

# LA TRADICIÓN CADAVÉRICA EN LA HISTORIA DEL ARTE Y SUS ECOS EN LA OBRA DE JOEL-PETER WITKIN

ALEXIS NAVAS FERNÁNDEZ  
Universidad de Málaga

Fecha de recepción: 31/05/2022

Fecha de aceptación: 14/07/2022

## *Resumen*

El presente artículo realizamos un recorrido general por la tradición cadavérica dentro de la Historia del Arte, transitando por los conceptos del Memento Mori y la Vanitas. A posteriori veremos cómo ha sido su desarrollo dentro del Arte Contemporáneo, junto con la categoría de lo abyecto, poniendo especial énfasis en la obra fotográfica de Joel-Peter Witkin.

## *Palabras clave*

Witkin; Vanitas; Memento Mori; Abyecto; cadáver

## THE CADAVERIC TRADITION IN ART HISTORY AND ITS ECHOES IN THE WORK OF JOEL-PETER WITKIN

## *Abstract*

In this article we take a general overview of the cadaveric tradition within the History of Art, passing through the concepts of Memento Mori and Vanitas. Subsequently, we will see how it has developed within Contemporary Art, together with the category of the abject, placing special emphasis on the photographic work of Joel-Peter Witkin.

## *Keywords*

Witkin; Vanitas; Memento Mori; Abyect; corpse



## Introducción

La utilización de cadáveres y de partes del cuerpo humano es una constante en la producción artística de Joel-Peter Witkin. Hasta prácticamente la llegada del siglo XX el principal motivo de la representación cadavérica está vinculado a un carácter casi exclusivamente moralizante. Para analizar este fenómeno, en una primera parte de nuestra investigación, realizaremos una visión panorámica de la Historia del Arte, además nos centraremos en los conceptos de *Memento Mori* y *Vanitas*.

Posteriormente centraremos nuestra atención dentro del arte contemporáneo, donde dicha representación ha resurgido, vinculado a la categoría de lo abyecto y con un carácter netamente transgresor. Sírvase de modo ilustrativo la obra de Andrés Serrano o Teresa Margolles para posteriormente culminar con el análisis de la obra de Joel-Peter Witkin poniéndola en relación con obras precedentes dentro de la Historia del Arte, junto con su vinculación a los conceptos de lo abyecto, *Memento Mori* y *Vanitas*.

## El culto a los muertos y la figura de Cristo

La veneración a los muertos y, por extensión la atracción por la contemplación de los cadáveres humanos es un hecho constatado desde los inicios de la humanidad. El arte juega un papel fundamental en este proceso contemplativo ya que se ha convertido en el tamiz que hace posible su contemplación, función y que se ha proyectado hasta nuestros días<sup>1</sup>.

Los primeros vestigios de culto a los muertos los podemos encontrar en el hombre de neandertal; la conservación del cadáver y el carácter social que implican las prácticas funerarias que se van a ir desarrollando a partir de este momento nos indican el deseo de prolongación de la vida<sup>2</sup>. La creencia en una vida más allá de la muerte, en la que es primordial la conservación del cuerpo del difunto, hace que los antiguos egipcios desarrollen la técnica del embalsamamiento, este proceso era considerado secreto y sagrado, aunque nos ha llegado hasta hoy a través del testimonio de Heródoto de Halicarnaso<sup>3</sup>. Son numerosos los ejemplos que podemos encontrar desde la antigüedad de distintos tipos de representación de cadáveres, siendo las máscaras funerarias una de las formas que alcanzan mayor proyección: con un primer desarrollo en el antiguo Egipto y en Roma, pasara a las clases pudientes durante la Edad Media proyectándose hasta los siglos XVIII y XIX<sup>4</sup>.

Dentro de la tradición cristiana, y especialmente en la Iglesia católica, se ve en el dolor el camino a la redención<sup>5</sup>. Esta creencia va a provocar un amplio desarrollo de temas escabrosos relacionados con el sufrimiento, la muerte y el cadáver: de la tradición de los martirologios salpicada por sangre, vísceras y sufrimiento, pasando por el *Memento Mori*, las *Vanitas*<sup>6</sup> y como no, las imágenes relacionadas con la pasión y muerte de Cristo.

---

<sup>1</sup> Lousa, 2016: 371-385.

<sup>2</sup> Gómez, Montserrat (2004) “Muerte y antropología”. En <https://go.gale.com/ps/-anonymous?p=IFME&sw=w&tssn=&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA147204735&sid=googleScholar&linkaccess=fulltext> consultado 11 de abril de 2020.

<sup>3</sup> Gallo, 2016: 6-11

<sup>4</sup> Mascara mortuoria en [https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1scara\\_mortuoria](https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1scara_mortuoria). Consultado el 12 de abril de 2020.

<sup>5</sup> Lousa, 2016: 373.

<sup>6</sup> Ambos conceptos están íntimamente unidos. Siguiendo las investigaciones de Luis Vives-Ferrándiz Sánchez podemos entender la vanitas como una especie de puzzle que se va a ir construyendo a lo largo del tiempo con la contribución de otros temas e ideas que van configurando su sentido; de esta forma vemos como confluyen en ella ideas como la melancolía, la certeza de la muerte o la brevedad de la vida, entre otras. Estableciendo su vinculación al concepto de desengaño, como sabiduría o menosprecio a los bienes mundanos durante el barroco hispánico. Jan Bialostocki sitúa el origen de la vanitas en las ideas de la fugacidad de la vida y de lo efímero de los bienes, siendo una de sus primeras formulaciones las palabras de Salomón recogidas en el Eclesiastés (1,2) Vanidad de vanidades, todo es vanidad. Santiago Sebastián ejemplifica la unión de ambos conceptos al señalar como durante el Renacimiento la idea de la mortalidad

Una de las imágenes del cadáver que va a tener una amplia difusión va a ser la del Cristo muerto yacente. Esta tiene su origen en la liturgia que se celebra en Jerusalén con motivo de la conmemoración del entierro de Cristo a finales del siglo IV, que conlleva el dogma de la encarnación de Cristo y que se sustentará en el culto a las reliquias, cobrando especial importancia la veneración de la Sábana Santa de la que deriva la imagen de Cristo muerto o *Christus Patiens*, que en época bajomedieval se introducirá en Europa occidental a través de Venecia<sup>7</sup>. Siendo el icono de Kastoria, donde aparece Cristo muerto, el antecedente más antiguo del que se tiene constancia de la iconografía del Cristo yacente, donde aparece con la cabeza apoyada en el hombro derecho, rasgo que pervive en posteriores representaciones<sup>8</sup>.

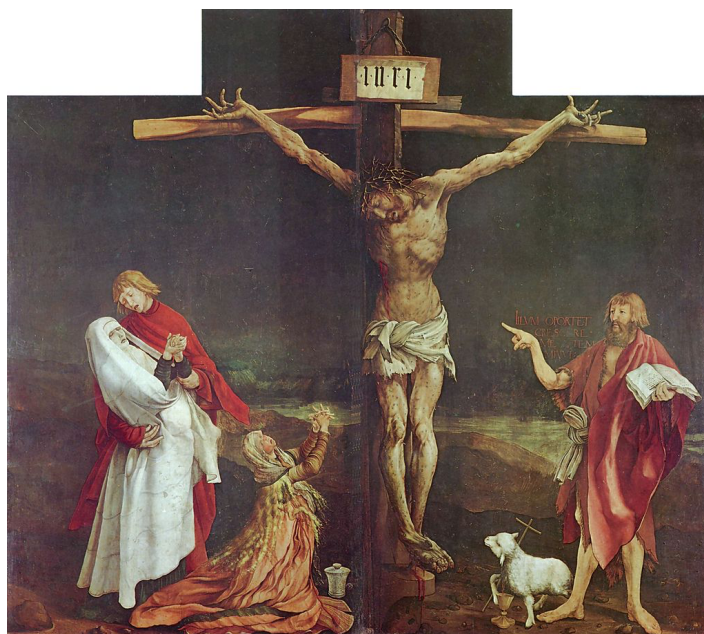


Fig. 1. Mathias Grunewald, *Crucifixión* (1512-16)

De los múltiples desarrollos que va a tener la imagen de la muerte de Cristo dos nos parecen de singular crudeza, ambos realizados a principios del siglo XVI, y que van a poner su acento en la humanidad de la figura por distintos medios. Estas serían la *Crucifixión* realizada por Mathias Grunewald para el altar de Isenheim (Fig.1) y el *Cristo Muerto* en el sepulcro de Hans Holbein el Joven (Fig. 2). En el cuerpo del primero, como señala Ernst Gombrich<sup>9</sup>, vienen reflejados todos los sufrimientos padecidos por las torturas antes de su muerte, además, podemos apreciar las huellas de la necrosis en la carne, tratándose de un realismo que supera la propia realidad, haciendo que este exceso lo podamos enmarcar dentro

---

se pone en relación con la figura del tiempo y la ruina; multiplicándose los símbolos de la vanidad humana con imágenes de humo, viento, pompas de jabón, el espejo o las flores; y es en este momento dónde se gesta una de las imágenes que disfrutará de una amplia difusión: la representación de un niño con un cráneo descarnado o un reloj de arena, como enunciación del *Memento Mori*. Volviendo a Bialostocki este pone de manifiesto las diferencias en el tratamiento iconográfico durante el Barroco, estableciendo las distinciones entre los países católicos y protestantes; mientras que en los primeros se vincula con la iconografía de la muerte, en los segundos aparece vinculada con el carácter perecedero del mundo y la naturaleza.

<sup>7</sup> Fernández, 2017: 894.

<sup>8</sup> Fernández, 2017: 904.

<sup>9</sup> *Crucifixión* (Grunewald) en [https://es.wikipedia.org/wiki/Crucifixi%C3%B3n\\_\(Grunewald\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Crucifixi%C3%B3n_(Grunewald)) (consultado el 26 de abril de 2020).

de la categoría de lo abyecto<sup>10</sup>. En el caso del Cristo Muerto de Holbein, se le ha despejado de cualquier halo de divinidad y de esperanza, lo que hace que se enfatice su humanidad. En palabras de Julia Kristeva:

“El rostro del mártir lleva la expresión de un dolor sin esperanza, la mirada vacía, el perfil acerado, la tez glauca son los de un hombre realmente muerto (...) la representación sin disimulos de la muerte humana, la puesta al desnudo casi anatómica del cadáver comunica a los espectadores una angustia insoportable delante de la muerte de Dios, confundida aquí con nuestra propia muerte”<sup>11</sup>



Fig. 2. Cristo muerto en el sepulcro (1521). Hans Holbein, el joven.

Rudolph Wittkower subraya la decisión del Concilio de Trento (1545-1563) de mostrar toda suerte de sufrimientos extremos, laceraciones y agonías no solo en los mártires y santos sino también en la figura de Cristo, para de esta forma obtener el afecto de los fieles y fortificar la fe amenazada; en contraposición a la tendencia de mostrar a un crucificado de belleza serena nada turbadora<sup>12</sup>.

### La contención cadavérica

También en este mismo siglo XVI nos encontramos con otra tipología de cadáveres, la de las lecciones de anatomía, como la que podemos ver en la portada de la obra de Andrés Vesalio *De Humani Corpori Fabrica*. La obra de Vesalio es el reflejo del cambio que se produce en el ámbito médico, científico y artístico, y la anatomía vesaliana será crucial en el posterior desarrollo del conocimiento autopsico<sup>13</sup>. Este tipo de imágenes, donde la disección está siempre presente y donde podemos ver los órganos internos del cuerpo, ya las podemos encontrar anteriormente en obras como *Aristóteles y sus discípulos o clase de anatomía* del siglo IV (Fig. 3). Pero sin duda las más conocidas e influyentes son las realizadas por Rembrandt en *La lección de anatomía del Dr. Tulp* (1632) y *Lección de anatomía del doctor Joan Deijman* (1656). La temática de las lecciones de anatomía se prolongará en el tiempo, tal y como lo podemos observar en el siglo XIX en la obra de Cézanne o la de Enrique Simonet *Anatomía del corazón* (1890). En esta tipología de obras nos encontramos un tratamiento similar a la hora de representar el cadáver, ya que éste se encuentra en un contexto médico,



Fig. 3. Aristóteles y sus discípulos o Clase de anatomía. Siglo IV.

<sup>10</sup> Salabert, 2003: 176.

<sup>11</sup> Kristeva, 1990-1992: 249 y 250.

<sup>12</sup> Danto, A. (2007). Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art..En :<https://www.toutfait.com/marcel-duchamp-and-the-end-of-taste-a-defense-of-contemporary-art/> Consultado el 23 de julio de 2022.

<sup>13</sup> Álvarez-Díaz, 2015: 289.

se ha neutralizado la corruptibilidad del cuerpo dando lugar a una “asepsia visual” a la hora de la representación plástica del cadáver<sup>14</sup>.

Dentro de estas representaciones cadavéricas que podemos calificar como más contenidas nos encontramos con la escultura funeraria renacentista con sus personajes con buen aspecto, como adormecidos en una suerte de criogenización pétreo como podemos ver en la tumba regia de Francisco I de Francia<sup>15</sup>

### El cadáver descompuesto

Anteriormente indicábamos la importancia, dentro de la doctrina católica, del dolor como camino a la redención a lo que le debemos añadir el predominio de una postura de denigración de lo corporal. Sin embargo, a este respecto podemos entrever cierta ambigüedad en relación al cuerpo. Por un lado, nos encontramos el culto a las reliquias y la doctrina de la resurrección de la carne y por otro la repulsión hacia esta. De esta forma podemos ver un cuerpo sagrado que es el cuerpo de Cristo y otro ignominioso que es el cuerpo humano; convirtiéndose a principios de la Edad Media el cuerpo desnudo en “el soporte evidente de todos los males que alejan del camino de la salvación al hombre”<sup>16</sup>.

En la Edad Media se va a producir una transformación en la mentalidad cristiana en relación con la antigüedad, la muerte se va a convertir en el paso a la vida auténtica en el más allá y para ello se va a poner un especial énfasis en subrayar la finitud de la vida en la tierra; todo ello expresado en el desarrollo literario del *contemptus mundi* (desprecio del mundo) 17. De esta forma se confronta la idea de la vanidad del mundo terrenal frente al otro mundo donde nos espera la vida verdadera además “la muerte no solo representaba el papel del símbolo de la mortalidad en este mundo, sino que al mismo tiempo igualaba la escala de valores”<sup>18</sup>. La plasmación de la muerte en las artes plásticas va “desde la imagen del hombre muerto hasta la forma casi simbólica del esqueleto”<sup>19</sup>. Estableciéndose desde la Baja Edad Media la calavera como el atributo más representativo de la muerte<sup>20</sup>.

Entre las tendencias que denigran al cuerpo encontramos el gnosticismo, (siglos III y IV) donde para ellos existen dos cuerpos: el físico y el psíquico. El primero contamina al segundo, aunque el cuerpo humano no es obra del Dios trascendente, es realizado a su imagen y semejanza y según Marción de Sinope lo describe como “lleno de excrementos”<sup>21</sup>. Este mismo pensamiento aparece en Odon de Cluny “que considera lo que está oculto en las fosas nasales y en la garganta y en el vientre, encuentra en todas las partes inmundicias (...) ¿cómo podemos sentir el deseo de abrazar el odre mismo de los excrementos?”<sup>22</sup>. La misma idea de la inmundicia interior del cuerpo también la encontramos en un mito siberiano sobre la creación<sup>23</sup>

Durante la Edad Media<sup>24</sup> las imágenes del cuerpo, y en especial el femenino, tienen mucho que ver con la fertilidad y la descomposición; el control, disciplina, e incluso la tortura de la carne son vistas como vías de acceso a lo divino. Como señala Walker Bynun las visiones de los místicos durante esta época se alejan de las imágenes convencionales de Cristo que tenemos hoy en día; así lo podemos comprobar en el caso de la franciscana reformada Colette de Corbie, que tiene una visión de Cristo representado como carne desmenuzada por el

---

<sup>14</sup>Aguilar, 2016:128.

<sup>15</sup> Hernando, 2013: 281.

<sup>16</sup> Restrepo,2008: 31.

<sup>17</sup> Restrepo,2008: 187.

<sup>18</sup> Restrepo,2008: 188.

<sup>19</sup> Restrepo,2008: 189.

<sup>20</sup> Sebastián, 1981:100.

<sup>21</sup> Williams, 1992:129-131.

<sup>22</sup> Salabert,2003:231.

<sup>23</sup> Salabert,2003:269.

<sup>24</sup> Walker,1992:163-166.

pecado de los hombres, en esta misma también encontramos visiones de Cristo crucificado representado como una mujer. Al mismo tiempo va a ir cobrando importancia la imagen del cuerpo en descomposición como elemento de la moral religiosa. Debemos tener en cuenta que la representación visual del proceso de putrefacción de un cadáver tiene un desarrollo desigual a lo largo de la Historia del Arte y hasta las primeras décadas del siglo XX va a tener un carácter eminentemente moralizante.

Entre las fuentes<sup>25</sup> (que son múltiples y variadas) que pueden dar una explicación al origen de la representación del cuerpo en descomposición, haremos un breve resumen. Dichos orígenes los podemos encontrar en los sermones y predicas que se realizaban en la Baja Edad Media, las epidemias y guerras del siglo XIV, el *Ars Moriendi*; junto al pensamiento teológico también tenemos que señalar la influencia del pensamiento médico: la ciencia natural neoaristotélica y el pensamiento tomista que revaloriza el cuerpo como soporte del alma. Tampoco podemos olvidar textos como el *Cuento de los tres muertos y de los tres vivos* anónimo del siglo XV, la *Meditatio de humana conditione* de Bernardo de Claraval o el *De Contemptu mundi* de Inocencio III.

Jurgen Baltrusaitis indica un posible origen de la representación del cadáver descompuesto en Asia central y oriental por los escritos budistas como los *Nueve estados de un cuerpo después de su muerte* del siglo XI y en la observación directa de los cadáveres, ambas cuestiones tuvieron fortuna en occidente debido a las similitudes entre el cristianismo ascético que se estaba desarrollando y las concepciones búdicas<sup>26</sup>. La introducción de los temas macabros en occidente pudiera venir de la colonia franciscana que se encontraba en el siglo XIII en la corte de Ghengis Khan en Pekín y que conocían las escenificaciones teatrales macabras budistas, hipótesis que vendría reforzada por la similitud de los frescos de la basílica de Asís con las representaciones de los ritos búdicos<sup>27</sup>.

Uno de los momentos álgidos dentro de la representación del cadáver putrefacto lo encontramos desde finales del siglo XIV y a lo largo del siglo XV; convirtiéndose en un tema relativamente frecuente en la escultura funeraria, dando lugar al tipo iconográfico de los transi-tomb. Dentro de esta tipología iconográfica nos encontramos el transi simple en el que se nos muestra un solo individuo y el transi doble en el que encontramos el fallecido como si estuviera dormido junto con su doble en descomposición; además también podemos encontrar diferentes etapas del proceso de descomposición del cadáver, junto con una suerte de fauna mortuoria (gusanos, insectos, ranas y reptiles) que surge del cuerpo del difunto para devorarlo<sup>28</sup>. Dentro de su desarrollo encontramos algunas particularidades iconográficas en función del área geográfica, así las figuras más demacradas se corresponden a Inglaterra y las que tienen ranas y serpientes saliendo del vientre son características del Sacro Imperio Romano Germánico<sup>29</sup>.

Una de las representaciones del cuerpo en descomposición que tiene más fortuna es la que se desarrolla desde principios del siglo XV en la denominada danza macabra; en esta la figura de la muerte es sustituida por un difunto putrefacto<sup>30</sup>. En opinión del profesor Richard Buxton “Al aparecerse un muerto revitalizado ante un vivo, el muerto transgrede el orden natural del lugar que le corresponde. Es como si sus espíritus no pudieran descansar poseídos por una irrefrenable actividad que linda con lo diabólico”<sup>31</sup>. Ya a partir del siglo XVI se hace más habitual la representación de los muertos como esqueleto de hueso limpio<sup>32</sup>.

Entre las obras más significativas de este género podemos destacar el *Sepulcro del Cardenal Jean de Lagrange* (1388-1402) (Fig. 4), un transi doble en el que podemos observar el estado

<sup>25</sup> González/Berzal,2015: 80-81.

<sup>26</sup> Baltrusaitis,1987:238-240.

<sup>27</sup> Baltrusaitis,1987:249.

<sup>28</sup> González/Berzal,2015:67-68.

<sup>29</sup> González/Berzal,2015:76.

<sup>30</sup> González,2014:26.

<sup>31</sup> González,2014:26.

<sup>32</sup> González,2014:27.



de putrefacción del cuerpo del cardenal; junto con la tumba de Guillaume Lefranchois (1456), una obra sobrecogedora en piedra negra, que nos muestra los gusanos devorando el cadáver.

En el poema inglés del siglo XV, *Disputa entre el cuerpo y los gusanos*, un cuerpo de mujer es obligado a escuchar el mensaje de los gusanos que la van devorando tras la muerte y finalmente los espíritus del mal se llevan el cuerpo al infierno, en el poema se identifica la corrupción del cuerpo con el sufrimiento de Cristo en la cruz<sup>33</sup>. Dentro del pensamiento cristiano también encontramos otras interpretaciones. Tal y como defiende Tomás de Aquino en el siglo XIII, se interpreta al gusano como símbolo de arrepentimiento y humildad; al roer el cuerpo de los condenados se interpreta como los remordimientos de conciencia del difunto<sup>34</sup>.



Fig.4. *Sepulcro del Cardenal Jean de Lagrange (1388 - 1402).*

Como hemos observado el tema de la putrefacción del cuerpo tiene un amplio desarrollo en la literatura religiosa, pero su desarrollo en las artes figurativas no se producirá hasta fechas próximas a 1400 en que se va a desarrollar el naturalismo<sup>35</sup>. Esto lo podemos observar en las distintas representaciones de la danza macabra ya que en ellas “los artistas debían afrontar el reto de representar cuerpos bellos, firmes y tersos, frente a cadáveres corruptos, flácidos y descompuestos”<sup>36</sup>. De esta forma lo podemos observar en distintas representaciones de la *Danza Macabra* como la de Pierre le Rouge para Antoine Vérard (c. 1491-1492) o en la que se encuentra en el claustro de la abadía de La Chaise-Dieu (Francia, c. 1460-1480).

El tratamiento de la putrefacción también lo podemos encontrar en los evangelios ligado al tema de la resurrección de Lázaro, episodio que se desarrolla con gran profusión a lo largo de la historia. Según el Evangelio de Juan su vuelta a la vida se produce tras cuatro días de haber fallecido. Lázaro en gran parte de las representaciones de este hecho suele aparecer envuelto en el sudario, con un tono de piel grisáceo o incluso amoratado lo cual nos indica que ya había comenzado el proceso de putrefacción; con los testigos de la escena tapándose la nariz por el mal olor de la carne en proceso de descomposición<sup>37</sup>. Si atendemos a la ciencia forense, tras cuatro días del fallecimiento el cadáver humano presenta los siguientes signos de descomposición<sup>38</sup>: mancha verde en la fosa iliaca derecha, tras 24/48 horas la red venosa superficial adopta una coloración similar al vino tinto para posteriormente convertirse en

---

<sup>33</sup> Bynun, 1992:203-204.

<sup>34</sup> González Berzal, 2015:77.

<sup>35</sup> Huizinga, 1988:216.

<sup>36</sup> González, 2014:29.

<sup>37</sup> González/Berzal, 2015:91.

<sup>38</sup> Grandini/Carriedo/Gómez,2014:22-25.

verde oscura, durante este mismo periodo aparece la distensión abdominal; a las 36 horas se inicia la infiltración gaseosa o enfisema y también durante este periodo se inicia las flictenas pútridas que son elevaciones de la epidermis por toda la superficie corporal del cadáver.

### **La fascinación por el horror y el trauma**

Es a partir de Kant, tal y como señala Eugenio Trias en *Lo bello y lo siniestro*, que el sentimiento estético ya no queda limitado dentro de la categoría de lo bello, sino que también está incluido dentro de lo sublime y de aquí es dónde parte hacia lo siniestro. Trias pone como ejemplo de esta travesía hacia lo siniestro el siguiente aforismo de Rilke que viene a ilustrar este camino: “lo bello es el comienzo de lo terrible que el ser humano puede soportar”<sup>39</sup>. A lo que debemos añadir que “Hegel ve lo repugnante como un constituyente central del arte en su más alta vocación”<sup>40</sup>.

En su texto sobre *Lo Siniestro* (1919) Freud muestra su interés por la estética interpellándose sobre lo siniestro (Das Unheimliche) la búsqueda que realiza se encamina a “saber cuál es ese núcleo, ese sentido esencial y propio que permite discernir, en lo angustioso, algo que además es siniestro”<sup>41</sup>; teniendo como base central para dicha búsqueda que “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”<sup>42</sup>. Para ello realiza un recorrido por el termino lingüístico principalmente en la lengua alemana, aunque también en otras como la italiana y posteriormente realizar un recorrido por distintas situaciones, cosas, personas que nos pueden suscitar dicho sentimiento indicando que se trata de “algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de su represión”<sup>43</sup>. No reivindica al cadáver como elemento central de lo siniestro, aunque si le otorga cierto grado de importancia cuando al indicar que: “Muchas personas consideran siniestro en grado sumo cuanto está relacionado con la muerte, los cadáveres, con la aparición de los muertos, los espíritus y los espectros”<sup>44</sup>. En las líneas siguientes se pregunta si no hubiese sido mejor comenzar su investigación por el tema de la muerte, pero lo descarta por estar mezclado con lo espeluznante y a veces coincidir con este, para a continuación señalar la pervivencia desde la época primitiva de nuestras relaciones con la muerte, a lo que podríamos añadir nosotros que dicha pervivencia se ve reflejada en la profusión que ha tenido el tema de la muerte y por extensión el cadáver en distintas épocas y periodos artísticos. Posteriormente a modo de conclusión indica: “lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación (...) mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real”<sup>45</sup>.

En el texto de E.T.A. Hoffmann *El hombre de la Arena* que sirve a Freud para ejemplificar distintos casos de lo siniestro, aquellos relacionados con la castración y de lo animado/inanimado y donde el cadáver aparece en dos momentos del relato: el de la muerte del padre por accidente y en el suicidio del protagonista, Nataniel, al saltar desde la torre de la Iglesia. En el primero hay que distinguir dos momentos, uno inmediatamente posterior al accidente en el que el cadáver se muestra como algo espantoso y uno posterior, ya en el ataúd en el que recobra la serenidad; en el caso del cadáver de Nataniel se incluiría dentro de la

---

<sup>39</sup> Trias,1982:29.

<sup>40</sup> Danto, A. (2007). Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art..En :<https://www.toutfait.com/marcel-duchamp-and-the-end-of-taste-a-defense-of-contemporary-art/> Consultado el 23 de julio de 2022.

<sup>41</sup> Freud, 2001:9.

<sup>42</sup> Freud, 2001:12.

<sup>43</sup> Freud, 2001:28.

<sup>44</sup> Freud, 2001:28.

<sup>45</sup> Freud, 2001:33.



categoría del espanto ya que su cuerpo muerto se encuentra en la calle con la cabeza reventada.

Es dentro de la teoría de la abyección desarrollada por Julia Kristeva donde el cadáver encuentra su expresión más extrema. Dicha teoría sitúa la abyección en la separación que se encuentra entre lo humano y lo que no es humano, encontrándose el cadáver en este último término ya que se trata de lo que ya no se es<sup>46</sup>: "...el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo (moi) quién expulsa, "yo" es expulsado (...) El cadáver –visto sin Dios y fuera de la Ciencia- es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida"<sup>47</sup>. Es en el cadáver humano el lugar donde para Kristeva se produce "la concentración máxima de abyección y fascinación"<sup>48</sup>.

Hal Foster, siguiendo el camino iniciado por Kristeva, nos habla de la fascinación que hay dentro de la cultura contemporánea por el trauma y la abyección, pero va más allá otorgándole un papel central al cadáver: "Si hay un sujeto de la historia de la cultura de la abyección en absoluto, no es el Trabajador, la Mujer o la Persona de Color, sino el Cadáver"<sup>49</sup>.

Debemos tener en cuenta, como señala Joseph Leo Koerner en *The Abject of Art History* (1997), que los orígenes de la abyección se encuentran en el arte romántico y cristiano, sobre todo en la figura de Cristo crucificado y torturado<sup>50</sup>. Y que si el pasado mostrar el cuerpo humano como pútrido y repugnante obedecía a una finalidad moralizante estas imágenes en la actualidad responden a una finalidad similar<sup>51</sup>.

### **El retrato fotográfico mortuorio y el *Memento Mori* contemporáneo**

Hasta el nacimiento de la fotografía el retrato mortuorio estaba reservado a las capas más pudientes de la sociedad, a partir de este momento se abre el espectro de usuarios de este tipo de retratos; en un primer momento el retrato *post mortem* se encuentra fuertemente influenciado por la pintura para posteriormente ir desarrollando su propio lenguaje<sup>52</sup>. La popularidad de estos retratos viene reflejada en el hecho de que se realizaban desde los inicios del medio fotográfico por profesionales que anunciaban su servicio en la prensa<sup>53</sup>. Una de las primeras tipologías que se desarrollan durante el siglo XIX será la de representar al difunto como si estuviera dormido para posteriormente retratarlo dentro del ataúd, de esta forma se subraya la importancia que tenía el funeral como acto social<sup>54</sup>. Esta tipología de retratos viene a funcionar como un recuerdo, como sustitutivo del cuerpo ausente, además de ser una herramienta para aceptar y superar la desaparición de un ser querido adquiriendo para aquellos que lo encargaron el estatus de sagrado<sup>55</sup>.

Ya en el siglo XX esta representación también es utilizada por distintos artistas como Larry Clark, Dick Swanson o Jeffrey Silverthorne al mismo tiempo que también empiezan a realizarlas fotógrafos aficionados<sup>56</sup>. A la par se empiezan a desarrollar otros géneros fotográficos en estrecha relación con el cadáver como la fotografía de sucesos, siendo dos de

---

<sup>46</sup> Arriaga, 2006:83.

<sup>47</sup> Kristeva, 1998:10-11.

<sup>48</sup> Kristeva, 1998:188.

<sup>49</sup> Foster, 2001:170.

<sup>50</sup> Danto, A. (2007). Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art..En :<https://www.toutfait.com/marcel-duchamp-and-the-end-of-taste-a-defense-of-contemporary-art/> Consultado el 23 de julio de 2022.

<sup>51</sup> Danto, A. (2007). Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art..En :<https://www.toutfait.com/marcel-duchamp-and-the-end-of-taste-a-defense-of-contemporary-art/> Consultado el 23 de julio de 2022.

<sup>52</sup> Lichet, 2010:43-44.

<sup>53</sup> Lichet, 2010:43.

<sup>54</sup> Lichet, 2010:127-128.

<sup>55</sup> Lichet, 2014:20-21.

<sup>56</sup> Lichet, 2010:128.

sus máximos exponentes Weegee y Enrique Metinides; ambos de formación autodidacta y que van a impulsar y desarrollar este género fotográfico utilizando, sobre todo en el primero, una serie de pautas relacionadas con el mundo de la pintura, en relación con el tratamiento de las extremidades del cuerpo y la cara y que han trascendido el medio fotográfico<sup>57</sup>. Mucho más descarnada es la fotografía de guerra, el reportero que se encuentra en el campo de batalla reflejando la atrocidad del combate y que desde la guerra de Vietnam ha visto impedida su labor por la burocracia militar<sup>58</sup>. Por otro lado, también nos encontramos con una fotografía científica dedicada exclusivamente como herramienta para documentar el estudio de los cadáveres por parte de la ciencia forense.

Algunos artistas, como en el caso de Teresa Margolles y Andrés Serrano buscan realizar, como lo denomina Teresa Lousa, una “estética de la redención” en la que “una representación artística (...) parece ser capaz de devolver la dignidad al cadáver anónimo y olvidado en la morgue”<sup>59</sup>. Teresa Margolles comienza su recorrido artístico dentro del colectivo mexicano SEMEFO (acrónimo de Servicio Médico Forense), este grupo desarrollará su trabajo de forma multidisciplinar lo que los llevará a la manipulación de cadáveres tanto humanos como animales y al uso de fluidos corporales. Posteriormente en su trayectoria individual se va a centrar más que en el cadáver, en “en las huellas físicas dejadas por la muerte, la violencia y la exclusión social”<sup>60</sup>. Nos encontramos ante un proceso en el que se “desindividualiza la muerte, el cadáver es de otro, pero es otro que no es éste ni aquél y que en definitiva somos –seremos– todos. Lo que se patentiza es la corporalidad misma”<sup>61</sup>.

Esta *estética de la redención* a la que aludíamos anteriormente la podemos apreciar en la serie *La Morgue* de Andrés Serrano. El fotógrafo convierte al cadáver en un objeto artístico operando en un espacio intermedio entre el retrato de cadáveres victoriano y la fotografía forense; ya no existe vinculación entre el retrato póstumo y la identidad de la persona viva, como sí ocurría en los retratos de cadáveres del siglo XIX, pero a la vez se distancia de la fotografía forense por medio de la técnica, al utilizar una impresión en cibachrome que da luminosidad a los cuerpos y las constantes referencias estilísticas al Renacimiento italiano<sup>62</sup>. El uso que realiza de la luz, la composición y la atención al detalle que encontramos en esta serie es una clara referencia al Barroco<sup>63</sup>. El resultado final no es solo una redención como aludíamos anteriormente, sino que se trata de una nueva tipología, ya que al tratarse de cuerpos que se encontraban en el depósito sin que nadie los reclamase eran destinados como objetos al servicio de la medicina forense y mediante la obra de Serrano están destinados para un público más amplio<sup>64</sup>. Debemos señalar que los cadáveres que se utilizan en estos procesos artísticos son aquellos que no son reclamados.

### **Joel Peter Witkin y el retrato de la muerte: entre la libertad, el escándalo y la tradición**

La muerte y la religión ha sido una constante en la vida de Joel-Peter Witkin desde su infancia, las diferencias religiosas de sus padres (ella católica y el judío) va a desembocar en divorcio<sup>65</sup>. Su educación transcurre en la escuela católica de Santa Cecilia en Brooklyn, y el acontecimiento que más le va a marcar durante su infancia es el escabroso episodio vivido a los 6 años, en el que presencia un accidente de tráfico, en el cual la cabeza de una de las

---

<sup>57</sup> <http://revistamito.com/anatomia-autopsia-y-estetica-del-cadaver-en-el-arte/> (consultado el 27 de abril de 2020)

<sup>58</sup> Soulages, 2009: 242-244.

<sup>59</sup> Lousa, 2016: 380.

<sup>60</sup> Villanueva, 2010: 3-4.

<sup>61</sup> Ares, 2013: 73.

<sup>62</sup> Sapikawski, 2014: 10-11.

<sup>63</sup> Lousa, 2016: 381.

<sup>64</sup> Sapikawski, 2014: 14.

<sup>65</sup> Witkin, 1976: 49 -50.

victimias va rodando hacia él<sup>66</sup>, aunque el accidente está confirmado por la madre del artista nadie recuerda la cabeza rodando<sup>67</sup>. En relación a este hecho Owen Edwards señala que la importancia del mismo no radica en que sucediera o no, sino en que el cree que sucedió y se convierte de esta forma en su primera experiencia visual<sup>68</sup>.

Su formación académica como artista se inicia en la *Cooper Union School of Art* donde estudia escultura, más adelante, en 1961 se alistó en el ejército donde se encargaría principalmente de fotografiar a los muertos por suicidio o por accidente. Posteriormente tras licenciarse en el ejército termina sus estudios en la *Cooper Union* en 1974. En 1975 marcha hacia la Universidad de Nuevo México donde inicia sus estudios en fotografía<sup>69</sup>.

Aunque una parte de los estudios sobre la obra de Witkin vinculan la interpretación de ésta con su biografía, y sin restarle importancia a las experiencias vividas, debemos incluir el estudio de su obra en una corriente mucho más amplia vinculada con la abyección y, dentro de las prácticas artísticas, con el cadáver que hemos visto anteriormente. El desarrollo de estas prácticas artísticas no siempre es un camino fácil para los creadores que las despliegan, como lo atestigua la persecución realizada por el senador norteamericano Jesse Helms contra el NEA (National Endowment for the Arts) y en contra de las subvenciones públicas a las obras de artistas como Andrés Serrano, Robert Mapplethorpe o el propio Witkin, que son calificadas como contrarias a los valores morales, obscenas, indecentes o antirreligiosas y en la que indica que este tipo de arte aprobado por el NEA “socava los fundamentos morales y espirituales de nuestra nación”<sup>70</sup>. Durante el debate parlamentario que tuvo lugar el 14 de septiembre de 1993 utilizó obras de Joel Peter Witkin como *The Kiss* o *Still Life* Marsella, afirmando lo siguiente<sup>71</sup>:

“Bueno, Señor presidente, déjeme comentarle algo sobre el premio fotográfico que el National Endowment for the Arts (NEA) concedió a un hombre llamado Joel-Peter Witkin. Witkin es lo que el NEA estima un “artista visual”. A lo largo de la pasada década, ha recibido cuatro premios *Fellowship* del NEA. El año pasado el NEA le dio un premio de 20.000 dólares basándose en obras como estas fotografías. Espero que el cámara enfoque bien sobre esto. Esta imagen es de una cabeza de un cadáver, cortada en dos —justo por el centro— y extendida para que parezca la fotografía de dos hombres besándose. El señor Joel-Peter Witkin recibió una beca de 20.000 dólares por una serie de fotografías como esta. Pero la mayoría son peores que esta. Los expertos en arte del NEA, autodenominados expertos, fueron quienes revisaron la obra de Witkin en 1992, y le llamaron, si esto lo puede creer, señor presidente, “un talento de envergadura”. A lo que yo digo: “estupideces”.

Debemos señalar que este tipo censura por parte del poder, como señala Rosa Olivares, aludiendo generalmente a razones morales es un hecho habitual dentro de las sociedades occidentales; ésta puede operar de varias formas bien, anulando becas y ayudas como en el caso anteriormente expuesto, además de cerrando exposiciones y obras concretas debido a que el arte (al menos una parte de lo que se produce) no es un elemento decorativo sino que funciona como “una herramienta de conocimiento y esa es la razón del miedo que despierta en el poder”<sup>72</sup>. A lo que podemos añadir la reflexión que realiza el profesor Antonio Monegal:

“El arte necesita una libertad particular. En la medida que quiera generar conflicto debe tener ese espacio de relación y diálogo con la gente. La capacidad del arte es incidir en el espacio de los símbolos, debe provocar una reacción. Es normal que la haya, lo que nos debe parecer mal es que la gente tenga instrumentos políticos y judiciales para reprimir”<sup>73</sup>.

---

<sup>66</sup> Witkin, 1976:49.

<sup>67</sup> Heartney, 2004:120.

<sup>68</sup> Metaxatos, 2004:26.

<sup>69</sup> Witkin, 1976:55-60.

<sup>70</sup> Helms, 1994:110.

<sup>71</sup> Cowan, 2002:98.

<sup>72</sup> Olivares, 2002:17.

<sup>73</sup> (Barranco, 2018) Barranco, Justo (2018) El museo de la censura en <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180611/452916974/arte-censura-museo-tatxo-benet-bestia-sobira.html> (15 de mayo de 2020).

Frente a las reacciones que buscan limitar la libertad artística debemos contraponer y reivindicar la total libertad para el arte, no solo en los temas elegidos sino también “la ausencia absoluta de restricción en lo que se refiere a su campo de exploración constituyen para el artista un bien que tiene derecho a reivindicar como inalienable”<sup>74</sup>.

Podemos inscribir las obras citadas anteriormente y muchas más, junto con las producidas por Joel Peter Witkin, dentro de una corriente que podríamos denominar “Estética de la transgresión” que arrancaría en la primera mitad del siglo XX, aunque con precedentes en el siglo XIX, en una actitud contestataria en lo formal, iconográfico y lingüístico frente al academicismo del momento y que estarían encabezadas por el dadaísmo y el surrealismo revolucionario<sup>75</sup>. A la hora de la recepción esta tipología de obras siempre ha producido, en mayor o menor medida, cierto grado de rechazo y escándalo.

Otra cuestión sería como el escándalo se ha utilizado como parte fundamental de cierto tipo de marketing cultural. Tal vez uno de los ejemplos más paradigmáticos de esta utilización sea el desarrollado por el publicista Charles Satchi y su vinculación con la exposición *Sensation Young British Artist from the Saatchi Collection* en la década de los noventa del pasado siglo; una muestra que con el paso del tiempo ha demostrado que “no fue ni radical, ni propuso una revisión coherente del arte británico existente”<sup>76</sup>.

Para abordar el rechazo que producen buena parte de las prácticas artísticas contemporáneas en las que el cadáver pasa a ser protagonista debemos abordarlo desde una perspectiva múltiple. Por un lado, tenemos lo que podríamos denominar “guardianes de la moral y las buenas costumbres” y que el senador norteamericano Jesse Helms sería un buen exponente de ello. Por otro lado, debemos tener en cuenta el consejo adorniano de no estetizar el horror junto con el tabú que representa el tema de la muerte dentro de las sociedades occidentales contemporáneas<sup>77</sup>.

Así este arte mortuorio contemporáneo se convierte, como señala María Cristina Ares, en aquello que nadie desea ver, la muerte está marginada e invisibilizada dentro de las sociedades occidentales contemporáneas y se convierte de esta forma en el monstruo que amenaza el orden social y al que se intenta dominar: “Ya que el poder no puede destruirlo entonces sólo le cabe ponerlo bajo control, normalizarlo foucaultianamente”<sup>78</sup>.

Volviendo a la figura de Joel Peter Witkin nos encontramos que a lo largo de su carrera siempre ha recibido duras críticas a su trabajo. Una de las más duras que ha recibido es por parte de Cintra Wilson en la que califica su trabajo como la obra de “un verdadero pervertido” con un trabajo que se ha quedado estancado y calificándolo como “trivial y vulgar”<sup>79</sup>. Otros autores han definido su trabajo como “profanación exhibicionista” en la que se “apela a la espectacularidad del cadáver” y en la que se “despliega con maestría el sarcasmo de la banalidad”<sup>80</sup>.

La visión que tiene Joel Peter Witkin acerca de la muerte no es una visión acorde con la norma imperante en las sociedades occidentales contemporáneas, donde existe un tabú imperante en la representación de la muerte “real”. Su obra dice mucho de la mortalidad del ser humano como parte integrante de la vida, tal como afirma el propio artista: “fotografió la muerte porque forma parte de la vida”<sup>81</sup>. Su fascinación por lo cadavérico viene a funcionar como un elemento mágico, que representa lo desconocido, y que cierra el círculo de la existencia, de esta visión surge la manipulación que realiza de cadáveres y fragmentos de cuerpos<sup>82</sup>.

---

<sup>74</sup> Trotsky/Breton/Rivera, 1999:36.

<sup>75</sup> Martín, 2015:520.

<sup>76</sup> Searle, Adrián (2010): *Sensation 1997* en <https://elcultural.com/Sensation-1997> (25 de mayo de 2020).

<sup>77</sup> Lichet, 2011:16.

<sup>78</sup> Ares, 2013:76.

<sup>79</sup> Wilson, Cintra (2000): Joel Peter Witkin en <https://www.salon.com/2000/05/09/witkin/> consultado el 9 de junio de 2020.

<sup>80</sup> Godoy, 2013:9.

<sup>81</sup> Celant, 1995:34.

<sup>82</sup> Celant, 1995:13.

Al igual que en el caso de Andrés Serrano estos forman parte de los cadáveres no reclamados de la morgue, se trata de los muertos despreciados a los que transforma en objetos artísticos, ornamentos e incluso reliquias sagradas<sup>83</sup>. Dicha transformación la podemos observar de forma muy clara en sus bodegones, como señala Celant, donde busca darle la vuelta a los aspectos más tétricos al darles un uso como jarrones con flores o decoraciones naturales y a la vez hacerlos funcionar como *memento mori*<sup>84</sup>. A la hora de escoger los cadáveres con los que va a trabajar, utiliza de forma frecuente aquellos que han fallecido recientemente, esto es debido a que busca un estado del cuerpo que se encuentre a medio camino entre el mundo material y el espiritual y busca plasmar esa vibración/tensión entre los dos mundos<sup>85</sup>.



Fig.5. *Penitente* (1982). Joel Peter Witkin.

Es de uso muy común en su obra la calavera, así lo podemos ver en *Mujer (Nacimiento)* (1972), *Teatro di Morte* (1989) (Fig. 10), *Studio, Berlin* (1999) o *Beauty and the Beast*, (2017) entre otras, y en las distintas versiones que realiza de la Crucifixión como *Penitente* (1982) (Fig.5). En esta última obra nos encontramos a los pies de la cruz dos calaveras, siendo lo usual tan solo representar una. Witkin recoge aquí la tradición cristiana en la que el cráneo descarnado a los pies de la cruz representa Adán, cuya sepultura se encuentra en el Gólgota y que “permitió que rebrotara una rama del Árbol de la Ciencia (...) y de cuya madera saldría al debido tiempo la cruz de la Redención. La calavera del Calvario (...) se convierte en uno de los símbolos de la Pasión”<sup>86</sup>. La inclusión de este segundo cráneo descarnado a los pies de la cruz lo podemos identificar como la de la madre de la humanidad. Pero sin duda el aporte de Witkin a la temática del crucificado radica en la utilización de la calavera, en forma de máscara, en el rostro de Cristo. Convirtiéndose esta inclusión, junto con la ausencia parcial de los brazos, en una perversión del sentido de la crucifixión por la transformación del hombre en bestia<sup>87</sup>. Otras interpretaciones de esta obra, como la Germano Celant, la encuadra dentro de la reinención de la imagen de Cristo como en *Savior of the Primates* (1982)

<sup>83</sup> Parry, 2001:14.

<sup>84</sup> Celant, 1995:33.

<sup>85</sup> Celant, 1995:39.

<sup>86</sup> Gallego, 1984:205.

<sup>87</sup> Metaxatos, 2004:82-83.

y en la que se puede percibir el “eco del naturalismo del siglo XVII”<sup>88</sup>. A este respecto debemos señalar que Witkin recoge en esta obra mucho de la tradición del dramatismo gótico en la elaboración del Cristo sufriente; además al igual que la obra de Mathias Grunewald, Witkin refleja en su trabajo los horrores de la agonía del cuerpo moribundo.

La calavera es un símbolo inequívoco del *memento mori* (recuerda que morirás) una idea que se muestra con persistencia a lo largo de la historia en la cultura occidental, en su arte, literatura y folclore<sup>89</sup> y que aparece con profusión en la iconografía de distintos santos católicos como San Francisco o San Jerónimo y como elemento que también se asocia a la renuncia de los placeres mundanos entre los penitentes y ermitaños<sup>90</sup>. Witkin recoge en sus obras esta dilatada tradición de reflexión sobre la muerte, pero, como veremos, no va a ser la calavera el único elemento que nos va a invitar a pensar sobre la finitud de nuestros días.

En *Portrait of Holocaust* (1982) (Fig. 6) nos encontramos a una mujer, con notable sobrepeso, recostada, sobre un fondo oscuro. En este escenario nos encontramos con lo que podríamos identificar como una lámina, despegada en su parte izquierda, de un ángel que porta una corona de flores en su mano izquierda. La figura protagonista femenina lleva un antifaz que le cubre la mayor parte del rostro y en el mismo se pueden observar entrelazados elementos vegetales. Sujetados por los pies podemos ver tres cadáveres prenatales o de bebés. Para Germano Celant esta obra parte de la transformación que realiza el artista del *Baco* (1596) de Caravaggio, en la que podemos entrever una escenografía común, pero nosotros entendemos que esta obra representa muchas cosas más.



Fig.6. *Portrait of Holocaust* (1982). Joel Peter Witkin.

La pose de la figura femenina, junto con la máscara que lleva y el rictus de seriedad de sus labios, le confieren una expresión de hieratismo y frialdad semejante a otras obras del autor como *Humor and Fear* (1999). Esta figura no nos transmite ningún tipo de sentimientos, únicamente se limita a mostrarnos los cuerpos de los fallecidos, de los cuales ignoramos el motivo de su muerte. Se recrea una maternidad relacionada con el sacrificio de inocentes, en la que se produce una relectura de la tradición iconográfica de la maternidad y de la figura de la Virgen María, tal y como señala Germano Celant. En este caso el sufrimiento, al contrario

<sup>88</sup> Celant, 1995:32.

<sup>89</sup> Taiano, 2012:77-88.

<sup>90</sup> Martinez-Burgos, 1999:149-172.



que ocurre en las representaciones de la Virgen Dolorosa (Fig. 7), no viene marcado ni por las expresiones faciales, ni por la postura (que en este caso se asemejaría más a una imagen de Venus de otras obras de Witkin como *Canova's Venus*, 1982, *Venus, Pan and time*, 1984, o *Five-point Venus*, 2019), sino por lo que nos está mostrando.

La utilización de cadáveres prenatales o bebés que se encuentran en la morgue es muy común a lo largo de su obra, lo podemos ver entre otras en *Hermes* (1981), *Counting lessons in Purgatory* (1982), *Two antichrists shown with the aesthetics of the Egomania of the earth*. (1984), *Woman with appendix* (1988) o *Feast of fools* (1990). Funcionan como recuperación simbólica de la hermana fallecida<sup>91</sup> y que queda reflejada en otras obras como *Siamese Twins* (1988). Aquí este hecho estaría enfatizado al utilizar tres cadáveres que vendrían a representar a los tres hermanos nonatos (Jerome, Joel y la hermana fallecida). También en el plano personal el feto representa el miedo a la paternidad del propio autor y en un plano simbólico más amplio es la representación de la tragedia y la muerte prematura<sup>92</sup>.

La figura del ángel aparece en un buen número de obras de Witkin como símbolo de la belleza eterna, inocencia y pureza, siendo además el mensajero de Dios y el mediador entre mundos opuestos: el divino y el terrenal<sup>93</sup>. En el caso que nos ocupa, el ángel, que aparece en la esquina superior derecha, porta en una de sus manos lo que parece ser una corona, símbolo que viene asociado a la victoria del mártir frente a la muerte, teniendo esta tipología angélica su mayor difusión a partir del Renacimiento y durante el Barroco<sup>94</sup>. En este sentido podemos leer los tres cadáveres como tres pequeños mártires como los santos niños Justo y Pastor o los mártires de Tlaxcala.

En *26 years old O.D.* (1982) (Fig. 8) se trata de la primera autopsia que presencia Witkin y en la que le dan 10 minutos para que tome la fotografía, coloca la mano derecha del cadáver y los distintos trozos de piel sobre la misma para tomar la fotografía; para el artista se trata de una imagen bella de una vida interrumpida de forma abrupta<sup>95</sup>. Nos encontramos con lo que parece ser una figura femenina recostada, sobre un fondo negro, en la que apenas podemos ver el rostro ya que está cubierto por un amplio flequillo, pero en el que podemos observar por la forma de sus labios una expresión de quietud y tranquilidad. También podemos ver partes desmembradas de su cuerpo, el pecho principalmente, y como están sobrepuestas sobre su carne muerta. Celant señala como referente el *Cristo Muerto* de Andrea Mantegna (1475-78) pero nosotros nos inclinamos a ver una mayor relación con una obra que sigue la estela de Mantegna: *La lección de anatomía del doctor Deijman* (1656) de Rembrandt (Fig. 9). De esta última mantiene la sensación de quietud del rostro y la desmembración de ciertas partes de la anatomía corporal. Son frecuentes a lo largo de toda su obra la aparición de cabezas humanas decapitadas como



Fig.7. *Dolorosa*. (circa 1665). Murillo.

<sup>91</sup> Parry, 2001:11.

<sup>92</sup> Celant, 1995:26.

<sup>93</sup> Celant, 1995:26.

<sup>94</sup> Felici, 2013:139-153.

<sup>95</sup> Center for Creative Photography, (2016): *Joel Peter Witkin Lecture 9-9-16* en <https://www.youtube.com/watch?v=TAIX4P2b06g&t=309s> consultado el 20 septiembre 2020.



Fig.8. *26 years old O.D.* (1982). Joel Peter Witkin.



Fig.9. *La lección de anatomía del doctor Deijman* (1656), Rembrandt.



Fig. 10. *Teatro di Morte* (1989), Joel Peter Witkin.



Fig. 11. *Head of a dead man* (1990), Joel Peter Witkin.

podemos ver en *The Kiss* (1982), *Teatro di Morte* (1989) (Fig. 10), *Head of a Dead Man* (1990) (Fig. 9), *History of a Book* (1999), *Santo Queer* (1999).

Existe una larga tradición que se puede incluso remontar a la Edad del Hierro, pasando por las *maiorum imagines* romanas y llegando al cristianismo, en que la cabeza se ha convertido en símbolo de veneración<sup>96</sup>. Estas en términos generales vienen a simbolizar “la autoridad de gobernar, de ordenar y esclarecer (...) Por su forma esférica la cabeza humana es comparable según Platón a un universo. Es un microcosmos”<sup>97</sup> pero Witkin le otorga otra significación; así en *Teatro di Morte* (1989) viene a formar parte de la representación de las tres edades del hombre<sup>98</sup>, en *History of a Book* (1999) la cabeza decapitada surge del libro para mostrarnos el camino hacia un mundo mágico<sup>99</sup>. En *Head of a Dead man* (1990) (Fig. 11), de una clara influencia barroca<sup>100</sup> nos encontramos con la cabeza de perfil, con los ojos cerrados y la boca abierta, de un hombre joven sobre un plato blanco. Los rasgos faciales son los comunes entre la población mexicana, y es aquí donde podemos ver el realismo de Caravaggio como referente en la obra de Witkin del que habla Germano Celant, en la utilización como modelos a gente de la calle. La utilización del plato para sostener la cabeza es una referencia clara al tema de Salomé con la cabeza de San Juan Bautista, de la que encontramos múltiples versiones a lo largo de la Historia del Arte como *La fiesta de Herodes* (1533) de Lucas Cranach el viejo, o la *Salomé con la cabeza del Bautista* (1607) de Caravaggio (Fig. 12).



Fig. 12. *Salomé con la cabeza del Bautista* (1607), Caravaggio.

Sentado en una silla, cubierta por un paño negro, en una esquina de la habitación nos encontramos el cadáver decapitado protagonista de *Man without a head* (1993) (Fig. 13) con una sábana blanca en la parte posterior que nos recuerda a la fotografía de estudio y al pictorialismo y como no, al retrato fotográfico *post mortem*. En la parte izquierda de la imagen podemos ver una ventana y una pequeña mesa bajo ella con un paño blanco. El suelo está conformado por pequeñas baldosas rectangulares que señalan en una de sus esquinas en

<sup>96</sup> Medrano, 2017: 157-192.

<sup>97</sup> Chevalier, 1986: 221.

<sup>98</sup> Parry, 2001: 70.

<sup>99</sup> Parry, 2001: 116.

<sup>100</sup> Celant, 1995: 28.



dirección al cadáver. La intención del artista es “hacer la fotografía más solitaria jamás hecha”<sup>101</sup>. Durante el proceso de creación de la obra se tienen bastantes problemas a la hora de sentar el cadáver en la silla hasta lograr equilibrarlo con la posición de las manos, decidiendo mantener los calcetines que lleva el muerto como un elemento que le confiere la humanidad en esta imagen tan cruda<sup>102</sup>. Pese a la postura aparentemente relajada la imagen es fuertemente perturbadora, no solo por el hecho de que no tenga cabeza, sino que además podemos ver el interior de su cuello<sup>103</sup>. Este hecho está enfatizado por las distintas líneas que convergen en la fotográfica (las del suelo y las paredes) junto con la oscuridad que se marca en los márgenes (la puerta y la ventana) hacen que la mirada quede fijada (aún más) en el cadáver sentado.



Fig. 13. *Man without a head* (1993), Joel Peter Witkin

En cuanto a los bodegones, en los que podemos observar su conexión con los estudios anatómicos parciales, la ruina y el fragmento, como señalan Celant y otros estudiosos de su obra; estos oscilan entre la sobriedad que podemos ver en *Still life* (1992), *Still life with mirror* (1998) o *Still life with breast* (2001) y la exuberancia de *Bodegón Marseilles* (1992) o *Feast of fools* (1990), estando las dos últimas obras que citamos inspiradas en la naturaleza muerta de los siglos XVII y XVIII de Willem Claesz y Abraham van Beyerens respectivamente<sup>104</sup>, aunque la segunda también la podemos vincular al estilo de Jan Davidsz de Heem<sup>105</sup>. Si observamos *Still life* (1992) y *Feast of fools* (1990) en ambas obras se nos muestran distintos tipos de

<sup>101</sup> Celant, 1995:38.

<sup>102</sup> Celant, 1995:38.

<sup>103</sup> Buchler, 2010:50.

<sup>104</sup> Celant, 1995:32.

<sup>105</sup> Borhan, 2000:11.

alimentos para señalarnos la decadencia de la materia y la naturaleza transitoria de la vida<sup>106</sup>, que también podemos ver en otros trabajos.

En *Still life* (1992) (Fig. 14) nos encontramos una serie de elementos sobre un paño blanco y con un fondo totalmente oscurecido. En la parte central, dominando la composición, nos encontramos la parte inferior de una pierna con el pie apoyado lateralmente sobre la mesa y flanqueado en la esquina inferior derecha por un pez y a la izquierda por un racimo de uvas. En la parte posterior vemos a la izquierda un pan y a la derecha un melocotón. Witkin relata que la idea de incorporar un paño blanco sobre el cual colocar los distintos objetos para que estos resaltaran se le ocurrió cenando<sup>107</sup>, aunque debemos señalar que este recurso ya aparece desde los inicios de la fotografía como podemos ver en *La mesa de juego* (1832) (Fig. 15) realizada por Niépce. En esta obra podemos observar que utiliza el paño blanco para hacer resaltar los elementos que se ponen sobre él y en el que además podemos constatar una disposición de los objetos similar a la que utiliza Witkin. También utiliza el recurso del fondo oscuro para destacar los elementos de la pintura, técnica ya utilizada en la pintura de bodegones del siglo XVII de Juan Sánchez Cotán. La intención de Witkin al elaborar esta obra es la de establecer “una imagen de la vida mística, de la luz más inquietante, de la circunstancia de alguna manera redentora”<sup>108</sup>. K. Smith señala que lo fundamental de esta obra es la aparición de elementos simbólicos que son primordiales para la realización de la eucaristía católica: el pan, símbolo del cuerpo de Cristo y el vino (por las uvas) y su relación con cierto tipo de abyección primitiva y de asimilación del canibalismo. Situando esta obra a medio camino entre lo sagrado y lo profano en el sentido que mezcla elementos con una clara referencia religiosa con otros que no lo son, a la vez que utiliza unos códigos de representación que nos son conocidos para hacernos sentir que nos encontramos ante una escena que nos resulta familiar<sup>109</sup>.



Fig. 14. *Still Life* (1992), Joel Peter Witkin

Fig. 15. *La mesa de juego* (1832), Niépce

La realización de *Feast of fools* (1990) (Fig. 16) nace del encuentro, por error, en un cajón de la morgue de ciudad de México del cadáver de un bebe junto con distintos restos humanos y, de la intención del artista de encontrar la belleza en aquel descubrimiento<sup>110</sup>. A la hora de plantearse la realización de esta obra, aunque nos parezca sorprendente, Witkin toma como referente *Bethlehem*, (1960) de Walker Evans (Fig. 17). Para Witkin la obra de Evans recoge el fracaso de la ley moral en la vida del hombre, pero con elegancia y es este sentido el que

<sup>106</sup> Buchler, 2010:47.

<sup>107</sup> Celant, 1995:33.

<sup>108</sup> Celant, 1995:33.

<sup>109</sup> Buchler, 2010:47.

<sup>110</sup> Celant, 1995:33.

busca expresar en su obra<sup>111</sup>. Cuando decide iniciar la composición de la obra, en la misma morgue, decide incorporar las uvas, la granada, el cangrejo y el pulpo que aparecen en la fotografía; se queda a solas durante horas con todos los elementos, llorando por el recién nacido y decidiendo la composición final<sup>112</sup>. En la parte derecha de la obra podemos observar cómo se ha formado un triángulo mediante la inclinación de la pierna, la espalda del infante fallecido (que lleva antifaz) y en la parte inferior, como base del triángulo un pie y una granada. En la parte derecha de la composición aparecen distintos racimos de uvas junto con partes desmembradas del cuerpo y un pulpo. El contraste producido entre los distintos elementos en descomposición, la comida, las partes de cuerpos y el bebe muerto hace que nos invada un sentimiento de horror y asco<sup>113</sup>. De nuevo aquí, como en la obra anterior, nos encontramos unos códigos visuales de representación que son bastante conocidos, los del bodegón. La familiaridad con ello hace que percibamos la obra como algo cercano a nosotros, produciendo un efecto de atracción/repulsión. Aquí también se ha señalado la influencia de la fotografía médica, al utilizar los pies amputados que nos remiten a la imagen que se utiliza de portada para el libro de Stanley Burns de Reed B. Bontecou, *A Morning's Work* (1856)<sup>114</sup>, pero a nuestro juicio también lo conecta, incluso en un grado mayor, con la extensa tradición de los estudios anatómicos, figuras parciales, junto con la ruina y el fragmento.



Fig. 16. *Feast of fools* (1990), Joel Peter Witkin

<sup>111</sup> Borhan, 2000:11.

<sup>112</sup> Parry, 1991:4.

<sup>113</sup> Buchler, 2010:47.

<sup>114</sup> Millet, 2008:26.



### Conclusiones

A modo de reflexión final debemos indicar que la obra de Witkin recompone, cita y actualiza obras y modelos de la Historia del Arte occidental. La obra del fotógrafo norteamericano sigue la estela de la representación del cuerpo infecto y nauseabundo iniciada por el arte romántico y cristiano, que ha sido señalado por Koerner como el origen del arte abyecto. Además, recoge la esencia de la *Vanitas* y el *Memento Mori* poniendo de manifiesto la fugacidad de la vida y los bienes terrenales en una sociedad que ha desplazado la presencia de la muerte de su vida cotidiana y a la que incomoda su presencia, ya que para ella representa el fin de la existencia humana.



Fig. 17. *Bethlehem* (1960), Joel Peter Witkin

## Bibliografía

- Aguilar García, Pablo Enrique (2016): *Análisis de la putrefacción a través de la representación plástica del cuerpo-cadáver en la morgue (Tesis Doctoral)*. Madrid: Universidad Complutense.
- Álvarez Díaz, Jorge Alberto (2015): “Historia del Arte y anatomía patológica: la autopsia en el arte moderno”. En Revista *Ludus Vitalis*, Vol.23, Núm. 44, México, pp. 279-295.
- Ares, María Cristina (2013): “El cuerpo muerto en el Arte Contemporáneo”. En: Elena Oliveras/Graciela Sarti (eds). *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé, pp. 68-76.
- Aristóteles, (1948): *Poética*. Edición de José Goya y Muniain. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Arriaga Flórez, Mercedes (2006): *Sin Carne*. Madrid: Arcibel.
- Baltrusaitis, Jurguis, (1987): *La Edad Media Fantástica*. 4 ed. Madrid: Cátedra.
- Borhan, Pierre (2000): *Disciple and Master*. París: Fotofolio.
- Buchler, David (2010): *The Art of Dying. Depictions of death in the work of Andres Serrano, Joel-Peter Witkin and David Buchler. (Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of Master of Arts in Fine Arts)*. Pietermaritzburg: University of KwaZulu-Natal.
- Bynun, Carol Walker (1992): “El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media”. En: Michel Feher/Ramona Naddaff /Nadia Tazi (eds). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano (Tomo I)*. Madrid: Taurus, pp. 163-226.
- El Cultural (2010) *Sensation, 1997* [en línea] disponible en <https://elcultural.com/Sensation-1997> [consulta: 25 mayo 2020].
- Celant, Germano (1995): *Witkin*. Zurich: Scalo.
- Center for Creative Photography (2016) *Joel-Peter Witkin Lecture 9-9-16* [en línea] disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=TAIX4P2b06g&t=309s&has\\_verified=1](https://www.youtube.com/watch?v=TAIX4P2b06g&t=309s&has_verified=1) [Consulta: 20 septiembre 2020].
- Chevalier, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cowan, Dena Ellen. (2002) “Joel-Peter Witkin”. En Revista *Exit*, Núm. 8, Madrid, p. 98.
- Danto, A. (2007). Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art. [en línea] disponible en: <https://www.toutfait.com/marcel-duchamp-and-the-end-of-taste-a-defense-of-contemporary-art/> [consultado el 23 de julio de 2022].
- Felici Castell, Andrés (2013): “Ángeles portadores de coronas en las imágenes. Origen del tipo iconográfico”. En Revista *Anales de la Historia del Arte*, Volumen 23, Madrid, pp. 139-153.
- Fernández Muñoz, Pedro Manuel (2017) “Iconología e iconografía del Cristo yacente. Origen y evolución” en: Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, (ed.) (2017) *Religiosidad popular. Cofradías de penitencia*. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 89-918.
- Foster, Hal (2001): *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Freud, Sigmund (2001): “Lo siniestro”. En: J. J. Olañeta, (ed.) *El hombre de arena*. Barcelona: s.n., pp. 4-27.
- Gállego, Julián (1984): *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid: Cátedra.
- García, Javier/González, Grandini/CarriedoRico, Carlos/Gómez, María del Consuelo (2014): *Medicina Forense*. 3 ed. México: El Manual Moderno
- Go.gale.com (2004) *Muerte y antropología* [en línea] disponible en <https://go.gale.com/ps/anonymous?p=IFME&sw=w&issn=&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA147204735&sid=googleScholar&linkaccess=fulltext> [consulta: 11 abril 2020].
- Godoy Contreras, Iván (2013): “Retrato de un perverso. Taxidermia y necrofilia en la obra fotográfica de Joel Peter Witkin”. En Revista *Asri Arte y Sociedad*, Núm. 5, Madrid. pp. 3-17.

- González Zymla, Herbert (2014): “La Danza Macabra”. En *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol.VI(2014), Madrid, pp. 23-51.
- González Zymla, Herbert/Berzal Llorente, Laura M<sup>a</sup> (2015): “El Transi tomb. Iconografía del yacente en proceso de descomposición”. En *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. VII, Núm.13, Madrid, pp. 67-104.
- Heartney, Eleanor (2004): *Postmodern heretics: the catholic imagination in contemporary art*, Midmarch Art Press.
- Helms, Jesse (1994): “Policy review: is Art or Tax-Paid Obscenity? The NEA controversy”. En *Revista Journal of Law and Policy*, Vol. 2, Núm.1, New York, pp. 99-113.
- Hernando, Alberto (2013): *El arte en carne viva*. Barcelona: Sd-ediciones.
- Huizinga, Johan (1988): *El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Madrid: Alianza.
- Julca, Gustavo Mego (2016): “Tanatopraxia y tanatoestética. Todo un arte de conservar y embellecer al cadáver”. En *Revista Morfolia*, Vol. 8, Núm.2, Bogotá, pp. 6-11.
- Kristeva, Julia (1992): “El Cristo muerto de Holbein”. En: Michel Feher/Ramona Naddaff /Nadia Tazi (eds). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano (Tomo I)*. Madrid: Taurus, pp. 249-250.
- Kristeva, Julia (1998): *Poderes de la perversion*. 3 ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Trotsky, León/Breton, André/Rivera, Diego (1999): *Por un arte revolucionario e independiente*. Pepe Gutierrez ed. Madrid: El viejo topo.
- La vanguardia (2018) *El museo de la censura* [en línea] disponible en <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180611/452916974/arte-censura-museo-atxo-benet-bestia-sobira.html> [consulta: 15 mayo 2020].
- Licht, Virginia de la Cruz (2010): *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX Y XX) (Tesis Doctoral)*. Madrid: Universidad Complutense.
- Licht, Virginia de la Cruz (2011): *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía post-mortem en España*. Madrid: Temporeae.
- Licht, Virginia de la Cruz (2014): “Imagen latente: In memoriam” en *Revista Comunicación*, Número 31, Medellín, pp. 13-21.
- Lousa, Teresa (2016): “Estetización de la muerte en las prácticas artísticas contemporáneas”. en *Revista Arte, individuo y sociedad*, Vol.2, Núm.28, Madrid, pp. 371-385.
- Martín Martín, Fernando (2015): “Analogías iconográficas: a propósito de Andrés Serrano y su obra "políticamente incorrecta" en *Laboratoria de Arte*, Núm. 27, Sevilla, pp. 517-537.
- Martínez-Burgos García, Palma (1999): “La meditación de la muerte en los penitentes de la pintura española del Siglo de Oro: ascetas, melancólicos y místicos “en *Revista Espacio, tiempo y forma*. Volumen 12, Madrid, pp. 149-172.
- Medrano Marqués, Manuel María (2017): “Cabezas sagradas, cabezas emblemáticas” en *Revista Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, Núm. 23, Zaragoza, pp. 157-192.
- Metaxatos, Despina (2004): *The spiritual body: regression and redemption in the work of Joel-Peter Witkin*, tesis para el Grado de Maestría en Bellas Artes (Investigación) de la Universidad de Australia Occidental.
- Millet, Ann (2008): “Performing Amputation: The Photographs of Joel-Peter Witkin” en *Revista Text and Performance Quarterly*, Volum en 28, Virginia, pp. 8-42.
- Olivares, Rosa (2002) “Esto no se mira, esto no se toca, esto no se dice”. en *Revista Exit*, Núm. 8, Madrid, pp. 16-17.
- Parry, Eugenia (1991): “Convalescent, incorruptible...” En: *The Bone House*. Paris: Centro Nacional de Fotografía, pp. 3-12.
- Parry, Eugenia (2001): *Joel Peter Witkin*, Londres, Phaidon.

- Restrepo Vélez, Santiago (2008): “El cuerpo sacro, el cuerpo vergonzante” en Revista *Iconofacto*, Vol. 4, Núm. 5, Medellín, pp. 27-42.
- Revista mito (2020) *Anatomía, autopsia y estética del cadáver en el arte* [en línea] disponible en <http://revistamito.com/anatomia-autopsia-y-estetica-del-cadaver-en-el-arte> [consulta: 27 abril 2021].
- Salabert, Pere (2003): *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes.
- Salon.com (2000) *Joel Peter Witkin* [en línea] disponible en <https://www.salon.com/2000/05/09/witkin/> [consulta: 9 junio 2020].
- Sapikowski, Lauren (2014) “The Faceless Portrait: Anonymity and Identity in Andres Serrano’s The Morgue en Harts and Minds” en Revista *The Journal of Humanities and Arts* Vol. 1, n° 3, Toronto, pp. 2-17.
- Sebastián, Santiago (1981): *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza forma.
- Soulages, Françoise (2009): “Malestar en la fotografía” en Revista *Escritura e imagen*, Núm. 5, Madrid, pp. 239-255.
- Taiano, Leono (2012): “Persistencia y desacralización del concepto de *Memento Mori* en la cultura occidental” en Revista *Isla Flotante*, Número 4, Santiago de Chile, pp. 77-88
- Trias, Eugenio (1982): *Lo bello y lo siniestro*. 2 ed. Barcelona: Ariel.
- Villanueva, Isabela (2010): “Teresa Margolles”. En Revista *Literature and Arts of the Americas*, Vol. 43, México, pp. 3-4.
- Wikipedia (2020) *Mascara mortuoria* [en línea] disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1scara\\_mortuoria](https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1scara_mortuoria) [consulta: 12 abril 2020].
- Wikipedia (2021) *Crucifixión (Grunewald)* [en línea] disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/Crucifixi%C3%B3n\\_\(Gr%C3%BCnewald\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Crucifixi%C3%B3n_(Gr%C3%BCnewald)) [consulta: 26 abril 2020].
- Williams, Michael A. (1992): “Imagen divina-prisión de la carne: percepciones del cuerpo en el antiguo gnosticismo”. En: Michel Feher/Ramona Naddaff /Nadia Tazi (eds). *Fragments para una historia del cuerpo humano (Tomo I)*. Madrid: Taurus, pp. 129-150.
- Witkin, Joel Peter (1976): “Revolt against the Mystical”. En: Celant, Germano (1995): *Witkin*. Zurich: Scalo, pp. 49-63.