
**“RETRATO DE UN PERVERSO”. TAXIDERMIA Y NECROFILIA EN LA OBRA
FOTOGRAFICA DE JOEL PETER WITKIN**

Iván Godoy Contreras
Universidad Finis Terrae

Recibido: 23 de Julio de 2013
Aceptado: 15 de Septiembre de 2013

Resumen.

Este artículo reflexiona sobre la obra del fotógrafo norteamericano Joel Peter Witkin y en particular su trabajo relacionado con la muerte, desde el cual “profana” el estatuto social del cadáver, situándolo como protagonista de un espectáculo macabro, donde se esboza a su vez, la figura de un artista posmoderno que opera desde los límites de la legalidad. Witkin no repara inclusive, en hacer de sus “modelos” pedazos cercenados y amputados de cuerpos humanos como cabezas decapitadas, todas y todos, trágicas evidencias de la “muerte violenta”. A través de una estética de lo perverso, con una cuidada calidad formal, la operación artística se valida en la exquisita vacuidad de la apariencia, en donde el cadáver deviene “objeto sin nombre” y sin procedencia.

Palabras clave: Cadáver, espectáculo, fotografía, muerte, perverso, Witkin.

Abstract:

This article reflects on the work of U.S. photographer Joel Peter Witkin and in particular work related death, from which "profane" the social status of the corpse, placing it as the star of a show macabre, which is outlined in turn, the figure of a postmodern artist operating from the limits of legality. Witkin repairs not including in making their "models" and amputees severed pieces of human bodies and severed heads, everyone, tragic evidence of "violent death." Through an aesthetic of the perverse, with a careful formal quality, artistic operation is validated in the upmarket appearance emptiness, where the body becomes "unnamed object" without origin.

Keywords. Corpse, show, photography, death, perverse, Witkin.

* * * * *

“Si sientes amor por esa cosa, tal vez te lo impida una repugnancia del estomago o, si eso no te aparta de ello, tal vez tengas el temor de pasar las horas nocturnas en compañía de cadáveres cortados y lacerados, horribles de ver...”

Leonardo Da Vinci

1. Joel Peter Witkin

Joel-Peter Witkin (1939), fotógrafo estadounidense, es conocido esencialmente por dos motivos. Primero por la crudeza de sus obras; que incluyen entre otras cosas cadáveres o partes de ellos, enanos, transexuales, hermafroditas y personas físicamente deformes; y el segundo motivo, por ser aún censurada y vetada parte de su obra en algunos espacios artísticos. Witkin es un artista de fama mundial, que fue distinguido en 1990 como “caballero de la Artes y las Letras” por el ministerio de Cultura de Francia. El trabajo de Witkin es una “obra dura y fuerte”, formalmente y en contenidos, de una impecabilidad estética innegable, pero difícil de digerir y de analizar por los contenidos “fuera de cuadro” que operan subrepticamente bajo su obra.

Señala su biografía, que su padre judío y madre católica romana, no pudieron superar sus diferencias religiosas y se divorciaron cuando él aún era joven, quedando Witkin al cuidado de su madre que lo crió junto a su hermano mellizo en un ambiente profundamente religioso. Witkin afirma que su particular visión del mundo fue marcada de forma indeleble por un episodio que presencié cuando era sólo un niño – acontecimiento fundamental para ingresar a la obra de Witkin–, y que refiere a un escalofriante accidente de tránsito en el que participé como testigo directo. Esto habría ocurrido un domingo cuando su madre se dirigía a la iglesia con él y su hermano. Al llegar a la iglesia fueron testigos del horroroso accidente, el cual habría involucrado a tres vehículos, todos con numerosas familias en su interior. A los pies de Witkin habría rodado una pelota que él tomó entre sus manos y que resultó no ser tal... al constatar éste, la mirada fría de un niño que lo observaba:

No creo que sea muy relevante pensar en cómo empezaron las cosas y relacionarlas con estas fotos, la vida es mucho más compleja que esto. (...) Se dicen muchas mentiras sobre mí, por ejemplo, esa historia de la cabeza cortada, no fue a los seis sino a los siete años (...), estaba con mi madre y mi hermano gemelo. Íbamos a la iglesia y hubo un accidente de coche muy grande. En realidad ellos no vieron lo que yo, mi madre sólo intentaba ayudar. Me dijeron después que lo que vi era en realidad una pelota que salió rodando de uno de los coches. Era un espectáculo de terrible violencia y quizás más tarde, en un estado de sueño en mi interpretación de esto esa pelota se convirtió en una cara ¹.

En la misma entrevista realizada a Witkin a raíz de la muestra *"Nosotros. Identidad y alteridad"* para Photo España 2003, éste señalaba respecto al dato biográfico en su obra:

Esto para mí tiene mucha más relación con mi trabajo: cuando tenía cuatro o cinco años me senté en el regazo de mi abuela que era muy religiosa y estaba rezando el rosario. Yo

¹ E. CONTRERAS, *“Joel-Peter Witkin: No soy una persona oscura, sólo trato de ser realista”*. En Revista Digital *“BABAV”*, n.º 20, Photo España en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, Junio 2003, última actualización el 5 de julio del 2013. Disponible en: <http://www.babab.com/no20/witkin.php>.

sostuve el crucifijo y me lo quedé mirando. Ella paró porque se dio cuenta de mi interés, me volví a ella y dije: cuando sea mayor quiero trabajar en la fábrica de crucifijos y yo me encargaré de ser el que clave a la persona a la cruz. Más tarde, cuando ya era adolescente, mi abuela tuvo un accidente y su pierna se empezó a gangrenar. Cuando me levantaba, la casa se llenaba con ese olor a café y la pierna de mi abuela, y acabé asociando el dolor con el amor².

Sin duda que el dato biográfico es relevante a la hora de analizar la obra de Witkin, más aun cuando “de lo que se trata” es de fotografiar cadáveres o parte de ellos. Sin embargo la “profanación” como una operativa estética, sería un proceder ya asentado con el advenimiento con la modernidad, según Jurgen Habermas, en tanto “manera de neutralizar las pautas de la moralidad y la utilidad”. Y sigue “esta conciencia estética realizaría continuamente una representación dialéctica entre el secreto y el escándalo público”, conformando a su vez una “fascinación de ese horror que acompaña al acto de profanar, y sin embargo está siempre escapando de los resultados triviales de la profanación”³. Donald Kuspit señala por su parte que “el espectáculo se ha convertido en parte esencial de la banalidad posmoderna”⁴, sobre todo en una sociedad donde impera el culto a “Narciso”. Al respecto y sumado el uso de las “heces” como tópico destacado en el postarte, Hanna Segal refiere al “terror constante” del artista narcisista, a que su producto se revele como “mierda autocreada” en cuanto a que “carezca de vida”⁵. En esta misma dirección, señala Kuspit que el “material desperdiciado de la vida diaria” deviene en gracioso espectáculo al ser elevado al cada vez más dudoso *status* artístico. En este sentido los excrementos son “el entrópico producto final de la vida”, en donde la vida no es más que: “un estado agotado, vacío, devaluado, y por tanto en principio la muerte – al carecer los excrementos de vida-, y por tanto ser el “último material desconstruido de la realidad”⁶. La muerte así entendida – como simple deyección o residuo-, sería el objeto por la cual la fotografía -paralela al rito funerario-, ejecutaría su rol “embalsamador” en el cadáver a través de su política del “clic”. Por su parte Virginia De la Cruz postula que ante la evidencia del cadáver habría surgido la teoría del alma y la creencia en la inmortalidad, creencias a última hora, que procuraban aplacar el miedo que producía la muerte. El rito por tanto, es una “escenificación”, y fue ésta la razón del nacimiento del “rito funerario”. Sin embargo a la luz del trabajo de Witkin con cadáveres habrá que preguntarse si el “rito fotográfico” está a la altura del “rito funerario”. Tres aspectos al menos corresponderían interrogar en la obra fotográfica de Witkin con cadáveres. La primera sería ver si la fotografía – como medio-, acaso no arrastra una gravedad que la hace operar más como una “evidencia cruel”, que indefectiblemente, retiene más que despide o prelude. En segundo lugar habrá que revisar también si la “taxidermia fotográfica”, efectivamente logra conjurar el miedo a la muerte o si en realidad la hace más atroz. Y por ultimo habrá que interrogar el sentido en la operación estética en cuanto a “profanación, banalización y espectacularización” de los cadáveres.

² E. CONTRERAS, *ob. cit.*, Disponible en: <http://www.babab.com/no20/witkin.php>.

³ J. HABERMAS, Modernidad versus postmodernidad. En J. PICÓ (ed.), *Modernidad y posmodernidades*. Madrid, España, 1988, p 90.

⁴ D. KUSPIT, *El fin del arte*, Madrid, España, 2006, p. 84.

⁵ H.SEGAL, *Dream, Phantasy and Art*, Nueva York, U.S.A., 1991, p. 95.

⁶ D. KUSPIT, *ob. cit.*, p. 101.

2. Memento mori, Ars moriendi y Vanitas

Memento mori es una frase latina que suele traducírsela como "Recuerda que morirás" (en el sentido de que debes recordar tu mortalidad como ser humano) y que solía usarse para recordar e identificar un tema frecuente en el arte y la literatura, como es el de la fugacidad de la vida. La frase tiene su origen en una peculiar costumbre de la Roma antigua, y refiere a que cuando un general desfilaba victorioso por las calles de Roma, tras él un siervo se encargaba de recordarle las limitaciones de la naturaleza humana, con el fin de impedir que incurriese en soberbia y pretendiese igualarse a un Dios.

Ars moriendi o El arte de morir, hace referencia directa al *memento mori*, y da a luz dos textos interrelacionados escritos en latín que contienen consejos sobre los protocolos y procedimientos para una buena muerte y sobre cómo "morir bien", de acuerdo con los preceptos cristianos de finales de la Edad Media. Fueron escritos alrededor de 1415 y 1450, durante un periodo en el que los horrores de la peste negra y los consecuentes levantamientos populares estaban muy presentes en la sociedad. Su popularidad fue tal, que se tradujo a la mayoría de las lenguas europeas occidentales, y fue la primera obra de una posterior tradición literaria occidental de guías referidas a la muerte. El *Ars moriendi* contenía seis capítulos entre los cuales se señalaba que la muerte no era algo a lo cual temer, de igual forma advertía contra las tentaciones de la falta de fe, la impaciencia, el orgullo y la codicia en el momento de morir y, por último, ponía especial énfasis en la figura de Cristo y sus poderes redentores.

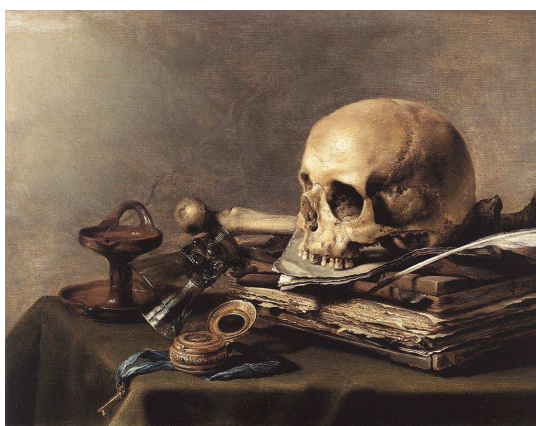


Imagen 1. *Vanitas*, Claesz. Pieter. 1630. Temple sobre madera.

Vanitas vanitatum omnia vanitas o "Vanidad de vanidades, todo es vanidad", señala el *Eclesiastés* en la Biblia. *Vanitas* es el término latino, que puede traducirse por vanidad, y que también designa una categoría particular de pintura llamada bodegón (imagen 1). Las "vanitas" se desarrollaron con profusión en el barroco y su mensaje pretendía transmitir la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte, animando a la adopción de un sombrío punto de vista sobre el mundo. En las "vanitas" los objetos representados son frágiles y precarios, en donde el tiempo pasa inexorable, preludiando el fin de la vida. Entre todos estos objetos simbólicos, la osamenta del cráneo humano, símbolo de la muerte por antonomasia, es uno de los más corrientes y su uso es una escalofriante advertencia del *memento mori* ("acuérdate de

que vas a morir”). Al alero de la calavera todo objeto que represente el saber, la ciencia, riqueza, placeres o la belleza quedan hipostasiado ante la inminencia del fin. Las “vanitas” denuncian la relatividad del conocimiento y la presunción del género humano al aferrarse a lo pasajero. Otros elementos que suelen encontrarse en las vanidades son: fruta pasada, que representan lo efímero como senescencia; las burbujas, que simbolizan la brevedad de la vida y lo repentino de la muerte; humo y relojes de arena, que aluden a la caducidad; e instrumentos musicales, emblemas de la fugacidad y la naturaleza transitoria de la vida.

3. Teatro di morte

Después de mucho tiempo el fotógrafo norteamericano Joel Peter Witkin revisitará el tópico del *memento mori* y de las *vanitas*, elaborando la obra fotográfica *Ars moriendi* (imagen 2) en donde una hermosa mujer desnuda y recostada sobre un género oscuro lleva enguantada las manos y en ellas sostiene un espejo boca abajo -como símbolo de la evanescencia de la belleza-, y una pluma, símbolo de la escritura, del saber en las *vanitas*. Siete decapitadas cabezas (capiteles, siete pecados capitales) de seres humanos con distinto grado de putrefacción acechan, amenazan la belleza impávida de la mujer, que seductoramente mira al espectador. Etimológicamente *necrofilia* proviene del griego *nekrós* 'muerto', 'cadáver' y *filía* 'amistad', 'cariño', por lo tanto necrofilia debe entenderse como “aprecio por los muertos”, asunto no menor en la obra de Witkin.



Imagen 2. Ars moriendi, Witkin, J.Peter. (2007). Impresión analógica 68,5 x 67,5 cm, edición de 12 copias.

Señala Bataille respecto a la muerte, refiriéndose al pensamiento mítico arcaico:

Digamos sin esperar más, que la violencia, y la muerte que la significa, tienen un sentido doble: por un lado el horror nos aleja, vinculado al apego que inspira la vida; por otro un elemento solemne, al mismo tiempo que aterrador, nos fascina e introduce un trastorno soberano.

Y más adelante, precisando aún más, sobre la relación de los vivos con los muertos, concluye:

El muerto es un peligro para los que se quedan: si deben enterrarlo, es menos para ponerlo al abrigo, que para ponerse al abrigo de ese “contagio”. A menudo la idea de “contagio” se vincula a la descomposición del cadáver, en el que se ve una fuerza temible, agresiva. El desorden que es, biológicamente, la “podredumbre por venir”, que al igual que el cadáver fresco, es imagen del destino, lleva en sí mismo una amenaza⁷.

Señala Virginia De la Cruz Licher en su ensayo *Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre*: “existen dos maneras de representar a un muerto: Una que mostraría el cuerpo de forma improvisada debido a lo inesperado de su fallecimiento (es el caso de imágenes de guerra); y otra que lo presentaría de forma preparada estableciendo así una serie de rituales”⁸. El rito procuraba exorcizar los miedos a todo lo desconocido que contiene la muerte. Diferentes etapas eran necesarias para salvar y ayudar al alma a liberarse así también, y en paralelo al difunto, los ritos funerarios debían ir en apoyo de los vivos más cercanos, los que experimentan una muerte en vida. El rito en lo esencial se nutre del símbolo, para darle un sentido de trascendencia a la muerte y en este ámbito la fotografía ejercería su rol taxidermista, desplegando una ritualidad paralela a la del “rito fúnebre”. Precisa al respecto Roland Barthes en *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, que la fotografía entendida como un objeto de duelo, fija el papel de la fotografía como “testimonio”, como “trámite tanatológico” que permite un día ver “lo que ha sido”, como además fijar “el horror de la muerte en su banalidad” permitiéndonos contemplar la “muerte llana”⁹. El fotógrafo es por lo tanto, un “taxidermista” y la fotografía asimbólica su “rito de muerte”. Desde las cavernas hemos puesto los ojos en la ultratumba, como señala Régis Debray, la imagen tiene que ver con la muerte desde sus comienzos. A su vez, representar la muerte a través de una imagen es “evidenciar la precariedad, por cuanto ésta, al ser considerada como una última etapa de la vida o comienzo de otra existencia, es en definitiva el lugar de la incertidumbre y de las sombras”. El cadáver por lo tanto no es ni un vivo ni una cosa : “Es una presencia/ausencia; o más bien una presencia que se hace ausencia”¹⁰. En su positividad la fotografía funcionaría entre otras cosas, como arma defensiva: frente a la descomposición de la muerte apareciendo como la “recomponedora” de la imagen ante la inminencia de la desaparición del modelo:

Las imágenes fotográficas, los muertos y las presencias de las cosas no sólo no revelan nada, sino que revelan su vacío, revelan su vaciarse para propiciar las máscaras del mundo, revelan el velamiento esencial en que ellos se hallan y su desvelamiento o desocultamiento por mano de un sujeto que sólo puede captar de ese proceso la simulación de una imagen¹¹.

⁷ G. BATAILLE, *El Erotismo*, Barcelona, España, 1985, p. 67,68.

⁸ V. DE LA CRUZ, “*Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre*”. En: *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, España, 2005, p. 153.

⁹ R. BARTHES, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, España, 1989, p. 143.

¹⁰ V. DE LA CRUZ, ob. cit., p. 154.

¹¹ A. RUIZ DE SAMANIEGO, *Más allá de donde estamos: muerte y fotografía Instantáneas de una sensación que se disipa*. En: *Fotografía contemporánea*, 5 Ciclo de conferencias CGAC. Universidad de Santiago de Compostela, España, 1999, p. 119.

4. Teatro di morte

Dentro de lo horroroso encontramos innumerables subcategorías desde las cuales la obra de Witkin podría ser predicada. Dentro de lo Sublime, en el siglo XVIII especialmente, lo horroroso adquirió un carácter superlativo, produciendo ricas reflexiones en torno a nuevas categorías de lo bello. *Immanuel Kant* en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime*, señala:

Lo sublime es, a su vez, de especies diversas. El sentimiento de él es acompañado a veces por algún horror o bien melancolía; en algunos casos, simplemente por tranquila admiración; y en otros, aun por una belleza difundida sobre un designio sublime. Denominaré a lo primero sublime terrible, a lo segundo noble y a lo tercero espléndido¹².

Edmunde Burke a su vez, en *De lo sublime y de lo bello*, señalará el “asombro” como aquel estado del alma en el cual todos sus movimientos se suspenden en un miedo “horroroso” con cierto grado de horror:

No hay pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el miedo. Pues el miedo, al ser una percepción del dolor o de la muerte, actúa de un modo que parece verdadero dolor. Por consiguiente, todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime, esté o no la causa del terror dotada de grandes dimensiones o no; es imposible mirar algo que puede ser peligroso, como insignificante o despreciable¹³.

“Abyecto” etimológicamente proviene del latín *abiectus*, con el mismo significado, y éste del participio perfecto de *abicere*, “abandonar”, “digno de desprecio”. Para Julia Kristeva, abyecto es lo que nos provoca náusea, desagrado, horror:

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aun más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal¹⁴.

“Morboso” etimológicamente procede del latín *morbosus*: enfermizo, y éste de *morbos*: enfermedad. Por extensión, propio de, relativo a o interesado en lo escabroso, anómalo e inmoral. El DRAE a su vez en su segunda acepción significa morbo como “Interés malsano por personas o cosas, o atracción hacia acontecimientos desagradables”. A su vez significa “morboso”, en su tercera acepción como aquello “que provoca reacciones mentales moralmente insanas o que es resultado de ellas”. Y ejemplifica a través “de una novela morbosa. Su obsesión por la muerte parece morbosa”. “Asqueroso” a su vez, etimológicamente proviene del latín *escharosus*: costroso, a su vez de *eschara*: costra, esto es, sangre coagulada o donde ya no circula la

¹²I. KANT, *Crítica de la facultad de juzgar estética*, Santiago de Chile, 1983, p. 21.

¹³E. BURKE, *De lo sublime y de lo bello*, Madrid, España, 2010, p. 85, 86.

¹⁴J. KRISTEVA, *Poderes de la Perversión*, Madrid, España, 1980, p. 11.

sangre. Según la estética de Kant, la fealdad es lo que da asco a la persona. La fealdad es el producto, el efecto de nuestro disgusto frente a las cosas, que por ese asco que tenemos frente a ello, se pueden definir como feas. Lo opuesto a la belleza no es, pues, la fealdad. Algo feo o desagradable puede ser bellamente representado por el arte en virtud de una forma racional que transmita una determinada sensación de placer a quien posea el gusto necesario para hacer el juicio oportuno.

La muerte, la guerra, las enfermedades, pueden ser objeto de representación artística. Pero hay un tipo de objetos que no admiten representación artística sin eliminar cualquier satisfacción estética en el espectador. ¿Es artística una obra que representa algo asqueroso y suscita el asco? Para Kant la respuesta es negativa. Argumenta que lo asqueroso no puede ser objeto de representación estética, asunto que sí puede lograr lo feo, pues no permite que se genere el sentimiento de placer que en el caso de lo meramente feo podría proceder de la forma racional que el artista proporcionaría a la obra. Sin tal sentimiento de placer, no cabe juicio de belleza y tampoco, en el razonamiento de Kant, cabe el arte. Lo “morboso” y lo “asqueroso” se encuentran en el cadáver, más aún, cuando la podredumbre se manifiesta. Lo opuesto a lo bello no es lo feo, sino lo asqueroso: “... sólo una especie de fealdad no puede ser representada conforme con la naturaleza sin echar por tierra toda la complacencia estética y, con ello la belleza artística: es la fealdad que inspira asco”¹⁵. George Bataille a su vez refiere lo asqueroso de la muerte, a aquella “amenaza pegajosa” de la descomposición que amenaza a los sobrevivientes. De igual forma especifica:

Esas materias movientes, fétidas y tibias, cuyo aspecto horroroso, en las que la vida fermenta, esas materias en las que bullen los huevos, los gérmenes y los gusanos están en el origen de esas reacciones que llamamos náusea, repugnancia, asco. El horror a la muerte no está solamente vinculado al aniquilamiento del ser, sino a la podredumbre que devuelve a las carnes muertas a la fermentación general de la vida. El horror inmediato mantenía –al menos vagamente– la conciencia de una identidad de aspecto aterradorante, de la muerte, de su corrupción maloliente, y de esa condición elemental de la vida, que revuelve el estómago¹⁶.



Imagen3. Face of a woman (Rostro de mujer). Witkin, Joel Peter. (2004). Silver print.

¹⁵I.KANT, ob. cit., p. 260.

¹⁶G.BATAILLE, ob. cit., p. 144.

En la fotografía de Witkin lo “asqueroso” queda mediatizado por su forma en una operación “abyecta” que seduce en su superficie, hipostasiando lo “morboso”. Justamente uno de los intereses en las obras de Witkin radica en su “obsesión por la muerte” expuesta en la teatralización de los cadáveres. En *Rostró de mujer* (imagen 3) El “descaro” y absoluta indolencia por parte del simio ante la cabeza-florero exacerba lo grotesco de la escenificación. Apoteosis teatral de la muerte, a través de un mono que juega con una cabeza decapitada - “*cuerpo putrefacto, sin vida, transformado completamente en deyección, elemento híbrido entre lo animado y lo inorgánico*”¹⁷-, que lleva el tema de la *vanitas* y su *memento mori* al absurdo, y hace de la precariedad de la vida – más que un *ars morendi*-, una alegoría a lo patético. De igual forma en la fotografía *El Beso*, en donde una cabeza que ha sido partida exactamente por la mitad, Witkin la ha re juntado por la boca simulando el acto del beso. ¿Parodia vacía de una vida que ya no está? ¿Teatralización macabra de la pérdida? Cortar una cabeza para unirla por la boca con la intención de simular un beso no sólo es *morboso*, sino que *perverso*. No sólo con el cadáver o lo que queda de él, sino que ante el espectador, que a buenas y a primeras no logra procesar lo que está en juego más allá de la forma y su “operación estética”. El placer y la alegría refieren a lo vivo. El beso esencialmente es alteridad, evoca y convoca a otro, a su voluntad. Aquí no hay otro que acuda voluntariamente. Lo que aquí hay es la manipulación arbitraria y sobretodo cruel, de un cadáver, desposeído de humanidad, convertido en marioneta de un capricho, de un disparate “divertido e ingenioso” ¿Arte en “campo expandido” posmoderno o perversión pura y dura? ¿La estetización de la crueldad acaso da carta de nacionalidad en el arte? ¿Por qué? ¿Quién lo dice? ¿Dónde el punto de inflexión? ¿Cuál la crítica?

Si en el “rito mortuorio” el cadáver consagrado cumple un rol fundamental, en el “rito fotográfico” desplegado por Witkin, el cadáver adquiere un rol patético como pura deyección, como una “nada” o “menos que nada, o peor que nada”¹⁸. Disponer escenográficamente no necesariamente constituye un rito, más aún si la profanación exhibicionista apela a la espectacularidad del cadáver. En esta línea hay que reconocer que Witkin despliega con maestría el “sarcasmo de la banalidad”, otorgándoles a sus imágenes aquel “poder mortífero” en su papel de “asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo”, tan característico de ciertas prácticas de la posmodernidad.

5. Post mortem

En la obra de Witkin que refiere a la muerte, cabe destacar al menos tres características relevantes en el momento de analizar sus fotografías. Primeramente hay que señalar que los muertos utilizados por el fotógrafo son justamente “estos y no otros”. En segundo lugar hay que considerar que estos muertos no son “cuerpos exhumados” - ni siquiera han sido inhumados-, son “cuerpos insepultos”. Y, por último, estos muertos “son lo que son en cuanto a residuos”, específicamente fragmentos mutilados, partes de un todo, con una sorda historia narrada tan sólo por algunas vagas señas.

A su vez, sobre estas tres características de la muerte y sus muertos en la obra del fotógrafo norteamericano, se sobreponen tres “violencias” o “agravantes”, que

¹⁷J. KRISTEVA, ob. cit., p. 144.

¹⁸G. BATAILLE, ob. cit., p. 79.

operan subrepticamente sobre los cadáveres y que comparecen veladamente en las fotografías de Witkin soslayando la espectacularidad escenográfica. En primer lugar, hay que reparar en los “diferentes grados de putrefacción” de los miembros fotografiados (Imagen 3) que dan cuenta de una densidad mortuoria otra, otorgándole un espesor temporal al cadáver, encarnado en el proceso violento de la podredumbre, proceso que justamente procura exorcizar el “ritual mortuorio”. La amenaza de la “podredumbre”¹⁹, es lo que da pie justamente a la “inhumación de los cadáveres”, no hacerlo es un gesto en sí culturalmente violento. Estos diferentes grados de podredumbre comparecen a su vez sobre el cadáver de un N/N (Sin nombre), un anónimo fotográfico. Esta segunda violencia hacia el “desamparado”, hacia el cuerpo no reclamado, abandonado, y que aguarda en las morgues, sería llevada a cabo como una “violencia teatral” sobre el cadáver “no ritualizado”, no despedido, abandonado en cámaras de frío o en piscinas de formalina a su propia y lenta descomposición. El N/N de la morgue es aquel incómodo despojo humano social, desanudado del referente sentimental y social, sin ritual mortuorio alguno. El N/N es el innombrable, el que no alcanza la categoría de difunto y puede ser usado; comprado o arrendado, no en cualquier parte, no en Estados Unidos, si en algún país tercermundista. La tercera y última, quizás la más dramática de las violencias que acude en las fotografías de Witkin, es la que hace referencia a la “mutilación”. A la desidentificación de la persona a través de la fragmentación.



Imagen 4, Hombre sin cabeza, Witkin, Joel Peter. (1993). Silver print.

Quizás en donde más dramáticamente se haga sentir lo atroz de la mutilación sea en la decapitación. En *Hombre sin cabeza* (imagen 4) Witkin ha dispuesto teatralmente un cuerpo decapitado y sentado desnudo plácidamente en una escenografía compuesta macabramente. Literalmente el hombre ha perdido la cabeza pero no los calcetines. El cuerpo dispuesto sobre una mesa como “modelo a retratar” es despojado de cualquier signo físico de dolor, es más, Witkin lo “articula” como si estuviera vivo; sarcasmo trabajado en “carne viva” en todo su esplendor: “*lo macabro es superado por la apoteosis del teatro hollywoodiense de la crueldad*”²⁰. Jamás nos enteramos de qué le

¹⁹G. BATAILLE, ob. cit., p. 79.

²⁰G. LIPOVETSKY *La era del vacío*. Barcelona, España, 1986, p. 142.

ha pasado al sujeto ahí fotografiado, mucho menos quién es él. El decapitar, como el desmembrar, lleva en sí una alevosía que transgrede la “simple” muerte, otorgándole un valor ignominioso al cadáver, al desunirlo, al fragmentarlo, proyectando con este acto una maledicencia más allá de la vida. Decapitar es desunir pero además es agraviar, es incorporar crueldad al hecho en sí ya doloroso de la muerte. El acto de decapitar representa el gesto supremo de la atrocidad: la pérdida de la razón en su sentido más extenso y literal. Decapitar a alguien es denostar no sólo el cuerpo y su linaje familiar, sino también su cultura, con todos los valores sobre la muerte que ella conlleva. Decapitar a alguien es quitarle identidad, más aún si lo mutilado es la cabeza. El tema identitario del cadáver no es un asunto menor, menos en América del sur. Su vaciamiento nominal no puede resultar indiferente al momento de cosificar miembros amputados como objetos estéticos.

La decapitación o amputación hace de la muerte un espectáculo aún más sórdido, dándole a lo obsceno (*ob-skena*: fuera de escena) un valor superlativo. El contenido fuera de cuadro, brilla literalmente por su ausencia en las fotografías de Witkin, saturando las imágenes de angustia, abandono y desolación. Ciertamente estas cabezas y cuerpos remiten a un afuera que señala “muertes violentas”, un acontecimiento de suyo horroroso, trágico y dramático, y que como “rito fotográfico” en su operación estética, sólo logra maquillar la “atrocidad”, en una operación más bien cosmética, que ignora el hecho policial o criminal. Casi tan criminal, resulta cortar una cabeza como no restituirla a su cuerpo cuando corresponde. No hacerlo es hacerse cómplice de la violencia que produjo el trágico hecho. Las poéticas de la crueldad, aparte de tener destinatario deben tener clara procedencia, ahí uno de los atributos de la fotografía.

El fotógrafo Andrés Serrano en la obra *The Morgue, Jane Doe Killed by policía* (imagen 5) opera en sentido inverso al de Witkin, incorporando a la imagen información fundamental a través de la palabra, a través del título de la obra, como es; “quién es la fotografiada” (*Jane Doe*), “qué le paso” (la mató un policía) y por ende, “por qué está allí” (Morgue). Serrano “produce” el hecho estético, luz, encuadre, color, etc., a partir del hecho biográfico-policial esencial de la retratada: nombre, razón del deceso, lugar del cuerpo, fecha. “Jane Doe” o “John Doe” es lo que comúnmente se emplea en los Estados Unidos para referirse a los que se desconoce su nombre real, ya sea porque estos desean mantener un anonimato en asuntos legales, o porque simplemente enfermos o ya muertos, no tienen identificación o nadie que los reclame en los hospitales o morgues respectivas. El nombre que se emplea para un niño o bebé en estas circunstancias es “Baby Doe”. Si hay parientes que se hallan en la misma situación, se utiliza el nombre de “James Doe”, “Judy Doe”. Al nominar al desconocido con un “nombre común”, se le otorga además – por más precaria que sea este -, un “contexto” y una “pertenencia”, sacándolo del atroz “anonimato”, donde no es nadie ni nada. En esta operación de “humanización” no sólo se recupera de la “cosa” un atributo particular del “ser alguien”, sino que al rebautizarlo, nuevamente se lo sociabiliza. ¿Qué es un cadáver sin nombre? ¿Una cosa ingrata? ¿Un otro sin historia? Sin duda esta operación de Serrano sobre el N.N. pone en valor justamente, lo atroz de lo innostrado, en cuanto que la violencia de lo acaecido no recae en “nadie”, o lo que es peor, en un “cadáver sin nombre”. Obviar, por ejemplo, no sólo los nombres de las víctimas, sino la procedencia de los “pedazos amputados” que sirven de modelos a fotografiar parece una omisión al menos discutible. En este escenario, lo que no queda claro, es si Witkin podría llevar a cabo sus operaciones estéticas con cadáveres, procediendo de igual forma bajo las

legislaciones de Estados Unidos como en países tercermundistas. Habrá que revisar con detenimiento, si esta particular transgresión y condición – uso arbitrario de los cadáveres-, no condiciona y determina a su vez, al otorgarle con su actuar un sesgo abusivo y violento (fuera de cuadro), su obra fotográfica, al “cosificar” el cadáver como mercancía, tanto en el uso y abuso del mismo como modelo:

Allí estoy en una habitación con ese cadáver. Lo estoy tratando de posar, le coloco un pescado en sus manos a manera de elemento visual, tomo una lectura de la luz y procedo a tomar unas fotografías sólo como un registro. Pido que procedan con la autopsia que le hacen a los cadáveres. Tan pronto como le hacen la autopsia comienza a cambiar. El está en la mesa, y comienza a transformarse²¹.



Imagen 5. La Morgue (Jane Doe Muerta por la policía). The Morgue (Jane Doe Killed by Police)
Serrano, Andres. 1993. cibachrome, silicone, plexiglas, wood frame

La cabeza es “rostro y rastro”, de una mirada perdida, de un recuerdo; es identidad. Las violaciones de los derechos humanos en Chile se refieren al conjunto de acciones de persecución de opositores, represión política y terrorismo de Estado, llevadas a cabo por las Fuerzas Armadas y de Orden, agentes del Estado y por civiles al servicio de los organismos de seguridad de la época, durante el Régimen Militar de Augusto Pinochet en Chile entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990. De acuerdo a los informes de la época, la cifra de víctimas directas, ascendería, al menos, a unas 35.000 personas, de los cuales unos 28.000 fueron torturados, 2.279 de ellos ejecutados y unos 1.248 “continúan” como Detenidos desaparecidos. Fue y es justamente a través de las cabezas, de los rostros y las fotos de estos (imagen 6), que las agrupaciones de detenidos desaparecidos, se sirvieron para buscar por años a sus seres queridos. Pesquisa dolorosa en procura de los cuerpos que partía desde la cabeza, de sus características específicas, del rostro, de su nombre e historia.

Si bien es cierto que hay una gran distancia en el actuar de los agentes de seguridad que torturan, matan y hacen desaparecer los cuerpos, con el proceder de Witkin, tampoco es menos cierto que ambos procederes “cosifican” de una manera muy

²¹Witkin, J.P. 1996. « Acerca del Hombre de vidrio » En: SAND M. *Revista World Art/96*. Última actualización el 5 de julio del 2013. Disponible en:
<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin/jpwdefault2.html>

similar los cadáveres, otorgándoles una maleabilidad perturbadora por decir lo menos, que profana y usurpa el estatuto social del duelo, del “rito mortuorio”. Si en Serrano el cadáver adquiere condición de “denuncia”, en los detenidos desaparecidos políticos adquiere el carácter de lo “atroz” vía ocultamiento del mismo, y en Witkin, el carácter “banal”, de marioneta en la teatralidad posmoderna. No mencionar los nombres (procedencia) de los cadáveres en Witkin, es el reverso de “nombres sin cadáveres” de las prácticas de exterminio político en Sudamérica. No dar procedencia a los cuerpos, o pedazos de ellos, es invisibilizar las historias de los propios materiales que el fotógrafo norteamericano se da para su trabajo. La manipulación de “formas biológicas” en descomposición no logran, con todo su despliegue semántico, evadir el nombre de lo innombrado que acomete desde «fuera de escena», nombres, hechos, fechas: «historias». Ciertamente la vida del sujeto deviene cadáver y posteriormente calavera, diluyendo en el blanco hueso su identidad primera. Sin embargo, el nombre permanece, mientras las señas y huellas fisonómicas resistan a la putrefacción. Bajo este aspecto, cuesta comprender el trabajo de Witkin sólo como una operación estética. Indudablemente toda imagen carga a costas con la política de su realización y ésta no es la excepción. El tema es constatar la triple operación de transparencia o de invisibilidad propuesta por Witkin al no identificar, no contextualizar y no fechar los cadáveres.



Imagen 6. Rostros (cabezas) de detenidos desaparecidos frente al palacio de la Moneda, Santiago, Chile. S/A. Fotografía. 21 de julio del 2010

¿Quiénes son los allí decapitados?, ¿Qué les paso?, ¿Cuándo ocurrió?

Quién, cómo y cuándo “es” lo que justamente desaparece de escena, en los “modelos modelados” por Witkin, en sus fotografías. Toda imagen es evidencia de algo. El no nombrar, en este caso, hace patente una tragedia mayor, la cual es la de hacer desaparecer, la de invisibilizar, la procedencia de lo evidente. Las palabras nombran y constituyen historias y memorias. Con ellas se exorcizan los pánicos ancestrales, se escriben bautizos y defunciones, prescripciones y condenas, lamentos y oraciones para aplacar la angustia de la muerte. Que lo muerto parezca vivo es el trabajo del taxidermista. El hecho estético en Witkin y su operación fotográfica de congelamiento, definitivamente no responden a esta angustia esencial que produce la muerte y que desemboca en el rito funerario. ¿Rito fotográfico? El cadáver por el cadáver, la muerte puesta en escena mismamente, con sus exquisitos procedimientos escenográficos y técnicos, que develan morbosamente su apariencia -cercenamientos, arterias, venas, fluidos, putrefacción-, en desmedro de su espesor identitario. Justamente estos cuerpos,

o lo que queda de ellos, “no proceden” – y aquí lo delicado-, histórica y nominalmente hablando “no existen” en la obra de Witkin, sólo aparecen en escena, de la nada, teatralmente, como marionetas de una macabra representación.

6. Post scriptum (conclusión)

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española tenemos dos variaciones semánticas para el verbo *pervertir*, que significa, en una primera acepción, “perturbar el orden o estado de las cosas” y, en la segunda, “viciar con malas doctrinas o ejemplos las costumbres, la fe, el gusto, etc.”, y su adjetivo derivado *perverso*, que significa “sumamente malo, depravado en las costumbres u obligaciones de su estado”. En su etimología latina el vocablo sustantivo *perversitas* vale lo mismo que “extravagancia”, “absurdo”, “trastorno”, “corrupción” o “depravación”; el adverbio *perverse*, “mal”, “torcidamente”, o “de manera viciosa”; el adjetivo *perversus*, “torcido”, “vuelto del revés”, “defectuoso”, “inoportuno” o “pervertido”, y el verbo *perverto*, “revolver”, “trastocar”, “desordenar”, “destruir” o “profanar las ceremonias religiosas”. En síntesis la palabra señala un movimiento o cambio de sentido en la cual se “utiliza algo con una finalidad diferente a aquélla para la que fue creada”, es decir, para que haya perversión, es preciso aceptar “la existencia de un orden previo que se rompe cuando ella actúa”. Será Paul-Claude Racamier el cual definirá al “perverso narcisista” a través de un conjunto de síntomas caracterizados por la “objetualización egoísta del otro” y en particular del “dolor por el otro,” haciéndose valer en el uso y abuso del otro como “un objeto manipulado como un utensilio”. La seducción del perverso narcisista se dará justamente a través de un proceso de influencia y dominación en la cual el perverso procura fascinar sin ser descubierto, a través de una conjura de la realidad y una manipulación de las apariencias. El perverso narcisista adolece de sentir culpa y sólo le preocupa la imagen que proyecta al resto, sin llegar a considerar a los otros como personas, es decir para él sólo son objetos que puede utilizar, especialmente a través del juego y la diversión²². Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* pone al “perverso” como condición de lo “abyecto”, y lo describe como “un déspota progresista que vive al servicio de la muerte”, que “se realimenta del servicio del otro para su propio bien”, asentando su “poder narcisista fingiendo exponer sus abismos”. Su rostro, precisa Kristeva, es el del “corrupto”²³. Profanar, de acuerdo a la RAE, guarda dos acepciones: en la primera refiere a “tratar algo sagrado sin el debido respeto, o aplicarlo a usos profanos”, y en la segunda señala que profano es “hacer uso indigno de cosas respetables”.

En Witkin “perversión” y “profanación” acuden por igual a la hora de escenificar la muerte. El carácter exhibicionista de su “abyecto” obrar, radica no sólo en la elección de su objeto, sino en el goce de su proceder. El esmero y acuciosidad en sus composiciones, la disposición de los modelos, la luz y sombra, el trabajo técnico en el revelado, todo delata el amor por su objeto: la *necrofilia*, entendida esta a través del rito del “cadáver teatralizado”. Es así como lo estético en Witkin emerge como coartada, en una obra tematizada en torno a la muerte, en la cual el cadáver deviene en

²²HOUDOY, H. En 2012. *El perverso narcisista, el discurso paradójico*, traducción de Marina Parés de un trabajo original de Hubert Houdoy publicado en callways.com <http://callways.com/pervers-narcissique.shtml>. Última actualización el 5 de julio del 2013. Disponible en: <http://www.acosomoral.org/pdf/pervnarc.pdf>

²³J. KRISTEVA, ob. cit., p. 25.

grotesca apariencia, en macabra e impersonal marioneta en una “representación de lo atroz”.

Julio del 2013

Referencias Bibliográficas:

- BARTHES, R. En 1989. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, España, ediciones Paidós.
- BATAILLE, G. En 1985. *El Erotismo*, Barcelona, España, Tusquets editores.
- BURKE, E. En 2010. *De lo sublime y de lo bello*, Madrid, España, Alianza editorial.
- CONTRERAS, M. EVA. En 2003, “Joel-Peter Witkin: No soy una persona oscura, sólo trato de ser realista”. En Revista Digital “BABAV”, n.º 20, Photo España en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, Junio 2003, última actualización el 5 de julio del 2013. Disponible en: <http://www.babab.com/no20/witkin.php>.
- DEBRAY, R, 1994. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. En DE LA CRUZ , V. (ed.), 2005. *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, España, Machado Libros.
- DE LA CRUZ , V. En 2005. “Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre”. En: *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, España, Machado Libros.
- HABERMAS, J, 1981. Modernidad versus postmodernidad. En J. PICÓ (ed.), 1988, *Modernidad y posmodernidades*. Madrid, Alianza Editorial.
- HOUDOY, H. En 2012. *El perverso narcisista, el discurso paradójico*, traducción de Marina Parés de un trabajo original de Hubert Houdoy publicado en callways.com <http://callways.com/pervers-narcissique.shtml>. Última actualización el 5 de julio del 2013. Disponible en: <http://www.acosomoral.org/pdf/pervnarc.pdf>
- KANT, I. En 1981: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Textos estéticos*, , Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- KANT, I. En 1983. *Crítica de la facultad de juzgar estética*, , Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- KRISTEVA, J. En 1980. *Poderes de la Perversión*, Madrid, Siglo XXI.
- KUSPIT, D. En 2006. *El fin del arte*, Madrid, Ediciones Akal S.A.
- LIPOVETSKY, G. En 1986. *La era del vacío*. Barcelona, España, editorial Anagrama.
- MAISONNEUVE, J. En 1991. *Ritos religiosos y civiles*, Barcelona, España, Herder.
- RUIZ DE SAMANIEGO, A. 1999. *Más allá de donde estamos: muerte y fotografía Instantáneas de una sensación que se disipa*. En: *Fotografía contemporánea*, 5 Ciclo de conferencias CGAC. Universidad de Santiago de Compostela, España, Alén dos límites.
- SEGAL, H. En 1991. *Dream, Phantasy and Art*, Tavistock / Routledge, Nueva York, U.S.A.
- WITKIN, J.P. 1996. « Acerca del Hombre de vidrio » En: SAND M. Revista WORLD ART/96. Última actualización el 5 de julio del 2013. Disponible en: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin/jpwdefault2.html>