

Generación y utilización de tecnologías digitales e informacionales para el análisis de la imagen fotográfica*

José Aguilar García, Francisco Javier Gómez Tarín,
Javier Marzal Felici e Emilio Sáez Soro
Universidad Jaume I
Castellón (España)

Índice

1	Introducción	1
2	El análisis histórico de la fotografía	3
3	El análisis de la imagen fotográfica	7
4	Estructura de la base de datos	11
5	Bibliografía citada	17

1 Introducción

La presente comunicación tiene por objeto dar a conocer una línea de investigación, en fase de desarrollo, en la que actualmente estamos trabajando, con el título “*Nuevas tecnologías de la comunicación, lenguaje hipertexto y alfabetización audiovisual. Una*

*II Congreso Iberico de Comunicación, Covilhã, 23 y 24 Abril 2004.

propuesta metodológica para la producción de recursos educativos”, implementada por un grupo de investigadores del Área de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Jaume I de Castellón¹.

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

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

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

Pero la principal novedad de la propuesta consiste en presentar los resultados de la investigación en formato hipermedia, con lo que se consigue integrar diferentes *media* (fotografía, texto,

¹ El presente proyecto de investigación 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. Los firmantes de la presente comunicación forman parte del Grupo de Investigación “ITACA” (Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual), bajo la coordinación del Dr. Javier Marzal Felici.

sonido) en un único entorno. Más allá del uso del lenguaje hipermedia como mero receptáculo en el que depositar una amalgama de objetos diversos, creemos que este marco de representación ofrece dos elementos que revolucionan la relación con los objetos (los textos fotográficos) que hasta el momento manejábamos: la *interactividad* y la *evolución*. Se trata, por tanto de una base de datos relacional que permite una *permanente actualización de contenidos* que, además, podrá consultarse a través de Internet a partir de octubre de 2004. En nuestro criterio, se trata de un interesante recurso que podrá ser empleado en diferentes niveles educativos, desde la enseñanza primaria hasta la universitaria.

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

2 El análisis histórico de la fotografía

A poco que se profundice en el estudio de la imagen fotográfica puede descubrirse que, a pesar de la escasa bibliografía existente², no hay un acuerdo entre las diferentes metodologías de trabajo históricas y teóricas. En este sentido, creemos necesaria una revisión con profundidad de las aproximaciones historiográficas en el estudio de la fotografía.

Nuestra propuesta metodológica no consiste en la defensa de una historia de la fotografía, planteada de una forma autónoma respecto a la historia del arte. En nuestro caso, parece necesario que el estudio de la fotografía se despliegue a través del exa-

² No es que existan pocos libros sobre fotografía, ya que si contabilizamos los estudios históricos y los catálogos que se publican en todo el mundo, se trata de un campo muy prolífico. Sin embargo, el número de ensayos sobre la naturaleza de la imagen fotográfica es bastante reducido, sobre todo si lo comparamos con los numerosos estudios que existen en los campos de la teoría del cine o de la televisión.

men riguroso de las condiciones de producción, de recepción y del propio estudio de la materialidad de la obra fotográfica, una propuesta que está en el marco de una concepción general de la historia de la imagen. Esto significa reconocer que el **texto fotográfico** es una **práctica signifiante**, por utilizar la expresión de Bettetini³ (Bettetini, 1977), en la que confluyen una serie de estrategias discursivas, una intencionalidad del autor, un horizonte cultural de recepción, unos medios de difusión de la obra, etc., así como un contexto socioeconómico y político. Esta orientación metodológica, muy extendida hoy en día entre los historiadores de la imagen desde la perspectiva de la comunicación, es muy diferente a los estudios existentes sobre historia de la fotografía que más bien se preocupan por acumular mucha información empírica sobre los autores y el desarrollo de la tecnología fotográfica, y por establecer nexos genéricos y estilísticos con otras obras fotográficas, sin salirse estrictamente del medio.

En este sentido, podemos afirmar que existe una manifiesta **incompatibilidad metodológica** entre la historiografía fotográfica y el marco general de la historia y teoría de la imagen. Nuestra propuesta metodológica consiste, por tanto, no en hacer pura cronología (acumulación más o menos ordenada de acontecimientos) o glosa de descubrimientos, es decir, de las invenciones técnicas y sus protagonistas, sino en examinar los **modos de representación** que articulan las diferentes prácticas significantes que, sin dejar de estar relacionadas con el acontecimiento y la técnica, ofrecen un panorama rico y complejo de la historia de la fotografía en el marco de una historia contemporánea de las artes visuales, no exenta de numerosas *contradicciones latentes*.

Resulta cuanto menos llamativo el hecho que el primer texto sobre fotografía, escrito por Daguerre, llevara por título *Historique et description des procédés du daguerrotipe*; un texto en el que se exponía la técnica desarrollada por su inventor, remontán-

³ Aunque el texto de Bettetini tiene una clara orientación semiótica, Bettetini se desmarca de la semiótica más positivista cuando afirma la necesidad de compatibilizar esta perspectiva con el análisis histórico.

dose a los antecedentes de la fotografía, aunque desde un punto de vista muy restringido al lado técnico que revela una conciencia acerca de la importancia histórica de la fotografía por parte de sus protagonistas, a quienes no se les escapaba que esta invención constituía un hito en la historia de las representaciones (Lemagny-Rouillé, 1988). Esta tendencia de Daguerre a historiar la fotografía desde una perspectiva técnica fue determinante a la hora de consolidar una tradición historiográfica que, desde el primer momento, seguiría dicho tecnologismo, dejando de lado las dimensiones sociológicas y/o estéticas (Lacan, 1986; Eder, 1972; Stenger, 1979; Potonniée, 1925).

Frente a las posiciones historiográficas de “fotohistoriadores”, es necesario destacar la obra de otros historiadores de la fotografía cuya perspectiva trasciende los límites de lo “estrictamente fotográfico” como sucede con los estudios de Gisèle Freund (1983), Petr Tausk (1978) o André Rouillé (1981).

El análisis de Freund, que data de principios de los setenta, trata de establecer conexiones entre el medio fotográfico y el contexto sociológico y político, empezando su obra con una declaración de intenciones en lo que respecta a las relaciones entre las formas artísticas y la sociedad:

“Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución” (1983: 7).

Por otra parte, Petr Tausk (1978) construye una historia de la fotografía en el siglo XX, entendiéndose que sólo a partir de la última década comenzó a “emanciparse” del medio pictórico. Esta obra centra su atención en la fotografía como vehículo de creación artística, que para Tausk corresponde a un “uso” muy restringido

del medio. Su análisis de la relación de la fotografía y el arte no está circunscrito al campo de la pintura, tratando de establecer relaciones entre el medio fotográfico y las diferentes corrientes artísticas del arte contemporáneo, desde el punto de vista de la **historia de las ideas estéticas**, intenta ir más allá de la simple relación simbiótica pintura-fotografía que Stelzer y Scharf han estudiado monográficamente.

Finalmente, las aportaciones de André Rouillé han tratado de abordar el estudio del fenómeno o “hecho” fotográfico examinando su interacción con el medio socioeconómico y político en la historia contemporánea. El desarrollo de la **técnica fotográfica**, que en el caso de Tausk es relacionado con la aparición de los diferentes estilos fotográficos, aquí es contemplado como consecuencia de un estado de cosas sociopolítico cuya ideología determina el avance humanístico y también científico-técnico. La historia de las ideas y de los hechos sociales y económicos no permanece, pues, al margen de la historia de las formas visuales, y de la fotografía. La imagen fotográfica no es analizada como un simple objeto artístico sino como un **hecho social**:

“Es importante tomar en serio a la imagen fotográfica como un “hecho social” y analizar a partir de dos categorías diferentes pero complementarias de estudio: por una parte “sintácticas”, “semánticas” y “temáticas” sobre la propia imagen y alimentadas por la semiótica, por otra parte sobre las instituciones y las estructuras socioeconómicas de la formación social de la fotografía. El objetivo será entonces pensar las particularidades de una escritura fotográfica determinada como “hechos sociales”, es decir, descubrir valores e intereses sociales en el plano de esta escritura” (Rouillé, 1981: 35).

La propuesta de trabajo de Rouillé marca, de este modo, dos direcciones diferenciadas, pero convergentes, en el estudio histórico de la fotografía: por una parte, una línea de investigación

que se centra en el análisis de las condiciones de producción y recepción, que implica el examen de las condiciones económicas, sociales, técnicas y políticas del contexto histórico en el que cabe situar dichas imágenes; por otro lado, este estudio debe ser completado a través de un análisis textual, inmanente, del “hecho fotográfico”. Creemos que la **postura metodológica** de Rouillé es muy valiosa para nosotros en la medida en que se trata de una perspectiva de estudio de la fotografía muy abierta y flexible, en definitiva, decididamente **interdisciplinar**.

3 El análisis de la imagen fotográfica

En efecto, uno de los problemas más llamativos de las tradicionales historias de la fotografía es que se pretende historiar un objeto -el arte, los medios de masas, la fotografía, etc.- sobre el que no se ha reflexionado suficientemente. En este sentido, es necesario realizar una aproximación a la **naturaleza de la imagen fotográfica**, un enfoque *sincrónico* que no es excluyente del discurso histórico - *diacrónico* - que, en realidad, lo presupone.

Es obvio que, por la limitación de espacio, no podemos aquí dar cuenta de la complejidad de posiciones enfrentadas. Baste señalar la existencia de dos líneas principales de trabajo en los intentos por dilucidar el concepto de fotografía: por un lado, lo que denominamos “**la definición ontológica**”, una primera línea de estudios que centra buen número de trabajos críticos en los que se analiza la **relación realidad-reproducción de la realidad**, un debate que llega hasta nuestros días desde la misma aparición de la fotografía; por otra parte, de una segunda orientación de estudios sobre fotografía -que ha caminado paralelamente a la anterior- y que gira en torno a su carácter de experiencia fenomenológica, dando lugar al intento de construir metalenguajes descriptivos que han pretendido agotar o prever la significación fotográfica -como ocurre con la perspectiva semiótica-, hasta aproximaciones casi deconstructivas que han subrayado la “precariedad del arte fotográfico” y los límites de una posible definición.

En la primera línea de estudios podemos situar las obras de Bazin (1990), Ledo (1995), Dubois (1986), Laguillo (1995), Damisch (1963), Bourdieu (1965), Sontag (1981) o Schaeffer (1990). En la segunda orientación metodológica, de corte más analítico, podemos ubicar los estudios de Barthes (1990, 1992), Costa (1977, 1988), Villafañe (1988, 1995) o Zunzunegui (1988). Si bien es cierto que la mayoría de los autores citados se mueven entre ambas perspectivas de trabajo.

Como señaló en su momento Roland Barthes, la fotografía mantiene una relación de analogía con la realidad lo que revela su especial estatuto: la imagen fotográfica “es un mensaje sin código”:

“En suma, la fotografía [de prensa] sería la única estructura de la información que estaría exclusivamente constituida y colmada por un mensaje “denotado”, que la llenaría por completo; ante una fotografía, el sentimiento de “denotación” o, si se prefiere, de plenitud analógica, es tan intenso que la descripción de una foto de forma literal es imposible, pues “describir” consiste precisamente en añadir al mensaje denotado un sustituto o segundo mensaje, extraído de un código que es la lengua y que (...) constituye fatalmente una connotación respecto al mensaje analógico de la fotografía...” (Barthes, 1982: 14).

El análisis barthesiano pone de relieve la **imposibilidad** de efectuar un **estudio de las unidades significantes** del primer mensaje fotográfico - **nivel denotativo** -, ya que esta denotación es puramente analógica. Sin embargo, esto no significa que no pueda hacerse un análisis del mensaje connotado, donde llega a distinguir un plano de la expresión y un plano del contenido, siguiendo el planteamiento **estructuralista** (según la formulación de Hjelmslev que tan buenos frutos ha dado en el terreno del análisis iconográfico, esencialmente de la imagen cinematográfica). De este modo, Barthes propone los **principales planos de análisis**

de la connotación fotográfica que se resumen en seis: **trucaje, pose, objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis**. Para Barthes el código de la connotación es histórico, es decir, cultural.

“...sus signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad: la relación entre el significante y el significado, es decir, la significación propiamente dicha, sigue siendo, si no inmotivada, al menos histórica por entero. Así pues, no se puede decir que el hombre moderno proyecte al leer la fotografía sentimientos y valores caracterizables o “eternos”, es decir, infra- o trans-históricos, a menos que se deje bien claro que la significación en sí misma es siempre el resultado de la elaboración de una sociedad y una historia determinadas; en suma, la significación es el movimiento dialéctico que resuelve la contradicción entre hombre cultural y hombre natural” (Barthes, 1992: 23-24).

El fuerte desarrollo experimentado por la investigación semiótica que se proponía el estudio de “todos los procesos culturales como hechos comunicativos” (Eco, 1977) contagió a muchos investigadores de un fuerte optimismo en el análisis del mensaje fotográfico. Joan Costa, en un antiguo trabajo (Costa, 1981) que él mismo criticaría con rotundidad tiempo después (Costa, 1988), se propuso hacer una **clasificación** exhaustiva de los **signos fotográficos**. Su objetivo era estudiar la fotografía como proceso de comunicación, los elementos que intervienen y las interrelaciones de estos elementos en la configuración del mensaje fotográfico. Para Costa, la particularidad de la fotografía no reside en ser un mecanismo apto para reproducir la realidad, sino en su capacidad de producir imágenes icónicas a partir de la luz y por medios técnicos sobre un soporte sensible. Costa llega a inventariar una serie de signos fotográficos que engloba en dos categorías principales:

por una parte, los signos literales (de semejanza con el referente); por otra, los signos abstractos (no analógicos).

Los signos fotográficos proceden de la interrelación de distintos elementos físicos y técnicos como la luz, el movimiento, la óptica y el tratamiento en el laboratorio. De este modo, Costa llega a relacionar un auténtico catálogo de signos abstractos: en primer lugar, los signos ópticos (ejemplos: *flo*, desenfoque, fotomontaje, sobreimpresiones, deformaciones de objetos, repeticiones de imágenes, etc.); en segundo lugar, los signos lumínicos (estrellas y formas producidas por la entrada de luz en el objetivo); en tercer lugar, los signos cinéticos (estelas, barridos, descomposición del movimiento, congelados, oposición estático-dinámico, ritmos de líneas, etc.); finalmente, los signos químicos (solarizaciones, imagen negativa, grano, exclusión de tonos intermedios, modificación del color, virados, etc.).

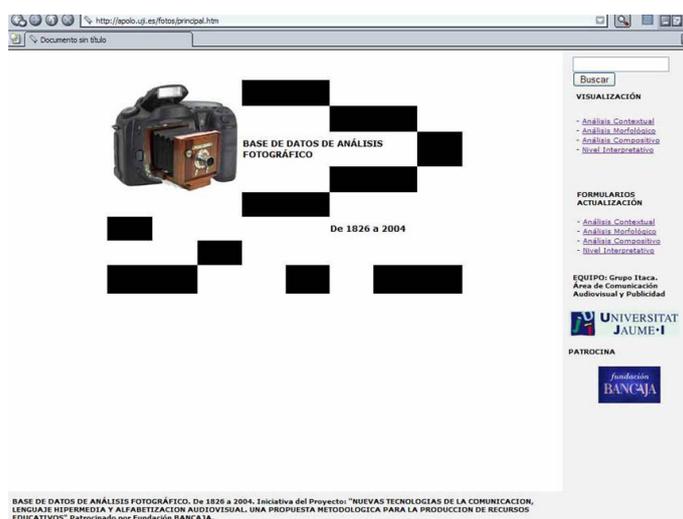
El problema de la propuesta de Joan Costa es que su clasificación de los signos fotográficos descansa sobre la idea de la existencia de un lenguaje fotográfico específico, desvinculado de lo **icónico** como concepto general (es notoria la estrecha relación de la fotografía con la pintura, con la imagen cinematográfica, sus puntos de contacto con la imagen electrónica en el campo de la fotografía digital, etc.). Costa trata de afirmar radicalmente la especificidad del lenguaje fotográfico, utilizando el término “**lenguaje**” no metafóricamente sino **literalmente**, con lo que termina construyendo una nueva ontología. Su perspectiva semiótica deja de lado, además, las consideraciones históricas sobre la imagen que le podrían servir para fundamentar su discurso, desde nuestro punto de vista. Finalmente, creemos que uno de los problemas principales del estudio de Costa es que su catálogo de signos abstractos se sirve de **criterios** a la vez **técnicos** (de producción) y **estéticos** (de recepción), sin llegar a establecer un límite entre la materialidad fotográfica y el carácter experiencial que implica el hecho fotográfico.

Cabe reconocer el valor de estas propuestas de trabajo, que inspiran en última instancia nuestra propia perspectiva de trabajo.

Como hemos señalado, nuestra aproximación se basa en el *análisis textual de la fotografía*, sin dejar de lado las valiosas informaciones que nos ofrece el conocimiento del autor (datos biográficos), del contexto político, social y económico (enfoque histórico, sociológico y económico), del estudio de la evolución de la tecnología (perspectiva tecnológica) o de las condiciones de producción, distribución y recepción de la obra fotográfica. Este planteamiento interdisciplinar sirve de inspiración para la elaboración de la base de datos en la que estamos trabajando.

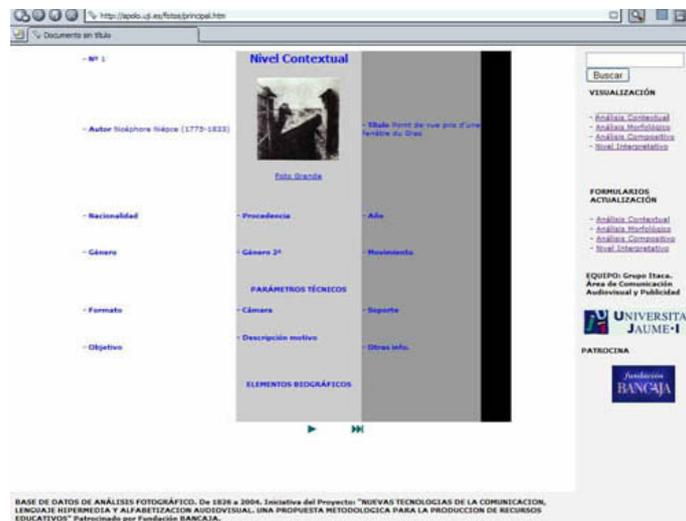
4 Estructura de la base de datos

Somos conscientes, en primer lugar, de que la elaboración de esta base de datos no es más que una herramienta de trabajo que puede servir de ayuda en el campo del análisis del texto fotográfico. Se trata, pues, de un “asistente” que no pretende reemplazar la propia actividad analítica que, por otra parte, no puede consistir nunca en una serie de fichas e informaciones, por muy completas que estas sean.



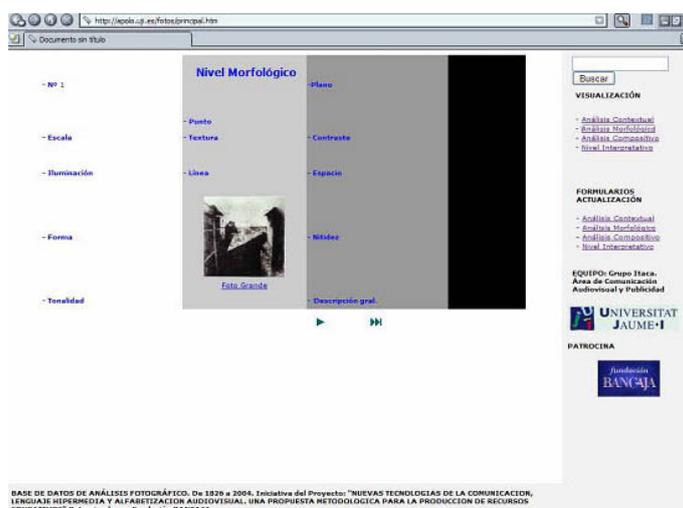
La base de datos ofrece una información detallada de una selección de imágenes fotográficas (alrededor de 200, en una primera fase), de las cuales se proporciona las siguientes informaciones, que van desde lo particular o concreto a niveles más conceptuales y abstractos:

- En primer lugar, se ofrecen los **datos contextuales** sobre la imagen fotográfica como “autor”, “título”, “nacionalidad del autor”, “fecha de realización de la fotografía”, “género”, e incluso otros datos sobre la trayectoria del autor, el momento histórico, el lugar, el movimiento artístico o fotográfico o las condiciones técnicas en la producción fotográfica, una serie de datos que aportan informaciones útiles para el análisis posterior.



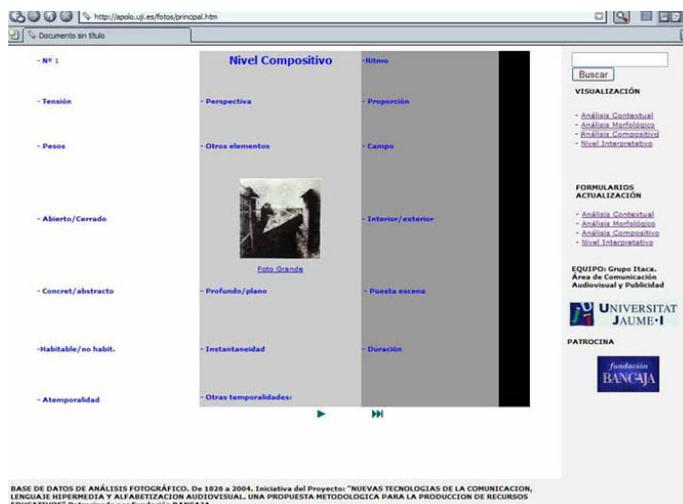
- La segunda pantalla ofrece información sobre el análisis del **nivel morfológico** de la imagen. Se trata de comenzar con una descripción formal de la imagen, tratando de deducir cual(es) ha sido la(s) Técnica(s) empleada(s): parámetros

como punto (presencia mayor o menor del grano fotográfico, puntos o centros de interés), línea (rectas, curvas, oblicuas, etc.), plano (distinción de planos en la imagen), espacio, escala (tamaño de los personajes PP, PM, PA, PE, etc.), forma (geometría de las formas en la imagen), textura, nitidez de la imagen, contraste, tonalidad (en B/N o Color), características de la iluminación (direcciones de la luz, natural/artificial, dura/suave, etc.). El conjunto de aspectos tratados nos permitirá señalar si la imagen es figurativa/abstracta, simple/compleja, monosémica/polisémica, original/redundante, etc.

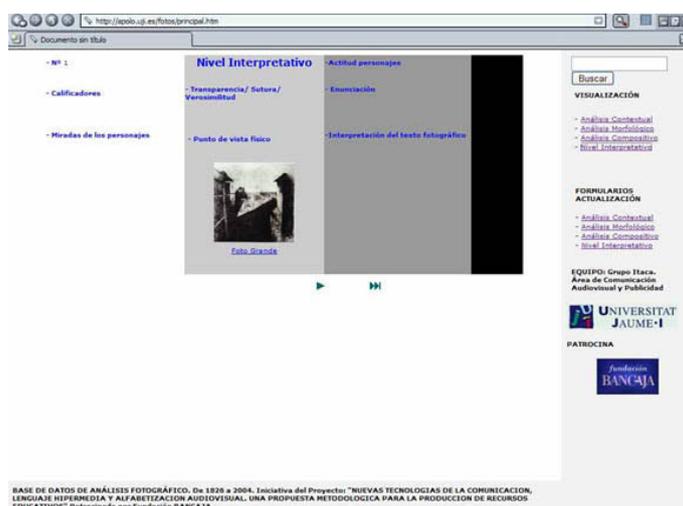


- La tercera pantalla propone un análisis de los principales parámetros que se pueden seguir en el análisis del **nivel compositivo o sintáctico** de la imagen. Entre los elementos a tratar podemos destacar: perspectiva (profundidad de campo; en relación con nitidez de la imagen; gradientes espaciales), ritmo (repetición de elementos morfológicos, motivos fotográficos, etc.), tensión (entre elementos morfológicos –línea, planos, colores, texturas, etc.-), proporción

(rel. con escala / formato-encuadre), distribución de pesos en la imagen, simetría/asimetría, centrado/descentrado, equilibrio, orden icónico, estaticidad/dinamicidad de la imagen, ley de tercios, recorrido visual. En este punto de la propuesta, también se toma en consideración la posibilidad de reflexionar en torno a la representación del espacio y el tiempo fotográficos. Por lo que respecta al *espacio de la representación*, se contemplan las nociones de campo/fuera de campo, abierto/cerrado, interior/exterior, concreto/ abstracto, profundo/plano, habitable/no habitable por el espectador, puesta en escena. En lo que se refiere al tiempo de la representación, la ficha contempla la inclusión de conceptos como instantaneidad, duración, atemporalidad, tiempo simbólico, tiempo subjetivo y secuencialidad / narratividad de la imagen.



- Finalmente, la ficha analítica sobre la imagen fotográfica estudiada se cierra con el **nivel interpretativo**, en el que dirigimos nuestra atención hacia aspectos como la articulación del punto de vista, las relaciones intertextuales y la valoración crítica que suscita esta imagen.



La *articulación del punto de vista* se refiere a cuestiones como punto de vista físico (punto del espacio desde donde se fotografía - altura de la vista: picado, contrapicado, etc.-), actitud de los personajes (modelos, motivos, etc.), calificadores (ironía, sarcasmo, exaltación, emociones, etc.), transparencia / sutura / verosimilitud de la puesta en escena, marcas textuales (enunciador / enunciatarío, presencia del autor y del espectador en la imagen), miradas de los personajes, etc. La *valoración crítica de la imagen*, de carácter fundamentalmente subjetiva, 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.; las relaciones y oposiciones intertextuales (relaciones con otros textos audiovisuales), así como una interpretación global del texto fotográfico, y una valoración crítica de la imagen (cuando proceda).

Debemos insistir en el carácter orientativo de la propuesta, ya que la cumplimentación de los datos de las distintas pantallas depende, en gran medida, del posicionamiento metodológico desde el que realizamos la aproximación al análisis de la imagen fotográfica. Sería ingenuo por nuestra parte no reconocer que el investigador siempre proyecta sobre la imagen una carga importante de

prejuicios y sus propias convicciones, gustos y preferencias. En este sentido, 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, claro está (Eco, 1977; Zunzunegui, 1988, 1994). No podemos olvidar, sin embargo, que la actividad analítica es también, en ocasiones, una oportunidad para desplegar la creatividad de un análisis, para aprender a sentir y comprender dónde radica la fuerza y la capacidad de comunicación (de *frucción* con el espectador) de la fotografía. En suma, el análisis de una imagen fotográfica puede ser asimismo una fuente de placer.

Como investigadores de la comunicación con un afán por aplicar el máximo rigor y honestidad posible a nuestra investigación (*rigor científico*, no “*rigor mortis*”), será necesario explicitar los presupuestos epistemológicos de partida en nuestra propuesta analítica. Es por ello que la base de datos, en formato de *sitio web*, debe incluir un glosario completo en el que se expliquen cada uno de los conceptos que aparecen en los diferentes niveles propuestos para el análisis. Este particular diccionario (o “*idiolecto*”) que estamos construyendo es, a su vez, un nuevo *metalenguaje* que dará cuenta de las principales fuentes documentales y estudios científicos empleados para el establecimiento de los diferentes sentidos de los términos utilizados. Un glosario que, estamos seguros, no estará exento de elementos polémicos. En este sentido, para propiciar el debate y la discusión científica, estamos organizando la celebración de un congreso monográfico que lleva por título “**Congreso de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales**”, en cuya *primera edición* el tema elegido es “**El análisis de la imagen fotográfica**”, previsto para los días 13, 14 y 15 de octubre de

este mismo año 2004 en la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Jaume I de Castellón⁴. Pocas semanas antes comenzará a funcionar el sitio web con la base de datos en soporte hipermedia que, esperamos, sea examinada (y criticada) con atención por los especialistas en la materia.

Queremos finalizar nuestra exposición haciendo una constatación que, a estas alturas, puede parecer una obviedad. El intento de justificación de la propuesta de trabajo ha exigido por nuestra parte una revisión de las diferentes perspectivas de trabajo en la aproximación al estudio de la naturaleza de la imagen fotográfica. De alguna manera, la herramienta digital –el soporte hipermedia– ha quedado con nuestras palabras bastante ensombrecido por la complejidad que encierra el propio examen del problema conceptual que supone tratar de dilucidar esta cuestión, así como el de la naturaleza de la actividad analítica. Y es que tras una época en la que las herramientas de trabajo para el estudio de la comunicación han sido más protagonistas incluso que los propios discursos comunicativos, es momento de comenzar a utilizar esas nuevas herramientas y no perder de vista adónde debe dirigirse nuestra atención: qué, cómo y por qué comunica la imagen fotográfica.

5 Bibliografía citada

BARTHES, Roland (1992): “El mensaje fotográfico” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós (1ª Edición: 1961).

BARTHES, Roland (1990): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

BAZIN, André (1990): “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, (1ª Edición: 1966).

⁴ La dirección de la página web del congreso es www.congrefoto.uji.es. Para contactar con la organización del mismo, se ha habilitado la siguiente dirección de correo electrónico: congrefoto@uji.es.

- BETTETINI, Gianfranco (1977): *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BOURDIEU, Pierre (1965): *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit.
- COSTA, Joan (1977): *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Fontanella.
- COSTA, Joan (1988): *L'expressivitat de la imatge fotogràfica. Una aproximació fenomenològica al llenguatge de la fotografia*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació de la Generalitat de Catalunya.
- DAMISCH, Hubert (1963): "Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique" en *L'Arc (La Photographie)*, Aix-en-Provence.
- DUBOIS, Philippe (1986): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós (1ª Edición: 1983).
- ECO, Umberto (1977): "El campo semiótico" en *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen.
- EDER, Josef Maria (1972): *History of Photography*, New York, Dover Publications (1ª Edición en alemán, de 1890);
- FREUND, Gisèle (1983): *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili (1ª Edición: 1974).
- LAGUILLO, Manolo (1995): "El problema de la referencialidad" en *¿Por qué fotografiar? Escritos de circunstancias 1982-1994*. Murcia: Ediciones Mestizo.
- LACAN, Ernest (1986): *Esquisses photographiques. A propos de l'exposition universelle et de la guerre d'orient*, Paris, Ed. Jean Michel Place, Colection Resurgences (1ª Edición: 1856).

- LEDO ANDION, Margarita (1995): *Documentalismo fotográfico contemporáneo. Da inocencia á lucidez*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- LEMAGNY, Jean-Claude & ROUILLE, André (dirs.) (1988): *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca.
- POTONNIEE, Georges (1925): *Histoire de la découverte de la photographie*, Paris, Publications Photographiques Paul Montel.
- ROUILLE, André (1981): “Pour une histoire sociale de la photographie de XIX siècle” en *Les cahiers de la photographie*, nº 3, Paris.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1990): *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra (1ª Edición: 1987).
- SONTAG, Susan (1981): *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa (1ª Edición: 1973).
- STENGER, Erich (1979): *The History of Photography. Its Relation to Civilization and Practice*, New York, Arno Press (1ª Edición: 1939).
- SUSPERREGUI, José Manuel (1988): *Fundamentos de la fotografía*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- TAUSK, Petr (1978): *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona, Gustavo Gili (1ª Edición: 1977).
- VILLAFAÑE, Justo (1988): *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide, 1988.
- VILLAFAÑE, Justo y MINGUEZ, Norberto (1995): *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide.

ZUNZUNEGUI, Santos (1988): “La imagen fotográfica” en *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra y Universidad del País Vasco.

ZUNZUNEGUI, Santos (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.