

tf g

memoria

comunicación
audiovisual



TÍTULO: _____

ESTUDIANTE: _____

DIRECTOR/A: _____

CODIRECTOR/A: _____

PALABRAS CLAVE: _____

RESUMEN: _____





ÍNDICE.

1. Introducción.....	pág. 2
2. Objetivos.....	pág. 3
3. Metodología.....	pág. 4
4. Conceptos previos a tener en cuenta: Estudios sobre el giro lingüístico.....	pág. 5
5. Bases para el estudio de la teoría.....	pág. 6
• 1. Estudiar la imagen.....	pág. 6
• 2. Imagen y realidad.....	pág. 14
• 3. Definir la imagen.....	pág. 18
6. Distintos enfoques de la teoría.....	pág. 26
• 1. Desde el punto de vista semiológico.....	pág. 27
• 2. Desde el punto de vista sociológico.....	pág. 32
• 3. Desde el punto de vista de la fotografía.....	pág. 36
• 4. Otras publicaciones.....	pág. 39
7. Cronología.....	pág. 41
8. Conclusiones.....	pág. 42
9. Bibliografía.....	pág. 44

1. INTRODUCCIÓN.

Durante los cuatro años de la carrera hemos estudiado las principales teorías de la comunicación junto con sus autores más representativos, pasando por cómo se articula el lenguaje y cuáles son sus funciones. Y todo ello lo hemos aplicado al lenguaje narrativo desde la escritura del guión hasta el posterior montaje y posproducción de una obra audiovisual.

También hemos estudiado los elementos morfológicos que componen una imagen y cómo conseguir, si queremos, que esté bien equilibrada y cómo hacer una buena composición. Hemos estudiado el significado de los enfoques y desenfoces retóricos, los distintos tipos de plano y el por qué elegir un orden secuencial de cada uno de ellos y no otro.

Vemos este trabajo como una oportunidad para aprender y reforzar algunos de los contenidos que hemos estudiado a lo largo de estos cuatro años. En nuestro caso personal, hemos visto cómo las teorías del lenguaje y de la comunicación tenían un profundo desarrollo, y sin embargo, hemos observado que este mismo nivel de desarrollo no existía en la teoría de la imagen. Y no hemos podido evitar preguntarnos ¿por qué? Con este trabajo pretendemos hacer una revisión bibliográfica sobre qué se ha publicado y en qué estado se encuentra el desarrollo de la teoría de la imagen.

Somos conscientes de que este puede ser un trabajo sumamente amplio, a la vez que complicado, puesto que partimos de las nociones más básicas que un estudiante de comunicación audiovisual que se precie pueda tener. Sin embargo, nos gustaría pensar que este trabajo pueda ser el paso previo a un largo proceso de investigación posterior.

2. OBJETIVOS.

Con este trabajo pretendemos ampliar nuestros conocimientos sobre lo ya estudiado durante la carrera, en relación con la teoría de la imagen. Por lo tanto, haremos un estado de la cuestión, es decir, durante las siguientes páginas haremos una revisión de las publicaciones que encontremos sobre la teoría de la imagen. Partimos con la intención de dar respuesta a nuestros dos objetivos principales:

- ¿Qué es la teoría de la imagen?
- ¿Cómo se ha desarrollado?
- ¿Qué se ha publicado sobre dicha teoría?

Al realizarnos dichas preguntas nos encontramos con que nos surgen otras preguntas derivadas de las dos anteriores:

- ¿Qué líneas de estudio se siguen actualmente?
- ¿Existe una clasificación de dichas teorías?

Somos conscientes de la magnitud que podría conllevar nuestro trabajo, y en la medida de lo posible, intentaremos abarcar todos los aspectos posibles que encontremos. De la misma forma que imaginamos que a medida que vayamos profundizando en la investigación, encontraremos otros puntos que también puede que consideremos interesantes de analizar.

Al estar contextualizada la investigación dentro de un marco puramente teórico, podemos encontrarnos con que el acceso a la información no sea relativamente accesible y que puede que nos encontremos con escasez de información en alguno de los puntos en los que nos gustaría centrarnos, al igual que con una cantidad imposible de abarcar en otros. En estos casos intentaremos seleccionar lo que, en nuestra humilde opinión, consideremos más conveniente para el adecuado desarrollo de la investigación.

3. METODOLOGÍA.

“Es necesario determinar exactamente qué y cómo se quiere estudiar; de otro modo cualquier intento está condenado al fracaso, porque son tantas las dimensiones implicadas en el fenómeno icónico y tan amplia la diversidad de dicho fenómeno, que intentar un abordaje exhaustivo de la cuestión sería caer en una divulgación degradante.” (Villafañe y Mínguez, 2009: 17).

Lo primero antes de empezar el trabajo, haremos un proceso de búsqueda preliminar sobre los conceptos para conocer en qué situación se encuentran los estudios sobre la teoría de la imagen para evaluar cómo de accesible será la información. Posteriormente, realizaremos el proceso más importante, el de documentación. Este proceso nos garantiza el tratamiento adecuado a nuestro tema de investigación.

Puesto que al principio no contamos con los conocimientos necesarios sobre el tema elegido, hemos decidido partir del uso de manuales, como se mostrará a continuación en el trabajo, para ayudarnos a hacernos una idea general y global de en qué consiste la teoría de la imagen.

Somos conscientes de que a medida que vayamos profundizando en la investigación, algunos de los objetivos se desarrollarán más intensamente dando lugar a otros. Por el contrario, algunos otros quizás queden un poco menos desarrollados de lo que podemos prever en un principio. Creemos necesario aclarar que esto dependerá de la información que vayamos encontrando a medida que desarrollemos nuestro trabajo.

Tenemos en cuenta la posible dificultad de encontrar la información en castellano, puesto que sabemos que el idioma más utilizado en todos los temas de estudio e investigación es el inglés. Por ello, desde el principio, no vamos a descartar la posibilidad de consultar las publicaciones en otros idiomas, lo que nos ha permitido ampliar el marco de la búsqueda.

Todos los manuales, libros y artículos consultados aparecerán al final de nuestro trabajo en la bibliografía aportada, que comentaremos brevemente para mostrar su contenido.

4. CONCEPTOS PREVIOS A TENER EN CUENTA: ESTUDIOS SOBRE EL GIRO LINGÜÍSTICO.

A partir del siglo XX, la filosofía analítica se caracteriza por el estudio del *giro lingüístico*, que ha influido en escuelas de pensamiento como la fenomenología, la hermenéutica e incluso el marxismo. Se caracteriza por «la creciente tendencia a tratar los problemas filosóficos a partir del examen de la forma en que estos están encarnados en el lenguaje.» (Acero *et al.*, 2001: 15).

El giro lingüístico se ocupa del análisis conceptual y del enunciado de los problemas filosóficos para su posterior elaboración por parte de estas disciplinas. Es decir, la filosofía del lenguaje se encarga de resolver los problemas que son de naturaleza lingüística, y de esta manera ayuda a plantear dichos problemas con más precisión y nitidez.

En el ámbito filosófico, las dos disciplinas que tienen mayor relación con la filosofía del lenguaje son la lógica y la teoría del conocimiento o epistemología. Gracias a esto, las teorías del conocimiento pueden desarrollar sus polémicas sobre un trasfondo conceptual relativamente firme. Actualmente, la figura principal es el filósofo finlandés del lenguaje y la ciencia, Jaakko Hintikka.

5. BASES PARA EL ESTUDIO LA TEORÍA.

Para empezar el trabajo, lo primordial era hacernos una idea general sobre qué era la teoría de la imagen. Para ello, y después de realizar una primera búsqueda, decidimos utilizar el manual de Villafañe y Mínguez, *Principios de la Teoría general de la imagen* (2009) porque lo hemos considerado el más claro y completo.

En este apartado iremos explicando en qué consiste la teoría y los problemas que nos encontramos a la hora de desarrollarla, así como, desde nuestra posición de aprendiz, las ideas y conclusiones que sacamos con el estudio de este manual. Su principal valor es que detalla de manera muy acertada todo el marco teórico que rodea a la teoría de la imagen, necesario para tener una base de la que partir para elaborar el resto de contenidos de este trabajo.

1. Estudiar la imagen.

Como en cualquier objeto de estudio, lo primero es delimitar qué y cómo se va a estudiar. Villafañe y Mínguez consideran que primero, antes de empezar con el objeto de estudio, es necesario hacer una revisión del estado epistemológico general de los enfoques teóricos sobre la imagen:

1.1 Epistemología de la imagen.

Las características del estudio de la imagen que consideran más importantes señalar son:

1. Imprecisión de su objetivo científico.

Esto se produce porque existen múltiples teorías en función de los distintos objetos de estudio que presentan al no haber conformidad respecto a la naturaleza de dicho objeto. Comentan que los motivos que influyen en dicha disparidad son:

- a) La escasa tradición científica de las ciencias de la imagen. Es algo muy reciente que se considere que la imagen puede ser un objeto de estudio independiente de la comunicación y susceptible de investigación científica. Durante todo este tiempo se le ha dado más prioridad al aprendizaje de su correcta producción.

- b) La teoría de la imagen es un brote en el tronco de la comunicación visual, próximo también a otras artes como la pintura o el dibujo. Existe el prejuicio de que toda actividad artística es informalizable, es decir, que no se pueden crear ciertas normas que las abarquen en su mayoría.
- c) Dificultad metodológica puesto que no sabemos dónde centrar el origen del estudio. Se suele considerar la imagen como una representación, cuando la naturaleza icónica abarca múltiples ámbitos, algunos de ellos intangibles, como ocurre con las imágenes mentales.
- d) La revisión de los conceptos clásicos de epistemología efectuada por algunos autores, como Imre Lakatos, Alan Musgrave o Willard Quine, que hace menos conveniente determinar el objeto mismo de una disciplina científica, como por ejemplo la posición de Mario Bunge, que amparándose en las posiciones previas de los autores anteriormente citados, manifiesta que en una investigación no tiene por qué partir de la definición de su objeto de estudio.

De todo, Villafañe y Mínguez extraen dos consecuencias:

Una, si no tenemos el objeto de estudio bien definido, todo el desarrollo posterior de la investigación se verá comprometido. Esto produce que no exista una precisión en los límites del estudio, es decir qué debemos tener en cuenta para nuestro estudio y qué no forma parte de él.

La segunda consecuencia es la existencia de múltiples teorías en función del objeto de estudio del que se parte. Es algo que no es malo en principio, pero que no se produce en las ciencias formales, cuyos conceptos están claros en todas ellas desde el principio.

Esta *situación epistemológica* ha dificultado nuestra labor de investigación, puesto que no hemos encontrado líneas claras de investigación, sino campos de límites imprecisos. Esto ha dificultado su seguimiento y posterior comparación.

Situación que nos lleva a considerar el estudio de la imagen como una ciencia factual. En la actualidad hay un cierto acuerdo en que el objeto de estudio y los

conceptos claves coinciden de manera circunstancial, es decir, que las distintas teorías proporcionan distintos conceptos claves y por tanto encontramos distintos objetos científicos. Villafañe y Mínguez añaden que esto es algo peligroso, puesto que hace que nos encontremos ante varias teorías de diferentes cosas, no solo de la imagen.

2. Estado pre-teórico de la disciplina.

Estos autores lo achacan a sus propios orígenes porque hasta hace poco tiempo, la imagen se consideraba una actividad artesanal cuya práctica profesional dio lugar a distintas construcciones pseudocientíficas que intentaban convertirse en teorías. Muchas no consiguieron pasar el umbral de la ciencia.

Señala la evolución histórica que ha tenido el estudio de la imagen. Al principio las imágenes fueron objeto de un conocimiento técnico especializado, nada científico, típico de las especialidades profesionales, hasta hace algunas décadas. Posteriormente pasó a ser una proto-ciencia, lo que quiere decir que es una disciplina embrionaria, aunque sin ningún objetivo teórico.

Actualmente, Villafañe y Mínguez añaden que es difícil asegurar si la teoría de la imagen se basa en un conocimiento pseudocientífico, que se caracteriza por tener un planteamiento aparentemente científico, pero que no comparte el planteamiento, las técnicas ni el cuerpo del conocimiento— propios de la ciencia. Él considera que este desarrollo para conseguir un estudio científico necesita aun mucho más recorrido y de ahí que se considere que nos encontramos todavía en un estado pre-teórico.

3. La escasa base conceptual.

Señala que esta es otra de las principales características de su estado epistemológico, aunque existan muchas nociones y conceptos sobre la imagen. El problema es de origen epistemológico, concretamente en la *epistemología de los conceptos*, pues de nada nos sirve que contemos con muchos de ellos si al final no están internamente jerarquizados y conectados entre sí, lo que produce a su vez que no esté clara su relación de dependencia. Además, no se han formulado con el suficiente grado de abstracción y no se refieren a propiedades fundamentales u originarias que puedan dar lugar a un mayor número de propiedades derivadas de ellos.

Todas estas condiciones hace que sean ineficaces en el desarrollo de una teoría y dejan en precario estado ese conjunto conceptual que existe sobre la imagen.

4. La dificultad para establecer una definición científica.

La Teoría General de la Imagen (TGI) es una ciencia factual, como se ha mencionado anteriormente, que se encuentra dentro de las ciencias de la cultura y depende de la comunicación audiovisual. Esta última pertenece a la rama de las ciencias sociales, que a su vez derivan de las ciencias de la cultura, a lo que los autores de referencia añaden que se debe considerar como una ciencia con una dependencia intermedia.

La TGI conforma el núcleo central del estudio de la comunicación audiovisual. Es decir, puede realizar todo tipo de análisis a partir de categorías internas del sistema icónico, y quedan excluidas todas aquellas extraicónicas cuyo objeto de análisis sea cualquier otra dimensión de la imagen que no sea específica.

5. Límites disciplinares imprecisos.

Asimismo, aclaran que al tener un objetivo impreciso es casi imposible tener unos límites bien definidos. Los propios fundamentos de la TGI, que hacen referencia a los procesos responsables del estudio y objetivación de la naturaleza de la imagen (la percepción y la representación visuales) son la clave para poder establecer dichos límites.

6. Pluridisciplinariedad entrópica.

Esto quiere decir que se nutre de otras disciplinas, que necesita de de dichas disciplinas para crecer porque no tiene base propia, aunque su objetivo final sea conseguir esa base propia. Esta pluridisciplinariedad en la que está basada es la forma fácil de justificar la escasa formalización de la disciplina, puesto que hasta ahora, como veremos más adelante, se ha ido apoyando en otras disciplinas.

1.2 Fundamentos de la TGI.

Villafañe y Mínguez señalan que el concepto de la teoría semiaxiomatizada es muy productivo aplicado a la TGI porque considera solo el cuerpo general o núcleo completamente axiomático, permitiendo que se introduzcan otro tipo de premisas.

1.2.1 Presupuestos de la TGI.

Se entiende que cumplen los requerimientos que el método científico impone en el proceso de formulación, ya que constituyen supuestos básicos o hipótesis significativas, además de ser contrastables. Los más notables que consideran señalar son:

1. *La naturaleza icónica es el componente esencial y específico de la imagen.*

Si eliminamos todo lo superfluo de la definición de imagen nos quedamos con tres hechos: una selección de la realidad, un repertorio de elementos específicos de representación y un sistema de orden de tales elementos.

2. *La representación icónica cualifica el orden visual de la realidad, el cual se expresa a través de la percepción humana del entorno.*

A partir de este presupuesto, se halla el único modelo normativo objetivable (la percepción) necesario como referencia para poder formalizar y analizar cualquier modelo de representación visual. La evolución de la imagen se ha movido siempre entre la mimesis y la abstracción. En los modelos representativos basados en la mimesis encontramos siempre multitud de convenciones representativas propias del otro modelo. El modelo realista ha prevalecido como modelo referencial en función de una convención histórica y cultural, sin serlo. Ese referente, en el orden visual, solo puede encontrarse en el orden perceptivo y a partir de ahí establecer un proceso contextualizador.

3. *La cualificación que la imagen hace del orden visual solo es posible a partir de un conjunto de elementos específicos, sintácticamente ordenados.*

En esta formulación encontramos dos presupuestos: la necesidad de que existan unos elementos específicos para la representación icónica de la realidad; y que tales elementos tienen que estar ordenados según algún tipo de sistema de orden.

4. *Toda imagen posee una significación plástica que puede ser analizada formalmente a partir de categorías específicamente icónicas.*

Una imagen siempre producirá una significación como resultado de la interrelación de sus elementos plásticos, independientemente de su nivel de realidad. Esta **significación plástica** es la forma específica y genuina de significación de las imágenes aisladas y su análisis requiere categorías formales igualmente específicas. En cuanto a las imágenes secuenciales, debemos añadirle a la significación plástica la discursiva y la narrativa.

1.2.2. Nociones primitivas de la TGI.

Estas son algunas de las nociones primitivas que el autor considera suficiente para el futuro desarrollo conceptual de la disciplina.

1. *Jerarquía plástica.* Principio desde el cual se fundamenta la noción de orden aunque no la defina, implica a su vez la noción de diversidad. De aquí deriva el concepto de *equipotencia plástica*.
2. *Orden icónico.* Expresión particular de las relaciones entre los elementos presentes en una composición o secuencia de imágenes. Aquí encontramos los conceptos de *sintaxis normativa* o *transgresora* y *montaje*.
3. *Modelización.* El tipo de relación que se establece entre la realidad y su imagen. De ella deriva el concepto de *función icónica dominante*.
4. *Gestalt.* Configuración aleatoria de estímulos que se manifiesta en el acto de reconocer la estructura de un objeto. Derivan los conceptos de *trabajo perceptivo*, *isomorfismo*, *campo*, *pregnancia* y *organización perceptiva*.
5. *Estructura icónica.* Es el resultado de la articulación sintáctica de los elementos de la representación de igual naturaleza (morfológicos-

estructura espacial, dinámicos-estructura temporal y escalares-relación de la imagen). De esta primitiva derivan los conceptos de *espacio*, *temporalidad*, *estructura de relación*, *simplicidad estructural* y *segmento sonoro*.

6. *Estructura de representación*. Síntesis de las tres estructuras anteriormente mencionadas. De aquí deriva el concepto de *significación plástica*.

7. *Equilibrio*. Resultado final de toda composición visual normativa. Conceptos de *peso* y *dirección visuales*.

1.2.3. Axiomas de la TGI.

Como se ha mencionado con anterioridad, la TGI se considera una teoría factual semiaxiomatizada porque posee un conjunto de premisas convalidables empíricamente. Los tres axiomas que propone Villafañe constituirían el núcleo de dicho conjunto de axiomas.

1. *Toda imagen es una modelización de la realidad*. Las imágenes son siempre modelos de realidad independientemente del nivel de realidad que posean. Este nexo con lo real se produce en el nivel más bajo de dicha relación, es decir, en la propia materialidad de los elementos que la constituyen.

2. *Existe un correspondencia estructural entre la percepción y la representación visual, en función de la cual puede formalizarse el concepto de composición normativa*. Resultaría trascendental para la TGI y solo tendría valor didáctico. Es necesario adoptar un paradigma y elevarlo a la categoría de norma con validez universal. Este proceso es posible gracias a la axiomatización. En este sentido, toda representación que adopte el orden visual perceptivo puede y debe ser considerado como normativa.

3. *La naturaleza icónica* la constituyen tres hechos irreductibles e invariantes:

- Selección de la realidad.
- Repertorio de elementos específicos de representación.
- Sintaxis.

A partir de este axioma es posible:

- Desarrollar conceptualmente los procesos de la percepción y la representación visuales.
- Conectar con otras disciplinas con mayor competencia en el estudio de ambos procesos, fundamentalmente en lo que se refiere al primero.
- Concretar el sentido del término 'naturaleza icónica'.

1.3 Objeto y límite de la TGI.

“El objeto científico de la TGI es el estudio de la naturaleza icónica, que se identifica con todos aquellos hechos invariables e irreductibles en cualquier imagen, es decir, una selección de la realidad, un repertorio de elementos y estructuras específicas de representación y una sintaxis.” (Villafañe y Mínguez, 2009:17).

A partir de aquí, estos autores consideran que se pueden establecer los límites. Dentro quedaría la selección de lo real, un repertorio de elementos específicos de representación y una sintaxis, lo que se traduce como la percepción y la representación.

La TGI al estar poco desarrollada necesita recurrir a los préstamos interdisciplinarios, es decir, a préstamos de otras teorías para explicar fenómenos que ocurren dentro de nuestra disciplina de estudio. Sin embargo, puede que se haya abusado de esto y por tanto se ha producido un considerable retraso en el esfuerzo de formalizar esta teoría y una indefinición muy notable de los límites de la misma.

En nuestra opinión, éste es el principal problema que nos hemos encontrados a la hora de elaborar nuestro trabajo de investigación. Hemos intentado hacerlo patente al realizar el trabajo y lo intentaremos ilustrar más adelante.

Se consideran los procesos perceptivo y representativo el propio núcleo de la teoría, junto con el tronco conceptual derivado de los fundamentos de la propia teoría. Otro espacio disciplinar periférico es el espacio que ocupa el sentido y que implica al observador. La del sentido es una dimensión que implica a la imagen pero que se construye más allá de ella misma.

2. Imagen y realidad.

Aquí, Villafañe y Mínguez aclaran que lo primero es convencionalizar el concepto de realidad. Esto es posible en el método científico siempre y cuando su convención se mantenga en todo momento y con el mismo sentido durante el resto de la elaboración de la teoría. La noción de realidad durante todo este manual se identifica con la realidad sensorial. El mundo visual queda constituido como el referente a tener en cuenta en su relación con la imagen que de él pueda obtenerse por cualquier medio.

El autor puntualiza que no debe ignorarse el papel que desempeña el espectador en la relación de la imagen con lo real, pues en el proceso de observación o aprehensión el mecanismo perceptivo humano se ve contaminado por otros procesos de la conducta que influyen en el resultado visual. Ernst Gombrich (1979) avisa del carácter constructivo del proceso, que presupone un conjunto de expectativas que se cumplen o no por la percepción. En ambos casos existe por parte del espectador ciertas ideas estereotipadas que influyen en el acto de percepción.

2.1 La naturaleza icónica.

Para Villafañe y Mínguez, uno de los criterios que se puede utilizar para definir las imágenes es su soporte. Otro de los aspectos trascendentales para definir una imagen o su funcionalidad es el grado de fidelidad que guarda con su referente, la legibilidad. Sin embargo, es difícil definir las peculiaridades de cada imagen.

La solución que nos da estos autores es la abstracción de las características particulares que todas las imágenes poseen y que a veces nos distraen de lo más esencial de una imagen. Conviene que la esencia de la imagen quedaría definida por tres hechos (que además se identifican con el concepto de naturaleza icónica):

1. Una selección de la realidad.
2. Un repertorio de elementos y estructuras de representación específicamente icónicas.
3. Una sintaxis visual.

2.2 La modelización icónica de la realidad.

Toda imagen mantiene un nexo con la realidad independientemente de su grado de parecido o fidelidad. Entre el nivel propio de la abstracción plástica y la mimesis más absoluta no existe ninguna diferencia en lo esencial –naturaleza icónica-, tan solo distintos grados en cuanto al nivel de realidad. Lo que varía no es la relación que una imagen guarda con su referente, sino la manera diferente que tiene esta imagen de sustituir, interpretar, traducir o modelizar la realidad. Villafañe describe que dicho proceso de modelización icónica de la realidad comprende dos etapas:

1. *Proceso de creación icónica.* En esta primera etapa la modelización se muestra en la extracción por parte del creador de la imagen de lo que podríamos denominar un *esquema pre-icónico* de la realidad. Lo constituyen un conjunto de rasgos analógicos al conjunto de rasgos estructurales del objeto que se representa. Está a medio camino entre la percepción y de la representación (por parte del creador) y podría decirse que es el origen de esta última, ya que en él se contiene la estructura del referente, pero su naturaleza es exclusivamente perceptiva.

El esquema pre-icónico es el resultado de una organización visual del objeto percibido y de una selección del número mínimo de esos rasgos necesarios para salvaguardar la identidad de dicho objeto. Una segunda modelización, ahora de naturaleza representativa, se produce a continuación, cuando el creador de la imagen debe emplear unas categorías plásticas que sustituyan a sus análogas de la realidad. El espacio y el tiempo son las dos categorías que por excelencia definen la realidad sensorial. Deberán ser la naturaleza de los elementos icónicos que van a reemplazar en la representación visual a los reales. Esta dinámica de elegir unos elementos que reconstruyan en la imagen las relaciones con sus elementos de referencia implica un proceso de ordenación, una sintaxis, con total libertad de representación para el creador.

Concluida esta etapa, el autor señala que obtenemos una imagen particular que supone siempre un modelo de realidad. No puede ser explicada exclusivamente en función a sus semejanzas sino de dos factores: una diferencia en cuanto al sistema de orden de los elementos constitutivos de la imagen y el orden de la realidad, y la influencia del observador sobre el resultado visual.

En la realidad no podemos alterar los principios de espacio o tiempo, en la imagen la representación de ambas categorías ofrece infinitas opciones. Analizar la relación realidad-imagen en función de las diferencias de orden parece más productivo.

2. *Proceso de apreciación icónica.* El observador extrae de la imagen un *esquema icónico*. Se parece al pre-icónico aunque tiene una naturaleza representativa. Según este sistema icónico, coexisten dos propiedades: un código naturalista que se ha ido modificando históricamente a medida que el hombre ha ido transformando su sistema de imitación de la realidad. La segunda tiene que ver con el reconocimiento del objeto. En nuestra memoria visual se almacena un resumen del objeto, un número mínimo de rasgos identificativos que sin embargo nos permite reconocer otro objeto que vemos sin necesidad de compararlo punto por punto.

Una vez que el observador percibe la imagen accede a una *realidad modelizada* icónicamente, lo que es el final del proceso que se está describiendo. Esta noción indica la forma en que la imagen modeliza la realidad y existen tres tipos: la representación, el símbolo y el signo, que corresponden con las tres funciones de la imagen para explicar su relación con sus objetos de referencia, llamadas *funciones de realidad de la imagen*.

2.2.1. Funciones de realidad de la imagen.

Función representativa. La imagen sustituye a la realidad de forma analógica. Contiene otras dos características: la modelización representativa es independiente del grado de semejanza que la imagen guarda con la realidad a la que se refiere y es siempre más abstracta que su referente, invitando al espectador a completar los detalles omitidos.

Función simbólica. Se produce cuando se atribuye o adscribe una forma visual a un concepto. La característica más notable del símbolo icónico es la existencia de un doble referente: uno figurativo y uno de sentido. A diferencia de las representaciones, los símbolos tienen un sentido de abstracción menor que sus referentes.

Función convencional. Cuando la imagen actúa como un signo, es decir, que sustituye a la realidad sin reflejar ninguna de sus características visuales. En este sentido, los signos son arbitrarios.

Es muy común encontrar mezcladas estas funciones, por lo tanto es más conveniente hablar de función icónica dominante al referirse a la forma de modelización más evidente que una imagen hace de la realidad.

El autor señala que el observador es un factor muy importante a tener en cuenta también. Cuando se conceptualiza la realidad modelizada se pueden desencadenar diversos mecanismos de carácter proyectivo por parte del observador introduciendo un sentido suplementario a la imagen.

2.3 El problema de la analogía.

De las funciones anteriormente citadas, Villafañe y Mínguez puntualizan que solo la función representativa implica una relación analógica entre la realidad y la imagen. La analogía ha sido objeto de debate desde hace mucho tiempo. Los modelos de representación siempre se han debatido entre la mimesis y la abstracción, siendo el primero el paradigma de la analogía, y los otros la expresión simbólica o conceptual de la realidad. En los sistemas de representación basados en la abstracción la función prima sobre la forma. La conclusión sería que toda representación, por muy exacta que sea es convencional, los criterios en los que se fundamentan son igualmente convencionales.

3. Definir la imagen.

Se va a recurrir a un conjunto de variables de definición, referidas cada una de ellas a un criterio taxonómico distinto. Esto se produce a causa de la gran variedad de especímenes icónicos existentes en la iconosfera en la que vivimos. Dichas variables apenas guardan relación entre sí.

3.1 El nivel de realidad.

Se basa en la semejanza de una imagen con su referente y se expresa a través del grado de iconicidad. Dicho grado se evalúa gracias a las llamadas *escalas de iconicidad*. Consiste en una convención construida para representar mediante una serie ordenada los diferentes tipos de imágenes de acuerdo a su grado de iconicidad. La validez de una escala de esta naturaleza depende del rigor de los fundamentos sobre los que se construye.

No existe ninguna norma que marque el número de niveles idóneo en una escala de iconicidad. Es imprescindible que todo criterio cumpla dos condiciones:

- Que se pueda definir con claridad el fundamento de adscripción a cada nivel.
- Que sea diferenciable cada categoría o clase de imágenes a las que corresponde un grado determinado de iconicidad de las demás.

La siguiente figura es la que se propone en el libro de Villafañe y Mínguez, la escala de Abraham Moles, con once grados de iconicidad distintos. Se parte de la que mayor grado de iconicidad tiene con la realidad (11), que sería la imagen natural, por ejemplo, un objeto en sí mismo. El siguiente nivel (10) que encontramos podría ser ese mismo objeto pero a escala. En el siguiente (9), los hologramas son el ejemplo más claro que encontramos. Luego pasaríamos a las fotografías a color (8) y posteriormente en blanco y negro (7). Los siguientes dos niveles (6) y (5) corresponderían a los cuadros, puesto que aunque sean pinturas realistas (6) no son directamente tomadas de la imagen real, como la fotografía, y en algunos casos las relaciones espaciales están alteradas (5) como en las caricaturas. Después nos encontraríamos con las imágenes cuyas características están todas abstraídas, excepto la forma estructural. Aquí nos

encontraríamos las siluetas (4). En el siguiente nivel nos encontraríamos con los planos (3) que solo mantienen sus relaciones orgánicas. Posteriormente, tendríamos por ejemplo, las señales (2), cuya relación es en base a un sistema arbitrario. Y por último, termina en la que menor número tendría (1) que no guarda ningún parecido con la realidad como podría ocurrir con un cuadro de arte abstracto. Con estos 11 niveles se consigue clasificar todo tipo de imágenes.

G.I.	Nivel realidad	Criterio de adscripción	Ejemplo
11	Imagen natural	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identidad.	Cualquier percepción de la realidad sin más mediación que las variables físicas del estímulo.
10	Modelo tridimensional a escala	Restablece todas las propiedades estructurales del objeto. Existe identificación pero no identidad.	La Venus de Milo.
9	Imágenes de registro estereoscópico	Restablece la forma y posición de los objetos emisores de radiación presentes en el espacio.	Un holograma.
8	Fotografía en color	Cuando el grado de definición de la imagen esté equiparado al poder resolutivo del ojo medio.	Fotografía en l que un círculo de 1m de diámetro situado a mil metros, sea visto como un punto.
7	Fotografía en blanco y negro	Igual que el anterior.	Igual que el anterior omitiendo el color.
6	Pintura realista	Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional.	<i>Las meninas</i> de Velázquez.
5	Representación figurativa no realista	Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas.	<i>Guernica</i> de Picasso. Una caricatura.
4	Pictogramas	Todas las características sensibles, excepto la forma estructural, están abstraídas.	Siluetas. Monigotes infantiles.
3	Esquemas motivados	Todas las características sensibles están abstraídas. Solo restablecen las relaciones orgánicas.	Organigramas. Planos.
2	Esquemas arbitrarios	No representan características sensibles. Las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen ningún criterio lógico.	La señal de 'ceda el paso'.
1	Representación no figurativa	Tienen abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación.	Una obra de Miró.

3.2 La simplicidad estructural.

Como se ha mencionado anteriormente, la selección de los criterios taxonómicos debe de hacerse a la luz de los objetivos en función de los cuales se define la imagen, y

conocer las claves de la simplicidad de una imagen puede resultar muy útil en algunos casos.

El autor remarca que la simplicidad de la imagen tiene otra dimensión teórica de notable importancia: su carácter normativo en la composición icónica, cuestión clave en toda teoría de la imagen. La noción de composición normativa, derivada por convención del modo de funcionamiento de la percepción humana, se basa en el principio de simplicidad.

A la hora de establecer el *concepto* mismo de simplicidad, Villafañe y Mínguez se encuentran con que existen dos diferentes: la simplicidad formal y la simplicidad en términos de sentido. Se formalizará previamente la variable formal de la simplicidad y luego se formulará una nueva que formalice la del sentido. Por lo tanto, el *concepto* de simplicidad estructural se define como: *el resultado de la articulación sintáctica de los elementos y estructuras de la imagen que mejor traduce los principios que gobiernan la organización perceptiva de la que extrae su criterio de validez* (aspectos formales de la imagen).

A partir de aquí los autores señalan que encontramos dos caminos de estudio:

- La experiencia visual, que no se considera válida puesto que no podemos aislar los procesos de la conducta que influyen en ella.
- El análisis de los componentes estructurales. Encontramos dos métodos para llevar a cabo dicho análisis:
 - *Método cuantitativo*. Miden la simplicidad en el sentido absoluto. Son los más adecuados para medir las formas elementales y las figuras geométricas. Existen dos métodos cuantitativos:
 - Método de cuantificación de rasgos. Se basa en el recuento de elementos con valor estructural que constituyen una estructura. Su validez depende del rigor con el que se seleccionen los rasgos a cuantificar. Se trata de diferenciar entre:
 - Rasgos estructurales genéricos, que siempre serán permanentes. Una estructura es más simple mientras menor número de rasgos estructurales genéricos posea.
 - Rasgos de forma, con carácter mutable.

- Método de Hochberg-McAlister. Combina la vía de la experiencia y la de los componentes estructurales. Se llega a la conclusión de que mientras menor sea la cantidad de información necesaria para definir una estructura, mayor será su simplicidad.
- *Métodos cualitativos*. Miden la simplicidad en un sentido relativo. Son escasos y sus resultados no pueden ser expresados con la misma concreción.
 - *Método ponderado*. Tres variables de análisis de la simplicidad:
 - La pregnancia de la forma. La fuerza de la estructura de un estímulo. A mayor pregnancia, mayor simplicidad.
Factores de los que depende:
 - La simplicidad del estímulo.
 - La ausencia de ambigüedad visual.
 - Satisfacción en la imagen de los principios de organización perceptiva.
 - La legibilidad de la imagen en sentido general y la derivada de su tamaño en particular.
 - La composición plástica. Algunos factores compositivos pueden ser decisivos para la simplicidad. Algunos ejemplos:
 - Una estructura interna bien definida.
 - Las inducciones perceptivas.
 - La unificación de los agentes plásticos.
 - Un repertorio limitado de elementos plásticos.
 - La correspondencia estructural entre el contenido y la forma de la comunicación. La existencia o no de una correspondencia entre la estructura del contenido de la imagen y la estructura temporal de dicha imagen.

3.3 La concreción del sentido.

Según Villafañe y Mínguez, una imagen posee dos clases de significación, una de naturaleza formal a lo que podríamos llamar el discurso visual. Pero además en la mayoría de los casos tienen otra significación, el sentido, construida por el componente semántico y aquellos otros que completan dicho componente.

Para él, esta variable expresa la *intensidad* y el *tipo* de conexión entre una imagen y su referente desde el *punto de vista del sentido*. En este punto, encontramos valores que van desde la gran concreción –la monosemia- a los más vagos –la polisemia-. El binomio monosemia/polisemia se relaciona con el de denotación/connotación para expresar esta variable. El primero hace referencia al significado que una proposición visual puede tener para el espectador. Si solo se da un significado estaremos ante una propuesta monosémica y primará el plano denotativo. Si por el contrario puede producir diversos significados, estaremos ante una propuesta polisémica y primará el plano connotativo.

3.4 La materialidad de la imagen.

Villafañe señala que este es un hecho necesario, puesto que nos limita el universo icónico a las simples representaciones de la realidad en una serie de soportes más o menos cotidianos o convencionales, rechazando las menos tangibles. Y añade también por lo que afectan a la mediación que impone por un lado los sistemas de registro y por otro los procesos de duplicidad de la imagen.

Señala que existen cuatro clases que van desde las más inmateriales a las más tecnificadas. Existen un par de características que agrupan a las dos primeras por un lado y a las dos últimas por otro. La primera es la intencionalidad comunicativa o ausencia de esta. La otra característica es la posibilidad de manipulación y mediación.

1. Las imágenes mentales. Se caracterizan por su inmaterialidad. Sus propiedades más notables son: que tienen un contenido sensorial que está interiorizado, suponen modelos de realidad con un referente, no requieren ningún estímulo físico para producirse y carecen de soporte físico los procesos generales de la conducta pueden introducir diferentes grados de mediación.

- a) *Las imágenes semiconscientes*. Propias de los estados de consciencia que se dan entre la vigilia y el sueño.
- b) *Las imágenes oníricas*. Las que se producen durante el sueño.
- c) *Las alucinaciones*. Sujetos con trastornos psicopatológicos o tras haber ingerido sustancias psicotrópicas.
- d) *Las imágenes eidéticas*. Sobre todo en la infancia, evocar objetos como si realmente estuviesen ahí.
- e) *Las imágenes del pensamiento*. Las más corrientes. Cumplen una función *referencial*, para evocar experiencias ya vividas (imágenes *reproductivas*) o una función de *elaboración* para reconstruir una experiencia (imágenes *anticipatorias*).

2. Las imágenes naturales. Sin intencionalidad comunicativa y no manipulables. Se necesita un medio iluminado y un sistema visual activo. Sus características son: la retina es su soporte, son las que tienen un mayor nivel de realidad ya que guarda una relación total con su referente, exige la presencia del referente para producirse y su mediación específica es la que impone el funcionamiento del sistema visual.

3. Las imágenes creadas. Su propiedad definitoria es su intencionalidad comunicativa. Se caracterizan por: necesita unos útiles de registro y un soporte que no permite un copiado exacto de la imagen, se pueden producir en ausencia del referente y su mediación característica está impuesta por el propio sistema de registro.

4. Las imágenes registradas. Son las más complejas por la complejidad de los utensilios empleados para su elaboración. Sus propiedades más representativas son: se obtienen a través de un sistema de registro por transformación, lo que implica un alto grado de iconicidad, son las únicas que permiten un copiado bastante exacto de la imagen y son las más mediadas ya que además de la mediación propia, incluyen las impuestas por la conducta, el sistema visual y la respuesta del material.

3.5 La generación de la imagen.

Se refiere a su proceso de generación como imágenes originales o como copias. Dentro de las imágenes originales podemos encontrar las únicas: creadas, como la pintura, o múltiples, como un grabado numerado de baja tirada.

En cuanto a las copias, volvemos a encontrar las creadas: de una imagen original-única-creada, como el trabajo de un copista de arte, o de una imagen original-múltiple o de una copia, como la copia de un grabado. También encontramos las registradas: de una imagen original-única-creada, como el fotolito de un cómic; de una imagen original-única-registrada, como la fotografía; o de una copia o de original-múltiple, como un fotograbado.

3.6 La definición estructural.

Se refiere al tipo de organización sintáctica que posee cada imagen, la cual se expresa a través de su composición o su puesta en escena. De una u otra manera la imagen restituye las estructuras de la realidad, que son el espacio y el tiempo. En la imagen, además, existe una tercera, la de relación entre las otras dos que acabamos de mencionar. Sin embargo, a la hora de definir estructuralmente una imagen es mejor emplear solo las dos primeras.

Estos dos parámetros poseen bastantes características formales que podrían generar muchas variables de definición estructural, aunque es mejor reducirlos a dos espaciales y dos temporales.

El primer criterio espacial es la *dinámica objetiva de la imagen*. Que posea o no movimiento condiciona toda representación espacial. Por tanto, vamos a encontrarnos con la división de *fijas* o *móviles*.

El segundo criterio es la *representación de la tercera dimensión espacial*. No se refiere a su soporte sino a la imagen representada en sí. Aquí encontramos que las imágenes pueden ser *planas* o *estereoscópicas*.

El tercer criterio es la *representación de la estructura temporal*. Existen dos clases de temporalidad: una basada en la simultaneidad de todos los elementos, que es la propia de las imágenes *aisladas*; y otra basada en el concurso de los elementos ordenados para que no actúen simultáneamente sino a través de un cierto tiempo, propia de las imágenes *secuenciales*.

La *dinámica formal* de la imagen completa es el cuarto criterio. Pueden definirse como *dinámicas* o *estáticas* en función de que las relaciones creadas por sus elementos de representación sean unas u otras.



6. DISTINTOS ENFOQUES DE LA TEORÍA.

Después de haber hecho una revisión teórica sobre la TGI, hemos decidido seguir investigando qué se ha publicado al respecto. Este apartado es el resultado de dicha investigación y en él trataremos de mostrar dichas publicaciones con las que nos hemos encontrado a lo largo de toda nuestra investigación. En los casos en los que sea posible, intentaremos hacer pequeñas comparaciones entre ellas, mientras que en otros simplemente las mencionaremos.

Este apartado está organizado en función de las disciplinas con las que se relaciona la teoría de la imagen en las distintas publicaciones y serán tres: en función de la perspectiva semiológica, la perspectiva sociológica y en la fotografía. La elección de dicho criterio organizativo es por ser las tres perspectivas dominantes en la mayoría de las publicaciones halladas, y por tanto esto facilita su clasificación. Sin embargo, estos estudios están relacionados entre sí como veremos a continuación, es decir, que no son clasificaciones cerradas. Aunque si varían sus perspectivas del estudio frente a la teoría de la imagen.

Puede resultar sorprendente que no se haya optado, por ejemplo, abordar este estudio desde la perspectiva de la historia del arte. Esto se debe a que entraríamos en un trabajo por sí solo, y con unas connotaciones sobre arte, que creemos que no son pertinentes para nuestro trabajo. Aún así, sí que hay varias menciones a la historia del arte en el apartado de sociología.

Por otro lado, después de consultar múltiples libros y manuales sobre la imagen dentro del campo publicitario, hemos decidido descartar este enfoque. El principal motivo es que en la mayoría de los casos, el estudio se centra en su relación con el texto que acompaña a la imagen, además de su estudio desde la perspectiva de las funciones del lenguaje, tema que no nos compete en este trabajo.

Queremos remarcar, llegados a este punto, que hemos intentado distanciarnos lo máximo posible, teniendo en cuenta nuestras capacidades, del lenguaje verbal, de las teorías lingüísticas y de las teorías de la comunicación. En algunas ocasiones nuestro estudio estará más cerca o menos, pero queremos sobre todo, que la imagen sea el referente.

6.1 Desde el punto de vista semiológico.

Todos los autores que hemos encontrado coinciden en que es necesario partir de los estudios de semiología de Roland Barthes (1965). Del mismo modo, también hay que partir de los estudios de Ferdinand de Saussure (1916) sobre el estructuralismo lingüístico. Sin embargo, nos llama la atención que se mencione siempre en menos profundidad la obra de Charles S. Peirce sobre el signo lingüístico, pese a ser el autor que clasificó los signos según el tipo relación entre este y el objeto que representa –índices, iconos y símbolos.

También encontramos la obra de Erwin Panofsky (1987 [1955]) en el que propone un método para el análisis de las obras que nace de sus estudios en iconografía e iconología. En sus propias palabras, “la iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma” (1987: 45). Para empezar, es necesario aclarar qué es la significación.

Panofsky la divide en dos: *fáctica* –cuando se produce mediante el reconocimiento de objetos gracias a la experiencia–, y *expresiva* –cuando se le añade a dicha observación un carácter psicológico–. Por lo tanto, la iconografía no es un análisis sino una descripción y clasificación de las imágenes, pero su contenido debe ser un mensaje comunicable, de lo que se ocupará la iconología.

Para ello, Panofsky propone tres niveles para realizar una correcta interpretación de la imagen, que nos lleve a la iconología:

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIO CORRECTIVO DE LA INTERPRETACIÓN (Historia de la tradición)
I. Asunto <i>primario o natural</i> : a) factico, y b) expresivo, que constituyen el universo de los motivos artísticos.	<i>Descripción pre-iconográfica</i> (y análisis pseudoformal).	<i>Experiencia práctica</i> (familiaridad con <i>objetos y acontecimientos</i>).	Historia del <i>estilo</i> (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, <i>objetos o acontecimientos</i> fueron expresados mediante <i>formas</i>).
II. Asunto <i>secundario o convencional</i> , que constituye el universo de las	<i>Análisis iconográfico</i> .	<i>Conocimiento de las fuentes literarias</i> (familiaridad con los <i>temas y conceptos</i> específicos).	Historia de los <i>tipos</i> (estudio sobre la manera, en que, en distintas condiciones históricas, los <i>temas o conceptos</i> específicos fueron

<i>imágenes, historias y alegorías.</i>			expresados mediante <i>objetos y acontecimientos</i>).
III. <i>Significado intrínseco o contenido, que constituye el universo de los valores simbólicos.</i>	<i>Interpretación iconológica.</i>	<i>Intuición sintética</i> (familiaridad con las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i>), condicionada por una psicología y una “ <i>Weltanschauung</i> ” personales.	Historia de los <i>síntomas culturales o símbolos</i> en general (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> fueron expresadas mediante <i>temas y conceptos</i> específicos.

El autor propone que es necesario no solo hacer uso de nuestras experiencias básicas, sino también de nuestro bagaje cultural porque los dos son necesarios para el estudio. Pero no pretende hacer de este método algo único y exclusivo, sino tan solo una propuesta.

Desde esta perspectiva, encontramos también a Ernst Gombrich (1979 [2008]) que fue uno de los precursores en proponer el estudio de la imagen como una ciencia en su libro *Arte e ilusión*. Cree necesario estudiar y descubrir cuáles son los elementos de la lingüística de la imagen visual. También realiza una indagación sobre la evolución de las ideas que se han ido teniendo sobre el estilo, examina cómo la historia de la representación en el arte se confundió con la psicología de la percepción.

Parte de la palabra *stilus*, instrumento de escritura romano, para expresar que al compararse la oratoria con la pintura y la escultura, hemos heredado la terminología de estilo, de igual manera que hemos heredado de las escuelas de retórica la argumentación para describir un estilo u otro.

El autor se apoya en las teorías de Alois Riegl, que pretende convertir la historia del arte en una ciencia eliminando las ideas subjetivas, ya que presupone que la idea del historiador no es juzgar, sino explicar. Sin embargo, Gombrich defiende la teoría de concebir la historia del arte según el progreso tecnológico y argumenta que los factores principales que determinan los distintos estilos pictóricos son obra de los procesos racionales del autor, y no de las expresiones de la época.

Lo que este autor pretende es analizar en términos psicológicos qué se involucra en el proceso de creación y en la lectura de las imágenes, teniendo en cuenta que la psicología tiene en cuenta que la percepción es un proceso muy complejo. De la

psicología toma la reacción del organismo frente a un estímulo, no el estímulo. Para él, todo proceso cognitivo, sea una percepción, pensamiento o recuerdo, representa una 'hipótesis' que exige una respuesta que corroborará o refutará dicha hipótesis. Pero dicha psicología de la percepción no puede resolver el problema del estilo, aunque sea necesaria para entenderlo.

Por otro lado, el autor remarca que para que una obra haga referencia otra cosa, como un signo, depende de su contexto. Es intrínseco al ser humano la necesidad de manipular la materia para crear otras formas o figuras que simbolizen o representen otras cosas. Existe una diferencia entre la simbolización y la representación, en el contexto y en la metáfora. La representación no es una réplica, no es que el objeto A nos recuerde al objeto B, como pasaría en la simbolización, sino que gracias al contexto, el objeto A hace que se 'recuerde' el objeto B y por eso lo identificamos. Para él, lo que tiene valor de una imagen no es si se parece al modelo, sino si es eficaz dentro de su contexto. Puede otorgársele dicho parecido si esto la refuerza, pero no es necesario, hasta un esquema puede ser suficiente si conserva la naturaleza eficaz del prototipo, es decir, que actúe tan bien como él o mejor.

Uno de los ejemplos de la necesidad de partir de los estudios de Roland Barthes y Ferdinand de Saussure lo encontramos en la tesis doctoral de Óscar Hernández Muñoz (2010: 112-119). Señala cómo uno de los primeros en proponer un método de análisis de las imágenes fue Barthes para determinar su significado, basándose en la imagen publicitaria. Describió tres tipos de mensajes: lingüístico (el texto), connotativo (carácter icónico, origen cultural) y denotativo (lo que queda de la imagen cuando eliminamos mentalmente el significado icónico, es decir, la experiencia personal o la cultura).

Para Barthes el signo icónico se caracteriza porque su significante es bidimensional, aunque también tiene en cuenta la apariencia de naturalidad que posee por su relación analógica de parecido entre el signo y el objeto representado.

Parte de la clasificación de Charles S. Peirce sobre los signos y la definición que este propone. También comenta la escala de Moles que hemos visto anteriormente sobre las propiedades compartidas de los objetos con su referente, pero puntualiza que Umberto Eco (1977 [2000]) difiere de esta clasificación, proponiendo la suya propia, en

la cual un signo sería icónico siempre que pudiese estimular una estructura perceptiva similar a la que estimularía el objeto representado por el signo.

Añade Hernández Muñoz que en la actualidad, existen tres modelos representativos de la semiótica de la imagen:

1. Jean-Marie Floch y Felix Thürlemann (que siguen los postulados de Algirdas Julius Greimas). Añaden que las imágenes pueden tener dos niveles de significación: icónico (imagen representa algún objeto reconocible) y plástico (sirve para transmitir conceptos abstractos). Añade que el significado pictórico está organizado en contrastes. Ej. Colores oscuros frente a colores claros.

El autor critica que toman prestados los conceptos de la lingüística con demasiada frecuencia, y los dotan de un significado diferente. Tampoco tienen en cuenta los estudios de percepción visual.

2. Grupo μ con su *Tratado del signo visual* que discute la cuestión de lo específicamente semiótico en el análisis de las imágenes. Describe un modelo de descodificación visual mediante el reconocimiento de los objetos por su forma, color o textura, frente a otros objetos. También reconocen la diferencia entre el nivel icónico (semejanza con el referente) y el plástico (transformación del referente pero dejando algunos rasgos originales que permitirán seguir reconociendo el referente).

3. Fernande de Saint-Martin en su libro *Sémiologie du langage visuel* (que pertenece a la Escuela de Québec) ha basado su teoría en los puntos de fijación de la mirada sobre la imagen teniendo en cuenta diferentes variables que le proporcionan significado.

Siguiendo el estudio de estas tres escuelas, encontramos al autor Göran Sonesson (1996) de la Universidad de Lund (Suecia), que escribe el artículo *De la estructura a la retórica en la semiótica visual* (1996: 317-348). Para este autor sí que existe a día de una ciencia de las imágenes, aunque aún esté en desarrollo.

Para él, el método de la escuela Lund se basa en analizar menos las imágenes en sí y profundizar en los análisis de las imágenes. Sigue la línea de la Escuela de Greimas y del Grupo μ . Comenta que Felix Thürlemann (1990) plantea que la semiótica debe sentar las bases de la historia del arte, aunque hay que tener en cuenta que muchas imágenes no son artísticas aunque compartan muchas de sus propiedades.

Menciona tres posibles categorías de las imágenes: *construcción* que se determina por cómo la expresión está relacionada con el contenido; *función* que es el resultado de los efectos socialmente intencionados; y *circulación* que se refiere a sobre qué canales de circulación social utiliza.



6.2 Desde el punto de vista sociológico.

Para abordar esta perspectiva, hemos decidido partir del libro *Sociology and Visual Representation* de la autora Elizabeth Chaplin (1994) puesto que, como hemos comprobado, en múltiples obras se considera un punto de partida fundamental para el estudio de la Teoría de la Imagen. Aunque está centrado en el estudio de la comprensión artística realiza una revisión histórica y sociológica de la expresión artística del ser humano, partiendo de las teorías de Marx sobre el materialismo histórico, que nos ha resultado muy útil para comprender esta perspectiva.

Chaplin añade que Panofsky (1939 [1987]) intentó construir un método sistemático sobre la historia del arte que enlaza la subjetividad del observador (y del artista) con la objetividad del objeto de estudio, centrándose en la noción de coherencia. Es decir, ideó un primer sistema de interpretación, que ya hemos comentado en el apartado anterior.

Asimismo menciona las teorías de Gombrich –que ya hemos expuesto– como precursor del estudio de la imagen como ciencia. Señala que la naturaleza ideológica del arte se mide según las condiciones sociales y materiales sobre las que se ha producido el trabajo artístico, y por la existencia de unos códigos estéticos y convencionales sobre los que está construido.

Remarca la importancia del espectador, apoyándose en las teorías de Janet Wolff (1981). Señala que el sentido que el autor le da a una obra no es objetivo y, por tanto, el espectador interpreta las obras. Sin embargo, siempre hay un sentido general del cual nunca nos podemos salir en función de nuestra condición social porque no podemos salirnos del lenguaje. Para ella, el autor queda un poco al margen.

Las teorías semióticas basadas en la comunicación tienden a no hacer distinción entre lo que es arte y lo que no, al centrarse en la comunicación como un proceso social y pensar en las artes visuales como una forma de comunicación. La perspectiva semiótica indica que la comunicación más efectiva es la que tiene comunicación verbal y visual.

Añade en su libro que John A. Walker (1979) argumenta que el discurso de las artes visuales se ha desarrollado en dos direcciones:

- Los que han intentado aislar las características específicas de la pintura por encima de otros modelos de representación de la imagen. Esto quiere decir que su significado se basa en los elementos formales. Por lo tanto, el espectador se reduce a algo sin importancia.
- Los teóricos culturales que, a través de la semiótica, se basan en la iconicidad característica de la imagen. Aquí es el espectador el que dota de significado a la imagen.

Por otro lado, Victor Burgin (1986) compara la resistencia ideológica, en nombre de la pureza de la 'Imagen', a considerarle una importancia lingüística, con la llegada del sonido al cine. Añade el modelo de representación icónica de Peirce en la que Villafañe y Mínguez se han apoyado en su libro, el equivalente al modelo de Saussure de la arbitrariedad del signo lingüístico. Al igual que Villafañe, comenta que esta categorización no es excluyente, y le da importancia al espectador, el cual crea relaciones de significado.

Terence Hawkes (1977) dice que un trabajo de arte, tanto escrito como visual, hace referencia a sí mismo. La imagen está abierta a muchas más interpretaciones que los textos, porque su mensaje simbólico está menos marcado y porque tienden a mostrar emociones y la imaginación va en sentidos no lineales ni racionales.

Por otro lado, encontramos a Fernando Hernández (2013), que hace una revisión sobre los Estudios de Cultura Visual (ECV) y concuerda con los problemas planteados por Villafañe y Mínguez que hemos visto al principio de nuestro trabajo sobre el carácter multidisciplinar de la teoría de la imagen.

Parte de las ideas de Michael Baxandall (1996) expresadas primero en su obra *Giotto y los oradores* (1971) y que continúa en *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (1972) en el que se realiza un estudio de los modos de la percepción. No es simplemente una historia de la percepción que sustituya a la historia del arte, sino una categorización de la interpretación histórica a partir de una manera de ver que se basa en formas mentales, de su función práctica y comunicativa, como forma de entender, comprender, dar una respuesta y disfrutar.

Toma tres ejes a la hora de abordar el estudio de la cultura visual, situando y ampliando sus referentes:

1. Giro interpretativo.
2. Giro cultural.
3. Giro lingüístico.

Al igual que Chaplin, vuelve a partir de las teorías marxistas para explicar cómo la historia del arte llega a la cultura visual. Después de ahí, se pasa al nacimiento del feminismo para seguir explicando la evolución de la cultura visual, basándose en la obra de Griselda Pollock.

Luego, se inicia una aproximación a la comprensión de la significación simbólica, ayudado por las aportaciones de Roland Barthes sobre la semiología. Al igual que las aportaciones de Ferdinand de Saussure sobre el estructuralismo lingüístico. Ambos contribuyeron al desarrollo de una teoría feminista del arte y de la imagen.

A modo de síntesis describe la relación de los planteamientos de la historia del arte y cómo estos están presentes en los estudios de la cultura visual (ECV). Coincide con Villafañe al señalarlos, aunque no de manera tan extensa como este:

- Carácter interdisciplinar en los fundamentos y las metodologías, que proceden de todas las ciencias de las que se nutre.
- La extensión del objeto de estudio más allá de lo que tradicionalmente se ha considerado como arte.
- No se refiere solo a los artistas y sus obras, sino también a su contexto, trata de comprender el cómo y el por qué.
- Ponen en relación diferentes tipos de imágenes, ya sean obras clásicas o de la publicidad actual.

En el libro *La forma de lo real: introducción a los estudios visuales*, su autor Josep M. Català Domènech señala que fue en 1996 cuando la revista norteamericana “October” en el número VII sobre teoría y crítica del arte, publicó una encuesta entre varios especialistas sobre la *cultura visual* como un nuevo campo de estudio, y aún sigue abierto este debate.

Menciona a autores como William J. T. Mitchell (2005), que apuntan que la cultura visual «se niega a dar por sentada la visión, que insiste en teorizar, criticar e historiar el proceso visual en sí mismo» (Brea,2005:24). Por otro lado, Mieke Bal (2004) señala que es más importante el acto de visión que el objeto observado. Para

Català ambos polos opuestos deben ser contemplados a la hora de analizar los estudios visuales. Parte de la definición de alfabetización visual, que propone que las imágenes puedan desglosarse y leerse como se leen los textos.

Le concede una gran importancia al espectador, que se sitúa frente a la imagen y establece su percepción sobre ella, al mismo tiempo que la imagen lo coloca a él en una posición social que crea su identidad bajo ese marco. La imaginación provoca también unos resultados en función del ámbito social e individual. A la vez que la imagen está creada bajo un marco cultural y estilístico que ayudan a formar el contexto del que se nutre la imaginación. Para el autor, son múltiples los factores –sociales, subjetivos, estéticos, antropológicos, tecnológicos, etc.– que intervienen en la formación de las imágenes que se unen en diversas capas e interactúan entre sí.



6.3 Desde el punto de vista de la fotografía.

Hemos decidido empezar este apartado con el análisis de una de las obras de William Ivins. Aunque el autor se centre en los grabados, consideramos que este es el paso previo a la fotografía y que su estudio encaja mejor en este apartado.

En su libro *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen pre-fotográfica* (1978) Ivins narra cómo ha ido evolucionando la imagen impresa a lo largo de la historia, es decir, analizando cómo eran los grabados. Deja de lado el enfoque tradicional estético y bibliográfico, sino que se centra en la evolución tecnológica de transmisión de la información. Pero esta tecnología cambiaba en función de su finalidad y del grupo social al que fueron dirigidos.

Al principio los grabados no tenían ninguna función informativa, sino que su función era la de adornar las páginas de los libros. No fue hasta el siglo XV cuando apareció un libro en el que la imagen tenía una función ilustrativa, *El arte de la guerra*, de Robertus Valturius (1472). Con esta función nos encontramos con los herbarios donde se intentaba ilustrar las plantas. Pero se intentó traducir en imágenes concretas declaraciones verbales, que son ideológicamente analíticas y simbólicas. Es este punto, el autor intenta ir más allá de realizar un análisis descriptivo para dar una explicación de los avances del pensamiento occidental en términos de su dicotomía entre verbal y comunicación visual.

. El autor está tan convencido de la insuficiencia de las palabras como herramientas científicas que le gustaría atribuir el progreso tecnológico y científico del mundo occidental a la invención de hacer 'declaraciones pictóricas exactamente repetibles', es decir, a las impresiones y fotografía.

"En la práctica real, la ciencia no es un cuerpo muerto de información adquirida, sino una acumulación activamente creciente de hipótesis formuladas para ser ensayadas y comprobadas por muchas personas. Este ensayo y esta puesta a prueba es imposible sin una repetibilidad exacta de la comunicación." (Ivins, 1975: 218)

Por otro lado, encontramos a José Gómez Isla (2010), en su colaboración en el libro *Polisemias visuales. Aproximación a la alfabetización visual en la sociedad intercultural*, que habla de la dificultad de la interpretación de los signos visuales naturales que puedan considerarse universales y fácilmente interpretables cuando

utilizamos un elemento mediador o un canal tecnológico audiovisual para expresarlos. Estos canales de comunicación no ‘presentan’ la realidad, sino que ‘construyen’ una nueva.

Menciona que la mayoría de los medios que se utilizan para transmitir información y comunicar mensajes utilizando la imagen poseen un cierto grado de abstracción y de capacidad simbólica suficiente para generar sus propios signos visuales y sus propios códigos de interpretación y lectura. La función de los sistemas visuales consiste en “representar”, pero no entendido como “comunicar”, sino también como “volver a presentar” en tiempo presente algo que en el momento de la comunicación se encuentra ausente ante nuestros ojos. Estos medios visuales siempre remiten a un referente de partida. Comenta que múltiples autores están de acuerdo en comprender el medio fotográfico como dicha transposición del referente natural a un nuevo soporte sin apenas traducción o filtro y distinta de la realidad de la que provenían.

En este punto, coincidimos con el autor que de ser así, sería imposible considerar el medio fotográfico como un sistema lingüístico por derecho propio. Existen muchos teóricos que apoyan esta incapacidad de los medios de registro para constituir signos gramaticales que constituyan unidades básicas de comunicación, ni constituirse como metáfora, abstracción gráfica o signo visual de sí misma como imagen.

Vuelve también, como otros autores que hemos visto anteriormente, a señalar las ideas expresadas por Roland Barthes en su ensayo *La cámara lúcida* (1980) en el que el autor señala que la fotografía solo puede transmitir “Esto ha sido así” y que el referente fotográfico alude a un tiempo pasado. Se centra en la fotografía como imagen, dejando de lado otras representaciones. Para Barthes la fotografía es el reflejo del referente, en vez de una representación icónica. Por la comparación que hace de esta con el lenguaje escrito, sacan la conclusión de que es imposible crear un lenguaje fotográfico, sino que quedaría como un lenguaje sin código.

Por el contrario, el autor señala a Phillippe Dubois (1986) que en *El acto fotográfico* dice la fotografía es un acto icónico (una imagen) pero también un acto, no solo del que lo hace, sino también de su recepción y contemplación.

No es hasta el principio del siglo XX cuando va a dejar de considerarse a la fotografía como un copia objetiva del mundo. A partir de aquí se pensará que puede ser

subjetiva y que posee grados de intencionalidad, pasará a ser un sistema de representación visual.

Encontramos en el libro de Donis A. Dondis (1985) *La sintaxis de la imagen* un examen de los elementos visuales y las estrategias y técnicas visuales con el fin de mejorar la comprensión de la expresión visual. Intenta hacer una comparación entre el lenguaje escrito y el lenguaje visual. Y para ello parte del concepto de alfabetización visual que hemos visto anteriormente. Menciona que para el ser humano, el sentido de la vista es algo bastante primordial, y desde pequeños, nos apoyamos en ella para el aprendizaje. Sin embargo, aún no se ha desarrollado demasiado dicha comunicación visual.

Para él, en los medios modernos predomina lo visual frente a lo verbal, que lo considera un añadido. Esto lo achaca a que nuestra cultura se ha desplazado hacia lo icónico, y se irá desplazando cada vez más. Señala que darle más importancia a la fotografía es un retorno hacia la importancia de nuestros ojos. La evolución del lenguaje hacia su eficacia comunicativa hace ver que este proceso va dirigido hacia la imagen, en la búsqueda de una comunicación más eficiente.

6.4. Otras publicaciones.

Hemos creído necesario mencionar algunas de las publicaciones que hemos ido encontrando a lo largo de nuestra investigación, pero por diversos motivos, hemos decidido no incluirlas en nuestro trabajo. Los tres motivos principales son porque se tratan sobre todo del estudio de la imagen en la sociología pero desde la perspectiva de la historia del arte; porque tratan sobre los estudios de lingüística, pero creemos necesarios tenerlos en consideración; o porque se centran demasiado en ciertos aspectos de la fotografía que hemos decidido no incluir.

Muchas las hemos encontrado mencionadas en más de una obra, de ahí que decidamos tenerlas en consideración. Hemos decidido hacernos al menos una idea general sobre qué tratan, e intentaremos explicarlo a continuación.

La teoría de Karl Marx sobre el materialismo histórico es mencionada en casi cada obra sobre sociología que hemos consultado, al igual que el libro de Griselda Pollock *Modernidad y los espacios de la feminidad* es un claro ejemplo. Es el punto de partida de muchos autores para hablar del feminismo en la historia del arte.

También las obras de Michael Foucault, sobre todo con el concepto de *panopticismo*, que ponen el ejemplo de un rey que desde lo alto de un gran castillo observa a todos sus prisioneros en celdas individuales sin que ellos sepan cuándo son observados. Por supuesto toda la obra de Charles Sanders Peirce sobre el signo lingüístico se menciona también con frecuencia, sin embargo, lo hemos considerado demasiado enmarcado en las teorías del lenguaje y de la comunicación como para decidir incluirlo en nuestro trabajo.

El libro de Susan Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos (1966)* también se menciona con frecuencia en los documentos que hemos consultado. Son una recopilación de sus ensayos sobre el arte y la cultura no solo de Estados Unidos. También hace una revisión sobre otros temas como la historia del cine, la filosofía o la religión.

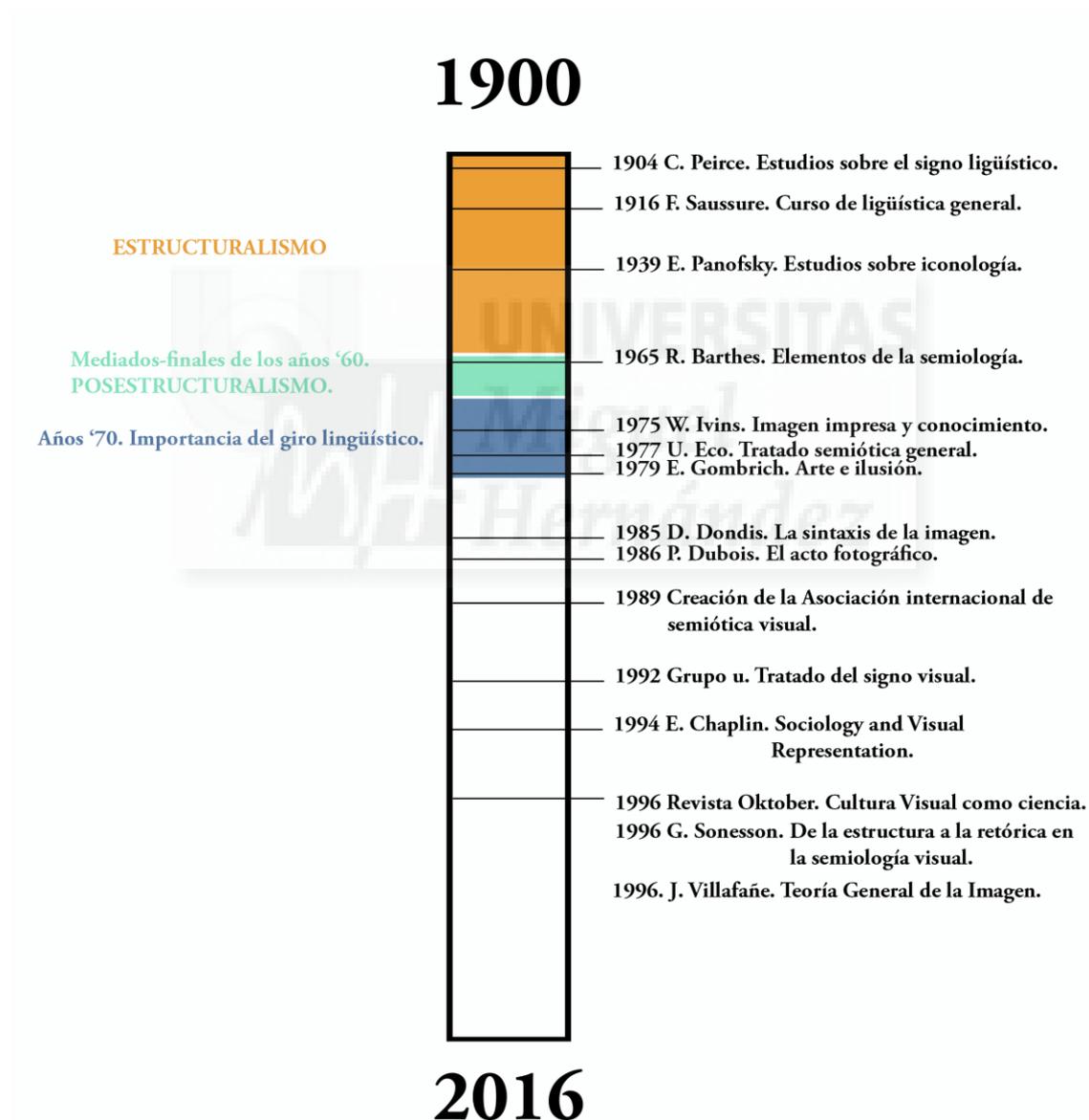
Los ensayos de Walter Benjamin, *El autor como productor (1934)* y *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica (1936)* sobre el arte y la política. Esta última obra está escrita en Alemania, cuando Hitler ya había sido elegido Canciller alemán, por lo que está muy marcada dentro de este periodo histórico.

Encontramos también a autores como José Luis Caivano que tienen múltiples obras sobre la imagen, la fotografía y la semiótica. Sin embargo, hemos visto que se centra demasiado en la morfología de la imagen, y sobre todo en el color y la luz. Por este motivo aunque consideramos interesante su obra, hemos decidido por el momento no incluirla en nuestro trabajo.



7. CRONOLOGÍA.

Hemos decidido realizar un eje cronológico para hacernos una idea más clara sobre el avance de los estudios de la teoría. Hemos cogido las fechas de las primeras publicaciones originales, por lo que puede parecer que muchas de las fechas no coinciden con las que hemos mencionado en la bibliografía. No todas las obras que hemos consultado aparecen representadas, sino que hemos decidido mostrar las más importantes.



8. CONCLUSIONES.

A la hora de realizar este trabajo partíamos de la idea de que la teoría de la imagen era una ciencia, como la lingüística, por lo que pensábamos que nos encontraríamos con unos presupuestos y unas líneas de estudio bien definidas. Sin embargo, nos llama la atención descubrir que ni siquiera el objeto de estudio está claramente definido a día de hoy, por lo que es imposible que su estudio esté definido y por tanto no encontramos con diversas perspectivas sobre la teoría de la imagen.

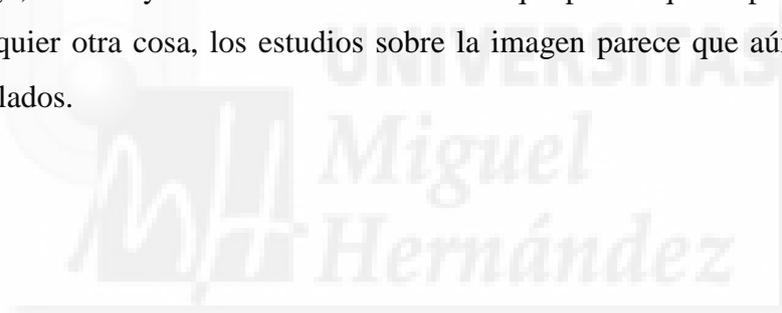
Por lo tanto, observamos que es imposible seguir una línea clara de investigación. Para haberlo conseguido, deberíamos haber concretado muchísimo más sobre qué queríamos investigar, y por tanto, nos encontramos con trabajos sobre la cultura visual o la alfabetización visual. Pero nos llama la atención observar que en los últimos años, la investigación sobre la teoría de la imagen se está haciendo sobre distintos supuestos y postulados, pero nadie está intentando agruparlos para conseguir que sea el objeto de estudio científico.

Villafañe y Mínguez son los autores que hemos mencionado y que sí intentan llegar a crear dicho estudio científico. Sin embargo, en ciertos puntos nos ha llamado la atención que nos da la sensación, desde nuestra más humilde opinión, que cae en el mismo problema que todos los autores. Es decir, busca una definición, y para ello utiliza las variables que necesita para que la teoría discorra según los fines y aplicaciones que él necesita para continuar con el desarrollo de la teoría, pero no de manera universal. Menciona que no serían los mismos si se tratase de la historia del arte o de la publicidad. Menciona que definir la imagen de manera cerrada es imposible, mas allá de la propia definición de naturaleza icónica ni tiene sentido, por eso propone una definición abierta y ofrece las seis variables del principio. Por tanto, creemos que si su intención es la de crear una unificación sobre la teoría de la imagen, es muy necesaria su aportación pero aún quizás falte más consenso por parte de múltiples autores, aunque consideramos que esto ya se está produciendo, puesto que es una obra de referencia en muchas de las obras que hemos consultado.

En nuestra opinión, el problema que afronta el estudio de la imagen a día de hoy es que está estancado, por su constante necesidad de apoyarse demasiado en otras disciplinas.

Por otro lado, no podemos negar que el estudio de las teorías del lenguaje lleva muchos años desarrollándose y es normal que a día de hoy esté constituido como una ciencia. Sin embargo, nos preguntamos por qué no se desarrollan del mismo modo la teoría de la imagen.

Con esto nos referimos a que si tenemos en cuenta la evolución de nuestra sociedad en un los últimos años, vemos como plataformas como *Youtube* son capaces de enseñarnos cosas sin mencionar ni una sola palabra. Se oyen comentarios incluso de la posibilidad de en un futuro cambiar los métodos de aprendizaje y que dejen de ser necesario los libros escritos para pasar a usar casi exclusivamente contenidos audiovisuales. Un ejemplo de esto lo encontramos casi cada día por las redes sociales. Ya no necesitamos explicar verbalmente qué estamos haciendo, nos basta con mostrar una fotografía, y encontramos múltiples redes sociales al respecto. Por no mencionar las compras por internet, en el que muchas veces nos basamos simplemente en una imagen. Y sin embargo, estando ya de lleno en esta era en la que parece que se priorice lo visual frente a cualquier otra cosa, los estudios sobre la imagen parece que aún no están del todo desarrollados.



9. BIBLIOGRAFÍA.

Acero, J.J., E. Bustos, D. Quesada, (2001) *Introducción a la filosofía del lenguaje*. Madrid: Ed. Cátedra.

Revisión sobre la filosofía del lenguaje, en especial sobre qué el giro lingüístico y cuáles son sus aplicaciones. Reúne las principales teorías lingüísticas y realiza un estudio sobre ella.

Barthes, R. (1970) *Elementos de la semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor.

Análisis de los estudios realizados hasta el momento sobre la semiología.

–(1980) *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Libro de referencia en el estudio de la imagen. En esta obra el autor trata de dar sentido al significado del objeto artístico. Para ello, se basa en fotografías.

Burgin, V. (1986) *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Basingstoke: Macmillan.

Revisión histórica de la teoría del arte desde la ilustración hasta el modernismo. Estudio del llamado ‘teoría del arte nuevo’ y sus medios de articulación simbólica.

Català Domènech, J. M. (2008) *La forma de lo real: introducción a los estudios visuales*. Barcelona: Editorial UOC.

Libro que se centra en recorrer desde todos los ámbitos los estudios visuales. Asienta las bases del estudio de la imagen.

Chapin, E. (1994) *Sociology and Visual Representation*. Londres: Routledge.

Obra de referencia desde la que parten todos los estudios de la teoría de la imagen desde la perspectiva sociológica. Hace un repaso histórico sobre la historia del arte desde esta perspectiva.

Dondis, D. (1985). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.

Revisión de la comunicación a través de las imágenes y de la alfabetización visual. Señala la necesidad de su estudio dentro por la evolución cultural que está viviendo nuestra sociedad, en la que cada vez las imágenes tienen una importancia mayor dentro del marco comunicativo.

Dubois, P. (1986) *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.

Ensayo sobre la fotografía. Reflexión sobre cómo ha ido cambiando su visión a lo largo de la historia, desde ser un espejo de la realidad hasta su posterior concepción de que transforma la realidad.

Eco, U. (2000) *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

Ensayo que pretende describir y dar forma a la semiótica como ciencia, partiendo de la obra de Saussure. Se centra en su contenido, límites, conceptos y terminología.

Gombrich, E. H. (2008) *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Phaidon Press Limited.

Libro que nace de unas conferencias que realizó en Nueva York. Parte del estudio del concepto de estilo. Principios de la concepción de la teoría de la imagen como ciencia.

Gómez Isla, J. (2010) “Dificultades semióticas para la lectura de signos visuales en entornos interculturales”. En R. Gómez Díaz, y M. C. Agustín Lacruz (eds.) *Polisemias visuales. Aproximaciones a la alfabetización visual en la sociedad intercultural*. Pág. 127-145. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca. Pág. 127-145.

Recopilación de distintos trabajos sobre la comunicación y la cultura visual. El apartado que nos interesa en este trabajo es el de Modelos y competencias de lectura icónica y comunicación visual.

Hawkes, T. (1977) *Structuralism and Semiotics*, Londres: Methuen.

Hace una revisión sobre el estructuralismo y la semiótica de una manera clara y accesible para todos aquellos que no tienen conocimientos previos sobre la materia. Es un punto de partida para los estudios culturales.

Hernández, F. (2013) “Elementos para una génesis de un campo de estudio de las prácticas culturales de la mirada y la representación”. *Visualidades. Revista do programa de mestrado em cultura visual*. Nº II: 12-62. FAVI UFG. Universidad de Barcelona.

Revisión sobre los estudios de la Cultura Visual. Parte de una revisión histórica, para luego adentrarse en hacer un estudio desde la perspectiva sociológica de la imagen, pasando por las teorías semiológicas.

La teoría de la imagen. Amalia Collado Ortiz.

Hernández Muñoz, O. (2010) *La dimensión comunicativa de la imagen científica: representación gráfica de conceptos en las ciencias de la vida*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral.

Tesis doctoral sobre el empleo de las imágenes a la hora de realizar investigaciones científicas.

Ivins, W. (1975). *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen pre-fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Recopilación de ocho conferencias realizadas por el conservador de impresiones del Museo Metropolitano de Nueva York en Boston. Es una revisión sobre los antiguos grabados e ilustraciones, su función y su importancia en la comunicación visual.

Panofsky, E. (1955) *El significado en las artes visuales*. Madrid: Ed. cast. Alianza Editorial, S. A., 1987.

Recopilación hecha por el propio autor sobre siete de sus ensayos sobre iconología e iconografía. El ensayo que hemos analizado es una propuesta sobre el análisis de las imágenes.

Pericot, J. (2005) “La imagen gráfica: del significado implícito al sentido inferido”. *Formats*, IV: 1-10.

Análisis sobre la relación conceptual que se produce entre la observación (nivel de iconicidad) y la comprensión (objeto simbólico).

Saussure, F. (1916) *Curso de lingüística general*.

Recopilación de sus clases sobre el estructuralismo lingüístico hecha por sus alumnos.

Sonesson, G. (1996) “De la estructura a la retórica en la semiología visual”. *Sigma: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 6, págs. 317-348.

Revisión sobre el estado actual de la semiótica de la imagen y estudio de las diferentes perspectivas.

Villafañe, J., Mínguez, N. (2009). *Principios de la teoría general de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide/Grupo Anaya S.A.

Manual para el estudio de la imagen. En el no solo se incluyen los principios de la teoría, sino que los autores realizan un estudio en profundidad atendiendo criterios como su morfología y su orden dentro de un marco secuencial.

La teoría de la imagen. Amalia Collado Ortiz.

Wolff, J. (1981) *The social production of art*. Londres y Basingstoke: Macmillan.

Libro de referencia sobre el estudio de la historia del arte desde la perspectiva sociológica. Hace una revisión histórica sobre las principales teorías.

