

BANCO DE DATOS

ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA



REGISTRO NÚMERO	0032
------------------------	-------------

1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	“Fotografía de moda, 1936”.
AUTOR	CECIL BEATON.
NACIONALIDAD	GRAN BRETAÑA.
AÑO	1936.
PROCEDENCIA IMAGEN	El libro <i>La fotografía del siglo XX. Museo Ludwig, Colonia</i> . Colonia: Taschen, 2002.
GÉNERO	Fotografía de moda.
GÉNERO 2	Fotografía artística.
GÉNERO 3	Retrato-arquitectura.
MOVIMIENTO	Manifiesta influencia del surrealismo.

PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	Blanco y negro.
FORMATO	Información no disponible (23,9x17,8 cm. en la reproducción del Museo Ludwig).
CÁMARA	Información no disponible. Seguramente una máquina de placas.
SOPORTE	Reproducción en libro impreso. Información no disponible acerca del soporte original (gelatinobromuro de plata en la reproducción del Museo Ludwig).
OBJETIVO	Información no disponible. Objetivo angular, en cualquier caso.
OTRAS INFORMACIONES	<p>Sus retratos de estrellas de los años 30 son conocidos por utilizar un atmósfera surrealista, con decorados fuera de uso. En 1937 fue nombrado fotógrafo oficial de la familia real y trabajó más tarde como fotógrafo de guerra para el Ministerio de Informaciones británico, durante la Segunda Guerra Mundial. Después de esto, su estilo se naturalizaron, llenándose de claridad.</p> <p><i>Webs de interés:</i></p> <p>http://pix.popula.com/items/0224/vintage2/beaton.html</p> <p>http://photography.about.com/cs/portraits/a/aa020904.htm</p>

DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS

HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES

El polifacético y esnob Cecil Beaton (Londres, 1904 – Broadchalke, 1980) se inicia en la fotografía durante la infancia, tomando a sus familiares como primeros modelos. Aunque estudia Ciencias Políticas en Cambridge, gracias al éxito de su primera exposición en Londres, en 1926, monta un estudio en Londres y comienza una carrera como retratista, fotógrafo de moda e ilustrador para revistas como *Vogue*, *Harper's Bazaar* y *Vanity Fair*.

En el Hollywood de los años treinta inmortaliza y se relaciona con todas las grandes estrellas del celuloide. En su estilo se dan cita una cierta teatralidad, con poses artificiosas por parte de las figuras humanas, con una influencia del surrealismo que se manifiesta, sobre todo, en la inadecuación entre figuras y decorados.

En la Segunda Guerra Mundial, levanta un impresionante testimonio gráfico de la devastación en Inglaterra por encargo del Ministerio de Informaciones. Se convierte en fotógrafo oficial de la Casa Real, una tarea que compagina con otras vocaciones, como las de escenógrafo y diseñador de vestuario para el teatro y el cine; en este último medio obtiene un amplio reconocimiento, como atestiguan los tres Oscar obtenidos por los films *Gigi* y *My Fair Lady*. En 1972 obtiene el título de Caballero del Imperio Británico.

Su autobiografía está repartida entre los volúmenes *Photography* (1951), *The Years Between 1939-44* (1965), *The Happy Years, 1944-48* (1972), *The Strenuous Years, 1948-55* (1973), *The Restless Years, 1955-63* (1976) y *The Parting Years, 1963-74* (1978).

COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR

“No le interesaban tanto las personas o los vestidos, como la atmósfera estética que irradiaba el contexto general” (Thomas von Taschitzki: “Cecil Beaton”, en *La fotografía del siglo XX. Museo Ludwig, Colonia, op. cit.*).

Philippe Garner se refiere a “la ligereza irreal del toque de Beaton, su gran capacidad para crear un mundo frágil, sofisticado y seductor”, y reconoce que “el truco es el ingrediente principal” de su técnica. Acerca de su etapa de formación, Garner afirma que estuvo marcada por su fascinación por los espacios, “aquellos artificiales y fastuosos estudios de fotografía de los años veinte (...) los fondos y decorados pintados, los delicados efectos luminosos...”. Y, sobre la década siguiente, a la que pertenece la imagen que nos ocupa, destaca que “Beaton comenzó a investigar y explorar los estilos surrealista y neorromántico” (Philippe Garner: “”, en el catálogo *Los grandes fotógrafos. Cecil Beaton*. Vol. 20. Barcelona: Orbis, 1990. Colección dirigida por Juan Manuel Prado. Comité científico de la colección: Romeo Martínez y Bryn Campbell).



2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO

Una modelo posa con un vestido negro de gasa. Sentada en el borde de una silla metálica tardomodernista, y rodeada del vacío de un espacio cuyas paredes están cubiertas con trozos de papel prendidos con chinchetas, la mujer mantiene los ojos cerrados mientras adopta un gesto de hastío.

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

PUNTO

El grano fotográfico apenas resulta visible en la presente fotografía.

En este apartado merece la pena llamar la atención sobre el predominio perceptivo del espacio vacío; a la ausencia de un centro visual claro se suma la existencia de una serie de elementos circulares de pequeñas dimensiones –las chinchetas que sostienen los papeles de las paredes, los orificios circulares del dibujo de la reja en el asiento de la silla y las motas del vestido– que constituyen los *puntos* de interés sobre los que recae la mirada del espectador, distraída y errática.

LÍNEA

Los ángulos que forman las paredes y la tarima constituyen tres rectas especialmente visibles: una, vertical, desde la parte superior hasta poco más de la mitad de la fotografía; una segunda, casi horizontal, a la derecha, rota por la presencia de la modelo; y una tercera, a la izquierda, oblicua; por otro lado, las planchas de papel, colocadas una detrás de otra siguiendo un orden regular, forman una red de líneas verticales y horizontales en toda la parte visible de las paredes. Por otro lado, cabe destacar la sinuosidad de las formas del respaldo y las patas de la silla, así como la línea vertical discontinua que forman el brazo apoyado y la parte de la pierna que asoma por entre el vestido de la modelo.

El entrelazamiento de las líneas horizontales y verticales en los fondos genera una rutina visual que acentúa la sensación de reclusión. La presencia de la modelo y el formato marcan una clara tendencia vertical, a causa de la cual de la fotografía emana una cierta inmaterialidad.

PLANO(S)-ESPACIO

A simple vista, vemos un único espacio, en profundidad, dividido en dos planos: el primero viene determinado por la presencia de la modelo, en el centro del recinto (que corresponde al cuarto inferior derecho de la fotografía); el segundo está compuesto por el ángulo recto que forman las paredes, detrás de ella. No obstante, el ángulo y la amplitud del encuadre, así como la proyección de la sombra de la modelo sobre una de las paredes, contribuyen a que ambos planos se nos aparezcan prácticamente indistinguibles. La figura destaca sobre el fondo, básica y casi únicamente, por el contraste cromático.

Además, en el ángulo inferior izquierdo de la fotografía adivinamos el borde de la tarima en la que se halla la modelo, lo que da pie a hablar de un segundo espacio, en este caso de características imprecisables, y que sería, presumiblemente, el que ocupa el fotógrafo.

ESCALA

La modelo está vista en un plano general. La fotografía, tomada desde un ángulo picado bastante acusado, presenta a la muchacha en una porción inusualmente reducida del encuadre (en especial para los cánones que rigen en el género de la moda), rodeada por las paredes y el suelo.

FORMA

Mientras que la rectitud de líneas predomina en el suelo y las paredes (reforzada, en el caso de estas últimas, por la regularidad y simetría de los trozos de papel que las cubren), la silla presenta el aspecto organicista propio del mobiliario tardomodernista. La modelo, en cambio, aparece encorvada, casi rígida, en una postura más bien forzada; si por algo destaca la sombra es por ser alargada y paralela a la recta del ángulo que forman la pared del fondo con la tarima. Sólo el vestido de gasa, con los volantes de las mangas, introduce algo de vitalidad y desorden en el encuadre.

TEXTURA

Predomina una blancura más bien blanda y lechosa, falta de relieve; algunas zonas aparecen quemadas, como la pared frontal; los grises de la parte más próxima al ángulo con la de la izquierda son más bien pobres, como lo es la sombra de la modelo que se proyecta en el suelo hasta la pared. La piel de la modelo casi podría confundirse con la tonalidad que presenta el escenario que la rodea.

NITIDEZ DE LA IMAGEN

Toda la escena se encuentra enfocada, a causa del empleo del objetivo angular; sin embargo, se aprecia una leve difusión, particularmente perceptible en el rostro de la modelo; en cambio, el vestido, la silla y el fondo parecen distinguirse hasta en los menores detalles.

ILUMINACIÓN

La sobreexposición por la derecha de la pared frontal, y la sombra de la modelo, que se proyecta por detrás de ella hasta la pared, hacen suponer que la iluminación (obviamente artificial, por tratarse de un interior) procede de un potente foco, de grandes dimensiones, situado fuera de campo, de frente a la modelo.



CONTRASTE

La imagen presenta un alto contraste, desde el blanco quemado de la parte derecha de la pared del fondo hasta el negro subexpuesto de una zona del vestido. La paleta de grises es reducida (como demuestra la ausencia de gradación tonal de la sombra de la modelo).

TONALIDAD / B/N-COLOR

Debido al predominio del blanco sobreexpuesto, a la pobreza de grises, a la homogeneidad y amplitud del espacio, y al achatamiento de la figura humana, que está tratada por la luz como un elemento subsidiario, el conjunto transmite una idea de fría deshumanización.

OTROS

No se observan otros elementos destacables.

REFLEXIÓN GENERAL

En el plano morfológico, podemos concluir que la imagen que nos ocupa es figurativa y estructuralmente sencilla, dado que se limita a presentar una única figura humana en un entorno vacío y de marcada regularidad. Su originalidad y su fuerza radican en una subordinación (por la porción del encuadre que ocupa, por el tiro de cámara, por la iluminación...) del individuo al espacio, que produce extrañeza y distancia al espectador.



3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO
<p>PERSPECTIVA</p> <p>El ángulo picado del encuadre llama la atención sobre la tridimensionalidad del escenario. Curiosamente, cada una de las dimensiones (altura, anchura y profundidad) están representadas gráficamente en la imagen por los ángulos que forman las paredes y la tarima. No hay punto de fuga en esta fotografía, puesto que su estructura consta de una serie de líneas verticales en paralelo que no parecen destinadas a converger.</p>
<p>RITMO</p> <p>Las planchas de papel de idéntico tamaño que cubren las paredes convierten a éstas en una cuadrícula, de la que se desprende la idea de regularidad.</p>
<p>TENSIÓN</p> <p>La imagen está construida a partir de la tensión entre una serie de elementos, organizados en dualismos excluyentes: una primera discrepancia (esencial, formal, dimensional, tonal/cromática...) surge entre el escenario y la figura humana; una segunda opone el predominio general de las rectas a la sinuosidad de la silla y la voluptuosidad del vestido; otra consiste en la organicidad de la silla frente a la rigidez artificiosa de la mujer...</p>
<p>PROPORCIÓN</p> <p>A pesar del ángulo picado, y debido a la distancia entre la cámara y la modelo, apenas se produce distorsión en la reproducción de la figura humana; en cambio, la desproporción resulta más clara si reparamos en las dimensiones de los trozos de papel de las paredes, pues existe una distorsión tanto vertical como longitudinal. Por otra parte, ya nos hemos referido a la descompensación entre altura y anchura del formato en que se presenta la fotografía.</p>
<p>DISTRIBUCIÓN PESOS</p> <p>La imagen presenta una acusada descompensación: en primer lugar, porque toda la mitad superior aparece vacía, mientras que en la inferior la muchacha aparece descentrada y ocupa una porción poco significativa; además, mientras que la figura de la mujer apunta verticalmente, su sombra, más larga que su referente, se proyecta en oblicuo. Ambas (figura y sombra) forman un ángulo recto que, con las líneas del fondo de la tarima, constituyen un cuadrado cerrado en la parte inferior de la imagen, sin que nada lo contrarreste en la superior.</p>
<p>LEY DE TERCIOS</p> <p>El ángulo que forman las paredes y la mujer se superponen con las líneas de tercios verticales; el rostro de la muchacha prácticamente coincide con la línea inferior de tercios horizontales.</p>
<p>ESTATICIDAD / DINAMICIDAD</p> <p>La imagen transmite una estaticidad que se debe tanto a la simplicidad y regularidad del escenario como al gesto de concentración y ensimismamiento de la modelo. Sólo la silla y el vestido introducen algún dinamismo en la composición.</p>
<p>ORDEN ICÓNICO</p> <p>La figura humana se constituye, en razón del contraste tonal, en el motivo sobre el que recae principalmente la atención; no obstante, su tamaño, pequeño en relación al escenario que la acoge, y su posición desplazada, impugnan su preponderancia.</p>
<p>RECORRIDO VISUAL</p> <p>La mirada desciende por la pared frontal (en la segunda línea de tercios verticales, coincidente con la juntura de varios trozos de papel) hasta la modelo. Desde la figura de la muchacha, sigue recorriendo su sombra y asciende luego, por la línea entre la pared de la izquierda y la tarima, hasta el ángulo entre las dos paredes, para dirigirse finalmente a la parte sobreexpuesta de la derecha de la imagen.</p>
<p>POSE</p> <p>El gesto de apoyar la cabeza en el brazo, y este en la pierna, resulta insólito en una fotografía de moda, ya que se asocia a la idea de ordinariedad, que, en teoría, está reñida con el propósito promocional. De todas formas, el gesto de la modelo, sin ser sofisticado, tampoco resulta grosero o zafio: basta fijarse en la placidez de su rostro o en cómo reposa en el filo de la silla.</p>
<p>OTROS</p> <p>No se observan otros elementos destacables.</p>
<p>COMENTARIOS</p> <p>La posición de la cámara en relación con la figura humana y al escenario; la desproporción entre cuerpo y espacio; la descompensación del conjunto; el descentramiento y la pose abúlica de la muchacha... son indicios de la voluntad rupturista y provocadora del Beaton juvenil en un territorio tan codificado como el de la fotografía de moda. Por otro lado, el juego de las oposiciones y la regularidad de la composición se revelan como hallazgos en modo alguno atribuibles al azar.</p>

ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN
<p>CAMPO / FUERA DE CAMPO</p> <p>El espacio en campo, a excepción de la porción que queda más allá de la tarima en el borde inferior izquierdo, resulta perfectamente reconocible en su homogeneidad. No obstante, al plantearnos el fuera de campo surgen dudas acerca de la posible existencia de un techo, las dimensiones de la pieza (no porque la modelo se encuentre en el centro de la parte que vemos el conjunto tiene necesariamente que coincidir con el recinto que queda a la vista). La porción de espacio que se adivina por la parte inferior izquierda, más baja que el que ocupa la modelo, confirma la irregularidad e imprevisibilidad del espacio.</p>
<p>ABIERTO / CERRADO</p> <p>Aunque la regularidad del escenario invita en principio a pensar en una cámara cerrada, el borde de la tarima en el ángulo inferior izquierdo de la imagen y el tiro de cámara revelan que se trata de un espacio abierto.</p>
<p>INTERIOR / EXTERIOR</p> <p>Todos los indicios apuntan a que se trata de un espacio interior.</p>
<p>CONCRETO / ABSTRACTO</p> <p>A pesar de que, en sí, nos hallamos ante un espacio concreto, por su indefinición, su homogeneidad y su blancura podemos hablar de un cierto grado de abstracción en la representación.</p>
<p>PROFUNDO / PLANO</p> <p>Se trata de un espacio profundo, aunque la ejecución de la fotografía produce un efecto de solapamiento entre los planos.</p>
<p>HABITABILIDAD</p> <p>A pesar de las grandes dimensiones del escenario, debido a la angulación de la cámara, la frialdad del espacio y la indeterminación de sus proporciones (más, connotativamente, la actitud de la modelo), el espectador difícilmente puede identificarse con un medio que parece inhóspito; podemos calificarlo, en suma, como un espacio inhabitable y centripeto en un sentido simbólico.</p>
<p>PUESTA EN ESCENA</p> <p>La puesta en escena resulta artificial por el modo en que un espacio irreconocible y a todas luces construido (podríamos aventurar, sin seguridad, que se trata de un precario plató, compuesto por una tarima y unas paredes cubiertas con pedazos de papel prendidos con chinchetas) se impone a la presencia humana.</p>
<p>OTROS</p> <p>La inadecuación del espacio al motivo teóricamente central de la representación (el vestido) remite a las prácticas del surrealismo.</p>
<p>COMENTARIOS</p> <p>El escenario funciona como fuente de extrañamiento con relación a la figura, a la cual empequeñece. Más allá de su aparente previsibilidad, se constituye en un espacio enigmático, de modo que termina por convertirse en el motivo principal de atención por parte del espectador.</p>

TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN
<p>INSTANTANEIDAD</p> <p>En el caso de la fotografía que nos ocupa, no hay voluntad de captar “instante decisivo” alguno; muy al contrario, el gesto de la modelo transmite la idea de un tiempo estancado.</p>
<p>DURACIÓN</p> <p>No se aprecian marcas temporales, ni naturales ni artificiales, y más bien se trata de una imagen de inacción; si acaso, entendiéndolo que quepa atribuir una cierta dimensión narrativa a la presente imagen (la representación de la propia sesión), se trataría de un momento ya avanzado de la misma.</p>
<p>ATEMPORALIDAD</p> <p>Aunque, como acabamos de señalar, las marcas temporales están ocultas, la fotografía no aspira a representar un tiempo trascendente, sino más bien todo lo contrario, es decir, una cierta sensación de banalidad –como se desprende del gesto de la modelo, que no se compadece con ninguna noción <i>esencial</i>.</p>
<p>TIEMPO SIMBÓLICO</p> <p>No hay aquí, aparentemente, pretensiones de simbolismo en relación con la representación del tiempo.</p>
<p>TIEMPO SUBJETIVO</p> <p>La sensación de aburrimiento que puede leerse en la pose de la mujer remite a la experiencia de la inactividad y el tiempo detenido.</p>



SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD

Ambas ideas parecen abolidas; en todo caso, y como ya se ha indicado, sólo si entendemos que la muchacha se encuentra *realmente* dormida o aburrida podemos reconstruir una secuencia de hechos en la que esta fotografía reflejaría un instante avanzado.

OTROS

El diseño de la silla puede identificarse como tardomodernista, mientras que el vestido parece un modelo de gala, especialmente indicado para lucir de noche; ambos sirven para ubicarnos en la época (mediados de los años treinta).

COMENTARIOS

Si, como hemos apuntado más arriba, el espacio se enseñorea de la representación, el tiempo de la representación no constituye, en cambio, una dimensión particularmente significativa, y sólo con un esfuerzo de imaginación (al borde de la *sobreinterpretación*) se puede rescatar la presente imagen de la indeterminación temporal absoluta.

REFLEXIÓN GENERAL

El análisis del sistema sintáctico de la presente fotografía desvela la audacia formal, encaminada a desencadenar la reflexión intelectual sobre la representación, de Cecil Beaton. Se detecta, por otro lado, una notoria descompensación entre el interés que reclama el espacio y la trivialidad de la dimensión temporal.



4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

PUNTO DE VISTA FÍSICO

El fotógrafo ha captado a la modelo desde una posición elevada, de la que resulta una composición vertical con angulación en picado. La ha captado por su derecha, en diagonal, por lo que la vemos en escorzo. Además, hay un claro descentramiento de la figura humana, desplazada hacia la parte inferior derecha del encuadre, y mostrada desde una distancia bastante mayor a la corriente. No existe (al menos, no resulta obvia) una razón para la adopción de esa ubicación respecto del motivo. Sin embargo, las consecuencias sí son claras: un desplazamiento de la atención del sujeto humano al espacio que lo rodea.

ACTITUD DE LOS PERSONAJES

El gesto de la modelo connota indiferencia y tedio. El modo en que cierra los ojos y apoya la barbilla en la mano no resulta natural, sino que aparenta (quizás sea por el entorno y la incoherencia de la figura y su vestimenta con aquél) una *representación* de una actitud reflexiva o reconcentrada.

CALIFICADORES

El punto de vista (la posición de la cámara, la distancia, el descentrado...) más la luz dura, e incluso la escenografía escogida, constituyen calificadores de la modelo que resultan coherentes con la pose de ésta, pues producen, en conjunto, una sensación de extrañamiento y de violación consciente de convenciones.

TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD

Aunque el enunciador no se materializa en la representación, los elementos en que se trasluce su punto de vista constituyen, de por sí, motivos suficientes como para hablar de que la presente fotografía rompe con las reglas de la transparencia.

MARCAS TEXTUALES

Todos los elementos relacionados con el punto de vista físico en relación con la modelo, la iluminación potente y uniforme, el predominio de los blancos y el contraste de la imagen, son marcas textuales que revelan la actitud del enunciador respecto del objeto. En este caso, podemos concluir que, además de distanciarnos de la representación, las elecciones del fotógrafo anulan cualquier indicio del *glamour* que cabría esperar de una fotografía de moda.

MIRADAS DE LOS PERSONAJES

La mirada de la modelo es denegada al espectador, tanto por el gesto de la interesada, que cierra los ojos, como por la posición de la cámara, que, al situarse en una posición elevada, se distancia de la que sería la dirección en que la muchacha miraría, caso de abrirlos.

ENUNCIACIÓN

La instancia enunciativa no se hace presente como tal, explícitamente, en la representación, pero sí que se manifiesta de forma inequívoca a través de una serie de opciones que se apartan de una concepción realista de la representación – extrañamiento espacial, toma de distancia respecto del sujeto a quien se supone motivo central de aquélla– y que sólo a ella cabe atribuir.

RELACIONES INTERTEXTUALES

Se diría que la pose constituye un remedo de *El pensador*, de Rodin.

Por otro lado, la relación entre el personaje y la escenografía recuerda de forma vaga a determinadas obras de fotógrafos adscritos al movimiento surrealista, como Man Ray o Dora Maar; a este respecto, puede resultar muy esclarecedor llamar la atención sobre los puntos de contacto que se detectan entre la presente fotografía y el retrato de Nancy Cunard, realizado por el propio Beaton en 1927, y el parecido que guarda con el que Man Ray dedicó a la misma poetisa, una obra típicamente surrealista.

OTROS

No se observan otros elementos destacables.

COMENTARIOS

El análisis del punto de vista adoptado por el fotógrafo con relación al que, en principio, se supone el objeto de la representación, revela que el desplazamiento del interés de la misma hacia el escenario responde a una estrategia integral.



INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO

Al contemplar la presente fotografía, tanto si la observación es fugaz como si se prolonga o si volvemos sobre ella, el espectador se siente asediado por las dudas: ¿Dónde se encuentra la modelo? ¿Qué hace ahí? ¿Duerme? ¿Se siente sola, cansada, aburrida...? ¿Piensa? ¿En qué?

Da la impresión que la intención de Beaton ha sido que en la composición nada sea lógico, convencional ni natural, que nada encaje con nada: la postura de la modelo, la distancia y la posición desde la que está fotografiada, la iluminación, el asiento y, sobre todo, la escenografía.

El lugar, que probablemente será sencillamente un escenario o el estudio del fotógrafo, puede recordar, en un primer momento, a las celdas acolchadas de los manicomios; en cualquier caso, transmite las ideas de encierro y aislamiento. Si consideramos que la modelo cierra los ojos por aburrimiento, entonces podremos leer la imagen como una manifestación del tópico del sueño como evasión de una realidad frustrante; o bien, si creemos que duerme, podemos concluir que el escenario no es sino un paisaje mental, en cuyo caso sería una manifestación del tema, tan caro al surrealismo, de la experiencia onírica opuesta a la lógica diurna. Puede querer decir todo eso al mismo tiempo, o bien su propósito puede ser, propiamente, no decir nada en absoluto. La ambigüedad es, pues, total, salvo en un extremo: su carácter autorreferencial y su capacidad incitante; porque de lo que sin duda trata esta fotografía –y, sólo quizás, sea esta su auténtica y su última razón de ser– es de invitar al espectador a replantearse las convenciones del arte, y, de paso, de las rutinas que rigen su percepción del mundo.

Análisis realizado por:

Agustín Rubio Alcover (Grupo ITACA-UJI)