

Excluidos y discapacitados: el cuestionamiento del orden social en la fotografía de Joel Peter Witkin

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Alexis Navas Fernández

Universidad de Málaga, España
alexis_navas_fernandez@hotmail.com

—

Recibido: 15 de septiembre de 2022
Aprobado: 10 de noviembre de 2022

Cómo citar este artículo: Navas Fernández, Alexis (2023). Excluidos y discapacitados: el cuestionamiento del orden social en la fotografía de Joel Peter Witkin. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 18(34). pp. 370-381. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.20491>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Joel-Peter Witkin (2022). Fuente: <https://tinyurl.com/2bk77qal>



erest
PETER WILKIN - Bing Imág...



Pinterest
10 ideas de Joel Peter Witkin | j...



Pinterest
Las mejores 54 ideas de joel peter wit...



Pinterest
40 Joel Peter Witkin idea...



Pinter...
Las mej...



rest
er Witkin | Joel ...



Pinterest
Las mejores 54 ideas d...



Pinterest
Las mejores 54 ideas d...



Pinterest
10 ideas de joel peter witkin | j...



The Eye of Photography...
Charleroi Museum of Phot...



P P
Las



rest
ores 54 ideas de joel peter witki...



Pinterest
40 Joel Peter Witkin ideas | jo...



Pinterest
40 Joel Peter Witkin ideas | jo...



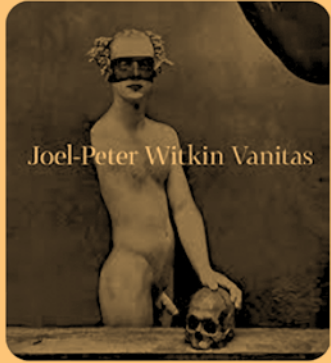
Artspace.com
Joel-Peter Witkin | Art for Sale...



Pinter...
Las mejor...

Búsquedas relacionadas

-  **jerome witkin**
-  **joel-peter witkin fotos**
-  **david nebreda**



Amazon.com
Amazon.com: Joel-Peter ...



maestrosdela fotografia - Word...
Lo siniestro como narrativa en la ...



Pinterest
Las mejores 54 ideas de j...



P P
40 J



Pinterest
Joel Peter Witkin ideas | joel peter...



Pinterest
Art by Joel Peter Witkin | joel...



LAS COSAS DEL QUERER
Joel Peter Witkin, según el color del...



925 Artes y Diseño - UNAM
Joel Peter Witkin. Una terna con...

Excluidos y discapacitados: el cuestionamiento del orden social en la fotografía de Joel-Peter Witkin

Resumen

Tradicionalmente la diferencia corporal, asociada a las capas más desfavorecidas de la sociedad, ha sido tomada como una amenaza al orden social existente. Este discurso ha sido reforzado tanto por las artes plásticas como por la literatura, no siendo hasta bien entrado el siglo XVIII cuando se han producido cambios significativos en dicha argumentación. Este proceso de cambio en la percepción de la discapacidad se reforzará con la tesis VIII de Walter Benjamin, donde se reivindica la tradición de los oprimidos, otorgándoles un papel central en la historia. La traslación de estas ideas en la esfera de las artes plásticas se ve reflejada en el "campo expandido", donde cobran protagonismo los denominados cuerpos marginales. Esta tendencia se refleja en la obra de Joel-Peter Witkin, que les da un papel central a los discapacitados, además de revestirlos de un carácter sagrado.

Palabras clave

Fotografía; discapacidad; oprimidos; cuerpo

The Excluded and the Disabled: The Questioning of Social Order in the Photography of Joel-Peter Witkin

Abstract

Traditionally, the bodily differences associated with the most disadvantaged members of society have been seen as a threat to the existing social order. This perception has been reinforced both by plastic arts and by literature, and it was not until well into the 18th century that there have been significant changes to this state of things. This process of change in the perception of disability will be reinforced with Walter Benjamin's thesis VIII, where the tradition of the oppressed is vindicated, giving them a central role in history. The translation of these ideas in the arts world will be reflected in the «expanded field», where the so-called marginal bodies take center stage. This tendency is reflected in the work of Joel-Peter Witkin, which grants a central role to the disabled, in addition to investing them with a sacred character.

Keywords

Photography; disability; the oppressed; body

Les exclus et les handicapés : le questionnement de l'ordre social dans la photographie de Joel Peter Witkin

Résumé

Traditionnellement, les différences corporelles associées aux membres les plus défavorisés de la société ont été considérées comme une menace pour l'ordre social existant. Cette perception a été renforcée à la fois par les arts plastiques et par la littérature, et ce n'est qu'au XVIIIe siècle que des changements significatifs ont eu lieu dans cet état de choses. Ce processus de changement dans la perception du handicap sera renforcé par la thèse VIII de Walter Benjamin, où la tradition des opprimés est revendiquée, leur donnant un rôle central dans l'histoire. La traduction de ces idées dans le monde des arts se reflétera dans le «champ élargi», où les corps dits marginaux occupent le devant de la scène. Cette tendance se retrouve dans l'œuvre de Joel-Peter Witkin, qui accorde une place centrale aux personnes handicapées, en plus de leur conférer un caractère sacré.

Mots clés

Photographie ; invalidité ; les opprimés ; corps

Os excluídos e os deficientes: o questionamento da ordem social na fotografia de Joel Peter Witkin

Resumo

Tradicionalmente, as diferenças corporais associadas aos membros mais desfavorecidos da sociedade têm sido vistas como uma ameaça à ordem social existente. Essa percepção foi reforçada tanto pelas artes plásticas quanto pela literatura, e foi somente no século XVIII que houve mudanças significativas nesse estado de coisas. Esse processo de mudança na percepção da deficiência será reforçado com a tese VIII de Walter Benjamin, onde a tradição dos oprimidos é reivindicada, atribuindo-lhes um papel central na história. A tradução destas ideias no mundo das artes irá reflectir-se no “campo alargado”, onde os chamados corpos marginais ocupam o centro do palco. Essa tendência se reflete na obra de Joel-Peter Witkin, que confere um papel central aos deficientes, além de dotá-los de um carácter sagrado.

Palavras-chave

Fotografia; incapacidade; os oprimidos; corpo.

Llugsichiska mana allilla pudiskata tapuchii imasam kausanchi pangapi tiaskata Joel –Peter Witkin suti

Maillalachiska

Ñugpamandata kawankunaman allilla kagta kaipi imasam ruranku kaipi ulluriku manchachinakugsina maikan kaipi kaskata man tiachu, pi allilla kaskasina nisngapa kai parlupi munakuukusinama kawaspa pangapi kilkangapamana allillasina kawanakuska tun kankama nispa kai katichii apamuku paipa kilkaipi Walter Benjamin suti kari paipa pusag kilkaipi munaku kawachinga imasam llakiikunawa, pasankuna rigsichukuna kai iuiakuna munaku kawachinga, tukuikuna ta kanchasinama Joel Peter Witlan ruraska munaku ningapa tukuikunami kanchi, ministidu chasallata kawachingapa llukanchimi nukanchi kikinllapa munanakunga allillata kangapa.

Rimangapa Ministidukuna

Pangapi suma ruraita kikaska pangapi kawachii; mana allillakai; Achka llakii llukadur, nuka kin.

Introducción. La diferencia corporal como amenaza disgregadora

El monstruo, y por extensión la diferencia física en general, tiene un funcionamiento doble como elemento de sustento del orden social: por un lado, son seres que la sociedad necesita y llega a fabricar mediante la norma o la ley para situar fuera de la sociedad y de este modo justificar el orden sobre el que se asienta y, por otro, “hacen referencia a todo aquello que no queremos o no podemos reconocer, eso que no puede ser vivido por nosotros más que como aquello que se nos niega: la negación que llevamos en nosotros mismo y que quizás nos conforma” (García, 1997, p. 77). Gilbert Lascault divide las asociaciones vinculadas a lo monstruoso en tres grupos: como combinación de seres y/o formas, situados en lo simbólico y por último asociado a los fantasmas de la mente (García, 1997, p. 22-24).

La asociación entre fealdad física y moral sigue teniendo un desarrollo prominente en las artes plásticas durante todo el siglo XIX, incluso llegando al siglo XX, tal y como señala Carlos Reyero en su libro *La belleza imperfecta*, donde nos muestra cómo perdura durante el siglo XIX la visión tradicional que asocia la deformidad física al castigo divino.

Siguiendo esta misma línea discursiva podemos observar cómo se produce una asociación entre la fealdad física y un destino trágico en la figura del “feo infeliz”. Esto se verá reflejado en personajes literarios como Frankenstein, Quasimodo o Gwynplaine, donde “arrastra a un destino trágico a quien, aun teniendo un alma bondadosa, es condenado por su propio cuerpo” (Eco, 2007, p. 293). Por otro lado, también podemos advertir una fascinación, a finales del siglo XIX, por la enfermedad y la belleza mortuoria en autores tales como Shelley, Barbey d’Aureville, Baudelaire... que desembarcará en la atracción que nos produce la repulsión en la obra de Kafka ya en el siglo XX (Eco, 2007, p. 302).

Dentro del discurso dominante, la malformación física ha ido acompañada por el estigma social; pero encontramos algunos ejemplos de lo contrario desde la Antigüedad, cuando podían ser tomados por dioses. El dios egipcio Bes se representa como un enano acondroplásico y en el British Museum de Londres encontramos el sarcófago de un niño hidrocefalo rematado por el símbolo de Bes (Moros, 2004, p.18). También debemos destacar el fenómeno de las llamadas “gentes de placer” (Bouza, 1996, p. 13), un colectivo formado mayoritariamente por discapacitados tanto físicos

como psíquicos, destinado a “entretener” a la nobleza y la monarquía y que formaba parte de la mayor parte de las cortes europeas de los siglos XVI y XVII. En ellas algunos de estos personajes como enanos y bufones, disfrutaron en cierta medida de una posición ventajosa como lo atestigua la aparición en numerosas obras pictóricas e incluso llegaron a acumular un patrimonio nada desdeñable para la época (Bouza, 1996, p. 106).

Las descripciones de estas personas con deformidades físicas se incluían junto con la de otros seres míticos, esta tendencia empieza a cambiar a partir de la obra de Ambrose Paré *De monstruos y prodigios* (1575) (Moros, 2004, p. 21). La obra de Paré distingue entre monstruos como “cosas que aparecen fuera del curso de la Naturaleza (...) Prodigios son cosas que acontecen totalmente contra la Naturaleza” (Paré, 2000, p.21); en ella se mezclan casos de fuentes fiables junto con otros de seres fantásticos y su obra representa el primer intento de clasificación seria de los monstruos (Moros, 2004, p. 23). El inicio de su estudio sistemático se inicia hacia 1820, por parte de Étienne Geoffroy Saint-Hillaire, y continuado por sus hijos daría lugar al nacimiento de la teratología, ciencia que estudia la anatomía de las malformaciones. No obstante, hasta el primer cuarto del siglo XX buena parte de estas personas con malformaciones físicas fueron exhibidas como atracción de feria, ya que no estaban clasificadas como enfermos (Moros, 2004, p. 25-28).

Podemos ver la culminación de los estudios teratológicos del siglo XIX con la obra de Cesare Taruffi, *Storia della teratologia* (1881-84), obra en ocho volúmenes que viene a ser una recopilación de los distintos estudios realizados hasta ese momento (Foucault, 2001, p. 304). Otro punto de vista a la hora de realizar los estudios teratológicos es el que desarrolla Ernst Martin en su *Historie des monstres depuis l’Antiquité jusqu’à nos jours* (1880), que es el jurídico. Este es el marco de referencia que Foucault (2001, p. 304) denomina tradición a la vez jurídica y científica y que será la base para el desarrollo del curso dictado en el Collège de France entre 1974 y 1975 sobre “los anormales”. Para el filósofo francés, el anormal es “un monstruo cotidiano, un monstruo trivializado” (Foucault, 2001, p. 59). Distingue dentro de la anomalía tres categorías: el monstruo humano, el individuo a corregir y el niño masturbador. El monstruo humano es una figura jurídica, es el que rompe las leyes, tanto la norma jurídica como las leyes de la naturaleza, el ámbito en que aparece es el jurídico biológico (Foucault, 2001, p. 57); podríamos decir que en cierta forma está emparentado con los monstruos y prodigios de Paré.

Estas figuras actúan en contra de la naturaleza: el monstruo rompiendo la norma y el prodigio contra las leyes de la naturaleza. El individuo por corregir se diferencia del anterior modelo en que se trata de un fenómeno corriente, y el niño masturbador es una figura que aparece a finales del siglo XVIII dentro del ámbito familiar y que se trata de una figura universal. El ámbito de actuación de este último se circunscribe a espacios reducidos como el dormitorio o la cama y la masturbación se va a convertir en el origen de terribles enfermedades corporales y deformidades físicas para culminar con un comportamiento atroz. Según el pensador francés el anormal del siglo XIX descendería de estas tres categorías.

El monstruo, según Foucault (2001, p. 64), que sigue las ideas de E. Martin, es una mezcla de dos reinos: el humano y el animal. Si a todo esto le añadimos el ideario asociado al monstruo anteriormente expuesto, junto con la figura del anormal tendríamos a los modelos que podemos observar en la obra de Witkin, como veremos más adelante.

A la par, debemos prestar atención a cómo se ha conceptualizado a las capas más desfavorecidas de la población (mendigos, discapacitados, enfermos...) de forma peyorativa en el concepto marxista de lumpen o subproletariado. Se les ha calificado como carente de conciencia de clase y que al no poseer ni bienes de producción ni fuerza de trabajo vive de la caridad o el robo (Marx, 2003, pp. 66-69). La postura contraria la va a representar Miguel Bakunin "En opinión de Bakunin, Marx y Engels son muy injustos cuando se refieren con profundo desprecio al *Lumpenproletariat*, el 'proletariado en harapos', pues en él, únicamente en él, y no en la capa aburguesada de la masa obrera, reside el espíritu y la fuerza de la futura revolución social" (Guérin, 1992, p. 42). Así lo podemos ver en *Estatismo y anarquía* (1873), donde Bakunin (1992, p. 12) le otorga un papel central al lumpen al otorgarle "toda la inteligencia y toda la fuerza" en el desarrollo de la futura revolución social; esta misma centralidad del lumpen (representantes de la miseria extrema como señala Reyes Mate) influenciara al pensamiento de Walter Benjamin, concretamente el numeral VIII de sus *Tesis sobre filosofía de la historia*, y estará reflejada en la obra de otros autores como Eduardo Galeano en su poema *Los nadie*.

Los cambios en la representación plástica de los discapacitados se van a ir produciendo de forma gradual, un primer impulso se produce con la aparición de una nueva conciencia ética que nace en la Ilustración (Reyero, 2005, p. 10); sin embargo, este cambio no va a ser

definitivo. Podemos tomar la obra de Gutiérrez Solana *Los desechados* (1908)¹ como el ejemplo paradigmático del tratamiento formal que han recibido el lumpen y en especial los discapacitados en las artes plásticas hasta bien entrado el siglo XX. En esta obra no solo refleja el tratamiento formal y el discurso hacia discapacidad, sino también el ordenamiento social. La pintura de Solana es un fiel ejemplo de lo que se ha denominado "la España Negra", que podemos ver en múltiples obras como *Esperando la sopa* (1899) de Isidre Nonell y que, en palabras de Ana Basualdo se refiere a "una España (...) de cruz de penitencia, de martillazos en la cabeza para curar la locura" (Basualdo, 1979, p. 95).

En la obra de Solana podemos encontrar los rasgos formales más representativos y mejor valorados por sus contemporáneos, como la linealidad de los personajes, la perspectiva en planos paralelos y la restricción cromática (Sánchez, 2009-2010, p. 110). En un primer plano aparecen una serie de niños aquejados de distintas enfermedades, al parecer no solo físicas. En un segundo plano aparecen dos frailes, que más que cuidadores parecen vigilantes de los niños, el de la izquierda con una mano en el pecho y la otra abierta nos interpela con la mirada hacia un cierto grado de compasión; mientras que el fraile que se sitúa a la derecha tiene una actitud más hierática y parece estar ensimismada en sus oraciones. Entre ambos frailes aparece el monasterio del Escorial, y presidiendo toda la escena encontramos en uno de los extremos una cruz sobre la montaña, que vendría a enfatizar el poder de dominación de la religión. Se trata de "una simbolización del poder que no es capaz o no quiere acoger a estos seres, que quedan así desechados" (López, 2004, p. 154).

La tradición de los oprimidos y la construcción de identidades críticas

Todo lo contrario, es lo que plantea Walter Benjamin al situar a los más oprimidos en el centro de la historia. Esta es la idea que preside su tesis VIII donde reivindica "la tradición de los oprimidos", para posteriormente afirmar: "El sujeto de la historia: los oprimidos, no la humanidad" (Benjamin, 2009, p. 60); de ahí la importancia del trapero donde queda ejemplificada la miseria extrema ya que representa los "desechos" de la sociedad. Como señala Reyes Mate "nadie como él revela la miseria del capitalismo (...) es un desecho como los trapos que recoge (...) Posee el secreto del

¹ <https://tinyurl.com/267g3y5x>

capitalismo. Nadie como él sabe en qué acaban las glorias y los fastos de esta sociedad una vez consumidos: en las cloacas" (Mate, 2010, p. 50) al que también le añade una dimensión redentora, ya que "Los grandes valores convencionales acaban perdidos en la cloaca si no hay un trapero que les rescate" (Mate, 2010, p. 50).

La representación convencional y dominante de las clases subalternas, las víctimas, los desposeídos, los excluidos, etc., estaría inscrita dentro lo que Walter Benjamin denomina el *continuum* de la historia, el relato de los vencedores construido sobre las víctimas, a las que invisibiliza la historia oficial. Para Benjamin (2009, p. 47) "La tarea de la historia consistiría en adueñarse de la tradición de los oprimidos". El pensamiento benjaminiano, tal y como señala Reyes Mate, da un papel central a la víctima para romper la lógica de esa historia oficial (Zamora, 2010, p. 346). Por lo tanto, "la historia que se constituya desde una recordación de los oprimidos debe ser entendida estructuralmente como un *discontinuum*" (Bialakowsky, 2010, p. 4), refutando de esta forma el relato de los vencedores.

Todo lo anteriormente expuesto es lo que plantea en la tesis VIII: "La tradición de los oprimidos nos enseña que el 'estado de excepción' en que ahora vivimos es en verdad la regla. El concepto de historia al que lleguemos debe resultar coherente con ello". Se trata, como señala Noelia Figueroa (2014, p. 104) de "rescatar la vocación de la historiografía crítica como pretensión de construir historias de los vencidos, de iluminar zonas invisibilizadas del pasado de la humanidad con la intención de denunciar lo injusto de la historia oficial que sostiene el presente de desigualdades".

El *continuum* y el *discontinuum* benjaminiano nos cuentan historias distintas, incluso opuestas, pero ambas están insertas en la misma realidad, y en este sentido se asemejan a la memoria corta y a la memoria larga, ya que ambas, tal como describen Deleuze y Guattari (2002, p. 21), "no captan lo mismo, el mismo recuerdo, ni tampoco la misma idea". Siguiendo la línea discursiva que se plantea en *El rizoma*, la memoria larga de carácter arborescente y centralizada encajaría con el *continuum*, mientras que el *discontinuum*, por su carácter de discontinuidad y sobre todo de ruptura, se ajustaría más al rizoma.

Desde sus orígenes la fotografía, concretamente el retrato, ha sido un elemento para afianzar en gran medida estereotipos sociales y diferencias de clase, género, corporales, etc. Pero también ha servido para

dar visibilidad a colectivos excluidos del relato dominante. Nuestro interés se centrará en aquellas prácticas fotográficas que, a finales de la pasada centuria, han puesto un especial énfasis en las corporeidades alejadas del modelo de belleza imperante, y que por lo tanto lo cuestionan.

En los últimos decenios del siglo XX se desarrolla la investigación de lo corpóreo desde una perspectiva múltiple, y se explora la idea de que la identidad, más que ser una cualidad inherente, se "representa" dentro y fuera de las fronteras culturales (VV.AA., 2006, p. 11). Dicha tendencia la podemos inscribir en lo que se ha denominado como "cuerpo expandido", que vendría a ser "como marco en el que reflexionar acerca de todos aquellos 'cuerpos marginales' que como el de las mujeres, gay, minorías raciales quedaron fuera del patrón definido por el 'cuerpo canónico occidental'" (Cruz, 2004, p. 15). Este modelo estandarizado del cuerpo como "normalidad" tiene un fuerte componente de opresión social, como señala Leonard J. Davies, sobre todo el caso de los discapacitados, donde tradicionalmente su imagen, tanto en las artes plásticas como en la literatura y otras disciplinas, viene asociada a lo que debe evitarse o temerse, convirtiéndose el cuerpo de esta forma en un vehículo de transmisión ideológico (Millet-Gallant, 2010, p. 6).

Uno de los hechos que, a nuestro juicio, será importante a la hora de construir nuevas identidades (y a la vez criticar el discurso dominante) a través del medio fotográfico, será la corriente artística que surge durante la década de los setenta del pasado siglo XX y que le da una nueva dimensión al autorretrato. En esta nueva perspectiva del autorretrato fotográfico el personaje representado se convierte en un alter ego de sí mismo y de la realidad mediante el disfraz o la impostura (Gómez, 2005, p. 76).

Uno de los ejemplos paradigmáticos de esta corriente lo encontramos en Cindy Sherman y sus *Untitled Film Stills*. En ellos la artista posó bajo la apariencia de varios personajes genéricos femeninos de películas: ingenua, chica trabajadora, vampiro y ama de casa solitaria. Escenificadas para asemejarse a las escenas de los años cincuenta y sesenta de Hollywood, el cine negro, las películas de serie B y las películas de arte europeo. Al fotografiarse en tales papeles, Sherman se inserta en un diálogo sobre retratos estereotipados de mujeres. De esta forma, el apropiacionismo de la obra contribuye al "desenmascaramiento de las ilusiones de la representación" (Foster, 2001, p.150).

La exploración del territorio de lo íntimo, la vida del artista y su entorno tendrá un fuerte auge durante el último tercio del siglo XX y devendrá en una fotografía documental denominada como "relatos de la experiencia", abarcando artistas como Nobuyoshi Araki, Larry Clark (*Viaje sentimental*), Nan Goldin (*La balada de la independencia sexual*), Robert Mapplethorpe o Larry Clark (en *Tulsa*) (Rubio y Koetzle, 2007, p. 55). La obra de este último nos muestra cómo un grupo de adolescentes van desarrollando su vida entorno al consumo de drogas y a la violencia. Esta serie tuvo un fuerte impacto ya que una parte de la sociedad norteamericana (puritana y religiosa) se negaba admitir esta realidad y veía en la obra una "amenaza en pervertir al adulto del mañana que es el adolescente del presente" (Jove, 2009, p. 24). También retratando una realidad incómoda, años más tarde nos encontramos la serie *Hustlers* (Chaperos), realizada por Philip-Lorca Di Corcia, en que retrata la prostitución masculina en Los Ángeles (EE.UU.).

Este interés por los excluidos socialmente también podemos encontrarla en otros artistas contemporáneos a Witkin, como la anteriormente citada Nan Goldin o Andrés Serrano. Goldin realiza un proceso narrativo influido por la generación *Beat*, en el que muestra personajes marginados (Guasch, 2000, p. 527), mientras que Serrano realiza una serie, *Nomades* (1990), en las que fotografía a gente sin hogar.

Siguiendo esta misma línea más política y social, podemos inscribir la obra de Carrie Mae Weens *De aquí vi lo que paso y lloré* (1995). En ella parte de imágenes preexistentes, las realizadas por el naturalista suizo Louis Agassiz, que a mediados del siglo XIX viajó por el sur de EE. UU haciendo retratos a los esclavos negros para documentar su teoría de la inferioridad racial de los africanos. Weens vuelve a fotografiar estas imágenes y las pasa por filtros de colores en círculos, enmarcando las imágenes y colocándoles textos que reflejan los prejuicios raciales; con esto pretende introducir una crítica a la función original para lo que se realizaron estas fotografías y conferirle una dignidad a los sujetos fotografiados que estaba ausente en el trabajo original (MoMA, s.f.)

Con unos retratos impactantes también nos encontramos con otro sudafricano: Roger Ballen. En el caso de Ballen los modelos de sus retratos y de gran parte de su obra son personajes marginales que viven en zonas apartadas. De esta forma lo podemos ver en sus series *Platteland* o *Outland*. Sus retratos, a pesar de que son sujetos que se encuentran en una situación de vulnerabilidad y que esta nos debería llevar hacia

un sentimiento de compasión hacia ellos, produce en nosotros el efecto contrario. Su imagen nos lleva a una sensación de desasosiego, una sensación inquietante que nos puede (y de hecho lo hace) hacer sentir cierto grado de aversión hacia ellos (Rodríguez, 2018).

Una de sus imágenes más turbadoras de Ballen, perteneciente a la serie de *Platteland*, es *Los Gemelos Dresie y Casie*, (1993)². Ante la contemplación de este retrato podemos sentir, como señala Sally Gaule, ese aspecto inquietante muy en la línea de la obra de Diane Arbus. En la vista frontal de los gemelos apreciamos sus imperfecciones físicas y el aspecto descuidado de las ropas de ambos; esto hace que nos forjemos un discurso entorno a la identidad de los fotografiados y su situación de marginación económica y social.

Hasta ahora hemos visto cómo la producción artística de muchos fotógrafos se encamina a dar visibilidad a colectivos marginados, lo que también se convierte en un posicionamiento frente a la realidad circundante, además de una forma de ver y entender el mundo; tal como reclaman muchos fotógrafos como Vik Muniz (MoMA, 2016). Dicho posicionamiento va un paso más allá cuando se genera lo que Hal Foster denomina "imágenes de resistencia", que son aquellas que están conformadas por el cuerpo, el trauma y el dolor y que no aparecen en los medios de comunicación de masas (López, 2017).

La exaltación de la diferencia

La obra que realiza el norteamericano Joel Peter Witkin la podríamos encuadrar en estas "imágenes de resistencia". Su trabajo forma parte de una búsqueda que, como señala Christia Palmer, trata "de encontrar maravilla y belleza en personas que la sociedad ha considerado miserables y atemorizados" (Palmer, 1997).

Así, en *Retrato de un enano* (1987)³, nos muestra su interés por la historia del arte tan característico en su obra con el uso de *tableaux vivants* y la utilización de una escenografía que, por un lado, nos remite al barroco y al manierismo y, por otro, a los orígenes de la fotografía (como señalan Eugenia Parry, Germano Celant o Pierre Borhan entre otros autores). Aquí la figura principal se nos muestra con un telón de fondo, enmarcada por un par de piernas en la parte derecha que sobrepasan la altura de la figura central y a la izquierda

2 <https://tinyurl.com/2adjs7af>

3 <https://tinyurl.com/25fypljg>

podemos ver un caballo de juguete de espaldas donde apoya una de sus manos. La figura central se encuentra ligeramente inclinada hacia la derecha, apoyando su antebrazo en un busto con la cara desfigurada y sosteniendo una vara entre sus manos. Se encuentra ataviada con un velo que le cae por la espalda y un antifaz que le cubre el rostro, dirigiendo una mirada seria, tal vez desafiante, hacia el espectador. Sobre esta obra y su protagonista Eugenia Parry nos cuenta lo siguiente:

Viajando con su madre, entretenía a los niños en los centros comerciales. También era la presencia humana bajo el disfraz de ET en la película de Spielberg. A Witkin le encantaba comprar su ropa y su velo de novia. El hombre de dos metros a la derecha, y el busto de yeso (...) realzan su escala miniatura. Este es el reino del encanto americano, de los enanos de Barnum - el General Pulgarcito y su pequeña esposa, Lvinia Warren. Nunca fueron monstruos, sino que representaban la infancia eterna (Parry, 2001, p. 62).

El modo en que está realizada la obra nos remite al *Retrato de Luis XIV (1701)*⁴, realizado por Hyacinthe Rigaud donde en un escenario suntuoso aparece con todos los elementos que identifican el poder absoluto del monarca: cetro, trono y corona. En este caso la conexión no solo estaría en la escenografía que aparece en ambas obras y los elementos comunes, sino también en la postura corporal y en la mirada que ambos dirigen hacia el espectador. La aparición del caballo nos conectaría con *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo (1634-1635)*⁵ de Velázquez y la relación de semejanza física que podemos establecer entre un niño y una persona que sufre acondroplasia.

En *Gemelas siameses (1988)*⁶ nos encontramos ante el retrato de gemelas unidas por el cráneo, un caso sumamente raro dentro de la *gemelaridad* unida y que representan tan solo el 2% de estas, y en las que la separación es bastante difícil de lograr (Moros, 2004, p. 146). Witkin, durante el tiempo que reside en Los Ángeles tiene conocimiento de la existencia de estas gemelas y se pone en contacto con ellas para realizar la obra y tras una conversación con el artista aceptan posar para él, falleciendo unos pocos años después de tomar la fotografía (Centre for Creative Photography, 2016). En esta obra, enmarcada por un gran telón de fondo, podemos observar a las gemelas que visten camión blanco y que

entrelazan sus manos en la parte central sobre la que encontramos una paloma. En la parte de la izquierda podemos ver como una de las gemelas porta un ramo de flores, aunque no podemos identificar de qué tipo de flores se trata. Destacamos la gran luminosidad que se encuentra en esta obra, no solo en las vestimentas de ambas y en los antifaces que lucen, sobre todo en la parte central donde ambas están unidas.

Generalmente el tema del doble y sobre todo el de los gemelos idénticos ha venido acompañado de una serie de connotaciones negativas e imágenes turbadoras como *Gemelas idénticas (1967)*⁷ de Diane Arbus. Recordemos que, además de simbolizar los opuestos, la dualidad "la aparición del doble, sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte" (Bargalló, 1994, p. 11); también podemos ver cómo entre los gemelos se desarrolla la rivalidad de los opuestos. Está en el Antiguo Testamento, como el caso de Esaú y Jacob, enfrentados incluso antes de nacer en el seno de su madre Rebeca (Bargalló, 1994, p. 13). Siguiendo el enfrentamiento entre gemelos idénticos, nos encontramos el filme de David Cronenberg *Inseparables (1988)* en el que los gemelos Elliot y Beverly Mantle, ginecólogos de profesión, ven alterada su vida con la aparición de Claire, una mujer por la que ambos compiten.

Pero en el caso que nos ocupa no parece que se encuentren en oposición, sino que estas gemelas más bien simbolizan "la unidad de una dualidad equilibrada. Simbolizan la armonía interior obtenida por la reducción de lo múltiple a lo uno. El dualismo superado" (Chevalier, 1986, p. 561), ya que ambas no solo se encuentran unidas en la parte superior, sino que además sus manos se encuentran entrelazadas haciendo esta unión todavía más fuerte; y sobre estas podemos ver una paloma, símbolo del espíritu santo, que en este caso también vendría a funcionar como elemento de equilibrio (Chevalier, 1986, p. 796). Compositivamente, con esa gran luz que enmarca a las figuras principales, junto con la paloma, nos remite al rompimiento de gloria que eleva a las dos figuras principales del plano terrenal al espiritual.

Según la creencia de los nativos americanos de Nuevo México, los gemelos monocoriales participan de una doble realidad, la divina y la humana, y poseen un poder especial. Esta creencia puede haber influido en Witkin,

4 <https://tinyurl.com/2ywgsrvr>

5 <https://tinyurl.com/2dp4463f>

6 <https://tinyurl.com/25gzo79n>

7 <https://tinyurl.com/24dpf6x7>

ya que durante su gestación perdió a su hermana nonata naciendo solamente su gemelo y él (Celant, 1995, p. 27).

Se le ha criticado en esta obra (y por extensión a toda su producción artística) que el tratamiento que realiza del cuerpo es similar a la fotografía médica. En el caso que nos ocupa, concretamente, a la del Dr. Stanley Burns, en el sentido en que esta define la "normalidad" y la "anormalidad" en relación con el cuerpo y establece un patrón normativo para este. La diferencia entre ambos únicamente radica en la incorporación de una serie de "elementos artísticos" en la obra de Witkin, señalando su conexión con *Las gemelas de Carolina* que recoge Stanley Burns (Dermer, 1999, p. 245). Respecto a este planteamiento, debemos señalar que efectivamente estos cuerpos se encuentran fuera de la norma, pero no en sentido peyorativo sino en un estatus superior, como seres superiores, a lo que ya aludimos anteriormente.

Ann Millet también señala puntos de encuentro entre la fotografía médica, en especial la del citado Dr. Stanley Burns, pero también indica cómo Witkin exalta estos cuerpos que están en las antípodas de la idea imperante de normalidad.

Cuando Ann Millet analiza *Humor y miedo* (1999)⁸, señala el carácter escultórico de la obra. Es una exhibición del cuerpo que escapa al modelo imperante y que se muestra sin pudor, además de indicar que en ella confluyen múltiples géneros: el artístico, el teatral y el médico, y lo compara con las salas de conferencias donde se desarrollaban las lecciones de anatomía en la Edad Moderna, en las que se producía una mezcla entre ciencia, artes escénicas y entretenimiento popular entorno al cuerpo (Millet, 2008, pp. 10-16).

La modelo de esta obra es una mujer a la que tuvieron que amputar sus extremidades debido a un shock tóxico (Parry, 2001, p. 114). Se encuentra reclinada sobre lo que podría ser un sarcófago, con el rostro girado hacia la izquierda, con un sujetador de conos transparentes, en una postura forzada en la que se apoya sobre los glúteos (dejando ver su vello púbico) y un brazo, mientras que levanta el otro brazo con el que sostiene un cuenco, sobre el antebrazo tiene una tela enrollada que le cae por la parte de atrás del cuerpo hasta la parte inferior del sarcófago. La imagen fotográfica se encuentra rayada y perforada, en la que simula las orejas y nariz de Mickey Mouse, este elemento

8 <https://tinyurl.com/27czogur>

junto con los conos de plástico tiene la función, según Eugenia Parry, de transformar la tragedia en comedia.

Esta obra de Witkin toma como referentes a *Mainbocher Corset* (1939)⁹ de Horst y el desnudo que aparece en *Amor sagrado y Amor profano* (1514)¹⁰ de Tiziano (Borhan, 2000, p. 115); de esta última surge la postura tan forzada que tiene la modelo en la fotografía.

También en esta obra, como en otras que hemos visto anteriormente, es de suma importancia el ambiente en que se desarrolla el proceso fotográfico: Vera Little, la modelo de esta obra, había sido gimnasta y bailarina y debido a un shock tóxico le tuvieron que amputar dedos, pechos y piernas. Witkin la conoce y traba amistad con ella, invitándola a su domicilio de Albuquerque y dándose cuenta de cómo es el día a día de Vera. El resultado final de la obra hace que la modelo se sienta a gusto consigo misma y su corporeidad; la modelo, tras la culminación de la obra y haberla contemplado, indicó que la había hecho sentir hermosa (Millet, 2008, p. 13).

De las versiones que ha realizado entorno al mito de Leda, *Leda* (1986)¹¹ y *Leda dando a su amante un condón* (2001)¹² nos quedaremos con la primera que está protagonizada por un *drag queen* con raquitismo, posiblemente provocado por la polio (Parry, 2001, p. 46). Según el mito clásico, Leda, esposa del rey de Esparta Tindáreo, es seducida por Zeus transformado en cisne cuando está paseando junto al río Eurotas; posteriormente Leda pone dos huevos de donde nacieron Helena y Polux (inmortales hijos de Zeus) y Clitemnestra y Cástor (mortales hijos de Tindáreo). La versión que aquí nos ocupa está desarrollada en una escena interior donde el personaje principal ocupa la parte central de la composición, con la cabeza levantada y la mirada dirigida hacia la parte superior y sujetando con su mano derecha el cuello del cisne. Se encuentra enmarcado por el cisne que está a su derecha sobre un gran cubo negro y un gran huevo roto y unos niños a sus pies.

Este mito ha tenido múltiples versiones a lo largo de la historia, con reproducciones de distintas escenas. La que aquí nos ocupa es la que representa a Leda junto con el cisne-Zeus y sus vástagos; y de la que tenemos distintas versiones a lo largo del siglo XVI desde la *Leda Borghese*¹³ o las versiones realizadas por Pontormo

9 <https://tinyurl.com/2d87lbes>

10 <https://tinyurl.com/28erawkn>

11 <https://tinyurl.com/25t6h2nk>

12 <https://tinyurl.com/25fc94pw>

13 <https://tinyurl.com/24vefhqr>

y Giampetrino, entre otros. En todas ellas hay un escenario exterior donde el cuerpo femenino desnudo viene a representar el modelo de belleza de la época.

Al elegir Witkin un modelo masculino, se aleja de los cánones de belleza convencionales y a la vez está subvirtiendo el modelo de representación, para otorgarle un protagonismo a una tipología de cuerpo que se ha situado en los márgenes de la historia y que ha estado asociada a las clases sociales más desfavorecidas. También debemos hacer notar que en esta versión del mito clásico el paisaje ha desaparecido por completo, convirtiéndose en una escena de interior, lo que favorece el protagonismo del personaje principal. A esto le tenemos que añadir que ha desaparecido uno de los huevos y como consecuencia de ello dos de los cuatro hijos de Leda que suelen aparecer en la mayor parte de este tipo de representaciones, aunque en la *Leda Barghese* solo aparecen dos y podemos observar cierto parecido por su disposición en la versión que realiza Pontorno en los infantes que aparecen a la izquierda uno de ellos tumbados, como aparece en la versión del mito que realiza Witkin.

Bienaventurados los desposeídos (y discapacitados)

Los personajes que pueblan su obra presentan cuerpos mutilados o deformes, que en muchos casos guardan graves traumas. Se ha producido una relación entre la experiencia corporal y el dolor, que se analiza bajo el paradigma representacional del cuerpo doliente y de esta forma realiza la construcción de una narrativa de vida y representación contrahegemónica. Son los traperos benjaminianos, los desechados de la sociedad, el lumpenproletariado, los que se ha tachado de la historia. A todos estos Witkin los pone en primer plano porque los ve como santos, una santidad que viene dada por el sufrimiento y que desemboca en compasión y afecto hacia ellos (Marino, 2010). Todo ello deviene en la construcción de un universo personal poblado por estas personas: "Mi arte es sobre el amor (...) vivimos en un mundo diverso, las personas son diferentes, pero todas necesitan ser amadas (...) tomo una persona de su mundo y hago un mundo para ellos" (Yit, 2015). La postura de Witkin se ajusta plenamente con la centralidad y la tradición de los oprimidos que reivindica Walter Benjamin en su tesis VIII.

Esta visión de santidad en ocasiones nos la encontramos subrayada, tal y como aparece en un anuncio solicitando modelos para su obra, y que finaliza con la siguiente

frase: "Cualquiera que lleve las heridas de Cristo" (Celant, 1995, p.66). Dicha afirmación conecta plenamente con las palabras del profeta Isaías (53,3) que al referirse proféticamente al Mesías lo describe como "Despreciable y desecho de hombres, varón de dolores y sabedor de dolencias, como uno ante quién se oculta el rostro, despreciable, y no le tuvimos en cuenta". Esta descripción posteriormente desembocará en una línea de pensamiento que sostiene que Cristo era feo, o deforme, defendida entre otros por Clemente de Alejandría, San Justino, Orígenes o Tertuliano (Labarga, 2016, p. 274).

Referencias

Bakunin, M. (1992). *Estatismo y anarquía*. Buenos Aires: Anarres.

Bargalló, J. (1994) Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis en Bargalló, J. (ed.) *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, pp 9-23, Sevilla: Alfar.

Basualdo, A. (1979). La España negra del pintor Solana. *Tiempo de Historia*, (61) pp.94-107.

Benjamin, W. (2009). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Rosario: Ítaca.

Bialakowsky, G. (2010, 30 de octubre). III Seminario Internacional de Políticas de la Memoria. Memoria y discontinuum. Hacia una filosofía política de la historia. [pdf]. Recuperado en http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-43/bialakowsky_mesa_43.pdf

Borhan, P. (2000). *Disciple and Master*. París: Fotofolio.

Bouza, F. (1996). *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*. Madrid: Temas de Hoy.

Celant, G. (1995). *Witkin*. Zurich: Scalo.

Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Centre for Creative Photography. (23 de septiembre 2016). Joel Peter Witkin lecture 9-9-16. [youtube]. https://www.youtube.com/watch?v=TAIX4P2b06g&t=29s&has_verified=1

Cruz, P. (2004). *La vigilia del cuerpo: arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Murcia: Taularium.

- Dermer, R. (1999). Joel-Peter Witkin and Dr Stanley B. Burns, *History of Photography*, 3 (23) pp. 245-253.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2002). Introducción: Rizoma., en *Mil mesetas (Capitalismo y esquizofrenia)*. (pp. 9-32). Valencia: Pretextos.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Figueroa, N. (2014). El abordaje historiográfico desde Walter Benjamin: desecho, coleccionista y trapero. *Páginas*, (11), pp.104-117.
- Foucault, M. (2001). *Los anormales*. Madrid: Akal.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- García, J.M. (1997). *Orden y Caos, un estudio cultural sobre lo monstruosos en las artes*. Barcelona: Anagrama.
- Gómez, J. (2005). *Fotografía de creación*. San Sebastián: Nerea.
- Guasch, A.M. (2000). *El arte último del siglo XX*. Madrid: España, Alianza Editorial.
- Guérin, D. (1992). *El anarquismo*. Buenos Aires: Argentina, Anarres.
- Jove, A. (2009). Larry Clark: adolescencia, drogas y sexo. *Arte y políticas de la identidad*, (1), pp.23-48.
- Labarga, F. (2016). El rostro de Cristo en el arte. *Anuario de historia de la Iglesia*, (26) pp.265-316.
- López, M. (2017). Hal Foster: vivimos en un estado de emergencia. *El cultural*. Recuperado en <https://elcultural.com/Hal-Foster-Vivimos-en-un-estado-de-emergencia>
- López, R. (2004). *J. Solana*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Mate, R. (2010). Del proletariado al lumpen. Sobre el sujeto político en el capitalismo contemporáneo. *Revista Internacional de Filosofía Política* (35), pp.47-62.
- Marino, T. (septiembre, 2010). An objective eye trailer 1 en [youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=yGA6v1ncFLI>
- Marx, K. (2003). *El 18 de brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Millet-Gallant, A. (2010). *The Disabled Body in Contemporary Art*. Nueva York: Palgrave Mac Millan.
- Millet, A. (2008). Performing Amputation: The Photographs of Joel Peter Witkin. *Text and Performance*, (28), pp.8-42.
- Moros, P. (2004). *Seres extraordinarios*. Madrid: Edaf.
- Museo de Arte Moderno (s.f.) *From Here I Saw What Happened and I Cried. Carrie Mae Weems*. Recuperado el 15 de enero de 2020 en https://www.moma.org/learn/moma_learning/carrie-mae-weems-from-here-i-saw-what-happened-and-i-cried-1995/
- Museo de Arte Moderno, Moma (2016). *Seeing Through Photographs*. Curso online en <https://www.coursera.org/learn/photography#syllabus>
- Palmer, C. (1997) A History of Truth <http://www.metroactive.com/papers/sfmetro/10.97/art1-97-10.html>
- Paré, A. (2000). *Monstruos y prodigios*. Madrid: Siruela.
- Parry, E. (2001). *Witkin*. Londres: Phaidon.
- Reyero, C. (2005). *La belleza imperfecta*. Madrid: Siruela.
- Rodríguez, M. (2018, 27 noviembre). La obra de Roger Ballen I parte. *Arte al límite*. <https://www.artelimites.com/2018/11/27/la-obra-de-roger-ballen/>
- Rubio, O.M., y Koetzle, H.-M. (2007). *Momentos estelares de la fotografía*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Sánchez, A.J. (2009-2010). Lo inquietante en Gutiérrez Solana: las vitrinas del Museo Arqueológico Nacional. *Revista de la Subdirección General de Museos Estatales* (5-6) pp. 108-121.
- VV.AA. (2006). *El cuerpo del artista*. Londres: Paidón.
- Yit. (2015). Joel Peter Witkin: "My art is about love". <https://www.youtube.com/watch?v=UNCPXtOMz-Q>
- Zamora, J.A. (2010). Pensar el presente desde la centralidad de las víctimas. Entrevista a Reyes Mate. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 2 (2), pp. 342-355.