

“Una propuesta metodológica para el análisis de la imagen fotográfica”¹

Dr. Javier Marzal Felici
Dr. Francisco Javier Gómez Tarín
Universitat Jaume I
Javier.Marzal@uji.es
fgomez@fis.uji.es

1. INTRODUCCIÓN.

La presente comunicación 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 Castellón², 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 al estudio de la imagen fotográfica y a la generación de recursos educativos, centrados de forma exclusiva en este soporte comunicativo.

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.
- Digitalización de textos fotográficos, gráficos, etc., susceptibles de formar parte de la base de dato relacional, mediante su publicación en una página web de la Universidad Jaume I.

¹ Este texto ha sido realizado bajo el auspicio del Proyecto de investigación *Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recurso expresivos y narrativos en el discurso filmico*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, código 04I355.01/1.

² El proyecto de investigación citado fue financiado por la Convocatoria de Proyectos de Investigación BANCAJA-UJI de la Universidad 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.

Pero la principal novedad de la propuesta consiste en presentar los resultados de la investigación en formato hipertexto, con lo que se consigue integrar diferentes *media* (fotografía, texto, sonido) en un único entorno. Más allá del uso del lenguaje hipertexto 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 relacional 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**.

2.LOS RIESGOS DEL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA.

En nuestra opinión, y frente 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 Bettetini³ (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

³ Aunque el texto de Bettetini *Producción significativa y puesta en escena* 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.

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 audiovisuales, 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 de la imagen.
- En segundo lugar, existe un peligro evidente de la actividad analítica, como Umberto Eco 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”⁴. 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 están dominados por este idealismo crítico, de corte romántico, basado en la “*intentio auctoris*”, demasiado extendida incluso en la actualidad⁵.

⁴ ECO, Umberto (1990): *Los límites de la interpretación* Barcelona: Lumen, p. 357.

⁵ Recomendamos en especial la lectura del lúcido y brillante texto de Imanol Zumalde “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, 2002, p. 19.

- Finalmente, otro riesgo muy notable en el trabajo de análisis de la imagen es de signo contrario: el de la *deriva interpretativa* que nos 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 de que parecería que el objeto estudiado carece de sentido, puesto que todo es interpretable *ad nauseam*. Susan Sontag⁶ 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 *derivas* 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, y el *horizonte*

⁶ SONTAG, Susan (1996): *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.

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.

3. 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, 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 60 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, y 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 Datos Generales Parámetros Técnicos Datos Biográficos y Críticos	17 (9) (6) (2)
MORFOLÓGICO Descripción del motivo Elementos Morfológicos	11 (1) (10)
COMPOSITIVO Sistema Compositivo Espacio de la Representación Tiempo de la representación	23 (10) (7) (6)
INTERPRETATIVO Articulación del Punto de Vista Interpretación Global del Texto	9 (8) (1)

3.1. 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 inevitable 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 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 de un análisis.

BANCO DE DATOS ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA	
	
1. NIVEL CONTEXTUAL	
DATOS GENERALES	
TÍTULO	"Arnold Knupp, Essen (Alemania Occidental), 1963"
AUTOR	ARNOLD NEWMAN
NACIONALIDAD	ESTADOS UNIDOS
AÑO	1963
PROCEDENCIA	Catálogo <i>Los grandes fotógrafos: Arnold Newman</i> , Vol. 9, Barcelona, Ediciones Orbis, 1968. Colección dirigida por Juan Manuel Prado. Comité científico de la colección: Romeo Martínez y Ben Campbell.
IMAGEN	Retrato
GENERO	No procede
GENERO 2	No procede
GENERO 3	No procede
MOVIMIENTO	No procede
PARAMETROS TÉCNICOS	
BIT/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 formador de cámara (órbita, 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, Arnold Knupp, fue un empresario alemán que colaboró estrechamente con el régimen nazi, por lo que estuvo encarcelado hasta 1961. 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 1916 en Nueva York. Estudios de arte en la Escuela Superior de Miami Beach, entre 1934-1938. 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 <i>Harper's Bazaar</i> , <i>Fortune</i> , <i>New York Times</i> , <i>Nikolay</i> y <i>Life</i> . En 1961 gana el premio de la <i>Photokina</i> en Colonia. Entre 1951 y 1956 realiza una serie de fotografías publicitarias para el <i>New York Times</i> . Retrata a varios futuros presidentes de los Estados Unidos, en 1953, en un trabajo titulado "El senado norteamericano" para la revista <i>Nikolay</i> . En 1959 realiza retratos de los candidatos presidenciales Nixon, Eisenhower y Kennedy para la revista <i>Life</i> , y retreta a artistas como Picasso, Braque y Dubuffet. En 1957 Neuman 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 Jerusalén. 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 Polaroid 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 poetas, 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 hendidura 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 ambiente, 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 "bodo 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 cínico cuando el único contenido reconocible es la figura o el rostro del personaje fotografiado. Un retrato artístico puede abarcar la captación de un 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 elaborativos, de decorados complejos. Los retratos de Julia Margaret Cameron captan con maestría la "primadía de la fisionomía", como también sucede con otras obras de Nadar, Richard Avedon o Robert Rappheortpe. 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 huda como la imponente nave industrial que se abre detrás de Arnold Knupp, la deslumbrante luminosidad de la lámpara que pende sobre la cabeza de Jean Cocteau, la triple pared desdoblada sobre la que se recorta el perfil de Jean Dubuffet, el cielo impreciso que se extiende sobre Edward Hopper, la oscuridad solemne en los retratos de Georges Rouault, los ligeros dibujos semejantes a notas musicales que hay a espaldas de la pintura Kleezeitler (...) no son sólo suaves elementos decorativos (...) sino sobre todo detalles esenciales para definir simbólicamente el ser del sujeto. Todos los factores del retrato (...) contribuyen a que se trasluzca de una manera casi mística lo que es el sujeto" (p. 7). Un requisito necesario para hacer un buen retrato es la habilidad del fotógrafo para entender al sujeto fotografiado, vendió más allá de su simple fisionomía, mediante la movilización de "indicios que permitan al espectador acceder a la personalidad interior del sujeto" (p. 8). Sobieszek cita una palabras del crítico francés Francis Wey, cuando disertaba sobre una teatral estética del retrato: "el parecido no es una reproducción mecánica, sino una interpretación que traduce para los ojos la imagen de un objeto, de modo que el espíritu lo imagine con la ayuda de la memoria". Y añade: "No hay que	

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 fijar o “anclar” el sentido de la fotografía, desde la perspectiva de la instancia del autor empírico. Otros datos como el **autor**, su **nacionalidad** o el **año de producción** de la fotografía son otras informaciones necesarias. También es conveniente explicitar la **procedencia de la imagen**, de un libro, catálogo o documento electrónico de donde hemos obtenido esa imagen. 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, un aspecto 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 fotografía es en **blanco y negro** o en **color**. En ocasiones, otros datos como el **formato** original de la imagen (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 relativa facilidad, o bien está disponible en el propio catálogo o donde se ha publicado la fotografía).

Dr. Javier Manuel Felici		Dr. Javier Manuel 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 a posteriori. En blanco y negro , se pueden emplear técnicas de virado 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 dominante fría (azulada) o cálida (amarillenta) . En el caso de la fotografía en color, las calidades del color (tipo de dominante, saturación, etc.) pueden variar según el tipo de película o la técnica de revelado utilizadas. En otros casos, nos podemos hallar ante una fotografía que puede ser en blanco y negro y en color , simultáneamente, si se ha coloreado algún elemento o parte de la imagen. En todos los casos, la técnica empleada –fotográfica o digital– no tiene por qué alterar sustancialmente el trabajo analítico de la imagen. Se trata, a más, de incorporar la información pertinente, cuando ésta esté disponible.	OBJETIVO	Esta información, cuando está disponible, nos permite conocer si ha sido empleado un teleobjetivo , un gran angular , un objetivo normal , un objetivo ojo de pez , 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.
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 imágenes son de grandes dimensiones (como sucede con muchas fotografías de Witkin o Chris Killip) o cuando éstas tienen una dimensiones muy reducidas (como ocurre con las secuencias de fotografía de Duane Michals , 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 2.35:1, etc. En fotografía se habla de formatos como el paso universal (negativo de 24x36mm), el formato medio (puede ser cuadrado, 3:3 , o ligeramente rectangular 6x4.5 cm , 6x7cm) y el gran formato (9x12cm , 13x18cm , 20x25cm). 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.	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 iluminación natural o artificial , de flash o continua , ya que esto tiene importantes consecuencias en la producción fotográfica. En ocasiones nos podemos hallar ante virados , potenciaciones , postexposiciones , imagen negativa , utilización de filtros fotográficos (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.
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 cámara de paso universal (Hete Turner , Ernst Haas) que con una cámara de gran formato (Arpad Adams), 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 (Robert Frank , Dorothea Lange , Robert Doisneau) que una cámara técnica de gran formato (Arnold Newman , Nicholas Nixon). En este último caso, el sujeto fotografiado está condicionado, de forma muy notable, por la presencia del dispositivo técnico. El 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 gesto o expresión concreta , tan importante en el campo del fotoperiodismo) o la búsqueda de una atemporalidad del retratado (que persigue captar las calidades subjetivas o “esencias” del sujeto fotográfico).	DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS	
SOPORTE	En ocasiones, se puede disponer de información sobre el tipo de formato fotográfico empleado como paso universal , 35 mm , 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 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.	HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR 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 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 autor <i>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.	

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* 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 *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.

3.2. 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 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 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 casi imposible delimitar donde termina uno y empieza el otro.

Dr. Javier Marmol Felici

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 empezian 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 lutoquedia 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 gestálticas 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 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 casi 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.

Dr. Javier Marmol Felici

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

PUNTO

Como han señalado estudiosos como Dondis, Kandinsky o Villafañe¹, 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 fotográfica o de "pixels" (picture elements) en la fotografía digital. Cabe matizar que mientras que el grano fotográfico posee volumen, se distribuye irregularmente sobre la superficie de la película y tiene una forma irregular, el píxel es ortogonal o cuadrado (según los tipos), carece de volumen y se distribuye de forma geométrica sobre la superficie del chip.

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 **grado de figuración** o de mayor **abstracción** de una fotografía, hasta el punto de tener importantes consecuencias a la hora de juzgar una imagen como más "centrípetas" o "centrífugas" respecto al observador. La **mayor presencia del grano fotográfico** 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 **textura pictórica**. En otras ocasiones, la **no manifestación del grano de la imagen** puede relacionarse con una mayor verosimilitud de la representación fotográfica, cuando se persigue un efecto de realidad en la construcción de la imagen.

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 **centros de interés en una fotografía** o **focos de atención**, que pueden coincidir o no con los **puntos de fuga** 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.

De manera general, se acepta que **cuando el punto coincide con el centro geométrico de la imagen**, nos hallamos ante una composición estática.

Si **el punto coincide con los ejes diagonales de la imagen** (generalmente cuadrada o rectangular), nos hallaremos ante una composición en la que el punto contribuye a incrementar la fuerza tensional de la composición.

En otras ocasiones, **el punto no coincide** 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.

Finalmente, **la existencia de dos o más puntos** puede propiciar la creación de vectores de dirección de lectura en la imagen, lo que multiplica la fuerza dinámica y tensional de la composición.

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.

LÍNEA

Morfológicamente, la línea es definida como una sucesión de puntos que, por su naturaleza, transmite energía, es **generadora de movimiento**. Entre las funciones plásticas que puede desempeñar la línea, podemos señalar las siguientes, a partir de la exposición del profesor Justo Villafañe (1987, 1995):

- La línea constituye un elemento formal que **permite separar** los diferentes planos, formas y objetos presentes en una composición determinada (recordemos que la **línea de contorno** es el elemento que permite distinguir una figura de un fondo perceptivo –*ley de la figura-fondo*–, como señala la teoría de la gestal).
- La línea es un elemento clave para **dotar de volumen** 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.

Por otra parte, las **líneas horizontales, verticales u oblicuas** pueden dotar de peculiares significaciones a la imagen, connotando respectivamente materialismo, espiritualidad o dinamismo.

Las **líneas curvas** presentes en una composición suelen transmitir movimiento y dinamismo frente a la

¹ LUNELLI, U. A. (1979): *La sintaxis de la imagen. Introducción al análisis visual*. Barcelona: Gustavo Gili / Comunicación Visual; KANDINSKY, W. (1974): *Punto, línea y plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Barral; VILAFANE, Justo (1988): *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide; VILAFANE, Justo y MINGUEZ, Norberto (1995): *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide.

Se trata de comenzar con una descripción formal de la imagen, tratando de deducir cual(es) ha 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.

3.3. 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* (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 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.

<p style="text-align: center;">3. NIVEL COMPOSITIVO</p> <p>Nuestro modelo de análisis continua, en tercer lugar, con el estudio del <i>nivel compositivo</i>. Siguiendo con la <i>metáfora del lenguaje</i>, se trata a estas alturas de examinar cómo se relacionan los elementos anteriores desde un punto de vista <i>sintáctico</i>, conformando una <i>estructura</i> interna en la imagen. Esta estructura tiene para nosotros un valor estrictamente operativo, no ontológico, ya que no se halla oculto tras la superficie del texto. Por razones de economía en el análisis, hemos optado por incluir en este nivel los llamados <i>elementos escalares</i> (perspectiva, profundidad, proporción) y los <i>elementos dinámicos</i> (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 <i>espacio</i> y el <i>tiempo de la representación</i>, 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 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.</p> <p style="text-align: center;">SISTEMA SINÁCTICO O COMPOSITIVO</p> <p>Como nos recuerda Villafañe, es necesario hacer una serie de precisiones respecto a la naturaleza de la composición (Villafañe, 1987, p. 177 y ss.):</p> <p>“Los objetivos de la composición plástica y los factores que la rigen son independientes del grado de conciencia de la imagen” (p. 178), es decir, se puede hablar de la existencia de una serie de reglas o pautas compositivas que rigen la simplicidad compositiva, con independencia del grado de figuración o abstracción de dicha composición.</p> <p>Como nos ha enseñado la Gestalt y la psicología de la percepción, el sistema perceptivo humano detecta algunos aspectos de la percepción del orden visual en una imagen, como sucede con la visión de la profundidad en una fotografía.</p> <p>La simplicidad no es un ideal para que una imagen sea completa, como sucede con numerosas composiciones simétricas y regulares. La complejidad viene dada por la diversidad de relaciones plásticas que los elementos de la imagen forman entre sí (p. 179).</p> <p>Los elementos icónicos de una composición no pueden ser ordenados siguiendo una escala de valor, ya que la distribución de pesos no es más que una referencia a las direcciones de fuerza de la imagen. Asimismo, no es posible que estos elementos icónicos tengan valores estéticos de significación, ya que siempre dependan de sus relaciones plásticas y de numerosos factores contextuales (p. 180-181).</p> <p>Todos los elementos icónicos tienen la misma influencia plástica (p. 180), aunque esto no significa que en esta imagen podamos reconocer una mayor o menor importancia de cada uno de estos elementos compositivos. Lo fundamental es 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 lograr una visión holista, totalizadora, en el estudio de los elementos compositivos.</p> <p>PERSPECTIVA</p> <p>En la creación de la <i>perspectiva</i> juega un papel fundamental la intención de los fines de composición y la ausencia de “tonalidad” en la percepción de las formas (Villafañe, 1979, p. 38). Las formas <i>retangularizantes</i>, por ejemplo, son percibidas como oblicuas, que sugieren los gradientes de tamaño, ya que al estar en la línea del horizonte la perspectiva representada. En realidad, estos objetos que aparecen en perspectiva están deformados, por ejemplo cuando se emplea un gran angular, muy efecto de distorsión los objetos visuales que aparecen oblicuos y con una volumetría peculiar. De dicho efecto gradientes perceptivos son responsables de la construcción del espacio tridimensional. Este problema se definió como “la ocurrencia o desplazamiento gradual de alguna cualidad perceptiva en el tiempo” (Averbach, 1973, p. 204). La intención de la profundidad de campo, en fotografía y</p>	<p>comparación, se consigue mediante la utilización de <i>gradientes angulares</i> y <i>gradientes de longitud</i>. En perspectiva la utilización de una línea vertical por el ángulo del f.c.a., que representan los fotógrafos <i>David Lauder</i> y <i>Richard Avedon</i>, entre otros. El empleo de <i>gradientes</i> puede producir el efecto contrario: la <i>total ausencia de profundidad de campo</i>.</p> <p>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 entropización de la mirada del hombre del sistema de representación religioso. Como ha sido estudiado por gran profundidad por Irvin Panofsky, 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 espectador. Esta relación, aunque simplificada por su extrema brevedad, es suficiente para el estudio de elementos morfológicos, y la propia estructura compositiva de la imagen. Es por eso que hemos considerado conveniente distinguir un apartado que hemos denominado “el espacio de la representación”, y que hemos ubicado dentro del nivel compositivo de nuestra metodología de análisis, precisamente por su naturaleza estructural, como correspondiente al sistema compositivo o método <i>estructuralista</i> de la construcción de la imagen.</p> <p>TIEMPO</p> <p>Como indica el profesor Villafañe, el <i>tiempo</i> es un elemento dinámico, cuya naturaleza debe relacionarse con la experiencia de temporalidad en la percepción de una imagen. El precisamente este valor relativo entre elementos lo que nos lleva a analizar este concepto en el presente nivel compositivo, en la medida que el ritmo constituye un parámetro estructural.</p> <p>Debemos nos jugar 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 otorga a la imagen de regularidad y cohesión. No obstante, la regularidad y la cohesión son aspectos compositivos que restan de actividad y dinamismo a la imagen. Si ésta de una composición, por el contrario, es una noción de mayor calidad y refiere a una conceptualización armónica de la imagen, en la que la idea de repetición es esencial (Para Villafañe (1977, p. 154), en todo ritmo visual se dan dos componentes: por un lado, la periodicidad, lo que implica la creación de elementos que se repiten y por otro, la entropización, que podría entenderse como el modo de organización de esas estructuras repetidas en la composición.</p> <p>En este caso, cuando se da una repetición de unidades dinámicas entre sí por su forma o significado se habla de la presencia de <i>armonías</i>.</p> <p>En definitiva, hablamos ante un concepto muy difícil de definir, habitualmente empleado en el campo de la música. Del mismo modo que en una composición musical los elementos son elementos dinámicos para definir el ritmo de una melodía, en una composición visual los espacios vacíos o icónicos son <i>temperamentos</i> para permitir la existencia de una estructura <i>rítmica</i>.</p> <p>TENSION</p> <p>La <i>tensión</i>, en último, es una 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 <i>equilibrio dinámico</i>.</p> <p>Para no agotar planes que pueden contribuir a amar una tensión visual, podemos destacar los siguientes:</p> <p>La línea pueden en algunos casos ser decisivas para crear de tensión a la composición, cuando estas aparecen moviéndose. En fotografía, el tiempo, fotográfico o la captación de objetos en movimiento con una <i>luz variable</i> de vibración son técnicas que se sirven de la utilización de la línea como elemento dinámico, que imparte tensión a la imagen. En el mismo sentido se habla de la presencia de líneas oblicuas. Las formas geométricas regulares, como el triángulo, el círculo o el cuadrado, son menos dinámicas que las formas irregulares. Cuanto más oblicua es la línea, mayor tensión y dinámica que la composición. No obstante, cabe recordar que el triángulo es una forma más tensiva y dinámica que el círculo.</p> <p>La representación de los elementos en <i>perspectiva</i> o la presencia de <i>gradientes angulares</i> en el modo de regular los elementos en el interior del espacio visible y a su vez también al observar “<i>el contexto de la línea</i>” o <i>el sistema compositivo</i> es también responsable de la creación de tensión compositiva.</p> <p style="text-align: right;"><small>* PANOFSKY, Irvin (1977) La perspectiva como Arte plástica. Barcelona: Turquet.</small></p>
--	---

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 (rel. 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.

<p>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 continuo espacial, una selección que, consciente o inconscientemente, siempre responde a los intereses del fotógrafo. En el espacio de la representación, en tanto que dimensión coadyuvante y estructural, es el que hace lugar al despliegue de los elementos plásticos y las técnicas compositivas que hemos examinado hasta el momento. La intención de un polígrafo dedicado al examen del espacio de la representación no debe ayudar a definir cómo es el espacio que contempla el espectador, sino cómo se representa y cómo se construye el espacio de la imagen. En el campo de la fotografía, el control del parámetro técnico de la abertura del diafragma y la época técnica por el fotógrafo posibilita la construcción de la dimensión espacial de la imagen.</p> <p>CAMPO / FUERA DE CAMPO Como señala Philippe Dubois¹¹, todo acto fotográfico implica "una toma de vista o de mirada en la imagen", es decir, un "corte de tiempo-espacio" (...) la imagen-acto fotográfico, insombrado, define, fija, introduce, abre, dirige la dimensión captada sólo en un instante. Esencialmente, de la misma manera, traza una línea, abre, cierra, dirige, cierra una porción de extensión. La foto aparece así, en el sentido fuerte, como una aparición y singular de espacio-tiempo, su tiempo contenido 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 ha de construirse. El espacio fotográfico es un espacio a tomar, una relación y situación que opera en sí misma, de otra forma, más allá de toda intención o de todo efecto de composición, el fotógrafo de entrada, cada vez, mira lo visible. Cada vez, cada toma es fundamentalmente un golpe de hecho que releva un trozo de real y excluye, rechaza, desajusta el entorno (el fuera-de-campo, el fuera-de-campo...). Sin duda, toda la violencia (y la desprecisión) del acto fotográfico reside en la acción de este golpe de real" (p. 140). Como se señaló, el <i>campo fotográfico</i> 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 construcción y representación del campo fotográfico implican sus significaciones pueden ser muy variables. La representación fotográfica dominante, que podemos relacionar con el <i>paradigma de representación</i> actual, se caracteriza por ofrecer un campo visual fragmentado, pero que otorga, al mismo tiempo, su naturaleza discursiva, mediante un lenguaje de las huellas enmascaradas para que el espectador perciba la naturaleza artificial de la construcción visual. El <i>paradigma clásico</i> se basa en la construcción de una impresión de realidad, más asegurada aún que en otros medios audiovisuales como el cine o el video.En el caso de fuera de campo y la ausencia son elementos estructurales en una representación o lectura de la representación fotográfica, como sucede en el campo de la representación pictórica.</p> <p>ABIERTO / CERRADO Este par de conceptos no sólo se refiere a la dimensión física o material de la representación. La representación de un <i>espacio abierto</i> tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que este tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fricción que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los <i>espacios cerrados</i>. Estamos hablando, también, de los efectos metafóricos que supone la representación de uno u otro tipo de espacio. Recordemos que en estos efectos siempre el sujeto y análisis de los espacios complejos.</p>	<p>demarcación que este tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fricción que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los <i>espacios cerrados</i>. Estamos hablando, también, de los efectos metafóricos que supone la representación de uno u otro tipo de espacio.</p> <p>CONCRETO / ABSTRACTO Este par de conceptos no sólo se refiere a la dimensión física o material de la representación. La representación de un <i>espacio concreto</i> tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que este tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fricción que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los <i>espacios abstractos</i>. Estamos hablando, también, de los efectos metafóricos que supone la representación de uno u otro tipo de espacio.</p> <p>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 <i>representación plana</i> del espacio se corresponde con una mirada más sencilla y normalizada como el observador, o sea, con la <i>representación en profundidad</i>, más cercana a la configuración plástica barroca, siguiendo la distinción acuñada por Umberto Eco, examinaremos con más detalle en el nivel interpretativo del análisis.</p> <p>HABITABILIDAD Según el grado de abstracción de la imagen, será más o menos fácil que el espacio pueda ser habitado por el espectador. La <i>habitabilidad</i> tiene referencia al tipo de impresión 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 fueron centras y distinguió que el espacio sugiere al espectador. Múltiples roles estos conceptos con más detalle en el apartado siguiente, en concreto en el apartado dedicado al estudio de la enunciación. La construcción de un espacio como <i>espacio habitable</i> se produce cuando la representación fotográfica se aleja de la vocación inicial de la fotografía, en tanto que huella de lo real, como dice Dubois. Carlos Zúñiga¹² señala, a propósito de la fotografía de paisaje, que un paisaje será individual "cuando predominan en él su dimensión connotativa", mientras que un paisaje fotográfico será considerado "genérico o simbólico", en la medida en que lo fundamenta su estructura significativa propia lo visible al nivel de lo no visible" (p. 146). En algunos fotógrafos, como el caso de Robert Adams y Timothy O'Sullivan la fotografía de paisaje tiene un valor testimonial, en <i>Abuelo Adams</i> todo el trabajo parece dirigirse hacia la construcción de una visión humanamente optimista de la naturaleza, en tanto que el trabajo de O'Sullivan, en cambio, muestra una profunda preocupación por el trabajo que juega un rol crítico que tiene que ver con la causalidad, el fin y el inicio, constituyendo una dramática sensibilidad ante la luz" (p. 162). En efecto, el espacio simbólico del que venimos hablando podría considerarse como un espacio subjetivo, en términos estrictamente semióticos. El reconocimiento de una política simbólica es algo que depende del sujeto que realiza el análisis, ya que en la operación de lectura lo que siempre también es la propia experiencia subjetiva del intérprete.</p> <p>TIEMPO EN ESCENA El dispositivo fotográfico no puede ser entendido como un mero agente reproductor sino como un medio diseñado para producir determinados efectos, esto es, la inversión de realidad entre otros. En este sentido, la imagen fotográfica es en sí misma una acción habilitada de enunciación textual, es una <i>enunciación</i> que desfiló una ideología concreta y que un análisis no puede olvidar. Valencia Ferrando Tomez Gómez (1975, p. 11): "Es la eleva a señalar que nos hallamos ante la propia experiencia subjetiva del intérprete."</p> <p>NOTAS Este espacio queda reservado para la inclusión de los datos conceptuales que pudieran estar relacionados con el nivel compositivo del análisis de la fotografía. Queda abierto al libre albedrío del analista o estudiante de la imagen.</p> <p>CONTRIBUTORES ¹¹ DUBOIS, Philippe (1987) <i>El arte fotográfico. De la representación a la creación</i>. Barcelona: Paidós. (1ª edición: 1982). ¹² GÓMEZ TOMEZ, Ferrando Tomez. <i>El paisaje como discurso. Elipsis y formas de saqueo en el libro del abuelo Adams</i>. Tesis doctoral publicada en la página web http://www.bv.uva.es/~710141/01141045/04/. Valencia: Tesis de Publicación de la Universitat de València, 2003.</p>
---	--

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, la ficha contempla la inclusión de conceptos como instantaneidad, duración, atemporalidad, tiempo simbólico, tiempo subjetivo y secuencialidad / narratividad de la imagen.

<p>Al interior 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.</p> <p>TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN Como ocurre con el espacio, el tiempo de una imagen siempre es 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 instantánea de un momento esencial que, según los casos, puede expresar desde la singularidad de un instante a narrativas incluso un complejo relato, con una temporalidad más o menos dilatada. En tanto que elemento estructural de la imagen, la temporalidad se conforma a través de la animación de una serie de elementos, como nos recuerda Valparaíso. 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.</p> <p>INSTANTANEIDAD La instantaneidad hace referencia a cómo la fotografía constituye siempre la representación y captación de una pequeña fracción de tiempo del continuo temporal. Carlos Zúñiga¹¹ hablaba del "Instante fotográfico" al referirse a la importancia del momento, "la captura fotográfica, en que es congelado un instante de valor trascendental. La elección y consecución de que instante no es fruto de la casualidad, sino que implica una actitud, predisposición y preparación especiales del fotógrafo. El instante es, asimismo, como nos recuerda Carlos Zúñiga¹², a propósito del paisaje, "habla también de la pluralidad como categoría esencial de la temporalidad que se define como ausencia de duración, porque con un sentido distinto al de Carlos Breton. Las fotografías de Timothy O'Sullivan y Robert Adams¹³ apuntan a la misma categoría esencial: la <i>instantaneidad</i> como ausencia de duración. Las fotos de O'Sullivan muestran dos variantes en acto: la instantaneidad ("Se ha llegado hasta aquí en la exploración") y la <i>instantaneidad</i> (Conoce la forma de protección del tiempo). En el caso de Robert Adams, se concretaría "en términos exclusivos de instantaneidad", mostrando cómo en sus fotos "algo ha sucedido" (p. 160). La toma del fotógrafo va no es aquí captar el instante decisivo (Carlos Breton), sino "testimoniar el final de toda época acerca de la naturaleza" (p. 161). En estos casos analizados por Zúñiga, los paisajes fotográficos basados en la idea de pluralidad (o secuencialidad) remiten al sistema de representación icónico.</p> <p>En otros casos, el congelado del tiempo constituye, simplemente, una estrategia para provocar un efecto de acercamiento en el espectador, como sucede con Dubois. En el caso de Zúñiga, esta categoría se opone a la idea de tiempo como duración.</p> <p>DURACIÓN La representación de una <i>duración del tiempo</i> es, paradójicamente, otra opción discursiva del texto fotográfico. Las fotografías realizadas a <i>larga exposición</i> nos ofrecen vistas muy peculiares del mundo que nos rodea, sobre todo cuando se trata de tiempos de exposición. El <i>largo</i> es, asimismo, una idea técnica que permite transmitir esta idea de duración, mediante la idea de <i>profundidad</i>, ya que consiste en la realización de una fotografía a media o alta velocidad dejando el movimiento de un sujeto u objeto. Este tipo de vistas producen en el espectador un efecto de extralimitación y, en ocasiones, una representación de <i>duración del tiempo</i>. En el caso de Robert Adams, se trata de un calendario y otros objetos. La lectura secuencial de la fotografía o la presencia de una imagen que forma parte de una serie de fotografías (<i>Open House</i>) con elementos que remiten a la idea de tiempo como duración, en otras imágenes se refiere a series temporales. Por Carlos Zúñiga¹⁴, las películas fotográficas de la obra de <i>Robert Adams</i> y <i>Timothy O'Sullivan</i> pertenecen al territorio de la <i>duración</i>, en el que tiene lugar la producción de un efecto narrativo de expansión de la duración" se trata de un tiempo indeterminado, indefinido, "donde surge una especie de estado intermedio que se construye en una dimensión icónica, en la que la naturaleza misma profundiza", en el caso de Robert Adams. En el caso de O'Sullivan, "el tiempo se instala más allá de cualquier tiempo". La <i>duración</i> parecería ser el resultado "de una larga duración geológica, responsable de un paisaje tiempo mucho tiempo antes observado" (p. 161). En estos casos analizados por Zúñiga, los paisajes fotográficos basados en la idea de duración (o secuencialidad) remiten al sistema de representación icónico.</p> <p>ATEMPORALIDAD</p>	<p>El tiempo atemporalidad es utilizado, con frecuencia, como sinónimo de la <i>duración</i>, es decir, de la concepción y representación del tiempo como duración. Hemos querido distinguir este parámetro para tener en cuenta de aquellos casos en los que la fotografía presenta algún tipo de marcas temporales. En realidad, cabría decir que no es posible que un texto fotográfico carezca de marcas temporales, ya que en tanto que una fotografía se debe inscribir en el continuo temporal, aunque constituya sólo una breve porción de este. No obstante, pensamos que hay un tipo de representación, en concreto como la <i>fotografía pública</i> y la <i>fotografía icónica</i>, en los que se produce una dilatación o ausencia de las marcas temporales. Con frecuencia, este efecto disruptivo viene motivado por el peso del sistema representacional clásico, en el que el borroso de las huellas enmascaradas es un principio estético fundamental, dirigido a potenciar la acción de la mirada.</p> <p>TIEMPO SIMBÓLICO El reconocimiento de la existencia de <i>tiempo simbólico</i> en la imagen se produce cuando la representación fotográfica se aleja de la vocación inicial de la fotografía, en tanto que huella de lo real, como dice Dubois. Según el grado de abstracción de la imagen, será más o menos fácil que el espacio pueda ser habitado por el espectador. La <i>habitabilidad</i> tiene referencia al tipo de impresión 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 fueron centras y distinguió que el espacio sugiere al espectador. Múltiples roles estos conceptos con más detalle en el apartado siguiente, en concreto en el apartado dedicado al estudio de la enunciación. La construcción de un espacio como <i>espacio habitable</i> se produce cuando la representación fotográfica se aleja de la vocación inicial de la fotografía, en tanto que huella de lo real, como dice Dubois. Carlos Zúñiga¹² señala, a propósito de la fotografía de paisaje, que un paisaje será individual "cuando predominan en él su dimensión connotativa", mientras que un paisaje fotográfico será considerado "genérico o simbólico", en la medida en que lo fundamenta su estructura significativa propia lo visible al nivel de lo no visible" (p. 146). En algunos fotógrafos, como el caso de Robert Adams y Timothy O'Sullivan la fotografía de paisaje tiene un valor testimonial, en <i>Abuelo Adams</i> todo el trabajo parece dirigirse hacia la construcción de una visión humanamente optimista de la naturaleza, en tanto que el trabajo de O'Sullivan, en cambio, muestra una profunda preocupación por el trabajo que juega un rol crítico que tiene que ver con la causalidad, el fin y el inicio, constituyendo una dramática sensibilidad ante la luz" (p. 162). En efecto, el espacio simbólico del que venimos hablando podría considerarse como un espacio subjetivo, en términos estrictamente semióticos. El reconocimiento de una política simbólica es algo que depende del sujeto que realiza el análisis, ya que en la operación de lectura lo que siempre también es la propia experiencia subjetiva del intérprete.</p> <p>TIEMPO SUBJETIVO En efecto, el tiempo simbólico del que venimos hablando podría considerarse como un tiempo subjetivo, en términos estrictamente semióticos. El reconocimiento de una política simbólica es algo que depende del sujeto que realiza el análisis. No obstante, en ocasiones se puede considerar que el tiempo representado en una fotografía adquiere una dimensión particularmente subjetiva para el analista, especialmente desorientada para otros intérpretes. El concepto de <i>tiempo subjetivo</i> podría ser relacionado con la presencia de <i>tiempo habitable</i> en la imagen, el <i>tiempo</i> se define por construcción al estudiar. En este caso, habitualmente tan variado, a veces (pero, por desgracia, raramente) se define más allá de "tiempo que se vive" (p. 60-62). De este modo, el análisis de la imagen fotográfica puede ser trasladado al ámbito de una <i>realidad subjetiva</i>, en donde los intérpretes y el lector se relacionan entre sí. Por supuesto, esta idea y también la idea de <i>tiempo subjetivo</i> se relacionan al grado de la <i>habitabilidad</i>, tanto en términos de <i>tiempo</i>, como en términos de <i>tiempo subjetivo</i>, que supone una suspensión del <i>tiempo</i> temporal, también o sobre todo, en la operación de lectura, porque lo que siempre es el tiempo subjetivo.</p> <p>¹¹ ZÚÑIGA, Carlos (1994) "Las formas del paisaje. Para una cartografía de la imagen de paisaje en el paisaje de la forma. Ejercicio de análisis de la imagen Madrid: Cátedra.</p> <p>¹² ZÚÑIGA, Carlos (1994) "Las formas del paisaje. Para una cartografía de la imagen de paisaje en el paisaje de la forma. Ejercicio de análisis de la imagen Madrid: Cátedra.</p> <p>¹³ BARNEIS, Roland (1980) <i>La cámara lenta. Más allá de la fotografía</i>. Barcelona: Paidós. (1ª edición: 1980).</p>
--	--

3.4. 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.

<p style="text-align: center;">4. NIVEL INTERPRETATIVO</p> <p>La metodología de análisis que proponemos se cierra con el estudio del <i>nivel interpretativo</i> de la imagen. A diferencia de otras propuestas metodológicas, nuestro análisis pone el acento en el estudio de los <i>modos de articulación del punto de vista</i>. 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 <i>ideología implícita</i> de la imagen, y la <i>visión de mundo</i> 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 <i>relaciones intertextuales</i> que la imagen fotográfica promueve. El análisis de la fotografía finaliza con una <i>interpretación global del texto fotográfico</i>, 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.</p> <p>Como ya lo hemos expresado anteriormente, nos sentimos en deuda con los planteamientos de la <i>semiótica textual</i>, 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 <i>lenguaje</i>, desde un punto de vista más operativo que ontológico (Eco, 1977; Zunzunegui, 1989, 1994).</p> <p style="text-align: center;">ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA</p> <p>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 una determinada manera de mirar, y ello implica una relación entre elementos materiales e inmateriales, presentes y ausentes en la propia representación.</p> <p>La descomposición del <i>punto de vista físico</i> consiste en el examen de los parámetros que rigen desde donde ha sido realizada la fotografía, si la fotografía está tomada a la <i>altura de los ojos</i> del sujeto fotográfico, en <i>plano</i>, en <i>contraplano</i>, o desde otras <i>posiciones</i>. La elección de la altura de la toma, la angulación de la cámara, suele constituir un peculiar modo de "relación de poder" entre la representación y la instancia enunciativa, que determina la articulación del punto de vista.</p> <p>También es conveniente hacer referencia a la existencia de <i>bascamiento</i> del encuadre, lo que constituye un modo de distorsionar la representación.</p> <p>ACTITUD DE LOS PERSONAJES La <i>actitud de los personajes</i> 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 <i>puesta en escena</i> y de la <i>pose</i> de los actores de la fotografía. El examen de las <i>miradas de los personajes</i> es otro aspecto que nos puede dar bastantes pistas sobre las actitudes de los personajes. En ocasiones estas miradas constituyen una <i>interrelación</i> directa del espectador (generalmente en <i>contraplano</i>), o hacia otros personajes del campo visual. Por otro lado, las miradas pueden dirigirse hacia el <i>fuera de campo</i>, lo que subraya su importancia.</p>	<p>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.</p> <p>CALIFICADORES En este subapartado, se propone el estudio de los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa. Estos <i>calificadores</i> 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.</p> <p>TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD Ya se ha hecho referencia al hecho de que, con frecuencia, numerosas puestas en escena fotográficas, basadas en la concepción inicial de la fotografía, siguen el principio del <i>borrado de las huellas enunciativas</i> que, precisamente, allentan su confusión con el referente, con la propia realidad. El medio fotográfico ha sido considerado 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 "básico") 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.</p> <p>En ocasiones, la <i>fractura del principio de transparencia enunciativa</i> o de borrado de las huellas enunciativas es conseguido mediante la presencia de numerosos elementos expresivos o de técnicas compositivas que crean una artificialidad, 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-LUI, y que se pueden consultar en la dirección www.analisisfotografia.uja.es) son ejemplos de esta modalidad discursiva.</p> <p>MARCAS TEXTUALES Como afirma Santos Zunzunegui¹¹, el <i>enunciador</i> se define 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 asimétricas 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 enunciator en la imagen. Hablamos, pues, de marcas que se pueden reconocer en la propia morfología de la imagen, que tienen relaciones de tipo icónico, icónica o simbólica.</p> <p>El <i>enunciador</i>, 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":</p> <ul style="list-style-type: none">-la <i>espectacularización</i>: 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 <i>focalización</i>: "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. <p>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 <i>no mostración de la mirada de los personajes</i> 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 <i>mirada hacia la cámara</i> del personaje protagonista constituye una interpretación directa, desafiante, al espectador de la imagen. Se trata de una mirada que, en ocasiones, subraya la presencia del dispositivo icónico que hace posible la propia representación fotográfica, lo que rompe el verosimilitud fotográfico.</p> <p>En géneros como el <i>retro</i>, es habitual que la pose del sujeto fotografiado incluya la mirada hacia la cámara.</p> <p>ENUNCIACION La fotografía no es, pues, sólo una imagen sino, sobre todo, el resultado de un hacer y de un saber-hacer; es un verdadero acto icónico, es decir, debe entenderse como un trabajo en acción. En este</p>
--	---

¹¹ ZUNZUNEGUI, Santos (1988): *Rever la imagen*. Madrid: Cátedra.

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 aspectualización 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”⁷. Se trata de ofrecer una lectura crítica de la imagen 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.

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).

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

⁷ ARNHEIM, Rudolf (1979): *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma, p. 75.

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 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?»»⁸. 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.

4.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 “idiolecto”) que ofrecemos es, a su vez, un *metalenguaje* del que damos cuenta extensamente, sin que 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 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

⁸ Denis ROCHE (1982): *La disparition del lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*. Paris: Editions de l'Etoile, p. 12.

–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.

5.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 (B.O.E. número 97, de 22 de Abril) con las modificaciones dadas al mismo por la Ley 5/1998 de 6 de Marzo (B.O.E. número 57, de 7 de Marzo) y la Ley 1/2000 de 7 de Enero (B.O.E. número 7 de 8 de Enero), cuyo texto 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 a nivel de derechos de autor.

Con el fin de garantizar una mayor difusión de nuestra propuesta de trabajo, esperamos en pocos meses poder ofrecer la versión traducida al inglés 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 filmico”**, y es para el periodo 2004-2007.

El objetivo del presente 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 filmico,

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 proyecto que ahora comenzamos sobre el estudio de los recursos expresivos y narrativos en cine, forman parte de un amplio proyecto relacionado y comprometido con la alfabetización audiovisual, que es necesario combatir en la era de la imagen que nos ha tocado vivir.

Referencias bibliográficas:

- 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).
- BARTHES, Roland (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.
- COSTA, Joan (1988): *L’expressivitat de la imatge fotográfica. 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.
- ECO, Umberto (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*, Paris, Ed. Jean Michel Place, Colection Resurgences (1ª Edición: 1856).
- LEDO ANDION, Margarita (1995): *Documentalismo fotográfico contemporáneo. Da inocencia á lucidez*, Vigo, Edicións 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*, Paris, Edicions de l'Etoile.
- ROUILLE, André (1981): "Pour une histoire sociale de la photographie de XIX siècle" en *Les cahiers de la photographie*, nº 3, Paris.
- 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).
- VILLAFAÑE, Justo (1988): *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide, 1988.
- VILLAFAÑE, Justo y MINGUEZ, 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.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.