

FOTOGRAFIAR LA MORT

EMÍLIA OLIVÉ

Societat Catalana de Filosofia

Secure the shadow, ere the substance fades
(Idea-guia de la primera fotografia)¹

Avui tots portem una càmera a la mà, fem milers de fotografies a l'instant de tot el que ens envolta: des de fets banals i quotidians (com les bledes que ens acabem de menjar o l'última novel·la que ens acabem de comprar), però també de moments que volem preservar en aquests «miralls de memòria» (com l'excursió amb el grup d'amics o el dinar d'aniversari de la iaia). Però enmig d'aquesta profusió d'imatges que estenem per la xarxa, hi ha un gènere fotogràfic que ha desaparegut per complet: la fotografia mortuòria o fotografia *post mortem*, aquella en què s'acostumava a retratar la persona estimada com a difunt. Preguntem-nos: per què un costum tan arrelat a Europa i Amèrica durant gairebé 100 anys hem deixat de practicar-lo? Per què les fotografies dels difunts han deixat de formar part (fins i tot) del complex ritual funerari actual (que mil·limetra tots els detalls: taüt, música, parlaments o misses, flors, recordatoris...)? Per què a ningú que va a la sala de vetlla del seu parent o amic, se li acut treure el mòbil i fer una fotografia de

1. Per a les fotografies *post mortem*, val la pena consultar el web *Thanatos Archive* (2002), un recull de més de 2.300 imatges des del 1840.

o amb el difunt? Ens imaginem quina seria la reacció dels assistents si això passés?

Però hi va haver una època en què la fotografia *post mortem* no incomodava a ningú i no produïa cap mena d'escàndol, molt al contrari, formava part del procés de memorialització del difunt. Era un acte d'amor. L'últim. Amb la irrupció del daguerrotip (el 1839) i fins als anys vint del segle xx, fotografiar els difunts fou una pràctica familiar. Al principi només estava a l'abast de les classes adinerades (les mateixes que històricament havien encarregat retrats pictòrics dels difunts als pintors de l'època), però a partir dels anys cinquanta i seixanta del segle xix –amb la possibilitat de fer còpies en paper–, la pràctica s'abarateix i aquesta versió burgesa del retrat es democratitza i s'estén a totes les capes socials (urbanes i rurals). Les primeres fotografies de difunts es van fer als estudis dels fotògrafs: s'hi traslladava el cadàver i se l'abillava per part de la família; després les autoritats sanitàries ho van prohibir (per raons òbvies) i va ser el fotògraf qui es traslladava a casa del difunt. En qualsevol cas, en tractar-se d'una tècnica del tot nova, el fotògraf té molta autonomia per retratar-lo i posa èmfasi en el «rostre», en un clar intent de tractar el mort (encara) com a «persona», de captar-ne l'essència, la identitat, la personalitat i la vida del finat (per això sovint apareixen envoltats d'objectes personals –com nines o uniformes– i maquillats).

Si mirem, per exemple, els rostres de les joves difuntes de l'època, no incomoden la nostra mirada ni els trobem macabres o inquietants; es tracta de «belles dorments» de posat somiador que evoquen malenconia i traspuen una bellesa lànguida. Estem davant d'un exemple de «romanticisme fotogràfic», en el qual el fotògraf ha tractat amb molta cura les difuntes i ha donat una imatge amable dels seus rostres (com amable és també la visió romàntica de la mort). Aquestes fotografies compleixen perfectament la funció evocadora per a la qual van ser fetes: metonímia de

les difuntes amb la il·lusió del «com si dormissin» (i algú que dorm es pot despertar, no?). Però quan les retraten així, o fins i tot quan se les maquilla amb els ulls oberts no es feia amb la intenció d'amagar la mort o de disfressar-la, sinó perquè s'assumeix que la mort forma part de la vida i hi està molt present. Recordem la infinitat de fotografies dels «angelets» que atresoraven les famílies: aquells nens i nenes que morien víctimes d'epidèmies que en aquesta època nodrien l'elevada taxa de mortalitat infantil. En aquelles imatges els victorians hi veien «encara» la persona, hi volien reflectir una imatge «viscuda» de la mort, gens aterridora, com formant part de la vida. Per això, evocar-la i evocar el difunt en la seva condició de tal no els incomodava. D'aquí les representacions *post mortem* amables: en vida o com si dormissin i posant especial èmfasi en un rostre que «encara» preserva la seva identitat (ànima?). En termes psicoanalítics podríem dir que aquestes fotografies funcionaven a mode «d'objectes transaccionals»: imatges de l'ésser estimat que facilitaven el dol, i a les quals s'arribava a venerar com a relíquies. En termes de Benjamin, el «valor cultural»² d'aquestes fotografies és innegable, sobretot quan la imatge era única i irreproducible: posseïdora de l'aura ritual (que la irrupció de les còpies en paper transformarà en mer valor d'exhibició). Diu Benjamin que: «El valor d'exposició comença amb la fotografia a acorrallar de tot en tot el valor de culte. Aquest no cedeix però sense plantar-s'hi. S'atrinxera en la cara de l'home. No és casual, de cap manera, que el retrat estigui al centre de la fotografia primerenca. En el culte del record dels estimats que viuen lluny o que són morts, troba el valor de culte el seu últim recés. En l'expressió esmunyedissa d'un rostre humà, per última vegada, des de les

2. W. BENJAMIN (1984): *L'obra d'art en l'època de la seva reproduïbilitat tècnica*, Vic: Edipoies- EUMO. p. 32.

fotografies primerenques, l'aura produeix el seu efecte. És això que constitueix la seva malenconiosa i incomparable bellesa».

A partir de la institucionalització de la mort, amb l'aparició de les empreses funeràries (per exemple, a Barcelona la primera es funda el 1886: «La Neotafia» al carrer Fontanella cantonada amb la plaça Catalunya), observem un allunyament progressiu del cadàver i de la mort, i de l'interès pel rostre passem a la voluntat de retratar el «cos» del finat. El gènere comença a estereotipar-se, incorporant elements rituals típics com el taüt, la disposició del cos i les seves mans, els canelobres, les flors (que arriben a camuflar el cadàver mateix, fent-lo irreconeixible)... En aquest moment el fotògraf perd llibertat i originalitat i es limita a documentar el treball estandarditzat de la funerària, a deixar constància d'uns rituals ja del tot estereotipats.

L'allunyament definitiu de la mort arriba quan de la metonímia passem a la metàfora, i la fotografia mortuòria retrata la sepultura, la làpida o el seguici com a últim record de l'absent. Aquesta serà la fi de la fotografia *post mortem* i la consumació de la distància que la modernitat haurà posat amb la mort (i els seus morts). A partir d'ara el gènere quedarà en mans dels «gestors de la *res extensa*»: forenses, policies i metges fotografiant professionalment cadàvers despersonalitzats, científicament tractats; i com és lògic, ningú no els vol veure, perquè allà ningú hi reconeix els seus éssers estimats.

Per tant, si ens preguntem per què avui aquest gènere fotogràfic ha caigut en l'oblit, o per què si ara ens acostem de reüll a aquelles imatges *post mortem* les trobem una pràctica escabrosa o macabra, en el fons ens estem demanant què ha canviat en la nostra mirada moderna sobre la mort. Respondre aquestes preguntes implica repensar la relació que en l'actualitat mantenim amb la fotografia, però també la relació que tenim amb el propi cos i la mort.

Apuntem només algunes línies de reflexió.

Comencem per una qüestió factual i demanem-nos com solem arribar a la condició de difunts. Doncs solem arribar-hi tard, després de viure molts anys, envellits i a vegades havent patit llargues malalties. A diferència dels «angelets» victorians que morien joves i en «bon estat», i que eren agradosos de fotografiar, avui ningú no voldria recordar la imatge dels seus estimats envellits, malalts o component un cadàver malmès. De fet, la història de la fotografia testimonia que les imatges *post mortem* es comencen a deixar de fer després de la I Guerra Mundial, on els cossos del soldats destrossats per la guerra ja no «volen» ser recordats (així), o bé senzillament han desaparegut en el camp de batalla i no hi ha manera d'immortalitzar-los en aquests «miralls amb memòria» (raó per la qual proliferen a tots els pobles i ciutats europees els monuments que memorialitzen «els soldats desconeguts», metàfores d'aquells els cadàvers dels quals mai no van arribar a formar part de l'àlbum familiar).

En segon lloc, també ha canviat molt la manera com ens relacionem amb el cos en tant que cadàver. Avui mirem el cos del difunt i el considerem una «resta» que s'assembla poc a la persona que coneixíem en vida. En l'era del triomf de la *res extensa* cartesiana, podríem dir que el dualisme s'ha consumat: la vida i l'ànima han marxat i a vegades els pocs que s'acosten a veure el taüt comenten que la persona «ja no hi és!». Vetllem només un cadàver, unes despulles que ens causen estranyesa i que alguns tracten com un cos despersonalitzat (més propi d'una classe d'anatomia, d'un forense o de la policia). Com hem de voler una fotografia d'aquesta despulla que poc recorda «l'original»? S'ha perdut el desig romàntic de posseir l'ésser estimat (en la mort i més enllà de la mort) a través de la fotografia del difunt en tant que difunt, perquè el cos ha perdut per a nosaltres tot el seu valor cultural (i ritual), en el sentit benjaminià. La fotografia *post mortem* ha deixat de tenir aquella funció

d'«objecte transaccional» que facilitava el dol, que permetia superar la separació retenint-ne la imatge; avui preferim conservar-lo en la memòria a través de les fotografies preses en vida, i el dol el fem practicant l'oblit i recuperant la quotidianitat, quan abans millor.

En tercer lloc, xoca constatar aquesta invisibilització dels morts en l'era de la imatge. Des del 1840 i els primers daguerrotips fins avui és evident que la difusió de la fotografia (a través de les càmeres i sobretot dels dispositius mòbils) n'ha canviat l'ús i significació socials. Milers de *selfies*, fotografies de viatges, dels esdeveniments familiars importants inunden les xarxes socials (Facebook, Instagram...). En aquests àlbums familiars que tots anem emmagatzemant online (a risc de perdre un dia la memòria!) hi acumulem milers d'imatges fotogràfiques de nosaltres i dels altres, però no esperem deixar-hi ni trobar-hi cap imatge dels nostres «difunts en tant que difunts», sinó que només els volem rememorar en vida. I això perquè la mort ha esdevingut el tabú més gran i, potser, l'últim de la modernitat (contrafigura absoluta de l'actual valor sagrat de la «vida»). No volem veure els nostres morts, perquè no volem veure «la mort»; el vertigen que s'apodera de la nostra mirada s'anomena «por». Com diu també Benjamin, la realitat conscient que parla a l'ull no és la mateixa que deixa veure l'ull de la càmera: un «espai inconscientment penetrat», perquè «per ella ens assabentem de l'inconscient òptic, com, per la psicoanàlisi, de l'inconscient instintiu»³. D'aquest tabú (instintiu i òptic), en som plenament conscients quan afrontem aquestes fotografies de difunts del segle XIX, on la mort era un fet força més comú en la societat, on no es pretenia ocultar sinó afrontar i superar-la a través de la imatge fotogràfica, que la feia ben visible (i també més suportable en la pèrdua).

3. *Op. cit.*, p. 41-42.

Per últim, pensem en quines circumstàncies aquest tabú és transgredit i de qui es fa avui «encara» fotografies de difunts. Els reportatges fotoperiodístics de zones en conflicte en van plens (les diferents edicions del *World Press Photo*, com a exemple), però la majoria de vegades són morts anònimes i la sobreabundància convida a la indiferència. Diferents són els personatges públics importants, la mort dels quals genera força expectativa social i que el periodisme mostra per deixar-ne constància històrica (no pas amb voluntat d'evocar un ésser estimat). Per exemple, amb els cadàvers de Víctor Hugo i Marcel Proust (fotografiats per Nadar i Man Ray, respectivament al seu llit de mort), la fotografia *post mortem* surt de la privacitat dels àlbums familiars i es fa pública, i com que encara està propera la tradició decimonònica no van generar cap morbositat ni rebuig social. Tanmateix quan l'any 1996 la revista *Paris Match* publica la fotografia del cos de Mitterrand també al seu llit de mort esclata la polèmica perquè es considera un «sacrilegi». Amb aquesta imatge es va trencar el tabú de la mort que exigeix fer-ne una «el·lipsi visual», perquè ens hem esforçat (i molt) a erradicar-la de l'espai públic i tancar-la en la més estricta intimitat. Però aquesta exposició del president francès va facilitar que els mitjans de comunicació de masses comencessin a alimentar la morbositat del públic; i el nostre país n'és un exemple paradigmàtic amb el dictador Francisco Franco. La retransmissió en directe de la malaltia, l'agonia (tots recordem «el parte médico habitual») i el funeral van culminar amb aquella fotografia del cadàver dins del taüt (exposat públicament per al dol col·lectiu de feixistes, nostàlgics o atemorits). Una fotografia *post mortem* que no va generar gens de rebuig ni desgrat social; molt al contrari, per a molts potser mai la fotografia d'un difunt no havia generat un esclat d'alegria tan gran!