vida social. Esta normalización del símbolo mortuario puede interpretarse como un recordatorio colectivo de la finitud humana, pero también como una forma de exorcizar el miedo a la muerte a través del humor, la ironía y la convivencia. García Rodero capta con precisión este cruce entre lo trágico y lo festivo, invitando al espectador a reflexionar sobre la relación cultural entre vida y muerte en la España rural.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La obra de García Rodero muestra la muerte no como un tabú, sino como un elemento integrado en la vida comunitaria y los rituales. En *España oculta*, el ataúd, los exvotos y las procesiones revelan la manera en que la cultura popular afronta la muerte desde la sacralidad, el humor o la cotidianidad. Sus imágenes evidencian que lo mortuario no es sólo el final de la vida, sino también un espacio de identidad cultural, memoria y trascendencia.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Cristina García Rodero ha explicado que su trabajo nació de la necesidad de documentar aquello que estaba desapareciendo en la España de la Transición. Para ella, la muerte forma parte inseparable de la vida y de los rituales que dan sentido a la existencia. En sus fotografías, la muerte aparece como rito de paso, como espectáculo social y como metáfora de la fragilidad humana.

Opiniones y crítica de la obra en general

Críticos como Rosa Martínez han subrayado la dualidad de su obra, capaz de mostrar tanto lo sublime como lo grotesco de la vida humana. Su serie *España oculta* se ha descrito como una de las aportaciones más significativas a la antropología visual europea. En 2023, la exposición conmemorativa *España oculta, 35 años después* destacó la vigencia y el impacto cultural de este trabajo, que continúa interpelando al espectador sobre la identidad y la memoria colectiva.

REFERENCIAS

- CaixaForum. (s.f.). Cristina García Rodero. Obra en la colección. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.org/artista/-/artista/5194/CristinaGarciaRodero>
- García Rodero, C. (1975). Desayuno en Amil [Fotografía]. Serie España oculta.
- García Rodero, C. (1975). Una promesa a la vida, Amil [Fotografía]. Serie España oculta.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s.f.). El alma dormida (Saavedra, Lugo). Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/alma-dormida-saavedra-lugo>
- RTVE. (2014, 14 de enero). El alma dormida: Cristina García Rodero. Recuperado de

<https://www.rtve.es/television/20140114/alma-dormida-cristina-garcia-rodero/848601.shtml>

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Pedro

Apellidos: García Romero (Pedro G. Romero)

Origen: Aracena, Huelva, España

Año nacimiento/muerte: 1964 –

Web: <http://www.pedrogromero.com/>

Biografía / Reconocimientos: Pedro G. Romero es artista, comisario, crítico y escritor. Desde los años 80 ha trabajado en proyectos que entrelazan arte, política, memoria e iconoclastia. Su práctica atraviesa disciplinas como la instalación, el archivo, la escritura y el comisariado. Ha sido director artístico de proyectos como *Archivo F.X.* y **Máquinas de trovar**, donde explora la relación entre flamenco, política y cultura visual. Ha expuesto en el Museo Reina Sofía, la Bienal de Venecia y Documenta de Kassel. Su obra se centra en la crítica a las imágenes de poder, la memoria histórica y la relectura del patrimonio cultural.



PEDRO G. ROMERO

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Instalación, archivo, fotografía, vídeo, escritura, comisariado.

Materiales: Documentos de archivo, fotografías, objetos encontrados, registros sonoros y textuales.

Género (motivo): Arte conceptual, memoria histórica, iconoclastia, flamenco como dispositivo cultural.

Estilo de la obra: Conceptual, crítico y multidisciplinar. Trabaja desde el archivo y la investigación para generar discursos políticos y poéticos.

Discurso / enfoque de las obras: Romero indaga en las imágenes y símbolos vinculados al poder, la religión, el franquismo y la violencia política. Su obra convierte el archivo en un espacio de resistencia y reflexión crítica sobre la muerte, la ausencia y la memoria colectiva.



FICHA TÉCNICA

Título: Faltan

Año: 1993–1995

Técnica: Instalación con textos e imágenes

Dimensiones: Variables según montaje

Género: Instalación conceptual / memoria histórica

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Proyecto *Archivo F.X.*

Tipología de muerte / Representación: Representación de las ausencias, los desaparecidos y la memoria silenciada.

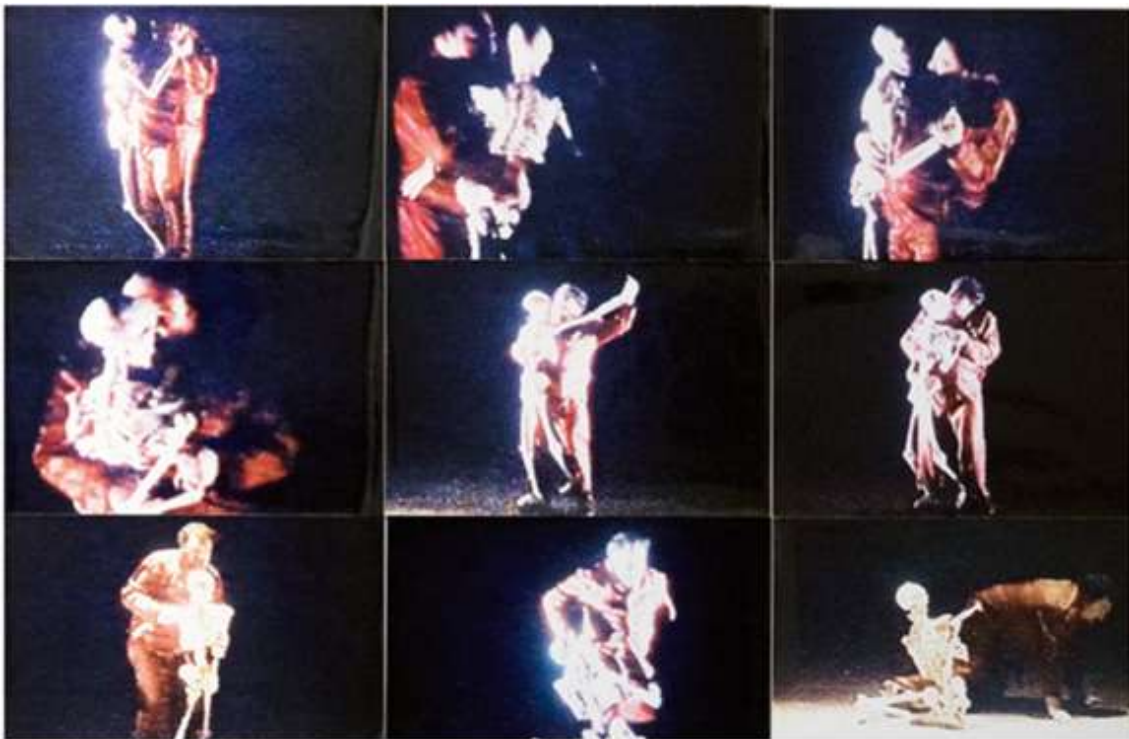
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La instalación consiste en paneles con listas de nombres e inscripciones de la palabra 'Faltan', acompañados de imágenes y documentos de archivo. Los textos aparecen en blanco sobre fondo oscuro, recordando un memorial de víctimas. El montaje es austero, con disposición seriada y repetitiva, que enfatiza la magnitud de las ausencias registradas.

Lectura connotativa:

La obra funciona como un memorial contemporáneo a los desaparecidos de la Guerra Civil y el franquismo. El término 'Faltan' adquiere un doble sentido: denuncia la ausencia física de las víctimas y el silencio político que las rodea. El gesto repetitivo se convierte en un lamento visual, en una letanía que interpela al espectador desde la sobriedad del archivo. Más que mostrar cuerpos, la instalación subraya la elocuencia de la ausencia, el vacío como lugar de memoria. Romero convierte el archivo en un espacio de duelo y resistencia, donde recordar es un acto político y un deber ético.



FICHA TÉCNICA

Título: Danza I

Año: 1996

Técnica: Instalación fotográfica y audiovisual

Dimensiones: Variable

Género: Instalación / flamenco y política

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Proyecto *Máquinas de trovar*

Tipología de muerte / Representación: Ritual de duelo; el flamenco como memoria y catarsis.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La instalación muestra a un hombre vestido con un mono rojo que baila con un esqueleto humano. La secuencia fotográfica recoge distintos momentos de la coreografía: giros, abrazos y gestos compartidos entre ambos cuerpos. El fondo oscuro y la iluminación focalizada intensifican el dramatismo de la escena, subrayando el contraste entre la vitalidad del bailarín y la rigidez del esqueleto. El montaje presenta estas imágenes en serie, generando un efecto rítmico que emula la cadencia de la danza.

Lectura connotativa:

La pieza convierte la danza en un ritual de duelo y memoria. Bailar con un esqueleto simboliza la aceptación íntima de la muerte, transformando el miedo en gesto poético. En el contexto de Pedro G. Romero, esta obra se vincula con su interés en el flamenco y la cultura popular como archivos vivos de dolor histórico y resistencia. Tal como él mismo señala, lo popular —y especialmente el flamenco— mantiene rupturas y aperturas en un continuo, funcionando como resistencia, disolución y secreto.

La danza con la muerte puede leerse como una actualización de rituales ancestrales donde el baile exorciza el dolor colectivo, una especie de “danza macabra” contemporánea. En la tradición flamenca, el gesto corporal se asocia a la catarsis frente a la adversidad, y Romero reinterpreta ese archivo gestual como metáfora política: un cuerpo vivo se enfrenta al esqueleto como memoria material de la violencia y lo ausente.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte aparece en la obra de Pedro G. Romero como ausencia y silencio. Sus proyectos interrogan los archivos de la violencia, la iconoclastia religiosa y la memoria histórica. La ausencia se convierte en imagen y el duelo en un gesto político.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Romero entiende la muerte como un campo simbólico atravesado por la política, la religión y la memoria. Su obra concibe la representación de la ausencia como un acto de justicia y resistencia. El arte, para él, no es un refugio estético sino una herramienta crítica frente al olvido y la violencia.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica reconoce a Pedro G. Romero como una figura clave en el cruce entre arte contemporáneo, política e historia cultural. Su trabajo con el archivo ha sido valorado como una práctica de resistencia frente a la desmemoria. Su manera de relacionar flamenco, política e iconografía lo sitúa como un creador singular en el panorama español.

REFERENCIAS

García Romero, P. (1993–1995). Faltan [Instalación]. Proyecto Archivo F.X.

García Romero, P. (1996). Danza I [performance, videoarte]. Proyecto Máquinas de trovar.

Museo Reina Sofía. (s.f.). Pedro G. Romero en las colecciones del Museo Reina Sofía. Madrid: MNCARS.

VV.AA. (2022). Máquinas de trovar: Pedro G. Romero. Madrid: Museo Reina Sofía.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre completo: Javier Garcerá

Origen: Sagunto, Valencia, España

Año de nacimiento: 1967

Web: <https://www.javiergarcera.com>

Reconocimientos: Becas en la Academia de España en Roma y en la Casa Velázquez (Madrid); ganador de premios en la Feria Estampa (2022); artista invitado en ARCO 2024 en el stand de ABC Cultural.



JAVIER GARCERÁ

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas: Pintura sobre seda, temple acrílico, instalación pictórica.

Materiales: Seda sintética, temple acrílico, pigmentos artesanales.

Género (motivo): Pintura abstracta con niveles de iconicidad; instalación inmersiva.

Estilo: Monocromía (rojos, verdes, negros), veladuras y transparencias; diálogo entre lo visible y lo oculto.

Discurso/enfoque: Su obra reflexiona sobre la impermanencia, la atención y la contemplación, inspirada en María Zambrano y François Cheng. Invita a “perder tiempo para ganarlo”, situando al espectador en un estado de quietud y flotación.



FICHA TÉCNICA

Título: Y también pasará (2021)

Técnica: Temple acrílico sobre seda.

Dimensiones: 180 × 240 cm (serie).

Colección/exposición: Galería Daniel Cuevas, Madrid, 2022.

Tipología de muerte: Impermanencia, caducidad, lo efímero de la vida.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

El cuadro presenta una superficie de seda trabajada con veladuras de temple acrílico, que genera brillos cambiantes y efectos visuales de difícil fijación. Desde la frontalidad, el espectador percibe formas que se desdibujan, oscilando entre abstracción y figuración. La obra no se ofrece en una sola mirada: requiere tiempo y desplazamiento físico para captar los matices tonales y luminosos.

Lectura connotativa:

El título “Y también pasará”, remite a la fragilidad de la existencia. La pintura encarna la caducidad como experiencia sensorial: lo que se ve se transforma según la luz y la posición, aludiendo a la imposibilidad de fijar la realidad. Se trata de una metáfora de la muerte como tránsito constante, no como final absoluto. La seducción cromática invita a una contemplación meditativa, en la que la impermanencia se revela como belleza efímera.



FICHA TÉCNICA

Título: Dejarse quieto flotar (2023)

Técnica: Temple acrílico sobre seda (políptico de 9,30 m × 1,80 m).

Colección/exposición: CAB Burgos y ARCO 2024, stand de ABC Cultural.

Tipología de muerte: Suspensión del tiempo, quietud como resistencia al caos vital.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

El lienzo muestra un conjunto de marcos vacíos dispuestos sobre una mesa, delante de un fondo ornamentado con tapices y molduras. La paleta monocroma, dominada por el rojo, envuelve la escena en un halo de uniformidad cromática, donde los detalles emergen y se ocultan según la luz. Los marcos, de distintos tamaños y estilos, se presentan como objetos reconocibles, pero privados de imágenes o retratos en su interior. La textura de la seda y el temple genera un efecto de profundidad cambiante, en el que lo visible fluctúa entre presencia y disolución.

Lectura connotativa:

Los marcos vacíos evocan la ausencia: lo que pudo estar y ya no está, lo que queda como huella de la memoria. La monocromía roja intensifica el carácter ritual y meditativo de la obra, asociando el color tanto a la vitalidad como a la finitud. En clave simbólica, los marcos se convierten en contenedores de ausencias, metáforas de vidas pasadas o recuerdos perdidos. La obra dialoga con el concepto de “flotar” propuesto por María Zambrano: permanecer en suspensión, sin aferrarse a imágenes fijas, aceptando la impermanencia. De este modo, la pintura ofrece una reflexión sobre la caducidad y la muerte, no desde lo macabro, sino desde la poética de la contemplación y la resonancia interior.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte en Garcerá se entiende como impermanencia, una constante transformación. Sus obras, imposibles de fijar en una sola mirada, escapan como lo hace la vida. La contemplación lenta que exige su pintura confronta al espectador con la caducidad del instante y la necesidad de aceptación serena.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Garcerá asume la fugacidad sin dramatismo, desde una postura próxima al budismo zen y a la filosofía de la no-dualidad. En sus palabras, el arte es una “morada temporal” que enseña a perder tiempo, a recuperar la atención y a aceptar la muerte como parte del ciclo vital

Opiniones y crítica de la obra en general

Críticos como Victoria Arribas (PAC) destacan cómo Garcerá combina lo oculto y lo revelado, obligando a una contemplación lenta. En ARCO 2024, su políptico fue calificado como una “capilla pictórica” de recogimiento en medio del caos. Sus premios en Estampa 2022 confirmaron la potencia sensorial y filosófica de su serie Y también pasará.

REFERENCIAS

Arribas Roldán, V. (2022, 20 de enero). Javier Garcerá en la galería Daniel Cuevas con “Y también pasará”. Plataforma de Arte Contemporáneo. <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/javier-garcera-en-la-galeria-daniel-cuevas-con-y-tambien-pasara/>

Blog de la Facultad de Bellas Artes de Málaga. (2022, octubre). El profesor Javier Garcerá gana dos premios en la Feria Estampa. <https://www.bbaa.uma.es/blog/el-profesor-de-nuestra-facultad-javier-garcera-gana-este-ano-dos-premios-en-la-edicion-de-la-feria-de-arte-estampa>

Díaz-Guardiola, J. (2024, 2 de marzo). Javier Garcerá, artista del stand de ABC Cultural en ARCO'24. Siete de Un Golpe. <https://sietedeungolpe.es/javier-garcera-artista-del-stand-de-abc-cultural-en-arco24/>

Exhale Inhale. (s. f.). Texto crítico sobre Javier Garcerá. PDF facilitado por el artista EN:
<https://www.javiergarcera.com>

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Francisco

Apellidos: Herbello

Origen: Aldán, Galicia, España

Año nacimiento/muerte: 1970 –

Web: <http://franherbello.com/>

Biografía / Reconocimientos: Fran Herbello es un artista gallego cuya obra combina fotografía, instalación y procesos orgánicos. Su práctica artística se centra en reflexionar sobre el tiempo, la memoria y la muerte, recurriendo a materiales naturales como semillas, tierra o elementos vegetales. Se mueve entre lo rural y lo urbano, incorporando la cultura popular gallega en sus propuestas. Ha expuesto en galerías y centros de arte en Galicia y en el ámbito nacional, siendo reconocido como una de las voces más inquietantes de la escena artística gallega contemporánea.



FRAN HERBELLO

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Fotografía, instalación, arte conceptual, procesos orgánicos.

Materiales: Semillas, papel fotográfico, tierra, elementos vegetales, fotografía analógica y digital.

Género (motivo): Arte de memoria, vanitas contemporánea, reflexión sobre lo efímero y lo orgánico.

Estilo de la obra: Conceptual, experimental, poético y crítico; mezcla la tradición popular con lenguajes contemporáneos.

Discurso / enfoque de las obras: Herbello aborda la muerte y el paso del tiempo a través de estrategias visuales que integran lo orgánico y lo corporal. Su obra reflexiona sobre la caducidad, la identidad y la memoria colectiva, desde una mirada íntima y a la vez universal.

Otros: Su producción se caracteriza por la imprevisibilidad de los procesos biológicos, que se convierten en parte activa de las obras.



FICHA TÉCNICA

Título: Semillas de grelos para envejecer un retrato

Año: 2016

Técnica: Instalación fotográfica con germinación de semillas

Dimensiones: Variable (mural de casi 4 metros)

Género: Arte conceptual / Vanitas orgánica

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Espazo de Creación Chan da Pólvora, Santiago de Compostela

Tipología de muerte / Representación: Muerte biológica; envejecimiento y caducidad a través de procesos naturales.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra consiste en retratos en los que Fran Herbello sustituyó la plata fotográfica por 6.000 semillas de grelos, perforando el papel para que germinasen sobre su superficie. A medida que las semillas crecían, la imagen inicial se iba transformando, deteriorando y adquiriendo texturas orgánicas imprevisibles. El proceso fue documentado en seis fotografías que muestran cronológicamente el cambio del retrato original. El resultado es un mural de gran formato, de casi cuatro metros, que presenta la evolución biológica como parte inseparable de la obra artística.

Lectura connotativa:

La pieza convierte la fotografía en un organismo vivo, en constante mutación. El retrato, que tradicionalmente busca fijar la memoria y preservar la identidad, aquí se somete a la acción inevitable del tiempo y de la naturaleza. El uso de semillas de grelos, vinculadas a la cultura gallega, aporta un anclaje local y simbólico. La obra funciona como metáfora del envejecimiento, la caducidad y la muerte, transformando la imagen en un territorio orgánico donde la vida y la descomposición conviven. Herbello plantea que los recuerdos, al igual que las semillas, germinan, crecen, y finalmente se deshacen, subrayando la fragilidad de la memoria y la condición perecedera del ser humano.



FICHA TÉCNICA

Título: Mal de corpo (serie)

Año: 2000–2004

Técnica: Fotografía analógica en blanco y negro sobre papel baritado

Dimensiones: 70 x 93 cm (cada fotografía)

Género: Fotografía conceptual / Reflexión corporal

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Serie *Mal de corpo*

Tipología de muerte / Representación: Muerte simbólica; representación del cuerpo como límite y vulnerabilidad.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La serie fotográfica en blanco y negro muestra cuerpos fragmentados, en posiciones tensas o en actitudes que transmiten malestar físico y emocional. Las imágenes, impresas sobre papel baritado, presentan un fuerte contraste lumínico que enfatiza la textura de la piel y los gestos corporales. El tratamiento analógico otorga a la serie una atmósfera de crudeza y sobriedad, donde los cuerpos se convierten en superficies de inscripción del dolor. La ausencia de color intensifica la carga dramática y simbólica de las imágenes.

Lectura connotativa:

La obra funciona como metáfora de la fragilidad y vulnerabilidad del cuerpo humano. El 'mal de corpo', expresión gallega, remite tanto a la enfermedad como a la incomodidad existencial. Las fotografías sugieren la condición mortal del ser humano, subrayando cómo el cuerpo es lugar de tránsito y de sufrimiento. Herbello se inspira en la cultura popular gallega para abordar la muerte desde la cotidianidad y la ironía, proponiendo que, al ridiculizar o banalizar lo temido, se aprende a convivir con ello. La serie interpela al espectador a reconocer en su propio cuerpo los signos de caducidad y de desgaste que anticipan la muerte.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte es una constante en la obra de Fran Herbello. Desde la descomposición orgánica de las imágenes en *Semillas de grelos* hasta la vulnerabilidad de los cuerpos en *Mal de corpo*, su trabajo reflexiona sobre la caducidad y la fragilidad de la vida. La muerte no aparece como un hecho dramático, sino como un proceso natural y cultural, enraizado en la experiencia cotidiana y en la memoria colectiva gallega.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Herbello reconoce su propio temor a la muerte, pero al igual que sus abuelos, adopta de la cultura popular gallega la estrategia de convivir con ella, perdiéndole el respeto al integrarla en lo cotidiano e incluso ridiculizarla. Su enfoque se basa en aceptar la finitud como parte inseparable de la vida, utilizando el arte como herramienta para visibilizar y procesar esta experiencia.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha descrito a Fran Herbello como un artista heterodoxo y conceptual, capaz de integrar procesos biológicos en el ámbito artístico. Su obra se valora por la tensión entre lo poético y lo inquietante, donde la naturaleza y el cuerpo se convierten en símbolos de memoria, identidad y muerte. Se le reconoce como una de las figuras más carismáticas e inquietantes del panorama gallego contemporáneo.

REFERENCIAS

Faro de Vigo. (2016, 14 de septiembre). Semillas de grelos para envejecer un retrato. Faro de Vigo. <https://www.farodevigo.es/o-morrazo/2016/09/14/semillas-grelos-envejecer-retrato-16513816.html>

Fran Herbello. (s.f.). Sitio web oficial. <http://franherbello.com/>

Redon. (s.f.). Mal de corpo. <https://redon.es/franherbello.com/es/proyectos/mal-de-corpo>

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: José

Apellidos: Hernández Muñoz

Origen: Zona Internacional de Tánger, Marruecos

Año nacimiento/muerte: 1944 – 2013

Web: <https://www.jose-hernandez.com/>

Biografía / Reconocimientos: Autodidacta, José Hernández fue pintor, grabador, dibujante y escenógrafo. Desarrolló un lenguaje personal que fusiona la tradición barroca, el surrealismo y el expresionismo fantástico. Su obra está poblada de figuras deformes, paisajes siniestros y objetos alegóricos, siempre vinculados al tema de la muerte y la fragilidad humana. Recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas (1981) y el Premio Nacional de Arte Gráfico (2006). Fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y expuso internacionalmente en Tokio, París, Chicago, Londres y Rabat

JOSÉ HERNÁNDEZ

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Pintura, grabado, dibujo, escenografía, ilustración.

Materiales: Óleo sobre lienzo, aguafuerte sobre plancha de cobre, tinta china, lápiz, técnicas mixtas.

Género (motivo): Vanitas, alegorías barrocas, escenas fantásticas y apocalípticas.

Estilo de la obra: Neobarroco, surrealista y expresionista; con referencias a Goya, El Bosco y Brueghel, y afinidades con Bacon o Dalí.

Discurso / enfoque de las obras: Explora el miedo, la corrupción, la metamorfosis y la monstruosidad como metáforas de la condición humana. Su obra plantea un diálogo constante entre lo grotesco y lo poético, lo sagrado y lo profano, lo íntimo y lo colectivo.



FICHA TÉCNICA

Título: In ictu oculi

Año: 1985

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 97 × 130 cm

Género: Vanitas / naturaleza muerta simbólica

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Colección Lorenzana

Tipología de muerte / Representación: Vanitas barroca contemporánea, con símbolos de poder y caducidad.

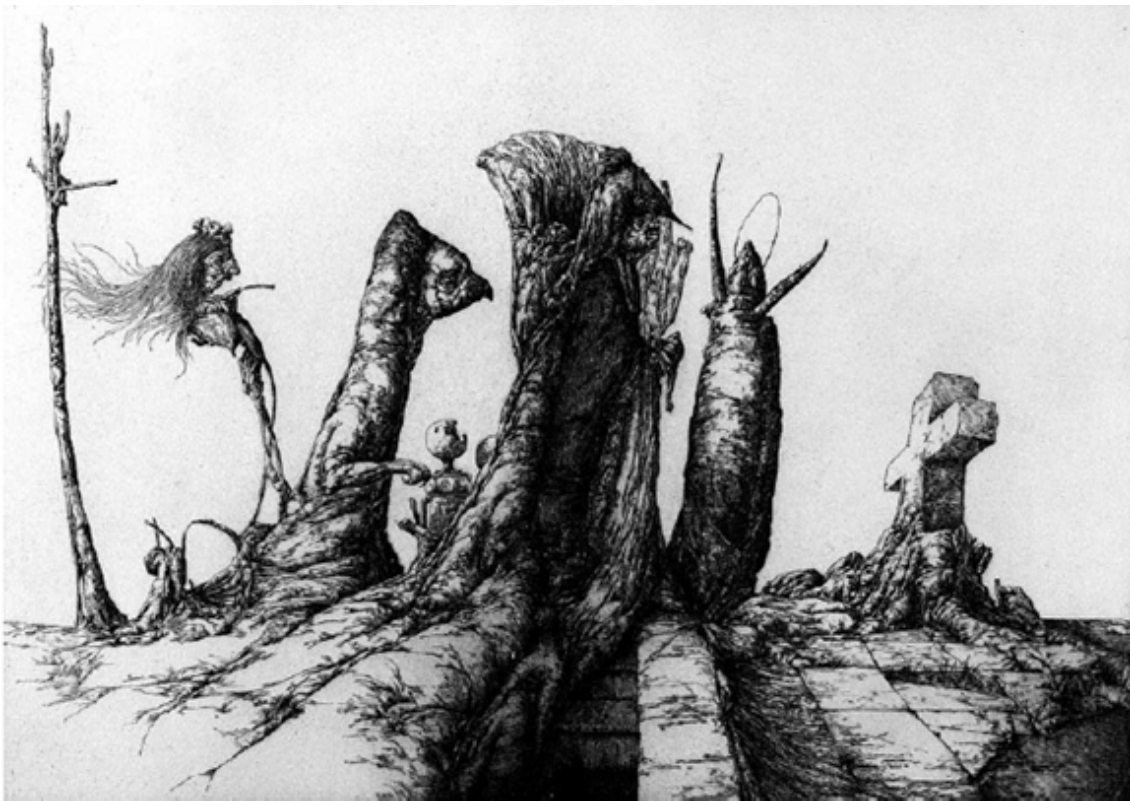
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La composición presenta un bodegón en el que se alinean objetos simbólicos sobre un fondo oscuro: un brazo óseo, un globo terráqueo roto, un libro abierto y vegetales marchitos. El ambiente es estático y sombrío, dominado por tonos terrosos y ocre. Cada elemento aparece cuidadosamente representado, con un detallismo que remite a la tradición barroca de las vanitas.

Lectura connotativa:

Más allá de lo visible, la obra evoca la fragilidad de la existencia y la fugacidad del poder humano. El brazo descarnado funciona como memento mori, recordatorio de la muerte. El globo terráqueo caído simboliza la decadencia de las aspiraciones universales y la futilidad del conocimiento frente al tiempo. La obra reinterpreta la vanitas barroca con un lenguaje contemporáneo, donde la putrefacción y el desgaste sugieren tanto el destino individual como el deterioro de civilizaciones enteras.



FICHA TÉCNICA

Título: Aquelarre

Año: 1979

Técnica: Aguafuerte

Dimensiones: 50 × 65 cm

Género: Escena fantástica / imaginería lúgubre

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Colección Familia José Hernández

Tipología de muerte / Representación: Ritual macabro, colectivo, vinculado a lo grotesco.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La estampa muestra una serie de figuras monstruosas, semejantes a troncos deformados, que evocan brujas reunidas en torno a una cruz de piedra. Los cuerpos aparecen metamorfoseados, sin rasgos humanos definidos, en un paisaje árido y desolado. El trazo oscuro y detallado refuerza la sensación de crudeza y rigidez en la escena.

Lectura connotativa:

La obra sugiere un universo espectral en el que la muerte y la corrupción son inseparables de lo humano. Las brujas, convertidas en formas vegetales, simbolizan la degradación del cuerpo y el miedo ancestral al mal. La cruz central introduce una tensión entre lo sagrado y lo profano, recordando la lucha entre religión y superstición. El aguafuerte, con su carácter incisivo y tenebroso, construye una alegoría de la descomposición física y moral, en la que el aquelarre representa la colectividad degradada, un eco crítico de la sociedad misma.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte es un tema constante en la obra de José Hernández, abordada a través de cuerpos fragmentados, paisajes desolados y figuras grotescas. En sus pinturas y grabados, la muerte aparece no solo como destino individual, sino como metáfora de la corrupción política, cultural y social. Su lenguaje neobarroco convierte la vanitas en un escenario inquietante y visionario.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Hernández consideraba el arte como un medio para enfrentarse al miedo y a la muerte. En sus obras, la monstruosidad y la descomposición aparecen como metáforas inevitables de la condición humana. Su visión de la muerte oscila entre lo poético y lo grotesco, lo íntimo y lo colectivo, proponiendo una reflexión crítica y existencial.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha señalado la obra de Hernández como una de las más singulares de la figuración fantástica en España. Autores como Pilar Pedraza han destacado su capacidad de deconstruir la tradición barroca para crear un universo personal, poblado de figuras grotescas que remiten tanto al subconsciente como a la memoria cultural. Se le considera un heredero contemporáneo de Goya y El Bosco, capaz de transformar lo macabro en belleza inquietante.

REFERENCIAS

- Arenas, C. (2015). La poética fantástica de José Hernández. En José Hernández (pp. 188-195). Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.
- Chirivella Bonet, M. (2015). La otra belleza. En José Hernández (pp. 130-137). Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.
- Hernández, J. (1989). Anotaciones al margen de un cuaderno de apuntes. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Pedraza, P. (2015). José Hernández, el deconstructor. En José Hernández (pp. 310-317). Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.
- Villalba, G. (1996). José Hernández. Oeuvre Graphique Complet (1967-1996). Ediciones Michèle Broutta.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Concha

Apellidos: Jerez

Origen: Las Palmas de Gran Canaria, España

Año nacimiento/muerte: 1941 – vive

Web: <https://conchajerez.net>

Biografía / Reconocimientos: Concha Jerez (1941) es pionera del arte conceptual en España y una de las artistas más influyentes en la reflexión crítica sobre la memoria, la censura y la represión política. Su trabajo parte del uso de textos intervenidos, la autocensura y los objetos cotidianos como formas de denuncia. Desde mediados de los años setenta desarrolla una práctica en la que confluyen instalación, objeto, performance y obra gráfica. Ha representado a España en la Bienal de Venecia de 2015, ha recibido el Premio Nacional de Artes Plásticas (2015) y el Premio Velázquez de Artes Plásticas (2017). Su obra se encuentra en colecciones como el Museo Reina Sofía, el MACBA, el Archivo Lafuente y Es Baluard.

CONCHA JEREZ

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Instalación, objetos intervenidos, dibujo, performance, vídeo, arte sonoro.

Materiales: Papel impreso, fotocopias, textos tachados, madera, vidrio, objetos domésticos, soportes cotidianos.

Género (motivo): Conceptual, político, memoria, censura, denuncia social.

Estilo: Conceptualismo crítico, estética de la ausencia, uso del texto ilegible/autocensurado como recurso plástico.

Discurso/enfoque de las obras: Reflexión sobre el silencio, la represión y la desaparición como formas de muerte simbólica. Sus obras transforman documentos y objetos cotidianos en testimonios de memoria política.

Otros: Desde los años 70, Jerez explora la censura como forma de violencia, desarrollando un lenguaje personal donde el tachado, el borrado y la fragmentación constituyen metáforas de la represión.



FICHA TÉCNICA

Título: Ejecutado esta mañana (recuperación de la noticia)

Año: 1975

Técnica / Materiales: Dibujo y fotocopia sobre papel; tinta Rotring sobre hojas de periódico autocensuradas.

Dimensiones: 30 × 21 cm c/u

Género: Obra conceptual / instalación documental

Pertenece a colección/exposición: Archivo Lafuente; Museo Reina Sofía, 2020-21

Tipología de muerte / Representación: Representación política de la muerte

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra consiste en cuatro fotocopias en papel blanco de páginas de periódico de 1975, donde se informaba sobre la ejecución de los últimos presos políticos bajo el franquismo. Las páginas están intervenidas con trazos en tinta Rotring que tachan los textos, volviéndolos ilegibles. Las hojas se presentan en fundas plásticas y archivadas en una carpeta azul de la época. Formalmente, se trata de un gesto de apropiación documental, en el que el soporte periodístico se convierte en obra de arte a través de la intervención de la artista.

Lectura connotativa:

: El título alude de manera directa y brutal a la ejecución política, revelando el carácter traumático de la noticia. La intervención con tinta negra simboliza la censura, la autocensura y la represión mediática en los últimos meses del franquismo. El espectador, al no poder leer la información, experimenta la frustración del silencio impuesto, metáfora de la anulación del discurso crítico. La carpeta azul y las fundas plásticas, banales y administrativas, evocan la burocratización de la violencia. La obra señala la muerte no solo como hecho biológico, sino como desaparición pública: la muerte de la voz, de la memoria y del registro histórico. En este sentido, la pieza es un testimonio de denuncia contra la invisibilización y la manipulación mediática, proponiendo una reflexión sobre cómo la prensa participa en el borrado de los crímenes de Estado.



FICHA TÉCNICA

Título: Medida

Año: 1983-1986

Técnica / Materiales: Objetos intervenidos: seis medidas de madera tradicionales, tiras de poliéster con textos ilegibles, vidrios y letras metálicas.

Dimensiones: 20 × 250 × 200 cm aprox. (conjunto); 20 × 30 × 70 cm cada módulo

Género: Instalación

Pertenece a colección/exposición: Archivo Concha Jerez; primera exhibición en Fragmentos de Tiempo (Museo de Bellas Artes de Asturias, 1986)

Tipología de muerte / Representación: Muerte simbólica y de la memoria.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La instalación está compuesta por seis módulos de madera antiguos, utilizados para medir grano, alineados en el suelo como contenedores rectangulares. En la parte frontal de cada módulo aparece una letra metálica dorada; juntas forman la palabra "MEDIDA". En el interior, cada caja contiene una tira de poliéster translúcido con escritos ilegibles. Todo está cubierto con un vidrio transparente. La disposición ordenada y repetitiva de los módulos genera un efecto de archivo o inventario, como si fueran urnas o contenedores de memoria.

Lectura connotativa:

Medida utiliza el lenguaje de lo cotidiano y lo agrícola para hablar de memoria, control y olvido. Los contenedores remiten a urnas funerarias o ataúdes, lo que introduce una lectura mortuoria: los textos ilegibles dentro de cada caja funcionan como sudarios o restos simbólicos. El hecho de que las palabras no puedan leerse enfatiza la imposibilidad de acceder al contenido de la memoria, metáfora de la censura y el olvido. La alineación repetitiva de los módulos recuerda a rituales de enterramiento, pero también a la lógica burocrática de clasificar y normalizar lo humano. La palabra "MEDIDA" sugiere tanto control y limitación como justicia poética. La obra confronta al espectador con la fragilidad de la memoria y la facilidad con la que lo vivido puede ser ocultado, archivado o reducido a silencio.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

En la obra de Jerez la muerte no se representa de manera literal, sino como proceso de anulación, silenciamiento y desaparición simbólica. Su estética conceptual traduce la censura en muerte del pensamiento y de la palabra. Desde sus Escritos ilegibles autocensurados (1974), su producción aborda la muerte cultural y política de todo aquello que es silenciado. Así, sus piezas funcionan como espacios de resistencia, donde la memoria se opone al olvido y la censura es denunciada como forma de violencia.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

La propia artista ha declarado que su práctica nace de la necesidad vital de trabajar con la censura como forma de violencia simbólica. Para Jerez, silenciar equivale a matar: es la desaparición de voces, de cuerpos y de relatos. Sus obras —desde necrológicas recuperadas hasta textos ilegibles— insisten en que la muerte también se da en el terreno cultural, cuando lo vivido es borrado del relato colectivo.

Opiniones y crítica de la obra en general

Críticos e historiadores han subrayado la importancia de Jerez como pionera en España del arte político-conceptual. Carmen Fernández Aparicio (Museo Reina Sofía) señala que obras como Seguimiento de una noticia o Ejecutado esta mañana revelan cómo los medios participan en la desaparición de la memoria colectiva. Su enfoque ha sido descrito como “estética de la ausencia” y “arqueología de la memoria”.

REFERENCIAS

Concha Jerez (s.f.). Ejecutado esta mañana (recuperación de la noticia) [Sitio web oficial]. Recuperado el 1 de septiembre de 2025, de <https://conchajerez.net/executed-this-morning-recovery-of-the-news-1975/>

Concha Jerez (s.f.). Medida (1983-1986) [Sitio web oficial]. Recuperado el 1 de septiembre de 2025, de <https://conchajerez.net/medida-1983-1986/>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s.f.). Seguimiento de una noticia [Colección]. Recuperado el 1 de septiembre de 2025, de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion>

obra/seguimiento-noticia

Soler, P. (2016, 20 de mayo). "Mis obras responden a una necesidad". La Verdad. Recuperado de <https://www.laverdad.es/murcia/planes/201605/13/obras-responden-necesidad-20160513005940-v.html>

Magaña, M. J. (2013, 2 de octubre). Entrevista a Concha Jerez, con motivo del Premio MAV 2012. M-Arte y Cultura Visual. Recuperado de <https://www.m-arteyculturavisual.com/2013/02/10/entrevista-a-concha-jerez/>

DATOS DEL ARTISTA

Nombre completo: Rogelio López Cuenca

Lugar y año de nacimiento: Nerja, Málaga, 1959

Web: <https://www.lopezcuenca.com>

Disciplina: Arte conceptual, vídeo, instalación, poesía visual, proyectos de investigación crítica en el espacio público.

Biografía / Reconocimientos:

López Cuenca es uno de los artistas españoles más comprometidos con la crítica cultural y política desde los años ochenta. Su formación en Filología Hispánica marcó su aproximación textual a la práctica artística, desarrollando un trabajo interdisciplinar que combina poesía experimental, apropiación crítica de imágenes y proyectos colaborativos. Ha expuesto en centros como el Museo Reina Sofía, el CAAC de Sevilla, el CA2M de Móstoles o Es Baluard, y ha participado en bienales internacionales. Su obra se articula en torno a la memoria histórica, la crítica de los discursos oficiales y la construcción de imaginarios colectivos.

ROGELIO LÓPEZ CUENCA

OBRA EN GENERAL

Técnicas: Collage, instalación, vídeo, intervención en espacio público, net.art, poesía visual.

Materiales: Textos, imágenes de archivo, mapas, fotografías, carteles, recursos digitales.

Géneros: Crítica cultural, memoria histórica, iconografía política, arte público.

Estilo: Conceptual, apropiacionista, deconstructivo, interdisciplinar.

Discurso: Cuestiona los mecanismos de representación del poder, los monumentos y las narrativas históricas hegemónicas, proponiendo una lectura crítica desde la marginalidad, el feminismo y la memoria colectiva.



FICHA TÉCNICA

Título: Tutto Tondo

Año: 2016

Técnica: Vídeo, 9 min.

Género: Arte conceptual, crítica de la iconografía religiosa y publicitaria.

Colección / exposición: Proyecto Opium Pop.

Tipología de muerte / Representación: Cuestionamiento de los símbolos cristianos y su persistencia en la cultura visual contemporánea.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La pieza presenta un montaje audiovisual en el que se superponen imágenes religiosas, publicitarias y mediáticas. El recurso al círculo o “tondo” se convierte en leitmotiv visual que unifica representaciones de lo sagrado y lo profano, generando una saturación icónica que interpela al espectador.

Lectura connotativa:

La obra revisita la herencia iconográfica del cristianismo y su reutilización en la cultura de masas. López Cuenca analiza la “industria de la fe” como antecedente de la sociedad de consumo: las imágenes religiosas funcionan como marcas publicitarias, reapropiadas por los discursos contemporáneos. La muerte aquí se entiende como muerte simbólica de los significados originales, transformados por el mercado cultural y político.



FICHA TÉCNICA

Título: Monumento de Sa Feixina, serie Nada tan invisible

Año: 2019

Técnica: Intervención e investigación colaborativa, instalación, fanzine, vídeo.

Género: Arte público, memoria histórica, activismo.

Colección / exposición: Proyecto Nada tan invisible, Es Baluard y Casal Solleric (Palma).

Tipología de muerte / Representación: Resignificación crítica de un monumento franquista a los “Caídos del crucero Baleares”.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

El proyecto documenta, analiza e interviene el monumento de Sa Feixina en Palma, erigido por la dictadura franquista en 1947. La investigación, desarrollada junto a Elo Vega, generó talleres, publicaciones y acciones colectivas que buscaban visibilizar los discursos ocultos del monumento y sus usos políticos.

Lectura connotativa:

La obra es un ejercicio de “contra-memoria”: López Cuenca cuestiona la permanencia de símbolos autoritarios en el espacio público y los reactiva como lugares de debate ciudadano. La muerte se presenta aquí como memoria borrada y reapropiada: la de los marineros del crucero, convertidos en mito franquista, y la de las víctimas silenciadas del régimen. El proyecto subvierte la monumentalidad patriarcal y propone alternativas de recuerdo crítico y plural.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

En su trabajo, la muerte aparece no como hecho biológico, sino como muerte de los significados oficiales: la del discurso franquista, la del mito religioso, la del relato único de la historia. Sus intervenciones buscan resucitar las memorias marginadas y denunciar la violencia simbólica de los monumentos

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Para López Cuenca, la muerte está ligada al olvido y al silenciamiento: lo que el poder convierte en invisible. Su arte es un intento de reapropiación crítica de esos restos, de dar voz a lo que fue borrado. Frente a la inmortalidad que buscan los monumentos, propone lo efímero, lo colectivo y lo crítico.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica considera a López Cuenca una figura clave del arte español contemporáneo en su vertiente crítica y política. Su trabajo interdisciplinar articula una lectura irónica y deconstructiva de los imaginarios culturales dominantes, señalando la vigencia de los símbolos de poder en la cultura de masas y en el espacio público.

REFERENCIAS

- García Alarcón, A. (2019). Nada tan invisible. Palma: Casal Solleric / Es Baluard.
- López Cuenca, R. (2016). Opium Pop. Recuperado de <https://www.lopezcuenca.com/opium-pop/>
- López Cuenca, R. (2009). Hojas de ruta. Valladolid: Museo Patio Herreriano.
- Méndez Baiges, M. (2019). Mujeres, Medusas y monumentos. En Nada tan invisible (pp. 20-31). Palma: Casal Solleric.
- Santos, J. (2016). Los bárbaros: Lugares de memoria del colonialismo español en Madrid. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Von Hantelmann, D. (2017). Cómo hacer cosas con arte. Bilbao: Consonni.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Cristina

Apellidos: Lucas

Origen: Jaén, España

Año nacimiento/muerte: 1973 –

Web: <https://cristinalucas.com>

Biografía / Reconocimientos: Cristina Lucas (Jaén, 1973) es una artista multidisciplinar cuya obra cuestiona los mecanismos del poder político, económico y cultural. A través de la performance, el vídeo, la instalación, la pintura y el dibujo, explora la relación entre historia, memoria y violencia. Su trabajo aborda temas como la emancipación femenina, la guerra, la religión y el capitalismo. Ha expuesto en instituciones como el Centro Pompidou, el Museo Reina Sofía, el MUDAM de Luxemburgo, el CA2M y el IVAM, entre otros. Ha participado en bienales internacionales como Venecia, Estambul, São Paulo, Shanghái y Liverpool.

CRISTINA LUCAS

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Performance, vídeo, instalación, pintura, dibujo, happening.

Materiales: Imágenes de archivo, mapas, datos digitales, soportes multimedia, fotografía, objetos cotidianos.

Género (motivo): Político, histórico, social, feminista, memoria colectiva.

Estilo: Arte conceptual, interdisciplinar, crítica institucional, estética de archivo.

Discurso/enfoque de las obras: Denuncia las estructuras de poder y visibiliza la violencia ejercida sobre colectivos y memorias históricas. Reflexiona sobre lo efímero y lo permanente, la muerte y la memoria.

Otros: Su obra combina el rigor de la investigación documental con un lenguaje artístico accesible y crítico.



FICHA TÉCNICA

Título: Unending Lightning

Año: 2015 – en curso

Técnica / Materiales: Videoinstalación de 3 canales; programa informático con datos

Dimensiones: Variable, instalación inmersiva

Género: Arte político / instalación audiovisual

Pertenece a colección/exposición: exhibida en el Museo Reina Sofía (2017), Matadero Madrid.

Tipología de muerte / Representación: Muerte civil en bombardeos aéreos; archivo audiovisual del sufrimiento colectivo.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

Tres pantallas que proyectan simultáneamente información sobre los bombardeos aéreos contra población civil desde 1912 hasta la actualidad. En la pantalla central aparece un mapa del mundo donde se acumulan los nombres de ciudades bombardeadas, con un tamaño proporcional al número de víctimas. A la izquierda se suceden datos detallados de cada ataque —conflicto, fuerza aérea responsable, número de víctimas—, y a la derecha fotografías y documentos visuales relacionados. Incluye únicamente civiles. La pieza se actualiza continuamente con nuevas investigaciones, prolongando la duración de la proyección de manera prácticamente infinita.

Lectura connotativa:

‘Unending Lightning’ funciona como un archivo vivo de la barbarie bélica moderna. Al mostrar sin cesar los nombres de ciudades y las cifras de víctimas, el espectador enfrenta la magnitud inabarcable de la violencia aérea. La obra trasciende lo local para evidenciar que el sufrimiento es universal. El silencio que acompaña la instalación refuerza el carácter fúnebre, permitiendo al espectador imaginar las explosiones y los cuerpos ausentes. Lucas convierte la abstracción de los datos en una experiencia de duelo colectivo, denunciando la impunidad y el olvido. La pieza conecta con el Guernica de Picasso, pero en clave digital y global, cuestionando la memoria histórica eurocéntrica y ampliando la representación del horror hacia un registro totalizador y crítico de la violencia.



FICHA TÉCNICA

Título: Box

Año: 2017

Técnica / Materiales: Intervención fotográfica en fachada de museo; impresión de gran formato (9 × 9 m).

Dimensiones: 9 × 9 m

Género: Instalación / intervención efímera

Pertenece a colección/exposición: IVAM – Institut Valencià d'Art Modern, ciclo 'El IVAM Produce'.

Tipología de muerte / Representación: Representación simbólica de la muerte como morada final; reflexión sobre lo efímero y lo trascendente.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

'Box' es una intervención de gran formato realizada en la fachada del IVAM en 2017. La obra consiste en la fotografía del interior de un nicho mortuario, ampliada a las dimensiones de una valla publicitaria (9 × 9 m). El cubo, de apariencia sencilla y minimalista, se presenta como una estructura arquitectónica inquietante, sin ornamento, que remite a un espacio funerario. Su ubicación en la fachada del museo lo convierte en un dispositivo de confrontación pública: el espectador se enfrenta de manera directa a la imagen de una tumba. La pieza genera tensiones entre lo efímero y lo permanente, lo mortuario y lo monumental, la publicidad y la trascendencia.

Lectura connotativa:

'Box' plantea una reflexión sobre la última morada y la fugacidad de la vida, apropiándose del lenguaje publicitario para hablar de la muerte. Al situar la imagen de un nicho mortuario en el espacio urbano y museístico, Lucas interrumpe la lógica del consumo visual, sustituyendo el reclamo comercial por un recordatorio existencial. La obra conecta con la tradición del cubo blanco como símbolo del museo, pero aquí se convierte en metáfora funeraria, subrayando que el arte, como la memoria, es lo que permanece frente a lo efímero. La intervención incide en la tensión entre lo universal y lo individual: todos compartimos el destino de la muerte, pero la monumentalización de un nicho remite a la colectivización del duelo. La pieza confronta al espectador con lo inevitable, transformando el espacio expositivo en un lugar de reflexión filosófica.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

En la obra de Cristina Lucas, la muerte aparece como consecuencia de las violencias estructurales: guerras, bombardeos, represión, desigualdad. Sus proyectos convierten los datos y archivos en experiencias sensibles, donde la memoria se activa frente al olvido. A través de instalaciones como ‘Unending Lightning’ o ‘Box’, Lucas traduce la muerte en cartografías y arquitecturas, proponiendo un duelo colectivo. La muerte no se muestra solo como fin biológico, sino como fracaso político y social.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Cristina Lucas concibe el arte como herramienta para denunciar las estructuras de poder y violencia. Para ella, la muerte está estrechamente vinculada a la memoria histórica y a la necesidad de visibilizar aquello que se oculta. Sus obras insisten en que lo efímero —incluida la vida— debe enfrentarse a lo permanente a través del arte, que actúa como contenedor de lo trascendente. Así, la muerte es a la vez tema y motor de una producción que busca provocar conciencia crítica.

Opiniones y crítica de la obra en general

Críticos como Ferran Barenblit han señalado que ‘Unending Lightning’ reescribe el Guernica de Picasso en clave digital y global, convirtiéndose en un archivo monumental del horror bélico. Por su parte, Menene Gras Balaguer ha destacado que ‘El rayo que no cesa’ funciona como un documento sobrecogedor y abierto, que involucra al espectador en la construcción de memoria. En cuanto a ‘Box’, ha sido interpretada como una metáfora del último contenedor, un recordatorio de lo efímero que contrasta con la permanencia del arte y del museo como lugar de memoria.

REFERENCIAS

Barenblit, F. (2021). Mientras caen las bombas. In *Between Art Film*. Recuperado de <https://still.inbetweenartfilm.com/en/while-bombs-are-dropping/>

Gras Balaguer, M. (2017, 25 de octubre). El arte de la guerra. Cristina Lucas. *M-Arte y Cultura Visual*. Recuperado de <https://www.m-arteyculturavisual.com/2017/10/25/el-arte-de-la-guerra-cristina-lucas/>

IVAM. (2017). Box – Cristina Lucas. Institut Valencià d'Art Modern. Recuperado de <https://ivam.es/es/exposiciones/el-ivam-produce-cristina-lucas/>

Lucas, C. (s.f.). Unending Lightning (2015–en curso). Sitio web oficial. Recuperado de <https://cristinalucas.com>

València Extra. (2017, 22 de enero). Cristina Lucas: 'Lo efímero es una constante en nuestras vidas'. Recuperado de https://www.valenciaextra.com/es/cultura/cristina-lucas-lo-efimero-es-una-constante-en-nuestras-vidas_30172_102.html

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Mateo

Apellidos: Maté

Origen: Madrid, España

Año nacimiento/muerte: 1964 –

Web: <http://www.mateomate.com/>

Biografía / Reconocimientos: Mateo Maté es un artista español cuya obra se caracteriza por la ironía, la crítica institucional y el uso de símbolos cotidianos para abordar cuestiones de identidad, política y muerte. Formado en Bellas Artes en Madrid, ha expuesto en instituciones como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Bienal de São Paulo y ARCO. Su obra ha sido premiada en varias ocasiones y se encuentra en colecciones públicas y privadas. Maté cuestiona las convenciones sociales y culturales a través de instalaciones, fotografías, vídeos y esculturas, explorando los límites entre arte, religión, poder y vida cotidiana.



MATEO MATÉ

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Instalación, fotografía, vídeo, escultura, performance.

Materiales: Objetos cotidianos, documentos oficiales, radiografías, mobiliario doméstico, soportes visuales y audiovisuales.

Género (motivo): Arte conceptual, crítica institucional, vanitas contemporánea.

Estilo de la obra: Irónico, crítico y simbólico. Une referencias históricas y religiosas con la cultura de masas.

Discurso / enfoque de las obras: Mateo Maté reflexiona sobre la fragilidad de la vida, la memoria y la representación del cuerpo, articulando discursos sobre el poder, el consumo y la sacralización del arte. Sus obras funcionan como metáforas críticas de la sociedad contemporánea



FICHA TÉCNICA

Título: El tiempo nos va gastando hasta que nos hace transparentes

Año: 2002

Técnica: Fotografía digital intervenida

Dimensiones: Medidas variables según montaje

Género: Instalación fotográfica / vanitas contemporánea

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Expuesta en museos y galerías internacionales

Tipología de muerte / Representación: Transitoriedad del cuerpo; metáfora del paso hacia la muerte.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra muestra a una figura masculina que camina por una estancia blanca hacia una puerta iluminada. La secuencia de imágenes reproduce el movimiento en diferentes fases, hasta que la figura se desvanece en la luz. La atmósfera es aséptica, despojada de objetos, lo que enfatiza la acción de caminar hacia un destino. El montaje genera un efecto de tránsito visual, en el que el cuerpo pierde definición hasta casi desaparecer.

Lectura connotativa:

La obra plantea una metáfora del tránsito vital hacia la muerte. La luz al final de la estancia remite al imaginario colectivo de la 'luz al final del túnel'. La secuencia del cuerpo que se va volviendo transparente refleja la fragilidad humana y la inevitable desaparición. El espacio vacío y la repetición de la figura sugieren un ritual de paso, cargado de espiritualidad y silencio. El espectador se enfrenta a una representación poética de la muerte, que no aparece como abrupta, sino como un proceso gradual hacia la disolución. Maté consigue unir lo cotidiano y lo metafísico en una escenografía minimalista que cuestiona nuestra relación con el fin de la vida.



SE VENDEN RELIQUIAS DE ARTISTA

Aproveche la magnífica oportunidad de adquirir una verdadera reliquia del gran artista Mateo Maté.

¡Por qué contentarse con tener una obra de arte cuando puede obtener el propio cuerpo del artista!

Los restos que usted adquiere le serán entregados a los 5 años y un día tras la defunción del artista.

Mateo Maté ha sido premiado con numerosos galardones y ha expuesto en los mejores museos y galerías de todo el mundo.

COMPRE hoy una reliquia con todas las garantías.

En la religión católica las reliquias son uno de los aspectos más interesantes de la devoción de los fieles. Por definición, una reliquia de primera clase es una parte del cuerpo de un santo; por ejemplo, un fragmento de hueso; una reliquia de segunda clase es algo que ha tocado el santo o su propia tumba.

Extrapolando estos conceptos al territorio del arte y estableciendo una metafórica similitud, las obras de arte serían reliquias de segunda clase, sencillamente materiales y objetos manipulados por los artistas. Es lo que compone el cuerpo del artista de donde emana la belleza de las obras de arte, la verdadera reliquia de primera clase; la misma fuente de la belleza. ¿No serían, en la actualidad, objetos fascinantes las manos de Miguel Ángel o las de Picasso, que generaron tanta belleza en vida? ¿O no venerarían el cuerpo de Joseph Beuys muchos devotos seguidores de sus acciones artísticas?

En la lógica de una sociedad que ha sustituido los templos catedrales por gigantescos templos artísticos -los museos de arte contemporáneo, que miden su éxito por el número de fieles devotos que acogen anualmente- el coleccionista debería invertir, a modo de las acciones en bolsa, en participaciones del propio cuerpo del artista. Sin descuidar la devoción por sus producciones: las obras de arte.

FICHA TÉCNICA

Título: Reliquias de artista

Año: 2008

Técnica: Instalación con radiografías retroiluminadas y textos impresos

Dimensiones: Variable según montaje

Género: Instalación conceptual / crítica institucional

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Presentada en ARCO 2016

Tipología de muerte / Representación: Sacralización del cuerpo del artista; vanitas irónica contemporánea.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La instalación consiste en una serie de radiografías del cuerpo del propio artista, dispuestas en un soporte retroiluminado junto con documentos legales. El conjunto se organiza en forma de cruz, reforzando su carácter sacro. Las radiografías muestran diferentes partes del esqueleto, mientras los textos evocan contratos de compraventa y certificaciones de autenticidad. El montaje juega con la estética de las reliquias religiosas, trasladadas al ámbito artístico.

Lectura connotativa:

La obra ironiza sobre la mercantilización del arte y la sacralización de la figura del artista. Al presentar su propio cuerpo como reliquia vendible, Maté denuncia la lógica del mercado y el coleccionismo, donde incluso la muerte del creador se convierte en un valor añadido. La instalación dialoga con la tradición católica de veneración de reliquias y cuestiona el fetichismo contemporáneo hacia las obras de arte. El humor negro y la crítica institucional hacen de esta obra una vanitas contemporánea, en la que la muerte y el mercado se entrelazan en un mismo gesto. La obra invita a reflexionar sobre el poder simbólico del arte y el lugar del cuerpo en la economía cultural.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte aparece en la obra de Mateo Maté como metáfora, ironía y dispositivo crítico. Desde el tránsito vital hasta la sacralización del cuerpo, sus proyectos evidencian cómo la cultura contemporánea construye y consume imágenes de la finitud. Maté convierte la vanitas barroca en un gesto conceptual contemporáneo, entre lo poético y lo satírico.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Para Maté, la muerte es una herramienta discursiva que permite cuestionar los sistemas de poder, la religión y el mercado del arte. Su obra no busca dar respuestas, sino generar tensiones entre lo sagrado y lo profano, lo íntimo y lo institucional. El artista se ofrece a sí mismo como objeto de reflexión sobre la fragilidad humana y la paradoja de la inmortalidad simbólica del arte.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha destacado a Mateo Maté como uno de los artistas españoles más irónicos e incisivos en el análisis de la cultura contemporánea. Su obra se reconoce por la capacidad de unir humor, crítica política y reflexión existencial. Instituciones y críticos señalan cómo sus proyectos actualizan la tradición barroca de la vanitas en clave contemporánea, convirtiendo la muerte y el cuerpo en escenarios de debate social y cultural.

REFERENCIAS

La crítica ha destacado a Mateo Maté como uno de los artistas españoles más irónicos e incisivos en el análisis de la cultura contemporánea. Su obra se reconoce por la capacidad de unir humor, crítica política y reflexión existencial. Instituciones y críticos señalan cómo sus proyectos actualizan la tradición barroca de la vanitas en clave contemporánea, convirtiendo la muerte y el cuerpo en escenarios de debate social y cultural.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Chema

Apellidos: Madoz

Origen: Madrid, España

Año nacimiento/muerte: 1958 –

Web: No disponible

Biografía / Reconocimientos: Chema Madoz (Madrid, 1958) es uno de los fotógrafos españoles más reconocidos internacionalmente. Su trabajo se centra en la creación de imágenes en blanco y negro que transforman objetos cotidianos en metáforas visuales cargadas de poesía, ironía y misterio. Desde finales de los años ochenta desarrolla un lenguaje personal, donde la fotografía se convierte en un espacio conceptual más allá de la mera representación. En 1999, el Museo Reina Sofía le dedicó una gran retrospectiva, siendo el primer fotógrafo español vivo en exponer en la institución. En el año 2000 recibió el Premio Nacional de Fotografía. Su obra ha sido expuesta en numerosos países y forma parte de las colecciones más importantes de museos y centros de arte contemporáneo.



CHEMA MADDOZ

OBRA EN GENERAL

Disciplinas/técnicas que trabaja: Fotografía conceptual en blanco y negro, experimentación visual con objetos.

Materiales: Objetos cotidianos, escenografía mínima, iluminación natural o de estudio, película en blanco y negro.

Género (motivo): Vanitas contemporánea, metáforas visuales, surrealismo poético, reflexión sobre el tiempo y la muerte.

Estilo de la obra: Fotografía austera, minimalista y conceptual. Influencias del surrealismo (Magritte) y de los readymades de Duchamp.

Discurso / enfoque de las obras: Sus imágenes descontextualizan los objetos cotidianos para otorgarles un nuevo significado. La ironía, la paradoja y el humor se combinan con un trasfondo existencial en el que el tiempo, la memoria y la muerte adquieren protagonismo.



FICHA TÉCNICA

Título: Reloj Lápida

Año: 2004

Técnica: Fotografía en gelatina de plata

Dimensiones: 23 × 17 cm

Género: Vanitas contemporánea

Perteneciente a colección/exposición: Diversas colecciones privadas y exposiciones internacionales

Tipología de muerte / Representación: Alegoría explícita del tiempo como tránsito hacia la muerte.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La fotografía presenta un reloj de arena clásico, compuesto por dos ampollas de vidrio transparentes unidas por un estrechamiento central. En su interior se observa arena fina que cae lentamente desde la parte superior hacia la inferior, acumulándose en un pequeño montículo. Sobre esta acumulación, en el centro de la ampolla inferior, destaca una cruz negra erguida, que contrasta de manera marcada con el tono claro de la arena y el vidrio. La composición es sobria, con un fondo neutro grisáceo que elimina cualquier distracción, enfatizando la forma del reloj y la nitidez de la cruz. La iluminación suave resalta la transparencia del cristal y las texturas de la arena, generando un efecto limpio, ordenado y visualmente equilibrado.

Lectura connotativa:

La imagen se inscribe dentro de las vanitas contemporáneas de Chema Madoz, en las que el tiempo y la muerte aparecen unidos de forma ineludible. El reloj de arena simboliza el paso continuo e irreversible del tiempo, mientras que la cruz, emergiendo de la acumulación de arena, introduce una referencia directa a la muerte y a lo funerario. La cruz puede entenderse tanto en clave religiosa —la promesa de trascendencia, la fe frente al final— como en clave secular, como signo universal de sepultura. La disposición sugiere que toda existencia se consume inevitablemente hasta culminar en la muerte, convertida aquí en destino inevitable al final del flujo temporal. El minimalismo de la imagen intensifica su carga poética y filosófica, obligando al espectador a confrontarse con la fragilidad de la vida y la certeza del final.



FICHA TÉCNICA

Título: Sin título

Año: 2005

Técnica: Fotografía en gelatina de plata

Dimensiones: Variable según copia

Género: Fotografía conceptual / surrealismo poético

Pertenece a colección/exposición: Expuesta en galerías internacionales y retrospectivas

Tipología de muerte / Representación: Alegoría indirecta de lo efímero a través de la transformación visual de objetos.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La fotografía, en blanco y negro, muestra un reloj de mesa circular con numeración romana en la esfera y agujas visibles en el centro. El reloj está cubierto por una campana de cristal transparente, con un pomo superior esférico que refleja la luz. La superficie de apoyo parece ser una mesa de madera, iluminada de manera lateral que resalta las texturas del cristal y del metal. El fondo es oscuro, liso, sin elementos adicionales, lo que centra toda la atención en el objeto representado. La campana de vidrio crea un efecto de encierro, envolviendo el reloj en una atmósfera de aislamiento.

Lectura connotativa:

La fotografía encierra una potente metáfora sobre la fragilidad del tiempo y la inevitabilidad de su paso. El reloj, símbolo universal de la medición temporal, aparece atrapado bajo una campana de cristal, un recurso visual que sugiere conservación, clausura o aislamiento. Este gesto introduce la paradoja: el deseo humano de contener el tiempo, de detener su transcurrir, enfrentado a la imposibilidad de lograrlo. La campana evoca también un dispositivo funerario o de exhibición museística, reforzando la idea de reliquia o de objeto muerto, al que solo queda contemplar. En este sentido, la obra se convierte en una vanitas contemporánea, donde la perfección técnica y la austeridad del blanco y negro intensifican la meditación sobre la mortalidad. El espectador se enfrenta así a una poética visual que habla de lo efímero y de la imposibilidad de escapar al destino.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte en la obra de Chema Madoz aparece como metáfora ligada al paso del tiempo y a lo efímero. Sus fotografías no representan la muerte de manera explícita, sino a través de objetos que sugieren ausencia, fragilidad o transitoriedad. Piezas como 'Reloj Lápida' evidencian la certeza del final, mientras que otras imágenes introducen lo mortuorio de manera más sutil, mediante símbolos cotidianos transformados en vanitas contemporáneas

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha subrayado el carácter poético, humorístico y perturbador de las imágenes de Madoz. Sus obras han sido relacionadas con la tradición surrealista y con los readymades de Duchamp, aunque en clave minimalista. El País lo ha descrito como un creador de mundos donde lo cotidiano se transforma en metáfora visual, mientras que El Mundo destaca su maestría en reflexionar sobre el tiempo y la muerte a través de imágenes que mantienen su misterio con el paso de los años. Su trabajo se considera una de las aportaciones más sólidas de la fotografía española contemporánea.

REFERENCIAS

El País. (2023, 26 mayo). Detener el tiempo, despertar la imaginación. ICON. <https://elpais.com/icon/2023-05-26/detener-el-tiempo-despertar-la-imaginacion.html>

El Mundo. (2023, 2 junio). El valor del tiempo cobra forma en la nueva exposición de Chema Madoz. <https://native.elmundo.es/2023/06/02alh/index.html>

Museo Reina Sofía. (1999). Chema Madoz: Retrospectiva. Catálogo de exposición, Madrid.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Luis

Apellidos: Melón Arroyo

Origen: León, España

Año nacimiento/muerte: 1971 –

Web: <https://luismelonarroyo.com/>

Biografía / Reconocimientos: Luis Melón Arroyo es artista visual, investigador y docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Su trabajo combina fotografía, instalación y práctica artística con la investigación histórica y social. Gran parte de su producción se centra en la memoria histórica, las fosas comunes de la Guerra Civil, la violencia política y las muertes anónimas del presente. Ha expuesto en museos y centros de arte de España y Europa, y su obra forma parte de proyectos de recuperación de la memoria democrática.



LUIS MELÓN ARROYO

OBRA EN GENERAL

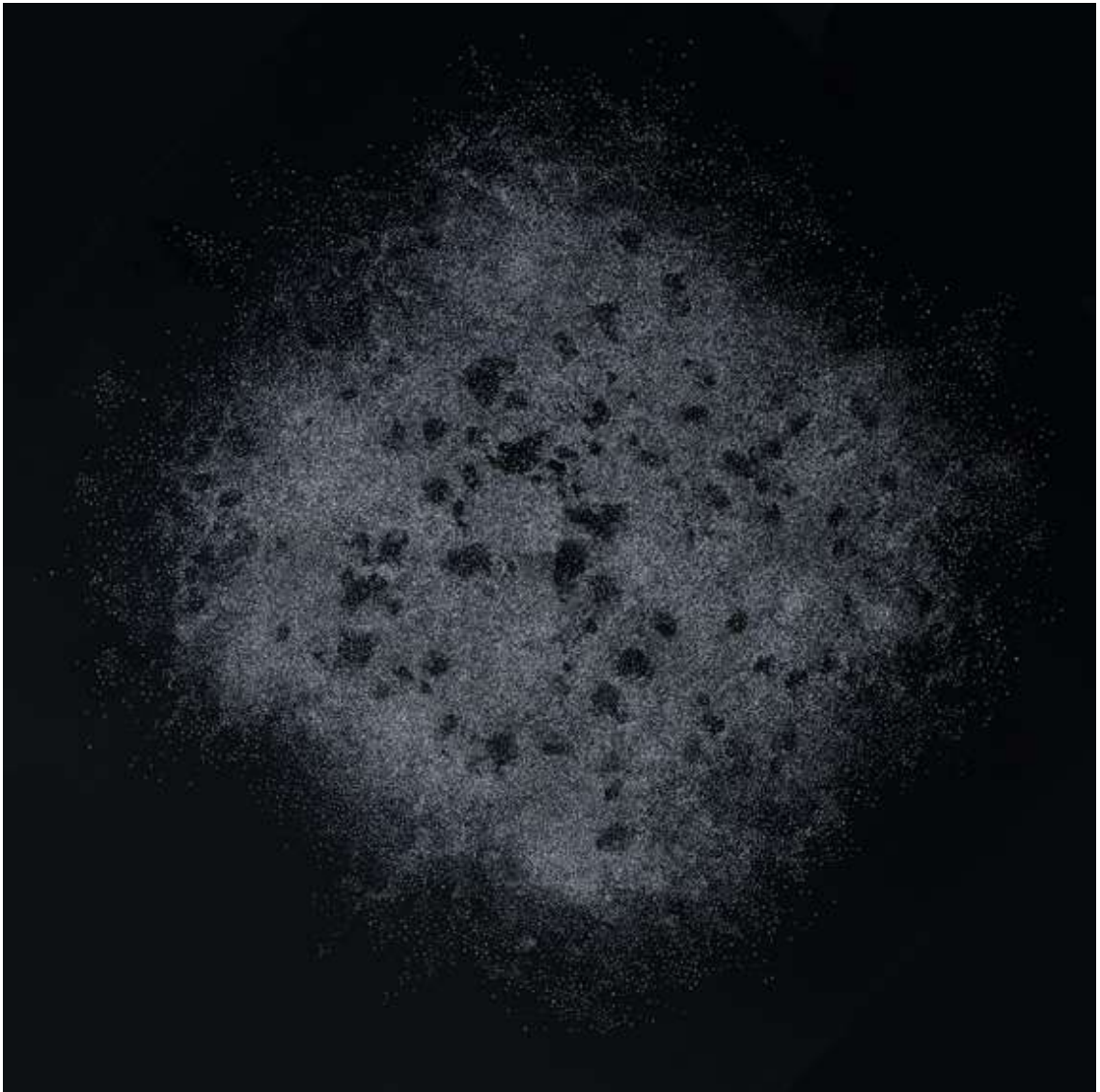
Disciplinas / técnicas que trabaja: Fotografía, instalación, archivo, arte político y social.

Materiales: Fotografía digital, mapas, tierra, restos documentales, instalaciones de gran formato.

Género (motivo): Arte de memoria, denuncia política, representación de muertes colectivas.

Estilo de la obra: Conceptual y documental, con fuerte carga ética y crítica. Sus piezas oscilan entre el rigor archivístico y la poética visual, buscando visibilizar lo silenciado.

Discurso / enfoque de las obras: Melón Arroyo aborda la muerte desde una perspectiva colectiva, mostrando cómo las sociedades gestionan la violencia, las tragedias y la memoria de las víctimas. Su obra combina investigación histórica y gesto artístico, cuestionando la deshumanización de los cuerpos reducidos a cifras o estadísticas.



FICHA TÉCNICA

Título: Muertos por COVID en España

Año: 2021–2022

Técnica: Instalación fotográfica y cartográfica

Dimensiones: Variable

Género: Arte de memoria / instalación crítica

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Proyecto sobre la pandemia en España

Tipología de muerte / Representación: Muerte colectiva y anónima; estadísticas transformadas en memoria visual.

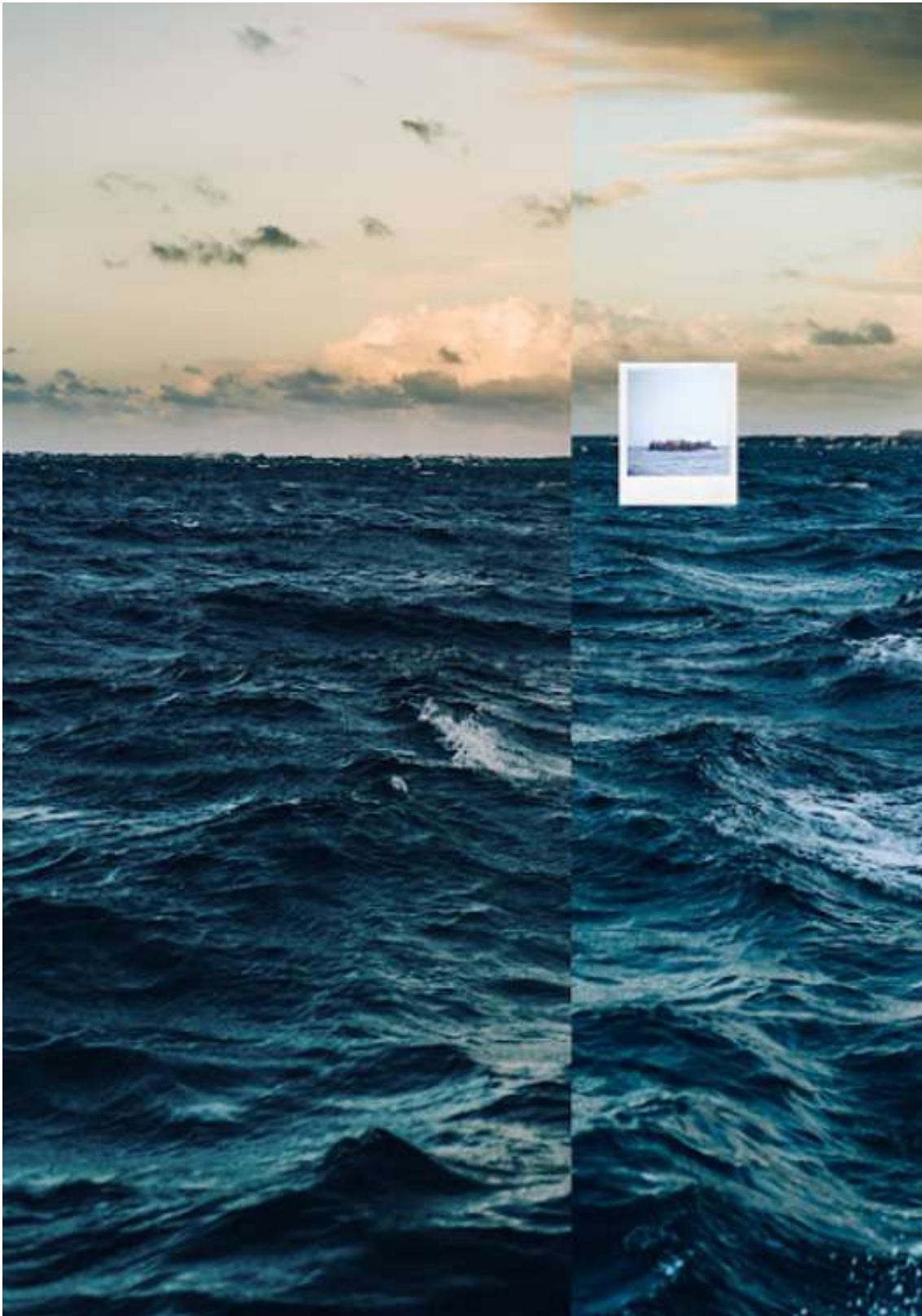
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra se compone a modo de mapa donde se registran de manera visual las cifras de fallecidos por la pandemia de COVID-19. Cada punto corresponde a un número de muertos en España, creando una imagen densa y sobrecogedora. El conjunto combina rigor estadístico con un lenguaje visual impactante, que convierte los datos en un monumento silencioso a las víctimas.

Lectura connotativa:

La obra denuncia la frialdad con la que los muertos de la pandemia se redujeron a cifras en los medios de comunicación y en los discursos oficiales. El mapa, al mismo tiempo objetivo y poético, transforma el dato en duelo colectivo. El espectador se enfrenta a la magnitud de la tragedia y a la dificultad de asimilar el número como memoria concreta. La pieza convierte la estadística en un espacio de luto y dignificación, recordando que detrás de cada cifra hay vidas e historias truncadas. Así, el artista combate el olvido y la deshumanización de la catástrofe sanitaria.



FICHA TÉCNICA

Título: Cerca de Lesbos

Año: 2022

Técnica: Fotografía en color / instalación

Dimensiones: Variable según montaje

Género: Fotografía documental poética

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Proyecto sobre la crisis migratoria en el Mediterráneo

Tipología de muerte / Representación: Muerte anónima en el mar; memoria de los migrantes desaparecidos.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra muestra una embarcación varada en la costa de Lesbos con muchas personas que no se logran distinguir. La composición fotográfica resalta los contrastes entre la embarcación y el paisaje marítimo, con una luz que oscila entre lo bello y lo siniestro. El espectador reconoce inmediatamente la referencia al drama migratorio y a las muertes en el Mediterráneo.

Lectura connotativa:

La fotografía se convierte en un testimonio del duelo contemporáneo: miles de migrantes fallecidos en su intento de llegar a Europa. La embarcación con numerosos integrantes se ve muy alejada funcionando como metáfora de las vidas ausentes, perdidas, evocando la precariedad y el abandono institucional. La belleza estética de la imagen intensifica el choque con el trasfondo trágico. La obra denuncia la indiferencia hacia estas muertes, invisibles para gran parte de la sociedad, y plantea la necesidad de un duelo colectivo frente a una tragedia que no puede normalizarse.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte es el eje central de la obra de Luis Melón Arroyo. En sus proyectos, desde las fosas comunes de la Guerra Civil hasta la pandemia o la crisis migratoria, el artista convierte el arte en espacio de memoria y denuncia. Su mirada insiste en que las muertes anónimas deben ser reconocidas como tragedias colectivas, y en que el arte puede dignificar a las víctimas silenciadas.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Melón Arroyo concibe la muerte no como un hecho aislado, sino como fenómeno colectivo atravesado por la política y la memoria. Su obra busca visibilizar lo que se oculta en cifras o en el olvido institucional, transformando la investigación en un acto poético y de resistencia. Para él, recordar a los muertos es una obligación ética y social.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha valorado a Luis Melón Arroyo como un artista comprometido con la memoria histórica y contemporánea. Su trabajo se sitúa en el cruce entre el arte y la investigación documental, aportando una mirada poética y ética sobre las tragedias colectivas. Es considerado una de las voces más significativas en el arte político español actual.

REFERENCIAS

Melón Arroyo, L. (2021–2022). Muertos por COVID en España [Instalación]. Proyecto artístico.

Melón Arroyo, L. (2022). Cerca de Lesbos [Fotografía]. Proyecto artístico.

Melón Arroyo, L. (2019). Fosas de León [Serie fotográfica]. León: Proyecto de investigación y memoria histórica.

Universidad Complutense de Madrid. (s.f.). Luis Melón Arroyo: Profesor e investigador. <https://luismelonarroyo.com/>

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Eugenio

Apellidos: Merino

Origen: Madrid, España

Año nacimiento/muerte: 1975 –

Web: <https://www.eugenioemerino.com/>

Biografía / Reconocimientos: Eugenio Merino es un artista español conocido por su obra crítica y provocadora, que aborda la memoria histórica, la política y la cultura de consumo. Su producción se centra en esculturas hiperrealistas, instalaciones y performances que cuestionan los relatos oficiales y los símbolos del poder. En 2012 alcanzó notoriedad internacional con *Always Franco*, expuesta en ARCO, lo que generó polémica y un debate público sobre la representación del dictador. En 2024 presentó *Ruina* en la Galería Memoria, donde evocó la figura ausente de Federico García Lorca. Su trabajo ha sido exhibido en ferias internacionales como ARCO Madrid, Art Brussels o Pulse Miami, y en museos como el CAC Málaga.



EUGENIO MERINO

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Escultura hiperrealista, instalación, performance, arte conceptual.

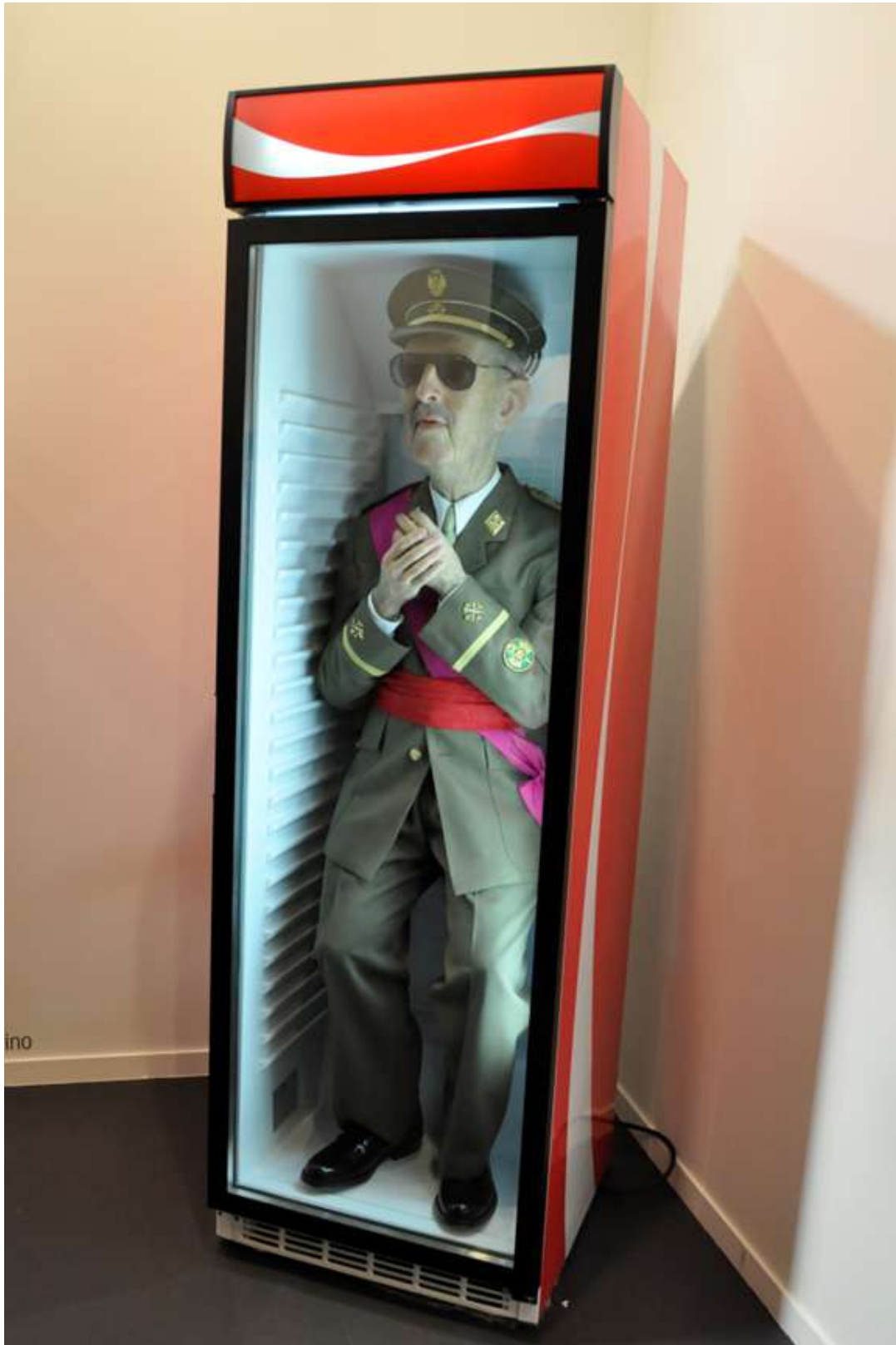
Materiales: Resina, silicona, fibra de vidrio, objetos cotidianos, mobiliario, elementos industriales y naturales.

Género (motivo): Arte político, memoria histórica, crítica institucional y social.

Estilo de la obra: Provocador, hiperrealista, conceptual y crítico; recurre al sarcasmo y la ironía para cuestionar símbolos de poder.

Discurso / enfoque de las obras: Su obra reflexiona sobre la violencia, la represión y la memoria, planteando la necesidad de recordar para comprender el presente. A través de iconos como Franco o Lorca, interpela al espectador sobre el trauma histórico de España.

Otros: Ha sido objeto de polémica en diversas ocasiones, especialmente por obras que cuestionan la dictadura franquista y sus huellas en la actualidad.



FICHA TÉCNICA

Título: Always Franco

Año: 2012

Técnica: Escultura hiperrealista en silicona, fibra de vidrio, frigorífico de Coca-Cola

Dimensiones: Tamaño natural, instalación en vitrina refrigerada

Género: Escultura hiperrealista / Arte político

Pertenece a colección/proyecto/exposición: ARCO Madrid, 2012

Tipología de muerte / Representación: Muerte política; congelación del dictador en un símbolo de consumo.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra muestra una figura hiperrealista del dictador Francisco Franco vestido con uniforme militar, encerrado en un frigorífico vertical de Coca-Cola. El cuerpo, de tamaño natural, aparece rígido y contenido en el espacio reducido de la nevera, con las manos sobre el pecho. La combinación del icono político y el electrodoméstico de consumo masivo genera un contraste inmediato entre historia y cultura pop. La obra se presentó en ARCO Madrid en 2012, rodeada de fuerte atención mediática y controversia política.

Lectura connotativa:

La pieza alude a la persistencia congelada del franquismo en la memoria española, sugiriendo que la figura del dictador permanece, aunque encerrada y obsoleta, en la sociedad contemporánea. El frigorífico de Coca-Cola funciona como metáfora del capitalismo global y de la banalización de la historia en la cultura del consumo. El gesto congelado del dictador remite al mausoleo y a la necropolítica, ironizando sobre la imposibilidad de cerrar definitivamente el ciclo del franquismo. La obra es un comentario mordaz sobre la memoria histórica, planteando que la figura de Franco sigue presente, aunque en estado latente, esperando ser confrontada.



FICHA TÉCNICA

Título: Ruina

Año: 2024

Técnica: Instalación site-specific con arena y elementos arqueológicos ficticios

Dimensiones: 200 m² aprox. (según espacio expositivo)

Género: Instalación / Arte político y de memoria

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Galería Memoria, Madrid.

Tipología de muerte / Representación: Muerte histórica; evocación de Federico García Lorca y los desaparecidos de la Guerra Civil.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La instalación consiste en un gran espacio cubierto de arena que simula un vaciado arqueológico. Los visitantes caminan sobre este terreno, convertido en metáfora de los cuerpos ausentes bajo tierra. La pieza hace referencia explícita a Federico García Lorca, desaparecido durante la Guerra Civil española, cuyo cuerpo nunca fue recuperado. El montaje es sobrio, compuesto por arena y vacío, generando un ambiente de silencio y ausencia que impregna todo el espacio expositivo.

Lectura connotativa:

Ruina interpela directamente la memoria histórica y la violencia de la desaparición forzada. El vacío y la arena se convierten en símbolos de los restos que la sociedad intenta ocultar. Lorca aparece como figura emblemática de la represión, pero también como representación de todos los desaparecidos. La obra traslada al espectador a un duelo colectivo, donde el presente se confronta con las heridas del pasado. El título enfatiza la condición de ruina como resto y como herida abierta, denunciando la persistencia de los fantasmas de la Guerra Civil en la España contemporánea.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte atraviesa de forma central la obra de Eugenio Merino. En *Always Franco*, la muerte política del dictador se ironiza congelándola en un frigorífico; en *Ruina*, se aborda la muerte histórica y la memoria de los desaparecidos. Ambas piezas utilizan el artificio visual para confrontar al espectador con lo no resuelto: el franquismo latente y la ausencia de los cuerpos. La muerte, en Merino, no es solo biológica, sino política, cultural y simbólica.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Merino utiliza la muerte como estrategia crítica. Sus obras plantean la necesidad de mirar de frente los símbolos incómodos del pasado, ya sea el cuerpo del dictador o los desaparecidos de la Guerra Civil. Su visión es irónica y radical: la muerte no debe ocultarse, sino visibilizarse para abrir debates necesarios sobre memoria y justicia.

Opiniones y crítica de la obra en general

La obra de Merino ha sido calificada de provocadora y polémica, pero también necesaria para visibilizar debates pendientes en la sociedad española. Críticos como Semíramis González destacan su capacidad para reactivar la memoria histórica con estrategias visuales contundentes. El público y la crítica han interpretado su trabajo como un ejemplo de arte político que incomoda, pero que resulta imprescindible en el contexto actual.

REFERENCIAS

Galería Memoria. (2024). Ruina | Eugenio Merino. <https://www.galeriamemoria.com/ruinaeugeniomerino>

La Vanguardia. (2012, 16 de febrero). Eugenio Merino presenta 'Always Franco' en ARCO. <https://www.lavanguardia.com/>

Merino, E. (s.f.). Sitio web oficial. <https://www.eugeniomerino.com/>

Pérez, D. (2015). Arte y memoria en España contemporánea. Madrid: Cátedra.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Linarejos

Apellidos: Moreno

Origen: Madrid, España

Año nacimiento/muerte: 1974 –

Web: <http://www.linarejosmoreno.com/>

Biografía / Reconocimientos: Linarejos Moreno es artista visual, doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y profesora en la misma institución. Su trabajo se sitúa en la intersección entre fotografía, instalación y escultura, con un fuerte componente crítico y conceptual. Ha investigado las ruinas industriales, los espacios en abandono y la memoria de los procesos productivos como metáforas del cuerpo, la muerte y el duelo. Ha expuesto en instituciones como el Museo Reina Sofía, el CA2M, el CGAC y la Houston Center for Photography. Su obra ha sido reconocida por su capacidad de resignificar los espacios ruinosos como lugares de resistencia y memoria.



LINAREJOS MORENO

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Fotografía, instalación, escultura, arte conceptual.

Materiales: Fotografía de gran formato, espacios industriales abandonados, objetos encontrados, telas y escenografías intervenidas.

Género (motivo): Arte funerario contemporáneo, reflexión sobre ruinas, duelo, rituales y desaparición.

Estilo de la obra: Conceptual y poético, combina lo documental con lo escenográfico. Su obra muestra interés por lo efímero, lo ruinoso y lo ritual, con ecos barrocos en la representación de la muerte.

Discurso / enfoque de las obras: Moreno explora la ruina industrial como metáfora de la muerte de un sistema y de los cuerpos que lo habitaron. Sus obras convierten espacios abandonados en escenarios rituales donde lo ausente se transforma en presencia simbólica.



FICHA TÉCNICA

Título: Plañideras

Año: 2007

Técnica: Fotografía en color de gran formato, instalación escenográfica

Dimensiones: 180 x 250 cm (aprox.)

Género: Fotografía escenificada / Arte funerario

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Serie *Ritos de paso*

Tipología de muerte/ Representación: Ritual fúnebre, duelo colectivo en clave contemporánea.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La fotografía muestra un grupo de figuras femeninas envueltas en telas negras, situadas en el interior de una nave industrial abandonada. Las figuras aparecen hieráticas, casi escultóricas, como si estuvieran realizando un ritual de lamento o despedida. El espacio industrial, vacío y en decadencia, contrasta con la presencia solemne de las plañideras. La luz natural que entra desde los ventanales acentúa los pliegues de las telas y la textura del espacio ruinoso.

Lectura connotativa:

La obra reinterpreta el arquetipo de las plañideras, mujeres que en la tradición mediterránea eran contratadas para llorar a los muertos. En este caso, el duelo se traslada al espacio industrial en ruinas, convirtiéndolo en metáfora de un sistema productivo desaparecido. El lamento colectivo se asocia tanto a la pérdida de vidas humanas como a la memoria de una comunidad. El espacio ruinoso se resignifica como altar funerario contemporáneo, donde lo económico, lo político y lo existencial convergen. La obra sugiere que todo cuerpo y toda estructura están destinados a la desaparición, y que el duelo es también una forma de resistencia simbólica. Por otro lado, las figuras femeninas vestidas de negro evocan la tradición mediterránea en la que las mujeres eran relegadas al papel de guardianas del duelo. En este sentido, la obra refleja la carga simbólica y cultural que históricamente se ha impuesto a las mujeres: custodiar la muerte y el dolor, sin participar en los espacios de decisión ni de poder. La solemnidad de su gesto puede leerse como resistencia, pero también como denuncia de un rol social impuesto.



FICHA TÉCNICA

Título: El banquete

Año: 2007

Técnica: Fotografía en color de gran formato, instalación escenográfica

Dimensiones: 180 x 250 cm (aprox.)

Género: Fotografía escenificada / Vanitas contemporánea

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Serie *Ritos de paso*

Tipología de muerte / Representación: Vanitas contemporánea; lo efímero frente a la ruina.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La imagen representa una mesa dispuesta para un banquete en el interior de una nave industrial abandonada. El mantel blanco, los platos, copas y alimentos aparecen cuidadosamente colocados, aunque rodeados de polvo y decadencia. El contraste entre la abundancia de la mesa y la desolación del espacio circundante refuerza el carácter escenográfico de la composición. La luz lateral subraya los detalles de la vajilla y la textura del entorno ruinoso.

Lectura connotativa:

La obra plantea una vanitas contemporánea, donde el banquete —símbolo de abundancia y celebración— se encuentra situado en un contexto de ruina y abandono. La yuxtaposición resalta la fragilidad de los rituales humanos frente al paso del tiempo y la caducidad de las estructuras sociales. La mesa intacta, lista para comensales, se convierte en metáfora de la muerte, del vacío y de lo irrecuperable. El banquete aparece como un acto detenido en el tiempo, que transforma la ruina en espacio de reflexión sobre la fugacidad de la vida y el destino común de los cuerpos. En contraposición con *Plañideras* (2007), la escena del banquete recuerda inevitablemente a *La Última Cena*, donde los comensales —varones— ocupan el espacio de lo sagrado y lo comunitario. La ausencia de mujeres en la mesa y su rol en el plano de lo funerario refuerza la desigualdad simbólica: los hombres festinan y celebran, mientras las mujeres lloran. Linarejos Moreno pone en evidencia esta división sexual de los rituales y confronta al espectador con la persistencia de estos imaginarios en la cultura contemporánea.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La obra de Linarejos Moreno se centra en la muerte simbólica de los espacios productivos y en su resignificación como lugares de duelo y memoria. El uso de arquetipos rituales (plañideras, banquetes) en escenarios industriales conecta la tradición barroca con la contemporaneidad, planteando la muerte como experiencia colectiva y como huella en los espacios.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Para Moreno, los espacios en ruinas son metáforas funerarias y, al mismo tiempo, espacios de resistencia. Concibe la muerte no solo como final, sino como posibilidad de transformación poética y política. En sus palabras, la ruina y el duelo revelan la fragilidad de todo sistema humano, pero también la potencia simbólica de lo ausente.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha valorado la obra de Linarejos Moreno como un cruce entre lo documental y lo escenográfico, capaz de convertir la ruina en un espacio ritual. Se le reconoce como una de las artistas españolas que han abordado con mayor fuerza la relación entre industrialización, memoria y muerte. Su obra se considera heredera de la tradición barroca, actualizada con una mirada feminista y crítica.

REFERENCIAS

- Fundación Telefónica. (2015). Linarejos Moreno: Ritos de paso. Madrid: Fundación Telefónica.
- Linarejos Moreno. (s.f.). Sitio web oficial. <http://www.linarejosmoreno.com/>
- Museo Reina Sofía. (2010). Linarejos Moreno en las colecciones del MNCARS. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VV.AA. (2019). Linarejos Moreno: Industrias de lo imposible. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Juan

Apellidos: Muñoz

Origen: Madrid, España

Año nacimiento/muerte: 1953–2001

Web: Juan Muñoz Estate (<https://juanmunozestate.org/>) / Museo Reina Sofía (<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/juan-munoz-retrospectiva>)

BIOGRAFÍA / RECONOCIMIENTOS

Juan Muñoz es uno de los escultores españoles más influyentes del último cuarto del siglo XX. Su obra se centra en la figura humana y en la relación entre el espacio, el espectador y la ilusión de realidad. Alcanzó reconocimiento internacional con exposiciones en la Tate Modern (2001) y en instituciones como el Museo Reina Sofía. Fue galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2000. Su prematura muerte a los 48 años truncó una trayectoria que había consolidado un lenguaje propio, cargado de teatralidad, ambigüedad y exploración de la soledad humana.



JUAN MUÑOZ

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas: Escultura, instalación, dibujo, escritura.

Materiales: Resina de poliéster, bronce, hierro, fibra de vidrio, motor, cables de acero.

Género (motivo): Escultura figurativa, instalación narrativa.

Estilo: Neobarroco, teatral, entre lo real y lo ficticio.

Discurso/enfoque: Obras que introducen al espectador en situaciones de extrañeza y tensión psicológica. Trabajó con la ausencia, la incomunicación y la vulnerabilidad humana. Sus figuras parecen atrapadas en un tiempo suspendido, evocando tanto la vida como la muerte.

Otros: Fue también un teórico del arte; escribió textos sobre la imposibilidad de representar la presencia y el vacío como forma de hablar de la muerte.



FICHA TÉCNICA

Año: 1997

Técnica: Motor, resina y cable de acero.

Dimensiones: 160 × 85 × 70 cm

Género: Escultura figurativa / instalación.

Colección/proyecto/exposición: Colección Juan Muñoz Estate.

Tipología de muerte: Suspensión vital, riesgo de caída, fragilidad humana.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra muestra una figura masculina suspendida en el aire, sostenida por un cable que la rodea. El cuerpo, reproducido en resina, cuelga en un espacio vacío sin contacto con el suelo. Su pose transmite tensión física y vulnerabilidad, como si estuviera atrapado en un instante previo a la caída. El realismo anatómico del cuerpo contrasta con la artificialidad de la suspensión mecánica, generando una percepción ambigua entre objeto y sujeto, vida y estatua. El entorno neutro potencia la sensación de aislamiento, destacando la figura como protagonista única.

Lectura connotativa:

La figura colgada alude a la fragilidad de la existencia y a la suspensión entre vida y muerte. La cuerda o cable funciona como metáfora del destino: aquello que sostiene, pero también amenaza con romperse. La escena puede evocar tanto un espectáculo circense —referencia a *Degas* y *Mademoiselle Lala*— como un ahorcamiento o una ejecución. Muñoz logra, a través de la suspensión, una alegoría de lo efímero: el ser humano atrapado en su propia precariedad. El vacío bajo la figura enfatiza la ausencia de suelo, simbolizando la finitud y la incertidumbre del existir.



FICHA TÉCNICA

Año: 1997

Técnica: Resina de poliéster pintada.

Dimensiones: Variable según instalación.

Género: Escultura figurativa / instalación narrativa.

Colección/proyecto/exposición: Serie de figuras humanas de finales de los 90.

Tipología de muerte: Desaparición parcial, fusión con el muro, anulación de la identidad.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La instalación presenta dos figuras humanas masculinas a escala natural. Una de ellas se encuentra de pie, empujando con fuerza a la otra, cuyo cuerpo queda introducido parcialmente en la pared. La escultura genera la ilusión de que el muro absorbe al individuo, borrando parte de su anatomía y dejando visible solo el torso y las extremidades. El gesto del empuje se percibe como acción congelada, detenida en un instante dramático. El espacio arquitectónico se convierte en parte activa de la escena, actuando como frontera entre presencia y desaparición.

Lectura connotativa:

La obra funciona como metáfora de la disolución del ser en el espacio y de la violencia implícita en las relaciones humanas. El muro simboliza el límite entre vida y ausencia, convirtiéndose en tumba o frontera metafísica. La figura empujada dentro del muro alude a la pérdida de identidad, a la marginación o al borrado del individuo por la historia o la sociedad. La acción detenida transmite un dramatismo silencioso, en el que la víctima parece quedar atrapada entre el mundo de los vivos y un más allá indeterminado. La muerte se representa aquí como desaparición gradual, como tránsito hacia la nada, subrayando el interés de Muñoz por la ausencia como lenguaje escultórico.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

En la obra de Juan Muñoz, la muerte se manifiesta como ausencia, suspensión y desaparición. Sus figuras no muestran el final de la vida de manera explícita, sino que evocan la fragilidad del instante y el vacío inevitable. El artista entendía que “la única forma de representar el presente y la muerte es mediante la ausencia”. Sus esculturas confrontan al espectador con la condición efímera del ser humano.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Para Muñoz, la muerte no se representa frontalmente, sino como sustracción y silencio. Al eliminar parte del cuerpo, al suspenderlo en el vacío o al aislarlo en escenarios de extrañeza, pone de relieve lo que falta más que lo que está presente.

Opiniones y crítica de la obra en general

Manuel Segade y otros críticos han destacado cómo Muñoz fusiona ficción y realidad, situando al espectador en escenarios teatrales que generan inquietud. Su obra ha sido calificada como neobarroca por el uso de contrastes dramáticos y por su capacidad de hacer del espacio una extensión narrativa. Fue considerado un innovador en la escultura contemporánea por devolver protagonismo a la figura humana en tiempos dominados por la abstracción.

REFERENCIAS

Conesa, J. (2023, mayo 4). Juan Muñoz: «Todo lo que veo me sobrevivirá». *Arte y Periodismo*. <https://arteneablog.wordpress.com/2023/05/04/juan-munoz-todo-lo-que-veo-me-sobrevivira/>

Muñoz, J. (2009). *Escritos*. Ediciones de La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Museo Reina Sofía. (s. f.). Juan Muñoz. Retrospectiva. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/juan-munoz-retrospectiva>

Juan Muñoz Estate. (s. f.). Works – Hanging Figure. <https://juanmunozestate.org/works/hanging-figure-1400>

DATOS DEL ARTISTA

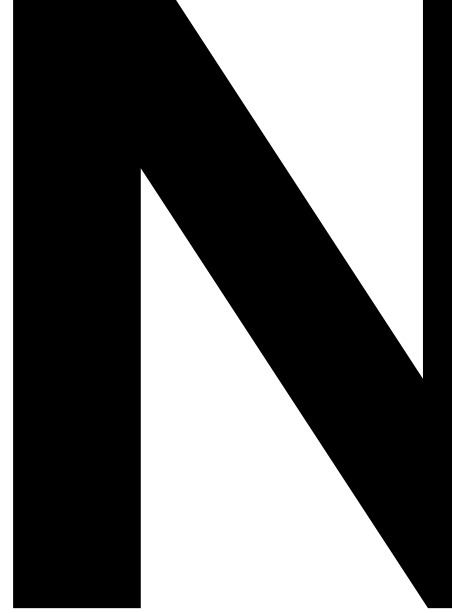
Nombre: Paloma Navares

Origen: Burgos, España

Año nacimiento/muerte: 1947 –

Web: <https://palomanavares.com>

Biografía / Reconocimientos: Paloma Navares es una artista multidisciplinar pionera en la exploración de cuestiones de género. Su lenguaje se caracteriza por el uso de tecnologías contemporáneas, materiales industriales y la hibridez de técnicas y soportes. Desde mediados de los años 70 ha expuesto internacionalmente en museos, ferias y bienales, y su obra forma parte de colecciones de referencia como MUSAC o el Museo Reina Sofía. Su investigación se centra en la representación de la mujer en la historia, en sus roles sociales y en los discursos críticos sobre la belleza, la maternidad y el cuerpo femenino.



PALOMA NAVARES

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Instalación multimedia, fotografía intervenida, escultura, objetos, vídeo.

Materiales: Metacrilato, fluorescentes, cibatrans, objetos cotidianos e industriales, proyecciones de vídeo.

Género (motivo): Identidad femenina, memoria, maternidad, belleza y fragilidad.

Estilo de la obra: Lenguaje híbrido entre instalación, fotografía y videoarte; carácter poético y crítico.

Discurso / enfoque de las obras: Reflexiona sobre la condición femenina, los cánones de belleza, la fragilidad de la vida y la representación cultural del cuerpo.



FICHA TÉCNICA

Título: Preludio a un jardín artificial

Año: 1997

Técnica: Instalación, objetos médicos, respiradores y tubos

Dimensiones: Variables

Pertenece a colección/exposición: Catálogo Recipiente (Sa Nostra)

Tipología de muerte / Representación: La pieza evoca el cuerpo medicalizado, la fragilidad vital y la artificialidad de la prolongación de la vida.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La instalación presenta una serie de objetos médicos —mascarillas de respiración, tubos de plástico, válvulas y bolsas de aire— dispuestos en la pared, con sus prolongaciones plásticas descendiendo hacia el suelo. Se reconocen claramente utensilios propios de un hospital, instrumentos destinados a la asistencia vital y a mantener las funciones básicas del cuerpo humano.

Lectura connotativa:

El conjunto remite a la medicalización de la vida y a la tensión entre lo natural y lo artificial. La obra denuncia la dependencia tecnológica en la prolongación de la existencia, sugiriendo una metáfora del cuerpo intervenido y reducido a un sistema de tubos y prótesis. Se percibe una crítica a la frialdad clínica y a la deshumanización del ser cuando se convierte en “paciente conectado”, donde la vida se mide en parámetros técnicos. La instalación funciona como un memento mori contemporáneo: recuerda la vulnerabilidad del cuerpo y cuestiona la frontera entre vivir y sobrevivir en un contexto dominado por la tecnología.



FICHA TÉCNICA

Título: Luz del pasado

Año: 1994-2017

Técnica: Instalación con cibatrans, fluorescentes, envases de plástico translúcido y cables eléctricos

Dimensiones: Variables

Pertenece a colección/exposición: Incluida en la retrospectiva El vuelo (1978-2018)

Tipología de muerte / Representación: Referencia a la maternidad, el aborto y la herencia cultural, con evocaciones a los tarros de laboratorio que contienen restos humanos.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La instalación está compuesta por decenas de envases plásticos iluminados desde el interior. Dentro de cada uno de ellos se proyectan imágenes de bebés y fetos con cordón umbilical, representados en distintas posiciones. Los recipientes están dispuestos en grupos, semejando un almacén o un archivo iluminado.

Lectura connotativa:

El trabajo remite a los frascos de laboratorio que contienen especímenes y, por extensión, a la historia del aborto y el control sobre el cuerpo de la mujer. A la vez, los bebés proyectados evocan la iconografía renacentista de la Virgen con el Niño, resignificada en un contexto contemporáneo. La pieza invita a reflexionar sobre la transmisión cultural, la educación “envasada” y la herencia social, pero también sobre la artificialidad de la vida en un mundo dominado por la biotecnología. Los niños encerrados en recipientes luminosos simbolizan la emancipación de la madre, pero a costa de su confinamiento artificial. Así, la obra plantea un discurso crítico en torno a la maternidad, el papel de la mujer y la tensión entre naturaleza y artificio.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte está presente en la obra de Paloma Navares como metáfora de fragilidad y como espacio de crítica. A través de imágenes de cuerpos medicalizados, fetos o prótesis, sus obras evocan la vulnerabilidad de la existencia, la dependencia tecnológica y la maternidad intervenida. Su obra conecta la tradición de la vanitas barroca con un lenguaje contemporáneo.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Navares concibe la muerte como un espejo de las tensiones culturales y sociales en torno al cuerpo. La aborda desde la perspectiva de género, como metáfora de control y sometimiento, pero también como posibilidad de reflexión poética. Su obra busca visibilizar lo que se oculta tras los discursos de la belleza, la maternidad y la medicalización.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha situado a Navares como una de las pioneras en la incorporación de la perspectiva de género en el arte español contemporáneo. Su obra es valorada por su capacidad de unir poesía visual y crítica social, y por resignificar símbolos de la tradición cultural desde una mirada feminista y contemporánea. Es considerada una artista clave en la reflexión sobre la representación del cuerpo y la fragilidad de la existencia.

REFERENCIAS

- Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). (2018). El vuelo. 1978-2018. Paloma Navares. León: MUSAC.
- Navares, P. (s.f.). Paloma Navares – Obras. Recuperado de <https://palomanavares.com>
- Navares, P. (2020). Guía de sala: El vuelo (1978-2018). Zaragoza: La Lonja.
- VV.AA. (1997). Preludio a un jardín artificial. Catálogo Sa Nostra.

DATOS DEL ARTISTA

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Óscar

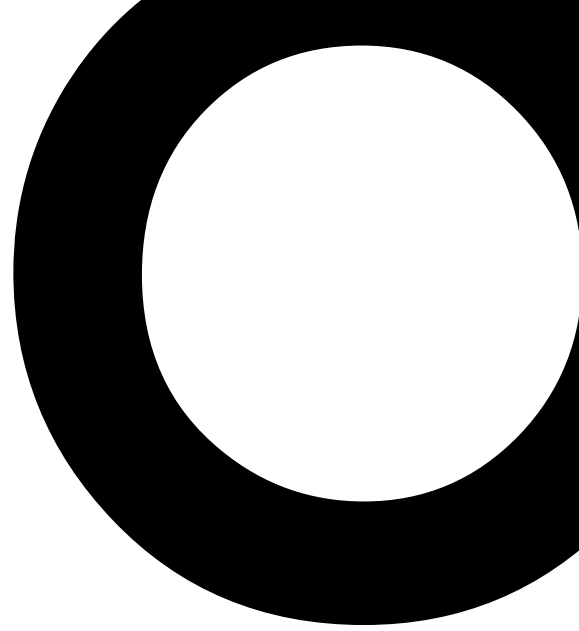
Apellidos: San Miguel Erice (Okuda San Miguel)

Origen: Santander, España

Año nacimiento/muerte: 1980 –

Web: <https://okudart.es/>

Biografía / Reconocimientos: Okuda San Miguel es un artista urbano y multidisciplinar español, conocido internacionalmente por sus murales monumentales, esculturas y pinturas. Su estilo combina geometría multicolor, surrealismo pop y elementos simbólicos cargados de crítica social. Ha intervenido espacios en ciudades como París, Nueva York, Hong Kong, Delhi o Ciudad del Cabo. En 2015 ganó reconocimiento global con la transformación de una iglesia en Asturias en el 'Kaos Temple'. Su obra se centra en las contradicciones entre capitalismo y espiritualidad, lo natural y lo artificial, la vida y la muerte, con un lenguaje visual único y reconocible.



OKUDA SAN MIGUEL

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Pintura mural, escultura, instalación, arte urbano, ilustración.

Materiales: Spray, acrílico, soportes arquitectónicos, lienzo, estructuras metálicas y de resina.

Género (motivo): Arte urbano, surrealismo pop, crítica social y existencial.

Estilo de la obra: Psicodelia geométrica, colores vibrantes, iconografía multicultural y sincretismo religioso.

Discurso / enfoque de las obras: Okuda explora temas como la muerte, la identidad, la libertad y el choque entre capitalismo y espiritualidad. Sus obras proponen un universo onírico que mezcla símbolos contemporáneos con alegorías clásicas y religiosas.



FICHA TÉCNICA

Título: The Death of Capitalism

Año: 2022

Técnica: Acrílico sobre lienzo

Dimensiones: 200 x 200 cm

Género: Pintura conceptual / surrealismo pop

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Serie de obras sobre crítica social

Tipología de muerte / Representación: Alegoría de la muerte del capitalismo, representada como vanitas contemporánea.

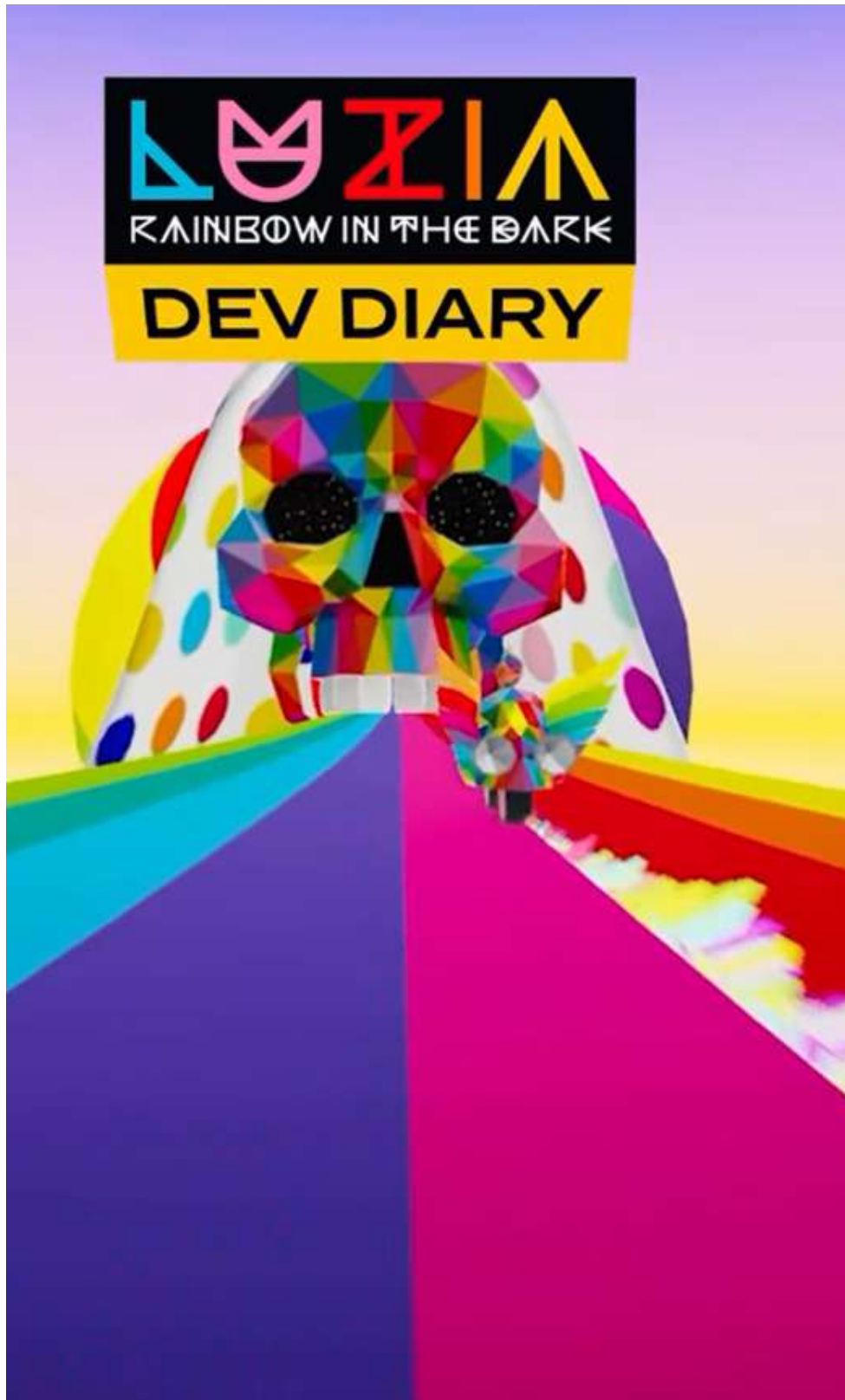
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La pintura muestra una escena funeraria con un ataúd abierto en cuyo interior yace un cuerpo construido con formas geométricas multicolor. Alrededor del féretro se agrupa un cortejo de figuras humanas y antropomórficas, representadas con patrones geométricos y colores vivos. Entre los personajes se reconocen iconos de la cultura popular y del consumismo global: Mickey Mouse, Ronald McDonald, logotipos de marcas como Chanel o Bitcoin, y la bandera de Estados Unidos en la base del ataúd. También aparecen un perro policromado y figuras con vestimentas de estampados llamativos. El fondo presenta tres arcos con un cielo degradado en tonos cálidos. El conjunto combina lo festivo del color con la solemnidad del ritual mortuario, integrando elementos del arte urbano y el surrealismo pop.

Lectura connotativa:

La obra es una crítica explícita al capitalismo global y sus iconos de consumo masivo. El ataúd funciona como metáfora de la “muerte del capitalismo”, mientras que la presencia de Mickey Mouse o Ronald McDonald revela el papel de las grandes marcas como símbolos casi religiosos. Los personajes geométricos, fragmentados y coloridos, sugieren la pérdida de identidad en una sociedad dominada por el consumo. La bandera estadounidense bajo el féretro enfatiza el epicentro geopolítico de este sistema. Al mismo tiempo, la saturación cromática y los patrones psicodélicos transforman el luto en espectáculo, ironizando sobre cómo incluso la muerte se convierte en espectáculo visual. La obra se plantea como una vanitas contemporánea: recuerda la caducidad de los sistemas de poder y la necesidad de imaginar alternativas más humanas y diversas.



FICHA TÉCNICA

Título: Dev Diary. Rainbow in the Dark

Año: 2024

Técnica: multimedia

Dimensiones: Variable según espacio expositivo

Género: Instalación / surrealismo pop

Perteneciente a colección/proyecto/exposición: Exposición individual en 2024

Tipología de muerte / Representación: Alegoría existencial; vida y muerte unidas por el color y la espiritualidad.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La imagen muestra un entorno digital con un fondo degradado en tonos cálidos de rosa, amarillo y naranja que evocan un amanecer o atardecer. En el centro aparece una calavera monumental, construida con polígonos multicolor en tonos intensos y contrastados, característicos del estilo de Okuda. Los ojos son oscuros, generando un fuerte contraste con la superficie vibrante del cráneo. La calavera se sitúa al final de un camino formado por franjas diagonales de colores saturados —azul, rosa, morado, rojo— que conducen al espectador hacia su interior. El conjunto transmite dinamismo visual mediante el uso de color y simetría.

Lectura connotativa:

La calavera, elemento recurrente en la obra de Okuda, funciona aquí como portal simbólico y puerta de tránsito. Aunque tradicionalmente asociada a la muerte, aparece recubierta de colores vivos que la transforman en un emblema de vitalidad, diversidad y celebración. El arco iris que conduce hacia ella refuerza la idea de viaje iniciático: lo oscuro (la muerte) se funde con la luz y el color (la vida, la creatividad). La fusión entre estética psicodélica y videojuego convierte la experiencia en un recorrido inmersivo y sensorial que trasciende lo lúdico para convertirse en metáfora existencial. “Rainbow in the Dark” alude a la paradoja entre esperanza y oscuridad, invitando a repensar la muerte no como final, sino como tránsito hacia otra dimensión espiritual y multicultural.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte aparece de manera constante en la obra de Okuda, representada por calaveras, esqueletos y símbolos universales. Sin embargo, lejos de lo macabro, estas representaciones se llenan de color y espiritualidad, convirtiéndose en alegorías críticas y festivas sobre la condición humana y los sistemas sociales.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Okuda entiende la muerte como parte del ciclo vital y como espacio de reflexión social y existencial. Su obra la aborda con ironía y esperanza, subvirtiendo el dramatismo tradicional y proponiendo la psicodelia como vía de trascendencia. El artista considera que en el color y la diversidad cultural reside la posibilidad de transformar el miedo a la muerte en celebración.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha destacado a Okuda como uno de los principales referentes del arte urbano internacional. Su estilo, conocido como surrealismo pop o psicodelia geométrica, combina crítica política y espiritualidad en un lenguaje accesible y monumental. Es reconocido por transformar espacios públicos en escenarios simbólicos donde la muerte y la vida se entrelazan con optimismo y color.

REFERENCIAS

Okuda San Miguel. (2022). *The Death of Capitalism* [Acrílico sobre lienzo]. Colección privada.

Okuda San Miguel. (2024). *Dev Diary. Rainbow in the Dark* [Videojuego].

Tribuna Complutense. (2022). *Entrevista a Okuda San Miguel*. Universidad Complutense de Madrid.

VV.AA. (2020). *Okuda San Miguel: Kaos Temple y otros proyectos*. Madrid: La Fábrica.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Rebeca

Apellidos: Pardo Gil

Origen: Barcelona, España

Año nacimiento/muerte: 1958 –

Web: : <https://rebecapardo.com>

Biografía / Reconocimientos: Doctora en Comunicación por la Universitat Ramon Llull, fotógrafa, investigadora y profesora universitaria. Especialista en fotografía contemporánea y estudios sobre la muerte, la memoria y el duelo, tanto en el ámbito teórico como en el artístico. Ha publicado libros y artículos académicos, compaginando la docencia con la creación plástica. Su obra artística y de investigación se centra en las representaciones sociales y culturales de la enfermedad, la muerte y la memoria en la era digital.



REBECA PARDO

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas: Fotografía, instalación, libro de artista, arte relacional.

Materiales: Fotografías propias y de archivo, objetos cotidianos, soportes digitales y analógicos.

Géneros (motivo): Arte funerario contemporáneo, vanitas digital, memoria y duelo.

Estilo: Conceptual, documental y autobiográfico; combina lo íntimo con la reflexión crítica sobre la sociedad.

Discurso / enfoque: Pardo explora las tensiones entre la memoria privada y la memoria pública, los rituales de duelo en la era digital y la relación entre fotografía, cuerpo y ausencia.



FICHA TÉCNICA

Título: In Loving Memory of My Instagram Pictures

Año: 2015

Técnica: Libro de artista, instalación fotográfica.

Dimensiones: Variables.

Colección / exposición: Proyecto personal, disponible en su portafolio online.

Tipología de muerte / Representación: Vanitas digital; duelo y memoria en redes sociales.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra consiste en un libro desplegable que contiene pequeñas fotografías extraídas de la red social Instagram, impresas en papel y acompañadas de un diseño gráfico que imita un memorial. El título remite a las fórmulas funerarias anglosajonas “In loving memory of...”.

Lectura connotativa:

La pieza plantea una reflexión crítica sobre la efimeridad de las imágenes en redes sociales y su paralelismo con la mortalidad. Lo digital, pensado para lo inmediato, se convierte en objeto físico que rememora un duelo. El proyecto cuestiona la relación entre memoria y fotografía en la era digital: ¿qué sucede con nuestras imágenes cuando morimos o cuando desaparecen las plataformas? El soporte tecnológico sustituye a las calaveras barrocas como recordatorio de la finitud.



FICHA TÉCNICA

Título: Altar familiar

Año: 2012

Técnica: Instalación fotográfica y objetual.

Dimensiones: Variables.

Colección / exposición: Proyecto personal y expositivo.

Tipología de muerte / Representación: Memoria y duelo familiar.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra se presenta en forma de caja-altar que contiene fotografías en blanco y negro y en color, objetos familiares (frascos, velas, flores artificiales), cartas y recuerdos. Se organiza de manera similar a un relicario doméstico.

Lectura connotativa:

El altar funciona como un espacio íntimo de duelo, en el que la artista recupera la memoria de sus antepasados. Los objetos y las fotografías, sacralizados en la caja, transforman lo cotidiano en reliquia. La obra reinterpreta las tradiciones católicas y populares de los altares de difuntos, trasladándolos al terreno del arte contemporáneo. Es un testimonio de cómo la fotografía, más allá de documento, se convierte en mediadora entre la ausencia y la permanencia.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte atraviesa toda su producción, desde lo personal hasta lo académico. En sus obras la fotografía funciona como lugar de duelo, memoria y testimonio, cuestionando las formas contemporáneas de recordar en contextos tanto familiares como digitales.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Pardo entiende la fotografía como un espacio donde la ausencia se materializa y el duelo se hace tangible. Sus proyectos muestran cómo la memoria visual construye la identidad individual y colectiva, y cómo el arte puede generar rituales alternativos frente a la pérdida.

Opiniones y crítica de la obra en general

Es considerada una de las voces más relevantes en España sobre la relación entre arte, fotografía y muerte. Su doble perfil de investigadora y creadora permite un enfoque singular, donde teoría y práctica se nutren mutuamente. Su obra ha sido valorada como innovadora en el análisis de las vanitas digitales y de los nuevos rituales de duelo en la era tecnológica.

REFERENCIAS

Pardo, R. (2015). In loving memory of my Instagram pictures. Disponible en <https://rebecapardo.com/portfolio/in-loving-memory-of-my-instagram-pictures-2015/>

Pardo, R. (2017). Morir, renacer, representar. Imágenes de la muerte en la cultura visual contemporánea. Editorial UOC.

Pardo, R. (2019). Fotografía y duelo. Representaciones culturales de la muerte en la era digital. Barcelona: UOC.

Pardo, R., & Sánchez-Biosca, V. (Eds.). (2020). La muerte en los medios: ensayos sobre representación y memoria. Tirant lo Blanch.

VV.AA. (2012). Altar familiar. Catálogo de exposición. Barcelona.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Guillermo

Apellidos: Pérez Villalta

Origen: Tarifa, Cádiz, España

Año nacimiento/muerte: 1948 –

Web: No disponible

Biografía / Reconocimientos: Figura clave de la llamada ‘Nueva figuración madrileña’ de los años 70, Pérez Villalta se caracteriza por un estilo personalísimo que combina la tradición clásica, el barroco, el manierismo y la cultura pop. Su obra incluye pintura, dibujo, arquitectura y diseño, y se nutre de referencias literarias, filosóficas y místicas. En 1985 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas y en 2006 el Premio Andalucía de Artes Plásticas. Su trabajo ha sido expuesto en instituciones como el Museo Reina Sofía, el IVAM, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y numerosas galerías nacionales e internacionales.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Pintura, dibujo, arquitectura, diseño.

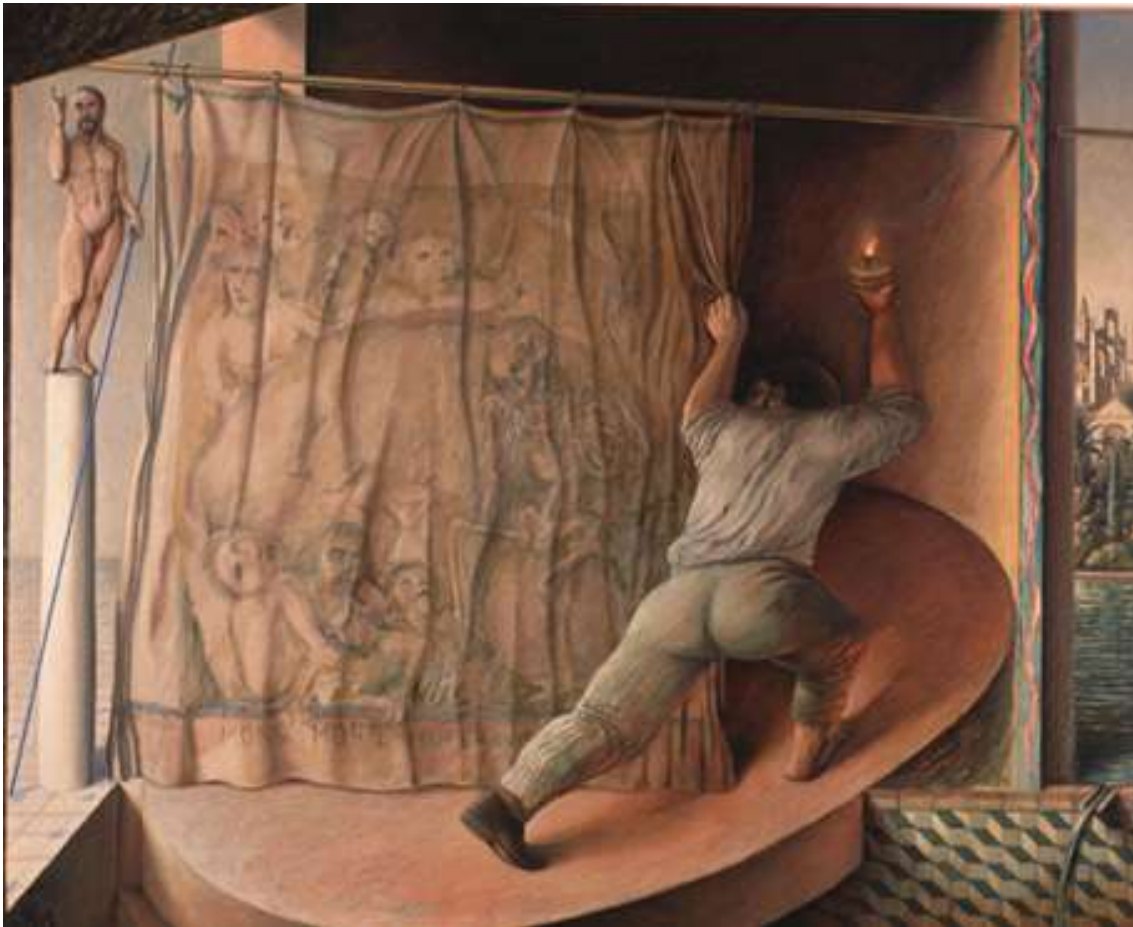
Materiales: Óleo sobre lienzo, técnicas mixtas.

Género (motivo): Pintura alegórica, simbólica, figurativa, con referencias filosóficas y religiosas.

Estilo de la obra: Postmodernismo figurativo; influencia del barroco, manierismo y surrealismo. Uso de arquitecturas imaginarias, perspectivas forzadas y simbolismo clásico.

Discurso / enfoque de las obras: Su obra indaga en la condición humana, el paso del tiempo, la muerte, y la relación entre lo terrenal y lo trascendente. Utiliza recursos visuales de la tradición pictórica para actualizar símbolos universales en clave contemporánea.

Otros: Pérez Villalta también ha diseñado muebles, objetos y espacios arquitectónicos, destacando su versatilidad creativa.



FICHA TÉCNICA

Título: El rumor del tiempo

Año: 1984

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 195 x 195 cm aprox.

Género: Pintura alegórica / Vanitas contemporánea

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Colección privada, expuesta en muestras retrospectivas del artista

Tipología de muerte / Representación: Alegoría barroca del tiempo y la muerte

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

En la obra aparece un hombre que sostiene una lámpara mientras descorre un gran telón en el que se distinguen figuras espectrales, esqueletos y rostros atemorizados. A la izquierda, un Cristo en miniatura se alza sobre una columna, mientras al fondo se percibe un paisaje urbano idealizado. Los pliegues del telón y la composición arquitectónica enmarcan la escena en una atmósfera teatral. La paleta, de tonos ocres y cálidos, refuerza el dramatismo de la escena.

Lectura connotativa:

La obra actualiza la tradición de la vanitas barroca, recordando la fugacidad del tiempo y la inexorabilidad de la muerte. El telón funciona como metáfora del paso del tiempo y del velo que separa la vida de la muerte, mientras que la lámpara evoca el conocimiento y la conciencia. La figura humana que descorre el telón representa la revelación de lo oculto: la verdad última de la mortalidad. La presencia del Cristo remite a la salvación espiritual, en contraste con la crudeza de los esqueletos. La pintura, con su aire teatral, se convierte en un escenario de reflexión filosófica sobre la fragilidad humana.



FICHA TÉCNICA

Título: El arte está a este lado de la realidad

Año: 1990

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 130 x 195 cm aprox.

Género: Pintura alegórica / Vanitas contemporánea

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Galería Soledad Lorenzo, Madrid

Tipología de muerte / Representación: Memento mori; la calavera como símbolo universal de la caducidad.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La composición muestra a una figura desnuda de espaldas, apoyada en una pared, que sostiene unas flechas en su mano derecha. En el suelo, a su lado, aparece una calavera solitaria. El espacio pictórico es minimalista, con un fondo difuso en tonos cálidos y fríos, donde una línea horizontal sugiere el horizonte marino. La figura aparece en reposo, en una actitud contemplativa, mientras los objetos intensifican el simbolismo.

Lectura connotativa:

La obra se inscribe en la tradición del memento mori, recordando al espectador la inevitabilidad de la muerte. La figura humana, despojada de atributos, se convierte en arquetipo de la humanidad enfrentada a su finitud. Las flechas pueden interpretarse como símbolos de destino, dolor o castigo, mientras la calavera refuerza la condición mortal. El horizonte abierto introduce la idea de trascendencia o de infinitud, en contraste con la materialidad del cuerpo y el cráneo. El título sugiere que el arte es una vía de acceso a la verdad de la vida y la muerte, situada en este lado de la realidad, como experiencia consciente y reveladora.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte ocupa un lugar destacado en la obra de Pérez Villalta, abordada desde una perspectiva alegórica y filosófica. A través de símbolos clásicos como la calavera, el telón o el Cristo, sus obras reflexionan sobre el paso del tiempo, la fragilidad humana y la tensión entre lo terrenal y lo trascendente.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

El artista concibe la muerte como un tema inevitable y necesario en el arte, heredero de la tradición barroca y del simbolismo clásico. Para Pérez Villalta, la representación de la muerte no es solo una advertencia moral, sino también una vía para explorar la condición humana y su lugar en el universo.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha señalado a Guillermo Pérez Villalta como una de las figuras más influyentes en la figuración española contemporánea. Su obra ha sido descrita como una síntesis entre tradición y modernidad, con un lenguaje cargado de referencias culturales y filosóficas. Se le considera un creador singular, que ha renovado la alegoría y la vanitas en el arte actual, dotándolas de ironía y densidad intelectual.

REFERENCIAS

Álbum / Oronoz. (1991). Guillermo Pérez Villalta. El arte está a este lado de la realidad [Óleo sobre lienzo]. Galería Soledad Lorenzo, Madrid. <https://www.album-online.com/detail/es/N2UyN2Y4MA/guillermo-perez-villalta-arte-esta-a-este-lado-realidad-1991-alb6146786>

Museo Reina Sofía. (s.f.). Guillermo Pérez Villalta. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/perez-villalta-guillermo>

Pérez Villalta, G. (2006). Catálogo de exposición retrospectiva. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

VV.AA. (2019). Guillermo Pérez Villalta: Claves de un universo estético. Madrid: Fundación Mariano Benlliure.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Jaume

Apellidos: Plensa

Origen: Barcelona, España

Año nacimiento/muerte: 1955 –

Web: <https://jaumeplensa.com/>

Biografía / Reconocimientos: Jaume Plensa (Barcelona, 1955) es uno de los escultores españoles más reconocidos a nivel internacional. Formado en la Escola de la Llotja y la Escola Superior de Belles Arts de Barcelona, ha vivido y trabajado en Berlín, Bruselas, Inglaterra, Francia y Estados Unidos. Su obra ha sido expuesta en instituciones como el MACBA, el Museo Reina Sofía, el Yorkshire Sculpture Park o el Madison Square Park en Nueva York. Ha recibido premios como el Premio Nacional de Artes Plásticas (1997) y el Premio Velázquez de Artes Plásticas (2013). Su producción se centra en la figura humana como metáfora de lo universal, explorando binomios como vida/muerte, silencio/sonido, espíritu/materia.



JAUME PLENSA

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Escultura, instalación, dibujo, arte público.

Materiales: Hierro, bronce, acero inoxidable, vidrio, alabastro, resina, luz, sonido, palabras.

Género (motivo): Escultura figurativa y conceptual, arte público monumental, instalaciones simbólicas.

Estilo de la obra: Postminimalista y conceptual, con influencias de la tradición clásica y contemporánea. Su obra combina monumentalidad con espiritualidad, integrando la palabra escrita, el silencio y la anatomía humana.

Discurso / enfoque de las obras: Plensa trabaja sobre la condición humana, explorando la identidad, la memoria y la espiritualidad. Su escultura oscila entre lo tangible y lo intangible, entre lo físico y lo poético. Busca el diálogo entre el arte, la arquitectura y la naturaleza, utilizando la figura humana como símbolo universal.



FICHA TÉCNICA

Título: El corazón secreto (El cor secret)

Año: 2014

Técnica: Instalación hinchable con tejido sintético, pintado a mano, instalación sonora

Dimensiones: 13 m de alto x 9,5 m de ancho; 150 kg

Género: Instalación monumental / Arte público

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Facultad de Medicina y Ciencias de la Salud UB y Hospital Clínic de Barcelona

Tipología de muerte / Representación: Conciencia de la fragilidad del cuerpo humano y de las enfermedades cardiovasculares.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La instalación consiste en un gran corazón anatómico hinchable, de más de 13 metros de altura, pintado a mano con un alto grado de realismo. El corazón se ubica en la fachada de la Facultad de Medicina de la Universidad de Barcelona y en el Hospital Clínic, quedando enmarcado entre las columnas del edificio, que evocan costillas de un tórax. El montaje incluye un componente sonoro vinculado a los latidos, reforzando el carácter orgánico de la obra. El público contempla la pieza desde la calle, impactado por su monumentalidad y su semejanza con un órgano humano real.

Lectura connotativa:

El corazón secreto se convierte en metáfora de la vida y la fragilidad humana. Instalada en un hospital, apela directamente a la salud y la conciencia de la mortalidad, recordando que las enfermedades cardiovasculares son la principal causa de muerte en el mundo. El corazón palpita entre las columnas como si el edificio fuera un cuerpo, transformando la arquitectura en un organismo vivo. El título alude tanto a lo íntimo y oculto como al motor vital de la existencia. La obra conecta arte y ciencia, espiritualidad y anatomía, proponiendo una reflexión sobre la vulnerabilidad y la necesidad de cuidado.



FICHA TÉCNICA

Título: El árbol de la vida

Año: 2020

Técnica: Escultura en acero inoxidable pintado

Dimensiones: 765 x 417 x 417 cm

Género: Escultura monumental / Arte público

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Plaza de los Sagrados Corazones, Madrid

Tipología de muerte / Representación: Reflexión sobre la continuidad de la vida y la memoria universal.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La escultura consiste en una estructura de gran tamaño que evoca un árbol estilizado, elaborada en acero inoxidable pintado. Su superficie refleja la luz y el entorno, integrándose en el espacio público. La pieza se ubica en la Plaza de los Sagrados Corazones de Madrid, convirtiéndose en un hito urbano. La monumentalidad del árbol, con sus formas abiertas y ascendentes, simboliza crecimiento y conexión con lo trascendente. El título remite a un símbolo ancestral de la vida y la creación.

Lectura connotativa:

El árbol, como símbolo universal, representa la continuidad entre vida y muerte. Sus raíces invisibles conectan con la tierra y sus ramas con el cielo, evocando la unión entre lo material y lo espiritual. Plensa resignifica el arquetipo del árbol como metáfora de la memoria colectiva y de la condición humana. El material reflectante multiplica las lecturas: el espectador se ve reflejado en la obra, recordando que forma parte de ese ciclo vital. La escultura, ubicada en un espacio urbano, se convierte en un recordatorio de nuestra pertenencia a un todo mayor, donde lo efímero de la existencia individual se enlaza con la permanencia de lo universal.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte aparece en la obra de Plensa como contrapunto inseparable de la vida. Sus esculturas, desde el realismo anatómico de *El corazón secreto* hasta la abstracción simbólica de *El árbol de la vida*, plantean la condición mortal como eje de reflexión. La monumentalidad de sus piezas no oculta la fragilidad, sino que la intensifica al situarla en diálogo con lo espiritual y lo colectivo.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Plensa entiende la muerte como parte inseparable de la vida y de la experiencia humana. En sus declaraciones, expresa su obsesión por comprender quién es y hacia dónde va, asumiendo la finitud como motor de creación. Para él, el arte es un espacio de silencio y poesía que permite reconciliar la fragilidad del ser con la trascendencia.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha situado a Plensa como uno de los escultores más influyentes del arte contemporáneo español e internacional. Su obra ha sido descrita como una síntesis entre monumentalidad y espiritualidad, donde el uso de materiales industriales se combina con símbolos universales. La fusión entre palabra, materia y espíritu convierte sus esculturas en espacios de meditación y memoria colectiva.

REFERENCIAS

Antena 3 Noticias. (2023, 29 de septiembre). El corazón gigante de Jaume Plensa 'late' en la fachada del Hospital Clínic de Barcelona. Antena 3. https://www.antena3.com/noticias/cultura/corazon-gigante-jaume-plensa-late-fachada-hospital-clinic-barcelona_202309296516fdc81fb4a600013.html

MACBA. (s.f.). Jaume Plensa. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. <https://www.macba.cat/es/publicaciones/jaume-plensa-2/>

Universidad de Barcelona. (2023, 21 de septiembre). El corazón secreto, de Jaume Plensa, en las puertas de la Facultad de Medicina y Ciencias de la Salud de la UB. Universidad de Barcelona. <https://web.ub.edu/es/web/actualitat/w/el-cor-secret-de-jaume-plensa-a-les-portes-de-la-facultat-de-medicina-i-ci%C3%A8ncies-de-la-salut-de-la-ub>

VV.AA. (2020). Jaume Plensa: El árbol de la vida. Madrid: Ayuntamiento de Madrid

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Bernardí

Apellidos: Roig

Origen: Palma de Mallorca, España

Año nacimiento/muerte: 1965 - vivo

Web: <https://www.esbaluard.org/coleccion/artistas/bernardi-roig/>

Biografía / Reconocimientos

Bernardí Roig (Palma de Mallorca, 1965) es uno de los artistas baleares más prolíficos y con mayor proyección internacional. Vive y trabaja en Mallorca. Su práctica artística aborda cuestiones como la incomunicación, la saturación mediática y la pérdida de identidad en una sociedad dominada por la imagen y los mass media. Parte del dibujo como base de su proceso creativo para expandirse hacia la escultura, la instalación, la fotografía, el vídeo y el cine. En sus obras explora la figura humana en su aislamiento, obsesiones y deseos, construyendo relatos visuales que dialogan con la literatura, la mitología, el teatro, el cine y las artes visuales. Ha expuesto en instituciones de referencia como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Es Baluard, y en galerías y museos de Europa y Estados Unidos.

BERNARDÍ ROIG

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Escultura, instalación, fotografía, vídeo, dibujo.

Materiales: Resina de poliéster, fibra de vidrio, neón, papel, tinta, fotografía y video proyección.

Género (motivo): Figura humana, aislamiento, memoria, obsesión, representación del cuerpo.

Estilo de la obra: Figurativo contemporáneo con fuerte carga simbólica y conceptual.

Discurso / enfoque de las obras: Su producción se centra en la fragilidad de la identidad y en la condición del ser humano atrapado en un mundo de imágenes. Explora el paso del tiempo, la incomunicación y la tensión entre lo visible y lo invisible, poniendo al espectador frente a la soledad, el silencio y la muerte simbólica.



FICHA TÉCNICA

Título: Seth

Año: 2020

Técnica: Escultura en resina de poliéster y fibra de vidrio, neón

Dimensiones: Variable según instalación

Género: Instalación / escultura contemporánea

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Presentada en diversas exposiciones recientes del artista.

Tipología de muerte / Representación de la muerte: Muerte simbólica vinculada a la mitología egipcia y a la idea de fragmentación del cuerpo.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra representa una figura humana blanca, inmaculada, realizada en resina de poliéster y fibra de vidrio. El personaje aparece en posición hierática, iluminado por luces de neón que generan un contraste fuerte entre la pureza del cuerpo y la violencia lumínica. El título, 'Seth', remite al dios egipcio asociado al caos, la oscuridad y la muerte. La escultura, con su apariencia congelada, nos enfrenta a una presencia inquietante que ocupa el espacio con contundencia.

Lectura connotativa:

La figura se erige como un símbolo del aislamiento y la desconexión del ser humano contemporáneo. El uso del blanco absoluto genera una sensación de estatua mortuoria, de cadáver petrificado en un limbo temporal. El neón, asociado al consumo y a la cultura urbana, interfiere en la percepción, marcando la tensión entre lo sagrado y lo banal. El mito de Seth refuerza la lectura de la obra como metáfora de la violencia y de la muerte, pero también como posibilidad de renacimiento y enfrentamiento con lo desconocido.



FICHA TÉCNICA

Título: *Mirror Two*

Año: 2021

Técnica: Pintura sobre espejo

Dimensiones: 70 × 50 cm

Género: Vanitas contemporánea

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Presentada en exposiciones internacionales recientes del artista.

Tipología de muerte / Representación de la muerte: Muerte simbólica y psicológica, vinculada a la pérdida de identidad y a la imposibilidad del reflejo auténtico.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra presenta un espejo rectangular sobre cuya superficie se ha pintado en negro la silueta esquemática de un cráneo. El soporte refleja al espectador y el entorno, de manera que el rostro del observador aparece superpuesto a la calavera. La pintura es gestual, de trazos rápidos y espontáneos, lo que confiere a la imagen un carácter inmediato y casi violento. La materialidad del espejo añade un componente interactivo: no se trata solo de un objeto contemplado, sino de un dispositivo que integra al espectador en la composición.

Lectura connotativa:

Mirror Two actualiza la tradición de la vanitas barroca al convertir el espejo en escenario de confrontación con la muerte. El espectador, al reflejarse, se ve inevitablemente asociado con el cráneo, recordando la fragilidad de la vida. La obra obliga a asumir la certeza de la muerte como algo íntimo y personal: no es un símbolo abstracto, sino el reflejo de cada individuo. El trazo gestual potencia la sensación de urgencia, como si la muerte se inscribiera de forma intempestiva en la cotidianidad. Además, el uso del espejo introduce un juego de duplicidad entre apariencia y verdad, entre lo visible y lo oculto. Roig plantea así una reflexión existencial sobre la identidad y el paso del tiempo en una sociedad obsesionada con la imagen.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte en la obra de Bernardí Roig se manifiesta principalmente de manera simbólica, a través de figuras humanas congeladas, blancas y silenciosas, que evocan tanto estatuas clásicas como cadáveres petrificados. El artista se sirve de elementos como el neón, los espejos o los espacios cerrados para intensificar la sensación de aislamiento y de muerte psicológica. La muerte aparece como metáfora del vacío existencial, de la incomunicación y de la imposibilidad de escapar a la fragmentación de la identidad en el mundo contemporáneo.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha señalado que las esculturas e instalaciones de Roig convierten el espacio expositivo en escenarios inquietantes donde el espectador se enfrenta a su propia vulnerabilidad. Sus figuras blancas son vistas como cuerpos espectrales que encarnan la fragilidad y el aislamiento del ser humano en un mundo saturado de imágenes. La utilización del neón introduce una tensión entre lo sagrado y lo banal, entre lo eterno y lo efímero.

REFERENCIAS

- Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma. (s.f.). Bernardí Roig. En Es Baluard. Recuperado de <https://www.esbaluard.org/coleccion/artistas/bernardi-roig/>
- Martínez, C. (2014). Bernardí Roig: cuerpos, sombras y neon. Catálogo exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Searle, A. (2005). Bernardí Roig: The solitude of the white man. *ArtReview*, 57(3), 65-69.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Gervasio

Apellidos: Sánchez

Origen: Córdoba, España

Año nacimiento/muerte: 1959 –

Web: <http://www.gervasiosanchez.com/>

Biografía / Reconocimientos: Fotoperiodista español especializado en la cobertura de conflictos armados y en la denuncia de violaciones de los derechos humanos. Ha trabajado en zonas de guerra como Centroamérica, los Balcanes, África y Oriente Medio. Es autor de proyectos fundamentales como *Vidas minadas* (1997), *La Caravana de la Muerte: las víctimas de Pinochet* (2001) y *Desaparecidos* (2010). Premio Nacional de Fotografía (2009) y Premio Ortega y Gasset (2008), su obra se caracteriza por el compromiso ético y la defensa de la memoria de las víctimas.



GERVASIO SÁNCHEZ

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Fotografía documental, fotoperiodismo, proyectos expositivos de gran escala.

Materiales: Fotografía digital y analógica, impresiones fotográficas en gran formato, archivos documentales.

Género (motivo): Fotografía de guerra, memoria histórica, denuncia de violaciones de derechos humanos.

Estilo de la obra: Realista, directo, comprometido; combina la crudeza documental con una profunda carga ética y testimonial.

Discurso / enfoque de las obras: Sánchez utiliza la fotografía como herramienta de memoria y justicia, planteando su trabajo como una 'correa de transmisión del dolor ajeno'. En sus proyectos, otorga protagonismo a las víctimas y sus familias, visibilizando la violencia de las guerras y dictaduras.



FICHA TÉCNICA

Título: Mujeres contra el olvido

Técnica: Fotografía digital en color

Dimensiones: Variable, impresiones en gran formato

Género: Fotografía documental / Proyecto de memoria

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Proyecto *Desaparecidos*, expuesto en León, Barcelona y Madrid simultáneamente

Tipología de muerte / Representación: Muerte política; denuncia de la desaparición forzada y la ausencia de justicia.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La serie presenta retratos de mujeres que buscan a sus familiares desaparecidos en conflictos armados y dictaduras. En las imágenes se aprecia la dignidad y el dolor de estas mujeres, captadas en espacios cotidianos o en actos de protesta. La composición es sobria, con encuadres centrados en los rostros y gestos de las protagonistas. Las fotografías, tanto en blanco y negro como en color, transmiten la intimidad de un duelo inacabado, mientras los escenarios refuerzan el contraste entre lo cotidiano y la tragedia.

Lectura connotativa:

El proyecto convierte a estas mujeres en símbolos de resistencia frente al olvido. Cada retrato encarna la lucha por la memoria y la justicia, al tiempo que denuncia la impunidad de los crímenes de Estado. La mirada de las protagonistas interpela al espectador directamente, obligándole a asumir la persistencia de la ausencia y el silencio. El título, *Mujeres contra el olvido*, enfatiza su rol activo como guardianas de la memoria colectiva. Más allá del registro documental, las imágenes se convierten en un testimonio ético y político, que sitúa el dolor privado en el espacio público como acto de dignidad.



FICHA TÉCNICA

Título: Colombia (Cajas con restos)

Año: 2010

Técnica: Fotografía digital en color

Dimensiones: Variable, impresiones en gran formato

Género: Fotografía documental / Proyecto *Desaparecidos*

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Proyecto *Desaparecidos*

Tipología de muerte / Representación: Muerte anónima; fosas comunes y restos humanos como testigos del conflicto armado.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La imagen muestra varias cajas de cartón alineadas, etiquetadas y numeradas, que contienen restos humanos exhumados en Colombia. El encuadre resalta la repetición y el orden burocrático de las cajas, dispuestas en un espacio cerrado y despersonalizado. Los tonos apagados y la iluminación uniforme refuerzan la atmósfera de frialdad institucional. No aparecen cuerpos reconocibles, sino fragmentos de vidas reducidas a objetos administrativos. La fotografía transmite la magnitud del fenómeno de los desaparecidos a través de la acumulación visual de los restos.

Lectura connotativa:

La obra denuncia la deshumanización de las víctimas de la violencia, reducidas a cajas anónimas. Cada caja simboliza una vida perdida, una historia interrumpida y un duelo inconcluso. La repetición enfatiza la escala de la tragedia y la frialdad con que el Estado gestiona la memoria de los desaparecidos. El espectador es confrontado con la ausencia de rostros y nombres, obligado a imaginar las vidas detrás de esos restos. La fotografía se convierte así en un monumento silencioso a la dignidad arrebatada, recordando que la verdadera violencia no termina con la muerte, sino con el olvido impuesto.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte es un eje central en la obra de Gervasio Sánchez. Sus proyectos documentan tanto la violencia directa de la guerra como sus consecuencias prolongadas en las víctimas y sus familias. En *Desaparecidos* la muerte aparece no solo como hecho físico, sino como ausencia persistente y como trauma colectivo. Su trabajo convierte la fotografía en herramienta de memoria, denuncia y resistencia frente al olvido.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Sánchez ha señalado que el fotógrafo de guerra debe ser 'correa de transmisión del dolor ajeno'. Para él, la muerte no es un espectáculo, sino una realidad que debe ser mostrada con rigor y respeto, dando protagonismo a las víctimas. Su obra entiende la muerte como elemento inseparable de la violencia política y bélica, y como reto ético para el periodismo.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha reconocido a Gervasio Sánchez como uno de los fotoperiodistas más relevantes en el ámbito de los derechos humanos. Sus proyectos, como *Vidas minadas* o *Desaparecidos*, han sido considerados hitos en la fotografía documental contemporánea. Se destaca su compromiso ético, su independencia y su capacidad para dar voz a las víctimas silenciadas. Su obra se interpreta como un ejercicio de memoria visual imprescindible para comprender los conflictos contemporáneos.

REFERENCIAS

Caption Magazine. (2023, 7 de septiembre). Gervasio Sánchez: La Caravana de la Muerte. Caption Magazine. <https://www.captionmagazine.org/libros/gervasio-sanchez-la-caravana-de-la-muerte>

FICHA ARTISTAS. (s.f.). Gervasio Sánchez. Documento interno.

Gervasio Sánchez. (s.f.). Mujeres contra el olvido. <http://www.gervasiosanchez.com/mujeres-contra-el-olvido>

Sánchez, G. (2010). *Desaparecidos*. Editorial Blume.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Manuel

Apellidos: Saiz

Origen: Logroño, España

Año nacimiento/muerte: 1961 –

Web: <http://www.manuelsaiz.com/>

Biografía / Reconocimientos: Manuel Saiz es un artista conceptual español cuya trayectoria se inició en la pintura en los años 80 y pronto derivó hacia el vídeo, la instalación y el arte digital. Su obra utiliza la ironía y el humor como estrategias para reflexionar sobre la vida, la muerte, la cultura de masas y el propio sistema del arte. Ha participado en exposiciones internacionales como la Bienal de Venecia, la Bienal de Sao Paulo y centros como el ZKM de Karlsruhe o el Museo Reina Sofía. Es considerado una de las voces más singulares del arte conceptual español contemporáneo.



MANUEL SAIZ

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Vídeo, instalación, arte digital, fotografía, performance.

Materiales: Pantallas, dispositivos tecnológicos, objetos cotidianos intervenidos, instalaciones multimedia.

Género (motivo): Vanitas contemporánea, crítica irónica al sistema del arte y a la sociedad de consumo.

Estilo de la obra: Conceptual, irónico y lúdico, utiliza estrategias del humor y el absurdo para reflexionar sobre lo efímero y la banalidad cultural.

Discurso / enfoque de las obras: Saiz cuestiona la vida y la muerte como fenómenos mediados por el espectáculo. Su obra problematiza la manera en que la sociedad convierte la existencia y la desaparición en experiencias estandarizadas y consumibles.



FICHA TÉCNICA

Título: Let's think positive / If Alive

Año: 2003

Técnica: Instalación de neón

Dimensiones: Variable

Género: Vanitas contemporánea / instalación conceptual

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Expuesta en distintas galerías internacionales de arte conceptual

Tipología de muerte / Representación: Ironía sobre la vida, lo efímero y la celebración social frente a la finitud.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra presenta un letrero luminoso en tipografía gótica iluminada con luces de neón de colores que forman las palabras "We love parties". El mensaje, simple y directo, se muestra en una sala blanca, generando un fuerte contraste entre la austeridad del espacio expositivo y la festividad implícita en el texto. La luz vibrante y los colores refuerzan el carácter festivo del enunciado, en contraste con el significado asociado a la tipografía gótica.

Lectura connotativa:

En We love parties el neón festivo oculta un trasfondo lúgubre. La fiesta de cumpleaños, socialmente entendida como celebración de la vida, se convierte aquí en un memento mori: cada cumpleaños no es un año más, sino un año menos. El artista juega con la paradoja de celebrar la cercanía de la muerte, subvirtiendo la lógica de la fiesta y transformándola en ritual de caducidad, conectándola con la tradición barroca española (las vanitas, el "tempus fugit"), pero traducida al lenguaje de la cultura pop y de la sociedad de consumo.



FICHA TÉCNICA

Título: DOA (Dead On Arrival)

Año: 2016

Técnica: Instalación multimedia y fotografía digital

Dimensiones: Variable

Género: Instalación conceptual / crítica tecnológica

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Serie de instalaciones sobre la memoria digital y la desaparición

Tipología de muerte / Representación: Reflexión sobre la fragilidad de la memoria en la era digital.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra consiste en una serie de imágenes y vídeos en los que un teléfono móvil muestra fotografías antiguas, retratos y objetos, grietas, paisajes o superficies en ruinas, todo ello relacionado con la muerte y el fin de nuestros días. El dispositivo actúa como mediador entre el espectador y una memoria fragmentada.

Lectura connotativa:

La obra plantea una metáfora sobre la muerte de la memoria en la era digital. Los teléfonos, depositarios de recuerdos personales y familiares, son dispositivos frágiles condenados a la obsolescencia. El título "Dead On Arrival" ironiza sobre la inmediatez con la que la vida contemporánea produce y desecha memorias. El trabajo denuncia la fragilidad de la identidad cuando depende de soportes efímeros y convierte al espectador en testigo de la vulnerabilidad de su propia memoria.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte aparece en la obra de Manuel Saiz como ironía y crítica cultural. Sus piezas funcionan como vanitas contemporáneas que evidencian la futilidad de la existencia en una sociedad de consumo y espectáculo. Saiz convierte lo lúdico y banal en dispositivos para reflexionar sobre lo trágico y lo efímero.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Para Saiz, la muerte es inseparable del absurdo de la vida. En su trabajo aparece como elemento inevitable, pero siempre mediado por el humor y la ironía. Su visión enfatiza que la vida, como la fiesta, está destinada a acabar, y que el arte puede señalar ese límite de forma lúdica y crítica.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha destacado la capacidad de Manuel Saiz para articular humor, ironía y conceptualismo en un discurso crítico sobre el arte y la vida. Sus obras han sido interpretadas como actualizaciones contemporáneas de la tradición barroca de la vanitas, capaces de dialogar con la cultura de masas y la tecnología actual. Se le reconoce como un artista capaz de cuestionar tanto los rituales sociales como los mecanismos del propio sistema artístico.

REFERENCIAS

Saiz, M. (2003). *Let's think positive / If Alive* [Instalación de neón]. Proyecto expositivo internacional.

Saiz, M. (2016). *DOA (Dead On Arrival)* [Instalación multimedia]. Exposición individual. Centro de Arte Contemporáneo de Barcelona. (2018). *Manuel Saiz: Conceptualismo e ironía en el arte español contemporáneo*.

VV.AA. (2020). *Manuel Saiz. Catálogo de exposición retrospectiva*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Olaia Sendón

Origen: A Coruña, Galicia, España

Año nacimiento/muerte: 1978 –

Web: N/D

Biografía / Reconocimientos: Olaia Sendón es una artista gallega cuyo trabajo se desarrolla entre el videoarte, la instalación y la intervención en el espacio público. Su obra explora la memoria colectiva, los procesos de duelo, la relación entre cuerpo y territorio, así como la representación de la muerte en el ámbito cotidiano y social. Ha expuesto en diferentes contextos dentro y fuera de Galicia, participando en proyectos de carácter crítico, social y poético.



OLAIA SENDÓN

OBRA EN GENERAL

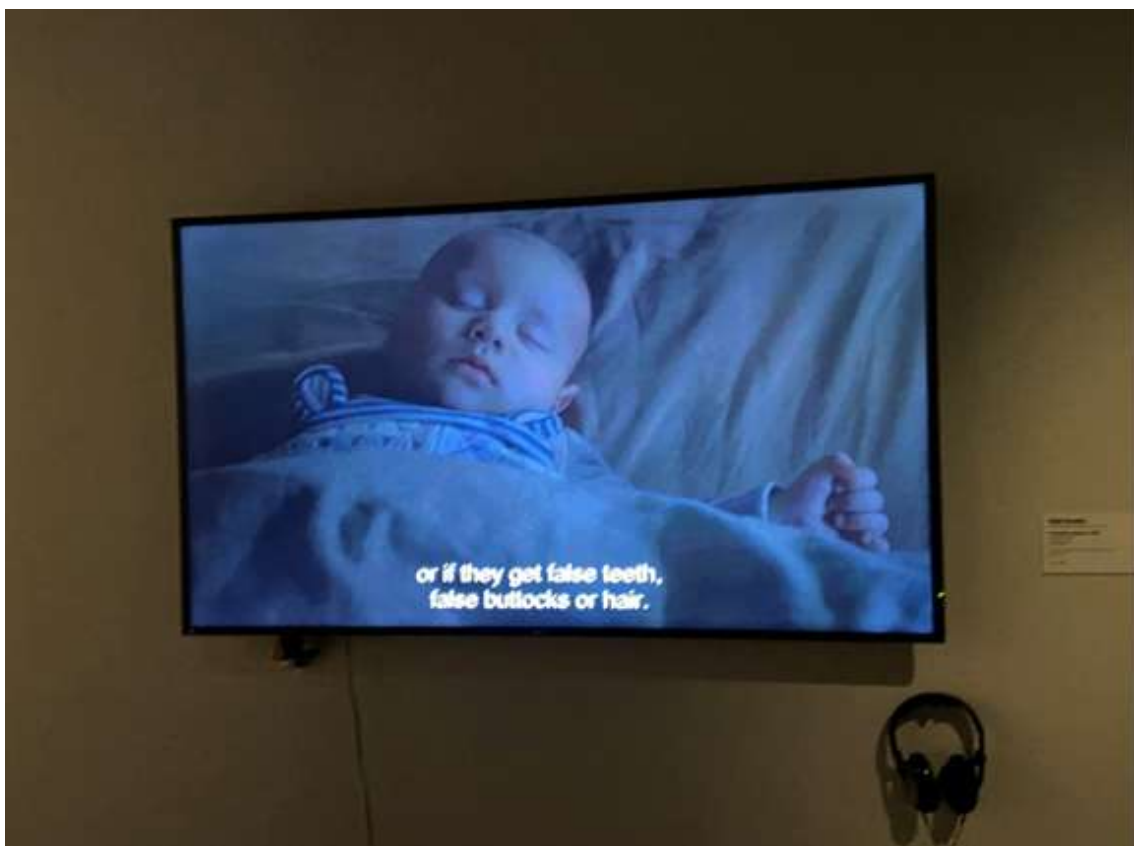
Disciplinas / técnicas que trabaja: Videoarte, instalación, performance, intervención urbana.

Materiales: Vídeo, sonido, proyección, documentos impresos, soportes efímeros.

Género (motivo): Arte contemporáneo, memoria, identidad, crítica social.

Estilo de la obra: Conceptual, poético y político; se mueve entre lo íntimo y lo colectivo.

Discurso / enfoque de las obras: La obra de Olaia Sendón reflexiona sobre la fragilidad de la vida, la construcción de la memoria y las huellas de la muerte en el espacio público. Sus proyectos combinan lo audiovisual y lo instalativo para generar experiencias inmersivas que confrontan al espectador con el tiempo, la ausencia y el recuerdo.



FICHA TÉCNICA

Título: Terminator Apetrena

Año: 2019

Técnica: Videoarte

Dimensiones: Proyección en sala

Género: Video experimental

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Exposición individual/colectiva en Galicia

Tipología de muerte / Representación: Reflexión sobre los ciclos vitales, la fragilidad de la vida y los artificios con que intentamos prolongarla.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La pieza muestra a un bebé dormido filmado en plano cercano, proyectado en una pantalla en el espacio expositivo. El niño reposa bajo una manta, con la respiración tranquila y gesto sereno. En la parte inferior aparecen subtítulos en inglés que mencionan elementos artificiales como dientes postizos, glúteos o cabello falsos. El montaje audiovisual combina lo íntimo de la infancia con un texto que alude al envejecimiento y la transformación corporal. La imagen está acompañada de auriculares que permiten escuchar la obra, lo que refuerza la experiencia inmersiva.

Lectura connotativa:

El contraste entre la fragilidad del bebé y la mención a prótesis o elementos artificiales genera una reflexión sobre el ciclo vital. La pieza sugiere que la vida, desde su inicio, está marcada por la certeza de la muerte y por la búsqueda humana de resistirla o enmascararla. La inocencia de la infancia se enfrenta a la decadencia del cuerpo adulto, revelando el tránsito inevitable entre nacimiento y finitud. La obra funciona como metáfora del tiempo y de las estrategias sociales para negar la muerte mediante artificios, proyectando una crítica poética a la sociedad



FICHA TÉCNICA

Título: Intervención en la ciudad

Año: 2011

Técnica: Instalación urbana

Dimensiones: Variable según espacio público

Género: Intervención artística / instalación efímera

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Proyecto en espacio público en A Coruña

Tipología de muerte / Representación: Instalación memorial con esquelas impresas adheridas a un árbol en espacio urbano.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La intervención consistió en cubrir el tronco de un árbol de una plaza urbana con múltiples esquelas impresas, dispuestas en capas que rodean la superficie. El árbol, en el centro de un espacio vecinal, se convierte en soporte de la instalación. En torno a él se colocaron velas rojas encendidas, creando un ambiente solemne y de homenaje. El contexto urbano, con bancos, edificios residenciales y contenedores cercanos, enfatiza la cotidianidad del espacio donde se desarrolla la acción. La obra transforma un lugar de tránsito en un lugar de memoria y duelo colectivo.

Lectura connotativa:

La intervención de Olaia Sendón convierte la ciudad en un espacio de duelo colectivo, donde las esquelas no anuncian la muerte de personas, sino la desaparición de un tejido social y económico fundamental: los pequeños comercios locales. Al empapelar árboles y muros de lugares emblemáticos como la praza do libro, Conchiñas o San Andrés, la artista conecta la tradición gallega de pegar esquelas en los muros con una memoria contemporánea: la pérdida de identidad urbana frente a la globalización y el abandono del comercio de proximidad. El árbol, símbolo de vida y arraigo, aparece cubierto de esquelas que evocan ausencias, convirtiéndose en metáfora de una ciudad que ve cómo se marchitan sus raíces. La obra invita a reflexionar sobre la fragilidad de la memoria colectiva y la necesidad de resistir al olvido desde lo cotidiano.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte está presente en la obra de Olaia Sendón como reflexión sobre la memoria, el duelo y la vulnerabilidad del ser humano. Tanto en su trabajo audiovisual como en sus intervenciones urbanas, la muerte se entiende como un hecho inevitable, pero también como motor de memoria colectiva y poética.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Para Olaia Sendón la muerte no es solo un final, sino un punto de inflexión desde el cual pensar la vida y el tiempo. Su obra plantea la necesidad de visibilizar la ausencia y trabajar la memoria como resistencia frente al olvido. Aborda la muerte desde una perspectiva crítica y poética, vinculándola a lo íntimo, lo social y lo comunitario.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica valora la obra de Olaia Sendón por su capacidad para generar diálogos entre lo íntimo y lo colectivo, así como por su potencia poética y política. Su trabajo se enmarca dentro de las prácticas contemporáneas que exploran la memoria, el duelo y la transformación del espacio cotidiano en lugar de reflexión.

REFERENCIAS

- Sendón, O. (2011). Intervención en la ciudad [Instalación urbana]. A Coruña.
- Sendón, O. (2019). Terminator Apetrena [Videoarte]. Galicia.
- VV.AA. (2020). Arte contemporáneo en Galicia: prácticas críticas y poéticas. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- VV.AA. (2022). Catálogo de videoarte gallego contemporáneo. A Coruña: Fundación Luis Seoane.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Soledad

Apellidos: Sevilla

Origen: Valencia, España

Año de nacimiento: 1944

Web oficial: <https://www.soledadsevilla.com>

Biografía / Reconocimientos: Soledad Sevilla es una de las artistas españolas más destacadas de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. Su trayectoria se ha desarrollado entre la pintura, la instalación y la intervención espacial, siempre con un profundo interés por la luz, el espacio y la percepción. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi en Barcelona y participó en el Seminario del Centro de Cálculo de la UCM (1969–1971). Ha expuesto en instituciones como el Museo Reina Sofía, la Fundación “la Caixa” y el IVAM. Reconocimientos: Premio Nacional de Artes Plásticas (1993), Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes (2007), Premio Velázquez (2020) y en 2025 fue nombrada Académica de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



SOLEDAD SEVILLA

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas: Pintura, instalación, intervención en espacios arquitectónicos.

Materiales: Acrílico sobre lienzo, poliéster, luz, proyecciones, elementos mecánicos y digitales.

Género (motivo): Abstracción geométrica, instalación perceptiva.

Estilo: Geometría lírica, minimalismo poético, integración de la luz y el tiempo.

Discurso/enfoque: Su obra investiga la relación entre orden geométrico y emoción poética, creando experiencias sensoriales inmersivas. Explora la memoria, el paso del tiempo, la fragilidad y la transformación.



FICHA TÉCNICA

Título: El tiempo vuela

Año: 1998

Técnica: Instalación con mariposas de poliéster sobre mecanismos de relojería.

Dimensiones: Variable según espacio.

Género: Instalación

Tipología de muerte: Representación simbólica del paso del tiempo y la fugacidad de la vida.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La instalación está compuesta por cientos de mariposas de poliéster azuladas, fijadas a pequeños dispositivos mecánicos que generan un movimiento repetitivo. Estas mariposas cubren las paredes de la sala y producen un efecto óptico envolvente. En uno de los muros aparece pintado un verso de Antonio Machado: “Y es hoy aquel mañana de ayer”. La obra ocupa el espacio tridimensional, invitando al espectador a sumergirse en un ambiente dinámico y meditativo, donde las sombras y el movimiento refuerzan la idea de fluidez.

Lectura connotativa:

Las mariposas simbolizan la fragilidad, la belleza efímera y la transformación, mientras su repetición mecánica subraya lo inexorable del paso del tiempo. El movimiento continuo, casi hipnótico, evoca la fugacidad de la vida y la certeza de la muerte. El verso de Machado establece un puente poético con la memoria y el instante, subrayando que todo presente se convierte en pasado. La obra adquiere un carácter existencial, en el que la vida humana aparece como un batir de alas breve e inevitablemente destinado a desvanecerse. La instalación combina lo delicado con lo fatalista, lo poético con lo mecánico.



FICHA TÉCNICA

Título: El jardín nublado

Año: 2021

Técnica: Pintura e instalación seriada.

Dimensiones: Serie de 12 paneles (365 imágenes)

Dimensiones: Conjunto de varias series de lienzos (9 series, 18 obras cada una).

Colección/exposición: Exposición en Galería Marlborough, Madrid.

Tipología de muerte: El desasosiego de Pessoa como metáfora de la vida fragmentaria y la memoria.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

El proyecto reúne un amplio conjunto de pinturas geométricas, organizadas en series modulares, que envuelven al espectador en un recorrido circular. Cada lienzo muestra estructuras geométricas que varían en color y forma, generando un ritmo visual semejante a un mapa. El espacio expositivo se convierte en una especie de ciudad interior, evocando los recorridos urbanos de Pessoa en Lisboa.

Lectura connotativa:

La obra establece un diálogo entre literatura y artes visuales. Los recorridos de Pessoa, cargados de melancolía y desasosiego, se traducen en geometrías que sugieren fragmentación, repetición y multiplicidad de identidades. Sevilla convierte la pintura en cartografía emocional, donde el espectador habita la memoria del poeta. La muerte se representa aquí de forma sutil: como pérdida, como huella del tiempo y como fragmentación del ser. Más que un homenaje, la obra se erige en compañía íntima del poeta, creando un espacio de reflexión sobre la fragilidad de la existencia.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

En la obra de Soledad Sevilla, la muerte se manifiesta de forma indirecta, a través del tiempo, la memoria y la fragilidad. Sus mariposas suspendidas o sus geometrías repetitivas no son vanitas explícitas, sino metáforas poéticas del ciclo vital. Sevilla convierte la ausencia en presencia plástica, evocando la huella del pasado en el presente.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Para Sevilla, el arte es un espacio de reflexión en el que la fragilidad y el paso del tiempo adquieren forma tangible. Sin recurrir a lo macabro ni a lo explícito, consigue que la muerte aparezca como trasfondo inevitable de la belleza efímera y del instante poético.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha destacado la capacidad de Sevilla de unir rigor geométrico con lirismo poético. En *El tiempo vuela*, el movimiento mecánico dialoga con la poesía de Machado, mientras que en *Los días con Pessoa* convierte la geometría en un mapa literario de la ausencia. Su obra ha sido calificada como una de las más sensibles y poéticas de la abstracción española contemporánea.

REFERENCIAS

El País. (2024, septiembre 25). Las líneas rectas de Soledad Sevilla cierran el círculo de su trayectoria. El País. <https://elpais.com/cultura/2024-09-25/las-lineas-rectas-de-soledad-sevilla-cierran-el-circulo-de-su-trayectoria.html>

Galería Marlborough. (2021). Soledad Sevilla. Los días con Pessoa. Marlborough. <https://galeriamarlborough.com/exposition/soledad-sevilla-los-dias-con-pessoa/4430/>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s. f.). Soledad Sevilla. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/soledad-sevilla>

Sevilla, S. (1998). *El tiempo vuela* [Instalación]. Fundación “la Caixa”. <https://www.soledadsevilla.com/inicio/el-tiempo-vuela/>

Sevilla, S. (s. f.). Biografía. <https://www.soledadsevilla.com/inicio/biografia/>

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Santiago

Apellidos: Sierra

Origen: Madrid, España

Año de nacimiento: 1966

Web oficial: <https://www.santiago-sierra.com>

Disciplina: Arte conceptual, instalación, performance, fotografía, vídeo.

Biografía / Reconocimientos: Sierra es uno de los artistas españoles más polémicos e influyentes del panorama internacional. Vive y trabaja en México desde mediados de los noventa. Su obra se caracteriza por visibilizar las lógicas de explotación, marginación y violencia del sistema capitalista, poniendo en cuestión las relaciones entre arte, trabajo y poder. Ha representado a España en la Bienal de Venecia (2003), donde causó gran impacto con *Palabra tapada*, y su obra ha sido expuesta en museos como el MoMA PSI, el Kunst-Werke de Berlín, el CAC de Málaga o la Fundación NMAC.



SANTIAGO SIERRA

OBRA EN GENERAL

Técnicas: Instalaciones, acciones en vivo, intervenciones en espacio público, documentación fotográfica y videográfica.

Materiales: Trabajadores remunerados, objetos industriales, arquitecturas, tierra, cifras, símbolos políticos.

Géneros: Arte político, crítica institucional, arte conceptual.

Estilo: Minimalismo formal con carga política, radicalidad conceptual, acciones de gran impacto simbólico.

Discurso: Denuncia de la explotación laboral y social, visibilización de los excluidos, confrontación del espectador con la violencia estructural y la muerte.



FICHA TÉCNICA

Título: Contador de muerte

Año: 2009

Técnica: Instalación con pantalla LED.

Dimensiones: Variables.

Colección / exposición: Instalación en la sede de la aseguradora Hiscox, Londres.

Tipología de muerte / Representación: Registro estadístico de los fallecimientos mundiales en tiempo real.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra consiste en un contador electrónico LED que, instalado en la fachada de un edificio de una aseguradora de la capital londinense, mostraba en tiempo real el número estimado de muertes que ocurrían en el mundo durante el año 2009. La cifra se actualizaba constantemente a partir de datos demográficos.

Lectura connotativa:

El Contador de muerte enfrenta al espectador con la inevitabilidad y magnitud de la muerte humana, reducida a mera estadística. La ubicación —en el corazón financiero de Londres— y el contrato con una aseguradora subrayan la mercantilización de la vida y la muerte. La pieza funciona como vanitas contemporánea: la fugacidad de la existencia confrontada con el valor monetario del seguro de vida del artista. Sierra denuncia la banalización de la muerte en el sistema global, donde lo humano es reducido a número y transacción.



FICHA TÉCNICA

Título: 3000 huecos

Año: 2002

Técnica: Intervención en el paisaje (excavación), fotografía y vídeo documental.

Dimensiones: 3000 huecos de 180 x 70 x 70 cm, ocupando 25.000 m².

Colección / exposición: Fundación NMAC, Montenmedio (Cádiz).

Tipología de muerte / Representación: Simulación de fosas comunes, alusión a tumbas anónimas de migrantes.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

Un grupo de trabajadores inmigrantes del Magreb y África subsahariana excavaron 3000 huecos en una colina frente al Estrecho de Gibraltar. Los huecos, alineados con precisión, evocan tumbas abiertas. Posteriormente se registró la acción mediante fotografía aérea y vídeo.

Lectura connotativa:

La obra transforma el paisaje en un cementerio simbólico: metáfora del destino de los migrantes que mueren intentando llegar a Europa. El gesto de cavar su propia tumba remite a la explotación laboral y a la violencia de las fronteras. La repetición serial de los huecos recuerda al minimalismo, pero aquí resignificado como denuncia política. Sierra visibiliza la muerte invisible de miles de cuerpos anónimos, forzando al espectador a enfrentarse al fracaso de un sistema que convierte la esperanza en sepultura.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte en su obra aparece como resultado de estructuras de poder: muertes por explotación, por guerra, por migración, por exclusión social. No se trata de una muerte íntima, sino de la muerte colectiva y sistemática que producen el Estado y el capital.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Sierra entiende la muerte como efecto de la violencia estructural: fosas comunes, estadísticas impersonales, represión política. Sus obras no homenajean, sino que incomodan, obligando al espectador a asumir su complicidad. El artista convierte la muerte en cifra, en vacío, en espacio físico excavado, despojándola de consuelo y devolviéndole su crudeza.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha señalado la incomodidad radical de su trabajo, que rehúye la estética complaciente. Rocío de la Villa subraya en '¿Poder o dignidad?' la capacidad de Sierra para actualizar el arte funerario en clave política. RTVE y la Fundación NMAC destacan su denuncia de la explotación y la violencia global.

REFERENCIAS

Blázquez Abascal, J. (2002). 3000 huecos. Fundación NMAC. <https://fundacionnmac.org/es/coleccion/santiago-sierra/3000-huecos/>

De la Villa, R. (2016). Santiago Sierra, ¿poder o dignidad? El Cultural. https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/exposiciones/20160930/santiago-sierra-poder-dignidad/159485178_0.html

Hernández, E. A. (2006). Entrevista con Santiago Sierra. Granada Visual. <https://www.cuboblanco.org/blog/sierra>

RTVE. (2004). Santiago Sierra. Programa Metrópolis. <https://www.rtve.es/television/20040617/santiago-sierra/324811.shtml>

Sierra, S. (2009). Contador de muerte. Sitio oficial. https://www.santiago-sierra.com/200901_1024.php

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Javier

Apellidos: Talavera

Origen: España

Año nacimiento/muerte: 1988

Web: <https://www.javiertalavera.com/>

Biografía / Reconocimientos: Javier Talavera es un artista visual contemporáneo que trabaja con fotografía, instalación y procesos de archivo. Su obra se centra en la relación entre memoria, identidad y muerte, a través de proyectos que revisitan el retrato, los restos funerarios y el deterioro material de las imágenes. Ha desarrollado proyectos como *Blueprints: ensayos para la muerte* (2016–), *-2018* y *Almudena: el archivo* (2022). Su investigación explora el vínculo entre lo íntimo y lo colectivo, abordando la memoria funeraria y la condición efímera de la existencia.

JAVIER TALAVERA

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Fotografía, instalación, arte conceptual, archivo.

Materiales: Cianotipia sobre tejido, luz solar, agua de mar, minerales, cenizas humanas, fotografías deterioradas.

Género (motivo): Arte funerario contemporáneo, vanitas, archivo, memoria colectiva.

Estilo de la obra: Conceptual y experimental, basado en la apropiación, la documentación y la transformación material. Utiliza técnicas históricas como la cianotipia y contextos reales (cementeros, archivos) para resignificar el género del retrato y la representación funeraria.

Discurso / enfoque de las obras: Talavera revisita el retrato desde un enfoque crítico, proponiendo identidades anónimas y colectivas. Explora la impermanencia de la materia y de la imagen como metáfora de la muerte, cuestionando el archivo como espacio de memoria y desaparición.



FICHA TÉCNICA

Título: -2018

Año: 2018

Técnica: Intervenciones y registros fotográficos con cenizas en el Jardín del Recuerdo, Cementerio de la Almudena (Madrid)

Dimensiones: Variable según intervención

Género: Arte funerario / Instalación efímera

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Proyecto de seguimiento y archivo personal

Tipología de muerte / Representación: Muerte colectiva; ritual de esparcimiento de cenizas y transformación de cuerpos en paisaje.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

El proyecto se desarrolla en el Jardín del Recuerdo del Cementerio de la Almudena, un espacio donde se esparcen cenizas de los fallecidos. Talavera documenta periódicamente este terreno, marcado por las huellas de las ceremonias, las cenizas y las intervenciones de los allegados. Las fotografías registran figuras y trazos en la tierra, resultado del contacto entre los cuerpos incinerados y el entorno natural. El paisaje aparece en constante transformación, sometido al paso del tiempo, al clima y a la acción humana.

Lectura connotativa:

Proyecto -2018 convierte el espacio funerario en un territorio de memoria viva y cambiante. Las cenizas, como resto residual de los cuerpos, se transforman en trazos abstractos que evocan tanto la desaparición como la permanencia. La obra plantea una reflexión sobre los rituales de despedida, la comunión con la naturaleza y la fragilidad de lo humano. El registro fotográfico actúa como archivo de un proceso en el que los cuerpos se mezclan con la tierra y se desvanecen, ofreciendo imágenes que oscilan entre lo figurativo y lo abstracto. La obra funciona como metáfora de la muerte entendida como ciclo y disolución.



FICHA TÉCNICA

Título: Almudena: el archivo

Año: 2022

Técnica: Registro fotográfico y archivo de retratos deteriorados en lápidas funerarias

Dimensiones: Variable según montaje expositivo

Género: Arte conceptual / Archivo fotográfico

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Proyecto expositivo y de archivo personal.

Tipología de muerte / Representación: Muerte como impermanencia; deterioro de las imágenes funerarias como metáfora de la desaparición.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

El proyecto consiste en recopilar y registrar las fotografías deterioradas que acompañan las lápidas del Cementerio de la Almudena. Las imágenes, descoloridas o desgastadas por el tiempo, son presentadas como fósiles visuales. El archivo se convierte en una colección de retratos fragmentados que ya no cumplen plenamente su función de preservar la identidad del fallecido. La exposición muestra estas fotografías en su estado de ruina material, enfatizando su fragilidad.

Lectura connotativa:

Almudena: el archivo cuestiona la pretensión de eternidad de la fotografía funeraria. La degradación física de las imágenes revela la vulnerabilidad de la memoria y la imposibilidad de retener la identidad frente al paso del tiempo. Al mismo tiempo, los retratos fragmentados adquieren un valor poético y universal: más allá de las biografías individuales, evocan la condición común de lo efímero. Talavera plantea que la impermanencia no devalúa la imagen, sino que la potencia, pues alude a la certeza de nuestra desaparición. La obra propone un diálogo entre memoria, archivo y mortalidad.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte constituye el núcleo de la obra de Javier Talavera. Sus proyectos exploran los restos materiales (cenizas, fotografías) como vestigios de cuerpos y memorias desaparecidas. La muerte aparece representada en el tránsito, en el deterioro y en la transformación, más que en el hecho físico de la desaparición. Talavera propone una poética de la impermanencia y del archivo como metáforas de la caducidad humana.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

El artista concibe la muerte como certeza universal y como motor de reflexión estética. Desde su práctica, cuestiona el estatuto de la imagen fotográfica como garante de memoria, poniendo en evidencia que todo soporte es finito. Para Talavera, la desaparición material no anula la memoria, sino que la resignifica en un proceso abierto y transformador.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha señalado la capacidad de Talavera para transformar materiales residuales en metáforas universales sobre la muerte y la memoria. Sus proyectos son valorados como propuestas poéticas y conceptuales que, desde la sencillez de sus medios, logran interpelar al espectador sobre la fragilidad de la existencia y la caducidad de la representación.

REFERENCIAS

Talavera, J. (2018). Proyecto -2018 [Instalación y registro fotográfico]. Cementerio de la Almudena, Madrid.

Talavera, J. (2022). Almudena: el archivo [Archivo fotográfico]. Cementerio de la Almudena, Madrid.

Talavera, J. (2016–). Blueprints: ensayos para la muerte [Serie de cianotipias]. Recuperado de <https://www.javiertalavera.com/blueprints>

Talavera, J. (s.f.). Sitio web oficial. <https://www.javiertalavera.com/>

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Antoni

Apellidos: Tàpies i Puig

Origen: Barcelona, España

Año nacimiento/muerte: 1923 – 2012

Web: <https://fundaciotapies.org>

Biografía / Reconocimientos

Figura clave del informalismo europeo y máximo exponente de la pintura matérica. Cofundador del grupo Dau al Set en 1948, junto con Joan Brossa y otros. Desde los años cincuenta consolidó un estilo basado en la experimentación con materiales pobres y el muro como metáfora. Recibió premios internacionales como el Premio Príncipe de Asturias de las Artes (1990) y fue nombrado Marqués de Tàpies en 2010. Expuso en MoMA, Guggenheim, Reina Sofía, Centre Pompidou, entre otros. Fundó la Fundació Antoni Tàpies en 1984.

ANTONI TÀPIES

OBRA EN GENERAL

Disciplina/s/ técnicas que trabaja: Pintura, collage, grabado, escultura, obra gráfica

Materiales: Tierra, polvo de mármol, arena, barnices, objetos cotidianos, telas

Género (motivo): Murales, muros, cruces, manos, letras, símbolos, cráneos

Estilo de la obra: Informalismo matérico, abstracción telúrica, arte povera

Discurso/enfoque de las obras: Reflexión sobre la materia, el paso del tiempo, la memoria, el dolor y la muerte. Influencias del budismo zen y la mística.

Otros: Consideraba la pintura como un campo de batalla y una meditación existencial.



FICHA TÉCNICA

Título: Amor a mort

Año: 1980

Técnica: Acrílico sobre lienzo

Dimensiones: 195 × 130 cm (aprox.)

Género: Pintura matérico-simbólica

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Colección IVAM, Valencia

Tipología de muerte / Representación: Contraposición de vida y muerte mediante símbolos y palabras

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

El cuadro presenta un fondo oscuro trabajado con gestos matéricos en el que sobresalen inscripciones y símbolos en blanco que generan contraste. En el lienzo se puede leer la palabra “amor”, parcialmente tachada o transformada, y junto a ella aparecen signos opuestos que remiten al conflicto entre fuerzas vitales. El contraste cromático entre el negro predominante y el blanco funciona como un eje estructural de la composición, reforzado por la materia rugosa que da textura al soporte.

Lectura connotativa:

El título Amor a mort ya sugiere el enfrentamiento entre eros y thanatos, entre amor y muerte, dos polos inseparables en la obra de Tàpies. La palabra “amor”, al ser fragmentada o descompuesta, remite a la fragilidad del sentimiento frente a la certeza de la muerte. Los gestos matéricos y la densidad del fondo evocan una lucha existencial, mientras los signos contrastados apuntan a la convivencia de fuerzas opuestas. Tàpies plantea una reflexión sobre la dualidad esencial de la vida: creación y destrucción, afecto y finitud. La textura telúrica y la energía del trazo invitan a ver la obra no como representación figurativa, sino como experiencia meditativa sobre la condición humana.



FICHA TÉCNICA

Título: Crani invertit

Año: 1991

Técnica: Técnica mixta sobre tela

Dimensiones: 200 × 150 cm (aprox.)

Género: Vanitas contemporánea

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Fundació Antoni Tàpies, Barcelona

Tipología de muerte / Representación: Cráneo como símbolo universal de la muerte, reinterpretado matéricamente

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

: La obra muestra la silueta de un cráneo invertido sobre un fondo matérico trabajado con capas de pintura y texturas rugosas. Los trazos son gestuales, irregulares, y la superficie presenta arañazos, huellas y manchas que refuerzan la sensación de desgaste. El cráneo no aparece representado de forma naturalista, sino esquemática, casi reducida a su contorno y vacíos orbitarios.

Lectura connotativa:

: El Crani invertit convierte la vanitas barroca en un símbolo contemporáneo. Al invertir el cráneo, Tàpies altera su lectura habitual: la muerte aparece desorientada, puesta del revés, cuestionada en su solemnidad. La materia trabajada con violencia remite al deterioro y al tiempo, pero también a la energía vital del gesto artístico. La inversión puede leerse como ironía frente al carácter inevitable de la muerte, una forma de restarle trascendencia mediante el absurdo. Al mismo tiempo, la textura terrosa conecta la imagen con la idea de origen y retorno a la tierra. La obra actúa como meditación plástica sobre la finitud, invitando a convivir con la muerte desde la conciencia de lo efímero.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

Tàpies recurre con frecuencia a símbolos como cruces, cráneos, huellas y muros como metáforas de la fragilidad y del paso del tiempo. La muerte no aparece como tabú, sino como realidad inevitable inscrita en la materia y asumida desde la reflexión filosófica y espiritual.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

En sus textos, Tàpies hablaba de la pintura como un campo de batalla en el que las heridas de la materia evocaban silencio, polvo, ceniza y, en última instancia, muerte. Sin embargo, influido por el budismo, también veía en la conciencia del dolor y la muerte un camino hacia la lucidez.

Opiniones y crítica de la obra en general

Críticos como Valeriano Bozal, Manuel Borja-Villel o Iván Ruiz han destacado la capacidad de Tàpies para convertir la materia en metáfora existencial y política. Se le reconoce como el gran renovador de la pintura española de posguerra y figura central del informalismo europeo.

REFERENCIAS

Borja-Villel, M. (1991). Antoni Tàpies. Certezas sentidas. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

Fundació Antoni Tàpies. (1992). Comunicació sobre el muro. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

IVAM. (2012). Homenatge a Tàpies. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.

Ruiz, I. (2012). Antoni Tàpies. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 34(101), 211-220.

Museo Reina Sofía. (2024). Antoni Tàpies. La práctica del arte. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

García, A. (1998). Mira la mà. Madrid: Galería Antonio Machón.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Jordi

Apellidos: Teixidor

Origen: Valencia, España

Año nacimiento/muerte: 1941 –

Web: <http://www.jorditeixidor.com/index.asp>

Biografía / Reconocimientos: Jordi Teixidor es uno de los referentes de la pintura abstracta española de la segunda mitad del siglo XX. Se formó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos (1959–1964). Fue miembro del grupo Nueva Generación y conservador del Museo de Arte Abstracto de Cuenca. A partir de los años 80 desarrolló un lenguaje pictórico en torno al negro como campo de reflexión, con influencias de Barnett Newman, Ad Reinhardt y la mística barroca. En 2014 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas. Su obra se ha mostrado en instituciones como el IVAM, el Museo Reina Sofía, el Guggenheim de Nueva York y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que es miembro académico.

JORDI TEIXIDOR

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Pintura abstracta, dibujo, instalaciones conceptuales.

Materiales: Óleo y acrílico sobre lienzo, pigmentos, técnicas mixtas.

Género (motivo): Abstracción lírica y geométrica; exploración del negro como absoluto.

Estilo de la obra: Minimalista, espiritual, deudor del expresionismo abstracto y del informalismo español. Su obra se caracteriza por una austeridad formal que busca la trascendencia desde el vacío.

Discurso / enfoque de las obras: Teixidor entiende la pintura como un ejercicio de atención y resistencia. Su reflexión sobre la muerte se vincula a la imposibilidad de la representación, la caducidad y el fracaso, convertidos en motores de la creación.



FICHA TÉCNICA

Título: El día después de mi muerte I

Año: 1992

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 200 x 200 cm aprox.

Género: Pintura abstracta / Vanitas contemporánea

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Expuesto en el IVAM y retrospectivas del artista

Tipología de muerte / Representación: Meditación abstracta sobre la desaparición y el vacío.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra presenta una superficie negra monocroma, trabajada con veladuras y capas superpuestas. El lienzo muestra sutiles diferencias tonales y texturales, que generan una vibración interna en la superficie aparentemente uniforme. La ausencia de figuras o narración concentra la atención en la densidad del color y en la materialidad del pigmento. El título introduce una referencia explícita a la muerte, situando la pintura en un terreno metafísico.

Lectura connotativa:

El lienzo se convierte en metáfora del vacío y de la desaparición. El negro no es solo ausencia, sino campo fértil para la reflexión espiritual, recordando a la tradición barroca y al expresionismo abstracto. El título 'El día después de mi muerte' confronta al espectador con la experiencia imposible: la conciencia tras el final. La obra sugiere la idea de la pintura como testimonio póstumo, como presencia residual del artista más allá de su vida. Funciona como vanitas contemporánea, donde la austeridad radical remite al límite de la representación y al silencio definitivo.



FICHA TÉCNICA

Título: Serie negra

Año: 1999

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 250 x 300 cm aprox.

Género: Pintura abstracta / Alegoría literaria

Pertenece a proyecto/exposición: Serie inspirada en la novela *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch

Tipología de muerte / Representación: Alegoría literaria y filosófica de la muerte como tránsito.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La serie negra de Jordi Teixidor se compone de lienzos de gran formato en los que domina el negro como color absoluto. Las superficies aparecen trabajadas en capas densas y opacas, con texturas que varían entre zonas mates y otras de mayor brillo. En algunos cuadros se perciben trazos geométricos apenas insinuados —rectángulos, diagonales o campos de color mínimos— que emergen o se ocultan bajo la oscuridad dominante. El negro no es uniforme: se abre en matices, vibraciones y gradaciones tonales que muestran la fisicidad de la pintura y el gesto del artista. La composición suele ser austera, despojada de todo elemento narrativo o figurativo, reducida a la relación entre superficie, materia y luz.

Lectura connotativa:

Más allá de su apariencia monocroma, la serie negra alude a un espacio de introspección y radicalidad estética. El negro funciona como metáfora del vacío, la ausencia y la trascendencia, pero también como un campo de resistencia contra la saturación de imágenes y colores en la cultura contemporánea. Teixidor dialoga con la tradición de la pintura metafísica y del minimalismo, evocando tanto las pinturas negras de Goya como la profundidad espiritual de Rothko o Malevich. Esta oscuridad no representa la nada, sino un lugar de revelación: invita al espectador a mirar más allá de lo visible, a percibir lo sutil, lo espiritual o lo infinito en el silencio cromático. La obra adquiere así un carácter meditativo y existencial, en el que el negro es tanto fin como comienzo, clausura y apertura, duelo y promesa de resurgimiento.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte es un motivo recurrente en la obra de Jordi Teixidor, abordada desde la abstracción y el negro como campos de sentido. Sus títulos —*El día después de mi muerte*, *La muerte de Virgilio*, *La muerte del anarquista*— refuerzan la conexión entre pintura, literatura y filosofía. La muerte se convierte en metáfora del fracaso, del límite y de la trascendencia, en diálogo con la tradición barroca y existencialista.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Teixidor ha señalado que la pintura es un ejercicio de atención y fracaso, una forma de enfrentarse al límite de lo humano. Para él, la muerte no es solo destino, sino también motor creativo: impulsa la reflexión sobre el vacío, el silencio y la trascendencia. Su obra asume la imposibilidad de representación como espacio de verdad estética y existencial.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha reconocido a Jordi Teixidor como una figura clave de la abstracción española. Su obra se ha interpretado como una síntesis entre rigor formal y dimensión espiritual, en diálogo con Newman, Reinhardt y Rothko. Se le considera un pintor de lo invisible, capaz de convertir la austeridad del negro en campo de meditación estética y filosófica.

REFERENCIAS

- Hoyesarte. (2014, 12 de septiembre). Teixidor, más de 50 años después. Hoyesarte. <https://www.hoyesarte.com/>
- IVAM. (1997). Jordi Teixidor: Retrospectiva. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- Teixidor, J. (2014). Ejercicios de atención. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Teixidor, J. (1999). La muerte de Virgilio [Óleo sobre lienzo]. Colección particular.
- Teixidor, J. (1992). El día después de mi muerte I [Óleo sobre lienzo]. Colección particular.

DATOS DEL ARTISTA

Nombre: Manuel

Apellidos: Vilariño

Origen: A Coruña, España

Año nacimiento/muerte: 1952 –

Web: <http://www.manuelvilarino.com/>

Biografía / Reconocimientos: Manuel Vilariño es un fotógrafo y poeta español, Premio Nacional de Fotografía en 2007. Su obra se caracteriza por una intensa carga simbólica y un marcado interés por la naturaleza muerta, el paisaje y la relación entre vida y muerte. Sus trabajos se han expuesto en instituciones internacionales como la Bienal de Venecia, el Museo Reina Sofía y numerosas galerías en Europa y América. Su estética conecta con la tradición barroca y con una visión poética de la existencia, marcada por la contemplación y la espiritualidad.



MANUEL VILARIÑO

OBRA EN GENERAL

Disciplinas / técnicas que trabaja: Fotografía artística, poesía, instalaciones fotográficas.

Materiales: Fotografía en color y blanco y negro, objetos simbólicos (calaveras, velas, animales), escenografías minimalistas.

Género (motivo): Naturaleza muerta, bodegón, fotografía simbólica y poética.

Estilo de la obra: Barroco contemporáneo, con un uso solemne de la luz y una composición austera que evoca lo sagrado.

Discurso / enfoque de las obras: Vilariño articula una reflexión sobre la fragilidad de la existencia y el tránsito hacia la muerte, a través de imágenes cargadas de simbolismo y de silencio. Sus obras no documentan, sino que crean atmósferas de contemplación donde lo efímero se convierte en revelación poética.



FICHA TÉCNICA

Título: Tabla Bwa

Año: 2007

Técnica: Fotografía en color

Dimensiones: Medidas variables

Género: Naturaleza muerta / bodegón simbólico

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Serie de naturalezas muertas con calaveras y objetos rituales

Tipología de muerte / Representación: Vanitas contemporánea; muerte animal como metáfora de finitud universal.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La obra presenta una composición en mosaico alternando calaveras animales con superficies cuadrangulares de tonos oscuros, dispuestos en un patrón rítmico que recuerda un tablero. La repetición de la calavera animal enfatiza la idea de multiplicidad y constancia. La fotografía utiliza una iluminación frontal y contenida que resalta los volúmenes óseos y las texturas geométricas, generando un contraste entre lo orgánico y lo inerte.

Lectura connotativa:

La calavera animal se convierte en símbolo universal de muerte, repetida como mantra visual que trasciende lo individual para volverse arquetipo. El patrón geométrico remite al orden frente al caos de la vida, donde la muerte es constante ineludible. La obra plantea una meditación sobre la fragilidad de los seres vivos y la inevitabilidad de la desaparición, evocando la tradición barroca de las vanitas, pero en clave contemporánea y minimalista. El espectador se enfrenta a un memento mori repetitivo, casi ritual, que convierte lo mortuorio en contemplación poética.



FICHA TÉCNICA

Título: El despertar II

Año: 2007

Técnica: Fotografía en color

Dimensiones: Medidas variables

Género: Naturaleza muerta / vanitas contemporánea

Pertenece a colección/proyecto/exposición: Serie de naturalezas muertas con calaveras y velas

Tipología de muerte / Representación: Vanitas barroca; relación entre vida (vela encendida) y muerte (calavera).

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Lectura denotativa:

La imagen muestra una calavera animal en primer plano junto a una vela encendida. El fondo dividido en tonos oscuros y cálidos acentúa la contraposición entre ambos elementos. La llama ilumina parcialmente la escena, generando un fuerte contraste lumínico que enfatiza el dramatismo barroco de la composición.

Lectura connotativa:

La obra actualiza el motivo barroco de la vanitas, donde la vela simboliza la vida que arde y se consume, mientras la calavera recuerda la inevitabilidad de la muerte. El contraste entre luz y oscuridad refuerza el carácter místico de la escena, invitando a la contemplación silenciosa. La fotografía sugiere que la existencia es un tránsito breve e intenso, en el que la llama vital inevitablemente se extinguirá. El espectador se enfrenta a una metáfora visual que une lo poético y lo fúnebre, evocando tanto lo religioso como lo filosófico.

Reflejo de la muerte en la obra del artista

La muerte es el eje simbólico de la obra de Vilariño, siempre representada a través de calaveras, animales muertos o velas encendidas. Sus imágenes funcionan como vanitas contemporáneas, actualizando el legado barroco español y proponiendo una reflexión poética sobre la finitud. Cada obra es un espacio de silencio donde el tiempo se condensa y se revela lo sagrado de lo efímero.

La muerte desde el punto de vista del propio artista

Vilariño entiende la muerte como un misterio insondable, pero también como una constante que estructura la vida. Para él, la fotografía es un medio de detener el tiempo y enfrentar al espectador con la conciencia de lo perecedero. Su obra no busca respuestas, sino abrir un espacio contemplativo donde la muerte es pensada como tránsito y revelación.

Opiniones y crítica de la obra en general

La crítica ha valorado a Vilariño como un continuador de la tradición barroca española en clave contemporánea. Su uso de la calavera y de símbolos como la vela lo sitúan en la genealogía de las vanitas, pero su lenguaje fotográfico otorga a sus obras una dimensión minimalista y poética. Es considerado uno de los fotógrafos más relevantes de la escena española, capaz de articular arte, poesía y filosofía.

REFERENCIAS

Ministerio de Cultura. (2007). Premio Nacional de Fotografía: Manuel Vilariño. Madrid: Ministerio de Cultura.

Vilariño, M. (2007). Tabla Bwa [Fotografía]. Colección privada.

Vilariño, M. (2007). El despertar II [Fotografía]. Colección privada.

VV.AA. (2010). Manuel Vilariño: El silencio y la luz. Catálogo de exposición. A Coruña: Fundación Caixa Galicia.

9.3

TRANSCRIPCIÓN FOCUS GROUP

Focus group_ Invisibilidad de la muerte en prácticas artísticas-20250212_180855-Grabación de la reunión

12 de febrero de 2025, 6:08p.m.

2 h 14 min 20 s



Jaime Barahona 0:35

Encantado de veros y compartir espacio con vosotros, aunque sea de manera virtual.



Francisco García García (Moderador)

En un Focus Group hay dos grandes procedimientos y cuando el Grupo el Group, el Grupo es nominal que yo lanzo la enunciación y me callo y ya no hablo para nada, o sea el que dirige la operación no se atiene de hacer comentarios y tal y luego el Focus Group y el Focus Group sí, quien dirige, además, focaliza en los adelantos para que no se pierda tiempo y para que se focalice realmente a lo que se pierde.

Y tiene que ver con justamente que quede focalizado o no en lo que es un grupo nominal, es que sin haber focalizado termina focalizándose.

Ese es el gran valor que tiene el Grupo de Nominal, el gran valor que tiene el Focus es que se habla sobre lo que se necesita, dicho así, de una manera muy agradable.

Entonces lo importante, a pesar de todo, es que yo no intervenga mucho.
O sea, el que organiza todo no debe de pronunciarse solamente cuando se vea que o hay que procurar, además que todo el mundo participe.
os podéis pisar no hay problema, pero el dinamismo es importante.

Bueno, lo primero es que os tenéis que presentar brevemente.
una cosa muy breve, quién soy
¿En qué estoy formado?
¿En qué trabajo?

Una vez que cada 1 ha dicho su posicionamiento al respecto, pues ya empieza el el debate.

buenas tardes,
Vamos a tratar un tema muy importante en la sociedad actual, en la pasada y en la futura, que es sobre la representación de la muerte.
Pero no la representación en general, que es mucho, sino todo aquello representados la presencia de la ausencia, sino cómo en este momento, representado y dentro de todas las representaciones, la representación artística y en cualquiera de las disciplinas, desde la fotografía hasta la pintura, el dibujo, la escultura, en todas las disciplinas.
Incluidas por, por supuesto, construcciones, representaciones, varias, etcétera, etcétera.
Teatro, o sea, todo lo que es todas las disciplinas del arte.
Video, videografía también.
O sea, esto es importante.
Por tanto, va todas las disciplinas y está orientado en los últimos 50 años, del 75 al 25.

Y el problema es hasta qué punto en la sociedad, por supuesto y en el arte, hay una representación de la muerte.
O se huye de la muerte o se procura no hacerlo de una manera representativa, figurativa o la forma también de abstraerse es hacer abstracción en la representación de la muerte o de una forma numérica que también lo hemos visto.

Este es el punto y este es el punto de partida, entonces, ahora lo que vamos a hacer cada uno de nosotros es presentarnos.

Y vamos a estar por ti, tú te llamas,



Ángel Belinchón

yo me llamo Ángel, sí, y soy capellán militar, sacerdote.

desde hace 35 años trabajando en el Ejército y a la vez soy artista Soy licenciado en Bellas Artes



Miguel Ángel Ajuriaguerra

Miguel Ángel Ajuriaguerra. Yo soy arquitecto y profesor en la Universidad Rey Juan Carlos.



Javier Talavera

Javier Talavera, yo soy ingeniero telecomunicaciones y tengo un máster en fotografía contemporánea y soy artista y uno de los temas principales de mi obra es la representación del cuerpo y en concreto el cuerpo ausente, sus huellas y, por tanto, las metáforas que surgen normalmente de éste que resuenan directamente con la muerte.



Begoña Torres González

Begoña Torres, me dedico al mundo de los museos y soy conservadora de museos

He hecho proyectos en ese en ese campo y sobre todo soy especialista en SXIX y también en SXX.



María Jesús Abad

María Jesús Abad, doctora en Bellas Artes de.

Especializada en arte contemporáneo en arte emergente con sobre todo, arte universitario en educación artística y artista visual.

Juan Martínez-Val

Juan Martínez-Val. Soy doctor por la Complutense y un segundo doctorado por la Santiago Compostela.

La relación así más cercana con esto la creatividad dedicado muchos años



Pablo María García Llamas

mi nombre es Pablo María y soy fotógrafo y profesor de fotografía en la Escuela Superior de diseño de Madrid. Y bueno, es un tema que me interesa mucho por la relación que tengo con ciertos artistas.

Como puede ser Witkin(Joel-Peter Witkin) Robert Mapplethorpe, Andrés Serrano Sally Mann o ciertos pintores, Francis Bacon, Alberto García-Alix que tiene un proyecto que se llama *De donde no se vuelve*.

Es un tema que me interesa mucho como fotógrafo, en relación a la muerte.

La reflexión que hace Roland Barthes sobre la muerte de su madre y el recuerdo y la memoria

JB

Jaime Barahona 12:05

No pasa nada que yo ante tamaña maravilla que me rodea.

Puedo retirarme con mucha paz y mucha calma.

En mi caso soy Jaime Barahona, doctor en narrativa del medio interactivo, sobre todo cubro el área de videojuegos trabajo como diseñador, narrador y profesor en la Universidad EUNEIZ.

Francisco García

Bueno, pues gracias a todos, ahora sí.

Somos 8.

Yo creo está muy bien, pero muy adecuado, probablemente sea una alguien más, pero el tema ahora estamos con el tema y cada 1 va exponiendo su posición, sus conocimientos.

Tu visión respecto a si hay visibilidad, invisibilidad, si esto responde a una corriente social, si a o a 1 corriente de conciencia y en la forma en que se representa, cada uno puede elegir porque se puede hablar en general.

O por ejemplo, vosotros, que trabajando mucho en fotografía y tecnología por lo puedes hacer desde esa perspectiva, o que lo estás haciendo desde tu conocimiento artístico y desde la religión.

Y alguien lo puede hacer también desde muchas perspectivas estructurado en dos formas, YY bueno, pues por ejemplo Jaime, pues también puede hacerlo.

Desde esa perspectiva diremos del juego De y de la y de la fantasía y la participación, vamos a empezar.

Si no os parece mal por nuestra querida María Jesús Abad,

María Jesús Abad

Bueno, pues yo creo que en el arte contemporáneo, si se representa la muerte, pero como tiene un punto comercial, todo lo que tiene que ver con el comercio del arte, que tiene que ver con la decoración que damos o no en muchos casos, o salvo que vayas destinado a instituciones, hay un rechazo hacia, es decir, que no es popular, aunque sí se sigue haciendo.

O sea, el artista sigue haciendo, voy a contar un ejemplo de una obra que llevo haciendo durante varios años y que está inacabada, que se llama *Armarios*, y esas obras.

El primero se presentó ya en una exposición.

Eran 13 mujeres de clase media con el desnudo de la mujer.

Todo lo que tiene en el armario, el desnudo frente al despido.

Y un elenco de todo lo que lleva en el armario, o sea, una lista de todo lo que tiene el arma.

El segundo libro, que es en el que estoy atascada, era armarios, antes de nacer y en tercero armarios, lo que dejamos en nuestro armario cuando nos con todos

los armarios.

Otro era los armarios de toda una familia, etcétera.

Entonces con lo que deja la gente en el armario cuando ha fallecido es donde me ha atascado, porque la gente no me deja fotografiar, lo que deja lo que dejan sus familiares, es muy doloroso para ellos porque siempre lo pido, tiene que ser muy rápido porque se tratan de borrar las huellas de lo que hay en la Casa, de esa persona.

Entonces cuesta muchísimo el pedir que te lo que te dejen hacer fotos antes de que desaparezca todo y poder hacer esas esas fotografías, entonces eso me ha costado, o sea de ese tengo hechos dos y uno, lo hice "destrangis" vamos, o sea ilegalmente, porque no me dieron permiso, que pasa que estaba en la casa y me metí en la habitación e hice fotos, no dejan hacerlo.

Entonces creo que hay una parte que es por, digamos, la parte comercial, que como que eso no vende mucho, solo para instituciones y la parte de decoración, porque el arte es para decorar aunque sea aterrizando que cuesta mucho ponerlo sobre imágenes porque es desagradable, casi siempre es desagradable.

Begoña Torres González

Dos cosas, una como especialista en siglo SXIX que soy, sobre todo de la época romántica.

Decir que hay un cambio sustancial en El Mundo en cuanto a la idea de la muerte, no la muerte, la muerte es romántica, es la muerte bella, es decir, es una muerte recordada. Es una muerte querida y, sin embargo, de repente eso desapareció.

Yo creo que esto, bueno también, había guerras en el SXIX, pero era otro concepto.

El cadáver se exponían los familiares iban a velarle, había un simbolismo y una aceptación de esa muerte cosa que ahora no.

Quiero decir que, por ejemplo en España con respecto al arte contemporáneo ha habido un cambio sustancial porque pasábamos, pasamos de una época en la que pasamos de La Vanguardia a un mundo que era el Mundo del conceptualismo y el informalismo, un mundo de concepto.

Aquí en España, con todo el tema franquista, etcétera, etcétera.

Había muchos recuerdos de la muerte, entonces, de repente sabéis, como todos sabéis, apareció pues la movida madrileña, que es el años años 70-80 esa movida madrileña, por supuesto, no quería saber nada de temas que tenían que ver con la muerte. Eso también es importante, pero era algo a nivel europeo. No

solamente era algo desde el punto de vista español, entonces hubo un estar de espaldas a segundo, que yo creo que fue todo el positivismo es esa alegría que te dominó 70, 80, 90, pero que luego había otra otra vertiente que sí es la que profundizó, una vertiente mucho más expresionista, porque la idea de la muerte al final está más relacionado con el mundo expresionista.

No de con un mundo conceptual de realidad, etc.

Entonces eso es lo que quería plantear un poco esas dos cuestiones: el cambio de idea. Y luego, la evolución del arte, como la muerte se ha dejado de lado, salvo para unos determinados casos.

El libro sobre la melancolía¹ de un libro que si no habéis leído, está en Acantilado.

Es un tema, una corriente de pensamiento que enlaza con Nietzsche, con Kirkegaard.

Con todo ese mundo negro, ese mundo expresionista que es un ala del arte, solamente un ala, pero es un ala muy importante, es que viene desde Goya. Bueno viene antes.

Ya os digo Nietzsche, Kirkegaard, todos los románticos, Novalis. Todos los que se suicidaban, o sea, es ese mundo de la melancolía.

Ese tema probablemente del que habla María Jesús, que es un arte mucho más, pero también es que necesitaba, no ver a la muerte, porque estaban hartos de oír hablar a la muerte, a sus padres y a sus tíos en no sé dónde, o sea, que es eso.

Es una idea que también es interesante.

Javier Talavera

en relación al momento contemporáneo que estamos viviendo, yo quizás tengo el foco mucho más atento y sí que puedo ver de una manera quizás sutil reminiscencias de obras que apuntan a la cuestión de la muerte, quizá no muy explícitas, quizás no con un contexto que apunta directamente a lo político o a la memoria y por tanto, apuntando a los cuerpos que se pierden, que eso me parece una manera muy evocadora de hablar de la muerte a través de esos cuerpos ausentes.

Y quizás el momento en el que vivimos en España o en Europa. Pues creo que de una manera irrefutable, pues hay una tradición que nos habla del cuerpo como un hogar de otra cosa tan intangible, y creo que la culpa de eso, nunca mejor dicho, utilizar la palabra culpa de que no tengamos ese tipo de acercamiento a lo intangible, a través del arte, como mucho más sutil, pues nos

1 Bińczyk. M. (2014) *Melancolía. De los que la dicha perdieron y no la hallarán más*. Barcelona: Acantilado

ha hecho que la tradición no se enfoque directamente, quizás en la muerte o el lugar de la muerte o las posibles causas que llevaron a la muerte y sus castigos han sido muy representados de una manera narrativa, figurativa, pero en el momento contemporáneo yo encuentro, al menos, artistas que sí que están trabajando a través de cuestiones muy fugaces, materialmente abstractas, como decías antes, quizás no representativas o figurativas. Por otro lado, me parece una manera quizás más correcta de deshacernos de la carne, de esa parte tangible que nos lleva a la vida.

Porque quizás la muerte no solamente es ese momento en el que dejas de estar en el cuerpo, sino que es todos los tiempos.

Creo que la metafísica, igual estamos abriendo una caja de Pandora. de nuevo, nos va a permitir generar nuevas maneras de representar y nuevas tecnologías o cualquier medio que nos van a apuntar a maneras de comprender o maneras de preguntarnos de nuevo que es la muerte ese lugar de la muerte.

Yo creo que para mí la muerte es algo que se comprende a partir de la disolución del tiempo y el espacio, y en ese momento cuando empiezas a romper esos ejes y, estoy hablando de representación en este momento, empiezas a poder entrar en pues en cuestiones que cometía la metafísica puede hablar de ello, La religión puede hablar de ello, de cualquier credo que tenga que ver con la esencia, con la fe creo que nos abre puertas a la muerte, bueno, un poco de resumen de lo que venía pensando.

Miguel Ángel Ajuriaguerra

yo soy arquitecto y la verdad es que no soy especialista en la muerte. De hecho, tengo muy mala relación con la muerte, pero a lo largo de la historia, en la arquitectura, la muerte ha sido muy importante porque ha sido una forma de representar el espacio.

Inicialmente tanto en las culturas primitivas siempre estaba conceptualizado la permanencia o el recuerdo de ser querido.

A lo largo de la historia en función de los diferentes imperios.

O veamos poder gobernar mental sí que ha habido una necesidad de prevalecer en el tiempo, esto es muy evidente con las pirámides en Egipto o con muchos templos, muchos templos funerarios.

La cuestión es que si vamos a centrarnos ahora mismo en este periodo histórico del 1975 a la actualidad, la muerte ha pasado a ignorarse completamente porque el objeto en el espacio arquitectónico es la permanencia es mantener la memoria.

Entonces, es cierto que en tendencias artísticas sí que hay una manifestación muy diferente a la que, desde el punto de vista espacial arquitectónico se está reproduciendo, y esto es, por ejemplo, porque el objetivo de muchos arquitectos no es morir, o sea, mueres en vida. Pero, tu obra permanece.

Entonces, ahora mismo hay mucho interés por realizar la obra más grande, la más notoria y la que perdure más en el tiempo para que tu memoria, no

la función, para lo cual has pensado ese edificio, no el servicio para el que estaba pensado, no como en la Edad Media con respecto a las catedrales, para mantener un culto, no, es el ego.

En un principio lo que se intenta hacer.

exactamente las pirámides, pero estamos en este periodo histórico, sobre todo del 75 a la actualidad y en las últimas décadas este concepto se ha amplificado mucho, con obras arquitectónicas clave que muchas veces no responden a una función, sino a una forma. Y esa forma está especialmente ligada a, no recordar la muerte cuando muera, sino a esa persona, sino la obra de esa persona, sino ese panteón que se ejecuta en vida.

Isabel Gómez

Soy Isabel. Este tema pues me viene interesando desde tiempo.

Yo creo que en nuestra sociedad no se mira al tema, ¿no?

Y sencillamente está, yo creo que está claro que es muy invisible.

Pablo Alonso

vale, pues soy doctor en comunicación audiovisual y actualmente trabajo en la ONG, como director de la ONG Y estoy aquí porque me llamo Paco hace un par de días para ver el tema desde la perspectiva más social y evidentemente, pues sí, evidentemente me parece un tema de interesante. Y sobre este asunto, ya metiéndome en mi entorno que son esas asociaciones, fundaciones y demás, pues en general, sí que es verdad que actualmente ha bajado el nivel de representar este tipo de situaciones, es decir la muerte. Principalmente porque la sociedad la ha rechazado. Antiguamente había muchas asociaciones que abusaban de este tipo de imágenes para la búsqueda de patrocinios, etcétera, etcétera, pero a día de hoy, cada vez que una ONG ya sea Save the Children o Amnistía internacional, que tuvo un pequeño conflicto hace unos años con ese tema, enseguida, la sociedad se echa encima y reniega de ese tipo de imágenes,

Begoña Torres González

esta es una sociedad de espaldas a la muerte, ¿no?

Pablo Alonso

Sí, sobre todo porque detrás de esa promoción, pues en imágenes, está que la ONG quiere hacer, o sea, quiere conseguir fondos para sus proyectos, programas a lo que fuere. Entonces realmente el rechazo está más por ahí, que no utilices de sufrimiento humano para conseguir fondos para tu entidad. Básicamente.

Ángel Belinchón

Bueno, yo me llamo Ángel y como recordaba en mi presentación, soy capellán

militar y quizá por mi recorrido, por mi experiencia vital, a mí me ha tocado verle la cara a la muerte. Muchas veces. cuerpos destrozados, Eh torturados o sencillamente, cuerpos destrozados rotos.

Estaba en países, en situaciones bélicas de guerra con el Ejército de España, que vamos en misión de paz, pero te toca pisar la realidad, es cruda y dura y que por lo que estamos compartiendo a todos nos abrumba, nos descoloca.

Y por tanto, queremos o silenciar o apartar la mirada, ¿verdad?

La muerte me da miedo, no la soporto y por tanto, si yo visito un tanatorio, el tanatorio ya es un recinto donde las personas, digamos, nos vemos, interactuamos, en fin, socializamos.

En el tanatorio nos están ofreciendo todo tipo de servicios. Hay un catering, tienes música. Tienes acompañamiento del psicólogo, de la psicóloga, pero al muerto no se le ve. ¿Os dais cuenta que tú entras a un tanatorio y el muerto no se ve?

Hay que apartar la vista de la realidad. ¿Por qué?

Leí un libro que decía *muere el que es olvidado* y a partir de ahí...

Quizá con esto lanzo una idea.

Yo trabajé en un momento determinado con María Jesús sobre un proyecto expositivo.

He estado destinado en un archivo y me ha tocado mover o trabajar con documentación gráfica de capellanes que en situaciones de guerra, la guerra hace 80 años, las campañas en Rusia, La división azul. El capellán buscaba perpetuar la memoria de aquel que cayó en combate.

Y ahora que vemos la botella, la botella siempre nos invita. Es una propuesta. La verdad, mirad que importante es eso de saber compartir, pues el capellán, adelanto un poquito. Luego, si queréis, podemos comentar un poco porque es una representación también muy interesante, sobre todo este debate, este diálogo, la botella la convertía el capellán en una cápsula para custodiar la memoria, para que no se perdiera, no se olvidara, para que se recordase quién estaba allí.

De hecho, me atrevo a decir, porque yo lo he hecho muchas veces, en situaciones concretas, cuando yo llego a un lugar para darme a conocer he llevado una botella, y entonces ha invitado al soldado y a sus compañeros que estaban en un recinto, cuerpo de Guardia.

Soy el páter y quiero saludarlos. Vamos a brindar, quiero darme a conocer y quiero compartir, porque la botella tiene esa connotación y a partir de entrar ya en comunión, comunicación, la botella y ya me voy, haciendo un flashback, a las campañas de Rusia El capellán, cuando se acercaba a los soldados, en medio del fragor del combate, llevaba la botella, les alentaría. Les invitaría precisamente, pues a encomendarse, al trascendente porque todos estaban

amenazados, asomados con vértigo al desafío de la muerte y les desearía, les bendeciría, rezaría con ellos y para ellos y la botella, que ya había quedado seca, la guardaba porque sabía que algunos de los que estaban los que estaban ahí podían caer y dentro de en la botella.

Luego os enseñaré la foto.

Escribía una esquila, los datos, domicilio familiar, causa de la muerte y quien le atendió, y la depositaba sobre el cadáver que estaba ahí, luego se quedaba olvidado, porque estaba en pleno campo de batalla, donde él hacía un croquis, en fin, para perpetuar, para guardar, para conservar, para que permaneciera vivo aquel que estaba ya muerto.

Pablo María García Llamas

Pues yo soy Pablo María y bueno, el fotógrafo, lo he dicho antes, y en referencia a lo que ha dicho el capellán, me ha traído al recuerdo de Alberto García Alix, cuando va a fotografiar a su hermano que está muerto y le ve tan guapo. Y la apetece tanto hacer una foto, pero está toda la familia, por lo cual no hace la foto y habla de los límites que se impone, que te impone la sociedad.

Pero luego dice, los límites que nos imponemos nosotros. Entonces yo tengo muchos amigos que han fotografiado a sus familiares, a lo mejor, las manos a simbolizado o intentar representar aquello. Actualmente, en el arte contemporáneo, o al menos en el campo de la fotografía. Hay esa necesidad a veces, de la pérdida de alguien, intentar construir algo que le haga como permanecer un poco.

Estoy pensando en Annie Leibovitz con su mujer, Susang Sontag², es una foto magnífica, fragmentada.

2 Leibovitz capturó el cuerpo sin vida de Sontag en segmentos. La imagen final ha sido reconstruida: una composición de fotografías individuales de la cabeza, las manos, el torso y los pies. Los bordes de las fotografías son irregulares y se superponen ligeramente. El cuerpo de Sontag parece distorsionado.



Susan Sotang fotografiada por Annie Annie Leibovitz

O a veces también el tema de la decoración a mí me sorprende. Arte como decoración.

El trabajo de Andrés Serrano sobre una morgue, la morgue, que yo no entiendo tiempo de tener eso en su salón. Sí que esa obra se vende a instituciones porque cotiza mucho. Entonces, tienes la foto de un niño muerto por neumonía, todavía con las gotas de sudor que se aprecia a un tamaño de 1 m. x 3 m., o sea que a veces se convierte en espectáculo, se busca...



Sí, que también estamos relacionados con la iconografía cristiana. En el caso, por ejemplo, de Andrés Serrano y Joel Peter Witkin, una serie de artistas que construyen sobre eso, lo hace indigerible y digerible. Estéticamente es fascinante, pero a lo mejor el contenido es muy duro. Llegaría al extremo de una gran fotógrafa, Sally Mann que se va a una granja donde se dejan cuerpos que se descompongan para investigar, iba fotografiando sus trozos de cuerpo.



Body Farm proyecto de Sally Mann

Lo que habéis hablado antes del cuerpo que desaparece, ya son cuerpos anónimos, porque la verdad siempre me acuerdo de El texto de seremos el olvido.³

Entonces esa reflexión y la relación tan potente que tiene con la fotografía y

3 Ya somos el olvido que seremos.
El polvo elemental que nos ignora
y que fue el rojo Adán y que es ahora
todos los hombres, y que no veremos.

Ya somos en la tumba las dos fechas
del principio y el término. La caja,
la obscena corrupción y la mortaja,
los ritos de la muerte, y las endechas.

No soy el insensato que se aferra
al mágico sonido de su nombre.
Pienso, con esperanza, en aquel hombre

que no sabrá que fui sobre la Tierra.
Bajo el indiferente azul del cielo
esta meditación es un consuelo.
Jorge Luis Borges

con el arte, porque Régis Debray habla, a mí me fascina, que dice: *el arte surge cuando alguien dice que esa persona que está muerta no es mera gelatina*, es lo menciona así, sino que hay otra cosa y vamos a construir algo para el recuerdo, simbolizar. Vamos a poner algo en la tumba, vamos a colocarlo de una manera, ritual.

En la fotografía está muy relacionado con eso.

La imagen del doble que ha desaparecido.

Eso sí, yo lo tengo muy claro o cualquier artista con el tiempo, por mucho que hagas un edificio maravilloso, va a desaparecer la memoria.

en referencia, me ha hecho mucha gracia, a esos mausoleos maravillosos.

Hay, hay gente que tiene un poco de mal, de mala baba, por decirlo así, que opina que cuanto más grande es la tumba y más pesada es la losa es para garantizar de que esté ahí no se levante, o sea las pirámides, si son tan grandes es que a lo mejor el faraón no era muy amable. Yo cuando digo eso de la losa pesa 2 toneladas digo, ¡Uy el que está dentro...! y nada más..

JB

Jaime Barahona 36:30

Y es verdad que en el ámbito del videojuego, por ejemplo, el tema de la muerte es es muy presente.

Al final el videojuego y muchos se especies interactivas, lo que están presentando es una realidad alternativa, una realidad más segura en la que, por ejemplo, temas como la muerte se pueden tratar.

Encontramos, además, que es algo que se aproxima desde una perspectiva más desde la ficción, desde la narrativa, pero vemos juegos en los que se elimina a un enemigo, por ejemplo, y aquí vemos diferentes formas de representación en la que, por ejemplo, encontramos juegos que te permiten dejar los cuerpos de los enemigos matados.

Y hay otros que desaparecen.

Por lo tanto, sí que tenemos una aproximación a la muerte, muy similar a otros medios, encontrando títulos que son para personas más mayores, donde la muerte se quiere dejar constancia de ello, como una forma también de dominancia, como una forma de haber vencido a tu enemigo. En otros juegos, por ejemplo, se quitan y suelen estar asociados más a juegos más infantiles, tal vez, y se quede minimizar el hecho de que hayas eliminado a tus enemigos.

A

veces se plantea como objetivo del propio juego, a veces también se trata como bueno, claro, la muerte del propio personaje, la muerte del personaje controlado por el jugador, por el usuario.

Ahí a veces también pierdes y mueres como tal y la manera en la que se trata, pues hay juegos en los que se reinicia la partida directamente sin consecuencias.

Y hay otros, en cambio donde no. Has perdido y quiero castigarte y quiero

que entiendas que el que hayas muerto contra este contrincante tiene unas consecuencias y te penalizo y de alguna forma quiero que esa muerte sí que tenga constancia.

Entonces sí que la muerte se trata y, de hecho, también se trata en juegos preciosos, además juegos nacionales, como por el caso de Gris, donde se está tratando la pérdida y el juego trata de como un personaje, lleva ese luto y es maravilloso la metáfora visual y la metáfora dentro de las mecánicas de las acciones que se permiten al jugador.



Fuente: <https://store.steampowered.com/app/683320/GRIS/?l=spanish>

Pero más allá de del tema de la muerte, sí que es un es que es una parte fundamental de los juegos, es una variable más a tener en cuenta.

El que un personaje puede estar vivo o puede no estar vivo y eso se tiene que programar, se tiene que codificar. Se tiene que modelar, se tiene que crear esa ese estado.

Por lo tanto, el videojuego como tal sí que entiende la muerte como un estado que tiene que contemplarse, porque si no todos los personajes serían inmortales.

Y no es el caso, entonces se entiende como pérdida. Se entiende como derrota. Se entiende también como dominancia cuando la infringes a otros, pero lo que sí que es cierto es que el videojuego lo trata desde una perspectiva de ficción de, pudiendo tratarlo con una ficción que por tanto no tiene tanta consecuencia.

No tiene tanta.

No es tan definitivo, por así decirlo, entendiendo que luego hay juegos que lo que lo penalizan más y juegos que, en cambio, quieren que pues has perdido, no pasa nada. Vuelve a intentarlo, vuelve a intentarlo, vuelve a intentarlo.

Juan Martínez-Val

Vale, vale, bueno, pues el Juan, yo empezaría por un punto totalmente diferente del abordado hasta ahora.

Hace 2 días me lo planteo. Te vendrías el miércoles y tal y bueno imaginé que iba a ser una idea de la muerte más cercana.

No, no contemporáneo, diciendo De revolución francesa para acá no.

Y bueno, pero voy a empezar desde un punto de vista más abstracto yo empezaría, si hiciera vamos a decir 3ª tesis doctoral, porque lo primero que hay que hacer es definir la muerte.

Y es algo complicado, todos nosotros lo conocemos como hecho biológico, bien como hecho biológico es trivial y entonces no nos da nada.

Como hecho de lógica, las funciones que dejan de hacerse que pueden ser muy traumáticas, como tú hablabas, que pueden ser, pues al contrario muy pacíficas y se ha ido estando en la siesta o en donde sea. Es decir, que hay unas circunstancias pero que afectan biológicamente claro.

No es el tema que tocamos. Después, hay un plano en el que se une que es un, vamos a decir una situación de frontera, la física con la metafísica.

Claro, el aspecto biológico es, es un hecho físico, pero que nos conectan con otras cosas, ¿no?

Por ejemplo, si yo pregunto ahora aquí diciendo cuál es el contrapuesto de la muerte.

Estoy casi seguro que mucha gente tendrá en su cabeza la vida, para mí, no.

Para mí es el nacimiento.

La muerte se opone al nacer.

Morir es lo opuesto de nacer, porque realmente vida se puede decir, hay, antes de nacer vengo de una entidad viva en el sentido biológico, incluso porque sería la concepción de la concepción al nacimiento, ¿no?

Y hay vida después de la muerte para personas que tengan, vamos a decir una idea del ser, la trascendencia, Dios dicho con toda claridad, etcétera.

Luego, realmente no se opone a la vida, la vida no se acaba con la muerte, como dice el himno de la Legión o una cosa así, me parece no, *la muerte no es el final*

Luego, claro, en ahí ya vemos que metafísicamente.

A la doctoranda yo le aconsejaría que tiene que definir las cosas y tomar una posición, y luego hay un tercer escalón que es la vivencia social de la muerte y de donde va y aquí el problema con lo que se enfrenta no es porque sea ahora en este momento que hay una gran diversidad de la vivencia de la muerte, porque siempre la ha habido, es decir, socialmente, la muerte es un hecho extraordinariamente heterogéneo.

Según lo tengas cerca, lejos, como ha sucedido, como no ha sucedido, etcétera, etcétera.

Es decir, han muerto 300 personas juntas en un momento por un atentado y es una conmoción bueno, claro, en Madrid mueren muchas más de 300 todos los días y no hay ningún problema.

Es decir, es cómo se ha dado esa vivencia social, es extraordinariamente diferente, según unos casos o según otros.

Y ahora todavía tenemos que ver u otro nivel más, un cuarto nivel, que es

desde qué enfoque se hace cualquiera de las vivencias sociales desde algo que podemos llamar arte, ya sea un videojuego, como él ha dicho, una fotografía, una fotografía con una exposición, un cuadro, un montaje, una película,

Pues sí y en cualquiera de los campos de los enfoques, la muerte tiene funciones muy distintas, por ejemplo, en películas de detectives y anda que no hay, y de intriga y de espías y todo eso.

¿Cuántas muertes tenemos?

Pues un montón y además en el cine ahora anda que la muerte se representa, vamos a decir con sutileza.

Si le han pegado 7 tiros, vemos los 7 con detalle, uno en la cabeza, otro aquí otro, aquí, otra allí y vemos todos que dicen, bueno,....

Esto sí, por un lado hay una trivialización de la vivencia social de la muerte.

Estamos viendo un montón, pero no nos importa, ...

...pero es arte.

Y en ese contexto de arte hay trivialización.

Se había citado antes a Witkin, claro, ahí no hay trivialización, claro está, en una situación tan tremenda, que tú dices la madre que le parió a esto

Aguantar esas imágenes como para decir, es que hace falta mucho. ¿No?

¿Yo recuerdo haber leído de Witkin, cuando él empezó a hacer esto, al ver que una cabeza cortada por un accidente rodaba sobre la calle.

Begoña Torres González

... la cabeza cuando jugando al fútbol, ¿no?

Juan Martínez-Val

Eso sí, todo eso..

Hay otro aspecto que es que es la economía. Es decir, vivimos en una sociedad que para mí que está enferma y que se basa esencialmente en el olvido del ser y entonces ahí realmente lo que ha sucedido, lo que viene sucediendo no en tiempo reciente sino ya un tiempo bastante largo, es una alienación del ser humano, en esa alienación realmente nos convertimos en cosas y estamos cosificados. El tener y el ser que se puede decir que luchan desde hace siglos en este tipo de cultura.

Ahora mismo, el tener a vencido al ser y la apariencia de tener está venciendo al tener propiamente. De tal manera, que ahí hay un espectáculo y hay.., es decir, el problema que tiene la doctoranda, yo lo veo a nivel abstracto enorme, porque todos estos juegos tienen muchas ramificaciones que hay que controlar porque si no ordenamos bien estos niveles en los que yo he ido hablando claro, la tesis puede cojear con cualquier lado.

Porque en fotografía sucede una cosa, porque un fotógrafo ha tenido una experiencia personal o un capellán, tiene una experiencia personal o un artista, tiene una experiencia personal del le dan datos o no le dan datos.

Pero claro, esto tiene que estar estructurado de una forma sólida y no es sencillo.

Alberto García García

Bueno, primero disculparme yo he llegado tarde, con lo cual lo bueno, Pues digamos que la tesis, el planteamiento de la tesis era la invisibilidad de las mujeres.

Bueno, yo estoy de acuerdo con lo que con lo que decía Juan, con el que la muerte es un instante.

La muerte en el fondo nunca se ha representado, se ha representado el proceso, se la muerte, o sea, lo que es la pre muerte, ver a alguien agonizar.

O se ha contado cómo la propia literatura el viaje en barca, no, o sea, es todo un proceso, siempre es un hecho, continuando la muerte, cuando la muerte es un instante único, instante único, igual que el momento del nacimiento, es ese instante único.

entonces yo creo que la muerte.

¿Eso por qué es importante?

Es importante porque entendemos si entendemos la muerte como ese proceso, ahí es donde está sujeto a la interpretación de cada una de las culturas.

Cada 1 interpreta ese viaje de una manera diferente y por eso están en función de las culturas las distintas representaciones, no, cómo cada uno de nosotros somos capaces, incluso aquí, en este Grupo estoy convencido que al final veremos, tomaremos nuestras propias conclusiones en función de nuestras características, porque lo que entendemos la muerte es el proceso.

Pero insisto, la muerte tú ves pintura y ves el Cristo agonizante, es el proceso antes de morir y Ves el Cristo muerto, es el momento, justo el instante, junto a los instantes, justo después de morir, pero no ves, es imposible representar la muerte Como concepto en sí mismo, y esto ¿por qué lo traigo ahora? lo traigo porque el otro día estaba escuchando, ahora estoy, estoy formando mucho. Intentándome formar mucho en esto de la física cuántica, de la teoría cuántica. Me parece algo sorprendente porque probablemente cambie absolutamente. Cambia absolutamente todo el paradigma de lo que entendemos que debe ser la ciencia, o sea, Espinosa cambió lo que es la ciencia en sí, la forma de entender a Dios, no con introducción de la ciencia.

Pues a lo mejor la física cuántica vendrá a introducir al concepto...

Y claro, lo que venía a decir, lo que estaba, lo que leía era que podemos ser eternos, ¿no?

En el sentido de que si hay un instante de muerte, puede que en otra parte, en otro instante, no estemos muertos, ¿no?

Y entonces seamos capaces de vivir eternamente, de estar más o menos.

Yo lo que entendí, estoy tratando de estoy tratando de procesar.

Ángel Belinchón

Todo es tanto como sin el tiempo,

Alberto García García

no, claro, efectivamente, gracias.

Bueno, tanto como si sí, luego no, sí, sí, sí, entonces claro.

Fijaros, cambiaría el discurso totalmente, o sea, cambiaría porque realmente a las culturas o las religiones se forman o se entienden desde el punto de vista de que explican el proceso, si me explican el proceso y tratan de justificar ese proceso de decir lo que decía Juan, tiene toda la razón, es decir, la vida después de la muerte

existe para alguien que cree en eso, que cree en la en la vida después de la muerte, entonces no. La vida no es el antagónico de la muerte, lógicamente porque voy a otra situación, voy a otras formas de entender la vida.

Entonces no muero, nazco en otros sitios.

Muero en un sitio y nazco en otro no, pero eso en real, en el mundo de la ciencia, o el mundo de lo que estamos hablando, pues puede cambiar con este paradigma de la física cuántica.

A partir de ahí ya, decía Jaime también el tema de los videojuegos, de cómo se representa la muerte en los videojuegos.

Insisto, es una narrativa en el fondo de todo lo que estamos, es tratando de narrar cómo pensamos que es la muerte, o sea, nosotros no vemos la muerte, vemos cuando dices decías tú los siete tiros, lo vemos perfectamente. Analizamos el hecho narrativo. Vivimos en una cultura en la que la violencia forma parte, o creemos que forma parte constantemente de nuestro devenir, de nuestro estado constante.

Y ahí, bueno, pues es donde se diferencia, la cultura bueno

En el fondo, lo que quiero decir, que creo que la muerte como tal, ha sido invisible siempre, o sea, en todas las culturas, lo que nos interesa realmente es el proceso, llegar hacia ese momento y luego en muchos casos lo que hay después.

Pero el instante de la muerte en sí, y más cuando ves a alguien como muere, que muere en un instante, o sea, cuando mi madre murió, murió un instante, o sea, de sonar una máquina a dejar de sonar.

O sea, en ese momento eres consciente de ese instante es otra cosa.

Francisco García García (moderador)

pues, muchas gracias, Alberto.

Ha habido muchas interpretaciones muy ricas. Y muchos posicionamientos.

Ninguno absolutamente contrario, todos caben en esta parte.

Haré uso del Focus o sea de focalizar según lo vea necesario, pero después de esta intervención que habéis tenido vosotros ya está muy focalizado.

Ha surgido el miedo, ha surgido la representación como forma de mantener la memoria.

Ha salido el ser, el estar, el parecer, el tener, el aceptar, el rechazar.

Ha surgido algo del Amor ha surgido algo también de focalizar ese instante.

Cuáles son las experiencias que se tienen. Surgió la cultura. Morir frente al nacer la vida frente a la muerte.

Han surgido muchas cosas y no voy a no voy a mirar a todas las unidades.

Salido en varias ocasiones la metafísica y la diversidad de tecnologías y de tipos de representación, pero básicamente porque se representa.

¿Quién quiere ahora?

Ya ahora ya no respetamos palabras, hay que se le ocurra hablar, habla y ya está.

Pablo María García Llamas

cuando el compañero ha hablado del nacimiento y muerte me he acordado de la obra de Bill Viola, los televisores..., pero me resulta curioso, es decir, saca su madre muriéndose y su hijo naciendo, y los ponen muy juntitos.

Begoña Torres González

Y precisamente yo creo que también es, es un mecanismo de porque pienso que la muerte al final es algo que desde el principio de la prehistoria nos negamos a aceptar todos los hombres y entonces de alguna manera es, ...

no puedes aceptar la muerte, es muy difícil aceptar la muerte y yo creo que de alguna manera también encontramos elementos como, por ejemplo, la religión es la que realmente nos está haciendo tragar con esa dura realidad que es la muerte.

Hay muchas clases de religión, ahora también estamos hablando, pues de otras cosas de la religión moderna, como puede ser el infantilismo de la sociedad, lo que tú decías de que somos cosas antes de personas.

Eso es una forma también de evitar la muerte, pero también de infantilizarnos. O sea, que es otro tipo de religión, pero creo que al final siempre hay una dura realidad que aceptar o, a lo mejor, es mi teoría muy personal y, al margen de mis conocimientos, sino casi de mi corazón, que es que me cuesta aceptar la muerte. Y todo lo que veo en el mundo desde la historia hasta hoy, es que me lo intentan edulcorar de alguna manera, ya sea comprando modelitos, ya sea yendo a la iglesia, ya sea como sea, para evitar la no existencia

Y luego quería decir otra cosa.

que es un tema muy complicado.

Yo también lo pensaba cuando venía para acá, no por lo que decía Juan, porque es muy heterogéneo, es un tema... Y es complicado afrontar una tesis

Pablo María García Llamas

... este comentario y me ha venido también a la mente la dificultad de pensar en ello.

La obra de Damien Hirst, el tiburón, que el título es 'La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo', la imposibilidad de un ser vivo del imaginarse a representar su propia muerte.

Vamos de pensarla, ese trabajo de ese tiburón en formol.

Sí es visualmente fascinante.

Entonces, en esa fascinación que puede haber.

En el caso de Bill Viola, lo que me llama la atención es que son autores que lo tocan en un momento dado y luego ya se apartan de ello y van al otro lado.

Begoña Torres González

Perdón, es que cuando he intervenido era por eso, porque una nueva religión, es pensar entre comillas, que la muerte de nacimiento son lo mismo.

Yo creo que también es una forma de conformarse, es decir, si el nacimiento y la muerte es lo mismo, se supone que nacemos desde un ser.

Eso te lo tienes que creer, pero eso es muy religión.

Yo, perdón yo, o sea, nacemos de un ser, entonces por eso es un es un concepto que está ahora desarrollándose por ahí, por la sociedad mucho, me parece interesantísimo.

Fíjate esa idea de Del nacimiento de la muerte como algo unido.

Pablo María García Llamas

No introduce un tercer elemento, algunos autores, algunos artistas en el caso de yo hablo de la fotografía, como puede ser Andrés Serrano, que hace el amor de class man y luego te introduce el sexo.

Y es que es muy potente, unido a la iconografía, es único, resulta fascinante, muy atractivo estéticamente.

Begoña Torres González

Si yo me la me encantaría creérmela, o sea.

De hecho, abogo por ello, que nacer y morir sea lo mismo, sería maravilloso, pero no lo tengo tan claro, soy un poquito pesimista,

Isabel Gómez

lo que me interesa del tema, es precisamente lo biológico.

porque lo que muere es la materia, cuando hablamos de un organismo o una persona se muere, ha fallado.

Y entonces esa materia da de comer a otros organismos y se hace que seguramente esto se sale del tema.

Francisco García García (moderador)

No, no, no.

Aquí cada uno que diga lo que quiera, que no se preocupe ni en el tema ni

cómo lo va a entender la doctoranda, ni si yo voy a hacer una pregunta, nada

Isabel Gómez

...somos como comida, nada más.

Ya lo dijo Jesucristo, comer de mi cuerpo, a mi se me impresiona

Es el sol, es comida, comida para otros organismos.

Reciclaje infinito.

La muerte, que es al fin y al cabo, no es no es una muerte.

Es lo que a mí me interesa

JB

Jaime Barahona 1:00:21

Es es que es que hay una cuestión que creo que además creo que creo que es transversal a todo, todo lo que hemos dicho es la consecuencia de la muerte, pero al final la muerte está siendo representada por la gente viva.

Somos los vivos, los que tenemos que lidiar con la muerte y las consecuencias suelen ser la parte como más poderosa de todo lo que estamos hablando.

Quienes fotografía un familiar muerto quien realiza una obra en la que la muerte tiene mayor trascendencia o menor cuando se quiere tratar el tema de la muerte es porque y esto me ha encantado, me ha parecido una frase maravillosa en el cómo.

¿Cómo lidiamos con la muerte?

¿Cómo lidiar con ella? Es porque el impacto que tiene la muerte, no tanto en el ser muerto, sino en el ser que queda aquí es posiblemente la gran potencia del significado que eso, como os digo yo lo veo transversal, lo he mencionado yo con el tema de Del tema de los universos ficcionales, interactivos que es una parte importante, o sea, es el peso la consecuencia de la muerte.

¿Qué sucede cuando muere alguien?

¿Qué impacto tiene en nosotros?

Isabel Gómez

Nos comen los bichitos

Javier Talavera

precisamente la puerta de lo biológico es perfecta para pensar que eso es quizás lo más aparente, lo más visible y por supuesto, sobre lo que hace podemos observar rápido, pero creo que en esa muerte también biológica comienzan o hay un hito de otras muertes que son para mí muy interesantes y que además tienen que ver con el momento. Me parece que es fantástico para revisarlo desde ahí.

Muere nuestra conciencia, muere nuestra identidad y muere el ego, que creo que precisamente el ego es una barrera que en el momento actual, en la

relación al capitalismo y a esa construcción.

¿Progresiva sin final?

Nunca pensando en un retroceso que tiene mucho que ver con el mercado del arte, porque no se vende tanto la muerte.

Con el final de la de la materia, creo que llega un punto en el que también hay un final de El ego y en relación al arte quería pensar en disciplinas del arte y estaba pensando en el butoh, una disciplina de danza japonesa que tiene muchísima relación.

Y también estaba pensando en un cuestiones que no tienen tanto que ver, pero que creo que son como momentos metafóricos en los que muchos artistas pueden haber buscado cosas y que tienen que ver con la disolución del ego en la vida, en las desconexión de lo que es el ego y lo que es la conciencia en la vida.

Estoy hablando de conciencia, pues inducidas, etcétera, etcétera, y creo que desde esas imágenes y desde esos momentos y de nuevo quiero conectar con la metafísica.

Me parece espectacular hablar de la muerte sin sin pensar en lo en lo físico y por tanto, hay otros ejes de tiempo y espacio.

Creo, bajo mi punto de vista, que todas las nuevas herramientas que nos están llegando, que son capaces de pensar desde lo no físico, nos van a permitir reflexionar sobre cuestiones que tienen que ver más allá del ego y que la religión, por ejemplo, nos ha dado puertas. Otras cuestiones nos han dado puertas pero, bajo mi punto de vista, hablabais de que la muerte que la vida tienen como esa conexión.

Yo pienso que la muerte es visitable desde el momento presente.

Es decir, puedes, voy a ser muy muy práctico en esta logia, pero a través de un como una cebolla podemos ir pelando, pelando, pelando y ese núcleo para mí, quizás toda una visión muy personal, está accesible y en mi creencia, que no sé si tiene nombre de fe, o no fe. Yo pienso que la que esa muerte es visitable, al menos como metáfora, como espacio, como lugar, y a partir de esas visitas creo que hay personas que traemos imágenes

Ángel Belinchón

frente al silencio, al fin, a esa biología que devuelve un poco a nuestra realidad, ¿verdad?

Oh, digamos a nuestra contingencia, dentro de nosotros y estoy en un foro donde estamos compartiendo con artistas también a inspiración.

Hay anhelo y sueño hay vida hay, incluso, esperanza es una palabra clave también y que podría ayudarnos a entender esta realidad en su crudeza para que al afrontarla en todo su realismo, en su desnudez, en su desafío que nos puede llevar precisamente al sin sentido, como el acabamiento, como la derrota. Nosotros, en definitiva, cuando hacemos expresión en nuestras distintas disciplinas, con el lenguaje artístico ¿qué buscamos? trascender ese momento,

trascender esa realidad, Eh?

Darle efectivamente incluso un punto.

¿Ellos llamo luz, vale?

Después, si queréis puedo entrar en el tema religioso, que también lo podemos debatir, lo podemos compartir, pero como artistas efectivamente, y allí es donde está el desafío, el ingenio, pero también dónde está tu chispa, tu creatividad, Para saber plasmar, para saber hablar.

Y que los demás además te entiendan, porque he sentido, tiene que tú crees una obra de arte que la hagas,

Si nadie en un momento determinado puede llegar a hacer una lectura profunda, a encontrar ahí, como digo, todo un discurso.

María Jesús Abad

Mira sí, yo es que pensaba muchas cosas, a ver.

Yo creo que hay el enfrentamiento a tu propia muerte, que lo Vives a través de la muerte de los demás, entonces eso sí, se enfrenta o se ve desde distintas perspectivas.

Hay gente, hace unos días se ha suicidado un amigo

Pues se ha suicidado.

Pues eso es el tú aprendes a enfrentarte a distintas muertes, no, y tú piensas en tu propia muerte, ¿qué vas a hacer si, si no, si tú no estás cansado de vivir y quieres vivir más?

Pues tú piensas que te queda que te quedan muchas cosas por hacer, te tienes muchas ilusiones, muchas emociones que vivir, muchos libros por leer, tienes el enfrentamiento a la muerte de seres queridos, , gente, que eso se entrama de la despedida también en de tu propia muerte es el drama de la despedida.

No tienes que despedirte de gente a la que quieres y eso es terrible.

Solo pensarlo qué te tienes que despedir de una persona querida...

Porque ha pedido que le seden o por lo que sea y se te sobrecoge y, luego tienes la muerte de los demás.

Pues que se van muriendo y que lo aceptas con más naturalidad.

¿Muerte del desconocido, no?

Sí, los desconocidos mueren, oye, y te da, dices, pobre, sí, soy como tiene ese tipo no?

De vengas, pues se muere, pero que te que lo puedes sentir.

Hay que drama, está viviendo esta persona que horror son personas, no que te tocan de una manera u otra,

pero son 3 planos distintos a la hora de reflexionar sobre la muerte.

En realidad, muchas veces he hablado, ¿no?

¿Tú con la muerte de los demás, vives tu propia muerte de alguna manera, tu Vives tu propia muerte y te pones en el caso, sí que anticipa,

punto y aparte

y luego me estoy acordando de una cosa que de una canallada que hacía mis alumnos.

¿Yo no sé si estaba Imelda entre ellos, pero ponía que bueno ponía una fotografía de un cadáver en putrefacción, viscoso, con dos ojos. Y lo enseñan en clase, estaba hablando con vale?

Era una chirimoya.

Vale, entonces yo a los alumnos les enseñaba.

Era una chirimoya abierta.

Tenía dos, dos huesitos de la dos semillas, de la Chirimoya.

Se veían así como ... parece un cerebro.

yo diciendo las fotos de eso en las ponencias.

"Bueno, porque la representación de la muerte no sé qué no sé cuántos, y también la gente."

A esta profesora que asco, nos pone esto que no duermo en todo el día, los decía, es una chirimoya.

El nombre ha ido por delante.

Ha habido un engaño y tú ya estás mirando eso como algo que no, que crees que es.

Y te parece espeluznante que que alguien se le ocurra poner, además, digo, son cadáveres de niños, de bebés en descomposición y tal y la gente, pero bueno, pero ... pero a mí me parecía que era un buen punto de partida para pensar en otras cosas.

Hay que pensar en todo, no y nunca sabes si esa idea, como ahora Pablo, sirve para hacer otra cosa, ¿no?

Y es la palabra también como va por delante y en cuanto la palabra la diferencia entre muerto y cadáver, cuando es un muerto, cuando es un cadáver. Y hay una diferencia.

Pablo Alonso

¿cómo te llamas?

Perdón, María Jesús María Jesús, porque hemos hablado, pues la muerte de manera muy buenas, no, no, tocando realmente tierra, en sentido de que la representación de la muerte a día de hoy, yo creo que el impacto realmente de esa representación viene por la realidad de la muerte en sí, es decir, si esa persona, la que estamos viendo muertas, es real o no, vamos a hablar de juegos de ordenador, de películas y demás, pero todos sabemos que detrás de todo eso no hay una realidad. Es ficción.

Pues ver que a un personaje le pegan 50 tiros, me da igual, porque sé que hay detrás ni nada, pero en cambio, cuando una simple imagen no sé si acordáis los acordáis de la imagen de creo que era Kevin Carter.



Fotografía de Kevin Carter ganadora de un premio Pulitzer al retratar el hambre personificado por este niño agachado mientras lo observa un buitres. **EL PAÍS**

Creo que era el señor que hizo la foto del niño con el buitres, una simple foto ...en el fondo el niño, ni estaba muriéndose, ni estaba preparada, pero eso a él le supuso el suicidio finalmente, por la por la imágenes esa, porque todos pensábamos que era real y ese es el punto de realmente dar presentación de la muerte hasta que sale el momento, que sabemos que es real cambia todo mientras sea ficción, nos da igual, o sea, no nos da igual.. entenderme, o sea, no es algo tan impactante, pero en el momento que sabemos que ...podemos dominar la muerte, siempre que sea la ficción de la muerte.

JB

Jaime Barahona 1:11:55

Hay una hay, De hecho, una serie, una serie de anime que justamente utiliza este ese símil que acabas de mencionar.

Es una serie en la que gente juega un videojuego, pero curiosamente en este caso es un videojuego que si mueres en el juego, mueres en la vida real.

Y claro, el claro, la paradigma cambia completamente, la gente ya no juega igual, porque te la estás jugando de verdad, porque lo que está en juego es diferente, es tu vida misma.

Entonces yo estoy muy de acuerdo con que la cercanía a la realidad, a lo palpable de de la muerte, hace que cambie radicalmente.

Podríamos ver otras películas, como por ejemplo *show*, donde se hacen concursos donde se está jugando, pero lo que está en juego es tu vida, esto ya

no es un juego.

Juan Martínez-Val 1:12:45

Seguiría un poco el campo pero cogiendo cosas de lo que se ha dicho así porque..

y lo primero que nos pasa en Occidente es que creemos que realmente el mundo empezó hace 3000 años, en la historia y es son los datos conocidos incluso cuando nos llegan datos, de forma indirecta que son anteriores, los traducimos a lo que hay ahora, por ejemplo, cuando has comentado, nadie elige la muerte.

Begoña Torres González

Muy pocos. ¿No?

Juan Martínez-Val

No, no, yo ahora diría.

No sé si muchos o pocos, pero voy a poner unos brazos...

Begoña Torres González

Mi hermana es geriatra, ya está, no,

Juan Martínez-Val

yo no te hablo de ahora.

Ahora sí,

Begoña Torres González

ya está jubilada y lo que decía siempre, nadie quiere morirse, nadie.

Cuando digo nadie es nadie y que el que se quiere morir es porque está deprimido,

Juan Martínez-Val

claro, está deprimido, muy enfermo, con muchos Dolores, y va a la eutanasia.

No, yo no me refería, no, no como persona en general, pero no, pero no, no, no, no refería a eso.

me voy a un enfoque de muy lejano.

No sé si habéis leído el libro de Joseph Campbell el gordo, sobre los iconos de la muerte.

¿Se puede decir así?

Representaciones también de Dios.

Y hay una serie de enterramientos colectivos.

Por histórico, pero de verdad, porque se pueden datar.

Anterior a Egipto o de las primeras partes de Egipto en el que realmente toda la Corte está muerta. Un número muy grande de las personas cercanas al rey porque el Rey, normalmente en ese tipo de metodología, debía morir y lo que

se ve en esos enterramientos es que no ha habido un forzamiento de esa gente a morir.

No se han detectado venenos, nos han detectado nada, todos están en una posición de sosiego, no se ve que haya habido violencia, sino que no dice bueno, aquí tenemos 200, 400 cadáveres. Están todos muertos, ... que se han tumbado aquí y que están todos muertos.

¿No hay ni 1 ni dos casos, no?

Unir esto, por ejemplo, ha hecho, vamos a decir raros, como luego momento Gobekli Tepe en tanto, se habla y salen película, era claro que haya muchos casos que se han descubierto, porque ahora nuestra ignorancia de la historia antigua es enorme, pero no la cambian, por ahora no les ha dado los historiadores decir hay que cambiarlo porque hay que cambiarlo, porque eso no funciona construido antes del 10000 y en el 8000 van y lo entierran.

Bueno por la entierran, vamos a decir, es un capricho.

¿Es lo que sea, no?

No entendemos qué pasó eso ni de dónde venía ni quiénes eran y quiénes no eran decir no en casi no entendemos nada.

Ahora voy a ponerlos, fuera de la situación y hablando de muerte.

De la cultura occidental

En la India sabéis que hay dos grandes obras literarias que además son magníficas, que son el Mahabharata⁴ y el Ramayana.

Mahabharata es el que contiene una parte de *Bhagavad Gita*, pues una parte chiquita de una cosa así, bueno, porque eso es varias veces la longitud de la Biblia, pero otra más corta, pero también importante es.

La otra sobre sobre rama, no.

¿Que es el ramayana? ¿cómo acaba el ramayana? con este tipo de enterramientos

que yo os he dicho: todos deciden morir la ciudad entera, empezando por el rey que es rama.

Y saben cuándo van a morir

Y entonces son ellos los que se van y la ciudad queda prácticamente desierta porque casi todos ellos se han entregado metafísicamente, espiritualmente a la muerte, han dicho.

No nos vamos al otro lado, vamos a nacer al otro lado, no vamos a morir, vamos a nacer al otro lado y la vivencia es que todos se van al otro lado y luego lo que queda es la ciudad material desierta.

4 El **Mahabharata** (c. III a. C.), El *Mahabharata* es una antigua epopeya india cuya historia principal gira en torno a dos ramas de una familia (los Pandavas y los Kauravas) que, en la **Guerra** de Kurukshetra, luchan por el trono de Hastinapura. En esta narración se entremezclan varias historias menores sobre personas vivas o muertas, y discursos filosóficos. **Krishna**-Dwaipayana Vyasa, un personaje de la epopeya, la compuso; según la tradición, él dictaba los versos y **Ganesha** los escribía. Con 100.000 versos, es el poema épico más largo jamás escrito, y se cree que fue compuesto en el siglo IV a.C. o antes. Los acontecimientos de la epopeya se desarrollan en el subcontinente indio y sus alrededores. Fue narrada por primera vez por un estudiante de Vyasa en un sacrificio de serpientes del bisnieto de uno de los principales personajes de la historia. El *Mahabharata* incluye el *Bhagavad Gita* y es uno de los textos más importantes de la antigua **literatura** india e incluso mundial. Fuente: <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-12122/mahabharata/> Recuperado 13/02/2025

Fijaros que aquí la visión de la muerte es importante, por eso os decía como hecho biológico, es simple, se puede decir, es lo material del que se ha ido biológico.

Vale, pero habría que definir materia, mire, Juan, va todo porque, claro, pero fijaros una cosa,

...

Bueno, de Albert Einstein o no, muchos de ellos.

Lavoisier, Reddin o Heisenberg,

No, no, pero pensó mucho.

(Lavoisier)Cuánticamente lo estudió muy bien y podemos decir que una de sus frases más célebres, *la energía no se crea ni se destruye, solo se transforma*.

Es una división, una, una definición rara de Dios.

Porque es el punto claro, porque alguien ha puesto ahí la energía.

Normalmente no sé quién no ha mencionado Dios como luz, claro que es el Fiat Lux de la Biblia y que normalmente claro la luz es energía.

Da todo la luz es energía, es la energía básica que se crea luego al al decir, hágase la luz, aunque para nosotros luz claro es de 400 a 700 nanómetros.

Na, si yo pongo que la luz es esto en un espectro, el espectro total tendría varios, varias decenas, quizás centenas de kilómetros.

El espectro electromagnético y entonces de ahí veríamos esto dice, *****, pues entonces no vemos nada, pero es que todo es todo, es eso, es decir, todo eso es energía.

Una parte que llamamos luz de cantidad de luz que para nosotros no es visible.

¿Qué es la materia?

La materia es lo más cercano a la nada.

Realmente la materia no existe si no vamos a la física cuántica hay un experimento repetido miles de veces, que es el que se llama el experimento del observador inteligente.

Y qué es así. Nos llega una onda energética, pero le ponemos un mecanismo en el cual nosotros lo podamos ver o lo podamos captar. En el momento en que ese mecanismo se activa, la Onda se convierte en ondas de materia.

Y si se la somete al experimento famoso de la doble rendija, nos da la solución de qué materia.

Pero si le Quito la observación, entonces ya no.

Entonces, sigue siendo energía, es decir, si no hay conciencia, no hay materia.

Cuidado, ajá.

¿Es que cuando empezamos a hablar de física cuántica, porque ahora podemos

...

Begoña Torres González

Se llega a un punto importante que es la conciencia, la conciencia es la que sea,

es decir, ¿tiene algo que ver la conciencia con el pensamiento?
para mí morirme, otra vez vuelva lo personal, no es tanto, no tiene nada que ver con la materia viva.

Es decir, vale, me descompone, me da igual.

A mí lo que me me aterroriza es dejar de pensar, dejar de tener conciencia de lo que es una mirada.

No es verdad, o sea, ...

Francisco García García (moderador)

¿Aquí hay algunas preguntas que ahora sí que yo tengo que hacer y es por qué se producen las representaciones?

O sea, tenemos que hacer, yo al menos tengo que focalizar en 3 cosas ¿Por qué se hacen las representaciones y consiento en él? ¿El tema es que nos pasa por qué queremos representar?

¿Qué beneficios tenemos en la representación?

Eso es una necesidad imposible de salvar.

Básicamente, vamos a elegir solamente dos cosas, porque entonces tú eliges...

Isabel Gómez

conjurar el miedo. Y explicárnoslo y explicar, explicar el hecho de hacía uno mismo ahora mismo al artista mismo, explicar la muerte de los otros, buscar la propia muerte.

Alberto García García

porque es emoción.

La muerte al final la muerte como emoción y eso lo coge el artista, representa.

Relación como vivencia.

Pablo Alonso

Vale para mí dos palabras sería, por un lado, presentar una denuncia a denunciar algo y, por otro lado, morbo como posibilidad.

Miguel Ángel Ajuriaguerra

Por favor, memoria y eternidad.

Javier Talavera

para mí es ponerle ponerle palabra con las imágenes, le damos forma, le damos lugar y para mí es una forma de adquirir conocimiento, de acercarme, de ver más allá sin poder estar.

La forma de penetrar la realidad de la muerte

Begoña Torres González

Begoña, sí, un poco explicarme, sentido de mi propia vida, explicar el sentido a

la vida.

María Jesús Abad

Yo hago fotos de cadáveres, por dos razones, una para recordar a esas personas, quiero recordarles, aunque tenga fotografías, cuando estaban vivos me parece que igual que haces a un niño, cuando nace, me gusta tener fotografías de algunas personas cuando mueren y lo hago en tanatorios y lo he hecho con familiares y eso y siento mucho no haberlo hecho de algunas personas que debería tener ese recuerdo me gusta

Y luego el otra razón por la que lo hago es por dejar un legado antropológico de cómo es nuestra sociedad actual, qué pasa con cómo vemos la muerte Me ha gustado saber cómo lo hacían los egipcios, me ha gustado cómo lo hacían otras culturas y me gusta..

Francisco García García (moderador)

la concepción de la muerte de una forma brutal y histórica

María Jesús Abad

Antropológica antropológica.

Francisco García García (moderador)

Siempre, porque este es una cuestión del hombre, del ser, del antro...

María Jesús Abad

y de lo que pasa aquí, justo en este momento en este momento histórico, en este lugar

Francisco García García (moderador)

hombre, tiempo y espacio en la conjunción del hoy

Juan Martínez-Val

Bueno, bueno, la muerte el en el aspecto de espectáculo.

Bueno, ese toca uno de los aspectos que yo decía antes que hay que definir, pero en cierta manera nos sentimos culpables por una cosa, yo digo que con la muerte de una sociedad violenta somos así y todo.

Parece que 1792, la época del terror en París y bueno entre realmente en toda Francia. Y cómo la guillotina se convirtió en un espectáculo cojonudo en el cual la gente iba allí a comer, a abordar, hacer el picnic ...Y que están, estoy aquí la pero ..

Begoña Torres González

las hogueras,

Juan Martínez-Val

las hogueras tenían un sentido sagrado, mucho más fuerte

Era sacrificial, se hacía, se tenía, era otra cosa, es decir, porque era un sacrificio, es decir, como tú dices, una realización un hacer de lo sagrado Sacro factor, diferente... mientras que el otro era una sentencia de un tribunal popular que era de coña, el Tribunal de coña con un fin, el el fiscal con el pistolón aquí arriba por si alguno no sé qué diciendo que aquello morían como sea y de qué manera personas a las que mataron

Por ejemplo, a las que mataron muy injustamente por unos artículos que había escrito que luego no tenían nada y que se rebelaron a subir al patíbulo.

¿Y qué va?

La montaron.

La tuvieron que sujetar, coño que este no lo está dando espectáculo.

*****, anda que vaya.

¿Forma de morir que ha tenido y todo y todos los escritos allí, cuando llamándole de todo menos guapo y dice, claro, cómo es esto?

Porque ahí sí que sería en realidad y que joder que salían chorros de sangre.

Por todos lados y que no era ni uno ni dos y que esto tenían que cumplir su papel ... Cuando matan a gente y que queda mucha constancia de estos gritos, no?

¿Eh?

Que era absolutamente inocente claro que se entregarán a aquella especie de procesión porque ya hoy Iván, ahí tirados por los caballos en carruaje, metidos por decenas.

Y bueno, que me ha tocado 32, habiendo como van pasando todo,... la cabeza todo ya que bonita

Isabel Gómez

sí está viniendo a la cabeza corridas de toros, gladiadores romanos.

Juan Martínez-Val

Claro, por eso nosotros en pensar que es una sociedad la nuestra, mucho más sangrienta que otra, no es así.

Jorge, se hacían desfilar el Ejército entre personas partidas por la mitad y abiertas que iban por los caminos cuando tomaba una ciudad y la ciudad, en fin, había tenido una cierta resistencia, entrado diciendo, anda.

¿Qué es lo que tenemos aquí?

JB

Jaime Barahona 1:28:35

Yo creo que hay una cierta forma de respeto, o sea, una como un tratamiento de respeto, de admiración, podremos decir adoración también si obviamente metemos toda la parte de culto religioso, pero también creo que hay una parte de dominancia.

Antes, ha dicho la toma de la comprensión, estoy o acercamiento a ello y estoy

completamente de acuerdo, pero también creo que en ocasiones se ha utilizado para tentar sentir una cierta dominación sobre la muerte, entendiéndolo que no podemos dominarla, que no podemos, que nos puede, por así decirlo, que vamos que acaba con nosotros de la forma más literal.. Pero que a través de nuestra representación podemos ser superiores, podemos o podemos con ella

Ángel Belinchón

A mí me fascina cuando en la arqueología aparecen los cuerpos. En una tumba donde el arqueólogo y aparecen con máscaras, sí, una máscara que normalmente pues está hecha en metal y noble. Además, estoy pensando si la voy a las tumbas de los incas y los aztecas y me voy Egipto. Incluso muchas veces cuando alguien muerto, pero que era muy conocido en vida, ha querido también perpetuarse su memoria sacándole la la, el vaciado, la mascarilla de fea. ¿Qué hay ahí?

Begoña Torres González y María Jesús Abad

Memoria, memoria,...

Begoña Torres González

Eso es muy, muy romántica, porque son el 19. Es verdad, tus fotos es que la foto es lo mismo, es una,

Ángel Belinchón

yo empecé mi presentación, hablándoos efectivamente, de aquella experiencia en perpetuar..

Y cuando hablamos de perpetuar es:

Volar, Soñar o sencillamente, movernos en una dimensión, digamos trascendente.

Hablabas de eternidad, por supuesto, yo creo, y así lo siento, y así lo experimento, y así también lo comparto.

Yo, yo, Ángel, me niego a morir aún cuando sé que cuando me llegue el momento del fallecimiento yo quiero que no se me olvide.

Yo quiero, efectivamente, alcanzar ese sentido, he pensado tantas veces en el que he meditado.

Quedarme completo y Agustín de Hipona, dice, *nos has hecho para ti y nuestro corazón anhela.*

Está inquieto, se debate hasta que no te encuentra hasta que vuelve a ti.

¿Necesitamos queridos?

vernos completos.

Yo necesito la perfección, yo sueño con la perfección, yo yo, que soy contingente, yo que sé topo con mi debilidad, yo que me encuentro muchas

veces envuelto como digo, amenazado, desafiado y que a veces, por la torpeza o porque me falla tantos recursos a nivel humano, me siento desvalido. Pero hay algo dentro de mí que late, que quiero perpetuarme sueño con ello

Alberto García García

Yo discrepo con Juan, o sea, en lo que estaba diciendo, o sea, el hablado de la revolución francesa o las épocas en las que la muerte se representaba.

La muerte se hacía el espectáculo de la muerte y tenía un fin en sí mismo

Y decía, bueno, es que la sociedad ahora es igual.

O había sociedades más violentas que las que ahora, y en ese sentido la cantidad en la forma de hacer la forma de expresar esa espectacularidad, probablemente, sí, no, o sea, una guillotina es algo maquiavélico, o sea, un sacrificio humano, alguien quemándose vivo es algo terrible, o sea, ese tipo de cosas, pero también una cosa es eso, el hecho en sí, pero la sociedad que tenemos ahora es una sociedad donde la muerte se utiliza para generar espectáculo.

Yo voy a contar un caso muy concreto que a mí me condicionó mucho en su momento yo trabajaba en Telemadrid de los informativos, hacíamos por la noche una época.

Había un programa que siga viendo que es un informativo por la mañana, Buenos días, qué tal que luego una época en la que había siempre un siempre hay un reportero de noche

Y entonces una época en la que, bueno, tenían casi la obligación de sacar algo por la noche, de tener una noticia por la noche.

¿Qué es lo que ocurre por las noches?

Por lo que ocurre en accidentes de tráfico y asesinatos o cosas de estas que tengan, digo que tengan un interés televisivo informativo.

Siempre hay una redactora con la cual yo discutía mucho porque siempre le gustaba que el Cámara cuando vio el accidente de coche en el Carlos se acaba. Bueno, sí, sabes, acaba.

Se acaba y yo que me ha retado a ver planos de gente, pues ...con sus coches las cosas porque no me salía ... antes que las propias ambulancias tenían capacidad de llegar antes ... para eso son periodistas ¿No?

entonces, decir, bueno, qué necesidad hay primero de que el reportero, el cámara grabara eso, ese espectáculo de la muerte en sí mismo y que necesidad hay que se vea esa muerte por la mañana a las 8:00, H de la mañana, mientras estamos todos en ...y ese era el debate que tenía, bueno, pero tenía razón...

ella tenía razón porque era lo que más morbo daba, lo que más audiencia daba como narrativa, como espectáculo de la narrativa, o sea, la muerte como algo que me atrae la atención y que necesito.. que antes habían hablado del morbo... Necesito tener, necesito ver y me encanta ver a pesar a

Sí, es una sociedad ..fíjate la finalidad de esto es tan peregrino como captar un poquito más de audiencia.

No es la Revolución francesa, es decir, cambiar un modelo social o sacrificarme hacia con los dioses.

...es simplemente captado un poquito más de audiencia...

Porque a todos nos interesa la muerte por aquello que yo creo que la muerte es pura emoción.

Entonces, claro, es algo inexplicable.

Entonces, nos emociona, entonces todos queremos ir hacia esa emoción

Por eso es la sociedad quizás esté sea más más violenta en el sentido de que utiliza todos los recursos que tienen y son muchos para emplear la muerte como para una finalidad que no es la que debe ser si no es simplemente la cuestión, pues en este caso era económica no captar la licencia para que se tradujera en ingresos publicitarios,... es muy triste

Pablo María García Llamas

no, yo ... se está tocando cosas muy interesantes.

A veces, yo mezclo, me vio mezclado entre el concepto de muerte y violencia que diferente y por cierto, yo a veces prefiero espectáculo a la muerte industrial. Me refiero a los campos de concentración, por ejemplo.

Cuando le preguntan a Heidegger qué opina dice, esto es como la agricultura, ganadería industrial...y dices, Dios mío, ..yo prefiero el ritual al que te corten la cabeza

la guillotina además, era un método para que no sufriera la gente, ...

lo que pasa es que, bueno, en fin, ...al llegar

y luego el concepto de terminar yo la Social Vido inmediatamente y puedo coger los dos lados.

¿Puedo coger la Ecclesiastés y la generación es, olvidaron unas a otras?

Al final sí.

¿Por qué representar la muerte?

Yo diría que representar que has estado ahí.

Alguien, comentaba esas de repente unas piedras en la prehistoria se encuentran como unas rayas punto poco más Internet y es como alguien estuvo ahí.

Esa necesidad de dejar algo, aunque nadie te haga recordar porque no estamos ni el nombre de que lo dejó.

Esto lo que pasó con la ruina de Turquía y algo más que se encontrará

Yo lo que veo fascinante es esa parte del que está muerto, ¿le consideras algo más?

Por lo cual lo coloca de alguna forma o el en caso de los internamientos.

Me ha fascinado cuando se comenta que había alguien con la clavícula rota que le habían cuidado y que había llegado.

Servicio el cuidado, prefiero ver el lado positivo.

¿O sea, por qué representar la muerte?

Porque busca simbolizar lo trascender, aunque sepas que a lo mejor no depende si no es creyente o vas a pensar que bueno, voy a tirar cosas.

El simbolismo sigue igual, sigue.

Igual necesitas desahogarte o que alguien... o buscar esa interpretación incluso en artistas muy conceptuales como Damien Hirst, que al final hace una calavera y una de diamantes, claro, y tiene el nombre de la persona de la calavera que ha comprado de la 1700 y pico en fin,... Y esa representación que a mí me encanta Hamlet cuando habla con la calavera del bufón es maravilloso.

¿Dónde ha quedado?

Francisco García García (moderador)

sí, bueno, quiero hacer, quiero focalizar.

3 cuestiones que yo la voy a decir juntas, pero según vea yo que las contestáis, separadas o no, o pediré que volvamos sobre ellas

Cuestiones son, primero: formas de representar la muerte.

Formas, tomamos figurativa, abstracta a través del dibujo, a través de lo que sea. Digitalmente, e públicamente, lo que lo que veáis, formas de representar quiero

decirlas todas las que sabemos, no las que quieras, vale la tutucas decir todas o una solo, o sea te das cuenta que aquí tienes completamente libertad, siempre que no te vayas de madre

Se segunda cuestión.

El arte se sirve de soportes.

Y eso, en definitiva, los soportes son los que definen las disciplinas artísticas, o sea, escultura, pintura, arquitectura, fotografía, net art, dibujo, representaciones, música e.

JB

Jaime Barahona 1:40:15

Videojuego.

Francisco García García 1:40:17

Videojuegos, pero que cada cual, quien lo diga, quien lo diga porque quiere decirlo y unido a esto, si queréis lo decir después formas, soportes o disciplinas. Y la obra o dos podéis decir hasta dos más de 2 No, esto va a ser infinito, elegir las dos obras del arte, o sea, desde español. Además, desde 1975 al 2025.

Bien, repito, 3 cuestiones, formas de representación de la muerte, soportes de representación o disciplinas artísticas de la representación.

Y aquí estudiáis que son más adecuadas o lo hacen de una manera especial que

característica tiene en un caso y otro,
y qué boca seleccionaríais

Dos obras seleccionadas como las más importantes y trascendentes que pueden estar de acuerdo con vuestra sí.

Jaime Barahona 1:41:37

si me dejáis, si me dejáis empezar.

A mí me gustaría decir, por un lado de manera digital, pero sí que me gustaría también mencionar toda la parte de la parte mecánica por la parte de código de cómo se codifica el hecho de que pueda existir la muerte, porque si no, en El Mundo virtual no existiría como tal.

O sea, hay que contemplarlo como algo que formen parte del sistema del juego, del producto interactivo, entonces me gusta mencionarlo, por tanto menciono el producto interactivo, concretamente el arte del videojuego, y me gustaría que expresar como obra por un lado la obra que ya mencionado Gris de nómada Studio y que me parece como que trata el tema de la muerte, pero luego me gustaría también tratar de Asobo Studio el juego A Plague Tale, que tiene dos, tiene dos.

No me acuerdo ahora mismo nombre.



Videojuego A Plague Tale, Asobo Studio

Fuente: <https://www.asobostudio.com/games/plague-tale-innocence>

El primero que los requieren y otro más donde hay.

Se trata la plaga más grande de la plaga europea, que no me acuerdo ahora mismo del nombre y la muerte está muy presente y luego Darksouls, la saga Darksouls De concretamente de Montsouris, donde se castiga porque mueras porque pierda, se te castiga al jugador para que veas que hay consecuencias.



https://darksouls.fandom.com/es/wiki/Dark_Souls?file=Dark_Souls_Remastered_Portada.jpg

Pero la saga Souls en general, dark souls de Montsouris, Bloodborne y Elden Ring, porque como último título son juegos que tienen esto muy muy en cuenta y ahora me conecto Por otro lado.
Muchísimas gracias

Francisco García García (moderador) 1:43:22

Bueno, la muerte como castigo y la muerte como pérdida.
De alguna manera, o sea, pierdes la inexistencia.

JB

Jaime Barahona 1:43:28

Derrota, sí, justo.

Francisco García García (moderador) 1:43:30

Además, la eliges tú, porque si es videojuego, en definitiva, haces un ejercicio para que se produzca Pablo.

JB

Jaime Barahona 1:43:39

O falla, sí.

Pablo María García Llamas 1:43:40

Yo cogiendo de soporte la fotografía cogería la obra de Alberto García-Alix, sobre todo cuando el día se va haciendo mayor y titula alguna algún libro suyo

como *De donde no se vuelve*

Está hablando de la visita, yo prefiero no visitarla.

Porque no conozco mucha gente que visite la muerte y vuelva a menos de que sea como metáfora.

Y luego las fotografías desde el punto de vista antropológico de Cristina García Rodero de cómo ciertas personas se relaciona con la muerte de forma, a veces divertida.

Esa foto de ataúdes de niños que van los niños dentro que están puestos sobre las cajas de Coca-Cola, entonces yo creo que a veces hay que tener algo de humor *****.



"El desayuno. Amil" Serie: España Oculta. 1975

Cristina García Rodero

53 x 81 cm. Fotografía en gelatino de plata sobre papel baritado.

Fuente: <http://juanadeaizpuru.es/artista/cristina-garcia-rodero/>

Ironía, metafóricamente.

...y es una forma de sonreír ante la muerte.

Y estas dos obras

María Jesús Abad

María Jesús, a ver Yo de soportes en.

Francisco García García (moderador)

Es importante también que digáis la forma, soportes.

María Jesús Abad

Diría que me gustan la representación de fotografía me encanta como se

representa el cadáver y todas esas ironías.

Estoy de acuerdo con los artistas que menciona Pablo.

Y luego y pintura, dibujo, Eh. Me gusta mucho y sobre todo para mi forma de ver quien más ha tocado el corazón y no es una, no es una artista española, es mexicana que se llama Margolles.

Teresa Margolles.

Es muy fuerte, como lo representa por ejemplo,

Begoña Torres González

... tú sabes que lavó cadáveres en una cárcel y luego con el agua de los cadáveres.

Se puso a fregar todo lo que es el tema, ...ella es mexicana, sí, sí, todo lo que es el, como sí, como si fuera el Senado nuestro no, o sea, o el Congreso de los diputados, lo que sea, las escaleras con ese agua de los cadáveres, pues fregando y fíjate que tontería, pero vamos te pone los pelos de punta y ... porque se fue a la cárcel a lavar a todos aquellos que habían muerto ahí malamente..

María Jesús Abad

y en la Galería Salvador Díaz la que está enfrente del Reina Sofía, que cerraron..

Teresa Margolles hizo una exposición en esta galería y entonces ... no había cuadros, no había dibujos, no había nada, era muy conceptual.

Y empezó a salir de un vapor y entonces ella, cuando ya estaba bastante cargadito de vapor, dijo que era que lo había recogido el humo de la incineración de cadáveres, que habían muerto en la frontera claro, porque trabaja mucho en la frontera.

Pablo María García Llamas

Hay otra artista en la casa encendida que habían sacado el aire de un de un depósito de cadáveres.

María Jesús Abad

y es que no, no hace falta que sea verdad solamente con decirlo salió la gente despavorida de la galería..

Margolles, que es mexicanos, interesa, me parece muy interesante.

María Jesús Abad,

españoles, estoy con lo que con los mismos que ha dicho Pablo, estoy con bueno.

Alberto García-Alix y García Rodero.

Porque me gusta hacer los dos, son grandes figuras y no sé, quizá también, Marisa González⁵ también ha hecho algunas representaciones de la muerte

5 En el proceso de creación existe una necesidad de acumulación, de poseer una colección infinita que jamás podrá

ausente menos, que está implícita con las muñecas.



*Amor y memoria. Metáforas del pasado*⁶. 2019

© Marisa González.

Fuente: www.galeriafreijo.com

Begoña Torres González

Creo que hay una línea en el Mundo del arte que es esa línea de la melancolía, de lo de lo negro que viene desde muy lejos, ¿no?

Y que y que conecta con otra idea que las performances, que quizás ahí está más en relación con lo que decíais de la muerte.

ordenar de objetos que no son intrínsecamente valiosos, de explorar las variantes y descubrir la diferencia en lo que es considerado igual; lo que es, deja de ser, para convertirse en otra cosa, sufre un proceso de reencarnación. Es un atrapar, estirar el tiempo de permanencia, temor a la desaparición, es en definitiva un temor a la muerte. <http://marisagonzalez.com/about-me/>

⁶ Marisa atrapa lo perecedero con aparatos y recursos de captura que también están expuestos a la caducidad y a la rueda de los cambios. Esta idea es clave para leer toda su práctica, pues mientras la mayoría del arte que se produce persigue sin éxito parecer eterno y se esmera en elegir materiales «atemporales» para disimular su deterioro, Marisa González no duda en usar las sustancias y las tecnologías de cada época para hacer patente el proceso de mutación como parte de su poética. De ahí que se sienta orgullosa de sus piezas en primitivas fotocopias Thermofax y valore el misterio y la belleza de los primeros equipos informáticos que hoy son arqueología de nuestra memoria. Susana Blas, en Madrid a 21 de mayo de 2019. Fuente: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://marisagonzalez.com/wp-content/uploads/2019/06/Marisa-Gonzalez-Amor-y-memoria-PHotoEspan%CC%83a-2019-1.pdf

Espectáculo del morbo y del voyerismo.
Y hay gente que hace unas performances que yo simplemente flipo ¿no?
O sea, en España.
Ahora me acuerdo si hay alguno de estos que se auto matan y dejan seguro es
que no me acuerdo de nombres, pero vamos ...

María Jesús Abad

David Nebreda⁷



Putas Regeneración. 1999

Fotografía

David Nebreda

Fuente: González Carpio Alcaraz. D. (2019). Aproximaciones al mártir contem-

7 David Nebreda (Madrid, 1952) constituye un caso ciertamente atípico dentro del paisaje artístico español. Autor de una obra -fotográfica- de enorme calidad, a la cual ciertos adjetivos como atroz, inquietante, terrible, insoportable, inaudita, espeluznante, sanguinaria y -también- bella, solo pueden añadir pálidos ecos, es, sin embargo, un casi absoluto desconocido en nuestro país.

Diversas razones, biográficas y clínicas unas, y otras relacionadas propiamente con la intensidad y dureza de sus imágenes, han sido las causas de esta situación. Nebreda no ha expuesto prácticamente nunca su trabajo en España (con la excepción de una muestra colectiva celebrada en Madrid en 1983), no ha participado en los circuitos culturales y artísticos ni, hasta la fecha, se han llevado a cabo estudios o aproximaciones mínimamente serios sobre su obra. Sin embargo, esto no ha impedido que Nebreda, calificado por algunos como el "Artaud de la fotografía", sea conocido en determinados círculos como una figura de culto, digna y merecedora de una mayor atención por parte de los infalibles (en un sentido casi "papal"...) gestores artísticos de nuestra sufrida piel de toro.

http://www.geifco.org/actionart/actionart01/nmP/_cuerpolimagen/nebreda/nebreda.htm

poráneo. La ascesis de David Nebreda. Revista Sonda: Investigación en Artes y Letras, nº 8, pp. 57-66.

Begoña Torres González

otro que cogía unos perros para que le mordieran

Sí, ese ese lo hizo en no sé si pueden el sur de España, que fue montón número porque cogía unos lobos para que le mordieran in situ.

Vamos a decir que le estaban allí en medio de la esta, pero hay una estética que se va matando un.

ya que creo que es que quizás uno de los problemas, aparte del fentanilo, más potentes que ahora mismo en Estado Unidos, la autolesión, ¿no?

Sí, gran problema y me parece terrible, pero es la autolesión.

Aparte de suicidio, que es menor ...

... está ahora mismo

De artísticas, no te digo ninguna, pues tengo la idea de que en España, salvo esa idea morbosa y salvo esa línea, que es una línea mucho más intelectual de pensar en la muerte, como también un sentimiento, una sensación, etcétera.

No, no, yo creo que después de la movida y tal, yo no conozco a tanta gente que se haya dedicado a eso...El mundo expresionista,.. pero no me acuerdo de nombres porque no me gusta nada.

Entonces no me acuerdo de nombres, sé que hay un catálogo que se llama la carne, algo así como con conectando contigo la carne, algo sobre la carne y hay un montón de artistas que se dedican a este tipo de temas, pero que a mí no me interesan, o sea, no me gustan ese tipo de representación que es un poco bueno.

Conectando con el expresionismo ...un poco Gore.

Pero es que no creo que haya tampoco alguno, o sea, pero desde el punto de vista, por ejemplo internacional, y si te digo, por ejemplo, Rothko⁸ y dices como Rothko va a representar la muerte, y Fijate, Rocco, lo que es todo lo contrario.

Pero no puede.

Es espiritual...

Francisco García García (moderador)

Y conocerás alguna obra y algún autor que ha tratado algo de la muerte,

Begoña Torres González

8 Rothko propuso como ingrediente primordial la muerte: "Debe existir una clara preocupación por la muerte — insinuaciones de mortandad... el arte trágico, el arte romántico, etc., se enfrenta a la conciencia de la muerte". Esta fórmula para realizar una obra de arte y hallar sus ingredientes fue parte de una ponencia que dio el artista en el Pratt Institute el 27 de octubre de 1958, en la que también abordó la tragedia como una búsqueda de su propia obra: "Mis cuadros actuales están vinculados a la escala del sentimiento humano, la tragedia humana, cuanto pueda expresar de ella La muerte, el ingrediente primordial de Mark Rothko

[Veka Duncan](https://cultura.nexos.com.mx/la-muerte-el-ingrediente-primordial-de-mark-rothko/) Febrero 25, 2020. Fuente: <https://cultura.nexos.com.mx/la-muerte-el-ingrediente-primordial-de-mark-rothko/>

independientemente del concepto de fotografía, que los conozco, muy amigo mío y bueno, pues Alberto, Fíjate que Gervasio Sánchez.⁹



Hay 50000 fotografías, lo que es en El Mundo del arte como tal. No sé si Isabel me dará la razón, veo poco poco, estamos un poco de espaldas, como decía al principio, esa idea ..

María Jesús Abad

el cuerpo ausente, que sí que queda como las huellas de cuerpo.

Begoña Torres González

Eso es Francesca Woodman.
El vacío.

Juan Martínez-Val

Bueno, yo me iría Por otro lado, yo me iría a la muerte representada en datos, los gráficos estadísticos, etcétera.
Y considerada como un hecho económico como antes decía, porque era eso de lo más.
¿Entonces eso lo tienes ahí, no?
Y luego otra.

9 Desaparecidos (1998-2010) Proyecto de Gervasio Sánchez. <http://www.gervasiosanchez.com/desaparecidos>

Sí, sí, sí.

Yo creo que se ha tratado mucho eso de él y luego la otra muerte, que es incluso más importante que la muerte humana hoy en día por el tipo de sociedad que vivimos, que la muerte de empresas y entonces y que da también la posibilidad de resurrección cuando hay una quiebra y se va o cuando se va a una empresa y cuando genera esto en ciudades las ha llevado de la vida a la muerte de Filadelfia y muchas más, es decir, de lo que era antes a lo que fue después, calles desiertas, edificios vacíos de.

Begoña Torres González

En Amazon, matando el pequeño comercio.

Juan Martínez-Val

Sí, bueno, el pequeño comercio también ha tenido mucha habilidad para autolesionarse.

Es decir, que también decir que ahí tenemos una mezcla de muchas cosas.

Ese es un sí, sí, pero claro asesinado por a veces colaboran, sí, pero lo que dice es el el el que quiere salvarse y utiliza.

Me dice, sí, pues ves a pequeño comercio vendiendo nada e incluso haciéndose grande, pero bueno, ese yo lo pongo aquí como como aspecto general, la visión de la muerte desde el punto de vista económico.

Javier Talavera

pues como formas quizás lo que escrito algo que me ponga que son índices, huellas, vestigios o restos.

Caminos, siempre como representaciones de un cuerpo que estaba ausente.

Represión.

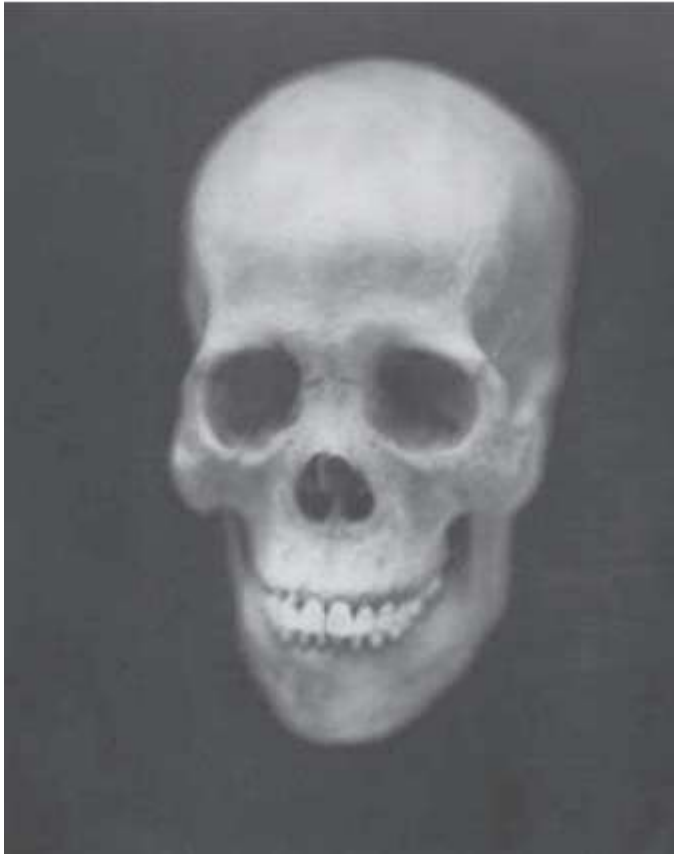
Como muy buenas formalizaciones

el soporte de la verdad que me va el día cualquiera. Desde los datos que me parece una manera super fantástica de abordarlo, hasta lo pictórico también.

También de ejemplo a Teresa Margolles, porque tiene una obra de contacto directo y me parece fantástica.

He pensado y he reconducido rápidamente.

Adam Fuss, fotógrafo inglés a sus Fotogramas de cadáveres muy interesantes.



Sin título, 2002.

Adam Fuss

Fotograma (gelatina de plata). Ejemplar único, 35,6x27,9 cm.

Colección privada. (Archivo Adam Fuss AFD101).

Fuente: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/4128898.pdf>

Y ya que estáis preguntando por artista español contemporáneo, me voy a usar a mí mismo.

Muy bien, ya que veo que habéis traído unos referentes un poco lejanos a mí, en cuestión de la edad voy a refrescar.



2018

Javier Talavera.

Fotografía: papiro de 21 metros

Fuente: <https://www.javiertalavera.com/2018>

Tengo un proyecto que se llama 2018, en el que la formalización es un papiro de 21 M en el que hay un seguimiento de un terreno verde que se llama el jardín del recuerdo, que está en Madrid, en el cementerio de la Almudena, lo que hice durante un año fue fotografiar algunas de las cenizas que están dibujadas en ese suelo.

Son formas que están hechas entre azar, casualidad y precisión de los familiares que hacen los rituales de despedida.

Y me fui dando cuenta cómo de una manera progresiva, esos cuerpos, esos individuos iban desapareciendo, iban rompiendo sus límites y una segunda muerte iba sucediendo y me parecía super interesante buscador y poético.

Como esos individuos volvían a formar nuevos cuerpos y nuevas comunidades y esos retratos que empezaron siendo universales, empezaron a ser retratos.

Retratos individuales empezaron a ser universales, comunes y volvían a disolver su materia, como también estaba pasando en ese mismo territorio.

Así que ya tenéis un referente, ...

Francisco García García (moderador)

Aparte de ti y aparte de lo que han dicho los demás, ¿tienes otro?, ¿alguna obra que verse sobre la muerte y que te den presionado?

Javier Talavera

Pues, como decía la precisamente Teresa Margolles, una que vi el año pasado en la Bienal de Venecia en la que utilizó un cuerpo de un cadáver que consiguió en Venezuela, lo puso sobre una tela y el dibujo que quedó de todos los restos que fueron.

Sí, exacto, era bueno.

Y la y la sábana Santa me parece la mejor obra de arte de la historia.

Vamos a mí la que más me ha evocado como formas plásticas en relación a la muerte de Adam Fuss, ha trabajado muy bien y luego si pienso en artistas algo más plásticos.

Daisuke Yokota es un fotógrafo que trabaja con las capas, con las materias y con los desechos, habla de alguna manera como de la muerte de la fotografía como herramienta de representación y también me parece como muy evocador por la capacidad plástica que tiene su obra.

Miguel Ángel Ajuriaguerra

Miguel Ángel, pues como forma la piedra evidentemente, ya sea simplemente la misma piedra situada en un punto, la aplicación de la piedra, la materialización de la piedra y la transformación de la piedra, la piedra, porque además es ambos.

la aplicación de ellas siempre ha sido un elemento para que perdure a lo largo de la historia.

Disciplinas.

Yo sé, me inclino mucho más con la arquitectura y el espacio.

La generación de espacio y aquí el problema está en las dos obras de arte sobre la muerte, del 75 al 25.

Bien, no conozco a ningún artista y a mí me gusta mucho el concepto, hay un mínimo, De hecho, es algo que valoro mucho y sí que con todo lo que habéis Estado hablando a lo largo de toda la sesión.

La luz sí que lo considero muy importante también para generar espacio y esto a la hora de estar reflexionando, qué obra de arte elegiría?, digamos, entre 75 y el 25 va a representar la muerte, que es parcialmente mediante la piedra, era el monumento del 11 M, que era bloques de cristal, que es un tipo de cristalización que genera una piedra que se generaba un cilindro para dar una forma en base a una luz que desgraciadamente se desmanteló y que se repartió voluntariamente para que gente cogiese esos restos que eso es una manera que la gente, aunque en proceso histórico, que siempre es eliminar, sustituir,

sobreponer aun y todo, hay una necesidad a unas personas, ..
Hay algunas necesidades, algunas personas de ese proceso de sustitución,
aunque el que manda en quedarse con la piedra en y no sé quién es el autor

Pablo María García Llamas

mira, yo te lo puedo decir, sí, eran 3¹⁰, te lo puedo decir porque tuve la suerte
de fotografiar la construcción, se llamaba el estudio fabuloso aroma manzana y
uno es Mauro Gil Fournier.
Luego te los paso, ..

María Jesús Abad

Sí, es eran 3 que acaban de acaban de terminar la carrera de arquitectura y
ganaron un premio.

Pablo María García Llamas

Hay anécdotas sobre ese... ya te cuento... el mote que le pusieron ese
monumento rápidamente sí, el mote el condón del hombre de hielo

Begoña Torres González

No tuvo resultado, o sea, no.
No tenía el resultado previsto,

Pablo María García Llamas

pero yo tengo gente que pasaba por allí todos los días que trabaja en el
Jardín Botánico. Me dijo, Me encanta ese monumento porque no me está
machacando constantemente y entonces yo lo asociaba al monumento que hay
al Holocausto judío en Berlín¹¹.

10 Monumento 11 M: Autor. Estudio de Arquitectura F.A.M. (Fascinante Aroma a Manzana). Arquitectos: Escaú Acosta, Raquel Buj, Pedro Colón de Carvajal, Mauro Gil Fournier, Miguel Jaenicke

11 El Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa (en alemán, Denkmal für die ermordeten Juden Europas) también conocido como Holocaust-Mahnmal o Monumento del Holocausto, situado en Berlín, es una obra abstracta que muestra un paisaje urbano formado por 2.711 estelas grises de hormigón ligeramente inclinadas, cuya altura oscila entre 0,5 m y 4,5 m y cuya disposición en un terreno de 19.073 m² abre múltiples caminos paralelos sobre una superficie ondulada. 41 árboles bordean el campo de las estelas.

Debajo del campo de estelas se encuentra una exposición conmemorativa subterránea de 930 m² destinada a contextualizar la representación visual llamada Punto de Información (Ort der Information en alemán) que documenta la persecución y el exterminio de los judíos de Europa y los sitios históricos donde ocurrieron los crímenes. Consta de cuatro salas de exposiciones, dos salas de conferencias y una librería, espacios que cuentan con elementos que permiten la accesibilidad de personas con discapacidad motriz, visual, auditiva y/o cognitiva. Allí se organizan actividades, conferencias y talleres destinados a estudiantes de distintas edades y para el público en general.

<https://www.cipdh.gob.ar/memorias-situadas/lugar-de-memoria/monumento-a-los-judios-asesinados-en-europa/>



Que también es muy abstracto

Begoña Torres González

ese sí que es bestial

Ángel Belinchón

Ángel que coja una obra o un autor, una disciplina, dos, dos.

Yo cojo una Cruz, una Cruz, por lo que significa,

Por lo que transmite

Sí, porque es efectivamente luz, puerta abierta.

Soy resurrección y vida.

Una Cruz desnuda, sola

pues yo estoy recordando cuando esas veces que viajas y tal y he tocado obras de crucificados sin Cruz, pero de ya, como Human Zoo italiano.

Pablo Alonso

Yo elegiría, aunque no es un contemporáneo, a Antonio Fillol en valenciano que. Pintaba muchas partes Social y a espectacular la bestia humana justo a Picasso, también con su Guernica, que me parece el mejor cuadro que representa la muerte, por lo menos para mi, en punto de vista, y pero si es actual contemporáneo, elegiría, voy a elegir película y ensayo.

Vale, no es super artístico, pero bueno, habla así una película a *Los otros* que me parece que toca el tema de la muerte de una manera diferente.

Y ensayo, muy actual, Manuel Sans Segarra¹² y su ensayo sobre la muerte que hay después de la muerte o así es no recuerdo exactamente cual título, pero lo encontraréis seguro.

12 Dr. Manuel Sans Segarra: "Hay vida después de la Muerte y lo he visto"
<https://www.youtube.com/watch?v=yP3qP02fv6Y>

Francisco García García (moderador)

Has percibido que la mejor forma o una forma de representar la muerte igual que has dicho también Alberto es ficción

Pablo Alonso

Sí, por supuesto,

Francisco García García (moderador)

ficción y realidad, porque, o sea, ante la realidad ahí.

Una resistencia y la afición nos permite llegar sin esa resistencia

Alberto García García

Bueno, yo la creo que la mejor manera de representar la muerte es a través del sonido, a la ausencia de sonido, del silencio.

Yo creo que lo que mejor representa la muerte es el silencio.

María Jesús Abad

Conciertos de silencio ...

....

Francisco García García (moderador)

Bueno, pues os agradezco mucho todas vuestras intervenciones.



ANÁLISIS VISUAL DE LA INVISIBILIDAD DE LA MUERTE

Tabla para la comparación y análisis de características de la obras en base a cómo se manifiesta la invisibilidad de la muerte en las prácticas artísticas.

TABLA COMPARATIVA: ESTRATEGIAS VISUALES REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE Y TÉCNICAS

CATEGORÍAS	ESPECIALIDADES								
	Pintura	Escultura	Técnica mixta /Collage/Dibujo /Grabado		Performance	Videoarte	Instalaciones	Net Art	Fotografía
			Dinámica	Estática					
Abstracción	Amor, a muerte, 1980 Antoni Tàpies / El día después de mi muerte I, 1992 Jordi Teixidor / Pinturas negras 1998-1999 Jordi Teixidor/ Muertos por COVID en España Luis Melón Arroyo/ Bodegón, 1984 Miquel Barceló /	El nido, 1993 Pepe Espalió/ Memento mori, 1988 Ramón de Soto / Puerta de Thanatos II 1997 Ramón de Soto /		Listados (muertos), 2005 Ignasi Aballí/ Ejecutados esta mañana (recuperación de la noticia),1975 Concha Jerez / Un puñado de Tierra_1989 Miquel Barceló /	3000 huecos de 170x70x70 cm. cada uno, 2002 Santiago Sierra/		If Alive, 2006 Manuel Saiz / Monumento de Sa Saixina, serie Nada tan invisible, 2019 Rogelio López Cuenca / Contador de muertes, 2009 Santiago Sierra/ A perpetuidad, 2022 Tatiana Abellán / Memoria líquida, 2016 Tatiana Abellán /	Game over, 2014 Daniel Canogar /	Box, 2017 Cristina Lucas / Colombia (Cajas con restos) Gervasio Sánchez/ Un año_2004 Ignasi Aballí / -2018, 2018 Javier Talavera / Almudena: el archivo, 2022 Javier Talavera
Presencia de la ausencia		Dos figuras_ una empujada dentro del muro_Juan Muñoz (1997) Juan Muñoz		Auto retrato en el curso del tiempo, 2014 Alfredo Alcain	3000 huecos de 170x70x70 cm. cada uno, 2002 Santiago Sierra/	143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados), 2010 Marcelo Expósito	/ una muerte una silla: 2021/ El invitado, 1986-1990 Joan Brossa/ Altar familiar, 2012 Rebeca Pardo / A perpetuidad, 2022 Tatiana Abellán /		Père Lachaise, 1998 Carmen Calvo / En ausencia de Willy, 1988 Alberto García-Alix / Cespedosa, 2008 Juan Manuel Castro Prieto / Los días con Pessoa, 2020 Soledad Sevilla
Cuerpo fragmentado/ La parte por el todo (metonimia)		Memento mori, 1988 Ramón de Soto /					El corazón secreto, 2014 Jaume Plensa / Reliquias, 2008 Mateo Maté / Memoria líquida, 2016 Tatiana Abellán /		Abilio Mateu, 1998 Alberto García-Alix / Mal de corpo, 2000 Fran Herbelo / Fornacalia 2, 2020 Greta Alfaro
Estructura serial/repetitiva					3000 huecos de 170x70x70 cm. cada uno, 2002 Santiago Sierra/		Silencio 1995 Carmen Calvo / 7, 2014 Daniel Canogar / A perpetuidad, 2022 Tatiana Abellán / Faltan, 1993-1995 Pedro G. Romero / El tiempo vuela (1998) Soledad Sevilla		Mujeres contra el olvido, 1998-2010 Gervasio Sánchez / Colombia (Cajas con restos) Gervasio Sánchez/ Joropo, 2010 Javier Codesal / El tiempo nos va gastando hasta que nos hace transparentes, 2002 Mateo Maté /
Símbolos	Dos cráneos, 2000 Cristino de Vera/ Mujer y cementerio, 1981Cristino de Vera/ El rumor del tiempo, 1984 Guillermo Pérez Villalta / El arte está a este lado de la realidad, 1990 Guillermo Pérez Villalta / In ictu oculi, 1985 José Hernández /Aquelarre, 1979 José Hernández / Sida, 1993 Pepe Dámaso/ Ars longa vita brevis (Serie Y también pasará), 2021 Javier Garcerá/ Dejarse quieto flortar, 2023 Javier Garcerá	Crani invertit 1991Antoni Tàpies / El nido, 1993 Pepe Espalió/		Pantheon de Roma,1993 Alfredo Alcain		DOA (Dead On Arrival) Muerte al llegar, 2016 Manuel Saiz / Danza 1, 1996 Pedro G. Romero / Tutto Tondo, 2016 Rogelio López Cuenca /	Seth, 2020 Bernardí Roig. Mirrors two, 2021 Bernardí Roig / Medida, 1983-1986 Concha Jerez / Intervención en la ciudad A Coruña_2011 Olaia Sendón / Preludio de un jardín artificial, 1987 Paloma Navares / Tragedias Atlánticas, 2000 Pepe Dámaso/		Reloj y Lápidas 2004 Chema Madoz / sin título, 2005 Chema Madoz / Desayuno en Amil, 1975 Cristina García Rodero / El despertar I, 2001 Manuel Vilarinho / Tabla Bwa, 2007 Manuel Vilarinho / "Dev Diary" de Luzia: Rainbow in the Dark, 2024 Okuda San Miguel / 1/15 Serie Flowers for Franco 2011-2015 Toni Amengual / Los días con Pessoa, 2020 Soledad Sevilla
Factura del paso del tiempo					Viejas Libres_ 2021 El silencio de lo viejo /	Toda una vida, 2021 El silencio de lo viejo / Terminator apetrena,2019 Olaia Sendón	Temps_ 2008 Eugenio Ampudia / Luz del pasado, 1994 Paloma Navares / Memoria líquida, 2016 Tatiana Abellán / El tiempo vuela (1998) Soledad Sevilla		Auto retrato en el tiempo 1981-2014 Esther Ferrer /
Ironía	OK_DEATH-OF-CAPITALISM, 2022 Okuda San Miguel /	Vanitas con moscas,2018 Eduardo Arroyo / Escanyapobres, 1989 Joan Brossa /		Necronomio, 1984 Eduardo Arroyo / Auto retrato en el curso del tiempo, 2014 Alfredo Alcain			/ El invitado, 1986-1990 Joan Brossa		
Rituales					Carrying, 1992 Pepe Espalió/	No haber olvidado nada, 1996-1997 Marcelo Expósito /	Intervención en la ciudad A Coruña_2011 Olaia Sendón / Altar familiar, 2012 Rebeca Pardo /		Una promesa a la vida. Amil,1975. Cristina García Rodero / Plaflideras, 2007 Linarejos Moreno / Los días con Pessoa, 2020 Soledad Sevilla El banquete, 2007 Linarejos Moreno
Espacios					3000 huecos de 170x70x70 cm. cada uno, 2002 Santiago Sierra/	143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados), 2010 Marcelo Expósito /	Monumento de Sa Saixina, serie Nada tan invisible, 2019 Rogelio López Cuenca /	Unending Lightning Cristina Lucas	Cerca de Lesbos, 2022 Luis Melón Arroyo / 15/15 Serie Flowers for Franco 2011-2015 Toni Amengual /
Naturaleza	Mujer y cementerio, 1981Cristino de Vera / In ictu oculi, 1985 José Hernández / Bodegón, 1984 Miquel Barceló	Vanitas con moscas,2018 Eduardo Arroyo /			Acción para el Gran Teatre del Liceu, 2020 / In ictus oculi, 2009 Greta Alfaro		El árbol de la vida, 2020 Jaume Plensa/ El tiempo vuela (1998) Soledad Sevilla		Naturaleza muerta con cráneo, frutas y hortensias, 2017 Juan Manuel Castro Prieto/ 1/15 Serie Flowers for Franco 2011-2015 Toni Amengual
Desde la memoria		Dos figuras_ una empujada dentro del muro_Juan Muñoz (1997) Juan Muñoz		Ejecutado esta mañana (recuperación de la noticia),1975 Concha Jerez /			Intervención en la ciudad A Coruña_2011 Olaia Sendón / Faltan, 1993-1995 Pedro G. Romero/ In lovin Memory of my instagram pictures, 2015 Rebeca Pardo / A perpetuidad, 2022 Tatiana Abellán / Memoria líquida, 2016 Tatiana Abellán /		Morrazo, 2009 Fran Herbelo / Desaparecidos 1998-2010 / Colombia (Cajas con restos) Gervasio Sánchez / Padre I, 2001 Javier Codesal / Los días con Pessoa, 2020 Soledad Sevilla
Mediática		Awyas Franco_2012 Eugenio Merino / Ruina, 2024 Eugenio Merino/ "Hanging Figure" (1997) Juan Muñoz					Intervención en la ciudad A Coruña_2011 Olaia Sendón /		

9.5

INSTALACIÓN COEUR, 2005. CHRISTIAN BOLTANSKI

Instalación *Coeur*, 2005. Christian Boltanski.

CAC Málaga, 2022.

<https://youtu.be/KhOgtKNQ0uQ>

