

En Domínguez, Nora y Caballero de del Sastre, Elisabeth, *Criaturas y saberes de lo monstruoso, Volumen 2*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Argentina): IIEG - Facultad de Filosofía y Letras UBA.

Belleza y monstruosidad en la obra de Peter J. Witkin.

Moira Pérez.

Cita:

Moira Pérez (2011). *Belleza y monstruosidad en la obra de Peter J. Witkin*. En Domínguez, Nora y Caballero de del Sastre, Elisabeth *Criaturas y saberes de lo monstruoso, Volumen 2*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Argentina): IIEG - Facultad de Filosofía y Letras UBA.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/moira.perez/11>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pr0/MRt>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Belleza y monstruosidad en Peter J. Witkin

Moira Pérez

Universidad de Buenos Aires / CONICET



I. Witkin y los bellos monstruos¹

Quien se aboque a un estudio de la monstruosidad en la historia de la fotografía, no tardará en llegar al nombre de Peter Joel Witkin (EEUU, 1939), fotógrafo contemporáneo estadounidense. Se trata, en efecto, de un autor que ha dedicado su trabajo a lo monstruoso, lo freak, lo expulsado de los cánones estéticos de nuestra sociedad: muerte, cadáveres, podredumbre, así como también personas mutiladas, personas enanas, personas intersex, trans, obesas. Sujetos, en resumen, que prácticamente no habían sido fotografiados fuera de libros de medicina o periódicos sensacionalistas. Su justificación es simple: “me gusta trabajar con personas únicas”.²

Las fotografías de Witkin movilizan, afectan, perturban. En el presente artículo, quisiera indagar en algunos puntos alrededor de esta perturbación, haciendo uso de la obra del fotógrafo como excusa para pensar en nuestra relación con la monstruosidad de los cuerpos – los ajenos, y el propio. Para ello, voy a tomar como referencia diversas teorías de la corporalidad desde una perspectiva de género y/o *queer*, centrándome en los trabajos de Judith Butler (*Bodies That Matter*: Butler, 2002) y Donna Haraway (*Simians, Cyborgs, and*

¹Este artículo fue expuesto en las *IV Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades* (2010), en el marco de una mesa temática denominada “Camera Monstruosa, Corpus Lucidum” y compartida con Natalia Taccetta, Mariela Solana y Cecilia Macón.

² Entrevista al fotógrafo citada en <<http://www.radiomontaje.com.ar/fotografos/homewitkin.htm>>. Última consulta: junio 2011.

Women: Haraway, 1991), además del aporte de Beatriz Preciado en relación con las intervenciones tecnológicas sobre los cuerpos.

En lo que sigue, comenzaré por analizar una serie de cuestionamientos que pueden plantearse a partir de la obra de Witkin, en particular respecto de su abordaje de la estética, la marginalidad y la interrelación entre belleza tradicional y monstruosidad. Para la conclusión, reservé algunas reflexiones acerca del potencial transformador de esta monstruosidad, y las características de una comunidad monstruosa que nos ofrezca una vida más vivible.

II. Belleza y monstruosidad desde una perspectiva *queer*

En primer lugar, entonces, pensaremos en la relación entre belleza y monstruosidad, y en cuál es el costo de esa belleza. El análisis nos llevará a cuestionar el límite de lo “natural”, así como la distancia entre “los otros” (lo monstruoso) y “nosotros”. Finalmente, encontraremos que *no existe sujeto que no sea ficcional, belleza que no sea monstruosa*.

Pero vamos por partes. Comencemos preguntando lo básico: ¿Por qué perturban las obras de Witkin? Una primera respuesta, algo moderada, podría ser que lo hacen porque nos muestran aquello que no estamos acostumbradxs a ver: cuerpos que habitualmente son escondidos, se nos presentan desnudos, se despliegan sin ambigüedades, sin ocultamientos. Ahora bien, ¿por qué no estamos habituadxs a ver estos cuerpos? ¿Acaso no se ocupó nunca la fotografía de estos sujetos? Ciertamente sí, dado que, como bien observa Preciado, los primeros usos de la técnica fotográfica fueron precisamente “la representación anatomopatológica y la pornografía” (Preciado, 2009: 22): allí se encontraban, sin dudas, desnudeces y “desviaciones” como las que vemos aquí. Sin embargo, hoy no estamos hablando de anatomopatología, ni de pornografía, sino de arte, disciplina en la que se inscribe Witkin. El arte, indica la tradición, es la disciplina que se encarga de exponer la belleza,³ y por consiguiente estamos acostumbradxs a que nos muestre cuerpos “bellos”— los cuerpos que no son bellos, que no cumplen o incluso subvierten nuestras expectativas, son anormales e incluso aberrantes. Los cuerpos “únicos” con los que trabaja Witkin están

³ Al respecto, ver el análisis de la relación entre arte y belleza en Danto, 2003.

lejos de lo que usualmente consideramos como “belleza” – lo cual parecería delatar un abismo infranqueable entre “lo bello” y “lo único”, sobre el que vamos a volver más adelante: ¿acaso la monstruosidad está tan radicalmente opuesta a la belleza?

Para encarar esta pregunta, podemos empezar por pensar en obras “bellas” del arte tradicional, y en obras “monstruosas” del trabajo de Witkin. Él mismo establece este vínculo, a través de una serie de fotografías que se inspiran en y recomponen obras clásicas del arte occidental.⁴ En ellas, el fotógrafo apela a sus personajes habituales, situándolos en complejísimo retablos en los que se repiensa la obra original a partir de las categorías que el autor acostumbra trabajar: la vida, la muerte, la decadencia de los cuerpos, lo sexual, lo marginal. Parafraseando a Butler, podríamos afirmar que lo que hace aquí Witkin es “‘citar’ la ley, para producirla de un modo diferente, ‘citar’ la ley para poder reiterar y cooptar su poder” (Butler, 2002: 38) – poder que aquí reside en el reconocimiento cultural de la belleza de aquellas obras, y en la autoridad que revisten. La puntillosa similitud entre las obras clásicas y los retablos de Witkin, ponen en cuestión el límite – que quisiéramos pensar abismal – entre belleza y monstruosidad. ¿Son, a fin de cuentas, tan distintos los dos retratos? ¿Es tan “monstruoso” (y, por consiguiente, no bello) uno, y tan “bello” (y no monstruoso) el otro? Si seguimos la postura de Donna Haraway, deberemos reconocer un vínculo de retroalimentación entre las dos esferas: “los monstruos siempre han definido los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales” (Haraway, 1991: 180). Consideraremos, entonces, que uno tiene que ser absolutamente monstruoso, para que el otro pueda permanecer inmune y absolutamente bello. En este sentido, Butler explica: “la matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos, requiere la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son ‘sujetos’, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos” (Butler, 2002: 19): sin el abyecto – el monstruo – no hay comunidad, ni sujeto, ni belleza.

De esta manera, trabajos como los de Witkin no hablan solamente del mundo en el que trabajan sus fotografías, sino también – y sobre todo – de aquel otro mundo “bello” al que

⁴ *Woman Once a Bird* (1990) retomando *Le violon d’Ingres* de Man Ray, *Las Meninas* (1987) sobre la obra de Velázquez, *The Wife of Cain, II* (1981) sobre *Le Déjeuner sur L’Herbe* de Monet, *The Raft of G.W. Bush* (2006) donde se cita a *Le Radeau de la Méduse* de Géricault, *Gods of Heaven and Earth* (1989) que repone *La Nascita di Venere* de Botticelli, entre otros. Para la realización del presente trabajo, las obras de Witkin fueron extraídas de recursos en línea y de *Joel Peter Witkin*, Col. Photo Poche, Paris, Nathan, 2000.

citan: sus obras regresan a nosotrxs para invocarnos. Witkin nos invita a preguntarnos cómo se constituye esta esfera de la normalidad, del “nosotrxs”, cómo se constituye esa “belleza”, a qué costo se sostiene. Pone en duda qué es más monstruoso, si la figura humana afectada por el paso del tiempo, por los vaivenes de la vida – y la muerte – o la búsqueda incondicional de una belleza a costas de la exclusión, la marginación y el sufrimiento no sólo de quien queda afuera, sino también del mismo cuerpo que es dolorosamente intervenido para permanecer “adentro”.⁵

Siguiendo el camino de las preguntas inspiradas en Witkin, podemos comenzar por pensar a qué costo se sostiene aquella esfera de la “normalidad”. Butler diría que lo que está en juego es nada menos que la vida (vivable): hoy en día, las constricciones morfológicas ideales condenan a quienes se alejan de la norma, a una muerte en vida (Butler, 1999: xx). Las normas establecen lo que será inteligible como humano, lo que será considerado “real”, negando legitimidad ontológica a todos los otros cuerpos, que serán considerados falsos, irreales e ininteligibles (Butler, 1999: xxiii)⁶. Y si las normas pueden trazar la ontología de lo legítimo, es porque establecen simultáneamente lo ilegítimo: “lo inhumano, lo más allá de lo humano, lo menos que humano, la frontera que asegura lo humano en su realidad ostensible” (Butler, 2004: 218). En su obra *Ars Moriendi* (2007), Witkin nos muestra *ambas* esferas: en la mitad superior del encuadre, una esbelta mujer recostada cual *Maja Desnuda*, luminosa y sosteniendo en una mano un espejo y en otra una pluma; en la mitad inferior, sobre fondo negro, cabezas de cadáveres en avanzado estado de putrefacción. De esta manera, el fotógrafo no nos permite descansar nuestra mirada en la belleza, y parecería obligarnos a ver lo que estaba fuera de cuadro en *todas las otras* obras de arte: ahora sabemos que detrás de ellas, debajo de esa candidez estática y casi sin tiempo (debajo de esa belleza vanidosa como un espejo y ligera como una pluma), la vida continuaba su curso, aquél trayecto que muchas veces elegimos llamar “decadencia”. En

⁵ Sobre este punto, nos basamos principalmente en sus obras *Woman Once a Bird* (obra en la que Witkin resignifica la tradicional fotografía de Man Ray mostrando la espalda de una mujer con un ajustadísimo corset y cortes en su piel), *Humour and Fear* (1989), *Reality is an Invention* (2008) y, sobre todo, *Ars Moriendi* (2007, sobre la que volveremos más adelante).

⁶ En Butler, 2002 (p. 268), la autora sugiere que esa exterioridad, a la vez que fortalece la normalidad, también expone su debilidad intrínseca: “Este imperativo, este mandato, requiere e instituye un ‘exterior constitutivo’: lo indecible, lo invariable, lo inenarrable que asegure (y que, por lo tanto, *no siempre logra asegurar*) las fronteras mismas de la materialidad” (las itálicas son mías).

esta obra el autor optó por mostrar la frontera y explicitar sus dos esferas; en la mayoría de sus trabajos, en cambio⁷, Witkin presenta directamente los cuerpos que sostienen – desde fuera – aquella frontera sobre la que descansamos para sentirnos legítimos, normales, y humanos.

Pero no se detiene allí: en trabajos tales como *Woman Once a Bird*⁸ y *The Beginning of Fashion in Paris* (2007)⁹, el fotógrafo expone el padecimiento de quienes se encuentran dentro de los cánones, y deben sostenerlos – quizás eligiendo entre una vida difícilmente vivible *dentro* de la frontera, y una vida difícilmente vivible *fuera* de ella. Cánones de belleza opresivos, inalcanzables, inevitablemente frustrantes¹⁰ delatan que, tal como afirma Beatriz Preciado, “el cuerpo no es más que un parámetro” (Preciado, 2009: 22). Aquí ya no podemos sólo hablar de discursos, que fueran el foco de atención de Butler. Dolorosas cirugías, farmacología, dietas demacrantes y demás intervenciones sobre los cuerpos, nos obligan a pensar con Preciado en lo corporal como una construcción no sólo simbólica, sino también biotecnológica: “El género no es sólo un efecto performativo; es sobre todo un proceso de incorporación prostético”, resultado de tecnologías de género en tanto “circuito complejo de cuerpos, técnicas y signos que comprenden no sólo las técnicas performativas, sino también técnicas biotecnológicas, cinematográficas, cibernéticas, etc.” (Preciado, 2009: 32).¹¹ Estas tecnologías van a servir, precisamente, para coronar la performatividad haciéndola aparecer como “natural”.

Los límites entre nuestras dos esferas (nosotrs/los otros, normal/anormal, bello/monstruoso) parecen tornarse cada vez más borrosos. Llegado este punto, ¿qué lugar

⁷ Vale citar aquí *Alternates for Muybridge San Francisco*, 1984 (donde el fotógrafo retrata a una persona trans y una obesa, con los ojos cubiertos y un fondo negro con una cuadrícula que recuerda a aquellas de fotografía criminalística o forense) y *Portrait of a Dwarf*, 1987, entre otros.

⁸ Ver Nota 4, *supra*.

⁹ Una de las pocas fotografías de Witkin que no incluye personas o animales: se exhibe en cambio un maniquí de modista, de estrecha cintura y con el trasfondo de un pizarrón escrito.

¹⁰ “Puesto que el género es una asignación, se trata de una asignación que nunca se asume plenamente de acuerdo con la expectativa; las personas a las que se dirige nunca habitan por entero el ideal al que se pretende que se asemejen” (Butler, 2002: 325).

¹¹ El concepto de “tecnologías del género” llega de Teresa de Lauretis, autora que posteriormente retoma la española. En sus alusiones a Butler, Preciado no busca descartar, sino ampliar la postura que Butler defiende en enunciados tales como: “El punto de vista de que el género es performativo apuntaba a mostrar que aquello que tomamos como una esencia interna del género, es manufacturada a través de una serie sostenida de actos, presentados en la estilización generizada del cuerpo” (Butler, 1999: xv).

queda para seguir hablando de cuerpos intervenidos tecnológicamente, y cuerpos “naturales”? De acuerdo con Preciado, en nuestra era toda identidad es una ficción biotecnológica, con la única diferencia de que algunas personas lo viven como una elección, y otras consumen “de forma inconsciente esas técnicas como si se tratara de complementos “naturales” de su femineidad” (Preciado, 2009: 33). En estos casos, las tecnologías (biotécnicas y de representación) son adoptadas ingenuamente como “complementos” de una identidad que en realidad están construyendo. Son precisamente esas “fábulas de género” que establecen “lo natural” (Butler, 1999: xxxi).

Indagamos aquí en cuál es el costo de la belleza, y en hasta qué punto las intervenciones sobre los cuerpos ponen en cuestión el límite de lo “natural”. Ambos análisis nos llevan, en última instancia, a cuestionar la distancia entre “lxs otrxs” (lo monstruoso) y “nosotrxs”. Y ello no sólo porque la esfera de la normalidad, como ya lo notara Butler,¹² incluye a lo abyecto como su repudio fundacional – del mismo modo que *Le violon d’Ingres* de Man Ray lleva dentro de sí a *Woman Once a Bird*, y *La Nascita di Venere a Gods of Heaven and Earth*. El punto es todavía más concreto: no existe cuerpo que no esté intervenido y atravesado, no sólo por el discurso, sino también por tecnologías que lo han modificado incluso desde antes de su nacimiento. *No existe, entonces, sujeto que no sea ficcional, belleza que no sea monstruosa*: en palabras de Haraway: “Somos todos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo” (Haraway, 1991: 150). No obstante, es justamente en esta quimera donde reside el potencial transformador (y monstruoso); a este punto quisiera dedicar la conclusión de mi trabajo.

III. Hacia una comunidad monstruosa

La obra de Witkin nos provoca, como vimos, hacia el cuestionamiento de los límites entre cuerpos normales y cuerpos desviados, monstruosidad y belleza (en sus dos vertientes: belleza de la monstruosidad, y monstruosidad de la belleza), nosotrxs y lxs otrxs. ¿Pero *hay algo* más allá de esta provocación? Quizás sea justamente interviniendo sobre

¹² “(...) el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es “interior” al sujeto como su propio repudio fundacional” (Butler, 2002: 20).

estas fronteras (de modo tal vez similar a aquél en que el autor interviene, raya, ensucia sus negativos) que nos podremos acercar a un orden que no esté signado por aquella violenta abyección de lo otro. Para quien queda dentro de ellas, las fronteras eran tranquilizadoras: un orden que nos dicta / en que nos dictamos qué es bello, qué es normal, qué es humano; un orden donde no hay grises y reinan los códigos binarios (normal/anormal, heterosexual/homosexual, hombre/mujer, bello/feo). La subversión de las fronteras, en cambio, es blasfema: trastoca con irreverencia lo más “natural” de nuestra cosmovisión. La propuesta, tanto en Witkin como en las autoras que trabajamos aquí, no apunta a invertir aquellos códigos binarios, manteniéndolos en su lugar, sino en tornar borrosos los límites mismos, en exponer la interconexión de las esferas: belleza y monstruosidad, normalidad y anormalidad, nosotrxs y lxs otrxs.

La propuesta de Witkin tampoco consiste en una ruptura total: el autor ensaya un uso alternativo de los recursos existentes (comenzando por aquellas reapropiaciones empoderadoras de los clásicos), y la conformación de una comunidad sus “personas únicas”. Para pensar esta comunidad de “personas únicas”, podemos retomar la idea de Haraway de “otros inapropiados/bles” (Haraway, 1999). Los otros inapropiados/bles se expresan, como Witkin, a través de la ironía y la blasfemia;¹³ pero esta blasfemia no es puramente negativa: ella “es fiel, [y] requiere tomarse las cosas muy seriamente. (...) La blasfemia nos protege de la mayoría moral, a la vez que insiste en la necesidad de una comunidad” (Haraway, 1991: 149).

Esta necesidad surge porque la capacidad de articular una versión alternativa de las normas es invariablemente colectiva: el sujeto que ha sido abyecto *necesita* del reconocimiento para poder devenir agente de su propia vida (Butler, 2004: 3). La comunidad de los otros inapropiados/bles, y la de los seres únicos de Witkin, es diversa, blasfema e inestable; una comunidad hecha de “contradicciones que no se resuelven en uniones mayores”, y habitada por “la tensión de afirmar cosas incompatibles entre sí, porque todas son necesarias y verdaderas” (Haraway, 1991: 149)¹⁴. En ella, la diferencia se

¹³ Dos ejemplos: *Queer Saint*, 1999, y *The Scale – Bogotá*, 2008, obras en las que el fotógrafo retoma el ícono de San Sebastián.

¹⁴ Similarmente, en *ibid.*, p. 154: “un mundo *cyborg* podría ser acerca de realidades vividas, sociales y corporales, en las que las personas no teman su parentesco simultáneo con animales y máquinas, no teman las identidades permanentemente parciales, y los puntos de vista contradictorios”.

vive “sin recurrir a la dominación jerárquica, a la incorporación de partes en todos, a la protección paternalista y colonialista, a la fusión simbiótica, a la oposición antagonista” (Haraway, 1999: 126). De esta manera, el placer puede residir también en la confusión de los límites de esa diversidad, aún de aquellos más arraigados: orgánico e inorgánico, varón y mujer, bello y monstruoso – así como también vida y muerte.

Se tratará, a fin de cuentas, de una comunidad monstruosa. En primer lugar, porque no está dentro de lo comprensible en nuestro marco conceptual presente: hace falta desquiciar el lenguaje (incluso el fotográfico), para poder hablar de aquello que está del otro lado de la frontera – y para poder derribar la frontera misma. En segundo lugar, porque al cuestionar los límites entre nosotros y los otros, trae a la superficie la *vulnerabilidad e interdependencia* de las personas, desmintiendo la apariencia de individualidad en la que solemos descansar. Como si esto fuera poco, esta comunidad arrasa con la promesa de una unidad integradora al estilo moderno,¹⁵ y nos sumerge de lleno en las contradicciones que nos moldean, obligándonos a vivir ante la permanente amenaza de la psicosis.¹⁶ Sin embargo, todas estas características son las que dan a nuestra comunidad su fuerza y su potencial transformador: estamos pensando en una movilización basada *ya no* en la identificación, sino en la desidentificación (Butler, 2002); *no* en un lenguaje común, sino en una heteroglosia infiel y poderosa (Haraway, 1991: 181). La resignificación de la norma, la asunción de lo monstruoso dentro de sí, la flexibilidad de la identidad, la ilegitimidad de lo diferente permiten construir un sujeto – singular y colectivo – preparado para *resistir y transformar* al mundo que lo había arrojado a los márgenes.

Tal como anticipa Donna Haraway, este mundo será ciertamente monstruoso,¹⁷ pero es ese el mundo en el que queremos vivir.

¹⁵ Se desestabilizan “las seducciones de una completitud orgánica, a través de la apropiación final de todos los poderes de las partes en una unidad superior” (Haraway, 1991: 150).

¹⁶ Butler, 2004: 22 y 228, donde la autora retoma las propuestas de Anzaldúa y Spivak de pensar en sujetos “múltiples” o “fragmentados”, respectivamente. Similarmente, en Butler, 2002: 20: “lo forcluido o lo repudiado *dentro* de los términos psicoanalíticos es precisamente lo que no puede volver a entrar en el campo de lo social sin provocar la amenaza de psicosis, es decir, de la disolución del sujeto mismo”.

¹⁷ “Las posibilidades de nuestra reconstitución incluyen el sueño utópico de la esperanza de un mundo monstruoso sin género” (Haraway, 1991: 181).

Bibliografía

Butler, Judith, *Cuerpos que Importan*. Buenos Aires, Paidós, 2002.

—. *Gender Trouble*, New York, Routledge, 1999.

—. *Undoing Gender*, New York, Routledge, 2004.

Danto, Arthur, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and de Concept of Art*, Chicago, Open Court, 2003.

Haraway, Donna, “A Cyborg Manifiesto”, en *Simians, Cyborgs, and Women*, New York, Routledge, 1991.

—, “Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles” *Política y Sociedad*, Núm. 30 (1999), 121-163.

Preciado, Beatriz, “La invención del género, o el tecnocordero que devora a los lobos”, en AAVV, *Biopolítica*, Buenos Aires, Ediciones Ají de Pollo, 2009.

Witkin, Joel Peter, *Joel Peter Witkin*, Col. Photo Poche, Paris, Nathan, 2000.