



PROPUESTA DE MODELO DE ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DESCRIPCIÓN DE CONCEPTOS CONTEMPLADOS

Nuestra propuesta¹ se formula para el análisis del campo de la fotografía artística, ya que es el tipo de imágenes que 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*”.

En el análisis de una fotografía se puede distinguir una serie de distintos niveles, desde la estricta materialidad de la obra, y su relación con el contexto histórico-cultural, hasta un nivel interpretativo.

1. NIVEL CONTEXTUAL

El primer problema al que nos enfrentamos es la constatación de que el investigador siempre proyecta sobre la imagen una carga importante de prejuicios y sus propias convicciones, gustos y preferencias. Asumamos, pues, este condicionamiento inevitable y tratemos de corregir, en la medida de lo posible, este factor distorsionante del análisis. Por ello, nuestro método propone 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.

DATOS GENERALES

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 esta no sea la circunstancia más favorable para llevarlo a cabo.

¹ La presente propuesta de análisis de la imagen fotográfica se completa con la preparación de una base de datos de fotografías, que incluye unos 900 registros, cada uno con una breve ficha técnica, y una selección de 30 fotografías analizadas siguiendo la metodología de trabajo que hemos expuesto. El trabajo de investigación, realizado entre los años 2001-2004, está 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, Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad, la coordinación del Dr. Javier Marzal Felici, Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad, y el Grupo de Investigación “ITACA-UJI” (Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual). Todo el material puede ser consultado en la página web www.analisisfotografia.uji.es, y ha sido presentado en el I Congreso de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales, dedicado en esta edición a “El análisis de la imagen fotográfica”, celebrado en Castellón los días 13, 14 y 15 de octubre de 2004.

TÍTULO	<p>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. En ocasiones, el título no aporta gran cosa al análisis de la fotografía. En otros casos, por el contrario, el pie de foto es un elemento fundamental para esclarecer el sentido de la imagen, aunque sea sólo parcialmente, ya que se trata de una información que forma parte del objeto de análisis. Con frecuencia, las fotografías de Duane Michals, por poner un ejemplo palmario, van acompañadas de pies de foto que constituyen una profusa reflexión del sentido de la imagen desde la instancia autorial.</p> <p>En cualquier caso, debemos estar prevenidos ante las reflexiones realizadas por el autor empírico de la fotografía, ya que casi siempre el análisis textual permite llegar mucho más lejos en profundidad significativa que lo que el autor físico pueda decir sobre su propia obra. No debemos olvidar que la producción y la recepción son procesos de naturaleza radicalmente distinta.</p>
AUTOR	<p>Estas informaciones son importantes, porque fijan la autoría de la imagen, la nacionalidad del fotógrafo y el año de producción de la fotografía, lo que nos permitirá situarla geográfica e históricamente. En ocasiones, esta información puede ser suficiente para relacionar la fotografía con el conjunto de la obra del autor, si éste es conocido por nosotros, o con otras producciones plásticas y audiovisuales del periodo y del país en el que cabe contextualizar la imagen que nos disponemos a analizar. El conocimiento previo del autor y de su obra es importante para posibilitar el reconocimiento de rasgos de estilo o “estilemas” característicos de éste. No obstante, es muy frecuente no disponer de este tipo de informaciones. Estamos rodeados por miles de imágenes de las que ignoramos su autoría o la época en que fueron realizadas, lo que no debe ser un obstáculo para su análisis.</p>
NACIONALIDAD	
AÑO	
PROCEDENCIA IMAGEN	<p>También es conveniente explicitar la procedencia de la imagen, de un libro, catálogo o documento electrónico de donde la hemos obtenido. No es lo mismo valorar una fotografía reproducida en un catálogo, cuya calidad puede ser mejor o peor que el original fotográfico, con sus dimensiones y cualidades plenas.</p>
GÉNERO	<p>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. Como hemos visto, 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, fotografía industrial, fotografía publicitaria, etc. Muchas fotografías participan simultáneamente de varias categorías genéricas, sobre todo cuando algunas de estas (como la fotografía “artística”, “social” o “publicitaria”) son extremadamente ambiguas: por ello, hemos previsto la distinción de 3 casillas diferentes, con el fin de poder ubicar una misma imagen en varias categorías genéricas simultáneamente, cuando proceda.</p>
GÉNERO 2	
GÉNERO 3	
MOVIMIENTO	<p>En algunos casos, es posible incluso poder situar al autor de la fotografía en una determinada corriente o movimiento artístico, escuela fotográfica, etc., cuyo conocimiento puede ser de gran utilidad para el análisis textual de la fotografía. En ocasiones, la escuela, movimiento o escuela artística tiene un programa estético, cuyo conocimiento resultará muy útil.</p>



PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	<p>La fotografía a analizar puede ser en blanco y negro o en color, o bien puede haber sido coloreada <i>a posteriori</i>. En blanco y negro, se pueden emplear técnicas de <i>virado</i> 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 cualidades del color (tipo de dominante, saturación, etc.) pueden variar según el tipo de película o la técnica de revelado utilizados. En otros casos, nos podemos hallar ante una fotografía que puede ser en 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 porqué alterar sustancialmente el trabajo analítico de la imagen. Se trataría, pues, de incorporar la información pertinente, cuando ésta esté disponible.</p>
FORMATO	<p>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.</p> <p>Por otro lado, el formato es una noción técnica que nos permite describir, de forma objetiva, el tipo de proporción o “ratio” que presentan los lados de la imagen. De este modo, en cine se habla de formatos como el 1.33:1 (formato de televisión convencional 4:3), el 1.85:1 (formato de TV panorámico 16:9), el 2,33:1, etc. En fotografía se habla de formatos como el paso universal (negativo de 24X36mm), el formato medio (puede ser cuadrado, 6X6, 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.</p>
CÁMARA	<p>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 (Pete Turner, Ernst Haas) que con una cámara de gran formato (Ansel 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. La temporalidad de la fotografía se ve alterada notablemente si se ha utilizado uno u otro tipo de cámara, ya que no es lo mismo la captación del instante fotográfico (que recoge un gesto o expresión concreto, tan importante en el campo del fotoperiodismo) o la búsqueda de una atemporalidad del retratado (que persigue captar las cualidades subjetivas o “esencias” del sujeto fotografiado).</p>
SOPORTE	<p>En ocasiones, se puede disponer de información sobre el tipo de formato fotográfico empleado como <i>paso universal</i> o <i>35 mm</i>, <i>formato medio</i>, <i>gran formato</i>, <i>fotografía digital</i> –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.</p>



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.
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 , solarizaciones , posterizaciones , 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.

DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS

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 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. En este sentido, debemos "estar en guardia" ante la falacia de la noción tradicional de autor", en absoluto depositario del sentido de sus textos.



2. NIVEL MORFOLÓGICO

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

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO

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



ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

PUNTO

Como han señalado estudiosos como Dondis, Kandinsky o Villafañe², el punto es el elemento visual más simple, ya que desde el punto de vista de la construcción de la imagen, una fotografía está formada por grano fotográfico, más o menos visible, en el caso de la fotografía fotoquímica o de "pixels" (*picture elements*) en la fotografía digital. Cabría matizar que mientras que el grano fotoquímico posee volumen, se distribuye irregularmente sobre la superficie de la película y tiene una forma irregular, el pixel es ortogonal o cuadrado (según los tipos), carece de volumen y se distribuye de forma geométrica sobre la superficie del CCD o de la pantalla del ordenador.

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 "centrípeta" o "centrífuga" 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 gestalt).

-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.

² DONDIS, D. A. (1976): *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili / Comunicación Visual; KANDINSKY, W. (1974): *Punto, línea y plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Barral; VILLAFañE, Justo (1988): *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide; VILLAFañE, Justo y MINGUEZ, Norberto (1995): *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide.



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 línea recta.

Finalmente, conviene subrayar, como afirma Villafañe, que “la línea es un elemento plástico con fuerza suficiente para vehicular las características estructurales (forma, proporción, etc.) de cualquier objeto” (Villafañe, 1987, p. 106).

PLANO(S)-ESPACIO

Desde un punto de vista morfológico, y como señala Justo Villafañe, el “plano” puede ser entendido como elemento “bidimensional limitado por líneas u otros planos”, y es un recurso idóneo “para compartimentar y fragmentar el espacio plástico de la imagen” (Villafañe, 1987, p. 108). Cuando hablamos de la existencia de planos en una fotografía, nos estamos refiriendo a la presencia de varios [planos](#), dimensiones o términos en una imagen, de tal modo que éstos determinan la existencia de una profundidad espacial en la imagen, por lo que la naturaleza del plano es profundamente espacial.

Rudolf Arnheim³ afirma que los elementos que son agrupados por su similitud en una composición tienden a ser reconocidos como similares, debido a que suelen hallarse en el mismo plano (Arnheim, 1979, p. 56). Gracias a la interacción entre el plano y la profundidad es posible construir la tercera dimensión (la profundidad) en una composición visual que, por definición, siempre es plana.

La percepción de planos en una imagen viene dada por dos elementos: la [superposición](#) de las figuras del encuadre, lo que permite distinguir entre objetos y sujetos situados más cerca o más lejos del punto de observación; y por el *aspecto proyectivo*, es decir, por su disposición desde un ángulo determinado, lo que viene definido por la perspectiva. En este sentido, no debemos olvidar que cualquier composición define un lugar desde el que se muestra la representación (sea ésta pictórica, arquitectónica o fotográfica).

La construcción de la espacialidad (entendida como tridimensionalidad) está relacionada directamente con el fenómeno gestaltiano de figura-fondo⁴.

En el espacio de la representación, entre los diversos planos que pueden aparecer en una imagen, en ocasiones podemos encontrar la presencia de “marcos” y “ventanas”, elementos muy relacionados con el fenómeno de figura-fondo, y cuya aparición se produjo en el campo de la pintura durante el Renacimiento. El marco cumplió un papel fundamental para hacer posible una emancipación del cuadro pictórico del entorno arquitectónico que lo rodeaba (pensemos en los retablos y en las pinturas de las iglesias): el marco señalaba los límites de la representación, como hoy también lo hacen los marcos de las fotografías en las exposiciones fotográficas en galerías y museos.

Hemos hablado del plano(s) como modo de fragmentación del espacio. Es en estos planos donde se muestra el resto de elementos morfológicos con los que se interrelaciona, hasta el punto de que resulta muy difícil disociarlo de otros elementos (punto, línea, textura, etc.) con los que configura un *continuum* (Arnheim, 1979). La naturaleza estructural del espacio nos lleva a ser tratado en el siguiente nivel del análisis, el nivel compositivo, donde cabe desarrollar las significaciones asociadas a su tratamiento representacional.

La relación figura-fondo, combinada con la bidimensionalidad de la imagen, que se ve afectada por la perspectiva para generar profundidad, puede en ocasiones provocar efectos de [trompe l'oeil](#) ([trampantojo](#)) como sucede en las fotografías de Duane Michals, por ejemplo.

ESCALA

En el análisis del nivel morfológico hemos considerado conveniente incluir la escalaridad como un

³ ARNHEIM, Rudolf (1979): *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma.

⁴ Es importante subrayar que Arnheim evita hablar de leyes de la percepción y prefiere utilizar el término “fenómeno”. De este modo, recupera el sentido kantiano de lo *fenoménico* frente a lo *nouménico*. Lo *fenoménico* tiene que ver con lo contingente, lo mutable, lo que está sujeto a cambio y a transformación: es el mundo de lo objetual y material. Lo *nouménico* se refiere a conceptos, leyes e ideas: es el universo de lo necesario, del sujeto. Arnheim no habla de *leyes* porque éstas estarían haciendo referencia a lo universal, a que la percepción dependería de unas leyes universales y necesarias. Aunque deudor del pensamiento gestaltiano, Arnheim no se desmarca de los que defienden la importancia de lo adquirido, de lo cultural, en los procesos perceptivos, frente al innatismo feroz que proclaman los pensadores de la gestalt (pensamiento que, en el fondo, se contrapone al relativismo cultural en el campo de la antropología del arte).



parámetro a tener en cuenta, ya que se trata de un elemento de naturaleza cuantitativa que puede ser observado empíricamente (objetivamente). Recordemos que el nivel morfológico de esta propuesta de análisis se detiene en el examen de aquellos elementos que entrarían en la categoría de lo que tradicionalmente se ha denominado “lo denotativo”. Algunos autores como Villafañe (1987, 1985) señalan que la escala, junto con la dimensión, el formato y la proporción, conforma el nivel escalar de la imagen. Sin menoscabar esta apreciación, creemos que por razones operativas del análisis, es mucho más apropiado situarlo en este bloque, por su naturaleza objetivable y facilidad para determinar la técnica empleada en la construcción de la imagen. Por otro lado, se trata de un elemento estructural bastante simple sobre el que se despliega el trabajo sobre la forma, la iluminación, el contraste y el color de la imagen, entre otros. De nuevo, nos encontramos ante un concepto que tiene una naturaleza morfológica y compositiva, además de escalar.

La escala se refiere al tamaño de la figura en la imagen, siendo el tamaño del cuerpo humano en el encuadre el principio organizador de las diferentes opciones que podemos hallar. De este modo, podemos distinguir entre [primer plano](#), [plano medio](#), [plano americano](#), [plano entero](#), [plano general](#), [plano de detalle](#), [plano de conjunto](#), etc.. Se trata de una terminología generalmente utilizada en el campo del análisis y de la producción cinematográfica y televisiva, aunque su utilización en el contexto del análisis fotográfico es perfectamente aplicable. La utilización de cada uno de estos tipos de tamaño del sujeto fotográfico tiene una determinada significación, dependiendo del contexto visual. En general, cuando más cercana es la vista del objeto o sujeto fotografiado, mayor es el grado de aproximación emotiva o intelectual del espectador hacia el motivo de la imagen, de tal modo que una escala reducida (un primerísimo primer plano o un primer plano) suele favorecer la [identificación](#) del lector; por el contrario, cuanto más general es la escala del motivo fotográfico, más habitual es su [distanciamiento](#). Nuevamente, podemos reconocer que a pesar de hallarnos en un supuesto plano objetivo (por cuantitativo) del nivel morfológico del análisis, no es posible disociarlo del universo de las significaciones, cuya naturaleza es en gran medida proyectiva y, por tanto, bastante subjetiva.

FORMA

Señala Arnheim que el proceso perceptivo arranca con “la aprehensión de los rasgos estructurales sobresalientes” (1979, p. 60). Precisamente, la forma constituye el aspecto visual y sensible de un objeto o su representación. El profesor Villafañe afirma que la “forma” se refiere “al conjunto de características que se modifican cuando el objeto visual cambia de posición, orientación o, simplemente, de contexto”. Este estudioso distingue entre “forma” y “estructura” o “forma estructural”, este último definido como “las características inmutables y permanentes de los objetos, sobre las que reposa su identidad visual” (Villafañe, 1987, p. 126). Es esta última definición la que nos interesa especialmente: la que proclama el valor estructural de la forma como factor responsable de la identidad visual de los objetos que podemos encontrar o reconocer en el espacio de la representación.

Cabe destacar que, como nos ha enseñado la psicología de la percepción gestaltiana, el mecanismo de la visión no procede, en absoluto, desde lo particular a lo general, sino más bien al contrario: es el receptor el que proyecta sobre la representación el reconocimiento de las formas dominantes en ella. La *ley de la experiencia* o *la ley de la forma completa*, formuladas por la Gestalt (que significa, precisamente, “forma” o “estructura”, con ese doble y ambivalente valor semántico) subrayan la existencia de este fenómeno. De este modo, tendemos a reconocer con mayor facilidad (lo que constituye un acto de proyección, activo, del observador) las formas geométricas simples: el [círculo](#), el [cuadrado](#) o el [triángulo](#) podrían ser consideradas como las formas más elementales. De este modo, el receptor tendería a organizar estructuralmente la composición interna del encuadre a través del reconocimiento de estas formas simples. En ocasiones, un motivo u objeto fotográfico puede remitir a una forma de punto, por su carácter circular o redondez.

En la determinación de las formas presentes en una composición juegan un papel decisivo el [contraste tonal](#) (mediante el juego de diferencias de gamas tonales de grises), el [color](#) y la [línea](#) (en especial la línea de contorno que permite la discriminación de figuras sobre el fondo perceptivo). Otros recursos empleados para la distinción de formas en la imagen serían la [proyección \(la perspectiva\)](#) y la [superposición](#), dos modalidades de escorzo, en palabras de Arnheim.

Cuando el encuadre presenta una gran complejidad de formas, alejadas de las geometrías elementales, se tiende a percibir la imagen como carente de organización interna, hasta el punto de poder interpretar dicha imagen como mero “ruido informativo” o pura entropía, sin orden alguno. En determinados casos, la



utilización de [formas complejas](#), incluso aberrantes, puede tener efectos discursivos de interés en su significación.

En definitiva, y como afirma Gombrich, “cuanta mayor importancia biológica tenga para nosotros un objeto, más sintonizados estaremos a reconocerlo, y más tolerantes serán nuestros criterios de correspondencia formal”⁵, una manera de subrayar la relevancia del espectador en el reconocimiento de formas y estructuras, más allá de su *supuesta* existencia objetiva en el espacio representado.

TEXTURA

La textura es un elemento visual que posee, al tiempo, cualidades ópticas y táctiles. Este último aspecto es el más sobresaliente, ya que la [textura](#) es un elemento visual que sensibiliza y caracteriza materialmente las superficies de los objetos o sujetos fotografiados⁶.

En ocasiones, el grano de una imagen fotográfica puede ser simultáneamente forma, textura y color, como sucede con el tipo de pincelada empleada en el campo de la pintura. Con las técnicas de tratamiento digital se pueden imitar las texturas de la imagen pictórica, con la utilización de los numerosos filtros que ofrece el programa Photoshop de Adobe, uno de los más extendidos del mercado. Muchas veces la utilización de filtros digitales es un recurso que permite enmascarar la escasa calidad de la fotografía o simplemente para construir [imágenes singulares](#) que resulten impactantes o chocantes al espectador (técnicas que, con los procedimientos fotoquímicos de laboratorio, serían casi imposibles de obtener, por su extraordinaria dificultad).

En la fotografía fotoquímica, la textura viene determinada sobre todo por el tipo de emulsión fotográfica empleada. Cuanto menos sensible (más lenta) es la película empleada, el [grano fotográfico será menos visible](#), y la resolución de la imagen será mucho mayor. Por el contrario, cuanto más sensible (más rápida) sea la emulsión fotográfica, menor será la resolución de la imagen, y [más visible será el grano fotográfico](#). La visibilidad del grano puede venir determinada, bien por el tipo de revelador empleado en el proceso de obtención de la imagen, bien por la utilización de técnicas digitales de revelado, positivado o de tratamiento digital. La mayor visibilidad del grano puede ser un factor que comprometa la nitidez de la imagen, hasta el punto de que la imagen carezca de profundidad espacial, y parezca absolutamente plana.

Finalmente, cabe señalar que la textura es un elemento clave para la construcción de superficies y planos (Villafañe, 1987, p. 110). Arnheim afirma que se trata de un elemento al servicio de la creación de [profundidad](#) en la imagen, de la que depende su tridimensionalidad, en la que juega un papel esencial la iluminación, como veremos.

⁵ Citado por Arnheim, 1979, p. 66-67.

⁶ MUNARI, B. (1977): *Diseño y comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili / Comunicación Visual. Citado por Villafañe (1979, pp. 109-110).



NITIDEZ DE LA IMAGEN

Aunque este parámetro no puede ser considerado como un elemento morfológico de la imagen, creemos necesario tratarlo en la relación de conceptos de este nivel. Sin duda, la nitidez o borrosidad de la imagen es un recurso expresivo con una dimensión objetiva que, en ocasiones, puede encerrar una variedad de significaciones notable, en especial cuando se combina con la utilización de otros recursos. Tal vez debería ser relacionado con la aspectualización o articulación del punto de vista, con el que mantiene una estrecha relación. Sin embargo, en la medida en que se trata de un elemento cuantificable en términos objetivos, creemos que merece ser tratado de forma diferenciada a estas alturas del análisis fotográfico.

Hemos visto cómo la [nitidez de la imagen](#) está estrechamente vinculada al trabajo sobre el grano (o el pixel) fotográfico, es decir, al concepto de textura. El control del enfoque es una técnica que permite destacar una figura sobre un fondo de la imagen. Por otro lado, la falta de nitidez de la imagen puede tener consecuencias notables para transmitir una determinada idea de [dinamismo](#) o de [temporalidad](#) de la fotografía. La ausencia de nitidez de una imagen puede deberse a la utilización de filtros que le proporcionan un flou, una [borrosidad](#), que pone en jaque la verosimilitud de la representación, incluso dotándola de cierto [onirismo](#). En otros casos, una falta de nitidez puede dotar a la fotografía de un tratamiento [pictorialista](#), muy frecuente entre los fotógrafos de los primeros tiempos de la historia de la fotografía (Julia Margaret Cameron, Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson, Gustave Le Gray, etc.), que con ello pretendían dotar al medio fotográfico de un estatuto artístico.

En definitiva, la nitidez de la imagen puede ser un ítem a tratar dentro de este nivel del análisis fotográfico, si bien muchas veces no merecerá un comentario extenso.

ILUMINACIÓN

La luz es tal vez el elemento morfológico más importante que cabe destacar en el estudio de la imagen. Es la materia primigenia con la que se construye. No en vano la fotografía es, como nos indica la etimología del término, una “escritura de la luz”. Rudolf Arnheim considera este elemento como condición de posibilidad de la propia imagen, ya que es generadora de espacio, y también de tiempo, añadiríamos nosotros, porque ¿cómo, si no, podría interpretarse la temporalidad latente de una fotografía? (Arnheim, 1979, p. 335). La percepción de las formas, texturas o colores sólo puede hacerse gracias a la existencia de luz. Pero además, la utilización de la luz puede tener una infinidad de usos y significaciones de gran trascendencia, con un valor expresivo, simbólico, metafórico, etc. En el campo de la fotografía, vamos a emplear el término “iluminación” para referirnos a la utilización de la luz en la construcción de la imagen fotográfica.

Si atendemos a la *calidad de la luz*, se puede distinguir entre [iluminación natural](#) e [iluminación artificial](#) (mediante el uso de flashes o iluminación continua); [iluminación dura](#) (fuerte contraste de luces, con presencia de tonos negros y blancos intensos) o [iluminación suave](#) (iluminación difusa, con una pobre gradación tonal); [iluminación en clave alta](#) (predominio de altas luces), [iluminación en clave baja](#) (predominio de las sombras) o lo que podría denominarse “[iluminación clásica o normativa](#)”. En fotografía la iluminación natural suele ser complementada con la utilización de reflectores y otros elementos que permiten mejorar la visibilidad del objeto o sujeto fotográfico. Dependiendo de la naturaleza de la fotografía a realizar, según el contexto y el género fotográfico, es menos frecuente el uso de iluminación artificial como sucede en la fotografía de reportaje social (véanse las fotografías de la [Farm Security Administration](#) o la serie *Americans* de [Robert Frank](#)) o en el fotoperiodismo, donde el uso del flash puede romper la espontaneidad o instantaneidad que se desea conseguir (aunque existen numerosas excepciones, como en el caso de [Weegee](#)).

Según la dirección de la luz, podemos hablar asimismo de [iluminación cenital](#), [iluminación desde arriba](#), [iluminación lateral](#), [iluminación desde abajo](#), [iluminación nadir](#) (opuesta a la cenital), [contraluz](#), [iluminación equilibrada o clásica](#), etc.

La iluminación también es un elemento fundamental para definir estilos fotográficos como el [expresionismo](#), el [realismo](#), el [pictorialismo](#), etc.

En definitiva, la iluminación, o la luz, de forma más general, es fundamental para definir la morfología del texto visual.

CONTRASTE

En realidad, este ítem no puede ser dissociado del apartado anterior, relativo al estudio de la luz y la iluminación, o del siguiente centrado en los conceptos de tonalidad y color, con los que está relacionado



muy estrechamente. Si lo hemos diferenciado del resto es porque se trata de un elemento que muy a menudo merece ser tratado explícitamente en el análisis del nivel morfológico.

El contraste del sujeto o motivo fotográfico corresponde a la diferencia de niveles de iluminación reflejada (luminancia) entre las sombras y las altas luces. Se trata de un concepto que puede ser aplicado indistintamente a la fotografía en blanco y negro o a la fotografía en color, sea ésta analógica o digital. La gama tonal de grises que aparece en una imagen puede ser más o menos rica. Una [amplia gama de tonos grises](#) es una opción discursiva que nos aproxima al realismo de la representación, y está relacionado con la utilización de emulsiones fotográficas de sensibilidad media o baja. Por el contrario, un [fuerte contraste](#) de la imagen puede expresar la idea de conflicto, un determinado estado interior del sujeto fotografiado o una serie de cualidades sobre el espacio y el tiempo fotográficos.

Por otra parte, siguiendo la terminología acuñada por Ansel Adams a propósito de su [sistema de zonas](#), la gama de tonos grises reproducida puede estar en la parte baja de la escala, con un predominio de las sombras (zonas 0 a VI), lo que correspondería a una [iluminación en clave baja](#), o en la parte alta de la escala (zonas IV a IX), a una [iluminación en clave alta](#), con sus significaciones concretas, dependiendo de los casos.

Por otro lado, el contraste, como veremos a continuación, también puede aplicarse al color. De este modo, se dice que los colores complementarios presentan un contraste mayor, en los emparejamientos azul-amarillo, rojo-cian y verde-magenta. El [contraste en color](#) también puede ofrecer un amplio abanico de significaciones, y ser de ayuda para determinar el estilo fotográfico de la imagen que analizamos, como sucede con muchas fotografías de [Pete Turner](#) y su afinidad estética con el pop-art como movimiento artístico.

TONALIDAD / B/N-COLOR

El color es un elemento morfológico que posee una compleja naturaleza, muy difícil de definir, como señala Villafaña (1987, 111). Por un lado, se puede hablar de la naturaleza objetiva del color, lo que nos permite distinguir tres parámetros:

-el [tono / tonalidad o matiz del color](#): permite distinguir los colores entre sí, ya que cada color corresponde a una determinada longitud de onda;

-la [saturación](#): se refiere a la sensación de mayor o menor intensidad del color, a su grado de pureza. La saturación de un color vendrá determinada por ella.

-el [brillo del color](#): se refiere a la cantidad de blanco que contiene el color, a su luminosidad, un parámetro que en realidad no es de naturaleza cromática sino lumínica. Los colores más brillantes serían, por orden, el amarillo, el cian, el magenta, el verde, el rojo y el azul (así están ordenados en la señal de barras de una cámara profesional de vídeo, según la adopción de unos estándares aceptados internacionalmente). Si el brillo o luminosidad es excesivo, los colores resultarán muy blanquecinos y tenues hasta casi ser imperceptibles. Si, por el contrario, el brillo es muy bajo, es patente la pérdida de color, hasta casi desvanecerse completamente. Estos aspectos son fácilmente contrastables en la práctica con la utilización de correctores de base de tiempos (TBC) en Vídeo o de programas de tratamiento fotográfico como el ya citado Adobe Photoshop.

Por otra parte, cabe recordar que las fuentes iluminantes empleadas en la producción de cualquier fotografía, desde la iluminación natural (con registros que van de un cielo nuboso o a un día soleado, o la peculiar luz del atardecer), la luz de flash, la luz de tungsteno o la luz de unas velas, poseen asimismo propiedades cromáticas, relacionadas con la temperatura de color de la fuente de luz. Cuanto más baja es la temperatura de color de la fuente iluminante, [más amarillenta](#) será la fotografía obtenida (lo que sucede con la luz de una vela, la luz de tungsteno, la luz de cuarzo). Por el contrario, cuanto más alta sea esta temperatura de la fuente iluminante, [más azulada](#) será la dominante cromática de la imagen (la luz de un día soleado carece de dominante cromática, pero un cielo nublado puede provocar la aparición de una fuerte dominante azulada). Estas dominantes se pueden corregir mediante el uso de filtros especiales, de la elección de emulsiones fotográficas adaptadas a cada tipo de luz (luz-día o luz de tungsteno) o mediante procedimientos digitales de corrección del color (equivalente en cine a lo que se conoce como *etalonaje*, un proceso de equilibrado de luces y colores dirigido a salvaguardar el *raccord* o correspondencia entre los planos que corrige las temperaturas de color, para igualar el cromatismo de los distintos planos). Mediante complejas técnicas de laboratorio o los sencillos programas informáticos, es posible modificar el color de una fotografía, desde su eliminación, a la modificación **de** tonos y saturación de los colores, o a la introducción de partes coloreadas, virados de imagen y otras técnicas complejas



como la posterización (separación de tonos) o solarización (proceso de inversión) en color. Pero el color ofrece un amplio elenco de significaciones gracias a sus propiedades subjetivas. De este modo, se habla de las propiedades térmicas del color, de sus propiedades sinestésicas (asociado al sonido y a la música –no en vano se habla de *escalas cromáticas*-), de su dinamismo, etc. El profesor Justo Villafañe (1987, p. 118) define, acertadamente, una serie de funciones plásticas del color:

-El color, junto con la forma, es responsable en gran medida de la identidad objetual, nos sirve para reconocer referencialmente los objetos representados, si bien no es tan decisivo como la forma, desde un punto de vista morfológico.

-El color contribuye a crear el espacio plástico de la representación. Según el modo de utilización del color, nos hallaremos ante una [representación plana](#) o ante una representación con [profundidad espacial](#), pudiendo contribuir a la definición de distintos términos o planos en una imagen, aunque no exista una composición con perspectiva.

-El contraste cromático es un recurso que contribuye a dotar de [dinamismo a la composición](#) que adquiere, de este modo, de gran fuerza expresiva. En ocasiones, este uso del contraste en color puede ser un recurso para [espectacularizar](#) la puesta en escena de una fotografía, al tratarse de una técnica que permite estimular sensorialmente y atrapar la atención del espectador.

-El color posee además unas notables cualidades térmicas. Como ya lo señaló Kandinsky⁷, los colores cálidos (entre el verde y el amarillo) producen una sensación de desplazamiento hacia el espectador, favorece la aparición de [procesos de identificación](#), es decir, definen un movimiento centrípeta de la actividad observadora. Los colores fríos (entre el verde y el azul) producen una sensación de alejamiento del espectador, favorece la aparición de [procesos de distanciamiento](#) con respecto a la representación, definiendo un movimiento centrífugo en la actividad de observación.

-Finalmente, podemos añadir, que el color puede también calificar temporalmente una representación. Los virados sepia están asociados a la antigüedad de la fotografía, ya que es la dominante cromática de numerosos calotipos ([Talbot](#)) y daguerrotipos ([Daguerre](#)), debido a las peculiaridades de los procesos químicos empleados. Las cualidades de las emulsiones fotográficas han ido cambiando a lo largo de la historia de la fotografía, siendo posible identificar determinados tipos de cromatismo con distintos periodos de la historia de la fotografía o estilos fotográficos.

La utilización del blanco y negro se definiría objetivamente como ausencia de color (el blanco y el negro no son colores, como sabemos). Con la fotografía digital esto se ha hecho todavía más patente, ya que basta suprimir el color en una imagen para obtener una fotografía en blanco y negro, sin necesidad de emplear una emulsión fotoquímica específica.

Es necesario subrayar que la utilización del [blanco y negro](#) es una opción discursiva cargada de significaciones, y que en ningún caso debe interpretarse el uso del blanco y negro como *ausencia de color*. Sí es cierto que el *grado de figuración* de una imagen disminuye con el empleo del blanco y negro, es decir, nos hayamos ante una fotografía más reconocible como *representación* por el espectador: el uso del blanco y negro dota a la fotografía de una fuerte expresividad que explica porqué numerosos fotógrafos de prensa siguen utilizando actualmente este tipo de película o de técnica fotográfica, como ocurre por ejemplo con [Salgado](#). Asimismo, la utilización del blanco y negro ofrece un juego de posibilidades más amplio de lo que podría parecer en principio, ya que dependiendo de la emulsión elegida o del tipo de revelador que se emplee la fotografía puede tener una *dominante azulada, fría, o amarillenta, cálida*, lo que tiene consecuencias en su recepción, como cualidad que alienta, respectivamente, el distanciamiento o identificación del espectador con respecto al acontecimiento o sujeto representado.

De este modo, además de reconocer que el color es un parámetro morfológico clave en la construcción del espacio de la representación, también posee una dimensión temporal, más o menos visible. Es éste otro argumento que contribuye a difuminar las artificiales fronteras entre los niveles morfológico y compositivo de la imagen.

Reiteramos, pues, la necesidad de contemplar la presente propuesta analítica en términos operativos.

OTROS

Cabría aquí la inclusión de comentarios sobre la posibilidad de que una fotografía incorpore [inscripciones](#)

⁷ KANDINSKY, W. (1982): *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Forma. Citado por Villafañe, 1987, p. 121.



[de textos](#), palabras, frases o elementos verbales, que puede realizarse en dos dimensiones diferentes: como [componente objetual](#), fruto de la presencia de marcas, calendarios, cartas, luminosos, etc., o bien como [componente conceptual](#), por la expresión directa de una palabra o frase sub o superpuesta. Además, el [pie de foto](#), como título, puede haber sido deliberadamente inscrito por el autor empírico en algún lugar del texto fotográfico ([Duane Michals](#) es un ejemplo muy oportuno). Este espacio queda reservado para la inclusión de otros conceptos que pudieran estar relacionados con el nivel morfológico del análisis de la fotografía. Queda abierto *ad libitum* del analista o estudioso de la imagen.

REFLEXIÓN GENERAL

Al término del examen de los distintos conceptos que conforman el estudio del nivel morfológico de la imagen, es conveniente realizar una síntesis de los aspectos más relevantes. El conjunto de aspectos tratados nos permitirá determinar si la imagen que analizamos es figurativa/abstracta, simple/compleja, monosémica/polisémica, original/redundante, etc. A pesar de que hemos examinado el nivel morfológico de la imagen, centrado especialmente en el examen de los elementos expresivos más o menos objetivables, no debemos perder de vista que su estudio no puede estar exento de una carga valorativa. En este sentido, conviene recordar que, como afirman Arnheim o Gombrich, “ver es comprender”, lo que apunta a la naturaleza subjetiva de la actividad analítica.



3. NIVEL COMPOSITIVO

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

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO

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

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

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

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

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

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

PERSPECTIVA

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



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

Para terminar, debemos hacer referencia, muy brevemente, a la importancia de la perspectiva artificial como sistema de representación nacido en el Renacimiento, y que viene a significar la emancipación de la mirada del hombre del sistema de representación religioso. Como ha sido estudiado con gran profundidad por Erwin Panofsky⁸, la construcción de la *perspectiva artificialis* supone, antes que nada, un modo de representación en el que el sujeto humano se convierte en el centro de dicha representación, en el que por vez primera se define un interior y un exterior de la representación pictórica, en el que habita el observador. Esta referencia, aunque simplificada por su extrema brevedad, es pertinente en la medida en que la fotografía y el cine son herederos de este sistema de representación.

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

RITMO

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

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

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

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

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

TENSIÓN

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

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

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

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

⁸ PANOFSKY, Erwin (1973): *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.



composición. No obstante, cabe recordar que el triángulo es una forma más tensional y dinámica que el círculo o el cuadrado, por los ángulos que lo definen.

-La representación de los elementos en [perspectiva](#) o la presencia de [orientaciones oblicuas](#) en el modo de organizar los elementos en el interior del encuadre contribuye a transmitir tensión al observador.

-El [contraste de luces](#) o el [contraste cromático](#) es también responsable de la creación de tensión compositiva.

-La presencia de diferentes texturas, de fuertes diferencias de nitidez entre los distintos términos o planos de la imagen, etc., contribuyen a crear una composición tensional.

-Finalmente, la [fractura de las proporciones](#) del sujeto u objeto fotográfico también es un factor que introduce una fuerte tensión en la composición, como veremos a continuación.

PROPORCIÓN

Como afirma el profesor Villafañe, la proporción “es la relación cuantitativa entre un objeto y sus partes constitutivas y entre las partes de dicho objeto entre sí” (1987, p. 160). Aunque su naturaleza es cuantitativa y, en ese sentido, posee una dimensión escalar, la proporción es un parámetro que merece ser tratado entre los conceptos compositivos, por su importancia. En general, se habla de proporción al hacer referencia a los modos de representar la figura humana en el espacio de la composición. Desde el Renacimiento, que retoma el pensamiento griego pitagórico, se ha hablado de las medidas del cuerpo humano en relación con sus partes constitutivas. La “sección áurea”, “proporción divina” o “número de oro” permite establecer, de este modo, una medida numérica (la letra phi) que se corresponde con un tipo de proporción observada en la naturaleza. En cualquier caso, conviene destacar que los modos de representación del cuerpo en la pintura y, por extensión, en la fotografía (en cuya tradición representacional se fundamenta) ha seguido este modelo, que está fuertemente arraigado en el imaginario colectivo y en la configuración del gusto estético convencional.

En fotografía, la utilización del gran angular tiene como efecto secundario, además de acentuar la perspectiva, la [deformación](#) de las proporciones del sujeto fotografiado, como sucede con algunas fotografías de [Bill Brandt](#) o de [JeanLoup Sieff](#). En ocasiones, la ruptura de las proporciones del sujeto fotografiado es un elemento sobre el que descansa una estética de la fealdad, muy habitual en fotógrafos como [Witkin](#).

Finalmente, cabe señalar que la proporción es un concepto compositivo que también alude a la relación del sujeto/objeto representado y el propio espacio de la representación. Las dimensiones cuantitativas del motivo fotográfico también guardan una proporcionalidad con las dimensiones del [marco de la imagen](#). Asimismo, también debe tenerse en cuenta la proporción que se establece entre los lados de una fotografía, la conocida “ratio” de la imagen, muchas veces determinada por el formato fotográfico empleado, como sucede con el formato rectangular del paso universal o el formato cuadrado, muy utilizado por [Robert Mapplethorpe](#). La representación vertical u horizontal del motivo fotográfico se apoya, a menudo, en la proporcionalidad que se produce entre las dimensiones y forma del motivo y el propio marco fotográfico, como sucede en los [formatos rectangulares](#) (35mm –24X36mm, ratio 1:1.5-, grandes formatos fotográficos –9X12 cm, ratio 1:1,33-). Los formatos de copias positivas fotográficas como el 13X18 cm, 18X24 cm, 24X30 cm o 30X40 cm, expresan ratios, respectivamente, de 1:1.33, 1:1.33; 1:1.25 y 1:1.33.

Asimismo, cuando se produce un trampantojo, puede generarse un cambio en las proporciones que se desvela mediante la sutileza en la observación.

DISTRIBUCIÓN PESOS

Los diferentes elementos visuales contenidos en una imagen tienen un peso variable en el espacio de la composición, hasta presentar una determinada [distribución de pesos visuales](#), que determinan la actividad y el dinamismo plástico de dichos elementos (Villafañe, 1987, p. 188). No obstante, creemos, en la línea de Arnheim, que es muy difícil, si no imposible, disociar las significaciones plásticas del nivel de significaciones semánticas o interpretaciones que suscita el análisis de cualquier imagen, que no puede ser ajeno al universo de experiencias previas del propio observador, y su grado de competencia lectora, por expresarlo en términos semióticos. Algunos de los factores que determinan la distribución de pesos en una imagen serían los siguientes, siguiendo la pertinente exposición de Villafañe (pp. 188 y ss):

-La ubicación en el interior del encuadre es una circunstancia que puede aumentar o disminuir el peso de un elemento en una composición. Una [ubicación centrada](#) contribuye a hacer más simétrica una composición. De manera general, se acepta que un elemento tiene mayor peso cuanto más está situado



en la parte superior derecha de un encuadre. Este hecho viene determinado por la tradición icónica occidental, y es de naturaleza profundamente cultural.

-El mayor [tamaño](#) de un elemento visual es determinante a la hora de ganar peso en el encuadre. Un elemento visual de gran tamaño puede ser compensado compositivamente por la presencia de una serie de elementos visuales más pequeños.

-Los [elementos visuales situados en perspectiva](#), aunque tengan un tamaño menor, ven incrementado su peso visual, dependiendo de su nitidez.

-La claridad visual en el [aislamiento](#) de un elemento afecta especialmente a su mayor peso visual (lo que viene determinado por la nitidez de las líneas de contorno de dicho objeto, el contraste, la forma, el color, etc.), dependiendo también de su ubicación en el interior del encuadre, como hemos comentado más arriba.

-El [tratamiento superficial](#) de los objetos visuales, su apariencia texturada frente a un acabado pulido, también es determinante en el mayor peso de un elemento visual en el encuadre.

LEY DE TERCIOS

La mayor o menor importancia del centro de interés de un objeto visual en el interior del encuadre está íntimamente ligada al peso que tenga en la composición, en relación con otros elementos visuales. Si dicho centro de interés coincide con el centro geométrico de la imagen, su peso será menor que si está ubicado en zonas más alejadas.

Como afirman Villafañe y Arnheim, el centro geométrico o foco de atención es una zona débil en términos de atracción visual. Por otra parte, si dicho elemento visual está escorado excesivamente hacia los bordes o límites del encuadre, esto puede crear fuertes desequilibrios en la imagen. La fuerza visual de un elemento plástico será más intensa cuando esté situado en alguno de los puntos de intersección de las llamadas líneas de tercios. Es precisamente este principio el que viene expresado por la conocida [ley de tercios](#). En realidad, la formulación de la ley de tercios está directamente relacionada con la teoría de la sección áurea o número de oro, que encierra cierta complejidad en su cálculo exacto. De manera general, ciertamente un poco más imprecisa, diremos que la obtención de estas líneas de tercios se consigue al dividir la imagen en tres partes iguales en horizontal y en vertical, tomando como referencia los límites horizontal y vertical del propio marco de la fotografía.

Los puntos de intersección de estas líneas horizontales y verticales son cuatro: cuando los objetos o elementos visuales coinciden con estos 4 puntos, el objeto adquiere una mayor fuerza y peso visual. A la hora de situar en el encuadre la línea del horizonte, por ejemplo en una fotografía de paisaje, generalmente suele coincidir con alguna de los dos líneas de tercios de la composición, lo que puede comprobarse en un gran número de fotografías. La mayoría de fotógrafos ignoran la existencia de este principio compositivo, cuya aplicación viene condicionada, sin duda, por la influencia de la tradición representacional occidental.

ORDEN ICÓNICO

Los conceptos de equilibrio y de orden icónico vienen determinados, asimismo, por el peso del modelo de representación occidental que se inicia en el Renacimiento, con la aparición de la *perspectiva artificialis*. Equilibrio y orden son dos conceptos que van de la mano, como nos recuerda Gombrich⁹, y cuentan con una larga tradición en la historia de la cultura occidental, determinando poderosamente la mirada del espectador.

El concepto de orden icónico es un parámetro que afecta a los elementos morfológicos y compositivos. Como afirma Villafañe, el orden visual “se manifiesta a través de las estructuras icónicas y la articulación de éstas”. En efecto, se trata de un concepto nuclear “sobre el que se basa la composición de la imagen” (Villafañe, 1987, pp. 165-166).

El profesor Villafañe distingue, de forma acertada, la existencia de dos tipos básicos de equilibrio compositivo (Villafañe, 1987, p. 181):

-Por un lado, el [equilibrio estático](#), caracterizado por la utilización de 3 técnicas: la simetría, la repetición de elementos o series de elementos visuales y la modulación del espacio en unidades regulares. Estas dos últimas técnicas estarían muy relacionadas con el ritmo compositivo, como concepto estructural.

-Por otro, siguiendo la terminología de Arnheim, el [equilibrio dinámico](#), cuyo resultado es la permanencia

⁹ GOMBRICH, Ernt H. (1980): *El sentido de orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili.



e invariabilidad de la composición, basada en: el modo en que está jerarquizado el espacio plástico, la diversidad de elementos y relaciones de naturaleza plástica, y el contraste lumínico y cromático.

Dondis (1976, pp. 130-147) enumera una serie de situaciones compositivas que oscilan entre aplicaciones extremas en el campo del diseño, que podría extenderse sin dificultad al campo de la fotografía:

-[Equilibrio-Inestabilidad](#). La fractura del equilibrio puede dar lugar a la aparición de composiciones provocadoras e inquietantes para el espectador.

-[Simetría-Asimetría](#). La simetría se define como equilibrio axial. La ruptura de la simetría ofrece un elenco muy variado de posibilidades.

-[Regularidad-Irregularidad](#). Una composición basada en la regularidad se sirve de la utilización de una uniformidad de elementos.

-[Simplicidad-Complejidad](#). El orden icónico se basa en la simplicidad compositiva, con una utilización de elementos simples.

-[Unidad-Fragmentación](#). Una composición basada en la unidad propone la percepción de los elementos empleados como totalidad.

-[Economía-Profusión](#). La economía compositiva se sirve de un número limitado de elementos.

-[Reticencia-Exageración](#). La reticencia se basa una propuesta compositiva en la que con el mínimo material visual se consigue una respuesta máxima del espectador.

-[Predictibilidad-Espontaneidad](#). La predictibilidad compositiva se refiere a la facilidad del receptor para prever, casi instantáneamente cómo será el mensaje visual.

-[Actividad-Pasividad](#). La actividad consiste en la representación de movimiento y dinamismo.

-[Sutileza-Audacia](#). Una composición basada en la sutileza huye de la obviedad y persigue la delicadeza y refinamiento de los materiales plásticos empleados.

-[Neutralidad-Acento](#). Una composición neutral persigue vencer la resistencia del observador, con la utilización de elementos plásticos muy simples.

-[Transparencia-Opacidad](#). Se trata de composiciones en las que el observador puede percibir sin dificultad elementos visuales que permanecen ocultos en el fondo perceptivo, semi-ocultos por otros ubicados en el primer término o plano de la imagen.

-[Coherencia-Variación](#). La coherencia compositiva se basa en la compatibilidad formal de los elementos plásticos empleados en la composición.

-[Realismo-Distorsión](#). Este par define el grado de distorsión del motivo fotográfico.

-[Planitud-Profundidad](#). Se basa en la ausencia o utilización de la composición en perspectiva.

-[Singularidad-Yuxtaposición](#). Cuando la composición se basa en la utilización de un tema aislado.

-[Secuencialidad-Aleatoriedad](#). Una composición secuencial se apoya en la utilización de una serie de elementos visuales dispuestos según un esquema rítmico.

-[Agudeza-Difusividad](#). La agudeza está vinculada a la claridad de la expresión visual, lo que facilita la interpretación del mensaje visual.

El conjunto de pares de conceptos que acabamos de relacionar tiene por objeto ofrecer un amplio listado de situaciones compositivas que podemos hallar en una composición fotográfica, si bien es posible encontrar otras no recogidas en este pequeño catálogo. En el análisis de una fotografía, emplearemos sólo algunos de estos conceptos.

La serie de situaciones examinadas corresponden a manifestaciones del orden visual, cuyo valor es, por tanto, estructural. En nuestra opinión, el orden visual y la identificación de estructuras compositivas son conceptos que se relacionan dialécticamente, que se interrelacionan, por lo que pensamos que no puede establecerse una relación jerárquica entre ambos. Al mismo tiempo, la identificación del orden visual y de estructuras está cargada de significación, que no puede desligarse del análisis de la composición.

Conviene destacar que buen número de estas situaciones compositivas contienen una carga enunciativa que podría calificarse como “modelizante” o “aspectualizadora”, es decir, constituyen marcas textuales y calificadores que habrán de ser tratados, de forma monográfica, en el último nivel del análisis, el nivel interpretativo, en el que centraremos nuestra atención sobre cómo se articula el [punto de vista](#), auténtico “motor” de la construcción representacional, como proponemos.

RECORRIDO VISUAL

Mediante el recorrido visual establecemos una serie de relaciones entre los elementos plásticos de la composición. El orden en la lectura de los elementos visuales viene determinado por la propia



organización interna de la composición, que define una serie de direcciones visuales. El profesor Villafañe (pp. 187-190) establece una clasificación de los tipos de direcciones visuales:

-por un lado, las [direcciones de escena](#), internas a la composición, estarían creadas por la organización de los elementos plásticos presentes en el interior del encuadre que, a su vez, pueden estar representadas gráficamente (mediante elementos gráficos como la representación del movimiento, la presencia de brazos o dedos que señalan direcciones concretas o la presencia de formas y objetos puntiformes) o inducidas por las [miradas de los personajes](#) presentes en el encuadre.

-por otro lado, las [direcciones de lectura](#), en ocasiones, vienen determinadas por la existencia de los vectores direccionales presentes en la propia composición. También en este caso podemos sentir el peso de la tradición cultural occidental, en la que la lectura se realiza de izquierda a derecha y de arriba abajo. Con frecuencia, el recorrido visual puede hacerse de varias formas en la lectura de una fotografía, cuando nos hallamos ante imágenes de compleja factura o deliberadamente *abiertas*, como ocurre con las prácticas artísticas.

ESTATICIDAD / DINAMICIDAD

La inclusión de un apartado dedicado al examen de la estaticidad / dinamicidad de la composición resulta redundante, a estas alturas del análisis, ya que se trata de dos conceptos que han debido ser tratados en otros apartados, al hablar del ritmo, la tensión, la proporción, la distribución de pesos o el orden icónico. Sin embargo, pensamos que es conveniente realizar una valoración global en términos de si una composición es [estática](#) o, por el contrario, es más bien [dinámica](#), ya que se trata de unos conceptos fundamentales a la hora de analizar el tiempo de la representación que examinaremos con detenimiento en este mismo nivel del análisis. Este apartado nos permitirá realizar, en definitiva, un balance global en la valoración de la presencia de la estaticidad / dinamicidad de la composición, al relacionar distintos aspectos ya tratados. Si el tema ha sido abordado extensamente en otros apartados más arriba, se entiende que no será necesario reiterar lo expuesto anteriormente.

POSE

En algunos géneros fotográficos como en el retrato, la pose del modelo o sujeto fotográfico es un elemento de capital importancia. Aquí se trata de describir [cómo está posando el sujeto](#), si nos hallamos ante una fotografía que pretende captar la espontaneidad de un gesto o una mirada determinada, o si el modelo está posando conscientemente. La valoración de su actitud y el examen de los calificadores serán tratados en el nivel interpretativo del análisis.

En ocasiones, el sujeto u objeto fotográfico es mostrado en una posición forzada, llamada también [escorzo](#) que, para algunos autores como Arnheim (1979), puede ser interpretado, en tanto que elemento dinámico, como una plasmación del poder aplastante de la muerte, la resistencia a la destrucción o el proceso de crecimiento de la vida.

La utilización de un escorzo supone la fractura de la constancia perceptiva, lo que introduce una ambigüedad estructural semántica en la composición, dando lugar a una multiplicidad de lecturas.

OTROS

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

COMENTARIOS

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



ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN

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

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

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

CAMPO / FUERA DE CAMPO

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

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

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

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

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

ABIERTO / CERRADO

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

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

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



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

INTERIOR / EXTERIOR

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

CONCRETO / ABSTRACTO

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

PROFUNDO / PLANO

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

HABITABILIDAD

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

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

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

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

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

PUESTA EN ESCENA

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

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



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

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

OTROS

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

COMENTARIOS

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

TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN

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

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

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

INSTANTANEIDAD

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

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

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

DURACIÓN

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



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

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

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

ATEMPORALIDAD

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

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

TIEMPO SIMBÓLICO

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

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

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

TIEMPO SUBJETIVO

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

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



intérpretes. El concepto de *punctum* barthesiano¹³ podría ser relacionado con la presencia de un [tiempo subjetivo](#) en la imagen. El *punctum* se define por contraposición al *studium*: “En este espacio habitualmente tan unario, a veces (pero, por desgracia, raramente) un «detalle» me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura, que miro una nueva foto, marcada por mis ojos con un valor superior. Este «detalle» es el *punctum* (lo que me punza). No es posible establecer una regla de enlace entre el *studium* y el *punctum* (cuando se encuentra allí). Se trata de una copresencia, es todo lo que se puede decir...” (p. 87). El *studium*, en cambio, supone “dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores.” (pp. 66-67). De este modo, el análisis de la imagen fotográfica puede ser trasladado al ámbito de una radical subjetividad, en donde los sentimientos y el placer visual aparecen entrelazados. Por supuesto, *studium* y *punctum* no son rasgos que se circunscriben al ámbito de lo temporal. Ese elemento, gesto, mirada, tensión, etc., que nos conmueve conlleva una interrupción de la lectura de la imagen, de la direccionalidad que pueda encerrar. El tiempo subjetivo es un tiempo *catalítico*, que supone una suspensión del fluir temporal, también o sobre todo, en la operación de lectura, porque lo que irrumpe en la imagen es la propia experiencia subjetiva del intérprete. No en vano, las reflexiones de Barthes a propósito de esta cuestión surgen de la revisión del álbum de fotografías familiar, que a un extrañamiento nada pueden comunicar. Sin duda, la proyección de los propios *fantasmas* del intérprete promueven que la contemplación de una fotografía se convierta en una actividad de intensa emotividad e intimidad, en algunos casos.

SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD

El orden visual y las direcciones de lectura son algunos factores que resultan determinantes para reconocer en la imagen la presencia de una [secuencialidad temporal o narrativa](#) en la fotografía. Numerosas fotografías de [Duane Michals](#) se basan en este principio. Como nos recuerda Zunzunegui, “una imagen es, junto a lo plástico, un conjunto de determinaciones narrativo-figurativas que, mediante complejas operaciones sintáctico-semánticas, construyen el efecto de sentido temporal” (p. 172). El propio tiempo de lectura de una imagen es ya de naturaleza temporal. Está claro que toda imagen cuenta una historia, más o menos pequeña, siempre con la ayuda de nuestra participación activa en su lectura.

OTROS

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

COMENTARIOS

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

REFLEXIÓN GENERAL

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

A pesar de que hemos examinado el nivel compositivo de la imagen, en el que muchos conceptos poseen una dimensión más o menos objetivable, podemos constatar que las reflexiones realizadas no están exentas de una considerable carga subjetiva proyectada por el analista, y su competencia lectora, lo que viene determinado por el conocimiento previo (el background cultural) del propio investigador.

El estudio realizado en el presente nivel nos ha permitido fijar las características de la estructura compositiva de la fotografía, una estructura que no posee un valor ontológico, es decir, que no se oculta bajo la superficie del texto fotográfico que hemos analizado. Un mismo análisis realizado por varios investigadores distintos nos proporcionaría resultados bastante diferentes. Este hecho no debe preocuparnos excesivamente: lo realmente importante es que las reflexiones realizadas están debidamente argumentadas.

¹³ BARTHES, Roland (1990): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós (1ª Edición: 1980).



4. NIVEL INTERPRETATIVO

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

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

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

PUNTO DE VISTA FÍSICO

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

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

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

ACTITUD DE LOS PERSONAJES

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



actitudes de los personajes. En ocasiones estas miradas constituyen una [interpelación](#) directa del espectador (generalmente en [contracampo](#)), o hacia otros personajes del campo visual. Por otro lado, las miradas pueden dirigirse hacia el [fuera de campo](#), lo que subraya su importancia.

Es obvio que el estudio de este parámetro no está exento de la carga subjetiva del analista, ya que estas actitudes pueden ser a menudo muy ambiguas.

CALIFICADORES

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

TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD

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

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

MARCAS TEXTUALES

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

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

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

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

MIRADAS DE LOS PERSONAJES

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

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

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



En géneros como el [retrato](#), es habitual que la pose del sujeto fotografiado incluya la mirada hacia la cámara.

ENUNCIACIÓN

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 sentido, la fotografía no puede ser separada de su acto de enunciación. Denis Roche ha expresado esta idea de un modo muy sencillo y directo: “Lo que se fotografía es la acción misma de fotografiar”¹⁵. De este modo, en todo texto visual se puede reconocer la huella del sujeto de la enunciación o enunciador, por definición. Un análisis del “corte” o selección que supone el encuadre fotográfico, a través del examen de los parámetros que hemos ido examinando en los niveles morfológico y compositivo, nos permitiría determinar cómo se concreta esta presencia del sujeto de la enunciación.

Es posible definir dos estrategias principales en la enunciación fotográfica. Por una parte, la que se sirve de modelizaciones discursivas del **realismo** de la puesta en escena, de naturaleza fundamentalmente **metonímica** (sintagmática), en la que los signos fotográficos mantienen una relación de contigüidad física con su referente, a la que apunta la vocación indicial de la fotografía. Por otro, la estrategia discursiva basada en modelizaciones **no realistas**, mucho más amplias y complejas de definir, de naturaleza principalmente **metafóricas** (paradigmáticas), en la que se establecen relaciones imaginarias entre los elementos o signos visuales –que se pueden observar en el texto fotográfico– y sus significaciones. En la metáfora, la relación entre el signo y el referente no es por contigüidad, sino absolutamente libre, lo que explica la virtualidad de lecturas múltiples que motivan los discursos artísticos.

Hemos reiterado que el origen de la fotografía cabe cifrarlo en la *relación indicial* que mantiene la imagen fotográfica con lo real. Schaeffer¹⁶ afirma que la imagen fotográfica constituye la puesta en práctica de un *código icónico*, cuyos signos poseen una naturaleza muy diferente a otros medios de expresión. El matiz fundamental introducido por Schaeffer es precisamente éste: todos los signos icónicos no funcionan del mismo modo y no desempeñan la misma función. La imagen fotográfica es, esencialmente, para Schaeffer, un *signo de recepción*, lo que implica la imposibilidad de comprenderla en el marco de una semiología que, como sabemos, define el signo desde el punto de vista de su emisión. La *flexibilidad pragmática* es uno de los rasgos esenciales de la imagen fotográfica, estando al servicio de las estrategias de comunicación más diversas que tienen que ver con el estatuto cambiante y múltiple de la fotografía (Schaeffer, 1990, p. 8).

La identificación y el distanciamiento son dos estrategias enunciativas que implican efectos discursivos muy distintos en el espectador. La [identificación](#) es más frecuente en aquellas fotografías en las que hay un predominio de lo indicial, donde la impresión de realidad es el principal efecto buscado. La fotografía de reportaje social persigue, con frecuencia, una respuesta emotiva del espectador, y un efecto de identificación del público. El [distanciamiento](#) es un efecto discursivo que se produce, a menudo, cuando el espectador es consciente de la naturaleza convencional o artificial de la propia representación fotográfica, como sucede con algunas propuestas estéticas ([Duane Michals](#), [Witkin](#), [Mapplethorpe](#), entre otros).

Volviendo a Schaeffer, la flexibilidad pragmática de la fotografía, es decir, la condición fugitiva del sentido en el discurso fotográfico, daría lugar, según los casos, a una ambigüedad semántica, a una multiplicidad de lecturas en las que está implicada la subjetividad del espectador. No obstante, esto no quiere decir que valga cualquier lectura del texto fotográfico: el examen de los anteriores dos niveles en el análisis, nos ha permitido determinar la presencia en la utilización de una serie de elementos visuales y de sus relaciones estructurales, a través de una argumentación que ha de ser rigurosa, partiendo de la materialidad del texto fotográfico.

El *carácter metafórico* (abierto) de numerosas propuestas artísticas ha de vincularse a la identificación de *isotopías* y de *conexiones de isotopías* en el propio texto, como huellas de la enunciación fotográfica. La

¹⁵ ROCHE, Denis (1982): *La disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*. Paris: Editions de l'Etoile.

¹⁶ SCHAEFFER, Jean Marie (1990): *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra (1ª Edición: 1987).



isotopía se podría definir como un conjunto redundante de categorías figurativas / expresivas y semánticas que permite hacer una lectura uniforme. Como señala Greimas¹⁷, y en su aplicación al análisis del texto audiovisual, “el discurso poético podría concebirse como una proyección de redes fémicas [unidades del plano de la expresión, por oposición a “semas”, referidos a unidades sémicas], isótopas, donde se reconocerían simetrías y asimetrías, consonancias y disonancias [rimas visuales o su ausencia] y, finalmente, transformaciones significativas de conjuntos [visuales]” (p. 232).

RELACIONES INTERTEXTUALES

Sin duda, este concepto encierra una complejidad de la que no se puede dar cuenta en unas pocas líneas. En primer lugar, hay que destacar que todo texto, por definición, siempre se relaciona con otros textos que le han precedido. El fotógrafo no puede evitar las influencias de la obra de otros fotógrafos, y de otras que traspasan los límites de la propia fotografía, como la pintura, el cómic, el cine, el discurso televisivo, la escultura, la literatura, etc. La huella de estas influencias quedará registrada, de forma más o menos visible, en la propia materialidad del texto fotográfico que produzca, y que se manifiestan en las huellas enunciativas de las que hemos hablado anteriormente. En ocasiones, se podrá hablar de la presencia o reconocimiento de [motivos iconográficos](#), lo que supone establecer una relación entre un concepto con figuras, alegorías, representaciones narrativas o ciclos, como la pasión (como motivo religioso), los ángeles, el cementerio (romanticismo), etc.

De este modo, se pueden establecer diferencias de matiz en los modos de registrar estas influencias en el texto fotográfico:

-La [cita](#) consiste en la presencia literal de la obra (o un aspecto de textual de la obra) de otro fotógrafo o creador (en sentido amplio). El [collage](#) es un técnica que se basa explícitamente en el uso de fragmentos de otros textos visuales.

-El [pastiche](#) consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un fotógrafo, artista o un creador, y combinarlos, de tal manera que den la impresión al espectador de ser una creación independiente.

-Finalmente, se hablará, de forma general, de [intertextualidad](#) cuando se detecte un juego de relaciones suficientemente elaborado y trabajado entre el texto analizado y otros textos con los que se relacione, de un modo productivo. La competencia lectora de la instancia receptora es clave para la detección de este tipo de relaciones intertextuales, cuyo reconocimiento tiene una naturaleza subjetiva, si bien no hay que olvidar, de nuevo, que no podemos perdernos en “derivadas interpretativas” que conviertan nuestro análisis en una lectura aberrante¹⁸, carente del nivel de argumentación necesario para justificar la intertextualidad presente en la fotografía estudiada.

Un factor determinante de relaciones intertextuales es la [mise en abîme](#). Si dentro de la fotografía se reproduce un cuadro u otra representación de cualquier tipo, siendo parte o todo del conjunto, nos hallamos ante una experiencia de intertextualidad a veces no evidente pero siempre factible.

En algunos casos, la ironía y el humor son efectos que se consiguen mediante la utilización de estas técnicas de construcción discursiva, siempre presentes, de una u otra forma, en cualquier texto fotográfico.

Esta serie de conceptos ha sido estudiada por diferentes autores como Roland Barthes, Julia Kristeva, Umberto Eco o Mijail Bajtin¹⁹.

OTROS

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

¹⁷ GREIMAS y COURTES (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

¹⁸ Ver ECO, Umberto (1990): *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen. Una amplia reflexión sobre la cuestión es expuesta en la ponencia presentada por Javier MARZAL, “Una propuesta de análisis de la imagen fotográfica mediante la utilización de tecnologías digitales e informacionales”, presentada al I Congreso de Teoría y Técnica de la Imagen “El análisis de la imagen fotográfica”, celebrado en la Universitat Jaume I de Castellón, entre el 13 y el 15 de octubre de 2004.

¹⁹ BARTHES, Roland (1974): *¿Por dónde empezar?* Barcelona: Tusquets, cuadernos ínfimos nº 55; KRISTEVA, J. (1982): *Semiótica I*. Madrid. Espiral.ECO, Umberto (1978): *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen; BAJTIN, M. (1982): *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.



COMENTARIOS

Al término del examen de los distintos conceptos que conforman el estudio de la articulación del punto de vista, es conveniente realizar una síntesis de los aspectos más relevantes. Se ha podido constatar que la mayoría de los parámetros considerados en este nivel interpretativo del análisis están íntimamente interrelacionados, hasta el punto que resulta muy difícil definirlos de forma independiente.

Recordemos que la utilización de un formato de tabla para la presentación de la presente propuesta de análisis de la imagen fotográfica viene motivada por su inserción en una página web, en la que, a través de enlaces, relacionamos la explicación de los numerosos conceptos y cuantiosos ejemplos, y constituye, por tanto, una herramienta de trabajo que pretende resultar lo más clara y didáctica posible, sin renunciar a un rigor académico. Lo más recomendable es que el análisis fotográfico sea presentado como texto continuo, en un formato "literario" –si se nos permite la expresión–, en el que se estén estableciendo continuamente las relaciones pertinentes entre los conceptos que aquí hemos expuesto.



INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO

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” (Arnheim, 1979, p. 75). 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, vamos a exponer muy brevemente algunos conceptos que pueden surgir a lo largo de los análisis de las imágenes fotográficas.

El primero se refiere a los conceptos de [ambigüedad](#) y [autorreferencialidad](#), como definatorios del texto artístico, como han sido expuesto por Umberto Eco²⁰. La *ambigüedad* se refiere al grado de abertura de las significaciones del texto estudiado, por oposición a la univocidad de una lectura. La *autorreferencialidad* remitiría a la capacidad de la obra de arte para suscitar una reflexión sobre la propia naturaleza de la texto artístico, en nuestro caso, de la imagen fotográfica. Algunos estudiosos emplean la expresión “[mise en abîme](#)” para referirse a la presencia, en la propia imagen, de elementos que remiten a la propia naturaleza representacional del texto visual. También puede utilizarse el término *metadiscursividad*.

El estudio del espacio, tiempo y acciones de la representación, así como de la articulación del punto de vista, son los ítems del análisis en los cuales se habrá detectado la presencia de estos rasgos estructurales que apuntan hacia la “poética de la obra abierta”.

También hemos hecho referencia a la posibilidad de reconocer algunas prácticas significantes como encuadrables en las categorías *representación clásica* versus *representación barroca*, como fueron definidas por Wölfflin²¹. Santos Zunzunegui (1988, pp. 170-172) las aplica, de forma pertinente, al análisis de la fotografía de paisaje. La [concepción clásica](#) de la representación fotográfica consistiría en la existencia de una visión parcelada del mundo (puntualidad, fragmentariedad); presentación de la organización del mundo en planos diferenciados; simetría como peso estructural; claridad absoluta (legibilidad de espacio, tiempo y acción); y temporalidad discontinua (instantaneidad). La [concepción barroca](#) de una representación fotográfica consistiría, por el contrario, en la existencia de una visión encadenada, entrelazada del mundo; preeminencia de la profundidad en la representación; dominio de las formas atectónicas (con continuidad más allá del fuera de campo fotográfico); prevalencia de la idea de unidad absoluta; claridad relativa (Wölfflin decía que “la revolución del barroco es la que permite por primera vez a la luz extenderse por el paisaje en manchas libres”); y duratividad temporal (continuidad, atemporalidad). Siguiendo la exposición de Zunzunegui, las imágenes llamadas “barrocas” actualizan “programas narrativos que podríamos denominar de *mantenimiento de estado* (la naturaleza como Edén), mientras que las clásicas lo hacen con *programas de transformación* (la anexión del territorio; la destrucción del estado primigenio)” al referirse a los casos de estudios de fotografías de paisaje (p. 172).

²⁰ ECO, Umberto (1979): *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, (1ª Edición: 1962); ECO, Umberto (1970): *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.

²¹ WÖLFFLIN, Wölfflin (1985): *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe (original, 1915). Citado por Zunzunegui (1988).



En algunos análisis fotográficos se puede encontrar la utilización del término *manierismo* para describir determinados modos de representar. Se trata, como afirma Hauser²², de un concepto complejo en el que prevalece una tensión entre elementos estilísticos antitéticos. Históricamente, el manierismo es un estilo pictórico que surge a finales del Renacimiento, en el que se manifiesta el artificio, la forma, *la manera*, como síntomas de una expresión intelectualizada y deformada que oculta, en el fondo, un profundo drama (emotivo también) de desencuentro y problematización con lo externo y lo interno. Algunos textos fotográficos podrían ser descritos, pues, como [manieristas](#).

Omar Calabrese²³ ha empleado el término *neobarroco* para referirse a la fractura de la estabilidad del orden clásico, presente en numerosas manifestaciones artísticas en la postmodernidad. El cánón clásico se vería perturbado por “categorizaciones de juicios que *excitan* vigorosamente el ordenamiento del sistema, lo desestabilizan por todos lados y lo someten a turbulencias y fluctuaciones” (p. 45). Entre los rasgos que caracterizan la representación neobarroca podemos destacar: la estética de la repetición y de la variación (respecto a la idea de orden, originalidad e irrepitibilidad de la estética idealista y de las vanguardias); la puesta en crisis del concepto de *totalidad*, es decir, la importancia del detalle o fragmento; la revalorización de la idea de desorden y caos, tan habitual en la cultura contemporánea (la belleza fractal, la estética de lo monstruoso o la idea de la recepción accidentada por influencia del zapping en el consumo televisivo); la importancia de la imprecisión, lo incompleto y errático en la recepción estética; el predominio de lo laberíntico como síntoma del gusto por el enigma, lo que se oculta, o el peso de la lectura no líneal de los textos artísticos; finalmente, la perversión que encierra una lectura fragmentaria y distorsionada del texto. La utilización de la cita o el pastiche en la producción artística pueden alcanzar grados muy altos, como *En nombre de la rosa*, novela de Umberto Eco que está construida a base de citas de Adorno, Wittgenstein, Santo Tomás, Conan Doyle, etc., lo que para Calabrese es un *operar neobarroco*. Algunos de estos rasgos pueden ser identificados igualmente en textos fotográficos que se relacionan con la actual sensibilidad postmoderna, muy ligada a la idea de [neobarroco](#).

A propósito de la *postmodernidad*, Umberto Eco²⁴ ha señalado que “no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, mejor dicho, un *kunstwollen*, una manera de hacer. Podríamos decir que cada época tiene su propio postmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo”. Y añade poco después: “Pero llega un momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio- lo que hay que hacer es volver a visitarlo: con ironía, con ingenuidad” (p. 72).

No queremos finalizar la exposición de nuestra metodología de análisis, sin olvidar que el *placer visual* es un factor clave en la recepción de las imágenes. Cabría añadir que la propia actividad analítica no está exenta de placer, ya que entender (o creer entender) el sentido oculto (o sentidos ocultos) en el mensaje fotográfico es una actividad que también proporciona placer. 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?»”²⁵ (p. 73). 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

²² HAUSER, A. (1974). Origen de la literatura y el arte modernos I. El manierismo, crisis del Renacimiento. Madrid: Guadarrama.

²³ CALABRESE, Omar (1989): *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

²⁴ ECO, Umberto (1985): *Apostillas a “El nombre de la rosa”*. Barcelon., Lumen.

²⁵ Denis ROCHE: *La disparition del lucioles. Réflexions sur l’acte photographique*. Paris: Editions de l’Etoile, 1982, p. 12.

Modelo de análisis diseñado y elaborado por:

Dr. Javier Marzal Felici
(Coordinador del Grupo de Investigación ITACA-UJI)

Miembros del Grupo de Investigación ITACA-UJI:

D. José Aguilar García
D. Hugo Doménech Fabregat
Dr. César Fernández Fernández
Dr. Francisco Javier Gómez Tarín
Dña. Jessica Izquierdo Castillo
D. Agustín Rubio Alcover
Dr. Emilio Sáez Soro