

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea
Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación

COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

CURSO 2019/20

MÁS ALLÁ DE LO VISIBLE

ANÁLISIS TEXTUAL DE *UNTITLED (BIRTH)*, GREGORY CREWDSON (2007)

AUTOR-A: IKER ITURBE ASLA

DIRECTOR: IMANOL ZUMALDE ARREGI

12 de mayo de 2020

"El autor del trabajo fin de grado declara que son ciertos los datos que figuran en este trabajo original y propio, asumiendo en caso contrario, las responsabilidades que pudieran derivarse de las inexactitudes que consten en el mismo: plagio, usos indebidos de imágenes, etc. Todas las imágenes son copyright de sus correspondientes propietarios y/o licenciarios. Se incluyen en el presente trabajo bajo finalidad meramente divulgativa para ilustrar el marco teórico o análisis del trabajo".

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	3
2	OBJETIVOS E HIPÓTESIS	5
3	MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA	6
4	CONTEXTUALIZACIÓN DE LA IMAGEN. CREWDSON Y SU OBRA	8
4.1	GÉNESIS Y PRECISIONES TÉCNICAS DE LA IMAGEN.....	8
4.2	ESTILO E INFLUENCIAS	11
4.3	LUGAR QUE EL OBJETO DE ESTUDIO OCUPA EN LA PRODUCCIÓN DEL AUTOR	15
5	DESCRIPCIÓN	20
5.1	DESCRIPCIÓN FÍSICA O MATERIAL DEL OBJETO DE ESTUDIO	20
5.2	DESCRIPCIÓN DEL NIVEL PLÁSTICO Y NIVEL FIGURATIVO	20
6	INTERPRETACIÓN	39
7	CONCLUSIONES	48
8	REFERENCIAS	53
8.1	BIBLIOGRAFÍA	53
8.2	WEBGRAFÍA.....	53

1 INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene como propósito analizar la fotografía *Untitled (Birth)* (del inglés *Sin Título (Nacimiento)*); ver ilustración N. °1), imagen compleja y fascinante realizada por Gregory Crewdson en el año 2007 que pertenece a la colección del mismo autor titulada *Beneath the Roses* (“Debajo de las rosas” en castellano).



Ilustración N. °1

Se trata de algo que, de alguna forma, sentía que debía hacer. Se lo debía a alguien o, mejor dicho, me lo debía a mí. Y considero que este trabajo que supone el colofón de mis estudios de grado es la ocasión adecuada para llevarlo a cabo.

Gregory Crewdson me ha acompañado, a veces haciéndose presente otras desde la sombra, desde que empecé en la carrera de Comunicación Audiovisual. La primera vez que vi una de sus imágenes fue en el primer curso (hace tres años) en la clase de Lenguaje Audiovisual. Siendo sincero no recuerdo qué fotografía era, ni siquiera quién o para qué nos la puso. Pero sé que la vi y sé que era obra suya.

Pasaron dos años en los que perdí de vista a Crewdson; puedo decir incluso que me olvidé de él y de su obra. Sin embargo, la vida da muchas vueltas y nunca sabes qué esperar de ella. Pasó otro año y llegó tercero, el primer cuatrimestre para ser más exacto, la asignatura Análisis de las Formas Visuales. El profesor, mi actual tutor del TFG, Imanol Zumalde.

En una de sus clases Zumalde mencionó el nombre de mi viejo conocido: Gregory Crewdson. Utilizó una de sus obras para ejemplificar alguna de las cuestiones que abordamos en la asignatura. Como ya me pasó anteriormente, no me acuerdo de qué fotografía fue, ni para qué cuestión nos la puso. Pero recuerdo que lo mencionó. Ahí despertó definitivamente mi curiosidad. ¿Cómo podía ser que dos profesores mencionasen a un artista (cuyo trabajo me fascinó tanto las dos veces que lo vi) y yo no supiera nada acerca de él? Eso tenía que cambiar e iba a hacerlo.

Empecé a buscar más fotografías de Crewdson: me asomé a la serie *Twilight*, fantástica; me adentré en *Cathedral of Pines*, abrumadora; me perdí en *Beneath the Roses*, enigmática... Y una vez dentro de su universo me enamoré de *Untitled (Birth)*, mi obra favorita de Gregory Crewdson. Sí, me atrapó definitivamente.

Sin darme cuenta caí en el embrujo de su fotografía. La primera vez que me pasaba. Hasta ese momento no entendía qué sentían las personas que amaban los cuadros, las películas, las fotografías o cualquier otro tipo de arte. Pensaba que, de alguna manera, estaban locos. Por supuesto que lo estaban, porque solo los locos pueden amar con locura. Y esa es la forma en la que yo creo que se ama el arte.

De no haber hecho nada mi aventura con Crewdson en la carrera se habría terminado en ese momento, pero fue mi primer amor artístico y el primer amor nunca se olvida.

Es por eso que decidí realizar un Trabajo de Fin de Grado de investigación, un último homenaje. Para poder disfrutar y aprender un poco más de la fotografía de Crewdson que me ha acompañado durante estos cuatro años. Para cerrar con broche de oro este ciclo que tanto me ha enseñado.

Ya que nunca podré olvidar a *Untitled (Birth)* quería saber más sobre la obra, profundizar más en ella y descubrir todos sus secretos. Tenía sed de conocimiento, pues cuanto más sabía de ella más me fascinaba.

Ahora estamos en la última parada de este viaje de cuatro años y, a pesar del tiempo, me sigo fascinando como el primer día (o más) al ver esta fotografía. Los enigmas que nos propone: “¿qué ocurre en la foto?”, “¿qué acontecimiento ilustra?”, “¿quiénes son los sujetos que aparecen?”, “¿dónde están?” y, sobre todo, “¿qué ocurrirá después?”.

El trabajo de Crewdson tiene ese toque misterioso y enigmático que interpela a quienes lo ve. Algo difícil de describir que está presente en *Untitled (Birth)*, una imagen que nos deja ver claramente (¿o no?) la escena como si de una puerta abierta se tratara. Una imagen cuyo fascinante enigma intentaré desentrañar en este Trabajo de Fin de Grado mediante un análisis en profundidad de su dispositivo visual; el último trabajo sobre mi primer amor.

2 OBJETIVOS E HIPÓTESIS

El objetivo principal de esta investigación estriba en estudiar a fondo la semanticidad de la imagen que toma como objeto de estudio. En otras palabras, se trata de sacar a la luz las claves que permiten entender el polisémico significado de la fotografía *Untitled (Birth)*. Este primer objetivo viene de la mano de una hipótesis o presunción que considera que la llave que da acceso al correcto entendimiento de la imagen se encuentra en aquello que no se ve en la propia fotografía. Se trata de una especie de relato de intriga en el que tienen más significado los elementos que no se ven o que no aparecen en campo, que lo que sí.

A partir de lo que saquemos en claro del trabajo empírico dirigido a esclarecer el objetivo anterior, este TFG se propone un segundo objetivo que consiste en conocer los elementos fundamentales que conforman el estilo artístico de Crewdson; principalmente los temas y las elecciones formales que predominan en su obra. Este propósito parte de otra hipótesis que complementa a la anterior: que esta fotografía funciona como una especie de horma tanto para entender los temas principales que trata Crewdson en sus obras como para conocer su *modus operandi*, esto es, su forma de llevarlas a cabo. Resumiendo, este segundo apartado de la investigación parte de la idea de que acredita las directrices maestras que facilitan el esclarecimiento de la totalidad del trabajo del fotógrafo neoyorquino.

Por último, este estudio se propone un tercer objetivo: estudiar de qué manera las fotografías de Crewdson reflejan o se refieren al momento histórico en el que surgen, toda vez que baraja la hipótesis de que la imagen en el que centra el foco hace comprender al lector, mediante la resolución de la intriga que plantea en la misma, los peligros que el mundo en el que vivimos suponen para las personas vulnerables. Así las cosas, se trata de comprobar que, lejos de ser una especie de jeroglífico que sirve de pasatiempo a su espectador, las fotografías de Crewdson se presentan como una crítica profunda (en clave metafórica) a la sociedad capitalista o al *American Way of Life*. A pesar de no ser un fotoperiodista, ni un fotógrafo documental, sino un creador de imágenes surrealistas meticulosamente elaboradas, las imágenes de Crewdson parecen versar sobre la realidad o sobre aquellos aspectos de la misma que no se ven a primera vista.

3 MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

Para llevar a la práctica los objetivos planteados en el apartado anterior manejaré fundamentalmente los principios teóricos-metodológicos propuestos por la **semiótica estructural o greimasiana** que considera que la imagen es la materia de la expresión de los textos visuales y que acredita una serie de particularidades en su textualización. A diferencia de la realidad tridimensional que se expande infinitamente a lo largo de sus tres dimensiones (altura, anchura y profundidad), la imagen es un significante bidimensional finito; esto es, es un texto visual plano que carece de la tercera dimensión (la profundidad) y está confinado por márgenes y/o límites.

La semiótica greimasiana (Greimas, 1991) defiende la idea de que existen dos niveles que se superponen en la imagen: el nivel plástico y el nivel figurativo.

El **nivel plástico** corresponde a la organización particular de las líneas, formas y colores que aparecen en la imagen y que pueden crear efectos de sentido por sí mismos, independientemente de lo que representen o de su parecido con elementos del mundo natural.

El **nivel figurativo** corresponde al vínculo entre los elementos del nivel plástico (líneas, formas y colores) con objetos o elementos identificables en el mundo natural. Es decir, la imagen añade a su significado plástico un sentido o contenido figurativo por su parecido icónico (por su semejanza con un objeto determinado).

Mientras que todas las imágenes producen efectos de sentido plástico, solamente las imágenes figurativas generan por añadidura un sentido figurativo (el que se deriva de su parecido con un referente identificable en el mundo real, aunque este sea imaginario). Aunque ambos niveles tienen plano de la expresión y plano del contenido.

El plano de la expresión (del nivel) plástico

La semiótica estructural (Polidoro, 2016: 107-128) estudia los componentes plásticos (las características gráficas que definen a una figura en el plano de la expresión) tomados de uno en uno o por separado y, sobre todo, las **categorías plásticas** (las dicotomías o polaridades que conforman esas características gráficas al combinarse entre sí en pares de opuestos). Las principales categorías plásticas son tres: **eidéticas** (las relativas a la forma), **cromáticas** (relativas al color) y **topológicas** (referidas a la organización espacial de los elementos visuales). Junto a estas tres categorías mayores se encuentran subcategorías que se refieren a características como la luz, la textura, la materia, etc.

El plano del contenido (del lenguaje) plástico

Describe de qué manera las formas, los colores y las organizaciones espaciales descritas por las categorías plásticas se vinculan con determinados contenidos (o significado).

El primer mecanismo de significación plástica es el del **simbolismo** (Polidoro, 2016: 113-115): en determinada cultura un valor plástico (por ejemplo, la angulación de una

línea o un radical cromático) puede estar ligado a un significado de manera estable (el blanco se relaciona con la pureza en occidente, por ejemplo).

Para aplicar correctamente este simbolismo plástico al análisis hay que buscar coherencias textuales, es decir, el significado simbólico expresado por un valor plástico debe venir confirmado por la presencia en el texto de una isotopía o anclaje (un conjunto de significados y temas coherentes, una especie de continuidad semántica que justifica el significado de los componentes del texto).

En el caso de que exista (y se aplique correctamente) el simbolismo plástico se analizará si existe un **sistema semi-simbólico** (Polidoro, 2016: 120-127) en el texto visual. A diferencia del simbolismo, donde se observaba el vínculo estable entre un único valor de la expresión plástica y un único contenido, en el sistema semi-simbólico se trata de analizar si una dicotomía plástica está vinculada a una dicotomía semántica. Esto es, para construir un sistema semi-simbólico los dos términos opuestos que constituyen una categoría de la expresión plástica (por ejemplo la zona superior e inferior de la superficie de la representación) se convierten en significantes de dos términos opuestos del plano del contenido (“cielo” vs “infierno”, “premio vs castigo”, etc.).

Al margen de los fundamentos de la semiótica visual propuestos por Greimas y sus colaboradores que me guiarán en el análisis textual de la imagen que este trabajo toma como objeto de estudio, para recabar información acerca del autor y el contexto de la creación de la fotografía en cuestión emplearé hemerografía y bibliografía. Entre las fuentes consultadas destacan una entrevista al propio Crewdson (Weingart, 2016) o tratados de historiografía tales como *La historia del arte* (Gombrich, 1999) o *Historia del Arte* (Mendizabal Ugalde, 2013). Me habría gustado poder consultar otras fuentes sobre la materia, entre otros *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos* de Will Gompertz, pero a causa de las restricciones provocadas por el confinamiento mis recursos se han limitado a las fuentes cibernéticas y a la bibliografía disponible en la web.

4 CONTEXTUALIZACIÓN DE LA IMAGEN. CREWDSON Y SU OBRA

4.1 GÉNESIS Y PRECISIONES TÉCNICAS DE LA IMAGEN

El fotógrafo estadounidense Gregory Crewdson nació en 1962 en un hogar de clase media de Park Slope (Brooklyn), Nueva York, donde creció junto a sus padres y sus dos hermanos. Su madre era analista de movimiento (experta que analiza los patrones del movimiento en base a tres criterios: cuerpo, esfuerzo, forma y espacio), su hermano escritor, su hermana psiquiatra y él un fotógrafo influenciado por la profesión de su padre psicoanalista, quien ejercía en el sótano de su casa. Un lugar que marcó al joven Crewdson pues, según sus palabras, “era un lugar independiente, parte de la casa, y al mismo tiempo, separado” (Erwin Babej, 2014). Si la vivienda era el “yo consciente” donde ocurrían las cosas cotidianas, el sótano era el “ello inconsciente” que albergaba los misterios de su padre y sus pacientes. Este descubrimiento hizo crecer al joven fotógrafo con la idea de que, al igual que el sótano se escondía debajo de su vivienda los secretos se esconden debajo de la superficie.

Cuando tenía 10 años, en 1972, su padre le llevó a una exposición de la fotógrafa neoyorquina Diane Arbus (ver ilustración N. °2) que contenía imágenes de sujetos marginales y perturbadores de la sociedad americana. El propio Crewdson narra que aquella visita fue como una especie de “premonición”, ya que nunca iban a ver exposiciones y menos aún sin sus hermanos.



Ilustración N. °2

Tanto la ocupación de su padre (y la influencia de Freud en ella) como la obra de Arbus, unidas a la dificultad de Crewdson a la hora de leer y escribir a causa de su dislexia, le inspiraron a dedicarse a la fotografía para expresar aquello que sentía mediante imágenes. Esta pasión por la representación nace en él a una edad muy temprana. Desde pequeño ha construido maquetas con escenas en miniatura y le atraían los dioramas de los museos que visitaba. Tanto los dioramas de los museos como la fotografía son para Crewdson un intento de inmortalizar la vida y, a su vez, una prueba de la imposibilidad

Más allá de lo visible. Un análisis textual de *Untitled (Birth)*, Gregory Crewdson (2007)

de congelar el tiempo. Un recordatorio triste y doloroso (pero bello al mismo tiempo) de que el tiempo sigue adelante y de que los momentos no pueden ser eternos.

Tras cursar la escuela media superior en la *John Dewey High School*, a mediados de los ochenta estudió fotografía en el *Purchase College de la State University of New York (SUNY)*. Fue ahí donde se enamoró perdidamente del arte de la fotografía.

Tras graduarse en 1988, realizó en la Universidad de Yale un posgrado de *Master in FINE Arts con énfasis en la fotografía*, emérita institución académica donde ejerce actualmente como profesor. Su tesis consistió en una serie de retratos de los residentes de Lee, un pequeño poblado de Massachusetts que Crewdson conocía bien porque sus padres tenían una pequeña cabaña allí. Se podría decir que aquí empezó su relación con los pequeños pueblos y suburbios del noreste norteamericano.

Al igual que en el resto de imágenes que comprenden *Beneath the Roses*, la colección de la que forma parte, en *Untitled (Birth)* Gregory Crewdson presenta a los individuos que asoman en sus fotografías como habitantes de un país en decadencia. De hecho, entre el 2000 y el 2009 el declive económico del país fue notorio a causa del estallido sucesivo de la burbuja *puntocom* (que provocó la quiebra de muchas empresas vinculadas a Internet) y de la burbuja de la vivienda que provocó la disminución de la riqueza neta de los hogares y destruyó millones de puestos de trabajo. Con el propósito de reflejar ese estado de cosas, Crewdson creó escenarios ambientados en esta realidad social distópica para el ciudadano americano. Escenarios con casas, calles y bosques de pueblos pequeños sin nombre, como sus fotografías; *Untitled*.

En cuanto al proceso de creación de las imágenes, puede establecerse una diferencia se entre escenas de interior y estampas de exterior. Para la elaboración de una fotografía exterior (como es el caso de *Untitled (Brief Encounter)*, ver ilustración N. °3), Crewdson emplea la técnica de *scouting* (exploración en castellano), que consiste en recorrer diferentes localizaciones una y otra vez hasta que, según declara, en un lugar exacto y con la luz idónea algo llama su atención. Entonces vuelve a ese lugar repetidas veces y vislumbra una posible historia emplazada en ese espacio, formando así una imagen mental que posteriormente intenta trasladar a la fotografía (Loh & Vescovi, 2020).



Ilustración N. °3

Para las escenas de interior, sin embargo, Crewdson emplea un equipo de trabajo equiparable al de una producción cinematográfica en la que contrata regidores, directores de arte, directores de fotografía (generalmente Richard Sands), iluminadores, equipo de efectos especiales, directores de casting, actores, etc. *Untitled (Birth)* fue realizada a la manera cinematográfica en un *soundstage* (una especie de edificio insonorizado) proporcionado por el Departamento de arte del Museo de Arte Contemporáneo de Massachusetts. Esto significa que la fotografía fue tomada en un plató creado ad hoc para este proyecto, lo que supuso trabajar con un departamento de arte completo, construir todas las fachadas, elegir el empapelado de las paredes, atrezzo, mobiliario y, en definitiva, tener un control absoluto de la escena. Este modus operandi está detrás de todas las imágenes que llevan su firma.

Para la creación de la puesta en escena de la fotografía que nos ocupa Crewdson trabajó primero con su director de arte y ambos realizaron diversos bocetos (ver ilustración N. °4) y dibujos de arquitectura para posteriormente comenzar a construir el set (ver ilustración N. °5). Aquí tomaron entre cinco y seis fotografías de las que seleccionaron la que se procede a analizar en este trabajo.



Ilustración N. °4



Ilustración N. °5

En cuanto a sus características técnicas, se trata de una fotografía realizada a larga escala, con una cámara *Hasselblad Sinar* 8x10 de gran formato, con la que puede capturar toda la gama tonal, cromática y los detalles en el negativo grande. Como curiosidad, Crewdson matizó que no fue él quien manejó la cámara, tarea para la que recurre a Daniel Karp y Richard Sands, dos especialistas contratados.

En lo que respecta a la edición, Crewdson trata de realizar todos los retoques posibles en la propia toma, minimizando el uso de editores como *Adobe Photoshop* y/o *Adobe Lightroom*.

Como la serie completa a la que pertenece, en la actualidad, *Untitled (Birth)* se expone de manera estable en tres galerías: en el Moma de Nueva York, en Londres y en Los Ángeles. Además, la serie completa ha sido expuesta temporalmente en diferentes localizaciones tales como el Frieder Burda Museum de Alemania (27 noviembre 2010

Más allá de lo visible. Un análisis textual de *Untitled (Birth)*, Gregory Crewdson (2007)

- 6 marzo 2011) o el Centro de Fotografía Contemporánea de Fitzroy, Melbourne (28 septiembre - 11 noviembre 2012).

En cuanto al precio estimado de esta fotografía, está aún por determinar; sin embargo, otras de las obras de la misma serie se venden por alrededor de 150.000 y 200.000 dólares, lo que eleva el precio total de la serie a más de un millón de dólares. Aun así, es posible comprar las obras de Crewdson por menos dinero: entre 1.800 y 3.000 dólares. La diferencia de precio radica en la exclusividad de la fotografía ya que, en el caso de las de mayor valor, sólo existen un número limitado de ediciones. Las de precios más bajos, por el contrario, cuentan con copias ilimitadas.

Asimismo, es posible apreciar las fotografías de *Beneath the Roses* en su libro fotográfico homónimo¹, que incluye además un ensayo redactado por el escritor de ficción Russell Banks, así como diversas fotografías inéditas, incluyendo imágenes de la producción, esquemas de iluminación, bocetos y planos arquitectónicos que permiten vislumbrar el proceso de trabajo del fotógrafo.

4.2 ESTILO E INFLUENCIAS

Gregory Crewdson es uno de los fotógrafos contemporáneos más reconocidos internacionalmente, célebre por sus fotografías de ambiente o inspiración surrealista en las que plasma suburbios estadounidenses dramáticamente detallados y realistas. Crewdson es considerado, junto a Susan Meiselas, uno de los pilares de la fotografía norteamericana de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Sus estilos, sin embargo, son antitéticos: por un lado está la fotografía-documento adherida a la Historia y lastrada de mensaje político de Susan Meiselas (ver ilustración N. °6), y por otro la fotografía surrealista ficticia postmoderna de Gregory Crewdson (ver ilustración N. °7) que llega a lo político a través de la alegoría y las emociones. Ambos artistas se sitúan, a modo de polos opuestos, en los extremos del estilo fotográfico norteamericano contemporáneo.



Ilustración N. °6



Ilustración N. °7

¹ Crewdson, G.; Banks, R., 2008. *Beneath the Roses*. Nueva York: Abrams.

Por consiguiente, el estilo que caracteriza a Crewdson es el surrealismo, movimiento que surge en 1924 de la mano del poeta André Breton y que parte del psicoanálisis de Freud en el que los artistas reflejan los mecanismos del subconsciente (los artistas surrealistas defienden que “el arte nunca puede ser producido por el pensamiento consciente” (Gombrich, 1999) y del comportamiento humano. Por decirlo de forma muy sintética, las alucinaciones, los sueños, los sentimientos reprimidos, etc., conforman la temática troncal del surrealismo que, Gregory Crewdson, maneja sin ningún tipo de censura.

El resultado del trabajo de Crewdson es propio de la planificación de una película y en ellos quedan representados esos espacios mentales, por lo general inquietantes, de corte surrealista que son plasmados en una realidad visual indefinida y misteriosa. Estas escenas ficticias de gran calidad y minuciosamente detalladas son diseñadas concienzudamente para construir lo que el autor llama “momentos congelados” (Semi Permanent, 2020) que, mediante esa estética cinematográfica, recuerdan a las películas clásicas de cine negro o terror.

Ese *look* cinematográfico tiene referentes nítidos: David Lynch, del que el fotógrafo hace especial hincapié por la impresión que le provocó su largometraje *Blue Velvet* (1986), Alfred Hitchcock, de quien admira especialmente el aspecto visual de sus películas y la creación de las atmosferas mediante el uso de la luz, Steven Spielberg (principalmente por su filme *Close Encounters of the Third Kind*, 1977); modelos cinematográficos a los que se suman la imaginería de Edward Hopper o Diane Arbus y las fotografías de Walker Evans y Cindy Sherman, entre otros. Aunque también tiene otras influencias de cineastas como Yasujiro Ozu y Orson Welles, de quienes aprecia particularmente la sofisticada utilización del espacio y la profundidad de campo.

La preparación y el nivel de detalle altísimo en las fotografías de Crewdson son, en sus palabras, propias de la tradición del *tableau vivant* (del francés “pintura viviente”), una práctica para representar un personaje, una escena o un incidente (usualmente de una pintura o cuadro) y donde cada elemento de la obra ha sido colocado por el autor. Un claro ejemplo lo encontramos en la fotografía *Untitled (Ophelia)* (2000-2001) de Crewdson (ver ilustración N.º 8), que es una representación del cuadro homónimo del pintor inglés Sir John Everett Millais (ver ilustración N.º 9) del año 1852. Sin embargo, en el caso de Crewdson la *tableau vivant* va más allá de la representación física de un cuadro. El fotógrafo neoyorquino transforma una imagen mental que ha concebido en una imagen real que todos pueden ver. Materializa visualmente las evanescentes imágenes que surgen en su mente.



Ilustración N. °8



Ilustración N. °9

En lo que respecta a la plástica de Crewdson, es posible clasificarla dentro de la denominada “estética de disparidad”, referida a esas obras cuyo contenido referencial ni simbólico no queda debidamente anclado de manera que los observadores se ven abocados a formular interpretaciones dispares, incluso potencialmente discrepantes, de la misma obra donde pueden apreciar la plasmación tanto de un ensueño como una pesadilla.

Esta semanticidad poliédrica y ambivalente es el resultado de lo que podríamos llamar una narrativa interrumpida, toda vez que estas imágenes ambiguas o abiertas reflejan acontecimientos indefinidos sujetas a plurales interpretaciones.

Esta ambigüedad e indefinición consustancial a sus obras se ve acentuada por la niebla que está presente (casi siempre) en sus fotografías. La ocultación de zonas de la imagen

que, aun estando dentro del campo no son perfectamente visibles, contribuye al enigma que el espectador ha de resolver o comprender por regla general con su imaginación; como en el caso de *Untitled (Shane)* (ver ilustración N. °10) por ejemplo, donde se es posible observar a un niño mirando hacia arriba en un camino rodeado de árboles con una densa niebla al fondo que imposibilita la visión.

Por otra parte, Crewdson cuenta con otra “neblina” para lograr ese efecto: la aparente simplicidad de sus fotografías. En una primera aproximación las obras del fotógrafo parecen sencillas, pero no se trata sino de una estrategia de confusión. Véase, por ejemplo, el caso de *Untitled (Sunday Roast)* (ver ilustración N. °11), donde el primer vistazo muestra lo que parece ser una cena familiar en el salón de una casa normal y corriente. Si el espectador no dedicase más tiempo a observar la fotografía tal vez no vería que hay cuatro platos en la mesa (¿falta gente?), no se fijaría en los rostros de los personajes (¿y esas miradas perdidas?) o no se preguntarían el por qué de la iluminación tan contrastada (¿la cocina es la clave?), perdiéndose así gran parte de la complejidad de la obra.



Ilustración N. °10



Ilustración N. °11

Otro elemento clave de su estética es la luz y sus distintas modulaciones, en particular el crepúsculo. Crewdson afirma tener una gran “fascinación por la condición poética del crepúsculo y por hacer de lo ordinario algo mágico y sobrenatural” (Victoria and Albert Museum, 2020). Añade que sus fotografías “tratan del momento de transición entre el antes y el después” y que “el crepúsculo evoca ese momento” (Colorado Nates, 2015). Es por ello que en sus obras indaga en ese momento fronterizo y sobrenatural, primando las luces frías y los resplandores de luz blanca combinándolas con la luz artificial de viviendas, farolas, vehículos y, en algún caso, tonos más cálidos del cielo. Con esta *paleta de luces* crea una atmósfera que, en sinergia con la niebla y la belleza arrebatadora de sus imágenes, refuerzan la idea del misterio que proyectan sus obras.

4.3 LUGAR QUE EL OBJETO DE ESTUDIO OCUPA EN LA PRODUCCIÓN DEL AUTOR

Los trabajos que más claramente permiten comprender la evolución estilística de Crewdson son las siguientes series de fotografías: *Natural Wonder* (1992-1997), *Hover* (1996-1997), *Twilight* (1998-2002), *Dream House* (2002), *Beneath the Roses* (2003-2008) y *Cathedral of pines* (2013-2014).

Para la realización de *Natural Wonder*, la primera serie, considerada su obra más artesanal, Crewdson alquiló un estudio en el que construyó 40 dioramas, en los que representó partes humanas en descomposición en un entorno de naturaleza amenazante, a lo que denominó *tableaux vivants*. Se trata de una serie que anticipa el estilo definitivo del fotógrafo: escenas con colores vibrantes y saturados donde se cuelan imágenes perturbadoras de cadáveres, extremidades, u otros elementos muy explícitos que hacen referencia a los horrores psicológicos que están presentes en la utopía colorida y llena de vida de la escena. Esto se puede apreciar por ejemplo en *Untitled, 1995* (ver ilustración N. °12), una de las fotografías más representativas de dicha serie. En ella se observa un brazo enredado con una planta con espinas, delante de un pájaro rojizo y en medio de un jardín con mucha vegetación y mucho color; con casas pintorescas y un precioso cielo azul de fondo. El artista adoptaría un estilo mucho más sugerente en sus próximas obras, dejando a un lado los elementos tan explícitos (o escondiéndolos en la imagen) y adoptando un estilo más metafórico.



Ilustración N. °12

En la posterior colección *Hover*, el fotógrafo abandona el color y experimenta con el blanco y negro. Abordará grandes planos generales exteriores, casi panorámicos, del pueblo de Lee con una grúa para dotarlos de un punto de vista elevado. Crewdson recrea, “a vista de pájaro”, un *tableau vivant* de un vecindario perturbador con cierto poso alienígena y elementos disruptivos (Colorado Nates, 2015) como un oso gruñendo a un hombre en *Untitled (Dog catcher and bear)* (ver ilustración N. °13).



Ilustración N. °13

En la serie *Twilight*, Crewdson retornó al color e incrementó sus recursos técnicos y humanos para componer un set de filmación similar al de una producción cinematográfica. En esta obra quedó claro el interés del fotógrafo por la luz crepuscular; tal es así que la gran parte de las imágenes que comprenden esta serie fueron tomadas en la denominada *golden hour* u “hora mágica”, momento comprendido entre la puesta de sol y la noche. La evidencia narrativa (es decir, el sentido inequívoco de los acontecimientos referenciales que muestran las imágenes de esta serie), así como su ostentosa espectacularidad (*Untitled*, 2001, ver ilustración N. ° 14) propiciaron que las fotografías de *Twilight*, junto a las de *Beneath the Roses*, formen el segmento más significativo y fácilmente reconocible de la obra de Crewdson.



Ilustración N. °14

En 2002, cuando ya era un fotógrafo reconocido, la *New York Times Magazine* encargó a Gregory Crewdson el proyecto que llevaría por título *Dream House*. Esta obra se realizó en una casa inhabitada de Rutland, Vermont, y en ella participaron estrellas de cine como Philip Seymour Hoffman, Gwyneth Paltrow, Julianne Moore y Dylan Baker entre otros.

Realizada entre 2003 y 2008, *Beneath the Roses*, la serie fotográfica de la que forma parte *Untitled (Birth)*, es considerada su serie más compleja hasta la fecha, siendo una producción con más de sesenta personas a su cargo, cortó avenidas y construyó escenarios enteros. Está comprendida por veinte obras que no llevan título (aunque sí precisiones distintivas en paréntesis) con el fin de no condicionar o dirigir la interpretación de los espectadores. La relación de las fotografías es la siguiente: *Untitled (Blind Reflection)*, 2007 (ilustración N. °15); *Untitled (Blue Period)*, 2005 (ilustración N. °16); *Untitled (Brief Encounter)*, 2006 (ilustración N. °17); *Untitled (Debutante)*, 2006 (ilustración N. °18); *Untitled (Forest Clearing)*, 2006 (ilustración N. °19); *Untitled (House Fire)*, 2004 (ilustración N. °20); *Untitled (Kent Street)*, 2007 (ilustración N. °21); *Untitled (Maple Street)* (ilustración N. °22), *Untitled (Merchants Row)* (ilustración N. °23); *Untitled (Natural Bridge)* (ilustración N. °24); *Untitled (Railway Children)*, 2003 (ilustración N. °25); *Untitled (RBS Automotive)*, 2007 (ilustración N. °26); *Untitled (Shane)*, 2006 (ilustración N. °27); *Untitled (Summer 2004 vanity)*, 2004 (ilustración N. °28); *Untitled (Sunday Roast)*, 2005 (ilustración N. °29); *Untitled (Temple Street)*, 2006 (ilustración N. °30); *Untitled (The Father)* (ilustración N. °31); *Untitled (Trailer Park)*, 2007 (ilustración N. °32); *Untitled (Worthington Street)*, 2006 (ilustración N. °33); y la propia *Untitled (Birth)*, 2007 (ilustración N. °34).

Más allá de lo visible. Un análisis textual de *Untitled (Birth)*, Gregory Crewdson (2007)



N. °15



N. °16



N. °17



N. °18



N. °19



N. °20



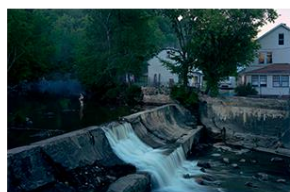
N. °21



N. °22



N. °23



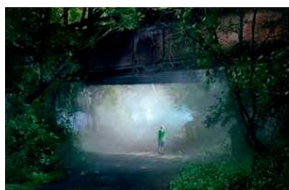
N. °24



N. °25



N. °26



N. °27



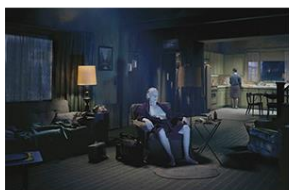
N. °28



N. °29



N. °30



N. °31



N. °32



N. °33



N. °34

A diferencia de la obviedad referencial de las historias que reflejan las imágenes *Twilight*, las fotografías que componen *Beneath the Roses* tienen un tinte más evanescente, onírico y desconectado de la “realidad”. El surrealismo, la luz crepuscular, el ambiente misterioso acentuado con la niebla... todos estos elementos convergen en esta serie que muestra un universo psicológico en forma de fotografías.

Por último, la serie *Cathedral of Pines* es una creación que trata de expresar un nexo entre el ser humano y la naturaleza, en la que se emplearon árboles, ríos y paisajes nevados para crear una sensación de soledad o tristeza (véase *Woman at sink*, 2014, ilustración N. °35). Para lograr el efecto pretendido Crewdson se valió de una luz fría, propia del invierno.



Ilustración N. °35

5 DESCRIPCIÓN

5.1 DESCRIPCIÓN FÍSICA O MATERIAL DEL OBJETO DE ESTUDIO

La fotografía *Untitled (Birth)* tiene unas dimensiones de 59x90 pulgadas; es decir, 144.8 por 223.5 centímetros. Como ya se ha mencionado anteriormente, fue realizada con una *Hasselblad Sinar 8x10* de gran formato. Asimismo, se imprimió con una impresora de inyección de tinta de gran formato: la *Stylus Pro 11 880* de Epson (predecesora de la actual *Surecolor SC-P20000*) que, según la propia marca, permite una mayor resolución y presencia de detalle.

El tipo de impresión que utilizaron para esta obra es la *digital pigment print* (o impresión digital de pigmento). Se trata de un tipo de impresión que se realiza sobre un papel fotográfico con base de resina y tintas pigmentadas en el que se inyecta la tinta (los pigmentos), logrando una calidad óptima y máxima permanencia.

La fotografía de Crewdson se expone enmarcada y cubierta por una cristalera transparente de protección en la parte delantera.

5.2 DESCRIPCIÓN DEL NIVEL PLÁSTICO Y NIVEL FIGURATIVO

Lo primero que se aprecia en la fotografía, y por consiguiente lo primero que deberíamos señalar en la **descripción de su nivel figurativo**, es que la escena se sitúa en un motel clásico estadounidense en una noche invernal. Esto último se infiere por la nieve del exterior y por la calidez pálida de la luz de ambiente en la parte frontal de la imagen.

Para describir ordenadamente lo que se aprecia en esa escena, es conveniente señalar que, desde el punto de vista compositivo, está dividida en tres partes o secciones verticales (ver ilustración N. °36) que, por influjo del modo de lectura occidental, han de leerse como si de un párrafo de una novela se tratara: de arriba a abajo y de izquierda a derecha.



Ilustración N. °36

A continuación, se procederá a describir detalladamente qué se ve en cada una de las secciones teniendo en cuenta el modo de lectura occidental, ya que el autor de la fotografía es estadounidense. Por lo que la descripción avanzará como si de una lectura de un párrafo de una novela se tratara: de arriba a abajo y de izquierda a derecha.

Con este tipo de lectura como referencia se analizará la primera sección. En la parte superior izquierda de la imagen (ver ilustración N. °37) se ve un ápice de luz que alumbra lo que parece ser el tejado del motel, un elemento que solo se vislumbra en esta sección de la imagen.

En la parte inmediatamente inferior al tejado (ver ilustración N. °38) se aprecia, al frente, una columna vertical de madera oscura que parece sujetar el alero del edificio y al fondo una cornisa horizontal, también de madera, pero pintada de blanco.



Ilustración N. 37



Ilustración N. 38

Más abajo se observa la pared de la fachada del motel: construida con tablones de madera colocados horizontalmente y pintados de rojo. Tiene un aspecto viejo y desgastado que destaca principalmente en las áreas en las que la pintura se ha levantado, lo que saca a la luz la zona de color *beige*. Sobre esta pared aparece el marco blanco de la puerta de una de las habitaciones del motel, al lado de un número “1” de color blanco que indica cuál es la habitación en cuestión. En él hay otro marco, esta vez de color negro. Esto se debe a que la entrada de las habitaciones de este motel tiene dos puertas (detalle que se observa mejor en el *making of*, ilustración N. 39): una de cristal con un marco negro en la parte exterior, y una de madera con el marco blanco en el interior. En la fotografía ambas puertas permanecen cerradas.



Ilustración N. 39

En la zona central-inferior de la fotografía (ver ilustración N. °40) se advierte la parte trasera de un vehículo rojo con restos de nieve detrás de la columna. Se trata de un *Ford Mercury Grand Marquis* de la década de los 80 (ver ilustración N. °41). Se conoce que es este modelo en concreto porque es el mismo coche que utilizó en su obra *Untitled (Worthington Street)* (ver ilustración N. °42) de la misma colección *Beneath The Roses*. En la zona inferior de la imagen se distingue el suelo negro del exterior del motel, cubierto de nieve en las esquinas, creando así una especie de camino por el que pasar. La nieve tiene un aspecto sucio y parece tener una textura áspera.



Ilustración N. °40



Ilustración N. °41



Ilustración N. °42

En cuanto a la luz en esta primera sección de la imagen se perciben dos fuentes; una más cálida (ver ilustración N. °43) y otra más fría (ver ilustración N. °44). La cálida proviene de una fuente de luz que se encuentra a la izquierda pero que no se ve en la imagen (se encuentra fuera de campo), posiblemente se trate de alguna bombilla del motel. La luz va de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Por otra parte, la luz más fría parece venir directamente de la luna, que en esta imagen se encuentra más hacia la derecha y arriba; ya que la dirección de la luz va de arriba a abajo, pero de derecha a izquierda. Estas direcciones de las luces se aprecian en la línea diagonal de las sombras en la puerta blanca que recibe la luz cálida y en la columna que recibe la luz fría.



Ilustración N.º 43



Ilustración N.º 44

Pasando ya a la segunda sección de la fotografía, la parte central (ver ilustración N.º 45), cabe resaltar que las zonas superior e inferior de la imagen no tienen nada nuevo que añadir, ya que aparecen los mismos elementos que se han descrito anteriormente. Por ello, el análisis se focalizará directamente en la zona central superior, donde se abre una ventana con un marco blanco, sucio. Esta ventana, mediante una línea vertical en la mitad, separa en dos lo que se muestra del interior del motel, creando así dos reencuadres diferentes (ver ilustración N.º 46). Es importante apuntar que la ventana está helada, o en su defecto sucia, creando así cierta opacidad que impide ver con claridad todo el interior, especialmente las zonas tras los marcos, con total claridad.



Ilustración N.º 45



Ilustración N.º 46

En el reencuadre de la izquierda (ver ilustración N. °47), al frente, se aprecia una cortina de ganchillo que actúa a modo de caché difuminando lo que se encuentra detrás. Al fondo se observa la pared del dormitorio, recubierta con papel pintado de color ocre/amarillo y unos estampados florales más oscuros. Sobre esta pared cuelga un cuadro de color *beige* muy desgastado dentro de un marco negro en el que aparece un paisaje con unos árboles al frente y una montaña nevada al fondo. Debajo de este cuadro se encuentra el cabecero de la cama y, a su vez, la cama. En la izquierda se encuentra una lámpara que irradia una luz cálida y un teléfono dial de color *beige* de la década de los 80 encima de una mesilla de noche de madera oscura. A su lado está la almohada, con una funda azulada, sobre la cama blanca con sábanas aguamarinas/verdosas con detalles más oscuros en el dobladillo interior que se ven porque la cama está hecha. En el límite derecho de este encuadre se atisba una parte de la lámpara que está en el otro lado, pegada a la pared. Parece emitir una luz más cálida.



Ilustración N. °47

En cuanto al reencuadre de la derecha (ver ilustración N. °48), contiene el elemento principal de la imagen: los protagonistas. Al frente se ve a un bebé desnudo, en la esquina de la cama que está más próxima a la ventana. El bebé se encuentra en postura fetal y está orientado mirando hacia la ventana. Tiene el pelo negro y la cabeza apoyada sobre su propia mano, parece estar dormido. Está encima de la sábana de color aguamarina y a la izquierda de una manta de color verde oscuro, pero está destapado.



Ilustración N. °48

A su lado, en la zona de la cama que está más alejada de la ventana principal, se encuentra una mujer que puede presuponerse que se trata de la madre de la criatura. Tiene el cabello rubio largo y ondulado, tiene una mancha en el brazo que parece ser un tatuaje y viste con un vestido de color *beige* o blanco roto y estampados florales. Se encuentra sentada al lado de la otra lámpara y de la otra mesita de noche en la que se encuentra un bote de pastillas de color anaranjado con el tapón y la etiqueta blancas. Ella está orientada hacia el lado contrario de la ventana, lo que permite observar una mayor parte del interior del motel. Aun así, tiene la cabeza girada hacia el bebé, mostrando en su rostro una mirada perdida.

Al fondo de la escena aparece otra ventana, la secundaria, con la cortina de ganchillo cerrada y la cortina de tela sin cerrar. Cabe destacar que esa ventana se divide horizontalmente debido a su barra horizontal y no verticalmente como la ventana principal. No se ve nada a través de esa ventana, tan solo se vislumbra una luz que, por su tono pálido, parece ser la de la luna que vemos irrigar el porche delantero.

En lo que se refiere a iluminación, en esta parte de la fotografía aparece uno de las dos zonas de luz más intensas de la imagen: el del bebé. Este personaje se encuentra prácticamente en el centro topológico de la imagen, encuadrado por el marco de la ventana y con una luz muy brillante, contrastando con el resto de la fotografía que tiene una pátina más oscura.

En la última sección de la fotografía (en la derecha, ver ilustración N. °49), se observa un número “2” de la habitación del centro al lado de una puerta con dos marcos, igual que en la primera zona de la imagen. En esta ocasión se ve también el felpudo en la entrada. Se aprecia que la puerta de madera, aun no viéndola en la imagen, está abierta ya que permite ver lo que hay en su interior y se distinguen tanto el pomo, como el llavero que cuelga de él. La puerta de cristal con el marco negro, por el contrario, permanece cerrada; añadiendo opacidad a lo que se ve a través de ella. Esto se aprecia en las líneas horizontales que crea en las texturas del interior (ver ilustración N. °50). Estas líneas solamente son visibles si la calidad de la imagen es lo suficientemente buena ya que, de otro modo, no se llegan a diferenciar.



Ilustración N. °49



Ilustración N. °50

En el interior del motel, en la parte de la izquierda (y por consiguiente, en la zona derecha de la imagen; ver ilustración N. °51) se observan, de arriba a abajo, unas rejillas del conducto de ventilación, un espejo o un cuadro con un marco negro que, en el caso de que sea un cuadro, no se llega a ver qué contiene y una maleta de color azul encima de un mueble de color marrón oscuro.

En la parte central (ver ilustración N. °52) se encuentra una columna de color amarillo con lo que parece un regulador de la calefacción en la parte superior central y un interruptor de color negro en la mitad, más hacia la derecha. Abajo (en la ilustración N. °51) puede verse que el suelo tiene una moqueta rojiza.



Ilustración N. 51



Ilustración N. 52

En la parte de la derecha del interior del motel se encuentra el cuarto de baño (ver ilustración N. 53). Esta habitación está “separada horizontalmente en dos” por los materiales y los colores de la pared: una parte de arriba de papel pintado amarillento y una parte de abajo de azulejos blancos. En la zona superior (ver ilustración N. 54) aparecen: la ducha, un armario con espejo y una ventana con marco blanco que, a su vez también está separada horizontalmente en dos. Al igual que ocurría con la ventana de la otra habitación, tampoco se puede ver nada a través de esta. Es importante mencionar que arriba del todo se puede ver una barra blanca que sostiene la cortina transparente de la bañera. Esta se puede ver a la derecha de la imagen y puede actuar a modo de *caché*, tal y como lo hacía la cortina de gancho de la primera sección.



Ilustración N. 53



Ilustración N. 54

La zona inferior tiene un fondo de azulejos cuadrados, blancos y de aspecto sucio (ver ilustración N. 55). Aquí se pueden ver, perfectamente alineadas en la izquierda: el escudo y el punto de cierre de la bañera, el lavabo con sus respectivas tuberías y el váter (ver ilustración N. 56). Tiene una distribución curiosa ya que todos los elementos del cuarto de baño se concentran en este lado. Si se amplía lo suficiente la imagen se distinguen dos líneas horizontales que sobresalen en la zona inferior de la bañera (ver ilustración N. 57). El suelo, por su parte, es de color blanco, a diferencia de la moqueta que se ha descrito con anterioridad.



Ilustración N. 55



Ilustración N. 56



Ilustración N. 57

Si salimos al exterior, en esta última sección de la imagen se ve otra columna de madera que sujeta el alerón del tejado junto a una ventana con un marco blanco que se puede suponer que es de la habitación número tres (ver ilustración N. 58). La cortina está corrida, por lo que es imposible ver nada a través de ella. La luz cenital ladeada que lo ilumina procede a buen seguro de la luna.

En esta tercera sección (ver ilustración N. 59) se encuentra el segundo y último punto intenso de luz de la imagen: el baño. La oscuridad tanto del exterior como del interior del motel contrastan con esa habitación blanca y brillante.



Ilustración N. 58



Ilustración N. 59

Una vez descrito el nivel figurativo de la imagen toca comentar la gestión del punto de vista y la manera en que este determina lo que la imagen da a ver y lo que oculta o queda fuera de campo. Lo primero que habría que destacar es que el observador externo, esto es, la persona que ve la fotografía desde el mundo real, está obligado a colocarse en una posición estrictamente frontal respecto a la imagen. Este es un efecto producido por el cristal que cubre la imagen; toda vez que es observada desde una posición lateral refleja la luz exterior dificultando la visión (ver ilustración N. °60).



Ilustración N. °60

El observador interno, por su parte, se encuentra delante de la habitación número 2 de este motel, pero no está mirando de frente, sino de lado. Esto hace que, aun estando dentro del campo de visión, no se puedan ver algunas zonas del motel, como se mencionará más adelante. Esta visión parcial o deficitaria de lo que hay en el interior se ve acentuada, como ya se ha mencionado anteriormente, por la opacidad de los cristales, tanto de la ventana como de la puerta que muestran el interior de la habitación dos.

Por otra parte, el encuadre en las imágenes delimita lo que está en campo y lo que está fuera de campo. En este caso el campo abarca lo que se ha descrito, que se centraría principalmente en la habitación número dos del motel, vista desde el exterior.

Por ello, quedarían en el fuera de campo las habitaciones número uno y tres, lo que hay más allá de las mismas y lo que se encuentra encima, debajo, al frente y detrás de este motel; como por ejemplo la luna que ilumina la escena.

La **descripción del nivel plástico** se centrará mayormente en tres categorías principales: la topológica (lo referente a la composición), la cromática (lo relativo al color) y la eidética (lo relativo a las formas). Para completar la descripción me detendré en la categoría lumínica que a pesar de que por lo general no resulta muy relevante, en esta imagen adquiere un papel preponderante en la creación de efectos de sentido.

La **disposición topológica** de esta fotografía nace del punto de vista de la imagen, es decir del lugar desde el que es observado el espacio que aparece en la fotografía y, por extensión, es vista la acción que tiene lugar en el mismo. El observador interno se coloca en el exterior del edificio del motel y situado ahí ve a través de la ventana y la puerta una escena que ocurre en el interior de una de las habitaciones del motel.

El hecho de que se coloque fuera del edificio (y por ende, lejos del espacio de la acción) genera la primera dicotomía que organiza la composición de la imagen: lo que está dentro (y a la vez lejos del observador) se contrapone a lo que está fuera (y cerca del origen del punto de vista). Esta primera dicotomía es fruto de la perspectiva, del hecho de que el espacio de la acción es tridimensional y se prolonga en profundidad, lo que no sería pertinente desde un punto de vista rigurosamente plástico, pero lo apuntamos porque permite comprender la manera en la que se organizan los elementos plásticos en la superficie bidimensional de la representación.

Se encuentran, por tanto, dos niveles principales en el plano de la profundidad: lo cercano y lo lejano. Este último, por su parte, se divide a su vez en dos planos: el plano medio (la zona de la habitación donde se encuentran la mujer y el niño) y el fondo (el baño). Esto da lugar a tres niveles de profundidad: un primer término (ver ilustración N. °61), un plano medio (ver ilustración N. °62) y un fondo (ver ilustración N. °63).

El primer término, es decir las inmediaciones del lugar donde se sitúa el observador interno, es un lugar frío, húmedo (por estar fuera) y vacío (sin ninguna presencia humana) en el que se aprecian la nieve y el coche; mientras que el espacio interior es, por oposición, cálido y seco.

En el interior, la zona media está llena dado que en él se encuentran los dos protagonistas, el cuadro, las lámparas, la cama... la habitación en general. Por otra parte, la zona del fondo vuelve a ser un lugar vacío en el que, en esta ocasión, se ven un váter, una ducha y pocos elementos más. Así las cosas, la única zona o espacio lleno o habitado por personajes es la zona media que se encuentra rodeada de las otras dos (la exterior y la interior del fondo) vacías.



Ilustración N. °61



Ilustración N. °62



Ilustración N. °63

La siguiente dicotomía topológica surge de la división que realiza el marco derecho de la ventana principal, que escinde salomónicamente el lado izquierdo y el lado derecho (ver ilustración N. °64A), zonas que ocupan el mismo espacio en la superficie de la representación. El elemento principal de esa parte izquierda es la ventana que se encuentra prácticamente en el centro topológico de la imagen crea un reencuadre en la fotografía: un rectángulo en formato horizontal que, a su vez, se divide en dos por una línea vertical que separa, de nuevo pero a menor escala un lado izquierdo y un lado derecho. El lado izquierdo de la ventana está prácticamente vacío, mientras el lado derecho contiene los elementos que llenaban el plano medio señalado en el párrafo anterior: los protagonistas, la cama, etc.

Por otro lado, la puerta del motel crea otro reencuadre en el lado derecho de la imagen: un rectángulo en formato vertical que a su vez se subdivide en dos por el marco de la puerta del baño (ver imagen 64B). En esta ocasión, la parte de la izquierda (la que forma parte del plano medio) está vacía y poco iluminada, haciendo que esta zona pase desapercibida. Mientras tanto, la parte de la derecha es el fondo vacío perfectamente iluminado (lo que hace que ese vacío se haga más patente) que se mencionaba anteriormente; el baño.

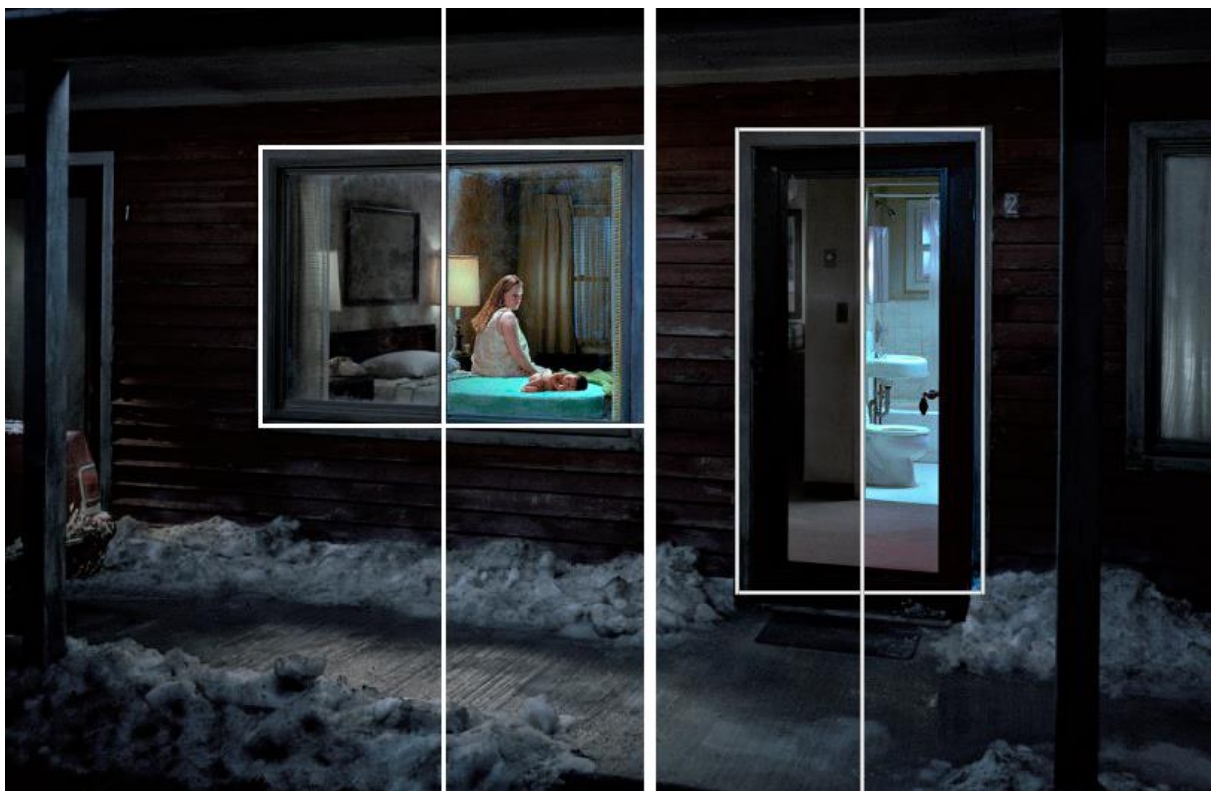


Ilustración N. °64A y B

Esta disposición espacial destaca dos centros de atención que forman la dicotomía topológica fundamental de esta imagen, los dos espacios antónimos enfrentados. El primero, la zona de la habitación donde se encuentran la mujer y el niño: un espacio del plano medio, reencuadrado horizontalmente, lleno y que se sitúa en el centro topológico). Por otro lado, la zona del baño: un lugar al fondo, reencuadrado verticalmente, vacío y que se encuentra a la derecha del espacio de la representación. Las siguientes categorías plásticas añadirán componentes a esta dicotomía fundamental.

Los componentes **cromáticos (lo colores y su gestión)** son los menos relevante en la significación de la imagen y, por tanto, los que menos espacio y atención merecen en esta descripción. Se observa una dicotomía cromática principal que enfrenta a los colores que más destacan en la imagen: el granate (junto a otros colores cromáticos como el azul, el amarillo y el verde) *versus* el blanco (un color acromático). Aun así, como acabo de mencionar, esta oposición cromática no parece que contribuye de forma apreciable a la semanticidad de lo que da a ver la fotografía.

En cuanto a los **componentes eidéticos** la imagen muestra una superficie agujereada por cuadrículas (el propio marco rectangular de la imagen, las ventanas, las puertas, los cuadros que cuelgan de las paredes, etc.; ver ilustración N. °65) en la que, por contraste eidético, destacan dos formas “extrañas” que son, a su vez, antónimas entre sí y que no se someten a ese molde cuadrangular de ángulos rectos que domina el resto de las figuras que componen la imagen. Por un lado encontramos lo triangular, formado por la mujer (la postura de su cuerpo y la vertical que traza su mirada) y el niño que está a su lado (ver ilustración N. °66); y por otro lo circular, presente en la zona del baño, concretamente en la taza del váter, en el lavabo y en la alcachofa de la ducha (ver ilustración N. °67). En adición, la línea de la mirada de la mujer hacia la criatura y la de la ducha (desde la pared hasta la alcachofa) son las dos únicas líneas diagonales (y por si fuera poco paralelas entre sí; ver ilustración N. °68) de la fotografía, salvando claro está las deformaciones creadas por la perspectiva. Este hecho relaciona ambos elementos y les dota de una tensión que rompe la estabilidad de las líneas horizontales y verticales que dominan en la imagen, creando (o más bien reafirmando) los dos puntos de atención de la obra.

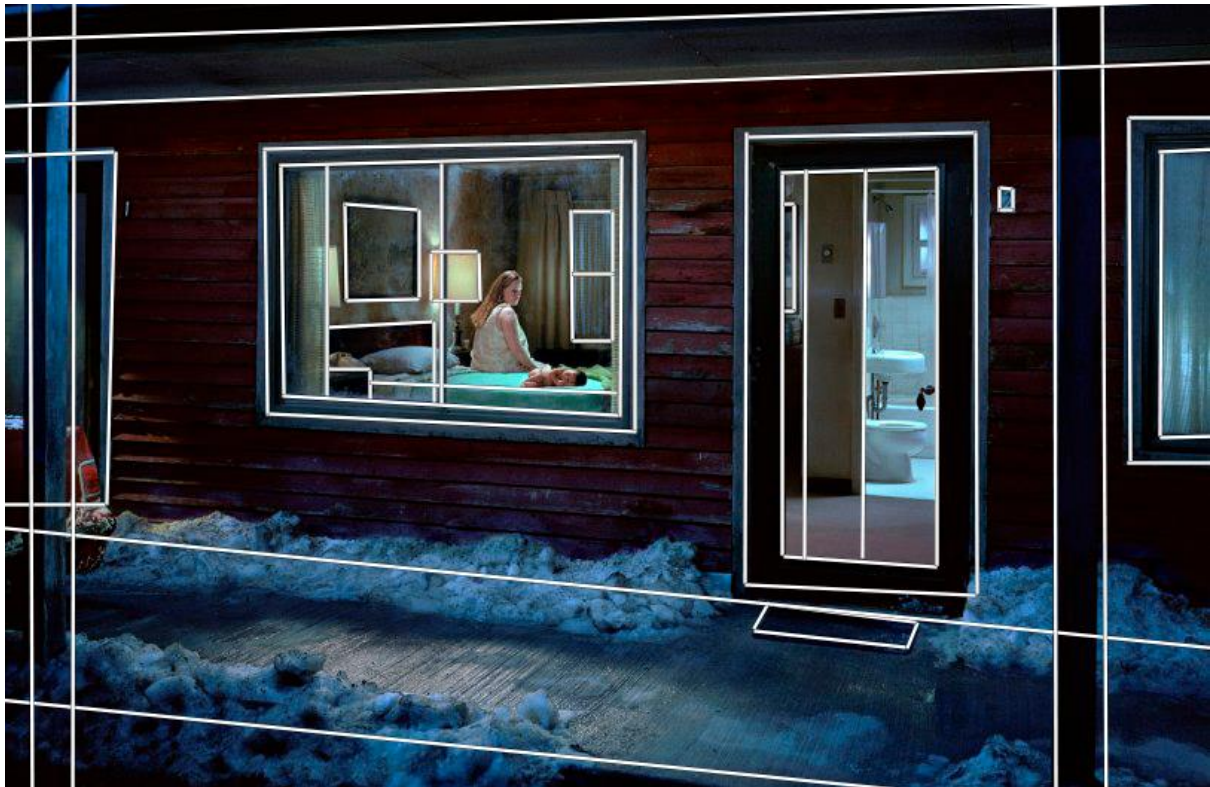


Ilustración N. °65



Ilustración N. °66



Ilustración N. °67



Ilustración N. °68

Por último, deberíamos reparar en una categoría plástica como la resultante de la gestión de la luz, no tan fácil de calibrar, pero que en esta imagen adquiere responsabilidades semánticas relevantes. La luz de esta fotografía se divide en dos matices opuestos: la luz natural del exterior y la luz artificial del interior. La luz proveniente de la luna es azulada, mientras que la luz interior vuelve a dividirse en dos: una amarillenta más cálida en la habitación y una luz más blanca y fría (como la de quirófano o una morgue) en el baño.

Si recapitulamos la descripción de todos los componentes plásticos caemos en la cuenta de que los elementos topológicos, eidéticos y lumínicos en lo que hemos reparado se alinean de forma clara conformando una categoría general formada por dos ámbitos expresivos contrapuestos (ver tabla N.º1). De manera que en el plano de la expresión plástica de esta imagen gobierna una dicotomía que enfrenta el espacio donde se encuentran los protagonistas (un lugar lleno, con vida, con formas triangulares y bañado por una iluminación cálida que se sitúa en el centro de la imagen –tanto en esa partición horizontal que separa lo de la izquierda y lo de la derecha, como en el que discrimina tres niveles de profundidad-) a la zona del baño (un espacio vacío, sin vida, con formas circulares y bañado por luz glacial que se sitúa en el margen derecha de la composición y al fondo).

ESPACIO DE LOS PROTAGONISTAS	EL BAÑO
ZONA CENTRAL	ZONA LATERAL DERECHA
PLANO MEDIO	FONDO
LLENO (CON VIDA-PERSONAJES)	VACÍO (SIN VIDA)
FORMA TRIANGULAR	FORMAS CIRCULARES
LUZ CÁLIDA	LUZ FRÍA

Tabla N. °1

Ahora se trata de determinar si esta dicotomía que organiza la disposición plástica del plano de la expresión de esta imagen se reproduce en su plano del contenido, formando lo que en terminología semiótica se conoce como un sistema semi-simbólico. El siguiente apartado de este trabajo, que se ocupa de interpretar el significado de los componentes plásticos y figurativos que hemos descrito en este, nos permitirá comprobarlo.

6 INTERPRETACIÓN

Dada su peculiar disposición, el objetivo principal de la interpretación de esta imagen estriba, en esencia, en desvelar el enigma que plantea a su observador a propósito de lo que ocurre (o ha ocurrido) en la escena que representa. Con los datos o la información (figurativa y plástica) que la imagen traslada a su observador, una de las primeras hipótesis que este podría barajar² es que en esa escena-acontecimiento interviene un personaje que no aparece en imagen; es decir, que la imagen oculta o deja fuera de campo a uno de los protagonistas de la acción.

A partir de esa conjetura, cobra virtualidad la idea de que esa figura/personaje ausente en la imagen sea masculina, y que corresponda al padre de la criatura y, por extensión, al esposo-pareja de la mujer que vemos en imagen. Tirando de ese hilo la imagen aporta una serie de indicios que pueden llevar a suponer que ese sujeto masculino o bien ha abandonado a la familia o se dispone a realizar un acto malvado.

Así las cosas, de acuerdo a esta hipótesis interpretativa la clave para entender el acontecimiento que refleja la escena reside en ese personaje ausente (el padre del bebé) que tiene malas intenciones y que no se observa en la fotografía. Todo lo cual deriva en un enigma espacial: ¿dónde está ese personaje?

Esta pregunta admite dos respuestas-hipótesis: la primera es que el hombre se encuentra en el baño, preparándose para cometer un “baño de sangre” al más puro estilo *Psicosis*. La segunda, en cambio, sitúa al hombre en el punto de vista de la imagen, huyendo y dejando atrás a la familia a la que mira por última vez.

En cualquier caso, es evidente que se trata de una escena inquietante que produce desazón e inquietud por esa figura ausente y que eso que falta para resolver el enigma se encuentra en el fuera de campo inmediato: o bien oculto en el baño o ubicado en el lugar que supone el punto de vista de la imagen. Trataré de resolver estos enigmas valiéndome de algunas referencias o alusiones intertextuales presentes en esta enigmática imagen creada por Crewdson.

Lo primero que deberíamos tener en cuenta es que la composición de esta fotografía reproduce casi a pies juntillas la caja perspectiva de *El Lavatorio* (1548-1549) de Tintoretto (ver ilustración N. °69). Esta impresionante obra conservada en el Museo del Prado (tiene una superficie de 5'33 metros de ancho por 2'10 metros de alto) está dividida en tres secciones verticales y posee una perspectiva lineal asimétrica que, a través de las baldosas, dirige al observador hacia el punto de fuga (arco del triunfo) que está desplazado hacia la izquierda del centro del cuadro. En la obra de Gregory Crewdson (ver ilustración N. °70) la caja perspectiva del cuadro de Tintoretto se invierte, haciendo que el lugar más profundo por el que huye la mirada (el punto de fuga) pase de la izquierda (en el caso de *El Lavatorio*) a la derecha (en *Untitled (Birth)*); esto es, al baño. Además, en ambas imágenes el baño (en el caso de Tintoretto representado por un barreño) se ubica en la parte de la derecha, en la tercera sección y

² Esta lectura, respaldada con datos textuales, no invalida otras lecturas igualmente válidas.

Más allá de lo visible. Un análisis textual de *Untitled (Birth)*, Gregory Crewdson (2007)

en ambos casos la imagen resalta ese punto; o bien con la colocación al frente o bien con el foco de luz (entre otros recursos).



Ilustración N. °69

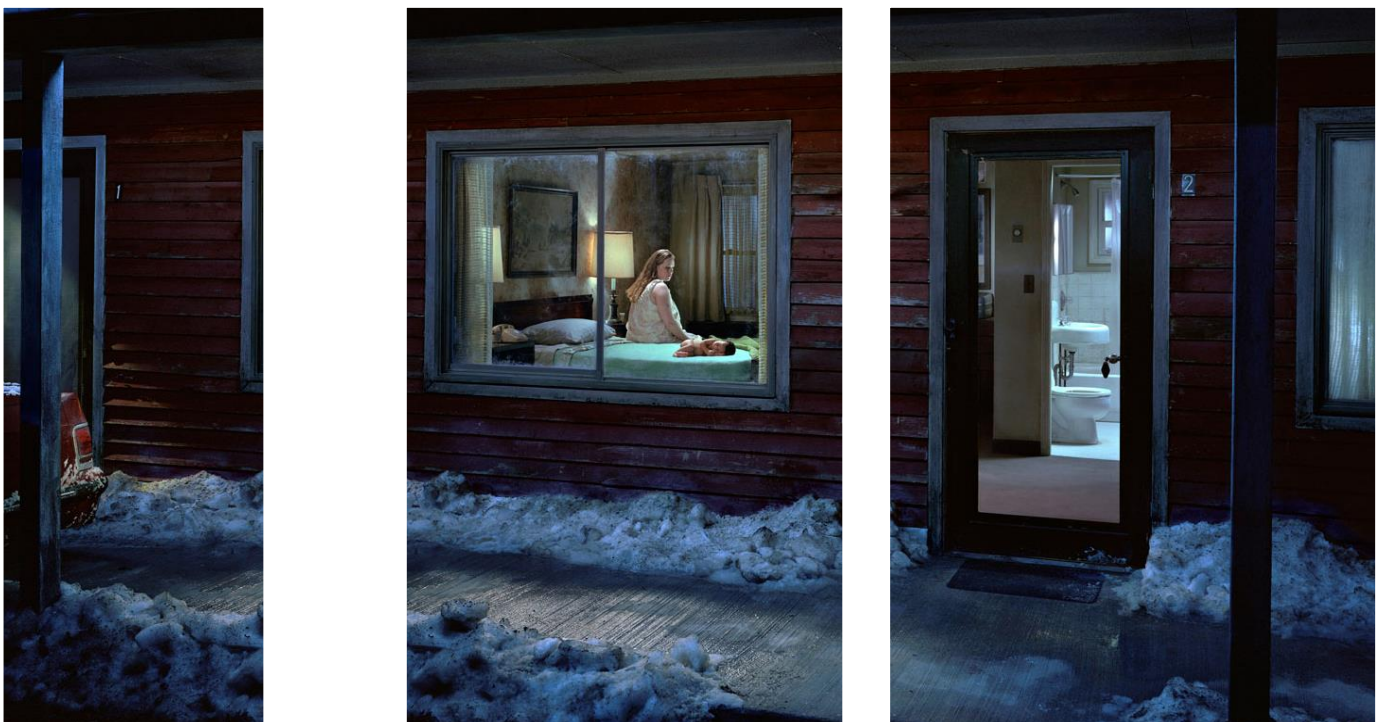


Ilustración N. °70

Esta alusión topológica referida al dispositivo espacial de la caja perspectiva se completa con la referencia a la idea del pecado. *El Lavatorio* retrata a Jesús limpiando los pecados de los apóstoles (ver ilustración N. °71), simbolizado a través del aseo de sus pies. Interpretando la fotografía en relación con el cuadro, el baño de Crewdson (ver ilustración N. °72) aludiría a la idea del pecado, aunque en este caso esa culpa no sería expiada mediante el rito purificador. Esto se entiende por la ausencia del acto de limpieza que, en el caso de Tintoretto, está presente y por el contraste de esta zona en ambas obras; en *El Lavatorio* se coloca al frente y es perfectamente visible, mientras que en *Untitled (Birth)* se encuentra al fondo y oculta parte del interior (siendo, como digo, uno de los causantes de los enigmas de la imagen).



Ilustración N. °71



Ilustración N. °72

Releyendo la fotografía de Crewdson a partir del simbolismo que el baño adquiere intertextualmente podemos inferir que el pecado y el bebé están relacionados. Esto se debe a que tanto el baño como el bebé son los dos puntos de luz más intensos de la imagen y ambos se encuentran en las zonas de interés subrayados topológicamente por la fotografía. Unido esto a la expresión en la mirada de la madre hacia el bebé y a la distancia a la que se sitúan ambos personajes, se podría deducir que este infante está fuertemente relacionado con el pecado. Por lo que podríamos plantear varias lecturas a propósito de ese bebé: que es fruto del pecado o ha nacido en pecado, que es el pecado de la madre o que será el que sufra en propia carne (como el “baño de sangre” que hemos mencionado metafóricamente más arriba, por ejemplo) la penitencia del pecado de otro. En caso de ser esta última opción, el acto pecaminoso estaría ocurriendo u ocurriría (en un futuro inmediato) en el baño.

Esta hipótesis se ve reforzada por el color, tanto del baño como de la nieve de la fotografía ya que, en occidente, el blanco es símbolo de pureza. En este caso, el baño, al representar el pecado, y la nieve, al estar sucia, denotan justo lo contrario: la impureza que podría estar relacionada con la mujer de la imagen o con el hombre que está ausente (y, como he señalado, podría estar en el exterior del motel, frente a la nieve).

Al margen del cuadro de Tintoretto, las implicaciones simbólicas del baño se complementan con otra alusión hipertextual que emprende la imagen de Crewdson. Si uno observa detenidamente la fotografía apreciará que tanto las baldosas como la bañera son significativamente similares a las que aparecen en la icónica escena del asesinato de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), que no por azar ocurre en un motel de carretera muy similar al que muestra Crewdson. También aparece en la fotografía una cortina de ducha transparente, la misma a la que se agarra la joven asesinada antes de caer al suelo durante el desarrollo de la sangrienta escena (ver ilustración N. °73). Lo que añade connotaciones importantes a ese pecado que tendría que ver con el baño.

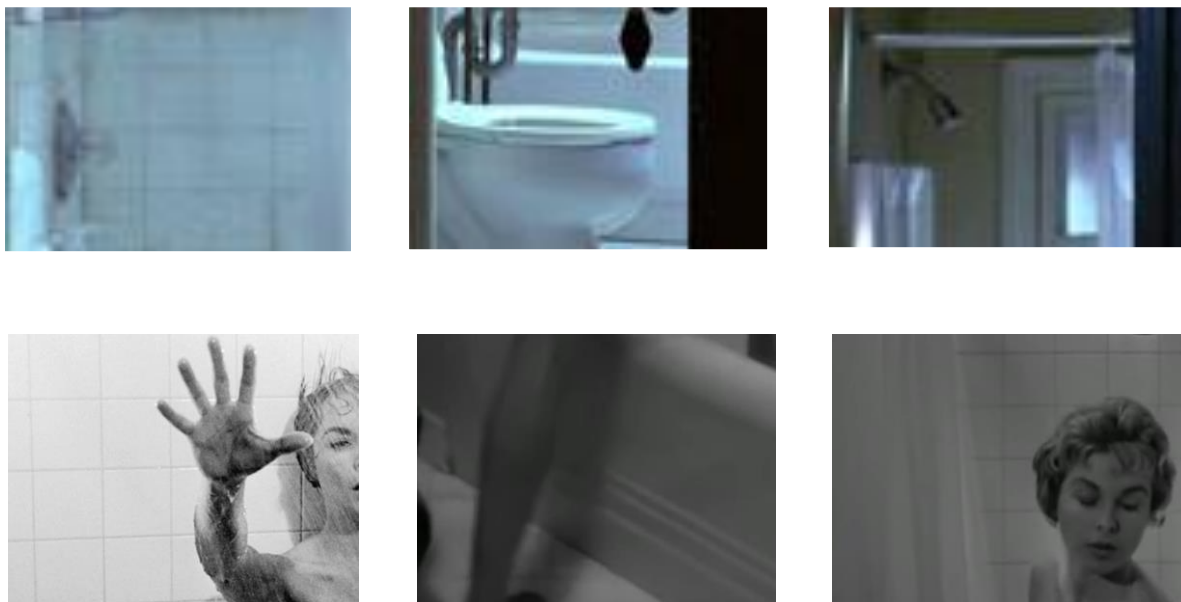


Ilustración N. °73

Si a esto se le suma que la inclinación de la alcachofa de la ducha (elemento que, como se sabe, juega un papel iconográfico destacado en la inmortal escena de montaje de Hitchcock) y la trayectoria de la mirada de la mujer hacia el bebé de la fotografía de Crewdson forman las dos únicas diagonales paralelas de la fotografía (como se ha visto en la descripción del nivel plástico, ver ilustración N. °74), formando los dos elementos de tensión relacionados entre sí en la imagen, la hipótesis del “baño de sangre” podría tener una víctima (el bebé), un verdugo (el padre que se encontraría en las inmediaciones del campo (en el baño o fuera)), un lugar del crimen (el propio baño) y un porqué (el bebé es fruto del pecado).



Ilustración N. °74

La conexión iconográfica y, por ende, simbólica entre ambas escenas también se aprecia en la disposición de las ventanas y del mobiliario de la habitación interior que se ve a través de ellas en la fotografía, muy similares a la de *Psicosis* (ver ilustración N. °75).



Ilustración N. °75

A partir de todo esto, no parece descabellado pensar que la mujer y el bebé que aparecen en la fotografía *Untitled (Birth)* de Gregory Crewdson están vinculados con el comportamiento de Norman Bates y su madre en *Psicosis*. Retomando la novela original *Psycho* (1959), de Robert Bloch, se conoce que Norma Bates, la madre del protagonista, fue abandonada por su marido cuando Norman era muy pequeño, viéndose obligada a ejercer de madre soltera y sacar a su hijo adelante. Para ello, Norma Bates compra un pequeño motel en un pequeño pueblo. Además, el estrecho lazo entre la relación de dominación con su madre y el complejo de Edipo que sufre Norman Bates en la novela, ayudan o pueden servir para entender la posición de los sujetos de la fotografía: una madre dominante mirando con una expresión poco sentimental a su hijo, desnudo y en posición fetal, que se encuentra sobre la cama. Un bebé que recibe la iluminación principal y que está colocado en el centro de la fotografía, convirtiéndolo en protagonista, al igual que Norman Bates.

Si a esto se le añade la ausencia de un referente paterno dentro del campo de la propia fotografía, se puede presuponer que la madre está sola, esto es, que el padre del bebé no se encuentra con ellos y que no vendrá para ayudarla. Esto reforzaría la segunda hipótesis interpretativa acerca del acontecimiento que representa la imagen: el padre tras abandonar a la familia observa desde fuera lo que ha dejado atrás, viendo claramente a los protagonistas de la imagen (las víctimas) y sin poder olvidar el pecado que ha cometido (viendo parcialmente el baño que simboliza al pecado).

Otro anclaje de la escena que alude a *Psicosis*, pero esta vez, de forma mucho más discreta, es el coche que se encuentra en la primera sección de la imagen (ver ilustración N. °76). Como ya se ha descrito anteriormente, es un coche rojo de la marca Ford, marca norteamericana por antonomasia. Este coche se puede asociar con el vehículo con el que la joven Marion Crane llega al motel huyendo con el dinero que no le pertenece en *Psicosis*, ya que el coche de la película es de la misma marca, concretamente es un Ford Custom 300 (ver ilustración N. °77).



Ilustración N. °76



Ilustración N. °77

En la película de Hitchcock el coche se utiliza para huir a un motel en el que, más tarde, se cometerá un asesinato, de lo que puede colegirse que el coche simboliza la huida y, a su vez, el peligro. Esto se debe al color rojo que en occidente y, junto a anclajes como el argumento de la película (huye al motel y la asesinan en el baño), y la importancia del baño en la fotografía, significa peligro. Y, siguiendo con esta idea, resulta evidente que el color principal del exterior del motel es el rojo (o granate), por lo que se puede suponer que, a pesar de haber huido (probablemente a causa del pecado que simboliza el bebé), la mujer de la fotografía no está a salvo.

Partiendo de esta base y viendo que el blanco del exterior está sucio (argumento que hemos utilizado antes para expresar que los pecados de esta imagen no están purgados) y que el hombre está ausente podría significar que el hombre está a punto de realizar el acto pecaminoso; en este caso un asesinato en el baño. Esta teoría coge aún más fuerza al observar que lo único que se aprecia del vehículo en la fotografía es la parte trasera que, en la película de Hitchcock, es el sitio donde guardan el cadáver de la mujer asesinada, poniendo punto y final al film; el maletero. Con todo esto la mujer de la imagen sería una Marion Crane que, en lugar de huir con el dinero como en la película, habría huido con el bebé, acto pecaminoso por el que será ajusticiada en el baño por ese observador que estaría llegando a la escena.

Dejando a un lado las referencias intertextuales, pero abundando de las mismas, cabe preguntarse sobre el significado de la ligera opacidad de las superficies transparentes, tanto de parte de la superficie de cristal de la ventana como del vidrio de la puerta (ver ilustraciones N. °78 y 79). Estos elementos permiten ver el interior, pero al estar sucias o heladas distorsionan lo que se ve a través de ellas. Si unimos esto a la mirada perdida de la mujer, al pecado que por inferncia se relaciona con el bebé, al peligro presente en la imagen y a la ausencia del referente paterno en campo, se aprecia que el observador de la imagen no logra ver la situación con claridad, reforzando la hipótesis de que se trataría del padre que puede estar inmerso en dos situaciones: abandonando a su familia o a punto de cometer un crimen atroz, en este caso un asesinato en el baño.



Ilustración N. °78



Ilustración N. °79

Por tanto, a modo de resumen, las dos hipótesis que a la luz de los anclajes de la imagen resultan más sólidas para resolver el enigma espacial sobre la ubicación del personaje masculino son que se encuentra en el baño o es el observador interno, esto es, el que determina el punto de vista en la imagen. Si profundizamos un poco más llegamos a la conclusión de que ambas opciones son, en realidad, dos caras de la misma moneda. **El punto de fuga** (el punto de mayor profundidad y ahí por donde huye la mirada del espectador, en este caso el baño) remite por inversión **al punto de vista**, lugar en el que se sitúa el observador interno y, por ende, nuestra mirada (la misma mirada que, entre el resto de los componentes de la imagen, aprecia el punto de fuga). De manera que el hombre oculto puede situarse en cualquiera de estos dos “puntos vitales” que se forman por la perspectiva de la imagen (donde nace o por donde huye la mirada) y que, como he mencionado anteriormente, no dejan de ser dos caras de la misma moneda.

Con la resolución del interrogante espacial se crean otras dos hipótesis para resolver el enigma de lo que ocurre en la imagen: el personaje masculino ha huido abandonando a su familia y mira atrás una última vez o el hombre se dispone a cometer un acto malvado, en este caso un asesinato (ya sea situado en el baño preparando el crimen, o fuera del motel dirigiéndose hacia la habitación).

Partiendo de estas hipótesis para resolver los enigmas de la imagen tenemos (como hemos detallado que ocurre en el caso del plano de la expresión plástica) una dicotomía que enfrenta a dos significados opuestos en el plano del contenido: la mujer y el bebé por una parte, y el personaje masculino por otra. Los primeros son perfectamente visibles en escena, mientras que el otro está ausente o mejor oculto ya sea en el baño o en el lugar del observador interno. La mujer y el bebé representan lo vulnerable, lo frágil mientras el hombre no visto encarnaría la idea de peligro que acecha la escena o el elemento que perturba la imagen. Si las hipótesis de lo que ocurre son pertinentes los personajes que vemos en imagen serían las víctimas de un verdugo que, en el mejor de los casos, les ha abandonado y, en el peor, los va a matar. De esta manera se forma el último significado y el más relevante: la vida que representan los personajes que la imagen muestra se contrapone a la muerte que simboliza el hombre que la imagen oculta.

Si añadimos estas asignaciones semánticas a las dicotomías redundantes que gobiernan en el plano de la expresión plástica según el cuadro que hemos formado al final del apartado anterior, observaremos que ambas columnas de la expresión plástica tiene su correspondiente en el plano del contenido (ver tablas N. °2A y B): los dos términos opuestos que constituyen la categoría de la expresión (la zona central con personajes y la zona vacía del baño) se convierten en significantes de dos términos opuestos del plano del contenido, lo que conforma un sistema semi-simbólico.

Plano de la expresión

HABITACIÓN	BAÑO
ZONA CENTRAL	ZONA LATERAL DERECHA
PLANO MEDIO	FONDO
LLENO (CON VIDA-PERSONAJES)	VACÍO (SIN VIDA)
FORMA TRIANGULAR	FORMAS CIRCULARES
LUZ CÁLIDA	LUZ FRÍA

Tabla 2A

Plano del contenido

MUJER Y BEBÉ	HOMBRE
EXPUESTO	OCULTO
VULNERABLES	PELIGRO
VÍCTIMA/VULNERABLE	VERDUGO/PELIGRO
VIDA	MUERTE (PECADO-ASESINATO)

Tabla 2B

7 CONCLUSIONES

Una vez analizada con detenimiento la imagen que hemos tomado como objeto de estudio, es hora de observar de qué manera el trabajo empírico llevado a cabo en el análisis arroja luz sobre los objetivos e hipótesis que lo anteceden. Se trata, en definitiva, de levantar la vista de esta imagen concreta para observar si el conocimiento que hemos adquirido sobre su configuración plástica, figurativa y simbólica puede servir para comprender el resto de obras de la serie *Beneath the Roses* y, en caso afirmativo, mostrarse como una especie de llave que da acceso al entendimiento del *modus operandi* artístico de Gregory Crewdson. Se trata de comprobar si esta obra concreta (*Untitled (Birth)*) funciona en el marco de la serie de la que forma parte a modo de un fractal³, un objeto cuya estructura básica reproduce a menor escala la estructura de conjunto en el que se integra, de manera que sus leyes constitutivas permiten comprender las de la totalidad.

Todo parece indicar que otras imágenes de la serie redundan en ciertos aspectos que han salido a relucir en nuestro análisis. *Untitled (Blind Reflection)* (ver ilustración N. °80), *Untitled (Blue Period)* (ver ilustración N. °81) y *Untitled (Summer 2004 Vanity)* (ver ilustración N. °82), por ejemplo, tienen una composición similar a la observada en *Untitled (Birth)*; están divididas en tres secciones en las que predominan las líneas rectas y tienen un punto de fuga común: la zona del baño. El baño, presente en cinco de las siete fotografías de interior de la serie, permanece parcialmente oculto y “lleno de vacío” en todas las ocasiones, a pesar de ser una zona con gran peso visual (por ser el punto de fuga, estar reencuadrado por diferentes marcos, los contrastes lumínicos y de colores, etc.) dentro de las imágenes.

Otro punto revelador que relaciona las diferentes obras de la serie es la presencia de personajes vulnerables en las escenas. Con una posición casi calcada (en el centro topológico, desviados ligeramente a la izquierda y señalados por un círculo rojo en las ilustraciones) vemos a los niños, a las mujeres (en ocasiones desnudas) y a los ancianos que asoman en las fotografías. De esta forma se crean los dos focos de atención principales en las imágenes: el baño (o el vacío) por un lado y los personajes vulnerables por otro, tal y como ocurría en *Untitled (Birth)*.

³ Un fractal es un objeto teórico cuya estructura se repite a diferentes escalas. Este concepto propuesto por el matemático Benoît Mandelbrot en 1975, permite gracias a la característica de la autosimilitud (un objeto es autosimilar si sus partes tienen la misma forma o estructura que el todo) analizar un conjunto mediante el análisis de una de sus partes.



Ilustración N. °80



Ilustración N. °81



Ilustración N. °82

Todas estas singularidades conducen a pensar que el punto de interés central de estas imágenes reside en ese contraste entre el vacío que representa un elemento oculto que acecha la escena representada en la imagen (envolviendo al acontecimiento con un halo de inquietud y amenaza), y los personajes vulnerables. Esto lo hemos visto en *Untitled (Birth)* con la figura del padre que amenazaba a la madre y al niño, lo que se repite en *Untitled (Sunday Roast)* (ver ilustración N. °83) con la misma figura masculina ausente que podría estar acechando la escena de la madre y el hijo.



Ilustración N. °83

Esta idea de un elemento o peligro oculto que acecha a las personas vulnerables que proyectan las imágenes que conforman la colección adquiere un significado más concreto si atendemos al contexto histórico en el que Crewdson realizó *Beneath the Roses* (me refiero particularmente a la crisis financiera de 2008). Desde esta óptica, podríamos inferir que *Beneath the Roses* es, en realidad, una alusión metafórica que vaticina la situación a la que fue arrastrada buena parte de la clase media de los EE.UU. (es significativo que los personajes que aparecen en esas imágenes sean personas con casa y/o coche, o en su defecto suficiente poder adquisitivo como para pagar un motel desamparadas o solas) a causa de la conocida como crisis *Lehman Brothers*, y que por extensión estas imágenes completan esa crítica a la sociedad capitalista que Crewdson viene realizando en toda su obra.

De hecho, hay una notoria diferencia entre la pobreza extrema que se aprecia en los personajes que protagonizan otras de sus obras, como *The Haircut* (2014, ver ilustración N. °84) de la serie *Cathedral of the Pines*, y los protagonistas de *Beneath the Roses*. En esta última observamos a las personas más vulnerables de nuestra sociedad acechadas por una presencia oculta que, al final de la interpretación de la fotografía *Untitled (Birth)*, hemos considerado que podría tratarse de un hombre poderoso y malvado. La evidencia de que *Beneath the Roses* es una crítica de la sociedad capitalista nos lleva a concluir que ese hombre merodeador no explicitado en la imagen podría ser, en clave metafórica, un avatar antropomorfo de la crisis financiera que está acosando a una parte vulnerable de esta sociedad: la clase media.



Ilustración N. °84

En definitiva, podemos inferir que el principal objetivo del trabajo de Crewdson no estriba en reflejar visualmente historias surrealistas ni en representar la psique humana, sino que pretende crear mediante fotografías con gran carga metafórica un discurso que pone en evidencia aquello que le desagrada de la sociedad en la que vive, confirmando lo que apuntábamos en la tercera hipótesis planteada al principio de esta investigación. A diferencia del fotoperiodismo que solo muestra lo evidente (los efectos visibles de la crisis), el laborioso trabajo escénico y visual de Crewdson alude en filigrana a aquellos efectos que no se ven; el peligro del capitalismo que se percibe, pero cuyo origen no se ve. Dicho de forma sintética, su trabajo fotográfico se manifiesta tomado en su conjunto como una denuncia de los efectos perniciosos que el sistema capitalista se cobra en la mayoría de las personas (desde los sintecho hasta la clase media trabajadora) que en él habitan.

Cabe decir, para ir acabando, que todo esto que sale a la luz en estas conclusiones debería de ser contrastado empíricamente con un análisis exhaustivo de la obra completa de Crewdson, ya que este trabajo de investigación (aun teniendo bases sólidas) es solamente un trabajo preliminar que trata de comprender superficialmente las bases de la obra fotográfica de uno de los fotógrafos más reconocidos de Estados Unidos (y del mundo) actualmente.

Tengo la sensación de que este TFG muestra tan solo la punta del iceberg de la obra de este artista y que, como en sus fotografías, hay todavía elementos y detalles ocultos que convendría analizar, ya que son estos los que contienen las claves para interpretar en sus justos términos el trabajo virtuoso del artista que tanto me ha fascinado. Por lo que me gustaría seguir investigando y analizando el trabajo de este autor en una posible futura tesis doctoral, dedicándole el tiempo que merece para comprobar si lo que apuntamos en este trabajo es realmente representativo en toda su obra y qué sorpresas se esconden en sus fotografías.

8 REFERENCIAS

8.1 BIBLIOGRAFÍA

Gombrich, E. (1999). *La Historia Del Arte*. México, D.F.: El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 591-593. Recuperado de: <https://historiadelarteuacj.files.wordpress.com/2016/08/gombrich-ernst-h-historia-del-arte.pdf>

Greimas, A. J. (1991). “*Semiótica figurativa y semiótica plástica*” (1ª edición en francés: 1984). En *ERA. Revista Internacional de Semiótica*, vol. 1, núm. 1-2, pp. 7-38.

Johnson, W.S., Rice, M., & Williams, K. (2010). *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*. Colonia: Taschen, pp. 737.

Mendizabal Ugalde, J. (2007). *Historia del arte*. 1ª edición. Donostia: Erein, pp. 312-314.

Polidoro, P. (2016). *¿Qué es la semiótica visual?*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

8.2 WEBGRAFÍA

Bunyan, M. (2012). *Gregory Crewdson Beneath the Roses / Art Blart*. [online] Artblart.com. Disponible en: <https://artblart.com/tag/gregory-crewdson-beneath-the-roses/> [Último acceso el 04 abr. 2020].

Colorado Nates, Ó. (2015). *Gregory Crewdson y su extraño mundo*. [online] Oscar en Fotos. Disponible en: <https://oscarenfotos.com/2015/04/05/gregory-crewdson/> [Último acceso el 04 abr. 2020].

Debajo De Las Rosas // Beneath the Roses (by Gregory Crewdson). (2014) [online] Disponible en: <https://juan314.wordpress.com/2014/04/25/debajo-de-las-rosas-beneath-the-roses-by-gregory-crewdson/> [Último acceso el 04 abr. 2020].

De Vita Lemus, M. (2015). *Cuando las estrellas son los autos*. [online] Código Retro. Disponible en: <http://www.codigoretro.com.ar/especiales/notas/autos-famosos/cuando-las-estrellas-son-los-autos.html> [Último acceso el 04 abr. 2020].

Díaz, S. (2011). *La fotografía surrealista de Gregory Crewdson*. [online] Xatakafoto.com. Disponible en: <https://www.xatakafoto.com/fotografos/la-fotografia-surrealista-de-gregory-crewdson> [Último acceso el 04 abr. 2020].

Más allá de lo visible. Un análisis textual de *Untitled (Birth)*, Gregory Crewdson (2007)

Eleni Koroneou Gallery. (2005). *Beneath The Roses: Production Stills*. [online] Disponible en: <http://koroneougallery.com/exhibitions/2005/gregory-crewdson-beneath-the-roses-production-stills/view:press> [timo acceso el 04 abr. 2020].

Epson America. (2011). *Epson Stylus Pro 11880 | Gregory Crewdson Testimonial*. [vídeo] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=aN8gI_8SC2E [Último acceso el 04 abr. 2020].

Epson. *Epson Stylus Pro 11880*. [online] Disponible en: <https://www.epson.es/products/printers/large-format-printers/epson-stylus-pro-11880/> [Último acceso el 04 abr. 2020].

Errans, F. (2010). *¿Qué es un Analista Certificado de Movimiento Laban (CMA)?* [online] Wordpress. Disponible en: <https://funambuleerrans.wordpress.com/2010/06/30/cma/> [Último acceso el 04 abr. 2020].

Erwin Babej, M. (2014) *Interview: Gregory Crewdson, Mystery in Everyday Life*. [online] Popular Photography. Disponible en <http://www.americanphotomag.com/interview-gregory-crewdson-mystery-everyday-life> [Último acceso el 04 abr. 2020].

Esplugas, A. (2014). *La década de 2000: negra para EEUU, dorada para las economías emergentes*. [online] Libre Mercado. Disponible en: <https://www.libertaddigital.com/economia/la-decada-de-2000-negra-para-eeuu-dorada-para-las-economias-emergentes-1276381421/> [Último acceso el 04 abr. 2020].

Gagosian. *Gregory Crewdson, Beverly Hills, May 3–June 7, 2008*. [online] Disponible en: <https://gagosian.com/exhibitions/2008/gregory-crewdson/> [Último acceso el 04 abr. 2020].

Loh, A. & Vescovi, A. *Interview with Photographer Gregory Crewdson*. [online] The American Reader. Disponible en: <http://theamericanreader.com/interview-with-photographer-gregory-crewdson/> [Último acceso el 04 abr. 2020].

McInnes, M. (2012). *Photographic Documents and Postmodern Fictions: Photobooks by Susan Meiselas and Gregory Crewdson*. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 45(2), pp.73-74. Recuperado de: www.jstor.org/stable/44030682/ [Último acceso el 04 abr. 2020].

Perianes, Á. (2018). *Gregory Crewdson, el hombre que hace cine a través de una única fotografía*. [online] ELMUNDO. Disponible en: <https://www.elmundo.es/f5/mira/2017/09/04/59ad4051e2704e7b688b45b2.html> [Último acceso el 04 abr. 2020].

Roa, R. (2016). *Gregory Crewdson, Cathedral of The Pines*. [online] Disponible en: <https://www.rafaelroa.net/gregory-crewdson-cathedral-of-the-pines/> [Último acceso el 04 abr. 2020].

Más allá de lo visible. Un análisis textual de *Untitled (Birth)*, Gregory Crewdson (2007)

Roes, J. (2014). *Critical Analysis – Gregory Crewdson’s “Untitled (Birth)”*. [online] Jessica Roes Photography. Disponible en: <https://jessicaroes.wordpress.com/2014/12/11/critical-analysis-gregory-crewdsons-untitled-birth/> [Último acceso el 04 abr. 2020].

Semi Permanent. *Gregory Crewdson*. [online] Disponible en: <https://www.semipermanent.com/profiles/gregory-crewdson> [Último acceso el 04 abr. 2020].

Todoparaimprentas. *Plotter Epson Stylus Pro 11880*. [online] Disponible en: <https://www.todoparaimprentas.com/Plotter-Epson-Stylus-Pro-11880> [Último acceso el 04 abr. 2020].

Victoria and Albert Museum. *Photographs by Gregory Crewdson*. [online] Disponible en: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/gregory-crewson/> [Último acceso el 04 abr. 2020].

Weingart, K. (2016). *An Interview with Gregory Crewdson*. [online] PetaPixel. Disponible en: <https://petapixel.com/2016/05/18/interview-gregory-crewdson/> [Último acceso el 04 abr. 2020].