

## BANCO DE DATOS ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA



<b>REGISTRO NÚMERO</b>	<b>0255</b>
------------------------	-------------

### 1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
<b>TÍTULO</b>	“Fotomontaje, Berlín 1930”
<b>AUTOR</b>	RAOUL HAUSMANN
<b>NACIONALIDAD</b>	AUSTRIA
<b>AÑO</b>	1930
<b>PROCEDENCIA</b>	Catálogo <i>Los grandes fotógrafos. Raoul Hausmann</i> . Vol. 30. Barcelona, Ediciones Orbis, 1990. Colección dirigida por Juan Manuel Prado. Comité científico de la colección: Romeo Martínez y Bryn Campbell.
<b>GÉNERO</b>	Fotomontaje
<b>GÉNERO 2</b>	No procede
<b>GÉNERO 3</b>	No procede
<b>MOVIMIENTO</b>	Vanguardias: dadaísmo, constructivismo.
PARÁMETROS TÉCNICOS	
<b>B/N / COLOR</b>	Fotografía en blanco y negro.
<b>FORMATO</b>	Información no disponible.
<b>CÁMARA</b>	Información no disponible.
<b>SOPORTE</b>	Reproducción en libro impreso. Información no disponible.
<b>OBJETIVO</b>	Información no disponible. Hay diversas fotografías que, por la proximidad de las tomas, permiten pensar en el uso de un gran angular.
<b>OTRAS INFORMACIONES</b>	<p>Nos encontramos ante un trabajo que responde perfectamente a la concepción que Hausmann tenía de la fotografía y su utilización para crear sensaciones por colisión de elementos integrados a modo de <i>collage</i>. El hecho de que sea un fotomontaje está incorporado en el propio texto, a modo de firma evidente. Hay una gran dificultad en la foto para adjudicar el número de individuos representados.</p> <p>Miembro fundador del grupo Dada en Berlín junto a Heartfield, fundó además la revista <i>Der Dada</i> (1919) donde publica sus fotomontajes. Acerca de este género dijo: “Llamamos fotomontaje a este procedimiento porque expresaba nuestra aversión a interpretar el papel de artistas. Nos considerábamos ingenieros, afirmábamos que éramos constructores que <i>montábamos</i> nuestros trabajos (como lo hace un artesano)”.</p> <p><i>Webs de interés:</i>  <a href="http://www.ubu.com/sound/hausmann.html">http://www.ubu.com/sound/hausmann.html</a>  <a href="http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/HausmannRaoul/">http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/HausmannRaoul/</a>  <a href="http://www.the-artists.org/ArtistView.cfm?id=8A01F5A9-BBCF-11D4-A93500D0B7069B40">http://www.the-artists.org/ArtistView.cfm?id=8A01F5A9-BBCF-11D4-A93500D0B7069B40</a></p>

## DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS

### HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES:

Nace en Viena, en 1886. Su padre era pintor de academia. A partir de 1900, cuando su familia se traslada a Berlín, se dedica a la pintura. En 1912 inicia su colaboración con la revista *Sturn*, en calidad de articulista; también colabora con *La vía libre* y *Acción*. En 1918 funda el Club Dadá en Berlín, inventa la “poesía de los sonidos” y el “fotomontaje”.

En 1919 tiene lugar la primera exposición dadaísta en Berlín, que organiza, y en 1920, con Gras y Heartfield, la Gran Exposición Internacional Dadaísta. Cuando sus dos colaboradores se afilian al Partido Comunista, Hausmann se separa de ellos y rompe su relación con el dadaísmo.

En 1922 conecta con el arte constructivista y, en los años sucesivos, sigue escribiendo colaboraciones en revistas e incluso comienza una novela, *Hyle*, en 1926 cuando está en Sylt. Es en este lugar, en 1928, donde hace sus primeras fotografías con una cámara Kodak. Después trabaja con cámaras Ermanox, Exacta y Makina, sigue publicando artículos sobre arte y fotografía, así como organizando exposiciones.

En 1933 huye de la persecución nazi y se refugia en Ibiza, donde escribe una nueva novela y sigue haciendo fotografías con valor antropológico e histórico-cultural. Huye de nuevo al iniciarse la guerra civil y se refugia en Suiza y en Checoslovaquia, donde organiza exposiciones fotográficas sobre Ibiza.

Después de otras vicisitudes en su huida de los ejércitos nazis, finalmente se traslada a Limoges en 1944. Combina a partir de ese momento sus escritos con las exposiciones fotográficas, entre las que destacan diversas retrospectivas del dadaísmo, hasta que en 1967 tiene lugar una macroexposición de su obra completa en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo.

En 1969 está a punto de publicarse su primera novela, escrita muchos años atrás, pero quiebra la editorial. Aparece *Melanographie*, serie de fotografías experimentales sobre la luz que datan de 1931. En 1971 ve la luz su último libro, *Sagemorcin*. Muere en Limoges el 1 de Febrero.

### COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR:

#### Artículo introductorio “El mundo es escritura de formas” de Giuseppe Bonini.

Benini establece una conexión entre Man Ray y Hausmann en tanto ambos fotógrafos respondieron con sus obras a una concepción de mundo y a una época muy determinada, que compartieron. Su afán por la experimentación, su idea de que no eran fotógrafos sino hombres de su tiempo, su visión vanguardista del arte, su rechazo del realismo, apunta más cabos de unión que de diferencia. “La cultura industrial instituyó nuevas formas de ver y de dimensionar la existencia, a las que la fotografía contribuyó de un modo notable y a las que el artista no pudo permanecer ajeno. Sobre todo el artista de las llamadas vanguardias históricas. Estas, en efecto, afrontaron en el plano ideológico el problema de la relación entre arte y vida y lo resolvieron bien exaltando el maquinismo (futurismo), bien tratando de incorporarse a los procesos productivos, dándoles una forma “estética” (Bauhaus), bien rechazando en su totalidad la cultura burguesa (dadaísmo). Por esto muchos autores de comienzos de siglo empezaron a ver la cámara fotográfica como un nuevo medio expresivo, un medio aún inexplorado en todas sus peculiaridades y, sin embargo, muy próximo a todas aquellas exigencias de “modernidad” demandadas por los nuevos tiempos y, en especial, por el momento industrial” (p. 5).

Pueda o no conferirsele la paternidad del *fotomontaje*, Hausmann fue maestro en este sistema de unión de fragmentos, que recuerda al collage cubista. “Normalmente surge motivado por una noticia, por una imagen unida a la actualidad. El tratamiento que los dadaístas daban a este punto de partida se desarrollaba en su totalidad en clave lingüística y recuerda el análisis freudiano del sueño: se aísla un detalle o un elemento significativo y se relaciona con otros elementos sintagmáticos con connotaciones verbales inesperadas y, por tanto, ajenas, los cuales actúan por acumulación o por sustitución hasta cambiar totalmente el primitivo significado del enunciado icónico originario e incluso transformarlo exactamente en lo contrario” (p. 5).

#### “¿Cómo ve el fotógrafo?” Diálogo entre Raoul Hausmann y Werner Gräff, Berlín, 1933.

Dice Hausmann: “Soy partidario de dedicar unas palabras al papel de la fotografía como escalón intermedio entre arte y técnica que representa, a la vez, un componente histórico-educativo en la toma de conciencia de la humanidad” [...] “Técnica y arte sirven para comprender con claridad, una más a nivel práctico y otra más a nivel de sentimientos, todas las posibilidades que existen en la naturaleza y que amplían la receptividad de nuestros sentidos y de nuestras facultades físicas” (p. 55).

“Partiendo del supuesto previo de que la mirada se fija enseguida en un punto muy concreto del campo visual (concretamente, a la izquierda, en el tercio superior), el fotógrafo debe prestar especial atención a esta área” (p. 56).

“El espacio que nosotros vemos no se desarrolla en forma rectilínea, siguiendo la regla de que las superficies crecen con el cuadrado de la distancia, reduciéndose tras un punto de desvanecimiento. Igual que nuestros órganos de la vista, nosotros percibimos una combinación de dos recipientes con forma de media esfera que se comunican el uno con el otro. En su unión, de forma análoga a la posición que ocupan en la cabeza los órganos de la vista, muestran su tendencia, más o menos acentuada, a la forma elipsoidal. Las rectas que aquí se trazan son rectas sólo en apariencia,



mientras que, en realidad, vemos trayectorias curvas. Naturalmente, estas curvaturas son tan mínimas que apenas resultan perceptibles en la práctica, pero tienen una gran importancia para nuestro modo de ver activo, que se manifiesta en incesantes y rápidos movimientos, eligiendo o descuidando elementos, direcciones, luz y sombra. Una óptica fotográfica correcta no debe evidenciar este elemento indispensable, ya que el objetivo fotográfico no tiene en consideración la facilidad de desplazamiento de los puntos de enfoque, que es la que corresponde a la aberración de nuestro ojo,. Debemos recorrer, por tanto, caminos especiales para producir efectos anastigmáticos, que reproducen nuestra vista o, mejor dicho, nuestra mirada, de una forma análoga” (p. 57)

“Los especialistas en óptica, sean científicos o artistas, sostienen que el ojo humano percibe cualquier objeto, uno tras otro y uno al lado del otro, con la misma profundidad, mientras que el objetivo fotográfico está limitado a ciertas zonas de nitidez. En realidad, el ojo humano percibe una secuencia de puntos focales, en torno a los cuales todo está bastante confuso. La aparente nitidez de las partes circundantes se debe al conocimiento y a la conciencia que tenemos de ellas” p. 60).

“La elección del diafragma, del negativo, de la velocidad de obturación y de la justa escala cromática no pueden supeditarse a leyes, sino a sentimientos más o menos evidentes de la personalidad que se encuentra tras la cámara fotográfica y a su saber captar las peculiaridades del ambiente que está analizando” (p. 61).



## 2. NIVEL MORFOLÓGICO

### DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO

Se trata de una sucesión de fotogramas que representan miradas, salvo el último de ellos, que es la parte inferior de un rostro. En total hay seis elementos fotográficos superpuestos sobre dos icónicos, a modo de fondos (gris y negro) de distintas dimensiones. Además, el marco está explicitado por una línea negra de grosor superior a los bordes de los fotogramas montados.

### ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

#### PUNTO

El grano fotográfico es evidente, aunque destaca mucho más en las fotografías superior e inferior, considerablemente más oscuras que el resto. Al tratarse de primerísimos planos, muy de detalle, y estar tratados unos sobre otros, el componente fotoquímico se ha visto afectado.

El punto, como tal, es un elemento reiterativo en la imagen, bien por su existencia explícita (caso de la firma, donde aparece en la leyenda “raoul hausmann.fot.mont.”), bien por la aparición de los globos oculares y las pupilas (en círculos concéntricos), o bien, en última instancia, por la aparición de un espejo redondo en el que se refleja una de las miradas. Los ojos, a su vez, se desperdigán en una línea oblicua que coincide con la diagonal del encuadre.

#### LINEA

En contraposición con la circularidad reseñada en el párrafo anterior, cada imagen del fotomontaje está inscrita en un espacio rectangular y todas ellas en el interior de un rectángulo enmarcado, que es la foto en sí misma como soporte final. Algunas de ellas dibujan una línea descendente que corta y al tiempo se inserta en el interior de un rectángulo negro ligeramente desplazado del centro de la imagen. Tal línea descendente, de carácter imaginario, divide la parte superior de la fotografía en dos zonas de idénticas dimensiones, contribuyendo así a la distribución de los pesos de forma irregular. A la presencia de círculos (ojos, pupilas) se suma la curvatura habitual de los rostros (cejas, párpados, mejillas) que, en ocasiones, los enmarcan.

#### PLANO(S)-ESPACIO

La distribución de cada rectángulo constituye espacios diferenciados que nos impiden hablar de primeros términos o profundidad de campo, al menos en el sentido tradicional. No obstante, la pequeña fotografía, casi central, de una mirada que se superpone sobre un fondo que parece representar un plano picado sobre la calle (¿la mirada se refleja en un espejo?) sí contiene una clara diferenciación figura-fondo; salvando las distancias, otro tanto sucede con el detalle del ojo en el espejo deformante.

Además, todas las fotografías confluyen sobre un plano rectangular, sea el oscuro –a su vez superpuesto sobre el claro– o este último, que resulta ser el entorno genérico. Es difícil hablar de superposición, ya que se trata de planos en una misma dimensión. En todo caso, las dos imágenes de abajo a la derecha quiebran el rectángulo negro.

#### ESCALA

La desproporción es manifiesta, tanto por tratarse de primerísimos planos como por las discrepancias escalares entre unas imágenes y otras: los tamaños de las miradas son muy diversos. Estas dicotomías están refrendadas en el propio montaje por el uso de un espejo deformante que presenta un ojo descomunal, en nada asimilable a su imagen originaria.

#### FORMA

Predominio de bloques rectangulares en el seno de los cuales se inscriben las miradas y la boca. Como hemos comentado, estos contenidos son predominantemente curvos, circulares incluso, si tenemos en cuenta el aura de oscuridad que envuelve los detalles, siempre enmarcándolos como puntos, a excepción de las tres imágenes que se colocan en el interior del rectángulo negro.

Los aspectos simétricos tienen que ver con la disposición de los distintos fotogramas en el seno de la imagen. Así, el rectángulo negro está ligeramente desplazado a la izquierda, pero es central en su conjunto; el desplazamiento se ve compensado por las dos fotografías inferiores, que tiran de él hacia el exterior. Volveremos sobre este aspecto al identificar posteriormente los puntos de fuga.

#### TEXTURA

Hay diversidad de texturas, desde las imágenes poco contrastadas del interior del rectángulo negro, hasta las de fuerte grano de los extremos, pasando por la de muy elevado contraste de la parte lateral derecha. El propio soporte juega con este parámetro, ya que superpone un fondo oscuro sobre otro claro, ambos sucios pero sin textura alguna.



### **NITIDEZ DE LA IMAGEN**

De nuevo disparidad entre las distintas imágenes, que siempre mantienen la nitidez en las miradas pero difuminan los entornos.

### **ILUMINACIÓN**

El reflejo en las pupilas nos habla de luz artificial, pero la desubicación espacial es tan fuerte que resulta imposible emitir un juicio cierto. Pensamos que el rostro de la muchacha ante el espejo se ha fotografiado con luz natural.

### **CONTRASTE**

Ya hemos comentado las divergencias existentes. Cabe decir, en todo caso, que las fotografías más contrastadas son aquellas que se sitúan en la periferia; además, son las de mayor tamaño escalar.

### **TONALIDAD / B/N-COLOR**

Blanco y negro, con predominancia de la escala de grises en las fotos interiores y la oscuridad en las exteriores.

### **OTROS**

No se observan otros aspectos relevantes.

## **REFLEXIÓN GENERAL**

La complejidad de la fotografía deviene de su carácter experimental, que introduce un elemento poco frecuente: la *serialidad*. Dicho factor afecta fundamentalmente a cuestiones hermenéuticas, pero parece incuestionable que la disposición de las imágenes no es en absoluto arbitraria y obedece a un intento de quebrar opciones normativas. Líneas rectas y curvas permanecen en entornos confluyentes sin interponerse entre ellas; la colisión espacial es un choque entre bloques, entre imágenes completas y no en su seno, salvo las excepciones de miradas reflejadas.

### 3. NIVEL COMPOSITIVO

<b>SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO</b>
<p><b>PERSPECTIVA</b></p> <p>La imagen cuestiona los principios normativos clásicos desde muy diversos parámetros, que iremos identificando paulatinamente. No es posible hablar de un punto de fuga porque son varias las trazadas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Si cortamos la superficie de la fotografía con dos diagonales, el punto central de confluencia no es otro que el borde inferior derecho de la imagen más pequeña (una mirada reflejada que se superpone sobre el único espacio exterior de toda la composición). Esta centralidad es cuestionada por el ligero desplazamiento hacia la izquierda del rectángulo negro.</li> <li>• La mirada ante el espejo deformante, señala dos puntos contrapuestos: el que apunta hacia la continuidad de la diagonal que cruza el conjunto de la imagen, y su reflejo, que rebota la mirada hacia una línea imaginaria de vuelta en pos del extremo superior derecho, en continuidad con el borde de esta imagen, del rectángulo negro y del marco global.</li> <li>• Las tres miradas superiores se mantienen en línea diagonal (la última cierra esa progresión, que ya no es continuada por la del margen derecho); sin embargo, todas ellas se dirigen hacia el exterior de la fotografía, interpelando al espectador.</li> </ul> <p>Se puede observar cómo las miradas fluyen hacia afuera, reforzadas finalmente por ese labio entreabierto que parece querer decirnos algo.</p>
<p><b>RITMO</b></p> <p>Todas las líneas imaginarias que hemos trazado anteriormente otorgan el ritmo a la imagen. Estamos desubicados y nos es imposible saber con cuántos modelos se ha contado, pero hay una cadencia de aparente orden vs crecimiento/decrecimiento. Las colisiones generan ritmo visual, que es fruto de la geometría pero también del mismo contenido de las distintas fotografías (la mirada que “rebota” se asemeja a la del espectador cuando recorre el conjunto).</p>
<p><b>TENSIÓN</b></p> <p>Las quiebras normativas provocan tensión en nuestra mirada, tan desubicada como las contenidas en la imagen. Hay divergencias de escala, de posición y de proporción, de líneas de fuga y de espacios. La imagen no resuelve su contenido sino que nos interroga sobre él.</p>
<p><b>PROPORCIÓN</b></p> <p>Claros desproporcionamientos de tamaños entre las distintas imágenes, con el agravante de la visualización efectiva de un espejo deformante: el tremendo ojo que refleja deviene inhumano.</p>
<p><b>DISTRIBUCIÓN PESOS</b></p> <p>Los descentramientos y las desproporcionamientos en los tamaños de las imágenes provocan la existencia de diversas “zonas de peso visual” que indeterminan nuestra mirada al no ser privilegiadas en el conjunto. El desplazamiento hacia la izquierda, de mayor a menor, desde la fotografía superior, se ve quebrado a partir del centro, como ocurre con el lado derecho de forma inversa (y así compensa el descentrado del rectángulo negro). El hueco derecho superior (en forma de L invertida) es mucho mayor que el izquierdo inferior (en forma de L alargada), pero en este se asienta el nombre del autor y el tipo de obra que ha concebido. Si comparamos las dos “L” vemos un elemento compensador en la zona no cubierta del límite inferior derecho. Compensaciones, pues, pero apuntando hacia la abstracción geométrica.</p>
<p><b>LEY DE TERCIOS</b></p> <p>No se cumple. Hausmann decía que “partiendo del supuesto previo de que la mirada se fija enseguida en un punto muy concreto del campo visual (concretamente, a la izquierda, en el tercio superior), el fotógrafo debe prestar especial atención a esta área”; en consecuencia, sitúa ahí la mirada inicial, que divide en dos verticalmente el espacio de la imagen, y abre el <i>leitmotiv</i> que se prodiga por el resto: es el juego inicial que le permite las sucesivas rupturas.</p>
<p><b>ESTATICIDAD / DINAMICIDAD</b></p> <p>Los elementos componentes son fuertemente estáticos: miradas detenidas. Sin embargo, la profusión de imágenes confiere una cierta dinamicidad, fruto de la tensión interna que provocan.</p>
<p><b>ORDEN ICÓNICO</b></p> <p>La simple presencia de dos rectángulos que no responden a imágenes con un referente, da idea del fuerte componente icónico. Esta fotografía es una suma de elementos iconográficos que se convierten en un todo muy diferente a la simple acumulación de contenidos. Podemos estudiar cada una de las imágenes, pero la fotografía es otra, su conjunto, que también es una. El equilibrio no existe y predomina la fragmentación.</p>

<p><b>RECORRIDO VISUAL</b></p> <p>Tal como indicábamos, se quiebra por dos motivos esenciales: la mirada desciende desde el margen superior izquierdo –tal como indicaba Hausmann- hacia el centro, reforzada por las posiciones de los ojos que nos observan; la pequeña foto central nos obliga a seguir una ruta bifurcada entre la joven que se observa a sí misma (cierre ahí del recorrido porque el ojo “rebota” nuestra mirada) y ese ojo, a la derecha, que parece surgir de la oscuridad y nos permite seguir hasta los labios. Ruta(s), en cualquier caso, poco habitual(es) que obliga al espectador a tomar decisiones, a elegir.</p>
<p><b>POSE</b></p> <p>Todas frontales, salvo la joven ante el espejo, en escorzo. Las tomas se han hecho a la misma altura de los ojos (o los labios) porque estos son los objetos privilegiados y, además, porque miran sin escrúpulos hacia nuestra posición: la mirada espectral también se lleva a cabo mediante un espejo deformante (el medio o soporte del artefacto representacional).</p>
<p><b>OTROS</b></p> <p>No se observan otros aspectos relevantes.</p>
<p><b>COMENTARIOS</b></p> <p>Mucho se juega en el factor compositivo de esta imagen, que sólo dice de sí misma lo que es y quién la ha generado. Se convierte, de esta forma, en un paradigma del fotomontaje y se opone a la normatividad de las representaciones más lineales de la época. La <i>secuencialidad</i> es consecuencia de la composición.</p>

<p><b>ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN</b></p>
<p><b>CAMPO / FUERA DE CAMPO</b></p> <p>Ya hemos hablado de desubicación contextual. Por únicos datos del entorno tenemos la calle (que puede o no ser un fotomontaje dentro del general) y la ventana ante la que la joven se observa en el espejo deformante. Ni siquiera podemos saber si los personajes se hallan en un mismo lugar o en lugares diferentes, por lo que podemos decir que están en el interior de un espacio que para nosotros es desconocido y que no nos da ninguna referencia contextual (el fuera de campo es totalmente indeterminado y no es susceptible de ser actualizado por elemento alguno integrante de la imagen).</p> <p>Hay, no obstante, un fuera de campo –heterogéneo- que sí conocemos y al que la imagen remite redundantemente: nuestra posición espectral. Las miradas se dirigen a aquel que las mira, incluso el ojo deformado en el espejo o la boca entreabierta. Son miradas duras, acusativas, que no permiten la huida.</p>
<p><b>ABIERTO / CERRADO</b></p> <p>Se trata de un(os) espacio(s) cerrado(s), aunque no podamos ubicarnos. La única remisión a un lugar abierto es el fondo de la fotografía central, que se nos aparece como irreal y muy indeterminada.</p>
<p><b>INTERIOR / EXTERIOR</b></p> <p>En todos los casos se trata de interiores. Además, el marco, silueteado con vigor, no permite pensar en ningún tipo de lugar natural.</p>
<p><b>CONCRETO / ABSTRACTO</b></p> <p>Fundamentalmente abstracto, tanto por el tipo de composición como por la acumulación de elementos visuales entre los que no es posible olvidar la presencia de los rectángulos.</p>
<p><b>PROFUNDO / PLANO</b></p> <p>Es plano pero con matices: el rectángulo negro permite pensar en una zona de oscuridad sin límites, lo que rubrica la negrura de los márgenes entre los que se destacan los ojos y la boca de las imágenes de mayor tamaño, tal parece que no hay nada más allá de ellos y que nada puede haber.</p>
<p><b>HABILABILIDAD</b></p> <p>Nula. El espectador sólo puede mantenerse en atención crítica.</p>
<p><b>PUESTA EN ESCENA</b></p> <p>No la hay. Incluso la imagen de la joven nos presenta un espacio desolado en que el único objeto es el espejo (y no podemos olvidar que es deformante). Si podemos hablar de puesta en escena si atendemos a la composición de los distintos fotogramas en el seno de la imagen global.</p>
<p><b>OTROS</b></p> <p>No se observan otros aspectos relevantes.</p>
<p><b>COMENTARIOS</b></p> <p>Conviene destacar el aspecto serial de este fotomontaje, pues la cadencia de fotogramas indica una reiteración del motivo, aunque esté desubicado espacialmente. La sucesión de miradas remite a un espacio único, el espectral, que queda así incorporado a la imagen como punto exclusivo de relación discursiva.</p>

<b>TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN</b>
<p><b>INSTANTANEIDAD</b> En nuestro criterio, las fotografías han sido estudiadas para que cumplan una función interpelativa. No se trata, pues, de la captación de un instante privilegiado sino del resultado de un trabajo con el personaje.</p>
<p><b>DURACIÓN</b> El tiempo se liga aquí al proceso de lectura por parte de quien visiona el fotomontaje. Cada una de las imágenes ofrece una extensión durativa que tiene que ver con la respuesta, con el <i>feed-back</i>; hay una duración de la mirada que nos mira, de tal forma que el tiempo es revertido en la observación (aquellos instantes en que permanecemos anclados en el cruce). Además, y en contraposición, el ojo de la joven reflejado en el espejo asume, junto al resto del encuadre, una cierta suspensión de la temporalidad, un estado de quietud que hace más pregnante, si cabe, la interpelación de las fotografías envolventes.</p>
<p><b>ATEMPORALIDAD</b> Fruto de la desubicación y la antedicha “suspensión”, resulta imposible determinar un momento concreto para este montaje. Ni siquiera las imágenes de fondo (la calle) nos permiten vislumbrar un elemento concreto.</p>
<p><b>TIEMPO SIMBÓLICO</b> No parece ser un elemento relevante en esta imagen.</p>
<p><b>TIEMPO SUBJETIVO</b> Elemento que introduce la relación antes comentada entre la mirada que nos mira y nuestra posición como espectadores.</p>
<p><b>SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD</b> La secuencialidad siempre es un elemento que propicia un proceso de narratividad. En este caso, la sucesión de miradas nos obliga a desarrollar una interpretación –que más tarde desarrollaremos-, pero esta no está explícita en la imagen sino que se revierte hacia el espectador. La narración más concreta consiste en equiparar el ojo que nos mira con la mirada hacia sí mismo (imagen deformada en el espejo), con lo que el propio montaje habla de su voluntad interpelativa.</p>
<p><b>OTROS</b> No se observan otros aspectos relevantes, si bien no podemos en modo alguno obviar la presencia de los dos rectángulos (claro y oscuro) y el borde manifiesto, elementos casi pictóricos que nos remiten a la abstracción.</p>
<p><b>COMENTARIOS</b> Subrayaremos aquí los dos elementos que actúan como modificadores del estatismo fotográfico: la secuencialidad y la interpelación. Ambos posibilitan que la dirección de lectura del montaje siga unas pautas durativas, al obligarnos a recorrer el espacio desde el extremo izquierdo superior hasta el derecho inferior, con una bifurcación central que queda en manos del observador.</p>

<b>REFLEXIÓN GENERAL</b>
<p>El sistema compositivo de esta fotografía, o grupos de fotografías, provee de perspectivas narrativas al espectador en la medida en que este se relaciona directamente con las miradas sucesivas. Textualmente nos habla de ese cruce visual, de ahí que la boca que cierra la composición tenga una intervención muy relevante: “te miro a ti y en ti me veo” (en consecuencia, “tú te ves en mí”). No es casual el orden distributivo, ni el tamaño, ni la cadencia, ni el descentramiento, que, como hemos visto, atiende a compensaciones volumétricas.</p>



## 4. NIVEL INTERPRETATIVO

<b>ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA</b>
<p><b>PUNTO DE VISTA FÍSICO</b></p> <p>Las miradas están fotografiadas frontalmente, en detalle, al igual que los labios. La cámara no adopta una posición superior ni inferior, salvo en las dos pequeñas imágenes centrales: en el rostro superpuesto sobre la calle, esta aparece en fuerte picado, simulando un elemento contextual (¿una ventana?); en la otra, la muchacha que se mira en el espejo, se privilegia el ojo deformado frente al escorzo, tomado en ligero contrapicado.</p>
<p><b>ACTITUD DE LOS PERSONAJES</b></p> <p>La desubicación no nos permite extraer conclusiones, pero las miradas son fuertemente interpelativas, desafiantes. En este sentido, la joven ante el espejo suaviza la insistencia de las imágenes cercanas.</p>
<p><b>CALIFICADORES</b></p> <p>No hay elementos que cualifiquen, salvo, una vez más, en el caso de la muchacha ante el espejo.</p>
<p><b>TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD</b></p> <p>Al hablar de interpelación damos por supuesto que esta se sitúa en el extremo opuesto de los mecanismos de transparencia enunciativa. Ni hay transparencia, ni se busca; tampoco se pretende establecer suturas, con mucha más razón por tratarse de un fotomontaje, con superposiciones que físicamente son comprobables y con presencia de elementos abstractos (los rectángulos). Estos mismos parámetros nos llevan a afirmar que no se pretende hacer verosímiles los diversos elementos de la composición, aunque se trate de fragmentos humanos con un referente nada confuso.</p>
<p><b>MARCAS TEXTUALES</b></p> <p>Como hemos señalado, los cruces espaciales de las distintas imágenes, su descentramiento y las compensaciones de pesos visuales, contribuyen a generar un todo cuya significación sobrepasa la suma de las partes que lo componen. Esta serie de mecanismos compositivos son en sí mismos marcas textuales de una cierta forma de entender la manipulación fotográfica propia de las vanguardias y de los montajes secuenciales, unas veces actuando a nivel interno y otras a nivel externo. La aparición del nombre del autor y la calificación explícita del contenido del cuadro fotográfico son marcas enunciativas expresas. En su conjunto produce una <i>mise en abîme</i>.</p>
<p><b>MIRADAS DE LOS PERSONAJES</b></p> <p>Estamos ante imágenes que representan miradas, todas ellas dirigidas a nosotros –como espectadores- y desafiantes. La reflexión sobre el acto de observar es explícita y constituye el eje narrativo de la composición. Sin embargo, la fuerza interpelativa no es idéntica en todos los fotogramas; es evidente su mayor radicalidad en las centrales (obsérvese que en ambos casos se trata de un solo ojo que nos observa, mientras el otro permanece en la penumbra) y cierta indeterminación cuando estamos presenciando la mirada a través de los espejos.</p> <p>Secuencialmente, podríamos decir que pasamos de una mirada que pregunta a otra que demanda y luego a otra, más pequeña, que observa, para seguir con una nueva mirada interpelante y concluir en una doble vía que nos lleva a una observación de sí mismo o a la formulación de una pregunta (los labios entreabiertos). En esta bifurcación final, justo en el eje en que las imágenes se cruzan, aparece el nombre del autor.</p>
<p><b>ENUNCIACIÓN</b></p> <p>El ente enunciativo se inscribe en la imagen mediante la aparición de su nombre, permaneciendo oculto en el resto de fotografías (no tenemos noción de él ni siquiera a través de los espejos). Su posición ante el modelo es evidente (frontal, salvo en el caso de la joven, que aparece en escorzo porque lo que privilegia el autor es su reflejo en el espejo deformante), pero hay una transferencia de su mirada a la del espectador: los modelos han estado en algún momento ante la cámara y han mirado con fuerza desafiante, pero a través de ella no veían al autor de la fotografía sino la visión abstracta de un hipotético espectador que en un lugar y en un tiempo desconocidos estarían delante de la fotografía diciéndose a sí mismos cómo esas miradas les observan y les increpan.</p> <p>Así pues, la intervención enunciativa es máxima y en diversos parámetros: el contenido de las imágenes, su puesta en serie en el interior del marco fotográfico, la aparición expresa del nombre defendiendo la manipulación de una serie de imágenes (foto-montaje), la constatación del cruce de miradas, la aparición de espacios abstractos (los rectángulos).</p>
<p><b>RELACIONES INTERTEXTUALES</b></p> <p>Es claro que este fotomontaje remite al resto de la obra de Hausmann, sobre todo a aquellas fotografías que hacían uso de aspectos seriales, más que de montajes en superposición, pero también conecta con las vanguardias de la época y sus procedimientos múltiples de experimentación.</p>
<p><b>OTROS</b></p> <p>No se observan otros aspectos relevantes.</p>



### **COMENTARIOS**

El fotógrafo que lleva a cabo montajes impregna su punto de vista enunciativo en el conjunto de su producto. Resulta imposible hablar de transparencia cuando estamos ante la evidencia de imágenes colocadas de forma superpuesta, si bien podría darse el caso de combinaciones destinadas a engaños (trampantojos o falsificaciones). En el caso que nos ocupa, el autor se muestra como tal (firma) y no sólo no niega su condición enunciativa sino que la reivindica al ofrecer una serie de miradas que nos interpelan.

### **INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO**

Esta serie de fotografías reproducen miradas y una fracción de rostro con los labios entreabiertos. Es precisamente la cadencia en que aparecen ante nuestros ojos la que nos muestra que no hay en estas combinaciones nada casual; muy por el contrario, se produce un desafío y se transfiere al espectador la mayor parte del proceso interpretativo. Decimos “la mayor parte” porque la aparición de la muchacha ante el espejo y ese ojo enorme que nos mira, desde un punto que la propia imagen nos señala al hacerla aparecer en escorzo, expresa tácitamente la condición de reflexión metadiscursiva sobre el acto de mirar y la petición –casi demanda imperativa- de que replanteemos nuestra propia concepción de la mirada como espectadores. La presencia de la calle -mínima, pero real- remite a un contexto “de hecho” sobre el que es “necesario” proyectar una mirada reflexiva que no puede ser conciliadora. Los labios inscriben en el montaje la “llamada”.

La aleatoriedad aparente de la disposición de las distintas imágenes, así como su descentramiento, lejos de ser elementos desmotivadores por su no adscripción a la norma, se constituyen en piezas clave para el desencadenamiento de un proceso hermenéutico cuyo protagonismo corresponde al espectador y, más concretamente, al ejercicio de “otra” mirada.

#### **Análisis realizado por:**

*Dr. Francisco Javier GÓMEZ TARÍN (Grupo ITACA-UJI)*