

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES JURÍDICAS Y DE LA
COMUNICACIÓN



GRADO EN PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS

CURSO 2020-2021

**La imagen y el placer: estudio de las fotografías realizadas por
Arno Rafael Minkkinen y Karl Blossfeldt para la campaña de
Loewe activada en 2019**

(Línea de Investigación)

Presentado por: MARINA GARCÍA CARRETERO
Tutelado por: Dr. MANUEL CANGA SOSA

Segovia, 2 de julio de 2021

RESUMEN

El presente trabajo se encarga de analizar algunas de las fotografías realizadas por Arno Rafael Mikkinen de la mano de Karl Blossfeldt para la campaña de la marca de moda de lujo Loewe activada en 2019. Para ello, tomará como referencia las aportaciones de disciplinas como la Teoría de la Gestalt, el Psicoanálisis y Semiótica, que se han ocupado de estudiar los procesos perceptivos, la significación de los textos escritos y audiovisuales y el deseo que generan en el espectador. Se estudiará la configuración visual de las fotografías y sus cualidades compositivas, esenciales para generar los efectos buscados entre los potenciales consumidores de los productos Loewe.

PALABRAS CLAVE: imagen, composición, percepción, deseo, placer, Gestalt, psicoanálisis, semiótica, Arnheim.

ABSTRACT

The present work analyzes some of the photographs taken by Arno Rafael Mikkinen by the hand of Karl Blossfeldt for the campaign of the luxury fashion brand Loewe activated in 2019. For this, it will take as a reference the contributions of disciplines such as Theory Gestalt, Psychoanalysis and Semiotics, which have studied perceptual processes, the meaning of written and audiovisual texts and the desire they generate in the viewer. The visual configuration of the photographs and their compositional qualities, essential to generate the desired effects among potential consumers of Loewe products, will be studied.

KEY WORDS: image, composition, perception, desire, pleasure, Gestalt, psychoanalysis, semiotics, Arnheim.

INDICE

CAPITULO I

1	<i>Presentación</i>	6
1.1	Introducción	6
1.2	Objeto de estudio	7

CAPITULO II

2	<i>Marco teórico</i>	10
2.1	Método de análisis	12
	Teoría del Texto según González Requena	12
2.1.1	Teoría de la Gestalt.....	14
2.1.2	Psicoanálisis.....	16
2.1.3	Semiótica.....	17

CAPITULO III

3	<i>Análisis</i>	19
3.1.	Ambigüedad semántica. Problemas de lectura e interpretación	36

CAPITULO IV

CONCLUSIONES	43
---------------------------	-----------

BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES DOCUMENTALES.

CAPITULO I

1 Presentación

1.1 Introducción

El presente trabajo se ocupa de analizar algunas de las imágenes realizadas por Arno Rafael Minkkinen ¹y Karl Blossfeldt ²para la campaña publicitaria de la marca de moda de lujo Loewe “Mas allá de la piel”, activada en 2019, que en términos generales se caracterizan por su belleza y simplicidad. Para ello se utilizarán las herramientas conceptuales que nos proporcionan las teorías de la percepción visual, las teorías que se ocupan de estudiar las estructuras y procesos de significación y las que analizan el deseo del espectador, determinado por las formas, composiciones y motivos iconográficos empleados en cada fotografía. En concreto, se utilizarán las herramientas que nos proporcionan la teoría de la Gestalt (o de la Forma), la semiótica y el psicoanálisis, las cuales ayudarán a entender mejor el valor y el alcance de las imágenes publicitarias empleadas por esta prestigiosa marca. Ayudarán a comprender e interpretar mejor las imágenes.

Segmentaremos el trabajo en cuatro capítulos relacionados entre sí, siguiendo un orden estructurado para facilitar una correcta lectura y mejor entendimiento. En el capítulo I, exponemos una breve introducción del tema a tratar, seguido de los objetivos que planteamos haciendo mención al objeto de estudio. El capítulo II presenta el marco teórico sobre el que se basa todo el análisis, y al que ya hemos aludido: las aportaciones de la Teoría de la Gestalt (estudio sobre la percepción visual y la forma), el Psicoanálisis (se ocupa de comprender los factores que determinan el comportamiento y funcionamiento del aparato psíquico, otorgando un papel decisivo a la cuestión del deseo) y la Semiótica (estudia los signos del lenguaje y también el significado de las imágenes).

¹ Arno Rafael Minkkinen: fotógrafo finlandés y referente en fotografía a nivel mundial. Destacando como sello personal las fotografías conceptuales de auto-retratos de los años setenta y que sigue trabajando en la actualidad. Sus obras destacan por la capacidad que tiene el autor de romper con el significado del cuerpo humano haciéndole partícipe del paisaje o realidad circundante. Recuperado de: <https://culturainquieta.com/es/foto/item/522-desconcertantes-fotografias-conceptuales-de-arno-rafael-minkkinen.html>

² Karl Blossfeldt: escultor y fotógrafo nacido en Alemania, reconocido por sus imágenes naturalistas y apasionado de la fotografía vegetal. Las imágenes florales que se han utilizado para esta campaña pertenecen al fotolibro que publicó en 1928 llamado “Urformen der Kunst”. Recuperado de: <https://www.revistaad.es/arte/galerias/explorando-fotolibro-karl-blossfeldt/11663>

El capítulo III contiene todo el desarrollo del trabajo, que, tal y como comentábamos al principio, consistirá en un análisis de las composiciones y formas que constituyen las imágenes escogidas para la campaña de Loewe, siguiendo los postulados de las teorías mencionadas con el fin de reconocer y examinar los elementos perceptivos, emocionales y de significación que puedan ofrecer.

Analizamos, por tanto, la composición visual en relación con las aplicaciones e investigaciones que aporta Rudolf Arnheim, ya que coincidimos con él en que “la forma perceptual constituye el medio más potente e indispensable para comunicarse con una obra de arte”³. Por lo que nuestra tarea en este capítulo es realizar una descripción de lo que vemos, seguido de los mecanismos perceptuales que se aplican y explican, en cierto modo, los hechos visuales y que, además, se encuentran recogidos en su obra *Arte y percepción visual* (2019). Ampliando nuestro análisis dentro del campo de la percepción, destacaremos también en este capítulo la obra *El poder del centro*, donde se exponen diferentes aspectos relacionados con “hallazgos experimentales de la psicología de la percepción” (Arnheim, 1998: 12). En este tercer capítulo, también se incluye un subepígrafe en el que planteamos, a modo de hipótesis, una aportación en relación con la ambigüedad semántica y la significación que le aplicamos de manera subjetiva, siguiendo la línea de investigación desarrollada por Roland Barthes⁴.

Por último, y con el fin de realizar un análisis bien estructurado y completo, exponemos en el capítulo IV las conclusiones y resultados obtenidos, sintetizando a modo resumen lo desarrollado durante todo el trabajo y finalizando este proyecto de Trabajo de Fin de Grado.

1.2 Objeto de estudio

El objeto de estudio será una selección personal de fotografías realizadas por Arno Rafael Minkkinen y Karl Blossfeldt para la campaña de la marca de moda y lujo Loewe, activada en 2019. Ahora bien, realizamos la elección de la marca de manera subjetiva, ya que encontramos inspiración personal y profesional en toda su trayectoria, queriendo reflejar el aprendizaje y

³ Arnheim, R. (1998). *El poder del centro*. Madrid: Alianza, 12.

⁴ Roland Barthes: escritor y semiólogo francés más relevante del siglo XX. Entre sus obras destacan: *La cámara lúcida*, *Lo obvio y lo obtuso* o *El susurro del lenguaje*. Recuperado de: <https://www.planetadelibros.com/autor/roland-barthes/000013424>

contenidos impartidos en nuestros años de carrera, en el Grado de Publicidad y Relaciones Públicas. Y con la pretensión de hacer una mención especial a las competencias de la *Materia 1. Fundamentos de la Comunicación Publicitaria*, desde la cual nos aportaron las bases y contenidos esenciales con relación a la teoría de la imagen, sobre la cual basamos el presente proyecto, con la finalidad de reconocer y entender de qué manera percibimos las imágenes y las evidencias que se presentan con respecto a su influencia con los postulados de la teoría de la Gestalt, semiótica y psicoanálisis.

1.2.1. Objetivos

El objetivo principal es estudiar las fotografías seleccionadas de la campaña de Loewe lanzada en 2019, siguiendo la línea de investigación y los postulados de la Teoría de la Gestalt, Psicoanálisis y Semiótica, para entender mejor el valor de la campaña y contribuir a ampliar los conocimientos sobre la estética publicitaria contemporánea. Como objetivo personal, nos es de gran interés no solo analizar la estrecha relación que existe entre el arte, la moda de lujo, la publicidad y el deseo desde un punto de vista académico, si no también reflexionar sobre un tema que nos afecta directamente y puede ayudarnos a entender mejor nuestra relación con el entorno y las imágenes que nos rodean, sobre todo las publicitarias. Es una experiencia que puede resultar enriquecedora.

Una vez señalados los objetivos principales, deberíamos formular algunos interrogantes que intentaremos responder a lo largo de nuestro trabajo, a fin de entender mejor el sentido de las imágenes y la campaña elegida. Por ejemplo: ¿puede la composición y forma de una obra (en este caso, las fotografías escogidas para analizar) influir y determinar el deseo del espectador y producir un impacto inmediato? ¿Cuáles son los elementos concretos de dichas fotografías que actúan sobre el inconsciente del espectador que mira las imágenes? ¿Cuáles son los elementos que demandan una interpretación y afectan al sujeto que los percibe? ¿Cuál es, en definitiva, el sentido de la campaña?

CAPITULO II

2 Marco teórico

Antes de profundizar en el campo teórico sobre el cual basaremos el proyecto, es importante realizar una breve introducción sobre el origen de la imagen. Su naturaleza y el desarrollo de las teorías que se pondrán de manifiesto durante este capítulo, serán determinantes en nuestra aportación. Para poder comprender el resto de las teorías que se desarrollan en este trabajo, y que giran en torno a la imagen, debemos partir de sus orígenes, por lo que esta primera parte introductoria estará apoyada en diferentes autores que se han ocupado de estudiarla. En el proceso tan laborioso de buscar ese punto de inicio que abre este capítulo, encontramos en Villafañe (2006: 26) una afirmación clave:

Desde mi punto de vista, la Teoría de la Imagen se debe plantear, en primer lugar, el estudio de los procesos básicos sobre los que la imagen se sustenta, responsables de esos hechos invariantes que constituyen su naturaleza, a partir de los cuales, y una vez definidos, es posible explicar todas aquellas características visuales propias de operaciones secundarias que constituyen matizaciones de tales procesos, e introducir posteriormente las características icónicas propias de cada medio concreto.

Reflexionamos, entonces, sobre la importancia de los componentes esenciales que constituyen la naturaleza icónica, independientemente del entorno, medio o contexto. Y para ello, y como primera toma de contacto con la materia, definimos imagen como: “un objeto que estimula el sentido de la vista, como una combinación de formas y colores que presupone la existencia de un ojo cuya estructura condiciona la apariencia de la visible” (Canga, 2019: 13).

Encontramos en Villafañe (2006: 23) otra definición de la imagen esclarecedora: “una imagen supone primariamente: una selección de la realidad, seguido de un repertorio de elementos fácticos y una sintaxis”. Por tanto, podríamos decir que la imagen se presenta de manera compleja, en cuanto a que abarca distintos campos semánticos, como pueden ser: “ojo espejo, mente, figura, color o forma, los que implica que una teoría de la imagen deberá ajustar cuentas con estas “realidades” produciendo un “conjunto organizado” de ideas en torno a ellas” (Zunzunegui Díez, 2018: 12).

Una vez definidos estos puntos clave, Justo Villafaña, en su *Introducción a la teoría de la imagen* (2006), afirma que el estudio de su naturaleza se puede realizar en base a dos procesos como son la percepción⁵ y la representación⁶, los cuales constituyen una serie de condicionantes que dota a la imagen de significación y diferenciación con respecto a otro tipo de productos comunicativos. Y que, además, en una segunda interpretación de lo expuesto arriba, podríamos asegurar que dicha significación pasa por un primer proceso perceptivo que, posteriormente, buscará una representación que la imagen hace de la realidad.

En esta misma línea, Aumont (1992), en la introducción de su estudio de la imagen, expone que se debe tener en cuenta que, tanto los procesos perceptivos como los procesos representativos, constituyen previamente: “la existencia de un “sujeto”, correlato del “objeto” y un “dispositivo”⁷, el cual contempla múltiples posibilidades.

No obstante, las imágenes podrían dividirse en tres grandes grupos: naturales (aquellas que operan de manera espontánea, sin intervención del ser humano), mentales (se producen en la conciencia, subjetivas e inaccesibles) y artificiales (requieren siempre una intencionalidad consciente o inconsciente).

Por último, y en el intento de acercar al lector hacia una conceptualización más específica sobre el objeto que nos ocupa, vemos la importancia del proceso perceptivo y significación de la imagen. Por lo que nuestro método de análisis se centrará en seguir la línea de investigación que mayor hincapié ha mostrado con respecto al estudio de la percepción. Desarrollaremos, por tanto, como método de análisis las teorías de la Gestalt, el psicoanálisis y la semiótica, ya que se consideran más eficaces a la hora de fundamentar, posteriormente, un análisis coordinado y más completo de la experiencia perceptiva y representación visual.

⁵ Como se cita en Zunzunegui (2018), Gombrich (1987) se refiere a la percepción como: “modificación de una anticipación” en cuanto a que se manifiesta como “una dialéctica entre sujeto y realidad, entre las propiedades de los objetos y la naturaleza e intenciones del observador”. Además de alegar que, “la percepción se produce cuando procesos estrictamente fisiológicos se convierten en construcciones mentales” (Zunzunegui, 2018: 31-37).

⁶ “Los principios fundamentales que han de servir para explicar los conceptos claves de la representación, tienen su origen en mecanismos perceptivos” (Villafaña, 2006: 53).

⁷ Dispositivo: “factores situacionales que regulan la relación del espectador con la imagen” (Aumont, 1992:15).

2.1 Método de análisis

Teoría del Texto según González Requena

El profesor González Requena efectúa una aportación primordial en torno a la teoría del texto, realizando una distinción entre lo semiótico, el imaginario y lo real, buscando en estos términos la manera más veraz y efectiva de identificar los distintos tipos de imágenes. En esa clasificación, nos habla de “imágenes especulares” cuando desempeñan un factor sustancial puesto que se trata de aquella presentación intangible e independiente del sujeto que lo mire, es decir, aquello que es estático y por ello, real. Afirma que lo opaco, lo no transparente (lo inteligible) es lo real, es decir, lo que no tiene estructura, lo que carece de imago⁸.

Por otro lado, fija sobre los tipos de imágenes la clasificación de “imágenes delirantes”, que, en común con las imágenes especulares, constituyen de cierta manera una capacidad de presentación, pero, en su caso, de una manera irreal. Es decir, forman parte de lo fantasmático, lo imaginario, dando espacio a la seducción (González Requena, 1997: 131). La tercera y última categorización determina a las “imágenes icónicas”, las cuales vincula con los signos “porque nombran visualmente algo ausente y, a la vez, acreditan su ausencia” (González Requena, 1997: 13), y su característica diferenciadora con respecto a las imágenes especulares y delirantes es que pueden ser consideradas como signo, en cuanto a que buscan y construyen una representación, nombrando una realidad y como tal, lo llenan de orden semiótico.

En esa misma línea de investigación, encuentra interesante destacar la existencia de las imágenes FFE⁹, llegando a la conclusión de que “constituyen cristalizaciones de constelaciones visuales preexistentes” (González Requena, 1997: 125). En lo concerniente al papel que representan, podría decirse que las imágenes fotográficas poseen la capacidad de adaptación dentro de las tres categorías que aporta González Requena (imágenes especulares, delirantes e icónicas), las cuales serán puestas en valor y contexto en el análisis de nuestro objeto de estudio. Además, emplearemos en este trabajo la teoría del texto con la finalidad de analizar las

⁸ *Imago*: deseo imaginario (González Requena, 1989).

⁹ FFE: imágenes fotográfico-filmico-electrónicas. (González Requena, 1997: 125).

configuraciones visuales de las imágenes escogidas, completando su estudio con una alusión a los aspectos subjetivos que podamos encontrar en ellas.

2.1.1 Teoría de la Gestalt

Esta teoría surge en Alemania a principios del siglo XX, de la mano de diferentes investigadores que buscaban respuestas para los problemas relativos a la experiencia y el proceso perceptivo, con el fin de comprender el comportamiento del ser humano. Con una máxima indiscutible: en el proceso perceptivo, las configuraciones globales (el todo), se imponen sobre la suma de las partes. Esa necesidad de diferenciar y posicionar al todo por encima de las partes será el núcleo sobre el que gira toda la teoría, que además se apoya en un riguroso principio de economía, simplicidad y necesidad de equilibrio. Será Christian Von Ehrenfels¹⁰ quien afirme que: “por encima de las partes de un estímulo está la idea del todo. Las partes o los elementos pueden cambiar, pero lo esencial – La Gestalt – se mantiene” (Villafañe, 2006). Su origen se basa en los estudios de campo que realiza Von Ehrenfels en Viena y, posteriormente, serán importantes teóricos como Kurt Koffka, Köhler, Wertheimer y otros quienes construirán y fundamentarán las bases de la teoría, realizando las obras más importantes sobre el estudio de la percepción. Interesa citar aquí algunas de sus ideas.

Por un lado, Edgar Rubin en 1921 exponía la idea de la jerarquización básica entre figura y fondo¹¹, la cual se basaba en la afirmación de una diferencia estructural entre ambos elementos de la percepción: la figura se recorta separándose del fondo que la rodea y no pueden percibirse de manera simultánea. Por otro lado, conviene destacar las enseñanzas de Rudolf Arnheim en lo que respecta a la relación entre la percepción y el arte, puesto que fue uno de los pioneros en el estudio de las imágenes artísticas desde el punto de vista de la teoría de la Gestalt. Entre sus múltiples aportaciones, afirma que “existe un pensamiento visual específico, diferente del

¹⁰ Christian Von Ehrenfels: (1859-1932): filósofo y psicólogo Austriaco de la escuela de Franz Brentano, a quien se le otorga la conceptualización del término Gestalt, y formuló algunas de las cualidades de la teoría. Recuperado de: <https://plato.stanford.edu/entries/ehrenfels/>

¹¹ Figura- fondo: se distinguen los objetos perceptuales del espacio que los circunda (Arnheim, 1988).

pensamiento con palabras, que opera con intuiciones perceptivas”¹². Sus libros *Arte y percepción visual* (1999) y *El poder del centro* (1988) son fundamentales para llevar a cabo el análisis de las imágenes y entender que nuestra relación con ellas está marcada por la experiencia de un “impacto visual” (1988: 13). Aplicaremos las aportaciones de la teoría de la Gestalt para entender mejor cómo están organizadas las imágenes, teniendo en cuenta la forma, la luminosidad, el color, las estructuras o las fuerzas que tanto influyen en su percepción. “Todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención” (Arnheim, 2019: 19).

2.1.2 Psicoanálisis

Sigmund Freud fue el padre del psicoanálisis. Comenzó sus investigaciones a finales del siglo XIX y abrió un hueco en el ámbito de las investigaciones psiquiátricas para entender los problemas mentales del ser humano, tomando como referencia los traumas sexuales y su relación con el inconsciente¹³. Se ocupó, asimismo, de investigar de manera rigurosa lo concerniente a la problemática del deseo y la relación entre el placer, la pasión escópica, la sexualidad y el arte, influyendo con sus trabajos en numerosos artistas e intelectuales, lo cual justifica que nos apoyemos en algunas de sus ideas para analizar las fotografías escogidas. Conviene recordar que el psicoanálisis “se ocupa de estudiar lo que no interesa a la ciencia de los signos” (Canga Sosa, 2019: 33), según han declarado semiólogos como Greimas, al advertir en su *Diccionario* (1990) que el deseo no es objeto específico de la semiótica.

Aunque pueda definirse de muy diversos modos, podría decirse en primer lugar que el deseo es “lo que determina la producción de muchas imágenes artificiales y provoca las ganas de mirar” (Canga Sosa, 2019: 33). Algo similar podría decirse sobre el placer, que se puede definir de maneras distintas. En términos generales, podría decirse que el placer está ligado a la emoción y se opone al displacer. Resulta paradójico, pues sirve para reducir tensiones y

¹² Canga Sosa, 2019: 32-33.

¹³ Inconsciente: “la vida psíquica existe por debajo de lo que conocemos como la conciencia, también por debajo del preconscious en el sentido de que es aquello sobre lo que podemos volvernos consciente cuando tratamos de pensar en ello. La mayor parte de nuestra vida mental es inconsciente y esa parte solo es accesible por la vía del psicoanálisis”. Recuperado de: https://www.ipa.world/IPA/IPA_Docs/Spanish%20About%20Psychoanalysis.pdf

alcanzar estados de bienestar y armonía, aunque la propia reducción de tensiones psicossomáticas llevaría a la supresión de las emociones.

Freud desarrolla la teoría de que el inconsciente desempeña un papel fundamental en la organización de la conciencia. Además, hace referencia a la distinción de instancias dentro del aparato psíquico: el Yo, quien tiene, en gran parte, contenidos conscientes, está basado en el principio de realidad¹⁴, ya que constituye los impulsos y predisposiciones que serán llevadas a cabo en el proceso de acción. El Ello es la parte inconsciente y pasional. Contiene las pulsiones, deseos y se rige por el principio del placer. Por último, el Superyó, el cual reprime, en cierto modo, esa búsqueda de placer, se encuentra limitado por las obligaciones y restricciones que de alguna manera imponen las normas sociales.

Anton Ehrenzweig, en su libro *Percepción y psicoanálisis*, expone una clasificación de los tipos de percepción: una “superficial”, caracterizada por una tendencia articulante – gestáltica- y otra “profunda”, de tendencia distorsionante e inarticulada (citado en Villafañe, 2006), lo cual hace referencia a la práctica conjunta del estudio de la Gestalt y del psicoanálisis para realizar un análisis más completo en cuanto a la percepción se refiere, y que aplicamos en este trabajo para identificar qué es lo que constituye las fotografías que, el inconsciente, nos hace desearlas.

2.1.3 Semiótica

La semiótica se ha ocupado de estudiar la estructura del lenguaje que está en la base de la teoría del conocimiento. Se considera a Charles Sanders Peirce y Ferdinand de Saussure como sus fundadores, aunque del estudio del lenguaje se hayan ocupado muchos autores a lo largo de la historia. El profesor Canga Sosa ha afirmado que la semiótica “ha centrado su atención en el estudio de los signos y sistemas de significación”, entendiendo el sistema de significación como “el acto que une un significante y un significado, cuyo producto es un signo” (Canga, 2019: 31-32). Afirmación que podemos corroborar en las aportaciones realizadas por Saussure, quien quiso hacer referencia a la dualidad de los términos significante y significado, definiendo al

¹⁴ Principio de realidad: control que ejerce el “Yo” para el desarrollo de una mente no neurótica. Recuperado de: <https://www.e-torredbabel.com/Psicologia/Vocabulario/Principio-Placer.htm>

signo como “una entidad de dos caras íntimamente unidas”: el significante como “aspecto material del signo” y el significado como “concepto” (citado en Zunzunegui, 2018).

Sería necesario exponer, de manera breve, el concepto que algunos de los autores vinculados a esta disciplina exponen sobre los códigos. Umberto Eco, uno de los investigadores más polémicos a la hora de cuestionar a la semiótica, define “códigos” como “aquellas categorías limitadas que se podrían adaptar a cualquier función de los signos, tanto verbales como no verbales”¹⁵ o “el conjunto convencional de reglas que permite generar signos como realizaciones concretas”¹⁶. A su vez, González Requena (1997: 117) afirma que “un código es un sistema organizado –estructurado– de signos y de reglas que determinan su articulación discursiva”.

Pues bien, con todo ello podríamos decir que, en términos generales, la imagen podría examinarse desde la semiótica vinculada al concepto de signo icónico, ya que es capaz de transmitir significados constituidos en cierto modo por códigos. Y, por ende, las imágenes fotográficas elegidas en este proyecto podrán ser susceptibles de análisis semiótico, tomando como referencia las aportaciones de Roland Barthes (1986). Para este autor, la imagen pueda ser interpretada no solo por la existencia de un texto, si no por los factores connotados y denotados que nos ofrece una imagen, solo por el hecho de poder ser observada. La lectura de una imagen está constituida por un sintagma natural (o denotaciones)¹⁷, en el que interviene el sistema cultural del espectador, el cual aporta significados de connotación¹⁸, haciendo posible el discurso, interpretación y significado de la imagen.

En *La cámara lúcida*, Barthes expone algunas ideas en relación a las connotaciones que pueden constituir una imagen y generar interpretaciones. Se tendrá en cuenta lo expuesto a propósito de la relación entre el studium y el punctum (Barthes, 2020: 45). Entendiendo la definición de studium como: “el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto

¹⁵ Eco, 1995, 63-66.

¹⁶ Eco, 1977: 101.

¹⁷ Denotaciones: significar objetivamente. “no remite jamás a una esencia, puesto que siempre aparece en un habla contingente, en un sintagma continuo «el discurso verbal»” (Barthes, 1986: 44).

¹⁸ Connotación: significado que se le atribuye a algo y que varía dependiendo de su contexto. Barthes (2020: 17) lo define como: “elementos retóricos”.

inconsecuente: me gusta/no me gusta”¹⁹, es decir, aquello de la imagen que se puede contextualizar pudiendo ser reconocido por el espectador y determinar si le gusta o no le gusta. Mientras que el punctum²⁰ es aquello de la imagen que consigue “punzar” al espectador, aportando mayor connotación al deseo o interés de querer observarla, o, por lo contrario, sea capaz de lastimar. En resumen, podríamos decir que, el studium y el punctum aparecen como punto de unión entre las fotografías escogidas como objeto de estudio y la reacción experimentada por el sujeto ante ella.

¹⁹ Barthes, 2020: 46.

²⁰ Punctum es también: “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta” (Barthes, 2020: 46).

CAPÍTULO III

3 Análisis

El propósito del análisis es examinar las fotografías para entender cómo están hechas y cómo se integran en el contexto de una campaña de carácter publicitario, cuyo objetivo es contribuir a promocionar los productos de la marca y generar sensaciones placenteras. Sensaciones vinculadas, también, al tipo de sentimientos que provocan las obras de arte que han servido de inspiración. La operación publicitaria consiste, en este caso, en una estrategia de seducción llamada a reforzar el vínculo entre la marca, las sensaciones placenteras y el componente artístico de la representación visual. A continuación, se mostrarán las imágenes que iremos comentando después, siguiendo el planteamiento explicado.



Fig.1. Loewe Agua.

LOEWE



Karl Blossfeldt
"Wundergarten der Natur", 1932



Arno Rafael Minkkinen
LOEWE POUR HOMME Interpretation, 2017

perfumesloewe.com

Fig.2. Loewe Pour Home.

Parecen imágenes sencillas. Encontramos en ellas un objetivo concreto: objetos y figuras desnudas que cualquier espectador puede desear. Formas perfectamente definidas y diáfanas que parecen dispuestas para generar disfrute y placer entre los observadores, entre aquellos que miran. Las fotografías escogidas, por tanto, no parecen querer contarnos una historia, si no llevarnos a un mundo de fantasía, el deseo, es decir, hacernos disfrutar de esa forma bella. Una fantasía artística que busca la belleza de las formas, aplicando las leyes de la simplicidad, el equilibrio y la economía.

Si observamos las fotografías de la Fig.1, individualmente, vemos que se complementan como una "relación espejo", en cuanto a que no hay acción. Se mantienen estáticas con respecto al ojo del espectador, que, a su vez, reconoce la similitud de la flor y cuerpo representado. Su carácter escultórico remite a algunas de las obras mas famosas del mundo, casualmente, todos ellos desnudos, que servían como referencia o inspiración, como puede ser el *David* de Miguel Ángel, aunque, en el caso de las fotografías en general, la anatomía cobra sentido en el momento y perspectiva determinado por la acción del instante. Encontramos, asimismo, rasgos

surrealistas²¹ e influencias plásticas de los años 20 y 30 del siglo XX. En el caso de estas fotografías, no es precisamente conocer a la persona que aparece desnuda lo que nos sugiere, si no reconocer cómo el objeto se recrea en la imagen (la figura que construye el cuerpo), buscando salir de su propia forma para convertirse en algo diferente. La comparación implícita entre el cuerpo y la flor sugiere afinidad con la estética surrealista y evoca las analogías y metáforas de los sueños.

Otro denominador común de las figuras que se exponen en este trabajo son los desnudos. La ropa nos hace estar conectados a un mundo, una sociedad y un vínculo. Pretende determinar quiénes somos, por lo que estar desnudos nos hace encontrarnos con nosotros mismos, al margen del contexto social y las identificaciones grupales. Podría decirse que el desnudo muestra la verdad de la condición humana, como es la naturalidad, donde se halla la paz y una sensación que podemos asociar al placer.

La intención de estas fotografías no parece ser tanto comunicar un mensaje como dejar volar el pensamiento y apelar al mundo de las fantasías y emociones. En resumen, parece ser que el blanco y negro pretende reducir el color a la mínima expresión ya que, cuanto más color, más posibilidades de interpretación se ofrecen, en cuanto a que se establecen más relaciones de significación. Aunque es cierto que la forma es la “herramienta clave de la identificación” (Arnheim, 2019), el color consigue atribuir valor añadido a la interpretación de lo que se ha identificado. Si nos fijamos nuevamente en la Fig.1, todo aquello que observamos es básicamente forma, en el sentido puro de la palabra. Sin embargo, si llenamos esa fotografía de color, posiblemente nuestro impacto visual y percepción de la imagen se vería distorsionado por el juego de colores y contrastes que nos aportaría el color de la flor, contraste del azul del cielo con el de las olas que rompen en el fondo.

“Para armonizar, dos o más colores han de ser iguales en lo que se refiere a sus elementos esenciales”²². El blanco y negro presentan una dualidad y empaste e intentan mantener el equilibrio y dinamismo, permitiéndonos distinguir entre figura y fondo. Esto se debe a que

²¹ Surrealismo: movimiento vanguardista basado principalmente, en el automatismo psíquico, esa lucha constante por la defensa de la expresión artística sin límites, donde el inconsciente, ejerce todo el valor.

²² Arnheim, R., (1995). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.

ambos colores mantienen de manera compensada los rasgos de matices y saturación, generando así esa armonía característica de las fotografías. El uso del blanco y negro pone de manifiesto la intención estética y plástica del fotógrafo. Se ha eliminado el color de la naturaleza para imponer una mirada estética, que juega con aspectos esenciales de la representación, con el esquema en grisalla, a lo cual habría que añadir su alusión latente a los orígenes históricos de la fotografía.

A partir de aquí, todo lo relacionado con el análisis de la forma por la forma (Gestalt)²³, como son la búsqueda de equilibrio y medida, movimiento o puntos de fuerza, también se ven condicionadas por las dimensiones del color, matiz, luminosidad y saturación, encajando todos estos aspectos dentro de un todo, como es la fotografía en sí.



Fig.3. Loewe Esencia.

²³ Gestalt: “Campo cuyas fuerzas están organizadas en un todo autónomo y equilibrado. En una Gestalt los componentes interactúan de tal manera que un cambio en el todo influye sobre la naturaleza de las partes y viceversa”. Arnheim, R. (1988). *El poder del centro*. Madrid: Alianza, 240.

Nos encontramos, como norma general en todas las figuras, un dinamismo que implica que la mirada del espectador se encuentre en un constante vaivén entre las dos concepciones de la fotografía, con el fin de buscar similitudes entre ellas. Esa experiencia visual dinámica no viene generada por construcciones mentales o subjetivas del espectador, si no más bien por las configuraciones y factores que constituyen la imagen, como la forma, el equilibrio o la posición (Arnheim, 2019).

La similitud o “relación espejo” que ejercen las dos fotografías de la Fig.3 nos hacen dotarlos del mismo valor y función dentro del todo. Ofreciéndonos en este caso, todas las figuras presentadas un equilibrio visual en cuanto a que esas mediciones como son el tamaño, posición o forma, se encuentran en consonancia perceptual, encontrando en ellas una cierta simetría con respecto a su par correspondiente. Aunque todas las figuras presentan un equilibrio perfecto en cuanto a percepción se refiere, el equilibrio físico nos permite hacer una observación de la forma en la que se encuentra el cuerpo. Por ejemplo, en el caso de la Fig.2 el hombre parece estar en una postura cómoda, y, a su vez, realizando fuerza con manos y pies para conseguir ajustarse a ese equilibrio visual que requiere la foto. En la Fig.1, tanto el hombre como la mujer parecen realizar esa fuerza en las manos, mientras que en la Fig.3, el equilibrio físico parece estar más compensado, sin fuerza alguna. Es decir, los cuerpos toman posturas desequilibradas. Sin embargo, las mediciones ya comentadas anteriormente contribuyen en el equilibrio perceptual, aportando además cierto dinamismo.

Entendiendo la definición de equilibrio como “el estado de distribución en el que toda acción se ha detenido” (Arnheim, 2019: 36), podemos afirmar que las fotografías se encuentran desequilibradas desde el punto de vista de la medición física, y, aún así, el carácter que ejerce a nivel perceptual, sin duda es de equilibrio, puesto que los factores influyentes como la forma, la dirección o ubicación se complementan de tal manera que el resultado es de equilibrio dinámico.

Otra de las relaciones que encontramos en las fotografías se centra en el poder que otorga la ubicación centralizada tanto de las figuras de la flor, como en su relación al cuerpo humano, haciendo de ella una posición más fuerte frente a otras imágenes que pierden fuerza al permanecer más alejadas de las verticales u horizontales que implican el centro.

Si observamos las imágenes, partiendo de un sistema cartesiano²⁴, podremos observar que la forma se mantiene equilibrada y simétrica en relación con los ejes verticales y horizontales que constituye dicha cuadrícula. Además, las fotografías escogidas nos proporcionan un centro determinado y punto de partida de las distancias hasta dicho centro, el cual influye no solo en cómo percibimos las imágenes, si no también en qué es lo que nos impacta de manera inmediata y qué tipo de equilibrio muestra. El sistema concéntrico nos permite jerarquizar de cierta manera las partes del objeto que ejercen mayor o menor influencia visual dependiendo de la distancia a la que se encuentren del centro (Arnheim, 1988).

El carácter vertical como soporte de columna vertebral que constituyen las Fig.1,2 y 3 generan sensación de equilibrio. Estas verticales que forma el cuerpo desnudo están conectadas en el suelo, ejerciendo por ello fuerza hacia abajo, haciendo de anclaje²⁵. Y, a su vez, nos ofrecen diagonales, como en el caso de la Fig.2, que toman direcciones cruzadas e inclinadas hacia ambos lados de la fotografía, desde el hombro derecho hasta la extremidad de la mano, y viceversa. Dando unidad completa al objeto y su forma. Ahora bien, aunque es cierto que esa tendencia vertical parece ejercer fuerza hacia la parte inferior de la imagen, las posturas de dichos cuerpos desplazan los centros²⁶ a un punto exacto del que emanan en diferentes direcciones el resto de las fuerzas menos potentes.

En el caso de la Fig.2, nuestra percepción nos hace situar el centro de la imagen entre la cabeza del cuerpo que se encuentra tumbado en el suelo y la unión de las manos y pies que se encuentran en alto. En ese punto donde se conecta la cabeza, con el cruce de manos, es el que mayor fuerza ejerce. La cabeza se ve direccionada y arrastrada hacia ese centro, el cual adquiere todas las cualidades y dinámica de la figura, y por ello, aporta el significado a toda la

²⁴ Sistema cartesiano: “contiene las coordenadas que sirven de marco de referencia en torno a los dos ejes, para situar objetos en la composición visual, sirviendo estos ejes en su punto de corte como centro de equilibrio. (Arnheim, 1988, glosario).

²⁵ Anclaje: “Dependencia de un objeto visual respecto a una base cuyas fuerzas influyen en la dinámica del objeto. El peso visual, por ejemplo, puede verse afectado por un centro de atracción al cual este anclado el objeto” (Arnheim, 1988, glosario).

²⁶ Centro: “centro de gravedad de fuerzas” (Arnheim, 1988, glosario).

composición de la fotografía. A partir de ahí, el resto de las fuerzas se distribuyen de manera más homogénea en todas direcciones.

El peso²⁷ que se ejerce, junto con la ubicación y dirección a la que se encuentran en la fotografía, hace que percibamos el cuerpo humano como protagonista de esa fuerza gravitatoria que empuja hacia abajo, aportando fuerza y estabilidad en el núcleo central, distribuyéndose el restante hacia los lados. Sin embargo, es cierto que el hecho de que solo existan únicamente dos unidades en toda la imagen (flor y cuerpo desnudo), hace más compleja la posibilidad de una jerarquización de fuerzas. Las formas verticales dan mayor peso a los cuerpos desnudos frente al resto de figuras y aspectos de la imagen. Aunque, en este caso, debemos puntualizar que, seguramente, exista un factor añadido como es el interés intrínseco, derivado de la característica deseable que nos sugiere el desnudo de las fotografías.

Por otro lado, la distribución de las dos figuras no es casual. Si observamos todas las imágenes, podremos ver que las flores se presentan en el lado izquierdo de la imagen, mientras que las formas de los cuerpos aparecen en el lado derecho. Pues bien, dado que nuestra manera de leer un texto, al menos en la cultura occidental, se basa en una lectura de “izquierda a derecha”, podemos decir que la distribución nos lleva a pensar que la intencionalidad de la imagen se basa en que el espectador sea capaz de hacer esa lectura rápida de la flor, seguida del cuerpo humano, llegando así a relacionar ambos motivos iconográficos.

Toda esta variedad compositiva que configura dichas fotografías hace de ellas tanto en las partes como en la suma del todo, un equilibrio homogéneo, siendo este mismo un factor fundamental para transmitir sensación de placer. Observamos un orden de carácter simplificado no solo por la facilidad de identificar y comprender lo que se nos presenta en esas imágenes, si no porque su estructura compositiva nos permite mayor facilidad de interpretación. Aún así, la forma implica estructuras complejas, aunque a vista del espectador resulte sencillo. Es decir, somos capaces de reconocer de manera fácil la distinción entre figura-fondo. Sin embargo, Arnheim (2019) afirma que hay procesos de subdivisión en la forma, mas complejos y, a su vez, necesarios en la fotografía y que están cargados de intencionalidad.

²⁷ Peso: “intensidad de la fuerza gravitatoria que tira de los objetos para abajo” (Arnheim, 2019: 37).

En la Fig.3, la fotografía de la derecha presenta una división interna que afecta a la relación figura-fondo; un fondo representado literalmente por el mar. La figura masculina se encuentra de espaldas y con los brazos en alto inclinados hacia la derecha de la imagen. Si nos fijamos sin embargo en la Fig.1, podríamos añadir alguna subdivisión más de manera secundaria, ya que además de la figura-fondo y los cuerpos que se encuentran con los brazos en alto, observamos el cruce de brazos de ambos cuerpos, que, acompañados con el contraste claro del fondo, nos hacen percibirlos como protagonistas de la fotografía en su conjunto.

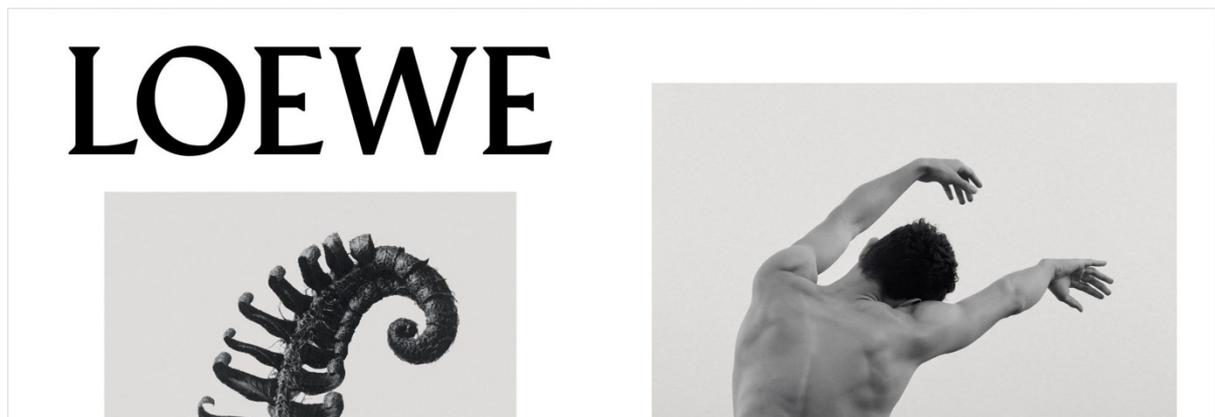
Esta subdivisión por “escenarios” está determinada, asimismo, por el tratamiento de la luz. La luz va cogiendo fuerza en una dirección de atrás hacia adelante, hasta llegar a la figura protagonista de la imagen. Por consiguiente, la luz incide en las subdivisiones generando en ellas características perceptuales importantes en el conjunto de la fotografía. En este caso, al componerse nuestras fotografías en dos tipos de imágenes (las flores de Karl Blossfeldt y los cuerpos de Arno.R. Mikkinen), la función del color, luminosidad o contrastes que se imponen en la composición deben remar hacia una misma dirección, es decir, hacia una composición global unificada, llegando a construir en el espectador esa relación o agrupamiento por semejanza. “La luminosidad observada del objeto depende de la distribución de los valores de la luminosidad dentro de la totalidad del campo visual” (Arnheim, 2019: 312).

En la Fig.2 y Fig. 3, el fondo de la imagen nos permite no solo hacer una distinción entre figura-fondo, si no que ese mismo fondo forma parte de subdivisiones que se pueden incorporar como valor añadido en la intencionalidad de la foto. Mientras que en la Fig.1, el fondo únicamente pretende marcar una luz y textura lisa, es decir, observamos en ella una figura fuertemente destacada sobre un fondo liso, haciendo claramente visible la distinción entre figura-fondo, pero no participa de manera activa en subdivisiones secundarias, si no más bien hace de “fondo vacío”, muy similar al fondo de la imagen de la flor.

Si observamos la Fig.3, la fotografía del cuerpo se ve dividida mediante un eje horizontal (línea divisoria entre el cielo y el mar) claramente visible que segmenta en dos mitades casi simétricas, y a su vez, constituyen aspectos perceptuales distintos. Por un lado, la franja delimitada desde ese eje horizontal hacia el inferior de la imagen se compone de mayor contraste y menos luz, oscureciendo tanto el fondo, como el cuerpo y por ello, se pierde la figura en el fondo, es decir, no hay exaltación visual del cuerpo.



Ese mismo eje horizontal determina casualmente la separación biológica del esqueleto humano, siendo esta diseccionada desde el tronco. Esa parte inferior de la fotografía mantiene el tronco y parte inferior del cuerpo totalmente erguido, como en línea recta vertical, haciendo aún más simple visualmente esa parte de la fotografía, encajando a la perfección, con la parte inferior de la imagen del que parece ser la hoja de un helecho. Por otro lado, la parte superior de la imagen posee mayor luminosidad que la parte inferior ya nombrada. Esa mayor carga de luz, junto con la inclinación del cuerpo hacia el lado derecho superior de la imagen nos genera un impacto visual más notorio, acompañado del valor en cuanto a percepción se refiere, que genera el contraste figura-fondo mediante puntos de luz más fuertes, ejerciendo toda la fuerza y peso en esa parte del cuerpo humano en concreto y parte superior de la imagen.



La característica diferenciadora compleja hace que el espectador se fije antes, siendo además las zonas superiores de ambas fotografías (tanto la hoja como el cuerpo), aquella donde el espectador fija la mirada en un primer momento, haciendo a la luminosidad partícipe como si se tratase de una propiedad del objeto en sí.

Podríamos afirmar entonces que la composición, a efectos de luminosidad, se constituye de manera homogénea, teniendo en cuenta que, según Arnheim, “cuando con más seguridad se percibe la luminosidad relativa de los objetos es cuando la situación entera está sometida a una iluminación homogénea” (2019: 313). Aún pudiendo observar en las imágenes una sensación de composición global constante, también podemos jerarquizar de cierta manera, como veníamos haciendo anteriormente, los diferentes contrastes de luz que empastan de manera homogénea, y a su vez presentan diferencias de claros y oscuros. Esas diferencias se pueden ver, además de lo mencionado en las subdivisiones, en el carácter de las sombras sobre el blanco y negro, aportando mayor oscuridad a determinadas zonas.

En la Fig.2, las sombras propias²⁸ que se encuentran en el cuerpo desnudo, además de presentarse en aquellas partes del cuerpo donde se expone menos luz, ejercen mayor contraste y volumen en esas partes, aportando mayor énfasis a nivel perceptivo. Encontramos también sombras esbatimentadas, como en el caso de la pierna derecha, que cubre en sombra la pierna izquierda debido a la dirección de la luz, generando en ella mayor oscuridad y contraste con respecto a ella. En este caso, la finalidad de las luces y sombras no es tanto la significación que producen o pretenden, si no su fundamento: generar volumen, ya que las luces y sombras que vemos en estas fotografías “no se aplican a los objetos, sino que constituyen”²⁹. Es decir, nos permiten reconocer la forma y figura de las imágenes y la posición espacial en la que se encuentran.

Esa composición de la imagen constituida mediante dos mitades distinguidas por el efecto de luminosidad y contraste parecen aportar mayor peso a determinadas zonas, como en el caso ya analizado de la Fig.3. Pues bien, observamos que pasa de igual manera en la Fig.2, donde el eje horizontal da soporte no solo a la fotografía del cuerpo, si no también a la flor, siendo además protagonista activa y pilar fundamental en la composición de ambas. Si observamos el eje horizontal, levemente inclinado, corta de igual manera ambas figuras. En el caso de la flor, esa línea horizontal forma parte del objeto, siendo extremidades de ella que van desde el núcleo central hacia ambos lados.

²⁸ Arnheim distingue entre sombras propias, “forma parte integral del objeto, hasta tal punto que en la experiencia práctica no se suele reparar en ella”, y sombras esbatimentadas, como “aquellas que un objeto proyecta sobre otro, o una parte de un objeto sobre otra” (Arnheim, 2019: 321).

²⁹ Arnheim, 2019: 333.

LOEWE



Fuente: elaboración propia.

El eje horizontal actúa de igual manera tanto en la fotografía de la flor, como en la fotografía del cuerpo desnudo. La línea divide el cielo del mar, y, a su vez, no solo actúa como fondo, sino que realiza una función dentro de la figura de manera muy sutil e inducida. La distancia relativa entre los objetos (mar y cuerpo), se ve distorsionada en el ojo del espectador, dependiendo del ángulo y perspectiva desde el que se toma la foto. En este caso, la perspectiva juega con un ángulo predeterminado, permitiendo usar el fondo como una extensión más del cuerpo desnudo, haciendo de este modo participe al fondo en la figura.

En cuanto a su composición lumínica, observamos que, de igual manera que en la Fig.3, la parte inferior de la imagen se compone de mayor contraste y oscuridad, haciendo más compleja y nítida la distinción de figura-fondo con respecto a la zona superior, en la cual se ejerce todo el peso de luz, marcando visiblemente a la figura del fondo, obteniendo mayor protagonismo visual las manos cruzadas y los pies en alto que la zona del tronco y cabeza del cuerpo y que, además, coincide con el punto de mayor contraste de la flor.

Como hemos comentado anteriormente, la línea colindante entre el cielo y el mar de la Fig.1 no forma parte activa del sujeto que se encuentra en primer plano (los cuerpos desnudos), sin embargo, comparte de igual manera que el resto la composición y efecto de la luz, en cuanto a que logra mayor fuerza la parte superior de la imagen, dotando a las cabezas y brazos entrecruzados entre ellos, mayor relevancia.

Para Arnheim, “los factores de semejanza logran mayor efectividad cuando respaldan esquemas” (Arnheim, 2019: 96). ¿Acaso no nos sugiere esta correspondencia y composición de las formas a las que se acopla el cuerpo una interacción dinámica y tendencia a la interpretación de relación con las flores que se exponen al otro lado de la imagen? De esta manera, la figura (constituida por todas estas articulaciones) es capaz de destacar por encima del fondo que se presenta, siendo en todos los casos la parte superior de la imagen el punto clave de la fotografía, coincidiendo además con los puntos o elementos más característicos de las fotografías de las flores situadas en la parte izquierda, realizadas por Blossfeldt. Esa simetría, dentro de la composición global de ambas formas, es la que nos hace entender esta composición como un agrupamiento de semejanza por referencia al esquema total³⁰, por color, forma y orientación espacial.

Arnheim expone que “la forma sirve, antes que nada, para informarnos acerca de la naturaleza de las cosas a través de su aspecto exterior” (2019: 109). Y las cualidades y percepciones que nos aporta esa mera vista nos hacen considerar la forma como un factor importante y fundamental, ya que es lo que nos impacta de manera directa e inmediata. Además, “la expresión que nos transmite una forma visual cualquiera no puede ser más definida que los rasgos perceptuales que la portan” (Arnheim, 2019: 171), por lo que para poder comprender ese deseo y carácter homogéneo que nos transmiten las fotografías, es necesario reconocer la importancia que ejerce algo tan simple como es la composición que se presenta en la forma de los cuerpos desnudos.

La forma de las figuras ofrece movimiento y bidimensionalidad, en cuanto a que el cuerpo humano desnudo ejerce una postura que requiere movimiento, aunque al capturarlo parezca

³⁰ Arnheim se refiere a “semejanza por referencia al esquema total” como una extensión de la semejanza de ubicación de modo que se aplique no solo a unidades próximas, sino también a la posición semejante dentro de la totalidad” (Arnheim, 2019: 100).

permanecer estático. Y bidimensional en cuanto a que nos ofrece un alto y un ancho, permitiéndonos diferenciar dos planos frontales como son la figura y el fondo. Ahora bien, dependiendo de la perspectiva que se presente y en la que se capture la foto, podemos encontrar una tercera dimensión que aporte a una imagen aparentemente plana, una forma tridimensional.

Poder identificar esa forma del cuerpo humano desde una perspectiva central³¹ y profundidad determinada viene dado gracias al punto exacto desde el que se captura la imagen. En la Fig.2, la fotografía es tomada a la misma altura a la que se encuentra el hombre, pero la posición del objetivo se encuentra centralizada y en línea recta hacia el objeto, aportando mayor dimensión y exposición a la forma del cuerpo que se encuentra en primer plano. Y aunque, a simple vista, como primera toma de contacto con la imagen parece ser una imagen lisa, ese efecto de cámara y situación del sujeto, aporta esa tridimensionalidad a la imagen. Otro de los factores que nos aporta esa sensación de dimensión en las fotografías es el contraste del claro-oscuro que aporta el blanco y negro de las imágenes, por medio de diferentes tonalidades de luces, dotando a las formas de volumen. Esa perspectiva central que nos ofrecen las fotografías nos permite percibir las imágenes de manera más notoria y realista en cuanto a su espacio material y construye mayor riqueza en cuanto a nivel compositivo. La composición está relacionada con la estructura, que puede facilitar o complicar el proceso de la percepción y los significados a ella asociados.

Por otro lado, la composición de alguna de las imágenes nos hace reconocer en ellas puntos traslapados³² que aportan dinamismo interno y relieve. Si observamos las Fig.1 y 2, seguramente busquemos el dinamismo de esas fotografías (aparentemente estáticas) en algún punto concreto de la imagen. En este caso, parece ser que se han sometido a “alteraciones resultantes de la proyección” (Arnheim, 2019: 135), dotando a ciertos puntos de la imagen de ese impacto visual y conexión. En el caso de la Fig.1, observamos claramente el paralelismo entre los dos cuerpos desnudos que se hallan de espaldas a la cámara, exceptuando la parte de los brazos que se entrelazan entre ellos, pudiendo reconocer algunos puntos de unión como una sola unidad visual, aportando así mayor fuerza visual en esa parte de la fotografía.

³¹ Perspectiva central: “corresponde en ese aspecto a lo que registraría una cámara que tomara una escena desde un punto concreto” (Arnheim, 2019: 127).

³² Arnheim define el traslapo como: “la omisión de las partes ocultas, unida al cambio de continuidad a discontinuidad, produce una interferencia fuerte en el concepto visual subyacente” (Arnheim, 2019: 131,132).

En el caso de la Fig.2, muestra también esa unión de “traslapo”, haciendo de los brazos cruzados un punto exacto como una sola unidad, y aun siendo conscientes de que un brazo se antepone al otro, encontramos en ese punto, una mayor fuerza que puede influir en el impacto visual que ejerce en el espectador. De esta manera, muestra en la imagen la acción de estar tumbado boca arriba y con las piernas y los brazos en alto, queriendo representar algo más que la forma que construye el cuerpo de manera estática, imponiendo, como comentábamos anteriormente, mayor incisión y fuerza en ese punto, donde “la relación no solo es más íntima, sino también dinámica” (Arnheim, 2019: 136). Aún con estas partes de la forma traslapadas, vemos un todo coherente, sin que se rompa la unidad del cuerpo desnudo, por el hecho de que su simetría y composición fotográfica es simple y homogénea en todos los niveles. Ese carácter homogéneo viene dado, además, por la capacidad que tiene el carácter cóncavo de las figuras que delimitan las superficiales del volumen y proporciona densidad. Ese carácter escultórico que nos aportan los cuerpos desnudos hace que estén cargados de protuberancias (concavidades) que ejercen fuerza y empujan hacia afuera, mientras que el espacio circundante invade las concavidades (Arnheim, 2019: 250).



Fuente: elaboración propia.

Si observamos la Fig.3, encontramos en su mayor parte cavidades cóncavas que ejercen mayor fuerza hacia fuera del cuerpo desnudo. Sin embargo, el espacio circundante que mencionaba Arnheim (2019), introduce mayor fuerza desde el fondo de la imagen hacia la concavidad que determina el cuerpo desde la parte inferior derecha del tronco, hasta la extremidad de la mano derecha que se encuentra inclinada hacia un lado. De este modo, la composición de la forma hace posible un “acoplamiento más completo de una unidad a otra (Arnheim, 2019: 251), aportando esa homogeneidad que percibimos al mirar dichas fotografías.

Por último, para finalizar este apartado, debemos analizar la composición con respecto al texto, las imágenes de los frascos a los que hace referencia cada fotografía y su significado en la totalidad de la imagen.

No parece que haya intención, según advertimos, de contar una historia a través de un texto, si no de dejarse llevar por la imagen, puesto que su intencionalidad es sentir atracción y deseo por ellas. Como comentábamos anteriormente, la lectura sigue la dirección de izquierda a derecha, comenzando por la parte superior izquierda de la imagen y terminando por la parte inferior derecha. La lectura e interpretación de estas fotografías comienza de igual manera, con una apertura de la palabra LOEWE, que se impone en la fotografía a modo de título, generando mayor connotación a la imagen que le precede debido al impacto que genera. Con respecto a los signos escritos, llama especial atención el término LOEWE, que destaca la función de la letra y la marca, puesto que “la letra de la imagen pertenece al primer grado de lo inteligible” (Barthes,1986: 39). El espectador medio sabe se que trata de una firma comercial de prestigio, cuyos productos llevan aparejadas connotaciones de lujo y placer, de vida suntuosa.

La tipografía escogida, tan característica de la marca, acompaña a la imagen en cuanto a su carácter homogéneo, de color y estructura, queriendo decir ambas (texto e imagen) lo mismo. De esta manera, el texto no solo actúa como connotación de la imagen, si no que genera un código de identificación de la imagen con la marca, permitiéndonos asociar ese cuerpo desnudo que se encuentra conectado en la naturaleza, con la pureza y deseo generado por la marca. El desenlace del texto lleva a la imagen del frasco, que refuerza el sentido de la imagen y se superpone a la fotografía. Sin olvidarnos del fin de estas imágenes, que no es otro más que de carácter publicitario, donde el producto se ve representado como parte de ese vínculo entre la fotografía y el arte, con la marca de lujo. Hay una diagonal implícita que une, en términos compositivos, la palabra LOEWE con el producto. De esta manera, el espectador es capaz de

hacer una lectura rápida y establecer una asociación entre todos los elementos, que podría resumirse en la palabra “deseable”. Toda la estructura de la imagen y los motivos elegidos contribuyen a reforzar esa idea, teniendo en cuenta, además, como es sabido, que la publicidad actual no pretende convencer, sino seducir. El conjunto de la composición está subordinado a la necesidad de generar en el espectador la ilusión del objeto y la escena deseable; y de hacerlo visualmente, para estimular o satisfacer la mirada.

La sensación de placer está inducida por la luminosidad y los puntos de luz que se generan en el cuerpo desnudo, sin la necesidad de una luz sobreañadida, que le dé más vida, ni del color. La sutileza de esa figura que construyen nos somete a un placer donde no hay agresividad, ni violencia. Entendiendo (en este campo sobre el que nos movemos) el término violencia como: aquello que “llena a la fuerza la vista”³³, sin necesidad de que muestre violencia como tal.

Planteamos, entonces que, toda la puesta en escena de las fotografías escogidas para el análisis contribuye a transmitir sensación de placer, entendida como un estado emocional donde apenas existen sensaciones de tensión y nada irrita nuestro sentido de la vista. Sensación de placer donde el fotógrafo ha trabajado las formas puras, los elementos no complican nuestra percepción y nada hiere nuestra sensibilidad. Nos invita, como hemos comentado anteriormente, a participar de la escena.

Siguiendo la línea de investigación determinada por la Teoría del Texto, podríamos asociar e incluir a las imágenes fotográficas dentro de lo que González Requena denomina imágenes especulares, puesto que “constituyen huellas visuales cristalizadas de algo que, necesariamente, ha estado ahí, frente a ellas mismas”³⁴, es decir, se componen en cierto modo, de lo real. No podemos entonces negar que, en la fotografía, existe un referente fotográfico³⁵ que le caracteriza, ya que, a diferencia de la pintura, nos obliga a reconocer que el objeto o imagen fotográfica que se mira “ha estado ahí”.

³³ Barthes, R. (2020: 104). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

³⁴ González Requena, 1997: 125.

³⁵ Referente fotográfico: “cosa necesariamente real que ha sido colocada frente al objeto y sin la cual no habría fotografía” (González Requena, 1997: 125).

Más allá del “radical fotográfico”³⁶ que las caracteriza, las imágenes especulares, por el simple hecho de haber estado ahí, y de poder observarlo con posterioridad, nos permiten realizar una lectura (semiótica), pudiendo carecer de signo, ya que quien dota a la imagen de significación es aquel que lo mira. En el caso de las fotografías expuestas, podemos decir que constituyen, en mayor o menor medida, aspectos de los tres tipos de imágenes a los que refiere la Teoría del Texto, ya que no solo las imágenes muestran una realidad y posible lectura del objeto que posa para ser fotografiado, si no que, a su vez, pueden someternos al placer y la seducción, por lo que podemos catalogarlas también como imágenes delirantes.

Dentro de esta categorización, podemos incluir a las fotografías realizadas por A. R. Mikkinen dentro de las imágenes de registro mecánico³⁷, ya que tienen carácter publicitario e intencionalidad comunicativa. Parece haber en estas fotografías más intencionalidad como imagen delirante que como imagen especular de lo real, puesto que ceden más espacio a la seducción. Si echamos un vistazo a las imágenes, posiblemente lo primero que se nos venga a la cabeza es el deseo y seducción que nos producen, por lo que apuesta en su mayor parte por el lado delirante de la imagen.

El psicoanálisis constituye, en gran parte, un factor decisivo e importante de nuestro proceso de análisis, ya que las pulsiones³⁸ despertadas por las imágenes demuestran la existencia del espectador que mira, del elemento subjetivo. Pensamos que, en este caso, las pulsiones han sido domesticadas por el trabajo de la representación y han quedado subordinadas al principio del placer. Es entonces cuando, una vez reconocemos el deseo que nos produce la fotografía, entra en juego el llamado yo, que, según Freud, instaura la conciencia sobre lo inconsciente, y nos permite reconocer e identificar todo lo que percibimos. Lo consciente y lo inconsciente

³⁶ Radical fotográfico: lo que en la fotografía hay de huella especular de lo real, independiente de todos los procedimientos retóricos o estilísticos que intenten someter la fotografía al orden del signo y del sentido. (González Requena, 1997: 126).

³⁷ Registro mecánico: aquellas imágenes intencionales, representadas en un soporte cuya intención es “comunicativa” y dependen de los medios. Recuperado de: <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/la-imagen-y-la-realidad-psicologia-de-la-percepcion-historia-del-arte-teoria-de-la-imagen/>

³⁸ Pulsión: traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres como “instinto”.

coexisten en el mismo proceso perceptivo, puesto que se complementan, aunque lo inconsciente tenga mayor protagonismo en el ámbito de la experiencia estética.

3.1 Ambigüedad semántica. Problemas de lectura e interpretación.

Cuando observamos por primera vez las imágenes escogidas, lo primero que podemos detectar en nosotros es esa sensación de deseo. Ese deseo inmediato que genera en el observador es lo denominamos “esencia”³⁹. Dicha esencia / deseo que encontramos en las fotografías de Arno R. Mikkinen se halla no solo en lo analizado ya anteriormente si no también a través de elementos que iremos desarrollando en estas últimas páginas de análisis.

La complementación del principio del placer con el principio de la realidad que mencionaba Freud en sus investigaciones nos abre una puerta al interrogante de cómo la conciencia activa del espectador es capaz de adentrarse en la subjetividad del individuo consiguiendo su significación global⁴⁰. Por lo que podríamos decir que esa “presencia del yo” coexiste, interactúa y se complementa con los elementos concretos de las fotografías escogidas a continuación. La conciencia o “presencia del yo” nos permite construir una relación previa de la naturaleza que vemos en el fondo de las fotografías, con la pureza del cuerpo desnudo, y asociarlo a un contexto de placer y lujo, como el que ofrece tanto las fotografías analizadas, como la identidad de la marca de moda Loewe. Los elementos que integran la composición de las fotografías analizadas nos ofrecen una ilusión de satisfacción, ya que “Allí donde reside, el deseo se halla siempre realizado. Por eso si la identidad del sujeto humano es la conciencia, el lugar donde se ancla el deseo viene a ser el inconsciente” (Gómez Pin, 1982: 45).

De manera homogénea y global, encontramos en todas las imágenes de esta campaña un carácter sexual generado por dicho deseo. Un deseo determinado por el instinto o función vital

³⁹ Barthes pretendía buscar esa “esencia” que pueden tener las fotografías y hace que la percibamos de una manera u otra (*La cámara lúcida*, op. cit.,18).

⁴⁰ Bueno Espinosa, M.A., (2015). *El papel del principio del placer y del principio de la realidad en la formación de la subjetividad racional*. ÉNDOXA: Series Filosóficas, n.º 36, 2015, pp. 195-212. UNED, Madrid.

que nos produce el observar las fotografías⁴¹. Ese deseo, además de por el carácter sexual que mencionábamos, viene determinado de manera inducida por los aspectos estéticos que aportan cualidades de placer. Es decir, aunque la manera de interpretar una fotografía es de carácter subjetivo, dicha composición intencionada de las fotografías sugiere la presencia del deseo. La composición y el contexto nos hacen relacionarlas con lo que Freud clasificó como satisfacción primaria⁴², en cuanto a que se produce en el espectador un deseo inmediato, sin percibir ningún obstáculo que paralice esa respuesta de placer directo.

Siguiendo la línea de investigación que nos ofrece Barthes (2020: 104), el cual afirma que “La fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez llena a la fuerza la vista”, podríamos corroborar la idea, ya expuesta antes, de que estas fotografías no constituyen ni generan violencia alguna. Si observamos cualquiera de ellas, no encontraremos displacer en ninguna, puesto que no hay dolor corporal, estético ni compositivo. Tampoco hay traumas que puedan conectar al espectador con un episodio experiencial doloroso, ya que no hay violencia estética, imperando así el principio del placer.

El otro sentido semiótico que encontramos en este análisis viene determinado por el mero hecho de poder identificar la forma de cada una de las fotografías de la campaña. Y dicha identificación nos permite realizar una interpretación y lenguaje, por muy subjetiva que sea, de lo que vemos. Es decir, todo aquello que podemos ver en las fotografías podrá ser susceptible de ser interpretado y nos permitirá intentar analizar los mensajes que pueda o pretenda transmitirnos como Spectator⁴³. “La lengua de la imagen no es sólo el conjunto de las palabras emitidas, es también el conjunto de las imágenes recibidas” (Barthes, 1986: 43).

⁴¹ Gómez Pin, v., (1982: 43). El psicoanálisis, justificación de Freud.

⁴² Según Freud (como se cito en Bueno Espinosa, M.A., 2015: 202): “la satisfacción primaria es aquella en la que el deseo efectúa su propio camino hacia el objeto de deseo correspondiente, sin encontrar ningún tipo de obstáculo y sin sufrir ninguna clase de mediación consciente”.

⁴³ Spectator: “aquel que observa una fotografía y le interesa por <sentimiento>, y no solo profundizarlo como un tema, si no como *una herida*: veo, siento, luego noto, miro y pienso”. (Barthes, La cámara lúcida, op.cit., 42).



Fig.4. Loewe Solo.

Si dejamos a un lado el contenido textual de las fotografías, queda la imagen literal y pura, interrumpiendo en el espectador y aportando prácticamente todo el sentido conceptual y significativo. Por lo tanto, al observar la Fig.4. o cualquiera de las fotografías que estamos analizando en el presente trabajo, nos muestran en su mayor parte un signo típico⁴⁴ de carácter icónico y gestual, en cuanto a que su finalidad es realizar una representación mediante los cuerpos humanos de las flores que se exponen a la derecha de cada una de las fotografías. Los cuerpos desnudos no se han fotografiado de forma natural y espontánea, si no que están proyectando una figura y, por ello, las formas que generan son gestuales. Se nota el artificio, la pose, la intencionalidad.

⁴⁴ Signo típico: “signo de un sistema, en la medida en que está suficientemente definido por su sustancia: el signo verbal, el signo icónico, el signo gestual son otros tantos signos típicos”. Barthes, R. (1986: 31). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.

Otra de las características que podemos identificar en relación con los signos típicos es su significado estético y su naturaleza publicitaria. El saber cultural nos permite definir las fotografías como si de una obra de arte se tratasen, sin olvidarnos de que esos cuerpos desnudos que parecen formar una composición artística, y que, además, cada una de las fotografías están asignadas a un perfume concreto de la marca. En consecuencia, ese carácter denotado permite a todo aquel que observa las imágenes la capacidad de relacionarlas a la marca, aún eliminando de las fotografías el texto identificativo. Esta descripción y mensaje simple de la estructura de las imágenes en sí nos hace encontrar en los distintos signos de las fotografías (icónico, gestual, estético y publicitario), una relación establecida entre ellos, y que no es otra que la búsqueda y satisfacción del deseo.

Para finalizar este capítulo de análisis y responder a las últimas cuestiones, no por ello menos importantes de este trabajo, nos adentramos de lleno en el campo de la ambigüedad semántica. Pues bien, como mencionábamos anteriormente, la aportación de Barthes ha ayudado a responder esa cuestión con respecto a la manera intensa de desear unas fotos más que otras.



Fig.5. Loewe 7.

Desde la perspectiva del *studium*, hace que deseemos las fotografías en relación a un campo familiarizado con nuestro saber, nuestra cultura o entendimiento de percibir determinados contextos (Barthes, 2020). En este caso, las fotografías que se exponen como objeto de estudio nos acercan a una misma familiarización: la de cuerpos humanos que se exponen ante la cámara como obras artísticas que buscan mimetizarse con un ambiente natural y buscan una cierta conexión con lo puro. El deseo viene dado por la naturalidad y homogeneidad de las imágenes. El ámbito cultural nos hace entenderlas como obras de arte, como si de una escultura de arte se tratase. El mar transmite paz, y los cuerpos desnudos cierto placer. Reflexionando de esta manera, encuentras en estas fotografías una sensación de gusto, por que experimentas emociones y conectas con ellas.

En la Fig.1, el deseo no es tan intenso como en la Fig.5, y aunque las dos fotografías constituyen rasgos de fotografía unaria⁴⁵, el plano y forma de los cuerpos desnudos de la Fig.5 son capaces de “eliminar” ese carácter unario puesto que hay cierto interés en ella, menos ingenua y con mayor intencionalidad que en la Fig.1. Sin embargo, aunque se pueda reconocer en todas ellas un *studium*, no todas las fotografías de este análisis impactan de la misma manera, o son percibidas al mismo grado de deseabilidad. Por ello, aquello que “punza” y carga al espectador de mayor deseo o placer actúa de manera inmediata, y no participa en la intencionalidad racional (Barthes, 2020).

Siguiendo con la relación anterior entre la Fig.1 y Fig.5, encontramos en esta última cierto valor añadido. Una connotación determinada que generan los cuerpos encorvados, formando casi una sola unidad cóncava y en la que podemos llegar a apreciar los huesos del costado y los músculos tensos del glúteo. Atrae toda nuestra atención y mirada, y, por tanto, puede aumentar nuestro deseo. Podríamos decir entonces que, la Fig.5 puede inducirnos mayormente al sentimiento de deseo por detalles como son las marcas que se generan en los cuerpos, generadas por la postura del cuerpo, y que nos permite ver “más allá de la piel” ya que, además de que posee todas las cualidades para fijar la mirada en ello, Barthes (2020: 72) afirma que: “es lo que añadido a la foto y que sin embargo está ya en ella”.

⁴⁵ Fotografía unaria: “tiene todo lo que se requiere para ser trivial, siendo la «unidad» de la composición la primera regla de la retórica vulgar”. Barthes, R. (2020). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 59.

¿Y la Fig. 4? Seguramente sea, junto con la Fig. 5, las dos fotografías que más pueden asombrar al espectador. Adquieren unas cualidades que van más allá de lo simple y puro de las fotografías. Es decir, todas ellas son capaces, por su composición estética y visual, de gustar e impactar al observador, y por el mero hecho de poder ser observadas desde un saber y conocimiento cultural, ofrecen un studium de carácter personal. Ahora bien, no todas las fotografías escogidas permiten adentrarse más allá de lo que nos muestra.

La Fig. 4 nos ofrece un studium, posiblemente en su mayoría de cualidades aplicable a todas las fotografías escogidas en este trabajo, bastante claro. El carácter antropomórfico del cuerpo desnudo, que parece estar esculpido, transmite gran fuerza visual por los contrastes que nos ofrece, ejerciendo un mayor peso hacia abajo, calando en el espectador de manera fuerte, tal y como expresa el cuerpo desde esa postura encorvada con las manos abiertas y apoyadas en la tierra, buscando el equilibrio en ellas. El observador puede, de este modo, relacionar ambos contextos, tanto de la fotografía del cuerpo desnudo como el de la flor en una misma unidad, la de la naturaleza y su pureza. Pudiendo identificar la imagen, familiarizarla con ese contexto y, finalmente, determinar si gusta o no gusta la fotografía.

Sin embargo, hay algo más en la Fig. 4 que atraviesa de cierto modo, en las emociones y deseo de todo aquel lo mire. Podemos apreciar la fuerza que transmiten las manos apoyadas en la tierra, sujetando de esta manera todo el peso del cuerpo que se encuentra encorvado hacia dentro de sí mismo, generando en la piel líneas marcadas debido a la postura que ejerce el cuerpo. La Fig. 4 tiene la capacidad (por su condición compositiva) de insistir, generando en el observador un éxtasis fotográfico⁴⁶. El tronco ancho y robusto de la flor ejerce fuerza y consistencia de peso hacia abajo. Y las extremidades de cada pétalo acaban de manera picuda, a modo de pinchos, las cuales no generan un dolor, pero sí una sensación distinta, aparentemente muy bien reflejadas en la fotografía del cuerpo situado a la izquierda de la imagen.

Por ello, las manos podrían representar de manera simbólica la fuerza que aporta el tronco de la flor, mientras que, en la forma, encontramos en el cuerpo desnudo ese carácter de fuerza y sensación que ejerce el centro de la flor, y sus extremidades punzantes. Siendo esta,

⁴⁶ Éxtasis fotográfico: “movimiento propiamente repulsivo, que trastoca el curso de la cosa” (Barthes, 2020: 129).

posiblemente, una de las características diferenciadoras del resto; una característica que permite emocionar más al espectador.

Por tanto, siguiendo el discurso tanto del psicoanálisis freudiano/lacaniano como de Barthes, podemos afirmar que no encontramos punctum en ninguna de las fotografías analizadas de esta campaña puesto que lo que hiera no genera placer, sino goce.

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES

Una vez realizado el análisis, podemos afirmar que la intencionalidad de los fotógrafos Arno Rafael Mikkinen y Karl Blossfeldt para la campaña publicitaria de Loewe se cumple satisfactoriamente. Dicha intencionalidad se basa, como hemos comprobado durante el análisis, en captar al espectador mediante una composición tan sólida como sencilla y eficaz, basada en los principios gestálticos de simplicidad, equilibrio y economía, de los cuales depende el impacto visual y la posibilidad de disfrute. En cuanto a la aportación relacionada con el psicoanálisis y semiótica, debemos destacar las múltiples interpretaciones que se pueden realizar en un texto o imagen, y la influencia que ejerce tanto la conciencia y las influencias socioculturales como el inconsciente. Los cuales hacen que seamos capaces de asociar esta composición a emociones como el deseo, placer o goce.

El estilo artístico que se establece en estas fotografías nos permite una lectura y conceptualización sencilla, donde la composición se encuentra equilibrada (sin complejidades de forma ni estructura), y por ello incide únicamente en el disfrute artístico y deseabilidad que nos proporciona la campaña. Nos encontramos, por tanto, ante una campaña publicitaria basada en la necesidad de motivar el deseo visual del espectador; un deseo que tiende a la búsqueda del placer mediante la combinación de elementos naturales y artísticos; un deseo connotado estéticamente, que realza y potencia la imagen de marca.

Loewe ha conseguido abrir un hueco en la mente del público para introducirse y fijarse en ella como una marca de lujo vinculada a lo natural y al mundo del arte, destacando por su compromiso medioambiental. Ha sido capaz de crear un vínculo entre sus productos y las emociones que la naturaleza y el arte provocan, desarrollando un estilo que otras marcas han tratado de imitar, aunque sin lograr el mismo resultado.

En definitiva, podemos afirmar, para concluir, que el análisis nos ha permitido demostrar lo que intuíamos al principio: que las fotografías escogidas de la campaña de Loewe activada en 2019 nos invitan a participar en una lógica y una composición sometida al principio del placer.

BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES DOCUMENTALES

Arnheim, R. (1988). *El poder del centro*. Madrid, España: Alianza Editorial S.A.

Arnheim, R., (1995). *Arte y percepción visual*. Madrid, España: Alianza Editorial S.A.

Arnheim, R., (1996). *El pensamiento visual*. Barcelona, España: Paidós.

Arranz, A. (2017). *Gestalt: qué es, características, sus leyes y principales aplicaciones*. Recuperado de: <https://blog.cognifit.com/es/gestalt/>

Aumont, J y Marie, M., (1990): *Análisis del film*. Paidós Ibérica.

Aumont, J., (1992). *La imagen*. Barcelona, España: Paidós.

Barthes, R. (1995). *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collage de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. México, D.F.: Siglo veintiuno.

Barthes, R., (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, España; Paidós

Barthes, R., (2020). *La cámara lúcida*. Barcelona, España; Paidós

Bolán, M., Junquet, M., Pais, M., & Puyó, J. TEORIA DE LA GESTALT. Publicidades con leyes de la Gestalt. Recuperado de: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/35526_127175.pdf

Bueno Espinosa, M.A., (2015). *El papel del principio del placer y del principio de la realidad en la formación de la subjetividad racional*. ÉNDOXA: Series Filosóficas, n.º 36. UNED, Madrid.

Canga Sosa, M., (2019). *Fundamentos de teoría de la imagen*. Madrid; Síntesis Editorial.

Eco, U., (1995) *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen,

Freud, S. (1984), Más allá del principio de placer. J.L. Etcheverry (Trad.) En: Obras Completas: Sigmund Freud (Vol. XVIII pp. 1-62) Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1920)

Freud, S., (2009) “Los dos principios del suceder psíquico”. Madrid; Biblioteca nueva.

Gombrich, E. (1967). *Historia del arte*. Barcelona; Ediciones Garriga.

Gombrich, E. (2002). *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid.

Gómez Pin, v., (1982). *El psicoanálisis, justificación de Freud*. Barcelona; Montesinos Editor S.A.

González Requena (1998) *La imagen: lo semiótico, lo real, lo imaginario*. Sociocriticism Vol. XII, 1-2, Montpellier.

Karl Blossfeldt, precursores e impulsor de la fotografía vegetal. (2021). Recuperado de: <https://culturafotografica.es/karl-blossfeldt-fotografia/>

Lectura y Teoría del Texto. (2012). Recuperado de: 5 Marzo 2021, http://www.tramayfondo.com/revista/libros/154/libro_tramayfondo_154.pdf

Los límites de lo visible, (1997). Revista de la Asociación de Semiótica Española, no 6, UNED, Madrid.

Medina, P. (2015). SAUSSURE: EL SIGNO LINGÜÍSTICO Y LA TEORÍA DEL VALOR. Recuperado de http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/17/teoria-valor.pdf

Nast, C. (2021). Explorando el fotolibro de Karl Blossfeldt. Recuperado de: <https://www.revistaad.es/arte/galerias/explorando-fotolibro-karl-blossfeldt/11663>

Villafañe, J., (2006). *Introducción a la teoría de la Imagen*. Madrid, España.

Zunzunegui Díez, S., 2016. *Pensar la imagen*. Madrid; Cátedra.