

Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teoría

MEMORIAS OLVIDADAS
JOEL PETER WITKIN

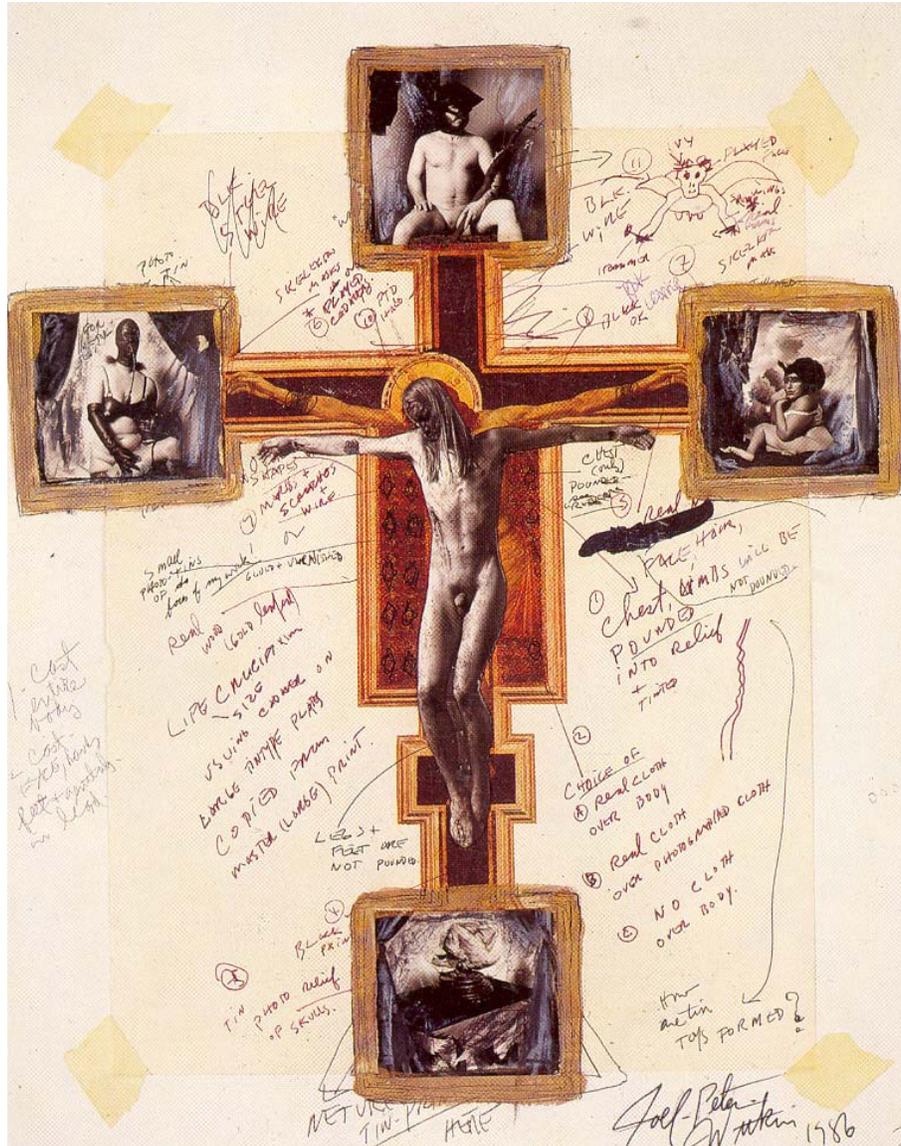
Una Obra Fotográfica Contemporánea acerca de lo
Ominoso

Alumna: CARLA FRANCESCHINI F.
Profesor Guía: LUIS CECEREU

TESIS PARA OPTAR AL GRADO
DE MAGISTER EN TEORIA
E HISTORIA DEL ARTE

MEMORIAS OLVIDADAS JOEL PETER WITKIN

Una Obra Fotográfica Contemporánea acerca de lo Ominoso



Indice

Introducción	4
Generalidades	7
Primera Parte MEDIO O LENGUAJE LA FOTOGRAFÍA	18
1. Evolución de la Técnica Fotográfica	20
2. Retrato del Cuerpo	22
Fotografía de Desnudos y Fotografía Científica, siglo XIX.	
• Fotografía de Desnudos	23
• Fotografía Científica	26
3. Análisis de <i>Estudio del Pintor, (Courbet)</i> , Witkin, 1990.	30
4. La Huella Fotográfica	36
5. La Fotografía como Testimonio y Evidencia	42
6. Arte y Fotografía	49
7. La Mirada	54
8. Estudio de <i>Las Meninas</i> , Witkin, 1987	64
Segunda Parte MENSAJE O SIGNIFICADO CON- TENIDO	72
1. Lo Ominoso	74
2. Memorias Olvidadas	85
3. Witkin y el Descenso a los Infiernos	93
4. Lo Ominoso y la Muerte en Witkin	102
• El Doble	107
• Lo Monstruoso	111
• Naturaleza Muerta	117
• Transgresión/Perversión	122
• La Muerte	127
Conclusión	134
Bibliografía	138
Anexo, obras de Joel Peter Witkin	141

Introducción

Encontré en una librería una revista de fotografía, que dedicaba ese número a la obra de un fotógrafo norteamericano, Joel Peter Witkin.

Fue la primera vez que vi parte de su obra. Mi impresión fue tal, que no pude por muchos días ver otra cosa. Literalmente las imágenes me capturaron; estaba presa frente a esta realidad que me superaba. Mi morbosidad se deleitaba, era algo tan repugnante y tan atractivo a la vez. Cada vez aparecían nuevos detalles. Cuando dejé de mirarlas las empecé a contemplar, era innegable aceptar que dichas obras poseían una estética que evidentemente no era la clásica. Era un tipo de estética de lo feo. Me situaron en una realidad, llena de sórdida belleza.

Susan Sontag, en su obra *Sobre la Fotografía*,¹ relata que cuando ella tenía doce años encontró por casualidad en una librería, fotografías de la segunda guerra mundial. Esas imágenes la habían afectado de tal forma que sintió que habían alcanzado un límite, que no era sólo del horror, *-parte de mis sentimientos empezaron a atiesarse; algo murió; algo llora todavía.-*

Esta cita refleja algo muy similar a lo que me ocurrió, estas fotografías abrían para mí un tipo de realidad a la que no había tenido acceso. Una realidad cruda y miserable, y por ser fotografías, eran reales. Alguien, irremediamente, había posado para ser fotografiado. Más que un sentimiento de duelo, sentí que me detonaban algo que había permanecido latente hasta ese momento. Más tarde supe que ese sentimiento era el sentimiento de lo ominoso y se me había manifestado.

A pesar de esa estética evidente, algo se interponía. Mucha gente a la que se las mostré, hizo un comentario similar y era que el autor debía estar loco para crear semejantes imágenes; esa interposición era de orden moral.

Este fue el primer problema con el que me topé. ¿De qué forma podía fundamentar la belleza estética de las imágenes, justificando asimismo de manera convincente el equilibrio que existe entre el lenguaje y el contenido? ¿Cómo justificar belleza en una obra tan cargada de violencia y perversión?

Había algo en estas imágenes que atrapaba, así como la técnica con la que están hechas: la fotografía.

¹ Sontag, Susan. *Sobre la Fotografía*. Editorial Sudamericana: Buenos Aires, 1980.

La total contradicción en la que viven forma y contenido es lo que les da el espíritu que poseen. El equilibrio obtenido en estas fotografías se da por el juego de contrarios en un eterno diálogo vivido en la imagen.

El presente trabajo pretende demostrar que una parte importante del arte contemporáneo se puede entender mediante el sentimiento de lo ominoso, entendido como un sentimiento de rechazo ante lo psíquico y socialmente reprimido por todo individuo humano y que sin embargo es capaz de volver a la conciencia ante una situación externa. Este sentimiento se definirá, fundamentalmente, como la fusión de *Das Unheimliche*² ensayo realizado por Freud en el año 1919, (lo espantoso que afecta a las cosas conocidas), y lo abyecto (una extrañesa repugnante que alguna vez fue familiar), expuesta en el texto *Los Poderes del Horror* de Julia Kristeva,³(1980). Así también nos referiremos a otros escritos freudianos sobre psicoanálisis que nos parece importante al analizar el tema de lo ominoso.

La obra de Witkin está claramente influenciada por el barroco tenebrista y el manierismo. La representación en su obra se da por una alteración formal dentro de un contexto, otorgándole unidad a través de la composición. Sin embargo, quizás, el mayor envío hecho por Witkin, es a las naturalezas muertas holandesas a las que refiere en el tratamiento de la atmósfera y el contenido, siendo éste último más interesante de analizar.

La investigación no pretende ser una monografía del fotógrafo. Procurará justificar o más bien entender los temas tratados por el fotógrafo y permitirá una reflexión sobre la fotografía entendiéndose como inscripción y huella.

El estudio se divide en dos partes. La primera referida a la fotografía como el medio utilizado por Witkin y expone la importancia de ésta en el cambio de sensibilidad estética producido por su aparición y posterior masificación, desde la segunda mitad del siglo XIX. La intervención y la manipulación así como el montaje y la composición efectuada por Witkin en su obra, la saca de la *normalidad* mediante la forma en la que le otorga un halo o veladura que provoca el interés u oposición en el espectador.

² Freud, Sigmund. *Obras Completas, Lo Siniestro, (Das Unheimliche* título original). Editorial Biblioteca Nueva: Madrid, 1981

Al referirnos al ensayo de Freud *Das Unheimliche*, lo llamaremos *Lo Siniestro*, siendo ésta la traducción dada por Luis Lopez- Ballesteros correspondiente al texto consultado. Biblioteca Nueva: Madrid, 1981.

³ Kristeva, Julia. *Los Poderes de la Perversión*. (Título Original *Les Pouvoirs de L'horreur: Un essai sur L'abjection*). Siglo XXI Editores: Buenos Aires, 1998.

La segunda parte expone el contenido de su obra. El rechazo provocado por ésta se relaciona estrechamente con los sentimientos del espectador ante lo extraño, el asco, el miedo y la angustia provocados por nuestra relación con temas como la muerte y otros tabúes del ser humano que son los tratados por Witkin.

A través de la obra del fotógrafo, se intentará demostrar cómo este fotógrafo nos propone una nueva mitología de seres, con los que construye su obra cargada de fuerzas absolutamente humanas y características del hombre.

Importante es señalar que el sentido estético, a través de la temática y lenguaje utilizados por el fotógrafo, sólo se puede apreciar mediante el sentimiento de lo ominoso.

Para llegar a una mejor reflexión del trabajo propuesto, se realizará un estudio de algunas de sus obras.

Generalidades

La historia del arte ha pasado de un post Romanticismo a un Expresionismo que cada vez más limita con una exacerbación de la violencia y la morbosidad pornográfica. Mucha de la obra fotográfica contemporánea caracterizada por un agresivo expresionismo, está marcando una frontera con lo permitido (desde el punto de vista moral). Las tendencias actuales del arte de vanguardia están cargadas de un contenido que podríamos calificar como *negativo*, pero que es absolutamente coherente con la existencia contemporánea, dominada por los medios de comunicación. El arte de nuestra época se caracteriza por los temas de alto contenido agresivo y por la ausencia de la estética tradicional, utilizado como recurso para acrecentar su argumento. Como ejemplo de lo anterior encontramos la obra de Jeff Koons, la de Gunther Von Haggens, parte de la obra de Mapplethorpe, de Damien Hirsh, o alguna tendencia en las fotografías de Andrés Serrano.



Mapplethorpe, *Joe*, 1978



Jeff Koons, *Fotografía*, 1990



Gunther Von Haggens, *Plastinación*



Andrés Serrano, 1996

Los temas no son los que han cambiado sino los lenguajes utilizados.

En el arte la trasgresión ha estado presente durante toda su historia, sin embargo, es en la modernidad, cuando los límites propuestos se hacen cada vez más maleables. Al cambiar las concepciones estéticas, indudablemente, cambiará el lenguaje.

Toda la obra vanguardista requiere de un conocimiento formal y temático de la historia del arte ya que ésta se compone de una red de significados que van mucho más allá de lo que muestran aparentemente. El arte de las vanguardias no carece de fundamento, más bien, requiere de una comprensión y pericia de los estilos y movimientos pasados. Sin ir más lejos, la forma de enseñar las técnicas artísticas se valen de las bellas artes y de toda una tradición que hemos heredado de siglos de utilización.

Manet, *Olimpia*. 1832-33



La *Olimpia* de Manet (1832-1883), pintada en el año 1863, marca un quiebre en la historia del arte ya que significó la ruptura de la tradición pictórica. La obra desconcertó a los críticos de la época ya que representaba una parodia a la obra renacentista *La Venus de Urbino*, de Tiziano de 1538. En la obra de Manet, la venus a la que se hace referencia, fue transformada en una prostituta parisina, caracterizada como tal. Lo que molestó al público fue que la representación de Manet no idealizaba ningún prototipo moral ni estético.

El siglo XX desencadenó en el hombre un cambio fundamental que había comenzado un siglo y medio antes, con las nuevas apreciaciones estéticas realizadas por Kant, marcando su inicio definitivo a fines del siglo XIX con la primera exposición impresionista, en 1874. Se modificaban los cimientos de las artes plásticas. Luego siguió Cézanne, y con el nuevo siglo aparecía Duchamp. Las concepciones estéticas terminaron por cambiar absolutamente la representación del arte. El arte Dada tomó la intención, el gesto más que el objeto de arte. Se basó en el caos, planteó que todo podía ser arte, sólo tenía que estar presente la acción e intención descontextualizando los objetos para que éstos se transformaran. Pretendía la ausencia de sentido donde el azar fuera el factor fundamental. Sin embargo esta misma falta de sentido fue lo que le dio la coherencia.

Mucho de lo que actualmente se expone en las galerías y museos está muy cerca de lo que en otra época se habría considerado obra de un loco, como la plastificación de cuerpos humanos sin vida, expuestos en museos; operaciones de cirugía estética y autopsias realizadas, no en un quirófano, sino que en una galería de arte; obras realizadas con excrementos y distintos fluidos

corporales. Así podríamos describir un gran número de peculiaridades artísticas realizadas en las últimas décadas. Sin embargo, es absolutamente acorde con el entorno sociocultural que nos ha tocado vivir. Muchos de los temas utilizados actualmente en la creación artística son de un agresivo expresionismo, al que podríamos denominar *negativo* y absolutamente coherente con la existencia contemporánea, dominada por la tecnología y los medios de comunicación, en donde acaparar la atención se ha transformado en una tarea casi imposible. Los artistas necesitan impactar transgrediendo límites. El arte actual se ha caracterizado por los temas de alto contenido agresivo y por la ausencia de la estética tradicional, utilizada como recurso para acrecentar su contenido, lo que ha generado en el público expectativas demasiado altas para asombrarse.

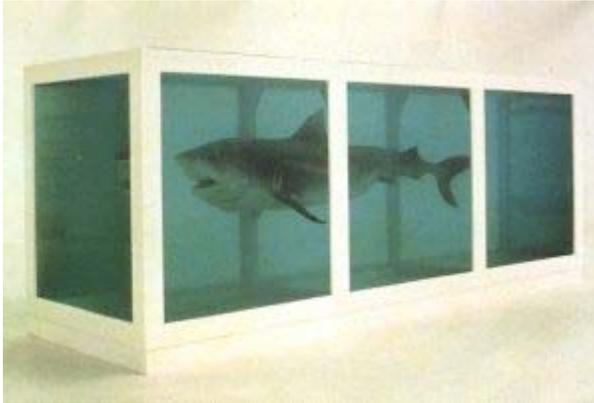
Hans Bellmer, *La Poupée*, 1935



Por medio de lo ominoso, el creador muestra la condición oculta del hombre, la parte oscura no aceptada socialmente que corresponde a lo instintivo y animal.

El alejamiento de estos sentimientos, no significa que no vivan en nosotros, sino que permanecen en estado latente y sólo basta con que alguna situación los detone, para que afloren y nos ponga *fuera de nosotros*. Es aquí donde lo abyecto y lo ominoso se asemejan, ambos permanecen olvidados, reprimidos, por el inconsciente y mediante una situación, atmósfera o lenguaje vuelven para descolocarnos. Son esos recuerdos o más bien los no recuerdos, que permanecen en estado de latencia hasta que algo los hace salir para estremecernos o, cuando menos, para desagradarnos.

Damien Hirst: La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo, 1991



En 1999, un grupo de artistas británicos realizó la exposición *Sensation*, provocando un gran escándalo al ser inaugurada en el Museo de Brooklyn. Los temas tratados en la exposición se dirigen hacia los tabúes más controversiales en el hombre como son, la muerte -una obra muestra una vaca con su ternero cortados por la mitad expuestos en

formalina, y un tiburón expuesto en el mismo líquido preservante- (Damien Hirst). La muestra puso en evidencia el desagrado ante los fluidos corporales (virgen realizada por Chris Ofili en 1997, con excremento de elefante y otra obra ejecutada con sangre humana), y la representación de cuerpos desmembrados. Además de obras con contenidos claramente en contra de la religión católica. Se intentó clausurar la exposición y restringir la entrada a los menores de edad.

Las obras de las vanguardias van más allá de lo representado aparentemente, ya que todos sus componentes pretenden una significación mediante el signo utilizado. Es importante poner atención en el proceso y advertir los materiales empleados en su elaboración. Todas las obras se transforman en una red de información, en donde los detalles están pensados y los significantes manipulados por su creador.

Gunther Von Hagens, Plastinación. 1997.



A pesar de necesitar muchas herramientas para entender las obras contemporáneas, el impacto que se provoca por tratar temas polémicos incide en la asistencia de mucho público. La exposición del médico anatomista Günther Von Hagens, con su exposición *Body Worlds (Mundos Corporales)*, que fue inaugurada en 1997, ha convocado a más de trece millones de personas (la muestra se ha presentado en varios países). Este médico, tras investigar durante diecisiete años,

llegó a un tratamiento que permite preservar cadáveres e intervenirlos al sustituir los fluidos orgánicos por un tipo de resina. Son doscientos cadáveres expuestos de forma que parecen esculturas anatómicas. Algunas de las obras son: el cuerpo una mujer que está cortado al nivel del abdomen y muestra en su interior un feto; un hombre sin piel ejercitando esgrima con todos sus músculos expuestos; una mujer en una pose erótica mostrando su cuerpo desprovisto de piel; y así cuerpos inertes mostrando su interior en poses de personas vivientes. En todos los lugares en que la exposición ha sido presentada, personas han donado su cuerpo para que una vez muertas, Von Hagens lo utilice y preserve por medio de la *plastinación*. Al ver la obra de este médico, inevitablemente nos vienen a la mente los estudios de anatomía realizados por Leonardo Da Vinci, o recordamos *La Lección de Anatomía* de Rembradt, (1632).

Entre el siglo XVI y hasta principios del XIX, en muchos países europeos existió un tipo de teatro en el que se realizaban autopsias en público, a modo de espectáculo. Toda persona tenía acceso, unos asistían por interés científico, otros para el estudio de la anatomía humana y otros por pura morbosidad. Se clausuraron por ser ofensivos moralmente y por higiene. Dos siglos más tarde con métodos sofisticados y una moral (a veces) más flexible, estos teatros y espectáculos circenses vuelven en gloria y majestad. Sin embargo aún son de elite.

Gunther von Hagens realizó una autopsia ante quinientas personas, las que pagaron su entrada. Muchas de estas manifestaciones artísticas más allá de sólo causar polémica, pretenden remover al espectador para hacerlo pensar. Nos deben alterar los sentidos para que tomemos conciencia de lo que nos están queriendo decir.

Desde hace un tiempo, el arte está emparentado con la filosofía y la ciencia. Ya no debe ser un arte *estético* (aunque lo sigue siendo con la utilización de lenguajes nuevos, poco convencionales). En general el arte siempre ha intentado comunicar, por medio de él cada época ha revelado lo que le inquieta.

La artista francesa Orlan lleva nueve cirugías en su rostro, y cada una de ellas está planteada como obra de arte. Pretende, mediante sus intervenciones, ser ella misma una obra viviente. En 1993 se practicó cirugía con cámaras que la grababan y en directo habló a centros culturales de distintas partes del mundo, que estaban conectados. Orlan denuncia los cánones de belleza impuestos, los que descalifican la diferencia y optan por la homogeneidad. Nos recuerda a las fotografías de Cindy Sherman, de la década del sesenta.



El fotógrafo Andrés Serrano provoca con lo que es socialmente *incorrecto*. Realiza fotografías en donde el sexo es explícito. Otra de sus obras contiene fluidos corporales, como *Cristo en Orina* (1989). Es la imagen de Cristo crucificado, que sabemos está en contacto con un fluido humano orgánico. Al ser expuesto en una galería causó polémica y es la que lo lanzó a la fama. Sus temas también pertenecen a los tabúes del hombre, como la vejez, la religión, la muerte. Los mismos de Witkin presentados con lenguajes distintos.

El arte de la tradición clásica ha muerto, como lo planteó Hegel, a principios del siglo XIX, sin embargo esa *muerte* habría dado vida a otro tipo de expresión, que ha evolucionado desde el Romanticismo. Esta nueva forma de expresión carece de límites y reglas, se da por la trasgresión y su intención de comunicar pero son los lenguajes utilizados los que han ido mutando hasta llegar al arte que hoy encontramos en galerías y museos.

Todo lo que pertenece a lo no permitido y tabú al ser humano le ha ejercido una fuerte atracción, un interés particular. Lo misterioso, lo que pertenece al otro lado de las reglas ha interesado a los artistas de todas las épocas y lo han expresado de las formas más variadas, por medio del lenguaje.

La obra de Joel Peter Witkin (USA, 1939) encaja perfectamente en estas tendencias y lo que la caracteriza es además de su temática, su intencionalidad estética.

Una gran parte del arte contemporáneo lleva a los espectadores hasta un límite. La carga de violencia en la temática de la fotografía actual y del arte en general, puede justificarse o concebirse por guerras, masacres, corrupción, perversión con las que continuamente los medios de comunicación nos están contaminando. No puede atribuirse el deterioro social al que nos referimos, exclusivamente al hombre contemporáneo, pero a través de los medios, éste se nos ha hecho evidente. El poder de la imagen, que se fue desplegando a fines del siglo XIX, ha afectado nuestra apreciación estética, transformándola del sentimiento de lo sublime a una conmoción de los sentidos, lo ominoso.

El siglo XX desencadenó en el hombre un cambio fundamental que había comenzado a gestarse un siglo y medio antes. Transformó los cimientos del arte.

La humanidad se ha dividido desde su génesis entre dos polos: el día y la noche, el bien y el mal, el amor y el odio, la ambivalencia le es intrínseca; el hombre se divide entre su animalidad y su razón, entre su cuerpo y su espíritu.

En un principio, el ser pensante trató de contestar sus preguntas sobre los misterios de la vida y de la muerte por medio de la mitología, creó dioses y seres que dominaban las fuerzas y energías de la naturaleza. Más tarde se trató de explicar los misterios de la vida mediante la ciencia que sobrepasó límites éticos en áreas como la medicina.

Los modelos utilizados por Witkin, son seres deformes, cadáveres diseccionados, fetos, transexuales, hermafroditas, enanos. Los descontextualiza de su realidad común y los transforma; son los desperdicios de la sociedad, los monstruos, los antihéroes, la basura, lo que nadie necesita. Cuando quedamos absortos en su trabajo algo nos transforma, y esa morbosidad de la que somos cautivos nos convierte a nosotros en los monstruos. Pasamos a ser los espectadores de un circo de otro tiempo.

Al parecer la realidad está fotográficamente agotada; necesitamos de una realidad que nos supere. Witkin entonces, se nos aparece como el representante de esa conciencia, como un romántico tardío, para mostrarnos esa parte de la naturaleza que no hemos querido ver.

Nos muestra la muerte y otros tabúes, como perversiones sexuales, cuerpos desmembrados y defectos físicos.

En la obra del fotógrafo encontramos muchas referencias a la historia del arte en general, en su mayoría a la pintura y la escultura. Cuando nos concentramos en los envíos que realiza nos encontramos con que la composición formal de su creación se basa en alguna obra ya consagrada por la historia. Están las alusiones hechas a Archimboldo, Cánova, Bernini, Picasso, Courbet, Velázquez, Miró, Muybridge, Caravaggio, Rembrand, etc.



Witkin, *Man with Dog*, 1990



Witkin, *Woman in Blue Hat*, 1985



Witkin, *Daphne and Apollo*, 1990



Bernini, *Dafne y Apolo*, 1622-24



Witkin, *Cánova's Venus*, 1982



Cánova, *Paulina Borghese as Venus*, 1808

Estas referencias nos demuestran que el arte nunca es pasado, las obras artísticas no poseen un valor inmutable; con esto Witkin nos dice que al cambiar de época, cambia la perspectiva histórica. El arte es entonces la antitradición, ya que puede moverse libremente en el tiempo. Todas las tendencias son, al mismo tiempo, tanto legítimas como inútiles. Esto lo habían demostrado antes artistas como Picasso, utilizando obras ya consagradas y recreadas por él. También podríamos decir que Witkin utiliza las referencias como una forma de molestar a un público que ya no sabría distinguir entre el original y la copia. Su intención profunda no es solamente desprestigiar una tradición artística, sino que más importante aún es reaccionar ante la veneración que se le adjudica pasivamente. Es un envío a Duchamp, cuando en 1919, le pone bigotes a la Gioconda, 1919.

En algunas fotografías de Witkin la referencia está hecha a la historia de la fotografía, como a Charles Negre, de 1848.



Charles Negre, 1848



Witkin, *Negre's Fetishist*, 1991

Muchas veces son citas a fotografías antiguas conocidas u otras anónimas, que se pueden encontrar en algún libro de la historia fotográfica.



Daguerrotipo Anónimo, 1889



Witkin, *Glassman*, 1994

Desviando a estos seres incapacitados (monstruos), de su *incapacidad* (fealdad) cotidiana, Witkin les atribuye una *utilidad* estética. La actividad específicamente estética no tiende a modificar las condiciones objetivas de la existencia de estos seres, sino que los establece en libertad frente a cualquier condicionamiento social. Un objeto o persona cualquiera (humano deforme, cadáver, etc.), es presentado como obra de arte, por medio de una técnica propia, y lo que logra es sacarlos de su marginada realidad, para *embellecerlos*.



Witkin, *Harvest*, 1984



Archimboldo, *Estate*, 1563



Witkin, *John Herring*, 1992



Rembrandt, *Saskia as Flora*, 1635

El autor se basa en alguna obra conocida, la *recrea* mediante una fotografía intervenida donde crea un lenguaje fotográfico. Como resultado nos ofrece una obra original y particular; incluso podríamos prescindir del conocimiento de las obras a las que hace referencia y de igual modo tendríamos una obra excepcional.



Witkin, *Gods of Earth and Heaven*, 1988



Boticelli, *El Nacimiento de Venus*, Boticelli, 1478



Witkin, *Leda*, 1986



DaVinci, *Leda y el Cisne*, 1499

Muchos de los monstruos witkinianos parecen haber sido sacados de la imaginería del Bosco. Al detenerse en algunos detalles de las figuras del pintor, como por ejemplo en los rostros de sus demonios de cabezas aladas, encontramos una clara analogía con algunos de los seres deformes o de las máscaras utilizadas por Witkin.

Witkin, *Un Santo Oscuro*, Detalle, 1987.



La cabeza de *Un Santo Oscuro*, el personaje de *Sanitarium*, la violencia sexual que nos muestra Witkin, como los seres castrados en la obra *Woman Castrating a Man*, ya había sido tema para el Bosco, quinientos años antes, sin embargo motivado por una finalidad distinta. Los temas como la muerte, lo monstruoso, lo abyecto, la energía destructora, en fin, todo lo considerado *negativo* pertenece a la condición humana.

Podríamos decir que la obra de Witkin pertenece a un trozo del infierno de *El Jardín de las Delicias* del Bosco. Parece que hubiésemos entrado, de pronto, dentro de una pesadilla. Debemos recordar que las obras del Bosco tenían como fin una lección moral ya que mostraban seres monstruosos, los que simbolizaban el interior oculto del ser humano, advirtiendo lo que vendría luego de una vivencia licenciosa y libertina, dominada por los pecados de la carne.



Witkin3, *Sanitarium*, Detalle, 198



Witkin, *Agonista of the Eternal Wait*, 1990



El Bosco, *El Jardín de las Delicias*, 1510

El blanco y negro nos muestra una visión distinta a la realidad común de la existencia; la falta de color también es una forma de quitarle vida a lo fotografiado. Una forma de vida con ausencia de color, con una gama de grises entre el blanco y el negro que nos traduce la verdad en la que vivimos en otra distinta, quieta, pálida y silenciosa.

Son fotografías oscuras, en la mayoría la utilización del negro y grises bajos, predominan en la composición. El negro es la ausencia de color, significando la falta de vida; el blanco está usado sólo como contraste frente al negro. La imagen con predominancia de negro e iluminación baja, alude a la parte *negativa* de la existencia, se relaciona con lo oculto, lo escondido, lo ominoso.

*Sólo mostrar algo, cualquier cosa, a la manera fotográfica es mostrar que está oculto. Pero no es necesario que los fotógrafos destaquen el misterio con temas exóticos o excepcionalmente sorprendentes. Cuando Dorotea Lange incita a sus colegas a concentrarse en **lo familiar**, lo hace comprendiendo que lo familiar se volverá misterioso gracias al uso sensible de la cámara.*⁴

En la obra de Witkin la luz utilizada es siempre artificial (salvo una o dos fotografías), o está utilizada como si lo fuera, ya que todas las composiciones se trabajaron con fondos escenográficos, con los cánones estéticos de la fotografía de fines del siglo XIX y principios del XX.

Otra referencia formal en la obra del fotógrafo, asociado a la luz, es la vinculación con una parte del estilo Barroco al que se le llamó naturalismo. Corresponde a un tipo de arte del siglo XVII, que lo podemos ejemplificar en la pintura de Caravaggio, Hals y en algunas naturalezas muertas holandesas, de la misma época. Recordemos que el arte del Barroco utiliza el lenguaje simbólico. El entorno es planteado como engaño donde existen realidades ocultas bajo la apariencia de lo visible. Se refiere al infinito.

Una característica del Naturalismo es el tratamiento de la luz, es un tipo de arte no idealizado que no oculta los defectos de los personajes o de las cosas. Pretende mostrar la realidad sin temer a la fealdad y sin respetar ninguna tradición de belleza. Refiriéndose específicamente a los bodegones y la obra de Caravaggio (1571- 1610), encontramos que la iluminación muchas veces se utiliza desde distintos puntos y el objeto o personaje retratado se dispone sobre un fondo oscuro. Esta tendencia pretendía reproducir la superficie de las cosas con la mayor verosimilitud posible y la utilización de la técnica del claroscuro lo acrecentaba. En éste tipo de pintura encontramos una semejanza formal con la fotografía, por su acercamiento con la realidad.

⁴ Sontag, Susan. *Sobre la Fotografía*, Editorial Sudamericana: Buenos Aires, 1980. pag. 131

Primera Parte

MEDIO O LENGUAJE

LA FOTOGRAFIA

Desde sus inicios, la fotografía ha quedado remitida a lo que representa, su referente es lo que le ha dado la importancia que hasta hoy sigue teniendo. Sin embargo pasa inadvertida su verdadera importancia, su ontología.

Lo formal, podríamos decir, está dado por un proceso químico y físico, y por el oficio del fotógrafo, aunque la fotografía como cualquier otro lenguaje no estaría dado por la técnica, sino por como ésta se utilice. Witkin, a más de un siglo su masificación, marca una diferencia (así como Man Ray, Moholy Nagy, con sus fotogramas y rayografías), transforma la fotografía a través de su intervención.



László Moholy Nagy, 1925



Man Ray, 1924.

Witkin interviene sus imágenes como lo hacían los fotógrafos pictóricos de fines del siglo XIX y principios del XX, pero con técnicas y materiales más sofisticados; con manchas y líneas directamente sobre el negativo sacando parte de la emulsión para lograr cierta espacialidad.

El negativo es usado como si fuera tridimensional, raspándolo, de forma que esta ausencia de emulsión en los trazos hechos por él en el negativo, se transforman en líneas negras en el proceso de positivado.

La aparente imperfección en la técnica es lo que le da una particular belleza a sus obras.

Utiliza papel fotográfico Portiga, que revela adhiriéndole un papel Tissú empapado en revelador y agua. En algunos lugares les aplica presión para definir algunas zonas y otras las deja inmersas en una especie de neblina donde casi no hay líneas, sino que aparecen como

segmentos manchados y difusos. Esta forma de intervención da a la imagen cierto volumen en el plano, lograda en el positivo donde se intensifica por la aplicación de virados al sepia y al selenio, otorgando como resultado la atmósfera lograda.

Los tamaños de las obras son relativos, entre los 20 por 25cm. y los 101,6 por 78,8cm. La edición de las fotografías es de 3 a 15 copias, aunque existen varias imágenes que son únicas y exclusivas. Esta forma de serializar las imágenes las convierte en piezas únicas ya que se trabajan en forma individual, interviniéndola durante el proceso de positivado.

I. 1. Evolución de la Técnica Fotográfica

Cuando Nicéphore Niépce (Francia, 1765-1833) pudo fijar la primera imagen fotográfica en 1826, el tiempo de exposición que necesitó para impresionarla sobre una placa de peltre emulsionada, fue de ocho horas. La fotografía muestra unos techos que se veían desde su taller. Luego de años de investigación, Niépce se asoció con Daguerre (Francia, 1789-1851), quién patentó el invento después de su muerte y le dio el nombre de daguerrotipo, en 1839. Los daguerrotipos son impresiones fotográficas obtenidas sobre una placa de metal sensibilizada mediante una emulsión sensible a la luz. Este procedimiento permitía la obtención de una imagen en positivo tomada directamente de la realidad, lo que proporcionaba una gran cantidad de detalles y nitidez. Estas imágenes eran de una gran belleza formal. Sin embargo, la emulsión no era muy sensible, por lo que las exposiciones eran lentas y esto dificultaba la toma de retratos; además sus precios eran altísimos e inaccesibles para una gran parte de la población. Tampoco permitía la obtención de copias.

Años más tarde, Henry Fox Talbot (Inglaterra, 1800-1877) desarrolló la técnica del calotipo, como la llamó. Este procedimiento fue el primero que permitió la obtención de copias que se reproducían a partir de un negativo tomado de la realidad, que obtenía de un papel emulsionado, y el positivo, por contacto en otro papel sensibilizado. Los tiempos de exposición se acortaron considerablemente, pero no proporcionaban mayor nitidez.

En 1851, Frederick Scott Archer (Inglaterra, 1813-1857), inventaba el proceso del colodión húmedo, que marcaría un importante avance en la obtención de imágenes fotográficas. Era mucho más sensible que el calotipo, reducía drásticamente los tiempos de exposición a un par de segundos, lo que permitió fotografiar movimiento sin mayor dificultad. El nuevo proceso permitía imágenes mucho más nítidas que el calotipo porque se hacía sobre una base de vidrio emulsionada. Proporcionaba tomas con muchos detalles y las copias, también, se hacían por contacto. Los precios de una copia en papel se habían abaratado hasta una décima parte de un daguerrotipo. Una desventaja que presentaba era que el preparado para la emulsión debía permanecer húmedo mientras se realizaba la exposición, ya que al secarse perdía la sensibilidad. Esto dificultaba enormemente el trabajo del fotógrafo, ya que debía transportar un laboratorio ambulante cuando se realizaban tomas en exteriores. Pese a las dificultades se utilizó por más de tres décadas.

Ninguna de las técnicas mencionadas permitía la posibilidad de ampliar las imágenes, lo que obligaba a utilizar cámaras de gran formato.

En 1877 los hermanos Hyatt inventaban el celuloide, lo que permitió múltiples reproducciones de un negativo, y las cámaras fotográficas fueron más pequeñas y manuales.

En 1878 Charles Bennett inventó la placa seca con una emulsión de gelatina sobre una base de acetato, facilitando el proceso ya que no se requería de un revelado inmediato y era tan rápida que permitió la toma sin necesidad de trípode.

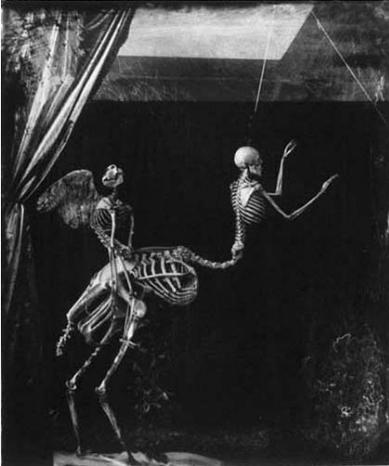
En 1882, George Eastman (Inglaterra, 1854-1932) industrializó la fotografía.

En la misma época se utilizaba el fotograbado como impresión, lo que aumentó la calidad de la imagen impresa. Anteriormente se copiaban las fotos por xilografía, que disminuía la nitidez y resolución de la imagen.

I. 2. Retrato del Cuerpo

(Fotografía de Desnudos y Fotografía Científica, siglo XIX).

Witkin *Cupid and Centaur*, 1992



En lo que se refiere a lo formal, encontramos un tipo de calce que estaría en estrecha relación con los fotógrafos pictóricos de desnudos y los fotógrafos científicos de fines del siglo XIX. La atmósfera y el estilo creados por Witkin, así como el uso de la luz, los elementos retratados y la composición de la toma pueden apreciarse en este tipo de fotografías. Muchos de los pintores del siglo XIX que no podían pagar a modelos, recurrían a fotografías para copiarlas; las poses requeridas se elegían en catálogos y hacia fin de siglo, en revistas especializadas. El cuerpo se disponía según las convenciones de las Bellas Artes. La fotografía de desnudos femeninos puede compararse en un contexto histórico- artístico que se remonta al renacimiento.

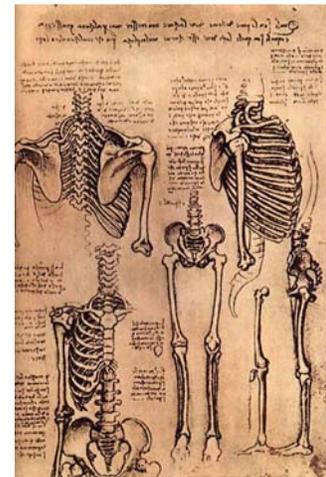


Witkin, *Queer Saint*, 1999

Los estudios del cuerpo humano fueron realizados en muchas civilizaciones. Sin embargo, los estudios hechos en el Renacimiento, por Leonardo Da Vinci (1452-1519) y Andreas Vesalius (1514- 1564), considerado el fundador de la anatomía moderna, eran los de mayor realismo debido a los estudios de perspectiva efectuados en la época, los que se reflejaron en la representación.

La fotografía marcaría un hito importante en las investigaciones médicas y anatómicas por su semejanza con lo representado y su relación directa con la realidad.

Da Vinci, Estudios de anatomía, 1515



- **Fotografía de Desnudos**

En un principio las fotografías eróticas no presentaron mayor problema. Recordemos que las primeras técnicas empleadas eran muy caras y de difícil acceso -como los daguerrotipos-, pero cuando los precios bajaron, éstas se hicieron más fácil de obtener. Esto se convirtió en un problema para la moral de la época y por consiguiente para las autoridades. Es en esta época en la que aparecía la fotografía pornográfica. La invención de nuevos métodos de reproducción conquistó una mayor cantidad de adeptos. Se popularizaron también las postales eróticas, que se hicieron más públicas. La mayor cantidad de imágenes de este tipo son de autor desconocido, puesto que sus autores debían permanecer en el anonimato por una cuestión de seguridad legal.

Los fotógrafos trataron de asemejar su lenguaje a los cánones impuestos por la pintura y arte clásicos. Los fotógrafos pictóricos basaban toda su estética en los cánones consagrados por la pintura, como las escenografías y fondos, los cortinajes, los accesorios usados en la decoración, incluso, trataban de asemejar el grano de la película al trazo en pintura con diversos tipos de intervenciones y procedimientos.



Thomas Eakins, 1880.



Eugene Durieu, 1854

Luego de una larga tradición de desnudos en pintura, dibujo y escultura, las fotografías de desnudos eran consideradas obscenas e indecentes, ya que con la nueva técnica se podía ver mujeres reales.

Tampoco se libraron de los apelativos negativos, imágenes antropológicas de tribus de indígenas, ya que sus atuendos eran bastante escasos y muchas veces carecían de ellos. El cuerpo humano, en el siglo XIX, era considerado inmoral y se mantenía oculto bajo las ropas.

Ernest James Bellocq (1873- 1949), fotografió prostitutas en Nueva Orleans. Su fotografía vista



Bellocq, *Desnudo con Máscara*, 1912

desde el punto de vista actual, se asemeja a las imágenes de Witkin ya que están ajadas y rayadas producto de los avatares del tiempo.



Witkin 2003

En el caso del desnudo masculino, éste se inspiraba también, en la estética de la antigüedad clásica, rescatada luego por el Renacimiento. Sin embargo este tema enfrentó una mayor dificultad ya que la cantidad de tabúes y prejuicios con los que tenía que lidiar eran mucho más profundos. Las fotografías de Wilhelm von Gloeden (1856-1931) eran imágenes muy sugestivas de jovencitos en las que se mostraban



Wilhelm von Gloeden, 1902

tácitamente los genitales y las cuales se comercializaban en el mundo homosexual. También fueron publicadas en la revista del fotógrafo Stieglitz (1864-1946), en periódicos y revistas antropológicas, por ser consideradas imágenes estéticas.



Witkin, *Von Gloeden in Asien*, 1984

El objetivo de la pornografía es provocar excitación sexual. Para la sociedad presenta un riesgo ya que además de considerársela inmoral, puede incentivar impulsos sádicos y el temor actual es fomentar la pedofilia en el caso de fotografías de niños desnudos. En el siglo XIX la fotografía que mostraba cuerpos de niños desnudos, no fue una ofensa moral ya que se le

consideró inocente por la evidente condición infantil. Otra atribución habría implicado una verdadera perversión por parte del que lo insinuara. Sin embargo a más de un siglo de distancia las imágenes del fotógrafo y escritor Lewis Carroll (1832-1898), parecen tener una clara carga



Xie Kitchin, Lewis Carroll, 1875

de perversión, o cuando menos se nos hacen sospechosas. En la actualidad este tema está en discusión porque pueden caber dentro de la intención artística o pornográfica, indistintamente.



Witkin, *Nude with Mask*, 1994

El tabú más importante referente a los desnudos pornográficos es la sexualidad. Toda fotografía implica una posesión física y una actitud voyeurista, más aún de desnudos.

A medida que el siglo XIX avanzaba, las fotografías según los cánones clásicos perdían interés. Aparecieron cámaras menos aparatosas, con objetivos intercambiables y con distinta distancia focal, lo que permitió acercamientos a los que antes era imposible acceder, además de permitir variados ángulos de una toma. El cuerpo se tornó más real y se aceptaron categorías de imperfección con respecto a todos los temas fotografiados. *Algo feo o grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado.*⁵

El paso del tiempo en las fotografías es otro factor que Witkin ha considerado en su intervención, es por eso que sus imágenes dan la sensación de estar manchadas, ajadas y sucias, como cualquier fotografía antigua.

Como afirma Susan Sontag,⁶ Las fotografías, cuando se ajan, ensucian, manchan, resquebrajan y amarillean, conservan un buen aspecto; con frecuencia mejoran. Recurso del que Witkin se aprovecha mediante su intervención.

⁵ Sontag op. cit., pag. 25

⁶ Ibidem, pag. 89

- **Fotografía Científica**

En el siglo XIX la fotografía fue considerada como proveedora de una verdad absoluta. La antropología, que había aparecido como disciplina también en el siglo XIX, utilizó imágenes fotográficas para proporcionar registros objetivos de los grupos étnicos que estaban llamados a extinguirse. La ciencia también reconocía el gran potencial que brindaba la fotografía. Desde principios de la década de 1850, publicaciones médicas y fotográficas sugerían distintas aplicaciones de la fotografía para el progreso de la investigación en anatomía, fisiología y patología.

Los fotógrafos científicos no buscaban componer imágenes placenteras, sólo les interesaba mostrar las condiciones de sus modelos. Por lo general las personas retratadas posaban de pié, desnudos, contra un fondo neutro.

Sin embargo, en algunos casos, nos encontramos con que el tratamiento estético era el usado en cualquier desnudo convencional o fotografía de interés médico o científico de la época. Se usaban telones pintados, alfombras, objetos para decorar, etc.



Anónimo, Niña con cuatro piernas. 1902

El estudio realizado por estos científicos, mediante la imagen fotográfica, marcó un gran avance para la ciencia.

Si bien es cierto las ilustraciones científicas eran muy descriptivas (como las de Da Vinci), no lo eran tanto como una fotografía. Con el nuevo invento y los avances de la técnica- además de los adelantos en la óptica- se pudo obtener imágenes más reales y descriptivas, con una mayor cantidad de detalles.

La aparición de la fotografía permitió mayores avances en botánica, biología, astronomía, microbiología, etc., ya que las imágenes fotográficas proporcionaban mayor objetividad.

Desde sus inicios, la fotografía repercutió en la ciencia.

En el siglo XIV se inventan las primeras lentes para corregir la visión, con lo que surgía la curiosidad por aumentar el tamaño visual y aparente de los objetos.

En el siglo XVII aparece el microscopio como invento, lo que hizo visible el mundo de los seres diminutos.

En 1839 se obtenían fotografías a través de microscopios. Muchos seres vegetales y animales tenían un tamaño tan pequeño que eran invisibles para el ojo humano. En 1843 se fotografiaron insectos con un considerable aumento.

Sin embargo, existían muchas imperfecciones ópticas en los aparatos, lo que dificultaba el estudio del microcosmos.

El desarrollo de las lentes acromáticas y la invención de la fotografía, permitieron los avances de las ciencias relacionadas con la óptica.

La astronomía también se valió del nuevo invento en la obtención de imágenes, las que se tomaban a través de los telescopios.



Foto lunar, 1890

En 1850 se tomaron las primeras imágenes de la luna. Hacia 1870 se obtuvieron fotografías nítidas y precisas de eclipses.

El desarrollo de los sistemas ópticos brindaba a la astronomía un cambio fundamental en la observación de la naturaleza.

En 1895 Wilhelm Konrad Röntgen (1845-1923) descubre un tipo de radiación a la que llamó rayos X. Con este descubrimiento era posible observar el interior del cuerpo vivo sin necesidad de abrirlo quirúrgicamente, lo que permitía diagnosticar la presencia de una lesión o enfermedad.

*La búsqueda por una comprensión de las fuerzas invisibles del cuerpo llevó a los intelectuales y artistas de finales del XIX influenciados por las teorías evolucionistas de Darwin, los mecanismos del inconsciente y los descubrimientos de las ciencias, comienzan a interesarse por el mundo (oculto a la mirada) que existe en el interior de los seres y que no habían podido imaginar. En este sentido, la incorporación de la fotografía a la investigación de la medicina clásica, así como la aparición de la medicina de laboratorio van a significar un avance muy considerable para desentrañar la opacidad del cuerpo. En 1880 la utilización del microscopio de alta definición va a permitir el estudio detallado del mundo orgánico invisible al ojo; el desarrollo de la microbiología (entre 1875 y 1909 son identificados más de veinticinco gérmenes patógenos en diferentes laboratorios de toda Europa) conoce un avance imparable. Cuando, en 1895, Louis Pasteur muere, lega al mundo un universo poblado de seres infinitamente diminutos, invisibles a la mirada; son los microbios: **¡Los hay por todas partes! ¡En el aire, en los rayos del sol que iluminan nuestro laboratorio, pululan!**, diría Pasteur.⁷*

⁷ Cortés, José Miguel. *Un Estudio Sobre Lo Monstruoso en el Arte*, Anagrama: Barcelona 1997. pag. 153.



Wilhelm Konrad Röntgen. Radiografías. 1895.

Es interesante pensar que los avances en óptica y fotografía abrían un mundo que hasta esa época era invisible para el ser humano. Mostraban lo *inmostrable*.

La fotografía permitió captar fases del movimiento, seres microscópicos, ondas electromagnéticas que el ojo humano es incapaz de captar.



El neurólogo francés, Guillaume Duchenne, (1806- 1875), creó la electrodiagnos y electroterapia. Con esto se pudo explorar los efectos de estímulos eléctricos sobre nervios y músculos enfermos, retratándolos mediante la fotografía (1852-56). La fotografía retrató todo tipo de anomalías físicas, enfermedades a la piel, en general todo lo que salía de la norma, en relación a lo anatómicamente *normal*.

Guillaume Duchenne, 1852

Durante mucho tiempo la fotografía requirió de la *pose* del sujeto fotografiado. Ya que los materiales utilizados eran poco sensibles, necesitaban de mucha luz para crear la imagen; esto se hacía mediante prolongadas exposiciones, incluso se usaba un *apoya cabeza* para que la persona retratada fuera capaz de soportar el tiempo que debía permanecer en total inmovilidad. Mediante la pose debía existir una entrega por parte del modelo y una cierta complicidad con el fotógrafo. La captura de imágenes a la que se lanzaron los fotógrafos, destruyó esa inocencia y complicidad.

Se fotografiaron cuerpos envejecidos o con alguna deformidad física, temas que no correspondían a los estereotipos clásicos, lo que fue ampliando la apreciación estética.

John Merrick, 1890



Las fotografías de Witkin, rescatan esa inocencia perdida; las escenografías y ambientes especiales que crea para sus modelos los enaltecen y transforman. A esos seres de marginada existencia, que no tienen cabida más que como monstruos en una sociedad que sólo valora la belleza, les permite vivir una realidad distinta en la imagen. Les crea un mundo aparte, de imágenes, en el que se les puede considerar especiales por ser distintos. Imágenes donde lo anormal de su existencia los convierte en el privilegio de unos pocos.



Witkin, *Woman on a Table*, 1987

I. 3. Análisis de *Estudio del Pintor, (Courbet), Witkin, 1990.*

Se realizarán observaciones a la obra de Witkin, *Studio of the Painter (Courbet)*, (París, 1990).

En este caso el envío lo hace hacia la fotografía de desnudos y la fotografía científica.



Witkin, *Estudio del Pintor, (Courbet)*, 1990.

Courbet *El Taller del Pintor*, 1855

Claramente, la alusión está hecha a la obra de Courbet *El Taller del Pintor*, realizada en el año 1855.

En la fotografía de Witkin existe una tela colgada de un listón de madera, que sirve de escenografía; en la parte superior



de la obra se deja ver el fondo y el techo del lugar donde se montó la escena. En el extremo derecho, sobre la tela cuelga una cortina oscura, como en la obra original; bajo la cortina se situó un niño que se está desplazando (fotografía estroboscópica o cronofotografía, técnicas fotográficas para estudios de movimiento), el que no alcanza a salir y marca el límite derecho.

Al centro está el pintor, lleva puesta una máscara utilizada por Witkin en el estudio hecho para la fotografía. La mano del pintor muestra un barrido, (técnica utilizada en fotografía para demostrar movimiento). A sus pies el perro del original, en este caso se ha transformado en

gato, y el niño que miraba el trabajo del pintor, es ahora un simio, con un pincel en la mano; (recordemos la obra de Witkin *Manuel Osorio* de 1982, la cual alude a la obra de Goya, *Manuel Osorio de Zuñiga*, de 1788, en la que al niño, Witkin también lo transforma en mono).



Witkin, *Manuel Osorio*, 1982



Goya, *Manuel Osorio de Zuñiga*, 1788.

La modelo que en Courbet permanecía contemplativa y de perfil detrás del pintor, ahora se desplaza, dándonos la espalda, hacia el fondo.

Casi todos los personajes de la pintura han desaparecido con excepción de los ya nombrados y otro que está contorneado detrás de la tela pintada, que más que ser humano parece una escultura y a sus pies tiene una calavera. Witkin reproduce este personaje con su estética propia ya que lo recrea como una de sus naturalezas muertas.

En el extremo inferior izquierdo, aparecen dos personajes de otra obra de Courbet *Muchachas a Orillas del Sena* de 1857.

Courbet, *Muchachas a Orillas del Sena*, 1857.



Courbet postulaba que la fuerza de la pintura radicaba en la pintura y no en el sujeto como lo planteaba la poética romántica. Lo que pretendía Courbet (1819-1877) con su pintura era no idealizar la realidad, la que pretende vivir tal como es. Elimina todos los accesorios que impiden ver su



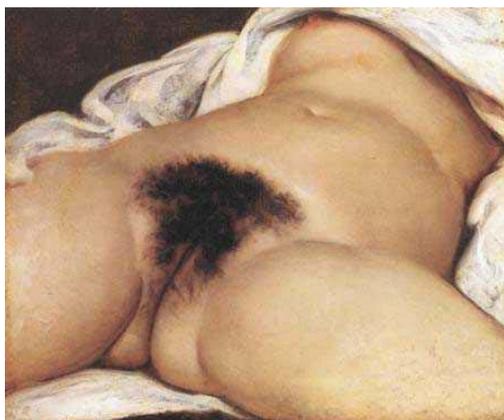
realidad como tal, rechazando todas las inclinaciones de gusto dictaminadas en su época. *El realismo de Courbet*, como afirma Argan, *es un principio moral antes que estético, pretenderá*

ser la constatación de lo verdadero.⁸ Para Courbet existe la necesidad de enfrentarse directamente con la realidad.

La pintura de Courbet propone una realidad fragmentada. No pretenderá representar al ser humano ni a la naturaleza en forma general, sino una persona o lugar corriente. Su intención será la de representar *presencias físicas* y no sentimientos. Su obra debe interpretarse como un trozo de realidad y no como proyección de lo real.

Esta realidad fragmentada puede verse en la obra de Courbet, *El Origen del Mundo*. Es el detalle del sexo de una mujer desnuda. Este tipo de fragmentación de la realidad propio de la fotografía además permitía seleccionar trozos de esa realidad al utilizar objetivos de distinta distancia focal.

El Origen del Mundo, Courbet. 1866



En 1866, Courbet pintó *El Origen del mundo*. En 1988 por primera vez el cuadro fue exhibido, en The Brooklyn Museum of Art. , no fue expuesta en Francia hasta 1995 en el Musée d'Orsay. Después de pasar por varios dueños, en 1935 Charles Léger le puso por título el que conocemos en la actualidad. Con la fotografía, la realidad se veía fragmentada en el tiempo y en la forma de representarla.

La técnica fotográfica, por su capacidad de reproducir la realidad de la forma más objetiva que hasta ese momento se había logrado, contaba con la aprobación y oposición de muchos críticos de arte de la época, así como también de la corriente realista.

Courbet tratará su técnica con la mayor objetividad posible. *El realismo de Courbet- manifiesta Argan- responde a la necesidad de tomar conciencia de la realidad en sus desgarramientos y contradicciones, de ensimismarse con ella, de vivirla.*⁹

Una de las razones de la reforma de la pintura fue la necesidad de redefinir su esencia y sus objetivos con relación al nuevo instrumento de reproducción mecánica de la realidad, la fotografía. El crítico Etienne Jean Delécluze fue un real opositor a la pintura de Courbet, la que comparó con imágenes fotográficas. *El gusto por el naturalismo- se quejaba Delécluze- es*

⁸ Argan, Julio Carlo. *El Arte Moderno*. Ediciones Akal: Madrid, 1991. pag. 84

⁹ Ibidem pag. 86

perjudicial para el arte serio... Debiera decirse que la presión, implacablemente creciente, que ha ejecutado el realismo en estos diez últimos años, insistiendo en que las artes se vuelvan pura imitación, se debe a dos fuerzas científicas que, en acción, son funestas: el daguerrotipo y la fotografía (es decir la foto sobre papel), con las cuales los artistas ya no tienen más remedio que contar. El intelecto y el ojo del pintor naturalista, se transforman en una especie de daguerrotipo que sin voluntad, sin gusto, sin conciencia, se deja subyugar por el aspecto de las cosas, sean lo que sean, y registra mecánicamente sus imágenes. El artista, el hombre, renuncia a sí mismo; se convierte en mero instrumento, se aplana hasta volverse espejo, y su principal distinción consiste en ser perfectamente uniforme y en recibir un buen acabado liso y reluciente. Esta forma salvaje de pintar, da por resultado un arte degradado y rebajado, y éste es el arte que el señor Courbet propone con una temeridad rayana en el cinismo. El principio de que la imitación exacta de la naturaleza es el objetivo del arte, y que la elección del tema tiene poco que ver con tal de que éste quede fielmente reproducido, se ve exagerado por el daguerrotipo y la fotografía. (Journal des Débats, 21 de marzo de 1851).¹⁰

En 1856 Henri Delaborde, afirmaba: *más que una imagen veraz, lo que la fotografía produce es una brutal realidad.*¹¹ Muchos de los opositores al nuevo invento, manifestaban que la fotografía era la negación del ideal ya que se veía a la realidad, además de vulgar, como carente de estilo, pero la posibilidad de ser retratado fotográficamente era más accesible que la opción de un retrato ejecutado por un pintor, produciendo la masiva aprobación de la fotografía.

Los desnudos fotográficos molestaron a la sociedad de la época por ser *provocativos, demasiado reales e inmorales.* Estas fotografías se podían adquirir a bajos precios y sirvieron, también, como material de consulta a los pintores, como a Delacroix y a Courbet.



Courbet, *Estudio del Pintor*, 1855



Villeneuve, desnudo, 1854

¹⁰ Scharf, Aarón. *Arte y Fotografía*, Alianza Editorial: Madrid, 1994. pag. 134

¹¹ Ibidem Pag. 136

Courbet utilizó fotografías de Villeneuve (también pintor y litografista), a partir de 1842. Para la pintura *El Taller del Pintor*, Courbet usó la fotografía de un desnudo femenino con un cortinaje sostenido contra el pecho, al que situó de pie junto a la silla, en el centro del cuadro. La fotografía pertenecía, probablemente, a una serie publicada por Villeneuve en 1853.

Existen documentos y datos visuales que indican que Courbet utilizó muchas referencias fotográficas para la elaboración de sus pinturas.

En la fotografía de Witkin, *Estudio del Pintor*, el desnudo femenino es una alusión a otra pintura de Courbet, *Las Bañistas* de 1853, la que también tiene un antecedente fotográfico de la serie de desnudos de Villeneuve, mencionado anteriormente.



Courbet, *Las Bañistas*, 1853 (detalle)



Villeneuve, *Desnudo, Paris*, 1853

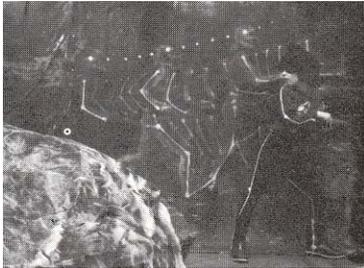


Witkin, *Estudio del Pintor*, 1990 (detalle)

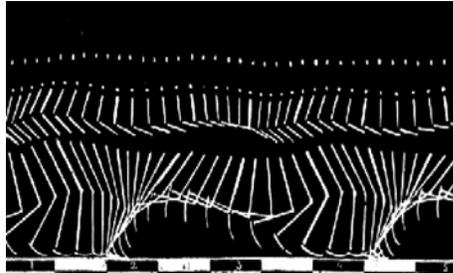
Para el siglo XIX, toda la obra de Courbet significó un sacrilegio estético ya que mostraba demasiada veracidad.

En ambas obras (en la de Courbet y en la de Witkin), el pintor está casi en el centro de la composición. La mano de éste, en la fotografía witkiniana, está barrida por el movimiento. Fotográficamente se logra con una exposición prolongada. Por encima de la pintura interna que se muestra en la obra, aparece una paloma volando; su movimiento ha sido congelado. Son conocidas las secuencias fotográficas, ejecutadas por Muybridge (década de 1880), que muestran la sucesión de un movimiento, mediante fotografías estáticas y registrado por varias cámaras simultáneas.

Al lado derecho del cuadro nos encontramos con otro estudio de movimiento, representado por el desplazamiento de un niño; en este caso, Witkin recurre a lo que en su época (década de 1880), se llamó cronofotografía. Gracias a las características de la técnica fotográfica se logró captar ópticamente el movimiento, además de la obtención de imágenes de alto contenido estético. Muybridge (1830-1904) y Marey (1830-1904) fueron los principales representantes de las diversas investigaciones del movimiento, que finalmente darían como resultado la invención



Witkin, *Estudio del Pintor*, 1990 (detalle)



Marey, Cronofotografía, 1886

del cine en 1895, (que en el siglo XX servirían de estudio a los futuristas).

Las cronofotografías a pesar que carecían de claridad, reproducían cada fase del movimiento en su correcta posición espacial y mostraban la continuidad del movimiento mismo. Las imágenes producidas daban como resultado, además de la estructura del movimiento, interesantes signos gráficos.

Se logran manteniendo el obturador abierto; el sujeto fotografiado debe estar iluminado contra un fondo negro. En el momento de ejecutarse el movimiento, el material sensible irá captando cada fase del desplazamiento en el mismo cuadro.

Con esta obra Witkin, además de hacer sus envíos a la pintura de Courbet, los hace también a la época de los inicios de la fotografía, y a la influencia de ésta sobre el arte en general. Nos pasea por la historia del siglo XIX, partiendo en la década del 50 cuando se inician los escándalos provocados por los pintores realistas y por los fotógrafos. Nos hace un recorrido, como el personaje del niño que se desplaza en el espacio hasta el límite de la foto, de los registros del movimiento que darán como resultado, al término del siglo, el cine. La civilización cambiaba de siglo y con ello se producía una vertiginosa transformación de lo artesanal a lo tecnológico.

Witkin, aparentemente, nos muestra *El Taller del Pintor*, de Courbet, pero lo que en realidad hace es devolver su pintura (la de Courbet) a sus orígenes, a la fotografía.

La fotografía se instaló como una técnica de mayor objetividad, a las que hasta ese momento existían. Contribuyó en la ciencia, la justicia y orden social, además de modificar la forma de percibir el mundo.

I. 4. La Huella Fotográfica

Centraremos el estudio en fundamentar a través de un breve análisis de la ontología del lenguaje fotográfico, cómo la fotografía se yergue sobre su condición de reflejo mimético de un instante de tiempo, de un lugar específico, convertido en imagen estática. La muerte nos interesará desde el punto de vista de la conciencia humana, como término de la vida, como cesación de los sentidos, como fin de la existencia. La muerte vista desde la vida sin capacidad de cambio; como fin último de toda la especie, la característica elemental de la existencia.

Lorenzo Becerril, 1890



La capacidad mimética que posee esencialmente la fotografía, ha hecho de ella el medio más usado desde fines del siglo XIX. Mediante la imagen fotográfica, podríamos decir que hemos duplicado el mundo. La inmensa cantidad de imágenes que nos inunda diariamente sin lugar a dudas son fotográficas.

A través de la fotografía hemos tratado de apropiarnos de lo fotografiado; el afán adquisitivo de nuestra cultura ha deformado a tal punto nuestra percepción de la realidad que de una u otra forma hemos intentado capturarla. La rapidez de los avances tecnológicos en relación con la fotografía implicó la conquista de la mayor cantidad de temas a retratar, y esto a su vez nos dio la posibilidad de poseer otra realidad.

La fotografía nos concede la posibilidad de aprisionar el tiempo y de convertirlo en objeto; en una imagen de realidad. Este es sin duda el gran valor que ella posee, ya que el hombre ha tenido, desde siempre, la necesidad de apoderarse de su entorno a través de imágenes y con esta técnica de alguna forma sintió alcanzarlo. Al observar una foto, más aún en las antiguas, tenemos la sensación de un tiempo detenido. Un momento de realidad sin movimiento en el que comenzará a existir uno nuevo, distinto. Esta técnica convierte un instante que ya pasó en la prolongación de un presente. Existe algo que capta la foto que nuestra percepción no detecta. Una especie de inconsciente, que se nos aparece en la imagen. La fotografía nos transforma en consciente algo que se nos pasó, a veces, inadvertido. La sucesión constante de tiempo en la que vivimos no nos permite tener conciencia en forma plena. Ese continuo paso de presente a pasado y la sensación de futuro, nos envuelve en un insistente movimiento que no tenemos posibilidad de detener y son las

fotografías las que muchas veces llenarán esos vacíos que permanecen en el olvido. ...*La cámara fotográfica ha creado un instrumento que fija las impresiones ópticas fugaces, servicio que el fonógrafo le rinde con las no menos fugaces impresiones auditivas, constituyendo ambos instrumentos materializaciones de su innata facultad de recordar; es decir, de su memoria.*¹²

La fotografía se establecerá como la memoria que atrapa un tiempo remoto, hasta que la luz o el tiempo le pongan un fin absoluto.

Atget, 1901



La fotografía paraliza ese continuo paso de tiempo para poder apreciarlo, transforma eso que el ojo es incapaz de percibir, en una nueva imagen tomada de la realidad. La interioridad con la que vivimos lo presente a veces deja fuera lo exterior. La posibilidad que se le brinda al hombre de inmortalizar un momento, si bien es sólo la ilusión en una imagen, históricamente, debe provocar un cambio interno. El hombre cree perpetuarse a través de una imagen, sin embargo cada una de las imágenes de personas nos confirma la

fragilidad de la existencia y nos recuerda hacia donde nos dirigimos, inevitablemente, a nuestro fin.

Todas las fotografías atestiguan lo vulnerable de la existencia porque congelan un momento y nos muestran el inexorable paso del tiempo. Dice Susan Sontag *“Tomar 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 el paso despiadado del tiempo.”*¹³

Existe en cada fotografía ese último suspiro, de un momento pasado. Con la fotografía hemos pasado de la realidad, a la inmovilidad eterna de un instante. Una realidad de tiempo, convertida en muerte. ...*La fecha forma parte de la foto: no tanto porque denota un estilo (ello no me concierne), sino porque hace pensar, obliga a sopesar la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones”.*¹⁴ La sensación de un tiempo detenido en cada imagen, también se evidencia por la posibilidad de revivir ese momento pasado y hacerlo consciente.

¹² Freud, Sigmund. *El Malestar en la Cultura*, Obras Completas tomo III, Biblioteca Nueva: Madrid, 1981. pag 3034

¹³ Sontag, op cit. Pag.25

¹⁴ Barthes, Roland. *La Cámara Lúcida*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1997. pag. 147

Por la particularidad de captar la semejanza con lo retratado, el medio fotográfico confiere veracidad. En el libro, *El Acto Fotográfico* Phillipe Dubois, se refiere a la huella física dejada en cada fotografía, como marca *indicial*. La fotografía entendida como *index*. Como *la huella física de un objeto real que ha estado ahí en un momento determinado. ...*

*La huella (fotográfica) no puede ser, en el fondo, más que singular, tan singular como su referente mismo. ...antes que nada, ella designa un objeto o un ser particular, en lo que tiene de absolutamente individual.*¹⁵

Sin embargo la fotografía, nunca, deja de ser la interpretación de su autor. Es la descripción del propio mundo del fotógrafo, como cualquier lenguaje (utilizado como tal). Es inevitable la intervención subjetiva de la persona creadora, aunque se trate de un proceso físico y mecánico. Aún cuando la fotografía se proponga retratar la realidad será irremediable su limitación por fundamentos de gusto, época o cultura. No cambiará fundamentos morales pero será esencial para su afianzamiento. Cada toma fotográfica corresponde a una selección arbitraria por parte del fotógrafo. *En la medida en que la fotografía es (o debería ser) acerca del mundo, el fotógrafo cuenta poco, pero en la medida en que es el instrumento de una subjetividad intrépida y exploratoria, el fotógrafo es todo.*¹⁶

Muchas de las imágenes fotográficas con las que diariamente vivimos, son parte de los objetos que nos sobrevivirán. *Las fotografías - dice Susan Sontag- son reducidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adulteradas, trucadas. Envejecen, atacadas por las enfermedades habituales de los objetos de papel; desaparecen; se vuelven valiosas, se compran y venden; se reproducen.* Con esta forma de clasificarlas les da casi la importancia de *objetos vivientes*. Dice además- *Las fotografías son quizá el más misterioso de todos los objetos que constituyen y densifican el medio ambiente que consideramos moderno. En realidad, las fotografías son experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su afán adquisitivo.*¹⁷

El fotografiar a alguien siempre será una agresión, un acto sublimado de asesinato. La cámara dispara y transforma un momento de vida, de movimiento, en un objeto inerte cargado con su referente, y la sensación irremediable de haber dejado de ser. Un algo transformado en otro.

Al tomar una fotografía se está siendo partícipe de la mortalidad de algo o de alguien. En cada fotografía se tiene la certeza de que lo fotografiado ya no es. Ese espacio y tiempo que se

¹⁵ Dubois, Phillipe. *El Acto Fotográfico*, Paidós Comunicación: Barcelona, 1983. pag. 65

¹⁶ Sontag, op. cit. Pag. 132

¹⁷ Ibidem Pag. 14

abandonaron a su captura, irremediamente, quedaron en un pasado y ya no son. Cambian de conjugación verbal.

Con la foto se logra descontextualizar un momento, seccionarlo y congelarlo. La importancia, además de lograr una relación mimética con la naturaleza, será testimoniar el inclemente paso del tiempo, que en sí siempre será un claro signo de ausencia. *Las cámaras se lanzaron a duplicar el mundo en momentos en que el paisaje humano empezaba a sufrir cambios vertiginosos: mientras se destruye un número indecible de formas de vida biológica y social, se obtiene un medio para registrar lo que está desapareciendo... Así como los parientes y amigos muertos preservados en el álbum familiar, cuya presencia en fotografías exorciza en parte la ansiedad y el remordimiento provocado por su desaparición, las fotografías de barrios hoy demolidos, de zonas rurales desfiguradas y esterilizadas, nos procuran una relación tenue con el pasado.*¹⁸

Cada fotografía es un momento transformado en objeto. El tiempo contenido en cada fotografía será un valor fundamental con el cual se validará su propio existir. Como fósil de papel atestiguará tiempos pasados, y el irremediable paso del tiempo elevará al nivel de arte todas las fotos que sobrevivan a futuro, como cualquier vestigio encontrado hoy de un tiempo pasado. Desde hace casi dos siglos el hombre se ha encargado de *escribir* la historia mediante imágenes fotográficas. Testigos de metal, vidrio y cartón que han sobrevivido varias generaciones, que nos sobrevivirán y seguirán su existir.

Ronald Kay, se refiere a la toma fotográfica como la experiencia de la propia ausencia.

*... mirar cara a cara a la muerte en el fascinante duplicado de la propia apariencia. La fotografía que desplaza encandilada la figura humana a lo maravilloso, al glamour del bromuro de plata (quien no desea verse retratado) es el maquillaje, de Thanatos, con el que se le imprimen a las formas la aparición de lo vivo, las máscaras mortuorias de la civilización. La fotografía es una segunda piel suplementaria delimitada por otro espacio, por otro tiempo, la permanente zona de transición a un orden que se nos sustrae. Sobrevive el lente y su ojo sin mirada. A la carne viva no le queda más que la función inorgánica de mantener en orden y en acción el aparato fotográfico, y a la vez, poner a disposición los múltiples cuadros vivos para un orden ausente, socavador de límites.*¹⁹

En cada fotografía vemos un momento que ha dejado de existir, una muerte del tiempo y del espacio dando paso a otro tiempo y espacio que vivirán en cada imagen. Toda fotografía

¹⁸ Ibidem Pag. 26

¹⁹ Kay, Ronald. *Del Espacio de Aquí*, Ediciones Metales Pesados: Santiago de Chile, 1980. pag. 22

muestra una disociación entre la realidad viva del presente y la nueva realidad de la propia imagen, esa sensación de *eternidad* que sólo vemos en las fotos. Mas aún las que se pueden ver en un momento brevemente posterior a la toma, como las polaroid y las digitales.

La cámara ha retratado diversas realidades, lo que nos ha ayudado a ampliar el horizonte de lo bello. La nueva herramienta que se presentaba como un otro lenguaje podía abarcar realidades más universales que no correspondían precisamente a lo que hasta el momento se había representado en el arte. Podríamos decir que el lenguaje fotográfico es el lenguaje que marcó al arte del siglo XX, sin dejar de lado el cine, que tiene como fundamento la fotografía.

Desde sus inicios, las imágenes fotográficas abarcaron una gran cantidad de temas, sirvieron como denuncia para abolir el trabajo infantil como en la obra de Lewis Hine (1874-1940), la cual mostraba realidades de pobreza y abandono. La fotografía mostró la muerte en los campos de batalla y la muerte como *retrato mortuario*. Reprodujo lugares que sabemos ya no existen. Retrató a la sociedad de la época de fines del siglo XIX y principios del XX, algunas de hace más de un siglo y otras de hace casi dos, que corresponden a técnicas como el daguerrotipo. Imágenes que sabemos que están muriendo debido al paso del tiempo y al mismo elemento que algún día fue motivo de su nacimiento, la luz. Son los vestigios del tiempo, un tiempo retratado. Cada fotografía es la imagen del tiempo que pasó y que irremediamente no volverá. No existe otro lenguaje en que mejor se retrate el paso del tiempo. *En 1850, Delacroix en Journal asignó éxitos a experimentos fotográficos realizados en Cambridge. Se obtuvo una imagen de la estrella Vega. “Ya que la luz de la estrella cuyo daguerrotipo se obtuvo tardó veinte años en atravesar el espacio que la separa de la Tierra, el rayo que se fijó en la placa por lo tanto había abandonado la esfera celeste mucho antes que Daguerre descubriera el proceso mediante el cual acabamos de ganar el control de esta luz.”*²⁰

La concepción del tiempo fue cambiando con los avances tecnológicos. Nos cuesta entender que la luz que nos llega de las estrellas ya no existe. Más aún, en una fotografía que nos da otra noción de tiempo.

Al mirar una fotografía no es a ella a quien vemos sino a lo representado, la foto en sí se nos hace invisible. Dice Barthes, en *La Cámara Lúcida*, *Tal foto, jamás se distingue de su referente, o por lo menos no se distingue en el acto o para todo el mundo (como ocurriría con cualquier otra imagen, sobrecargada de entrada y por estatuto por la forma de estar simulado*

²⁰ Sontag, op. cit. Pag. 167

*el objeto): percibir el significante fotográfico no es imposible, pero exige un acto secundario de saber o de reflexión.*²¹

En cada fotografía vemos, antes que nada su referente. ...*Diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios.*²²

La fotografía, como huella de algo que posó frente a la cámara, es el vestigio de un momento fijado por un proceso físico y otro químico, que contiene su referente y su esencia. *La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, o tener valor documental; sin embargo procede siempre por su génesis de la ontología del modelo. De ahí el encanto de las fotografías de los álbumes familiares. Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea- como el arte- eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción.*²³

Contienen la aparente eternidad de un instante.

²¹ Barthes, op. cit. Pag 32, 33

²² Barthes, op. cit. Pag 33

²³ Bazin, André. *¿Qué es el cine ? I. Ontología de la Imagen Fotográfica*. Ediciones Rialp : Madrid, 2004, pag. 29.

I. 5. La Fotografía como Testimonio y Evidencia

Una facultad inherente a la fotografía es la de suministrar evidencia, que es la prueba de que algo o alguien estuvo ahí. Se le considera una prueba veraz de un hecho acontecido. Toda fotografía atestigua la existencia de lo fotografiado. Su condición de huella es la realidad ontológica donde radica su importancia, más importante aún que su cualidad mimética. Ella siempre atestigua y forzosamente legitima, es la prueba categórica de la existencia de lo que muestra.



Lewis Hine, *Construcción del Empire State*, 1930-31



Lewis Hine, *Niña Trabajando*, 1898

La huella indicial, por naturaleza, no sólo atestigua, sino, más dinámicamente aún, designa. Ella señala con el dedo. ²⁴

La triconomía peirciana se refiere a la relación que existiría entre icono, index y símbolo.

Icono/ index/ símbolo.

Icono es un signo que remite al objeto que denota simplemente en virtud de las características que posee, ya sea que este objeto exista realmente o no.

Llamo index al signo que significa su objeto solamente en virtud del hecho de que está realmente en conexión con él. (...), al signo determinado por su objeto dinámico en virtud de la relación real que mantiene con él. (...)Un index es un signo que remite al objeto que denota porque está realmente afectado por ese objeto.

Un símbolo es un signo que remite al objeto... .. determina la interpretación del símbolo por referencia a este objeto. ²⁵

La fotografía es irrevocablemente una huella ya que su relación con el referente, con lo fotografiado, es irremediable. Es lo que la define. Recordemos que en sus inicios se utilizó la técnica del fotograma (el fotograma es una técnica fotográfica obtenida sin cámara ni objetivo).

²⁴ Dubois op. cit. Pag. 69

²⁵ Peirce, Charles Sander. *Collected Paper*, 1931 a 1958. Cita tomada del libro de Phillippe Dubois, *El Acto Fotográfico*. Pag 57-69

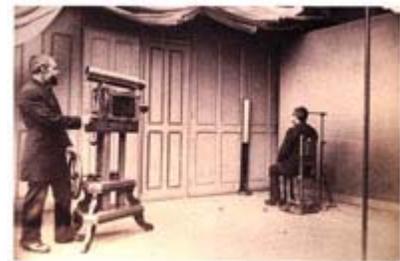
Sobre el material sensible se disponen elementos opacos o traslúcidos que dejan una marca al aplicarles luz y al ser revelados. Los objetos registrarán sus sombras y contornos. Fue una de las primeras técnicas fotográficas utilizadas por Fox Talbot.



Henry Fox Talbot, 1839
Dibujo Fotogénico

Perfeccionarían la técnica años más tarde Man Ray, Moholy Nagy, Ezra Pound. En las primeras pruebas de sensibilidad del material es donde su condición de ser radica más claramente. *Si se quiere comprender en qué consiste la originalidad de la imagen fotográfica, obligatoriamente hay que ver el proceso más que el producto.*²⁶

En la segunda mitad del siglo XIX la fotografía fue utilizada como herramienta de evidencia por la policía y organizaciones de control de la población. Ya en 1841 (dos años después de haberse patentado la fotografía como invento) se retrataba a los criminales en París. A fines de la década se había difundido por Europa (Francia e Inglaterra fueron pioneros), y se estaban catalogando escenas de crímenes, retratos de las víctimas y de victimarios de asesinatos. Se la utilizó como herramienta en los registros para clasificar a los criminales y ya para fines de la década se contaba con todo un catastro de locos, desadaptados sociales y todo tipo de marginados. Fue en esta época en la que apareció la fotografía forense. Antes de la aparición de la fotografía, la descripción de las escenas de asesinatos se hacía por escrito. En el texto de Foucault, *Yo Pierre Riviere...*, (1973),²⁷ aparece la descripción de la escena de un asesinato en la que se detalla cómo fueron encontrados los cuerpos sin vida de tres personas; si bien es cierto la descripción es bastante detallada, no es lo mismo que las imágenes fotográficas de las escenas de crímenes tomadas a fines del sg. XIX, pese a las fallas de éstas. Existían técnicas específicas para este tipo de pericia que podemos encontrar en publicaciones de historia de la fotografía. Se utilizaba, por ejemplo, un trípode, puesto desde arriba del cuerpo para evidenciar el estado del cuerpo al ser encontrado y la fotografía era tomada con un objetivo gran angular. En muchas de estas imágenes se pueden ver las patas del trípode utilizado.



Técnica para retratar, Alphonse Bertillon, 1883

²⁶ Dubois op. cit. Pag. 61

²⁷ Foucault, Michel. *Yo Pierre Riviere, Habiendo Degollado a mi Madre, Mi Hermana y Mi Hermano.* Tusquets Editor: Barcelona, 1976.

Existían también técnicas y formas de retratar a los criminales y desquiciados, así también la forma de catalogar a los individuos de una población. En Europa y parte de América, la fotografía se había convertido en un instrumento importante para controlar el crimen, permitiendo tener un mayor control de la población. En 1882, Alphonse Bertillon innovó, con una ficha criminal que facilitaba la identificación de los criminales ya que contaba con una fotografía de frente y de perfil de los delincuentes y asesinos.



Bertillon, Fotografía Antropométrica. 1885.

El cómo nos afectan las fotografías estará muy influenciado por una conciencia política dominante, dependerá desde dónde y en qué contexto estemos insertados, social y moralmente. El uso que se les dé a las imágenes fotográficas será influido por su disposición y unión en relación con la realidad, lo que condicionará su significado. La relatividad de los contenidos obedece a nuestro vínculo con el medio. De ésta relatividad es de la que se han valido la política y la publicidad para manipular la información. Una imagen puede decir mucho, sin embargo se la puede manejar en la dirección que nos interese. Diremos entonces que la fotografía influirá en la medida de su relación con su inserción y esto dependerá de la intención dada por los poderes jerárquicos de la política imperante. *Lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por fotografías es la existencia de una conciencia política relevante.*²⁸



Weegee, Murder, 1940

²⁸ Sontag op. cit. Pag. 29

Philippe Dubois afirma que por sobre su esencia de huella, existen convenciones que determinarán los códigos culturales utilizados en la creación de la imagen. *...se observará también que el principio de la huella, por esencial que sea, sólo marca un momento en el conjunto del proceso fotográfico. En efecto, antes y después de ese momento del registro natural del mundo sobre la superficie sensible hay, de una y otra parte, gestos absolutamente culturales, codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas (antes: elección del tema, del tipo de aparato, de la película, del tiempo de exposición, del ángulo de visión, etcétera- todo lo que prepara y culmina en la decisión última del disparo-; después: todas las elecciones se repiten en ocasión del revelado y del tiraje; la foto entra en los circuitos de difusión, siempre codificados y culturales- prensa, arte, moda, porno, ciencia, justicia, familia...).*²⁹

Sin embargo Dubois atisba el cambio. Al salir, una fotografía, del contexto político y cuando en nosotros detona algo, el *punctum*, de Barthes es donde la fotografía se nos revela como otro que nos es conocido. Cuando vemos en lo fotografiado algo más que la representación, vemos su esencia. Es entonces cuando se revela. Un momento particular y único de un momento y lugar. *Es por tanto sólo entre dos series de códigos, únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella (un mensaje sin código). Es ahí, pero ahí solamente, que el hombre no interviene y no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía. Hay ahí una falla, un instante de olvido de los códigos, un index casi puro. Este instante, por cierto, no habrá durado más que una fracción de segundo y será en seguida tomado y recuperado por los códigos, que ya no lo soltarán (esto para relativizar el poder de la Referencia en fotografía), pero al mismo tiempo, este instante de pura indicialidad, por ser constitutivo, no carecerá de consecuencias teóricas.*³⁰

La fotografía cabe en un instante que no cae en el olvido. Esa es la falla a la que se refiere Dubois. En la imagen fotográfica se evidencia su esencia absoluta, cada instante es único y particular.

Anónimo, Niño Muerto, 1880



La fotografía también mostró la muerte. Los retratos mortuorios se hicieron populares ya que muchas veces, ese retrato era el único que se tenía del familiar, y de algún modo se podía eternizar en la imagen.

²⁹ Dubois op. cit. Pag. 81,82

³⁰ Dubois op. cit. Pag. 82

En Europa, la tradición de retratar niños muertos se conservó durante mucho tiempo. Antes de la fotografía esto se realizaban mediante la pintura, pero a ella sólo podían acceder las familias adineradas.

La técnica del daguerrotipo permitió tener un tipo de inscripción más objetiva, pero no más económica. Fue después, con los nuevos procesos, que esta práctica se popularizó. Recordemos que la fotografía mediante el avance de la técnica había abaratado considerablemente sus costos.

La costumbre estuvo vigente por varias décadas, hasta fines del siglo XIX. Este arte ritual fue el intento por transformar el sufrimiento en resignación y consuelo, al tener la posibilidad de conservar, al menos, una imagen de la persona o niño muerto.

Durante el rito de la muerte, un fotógrafo contratado por los deudos, imprimía las fotografías del muerto con los parientes, que posaban para la toma. Otra modalidad era la de llevar al niño muerto a los estudios fotográficos, que contaban con producción. Se retrataron desde niños hasta ancianos. Hacia fines del siglo XIX este ritual dejó de realizarse por razones de higiene.

Mathew Brady, Guerra de Secesión, 1862



Mathew Brady retrató en 1862, la guerra de Secesión. Por primera vez se pudieron ver los campos de batalla y las víctimas de guerra.

Alrededor del mundo fueron desapareciendo, por diversos motivos, pueblos de los que hoy sólo se conservan fotografías y crónicas de la época. Inscripciones de su existencia.

América sufrió la colonización de distintas culturas las que fueron acabando con muchas de las etnias existentes. A fines del siglo XIX, aún vivían pueblos como los Onas, Kawasqar, Pieles Rojas, las que fueron retratadas por fotógrafos de la época.

Se fotografiaron muchas razas que empezaban a desaparecer, etnias, especies animales y vegetales hoy extintas. Sabemos que existieron, no sólo por los relatos escritos de los cronistas e historiadores sino que, porque tenemos fotografías que nos certifican que ahí estuvieron.



Edward Curtis, Piel roja, 1907



Anónimo, Samurai, 1887



Alberto Dàgostini, Onas, 1900

Para cuando la fotografía se había masificado e industrializado, a fines el siglo XIX, en toda Europa se había introducido en las instituciones disciplinarias, lo que ayudó a tener una mejor vigilancia de la ciudadanía. El poder disciplinario se convierte en un sistema integrado a la economía y a la política regente. *A medida que el aparato de producción se va haciendo más importante y más complejo, a medida que aumentan el número de los obreros y la división del trabajo, las tareas de control se hacen más necesarias y más difíciles. Vigilar pasa a ser una función definida, pero que debe formar parte integrante del proceso de producción.*³¹

Benjamín, relaciona la fotografía de Atget, de principios del siglo XX, de las calles vacías de París con el lugar en que se ha cometido un crimen. *Porque también éste está vacío y se le fotografía a causa de los indicio. Con Atget comienzan las placas fotográficas a convertirse en pruebas en el proceso histórico.*³² Aunque sabemos que habría empezado mucho antes con el inicio de la fotografía.

Desde fines del siglo XVIII se instaura con las nuevas disciplinas, el poder de la Norma que traerá para las sociedades una nueva demarcación de los límites de la conducta. La Norma y la Vigilancia son las grandes herramientas de poder con las que se pretenderá homogenizar a la población. Sin embargo desde la Modernidad, en el ámbito moral, las fronteras de lo permitido se fueron ampliando y esto se lo debemos en gran parte a la fotografía y a los medios de comunicación ya que cambiaron la percepción de la realidad. Dentro del mundo de las vanguardias se permite transgredir las normas de lo establecido.

³¹ Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*. Siglo XXI Editores: Madrid, 2000. p 179

³² Benjamin op cit p 31

Es así como llegamos a obras como la de Witkin, presentadas con un lenguaje accesible (fotografía), la de Gunther Von Haggens o la de Damien Hirsh que presentan grados mayores de complejidad por el lenguaje utilizado.

Witkin, *Hombre sin cabeza*, 1993



Desde el momento que vemos una fotografía que nos impacta, sentimos la necesidad de ver más, poco a poco nos adormecemos y pronto perdemos la capacidad de asombro. Los medios nos han bombardeado de realidades perturbadoras que en un principio nos conmocionaban y que con el paso del tiempo se nos van tornando en algo cotidiano y hasta familiar.³³

Las imágenes transfiguran. Las imágenes anestesian.

Las imágenes adormecen cuando solo las vemos por lo que representan miméticamente.



Witkin, *Medio Cuerpo*, 1998

³³ Sontag, op. cit. Pag.30

I. 6. Arte y Fotografía

Le Grey, 1850.



Una fotografía de 1900, que entonces conmovía a causa del tema, quizá hoy nos conmueva porque es una fotografía tomada en 1900. Las cualidades e intenciones específicas de las fotografías tienden a ser engullidas por el pathos generalizado de la añoranza. La distancia estética parece incorporada a la experiencia misma de mirar fotografías, si no inmediatamente, sin duda con el paso del tiempo. El tiempo termina por elevar casi todas las fotografías, aún las más torpes, al nivel de arte.

Sobre la Fotografía.

Walter Benjamín (1892-1940), afirmaba que la época de la reproductibilidad técnica había despojado al arte de su fundamento, el

aura. Su esencia intrínseca, lo que le era propio y la hacía valiosa, había desaparecido.

Benjamín define aura como, *la manifestación irrepitable de una lejanía (por cercana que pueda estar). Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual.* ³⁴

Esta definición corresponde, más bien, a un posible del hacer fotográfico.

Cada fotografía es la manifestación, a través de una imagen, de una lejanía por cerca que se encuentre. Toda foto correspondería a una fracción de tiempo, siempre, de un pasado por muy reciente que éste sea. La fotografía convierte el presente en pasado transformándolo en lejanía. *Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual.* ³⁵

De un negativo podemos realizar una cantidad considerable de imágenes, sin embargo existe en la matriz (negativo) la huella lumínica que se obtuvo de un momento preciso e irrepitable. Este negativo irremediamente tendrá el aura a la que se refiere Benjamín.

Otra definición de aura correspondería a la unicidad de la obra, se refiere a ese objeto único, particular e irrepitable que en este caso correspondería al negativo, placa de metal, de vidrio o papel, según sea la técnica utilizada (el material sensible a la luz, que la capta directamente de

³⁴ Benjamín, Walter. *El Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*. Del libro *Discursos Interrumpidos*. Taurus Ediciones: Madrid, 1973. p 26

³⁵ Benjamín, op. cit. p 26

la realidad). *Se observará que este principio de singularidad indicial tiene en realidad su origen en la unicidad misma del referente. Por definición, éste no puede jamás repetirse existencialmente; jamás se atraviesa dos veces el mismo río. De modo que, por extensión metonímica, según la lógica de la contigüidad, ese rasgo de unicidad referencial va a caracterizar también la relación que se establece entre signo y su objeto...*³⁶

El aura en Benjamín corresponde a la esencia de la fotografía. *Me parece, en efecto, que la noción misma de aura, que es el núcleo de las teorías benjaminianas de la fotografía, descansa en una definición que da cuenta con bastante exactitud de nuestro doble principio, que constituye todo el juego del acto fotográfico: principio de distancia y de proximidad. Conexión y corte (del signo con el referente). De ahí la duplicidad de esta imagen, verdadera aparición (en los dos sentidos del término), a la vez visión espectral (alucinatoria) por estar cortada, separada, y huella única, singular, por ser indicial. Cada palabra de la definición de Benjamín debe tenerse en consideración: ¿Qué es exactamente el aura? Una trama singular de espacio y de tiempo: la única aparición de algo lejano, por próximo que esté.*³⁷

La categoría de index que Phillipe Dubois otorga a la imagen fotográfica sería su consecuencia teórica más importante ya que cada fotografía sería siempre única (la toma misma) ya que sólo puede haber una y sólo una imagen de persona o cosa de un momento particular. Considerando incluso la posibilidad de tomar la misma escena con una multitud de cámaras. Cómo llegan los rayos lumínicos al negativo es único, son esos rayos y no otros su forma de incidir en el negativo será irremediamente como los afecte la dirección de la luz, el lugar en que se disponga la cámara, el objetivo utilizado y el material sensible que se emplee en la toma. Todos los factores mencionados determinarán su huella indicial. Entonces, podemos refutar lo que Benjamín pensaba de la técnica fotográfica respecto de su reproductibilidad mecánica, ya que afirmaba que ésta técnica carecía de una auténtica presencia, unicidad o aura. (...) *una fotografía de Atget impresa en el papel hoy inconseguible que él utilizó posee un aura.*³⁸



Atget, 1910

³⁶ Dubois op. cit. p. 65

³⁷ Ibidem p 91

³⁸ Ibidem p 150

*La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de visión del siglo.*³⁹

El campo de visión excluido en la visión benjaminiana es el fundamento que adquiere cualquier objeto conservado en el tiempo. Toda la ideología contemporánea se basa en los vestigios de algo que no conocemos pero que por pruebas materiales como los fósiles han permitido la elaboración de la prehistoria. Parte de la historia del siglo XIX y XX está contada por fotografías.

La postura de Benjamín de la técnica fotográfica podría atribuírsele a la mirada demasiado cercana a la aparición de ésta, ya que al contar con un siglo de distancia, ésta cambiaría radicalmente. El problema que presentía Benjamín, ahora sería uno de sus fundamentos y validación. El tiempo selecciona solamente algunos elementos de la historia y muchas veces su conservación se produce al azar, de forma arbitraria y sin intervención humana.

La significación histórica de la fotografía radica en su calidad de huella de un tiempo y un espacio determinado.

La fotografía y su masificación ayudaron a cambiar los cánones estéticos que habían sido impuestos por la tradición desde la antigüedad clásica. La aparición de la fotografía, históricamente, coincide con la época del Romanticismo. En la época de su masificación estaban innovando en pintura los impresionistas. La pintura se estaba liberando de su posibilidad mimética para adentrarse en el espíritu del artista y empezaba a representar temas conectados con estados interiores del hombre. La fotografía terminó por marcar la definitiva independencia de la mimesis en la pintura, de su larga esclavitud de pretender ser un espejo de lo real. *...una parte muy importante del arte contemporáneo – toda su parte innovadora, todo lo que es seguramente la personalidad central, como una evolución hacia una radicalización de la lógica indicial, como si la fotografía, una vez pasado el tiempo de su instalación y de su generalización, una vez bien arraigada la lógica profunda y latente que la definía, se hubiera puesto a revelar, a impregnar, a nutrir a los artistas, explícitamente o no, hasta el punto de favorecer finalmente una especie de renovación y relanzamiento de las otras prácticas artísticas.*⁴⁰

³⁹ Benjamín, op. cit. p 32

⁴⁰ Dubois op. cit. p 104

Se empezó a innovar en nuevos lenguajes que la técnica pictórica permitía y a fines del siglo XIX el lenguaje del cine proponía nuevas posibilidades creativas.

Cuando los fotógrafos se lanzaron a la captura de imágenes no consideraron la diversidad formal de la realidad retratada a través de fotos, ya que éstas contribuirían a cambios fundamentales en los cánones de la belleza clásica. *Nadie jamás descubrió la fealdad a través de fotografías. Pero muchos, a través de fotografías, han descubierto la belleza.*⁴¹

*Fox Talbot le dio el nombre de calotipo a la fotografía, de Kalos, bello. La cámara es incapaz de fotografiar un inquilinato o una pila de basura sin transfigurarlos. Por no mencionar una represa o una fábrica de cables eléctricos: frente a estas cosas, la fotografía sólo puede decir **Qué bello.***⁴²

Cartier Bresson, Sevilla, 1933



Susan Sontag afirma que la capacidad que tendría la cámara para embellecer la realidad proviene de su limitado poder para comunicar la verdad. Recordemos que su forma de parcelar y detener un instante de tiempo convierte a las imágenes

fotográficas, pese a su mimetismo con la realidad, en una total subjetividad que dependerá

de qué y cómo se quiera mostrar.

*Lúgubres fábricas y avenidas atestadas de carteles lucen tan bellas, a través del ojo de la cámara, como iglesias y paisajes bucólicos. Más bellos, según el gusto moderno.*⁴³



Atget, 1925

⁴¹ Sontag, op. cit. Pag. 95

⁴² Ibidem. Pag. 117

⁴³ Ibidem. Pag. 89

Dice Susan Sontag de la fotografía ... *ha logrado transformar la más abyecta pobreza, encarándola de una manera estilizada, técnicamente perfecta, en objeto de regocijo.*⁴⁴

Una posibilidad de la fotografía para otorgar atributos estéticos a la realidad, por ella representada, estaría dada porque siempre corresponde a un tiempo pasado. Esta propiedad es la que hace de cada fotografía, la representación de algo que dejó de existir. *Como vehículo de cierta reacción contra lo convencionalmente bello, la fotografía ha servido para ampliar inmensamente nuestra noción de lo estéticamente agradable.*⁴⁵

Las imágenes fotográficas colaboraron con la incorporación de nuevos conceptos estéticos, como lo feo, lo grotesco, lo monstruoso, lo siniestro. Sin perder de vista que el cambio se estaba produciendo desde el Romanticismo. Tal vez, le debemos la larga tradición que se asentó en los conceptos de lo bello a la incapacidad del hombre de aceptar lo distinto. Estos conceptos se mantuvieron durante siglos.

Susan Sontag cita a Whitman con las siguientes palabras: *Nadie se inquietaría por la belleza y fealdad, si aceptara una perspectiva suficientemente amplia de lo real, de la heterogeneidad y vitalidad de la experiencia práctica.*⁴⁶

*Esta democratización de las pautas formales es la contrapartida lógica de la democratización de la noción de belleza impuesta por la fotografía. Las fotografías han revelado que la belleza, tradicionalmente asociada con modelos ejemplares (el arte figurativo de los griegos clásicos sólo mostraba la juventud, el cuerpo en su perfección), existe por doquier. Como a las personas que se acicalan para la cámara, a lo desagradable y chato también se le ha asignado su belleza.*⁴⁷

A fines del siglo XIX el cine irrumpía en los sentidos de los espectadores, lo que ayudaría en los cambios estéticos de las artes visuales.

⁴⁴ Ibidem. Pag. 117

⁴⁵ Ibidem. Pag. 115

⁴⁶ Ibidem. Pag. 37

⁴⁷ Ibidem. Pag. 113

I. 7. La Mirada

Voyeurismo y Fetichismo fotográfico

En esa obsesión por observar sin ser vistos, observando realidades sin ser sorprendidos, nos encontramos frente a realidades pornográficas y de violencia desmedida, a las que podemos acceder cada vez con mayor facilidad. Ante esta posibilidad visual de acceso a otras realidades que no son nuestras, nos hemos convertido en observadores obsesivos cada vez menos dispuestos a renunciar a la eventualidad de comprobar mirando. Podríamos decir que el voyeurismo es la obsesión puesta en la visión por la necesidad de apoderarnos de realidades que, directamente, no nos pertenecen. El voyeurismo es el acto de disfrutar observando actitudes íntimas de otras personas y se relaciona con la excitación sexual. En este caso llamaremos así a cualquier tipo de alteración que nos pueda provocar la observación de algo. Muchas veces esta perturbación nos la darán imágenes, y no necesariamente la realidad.

El verdadero voyeur, es el que mira a través de un agujero o ranura, fisgoneando para no ser sorprendido. La mirada del fotógrafo es esencialmente voyeurista, así como la del loco obsesivo por los detalles. La mirada fotográfica no es más sana que la del demente pero siempre está justificada. La mirada creadora se validará en sí misma, es una obsesión disfrazada, velada, invisible. La obsesión del fotógrafo está en el parcelamiento y control de la realidad, deteniendo instantes que el ojo es incapaz de detener, así también por la posibilidad óptica que nos dan los distintos objetivos utilizados, para agrandar, acercar e intervenir de infinitas formas la imagen. Para luego guardarlas y observarlas saciando y satisfaciendo esta obsesión por mirar. Tal vez este voyeurismo nos aflora por la incapacidad de hacer nuestra esa realidad externa que deseamos, así como la fotografía de un ser querido nos consuela de su ausencia.

La fotografía es la sensación de un momento capturado y detenido, un instante de tiempo recuperado de la continuidad que permite aprisionar ese momento particular separándolo de su referente que se alejará cada vez más, hasta diluirse por completo en el olvido.

Existen muchos puntos de vista desde los cuales podemos analizar la fotografía. Nos centraremos en el punto de vista, en el acto fotográfico como mediador entre una realidad y otra. La realidad *natural* por un lado, y por el otro la realidad, interna, de la imagen fotográfica. Nos interesará la intromisión de la cual se apodera el fotógrafo en cada imagen, por medio de la cámara, en la mirada.

La mirada, a diferencia de la visión, es una compleja construcción que exige una voluntad y un interés. Ver está definido como la capacidad de percibir con los ojos los objetos mediante la acción de la luz. Es una actitud pasiva a diferencia del mirar que es activo y se determina como dirigir la vista a un objeto. Dirigir está denotando un acto de voluntad e interés.

La fotografía analoga a la visión en el sentido físico sin embargo estaría mas cerca de la mirada por tener claramente una intención o gesto que focaliza un objeto u escena mediante su registro. Incluso si no existiera un sujeto sino que solo una cámara que por casualidad plasmara una imagen, al azar, sin intención, la mirada prevalecerá en el momento de convertirse en imagen material. Por lo tanto en el acto fotográfico, estamos ante la mirada y no ante la visión.

Al analizar una obra visual se debe sobrepasar la visión, interrumpirla para situarse en la mirada.

Susan Sontag, en el libro *Sobre la Fotografía*, se refiere muchas veces al acto de fotografiar como analogía a la acción voyeurista. El fotografiar es más que un acto pasivo y un punto de observación. En forma tácita es una forma de alentar la continuación del hecho observado y fotografiado.

La fotografía siempre implicará una agresión por parte del fotógrafo, sin embargo es un momento cualquiera que éste ha elegido, y mediante la parcelación de la realidad lo dignificará y le conferirá importancia.

El siglo XX, dominado por los medios visuales de información, nos ha convertido en consumidores de imágenes, cada vez menos dispuestos a renunciar a la posibilidad de comprobar mirando. Esta obsesión por apoderarnos de otras realidades mediante la imagen visual, nos afecta desde la masificación de la imagen. Desde los inicios de esta masificación los fotógrafos se lanzaron a la captura de la mayor cantidad de imágenes y esto terminó por democratizarlas. Primero fue la fotografía, luego el cine y la televisión. El avance de la tecnología nos permite observar realidades muy lejanas en el mismo momento en que ocurren. Esta posibilidad proporcionada por los medios de comunicación nos transforma en espectadores pasivos de realidades que nos son ajenas y que mediante la imagen visual, hacemos nuestras. Somos un tipo de voyeuristas no necesariamente de una excitación sexual, pero sí de una necesidad de información visual de cualquier tipo.

Los fotógrafos deben mostrar algo extraordinario para causar un impacto acorde con los tiempos. Los medios se han encargado de revelarnos toda una realidad que podríamos tildar de

negativa, en la que se ha apoyado el arte en general. El resultado proporcionado por la democratización de la imagen ha sido la transfiguración de la realidad provocando una anestesia visual.

Susan Sontag dice: *la necesidad de confirmar la realidad y enfatizar la experiencia mediante fotografías es un consumismo estético al que hoy todos son adictos.*⁴⁸

Lo que la fotografía nos ha proporcionado, desde el principio, es la posibilidad de acceder a otras realidades que no nos pertenecen, a modo de voyeurismo, espiando e invadiendo momentos y lugares que nos son ajenos, sin la posibilidad de intervención. *Las fotografías pueden agudizar el deseo de modo directo y utilitario, como cuando alguien colecciona imágenes de ejemplos anónimos de lo deseable como estímulo para la masturbación.*⁴⁹

Daguerrotipo engarzado en anillo
de plata con cristal de aumento
Hamburgo, ca. 1845.



En Inglaterra surgió un tipo de imagen pornográfica llamada *stanhopes*, eran microfotografías que necesitaban de una lupa para ser vistas, se ocultaban en un broche o un anillo, esta práctica también nos propone una práctica voyeur, como también la fotografía estereoscópica que se veía con la ayuda de un aparato óptico mirando a través de un visor. También aparecieron los kinetoscopios que fueron antecedentes del cine. Necesitaban de un mecanismo basado en una percepción óptica para ver una secuencia fotográfica (o de dibujos) que daba la sensación de movimiento.

Con este consumismo infinito de imágenes que nos ha proporcionado la fotografía, ha sido inevitable revisar las definiciones que teníamos de belleza y fealdad. Hemos ampliado nuestra concepción estética de lo agradable, en relación a lo bello.

Podríamos, entonces, considerar a la fotografía como un fetiche generalizado. Freud se refiere al fetichismo como la sustitución inapropiada del objeto sexual que tiene su origen en una impresión sexual de la infancia. El fetiche es un símbolo y, como tal, su simple posesión y contemplación puede estimular la excitación sexual.



Witkin , *Man with Dog*, 1990

⁴⁸ Sontag op. cit. Pag. 34

⁴⁹ Ibidem pag. 26

El fetichismo se configura como un problema de economía simbólica. Es una desviación de culto. Éste engendra patologías, ya que exige retomar al objeto y re-significarlo. Esta perversión, según Freud, consiste en reemplazar el objeto sexual normal por otro que, si bien, estaría relacionado con el primero, es en sí mismo inadecuado para servir a la realización del acto sexual normal. Es un objeto desplazado de su significación común, para instalarse en el objeto del deseo, signifiante, y realizador de placeres para el sujeto que padece ésta patología. La razón por la cual podríamos considerar a la fotografía como tal, es esa suerte de huella física verdadera que existe en cada imagen fotográfica, lo que nos confunde considerando la imagen (en este caso fotográfica) como realidad.

Dice Roland Barthes, en *La Cámara Lúcida*, *La fotografía dice: “esto, es esto, es así, es tal cual”, y no dice otra cosa; una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente, está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera. En una fotografía vemos, siempre, su referente; no es a ella a quien vemos. En la fotografía una pipa siempre es una pipa, irreductiblemente.*⁵⁰

En el texto de Foucault, *Esto no es una Pipa*,⁵¹ nos encontramos con el siguiente párrafo en el que se refiere a la semejanza: *La semejanza implica una aserción única, siempre la misma: esto, eso, también aquello, es tal cosa. La similitud multiplica las afirmaciones diferentes, que danzan juntas, apoyándose y cayendo unas sobre otras. La fotografía adopta el reflejo de su referente pero quieto e inmóvil, lo que nos obligaría a retomarla y conferirle un nuevo significado. La ontología de la foto está, en primer lugar, “allí”. No en el efecto de mimetismo sino en la relación de contigüidad instantánea entre la imagen y su referente, en el principio de “transferencia” de las apariencias de lo real sobre la película sensible. ... La fotografía, por su génesis automática, manifiesta irreductiblemente la existencia del referente pero esto no implica “a priori” que se le parezca. El peso de lo real que la caracteriza proviene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético.*⁵²

También la podríamos pensar como reliquia, ya que existe en cada fotografía ese vestigio de un tiempo pasado que no se volverá a repetir, son *cadáveres de un tiempo real*, que han dejado una huella física. Son representaciones de una existencia singular de un momento y lugar parcelado

⁵⁰ Barthes op. cit. p 32

⁵¹ Foucault, Michel. *Esto no es una Pipa*. Editorial Anagrama: Barcelona, 1993. p 68

⁵² Dubois op.cit. p 31

por la visión del fotógrafo y detenido en el tiempo por un fenómeno físico y químico, conjugados. Es una presencia que inevitablemente afirmará su propia ausencia.

Las fotografías nos marcan un punto de vista muy definido, el de la cámara. Es la elección del fotógrafo el resultado de la imagen que vemos. Cualquier fotografía, siempre, estará mediada por un aparato fotográfico, y esto convertirá al fotógrafo en un “*mirón*” de la realidad. Utilizará la cámara para observar a través de ella, verá a través de un agujero a modo de voyeur, pues su mirada no es inocente ni directa, alterará la realidad dejándola quieta y muerta donde el tiempo y el espacio actuarán de forma distinta. Es una imagen de la realidad transformada en otra, distinta, aunque mimética a su referente.

Lo que el fotógrafo muestra con su obra es una forma particular de ver y percibir la realidad común, representa una realidad transformada y a veces fabricada, como la que propone Witkin. Una concepción distinta de belleza o donde lo feo y grotesco adoptan una dignidad estética. Sin ver la cámara ni el fotógrafo, como espectadores de su obra veremos a través de ellos, como todo voyeurista, a través de un agujero.

La obra de Marcel Duchamp, *Étant Donnée*, (1946- 1966), es una obra esencial en la comprensión del arte del siglo XX. Trata además muchos de los temas polémicos que motivan esta investigación, pero subrayando el tema del voyeurismo en la obra duchampiana y en lo fotográfico, se relacionará con la obra, *Las Meninas*, de Witkin.

Marcel Duchamp, *Desnudo Bajando una Escalera*, 1912



Man Ray, 1912

Duchamp se interesó mucho por la fotografía y el cine, principalmente por su mecanicidad. Le interesó el movimiento real y virtual; trabajó con los estudios realizados, a fines del siglo XIX por Muybridge sobre el movimiento secuencial captado por la fotografía y las cronofotografías obtenidas por Marey.



Desnudo Bajando una Escalera, de 1912, grafica el *movimiento plegable*, como él mismo lo llamó, representando la mecanización del hombre, opuesta a la belleza sensible que había dominado las artes visuales durante siglos.

Existe una obra de la misma época realizada por Man Ray, que muestra a Duchamp bajando una escalera, en la misma postura de la pintura. Ambas

obras demuestran una progresión temporal en el espacio, asunto al que Duchamp dedicaría mucho trabajo, considerando la posibilidad de la existencia de la cuarta dimensión.

Otro interés de Duchamp por la fotografía fue la estereoscopia. Este tipo de imagen consistía en tomar dos fotografías simultáneas de una misma situación. Ambas fotografías eran similares pero se diferenciaban en el punto de vista, tomadas con dos lentes puestos en distintos ángulos, que *veían* como los ojos humanos. Posteriormente se observaban con un aparato óptico que permitía unir las dos imágenes en una, lo que provocaba una espacialidad tridimensional, en fotografías de dos dimensiones. Una obra de Duchamp de 1918-1919, fue realizada con esta técnica, es su ready-made, *Stéréoscopie à la Main*. Para elaborar esta obra se basó en imágenes estereoscópicas y pornográficas, que abundaban a principios del siglo XX.

Las puestas en escena de Witkin casi siempre son evocaciones a obras conocidas de la historia de las artes plásticas de occidente y a la historia de la fotografía. Recordemos que Duchamp citó la historia del arte cuando a principios de siglo puso bigotes a *La Gioconda*.

En el caso de Duchamp fue una forma directa de crítica a la tradición artística y a su historia, en el caso de Witkin, es una crítica velada, no siempre evidente (tampoco, lo es la referencia).

Duchamp otorgó importancia al objeto, más allá de su estética. Los *ready-made* y *objects trouvés*, eran objetos elegidos y designados por él, otorgándoles un desplazamiento del uso y del material originario que daba como resultado un objeto de arte desprovisto de una estética tradicional, pero cargado de contenido y significados. Breton, en su *Diccionario del Surrealismo*, editado por primera vez en 1938, da el siguiente significado a los *ready-made*: *...Objeto banal elevado a la categoría de arte por la mera designación del artista*. Con respecto a ellos, Duchamp declaró que era preciso demostrar la mayor indiferencia posible para no provocar ningún tipo de emoción estética, y en la ausencia total de buen o mal gusto. Existe en los *ready-made* una ausencia de estética que podemos considerar sólo aparente ya que el paso del tiempo jugará un papel importante. El paso de los años los convirtió en obras que traspasaron el lenguaje utilizado (la falta de lenguaje se transformó en tal), puesto que la intencionalidad temática transfirió la carencia de ejecución de la confección del elemento. Lo que el tiempo hizo fue transformar la contingencia de un objeto particular en vestigios de un pasado. Los *ready-made* nos hacen cuestionarnos, más allá de su estética o falta de ella, un problema o singularidad del tiempo sobre la vida. La transformación de todo y cualquier objeto en parte del arte. Duchamp siempre postuló que arte era la vida misma, y pareciera que cada una de los objetos por él propuestos, lo confirman. Muy similar es lo que ocurre con las imágenes fotográficas antiguas. El paso del tiempo sobre ellas las convierte en objetos

estéticos, independiente de su composición o tema ya que pasan a ser indicios de una historia y una época que no volverá. Susan Sontag se refiere a las fotografías, como *objects trouvés*.

En la obra *Torture Morte*, (1959), Duchamp, representó la planta de un pie con moscas muertas reales y *Sculpture-morte* con dos insectos, también reales, realizando un envío a las naturalezas muertas holandesas, de los siglos XVI y XVII.

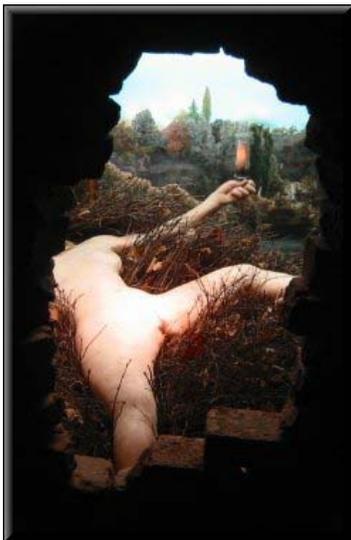
La obra de Witkin, sería un tipo de naturaleza muerta de la clase más sórdida.

Étant Donné, es una puesta en escena que crea una atmósfera en la que se utiliza la fotografía y elementos reales para dar mayor verosimilitud. El maniquí utilizado por Duchamp recuerda los cuerpos desmembrados y sin vida que Witkin dispone en sus composiciones, como también la fotografía forense.

Duchamp, *Étant Donné*, 1946-66



La obra *Étant Donné* de Duchamp se dio a conocer al público, después de su muerte. Fue mantenida en secreto por él durante su elaboración que duró veinte años (1946-1966). Es una compleja instalación tridimensional para la que Duchamp confeccionó un insólito manual de instrucciones del desmontaje y reinstalación de la obra. Juan Antonio Ramírez, en su obra dedicada a Duchamp,



Duchamp el Amor y la Muerte, incluso, (1993), describe la obra montada en el Philadelphia Museum of Art, de la siguiente forma: *Al fondo, embutido en un poderoso marco de ladrillos vistos, se ve un viejo portalón, con la madera desgastada por el tiempo y gruesos clavos de fabricación artesanal. La existencia de dos diminutos agujeros, practicados al centro, a la altura del ojo, sólo se revela cuando nos acercamos a examinar cuidadosamente las características físicas de ese objeto. ¿Y si miramos a través de ellos? El espectáculo, entonces, es tan inesperado en un museo como previsible en alguna fibra profunda del inconsciente colectivo: en el primer plano hay una*

pared de ladrillo con un boquete irregular, como si se hubiera producido violentamente por el efecto de una bomba o de un ariete.

A través de él se percibe casi todo el cuerpo de una mujer desnuda, con las piernas abiertas hacia el espectador, mostrando ostentosamente el sexo, desprovisto de vello púbico, y cuya mano izquierda (la única visible) sostiene una lámpara de luz verdosa. Este cuerpo blanquecino descansa sobre un lecho otoñal de ramas secas. Al fondo, en un luminosísimo paisaje campestre, se percibe una cascada cuyas aguas ilusorias caen con un auténtico movimiento perpetuo.

Esta obra más allá de ser tremendamente erótica, que linda con lo pornográfico, podría considerarse de una tremenda violencia.

El cuerpo que para algunos es una incitación al placer, también podría parecer un cuerpo inerte y mutilado, dejado ahí por su verdugo. En su libro, Ramírez, nos relata lo sentido al mirar a través de los agujeros como un cuerpo ofrecido al amor, sin embargo, al observar las fotos del manual de instrucciones, en las que se puede ver todo lo no visto por el espectador de la obra, vemos una muñeca mutilada, sin cabeza y sin otras partes del cuerpo (que no se ven en la obra por el punto de vista del espectador), *los despojos de un ser humano colocados en una mesa sacrificial.*

Parece un cuerpo muerto, como tantas fotografías forenses de cadáveres encontrados en medio de un campo. O una de las muñecas diseccionadas de Hans Bellmer, (1902-1975).



Puppe, Hans Bellmer, 1938



Fotografía forense, 1947

Algo muy importante de esta obra es el paisaje ilusionista del fondo, creado mediante fotografías para brindar profundidad y un mayor realismo. Recordemos que el paisaje es uno de los géneros pictóricos tradicionales y había sido la excusa utilizada por los impresionistas en sus trabajos a modo de pintura retiniana. No es casual que Duchamp haya empleado este

artilugio visual para provocar un mayor realismo. Al hacer una retrospectiva, vemos a través de toda su obra un rechazo a este tipo de representación. Lo podríamos asumir como una toma de conciencia relacionándolo a la historia del arte y su obra personal. Por un lado tenemos a *Étant Donné*, expuesto con un realismo excepcional y por otro a un Duchamp en toda su obra anterior tratando de eliminar el arte retiniano. Esta paradoja no es tal, más bien reafirma todo el pasado duchampiano, confirmando que el arte no es sólo idea sino que la forma es el otro elemento esencial. El lenguaje utilizado por Duchamp en ésta, su última obra, nos dejaría claro que además del tema, se preocupó de cómo expresarlo, como cada una de sus obras.

Existe un parecido indiscutible de la obra *Étant Donné* con la cámara oscura. La cámara oscura, inspirada a su vez en el ojo humano, es el principio físico en el que se basa la cámara fotográfica. La maquinización del hombre fue un tema reiterativo en toda la obra de Duchamp, y no es casual la analogía de esta obra en particular con el ojo óptico que ella está representando. Los agujeros por los cuales se observa la obra, son el visor. Al mirar hacia adentro nos encontramos con un espacio oscuro, igual al observado a través de la cámara fotográfica; posteriormente está la figura femenina, la cascada, la lámpara y el fondo. Duchamp, entonces, estaría confirmando que la imagen que vemos es sólo nuestra ilusión. Esta cámara media la realidad y vemos entonces algo irreal, creado por él. A su vez nos imaginamos mirando y nos convertimos en *mirones*, tratando de apoderarnos de una imagen irreal, inevitablemente con connotaciones sexuales. Más allá de lo que vemos, Duchamp nos transforma en observadores de una realidad que no somos capaces de intervenir. La obra impide refugiarnos en una apariencia moral que disfrace las sensaciones del mirón con excusas de orden artístico, lo que la convierte en una obra inquietante y amenazadora.

La mirada que se adopta frente a una obra cargada con el sentimiento de lo ominoso corresponde a una mirada obsesiva que examina cada detalle. *La identificación está en el nivel de la mirada, no en el nivel del contenido.*⁵³ Es el espectador el que carga a la obra de significados posibles de interpretar una mirada *normal* no se entrapa en los significados ocultos, solo se queda en la superficie.

Lo ominoso exige una mirada profunda y obsesiva que permita, en alguna medida, dilucidar el sentimiento de inquietud frente a la extrañeza provocada. La obsesión provocada en los detalles corresponde a la actitud perversa del voyeur.

⁵³ Zizek, Slavoj. *Mirando al Sesgo*. Editorial Paidós: Buenos Aires, 2002. p 180

La mirada detona por medio de una obra el carácter sublime u ominoso, ya que no es algo que le pertenezca al objeto o que esté en su naturaleza, sino es un efecto provocado en el espectador. La obra no garantiza la mirada, pero la provoca en complicidad con el espectador.

I. 8. Análisis de *Las Meninas*, Witkin, 1987

Witkin *Las Meninas*, 1987



En la obra de Witkin *Las Meninas*, de 1987, el envío se hace, evidentemente, a la pintura de Velázquez del mismo nombre, realizada en 1636 y a la pintura cubista de Picasso, de 1957, también así llamada. Con estas referencias nos recuerda lo que Picasso habría demostrado con su obra: el hecho artístico nunca es pasado y no será un valor adquirido e inmutable sino que, libremente, se podrá modificar.



Velázquez, 1636



Picasso, 1957

La reiterada alusión a obras de arte consagradas por la historia, en la obra witkiniana, afirma la carencia de tradición del arte dejándolo en un libre desplazamiento a través del tiempo. Así todas las corrientes tendrían la posibilidad de alcanzar algún valor.

Otra referencia importante que Witkin nos sugiere, es al texto escrito por Foucault ⁵⁴ respecto de *Las Meninas* de Velásquez, (1656). El boceto, hecho por Witkin, previo a la fotografía, será dedicado a España y a Foucault (*for Spain and Foucault*).

En la obra de Witkin, la infanta Margarita ha sido sustituida por una niña sin piernas, situada al centro de la composición, sobre un soporte de metal con la forma estructural de los vestidos de la época en la que fue pintada la obra referida (Velásquez, siglo XVII).



Witkin, *Las Meninas*, detalle

Witkin hace una referencia interna a otra fotografía suya, *Mujer sobre una mesa*, del mismo año.

La infanta tiene una cuerda en su mano derecha de la que está atado, a sus pies, un perro (extremo inferior derecho) y en la otra mano, sostiene un pañuelo blanco de encaje.

Han desaparecido los dos enanos de la pintura original. La menina del lado derecho del cuadro se ha transformado en una *forma* que nos recuerda algunas de las figuras de Miró y de alguna época de Picasso. Atrás de la *forma*, una lámpara muy similar a la del *Guernica* de Picasso, de 1939.

En el extremo superior, más referencias a Velásquez: *El Triunfo de Baco* o *Los Borrachos*, pintada entre 1628 y 1630 (extremo izquierdo), en el centro *La Coronación de la Virgen*, realizada entre los años 1641 y 1643, y al extremo derecho *La Fragua de Vulcano*, de 1630.

Por detrás de la infanta y debajo de las pinturas del fondo aparece un personaje a contraluz (no se sabe si está entrando o saliendo de cuadro), sin más vestidura que un paño a la cintura y en la mano una corona hecha con la rama de un árbol.

El espejo de la pintura original, en el que se reflejaban los reyes, es ahora la pintura del espejo en la que ellos alguna vez se reflejaron. En el extremo izquierdo está Witkin sustituyendo a Velásquez. Entre el pintor y el personaje de atrás podemos ver lo que quizás sea una cámara o

⁵⁴ Foucault, Michel. *Las Palabras y Las Cosas: Las Meninas*. Siglo XXI Editores: México, 1971.

proyector, sobre una pequeña mesa. Debajo del pintor, la otra menina se ha transformado en un hombre con el torso desnudo que está acostado de espaldas al suelo con los brazos extendidos hacia la infanta. Sólo podemos verle la mitad superior del cuerpo.

La luz que modela la escena llega desde todo el lado derecho de la fotografía.

Las Meninas de Witkin, es una alegoría a la creación artística. Más que al arte en general, es a la fotografía en particular. Recordemos que la obra de Velásquez, **Las Meninas**, según Foucault, es una alegoría a la creación pictórica

La forma del lado derecho, como ya dijimos, es una referencia a las figuras de Miró y también a las figuras picasianas, como la lengua saliendo de su boca en forma de grito mudo, nos recuerda a algunas de las imágenes del **Guernica**. Este ser deforme está reemplazando a la menina del lado derecho y formalmente se relaciona con la representación de la paleta del pintor, situada en el extremo opuesto. Los signos de Miró *juegan* dentro de la forma otorgándole menos seriedad de la que aparenta, representan mitos del inconsciente amenazantes y feroces reprimidos por la razón picasiana. Están aprisionados por las censuras y los que al recuperar la libertad se volverían mansos e inofensivos (análogamente a los modelos deformes y desperdicios utilizados por Witkin). Estos mitos pertenecientes a lo natural del hombre se representan en Witkin, mediante los signos de Miró reutilizados por el fotógrafo, aprisionados por la figura picassiana. Esta forma monstruosa emite un grito sordo, de horrores internos e inconscientes que no permiten la liberación de lo natural e inocente del ser. Por detrás de la *forma*, nos encontramos con la misma lámpara del **Guernica**, una lámpara que no ilumina.

En algunas fotografías Witkin ha utilizado formas cubistas, principalmente de Picasso, proponiéndolas como analogía a cuerpos desmembrados.

Las pinturas (extremo superior), estarían representando lo sagrado y lo profano. El mundo terrenal, representado por temas mitológicos, **Los Borrachos**, y **la Fragua de Vulcano**; la primera muestra al dios Baco en medio de un grupo de borrachos, y la segunda es la aparición del dios Apolo en la herrería de Vulcano para informarle del adulterio de su esposa Venus con Marte. Los temas de mitología fueron un tema utilizado por el pintor; recordemos además que en la tela original Velásquez utiliza referencias a dos pinturas mitológicas: una es de Rubens, **Palas y Aracne**, (1628-29), y la otra de Jordaens, **Apolo y Marsias**, (1637). En el centro **La Coronación de la Virgen**, (1641-44), realizada por Velásquez para el oratorio de la reina, representando la existencia espiritual. La virgen está siendo coronada por la Santísima Trinidad; Cristo al lado izquierdo, Dios a la derecha y el Espíritu Santo, en forma de paloma sobre la Virgen.

Otra alusión interna a la obra velazqueña es a la serie de la infanta Margarita, realizada por el pintor en distintas épocas de la niña. La muchacha retratada por Witkin nos refiere a otra pintura de Velázquez, *La Infanta Margarita Adolescente*, de 1660.

El personaje del fondo, situado en el umbral de la puerta, es muy similar al personaje de Velázquez y encaja perfectamente con la descripción de Foucault (diferenciándose, sólo, en algunos detalles): *Recorta así un rectángulo claro cuya luz mate (la obra de Witkin carece de color) no se expande por el cuarto. No sería sino un aplanamiento dorado si no estuviera ahuecado hacia el exterior, por un batiente tallado, la curva de una cortina y la sombra de varios escalones (aquí sólo uno). Allí empieza un corredor; (en la fotografía la luz revienta el fondo, impidiendo ver los detalles) pero en vez de perderse en la oscuridad, se disipa en un estallido amarillo en el que la luz, sin entrar, se arremolina y reposa en sí misma. Sobre este fondo, a la vez cercano y sin límites, un hombre destaca su alta silueta; está visto de perfil; en una mano sostiene el peso de una colgadura; (el personaje de Witkin tiene una corona de ramas) sus pies están colocados en dos escalones diferentes; tiene una rodilla flexionada. Quizá va a entrar en el cuarto; quizá se limita a observar lo que pasa en el interior, satisfecho de ver sin ser visto. (...) No se sabe de dónde viene; se puede suponer que, siguiendo los inciertos corredores, ha llegado al cuarto en el que están reunidos los personajes y donde trabaja el pintor; pudiera ser que él también estuviera, hace un momento, en la parte delantera de la escena, en la región invisible que contemplan todos los ojos del cuadro. (...)...sería posible que él fuera un emisario de éste espacio evidente y oculto. Para Witkin es el emisario de lo oculto, es Cristo que visita el siglo XX. Con un pie sobre el escalón- continúa Foucault- y el cuerpo por completo de perfil, el visitante ambiguo entra y sale a la vez, en un balanceo inmóvil.⁵⁵*



Witkin, *Las Meninas*, detalle

Lo que antes era un espejo reflejando a los reyes, ahora es la representación fotográfica de la pintura de Velázquez, del reflejo de Felipe IV y de la reina, Mariana de Austria.

Con respecto al pintor, dice Foucault: *Tomando un poco de distancia, el pintor está colocado al lado de la obra en la que trabaja. Es decir que, para el espectador que lo contempla ahora, está a la derecha de su cuadro que, a su vez, ocupa el extremo izquierdo. Con respecto a este*

⁵⁵ Foucault op. cit. Pag. 20

*mismo espectador, el cuadro está vuelto de espaldas; sólo puede percibirse el reverso con el inmenso bastidor que lo sostiene. En cambio, el pintor es perfectamente visible en toda su estatura; en todo caso no queda oculto por la alta tela que, quizá, va a absorberlo dentro de un momento, cuando, dando un paso hacia ella, vuelva a su trabajo; sin duda, en este instante aparece a los ojos del espectador, surgiendo de esta especie de enorme caja virtual que proyecta hacia atrás la superficie que está por pintar.*⁵⁶

Velázquez, *Las Meninas*, detalle



Si consideramos que el pintor es la autoreferencia de Witkin, toda la escena se transforma en una enorme cámara oscura con la imagen latente de una fotografía, de nosotros, (los espectadores) que se estará proyectando hacia atrás, sobre la superficie virtual de la imagen que vemos. ...como si el pintor no pudiera ser visto a la vez sobre el cuadro en el que se le representa y ver aquel en el que se ocupa de representar algo. Reina en el umbral de estas dos visibilidades.⁵⁷

Lo que Velázquez y Witkin nos muestran es lo visible y lo invisible; lo que se ve y lo que permanece oculto. ...toda la realidad que se construye el arte no es más que el esfuerzo por designar lo infinito desde lo visible. Es ese esfuerzo el que obliga a explotar todos los recursos e ilusiones de lo visible.⁵⁸



Witkin, *Las Meninas*, detalle

Ronald Kay, en su texto *Del Espacio de Aquí* observa con respecto de la ausencia, irremediable, del fotógrafo: *La foto tiene una rara cualidad: más allá que el mero registro de un evento mediante su huella óptica, toda foto es la invisible inscripción material de la mirada de un testigo potencial. (Dicho lugar virtual es ocupado en primera instancia y sólo contingentemente por el fotógrafo).*⁵⁹ Esta cita demuestra la irremplazable, presencia del fotógrafo, en cualquier toma fotográfica. Sin embargo el mismo Witkin demuestra su autorreferencia en el boceto previo a la fotografía, realizado el mismo año. Esta contradicción

⁵⁶ Ibidem p 13

⁵⁷ Ibidem p 13

⁵⁸ Trías op. cit. p 186

⁵⁹ Kay op. cit p 23

se nos aclara al adjudicar su representación física a la imagen de su hermano gemelo, que además es pintor.

Otro signo de ausencia se revela en una cámara fotográfica ubicada por detrás del artista; está



aislada en la penumbra, sobre una pequeña mesa circular (muy similar a la que sostiene el cuerpo mutilado de *Mujer sobre una Mesa*). Este elemento vuelve a comprobar la irremediable ausencia del fotógrafo en lo fotografiado, además de reafirmar su propia ausencia.

Al lado derecho de la infanta (a la izquierda nuestra), Foucault se refiere a la figura de la otra menina de la siguiente forma:

Como un donante en oración, como el Ángel que saluda a la Virgen, una doncella, de

*rodillas, tiende las manos hacia la princesa.*⁶⁰ Witkin la ha transformado en un hombre desnudo tirado en el suelo, del que sólo podemos ver la parte superior del cuerpo. Tiene las manos extendidas hacia la infanta, pero su mirada está dirigida al pintor.



Velázquez, *Las Meninas*, detalle

Como ya dijimos, en esta toma Witkin propone una alegoría a la fotografía. Esta inmensa cámara fotográfica que no se sabe si está dentro de la representación o fuera de ella, en donde nos encontraríamos nosotros (los espectadores). Witkin nos encierra en un juego como el planteado por Velázquez, según la interpretación de Foucault.

Frente a la fotografía, el lugar en donde nosotros nos encontramos, existe un inmenso espejo. Es ahí donde se reflejan los personajes (como el espejo característico de las cámaras reflex, que permite ver la imagen exacta de lo fotografiado). El momento en el que el espejo se levanta es el momento real en que la luz impresiona el material sensible. Nosotros y los personajes representados estamos en el eterno instante del congelamiento fotográfico. Ambos hemos sido sorprendidos por los otros (nosotros por ellos y ellos por nosotros). Estamos en esa *catástrofe cósmica*- como dirá Ronald Kay- *el aislamiento, la incomprensible emancipación de la imagen de la inmediatez de las cosas y de los seres. En las intemperies de las perturbadas superficies fotosensibles se exhibe el parto cruel de una imagen, contenida ya no en la contingencia de los sucesos, sino fija y libre en la huella óptica, aparte y autómatas. Este desprendimiento aniquila la primacía de los objetos en la visualidad; aniquilamiento que toda foto muestra como su*

⁶⁰ Foucault, op cit p 21

*revés: el espectáculo trágico del abandono de la vida, infuso en ellas como un cuadro paranoico en otro cuadro.*⁶¹

¿Somos nosotros los espectadores y ellos los personajes retratados?

¿Son ellos, los que en su *inmensa caja virtual* nos apresan o somos nosotros, quienes cómplices del fotógrafo, los congelamos para convertirlos en los cadáveres de una fracción de tiempo?

Así de pronto nos encontramos en un punto neutro, muerto donde se cruza la mirada del fotógrafo y a la vez la nuestra como espectadores. Es la mirada del otro que devuelve la mirada. Como el voyeur descubierto en su mirada íntima y perversa.

La mirada del otro se encarna en la nuestra. Somos capturados por la mirada del otro al adoptar su mirada. Al mirar cualquier obra adoptamos la mirada de su creador, más aún en una fotografía que por ella somos apresados.

El creador a través del medio debe mostrar y ocultar.*el lente documenta su propia ausencia: una resistencia que logra, aunque sea fugaz y transitoriamente, denunciar su intervención devastadora. Es como si el aparato fotográfico, de hecho invisible en la toma, fuera lo efectivamente grafiado y expuesto, como si emanara de aquellas intemperies sorprendidas, de aquella humanidad descolocada, una materia sensible y efectiva que registra a la cámara incrustándola indescifrada en su aura transparente, como un fósil ignoto.*⁶²

Velázquez desafió las rígidas prescripciones de la pintura oficial que representaban los *ideales* de la época. Rompió con toda la tradición e introdujo en su pintura escenas de la vida cotidiana. En su pintura existe una perfecta fusión entre figura y fondo. La utilización del espacio que envuelve a los personajes es una irradiación de ellos mismos.

La representación de la perspectiva propuesta por Velázquez en *Las Meninas* fue concebida de un modo irreal, que nos encierra en una aparente realidad. Lo cotidiano de la situación, por un lado y lo incierto de la narración, por otro, es como Velázquez representa el infinito. Es importante recordar que Velázquez vivió en una época de cambio donde las concepciones de tiempo y espacio darían un vuelco en el mundo científico y filosófico. Velázquez pertenece al mundo Barroco y lo que el arte de esa época postulaba era que detrás del mundo sensible existía una *firme estructura*, el espacio infinito. Existe una falta de credibilidad del sentido de la

⁶¹ Kay, op cit p 20

⁶² Kay, op. cit. p 29

vista, así como de la absoluta capacidad de metamorfosis de todo el mundo sensible. A propósito dice Trías: *Eso invisible es aquello que no se presenta en la representación, pero que preserva el sentido de ésta. ...Es en cualquier caso, una línea de expansión hacia el infinito.*⁶³

La obra de Velázquez representa la fugacidad y lo transitorio de las cosas, encierra una cierta melancolía que ennoblece a sus personajes. Constituye además el anuncio histórico de un imperio que declinaba y el hundimiento de España.

En el texto de Miguel Angel Asturias, acerca de la obra de Velázquez, el autor, cita el siguiente párrafo de Valle Inclán: *...la gran paleta Velazqueña que difunde todas las imágenes en la luz y las aleja en el espacio vistiéndolas de un quietísimo encanto, como lo hace la memoria cuando evoca las imágenes alejadas y perdidas en las horas del tiempo.*⁶⁴

La técnica utilizada por Witkin, la fotografía, nos confirma la transitoriedad de las cosas y la fugacidad de los instantes. Una fotografía es la sensación de un tiempo detenido, un momento transformado en imagen. Una fracción de tiempo rescatada del irremediable olvido de la memoria.

⁶³ Trías op.cit. p 169

⁶⁴ Asturias, Miguel Ángel. *La obra pictórica completa de Velásquez*. Noguer: Madrid, 1973

Segunda Parte

MENSAJE O SIGNIFICADO

CON- TENIDO

Se entiende contenido como algo que se retiene dentro de otro. En el caso de una expresión artística, el contenido es el significado que muchas veces va encubierto o velado por la forma. Se puede pensar como lo que permanece contenido en el inconsciente.

En la tradición histórica del arte el lenguaje es el que cambia, siendo los contenidos los que han perdurado en el tiempo. El mensaje propuesto por el autor, en la obra, muchas veces queda velado para algunos espectadores. El cómo se relata la obra, ha cambiado según la época.

El concepto de obra de arte empieza con la Modernidad. El siglo XIX trae consigo una infinidad de cambios. Así la forma de representar se va transformando hasta llegar al siglo XX donde el arte rompe, definitivamente, con la tradición.

El arte del siglo XX representa la muerte del arte y un renacimiento de otro tipo de representación, que estaría dada en la ruptura de la forma. Cada elemento físico debiera responder a una unidad del todo. Donde el significado retenido en la forma, se va manifestando a través de ideas contenidas en los signos.

Para poder tener una mayor comprensión de una parte del arte contemporáneo y respaldar, específicamente la obra de Witkin, nos referiremos a temas que atañen a la transgresión. Se analizarán temas relacionados directamente al contenido propuesto por Witkin que va más allá de las alusiones y referencias propuestas en su obra. Por sobre su forma o lenguaje (con el que expresa sentimientos de displacer), a través del sentimiento de lo ominoso, nos propone una reflexión que se relaciona con aspectos negativos existentes en toda la especie humana.

A través de temas tabú nos adentraremos en el análisis de obras del fotógrafo sin perder de vista que la justificación en el estudio propuesto, es que la obra de Witkin sólo la podemos entender mediante el sentimiento de lo ominoso. La obra planteada por Witkin pertenece a estados primarios y arcaicos de la especie humana. Lo ominoso se entenderá como todo lo reprimido social y psíquicamente que a pesar de todo, se manifiesta.

Mediante estudios realizados por Freud respecto al inconsciente, se podrá llegar a una mejor comprensión del sentimiento de lo ominoso como una fusión entre el concepto de lo unheimlich, planteada por Freud, en *Lo Siniestro*,⁶⁵ y la idea de lo abyecto, expuesto en *Los Poderes de la Perversión*,⁶⁶ de Julia Kristeva.

El arte en todas sus manifestaciones y tendencias, más aún en el contemporáneo nos exponen la cultura y psicología del grupo humano en que fueron realizadas. En este caso occidente.

⁶⁵ Freud, Sigmund. *Obras Completas, Lo Siniestro, (Das Unheimliche* título original). Editorial Biblioteca Nueva: Madrid, 1981

⁶⁶ Kristeva, Julia. *Los Poderes de la Perversión*. Siglo XXI Editores: Buenos Aires, 1998.

II. 1. Lo Ominoso

Se entenderá lo ominoso como algo abominable y rechazado una mezcla entre lo siniestro (Freud) y lo abyecto (Kristeva), que permanece olvidado por un proceso de represión pero, que sin embargo, se manifiesta.

Durante mucho tiempo la percepción estética del ser humano fue regida por la apreciación de las proporciones perfectas dadas por la naturaleza, lo finito, lo bello. Esta tradición de lo bello fue heredada por el hombre de la antigüedad clásica (Grecia), y que más tarde fue revivida por el Renacimiento italiano y luego por el Clasicismo.

La filosofía da cuenta del arte como una necesidad espiritual del hombre. Los tratados del Renacimiento y Barroco son sustituidos por la filosofía del arte, la estética, de mayor nivel teórico. La estética Romántica planteará que sólo se puede llegar al arte a través del espíritu humano y no por medio de normas a poner en práctica. Con esto se tenderá a un fin ideal imposible de alcanzar y será lo que le dará el interés y tensión al arte.

A fines del siglo XVIII, Immanuele Kant (1724-1804) será quién revolucionará la apreciación estética con *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*,⁶⁷(1764), y más tarde con la *Crítica del Juicio*,⁶⁸(1790); en ambos textos propone un cambio en relación con los conceptos estéticos que hasta ese momento sólo consideraban la valoración de la naturaleza y del arte como poseedores de lo bello.

Distingue en forma absoluta el concepto de *lo bello* incorporando uno distinto dándole el nombre de *lo sublime*. Esta consideración hará cambiar los fundamentos teóricos de la historia del arte y será fundamental para comprender el arte Romántico.

El Romanticismo intentará corregir y modificar la naturaleza adaptándola a los sentimientos humanos y planteándola como ambiente de la vida. Lo bello romántico es lo bello subjetivo y mutable que se contrapone a lo bello clásico, objetivo e inmutable. Existen dos posturas frente a lo bello, en el Romanticismo, la poética de lo pintoresco y la poética de lo sublime. La primera no busca cánones de belleza universal sino el detalle de lo característico. La poética de lo sublime, ve al individuo inmerso en un ambiente misterioso y hostil. Estas dos posturas distintas frente a la naturaleza se complementan y ambas dan cuenta de la dificultad de relación entre individuo y sociedad. Surge así la concepción que el arte no nace de la naturaleza, sino

⁶⁷ Kant, Immanuel. *Observaciones acerca del Sentimiento de lo Bello y de lo Sublime*. Alianza: Madrid, 1990.

⁶⁸ Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Editorial Espasa Calpe: Madrid, 1995.

del propio arte. Es una forma de pensar a través de imágenes, tan legítima como la de pensar a través de conceptos.

Kant afirma en la *Crítica del Juicio*, en el Libro Primero de *La Analítica de lo Bello*, en relación al juicio de gusto, que éste no tendría relación con el conocimiento, sino que se trataría de un juicio netamente estético, de tal modo, que subjetivo. Sólo podrá aspirar a lo objetivo por el sentimiento de placer y de displacer en relación con el sujeto mismo y no con el objeto. Para encontrar belleza en algo no se necesita de un juicio moral, el juicio de gusto sólo debe ser contemplativo, indiferente a la existencia del objeto ya que éste se relacionará con sentimientos del sujeto. Al juicio de gusto además de estarle asociada la carencia de interés, debe tener una pretensión de validez para todos (sin apoyarse en objetos), es decir, la aspiración de universalidad subjetiva. La belleza no es la propiedad de una cosa.

Kant afirma que el sentimiento más delicado es particularmente de dos especies: el sentimiento de lo bello y el de lo sublime. Para disfrutar del sentimiento de lo bello se deben experimentar sensaciones apacibles, alegres y risueñas. Pero para poder experimentar lo sublime, *se debe sentir complacencia pero con horror, la noche es sublime, el día es bello; Lo sublime conmueve, lo bello encanta.*

La soledad profunda es sublime, pero de una manera terrible.

Lo bello y lo sublime tendrán en común que ambos provocan placer, por lo tanto necesitarán de un juicio de reflexión. La complacencia no dependerá de sensaciones sino de conceptos indeterminados. Así la complacencia estará en relación, mediante la facultad de la imaginación, a una intuición dada por la razón. Ambos aspirarán a la universalidad, en vista de cada sujeto, y sólo apelarán al sentimiento de placer y no al conocimiento del objeto. Lo bello se relaciona con la promoción de la vida y con lo finito, en cambio el sentimiento de lo sublime estaría, más bien, dado por lo ilimitado, la infinitud y por un momentáneo impedimento de las fuerzas vitales (como la muerte). Se asociaría entonces lo bello con un placer *positivo* y lo sublime con placer *negativo*.

La provocación del sentimiento de lo sublime estaría dada por una violentación a la imaginación, siendo ésta la diferencia fundamental entre lo sublime y lo bello. *Lo auténticamente sublime no puede estar contenido en ninguna forma sensible, sino que sólo atañe a ideas de la razón.*⁶⁹ Es por tanto que no existirían elementos sublimes en general ya que es una experiencia y ésta dependerá de un proceso reflexivo del sujeto sensible. Cuando nos

⁶⁹ Kant op cit p 158

referimos a la idea de lo sublime en la naturaleza es más bien por el caos y el desorden que en ella encontramos. A la sensación de desorden y caos, la inmediata reacción del espectador será la de hallarse en un estado de vértigo frente a este elemento que lo sobrepasa. Sentirá su futilidad e incapacidad ante lo inconmensurable, para luego reflexionar sobre su propia superioridad moral. *Para lo bello de la naturaleza debemos buscar un fundamento fuera de nosotros; para lo sublime, en cambio, sólo en nosotros y en el modo de pensar que introduce sublimidad en la representación de la (naturaleza)...*⁷⁰

*Sublime es aquello cuyo solo pensamiento da prueba de una facultad del ánimo que excede toda medida de los sentidos.*⁷¹

La condición de lo sublime, instaurada por Kant, desplegará las fronteras de la estética más allá de la limitada categoría de lo bello.

El Romanticismo manifestará en todos los ámbitos de las artes, una exploración sin límite al sentimiento de lo sublime. La pasión es un elemento fundamental en el arte romántico. La forma de ver la naturaleza es como un misterio oculto que se ve, no sólo con la vista, sino con el espíritu. Toda la realidad se vuelve enigmática para el artista y lo reflejará en su obra.

Charles Baudelaire dice en el prólogo de las *Obras Selectas* de Edgard Allan Poe: *...y los cuentos verdaderamente mágicos que aparecen reunidos con el título Tales of the Grotesque and the Arabesque, título notable e intencionado, porque los ornamentos grotescos y arabescos descomponen la realidad de la figura humana y el aspecto natural de las cosas, y bien se ve que la literatura de Poe es extra o sobrehumana.*⁷²

¿No podríamos decir lo mismo de las imágenes de Witkin? Las fotografías de Witkin, ¿no contienen, también, *ornamentos grotescos y arabescos* que van desarmando la realidad, más aún porque son fotografías y sabemos que algo o alguien, inevitablemente, tuvo que posar frente a la cámara? Dice Baudelaire en el mismo prólogo: *...él que, a través de una vida que parece una tempestad sin calma, había encontrado medios nuevos, procedimientos desconocidos para asombrar a la imaginación, para seducir a los espíritus sedientos de belleza...*⁷³

Los temas elegidos por el escritor romántico, Edgard Allan Poe, (1809-1849) se han caracterizado por ser en su mayoría, la angustia de la existencia, la muerte, la locura, los sueños

⁷⁰ Kant op cit p 186

⁷¹ Ibidem p 191

⁷² Poe, Edgard Allan. *Obras Selectas*. El Ateneo: Buenos Aires, 1966. Prólogo de Charles Baudelaire.

p 15

⁷³ Ibidem p 16

y las obsesiones en general. Gran parte de sus cuentos se distinguen por su asombrosa construcción argumental, y su soberbia inventiva.

En el cuento, *Corazón Delator* (1843), Poe nos relata el asesinato cometido por un loco obsesivo que cada noche mira, a través de la rendija de una puerta semi-abierta, el ojo enfermo del viejo a quien cuida. La mayor parte de los relatos de Poe están escritos en primera persona, para obtener mayor credibilidad del lector. La mirada obsesiva del personaje nos podría recordar la forma que tenemos, actualmente, de ver la realidad, y de la cual el arte ha dado cuenta desde el Romanticismo. El arte nos ha demostrado que esta parte *negativa* del ser humano se puede encauzar a través del lenguaje, mediante la creación.

Kant desarrolla el paso de la sensibilidad de lo bello a lo sublime, pero afirma que sólo existe un tipo de fealdad o irregularidad que no cabría dentro del ámbito de lo estético, que sería el asco. Debemos considerar que el asco constituiría la exacerbación de lo sublime, una categoría de lo ominoso.

Lo sublime, como antes mencionamos, es una consecuencia de lo bello, es una transformación de sentimientos que estaría dada por algo externo produciéndose en el interior del sujeto. Mediante una similar transformación, el sujeto pasaría de lo sublime a lo ominoso. En el texto *Lo Siniestro*,⁷⁴ Freud analiza el significado del término alemán *unheimlich* que significa *lo infamiliar*, planteándolo a partir del término contrario, *heimlich* que equivaldría a íntimo, familiar, hogareño. Por medio de un análisis semántico de la palabra *heimlich*, nos demuestra cómo llega al significado de su contrario o antónimo. Algo secreto, oculto, íntimo, (reuniones *heimlich* – clandestinas; conducirse *heimlich* – misteriosamente; lugares *heimliche* - que el recato obliga a ocultar) etc.

Tenemos entonces que la palabra *heimlich*, no tendría un solo sentido, ya que significaría cosas opuestas. Por un lado representa lo familiar, confortable y por otro lo oculto, lo secreto. De modo que *heimlich* evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su opuesto, *unheimlich*. *Unheimlich* es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich*.

Se denominará unheimlich todo lo que debiendo permanecer secreto, oculto...no obstante se ha manifestado. Schelling.

Lo siniestro es, por tanto, lo espantoso que afecta a las cosas conocidas. Lo que causa horror precisamente porque ha dejado de ser familiar. Freud aclara que no todo lo que nos es infamiliar, necesariamente, se nos transformará en siniestro. Habrá por tanto que agregarle

⁷⁴ Freud op cit *Lo Siniestro*.

algo. Ese algo a lo que Freud se refiere es, por ejemplo, el recurso del doble, la duda por parte del espectador de lo que ve o siente, en verdad esté ocurriendo. Otra posibilidad de lograr el efecto de lo siniestro, sería la de que un objeto carente de vida adopte movimiento, etc. En resumen, a lo que se debe recurrir para provocar este sentimiento en el espectador es a factores psicológicos, por medio del engaño o de elementos inverosímiles, con los que detonará en el sujeto la angustia de algo reprimido que retorna.⁷⁵ *...si ésta es realmente la esencia de lo unheimlich, entonces comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo heimlich a su contrario, lo unheimlich, pues esto último, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería “algo que debiendo permanecer oculto, se ha manifestado”.*

Sin embargo cuando leemos el ensayo de Freud, entendemos, mas bien, que el sentimiento de lo siniestro se relaciona mas con sensaciones de horror y de espanto. No se refiere a sentimientos de desagrado como lo asqueroso y desagradable que también podemos incluir en el sentimiento de lo ominoso, los que también pertenecerían a estados de infamiliaridad.

Ese límite del arte, señalado por Kant en la *Crítica del Juicio*, que sería el asco, constituiría una de las especies de lo ominoso, que nos será indispensable analizar para entender la estética en la obra de Witkin.

En parte de la obra de Baudelaire y de Poe se confunden ambos sentimientos, ya que aún en la época del Romanticismo, nadie le había dado un nombre a este límite, lo ominoso, donde podía darse cabida a sentimientos como el terror, el asco, estados de obsesión o de locura. Sin embargo este tipo de sentimiento, para ser considerado estético, debe estar mediado por un excepcional dominio del lenguaje (en cualquier tipo de expresión), ya que si prescindimos de la forma nos quedaríamos sólo con un estado de locura o de alteración de los sentidos.

Los románticos hicieron visibles muchos sentimientos humanos que permanecían invisibles (o más bien latentes) a la moral, ya que se les consideró a través de la historia, como *negativos*. Los artistas del Romanticismo vieron la naturaleza y la vida de forma distinta. El Romanticismo manifiesta en todas las formas de creación una exploración sin límite en el modo de ver la naturaleza como un misterio oculto, que sólo se podrá percibir por medio del espíritu.

⁷⁵ Freud op cit p 2498

Para el artista, todo el entorno se volverá misterioso, plasmándolo en su obra. Desde este momento la percepción del hombre empieza a cambiar, como así también la forma de manifestarla.

En el poema *Una Carroña*,⁷⁶ de Baudelaire describe un ser en proceso de descomposición, el lenguaje utilizado por el poeta suaviza su putrefacto contenido. El poema se refiere al destino que nos depara la vida. Inevitablemente, nos convertiremos en carroña sólo por el hecho de estar vivos. Irremediamente nos hace sentir incómodos frente a esta realidad tan descarnada.

En el párrafo 48 de *La Crítica a la Capacidad de Juzgar*, Kant, se refiere al asco como una extraña sensación que se produce al contemplar una representación que es una figuración fantástica que nos obligaría a gustar del objeto, oponiéndonos nosotros con violencia. Nuestra apreciación de la naturaleza no se distinguiría del objeto artístico, lo que no se podría entender como apreciación estética. Sin embargo, el asco como cualquier sensación desagradable o *negativa*, al ser mediada por un lenguaje, no puede considerarse realidad ya que no estaría dentro del ámbito de lo natural, sino que estaría en el terreno de una intencionalidad dada por alguien. En el hiperrealismo, o en el *trompe l'oeil*, la intención del creador es engañar, pero también está dentro de su propósito el descubrir el engaño, ya que esto sería lo que validaría el virtuosismo del creador o simplemente de su juego. El asco, por lo tanto, podría ser perfectamente tema a tratar por la estética ya que es también una reacción frente a la vida. Cuando George Bataille (1897-1962) se refiere al asco en *El Erotismo* (1971), lo considera como un sentimiento adquirido a través de generaciones mediante las enseñanzas en la época de la niñez.⁷⁷ *Nuestros hijos, por sí mismos, no comparten nuestras reacciones. Puede que no les guste un alimento y lo rechacen. Pero hemos de enseñarles mediante un lenguaje de gestos y, si hace falta, mediante la violencia, 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”.*

Afirma también que el temor que nos produce el asco no estaría motivado por un peligro objetivo, sino que se encontraría en el orden de las ideas que tenemos respecto de conductas artificiales en las que se encontrarían también, los aspectos de la sensualidad, a los que llamamos obscenos ya que nos provocarían un horror similar.

El terror provocado por una podredumbre, estaría dentro de nosotros internamente arraigado y podría responder al vacío provocado por el miedo a la muerte....*Ese vacío es el cadáver en*

⁷⁶ Baudelaire, Charles. *Las Flores del Mal*. Maestas: Madrid, 2001.

⁷⁷ Bataille, op. cit. p 62

*cuyo interior la muerte introduce la ausencia. ... Puedo decirme que la repugnancia, que el horror, es el principio de mi deseo; puedo decirme que si perturba mi deseo es en la medida en que su objeto no abre en mí un vacío menos profundo que la muerte. Sin olvidar que, de entrada, ese deseo está hecho con su contrario, que es el horror.*⁷⁸

Podríamos entender el poema de Baudelaire citando textualmente un trozo del texto ya referido de Bataille: *...con una venda sobre los ojos nos negamos a ver que sólo la muerte garantiza incesantemente una resurgencia sin la cual la vida declinaría. Nos negamos a ver que ella es inestabilidad y desequilibrio, que ahí se precipita. La vida es un movimiento tumultuoso que no cesa de atraer hacia sí la explosión. Pero, como la explosión incesante la agota continuamente, sólo sigue adelante con una condición: que los seres que ella engendró, y cuya fuerza de explosión está agotada, entren en la ronda con nueva fuerza para ceder su lugar a nuevos seres.*⁷⁹

Existe otra significación a la idea de *contagio*, relacionada al tabú del cadáver: al cuerpo insepulto en trance de descomposición en el que se ve una fuerza agresiva y una amenaza para los vivos. La podredumbre de la que será víctima el cadáver, es la imagen de nuestro propio destino, lo que constituye una angustiosa advertencia. La muerte, entonces, correspondería a una esfera absolutamente extraña al mundo familiar. Lo que antes nos era familiar, el cuerpo vivo, *heimlich* (familiar), se nos convertirá de pronto, con la muerte, en un objeto inanimado, en algo desconocido, infamiliar, *unheimlich*.

Según Julia Kristeva,⁸⁰ lo abyecto es el surgimiento de una extrañeza repugnante que alguna vez nos fue familiar. Lo abyecto se opone al yo, lo expulsa, es un no yo. La máxima expresión de la abyección es lo que el sujeto no acepta de sí mismo, es una carencia en el fundamento del ser. Como medio de defensa, el yo olvida lo abyecto y nos pone fuera de nosotros otorgándoselo a un tercero que tendría el recuerdo.

Lo abyecto se relaciona con la bajeza y el envilecimiento generado en una actitud o una situación. Se refiere a todo tipo de acciones que rebajan nuestra condición de ser. Esta bajeza pertenece a actitudes que no se muestran frecuentemente ya que irían en contra de lo socialmente permitido. Es la parte no *civilizada* que existiría en todo ser humano, pero que está en el lado opuesto a lo establecido socialmente. Corresponde a lo primitivo del ser, pertenece al mundo arcaico que debe ser transgredido porque atañe a todo lo relacionado con lo que es tabú

⁷⁸ Bataille op. cit p 63

⁷⁹ Ibidem p 63

⁸⁰ Kristeva op. cit.

y que se encuentra en el campo de las prohibiciones. Es todo lo que de alguna forma amenaza el orden establecido, pertenece al negativo del individuo y se relaciona con la vergüenza y el inconsciente. Un componente esencial de lo abyecto es la transgresión ya que se basaría en la posible superación de límites para sentir cierta libertad, una que el miedo no habría permitido vencer.

Directamente se trata de estados de perversión y corrupción, ya que no asume ningún tipo de prohibición. Estaría dentro de lo que conocemos por el pecado, lo inmoral, lo impuro. *Lo abyecto afecta al orden simbólico, nos enfrenta a la fragilidad del ser humano, a su frontera con la animalidad. Cuando los contornos del cuerpo son más y más difíciles de delimitar, la noción de identidad deviene evanescente y cambiante, se modifican las relaciones entre el mundo interior y exterior; el cuerpo ya no es considerado como un sistema cerrado, se desmembra y pierde su unidad (la multiplicidad del mismo no se puede englobar en una envoltura). Los bordes mediante los cuales se construye el individuo son atacados:... los objetos polucionadores son, esquemáticamente, de dos tipos: excrementicio y menstrual (...).*⁸¹

*El excremento y sus equivalentes (putrefacción, infección, enfermedad, cadáver, etc...) representan el peligro llegado del exterior de la identidad: el yo amenazado por el no yo, la sociedad amenazada por su afuera, la vida por la muerte. La sangre menstrual, al contrario, representa el peligro proveniente del interior de la identidad (social o sexual); amenaza la relación entre los sexos en un conjunto social y, por interiorización, la identidad de cada sexo frente a la diferencia sexual.*⁸²

Podríamos considerar al asco como la forma más arcaica de lo abyecto. Desde el nacimiento, se nos enseña a alejarnos de todas las actitudes y comportamientos que tienden a lo abyecto. Nos acostumbramos a que existen tabúes, los cuales debemos rechazar, no nombrar y evitar. Nos atenemos a la norma, al orden establecido, lo que nos lleva a *civilizarnos* y con lo que adquirimos la individualidad y la identificación sin las cuales no podríamos ingresar a lo que llamamos cultura.

La abyección amenaza al orden social y cuestiona la colectividad planteando una mezcla entre lo tolerable, lo pensable y lo inadmisibles para las reglas que ordenan la existencia de la

⁸¹ Cortés op cit p 184

⁸² Kristeva op cit p 96

comunidad. La abyección es, en definitiva, el otro lado de los códigos religiosos, morales, ideológicos, sobre los cuales reposa la tranquilidad de las sociedades.

La abyección siempre es una práctica transgresora quebrantadora de límites, viviendo al margen del orden establecido, amenazándolo constantemente.

Cuando Julia Kristeva se refiere a lo abyecto lo señala como lo que nos altera inspirado en el sentimiento de vergüenza. Algo que creemos no nos atañe pero que nos perturba. Una sensación similar a la de lo siniestro, pero no de terror sino que de disgusto.

Brueghel, el Viejo, *El Triunfo de la Muerte*, 1562



Se podría pensar que muchas obras de la historia del arte, anteriores al Romanticismo, pertenecen a la estética de lo ominoso, como por ejemplo las obras de pintores flamencos como, Hieronimus Bosh (1450-1515), Brueghel el Viejo (1527-1569), u obras anónimas de la Edad Media. Sin embargo no debemos olvidar que ese tipo de obras se

realizaban con otro fin, relacionado con la moral cristiana de la época. Estas muestran la preocupación por la elección del hombre hacia el pecado provocando a Dios, lo que condenaría eternamente a las almas a perderse en el infierno, como consecuencia fatal de la locura humana. Muchas obras visuales y relatos fueron utilizados por la religión cristiana como alegorías para la instrucción moral y religiosa.



Michael Wolgemut, *Danza Macabra*, 1493

El infierno fue representado en las artes en general, como lugar o estado de castigo y privación para las almas humanas después de la muerte como sanción a los condenados. La teoría del infierno procede del principio de la necesidad de confirmación de la justicia divina, en oposición a la no siempre justa, experiencia humana.

Desde la Edad Media hasta el Barroco se hicieron especialmente populares las pinturas alegóricas y simbólicas para ilustrar la vanidad de los placeres de la vida y recordar lo inevitable de la muerte.

Existe ante lo desconocido un tipo de atracción, a la vez que otro de repulsión. En algunas culturas lo extraño y lo desconocido se ha asociado con lo sagrado, ya que participaría de un mundo extraordinario. La extrañeza se situará en la medida de nuestra apreciación de la

normalidad del propio mundo. Aparecerá fuera de lo que conocemos como lo habitual y lo frecuente. Pertenecerá siempre a *lo otro*, a algo que nos altera y que parecerá estar fuera de nosotros, a lo infamiliar que alguna vez fue conocido.

Lo extraño provocaría en nosotros una cierta curiosidad por experiencias que estarían descartadas a la vida, como por ejemplo la muerte. Sin embargo lo ominoso se evidenciará, siempre como algo que irá más allá de lo meramente extraño, algo que en alguna medida estará dentro y fuera de nosotros.

Las pesadillas están cargadas del sentimiento de lo ominoso, nuestro inconsciente ha guardado alguna emoción desagradable frente a una realidad vivida sin embargo se aparece intensificada, en un espantoso sueño. *Algo que debiendo permanecer oculto se ha manifestado*. Schelling.

Podríamos decir que es una imposibilidad de unión radical con algo de nosotros mismos. El enfrentamiento que se produce entre lo propio y lo extraño estaría dado por la presencia de algo desconocido y encubierto que se nos revela como algo inquietante.

La teoría de los sueños de Freud, básicamente se refiere a que éstos son una cadena de asociaciones que involucran vivencias de días recientes al sueño, además de ser deseos no cumplidos y por ende, insatisfechos. Explicó las pesadillas como la realización de deseos del super yo que corresponderían a un deseo de auto castigo.

También se ha considerado a las pesadillas como la expresión de un deseo sexual inhibido.

En el libro *La Pesadilla*,⁸³ Ernest Hartmann, se refiere a las pesadillas como un sueño intenso en el que las emociones están profundamente comprometidas, que casi siempre nos conducen a temores de la primera infancia y retratan el estado mental de la persona que sueña. Estos temores infantiles se relacionan con temores primitivos como el miedo a la destrucción total o muerte, la pérdida del alimento, el abandono, el temor a la mutilación o castración. *Creo que el desamparo absoluto, que se experimenta en mayor o menor medida durante la infancia, es un soporte general y esencial de la pesadilla.*⁸⁴

También se les atribuye el sentimiento de culpabilidad de los propios instintos agresivos y sexuales.

Hartmann manifiesta que mucha gente con predisposición a las pesadillas, podría manifestar esquizofrenia. Sin embargo existe cierta evidencia de que puede tratarse de individuos interesantes, insólitos y artísticos.

⁸³ Hartmann, Ernest. *La Pesadilla*. Ediciones Juan Gránica: Barcelona 1984.

⁸⁴ Hartmann, op. cit p 185

Lo ominoso carecería de reglas ya que cada individuo, según sus propias vivencias, lo interiorizará de forma personal por lo que se observó anteriormente. Este sentimiento se manifiesta como la provocación a lo que entendemos como nuestra normalidad desorganizando nuestro propio sistema de reglas. Continuamente estamos en el tránsito entre lo propio y lo ajeno intentando traspasar los límites mediante la transgresión.

Históricamente, volvemos a sentir que la realidad natural nos supera, aunque ahora está más llena de elementos que antes. Todo se vuelve enigmático cuando logramos adentrarnos en nuestro interior y por esto muchas de las personas que realizan arte están cerca de la locura. No de una locura manifiesta, sino de una que pertenece al espíritu. En la época del Romanticismo hubo una notoria incompreensión hacia los artistas, muchos de ellos terminaron alcohólicos, locos, marginados y en la miseria. Lo moralmente no aceptado no era válido.

Antiguamente los marginados eran lanzados al mar en una nave a la deriva. En el siglo XVII se crearon los hospitales psiquiátricos y las cárceles en las que se les daría un lugar a los desadaptados y enfermos. Las sociedades se empezaban a estandarizar.

Más tarde, los cánones del arte cambiaban, la pintura lo hizo de la realidad por medio de la fotografía. Se inventó el cine.

La física y la ciencia en general influían tanto a la filosofía como al arte en general. Los estudios astronómicos daban grandes pasos.

Todo lo conocido se estaba volviendo extraño. Todo en lo que se creía, estaba cambiando. La vida, lo cotidiano, lo familiar, se volvía desconocido. Los últimos siglos de la humanidad han cambiado la forma de ver la realidad natural, humana y espiritual.

Una tendencia del arte del siglo XX eligió, lo ominoso como expresión. Una realidad velada, un otro del ser humano, el inconsciente donde se guardan todas nuestras memorias olvidadas.

A principios del siglo XX, Freud revolucionaba en psicología con sus teorías del inconsciente. Se revelaban, científicamente, estudios sobre la represión ejercida sobre el ser humano por la civilización. Comenzaba un estudio sobre los sueños, la histeria, la importancia en la psiquis infantil como fundamento para la vida emocional del individuo. Se le dio importancia al lado no civilizado del ser humano y se buscaron expresiones en el arte para entenderla aceptarla y al mismo tiempo como provocación a todo lo establecido.

II. 2. Memorias Olvidadas

A partir del pensamiento freudiano se puede fundamentar que la psiquis del individuo se divide en un plano consciente y otro inconsciente. Mediante la represión podemos olvidar vivencias que permanecen inconscientes y que se encuentran en estado latente.

Freud, mediante el psicoanálisis (fines siglo XIX y principios del XX), comprobó que en la vida psíquica humana se podían eliminar las memorias no aceptadas por el individuo. Todo lo que nos hace impresentables es lo que reprimimos y olvidamos. Estos olvidos se alojan en una parte de la psiquis humana, el inconsciente.

Divide la psiquis en inconsciente, preconscious e inconsciente. En escritos posteriores los llama yo, ello y super yo.

Vivimos en un continuo proceso de olvidar y el psicoanálisis se fundamenta sobre la omisión y el olvido.

La teoría de la represión en Freud, afirma que los recuerdos desagradables y traumáticos son erradicados del estado consciente y relegados al inconsciente. El olvido es utilizado como método de defensa de la psiquis para evitar un mayor dolor en situaciones de violencia y maltratos sufridos por el individuo. Traspasadas al inconsciente incluso pueden desaparecer completamente de la memoria, siendo imposibles de recuperar. Sin embargo muchos de estos *olvidos* permanecen latentes y al acecho ante algún estímulo que los haga regresar. La represión es una operación por medio de la cual el sujeto rechaza pensamientos y experiencias que estarían relacionadas con una pulsión. La pulsión la entendemos como un proceso que lleva al organismo a un fin, su fuente se encuentra en una excitación corporal (estado tensional) y su objetivo es eliminar la tensión a través del objeto (persona o cosa elegida por el sujeto). Lo abyecto se relaciona con la vergüenza asimismo que con la represión. Ésta es provocada cuando el gozo de un instinto o pulsión provoca displacer en relación a otras satisfacciones. Es un proceso psíquico realizado por el inconsciente que afecta a todo ser humano (capaz de conciencia) y se conecta con sentimientos de culpa.

Freud lo explica como un mecanismo de defensa que utiliza el individuo contra el sentimiento de culpa que pudiera ocasionar la satisfacción de un placer.

La represión es una de las formas de olvido, elimina de la conciencia algunos contenidos que resultan inadmisibles para el sujeto. Es un mecanismo automático e inconsciente. La mente excluye asociaciones y memorias inapropiadas o perjudiciales para la psiquis del individuo.

La conciencia es un estado transitorio y corresponde a la *superficie* del aparato anímico.

Como antes se mencionó la obra de Witkin está cargada de tabúes impuestos por la sociedad y otros que se relacionan directamente con la especie humana. El tabú corresponde a una prohibición impuesta al individuo, creada al interior de un grupo humano, para mantener un orden moral y social. Afecta tanto al individuo como a la especie. Freud se refiere al tabú como una prohibición obsesiva. *El tabú es una prohibición muy antigua, impuesta desde el exterior (por una autoridad) y dirigida contra los deseos más intensos del hombre. La tendencia a transgredirla persiste en lo inconsciente. Los hombres que obedecen al tabú observan una actitud ambivalente con respecto a aquello que es tabú. La fuerza mágica atribuida al tabú se reduce a su poder de inducir al hombre en tentación; se comporta como un contagio porque el ejemplo es siempre contagioso y porque el deseo prohibido se desplaza en lo inconsciente sobre otros objetos. La expiación de la violación de un tabú, por un renunciamiento, prueba que es un renunciamiento lo que constituye la base del tabú.*⁸⁵

Existirían dos tipos de inconsciente: lo inconsciente latente (posible conciencia) y lo reprimido, incapaz de conciencia. La práctica psicoanalítica nos revela que la represión no elimina la idea de la pulsión sino que le niega el acceso a la conciencia. Lo que convierte a todo ser humano en neurótico.

El inconsciente es un sistema en el que se almacenan representaciones latentes que no percibimos con la conciencia, que desconocemos e ignoramos, pero que se manifiestan como actos psíquicos carentes de lógica y sentido, que muchas veces pasarán desapercibidos para el individuo. Los contenidos del inconsciente son representaciones de pulsiones instintivas de deseos, los que están cargados de energía que provocarían desplazamientos (carga energética que pasa de una representación a otra) intentando llegar a la conciencia. Así estos contenidos se topan con la censura defensiva que les impide acceder a los sistemas preconscious y consciente. Solo podrán salir a la conciencia, transformados y velados como lo experimentamos en el mundo onírico. Algunos de los contenidos del inconsciente, postula Freud, se encontrarían en vivencias y deseos sexuales reprimidos desde la infancia.

El sistema preconscious se encuentra entre lo inconsciente y lo consciente y sus contenidos permanecen en estado de latencia pudiendo acceder a la conciencia. El almacenaje normal de la memoria se realiza en el preconscious.

⁸⁵ Freud, Sigmund. *Totem y Tabú. Obras Completas* Editorial Biblioteca Nueva: Madrid, 1981. p 1769

En textos posteriores, Freud, divide el aparato psíquico en el ello, el yo y super yo. El ello es la expresión psíquica de lo instintivo, es lo que pertenece a lo inconsciente siendo una parte, lo reprimido. Tiene la particularidad de ser innato y heredado.

El yo media el aparato psíquico entre el ello y el super yo. Es el proceso mediante el cual la psiquis del individuo se pone en contacto con el mundo exterior dando cuenta de su conducta. Tiene acceso a la conciencia, al preconscious y una parte defensiva inconsciente que opone resistencia a todo contacto con lo reprimido.

El super yo es la instancia crítica del pensamiento, que corresponde a las prohibiciones ejercidas por leyes morales, sociales y personales. Ejerce su dominio sobre el yo castigándolo con sentimientos de culpa al transgredir las normas establecidas por él. Corresponde a la moral y según Freud el *complejo de Edipo* corresponde al super yo de toda la especie humana, ya que su origen estaría dada como identificación con la figura del padre (no solo como individuo particular sino como símbolo cultural), lo que provocaría en el yo una escisión. Por un lado estaría como prohibición y por el otro como ideal del yo.

Freud se refiere al yo como algo independiente y unitario del resto. Sin embargo afirma que éste yo se continúa hacia adentro, sin límites precisos. Lo explica como una entidad psíquica inconsciente la cual sirve de fachada, al individuo, mediante la conciencia.

El yo mantiene los límites claros y precisos hacia el exterior (en sujetos sin patologías). El sentido del yo en el adulto ha sufrido una evolución ya que no era el mismo de la época infantil. En un principio el individuo (como niño pequeño) diferenciará *un yo placiente enfrentado con un no yo, con un afuera ajeno y amenazante.*⁸⁶ Nuestro actual sentido del yo no sería más que el residuo de un sentido mas amplio (universal) que se relaciona más estrechamente entre el yo y el mundo exterior. En la escisión provocada por el yo en oposición al super yo, es donde alojamos el sentimiento de lo ominoso.

Así como la evolución de las especies es una cadena de existencia en que los seres vivos más evolucionados han resultado de otras inferiores, en el terreno psíquico, se ha conservado lo primitivo en unión con lo evolucionado. La conservación de lo psíquico es uno de los fundamentos de la teoría psicoanalítica. *Habiendo superado la concepción errónea de que el olvido, tan corriente para nosotros, significa la destrucción o aniquilación del resto mnémico, nos inclinamos a la concepción contraria de que en la vida psíquica nada de lo una vez formado puede desaparecer jamás; todo se conserva de alguna manera y puede*

⁸⁶ Freud, *El Malestar en la Cultura*, op.cit. p 3019

*volver a surgir en circunstancias favorables, como, por ejemplo, mediante una regresión de suficiente profundidad.*⁸⁷

El prototipo filogenético postula la concepción biológica del universo, (ideada por Haeckel, 1834-1919) la que postula que las especies tienen un desarrollo biológico comparable al de cualquier viviente individual. La filogénesis corresponde al nacimiento y desarrollo de la especie a la que pertenece y la ontogénesis al nacimiento y desarrollo del individuo. Ambos son paralelos y uno replica del otro.

Freud en *El Malestar de la Cultura*, relaciona la psiquis humana con un tipo de psiquis universal que concierne a toda la especie y analiza la culturización del hombre haciendo una analogía con el proceso del niño en su elaboración del super yo. *...el proceso cultural de la especie humana es una abstracción de orden superior al de la evolución del individuo.*⁸⁸

Postula que lo que une a los grupos humanos se relaciona con la experiencia del individuo con el padre y propone que el sentimiento de culpabilidad de la especie humana nace del complejo de Edipo que habría sido adquirido por la muerte del padre cometida por los hijos, en épocas primordiales además de la vivencia personal con el padre que también estaría cargada con este complejo y por ende de culpa. *Si la cultura es la vía ineludible que lleva de la familia a la humanidad entonces, a consecuencia del innato conflicto de ambivalencia, a causa de la eterna querrela entre la tendencia del amor y de la muerte, la cultura está ligada indisolublemente con la exaltación del sentimiento de culpabilidad, que quizá llegue a alcanzar un grado difícilmente soportable para el individuo.*⁸⁹

Sostiene, además, que la culturización es una de las responsables de la miseria que ha sufrido el hombre a través de la historia y además es la fractura fundante de la represión. Existiría por tanto un super yo cultural que ha coartado psíquicamente al hombre a través de la ética y la moral. Por otro lado la cultura es lo que nos separa de los animales, si bien es cierto hemos dejado de lado muchas de las tendencias instintivas, el ser humano debe a la civilización la posibilidad de regular las relaciones entre sí y la posibilidad del hombre de protegerse contra la naturaleza.

⁸⁷ Ibidem pag. 3020

⁸⁸ Ibidem pag. 3064

⁸⁹ Ibidem pag. 3059

Por la innegable represión de los instintos ejercida por el hombre, en su culturización, todos los seres humanos tienen un grado de neurosis, que será entendida como una expresión simbólica de un conflicto psíquico que se origina en la experiencia infantil del individuo en relación a los deseos, a la defensa y al sentimiento de culpa. Freud asevera que toda neurosis oculta sentimientos de culpabilidad inconsciente que reforzaría los síntomas utilizándolos como castigo. *Cuando un impulso instintual sufre la represión sus elementos libidinales se convierten en síntomas, y sus componentes agresivos, en sentimientos de culpabilidad.*⁹⁰

El sentimiento de culpa, por tanto, se expresa en la necesidad inconsciente de castigo y la severidad del super yo se darían por un exceso de rigor de la conciencia.

El problema con el que se topa la cultura es la disposición innata e instintiva del ser humano a una tendencia agresiva. La culturización ha dirigido la agresividad hacia el propio yo del individuo en forma de super yo, asumiendo así la función de la conciencia moral o sentimiento de culpa, debilitándolo y dominándolo.

En cada individuo combatirán fatalmente las antagónicas tendencias de felicidad individual versus la interrelación humana (el proceso de la cultura). ... *el ser humano cae en la neurosis porque no logra soportar el grado de frustración que le impone la sociedad en aras de sus ideales de cultura, deduciéndose de ello que sería posible, reconquistar las perspectivas de ser feliz, eliminando o atenuando en grado sumo estas exigencias culturales.*⁹¹

Las personas neuróticas soportan poco las frustraciones sexuales, y sus síntomas son satisfacciones que substituyen deseos sexuales no realizados.

Freud afirma que la evolución cultural y progreso sería la culpable de la pérdida de felicidad del ser humano, en relación al aumento de culpa.

Las creencias y miedos primitivos están íntimamente ligadas a los complejos y temores infantiles. Entonces podemos afirmar que la soledad, la oscuridad, la muerte se vinculan directamente con la angustia infantil y estados primitivos de conciencia. Así, la religión o la génesis de la actitud religiosa, se justifica en el sentimiento de desamparo en la niñez.

Desde los primeros trabajos psicoanalíticos efectuados por Freud, reparó que en los sujetos analizados existían olvidos importantes de la época infantil, sin embargo existían recuerdos de hechos, aparentemente, insignificantes. A estos recuerdos los llamó recuerdos encubridores, ya

⁹⁰ Ibidem pag. 3063

⁹¹ Ibidem pag. 3032

que son recuerdos de la niñez que se caracterizan por una singular nitidez y la aparente insignificancia de su contenido. Su análisis conduce al descubrimiento de experiencias o fantasías sexuales reprimidas. El mecanismo dominante es el de desplazamiento, que consiste en que la intensidad de una representación puede separarse de ésta para pasar a otras menos intensas, aunque relacionadas a la primera por una cadena asociativa. Como lo que ocurre en los sueños. *Los recuerdos encubridores contienen no sólo algunos elementos esenciales de la vida infantil, sino verdaderamente todo lo esencial. Sólo es necesario saber dilucidarlos mediante el análisis. Representan los años olvidados de la infancia, del mismo modo que el contenido manifiesto de los sueños representa los pensamientos.* ⁹²

La amnesia infantil (así llamó Freud a estos olvidos) no sería una incapacidad funcional del niño sino que es el resultado de la represión que afecta a su sexualidad.

Como se planteó, el sentimiento de culpa sería algo inherente al ser humano que estaría asociado al temor de cometer algo impropio o negativo y que radica en la posibilidad de perder el amor del prójimo de quién depende como protección a los peligros del mundo externo. Cuando la autoridad descubre la falta, castigará al culpable, sin embargo la culpa que ejerce el super yo, en algunas ocasiones es más fuerte y éste torturará al yo mediante la angustia. Muchas veces lo malo no es perjudicial para el sujeto, incluso, es algo deseado y que le proporcionaría placer, sin embargo, el super yo lo norma. *...lo malo es, originalmente, aquello por lo cual uno es amenazado con la pérdida del amor.* ⁹³

La lucha entre el Eros (pulsiones de vida) y el instinto (o pulsión) de muerte se daría en la evolución del género humano y también en la vida de cada individuo. *...el sentimiento de culpabilidad es la expresión del conflicto de ambivalencia, de la eterna lucha entre el Eros y el instinto de destrucción o de muerte.* ⁹⁴

Por tanto, la represión se daría por el super yo y los aspectos culturales vinculados con la moral según la época. La cultura normará al individuo intentando dominar su agresividad mediante las leyes y la moral. Sin embargo Freud atribuye a la pulsión de muerte una mayor significación que a la relación del individuo con la cultura ya que esto sería una característica innata de la

⁹² Freud, Sigmund. *Recuerdo, Repetición y Elaboración. Obras Completas* Editorial Biblioteca Nueva: Madrid, 1981

⁹³ Freud op. cit *El Malestar en la Cultura*. p 3054

⁹⁴ Ibidem p 3059

especie, por lo que el ser humano se encontrará con la posibilidad de transgredir lo establecido pero siempre mediado por el super yo particular de cada sujeto.

No debemos olvidar que toda vida consciente lleva, inevitablemente una vida paralela, la inconsciente donde viven todos los temores y olvidos que nos permiten erigirnos como seres humanos. Sin estas omisiones no podríamos vivir presos por el horror y la vergüenza.

Por lo tanto el principio de placer (actividad psíquica cuyo fin es evitar el displacer), se transforma *en el más modesto principio de realidad*.⁹⁵

Freud afirma que accedemos al sentimiento de lo siniestro cuando revivimos, mediante una impresión exterior, un complejo infantil reprimido, *o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una confirmación*.⁹⁶ Esta cita nos puede esclarecer el significado de lo abyecto que también pertenece a la represión.

Todos los temas utilizados por Witkin se relacionan con temores y tabúes del sujeto humano, lo que transforma toda su obra en *lo reprimido que retorna* desde estados anteriores del aparato psíquico, que han permanecidos contenidos. Toda su iconografía se erige sobre el super yo individual y el super yo cultural.

La muerte es la mayor alteridad con la que el ser humano convive. La realidad de la muerte al mismo tiempo que darle un sentido fundamental a la vida, la altera. Es nuestro fin futuro e inevitable. Lo descarnado de la destrucción material del cuerpo en oposición a la aspiración espiritual con la que tratamos de aplacar el horror de la muerte.

No es casual que muchas de las obras de Witkin se basen en obras de la historia del arte que en su significado más profundo nos signifiquen la muerte entendida como el concepto más ominoso con el que vivimos los seres humanos.

Edgard Morin⁹⁷ propone develar los enigmas de la muerte a través del hombre mismo. Ya que se le puede considerar como *guardián inconsciente del secreto*. En algún lugar de la psiquis se encontraría nuestra relación con la muerte heredada por la especie, sin embargo en estado inconsciente como una alteridad con respecto a la vida, probablemente como protección al yo.

Plantea que el terror del hombre ante la muerte se produce por la pérdida de la *individualidad*, como también el terror a la descomposición.

La pérdida de la *individualidad* se relaciona con un sentimiento de ruptura. Es la conciencia de un vacío donde antes existía un estado de plenitud. De la plenitud individual dada por la vida a

⁹⁵ Ibidem p 3025

⁹⁶ Freud op cit, *Das Unheimlich*, p 2503

⁹⁷ Morin, Edgard. *El Hombre y la Muerte*. Editorial Kairós: Barcelona, 1994.

una carencia de individualidad despojada por la muerte. A este cambio, Morin, lo llama conciencia traumática.

Señala que el temor a la muerte es menor en pueblos arcaicos que en sociedades civilizadas ya que como hemos señalado anteriormente la civilización intensificó la represión en el ser humano.

El hombre civilizado se opondría a su naturaleza animal. A través de sus obras y reflexiones busca una escapatoria al instinto. Existe una rebeldía (interna) profunda en conexión a su propia especie que es motivada por su inadaptación (exterior) con la naturaleza. La muerte es reconocida por la especie a través del instinto. ... *la especie, defendiéndose contra la muerte, es "clarividente", mientras que el individuo animal es ciego.*⁹⁸

La conciencia significa una ruptura entre el individuo y el instinto. Freud sostiene que la especie humana a pesar de estar consciente de su propia muerte se niega esta realidad, puesto que existiría un quiebre o división entre el yo y el ello. El yo vela la idea de muerte en el ello. Así, la idea de la muerte, permanece en estado latente provocada por su evasión. La ausencia y la presencia coexisten permanentemente. La idea de la muerte, en el ser humano, es conciencia y olvido. Olvidar y omitir la muerte es, un olvido de sí, una evasión que está íntimamente ligada con la represión. Esta contradicción, *doble-vida* (como la llama Morin), constituye la intimidad misma del conflicto de la inadaptación, especie-individuo. No debemos olvidar que la especie humana así como todas las especies orgánicas, vive de la muerte de otros seres.

Lo ominoso y lo abyecto es algo que se nos manifiesta y nos incomoda. Una alteridad que nos es propia. Ambos conceptos nos llevan al inconsciente. El yo intenta dejar pasar algo del ello pero no le es posible.

En el inconsciente es donde se guardan los terrores del individuo. Algunos han sido adquiridos por la especie y otros por la vivencia individual. El psicoanálisis se establece como una posibilidad de dilucidar contenidos inconscientes retenidos por la represión.

Cuando la obra de arte provoca en nosotros el sentimiento de lo ominoso, se comporta como catalizador de un proceso psíquico.

Ante la obra de Witkin transitamos desde lo grotesco, lo horroroso hacia una tipo de armonía en el aparente caos que nos expone. Para apreciar su obra debemos ver mas allá de lo aparente reflexionar los temas planteados, relacionado con los tabúes de la especie contenidos en el inconsciente.

⁹⁸ Ibidem p 59

II. 3. Witkin y el Descenso a los Infiernos

Estudio de la obra: *Laocoonte*, Witkin, Nuevo México, 1992.



Al analizar la obra iremos a sus orígenes, para luego desglosarla internamente.

Esta obra se refiere a la tragedia ocurrida en Troya y al personaje llamado Laocoonte, relatada en *La Eneida*⁹⁹ de Virgilio (70-19 a. C.).

⁹⁹ Publio Virgilio Marón, *La Eneida, Bucólicas y Geórgicas*. Traducción del latín por Miguel Querol. Editorial Iberia: Barcelona, 1968

Virgilio dedicó sus últimos once años a éste poema. Consta de XII libros que relatan la caída de Troya y los viajes de Eneas. En el libro IV, el héroe desciende al Averno (entrada al inframundo como continuación espiritual de la existencia, después de la muerte terrena), donde encuentra la sombra de su padre, Anquises en los Campos Elíseos (morada de los muertos, al que sólo podían aspirar los justos y virtuosos, donde encontraban la felicidad eterna).

El aspecto general de esta obra en particular nos remite a toda la obra witkiniana. La siguiente interpretación nos llevará a una lectura más amplia del tema utilizado en todo su trabajo del fotógrafo.

El *Laoconte* de Witkin es el descenso a los infiernos, no con el sentido negativo de la moral cristiana, sino que como lo interpretó el clásico antiguo. Nos basaremos principalmente en el descenso a los infiernos de Eneas en la obra de Virgilio *La Eneida* (libro VI), ya que es la obra en la que claramente aparece el personaje de Laoconte.

Por un lado, tenemos elementos correspondientes o concordantes con la existencia terrena y concreta, y por otro lado, velada está esa otra existencia espiritual y trascendente.

Este viaje a los infiernos propuesto por Witkin es de una forma positiva toda la imaginería por él presentada en todas sus fotografías y nos llevará a una comprensión desde lo particular hacia lo general.

El hombre contemporáneo asocia la muerte a un estado negativo, al término de la vida terrena y al fin de la existencia.

Los griegos hicieron una separación entre el cuerpo y el alma, la carne se corrompía y el alma dejaba el cuerpo marchándose a otro lugar. Empezaba para el muerto el descenso a los infiernos, en el que se encontraba con personajes pertenecientes a sus creencias, además de las personas que había conocido en vida y con las que volvía a encontrarse. La cultura griega creó una gran mitología en torno a la muerte. Lo que caracterizó a los griegos en este ámbito, fue la calidad de sus escritos referente al tema, en poesía y arte en general.

Witkin se refiere en *Laoconte* al descenso de Eneas a los infiernos para poder ver a Anquises, su padre. La situación de Laoconte, representada en la obra y en este pasaje de la Eneida nos evoca el amor entre padres e hijos, además de lo inmanente y lo trascendente.

Todos los elementos de la obra nos llevan hacia un estadio negativo de la existencia, que es lo material en proceso de deterioro y muerte al término de la vida, sin considerar una lo espiritual e inmortal. Witkin transforma lo aparentemente falto de belleza, en una de belleza exacerbada, en lo ominoso. Es interesante que todo su artificio sea utilizado para provocar al espectador.

Por un lado, tenemos el lenguaje fotográfico como testigo de una realidad, y por otro lado una intrincada puesta en escena en oposición a lo anterior.



El formato en el que se encuadra la obra corresponde a un arco de medio punto, al igual que la reproducción por todos conocida de la escultura original de la época helenística, *Laocoonte y sus hijos*, (siglo I a. C.). Witkin está apuntando a nuestro aprendizaje de la historia del arte a través de libros y reproducciones. Nos hace conscientes de que todo aprendizaje y conocimiento está mediado por alguien, careciendo muchas

veces de crítica personal. Por otro lado, la obra witkiniana también nos confronta con nuestra educación religiosa y moral.

El arte contemporáneo, desde la época moderna -más específicamente desde el Romanticismo- ha abierto un criterio más amplio en relación a la estética, lo que dará cabida a artistas contemporáneos como Witkin. Mediante su obra realizamos un proceso inverso, desde los infiernos hacia una existencia superior.

Laoconte fue hijo de Príamo y Hécuba según unos y hermano de Anquises según otros. Siendo sacerdote de Apolo y de Neptuno, opuso tenaz resistencia al regalo traído por los griegos, el gigantesco coloso ofrecido como presente a Minerva. Fue construido por inspiración de Palas, con tablas de abeto, hábilmente ajustadas y en cuyas cavidades se ocultaron cautelosamente los mejores soldados griegos. Fue utilizado como último recurso por los griegos que se encontraban contrariados por su destino y quebrantados por una guerra de larga duración. *Mientras que el pueblo, incierto, no sabía qué resolver, vióse venir corriendo impetuosamente de lo alto de la ciudadela a Laoconte, acompañado de un gran número de troyanos, el cual, desde luego, les gritó: Infelices ciudadanos, ¿habéis perdido el juicio? ¿Creéis que los enemigos están distantes? ¿Pensáis que los griegos pueden hacer regalos sin engaños? ¿Esta idea tenéis de Ulises? Estad seguros que dentro del cuerpo de este caballo hay soldados escondidos, o que es una máquina de guerra para derrocar nuestros muros, para dominar nuestras casas, o para ejecutar alguna estratagema; no os fiéis del caballo; sea lo que fuere, temo a los griegos hasta en sus dádivas.*¹⁰⁰

¹⁰⁰ Virgilio op cit pag. 30

Pese a los ruegos de Laoconte, Príamo perdonó la vida a Sinón, el traidor encomendado por Ulises para ofrecer el presente a los troyanos quienes lo aceptaron. Ese día Laoconte sacrificaba un toro en el altar de Neptuno, cuando dos gigantescas serpientes salieron de la isla de Ténedos con dirección a Troya. Al llegar se lanzaron sobre Laoconte y sus hijos, devorándolos.

Entretanto, en la quietud de la noche los troyanos fueron sorprendidos por los griegos quienes salieron del interior del caballo, arrasando con la ciudad y sus habitantes.

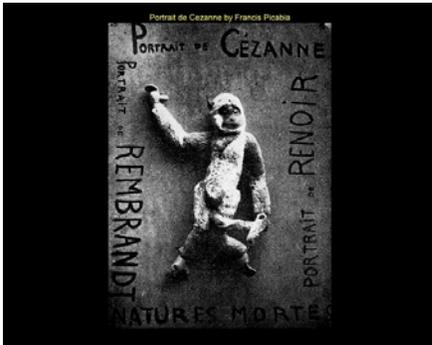
La escultura a la que nos referimos, pertenece a la época del arte helenístico, que representó muchas escenas impetuosas y violentas. El efecto que pretendía era causar impresión en los espectadores. El motivo representado en el grupo de Laoconte sin duda es tremendamente trágico, el rostro del sacerdote está desfigurado por el dolor, su cuerpo se contornea por la fuerza que en él ejercen las serpientes y los músculos demuestran el esfuerzo al que han sido expuestos. En aquella época los artistas se preocuparon más por problemas internos del arte que por la situación moral de los personajes representados. El temple de un artista debía ser probado con situaciones que fueran dificultosas en el terreno de la representación. Es así como apareció este tipo de motivo, el que necesitaba de un mayor talento por parte del artista. Debemos recordar que la estética utilizada por los griegos correspondía a los cánones clásicos de belleza, por lo tanto su mayor preocupación era demostrar el equilibrio y la proporción en las formas.

La obra propuesta por Witkin está cargada por elementos que en relación unos con otros, nos conducirán hacia una interpretación del texto bastante coherente con la generalidad de su obra. Al centro de la composición vemos dos simios abrazados, uno con el hocico abierto al que se le ven los dientes en actitud de grito o súplica. En el otro vemos una actitud de resignación y tristeza. Witkin ha utilizado anteriormente a monos dentro de sus composiciones, como en *Penitente*, 1982, donde aparece un hombre crucificado y a sus lados, crucificados también, dos primates; o en *Manuel Osorio*, (1982), donde el envío lo hace a *Manuel Osorio de Zúñiga*, de Goya de 1788, en el que podemos ver a un niño, quien en la obra del fotógrafo se ha transformado en mono; y en *Taller del Pintor*, 1990, referida a Courbet en el que el niño que observa al artista trabajando, es convertido por Witkin en un mono con un pincel en la mano.

Los simios estarían representando una fuerza inferior, sombra, o actividad inconsciente. Podría ser un estado previo al hombre, un estado de evolución previa a la humana, un ser inferior. Alude a estados primarios.

Podríamos aludir, también, a una obra perdida de Picabia que data de 1920, *Retrato de Cézanne*, editado por Cannibale (París), el 25 de abril del mismo año. La obra muestra un mono de peluche, simbolizando al pintor como imitador de la naturaleza, en la que aparecen algunos nombres de artistas importantes de la historia del arte. Witkin nos significa la parte primitiva de la especie humana, estados inconscientes donde están velados todos los olvidos efectuados por la represión.

Picabia, *Retrato de Cézanne*, 1920



Los dientes y el hocico abierto representan la derrota de la vida ante la muerte. Estos seres carecen de ojos, tienen las cuencas vacías y sólo se ven los agujeros. Corresponden a la negación de la espiritualidad y la inteligencia. Representan la total incompreensión ante lo que les ocurre, un estado de inconsciencia ante la muerte.

Los simios de la fotografía están en algún estado de descomposición, su piel está desordenada y sucia, entendiéndose como un proceso de transición, de cambio, es el inicio de una nueva vida. Lo que aparentemente sería un estado negativo, la alquimia lo interpreta positivamente ya que es un proceso de transición entre un estado y otro. Esta interpretación se nos hará evidente al referirnos al tercer simio del que sólo se ve una calavera que estaría significando la caducidad de la vida una vez destruido el cuerpo.

Una de las serpientes oprime la calavera y a los pies de las figuras ya descritas y sobre el plinto se encuentra otra de mayor tamaño. Existen muchas interpretaciones dadas a las serpientes, que dependerán de la cultura y de los elementos a los que las relacionemos. Utilizaremos las interpretaciones o significados que nos ayuden con el análisis. La serpiente es el símbolo de la energía, de la fuerza pura. También se les adjudica el poder protector de las fuentes de la vida y de la inmortalidad. Simbolizan el principio del mal inherente a todo lo terreno. Se las relaciona, como otros reptiles, a lo primordial, a los estados más primitivos de la vida. Una de sus características es su muda de piel, que estaría simbolizando la resurrección. Su capacidad de estrangular con sus anillos, es el aspecto de la fuerza de la naturaleza. Corresponde a fuerzas originarias. Puede matar y curar siendo por ello símbolo y atributo de poderes adversos, lo positivo y negativo que rige al mundo. En un primer plano nos encontramos sobre el plinto y cerca de la serpiente mayor, con un fruto hueco, el que equivaldría al huevo en su simbolismo

tradicional. Su centro representa el origen, por lo tanto la carencia de pulpa más que anular este significado, lo negativiza. El plinto es un envío directo a la escultura original.

Al extremo derecho de la composición se ubicó el tronco de un árbol en forma vertical. El árbol, en su sentido amplio, representa la vida del cosmos, su crecimiento, generación y regeneración, equivale a la inmortalidad como vida inagotable. Como su posición es vertical, puede atribuírsele la comunicación entre la vida subterránea y el cielo, se le puede relacionar con la escalera o montaña como símbolo de la conexión entre los tres mundos: inferior o infernal, central o terrestre, superior o celeste.

El árbol de la fotografía ayuda a formar la escenografía elaborada por el fotógrafo. Es un tronco real despojado de su hábitat natural, no tiene ramas, está muerto. Representa la muerte, así como los elementos orgánicos de las vanitas o naturalezas muertas que nos llevan a cuestionarnos la caducidad de la existencia y lo efímero de la vida. Las ramas, frutos y flores secas apuntan al mismo significado.

Por detrás de los modelos retratados hay un paisaje pintado, utilizado por el artista como artificio para crear una mayor espacialidad y otorgar atmósfera a la obra. Recordemos que este recurso fue utilizado estéticamente por los fotógrafos del siglo XIX y principios del XX. La utilización de elementos reales en oposición con el artificio de la pintura, a su vez, mediados y unidos por el resultado de una fotografía, nos podría recordar la obra de Marcel Duchamp, *Etant Donné* (1946- 1966). Los paisajes de fondos fueron muy utilizados en pintura, realizados como estudios de texturas y de color de una época definida. Nos recuerdan a los paisajes de pintores nórdicos del siglo XVI, como los de Grünewald, Durero, Cranach, etc. En el paisaje podemos ver una cadena montañosa que termina confundiéndose con las nubes del cielo. Junto al tronco verdadero está la representación pictórica de un árbol con hojas, sólo vemos su silueta por el contraluz del cielo.

En la parte superior se pueden ver unos patos u ocas volando hacia arriba, casi se topan con una cabeza que sopla hacia abajo. Esta cabeza sopladora podría asociarse con Eolo, el dios de los vientos, quien era deudor de la diosa Juno de haber sido admitido en el Olimpo. Por esto tuvo que acceder al pedido de ésta para desatar las tempestades contra los troyanos, enemigos de la diosa. *...empuja Eolo a un lado con la punta de su cetro un hueco monte y saliendo los vientos en tropel de sus cuevas recorren la tierra en agitado torbellino.*¹⁰¹ El viento es el aspecto violento del aire. El viento originaría el huracán, síntesis de los cuatro elementos a los

¹⁰¹ Virgilio op. cit. p 7

que se atribuye el poder fecundador y renovador de la vida. Las ocas son animales benéficos asociados al descenso a los infiernos, se las relaciona con el destino, representando lo positivo y lo negativo de la existencia, antes de la muerte como retorno al seno materno.

En el paisaje, al lado izquierdo y centrado nos encontramos con la representación de una roca con un agujero en forma de túnel, sobre la cual hay un par de casas. Éstas simbolizarían la vida humana, las que también pueden relacionarse con el cuerpo y el pensamiento humano. A la entrada del túnel hay un caballo blanco en movimiento, va hacia el monte ahuecado. Podría equivaler a variados significados, por una parte Eliade ¹⁰² lo considera un animal funerario. También puede significar el movimiento cíclico de la vida, de los instintos o deseos exaltados. En Alemania e Inglaterra, el soñar con un caballo blanco se consideraba presagio de muerte.

Sobre la roca vemos un personaje antropomorfo, alado, con un báculo en la mano que podría significar el poder espiritual, que conecta el mundo terreno con el mundo superior.

Hacia el lado y por detrás de la roca pasa un riachuelo, como la progresión continua de tiempo en la vida humana. Fertilidad y progreso en oposición al abandono y al olvido.

Por el lado izquierdo, el autor instaló una cortina al modo como se hacía en las fotografías antiguas. La utilizó como separación entre la pintura del fondo y los elementos tridimensionales. La composición de la obra está marcada por una verticalidad ascendente y descendente a la vez. La obra está dispuesta en forma piramidal, dada por el plinto como base y las tres figuras de los simios y las serpientes. La estructura en forma de pirámide está representando y marcando la significación de la obra. La base cuadrada representa a lo terreno, el vértice es el punto de partida y de llegada de todo, el centro. La pirámide expresa la totalidad de la obra creadora.

Eneas se encamina hacia el país de las sombras, guiado por la sacerdotisa Sibila, para encontrarse con Anquises su padre. Físicamente se describe la entrada a los infiernos como una caverna de roca viva, donde hay un lago y un bosque, lo que nos recuerda la representación del paisaje de fondo que Witkin dispuso en la fotografía.

En el relato se describen horribles imágenes de la entrada a los infiernos. ¹ *...ante el mismo vestíbulo y en las primeras gargantas del Orco tienen su morada el Dolor y las vengadoras Cuitas. Allí habitan las pálidas Enfermedades, la triste Senectud, el Miedo, el Hambre instigadora del mal, la torpe Indigencia, monstruos horribles, la Muerte, el Trabajo, el Sueño, consanguíneo de la Muerte y los funestos goces del alma. En el umbral de enfrente*

¹⁰² Eliade, Mircea. *Historia de las Religiones*. Ediciones Era: Méjico 1996.

*moran la mortífera Guerra, y las Euménides, con sus férreos lechos, y la Discordia insana, cuya cabellera formada de víboras está sujeta con vendas teñidas de sangre. En medio extiende sus ramos y añosos brazos un olmo gigantesco y opaco, en cuyas hojas, según dicen, habitan los vanos sueños. Además están en las puertas muchos otros monstruos, como los centauros, las biformes Escilas, Briareo de cien manos, la hidra Lerna, que despide espantosos silbidos; la quimera armada de llamas, las Gorgonas, las Arpías y Gerión de tres cuerpos.*¹⁰³ Esta descripción de monstruos y de estados humanos *negativos* se puede asociar a los temas e iconografía utilizados por el fotógrafo, a través de toda su obra.

Al ver Eneas semejante realidad, es preso del terror, sin embargo recuerda que Sibila le habría advertido, que eran vanas imágenes, lo que nos recuerda que todo el arte se manifiesta a través de imágenes, siendo el juego del creador el lenguaje utilizado. Trías manifiesta a propósito de la tragedia por parte del espectador (o lector), que éste siente compasión por la desdicha del héroe, entendiendo compasión como con-padecimiento con el *pathos* del héroe. El espectador se pondría en el lugar del héroe, lo que provocaría una identificación con éste. Habría un movimiento del espectador hacia el héroe, creando una *simpatía*, entendida como adhesión a él. Al mismo tiempo se daría un movimiento contrario de distanciamiento del espectador hacia el héroe, *la acción del héroe aparece ante el espectador cargada de amenazas y con características siniestras.*¹⁰⁴ Entendemos por tanto que en el sentimiento de lo ominoso, relacionado con manifestaciones estéticas, siempre habría un estado de conciencia que permitiría al espectador una separación entre realidad y artificio.

Antiguamente se decía que las pesadillas se relacionaban con espíritus malignos y demonios. Hartmann sugiere que los orígenes del infierno, surgen desde las pesadillas. *Nuestras concepciones del infierno están colmadas de imágenes de desamparo ante criaturas poderosas (demonios) y de imágenes como la de “freírse en un sartén”. Hieronymus Bosch pintó, de hecho, un alma condenada friéndose en un sartén. Estas imágenes se relacionan obviamente con nuestros temores infantiles básicos y con nuestro miedo al castigo. Creo que las imágenes del infierno nos llegan directamente desde nuestras pesadillas.*¹⁰⁵

Finalmente, Eneas logra encontrarse con su padre muerto, habitante de los infiernos. Museo le muestra el último trecho del camino. Anquises cuenta a su hijo la realidad de muchas de las

¹⁰³ Virgilio op. cit. Libro VI p 128

¹⁰⁴ Trías, Eugenio. *Lo Bello y lo Siniestro*. Editorial Ariel: Barcelona, 1996.

¹⁰⁵ Hartmann, op cit p 185

almas que habitan el infierno, éstas están destinadas a reencarnarse en otros cuerpos y al beber de la corriente del Leteo, olvidan lo pasado.

Podríamos afirmar que la obra propuesta, *Laoconte*, resume en gran parte la obra completa de Witkin, la que podemos interpretar como un descenso a los infiernos, como lo entendió la antigüedad clásica, ya que como hemos visto la muerte era el necesario tránsito hacia los infiernos para así dar paso a otra existencia. Se puede interpretar como el viaje propuesto por Witkin, a través de su obra, es un viaje a nuestro interior donde guardamos todo lo reprimido. Es un viaje al inconsciente.

Lo ominoso tiene su raíz en lo bello heredado del mundo clásico, desde donde se origina todo el arte occidental. Es importante denotar que lo ominoso estético ha ocupado parte importante dentro de la historia del arte (visto desde la perspectiva de fines del siglo XX), por lo tanto no es de extrañar el importante sitio que hoy ocupa en el arte y en el desarrollo de la estética Contemporánea.

Hemos intentado fundamentar que la estética de lo ominoso propuesta, en este caso por Witkin, corresponde y es representativa de una parte del ser humano que le es intrínseca ya que como se ha visto, no es algo que le ataña sólo al hombre actual sino que es un sentimiento que trae desde tiempos ancestrales. Toda la simbología remite a la muerte lo que nos inserta en la idea de muerte concebida desde la época de los griegos, desde donde se fundamenta nuestra cultura. Freud a principios del siglo XX, con su teoría del inconsciente observa que todos los seres humanos tienen una vivencia importante encubierta por la represión, validando así que los instintos humanos sólo nos reafirman como tales. Por tanto toda nuestra relación con lo desconocido en relación a lo oscuro del ser, la muerte, el mal, son sentimientos que han acompañado al hombre a través de los siglos ya que viven contenidos por el inconsciente, esperando detonar mediante el sentimiento de lo ominoso.

II. 4. Lo Ominoso y la Muerte en Witkin

Witkin, *Portraits from the Afterworld*, 1994



Podríamos afirmar que lo ominoso corresponde a lo que nos altera internamente. Algo externo que provoca una detonación en lo más elemental de nuestro ser, que se relaciona con el terror el asco y la vergüenza. Lo siniestro y lo abyecto. Corresponde a la pulsión de vida, al eros y a la muerte. Nos alteran los fluidos orgánicos, el deterioro del cuerpo, a la mutilación y la pérdida de identidad. Lo ominoso se manifiesta cuando el yo está siendo alterado por el ello que intenta llegar a la conciencia.

Cada uno de estos puntos nos lleva a la pérdida de individualidad, donde dejamos de ser en mayor o menor medida. Quedamos ante una pérdida interna de la identidad y de la conciencia.

Lo ominoso estaría presente en toda la obra de Witkin. Toda su imaginería evoca la muerte la que nos conecta con miedos ancestrales, relacionados con el horror a lo otro. Horror a la pérdida del yo y a la pérdida de la individualidad. Es el paso desde el inconsciente a la conciencia, de un olvido efectuado por la represión y su rememoración. El contenido de lo ominoso se nos manifiesta como no propio y que pertenece a un fundamento del ser humano. Algo desconocido y familiar, a la vez.

Lo ominoso es el sentimiento del recuerdo de una represión descubierta y develada por el yo. Donde el contenido de la omisión es una represión en los estados primarios del individuo, el ello. Este recuerdo solo se manifiesta como un sentimiento de extrañeza y familiaridad que nos descoloca. No es un recuerdo concreto, pertenece a la sensación de algo que nos estremece por el hecho de haberlo sentido anteriormente.

La incomodidad frente a la obra de Witkin radica en una pérdida, momentánea, del yo. El yo no se reconoce. Es la pérdida de identidad que radica en el sentimiento de lo ominoso.

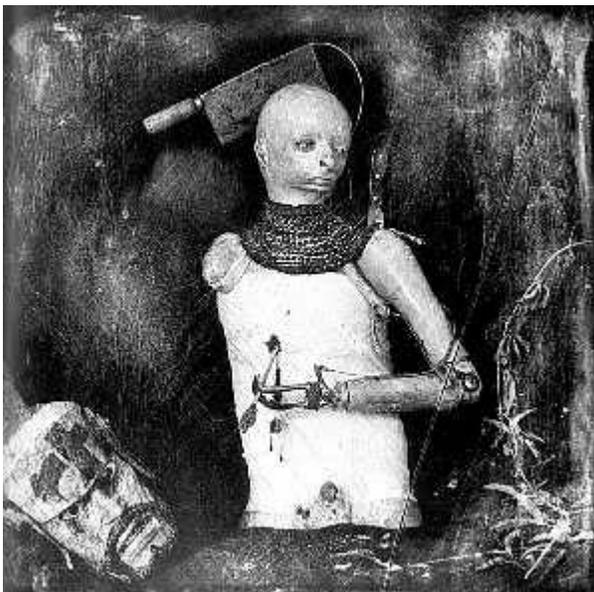
Estos recursos los podemos resumir, a partir de la obra del fotógrafo, en el miedo ante lo desconocido, en lo monstruoso, en la perversión, en estados de enajenación y locura y ante todo, en la representación de la muerte.

Eugenio Trías en el libro *Lo bello y lo siniestro*, manifiesta que el arte radica en una suspensión del carácter apariencial e ilusorio, en el que radica su misterio y magia ya que lo siniestro (como él lo llama) debiera estar en toda obra, pero oculto, sin hacerse evidente. *En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado.*¹⁰⁶

Según Freud y las interpretaciones de Trías, algunas de las condiciones para que algo se transforme en siniestro serían: *la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente-* y su contrario *de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado.*

Estas dos formas de lo siniestro serían absolutamente aplicables a la obra del fotógrafo.

Witkin, *Un Santo Oscuro*, 1987



En la obra *Un Santo Oscuro*, (1987), la referencia estaría hecha a San Sebastián, el santo sacrificado. A primera vista es un muñeco mutilado y defore que está parado contra un fondo negro, le falta un brazo y el otro es ortopédico. Una flecha se encuentra clavada en el pecho, un cuchillo está hundido en su hombro y en la cabeza tiene incrustado un machete. Está iluminado con una luz blanda e indirecta, algunas zonas están raspadas y ralladas sin emulsión, en el extremo izquierdo está la cabeza de otro muñeco. Cuando sabemos que el muñeco con flechas no es tal, sino una persona real y viva que sufrió las consecuencias de la Talidomida, aparece el verdadero sentimiento de lo ominoso. Algo se modifica en nuestra apreciación ante la obra. El rostro del personaje era más un rostro pintado por el Bosco que una persona real.

¹⁰⁶ Trías op cit p 17



El tratamiento utilizado por el artista contribuye al engaño provocado al espectador. Algo que debía permanecer oculto se ha manifestado. Al analizar la obra witkiniana nos encontramos con muy pocos retratos en los que el rostro del personaje no se encuentra de alguna forma tapado, y ésta es una de ellas. Según Witkin, tapa los rostros para no utilizar como objetos a sus modelos, sin duda que el hecho de no haberle tapado el rostro a este *santo oscuro*, fue para que en realidad creyésemos que se trataba de un muñeco. Con esta obra sin lugar a dudas nos encontramos frente a *la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente* y su contrario y complemento, *de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado*. Freud se refiere a este tema en *Das Unheimlich*, con Olimpia la muñeca autómatas del cuento de E.T.A. Hoffman, *The Sandman*, (1814).

La forma que propone Trías para contrapesar el sentimiento de lo siniestro, es mediante la catarsis, la que equivaldría a una purificación por la cual el displacer (temor y compasión) quedaría sublimado (entendido como elevación, enaltecimiento del espíritu) en placer. Aplicando esta fórmula a la obra de Witkin, tenemos también el sentimiento de temor y compasión frente a ésta. Por un lado provocan horror los seres con amputaciones y malformaciones, así como los cadáveres y aberraciones sexuales. Sin embargo sentimos una inevitable compasión ante los seres retratados y su miserable realidad. Pero esta compasión y temor, luego la trocamos por un sentimiento contrario, que sería el de placer. Esto, sólo lo logramos por medio del desinterés que puede provocarnos el no ser nosotros los personajes de esta horrorosa imaginaria. Entonces, mediante el desapego experimentamos la catarsis, liberándonos de esas emociones que antes provocaran exceso y desequilibrio en nuestro espíritu.

No hay duda de que la imaginaria del fotógrafo es aterradora y a veces hasta repugnante. Sus contenidos están cargados de una fuerza destructiva de trance agónico que nos recuerda, inevitablemente, la muerte. Más aún cuando se trata de cadáveres o cuerpos desmembrados.

Lo ominoso se constituye cuando una situación (objeto, escena) perfectamente cotidiana y familiar se desnaturaliza. Se carga de una inquietante extrañeza provocada por un detalle externa al contexto que sobresale. *Súbitamente entramos en el reino del doble sentido.*¹⁰⁷

¹⁰⁷ Zizek, Slavoj. *Mirando al Sesgo*. Paidós Argentina, 2002. p 149

Todo se vuelve sospechoso. *Lo que vemos realmente se convierte en una superficie engañosa, debajo de la cual bulle un fondo de posibilidades perversas y obscenas, en el dominio de lo "prohibido".*¹⁰⁸

En la obra fotográfica de Joel Petter Witkin nos encontramos con una realidad sórdida y evidentemente grotesca. La primera impresión es de rechazo ante el rechazo natural de tan macabra realidad. Sin embargo para su comprensión se debe superar esta primera impresión y adentrarse en la deformación provocada por una anamorfosis. La *mancha* está velada intencionalmente para ocultar lo importante. En el camino a interpretar la obra nos encontramos con un trasfondo profundo y trascendente que nos relata los ocultamientos y omisiones con los que el ser humano convive, provocados por el inconsciente.

La *mancha* de la que se vale Witkin está en lo que aparentemente no vemos. Algunas veces es un objeto físico de la imagen creada por el autor el que pasamos por alto, en alguna alusión citada que no advertimos, o en alguna resistencia que hemos provocado inconscientemente.

Mediante la *mancha*, Witkin nos amplía la realidad creando un excedente de lo real mediante su obra. Crea un espacio nuevo lleno de objetos y seres los que se suman a nuestro imaginario y es lo que toda creación pretende.

Paradójicamente en el análisis, cuando creemos tener los elementos que nos han ayudado a develar la realidad particular del objeto analizado, se vuelve a desvanecer no pudiendo retenerlo, provocando la sensación de una distancia constante incapaz de acercársele. Cuando pensamos que lo tenemos dominado por el conocimiento logrado, es el objeto de análisis el que nos ha capturado sin haberlo dilucidado en su totalidad. *...el paradigma de la relación del sujeto con el objeto horroroso que encarna su excedente de goce: cuanto más luchamos contra él, más crece su poder sobre nosotros.*¹⁰⁹

Cuando Zizek se refiere a la mancha la relaciona directamente con la anamorfosis. Si lo oculto solo se ve como mancha, solo se ve una pintura, la escena de una película o cualquier creación artística. Al mirar la obra con entendimiento se logra ver más allá de la obra. La mirada que se debe adoptar al introducirse en el análisis de una obra como la de Witkin es una mirada que no coincide con una mirada trivial y cotidiana, puesto que ella no permite ver más que lo literal. Se debe adoptar entonces una la mirada *distorsionada*, una forma de observar como en una

¹⁰⁸ Ibidem p 152

¹⁰⁹ Ibidem p 21

anamorfosis una mirada *al sesgo*. Como afirma Zizek, fuera de la distorsión el objeto no existe ya que el objeto sólo es en la encarnación de la distorsión.

La mancha solo se puede percibir mirando desviadamente al objeto, nunca de frente, al mirar al sesgo vemos la veladura. Se desvanece la forma dejando ver lo oculto, lo velado. Lo que corresponde a la mancha es siempre un detalle, aparentemente sin importancia que contiene lo esencial del objeto.

La mancha se inserta dentro de la red simbólica sin embargo, no calza. En lo ominoso el sentimiento descoloca al sujeto /espectador dejándolo fuera de sí. El hallazgo reflexivo por parte del espectador introduce la mancha dentro del contexto y lo inserta dentro de la realidad simbólica creada al interior de la obra. El espectador puede prescindir de la reflexión o segunda mirada en la obra de Witkin sin embargo queda fuera de la comprensión total de ésta.

Cuando los hechos comunes adquieren una apariencia extraña, estamos frente a una situación cargada con el sentimiento de lo ominoso.

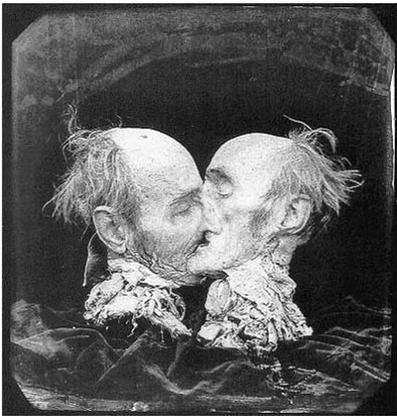
La obra witkiniana tendría un doblez que oculta lo ominoso ya que cuando la miramos por primera vez lo que vemos es un conjunto de elementos (cuando menos extraños) dispuestos y organizados. Luego de la primera mirada (si quedan ganas de detenerse en una segunda), aparecen los detalles, aparece la mancha velada. Como una cabeza donde debía ir un paño, un cuerpo donde solo se percibe una sombra, el cuerpo inerte de un nonato donde debiera ir una fruta, etc.

La obra de Witkin sale de lo convencional, se presenta como extraña, pero curiosamente al analizarla o solo al observarla se presentan calces, alusiones y correspondencias donde el espectador termina el contenido de la obra. Sin el espectador atento los detalles pasan inadvertidos y el resultado es una obra trunca.

Opuesta al tema y contenido, está la técnica utilizada por Witkin que nos ofrece una gran belleza formal en sus composiciones. Las envuelve una atmósfera lúgubre y al mismo tiempo, cálida. Son imágenes fotográficas en blanco y negro con un leve tono asepiado. La magistral utilización del procedimiento escogido convierte a estas piezas de contenidos grotescos en obras estéticamente bellas.

• El Doble

El Beso, 1982



En la fotografía *El Beso* (1982) se toca de alguna forma el tema del doble. (Puede ser un envío a Magritte a su obra *Los Amantes* de 1928).

Vemos dos cabezas arrancadas del cuerpo posando ante la cámara, besándose. Las cabezas corresponden a dos ancianos, semi calvos, con los ojos cerrados, donde nada se hizo por disimular todos los conductos internos que pasan por el cuello, y que acá se escapan por la parte inferior de las cabezas. Están instalados contra un fondo negro y sobre un

género, también oscuro, de terciopelo. La imagen es de formato casi cuadrado, lo que acrecienta su composición simétrica. La fotografía es ya suficientemente agresora como para además saber que no son dos cabezas despojadas del cuerpo, sino que es solo una cortada verticalmente y situada frente a la cámara de forma que para el espectador este hecho pase inadvertido y caiga una vez más en el engaño. El doble que no es doble, el terror que nos provoca ver una cabeza sin cuerpo y además cercenada y besándose a sí misma. La simetría formal en oposición al desequilibrio que provocan dos cabezas iguales que resultan ser la misma. Witkin nos hace un guiño para hacernos cómplices de su trabajo. La complicidad es su juego.

En el ensayo *Lo Siniestro*, Freud, se refiere al doble como el *otro yo*, personas a las que con los mismos rasgos físicos se les considera idénticas y que se les atribuiría la transmisión de procesos anímicos, de tal modo el uno participaría en lo que el otro piensa, sabe y hace, y podría llevarlo a perder el dominio sobre su propio yo como pérdida de identidad. Freud señala que *la culpa* obliga al individuo a otorgar y enviar la responsabilidad de deseos no realizados al inconsciente, que se podría representar como un *otro yo*, un doble. Freud en *Lo Siniestro* cita el texto *El Doble*, de Otto Rank¹¹⁰. En éste analiza el tema desde la literatura fantástica del romanticismo, el cine (*El Estudiante de Praga*) y la antropología, relacionados al psicoanálisis. Afirma que el doble ha tomado diversas formas de la realidad para ser representado en la literatura y también en mitos antropológicos como la sombra, el reflejo, los gemelos, el desdoblamiento, etc. Sin embargo después de los estudios psiquiátricos desde fines del siglo

¹¹⁰ Rank, Otto. *El Doble*. JVE Psiqué: Argentina, 1996.

XIX, sabemos que el doble se atribuye al inconsciente que aflora en estados oníricos o en estados patológicos como doble personalidad, alucinaciones, etc.

El hombre contemporáneo considera todo lo distinto como una amenaza real para la sociedad, es así como se ha preocupado por aislar, encerrar, reprimir todo lo que pueda salir de lo considerado *normal*, otorgándole un grado negativo, un estado de desgracia y ofensa que nos avergüenza y al que tememos. Le tememos a ese otro que nos pertenece porque corresponde a nuestra naturaleza.

Diane Arbus, *Gemelas Idénticas*, 1967



Los gemelos representan la dualidad, los opuestos. Simbolizan el ser doble, la fusión de los contrarios. No podemos dejar de recordar una de las imágenes más turbadoras de Diane Arbus, que es *Gemelas Idénticas*, (1967). Son dos niñas de aproximadamente ocho años, ambas vestidas iguales, con vestidos oscuros y un gran cuello claro, puños y medias blancas. Como en casi todas (sino todas) la obra de Arbus los personajes están posando ante la cámara, ambas niñas miran en complicidad con el fotógrafo. Una seria y la otra con una semi sonrisa.

Witkin, *Siamese Twins*, 1988

Witkin también tratará el tema de los gemelos en *Siamese Twins*, representando a dos siamesas unidas por la cabeza. Sin embargo lo más interesante en la obra de Witkin en relación al tema del doble es lo que inconscientemente provoca en el espectador. En primera instancia las imágenes nos perturban provocando un sentimiento de extrañeza. Al analizarlas nos encontramos que el horror provocado se detona por el sentimiento de lo ominoso, referido a una realidad *negativa*, que pertenece a estados primarios del ser humano, guardados en el inconsciente por la represión.





Los desmembramientos de órganos y miembros separados del cuerpo, seres con amputaciones, fetos humanos y animales, hermafroditas, perversiones sexuales, son algunos de los temas utilizados por Witkin, velados por la referencia a alguna obra consagrada por la historia del arte.

Podría definirse lo siniestro como la realización absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semisensurado).¹¹¹

Ese deseo podría ser interpretado por la morbosidad que nos cautiva al contemplar toda la imaginería witkiniana. El deseo de mirar, del que quedamos presos frente a esta realidad que nos sobrepasa. El trastorno que produce a nuestra conciencia, estar frente a otra existencia prohibida por nuestra razón y moral, que de pronto se nos aparece revelada. Recordemos la cita de Schelling: *Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado.*

La mayor parte de los temas trabajados por Witkin, se relacionan con la trasgresión a las prohibiciones impuestas por la moral; si bien es cierto se basan en obras conocidas de la historia del arte, la veladura para trabajar lo que en verdad interesa al artista interior del ser. Logra sacar del espectador los sentimientos más ocultos, haciéndolos aflorar. Todo lo que debía permanecer oculto, de pronto se nos manifiesta en la obra de este fotógrafo, como portadora de secretos y misterios que permanecen ocultos, como pensamientos inconscientes velados por temores primordiales. *Lo que hace a la obra de arte una forma viva,- según la definición de Schiller,- es esa connivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo.*¹¹²

El arte esencialmente es fetichista, se instala en el punto ciego del espectador, donde se presiente ese algo que no puede ser visto, como una visión ciega quedando eternamente diferida.

¹¹¹ Trías op cit pag 57

¹¹² Trías op cit pag 42

La experiencia estética se nos presenta, quizás, como forma preventiva y amenazadora de sentimientos internos que nos acosan. *Elaboran como placer lo que es dolor, tal es el humanitarismo del arte, hijo del miedo. ...el arte produce siempre, cuando es arte, un efecto benefactor, placentero: linda el límite de lo soportable y de esa fuente de horror extrae beneficios que producen intensificación vital, elevación de poder propio en el agente y el paciente. Sólo el arte es capaz de producir verdadero consuelo en un mundo sin religión.*¹¹³



El arte y los sueños le permiten al hombre, mediante el inconsciente, transformar en imágenes lo que está oculto y velado por la razón. Los sueños permitirían la realización de deseos reprimidos. La fuerza de la prohibición convierte los deseos reprimidos en imágenes oníricas, que muchas veces vemos en imágenes del arte. En el proceso de represión del deseo, el hombre debe reprimir las manifestaciones de sus impulsos tanto eróticos como agresivos. La postulación de Freud frente a este hecho sería que en la interpretación de los sueños, creados por el inconsciente, y las creaciones más sublimes del arte, estarían los deseos más antiguos del individuo y de la especie.

Witkin, a través de su obra, libera ese tipo de deseos contenidos que el hombre ha reprimido en su inconsciente y por ello toda la obra de este fotógrafo se nos aparece como imágenes de pesadilla. *...Los fantasmas que nos angustian, y que escapan al control de la mente y el orden, quedan liberados a través de las imágenes, produciéndose una catarsis purificadora, e inofensiva, de nuestros instintos. Las artes adquieren así un elemento de exorcismo de las pulsiones (agresivas y sexuales) más intensas del ser humano.*¹¹⁴

¹¹³ Trías op cit pag 76

¹¹⁴ Cortés op cit p 39

• Lo Monstruoso

Una parte importante de los temas elegidos por Witkin son seres con patologías físicas o personas que han perdido algún miembro. En su obra son comunes los enanos, los transexuales y hermafroditas. Además se vale de recursos para acrecentar sus defectos, como la escenografía y la atmósfera.

Rudolph Arnheim se refiere a lo monstruoso como el mensaje amenazador de que *la naturaleza pueda salirse de sus cauces*. El nacimiento de un ser deforme es un error de la naturaleza que se transforma en una amenaza hacia todo en lo que creemos. Antiguamente se tenía como presagio de catástrofe. Nunca hemos tenido por bien el nacimiento de un monstruo, no está en nuestra conciencia la creación natural de un algo deforme pues se nos aparece como anti natura, olvidándonos que en la naturaleza existen estos *errores* ya que también son parte de ella. Las mutaciones genéticas no son sino transformaciones de seres que pertenecen al todo de lo existente. Los monstruos nos hacen perder el equilibrio natural de las cosas, nos llevan a una desigualdad que se nos daría como algo errático. *En la tradición bíblica, el monstruo simboliza las fuerzas irracionales.*¹¹⁵

Mucho del arte a través de los siglos ha tenido como tema los monstruos, como espíritus y demonios de épocas primitivas y cultos tribales. La Edad Media aportó con imágenes de gárgolas y seres satánicos, imágenes del infierno, brujerías, aquelarres y exorcismos los que contribuían a la enseñanza y diferenciación entre el bien y el mal. Más tarde todos los monstruos fueron los personajes de la novela gótica y del período romántico y del expresionismo en las artes plásticas y el cine. Así llegamos al arte contemporáneo en que lo monstruoso se hizo parte de la vida y de la normalidad.

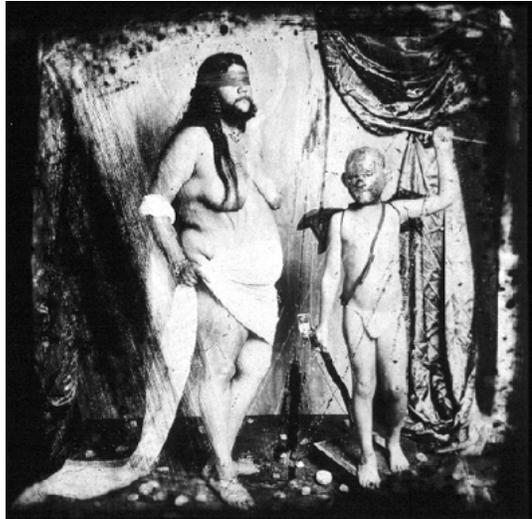
Lo monstruoso sería aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad. Los monstruos traspasan las normas de la naturaleza como aspecto físico, normas sociales y psicológicas.

En general las personas con deformidades físicas nos inspiran un cierto temor ya que nos cuestionan las nociones de belleza en nuestro mundo, nos cuestionan como seres superiores y nos ponen en el plano de la animalidad.

¹¹⁵ Chevalier, Jean. *Diccionario de Símbolos*. Herder: Barcelona, 1999



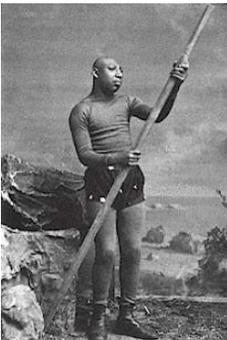
Mujer Barbuda, 1880



Witkin, *Blind Woman and Her Blind Son*,

La película *Freak*, o *La Parada de los Monstruos* (como fue traducida en español), fue realizada por Tod Browning en 1932, en Inglaterra. El film trata de un circo itinerante en el que se presentan monstruos de feria, seres humanos con deformidades físicas como enanos, *pinhead*, personas sin alguno de sus miembros, entre otros. Lo curioso de la película, o más bien su particularidad es que los personajes son reales y sus deformidades físicas, también. Por esto no pudo ser estrenada hasta treinta años después ya que fue prohibida por ser inmoral y ofensiva. Esta película se basa en hechos históricos de los monstruos de ferias ambulantes o *freaks*, muy populares en los siglos XIX y XX. Estas ferias exhibían, principalmente, una serie de monstruos que eran expuestos en escenarios o plataformas. Estos monstruos eran personas, seres humanos con anomalías físicas o simplemente personas que presentaban curiosidades en su apariencia, como mujeres barbudas, hombres tatuados. También se exhibían espectáculos de hombres *traga sables*, encantadores de serpientes, etc.

Estos espectáculos se transformaron en una atractiva entretención para las masas ya que fomentaban el voyeurismo y la morbosidad. El público que asistía era de diverso nivel social y cultural.



Entre 1840 y 1940 se vive la gloria y decadencia de los *freak shows* (existe este tipo de espectáculo aún hoy en día, pero con tendencias sexuales, pornográficas y sadomasoquistas).

Luego de la década de 1940, los adelantos en medicina volvían más escasas las deformaciones físicas, la aparición de prótesis médicas utilizadas por la falta de algún miembro solucionaba en parte este tipo de

problemas, la desmitificación de las mutaciones naturales, las guerras mundiales y los devastadores efectos en los cuerpos de los sobrevivientes, fueron importantes para que la industria de los *freak shows*, decayera.

La anatomía del cuerpo humano también fue expuesta en *teatros* de disección. Este tipo de teatro de curiosidades se comercializó haciéndose muy popular. El más famoso fue el American Museum de P. T. Barnum, que presentaba además espectáculos de *freaks*.



A fines del siglo XIX, en un zoológico de Bruselas, se exhibió a un grupo de zulúes, junto con *otros animales exóticos*.

Con los medios de comunicación, la televisión y el cine, se siguió con esta tradición voyeurista ampliando el catastro de *freaks*, sumando a ellos los monstruos psicológicos.

Lo monstruoso siempre ha estado ligado al miedo, y el miedo es una de las consecuencias de lo desconocido, de lo infamiliar. Podría deberse al terror que nos produciría el convertirnos, nosotros, en un ser monstruoso, como en *La Metamorfosis* de Franz Kafka¹¹⁶

La sociedad se ha encargado de aislar y despreciar a los seres que nos son extraños, mediante el desprecio y la humillación por el miedo o desagrado que nos pueden provocar. ...*No hay nada sucio en sí mismo sino que está social, histórica y culturalmente delimitado.*¹¹⁷

A esto podemos agregar que no hay nada prohibido y tampoco inmoral, sino que dependerá de lo que social, histórica y culturalmente nos esté permitido. *A principios de los '60, se proscribió la próspera Exhibición de Monstruos de Coney Island; se presiona para limpiar Times Square de travestis y prostitutas y sembrarla de rascacielos. A medida que los habitantes de submundos perversos son expulsados de sus restringidos territorios –vetados por ser desagradables, una molestia pública, obscenos, o simplemente poco redituables- se infiltran cada vez más en la conciencia como temática artística, adquiriendo cierta legitimidad difusa y cierta proximidad metafórica.*¹¹⁸

Lo distinto siempre ha fomentado a la imaginación, recordemos que muchos de los seres creados por la mitología son híbridos de humanos con animal, gigantes, seres con un solo ojo. A través de toda la historia del arte el ser humano ha creado imágenes de seres que han

¹¹⁶ Kafka, Franz. *La Metamorfosis*. Colicheuque: Santiago, 2001.

¹¹⁷ Cortés op cit p 37

¹¹⁸ Sontag op cit p 54

ampliado la naturaleza de lo conocido, así que no es de extrañar los mundos de seres extraordinarios creados por algunas tendencias artísticas de las vanguardias y por el cine.

Otra fotógrafa que utilizó seres con deformidades, fue Diane Arbus, en la década de 1960 sin embargo con intenciones distintas a las de Witkin.

La obra de la fotógrafa, Diane Arbus, nos interesará desde el punto de vista de los temas utilizados.

Diane Arbus (1923- 1971), era hija de una familia de comerciantes judíos. En la década de los cincuenta se casó y junto a su marido se dedicaron a las fotografías de moda, trabajando para importantes revistas norteamericanas. Sin embargo por lo superfluo que le resultó, se interesaría por temas diametralmente opuestos, que correspondían al otro lado de la belleza, lo grotesco y lo feo. Se interesó en retratar personajes de los submundos, como travestis, enanos, gigantes, prostitutas, monstruos de feria, mendigos, nudistas, locos y gente en general que encontraba en sus safaris fotográficos. Incluso los personajes *normales* dejan de serlo por el sólo hecho de ser captados por el lente de la artista. *Las imágenes que idealizan (como casi todas las fotografías de modas y animales) no son menos agresivas que las que hacen una virtud de la fealdad (como las fotografías de barrios bajos, las naturalezas muertas de la clase más sórdida y los retratos de criminales). Todo uso de la cámara implica una agresión.*¹¹⁹

Fue retratista, y su obra se caracterizó por hacer posar frente a la cámara a sus personajes, de los que obtenía una clara complicidad. Todos sus modelos nos parecen, a lo menos, grotescos. Todo el mundo fotográfico de Arbus corresponde a grupos de marginados y minorías sociales, en el que nos muestra una gran desolación donde la condición humana aparece dividida viviendo presa de una realidad que nos puede parecer miserable y degradante, del otro lado de lo que nos puede parecer positivo y bello. *La obra de Arbus es un buen ejemplo de una tendencia rectora del arte de los países capitalistas: la supresión, o al menos la reducción, de los escrúpulos morales y sensorios. Buena parte del arte moderno esta consagrada a disminuir la escala de lo terrible. Al acostumbrarnos a lo que anteriormente no soportábamos ver ni oír, porque era demasiado chocante, doloroso o perturbador, el arte cambia la moral, ese conjunto de hábitos psíquicos y sanciones públicas que traza una borrosa frontera entre lo que es emocional y espontáneamente intolerable y lo que no lo es. La supresión gradual de los escrúpulos nos acerca, por cierto, a una verdad más bien*

¹¹⁹ Sontag op cit p 54

*formal: la arbitrariedad de los tabúes propugnados por el arte y la moral. Pero nuestra capacidad para digerir este creciente caudal de imágenes (móviles o fijas) y textos grotescos exige un precio muy alto. A la larga, no funciona como una liberación sino como una sustracción del yo: una pseudofamiliaridad con lo horrible refuerza la alineación, atrofiándonos para reaccionar en la vida real. Lo que sucede con los sentimientos cuando se ve por primera vez la película pornográfica que dan hoy en el barrio o la atrocidad que televisan esta noche no es tan diferente de lo que sucede cuando la gente mira por primera vez las fotografías de Arbus.*¹²⁰



Diane Arbus, *Hospital Psiquiátrico*, 1970

La diferencia entre Arbus y Witkin consiste en que Arbus retrataba a la gente tal cual era, incluso los deformaba con la toma. La intención de Witkin es otorgarles un grado estético mediante la composición y la atmósfera. La obra de Arbus no inspira ningún tipo de compasión hacia los retratados, no podemos empatizar con ese mundo tan lejano al nuestro y del que no quisiéramos saber ni siquiera en fotografías. Arbus quería violentar al público con sus personajes. La motivaban personas que podían mostrar estados humanos miserables y su lenguaje le ayudó a acrecentar esa realidad. *Las fotografías de Arbus simplifican con la misma decisión las cuestiones políticas al sugerir un mundo donde todos extraños, irremediablemente aislados, inmovilizados en identidades y relaciones mecánicas atrofiadas.*¹²¹

Al involucrarnos en la obra de esta fotógrafa, lo menos que nos sucede es cierta incomodidad y desagrado. Es una obra en la que se muestra la sordidez interior en la que viven, incluso, las personas sin defectos físicos. Fue de tal magnitud su compromiso con la realidad desesperanzadora que envolvía la vida de sus personajes, que su decisión de quitarse la vida nos puede parecer hasta razonable.

Lo monstruoso también podemos vincularlo a los miedos primordiales del ser humano por lo que representan. Tememos a la deformidad física que socialmente aísla y al estado alterado de

¹²⁰ Sontag op cit p 51

¹²¹ Sontag op cit p 43

conciencia, que correspondería a los fantasmas del inconsciente. *...los monstruos tranquilizan al constatar la evidencia de que en la vida hay un buen número de fracasos y/o errores, y por tanto, todos los éxitos son errores evitados. No somos como ellos, insistimos, nos identificamos con la normalidad y eso nos hace sentirnos superiores. El monstruo anuncia la fragilidad del orden en que vivimos,... la atracción por lo monstruoso puede ser entendida como el retorno, la recuperación de lo reprimido o como la convulsiva proyección de objetos de un deseo sublimado.*¹²²

Lo monstruoso no se refiere solamente a lo que físicamente es deforme, sino que a toda la parte oscura o *negativa* del hombre que la sociedad reprime. Existe por tanto lo que se sale de la norma, que correspondería a estados psicológicos alterados del hombre, que también cabrían dentro de este concepto, como la locura y estados perturbados de conciencia.

Cada ser humano tendrá dentro de su ser una parte oculta que evitará revelar para no salir de lo establecido. *Lo monstruoso representa el Otro depredador que hay en cada ser humano...*¹²³

*... Si los monstruos nos asustan, es porque nos están mostrando los deseos propios que tanto tememos y, por ello, reprimimos. Lo monstruoso nos fascina y atrae porque nos inquieta, nos tienta y nos obliga a salir de lo cotidiano y banal; está ligado a la ambigüedad, a la ambivalencia y la alteridad.*¹²⁴

¹²² Cortés op cit p 21

¹²³ Cortés op cit p 19

¹²⁴ Cortés op cit p 26

- **Naturaleza Muerta**



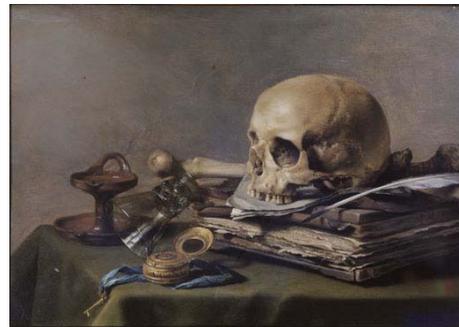
Witkin, *Head of a Dead Man*, 1990



L. Jules, 1850. Daguerrotypo

En el siglo XVI empezaba la tendencia de la especialización de los pintores del norte que se profundizó en el siglo XVII. Estos maestros fueron los que comenzaron a sensibilizar al espectador ante las sencillas bellezas naturales.

Desde un principio las naturalezas muertas intentaron representar los efectos pictóricos con el más alto nivel ilusionista para reproducir la realidad. Este tipo de pintura exigía un estudio profundo de las leyes de la óptica. Bajo la apariencia de las texturas de cada uno de los elementos que componían estas pinturas, encontramos una significación velada, un simbolismo latente.



Pieter Claesz, *Calavera*, 1630.

Las naturalezas muertas corresponden a una tendencia del período Barroco y su profunda significación es que todo tiene un carácter fútil en lo concerniente a los bienes terrenos y estructuras de poder. Todo sucumbe ante el tiempo que nos lleva a la muerte.

En la pintura del Barroco, bajo la apariencia de la forma, encontramos un contenido oculto de alusiones políticas, morales y religiosas. En este período de la historia del arte se representan temas profanos como las naturalezas muertas, paisajes, hechos históricos, retratos, los que remplazan a la iconografía religiosa, debido a la reforma luterana.

El término *naturaleza muerta* aparece por primera vez en Holanda hacia 1650 en algunos inventarios de pintura de la época. El concepto *stilleven*, tomado del holandés significaba

modelo inerte, naturaleza muerta, (vida quieta). En el siglo XVIII fue acuñado, en Francia, el concepto *nature morte*, y era la representación de *objetos inmóviles*.

Si bien es cierto que en la obra de Witkin encontramos referentes de naturalezas muertas flamencas, en lo que se refiere a la atmósfera y lo formal, es innegable la alusión temática del contenido.

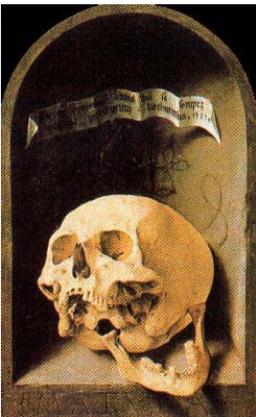
Witkin, *Poet: from a collection of Relics and Ornaments*, 1986



En la obra witkiniana, *Poet: from a collection of Relics and Ornaments*, 1986, el envío está hecho a varias obras holandesas del siglo XVI y XVII.

Cabe notar que en un principio las naturalezas muertas se hacían como estudios de objetos y texturas y se pintaban por el reverso de los cuadros, es así como se han encontrado muchas.

El tema de las naturalezas muertas acentúa el carácter transitorio de las cosas. Existe en ellas un simbolismo latente de estructuras religiosas, políticas e históricas cubiertas bajo el velo de las apariencias. A las naturalezas muertas de esta época se las refería como *memento mori* (recuerda que vas a morir). Susan Sontag se refiere a las fotografías con el mismo nombre porque todas las imágenes fotográficas corresponden a un tiempo pasado que ha dejado de existir.



*Las naturalezas muertas tratan de sacar a la luz, ideas tácitamente expresadas sobre los objetos cotidianos considerados dignos de representarse en cuadros. En efecto, el tema de objetos inertes, aparte de servir como documentos de la historia de la cultura, da testimonio de los cambios sufridos por la conciencia y las mentalidades. Nos influyen, unas veces muy discretamente, sobre cambios históricos en lo que respecta a la sensualidad y la idea de muerte.*¹²⁵

Jean Gossaert, *Díptico (lado exterior)*, 1517

La brevedad de la vida, como paso hacia la muerte atormenta al hombre del Barroco. Con los adelantos científicos en matemática, astronomía y física, el ser humano encuentra en la razón humana y en la tecnología una forma de perpetuarse olvidando su naturaleza.

¹²⁵ Schneider, Norber. *Naturaleza Muerta*. Benedikt Taschen Verlag GMBH: Alemania, 1992. p32

Gombrich ¹²⁶afirma que el arte holandés, no sólo, reprodujo la naturaleza como un espejo puesto que ni el arte ni la naturaleza son tan *pulidos y fríos*. Pareciera que en el mimetismo casi perfecto con la realidad, la pintura flamenca, carece de vida. La preocupación de estos artistas estaba más bien en la técnica. El hombre del Barroco ve el mundo con pesimismo porque lo considera un conjunto de falsas ilusiones que terminan con la muerte.



Witkin, *Still Life with Breast*, 2001



Zurbarán, *Limonos, Naranjas y una Rosa*, 1633.

Algunas naturalezas muertas de Witkin se basan en composiciones españolas referentes al tema. Este tipo de bodegones españoles del siglo XVI son composiciones duras y geométricas, más austeras y sencillas que las de la escuela flamenca, recargadas de elementos. Las composiciones son simples, evitándose la complejidad.

Witkin, también, hace referencia a Giuseppe Arcimboldo (1527- 1593) y a sus cabezas compuestas, que con elementos orgánicos, como frutas, raíces, flores y verduras, agrupadas de una forma específica, representaba rostros humanos. Los elementos en sí no poseen similitud con las facciones de un rostro, sino que por su contigüidad adquieren la semejanza como unidad dentro de la composición.

¹²⁶ Gombrich, Ernest H. *La Historia del Arte*. Editorial Debate, 1997.



Witkin, *Haervest*, 1984



Arcimboldo, *Verano*, 1573.

Witkin utiliza además de frutos, partes de cuerpo humano como el rostro en *Haervest*, o piernas y manos en *Feast of Fools*, añadiéndolos como objetos que significan directamente, la muerte. Todas las escenas de naturalezas muertas en que aparecen animales muertos pretenden significar el fin de la vida, asimismo se les atribuyen alusiones eróticas a la voluptuosidad de la carne. Lo comestible asociado al placer carnal.

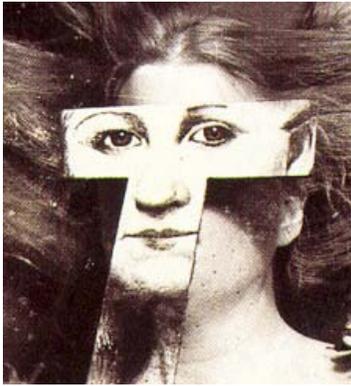
Las imágenes de Witkin son parte de la historia de la cultura del siglo XX. Se enmarcan dentro de una sociedad que ha tratado de tapar la realidad de la muerte con la tecnología científica y biológica. Muchos de estos avances se relacionan con el deseo del hombre de perpetuar su existencia en el tiempo. Ciertamente es que la obra de Witkin no se trata sólo de una imaginaria morbosa y agresiva, sino que debe ser vista por debajo de lo formal, su verdadera intención se oculta tras lo evidente.



Witkin, *Feast of Fools*, 1990



Jan Davidsz de Heem, *Naturaleza Muerta...*, 1648



Muchas de las fotografías de Witkin pueden ser consideradas naturalezas muertas, sino todas. Incluso cuando aparecen seres humanos, ya que cuando estos lo hacen se nos presentan con el rostro tapado con paños sobre la cabeza, con máscaras o antifaces. Según Witkin, *para evitar reducirlos a objetos o signos*, pero eso mismo es lo que los convierte en simples objetos carentes de vida, ya que no son seres identificables, son anónimos, un elemento más dentro de la composición. La máscara simboliza la transformación, el paso de lo que se es, a otra cosa. Antropológicamente tiene un carácter mágico. La utilización de diversos elementos como la máscara, los cadáveres, la fotografía, el blanco y negro, etc., hacen de la obra de Witkin una alegoría de la muerte. Este fotógrafo crea toda una imaginería que podría corresponder a la crisis del hombre contemporáneo con respecto a la muerte.

Un tipo de naturaleza muerta tradicional, es la representación de elementos comestibles y orgánicos. Cuando Witkin utiliza partes de cuerpo humano (específicamente a sus obras en que lo formal refiere a las naturalezas muertas), las utiliza para referir otro tabú humano que es el canibalismo. Instala una guagua muerta, una mano y par de pies con uvas y otros alimentos. Nos violenta con la posibilidad de hacer comestible trozos humanos. Ante esta situación sentimos cuando menos una provocación en el mensaje.

El canibalismo ha sido practicado desde la prehistoria ya que posee un significado mágico y es la apropiación de las facultades del muerto. Para la civilización es un acto aberrante y ha ido decreciendo desde nuestra erección como colectividad humana civilizada. Edgard Morin afirma que la muerte para el hombre es la pérdida de la individualidad. Por tanto la cultura *obligaría* al hombre a despojarse de su animalidad o instinto para ser reconocido como individuo o *valor*. El canibalismo sería un tabú de protección de la especie.

• Trasgresión/Perversión

Portrait of Constellation, 1984



La trasgresión es la violación de una ley o precepto. Mucho del arte del siglo XX es trasgresor y quebranta los límites impuestos, ya que esa es su intención, el arte de las vanguardias debe traspasar lo permitido para causar impacto.

La parte de la obra de Witkin, más difícil de entender es el tema de la perversión sexual. Muchas de sus fotografías son de: hermafroditas, seres con genitales de tamaño poco común, actos sexuales de tortura, onanismo, relaciones sadomasoquistas, mutilación de órganos, etc.

En la introducción del libro *Lo bello y lo siniestro* de Eugenio Trías, se refiere al texto kantiano *La crítica del juicio* donde dice que *el arte puede tratar cualquier asunto y promover cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar. Por ser lo bueno o lo malo algo que provocaría interés y que este no le es concerniente al arte, la moral no es un fundamento para la apreciación de la obra artística.*¹²⁷ De este argumento se vale Kant para afirmar la ausencia de relación que existiría entre arte y moral. Para analizar este segmento de la obra witkiniana, nada menor, nos referiremos al libro *El Erotismo* de Georges Bataille. Bataille relaciona el erotismo y la muerte con el sentimiento del hombre a la necesidad del ser, a lo que llama *continuidad* entendida como lo imperioso que resulta para la vida la posibilidad de eternidad.

Postula que en el acto sexual se obtiene un sentimiento de continuidad prolongado en el otro ser, una ilusión de unión espiritual que trasciende a los sentidos y que el otro ofrecería la posibilidad de continuidad que el ser necesita.



Witkin, *Testicle Stretch*, 1982

Dice Bataille: *En el momento de la cópula, la pareja animal no está formada por dos seres discontinuos que se acercan y se unen a través de una corriente momentánea de continuidad;*

¹²⁷ Trías op cit p 11

*propriadamente hablando no existe la unión: dos individuos que están bajo el imperio de la violencia, que están asociados por los reflejos ordenados de la conexión sexual, comparten un estado de crisis en el que, tanto el uno como el otro están fuera de sí. Ambos seres están, al mismo tiempo, abiertos a la continuidad. Pero en las vagas conciencias nada de ello subsiste; tras la crisis, la discontinuidad de cada uno de ambos seres está intacta. Es, al mismo tiempo, la crisis más intensa y la más insignificante.*¹²⁸

El erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre y ésta, al igual que la muerte pone en la conciencia del hombre, en cuestión al ser. El erotismo abre a la muerte y lleva a negar la duración individual. La actividad sexual, tanto como la idea de muerte, son de una violencia perturbadora para el ser humano ante las cuales nos desconcertamos. Por un lado dan terror, pero por otro fascinan.

Witkin, *Women Castrating a Man*, 1982

En los textos de Sade se postula que el impulso del amor, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte. La dificultad con la que nos topamos ante el sistema de Sade es la forma ruinosa del erotismo. Sin embargo, muchas veces nos encontramos frente a la vinculación de la sexualidad con la necesidad de hacer daño y de matar, a estos instintos los llamamos sádicos. Cuando la violencia se dirige al propio individuo nos referimos al masoquismo. A estos impulsos se les llama



aberraciones. El hombre *normal* les concede la posibilidad de existencia, con el término de patologías. La humanidad aparta de sí aquello que asocia con la locura, pero el rechazo a ella es sólo una actitud frente a situaciones que hoy en día se nos hacen más evidentes y que siempre han existido, como la violencia, el sadismo, y todo lo que permanece olvidado mediante la represión, que son inherentes al ser humano y que la moral ha tratado de ocultar.

Al erotismo le es propia la violencia. La esencia humana está dividida en dos partes imposibles de unir, sin el inevitable quiebre que se crea mediante la conciencia de esta diferencia. Por un lado una parte escondida y oscura que corresponde al inconsciente donde vive la violencia y por el otro la consciente que la rechaza. Inconsciente versus conciencia.

¹²⁸ Bataille op cit p 109

Al ser violentos nos alejamos de la conciencia. Al entrar en razón rechazamos todo lo relacionado con nuestros impulsos *negativos*, intentando olvidarlos. Cuando abandonamos la agresión hacia lo externo, aumenta la autodestrucción.

Sade trató de vincular la violencia con la conciencia de sus personajes sublevándola por medio de la trasgresión de las normas. Witkin con su obra trasgrede las normas permitidas y muestra lo inmostrable.

El cristianismo intentó elaborar un mundo sagrado del que excluyó los aspectos aterradores y *corruptos* que afectan a la humanidad, como algo externo a ella. El mal como la trasgresión de las normas, lo que nos condena, que es a lo que el mundo cristiano llama pecado. Saber qué lo que más violentamente nos subleva está dentro de nosotros y es una de las cosas que más terror nos provoca.

Según el psicoanálisis las perversiones son desviaciones de la sexualidad *normal*, que se entiende como el coito orientado a la obtención de un orgasmo por penetración genital, con un sujeto del sexo opuesto. ... *el sentimiento de felicidad experimentado al satisfacer una pulsión instintiva indómita, no sujeta por las riendas del yo, es incomparablemente más intenso que el que se siente al saciar un instinto dominado. Tal es la razón económica del carácter irresistible que alcanzan los instintos perversos y quizá de la seducción que ejerce lo prohibido en general.* ¹²⁹ Freud niega la normalidad en relación al sexo.

La noción de perversión va ligada a una norma que puede ser social o religiosa. La perversión se relaciona con síntomas neuróticos, es un retroceso a una fijación anterior de la libido, que se habría originado en la primera infancia.

Al cesar la agresión contra lo externo aumentaría la autodestrucción, que siempre actúa.

En el caso del sadismo, nos encontramos con una combinación de los dos instintos, el impulso amoroso y el de destrucción, y en el masoquismo la destrucción se dirige hacia el mismo individuo, hacia su sexualidad. El sadismo ofrece al yo la realización de sus deseos más arcaicos y correspondería a un tipo de placer narcisista, que se entiende como la percepción amorosa de una imagen que el sujeto tiene de sí mismo estableciéndose en el prototipo de otro y que coincide con el yo.

¹²⁹ Freud, *El Malestar en la Cultura*. Op cit p 3027

La perversión es una expresión, de la sexualidad infantil, que no está normada ni reprimida. Contrariamente, la neurosis se encontraría en el lado opuesto ya que es causada por la represión de los instintos, instalándose como síntoma.

Cuando Freud ¹³⁰se refiere a la civilización del ser humano, la establece como la responsable de su infelicidad ya que la evolución del individuo tiene particularidades, como la felicidad individual, que no se encontrarían en el proceso cultural de la humanidad.

Activamente existiría una fuerza, un instinto, que se opondría a algunos recuerdos, un filtro que se activa ante una impresión muy fuerte, traumática o desagradable que aparece como defensa y se que se mantiene latente. Mediante una situación externa se detona en la psiquis del individuo una memoria olvidada y aflora el sentimiento de lo ominoso.

Según la teoría analítica Freud afirma que *todo afecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna.* ¹³¹ El principal objetivo de la pornografía es provocar excitación sexual. El erotismo alude a una significación y relación total del cuerpo y del espíritu. Lo que hace la pornografía es romper esta unidad, reduciéndolo a sólo un objeto sexual.

Una de las características de la pornografía es el hecho de mostrar todo sin ocultar nada. Ésta es la sensación predominante en la obra witkiniana ya que las tomas, casi siempre, son generales y al parecer nada estaría oculto. Aparentemente se muestra todo y el espectador queda absorto ante una realidad que lo excede. Así la mirada coincide con la pornográfica. En la pornografía no existe la mancha, entendida como algo no revelado.

Ésta no se revela superficialmente, solo aparece en una observación más profunda y reflexiva donde se detonan los envíos, referencias y *anamorfosis* contenidas en la obra. En el conjunto de elementos expuestos en la obra siempre existe la mancha. Unas veces está en la alusión general de la obra dada en la composición formal, otras en un título sugestivo el que da la pauta para el análisis o simplemente en un detalle casi imperceptible que exige de una mirada más profunda la que se transforma en reflexión.

Witkin nunca muestra *todo* como lo hace la pornografía.

Zizek afirma que el polo opuesto de la pornografía es la nostalgia.

¹³⁰ Freud, *El Malestar en la Cultura* op cit

¹³¹ Freud *Das unheimliche*, op cit p 2498

Se podría realizar un paralelo entre la fotografía antigua pornográfica y forense y la fotografía de Witkin. En ambos grupos existe una primera apreciación de que lo vemos todo, sin embargo en ambas existe un tinte nostálgico.

La nostalgia en Witkin se encuentra en los tonos cálidos, dados por la técnica y el papel fotográfico utilizado, en las ralladuras y lo aparentemente ajado de las imágenes, en la pose adoptada por los modelos y en su disposición frente a la cámara, en la atmósfera creada por el tipo de iluminación, etc.

En las imágenes de fotografías antiguas por muy crudo que sea lo retratado, el estar cargadas por un halo dado por el tiempo, tiende a suavizar su contenido.

Ante la observación de cualquier fotografía antigua, solo por el hecho de pertenecer a otra época y a otra realidad existe, en ella, algo que nos excede. Fotografías de muertos, de asesinatos o de pornografía de hace un siglo nos pueden parecer nostálgicas.

En el caso de un período determinado de la obra de Andrés Serrano o en parte de la obra de Mapplethorpe, correspondiente a imágenes evidentemente eróticas que lindan con lo pornográfico, lo que impide que funcionen en ese contexto, no es la imagen en sí sino el nombre del autor dentro su obra completa. Estas imágenes, así como las de Witkin las podemos encontrar en un sitio web de pornografía, sin embargo dentro del contexto autoral, siempre estarán marcadas por una *mancha* que muchas veces no se evidencia en la imagen sino en el contexto del arte. Evidentemente pretenden mostrar o sugerir algo más que la imagen literal.

Zizek afirma que *para que el poder de fascinación produzca su efecto, debe permanecer oculto.*¹³²

Por lo tanto lo importante en una obra no estaría en el contenido sino que en la forma y en el contexto del arte.

¹³² Zizek op cit p 119

• La Muerte

El tema fundamental de la obra de Witkin es el de la muerte, del que el hombre contemporáneo evitará cautelosamente hablar. Al evitar la muerte la vida se empobrece. Tratamos de hacer inconsciente algo en lo que constantemente pensamos. Así, la vida se nos transforma en un constante peligro, transformando lo único verdaderamente cierto, la muerte, en algo espantoso y horrible.

El horror a la muerte no está solamente vinculado al exterminio del ser. La carga macabra que significa la descomposición y podredumbre que afecta a las carnes muertas, constituye uno de los tabúes universales para la especie humana. Con su obra Witkin nos presenta el cuerpo en sus estados de mayor abyección, desafiando los límites de lo presentable. El cadáver y los desmembramientos son temas de lo abyecto, perteneciendo a temores ancestrales del ser humano. Lo muerto infecta la vida y se nos muestra como el proceso de nuestra propia realidad futura. *.. La alteridad de la identidad y la destrucción normativa, la progresiva disolución del ser humano hacia la muerte y el triunfo de lo abyecto.*¹³³ En la muerte coexisten los sentimientos de lo siniestro y lo abyecto. Afecta al orden social y al individuo en particular. La muerte descoloca al ser humano provocándole temor ante lo desconocido y repulsión ante el cuerpo en vías de descomposición.

Se podría afirmar que la idea de muerte es uno de los temas más estudiados y pensados a través de la historia del hombre y la forma de percibirla es similar en casi toda la especie humana. Para Edgard Morin, la crisis del hombre ante la muerte se provoca en la pérdida de individualidad que ella conlleva. Sin embargo ésta afirma al individuo. Y aunque carece de ser, es real.

Witkin, *Penitente*, 1982



Cuando Witkin se refiere a la crucifixión nos remite al cristianismo. La significación psicoanalítica le otorgará (a la crucifixión) el complejo de culpa de la muerte del padre consumada por los hijos. Cuando Witkin utiliza la cruz lo hace complementando las representaciones con estados primarios del hombre. En *Penitente*, (1982), presenta tres

¹³³ Cortés op cit p 203

crucifixiones, al medio un hombre con un simio a cada lado. Los simios significan lo primitivo del ser humano. El símbolo de la cruz refiere a la muerte, al igual que las calaveras puestas a los pies del personaje principal.

Witkin, *Christ in Glory*, 1982



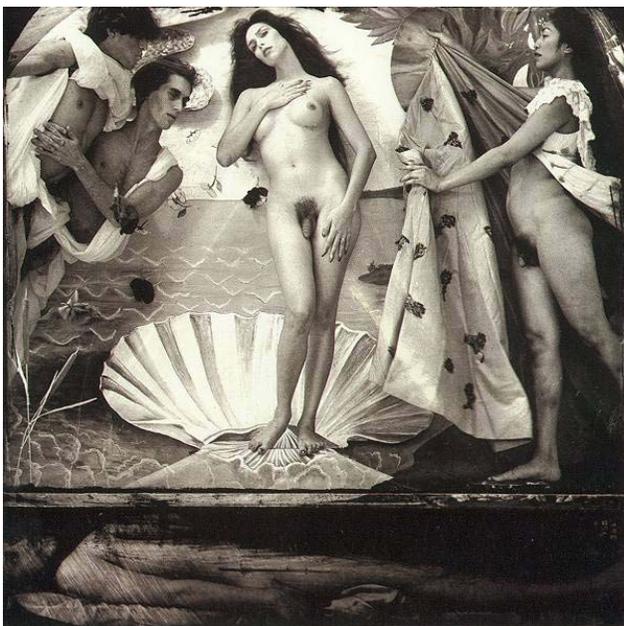
En su obra *Christ in Glory*, (1982), Cristo está representado por un hermafrodita que *irónicamente* estaría en estado de elevación como el título lo indica, sin embargo está con expresión de tedio. Al personaje lo rodea un fondo luminoso donde se pueden ver varios fetos con alas emulando ángeles, como muchas de las pinturas de Cristo que encontramos en la historia del arte. Por sobre su cabeza encontramos un antropomorfo pequeño con proporciones curiosas que no corresponden a un feto. Está con los brazos abiertos en actitud de acogida, sin embargo nada de lo que dice el título corresponde con la imagen. Más bien representa a un ser deforme en el infierno.

La muerte y la reproducción son absolutamente antagónicas, pero la una no existe si no es por la otra. La vida es el resultado de la corrupción física de otros seres orgánicos. Es la muerte la que le hace un lugar, ella crea las materias esenciales para el continuo nacimiento de otros seres. Nos negamos a que sólo la muerte garantice incesantemente un renacimiento.

El sentido primario del erotismo es la promesa de vida como posibilidad que tiene el ser para sentirse continuo.

Lo que llamamos muerte es la conciencia que tenemos de ella, advertimos en la muerte de otro el cambio que existe del estar vivo a ser un cadáver, en el que éste se nos transforma en la imagen de nuestro destino. Es el testimonio de la violencia que nos afecta a todos los seres vivos por igual. Podemos ver a la muerte como el signo de violencia que al hacerse consciente se transforma en la gran amenaza para el ser humano.

La violencia, así como la muerte, tienen un sentido doble: por un lado, nos amenazan provocándonos horror y por el otro reconocemos su poder que nos atrae y aterroriza.



En la obra de Witkin, *Gods of Herat and Heaven*, de 1988, se puede encontrar la significación de la muerte, como algo velado y reprimido, como lo siniestro, el horror ante lo inevitable de la muerte entendiendo lo familiar (la vida), transformada en infamiliar (la muerte). Y el estado de mayor abyección en el terror y asco que nos provoca la descomposición de lo orgánico.

El envío se hace al *Nacimiento de Venus* de Boticelli del siglo XV (Renacimiento italiano). Es un óleo sobre madera.

Actualmente se encuentra en la galería de los Uffizi en Florencia. Boticelli se basó en una pintura perdida de Apeles (sg. IV a. C.), la *Venus de Anadyomede*, la que se describe en un poema de Poliziano (sg. XV, Italia).

Boticelli, *Nacimiento de Venus*, 1485



En la pintura original aparecen cuatro personajes, Venus al centro sobre la concha de un molusco. A la izquierda Céforo volando con Flora, simbolizando la unión de la materia con el espíritu. Al lado derecho la Ninfa de las Horas, que significa la fecundidad de la primavera, tapa a Venus con un manto. Esto señala que los conocimientos deben estar ocultos.

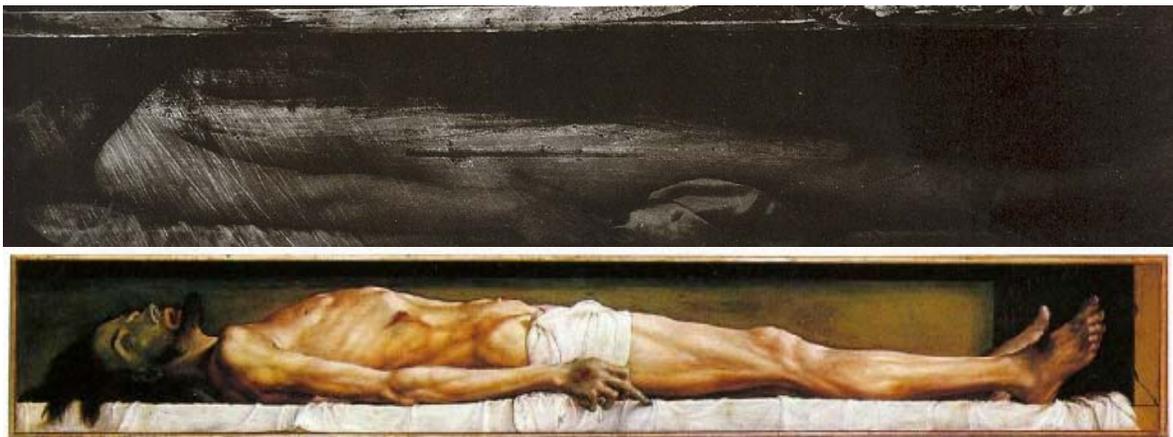
Venus personifica el ideal del saber y belleza en un estado superior.

La mitología clásica narra que Venus nace la castración de Urano (su padre), ejercida por Saturno (hermano de Venus), instigado por su madre Gaia. Saturno habría cortado los genitales a Urano los que arrojó al mar, de la espuma marina nació Venus, la más bella entre las diosas, cobijada por una gran concha. Céforo junto con Flora la llevan suavemente a la isla de Chipre donde la esperan las Horas, ninfas de las estaciones. Céforo, viento suave y delicado se enamoró de Flora, reina de la primavera. Es el viento de los enamorados. En épocas primeras Venus era considerada la diosa de la fecundidad como la poseedora del poder reproductor de la naturaleza

donde se encuentra el futuro de la especie. Los griegos la consideraron como la personificación del saber sobre la vida y la muerte. Entendían la vida como un corto período de juventud, después la edad madura que se terminaba con la vejez. El destino de todo ser concluía con la muerte. Boticelli representa el nacimiento como alegoría, cada uno de los personajes y los elementos que componen la pintura, nos significan el renacer.

La fotografía de Witkin representa algo similar a lo significado en la pintura de Boticelli, pero con algunas modificaciones. En una primera mirada se pueden ver: al centro, representando a Venus, un hermafrodita. A la derecha, representando a las Horas, una *mujer* con sexo masculino y a la izquierda dos hombres personificando a Céfito y a Flora. Todos ellos dispuestos sobre un telón de fondo, pintado (como las fotografías antiguas), donde aparece la concha abierta donde nació Venus, la espuma del mar, el cielo y algunas flores. Sin embargo al observar detenidamente la imagen está dividida en dos. Debajo de la representación a la que se hace referencia vemos otro personaje, aparentemente, velado. Es la imagen, oscura, de un hombre acostado a la que se intervino para dejarla en segundo plano. Sin embargo éste personaje es el que hace la diferencia y significa, claramente, el planteamiento de Witkin.

Venus está representada por una mujer de gran belleza con genitales masculinos. Witkin al transformar a Venus, diosa de la belleza, por un transexual quiere demostrar el cambio en la apreciación de lo bello. Toda la tradición artística occidental basada en el arte clásico (Grecia) ha sufrido una evidente transformación. *La vida es siempre un producto de la descomposición de la vida. Antes que nada es tributaria de la muerte, que le hace un lugar; luego, lo es la corrupción, que sigue a la muerte y que vuelve a poner en circulación las substancias necesarias para la incesante venida al mundo de nuevos seres.*¹³⁴



Hans Holbein (el Joven), *Cuerpo de Cristo muerto en el Sepulcro*, 1521.

¹³⁴ Bataille, op. cit p 59

Witkin propone la muerte como el personaje que permanece bajo los personajes principales. Algo que, aparentemente, no se ve pero que siempre se encuentra presente.

Este personaje está acostado y encerrado, en un nivel bajo. Da la sensación de quietud e inmovilidad por el espacio donde se encuentra. Directamente parece una persona muerta.

Witkin nos hace un envío a la pintura de 1521 de Hans Holbein, (el joven), donde aparece el cuerpo de Cristo sepultado, con las mismas características físicas del utilizado por Witkin. Con esto se podría entender que la referencia va a *Los Embajadores*, del mismo pintor, donde aparece una anamorfosis. Técnica utilizada principalmente en el siglo XVII (se conocía desde sg. XV), era un mensaje que se dirigía sólo a los que eran capaces de ver, porque mediante la deformación de la perspectiva se representaban objetos que eran posibles de apreciar desde un punto de vista definido por el pintor. Si se observaba la pintura desde otra perspectiva el objeto no se podía identificar. Witkin también nos propone, siempre, otra perspectiva desde la cual observar, aunque no es visual como en la anamorfosis. Nos plantea ver desde otro punto de vista y con más atención para empatizar con la realidad representada en su obra.

En la mitología clásica, Hades (Plutón), gobierna las profundidades donde moran los muertos. Sus súbditos poseen el particular atributo de la invisibilidad. Su existir está vedado a los ojos de los vivos. Plutón sintetiza como mito la concepción griega sobre un mundo que sólo los ojos de la mente eran capaces de ver y al que se tenía acceso por la imaginación. El mundo de los muertos o del los Infiernos era invisible y sólo podía ser imaginado. Para los griegos, la representación de los Infiernos no tenía connotación de castigo como ocurrió en épocas posteriores. En sus creencias no existía una entidad maligna relacionada con el pecado.

Tánatos es la personificación de la muerte. Era gemelo de Hipnos, el sueño. Se le representa como un hombre joven con barba. Por tanto se puede entender que el personaje de Witkin, situado abajo y horizontal, representa a Tánatos, la muerte. Para el mundo antiguo la muerte tenía un lado benéfico. Se la relacionaba con la fertilidad de la tierra favoreciendo el desarrollo de las semillas. Para los romanos es Plutón, *el que da abundancia*, así también se la consideraba una divinidad agrícola ya que todo lo orgánico al morir se transforma en abono y fomenta la creación y desarrollo de nuevos seres. La naturaleza impulsa la creación y la destrucción. Las culturas arcaicas también han tenido esta concepción de la muerte ya que vivían en un contacto más cercano con la naturaleza.

En ésta obra en particular la muerte está representando lo orgánico que no muere sino que se transforma en los nutrientes necesarios para el nacimiento de otros seres. Simboliza el renacimiento desde la muerte. Una metamorfosis que está en toda la naturaleza y por lo tanto en

nosotros. La muerte representada como el origen de la vida. El parámetro más adecuado para medir la vida es la muerte. *La vida es siempre un producto de la descomposición de la vida. Antes que nada es tributaria de la muerte, que le hace un lugar; luego, lo es de la corrupción, que sigue a la muerte y que vuelve a poner en circulación las sustancias necesarias para la incesante venida al mundo de nuevos seres.* ¹³⁵

Witkin denota el instinto al que Freud llama pulsión de muerte con el que todos los seres humanos vivimos.

Witkin, *Prudente*, 1996

En varias obras, Witkin nos obliga a observar bajo lo evidente como en *Prudence*, donde nos presenta una mujer sentada, de perfil y desnuda. Solo lleva unos guantes negros y un turbante. La instala delante de un telón pintado, como muchas de sus obras. Llama la atención la sobriedad de la composición. Aparentemente no hay nada más. Sin embargo si la vemos detenidamente en la parte de atrás del rostro, una parte del turbante está compuesto por otra cabeza en tono oscuro de un viejo con la boca abierta y una venda en los ojos. La muerte la representa como algo que siempre está presente aunque no la veamos. El negativo de lo vivo.



Witkin, *Amour*, 1987



En *Amour*, (1987), Witkin nos hace el envío a la obra de Tiziano, *La Venus de Urbino*, (1538). Aparece una reproducción de ésta en el brazo derecho del personaje que posa. La disposición de la modelo, dentro de la composición, es opuesta a la imagen referida.

Witkin ha transformado un ideal de belleza en un monstruo, con lo que se podría dar una gran cantidad de significados. Sin embargo la mancha la instala en un pene que gotea sobre la monstruosa

¹³⁵ Bataille op cit p 59

cabeza y no en lo físicamente monstruoso. Witkin exige en el espectador una mirada reflexiva y atenta.

Witkin, *Interrupted Reading*, 1999



En *Interrupted Reading*, de 1999, no solo se interrumpe la lectura sino que falta la mitad de la cabeza de la lectora. Si la observamos mejor también existe una discontinuidad en la dirección del brazo, para optimizar la composición. Es en los detalles irrelevantes o en las omisiones visuales donde Witkin nos impacta, e inserta la mancha. Con su obra nos incita a reflexionar sobre nuestros propios temores provocando en nuestro interior el sentimiento de lo ominoso como portador de miedos primordiales.

Lo ominoso, entonces, se entenderá como algo reprimido por el inconsciente, que retorna, para descolocarnos. Una parte general de la especie que nos llega por la herencia y otra creada por los temores y vergüenzas de cada individuo, en la época infantil (filogénesis y ontogénesis).

La obra de Witkin, por aberrante y desagradable que pueda parecer a unos o atractiva e interesante a otros, es indiscutible que algo nos punza hacia adentro, en lo profundo de nuestras memorias olvidadas.

La desorientación actual del hombre contemporáneo tiene su origen en la imposibilidad de mantener una actitud ante la muerte, como la tendría el hombre primordial. La forma que Freud propone para lograrlo es orientarnos hacia aquella actitud que se ha conservado en nosotros inmutable del recuerdo oculto e invisible del hombre prehistórico y que aún vive en nuestra conciencia, en estratos profundos de nuestra vida anímica. *¿No sería mejor dar a la muerte, en la realidad y en nuestros pensamientos, el lugar que le corresponde y dejar volver a la superficie nuestra actitud inconsciente ante la muerte, que hasta ahora hemos reprimido tan cuidadosamente?*¹³⁶

¹³⁶ Freud, *Consideraciones de Actualidad Sobre la Guerra y la Muerte*. 1915. Obras Completas, Tomo II, Biblioteca Nueva: Madrid, 1981. p 2117

CONCLUSIÓN

Pensadores como Freud, Bataille, Kristeva, se han interesado en un tema que va más allá de lo establecido o lo moralmente correcto. Lo han nombrado de distintas formas, refiriéndose a la parte oscura o negativa del ser humano. Lo siniestro, la trasgresión, lo abyecto.

Freud, en 1919, publica el texto a modo de ensayo, *Lo Siniestro*, en el que realiza un análisis de la palabra, y llega a la conclusión que este sentimiento, el de lo siniestro, no es nada nuevo sino algo ya vivido, algo primordial y traumático que el inconsciente o el ello, ha tratado de ocultar. Es un sentimiento de terror o miedo que pondría al individuo fuera de sí, como lo que ocurre con el sentimiento de lo abyecto propuesto por Julia Kristeva que se refiere a lo que nos provoca vergüenza y asco.

La historia del arte occidental nos ha llevado desde lo bello a lo sublime y mediante algunas obras vanguardistas, a lo ominoso.

Lo sublime es lo que sentimos ante algo que nos excede. Es una mezcla entre dos tipos de sentimiento antagónicos como son el horror y el placer. Lo *negativo* se mezcla con lo *positivo*. El sentimiento de lo sublime, enaltece, eleva.

El sentimiento de lo siniestro es la exacerbación del sentimiento de lo sublime, es el límite del horror. Lo abyecto también es límite pero en el sentido de lo que nos avergüenza e incomoda.

Toda obra de arte está representada por signos y símbolos que la fundamentan. El arte contemporáneo se erige sobre conceptos (no sólo el arte Conceptual), en que los significantes muchas veces se hacen ininteligibles para alguien que no domina los códigos. La lectura de las obras plásticas vanguardistas es cada vez más compleja. Se constituye como una red de contenidos (significados) en los que, cada vez, se hacen más imprescindible conocimientos de estética, filosofía, antropología, psicología, etc.

Una parte del arte contemporáneo busca su forma en la desarticulación del lenguaje, apelando a una esencia de lo humano, a sus miedos primordiales. Como lo son: la muerte, el erotismo y la violencia, temas recurrentes en la historia del arte.

Freud propone que a través de la sublimación se podrían encausar los miedos y los temas intocables de la sociedad ya que lo plantea como un elemento cultural sobresaliente. Postula que actividades psíquicas de carácter superior como la creación intelectual y el arte pueden llegar a desarrollar logros fundamentales en la civilización de la humanidad.

*...Primitivamente, la **belleza** y el **encanto** son atributos del objeto sexual.* (Freud).

La sublimación de los instintos ayudaría a eludir la frustración que puede producir en el ser humano el mundo exterior. Mediante el trabajo psíquico e intelectual, como el arte, la ciencia, la filosofía, el hombre podría encausar sentimientos *negativos* y sublimarlos. Así el ser humano logra expulsar de sí instintos reprimidos desviando la energía del instinto sexual dando como resultado la actividad artística y la investigación intelectual.

A la cabeza de estas satisfacciones imaginativas se encuentra el goce de la obra de arte, accesible aún al carente de dotes creadoras, gracias a la mediación del artista. (EL Malestar...).

El goce de la belleza posee un particular carácter emocional, ligeramente embriagador. La belleza no tiene utilidad evidente ni es manifiesta su necesidad cultural, y, sin embargo, la cultura no podría prescindir de ella. (EL Malestar...).

En síntesis; podemos decir:

1.- La Fotografía se caracteriza por:

- la capacidad mimética que posee, la ha llevado a ser uno de los medios más usados desde fines del siglo XIX.
- establecerse como análoga a la memoria capaz, aparentemente, de atrapar un tiempo remoto y plasmarlo como imagen permanente.
- evidencia el paso del tiempo.
- lo esencial en ella se comprende mejor en el proceso más que en la imagen misma.
- el como nos afecta , estará muy influenciado por la conciencia política dominante.
- es la manifestación, a través de una imagen, de una lejanía (tiempo) por cerca que se encuentre. Siempre pertenece a un pasado.
- históricamente, libera a la pintura de su mimesis con la realidad.
- nos confirma la transitoriedad de las cosas.

2.- La obra de Witkin

- recrea o cita, en su mayor parte, obras conocidas de la historia del arte de occidente.
- tiende a referentes involucrados con el tema de La Naturaleza Muerta.
- Los temas tratados se relacionan con temores y tabúes de la especie humana.
- transita desde lo grotesco y lo horrendo hacia un tipo de armonía dada por la escritura conceptual.

- se puede interpretar como un descenso a estados internos del ser donde se guarda las represiones humanas, establecidas por la sociedad.
- pertenece a una parte importante de la cultura del siglo XX. Se enmarcan dentro de una sociedad preocupada por evadir la realidad de la muerte con la tecnología científica y biológica.
- presenta el cuerpo en su estado de mayor abyección desafiando los límites de lo presentable. Muestra lo inmostrable, según los valores sociales.
- lo importante no es el contenidismo sino cómo forma y concepto se organizan en contextos estéticos coherentes.
- en los detalles irrelevantes y en omisiones visuales se inserta lo esencial de la obra.

3.- Lo Ominoso:

- sinónimos: Abominable/ Rechazado/ Olvido/ Represión.
- se entiende como algo abominable (rechazado psíquico y/o social) que permanece olvidado por un proceso de represión y se manifiesta por un estímulo externo.
- es la conjunción de lo siniestro y de lo abyecto. Se entiende como:
 - lo siniestro, lo espantoso que afecta a las cosas conocidas.
 - lo abyecto, el surgimiento de una extrañeza repugnante que alguna vez nos fue familiar.
 - lo abyecto y lo siniestro afectan al orden simbólico.
 - lo siniestro coincide con lo abyecto en lo que concierne a una represión que retorna.
- provoca un estímulo que puede darse a través de una vivencia o de una obra artística.
- se identifica en el nivel de la mirada y no en el contenido.
- estético debe estar construido con un adecuado control del lenguaje utilizado.

La muerte es el tema ominoso por excelencia, en la tradición judeo- cristiana.

Finalmente, se puede señalar que la fotografía por su ontología, remite a la huella, a lo que representa. Witkin la utiliza como medio para mostrarnos lo inmostrable, lo que permanece oculto tras el velo de lo moralmente aceptado por esquemas sociales. Nos revela lo que nos avergüenza y lo que nos provoca horror. Convoca nuestra atención con temas que guardamos ocultos en el inconsciente, mediante la represión. Presenta *lo que debiendo permanecer oculto, se ha manifestado*. Expone mediante el sentimiento de lo ominoso,

todos los temas que han permanecido latentes y en estado de represión durante la historia de la humanidad.

Nos enfrenta con nuestra inmanente humanidad, revela nuestra animalidad con el horror y el temor de la muerte.

Dice Freud: *...difícilmente haya otro dominio en el cual nuestras ideas y nuestros sentimientos se han modificado tan poco desde los tiempos primitivos, en el cual lo arcaico se ha conservado incólume bajo un ligero barniz, como en de **nuestras relaciones con la muerte.***¹³⁷

Esta época necesita llamar nuestra atención con algo que nos sobrepase, para hacer un alto y ver qué nos está pasando. Una parte importante del arte contemporáneo y de las vanguardias ha utilizado el sentimiento de lo ominoso.

¹³⁷ Freud *Das unheimliche*, op cit p. 2499

BIBLIOGRAFIA

- Argan, Julio Carlo. *El Arte Moderno*, Ediciones Akal: Madrid, 1991.
- Asturias, Miguel Angel. *La obra pictórica completa de Velásquez*. Noguer: Madrid, 1973.
- Barthes, Roland. *La Cámara Lúcida*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1997.
- Baudelaire, Charles. *Las Flores del Mal*. Maestas: Madrid, 2001.
- Bazin, André *¿Qué es el cine ? I. Ontología de la Imagen Fotográfica*. Ediciones Rialp : Madrid, 2004.
- Benjamín, Walter. *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*. Del libro *Discursos Interrumpidos*. Taurus Ediciones: Madrid, 1973.
- Breton, André, Eluard, Paul. *Diccionario Abreviado del Surrealismo*. Traducción de Rafael Jackson. Siruela: Madrid, 2003.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de Símbolos*. Herder: Barcelona, 1999.
- Cortés, José Miguel. *Un Estudio Sobre Lo Monstruoso en el Arte*, Anagrama: Barcelona 1997.
- Dubois, Phillipe. *El Acto Fotográfico*, Paidós Comunicación: Barcelona, 1983.
- Eliade, Mircea. *Historia de las Religiones*. Ediciones Era: Méjico 1996.
- Foucault, Michel. *Esto no es una Pipa*. Editorial Anagrama.1993.
- Foucault, Michel. *Las Palabras y Las Cosas: Las Meninas*. Siglo XXI Editores: Mexico, 1971.
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*. Siglo XXI Editores. Madrid: 2000.
- Foucault, Michel. *Yo Pierre Riviere, Habiendo Degollado a mi Madre, Mi Hermana y Mi Hermano*. Tusquets Editor: Barcelona, 1976.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Cuarta Edición. Traducción Luis Lopez- Ballesteros. Biblioteca Nueva: Madrid, 1981.
- *El Malestar en la Cultura*. Tomo III.
 - *Consideraciones de Actualidad Sobre la Guerra y la Muerte*. Tomo II.
 - *Lo Siniestro, (Das Unheimliche)*. Tomo III.

- *Tótem y Tabú*. Tomo II.
- *Recuerdo, Repetición y Elaboración*. Tomo II.
- *Más allá del Principio del Placer*. Tomo III.
- *El yo y el ello*. Tomo III

Gombrich, Ernest H. *La Historia del Arte*, Editorial Debate. Primera Edición de la decimosexta edición inglesa, aumentada, corregida y rediseñada por Phaidon Limited en 1996: abril 1997.

Hartmann, Ernest. *La Pesadilla*, Ediciones Juan Granica: Barcelona 1984.

Kristeva, Julia. *Los Poderes de la Perversión*. (Título Original *Les Pouvoirs de L'horreur: Un essai sur L'abjection*). Siglo XXI Editores: Buenos Aires, 1998.

Kafka, Franz. *La Metamorfosis*. Colicheuque: Santiago, 2001

Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Editorial Espasa Calpe: Madrid, 1995.

Kant, Immanuel *Observaciones acerca del Sentimiento de lo Bello y de lo Sublime*. Alianza: Madrid, 1990.

Kay, Ronald. *Del Espacio de Aquí*, Ediciones Metales Pesados: Santiago de Chile, 1980

Laplanche, Jean y Pontalis, Jean Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Editorial Labor S.A. Barcelona, 1993.

Morin, Edgard. *El Hombre y la Muerte*. Editorial Kairós: Barcelona, 1994.

Peirce, Charles Sander. *Collected Paper*. Cita tomada del libro de Phillipe Dubois. *El Acto Fotográfico*

Poe, Edgard Allan. *Obras Selectas*. El Ateneo: Buenos Aires, 1966. Prólogo de Charles Baudelaire.

Publio Virgilio Marón. *La Eneida, Bucólicas y Geórgicas*. Traducción del latín por Miguel Querol. Editorial Iberia: Barcelona, 1968

Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp el Amor y la Muerte, incluso*. Siruela: Madrid, 1993.

Rank. Otto *El Doble*. JVE Psiqué: Argentina, 1996.

Scharf, Aarón. *Arte y Fotografía*, Alianza Editorial: Madrid, 1994

Schneider, Sorber. *Naturaleza Muerta*. Benedikt Taschen Verlag GMBH: Alemania, 1992.

Sontag, Susan. *Sobre la Fotografía*, Editorial Sudamericana: Buenos Aires, 1980

Trías, Eugenio. *Lo Bello y lo Siniestro*. Editorial Ariel: Barcelona, 1996.

Zizek, Slavoj. *Mirando al Sesgo*. Paidós: Buenos Aires, 2002.

Anexo

Algunas Obras de Joel Peter Witkin



Vase: Study for the Base of the Cross, 1985



Harvest, 1984



26-year Old O. D., 1982



Portrait of Nan, 1984



Amour, 1987



Portraits from the Afterworld: Countess Daru, Monsieur David, Madame David, 1994



Leda, 1986



Interrupted Reading, 1999



Laocoön, 1992



Woman on a Table, 1987



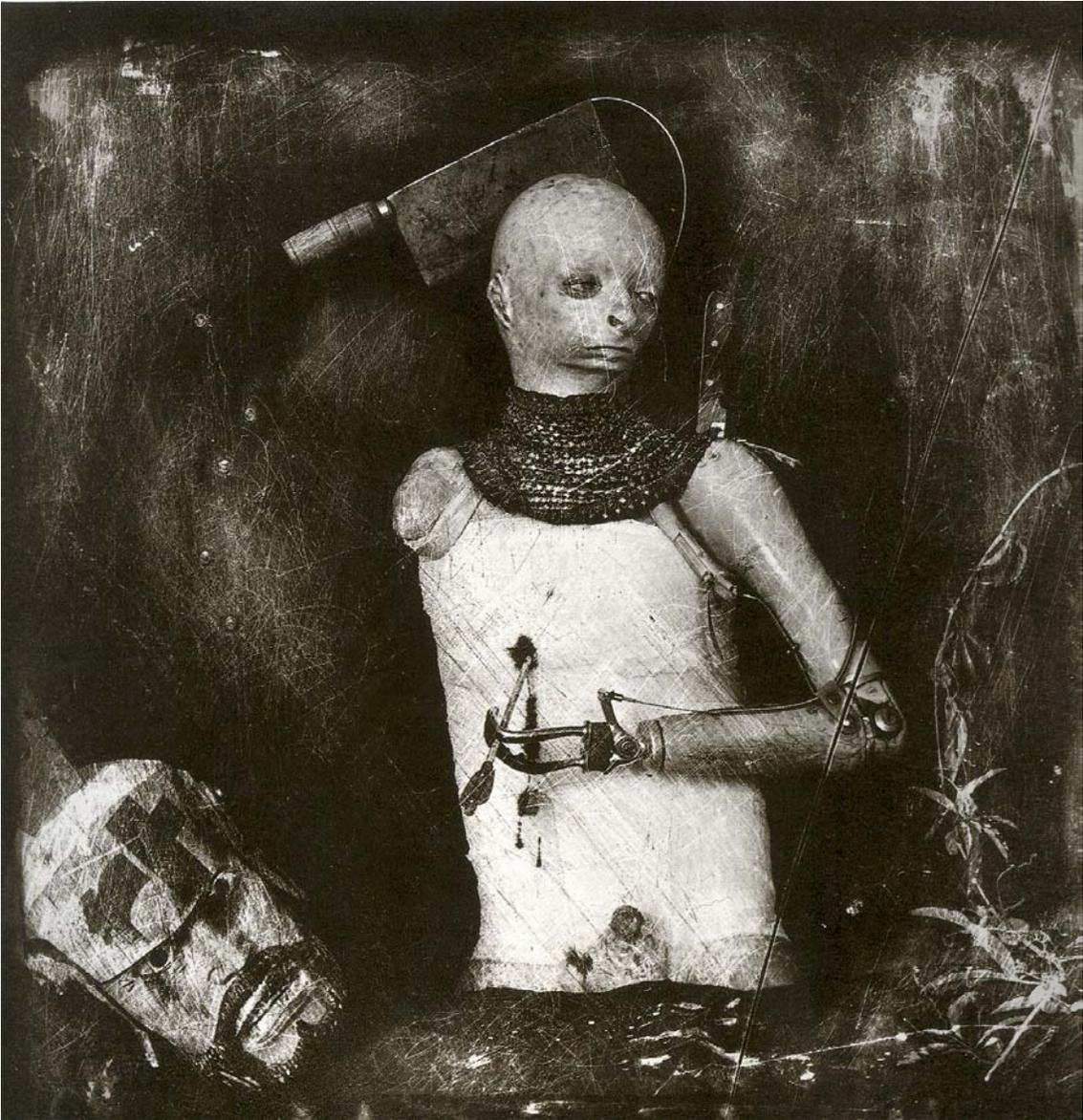
Hermaphrodite with Christ, 1985



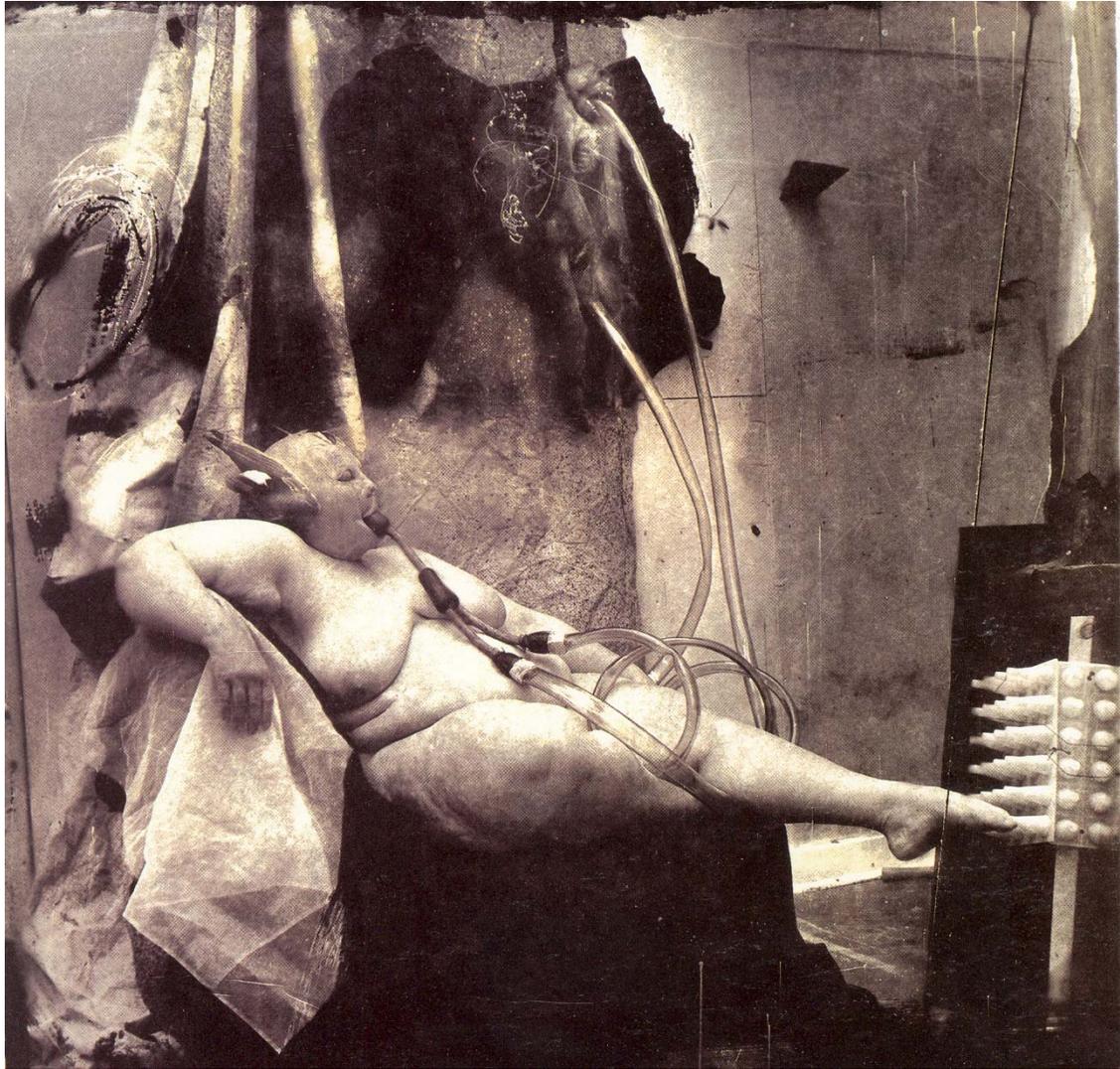
Prudence, 1996



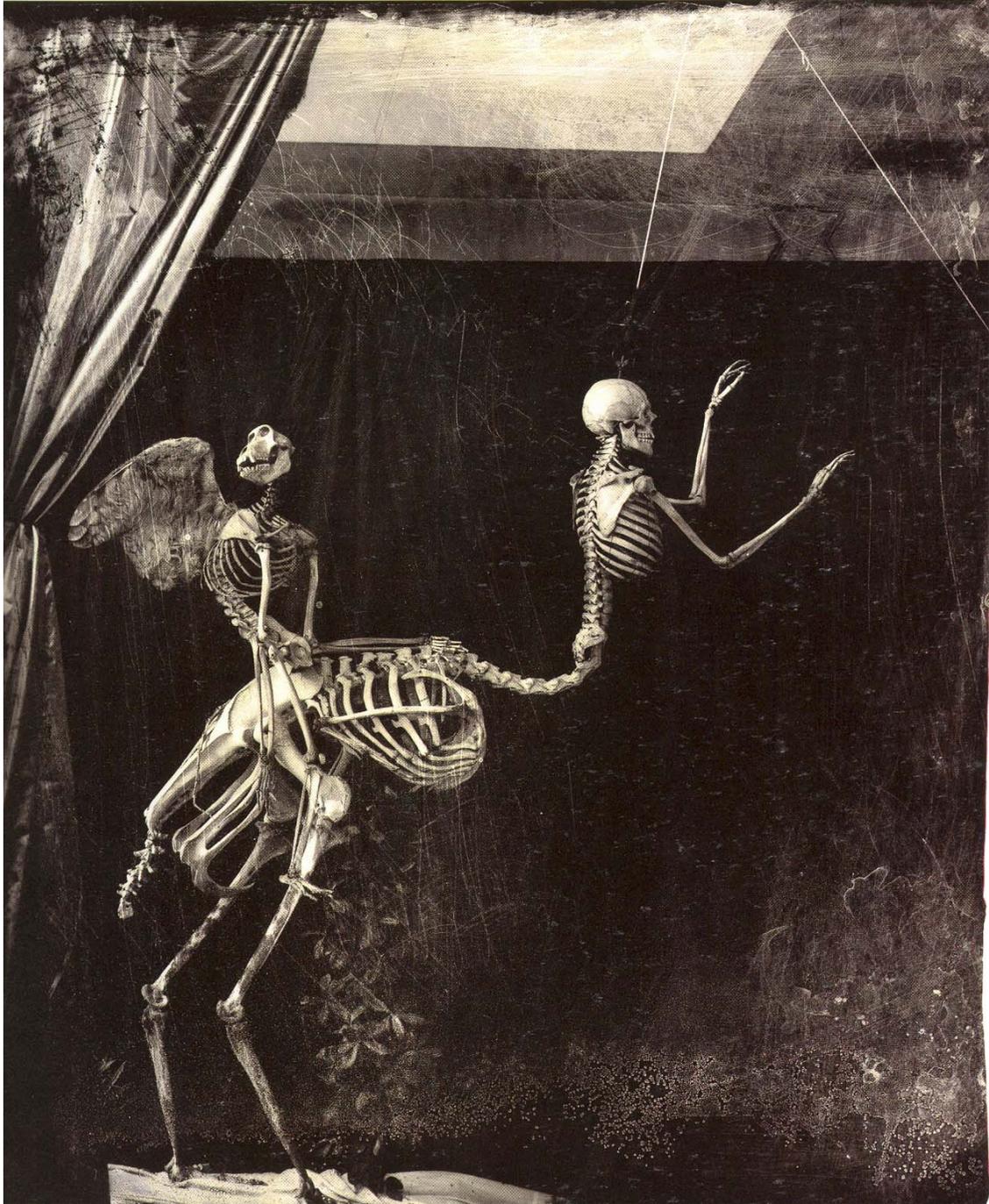
The Guernica Variations: Pathological Reproduction, 1986



Un Santo Oscuro, 1987



Sanitarium, 1983



Cupid and Centaur, 1992



Who Naced Is, 1996



The Kiss (Le Baiser), 1982



Bacchus Amelus, 1986



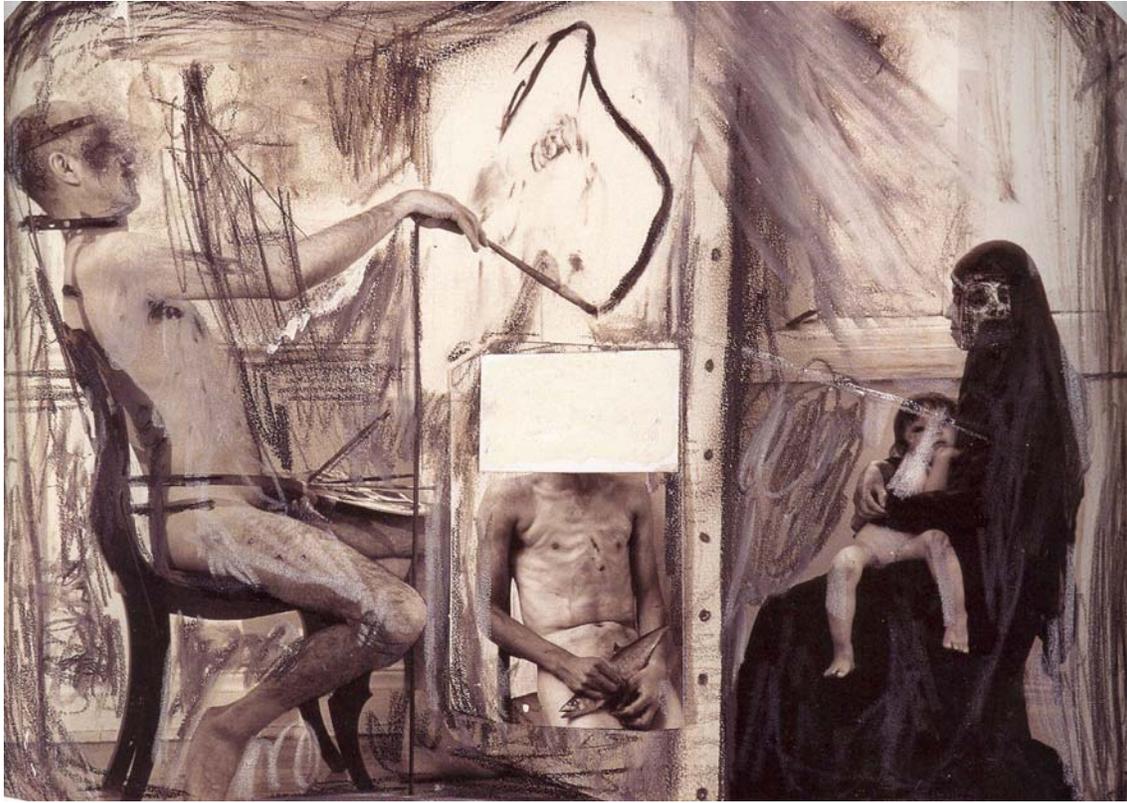
Poussin in Hell, 1999



Daphne and Apollo, 1690



Feast of Fools, 1990



Study For "Munich in Mexico", 1994



Glassman, 1994



Poet: from a collection of Relics and Ornaments, 1986