

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**LA MUERTE Y LO ABYECTO EN LA FOTOGRAFÍA DE
JOEL-PETER WITKIN.
UN ANÁLISIS ICONOGRÁFICO HACIA LA HIPERTEXTUALIDAD.**

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado
en Artes para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes

JUDITH CAMBRONERO BONILLA

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2015

Dedicatoria

A mi familia, y especialmente a mi esposo, gracias infinitas.

Agradecimientos

A los miembros de mi comité asesor: Dr. Roberto Castillo Rojas. Dra. Ana Patricia Fumero Vargas, MFA. Alberto Murillo Herrera. Por el tiempo y la dedicación, gracias por las observaciones y la guía constante que hicieron este trabajo posible.

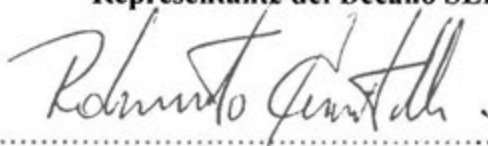
A Dr. Dorde Cuvardic y Dr. Jorge Jiménez quienes también colaboraron con este proceso.

Hoja de aprobación

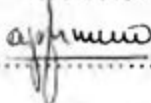
“Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes”



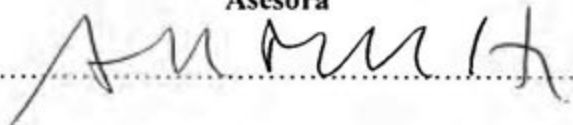
M. Sc. José María Castro Madriz
Representante del Decano SEP



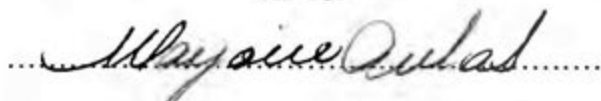
Doctor Roberto Castillo Rojas
Director de Tesis



PhD Ana Patricia Fumero Vargas
Asesora



MFA Alberto Murillo Herrera
Asesor



Doctora Marjorie Ávila Salas
Directora del Posgrado en Artes



Judith Cambronero Bonilla
Candidata

Tabla de contenidos

Dedicatoria	ii
Agradecimientos	ii
Hoja de aprobación.....	iii
Resumen	v
Introducción.....	1
Capítulo I.....	39
Capítulo II	55
Capítulo III.....	74
Conclusiones.....	95
Recomendaciones.....	100
Bibliografía.....	102
Anexos.....	110

Resumen

Esta investigación analiza, mediante la iconografía, la relación hipertextual entre la fotografía de Joel-Peter Witkin, vinculada a la muerte y lo abyecto, con y las manifestaciones artísticas de la historia del arte y la fotografía. El primer avance analítico se concentra en identificar la hipertextualidad que relaciona la fotografía de Witkin con aspectos formales, simbólicos y alegóricos del género *vamitas*, que en Witkin exaltan la presencia del cadáver abyecto. Luego se procede a establecer la relación hipertextual de la fotografía de Witkin con *Los desastres de la guerra*, de Goya, y las pinturas preparatorias para *La Balsa de la Medusa*, de Géricault, cuyo enfoque es la muerte y lo abyecto como motivo de representación en el contexto de la tragedia humana. Finalmente, se examinan las relaciones hipertextuales entre la fotografía de Witkin y la fotografía *post mortem* del siglo XIX, cuyo nexos es la condición abyecta del cadáver, lo cual lleva a la reflexión sobre los difuntos fotografiados por Witkin como doblemente abyectos, tanto en vida como en su condición de cadáveres.

Introducción

1.1. Justificación

Desde la perspectiva de Julia Kristeva (2006), la muerte es la condición más abyecta que el ser humano puede experimentar, pues lo abyecto debe ser expulsado. para que el “Yo” sea y se diferencie del objeto expulsado. El cadáver es el objeto más abyecto. porque arrastra consigo al “Yo”, le impide seguir viviendo. ya no es posible descartar ningún objeto más para vivir, porque ya no queda nada. no hay nada que el “Yo” pueda expulsar una vez que él mismo es el expulsado.

En ese sentido. tanto la muerte como su carácter abyecto son perceptibles en una cantidad considerable de fotografías realizadas por el artista estadounidense Joel-Peter Witkin. (1939, Brooklyn, Nueva York) (1939-), nacido en Brooklin, New York. quien ha desarrollado su obra artística principalmente en fotografía,. Su formación académica la recibió en la Cooper School of Fine Arts. donde se graduó como escultor. ; posteriormente, becado por la Universidad de Columbia, se graduó como Máster máster en la Universidad de Nuevo México, Albuquerque. Su carrera profesional inició alrededor de 1983, cuando realizó su primera exposición fotográfica; su experiencia previa la adquirió en el campo de guerra, en Vietnam, entre 1961- y 1964, como fotógrafo documental, este un aspecto hecho que lo acercó al tema de la muerte. La obra de este artista se compone de una temática que varía entre la muerte (cadáveres o partes de ellos) y la otredad (representada por personajes enfermos, con padecimientos y deformaciones genéticas, lisiados por accidentes, “gente pequeña”, transexuales o

transgénero, hermafroditas o intersexos, obesos mórbidos o escenas donde la sexualidad sin limitaciones, las rarezas y el tabú son la experiencia predominante).

Witkin se vincula al tema de la muerte mediante la captura fotográfica de cadáveres, lo cual es, reiteradamente, un motivo en su trabajo. Los cadáveres suelen estar vestidos o desnudos y rodeados de un complejo escenario de estilo barroco o victoriano, o bien, reposando sobre una mesa, una silla o un rincón de una sala vacía en una morgue. El carácter de su fotografía alude a la apariencia del daguerrotipo. Witkin consigue tales efectos mediante el procedimiento técnico de revelado e impresión para lograr resultados enriquecidos gráficamente.

Así, esta investigación, desde la indagación iconográfica en la fotografía de Joel-Peter Witkin, se propone analizar la hipertextualidad vinculada a la muerte y lo abyecto con manifestaciones artísticas en la historia del arte y la fotografía.

En cuanto al corpus, de la vasta producción de Witkin, se seleccionaron tres fotografías, cuyo tema es la muerte. Se seleccionaron según su accesibilidad al público, ya sea reproducidas en libros o expuestas en galerías digitales en Internet y, por supuesto, a partir de los planteamientos de análisis que se propone esta investigación.

En la historia del arte, algunas obras artísticas han vehiculizado el concepto de la muerte como manifestación de lo humano y lo natural, que hace la vida vulnerable y finita. En este sentido, se pueden apreciar representaciones visuales, costumbres y formas de aproximarse a la muerte desde un plano material, científico o simbólico; tales son: las *danse macabre* y los *ars moriendi*, cuyo origen se remonta a la Edad Media y refieren

sobre la finitud inevitable de la vida y sobre cómo morir bajo los preceptos cristianos, respectivamente. Asimismo, en la producción de muchos artistas, según los registros de la historia del arte, la muerte ha sido un tema de representación y de reflexión, desde las imágenes más conmovedoras hasta las más siniestras.¹

La muerte y el cadáver también han tenido un lugar privilegiado en la serie de grabados *Los desastres de la guerra* (1810-1815), de Francisco de Goya (1746-1828), en los cuales se aprecia el tema de la muerte, como una consecuencia lamentable del conflicto bélico, y el cadáver expuesto, en un estado de extrema abyección, como la cuota pagada o cobrada por los bandos en conflicto.

Otro artista cuya búsqueda en las morgues y en los hospitales le proveyó de material anatómico humano para sus estudios fue Théodore Géricault (1791-1824), quien, durante 1818-1819, realizó una serie de pinturas preparativas para la *Balsa de la Medusa* (1819), serie que desarrolló estudiando partes de cuerpos en las morgues y algunas cabezas de condenados a muerte por decapitación.

En el caso de la fotografía, el género denominado *post mortem* fue muy popular en Europa en el contexto victoriano, y en Estados Unidos y en América Latina en el siglo XIX y principios del XX. En este tipo de fotografía, se acostumbraba retratar a los difuntos, solos o acompañados de sus familiares, en un acto que pretendía visualizar y conservar al difunto como en vida, por última vez.

¹ Ver, Carlos Baltés, *Arte y Belleza en la Muerte*. (Madrid: Editorial Visión Libros, 2007); Ana María Guasch, José Miguel Cortés, *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*. (Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació y Ciència, Direcció General de Museos i Belles Arts, 1996).

En los casos mencionados, se puede apreciar que la muerte ha sido un tema de interés constante, que atañe a la humanidad desde siempre y que, mediante diversas manifestaciones y lenguajes, se ha representado, mostrado y problematizado en el ámbito de las artes.

A partir de las observaciones anteriores, la selección del corpus de fotografías de Witkin está delimitada por la hipertextualidad que se descubre en la indagación iconográfica, la cual identifica aspectos sobre la representación visual, la forma y el contenido de la fotografía de Witkin en relación con otras propuestas artísticas del pasado con las que se establecen coincidencias o alusiones a obras, personajes, objetos y temas.

Para sistematizar el estudio, en correspondencia con los objetivos expuestos más adelante, el corpus se dividió en tres grupos, con un total de tres fotografías: “Teatro di Morte” (1989) —vinculada al tema del género pictórico naturaleza muerta *vanitas*, donde se determina, mediante lo iconográfico, la relación hipertextual a partir de los aspectos formales, simbólicos y alegóricos, en torno al tema de la muerte, propios de las *vanitas*, que se vislumbran en esta fotografía de Witkin—; “Poet: From a Collection of Relics and Ornaments” (1986) —donde se analizan la muerte y lo abyecto, como sustento del discurso artístico que se enfoca en la tragedia humana, vinculados a la serie de grabados de *Los desastres de la guerra*, de Francisco de Goya, y las pinturas preparatorias para *La Balsa de la Medusa*, de Théodore Géricault (se recurre en todo momento al enfoque iconográfico para comprender la relación hipertextual en forma y contenido)—; finalmente, “Cadaver with Mask” (1982) —donde se busca establecer

relaciones hipertextuales en la fotografías *post mortem*, cuyo vínculo se visualiza en la condición abyecta del cadáver.

El marco teórico conceptual se compone de un conjunto de postulados que exponen principios homólogos o disímiles; estos, se toman como punto de partida para reflexionar sobre la fotografía de Witkin y sus vínculos hipertextuales en relación con la muerte y lo abyecto. Por ejemplo, Edgar Morin (París, 8 de julio de 1921), en un acercamiento sociológico y filosófico, sostiene que, ante el cadáver y su descomposición, el ser humano experimenta un horror que justifica la negación de la muerte

(Morin, 2011); asimismo, Jean Baudrillard (Reims, 20 de junio de 1929 – París, 6 de marzo de 2007), en torno a la negación de la muerte, afirma que esta es la peor de las exclusiones, especialmente en la mentalidad de la sociedad industrial contemporánea (Baudrillard, 1980).

En el mismo contexto de la sociedad contemporánea, Georges Bataille (Billom, 10 de setiembre de 1897 – París, 9 de julio de 1962), manifiesta que ante la muerte y el cadáver se aplica una violencia terrible como respuesta al horror y la fascinación que producen, así como por la angustia y el temor de contagio, lo cual lleva a experimentar asco y desfallecimiento; de ahí que la sociedad contemporánea desarrolle una serie de mecanismos de exclusión y negación hacia el cadáver-muerte (Bataille, 1997). Julia Kristeva (2006) desarrolla la teoría de la operación de la abyección y determina la condición de lo abyecto, sobre la cual se manifiesta el asco, el temor de contaminación y el límite de lo abyecto en el cadáver.

Dichas propuestas teóricas, en conjunto, permitirán aproximarse al problema de la muerte y de lo abyecto desde lo filosófico, lo estético, lo antropológico, lo histórico y lo sociológico; estas teorías se hilan en el problema de la muerte desde un método analítico, cuyo principal instrumento es la hipertextualidad para analizar la muerte y la abyección en la fotografía de Witkin.

Con respecto a la hipertextualidad, en tanto aspecto por reconocer e interpretar en la fotografía de Witkin, la propuesta más apropiada es la planteada Gerard Genette (París, 1930), quien sostiene, desde la literatura, que “hipertextualidad” es un término más apropiado para lo que se ha llamado “intertextualidad” (relación entre dos textos), ya que implica una relación entre un hipotexto (un texto de referencia) y un hipertexto (nuevo texto que cita, plagia o alude al otro). Genette elabora una lista de hasta cinco tipos de relaciones intertextuales, que funcionan, a veces, de manera simultánea, con sutiles diferencias entre una y otra, diferencias que están determinadas por las intenciones con las cuales se utilizan los textos de referencia originales en relación con los nuevos textos.

Para lograr interpretar la fotografía de Witkin mediante la hipertextualidad, se considera necesario recurrir a la iconografía. Tal razonamiento radica en el principio de relacionar un texto visual (o imagen) con otro para descubrir la relación entre hipotextos e hipertextos y los aspectos de la muerte y la abyección representados en la fotografía de Witkin. En síntesis, se trata de identificar elementos iconográficos para interpretar las imágenes y descubrir las relaciones hipertextuales entre la muerte y lo abyecto, en la

propuesta de Witkin, vinculadas a lenguajes formales, temáticos y conceptuales del pasado, o sea, a los hipotextos precedentes.

Con respecto a los aportes que esta investigación pueda lograr, es precipitado considerarlos ahora, pues solo el tiempo puede determinar el uso que se le dé a este material académico. No obstante, el afán de quien investiga es aportar, en uno u otro sentido, a la comunidad académica; por lo tanto, se pretende que, a raíz del estudio realizado en el marco teórico conceptual, se puedan desarrollar otras aproximaciones al tema de la muerte en el contexto de las artes; o bien, explorar en la propuesta fotográfica de Witkin, otros matices en torno al tema de la muerte. Y, asimismo, que, mediante el recurso de la hipertextualidad, se pueda visualizar cómo un artista absorbe propuestas artísticas ajenas, distanciadas en el tiempo y, no obstante, pertinentes en la reformulación de ciertas temáticas para el desarrollo de la obra artística contemporánea.

1.2. Delimitación del tema (espacio-temporal y de corpus)

El propósito de esta investigación es analizar, mediante la hipertextualidad, la fotografía de Joel-Peter Witkin vinculada, en relación a la muerte y lo abyecto, a manifestaciones artísticas de la historia del arte y la fotografía.

El corpus, perteneciente a la producción de Witkin, se ha organizado temáticamente, en relación con los objetivos y los capítulos del Desarrollo:

- 1) "Teatro di Morte" (1989)
- 2) "Poet: From a Collection of Relics and Ornaments" (1986)

3) "Cadaver with Mask" (1982)

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo general

Analizar, mediante la iconografía, la relación de la hipertextualidad vinculada a la muerte y lo abyecto en la fotografía de Witkin, con determinadas manifestaciones artísticas de la historia del arte y la fotografía.

1.3.2 Objetivos específicos

1. Identificar, mediante la hipertextualidad, cómo se relacionan la muerte y lo abyecto, en la fotografía de Witkin, con la pintura del género *vanitas*.
2. Identificar la representación de la tragedia humana, mediante la muerte y lo abyecto, en la relación hipertextual entre la fotografía de Witkin y las obras elegidas de Goya y Géricault.
3. Examinar la condición abyecta del cadáver en las relaciones hipertextuales entre la fotografía de Witkin y la fotografía decimonónica *post-mortem*.

1.4. Estado de la cuestión y antecedentes

Para desarrollar este Estado de la cuestión, se organizaron las fuentes por tipo, autor y cronología, en el siguiente orden: libros, tesis, artículos de investigación impresos, entrevistas y artículos publicados en línea, entrevistas en video y documentales. El material que se logró recopilar consta de artículos de análisis, textos introductorios a

libros y entrevistas a Witkin, los cuales permiten diferentes aproximaciones a la propuesta de este artista.

Las primeras indagaciones, hechas en la Internet mediante el buscador Google, fueron realizadas con una serie de palabras clave aisladas y en conjunto, sin enfocarse en una específica base de datos, sino en la variedad de resultados que la búsqueda en Google y Google Académico pudiera arrojar: sitios *web*, revistas y periódicos electrónicos, *blogs*, entre otros.

A pesar de lo heterogéneo del material en línea, la búsqueda resultó fructífera por cuanto permitió dar con tesis y artículos disponibles en línea eficaces para esta investigación, asimismo, entrevistas realizadas a Witkin por artistas, fotógrafos y periodistas, en las que el artista expone su visión de mundo y los alcances que tiene para él su obra profesional. También un aporte fundamental de los recursos en línea es la visualización de sus fotografías en galerías, museos, *blogs* académicos y exposiciones en línea.

1.4.1. Sobre Joel-Peter Witkin y su propuesta fotográfica

Eugenia Parry, docente del Departamento de Arte e Historia del Arte de la Universidad de Nuevo México², escribió un texto introductorio a una publicación sobre Joel-Peter Witkin, respecto del proceso de trabajo del artista y algunos detalles de su vida personal

²Eugenia Parry, *Joel-Peter Witkin, 55 series* (London: Phaidon Press Limited, 2001)

Eugenia Parry, realizó un Ph. D., en Historia en Harvard University. Es una reconocida escritora y docente, quien produce textos descriptivos e imaginativos para referirse al proceso creativo de los artistas. Entre sus especialidades, el estudio de la fotografía de mediados de siglo XIX, los impresionistas y artistas contemporáneos como Witkin o Georgia O'Keeffe. En 2000, fue condecorada por su trabajo *Crime Album Stories*, con el premio, International Center for Photography's "Infinity" Award. Actualmente es profesora adjunta en el Departamento de Arte e Historia del Arte de la Universidad de Nuevo México.

que tienen implicaciones en su propuesta artística. Un breve texto descriptivo acompaña cada una de las fotografías de la publicación.

Parry valoriza el carácter que posee la obra en torno a la muerte y el cadáver como recurso reiterado en el imaginario de Witkin, y la posibilidad de reflexionar sobre la vida, el sufrimiento, el dolor, el miedo y el sexo sin inhibiciones.

Asimismo, menciona que el artista canaliza, en su proceso creativo, sus ideas, las cuales no se concretan sino hasta que tiene el material anatómico disponible —momento por el que debe esperar hasta que aparezca un permiso oficial o, bien, un material anatómico adecuado para concretar su idea, la cual, muchas veces, visualiza en un dibujo y, otras, consigue hasta que está en presencia del cuerpo, en una morgue o en su estudio—.

Para Parry, “Witkin es como un demiurgo con un sentido trágico de la vida, dispuesto a sanar el organismo enfermo del mundo”(2001, 15)³. Estas imágenes, según la autora, pretenden mostrar al espectador un mundo real, lleno de dolor, enfermo o muerto, donde, a través de la mirada redentora de Witkin, cadáveres y personas con cuerpos diversos, serán como dioses inmortales, que otorgan al mundo un lugar de consuelo y recogimiento.

El estilo de escritura de Parry se define como *imaginative writing*; esto es, que la autora expresa sentimientos y emociones, y no se limita a presentar hechos. Su objetivo lo consigue al agregar figuras retóricas o expresiones de carácter lírico, con el fin de

³ [Mi traducción] Texto original: “Witkin is like a demiurge with a tragic sense of life, determined to heal the sick organism of the world”

embellecer el texto y proporcionar al lector un material original e imaginativo. La autora sostiene que ella trabaja con el instinto, que busca involucrarse con la propuesta artística para asumir, incluso, la voz del artista. Por lo general, escribe sobre fotografía; sobre Joel-Peter Witkin ha escrito en reiteradas ocasiones. Parry aclara que, al escribir sobre un artista y su proceso creativo, requiere sentirse atraída, busca posibilidades para adentrarse en las heridas, en lo extraño, en incertidumbres, curiosidades, obsesiones, mitos, sueños, y no en simples textos de teoría o historia de la fotografía.

Del texto de Parry, en específico, se rescata: la descripción adjunta a las fotografías, que explica detalles de su realización; la introducción, que incluye algunas apreciaciones sobre el arte contemporáneo y sobre la fotografía como recurso artístico; y el análisis e interpretación de algunas fotografías, a partir de temas de la historia del arte y la mitología (Kalil, 2011).

En 2008, Parry colabora con la Introducción para la publicación de un nuevo libro, cuyo objetivo es presentar una serie de carácter antológico de fotografías de Witkin. En el texto, escrito en 1991 pero publicado hasta el 2008, se hace referencia al quehacer de Witkin como fotógrafo más interesado en los procesos tradicionales que en la tecnología fotográfica actual, e incluye un breve análisis al respecto de la propuesta fotográfica de Witkin, interpretada a partir de lo abyecto (2001, 8-9).

En esta ocasión, Parry observa que, aunque algunas imágenes exudan tortura y dolor, no es esta la finalidad de Witkin, artista que le ha declarado a la autora que visualiza mayores alcances para su trabajo. Según la escritora, esta forma de *sacrificial art*, como

lo llama, no es excepcional; Rembrandt (1606-1669) y Goya (1746-1828) se ocuparon de representar, en la pintura y en el grabado, animales diseccionados y los horrores tras la guerra. A ellos, se unen artistas como Géricault (1791-1824), Delacroix (1798-1863), Courbet (1819-1877), Muybridge (1830-1904), Rejlander (1813-1875), von Gloeden (1856-1931), Bacon (1909-1992), entre muchos otros consagrados de la historia del arte.

Un aspecto importante es que Parry considera la abyección desde la postura de Kristeva y explica que, esta autora, a través de sus exploraciones sobre la fijación respecto de lo abyecto, descubre que lo que es básico y despreciable tiene el poder de forjar una frontera más allá del cuerpo: lo abyecto muestra la condición humana y los medios por los cuales se pierde dicha condición (el “Yo” es, simbólicamente, el testigo del horror); pero, una vez liberado de todo maquillaje y enmascaramiento, el ser humano es capaz de descubrir que hizo a un lado los desechos y cadáveres con el fin de sobrevivir y lo abyecto será, a fin de cuentas, la otra faceta de la religión, la moral y los códigos ideológicos en los cuales descansan los sueños de los individuos y las sociedades. (Parry, 2008, 5)

Las anteriores observaciones de Parry, son un aporte importante para esta investigación, pues proponen una visión más amplia acerca del trabajo de Witkin, en el sentido de que se pueden atisbar antecedentes reconocidos de la historia del arte, en pintura, escultura y fotografía. (Parry, 2008, 10-11) Asimismo, formular la imagen a través de la abyección; es decir, la condición del cuerpo o cadáver como producto abyecto que pone en tensión el instinto de preservación humana, pero que, al confirmarse el deceso definitivo, lo

muerto y lo putrefacto, el cadáver, es asimilado como un objeto de rechazo, pues no deja más oportunidad para la subsistencia.

Davide Faccioli (2006) crítico experto en el campo de la fotografía, es curador y galerista, director y fundador (desde su origen, en 1992) de la galería Photology, especializada en fotografía, con sedes en Italia y Londres, entre otros sitios. Faccioli, como crítico en fotografía, se inserta en el análisis sobre Witkin desde una mirada contextualizada en la estética del siglo XX, en la cual prevalecen el horror y lo monstruoso, la estética de lo feo y la deformación. Mediante una breve reseña sobre la fotografía del siglo XX y la mención de fotógrafos clave como Irving Penn (1917-2009), Richard Avedon (1923-2004) o Helmut Newton (1920-2004), establece un modesto estado de la cuestión en torno a los fotógrafos a quienes se les atribuye una estética de la fealdad, así como la ruptura con figuras estereotipadas de la sociedad, entre quienes destacan: Dorothea Lange (1895-1965), Walker Evans (1903-1975), Robert Frank (1924-) o Diane Arbus (1923-1971).

Faccioli afirma que, a lo mejor, todos pueden ver, a través de las fotografías de Witkin, que si la negación (de la violenta e inconveniente realidad) no es confrontada, comprendida y, luego, amada, el génesis de las fobias, obsesiones y represiones nunca terminará. (Faccioli, 2006, 7-8)

El texto de Faccioli es una guía referencial sobre otros artistas que, en el campo de la fotografía, pueden vincularse, mediante la hipertextualidad, con Witkin. Asimismo, es un aporte a las obras de Witkin, relacionado con la exploración sobre los temas y la

visión espiritualista, y una conclusión trascendente de que la obra fotográfica de Witkin no responde a una simple referencia iconográfica del Bosco (h.1450-1516), Botticelli (1445-1510), Caravaggio (1571-1610) o Velázquez (1599-1660), sino que está conectada fuertemente con el drama y las crisis del siglo XX: la Gran Depresión, el Holocausto, Hiroshima y hasta con los atentados del 11 de setiembre de 2001; esto implicaría mirar a Witkin en dos direcciones: no solo desde sus vínculos con el arte y artistas del pasado, de los cuales podría emular su estilo o tema, sino (según Faccioli lo posiciona) como un fotógrafo con conciencia sobre su propia realidad, la cual reviste de un estilo tan particular.

Otto M. Urban, (2011) es doctor en Historia del Arte y Estética, funge como jefe y docente del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Academia de Bellas Artes de Praga y es docente externo en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago, en la Universidad de Texas, en Austin y la Universidad de New York, en Praga. Su análisis, con relación a Witkin, se concentra en la muerte y la otredad como temas centrales de su fotografía; asimismo, resalta varios aspectos de su obra como lo sagrado, lo místico y lo simbólico, el erotismo y el voyerismo. A su vez, describe una serie de referencias artísticas respecto de la obra de Witkin como: Cimabue (1240-1302) y Giotto (1267-1337), que trataron el tema de lo sagrado; Rembrandt, quien humaniza lo sagrado; Klimt (1862-1918), Rops (1833-1898) y Kubin (1877-1959), en cuya obra persisten los sueños, la perversión y el satanismo como cuestionamiento de lo sagrado y, a la vez, parte de lo sagrado; Balthus (1908-2001) y Beckmann (1884-1950), quienes satisfacen los deseos eróticos y voyeristas de la mirada.

Urban sostiene que la Decadencia (un tema sobre el cual ha investigado desde los 90 y que ahora vincula con Witkin), es un periodo del arte europeo, de fines del siglo XIX y principios del XX que se inscribiría desde las visiones de pesadilla, de Goya, y las imágenes alucinatorias, de Blake (Londres, 28 de noviembre de 1757 – Londres, 12 de agosto de 1827), hasta el presente. Este inscribe, como otra faceta de la Decadencia (una especie de respuesta al apocalipsis), las crisis económicas y los efectos del capitalismo tardío y perfila, a partir de 1970, una serie de conceptos como la alienación, el esteticismo, la morbilidad, la pornografía, la intoxicación y la locura en las propuestas artísticas del arte moderno, donde figuran artistas como Cindy Sherman, Robert Mapplethorpe, Matthew Barney, Catherine Opie, Gottfried Helnwein y Damien Hirst, entre otros. (Urban, 2010).

No obstante, según Urban, la obra de Witkin es lo opuesto a la Decadencia, ya que simboliza la represión de la vida y la humanidad sucumbiendo ante la oscuridad; se trata de una búsqueda de la luz desde una mirada más espiritual. Por lo tanto, el análisis de Urban, en su visión historicista, enlista un grupo de artistas, de distintos estilos y periodos artísticos, en quienes se pueden apreciar, desde la hipertextualidad, elementos formales y temáticos relevantes para el proceso de análisis de la obra de Witkin (corpus).

Juan Vicente Aliaga (2002, 369-383) crítico de arte que se ha especializado en arte conceptual y teorías de género y *queer*, analiza la obra de Witkin a partir del concepto de la “nueva carne”, donde subyacen aspectos como lo grotesco, lo monstruoso y lo abyecto enfocados en la fotografía, cuyo tema o personajes fotografiados son intersexos, personas mutiladas y deformes. Aliaga afirma que las fotografías de Witkin —debido al

recurso iconográfico que exhibe cadáveres completos y mutilados, cuerpos enfermos y decrepitos, y sexualidad heterodoxa— se inscriben en la definición de Julia Kristeva sobre lo abyecto y que, por lo tanto, el artista, a mediados de la década de los 80, es un precursor de lo que se consideraría como “arte abyecto”.⁴,

El autor sostiene que, al decir “abyecto”, se refiere a “un concepto que apela al exceso y a la degradación, términos ambos de calado moral/moralista, y por ende, problemáticos” (Aliaga, 2002, 369). Los personajes retratados por Witkin están en un espacio ficticio, creado por él, aunque no, precisamente, degradante.

Para Aliaga, los referentes plásticos, religiosos e históricos que Witkin añade a la representación son una vía para hacer asumibles esas imágenes drásticas en un mundo de categorías moralistas; por lo tanto, se puede intuir que su mirada es igualitaria y desinhibida, que no hace distinciones de género, como si su punto de vista fuera de carácter clínico. Por último, “Witkin ofrece a los ojos sin anteojeras la primacía del cuerpo y de la sexualidad a él asociada en la contemporaneidad, como si se tratara de constatar, parafraseando a Michel Foucault, que la verdad del sujeto reside en el sexo. Aunque sea un sexo necrótico” (Aliaga, 2002, 382).

En síntesis, la fotografía que Aliaga destaca es aquella en la que subyace el cuerpo y la sexualidad, aunque hace mención de la muerte y el cadáver mutilado. Su enfoque

⁴ Hay un artículo publicado por Denisse Taborn, sin embargo, es una paráfrasis sin indicación de la referencia o datos bibliográficos del artículo de Juan Vicente Aliaga, se adjunta dato bibliográfico, sin embargo, no se le considerará como aporte para esta investigación por obvias razones. Denisse Taborn, “Joel-Peter Witkin y la alegoría de su Nueva Carne,” *Alter Mundi* 04 (2009): 18-21.

sostiene que la mirada de Witkin se concentra en una especie de referencialidad del mundo clásico, tanto por las referencias del barroco español y el romanticismo, como por su técnica fotográfica y de impresión —lo cual resulta de interés para esta investigación, en función del estudio desde la hipertextualidad—.

Aliaga, a su vez, subraya que Witkin no se ha involucrado en sistemas de representación en donde el cuerpo está revestido de corazas y estructuras al estilo de los robots y la ciberrealidad, tal como es usual en el cine y otras manifestaciones artísticas en las que esté implicado el cuerpo; así como tampoco lo ha hecho desde la mirada patética y turbia que mostraron en el cine “sobre los otros” Tod Browning (con “Freaks”, 1932) o David Lynch (en “The Elephant Man”, 1980), sino que, con un giro de humor e ironía, los personajes de Witkin cobran un aire de grandeza y dignidad al “acudir a la historia del arte como refugio iconográfico” (Aliaga, 2002, 376).

De las observaciones de Aliaga, se rescatan las siguientes premisas como puntos para profundizar en esta investigación: que la historia del arte es para Witkin un refugio o un recurso iconográfico, cuyas referencias, tan variadas, alcanzan a Velázquez o a von Gloeden; que la mirada de artista/fotógrafo de Witkin tiene algo de clínico y, de ahí, se desprende el humor y la ironía como sustento de sus composiciones con aires clásicos; por último, que puede considerarse la abyección, entre otras categorías o manifestaciones estéticas, como un parámetro para el análisis de la fotografía de Witkin.

En la tesis para optar al grado de Magíster en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile, Carla Franceschini (2012) plantea que una forma de aproximarse

a la comprensión del arte contemporáneo es mediante el concepto de lo ominoso. Lo ominoso, dice la autora, se explica a partir de la conjunción de lo siniestro según Freud y lo abyecto según Kristeva (Franceschini, 2012, 5) Debido a que la tesis de Franceschini se suscribe en el marco de la teoría y la historia del arte, y que coincide, en cierta forma, con los intereses temáticos de esta investigación, es pertinente referirse a los aspectos que, entre ambas tesis, difieren. Franceschini elabora un marco de interpretación fundamentado en la lectura psicoanalítica desde los postulados de Freud sobre lo siniestro hasta su teoría de la represión, la teoría fotográfica, la teoría del arte y la estética, basado en el aporte de varios expertos tales como Susan Sontag (New York, 1933-2004), Phillippe Dubois (Lobbes, 1958), Roland Barthes (Cherburgo 1915- París 1980), Georges Bataille, Eugenio Trías (Barcelona 1942-2013), Otto Rank (Viena 1884- New York 1939), Slavoj Žižek (Liubliana 1949-), entre otros.

Su tesis está dividida en dos partes. Primeramente, trata la fotografía desde una mirada histórica, centrada en los aportes desde la estética hasta su masificación, y se ocupa de la fotografía de desnudos, de la científica, de la huella fotográfica, de la fotografía como testimonio y evidencia, y, también, de exponer el carácter de la fotografía como técnica elegida por Witkin, quien emplea un procedimiento técnico muy personal que (aunado a la composición y el montaje del objetivo por fotografiar) complementa el interés o rechazo de su obra. Franceschini analiza dos obras del artista: *El estudio del pintor (Courbet)* y *Las Meninas*.

En la segunda parte, la tesis se enfoca en la elaboración de los conceptos freudianos de “lo ominoso” y de “la represión de la memoria” dentro de la obra de Witkin y, en su

fotografía, como metáfora del infierno, donde lo ominoso y la muerte son desencadenantes de rechazo, debido a la experiencia del asco, de lo extraño, del miedo y de la angustia (ante la muerte y los temas tabúes), de la aparición del doble, de lo monstruoso, de la relación con la naturaleza muerta, de la transgresión y la perversión. Por último, este capítulo presenta un breve apartado acerca de la muerte.

Cabe resaltar que Franceschini no limita el estudio de la fotografía de Witkin solo a lo referente con la muerte, sino que incluye un corpus de fotografías representativas de los diversos temas que el artista ha tratado a lo largo de su carrera.

Respecto al enfoque teórico e histórico, para profundizar y componer el sentido sobre “lo ominoso”, Franceschini establece dos ejes: lo siniestro, según Sigmund Freud, y lo abyecto, según Julia Kristeva. En el desarrollo de “lo ominoso”, vienen a relucir la teoría de Kant sobre la experiencia de lo sublime así como sus apreciaciones en torno al asco, las cuales, luego, se sustentan en los aportes de Georges Bataille. De esta manera, Franceschini, determina que “lo ominoso” contempla el terror, el asco, lo extraño y los estados de obsesión o locura.

Otro aspecto de la investigación es el interés por el tema de la muerte que, aunque en Franceschini no es primordial, sí se discute entre otros temas referentes a la fotografía de Witkin. Por otra parte, los referentes históricos, principalmente sobre historia del arte y fotografía, concuerdan en algunos casos; no obstante, el enfoque sobre la hipertextualidad que se propone en esta investigación, no representa un interés en Franceschini, así como tampoco la elección del corpus.

Empero, es un trabajo que contempla la interpretación de varias teorías y posturas en torno a la idea de la muerte, lo abyecto y lo siniestro, por lo que se dará énfasis a esos aspectos e intereses en común, para deslindarse hacia un aporte diferenciado.

María José Mulet y Miguel Seguí (1991) plantean, en primera instancia, que al proceso técnico del artista se le identifica con el pictorialismo⁵, aspecto asociado a la cuestión formal (un estilo que adoptaron algunos fotógrafos del siglo XIX, que consistía en retocar las fotografías manualmente para darles un acabado pictórico). Mulet y Seguí, afirman que las referencias iconográficas de Witkin radican en la literatura, la pintura, la escultura y la fotografía. Entre los muchos artistas reconocidos mencionados, figuran: Cimabue, Tiziano, Arcimboldo, Rubens, Velázquez, Canova, Goya, Picasso, Miró, Géricault, Courbet, Rejlander, Man Ray y Grant Wood.

Las abundantes referencias son útiles pues amplían el marco de interrelaciones entre las obras de Witkin y las de otros artistas; sin embargo, el análisis se limita a menciones generales y no profundiza en aspectos teóricos que ofrezcan un mayor escrutinio de la imagen.

Como puede observarse, el Estado de la Cuestión revela la necesidad de esclarecer puntualmente las relaciones que tiene la fotografía de Witkin con obras artísticas del mundo clásico e incluso del siglo XX, así como la condición de lo abyecto que se

⁵ El pictorialismo es una tendencia que algunos fotógrafos, principalmente en Inglaterra, adoptaron para darle una apariencia pictórica a las fotografías mediante algunos recursos de la pintura y trucos fotográficos. Entre sus representantes más notables están Gustave Rejlander, Henry Peach Robinson y Julia Margaret Cameron, entre otros. Ver: Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*. 2ª ed., 3ª tirada. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2006); Quentin Bajac, *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. (Barcelona: Editorial Blume, 2011)

manifiesta en la presencia del cadáver. Este análisis será posible, al poner en práctica la comprobación de los vínculos hipertextuales enmarcados en un análisis concentrado en lo iconográfico (lo formal y el significado).

1.5. Marco teórico conceptual

El marco teórico conceptual está sustentado en dos aspectos fundamentales del corpus: la muerte y lo abyecto. Estos serán el hilo conductor para entablar el análisis de las fotografías de Witkin desde la hipertextualidad enmarcada en el aspecto iconográfico.

Según Edgar Morin, filósofo y sociólogo francés, una de las perturbaciones más graves en torno a la muerte es “el horror por la descomposición del cadáver”. (2011, 26) El hombre, desde la prehistoria, ha optado por prácticas para tratar al cadáver, “para combatir la descomposición (cremación, endo-canibalismo), para evitarla (embalsamamiento), o para alejarla (cuerpo transportado a un lugar alejado o huida de los vivos)” (Morin, 2011, 26). Indica Morin que, respecto de la muerte, hay que considerar una triple constante: el traumatismo de la muerte, la conciencia de la muerte (realismo), y la creencia en la inmortalidad; pero, que, hasta ahora, “ninguna sociedad, incluida la nuestra, ha conocido aún una victoria absoluta, ya sea de la inmortalidad, de la conciencia desmitificada de la muerte, del horror a la muerte, o sobre el horror de la muerte” (2011, 36).

Ese horror que plantea Morin es el que desata lo abyecto en el cadáver fotografiado por Witkin, ya que una vez que se ha comprendido la relación hipertextual planificada por el autor, lo que el espectador observa es un cadáver manipulado ante la cámara, un horror

para la sociedad contemporánea y, sin embargo, algo común y deseable para la sociedad europea del siglo XIX, que hacía retratar a sus muertos, engalanados y posando por última vez como en vida, con la intención de conservar de ellos, mediante la fotografía, un acicate para la memoria.

Bataille ve en el cadáver un objeto angustiante para el ser humano, ya que le revela no solo la posibilidad de su propia muerte, sino el destino fatal de toda la humanidad. El muerto es un peligro para los vivos. Según este autor, hundirlo en la tierra es más una forma de protegerse del contagio, que un tipo de resguardo del muerto. Y es que, aparentemente, un detonante del horror ante la muerte y el cadáver es el riesgo del contagio: “La idea de ‘contagio’ suele relacionarse con la descomposición del cadáver, donde se ve una fuerza temible y agresiva” (Bataille, 1997, 50-55.)

Entonces, la exclusión y el rechazo hacia los muertos son formas de negación y, la negación, una forma del miedo de morir, de contagiarse de la putrefacción o de contagiarse de muerte; es así también como se manifiesta la operación de la abyección.

La experiencia que provoca la imagen del cadáver en la fotografía de Witkin es rechazo y negación, porque se exhibe abiertamente al cadáver e induce al espectador a considerar el proceso de manipulación de los restos humanos para la captura de la fotografía y el riesgo del contagio se ve expuesto en la toma fotográfica.

Por tanto, en el hipertexto (la fotografía de Witkin), la muerte se disfraza de antepasado clásico, se oculta en un ambiente escenográfico y se aísla de su realidad; pero, cuando se

la descubre, descarnada y descompuesta bajo tanta gala, se transforma en anomalía, al ser descubierta, se abyecta.

Es necesario profundizar, ahora, en algunos aspectos que se manifiestan en el ser humano cuando este confronta la muerte y, principalmente, el cadáver; es allí, en esa confrontación, cuando se opera la abyección. Las sensaciones de asco, repugnancia o náusea, expuestas por Bataille, toman nuevas connotaciones, a partir de la abyección, y se advierten localizadas como reacciones o gestos que se expresan ante una determinada forma o imagen artística. En el caso de esta investigación, se trata de las fotografías de Witkin.

Según Julia Kristeva, (2006) la abyección es una forma de construir al “Yo”. La expulsión de lo abyecto, por ejemplo, es necesaria para que se conforme la identidad (sexual, psicológica, social); abyectar es renunciar a una parte de sí mismo para transformarse, cada quien, en su propio “Yo”.

Lo abyecto, por otro lado, “es aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (Kristeva, 2006, 7-11) Se debe entender que la abyección es el acto de expulsar todo aquello que corrompe y que, a la vez expulsado, permite que se conforme el “Yo”; lo expulsado es, por tanto, lo abyecto.⁶

⁶ La abyección es una forma verbal, implica una acción, un hacer; lo abyecto se comporta como adjetivo, califica a un objeto, determina su situación, cualidad, carácter, estado. Hal Foster lo expone como “la

La abyección funciona como un acto de aprendizaje, correctivo y modificativo de la vida; por ejemplo, el niño aprende a través de los padres y, en especial, de la madre. Según el psicoanálisis, las heces, el vómito, la orina y las secreciones del cuerpo son cosas sucias con las que no se juega, no son objetos de placer aunque provengan de sí mismo, por lo tanto deben abyectarse. El principio de repudiar algo es un aprendizaje y una enseñanza a la vez; aquellos objetos que son abyectados, provocan náusea, repugnancia, desagrado, asco. Georges Bataille afirma que el asco es algo que se enseña, que se aprende como una costumbre: “Pero hemos de enseñarles [...] la extraña aberración que es el asco, que nos afecta hasta el punto de hacernos desfallecer, y cuyo contagio ha llegado a nosotros *desde los primeros hombres*” (Bataille, 1997, 62)

Lo abyecto debe ser expulsado para que el “Yo” sea, para que se diferencie del objeto expulsado. El asco y el rechazo confirman que el “Yo” es distinto al objeto despreciable, por tanto se expulsa. El cadáver es el objeto más abyecto, porque arrastra consigo al “Yo”, le impide seguir viviendo, ya no es posible descartar ningún objeto más para vivir, porque ya no queda nada, no hay nada que el “Yo” pueda expulsar una vez que él mismo es el expulsado. Al respecto, Kristeva señala que:

... tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere*-cadáver. Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante

de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo (moi) quien expulsa. "yo" es expulsado. (2006, 10)

Se puede decir, entonces, que el sentido de abyección ante el cadáver y la muerte en sí se debe a la toma de conciencia sobre la finitud de la vida; esto es, que el ser humano ya no está en estado de negación, ya no recurre a la negación o al heroísmo para pretender vencer a la muerte, porque está en plena conciencia de su (ahora) estado abyecto, ha vivido gracias a la abyección y al repudio y expulsión de aquellos objetos que expulsó para sobrevivir, incluso si fueron producto de su propio cuerpo como las excreciones. Por ende, el rechazo al cadáver se debe a que se toma conciencia de la muerte, no hay más escape, ahora el cuerpo, el ser, el "Yo", es el último objeto por expulsar, excretar o abyectar. Esto implica, el rechazo ante el cadáver fotografiado en Witkin, una reacción natural: ante la muerte, la operación de la abyección; ante la vida, el cadáver como lo más abyecto.

Por las enseñanzas de los padres —se infiere que en esas enseñanzas se instaura la herencia cultural, social, histórica—, el ser humano, desde su infancia, aprende a reconocer y a diferenciar sus impulsos y los objetos apropiados para contentar dichos impulsos. Al respecto, Kristeva afirma que, incluso en la Biblia, se hace referencia a la impureza propia del cadáver y al riesgo de contaminación; por lo que se evita tener contacto con el cadáver y es necesario sepultarlo cuanto antes para evitar que lo puro sea contaminado. (2006, 145)

La prohibición bíblica también señala el rechazo hacia aquellos que son adoradores y consultores de cadáveres, paganos, pecadores que buscan contacto espiritual con sus

difuntos para consultar sobre el destino de los vivos; es aquí donde el tabú aparece y se fortalece por encima del sacrificio. (Kristeva, 2006, 144-145) Hay una carga negativa muy eficaz con respecto al rechazo sobre el cadáver; por ejemplo, desde la infancia se aprende qué debe ser expulsado, qué es despreciable y da asco por ser causa de contaminación en el ser humano, el problema de no abyectar sería tornarse abyecto — estar cundido de excremento, saliva, moco, semen, sangre, pecados, vicios, deseos, perversiones—; por lo tanto, se trata de un ejercicio de supervivencia, de adaptarse al entorno social, una forma de ser digno, aunque, al final, y, a pesar de los esfuerzos (negación de la muerte), el ser humano se encuentra a sí mismo en el peor estado de abyección, en condición de cadáver:

...el cadáver [...] es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos (Kristeva, 2006, 11).

En vista de lo anterior, el cadáver y, por ende, la muerte, representan el conflicto más extremo de abyección. El ser humano, ante su propia muerte, no tiene nada más que expulsar; ahora su cuerpo, hecho cadáver, es el expulsado. El difunto, se posiciona como abyecto, ya no expulsa, es expulsado, enterrado, cremado, separado y distanciado de entre los vivos; una vez putrefacto, es una amenaza terrible, un riesgo de contaminación física y simbólica, es el signo del asco y la náusea, desencadena la repugnancia, el desfallecimiento y la abominación.

Según los anteriores planteamientos —la muerte, como evento que angustia al ser humano; y el cadáver, como objeto repulsivo cuyas implicaciones son: el asco y el temor

a la contaminación (simbólica o física), tomar conciencia sobre el final de la vida (morir) y encontrarse a sí mismo como lo abyecto (el cadáver)—, cuando se mira la fotografía de Witkin, se acciona la necesidad de abyectar. Estas fotografías, en las que el cadáver se expone, manipulado, dispuesto en escenarios que remiten a obras artísticas clásicas que exponen la belleza y que, ahora (en esta propuesta), se exhiben ante la mirada del espectador, despiertan la angustia, el asco, el impulso de abyección, son abyectas y, por tanto, ameritan ser expulsadas o rechazadas.

Erika Patricia Ciénega Valerio, observa que:

... en las artes visuales, el arte abyecto, representado [...] sería una reacción a la asepsia del arte conceptual, a lo lavado y anestésico de lo conceptual que se responde con una necesidad de recuperación violenta de los humores del cuerpo, de sus secreciones y excrementos, de lo anormal, de lo bizarro, de la muerte, de lo siniestro. (Ciénega, 2003).

Asimismo, Cynthia Freeland, asegura que “Los artistas contemporáneos que crean obras utilizando sangre, orina, gusanos y cirugía plástica son sucesores de artistas del pasado que se tomaron como tema el sexo, la violencia y la guerra” (Freeland, 2006, 45) Esto significa que la provocación, o recurrir a temas considerados ofensivos, no es, necesariamente, un acto propio del arte reciente, llámese contemporáneo o conceptual, sino un recurso al que acudieron muchos artistas del pasado, por ejemplo, Goya, quien trató el tema de la guerra de forma cruda y explícita en su serie *Los desastres de la guerra* (1808-1814).

Como se ha mencionado, el asco es una experiencia primordial en la operación de la abyección, es algo aprendido, se manifiesta como reflejo ante la necesidad de expulsar lo

abyecto. William Ian Miller (2008) analiza el asco en distintas modalidades y formas de percepción, lo cual resulta útil en el contexto de la experiencia estética, inclusive.

Según el autor, el asco no provoca solamente aversión, sino que está envuelto en un aura paradójica muy compleja. Puede que, por un lado, provoque repulsión, pero, también, tiene la capacidad de atraer; la atracción que puede despertar el asco en el espectador es tal, que Miller asegura que, en ocasiones, es necesario echar una segunda mirada o dejar que los ojos se vayan detrás de lo asqueroso.

Según Miller, el asco es la emoción más encarnada y visceral, es un sentimiento moral y social. Cuando el asco opera en torno al cuerpo, a sus orificios y excreciones, hace que estalle un mundo de múltiples significados que contamina las ordenaciones políticas, sociales y morales, es lo abyecto manifestándose; “el asco tiene que presentarse unido a ideas de una clase especial de peligro: el peligro inherente a la contaminación y el contagio, el peligro a ser mancillado...” (Miller, 2008, 31). La piel es uno de los objetos que puede tener un extraordinario vínculo con la idea del asco. La piel de la juventud, lozana y fresca, se asocia de inmediato con la belleza, el erotismo y lo sensual; pero, la piel avejentada o estropeada, en cambio, es esencia de lo feo y lo monstruoso (Miller, 2008).

Es decir, que la piel muerta —la del cadáver, que ha perdido su vitalidad y brillo, estropeada por la necrosis— es, según lo afirmado por Miller, una expresión de fealdad y monstruosidad, y, según Bataille y Kristeva, el cadáver es un objeto que desata el asco por su condición de abyecto. Por lo tanto, en ese sentido, las imágenes en las fotografías

de Witkin, se vislumbran como abyectas, debido a los elementos visuales que las componen: los cadáveres.

La categoría de lo feo permite extender el margen de discusión en torno a las imágenes que forman el corpus de esta investigación, de manera que participa de un panorama que entabla la discusión alrededor de cualidades estéticas como la dimensión de la fealdad, presente en las fotografías de Witkin a raíz de la experiencia con la muerte o, en este caso, con la presencia (exposición) del cadáver.

Con respecto a lo feo, Adolfo Sánchez Vásquez (2007) señala como principal característica, la de manifestar la ausencia o negación de la belleza, lo que se vislumbra directamente en la forma que tienen los objetos. En el caso de lo feo, Sánchez indica que, cuando se contemplan objetos o seres reales, cuyas características se ajustan a la idea de lo feo (un árbol carcomido, un cuerpo decrepito, la enfermedad, la muerte), se suele experimentar repulsión e incluso el deseo de quitar la mirada por causa del desagrado, la repugnancia y el asco.

Asimismo, Umberto Eco (Alessandria, 5 de enero de 1932), pone en tensión la belleza y la fealdad, para aproximarse a ambos términos estéticos mediante sus sinónimos, sostiene que lo feo es:

... lo repelente, horrendo, asqueroso, desagradable, grotesco, abominable, odioso, indecente, inmundado, sucio, obsceno, repugnante, espantoso, abyecto, monstruoso, horrible, hórrido, horripilante, terrible, terrorífico, tremendo, angustioso, repulsivo, execrable, penoso, nauseabundo, fétido, innoble, aterrador, desgraciado, lamentable, enojoso, indecente, deforme, disforme, desfigurado. (Eco, 2013,16-19)

Según Eco, en todos los sinónimos de feo “aparece implicada una reacción de disgusto, violenta repulsión, horror o terror” y coincide, en cierta forma, con la tesis de Sánchez. (2013.16-19)

Pese a lo feo, visible en las fotografías de Witkin, si se trata de un objeto artístico, creado por un artista, la experiencia puede diferir y, en cambio, experimentarse cierto placer a pesar de que lo feo sigue presente en la obra artística, no como una copia, sino como una fealdad creada. Esto mismo es lo que expone Eco cuando asegura que “deberemos distinguir entre la fealdad en sí misma (un excremento, una carroña en descomposición, un ser cubierto de llagas que despiden un olor nauseabundo) y la fealdad formal, como desequilibrio en la relación orgánica entre las partes de un todo”. (2013, 19)

Por lo tanto, es probable, según lo planteado por Sánchez y Eco, que ante un cadáver real, un fragmento corporal o unas vísceras amontonadas, se sienta asco, repulsión o desagrado, tal y como lo advierten también Bataille y Kristeva; sin embargo, cuando el cadáver se experimenta a través de la fotografía y de la forma en que el artista (Witkin, en este caso) organiza una composición (la calidad de la luz, el color, etc.), se experimenta cierta satisfacción, aunque se esté ante una representación de algo que es feo (el cadáver), que da asco, que desata los impulsos de abyección de manera tajante. Aristóteles afirma, en la *Poética* (2002, 135), respecto de las cosas feas, que se pueden imitar desde la belleza o bellamente: “...cosas, hay que, vistas, nos desagradan, pero nos agrada contemplar sus representaciones y tanto más cuando más exactas sean. Por ejemplo: las formas de las más despreciables fieras y las de muertos”.

Por lo tanto, por extraño que parezca, la muerte despierta un sentimiento doble de horror y fascinación, tal como lo señalado por Immanuel Kant como placer del displacer o el horror placentero, según Edmund Burke⁷. Así, la fotografía de un cadáver que ha sido dispuesto en un ambiente escenográfico específico, hace olvidar momentáneamente que se está ante un cuerpo sin vida (un cadáver); esta experiencia responde al criterio aristotélico de que si algo feo está bellamente representado, deja de producir asco o repulsión.

1.6. Metodología

El procedimiento metodológico consiste en analizar la fotografía de Witkin mediante una identificación iconográfica que revele la hipertextualidad —o la relación entre hipotextos (obras de arte del pasado) e hipertextos (fotografías de Witkin)— en cuanto los aspectos “muerte” y “abyección” propios de la fotografía witkiniana.

Peter Burke (Londres, 1937), historiador británico especializado en historia cultural moderna, sostiene que la imagen se ha convertido en una fuente de investigación, es un documento tan confiable como los textos literarios y los testimonios orales (Burke, 2005); por lo tanto, la imagen se ha interpretado como un texto, ya que se creó para comunicar algo. Sin embargo, tras definirse el recurso hipertextual como fundamento de análisis de la imagen, se hizo necesario recurrir a la iconografía como instrumento de

⁷ Ver, Immanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*. 1ª ed. Traducción de Pablo Oyarzún (Venezuela: Monte Ávila Editores, 1992). Edmund Burke, *De lo sublime y de lo bello*. Traducción de Juan Antonio López Férrez (Barcelona: Altaya, 1995)

apoyo en la interpretación visual. La siguiente sección se refiere a la hipertextualidad y el aporte de la iconografía en el procedimiento metodológico.

1.6.1. Intertextualidad o hipertextualidad e iconografía

Según el Diccionario ELE del Centro Virtual Cervantes, la intertextualidad se entiende como:

.. la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso⁸.

La intertextualidad es un principio cuya naturaleza ha sido estudiada por teóricos del lenguaje como Mijaíl Bajtín (Orel 1895- Moscú1975), Julia Kristeva, Claude Lévi-Strauss (Bruselas 1908- Paris 2009), Roland Barthes, Umberto Eco y Gerard Genette (Paris 1930-), entre otros. No obstante, fue la teoría de Genette la que más se ajustó a las necesidades del procedimiento de interpretación de las imágenes en esta investigación.

En el caso de la teoría propuesta por Gerard Genette, este declara que, antes de llegar a sus conclusiones en torno a la intertextualidad, utilizó diversas expresiones para referirse a las relaciones entre los textos, por ejemplo, paratextualidad, architextualidad, transtextualidad (hipertextualidad) o trascendencia del texto; no obstante, fue necesario establecer una lista de relaciones para marcar la trascendencia de la transtextualidad

⁸ Centro Virtual Cervantes, Diccionario de términos clave de ELE, "Intertextualidad"
http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm
(Fecha de consulta 01 de septiembre de 2013)

(hipertextualidad) Asimismo, sostiene que estas relaciones no están inconexas; por el contrario, hay relaciones recíprocas entre ellas que suelen ser decisivas, pues deben ser consideradas como aspectos de la textualidad. (1989, 9-20)

Genette, propone cinco tipos de relaciones entre textos, las cuales pueden presentarse simultáneamente en un mismo texto y ninguna anula a otra, estas son: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, transtextualidad o hipertextualidad y architextualidad. (1989, 10-14)

El cuarto tipo de relación entre textos (la transtextualidad) que Genette finalmente denomina hipertextualidad, “consiste en toda relación que une un texto B —hipertexto— con un texto A —hipotexto—” (Genette, 1989, 14); esto, a veces, con la intención de satirizar, ironizar o parodiar al hipotexto. Los hipertextos son derivados de los hipotextos, esta derivación puede ser por un comentario o bien por una operación transformadora simple o directa, compleja o indirecta. Por ejemplo, una operación transformadora simple sería optar por la misma historia pero cambiando su escenario y su tiempo; la operación transformadora compleja consistiría, más bien, en imitar, por ejemplo, el estilo, aspecto, etc, más complejo, según el autor.

En síntesis, Genette propone que un hipertexto es aquel texto derivado de otro, ya sea por transformación libre o compleja. Para los planteamientos de esta investigación, un factor clave fue poder establecer ese tipo de relaciones no solo entre una fotografía de Witkin y una pintura, por ejemplo, sino también poder extenderse a un género pictórico

como las *vanitas*, según la temática representada, la composición y la relación simbólica y alegórica de sus elementos.

De esta forma, en la transtextualidad o hipertextualidad, se tiene un instrumento que permite visualizar los vínculos que Witkin, mediante sus fotografías (hipertextos), sostiene con obras de arte (hipotextos), ya sea por medio de citas, alusiones o con la intención de polemizar, ironizar o satirizar a la obra original.

Tras lo anterior, se puede afirmar que en la interpretación hipertextual se descubren las interrelaciones entre la obra que se estudia y otras, provenientes del pasado o contemporáneas, mediante aspectos como composición, color, temas o motivos, títulos de las obras, procedimientos técnicos y su posible significación.

Esto remite a la interpretación iconográfica del método iconográfico-iconológico de Erwin Panofsky. De ahí, que fuera necesario valorar la inclusión de la lectura iconográfica como instrumento de apoyo para el análisis hipertextual.

Según Burke, el ejercicio metodológico de los iconógrafos va más allá de contemplar las obras artísticas (cuadros), sino que deben ser leídas (Burke, 2005, 45) La iconografía, según Panofsky es “la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma, constituye una descripción y clasificación de las imágenes”, aspectos que son diferenciados en el proceso de interpretación de la obra. Panofsky, impulsa el método iconográfico-iconológico y determina sus bases teórico-metodológicas. Establece tres niveles de significación claves en la interpretación del significado de las obras artísticas: el primero, es la descripción

preiconográfica: el segundo, es el análisis iconográfico; y el tercero, es el acto de interpretación iconológica (Panofsky, 2001, 45-75):

El segundo nivel del método iconográfico-iconológico corresponde al análisis iconográfico como acto de interpretación. Sostiene Panofsky que este nivel se denomina significación secundaria o convencional, ya que permite establecer “una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos”; esto es, reconocer los motivos como portadores de significación (imágenes) y las combinaciones de imágenes como constituyentes de historias y alegorías (Panofsky, 2001, 54).

Para este nivel de análisis, el objeto es el asunto secundario convencional que constituye el universo de las imágenes, historias y alegorías. El bagaje necesario para la interpretación es el conocimiento de las fuentes literarias y la familiaridad con temas y conceptos específicos; es decir, los hipotextos según la teoría de la hipertextualidad de Genette. Por lo tanto, fue necesario un análisis visual, en dos planos analíticos de carácter iconográfico, como recurso para el análisis visual en esta investigación, preciso para no solo justificar un posible nexo hipertextual, sino para identificarlo a través del reconocimiento de la forma y el contenido en relación con la muerte y lo abyecto.

El camino metodológico por seguir en esta investigación consistió, pues, en la formulación de un análisis gradual desglosado de la siguiente manera:

Una primera etapa o plano analítico para escudriñar la obra de Witkin, a partir de la forma, en la cual, se tomó como apoyo el análisis formal y la descripción iconográfica

para establecer los elementos conformadores de la imagen fotográfica; es decir, aspectos formales (luz, color, composición) y la identificación de objetos y situaciones.

La segunda etapa, sin duda, más compleja, consistió en establecer las relaciones hipertextuales de la obra, previamente analizada, de Witkin (hipertexto) con otras obras artísticas (hipotextos), con base en el fundamento iconográfico. De esta manera, se localizaron recursos de la retórica de la imagen que suelen ser propios de la hipertextualidad, como la sátira, la ironía y la parodia, para aludir a otra obra artística; asimismo, se profundizó el análisis para determinar el tipo de operación transformadora que pudiera existir, ya fuera simple o compleja. Con el apoyo interpretativo del instrumento iconográfico, fue posible corroborar tales relaciones en la interpretación de los temas representados.

1.7. Plan de capítulos

Esta investigación se propone analizar, mediante la hipertextualidad, la fotografía de Joel-Peter Witkin vinculada a la muerte y lo abyecto, en relación con manifestaciones artísticas de la historia del arte y la fotografía. Para cumplir tal propósito, se desarrollará un capítulo con relación a cada objetivo específico. Se cuenta con una introducción general, en la cual se especifican aspectos inherentes a la investigación académica en formato de tesis como: justificación, objetivos (general y específicos), tema y corpus, estado de la cuestión, marco teórico conceptual, metodología, plan de capítulos.

El capítulo primero se propone relacionar, mediante el vínculo hipertextual, la fotografía de Witkin con los aspectos formales, simbólicos y alegóricos del género *vanitas* (que en

Witkin exaltan la presencia del cadáver abyecto); esto, con el fin de entablar una primera aproximación a la fotografía de Witkin en la que se vislumbre la relación hipertextual con un género pictórico relevante en la historia del arte.

El segundo capítulo busca relacionar, mediante la hipertextualidad, la fotografía de Witkin con referencias de la historia del arte que revelen la muerte y lo abyecto como representación en el contexto de la tragedia humana. Las referencias son, específicamente, *Los desastres de la guerra*, de Francisco de Goya, y las pinturas preparatorias para *La balsa de la Medusa*, de Théodore Géricault. En estas obras, la tragedia humana está representada a través del cadáver como despojo, resultado de las miserias que a veces experimenta la humanidad por mano propia. En ese mismo sentido, entonces, la fotografía de Witkin, "Poet: From a collection of relics and ornaments", fue realizada a partir de semejantes reflexiones en torno al dolor y la tragedia de la humanidad.

Finalmente, en el capítulo tercero, se examinan las relaciones hipertextuales entre la fotografía de Witkin y la fotografía *post-mortem* del siglo XIX, cuyo nexo sea la condición abyecta del cadáver. En este capítulo, se analizará, por un lado, el carácter técnico de la fotografía de Witkin quien, mediante diversos recursos técnicos, logra una semejanza visual o estética con la fotografía antigua. Asimismo, se plantea la discusión sobre el cadáver como protagonista de ambos tipos de fotografía, el cual se considera abyecto por su estado y lo que representa este en relación con la vida.

Por último, se presenta un segmento para dar espacio a las conclusiones y recomendaciones que surgen a raíz del estudio realizado, referente al tema de la fotografía mortuoria de Joel-Peter Witkin.

Capítulo I

En este capítulo se identifica, mediante la hipertextualidad, cómo se relacionan la muerte y lo abyecto en la fotografía “Teatro di Morte” (1989) —hipertexto—, de Witkin, con la pintura del género *vanitas* —hipotexto—.

En primera instancia, se realiza un breve análisis formal y descriptivo de la fotografía. Se adentra en esta desde un primer plano analítico, enfocado en la forma, mediante la descripción de la imagen y el análisis de sus aspectos formales (composición, color, luz, formato, etc.) para, con ello, cimentar el siguiente plano analítico, donde quedaría establecido su vínculo con la pintura de género *vanitas* a partir de la relación entre forma y contenido y las relaciones hipertextuales.

Vanitas y abyección en el teatro de la muerte

En este capítulo se analizará la fotografía “Teatro di Morte” (1989), de Joel-Peter Witkin (Ilustración 1). Primero, se realiza el análisis formal, donde se determinan los aspectos compositivos de la obra, por ejemplo: disposición de los objetos en el espacio, ausencia o presencia de color o, bien, las características de la paleta (luminosidad, ejes compositivos, formato, planos y líneas, escala, etc.) Luego, se lleva a cabo un proceso de descripción de la imagen en relación con la escena representada y sus características, por ejemplo: objetos y qué tipo de objetos, su condición y posición en la imagen, fondo y qué representa o contiene, etc.

Ilustración 1: Joel-Peter Witkin, "Teatro di Morte", impresión por gelatina de plata, 1989.



Fuente: Parry, *Joel-Peter Witkin*, 2001, 71.

Esta fotografía está realizada con una escala tonal en sepia oscuro. El marco de la composición es cuadrado. Es una composición centrada de carácter horizontal y con peso en la base. Un conjunto de figuras se ubican en la parte inferior o base de la composición, traspasada por los ejes vertical y horizontal y, en cuya disposición, se visualiza una orientación centralizada y piramidal. La base es sencilla, sin mayores características o demarcaciones, a excepción de algunos trazos y marcas blancas, creadas mediante manchas y rayones.

detalles otorgan a la fotografía, una vez revelada, una apariencia añejada, como de *fotografía antigua*.

El conjunto central es fundamental para corroborar el tema al que esta figura pueda aludir —en esta indagación correspondería al género pictórico *vanitas*—. El conjunto de figuras de esta imagen está compuesto por la cabeza de una anciana, un feto y una calavera. Estos objetos se disponen en el espacio en un agrupamiento piramidal, con tendencia centralizante: sobresalen de un fondo simple de carácter tenebrista (atmósfera oscura) que les permite destacarse del conjunto y cobrar protagonismo, gracias a los matices luminicos sumamente sutiles. El cráneo está cortado en su parte superior; por lo que queda al descubierto su interior hueco y vacío, reposando ligeramente inclinado que pareciera recoger hacia su interior la cabeza y, sobre ambos, en el punto superior en que se unen, se ha colocado el feto. Al lado izquierdo del grupo, ligeramente inclinada en el borde, lo que parece una cortina recogida de un tono blanquecino alude, a manera de telón, el espacio escenográfico, la puesta en escena del teatro de la muerte.

Alrededor de las figuras, se eleva una forma que insinúa un arco de medio punto, sugerido por el artista mediante el tratamiento de la superficie del negativo con químicos, lo que le da una apariencia diáfana, como si fuera un recipiente de cristal que contiene los objetos, al estilo de un diorama. Según Parry, la intención del artista respecto a la presencia de esta “aureola” o arco, es hacer referencia al daguerrotipo (las primeras fotografías de la historia) y, a la vez, simular una especie de vidrio que hace de cúpula para cubrir a las figuras (Parry, 2008, 70) Mediante el raspado de la superficie del negativo y la impregnación de químicos sobre su superficie, Witkin construye texturas, líneas y trazos desiguales, zonas de luz y espacios oscurecidos por la mancha; estos

“*Vanitas*” representan la consagración pictórica de la perspectiva de la muerte. Nos hablan de lo que queremos y de lo que realmente somos” (2007, 100).

Las pinturas de *vanitas*, descritas como obras pictóricas estimulantes, cautivadoras, magistrales y exquisitas, exhibían un amplio espectro de objetos que eran símbolos del poder y suntuosidad, así como otros que comprobaban que todo aquello ahí mostrado era temporal y finito como la vida misma (Schneider, 2009, 9-10) Los objetos que se representan reiteradamente en sentido alegórico y simbólico, y que permiten diferenciar las pinturas de *vanitas* de otros subgéneros de la naturaleza muerta, son: coronas, tiara papal, mitras, armaduras y armas como símbolos de poder; el globo terráqueo, como el símbolo de la expansión territorial y los sueños de conquista; joyas, copas, espejos, que son objeto de los deseos humanos; los cráneos, los huesos y la vela a medio consumir, que representan el carácter efímero de las cosas; las flores, como signo de caducidad. Estos, ponen freno al goce que producen los objetos suntuosos representados con un naturalismo magistral, y recuerdan que todo en la vida es efímero, incluso la vida misma. El término *vanitas* y las implicaciones moralizantes de la pintura de esta temática están vinculados al texto del Eclesiastés 1:2, que dice: “Vanidad de vanidades, dijo el Predicador; vanidad de vanidades todo es vanidad” (Biblia, Reina y Valera, 530). Tal y como se indica en las pinturas de *vanitas*, la calavera y otros elementos sustentan alegóricamente ideas y mensajes destinados, según su contexto histórico y cultural, a la idea de la caducidad de la vida; son advertencias moralizantes que pretenden estimular la reflexión en el espectador, e inculcarle una opción de vida modesta.

En cuanto a las pinturas de *vanitas*, recae la advertencia sobre desprenderse de los apegos materiales para llevar una vida justa y modesta, pues el tiempo de la vejez y la muerte llegan tarde o temprano. En la pintura y la literatura barroca, se adopta la metáfora del *teatrum mundi*, que implica básicamente la vida como representación. Afirmo Vives-Ferrándiz que “La figura del mundo para en imagen o representación ya que no tiene consistencia ni estabilidad porque todo está en continuo cambio [...] Así, la imagen del mundo, el escenario, se basa en la inestabilidad y la fugacidad porque no hay nada duradero” (2007, 192) (Ilustración 2).

Ilustración 2: Pieter Boel, "Gran alegoría de la vanidad de la vida", 1663, Lille, Musée des Beaux Arts.



Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Boel_001.jpg

En relación con ese sentido teatral mediante el que se representa la vida, ya fue señalado, en el análisis sobre la descripción de los objetos y el entorno de la fotografía “Teatro di Morte”, que Witkin, justamente, ha creado una atmósfera teatral mediante la utilización

de una cortina o telón recogido sobre el extremo izquierdo del cuadro. Podría afirmarse que la alusión al espacio teatral o la puesta en escena es una forma de *teatrum mundi*, en la que el cráneo, la cabeza de la mujer anciana y el feto aluden a la inestabilidad y fugacidad de la vida de principio a fin, en semejanza a la lección barroca. “Teatro di Morte” es una puesta en escena mórbida, en la que convergen tres diferentes estados o etapas de la vida, semejante a la representación de la histórica lección sobre las tres edades del hombre¹⁰; sin embargo, en la obra de Witkin, los tres estados o momentos de la vida, son representados siempre por la muerte.

La muerte, como destino, no es más que la condenación del alma, que se ha dejado engañar por los objetos del mundo, seducida por el culto a la belleza material del cuerpo y de las cosas; contra el alma débil y engañada, arremete la imagen de la calavera y la muerte para recordar el destino que le espera a toda la humanidad. Aunque la muerte es un hecho irremediable, la vida eterna es una probabilidad que se gana con base en una vida justa, tal es el programa de las *vanitas*.

En las advertencias que se manifiestan en las pinturas de *vanitas* sobre la fugacidad de la vida, la muerte aparece como el destino último de la humanidad; ya sea que se represente como una calavera, en sentido simbólico, o bien, como un esqueleto socarrón y danzante, la advertencia está hecha, la muerte vendrá para todos. En síntesis, las

¹⁰Esta imagen también podría analizarse a partir de otro tema que fue muy popular desde el Renacimiento, “Las tres edades del hombre”, tal es la acepción histórica del tema. Las edades están representadas en la fotografía de Witkin, en las tres figuras fotografiadas: el feto como connotación del inicio-infancia, la cabeza de la anciana como la edad madura del ser humano y la calavera como la muerte o el final de la vida; y, como si se exaltara la lección moral de la *vanitas*, las tres figuras en su condición de cadáver y calavera, son reiteraciones de la muerte.

pinturas de *vanitas* fueron objetos cuya función didáctica iba dirigida a condicionar la moral de la gente, valiéndose de una serie de objetos que aludían simbólicamente a las cuestiones de la vida material, como la riqueza, el poder y la belleza.

La calavera, según Juan Antonio Pérez-Rioja, “simboliza la caducidad de la vida terrena y sugiere la vanidad de las pompas del mundo” (1980, 107) En la pintura de *vanitas*, como se ha visto anteriormente, tanto el cráneo como los huesos representan el destino final de los seres humanos; es un elemento que posiciona la muerte de manera contundente. Asimismo, el cráneo descarnado y corrupto enseña que la belleza es cuestión pasajera; por lo tanto, apostarle a la vanidad es un vicio insensato, puesto que todos, tarde o temprano, tendrán esa apariencia descarnada y putrefacta.

De lo anterior, amerita señalarse, desde la perspectiva teórica de Kristeva en torno a la operación de la abyección y el objeto abyecto, que esta forma de representación (descarnada y putrefacta del cráneo) remite a la condición abyecta de un cadáver. La relación entre el espectador y el cráneo descarnado, en la pintura de *vanitas*, es que, el primero, ante la horrible noción de verse a sí mismo en ese estado, rechaza impulsiva y naturalmente al objeto que le produce el asco, miedo y rechazo, pues lo coloca ante la idea de su propia muerte.

En las pinturas de *vanitas*, por su parte, la representación de los cráneos humanos jugó un rol protagónico como alegorías de la muerte. Su presencia anunciaba el destino fatal de la humanidad, mostraba de manera directa cuál sería el destino de todos, indistintamente del poder, las riquezas o la belleza que pudiera acumular en vida un

individuo: por lo tanto, la lección moral consistía en renunciar a los placeres materiales, a los apegos del mundo, y cultivar, en cambio, una vida santa, dedicada al servicio de Dios y la Iglesia, garantizándose así, salvación y vida eterna.

El cráneo humano va a constituir el principal elemento iconográfico que se comporta como hipertexto en la fotografía de Witkin; en un punto focal destacado, la calavera blanquecina, ya carente de amenaza de putrefacción, consolida la alegoría en el sentido de las *vanitas*. El cráneo está recortado en su parte superior, de manera que hace visible su interior hueco y vacío; en este, reposa la cabeza de la mujer y el feto, como si el cráneo fuera el depositario de la muerte.

Según Witkin, su trabajo se basa en la naturaleza del ser humano, siempre muestra el esplendor y la miseria de la condición humana; considera que el tiempo solo existe en la Tierra y, de ahí, parte su trabajo, de los seres humanos en el tiempo; afirma que: “por eso mi trabajo se ocupa de la historia de la humanidad, moralidad, esperanza, temor, Dios, muerte, amor, especialmente amor, porque sin amor no hay vida, ni visión”¹¹. Estas declaraciones del artista subrayan su interés sobre la condición humana, presa del tiempo, su condición mortal, la esperanza y el temor como aspectos que situar en la escena artística a partir de su aparición en la vida misma, en la historia humana.

Witkin cree que solo se muere físicamente y que se vive a través de las almas, que todo aquello que se haga en vida determinará el destino espiritual del ser humano; de ahí su

¹¹ El texto corresponde a las declaraciones de Joel-Peter Witkin, en “Matter Into Spirit”, Distinguished Lecture at UNM Art Museum, march 6, 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=3dCBIgiDukM> (Consultado 19 octubre 2013)

interés por fotografiar la muerte, ya que muestra el final de la existencia corporal y supone la esperanza hacia una vida eterna espiritual. (Witkin. 2012)

Sin embargo, en la fotografía de Witkin, la muerte es una constante. Un feto, que podría inferirse como el inicio de la vida, yace muerto; la cabeza de la mujer es la muerte física y ejemplo de la degradación, de lo abyecto cuando el cadáver amenaza con infestar al vivo; la calavera, una señal alegórica de la persistencia de la muerte. En relación con los recursos de la retórica visual, se trata sin duda de una ironía: la muerte triunfadora se posiciona en los diferentes estadios de la vida, sin oportunidad. La reflexión, al final de la escena, es aceptar el destino mortal, renunciar a la negación de la muerte.

En su afán por buscar la redención, Witkin sostiene que “fotografía la muerte porque en ella encuentra el poder de la realidad, ningún escultor o pintor podría recrearla jamás, en la carne humana real, viva o muerta, hay un poder divino dado por Dios”¹². Por tanto, el artista está convencido de que, a partir de los elementos y personajes representados en su obra fotográfica, puede apreciar el verdadero poder que hay en las cosas reales; no sería lo mismo pintar o esculpir la misma idea a partir de la imaginación, como lo hicieron los grandes maestros de la historia del arte. Como artista, tiene la oportunidad de hacer contacto con lo más real de la realidad; es algo que solo la fotografía le permite y, lo hará, aunque lo más real de la realidad sea un cadáver y la constante presencia de la muerte.

¹² Traducción propia. Ver entrevista de Frank Horvat, en la que cuestiona al artista Witkin, la entrevista se titula “Joel-Peter Witkin”, Albuquerque, June 1989, HORVATLAND —PROJECTS— THE 80’s-ENTRE VUES, [Consultado 03 julio 2012], Disponible en: http://horvatland.com/pages/entrevues/12-witkin-en_fr.htm

La presencia del cadáver en “Teatro di Morte” exhibe la condición abyecta desde distintos matices. Por un lado, tal y como lo afirma Kristeva, el cadáver es el peor de los abyectos, porque imposibilita la supervivencia; esto es, que ante la muerte no hay esfuerzo posible, no hay operación de abyección que permita sobrevivir. En ese sentido, el cadáver despierta el horror ante la impotencia que enuncia la muerte. (2006, 10-11)

Tal y como señala Bataille, el mayor desencadenante de la angustia para el ser humano es el cadáver de otro. Asimismo, el miedo al contagio provoca el impulso de hundir bajo tierra al cadáver, para evitar así el riesgo del contagio que está presente en el cadáver carnoso y putrefacto; sin embargo, cuando no quedan más que huesos, pareciera que todos los temores sobre el contagio se superan. “Teatro di Morte”, por lo tanto, debe despertar angustia y amenaza de contagio, debido a que se observa la cabeza de una mujer y el cuerpo de un feto y, como si se buscara un equilibrio o una señal de transición de un estado a otro, la calavera blanquecina acoge en su seno el cuerpo inerte, como depositaria de un proceso inevitable de descomposición.

Así, en un entorno tenebrista, la sociedad contemporánea recibe un aleccionamiento en el mismo sentido de las *vanitas*; esto es, la fatuidad de la belleza, el destino mortal que amenaza y se presenta en cualquier momento de la vida, justo como las *danse macabre*, que insistían en que a todos llegaría la muerte, indistintamente de condición social, edad o género, la muerte era la única certeza.

Huizinga, desde una perspectiva histórica, analiza la imagen del esqueleto danzante y describe que llega “Riendo sarcásticamente, con el andar de un antiguo y tieso maestro

de baile, invita al Papa, al emperador, al noble, al jornalero, al niño pequeño, al loco y a todas las demás clases y condiciones. a que la sigan” (1994, 106). Las *danse macabre* celebran “la caducidad de la vida y la igualación de las diferencias de riqueza, edad y poder” (Eco, 2011, 67), y no tienen la intención de amedrentar sobre la acumulación de riquezas o vanidad y el riesgo de perder la salvación, como era el objetivo del mensaje inscrito en las *vanitas*. Tanto las *danse macabre* como los *ars moriendi* fueron una forma de aproximar a la gente a la idea de la muerte y al destino común de todos los seres humanos, pero aceptando a la muerte como un destino anhelado, ya que prometía terminar con los padecimientos que en esta vida acongojaban a los seres humanos, entre ellos los horrores provocados por la peste negra¹³.

En este sentido aleccionador, Eva M. Contreras, considera que la obra de Witkin es necesaria en una sociedad bombardeada por modelos sociales que apuntan solo a la belleza, al triunfo y al éxito —lo feo y la muerte se dejan a un lado (esta, incluso, de último, como si fuera cuestión ficticia)—; concluye su idea retomando las afirmaciones de Witkin:

¹³ Ver, Ariel, Guance, *Muertes medievales. Mentalidades medievales. Un estado de la cuestión sobre la historia de la muerte en la Edad Media*. (Buenos Aires: Instituto de Historia Antigua y Medieval, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1989). Ana Luisa Haindl, “La idea del Purgatorio”, “La Peste Negra”, “Los Ars Moriendi”, “La Danza de la Muerte”, *edadmedia.cl*, 2011, [Consulta marzo 2013] Disponible en: <http://edadmedia.cl/descargas/>

Eva María Díaz Martínez, “Una propuesta didáctica: intertextualidad e interdisciplinaridad en las *Danzas de la muerte* medievales”, *Didáctica, Lengua y Literatura*, Universidad Complutense de Madrid, 2010, vol. 22, 125-147, [Consulta marzo 2013], Disponible en:

<http://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/DIDA1010110125A>.

Emilio Mitre Fernández, “Muerte y modelos de muerte en la Edad Media clásica”, *Edad Media Revista de Historia*, Universidad de Valladolid, 6, 2003-2004, 11-31, [Consulta marzo 2013], Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=958032>

... la muerte es una parte de la vida. es la gran puerta por la que todos nosotros entraremos algún día [se ríe] y creo que no debe ser evitada en ningún tipo de expresión o diálogo expresivo [...] Estamos viviendo en un tiempo muy escapista, estamos estresados y cada vez tenemos menos tiempo para pensar en cosas filosóficas, teóricas o incluso espirituales. Hay tantas cosas ahí afuera (TV, revistas...) que si intentamos aceptar todo lo que vemos a cada momento, nos queda poco tiempo de ser introspectivos y de compartir esa introspección. Creo que debe haber un espacio para las cosas, importantes, hace falta una imaginería más densa y con significado más profundo. Yo hago este trabajo porque quiero compartir algo, no porque yo necesite expresar algo para terminar con mis problemas, necesito establecer una conexión entre la vida y lo que la representa en un ámbito más elevado y profundo espiritualmente. Porque somos espirituales, somos materia y espíritu y quiero combinar esos dos factores de la vida. (Contreras, 2012)

Según las palabras del mismo artista, se interpreta que el objetivo en “Teatro di Morte” es mostrar aquello terrible que la humanidad se niega a aceptar (la muerte) y, por tal negación, la obra propone la oportunidad de elaborar una visión sobre los valores de la vida en un plano espiritual y profundo, sin los engaños que vienen aparejados en los modelos sociales actuales, plagados de distracciones y actividades que consumen el tiempo y dejan poca oportunidad para la reflexión profunda.

En la fotografía, hay un predominio del contraste medio, escala tonal en sepia, disposición de los objetos en el marco en un sentido piramidal centralizante. Entre los objetos representados, la calavera ocupa una posición en la que se destaca por peso (sostiene a los otros dos objetos) y luz (es blanquecina y, por ende, refleja más luminosidad). Por lo tanto, esta fotografía se considera hipertexto de una pintura de *vanitas*, y connota una operación transformadora compleja e indirecta, ya que recurre a aspectos formales y de contenido; imita el estilo de la *vanitas*, pero, con el recurso de la ironía, supera la mera imitación.

En suma, la fotografía de Witkin mantiene un vínculo hipertextual con la pintura de género *vanitas* en relación al esquema compositivo, en el cual los objetos se posicionan en un primer plano centralizado. En la representación pictórica, se recurre al tratamiento magistral naturalista con el fin de representar objetos y escenas con toda la fidelidad posible, enriquecidos según el estilo de cada época, ya sea renacentista o barroco. Asimismo, al recurrir a dicho hipotexto, se propone, también, provocar en el espectador contemporáneo una posible reflexión: compartir, a través de su obra, un nexo profundo en relación con la vida cotidiana y la espiritualidad.

En síntesis, la fotografía de Witkin abre un puente visual a la realidad más poderoso que la pintura, porque, aunque la composición emula al antiguo género de la naturaleza muerta y la *vanitas*, este artista no imagina los objetos y las escenas, sino que las construye materialmente, con los objetos reales, para, nuevamente, plantearle a la sociedad cuán pasajera es la vida y cómo es primordial salvaguardar el espíritu de los vicios materiales, que suelen ser efímeros, no así el espíritu, que sobrevive tras la muerte corporal.

A pesar de que en la exposición del cadáver pueda manifestarse la reacción del asco, esta imagen es como una terapia de *shock* que obliga a mirar a pesar del rechazo que despierta y, luego, se contempla con fascinación, porque así como lo afirmó Aristóteles, habrá cosas que vistas provocan desagrado, pero su representación es agradable de ver “tanto más cuanto más exactas sean”, imitadas o representadas bellamente producen placer. (Aristóteles, 2002,135)

“Teatro di Morte” pone de manifiesto que el ser humano experimenta los mismos padecimientos, hoy o hace cuatro siglos. La imagen artística se convierte en una suerte de instrumento retórico que revela realidades evidentes o negadas, ya sea que la discusión gire en torno a las vanidades o, bien, que remita al terror de la muerte; son los mismos asuntos los que competen a la condición humana, y el arte sobrevive de maneras muy diversas para confrontar la discusión con los recursos que el artista tenga a su alcance.

En conclusión, se ha logrado comprobar que, por medio de la composición y los aspectos formales, Witkin alude a las *vanitas* como hipotexto en una operación transformadora compleja o indirecta, ya que se imita el estilo. No obstante, al recurrir al uso de una cabeza, un feto y una calavera, eleva la apuesta sobre el sentido que tiene la idea de la muerte; es decir, la muerte está limitada al anuncio de su llegada (mediante el cráneo), está presente desde el inicio de la vida (mediante el feto) y en el ocaso (mediante la cabeza de la anciana). Por otro lado, la abyección se suscita en el encuentro del espectador con el cuerpo fetal y la cabeza de la anciana —que ya da señales de descomposición, momento cuando el cadáver es verdaderamente amenazante—, pues esto produce el asco y el rechazo del espectador, son por tanto abyectos.

Asimismo, se infiere una intención ironizante cuando los tres objetos de la obra reiteran la idea de la muerte; no son solo una alegoría de la muerte, sino que representan la constante presencia de la muerte en el transcurrir de la vida. Witkin no deja más oportunidad que reconocer la muerte como un destino insuperable, al principio o al final de la jornada de la vida.

Con relación a la hipertextualidad, mediante la presencia de la calavera (hipertexto), la *vanitas* (hipotexto) es invocada desde su naturaleza alegórica. En “Teatro di Morte”, la calavera sostiene y connota el mismo sentido de la pintura de *vanitas*: es el principal hipertexto en relación con esta, funge también como el recordatorio de la muerte y la fugacidad de la vida.

Capítulo II

Este capítulo se enfocará en establecer la relación hipertextual de la fotografía de Witkin con *Los desastres de la guerra*, de Goya, y las pinturas preparatorias para *La Balsa de la Medusa*, de Géricault, cuyo enfoque es la muerte y lo abyecto como motivo de representación en el contexto de la tragedia humana.

En primera instancia, se realiza un breve análisis formal y descriptivo de la fotografía, que se adentra en esta desde un primer plano analítico, enfocado en la forma, mediante la descripción de la imagen y el análisis de sus aspectos formales (composición, color, luz, formato, etc.) para, con ello, cimentar el siguiente plano analítico, en el que quedaría establecido el vínculo con las obras seleccionadas de Goya y Géricault, a partir de la relación entre forma y contenido y las relaciones hipertextuales.

Aproximaciones visuales en pintura y fotografía en relación al cadáver y lo abyecto

Para desarrollar este capítulo, se procederá, en primera instancia, a analizar, desde lo formal y descriptivo, la obra de Joel-Peter Witkin “Poet: From a Collection of Relics and Ornaments” (1986), (Ilustración 3).

Seguidamente, se procederá con el análisis iconográfico en relación con la forma y el contenido para establecer en qué nivel se dan relaciones hipertextuales entre la fotografía de Witkin y las propuestas artísticas seleccionadas de Goya y Géricault.

Ilustración 3: Joel-Peter Witkin, "Poet: From a Collection of Relics and Ornaments", 1986, Berlín.



Fuente: <http://ccp-museum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@2470/10/title-asc.jsessionid=EC3EBE43ADB985AC227F4D496C714D30?t:state:flow=7904cac2-4f67-431a-92ba-ef659cac5730>

Esta es una fotografía de formato cuadrado. La coloración se presenta en una escala tonal en sepia, con contrastes sutiles de luz en el área central y un enmarcado de alto contraste en los márgenes redondeados de la base. Como es usual, el artista le ha dado un tratamiento técnico al proceso de revelado e impresión para brindar una apariencia antigua; el efecto se consigue a partir de trazos, texturas y manchas (que dan la impresión de brillos y contrastes) hechos con ácidos y dibujos directamente sobre los

negativos y el papel. Por lo tanto, los trazos, los brillos en tonos claros y medios tonos y un recuadro en alto contraste son los que delimitan la forma cuadrada que hace de base y sobre la que reposan las figuras que protagonizan la escena.

Se aprecian un total de tres figuras; dos están colocadas juntas (casi paralelas). se proyectan desde el ángulo superior izquierdo y se dirigen hacia abajo en diagonal, alcanzando el otro extremo del cuadro; el tercer objeto, está colocado en el ángulo inferior izquierdo. La obra se compone de un plano sencillo en el cual subsisten las figuras y el fondo.

Ahora, se procede a describir la imagen para comprender qué tipo de objetos y temas son los que figuran en esta obra fotográfica. Lo primero por destacar son las figuras (tres objetos que corresponden a fragmentos corporales humanos): un brazo y una pierna cercenados y un cráneo roto. Los tres reposan sobre una base muy sencilla y hasta ambigua, pero se les observa claramente desde una vista superior. Podría acudirse de nuevo al género de *vanitas*, dada la presencia del cráneo; sin embargo, debido al título de la obra y a las referencias aludidas por el mismo Witkin, se trata de un tema que se relaciona más con la tragedia humana, la muerte y la violencia presentes en guerras y conflictos acontecidos en el siglo XX. como las guerras mundiales y otros enfrentamientos que han dejado terror y muerte a su paso. Asimismo, estos tres fragmentos corporales, en un sentido simbólico, aluden a la reliquia; pues el artista ha dado, de nuevo, un tratamiento a la superficie de la imagen, en la que algunos brillos en el contorno semejan las cualidades de un vidrio, el vidrio de una urna en la que se han depositado los restos de un mártir (la víctima de una guerra).

La razón fundamental para considerar como hipotexto a Goya, con sus documentos gráficos sobre las consecuencias de la guerra, y a Géricault, y sus estudios para la “Balsa de la Medusa”, radica en la presencia de un cadáver o sus fragmentos como figura central o secundaria y, por ende, la muerte como tema protagonista de la obra ¹⁴.

Con su serie de estampas sobre *Los desastres de la guerra*, que muestran los horrores de la tortura y la muerte. Goya denuncia el siniestro atropello de la Guerra de Independencia española hacia la humanidad, en una Francia afectada por la decepción y las glorias vetustas de la Revolución. Por su parte, Géricault realiza su más impactante pintura inspirado en una tragedia que cobró la vida de cientos de inocentes. Pasó, durante dos años, buscando en morgues y hospitales, cadáveres y fragmentos, para representar el escenario más siniestro ante el inminente naufragio, mediante distintos escenarios como el motín de soldados y marinos hacia los líderes de la fragata, la muerte, el canibalismo, el avistamiento del Argus y, finalmente, el rescate de aquellos muertos en vida. (Miles, 2007, 167)

El primer hipotexto por señalar pertenece, por tanto, al artista español Francisco Goya, quien en su serie de grabados *Los desastres de la guerra*, documenta los estragos de la guerra en la que predominan la violencia y la crueldad contra los seres humanos y cuya nefasta consecuencia son la violencia y la muerte. En varias de las ochenta láminas de las que se compone la serie, se ven representados cadáveres y fragmentos humanos

¹⁴ Las afirmaciones de Parry, Mullet y Franceschini acerca de las referencias artísticas presentes como influencias en la obra de Witkin, justifican este razonamiento, asimismo, el estudio que previamente se ha realizado para comprobar, a grandes rasgos, la existencia de tales semejanzas o alusiones.

reducidos a desechos, apilados en la calle, acumulados en fosas comunes o expuestos como objetos trofeo en los escenarios más macabros, un ejemplo es la estampa 39 “Grande hazaña! Con muertos!”, en la que se aprecian no solo cuerpos humanos sometidos a una terrible tortura, sino también fragmentos corporales ensartados en un árbol como si fueran trofeos (Ilustración 4).

El escenario representado en la estampa 39 alude a la crueldad humana; los cadáveres desnudos, uno, incluso, mutilado de cabeza y extremidades superiores, se observan en un estado de absoluta abyección, colgados de un árbol como trofeos o reliquias en una colección de valiosas posesiones. Aquí, la muerte se manifiesta como desenlace, como mecanismo de castigo e intimidación de un bando al otro, un horror que connota que el artífice de la escena sangrienta ha salido vencedor.

Tanto en Goya como en Witkin, las víctimas de la guerra son el motivo por representar en la obra. Los restos humanos expuestos de una forma despiadada y abyecta en Goya, o bien, dispuestos como en una urna sagrada, en el caso de Wiktin, entretienen una historia o un nexo simbólico con los horrores de la guerra, donde el saldo es la muerte, cuya reliquia son los muertos, sus cuerpos, sus partes. Por lo tanto, puede afirmarse que el nexo hipertextual entre Witkin y Goya radica, principalmente, en el tratamiento del tema; donde, en el marco de un conflicto bélico, la crueldad humana se desata con violencia sobre los otros y deja a su paso horror y muerte.

Ilustración 4: Francisco de Goya, "Grande hazaña! Con muertos!" (Estampa 39 de la serie *Los desastres de la guerra*. Aguafuerte, lavis y punta seca, 1810-1815 (1863), N.º inventario 45689 (39), Catálogo de la Biblioteca Nacional de España.



Fuente: <http://clio.rediris.es/n31/desastreguerra/estampa39.htm>

El recurso iconográfico que representa más claramente dicho vínculo y, además, el manejo temático, es el fragmento corporal como saldo de la guerra; en Goya, convertido en un trivial y angustioso trofeo; en Witkin, transformado en una reliquia, los despojos de un mártir, una víctima de guerra.

Por otra parte, el siguiente hipotexto por considerar es la serie de trabajos preparatorios para la gran pintura *La balsa de La Medusa*, realizados por Théodore Géricault, pintor francés cuya pintura mencionada le mereció un gran reconocimiento en su tiempo, ya

que fue expuesta en el Salón de 1819 y recibió tanto elogios como rechazo, debido al tema de la obra y el tratamiento formal de esta (Ilustraciones de 5 a 8).

La Medusa fue una fragata francesa siniestrada por la incompetencia de su capitán. Tras el terrible naufragio, el 02 de julio de 1816, el capitán abandonó a su suerte a 150 personas sobre una endeble balsa; los naufragos, entrados en pánico, pasaron trece días presas del miedo, el hambre y la sed, de ellos sobrevivieron unas quince personas, solamente. La prensa dio noticias de rebelión, canibalismo y mutilaciones; Géricault se dio a la tarea de buscar testimonios y consiguió vincularse con dos sobrevivientes a quienes entrevistó, y hasta llegó a formar amistad con uno de ellos quien modeló para su obra.

Durante un periodo extenso, Géricault se dedicó a investigar los detalles del naufragio con precisión y anhelo periodístico. Realizó una cantidad considerable de bocetos y estudios previos para la ejecución final de su pintura; tal y como lo describe Tonia Raquejo (1999, 75-76): “Como un cirujano, observó en los hospitales y depósitos de cadáveres los estragos de la enfermedad y la muerte, sacando bocetos de fragmentos corporales que le sirvieron para ejecutar con mayor veracidad el cuadro”.

Ilustración 5: Théodore Géricault, "Estudio de pies y manos", 1818-19, Musée d' Orsay.



Fuente:

http://25.media.tumblr.com/tumblr_mc9dqp8beh1rpviiio1_1280.jpg

Ilustración 6: Théodore Géricault, "Piezas anatómicas o miembros amputados", 1818, Musée Fabre, Montpellier.



Fuente: <http://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/anatomical-pieces-1819-1>

Ilustración 7: Théodore Géricault, "Cabeza de hombre ahogado", 1819, Saint Louis Art Museum.



Fuente: <http://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/head-of-a-drowned-man-1819-1>

Ilustración 8: Théodore Géricault, "Heads of torture victims", 1818-19, Musée des Beaux-Arts, Rouen, France.



Fuente: <http://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/heads-of-torture-victims-study-for-the-raft-of-the-medusa>

La disposición de los objetos en la fotografía de Witkin tiene una semejanza considerable con estos estudios realizados por Géricault en los la muerte es materializada en el fragmento corporal; por lo tanto, no hay duda de su naturaleza como hipotextos. El tratamiento que Géricault hace de las formas humanas, mediante la pintura, se percibe mucho más crudo y chocante, ya que entra en juego el factor de aproximación a la realidad mediante el carácter visual de la imagen, un factor que Witkin persigue con la fotografía, en procura de capturar lo más real de la realidad.

Señala Justo Villafañe que, en los grados de iconicidad para la imagen fija aislada, cuanto más se aproxime una imagen al natural, más se restablecen las propiedades del objeto representado. En ese sentido, una pintura de estilo realista o naturalista, así como una fotografía en blanco y negro, o en escala de grises, “restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional” (2003, 41); es decir, el objeto representado es convincente para el espectador porque conserva sus características con toda fidelidad, aunque se reconoce que se trata de una representación en un plano bidimensional. Ello no es motivo para mitigar la reacción que el tema o contenido de la obra pueda provocar en el espectador.

Así, se manifiesta un nexo hipertextual mucho más cerrado entre los estudios de Géricault y la fotografía de Witkin, dado que responden visualmente a una aproximación más natural hacia el objeto, en este caso un fragmento corporal proveniente de un cadáver. Aunque la obra de Goya se encuentre en el mismo nivel, el trazado del dibujo

puede establecer un distanciamiento con el objeto del natural. El cadáver, objeto cuya naturaleza es extraña y detonante del asco, porque, como afirma Kristeva, es el peor de los abyectos puesto que es un indicador de lo que el sujeto descarta de forma permanente para vivir, es el motivo que incursiona como factor hipertextual entre Witkin y Goya y Géricault, los cuales quedan establecidos como hipotextos. (Kristeva, 2006, 10)

Los objetos abyectados y, en este caso, el cadáver, suelen asociarse con lo repulsivo, dan asco y náusea. Bataille sostiene que el asco es un principio enseñado y aprendido desde hace milenios y el cadáver suele ser el principal detonante del asco; para este, la verdadera angustia ante el cadáver radica en la fase de descomposición en la que la principal amenaza es el contagio, "Esas materias deleznable, fétidas y tibias, de aspecto horroroso, donde la vida fermenta, esas materias donde bullen huevos, gérmenes y gusanos, están en el origen de las reacciones decisivas que denominamos náusea, repulsión, asco". (Bataille, 1997, 61)

Por lo tanto, la experiencia posible, en el caso que se estudia, podría ser la del asco. Asco en relación con la presencia de cadáveres, cuya materia está en descomposición. Pero, qué ocurre si lo que se está presenciando es una obra artística, tal y como se señaló con Villafañe, si se restablecen las relaciones espaciales en el plano bidimensional y, sin embargo, el espectador comprende que está ante una representación solamente, no ante el objeto real o natural.

Entonces, ocurre una experiencia que supera al impulso de abyectar. Aunque el cadáver real sea objeto de tales operaciones de repulsión y rechazo, cuando está representado

artísticamente pareciera cobrar otra naturaleza, no ya la de abyecto. Miller, afirma que “aunque lo asqueroso nos repela, rara vez lo hace sin captar también nuestra atención” (1998. 10); así, ante un objeto que produce asco, un cadáver, es posible sentir el deseo de echar una segunda mirada. Es por ello, que no debería asombrar que la fotografía de Witkin y sus hipotextos puedan apreciarse de esa manera: desde una mirada que se horroriza, se retira, pero vuelve fascinada porque algo en la escena o motivo le obliga a echar esa segunda y quizá tercera mirada.

Por lo tanto, se puede afirmar que tanto la fotografía de Witkin como sus referentes pueden alcanzar un grado de belleza aunque se trate de las estampas de Goya y las pinturas de Géricault, cuya temática y objetos representados cruzan la barrera de la fealdad y lo siniestro. Sin duda, la fotografía de Witkin, como producto artístico y por su buena factura, es apreciable desde la belleza. Witkin ha logrado representar, mediante una serie de valores artísticos deseables (iluminación, color, calidad del trazo, proporciones, composición, escala, tensión, textura, etc.), un tema terrible como lo es la muerte o el cadáver como tal, con un resultado final que ofrece al espectador una experiencia placentera, reflexiva y memorable.

Cuando Davide Faccioli argumenta que Witkin no es meramente un artista referencial de otros artistas y obras que toma como modelos, implica que la obra de Witkin tiene un contenido y un desarrollo, conceptual o simbólico, propio y eficaz en el sentido del discurso artístico. En este sentido, debe inferirse que Witkin no se limita a la mimesis o al sistema de referencias y alusiones del arte clásico, no es un copista o un simple imitador, sino que en relación a aquellas representaciones de temas clásicos bellos y

motivos trágicos representados bellamente. elige sus nexos para instaurar una nueva mirada al mundo, espiritual, bella y consciente de sí, que se vincula con su propia realidad, con el drama y las crisis que han teñido al siglo XX (las grandes guerras. el Holocausto, Hiroshima, etc).

Witkin afirmó, en una entrevista con Ana María Contreras, que “La historia del arte es la historia de la evolución del espíritu humano. El arte debe ser una meditación sobre la vida” (2003). Contreras agrega, para reflexionar sobre aquellos objetos o personajes que Witkin suele incluir en sus cuadros para recordar al espectador que son parte de la realidad, de la naturaleza, del mundo circundante, que:

El envoltorio, la composición y los homenajes a los maestros de la pintura no sirven, en contra de lo que alguien que no conozca esas imágenes pueda llegar a pensar, para disfrazar el principal motivo de cada imagen, todo lo contrario. sirven para resaltarlo. Witkin no esconde, y no repara en hacer primeros planos de aquello que nunca vemos y que nos provoca desagrado y rechazo. Sus imágenes golpean sin que la belleza formal lo remedie.(Contreras, 2003)

Efectivamente, al aludir a la propuesta de Goya o Géricault, Witkin no se propone disimular lo que está fotografiando; al contrario, el horror es necesario, dado que está mostrando al público un acontecimiento real. Asimismo, pareciera existir un vínculo en las experiencias de vida; Witkin está inspirado en su experiencia de vida y fue testigo directo de la guerra de Vietnam, donde trabajó como fotógrafo documental. Goya tuvo la desdicha de atestiguar los escenarios más sangrientos durante la guerra; esto le proveyó material para desarrollar su serie de grabados, no con un carácter meramente ilustrativo, sino con la intención de denunciar la violencia y los estragos de la guerra:

La crueldad, el fanatismo, el terror, la injusticia, la miseria, la muerte...son 'fatales consecuencias' de la guerra y de la represión política, y su gravedad es tal que el artista no las oculta tras opciones anecdóticas y retratos heroicos de individuos particulares. La víctima de la guerra, y su responsable, es el hombre colectivo: ese hombre, tipificado y anónimo, es el sujeto de las acciones y es también el destinatario del mensaje explícito en las imágenes.¹⁵

En el caso de Géricault, la motivación no fue precisamente la guerra, sino el naufragio de la famosa fragata del rey, La Medusa, en la cual fallecieron injustamente muchas personas, debido a que fueron dejadas a su suerte por el capitán de la embarcación Hugues Duroy des Chamareys (1763-1841). El interés del artista en este evento es de índole personal; emocionalmente afectado, a lo largo de dos años, recorrió hospitales y morgues judiciales para recopilar el material anatómico necesario, el cual, en algunos casos, pudo llevar consigo a su vivienda y mantenerlo tanto como fuera necesario a pesar de la descomposición de los fragmentos, así lo reseña Jonathan Miles: "Géricault had been living with putrefaction as fragments of bodies had decomposed all about him, helping the artist approach the horror precipitated by the wreck of the *Medusa*". (Miles, 2007, 3)

Y de igual forma, Witkin, en un esfuerzo personal por reflexionar sobre la desgracia humana que ha acarreado violencia y muerte, se enfoca en el objeto más abyecto (el cadáver), el cual se transforma en protagonista de la imagen artística y, en su búsqueda, ha recorrido hospitales universitarios, morgues y centros de investigación forense para tener acceso a cuerpos abandonados sin nombre ni familia que los reclame.

¹⁵ Ver análisis realizado por Javier Blas, sobre la colección de grabados de Francisco de Goya, en el artículo titulado: *Goya. Desastres de la guerra*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografía-nacional/desastres-de-la-guerra> (Accesado 03 de abril 2015)

Se puede estimar, por tanto, que a pesar de las motivaciones de cada artista, sean cercanas o lejanas a las tragedias que les inspiran, existe una búsqueda incansable que supera cualquier asomo de repudio hacia la víctima, sea guerra o accidente. La víctima, que al fin es un cadáver fresco o putrefacto, es el protagonista de los relatos artísticos, se posiciona en el área central de la escena, recibe toda la atención lumínica, los detalles del trazado, la naturalidad del color, el impulso de la penumbra que lo eleva y, como todo abyecto, estremece la mirada de quien observa la imagen (un cadáver o un fragmento que atestigua el paso de la tragedia moderna).

Así, en la fotografía de Witkin, la tragedia humana provoca el argumento reflexivo y emotivo de la obra, visible a simple vista o no, manifiesto en el cadáver y la muerte o no, dado que estos últimos son a su vez obra de la crisis humana moderna.

A propósito de esa tragedia moderna, Otto Urban vincula la obra de Witkin con el concepto “decadencia” o “decadente”, que se establece en un periodo que se extiende desde el siglo XIX hasta inicios del XX. “Decadencia” o “decadente” se aplicó en el vocabulario de la teoría del arte como un concepto crítico que indicaba que un trabajo artístico iba más allá del canon ideal de representación (esto es, desde los aspectos formales) o que hacía referencias temáticas fuera de las convenciones aceptadas por las reglas sociales, es decir, desde la conceptualización y temática de las obras. (2011, 11-12)

En este sentido, se afirma que tanto Goya como Géricault fungen como hipotextos en la obra de Witkin, principalmente en la conceptualización y la temática, recurriendo a la

representación de un cadáver como centro de la composición, un objeto cuya presencia es molesta y provoca temor, es un abyecto; pero, en esta obra, lo que se logra con dicha presencia es desnudar la realidad y mostrar así el horror, el asco y la fealdad del mundo circundante, mediante una producción plástica o artística ejecutada bellamente, ya que no hay fallas en el sentido formal.

Witkin reconoce que el referencial artístico que le precede y nutre en cierta forma sus intereses artísticos es muy amplio; asimismo, su propia experiencia le ha permitido descubrir cuáles son los aspectos de la vida que le preocupa representar y aquellos que la sociedad descarta, desde las personas cuya apariencia física o costumbres son extrañas, hasta los muertos¹⁶.

Mirar el cadáver representado en cualquiera de estas obras artísticas provoca un horror placentero o fascinante en los mismos términos ya mencionados por Kant y Burke: como si el objeto representado fuera, a la misma vez, feo y despreciable, bello y fascinante. No es casualidad u obra de la incoherencia, se trata de un suceso que ocurre naturalmente cuando se observa en una obra artística el valor de una buena producción plástica; Aristóteles consintió que había cosas reales desagradables a la vista, pero que eran agradables en sus representaciones, en especial cuando eran más precisas, incluso si se trataba de cadáveres. (2006, 135) A propósito de lo anterior, en su análisis de la obra de Witkin, Charles Mann afirma que, cuando Witkin fotografía cadáveres o sus partes, les

¹⁶ Witkin reflexiona sobre los temas que gusta representar en su obra artística, en una entrevista con Silvia Mangialardi, titulada *Joel-Peter Witkin: la imagen de su propia alma*, Fotomundo Magazine, www.fotomundo.com/index.php/component/content/article/145-joel-peter-witkin-la-ima-en-de-su-propia-alma-html (accesado 03 julio 2012)

otorga movimiento y expresión a su esencia moribunda; lo que usualmente la sociedad descarta y desecha como cosa del pasado, Witkin lo toma y le da vida de nuevo. por tanto, es como si estos cadáveres obtuvieran otra oportunidad de vivir en comunión con los vivos y, más aún, la oportunidad para que los vivos convivan con los muertos¹⁷.

En la muerte, afirma Witkin, él encuentra el poder de la realidad. No sería posible mediante la pintura o la escultura recrear la verdad de la carne humana, así sea que esté viva o muerta; hay un poder dado por Dios a la humanidad y solo mediante la fotografía le es posible capturar algo de esa esencia divina. Tratar con la muerte es semejante a tratar con la vida y solo el lenguaje artístico le permite su abordaje de índole espiritual.

En conclusión, Witkin recupera de la historia del arte estilos, composiciones y conceptualizaciones que son propias de sus referentes o hipotextos. En este caso en particular, con la obra "Poet: From a Collection of Relics and Ornaments", para el artista, esos fragmentos corporales representaron piezas tan valiosas como reliquias u ornamentos, reliquias cuyo nexos con la tradición cristiana abrió de inmediato el lugar para situar a los mártires contemporáneos: los millones de muertos en las guerras del siglo XX.

Así como con tales fragmentos corporales Witkin eleva una apología por los caídos en la injusticia tal y como lo hicieron en su momento Goya y Géricault, puede afirmarse, también, que hay una operación transformadora, compleja o indirecta, en la que se imita

¹⁷ Reseña de Charles Mann acerca del libro de Joel-Peter Witkin titulado *The Bone House, The Bone House, Zone Zero*, 1998, <http://vl.zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin2/state.html> (accesado marzo 20015)

en cierta forma el estilo o el carácter de la obra, en la que se desnuda la crueldad y la tragedia, cuya consecuencia no es otra que la muerte.

Cuando Witkin tuvo oportunidad de trabajar en esta obra, se preocupó por la composición detenidamente, su visión se vinculó con los caídos en guerra; el artista explica que los fragmentos humanos que encontró para esta fotografía le remitían a los escenarios de la guerra, en los que abundan fragmentos humanos; además, la iluminación tenue y el espacio limitado que logró, simbolizaron para él los millones de personas que murieron durante las guerras. Witkin suele afirmar que la experiencia de fotografiar la muerte le resulta especial, de índole espiritual y que su búsqueda se enfoca en la verdad, en la humanidad y la espiritualidad; por lo que es usual que, en algunas obras, figuren títulos alusivos a temas religiosos, históricos y del arte clásico, tal es el propósito de "Poet: From a Collection of Relics and Ornaments", al que se refiere Witkin:

I went to a small research hospital prepared to find something that would mirror some part of my reality. A female technician showed me some specimens but I wasn't interested in those. I'd seen of all these before. The director then brought out some packages wrapped in brown paper and string. The technician unwrapped them and one was an arm and another was a leg. I said I could photograph these and then asked if I could use the skull on the director's desk. He told me I could use a room nearby to shoot but that I only had a little time. The technician gave me a dark stained laboratory apron because I needed a cloth I could drape. It began to rain, and the light coming in from the window was crisp, harsh, winter light. I placed the severed arm in front of the leg. I was making a visual collage of human flesh, of time and history, on this altar of a shelf, in this dark, holy light. To me it symbolized the millions that perished during the Wars. It was an incredible experience. I called it Poet: From a Collection of Relics and Ornaments (Nafte, 2014, 192)

Asegura Witkin que “cualquier buen artista hace una apología y un intento de explicar el tiempo en el que vive”¹⁸ y, en su experiencia como fotógrafo en la guerra de Vietnam, tuvo oportunidad de documentar la desgracia humana directamente, la muerte, el dolor y el sufrimiento, y reflexionar sobre el martirio de los que padecieron la guerra. A partir de la experiencia que relata el autor, su propósito deviene en un acto de develación: mostrar la realidad de la vida a través de un cadáver o sus partes, explorar posibilidades simbólicas en los cadáveres o reminiscencias de historias humanas que él mismo experimentó.

Sin duda, la motivación artística radica en la experiencia de vida; cuanto más próxima a la realidad, por despreciable que sea, más profundos y honestos sus resultados. Al final, la muerte y el cadáver, en su condición de abyectos, no son otra cosa que un recurso visual, conceptual, que a partir de la mirada de cada artista pretenden expresar el dolor, el sufrimiento y la fragilidad humana ante la tragedia; quizá como dijera Géricault, el sufrimiento es real y los placeres son solo imaginarios: “I wonder aimlessly now and always go astray. Vainly, I search for any support. Nothing is solid, everything escapes me, everything deceives me... If anything is certain upon earth, it is our pain. Suffering is real and pleasures are nothing but imaginary”¹⁹.

¹⁸ Witkin se refiere a su propio proceso creativo, no obstante, en su criterio sostiene que es una actividad común de los artistas procurar explicar su propio tiempo en sus obras. Ver, Contreras, “Joel-Peter Witkin: No soy una persona oscura, solo trato de ser realista”, Revista Cultural Babab No 20, julio 2003, accesado 28 junio 2012, <http://www.babab.com/no20.witkin.php>.

¹⁹ Líneas tomadas de una carta escrita por Géricault, de la cual se desconoce su fecha exacta, aunque es seguro que fuera en el año 1818. Ver, Miles, *The Wreck of Medusa*, 164.

En conclusión, este capítulo se enfocó en relacionar, mediante la hipertextualidad, la fotografía de Witkin con referencias de la historia del arte en las que la muerte y lo abyecto son motivo de representación en el contexto de la tragedia humana. Así, se encontró en *Los desastres de la guerra*, de Francisco de Goya, y en las pinturas preparatorias para *La balsa de la Medusa*, de Théodore Géricault, el hipotexto idóneo para esta discusión.

En estas series gráficas y pictóricas, la tragedia humana está representada a través del cadáver como despojo, resultado de las miserias que a veces experimenta la humanidad por mano propia. En ese mismo sentido, la fotografía de Witkin, “Poet: From a collection of relics and ornaments”, propone reflexionar en torno al dolor y la tragedia de la humanidad.

Este estudio, en particular, revela que Witkin ha recurrido, como Goya y Géricault, a una tragedia en particular, una guerra, un naufragio, para exaltar la miseria y fragilidad humana mediante un fragmento corporal, un trozo de cadáver, el colmo de lo abyecto sumido en un estado de extremo horror. Se comprueba no sólo que la muerte es la tragedia humana más sensible, sino que un cadáver es el signo de la muerte, el rastro más preciso en el cual se evidencia la fragilidad humana.

Capítulo III

En este capítulo se examinará la condición abyecta del cadáver en las relaciones hipertextuales entre la fotografía de Witkin. "Cadaver with Mask" y la fotografía decimonónica *post mortem*.

En primera instancia, se realiza un breve análisis formal y descriptivo de la fotografía, desde un primer plano analítico, enfocado en la forma. mediante la descripción de la imagen y el análisis de sus aspectos formales como composición, color, luz, formato, etc., para, con ello, cimentar el siguiente plano analítico en el que quedaría establecido el vínculo con la fotografía decimonónica *post mortem*, a partir de la relación entre forma y contenido y las relaciones hipertextuales.

Fotografía *post mortem*: ninguna muerte escapa de la abyección.

La fotografía de Joel-Peter Witkin. "Cadaver with Mask" (1989) (Ilustración 9). es la fotografía para analizar en este capítulo. Se realiza, primero, el análisis formal, donde se determinan los aspectos compositivos de la obra, por ejemplo: disposición de los objetos en el espacio, ausencia o presencia de color; o bien, las características de la paleta: luminosidad, ejes compositivos, formato, planos y líneas, escala, etc. Luego, se lleva a cabo un proceso de descripción de la imagen en relación con la escena representada y sus características, por ejemplo: objetos y tipo de objetos, su condición y posición en la imagen, fondo y qué representa o contiene, etc.

Ilustración 9: Joel-Peter Witkin, "Cadaver with Mask", 1982, New Mexico.



Fuente: Parry, *Joel-Peter Witkin*, 2008, 26.

La fotografía "Cadaver with Mask" posee un marco rectangular con dirección vertical. El tratamiento del color es una escala tonal en sepia, con medios contrastes y un alto contraste limitado. Una sola figura se apodera del espacio; colocada justo al medio y al centro de la composición, en primer plano, deja un fondo mínimo que apreciar. El punto de vista a partir del cual se aprecia la imagen es de posición superior.

Además de los elementos compositivos, hay rasgos esenciales en la fotografía que le imprimen el sello distintivo del estilo de Witkin. Entre ellos, el ya mencionado

tratamiento del color en escala de grises —en este caso, además, con aplicación de un tono sepia que enfatiza el efecto o la ilusión de antigüedad en la foto—.

En la superficie, se observan algunas manchas, puntos y un trazo marcado en el lado derecho, elementos que, aplicados de forma espontánea durante el proceso de revelado e impresión, permiten al artista recrear las características de las antiguas fotografías cuando al paso de los años aparecen rasgadas, rayadas, afectadas por hongos y picaduras de insectos, manchas de humedad, descomposición natural del papel ante ambientes inapropiados para la conservación de este tipo de materiales, etc.; es decir, un envejecimiento del soporte de la fotografía, en este caso el papel.

En relación con objetos y situaciones, esta imagen es bastante precisa. Se observa un cadáver en posición boca arriba, con un punto de vista frontal, tomado de su medio torso hacia arriba y visto también desde una perspectiva o vista superior. El área sobre la que reposa el cuerpo no tiene mayores características que develar, excepto por el borde que se asoma (borde superior e izquierdo de la fotografía) y sugiere que se trata de una camilla cubierta por una sábana (se visualizan pliegues en la superficie). El marco rectangular cierra la composición, y los tonos en sepia tan tenues apenas aportan ligeros contrastes en los bordes y en áreas como pliegues o rasgos físicos.

El cuerpo luce envejecido y delgado, por lo que se infiere que se trata de un anciano. Su rostro está cubierto por una tela angosta de color oscuro, colocada sobre sus ojos y extendida hacia los lados, como una venda muy delgada carente de amarre y de cierta transparencia. En el cuello, hay lo que parece un cordón bastante asido a la piel, que

pareciera generar cierta presión sobre este. Se nota un cabello muy corto; con la boca entreabierta, una mueca visible en la inclinación de las comisuras, una hacia arriba y la otra hacia abajo; esta zona es notable en la composición, ubicada al centro, entre dos puntos áureos. El pecho al descubierto luce caído y las extremidades superiores muy delgadas, denotan también la vejez, así como la piel reseca, opaca, arrugada y asida a los huesos con algunas señales de flacidez.

Este esfuerzo de Witkin por semejante efectismo provee a la fotografía de una atmósfera que, al invocar al pasado, contribuye con un sentido nostálgico, una nostalgia que embellece la representación y que, al lado de una fotografía que se distingue por su buena factura y precisión técnica y formal, se le puede apreciar a pesar de ser la imagen de un cadáver, lo que implicaría una experiencia que invoque a la abyección.

Sobre la fotografía *post mortem*, esta se refiere a la relacionada con retratos de personas particulares en el contexto familiar. Se procederá a establecer las primeras relaciones con la fotografía de Witkin, tanto desde el aspecto temático (en este caso los difuntos) como desde el estilo o estética de la fotografía de Witkin, la cual imita la apariencia de una fotografía antigua, mediante un procedimiento técnico muy particular. Finalmente, la discusión se enfocará en la presencia del cadáver y su situación abyecta en la fotografía denominada *post mortem* y las razones por las cuales se le considera en semejante condición.

Una fotografía *post mortem* es, una fotografía tomada a alguien después de que ha muerto. Este tipo de fotografía se hizo popular en el siglo XIX (el siglo en el cual fue

inventada la fotografía) y permitió a las clases populares realizarse retratos o hacer encargos sobre diversos motivos, ya fuera mediante una tarjeta estereográfica, que se utilizaba para capturar escenas urbanas o rurales, o bien, una tarjeta de visita apropiada para realizar retratos; estas fueron patentadas hacia 1854 y, con un mecanismo de reproducción múltiple que abarataba su costo, se hicieron extraordinariamente populares y de alta demanda (Pultz, 2003). Este fenómeno de la imagen fotográfica condujo a un conocimiento más fiel del mundo circundante y más allá de las fronteras, la ciencia y la vida: tal y como afirma Boris Kossoy (2001, 22):

... el descubrimiento de la fotografía propiciaría, por otra parte, una inusitada posibilidad de autoconocimiento y recuerdo, de creación artística (y por tanto de ampliación de los horizontes en el arte) y también de documentación y denuncia, gracias a su naturaleza testimonial (o mejor dicho: gracias a su condición técnica de registro preciso de lo aparente y de las apariencias).

En un contexto en el cual la sociedad se mostraba fascinada con la invención de la fotografía y, en especial, su accesibilidad, la muerte se postula no solo como una cuestión de la vida cotidiana, sino como un motivo digno de documentar. Es en la segunda mitad del siglo XIX que hacen su aparición los denominados retratos *post mortem* (mortuorios). En las guerras de Crimea y la Guerra civil norteamericana, hacia las décadas de 1850 y 1860, los difuntos son el tema predilecto, como si su presencia ratificara los estragos de la guerra, así como lo indica John Pultz (2001, 32):

... la fotografía era todavía tan nueva que los administradores no comprendían aún su poder para producir imágenes emocionalmente perturbadoras y políticamente poderosas. La horrible realidad del campo de batalla llegó por primera vez a la población civil con las tarjetas estereográficas y los álbumes fotográficos. Los cuerpos muertos y la fotografía se combinaron para establecer el horror de la guerra.

Por otra parte, los retratos de los difuntos, en el contexto familiar, según expertos, fueron motivados por las muertes repentinas a raíz de epidemias que afectaron a cientos de personas durante el siglo XIX: cólera, viruela, gripe, entre otras. La finalidad de estas fotografías era aferrarse al recuerdo de los seres queridos, un recuerdo tangible del fallecido, una manera de superar la agonía de la pérdida: “Mediante la fotografía piadosamente guardada, contemplada junto a otros recuerdos en el ceremonial respetuoso de una religión íntima, algo del horror de la desaparición ha sido exorcizado”, señala Bourdieu (2003, 364).

La fotografía es, por tanto, un recurso para mantenerse cerca de los difuntos, para pensar en la muerte como algo natural del proceso de vida, a pesar de que algunas de esas imágenes fotográficas revelen, en la muerte y en la presencia de los difuntos fotografiados, el impacto de lo abyecto. Así, en la fotografía de Witkin, se está ante la presencia de un cadáver; no obstante, este lleva una venda, una máscara que oculta su identidad, por lo que el vínculo emocional con el retratado no existe. En cambio, la inquietud del anonimato y el posible desinterés en la muerte ajena, se manifiestan con mayor fuerza. Tal y como sostiene Macellari (2002, 15), el impacto de la muerte es mayor cuando se trata de un ser querido:

Nunca se teme a la muerte como cuando se ama: la simple idea de perder para siempre a quien amamos puede convertirse de hecho en una cruel obsesión, que en el escalofrío de un instante, desenmascara nuestra completa impotencia y encuadra la muerte en el oscuro círculo de su turbio plan.

En relación con las características del retrato *post mortem*, parece que hubo varios estilos. Por un lado, los retratos de niños fallecidos, cuya intención era aparentar que aún

vivían; se les puede ver recostados en sus cunas como si durmieran, o posando con sus juguetes favoritos, familiares y, en especial, con sus madres, quienes solían llevarlos en brazos o sentados en el regazo (Ilustración 10 y 11). Los retratos de adultos fallecidos, en cambio, parecían tener la intención de corroborar el deceso y se les mostraba con sus rasgos rígidos posando con el grupo familiar, solos, rodeados de flores y velas, fuera o dentro de sus ataúdes (Ilustración 12).

Ilustración 10: Autor desconocido, "Death's seal is on that cherub brow, and closed that sparkling eye", Daguerrotipo, hacia 1852. De la exposición *Sleeping Beauty II-Grief, Bereavement and the Family in Memorial Photography* por The Burns Archive, Stanley B. Burns, M. D.



Fuente:
<http://ryanintelman.tumblr.com/post/394949693/liquidnight-deaths-seal-is-on-that-cherub>

Ilustración 11: Autor desconocido, Familia —la hija es la fallecida—, año desconocido, estilo victoriano.



Fuente:
<http://rosanamodugno.hubpages.com/hub/The-Truth-Behind-Victorian-Post-Mortem-Photography#>

La fotografía *post mortem*, se ocupa de la muerte privada, es decir, la muerte de personas en su seno familiar. En ambos casos, era usual que el fotógrafo se trasladara

con su equipo hasta los hogares y que los familiares se ocuparan de la preparación del cuerpo; entonces, los cadáveres, fuera del cajón, eran dispuestos según las indicaciones del fotógrafo, quienes además de preocuparse por la cantidad de luz necesaria para lograr una toma buena, intervenían en la posición en que se colocaba al difunto y, muchas veces, hasta en la aplicación de maquillaje y un tratamiento pictórico postrevelado para suavizar la rigidez de los rasgos mortuorios. Posteriormente, surgen las funerarias, que vendrán a hacerse cargo del proceso; entonces, va a ser más común que los muertos sean fotografiados dentro de sus ataúdes y, a veces, rodeados de flores y ornamentos que los envuelven, dejando la participación del fotógrafo estrictamente para la toma de la fotografía (Cuarterolo, 2002, 28-29)

Los retratos *post mortem* resultaron ser tan populares en Europa como en Estados Unidos y el resto de América, tanto, que, incluso, hubo fotógrafos que se especializaron en dicho campo; el objetivo para los dolientes, respecto de la fotografía *post mortem*, era conservar una imagen de sus seres queridos, para mantenerla cerca y así hacer el duelo con la que sería, probablemente, la única imagen para recordar a los difuntos

La mayoría de las fotografías *post mortem* son compuestas en escala de grises y, otras, intervenidas manualmente para agregar un poco de color a los difuntos o, bien, corregir algunos detalles como los ojos o la apariencia de la piel, semejando la tradición pictorialista (Newhall, 2002, 141-166) (Ver, Ilustración 11). En la siguiente imagen, se puede apreciar un ligero rastro de rubor sobre los fotografiados, en especial la joven, quien es la fallecida, recurso muy común para mejorar la apariencia de los difuntos.

Ilustración 12: Autor desconocido, Funeral home, s.f.



Fuente:

http://www.telecinco.es/informativos/curioso/fotografias-post-mortem-muertos-epoca-victoriana_4_1550385019.html

Lo anterior, revela el cuidado con que se trataba el tema de la muerte en relación con la fotografía *post mortem* y la muerte privada durante el siglo XIX, especialmente en el contexto victoriano. La fotografía es un recurso de la memoria, un objeto que contenía la imagen del difunto, su esencia y, quizá, hasta su presencia. Es comprensible que Sontag vincule la fotografía con la nostalgia, en especial porque remite a un momento que pudo ser capturado por el lente: un momento, una persona, su esencia o presencia según la mirada.

Debido al paso del tiempo, estas fotografías y documentos visuales han adquirido un carácter atractivo propio, ya sea por el tiempo que marca su antigüedad o, bien, por su

apariciencia, la cual les otorga un halo misterioso que las distingue de las fotografías que en la actualidad se producen por medios digitales.

El tiempo ha hecho que una imagen revelada en vidrio (como el daguerrotipo) o, bien, otra impresa sobre papel, hayan sufrido algunos daños tales como el desvanecimiento o la apariencia borrosa, líneas hechas por rasguños o rayones, manchas de oxidación natural por el papel envejecido o por presencia de organismos vivos, como los hongos o insectos, grietas, roturas y hasta perforaciones; no obstante, esos detalles, que en realidad muestran el desgaste y, a veces, las malas condiciones de conservación de la fotografía, le confieren a este objeto una apariencia que evoca con nostalgia, para la mirada del presente.

A nivel técnico, Witkin imita la apariencia antigua de las fotografías *post mortem* para cargar a las suyas de un contenido más impactante y un vínculo con el cual asirse a las representaciones clásicas de la historia del arte, mediante el proceder técnico del revelado de negativos y los procesos de impresión. Los mismos rasgos que ha dejado el tiempo sobre la fotografía antigua son los que Witkin reproduce mediante varios procedimientos técnicos; en primera instancia, realizar una fotografía en escala de grises (blanco y negro), lo que, según el autor, le otorga más carácter a la imagen fotográfica y le aporta su verdadera naturaleza visual. Durante el proceso de revelado, Witkin suele dibujar, rayando y agrediendo los negativos (arrugar, presionar dejando huellas, etc.), creando a veces elementos dramáticos que se visualizarán en la impresión.

El artista lo que pretende es magnificar el carácter de la imagen obtenida, la cual trabaja en diferentes etapas; primero, cuando se prepara y planifica la idea; luego, cuando está en la sesión fotográfica; y, por último, el proceso de impresión, al cual dedica varios días o incluso semanas. En el cuarto oscuro suele revelar un contacto regular, luego elige un marco y, después, se dedica a dibujar y a rayar, luego trabaja sobre el negativo que ha elegido para ampliar, e imprime la fotografía final. Un proceso metódico que pretende un resultado que satisfaga el objetivo de Witkin de hacer imágenes poderosas. según afirma: "All I can say is that I want to transform what has been collected by the camera into something more powerful..."²⁰.

Asimismo, durante el proceso de impresión, suele realizar baños adicionales con los ácidos, para obtener texturas, degradados, saturación de tonos o zonas lumínicas en la composición, los cuales hacen de trampantojos²¹ para el espectador, ya que sugieren la presencia de superficies de vidrio, urnas y focos de luz que no existieron en el modelo material o real, o que, simplemente, sin semejantes procedimientos, se obtendría una fotografía en blanco y negro contemporánea.

²⁰ En la entrevista concedida a Horvat, Witkin sostiene que el acto de fotografiar un objeto determinado tiene un poder de realismo mayor que cualquier otro tipo de técnica artística, por lo tanto, cuando interviene un negativo o el papel de impresión lo que busca es una transformación más intensa de la imagen. Ver, Frank Horvat, *Joel-Peter Witkin*, HORVATLAND, <http://www.horvatland.com/WEB/en/THE80s/PP/ENTRE%20VUES/Witkin/entrevues.htm> (accesado 03 julio 2012)

²¹ El trampantojo quiere decir trampa ante el ojo, proveniente de la expresión francesa trompe-l'oeil o engaña ojo. Consiste en una técnica pictórica que pretende engañar la percepción del espectador tratando la representación visual mediante formas que aprovechan el espacio arquitectónico o la modificación del espacio bidimensional mediante la perspectiva, el sombreado y los efectos e ilusiones ópticas para obtener una realidad alternativa y engañosa que sugiere ser real.

Este procedimiento técnico que Witkin realiza, advierte, sin duda, un interés por recrear el estilo o la estética de la fotografía *post mortem* decimonónica; por lo tanto, se trata no solo de una relación hipertextual dirigida al estilo, sino que la operación transformadora se identifica como compleja o indirecta; es decir, imita el estilo del hipotexto, aspecto que ya ha sido previamente discutido.

La temática mortuoria no es para Witkin un motivo de meros efectismos, por el contrario, según ha afirmado de manera contundente, su trabajo lo realiza con el mayor de los respetos en consideración de los difuntos y sus restos, los cuales ve como objetos maravillosos que la vida ofrece, y asegura que:

... cuando hago una foto es sobre algo que existe en la vida que es difícil de entender. No es una explotación de nadie sino una forma de entender la lucha de esos personajes en la vida [...] trato de sacar a la luz la parte más oscura de la realidad tal y como yo la veo, pero eso no significa que yo sea una persona oscura, solo trato de ser realista. Soy una persona que aprecia la vida pero la ve de una forma específica, notando que existe una diferencia entre felicidad y tristeza, luz y oscuridad²².

Susan Sontag sostiene que una fotografía confirma el desvanecimiento del tiempo y hace al espectador participe de un sentimiento conmovedor y nostálgico cuando observa una fotografía. La fotografía tiene la capacidad de cargar al objeto fotografiado de patetismo y nostalgia. Cuando se hace una fotografía, “se participa de la mortalidad, vulnerabilidad y mutabilidad de una persona o cosa” (Sontag, 2007, 32), pues está implícito el paso del

²² Witkin aclara que sus intenciones son respetuosas tanto en relación a la muerte como en cuanto a las personas con deformaciones o condiciones corporales especiales. Ver, Eva M. Contreras, *No soy una persona oscura, solo trato de ser realista*, Revista Cultural Babab N°, julio 2003, <http://www.babab.com/no20/witkin.php>, (accesado 28 de junio de 2012)

tiempo y la noción de que aquello ha quedado congelado en un momento; Sontag asegura que todas las fotografías son *memento mori*:

Ésta es una época nostálgica, y las fotografías promueven la nostalgia activamente. La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular. Casi todo lo que se fotografía, por ese mero hecho, está impregnado de patetismo [...] Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo (2005, 32).

En ese sentido, la fotografía *post mortem* implica tal experiencia; es decir, se trata de un recurso que estimula la memoria de los dolientes. Los familiares recurren a esa fotografía como último nexo para mantenerse cercanos al difunto, es la imagen fotográfica la que mantiene vivo al muerto, presente en la memoria de los vivos. No obstante, para Witkin, lo que él consigue es capturar una realidad muy poderosa, la muerte y; sobre la muerte, Witkin afirma que se siente ante lo más real, la fotografía le permite aproximarse de una forma en la que puede mantener esa realidad latente, algo que ninguna de las otras artes podría recrear: “If I love working with death, it’s because even in death I find this power of reality, that no sculptor or painter could recreate” (Horvat, 1989)

Entre los aspectos que justifican la fotografía *post mortem*, está, principalmente, el deseo de los familiares por conservar un recuerdo del ser amado fallecido. Según Cuarterolo, predominaba un deseo romántico y sentimental de sobreponerse a la pérdida del otro, lo cual solo era posible mediante el recuerdo; la fotografía permitía retener, de alguna forma, la presencia del difunto, porque las fotografías *post mortem* representaban

metonímicamente al otro (2002, 29-34), Jana Leo lo secunda, asimismo, cuando afirma que:

La fotografía es la manifestación civilizada de la pasión embalsamadora, de esa urgencia de hacer que el muerto permanezca junto a nosotros. Ella mantiene el pasado en la memoria, rinde honores a los muertos a la vez que nos recuerda su desaparición. deja constancia de los cambios en el tiempo, y a la tragedia de ello, se suma el placer melancólico del recuerdo de que lo malo no siempre fue así. (2004, 214)

La fotografía *post mortem* se enfocó en hacer retratos de familiares fallecidos, de seres queridos que fueron arrebatados por la muerte y de quienes se pretendía conservar una imagen. Pero, qué ocurre con la fotografía de Witkin, en la que prevalecen desconocidos, personas que, al morir, se convierten en material anatómico de almacenaje en morgues de hospitales, por ejemplo. Los cadáveres que Witkin fotografía ni siquiera suelen ser recientes, a veces ha trabajado con cuerpos que se han mantenido durante meses en la reserva de una morgue, sin nombre, sin familia, sin memoria; sujetos tan diferentes a aquellos de los retratos *post mortem*, cuya imagen fue retratada con el consentimiento de sus familias en busca de consuelo y de un objeto que les permitiera retener en sus memorias a los fallecidos. No obstante, el patrón o vínculo hipertextual no se descubre en el origen del modelo, sino en lo que es el modelo en su condición de fallecido, de ser cadáver, muerte.

En la fotografía de Witkin que se analiza, no hay familia que anhele la imagen del modelo, mucho menos en el estado en que se encuentran algunos; pero tanto los retratos *post mortem* del siglo XIX como las fotografías de Witkin, contienen la expresión de lo abyecto en el cadáver. Según la teoría de Kristeva, ya discutida, el cadáver que es el

colmo de la abyección (2006, 11). En ese sentido, con la fotografía de un cadáver el espectador, ajeno al difunto o modelo, enfrenta el impulso de abyección ante aquello que lo posiciona en los límites de su condición de viviente, ya que, como sostiene Kristeva, “tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir” (2006, 10).

Hasta cuando se descubre, en la imagen fotográfica *post mortem*, la posibilidad de morir es que se atestigua la muerte de los otros y se infiere la posibilidad de la muerte propia. El conflicto radica en la negación a la que ha sucumbido la sociedad contemporánea: la muerte propia negada. Macellari lo expresa como un golpe violento, un shock que arrebatara cualquier esperanza, porque: “la muerte interrumpe brutalmente y sin advertencias nuestro proyecto de vida, indiferente al esfuerzo que habíamos gastado en él; y la consciencia de tener que morir, condena ese esfuerzo —por grande que haya sido— a la pena de inutilidad” (2002, 22).

La sociedad contemporánea está acostumbrada al bombardeo visual a través de la televisión, los dispositivos móviles, la Internet, el cine, etc. Se ha acostumbrado a recibir dosis de violencia e imágenes de muerte sin que ello produzca mayor alteración, sin que se despierte el miedo o la angustia o una reflexión sincera sobre la muerte. Será, como señala Macellari, que la concepción de muerte de esta sociedad consiste en “una muerte convertida en espectáculo, que se recibe casi como ficción” (2002, 22)

Por tanto, la muerte ajena no desafía a la conciencia individual; incluso, el hecho de apartarse de los muertos recalca esa forma de negación como el afán de ignorar a la

muerte. A pesar de que en muchos retratos *post mortem* se dispuso que los difuntos y su entorno aparentaran que aún estaban vivos, y que se recurriera a estrategias como el maquillaje o una forma simple de pictorialismo, nada evitó la muerte, ni que aquellos siguieran muertos. Lo mismo ocurre en la fotografía de Witkin; al final, la fotografía fue solo un recurso para la memoria de los dolientes, con el deseo de aferrar al muerto al mundo de los vivos en una imagen fotográfica con la que no se alcanzaba más que un simulacro, una negación de la muerte.

Baudrillard sostiene que, de las sociedades salvajes a las modernas, los muertos, prácticamente, dejaron de existir; ya que se les ha relegado a un espacio o entorno de aislamiento (el cementerio moderno). Ello repercute en la forma en la cual se asimila o se destierra el sentido de la muerte; ni se diga de la muerte propia, pues “Estar muerto es una anomalía impensable, las demás son inofensivas comparadas con ella”, las demás anomalías, según Baudrillard, son la locura, la delincuencia, la deformidad, etc. (1980, 145).

En relación con lo abyecto en el arte, Marga von Mecklen explica, a partir del concepto de Kristeva, que en la producción artística abyecta se recurre, por lo general, al uso de fluidos corporales o sustancias que aludan a ellos (sangre, sudor, orina, excremento, pus, vómito, semen, la carne fétida), así como a representaciones en las que predomine lo feo y lo horrendo, la degradación, el asco, la muerte (1999,).

Por lo tanto, este tipo de obras artísticas, a través de sus formulaciones conceptuales, desatan la operación pulsional de la abyección, que le indica al ser humano lo que debe

ser expulsado. Expulsar no es literalmente “sacar”, “desechar”, “distanciarse”, “marginar”, inclusive, a ese objeto, evento, imagen o ser que resulta asqueroso, despreciable, que rompe un orden. La fotografía de Witkin reitera lo abyecto; por un lado, por que el personaje fotografiado en vida era un marginado (una persona que, por lo general, se percibe como anomalía dentro del orden social); y, por otro, por que este personaje aparece fotografiado muerto, convertido en cadáver, por tanto, nuevamente, abyectado.

Quizá resulte más difícil constatar en el hipotexto (que en este caso es la fotografía *post mortem*) un objeto abyecto de orden artístico en el sentido en el cual trabaja Witkin o, en el sentido en que lo desarrollan otros artistas contemporáneos que han dedicado su obra al tema de lo abyecto o la muerte (como Herman Nitsch, Andrés Serrano, Cindy Sherman, Andrew Krasnow, Al Farrow, entre muchos otros); pero, la operación pulsional de la abyección se suscita en la confirmación de la presencia del cadáver y de todos los signos de la muerte que estén implícitos: la carne muerta, los fluidos (ocultos), la rigidez, la descomposición ya en proceso. Ante el cadáver, dice Bataille, que el ser humano siente un desfallecimiento que es natural, un sentimiento de angustia y hasta de asco, desatados por el temor al contagio y el peligro o amenaza de la muerte (1997, 48-51).

No obstante, en la fotografía de Witkin, como hipertexto de la fotografía *post mortem*, se puede apreciar una pulsión de la abyección más marcada en el cadáver que exhibe cierto grado de descomposición, la piel marchita y reseca, la expresión facial, la venda que le cubre los ojos; elementos que utiliza el artista como recursos para exaltar el elemento

teatral (que no falta en sus fotografías), pero también para enaltecer el anonimato. El desconocimiento absoluto del difunto recalca su soledad, sin familiares que le rodeen o le vayan a recordar, sin flores o ataúd. está ahí, conservado en una morgue sin identidad, ni memoria, es el marginado en su condición más abyecta, no solo en lo que corresponde a su origen social, sino en su patético estado como cadáver marginal.

En ese sentido, la fotografía de Witkin hace también un ejercicio social, en el cual recupera la presencia de alguien que ya no está, un cadáver sin nombre, sin familia, un olvidado quien es sometido a una doble marginación en vida, ya que es un cuerpo no reclamado y que, tras la muerte, reside en el depósito de una morgue. Es por ello que el artista afirma considerar que su deber es fotografiar aquello que es tabú o que desata el temor; esto, aunque no suele sentirse atemorizado, sino fascinado por la muerte, pues la considera bella, dado que expresa la realidad de la vida en su máxima expresión. (Nafte, 2014, 191)

Como se ha explicado, Witkin se propone profundizar en los misterios de la vida a través de la muerte, explora en la creación de la imagen fotográfica la posibilidad de reactivar los vínculos con esa realidad natural a la que rehúye la sociedad contemporánea; por tanto, procura que, a través de sus fotografías, el espectador se vea obligado a aproximarse a la muerte, a la reflexión acerca de aquel cadáver inmortalizado, revivido a través de la lente de la cámara. El impulso o el motivo que desata el rechazo es, justamente, descubrir el riesgo de morir, de verse reflejado en el otro, en el cadáver; así, si la operación de la abyección constituye un acto de supervivencia en relación con el cadáver o a la muerte, esta ironía se precisa en las

palabras de Baudrillard cuando indica que: “Si la muerte es rechazada en la supervivencia, la vida no es entonces, de acuerdo con el reflujo que conocemos, más que una supervivencia determinada por la muerte”. (1980, 145)

En la muerte radica un acto de violencia doble para la persona que muere y su cadáver: por un lado, el hecho mismo de morir, de ser arrebatado, ya sea de forma violenta por vía accidental o criminal, ya sea por enfermedad prolongada o súbita, pero arrebatado de la vida al fin, por la violencia que viene después para el cadáver, desguazado en una morgue, relleno y cosido, transportado a una funeraria, manoseado, vestido y arreglado para un velorio en el que éste será protagonista y, por el abandono, quedarse solo, enterrado o cremado, pero, finalmente, olvidado.

Así, se puede concluir, entonces, que una fotografía *post mortem* y la fotografía de Witkin son pruebas de vida y muerte. A partir de lo que sostiene Sontag, la fotografía es prueba irrevocable de algo, un acontecimiento como la vida o la muerte:

Las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas pero de lo cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestran una fotografía [...] La imagen quizás distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen. (Sontag, 2007, 18).

En conclusión, a partir del análisis formal, se ha logrado comprobar que los recursos técnicos que Witkin ha desarrollado para darle determinada apariencia a la imagen fotográfica tienen como propósito no solo engrandecer la riqueza compositiva y temática de la obra, sino que se configura un primer vínculo hipertextual con la fotografía decimonónica *post mortem* en relación a la emulación de su apariencia. Esto, se

considera, asimismo, como una operación transformadora compleja o indirecta, ya que imita el estilo de aquella.

Por otro lado, la discusión en torno a la presencia del cadáver, tanto en la fotografía de Witkin como en la fotografía decimonónica *post mortem*, afirma que, a pesar de las intenciones de la fotografía (ya fuera la que se proponía ser memoria del difunto para sus familiares o, bien, la imagen de un desconocido), el cadáver como tal despierta la operación de la abyección.

Se concluye que, quizá en el caso de Witkin, la operación de la abyección respecto al cadáver fotografiado es reiterativa; primero, porque el cadáver que Witkin ha elegido para retratar carece de todo tratamiento que pretenda disimular su condición y, asimismo, ya da señales de descomposición. Lo más importante que se argumenta aquí es que se trata de un doble abyecto, porque es un cadáver insepulto, conservado en una morgue. Alguien que en vida no gozó de privilegios, un marginado, un indigente, un anciano abandonado, un delincuente, al fin, un cadáver que no fue reclamado por familiares y amigos, y ha permanecido en semejante condición, incluso, por años. Estos son los protagonistas de las fotografías *post mortem* del siglo XIX que una vez pretendieron quedarse en la memoria de los vivos, gracias al sortilegio que representaba la fotografía, la posibilidad de retener al difunto en un fragmento de vidrio o papel.

Sobre Witkin, no queda más que advertir que quienes protagonizan sus fotografías no son reclamados para la memoria de nadie, ningún familiar o amigo los conserva fotografiados. En esas muertes reside la realidad más intensa a la que Witkin alude:

revivir a los olvidados, aquellos que fueron sometidos a una constante violencia, abyectados en vida y tras la muerte; difícil tarea ante una sociedad contemporánea que prefiere abyectar y negar, abyectar y olvidar.

Conclusiones

Al iniciar esta investigación, se planteó analizar, mediante la hipertextualidad, la fotografía de Joel-Peter Witkin vinculada a la muerte y lo abyecto en relación con manifestaciones artísticas de la historia del arte y la fotografía. Esto, mediante una metodología que permitiera un análisis formal y descriptivo para acercarse a un primer plano analítico de la imagen que sirviera como soporte para proceder a un segundo plano, en el que la interpretación iconográfica diera luz respecto a las relaciones hipertextuales entre la fotografía de Witkin (como hipertexto) y tres manifestaciones artísticas: la pintura del género *vanitas*; los grabados de Goya sobre *Los desastres de la guerra*; y las pinturas preparatorias para *La balsa de la Medusa* de Géricault. Finalmente, además, se estableció una relación con el retrato decimonónico *post mortem*. A continuación, se refieren los resultados:

En el capítulo primero, se identificaron, mediante el vínculo hipertextual, los aspectos formales, simbólicos y alegóricos del género *vanitas*, que relaciona la fotografía de Witkin con dicho género pictórico y que además, en Witkin, exalta la presencia del cadáver abyecto. Con ello, se logró entablar una primera aproximación a la fotografía de Witkin en la que se vislumbra la relación hipertextual con un género pictórico relevante en la historia del arte.

Se comprobó, en el estudio de la “muerte” (en su sentido simbólico alegórico representado mediante la calavera), que, como hipertexto, la fotografía de Witkin toma algo más que elementos formales de las *vanitas*. Aunque emule la composición de las

vanitas (en un ejercicio hipertextual), Witkin afirma que no tiene que imaginar los objetos y las escenas, sino que las construye materialmente, con los objetos reales. La calavera o el cráneo, como vínculo alegórico sobre la muerte, determina, en esta imagen estudiada, su accionar como instrumento retórico que refiere a las cuestiones de la vida (como la muerte, una realidad aceptada o negada). La fotografía de Witkin resultó ser una reflexión visual sobre la realidad que, según el artista, es más poderosa que la pintura.

En conclusión, se logró comprobar que, por medio de la composición (es decir, mediante los aspectos formales de la fotografía), Witkin alude a las *vanitas* y este género se puede considerar, por tanto, como su hipotexto. Asimismo, al comprobarse la imitación del estilo, se está ante una operación transformadora compleja o indirecta. La muerte no solo se anuncia en la calavera, sino en la constante de la muerte que se aprecia en el feto y en la cabeza de mujer, como si se manifestara la constancia de la muerte a lo largo de la vida.

Es, por tanto, que se infiere una intención ironizante cuando los tres objetos de la obra reiteran la idea de la muerte. No son solo una alegoría de la muerte, representan la constante presencia de la muerte en el transcurrir de la vida. Witkin no deja más oportunidad que reconocer la muerte como un destino insuperable, al principio o al final de la jornada de la vida.

En relación con la hipertextualidad, mediante la presencia de la calavera (hipertexto), la *vanitas* (hipotexto) es invocada desde su naturaleza alegórica. En “Teatro di Morte”, la

calavera sostiene y connota el mismo sentido de la pintura de *vanitas*, es el principal hipertexto en relación a esta, funge también como el recordatorio de la muerte y la fugacidad de la vida.

Por otro lado, la abyección se suscita en el encuentro del espectador con el cuerpo fetal y la cabeza de la anciana que ya da señales de descomposición. momento cuando el cadáver es verdaderamente amenazante y, por tanto, produce el asco y el rechazo del espectador. son por tanto abyectos.

El segundo capítulo se enfocó en relacionar, mediante la hipertextualidad, la fotografía de Witkin con referencias de la historia del arte en las que la muerte y lo abyecto son motivo de representación en el contexto de la tragedia humana. Así, se encontró en *Los desastres de la guerra*, de Francisco de Goya, y las pinturas preparatorias para *La balsa de la Medusa*, de Théodore Géricault, el hipotexto idóneo para esta discusión.

En estas series, gráfica y pictórica respectivamente, la tragedia humana está representada a través del cadáver como despojo, resultado de las miserias que a veces experimenta la humanidad por mano propia. Witkin realiza su fotografía a partir reflexiones semejantes, que reiteran su apología sobre el dolor y la tragedia humana. Así, unos fragmentos de cuerpos humanos manifiestan la desgracia que es la muerte, en especial una muerte ingrata que, a través de las zarpas de la guerra, deja a su paso crueldad, violencia, horror y gentes hechas pedazos.

Este estudio, en particular, revela cómo se ha recurrido a una tragedia en particular, desde Witkin hasta sus hipotextos —Goya y Géricault (ya sea en una guerra o en un

naufragio. que exaltan la miseria y fragilidad humana en un fragmento corporal, un trozo de cadáver. el colmo de lo abyecto sumido en un estado de extremo horror). Se comprueba no sólo que la muerte es la tragedia humana más sensible. sino que un cadáver es el signo de la muerte, el rastro más preciso en el cual se comprueba la fragilidad humana.

Finalmente. el capítulo tercero se propuso examinar las relaciones hipertextuales entre la fotografía de Witkin y la fotografía *post-mortem* del siglo XIX. cuyo nexos sería la condición abyecta del cadáver. Se analizó, primeramente. los aspectos formales y la descripción de la fotografía de Witkin quien, mediante recursos que ha desarrollado en el proceso de revelado e impresión, consigue una impresión fotográfica, cuya semejanza visual o estética con la fotografía antigua es admirable. Este resultado es el primer vínculo hipertextual, el que asemeja la fotografía de Witkin con la fotografía *post mortem* en el sentido de su apariencia o, lo que se define como, su estética. Así. se ha logrado comprobar que los recursos técnicos que Witkin aplica a la imagen fotográfica tienen como propósito engrandecer la riqueza compositiva y temática de la obra; ello. permite descubrir el primer vínculo hipertextual con la fotografía decimonónica *post mortem* en relación con la emulación de su apariencia y, asimismo, una operación transformadora compleja o indirecta, ya que imita el estilo de aquella.

Se entabla, además, una discusión que se enfoca en el protagonista de dicha fotografía: el cadáver, el cual, se considera abyecto por su estado y lo que este representa con relación a la vida; sustentada en la teoría sobre la abyección según Kristeva. Finalmente, se reflexiona en relación con los difuntos de Witkin, quienes como protagonistas de su

fotografía, ante el espectador, son abyectos por partida doble. Según explica el *fotógrafo*, sus cuerpos no fueron reclamados tras la muerte, pues, según registros hospitalarios y de autoridades forenses, se trataba de indigentes, ancianos abandonados, delincuentes, entre otros: una clase social rechazada, abyecta y que, una vez muertos como cadáveres, serían lo abyecto extremo, pues indican a los vivos que la posibilidad de morir es real, lo que provoca el impulso de abyectar lo muerto como acto de autodefensa.

De esa manera, la discusión en torno a la presencia del cadáver, tanto en la fotografía de Witkin como en la fotografía decimonónica *post mortem*, afirma que, a pesar de las intenciones de las fotografías (ya fuera la que se proponía ser memoria del difunto para sus familiares o, bien, la imagen de un desconocido), en ambas, el cadáver, como tal, despierta la operación de la abyección.

Recomendaciones

Si bien la investigación se ocupa de descubrir los lazos hipertextuales entre tres fotografías de Witkin y varias formas y manifestaciones del arte, mediante la muerte y lo abyecto como temas vinculantes, se han descubierto algunos matices a partir de los cuales profundizar en el estudio de las fotografías de Joel-Peter Witkin que se indican a continuación.

A quienes les interese la fotografía de Joel-Peter Witkin, existen posibilidades para desarrollar otras investigaciones. Durante el proceso de búsqueda de materiales de consulta se dio con un artículo que cuestiona el proceder ético del artista y que, en lugar de respetarse la muerte o el rito funerario, los cadáveres de Witkin no son más que objetos cosificados, reducidos a marionetas de un teatro de lo banal. Una postura crítica que, a pesar de no ser considerada para esta investigación, podría sustentar una nueva propuesta fundamentada en el concepto sobre la muerte como espectáculo, la cual puede rastrearse también en el cine, la televisión y otros medios de comunicación en los cuales la visualidad es fundamental²³.

Más allá de la muerte, hay otros temas en la fotografía que ha desarrollado Witkin; entre ellos, los cuerpos de la otredad (personas pequeñas, transgéneros, el hermafroditismo,

²³ Ver el artículo de Godoy cuya crítica se enfoca en el sentido ético acerca del uso de materiales anatómicos humanos para la producción artística, en el caso particular de Witkin. Iván Godoy, *Vanitas: el cadáver como espectáculo en la obra de Joel-Peter Witkin*, ARTISHOCK Revista de Arte Contemporáneo, publicado julio 31 de 2013, <http://www.artishock.cl/2013/07/vanitas-el-cadaver-como-espectaculo-en-la-obra-de-joel-peter-witkin/> (accesado octubre de 2014)

las rarezas vinculadas a espectáculos circenses del horror, la sexualidad y los tabúes, los cuerpos deformes por problemas congénitos o bien lisiados por accidentes, etc.). En síntesis, el mundo de lo raro, el mundo que transgrede el orden, los cuerpos rechazados que no se ajustan a las medidas de la belleza clásica, los practicantes de una sexualidad descarada y excesiva, los anormales (en términos de Foucault), o un mundo habitado por los "Freaks", semejante al que expuso el cineasta Tod Browning en 1932.

Así, se podría profundizar en el estudio de esta propuesta fotográfica vinculada a los lenguajes artísticos contemporáneos, en los cuales no solo lo abyecto puede considerarse como estructura conceptual para su estudio, sino otras manifestaciones o categorías estéticas que aportarían mayor complejidad a la discusión sobre la fealdad o la dimensión de lo monstruoso y lo grotesco, la mirada siniestra, e incluso lo trágico, lo satírico en tensión con la belleza, mas no necesariamente como conceptos en oposición.

Por último, se exponen las teorías que versan sobre la fotografía como objeto de la memoria, como recurso que permite la captura de una realidad, un momento en el tiempo: la fotografía como un documento que concentra, en su imagen, un acontecimiento, la imagen de alguien con la fidelidad que no podría alcanzar una pintura, aunque, influya la mirada del fotógrafo y su intencionalidad, una realidad será siempre capturada por la cámara fotográfica.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Actualizado y aumentado por Giovanni Fornero. Traducción de José Esteban Calderón y Alfredo N. Galleti. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Albiac, Gabriel. *La muerte. Metáforas, mitologías, símbolos*. 1.ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós, S. A., 1996.
- Aliaga, Juan Vicente. "Necrosis carnal. Sobre Joel-Peter Witkin". En Antonio José Navarro. (Ed.) *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, 1.ª ed. Madrid: Valdemar, 2002.
- Ariès, Phillipe. *El hombre ante la muerte*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Editorial Taurus, 2011.
- Aristóteles. *La Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- _____. *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Traducción de Francisco Carbajo y Richard Perrin. Barcelona: ACANTILADO, Quaderns Crema, S. A., 2000.
- Arregui, Jorge V. y García González, Juan A. (Eds.) *Significados corporales*. Colección Monografía 11 de Contrastes. España: Contrastes, Revista Internacional de Filosofía, Universidad de Málaga, 2006.
- Bajac, Quentin. *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Traducido por Eva María Cantenys Félez. Barcelona: Blume, 2011.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. 3.ª reimp. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Baltés, Carlós. *Arte y Belleza en la Muerte*. Madrid: Editorial Visión Libros, 2007.
- Barasch, Moshe. *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Traducción de Fabiola Salcedo Garcés. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1986.
- _____. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*, 1.ª ed. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987.
- _____. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducción de Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1989.
- _____. *Mitologías*, 1.ª ed. Traducción de Héctor Schmucler. Argentina: Siglo XXI Editores, 2003.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Traducción de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Barcelona: Tusquets Editores, S. A., 1997.
- Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Traducción de Carmen Rada. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.
- Bauman, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Traducción de Albino Santos Mosquera. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2007.

- _____. *Arte, ¿líquido?* Edición y traducción de Ochoa de Michelena. Madrid: Ediciones Sequitur, 2007.
- Becker, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. 2.^a impr. Traducción de J. A. Bravo. Barcelona: Ediciones RobinBook, S. L., 2008.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. 3.^a reimp. Traducción de Gonzalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires: Katz Editores 2012.
- Borrás Llop, José María. "Fotografía/monumento. Historia de la infancia y retratos postmortem". *HISPANIA*, Revista Española de Historia, 2010, vol. LXX, núm. 234, enero-abril, págs. 101-136, ISSN: 0018-2141, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de http://www.google.co.cr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CFMQFjAC&url=http%3A%2F%2Fhispania.revistas.esic.es%2Findex.php%2Fhispania%2Farticle%2Fdownload%2F159%2F154&ei=dvrdT81I9I5Gy8OT2n-iACw&usq=AFQjCNG6ShDZJM0eo3Mq0mNtaJS_mN_oMA
- Bourdieu, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Traducción de Tununa Mercado. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 2003.
- Bowker, John. *Los significados de la muerte*. Traducción de Miguel Martínez-Lage. Gran Bretaña: Cambridge University Press, 1996.
- Bozal, Valeriano. (Ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 1-2. Madrid: Visor Dis., S. A., 1996.
- Bryson, Norman, Michael Ann Holly, and Keith Moxey. (Eds.) *Visual Culture: Images and Interpretations*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1994.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Traducción de Teófilo de Lozoya. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.
- _____. *Formas de historia cultural*. Versión de Belén Urrutia. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Burke, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Traducción de Juan Antonio López Férez. Barcelona: Altaya, 1995.
- Carr-Gomm, Sarah. *Diccionario de Arte a partir de sus símbolos. Clave ilustrada para la pintura y la escultura occidentales*. México: Grupo Editorial Tomo, S. A., 2003.
- Chevalier, Jean, dir. y Alain Gheerbrandt. *Diccionario de los símbolos*. Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 7.^a ed. Barcelona: Editorial Herder, 2003.
- Chordá, Frederic. *De lo visible a lo virtual: una metodología del análisis artístico*. Barcelona: Editorial Anthropos, 2004.
- Contretas, Eva María. "Joel-Peter Witkin: No soy una persona oscura, solo trato de ser realista", *Revista Cultural Babab* N.º 20, julio 2003, accesado 28 junio 2012, <http://www.babab.com/no20/witkin.php>
- Cortés, José Miguel G. José Miguel Cortés., *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació y Ciència, Direcció General de Museos i Belles Arts, 1996.
- _____. *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. 2.^a ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.
- Cristalietta, Brevisima biografía de Joel-Peter Witkin, Word Press blog, <https://joelpeterwitkin.wordpress.com/brevisima-biografia/>

- (accesado marzo 2015)
- Cuarterolo, Andrea. "La imagen en el ritual póstumo. Fotografiar la muerte". Revista Todo en Historia. Nº 424. noviembre 2002. recuperado de https://www.academia.edu/1830638/Fotografiar_la_muerte_La_imagen_en_el_ritual_p%C3%B3stumo (accesado febrero 2015)
- Dastur, Francois. *La muerte. Ensayo sobre la finitud*. Traducción de María Pons Irazazábal. Barcelona: Editorial Herder, 2008.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Traducción de Ramón Hervás. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1994.
- Díaz Martínez, Eva María. "Una propuesta didáctica: intertextualidad e interdisciplinaridad en las *Danzas de la muerte* medievales", *Didáctica. Lengua y Literatura*. Universidad Complutense de Madrid, 2010, vol. 22. 125-147. [Consulta marzo 2013]. Disponible en: Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/DIDA1010110125A>.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducción de Horacio Pons. Argentina: Ediciones Manantial, 1997.
- Di Nola, Alfonso M. *La negra señora. Antropología de la muerte y el luto*. Traducción de Santiago Jordán Sempere. Barcelona: Belacqva de Ediciones y Publicaciones, S.L., 2006.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. 2ª ed. Traducción de Gabriela Baravalle. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. S.A., 1994.
- Eagleton, Terry. *La estética como ideología*. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano. Presentación de Ramón del Castillo y Germán Cano. Madrid: Editorial Trotta. S. A., 2006.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Traducido por María Pons Irazazábal. Barcelona: Editorial Mondadori, 2011.
- _____. *Historia de la belleza*. 7.ª ed. Traducción de María Pons Irazazábal. Barcelona: Editorial Lumen, 2006.
- _____. *Los límites de la interpretación*. 2ª ed. Traducción de Helena Lozano. Barcelona: Editorial Lumen, 1998.
- Edelman Gallery. "Joel-Peter Witkin" [en línea]. En: *Edelman Gallery Artists.*, 2006. Recuperado de <http://www.edelmangallery.com/witkin.htm#top> > [Consulta 28 de Abril 2007]
- Faccioli, Davide. *Joel-Peter Witkin*. Milán: Editorial Photology., 2007
- Fine Art Photography Gallery and Forum website. "Joel-Peter Witkin" [en línea]. En: Art Photo Gallery, 2006. Disponible en: Recuperado de http://www.artphotogallery.org/02/artphotogallery/photographers/joel_peter_witkin.htm> [Consulta 30 de mayo de 2007]
- Flusser, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. Traducción de Thomas Schilling. Madrid: Editorial Síntesis, S.A., 2001.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. 5.ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2004.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal Ediciones, 2001.

- _____. (Ed). *La Posmodernidad*. 4ª ed. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Editorial Cairós. 1998.
- Franceschini, Carla. "Memorias olvidadas Joel-Peter Witkin. Una obra fotográfica contemporánea acerca de lo ominoso" (Tesis para optar al grado de Magister en Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile. 2007). Repositorio Académico de la Universidad de Chile (Consulta Julio 19 de 2012.)
http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/franceschini_c/sources/franceschini_c.pdf
- Freeland, Cynthia. *¿Pero esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*. 3ª ed. Traducción de María Condor. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.
- Freud, Sigmund. "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte". Edición electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. 1915.
- _____. Obras completas. Tomo II (1905-1915)(1917) Ensayos XXVI al XCVII. 4ª ed. Traducción de Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva. 1981.
- _____. Obras completas. Tomo III (1916-1938)(1945) Ensayos XCVIII al CCIII 4ª ed. Traducción de Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva. 1981.
- Gombrich, Ernst. *Norma y forma*. Madrid: Alianza Forma, 1996.
- Gubern, Roman. *Patologías de la imagen*. Barcelona: Editorial Anagrama S. A., 2004.
- Guiance, Ariel. *Muertes medievales. Mentalidades medievales. Un estado de la cuestión sobre la historia de la muerte en la Edad Media*. Instituto de Historia Antigua y Medieval, Facultad de Filosofía Letras, Universidad de Buenos Aires, 1989.
- Haindl, Ana Luisa. "La idea del Purgatorio". "La Peste Negra". "Los Ars Moriendi". "La Danza de la Muerte". . Recuperado de <http://edadmedia.cl/descargas/> 2011.
- Herra, Rafael Ángel. *Lo monstruoso y lo bello*. 1ª reimp. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999.
- Horvat, Frank. (Junio de 1989). "Joel-Peter Witkin". Albuquerque, HORVATLAND – PROJECTS- THE 80's- ENTRE VUES. Recuperado de http://horvatland.com/pages/entrevues/12-witkin-en_fr.htm
- Jameson, Fredrich. *Teoría de la posmodernidad*. 2ª ed. Traducción de Celia Montolio Nicholson y Ramón del Castillo. Madrid: Editorial Trotta, 1998.
- Jiménez, José. *Teoría del Arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 2003.
- Johnson, William S. *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*. Colonia: Taschen. 2012.
- Kalil, Susie. "Interview with Eugenia Parry", Revista *Spot Fall* 2011, versión digital, accesado 28 de junio, 2013,
http://spot.heponline.org/pages/interview_with_eugenia_parry_1767.asp
- Kant, Immanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. 1ª ed. Traducción de Pablo Oyarzún. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1992.
- _____. *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*. 5ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- Klibansky, R., Panofsky E., y Saxl F. *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. 1ª reimp. Traducción de María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

- Kossov, Boris. *Fotografía e historia*. Traducción de Paula Sibilía. Buenos Aires, Argentina: Editorial la marca, 2001.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Traducción Cristina Zelich. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2002.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. 6.ª ed. Traducción de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. España: Siglo XXI Editores, 2006.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Traducción Paula Mahler. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1995.
- Leyte, Arturo. *El arte, el terror y la muerte*. Madrid: Abada Editores, S. L., 2006.
- Liessmann, Konrad Paul. *Filosofía del arte moderno*. Traducción de Alberto Ciria. Barcelona: Editorial Herder, 2006.
- Lister, Martin. (Comp). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. 1ª ed. Traducción de Elisa Sanz Aiza. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2007.
- Leo, Jana. "La piel seca. La fotografía, la realidad, el cuerpo, el amor y la muerte", en David Pérez, ed. *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Traducción de Antonio Fernández Lera, Cristina Zelich y Josep Monter Pérez. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 2004, 206-215.
- Lucie-Smith, Edward. *Artes Visuales en el siglo XX*. Traducción de Anca Sandu y Maria Pearce. Colonia, Alemania: Könemann, 2000.
- Macellari, Giorgio. *La muerte: un bien incurable. Desde el arte de morir hasta la eutanasia*. Traducción Antonio Esquivias. España: Cooperación Editorial S. L., 2002.
- Mangialardi, Silvia. (s.f.). "Joel-Peter Witkin: la imagen de su propia alma". . Recuperado de <http://www.fotomundo.com/index.php/reportajes/54-reportajes0/145-joel-peter-witkin-la-imagen-de-su-propia-alma.html>
- Marchán Fizz, Simon. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. 1.ª reimp. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1992.
- Miles, Jonathan. *The Wreck of the Medusa. The Most Famous Sea Disaster of the Nineteenth Century*. New York: Grove Press, 2007.
- Miller, William Ian.. *Anatomía del asco*. Traducción de Paloma Gómez Crespo. Madrid: Grupo Santillana de Editores S. A., 1998.
- Millett, Ann. (Enero de 2008). "Performing Amputation: The Photographs of Joel-Peter Witkin". *Text & Performance Quarterly* 28, no. 1/2: 8-42. *International Bibliography of Theatre & Dance with Full Text*, EBSCOhost (accessed May 31, 2014).
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Traducción de Paula García Segura. Barcelona: Paidós, 2003.
- Mitre Fernández, Emilio. (2003-2004). "Muerte y modelos de muerte en la Edad Media clásica". *Edad Media Revista de Historia*, Universidad de Valladolid (6) , 11-31. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=958032>
- Mondadori, A. (Ed). *Gran Historia Universal Renacimiento*. Barcelona: Ediciones Folio, S. A., 2000.

- Morin, Edgar. *El hombre ante la muerte*. 6.ª ed. España: Editorial Kairós, 2011.
- Mulet Gutiérrez, María José y Miguel Seguí Aznar. (1991). "Referencias pictóricas, escultóricas y fotográficas en las obra de Witkin", Revista virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de Arte e Iconografía, tomo IV-8. Recuperado de <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai7.html>
- Navarro, Antonio J. (Ed). *La Nueva Carne: una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002.
- Nafté, Myriam. (2014). *Trophies and Talismans: The Traffic of Human Remains*. PhD diss., Mc Master University, Hamilton. Ontario. Recuperado de <https://macsphere.mcmaster.ca/handle/11375/14181>
- Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Traducción de Carmen González Marín. Madrid: Editorial Tecnos. 1992.
- Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Traducción de Homero Alsina Thevenet. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. S.L., 2002.
- Ovidio. (s.f.). "Las metamorfosis". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Traducción de Ana Pérez Vega. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12257292019032617210213/p0000001.htm#I_1
- Panofsky, Ervin. *El significado en las artes visuales*. Versión de Nicanor Ancochea Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Parry, Eugenia. Eugenia. *Joel-Peter Witkin*. London: Thames & Hudson, 2008.
- _____. *Joel-Peter Witkin, 55 series*. London: Phaidon Press Limited, 2001.
- Pérez, David (Ed). *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. S. A. 2004.
- Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionarios de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid: Editorial Tecnos, 1980.
- Picazo, Glória y Ribalta J. (Eds). *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Traducción de Mila Martínez, Xavier Monclús, Isabel Núñez, Phillip-Víctor Ortega y Elena Villalonga. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2013.
- Pultz, John. *La fotografía y el cuerpo*. Traducción de Oscar Luis Molina. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2003.
- Ramírez, Juan Antonio. *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, 1.ª ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.
- _____. *Dalí: lo crudo y lo podrido*. Madrid: Machado Libros, S. A., 2002.
- _____. comp. *Historia del Arte 4: El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Reyero, Carlos. *La belleza imperfecta. Discapacitados en la vigilia del arte moderno*. Madrid: Ediciones Siruela S. A., 2005.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. 6.ª ed. español. México: Siglo XXI editores, 2006.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. México D.F.: Grijalbo, 1996.
- Sanmartín Bastida, Rebeca. *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

- Saulquin, Susana. "El cuerpo como metáfora." en *De Signis I. La moda representaciones e identidad*. Setiembre. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.
- Savater, Fernando. *La vida eterna*. 1.ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 2007.
- Scharf, Aaron. *Arte y fotografía*. Traducción de Jesús Pardo de Santayana. Madrid. Alianza Editorial S.A., 1994.
- Schneider, Norbert. *Naturaleza Muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad moderna temprana*. Colonia: Taschen, 2009.
- Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Traducción de Eduardo Hyde y Elisenda Julibert. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2004.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. 4.ª ed. Traducción de Carlos Gardini. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L., 2007.
- Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. 2.ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1985.
- Stamm, R., Burgoyne R., y Flitterman-Lewis S. "La intertextualidad." en: *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Editorial Paidós, 1999.
- Tagg, John. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Traducción de Antonio Fernández Lera. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1998.
- Trías, Eugenio. *Porqué necesitamos la religión*. 1ª ed. Barcelona, España: Plaza & Janés Editores, S. A., 2000.
- Ugidos, Gonzalo. (s.f.). "Savonarola", Programa vidas contadas RTVE, RADIO PODCAST. Recuperado de http://www.rtve.es/resources/TE_SVIDAS/mp3/1/8/1257246680281.mp3
- Urban. Otto M. *Joel-Peter Witkin Vanitas*. Paris: Galerie Baudoin Lebon, 2011.
- _____. *Decadence Now! Visions of Excess*. República Checa: Arbor vitae Publishers, 2010.
- Valdivieso, Enrique. "Barroco y Rococó: la pintura", en Juan Antonio Ramírez dir. y Adolfo Gómez Cedillo, coord. *Historia del arte 3. La edad moderna*. 3.ª reimp. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Van Mechelen, Marga. *Las excreciones corporales en el arte: El arte abyecto*, Chasque, Publicado en Revista Relaciones Chasque, Serie Signos V, N° 184, Montevideo, setiembre 1999, edición en papel N° 184, Edición en Internet #35 <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/9909/signos.htm> (accesado 07 junio 2014)
- Vásquez Rocca, Adolfo. (13 de julio de 2005). "Lo abyecto y lo monstruoso en el arte de vanguardia" [en línea]. En: *La Columna*, Periódico de Actualidad del Instituto Cultural José Francisco Vergara. Recuperado de <http://www.lacolumna.cl/portada/cultura/>
- _____. (2006). "Francis Bacon; el desgarrar de la carne y la deriva del yo" [en línea]. En: *PSIKEBA*, Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales, Directorio de publicaciones científicas hispanoamericana y asociada al Magíster de Etnopsicología - Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y al Grupo THEORIA Proyecto europeo de Investigaciones de Postgrado. Recuperado de

- <http://www.psykeba.com.ar/articulos/AVRbacon.htm#_ftn1 Vives-Ferrandiz Sánchez, Luis. *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid: Ediciones Encuentro, S. A., 2011 Williams, Gilda, ed. *The Gothic. Documentos of Contemporary Art*. (2007). Cambridge, Massachusetts: London Whitecapel, The MIT Press.
- Winckelman, Johan Joachim. *Lo bello en el arte*. Traducción del alemán Manfred Schönfeld. Traducción del italiano Sara Sosa Miatello. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1964.
- Witkin, Joel-Peter. "Matter Into Spirit", Distinguished Lecture at UNM Art Museum. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=3dCB1giDukM> (Consultado marzo 2013)

Anexos

Biografía de Joel-Peter Witkin

Joel-Peter Witkin nace el 13 de septiembre de 1939 en Brooklyn, New York. Su padre, judío y, su madre, italoamericana, lo educaron bajo una atmósfera netamente católica, lo cual explica las pulsiones profundamente místicas de su obra.

Cuando tenía siete años fue testigo de un brutal accidente automovilístico en el que una niña resultó decapitada y dicha cabeza rodó hasta sus pies. Muchos asumen este acontecimiento como el impulso psicológico en la estética siniestra de sus imágenes que, generalmente, dota de cuerpos fragmentados, vivos o muertos.

Más adelante, cumple el servicio militar desempeñándose como reportero gráfico de la Guerra de Vietnam entre 1961 y 1964. Después, hasta 1967 trabaja independiente y se convierte en el fotógrafo oficial de City Walls Inc. mientras asiste a clases de escultura en la Cooper Union of School of Fine Arts; institución que, en 1974, lo titula como artista.

Entre tanto, recibe una beca para cursar poesía en la Columbia University, luego transfiere sus estudios a la Universidad de Nuevo México y en 1976 los culmina con la tesis: *Rebelión en contra de lo Místico* que elabora en la India mientras trabaja en una leprosería. Desde entonces se advierte su cuasiobsesión por fotografiar sujetos que habitan en el terreno de los proscritos bajo malformación, amputación o muerte, y que, en algunos casos, convierte en protagonistas de escenas eclesiásticas o de la historia del arte —aspecto productor de gran agitación en la opinión pública de la década de 1980—. En 1986 obtiene un Máster en la Universidad de Nuevo México, esta vez en Bellas

Artes, y se consolida como un fotógrafo trascendental en el mundo del arte en la transición del modernismo al posmodernismo.

Actualmente vive en Albuquerque, Nuevo México, dedicado a la fotografía y la docencia. Desde 1959 ha exhibido sus fotografías de modo individual o colectivo en: Guggenheim (Nueva York), Museum of Modern Art (San Francisco), Museo Reina Sofía (Madrid), Sternburg Museum (Praga), Baudoin Lebon Galerie (Paris), Galeria Eventi (Milan), Israel Museum (Jerusalem), Osaka Gallery (Japón), entre muchos otros. Asimismo, ha participado en varios encuentros fotográficos como Mesiac Photographie (Eslovaquia), Camera Work (Berlin), Fotográfica Bogotá (Colombia), entre otros.

Entre sus obras más reconocidas están *Las Meninas*, que constituye una reinterpretación del cuadro de Velázquez (1987), *El beso* (1982), *Hombre sin cabeza* (1993), *Anna Akhmatova* (1999), una de sus célebres naturalezas muertas, *Hombre de vidrio* (1976), *La balsa de George W. Bush*, basada en *La balsa de la Medusa* de Géricault (2006), entre otras, que lo reafirman como el fotógrafo análogo que construye sus imágenes en el borde peculiar del horror sublimado²⁴.

²⁴ Hay varios sitios y libros que reseñan la biografía de Wiktin, entre ellas se puede consultar, una versión sucinta en: Cristalietta, Brevisima biografía de Joel-Peter Wiktin, Word Press blog, <https://joelpeterwiktin.wordpress.com/brevisima-biografia/> (accesado marzo 2015)

Premios²⁵

1982

National Endowment for the Arts Photography Fellowship

1984

Natl Endowment for the Arts Photography Fellowship

1986

Natl Endowment for the Arts Photography Fellowship

1988

International Center of Photography Award

1991

The French Minister of Culture/awared by Jack Lang

1992

Natl Endowment for the Arts Photography Fellowship

1999–2000

²⁵ Ver sobre la biografía de Witkin lo relacionado a sus exposiciones y reconocimientos en *Joel-Peter Witkin*, ArtNet, <http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/biography> (accesado mayo 2015)

Commander of the Legion of Honor. Paris

Exhibiciones²⁶

2011

Bibliothèque Nationale. Paris. France (solo)

2010

Galerie Baudoin Lebon. Paris. France (solo)

Castello I Schie. Italy (solo)

Minshar School of Art, Tel Aviv, Israel (solo)

2009

Itaú Cultural, São Paulo, Brazil (solo)

2008

Poetic Realism. Catherine Edelman Gallery, Chicago, USA (solo)

Poetic Realism, Silverstein Photography, New York. USA (solo)

Galerie Baudoin Lebon. Paris. France (solo)

²⁶ *íbid.*

2007

Human Kind, Hasted Hunt Gallery, New York, USA (solo)

2006

Vintage Work, Hasted Hunt Gallery, New York, USA (solo)

Cite Internationale des Arts, Paris, France (solo)

Oeuvres recentes, Espace Jules Valles, Saint Martin d'Herès, Belgium (solo)

2005

Fahey/Klein Gallery, Los Angeles, USA (solo)

Catherine Edelman Gallery, Chicago, USA (solo)

Etherton Gallery, Tuscon, USA (solo)

2004

Baudoin Lebon Gallery, Paris, France (solo)

Heart Beats Dust, Ricco/Maresca Gallery, New York, USA (solo)

2002

The Nature of Still Life: From Fox Talbot to the Present Day, Galleria d'Arte Moderna,

Bologna, Italy

The image of Jesus Christ in Photography, The Fotografie Forum: Museum of Modern Art, Frankfurt, Germany

Stadische Museen, Jena, Germany

Infinito Gallery, Torino, Italy

Galerie Baudoin Lebon, Paris, France

Ricco/Maresca, New York, USA

Fraenkel Gallery, San Francisco, USA

2001

Joel-Peter Witkin: Photographs from the Stephan Janssen Collection, University of Arizona Art Museum, Tempe, USA

Joel-Peter Witkin: In and Out of Life, Art Concern Gallery, Brussels, Belgium

Joel-Peter Witkin Fahey/Klein gallery, Los Angeles, USA

Art Since 1850, an introduction to the Collection, Akron Art Museum, Akron, USA

2000

Picture Photo Space Japan

1998

The Museum of Fine Arts & the Museum of N.M. Santa Fe. USA

1997

Fraenkel Gallery, San Francisco. USA

1995

Solomon R. Guggenheim Museum. USA

Fraenkel Gallery. San Francisco, USA

1993

Fraenkel Gallery, San Francisco, USA

Magicians of Light, National Gallery of Canada

1992

University of Illinois Champaign, Urbana, USA

1989

On the Art of Fixing a Shadow. National Gallery of Art, Washington D.C.

1987

Crosscurrents: Forty Years of Photographic Art. Los Angeles County Museum of Art.

Los Angeles, USA

1986

Sacred Images in Secular Art. Whitney Museum of American Art, New York, USA

Signs of the Times: Some Recurring Motifs in Twentieth Century Photography. San

Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, USA

Several Exceptionally Good, Recently Acquired Pictures. Fraenkel Gallery, San

Francisco, USA

1985

The Sam Wagstaff Collection, International Center of Photography, New York, USA

Whitney Biennial. Whitney Museum of American Art, New York, USA

San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, USA

1983

Personal Choice, Victoria and Albert Museum, London, England

Kansas City Art Institute, Kansas City, USA

Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands

Pace Wildenstein MacGill Gallery, New York, USA

1982

Galerie Texbraun. Paris, France

Galerie Baudoin Lebon. Paris, France

1981

Group show at San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco. USA

1980

Exhibited in Projects Studio One, New York, USA

1959

Group show at the Museum of Modern Art, New York. USA