

BANCO DE DATOS ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA



REGISTRO NÚMERO	0372
-----------------	------

1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	Las cosas son raras
AUTOR	DUANE MICHALS
NACIONALIDAD	ESTADOS UNIDOS
AÑO	1973
PROCEDENCIA IMAGEN	El libro <i>Duane Michals. Fotografías 1958-1990</i> . Colección Imagen, núm. 27. Valencia: Diputación Provincial de Valencia y Edicions Alfons el Magnànim-IVEI, 1993
GÉNERO	Fotosecuencia
GÉNERO 2	No procede
GÉNERO 3	No procede
MOVIMIENTO	No procede

PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	Blanco y negro
FORMATO	Información no disponible
CÁMARA	Información no disponible
SOPORTE	Reproducción en libro impreso. Información no disponible
OBJETIVO	Información no disponible
OTRAS INFORMACIONES	Secuencia de nueve fotografías <i>Webs de interés:</i> http://www.pdonline.com/legends3/michals/1.html http://www.temple.edu/photo/photographers/michals/duane.html

DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS

HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES

Nace en McKeesport, Pennsylvania, en 1932, de una familia de origen checo. Desde los catorce años se interesa vivamente por el arte, tomando clases de acuarela en Pittsburg. A los diecisiete, la lectura de *Leaves of Grass* de Walt Whitman le impresiona hasta el punto de considerarlo una revelación en su vida.

En 1956 se matricula en la escuela de diseño Parsons, de Detroit, y comienza a desarrollar encargos publicitarios. Su primer trabajo de relevancia es como asistente artístico del director en *Danze Magazine*. En 1958 visita Rusia y se aficiona a la fotografía; allí realiza algunas excelentes que después son publicadas. En 1968 es contratado por el gobierno de México para fotografiar los Juegos Olímpicos.

Son múltiples sus portadas de magazines de la importancia de *Life* o *Vogue*. También trabaja en campañas publicitarias para Elizabeth Arden, Revlon y Eli Lilly.

Es en los setenta cuando comienza sus series fotográficas, bajo la adscripción genérica de *Sequences*, a las que añade texto paulatinamente. En 1995 publica su homenaje personal a Walt Whitman, *Salute, Walt Whitman*.

COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR

“Creo en lo invisible. No creo en lo visible. No creo en la realidad absoluta de lo que nos rodea. Para mí, la realidad reside en la intuición y en la imaginación, y en esa pequeña voz que dice: ¡¿No es extraordinario?! Las cosas de nuestras vidas son sombras de la realidad y nosotros también somos sombras. La mayoría de los fotógrafos centran su atención en lo obvio. Creen y aceptan lo que les dicen sus ojos, pero los ojos no saben nada. El problema es dejar de creer lo que todos creemos (que la realidad está ahí para ser fotografiada y documentada) y empezar a mirar en el alma como fuente original de nuestra experiencia fotográfica. Estar preparados a todas horas para cuestionarnos y dudar de nosotros mismos”

Estas reflexiones de Michals son lo suficientemente explícitas como para no necesitar comentarios adicionales. Su fotografía, y concretamente las series, apunta hacia un mundo de (im)posibilidades que no está en la realidad pero que, por otro lado, es más que real, pues está representado para siempre en la placa fotográfica. El desvelamiento de este engaño, a modo de trampantojo, constituye uno de los ejes de su obra.

“De toda su obra dos series destacan por sus aportaciones formales y conceptuales. La primera, "Secuencias" iniciada en 1966, se convirtió en referencia obligada al hablar de la capacidad narrativa de la fotografía.

La serie pone en cuestión la autonomía y la eficacia de la imagen aislada a la vez que plantea las bases de la puesta en escena fotográfica, una tendencia que tendrá su apogeo con la irrupción de la posmodernidad en el arte de los años 80. La segunda, "Textos" iniciada en el 74, supone una ruptura aun más iconoclasta ya que Michals incluye pequeños textos manuscritos en la copia para reforzar el significado de la imagen.

La obra de Michals indaga en los aspectos metafísicos de la vida. Su filosofía nos mueve a mirar dentro de nosotros mismos, mas allá de nuestros miedos, admitiendo nuestra vulnerabilidad” (Enrica Viganò)

2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO

Sucesión fotografías que forman parte de un mismo espacio y que desvelan el trampantojo del tamaño inicial: los objetos son muy pequeños, aunque inicialmente nos es imposible adjudicarles tamaño y, por inercia, les estimamos el conocido. En apariencia, se trata de un cuarto de baño, pero la imagen con el personaje desvela que es algo diferente, quizás un pequeño almacén de objetos. La pequeña foto del fondo se ve reproducida en la serie y en su interior, en una espléndida *mise en abîme*, reaparece el mismo espacio. El título, *Las cosas son raras*, es muy informativo en torno a la propia secuencia de la representación.

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

PUNTO

Desde la perspectiva del granulado de la imagen, no se observa en esta fotografía la presencia de puntos, y ello tiene lógica en tanto en cuanto se desarrolla una secuencia que desvela un trampantojo: la primera y la última fotografía (idénticas) propugnan una fuerte impresión de realidad que se vería cuestionada por el granulado.

Desde el punto de vista de la existencia de un punto de fuga, al tratarse de una serie, además no equilibrada en cuanto a su sucesión, no podemos establecer uno que pueda ser estimado como conjunto, aunque sí lo hay en alguna de las fotografías que componen la secuencia: luz al fondo del corredor en el caso del hombre que observa con el libro en su mano, destacado además por la perspectiva y por el foco luminoso.

LINEA

Elemento esencial en la secuencia ya que se pueden apreciar:

- Marcos rectangulares que separan entre sí cada una de las fotografías
- Presencia de elementos rectilíneos: cuadro en la pared, baño, lavabo, espejo
- Establecimiento de diagonales que determinan los puntos de fuga (paredes en las fotos del pasillo, con la luz al fondo; espejo y bañera confluyentes, en el resto). Este juego prescribe el carácter centrípeta de todas ellas.
- Las líneas curvas son escasas (contornos del mobiliario, arco superior en el punto luminoso, dedo del personaje que observa, espalda entre los objetos)

La redundancia de diagonales y líneas rectas confluyentes, obliga una cierta lectura de la imagen “hacia adentro” que, como veremos, resulta fundamental para la interpretación de la serie.

PLANO(S)-ESPACIO

Un único espacio es fragmentado y analizado. En realidad, la relación figura-fondo se quiebra por el procedimiento secuencial: si en un principio tenemos el mobiliario y al fondo la fotografía, desde el momento en que pasamos a observar como figura esa fotografía, hay una distorsión de los planos espaciales que son, en realidad, niveles imbricados y es precisamente la secuencialidad la que, mostrando diferentes planos espaciales, desvela el trampantojo que nos engaña en el inicio. De esta forma, resulta evidente que la bidimensionalidad de la imagen puede ser redescubierta para negar el efecto de profundidad que, en esencia, apuntaba hacia un principio de verosimilitud.

Por otro lado, la fuerte perspectiva permite hablar de un nivel más próximo y otro más alejado (mobiliario - fotografía, personaje que lee – entrada luminosa, pie – mobiliario)

ESCALA

Nos encontramos ante una secuencia de nueve fotografías que, por la propia separación física que media entre ellas, son diferentes planos de una continuidad discursiva que podríamos comparar con el zoom en el terreno de la imagen filmica. Así, el espacio original (el *trompe l'oeil* de esa serie de mobiliario que se asemeja a un baño hogareño) se presenta en plano general para a continuación ser penetrado en toda la escala posible hasta el privilegio del detalle.

FORMA

Los marcos rectangulares de cada fotografía, condicionan la forma genérica. Hay prioridad de las líneas rectas (formas rectilíneas) y las composiciones en diagonal que favorecen la perspectiva. Estas diagonales posibilitan la generación de percepciones triangulares (los espacios habitados por seres humanos) en cuanto formas más elementales, si bien esos triángulos no se cierran más que en la continuidad imaginaria de las líneas de fuga.

TEXTURA

Como hemos dicho, hay carencia de grano en la imagen y esto se debe a la necesaria nitidez que se pretende obtener, que podría peligrar por la aparición de elementos parasitarios, como pueden ser el grano y la textura. La verosimilitud precisa aquí de una gran limpieza en la imagen.



NITIDEZ DE LA IMAGEN

Plena, como lo demuestran los planos iniciales y el de detalle del dedo sobre el libro. En las fotografías del corredor no hay ausencia de nitidez sino un gran contraste entre las zonas de oscuridad y la luminosidad del fondo.

ILUMINACIÓN

Distinguiremos entre los dos espacios. En el aparente baño, encontramos una luz cuyo origen no podemos establecer pero que suponemos artificial, se proyecta desde la parte superior derecha y también frontalmente (para equilibrar) dejando que las sombras fluyan hacia la derecha del encuadre. Al aparecer el personaje, el plano se amplía y vemos claramente el haz de luz que proviene del fondo (lo que confirma la parte superior derecha mencionada) Es una iluminación dura que provoca contraste aunque más matizada en la foto con el personaje.

En el corredor, no podemos saber si la luz que proviene del fondo es natural o artificial, ya que no alcanzamos a ver con detalle lo que hay en ese lugar. Nos encontramos con un fuerte contraluz. Probablemente se trate de luz natural reforzada, y desde el punto de la cámara, un pequeño haz para eliminar la oscuridad total o, incluso, una pantalla reflectora.

CONTRASTE

Como consecuencia del tipo de iluminación (dura) las fotografías aparecen contrastadas, con definición muy concreta de las zonas de luz y de las de sombra, aunque no se trata de una dimensión radical, puesto que hay plena nitidez.

TONALIDAD / B/N-COLOR

Blanco y negro, con predominancia de la escala de grises en la fotografía con el hombre y los objetos. En el resto se tiende hacia la saturación y se consigue así una gran profundidad espacial que es relevante para los objetivos del autor empírico en cuanto al desvelamiento de la falsa escalaridad espacial.

OTROS

Conviene aquí señalar la presencia en la misma fotografía de su título, inscrito por el autor empírico manualmente: *Algunas cosas raras*. La aparición de texto escrito en las fotografías, salvo en los casos en que se trata de inscripciones lógicas en los objetos representados, es un elemento poco habitual. Podemos encontrarlo en la fotografía publicitaria, pero los fines son muy diferentes. En el caso que nos ocupa, el propio autor nos indica un sentido de lectura para el conjunto de fotografías.

REFLEXIÓN GENERAL

Desde el punto de vista morfológico hemos de destacar la fuerte relevancia de las líneas rectas, que habilitan puntos de fuga y enmarcan cada una de las fotografías de la serie, así como la importancia de la profundidad de campo generada por la iluminación y el elevado contraste.



3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO
<p>PERSPECTIVA</p> <p>Amplia perspectiva generada por las líneas diagonales y la preeminencia de los elementos rectilíneos. En ambos espacios se ha fotografiado con gran angular, lo que provoca mayor oblicuidad de las líneas hacia los puntos de fuga. Esta composición centrípeta obliga a privilegiar la presencia de la fotografía colgada en la pared, en el caso del baño, y del haz de luz en el caso del corredor. Solamente aparecen como figuras más planas, aunque también dotadas del componente de profundidad, las del plano de detalle y la de la presencia humana entre los objetos (en este caso son las diagonales las que se pronuncian más gracias a la disposición del espejo y de la bañera)</p>
<p>RITMO</p> <p>El propio hecho de hallarnos ante una secuencia de fotografías es en sí mismo determinante para la existencia de un ritmo importante. Si relacionamos unas con otras, lo obtenemos por la periodicidad de los motivos; pero también en el interior de cada unidad, predispone el ritmo el hecho de que hayan superficies similares, de carácter rectilíneo, que disponen sus relaciones en líneas diagonales hacia los puntos de fuga.</p>
<p>TENSIÓN</p> <p>Fomentada por las diagonales antes mencionadas (confluyentes en triángulos imaginarios, como figura tensional), la representación en perspectiva, el contraste y la evidente fractura de las proporciones que tiene lugar por el desvelamiento del trampantojo.</p>
<p>PROPORCIÓN</p> <p>Hemos de recordar que nos encontramos ante una secuencia fotográfica. Los elementos que componen la primera entrega (un aparente baño hogareño) llaman a nuestra percepción hacia una dimensión antropomorfizada que entendemos en relación a nosotros mismos, ya que no tenemos elementos de constatación para otro tipo de tamaños. Sin embargo, en la segunda fotografía, ese pie que aparece desmantela nuestra percepción anterior y revela que los objetos corresponden a miniaturas, lo cual queda demostrado con la posterior aparición del personaje a cuerpo entero.</p> <p>El mismo juego se produce a partir de esa misma imagen soportada en un libro que sostiene la mano de un hombre; acto seguido saldremos hacia atrás para descubrir que estamos ante la fotografía que colgaba en el trampantojo inicial. Hay pues un trabajo de deconstrucción de todo tipo de proporcionalidad que es paralelo al proceso de fragmentación analítica global.</p>
<p>DISTRIBUCIÓN PESOS</p> <p>En líneas generales, todas las fotografías tienden a estar centradas porque se configuran hacia ese punto de fuga las líneas diagonales. Los objetos compensan la aleatoria distribución en el baño y es evidente que la incorporación del hombre desequilibra el encuadre, tanto en el caso del pie como en el de cuerpo entero. Por lo que respecta al hombre que observa la fotografía, la confluencia en el centro de la imagen hace que allí se concentre todo el peso, ítem más en cuanto los laterales quedan en la penumbra.</p>
<p>LEY DE TERCIOS</p> <p>Se cumple relativamente en la primera y última fotografía, así como en la de detalle. En el resto es irregular, aunque cuenta con la ayuda de las concentraciones de luz.</p>
<p>ESTATICIDAD / DINAMICIDAD</p> <p>Como hemos indicado, hay una mezcla de ambos factores, pero el conjunto, por el simple hecho de ser una secuencia ordenada, deviene dinámico.</p>
<p>ORDEN ICÓNICO</p> <p>Hay que plantear este parámetro desde una doble perspectiva. Por un lado, la fotografía se compone, a su vez, de una serie de fotografías y de una inscripción verbal (la frase escrita); las nueve unidades que componen la serie se muestran en desequilibrio, ya que verticalmente aparecen como 3-4-2; esta asimetría, que promueve la inestabilidad, entra en contradicción con la sucesividad de los distintos fragmentos, partes de un todo que pueden ser leídos de forma ordenada. Por lo tanto hay algo inquietante en el conjunto, difícil de determinar pero constatable desde la misma disposición de los nueve elementos.</p> <p>De otra parte, hay dos motivos fotográficos esenciales (descompuestos y recompuestos por la fragmentación), el baño y el corredor, que revisten características icónicas muy diferentes (al margen de la inclusión de cada uno de ellos en el otro). El primero aparece ordenado y simétrico, adjudicando el valor central al lavabo; el segundo es una composición en profundidad, también simétrica; sin embargo, el equilibrio del primero, estático, choca con el del segundo, dinámico.</p> <p>Un factor que envuelve el conjunto es su grado de reticencia: todos los elementos icónicos tienen presencia en el resto. Así, el baño y el hombre están en la foto que observa el personaje del corredor que, a su vez, es una fotografía que cuelga sobre el lavabo.</p>

RECORRIDO VISUAL

Nuestra tradición cultural nos lleva a leer de izquierda a derecha y de arriba a abajo. La serie, en este caso, parece correcto que sea desarrollada de esta forma; ahora bien, hay algo inquietante en la aparición del encuadre en detalle del dedo sobre el libro y la foto que no es otra que la previa en la serie, porque, si alteramos el orden de lectura y comenzamos ahí, hay una secuencia concreta y coherente, pero no así si seguimos la lógica de nuestra disposición perceptiva. Por lo que respecta a cada fotografía, aisladamente, ya hemos comentado la fuerza centrípeta de la composición por lo que el recorrido de lectura es directamente succionado hacia el centro de la imagen.

POSE

Es indudable que no hay aquí una captación de un momento irrepetible. Por el contrario, los dos personajes están inscritos en la imagen de forma pensada y deliberada, a modo de ejercicio escénico. Al mismo tiempo, no hay protagonismo del vector humano frente a los objetos (también dispuestos de forma deliberada) y ambos aparecen de forma que sus rostros no reclaman nuestra atención (posición lateral, uno; de espaldas, el otro)

OTROS

No estimamos otros factores relevantes salvo la constatación, que puede tener importancia en un desarrollo posterior, de que hay una diferencia de punto de vista entre la primera y segunda foto de cada serie: en el primer caso, el pie aparece sobre un encuadre más cercano que el anterior pero ligeramente desplazado hacia la derecha (ya no es frontal); en el segundo, igualmente la posición del dedo se ha alterado y la toma se hace desde un punto desplazado también a la derecha.

COMENTARIOS

Conviene destacar la contradicción entre simetrías internas de cada unidad de la serie y la inestabilidad del conjunto. El cruce de ambos elementos produce una fuerte tensión.

ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN

CAMPO / FUERA DE CAMPO

Para apreciar esta relación, que la propia secuencia prescribe, tiene interés ver cada espacio aisladamente. El baño, la primera apariencia, no parece crearnos especial problema porque los elementos son referenciales y la interpretación tiende a basar en la experiencia propia la contigüidad del espacio. Por lo tanto, nada es anormal... nada, salvo la pequeña fotografía sobre el lavabo (lugar poco habitual y que parecería solicitar mejor un espejo); nada, salvo la extraña separación entre la cisterna y el retrete; nada, salvo la ausencia de grifos y mandos para su dosificación. Estos factores, ocultos para una primera mirada, crean el primer síntoma de indeterminación. La segunda fotografía desvela el engaño de nuestra percepción inicial y la tercera reafirma esta nueva información; con ella, el fuera de campo en el que mentalmente podríamos haber reconstruido un espacio no conocido, pero suponible, se quiebra: un espejo enorme hace las funciones de pared.

En el corredor, el campo se abre hasta mostrar un hombre de espaldas que observa la imagen de la tercera unidad de la secuencia. Hay aquí dos fueros de campo desconocidos: 1) lo que pueda encontrarse al final del corredor, el lugar del que procede la luz; 2) lo que pueda haber detrás del hombre, a sus espaldas, en la posición que realiza la fotografía, que no es otra que la del ente enunciador. Este segundo (el lugar de la producción) también se quiebra al seguir la serie porque el hombre que observa resulta ser la fotografía enmarcada en el espacio del baño, y ahora ese espacio ya nos es conocido y tenemos que dilucidar cuál es el lugar que adjudicamos a nuestra mirada

ABIERTO / CERRADO

Si mantenemos la tesis de dos espacios, ambos son cerrados. Su propia esencia centrípeta impide la apertura.

INTERIOR / EXTERIOR

Interior, pero, desde un punto de vista más conceptual, habría que pensar en la relación de “dentro de” para cada uno de ellos. Como luego veremos, estamos ante una *mise en abîme* de carácter irresoluble.

CONCRETO / ABSTRACTO

Las reflexiones anteriores nos llevan directamente a calificar este espacio como “aparentemente concreto”. No es posible adjudicarle un valor de plena referencialidad y, además, los elementos conceptuales son demasiado potentes como para limitarnos a lecturas denotativas. Esta serie fotográfica, aparentemente concreta, tiende hacia la abstracción.

PROFUNDO / PLANO

Ya hemos hablado de la profundidad de campo generada por las diagonales y los puntos de fuga, pero es un espacio más profundo que eso porque se autocontiene (la *mise en abîme* hace de él una fosa insondable)

HABITABILIDAD

No es un espacio habitable por el espectador, a pesar de que la mirada es atraída hacia su interior por la cadencia de la secuencia. El grado de abstracción promueve una inquietud que impide hacer nuestro el conjunto.



PUESTA EN ESCENA

Ya hemos comentado que, en nuestro criterio, todos los elementos han sido colocados en la imagen y deliberadamente dispuestos para la consecución del efecto pretendido. Tal trabajo responde a la idea que tenemos de “puesta en escena”, en este caso calificable como “manipulación” sin ningún género de adscripción peyorativa.

OTROS

No estimamos otros aspectos de relevancia.

COMENTARIOS

Debemos destacar aquí la importancia de la *mise en abîme* que hace en este caso posible lo imposible: los dos espacios no pueden físicamente estar contenidos el uno en el otro. Este aspecto lo trataremos más a fondo al hablar de la temporalidad.

TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN

INSTANTANEIDAD

No es esta una fotografía del “momento decisivo” y, además, al tratarse de una serie, la instantaneidad no puede darse. Sin embargo, desde otro punto de vista, la primera y última unidad de la secuencia podrían considerarse una instantánea, dada la absoluta materialidad de sus componentes; el resto sería la desfragmentación de ese espacio por penetración en el cuadro. Esto nos lleva a un supuesto inquietante: leamos la secuencia en orden inverso...

DURACIÓN

Suspensión y análisis, hemos dicho. En tal caso, no hay duración. No obstante, la secuencia es en sí misma un factor de temporalidad, durativo. Esta contradicción sólo puede salvarse por la expresión de la *mise en abîme*. Puesto que los espacios se autocontienen, no hay extensión temporal y sí una “suspensión” y arrastre.

ATEMPORALIDAD

Parámetro no aplicable en este caso.

TIEMPO SIMBÓLICO

La secuencia genera un “tiempo interno” que tiene que ver esencialmente con el proceso de lectura, en tanto se produce una “indecidibilidad” sobre el orden de lectura. Según el lugar de comienzo, el tiempo varía, pero sólo durante la fruición, ya que, en el último momento, la conclusión es inevitable: vemos la descomposición de un solo acontecimiento o, mejor dicho, de una imagen estática, suspendida en el tiempo. En tanto esto ocurre, no cabe duda que la sucesión de alejamientos invoca sucesiones temporales y sólo así pueden ser entendidas.

TIEMPO SUBJETIVO

La fruición espectral determina una subjetividad que varía de acuerdo con el tipo de material icónico percibido. En este caso, no sólo por tratarse de una secuencia, sino también por su propio contenido, el tiempo subjetivo entra en suspensión. La lectura rápida es ahora inviable; esta secuencia requiere volver sobre ella, variar los parámetros interpretativos, incluso no llegar a decidir totalmente sobre lo que vemos. Así pues, al margen del hecho mismo de mirar, se construye un tiempo de la mirada que es diferente para cada fotografía: desde la simple percepción global hasta el recreamiento y la indecisión. La secuencia de Michals convoca este último proceso y el tiempo subjetivo depende del ejercicio de lectura, pero será sin duda amplio, lo cual es interesante, habida cuenta del “no-tiempo” representado.

SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD

Ya sabemos que estamos ante una *mise en abîme*, pero el proceso interpretativo requiere del establecimiento de una dirección de lectura para la secuencia y esta no es fácil de obtener porque cada posibilidad implica consecuencias espacio-temporales y narrativas. ¿Cuáles son las posibilidades? (diríamos que infinitas, pero debemos huir de la deriva interpretativa que esto generaría):

- Dirección ortodoxa: de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Tenemos en este caso un cambio radical del trampantojo a la presencia del pie humano, que luego se sigue ya con un orden “lógico” de salida hacia fuera.
- Dirección invertida: similar a la anterior, pero el proceso es de “entrada”.
- Fotografía inicial como título, que puede ser eliminada de la secuencia para generar:
 - Dirección ortodoxa: salida, pero inicio un tan incoherente
 - Dirección invertida: entrada, con final abierto
- Desde el detalle: cierre absoluto, con un salto (la foto inicial es conflictiva)

OTROS

No se aprecian otros aspectos de relevancia.

COMENTARIOS

Es esencial la determinación sobre un orden de lectura para que se desencadene el proceso interpretativo



REFLEXIÓN GENERAL

Espacio y tiempo son condiciones esenciales de la secuencia, pero sobre todo reviste una importancia capital la formación de un bucle narrativo que se cierra sobre sí mismo y que es la condición de su imposibilidad material. Esto nos llevará, como veremos, a la propuesta de metadiscursividad que la serie hace sobre el propio hecho fotográfico y la representación de una supuesta realidad (engañosa)

4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA
<p>PUNTO DE VISTA FÍSICO</p> <p>La característica esencial es la frontalidad. Dependiendo de cada uno de los fragmentos, la posición del encuadre cambia; de tal forma que tenemos el baño (inicio y fin) como trampantojo en plano frontal a una altura media; se eleva un poco para mostrar el pie (descubrimiento del engaño) y un poco más para la toma del hombre, que parece inclinarse hacia los objetos para no salir del cuadro. Con todo, estos tres puntos, cada vez más elevados, nos llevan a un contrapicado. Pasamos a un plano de detalle (se supone coincidente con la mirada del personaje) y un leve picado en escorzo con las salidas atrás siempre en leve picado que lleva al descenso a la altura del lavabo y a la recuperación del plano inicial frontal. Como vemos, hay incluso una cadencia longitudinal (diríamos en diagonal) de los puntos de vista del encuadre que asciende para luego descender.</p>
<p>ACTITUD DE LOS PERSONAJES</p> <p>Ligada a la puesta en escena, se sitúan en el entorno como objetos. No hay actitud emocional ni interpelación de tipo alguno.</p>
<p>CALIFICADORES</p> <p>No los hay. Quizás un toque siniestro en el personaje que lee, pero se puede deber a referencias externas ligadas al expresionismo, como veremos.</p>
<p>TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD</p> <p>El ente enunciador se manifiesta abiertamente (incluso mediante la frase que da título a la secuencia) por lo que no hay intento alguno de transparencia. La verosimilitud sólo tiene lugar en la foto inicial (ya decíamos que con problemas, en una segunda mirada) pero desaparece de plano con la <i>mise en abîme</i>: lo imposible no es creíble.</p>
<p>MARCAS TEXTUALES</p> <p>Las hay de diverso tipo:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Frase escrita: “<i>algunas cosas raras</i>” • Focos de atención en secuencia ordenada de carácter ascendente (o descendente, según la dirección de lectura que seleccionemos) • Ruptura del trampantojo • Orden de la secuencia • Ruptura de la referencialidad y privilegio de la autorreferencialidad
<p>MIRADAS DE LOS PERSONAJES</p> <p>No las hay (son internas a la historia que se narra)</p>
<p>ENUNCIACIÓN</p> <p>El proyecto de Michals consiste en poner en cuestión la impresión de realidad, con lo que trabaja sobre el propio discurso fotográfico. En este caso la fotografía es la materia misma de su relato, porque la visión corresponde a algo que está previamente representado y enmarcado por el espacio inicial (?) Para conseguir la participación espectral utiliza con fuerza las posibilidades que ofrece el distanciamiento, eje de la participación crítica. Partiendo de la impresión de realidad, la deconstruye.</p>
<p>RELACIONES INTERTEXTUALES</p> <p>La primera relación inevitable es con la obra de Michals directamente titulada como “Sequences”. Al ser una fotografía en serie, conecta también con otros autores que utilizan este tipo de mecanismo representacional. Aparte de esto, pueden intuirse relaciones que, en algunos casos, dependen de la competencia lectora de quien interpreta y no necesariamente provienen del autor empírico:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Autorreferencialidad, por el hecho de cerrar el bucle sobre sí mismo, lo que es propio de la <i>mise en abîme</i>. • Cierta conexión estética con el estilo expresionista, en el caso del contraluz del corredor, que recuerda fuertemente la figura de <i>Nosferatu</i> en el film de Murnau del mismo título. • Otro recuerdo que suscita es la <i>mise en abîme</i> que se produce en <i>Continuidad de los parques</i>, de Julio Cortázar, a lo que contribuye la imagen del libro en que está la fotografía mirada por el personaje y cuyo relato es también una imposibilidad. • Cita textual, que no podemos explicitar porque nos es imposible leer el texto del libro.



OTROS

No se observan otros aspectos relevantes.

COMENTARIOS

Cabe destacar la fuerte carga enunciativa de esta serie de fotografías y el hecho de que se produzca una *mise en abîme* sobre sí misma, sin solución de continuidad. Michals hace evidente la fragilidad de la fotografía como representación de la realidad.

INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO

Sea cual sea la dirección de lectura que adoptemos, es claro que la secuencia propuesta por Michals es una reflexión sobre la naturaleza engañosa de la fotografía y la irrelevancia de una representación fiel a la realidad. Trabajo metadiscursivo, pues, que introduce el elemento de la *mise en abîme* llevada a sus últimas consecuencias, pues se cierra sobre sí misma: lo que vemos, nos engaña; lo que representamos, siempre es falso.

Trabajo, asimismo, que reflexiona sobre la secuencialidad, el orden del discurso en cuanto a la descomposición analítica de un espacio. Desde este punto de vista, la secuencia deviene casi cinematográfica.

Análisis realizado por:

Dr. Francisco Javier GÓMEZ TARÍN (GRUPO ITACA -UJI)