



Encontros Bibli: revista eletrônica de
biblioteconomia e ciência da informação

E-ISSN: 1518-2924

bibli@ced.ufsc.br

Universidade Federal de Santa Catarina
Brasil

AGUSTÍN LACRUZ, Maria del Carmen

La lectura de las imágenes fotográficas orientada hacia la representación documental
Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação, vol. 20, núm. 1, febrero,
2015, pp. 55-88

Universidade Federal de Santa Catarina
Florianópolis, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14735377005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ARTIGO

Recebido em:
20/05/2014

Aceito em:
30/11/2014

Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação, v. 20, n. esp. 1, p. 55-88, Fev., 2015. ISSN 1518-2924. DOI: 10.5007/1518-2924.2015v20nesp1p55

***La lectura de las imágenes fotográficas orientada
hacia la representación documental***
*Reading photographic images oriented documentary
representation*

Maria del Carmen AGUSTÍN LACRUZ¹

A mi madre, in memoriam

Resumen

Las imágenes constituyen una parte esencial de la cultura visual contemporánea. Su forma de significar es muy diferente a la de los enunciados lingüísticos, por lo que resulta difícil verbalizar su significado.

El artículo analiza los diferentes marcos teóricos que consideran las imágenes fotográficas como un objeto de estudio científico. Se centra de forma específica en los procesos de lectura de las fotografías, que dan pie al análisis de contenido. Propone un modelo de lectura de imágenes fotográficas orientado hacia la representación documental y la recuperación de la información. Se determinan las habilidades necesarias, los factores que intervienen y las operaciones semánticas que se llevan a cabo durante la lectura de las fotografías. El modelo establecido se aplica a la lectura documental de la fotografía de Robert Doisneau *Le baiser de l' Hôtel de Ville* (1950).

Palabras clave: Lectura de imágenes. Fotografías. Análisis de contenido. Recuperación de información.

Abstract

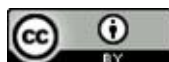
The images are an essential part of contemporary visual culture. His way of signifying is very different from the language statements, so it is difficult to verbalize their meaning.

The article analyzes the different theoretical frameworks that the photographic images consider as an object of scientific study. It focuses specifically on the process of reading the photographs, which give rise to content analysis. It proposes a model of reading-oriented photographic images documentary representation and retrieval of information. The necessary skills are identified, the factors involved and semantic operations carried out during the reading of the photographs. The established model is applied to the reading of documentary photography Robert Doisneau *Le baiser de l'Hôtel de Ville* (1950).

Keywords: Reading images. Photographies. Content analysis. Information Retrieval.



v. 20, n.esp, 2015
p. 55-88
ISSN 1518-2924



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Departamento de Ciencias de la Documentación e Historia de la Ciencia. Universidad de Zaragoza (España) - cagustin@unizar.es

1. INTRODUCCIÓN

Las imágenes resultan imprescindibles para comprender cómo nos comunicamos en la actualidad.

En buena medida, esto se debe a que los medios las utilizan de forma masiva para transmitir información y hacer más eficaces y persuasivos sus mensajes, así como al hecho de que las tecnologías han universalizado su uso.

Sin embargo, las formas características de significación icónica plantean importantes retos a los sistemas de información, pues la intensidad que caracteriza el uso contemporáneo de las imágenes no se corresponde, en general, con el desarrollo equivalente de competencias específicas de lectura icónica, ni con el avance de la alfabetización visual.

En este contexto, este artículo se propone analizar diferentes marcos teóricos que se ocupan de las imágenes fotográficas como objeto de estudio científico. De forma concreta se centra en los procesos de lectura de las fotografías que hacen posible el análisis de contenido en los servicios de información. Para ello, se determinan las habilidades requeridas, los factores que intervienen y las operaciones semánticas necesarias. Finalmente, se plantea un modelo de lectura de imágenes fotográficas orientado hacia la representación y la recuperación de la información en entornos documentales, que se aplica sobre un estudio de caso concreto.

2. LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS: MARCO TEÓRICO Y ENFOQUES DISCIPLINARES

Las imágenes constituyen el paisaje cotidiano de nuestras vidas. Nos permiten orientarnos en el espacio y en el tiempo, ayudan a definir nuestro comportamiento y nuestras actitudes y dan forma a nuestras aspiraciones.

Conforman una parte esencial de la cultura visual contemporánea. Son poderosas y omnipresentes. Se han convertido en un lenguaje universal que experimenta, gracias a las tecnologías y a las redes sociales como *Instagram*, *Pinterest* o *Twitter*, en auge pujante.

Gozan de extensos usos culturales y de una dilatada trayectoria histórica como canales de expresión.

Su polivalencia expresiva y su densidad de significación, superior a la de las palabras, las convierten en medios de comunicación interpersonal muy eficaces.

Las imágenes se caracterizan por su semántica, es decir, por su capacidad para representar algo que un observador puede reconocer (Gubern, 1996, p. 44). No obstante, su forma de significar es muy diferente a la de los enunciados lingüísticos.

- a) Las imágenes no son asertivas, no pueden afirmar ni negar algo, como hace el lenguaje verbal.
- b) Las imágenes no se conjugan, siempre se desarrollan en presente.
- c) Las imágenes representan la realidad de forma concreta y carecen de la capacidad de abstracción de las palabras.
- d) Las imágenes muestran las historias, pero no pueden narrarlas de forma diegética.
- e) Las imágenes no admiten la segmentación morfológica que distingue entre sujetos agentes, acciones y predicados.

Este conjunto de rasgos antagónicos entre las formas de significar de las imágenes y las palabras explica, en parte, la dificultad para verbalizarlas.

La imagen icónica es una forma de representación y una categoría perceptual y cognitiva que transmite información acerca del mundo percibido visualmente mediante diferentes sistemas de codificación cultural.

Es también una modalidad de comunicación visual que representa de manera plástico-simbólica sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico, o reproduce una representación mental visualizable, o lleva a cabo una combinación de ambos. La imagen es susceptible de conservarse en el espacio y en tiempo para constituirse como experiencia vicarial óptica. Es por tanto, un soporte y un medio de comunicación entre épocas, lugares y sujetos distintos (Gubern, 1996, p. 21), incluyendo entre estos últimos, al propio autor.

Dentro de la familia icónica, las imágenes fotográficas gozan de un prestigio realista especial, debido a que suministran evidencias (Sontag, 1996, p. 15), se las considera un relato transparente de la realidad (Sontag, 2003, p. 94) y a su naturaleza indicial, en terminología peirceana.

Surgen en los equipos analógicos, como huella de la luz reflejada por los objetos situados ante la cámara, que impresiona la superficie fotosensible, dejando ahí estampada su forma (Gubern, 1997, p. 34); mientras que en el caso de la fotografía digital, las imágenes proceden de las unidades fotosensibles de un sensor electrónico, que convierte la luz en una señal posteriormente digitalizada y almacenada en una memoria informática.

No obstante, tanto en el caso de la fotografía analógica como en el de la fotografía digital, se trata de representaciones convencionales (Gubern, 1994, p. 159), que recrean y transforman la realidad, para convertirse en su huella (Dubois, 2002, p. 29 y ss).

Para comprender el significado de las imágenes hay que considerar que se trata de productos sociales e históricos, y como tal, evolucionan, tanto de forma diacrónica (a lo largo del tiempo) como sincrónica (en el espacio).

En la comunicación fotográfica, como en todo proceso comunicativo, intervienen al menos, los siguientes elementos básicos:

- El fotógrafo, es decir, el autor, creador o productor de la imagen.
- El receptor, espectador o lector.
- La fotografía, esto es, la propia imagen o texto icónico.
- El contexto, o conjunto de elementos que envuelven y sitúan el proceso comunicativo.

Aunque durante siglos, la reflexión teórica en torno a la imagen ha sido pobre (Agustín, 2006, p. 112-113), a lo largo de las últimas décadas ha suscitado un gran interés en el ámbito de las Ciencias Sociales y de las Humanidades y diferentes especialistas han abordado el hecho icónico desde perspectivas sociológicas, antropológicas, comunicativas, semióticas, estéticas, artísticas, filosóficas, históricas, entre otras.

En la actualidad, se considera que las imágenes fotográficas son un objeto de estudio característicamente interdisciplinar, que puede ser abordado desde marcos teóricos y referentes científicos muy distintos, pero complementarios, entre los que destacan los siguientes:

- El enfoque historiográfico. Está muy relacionado con las Escuelas de los *Annales*, la Historia de las Mentalidades y la Historia del Tiempo Presente. Pone énfasis en el uso de la fotografía como fuente de información y como documento histórico. Destacan las aportaciones de Peter Burke (2001), David Freedberg (2009) y el historiador brasileño Boris Kossoy (2007).
- El enfoque de la historia de las técnicas fotográficas. Estudia el proceso de evolución del medio, los diferentes avances tecnológicos y sus repercusiones sobre los registros fotográficos. Destacan, entre otros, los trabajos de Robert Delpire y Michel Frizot (2001), R. Durand (1999) y Marie-Loup Sougez (2009 y 2011).

- El enfoque filosófico. Se centra en la ontología y la epistemología de la imagen, las complejas relaciones de la imagen con el lenguaje verbal y los aspectos éticos. Destacan las aportaciones de Jean-Jacques Wunenburger (1997, 2005) y Gaetano Kanizsa (1998), entre otros especialistas.
- El enfoque artístico. Aborda la historia de las formas visuales y de sus significados. Erwin Panofsky (1985, 1995), Ernst Gombrich (1987, 1994) y Omar Calabrese (1993, 1995) son los principales autores.
- El enfoque antropológico, en especial el de la antropología visual, incide en la capacidad instrumental de las fotografías para la descripción y el análisis de la realidad humana y en su idoneidad para registrar y documentar iconográficamente los trabajos etnográficos. Entre otros autores, destacan las aportaciones de Tagg (2005).
- El enfoque sociológico. Considera que la fotografía es una más de las evidencias de la realidad y una herramienta valiosa para investigar y explorar la sociedad y conocer los modelos culturales. Entre los principales autores de esa corriente se encuentran Walter Benjamin (2004), Gisèle Freund (2001) y Pierre Bordieu (2003).
- El enfoque psicológico. Aborda principalmente el estudio de la percepción visual desde perspectivas diversas como las de Rudolf Arnheim (1986) y Donis A. Dondis (2014), entre otras.
- El enfoque semiótico-semiológico ha dado lugar a una amplia y rica bibliografía sobre la comunicación visual, centrada en el estudio del signo icónico, los modos de producción de sus discursos, sus estrategias comunicativas y los procesos de significación y atribución de sentido de las imágenes. Destacan las importantes aportaciones de Roland Barthes (1999 y 2001), Philippe Dubois (2002), Martine Joly (1993, 2003), Maria Lúcia Santaella (2003), Winfried Nöth (2003), Santos Zunzunegui (1998) y Román Gubern (1994, 1996, 1997), entre otros.
- El enfoque educativo. Estudia el desarrollo de las competencias mediáticas y de la alfabetización visual, entendidas como habilidades fundamentales para la comprensión y transmisión de contenidos visuales y para el desarrollo de la comunicación multimodal y multimediática basada en experiencias visuales, características de las sociedades desarrolladas actuales. Dentro de esta corriente destacan las aportaciones de Lorenzo Vilches (1992), Justo Villafañe (1996), Norberto Mínguez (1996) e Isabel Capelo Gil (2011).

- El enfoque informativo-documental. Examina la imagen como una evidencia o registro dentro de un sistema de información. Estudia la gestión de las colecciones iconográficas y da cuenta del contenido de la representación icónica, para generar representaciones documentales secundarias que hacen posible la recuperación de los documentos y la información en ellos contenida. Destacan los trabajos de Félix del Valle (1999), Joan Boadas (2001), Cécile Kattnig (2005), José Antonio Moreiro (2003), Jesús Robledano (2002, 2003), Juan Francisco Torregrosa (2009), Carmen Agustín (2002, 2006, 2010 y 2014), José Miguel Sánchez (2006, 2013) y Javier Marzal (2007).

3. LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS EN LOS SISTEMAS DE INFORMACIÓN

En el seno de los sistemas de información, las imágenes conforman –dentro del repertorio de las fuentes de información iconográficas– una morfología específica y un tipo documental característico, con capacidades expresivas y valores patrimoniales y documentales propios.

Son consideradas como vestigios del pasado, pruebas legales y testimonios históricos (Burke, 2001, p. 16-17), en suma, como fuentes valiosas para recabar información sobre los contextos socio-económicos e históricos, la cultura material, las formas de vida y los sistemas de creencias en los que fueron –o son– creadas.

En tanto que fuentes de información, las imágenes fotográficas, se definen por tres rasgos básicos (Heras, 2012, p. 67):

- a) Evidencian el pasado gracias a su fidedignidad iconográfica, esto es, gracias a que comportan el sentido de la presencia y de la autenticidad del mundo visible representado.
- b) Transmiten información relativa a su propia génesis y acerca de una realidad espacio-temporal concreta del pasado.
- c) Aportan en sí mismas información tanto sobre el autor, como sobre el contenido de la propia representación.

El valor que les otorgamos, la profusión y extensión de su uso, así como su efectividad y versatilidad comunicativas explican su presencia dentro de los sistemas de información y su interés para las Ciencias de la Documentación.

La riqueza informativa de las imágenes hace que los mensajes que transmiten resulten de extraordinario valor para los documentalistas, quienes – como responsables de la memoria social– se ocupan de salvaguardar su

conservación; y –como gestores de los registros en los sistemas de información– intentan aprehender su significado de manera que sea posible la comunicación secundaria posterior.

Entre los trabajos técnicos efectuados en los sistemas de información, el análisis documental de las imágenes comprende cuatro operaciones que comparten un objetivo principal: describir el mensaje iconográfico de cara a su recuperación (Agustín, 2010, p. 88-90).

El proceso se despliega en una serie de fases –visionado; determinación del contenido; contextualización y representación documental– tal como se aprecia en el gráfico recogido en la Figura 1, que se describen como sucesivas, aunque su comportamiento real se asemeja más a una dinámica que se retroalimenta y puede llegar a solaparse.

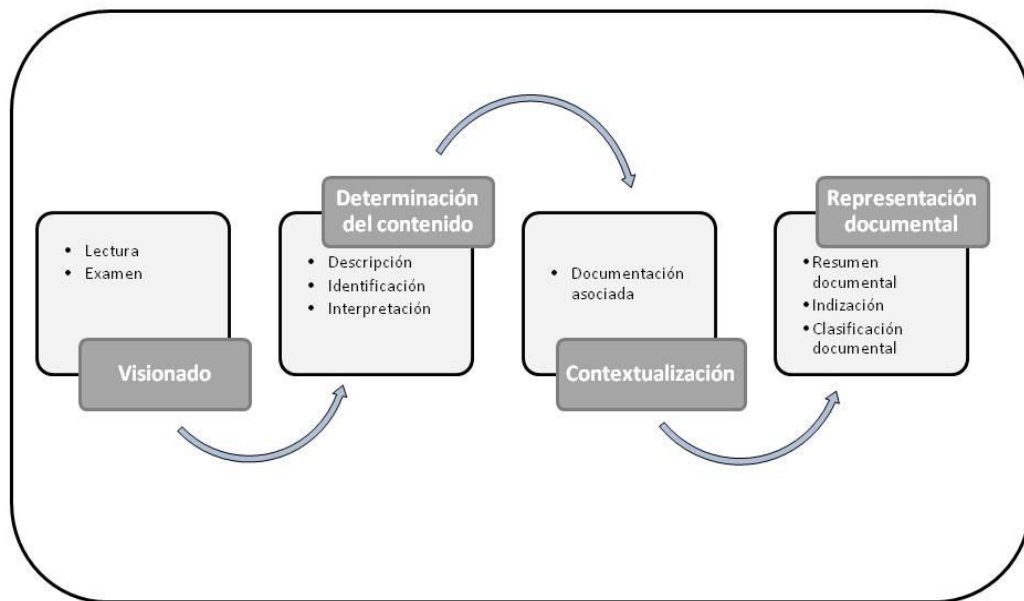


Figura 1. Fases y operaciones documentales del análisis de contenido de la imagen.

Las fases impares –visionado y contextualización, respectivamente– corresponden al marco o ámbito de la lectura propiamente dicha y conciernen de forma especial al lector o receptor de la imagen.

Las fases pares –determinación del contenido y representación documental– pertenecen al ámbito del análisis del registro y competen al documentalista y al investigador de la imagen.

El estudio detallado de todo el proceso de análisis de contenido aplicado a distintos tipos de imágenes –ilustraciones, retratos pictóricos, imágenes publicitarias– ha ocupado a la autora en diversos trabajos previos (Agustín, 2006, 2010, 2014).

Este artículo complementa y amplía el enfoque de estos textos y se centra, de forma específica, en la fase de lectura, situada en la base de los procesos documentales que se llevan a cabo en los sistemas de información.

4. LEER IMÁGENES

Aunque los seres humanos somos *máquinas de mirar* y de *interpretar las miradas* (Agustín, 2010, p. 113), leer imágenes supone desarrollar procesos de alfabetización y educación visual que permiten transitar desde el *ver*, hasta el *mirar*.

En los sistemas de información, la lectura es la etapa sobre la que se apoyan los procesos de representación y recuperación de las imágenes. Inicia toda la secuencia de acciones y da pie al análisis de contenido posterior.

Consiste en el examen y el desarrollo de un proceso de atribución de sentido cuyo propósito es explicar el contenido de la representación icónica y de su significado, con el propósito final de que se redacten los resúmenes documentales, los descriptores y las palabras clave, que permitan la recuperación de la información.

Más allá de su aparente irrelevancia, la lectura de imágenes es una actividad que requiere una compleja elaboración cognitiva de los datos sensitivos recibidos.

Incluye conocimientos, habilidades y estrategias que las personas adquieren y perfeccionan con los años, según su grupo cultural de pertenencia, las diversas situaciones y experiencias obtenidas, la interacción establecida con otros sujetos y los entornos sociales en los que participan.

El aprendizaje de la lectura de las imágenes es una tarea compleja y difícil de formalizar que requiere habilidades de distinta naturaleza (Agustín y Gimeno, 2013):

- la identificación de los diferentes códigos significativos que articulan los ámbitos en que se despliega el significado de la imagen;

- la comprensión de los rasgos específicos del lenguaje visual y de su sistema de significación;
- el conocimiento de la intencionalidad comunicativa y de los usos de la imagen;
- la capacidad para comprender y utilizar las imágenes con el fin de que el sujeto lector logre sus objetivos comunicativos.

En el desarrollo de la competencia lectora de imágenes intervienen, al menos, tres factores diferentes:

- 1) En primer lugar, la riqueza de la *iconosfera* contemporánea. Esta expresión fue empleada por G. Cohen-Séat en 1959 (Gubern, 1996, p. 107) para designar la densificación imaginística experimentada en los espacios públicos y privados de las sociedades urbanas actuales, tras el invento de la fotografía, la litografía, el cine, la televisión y las diferentes tecnologías audiovisuales y multimedia. Alude, por tanto, a los característicos ecosistemas iconográficos contemporáneos, globalizados y homogéneos, en buena medida, a causa del poder uniformador que ejercen tanto la televisión, como la publicidad, que extienden de forma masiva las mismas imágenes e idénticos logos a través de todos los continentes. Dichos ecosistemas se basan en las interacciones dinámicas que tienen lugar entre los diferentes tipos de medios de comunicación social, así como entre éstos y sus audiencias. En estos entornos, la imagen adquiere una función determinante, fracturando el sólido monopolio que hasta épocas recientes ha ejercido la cultura de la palabra escrita.
- 2) En segundo lugar, influye el nivel de alfabetización visual alcanzado por cada sociedad. Las políticas y programas de alfabetización corresponden a iniciativas institucionales asumidas por los diferentes estados para incrementar el progreso económico y social de sus ciudadanos. Tradicionalmente, las sociedades occidentales han orientado sus sistemas educativos hacia la instrucción lecto-escritora para que las personas puedan desenvolverse con los documentos textuales en los complejos sistemas administrativos.
- 3) En tercer lugar, la lectura de imágenes depende de las habilidades que cada persona es capaz de desarrollar para comprender los textos visuales, a través de sus propios procesos de aprendizaje.

En este sentido, el espectador o lector lleva a cabo operaciones consecutivas de discriminación semántica que van de lo general a lo particular, de las categorías

abstractas, a lo concreto y singular, que le permiten acometer dos objetivos importantes:

- a) Conferir orden y sentido a las percepciones visuales
- b) Atribuirles significado, esto es, semantizarlas.

4.1. Conferir orden y sentido a las percepciones visuales.

En nuestra cultura, se aprende a leer imágenes casi al mismo tiempo que se aprende a hablar, formando parte de los procesos de socialización que tienen lugar en la infancia. La lectura de las imágenes se aprende con la ayuda de una pedagogía suave llevada a cabo por los padres dentro de las familias y por los educadores en las escuelas infantiles, cuando poco a poco, identifican verbalmente para los niños las formas impresas en las publicaciones ilustradas, mientras que el aprendizaje del lenguaje verbal se produce por la repetición de sonidos y fonemas. En ocasiones, las imágenes sirven de apoyo para el aprendizaje verbal y viceversa. (Gubern, 1996, p. 16 y 17).

La búsqueda del sentido es una opción que pertenece al ámbito del lector y está relacionada con sus capacidades y aptitudes.

Para entender el significado global de una imagen, el espectador lleva a cabo una secuencia de actos semánticos (Vilches, 1987, p. 86-87) que, de forma sintética, comprende las siguientes etapas:

- 1) Competencia iconográfica: Consiste en la capacidad del lector para identificar formas visuales simples que poseen significado propio, como las personas, los animales, los edificios, los objetos, etc.
- 2) Competencia narrativa: Basándose en sus experiencias visuales, el lector es capaz de establecer relaciones narrativas entre las figuras y los objetos de la imagen y entre las personas que observan la imagen.
- 3) Competencia estética: Es la aptitud del lector para atribuir sentido dramático a la representación de las figuras de la imagen, apoyándose en sus propias experiencias simbólicas y estéticas.
- 4) Competencia enciclopédica: Basándose en su experiencia cultural y en sus propios conocimientos, el lector identifica en cada imagen los valores que tiene y es capaz de establecer relaciones relevantes con otra información que posee sobre ese mismo asunto.

- 5) Competencia lingüística-comunicativa: Consiste en la capacidad del lector para elaborar proposiciones lingüísticas con las que comunica y expresa el contenido de cada imagen.
- 6) Competencia modal: Apoyándose en su competencia espacio temporal el lector comprende la imagen como representación de un espacio y de un tiempo determinado.

4.2. Atribuir significado a las imágenes.

El discurso de las imágenes se percibe de una forma global y no articulada. No obstante, se estructura sobre sistemas organizados –códigos– de significados aportados por elementos de naturaleza diversa –espaciales, lumínicos, cromáticos, escenográficos, gestuales e indumentarios– que actúan en un marco general de referencia –una arquitectura– que los vincula entre sí y les confiere unidad.

El análisis estratificado de estos códigos constituye una buena estrategia de aproximación y exploración del sentido de la imagen (Agustín, 2006, p. 80 y ss.). Por ello los vamos a estudiar detalladamente en los siguientes epígrafes.

4.2.1. Código espacial

Incluye el conjunto de elementos que permiten representar visualmente de forma figurada, en una superficie bidimensional plana, la porción de espacio y las formas plásticas que se seleccionan.

La codificación espacial está directamente relacionada con el concepto de ventana –a través de la cual parece que se ve el espacio recreado– y con los conceptos pictóricos de encuadre –amplitud que puede adquirir el campo visual en función del punto de vista físico desde el que se contempla–, y de marco –línea que aísla el fragmento pintado, dándole un perímetro regular y rectilíneo–.

Los esquemas espaciales de referencia se pueden representar sobre un espacio plano y limitado sobre el que se disponen las líneas, los colores, las formas y figuras. Este espacio se denomina campo figurativo o campo pictórico.

La noción de espacio fotográfico se desarrolla principalmente en dos direcciones: la que atañe a la geometría de la profundidad y la que concierne a la geometría de la superficie.

4.2.2. Código gestual

El lenguaje corporal constituye la primera y más elocuente forma de expresión simbólica que utilizan los seres humanos para comunicar experiencias, sensaciones, emociones, sentimientos y afectos.

Se articula como un sistema comunicativo estructurado, conformado por acciones motoras, sensomotoras y psicomotoras, transmitidas de forma espontánea e instintiva, o bien de forma completamente intencional.

Como sistema comunicativo, puede actuar de forma combinada con otros sistemas de signos, como el propio lenguaje verbal, el paralenguaje, la kinésica, la proxémica, el contacto físico y la percepción olfativa.

Por otra parte, el cuerpo humano es un vehículo expresivo capaz de comunicar, no sólo mediante sus movimientos o las posturas que adopta, sino en sí mismo, a través de la distribución de los rasgos faciales y de la forma del cuerpo –el denominado esquema corporal–.

El cuerpo humano, entendido como conjunto o sistema comunicativo, funciona como una unidad gestual completa, aunque se pueden distinguir en él hasta siete segmentos o arcos expresivos distintos, distribuidos en tres zonas: el rostro; el cuello; el tronco, a su vez, dentro de él, se pueden distinguir cinco arcos expresivos: el arco alto –a la altura de los hombros, incluyendo los brazos–; el arco intermedio alto –en torno al pecho–; el arco propiamente intermedio –cruzando el plexo–; el arco intermedio bajo –sobre la cresta iliaca– y por último; el arco bajo –a la altura de la base de la pelvis, incluyendo los esfínteres y las piernas–.

4.2.3. Código indumentario

Hace referencia a los comportamientos relacionados con la manera de vestir y ataviarse. Está vinculada, por tanto, con las distintas formas en que las personas muestran, engalanan, cubren y/u ocultan el propio cuerpo para protegerlo ante las condiciones medioambientales y para resguardarlo o invocar las miradas de los otros seres humanos.

Aunque la noción de atavío se ha circunscrito al vestido y la ropa, incluye otros aspectos relacionados con el calzado, peinado, maquillaje, adornos, complementos, accesorios, etc.

La indumentaria es también un medio de expresión, un dispositivo social que incluye comportamientos que expresan los valores ideológicos de una época y que se vinculan con diversas actitudes humanas de naturaleza simbólica, como la expresión de relaciones de poder; identidad –personal, sexual, social, laboral,

religiosa, profesional, política, ideológica, etc.-; pertenencia a un grupo humano; voluntad de parecer otro ser distinto; provocación erótica; deseo de innovación estética, etc.

Ataviarse es una operación eminentemente social y un hecho de naturaleza comunicacional.

La vestimenta es una herramienta elocutiva en la que las prendas de vestir y los accesorios son emisores de mensajes que refuerzan o desmienten otros mensajes no verbales. El vestido, desde esta perspectiva, es un predicado que expresa, con su apariencia y con su forma, el momento social que está viviendo el sujeto que lo usa, su contexto ideológico y sensible. El portador lo utiliza como uno más de los recursos que despliega en sus procesos de representación social, permitiéndole ser conocido y reconocido por los demás.

4.2.4. Código escenográfico

Los elementos escenográficos indican las funciones prácticas o las actividades humanas que pueden realizarse en los espacios y con los objetos que caracterizan.

Por tanto, aspectos como el diseño, la forma y la decoración de un objeto determinado se pueden interpretar como signo del estatus social y económico de sus poseedores; y, de manera análoga, la disposición de un espacio, su emplazamiento, la forma y colocación de los muebles, el estado y división de las habitaciones, su confortabilidad, su pulcritud y su belleza proporcionan valiosa información sobre la forma de vida de sus habitantes.

Hasta cinco funciones fundamentales se pueden atribuir a los elementos escenográficos:

- a) Contribuyen a identificar a los personajes caracterizándolos a través de su estatus social, valores, concepción del mundo, etc. La escenografía opera como el medio ambiente que contextualiza y da sentido al personaje, en el cual sus gestos y discursos alcanzan un significado preciso.
- b) Determinan la ponderación del valor de los personajes y de sus acciones, contribuyendo a su realce o minimizando su presencia.
- c) Hacen posible la localización espacial y la ubicación temporal de los acontecimientos representados, matizando incluso ámbitos geográficos y tramos cronológicos concretos.

- d) Sugieren estados emocionales significativos asociados –de forma cultural– a la caracterización de los espacios y;
- e) Permiten establecer patrones genéricos reconocibles.

4.2.5. Código lumínico

La luz es un elemento visual que desempeña funciones retóricas. Expresa de forma codificada valores como equilibrio, tensión, teatralidad, dramatismo, incertidumbre, etc. El tipo de iluminación está estrechamente emparentado con el modo de representar el espacio, y por tanto, con el tipo de perspectiva empleada, pues responde también a una convención de naturaleza cultural. Así mismo, la posición de procedencia de la fuente de iluminación –frontal, posterior, lateral, desde arriba o desde abajo– comporta valores semánticos distintos. Cada una de ellas se caracteriza por ciertos atributos: la luz frontal empuja los objetos contra el fondo; la iluminación posterior permite separar e individualizar a las figuras; los contrastes lumínicos hacen posible el resalte de los volúmenes; la iluminación lateral produce relieve, pero si no es equilibrada mediante otra fuente lumínica, puede provocar deformaciones en las figuras representadas, etc.

La percepción visual se realiza siguiendo un itinerario visual establecido a través de las zonas de mayor o menor atractivo, determinadas en función de la distribución espacial, cromática y lumínica de los elementos plásticos.

Por su parte, el punto de atención focal de cada imagen se determina en función de un centro de interés comúnmente dispuesto en una posición centralizada.

A partir de él, siguiendo unos ritmos compositivos a los que contribuyen los colores y la luz, se inicia un proceso de comprensión de la obra, primero formal y después conceptual.

4.2.6. Código cromático

El color tiene una gran capacidad expresiva tanto en la comunicación natural –nótese las diferentes variantes de coloración que adoptan las plantas y los animales como código comunicativo para avisar de su fertilidad, toxicidad, agresividad, etc.– como en la comunicación cultural, en la que el color o su ausencia llegan a alcanzar por sí mismos un altísimo poder descriptivo de emociones, sensaciones, ideas, etc.

La percepción del color es una sensación subjetiva que proviene de las reacciones del ojo humano ante la estimulación de determinado tipo de sus células nerviosas, por efecto de la energía luminosa de ciertas longitudes de onda emitidas o reflejadas por los objetos, que componen el denominado “espectro de la luz blanca”. Esto es, el color de los objetos, en realidad es resultado de la luz que ellos mismos reflejan. De forma empírica, la clasificación de los colores se lleva a cabo atendiendo a tres criterios relacionados con sus características físicas:

- a) El *tono*. Es el matiz de la cualidad cromática y está definido por la longitud de onda de su radiación –azul, rojo, anaranjado, cian, magenta, amarillo, etc.–.
- b) La *saturación*. Establece el grado de pureza cromática –p. e. el rosa es un rojo poco saturado, etc.–.
- c) La *brillantez*. Determina la intensidad o nivel de energía de cada color y alude a la claridad u oscuridad de cada tono.

4.2.7. Código compositivo

La composición se define como el resultado de integrar los diferentes elementos de la representación en un orden superior que los armoniza y dota de sentido, no de forma independiente unos de otros, sino como un conjunto cohesionado.

Dicha integración se construye por medio de la elección y combinación de elementos visuales que realiza el autor para articular y comunicar su mensaje y requiere la concurrencia de tres principios básicos de la composición: *el orden, la unidad y el equilibrio*.

El *principio de orden* permite disponer los elementos de manera que cada uno ocupe el lugar que le corresponde dentro del conjunto y se integre en una articulación superior, visible y con sentido.

Por su parte, el *principio de unidad* articula dichos elementos de manera que, sin perder su identidad, se integren armónicamente dentro de un marco comprensivo y significativo, establecido de acuerdo a una intención predeterminada. Con frecuencia, este principio se vincula con el de *simetría*.

Finalmente, el *principio de equilibrio* está orientado hacia la distribución de los objetos dentro del espacio de manera que conformen una armonía de conjunto.

Las morfologías que adopta la composición suelen tener un *esquema geométrico* subyacente que confiere estabilidad y coherencia al conjunto y sirve para orientar el recorrido de la mirada del espectador.

Aunque muy variadas, las composiciones más frecuentes son de tipo rectangular, cuadrangular, triangular, romboidal, hexagonal y circular y su mayor o menor visualización por parte del espectador depende de los elementos añadidos o detalles –que pueden, en algunas ocasiones, ocultar la composición–.

Sobre estos esquemas geométricos, el autor dispone y distribuye a los personajes y objetos organizados en líneas curvas o rectas –verticales, horizontales y diagonales– y crea de esta manera, las denominadas *líneas de tensión*.

En general, el respeto de las leyes de la perspectiva y del equilibrio entre los diversos *centros de interés* visuales otorgará armonía a la composición, mientras que los desequilibrios crearán tensiones internas entre los elementos del cuadro.

La posición de la *línea del horizonte* potencia el contenido de la obra, puesto que si es alta, favorece sensaciones de *encerramiento y opresión*, mientras que si es baja recrea la amplitud del espacio. Por otra parte, cualquier elemento situado sobre ella se enfatiza y mitifica y, por el contrario, por debajo de esta línea queda empequeñecido.

5. ESTUDIO DE CASO: EL BESO DEL AYUNTAMIENTO DE ROBERT DOISNEAU

5.1. La imagen fotográfica

La fotografía seleccionada para ejemplificar un caso práctico de lectura de imágenes es conocida popularmente en su lengua original como *Le baiser de l'Hôtel de Ville*.

Su autor es Robert Doisneau. Fue publicada inicialmente en 1950, en un reportaje en blanco y negro, a doble página, en la revista *Life*, y se popularizó en los años 80 del siglo pasado, en formato de poster.



Figura 2. Robert Doisneau y su fotografía *Le baiser de l' Hôtel de Ville*.

5.2. El autor

Robert Doisneau nació en 1912 en la localidad de Gentilly, situada a pocos kilómetros al sur de París, ciudad en la que falleció a los 82 años.

En los años 20 estudió litografía y grabado en la escuela Estienne de Chantilly, profesiones que comenzaban a estar en decadencia ya en aquella época. Encontró trabajo como rotulista y comenzó a dedicarse a la fotografía hacia 1930, junto al reputado cineasta, fotógrafo, escultor y director de escena André Vigneau, amigo de numerosos artistas del París de las entreguerras. Ambos realizaron, entre otros trabajos, la cubierta del primer libro de Simenon.

En 1932 compró su primera cámara Rolleiflex y vendió su primer reportaje fotográfico para la revista *Excelsior*.

En 1934 trabajó como publicista para la empresa Renault en Boulogne-Billancourt, realizando fotografías promocionales y documentando la vida en las instalaciones. En 1939 lo despidieron y se dedicó a trabajar como fotógrafo independiente, realizando tarjetas postales en blanco y negro de las calles de París y foto-publicidad. Poco antes de comenzar la Guerra se incorporó a la agencia *Rapho*.

Durante la 2ª Guerra Mundial, fue llamado a filas y poco después fue licenciado por invalidez, lo que no le impidió colaborar con la Resistencia, falsificando pasaportes y tarjetas de identificación. Fotografió ampliamente la ocupación alemana de Francia y más tarde, la liberación de París.

Finalizada la contienda trabajó para las revistas *Life*, *Paris Match*, *Excelsior* y *Fortune*, y también colaboró con la agencia *Alliance* y de nuevo trabajó para *Rapho* desde 1946. Trabajó también para el Ministerio de Deportes francés y para varios laboratorios científicos.

En 1949 comenzó a fotografiar moda y a la alta sociedad francesa para la revista *Paris Vogue*, en la que trabajó hasta 1951. Alcanzó notoriedad y fama y fotografió a artistas como Giacometti, Cocteau, Leger, Braque y Picasso; y a escritores como Jacques Prévert y Blaise Cendrars, entre otros.

En 1947 ganó el Premio Kodak y en 1956 le concedieron el Premio Niépce.

Sus fotografías mezclan ironía y ternura, captan la vida cotidiana de las calles, de los cafés y de las gentes de París, en un tipo de imagen pura y sencilla. Su trabajo estuvo influenciado por la fotografía de Atget y de Cartier-Bresson.

Su obra se ha expuesto en los museos más importantes del mundo.

Doisneau vivió en París, en el barrio de Montrouge, hasta su muerte en 1994.

Castellanos, P. *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Istmo, 1999. / Jeffrey, I. *Cómo leer la fotografía. Entender y disfrutar los grandes fotógrafos, de Stieglitz a Doisneau*. Barcelona: Electa, 2009. /

Sánchez Vigil, J. M. (dir.). *Diccionario Espasa de Fotografía*. Madrid: Espasa Calpe, 2002. |

5.3. El contexto

La fotografía *El beso del Ayuntamiento* (en inglés, *The kiss in front of City Hall*; en francés, *Le baiser de l'Hôtel de Ville*) fue publicada por primera vez en el número correspondiente al 12 de junio del año 1950, junto a otras cinco imágenes, en la legendaria revista ilustrada *America's Life*, bajo la edición gráfica de Ray Mackland.

Formaba parte de un reportaje gráfico de dos páginas –16 y 17 respectivamente– titulado *Speaking of pictures... In Paris young lovers kiss wherever they want to and nobody seems to care* que había sido encargado a la Agencia Rapho, de la que Robert Doisneau formaba parte. El reportaje apareció publicado sin firmar.

Recogía imágenes de jóvenes parejas de enamorados besándose, en primavera, en lugares turísticos de París, como las escaleras de la Ópera, el Puente Nuevo sobre el Sena, o el Ayuntamiento de la ciudad.

Su tamaño original medía 11 cm. x 12 cm.

Dentro del reportaje, *El beso del Ayuntamiento* estaba situado en la esquina superior izquierda de la página derecha.

Esta primera versión de la imagen mostraba más centrada la figura de la joven pareja protagonista, recortando notablemente el lateral derecho y la parte superior, tal y como se puede apreciar en la Figura 3.

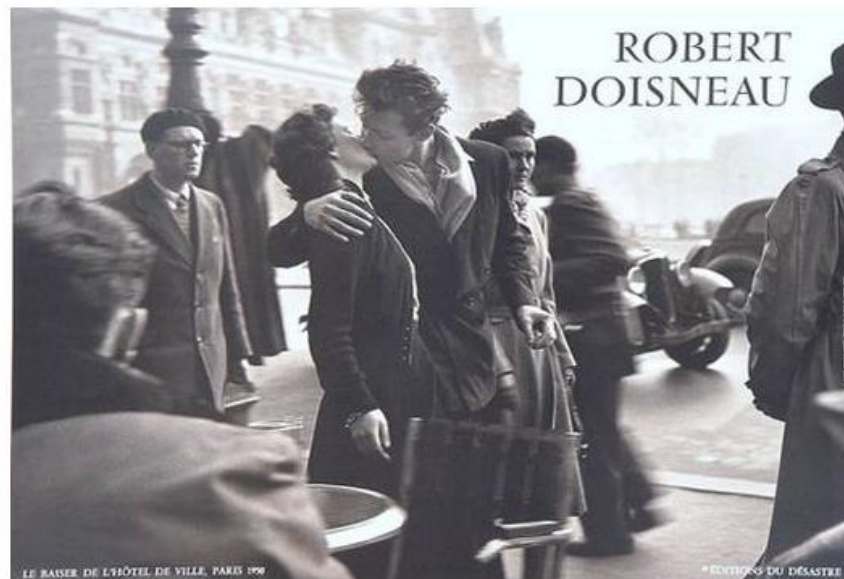


Figura 3. *Le baiser de l' Hôtel de Ville* tal como se publicó en la revista *Life*, en 1950 y en el poster de 1986 para Ediciones del Désastre.

Años después, en 1986, la imagen fue reeditada en formato apaisado–60 cm. x 80 cm.– por Victor Francés, director de Ediciones del Désastre, quien compró los derechos de reproducción para posters y carteles ornamentales, creando un icono nostálgico del París desaparecido y un símbolo del romanticismo y del amor joven.

Desde entonces se ha convertido en una de las imágenes más reproducidas en affiches, postales, calendarios, papel de cartas, material de escritorio, etc. Representa la tensión dramática y la urgente espontaneidad de una joven pareja de

enamorados en las calles de un París idílico, pintoresco y bohemio en el que la manifestación del amor es posible en plena calle y a la luz del día.

La notoriedad de la fotografía se incrementó con las disputas legales que diferentes personas plantearon al autor Robert Doisneau al final de su vida, reclamándole grandes sumas de dinero alegando ser los modelos, en concepto de derechos de imagen.

El extraordinario éxito del *Beso del Ayuntamiento* favoreció también la reproducción y la publicación independiente de otras fotografías que formaban parte de la misma serie, y que mostraban a parejas de enamorados que se besaban en lugares como la calle Mazarine, la plaza Concorde, o el pasaje de Versailles, simbolizando el amor joven y representando a París como ciudad romántica (Figuras 4 y 5).

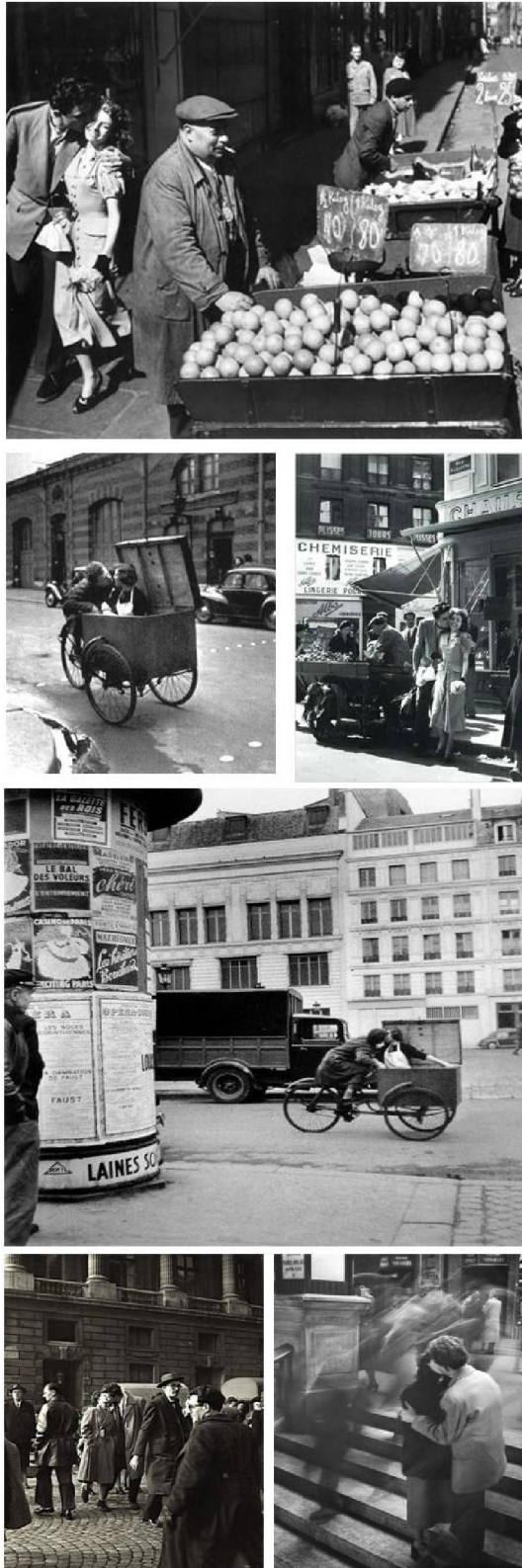


Figura 4. Fotografías de la serie *Besos*, 1950, de Robert Doisneau (1).

La fotografía *El beso del Ayuntamiento* fue tomada en marzo de 1950, en la plaza del Hôtel de Ville de París, en la esquina entre las calles Rivoli y Renard, según explicó el propio autor en diferentes ocasiones.

En esa época, toda Francia se encontraba en pleno proceso de reconstrucción tras las penurias de la ocupación y la Segunda Guerra Mundial.

El Plan Marshall comenzaba a inyectar dólares para recuperar las empobrecidas economías europeas. Los franceses descubrían la incipiente sociedad de consumo, las vacaciones, los electrodomésticos, los discos y las músicas del momento. Y en París, la cultura comenzaba a revitalizarse de nuevo.

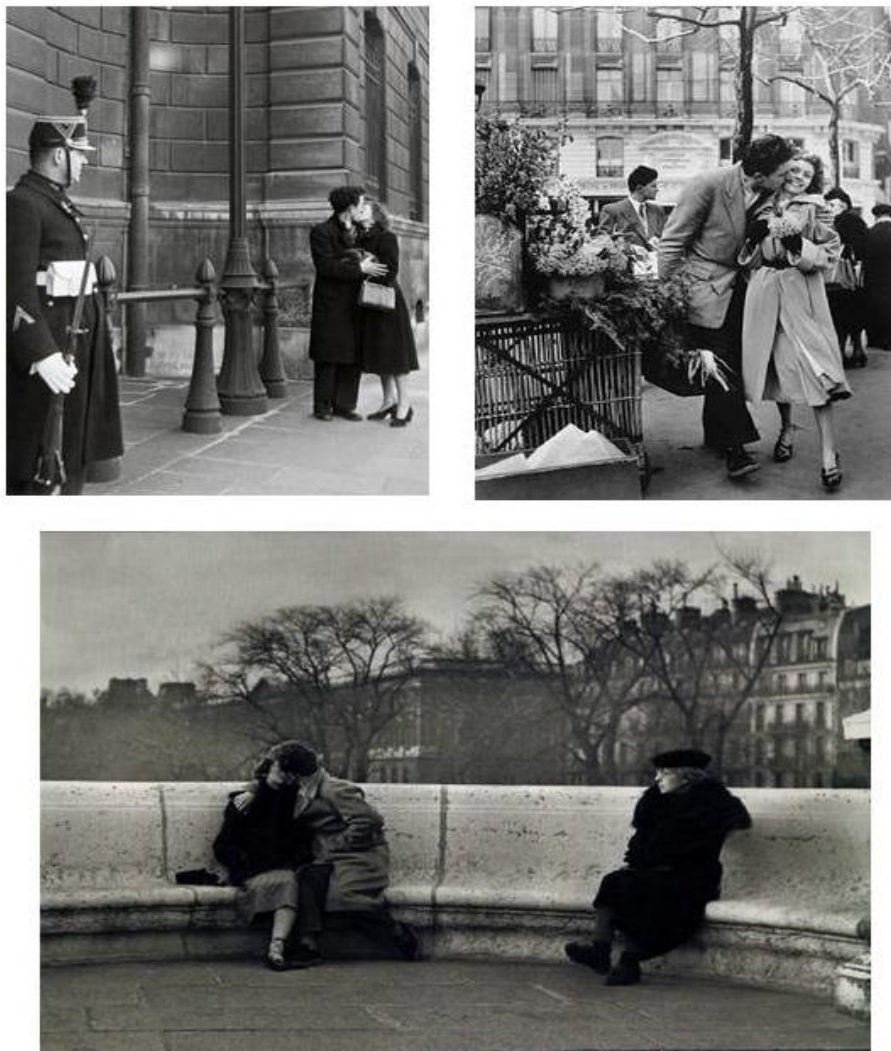


Figura 5. Fotografías de la serie *Besos*, 1950, de Robert Doisneau (2).

A pesar de su aparente espontaneidad, la imagen fue fruto de un encargo y su puesta en escena fue preparada por el fotógrafo, según él mismo confesó años más tarde, ante los tribunales.

En 1993 Doisneau fue demandado por una pareja que alegaron ser los enamorados de la fotografía. El fotógrafo ganó el juicio al presentar como prueba la serie completa de fotos tomadas en distintos puntos de París –la Concorde, la calle Rivoli, y la plaza del Ayuntamiento– con la misma pareja formada por los estudiantes de arte dramático, Françoise Bornet y Jacques Carteaud de la Academia parisina Simon, a los que el fotógrafo conoció en un café y a los que propuso posar.

Bornet, por su parte, también demandó a Doisneau reclamándole una sustanciosa parte de los beneficios obtenidos en concepto de derechos de autor, pero el fotógrafo ganó de nuevo el juicio, al demostrar que había remunerado el trabajo de los modelos.

La pareja vendió la copia de la fotografía que le regaló Doisneau a un coleccionista privado suizo que pagó por ella 155.000€ en una subasta celebrada 1992.

Boyer, L. Le baiser de l'Hôtel de Ville. En *Robert Doisneau*. Vaux: Conseil Général de la Moselle; Serge Domini Editeur, 2011, p. 34. | Derenthal, L. Robert Doisneau, Beso frente al Hôtel de Ville, París (1950). En Stepan, Peter (ed.) *Iconos de la fotografía*. El siglo XX. Barcelona: Electa, 2006, p. 104-105. | Gautrand, J.-C. *Paris, mon amour*. Köln: Taschen GmbH, 1996, p. 98-99. | Gautrand, J.-C. *Robert Doisneau*. Köln: Taschen GmbH, 2013, p. 122. | Gunthert, A. *Size matters, L'Atelier des icônes*. 5 de abril de 2012. Disponible en [http:// culturevisuelle.org/icones/2347](http://culturevisuelle.org/icones/2347), consultado el 2 de agosto de 2014. | Koetzle, H.-M. The kiss in front of City Hall. En *Photoicons. The story behind the pictures*. Köln: Taschen GmbH, 2005, p. 226-231. | Robin, M.-M. Un beso de película. En *Las fotos del siglo*. 100 instantes históricos. Köln: Taschen GmbH, 1999, s. p.

5.4. La lectura de la fotografía (1): Ordenar las percepciones visuales

La secuencia de actos semánticos que el espectador realiza para buscar el sentido de esta fotografía comprende las fases que se detallan a continuación.

Competencia iconográfica: Se identifican seis hombres, dos mujeres, dos coches, varios edificios, una farola de alumbrado público, una mesa y una silla de velador.

Competencia narrativa: Se observa una pareja de jóvenes enamorados que se besan mientras caminan abrazados entre los peatones que caminan por una acera, ocupada en parte por las mesas de velador de la terraza de un café, situada en una plaza pública. También se ven otras personas y coches que circulan por la calzada.

Competencia estética: La joven pareja transmite amor y felicidad, mientras se besa apasionadamente en los labios, en mitad del gentío, en el espacio público, ajena a las miradas de los viandantes.

Competencia enciclopédica: Robert Doisneau, afamado y prestigioso fotógrafo francés, es el autor de esta conocida fotografía, que se publicó en la revista norteamericana *Life*, en el año 1950, formando parte de un reportaje fotográfico que mostraba a jóvenes parejas de enamorados que expresaban sus sentimientos en diferentes espacios públicos de París, ciudad que había sufrido la ocupación nazi durante la 2ª Guerra Mundial.

Competencia lingüística-comunicativa: Se trata de una reproducción de *El beso del Ayuntamiento*, de Robert Doisneau. Muestra a una joven pareja de enamorados que se besa y abraza mientras camina entre los peatones, ante el edificio del Ayuntamiento de París, en la plaza del mismo nombre.

Competencia modal: La fotografía proyecta la imagen alegre y pintoresca de París, como ciudad turística, de la luz y del amor, en el momento en el que la urbe está recuperando la vitalidad, cinco años después de finalizar la 2ª Guerra Mundial.

De forma gráfica el proceso en su conjunto se visualiza en la Figura 6.

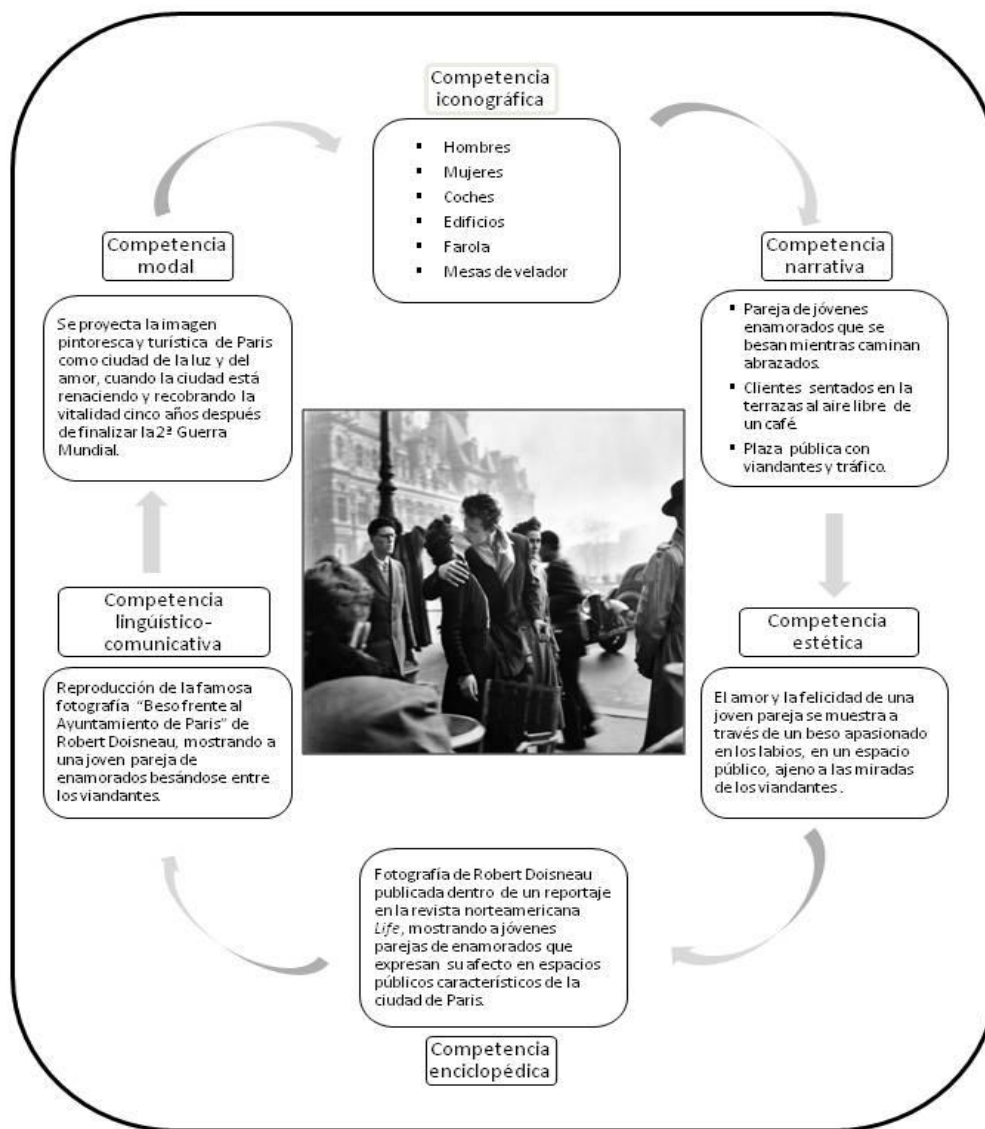


Figura 6. Secuencia de competencias de lectura visual de *Le baiser de l'Hôtel de Ville*.

5.5. La lectura de la fotografía (2): Atribuir significado a las percepciones visuales

Los sistemas de significados que se pueden identificar y analizar en *El beso del Ayuntamiento* se recogen, de forma sintética, en los siguientes epígrafes:

Código espacial: La fotografía representa una escena que sucede en un espacio exterior, una vía y plaza pública. El formato de la imagen es apaisado y rectangular y enmarca la escena recortando, en parte, las figuras de la izquierda y la derecha.

La línea del horizonte está definida por la altura desdibujada del arbolado y los edificios del fondo.

La línea de la perspectiva está marcada por los volúmenes arquitectónicos del edificio del Ayuntamiento.

El espacio figurativo –véase la Figura 7– se compone de al menos cuatro planos en los que se sitúan los personajes, que se suceden y confiere ritmo y profundidad a la imagen:

- a) En el primer plano está situado el hombre sentado de espaldas.
- b) En el segundo se dispone la pareja de enamorados que se besa
- c) En el tercero, los viandantes que caminan por la acera
- d) En el cuarto, los coches que circulan por la calzada.

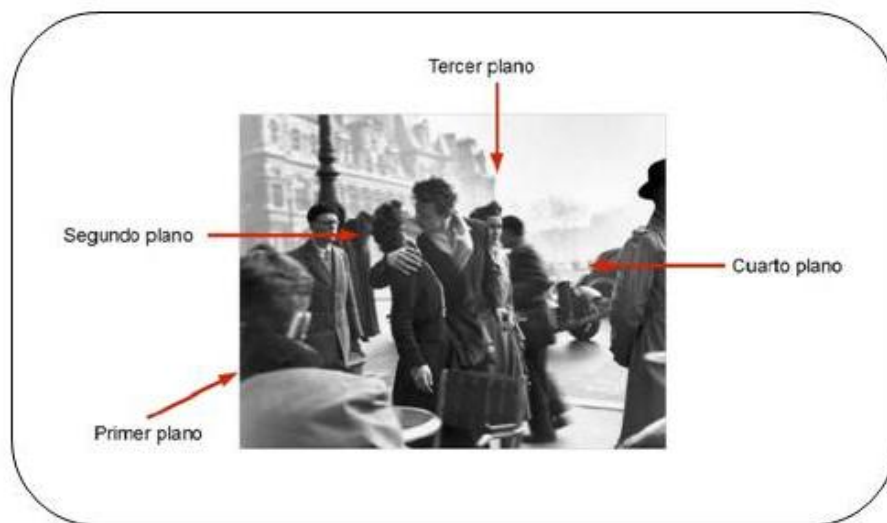


Figura 7. Organización de los planos dentro del espacio figurativo.

Código gestual: Sin duda una de las claves del éxito de esta fotografía –un icono del amor– reside en la manera en que se muestran los movimientos y los gestos de esa joven pareja que se besa y se abraza, mientras camina entre el gentío, ante el desinterés de todos y ante la mirada omitida un espectador casual, que permanece sentado en un café.

Este sencillo acto íntimo no se oculta, ni tampoco se presenta como resultado de una exultante manifestación espontánea de alegría que quiere celebrar un acontecimiento concreto –*El beso en Times Square* de Alfred Eisenstaedt es fortuito y conmemorativo del final de la Guerra– sino que se muestra como una sencilla y cotidiana muestra de atracción sexual y pasión.

Los enamorados presentan una elegante postura en el instante captado, sus cuerpos son esbeltos, gráciles y hermosos.

Sus figuras centran la atención visual del espectador, que se detiene en ellos, entre la masa oscura del caballero sentado en primer plano y la vacía claridad del cielo.

Frente al resto de los personajes, que muestran esquemas posturales más rígidos o estáticos, la joven pareja (Figura 8) exhibe el movimiento envolvente del abrazo y la energía del contacto físico de ese beso apasionado que simboliza la unión amorosa.



Figura 8. Modelos de esquemas posturales.

Código indumentario: Todos los personajes que intervienen en la escena visten ropa de carácter informal, de entretiempo, de tonalidades oscuras, contrastada por la claridad de la bufanda con la que el joven enamorado protege su cuello.

En el momento en el que se toma la imagen– París, en el mes de marzo– la necesidad de abrigo frente a las condiciones climáticas es moderada y no exige prendas grandes de tejidos gruesos.

La indumentaria es ligera y discreta, subrayando que se trata de gente corriente, que está realizando actividades cotidianas y viste de forma normal.

Código escenográfico: En esta fotografía la teatralización del espacio es muy relevante. Toda la escenografía gira en torno a la representación de la plaza pública, el espacio urbano y comunitario más característico de la cultura europea, originario de la concepción urbanística del foro romano y configurado en las ciudades italianas del Renacimiento como el espacio simbólico del poder, las actividades económicas y la relación entre los ciudadanos.

La plaza del Hôtel de Ville de Paris se presenta con todos los elementos caracterizadores de este espacio emblemático: a) el edificio público, en este caso el ayuntamiento, la institución ciudadana por excelencia; b) el mobiliario urbano, representado mediante la farola del alumbrado; c) el arbolado situado al fondo de la plaza; d) la terraza del café, que simboliza espacio burgués y popular de relación urbana, y e) las aceras y la calzada por las que se mueven los peatones y circulan los automóviles.

La escenografía contribuye a mostrar a la ciudad como un espacio teatral que sirve de marco y de telón de fondo para la representación del amor apasionado y la expresión del carácter dinámico y rompedor de la juventud.

Códigos lumínicos y cromáticos: Se trata de una fotografía en blanco y negro, en la que se imbrican estrechamente la luz y el color.

Los pesos cromáticos se disponen resaltando las características más expresivas de la escena: el movimiento detenido durante el corto intervalo de tiempo –el *instante elocuente*– en el que transcurre un beso en los labios y la intensa fuerza del contacto físico que se establece en ese instante entre los personajes.

La luz natural blanca, lechosa y húmeda, característica de la primavera parisina, perfila con nitidez las siluetas oscuras de los peatones y de los automóviles, sobre el fondo difuminado del paisaje.

La gradación de tonalidades que proporciona la luz difusa y abundante, sirve para contrastar la parte izquierda de la fotografía, más sombría que la derecha, tal como se observa en la Figura 9.



Figura 9. Disposición de los elementos, según la regla de los tercios y contrastes cromáticos y lumínicos.

De forma simétrica, también contrasta la luminosa claridad de la parte superior, frente a la oscuridad más acentuada de la zona inferior de la imagen.

Estas contraposiciones lumínicas y cromáticas, se disponen de forma equilibrada sobre la retícula imaginaria que proporciona la clásica *regla de los tercios*, que divide de forma teórica el espacio en tres fracciones verticales y horizontales, contribuyendo a disponer con armonía los elementos en el espacio.

Código compositivo: Una de las claves del éxito popular de la publicación de esta imagen en 1986 reside, sin duda, en la inteligente decisión que tomó el editor Victor Francés de transformar el formato cuadrangular inicial de 1950, en una imagen apaisada.

En ella, las líneas casi paralelas del horizonte y de la acera ordenan los diferentes elementos de forma armónica dentro de un espacio compositivo más amplio (véase la Figura 10), en el que las figuras se aprecian mejor y disponen de “aire” para expresar movimiento y dinamismo.

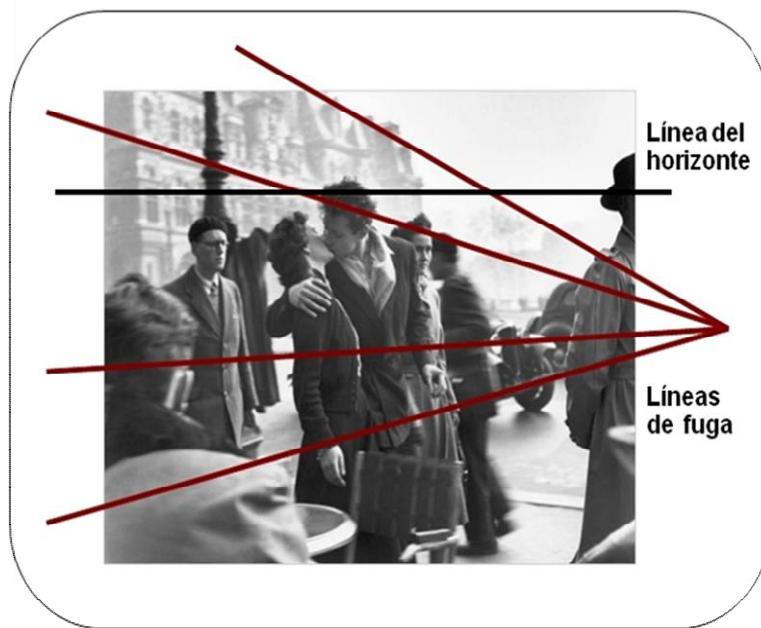


Figura 10. Esquema compositivo.

La disposición de los enamorados en el centro geométrico, cromático y lumínico de la composición, crea equilibrio en una escena, aparentemente saturada de personas y elementos. Y facilita que la pareja se muestre en su contexto –la plaza pública– de forma aparentemente natural.

Por su parte, las líneas diagonales sobre las que se organiza la perspectiva confieren profundidad a la fotografía y resaltan algunos de los centros visuales secundarios –la monumentalidad del edificio del Ayuntamiento; el caballero situado de espaldas, que mira de frente a la pareja que se besa, sustrayéndose a la mirada del espectador y los automóviles que circulan–.

La fotografía resulta, en medio de su aparente y espontáneo desorden, equilibrada y armónica. Todo ello, como efecto de la sabia disposición de elementos realizada inicialmente por el fotógrafo Doisneau, y de la intuitiva relectura que el director de Ediciones del Desastre llevó a cabo años después.

6. CONSIDERACIONES FINALES

El camino recorrido a través de las páginas anteriores ha puesto de manifiesto que las fotografías constituyen un objeto de estudio intrínsecamente polisémico, cuyas prolíficas formas de significación se enriquecen con los aportes de diferentes escuelas y corrientes metodológicas, capaz de concitar intereses variados y perspectivas diversas.

Las imágenes comunican, inquietan, conmueven, informan, registran... proporcionando lecturas intersubjetivas y plurales, que se actualizan en la mirada de cada persona que las contempla, las reconoce y les atribuye significado.

Contienen, como un estuche, una experiencia visual codificada que permite legar la memoria y el conocimiento adquirido a la comunidad y a las generaciones posteriores. Ello las convierte en fuentes de información valiosas para los documentalistas, que se ocupan de representar su significado para que sea posible la recuperación posterior.

Este artículo amplía y complementa trabajos previos de la autora. Toma como punto de partida los procesos técnicos comprendidos dentro del análisis documental de las fotografías, para ocuparse de forma detallada la fase de lectura, aportando, además, una revisión exhaustiva de la literatura científica sobre las imágenes fotográficas y su tratamiento en los sistemas de información.

Finalmente, plantea un modelo de lectura que incluye las operaciones de discriminación semánticas, proporciona rúbricas concretas para orientar al lector de imágenes y se aplica satisfactoriamente a la fotografía de Robert Doisneau *Le baiser de l' Hôtel de Ville* (1950).

REFERÊNCIAS

AGUSTÍN LACRUZ, M^a del C. *Análisis documental de contenido del retrato pictórico: Propuesta epistemológica y metodológica aplicada a la obra de Francisco de Goya*. Cartagena: Ayuntamiento. Concejalía de Cultura; 3000 Informática, 2006.

AGUSTÍN LACRUZ, M^a del C. The concept of "artistic text" and its importance for the documentation sciences = O conceito de "texto artístico" e sua relevância para as Ciências da Documentação. *Brazilian Journal of Information Science*, 2006, Vol. 0 Disponible en línea en: <http://www.portalppgci.marilia.unesp.br/bjis>.

AGUSTÍN LACRUZ, M^a del C. El contenido de las imágenes y su análisis en entornos documentales. En GÓMEZ DÍAZ, R. y AGUSTÍN LACRUZ, M^a del C. *Polisemias visuales aproximaciones a la alfabetización visual en la sociedad intercultural*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010, p. 85-116. Disponible en <http://eprints.rclis.org/15921/1/978-84-7800-166-8-0085-0116.pdf>

AGUSTÍN LACRUZ, M^a del C. Funciones retóricas en las fotografías publicitarias: un modelo de análisis orientado hacia la representación documental. En *Estudios de*

información, documentación y archivos. *Homenaje a la profesora Pilar Gay Molins.* Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2014, p. 11-23.

AGUSTÍN LACRUZ, M^a del C. y GIMENO ARLANZÓN, B. Lectura de imágenes. **DINLE: Diccionario Digital de nuevas formas de lectura y escritura.** Salamanca: Universidad de Salamanca. Red Internacional de Universidades Lectoras. Disponible en <http://dinle.eusal.es/searchword.php?valor=Lectura de imágenes>

ARNHEIM, R. **El pensamiento visual.** Barcelona: Paidós, 1986.

BARTHES, R. **La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.** Barcelona: Paidós, 1999.

BARTHES, R. **La torre Eiffel. Textos sobre la imagen.** Barcelona. Paidós, 2001.

BENJAMIN, W. **Sobre la fotografía.** Valencia: Pre-Textos, 2004.

BOADAS, J., CASELLAS, L.-E., y SUQUET, M. A. **Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas.** Girona: CCG, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge. Ajuntament di Girona, 2001.

BORDIEU, P. **Un arte intermedio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía.** Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BURKE, P. **Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.** Barcelona: Crítica, 2001.

CALABRESE, O. **Como se lee una obra de arte.** Madrid: Cátedra, 1993.

CALABRESE, O. **El lenguaje del arte.** Barcelona: Paidós, 1995.

DELPIRE, R. y FRIZOT, M. **Histoire de voir.** Paris: Centre National de la Photographie, 2001. 3 vol.

DONDIS, D. **La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual.** Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

DUBOIS, P. **El acto fotográfico.** Barcelona: Paidós, 2002.

DURAND, R. **El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas.** Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.

FREEDBERG, D. **El poder de las imágenes.** Madrid: Cátedra, 2009.

FREUND, G. **La fotografía como documento social.** Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

GIL, I. C. **Literacia visual. Estudos sobre a inquietude das imagens.** Lisboa: Edições 70, 2011.

- GOMBRICH, E. H. *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- GOMBRICH, E. H. *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- GUBERN, R. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- GUBERN, R. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona. Gustavo Gili, 1994.
- GUBERN, R. *Medios icónicos de masas*. Madrid. Historia 16, 1997.
- HALL, S. *Esto significa esto. Esto significa aquello. Semiótica: Guía de los signos y su significado*. Barcelona: Blume, 2007.
- HERAS, B. de las. *El testimonio de las imágenes. Fotografía e Historia*. Madrid: Creaciones Vincent Gabrielle, 2012
- JEFFREY, I. *Cómo leer la fotografía. Entender y disfrutar los grandes fotógrafos, de Stieglitz a Doisneau*. Barcelona: Electa, 2009.
- JOLY, M. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Nathan, 1993.
- JOLY, M. *La interpretación de la imagen*. Barcelona: Paidós, 2003.
- KANIZSA, G. *Gramática de la visión*. Barcelona: Paidós, 1998.
- KATTNIG, C. *Gestion et diffusion d'un fond d'image*. Paris: Armand Colin; ADBS, 2005.
- KOSSOY, B. *Os tempos da fotografia. O efímero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê, 2007.
- MARZAL FELICI, J. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra, 2007.
- MOREIRO GONZÁLEZ, J. A. y ROBLDANO ARILLO, J. *O conteúdo da imagem*. Curitiba: Editora da UFPR, 2003.
- PANOFSKY, E. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- PANOFSKY, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- PINTO MOLINA, M., GARCÍA MARCO, F. J., y AGUSTÍN LACRUZ, M.^a del C. *Indización y resumen de documentos digitales y multimedia. Técnicas y procedimientos*. Gijón: TREA, 2002.

- ROBLEDANO ARILLO, J. *El tratamiento documental de la fotografía de prensa: sistemas de análisis y recuperación*. Madrid: Archiviana, 2002.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón: TREA, 2006.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. y SALVADOR BENÍTEZ, A. *Documentación fotográfica*. Barcelona: EPI-UOC, 2013.
- SANTAELLA, L. y NÖTH, W. *Imagen. Comunicación, Semiótica y medios*. Kassel: Reichenberger, 2003.
- SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996.
- SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- SOUGEZ, M.-L. *Diccionario de Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2009.
- SOUGEZ, M.-L. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2011.
- TAGG, J. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- TORREGROSA CARMONA, J.-F. *La fotografía de prensa. Una propuesta informativa y documental*. Madrid: Dykinson: Universidad Rey Juan Carlos, 2009.
- VALLE GASTAMINZA, F. del. (coord.). *Manual de Documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, 1999.
- VILCHES, L. *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós, 1987.
- VILCHES, L. *La lectura de la imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- VILLAFANE, J. y MÍNGUEZ, N. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide, 1996.
- WUNENBURGER, J.-J. *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones; Universidad Nacional de San Martín, 2005.
- WUNENBURGER, J.-J. *Philosophie des images*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra; Universidad del País Vasco, 1998.