

## BANCO DE DATOS ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA



<b>REGISTRO NÚMERO</b>	<b>0521</b>
------------------------	-------------

### 1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
<b>TÍTULO</b>	“Lágrimas”
<b>AUTOR</b>	MAN RAY
<b>NACIONALIDAD</b>	ESTADOS UNIDOS
<b>AÑO</b>	1930 (fecha aproximada)
<b>PROCEDENCIA</b>	Catálogo <i>Man Ray 1890-1976</i> editado por Benedikt Taschen, Colonia, en 1993
<b>GÉNERO</b>	Fotografía artística
<b>GÉNERO 2</b>	Fotocomposición
<b>GÉNERO 3</b>	Instantánea
<b>MOVIMIENTO</b>	Surrealismo
<b>PARÁMETROS TÉCNICOS</b>	
<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.
<b>OTRAS INFORMACIONES</b>	<p>Se ha utilizado una técnica de superposición. Por un lado, tenemos un ojo femenino, con una iluminación altamente contrastada, y, por otro, cabe pensar en la utilización de dos esferas de vidrio sobre las que se ha trabajado la luz en sintonía con la imagen sobre la que se integran como capa adicional.</p> <p><i>Webs de interés:</i></p> <p><a href="http://www.manraytrust.com/">http://www.manraytrust.com/</a></p> <p><a href="http://mujweb.atlas.cz/www/man-ray/">http://mujweb.atlas.cz/www/man-ray/</a></p>

## DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS

### HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES:

Man Ray era el pseudónimo que utilizaba Emmanuel Radnitsky.

Nace en Filadelfia el 27 de agosto de 1890. Sus padres, de origen judío-ruso, se trasladan a Nueva York en 1897 y es aquí donde estudia en la Escuela de Bellas Artes y asiste a cursos de dibujo y acuarela. Su primer cuadro cubista es un retrato de Alfred Stieglitz y data de 1913, año en que intenta fundar una comunidad de artistas en Ridgefield. Visita Armory Show y descubre la vanguardia europea, al ver obras de Duchamp y Picabia.

Contrae matrimonio con Adon Lacroix (Donna Lecoœur). En 1915 funda la primera revista dadaísta, *The Ridgefield Gazook*, traba conocimiento con Marcel Duchamp y lleva a cabo su primera exposición en la *Daniel Gallery* de Nueva York.

A partir de 1916 se dedica seriamente a la fotografía, sin abandonar la pintura. Con Marcel Duchamp y Walter Arensberg, funda la *Society of Independent Artist*. Publica la revista *Rongwrong*. En 1917 lleva a cabo las primera aerografías y, después de separarse de Adon Lacroix, hacia 1920, realiza una serie de experimentos fotográficos y cinematográficos, también con Duchamp, con quien forma una nueva sociedad, *Société Anonyme Inc*. En 1918 publica el único ejemplar de TNT, de tendencia anarquista.

En 1921 viaja a París, después de mantener correspondencia con Tristan Tzara, donde conoce a Jean Cocteau e inventa las “rayografías”. Tiene lugar la primera exposición de envergadura en la Librairie Six y conoce a Kiki de Montparnasse (Alice Prin), modelo de muchos de los desnudos que fotografía, con la que comparte su vida hasta 1929.

En 1923 presenta *Le retour à la raison*, su primera película. Colabora con la revista *La Révolution Surréaliste*. A partir de 1925, ya reconocido internacionalmente, participa en exposiciones diversas en Francia y Alemania, realiza retratos, desnudos, cortometrajes y largometrajes. En 1930, en tanto colabora con la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, muestra sus primeras solarizaciones.

Cuando los alemanes ocupan París en 1940, se traslada a Hollywood y expone en Los Angeles, Santa Bárbara, Pasadena y Nueva York. En 1946 Man Ray y Max Ernst se casan con Juliet Browner y Dorotea Tanning respectivamente, en Beverly Hills. Entre tanto, en las décadas de los 30 y 40, aparecen libros con fotografías suyas firmados por poetas (Paul Eluard) y de contenido erótico.

En 1951 regresa a Francia. En 1961 la Bienal de Venecia le otorga la medalla de oro de la fotografía y en 1963 se publica en Londres su autobiografía, *Self Portrait*. En los años siguientes hay retrospectivas de su obra en Los Angeles (1966), Milán (1971), Róterdam, Humblebaek y París (1972).

Man Ray muere en París el 18 de noviembre de 1976.

### COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR:

#### Artículo introductorio “Man Ray: un fotógrafo anarquista” de Janus.

La semblanza de Man Ray que hace Janus parte de un principio clave para entender la postura del autor sobre el medio: “Man Ray era un fotógrafo que no respetaba las reglas de la fotografía”. Al propio tiempo, era un pintor que tampoco respetaba las supuestas reglas establecidas. Se formó, pues, a sí mismo y nada debió a nadie, ni siquiera se vio influenciado por la amistad que mantuvo con Stieglitz. “Mientras Stieglitz presentaba imágenes blandas, delicadas e incluso un tanto sentimentales, Man Ray se mostraba duro y algo áspero y los contornos de sus figuras resultaban bien delimitados, precisos, como si hubieran sido recortados con un afilado cuchillo”. Alma de pintor y mente de fotógrafo, Man Ray hubo necesariamente de vincularse al movimiento dadaísta y al surrealista, lo que en la época significaba adoptar una posición revolucionaria, cercana al anarquismo (pág. 4).

Sería absurdo buscar paisajes en la obra de Man Ray. Su vocación expresiva le llevó a construir objetos que fotografiar tanto como a usar humanos como objetos o en un entorno opresivo en que se confundiera el cuerpo físico con el mecánico. La fotografía era para él “un estado mental, una condición del espíritu, a veces un juego o una adivinanza que proponer a los demás o a sí mismo; o incluso una forma de agresión” (pág. 5).

Para Janus, la obsesión por experimentar, por “inventar” incluso la propia fotografía, lleva a Man Ray a la utilización de técnicas como el rayonismo o la solarización, de las cuales fue siempre maestro indiscutido. “Man Ray lo inventó todo: la cámara fotográfica e incluso el tema de sus fotografías; quiso además ver cómo se transfiguraban sus imágenes merced al movimiento: era el momento del cine, del que nuestro hombre fue un partidario refinado y caprichoso”. La fotografía, la pintura, eran para él una forma de escritura, “realizó un viaje extraordinario, aunque poco común, alrededor de las imágenes que no son las que cada uno de nosotros cree ver” (pág. 7).

“Man Ray, al fotografiar, tomaba posesión de los objetos y los restituía no sólo transformados e interpretados, sino también mixtificados; era la última vivisección de la imagen...” (pág. 9).

Man Ray confesó: “Por lo que respecta a los desnudos, siempre han sido mi tema predilecto, tanto en pintura como en fotografía, y tengo que confesar que no hay que atribuir esto a motivos puramente artísticos”



### Artículo “Apariencias engañosas” de Man Ray.

No soy de esos que dicen: “Esta regadera es azul, esta casa es rosa”; de los que dicen: “Nada es más bello que lo verdadero, sólo lo verdadero es digno de ser amado”. Hay algo mejor que copiar. Admiro a los pintores que imitan hasta el punto de engañar a las propias obras maestras de la naturaleza. Lo que impide al hombre ser como Dios ¿no es quizá esta eterna manía de imitar? ¡Aquél imita al óleo, éste en alejandrinos, este otro con una tiza!

En la imitación radica todo el arte, sus leyes, sus límites. Sin embargo, yo prefiero al poeta; este último crea y, siempre que el hombre se ha alzado hasta el orden moral, lo ha hecho a través de la creación, ya se tratase de crear una máquina, un poema o una conducta moral.

En cuanto a la pintura, no hay que asombrarse si los pintores se siguen empeñando-transcurridos ya cien años desde la invención de la fotografía- en hacer a fuerza de trabajo y perseverancia lo que una Kodak permite obtener antes y mejor.

La obra de Bonnat ha sido útil en la medida en que la fotografía ha sido insuficiente. Es una cosa de locos ejecutar en óleo y en tela las formas que se obtienen mucho mejor con un papel fotosensible.

Lamento decir que la fotografía no es artística. Desgracia para algunos, elogio para otros. Una forma de expresión es capaz de evolucionar y transformarse únicamente en la medida en que no es artística.

Yo mismo, como pintor, me he visto obligado a valerme de la película fotosensible para todo lo que fuera reproducción material. Sostengo que la poesía no pierde nada con todo esto. Los artistas no han dado nunca gran ejemplo: ¿artistas los primitivos? ¿Artista Victor Hugo? ¿Artista Serat? ¿Artista Rimbaud? No y mil veces no. Esos no realizaron aprendizaje alguno.

El arte es la negación de la inspiración, sin la cual una obra carece de espíritu. El fotógrafo no se limita, por lo demás, a desempeñar el papel de copista. Es un explorador maravilloso de los aspectos que nuestra retina no registra nunca y que continuamente contradicen con crueldad a los ídolos de las visiones excelsas, tan poco numerosas, cuyo descubrimiento fue realizado mucho antes de que un audaz navegante llegase a otros continentes.

He tratado de plasmar las visiones que el crepúsculo, la luz demasiado viva, su fugacidad o la lentitud de nuestro aparato ocular sustraen a nuestros sentidos. Y siempre me he maravillado, me he quedado encantado, a veces literalmente arrobado.

*(fragmento del texto publicado el 23 de marzo de 1926 en Paris Soir)*

## 2. NIVEL MORFOLÓGICO

<b>DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO</b>
Instantánea de una mirada hacia un lugar elevado que no se identifica, ni siquiera en el reflejo de la pupila. En ambos márgenes del ojo se han colocado dos esferas que parecen fluir sobre las mejillas, a modo de lágrimas.
<b>ELEMENTOS MORFOLÓGICOS</b>
<p><b>PUNTO</b> Predominio de las superficies curvas, especialmente el punto, que es el centro exacto de la fotografía como consecuencia de un reflejo luminoso. También hay que destacar el hecho de que la superficie esférica de las “lágrimas” conecta con el “punto” que es la pupila, encerrada por superficies curvilíneas: pestañas y párpado. Asimismo, el centro de ambas esferas presenta un punto luminoso. Hay cierto grano fotográfico, pero no resulta intenso.</p>
<p><b>LINEA</b> Como hemos indicado, hay privilegio de curvas sobre líneas; no obstante, una serie de figuras triangulares son perceptibles y reiterativas: la unión imaginaria entre el punto luminoso central y las dos esferas, el globo ocular.</p>
<p><b>PLANO(S)-ESPACIO</b> Puesto que se trata de una fotografía que hace uso de técnicas de superposición, hay espacios evidentes que son fruto de este mecanismo experimental. Así, el ojo implica una presencia real de la persona que posa para el fotógrafo, mientras que las esferas corresponden a un tratamiento adicional que no tiene una dimensión tangible, aunque tales objetos hayan sido captados desde un referente y posteriormente duplicados para su manipulación.</p>
<p><b>ESCALA</b> Se trata de una toma de detalle, lo que se correspondería con un primerísimo primer plano. La dimensión de las esferas que representan a las lágrimas, no se corresponde con un tamaño real, puesto que resultan mucho más voluminosas y compactas, lo cual confiere un matiz imaginario al conjunto.</p>
<p><b>FORMA</b> Tal como hemos indicado, predominio de las formas curvas, que contrastan con las composiciones triangulares y los puntos de fuga, también lineales.</p>
<p><b>TEXTURA</b> El grano es consecuencia de la proximidad y la escasa iluminación. Sin embargo, la definición es precisa y hay un importante juego de luces y sombras.</p>
<p><b>NITIDEZ DE LA IMAGEN</b> Pese al grano, la imagen tiene una gran cantidad de detalle, por lo que la podemos considerar nítida. Al ser un plano de detalle, los rasgos se perfilan pero adquieren volumen gracias a la incidencia de la luz, que provoca sombras y, con ellas, cierta profundidad.</p>
<p><b>ILUMINACIÓN</b> No hay presencia de luz natural, aunque el tamaño del encuadre no permite asegurar en qué tipo de ambiente está realizada la fotografía. Los puntos luminosos, que proceden de una luz artificial reflejada, sugieren la presencia de luz puntual que puede proceder de lámparas habilitadas en el contexto (luz de un objeto presente) o bien de algún foco expresamente colocado para iluminar el rostro. La procedencia de la luz está señalada por la dirección de mirada (ángulo superior derecho, pero en ningún caso cenital sino, más bien, en ligero picado respecto al ojo). Existe, probablemente, un refuerzo inferior por difusión.</p>
<p><b>CONTRASTE</b> Poco contraste. Predominio claro de los grises, con fuerte pregnancia de la oscuridad de los párpados. Las zonas de sombra son mínimas.</p>
<p><b>TONALIDAD / B/N-COLOR</b> Fotografía en blanco y negro con predominio de grises.</p>
<p><b>OTROS</b> No se observan otros aspectos relevantes.</p>

<b>REFLEXIÓN GENERAL</b>
Imagen aparentemente sencilla que adquiere su complejidad al llevar a cabo una valoración de sus aspectos compositivos y el nivel metafórico que puede extraerse de la presencia de las esferas como lágrimas. Hay una fuerte indeterminación contextual.

### 3. NIVEL COMPOSITIVO

<b>SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO</b>
<p><b>PERSPECTIVA</b> No podemos hablar de perspectiva, salvo levemente por la tridimensionalidad que forman las sombras de los párpados. La imagen de detalle no permite la inclusión de nociones como la profundidad de campo, que podría darse si hubiera un reflejo en la pupila apuntando hacia un contexto cualquiera.</p>
<p><b>RITMO</b> Lo generan las reiteradas curvas y la superposición de elementos triangulares antes comentados. Con todo, el estatismo es fundamental para la imagen y estos componentes no contribuyen en modo alguno a vislumbrar una opción que apunte hacia movimiento de ningún tipo: son elementos compositivos pero no aceleradores.</p>
<p><b>TENSIÓN</b> La existencia de un punto central y los ejes triangulares provocan una tensión que es fruto de la contradicción entre la voluntad centrífuga de la mirada y la centrípeta de los elementos que la enmarcan. El estatismo afecta de hecho a esta tensión, sumado a la necesidad de “interpretar” un conjunto que parece en unos momentos irreal y en otros más que real.</p>
<p><b>PROPORCIÓN</b> Ya hemos hablado de la desproporción entre el ojo y las lágrimas. Ahora bien, incluso si aceptamos la lectura metafórica, el tamaño del ojo implica una cercanía para nuestra mirada que es muy desproporcionada con una situación que pudiera darse de hecho. La cámara penetra allá donde no alcanza nuestra vista para brindar otra mirada, pero exclusiva, sin entorno, desencajada de los aspectos que la pudieran hacer más humana; el elemento humanizador está en las lágrimas, inmediatamente contradicho por su “irrealidad”.</p>
<p><b>DISTRIBUCIÓN PESOS</b> Imagen perfectamente centrada, anclada por el punto luminoso, que, además, aparece como el de una interjección. El triángulo que forma el globo ocular, ligeramente desplazado hacia la parte superior, es compensado por el que forman las esferas con el punto.</p>
<p><b>LEY DE TERCIOS</b> El centro visual está bien determinado. La ley de tercios pierde vigencia ante el tipo de objeto representado. Si adjudicamos el valor esencial a la pupila y al párpado superior, ambos se sitúan en el tercio superior, en tanto que el tercio inferior correspondería las esferas (lágrimas). Los márgenes carecerían de valor.</p>
<p><b>ESTATICIDAD / DINAMICIDAD</b> No podemos hablar de elementos dinámicos. Se trata de una combinación de elementos estáticos. La luz no confiere dinamicidad alguna a la imagen.</p>
<p><b>ORDEN ICÓNICO</b> Es manifiesto. El juego de las esferas como lágrimas determina a todo el conjunto y propugna un equilibrio estático entre los diferentes elementos que componen la imagen.</p>
<p><b>RECORRIDO VISUAL</b> El recorrido visual está determinado por las confluencias entre las distintas fuerzas en el seno de la imagen. El punto luminoso centra de inmediato la mirada, con lo que entramos en un recorrido de círculos concéntricos del que sólo podemos escapar por mediación de la dirección de mirada hacia la que atiende el ojo de la imagen: una línea imaginaria entre la esfera izquierda, el punto luminoso, la dirección de la mirada y el vértice derecho, permiten salir del encuadre.</p>
<p><b>POSE</b> El rostro, que no vemos, ha posado manteniendo su estaticidad. Es una composición muy calculada sobre la que posteriormente se ha trabajado.</p>
<p><b>OTROS</b> No se observan otros aspectos relevantes.</p>
<p><b>COMENTARIOS</b> El nivel compositivo atiende a la creación de una imagen de sentido abierto. De lo que se trata es de producir sensaciones y no de representar la realidad. No hay puntos de fuga que obedezcan a elementos propios de la imagen sino que se dan como consecuencia del seguimiento de la mirada, quizás reforzada por la dirección del párpado superior. Asombra, eso sí, cómo la acumulación de elementos curvilíneos choca con una pregnancia de triangularización que es fruto de la mente espectadora.</p>

<b>ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN</b>
<p><b>CAMPO / FUERA DE CAMPO</b>            Todo está aquí aparentemente en campo. No conocemos el entorno inmediato habida cuenta de que solamente vemos una parte del rostro; el más allá del ojo es una fracción de la figura humana, pero ningún espacio ajeno puede vislumbrarse ni intuirse. Ahora bien, lo que se está fotografiando es una mirada que apunta hacia algo que está más allá, en un punto superior coincidente con la proveniencia de la luz. Pudiera decirse que se trata de una mirada “arrebatada”, sea por una visión mística o física, sea por un tránsito de alegría o de dolor.</p>
<p><b>ABIERTO / CERRADO</b>            Espacio cerrado y asfixiante. Sólo la mirada hacia el exterior deja abierto un interrogante.</p>
<p><b>INTERIOR / EXTERIOR</b>            Aunque no tenemos elementos contextuales a nuestro alcance, todo parece indicar que nos encontramos en un interior.</p>
<p><b>CONCRETO / ABSTRACTO</b>            La imagen es concreta, pues posee un referente reconocible, aunque no podamos adjudicarle un propietario determinado. El nivel de abstracción lo suministra la presencia de las lágrimas.</p>
<p><b>PROFUNDO / PLANO</b>            Espacio plano.</p>
<p><b>HABITABILIDAD</b>            No es posible la identificación espectral en el interior del espacio generado. La abstracción producida por las esferas sobre la mejilla impide adjudicar un sentimiento al de la mirada protagonista y, en consecuencia, poder asimilarnos a él.</p>
<p><b>PUESTA EN ESCENA</b>            La única puesta en escena es aquella que tiene que ver con la dirección de mirada y la colocación de las esferas.</p>
<p><b>OTROS</b>            No se observan otros aspectos relevantes.</p>
<p><b>COMENTARIOS</b>            El espacio cerrado, negado para el espectador, queda incrementado por la ausencia total de elementos reconocibles. Asalta la duda de qué hay más allá y hacia dónde se dirige la mirada.</p>

<b>TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN</b>
<p><b>INSTANTANEIDAD</b>            Es una foto “posada” que aparenta instantaneidad. Refleja un momento decisivo, pero es toda ella representación ya que no se sorprende un sentimiento en esa mirada sino que se compone.</p>
<p><b>DURACIÓN</b>            No hay tiempo fotográfico. De hecho, debemos hablar de “suspensión de la temporalidad”, como ocurre en otras fotografías de las vanguardias cuando se prima el carácter experimental. Ningún elemento contribuye a vislumbrar el factor tiempo. Todo es estático.</p>
<p><b>ATEMPORALIDAD</b>            El nivel de abstracción obtenido mediante las lágrimas provee al conjunto de una cierta atemporalidad, en el sentido de desvinculación del concepto espacio-tiempo o, si se prefiere, de “lo real”. Imagen no datable ni contextualizable.</p>
<p><b>TIEMPO SIMBÓLICO</b>            No lo hay.</p>
<p><b>TIEMPO SUBJETIVO</b>            No lo hay. Ya hemos dicho que la imagen es atemporal.</p>
<p><b>SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD</b>            Los elementos que articulan la fotografía proveen un nivel narrativo que tiene poco que ver con secuencialidades internas y mucho con aspectos metafóricos. La narración, sin embargo, no queda explicitada en la imagen y es transferida al espectador para que sea éste, en última instancia, quien construya una interpretación. Este aspecto es muy frecuente en las producciones artísticas del surrealismo y las vanguardias en general.</p>
<p><b>OTROS</b>            No se observan otros aspectos relevantes.</p>
<p><b>COMENTARIOS</b>            Tiempo suspendido, atemporalidad que apunta hacia la abstracción. Tomada así, la imagen se enriquece y posibilita diversas interpretaciones. Hay un intento provocador: el deslizamiento de las lágrimas desde los dos márgenes del ojo; aspecto sugerente, pero no asumible por la experiencia.</p>



### **REFLEXIÓN GENERAL**

La riqueza de la imagen se juega fundamentalmente en este nivel compositivo porque es fruto de acumulaciones. Espacio y tiempo proveen la necesaria abstracción para que se convierta la imagen en un icono de sí misma, pudiéndola juzgar en su conjunto (*Gestalt*), que es más que la suma de sus partes.

No hay un verdadero trabajo de experimentación, tan frecuente en otras obras de Man Ray, sino un intento de “componer” un icono visual –en todos los sentidos- ligado a una expresión del espíritu.

## 4. NIVEL INTERPRETATIVO

<b>ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA</b>
<p><b>PUNTO DE VISTA FÍSICO</b></p> <p>La mirada del fotógrafo es ligeramente inferior, se sitúa en contrapicado; los elementos aparecen centrados en el encuadre. La cámara observa la mirada, que no se dirige a ella. Precisamente, por la posición de la cámara, es viable una lectura mística de la imagen, siempre y cuando entendamos como tal la búsqueda de “la luz” y no un carácter divino, que también le sería aplicable pero que encaja poco con las vivencias del autor.</p>
<p><b>ACTITUD DE LOS PERSONAJES</b></p> <p>La modelo permanece estática y no sabemos el punto exacto al que dirige su mirada, aunque, en cualquier caso, es al exterior de su entorno. No es posible identificar un sentimiento de dolor, tristeza o alegría (las lágrimas son un elemento adicional que actuaría como un <i>efecto Kuleshov</i>)</p>
<p><b>CALIFICADORES</b></p> <p>No hay una actitud que apunte hacia la calificación del personaje ya que el nivel de abstracción deja de lado esta posibilidad.</p>
<p><b>TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD</b></p> <p>No se sigue el principio de transparencia enunciativa. La suspensión de la credulidad, que propicia la representación de las lágrimas –dobles- mediante cilindros, lo hace inviable.</p>
<p><b>MARCAS TEXTUALES</b></p> <p>Hay, por supuesto, una serie de conflictos entre líneas curvas y percepciones triangulares de los que ya hemos tratado anteriormente y que actúan como marcas de un trabajo complejo sobre la composición. Pero hay, además, una relación intertextual con el resto de la obra fotográfica y pictórica de Man Ray, así como con sus procedimientos experimentales. De esta forma, esta imagen no puede ser aislada del resto de sus creaciones artísticas.</p>
<p><b>MIRADAS DE LOS PERSONAJES</b></p> <p>La mirada es el objeto mismo de la fotografía. Perdida, ensimismada, hacia algo externo que puede finalmente no ser nada sino su propio arrebató.</p>
<p><b>ENUNCIACIÓN</b></p> <p>Al utilizar el montaje, la marca enunciativa es siempre perceptible, ya que no intenta ocultarse. Sin embargo, la presencia del ente enunciató no está en la imagen, ni siquiera por el reconocimiento que pudiera hacer de él el objeto de la representación. Como “mirada hacia una mirada”, se mantiene a una distancia prudencial (desde abajo, sigilosamente) y observa.</p>
<p><b>RELACIONES INTERTEXTUALES</b></p> <p>Tal como hemos señalado, hay una doble relación con el resto de la obra de Man Ray y, por extensión, de las vanguardias artísticas: por un lado, la presencia de un montaje por la superposición de las esferas (lágrimas), que entronca con tantas y tantas fotos donde ha superpuesto capas; por otro lado, el hecho de la experimentación (solarizaciones, <i>rayonismo</i>, fotomontaje, objetos antropomórficos, etc.) se mantiene en esta fotografía en su irrealidad, en su “cercanía” casi pornográfica; y, en tercer lugar, la constatación del reciclaje permanente de sus imágenes, que han podido servir para múltiples usos (en este caso, las esferas no se diferencian gran cosa de las ya utilizadas en <i>Reflejos</i> (1929).</p> <p>Al hilo de lo apuntado en este último párrafo, resulta interesante comprobar cómo en algunos catálogos aparece esta fotografía como correspondiente al ojo izquierdo, y en otros se trata del derecho. Pudiera ser que nos encontremos ante dos imágenes distintas, de la misma forma que el desnudo de <i>Juliet</i> de 1945 aparece ese mismo año con una superposición que se asemeja a una persiana, o <i>Mano</i>, de 1930, ya formaba parte en 1930 de un <i>Retrato</i> en el que se superponía a su tercio inferior. Podríamos hablar así de los labios y de otras múltiples combinaciones llevadas a cabo con solarizaciones.</p>
<p><b>OTROS</b></p> <p>No se observan otros aspectos relevantes.</p>
<p><b>COMENTARIOS</b></p> <p>La fotografía se encuadra en el contexto de la obra de Man Ray, con la que mantiene relaciones inequívocas. La experimentación es en este caso menor que en otras de sus composiciones fotográficas, pero no ocurre lo mismo con el carácter surrealista propiciado por esas dos lágrimas a ambos lados del ojo. Sin buscar la transparencia enunciativa, la mirada de Man Ray se mantiene un tanto sutil, lo que confiere mayor pregnancia a la composición.</p>





### INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO

La representación de una mirada tiene siempre algo de inquietante y fantasmagórico. Aquí nos encontramos con una clara indeterminación, tanto del lugar hacia el que se dirige como del sentimiento que la embarga, porque no es posible adjudicar a esas lágrimas por completo el criterio del dolor, son irreales y frías. Pudiera decirse que Man Ray ha legado a la posteridad un icono irrepitable, tal como hiciera con *Los violines de Ingres*.

A sabiendas de su vinculación con el surrealismo, ¿no podría ser esta la mirada de *Un perro andaluz*, antes de que Buñuel la quebrara para siempre? Estaría ahí, entonces sí, el dolor de saber su futuro y el llanto congelado por tal conciencia de sí. Las lágrimas, desde esta perspectiva, adquieren el talante de cosas, se hacen sólidas y eternas; en lugar de resbalar por las mejillas, se quedan paralizadas, pegadas al ojo del que nacen, para dar cuenta de un futuro imposible. Son esferas porque no resbalan.

Lo más hermoso de esta imagen es precisamente que su interpretación es abierta, queda para el espectador, cede todo el protagonismo a quien se sitúa ante su presencia. La enunciación también cede su puesto porque está en el lugar donde nuestra mirada necesariamente ha de colocarse.

**Análisis realizado por:**

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