
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
ACADEMIA DE SAN CARLOS

POSGRADO EN ARTES VISUALES

ORIENTACIÓN GRÁFICA

*Hermeneusis de seis fotografías de Joel-Peter
Witkin a través de tres tipos de mirada-gesto*

Que para obtener el grado de

Maestra en Artes Visuales presenta:

Lic. Angélica Rosas Garcés

Director de la tesis: Dr. Antonio Salazar Bañuelos

México, D. F., junio de 2008.

Al Maestro Alberto Argüello Grünstein por el apoyo y la guía proporcionados de manera puntual y amable.

Al Dr. Antonio Salazar Bañuelos por sus aportaciones al texto final.

A Ava Vargas, coleccionista privado, por compartir su archivo documental, así como su colección de fotografías de Joel-Peter Witkin.

A los amigos y familiares que me dijeron ¡ánimo! cuando las fuerzas flaqueaban.

A cada uno de ustedes mi más sincera gratitud.

Esta tesis la dedico a mis padres.

Mtra. Angélica Rosas Garcés.

<i>Agradecimientos</i>	<i>Pág. 1</i>
<i>Índice</i>	<i>Pág. 11</i>
<i>Introducción</i>	<i>Pág. V</i>
<i>Capítulo 1. Hermenéutica</i>	
1.1. <i>Semblanza histórica de la hermenéutica</i>	<i>Pág. 2</i>
1.2. <i>Hermenéutica analógica</i>	<i>Pág. 7</i>
1.3. <i>Hermenéutica de la imagen</i>	<i>Pág. 11</i>
<i>Capítulo 2. Hacia la mirada</i>	
2.1. <i>La mirada comunicativa</i>	<i>Pág. 18</i>
2.2. <i>La mirada como signo</i>	<i>Pág. 20</i>
2.3. <i>El cruce de miradas en fotografía</i>	<i>Pág. 25</i>
2.4. <i>La mirada y el retrato</i>	<i>Pág. 32</i>
2.5. <i>La mirada y la naturaleza muerta</i>	<i>Pág. 38</i>

Capítulo 3. Hermeneusis de seis fotografías de Joel-Peter Witkin a través de tres tipos de mirada-gesto

3.1.	<i>La negación de la mirada</i>	
3.1.1.	<i>En Naturaleza inmóvil</i>	<i>Pág. 46</i>
3.1.2.	<i>En Retrato de un sátiro</i>	<i>Pág. 53</i>
3.2.	<i>La mirada que interpela</i>	
3.2.1.	<i>En Perro cornucopia</i>	<i>Pág. 60</i>
3.2.2.	<i>En Retrato de un enano</i>	<i>Pág. 66</i>
3.3.	<i>La mirada obstruida</i>	
3.3.1.	<i>En Banquete de tontos</i>	<i>Pág. 73</i>
3.3.2.	<i>En John Kane</i>	<i>Pág. 80</i>

<i>Conclusiones</i>	<i>Pág. 92</i>
---------------------	----------------

Fuentes de consulta

<i>Bibliografía</i>	<i>Pág. 96</i>
<i>Hemerografía</i>	<i>Pág. 102</i>
<i>Fuentes Electrónicas</i>	<i>Pág. 104</i>

Introducción

La mirada es una acción, es un modo de ver. Uno es capaz de mirar, asimismo puede ser objeto de miradas. Existe un flujo continuo de miradas cargadas de información acerca de lo que pensamos. Los ojos nos permiten percibir al mundo exterior, pero también expresan lo que en el adentro pensamos y sentimos, cuando menos parte de lo que rumiamos; la mirada es un vínculo del adentro con el afuera, nos permite establecer contacto con los otros, recibimos y respondemos información a través de los ojos.¹

La mirada es un universo de significados susceptibles de ser interpretados por otra mirada (otra persona, e incluso otros animales), pero dicha interpretación puede o no apegarse a la intención que dicha mirada intentó comunicar. La mirada puede plantearse como un signo, en tanto que depositamos significados en la forma de mirar, en el gesto. Nos ocuparemos en este texto de la mirada como gesto y plantearemos tres tipos de ésta: la negada, la que interpela y la obstruida.

Para realizar nuestra tipología de la mirada-gesto nos hemos apoyado en los modos de mirar planteados por Víctor I. Stoichita en su texto *Ver o no ver, la tematización de la mirada en la pintura impresionista*, así como en lo dicho por Ralf Konersmann en su libro titulado *René Magritte, La reproducción prohibida, sobre la visibilidad del pensamiento*. Igualmente fueron de gran ayuda las ideas desarrolladas por Jaques Derrida en su libro *La verdad en pintura*.

Aplicaremos dicha tipología de la mirada para interpretar seis imágenes fotográficas seleccionadas dentro de la obra del artista neoyorquino Joel-Peter Witkin. La intención de tomar estas imágenes es señalar la importancia que creemos otorga su creador a la mirada, y las obras interpretadas en esta tesis, pensamos, son claro ejemplo de ello, razón por la cual fueron seleccionadas. Además, consideramos que igualmente puede realizarse una exégesis de la obra en extenso de este fotógrafo a partir de la mirada-gesto.

Para realizar esta interpretación tomaremos como marco teórico a la hermenéutica analógica aplicada a la imagen fotográfica. Por lo que el primer capítulo de este texto lo dedicamos a un conciso recorrido histórico de la hermenéutica, para luego centrarnos en la hermenéutica analógica depositada en una hermenéutica de la imagen. De esta manera plantearemos el marco teórico que nos permitirá realizar nuestra *hermeneusis*.

Dentro del capítulo dos nos enfocaremos en desarrollar el concepto de la mirada-gesto y la importancia que la mirada alcanza dentro del proceso de la creación fotográfica, particularmente, al instante del disparo fotográfico; así como los diferentes momentos del cruce de miradas que pueden darse entre fotógrafo, modelo y espectador.

De manera coloquial se habla de la mirada del autor, es decir, de su manera de pensar y procesar la realidad. Cuando el creador de la imagen entra en contacto con el modelo sucede un primer encuentro de miradas; reunión ocular que más tarde el espectador de la fotografía podrá interpretar gracias a la mirada-gesto del modelo congelada en la fotografía. Éste es para nosotros el segundo cruce de miradas (suscitado entre modelo y espectador), finalmente ocurrirá un encuentro –conceptual– entre la mirada o intención del autor de la imagen y la mirada que interpreta –percibe– el mensaje depositado en la foto; autor y espectador entablarán comunicación, tercer y último cruce de miradas.

Antes de realizar la exégesis de las seis obras escogidas, y debido a que tres de ellas pertenecen al género de la *naturaleza muerta* mientras que las tres restantes se suman al género del *retrato*, se abordarán ambos géneros centrándonos en su relación con la mirada. Una vez planteadas estas ideas, en el capítulo tres, entraremos de lleno en la *hermeneusis* de las fotografías de Witkin por nosotros seleccionadas.

Resulta importante señalar que en la redacción del último capítulo, sobre todo, nos hemos permitido una serie de licencias literarias para describir las imágenes del fotógrafo estadounidense; las razones son simples: en aras de armonizar un poco la imagen con el texto introdujimos metáforas y especulaciones planteadas a modo de relato. Como ejemplo de ésto describiré las inquietudes que despertaron mi curiosidad para investigar sobre el tema de la mirada y ubicar el vínculo que la une a la obra de Witkin.

Llevo un rato mirando la calle. La gente pasa ocupada en sus cosas y no se percatan que están siendo observados por mí. Veo a una niña pequeña que va acompañando a su madre (supongo, pero podría ser una tía) y al pasar frente a la tienda inician una discusión. La niña se jalonea del brazo de su mamá, grita y llora, patalea, enseña los calzones (trae una falda de mezclilla). Yo, que me siento ajena a la escena, observo tras la espesura de un árbol que me permite mirar un tanto oculta. En una de tantas retorcidas ambas miradas se encuentran, la mía y la de la niña. Sus ojos llenos de lágrimas se detienen mirándome fijamente, frunce el ceño, deja de gritar y patalear, me enseña la lengua, molesta; al instante gira la cabeza y abraza el cuello de su madre permitiendo que la levante en brazos. El hecho concluyó.

Sin embargo me quedo pensando. Pude mirar por un largo rato la calle, con su transcurrir de gente. Fui presencia voyerista en otros conflictos pero no me relacioné directamente, miré, juzgué; existió otro tipo de vinculación o experiencia. En cambio, cuando la mirada de esa niña se encontró con mis ojos, los confrontó; ocurrió algo sorpresivo: me introdujo a la escena, me arrancó de mi balcón preferencial, así de simple y así de directo.

En una fotografía familiar –del recuerdo– solemos posar viendo directamente a la cámara; nos paramos erguidos, acomodamos nuestro cabello, preparamos la sonrisa. Sabemos que nuestro retrato será objeto de miradas a través de la imagen-documento que es este tipo de fotografía. Como una reacción automática posamos de la manera en que deseamos ser capturados, representados, mirados y recordados.

Este tipo de retratos en los que el modelo encara al observador viendo directamente a la cámara, mostrándose tal como desea ser recordado; habla de una vinculación de miradas que salen y entran del espacio fotográfico, existe correspondencia en las miradas que se cruzan.

De esta inquietud surgió la idea para el desarrollo del presente texto, en el cual, como apuntamos antes, se hará una hermenéusis de seis imágenes del artista norteamericano, partiendo de la relación que se entabla entre la mirada-gesto de algún sujeto dentro de la representación fotográfica y su contraparte: la mirada del espectador para llegar a comprender la idea que representó el autor en su obra.

Notas:

1. Existen distintas posiciones en cuanto a *mirar* y *ver*. Para los fines de esta tesis adoptamos como acepción del término *ver* el acto fisiológico de percibir la realidad a través del sentido de la vista, en tanto que por *mirar* adherimos la emotividad, psicología, racionalidad así como su relación con el aspecto comunicacional que la persona imprime en su forma de mirar; es decir, mientras la mirada implica interacción con el afuera, la visión o acto de ver se refiere a la simple recepción de información a través del sentido de la vista.

Hermenéutica

-Capítulo 1-

El joyero Tifanio que está en la Calle de las Cinco Torres tiene un espejo prodigioso...setecientos azores... un espejo que sólo refleja la mirada... y la guarda después de la muerte...

Salvador Elizondo.
El ángel azul.

1. 1. Semblanza histórica de la hermenéutica

Hermes es el hijo de Zeus y Maya, la más pequeña de las pléyades. Nació en una caverna del monte Cileno, al sur de Arcadia. Maya lo había concebido por obra de Zeus en plena noche, mientras dormían los dioses y los hombres. La misma noche que nació se escapó de Maya, su madre, y se fugó para robar el ganado de su hermano mayor, Apolo. Luego, Hermes sacrificó dos de los animales robados ofreciéndolos a los dioses, ocultó el resto del ganado y huyó a su caverna en el monte Cileno, en el interior de ésta halló una tortuga, misma que vació y sobre la cavidad de la concha tensó unas cuerdas fabricadas con los intestinos de los bueyes que había sacrificado, así creó la primera lira. Apolo había averiguado toda la historia gracias a su arte adivinatorio, observando el vuelo de las aves; el hermano mayor solicitó la presencia de Zeus, el padre exigió a Hermes devolver los animales robados; sin embargo Apolo, seducido por los sonidos que el niño obtenía de la lira construida en la caverna, cambió el ganado por el instrumento. Por ello, Hermes personificaba el espíritu del cruce, se pensaba que se manifestaba en cualquier tipo de intercambio; también se le relacionaba con la forma en la que el viento puede transportar objetos de un lugar a otro, con las transiciones en la propia suerte, con los intercambios de bienes, palabras e información; la interpretación, la oratoria y la escritura.

Mitología griega

*E*l término "hermenéutica" proviene del verbo griego **hermeneuein** que significa declarar, anunciar, esclarecer o enunciar un pensamiento y; por último, traducir, descifrar e interpretar un mensaje o un texto. Originalmente se empleaba para nombrar la comprensión y explicación de una sentencia oscura y enigmática de los dioses o el oráculo, que requería una interpretación correcta. Se considera que el término deriva del nombre del dios griego Hermes, el mensajero.¹

Sin embargo, existen otras posturas que relacionan los orígenes de la hermenéutica con el surgimiento de una escuela gestada en Egipto y que toma el nombre de su fundador, Hermes Trismegisto, establecen así un vínculo de referencia entre las palabras "Hermes" y lo "hermético", entendido como "[...] la enseñanza ocultista de una escuela, lo secreto, lo no accesible, ni público, lo que está por mágico e irrazonable más allá de la comprensión simple, [...]"² de tal manera proponen a la hermenéutica como el estudio del significado de cualquier símbolo oculto detrás de algo, principalmente de la palabra. Durante el medioevo y el renacimiento, los documentos que le fueron atribuidos a Hermes Trismegisto fueron conocidos como "hermética".

Sin embargo, existen otras posiciones al respecto del origen de los estudios hermenéuticos que ubican su génesis en la teología cristiana. En ellos, la hermenéutica tenía por objeto la interpretación de los libros de la Biblia, pretendiendo encontrar el sentido verdadero de la palabra de Dios contenida en el texto litúrgico. Será hasta la época del Romanticismo que la hermenéutica se adentra en la interpretación de textos, digamos paganos; es decir, no teológicos. Se considera a Friedrich D. E. Schleiermacher (1768-1834) como el padre de la hermenéutica moderna, entendida ésta, como una teoría general de la interpretación, dedicada a la correcta exégesis³ de un autor y su obra textual.

Es entonces que se plantea a la hermenéutica como la disciplina de la interpretación,⁴ sobre todo de textos,⁵ para determinar el significado más exacto de las palabras mediante las cuales se ha expresado un pensamiento.

Es Schleiermacher quien señala como objeto de estudio de la hermenéutica al texto escrito, con el fin de evitar el malentendido, define a éste como:

[... el] punto de partida, [que] impulsa al intérprete a profundizar y precisar su interpretación [...] En esta dirección la interpretación renuncia a los objetivos definitivos, a los resultados incontrastables, el resultado de una interpretación será siempre una etapa provisional en un itinerario que no cerrará jamás [...] La interpretación tiene siempre un carácter hipotético y adivinatorio [...] se trata de una certeza hermenéutica (es decir, provisional, precaria, aproximativa).⁶

De la cita anterior queremos resaltar el concepto de *certeza hermenéutica*. A simple vista suena a paradójica, y lo es, pues en la disciplina de la interpretación se pugna por la validez de la *hermeneusis*⁷ que media entre la subjetividad y la objetividad, in-

tentando realizar una reconstrucción que sea a la vez histórica y adivinatoria, buscando desentrañar las condiciones de producción de un texto; aceptando que conocer plenamente tales condiciones es una aspiración, y no un hecho posible plenamente; de ahí la paradoja: nunca habrá certeza. Sin embargo, Schleiermacher y sus seguidores, no pierden toda vocación científica, por ello consideran viable y suficiente, a la *certeza hermenéutica* a sabiendas de que será: *provisional y aproximativa*. Según Lizarazo, la postura de Schleiermacher será más bien psicologista en tanto afirma que "*La dimensión psicológica y adivinatoria de la interpretación nos llevará a la expectativa enunciada de alcanzar una comprensión del autor mejor de como él mismo se habría comprendido*".⁸ Y todo esto a través de la obra misma, la contextualización histórica del autor y el momento de producción de su texto.

A partir de este autor alemán, se integrará una perspectiva filosófica de la hermenéutica de la mano de Wilhelm Dilthey (1833-1911) y Hans-Georg Gadamer (1900-2002), quien a su vez retoma conceptos de Martin Heidegger (1889-1976). De Dilthey interesa rescatar su división de las ciencias de la naturaleza (ciencias puras) y las ciencias del espíritu⁹ (ciencias humanas); donde considera que toda manifestación espiritual humana, ya no sólo los textos escritos, deberán comprenderse dentro del contexto histórico y los valores de su cultura.¹⁰

Asimismo, debemos a Dilthey la inclusión del contexto del intérprete como condicionante del sentido e interpretación del texto producido por otro¹¹. Y eso es fundamental para la hermenéutica, en tanto que circunscribe la participación del "lector" no sólo como sujeto que realiza la *hermeneusis*, sino que además advierte que el contexto (mundo cultural contenido en el lenguaje) del intérprete, también media entre las intenciones originales del autor y la lectura del texto. Es decir, que el sentido del texto les compete y pertenece tanto al autor como al intérprete del mismo.

Otro concepto fundamental para la hermenéutica es el *círculo hermenéutico* que desarrolla plenamente Gadamer, influenciado por Martín Heidegger. Este último afirmó que "[...] *el hombre crece sobre sí mismo, en un haz de experiencias, y cada nueva experiencia nace sobre el trasfondo de las experiencias precedentes y las reinterpreta.*"¹² Con base en ello Hans-Georg Gadamer desarrolla su postura, en la cual resalta a la historia como procesual, y subraya la injerencia que tienen en la historia¹³: la cultura y el lenguaje. Por un lado, señala junto a Schleiermacher, que no existe un saber objetivo puesto que no ha nacido un espectador imparcial de los fenómenos, debido a que todo sujeto está sumergido en la realidad que le compete; un universo que al mismo tiempo le permite conocer y moverse dentro de ese universo de significados afirmando que "*El hombre*

está arrojado a un mundo [...] que delimita y manipula su conocimiento de la realidad."¹⁴

Por otro lado, este autor nos señala que cualquier conocimiento viene mediado por una serie de prejuicios, preconcepciones, expectativas y presupuestos heredados por la tradición -nosotros preferimos llamarle cultura-, introyectada por y en el lenguaje.

*El mundo no puede ser pensado como algo fijo o estático, sino como continuamente fluyente. La realidad siempre remite a un proceso, a un desarrollo en el tiempo (historia), a un proyecto que nos ha sido transmitido (tradición) y que nosotros retomamos. Por ello, entender el mundo es tomar conciencia histórica de la vertebración que se produce entre tradiciones y de la distancia que se da entre ellas.*¹⁵

Cabe resaltar entonces que las diferentes tradiciones (culturas) pueden bloquear la comprensión de un texto, si entre el intérprete y el autor existe esa distancia ideológica, también puede presentarse una distancia temporal entre los sujetos actantes de la *hermeneusis*. Diego Lizarazo nos advierte que los riesgos de la interpretación, en un sentido de certeza hermenéutica, no están en los prejuicios, sino en:

*[...] la actitud de aquel que se relaciona con el texto suponiéndose al margen de las anticipaciones que guían su fruición [...] El prejuicio legítimo se justifica en la autoridad y la consistencia de la tradición [para nosotros cultura].*¹⁶

Es decir, que no puede considerarse subjetiva una interpretación en tanto el lector tenga conciencia de sus prejuicios; estos últimos gestados en su ideología cultural, misma que puede coincidir en mayor o menor grado con la tradición del autor. Siendo así, la interpretación se halla en un proceso de estira y afloja entre la extrañeza y la familiaridad que provoca el texto en el lector.

Para concretar la idea del círculo hermenéutico hace falta darle voz directa a Gadamer, quien nos dice que "[...] todo comprender es [...] una forma de comprenderse";¹⁷ y, con esta declaración se refiere a la circularidad en la hermenéutica. Ahondemos, para poder comprender debe existir un entretejido de sentido por el cual se nos permita movernos, y es gracias a este tejido que podemos llegar a la comprensión de las cosas; siendo así, se concluye que logramos comprender porque contamos con un entretejido de significados. De tal manera el círculo hermenéutico se completa. Visto de esta manera pareciera que el entretejido de sentido nos contiene, sin embargo, es gracias a esta red de significados y preconcepciones, que podemos mover los lindes y ampliar nuestra comprensión de la realidad. Rafael García Pavón sostiene que para Gadamer la hermenéu-

tica es:

*[...] la manera en que la vida humana revela el ser que le comprende [...] Este ser como tiempo que es la comprensión es la condición ontológica de la existencia humana, que está antes de que la conciencia tenga un contenido, es decir, antes de autocomprendernos estamos en la comprensión.*¹⁸

Esta es otra forma de expresar lo que es el círculo hermenéutico. Ahora que hemos llegado a este punto debemos abordar el tema de la hermenéutica analógica que profundizará sobre el asunto de la comprensión totalitaria frente a la certeza hermenéutica, de la cual hemos hablado en este apartado.

1. 2. Hermenéutica analógica

Hermes, una vez resuelto el problema del robo a su hermano Apolo, guardó los rebaños obtenidos e inventó la flauta. Su hermano mayor, maravillado por este nuevo instrumento musical le ofreció en pago el cayado de oro que utilizaba, Hermes aceptó pero solicitó además, lecciones de arte adivinatoria. Así el hermano menor aprendió a adivinar el porvenir sirviéndose de pequeños guijarros. Zeus, satisfecho de la habilidad e inteligencia de su hijo lo nombró su heraldo, consagrándolo particularmente para su servicio personal y al de los dioses infernales: Hades y Perséfone. El poeta Homero nombró a Hermes el dios de multiforme ingenio, de astutos pensamientos, ladrón, espía nocturno y guardián de las puertas.

Mitología griega

Concordamos con Héctor Cárcamo, autor del texto *Hermenéutica y análisis cualitativo*, en cuanto a que toda comprensión requiere una preconcepción tanto en lo referente al medio (el lenguaje), como la materia del discurso, igualmente en el autor como en el intérprete; así, la importancia de la comprensión está dada por ser la materia prima o la esencia de lo social.¹⁹ Y siendo la comprensión²⁰ fundamental en el proceso de *hermeneusis*, resulta necesario enriquecer los elementos de ésta para interpretar, lo más correctamente posible, un texto.

Ahora bien, en el acto hermenéutico, es decir la *hermeneusis*, se distinguen tres elementos que ya hemos venido mencionando: el texto, el autor y el lector²¹. Mismos que se relacionan gracias al acto de interpretación. El texto, en particular, "[...] es el terreno en el que se dan cita [los otros dos elementos, y] el énfasis [interpretativo] puede cargarse hacia uno o hacia otro lado."²² Por ello, puede pensarse que quienes inclinan la balanza hacia el lector están realizando una interpretación subjetivista; y, quienes sean proclives hacia el autor lo harán por un objetivismo. Sin embargo, debe subrayarse que la sola intención de expresarse por parte del autor no basta para hacer la interpretación completa, en tal caso, se requiere de su Némesis, que en este caso

será el intérprete.

Siguiendo a Mauricio Beuchot convenimos puntualizar que debe procurarse la mediación entre autor e intérprete, pues se sabe que siempre se filtrarán las intenciones de éste último, en tanto se trata de alcanzar la intención del autor.

[...] Por una parte, hay que respetar la intención del autor (pues el texto todavía le pertenece, al menos en parte); pero, por otra tenemos que darnos cuenta de que el texto ya no dice exactamente lo que quiso decir el autor; ha rebasado su intencionalidad al encontrarse con la nuestra. Lo hacemos decir algo más, [...] decirnos algo. Así, la verdad del texto comprende el significado o la verdad del autor y el significado o la verdad del lector [...] pero no podemos sacrificar a uno de los dos en aras del otro.²³

Desde luego esta postura implica que el texto se abre a una variedad de significados (polisemia), en la medida que existirán innumerables intérpretes, ya no sólo en el contexto espacio temporal de un texto y su autor, sino que al desfazarse históricamente estos últimos, del intérprete, el número de lectores también crecerá exponencialmente a través del tiempo.

A pesar de ello, todas esas interpretaciones pueden ser válidas y pertinentes, en tanto se intente rescatar el sentido original depositado por el autor en el texto de manera latente, sin que el intérprete deje de estar consciente de que sus prejuicios (preconcepciones) estarán también depositados en su interpretación del texto, obteniendo una *certeza hermenéutica*.

Teniendo esto en cuenta, y para conseguir un balance adecuado, cuando menos en el acto hermenéutico que corresponde a esta tesis, se pretende emplear la hermenéutica analógica. En donde la analogía será comprendida en su carácter de mediación entre el univocismo y el equivocismo planteado por Beuchot. En el univocismo se tenderá a reducir al máximo la polisemia de un texto, es decir, se interpretarán en un sentido idéntico sin aceptar diversidad de pensamiento. Por oposición, en el equivocismo se acepta un relativismo de significados y por tanto la intención original del autor se perderá en la vorágine de interpretaciones, alejándose drásticamente de toda objetividad posible.²⁴

Cuando decimos, junto a Mauricio Beuchot, que la analogía media entre lo unívoco y lo equívoco, se está planteando en realidad un punto neutro que impide inclinar la balanza hacia cualquier extremo. La manera en cómo lo consigue la analogía es muy simple:

*[...] lo análogo es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido en parte idéntico y en parte distinto, predominando la diversidad; es idéntico según algo, según algún respecto y diverso de modo simple [...] esto es, es diverso de por sí y principalmente, y sólo es idéntico o semejante de modo relativo o secundario [...]*²⁵

Cuando trasladamos estas palabras a un escenario de imágenes resulta más sencillo comprender la analogía; ejemplifico, se puede agrupar un conjunto de imágenes pictóricas por el género al que pertenecen: retrato, naturaleza muerta, paisaje. Al realizar este tipo de clasificaciones no se está afirmando que todas las naturalezas muertas sean iguales, antes claro, se plantean como diversas; y sin embargo, existe un rasgo o característica que permite reunir las bajo un concepto.

Algirdas J. Greimas lo explica de manera diferente, pero llega al mismo resultado, señalando que la hermenéutica requiere de postular preconcepciones de analogía que nos ayudarán a comprender y acercarnos al significado original planteado por el autor del texto. Argumentando que:

*[...] por muy intuitiva que sea la interpretación no sólo consiste en formular los «efectos de sentido» en términos de un metalenguaje particular sino, al mismo tiempo, en compararlos y en oponerlos unos a otros elaborando [...] un sistema de significados paralelo y coextensivo al sistema de símbolos que se trata de describir»*²⁶

Elaborar estos sistemas o conjuntos de elementos que permitan hermanar significados, facilita la tarea de la interpretación; en la medida que, como señala Greimas, estos sistemas de significados paralelos nos permitan extender el conocimiento y la comprensión de y en otros textos. Desde luego teniendo en cuenta la pertinencia que la analogía guarda con un texto determinado.

Existe una pertinencia y adecuación de la analogía, la pertinencia estará determinada al oponer la universalidad de lo análogo y la particularidad del texto. La adecuación por su lado autoriza a pensar la interpretación y argumentar la validez para una circunstancia específica.²⁷ La pertinencia y la validez consiguen que el intérprete no pierda de vista la existencia de reglas y marcos de referencia, de igual manera, le recuerda al lector del texto que la universalidad no puede anular la particularidad de los casos concretos. Gracias a la analogicidad se puede captar, por un lado la intencionalidad del autor; por el otro, admite la intencionalidad del intérprete. Y no sólo eso, concilia y balancea las posturas unvocistas con las equivocistas sin permitir que el acto hermenéutico se pierda en el subjetivismo y, menos aún, se aferre a un objetivismo

inalcanzable dada la postura planteada en la *certeza hermenéutica*.

Lo cierto es que por muy válida que pueda ser una interpretación, debe jerarquizarse la acertividad de la misma, puesto que habrán interpretaciones más cercanas a la intención del autor o creador y otras más alejadas. Y para legitimar nuestra interpretación debemos recurrir a la analogía que nos auxiliará mostrando parámetros para orientar el sentido que daremos a nuestra *hermeneusis*.

Al momento sólo hemos abordado la hermenéutica de textos; debido a ello, consideramos preciso hablar de los diferentes tipos de texto y la posibilidad de leer una imagen. Esto será el tema de nuestro siguiente apartado.

1. 3. Hermenéutica de la imagen

Hermes inventó varios tipos de carreras y el deporte del boxeo. Este dios también actuaba como un psicopompo, es decir, era un guía del alma de los difuntos a quienes les ayudaba a encontrar su camino hasta el inframundo. En muchos mitos griegos, Hermes es representado como el único dios, además de Hades y Perséfone, que podía entrar y salir del inframundo sin problemas. Los símbolos de Hermes eran el gallo y la tortuga, se le puede reconocer por su monedero o bolsa, sus sandalias aladas (talaria), su pétaso (sombrero de ala ancha) y su caduceo (bastón de oro de la concordia) que simbolizaba sus funciones de heraldo de los dioses. Hermes fue un dios fálico de las fronteras; su nombre, en la forma "herma", designaba a un montón de piedras usado para marcar los caminos y delimitar fronteras y propiedades. Cada viajero que pasaba por el camino añadía su piedra al montón, indicando así su presencia.

Mitología griega

Lo primero que debemos señalar en este apartado es que en la hermenéutica moderna ya se ha planteado que el texto como tal ha sido trascendido. Puesto que la idea de "texto" como un conjunto de signos que representan al habla, ya no alcanza para cubrir al objeto de estudio de la hermenéutica. Mauricio Beuchot enuncia que "[...] el texto puede ser de varias clases: escrito, hablado y actuado (o plasmado en otros materiales) [...]"²⁸; de tal manera queda asentado que el texto escrito no es el único texto que importe a la disciplina de la interpretación.

Diego Lizarazo nos aclara de manera más amplia que un texto es "[...] un discurso coherente con el cual se realizan estrategias comunicativas, es el trazo de la intención concertada de un locutor de comunicar un mensaje y de producir un efecto."²⁹ De tal manera abre la noción de texto para recibir a expresiones no escritas como una fotografía, una película ya sea en celuloide, en video o DVD; desde luego una pintura, un grabado o una escultura en la medida que a través de estos medios de comunicación los individuos intercambian información y sentidos. Es así como podemos hacer transitar a la

hermenéutica de lo lingüístico-literario a un ámbito semiótico, donde nos preocupe el signo³⁰, el cual puede ser de naturaleza y materia diversa, igualmente susceptible de interpretación.

Recordemos que la *hermeneusis* consta de tres elementos que pueden equipararse a la tríada de la comunicación: existe un texto o mensaje que vehicula un significado, alguien que habla o crea: el autor; y por último está quien recibe el mensaje llámese lector o intérprete. Lo que tienen en común estos tres elementos es un código, campo de sentido introyectado en el individuo a través de la cultura o tradición por medio del lenguaje, que permite la comunicación y desde luego posibilita la *hermeneusis*. A pesar de este código, el hermeneuta no debe olvidar que el sujeto creador o emisor del texto/mensaje se encuentra condicionado por su contexto; a la par, debe asumir que él mismo se encuentra en igualdad de circunstancias.

En la interpretación hay una relación entre lo antiguo y lo nuevo, entre tradición e innovación. Interpretamos desde un marco teórico, desde un marco conceptual, este marco es la tradición a la que pertenecemos, nuestra tradición hermenéutica [...sin embargo] el poder ver que su mundo [el del intérprete] no es suficiente para dar cuenta de un cúmulo de datos [...] indica que se puede saltar las trancas de su propio paradigma [...] de su propio marco conceptual, de su propio lenguaje, de su propio mundo.³¹

Por lo anterior consideramos necesario auxiliarnos de la semiótica³² para poder realizar nuestra interpretación de las imágenes fotográficas que trataremos en el último capítulo de esta tesis. Para poder afianzar mejor el concepto de imagen creemos que esta disciplina puede conseguir mayores alcances a los que una hermenéutica ortodoxa pueda alcanzar. Si la hermenéutica analógica permite la reunión de interpretaciones jerarquizadas integrando elementos valiosos para futuras *hermeneusis*. Autores como Gadamer, Greimas y Lizarazo han desarrollado vínculos entre ambas disciplinas a través de la imagen. Concordamos con ellos y pensamos que la semiótica aportará herramientas para dar un mayor soporte y estabilidad a la interpretación que pretende realizarse de las fotografías de Joel-Peter Witkin, pues en esta tesis buscamos llegar a una certeza hermenéutica.

Entonces podemos decir acerca del texto, ya sea escrito o icónico, que a un tiempo denota y connota, encierra un significado (o mensaje) y lleva un sentido³³, una intención. Rafael García sostiene que para Gadamer la imagen es:

*[...] la idea, pero no una idea como aquello que el sujeto configura a partir de sus propias categorías [...] Más bien es la idea como el sentido y el significado que se conforman en la realidad por un horizonte temporal. Una idea que accede a su manifestación en el mismo acontecer del mundo y que determina lo que es.*³⁴

De tal manera la imagen para Gadamer ejemplifica el concepto del círculo hermenéutico. Además, si recordamos, la hermenéutica se ocupa de todo aquello donde pueda haber polisemia, más de un sentido o cuando menos ambigüedad en el significado. En la imagen, la especificidad de su aspecto denotativo puede manejarse de forma más exacta o literal que la carga connotativa, la cual es más abierta a la interpretación; luego entonces, la imagen puede tomarse como un texto susceptible de *hermeneusis*.

Parafraseando a Mauricio Beuchot, el criterio hermenéutico de la certeza (o verdad) es semiótico puesto que se basa en la noción de representación; es decir, de convención y consenso social para significar un texto icónico. Sobre todo se hermana a la semiótica en su parte pragmática³⁵, en vista de que la *hermeneusis* se da en la praxis, poniendo énfasis, tanto en la intencionalidad del autor como en la del intérprete o espectador³⁶.

En la misma línea, puntualiza Diego Lizarazo sobre la imagen que:

*[...ésta] es un tipo particular de signo (el signo icónico) que se caracteriza por la concreción, la isomorfía convencional, la plasticidad, [...] y la laxitud gramatical [...] esta caracterización sólo vale para una clase de imágenes figurativas, referenciales o naturalistas [...] A través de la lengua como de la icónica se cristalizan y circulan los sentidos simbólicos más acuciantes de la cultura.*³⁷

Vale subrayar lo siguiente del párrafo precedente. Lo que Lizarazo está recalcando es la cualidad que se le ha endilgado a la imagen mimética, nos interesa sobre todo enfocarnos en la fotografía, planteándola siempre como natural y transparente cuando en realidad la analogía denotativa de la imagen fotográfica es convencional. El aparato fotográfico fue construido, desde su maquinaria óptica, para dar la impresión de transparencia y objetividad en cuanto a retratar la realidad. Siguiendo el argumento de Diego Lizarazo, tanto el signo lingüístico como el icónico forman parte constitutiva del entretretejido simbólico de toda cultura. Desde luego, esta postura importa a nuestro texto en la medida que las imágenes a interpretar son producto de la cámara fotográfica.

[...] Se debe reconocer que la operación **imitación** consiste en una muy fuerte **reducción** de las cualidades de ese mundo natural son, en último análisis, **imitables**, mientras que el mundo está presente para todos nuestros sentidos [...] las propiedades [...] de ese mundo son [...] representables sobre superficies artificiales [...].³⁸

Dicho esto, pasaremos al capítulo dos de este trabajo para plantear los prejuicios, preconcepciones y precomprensiones que nos permitirán darle cuerpo y forma a la hermenéutica de tres tipos de mirada en seis fotografías de Joel-Peter Witkin.

Notas:

1. Cfr. Héctor Cárcamo Vázquez. "Hermenéutica y análisis cualitativo" [en línea] en: Revista de Moebius, revista de epistemología en ciencias sociales, cuatrimestral (núm. 23 subido el 14 de abril de 2005: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales: Chile) en: [«http://www.moebio.uchile.cl/23/carcamo.htm»](http://www.moebio.uchile.cl/23/carcamo.htm) [Consulta: 19 de abril 2005]. Y "Hermenéutica" [en línea] en: Cibernous, filosofía en red (última versión: 2002) en: [«http://www.cibernous.com/glosario/alaz/hermeneutica.html»](http://www.cibernous.com/glosario/alaz/hermeneutica.html) [Consulta: 2 de junio 2006].

2. Wikipedia. "Hermenéutica" [en línea] en: Wikikpedia, la enciclopedia libre (última versión: Julio 2003: España) en: [«http://es.wikipedia.org/wiki/Herme%C3%A9utica#Herme.C3.A9utica_filol.C3.B3gica»](http://es.wikipedia.org/wiki/Herme%C3%A9utica#Herme.C3.A9utica_filol.C3.B3gica) [Consulta: 7 de abril 2005].

3. **Exégesis**: del griego *exegeiszai* que significa explicar, exponer o interpretar.

4. Mauricio Beuchot. "Perfiles esenciales de la hermenéutica: hermenéutica analógica" [en línea] en: Crítica y teoría, proyecto ensayo hispánico (creado de 1997-2005: Universidad de Georgia, EE. UU.) en: [«http://www.ensayistas.org/critica/teoria/hermeneutica.htm»](http://www.ensayistas.org/critica/teoria/hermeneutica.htm) [Consulta: 7 de abril 2005].

5. Sobre este tema se hablará más adelante en este mismo capítulo, en tanto que se pretende realizar un

ejercicio hermenéutico de imágenes fotográficas y no de un texto escrito.

6. Diego Lizarazo Arias. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI, col. Diseño y comunicación, 2004, p. 25.

7. Entiéndase por **hermeneusis**, el proceso o acto de la interpretación.

8. Diego Lizarazo Arias. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI, col. Diseño y comunicación, 2004, p. 27.

9. Este autor formula la dualidad entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias del espíritu que se distinguen respectivamente por el uso de un método analítico la primera; y el uso de un procedimiento de comprensión descriptiva de la segunda, y el objeto de estudio de éstas últimas será el hombre. Cfr. Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 168.

10. Cfr. Wikipedia. "Hermenéutica" [en línea] en: Wikikpedia, la enciclopedia libre (última versión: julio 2006: España) en: [«http://es.wikipedia.org/wiki/Herme%C3%A9utica#Herme.C3.A9utica_filol.C3.B3gica»](http://es.wikipedia.org/wiki/Herme%C3%A9utica#Herme.C3.A9utica_filol.C3.B3gica) [Consulta: 7 de abril 2005].

11. Héctor Cárcamo Vázquez. "Hermenéutica y análisis

“cuantitativo” [en línea] en: Revista de Moebius, revista de epistemología en ciencias sociales, cuatrimestral (núm. 23 subido el 14 de abril de 2005: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Chile) en: [«http://www.moebio.uchile.cl/23/carcamo.htm»](http://www.moebio.uchile.cl/23/carcamo.htm) [Consulta: 19 de abril 2005].

12. Cit. por Giovanni Reale y Dario Antiseri. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Vol. 1. Barcelona: Herder, 1991, p. 555. Cit. por Rocío Arenas Camarillo. “La hermenéutica” [en línea] en: Noemágico: un lenguaje hacia otro entendimiento (subido el 15 de enero de 2007: México) en: [«http://noemagico.blogia.com/2007/011501-la-hermeneutica.php»](http://noemagico.blogia.com/2007/011501-la-hermeneutica.php) [Consulta: 4 de julio de 2007]

13. Entiendo por **historia** el devenir humano.

14. “Hermenéutica” [en línea] en: Cibernous, filosofía en red. (última versión: 2002) en: [«http://www.cibernous.com/glosario/alaz/hermeneutica.html»](http://www.cibernous.com/glosario/alaz/hermeneutica.html) [Consulta: 2 de junio 2006]

15. “Hermenéutica” [en línea] en: Cibernous, filosofía en red (última versión: 2002) en: [«http://www.cibernous.com/glosario/alaz/hermeneutica.html»](http://www.cibernous.com/glosario/alaz/hermeneutica.html) [Consulta: 2 de junio 2006].

16. Diego Lizarazo Arias. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI, col. Diseño y comunicación, 2004, p. 31.

17. Diego Lizarazo Arias, *op. cit.*, p. 29.

18. Rafael García Pavón. “La imagen o el ser como presencia en la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer.” [en línea] en: Razón y palabra, primera revista especializada en comunicación (núm. 26 subida en abril de 2002: México) en: [«http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n26/rgarcia.html#18»](http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n26/rgarcia.html#18) [Consulta: 4 de julio 2007].

19. Héctor Cárcamo Vázquez. “Hermenéutica y análisis cualitativo” [en línea] en: Revista de Moebius, re-

vista de epistemología en ciencias sociales, cuatrimestral (núm. 23 subido el 14 de abril de 2005: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Chile) en: [«http://www.moebio.uchile.cl/23/carcamo.htm»](http://www.moebio.uchile.cl/23/carcamo.htm) [Consulta: 19 de abril 2005].

20. El comprender implica reconocer que nuestras preopiniones (prejuicios o preconcepciones) determinan nuestra comprensión. Entonces, comprender significa proyectar mantos de sentido, fundados en nuestros prejuicios, sobre aquello que procuramos comprender para interpretarlo. Cfr. Héctor Cárcamo Vázquez. “Hermenéutica y análisis cualitativo” [en línea] en: Revista de Moebius, revista de epistemología en ciencias sociales, cuatrimestral (núm. 23 subido el 14 de abril de 2005: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Chile) en: [«http://www.moebio.uchile.cl/23/carcamo.htm»](http://www.moebio.uchile.cl/23/carcamo.htm) [Consulta: 19 de abril 2005].

21. Estos tres elementos podemos equipararlos a la tríada de la comunicación: emisor (autor), mensaje (texto) y receptor (lector o intérprete).

22. Mauricio Beuchot Puente. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: Ítaca y UNAM-Fac. de Filosofía y Letras, 1997, p. 27.

23. Mauricio Beuchot Puente. “Perfiles esenciales de la hermenéutica: hermenéutica analógica” [en línea] en: Crítica y teoría, proyecto ensayo hispánico (creado de 1997-2005: Universidad de Georgia, EE. UU.) en: [«http://www.ensayistas.org/critica/teoria/hermeneutica.htm»](http://www.ensayistas.org/critica/teoria/hermeneutica.htm) [Consulta: 7 de abril 2005].

24. Cfr. Mauricio Beuchot Puente. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: Ítaca y UNAM-Fac. de Filosofía y Letras, 1997, pp. 37- 39.

25. *Ibid.*, p. 39.

26. Algirdas J. Greimas. “Semiótica figurativa y

semiótica plástica" en: Gabriel Hernández Aguilar (comp.) *Figuras y estrategias. Entorno a una semiótica de lo visual*. México: Siglo XXI y Univ. Autónoma de Puebla, 1994, p. 37.

27. Cfr. Mauricio Beuchot Puente. "Perfiles esenciales de la hermenéutica: hermenéutica analógica" [en línea] en: *Crítica y teoría*, proyecto ensayo hispánico (creado de 1997-2005: Universidad de Georgia, EE. UU.) en: [«http://www.ensayistas.org/critica/teoria/hermeneutica.htm»](http://www.ensayistas.org/critica/teoria/hermeneutica.htm) [Consulta: 7 de abril 2005].

28. M. Beuchot Puente. "Perfiles esenciales de la hermenéutica: hermenéutica analógica" [en línea] en: *Crítica y teoría*, proyecto ensayo hispánico (creado de 1997-2005: Universidad de Georgia, EE. UU.) en: [«http://www.ensayistas.org/critica/teoria/hermeneutica.htm»](http://www.ensayistas.org/critica/teoria/hermeneutica.htm) [Consulta: 7 de abril 2005].

29. Diego Lizarazo Arias. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI, col. Diseño y comunicación, 2004, p. 66.

30. El **signo** es la unidad mínima capaz de contener sentido. Guillermo Sarquis Fingehurt. Apuntes de la clase: Seminario de Semiótica. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1999.

31. Mauricio Beuchot Puente. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: Ítaca y UNAM-Fac. de Filosofía y Letras, 1997, p. 65.

32. La semiótica se encarga del estudio de los signos, particularmente de la semiosis (proceso de significación). Cfr. Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 1036.

33. Entiéndase **sentido** en cuanto susceptible de ser entendido o comprendido por el que lo lee y lo ve o lo escucha, el sentido es un referente en cuanto apunta a un mundo, sea real o ficticio. Cfr. Mauricio Beuchot Puente. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México:

Ítaca y UNAM-Fac. de Filosofía y Letras, 1997, pp. 37- 39.

34. Rafael García Pavón. "La imagen o el ser como presencia en la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer" [en línea] en: *Razón y palabra*, primera revista especializada en comunicación (núm. 26 subida en abril de 2002: México) en: [«http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n26/r_garcia.html#18»](http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n26/r_garcia.html#18) [Consulta: 4 de julio 2007].

35. La **pragmática** se encarga del estudio del signo en relación al usuario, en la semiótica. Cfr. Pierre Guiraud. *La semiología*. México: Siglo XXI, p. 9 y Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 1036.

36. Mauricio Beuchot Puente. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: Ítaca y UNAM-Fac. de Filosofía y Letras, 1997, p. 24.

37. Diego Lizarazo Arias. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI, col. diseño y comunicación, 2004, pp. 62 y 63.

38. Algirdas J. Greimas. "Semiótica figurativa y semiótica plástica" en: Gabriel Hernández Aguilar (comp.) *Figuras y estrategias. Entorno a una semiótica de lo visual*. México: Siglo XXI y Univ. Autónoma de Puebla, 1994, p. 22.

Hacia la mirada
-Capítulo 2-

*Iba a robarme un laberinto, una memoria,
una sombra. Pero otro que aún no ha muerto
me cierra el paso con sus ojos turbios: me
está mirando. Viene y me esposa.*

Hernán Lavín Cerda.
La víctima.

2. 1. La mirada comunica

Medusa era el nombre que recibía una de las tres cabezas, y la única mortal, de la Gorgona. Ésta era un monstruo serpenteante, un dragón cuya faz humana era tan espeluznante que los dioses la habían abandonado en los confines del mundo. Su poder fulminante residía en su mirada, al igual que en la tupida maraña de serpientes que aureolaban su cabeza. El imprudente que la miraba directamente a los ojos moría petrificado. Reducía a los que la miraban a sombras: los atrapaba en el reino de las sombras. De los ojos sólo se podían esperar desgracias.

Mitología griega

Por principio hay que preguntarse qué es la mirada. Para ello recurramos al más generoso de los auxiliares en definiciones, el diccionario. Mismo que nos dice: "**Mirada.** f. Acción de mirar.//Modo de mirar."¹ Palabras contundentes que implican un estado de acción, una manera de hacer, pero no basta con esto, debemos tratar de comprender lo que puede contener un *modo de mirar*. Para ello tendremos que recurrir a las disciplinas que se encargan del estudio de la comunicación no verbal.

Vale decir, por el momento, que el lenguaje corporal -esto es: no verbal- es considerado por los estudiosos de esta forma de comunicación, como una conducta en parte aprendida, otro tanto imitativa, así como innata.² Las distintas áreas del cuerpo trabajan coordinadamente para enviar un mensaje al interlocutor o grupo de interlocutores.

Los animales, tanto como el hombre, manejan variados tipos de comunicación no verbal. Si bien el cuerpo puede transmitir información, también es correcto afirmar que cuenta con un código menos estructurado de significados y, por tanto, este tipo de comunicación se encuentra más abierta a la interpretación. Pareciera que lenguajes no verbales como el corporal, al compararlos con el lenguaje oral, no nos resultan tan confiables, claros o específicos; y sin embargo, aportan, modifican, están ahí acompañando al discurso oral o simplemente existiendo en una imagen, significando con una postura o un gesto, transmitiendo un mensaje, una idea. Estos lenguajes son, al contrario de lo que pudiera pensarse, contundentes. Señala Flora Davis en su libro *El lenguaje de los*

gestos que:

El concepto de comunicación no-verbal ha fascinado, durante siglos, a [...] Escultores y pintores [que] siempre tuvieron conciencia de cuánto puede lograrse con un gesto o una pose especial [...] También los psiquiatras son agudos observadores que analizan los gestos de sus pacientes y hacen una práctica constante estudiando e interpretándolos.³

Vemos entonces que disciplinas como la psicología, la escultura y la pintura⁴ (podemos agregar a la antropología) han estudiado al lenguaje corporal comprendiendo el peso de significación que conlleva un gesto. A nosotros nos interesa, en el ámbito de las artes, aprender a interpretar una mirada dentro de una imagen -¿de qué manera comunica?- para poder comprender mejor lo que el autor nos quiso decir en su obra.

Específicamente nos interesa comprender el peso que tiene una mirada en un retrato o en una naturaleza muerta en fotografía, puesto que las imágenes seleccionadas de la obra de Joel-Peter Witkin fueron realizadas mediante la técnica fotográfica.

Pongámoslo de la siguiente manera, si de forma habitual respondemos de acuerdo a un código gestual que no está escrito en ninguna parte, que nadie conoce pero que todos podemos comprender⁵ y en consecuencia reaccionar ante él; y si el autor de una fotografía tiene un manejo más o menos consciente de lo que una mirada puede comunicar; entonces él, aprenderá a representarla en su trabajo de una manera que ayude a sostener un discurso, a escribir un mensaje visual que sea lo suficientemente claro para su decodificación posterior por parte del público.

En el caso de Joel-Peter Witkin, creemos que es un autor que pone particular atención en la importancia que tiene la mirada y por ello utiliza artilugios (vendajes, máscaras, antifaces, gestos exagerados) para subrayar, negar, o semiocultar (velar) una mirada, porque en el lenguaje corporal la mirada significa mucho.⁶

De cualquier manera no podemos olvidar que para tener un criterio de interpretación⁷ del sentido que se le otorga a un gesto (una mirada), "[...] debe situarse cada comportamiento no verbal en su contexto comunicacional."⁸ En las fotografías que nos competen se vuelve necesario interpretar la mirada en relación con los elementos icónicos que le circundan dentro del espacio de representación.

La mirada comunica, pero ¿puede ser un signo?, esta cuestión será tema de nuestro siguiente apartado.

2. 2. La mirada como signo

Quien no comprende una mirada, tampoco entenderá una larga explicación.

Proverbio árabe

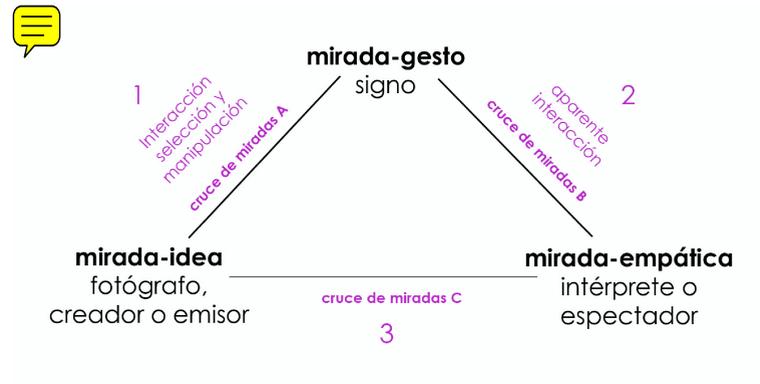
Como ya planteamos en el subcapítulo anterior la mirada comunica. Y por tanto, *significa*, algo nos dice. En el capítulo uno definimos al signo como la unidad mínima capaz de contener significado;⁹ luego entonces, la mirada es un signo. En parte puede considerarse un signo natural en su calidad de conducta innata, pero también es una conducta aprendida (cultural) e imitativa. Aquí trataremos de plantear ciertas líneas de referencia que nos capacitarán para hacer exégesis de una mirada en un retrato fotográfico e incluso en una naturaleza muerta.

Para conseguir tal fin debemos recalcar que la comunicación corporal debe ser considerada en la interacción, aun si la mirada es representada; es decir, que ésta ya no se emite por un ser real o vivo. Hablamos de interacción en la medida que el espectador ante el cuadro o fotografía interactúa con la mirada del modelo capturado en la imagen. El modelo en la fotografía (retrato o escultura) no es el ser vivo sino una representación, pero, para el espectador es factible entablar con la imagen una interacción como si se tratara de un ser real con vida.

[...] Todo el mundo tiende a interpretar lo que el otro ha querido realmente decir. El estudio de la comunicación no verbal puede generar la sensación de que se está más capacitado para acertar [...sin embargo] es necesario ser muy cauto en cualquier interpretación.¹⁰

En el **diagrama 1** distinguimos tres tipos de mirada: la **mirada-idea** que planteamos como un "modo de mirar", en relación directa con la planeación e intencionalidad del autor de la imagen; la **mirada-gesto** que consideramos un signo, es decir un elemento dentro de la foto en el que se ha depositado un significado; por último, nombramos a la **mirada-empática** debido a que el espectador recurrirá a sus prejuicios y conocimientos previos (otro modo de mirar), así como a la empatía que desarrolle con la imagen para poder interpretar y llegar a una comunicación con el autor o creador de la misma.

Diagrama 1. La triada comunicacional de la mirada



Tres momentos del cruce de miradas:

A. Creador-modelo	B. Modelo-espectador	C. Espectador-creador ¹¹
<p>A. Esta interacción está condicionada, sólo puede suscitarse cuando el modelo sea un ser humano y/o animal vivo capaz de reciprocidad. Por oposición, si el fotógrafo maneja modelos capaces de mirar pero sin vida, estaremos hablando de una selección/manipulación del modelo por parte del creador.</p>	<p>B. Interacción aparente puesto que se entabla entre una persona y un objeto, una fotografía en este caso.</p>	<p>C. Esta última interacción se lleva a cabo de manera metafórica puesto que espectador y creador no intercambian miradas directamente sino a través de la mirada signo.</p>

Ahora bien, concordamos con Daniel Pinazo, autor del texto "*Comunicación no verbal*", quien afirma que se debe tener cuidado con las interpretaciones, en la medida que la comunicación humana es compleja y no se rige por reglas simples y atemporales (varían de una cultura a otra), por lo que debemos evitar la tendencia a ver sólo lo que deseamos ver, cuando menos debemos estar conscientes de tal inclinación, de prestar atención a lo que nos interesa de acuerdo a nuestros *prejuicios y preconcepciones*; hablando en términos hermenéuticos. Desde luego contamos con nuestra intuición sobre las intenciones emocionales que pudieron ser rescatadas por el fotógrafo al momento de accionar el obturador de la cámara ante el modelo y aún después, durante el proceso de positivado para conseguir un entendimiento entre creador y espectador de la obra.

Por otro lado, contamos con el auxilio de disciplinas que se encargan del estudio de la comunicación no verbal en tres ámbitos de lo corporal. La **paralingüística**, que estudia el comportamiento no verbal expresado en los tonos e inflexiones de la voz (resonancia, proyección, entonación, etc.). La **proxemia** o **proxémica**, encargada de estudiar el comportamiento relacionado con el espacio personal (la distancia que marcan los interlocutores entre sí). Y por último, la **kinesia**, que se ocupa de la comunicación expresada a través de los movimientos del cuerpo (gestos, posturas, movimientos de las manos, respiración, etc.); y es dentro de esta última que encuentra cabida el estudio de la mirada.¹²

La *kinesia* señala cinco fuentes principales de lectura corporal: la postura corporal, los gestos, la expresión facial, la sonrisa y la mirada¹³. Esta última es la que interesa en este texto.

A la mirada se le atribuye un papel preponderante en la percepción y expresión del mundo psicológico. Al contrario de lo que podríamos atribuir por la extensión del área que ocupan los ojos dentro de la expresión facial así como lo limitado de sus movimientos. Escribe Flora Davis, por ejemplo, que "El lugar hacia donde mira una persona nos indicará cuál es el objeto de su atención."¹⁴ De tal manera que cuando miramos un retrato (colocados frente a la imagen) y el modelo nos mira directamente (sencillamente su vista se halla dirigida hacia el frente) los espectadores podemos interpretar que nos está mirando y se dirige a nosotros, nos interpela, que somos objeto de su atención y por tanto interactuamos con él (cuando menos con su representación) reaccionando de la manera en que estamos condicionados culturalmente a responder.

*El comportamiento visual es tal vez la forma más sutil del lenguaje corporal. La educación nos prepara desde pequeños, enseñándonos qué hacer con nuestros ojos y qué esperar de los demás. Como resultado de esto, si un hombre esquiva la mirada, si se encuentra con la mirada de otra persona, o si no lo hace, produce un efecto totalmente desproporcionado al esfuerzo muscular que ha realizado. Aun cuando el contacto visual sea efímero, como generalmente lo es, la suma de tiempo acumulado en mirar tiene cierto significado.*¹⁵

Lo que hemos venido diciendo, hasta el momento, es que la mirada significa y es a través de nuestra educación cultural que podemos leer los significados que encierra una mirada, lo que nos permitirá desarrollar pautas de conducta para interactuar con los otros. Nos interesa ante todo el sentido que le damos al *contacto ocular* así como a la *forma de mirar*. Estos serán los aspectos que destacaremos en nuestra interpretación.

Planteamos entonces tres tipos de **mirada-gesto**: la *mirada negada* (ej. 1), la *mirada que interpela* (ej. 2) y por último la *mirada obstruida* (ej. 3).

Cuadro 1. Tipología de la mirada-gesto



Ejemplo 1.

1. Mirada negada: aquella que, direccionalmente, elude toparse con los ojos del espectador que se supone ubicado al frente de la imagen. Bien sea con una disposición del cuerpo que evada: girando la cabeza, colocándose de espaldas, cerrando los párpados, o la más discreta de las negaciones, dirigir las pupilas a cualquier punto menos hacia el interlocutor.



Ejemplo 2.

2. Mirada que interpela: aquella que, direccionalmente, se dirige al espectador, en nuestro caso mira hacia la cámara.



Ejemplo 3.

3. Mirada obstruida: aquella que pudiendo mirar directamente al espectador o a cualquier parte, se encuentra oculta detrás de algún objeto, ya sea una mascada, máscara u otra cosa.

Y aunque la *kinesia* nos habla de otras formas de significación como son la dilatación de la pupila; así como el movimiento de los ojos, no abordaremos ampliamente estos aspectos de la mirada en la medida que en una imagen congelada, como lo es la fotografía, el fluir del movimiento (parpadeo y oscilación) no es perceptible y el grado de dilatación de la pupila (que indica el interés y atractivo que sentimos por algo) es más difícil de apreciar. Sin embargo, no debemos echarlos de lado. La mirada, aunque ubicada y originada en los ojos, no muere en ellos, va más allá. Y es dicha "[...] capacidad de proyección la que le confiere tanta importancia a la mirada."¹⁶

Aquí sería prudente hacer un alto para cuestionarnos la manera en que podemos interactuar con una fotografía en tanto objeto. En la fotografía existen tres momentos que deseo subrayar pues la mirada tiene un papel dinámico y trascendental de significación. Primero, la interacción que se gesta durante la sesión fotográfica entre modelo y operador de la cámara; y segundo, la interacción que podemos tener los espectadores con la mirada del sujeto representado. Por último, la interacción, metafórica, donde se encuentran, de manera abstracta, fotógrafo y espectador. Lo cual será tema de nuestro siguiente apartado.

2. 3. El cruce de miradas en fotografía

*E*n la comunicación no verbal, como ya hemos visto, el lenguaje corporal señala pautas de conducta para la interacción entre emisor y receptor del mensaje. En una charla cotidiana es importante saber cómo están siendo recibidas nuestras palabras por el interlocutor, el grado de atención que nos pone, la cercanía afectiva, la importancia que le otorga a nuestro mensaje.

En este apartado nos interesa abordar la situación que se gesta durante la sesión fotográfica. El momento en que modelo y fotógrafo se topan. Ante todo queremos enfocarnos en un proceso de mutuo acuerdo, que suponemos, se suscita en sesiones de trabajo en las cuales el modelo se sabe observado, de igual manera está consciente de que su imagen quedará registrada por la cámara, y, a sabiendas de ello, coopera con el fotógrafo posando a solicitud de éste último. Lorenzo Vilches, autor de *La lectura de la imagen*, opina sobre este aspecto del proceso fotográfico:

*La fotografía es un trazo visible reproducido por un proceso mecánico y psicoquímico de un universo preexistente, pero no adquiere significación sino por el juego dialéctico entre un productor y un observador.*¹⁷

Podemos concluir que cuando Vilches habla de productor se refiere al fotógrafo y cuando habla del observador se refiere al público de la imagen fotográfica. Sin embargo, se olvida de hablar de lo que ocurre cuando la realidad (universo preexistente) incluye a un sujeto para grabarse en la impronta fotográfica.



1. Vida Yovanovich,
Cárcel de los sueños,
plata/gelatina, 1997.

Y de manera tangencial, la fotógrafa Vida Yovanovich, quien realizó retratos de mujeres en un asilo de ancianos [1]; habla del acto fotográfico y la manera en que fotógrafo y retratado se vinculan; al declarar que, "[...] para robar estas imágenes debí volverme transparente".¹⁸ Desde luego existen diferentes maneras de relacionarse con el modelo, puesto que las condiciones de producción de la imagen responden a diferentes situaciones. En el caso de Vida Yovanovich se inclina por lo documental, la puesta en escena no es premeditada y por ello, para conseguir un efecto de naturalidad, fuera de artificio o manipulación de lo real, el fotógrafo debe "volverse transparente" si esa es su propuesta y método de trabajo.

Pero esta no es la situación del fotógrafo que nos ocupa quien tiene un proceso meticuloso de construcción de la imagen. En 1985 el fotógrafo Joel-Peter Witkin distribuyó un anuncio para solicitar modelos con características muy específicas: cabezas de alfiler, enanos, gigantes, jorobados, transexuales, mujeres barbadas, personas con cola, cuernos, alas, sin brazos, sin piernas, con genitales enormes, hermafroditas, y otros tipos;¹⁹ pues, sabemos,²⁰ ya contaba con el diseño mental de la fotografía, lo que podemos corroborar con el boceto de *Mujer sobre una mesa* [2 y 3] para ejemplificar el cuidado y planeación que preceden a las fotografías del autor neoyorquino.



2. Joel Peter Witkin,
boceto para "Mujer sobre una mesa", 1987.



3. Joel-Peter Witkin,
Mujer sobre una mesa plata/gelatina, 1987.

La producción de estas fotos requiere de una puesta en escena esmerada, las condiciones del acto fotográfico de Witkin obligan a que se gesticte otra forma de relación entre creador y modelo, a diferencia de un fotoreportero o documentalista. Toda la parafernalia, desde la escenografía a la utilería, la planeación de la pose y el encuadre, propician un ambiente entre ambos actores²¹ del proceso fotográfico, durante su toma. Y desde luego la comunicación no verbal entra en juego durante la puesta en escena, y entonces la mirada sobresale. Phillippe Dubois nos habla acerca de la manera en que puede inferirse la presencia del operador de la cámara en una fotografía.

[...] Los juegos de miradas de los personajes, tan importantes en la organización de todo espacio representativo [...] La mirada de la cámara, invisible como tal, puesto que es la condición de existencia de la imagen misma, es una ida sin retorno. Si esa mirada fundadora se cruza con otra, que la remonta, si es remitida a sí misma por una mirada (visible) que emana del interior mismo de la escena que ella hace existir, entonces será literalmente devuelta en su totalidad [...] en fotografía, se sabe que la «mirada a la cámara» es una cosa corriente, recibida, incluso instituida. Casi todo el retrato [...] funciona sobre el principio fundamental del frente a frente entre el fotógrafo y el modelo. Sin duda la mirada no está siempre exactamente en el ojo óptico del aparato, pero al menos está en posición frontal [... la mirada del modelo] posiciona explícitamente al operador, que lo integra más o menos como interlocu-

*tor invisible, que designa su lugar y que es el lugar de la mirada constituyente de la escena [...]*²²

Si eslabonamos esta larga cita con lo que dijimos a cerca del lenguaje corporal, centrándonos en la mirada, la cual, según señala Ralph Exline²³, está directamente relacionada con la sensación de agrado que se siente por otra persona.²⁴ Entonces las fotografías de Witkin pueden interpretarse desde este punto de referencia ya que, algunos de sus modelos aparecen con los ojos vendados, con máscaras o antifaces, algún significado debe operar en la acción de enmarcar la mirada con antifaces o cubrir los ojos y obstruir la mirada.

También cabe hacerse la pregunta ¿si son los modelos los que no desean ver a su interlocutor? o ¿es el interlocutor quien niega entrar en contacto visual con los retratados? Cuestionamiento que puede trasladarse hacia el espectador de las fotografías; y quizá ésta sea la intención del autor de las mismas, que aspira a provocar en el observador una reflexión acerca de la negación de la *otredad*, hacernos conscientes de lo que nos incomoda o resulta desagradable y enfrentarnos a ello; y no sólo esto, ya que sus personajes están cobijados bajo un halo de belleza lleno de convenciones estéticas: escenografías poses, indumentaria, utilería de la pintura clásica; de alguna manera dignificados bajo un extraño efecto de placer estético. Esta es sólo una intuición que abordaremos en el capítulo tres de esta tesis.

Siguiendo este camino debemos discutir entonces la pertinencia del término *imágenes construidas*, es decir, debemos preguntarnos qué grado de control puede tener el fotógrafo de la puesta en escena, cuando maneja modelos humanos vivos.

Recurriremos a lo dicho por Joan Costa en su libro *La fotografía, entre sumisión y subversión* donde plantea la interacción entre tres elementos que intervienen en el acto fotográfico: los *estímulos externos*, el *fotógrafo* y el *medio fotográfico*. Este autor señala que existe una relación tirante entre unos y otros elementos; en ocasiones la idea e intencionalidad del autor (*fotógrafo*) predomina y puede controlar tanto al *medio* como a los *estímulos externos*.²⁵

Sin embargo, cuando de personas vivas se trata, la balanza puede cargarse hacia los *estímulos externos*; siendo así, el *fotógrafo* tendrá que conciliar su preconcepción de la imagen y aprovechar la aportación que la actitud del modelo (*estímulo externo*) pueda ofrecerle, en función de un apego a su idea original. La retroalimentación entre modelo y productor de la imagen es fundamental e inevitable.

La mirada es un elemento relevante en cuanto a la comunicación no verbal y en el

medio fotográfico se subraya aún más. Raquel Tibol lo expresa de la siguiente manera: la cámara es un ojo (yo agregó, mecánico) penetrante, (magnificador) como una lupa (que al mismo tiempo sirve) de bisturí para diseccionar (segmentar) la realidad.²⁶

Por un lado, la mirada del modelo puede apresar la interacción entablada entre fotógrafo y retratado, al quedar suspendida en el tiempo de la imagen fotográfica, subsiste grabada como una mirada-gesto. Primer cruce de miradas.

Por otro, puede ser empleada por el autor para expresar su idea; significar y darle un sentido a la imagen que el observador puede descifrar o intuir a través de una interacción con la mirada del modelo. Después de todo, el espectador conquistará, de manera simbólica, frente a la fotografía el lugar que ocuparan el fotógrafo y su cámara. Segundo cruce de miradas. Witkin lo sabe, por ello, se ha dejado retratar de esta manera [4] con una lupa agigantando su ojo de fotógrafo.



4. Anónimo,
Joel-Peter Witkin, plata/gelatina,
ca. 1992.

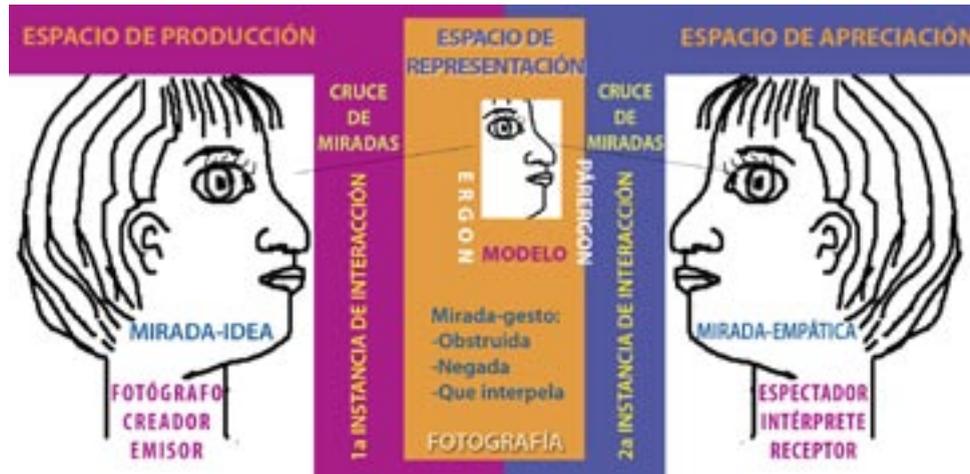
El tercer cruce de miradas germina cuando el espectador entra en comunicación con el creador de la obra, suscitándose el cruce de miradas metafórico entre fotógrafo y espectador. Gracias a la ocupación que éste último hace frente a la imagen, se desentraña el misterio, y el sentido puede ser descifrado (interpretado) por el observador. Cuando el intérprete llega a una *hermeneusis*, es el momento en que las miradas de autor y espectador entran en contacto.

Por último hay que plantear otra idea antes de terminar esta parte del texto. Para ello debemos introducir los términos *ergon* y *párreron* empleados por Jacques Derrida en su libro *La verdad en pintura*. Estamos conscientes que ese texto se refiere a la pintura, como su mismo título indica; sin embargo, aborda otras disciplinas, entre ellas la arquitectura, para hablar de dos planos: el adentro de la obra, lo que es la obra en sí (*ergon*);²⁷ y lo que es externo a ella, señalando que existe un límite que aún pertenece a la obra pero no es propiamente la obra (es el encuadre, el *párreron*), Derrida pone como ejemplos del *párreron*: al marco de la pintura, la firma del autor, el título de la obra²⁸ entendidos todos como ornamentos, algo agregado a. Un *párreron*, señala este autor:

*[...] se ubica contra, al lado y además del ergon, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde, a bordo.*²⁹

Por ello creemos que la mirada puede ser un *párreron* o un *ergon* en tanto se ubica a medio camino del afuera y un tanto dentro, varía según el caso. Cuando hablamos de la **mirada-gesto**, aquella que **interpela** y sale del espacio de representación para interactuar directamente con la mirada del espectador, entonces puede considerarse un *párreron* porque se halla en el borde mismo de la imagen, pero consigue salir del espacio de representación visual de la fotografía (en el caso de la obra de Witkin), afectando el interior de la operación del sentido de la imagen, este tipo de mirada se halla con un pie del otro lado de la imagen. Véase el **Diagrama 2**.

Diagrama 2. La mirada-gesto como *ergon* o *párerгон*



Por oposición, al hablar de la **mirada-gesto** que se halla **obstruida**, ésta no permite la salida de la mirada del espacio de la representación que es la fotografía misma, por tanto se halla completamente dentro de la obra pertenece a ella, es un *ergon* pues se queda atrapada hacia el interior del margen, el encuadre y marco de la imagen.

En cuanto a la **mirada-gesto** que es **negada**, desviada de los ojos del interlocutor (ya sea el fotógrafo o el espectador), esta mirada puede dirigirse hacia el afuera de la imagen misma; de igual manera puede dirigirse hacia algún punto dentro del espacio de representación que pueda ser definible: el piso, una pared, una lámpara, un objeto nombrable dentro de la imagen. Puede por tanto ser *ergon* o *párerгон*.

Dicho sea de paso, también retomaremos en algunas fotos a interpretar en el capítulo tres, el título de la obra, considerado también un *párerгон*, en tanto que también se hallan al margen de la obra pero la afectan, casi afuera y sin relación con la obra pero dentro; y más aún nos permiten como espectadores acercarnos al significado de la imagen, nos orientan a realizar una *exégesis* más cercana a las intenciones del autor.

Una vez dicho esto nos adentraremos en la obsesión (cualidad o característica) del fotógrafo neoyorquino, por retratar cadáveres de animales y personas; lo cual será tema de los apartados del retrato y la naturaleza muerta, 2.4 y 2.5 respectivamente; siempre centrándonos en su relación con la mirada.

2. 4. La mirada y el retrato

Cuentan las leyendas, cómo nació el retrato. Durante lo que iba a ser la última cena que pasaran juntos, una princesa de Corinto, la hija del rey Boutades, supo que su prometido iba a partir a la guerra al despuntar el día. Silueteó entonces con cuidado la sombra del perfil de su amigo que una vela proyectaba sobre el muro y mandó que un artesano creara, a partir de ese trazo, un molde con el cual obtener efigies, tantas imágenes como fueran necesarias para seguir estando cerca de él en todas partes. Dicen los mitos que, a partir de entonces, los retratos pintados durante años fueron ejecutados de la misma manera: reproducían los contornos de una sombra proyectada.

Relato griego

Si la silueta fue el primer retrato, una sombra proyectada en la pared, y la fotografía (en su etimología griega) se traduce como dibujar con luz; nunca el retrato fue tan íntimamente relacionado con el medio fotográfico. Sin embargo, estamos conscientes de que no basta esta afirmación, debemos preguntarnos ¿qué es un retrato fotográfico? Podemos respondernos de manera precipitada que es una imagen, pero si de imagen hablamos, las hay de diversos materiales o soportes, diferentes técnicas artísticas manejan el retrato: la escultura, la pintura y el grabado han producido retratos mucho antes que la fotografía existiese.

Quizás debiéramos decir simplemente que un retrato es una representación donde se "[...] alude siempre a un modelo humano ausente, cuya presencia, real y verdadera, debe ser sentida en la imagen, como si la persona viva hubiera aparecido y se hubiera encarado en vivo con el espectador."³⁰ Sin embargo, tengo problemas con la afirmación de *modelo humano*, ahora también se realizan retratos de mascotas; no podemos decir que se haga retrato de cualquier animal pero sí de algunos que se encuentran en estrecha relación con los humanos, por ser mascotas; *pecata minuta* que puede pasarse por alto en la definición que nos proporciona Pedro Azara. Lo que hace tambalear tal definición son los adjetivos *real* y *verdadero*, puesto que habría que inquirir cuáles son los valores de lo real y lo verdadero, desde luego planteándose primero quién define ambos conceptos.

Tal vez ese *alguien* sea sencillamente el espectador, con la inconveniencia de que puede, o no, haber conocido al modelo de carne y hueso y por tanto la evaluación de la acertividad de un retrato pueda ser cuestionada en términos del conocimiento previo que posea su evaluador. Lo que podemos hacer es eliminar los calificativos *real* y *verdadero*, y permutarlos por la exigencia de que el retrato le aporte al espectador información visual sobre la personalidad del modelo ausente.

En cuanto al resto de la aseveración de Pedro Azara no encontramos inconvenientes en lo que compete a su definición del retrato en general. Pero sí debemos complementarla para poder definir al **retrato fotográfico** diciendo que tal representación de un modelo humano es realizada mediante la técnica fotográfica; y tiene por fin mostrar cómo es, o era, la persona figurada, desde sus rasgos físicos hasta su temperamento y personalidad; un buen retrato puede conseguir evocar espiritualmente a su modelo aunque esto no exija que la imagen deba, literalmente, parecerse fisonómicamente al individuo retratado³¹.

Por otro lado, el grado de similitud física no es asunto que, cuando menos en el retrato fotográfico, afecte al productor de la imagen, dada la naturaleza misma de la óptica fotográfica construida para emular el funcionamiento del ojo humano.

Ahora centrémonos en la figura del espectador/observador del retrato, Diego Lizarazo nos habla de la relación expresiva que todo observador experimenta ante una imagen, no solamente frente a un retrato:

*[...] dicho observador no sólo será capaz de identificar los objetos en la representación (personas y lugares), sino que también estará en condiciones de reconocer sus rasgos expresivos. La imagen [...] es capaz de vincularlo [al espectador] con emociones, actitudes e impresiones [...] En palabras de Panofsky esta significación difiere de la significación fáctica en cuanto no es aprendida por simple identificación, sino por empatía.*³²

Mientras que de la interacción acontecida entre fotógrafo y modelo sólo nos quedan como prueba o vestigio los ojos del retratado, quedando inscrito el fotógrafo como un sujeto tácito, que no se ve, pero su presencia permanece impresa en esta complicidad gestada durante la toma fotográfica. Para el observador se llegará a una *conversación* (llamémosla así en lugar de interacción) iniciada con anterioridad y le tocará acoplarse, tratar de comprender lo que ha ocurrido hasta antes de que él llegara. Por lo mismo, el espectador, hará acopio de las señales, los signos que le permitan integrarse a la *conversación* iniciada, entender el mensaje a través de la *semiosis* que ha sido aprisionada en el retrato. Y, si la empatía le ayuda a desentrañar el significado de la



5. *El greco*, Domenico Theotocopuli,
El caballero de la mano en el pecho,
óleo sobre tela, hacia 1580,
81,8 cm. X 65,8 cm.



6. Diego Velázquez,
El infante don Carlos,
óleo sobre tela, 1626-1627,
209 cm. X 125 cm.

imagen, debe emplear tal recurso y no solamente guiarse por los signos icónicos figurativos reconocibles a un golpe de vista; la mirada en el caso de Witkin, y nos parece que en el retrato en general, debe ser considerada centro de nuestra *hermeneusis* a nivel emotivo e intuitivo.

En la mirada se halla una gran cantidad de información que el lenguaje corporal nos ha enseñado a comprender de manera casi inconsciente. De ahí que pensemos que el espectador encontrará orientaciones del sentido de la imagen no sólo gracias a sus ojos, sino pensando lo que los ojos del retratado le dicen a él.

Bajo la misma línea de pensamiento citaremos a Ernst H. Gombrich quien ha señalado que "[...] *tendemos a proyectar vida y expresión en la imagen estática y a añadir, a partir de nuestra experiencia, lo que le falta en realidad [...]*"³³, estamos hablando del círculo hermenéutico; es decir, cuando el espectador recorre (acaricia) la superficie de la imagen; al momento de darse el cruce miradas (hablando en términos metafóricos) entre productor y observador, es entonces cuando el significado latente cobra vida cerrándose el circuito de la comunicación; ciertamente, el mensaje no llegará con la total intencionalidad depositada por el autor de la obra, pero algo de ello llegará a la comprensión del público.

Existen, sin embargo, diferentes pautas de lectura para interpretar una imagen. Comenzando por los subgéneros del retrato, el cual puede ser: individual, familiar, alegórico, de grupo, el autorretrato.

Tampoco podemos echar de lado la carga signica que el género mismo ostenta en la medida que el retrato ha marcado a lo largo de su historia un código de actitudes, gestos corporales, puntos de vista o encuadres, incluso utilería, fondos o escenografías.

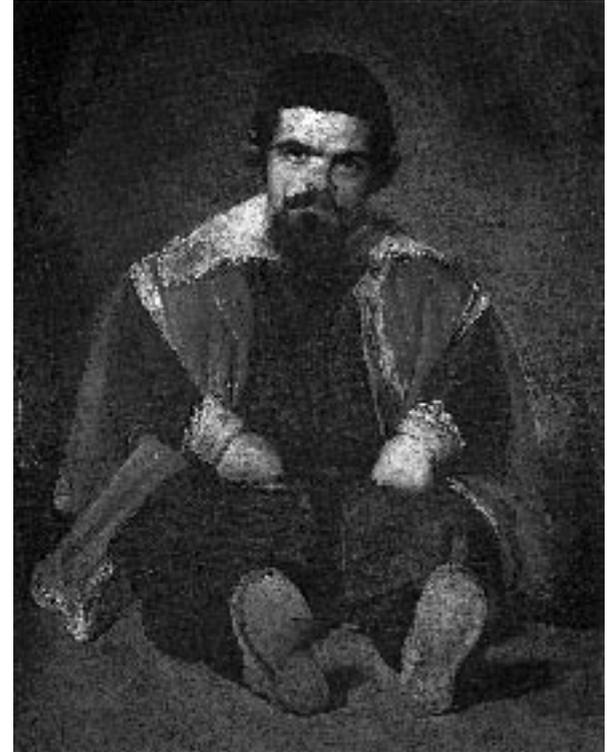
Todos los recurso mencionados, al configurarse como un vocabulario formal, conllevan a tácitas implicaciones sociológicas de significación como puede ser la parafernalia para delatar la profesión y el estatus³⁴ de una persona retratada; por ejemplo colocar en la mano del modelo una pluma y rodearlo de libros para señalarlo como un escritor de profesión o cuando menos como una persona con educación.

Lo anterior debe considerarse como un código visual que puede o no ser respetado, e incluso la omisión consciente del mismo, puede cargarse de un significado especial o extensivo; por la ausencia de acatamiento de las normas. Por ejemplo, puede verse que el retrato antiguo (pictórico) era monopolio de quienes detentaban el poder [5 y 6].

[...] *Los museos de arte están plagados de faraones, caudillos militares, [...] sumos sacerdotes, reyes, magnates de las*



7. Joel-Peter Witkin,
Hombre sin piernas,
plata/gelatina, 1984.



8. Diego Velázquez,
Retrato del bufón don Sebastián de Morra,
óleo sobre tela, 1645, 106 cm. X 82 cm.

*finanzas, políticos y literatos laureados. Esos individuos concretos (hay pocas individuos) han ejercido su derecho a nuestra mirada póstuma mediante unas poses convencionalmente adecuadas para la inmortalidad [...]*³⁵

Pero qué ocurre cuando autores como Witkin [7], Diego Velázquez [8] o Francisco de Goya³⁶ (entre otros), les conceden el derecho de proyectar una imagen a seres considerados, por su apariencia física, como epítomes de lo más bajo de la sociedad, seres marginales y por lo tanto estética y socialmente no retratables.

Entonces, el significado intrínseco y generalizado, anterior a la llegada de la fotografía³⁷; del género del retrato es trastocado, habla de diferente manera y cobra otro sentido. De manera simbólica los autores mencionados están empoderando a los indi-

viduos que retrataron, obligando a que sean mirados, y en consecuencia sean apreciados de otra manera.

Cuando Joel-Peter Witkin adopta los códigos de representación para un retrato heredados de la pintura, el efecto que consigue el fotógrafo neoyorquino es subrayar las diferencias y singularidades físicas (e incluso ideológicas) de sus modelos con la mayoría de las personas. Obliga al espectador a repensar los conceptos aprendidos acerca de la belleza, la diferencia de género, la forma de ejercer la sexualidad y la tolerancia para la sana convivencia social.

Al enfrentar nuestra mirada a realidades que acostumbramos ignorar, dándoles la espalda por no ajustarse a los cánones de belleza, el manejo social del género, conceptos a los que no estamos acostumbrados [9].

Con su trabajo, Witkin "[...] intenta entender, mostrar, hacer reflexionar a quienes se atrevan a mirar [...]"³⁸ Y este es el asunto medular de nuestro texto, pensar la mirada, tratar de entender lo que nos dice, tanto la forma de mirar del modelo (la mirada-gesto) atrapada en la foto, como la intención discursiva o mensaje que desea comunicar el autor de la imagen (mirada-idea) al espectador (mirada-empática).³⁹

Ahora toca adentrarnos en el tema de la naturaleza muerta y su relación con la mirada.



9. Joel-Peter Witkin,
Hombre con perro,
plata/gelatina, 1990.

2. 5. La mirada y la naturaleza muerta

Puesto que la muerte debe estar en algún sitio de la sociedad, si ya no se encuentra (o con menor intensidad) en la religión, debe estar en algún otro lado; quizá en esa imagen que produce la muerte mientras intenta preservar la vida.

Roland Barthes
La cámara lúcida

Naturalezas inmóviles, naturalezas quietas, naturalezas muertas, Still life (vida inmóvil), bodegones, cámaras de las maravillas, animales de caza, mesas servidas, mesas arrasadas, floreros, vanitas. ¿Qué podemos decir de todos estos nombres?, se relacionan entre sí, nombran a un género pictórico que la fotografía ha heredado. Pero algunos de éstos, aunque manejados como sinónimos, en realidad hablan de especificidades, o sencillamente, son nombres que durante un tiempo se han referido a "[...] la representación artística de diferentes objetos, frutas, animales muertos, mesas servidas con comida, flores en jarrones [...]"⁴⁰ pero es en Holanda hacia 1650 que se le otorga el nombre genérico de *Still-leven*⁴¹ traducido como "vida silenciosa" o "modelo sin movimiento".

Sin embargo, cuando revisamos el nombre que en Francia recibe este tipo de representaciones comprendemos que la concepción del género y su nominación varían por regiones; para los franceses el término aplicado durante el siglo XVIII fue *nature reposée* que se traduce como "cosas en reposo", el término fue evolucionando nombrándosele después *nature inanimée* (naturaleza inmóvil) hasta llegar al actual: *nature morte*, es decir, naturaleza muerta⁴² en su traducción al español. Y será el término que nosotros adoptaremos para este texto.

Hasta el momento nos hemos referido a diferentes tipos de denominación de un género, sin embargo cuando llegamos al término *bodegón*, empleado principalmente en España, nos topamos con especificidades del término. En este país europeo, el bodegón denominaba a la representación de comidas y objetos de cocina, el almacén de los alimentos; lo cual como podemos ver, restringe al término *naturaleza muerta* que es mucho más amplio que lo referente a mesas servidas [10], los alimentos y las representaciones de las bodegas (de ahí el uso del término: bodegón⁴³) o lugares del almacenamiento de los víveres y enseres de una casa.⁴⁴



10. Joseph-Nicéphore Niepce,
Mesa puesta, heliografía, 1827.

La *naturaleza muerta* (término que adoptamos y traducimos, como ya se dijo, de la lengua francesa *nature morte*) significará para nosotros la representación de seres carentes de vida y objetos inanimados, por tanto inmóviles, plasmados mediante la técnica fotográfica que ha heredado este género de la disciplina pictórica.

Ahora bien, a nivel ideológico este género estableció su simbología particular como género en sí, este tipo de representación permitía en un principio “[...] *ilustrar la riqueza agrícola y marítima de ciertos países [...]*”⁴⁵ (principalmente de aquellos que abrazaron y desarrollaron el género pictórico: Holanda) o grupos sociales a los que se les relacionaría como una sociedad de la sobreabundancia y los excesos; ya no exclusivamente la riqueza agrícola y marítima.

De este tipo de imágenes se puede obtener información sobre la sociedad que los produce, los cambios de mentalidad de una época. El tipo de alimentos que se consumía, los objetos en que se servía la comida, el tipo de ambientación que se generaba alrededor de una cena, desayuno o comida. Estrella de Diego, autora del texto *Cámaras maravillosas y naturalezas muertas*, observa sobre este tipo de significación otorgada al género de la naturaleza muerta lo siguiente:

[...] los objetos presentados acaban por ser mucho más que un mero catálogo de enseres; nos encontramos [...] ante un tipo de género complejo [...] lleno de trampas a la mirada. La trampa clave sería [...] esa estrategia de representación de la que se excluye a la figura humana, exclusión que le confiere la falsa apariencia irrelevante con que durante años ha sido percibido [...] los valores de la modernidad, pero cada parte se relaciona a través de nexos entre-

*cruzados que parecen fluir sin la presencia física del sujeto.*⁴⁶

Witkin rompe con esta convención introduciendo la presencia humana de una manera particular, el cuerpo humano es llevado al plano de la representación, solamente que en fragmentos, tajos de cuerpo presentados como viandas u objetos inmóviles, con fines ornamentales (una cabeza florero por ejemplo); también retrata cadáveres de animales que por costumbre europea no entran en la dieta de los hombres civilizados. En esta acción deposita una carga signífica poderosa en tanto que por regla general la naturaleza muerta, aún cuando alude a la presencia de lo humano, no la representa dentro.

Desde luego, en tanto seres capaces de mirar, un perro o un rostro humano ostentan un poder de significación vigoroso para nosotros, cuando menos en la *hermeneusis* que nos ocupa.

La naturaleza muerta reúne dos valores importantes: la cotidianidad de lo humano y lo efímero de su existencia⁴⁷. Hay tantos objetos y acciones que damos por hecho, casi sin percatarnos de su presencia: los enseres de una cocina, un jarrón de la sala cuya única variante es el colorido de las flores que se depositan en él, una pila de libros y objetos ornamentales colocados sobre algún mueble, objetos de la vida diaria que para algún artista fueron motivo de representación.

En cuanto a lo efímero de la existencia humana, nada podría reflejar con mayor afinidad (sin mostrar al sujeto físico lo breve de nuestra vida) que los objetos creados por nosotros; las cosas apilables y coleccionables que sin e incluso a pesar de los cuidados de su dueño se deterioran y consumen, acaban siendo huellas de nuestro paso por el mundo.

Ahora debemos mencionar la simbología que se le ha otorgado a algunos de estos elementos dentro de una naturaleza muerta. La carne que es considerada un manjar con cierto valor económico y por lo tanto alude a una posición social acomodada, pero también se le considera como una alusión a lo temporal de la materia, incluida la humana. Asimismo puede ser manejada como una representación del cuerpo de Cristo⁴⁸.

Las mesas servidas repletas de alimentos hablan de la riqueza de grupos dominantes. Algunos frutos como la granada o el higo tenían connotación de lo sexual. La introducción de una calavera (un cráneo principalmente), una vela encendida o consumida, un reloj simbolizaban lo efímero de la vida. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que con el tiempo algunos significados pudieron modificarse e incluso perderse en la memoria colectiva. Ejemplo de ello son las ostras que simbolizaban a María como *exquisita perla* pero

hacia el siglo XVII se les consideró un símbolo erótico vaginal.⁴⁹

Mantendremos en la mente algunos de estos significados para interpretar las imágenes fotográficas de Joel-Peter Witkin, desde luego en lo referente al género de la naturaleza muerta, que el artista neoyorquino ha abordado y que en esta tesis estamos abordando.

Cuestiones como el desasosiego que provocan los excesos así como el sentimiento de culpa que despiertan las exigencias de las sociedades modernas aún se encuentran en boga y vale la pena reflexionar sobre ellos a través del género de la naturaleza muerta. Vivimos en sociedades de consumo dónde la sobreabundancia y el desperdicio de algunos, se enfrentan a la pobreza y carencia de otros.

Cuando Witkin aborda la naturaleza muerta en sus fotografías introduce elementos que combinados pueden despertar, a un mismo tiempo, placer y repulsa; de manera que consiguen exorcizar e incluso subrayar los sentimientos de culpa y desasosiego. Pero no sólo eso, al innovar presentando fragmentos del cuerpo humano, en especial el rostro, ofrece la oportunidad de observar la mirada y poder interpretarla a sabiendas de que el cadáver de una persona no tiene por qué hallar cabida en una naturaleza muerta.

Cerremos este capítulo y a continuación observemos las seis imágenes seleccionadas de la obra del artista estadounidense e interpretemos el sentido depositado en la imagen, tomando como punto de partida la mirada-gesto.

Notas:

1. *Diccionario de la lengua española, gramática y verbos*. Colombia: Sevisa, 1995, p. 413.

2. Véase Ana Muñoz. "Comunicación no verbal: el lenguaje del cuerpo" [en línea] en: Sappiens, la comunidad del conocimiento (publicado el 8 de noviembre de 2005) en: <http://www.sappiens.com/sappiens/comunidades/psicarti.nsf/Comunicaci%C3%B3n%20no%20verbal:%20el%20lenguaje%20del%20cuerpo/C87D230EEB4F70E1C125703F006131EC?opendocument> [Consulta: 20 de octubre de 2007].

3. Flora Davis. *El lenguaje de los gestos*. Argentina: Emecé, 1975, p. 17.

4. Estas dos últimas, disciplinas artísticas.

5. Véase Flora Davis. *El lenguaje de los gestos*. Argentina: Emecé, 1975, p. 17.

6. Y por ello es espacio propicio para hacer exégesis.

7. La mirada, como parte del lenguaje corporal, es capaz de contener semiosis; sin embargo, su significación es frágil, o si se prefiere pensarlo así, su significado es más abierto a la interpretación que a la codificación estricta, por ello decidimos auxiliarnos de la hermenéutica para hacer una exégesis de tres tipos de mirada en las imágenes seleccionadas de

la obra fotográfica de Joel-Peter Witkin.

8. Daniel Pinazo. "Comunicación no verbal" [en línea] en: Psicología de la comunicación (última versión: agosto de 2007: España) en: [«http://www.uji.es/~pinazo/comunica.html»](http://www.uji.es/~pinazo/comunica.html) [Consulta: 20 de octubre de 2007].

9. Véase supra nota 30, cap. 1, p. 16.

10. Daniel Pinazo. "Comunicación no verbal" [en línea] en: Psicología de la comunicación (última versión: agosto de 2007: España) en: [«http://www.uji.es/~pinazo/comunica.html»](http://www.uji.es/~pinazo/comunica.html) [Consulta: 20 de octubre de 2007].

11. Este tema será ampliado en el subcapítulo siguiente: "*El cruce de miradas en fotografía.*"

12. Cfr. Daniel Pinazo. "Comunicación no verbal" [en línea] en: Psicología de la comunicación (última versión: agosto de 2007: España) en: [«http://www.uji.es/~pinazo/comunica.html»](http://www.uji.es/~pinazo/comunica.html) [Consulta: 20 de octubre de 2007]. Y Ana Muñoz. "Comunicación no verbal: el lenguaje del cuerpo" [en línea] en: Sappiens, la comunidad del conocimiento (publicado el 8 de noviembre de 2005) en: [«http://www.sappiens.com/sappiens/comunidades/psicarti.nsf/Comunicaci%C3%B3n%20no%20verbal:%20el%20lenguaje%20del%20cuerpo/C87D230EEB4F70E1C125703F006131EC?opendocument»](http://www.sappiens.com/sappiens/comunidades/psicarti.nsf/Comunicaci%C3%B3n%20no%20verbal:%20el%20lenguaje%20del%20cuerpo/C87D230EEB4F70E1C125703F006131EC?opendocument) [Consulta: 20 de octubre de 2007].

13. Véase Daniel Pinazo. "Comunicación no verbal" [en línea] en: Psicología de la comunicación (última versión: Agosto de 2007: España) en: [«http://www.uji.es/~pinazo/comunica.html»](http://www.uji.es/~pinazo/comunica.html) [Consulta: 20 de octubre de 2007].

14. Flora Davis. *El lenguaje de los gestos*. Argentina: Emecé, 1975, p. 81.

15. Flora Davis. *El lenguaje de los gestos*. Argentina: Emecé, 1975, pp. 85 y 86.

16. Daniel Pinazo. "Comunicación no verbal" [en línea] en: Psicología de la comunicación (última versión: agosto de 2007: España) en: [«http://www.uji.es/~pinazo/comunica.html»](http://www.uji.es/~pinazo/comunica.html) [Consulta: 20 de octubre de 2007].

17. Lorenzo Vilches. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. México: Paidós, comunicación núm. 11, 1991, p. 14.

18. Cit. por Raquel Tibol. *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*. México: Plaza y Janés, 2002, p. 296.

19. Véase Cintra Wilson. "Los perversos nacen no se hacen" [en línea] en: Zona 10, Grandes maestros de la fotografía: Joel Peter Witkin (2005: México) en: [«http://www.zona10.com.mx/autores/Joel%20Peter%20Witkin/index.htm»](http://www.zona10.com.mx/autores/Joel%20Peter%20Witkin/index.htm) [Consulta: 18 de mayo de 2005].

20. "*Witkin comienza cada imagen bosquejando sus ideas en el papel, perfeccionando cada detalle arreglando la escena antes de que él consiga en el estudio efectuar su tableaus elaborados.*" Catherine Edelman Gallery. "Joel-Peter Witkin" [en línea] en: Catherine Edelman Gallery, galería de arte (última versión: 2005: EE. UU.) en: [«http://www.edelmangallery.com/witkinAPs.htm»](http://www.edelmangallery.com/witkinAPs.htm) [Consulta: 28 de marzo de 2007].

21. Me refiero al fotógrafo y al modelo como actores en tanto *sujetos de acción* durante el proceso de la toma fotográfica.

22. Phillippe Dubois. *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, col. Paidós comunicación núm. 20, 1994, pp. 163 y 164.

23. Investigador especializado en la comunicación no verbal.

24. Cit. por Flora Davis. *El lenguaje de los gestos*. Argentina: Emecé, 1975, p. 89.

25. Véase Joan Costa. *La fotografía, entre sumisión y subversión*. México: Trillas y Sigma; 1991, p. 135.

26. Véase Raquel Tibol. *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*. México: Plaza y Janés, 2002, p. 294.

27. Véase Jaques Derrida. *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós, col. Espacios del saber núm. 13, 2001, p. 13.

28. Véase Jaques Derrida., op. cit., p. 64.

29. Jaques Derrida. op. cit., p. 65.

30. Pedro Azara. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, col. Hipótesis s/n, 2002, p. 14.

31. Pedro Azara. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, col. Hipótesis s/n, 2002, pp. 14 -19.

32. Diego Lizarazo Arias. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI, col. Diseño y comunicación, 2004, p. 99.

33. Ernst H. Gombrich. "La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte" en: Arte, percepción y realidad. Conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer, 1970. Barcelona: Paidós, Comunicación núm. 3, 1993, p. 34.

34. Juan Antonio Ramírez. "Retratos, alegorías, espejos..." en: Los géneros de la pintura. Una visión actual, España: Centro Nacional de Exposiciones y promoción Artística, Ministerio de Cultura, Iberia y Centro Atlántico de Arte Moderno, 1994, pp. 36 y 37.

35. Juan Antonio Ramírez. op. cit., p. 37.

36. Tanto Diego Velázquez como Francisco de Goya son considerados excepciones de su época al retratar a este tipo de personajes considerados marginales. Así mismo, Joel-Peter Witkin ha declarado la influencia que estos autores han ejercido sobre su obra retomando cuadros específicos como *Las meninas* de Diego Velázquez.

37. A la cual se le señala como causante de la democratización del retrato, pues con su llegada puso al alcance de todos los bolsillos la posibilidad de hacerse un retrato fotográfico; y de tal manera, guardar el recuerdo de su existencia para la posteridad. También facilitó el que los fotógrafos comerciales pudieran presentar a sus clientes como personajes más ricos y distinguidos de lo que eran en realidad. Véase Giselle Freund. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993, pp. 7-9 y 35-76. También Juan Antonio Ramírez. "Retratos, alegorías, espejos..." en: Los géneros de la pintura. Una visión actual, España: Centro Nacional de Exposiciones y promoción Artística, Ministerio de Cultura, Iberia y Centro Atlántico de Arte Moderno, 1994, pp. 35 y 36.

38. Eva M. Contreras. *Joel-Peter Witkin: "No soy una persona oscura, solo trato de ser realista"*. [en línea] en: Babab, revista de cultura (núm. 20: julio de 2006: España) en: [«http://www.babab.com/no20/witkin.php»](http://www.babab.com/no20/witkin.php) [Consulta: 28 de marzo de 2007].

39. Los tres términos: **mirada-gesto**, la cual vinculamos al modelo que posa e interactúa con y ante el fotógrafo; la **mirada-idea**, que relacionamos con la preconcepción de la imagen por parte del fotógrafo; así como la **mirada-empática** que ligamos al espectador que interpreta la fotografía. Quedan explicados en sus interacciones en el Diagrama 1. (Véase *supra*, p. 21)

40. Ileana Alvarado. *De frutas, verduras y otras cosas. Naturalezas quietas. (15 de octubre. 1998- 17 de enero de 1998)* Costa Rica: Museos Banco Central de Costa Rica y Fundación Museos Banco Central, 1998, s/p.

41. Término tomado de las lenguas germánicas, posiblemente. Véase Ileana Alvarado. *op. cit.*, s/p.

42. Véase Ileana Alvarado. *op. cit.*, s/p.

43. Véase Ingvar Bergstrom, *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid: Diana e Ínsula, 1970, pp.17-98.

44. *Cfr.* Ileana Alvarado. *op. cit.*, s/p. y Estrella de Diego. "Cámaras maravillosas y naturalezas inmóviles" en: Los géneros de la pintura. Una visión actual, España: Centro Nacional de Exposiciones y promoción Artística, Ministerio de Cultura, Iberia y Centro Atlántico de Arte Moderno, 1994, p. 77 y 78.

45. Ileana Alvarado. *op. cit.*, s/p.

46. Estrella de Diego. "Cámaras maravillosas y naturalezas inmóviles" en: Los géneros de la pintura. Una visión actual, España: Centro Nacional de Exposiciones y promoción Artística, Ministerio de Cultura, Iberia y Centro Atlántico de Arte Moderno, 1994, p. 78.

47. *Ibidem.*

48. Ileana Alvarado. *De frutas, verduras y otras cosas. Naturalezas quietas. (15 de octubre. 1998- 17 de enero de 1998)* Costa Rica: Museos Banco Central de Costa Rica y Fundación Museos Banco Central, 1998, s/p.

49. Ileana Alvarado. *op. cit.*, s/p.

*Hermeneusis de seis fotografías de
Joel-Peter Witkin a través de
tres tipos de mirada-gesto
-Capítulo 3-*

Se trata del binomio de la piel y la mirada o aún más: la piel, sus extensiones y aquella forma del mirar que toca, se deleita o sufre en la distancia de los avatares de la cobertura exterior visible del cuerpo humano.

Arturo Rico Bovio

3.1. La mirada negada

3.1.1. En Naturaleza inmóvil



1. Joel-Peter Witkin,
Still life (Naturaleza inmóvil), plata/gelatina, 1992.

Una mesa clara, sobre ella frutos, flores y vegetales, entre ambos se observa una suerte de mantel o servilleta con pliegues, dando la impresión de estar mal colocada, el trozo de tela cumple una función ornamental dentro de la composición de la imagen [1]. La luminosidad de la tela compensa el negro profundo de la parte superior que se despliega en arco enmarcando los elementos principales de esta *Naturaleza muerta*. Un plato redondo y metálico reposa inclinado sobre algunos vegetales y una tuna, junto con la línea de la mesa que adivinamos bajo el mantel, el platón forma un ángulo de 35° aproximadamente, la oblicuidad consigue una mejor visión para el espectador sobre el contenido de la superficie redonda y metálica. Los alimentos, su posición en plano inclinado, subrayan entonces una intención de ser observados, puede decirse que están posando. La misma línea en pendiente apunta hacia el *florero-cabeza humana*. Y aunque una *naturaleza muerta* presupone una suspensión del movimiento (después de todo, lo muerto no se mueve), nada pasa. La inclinación alude a una posibilidad, al retirar la tuna o la manzana ubicadas junto al rostro podría desencadenarse el derrumbe, quizás por ello el gesto apretado de ojos y boca del *florero-hombre*, previniendo la amenaza de la precipitación de alimentos contra su mejilla y cuello.

La expresión apretujada de ojos y boca, pudiera interpretarse también como el gesto que intenta denotar un rechazo a los alimentos, negación de la vida pues el que no come no sobrevive por mucho tiempo, vida que se escapa o se transforma por la abertura craneal en ángulo perfecto de 90° que sirve de orificio donde se depositan las blancas flores.

Algo me atrae hacia ese corte perfecto que juega con la simetría de la cabeza, quizás sean las flores que no debieran estar sembradas en aquella incisión realizada en escuadra que ocupa, o más bien retira, dos tercios del hueso frontal y el parietal izquierdo. Este fragmento de la imagen me propone algo: el escape de las ideas, la muerte y la vida que coinciden en un punto de fuga, la incisión de la *cabeza-florero*; espero que en algún momento las blanquecinas flores se tiñan de rojo pues beben sangre en lugar de agua que reposa en el fondo del recipiente que las contiene.

A un mismo tiempo me extraña y comprendo porque no ha sido censurada una imagen como esta, pero recuerdo lo dicho por Román Gubern "[...] existen imágenes que son juzgadas conflictivas, ofensivas o heterodoxas, unas representaciones incómodas que pueden molestar, irritar o escandalizar a algunas personas, que poseen poder para prohibirlas o confiscarlas."¹ Básicamente, supongo, la obra de Witkin no ha molestado a las personas

con poder; tal vez porque en sus imágenes figurativas² logra una mezcla alquimista en que transgresión y academicismo pictórico esquivan la censura. Pero volvamos al asunto medular de estas líneas.

Ahora comparo esta imagen de Joel-Peter Witkin con una pintura de Paul Cézanne [2]. Ambas son naturalezas muertas y hay diferencias. El cuadro de Cézanne me parece que fue creado para ser observado. El observador, para relacionarse con la imagen debe recorrerla, introducirse en ella pero la pintura no sale de su espacio de representación, no hay manera en que sus figuras hagan referencia directa a la realidad del espectador.



2. Paul Cézanne,
Naturaleza muerta con cebollas rosadas,
óleo sobre tela, 1895-1900, 66 cm. X 81 cm.

En eso difieren básicamente. La fotografía de Witkin captura la mirada del *florero-hombre*, aunque negada (puesto que los párpados se hayan cerrados) abre una posibilidad de diálogo directo con el espectador en la medida que saldría (si tuviera abiertos sus



3. Wolfgang Heimbach,
Naturaleza muerta,
óleo sobre tela, s/f. y s/m. *

párpados) de la realidad de la fotografía, su espacio de representación. Esta mirada es casi un *párergon*³ aunque en realidad no llega a serlo del todo.

Ahora observemos esta naturaleza muerta [3], reparando principalmente en que se introduce un personaje humano, cuestión que habíamos señalado como contraria⁴ o no característica del género mismo. Subrayaré que hay excepciones que confirman la regla.

En la Naturaleza muerta de Heimbach [3] el autor introduce un personaje que mira pero aún así hay diferencias con la obra de Witkin. Dentro del cuadro de Heimbach se realiza un ejercicio de miradas contemplativas, el personaje dentro del cuadro mira al banquete inalcanzable. De igual manera que el espectador se encuentra en actitud contemplativa que puede ir de la mesa servida al personaje que anhela degustar las sobras, o hacer un recorrido visual a la inversa.

Ambas miradas, la de la mujer y la del espectador, son contemplativas y convergen en un espacio dentro del universo de la imagen. Pero el personaje de la pintura no puede hacer referencia a la realidad del espectador puesto que no sale de la imagen, la mujer se mueve dentro de la realidad contenida por el marco o límite de la obra artística, es

una mirada *ergon*. Dice Víctor I. Stoichita, autor de *Ver y no ver*, sobre el cuadro de Heimbach, que la contemplación de lo inalcanzable y el deseo frustrado son los ejes en que se ha construido la imagen.⁵ Es el mismo Stoichita quien habla de la tematización de la mirada afirmando que ésta, dentro:

*[...] del campo de la imagen contiene siempre una alusión dirigida al espectador del cuadro [señalando que descifrar] dicha alusión significa acercarnos a la concepción de la imagen e incluso llegar a captar la idea del cuadro.*⁶

Si esto es cierto, y respetando el peso que la mirada tiene dentro de la fotografía, entonces podremos intentar comprender la idea de la *Naturaleza muerta* de Witkin con base en ella.

Enfoquémonos en la idea de un *florero-humano*; aquí el cuerpo humano fragmentado se cosifica al aparecer como si fuera un jarrón, entonces se le transforma en un objeto; sin embargo, la expresión consterna, le devuelve su cualidad de persona. La imagen nos muestra de golpe la realidad, un hombre al que le ha sido separada la cabeza del resto del cuerpo. Cabeza decapitada, sin vida. Rostro que aparece ante nosotros con los párpados abatidos, apretados en un gesto de negación del momento, el de la muerte, el del disparo fotográfico, el de nuestra observación. La impavidez, la nuestra, la no acción ante el hecho que atenta contra nosotros mismos, nuestra naturaleza humana, también es muerte.

Centrándome en la mirada-gesto, ese gesto del rostro que es humano, o cuando menos corresponde a una actitud de seres vivos, animales capaces de expresar emociones; nos hallamos ante un ejemplo de lo que llamo **mirada negada**, con los párpados abatidos ocultando los globos oculares, no sólo eso, aprisionando, así lo indica el gesto de los pliegues alrededor de los ojos, expresando una postura: el deseo de no ver lo que está comenzando a ocurrir.

¿Será posible hablar de una mirada cuando se tienen cerrados los ojos? Yo creo que sí. En el caso de la imagen que nos ocupa, pareciera que el autor manejara una semiosis de la mirada por su antítesis, cuando menos su negación; considero que estamos hablando de opuestos complementarios.

Este par de ojos no miran, se niegan a ver, lo sabemos por la tensión de los pliegues alrededor de las cuencas oculares. Si estuvieran abiertos no mirarían al interior de la fotografía, es decir al universo interno de la misma. Tampoco enfrentarían directamente al espectador; sin embargo, estarían en condiciones de abarcar nuestra realidad, que se halla fuera de la imagen.

En fotografías como esta, el autor no interactúa con el modelo, no puede haber retroalimentación con un cadáver, sin embargo existe una selección del modelo, del gesto⁷; es evidente una manipulación del cuerpo⁸. Witkin lleva al límite la idea de la fragmentación del cuerpo, la hace de manera física, real; y queda representada en sus fotografías. No es que sus imágenes jueguen *a priori* el papel de testigos de la manipulación de cadáveres humanos, simplemente cargan con el estigma de lo real. Y en esta acción de selección y manipulación del modelo se deposita una fuerte carga signífica para la posterior exégesis de la imagen. El género del *bodegón*⁹ se encuentra articulado de tal manera que el observador tiene unas expectativas muy claras¹⁰, y entre ellas no está la aparición de cadáveres de animales, no incluidos en su dieta tradicional. Mucho menos fragmentos del cuerpo humano.

Al encontrar *Naturaleza inmóvil* de Witkin experimento un impacto. Es una imagen que no desearía ver pues transgrede mis códigos tradicionales de lo que debe ser una naturaleza muerta, y la intromisión del cuerpo humano dentro de ella me consterna, en tanto que se vuelve literal. Sin embargo, el hecho de que sea el rostro de ese cadáver [4] el que se niegue a mirar mi realidad, eso es lo que me hace reflexionar sobre mis valores estéticos y morales de lo correcto y lo incorrecto en el arte e incluso en la vida cotidiana.



4. Joel-P. Witkin,
Naturaleza inmóvil,
plata/gelatina, 1992, detalle.

Tal reflexión no viene de manera gratuita, los valores clásicos de la belleza renacentista se oponen de manera directa en la fotografía del artista neoyorquino de una manera muy gráfica. Si se traza una línea divisoria a mitad de la imagen de manera vertical tenemos por un lado los elementos formales del género: comestibles y platón; al otro lado, el *florero-humano*: la transgresión. Son las flores las que trazan un vaso comunicante con el *lugar común* de la belleza y del género en sí. Hay una rama que se extiende del interior del cráneo y, cual brazo extendido, abre la palma de sus pétalos para invadir el área de la convención formal. Recíprocamente, del lado de la transgresión habitan algunas uvas y una granada¹¹ sobre las cuales encuentra soporte y equilibrio la base (cuello) del *florero-cabeza*.

Para dar coherencia y guía al espectador, la **mirada negada** que nos ofrece el autor obtiene un peso absoluto en la puesta en escena de la imagen que cuestiona mis valores como espectador, aún cuando los ojos del hombre no me miran directamente. Enseguida veremos qué puede ocurrir con este tipo de *mirada-gesto negada* en un retrato.

3.1.2. En Retrato de un sátiro

Silenio era un sátiro, preceptor de Dionisio. Un día abrumado por la vejez y el vino, terminó por perderse y ser capturado por unos campesinos quienes le llevaron ante el rey Midas, quien ya le conocía y se alegró mucho de verlo; estuvieron diez días y diez noches de fiesta, tras los cuales el anciano fue devuelto a Dionisio. Éste concedió un deseo a Midas en agradecimiento, el rey pidió el don de transformar en oro todo lo que tocase.

Mitología griega



5. Joel-Peter Witkin, *Retrato de un sátiro*, plata/gelatina, 1992.

Apenas el filo del tronco de un par de árboles flanquea los costados para enmarcar al retratado. Histrión solitario aunque acompañado siempre de su fiel escolta. Se acabó la fiesta, quizás una larga abstinencia les ha secuestrado la dicha al sátiro y a su compañero. Antaño el sátiro mostraba siempre una excesiva actitud sexual con jóvenes ninfas, pero sin brazos o manos con qué acariciar no hay manera de atraparlas. Coronas de cardos aureolan su falta de brazos.

Bosques y campos aún continúan siendo el hogar de esta divinidad menor, casi olvidada por el tiempo y Dionisio. El abandono ha dejado su huella en este personaje. Deseos y recuerdos de las fiestas pasadas construyen el gesto afligido, mirada que tras los ojos se halla perdida y vacía. Ojos que evaden la presencia del espectador, con anterioridad, esos mismos ojos rehuyeron al fotógrafo¹² y su cámara que registró el retrato de un hombre, con su cuerpo incompleto, vuelto sátiro.

Vale la pena acotar que este tipo de retrato, emplea al modelo para representar a un personaje, tal vez para comparársele con él, en tanto las cualidades y atribuciones (morales también) que se le adjudican al personaje emulado.

*[...] en la retratística [pictórica] abundan las figuras disfrazadas que prestan sus rasgos a santos dulzones, alegorías, dioses heroicos y diosas “venúseas” de la mitología. Otras se escudan tras el cargo o la misión que encarnan (son... la musa o el poeta) se ponen de ejemplo, [...] como si buscaran que su suerte impresione [...]*³

Ejemplo de ello es el retrato alegórico que realizó Diego Velázquez: *La adoración de los Reyes Magos* [6] donde empleó como modelo de la Virgen María a su esposa, Juana Pacheco; el rey de edad madura es Francisco Pacheco, suegro del pintor y el rey joven es el mismo Diego Velázquez.¹⁴



6. Diego Velázquez,
La adoración de los Reyes Magos,
óleo sobre tela, 1619, 203 cm. X 125 cm.

Pero, retornemos a la **mirada** del sátiro, misma que nos ha sido **negada** por la más sutil de las negaciones: dirigir las pupilas hacia un lado del interlocutor, evadiendo la confrontación, el diálogo directo, recordemos que la dirección de la mirada nos indica cual es el objeto de atención¹⁵. Durante el primer cruce de miradas, desarrollado entre fotógrafo y modelo la interacción entre ambos sujetos decantó en un desencuentro, tal vez la intención del creador de la imagen fue accionar el obturador en ese instante de mirada esquiva (**mirada negada**) para no enfrentar sus miserias con las nuestras, las de los espectadores; y así no confrontar las glorias pasadas frente a la realidad pacífica y estéril [7] que muestra la imagen.

Al hombre sin extremidades, la personalidad le ha sido secuestrada y le resulta vergonzoso confesarlo; eso percibo de su expresión corporal. Desde luego, el modelo ha aceptado posar, permitió que le fueran colocados en su cabeza los cuernos característicos de la figura del sátiro, las piernas de cabra con sus pezuñas, además está la guinda en su cintura, el delgado cinto de cuero tachando su pecho, las coronas de ramas pendiendo precariamente de sus hombros.



7. Joel-P. Witkin,
Retrato de un Sátiro,
plata/gelatina, 1992, detalle.



8. Joel-P. Witkin,
Retrato de un Sátiro,
plata/gelatina, 1992, detalle.

Y alrededor, la naturaleza, un amplio campo de pastizal para su rebaño [8], al lado del hombre-sátiro el fiel compañero del hombre, subrayo esto "amigo del hombre" que no de la divinidad menor griega; aquel ser mitológico que encarnara, otrora, la fuerza vital de la naturaleza¹⁶. Como si el sátiro estuviera siendo degradado a simple hombre mortal.

Hay algo de humillante en esta personificación, al menos me lo parece; la inclinación leve de la cabeza sumada a la mirada que se rehúsa a dirigir sus ojos al frente me hablan de ello. Por un lado, la vergonzosa exposición de la anormalidad física del hombre, característica que lo calificó para ser empleado como modelo y personificar al sátiro; y por otro, la apocada disminución del sátiro vuelto pastor de rebaños, estático, sin un atisbo de la fuerza vital que debiera representar.

La clave de esta hermeneusis nos la proporciona el mismo Stoichita quien habla de la tematización de la mirada¹⁷ afirmando que ésta, dentro:

*[...] del campo de la imagen contiene siempre una alusión dirigida al espectador del cuadro [señalando que descri-
frar] dicha alusión significa acercarnos a la concepción de la imagen e incluso llegar a captar la idea del cuadro.*¹⁸

Si esto es cierto, y respetando el peso que la mirada tiene dentro de la fotografía¹⁹, entonces podremos intentar comprender más a fondo las intenciones que tuvo su autor con base en ella.

Alguien sale a nuestro encuentro, el fiel amigo del hombre: el perro, un animal sin pedigrí, mestizo, custodia a su amo y no sólo eso; nos encara con calma, sentado, apacible, en espera, y con una mirada serena dirigida hacia la cámara fotográfica [9]. No puedo decidir cuál de las dos miradas me conmueve más, pero ambas me resultan tristes



9. Joel-P. Witkin,
Retrato de un Sátiro,
plata/gelatina, 1992, detalle.

[7 y 9]. Lorenzo Vilches señala en su texto, *La lectura de la imagen*, que "[...] Ser y parecer son como la luz y el tiempo para la cámara. Los fotógrafos emplazan el mundo cultural de lo visual sobre la dependencia de lo real."²⁰ Y esta afirmación es fundamental para comprender el *Retrato de un sátiro* de Witkin; en la medida que la mitología gestada alrededor del sátiro, sumada a una actualización del mito contextualizado en la realidad contemporánea de se hombre sin extremidades, confronta nuestro universo cultural. ¿De qué manera? Lo explicaremos a continuación.

Cuando el fotógrafo toma a este individuo sin piernas ni brazos, invistiéndolo como un sátiro opone ambas condiciones, la del universo cultural de lo visual y toda la significación que encierra la figura del sátiro; frente a la realidad del modelo seleccionado que posa junto a su perro dando paso a que nos cuestionemos ¿dónde quedó la lujuria del Sátiro, la fiesta? Insisto, quizás no haya más ninfas a quienes perseguir, con quienes desfogar toda la actitud sexual y de lascivia características de un sátiro.

Ahora centrémonos en ese cuadrúpedo (guardián del sátiro) él custodia la cualidad de humano de su amo, ayudándolo a transitar por el mundo mortal con sus emociones de frustración y dolor. Ambas miradas se hallan hermanadas, aunque una nos evada (**mirada negada**), y la otra nos encare; este par de miradas reflejan abandono y tal vez vergüenza, dolor y complicidad, apoyo entre ambos seres. Visto así, lo divino ya no parece tan seductor, el cielo y la tierra se han unido; con deslucido resultado.

El pelaje de las patas de cabra parece deslustrado, pezuñas en reposo colocan al sujeto sentado sobre una piedra, pareciera hablar de lo cansado que está el sátiro de su vida. La fotografía titulada *Retrato de un sátiro* no podía ser más estática, los personajes principales reflejan una especie de estancamiento. La no movilidad del sátiro,

resulta contraria a lo que suponemos que es su condición natural, puesto que debiera mostrarnos lo que significa la vitalidad, siendo preceptor o padre putativo de Dionisio²¹, la celebración, el vino, los placeres carnales, la persecución a las jóvenes ninfas o ménades (no por nada a los hombres que persiguen a adolescentes se les llama sátiros), todo esto implica movimiento.

Al contrario, la imagen que nos ocupa denota y connota solamente quietud, cansancio, apatía por la vida, abandono, rechazo a enfrentar su realidad con un simple gesto, la **negación de la mirada** de nuestro personaje central: el sátiro.

El acto de negar la mirada se refuerza cuando el otro ser capaz de mirar e interactuar con el operador de la cámara durante la sesión fotográfica es un perro, y él, sí mira al frente, lo hace con una mirada que encara al fotógrafo; es decir, que también nos encarará a nosotros los observadores de la imagen. Este animal no mira agresivamente, espera, quizás a que su amo termine de posar y deban marcharse, no se encuentra en actitud de defender a su dueño y compañero; sencillamente está ahí sentado mirándonos en lugar de su amo, es un animal pasivo que sin embargo complementa a su dueño, refuerza la presencia del hombre-sátiro y le da sentido y privilegia al personaje principal del retrato. Este perro no es ornamental como lo fueran otras mascotas en retratos pictóricos, como el realizado por Diego Velázquez conocido con el nombre de *El cardenal-infante don Fernando de Austria cazador* [10]. Este perro forma parte de la composición, realza la figura principal: don Fernando de Austria.



10. Diego Velázquez,
*El cardenal-infante don Fernando de
Austria cazador*,
óleo sobre tela, 1632-1636, 191 cm. X 107 cm.



11. Joel-P. Witkin,
Retrato de un Sátiro,
plata/gelatina, 1992, detalle.

Sin embargo, el perro que aparece junto al sátiro creado por Witkin, no sólo se halla ahí al lado del sujeto principal, ese perro acompaña a su dueño, mucho más que con su presencia física, **[11]** emocionalmente se solidariza con su amo; al menos es la impresión que me deja cuando mira hacia la cámara, en tanto que el sátiro nos niega su atención.

Ahora veamos cómo articula Joel-Peter Witkin otra fotografía auxiliándonos de la mirada, esta vez la que interpela directamente al espectador.

3.2. La mirada que interpela

3.2.1. En Perro cornucopia



12. Joel-Peter Witkin,
El resultado de la guerra: perro cornucopia, plata/gelatina, 1984.

En esta imagen el título cobra una importancia relevante pues ayuda a comprender el sentido de la foto, es un *párrergon*²², un anclaje, un principio o llave para abordar el significado de la imagen. Por tal razón debe conocerse el significado de la palabra *cornucopia*. Según el Diccionario de la Lengua Española significa "[...] vaso que tiene forma de cuerno, desbordante de frutas y flores con que se simbolizaba la abundancia."²³ La imagen y la palabra son medios de comunicación diferentes sin embargo pueden apoyarse y complementarse como ya lo ha destacado Jaques Derrida²⁴, cuando señala al título de una obra como un *párrergon*. El título, desde luego, no se encuentra dentro de la obra misma, sin embargo pertenece a ella, la modifica, es un anclaje que permite orientar una comprensión de la misma, mas cercana a las intenciones de su autor, en este sentido forma parte de las precomprensiones y prejuicios que nos ha señalado la hermenéutica²⁵.

Ahora bien, ya conocemos el título de la obra: *El resultado de la guerra: perro cornucopia*; queda, entonces, acercarnos a la imagen. La figura principal es un perro mestizo (callejero), sus entrañas fueron sustituidas por nabos, uvas y otros frutos. Una circunferencia de huesos, músculos y pelaje enmarca el relleno del cuerno de la abundancia [13].



13. Joel-P. Witkin,
Perro cornucopia,
plata/gelatina, 1984, detalle.

A escasos centímetros de los alimentos se aprecia el pene del animal que enfatiza la suplantación, tomar el cuerpo de este ser, antes vivo, "amigo del hombre", para cosificarlo como un recipiente útil para rellenarlo con frutos y vegetales.

Continuemos describiendo la fotografía. Un arco artificial de luz, resultado del rayado de negativos²⁶, enmarca la silueta del perro que aparece tendido con pacífico abandono. Las blancas patas delanteras estiradas y ligeramente cruzadas a la altura de las muñecas. La cabeza levantada con un poco de esfuerzo. La boca y la nariz, negras; línea oscura que se extiende difusa hacia el ojo izquierdo que mira directamente al espectador [14].



14. Joel-P. Witkin,
Perro cornucopia,
plata/gelatina, 1984, detalle.

Al reunir texto e imagen, en específico "[...] un detalle [en la imagen] puede plantearse [...] en relación con el título del cuadro. Si lo tomamos literalmente, deberá relacionarse con el contenido del cuadro."²⁷ Siguiendo por esta línea de hermeneusis, «El resultado de la guerra: perro cornucopia» sumado a la imagen [12], de manera literal "el resultado", al cual alude el título, es el cadáver de un perro al que le han sido arrancados sus órganos vitales, para ser sustituidas sus vísceras por comida, rellenándolo cual cuerno de la abundancia.

Sin embargo, la imagen argumenta más, encara directamente al espectador como si le señalara una culpabilidad, la de "la guerra". No debemos echar de lado las reflexiones que el género de la *naturaleza muerta* despierta como reflejo de las sociedades de la sobreabundancia y los excesos²⁸ y los sentimientos de desasosiego y culpabilidad que tales dinámicas económicas despiertan.

Tales reflexiones son sugeridas por el fotógrafo mediante la mirada del occiso animal que interpela al espectador, incriminándonos de manera pacífica, los ojos del cuadrúpedo acusan sin reclamar, pide ayuda ante el umbral del dolor, la **mirada-gesto** puesta en juego en esta imagen es la **que interpela** directamente al espectador. Saliendo de su espacio de representación esta es una mirada *párergon*.

Daré voz a Michel Foucault quien habla sobre el sistema de miradas puesto en juego en el cuadro "Las Meninas o la familia real" del pintor Diego Velázquez [15], "[...] la mirada del pintor, dirigida más allá del cuadro al espacio que tiene enfrente, [conduce a que...] el contemplador y contemplado se intercambi[en] sin cesar[...] el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito."²⁹ Habrá en el caso del "perro cornucopia", tantos culpables a quienes incriminar por la imagen, como personas miren la fotografía de Witkin.



15. Diego Velázquez,
La familia real o Las meninas,
óleo sobre tela, 1656-1657, 318 cm. X 276 cm., detalle.

La mirada que interpela, sumada a la postura de las patas y el hueco de su cuerpo rebozante de alimentos; y el anclaje del título, *perro cornucopia*, es decir la abundancia de la cual nos mantenemos imaginariamente los espectadores. Todos estos elementos entran en juego para señalarnos el sentido del mensaje; de la idea, las intenciones del fotógrafo.

Dentro de la imagen hay tres elementos: la mirada, las patas y el orificio en el cuerpo del perro; éstos dibujan un triángulo equilátero que construye el significado de la imagen apoyado en el texto de su título. La oposición del texto y la imagen provocan una calculada confusión en el orden de las cosas y del mensaje mismo.

El empleo que hace el fotógrafo del recurso de la mirada es muy diferente al que realiza Edouard Manet en su autorretrato [16]. Señala Víctor Stoichita sobre el mismo cuadro que el pintor se representa "[...] no tanto «como es» sino «como quiere mostrarse» lo revela la propia pintura."³⁰ Mira directamente al frente, hacia el lugar en que será contemplado por el espectador; se deja observar bajo el escudo de la representación, su propia autorrepresentación, eligiendo y adjudicándose la identidad con la que desea ser apreciado y conocido para la posteridad, no es gratuito que colocara paleta de colores y pincel en sus manos.



16. Edouard Manet,
Autorretrato,
óleo sobre tela, ca. 1879, 83 cm. X 67 cm.

En el caso del *perro cornucopia* no hay decisión de cómo ser visto o recordado, su cuerpo no fue suyo cuando el obturador de la cámara parpadeó. Quizás por eso consterna. No importa si en realidad murió arrollado por un auto al tiempo de echar una última mirada al amo que se marcha hacia el trabajo en el transporte público.

Irrelevante resulta si murió lentamente y por ello el gesto y la mirada parecen suplicantes. Importa la manera en que terminó siendo representado y la idea o pensamiento que terminó significando y sobre todo la forma en que su mirada articula el mensaje, arroja indicios de lo que pudiera ser la intención del autor; de igual manera que el título de la obra juega un papel primordial en este caso particular.

El fotógrafo Joel-Peter Witkin trastocó y transgredió las convenciones del género de la *naturaleza muerta* y el ejercicio de la mirada como elemento detonante de la posible *hermeneusis* del espectador, pero aboquémonos a una nueva fotografía y veamos la interpretación que podemos dar a un retrato donde se retoma a la **mirada-gesto** que **interpela**.

3.2.2. En Retrato de un enano



17. Joel-Peter Witkin,
Retrato de un enano, plata/gelatina, 1987.

¿Es éste el retrato de un enano?, ¿qué podemos conocer de este sujeto a través de esa imagen? Algo inquietante rodea a este enano y no es la singularidad de su fisonomía. Puede deberse a la artificialidad de los fondos; esa especie de ciclorama que finalmente no oculta el entramado a rayas que deja traspasar la luz. Tal vez la falta del torso del caballo de juguete o sencillamente el que apoye esa cabeza contra el precario ciclorama. El busto escultórico al que le ha sido secuestrado gran parte de su rostro y no conforme con ese acto, una cinta negra rodea el área de los ojos.



18. Joel-P. Witkin,
Retrato de un enano,
plata/gelatina, 1987, detalle.



19. Joel-P. Witkin,
Retrato de un enano,
plata/gelatina, 1987, detalle.

En su mano derecha, el modelo sostiene el aro que une las patas traseras con la cabeza del caballo de juguete. El tamaño del enano, la obesidad de sus piernas [18] denuncian un conflicto de sentido en una *lectura literal* de lo visual, provocando una pregunta, ¿para qué un juguete que no se puede usar? La cintura del modelo dificulta la posibilidad de introducirse en el aro [19], quizás sea una falla de apreciación mía, y sí pueda jugar a ser un caballo salvaje. "[... *La imagen*] privilegia el ver y cuando tiene como tema el pensamiento, lo hace visible [...] deducimos lo invisible de lo visible."³¹ Siendo así, la nueva idea que me viene a la mente me exhorta a reflexionar sobre

las etapas de la vida: la infancia significada por el juguete que, curiosamente, nos da la espalda [19] su mirada nos es negada; el enano en etapa intermedia de la vida y, por último, el futuro trunco de un cuerpo que no ha de desarrollarse con normalidad, representado por el busto con ojos vendados y las piernas luciendo en su amplia longitud.

Largas piernas que se extienden desde la esquina superior derecha de la imagen hasta casi tocar la esquina inferior [20]. Son altas y rasgadas³² piernas de maniquí —esto lo adivino no queda suficientemente claro—, ambas extremidades subrayan poderosamente la diferencia entre el modelo y el espectador (también con el fotógrafo); un cuerpo con desarrollo anormal enfatizado por la oposición de cuatro elementos secuenciados; un juguete antiguo, un enano (el retratado), un retrato escultórico ajado y un par de piernas interactúan en un silencio anónimo, cuando menos tres son anónimos: el caballito, esas piernas esbeltas y la escultura niegan el rostro porque carecen de identidad. Sólo el enano aparece en plenitud y con una identidad, ya que es el motivo de este retrato. No importa el antifaz este tiene otra función en la cara del retratado, no se trata de ocultar una identidad, lo que el sujeto es, queda representado, su realidad está impresa en la imagen, su esencia quedó suspendida en el tiempo que es la imagen fotográfica.



20. Joel-P. Witkin,
Retrato de un enano,
plata/gelatina, 1987, detalle.

Como nos ha señalado Pedro Azara, autor al que hemos recurrido en el apartado 2.3, un retrato consiste:

[...] en la interpretación que el artista realiza de una persona y de su personalidad, de su cargo y de las cargas que asume y que le afectan. La interpretación la realiza a partir de la observación crítica de la pose y de la expresión que el modelo adopta [...] La obra resultante [el retrato] debe evocar convincentemente los rasgos externos y la vida interna del modelo³³ [...] pues el retrato ofrece el único testimonio visible sobre la existencia del hombre.³⁴

El retrato que realizó el fotógrafo Bill Brandt nos muestra a un hombre, René Magritte [21], que es un pintor; de hecho sostiene un afiche de uno de sus cuadros *El hijo del hombre* (René Magritte) con un personaje típico de la obra de este artista: el hombre con sombrero de hongo, él mismo aparece vestido con una indumentaria similar, encara directamente al fotógrafo y su cámara, y sabe que le hemos de mirar los espectadores. Existe un acuerdo tácito o explícito, no lo sabemos, entre autor y modelo para hacer una síntesis de lo que es la personalidad del retratado, René Magritte. El fotógrafo nos habla de los *cargos y cargas que afectan a su modelo*, todo gracias a una pose y la selección exacta de la utilería que aportará información sobre la identidad de ese hombre. De igual manera, toda la utilería que aparece en el *Retrato de un enano*, de Witkin, ayuda a significar y transmitir una idea de la personalidad de ese hombre.



21. Bill Brandt,
Retrato de René Magritte,
plata/gelatina, 1966.

Por ello se hace necesario preguntarse ¿cómo se presenta ese hombre ante nuestros ojos?, ¿qué nos dice de sí mismo y qué nos dice el fotógrafo de ese sujeto? El modelo aparece con la cabeza cubierta por un velo de novia que sujeta con su mano derecha [18 o 22] junto al aro del caballo de juguete, reliquia de la infancia que no abandona su cuerpo. Una especie de corsé ornamentado con encajes contiene su robusto torso, además de unas medias coquetamente adornadas que se pierden dentro de los oscuros y diminutos zapatos negros, haciéndolo parecer un anacrónico bufón de la corte. Pero existe algo dignificante en su postura, una actitud de dejarse mirar con aplomo, casi con deferencia.



22. Joel-P. Witkin,
Retrato de un enano,
plata/gelatina, 1987, detalle.

Quizás se deba a la manera en que desea ser visto el modelo y que de alguna manera y a pesar del vestuario proporcionado por el fotógrafo, este último rescate con su cámara, el gesto adusto del enano [22]; mostrándolo capaz de encarar su presente y su realidad, sosteniendo un fuste en su mano izquierda, el enano no amenaza con éste, si fuera necesario lo haría; parece lucirlo en señal de que puede defenderse con él.

Witkin ha declarado que con su trabajo muestra con determinación el amor y redención necesarios para "[...] encontrar la maravilla y belleza de la gente considerada por la sociedad como dañina, sucia, disfuncional o miserable."³⁵ Joel-Peter Witkin pretende, según ha declarado en ruedas de prensa, relacionarse con las personas que retrata no con un fin de explotación, sino con la intención de dar a conocer la parte más profunda y desconocida de ellos sin pretender despertar el morbo de quienes mirarán sus fotografías, ni recrearse en el dolor ajeno; sencillamente desea enfrentarnos con la realidad de lo diferente, la otredad, negándonos, frente a estas personas, la oportunidad de una actitud escapista, distintiva de las sociedades contemporáneas.³⁶

Y precisamente es un aire de dignidad, a pesar de la parafernalia, lo que siento en este retrato, y considero que se debe principalmente a la manera en que el enano nos mira directamente a los ojos (hablo de **la mirada que interpela**), a todos y cada uno de los que nos plantamos frente a su retrato. Después de todo, señala Víctor Stoichita:

*[...] Las imágenes en perspectiva suponen la presencia del espectador, que queda implicado [...] por el cuadro [la foto] mism[a], al tiempo que su figura acaba adquiriendo una función centralizadora.*³⁷

La fotografía es la técnica que se fundamenta en la perspectiva, todo su diseño óptico –en la cámara y la ampliadora– gira en torno y funciona bajo esta conceptualización de conseguir una aparente visión natural del ojo humano.

Falta por señalar de esta imagen un detalle en el rostro del enano, un antifaz [23] que podría considerarse una forma de ocultar la identidad en tanto que, aspecto contradictorio, a un retrato corresponde mostrar quién es el sujeto fotografiado. Debiera evocar los rasgos externos del modelo y esta imagen parcializa los rasgos de su cara.



23. Joel-P. Witkin,
Retrato de un enano,
plata/gelatina, 1987, detalle.

Pero no nos dejemos llevar por una primera impresión, en este caso el antifaz no creo que tenga como uso primario cubrir o disfrazar; por el contrario, me parece que ornamenta a la mirada, la realza a través del contraste, los pequeños ojos del hombre, oscuros y profundos en su iris y pupila se enfatizan y cobran fuerza, rodeados por el luminoso antifaz. Así, la **mirada que nos interpela** atrae la atención hacia ese punto del rostro, los ojos. El rostro y el cuerpo pueden estar ligeramente volteados hacia la derecha de los observadores de la imagen, pero las pupilas nos muestran cuál es el punto hacia el que dirige su atención el pequeño hombre: somos nosotros (anteriormente el fotógrafo); y él, sencillamente mostrándose sin complejo, señalando con la utilería cuál es la realidad de *su vida interior*, como diría Pedro Azara. Si para Witkin la mirada no tuviera la relevancia que denota y subraya en fotografías como esta, no tendría inconveniente en permitir a los ojos de la escultura mostrarse ante la cámara.

Por otro lado, la deformidad del cuerpo del enano, sobre todo en lo que respecta a su falta de cuello, enrudece sus facciones; sin embargo, la indumentaria que porta suaviza su cuerpo e incluso su identidad, no me parece que lo ridiculicen. Considero, por el contrario, que es una persona con la que se puede entablar una conversación amena, que no se muestra con una agresividad autodefensiva; a pesar de su fuste en la mano, más bien este objeto complementa al corcel de juguete; aún así, podría servir como arma de defensa, sólo cuando se diera el caso.

Ahora veamos qué uso puede dar Joel-Peter Witkin a la *obstrucción de la mirada* en otra versión de una *Naturaleza muerta* o *Still life* (vida inmóvil), así como en el *Retrato de John Kane*.

3.3. La mirada obstruida

3.3.1. En Banquete de tontos³⁸



24. Joel-Peter Witkin,
Banquete de tontos, plata/gelatina, 1990.

Las dos naturalezas muertas que hemos visto en los apartados anteriores: *Still life (Naturaleza inmóvil)* y *El resultado de la guerra, perro cornucopia*; nos permiten imaginar historias. Antes y después del disparo fotográfico hubo y hay algo que ocurre dentro del mundo de la imagen y llega al espacio de apreciación del espectador, ocurren los cruces de miradas que ya hemos señalado en el capítulo dos de este texto³⁹. Estas naturalezas muertas son imágenes estáticas y meramente contemplativas como pudieran serlo la mayoría de las obras creadas bajo este género. En *Banquete de tontos [24]* ocurre algo similar y nuevamente encuentro que es a través de la **mirada**, esta vez **obstruida**, como se articula el sentido de la obra.

Existen diferencias entre una mirada filtrada y una obstaculizada. En el retrato de Berthe Morisot [25], realizado por Manet puedo ejemplificar la diferencia. Recurriré nuevamente a Stoichita para subrayar lo distinto. "*Berthe sostiene frente a su rostro un abanico, a través del cual su mirada filtrada enfoca el mundo de la realidad.*"⁴⁰ En primera instancia la mujer retratada decide "filtrar su mirada" pero aún así traspasa el límite de la imagen para ver al espectador directamente, es una mirada *párergon*. La manera que propone Witkin para increpar al espectador a través de la mirada es la anulación de la misma, por medio de la obstrucción.



25. Edouard Manet,
Berthe Morisot,
óleo sobre tela, 1872, 60 cm. X 45 cm.

Dentro de la variedad de fragmentos de cuerpo humano el único ser capaz de mirar se haya al centro de la imagen. Un poco más atrás del pie y las uvas. Sus piernas se encuentran a un par de racimos de distancia de la mano con dedos tumefactos y ennegrecidos que parecieran realizar un saludo al tentáculo del pulpo [26]. El pequeño cuerpo reposa entre uvas y granadas, al fondo de lado izquierdo para el espectador, más uvas y granadas en buen estado.



26. Joel-P. Witkin,
Banquete de tontos,
plata/gelatina, 1990, detalle.

Mientras al extremo contrario un fragmento de pierna, de la pantorrilla hasta el pie, se recarga en algo que parece un tronco o un brazo levantado, coronado por una mano que se yergue un tanto amedrentando y un poco imperial, señalando hacia el afuera del espacio de representación [27]. Al otro lado del tronco-brazo, y quizá haciendo contra peso para mantener el equilibrio de la mano, se muestra la cabeza y la espalda del recién nacido recargado sobre el mismo a manera de almohada.



27. Joel-P. Witkin,
Banquete de tontos,
plata/gelatina, 1990, detalle.

Sin embargo, el cuerpo se escurre, no logra aparecer completamente sentado. Luce a plenitud la larga herida de la autopsia ya zurcida [28]. Una diminuta mano aparece a un lado del torso dando la impresión de sostener con dificultad el peso del bebé. Esta *naturaleza muerta* de Witkin es la que mayor uso del contraste en el claro oscuro maneja. En el centro de la imagen abunda la luz, alrededor la oscuridad germina con pequeños atisbos de gris en lo que debiera ser la mesa que sostiene el banquete. Dicha oscuridad enmarca artificialmente la escena, ubica nuestra atención en los alimentos, en el cadáver del recién nacido y su herida [28].



28. Joel-P. Witkin,
Banquete de tontos,
plata/gelatina, 1990, detalle.

La mano del extremo superior (derecho para el espectador), la cabeza del niño muerto y la mano que toma el tentáculo del pulpo forman una línea diagonal que atraviesa la imagen de izquierda a derecha o viceversa; y mediante el diseño de sombras y luminosidad (que Witkin consigue por medio de la manipulación del negativo y del proceso de positivado)⁴¹ se estructuran las instrucciones para recorrer la imagen o centrarse en algo en específico. Estos diseños de raspado de negativos cumplen la función de enmarcar, son otro tipo de *párergon*, a un tiempo cumplen una función estética, es un agregado a la imagen, al proceso de captura de la imagen, se adiciona después; durante el proceso de positivado. Es un marco artificial, dentro de la fotografía, que sin embargo no pertenece propiamente a ella, es un marco adicional al encuadre.

*El **párergon** inscribe algo que se agrega exterior al campo propio [...] pero cuya exterioridad trascendente no viene a [...] lindar con [...] estrecharse contra el límite mismo e intervenir en el adentro sino en la medida en la que en el adentro falta.*⁴²

Y estos enmarcados artificiales, adicionados tras el disparo fotográfico, Witkin ha considerado que le hacían falta al adentro de algunas de sus imágenes, entre ellas al "Banquete de tontos satisfechos"⁴³ y se los ha adicionado rayando sus negativos, aplicándoles cera, realizando procesos de virado.

Falta hablar de lo que me punza (*punctum*)⁴⁴ en la imagen, primero me atrae la rajada del torso que sube hasta, posiblemente, la garganta. Sobre la herida, cae la barbilla; los labios en posición de lactancia, succionando un pezón imaginario. Sobre la nariz y los ojos, la venda [29]. No importa hacia donde podrían mirar esos ojos si estuvieran descubiertos, sino que a pesar de la muerte y la autopsia, se les niega la posibilidad de ver, hablamos de una **mirada obstruida**.

A su alrededor, la realidad que le acompaña al frágil cadáver, es dura, le ha sido negada la oportunidad de crecer al tamaño de los fragmentos de cuerpo adulto que le rodean, es un ser sin futuro, por eso le han cegado los ojos con el artilugio de una cinta anudada por detrás de su cabeza.



29. Joel-P. Witkin,
Banquete de tontos,
plata/gelatina, 1990, detalle.

El vendar los ojos al cadáver de un bebé se haya minimizado y al mismo tiempo, subrayado, por todo un compendio de transgresiones al género de la *naturaleza muerta*. El hombre occidental no practica el canibalismo. En esta imagen, el lugar común, la convención de la *naturaleza muerta* queda roto y se desmorona al presentar como platillos principales fragmentos de cuerpo humano.

Una mano terrorífica amenaza al espectador, y nos encara. Parece desempeñar el papel de una omnipresencia, extensión de los ojos que no pueden mirar; pero el espectador sí puede recorrer la imagen. Puede apreciar los dedos de la mano que se mantiene por sobre la cabeza del niño y apuntan hacia el afuera de la imagen, la realidad del espectador. Nuevamente se crea un vínculo con el afuera, como con *el perro cornucopia*, pero esta vez la interpelación no es suave, entraña mayor acusación y despierta una culpabilidad más ácida. Como si cada espectador fuera invitado a ese *Banquete de tontos satisfechos*⁴⁵ y pretendieran disfrutar de un canibalismo metafórico en el que los hombres se devoran unos a otros, tontos satisfechos, autosplicentes.

A pesar de que la **mirada** se encuentra **obstruida** por completo a instancias de una venda, la cual pareciera anular la identidad del infante al ocultar los rasgos esenciales de su rostro, aún bloqueada, la mirada trasciende precisamente por estar obstruida arbitrariamente.

De lo anterior emerge el impacto de este tipo de **mirada: la obstruida**, no se halla velada como los ojos de Berthe Morisot [25] por un delgado abanico de encaje; ese niño está imposibilitado a responder, está siendo violentado aún después de la autopsia. Y lo que más puede herirnos a los espectadores es que ese pequeño indefenso pudiera ser todos o ningún espectador. Este par de diminutos ojos que sólo podemos intuir, adquieren una fuerza similar que circunda la idea de la identidad que también es tema de *El hombre con el sombrero de hongo* [30] de René Magritte. Una identidad es robada gracias a la obstrucción de la mirada, si rescatamos la idea popular de que "los ojos son el espejo del alma" y el alma nos constituye como individuos. Cuando no existe rostro específico, todos podemos ocupar el lugar del personaje dentro de la imagen. Ya sea el hombre con el sombrero de hongo o el recién nacido con la venda en los ojos de Joel-Peter Witkin, debemos cuestionarnos entonces, si nos gustaría ocupar el lugar de ese pequeño cadáver que forma parte de las viandas de algún *tonto satisfecho* de sí mismo.



30. René Magritte,
El hombre con el sombrero de hongo,
óleo sobre tela, 1964, 64 cm. X 48cm.

3.3.2. En John Kane



31. Joel-Peter Witkin,
John Kane, plata/gelatina, 1984.

Un rostro oculto, una máscara bidimensional en forma de "T" que se antepone al verdadero, que además se halla vendado, es un rostro bloqueado, inapreciables resultan las facciones de esta persona. Una aureola incompleta se expande en tres sobre su cabeza, en realidad son una tríada de arcos dibujados. Igual de artificiales son las líneas curvas como ficticia es su mirada, máscara que encubre la identidad aunque un nombre baile al calce del retrato: John Kane, ¿qué tanto puede decir un nombre sobre una persona?, a dichas palabras se les debe dotar de cualidades y características, un nombre no es una identidad, para obtener más información podemos recurrir al retrato fotográfico.

Contrario a los retratos del sátiro y del enano que hemos seleccionado para esta *hermeneusis*, de ellos no conocemos los nombres, pero algo sabemos de esas personas, nos lo declaran sus retratos. Un nombre simplemente forma parte de la identidad de un individuo, sin embargo, no aporta mayor información de la vida interior de esa persona. Por lo tanto, la interpretación de esta imagen debe apoyarse, nuevamente, en el *párreron* título: *John Kane*, por alguna razón esta vez conocemos el nombre de pila, el fotógrafo nos proporciona este dato y debemos buscar comprender ¿para qué?

Tal vez se trate de "[...] causar una calculada confusión en el orden de las cosas y en el transcurso de los hechos [...] de la presentación comunicable, de lo indecible, de lo inadvertido y de lo invisible en lo visible [...]"⁴⁶ hacer visible el ámbito de lo privado, de la vida sexual; aterrizar en temas de género de manera digna, sin apostar por el morbo, mostrando dignamente la dualidad que vive John Kane. Un nombre de hombre sin la certeza de un rostro único y propio. Witkin, como ya hemos comentado procura encontrar la belleza de los modelos que retrata y mostrarlos con toda la dignidad posible a través de su obra.



32. Joel-Peter Witkin,
John Kane,
plata/gelatina, 1984, detalle.

Hablemos de la vestimenta de John, usa un corpiño con sus pequeñas copas rellenas de un abstracto busto masculino [32]. El cuerpo del modelo delgado, sin músculos pronunciados, los brazos escuálidos dibujan una inacabada circunferencia que se cierra hacia abajo con unos puños encontrados calzando una especie de guantes de piel o gamuza de corte rústico; la pose señala una intención de fuerza, remedo de masculinidad inconsistente con la sugerida presencia de unos pechos de mujer.

Más abajo un desdibujado pene blanquecino, libre de vello púbico aparece, insinuado, casi sin detalles [33]. Rasgos físicos de hombre y mujer se enfrentan para hablar de un hombre que no se asume genéticamente como tal, con un deseo de transformación, quizás por ello el doble rostro.



33. Joel-Peter Witkin,
John Kane,
plata/gelatina, 1984, detalle.

Sin mayor parafernalia un fondo desnudo de escenografía, oscuro, llano y parco obliga a obtener la mayor información posible de la figura central, John Kane. Un negro absoluto se pronuncia delineando la figura del modelo, luego la oscuridad se degrada en grises, casi blancos, para enmarcar nuevamente al modelo; los espectadores debemos concentrar nuestra atención en el sujeto retratado, no existe escape posible, nuestra visión es centralizada por estos recursos de la imagen creados por el fotógrafo.

Los rayones del negativo, las líneas informes armonizan la composición del retrato que no es simétrico, si bien el modelo se ubica al centro de la imagen, la postura del cuerpo está ligeramente en tres cuartos, mientras que el rostro está colocado de frente al espectador.

Siempre regreso al rostro, tal vez por la línea en "U" formada por los brazos que me obligan a recorrer la imagen con planeado diseño hacia la parte de la cabeza donde, si intento desviar la mirada hacia la parte superior, nuevamente unos arcos me devuelven al punto intermedio ubicado entre ambos semicírculos [34 y 35].



34. Joel-Peter Witkin,
John Kane,
plata/gelatina, 1984, detalle.



35. Joel-Peter Witkin,
John Kane,
plata/gelatina, 1984, detalle.

Más importante aún, me retumba la falsedad de la mirada del modelo, lo horizontal de sus labios, lo recto y alargado de esa nariz que desconozco, a ciencia cierta, si es de John Kane, ese fragmento de rostro adherido, semejante a una máscara; esta careta bien pudiera ser un recorte de una fotografía del mismo Kane.

La duda traspasa al retrato y germina en mi cabeza. ¿quién eres?, o ¿quién deseas ser? Hermafrodita, transexual, travestí, un hombre en un cuerpo de mujer; existen tantos matices en cuestiones de género. La indefinición por definición pudiera ser la respuesta.

Nuevamente retorno al rostro, cuando menos al área que debiera mostrar las facciones de John, un retrato tendría que presentarnos al sujeto retratado⁴⁷ desde sus rasgos físicos hasta sus rasgos de carácter. Sin embargo este retrato me ofrece un nombre a cambio de un rostro y no quedo satisfecha. En efecto, cuento con sus rasgos de carácter pero me hace falta reconocerlo físicamente, un cuerpo completo presentado en todas sus partes, cuando menos en las que se considera muestran gran parte de la identidad de cualquiera, para mí, el rostro es fundamental.

De John sólo puedo interpretar que nos miente, se miente a sí mismo, oculta su rostro con vendas que tal vez cubren heridas indelebles; también es posible que sencillamente los vendajes ayuden a sostener la máscara en forma de "T" (de Travesti, transexual, de Tal vez..., de tal vez estoy elucubrando de más) [36]. La máscara muestra un rostro ajado, de un viejo o una anciana, rostro ambivalente, sus rasgos no denotan si masculinidad o feminidad, en realidad parece andrógino; lo que resulta innegable es la edad madura de ese fragmento de cara sobre impuesto al verdadero rostro tridimensional oculto dos veces: primero por los vendajes y después por la máscara [36].



36. Joel-Peter Witkin,
John Kane,
plata/gelatina, 1984, detalle.

A pesar de que la careta nos proporciona una mirada que interpela directamente al espectador es una situación aparente, lo que realmente nos muestra es **la obstrucción de la mirada** real, evidencia el engaño, la falsedad; insinuando una vida ambivalente, donde lo que se ve externo en realidad oculta lo interno.

No hay declaración inamovible, quizás por que en lo humano las definiciones suelen ser muchas cosas menos inmóviles e impermutables, últimas y definitivas. Después de todo cuando el espectador se obstina en explicar una imagen consigue simplemente procrear sus propios fantasmas⁴⁸, señalaría Ralf Konersmann autor de un texto que habla sobre la visibilidad del pensamiento en la imagen artística.

Volviendo al retrato que nos ocupa, resulta imposible entrar en contacto con la mirada real, con el original y sin careta, el ser humano auténtico. ¿Quién eres John Kane? ¿Cómo confiar en alguien que no nos permite leer la información vital para la comunicación humana que una mirada proporciona en la cotidianidad de lo social? ¿Porqué negarnos la posibilidad del cruce de nuestras miradas?

En el retrato hecho a John Kane la mirada se halla realmente perdida en la profundidad de la máscara, es la **mirada obstruida**. Nunca habrá un encuentro real entre nosotros, su mirada y la mía; se ha sembrado un obstáculo que nos separará por siempre, al modelo y los observadores de la fotografía.

Si analizamos la costumbre del género del retrato, pueden prescindirse de algunas partes del cuerpo, pero el rostro no es una de ellas. Incluso suelen mirar de frente directamente al espectador, como ocurre en el retrato de *El bufón don Diego de Acedo* realizado por Diego Velázquez [37]. Costumbre que ha sido trasladada a la fotografía, sobre todo en la amateur, al momento del disparo fotográfico, el operador de la cámara de retratos familiares frecuentemente solicita que los modelos miren hacia la cámara.



37. Diego Velázquez,
El bufón don Diego de Acedo,
óleo sobre tela, 1644,
107 cm. X 82 cm.

Incluso hay ejemplos de retratos que se ciñen a mostrar simplemente los ojos del modelo como el autorretrato de Edgar Degás [38]. Lo cual implica que, para muchos, los ojos pueden contener y representar gran parte de la identidad de una persona. Razón por la cual el retrato de John Kane me confunde, me genera desatinos e incomprensiones, pues no creo estar obteniendo la información suficiente sobre su persona. Su mirada se presenta obstaculizada, un rostro artificial encara al espectador en lugar del modelo.



38. Edgar Degas,
Autorretrato,
sanguina sobre papel, 1854-1856, 26 cm. X 20,5 cm.

Por ello, sólo queda la duda en nuestro cruce de miradas, y quizás un silencio sugerido por la frialdad de esa **mirada obstruida**, artificial. Entonces, vuelvo a pensar en las intenciones del autor de esta imagen, la manera en que decidió retratar a esta persona. Al obstruir la mirada real de ese hombre, Witkin la significó, depositó en ella una poderosa carga de significados para poder comprender los rasgos de su carácter, así como los cargos y cargas sociales que marcan la identidad que puede englobar el nombre de John Kane.

Hemos llegado al final de la *hermeneusis* de seis fotografías, seleccionadas de la obra de Joel-Peter Witkin, en las que hemos considerado, la mirada-gesto, se postula como importante auxiliar detonante para la comprensión y *exégesis* de la imagen. Ahora es momento de pasar a las conclusiones de este texto.

Notas:

1. Román Gubern, *Patologías de la imagen*, Barcelona: Anagrama, 2004, p. 11.
2. Dice Gubern sobre las imágenes figurativas que son "[...] un producto social [...] una negociación entre lo perceptivo y lo cultural, lo óptico y lo convencional. Y por ello, sus estridencias sociales pueden derivar [en...] transgresiones culturales que vulneran los códigos figurativos consolidados por la tradición." Román Gubern, *op. cit.*, pp. 11-12.
3. Véase sobre el tema del *párergon* y la mirada-gesto negada supra, pp. 30 y 31.
* La ficha técnica completa de esta obra no aparece dentro del libro de Víctor I. Stoichita, *Ver o no ver, La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Siruela, 2005, lugar del que hemos obtenido la imagen; sin embargo, debido a la relevancia que guarda dentro de ese mismo texto, así como para el desarrollo argumental de esta tesis decidimos incluirla, aún sin los datos completos que no pudieron obtenerse por ningún otro medio.
4. Véase supra, pp. 39 y 40.
5. Víctor Stoichita, *Ver y no ver, La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Siruela, 2005, p. 22.
6. Víctor Stoichita, *op. cit.*, p. 16.
7. Véase supra **diagrama 1**, p. 21; en especial el cruce de miradas "A".
8. Asunto del que podemos dar cuenta gracias a la declaración hecha por el autor durante una entrevista con Michael Sand. "Me quedé cuatro días adicionales en la Ciudad de México, cuando estuve haciendo la imagen del *Hombre de vidrio* porque no lograba encontrar el cuerpo que requería [...] Me pasaron una llamada telefónica de que habían recogido a cuatro hombres [...] Me dirigí al hospital con mi intérprete [...] Uno de los muertos había sido atropellado por un automóvil, y no estaba en muy buenas condiciones. Otro de los hombres ya era una persona de edad, no me resultaba. Otro más había muerto de las cuchilladas recibidas [...] El último de los cadáveres, era de un punk el cual visualmente no me resultaba muy interesante [...] cuando vi al último de los cuatro cadáveres, dije, con este me quedo [...] Allí estoy en una habitación con ese cadáver: Lo estoy tratando de posar [...]" Michael Sand, "*Entrevista a Joel-Peter Witkin*", [en línea] en: Zone Zero, de lo análogo a lo digital. (1995: México) en: [«http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin/jpwdefault2.html»](http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin/jpwdefault2.html) [Consulta: 18 de mayo de 2005].
9. Véase sobre el género del bodegón y naturaleza muerta lo dicho en supra, p. 38.
10. En pintura: los cuadros con comida y bebida, cacharros de cocina y de servicio, es decir lo que se guarda en el almacén de provisiones o en la cocina,

así como lo que se emplea para poner la mesa así como las representaciones de flores, frutas y fruteros, pescaderías y aves muertas son los motivos que se consideran adecuados del género de la *naturaleza muerta*. Véase en particular la introducción de Ingvar Bergstrom, *op. cit.*, pp.9-21.

11. No podemos olvidar que la granada es considerada un símbolo de lo sexual y lo carnal. Véase *supra*, p. 40.

12. "[...] Algunos retratados bajan la mirada [o la rehuyen al voyeur, bien sea el fotógrafo o el futuro espectador...] como si estuvieran perdidos en sus pensamientos [...] pero todos se exponen franca y voluntariamente, y se saben, pues observados." Pedro Azara. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, col. Hipótesis s/n, 2002, p. 148.

13. Pedro Azara. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, col. Hipótesis s/n, 2002, p. 149.

14. Xavier Costa Clavel. *Museo del prado. Pintura Española*. Barcelona: Escudo de Oro y Museo del Prado, 2005, p. 39.

15. Véase sobre la Kinesia y la direccionalidad de la mirada *supra*, p. 22.

16. Véase Wikipedia. "Sátiro" [en línea] en: Wikipedia, la enciclopedia libre (última versión: Julio 2003: España) en: «<http://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%Altiro>» [Consulta: 27 de noviembre de 2007].

17. Aún si Stoichita se refiere al cuadro pictórico, igualmente puede aplicarse su aseveración en la fotografía.

18. Victor Stoichita, *op. cit.*, p. 16.

19. Véase *supra* subcapítulo 2.3. "El cruce de miradas en fotografía", p. 25-31.

20. Lorenzo Vilches. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. México: Paidós, col. Comunicación núm. 11, 1991, p. 14.

21. Véase Wikipedia. "Sátiro" [en línea] en: Wikipedia, la enciclopedia libre (última versión: Julio 2003: España) en: «<http://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%Altiro>» [Consulta: 27 de noviembre de 2007].

22. Véase *supra*, p. 30.

23. *Diccionario de la lengua española, gramática y verbos*. Colombia: Sevisa, 1995, p. 167.

24. "[...] ¿qué es el páre-*ergon*?, es el concepto de notar [...] define lo que viene a agregarse [...] sin formar parte de [la obra en sí, el *ergon*...] y no obstante, sin ser absolutamente extrínseca [...] fuera-de-obra «coadyuvantes» que no están ni fuera ni adentro." Jaques Derrida. *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós, col. Espacios del saber núm. 13, 2001, p. 66.

25. Sobre la precomprensión, círculo hermenéutico y el prejuicio véase *supra*, pp. 5-6.

26. "Al paso de los años, él [Witkin] ha desarrollado un complicado y celoso proceso para efectuar sus impresiones [...] Witkin raya los negativos, luego los imprime en papel seda para rizar la textura de la imagen, dando la impresión de unos borrosos específicos y una calidad eterna. Finalmente, cubre las fotografías con cera caliente y las vuelve a recalentar, y las pule." Cintra Wilson. "Los reversos nacen no se hacen" [en línea] en: Zona 10, *Grandes maestros de la fotografía: Joel Peter Witkin* (2005: México) en: «<http://www.zona10.com.mx/autores/Joel%20Peter%20Witkin/index.htm>» [Consulta: 18 de mayo de 2005].

27. Ralf Konersmann, René Magritte. *La reproducción prohibida. Sobre la visibilidad del pensamiento*.

México: Siglo XXI, 1996, p. 59.

28. Véase *supra*, p. 39.

29. Michel Foucault. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias Humanas*. México: Siglo XXI, 2005, p.14.

30. Víctor Stoichita, *op. cit.*, p. 58.

31. **Passim**, Ralf Konersmann. *René Magritte. La reproducción prohibida. Sobre la visibilidad del pensamiento*. México: Siglo XXI, 1996, pp. 21-25.

32. Rasgadas por el esmerado proceso de positivado que el fotógrafo realiza para su obra.

33. Los subrayados son míos.

34. Pedro Azara. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, col. Hipótesis s/n, 2002, p. 147.

35. Cintra Wilson. "Los verdaderos perversos nacen, no se hacen" [en línea] en: Zona 10, Grandes maestros de la fotografía: Joel Peter Witkin (2005: México) en: <http://www.zona10.com.mx/autores/Joel%20Peter%20Witkin/index.htm> [Consulta: 18 de mayo 2005].

36. Manuel Santos (*et al.*) "Luces y sombras de Witkin en Madrid" [en línea] en: Fotocultura (Publicado el 12/6/2003: España) en: http://www.fotocultura.com/noticias/notidDetalle.php?accion=dDetalle¬icia_id=424 [Consulta: 18 de mayo 2005].

37. Víctor Stoichita. *Ver y no ver, La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Siruela, 2005, p. 20.

38. El título original de la imagen es *Feast of Fools* que puede traducirse como Fiesta, festín o banquete de tontos o necios; nosotros optamos por "Banquete de tontos", aunque también puede interpretarse la

palabra *Fools* por su voz inglesa parónima *fulls* que se traduce como lleno, satisfecho, completo, pleno; por lo que también puede considerarse como un juego de palabras cuya traducción final sería "Un banquete de tontos satisfechos".

39. Véase *supra* **diagrama 1**, p. 21.

40. Stoichita, *op. cit.*, p. 35.

41. Véase sobre los procesos de positivado de Witkin también a Manuel Santos (*et al.*) "Luces y sombras de Witkin en Madrid" [en línea] en: Fotocultura (Publicado el 12/6/2003: España) en: http://www.fotocultura.com/noticias/notidDetalle.php?accion=dDetalle¬icia_id=424 [Consulta: 18 de mayo 2005].

42. Jaques Derrida. *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós, col. Espacios del saber núm. 13, 2001, p. 67.

43. Véase *supra* nuestra traducción del juego de palabras empleado por el fotógrafo para titular esta naturaleza muerta en la nota número 38, p. 89.

44. Véase sobre el tema del *punctum* a Roland Barthes en: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. España: Paidós, col. Comunicación núm. 43, 1999, pp. 63-65.

45. Nuevamente debemos apoyarnos fuertemente en el título de la fotografía, el título-*párrergon*.

46. Ralf Konersmann, René Magritte. *La reproducción prohibida. Sobre la visibilidad del pensamiento*. México: Siglo XXI, 1996, p. 60.

47. Véase *supra* sobre la definición que dimos del retrato fotográfico, p. 33.

48. Ralf Konersmann, René Magritte. La repro-

ducción prohibida. Sobre la visibilidad del pensamiento. México: Siglo XXI, 1996, p. 27.

Conclusiones

*Vuélvete ya, piadoso dardo, y mírame,
hazme verdad de un golpe de tu vista.
No rehuyas mis ojos más, negrura,
que bien sé yo que esa ceguera mira.*

Tomás Segovia.
Negrura.

*P*ara poder hablar de la mirada como detonante de la *hermeneusis* en la obra fotográfica de Joel-Peter Witkin hay que plantear primero una condicional. Debe existir dentro de la imagen algún elemento capaz de mirar: una persona, un animal, alguna escultura o representación de algún ser; que cuente con ojos. Debe quedar claro que sin este tipo de presencias dentro de la fotografía no puede realizarse una *exégesis* de la imagen a partir de la mirada-gesto.

La *mirada* obstaculizada, la que interpela y la negada; le permiten al fotógrafo dirigirse al espectador y entrar en dinámicas de interacción que van más allá de lo evidente, y el manejo que hace de la mirada-gesto le ayuda a estructurar un discurso que supera lo literal y obvio en la imagen para dar paso a la exposición de la idea, del pensamiento del autor, manifiesto sobre la fotografía.

Debe puntualizarse que la hermenéutica –para los fines de esta tesis– ha sido el marco teórico idóneo que posibilita un acercamiento personal. El acto de la interpretación permite hablar de lo que la imagen le dice al espectador, al mismo tiempo que exige una investigación que sustente la *hermeneusis* individual, sin perder el sentido que el autor depositó en su creación.

El pensamiento del autor y sus ideas llegan al intérprete de su obra de una manera aparentemente contradictoria pues él enfrenta conceptos y lugares comunes (valiéndose de citas visuales, referencias a estilos pictóricos y fotográficos), y, es a partir de la introducción de algún elemento (o elementos) que logra romper con el orden preconcebido aprendido culturalmente.

Cuando se realiza una contextualización de la mirada con respecto a los elementos circunscritos en la imagen misma, el *ergon*; se pueden encontrar guías que permiten interrogar a la imagen, pensarla con mayor profundidad. Por otro lado, debe señalarse el destacado papel que juega el *párergon-título* para acercarse a un significado de la fotografía más apegado a las intenciones de Witkin. Desde luego no en todas las imágenes el título tiene un peso tan importante.

Lo que aparentemente no está dado en la imagen entra en contacto con la experiencia individual del público, del cual exige una reflexión para conseguir una *exégesis* cercana a la idea del autor.

En la lectura de la imagen, partiendo de la mirada –del modo de mirar, es decir el gesto–, Witkin consigue que el espectador entre y salga del espacio de representación de la imagen, en algunos casos, la misma mirada de alguna persona o animal se encuentra en

posibilidad de sugerir una invasión al espacio de apreciación del espectador. Lo cual abre un espacio de interacción, entre el autor y el espectador por medio de la imagen fotográfica; y dentro del espacio de representación, destaca la importancia que Witkin adjudica a la mirada.

Se puede afirmar la importancia que la mirada posee en la obra de este fotógrafo. El hecho queda evidenciado cuando Witkin se ocupa no sólo de dirigir la pose del modelo, incluida la dirección en que éste debe mirar; sino que además se esmera en ocultar, cubrir, obstaculizar, velar, subrayar, enmarcar o negar la mirada. Y lo hace por medio de diferentes artilugios: máscaras, antifaces, vendas, pañoletas traslúcidas o completamente opacas; bien sea rayando en el negativo el área de los ojos, y no sólo de los sujetos principales en sus retratos, también en la utilería y otros individuos o animales dentro del encuadre fotográfico.

Desde luego, estoy consciente del margen de aportación que puede tener un modelo cuando participa voluntariamente en el acto fotográfico; sin embargo, quien se encarga de accionar el obturador de la cámara finalmente es el fotógrafo; y por supuesto, aquel que termina seleccionando el negativo para trabajarlo con sus elaborados procesos de positivado y obtener la imagen final, es el mismo Witkin. Pero esto sólo puede decirse en cuanto a los retratos hechos a modelos con vida.

Cuando hablamos de *naturalezas muertas*, cuando menos las realizadas por el fotógrafo estadounidense, otro es el parámetro de interacción entre sus modelos y él. No solamente se encuentra en condiciones de manipular al negativo, sencillamente selecciona y manipula, sin oposición o aportación posible de sus modelos, en la medida que, si bien fueron capaces de mirar, ya no pueden ejercer su voluntad en su condición de cadáveres.

Por ello considero que el artista tiene conciencia de la importancia que la mirada guarda en la comunicación no verbal humana, y hace uso de este recurso para armar el contenido de sus imágenes. No le cubre los ojos a los cadáveres por un acto de pudor o anonimato, existen retratos que ha realizado de cadáveres en los cuales no cubre sus ojos. Witkin ejerce una elección en la exposición y postura en que coloca a los cadáveres, igualmente lo hace al cubrir o subrayar una mirada-gesto.

Para relacionarse con las posibilidades discursivas de la mirada contenidas en estas imágenes hace falta mirar, dejarse mirar, decir y sobre todo pensar. Con este texto pretendimos mostrar que puede gestarse una interpretación hacia la obra, en general, de Joel-Peter Witkin; a partir del contacto de miradas entre espectador y sujeto retratado subrayando el peso de la mirada-gesto como elementos de *semiosis* para poder acceder al significado de la imagen, propuesto por el artista estadounidense.

Para finalizar este texto señalaré, además, que el uso de la mirada-gesto como llave de entrada a la interpretación de una imagen puede aplicarse, no sólo al extenso de la obra del artista que nos ocupó, igualmente puede utilizarse para realizar una *hermeneu-sis* de la obra de otros artistas visuales. Queda por tanto abierta la puerta para realizar una interpretación a partir de la tipología de la mirada-gesto propuesta en este texto.

Fuentes de consulta

Bibliografía

AA. VV.

México. *Visión pictórica*. México: PEMEX-Gas y Petroquímica Básica, 1998, 249 pp.

ABBAGNANO, Nicola.

Diccionario de filosofía. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, 1206 pp.

ACEVEDO, Esther [et al.]

En tiempos de la Posmodernidad. México: Dirección de Estudios Históricos-INAH, Univ. Iberoamericana, CONACULTA y Difusión Cultural UAM, 1989, 116 pp.

AZARA, Pedro.

El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente. Barcelona: Gustavo Gili, col. Hipótesis s/n, 2002, 156 pp.

BAQUÉ, Dominique.

La fotografía plástica. Un arte paradójico. Barcelona: Gustavo Gili, col. fotografía s/n, 2003, 284 pp.

BARTHES, Roland.

"Retórica de la imagen" en: Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces, España: Paidós, 1995, pp. 29-47.

—————, Roland.

La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía. España: Paidós, col. Comunicación núm. 43, 1999, 200 pp.

BEUCHOT, Mauricio.

Hermenéutica, lenguaje e inconsciente. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1989, 134 pp.

———, **Mauricio.**

Tratado de hermenéutica analógica: hacia un nuevo modelo de interpretación. México: Ítaca y UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1997, 204 pp.

———, **Mauricio.**

Perfiles esenciales de la hermenéutica. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, col. Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas núm. 26, 2005, 117 pp.

BERGSTROM, Ingvar.

Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII. Madrid: Diana e Ínsula, 1970, 128 pp.

BERISTÁIN, Helena.

Diccionario de Retórica y Poética. México: Porrúa, 1985, 497 pp.

BORHAN, Pierre.

Joel-Peter Witkin. D disciple and master. Nueva York: Fotofolio, 2000, 119 pp.

BURKE, Peter. (coord.)

"Iconografía e iconología" en: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona: Crítica, pp. 43-57.

CELANT, Germano.

Witkin. Italia: Scallo, 1996, 272 pp.

COSTA SAGALES, Joan.

La fotografía entre sumisión y subversión. México: Trillas, 1991, 171 pp.

COSTA CLAVEL, Xavier.

Museo del Prado. Pintura Española. Barcelona: Escudo de Oro y Museo del Prado, 2005, 126 pp.

DAVIS, Flora.

El lenguaje de los gestos. La comunicación no-verbal. Argentina: Emecé, 1975, 244 pp.

DERRIDA, Jacques.

La verdad en pintura. Argentina: Paidós, col. Espacios del saber núm 13, 2001, 346 pp.

Diccionario de la lengua española, gramática y verbos.

Colombia: Sevisa, 1995, 791 pp.

DUBOIS, Phillipe.

El acto fotográfico, de la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, col. Paidós comunicación núm. 20, 1986, 187 pp.

FOUCAULT, Michel.

Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias Humanas. México: Siglo XXI, 2005, 375 pp.

FONTCUBERTA, Joan.

El beso de Judas. Fotografía y Verdad. Barcelona: Gustavo Gili, 1997, 185 pp.

FREUND, Gisèle.

La fotografía como documento social. Barcelona: Gustavo Gili, 1993, 207 pp.

FLUSSER, Vilém.

Hacia una filosofía de la fotografía. México: Trillas, SIGMA-Biblioteca Internacional de Comunicación, 2004, 78. pp.

GADAMER, Hans-George.

Estética y hermenéutica. Madrid: Tecnos, 2001, 308 pp.

GAUTHIER, Guy.

Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido. Madrid: Cátedra, col. Signo e imagen núm. 2, 1986, 248 pp.

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús.

La imagen narrativa. Barcelona: Paraninfo, 1994, 340 pp.

GOMBRICH, Ernst H.; HOCHBERG, Julian; BLACK, Max.

Arte, percepción y realidad. Conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer, 1970. Barcelona: Paidós, Comunicación núm.3, 1993, 173 pp.

GUBERN, Román.

Patologías de la imagen. Barcelona: Anagrama, 2004, 147 pp.

GUIRAUD, Pierre.

La semiología. México: Siglo XXI, 1997, 133 pp.

HERNÁNDEZ AGUILAR, Gabriel (comp.)

Figuras y estrategias. Entorno a una semiótica de lo visual. México: Siglo XXI y Univ. Autónoma de Puebla, 1994, p. 37.

KANIZA, Gaetano.

Gramática de la visión. Percepción y pensamiento. Barcelona: Paidós, Comunicación núm. 22, 1986, 342 pp.

KONERSMANN, Ralf.

René Magritte. La reproducción prohibida. Sobre la visibilidad del pensamiento. México: Siglo XXI, 1996, 82 pp.

LIZARAZO ARIAS, Diego.

Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes. México: Siglo XXI, col. Diseño y comunicación, s/n, 2004, 250 pp.

NAGAR, Carole y RITCHIN, Fred. (eds.)

México visto por ojos extranjeros. 1850-1940. Nueva York: Norton & Company Inc. y Banamex, 1993, 320 pp.

NEWHALL, Beaumont.

Historia de la fotografía. España: Gustavo Gili, col. Fotografía s/n, 2002, 326 pp.

ORTIZ MARTÍNEZ, Mario.

Las formas simbólicas, los modos de ver y la democratización del Arte. México: UNAM-ENAP, 1992, s/p.

ORTIZ MONASATERIO, Pablo (ed.)

Retratos de mexicanos. 1839-1989. México: Fondo de Cultura Económica, 1991, 87 pp.

PARRY JANIS, Eugenia.

Joel-Peter Witkin. París: Nathan, col. Photo Poche núm. 49, 2000, s/p.

PAZ, Octavio.

Instante y revelación. México: Fondo Nacional para Actividades Sociales, 1982, s/p.

PICAUDÉ, Valérie y ARBÁIZAR, Philippe.

La confusión de los géneros en fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, col. Fotografía s/n, 2004, 207 pp.

PIERANTONI, Ruggero.

El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión. Barcelona: Paidós, col. Comunicación núm. 15, 1984, 189 pp.

PRETTE, Carla María y DE GIORGIS, Alfonso.

Historia ilustrada del arte. Historia, lenguajes, épocas, estilos. Madrid: Susaeta, 2004, 241 pp.

RAMÍREZ CABRERA, Antonio.

La fotografía y su relación con la pintura. México: el autor, 1989, 65 pp.

RIBEIRO, Gerardo (ed.)

V Bienal Iberoamericana del Arte. México y la Naturaleza Muerta o Bodegón. México: Ediciones de Comunicación, Instituto Cultural Domecq e INBA-SEP, 1986, 225 pp.

RICO BOVIO, Arturo. (et al.)

Benjamín Domínguez. El cuerpo en la mirada. México: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2003, 140 pp.

ROSADO SILVA, Gabriel.

Estética de lo grotesco, un acercamiento a la obra de Joel-Peter Witkin. México: el autor, 2003, 104 pp.

RUY-SÁNCHEZ, Alberto (prol.)

Historia del ojo. Arturo Ribera. México: La Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1991, 71 pp.

STOICHITA, Víctor.

Breve historia de la sombra. Madrid: Siruela, 1999, 495 pp.

—————, Víctor.

Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista. Madrid: Siruela, 2005, 98 pp.

TIBOL, Raquel.

Ser y ver. Mujeres en las artes visuales. México: Plaza y Janés, 2002, 296 pp.

VALENZUELA ARELLANO, Sandra.

Sobre la mesa, acerca del género de la naturaleza muerta. Obra fotográfica. México: el autor, 2005, 50 pp.

WITKIN, Joel-Peter.

The Bone House. Hong Kong: Palace Press, 1998, s/p.

Hemerografía

AAVV.

"Arte y realidad" en: 150 años de fotografía, México, Salón de la Plástica Mexicana, agosto-octubre de 1989, s/p.

ALVARADO, Ileana.

"Revisión sobre la historia del tema" en: De frutas, verduras y otras cosas, naturalezas quietas. Costa Rica: Museos Banco Central, 1998, s/p.

CASTELLANOS, Alejandro.

"*Fotógrafos contemporáneos. Joel-Peter Witkin*". en: Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, México: UNAM-ENAP, núm. 12, 1991, p. 93.

CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA.

"Joel-Peter Witkin. (Abril-Junio de 1988)" Barcelona: Ministerio de cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1988, 107 pp.

CENTRO NACIONAL DE LA FOTOGRAFÍA PALACIO DE TOKIO.

"Joel-Peter Witkin. (septiembre-noviembre 1989)". París: Centre National de la Photographie Palais de Tokyo, Direction générale des Beaux-Arts du Madrid, 1989, s/p.

DELIENS, Cristine.

"Cómo nos vemos nosotras" en: Cómo nos vemos nosotras, México: IFAL, s/p.

DIEGO, Estrella.

"Cámaras maravillosas y naturalezas inmóviles" en: Los géneros de la pintura. Una visión actual, Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y promoción Artística, Ministerio de Cultura, Iberia y Centro Atlántico de Arte Moderno, 1994, pp. 75-85.

GALERÍA BAUDOIN LEBON.

"Joel-Peter Witkin. Aeuves récentes 1998-1999. (19 de enero-19 de febrero de 2000)" París: Galería Baudoin Lebon, 2000, s/p.

INFINITO LTD GALLERY.

"Witkin. Flowers of evil, flowers of morality. 4 de abril-mayo 2002." Italia: Infinito Edizioni, 2002, s/p.

MONSIVÁIS, Carlos.

"El retrato contemporáneo en México 1" en: El retrato contemporáneo en México. Exposición colectiva de Guillermo Ceniceros, Enrique Estrada y Pedro Meyer, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, Museo Álbar y Teresa de Carrillo Gil, 1978, s/p.

OLIVARES, Rosa.

"El último Cuadro" en: Los géneros de la pintura. Una visión actual, Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y promoción Artística, Ministerio de Cultura, Iberia y Centro Atlántico de Arte Moderno, 1994, pp. 13-29.

PHOTO VISIÓN.

"Joel-Peter Witkin" en: Photo Visión, Madrid: Photo Visión núm. 19, 1988, s/p.

RAMÍREZ, Juan Antonio.

"Retratos, alegoría, espejos..." en: Los géneros de la pintura. Una visión actual, Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y promoción Artística, Ministerio de Cultura, Iberia y Centro Atlántico de Arte Moderno, 1994, pp. 33- 42.

SAYAG, Alain.

"Gisèle Freund" en: Fotografías de Gisèle Freund, México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Ediciones Mar y Tierra, 1994, s/p.

Fuentes electrónicas

ARENAS CAMARILLO, Rocío.

"La hermenéutica" [en línea] en: Noemágico: un lenguaje hacia otro entendimiento (subido el 15 de enero de 2007: México) en: «<http://noemagico.blogia.com/2007/011501-la-hermeneutica.php>» [Consulta: 4 de julio de 2007].

BEUCHOT, Mauricio.

"Perfiles esenciales de la hermenéutica: hermenéutica analógica" [en línea] en: Crítica y teoría, proyecto ensayo hispánico (creado de 1997-2005: Universidad de Georgia, EE. UU.) en: «<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/hermeneutica.htm>» [Consulta: 7 de abril 2005].

CÁRCAMO VÁZQUEZ, Héctor.

"Hermenéutica y análisis cualitativo" [en línea] en: Revista de Moebius, revista de epistemología en ciencias sociales, cuatrimestral. (núm. 23 publicado el 14 de abril de 2005: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales: Chile.) en: «<http://www.moebio.uchile.cl/23/carcamo.htm>» [Consulta: 19 de abril 2005].

CONTRERAS, Eva M.

Joel-Peter Witkin: "No soy una persona oscura, sólo trato de ser realista" [en línea] en: Babab, revista de cultura, núm. 20 (publicado en julio de 2003: España) en: «<http://www.babab.com/no20/witkin.php>» [Consulta: 28 de marzo de 2007].

DE LA CORTINA MONTEMAYOR, Elena Díez.

"Hermenéutica" [en línea] en: Cibernous, filosofía en red. (Última versión: 2002) en: «<http://www.cibernous.com/glosario/alaz/hermeneutica.html>» [Consulta: 2 de junio 2006].

GARCÍA PAVÓN, Rafael.

"La imagen o el ser como presencia en la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer" [en línea] en: Razón y palabra, primera revista especializada en comuni-

cación. (núm. 26 publicada en abril de 2002: México) en: «<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n26/rgarcia.html#18>» [Consulta: 4 de julio 2007].

MUÑOZ, Ana.

"Comunicación no verbal: el lenguaje del cuerpo" [en línea] en: Sappiens, la comunidad del conocimiento. (Publicado el 8 de noviembre de 2005.) en: «<http://www.sappiens.com/sappiens/comunidades/psicarti.nsf/Comunicaci%C3%B3n%20no%verbal:%20el%20lenguaje%20del%20cuerpo/C87D230EEB4F70E1C125703F006131EC?opendocument>» [Consulta: 20 de octubre de 2007].

PINAZO, Daniel.

"Comunicación no verbal" [en línea] en: Psicología de la comunicación (última versión: agosto de 2007: España) en: «<http://www.uji.es/~pinazo/comunica.html>» [Consulta: 20 de octubre de 2007].

PIZÁ, Arturo.

"Entre los dioses y el SEMEFO" [en línea] en: Todo, noticias extranjeras (última versión: Julio 2002) en: «<http://www.tne.net.au/matt/witkin1.htm>» [Consulta: 7 de abril 2005].

SAND, Michael.

"Entrevista a Joel-Peter Witkin" [en línea] en: Zonezero, magazine, fotógrafos en: «<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin/jpwdefault2.html>» [Consulta: 18 de mayo de 2005].

SANTOS, Manuel (et al.)

"Luces y sombras de Witkin en Madrid" [en línea] en: Fotocultura (publicado el 12 de junio de 2003: España) en: «http://www.fotocultura.com/noticias/notidDetalle.php?accion=detalle¬icia_id=424» [Consulta: 18 de mayo 2005].

VIDELA, Doifel.

"La unidad conceptual de una disciplina centenaria" [en línea] en: Zonezero magazine, Detrás de la lupa: ¿pintores o fotógrafos? (publicado el 23 de junio de 2003: México) en: «<http://www.zonezero.com/magazine/articles/doifel/doifel04sp.htm>» [Consulta: 31 de enero 2007].

WIKIPEDIA.

"Hermenéutica" [en línea] en: Wikipedia, la enciclopedia libre (última versión: julio 2003: España) en: «http://es.wikipedia.org/wiki/Hermen%C3%A9utica#Hermen.C3.A9utica_filol.C3.B3gica» [Consulta: 7 de abril 2005].

WIKIPEDIA.

"Sátiro" [en línea] en: Wikipedia, la enciclopedia libre (última versión: julio 2003: España) en: «<http://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%Altiro> » [Consulta: 27 de noviembre de 2007].

WILSON, Cintra.

"Los verdaderos perversos nacen, no se hacen" [en línea] en: Zona 10, Grandes maestros de la fotografía: Joel Peter Witkin (2005: México) en: «<http://www.zona10.com.mx/autores/Joel%20Peter%20Witkin/index.htm>» [Consulta: 18 de mayo 2005].



*Más rápido que el día va tu mirada
arrinconando horas y dejando ecos
nidos y palabras de la creación
meciéndose.*

*Homero Aridjis.
Más rápido que el pensamiento.*