

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA
JAVIER MARZAL FELICI
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN
(EDITORES)



UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA MEDIANTE LA UTILIZACIÓN DE TECNOLOGÍAS DIGITALES E INFORMACIONALES

JAVIER MARZAL FELICI

Universitat Jaume I, Castellón

INTRODUCCIÓN

La presente ponencia tiene por objeto presentar la investigación, ya concluida, que lleva por título «Nuevas tecnologías de la comunicación, lenguaje hipermedia y alfabetización audiovisual. Una propuesta metodológica para la producción de recursos educativos», desarrollada por un grupo de investigadores del Área de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Jaume I de Castellón,³ que he tenido el honor de coordinar en estos últimos tres años.

La propuesta inicial pretendía generar una serie de materiales didácticos sobre los recursos expresivos y narrativos en tres tipos de soportes y lenguajes audiovisuales: la fotografía, la imagen cinematográfica y el lenguaje publicitario. La magnitud del proyecto nos hizo reformular la acotación del objeto de estudio que, en una primera fase, se ha circunscrito únicamente a la investigación sobre la imagen fotográfica y a la generación de recursos educativos, centrados de forma exclusiva en este soporte comunicativo.

3. El presente proyecto de investigación ha sido financiado por la Convocatoria de Proyectos de Investigación Bancaja-UIJ de la Universitat Jaume I, código I201-2001, dirigido por el Dr. Rafael López Lita. El firmante de la presente ponencia es Coordinador del Grupo de Investigación ITACA (Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual). Los investigadores que han participado en el proyecto son D. José Aguilar García, D. Hugo Domènech, Dr. César Fernández Fernández, Dr. Francisco Javier Gómez Tarín, Dña. Jessica Izquierdo, D. Agustín Rubio y Dr. Emilio Sáez Soro.

Entre los objetivos que plantea la investigación, podemos destacar los siguientes:

- Desarrollar un catálogo de recursos expresivos y narrativos en el ámbito del lenguaje fotográfico.
- Elaborar una base de datos relacional de conceptos teóricos, nociones técnicas, fichas técnicas y artísticas de los diferentes textos fotográficos seleccionados, etc.
- Digitalizar textos fotográficos, gráficos, etc., susceptibles de formar parte de la base de datos, mediante su publicación en una página web de la Universitat Jaume I.

Pero la principal novedad de la propuesta consiste en presentar los resultados de la investigación en formato hipermedia, con lo que se consigue integrar diferentes *media* (fotografía, texto, sonido) en un único entorno. Más allá del uso del lenguaje hipermedia como mero receptáculo en el que depositar una amalgama de objetos diversos, creemos que este marco de representación ofrece dos elementos que revolucionan la relación con los objetos (los textos fotográficos) que hasta el momento manejábamos: la interactividad y la evolución. Se trata, por tanto de una base de datos que permite una permanente actualización de contenidos que, además, se puede consultar a través de Internet a partir de octubre de 2004. En nuestra opinión, se trata de un interesante recurso, inédito hasta la fecha, que podrá ser empleado en diferentes niveles educativos, desde la enseñanza primaria hasta la universitaria.

Pero un trabajo de estas características que, en apariencia, podría parecer orientado hacia la recogida y acumulación de información gráfica y escrita, implica una reflexión rigurosa acerca de la naturaleza de la fotografía y, en especial, sobre la propia actividad de análisis de la imagen.

LOS RIESGOS DEL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

En nuestra opinión, y frente a la inflación de estudios históricos o sociológicos, es necesario que el análisis de la fotografía se despliegue a través del examen riguroso de las condiciones de producción, recepción y del propio estudio de la materialidad de la obra fotográfica. Esto significa reconocer que el texto fotográfico es una práctica significativa, por utilizar la expresión de Bettetini⁴ (1977), en la que confluyen una serie de estrategias discursivas, una intencionalidad del autor, un horizonte cultural de recepción, unos medios de difusión de la obra, etc., así como un contexto socioeconómico y político. Esta orientación metodológica, muy extendida hoy en día entre los historiadores de la imagen desde la perspectiva de la comunicación, dista bastante de los estudios existentes sobre historia de la fotografía que, con frecuencia, se preocupan mucho más por acumular cuantiosa información empírica sobre los autores, el desarrollo de la tecnología fotográfica, y por establecer nexos genéricos y estilísticos con otras obras fotográficas, sin apuntar relaciones con otros sistemas de representación. En definitiva, nuestra aproximación analítica al estudio de la imagen fotográfica se basa en el *análisis textual de la fotografía*, sin dejar de lado las valiosas informaciones que nos ofrece el conocimiento del autor (datos biográficos), el contexto político, social y económico (enfoque histórico, sociológico y económico), el estudio de la evolución de la tecnología (perspectiva tecnológica) o de las condiciones de producción, distribución y recepción de la obra fotográfica.

En el análisis de un texto fotográfico debemos evitar tres tipos de planteamientos erróneos, en nuestra opinión:

- En primer lugar, no se puede afirmar radicalmente la especificidad del lenguaje fotográfico frente a otros lenguajes audiovisua-

4. Aunque el texto de Bettetini tiene una clara orientación semiótica, este estudioso se desmarca de la semiótica más positivista cuando afirma la necesidad de compatibilizar esta perspectiva con el análisis histórico.

les, ni utilizar el término «lenguaje» literalmente, lo que supondría construir una nueva ontología. El término «lenguaje» tiene para nosotros un valor estrictamente operativo. Forma y contenido, materia y substancia, significante y significado, etc., son categorías que nos permiten enfrentarnos al estudio de la imagen, pero cuya validez es instrumental. En este sentido, el texto fotográfico es una construcción histórica, cuyos signos no poseen una significación unívoca. El análisis de una fotografía no constituye un estudio «anatómico-forense» o «taxidermista», en el que el analista tuviera que limitarse a describir con frialdad y distancia la materialidad de la imagen (como si esto fuera posible), perdiendo de vista el problema de la significación.

- En segundo lugar, existe un peligro evidente de la actividad analítica, como Umberto Eco (1990: 37) ya denunció, cuando se asume que «interpretar un texto significa esclarecer el significado intencional del autor o, en todo caso, su naturaleza objetiva, su esencia, una esencia que, como tal, es independiente de nuestra interpretación». Nos hallamos ante uno de los *fanatismos epistemológicos* de mayor calado en la larga tradición de la historiografía del arte y de la imagen. En este caso, el autor empírico se convierte en el principio de autoridad que sirve para sancionar la corrección de la lectura que realiza el analista. Cabe recordar en este sentido que el *autor empírico* es una instancia ajena a la materialidad del discurso audiovisual y que, en rigor, no es sino un lector más de la imagen que analizamos. El mundo de la museística, de las exposiciones y de los catálogos fotográficos está dominado por este idealismo crítico, de corte romántico, basado en la *intentio auctoris*, demasiado extendida incluso en la actualidad.⁵
- Finalmente, otro riesgo muy notable en el trabajo de análisis de la imagen es de signo contrario: el de la *deriva interpretativa* que nos

5. Recomendamos en especial la lectura del lúcido y brillante texto de Zumalde (2002: 19).

pueda conducir a trascender la materialidad del texto icónico. Es lo que Umberto Eco ha descrito en su estudio *Los límites de la interpretación* como un segundo tipo de *fanatismo epistemológico*, a saber, que «todo texto puede interpretarse infinitamente». Y el término «deriva» es especialmente gráfico para describir la ausencia de dirección alguna en el trayecto analítico que exhiben un buen número de análisis críticos del texto audiovisual, hasta el punto en que parecería que el objeto estudiado carece de sentido, puesto que todo es interpretable *ad nauseam*. Susan Sontag (1981) nos ha advertido de este riesgo al hablar de la «arrogancia de la interpretación» en excesiva atención al contenido, y al proponer la descripción rigurosa de la forma como antídoto necesario. En efecto, son numerosos los críticos que, fascinados por la escritura derridiana, apelan a la inexistencia de límites en la interpretación del texto icónico, una vez ha quedado despojado el signo de su referente al carecer el texto de márgenes o límites. Buena parte de estos ejercicios de análisis, autodenominados «derridianos», poco tienen que ver con el sentido original de la propuesta filosófica de Jacques Derrida. El psicoanálisis postlacaniano, el feminismo y los estudios culturales constituyen perspectivas de trabajo que comparten la seducción por los discursos deconstructivos y postestructuralistas al tratar de «decir cosas que el texto no dice», bajo la coartada de la intertextualidad del texto icónico o del horizonte de competencia lectora como principales parámetros para indagar en el sentido del texto audiovisual. Umberto Eco lo ha expresado así, como nos recuerda Zumalde (2002: 122): «A menudo, los textos dicen más de lo que sus autores querrían decir, pero menos de lo que muchos lectores incontinentes quisieran que dijeran».

En este orden de cosas, nuestra propuesta de trabajo parte de la necesidad de centrar la atención en la materialidad de la forma como punto de arranque, lo que no significa que obviemos otras informaciones colaterales sobre el autor, el periodo, la técnica empleada, etc. En el caso de la imagen fotográfica, estas informaciones son tanto más útiles, en la

medida en que nos hallamos ante un discurso caracterizado por una materialidad *abierta*, en la que es fácil que el analista termine proyectando en el objeto analizado sus propios fantasmas y *derivadas* interpretativas. Sin duda, nos hallamos ante una empresa realmente difícil, puesto que el crítico, por definición, no puede desprenderse de su propia red de prejuicios ni del *horizonte efectual* desde el que se realiza el análisis, como diría Gadamer. Es necesario, pues, asumir una serie de riesgos, si bien tratamos de hacerlo explicitando los presupuestos filosóficos implícitos en nuestro modelo.

Tal vez tengan razón quienes afirman que no es necesario desarrollar modelos metodológicos tan exhaustivos y detallados como el nuestro. Quizás, la precariedad de la fotografía, y de la imagen fija aislada en general, justifica el estado de cosas actual, en el que es un hecho constatable la inexistencia de propuestas como la que presentamos. Claro está que nuestro interés se dirige hacia el campo de la fotografía artística, ya que este tipo de imágenes da el juego suficiente para poder desarrollar un estudio analítico en profundidad. Creemos que en el contexto actual es más necesario que nunca ofrecer un trayecto metodológico en el estudio de la imagen, y más concretamente en el caso de la fotografía, que contribuya a responder la pregunta «cómo significa la fotografía». Se trata de una pregunta aparentemente simple, pero que apunta hacia el problema que en realidad nos motiva, muy profundamente, en todas las investigaciones que realizamos sobre la imagen.

CONSIDERACIONES SOBRE LA PROPUESTA METODOLÓGICA DESARROLLADA

La propuesta metodológica de análisis de la imagen fotográfica se concreta con la puesta en marcha de una página *web*, <http://www.analisisfotografia.uji.es>, que está integrada por los siguientes elementos:

- La propuesta metodológica, propiamente dicha, que consiste en una detallada explicación de cada uno de los 59 conceptos o ítems de que consta la ficha de análisis.

- En el desarrollo explicativo de cada concepto se da cuenta de diferentes posibilidades que constituyen enlaces (*links*) que los conectan con ejemplos que forman parte de una base de datos fotográfica.
- Una base de imágenes fotográficas que incluye una breve ficha técnica (la ficha de parámetros técnicos) por cada fotografía, integrada por 900 registros aproximadamente.
- Finalmente, la página *web* se completa con una relación de fotografías analizadas siguiendo la totalidad de ítems contemplados en el modelo de metodología propuesto. Se trata de un total de 30 fotografías analizadas en los 60 parámetros que propone nuestra metodología.

El formato adoptado permite una actualización periódica de los contenidos de la página *web*, que pretendemos realizar una vez al año, con la incorporación de nuevos registros (más imágenes) y de más fotografías analizadas. Asimismo, está previsto que en pocos meses toda esta información aparezca bajo el formato de libro, en el marco de una reflexión más amplia sobre la naturaleza de la imagen fotográfica.

El análisis del texto fotográfico que proponemos se basa en la distinción de una serie de niveles, desde la estricta materialidad de la obra y su relación con el contexto histórico-cultural, hasta un nivel interpretativo. Hemos considerado los siguientes niveles, como se refleja en la tabla adjunta:

| NIVEL DEL ANÁLISIS | Nº Conceptos |
|---------------------------------|--------------|
| CONTEXTUAL | 17 |
| Datos Generales | (9) |
| Parámetros Técnicos | (6) |
| Datos Biográficos y Críticos | (2) |
| MORFOLÓGICO | 11 |
| Descripción del motivo | (1) |
| Elementos Morfológicos | (10) |
| COMPOSITIVO | 23 |
| Sistema Compositivo | (10) |
| Espacio de la Representación | (7) |
| Tiempo de la representación | (6) |
| INTERPRETATIVO | 9 |
| Articulación del Punto de Vista | (8) |
| Interpretación Global del Texto | (1) |

El nivel contextual

El primer problema al que nos enfrentamos en el análisis de una fotografía es la constatación de que el investigador siempre proyecta sobre la imagen una carga importante de prejuicios y sus propias convicciones, gustos y preferencias. Asumimos, pues, este condicionamiento inevita-

BANCO DE DATOS ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA



1. NIVEL CONTEXTUAL

| DATOS GENERALES | |
|---------------------------|--|
| TÍTULO | "Alfried Krupp, Essen (Alemania Occidental), 1963" |
| AUTOR | ARNOLD NEWMAN |
| NACIONALIDAD | ESTADOS UNIDOS |
| AÑO | 1963 |
| PROCEDENCIA IMAGEN | Catálogo <i>Los grandes fotógrafos. Arnold Newman</i> . Vol. 9. Barcelona, Ediciones Orbis, 1990. Colección dirigida por Juan Manuel Prado. Comité científico de la colección: Romeo Martínez y Bryn Campbell. |
| GÉNERO | Retrato |
| GÉNERO 2 | No procede |
| GÉNERO 3 | No procede |
| MOVIMIENTO | No procede |

| PARÁMETROS TÉCNICOS | |
|----------------------------|--|
| B/N / COLOR | Fotografía en color. |
| FORMATO | Información no disponible. |
| CÁMARA | Información no disponible. |
| SOPORTE | Reproducción en libro impreso. Información no disponible. |
| OBJETIVO | Información no disponible. La ejecución de la fotografía permite pensar que el fotógrafo ha empleado un gran angular. |
| OTRAS INFORMACIONES | Aunque no se dispone de información precisa, sí sabemos que Arnold Newman trabajaba con diferentes tipos de formatos de cámara (35mm, formato medio y gran formato), e iluminación artificial, un aspecto que le interesaba especialmente. Cabe pensar que esta fotografía ha sido realizada con una cámara de gran formato y con iluminación artificial (no se puede saber con certeza si con luz continua o con flash). El personaje fotografiado, Alfred Krupp, fue un empresario alemán que colaboró estrechamente con el régimen nazi, por lo que estuvo encarcelado hasta 1951. A pesar de ser obligado a vender por imposición aliada una gran parte de su compañía, consiguió en pocos años recuperar su hegemonía en la industria del acero. |

DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS

HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES

Nacido el 3 de marzo de 1918 en Nueva York.

Estudios de arte en la Escuela Superior de Miami Beach, entre 1934-1936.

Se interesa desde muy pronto por el retrato fotográfico.

Ya en 1941, a través del apoyo de Beaumont Newhall y Alfred Stieglitz, vende algunas fotografías al Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En estos años, comienza a realizar retratos experimentales de artistas como modelos.

Trabaja para las revistas y periódicos *Harper's Bazaar*, *Fortune*, *New York Times*, *Holiday* y *Life*.

En 1951 gana el premio de la Photokina en Colonia.

Entre 1951 y 1958 realiza una serie de fotografías publicitarias para el *New York Times*.

Retrata a varios futuros presidentes de los Estados Unidos, en 1953, en un trabajo titulado "El senado norteamericano" para la revista *Holiday*.

En 1956 realiza retratos de los candidatos presidenciales Nixon, Eisenhower y Kennedy para la revista *Life*, y retrata a artistas como Picasso, Braque y Dubuffet.

En 1957 Newman obtiene el "Financial World Annual Report", con un reportaje industrial sobre la Ford Motor Company.

A partir de 1959 realiza distintos viajes a Israel. En 1965 será nombrado consejero del departamento fotográfico del Israel Museum de Jerusalem.

Los dos años siguientes realiza una serie de fotografías publicitarias sobre la compañía IBM.

En 1968 comienza a impartir clases en Cooper Union, Nueva York.

En 1975 recibe de la Asociación Norteamericana de Fotógrafos el premio "Life Achievement in Photography".

En 1977 comienza a realizar retratos con la película Polacolor de 8 X 10 por encargo de la empresa Polaroid Corporation.

Al año siguiente, recibe un encargo del National Portrait Gallery de Londres para realizar retratos de políticos, artistas, científicos, músicos, actores, escritores y otras figuras importantes de la vida cultural y política de Inglaterra.

En 1981 recibe el título de Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Miami en Coral Gables (Florida).]

COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR

Artículo introductorio "Retratos como biografías" de Robert A. Sobieszek

Afirma la sensibilidad e intuición finísima de Newman. En palabras del fotógrafo, la base de su aproximación al retrato fotográfico su "tendencia a la abstracción, unida al interés por situar a la gente en su entorno natural", con el fin de "mostrar también las relaciones del sujeto con su mundo..." (p. 4).

Los retratos de Newman registran el semblante, revelan la personalidad y simbolizan el carácter, buscando obtener fisionomías "al mismo tiempo fieles (denotativas) e interpretativas (connotativas)".

Un buen retrato es para Newman una forma de "registrar el ser humano", ya que defiende "la necesidad biográfica del retrato fotográfico" (p. 5).

Para Newman, como afirma Sobieszek, "antes de que un retrato pueda ser un buen retrato tiene que ser una buena fotografía".

El "todo orgánico" de un retrato "ha de comunicar algo más que la simple semejanza superficial del sujeto" (p. 6).

Sobieszek señala que un retrato fotográfico puede ser neutral y clínico cuando el único contenido reconocible es la figura o el rostro del personaje fotografiado. Un retrato artístico puede abarcar la captación de una simple expresión de un rostro hasta una compleja organización de informaciones materiales y simbólicas.

Este crítico señala que muchos daguerrotipos, como los de Southworth y Hawes, son fascinantes a pesar de falta de fondos elaborados, de decorados complejos. Los retratos de Julia Margaret Cameron captan con maestría la "primacía de la fisionomía", como también sucede con otras obras de Nadar, Richard Avedon o Robert Mapplethorpe.

En otros casos, una estudiada iluminación, la presencia de objetos cargados de simbolismo, la expresividad del rostro o la gestualidad son elementos que confieren de gran riqueza textual al retrato fotográfico.

Sobieszek afirma que "las complejas relaciones entre figura y ambiente actúan como un código figurativo de la personalidad del sujeto y como delimitación de su carácter" (p. 7). T continúa: "Una información tan huidiza como la imponente nave industrial que se abre detrás de Alfred Krupp, la deslumbrante luminosidad de la lámpara que

Dr. Javier Marzal Felici

| PARAMETROS TÉCNICOS | |
|---------------------|---|
| B/N / COLOR | La fotografía a analizar puede ser en blanco y negro o en color, o bien puede haber sido coloreada <i>a posteriori</i> . En <u>blanco y negro</u> , se pueden emplear técnicas de <u>virado</u> de la imagen, realizadas de forma química o digital. En ocasiones, según el tipo de película o del revelador empleado, el blanco y negro puede tener una <u>dominante fría</u> (azulada) o <u>cálida</u> (amarillenta). En el caso de la fotografía en color, las <u>calidades del color</u> (tipo de dominante, saturación, etc.) pueden variar según el tipo de película o la técnica de revelado utilizados. En otros casos, nos podemos hallar ante una fotografía que puede ser en <u>blanco y negro y en color</u> , simultáneamente, si se ha coloreado algún elemento o parte de la imagen. En todos los casos, la técnica empleada –fotoquímica o digital- no tiene porqué alterar sustancialmente el trabajo analítico de la imagen. Se trataría, pues, de incorporar la información pertinente, cuando ésta esté disponible. |
| FORMATO | Otro aspecto igualmente importante es el tamaño y dimensiones de la copia positiva o de la imagen que analizamos. En ocasiones, esta información está recogida en el propio pie de foto de la imagen. Es obvio que las condiciones de recepción de una fotografía cambian de forma sustantiva cuando las <u>imágenes son de grandes dimensiones</u> (como sucede con muchas fotografías de <u>Witkin</u> o <u>Chris Killip</u>) o cuando éstas tienen una <u>dimensiones muy reducidas</u> (como ocurre con las secuencias de fotografía de <u>Duane Michals</u> , por ejemplo). Este aspecto tiene importantes consecuencias en el análisis, cuando se estudia la relación de la imagen con el espectador. Por otro lado, el formato es una noción técnica que nos permite describir, de forma objetiva, el tipo de proporción o "ratio" que presentan los lados de la imagen. De este modo, en cine se habla de formatos como el 1.33:1 (formato de televisión convencional 4:3), el 1.85:1 (formato de TV panorámico 16:9), el 2.33:1, etc. En fotografía se habla de formatos como el paso universal (negativo de <u>24X36mm</u>), el formato medio (puede ser cuadrado, <u>6X6</u> , o ligeramente rectangular <u>6X4.5 cm</u> , <u>6X7cm</u>) y el gran formato (<u>9X12cm</u> , <u>13X18cm</u> ; <u>20X25cm</u>). Con los soportes digitales se han extendido todo tipo de formatos de imagen, cuya utilización es muy variada así como en el campo del diseño de las páginas web. |
| CAMARA | El tipo de cámara utilizada es otro aspecto igualmente relevante. En la realización de fotografías de paisaje, no tiene los mismos efectos trabajar con una <u>cámara de paso universal</u> (<u>Pete Turner</u> , <u>Ernst Haas</u>) que con una <u>cámara de gran formato</u> (<u>Ansel Adams</u>), lo que nos informa del tipo de relación que se establece entre el fotógrafo y el objeto fotografiado. De igual modo, en el campo del retrato también tiene consecuencias notables la utilización de una cámara de 35 mm o paso universal (<u>Robert Frank</u> , <u>Dorothea Lange</u> , <u>Robert Doisneau</u>) que una cámara técnica de gran formato (<u>Arnold Newman</u> , <u>Nicholas Nixon</u>). En este último caso, el sujeto fotografiado está condicionado, de forma muy notable, por la presencia del dispositivo técnico. La temporalidad de la fotografía se ve alterada notablemente si se ha utilizado uno u otro tipo de cámara, ya que no es lo mismo la captación del instante fotográfico (que recoge un <u>gesto o expresión concreto</u> , tan importante en el campo del fotoperiodismo) o la búsqueda de una atemporalidad del retratado (que persigue captar las <u>calidades subjetivas</u> o " <u>esencias</u> " del sujeto fotografiado). |
| SOPORTE | En ocasiones, se puede disponer de información sobre el tipo de formato fotográfico empleado como <u>paso universal</u> o <u>35 mm</u> , <u>formato medio</u> , <u>gran formato</u> , <u>fotografía digital</u> –este aspecto, puede ser muy matizado algunas veces-, incluso información sobre la marca y tipo de película utilizada, el formato de compresión empleado, etc. Estas informaciones nos permiten comprender cómo se ha conseguido obtener determinados efectos visuales y, sobre todo, las condiciones de producción de la fotografía. |

ble y lo tratamos de corregir mediante la distinción de un primer nivel, que hemos denominado *nivel contextual*, que nos fuerza a recabar la información necesaria sobre la(s) técnica(s) empleada(s), el autor, el momento histórico del que data la imagen, el movimiento artístico o escuela fotográfica a la que pertenece, así como la búsqueda de otros

| | |
|---|---|
| OBJETIVO | Esta información, cuando está disponible, nos permite conocer si ha sido empleado un <i>teleobjetivo</i> , un <i>gran angular</i> , un <i>objetivo normal</i> , un <i>objetivo ojo de pez</i> , etc. La elección del objetivo tiene importantes consecuencias en la construcción del punto de vista físico de la fotografía. Aunque esta información no está disponible con frecuencia, no debe resultar difícil deducir qué tipo de óptica ha sido empleada. La elección del objetivo fotográfico determina el modo en que el sujeto u objeto fotográfico ha sido retratado, y nos habla asimismo del tipo de relación que se ha establecido entre el fotógrafo y el sujeto u objeto fotográfico. |
| OTRAS INFORMACIONES | En este apartado, podemos incluir algunas informaciones disponibles (cuando sea posible) como la iluminación, la técnica de revelado o de postproducción empleadas. No significa lo mismo emplear <i>iluminación natural</i> o <i>artificial</i> , de <i>flash</i> o <i>continua</i> , ya que esto tiene importantes consecuencias en la producción fotográfica. En ocasiones nos podemos hallar ante <i>virados</i> , <i>solarizaciones</i> , <i>posterizaciones</i> , <i>imagen negativa</i> , utilización de <i>filtros fotográficos</i> (ópticos o digitales). En todos los casos, nos referimos a informaciones que vienen referidas, de forma explícita, en los propios catálogos o en las fuentes donde ha sido obtenida la fotografía que analizamos. |
| DATOS BIOGRAFICOS Y CRITICOS | |
| <p>HECHOS BIOGRAFICOS RELEVANTES</p> <p>COMENTARIOS CRITICOS SOBRE EL AUTOR</p> <p>Finalmente, también es necesario en el análisis de la imagen fotográfica disponer de información sobre la biografía del fotógrafo e, incluso, de comentarios críticos realizados por especialistas sobre la obra fotográfica que estudiamos. De este modo, incorporamos al análisis la información sobre las <i>condiciones de producción y exhibición</i> de la fotografía, que pueden ayudarnos a comprender mejor la imagen que analizamos. No obstante, como hemos señalado, estas informaciones tienen un carácter meramente orientativo, ya que en el análisis de la imagen es conveniente distinguir con claridad entre el autor "empírico" y la instancia "enunciativa" de la imagen. El <i>autor empírico</i> es una instancia ajena a la materialidad del texto audiovisual analizado, cuya intencionalidad escapa a nuestro saber, mientras que la <i>enunciación</i> se refiere a las huellas textuales que se pueden hallar en la propia imagen. En este sentido, debemos "estar en guardia" ante la falacia de la noción tradicional de autor", en absoluto depositario del sentido de sus textos.</p> | |

estudios críticos sobre la obra en la que se enmarca la fotografía que pretendemos analizar. La cumplimentación de este primer nivel del análisis trata de mejorar nuestra competencia lectora.

El método que hemos desarrollado está pensado especialmente para el análisis de fotografías de la mayor complejidad textual posible, por lo que, en general, tratamos «fotografías de autor», de gran calidad técnica y artística, cuyos datos suelen estar a disposición del lector en los propios catálogos en los que se han publicado dichas imágenes o, como resulta cada vez más frecuente, en Internet. En realidad, estas informaciones concretas no son estrictamente imprescindibles, ya que se puede realizar un análisis desconociendo la autoría, el título o el año de la fotografía, aunque no sea la circunstancia más favorable.

Las primeras informaciones que hay que fijar se refieren a los datos generales sobre la fotografía. El título de la fotografía o «pie de foto» es fundamental porque suele «anclar» el sentido desde la perspectiva de

la instancia del autor empírico. Otros datos como el autor, su nacionalidad o el año de producción son informaciones necesarias. También es conveniente explicitar la procedencia de la imagen, de un libro, catálogo o documento electrónico de donde la hemos obtenido. No es lo mismo valorar una fotografía reproducida en un catálogo, cuya calidad puede ser mejor o peor, que el original fotográfico, con sus dimensiones y cualidades originales.

Otro aspecto importante es la clasificación genérica de la fotografía, muchas veces difícil, porque una misma fotografía puede compartir a la vez varias atribuciones genéricas. El concepto de género no está exento de polémica, aunque la utilización de este tipo de categorías es muy habitual en el lenguaje cotidiano del crítico, y sirve de orientación al espectador que no renuncia al uso de estas denominaciones: retrato, desnudo, fotografía de prensa, fotografía social, fotografía de guerra, fotorreportaje, fotografía de paisaje, bodegón, fotografía arquitectónica, fotografía artística, fotografía de moda, industrial y fotografía publicitaria. Muchas fotografías participan simultáneamente de varias categorías genéricas, sobre todo cuando algunas de estas (como la fotografía «artística», «social» o «publicitaria») son extremadamente ambiguas. En algunos casos, es posible incluso poder situar al autor de la fotografía en una determinada corriente o movimiento artístico, escuela fotográfica, etc.

El segundo aspecto que debe ser atendido en este primer nivel contextual es el de los parámetros técnicos de la fotografía. Podemos determinar, objetivamente, si la imagen es en blanco y negro o en color. En ocasiones, otros datos como el formato original (tamaño y dimensiones de la copia positiva o de la imagen), tipo de cámara utilizada, soporte empleado (formato fotográfico como *paso universal*, *formato medio*, *gran formato*, *fotografía digital*—este aspecto, puede ser muy matizado algunas veces—, incluso información sobre la marca y tipo de película utilizada, el formato de compresión, etc.), el objetivo utilizado (si se trata de un *teleobjetivo*, un *gran angular*, un objetivo *normal*, un objetivo *ojo de pez*, etc.) y otras informaciones como la iluminación empleada (en ocasiones, se trata de una información que podemos deducir con rela-

tiva facilidad, o bien está disponible en el propio catálogo o donde se ha publicado la fotografía).

Finalmente, también es necesario en el análisis de la imagen fotográfica disponer de información sobre la biografía del fotógrafo e, incluso, de comentarios críticos realizados por especialistas sobre la obra fotográfica que estudiamos. De este modo, incorporamos al análisis la información sobre las *condiciones de producción y exhibición*, que pueden ayudarnos a comprender mejor la imagen que analizamos. No obstante, como hemos señalado, estas informaciones tienen un carácter meramente orientativo, ya que en el análisis de la imagen es conveniente distinguir con claridad entre el autor «empírico» y la instancia «enunciativa». *El autor empírico* es una instancia ajena a la materialidad del texto audiovisual analizado, cuya intencionalidad escapa a nuestro saber, mientras que la *enunciación* se refiere a las huellas textuales que se pueden hallar en la propia imagen.

El nivel morfológico

El segundo nivel de análisis que contemplamos se detiene en el estudio del *nivel morfológico* de la imagen. En este punto seguimos las propuestas enunciadas por distintos autores, bastante heterogéneas entre sí, ya que hablamos de conceptos de cierta complejidad, aunque parezcan simples en apariencia. Como veremos, algunas nociones como el punto, la línea, el plano, el espacio, la escala, el color, etc., no son puramente «materiales» y, con frecuencia, participan a la vez de una condición morfológica, dinámica, escalar y compositiva. Este primer nivel del análisis pone sobre la mesa la naturaleza subjetiva del trabajo analítico en el que, aunque pretendemos adoptar una perspectiva descriptiva, ya empiezan a aflorar consideraciones de índole valorativo. Debemos asumir, en este sentido, que todo análisis encierra una operación proyectiva, sobre todo en el caso del análisis de la imagen fija aislada, y que resulta muy difícil plantear una búsqueda de los mecanismos de producción de sentido de los elementos simples o singulares que conforman la imagen, sin tener una idea general, a modo de hipótesis, acerca de la

2. NIVEL MORFOLÓGICO

El segundo nivel de análisis que contemplamos se detiene en el estudio del *nivel morfológico* de la imagen. En este punto seguimos las propuestas enunciadas por distintos autores, bastante heterogéneas entre sí, ya que hablamos de conceptos de cierta complejidad, aunque parezcan simples en apariencia. Como veremos, algunas nociones como el punto, la línea, el plano, el espacio, la escala, el color, etc., no son puramente "materiales" y, con frecuencia, participan a la vez de una condición morfológica, dinámica, escalar y compositiva. Este primer nivel del análisis pone sobre la mesa la naturaleza subjetiva del trabajo analítico en el que, aunque pretendemos adoptar una perspectiva descriptiva, ya empiezan a aflorar consideraciones de índole valorativo. Debemos asumir, en este sentido, que todo análisis encierra una operación proyectiva, sobre todo en el caso del análisis de la imagen fija aislada, y que resulta muy difícil plantear una búsqueda de los mecanismos de producción de sentido de los elementos simples o singulares que conforman la imagen, sin tener una idea general, a modo de hipótesis, acerca de la interpretación global del texto fotográfico. Haciéndonos eco de las teorías gestaltianas de la imagen, conviene recordar que en todo acto de percepción entra en juego una serie de leyes perceptivas, de carácter innato, como la "ley de la figura-fondo", la "ley de la forma completa" o la "ley de la buena forma", que apuntan en esta misma dirección. En definitiva, la comprensión de un texto icónico tiene una naturaleza *holista*, en el que el sentido de las partes de la imagen o de sus elementos simples está determinado por una cierta idea de *totalidad*. También conviene advertir que, en el campo de la imagen, estos elementos simples a los que nos referimos no son unidades simples sin significado. En este sentido, cabe subrayar que uno de los principales problemas que plantea el análisis de la imagen es la ausencia de una doble articulación de niveles, al contrario que en los lenguajes naturales, como explicaron Benveniste y Martinet, con un conjunto finito de unidades mínimas sin significación –los fonemas–, que permite articular un segundo nivel del lenguaje formado por unidades mínimas con significación –los morfemas–, cuyo número de combinaciones es muy elevado. En el caso de los lenguajes icónicos es imposible establecer la existencia de unos niveles equivalentes, algo que nos permitiría hablar de forma rigurosa de un nivel morfológico, de un "alfabeto visual" *estricto sensu*, sobre el que se construiría un nivel sintáctico y otro semántico-pragmático. En el caso de los textos audiovisuales es más patente aún que en otros lenguajes la necesidad de reconocer la ausencia de frontera entre la forma y el contenido que, en realidad, funcionan como un *continuum*, en el que resulta imposible delimitar donde termina uno y empieza el otro.

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO

El análisis propiamente dicho de la fotografía debe comenzar con una detallada descripción del motivo fotográfico, es decir, de lo que la fotografía representa, en una primera lectura de la imagen. Esta primera aproximación nos informará del grado de figuración o abstracción de la fotografía y, asimismo, de la clave o claves genéricas en la(s) que cabe enmarcar el texto fotográfico que estudiamos.

interpretación global del texto fotográfico. Haciéndonos eco de las teorías gestaltianas de la imagen, conviene recordar que en todo acto de percepción entran en juego una serie de leyes perceptivas, de carácter innato, como la «ley de la figura-fondo», la «ley de la forma completa» o la «ley de la buena forma», que apuntan en esta misma dirección. En definitiva, la comprensión de un texto icónico tiene una naturaleza *holista*, en el que el sentido de las partes de la imagen o de sus elementos simples está determinado por una cierta idea de *totalidad*. También conviene advertir que, en el campo de la imagen, estos elementos simples a los

| ELEMENTOS MORFOLOGICOS | |
|--|---|
| PUNTO | <p>Como han señalado estudiosos como Dondis, Kandinsky o Villafañe², el punto es el elemento visual más simple, ya que desde el punto de vista de la construcción de la imagen, una fotografía está formada por grano fotográfico, más o menos visible, en el caso de la fotografía fotoquímica o de "pixels" (<i>picture elements</i>) en la fotografía digital. Cabría matizar que mientras que el grano fotoquímico posee volumen, se distribuye irregularmente sobre la superficie de la película y tiene una forma irregular, el pixel es ortogonal o cuadrado (según los tipos), carece de volumen y se distribuye de forma geométrica sobre la superficie del CCD o de la pantalla del ordenador.</p> <p>Los sistemas de reproducción fotomecánica, actualmente digitales, están basados en la utilización del punto como material gráfico primario. La visibilidad del grano fotográfico compromete, a menudo, el <u>grado de figuración</u> o de mayor <u>abstracción</u> de una fotografía, hasta el punto de tener importantes consecuencias a la hora de juzgar una imagen como más "centripeta" o "centrífuga" respecto al observador. La <u>mayor presencia del grano fotográfico</u> puede ser un elemento que provoque un distanciamiento del espectador, que permita subrayar el grado de construcción artificial de la propia representación fotográfica. En algunos casos, la visibilidad del grano proporciona a la fotografía de una <u>textura pictórica</u>. En otras ocasiones, la <u>no manifestación del grano de la imagen</u> puede relacionarse con una mayor verosimilitud de la representación fotográfica, cuando se persigue un efecto de realidad en la construcción de la imagen.</p> <p>No obstante, el punto como concepto morfológico también puede ser relacionado, más allá de su naturaleza plástica, con la construcción compositiva de la imagen, como señala el profesor Justo Villafañe (1988, 1995). De este modo, se habla de la existencia de <u>centros de interés</u> en una fotografía o <u>focos de atención</u>, que pueden coincidir o no con los <u>puntos de fuga</u> cuando se trata de una composición en perspectiva, o de la existencia de un centro geométrico de la imagen. En este último caso, dependiendo de la posición del punto en el espacio de la representación, la composición puede tener un mayor o menor dinamismo.</p> <p>De manera general, se acepta que <u>cuando el punto coincide con el centro geométrico de la imagen</u>, nos hallamos ante una composición estática.</p> <p>Si <u>el punto coincide con los ejes diagonales de la imagen</u> (generalmente cuadrada o rectangular), nos hallaremos ante una composición en la que el punto contribuye a incrementar la fuerza tensional de la composición.</p> <p>En otras ocasiones, <u>el punto no coincide</u> ni con el centro geométrico de la imagen ni con los ejes diagonales, en cuyo caso su presencia puede resultar perturbadora, y simplemente contribuir a dinamizar la imagen.</p> <p>Finalmente, <u>la existencia de dos o más puntos</u> puede propiciar la creación de vectores de dirección de lectura en la imagen, lo que multiplica la fuerza dinámica y tensional de la composición.</p> <p>Como podemos constatar, aunque el punto es un elemento morfológico, se trata de un concepto plástico de gran importancia en la composición de la imagen.</p> |
| LINEA | <p>Morfológicamente, la línea es definida como una sucesión de puntos que, por su naturaleza, transmite energía, es <u>generadora de movimiento</u>. Entre las funciones plásticas que puede desempeñar la línea, podemos señalar las siguientes, a partir de la exposición del profesor Justo Villafañe (1987, 1995):</p> <ul style="list-style-type: none"> -La línea constituye un elemento formal que <u>permite separar</u> los diferentes planos, formas y objetos presentes en una composición determinada (recordemos que la <u>línea de contorno</u> es el elemento que permite distinguir una figura de un fondo perceptivo –<i>ley de la figura-fondo</i>–, como señala la teoría de la gestalt). -La línea es un elemento clave para <u>dotar de volumen</u> a los sujetos u objetos dispuestos en el espacio bidimensional de la representación visual. -Cuando la línea coincide con los ejes diagonales, su capacidad dinamizadora es todavía más evidente. |
| <p>² DONDIS, D. A. (1976): <i>La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual</i>. Barcelona: Gustavo Gili / Comunicación Visual; KANDINSKY, W. (1974): <i>Punto, línea y plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos</i>. Barcelona: Barral; VILLAFANE, Justo (1988): <i>Introducción a la teoría de la imagen</i>. Madrid: Pirámide; VILLAFANE, Justo y MINGUEZ, Norberto (1995): <i>Principios de teoría general de la imagen</i>. Madrid: Pirámide.</p> | |

que nos referimos no son unidades simples sin significado. En este sentido, cabe subrayar que uno de los principales problemas que plantea el análisis de la imagen es la ausencia de una doble articulación de niveles, al contrario que en los lenguajes naturales, como explicaron Benveniste y Martinet, con un conjunto finito de unidades mínimas sin

significación –los fonemas–, que permite articular un segundo nivel del lenguaje formado por unidades mínimas con significación –los morfemas–, cuyo número de combinaciones es muy elevado. En el caso de los lenguajes icónicos es imposible establecer la existencia de unos niveles equivalentes, algo que nos permitiría hablar de forma rigurosa de un nivel morfológico, de un «alfabeto visual» *stricto sensu*, sobre el que se construiría un nivel sintáctico y otro semántico-pragmático. En el caso de los textos audiovisuales es más patente aún que en otros lenguajes la necesidad de reconocer la ausencia de frontera entre la forma y el contenido que, en realidad, funcionan como un *continuum*, en el que resulta casi imposible delimitar donde termina uno y empieza el otro.

Se trata de comenzar con una descripción formal de la imagen, tratando de deducir cual(es) ha(n) sido la(s) técnica(s) empleada(s): parámetros como el punto (presencia mayor o menor del grano fotográfico, puntos o centros de interés), la línea (rectas, curvas, oblicuas, etc.), el plano (distinción de planos en la imagen), el espacio, la escala (tamaño de los personajes PP, PM, PA, PE, etc.), la forma (geometría de las formas en la imagen), textura, nitidez de la imagen, contraste, tonalidad (en B/N o Color), características de la iluminación (direcciones de la luz, natural/artificial, dura/suave, etc.). El conjunto de aspectos tratados nos permitirá señalar si la imagen es figurativa/abstracta, simple/compleja, monosémica/polisémica, original/redundante, etc.

El nivel compositivo

Nuestro modelo de análisis continua, en tercer lugar, con el estudio del *nivel compositivo*. Siguiendo con la *metáfora del lenguaje*, se trata a estas alturas de examinar cómo se relacionan los elementos anteriores desde un punto de vista *sintáctico*, conformando una *estructura* interna en la imagen. Esta estructura tiene para nosotros un valor estrictamente operativo, no ontológico, ya que no se trata de algo que se halla oculto tras la superficie del texto. Por razones de economía en el análisis, hemos optado por incluir en este nivel los llamados *elementos escalares* (perspectiva, profundidad, proporción) y los *elementos dinámicos*

3. NIVEL COMPOSITIVO

Nuestro modelo de análisis continua, en tercer lugar, con el estudio del *nivel compositivo*. Siguiendo con la *metáfora del lenguaje*, se trata a estas alturas de examinar cómo se relacionan los elementos anteriores desde un punto de vista *sintáctico*, conformando una *estructura* interna en la imagen. Esta estructura tiene para nosotros un valor estrictamente operativo, no ontológico, ya que no se trata de algo que se halla oculto tras la superficie del texto. Por razones de economía en el análisis, hemos optado por incluir en este nivel los llamados *elementos escalares* (perspectiva, profundidad, proporción) y los *elementos dinámicos* (tensión, ritmo), que aunque poseen una clara naturaleza cuantitativa (los primeros) y temporal (los segundos), como ha señalado pertinentemente Justo Villafañe (1988), tienen efectos considerables en lo que se conoce como la composición plástica de la imagen. Por otro lado, en este nivel se analiza también, de forma monográfica, cómo se articulan el *espacio y el tiempo de la representación*, dos variables ontológicamente indisolubles que, por razones operativas, son examinadas de forma independiente. La reflexión sobre estos aspectos espaciales y temporales del texto fotográfico pasa por el examen de cuestiones muy concretas desde las variables físicas del espacio y el tiempo fotográficos hasta otras más abstractas como la "habitabilidad" del espacio o la temporalidad subjetiva que construye la imagen.

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO

Como nos recuerda Villafañe, es necesario hacer una serie de precisiones respecto a la naturaleza de la composición (Villafañe, 1987, p. 177 y ss.):

-"Los objetivos de la composición plástica y los factores que la rigen son independientes del grado de iconocidad de la imagen" (p. 178), es decir, se puede hablar de la existencia de una serie de normas o principios compositivos que rigen la simplicidad compositiva, con independencia del grado de figuración u abstracción de dicha composición.

-Como nos ha enseñado la Gestalt y la fisiología de la percepción, el sistema perceptivo humano determina algunos aspectos de la percepción del orden visual en una imagen, como sucede con la visión de la profundidad en una fotografía.

-La simplicidad no es obstáculo para que una imagen sea compleja, como sucede con numerosas composiciones simétricas y regulares. La complejidad viene dada por "la diversidad de relaciones plásticas que los elementos de la imagen pueden crear" (p. 179).

-Los elementos icónicos de una composición no pueden ser ordenados siguiendo una escala de valor, ya que la distribución de pesos no es más importante que el orden icónico o las direcciones de lectura de la imagen. Asimismo, no es posible que estos elementos icónicos tengan valores estables de significación, ya que siempre dependerán de sus interrelaciones plásticas y de numerosos factores contextuales. (pp. 180-181).

-Todos los elementos icónicos tienen la misma influencia plástica (p. 180), aunque esto no significa que en cada imagen podamos reconocer una mayor o menor importancia de cada uno de estos factores compositivos. Es fundamental constatar que en una composición no cabe eliminar ningún elemento sin alterar el significado último de la imagen, por poco relevante que pueda parecer. Por eso es muy importante adoptar una visión holista, totalizadora, en el estudio de los elementos compositivos.

PERSPECTIVA

En la creación de la *perspectiva* juega un papel fundamental la interacción de las líneas de composición y la ausencia de "constancia" en la percepción de las formas (Arnheim, 1979, p. 86). Las formas rectangulares, por ejemplo, son percibidas como oblicuas, que siguiendo los gradientes de tamaño, se van ubicando en las líneas de fuga de la perspectiva representada. En realidad estos objetos que aparecen en perspectiva están deformados, por ejemplo cuando se emplea un gran angular, cuyo efecto es **distorsionar los objetos visuales, que aparecen oblicuados y con una volumetría alterada. Sin duda, los**

(tensión, ritmo), que aunque poseen una clara naturaleza cuantitativa (los primeros) y temporal (los segundos), como ha señalado pertinentemente Justo Villafañe (1988), tienen efectos considerables en lo que se conoce como la composición plástica de la imagen. Por otro lado, en este nivel se analiza también, de forma monográfica, cómo se articulan el *espacio y el tiempo de la representación*, dos variables ontológi-

gradientes perceptuales son responsables de la construcción del espacio tridimensional. Estos gradientes se definirían como "el crecimiento o decrecimiento gradual de alguna cualidad perceptual en el espacio y en el tiempo" (Arnheim, 1979, p. 204). La obtención de la profundidad de campo, en fotografía y cinematografía, se consigue mediante la utilización de grandes angulares y diafragmas muy cerrados. Es paradigmática la utilización de esta última técnica por el grupo del f.64, que representan los fotógrafos Ansel Adams y Edward Weston³, entre otros. El empleo de teleobjetivos suele producir el efecto contrario: la total ausencia de profundidad de campo.

Para terminar, debemos hacer referencia, muy brevemente, a la importancia de la perspectiva artificial como sistema de representación nacido en el Renacimiento, y que viene a significar la emancipación de la mirada del hombre del sistema de representación religioso. Como ha sido estudiado con gran profundidad por Erwin Panofsky³, la construcción de la perspectiva artificial supone, antes que nada, un modo de representación en el que el sujeto humano se convierte en el centro de dicha representación, en el que por vez primera se define un interior y un exterior de la representación pictórica, en el que habita el observador. Esta referencia, aunque simplificada por su extrema brevedad, es pertinente en la medida en que la fotografía y el cine son herederos de este sistema de representación.

Finalmente, debemos reiterar la naturaleza estructural del espacio en el que habitan el resto de elementos morfológicos, y la propia estructura compositiva de la imagen. Es por ello que hemos considerado conveniente distinguir un apartado que hemos denominado "el espacio de la representación", y que hemos ubicado dentro del nivel compositivo de nuestro modelo de análisis, precisamente por su naturaleza estructural, como corresponde al sistema compositivo o sintáctico (interrelacional) de la construcción de la imagen.

RITMO

Como señala el profesor Villafañe, el ritmo es un elemento dinámico, cuya naturaleza debe relacionarse con la experiencia de temporalidad en la percepción de una imagen. Es precisamente este valor relacional entre elementos lo que nos lleva a incluir este concepto en el presente nivel compositivo, en la medida que el ritmo constituye un parámetro estructural.

Villafañe nos sugiere que es conveniente distinguir entre cadencia y ritmo. La cadencia se refiere a la repetición de elementos como puntos, líneas, formas o colores, lo que dotaría a la imagen de regularidad y simetría. No obstante, la regularidad y la simetría son opciones compositivas que restan de actividad y dinamismo a la imagen. El ritmo de una composición, por el contrario, es una noción de mayor calado: se refiere a una conceptualización estructural de la imagen, en la que la idea de repetición es esencial.

Para Villafañe (1987, p. 154), en todo ritmo visual se dan dos componentes: por un lado, la periodicidad, lo que implica la repetición de elementos o grupos de elementos y, por otro, la estructuración, que podría entenderse como el modo de organización de esas estructuras repetidas en la composición.

En este caso, cuando se da una repetición de unidades relacionadas entre sí por su forma o significado se habla de la presencia de isotropías.

Sin duda, nos hallamos ante un concepto muy difícil de definir, habitualmente empleado en el campo de la música. Del mismo modo que en una composición musical los silencios son elementos decisivos para definir el ritmo de una melodía, en una composición visual los espacios vacíos o intersticiales son fundamentales para posibilitar la existencia de una estructura rítmica.

TENSIÓN

La tensión, asimismo, es otra variable dinámica de la imagen fotográfica. Esta tensión puede aparecer en composiciones que presentan un claro equilibrio que, en este caso, será de naturaleza dinámica, el llamado equilibrio dinámico.

Entre los agentes plásticos que pueden contribuir a crear una tensión visual, podemos destacar los siguientes:

-Las líneas pueden en algunos casos ser decisivas para dotar de tensión a la composición, cuando éstas expresan movimiento. En fotografía, el harrido fotográfico o la captación de sujetos en movimiento con una baja velocidad de obturación son técnicas que se sirven de la utilización de la línea como elemento dinámico, que imprime tensión a la imagen. En el cómic se habla de la presencia de líneas cinéticas.

-Las formas geométricas regulares, como el triángulo, el círculo o el cuadrado, son menos dinámicas que las formas irregulares. Cuanto más difieran de las formas simples, mayor tensión introducirán en la

³ PANOFSKY, Erwin (1973): *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

camente insolubles que, por razones operativas, son examinadas de forma independiente. La reflexión sobre estos aspectos espaciales y temporales del texto fotográfico pasa por el examen de aspectos muy concretos desde las variables físicas del espacio y el tiempo fotográficos hasta otros más abstractos como la «habitabilidad» del espacio o la temporalidad subjetiva que construye la imagen.

ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN

La representación del espacio es una modelización de lo real. En el caso de la fotografía, debemos ser conscientes que la imagen obtenida siempre es resultado de una operación de recorte del continuum espacial, una selección que, consciente o inconscientemente, siempre responde a los intereses del fotógrafo. Es en el espacio de la representación, en tanto que dimensión coadyuvante y estructural, en el que tiene lugar el despliegue de los elementos plásticos y las técnicas compositivas que hemos examinado hasta el momento.

La inclusión de un subapartado dedicado al examen del espacio de la representación nos debe ayudar a definir cómo es el espacio que construye la fotografía que analizamos, desde sus variables más materiales hasta sus implicaciones más filosóficas.

En el campo de la fotografía, el control del parámetro técnico de la abertura del diafragma y la óptica elegida por el fotógrafo posibilitan la construcción de la dimensión espacial de la imagen.

CAMPO / FUERA DE CAMPO

Como señala Philippe Dubois¹⁰, todo acto fotográfico implica "una toma de vista o de mirada en la imagen", es decir, un **gesto de corte**: "Temporalmente (...) la imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración captando sólo un instante. Espacialmente, de la misma manera, fracciona, elige, extrae, aísla, capta, corta una porción de extensión. La foto aparece así, en el sentido fuerte, como una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente *cutada en vivo*" (p. 141). Por lo que respecta al espacio fotográfico, a diferencia del espacio pictórico, es un espacio que no está dado y que no se construye. El **espacio fotográfico** es un espacio a tomar, una **selección y sustracción** que opera en bloque. "Dicho de otra forma, más allá de toda intención o de todo efecto de composición, el fotógrafo, de entrada, siempre corta, da un tajo, hiere lo visible. Cada vista, cada toma es ineluctablemente un golpe deacha que retiene un trozo de real y excluye, rechaza, despoja el entorno (el fuera-de-marco, el fuera-de-campo,...). Sin duda, toda la violencia (y la depredación) del acto fotográfico procede en lo esencial de este gesto de **cut**" (p. 158).

Como es sabido, el **campo fotográfico** se define como el espacio representado en la materialidad de la imagen, y que constituye la expresión plena del espacio de la representación fotográfica. Pero la comprensión e interpretación del campo visual presupone siempre la existencia de un **fuera de campo**, que se le supone contiguo y que lo sustenta.

Las formas de representación del fuera de campo en fotografía y sus significaciones pueden ser muy variadas. La representación fotográfica dominante, que podríamos relacionar con el **paradigma de representación clásico**, se caracteriza por ofrecer un campo visual fragmentario, pero que oculta, al mismo tiempo, su naturaleza discontinua, mediante un borrado de las huellas enunciativas para que el espectador no perciba la naturaleza artificial de la construcción visual. El paradigma clásico se basa en la construcción de una **impresión de realidad**, más acentuada aún que en otros medios audiovisuales como el cine o el vídeo.

Sin duda, el fuera de campo y la ausencia son elementos estructurales en una interpretación o lectura de la representación fotográfica, como sucede en el terreno de la representación fílmica¹¹.

Independientemente de otras reflexiones, resulta evidente que objetos o personajes en campo pueden "señalar" hacia el fuera de campo, con lo que se obtiene una coimplicación de ambos por contigüidad; pero, además, espejos, sombras, etc. son elementos que inscriben directamente el fuera de campo en el campo.

ABIERTO / CERRADO

Este par de conceptos no sólo se refiere a la dimensión física o material de la representación. La representación de un **espacio abierto** tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que éste tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de

¹⁰ DUBOIS, Philippe (1986): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós (1ª Edición: 1983).

¹¹ GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier: *Lo ausente como discurso. Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2003. También como Tesis Doctoral publicada en la página web <http://www.tdx.cesca.es/TDX-0325104-095345/>. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2003.

Entre los elementos a tratar destacamos: la perspectiva (profundidad de campo, en relación con nitidez de la imagen, gradientes espaciales), el ritmo (repetición de elementos morfológicos, motivos fotográficos, etc.), la tensión (entre elementos morfológicos –línea, planos, colores, texturas, etc.), la proporción (relación con escala / formato-encuadre), distribución de pesos en la imagen, orden icónico, estática/dinamicidad de la imagen, ley de tercios, recorrido visual. En este punto de la

propuesta, también se toma en consideración la posibilidad de reflexionar en torno a la representación del espacio y el tiempo fotográficos.

Por lo que respecta al *espacio de la representación*, se contemplan las nociones de campo/fuera de campo, abierto/cerrado, interior/exterior, concreto/abstracto, profundo/plano, habitable/no habitable por el espectador, y puesta en escena.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, la ficha contempla la inclusión de conceptos como instantaneidad, duración, atempo-

relación de fruición que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los espacios cerrados. Estamos hablando, también, de los efectos metafóricos que supone la representación de uno u otro tipo de espacio. Recordemos que nos referimos siempre al estudio y análisis de fotografías complejas.

INTERIOR / EXTERIOR

Este par de conceptos no sólo se refiere a la dimensión física o material de la representación. La representación de un espacio interior tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que éste tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fruición que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los espacios exteriores. Estamos hablando, también, de los efectos metafóricos que supone la representación de uno u otro tipo de espacio.

CONCRETO / ABSTRACTO

Este par de conceptos no sólo se refiere a la dimensión física o material de la representación. La representación de un espacio concreto tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que éste tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fruición que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los espacios abstractos. Estamos hablando, también, de los efectos metafóricos que supone la representación de uno u otro tipo de espacio.

PROFUNDO / PLANO

En el estudio del sistema compositivo hemos hecho referencia a la importancia de la perspectiva y de la profundidad de campo en la construcción del espacio de la representación. En este nivel del análisis se trata de valorar en qué medida la representación plana del espacio se corresponde con una mirada más estándar o normalizada como el clasicismo, frente a la representación en profundidad, más próxima a la configuración plástica *barroca*, siguiendo la distinción acuñada por Wölfflin, que examinaremos con más detalle en el nivel interpretativo del análisis.

HABITABILIDAD

Según el grado de abstracción de la imagen, será más o menos fácil que el espacio pueda ser habitable por el espectador. La habitabilidad hace referencia al tipo de implicación que la representación fotográfica promueve en la operación de lectura de la imagen. De este modo, hablaremos de mayor o menor habitabilidad en función de la identificación o el distanciamiento, como fuerzas centrípeta y centrífuga, que el espacio sugiera al espectador. Volveremos sobre estos conceptos con más detalle en el siguiente apartado, en concreto en el epígrafe dedicado al estudio de la enunciación.

La caracterización de un espacio como espacio simbólico se produce cuando la representación fotográfica se aleja de la vocación indicial de la fotografía, en tanto que huella de lo real, como diría Dubois.

Santos Zunzunegui¹² señala, a propósito de la fotografía de paisaje, que un paisaje será indicial "cuando predomine en él su dimensión constatativa", mientras que un paisaje fotográfico será considerado "simbolista o simbólico", "en la medida en que lo fundamental de su estrategia significativa ponga lo visible al servicio de lo no visible" (p. 145).

Si en algunos fotógrafos como David Kinsey o Timothy O'Sullivan la fotografía de paisaje tiene un valor testimonial, en Ansel Adams todo el trabajo parece dirigirse "hacia la construcción de una visión sustancialmente estética del mundo y de las cosas". En Adams la poética indicialista es reemplazada "por un trabajado juego lumínico que tiende puentes entre la cascada, el río y el arco iris, construyendo una dramática sensibilidad emotiva ante la luz". (p. 152)

En efecto, el espacio simbólico del que venimos hablando podría considerarse como un espacio subjetivo, en términos estrictamente semánticos. El reconocimiento de una poética simbólica es algo que dependerá del sujeto que realice el análisis, ya que en la operación de lectura lo que irrumpe también es la propia experiencia subjetiva del intérprete.

PUESTA EN ESCENA

El dispositivo fotográfico no puede ser entendido como un mero agente reproductor sino como un medio

¹² ZUNZUNEGUI, Santos (1994): "Las formas del paisaje. Para una cartografía de la foto de paisaje" en *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

ralidad, tiempo simbólico, tiempo subjetivo y secuencialidad/narratividad de la imagen.

diseñado para producir determinados efectos, esto es, *la impresión de realidad* entre otros. En este sentido, la imagen fotográfica no es ajena a una acción deliberada de enunciación textual, a una puesta en escena que destila una ideología concreta y que un análisis no puede obviar.

Este aspecto está íntimamente ligado al de la articulación del punto de vista que examinaremos con detalle en el próximo apartado.

OTROS

Este espacio queda reservado para la inclusión de otros conceptos que pudieran estar relacionados con el nivel compositivo del análisis de la fotografía. Queda abierto *ad libitum* del analista o estudiosos de la imagen.

COMENTARIOS

Al término del examen de los distintos conceptos que conforman el estudio del espacio de la representación de la imagen, es conveniente realizar una síntesis de los aspectos más relevantes.

TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN

Como ocurre con el espacio, el tiempo de una imagen es siempre una modelización de lo real. En el caso de la fotografía, debemos recordar que, más o menos explícitamente, la temporalidad está profundamente ligada a la propia naturaleza del medio fotográfico. Toda fotografía supone un "corte" del continuo temporal, una selección interesada de un momento esencial que, según los casos, puede expresar desde la singularidad de un instante a narrarnos incluso un complejo relato, con una temporalidad más o menos dilatada.

En tanto que elemento estructural de la imagen, la temporalidad se construye a través de la articulación de una serie de elementos, como nos recuerda Villafañe. Entre otros podemos citar el propio formato y escala de la imagen, el ritmo, las direcciones de lectura de la fotografía o el tipo de representación seleccionado, como la composición en perspectiva.

En el campo de la fotografía, el control del parámetro técnico de la velocidad de obturación es el que posibilita la construcción de la dimensión temporal de la imagen.

INSTANTANEIDAD

La instantaneidad hace referencia a cómo la fotografía constituye siempre la representación y captación de una pequeña fracción de tiempo del continuo temporal. Cartier-Bresson hablaba del "instante decisivo", al referirse a la importancia del momento de la captura fotográfica, en el que es congelado un instante de valor trascendental. La elección y consecución de ese instante no es fruto de la casualidad, sino que implica una actitud, predisposición y preparación especiales del fotógrafo.

Algunos autores como Santos Zunzunegui (1994), a propósito del género paisaje, hablan también de la puntualidad como categoría aspectual de la temporalidad que se define como ausencia de duración, aunque con un sentido distinto al de Cartier-Bresson. Las fotografías de Timothy O'Sullivan y Robert Adams apuntan a la misma categoría aspectual: la puntualidad como ausencia de duración. Las fotos de O'Sullivan muestran dos variantes en acto: la terminatividad ("se ha llegado hasta aquí en la exploración") y la incoatividad ("comienza la toma de posesión del territorio"). La puntualidad, en algunas fotografías de paisaje como las de Robert Adams, se concretaría "en términos exclusivos de terminatividad", mostrando cómo en sus fotos "algo ha sucedido" (p. 169). La tarea del fotógrafo ya no es aquí captar el instante decisivo [Cartier-Bresson], sino "testimoniar el final de toda utopía acerca de la naturaleza" (p. 169). En estos casos analizados por Zunzunegui, los paisajes fotográficos basados en la idea de puntualidad (discontinuidad) remitirían al sistema de representación clásico.

En otros casos, el congelado del tiempo constituye, simplemente, una estrategia para provocar un potente efecto de extrañamiento en el espectador, como sucede con Philippe Halsman, y su famoso retrato de Dalí. En general, esta categoría se opondría a la idea de tiempo como duración.

DURACIÓN

La representación de una duración del tiempo es, paradójicamente, otra opción discursiva del texto fotográfico. Las fotografías realizadas a baja velocidad nos ofrecen vistas muy peculiares del mundo que nos rodea, sobre todo cuando se emplean prolongados tiempos de exposición. El barrido es asimismo otra técnica que permite transmitir esta idea de duración, sumada a la idea de movimiento, ya que consiste en la realización de una fotografía a media o baja velocidad siguiendo el movimiento de un sujeto u objeto. Este tipo de vistas producen en el espectador un efecto de extrañamiento y, en

ocasiones, una representación espectacular del mundo. En ocasiones, la presencia de relojes, calendarios y otros objetos, la lectura secuencial de la fotografía o la presencia de una imagen que forma parte de una serie de fotografías (Duane Michals) son elementos que remiten a la idea de tiempo como duración, en cuyas imágenes se aprecia la presencia de marcas temporales.

Para Santos Zunzunegui, "las poéticas fotográficas de la obra de Ansel Adams y Edward Weston pertenecen al territorio de la duratividad, en el que tiene lugar la producción de un efecto tensivo de expansión de la duración". Se trata de un tiempo indeterminado, indefinido, "dando lugar a una especie de estado *estacionario* que se constituye en una *duratividad continua*, en la que la naturaleza parece autofundarse", en el caso de Ansel Adams. En el de Weston, "el micropaisaje se instala más allá de cualquier tiempo". La duratividad parecería ser el resultado "de una *larga duración geológica*, responsable de un paciente trabajo mucho tiempo antes clausurado" (p. 169).

En estos casos analizados por Zunzunegui, los paisajes fotográficos basados en la idea de duratividad (*continuidad*) remitirían al **sistema de representación barroco**.

ATEMPORALIDAD

El término atemporalidad es utilizado, con frecuencia, como sinónimo de la duratividad, es decir, de la concepción y representación del tiempo como duración. Hemos querido diferenciar este parámetro para tratar de dar cuenta de aquellos casos en los que la fotografía no presenta ningún tipo de marcas temporales. En realidad, cabría decir que no es posible que un texto fotográfico carezca de marcas textuales, ya que en tanto que vista toda fotografía se debe inscribir en el continuum temporal, aunque constituya sólo una breve porción de éste.

No obstante, pensamos que hay infinitud de fotografías, en géneros como la fotografía publicitaria o la fotografía industrial, en las que se produce una deliberada ocultación de las marcas temporales. Con frecuencia, este efecto discursivo viene motivado por el peso del sistema representacional clásico, en el que el borrado de las huellas enunciativas es un principio seguido fielmente, dirigido a potenciar la ilusión de realidad.

TIEMPO SIMBOLICO

El reconocimiento de la existencia de un tiempo simbólico en la imagen se produce cuando la representación fotográfica se aleja de la vocación indicial de la fotografía, en tanto que huella de lo real, como diría Dubois.

Siguiendo con la exposición de Zunzunegui en su análisis de la fotografía de paisaje, señala: "Lo que define primordialmente esta poética simbolista de Ansel Adams se encuentra en el hecho de que sus imágenes apuntan en dirección de algo diferente de lo que dan a ver, remiten a una realidad que existe más allá de lo propiamente representado" (1994, p. 160). Zunzunegui nos recuerda las palabras de Argan cuando habla de la "poética de lo absoluto": lo que vemos no es más que un fragmento de la realidad; pensamos que antes y después de ese fragmento es infinita la extensión del espacio y del tiempo (...) saltamos más allá de lo visto y lo visible (...) Lo que vemos pierde todo su interés (...); lo que no vemos, su infinitud despierta la angustia de nuestra propia finitud" [G. C. Argan: *El arte moderno 1770-1970*, Valencia: Fernando Torres Editor, 1975, p. 11]. Esto le lleva a señalar que nos hallamos ante la representación de lo sublime kantiano, donde "lo sublime consiste sólo en la relación en la cual lo sensible, en la representación de la naturaleza, es juzgado como propio para un uso suprasensible del mismo" [Immanuel Kant: *Crítica del juicio*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, p. 170] (p. 161). La naturaleza que muestra Ansel Adams es una naturaleza prístina, primigenia, que cabe conectar con el mito americano del viaje hacia el oeste.

En caso de composiciones fotográficas abstractas, donde no es posible identificar motivos figurativos, como sucede con las fotografías de Alfred Stieglitz en su serie Equivalencias, imágenes de cielos con nubes casi inidentificables, se puede hablar igualmente de la manifestación de un tiempo simbólico, cuya poética descansa en el onirismo de la representación. Nos hallamos ante un tipo de temporalidad para cuyo desciframiento es imprescindible la actividad del intérprete.

TIEMPO SUBJETIVO

En efecto, el tiempo simbólico del que venimos hablando podría considerarse como un tiempo subjetivo, en términos estrictamente semánticos. El reconocimiento de una poética simbólica es algo que dependerá del sujeto que realice el análisis.

No obstante, en ocasiones se puede considerar que el tiempo representado en una fotografía adquiere una dimensión particularmente subjetiva para el analista, difícilmente descodificable para otros

El nivel interpretativo

La metodología de análisis que proponemos se cierra con el estudio del *nivel interpretativo* de la imagen. A diferencia de otras propuestas metodológicas, nuestro análisis pone el acento en el estudio de los *modos de articulación del punto de vista*. En efecto, es frecuente encontrar análisis icónicos que ignoran el problema de la enunciación. Cualquier fotografía, en la medida en que representa una selección de la realidad, un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, presupone la existencia de una mirada enunciativa. El examen de esta cuestión tiene consecuencias muy notables para conocer la *ideología implícita* de la imagen, y la *visión de mundo* que transmite. En este sentido, se propone una batería de conceptos sobre los que reflexionar, desde el punto de vista físico, la actitud de los personajes, la presencia o ausencia de calificadores y marcas textuales, la transparencia enunciativa, los mecanismos enunciativos (identificación vs. distanciamiento), hasta el examen de las *relaciones intertextuales* que la imagen fotográfica promueve.

La interpretación global del texto fotográfico, de carácter fundamentalmente subjetiva, como hemos visto, contempla la posibilidad de reconocer la presencia de oposiciones que se establecen en el interior del encuadre, la existencia de significados a los que pueden remitir las formas, colores, texturas, iluminación, etc.; cómo se construye la actualización y focalización del texto fotográfico, a través del examen de la articulación del punto de vista y los modos de representación del espacio y el tiempo; qué tipos de relaciones y oposiciones intertextuales (relaciones con otros textos audiovisuales) se pueden reconocer, así como una valoración crítica de la imagen (cuando proceda).

En este nivel interpretativo es recomendable seguir el llamado «principio de parsimonia», que consiste en la elección de la hipótesis interpretativa más sencilla entre las múltiples que puedan surgir, como proclaman algunos filósofos de la ciencia como Cohen o Nagel. Se dice que «una hipótesis es más sencilla que otra si el número de tipos de elementos independientes es menor en la primera que en la segunda» (Arnheim, 1979: 75). Se trata de ofrecer una lectura crítica de la imagen

4. NIVEL INTERPRETATIVO

La metodología de análisis que proponemos se cierra con el estudio del **nivel interpretativo** de la imagen. A diferencia de otras propuestas metodológicas, nuestro análisis pone el acento en el estudio de los *modos de articulación del punto de vista*. En efecto, es frecuente encontrar análisis icónicos que ignoran el problema de la enunciación. Cualquier fotografía, en la medida en que representa una selección de la realidad, un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, presupone la existencia de una mirada enunciativa. El examen de esta cuestión tiene consecuencias muy notables para conocer la *ideología implícita* de la imagen, y la *visión de mundo* que transmite. En este sentido, se propone una batería de conceptos sobre los que reflexionar, desde el punto de vista físico, la actitud de los personajes, la presencia o ausencia de calificadores y marcas textuales, la transparencia enunciativa, los mecanismos enunciativos (identificación vs. distanciamiento), hasta el examen de las *relaciones intertextuales* que la imagen fotográfica promueve. El análisis de la fotografía finaliza con una *interpretación global del texto fotográfico*, de carácter subjetivo, que persigue la articulación de los aspectos analizados en la construcción de una lectura fundamentada, así como es el momento de realizar, si se estima oportuno, una valoración crítica sobre la calidad de la imagen estudiada.

Como ya lo hemos expresado anteriormente, nos sentimos en deuda con los planteamientos de la **semiótica textual**, que tratamos de complementar con la consideración de otros aspectos como el estudio de las condiciones de producción (instancia autorial; contexto social, económico, político, cultural y estético), la tecnología o las condiciones de recepción de la imagen fotográfica (dónde se exhibe la fotografía, a qué público estaba dirigida, etc.). En la base de esta aproximación se sitúa la consideración de la fotografía como **lenguaje**, desde un punto de vista más operativo que ontológico (Eco, 1977; Zunzunegui, 1988, 1994).

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

PUNTO DE VISTA FÍSICO

Hemos visto cómo el encuadre de una fotografía es resultado de la selección de un espacio y tiempo dados. Todo encuadre responde a un punto de vista, corresponde a un determinada manera de mirar, y ello implica una relación entre elementos materiales e inmateriales, presentes y ausentes en la propia representación.

La descripción del punto de vista físico consiste en el examen de los parámetros que rigen desde donde ha sido realizada la fotografía, si la fotografía está tomada a la altura de los ojos del sujeto fotográfico, en picado, en contrapicado, o desde otras posiciones. La elección de la altura de la toma, la angulación de la cámaras, suele connotar un peculiar modo de "relación de poder" entre la representación y la instancia enunciativa, que determina la articulación del punto de vista.

También es conveniente hacer referencia a la existencia de basculamiento del encuadre, lo que constituye un modo de distorsionar la representación.

ACTITUD DE LOS PERSONAJES

La actitud de los personajes puede revelar ironía, sarcasmo, exaltación de determinados sentimientos, desafío, violencia, etc., y promover en el espectador cierto tipo de emociones. Estas actitudes pueden ser estudiadas a partir del examen de la puesta en escena y de la pose de los actantes de la fotografía. El examen de las miradas de los personajes es otro aspecto que nos puede dar bastantes pistas sobre las

desde una visión de totalidad, para lo cual habrá de hacerse una síntesis de los aspectos tratados más relevantes, aunque bajo una o varias perspectivas que relacionen las diferentes hipótesis enunciadas durante el

análisis. Para ello, se exponen muy brevemente algunos conceptos que pueden surgir a lo largo de los análisis de las imágenes fotográficas, como las nociones de ambigüedad, autorreflexividad, «*mise en abîme*», representación clásica, representación barroca, los conceptos de manierismo y de neobarroco, estos últimos empleados como categorías «metahistóricas» en el análisis.

actitudes de los personajes. En ocasiones estas miradas constituyen una interpelación directa del espectador (generalmente en contracampo), o hacia otros personajes del campo visual. Por otro lado, las miradas pueden dirigirse hacia el fuera de campo, lo que subraya su importancia. Es obvio que el estudio de este parámetro no está exento de la carga subjetiva del analista, ya que estas actitudes pueden ser a menudo muy ambiguas.

CALIFICADORES

En este subapartado, se propone el estudio de los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa. Estos calificadores nos informan del grado de integración del sujeto fotográfico con su entorno, y del grado de proximidad o alejamiento que la instancia enunciativa promueve en el espectador de la fotografía.

TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD

Ya se ha hecho referencia al hecho de que, con frecuencia, numerosas puestas en escena fotográficas, basadas en la concepción indicial de la fotografía, siguen el principio del borrado de las huellas enunciativas que, precisamente, alientan su confusión con el referente, con la propia realidad. El medio fotográfico ha sido calificado históricamente como un arte menor, precisamente a causa de su consideración como dispositivo que no implica un trabajo sobre la forma y la realidad. El sistema representacional fotográfico dominante (que podríamos denominar "clásico") elimina toda huella de la existencia del propio dispositivo, a través de la sutura y borrado de toda pista que apunte hacia éste. El cierre de la significación y la linealidad de la lectura son otros rasgos característicos del modo de representación clásico, aplicables, asimismo, al ámbito de la fotografía.

En ocasiones, la fractura del principio de transparencia enunciativa o de borrado de las huellas enunciativas es conseguido mediante la presencia de numerosos elementos expresivos o de técnicas compositivas que crean una artificiosidad, poniendo en jaque la verosimilitud de la puesta en escena que, por ser muy marcada, rompe la verosimilitud de la representación. Muchas de las fotografías analizadas (que forman parte del banco de fotografías ITACA-UJI, y que se pueden consultar en la dirección www.analisisfotografia.uji.es) son ejemplos de esta modalidad discursiva.

MARCAS TEXTUALES

Como afirma Santos Zunzunegui¹⁴, el enunciador se definiría como la presencia del autor en el propio texto visual, que no debe confundirse con el autor empírico. La tensión entre líneas, dominantes cromáticas, la co-presencia de centros de interés o focos de atención en la imagen, la tensión entre formas geométricas (triángulo-rectángulos), la presencia de composiciones simétricas o irregulares, la compleja organización interna de la composición fotográfica, junto a otros elementos, son algunas marcas textuales que nos informan de la presencia del enunciador en la imagen. Hablamos, pues, de marcas que se pueden reconocer en la propia morfología de la imagen, que tienen relaciones de tipo indicial, icónica, simbólica o puramente referencial.

El enunciatorio es un sujeto también propiamente textual que no puede confundirse con la categoría del receptor o espectador físico. Es a través del análisis que podemos reconocer la presencia de ambos. Como explica Zunzunegui (1988, pp. 82-83), "la presencia del observador es reconstruible y, por tanto, visible, incluso en los casos en que se nos trata de ocultar sus huellas, a través de dos actividades discursivas esenciales":

-la aspectualización: consiste en la operación de ubicar un conjunto de categorías aspectuales (acción, tiempo y espacio) que revelan la presencia implícita de un sujeto-observador;

-la focalización: "permite aprehender mediante un 'punto de vista' mediador el conjunto del relato", es decir, se refiere, en nuestro caso, al "cómo" es mostrado el motivo fotográfico.

MIRADAS DE LOS PERSONAJES

En determinados géneros, como la fotografía social y la fotografía de prensa, la presencia del fotógrafo es sistemáticamente ocultada mediante la no mostración de la mirada de los personajes hacia la cámara. La fotografía obtenida muestra una acción, situación, relaciones de fuerza, etc., que tiene como efecto un mayor realismo que hemos de vincular con el efecto discursivo de la impresión de realidad.

La mirada hacia la cámara del personaje protagonista constituye una interpelación directa, desafiante, al espectador de la imagen. Se trata de una mirada que, en ocasiones, subraya la presencia del dispositivo técnico que hace posible la propia representación fotográfica, lo que rompe el verosímil fotográfico.

¹⁴ ZUNZUNEGUI, Santos (1988): *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Como ya lo hemos expresado anteriormente, nos sentimos en deuda con los planteamientos de la semiótica textual, que tratamos de complementar con la consideración de otros aspectos como el estudio de las condiciones de producción (instancia autorial, contexto social, económico, político, cultural y estético), la tecnología o las condiciones de recepción de la imagen fotográfica (dónde se exhibe la fotografía, a qué público está dirigida, etc.). En la base de esta aproximación se sitúa la consideración de la fotografía como *lenguaje*, desde un punto de vista más operativo que ontológico (Eco, 1977; Zunzunegui, 1988, 1994).

No queremos finalizar la exposición de nuestra metodología de análisis, sin olvidar que el *placer visual* es un factor clave en la recepción de las imágenes. Cabría añadir que la propia actividad analítica no está exenta de placer, ya que entender (o creer entender) el sentido oculto (o sentidos ocultos) en el mensaje fotográfico es una actividad que también proporciona satisfacción. Un sentimiento placentero que parece estar causado por el hecho de que se ha alcanzado el éxito de la empresa analítica.

Coincidimos con Roche (1982:12) cuando señala que, a la hora de analizar una fotografía, «la pregunta sin duda ya no es ¿qué nos plantea una foto?, ni ¿qué es lo que puede hacer un filósofo con una foto?... sino más bien, ¿con qué puede tener algo que ver una fotografía, una vez sacada?». Una pregunta que hemos tratado de responder, lo mejor que hemos podido, con la propuesta de la presente metodología de análisis de la imagen fotográfica.

LA UTILIZACIÓN DE LA PROPUESTA METODOLÓGICA DE ANÁLISIS

Como investigadores de la comunicación con un afán por aplicar el máximo rigor científico (no *rigor mortis*) y honestidad posible a nuestra investigación, hemos creído necesario explicitar los presupuestos epistemológicos de partida en nuestra propuesta analítica. Es por ello que esta propuesta incluye la descripción detallada de los diferentes conceptos e ítems contemplados. Este particular diccionario (o «idio-

lecto») que ofrecemos es, a su vez, un *metalenguaje* del que damos cuenta extensamente, sin llegar a ser demasiado exhaustivos, ya que para ello nada mejor que acudir a las fuentes originales de las que partimos para nuestra exposición. Tampoco dejamos de reconocer que los conceptos tratados son, en muchos casos, muy polémicos, algo que no se nos debe pasar por alto.

La metodología de análisis que acabamos de presentar no pretende convertirse en una suerte de «rejilla» a aplicar mecánicamente al estudio de los textos fotográficos. Conscientes de que podríamos caer en una suerte de *fetichismo del método*, no queremos perder de vista la permanente provisionalidad en la que debe moverse cualquier metodología de análisis.

Por otra parte, la propuesta que hemos realizado surge de un «mestizaje», bastante productivo, de otras metodologías ya existentes. Sería una presunción intolerable pretender desarrollar, a estas alturas, una metodología de trabajo «inédita», como si tamaña empresa fuese posible después de todo lo que se ha escrito sobre el análisis de la imagen. Incluso en el caso de metodologías poco satisfactorias, como las orientaciones biográfica –que suele verse atrapada por la problemática de intencionalidad–, el historicismo o la perspectiva sociológica –a menudo demasiado preocupadas por los aspectos «colaterales» que trascienden la materialidad del texto a analizar–, siempre aportan informaciones y planteamientos que merecerían ser integrados en un modelo más amplio.

Por lo tanto, nuestra pretensión con la página *web* que hemos habilitado es facilitar, en lo posible, la tarea de quienes se enfrentan al análisis de un texto fotográfico. No debe olvidarse en ningún momento que nuestra propuesta metodológica *es de naturaleza orientativa y provisional*, conscientes de los peligros teleologistas, deterministas o positivistas a los que puede conducir una concepción demasiado rígida de la lectura de un texto audiovisual.

LA CONTINUIDAD DE LA INVESTIGACIÓN

Nuestra satisfacción será plena si confirmamos que la herramienta desarrollada conoce la difusión necesaria y merece el interés de la comunidad académica y científica del ámbito de las ciencias de la comunicación, pero también de otros niveles educativos y culturales no universitarios.

Nuestra intención es actualizar cada año los contenidos de la página *web*, incorporando nuevos registros y análisis completos para enriquecer, a nuestro entender, este valioso recurso.

Un problema que, sin duda, estará en la mente de todos es el de los derechos de autor, es decir, cómo se puede responder ante posibles quejas y reclamaciones que pudieran proceder de los titulares de los derechos de las imágenes que utilizamos en la página *web*. Para ello, debemos remitirnos al propio texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, en cuyo artículo 32 del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril (BOE número 97, de 22 de abril) con las modificaciones dadas al mismo por la Ley 5/1998 de 6 de marzo (BOE número 57, de 7 de marzo) y la Ley 1/2000 de 7 de enero (BOE número 7 de 8 de enero), se dice lo siguiente:

Es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras obras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico, fotográfico, figurativo o análogo, siempre que se trata de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.

Creemos que la formulación de la Ley de Propiedad Intelectual es meridianamente clara para nuestros propósitos, y diluye el conflicto que podría plantearse en el ámbito de los derechos de autor.

Con el fin de garantizar una mayor difusión de nuestra propuesta de trabajo, esperamos en pocos meses poder ofrecer las versiones traducidas al inglés y francés de la página *web*, lo que nos permitirá entrar en contacto con investigadores del mundo anglosajón.

Finalmente, debemos hacer referencia a la puesta en marcha de un nuevo proyecto de investigación, dirigido por quien presenta esta ponencia, que propone un desarrollo similar a éste aplicado al campo del análisis de la imagen cinematográfica. Este proyecto ha sido aprobado hace pocas semanas por el Ministerio de Educación y Ciencia, en el marco de la convocatoria de proyectos de I+D+i, y lleva por título «Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recursos expresivos y narrativos en el discurso fílmico», y es para el periodo 2004-2007.

El objetivo de este proyecto de investigación es la creación de un extenso catálogo, lo más completo posible, de los recursos expresivos y narrativos empleados en el medio cinematográfico. En primer lugar, se trata de identificar y definir cada uno de los recursos o técnicas expresivas y narrativas, así como los mecanismos de producción de sentido que los generan, lo que implica una dimensión fundamental de reflexión teórica a la hora de conceptualizar el cine como lenguaje. En segundo lugar, la creación del catálogo se complementará con la recopilación de fragmentos de películas, desde el cine de los orígenes a la actualidad, que serán integrados en una base de datos que incluirá los propios fragmentos, sus análisis, fichas técnicas y artísticas de cada uno de los films, glosarios, etc. Tal soporte relacional será producido en formato hipermedia, en DVD y también será accesible por Internet para facilitar al máximo su utilización por docentes, estudiantes y público en general, de nivel universitario o no, contemplando en cualquier caso las máximas posibilidades de interactividad a fin de que se constituya como plataforma colectiva en constante enriquecimiento. El corpus será seleccionado de la historia del cine mundial, si bien se hará un énfasis especial en la del cine español. Finalmente, la reflexión en torno a los códigos se verá completada por otra simultánea sobre las características y métodos del análisis fílmico, sobre el que se llevarán a cabo propuestas concretas, a su vez profusamente ejemplificadas, que también formarán parte de la base de datos.

De este modo, tanto el proyecto de investigación sobre metodología de análisis de la imagen fotográfica, ya finalizado, como el nuevo

que ahora comenzamos sobre el estudio de los recursos expresivos y narrativos en cine, forman parte de un trabajo investigador más amplio, a largo plazo, relacionado y comprometido con la alfabetización audiovisual, que es necesario emprender en la era de la imagen que nos ha tocado vivir.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, Rudolf (1979): *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma.
- BARTHES, Roland (1992): «El mensaje fotográfico» en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós (1ª Edición: 1961).
- (1990): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- BETTETINI, Gianfranco (1977): *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili.
- COSTA, Joan (1977): *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Fontanella.
- (1988): *L'expressivitat de la imatge fotogràfica. Una aproximació fenomenològica al llenguatge de la fotografia*, Barcelona, Centre d'Investigació de la Comunicació de la Generalitat de Catalunya.
- DUBOIS, Philippe (1986): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós (1ª Edición: 1983).
- ECO, Umberto (1977): «El campo semiótico» en *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen.
- (1990): *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- EDER, Josef Maria (1972): *History of Photography*, New York, Dover Publications (1ª Edición en alemán, de 1890).
- FREUND, Gisèle (1983): *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili (1ª Edición: 1974).
- LAGUILLO, Manolo (1995): «El problema de la referencialidad» en *¿Por qué fotografiar? Escritos de circunstancias 1982-1994*, Murcia, Ediciones Mestizo.
- LACAN, Ernest (1986): *Esquisses photographiques. A propos de l'exposition universelle et de la guerre d'orient*, París, Ed. JEAN MICHEL PLACE, Colection Resurgences (1ª Edición: 1856).
- LEDO ANDION, Margarita (1995): *Documentalismo fotográfico contemporáneo. Da inocencia á lucidez*, Vigo, Edicions Xerais de Galicia.
- LEMAGNY, Jean-Claude & ROUILLE, André (dirs.) (1988): *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca.

- ROCHE, Denis (1982): *La disparition del lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*, París, Edicions de l'Etoile.
- ROUILLE, André (1981): «Pour une histoire sociale de la photographie de XIX siècle» en *Les cahiers de la photographie*, 3, París.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1990): *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra (1ª Edición: 1987).
- SONTAG, Susan (1981): *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa (1ª Edición: 1973).
- SUSPERREGUI, José Manuel (1988): *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- TAUSK, Petr (1978): *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona, Gustavo Gili (1ª Edición: 1977).
- VILLAFANE, Justo (1988): *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide.
- VILLAFANE, Justo y MÍNGUEZ, Norberto (1995): *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid, Pirámide.
- ZUMALDE, Imanol (2002): «La cuadratura del círculo o cómo interpretar la interpretación» en *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca-Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay-Generalitat Valenciana.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1988): «La imagen fotográfica» en *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra y Universidad del País Vasco.
- (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra.