

## Entre la originalidad, la copia y la repetición: relecturas de la Historia del Arte en la producción artística de Joel Peter Witkin

*Between originality, copy and repetition: re-readings of Art History in the artistic production of Joel Peter Witkin*

Alexis Navas Fernández

Universidad de Málaga, España  
alexis\_navas\_fernandez@hotmail.com

Original recibido: 19/08/2022

Dictamen enviado: 08/09/2022

Aceptado: 17/10/2022

### Resumen

En el presente estudio veremos cómo se ha puesto en cuestión el concepto de originalidad por distintos teóricos y artistas desde la segunda mitad del siglo XX. En un primer momento veremos cuál ha sido su desarrollo dentro del pensamiento francés contemporáneo (Jaques Derrida, Roland Barthes y Michael Foucault) para posteriormente centrarnos en su desarrollo dentro de la crítica de arte norteamericano (Douglas Crimp y Rosalind Krauss). Seguidamente pasaremos a analizar distintas prácticas apropiacionistas desarrolladas en el ámbito de la fotografía contemporánea, para ello examinaremos la obra de Sherrie Levine, Richard Prince, Vicent Leo Robert y Cindy Sherman. Finalmente, dentro de este contexto, pasaremos a examinar la práctica artística del fotógrafo Joel-Peter Witkin, para ello nos centraremos principalmente en tres de sus obras más conocidas: *Las Meninas (self portrait after Velázquez)* (1987), *Gods of heaven and earth* (1988) y *Woman once a bird* (1990). Con este recorrido pretendemos dilucidar si la apropiación funciona como mero reflejo de la obra de referencia o estos trabajos desarrollan una identidad propia. Otra cuestión que intentamos aclarar es en qué medida representan una postura crítica en el ámbito artístico.

**Palabras clave:** apropiacionismo, Witkin, intertextualidad, copia, original.

**Abstract**

*In this study we will see how the concept of originality has been questioned by different theorists and artists since the second half of the 20th century. We will first look at its development within contemporary French thought (Jaques Derrida, Roland Barthes and Michael Foucault) and then focus on its development within American art criticism (Douglas Crimp and Rosalind Krauss). We will then move on to analyze different appropriationist practices developed in the field of contemporary photography, examining the work of Sherrie Levine, Richard Prince, Vincent Leo Robert and Cindy Sherman, and finally, within this context, we will examine the artistic practice of the photographer Joel-Peter Witkin, focusing mainly on three of his best-known works: Las Meninas (self portrait after Velázquez) (1987), Gods of heaven and earth (1988) y Woman once a bird (1990).*

**Keywords:** *Appropriationism, Witkin, intertextuality, copy, original.*

**Introducción**

El concepto de originalidad lo encontramos unido al de novedad e innovación a partir del Romanticismo, como ruptura de las reglas preestablecidas y de la tradición, si bien debemos tener en cuenta que en épocas anteriores su significado estaba vinculado a su etimología como origen; así durante el Renacimiento y el Barroco el concepto de originalidad se entendía como una continuación del trabajo de los autores clásicos (Martin, 2006, p. 284). También debemos tener en cuenta que antes del Romanticismo no existía una distinción tan clara como la tenemos hoy en día entre el original y la copia y no solamente en el arte bizantino con la repetición prácticamente invariable del mismo modelo. Dentro de la obra de Leonardo da Vinci lo podemos ver en las 60 versiones que existen de la *Gioconda*, algunas de las cuales intervino el propio artista o las 43 que existen de *La Virgen de las Rocas*, lo mismo sucede con otras obras de Tiziano, Rafael o Perugino incluso un autor posterior como Corot llega a firmar imitaciones realizadas por otros pintores (Morón, 1998, p. 119).

Durante el último tercio del siglo XX un grupo bastante heterogéneo de fotógrafos va a desarrollar su práctica artística a partir de imágenes preexistentes por medio de la intertextualidad, la cita y la apropiación; un proceso de crítica de la representación basada en la construcción de imágenes a partir

de otras. Dicha práctica arranca a mediados de la pasada centuria con la obra de Rauschemberg, Boltanski, Richter y Warhol entre otros (Chevrier y Lingwood, 2004, p. 257). En la obra de Andy Warhol se advierte a principios de los años sesenta con sus serigrafías en tela o papel; estereotipos de los medios de comunicación que recorta, encuadra, amplía y repite<sup>1</sup> en un proceso que arranca de Duchamp (García, 1989, p. 96). En esta misma época Richter, en 1962, empezó a plasmar en tela imágenes extraídas de revistas (Chevrier y Lingwood, 2004, p. 249).

El concepto que va a poner en cuestión la idea de originalidad va a ser la intertextualidad. Esta se basa en la afirmación de que todos los textos e ideas existen dentro de un terreno común de relaciones (Clippinger, 2002, p. 247) y es desarrollada principalmente por Jacques Derrida, Roland Barthes y Michel Foucault.

Derrida (1971) ataca el sistema logocéntrico occidental, el cual privilegia el habla, otorgándole un lugar preeminente sobre la grafía:

La época del logocentrismo es un momento de la borradura mundial del significante: entonces se cree proteger y exaltar al habla, pero sólo se está fascinado por una figura de la tecne. Al mismo tiempo se menosprecia la escritura (fonética) porque tiene la ventaja de asegurar un mayor dominio al borrarse: al traducir lo mejor posible un significante (oral) para un tiempo más universal y más cómodo; la auto-afección fónica, absteniéndose de todo recurso “exterior”, permite a cierta época de la historia del mundo y de lo que se llama, entonces, el hombre, el mayor dominio posible, la mayor presencia consigo de la vida, la mayor libertad (p. 360).

Le otorga al significante —al texto— un lugar preeminente ya que es este el que produce el sentido; el cual proviene del sistema de diferencias esta-

---

<sup>1</sup> Para Gilles Deleuze “estamos autorizados a hablar de repetición cuando nos encontramos frente a elementos idénticos que tienen absolutamente el mismo concepto” (2002, p. 53). El pensador francés concede a la repetición un carácter preeminente dentro del ámbito artístico, por encima de la imitación y otorgándole la naturaleza de simulacro: “El arte no imita, pero ante todo porque repite, y repite todas las repeticiones valiéndose de una potencia interior (la imitación es una copia, pero el arte es simulacro; convierte las copias en simulacros)” (Deleuze, 2002, p. 431). Situando como uno de los referentes de esta práctica artística las series de Andy Warhol: “la manera como el Pop-Art en pintura ha sabido llevar la copia, la copia de la copia, etc. Hasta el punto extremo donde la copia se invierte y deviene simulacro (así ocurre con las admirables series serigénicas de Warhol, donde todas las repeticiones, de costumbre, de memoria y de muerte, se hallan conjugadas)” (Deleuze, 2002, p. 432). Para Deleuze el simulacro “ha puesto la semejanza en el exterior y vive de diferencia” (Deleuze, 2002, p. 198).

blecidas en el propio texto y que a su vez nos remite a otros textos, convirtiéndose de esta forma en el significante de otro significante y encontrando inscrito en él la *huella*<sup>2</sup> o traza de otros, por lo tanto, cada componente de la lengua se forma a partir de otros y su funcionamiento y significado es en relación con otros elementos (Bolívar, 1985, p. 181). El sistema utilizado por Derrida, la *deconstrucción*, “no se limita a ser una crítica, sobre todo una crítica teórica, sino que debe desplazar las estructuras institucionales y los modelos sociales” (Derrida, 1989, p. 11). También lo podemos tomar como una estrategia de lectura que busca “un mecanismo textual que sobrepasa, o que ha sobrepasado, las intenciones de quien produjo el texto en cuestión, o las intenciones que pretende manifestar el texto mismo” (González, 1988, p. 10). Todo esto nos lleva hacia la negación a una referencia objetiva última, lo cual manifiesta una multiplicidad de sentidos, aunque debemos tener en cuenta que esto no nos puede llevar a aceptar cualquier interpretación (González, 1988, p. 12). Siguiendo esta lógica derridiana la identidad del sujeto sería una construcción intertextual constituida por distintas narraciones y de la que el sujeto no tendría la clave de su intencionalidad (González, 1999, p. 412).

Roland Barthes expresa su ataque al concepto de originalidad de la siguiente forma: “...el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras” (1987, p. 69). Barthes, que seguirá defendiendo “la muerte del autor” en textos posteriores como *El placer del texto*, propugna una interpretación del texto en términos derridianos, es decir, la imposibilidad de encontrar una explicación final (Hayward, 2002, p. 41).

Por otro lado, Michel Foucault en *¿Qué es un autor?* analiza la noción de autor en relación con la obra y la noción de escritura, ambos como conceptos que bloquean la constatación de la desaparición del autor. “Lo que habría que hacer, es localizar el espacio que de este modo deja vacío

<sup>2</sup> Para un buen número de estudiosos de la fotografía, lo esencial de esta radica en su carácter de *huella* debido a su exactitud mimética con la realidad que le ha servido de referente. A partir de aquí, Philippe Dubois incorpora a la teoría fotográfica la noción de *index* de Charles S. Peirce para quien el *index* es el “signo determinado por su objeto dinámico en virtud de la relación real que mantiene con él” (Dubois, 1986, p. 57). Dubois señala la condición de *index* de la fotografía por su conexión física con su referente (Dubois, 1986, p. 57). De la conexión entre objeto y signo, del *index*, derivarán a su vez los principios de *singularidad* “no significa de entrada un concepto; antes de nada ella designa un objeto o ser particular, en lo que tiene de absolutamente individual” (Dubois, 1986, pp. 65-66), *atestiguamiento* “esta no puede sino remitir a la existencia del objeto del cual procede” (Dubois, 1986, p. 67) y *designación* “Una vez más, como emanación física de un referente único, el *index* nos obliga literalmente, «por impulso ciego», a dirigir nuestra mirada y nuestra atención sobre ese referente y sólo sobre él” (Dubois, 1986, p. 69).

la desaparición del autor, no perder de vista la repartición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer” (Foucault, 2020) que serían las siguientes:

1. *El nombre del autor.* El impedimento de tratarlo como un nombre propio y como una descripción.
2. *La relación de apropiación.* El autor no es ni el propietario, ni el inventor, ni el responsable.
3. *La relación de atribución.* Es la relación más clara que tiene con el texto, ya que el autor es al que se le puede atribuir lo escrito.
4. *La posición del autor.* En relación con los diferentes tipos de discursos y como fundador de un campo discursivo como por ejemplo Freud y el psicoanálisis, y el significado de “regreso a” como un juego que consiste en que eso estaba y por otro lado y lo contrario, no se trata de las palabras legibles y visibles, es decir, “se trata más bien de lo que se dice a través de las palabras” (Foucault, 2020).

### **I. La apropiación posmoderna en fotografía y la repetición**

En líneas generales, puede afirmarse que la llegada de la fotografía a la escena artística neoyorquina en la década de los setenta viene propiciada por el uso de la fotografía como documento por los artistas conceptuales y de la *performance* junto con el uso de las imágenes de los medios de comunicación que hacían los artistas pop (Ribalta, 2004, p. 16). Los artistas apropiacionistas neoyorquinos de finales de los setenta exponían en las galerías Metro Pictures y Nature Morte (Guasch, 2000, p. 341). Gran parte de ellos participaron en una de las exposiciones que va a marcar el posterior desarrollo de las prácticas fotográficas: *Pictures* comisariada por Douglas Crimp y realizada en el *Artist Space* de Nueva York.

Douglas Crimp defiende la impureza de los medios artísticos, el acercamiento de pintores y escultores a cualquier estrategia creativa fundada en la presencia teatral y la temporalidad (fotografía, performance, video...) (Guasch, 2000, p. 343). El modelo que en este momento se pone en valor es una lectura barthesiana de la obra de arte: “no estamos en busca de fuentes y orígenes, sino de estructuras de significado: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen” (Crimp, 2000, p. 95). En función de esta lectura de la obra de arte, y del proceso de producción artístico, dos artistas van a lograr una posición privilegiada dentro del aparato crítico del momento (a la larga,

también determinará su posición dentro del mercado) que serán Cindy Sherman y, sobre todo, Sherrie Levine.

En *Pictures*, Sherrie Levine presentó una serie tripartita en la que recortó tres fotos de una madre y su hijo con la silueta de los presidentes Washington, Lincoln y Kennedy. Dichos perfiles proceden de las caras de monedas y las fotografías que recorta estaban tomadas de una revista de moda. La imagen de la silueta de Kennedy fue proyectada a través de un proyector que dio como resultado una imagen de 2,4 m. (la búsqueda de la originalidad). Tal como sostiene D. Crimp (2000):

Ahora bien, ¿cuál es el medio de esa presencia y, por ende, de la obra? ¿La luz? ¿Una diapositiva de 35 mm? ¿Una foto recortada de una revista? ¿O el medio de esta obra es quizá su reproducción aquí en este libro? Y, si es posible localizar el medio físico de la obra, ¿podremos entonces localizar la obra de arte original? (p. 94).

Douglas Crimp pone en cuestión el concepto de originalidad, idea que está desarrollada con más profundidad en textos posteriores como *La actividad fotográfica de la posmodernidad*. Estas ideas están presentes en el aparato crítico de los principales teóricos de lo que hemos llamado posmodernidad. Así, en uno de los textos más significativos de Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna*, de nuevo aparece la constante crítica al concepto de originalidad, entendido esto como rasgo distintivo de la modernidad. Para ello toman como punto de partida la realización de *Las puertas del infierno*, obra inacabada de Rodin, cuya ejecución fue llevada a cabo después de su muerte, a partir de los modelos en escayola que se encontraban en su estudio, de los cuales se sacaron un número limitado de copias en bronce. Dicho proceso de ejecución de la obra vendría a revelarnos “que todos los vaciados de *Las puertas del Infierno* son ejemplos de copias múltiples que existen en ausencia de un original” (Krauss, 2001, p. 14). Rosalind Krauss se apoya en el texto de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde se afirma que “la noción de autenticidad se vacía de sentido a medida que uno se aproxima a aquellos medios que son intrínsecamente múltiples” (Krauss, 2001, p. 14). Al igual que Rosalind Krauss, Douglas Crimp también hablará de la copia múltiple y de la pérdida del aura partiendo de las tesis benjaminianas, que son uno de los referentes de la crítica del momento (Crimp, 2004, p. 15).

El proceso que describe Rosalind Krauss en la realización de *Las puertas del infierno* pone de relieve lo que Carles Méndez Llopis y Hortensia

Mínguez García (2017, p. 113) describen como la copia “auténtica” u “original” a partir de una matriz legalizada y que se diferencia de otras copias calificadas como impropias. Esta diferenciación viene a plasmar “la voluntad por legitimar la autenticidad y originalidad de la copia ha permanecido constante dentro del cerco establecido por el mercado del arte” (Méndez y Mínguez, 2017, p. 116).

En el texto de Rosalind Krauss, el concepto de originalidad dentro de la vanguardia va asociado a la cuadrícula. A lo largo del texto va derribando paulatinamente la idea de que la cuadrícula sea un original del siglo XX, para concluir que se trata de una repetición. Este tema, que aquí trata brevemente, está más desarrollado en un texto anterior: *Retículas*. Para Krauss la retícula: “...ha logrado con un éxito casi total atrincherar las artes visuales en la esfera de la pura visualidad y defenderlas de la intrusión de las palabras” (Krauss, 2006, p. 59). Aunque critica el formalismo, Krauss viene a reproducir aquí las mismas tesis que Clement Greenberg (2006), para quien:

**La esencia de la modernidad se basa [...] en el uso de métodos característicos de una disciplina para realizar la crítica de la propia disciplina, [...] para atrincherarla más firmemente en su área de competencia. [...] El carácter plano, la bidimensionalidad, era la única condición que la pintura no compartía con ningún otro arte, y así la pintura moderna se orientó hacia la “planitud” como no hizo hacia ningún otro sitio (pp. 111-112).**

La retícula en Krauss, en gran medida, vendría a ser lo mismo que en Greenberg la planitud, la bidimensionalidad de la pintura, lo que es propio del medio pictórico en la modernidad. Ambos presentan un desarrollo cronológico y formal similar. Greenberg sitúa los primeros precedentes en el siglo XVI en Venecia y en el XVII en Holanda, España y Bélgica, mientras que Krauss sitúa los ejemplos previos de retícula en los tratados de perspectiva de los siglos XV y XVI, y en los estudios de Uccello, Leonardo o Durero. Aunque seguidamente se contradice, al afirmar: “Sin embargo, los estudios de perspectiva no son ejemplos tempranos de retículas” (Krauss, 2006, p. 61). Uno y otro desarrollan una línea discursiva en la que los orígenes del arte pictórico del siglo XX arrancan en el siglo XIX. Para Krauss el origen de la retícula se encuentra en las ventanas del arte simbolista y que luego pasará al siglo XX como una repetición en la obra de Mondrian, Agnes Martin o Ad Reinhardt, poseyendo entonces un carácter trascendente. Para Greenberg, el desarrollo de la planitud en la pintura del XIX viene propiciado

por David e Ingres, Manet y los impresionistas, hasta llegar al Cubismo. Ambos ven el siglo XX como una continuación del XIX. Frente a esta solución de continuidad podemos enfrentar la opinión de Mario de Micheli: “El arte moderno no nació por evolución del arte del siglo XIX. Por el contrario, nació de una ruptura con los valores decimonónicos” (Arnaldo, 1993, p. 11); lo cual no deja de ser también una simplificación del problema dejando de lado múltiples tradiciones, reacciones y hechos que relacionan un siglo con otro, como señala Javier Arnaldo. Lo que sí podemos afirmar es que las distintas teorías de la vanguardia y de la modernidad han buscado todas ellas un denominador común, pero la complejidad del fenómeno exige una lectura que vaya por más de un camino. Así, por ejemplo, las lecturas desarrolladas por Greenberg y Krauss son en gran medida herederas de las definiciones de la modernidad realizadas por Alfred H. Barr, Barr reducía todas las vanguardias a dos corrientes principales: Arte Abstracto Geométrico y Arte Abstracto No Geométrico, que estaban ya definidos en su primera exposición como director del MoMA en 1936, *Cubismo y Arte Abstracto* (Foster, 2006, p. 221). Hasta cierto punto este esquema nos puede servir para explicar algunos de los movimientos artísticos de principios del siglo XX. Pero no debemos olvidar que el fin último de algunos movimientos de vanguardia como el Surrealismo o el Dadaísmo era el de cambiar el mundo a través de la unión del arte y la vida.

Regresando de nuevo al texto de Krauss, *la originalidad de la vanguardia...*, Krauss nos propone un nuevo modelo de artista basado en la figura de Sherrie Levine. El medio que utiliza Levine no es otro que fotografiar fotografías (refotografía), o como lo denomina Krauss “la fotografía pirateada”, para ello se apropia del trabajo de fotógrafos reconocidos, como las fotos realizadas a su hijo Neil de Edward Weston o los paisajes de Eliot Porter. En una primera fase se apropia del trabajo de conocidos fotógrafos de los años treinta y cuarenta como Walker Evans, Edward Weston y Alexander Rodchenko; para continuar una nueva serie a principios de los ochenta con la apropiación de artistas del siglo XX (Miró, Matisse, El Lissitzky, etc.) para realizar versiones en color y continuar, a partir de 1985, con la apropiación de imágenes y motivos fuera de su contexto (Guasch, 2000, pp. 352-353). Para Douglas Crimp, Sherrie Levine también es el modelo de artista de la posmodernidad, poniendo como ejemplo, al igual que Krauss, las refotografías que realiza de la obra de Edward Weston a su hijo Neil, y señala que en su proceso de apropiación no solo se apropia de la obra de arte, sino también de otras vidas, otros relatos que incorpora como si fuesen suyos.

Dentro de las múltiples y variadas prácticas apropiacionistas, Richard Prince parte de la apropiación de la imagen publicitaria. Vicent Leo Robert

se dedica a recortar las reproducciones de la obra de Frank, *The Americans*, y formar un *collage*, para después fotografiar el resultado y producir “un nuevo concepto de objeto” (Wallis, 2001, p. 82).

La multiplicidad reproductiva que deviene del apropiacionismo se encuentra “entre la legitimación formalista comercial y la resistencia simbólica de la propia obra” (Méndez y Mínguez, 2017, p. 117) donde frente a la unicidad y singularidad de la obra de arte “lo múltiple sería concebido en su complejidad y multiplicidad [...] y singular lo sería como diferencia o fuera de lo ordinario” (Méndez y Mínguez, 2017, p. 121).

Cindy Sherman empieza a desarrollar su serie *Untitled Film Still*, una de las más apreciadas por la crítica y el mercado. En ella, y a través de la puesta en escena, adopta una serie de estereotipos sobre la imagen de la mujer; y a partir de ellos construye un personaje, para de este modo, poner en cuestión estos modelos. Así lo revela una de sus obras más conocidas (y cotizadas) que describe Douglas Crimp en el catálogo de *Pictures*. La obra de Cindy Sherman se basa en una serie de autorretratos ficcionalizados, utilizando el sistema de convencionalismos imperante en la sociedad, las formas de representar el rol femenino. Dicho en otras palabras, se autorretrata para, de esta forma, atacar las convenciones vigentes. Aunque el autorretrato ha sido una forma de afirmar la libertad y la individualidad (Cid, 1985, p. 179), el uso de la teatralidad y la ficción de los personajes representados anulan estos valores.

Las prácticas que desarrolla Cindy Sherman, al igual que las de Joel-Peter Witkin que veremos a continuación, estarían inscritas en lo que A. D. Coleman denomina el método dirigido. Coleman distingue dos grandes corrientes dentro de la fotografía: la denominada *straight photography* (fotografía directa, instantánea); y el método dirigido, en el que el fotógrafo “crea” consciente e intencionalmente los acontecimientos. Aunque señala que en el primero también encontramos rasgos del segundo. Según Coleman, en el método dirigido entrarían a formar parte las obras de estudio y la retratística formal, y tendría su punto de arranque en 1850, llegando hasta nuestros días.

El fotógrafo *crea* consciente e intencionadamente los acontecimientos con el objeto expreso de hacer imágenes a partir de ellos. Esto se puede hacer interviniendo en los acontecimientos “reales” que están teniendo lugar, o mediante la creación de cuadros escenificados; en definitiva, haciendo que ocurra algo que, de otro modo, no habría ocurrido (Coleman, 2004, p. 134).

**II. Apropiación, imitación e intertextualidad iconográfica en tres ejemplos: *Las Meninas*, *Gods of heaven and earth* y *Woman once a bird*.**

Dentro de las prácticas apropiacionistas, la mayor parte de la obra de Joel Peter Witkin la podemos encuadrar bajo el término *intertextualidad iconográfica*, que utiliza Simone Franco. Este concepto parte de la noción de dialogismo de Bajtín, que recupera Julia Kristeva, en la “que cada texto se construye como un mosaico de citas, cada texto es absorción y transformación de otro texto, que define la intertextualidad como la transposición de uno o más sistemas de signos en otro sistema de signos, ampliando también la noción de diálogo” (Franco, 2004, p. 211). Dicho concepto, el de la intertextualidad iconográfica, vendría a funcionar como la huella o traza derridiana y la pluralidad de voces (textos) que se encuentran en la escritura según Barthes, en otras palabras, cada texto (u obra artística) lleva en sí misma huellas o rastros de otra anterior que nos permiten leerla. Esto lo podemos observar sobre todo en las reinterpretaciones de obras clásicas del arte occidental. Dichas composiciones están realizadas con la técnica de los *tableau vivant*, en la que es primordial que el espectador conozca previamente la obra de referencia, y que consiste en una puesta en escena (con telas pintadas, personajes, poses, iluminación, vestuario) de la obra de referencia (Legramante, 2018, p. 87).

Esta transposición de signos que se articulan para generar otro sistema, Franco la ejemplifica en la versión que realiza Witkin de *Las Meninas* (1656) de Velázquez. En dicha obra existe una pluralidad de imágenes que no solo hacen referencia a la obra de Velázquez, sino que también se abren a la pintura cubista de Picasso o a las formas anamórficas de Joan Miró (2004). Este lienzo ha sido objeto de múltiples reinterpretaciones y ha servido como fuente de inspiración a lo largo de la historia para distintos artistas como Francisco de Goya, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Richard Hamilton, Cristóbal Toral, Micheline Lo, Herman Braun-Vega, Fernando Botero, Celia Washington, Sophie Matisse, Eve Susman, entre otros; y nos ofrecen una visión general de cómo se ha ido transformando el arte a lo largo del tiempo y su vinculación con el pasado y con la historia (Stoleriu, 2020, p. 83).

*Las Meninas (self portrait after Velázquez)* (1987) de Witkin nace del encargo realizado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con motivo de la retrospectiva que se le dedicó en 1988. En palabras del comisario de la exposición, Alain Dupuy, la intención de este encargo es “inscribirnos en la trayectoria del fotógrafo, y reconocer cuánto hay en su obra inspirado en la tradición del arte español” (1988, p. 4). En esta obra asimila y transforma el lienzo velazqueño dando resultado a una obra en la que podemos ver “todas las temáticas de Witkin, desde Cristo y los disca-

pacitados hasta el surrealismo y la reconstrucción de la historia” (Celant, 1995, p. 39), esta conjunción de temática variada quedaría expresada de la siguiente forma:

El tema del artista, tan destacado en la obra original, juega también aquí un papel importante, y Witkin consigue hacerlo suyo. Así, detrás del pintor hay una mesa con una cámara fotográfica, y de esta manera se autorretrata [...], eliminó elementos del lienzo de Velázquez e introdujo la pintura de Miró *Figura y perro ante la luna*, la bombilla del *Guernica* de Picasso (a la izquierda, detrás del pintor) y substituyó las copias de Rubens y Jordaens por fragmentos de obras velazqueñas (*La fragua de Vulcano*, *Los borrachos* y *La coronación de la Virgen*). A la derecha vemos un cuadro de composición cubista (Museo Picasso Barcelona, 2020).

El fotógrafo norteamericano, con el rostro desdibujado, ocupa el mismo lugar que Velázquez en el lienzo original y logra mantener, un aspecto similar, la imagen del rey Felipe IV junto con su esposa Mariana de Austria en el espejo del fondo, también mantiene el punto de fuga de la composición original, en el fondo en el personaje que aparece abriendo una puerta en la obra de Velázquez, se trata del aposentador de la reina, José Nieto Velázquez, y en la versión de Witkin es sustituido por Jesucristo como se puede observar en el boceto de la obra. La figura del aposentador se encargaba de anunciar la entrada de la reina, la de Cristo abre un camino de luminosidad (Celant, 1995) como se anuncia en los Evangelios de Juan y Mateo: “Yo soy la luz del mundo”.

La figura central de la obra sigue siendo la Infanta Margarita de Austria, pero desaparecen de su lado enanos, bufones y acompañantes. La modelo es una niña que tiene espina bífida y que fue junto a su familia desde Detroit a su estudio de Nuevo México durante el tiempo que duró la composición de la obra (cinco semanas); el armazón metálico a modo de falda sobre el que está sentada fue realizado por un amigo del artista y posteriormente él le incluyó las ruedas, incluye a uno de sus perros (UNM Art Museum, 2013) en el mismo lugar que en el original pero tumbado, uniéndose con una cuerda con la figura central. Esta figura está en relación directa con otra obra de Witkin, *Woman on a table* (1987) (Celant, 1995, p. 39).

Si atendemos a la forma de desarrollar la obra por parte de Witkin, sobre todo por el subtítulo de la misma (Autorretrato según Velázquez) podemos entender la obra como una reivindicación de la posición del fotógrafo

dentro del ámbito artístico, como artista-demiurgo al mismo nivel que el pintor. De esta forma daría continuidad a una de las líneas interpretativas de *Las Meninas*, la de Charles de Tolnay, que ha visto en el cuadro de Velázquez una alegoría de la creación artística. Para Witkin el estatus de artista vendría dado porque él refleja un tipo de belleza poco convencional, la de los freaks y los discapacitados (Celant, 1995, p. 40).

La obra está concebida como un homenaje a España y a Michael Foucault (Celant, 1995) por lo que podemos suponer que el fotógrafo norteamericano puede compartir la lectura que realiza el filósofo francés de la obra de Velázquez:

Quizá haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. En efecto, intenta representar todos sus elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquella recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta —de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo —que es el mismo— ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación (Foucault, 1968, p. 25).

Podemos concluir que la versión que realiza Joel Peter Witkin de la obra de Velázquez es un trabajo en el que el resultado final da lugar a una obra:

Creativa y no imitativa de su fuente de inspiración debido a su distintiva tecnología artística, así como su contenido. Se puede percibir como una obra de arte con identidad propia, única y diferente de *Las Meninas*. Puede servir como un buen ejemplo de una obra inspirada en una antigua obra maestra, que, sin embargo, debido a las características innovadoras de su contenido ya no necesitan depender de la original (Myoo, 2017, p. 90).

Estas características se pueden hacer extensivas a otras obras que realiza a partir de grandes iconos de la Historia del Arte; como *El nacimiento de Venus* (1482-85) de Sandro Botticelli y de la que realizará varias versiones. La primera, *Birth of Venus* (1982) siendo la más conocida, la siguiente que realiza y titula *Gods of heaven and earth* (1988). El título de esta última “sugiere que, al igual que los hombres, los dioses son sensibles a las mutaciones y

que son igualmente grotescos, desprotegidos de deformaciones” (Amaral, 2013, p. 112). En esta obra no solo mantiene el número y la disposición de los personajes de la obra de referencia, sino que añade alguno más como podemos ver en la parte inferior de la fotografía, en la que podemos ver una figura yacente y que nos remite al *Cristo Muerto en el sepulcro* (1521) de Hans Holbein el Joven.

En la primera versión que realiza la figura principal de Venus está encarnada por un transexual que mira directamente al espectador, mientras se agarra su pene erecto. Las referencias a la obra de Botticelli son mínimas: la concha en la que la diosa llega a la costa se mantiene y en la parte izquierda hay una figura alada y la cabeza de un maniquí que serían una reminiscencia a Céfiro, dios del viento del oeste que la transporta hasta la playa. El resto de los personajes han desaparecido, así como la mayor parte de la vegetación, aunque en la parte inferior derecha se pueden observar algunas plantas.

El nacimiento de Venus es debido a que Cronos corta los testículos de su padre, Urano, y los arroja al mar, produciendo la espuma marina de donde surge Venus. La obra de Botticelli representa el momento en que Venus sobre la concha se acerca a la orilla de la costa impulsada por Céfiro, el dios del viento del oeste, que aparece junto con su esposa y hermana Cloris, la brisa. En la parte derecha del cuadro aparece una de las Horas (la primavera) en disposición de cubrir con su manto a la diosa recién nacida. Se trata de una representación de Venus Anadyomene (Venus saliendo del mar) que huye de lo sensual, se cubre el pecho y sus partes íntimas; nos muestra una imagen de la Venus púdica que enlaza con otras obras de Botticelli y que representa el ideal de belleza (Gebhart y Charles, 2010, p. 142). La espuma del mar en forma de pequeñas líneas quebradizas y las flores esparcidas nos remiten al Uno primordial que está ausente del cuadro, Urano (Trias, 1992, pp. 69-72).

Como ya hemos indicado anteriormente, en la segunda versión que realiza el fotógrafo norteamericano de la obra de Botticelli mantiene los personajes y la disposición del original. En la composición de la obra debemos señalar “que los propios modelos participan activamente en la remodelación de sí mismos, dando a luz sus propias formas femeninas idealizadas” (Villaseñor, 1996, p. 79); y que vienen a ser un modelo de belleza para el propio artista al considerarlos los modelos más guapos, únicos y maravillosos con los que ha trabajado (ArchiveDVD, 2013a). El personaje de Cloris es sustituido por un hombre y las figuras de Venus y de la Hora de la primavera, por transexuales. Witkin se sirve de la figura del transexual, muy presente a lo largo de su obra junto con el personaje de Venus, para superar las distinciones de género entre lo masculino y lo femenino y de esta forma superar el concepto clásico de belleza: (Celant en Buscemi, 2017). Dicha superación opera al

contraponer la imagen de la Venus púdica de Botticelli que oculta su sexualidad con la del transexual que lo muestra abiertamente; y podríamos hablar incluso de ostentación de dicha sexualidad en la primera versión que realiza. La obra de Botticelli no sólo ha servido a Witkin para cuestionar las identidades sexuales y corporales, sino también a otros artistas como Orlan, Valie Export o Ulrike Rosenbach para abordar los temas de género (Montua, 2019, p. 291). También debemos mencionar que Witkin, al igual que Botticelli, recoge la tradición clásica del paganismo, pero con un carácter distinto, el de la superación de los géneros binarios. En los mitos clásicos podemos encontrar múltiples ejemplos sobre las identidades sexuales:

Aunque Tiresias es el personaje mitológico más conocido en el que se da la transexualidad, existen otros casos tanto en la mitología griega, como en la romana en los que la intervención divina provoca el cambio de sexo; sucede así con Ceneo amante de Poseidón [...] Hipermestra (o Mestra) también gracias a sus amores con Poseidón, podía asumir alternativamente uno u otro sexo [...]. También aparece la transexualidad en el de Leucipo, hecha pasar como varón y transformada al llegar a la edad adulta en muchacho por la diosa Leto [...] o el mito similar de Ifis (Pérez, 2006, pp. 189-190).

En *Woman once a bird* (1990) toma como obra de referencia la fotografía de Man Ray *El violín de Ingres* (1924). A su vez la obra de Man Ray toma como referencia la obra de Ingres *La bañista de Vapinçon* (1808) tomando como modelo a su amante Kiki de Montparnasse, realizando de forma simultánea un homenaje y cuestiona la tradición que representa Ingres, convirtiendo el violín en un objeto de deseo (Powell, 2000, pp. 772-773).

Witkin ve a su modelo como aprisionada en una cárcel de carne, la conoce en Nueva York en un concurso de fetichismo denominado "cintura y corsé pequeños" (Borhan, 2000, p. 51). Ella en su vida diaria lleva corsés extremos, realizados por su marido, y esto le lleva a estar constantemente bajo supervisión médica porque debido a esto los órganos internos de su cuerpo se van moviendo de sitio (UNM Art Museum, 2013).

En la obra del fotógrafo norteamericano las marcas del violín son sustituidas por dos heridas simuladas, realizadas por un maquillador, por la pérdida de las alas y que vienen a funcionar como metáfora de la libertad perdida por el género femenino a lo largo de la historia (Centre for Creative Photography, 2016). Witkin en su obra demuestra no solo el conocimiento de la Historia del Arte para resignificarla, sino también un dominio de la técnica:

Aprovecha la luz para crear un juego de sombras gracias al cual podemos ver las imperfecciones de su piel, cicatrices, heridas, celulitis. Además, este halo de luz resalta las antiestéticas curvas de su cuerpo. Los extremos de la fotografía están acentuados por contornos negros creando así para la figura, una prisión mal definida. Ella está erguida y, presentándose por detrás, no muestra ninguna expresión. La forma de su silueta nos recuerda a un busto de maniquí; su cabeza rapada la priva de cualquier signo externo de belleza y feminidad. En su espalda son evidentes dos marcas de mutilación muy pronunciadas. Denotan la amputación de la libertad y la pureza, porque evocan la ablación de alas similares a las de los querubines que se encuentran en las pinturas religiosas del Renacimiento. En su cintura, un cinturón de hierro comprime su caja torácica, en alusión al corsé que llevan las mujeres y por extensión, en alusión a la absurda búsqueda de la perfección que obliga a la representación del cuerpo con grilletes que lo asfixian (Montauban, 2009).

Al mismo tiempo, podemos encontrar fragmentos de otras obras que incluye en su producción artística, a modo de cita textual. De esta forma nos encontramos la lámpara del *Guernica* (1937) de Pablo Picasso en varias obras como en la versión de *Las Meninas* anteriormente citada, en *Waiting for De Chirico in the artist's section of purgatory* (1994) o en *Pygmalion* (1982). La inclusión de obras de otros grandes nombres de la Historia del Arte como Miró en las *Meninas* o *Picasso en Pygmalion*, donde "Witkin reproduce fielmente las partes de un cuadro de Picasso, *Mujer con flor* (1932)" (Legramante, 2018, p. 88). También observamos reinterpretaciones sin citas o referentes explícitos al original, como en *The revenge of Guernica* (1982), versiones parciales de la obra como *The Guernica variations: pathological reproductions* (1986). Al mismo tiempo son numerosas a lo largo de su trayectoria fotográfica los homenajes a grandes artistas de la Historia como podemos ver en *Picasso en los disparates de Goya* (1987), la anteriormente citada *Waiting for De Chirico in the artist's section of purgatory* (1994), *Studio of the painter* (Courbet) (1990), *Poussin in hell* (1999) o *The sins of Joan Miró* (1981), entre otras.

### Conclusiones

Las obras aquí analizadas de Joel-Peter Witkin reflejan el diálogo del artista con la Historia del Arte. Para el fotógrafo norteamericano mirar hacia el pasado es necesario para comprender nuestro presente: "mi trabajo siempre implica mirar hacia atrás, porque sin un sentido de la historia estamos

diciendo que no nos importa lo que pasó con todo el conocimiento, la vida y las realizaciones que dieron lugar a nuestra época” (ArchiveDVD, 2013b).

Para Pierre Borhan (2000) la obra de Witkin representa una solución de continuidad con la Historia del Arte, donde la originalidad reside en aquello que aporta, pero también está en cómo lo aporta. Esta lectura que realiza Borhan del concepto de originalidad está en sintonía con aquella que hemos mencionado anteriormente que tenían en el Renacimiento y el Barroco, entendida como continuación del trabajo de los autores clásicos.

El resultado final de las obras viene a poner de relieve que no se trata de una mera transposición de signos a partir de la obra de origen, logra reformularlas para impregnarlas de su propio carácter adquiriendo así identidad propia. De esta forma *Las Meninas (self portrait after Velázquez)* (1987), como señala Celant, es un resumen de las principales inquietudes del artista (*Cristo y los discapacitados*), *Gods of heaven and earth* (1988) cuestiona las identidades sexuales y corporales y en *Woman once a bird* (1990) la obra funciona como una metáfora de la pérdida de libertad del género femenino. Al mismo tiempo, dicha originalidad se reviste de una “pugna dialéctica entre ella y la tradición, al basarse ella misma en conexiones históricas insalvables y rasgos convenciones que la hacen comprensible” (Méndez, 2017, p. 8).

Otra de las constantes en la fotografía de Witkin es la relectura de los modelos arquetípicos de representación del cuerpo humano. Para ello va a utilizar en la mayor parte de sus obras modelos fuera de los cánones de belleza dominantes, siendo el sujeto principal de su praxis artística aquellos que presentan alguna anomalía física y que en muchos casos pertenecen a las capas más desfavorecidas de la sociedad; otorgándole de esta forma una visibilidad que les está velada en otros ámbitos.

**Referencias bibliográficas.**

- Amaral, M. (2013). Joel Peter Witkin: Uma produção pluralista nas artes. *DAPesquisa*, 8(10), pp. 106-115.
- Analdo, J. (1993). *Las vanguardias históricas (I)*. Madrid: Historia 16.
- ArchiveDVD. (2013a, 3, 23). *Joel-Peter Witkin "l'Image indélébile"*. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=lapZU\\_\\_W2H8&has\\_verified=1](https://www.youtube.com/watch?v=lapZU__W2H8&has_verified=1) .
- ArchiveDVD. (2013b, 3, 23). *Joel-Peter Witkin "Vile Bodies"*. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_ZJd8EGjy5A&has\\_verified=1](https://www.youtube.com/watch?v=_ZJd8EGjy5A&has_verified=1) .
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Bolivar, A. (2001). *El estructuralismo: de Levi Straus a Derrida*. Madrid: Cin-cel.
- Borhan, P. (2000). *Disciple and Master*. Paris: Fotofolio.
- Cabanillas, C. y Calero, J. (Coords). *Actas de las IV Jornadas de Humanidades Clásicas*, (pp. 285-292) Mérida: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura.
- Celant, G. (1995). *Witkin*. Zurich: Scalo.
- Celant, G. (2015). *Fotografia maledetta e non*. Milano: Feltrinelli, en G. Buscemi (2017) *Una prospettiva sulla fotografia di Joel Peter Witkin* [Tesis Doctoral Università di Pisa].
- Centre for Creative Photography. (2016, 9, 27). Joel Peter Witkin Lecture 9-9-16. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=TAIX-4P2b06g&t=1396s&has\\_verified=1](https://www.youtube.com/watch?v=TAIX-4P2b06g&t=1396s&has_verified=1) .
- Chevrier, J., Lingwood, J. (2004). Otra objetividad en Ribalta, J. (Ed.) *Efecto Rel*, (pp. 240-279), Barcelona: Gustavo Gili.
- Cid, C. (1985). Algunas reflexiones sobre el autorretrato. *Liño: Revista anual de Historia del Arte*, 5, pp. 177-204.
- Clippinger, D. (2002). Intertextualidad. En Victor E. y Charles Winqunst (Eds.), *Enciclopedia del Posmodernismo*, (p. 247) Madrid: Editorial Síntesis.
- Coleman, A. (2004). El método dirigido. Notas para una definición en Ribalta, J. (Ed.), *Efecto Real*, (pp. 129-144), Barcelona: Gustavo Gili.
- Crimp, D. (2000). Pictures, en Guasch (Ed.) *Los manifiestos del arte posmoderno*, (pp 88-95) Madrid, España: Akal.
- Crimp, D. (2004). La actividad fotográfica de la posmodernidad, en Jorge Ribalta (Ed.), *Efecto Real*, (pp. 150-162), Barcelona: Gustavo Gili.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Derrida, J. (1971). *De la Gramatología*. Coyoacan: Siglo Veintiuno.
- Derrida, J. (1989). Prólogo, en De Peretti, C. *Jaques Derrida, texto y deconstrucción* (pp. 9- 16) Madrid: Anthropos.

- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós.
- Dupuy, A. (1988). *Joel Peter Witkin* [Folleto exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Foster, H. (2006). *El Arte desde 1.900*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (1968). Las Meninas en *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (pp. 13-26) Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2003). *¿Qué es un autor?* Recuperado de [saber.ula.ve/handle/123456789/15927](http://saber.ula.ve/handle/123456789/15927).
- Franco, S. (2004). Intertextualidade iconografía, *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 21, pp. 12-23.
- García, M. (1989). *El arte después de Auschwitz*. Madrid: Historia 16.
- Gebhart, E., y Charles, V. (2010). *Botticelli*, Nueva York: Parkstone Press International.
- González, C. (1999). Deconstrucción: ironía e ironistas, en V. Bozal (Ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2, (pp. 405-414) Madrid, España:Visor.
- Greenberg, C. (2006). La pintura moderna, en Fanes, F. (Ed). *La pintura moderna y otros ensayos*, (pp.111-120). Madrid: Siruela.
- Guasch, A. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Barcelona: Alianza.
- Hayward, S. (2002). Barthes, Roland. En Victor E. Taylor y Charles Winqvist (Eds.), *Enciclopedia del Posmodernismo*, (p. 41) Madrid: Editorial Síntesis.
- Krauss, R. (2001). La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna, en B. Wallis, (Ed.). *Arte después de la modernidad*, (pp. 13-29). Madrid: Akal.
- Krauss, R. (2006). *Retículas en La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, (pp. 58-85). Madrid: Akal.
- Legramante, N. (2018). A fotografía na contramao dos códigos idealizadores de pintura, en F. Miranda, G. Vicci y Melissa Ardanche (Orgs.), *Actas del I Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual. Dispositivos y artefactos, Narrativas y Mediaciones*, (pp. 86-90) Montevideo: Universidad de la República.
- Martin, P. (2006). *Los conceptos de imitación y originalidad antes del Romanticismo*. En C.M Cabanillas y J.A Calero (Coords), Acta de las IV Jornadas de Humanidades Clásicas, (pp. 285-292) Mérida: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura.
- Méndez, C. (2017). De la originalidad como problema, en C. Mendez (Coord.) *La originalidad en la cultura de la copia*, (pp. 7-12). Ciudad

- Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Méndez, C. y Mínguez, H. (2017). La copia (in)evitable. De la originalidad y lo múltiple en la gráfica reproducible, en C. Méndez. (Coord.) *La originalidad en la cultura de la copia*, (pp. 111-124). Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Montauban. (2009, 22 Agosto). Woman once a bird. Recuperado de <https://www.ladepeche.fr/article/2009/08/22/658420-montauban-woman-once-a-bird.html> (consultado el 23/12/20).
- Montua, G. (2019). Giving an edge to the beautiful line: Botticelli referenced in the Works of contemporary artists to address issues of gender and global politics, en Ana Debenedetti y Caroline Elam (Eds.), *Botticelli Past and Present*, (pp. 290-305) Chicago: UCL Press.
- Morón, M. (1998). Originales y copias: la ilusión en la creación, *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 6(24), pp. 117-121.
- Museo Picasso Barcelona (2020). Recuperado de [http://www.museupicasso.bcn.cat/meninas/art\\_witkin\\_1\\_es.htm](http://www.museupicasso.bcn.cat/meninas/art_witkin_1_es.htm) (consultado el 13/12/20).
- Myoo, S. (2017). Las Meninas Interpretation narratives throughout centuries, *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 9, pp. 73-87.
- Pérez, I. (2006). *Mito y género en la Grecia antigua. Tántalidas, Labdácidas y Dardánidas* [Tesis Doctoral Universidad de Salamanca].
- Powel, K. (2000). Le Violon d'Ingres: Man Ray's Variations on Ingres, Deformation, Desire and de Sade, *Art History*, 23(5), pp 772-779.
- Ribalta, J. (Ed.). (2004). *Efecto Real*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Stoleriu, I. (2020). A Contemporary Approach of Las Meninas, en *ANASTASIS. Research in Medieval Culture and Art*, 7,(1), pp. 137-149.
- Trias, E. (1992). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- UNM Art Museum Distinguished Lecture Series-Joel Peter Witkin (2013, 31 enero) en <https://www.youtube.com/watch?v=3dCBlgjDukM> (consultado el 13/12/20).
- Villaseñor, M. (1996). The Witkin Carnival, *Performing Arts Journal*, 18, pp. 77-82.
- Wallis, B (Ed.). (2001). *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal.