



**OS PROCESOS DE DÓ NO AUDIOVISUAL
CONTEMPORÁNEO.
DOUS CASOS DE ESTUDO E UNHA ACHEGA PERSOAL**

Traballo de fin de grado

Titor: Xosé Nogueira

Facultade de Xeografía e
Historia

Grao en Historia da Arte

Curso académico 2024-2025

Ylenia González Garrido

Febreiro 2025

RESUMO: O nacemento e a morte son dous feitos fundamentais na existencia de todo organismo vivo, marcando o período de tempo no que se desenvolve a súa actividade. Pese a isto, o noso coñecemento é incompleto e é cando experimentamos a perda dun ser querido cando isto se fai evidente. Para poder explicar como repercuten todas estas emocións nas prácticas artísticas, as diferentes maneiras de vivir e ser consciente da morte e de amosar a transformación do desgarrado da morte do *outro* pero tamén da morte propia como unha emoción universal, o presente traballo investiga, mediante a metodoloxía da psiquiatra e escritora Elisabeth Kübler-Ross, o reflexo das distintas etapas do dó no audiovisual contemporáneo, tendo como principais casos de estudo *La stanza del figlio* (Nanni Moretti, 2001) e *Cancer Schock* (Jo Spence, 1982-1986).

PALABRAS CHAVE: Dó; loito; morte; fotografía; cinema.

RESUMEN: El nacimiento y la muerte son dos hechos fundamentales en la existencia de todo organismo vivo, marcando el periodo de tiempo en el que se desenvuelve su actividad. Pese a esto nuestro conocimiento es incompleto y es cuando experimentamos la pérdida de un ser querido cuando esto se hace evidente. Para poder explicar como repercuten todas estas emociones en las prácticas artísticas, las diferentes maneras de vivir y ser consciente de la muerte y mostrar la transformación del desgarrado de la muerte del *otro* pero también de la muerte propia como una emoción universal, el presente trabajo investiga, mediante la metodología de la psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross, el reflejo de las distintas etapas del duelo en el audiovisual contemporáneo, teniendo como caso de estudio *La stanza del figlio* (Nanni Moretti, 2001) y *Cancer Schock* (Jo Spence, 1982-1986).

PALABRAS CLAVE: Duelo; luto; muerte; fotografía; cine.

ABSTRACT: Birth and death are two fundamental events in the existence of every living organism, marking the period of time during which its activity unfolds. Despite this, our knowledge is incomplete, and it is when we experience the loss of a loved one that this

becomes evident. In order to explain how all these emotions impact artistic practices, the different ways of living and being aware of death, and showing the transformation of the grief of another's death but also of one's own death as a universal emotion, the present work investigates, using the methodology of psychiatrist Elisabeth Kübler-Ross, the reflection of the different stages of grief in contemporary audiovisual media, with case studies including *La stanza del figlio* (Nanni Moretti, 2001) and *Cancer Shock* (Jo Spence, 1982-1986).

KEYWORDS: Grief; mourning; death; photography; cinema.

Para Izan, o cal a vida tivo a ousadía de separarnos moi pronto, quizais agora,
grazas a isto, poidas descansar en paz na miña mente.

La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos.

Ante el dolor de los demás, Susan Sontag

Sé que una cosa no hay. Es el olvido;
sé que en la eternidad perdura y arde
lo mucho y lo precioso que he perdido:
esa fragua, esa luna y esa tarde.

Ewigkeit, Jorge Luis Borges

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
1. Estado da cuestión e marco teórico. Evolución da morte en Occidente.....	8
2. Os procesos de dó.....	11
2.1. Etapas do dó.....	12
2.2. Diferentes posturas e tipos de dó.....	15
3. Estudo dos procesos de dó no audiovisual contemporáneo.....	19
3.1. Cinema.....	19
3.2. Fotografía.....	24
3.3. <i>Performances</i> e instalacións.....	27
3.4. Videoarte.....	31
4. Análise de casos.....	34
4.1. <i>La stanza del figlio</i> (<i>La habitación del hijo</i> , 2001) de Nanni Moretti: etapas do dó.....	34
4.2. <i>Cancer Shock</i> (1982-1986) de Jo Spence: o dó propio e anticipado.....	41
5. Conclusións.....	46
6. A modo de Epílogo: unha achega persoal.....	48
7. BIBLIOGRAFÍA.....	55
8. ANEXO I. FICHA TÉCNICA DO FILME.....	62
9. ANEXO II. IMAXES E FOTOGRAMAS.....	63

INTRODUCCIÓN

O nacemento e a morte son dous feitos fundamentais na existencia de todo organismo vivo, marcando o período de tempo no que se desenvolve a súa actividade, sendo a morte a certeza máis primordial que temos desa existencia. Pese a isto, o noso coñecemento é incompleto e é cando experimentamos a perda dun ser querido cando isto se fai evidente. De súpeto non sabemos que pensar nin que sentir, mergullámonos nunha especie de *shock* ao que lle seguirán toda unha serie de procesos intelectuais, emocionais, de comprensión e de adaptación que son os que lle van a permitir aos doentes seguir vivindo sen o *outro*. Precisamente, é de todos estes procesos de onde nace este traballo.

A investigación que aquí se propón brota dunha experiencia autobiográfica e ocúpase da creación artística orixinada a partir da dor da perda. Especificamente trátase de indagar nas diferentes maneiras de vivir e ser consciente da morte, de amosar a transformación do desgarrado da morte do *outro* pero tamén da morte propia como unha emoción universal.

Para a realización do presente escrito levamos a cabo unha metodoloxía baseada no estudo comparativo das diferentes teorías das etapas do dó, a consulta bibliográfica de fontes académicas e críticas cinematográficas, ademais de fontes primarias como entrevistas e declaracións das distintas artistas. Concretamente, este texto analizará *La stanza del figlio* (Nanni Moretti, 2002) e *Cancer Shock* (Jo Spence, 1982-1986), dúas producións que abordan unha mesma temática dende puntos e creacións completamente dispares. Ambas foron escollidas para poder establecer a forte conexión que teñen os obxectos dos *outros* cos vivos, así como o propio corpo dun mesmo, e como a súa representación pode ter, moitas veces, unha saída artística.

A estrutura do texto organízase en tres apartados principais para rematar cun breve epílogo onde amosamos unha achega persoal. Primeiro, aséntanse as bases do dó poñendo

de manifesto a evolución da morte ao longo dos anos e as distintas fases ou tipos que se poden dar, tendo como base principal o libro de Philippe Ariès, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días* (2000) e a teoría da psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross que aborda en *Sobre el duelo y el dolor* (2005). A continuación, analízase como se manifesta isto no audiovisual contemporáneo, sendo as máximas representacións o cinema e a fotografía, aínda que tamén atopamos *performances*, instalacións e videoarte. Para finalizar esta investigación propóñense dous casos de estudo cos que damos mostra da importancia dos recordos no dó e dunha das primeiras manifestacións do dó propio.

Por último, un breve epílogo pon fin a este traballo. Neste móstrase, a través dunha achega persoal, o motivo principal que dou pé a esta investigación, unha investigación que, ao igual que sucede coas artistas das que imos falar, tivo a súa pequena saída artística.

1. Estado da cuestión e marco teórico. Evolución da morte en Occidente

“Toda gran cultura es ante todo una cultura de la muerte”¹. Cada cultura caracterízase pola maneira de enfrontar este fenómeno a través da realización de ritos fúnebres e diferentes tipos de despedidas, polo que non existe cultura sen culto aos antepasados. Estas actuacións son as primeiras manifestacións do dó, onde o verdadeiro traballo (considerado dende o punto de vista psico-histórico) non significa máis que o esforzo dos superviventes por colocar aos seus mortos nun círculo de proximidade e paz ampliado².

As primeiras manifestacións deste dó non só son experiencias que manifestamos ante a morte do *outro*, senón tamén ante a nosa propia mortalidade. De feito, xa nos atopamos con esta angustia nalgúns escritos antigos, como por exemplo no poema babilonio de Gilgamesh (soberano da cidade sumeria de Uruk e heroe da mitoloxía

1 Vázquez Rocca, A., (2008). “Peter Sloterdijk: Espacio tanatológico, duelo esférico y disposición melancólica”. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 17(1), páx. 179.

2 Ibid., páx. 182.

mesopotámica) onde sofre pola chegada inminente da súa morte, da cal é imposible escapar: “¿Cómo podría no estar lleno de angustia mi vientre? (...) ¡Tengo miedo de la muerte y aterrado vago por la estepa! ¡Lo que le sucedió a mi amigo me sucederá a mi!”³.

Pero para poder falar do dó primeiro debemos entender como foi a forma de falecer ao longo dos séculos, posto que isto indícanos que relación temos coa morte e como nos imos enfrentar á perda. Nos nosos días adoitase falecer en hospitais pero ata o século XVIII nacíase e morríase na casa, algo que no século XX comezou a ser unha práctica inhabitual⁴. Podemos supoñer que este interese que temos por prolongar ou dilatar a nosa vida ata o último día ten que ver co temor á morte, e así nolo explica Martin Smud⁵. Na actualidade despedímonos dun ser humano como un ser pertencente a nosa cultura, a nosa terra, como alguén que deixou unha pegada e na que as súas manías, os seus xestos, os seus gustos, as súas frases, van seguir existindo no mundo terreal, pero isto non foi (nin é) sempre así.

Philippe Ariès establece unha evolución histórica da morte (e polo tanto tamén do dó) en Occidente. Inicialmente estaríamos ante o que o historiador denomina como a “morte domesticada”, debido a que neste momento o suxeito tiña “adestrada” á morte, é dicir, había todo tipo de advertencias que viñan dadas por signos naturais polas que a persoa era capaz de controlar o seu propio falecemento, como por exemplo os cabaleiros, os cales eran advertidos do seu destino nas cancións de xesta, ou tamén os eremitas (como cita Ariés, en Saint-Martin de Tours no século X un eremita, tras catro anos de reclusión, sinte que vai falecer moi pronto)⁶. Toda esta especie de simboloxía tamén facía ter un control

3 Castillo, J. S. (1994). *Gilgamesh o la angustia por la muerte. Poema babilonio*. El Colegio de México. Páx. 29.

4 Isto non é igual en todo o contexto Occidental, xa que no ámbito rural é unha práctica que ata non fai moitos anos era habitual e que hoxe en día, nalgunhas zonas séguese realizando, velando ao falecido na súa propia casa ou na dos seus familiares.

5 Smud, M. (2016). *Del duelo en la historia a nuestra actualidad*. VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores de Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Páx. 737.

6 Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Acanalado. Páx. 24.

sobre a despedida, unha despedida na que a fin principal era o lamento pola vida e o perdón dos asistentes, un acto puramente relixioso presidido pola persoa falecida no seu cuarto ao que acudían veciños, amigos e familiares, como si dun lugar público se tratase⁷. Os nenos tamén era invitados a este tipo de cerimonia, algo que hoxe pode parecer inusitado posto que choca directamente coa situación actual, onde son afastados e negados desta realidade, como se a morte non camiñara da man con estar vivo. De feito, son varios os teóricos que tratan isto chegando a dicir que a morte substituíu ao sexo como o gran tabú social no século XX⁸. “Hoy los niños saben la fisiología del amor, el pene, el coito, pero cuando el abuelo no está le dicen que se fue de viaje.”⁹.

A partir dos séculos XI e XII esta percepción vese alterada, a familiaridade que se tiña coa morte desaparece para dar paso á traxedia. Ariès denomina esta época como “a propia morte”; aquí a escena cambia pasando dunha imaxe na que o falecido cristián era acompañado para despertar no Paraíso, sin un oco para o relato das boas ou malas accións, a que a idea do xuízo triunfe abandonando o destino colectivo¹⁰. Esta nova iconografía comeza a estar presente en gravados, libros, estampas, etc., como as *Ars Moriendis* do século XV e XVI [Fig. 1].

Nesta época a morte comeza a asociarse con sentimentos como a angustia, a incerteza, a dúbida, a soidade, pero sobre todo, coa oración. A problemática vén cando esta angustia chega a tal cúspide que fai que pouco a pouco aquela persoa que antes se despedía da vida terreal entre apertas agora teña que xacer na soidade. Este feito tivo as súas consecuencias no rostro do defunto, posto que comezou a taparse (s. XVII), e tamén nos sepulcros, que empezan a inscribirse, pasando do anonimato á inscrición breve onde o importante era o nome, a data da súa morte e o cargo que ocupaba. Desta forma

7 Ibid., páxs. 29-32.

8 Nogueira, X. (2007). “O enfrontamento cos límites da representación (imaxes entre a transgresión e a provocación)”. *Quintana: Revista do Departamento de Historia da Arte* (6), pág. 203.

9 Smud (2016), *Art. Cit.*, pág. 737.

10 Ariès (2000), *Op. Cit.*, páxs. 43-46.

perpetuábase o recordo e preservábase a identidade dos falecidos, deixando constancia de que nun momento da existencia esa persoa naceu, viviu e tivo unha forma e un nome propio¹¹.

Posteriormente, dende o século XVIII a morte adquiriu un sentido novo, denominando a esta época como a “morte do *outro*”. Os asistentes comezan a berrar e a chorar, xa non escapan dos seus sentimentos, son doentes aos que a simple (ou complexa) idea da morte xa os conmove, polo que podemos establecer aquí o inicio do dó como o coñecemos na actualidade, cunha indumentaria, uns costumes e unha duración. Pero esta esaxeración do dó que ten lugar no século XIX ten un significado propio, o da non aceptación da morte do *outro*, a morte temida deixa de ser a propia para pasar a ser a do *outro*¹².

Actualmente vivimos unha etapa coñecida como a “morte vedada”. Nesta, a primeira motivación é o engano, a mentira, todo co desexo primordial de protexer ao doente, xa que o suxeito deixa de decidir a súa propia morte (salvo excepcións). A medicina permite que se comece a falecer en hospitais, uns lugares que comezaron sendo asilos dos miserables e peregrinos para pasar a ser lugares nos que se cura e se loita contra a morte, evitando, ao mesmo tempo, o contacto directo coa mesma. Os enfermos deben quedar confinados neses recintos con corredores infinitos onde impera o branco, quirófanos, máquinas e toda unha serie de artilleiros configurando así un “*non-lugar* que insonoriza a dor e invisibiliza a morte coa rápida desaparición do cadáver da estancia camiño dos procesos de maquillaxe ou incineración”¹³.

2. Os procesos de dó

O dó é un dos temas fundamentais na nosa vida, xa non só porque o implique a nosa propia existencia, senón tamén porque os vivos son incapaces de deixar de falar dos mortos,

11 Ibid., páxs. 47-59.

12 Ibid., páxs. 63-82.

13 Nogueira (2007), *Art. Cit.*, pág. 203.

xa que “Del lugar que se le dé al muerto cuando ya no tiene lugar, depende la vida del vivo.”¹⁴. Por esta razón Jacques Derrida pensa que o dó nunca pode ser completado, debido a que os mortos sempre se resisten a deixarnos; estiveron, están e estarán sempre constituíndo a nosa identidade e a nosa memoria¹⁵.

2.1. Etapas do dó

Unha vez explicada a evolución da morte debemos deternos na investigación das distintas fases do dó para, posteriormente, poder facer unha análise dos dous casos de estudo aquí presentes. Sen dúbida, os psicanalistas que máis salientan cando empezamos a investigar sobre esta cuestión son tres: John Bowlby, J. William Worden e Elisabeth Kübler-Ross. Os dous primeiros propoñen catro etapas (fase de atordamento, fase de anhelos, fase de desorganización e fase de reorganización), coa diferenza de que para Bowlby consiste máis en traballos que o doente debe facer para poder atravesar o proceso (aceptar a realidade da perda, traballar as emocións e a dor, adaptarse á nova realidade e recolocar emocionalmente ao falecido) que en etapas ou fases; sen embargo, con Kübler-Ross xorde unha quinta etapa que explicaremos a continuación.

Primeiramente temos que ser conscientes de que o dó é unha resposta fisiolóxica á vez que emocional, isto quere dicir que pode afectarnos fisicamente, posto que, aínda que se descoñece se isto produce cambios inmunolóxicos significativos, si que se detectou un índice de mortalidade maior en viúvos nun período próximo ao falecemento do seu cónxuxe¹⁶.

Atendendo ás fases, xa que resulta imposible abarcar cada unha das teorías, centrarémonos na da psiquiatra e escritora Kübler-Ross, baseándonos no seu libro *Sobre el duelo y el dolor* (2016). Neste, a escritora establece cinco etapas que son: a negación, a ira,

14 Smud (2016), *Art. Cit.*, páx. 738.

15 Loureiro, Á. G. (2005). “La vida con los muertos”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 30(1), páx. 145.

16 Flórez, S. (2009). “Duelo”. *Anales Del Sistema Sanitario De Navarra*, 25, páx. 79.

a negociación, a depresión e a aceptación. Cada unha delas pode variar segundo a persoa que a sufra, posto que existen tantas reaccións como persoas existentes no planeta.

En primeiro lugar, temos a “negación”, un momento no que o suxeito é incapaz de asimilar que a súa muller, o seu fillo, o seu pai, etc., non van volver xamais, é como se a realidade fose tan grande que é imposible de xestionar. Pero precisamente é esta negación a que nos axuda a sobrevivir nun inicio, un inicio moi complicado no que pouco a pouco ímonos facendo preguntas para ir aceptando a perda sen decatarnos¹⁷. Esta primeira etapa é maior cando as causas da morte son repentinas, como sucede no filme *La habitación del hijo (La stanza del figlio, 2001)* de Nanni Moretti, no que repararemos máis adiante [Infra 4.1].

En segundo lugar está a “ira”, a cal se manifesta en multitude de formas. Pode presentarse cara a persoa falecida ou cara nós mesmos, cando por exemplo se trata dun suicidio, onde esta ira ou mesmo culpa pode ser maior por non darse conta antes da situación. Isto é algo que encarna Wilson Joel (Philip Seymouren), o protagonista, en *Con amor, Liza (Love Liza, 2001)* de Todd Louiso. Debaixo de toda esta ira temos a dor, o medo a sentirnos sós, desamparados, abandonados, unha emoción completamente normal e da que non temos que rexeitar, posto que, tal e como nos indica Kübler-Ross, canta máis ira e dor nos permitamos expresar, máis sentimentos novos encontraremos para poder afrontar a perda¹⁸.

A terceira fase coa que nos atopamos é a “negociación”, unha especie de negociación coa propia vida que a miúdo vai acompañada dun sentimento xa coñecido, a culpa. Neste instante facémonos unha chea de preguntas, é un momento no que quedamos ancorados no pasado, intentando pactar a forma de liberarnos da dor¹⁹. Esta etapa forma parte dunha ponte que nos permite crer que podemos restaurar a orde no caos que nos

17 Kübler-Ross, E e Kessler, D. (2016). *Sobre el duelo y el dolor*. Barcelona: Ediciones Luciérnaga. Páxs. 23-26.

18 Ibid., páxs. 27-32.

19 Ibid., pág. 32.

rodea. Podemos ver a súa representación mesmo na música, cunha canción de Eric Clapton, *Tears in Heaven*, onde aborda a trágica morte do seu fillo e nos pregunta se cando ó fin chegue ao ceo el deixará de chorar. Cando atravesamos esta etapa a nosa mente explora todos e cada un dos acontecementos posibles sempre chegando á mesma conclusión: a realidade da ausencia.

Tras a “negociación” chega a sensación de baleiro, un baleiro que nos parece que vai durar para sempre, xa que non hai nada nin ninguén que poida substituílo. Esta etapa coñécese como “depresión”²⁰, cando xa somos plenamente conscientes da realidade, posto que esta reacción permítenos ir máis a modo e avaliar dunha forma real a perda, é como se nos obrigara a construír algo novo dende a nada. Esta emoción é a que máis soe preocupar á xente próxima ao doente xa que é a máis visible, con frecuencia soen dar ánimos porque séntese que é aquí onde se toca fondo, onde se pensa que xa nada volverá a ser igual e ese mal que se sente vai durar para sempre²¹.

Por último, chegamos á “aceptación”, onde xa se reconece que esa persoa querida non está fisicamente e xamais vai volver, reconécese a realidade, unha realidade permanente que, a pesar de non estarmos de acordo con ela, é a nova norma coa que temos que empezar a vivir. Isto implica como unha especie de curación final que se reflexa nas lembranzas, algo simple e imprescindible para o traballo do dó. Despois deste proceso, debemos intentar vivir nun mundo onde nos falta unha parte de nós, tal vez ao principio queremos vivir como antes, pero isto xamais vai ser posible, temos que aprender a reorganizarnos e volver asignar eses roles que quedan baleiros, ou incluso facelos propios²². A perda dunha persoa achegada a nós sentimentalmente provoca no noso interior unha loita,

20 Entendida como unha resposta axeitada ante unha gran perda e non como un síntoma dalgunha enfermidade mental.

21 Kübler-Ross e Kessler (2016), *Op. Cit.*, páxs. 35-39.

22 *Ibid.*, páxs. 39-42.

unha loita coa nosa propia mente onde se este traballo se desenvolve positivamente desemboca no recoñecemento e na aceptación da falta no rexistro do real²³.

Todas estas etapas ás veces só duran pequenos instantes, minutos, tendo nun mesmo día a sensación de que se pasou por todas elas. Non sempre son lineais. De feito, case nunca o son. Pódese volver á primeira estando na terceira, pasar á última e pensar que xa se está rematando o proceso cando non é así. Todo isto son reaccións a sentimentos, podendo retornarmos sempre a todas e cada unha delas. O traballo do dó causa un esforzo en nós, un gasto de enerxía que vai dende a “negación” ata a “aceptación” e que xa a propia palabra nos indica.

2.2. Diferentes posturas e tipos de dó

Existen diferentes posturas e teorías ante o dó. Como son moitos os filósofos, psicanalistas e teóricos en tratar esta temática, nós centrarémonos só en tres deles, dos que explicaremos moi brevemente as súas posturas. Estes van ser Sigmund Freud, Peter Sloterdijk e Robert Niemeyer.

Sigmund Freud establece unha distinción entre o que el denomina dó e melancolía, no seu artigo *Duelo y melancolía* escrito en 1917²⁴. Para este, o dó significa a perda que finalmente é aceptada como parte da vida, non se converte nun estado patolóxico posto que coñecemos aquilo que o causa; mentres que a melancolía é unha especie de dó que non resolve, é dicir, no que o tempo non pasa fronte á perda, o que fai que se converta nunha patoloxía²⁵. O suxeito, segundo Freud, non chora pola perda do obxecto (persoa, traballo, etc.) senón pola perda da súa libido (ganas de vivir), unha libido que se foi cargando pouco

23 Bortignon, M. (2022). “Trabajo de duelo y trascendencia de las dimensiones escalares en el cine de Patricio Guzmán y Terrence Malick”. *Universum Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 37(2), páx. 564.

24 Freud, S. [1915] (1917). *Trabajos sobre metapsicología, duelo y melancolía*. Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu. Citado en Alcaide, I. (2010). “Duelo y melancolía, complemento del narcisismo”. *Revista de Psicología GEPU*, 1(1).

25 Alcaide (2010), *Art. Cit.*, páxs. 25-31.

a pouco no obxecto, é dicir, o interese de vivir púxose no obxecto. En certa medida, polo tanto, o que o suxeito perde son as ganas de vivir²⁶.

Pola contra, Peter Sloterdijk, no capítulo *Duelo esférico, sobre la pérdida del nobjeto y la dificultad de decir lo que falta*, do seu libro *Esferas I* (2003)²⁷, reflexiona sobre o dó afondando nas causas que o orixinan. Este comeza reformulando o concepto e a natureza da melancolía, para el non existe unha diferenza estrutural entre o dó e a melancolía, como formula Freud, senón que simplemente o melancólico sería un doente ao que a perda lle supón un sufrimento maior que a separación “usual” entre os seres humanos²⁸. Deste xeito, a melancolía é a forma compacta da crenza de estar abandonado polo deus íntimo complementador, ou pola deusa, cuxa presenza orixina o *ser-aí* propio do seu nacemento²⁹. Ademais, Sloterdijk critica as terapias psicolóxicas actuais e propón unha terapia mitolóxica que consista en “establecer y fortalecer en el sujeto que se encuentra ahora aislado, nuevas bases para una creencia renovada en la posibilidad de complementación psíquica”³⁰.

Para rematar, a perspectiva de Robert Niemeyer sobre o dó que escribe en *Aprender de la pérdida* (2007)³¹ é distinta ás comentadas anteriormente. Esta é construtivista, posto que é entendida como unha reconstrución de significados na cal o doente ten un rol activo. A diferenza doutros autores, recalca o rol participativo, consciente e construtor do suxeito ante a corrente clásica que facía del unha vítima pasiva converténdoo nun paciente. No proceso do dó o suxeito non só deberá convivir coas súas desbordadas emocións senón que

26 Ibid.

27 Sloterdijk, P. (2003). *Esferas I*. Madrid: Edición Siruela. Citado en Martínez Rodríguez, P. (2015). *Duelo y creación artística. Propuestas de recuperación y continuidad de la memoria autobiográfica a través de la experimentación plástica*. [Tese de doutoramento, Universitat de Barcelona].

28 Martínez Rodríguez (2015), *Op. Cit.*, páx. 85.

29 Ibid., páx. 86.

30 Ibid., páx. 87.

31 Niemeyer, R. (2007). *Aprender de la pérdida*. Barcelona: Paidós. Citado en Martínez Rodríguez, P. (2015). *Duelo y creación artística. Propuestas de recuperación y continuidad de la memoria autobiográfica a través de la experimentación plástica*. [Tese de doutoramento, Universitat de Barcelona].

tamén deberá reconstruír o esnaquizado contexto relacional e os significados únicos que se perderon³².

Por outra parte, como xa se dixo con anterioridade, os dós son diferentes dependendo da persoa e da situación. No libro *O verán no que miña nai tivo os ollos verdes* (*Vara în care mama a avut ochii verzi*, 2016) de Tatiana Tibuleac, o protagonista, Alesky, enfróntase ao *dó anticipatorio* da súa nai enferma de cancro; no filme de Denys Arcand, *Las invasions bárbaras* (*Les invasions barbares*, 2003), toda a familia enfróntase á eminente morte de Rémy, sacando a relucir o tema da eutanasia; en *Verano 1993* (*Estiu 1993*, 2017), a primeira longametraxe de Carla Simón de carácter abertamente autobiográfico, Frida, unha nena de seis anos, ten que vivir a morte da súa nai cun cambio radical na súa vida. Todos eles son exemplos da multitude de distintos procesos aos que podemos estar sometidos por unha mesma causa, a morte dun ser querido.

Este dó tamén pode ser colectivo, marcado pola presenza descomunal da morte violenta dos xenocidios, guerras mundiais e demais conflitos armados que marcaron o século XX. Algunhas manifestacións artísticas ante estes sucesos poden ser o *Guernica* (Pablo Picasso, 1937) [Fig. 2], onde se denuncia a brutalidade da guerra pero tamén o momento no que se perde a inocencia dun pobo (a matanza dos inocentes) ou tamén *Death and Disaster*, unha serie de obras de Andy Warhol³³ que nos permiten reflexionar sobre as actitudes das persoas fronte á morte de personaxes públicos, sendo algunha das obras máis salientables a de *Marilyn Monroe* [Fig. 3] ou a de *Jacqueline Kennedy II* [Fig. 4].

Do mesmo xeito, a pandemia sufrida a raíz do COVID-19 no ano 2020 enfrontounos cunha morte e uns procesos de dó completamente distintos aos coñecidos ata o momento. A despedida por parte dos seres queridos que estábamos levando a cabo foi desterrada por un tempo, xa non era permitido ese espazo para velar aos mortos, posto que a cantidade diaria

32 Martínez Rodríguez (2015), *Op. Cit.*, páx. 91.

33 A serie consiste na apropiación de distintas imaxes separadas dos seus marcos xornalísticos e colocadas no contexto da arte.

de persoas que falecían era tal que resultaba imposible levalo a cabo. O dó xa non era individual, senón colectivo. “A morte xa non era *real* senón que se manifestaba a través dunha pantalla”³⁴. As ventás volvéronse intermediarias da nosa relación co entorno, ese entorno exterior que fora arrebatado de maneira repentina. Neste ano comezaron as primeiras exposición virtuais do Museo Reina Sofía, unha delas *Ante el umbral* (Clemente Bernad, 2020) [Fig. 5 e 6], que reúne 30 fotografías en branco e negro de Madrid en estado de alarma e confinamento para dar mostra de ese espacio urbano roto, onde a convivencia desapareceu³⁵.

Seguindo esta liña, o atentado contra as torres do World Trade Center neiorquino o 11 de setembro de 2001 supuxo un punto de inflexión no tratamento mediático dos sucesos. Encontrámonos cuns corpos caíndo [Fig. 7] que formaban parte deses suicidios provocados polo temor, polo medo, uns suicidios que confrontaban co ideal dunha morte digna, “esa que fomos construindo dende o comezo dos procesos de individualización da idade moderna, cando a morte deixa de ser unha experiencia colectiva para se constituír nun tránsito único e peculiar de cada individuo”³⁶.

Antes de rematar con este apartado gustaríanos facer alusión á serie fotográfica das torturas practicadas na prisión iraquí de Abu Ghraib³⁷ posto que é a imaxe visible de que a morte ten distintos rexistros dependendo dende onde estea filmada. Aquí o dó xa non é nin colectivo nin individual, simplemente non existe, é baleiro. Temos unhas fotografías cuns códigos nunca vistos para este tipo de situacións, posto que son fotografías de afeccionado,

34 Nogueira (2007), *Art. Cit.*, páx. 204.

35 Pérez Daza, J. (2020). “Imágenes, metáforas y representaciones visuales de la pandemia COVID-19”. *Temas De Comunicación*, 1(40), páx. 48.

36 Nogueira (2007), *Art. Cit.*, páx. 204.

37 A prisión de Abu Ghraib sitúase en Iraq, foi construída na década de 1950 e tras a invasión de Iraq pasou a ser controlada polos Estados Unidos para ser finalmente devolta e pechada en 2014. A principios do ano 2003 sucederon toda unha serie de torturas e abusos de prisioneiros no seu interior, levados a cabo polo persoal da Compañía 372 da Policía Militar dos Estados Unidos, axentes da CIA e contratistas militares involucrados na ocupación de Iraq. A investigación destes feitos iniciouse en 2004 tras unha denuncia anónima. Entre 2004 e 2005 sete soldados foron condenados e sentenciados a prisión.

fotografías de “turista” [Fig. 8] onde os soldados aparecen cun sorriso, como satisfeitos en fronte do seu monumento, un monumento conformado por unha pirámide de corpos dos presos espidos³⁸, corpos de individuos humillados. O discurso visual estrutúrase en torno aos corpos espidos e torturados e a figura uniformada que se presenta bromista, unha especie de provocación do horror que se intensifica ao pensar con cal das dúas debemos ou podemos estar identificados como espectadores³⁹.

3. Estudo dos procesos de dó no audiovisual contemporáneo

A morte produce unha destrución no noso entorno, o mundo tal e como o coñecemos cambia, muda, posto que parte do constituínte que o formaba desaparece. A problemática radica na re-adaptación do individuo á vida cotiá, cando este ten que buscar un novo significado para aquilo que deixou de ser, para o *outro*. Nese momento é cando os rituais e a arte relaciónanse, sendo capaces de acougar a carga emocional e construíndo unha nova postura dese individuo fronte a súa propia vida.

3.1. Cinema

O estudo da relación entre os procesos de dó e a imaxe cinematográfica podemos abordalo dende diversos puntos de vista: atendendo ás variantes anteriormente comentadas [Supra 2], diferenciando as distintas producións cinematográficas, facendo fincapé no proceso evolutivo, etc. Nestas páxinas, debido aos límites de extensión, eliximos facer unha análise diferenciando os distintos tipos de produción, comezando polo cinema autoral e rematando polo cinema de animación, eso si, sempre centrándonos na produción das últimas décadas e deixando de lado o documental, o cinema fantástico e as series de televisión. A continuación poñeremos atención nunha serie de títulos que nos parecen representativos de cada un destes tipos de cinema.

38 Nogueira (2007), *Art. Cit.*, páx. 205.

39 Redondo Neira, F. (2005). “La perversión de los códigos de representación icónica en las fotografías de torturas”. En *I Congreso de Teoría y Técnica de los medios audiovisuales. El análisis de la imagen fotográfica*. Páxs. 675-682.

En primeiro lugar, no cinema autoral atopamos varios filmes que teñen como temática central esta dor pola perda. Algúns dos títulos máis salientables son *Cría Cuervos* (Carlos Saura, 1976), *Tres colores: Azul* (Krzysztof Kieslowoski, 1993), *El dulce porvenir* (Atom Egoyan, 1997), *La habitación del hijo* (Nani Moretti, 2001) (Infra 4.1.), *Despedidas* (Yôjirô Takita, 2008), *Verano 1993* (Carla Simón, 2017) ou *Drive my car* (Ryûsuke Hamaguchi, 2021), entre moitos outros. O dó pode estar filmado e enfocado dende distintos personaxes, dende os máis pequenos ata os máis maiores, sendo os primeiros os que nos proporcionan unha maior mostra do cambio que produce nas súas vidas a morte dun ser querido. Carlos Saura (Huesca, 1932 – Collado Mediano, 2023) intenta dar mostra deste cambio en *Cría Cuervos* a través de Ana (Ana Torrent), a cal se enfrenta á perda dos seus proxenitores. Non é só unha experiencia infantil ante a morte, senón que é un reflexo das pegadas que deixa este suceso nos vivos. A cinta está filmada dende a perspectiva dunha nena de corta idade, aparecen elementos que nos vinculan á vida coa morte dun xeito que se entrelazan entre si, a irrupción da morte provoca unha confusión dos tempos, posto que a desaparición do outro leva a obsesión pola súa non-presenza, como se reflicte no filme ,coa posterior resurrección fantasmagórica [Fig. 9]⁴⁰. En certo modo podemos comparar este filme coa ópera prima de Carla Simón (Barcelona, 1986) *Verano 1993*, tendo como punto central a aceptación do dó nunha nena de 6 anos, neste caso ela mesma, posto que estamos ante un filme intimista e autobiográfico⁴¹. Esta obra ofrécenos un mosaico de persoas que intentan recompoñer un mundo roto, o mundo de Frida (Laia Artigas) [Fig. 10]⁴², unha nena que trata de assimilar o dó, que ten que abandonar a súa casa e trasladarse a un lugar distinto, o pobo dos seus tíos.

40 Loureiro (2005), *Art. Cit.*, páxs. 152-157.

41 A principios dos anos 90 o SIDA converteuse na primeira causa de morte entre a poboación de 25 a 44 anos en España. As consecuencias foron devastadoras e os pais de Carla Simón pertenceron a aquela xeración falecendo cunha diferenza de tres anos entre si. Cando se quedou orfa foi adoptada polos seus tíos que vivían na Garrotxa, un pobo de Girona.

42 García Serrano, F. (2016). “Verano 1993: el ejercicio íntimo de revivir la infancia”. *El Puente Rojo. Universidad Complutense de Madrid*. Páx. 1-3.

Por outro lado, si abordamos a morte do *outro* dentro do vínculo amoroso atopamos filmes como *Tres colores: Azul* (Krzysztof Kieslowoski, 1993). Keslowoski (Varsovia, 1941-1996) filma esta cinta dende o rexeitamento dos recordos, un rexeitamento producido pola morte da parella e da filla de Julie (Juliette Binoche) nun accidente de tránsito, do que só ela sae ilesa. Julie decide illarse do mundo exterior e de todos os recordos da vida que construíra xunto a súa familia: intenta suicidarse, vende a casa, a roupa, a decoración, retoma o apelido de solteira (Vignon), distánciase das amizades, rompe as partituras do último encargo do seu marido, etc., todo para illarse nun diminuto apartamento da cidade⁴³. A cinta está invadida por unha cor azul (que tamén da nome ao filme), unha cor que remite ao dó e que se representa no escenario, no encadre, no plano e na iluminación. A escena inicial xa amosa un ton azulado [Fig. 11], onde se mostra a parte inferior dun coche, anticipando o que vai suceder, o accidente⁴⁴. A pesar dos seus intentos por escapar da realidade temos varias escenas en todo o filme onde os recordos son inevitables; como por exemplo a piscina invadida por un grupo de nenas con traxes de baño brancos e flotadores vermellos⁴⁵ [Fig. 12] que lle recordan a súa filla. Nesta escena a iluminación reflíctese no azul da auga e, ao saír, ocorre todo un choque de recordos, este sentimento móstrase a través do azul no ambiente, intensificado, á mesma vez que a presenza da música faise máis forte. “Enquanto isso, a protagonista mergulha novamente e tapa os ouvidos, um signo evidente da lembrança, de como ela é provocada e do desejo de fugir dela.”⁴⁶.

En canto ao cinema comercial “adulto” diferenciamos varios filmes que tratan a dor da perda como *Gente corriente* (Robert Redford, 1980), *Reencuentro* (Lawrence Kasdan, 1983), *Algo para recordar* (Nora Ephron, 1993), *Cosas que importan* (Carl Franklin, 1998), *El turista accidental* (Lawrence Kasdan, 1998), *Una mujer difícil* (Tod Williams,

43 De Araujo Roble, R. (2020). “O significado da cor azul no filme Bleu de Keslowoski”. *Avanca Cinema Journal*, (11), páx. 193.

44 *Ibid.*, páx. 195.

45 Remite aos dous restantes filmes desta triloxía: *Tres colores: Blanco* (*Trois Couleurs: Blanc*, 1994) e *Tres Colores: Vermello* (*Trois Couleurs: Rouge*, 1994)

46 De Araujo Roble (2020), *Art. Cit.*, páx. 196.

2004) ou *Manchester frente al mar* (Kenneth Loregan, 2016), pero no que nos imos deter vai ser na ópera prima de Robert Redford (Estados Unidos, 1936), *Gente corriente* (1980). Neste filme podemos ver como a morte dun dos integrantes do seno familiar afecta a cada un dos personaxes; temos silencios, tristeza que desemboca en depresión, culpa, illamento social, perda do sentido da vida, toda unha serie de emocións que xa vimos en puntos anteriores e que se poñen de manifesto nunha familia americana de clase media alta, cunha educación puritana que xoga un papel importante. A nai, Beth Jarrett (Mary Tyler Moore) representa unha nai fría, un personaxe xeneralizado na sociedade norteamericana que sempre ten que ser perfecto e modélico⁴⁷ e que encadraríamos perfectamente dentro da primeira etapa de Kübler-Ross (Supra 2.1.). Beth non acepta a morte do seu fillo, do mesmo xeito que tampouco acepta o intento de suicidio do seu fillo menor Conrad (Timothy Hutton), polo que temos a un personaxe evadido da realidade.

O cinema *mainstream* tamén aborda os procesos de dó en filmes como *Love Story* (Arthur Hiller, 1970), *Ghost (Más allá del amor)* (Jerry Zucker, 1990), *Más allá de los sueños* (Vincent Ward, 1998) ou *La vida sigue* (Dan Levy, 2023), sendo esta última unha das mostras máis recentes. Dan Levy (Toronto, 1983) propón na súa primeira longametraxe, unha comedia dramática onde Marc (que protagoniza el mesmo) loita por afrontar, primeiro a perda da súa nai e logo a perda do seu marido. Para isto viaxa a París un fin de semana, para enfrontarse ao dor de quedar orfo e viúvo. Marc é un artista que vive a sombra de Oliver (Luke Evans), ata que este fatidicamente falece, neste instante é cando comeza o proceso de dó, un proceso que non remata co funeral senón que vai aumentando cada vez máis, ata que un ano despois os seus amigos deciden que debe ler a tarxeta que Oliver lle deixou antes de falecer⁴⁸.

47 Álvarez Gil, J. M. (2014). “Gente Corriente”. *PsicoBlogs. Universidade Complutense de Madrid*.

48 Debruge, P. (2023). “Good Grief Review: Daniel Levy’s cathartic feature debut imagines a different kind of broken hearts club”. *Variety*.

Por outro lado, en canto ao cinema *indie* destacamos *Con amor, Liza* (Todd Louiso, 2002), un filme que narra a historia de Willson Joel (deseñador de páxinas web) tras a perda da súa esposa por suicidio. Como levamos vendo os distintos tipos de morte (natural, por accidente, suicidio) afectan á maneira de poder afrontar aos procesos de dó, así como tamén a súa duración. O filme céntrase nunha carta que a muller lle deixa ao protagonista (Philip Seymour Hoffman), un acto interesante porque permite ver as distintas etapas do dó que xorden a raíz diso, onde o protagonista se estanca na etapa da negación, da non aceptación do sucedido. Para abordar isto Levy elabora escenas nas que o protagonista abandona aqueles lugares onde permanecía coa súa parella, como por exemplo a cama, traspasándose ao salón ou incluso a un lugar fóra da casa.

Por último, imos deternos no cinema de animación, o cal conta con obras como *La tumba de las luciérnagas* (Isao Takahata, 1988), *Up* (Pete Docter, 2009), *Del revés / Inside Out* (Pete Docter e Ronnie Del Carmen, 2015), *Coco* (Lee Unkrich e Adrian Molina, 2017) ou *El chico y la garza* (Hayao Miyazaki, 2023), entre outras. O primeiro filme mencionada pon en escena unha representación realista dun feito traumático: os bombardeos aéreos. Isao Takahata (Ise, 1935 – Tokio, 2018) viviu o contexto histórico da Segunda Guerra Mundial, polo que as imaxes que vemos na cinta xorden da súa propia vivencia. Este filme é completamente distinto aos que levamos vendo ata agora, propón unha reflexión, estamos a mirar dende a distancia, a mirar un horror do que xa coñecemos o desenlace, permeneceos “inmóviles frente al horror, nos interpela desde el inicio a asumir una posición activa, a hacernos responsables.”⁴⁹. Os protagonistas, Seita e Setsuko, son os dous fillos dun oficial da mariña xaponesa que viven en Kubo e que un día, durante os bombardeos, non conseguen chegar a tempo ao búnker onde os espera súa nai. Sen dúbida a potencia expresiva do filme atópase case no final: despois da morte de Setsuko preséntannos unha narración lenta sobre a soidade do refuxio que habitaban os dous, acto

49 Álvarez Gandolfi, F. M. (2017). “La animación japonesa en torno de la guerra: reflexiones sobre su dimensión ética y estética a partir de La Tumba de las Luciérnagas”. *Revista Fronteiras* 19(3), pág. 294.

seguido cun *flashback* amósanse imaxes da vida cotiá da nena [Fig. 13], mentres o seu irmán intentaba conseguir provisións para comer, todo cunha risa en *off* da mesma mentres xoga co seu reflexo na auga, barre a entrada do refuxio, persigue bolboretas, etc. Todas estas imaxes serven para amosar a vida da pequena durante a guerra, unha guerra onde cobra importancia o trivial, a banalidade cotiá, e “es dicha banalidad cotidiana la que permitiría procesar la inmensidad de lo intolerable que resultan las muertes de los niños.”⁵⁰. Este filme emocionanos e fainos pensar, colocándonos como espectadores fronte a masacre nun contexto bélico.

3.2. Fotografía

No terreo da arte contemporánea son multitude os artistas que reflicten o tema da morte do *outro* e do *outro amado*. A fotografía adoita ser un dos medios elixidos para poder transmitir ese dó, posto que permite fixar un momento, unha situación, unha persoa; permite coleccionar o mundo. Isto é un modo de poder apresar unha realidade que se considera, despois da morte, inaccesible, conferíndolle así un carácter único. Non se pode posuír a realidade pero si que se poden posuír as imaxes⁵¹. “Así como la fascinación ejercida por las fotografías es un recordatorio de la muerte, también es una invitación al sentimentalismo.”⁵².

Joel-Peter Witkin (Brooklyn, 1939) interpreta a morte como a morte do corpo, sendo este só un obxecto físico. Traballou como fotógrafo na Guerra de Vietnam entre os anos 1961 e 1964, feito que, xunto co accidente automobilístico que presenciou onde pensou que a cabeza dunha nena chegaba aos seus pés (sendo finalmente unha pelota que saíu rodando dun dos coches), fixo que, dalgunha maneira, comezara a centrar as súas fotografías na

50 Ibid., páx. 298.

51 Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara. Páx. 229.

52 Ibid., páx. 106.

violencia, a dor e a morte⁵³. Esta última presentándose de forma naturalista con eses cadáveres que eran fotografados dunha maneira escénica.

Existe un abismo entre a alma e o corpo no pensamento do fotógrafo e isto é o que lle permite manipularlos para expoñelos sen ningún tipo de decoro. En 2007, tras revisar os tópicos do *momento mori* e as *vanitas*, vai realizar *Ars Moriendi* [Fig. 14], unha fotografía onde vemos a unha muller espida, recostada ao modelo clásico sobre un diván, cunhas luvas nas dúas mans sobre as que sostén, nunha delas, un espello boca abaixo como símbolo do evanescente da beleza, e na outra, unha pluma como símbolo do saber. A muller permanece rodeada por sete cabezas decapitadas en diferentes grados de descomposición, feito que podemos relacionar cos sete pecados capitais. Estas están en actitude ameazante mentres que ela segue mirando de maneira sedutora ao espectador⁵⁴, xerando unha contraposición entre a beleza cristalina e as cabezas putrefactas, sendo isto a base estética da súa fotografía. Esta imaxe só quere facer evidente a dor e o inferno da morte en contraste coa beleza fría da vida.

Witkin xoga cos mortos como actores dun teatro, sen ritual funerario os viste, os maquilla e os dispón seguindo un esbozo previo que el mesmo ideou e que moitas veces segue o modelo dunha coñecida obra artística. Desta forma consegue traspasar a barreira do horror e facer de algo descoñecido e estarrecedor, unha obra aceptable e coñecida. Ademais disto, en moitas ocasións tingue os negativos proporcionándolles un aspecto de fotografía antiga, así como tapando (rascando ou debuxando) os rostros dos cadáveres e outras partes da imaxe nun intento de suavizar o impacto da mesma.

Seguindo esta liña, outra artista que debemos salienta en canto a súa produción fotográfica en torno a esta idea é Ishiuchi Miyako (Nitta, 1947). A súa obra xira en torno a idea de plasmar a vida das persoas ao longo do tempo, especialmente as experiencias

53 Van Deren, C. (1986). *Joel-Peter Witkin. Forty Photographs*. California: Catálogo Museo de Arte Contemporáneo de San Francisco. Páx. 8.

54 Godoy Contreras, I. (2013). “Retrato de un perverso. Taxidermia y necrofilia en la obra fotográfica de Joel Peter Witkin”. *ASRI: Arte y sociedad* (5).

dolorosas, como pode ser dende unha prenda rota que algunha vez pertenceu a unha persoa con vida ata as cicatrices que permanecen a través do tempo sobre a pel do ser humano⁵⁵. Realizou varias series fotográficas influenciadas pola Segunda Guerra Mundial como *Yokosuka Story 1976-1977* [Fig. 15], ademais doutras como *Scars* [Fig. 16] en 2005 onde recopilaba cicatrices na pel de distintas mulleres. Pero sen dúbida a que máis nos interesa destacar é *Mother's* (2000-2005) [Fig. 17], unha obra que funciona como canle de conexión coa súa nai, a cal falece no ano 2000.

Esta serie consta dunhas 40 fotografías onde a artista captura a presenza ausente a través de obxectos portadores de memoria. Miyako non se limita a facer meros retratos de súa nai, senón que deixa a un lado a figura humana para poñer o foco de atención nos obxectos, uns obxectos que se transformaron nun depósito de tacto humano tras a perda, como símbolos do perdido e do que persiste despois da morte, poñendo de manifesto a existencia da nai.

Nunha entrevista con Ueno Chizuko⁵⁶ a artista achéganos á mirada dende a cal realizou a obra. Tras a perda da súa nai experimentou un gran sentimento de ausencia que quixo cubrir buscando ese algo (ou alguén) que faltaba; é aquí cando abrindo o armario atopou moita roupa da súa nai, roupa interior que entende como unha segunda pel do ser humano, como unha segunda pel desa nai que xa non estaba, que xa se esfumara da casa e do mundo para quedar só o esqueleto que a cubría, as súas pertenzas, a súa roupa, as súas xoias, a súa maquillaxe, todo aquilo que estivo en contacto directo con ela, que formaba parte do seu ser como unha prolongación deste. Niso quixo que consistira a serie en “items that were closest to her skin.”⁵⁷.

55 Mireles Padrón, D. (2022). “La intimidad detrás de las heridas: obras de Ishiuchi Miyako”. *Metáforas al aire* (8), páx. 21.

56 Esta entrevista foi realizada o 30 de novembro de 2019 no Museo de Arte Chihiro de Tokio, aquí debateron sobre os estilos de vida das mulleres traballadoras, en particular sobre as vidas de Fujikura Miyako (nai de Ishiuchi Miyako) e Iwasaki Chihiro (ilustradora).

57 Miyako, I., Chihiro, I., Chizuko, U., Miho, T., Zohar, A., y Feltens, F. (2019). “The Story of Two Women: Ishiuchi Miyako and Iwasaki Chihiro (Excerpts from a Conversation between Ishiuchi Miyako and Ueno

Posteriormente realizou outras obras de gran relevancia como *Hiroshima* (2007) [Fig. 18], unha obra composta por 200 fotografías de obxectos persoais das mulleres e nenas que quedaron despois do accidente da bomba atómica; ou *Frida* (2013) [Fig. 19], que consta dunha serie fotográfica do gardaroupa de Frida Kahlo que actualmente se exhibe na Michael Hoppen Gallery (Londres).

3.3. Performances e instalacións

Esta relación do obxecto coa memoria é moi interesante, posto que nos obxectos repousan todos as lembranzas e emocións do *outro*. Atender a isto é unha forma de crear a partir do xa creado. Na obra *Yo duelo* (2018), Manuela Álvarez⁵⁸ realiza unha serie de *performances* que xorden a raíz da morte do seu esposo, o cal faleceu a causa dun accidente de coche. Aquí, como se estivésemos a presenciar unha especie de ritual, a artista dobra con moito coidado a roupa de Mateo (o seu esposo) [Fig. 20], a cal levaba gardada dende o seu falecemento, é dicir, case ano e medio. Durante os 45 minutos que dura a obra, Manuela colle prenda por prenda, vaina dobrando e pona na mesa, como esperando a que chegue a persoa, pero como sabe que isto xamais vai suceder desdóbraa e tíraa con rabia. Esta acción tan doméstica significa para ela unha acción de amor silenciosa, unha acción nese momento moi dura e emotiva, posto que con cada prenda xorde un novo recordo, un novo cheiro, que lle evocaba a unha situación pasada⁵⁹. Empregando o corpo como canle, esta artista explora o que resgardou no seu interior durante un tempo, expoñéndonos unha acción e unha necesidade corpórea que foi meditada tamén por María José Arjona⁶⁰, quen presentou *Tiempo Medio* [Fig. 21] no ano 2013 durante o desenvolvemento do 43^a Salón Nacional de

Chizuko - On *Mother's* and *Hiroshima*).". *Review of Japanese Culture and Society*, 31, páxs. 189 - 202.

58 Manuela Álvarez (1985) é unha artista colombiana que estudou Artes Visuais na Universidade Javeriana, actualmente posúe unha dobre titulación: mestra en artes visuais con énfase gráfica e mestra en artes visuais con énfase plástica.

59 Campos, A. y Hoyos, Y. (2019). "Quiero hablar de mi vida y los artistas que más me gustan hablan de ellos mismos. Entrevista a Manuela Álvarez". *Portal Error 19-13. Revista de arte contemporáneo*. 1(1).

60 María José Arjona (1973) é unha artista colombiana dedicada á *performance*, formouse en danza e gradouse na Academia Superior de Artes de Bogotá. O seu traballo explora temas como a identidade, o corpo, o ritual, soe colaborar con outros artistas convidando tamén a audiencia a participar.

Artistas de Colombia. Esta obra trátase de novo dunha *performance* que alude ao descoñecer da vida e da morte, poñendo como tema central os desaparecidos, máis concretamente, as 24 horas que establecen declarar a unha persoa como desaparecida. Nesta acción, que tamén dura 24 horas, a artista reflexiona sobre as pegadas que se deixan na vida e que sobrepasan todas as liñas temporais⁶¹.

Do mesmo xeito, as pegadas que deixamos na terra son de gran importancia para Ana Mendieta (A Habana, 1948 - Nova York, 1985), especialmente a súa serie de *performances Siluetas* (1973-1980), a cal está composta por unha gran cantidade de accións realizadas en espazos naturais onde o corpo da artista e os materiais orgánicos empregados vincúlanse e dilúense [Fig. 22 e 23], evocando así á idea da morte ao aludir á desaparición da materia do corpo. Este tipo de accións son documentadas a través de fotografías ou vídeos, que ela mesma denomina como traballos de terra/corpo. Neles, Mendieta completamente espida, debuxa a súa silueta unha e outra vez con elementos propios da terra, circulando sempre entre a vida e a morte, entre o desexo e a carencia, entre o visible e o invisible, construindo unha silueta efémera que a confunde coa terra mediante un ritual que lle permite elaborar unha identidade propia⁶².

Nas súas viaxes a México vai realizar algunhas das súas siluetas máis famosas, unha delas é *Flowers on body* (1973) [Fig. 24] que foi realizada nas tumbas zapotecas do Yagul en Oaxaca onde aparece deitada sobre unha tumba pre-hispánica de hedra cuberta de flores brancas teatralizando a súa morte ao modo da pintura *Ofelia* de John Everett Millais [Fig. 25], pero espida, sen luxos nin artificios, quere facer visible ese límite entre a vida e a morte que parece un abismo pero que é apenas perceptible. En *On giving life* (1975) [Fig. 26], aparece no medio dun campo, consumando o acto amoroso sobre un esqueleto; nesta obra, a artista parece querer dar vida á morte ou fundirse con ela nun acto amoroso a plena

61 Lozano Vela (2020), *Art. Cit.*, páx. 32.

62 Vaquero Diaz, R. (2020). “Ana Mendieta, silueta en tránsito”. *Mundo Performance*.

luz do día, un acto que perturba porque fai alusión a varios dos tabús da nosa sociedade, como son o espido, o acto sexual, a morte ou a necrofilia, entre outros.

Por último, en *Ánima* (1976) [Fig. 27] realizada tamén en Oaxaca, Mendieta constrúe a súa silueta cunha estrutura de madeira que perfila con fogos de artificicio. A súa imaxe préndese e consúmese polo lume. Esta obra presenta unha clara influencia dos cultos funerarios mexicanos. A artista relaciona a visualización e desaparición da súa silueta cos rituais mexicanos do sagrado e a súa vez coa natureza e o pensamento primitivo, recorre á interpretación/representación persoal como crenza primitiva de sobrevivida, o dobre, o fantasma, o *eidolon*, a alma, o acompañante do individuo na vida cotiá. Desta forma as súas siluetas veñen a representar o seu dobre simbólico, nun rito continuo de visualización e de desaparición⁶³.

Outro traballo que imos abordar vai ser o de Teresa Margolles (Culiacán, 1963), unha artista conceptual, aínda que tamén fotógrafa, videógrafa e diplomada en Medicina Forense Mexicana, feito que lle serve para poder analizar a morte orgánica dende un punto de vista artístico⁶⁴. Ocupa un lugar fundamental no circuíto da arte expoñendo as súas obras no Museo Experimental EL ECO, no Museo da Cidade de México ou no Museo de Arte Carrillo Gil, entre outros. Ademais tamén logrou ocupar un sitio a nivel internacional participando, por exemplo, na 7ª Bienal de Berlín, na 4ª Bienal de Liverpool ou na 53ª Bienal de Venecia, gañando o Artes Mundi no 2012⁶⁵.

A relevancia da súa obra consiste en dar visibilidade aos niveis de violencia da sociedade mexicana, tendo como temática central a morte dende os anos noventa. Margolles realizou os seus primeiro traballos como parte do colectivo SEMEFO (Servizo

63 Lozano Vela (2020), *Art. Cit.*, páx. 32-34.

64 Nogueira, X. (2020). La emergencia de los otros cuerpos. Cuerpos marginales, marginados y alternativos en las artes audiovisuales hispánicas. En B. Brémard (Ed.), *Prendre corps, dire le corps, penser le corps*. Éditions Orbis Tertius. Páx. 40.

65 Campiglia, M., (2013). “Teresa Margolles. Reiterar la Violencia”. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 2(1), páx. 102.

Médico Forense) xunto con Arturo Ángulo Gallardo, Juan Luis García Zavaleta e Carlos López Orozco. Nas súas obras realizaban concertos e *performances* nas que traballaban con materias orgánicas sen vida, intentaban así colocar ao espectador en situacións violentas tratando de producir horror, todo isto mediante a teatralidade⁶⁶. Pero antes do ano 2000 o grupo desintegrouse e comezou a traballar en solitario realizando obras dunha gran dureza onde a sangue, os depósitos de cadáveres e os propios cadáveres van formar parte intrínseca do seu traballo⁶⁷.

A materia prima coa que comeza a traballar segue centrándose en fragmentos, fluídos de cadáveres ou obxectos que estiveron en contacto con estes. Estes obxectos soen presentarse como algo inocuo, funcionando como unha especie de cebo que nos invita a entrar na obra⁶⁸. Un exemplo pode ser a obra *Lengua* [Fig. 28] do ano 2000, na que extrae a lingua dun mozo adicto á heroína que foi asasinado e levado ao depósito de cadáveres. Margolles, ao informarse de que a nai non tiña os recursos necesarios para enterrar ao seu fillo, decide pagarlle os servizos a cambio da doazón da lingua. Desta maneira, fai evidentes as miles de mortes anónimas que ocorren a diario no país⁶⁹. Esta peza foi instalada no Museo de Belas Artes xunto cun cartel que dicía que pertenceu a un mozo *punk*.

Despois destes traballos onde o corpo é o obxecto central vai iniciar un traballo co que denomina “símbolos do cadáver”. Temos que ter en conta que o contexto era o dun país no que os cadáveres, tanto procedentes da delincuencia organizada como de narcotraficantes abatidos polo goberno, acumulábanse. Nese instante, Cuauhtémoc Medina (curador de arte mexicano) e Margolles decidiron presentar na 53ª Bienal de Venecia en 2009 *¿De qué otra cosa podríamos hablar, si no?*. Foi aquí onde se realizou *Limpieza* [Fig.

66 Ibid., páx. 105-107.

67 Nogueira (2020), *Op. Cit.*, páx. 41.

68 Campiglia (2013), *Art. Cit.*, páx. 111.

69 Juárez, I. (2022). “El problema de la representación de la muerte y la violencia en el arte. Un acercamiento a Vaporización de Teresa Margolles.”. *Estudios del Discurso* 8(2), páxs. 3-4.

29], unha obra na que a artista empregou sangue humana procedente das vítimas do narcotráfico que dispuxo sobre un cuarto pintado de vermello onde un home limpaba sin cesar cunha fregona⁷⁰. Os espectadores non só contemplaban a escena senón que se impregnaban dela a través do seu olor e do seu contacto viscoso cos zapatos.

A auga tamén se converteu nun elemento central nalgunhas das súas *performances*. Nas instalacións *Vaporización* (2001) [Fig. 30] e *En el aire* (2003) [Fig. 31] emprega a auga coa que foran lavados os cadáveres nos depósitos de México, na primeira co vapor e na segunda con burbullas de xabón. Aquí a experiencia da morte chéganos por medio da respiración e do noso contacto directo con estes fluídos, traendo ao primeiro plano o sentido que nos mesmos lle proporcionamos ao cadáver⁷¹.

Na última década a súa práctica artística centrouse na Cidade Juárez. En 2008 presentou *Sonidos de muerte* [Fig. 32], unha instalación sonora con gravacións no lugar onde se atopou o corpo dunha muller asasinada, denunciando así os feminicidios da localidade. “Ahora el cadáver deja su lugar al cuerpo ausente.”⁷².

3.4. Videoarte

Por último, imos facer unha mención á obra de Bill Viola (Queens, 1951 – Long Beach, 2024). Un artista recoñecido no ámbito da arte contemporánea que expuxo as súas obras nalgúns dos museos e eventos artísticos máis relevantes do mundo, como o Guggenheim Museum de Nueva York, a National Gallery de Londres ou a Bienal de Venecia, entre outras⁷³.

A contemplación do mundo, as relacións entres os seres humanos e a dualidade dos fenómenos da vida e da morte, son os temas existenciais que recorren a súa obra, sendo o

70 Campiglia (2013), *Art. Cit.*, páx.104.

71 Juárez (2022), *Art. Cit.*, páxs. 11-13.

72 Nogueira (2020), *Op. Cit.*, 42.

73 Vara Sánchez, C. (2024). *Bill Viola. Estética del tiempo y la emoción*. Madrid: Casimiro. Páx. 14.

seu tema principal o vínculo entre o tempo e a emoción⁷⁴. Nesta están presentes, con moita frecuencia, os catro elementos (auga, terra, lume e aire) para dar evidencia dos estados mentais como metáforas ou recursos visuais. A aparición da auga nos seus vídeos é fundamental posto que se relaciona cun accidente da súa infancia; cando tiña apenas seis anos sufriu un afogamento, “Tuve la buena suerte de ser rescatado por mi tío, y me dio un enorme regalo: el conocimiento de un escondido, infinito e ingrávulo mundo verdeazulado bajo las aguas, una momentánea visión del paraíso que fue real y eterna.”⁷⁵. En 1991 a nai do artista falece despois dun período de tres meses en coma, durante este tempo Viola estivo realizando unhas gravacións dos últimos momentos da súa nai, pero sin a intención de incluílos nalgunha das súas obras, sen embargo, despois desta morte, acompañado cun longo período de dó, e do nacemento do seu segundo fillo, constrúe *Nantes Tryptich* (1992) [Fig. 33]⁷⁶. Esta obra trátase dunha videoinstalación onde, por medio dun tríptico renacentista, propón unha interconexión espiritual entre o nacemento da vida e a morte, entre a chegada e a ida, que son representadas á mesma vez, presentando así dous estados naturais do ser humano separados por un home que flota na auga, un elemento esencial para a creación da vida⁷⁷. Esta foi concibida a partir dunha comisión do Centro Nacional das Artes Plásticas de Francia para ser exposta nunha capela do Museo de Belas Artes de Nantes nese mesmo ano. A instalación, polo tanto, consta de tres canles de proxección de imaxes en vídeo a cor, sendo as tres superficies pensadas para ser montadas sobre a parede dunha habitación escura⁷⁸.

As imaxes ás que nos enfrentamos cando vemos esta obra son moi poderosas. No lado esquerdo observamos o proceso de nacemento do fillo do artista; ao principio do vídeo

74 Vara Sánchez, C. (2024). “Bill Viola. Estética del tiempo y la emoción”. *LaFuga*, páx. 1.

75 García Lorenzo, M. A. (2013). “Bill Viola: “Tuve la suerte de ser rescatado de morir””. *El País*.

76 Lozano Vela (2020), *Art. Cit.*, páx. 30.

77 Sanz Martín, C. (2017). “Ut pictura movens poesis”: Análisis transversal de la obra de Bill Viola y Terrence Malick. *Ars Longa* (26), páx. 341.

78 Vara Sánchez, C. (2015). “Bill Viola’s Nantes Triptych: Unearthing the sources of this condensed temporality”. *Aniki* 2(1), páx. 37.

vemos á muller embarazada acompañada dun home que lle toma a man, logo aparecen dúas enfermeiras que lle axudan a dar a luz entre gritos e respiracións profundas, e por último vemos como o pequeno bebé é entregado a súa nai. No momento en que o neno grita todo gaña importancia, pasando a ser a súa pequena cabeza o plano central do vídeo. No lado dereito reflíctese unha historia moi distinta, a historia do final dunha vida, da morte. Non temos momentos dramáticos, non hai gritos nin choros, só a lenta desaparición da vida encarnada pola súa nai. A cámara alterna tomas dun primeiro plano con outras dun plano xeral, nun momento aparece unha persoa vestida de negro que lle toca a manta e lle toma a man. As tomas van repetíndose ata que a respiración da muller se detén, nese momento a imaxe desvanécese a negro⁷⁹. Na pantalla central, a máis grande de todas, proxéctanse cinco historias consecutivamente⁸⁰, todas comezan cunha figura vestida somerxéndose na auga, en certos momentos ata parece que se van fundido sen vida no mar. De repente, aparecen elementos de vida coas mesmas figuras vestidas intentando emerxer, algunhas tomas terminan coa figura subindo lentamente, e a última toma culmina cun remuíño que tira do corpo cara arriba⁸¹.

Nantes Triptych non foi a primeira exploración deste tipo de representacións artísticas, pero sen dúbida, foi na que máis afonda as singularidades deste concepto pictórico, o tríptico. Normalmente os trípticos era designados como pinturas “con portas ou con alas”, isto non sucede na instalación de Viola pero si que conserva a especificidade de representar diferentes temporalidades en cada unha das pantallas. O panel central constitúe o foco principal e nas “alas” están os conceptos liminares, o nacemento e a morte, polo que ao contemplar a obra sentimos a necesidade de encontrarlle unha resposta ao enigma existencial proposto polo artista, un enigma que debe estar na sección central⁸².

79 Ibid.

80 Nesta parte central as imaxes xa deixan de ser reais, si antes estábamos ante o nacemento do propio fillo de Viola ou a morte da súa propia nai, aquí estamos ante historias guionizadas e interpretadas por distintos actores.

81 Vara Sánchez (2015), *Art. Cit.*, páx. 38.

82 Ibid., páx. 38-40.

Por outro lado, o vídeo *The Passing* [Fig. 34] no que se basea a videoinstalación *The Nantes Triptych* e a obra *Heaven and Earth* [Fig. 35] serán creadas coas imaxes e secuencias do nacemento do seu fillo e da morte da súa nai seguindo esta idea de continuidade entre a vida e a morte. O vídeo inicial era unha produción de 54 minutos cuxas imaxes granuladas en branco e negro somerxiánnos nunha atmosfera enrarecida, como nunha especie de viaxe ás profundidades do mar (ou da alma). Isto fai que nos convertamos en meros espectadores de nacementos, de agonías e do desasosiego propio de Viola como un durminte inquieto. O autor amósanos as dualidades, vida/morte, día/noite, luz/escuridade, superficie/profundidade como caras e contra-caras que conviven nun mesmo espazo de realidade.

4. Análise de casos

A continuación imos a comentar dúas obras, unha do eido do cinema e outra da fotografía, dúas artes distintas pero vinculadas nese afán de amosar os medos, sentimentos ou anhelos e darlles unha saída artística. Primeiramente comentaremos algúns detalles sobre a vida persoal dos artistas (aqueles que nos sexan de interese) para logo dar paso á análise das obras, dirixindo o noso discurso cara á importancia que teñen os recordos materiais (ou as experiencias) e como os artistas se comunican con estes.

4.1. *La stanza del figlio* (*La habitación del hijo*, 2001) de Nanni Moretti: etapas do dó

“Con el transcurso de los años se piensa cada vez más en la muerte y, naturalmente, es un miedo que he intentado, no diría alejar, sino afrontar interpretándolo y relatándolo a través de una película.”

Nanni Moretti⁸³

83 Gili, J. A. (2002). “Quise investigar a fondo el peor de los dolores. Entrevista a Nanni Moretti”. *Página12*.

Nanni Moretti concibe *La stanza del figlio* (2001) como un traballo para afrontar con franqueza o medo persoal que lle ocasionaba a morte do seu propio fillo Pietro. Esta idea xa rondaba pola súa cabeza tras dirixir *Caro Diario* (1993), pero non foi ata o ano 2001 onde tomou forma e sentido. Durante toda unha década Moretti realizou dous filmes, o xa mencionado *Caro diario* e *Aprile* (1998); estes permitíronlle consolidarse como cineasta debido ao seu afán por saírse fóra das tendencias dominantes na produción contemporánea con referencias políticas, mestura de xéneros ou o seu narcisismo autobiográfico⁸⁴. Pero con este filme todo cambia⁸⁵, foi rodado inmediatamente despois de *Aprile* provocando unha especie de enfrontamento entre eles, unha oposición entre os fotogramas: si en *Aprile* atopábase celebración e entusiasmo aquí atopamos dó e pánico⁸⁶, Moretti muda de pel, abandona o autobiográfico e elabora unha historia lineal rota polo azar⁸⁷.

La stanza del figlio provoca un retorno ao clasicismo e aos mecanismos máis conservadores do cinema, non só de Moretti, senón do cinema italiano. Abandona o ton irónico, as referencias políticas, culturais e cinematográficas, o “eu” narrativo⁸⁸; os trazos filmicos disípanse chegando a poder pasar por unha cinta dirixida por outro creador, aínda que elementos como o gag dos zapatos deportivos que Giovanni (Nanni Moretti) garda na súa consulta [Fig. 36], as referencias á psicanálise ou os ocos temáticos sobre a paternidade fannos conectar con ese cinema máis autoral. Estas diferenzas poden vir dadas polo equipo de guionistas coas que colabora: Heidrum Schleef, profesora do Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma, que viña de realizar o seu primeiro traballo profesional xunto con

84 Fernández Heredero, C. (2001). “El dolor irreversible”. *El País*.

85 En *La stanza del figlio* séguense atopando elementos de conexión con outros filmes de Moretti, un exemplo pode ser o vaso de auga en xaxún antes do café que da comezo ao filme é que conecta coa imaxe que pon fin a *Caro Diario*. En Sartori, B. (2001). “Nanni Moretti: He cosntruido una historia dolorosa sin trucos”. *El Cultural*, páx. 46.

86 Rodríguez Serrano, A. (2018). *Nanni Moretti*. Ediciones Cátedra: Madrid. Páxs. 278-279.

87 Sánchez, S. (2001). “Nanni Moretti estrena su obra maestra La habitación del hijo. La muerte es impar”. *El Cultural*, páx. 47.

88 Fernández Heredero (2001), *Art. Cit.*

Mimmo Calopresti; e Linda Ferri, que varios anos antes escribiu unha comedia para os irmáns Mazzieri (*Voglio una donnaaa!*, 1998). A elección de dúas figuras tan aparentemente afastadas do universo *morettiano* resulta interesante, xa que son dúas persoas case descoñecidas traballando cun director xa consagrado. Esta idea pode vir dada pola necesidade do director en buscar miradas distintas, afastadas do que levaba facendo ata agora e non lastradas por ideas preconcebidas⁸⁹.

Moretti filma unha historia moito máis complexa do que pode parecer a primeira vista. Este céntrase no impacto que produce a morte repentina dun adolescente no núcleo familiar, un núcleo formado polo pai, Giovanni; a nai, Paola (Laura Morante) e a irmán, Irene (Jasmine Trinca). A historia filmase dende o interior, amosando a profunda dor inasimilable que o feito causa e dando mostra da desgarradora experiencia que supón convivir coa dor da ausencia intentando dar marcha atrás no tempo para evitar o sucedido⁹⁰, todo isto cun “tono realista que no naturalista”⁹¹, dito polo propio Moretti.

Para dar paso á análise fílmica en primeiro lugar debemos falar dos créditos [Fig. 37]. Estes amósanse dunha maneira sobria (algo de novo inusual no director), xa non hai cores no fondo, nin superposición de imaxes, nin sequera divisamos o logotipo propio de Sacher Film⁹² coa vespa [Fig. 38], senón que o que se nos mostra agora é unha tipografía branca sobre un fondo negro [Fig. 39]⁹³. O título tamén é un elemento de importancia, posto que nos sitúa ante un lugar de convivencia, ante un lugar do nacemento dunha identidade; para Giovanni e a súa familia esta habitación forma parte do espazo da ausencia, un pequeno oco onde parece que sobrevive a memoria dese fillo perdido⁹⁴ pero onde queda en

89 Rodríguez Serrano (2018), *Op. Cit.*, páxs. 283-286.

90 Fernández Heredero (2001), *Art. Cit.*

91 Castro, A. (2001). “Nanni Moretti”. *Dirigido por* (305), páx. 56.

92 Compañía italiana de produción e distribución fundada por Nanni Moretti e Angelo Barbagallo en 1987. O primeiro filme co que traballaron foi *Noite italiana* (1987) de Carlo Mazzacurati. Desde 2007, tras a marcha de Barbagallo está xestionada unicamente por Moretti.

93 Rodríguez Serrano (2018), *Op. Cit.*, páx. 279.

94 Fernández Heredero (2001), *Art. Cit.*

evidencia a non-presenza: unha cama inservible, un armario sen roupa nova... Andrea (Guiseppe Sanfelice), xa dende o inicio converte o seu cuarto nun espazo de segredos; rouba un fósil no colexio xerando unha desconfianza na familia ou explora o amor cun vídeo que lle manda a Arianna, unha rapaza que coñece nun campamento de verán é que vai ser de especial importancia para poder cerrar o círculo do dó⁹⁵.

O filme arranca coa contemplación que Giovanni dedica a un grupo de Hare Krishna cando pasan por diante da cafetería na que se atopa almorzando [Fig. 40]. Isto trátase dunha especie de sinal ao final de *Caro Diario* e a catástrofe que está por vir⁹⁶. Atendendo á análise de Aarón Rodríguez, a cinta pódese dividir en tres actos. O inicial ocupa o primeiro terzo e ten como obxectivo principal presentarnos aos protagonistas e as súas relacións atendendo a dous puntos: o lúdico e o íntimo. Nesta primeira parte a vida familiar parece amosar unha gran felicidade e tranquilidade, non ocorre nada, só o cotiá, o insignificante dun café, dun roubo, dun amor furtivo⁹⁷, etc. Ao mesmo tempo trázase un relato da actividade profesional de Giovanni cos seus pacientes, este é psicanalista e ten a consulta situada dentro do seu fogar xerando dous mundos que se superpoñen, o do trauma e o da familia⁹⁸.

O primeiro punto de xiro ten a forma dunha secuencia de escenas nas que interveñen todos os protagonistas; Moretti a través da música e do montaxe sincopado transmite o perigo que sobrevoa o equilibrio familiar e emocional, un perigo que decide non amosar. A morte de Andrea transcorre cun plano no que se ve a embarcación na que vai cos seus amigos adentrándose no mar [Fig. 41] e cun corte que introduce a testemuña dun paciente de Giovanni ao que lle acaban de detectar un tumor [Fig. 42]. O tempo en que Andrea morre é o tempo no que a cámara explora a testemuña dun home que se enfronta á morte, é que por ende é o culpable indirecto da morte de Andrea. Para dar por rematado o ciclo

95 Rodríguez Serrano (2018), *Op. Cit.*, páx. 281.

96 *Ibid.*, páx. 293.

97 Sánchez (2001), *Art. Cit.*, páx. 46.

98 Fernández Santos, Á. (2001). “El llanto calculado”. *El País*, páx. 53

narrativo o cineasta introduce un plano de Giovanni apoiado en silencio no paseo marítimo co mar de fondo [Fig. 43], creando así un xogo compositivo entre o primeiro plano da despedida do fillo e o segundo plano do último momento de calma. Ambos divididos horizontalmente en tres terzos marcados polas rocas, pola barreira do paseo e pola liña do horizonte⁹⁹. Este primeiro acto representa a primeira fase do dó, onde o atordamento é evidente ao inicio ante a chamada que comunica o accidente, coa busca do seu propio fillo polo paseo, polo parque de atraccións ou a través da roupa e os obxectos do seu cuarto.

O segundo acto comeza coa morte de Andrea. Moretti emprega un fundido a negro como *midpoint*, partindo así a cinta pola metade e permitíndonos contemplar como se sobrevive ante esta ausencia, a que ocorre cando o que falece non é o proxenitor senón o descendente. Dalgunha maneira os actos anteriores invértense neste, se antes se daba mostra da monotonía dunha familia onde impera a normalidade, agora esa mesma monotonía é insostible: Giovanni sae a correr para despexarse pero cando volve imaxina como sería correr xunto o seu fillo aquel domingo¹⁰⁰ [Fig. 44], Irene (Jasmine Trinca) é expulsada do equipo de baloncesto tras perder os papeis nun partido [Fig. 45], o íntimo desequilíbrase ata tal punto que Giovanni decide ir a durmir ao salón [Fig. 46], etc¹⁰¹.

O terceiro e último acto é o descubrimento de Arianna como posible clave para a curación dunha familia destruída, posto que, como postula Proust, o ser humano non ama só a persoa, senón que ama todo o mundo que a rodea e a vida que esta nos ofrece¹⁰². A irrupción de Arianna forma parte daquel futuro arrebatado de Andrea que é capaz de unir á familia de novo. Moretti fai coincidir tres planos para narrar a escena dunha maneira silenciosa e serena¹⁰³: o subxectivo do pai protagonista [Fig. 47] e dous planos medios de Arianna e do propio Giovanni [Fig. 48 e 49]. Proponnos así unha identificación coa mirada:

99 Rodríguez Serrano (2018), *Op. Cit.*, páxs. 287-289.

100 Fernández Heredero (2001), *Art. Cit.*

101 Rodríguez Serrano (2018), *Op. Cit.*, páx. 290.

102 *Ibid.*, páx. 301.

103 Sánchez (2001), *Art. Cit.*, páx. 47.

nós, os espectadores, miramos por primeira vez esas fotografías á mesma vez que os seus pais. Somos invitados, polo tanto, a asomarnos ao descubrimento pero tamén á reflexión sobre a mediación do *outro*¹⁰⁴.

Non estamos ante a recuperación do trauma senón que estamos ante a recuperación da fortaleza dunha familia que nun punto deste dó estivo separada e que emerxe coa unión real deses tres corpos que quedan paseado, calados, pola beira do mar [Fig. 50], “frente al lugar común de que el dolor une, en muchas ocasiones el dolor separa, pero en el film (...) comprendemos que aunque algo separa a los personajes, también hay algo importante que los une.”¹⁰⁵. O cineasta fai coincidir a cámara, a través dun largo *travelling* subxectivo¹⁰⁶, coa mirada de Arianne [Fig. 51] que se afasta cara unha nova vida, cara un futuro incerto erosionada polo contacto coa morte, pero agradable e recuperada polo cariño recibido da familia de Andrea. Na banda sonora introdúcese *By this river* de Brian Eno, Moretti atopou nesta canción “una pieza que encajaba perfectamente en esa escena final en que todos caminan en direcciones contrarias, pero comienzan a unirse de nuevo”¹⁰⁷. No movemento de cámara que pon fin ao filme temos o resultado de máis dunha hora e media de dor sin límites, dun vacío sin explicacións que nese desprazamento cara o futuro resígnase á continuación da vida¹⁰⁸.

En canto aos tipos de plano, os planos detalle vannon remitir ao proceso produtivo da morte en si mesma cunha serie de traballadores anónimos manexando ferramentas coas que selan e tallan con gran rapidez para poder cumprir os tempos [Fig. 52]. Todo isto forma parte dun acto alleo de calquera xesto simbólico, a morte so chega para converterse en puro traballo. Estes planos teñen unha aparencia case abstracta cos pequenos obxectos convertidos de pronto en protagonistas [Fig. 53]. Os rostros, pola contra, sempre

104 Rodríguez Serrano (2018), *Op. Cit.*, páx. 301.

105 Castro, A. (2001). “Nanni Moretti”. *Dirigido por* (305), páx. 56.

106 Torreiro, M. (2008). “La habitación del hijo”. *Fotogramas*.

107 Sartori (2001), *Art. Cit.*, páx. 46.

108 Torreiro (2008), *Art. Cit.*.

permanecen encadrados con distancia, de feito, na escena do ataúde Paola, a nai, é incapaz de soportar o sufrimento e sae do plano, pero nese instante a cámara non a persigue e ela tampouco regresa¹⁰⁹. O tempo flúe pero non cura e vista disto é esta escena [Fig. 54]. Moretti enfróntase coa dor e o drama pero sin efectismos, sin reclamar unha compaixón do espectador pero obrigándoo a compartir esta visión¹¹⁰. Existe unha especie de centro compositivo que ven dado polas relacións corpos-ataúde, pero que en ningún momento queda formalmente forzado: as paredes están valeiras, as flores apíñanse de calquera maneira do chan, o acontecemento descríbese case dende a pobreza estética. Recordando, en certa maneira, a estética de Carl Theodor Dreyer¹¹¹.

O discurso comeza a articularse entre a dor do corpo, o amor (ou a falta do mesmo) e a angustia, todo iso relacionado en certa maneira coa psicanálise. Moretti compadece ao seu protagonista, un home que acaba de perder ao seu fillo e está obrigado a escoitar durante horas problemas dos seus pacientes que lle parecen sufrimentos minúsculos ante o que el sinte. “Si el cadáver de su hijo es únicamente materia, si no queda un hueco para el reencuentro, el drama de todos los seres humanos queda borrado, difuminado, resulta incomprensible. No hay, por lo tanto, saber.”¹¹².

En definitiva, Moretti intenta dar mostra dun medo interior, a morte do seu propio fillo. Un medo que se fundamenta só co nacemento do mesmo, que non nace de ningunha enfermidade nin de ningún accidente, senón da propia existencia. A partir disto amosa o que pasa na vida real despois da morte, o que acontece coas persoas que convivían nese pequeno mundo do *outro* que foi destruído, e onde só queda reconstruílo a base de recordos.

109 Rodríguez Serrano (2018), *Op. Cit.*, páxs. 296-298.

110 Fernández Heredero (2001), *Art. Cit.*

111 Rodríguez Serrano (2018), *Op. Cit.*, páx. 298.

112 *Ibid.*, páx. 300.

4.2. *Cancer Shock* (1982-1986) de Jo Spence: o dó propio e anticipado

“Cuando supe que tenía cáncer de mama, pase por todo un calidoscopio de sentimientos, desde la depresión hasta la desesperación; luego caí en fantasías de suicidio, seguidas por una intensa rabia y finalmente de vuelta a la impotencia. El péndulo, por fin, dejó de oscilar en la rabia”

Jo Spence¹¹³

As enfermidades non son un tema novo para as artes visuais, vémolas no barroco con obras como *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (Rembrandt, 1632) [Fig. 55], no expresionismo con *La niña enferma* (Edvard Munch, 1885-1886) [Fig. 56] e incluso son multitude as imaxes médicas que inspiraron aos artistas ao longo dos séculos; Francis Bacon coleccionaba libros de medicina e Leonardo da Vinci inspirouse en varios debuxos médicos. Sen embargo, as representacións do sufrimento relacionado coa enfermidade ou co accidente son escasas, posto que a morte, como xa dixemos, é o último tabú da cultura contemporánea¹¹⁴.

O interese pola análise de este tipo de representacións visuais da enfermidade ten relación coa posibilidade da existencia dun dó anticipado antes da morte real do paciente¹¹⁵. Todo este tipo de imaxes son moito máis frecuentes dende as últimas décadas do século XX debido ao incremento de proxectos fotográficos que traballan con narracións da enfermidade dentro do núcleo familiar. Ante esta situación poderíamos falar dunha especie de ritual contemporáneo relacionado coa superación do medo e do dó, un ritual onde a

113 Spence, J. (2005). “Jo Spence. ¿La viva imagen de la salud? Parte 3”. En *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo* (páxs. 294-314). MACBA Barcelona. Páx.306.

114 Tammi, M. (2017). *Sick Photography. Representations of Sickness in Art Photography*. Helsinki: Aalto ARTS Books. Páx. 13.

115 Pardo, R. (2019). “La representación de la muerte en narraciones autorreferenciales fotográficas de enfermedad contemporáneas”. *Revista M. Estudios Sobre a Morte, Os Mortos E O Morrer*, 1(2), páx. 377.

cámara funcionaría como un elemento de mediación entre a enfermidade e a morte, sendo así “una herramienta más del proceso de duelo”¹¹⁶.

Jo Spence (Londres 1934-1992) foi unha artista crucial nos debates sobre este tipo de representacións na fotografía, posto que é unha das fotógrafas máis coñecidas por levar a cabo obras sobre a enfermidade na década de 1980. Realizou varias sobre o seu propio cancro de mama ao longo de máis dunha década, sendo unha das primeiras artistas en empregar a fotografía e o xogo de roles para criticar a política de identidade¹¹⁷. A pesar de que é máis coñecida por este tipo de obras, a súa carreira artística comezara moito antes ocupando unha posición icónica no feminismo británico. En 1974 fundou Hackney Flashers¹¹⁸, un colectivo de mulleres fotógrafas que se mantivo activo ata 1980 e que produciu dúas exposicións de fotografía centrada en dúas áreas claves na vida das mulleres: o traballo remunerado e a falta de coidados infantís para as nais traballadoras. Estas foron *Women, Work and Wages*¹¹⁹ (1975) [Fig. 57] e *Who's Still Holding the Baby?*¹²⁰ (1978) [Fig. 58].

O diagnóstico de cancro e a posibilidade de perder un peito supuxo unha crise na súa práctica fotográfica ata que se decatou de que isto era outro acontecemento vital que debía documentar¹²¹. Terry Dennet dinos que cando se reuniron para discutir as posibilidades fotográficas disto, decidiron traballar nunha especie de diario autobiográfico e nun modelo terapéutico baseado no proxecto sobre a imaxe propia que Spence realizara con

116 Ibid., páx. 378.

117 Tammi (2017), *Op. Cit.*, páx. 64.

118 Hackney Flashers recibe este nome polo distrito onde estaba localizado o proxecto (Hackney, Londres), unha zona degradada da clase obreira. A palabra “Flashers” ven dada por dous sentidos: reflectía a intención do colectivo en exhibir as malas condicións de traballo da zona e, a súa vez, facía referencia ao flash fotográfico que empregaban no seu traballo os primeiros fotógrafos documentais. (Dennett, T. (2005). Jo Spence. Fotografía autobiográfica: sujeto, clase y familia. En *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. MACBA Barcelona. Páx. 21.)

119 Esta exposición consta de fotografías realizadas nas oficinas das fábricas locais, en escolas e en hospitais.

120 O colectivo adicouse aquí a documentar escolas infantís e servizos de atención infantil.

121 Dennett, T. (2005). Jo Spence. Fotografía autobiográfica: sujeto, clase y familia. En *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. MACBA Barcelona. Páx. 24.

Faces, un dos seus antigos grupos. Finalmente este proxecto non se levou a cabo posto que todos os fondos eran investidos no tratamento médico¹²².

Tras o éxito deses experimentos decide xuntarse con outras mulleres enfermas de cancro. É aquí onde coñece a Rosy Martin, coa que vai a colaborar para explorar o método da “cámara terapia” contra o cancro e combinalo cos principios da terapia en grupo sen terapeuta. Todo isto engadiu un elemento de colaboración que faltara anteriormente, podendo así aplicalo a un rango máis amplo de temas, esta combinación será a “fototerapia”¹²³ [Fig. 59]. Na fototerapia ambos practicantes aquéndanse para ser modelo e fotógrafo¹²⁴. Cando comezou a realizar estas fotografías notou que o mundo da arte non sabía como enfrontarse a elas, non tiña un vocabulario para falar da enfermidade, nin especialmente, do cancro. Isto deriva en que en moitas ocasións os comisarios e críticos dubidaran dos límites entre arte de “alta calidade” e arte terapéutico¹²⁵.

Entre os seus traballos, aqueles que realizou tras o seu diagnóstico de cancro son os que imos analizar aquí, posto que nese momento inicia, tanto unha loita interna por sobrevivir, como unha crítica social aos tratos e métodos no ámbito da saúde¹²⁶. A modo de diario documental, na serie *Cancer Shock* (1982-1986) é onde nos fai partícipes de aquilo que non se conta nin se ve da enfermidade.

Spence leva a cabo unha liberación das súas preocupacións persoais sobre a información que ten do tratamento. Constrúe unha serie de láminas onde pega fotografías dela mesma antes e despois da extirpación do tumor mamario, incluíndo tamén a súa reacción ao recibir a noticia [Fig. 60], imaxes do seu peito operado [Fig. 61] e incluso imaxes da prótese mamaria [Fig. 62], todo isto mesturado con artigos de prensa, imitando a estética da prensa amarela, sobre os tratamentos, a mala praxis da medicina tradicional, as

122 Ibid., páxs. 24-25.

123 Este termo xa era utilizado antes nos Estados Unidos.

124 Pardo (2019), *Op. Cit.*, pág. 25.

125 Tammi (2017), *Op. Cit.*, pág. 65.

126 Martínez Rodríguez (2015), *Op. Cit.*, pág. 291.

experiencias doutros pacientes e os novos tratamentos naturais [Fig. 63 e 64]¹²⁷. Nesta obra podemos entrever as distintas fases do dó polas que vai atravesando a artista, unhas fases que xa estudamos con anterioridade ata a chegada da aceptación da perda [Supra 2.1.], que aquí sería a perda do peito e o cambio na súa imaxe corporal¹²⁸.

Na primeira lámina desta serie [Fig. 60] Spence amósase inmersa nun enredo de sentimentos, onde pasa por diferentes emocións en cuestión de minutos; dende un bloqueo pola noticia e unha rebelión polo tratamento, ata a depresión ou o enfado coa vida como concepto abstracto. Na segunda lámina titulada *Entering a new world* [Fig. 61] retrátase co peito mutilado¹²⁹, un novo mundo que descobre con rechazo, un mundo que pensa que debería permanecer oculto nese intre pero que acepta grazas ao propio acto de fotografarse, liberando así os seus medos. Isto vaille proporcionar a suficiente seguridade como para comezar a facer broma do uso da prótese mamaria, poñéndoa como un terceiro peito ou levándoa consigo deixándoa aparecer publicamente. Nas seguintes láminas xa da mostra de ese sentimento de ira ou rebelión contra o sistema médico e na última amosa unha nova individualidade [Fig. 65], unha Spence que forma parte da súa recuperación e que se informa sobre os tratamentos e as dietas. Todas estas imaxes varían entre fotografías en branco e negro ao estilo de Weegee, tomadas con flash directo, e fotografías tipo diario a cor¹³⁰.

127 Ibid., páx. 291.

128 Spence (2005), *Op. Cit.*, 306.

129 Cada vez son máis as artistas que deciden dar mostra desta realidade que viven moitas persoas. De feito, o xurado da 39ª edición dos premios Ortega y Gasset galardoaron á fotógrafa Sáshenka Gutiérrez pola imaxe tomada a Sandra Monroy, unha paciente de cancro que foi sometida a unha mastectomía bilateral [Fig. 66] que lle salvou a vida. Na imaxe Sandra obsérvase por primeira vez despois de quitarse a vendaxe, un momento extremadamente doloroso que vive acompañada da súa nai (Teresa Mandujano) e da súa amiga (Gina Ramírez), unha composición “que remite a la sororidad y esperanza entre mujeres”. Nogueira, X. (2024). El tránsito intermedial de las imágenes en el audiovisual contemporáneo y sus nuevas formas de representación/percepción. Lenguajes, cuerpos y performatividades. *Quintana: Revista do Departamento de Historia da Arte* (23). Páx. 29.

130 Tammi (2017), *Op. Cit.*, páx. 66.

A fotografía, polo tanto, funciona como unha testemuña do seu proceso do dó, un proceso do dó anticipado pola posibilidade da morte próxima. Pero este non só sería da destrución da súa permanencia da vida, senón que tamén sería un dó pola perda do seu peito, unha parte do seu propio corpo, símbolo da maternidade, da feminidade e de todas outras facetas que se danan por este proceso¹³¹. Para Spence fotografar este proceso forma parte dunha maneira de conectarse coa morte, de afrontar o medo a ela a través da capacidade da linguaxe, da súa propia individualidade.

En 1982 tamén realiza *The Picture of Health?* [Fig. 67 e 68] xunto con Rosy Martin, Maggie Murray e Terry Dennett. Aquí explora o relato visual da artista como paciente do hospital á mesma vez que denuncia a dominación da autoridade médica sobre este. Pamela Martinez Rodriguez, na súa tese doutoral, investiga como este traballo ten unha influencia directa na crítica sobre o discurso moderno no progreso europeo liderada por Michael Foucault, o cal pensa que o corpo substitúe ao suxeito no discurso médico e psiquiátrico e nas súas institucións¹³². Spence retrátase no hospital facéndose unha mamografía [Fig. 69] mentres é observada por todo o equipo médico, nunha especie de despersonalización onde emprega textos dos seus procesos internos para converterse nunha relatora e non nunha vítima deste proceso incontrolable para a paciente.

Esta loita pola enfermidade e por aceptar o seu novo corpo non sempre foi lineal; de feito, en varias imaxes das series que realizou vemos contradicións; nalgunhas imaxes parécese burlarse de que ten unha prótese mentres que noutras amosa o seu corpo coa palabra *monster* escrita sobre os seus peitos [Fig. 70]. Neste sentido, Spence constrúe un eu que é partícipe da enfermidade, a que aínda que lle teme e a rexeita nalgunhas ocasións, a estuda, a critica e a desafia.

Finalmente, tras o seu diagnóstico de leucemia quixo seguir realizando retratos ensaiados fronte ao espello, pero pronto se deu conta de que o aspecto enfermizo que

131 Martinez Rodriguez (2015), *Op. Cit.*, páx. 293.

132 Pardo (2019), *Op. Cit.*, páx. 48.

reflectía entraba en desacordo coa imaxe mental que conservaba de si mesma: a dunha loitadora activa. Spence continuou fotografándose ata o final da súa vida con *The Final Project* [Fig. 71], onde se observa uns efectos de montaxe inusuais na época, superpoñía dúas ou tres diapositivas que Terry Dennett logo duplicaba, e así, sen pensalo nin meditalo, iba máis alá do cinema na súa busca dunha declaración máis alegórica da mortalidade.

Como conclusión, o cancro de mama e, por consecuencia, o corpo mastectomizado vai ser “uno de los que va a mostrar una naturaleza más acusadamente intermedial”¹³³ dentro deste rexistro feminino e feminista da propia enfermidade e das secuelas que esta deixa no corpo¹³⁴.

5. Conclusións

Tal e como levamos vendo ata agora, a morte constitúe unha das grandes preocupacións do ser humano. Este traballo tivo como obxectivo principal afondar nas manifestacións artísticas contemporáneas que foron realizadas en torno aos procesos de dó que ocasiona, tanto a morte do *outro* como a consciencia da nosa propia. Experimentar este dó enfróntanos a cuestionarnos a existencia e a desaparición como grandes preguntas para as que a morte só ten como resposta o silencio. Pero é precisamente desta busca de respostas de onde nace este traballo de fin de grao.

Tras ir descompoñendo, en termos xerais, cada unha das producións audiovisuais contemporáneas démonos conta que a corporalidade é quizais a maior mostra da morte e os obxectos a maior mostra da ausencia que esta causa. Crear a partir desta premisa é un gran reto, posto que moitas veces a corporalidade pode resultar inquietante e perturbadora. Despois da observación e da análise destas experiencias observamos que existen multitude de formas e modos de expresión de abordar unha mesma temática, os procesos de dó. Pero todas elas parten da visión que o artista ten ante a morte, xa que isto vai condicionar a

¹³³ Nogueira (2024), *Art. Cit.*, páx. 27.

¹³⁴ *Ibid.*

forma de enfrontarse ao dó e algunhas veces, a forma de enfrontarse ao propio cadáver, como sucede con Witkin ou con Margolles. Dar mostra aberta a esta dor axuda, en moitas ocasións, ao sentimento de soidade, posto que mediante a produción artística amosan e comparten o seu propio camiño cara a nova realidade sen o *outro*. Dalgunha maneira, a permanencia no tempo de todas estas obras elabora unha permanencia da memoria do *outro*, sendo os recordos a única proba da existencia deste.

Os recordos, polo tanto, convértense en elementos definitorios no dó; é con isto non só nos referimos aos obxectos, senón tamén ás fotografías, ás que se crean durante a existencia do *outro* ou de nós mesmo, pero tamén ás que se crean posteriormente, na readaptación á vida sen o *outro* ou sen aquela parte de nós que deixou de existir, como é o caso de Jo Spence. Afondar nestas obras manifesta a comprensión da arte como un desafío de expresión do humano, así como a persistencia (case obsesiva) da explicación da morte e do dó, todo isto como modo de comprender a propia angustia, individual ou colectiva. A angustia ante a propia morte que vemos preto de nós e o dó pola perda do *outro* conmóvenos dunha maneira tan profunda que afecta, en certa maneira, ao relato da nosa historia da vida, unha historia formada ou conformada polos recordos máis destacados que son a base da nosa identidade.

O desenvolvemento desta breve investigación pon de manifesto como os procesos de dó se relacionan, de xeito estreito, coas manifestacións artísticas contemporáneas, dando mostra da grande axuda que supoñen para o doente, funcionando (moitas veces) como un xogo terapéutico removendo unha realidade que resultaba traumática.

En conclusión, a arte resulta o medio idóneo para reflexionar e expresar os problemas fundamentais da morte e do dó. Os artistas contemporáneos empregan este tipo de expresións como ferramentas de comunicación pero tamén, en multitude de ocasións, como ferramentas organizadoras das emocións, unhas emocións desbordantes que permiten restituír a memoria fracturada e a vida que foi ameazada pola irrupción da morte. Deste

xeito, e como xa viñamos comentando, este traballo céntrase exclusivamente nos artistas do contexto Occidental, quedando aberta a investigación a outro tipo de contextos nun futuro.

6. A modo de Epílogo: unha achega persoal.

Como se pode seguir coa realidade cando esta resulta inabarcable? Como se pode dicir ata sempre con tan só 21 anos? Non era que a xuventude ten toda a vida por diante? Non era que iso da morte non tiña que ter cabida nos nosos pesadelos?. A ausencia provocou no meu ser un baleiro tan grande que me atrapou por momentos, que me comeu e me devolveu chea de roturas, unhas roturas que só podía curar o retorno dunha persoa.

Estas cinco fotografías forman parte dunha pequena serie chamada *Ausencias* e son o resultado (ou unha parte del) dos meus propios procesos de dó. Enfronteime á morte do *outro* dun xeito inesperado, rápido, sin tempo para reaccionar ou pensar no que estaba a suceder; enfronteime á morte cunha chamada ao inicio dun exame, cunhas breves palabras baleiras ocultando a realidade. Ata ese momento a morte só fora un leve pensamento que non tiña ningunha importancia, pero a partir dese intre pasou a ser o meu único pensamento. Con isto quero, dalgunha maneira, poder dar-me paz a min mesma mirando de novo a eses recordos, a esas imaxes que nun momento tanto temor e rexeitamento causaron en min.

Na primeira imaxe preséntanse 10 fotografías dispostas no céspede, en concreto o céspede da miña casa, un espazo no que, meu primo Izan e eu xogamos, discutimos e falamos milleiras de veces. Estas fotografías forman parte dun álbum familiar onde todas son momentos de celebración: aniversario, entroido, comidas familiares, etc. Instantes que quedaron condensados no tempo e que xamais van volver a suceder. Na segunda, unha das máis importante, recreáase unha escena do nadal. O nadal sempre foi unha época de celebración, xa non só polo que a propia data implica senón tamén porque o 25 de decembro era o seu aniversario. Todos os anos a mesa dispoñíase dunha maneira específica

para que el e eu estivéramos un en fronte do outro, e así se mostra na imaxe. No seu prato atópase unha fotografía do seu terceiro aniversario, no meu, do meu cuarto aniversario.

Na terceira imaxe atópanse dúas camas nun mesmo cuarto. Como xa vimos con Nanni Moretti, as habitacións son lugares onde se crea unha identidade, onde nos conformamos como individuos, son lugares que gardan segredos e vivencias, e este cuarto é proba disto. Durante gran parte da nosa infancia e adolescencia Izan e eu pasábamos as noites xuntos, ao principio porque éramos nenos e logo porque comezamos a saír co mesmo grupo de amigos. Cando éramos pequenos miña nai dispoñíanos a roupa encima da cama xunto co noso peluche preferido, e é xusto isto o que se reflicte na imaxe, a inocencia de dous nenos que tiñan moitos plans por cumprir xuntos.

Finalmente a cuarta e quinta fotografía dan mostra do paso de tempo nos recordos e nas imaxes familiares. Este tipo de marcos cunha fotografía de bebé e outra pequena de carné disposta na parte inferior esquerda son típicos na miña casa e quería mostralos como evidencia da importancia que ten para os procesos de dó estas pequenas imaxes, unhas imaxes que nun primeiro momento resultan case imposible velas sen que as bágoas comecen a caer pero que co tempo vanse converter na única mostra da existencia desa persoa.

Ata sempre
Con cariño, Ylenia.



1° imaxe



2° imaxe



3° imaxe



4° imaxe



5° imaxe

THE TOMB AT AKR ÇAAR

(...)

And no sun comes to rest me in this place,

And I am torn against the jagged dark,

And no light beats upon me, and you say

No word, day after day.

(...)

Yes it is quiet here:

I do not go.

Ezra Pound

7. BIBLIOGRAFÍA

- Alcaide, I. (2010). “Duelo y melancolía, complemento del narcisismo”. *Revista de Psicología GEPU*, 1(1), 25– 31. <http://www.revistadepsicologiagepu.es.tl/>
- Álvarez Gandolfi, F. M. (2017). “La animación japonesa en torno de la guerra: reflexiones sobre su dimensión ética y estética a partir de La Tumba de las Luciérnagas”. *Revista Fronteiras* 19(3), 290-300. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/74149>
- Álvarez Gil, J. M. (2014). “Gente Corriente”. *PsicoBlogs. Universidad Complutense de Madrid*. <https://webs.ucm.es/BUCM/blogs/PsicoBlogs/8809.php>
- Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Acantilado.
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Barley, N. (2000). *Bailando sobre la tumba: encuentros con la muerte*. Editorial Anagrama.
- Bentacor, O. (2021). “El eterno devenir de la existencia humana, en el film *Despedidas* de Yojiro Takita. Las Palmas de Gran Canaria: *Vegueta*, (12), 37-46. <https://revistavegueta.ulpgc.es/ojs/index.php/revistavegueta/article/view/4>
- Borra, A. (2014). “Cinema e poesia: appunti su una scena da “La stanza del figlio.””. *Italica*, 91(3), 400–406. <http://www.jstor.org/stable/24368903>
- Bortignon, M. (2022). “Trabajo de duelo y trascendencia de las dimensiones escalares en el cine de Patricio Guzmán y Terrence Malick”. *Universum Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 37(2), 559 - 577. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762022000200559&lng=en&nrm=iso&tlng=en
- Broda, V., & Benhaim, M. (2020). “Melancolía y duelo. El duelo de sí mismo: tratamiento de la dimensión irrepresentable de lo real de la muerte en el cine”. *Ética y Cine Journal*, 10(1), 9-28. <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v10.n1.29191>

- Cáceres Lucio, N. M. (2022). *Las cinco etapas del duelo en el cine; desde la pérdida a la superación, con objeto de la elaboración de un guion de largometraje titulado "Mariposa de alas rotas"*. [Tese de doutorado, Universidade das artes]. Dspace Universidad de la Artes, Guayaquil, Ecuador. <https://dspace.uartes.edu.ec/bitstream/123456789/1213/1/TESIS%20FINAL%20NADIA%20CACERES.pdf>
- Campiglia, M., (2013). "Teresa Margolles. Reiterar la Violencia". *Barcelona, Research, Art, Creation*, 2(1), 100-125. <http://dx.doi.org/10.4471/brac.2014.04>
- Campos, A. & Hoyos, Y. (2019). "Quiero hablar de mí vida y los artistas que más me gustan hablan de ellos mismos. Entrevista a Manuela Álvarez". *Portal Error 19-13. Revista de arte contemporáneo*. 1 (1). <https://portal-error-1913.com/2019/09/24/arte-intimidad-y-duelo/>
- Castillo, J. S. (1994). *Gilgamesh o la angustia por la muerte. Poema babilonio*. El Colegio de México.
- Castro, A. (2001). "Nanni Moretti". *Dirigido por* (305), 54-56.
- De Araujo Roble, R. (2020). "O significado da cor azul no filme Bleu de Keslowski". *Avanca Cinema Journal*, (11), 192 - 198. <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/116>
- Debruge, P. (2023). "Good Grief Review: Daniel Levy's cathartic feature debut imagines a different kind of broken hearts club". *Variety*. <https://variety.com/2023/film/reviews/good-grief-review-daniel-levy-1235850491/>
- Dennett, T. (2005). "Jo Spence. Fotografía autobiográfica: sujeto, clase y familia". En *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo* (páxs. 18-34). MACBA Barcelona.
- Dewey, J. (1998). *El arte como experiencia*. Barcelona: Editorial Paidós.

- Evans, J. (2005). “¡Contra el decoro! Jo Spence: una voz al margen”. En *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo* (páxs. 34-66). MACBA Barcelona.
- Fernández Heredero, C. (2001). “El dolor irreversible”. *Dirigido por* (304).
- Fernández Santos, Á. (2001). “El llanto calculado”. *El País*, 53
- Figari Diab, F. . (2022). “Duelo público a través de la *performance* en Uruguay. Activismo y artivismo como forma de sensibilización en el presente”. *Contemporánea*, 15(2), 210-229. <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/cont/article/view/1422>
- Flórez, S. (2009). “Duelo”. *Anales Del Sistema Sanitario De Navarra*, 25, 77 - 85. <https://doi.org/10.23938/ASSN.0843>
- Francica, C. (2022). “El duelo en la *performance* feminista chilena: esbozos de un bestiario contemporáneo”. *Performances afectivas*. <https://www.teseopress.com/performancesafectivas/chapter/el-duelo-en-la-performance-feminista-chilena-esbozos-de-un/>
- García Lorenzo, M. A. (2013). “Bill Viola: “Tuve la suerte de ser rescatado de morir””. *El País*. <https://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2013/06/bill-viola-tuve-la-suerte-de-ser-rescatado-de-morir.html>
- García Serrano, F. (2016). “Verano 1993: el ejercicio íntimo de revivir la infancia”. *El Puente Rojo. Universidad Complutense de Madrid*. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/23459>
- Gili, J. A. (2002). “Quise investigar a fondo el peor de los dolores. Entrevista a Nanni Moretti”. *Página12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-509-2002-01-06.html>

- Godoy Contreras, I. (2013). “Retrato de un perverso. Taxidermia y necrofilia en la obra fotográfica de Joel Peter Witkin”. *ASRI: Arte y sociedad* (5). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4408754>
- Horvilleur, D. (2022). *Vivir con nuestros muertos*. Asteroide.
- Hueso Montón, Á. L. (2005). “Muerte e imagen cinematográfica. Una relación siempre sugerente”, en Sola Antequera, D. (Ed.): *Imágenes de la muerte. Estudios sobre arte, arqueología y religión*, (pp. 251-259). Documentos congresuales.
- Juárez, I. (2022). “El problema de la representación de la muerte y la violencia en el arte. Un acercamiento a Vaporización de Teresa Margolles.”. *Estudios del Discurso* 8(2), 1-15.
- Kübler-Ross, E. (2016). *Sobre el duelo y el dolor*. Ediciones Luciérnaga.
- Loureiro, Á. G. (2005). “La vida con los muertos”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 30(1), 145 - 158. <http://www.jstor.org/stable/27764041>
- Lovatt, A. (2012). Jo Spence. *Artforum international* 51(2), 276.
- Lozano Vela, P. (2020). *Yo, el duelo, y la memoria del objeto*. [Proyecto de grado]. Universidad Nacional Abierta y a Distancia. https://repository.unad.edu.co/bitstream/handle/10596/35912/Yo_el_duelo_y_la_memoria_del_objeto.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Martinez Gomez, R. D. (2022). “Drive my car”. *Criticismo* (42). <https://criticismo.com/drive-my-car/>
- Martinez Rodriguez, P. (2015). *Duelo y creación artística. Propuestas de recuperación y continuidad de la memoria autobiográfica a través de la experimentación plástica*. [Tese de doutoramento, Universitat de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/10803/374242>

- Mireles Padrón, D. (2022). “ La intimidad detrás de las heridas: obras de Ishiuchi Miyako”. *Metáforas al aire* (8), 19-29. <https://metaforas.uaem.mx/wp-content/uploads/2022/07/Metaforas-al-aire-num.-8-enero-junio-2022-Dossier-Daniela-Mireles.pdf>
- Miyako, I., Chihiro, I., Chizuko, U., Miho, T., Zohar, A., y Feltens, F. (2019). “The Story of Two Women: Ishiuchi Miyako and Iwasaki Chihiro (Excerpts from a Conversation between Ishiuchi Miyako and Ueno Chizuko - On *Mother's* and *Hiroshima*)”. *Review of Japanese Culture and Society*, 31, 189 - 202. <https://www.jstor.org/stable/48618766>
- Ngozi Adichie, C. (2021). *Sobre el duelo*. Random House.
- Niemeyer, R. (2007). *Aprender de la pérdida*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Nogueira, X. (2007). “O enfrentamento cos límites da representación (imaxes entre a transgresión e a provocación)”. *Quintana : Revista do Departamento de Historia da Arte* (6), 199-227.
- Nogueira, X. (2017). “Desde la hibridación hasta la disolución. Algunos trayectos por el complejo paisaje de la cultura audiovisual contemporánea y por los cuerpos que la habitan: (Y la vida como acto performativo)”. En *Narrativas cruzadas: hibridación, transmedia y performatividad en las humanidades digitales* (pp. 211-280). Editorial Academia del Hispanismo.
- Nogueira, X. (2020). “La emergencia de los otros cuerpos. Cuerpos marginales, marginados y alternativos en las artes audiovisuales hispánicas”. En B. Brémard (Ed.), *Prendre corps, dire le corps, penser le corps* (pp. 17-44). Éditions Orbis Tertius.
- Nogueira, X. (2024). “El tránsito intermedial de las imágenes en el audiovisual contemporáneo y sus nuevas formas de representación/percepción. Lenguajes,

- cuerpos y performatividades”. *Quintana: Revista do Departamento de Historia da Arte* (23). <https://doi.org/10.15304/quintana.23.9907>
- Pardo, R. (2019). “La representación de la muerte en narraciones autorreferenciales fotográficas de enfermedad contemporáneas”. *Revista M. Estudos Sobre a Morte, Os Mortos E O Morrer*, 1(2), 376–397. <https://doi.org/10.9789/2525-3050.2016.v1i2.376-397>
- Paz Cervera, M. A. (2014). *Elegías del arte contemporáneo. La muerte en el arte*. [Tesis de Maestría en Arte]. Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Bellas Artes. <https://ri-ng.uaq.mx/handle/123456789/5348>
- Pérez Daza, J. (2020). “Imágenes, metáforas y representaciones visuales de la pandemia COVID-19”. *Temas De Comunicación*, 1(40). <https://doi.org/10.62876/tc.v1i40.4598>
- Redondo Neira, F. (2005). “La perversión de los códigos de representación icónica en las fotografías de torturas”. En *I Congreso de Teoría y Técnica de los medios audiovisuales. El análisis de la imagen fotográfica*. Páx. 675-682.
- Ribalta, J. (2005). “Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo. Introducción”. En *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo* (páxs. 6-18). MACBA Barcelona.
- Rodríguez Serrano, A. (2018). *Nanni Moretti*. Ediciones Cátedra: Madrid.
- Sánchez, M. (8 de diciembre de 2022). “El duelo a lo largo de la historia”. *Neuron*. <https://www.neurondiverso.org/el-duelo-a-lo-largo-de-la-historia/>
- Sánchez, S. (2001). “Nanni Moretti estrena su obra maestra La habitación del hijo. La muerte es impar”. *El Cultural*, 46-47.
- Sanz Martín, C. (2017). “Ut pictura movens poesis”: Análisis transversal de la obra de Bill Viola y Terrence Malick. *Ars Longa* (26), 335-348.

- Sartori, B. (2001). "Nanni Moretti: He cosntruido una historia dolorosa sin trucos". *El Cultural*, 46-47.
- Smud, M. (2016). *Del duelo en la historia a nuestra actualidad*. VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores de Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-044/854>
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo.
- Spence, J. (2005). "Jo Spence. ¿La viva imagen de la salud? Parte 3". En *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo* (páxs. 294-314). MACBA Barcelona.
- Tammi, M. (2017). *Sick Photography. Representations of Sickness in Art Photography*. Helsinki: Aalto ARTS Books.
- Tíbuleac, T. (2022). *O verán no que miña nai tivo os ollos verdes*. Rinoceronte Editora.
- Torreiro, M. (2008). "La habitación del hijo". *Fotogramas*. <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a9230/la-habitacion-del-hijo/>
- Trueba Mira, V. (2019). "Muerte y representación en el cine de Albert Serra". *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, 1(31), 426 - 436. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2019313203
- Urbina, P. A. (2001). "La habitación del hijo". *FilaSiete*. <https://filasiete.com/critica-pelicula/la-habitacion-del-hijo/>
- Van Deren, C. (1986). *Joel-Peter Witkin. Forty Photographs*. California: Catálogo Museo de Arte Contemporáneo de San Francisco.

- Vaquero Diaz, R. (6 de julio 2020). “Ana Mendieta, silueta en tránsito”. *Mundo Performance*. <https://mundoperformance.net/2020/07/06/ana-mendieta-silueta-en-transito/>
- Vara Sánchez, C. (2015). “Bill Viola’s Nantes Triptych: Unearthing the sources of this condensed temporality”. *Aniki* 2(1), 35-48. <https://doi.org/10.14591/aniki.v2n1.105>
- Vara Sánchez, C. (2024). *Bill Viola. Estética del tiempo y la emoción*. Madrid: Casimiro.
- Vara Sánchez, C. (2024). “Bill Viola. Estética del tiempo y la emoción”. *LaFuga*, 1-11.
- Vásquez Rocca, A., (2008). “Peter Sloterdijk: Espacio tanatológico, duelo esférico y disposición melancólica”. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 17(1).
- Wolder, A. (2019). “El duelo en el cine”. En *Instituto Ángeles Wolder*. Ivoox. <https://institutoangeleswolder.com/el-duelo-en-el-cine/>

8. ANEXO I. FICHA TÉCNICA DO FILME

Título orixinal	<i>La stanza del figlio</i>
Ano	2001
Duración	100 minutos
Dirección	Nanni Moretti
Guión	Nanni Moretti, Linda Ferri e Heidrun Schleef
Música	Nicola Piovani
Fotografía	Giuseppe Lanci
Compañías	Coproducción Italia-Francia: Sacher Film Rome, Bac Films, Telepiù, RAI Cinema, Canal +
Xénero	Drama

Intérpretes e roles	Nanni Moretti (Giovanni Sermonti), Laura Morante (Paola Sermonti), Jasmine Trinca (Irene Sermonti), Giuseppe Sanfelice (Andrea Sermonti), Stefano Accorsi (Tommaso), Silvio Orlando (Oscar)
----------------------------	---

9. ANEXO II. IMAXES E FOTOGRAMAS



Figura 1. Hurus, P. (1493). *Ars Moriendi*. Biblioteca de Catalunya.



Figura 2. Picasso, P. (1937). *Guernica*. [Óleo sobre lenzo]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Figura 3. Warhol, A. (1966). *Marilyn Monroe* [Serigrafía].

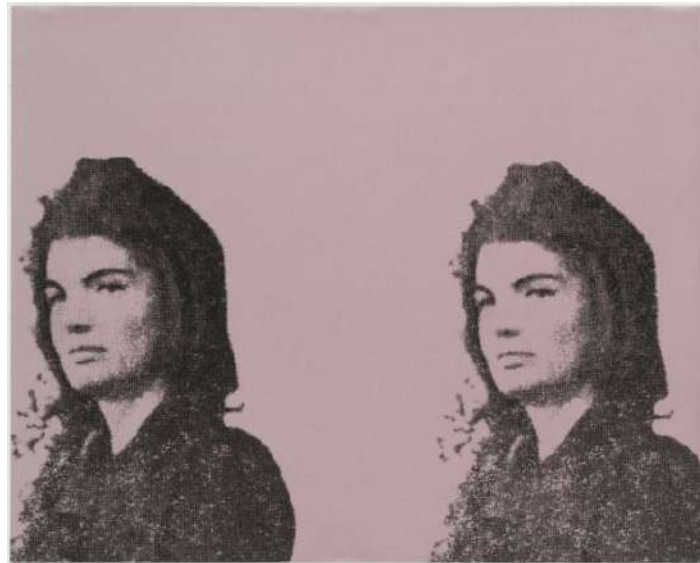


Figura 4. Warhol, A. (1966). *Jacqueline Kennedy II* [Serigrafia]. Art Basel.



Fig. 5 e 6. Bernad, C. (2020). *Ante el umbral* [Mostra fotográfica online]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Fig. 7. Drew, R. (2001). *The Falling Man* [Fotografía]. The Associated Press.



Fig. 8. Prisión de Abú Ghraib (Iraq), 2003.



Fig. 9. Escena onde quen está peiteando en realidade a Ana e a súa avoa.



Fig. 10. Escena onde podemos observar a Frida desfrutando coa súa nova familia.



Fig. 11. Imaxe da pinga de aceite que anticipa o accidente.



Fig. 12. Escena onde podemos observar estes flotadores vermellos das nenas que lle evocan un recordo a protagonista.



Fig. 13. *Flashbacks* da vida de Setsuko.



Fig. 14. Witkin, J. P. (2007). *Ars Moriendi* [Fotografia]. Bruce Silverstein Gallery.



Fig. 15. Miyako, I. (1976-1977). *Yokosuka Story #98* [Fotografia]. Michael Hoppen Gallery.



Fig. 16. Miyako, I. (1964). *Scars #19* [Fotografia]. The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 17. Miyako, I. (2002). *Mother's #36* [Fotografia]. The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 18. Miyako, I. (2007). *Hiroshima*. [Fotografia].



Fig. 19. Miyako, I. (2013). *Frida* [Fotografía]. Michael Hoppen Gallery.



Fig. 20. Álvarez, M. (2018). *Yo duelo* [Performance]. Festival Internacional de Arte Contemporánea en Manizales.



Fig. 21. Arjona, M. L. (2013). *Tiempo Medio* [Performance]. 43^a Salón Nacional de Artistas de Colombia.



Fig. 22 e 23. Mendieta, A. (1973-1980). *Serie Siluetas* [Performance].



Fig. 24. Mendieta, A. (1973). *Flowers on body* [Performance]. San Francisco Museum of Modern Art.



Fig. 25. Everett Millais, J. (1851-1852). *Ofelia* [Óleo sobre lenzo]. Tate Gallery.

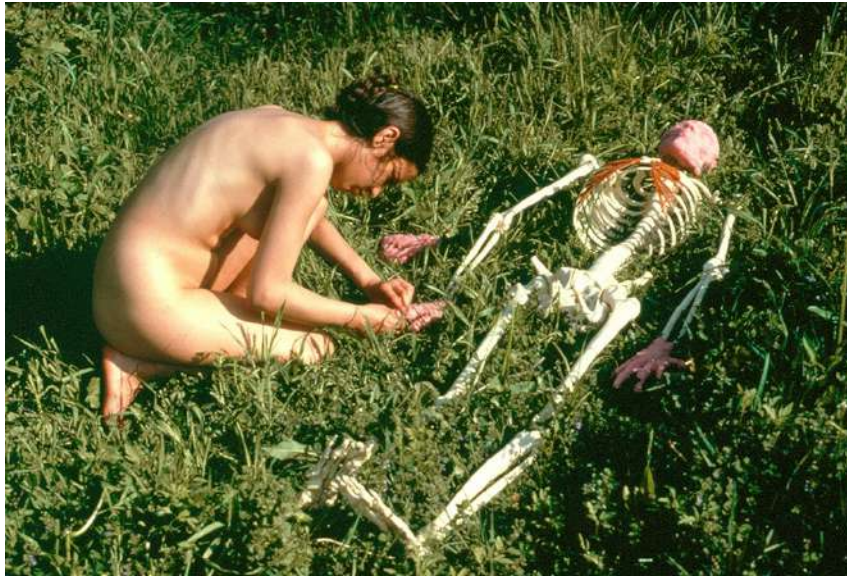


Fig. 26. Mendieta, A. (1975). *On giving life* [Performance]. Fundación Jumex.



Fig. 27. Mendieta, A. (1976). *Anima* [Performance]. Cleveland Museum of Art.



Fig. 28. Margolles, T. (2000). *Lengua* [Instalación].



Fig. 29. Margolles, T. (2009). *Limpieza* [Performance]. 53^a Bienal de Venecia.



Fig. 30. Margolles, T. (2001). *Vaporización* [Instalación]. MoMA.



Fig. 31. Margolles, T. (2003). *En el aire* [Instalación]. Galerie Peter Kilchmann.



Fig. 32. Margolles, T. (2008). *Sonidos de la muerte* [Instalación]. Museo de Arte Contemporánea Helga de Alvear.



Fig. 33. Viola, B. (1992). *Nantes Triptych* [Videoarte]. Tate Gallery.

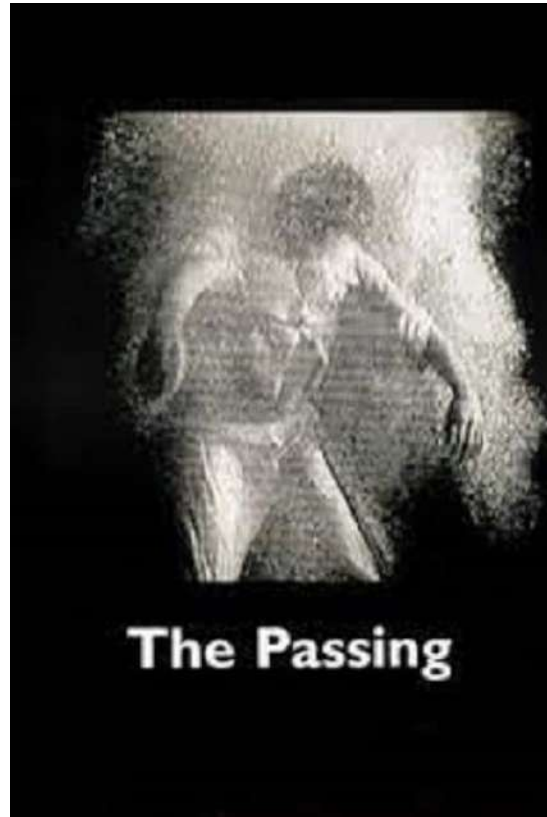


Fig. 34. Viola, B. (1992). *The Passing* [Documental].



Fig. 35. Viola, B. (1992). *Heaven and Earth* [Videoinstalación].



Fig. 36. Giovanni garda na súa consulta un armario cos seus zapatos deportivos.

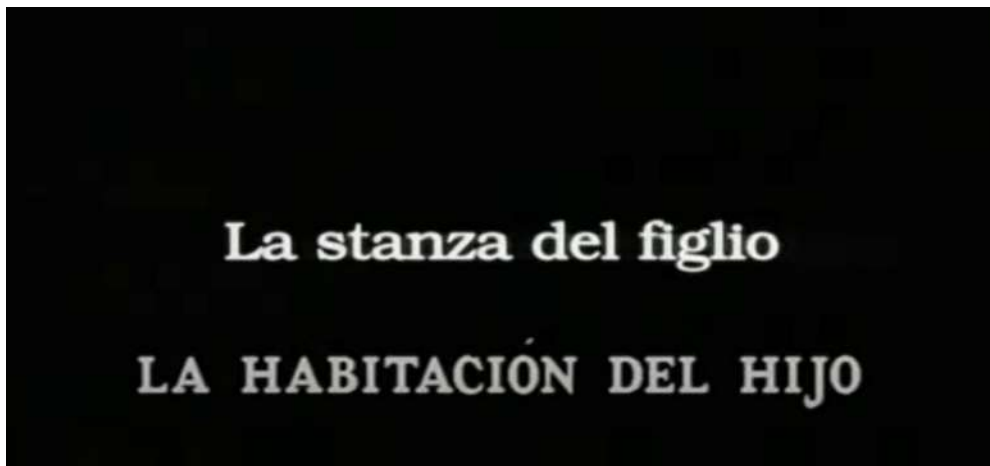


Fig. 37. Escena créditos iniciais do filme.



Fig. 38. Logotipo de Sacher Film.



Fig. 39. Escena dos créditos iniciais.



Fig. 40. Escena da contemplación de Giovanni ao grupo de Hare Krishna.



Fig. 41. Andrea e os seus amigos adentrándose no mar.



Fig. 42. Instante onde o paciente lle comenta o diagnóstico a Giovanni.



Fig. 43. Giovanni permanece en silencio sentado no paseo marítimo co mar de fondo, o mesmo mar que observábamos cando Andrea se afastaba na lancha.



Fig. 44. Giovanni imaxina como sería o día no que o seu fillo falece.



Fig. 45. Irene comeza unha pelexa no campo de xogo cunha rival, feito que termina ocasionando a súa expulsión.



Fig. 46. Giovanni durmindo no sofá.



Fig. 47. Plano subxectivo de Giovanni vendo as fotografías do seu fillo Andrea.





Fig. 48 e 49. Planos medios de Giovanni e Arienne.



Fig. 50, Giovanni, Paola e Irene pasean pola praia tras deixar a Arianne.



Fig. 51. *Travelling* a través da mirada de Arianne que pon fin ao filme.



Fig. 52. Traballadores selando o ataúde.



Fig. 53. Plano detalle do proceso manual do ataúde.



Fig. 54. A familia xunta momentos antes do selado do ataúde.



Fig. 55. Rembrandt (1632). *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* [Óleo].
Mauritshuis de La Haya.



Fig. 56. Edvard Much (1885.1886). *La niña enferma* [Pintura empastada]. The National Museum, Oslo.



Fig. 57. Hackney Flashers (1975). *Women, Work and Wages* [Fotografías].



Fig. 58. Hackney Flashers (1978). *Who's Still Holding the Baby?* [Fotografías].



Fig. 59. Jo Spence e Rosy Martin, secuencias e variacións da colección de estudo e terapia de Jo Spence, 1984.



Fig. 60. Lámina onde conta os primeiros momentos da noticia.



Fig. 61. Imaxes do seu peito operado con mensaxes explicativas.

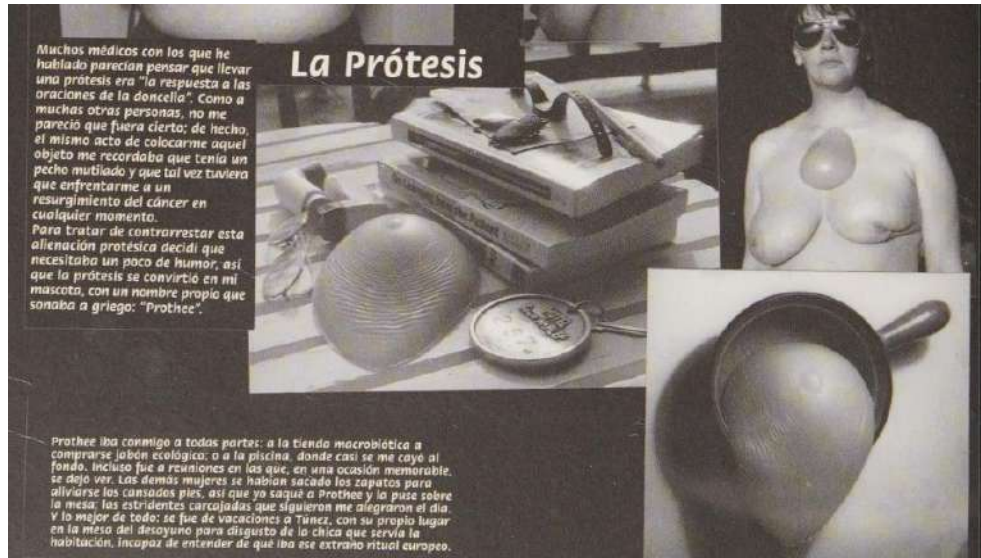


Fig. 62. Jo Spence fotografábase coa prótese.

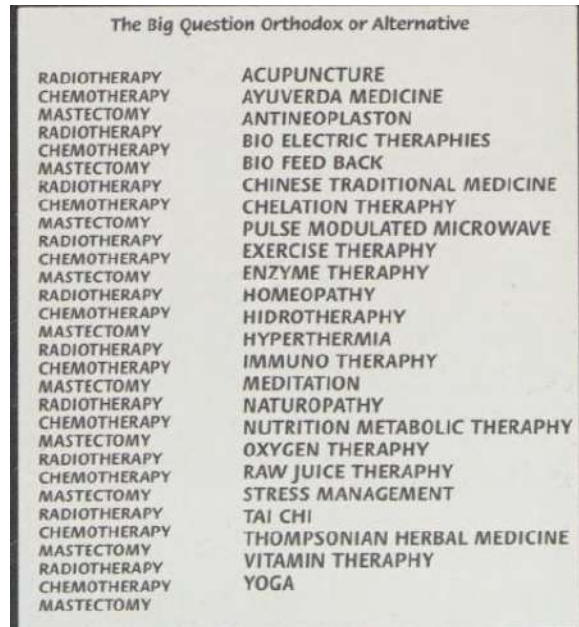


Fig. 63 e 64. Artigos de mala praxis e novos tratamentos naturais.



Fig. 65. Jo Spence dentro desta nova normalidade.



Fig. 66. Sandra Monroy acompañada da súa nai e unha amiga dan mostra deste novo corpo. Imaxe realizada po Sáshenka Guitiérrez.

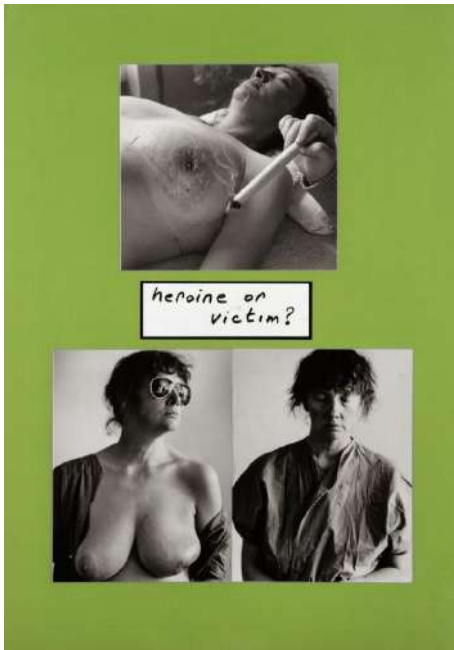


Fig. 67 e 68. Jo Spence, Rosy Martin, Maggie Murray e Terry Dennett (1982). *The Picture of Health?* [Instalación]. MACBA.



Fig. 69. Jo Spence retrátase no proceso dunha mamografía.



Fig. 70. Jo Spence constrúe a palabra *monster* arredor do seu peito para dar mostra de como eran tratados estes novos corpos.



Fig. 71. Unha das fotografías que formaba parte deste proxecto.