

## BANCO DE DATOS ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA



<b>REGISTRO NÚMERO</b>	<b>0852</b>
------------------------	-------------

### 1. NIVEL CONTEXTUAL

<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>TÍTULO</b>	“Composition (surimpression)”
<b>AUTOR</b>	MAURICE TABARD
<b>NACIONALIDAD</b>	FRANCIA
<b>AÑO</b>	Hacia 1932 (Dato concreto desconocido)
<b>PROCEDENCIA</b>	Delpire, Robert y Frizot, Michel, <i>Histoire de voir. Vol. 2</i> , Paris, Centre National de la Photographie, 1989.
<b>GÉNERO</b>	Desnudo
<b>GÉNERO 2</b>	Fotografía artística
<b>GÉNERO 3</b>	Fotografía abstracta
<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>	Información no disponible
<b>OBJETIVO</b>	Información no disponible.
<b>OTRAS INFORMACIONES</b>	Es evidente que se ha utilizado una técnica de superposición. Por un lado, tenemos un desnudo femenino, con una iluminación altamente contrastada, y, por otro, cabe pensar en la ejecución de un quimiograma sobre el que se ha efectuado el recorte trapezoidal para la fusión de los espacios negro y blanco. Resulta difícil establecer si hay o no una tercera capa.

## DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS

### HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES

Maurice Tabard nace en Lyon en 1897, pero su vida profesional se reparte entre Francia y Estados Unidos. Tras su llegada a Nueva York, en 1914, se inscribe en el Instituto Fotográfico dirigido por Émile Bunuel. En 1922 se especializa en retrato y fotografía en Baltimore al Presidente Coolidge.

Posteriormente, a partir de 1928, año en que regresa a Francia, trabaja para revistas de moda y publicidad. Su visión fotográfica es decididamente moderna, con una carga importante de puntos de vista audaces y radical contraste lumínico. A partir de 1932 desarrolla trabajos de corte más experimental, utilizando técnicas como la solarización o la sobreimpresión.

Regresa a Estados Unidos en 1946 para trabajar en Harper's Bazaar y desarrolla actividad docente en la Universidad de Udson y en la de Winoma, lo que atestigua su voluntad de elaborar una cierta pedagogía del arte.

De nuevo en Francia, a partir de 1951, hace fotos para Vogue, Elle, Marie-Claire, Jardin des modes y Jazz Magazine, pero no abandona sus trabajos experimentales. En 1966 abandona el mundo de la fotografía profesional. Muere el 23 de febrero de 1984.

### COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR:

#### **“L'épreuve du musée” de François Cheval.**

*(Artículo aparecido en la revista “Études photographiques” nº 11, mayo 2002, recuperado a través de Internet en <http://etudesphotographiques.revues.org/document269.html>)*

En el seno de las reflexiones del comentarista sobre el paso de la fotografía a los museos y sus procesos de comercialización, hay un momento especialmente brillante en que se refiere a la época de las vanguardias y que nos ha parecido apropiado traducir, ya que referencia asimismo a Maurice Tabard y su visión del acto fotográfico:

“El objeto industrial y manufacturado adquiere, en la era del taylorismo y del cambio social, toda su calidad. Se trata del hecho social total, potencia poética y esencia del mundo, cuya lógica interna es el sujeto de la fotografía (geometría, movimiento, etc.). Imponer la noción de “documento” no implica la subordinación al hecho, pero desembaraza al objeto de la anécdota al recurrir al juego. Para Maurice Tabard: ‘La fotografía es el arte de la luz. ¿Por qué limitarla al simple rol documental? ¿Por qué prohibir a la imaginación divertirse a través de ella? Por mi parte, encuentro un goce singular en este juego, que reside sobre todo en la rapidez de ejecución. La foto va a doscientos por hora, en tanto que la pintura avanza poco a poco en su coche de caballos’.

“La capacidad de innovación de la fotografía francesa de los años 1920 y 1930 inscribe la reproducción dentro del juego de posibilidades, especialmente en el terreno mercantil. El aislamiento del objeto, las composiciones insólitas, las relaciones evidentes entre estas nuevas combinaciones y el arte de las vanguardias (dada, constructivismo, surrealismo) sobrevaloran el carácter fetichista de la mercancía”.

#### **“La Fotografía según Maurice Tabard”**

*(Resumen y fragmentos del texto de Christian James, recuperado a través de Internet)*

Maurice Tabard, además de ejercer su profesión de fotógrafo y experimentar distintos tipos de procesos, era un teórico que no dudaba en reflexionar sobre la actividad artística. Para él “la materia prima del artista no es la vida, sino siempre otra obra de arte que le inspira”. Hay en su concepción de la obra fotográfica un carácter cientifista, casi matemático; obsesionado por la geometría, excluye todo tipo de romanticismo en el hecho artístico: “fotografiar no es abandonarse a lo aleatorio de la toma de vistas, es premeditar la imagen”.

En la historia del arte, señala que, tras el Renacimiento, se ha producido un olvido de las leyes matemáticas. “Tabard quiere reconciliar el arte y la ciencia: desafiar el propio temperamento, trabajar según el espíritu”

“El objetivo de Maurice Tabard es conciliar dos tensiones: la exigencia matemática y las sorpresas de la vida, y crear así la armonía en sus imágenes. Dejando que lo imprevisible surja al cabo de la calle, se encierra en su estudio y no sale jamás de él”

## 2. NIVEL MORFOLÓGICO

### DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO

Desnudo femenino, en actitud posada, imitando la posición de una escultura, con apoyo plano de ambos pies sobre el suelo, mientras la mano derecha se sitúa sobre una superficie sólida y la izquierda parece recoger el cabello. Apenas puede distinguirse el rostro, debido a las acusadas diferencias lumínicas. Sobre la imagen descrita, en semitransparencia, unas manos –parecen guantes- y un volumen trapezoidal fuertemente luminoso.

### ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

#### PUNTO

Destaca el punto de luz situado en el lateral superior derecho, que sitúa un elemento luminoso en el interior de un espacio absolutamente en tinieblas. Tal punto sugiere la dirección de procedencia de la luz que baña el cuerpo desnudo de la mujer, lo que corroboran las direcciones de las sombras de los senos y torso.

No hay un centro claro de atención para el resto de la imagen, en que predominan los elementos rectilíneos.

#### LINEA

Gran riqueza de líneas confluyentes y divergentes, en ocasiones formando superficies (trapezoide luminoso), sugiriéndolas (triángulo de luz sobre el sexo, posición del brazo elevado) o estableciendo puntos de fuga (guantes que apuntan hacia el exterior, dirección del rostro, en la penumbra, que compensa el “escape” hacia arriba y a la derecha con una fuga hacia la izquierda del encuadre).

El cuerpo desnudo que posa se mantiene en vertical, en línea con el guante elevado que parece contenerlo, mientras el otro guante, en diagonal, se alinea con los vértices del trapezoide. Estas dos dimensiones, la vertical y la diagonal, se reduplican en la relación entre el cuerpo y el polígono luminoso, así como en la que se establece con el guante,

#### PLANO(S)-ESPACIO

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 cuerpo desnudo forma parte de un nivel de representación de algo tangible, real, fruto de un posado, pero no ocurre lo mismo con los guantes (en nuestro criterio fruto de la aplicación de técnicas de “rayonismo”, que posteriormente hemos conocido también como quimiogramas). Sin embargo, la superposición tiene grados de transparencia, por lo que el cuerpo no queda oculto por el guante sino imbricado con él.

La superficie poligonal resulta del cruce entre ambos espacios superpuestos y responde a un criterio de juego direccional, ya que, con su continente, redirecciona los puntos de luz y diseña las líneas que los enmarcan como proyecciones imaginarias de las direcciones antes aludidas.

#### ESCALA

Se trata de una toma del sujeto de cuerpo entero, desplazado hacia la parte izquierda del encuadre. Los guantes superpuestos no guardan relación proporcional con las dimensiones del desnudo. El amplio aire en torno a la modelo es ocupado por los elementos de luz y sombras que generan los vectores direccionales.

#### FORMA

Tal como hemos indicado, predominio de las formas rectangulares, que contrastan con las redondeces del cuerpo y el rostro en la penumbra, apenas sugerido. Los guantes, curvilíneos en sus bordes, mantienen un aspecto de objetos fantasmagóricamente alargados que apuntan en líneas rectas hacia espacios que se encuentran más allá de la luz.

#### TEXTURA

El grano responde al propio proceso de superposición, con el que se ha oscurecido notablemente la imagen original. Esto es apreciable en el cuerpo de la mujer, bañado por las sombras y con una textura muy marcada.

#### NITIDEZ DE LA IMAGEN

Se pretende sugerir, más que mostrar. En consecuencia, la imagen resulta medianamente nítida, según las zonas y puntos de luz en que nos fijemos. Frente a zonas del cuerpo perfectamente definidas, aparecen otras ocultas. Interesa, pues, el conjunto y este no responde a los parámetros habituales que nos permiten concebir como nítida una fotografía.

#### ILUMINACIÓN

No hay presencia de luz natural. De hecho, el cuerpo está bañado por una fuerte luz cenital que se refuerza con el punto luminoso en la parte superior derecha del encuadre, únicamente válido para moldear sombras. Al producir el corte poligonal por la superposición, la iluminación previa queda “rasgada” y diversificada por la inclusión de cortes lineales entre la superficie de luz y la de sombra; esto permite que parte del rostro desaparezca en la penumbra, así como una zona de las extremidades superiores.

La capa de los guantes no guarda relación más que con los procedimientos de positivado.



**CONTRASTE**

Fuerte contraste lumínico. En realidad, nos encontramos ante un ejercicio de luces y sombras en radical contraposición, casi sin zonas intermedias, de tal forma que hay porciones (los pies, por ejemplo) muy sobreexpuestas, mientras otras parecen no tener una definición mínima (el rostro).

**TONALIDAD / B/N-COLOR**

Fotografía en blanco y negro con predominio de grises en el cuerpo femenino.

**OTROS**

No se observan otros aspectos relevantes.

**REFLEXIÓN GENERAL**

Imagen muy compleja. Sobre un desnudo de partida, que hemos de suponer con alto contraste lumínico, se ha procedido a colocar una capa con cierto nivel de transparencia, alterando las zonas iluminadas mediante el corte de una superficie poligonal irregular. La suma de ambos elementos permite construir un discurso de fuerte significación metafórica.

### 3. NIVEL COMPOSITIVO

<b>SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO</b>
<p><b>PERSPECTIVA</b></p> <p>La profundidad de campo que presenta la fotografía no está relacionada con la reproducción de una perspectiva inherente a los objetos representados, sino que resulta ser el fruto de los puntos de fuga creados por los cruces lineales. Así, desde el punto luminoso en la parte superior derecha del encuadre hasta la mano de la mujer que se apoya en el margen inferior izquierdo, se establece una diagonal que es reforzada por las direcciones de guantes y polígono, creando la sensación de una trayectoria hacia la luz desde un punto inhabilitado en la zona de oscuridad que recubre la parte inferior izquierda. Desde esta perspectiva, la ilusión óptica nos provee un plano en diagonal que choca con la frontalidad habitual de las representaciones posadas.</p>
<p><b>RITMO</b></p> <p>Lo generan las reiteradas apariciones de elementos triangulares: luz sobre el sexo, a su vez triangular; extensión del brazo, ángulo de luz y sombra sobre el rostro, halo de luz entre los dedos, aristas del polígono luminoso.</p>
<p><b>TENSIÓN</b></p> <p>El cuerpo se difumina sobre el guante, o este sobre aquel, de tal forma que hay un choque que genera una deliberada confusión entre las formas (curvilíneas del desnudo, lineales del resto de elementos). El elemento primordial es la luz: tensión, pues, en la luz y la oscuridad, y también colisiones entre los diversos puntos de fuga establecidos por los componentes rectilíneos.</p> <p>Refleja paradigmáticamente esta tensión de que hablamos la superposición sobre el triángulo de oscuridad del bello púbico de otro, luminoso, que lo escinde y, al mismo tiempo, lo enmarca.</p>
<p><b>PROPORCIÓN</b></p> <p>Es clara la desproporción entre el cuerpo desnudo y los guantes. Por otra parte, no tenemos noción alguna sobre el contexto, ya que este queda en la penumbra absoluta.</p>
<p><b>DISTRIBUCIÓN PESOS</b></p> <p>El lado izquierdo de la imagen está sensiblemente más cargado de peso visual que el derecho, pero esto queda compensado por el punto de luz, la superficie del polígono luminoso y la dirección a que apuntan sus aristas y el guante derecho.</p>
<p><b>LEY DE TERCIOS</b></p> <p>El centro visual no está determinado, si bien la confluencia de los dos guantes, el sexo y el triángulo luminoso que incide sobre él, combinan un marco de atención lo suficientemente específico como para valorarlo sobre el resto de la imagen. Otro tanto sucede con el cuerpo sobre el guante en vertical. No se respeta la ley de tercios y, en su lugar, se multiplican los puntos de atención y el carácter centrífugo.</p> <p>En cualquier caso, los elementos con más “peso” en la imagen tienden a situarse en los cruces de las líneas imaginarias que componen los tercios.</p>
<p><b>ESTATICIDAD / DINAMICIDAD</b></p> <p>No podemos hablar de elementos dinámicos. Se trata de una combinación de elementos estáticos (cuerpo desnudo, que posa inmóvil, y guantes). La luz no confiere dinamicidad a la imagen.</p>
<p><b>ORDEN ICÓNICO</b></p> <p>Se trata de la acumulación de una serie de referentes (cuerpo de la mujer, guantes, polígono luminoso) cuyo valor icónico se deduce de la creación de una nueva imagen compleja que ya no responde a los elementos originarios. Este objeto resultante no tiene referente, es una producción icónica en sí misma.</p> <p>Más que de equilibrio se puede hablar aquí de “desequilibrio”, a través del cual se consiguen efectos retóricos. Hay una gran asimetría y también fragmentación de los elementos (la luz interviene para literalmente “cortar” las zonas).</p>
<p><b>RECORRIDO VISUAL</b></p> <p>Como ya hemos señalado, el recorrido visual está determinado por los efectos de luz y las confluencias entre las distintas líneas. La diagonal que configura el punto luminoso, desde el ángulo superior derecho al inferior izquierdo, obliga a detener la vista sobre el cuerpo desnudo (del pecho al sexo) para abandonar la superficie de la imagen siguiendo la dirección marcada por el guante derecho.</p>
<p><b>POSE</b></p> <p>La mujer ha posado, manteniendo su estaticidad. Es una composición muy calculada sobre la que posteriormente se ha trabajado con superposiciones también muy medidas.</p>
<p><b>OTROS</b></p> <p>No se observan otros aspectos relevantes.</p>



### **COMENTARIOS**

El nivel compositivo atiende a la creación de una imagen no proveniente de referente alguno. De lo que se trata es de producir determinadas sensaciones y no de representar la realidad. En este sentido, el nivel experimental de la fotografía no desatiende los principios de luz, equilibrio, puntos de fuga, etc., sino que los utiliza en beneficio de una propuesta radicalmente diferente.

### **ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN**

#### **CAMPO / FUERA DE CAMPO**

Todo está aquí aparentemente en campo. La ausencia de luz en los extremos impide que podamos suponer un fuera de campo contiguo; de hecho, ni siquiera conocemos el entorno inmediato, propio del encuadre (el objeto sobre el que reposa la mano derecha nos resulta inidentificable). Ahora bien, las direcciones de fuga indican que hay algo más allá del espacio propio de la fotografía; la dirección de mirada, que apenas vislumbramos, de la modelo se dirige a un “más allá”. De esta forma, apreciamos cómo una imagen que reúne los requisitos de centrípeta (toda la luz se concentra en su interior), se transforma en centrífuga por cuestiones puramente compositivas.

#### **ABIERTO / CERRADO**

Espacio cerrado y casi asfixiante. Sólo la mirada hacia el exterior deja abierto un interrogante.

#### **INTERIOR / EXTERIOR**

Aunque no tenemos elementos contextuales a nuestro alcance, todo parece indicar que nos encontramos en un interior cerrado.

#### **CONCRETO / ABSTRACTO**

No hay concreción. El juego de superposiciones y el carácter experimental de la fotografía, refuerzan esta sensación de abstracción. Ya hemos dicho que el nuevo objeto icónico es la imagen en sí misma, desubicada de sus referentes previos.

#### **PROFUNDO / PLANO**

Espacio plano. La leve profundidad –mínima- se produce por las colisiones compositivas.

#### **HABITABILIDAD**

No es posible la identificación espectral en el interior del espacio generado. El juego de superposiciones, la experimentabilidad, niega cualquier tipo de habitabilidad. El espectador queda reducido a un *voyeur*, con lo que su condición de “público” se acentúa.

#### **PUESTA EN ESCENA**

Es mínima. En realidad, la imagen sólo trabaja sobre la luz, el desnudo y los guantes. La única puesta en escena es aquella que tiene que ver con la posición del personaje y los recortes de luz.

#### **OTROS**

No se observan otros aspectos relevantes.

### **COMENTARIOS**

El espacio cerrado, negado para el espectador, queda incrementado por la ausencia total de elementos reconocibles. Es un “no lugar”, lo cual es importante porque, como veremos, genera una relación directa con el imaginario y la posibilidad de interpretaciones múltiples que se ligan sobre todo a sensaciones.

### **TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN**

#### **INSTANTANEIDAD**

Ya hemos dicho que es una foto “posada”, por lo que no tiene en ningún caso el carácter de instantánea. Por tanto, no refleja un momento decisivo, es toda ella representación.

#### **DURACIÓN**

No hay tiempo fotográfico. De hecho, debemos hablar de “suspensión de la temporalidad”. Ningún elemento contribuye a vislumbrar el factor tiempo. Todo es estático: la forzada posición de la modelo, indica que hay preparación y quietud.

#### **ATEMPORALIDAD**

El nivel de abstracción obtenido mediante las superposiciones 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.

#### **TIEMPO SIMBÓLICO**

No lo hay, salvo que consideremos la posición de los guantes como las manecillas de un reloj, lo cual resultaría excesivamente maniqueo y, en cualquier caso, no contribuiría en exceso a un plus de sentido.

#### **TIEMPO SUBJETIVO**

No lo hay. Ya hemos dicho que la imagen es atemporal.



### **SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD**

Los elementos que articulan la fotografía proveen un nivel narrativo que tiene poco que ver con secuencialidades internas y mucho con aspectos metafóricos. El cuerpo, constituido en objeto icónico, está imbricado con los guantes (su sombra, claro), generando así una perspectiva de posesión, de deseo insatisfecho.

### **OTROS**

No se observan otros aspectos relevantes.

### **COMENTARIOS**

Tiempo suspendido, atemporalidad que apunta hacia la abstracción. Tomada así, la imagen se enriquece y posibilita diversas interpretaciones. Al igual que hemos hablado de un “no lugar”, podemos hablar de un “no tiempo”.

### **REFLEXIÓN GENERAL**

La riqueza de la imagen se juega fundamentalmente en este nivel compositivo porque es fruto de acumulaciones, de desreferencialidades. 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.

Creemos que la experimentación llevada a cabo con la superposición y la aplicación de la técnica del *rayonismo* no responde a una práctica casual sino a un pensado trabajo compositivo y de generación de entornos de luz y oscuridad.



## 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 diagonal; los elementos aparecen descentrados en el encuadre. La toma es en ligero contrapicado, ya que la cámara se sitúa por debajo de la línea de mirada de los ojos, lo cual refuerza la importancia del torso y el sexo, puntos clave.</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. La posición del brazo izquierdo, sobre su cabeza, indica una actitud desafiante, mezcla de ofrecimiento y orgullo.</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 en modo alguno el principio de transparencia enunciativa. El hecho de superponer capas, la experimentalidad de la fotografía, confiere a la imagen una casi total ausencia de verosimilitud. Si bien el cuerpo es reconocible como tal, se apunta hacia un todo de mayor significación que no responde a referente ni contexto. Los juegos con la luz son también irreales, hasta el punto de que el rostro de la mujer queda cortado entre la luz y la sombra, de tal forma que perdemos su mirada y sólo podemos intuirlo.</p>
<p><b>MARCAS TEXTUALES</b></p> <p>Hay, por supuesto, una serie de conflictos entre luces y sombras, colisiones entre líneas y puntos de fuga 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 de Tabard (y también de Man Ray y otros autores de vanguardia), 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 de la mujer queda en la penumbra. Intuimos que se dirige hacia un exterior que resulta muy difícil identificar, ya que puede ser tanto el lateral izquierdo como la posición del fotógrafo. El extrañamiento del espectador, ya propiciado por otros elementos, se ve así reforzado ante la imagen de un cuerpo sin rostro.</p>
<p><b>ENUNCIACIÓN</b></p> <p>Al utilizar capas superpuestas y diversas técnicas de experimentación sobre el material fotoquímico, la marca enunciativa es siempre perceptible, ya que no intenta ocultarse. No obstante, la presencia del ente enunciator se da en función de la utilización de los elementos en el cuadro, los juegos de luces, la distribución, los puntos de fuga, el guante en que se imbrica en el cuerpo, etc., pero no hay una “presencia” física perceptible del mismo (que hubiera podido darse a través de un espejo, por ejemplo).</p> <p>La concepción de la imagen resultante como un todo icónico desreferenciado valoriza el ente enunciator, en tanto que autor y señala sin ambages la ausencia de transparencia. Se trata de comunicar una sensación cuya interpretación queda transferida al espectador, siempre con conciencia de que hay un discurso en origen fuertemente establecido, aunque polisémico.</p>
<p><b>RELACIONES INTERTEXTUALES</b></p> <p>Tal como hemos señalado, hay una doble relación con el resto de la obra de Tabard y, por extensión, de las vanguardias artísticas: por un lado, la presencia de un desnudo femenino; por otro, la superposición de una imagen generada por la técnica del <i>rayonismo</i>.</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 vanguardia y muy cerca de la obra de Man Ray, con la que mantiene relaciones inequívocas. No hay ningún intento de transparencia; la imagen resulta fuertemente marcada por la entidad de su autor, que enuncia sin dudas la calidad de constructo. El juego con capas y luces propicia la generación de un todo visual que no tiene un anclaje en la realidad, por lo que no hay pretensión alguna de verosimilitud.</p>





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

Maurice Tabard consigue aquí utilizar procesos experimentales (*rayonismo*, superposición, semi-transparencia) para generar un objeto icónico que huye de cualquier relación de “ semejanza ” con modelos reales. La mirada del personaje femenino se oculta en la penumbra, en tanto que su cuerpo se destaca, envuelto por la sombra del guante que lo delimita. Podemos ver en los guantes una expresión del deseo de posesión, pero, al mismo tiempo, el desnudo se imbrica con los dedos y no se deja constreñir por ellos; se crea así una dialéctica de posesión-ofrecimiento que apunta hacia el goce del acto de entrega.

La pregnancia del sexo (triángulo luminoso que lo delimita y refuerza) indica el equilibrio de la belleza corporal frente a las sombras; las manos (enguantadas) profieren el triunfo del desnudo femenino, ya no perteneciente a un cuerpo concreto (de ahí la ocultación de parte de su rostro) sino entendido como “la mujer” y, a otro nivel, la expresión más perfecta de “la belleza”.

El cuerpo desnudo no se somete a la luz, se refuerza en ella, no tiene nada que ocultar. La voluntad del ente enunciador le rinde tributo, pero abre la posibilidad interpretativa para que el espectador pueda hacer suyo otro tipo de discurso al que no sería ajena la afluencia del deseo, del afán de posesión. Así pues, la imagen resulta polisémica.

**Análisis realizado por:**

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