

Memento mori

La muerte siempre ocurre en los otros. Fabricamos nuestra vida obviando que vamos a morir. Conocemos la caducidad de la vida humana, pero este saber parece no operar cuando se trata de uno mismo. A veces la muerte pasa cerca, demasiado cerca, tanto que somos conscientes de que algún día acudirá también para instalarse en nosotros. *Memento mori*, recuerda que debes morir. Sin embargo, y paradójicamente, por mucho que pensemos acerca de nuestra propia muerte, tenemos la certeza de que cuando llegue el momento no podremos nombrarla, tal vez ni siquiera sentirla. La muerte que impacta y provoca sufrimiento se posa siempre sobre otro, abriendo camino al cuestionamiento del sujeto sobre su propio fin. Absurdo temer aquello que no provocará ningún dolor, ninguna aflicción, más aún cuando se trata de nuestra única certeza. Ya lo dijo Séneca, «*Non mortem timemos sed cogitationem mortis*», no tenemos miedo a la muerte, sino al pensamiento de la muerte.

Algo sucede ahí fuera, el proyecto que Nerea de Diego presenta en esta exposición, constituye una reflexión sobre una muerte que ocurre, que sucede siempre fuera del sujeto, marcando claramente la línea divisoria, a veces sutil, que separa al yo de ese otro que es *no-yo*. Es en ese ámbito inicialmente algo confuso, que la artista denomina “ahí fuera”, donde tienen lugar aquellos acontecimientos que el sujeto se niega a asumir como propios. Ese “ahí fuera” aparece poblado por personas, animales, objetos o realidades cuyo único punto en común es su separación del yo, y por tanto, su conversión en lo ajeno.

Esta escisión, fundamental en este proyecto desde su título, estaba ya presente en algunos trabajos anteriores de Nerea de Diego. Me refiero, por ejemplo, a *Conversaciones interiores*, donde el autorretrato centralizaba un discurso que reflexionaba sobre la posición del sujeto con respecto al mundo que le rodea.

*«Presento los autorretratos en blanco y negro, casi siempre sobre papel, inmóviles, observando a la naturaleza, o a un objeto. Desde el autorretrato observo situaciones o paisajes, a veces se mueven, otras veces son motivos que parece puedan crecer en todas las direcciones; pero siempre suceden ajenos a mí, sin que nada pueda yo hacer para detenerlos o acelerarlos. No existe una comunicación real entre el sujeto y el objeto.»*¹

Esas figuras femeninas que contemplaban el devenir del mundo exterior, estaban inmersas en la búsqueda de un espacio propio, y transmitían cierta sensación de impotencia ante la inmensidad del entorno circundante. Había en ellas un cierto deje romántico que Nerea recupera en *Algo sucede ahí fuera*. Algunas siguen siendo ella misma, pero ya no es el yo lo más importante, comienzan a aparecer personas desconocidas, seres anónimos que pertenecen al ámbito del “ahí fuera”, a quienes la artista ha decidido prestar atención. Si bien antes importaba solamente lo que ocurría en el interior, ahora el ser humano decide romper su coraza para observar conscientemente el devenir del mundo, interrogándose sobre cuál debe ser su grado de implicación con el mismo.

¹ Nerea de Diego, comunicación personal.

Tengo la impresión de que la trayectoria artística de Nerea de Diego posee gran coherencia interna. Sus proyectos continúan aquellos anteriores, tratan de otorgarles una suerte de acabado perfecto, recuperan esas muescas que habían quedado sin pulir, vuelven a abordar algunas esquinas del discurso que, por alguna razón, no habían sido suficientemente exprimidas. Así, si *Algo sucede ahí fuera* era la continuación de *Conversaciones interiores*, éste lo era a su vez de *Reinvenciones: nadie se conoce a sí mismo*, donde la artista se encontraba tan ensimismada en la exploración de sus otros-yo que ni siquiera osaba abrir una rendija para visualizar qué estaba ocurriendo al otro lado. Estas interrelaciones convierten su obra en una especie de tela de araña, un trabajo en red en el que las imágenes adquieren nuevas connotaciones al ser contempladas de manera retrospectiva.

Sin embargo, hay algo que llama la atención en este último trabajo, me refiero a la importancia conferida a la elección del medio, que provoca que las obras de Nerea se alejen paulatinamente del que era su modo de expresión más característico: el volumen, el objeto, el partir de una concepción de lo artístico fundamentalmente escultórica. Este hecho venía anunciándose desde trabajos anteriores, pero es en *Algo sucede ahí fuera* donde realmente se hace patente. Lo volumétrico cede espacio al vídeo, a la fotografía, al dibujo, a la proyección, pero no desaparece por completo, se mantiene todavía en algunas obras. Aún así, para quien conoce desde hace tiempo el trabajo de Nerea de Diego, es fácil sentir la falta de lo “objetual”.

Vanitas vanitatum et omnia vanitas

Un autorretrato en tinta del año 2005² parece ser el origen de *Algo sucede ahí fuera*. Se trata de un primer encuentro con el tema de la muerte, en el que la artista aparece acostada en el interior de una tumba medieval abandonada, fingiendo estar muerta. Este acto performativo e inicialmente inconsciente parece abrir una suerte de caja de Pandora poblada por cementerios, flores marchitas, cuervos y toda una serie de símbolos fúnebres que terminarán por situarse en el centro discursivo de un nuevo proyecto que se gesta durante una estancia de la artista en el norte de Francia. Era invierno, la estación de la muerte y del descanso cíclico de la naturaleza. En este entorno en el que el frío y el silencio se mezclan con la presencia de construcciones románicas y restos de monumentos megalíticos, surge una especie de vacío que parece impregnarlo todo. Ese vacío, que habita las proyecciones sobre dibujos de Nerea de Diego, no es otro que ese infinito poblado de nada en el que todo es, simplemente, vacío. Vanidad de vanidades, todo es vanidad.

Nos hallamos ante la absoluta inconsistencia de toda realidad material y humana, situados en un mundo hecho de nada. Y es precisamente hacia ese vacío hacia donde tienden esas figuras humanas anónimas que Nerea coloca de espaldas. Como si no pudieran resistirse a la pulsión que las conduce hacia delante, hacia la nada, hacia la muerte, al fin. Un impulso que Baudrillard, cuando habla de la seducción define como: «*la fascinación directa del vacío, como en el vértigo físico del abismo, o en el vértigo metafórico de una puerta que se abre en el vacío. «Esta puerta se abre al vacío.» Si leéis esto en un cartel, ¿resistiréis los deseos de abrirla? Lo que se abre al vacío, se tienen todas las razones para abrirlo. Lo que no quiere decir nada, se tienen todas las*

² Perteneciente a la serie *Reinvenciones: nadie se conoce a sí mismo*.

razones para no olvidarlo nunca... En el fondo de la seducción está la atracción por el vacío.»³

Esos espacios abiertos que identifico como vacíos, se encuentran en realidad cargados de símbolos mortuorios, algunos provenientes de la tradición, como los cuervos, o el paisaje invernal, y otros absolutamente contemporáneos, como los postes eléctricos o las chimeneas humeantes de una central nuclear⁴. La identificación de la muerte con el vacío no es nueva, como tampoco lo es la reflexión en torno a la fragilidad de la vida humana y a ese destino inexorable que a todos aguarda. Procede, de hecho, de una larga tradición cultural que hunde sus raíces en algunos libros del Antiguo Testamento, como son El libro de Job y el Eclesiastés, pertenecientes ambos a la serie de los Libros Sapienciales.

Me referiré al Eclesiastés⁵, texto fechado en torno al siglo III a.C. y cuyo autor se presenta bajo el pseudónimo de Qohélet, que en lengua hebrea puede traducirse como el “presidente de la asamblea”⁶, por lo que podría tratarse de una especie de orador. Decía Émile Mâle que con la *Iconología* de Cesare Ripa en la mano, se pueden explicar la mayor parte de las alegorías que adornan los palacios y las iglesias de Roma, y aunque parezca algo excesivo, me atrevo a afirmar que leyendo el libro de Qohélet podríamos acercarnos a la comprensión de muchas de las piezas que componen *Algo sucede ahí fuera*. Deberíamos prescindir, claro está, del componente moralizante propio del texto bíblico, que nos conduce a pensar que lo único que puede salvarnos de nuestra fútil y vacua existencia es el cultivo del espíritu que nos aproximará finalmente a Dios. Aunque a decir verdad, Qohélet no presta demasiada atención a la idea de la vida eterna y a la salvación de las almas. Parece, más bien, que tras exponer la inconsistencia y la caducidad presentes en todo lo que atañe al ser humano y a los bienes terrenos, pretende sencillamente constatar esta realidad, para que la tengamos presente, pues no existe nada ni nadie capaz de cambiarla. Vanidad de vanidades, todo es vanidad, así se abre y se cierra el texto de Qohélet (Eclesiastés, 1:2 y 12:8). Por ello, nada de lo que hagamos a lo largo de nuestra existencia terrena, podrá librarnos del inexorable final:

«Miré yo luego todas las obras que habían hecho mis manos, y el trabajo que tomé para hacerlas; y he aquí, todo era vanidad y aflicción de espíritu, y sin provecho debajo del sol.» (2:11).

Porque *Algo sucede ahí fuera* no solo nos confronta con la muerte, o con la posibilidad de pensar la muerte, sino que pone de relieve cómo se transforma la vida una vez que asumimos la decadencia del todo y con ella la nuestra propia. Solemos recorrer la vida evitando pensar que vamos a morir, suponiendo que la muerte siempre sucede “ahí fuera”.

Las obras de Nerea nos sumergen en el tema de la *vanitas*, que cuenta con una importante y extensa tradición artística. El término procede del adjetivo latino *vanus*,

³ Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 73.

⁴ Aunque la relación entre la muerte y la central nuclear es ya obvia, me gustaría recordar aquí la *Estela funeraria señalando la proximidad de Lemoniz* (1973) de Jorge Oteiza.

⁵ Para ampliar información, véase: Bonora, Antonio, *El libro de Qohélet*, Herder, Barcelona, 1994.

⁶ Ravasi, Gianfranco, “Qohélet, pensatore estremo”, en *Vanitas Vanitatum. Et omnia vanitas. Il tema della vanità nella pittura e nella scultura italiana contemporanea*, a cura di M. Censi e A. Panzetta, prefazione di Gianfranco Ravasi, catalogo della mostra di Bologna, Renazzo (FE), Longiano (FC) e Montevarchi (AR), Renaissance, Torino 2000-2001, p.11.

que se traduce como vacío. Su desarrollo en la historia del arte tiene lugar a principios del siglo XVII y su uso está asociado a la representación de la fugacidad de la existencia desde un punto de vista moralizante que alude a la exaltación de lo espiritual en detrimento de la materia, por estar condenada a la caducidad. El auge de la pintura de naturalezas muertas y la introducción de la calavera en muchas de ellas durante el siglo XVII, se asocia comúnmente a la crisis de la Europa de la época, provocada por las diferentes oleadas de peste que asolaron el continente, la Guerra de los Treinta años y una situación bastante generalizada de crisis económica.

Sin embargo, el tema de la *vanitas* puede rastrearse hasta la Antigüedad, sobre todo en la literatura y la poesía, pero también en el arte, como demuestra el magnífico mosaico del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, en el que una calavera aparece en el centro de una balanza que coloca a la misma altura los atributos del mendigo y el rey, expresando así la idea de «*mors omnia aequat*» (la muerte todo lo iguala).⁷

Llegados a este punto, vuelvo al trabajo de Nerea de Diego para fijarme en una serie de imágenes que la artista presenta en dos formatos diferentes. Me refiero a *Vanitas, o la muerte de algunas flores* (2008), compuesta por fotografías impresas en una hilera de tela, que pueden verse también a modo de fotogramas en el vídeo del mismo nombre. Las imágenes, de forma oval, muestran detalles de flores y objetos colocados sobre las tumbas de algunos cementerios. En ellas, se impone la estética del *horror vacui*, debido a la acumulación de elementos tendentes a lo kitsch. Los objetos captados al detalle terminan por aparecer descontextualizados. Podríamos hallarnos en un cementerio, o en cualquier otro lugar. A la artista siempre le han interesado este tipo de expresiones populares, altares y tumbas que se mantienen porque las personas acuden a limpiarlos y a ornamentarlos. La idea de cómo la gente se encarga personalmente del cuidado de estos espacios, que en la época contemporánea comienzan a estar en peligro de extinción. Los vivos cuidando a los muertos, representando diariamente un ritual transmitido de padres a hijos durante generaciones. Las tumbas se decoran con esmero, y esto provoca que todas sean iguales. Las mismas flores de plástico, que desafían la idea de caducidad inherente a la naturaleza muerta, los mismos crucifijos, los mismos angelotes esculpidos en las tumbas de los niños... La estética de la muerte a todos lo iguala, excepto a quienes reposan en tumbas que han sido abandonadas.

El vídeo *Las flores que algunos muertos no quisieron* (2008), nos sitúa en un sepulcro baldío en el que las autoridades han colocado un cartel que certifica su estado de abandono y con ello, su disponibilidad para nuevos usos. Esta tumba es diferente a las demás, nadie ha colocado nada sobre ella, ni objetos ni flores. La piedra permanece desnuda, y en algunas zonas ha empezado a fracturarse. Es el proceso de realización de esta obra, aquello que no se ve, lo más interesante de la misma. La artista toma el papel de la “cuidadora”, decide hacerse cargo de la tumba, y para ello recorre el cementerio recogiendo del suelo y de las papeleras fragmentos de flores de plástico rotas que han sido desechadas por alguien o arrastradas por el viento. Son aquellas flores que algunos muertos no quisieron, las que Nerea rescata y recicla colocándolas, paso a paso, sobre la lápida abandonada. Así, las flores van surgiendo de la piedra en una imagen que sugiere una especie de renacer. La idea cíclica de la naturaleza y de la vida humana, en continua regeneración.

⁷ Bialostocki, Jan, “Arte y vanitas”, en *Estilo e iconografía*, Barral Editores, Barcelona, 1973, p. 187.

Non omnis moriar

Asociada a la simbología de la muerte, aparece en numerosas ocasiones esta concepción de la vida como un ciclo en constante repetición. Nada muere por completo, la muerte genera nueva vida, la naturaleza la reintegra. Esta idea regenerativa, que rescata a la muerte de su concepción meramente trágica, se halla presente en el simbolismo de la estación invernal, periodo en el que se ambienta *Algo sucede ahí fuera*. Invierno como periodo de muerte necesaria, tras lo cual llega el renacimiento de la primavera.

La referencia a lo invernal se hace patente en la atmósfera de las fotografías del cementerio, paisajes gélidos con la central nuclear de fondo como símbolo de muerte. Aparece también en algunas proyecciones y en una serie de objetos que toman la forma del clásico souvenir de bola de nieve (*Pompas*, 2009). Estas bolas, que el espectador puede manipular, contienen autorretratos de la artista y están rellenas de diversos símbolos mortuorios, como cuervos, flores, calaveras o lápidas. Volvemos a encontrar aquí las mismas imágenes que en los dibujos: mujeres solas, perdidas en medio de una tempestad. Algunas dan la espalda al espectador, y miran al infinito, trayendo a nuestra memoria el *Viajero ante un mar de nubes* que pintara Caspar Friedrich en 1818. La referencia al Romanticismo es otra de las constantes de *Algo sucede ahí fuera*.

Observando las pinturas de *vanitas* y naturalezas muertas de la historia del arte, llama la atención la riqueza de símbolos y objetos utilizados para representar la idea de la fugacidad de la vida y el concepto de muerte en general. Flores, frutas, calaveras, velas encendidas, pipas que se apagan, relojes de arena, joyas, libros, instrumentos musicales... Toda una serie de signos que se refieren, cada uno de ellos, a los distintos aspectos que entraña el fin de la existencia humana. Entre todos ellos, siempre han llamado mi atención las pompas de jabón, que no solamente indican la fragilidad de la vida, sino también la vulnerabilidad inherente al ser humano. Este tema hace referencia a la frase latina pronunciada por Varrón, «*homo bulla est*» (el ser humano es como una pompa de jabón). La iconografía de la pompa de jabón se hace extensible durante el siglo XVII para equipararse a objetos de forma esférica⁸, y así la esfera misma deviene también símbolo de fugacidad. Como las *Pompas* de Nerea de Diego, que se convierten, quizá sin que exista una intencionalidad previa, en continuadoras de una tradición iconográfica que hunde sus raíces en el siglo XVI.

Sin embargo, no todos los símbolos presentes en *Algo sucede ahí fuera* parten de la historia del arte, sino que algunos son extraídos directamente de la sabiduría popular, como es el caso del cuervo, animal que tradicionalmente ha sido considerado como “de mal agüero”, por ser portador de desgracias y malos presagios. La presencia del cuervo en este proyecto no es para nada casual. Según la propia artista, durante el desarrollo de *Algo sucede ahí fuera* en el ya mencionado invierno en el norte de Francia, este animal solía aparecer con bastante frecuencia, acompañándola durante sus paseos por el cementerio, o en bandadas que podían verse desde la ventana de su estudio. Estos cuervos son registrados por la cámara justo en el momento en que emprenden el vuelo, pero Nerea de Diego también los dibuja, para colocarlos después en las paredes de la

⁸ Ebert-Schiffer, Sybille, *La natura morta*, Jaca Book, 1998, p. 141.

exposición, como si anunciaran el advenimiento de una tragedia. La figura del cuervo nos remite casi instantáneamente al poema de Edgar Allan Poe, a aquel irritante animal que a todo respondía «*Nevermore*». El momento culminante de la composición de Poe tiene lugar cuando el cuervo es interrogado sobre la muerte, más aún, sobre la posibilidad de que exista un atisbo de vida después de la muerte.⁹ El joven conoce de antemano la respuesta: nunca más. Una afirmación que termina por sumirlo en la angustia más absoluta, al desvelar una realidad que por otra parte el joven ya conocía: la vida termina donde comienza la muerte. No existe nada al otro lado.

Es esta confrontación con lo real lo que en verdad tememos. No nos asusta la muerte en cuanto hecho en sí, lo que nos aterra es la idea de finitud, quizá porque no somos capaces de definirla o concretarla. ¿Qué significa que todo termina? Difícil responder a esta cuestión. Cuando parece que Dios ha muerto, y la creencia en la promesa de la vida ultraterrena se torna insostenible, el ser humano busca, desde la consciencia de su caducidad física, una posibilidad de trascendencia para que su muerte orgánica no implique necesariamente el fin de todo.

Estas reflexiones nos conducen de nuevo al arte, considerado como una de las formas de trascendencia de lo humano. La idea de la perdurabilidad del arte, capaz de sobrevivir a aquello que es mortal, nos acerca a la inmortalidad de la fama: la satisfacción que provocará en nosotros el hecho de que las generaciones posteriores nos recuerden por aquello que hemos creado. Tal vez creamos para no morir.

«Ese “non omnis moriar” (no muero por completo) es quizás uno de los conceptos mas hermosos de la idea de la vanitas.»¹⁰

Maite Garbayo Maeztu

⁹ Allan Poe, Edgar, *Filosofía de la composición*, Cuadernos de Langre, S.L., San Lorenzo de El Escorial, 2001, p.72-73.

¹⁰ Bialostocki, Jan, “Arte y vanitas”, en *Estilo e iconografía*, Barral editores, 1973, Bacerlona, p. 187,