



EL ANÁLISIS DE CONTENIDO DE LAS IMÁGENES ARTÍSTICAS

Francisco Javier García Marco *
María del Carmen Agustín Lacruz **

El análisis de contenido de las imágenes artísticas ha cobrado gran actualidad debido al desarrollo de la comunicación multimedia y al redescubrimiento de la imagen como forma distintiva de procesar, almacenar y comunicar el conocimiento. La imagen artística se estudia como mensaje comunicativo cuyo sentido debe reconstruir el documentalista para hacerlo disponible a una comunidad de usuarios. Para ello, se propone la integración del análisis de facetas —como paradigma universal— y del análisis iconológico —como paradigma especializado— en una matriz de análisis estructurada en niveles. A dicha matriz de análisis cabe añadir una tercera dimensión que de cuenta de los usos y la pragmática de la imagen. Finalmente, se analizan los distintos productos documentales generados por el análisis de contenido como instrumentos complementarios para proporcionar un acceso eficaz al significado del mensaje artístico.

1 INTRODUCCIÓN

1.1 La creciente importancia de la imagen artística y las nuevas tecnologías

El objetivo de este trabajo es revisar algunos de los fundamentos teóricos y metodológicos del análisis de contenido de las imágenes artísticas y proponer una metodología para su tratamiento en los sistemas de información documental.

Este ámbito de trabajo presenta una relevancia creciente debido a las enormes posibilidades que la difusión telemática de las imágenes de obras de arte ofrece para el disfrute y conocimiento del patrimonio artístico y cultural, así como para multitud de aplicaciones interdisciplinares en la sociología, la historia, la antropología, la psicología y el resto de las ciencias sociales.

Por ello, está dejando de ser labor exclusiva de los estudiosos del arte que abordan las obras pictóricas con metodologías propias del análisis artístico, y debe ser tratado desde planteamientos integrales que contemplen sus valores gnoseológicos, informativos y documentales y permitan su estudio estructural y evolutivo.

(*) Director del Departamento de Ciencias de la Documentación e Historia de la Ciencia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza. E-mail: jgarcía@posta.unizar.es

(**) Departamento de Ciencias de la Documentación, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza.



El interés por la información artística se inserta dentro de la extraordinaria revitalización de la cultura visual que se ha producido en la segunda mitad del siglo XX, gracias al desarrollo de los nuevos medios de comunicación de masas y de las tecnologías que los apoyan, capaces de generar y difundir imágenes fijas y en movimiento a bajo coste y con gran eficacia comunicativa.

En realidad, la Internet no es sino un hito más dentro de este gran proceso de potenciación de la transmisión de información —y, por ende, de conocimiento— mediante imágenes, fruto de las posibilidades económicas y técnicas que han abierto las nuevas tecnologías de la información. Gracias a ellas, la producción de documentos visuales ha conseguido superar la ventaja que la imprenta proporcionó en su momento a los documentos textuales en cuanto a economía, capacidad de almacenamiento y facilidad de difusión.

Es cierto que la imprenta ha ido incorporando a los documentos textuales, aunque con gran parsimonia, diferentes tecnologías que permitían incluir imágenes de más calidad y en mayor número, pero de forma subsidiaria y con cierto retraso respecto al texto. La imagen era, sobre todo, ilustración. Actualmente, la imagen genera modos de discurso propios, especialmente, en los documentos multimedia.

1.2 La imagen como vehículo de transmisión de conocimiento

Pero la importancia de la comunicación mediante imágenes trasciende, con mucho, la coyuntura actual marcada por las nuevas tecnologías, aunque constituyan el inevitable contexto inmediato que explica nuestro renovado interés en ellas. De hecho, desde el principio de los tiempos la comunicación entre los seres humanos se ha apoyado en imágenes visuales, pues siempre han permitido liberar a la transmisión de los mensajes de las restricciones impuestas por el tiempo, el espacio o el contacto físico.

Los psicólogos cognitivos contemporáneos parecen estar de acuerdo en que el procesamiento visual y el verbal son complementarios pues facilitan la comunicación de información idéntica por canales distintos —una redundancia útil, especialmente cuando las personas poseen capacidades de procesamiento diferenciales según el canal de la comunicación—. Dicha complementariedad implica también una irreductibilidad lógica de al menos parte de la información que portan, dado el ideosincrásico modo de comunicación de cada uno de ellos. El carácter peculiar de cada una de estas formas de procesamiento de la información parece tener su sustrato en la propia estructura del cerebro. Así, el hemisferio izquierdo se ocuparía del procesamiento lógico, analítico, digital, simbólico y secuencial, atendiendo a la variable tiempo. El derecho, sin embargo, procesaría de forma analógica, sintética, sincrónica, y espacial. Esto explicaría la naturaleza de la percepción de la imagen, inmediata y sensible, de ahí su capacidad de ejemplificar. Y, paralelamente, también de la percepción lingüística, que tiende más a lo conceptual y abstracto. De este modo, podemos afirmar que la información se procesa en conocimiento —y éste en acción— en dos modalidades básicas: los signos lingüísticos y las imágenes, cada uno de ellos con un sustrato neurológico y psicológico propio y diferenciado.



Sin embargo, los medios tecnológicos de documentación y comunicación de los que ha dispuesto la Humanidad a lo largo de su historia han potenciado la comunicación lingüística en perjuicio de la visual. Las causas son bien conocidas: economía de símbolos y medios, facilidad de aprendizaje y procesamiento, superación de la polisemia de la imagen y de los límites espacio-temporales impuestos por la comunicación *vis a vis*.

Como resultado, las sociedades estatales a partir del Neolítico fueron descansando cada vez más sobre la comunicación lingüística y los documentos escritos como paradigma dominante para la transmisión de información y conocimiento. La comunicación visual se convierte en un medio de comunicación para las masas, mientras que la sofisticada e inequívoca comunicación que requiere el ejercicio del poder y la reflexión política, económica o científica exigía cada vez más el uso de signos lingüísticos. Enser (1995, p. 127) precisa cómo este proceso conllevó importantes pérdidas de potencial expresivo y de razonamiento y supuso el sacrificio del mensaje en favor del medio.

Esta preponderancia de las representaciones textuales se refleja en las actividades de procesamiento de información y en la orientación de los servicios de información actuales. De hecho, la forma en que tratamos, representamos y recuperamos la información sigue basándose, en la mayoría de las ocasiones, en las habilidades de nuestro hemisferio izquierdo; es decir, en paradigmas lingüísticos. Esto tiene sentido en cuanto que muchos procesos de recuperación son eminentemente lógicos—dependen del pensamiento conceptual y del procesamiento lógico—. Sin embargo, ha sido muy negativo porque ha conllevado la minusvaloración o postergación de los mensajes eminentemente visuales, como transmisores de conocimiento.

Más aún, las relaciones interpersonales, sustrato y forma primaria de toda comunicación, provocan respuestas inmediatas y están basadas en imágenes. De hecho, muchos de los significados del mensaje comunicativo interpersonal están presentes en la posición, la postura, los gestos, la calidad de la voz, etc. Como sabemos, la emoción, a diferencia del sentimiento, se percibe como un resultado inmediato y atemporal, que solo la reflexión puede modular. La comunicación lingüística aparece, en este contexto, como medio de evitar la ambigüedad en el mensaje no verbal—transmitido en gran medida a través del canal visual— o añadir las funcionalidades del procesamiento lógico, digital y conceptual, modulando su decodificación.

En definitiva, la relación se expresa, fundamentalmente, a través de los sentidos, siendo la imagen visual la que ocupa el lugar más importante en cantidad y calidad de la información. Así pues, ocupa un lugar fundamental en la comunicación, lo que justifica el renovado interés en su tratamiento documental, como forma de almacenar conocimiento e información.

La necesidad de contemplar la recuperación de la imagen en sus propios términos no es sólo práctica, sino también teórica. Como señaló Bateson (1989, p. 63 y ss.), ambos tipos de pensamiento no pueden reducirse completamente el uno al otro. Las imágenes no pueden expresar el potencial para el razonamiento lógico de la comunicación verbal, y las palabras resultan limitadas para comunicar la cualidad perceptual y emocional del inmediato poder descriptivo de las imágenes.



nes. La comunicación visual y la lingüística responden a sustratos de procesamiento que las hacen complementarias y mutuamente interdependientes.

En este contexto teórico de aceptación de la complementariedad intrínseca de la comunicación basada en la palabra y la comunicación basada en la imagen, el análisis de contenido de la imagen artística cobra especial sentido como objeto de investigación 'puente'. La imagen artística, por su peculiar naturaleza significativa, es un mensaje que incorpora importantes elementos expresivos, conceptuales y aún narrativos en una síntesis comunicativa sincrónica.

Finalmente, y ya dentro del campo de la Documentología, la imagen artística, por su propia complejidad y su densa carga semántica, constituye un excelente laboratorio a partir del cual es posible extrapolar modelos de análisis, que podrán ser trasladados a imágenes más sencillas, como las periodísticas o las científicas. Las cuales, por cierto, evolucionan a partir de los códigos semióticos de la tradición artística, como puede apreciarse en los géneros retratístico y paisajístico.

1.3 Algunas acotaciones previas

Antes de seguir adelante y dada la amplitud y complejidad del tema objeto de nuestro estudio, es necesario hacer algunas acotaciones previas:

- A pesar del énfasis que hemos hecho en sus diferencias, no se deben nunca minusvalorar las íntimas conexiones entre la expresión visual y la cultura verbal.

- Restringimos nuestro campo de interés a la imagen fija, como unidad mínima de representación visual.

- Esto no quiere decir que la imagen fija tenga que tratarse solo descriptivamente y carezca de componentes narrativos. En primer lugar, muchas veces representan narraciones. Además, en cuanto que mensajes comunicativos, poseen un potencial narrativo que el receptor puede decodificar y reconstruir. Por fin, hay que considerar las series de imágenes —como los trípticos o retablos— como auténticas 'narraciones'.

- La imagen artística no aparece en muchas ocasiones aislada, sino que puede integrarse en mayor o menor grado en un mensaje 'multimedia'. Históricamente ha sido muy frecuente que fuera acompañada de textos. Además, en la época contemporánea ha aparecido frecuentemente en compañía de registros musicales, o, en general, sonoros. No digamos, en los últimos años, con la incorporación de otros efectos visuales. Un buen ejemplo de esto, lo constituye hoy en día Internet.

2 LA IMAGEN ARTÍSTICA COMO MENSAJE COMUNICATIVO

Desde el punto de vista que hemos defendido anteriormente, la imagen artística es, ante todo, un mensaje comunicativo, que el documentalista intenta aprehender para optimizar su comunicación secundaria, hasta sus usuarios potenciales.

El análisis de contenido de la imagen artística opera a tres niveles para decodificar o leer el sentido del mensaje artístico (Fig. 1).



En primer lugar, se ocupa del contexto de emisión y recepción de dicha imagen, de su intencionalidad y pragmática. En definitiva, analiza la emisión y recepción de las obras artísticas, incluyendo al autor, los mediadores y los usuarios, atendiendo especialmente al problema de los usos de las obras pictóricas, que determinarán eventualmente las necesidades de recuperación.

En segundo lugar, estudia la imagen como eslabón de un proceso de transferencia de conocimiento en el cual se transmiten informaciones sobre las personas, objetos, acciones, eventos y lugares representados.

En tercer lugar, analiza la imagen como *realización* de un sistema semiótico, un sistema de signos, que en la gran mayoría de los casos, trasciende el propio mensaje artístico. Efectivamente, el lenguaje pictórico conforma un sistema semiótico que actúa en el largo, medio y corto plazo. Este sistema posee elementos muy variados, desde los anclados en el inconsciente colectivo y la historia de las civilizaciones, hasta los ideolenguajes (fruto de la creación personalísima de los autores).

Descifrar y organizar este mundo es necesario para crear clasificaciones y tesauros que permitan una recuperación precisa, exhaustiva y controlada en el marco de las necesidades de los usuarios potenciales de nuestros sistemas de Información artística.



Fig. 1. Niveles de análisis de la comunicación visual.

3 EL ANÁLISIS DE CONTENIDO DE LA IMAGEN ARTÍSTICA

El procedimiento general del análisis de contenido de la imagen artística comporta varias fases:

1. Clarificación del *modelo cognitivo* que va a guiar el proceso de análisis de la obra artística, y que incluye la comprensión de su contexto de comunicación, el proceso de lectura y los procedimientos de normalización documental.



2. Selección de las *fuentes de información* necesarias para la contextualización de la obra. Por supuesto, la más importante es la propia imagen, pero es necesario considerar también otras imágenes y textos relacionados, las interpretaciones críticas, etc.

3. *Descripción en lenguaje natural* del contenido informativo de la imagen, tanto temático como no temático (aspectos estilísticos, técnicos, etc.).

4. Expresión del contenido informativo en los *distintos formatos de representación documental*—resumen, descriptores, números de clasificación, relaciones hipertextuales, etc.— con la consiguiente conformación de la descripción en lenguaje natural a las normas y códigos documentales que hemos seleccionado.

Aunque hemos descrito el análisis de contenido como un procedimiento que consta de fases sucesivas, en realidad se trata de un proceso retroalimentado en sus diferentes niveles (Fig. 2).

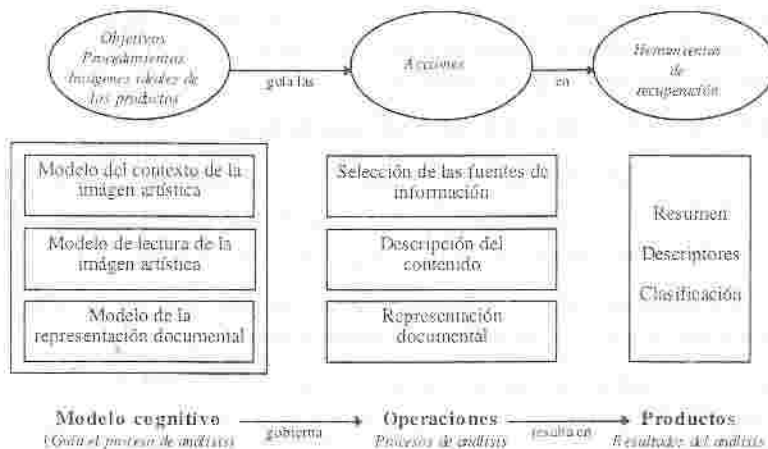


Fig. 2. Modelo cognitivo de la representación documental de las imágenes.

La Figura 2 expresa los aspectos sistémicos del proceso de análisis de contenido. Explicita como las operaciones de análisis del contenido que resultan en los productos de representación documental están dirigidas por un sistema de conocimientos previos. Se trata de un caso especial de modelo cognitivo orientado a la resolución de problemas. Las tareas de resolución de problemas exigen un modelo cognitivo que conste de:

- Un mapa global de la situación comunicativa a la que responde el mensaje artístico y sus potenciales utilizaciones.
- Conocimientos de tipo procedimental sobre el análisis o lectura de la obra de arte.
- Unos objetivos, una metodología y una imagen ideal de los productos documentales finales a obtener.



Desde el punto de vista del análisis de contenido de la imagen artística, los conocimientos necesarios son, al menos, de tres tipos:

a) Conocimientos sobre el contexto de producción, transmisión y recepción de la imagen artística, en su tiempo histórico coetáneo, pero también en la actualidad. Son conocimientos relacionados con la pragmática de la comunicación visual.

b) Conocimientos metodológicos sobre el modo de describir, identificar e interpretar una imagen artística.

c) Conocimientos y metodologías sobre la representación y recuperación de la información.

Gracias a esos conocimientos somos capaces de realizar las acciones necesarias, tradicionalmente denominadas 'operaciones documentales', para conseguir los productos previstos, fruto de la normalización documental. Las acciones son: *la selección* de las fuentes de información a partir de las cuales leer la imagen, con posterioridad, se consigue una *descripción del contenido* de la misma, que, una vez normalizada según los conocimientos que poseemos sobre representación y recuperación de la información, resultará en la *representación* propiamente documental.

4 SELECCIÓN DE LAS FUENTES DE INFORMACIÓN

Las distintas fuentes de información de que disponemos para realizar el análisis de contenido de la obra de arte pueden clasificarse en cuatro grupos:

a) *Fuente de información primaria*: la propia imagen de la obra de arte.

b) *Fuentes de información secundarias*: los textos, inscripciones, leyendas y otras informaciones lingüísticas que acompañan directamente a la obra artística.

c) *Fuentes de información terciarias*: cartas, comentarios, etc. hechos por su creador sobre su obra en distintos momentos.

d) *Fuentes de información cuaternarias*: léxicos, catálogos y comentarios de la tradición crítica sobre dicha obra.

La representación documentológica de la imagen artística —el registro o asiento— debe recoger esta información, y, de hecho, así se contempla en los distintos modelos de datos que se utilizan en diferentes tipos de centros, señaladamente, en las *Categorías para la Descripción de Obras de Arte*.

La indización de los documentos textuales —libros, artículos de periódico, artículos científicos— resulta mucho más fácil que la indización de materiales gráficos. Esto es así, entre otras razones porque los textos están estructurados y proporcionan fuentes de información que resumen su tema: el título, los encabezamientos, los índices sistemáticos y alfabéticos, el resumen, etc. De manera que resulta relativamente fácil determinar los objetivos y alcance del trabajo.



La indización de imágenes adolece muchas veces de la carencia de estos instrumentos, incluso de un simple título. Por ello, el indizador debe dedicar normalmente más tiempo a la investigación del tema de las obras que analiza. Muchas veces es trabajo suyo otorgar un título al documento, y suele ser necesario ampliar su descripción en una nota de contenido, el campo MARC 520. Este aspecto es muy importante, puesto que de la tarea de asignar un título y realizar un resumen se derivarán posteriormente los puntos de acceso.

Debido a las dificultades reseñadas, el análisis de contenido requiere un marco intelectual especialmente potente y claro que nos permita leer de forma precisa y exhaustiva la obra de arte. Para ello contamos con una herramienta de eficacia extraordinaria, el análisis de facetas, que estudiaremos con detalle en su aplicación práctica al campo de la información artística en el apartado siguiente.

5 LOS MODELOS DE ANÁLISIS: HACIA UNA INTEGRACIÓN

5.1 El tema como elemento vertebrador del AC

Según los redactores de las *Categorías para la Descripción de Obras de Arte* podemos definir la materia temática —a veces referida como su 'contenido'— como el significado narrativo, icónico o no objetivo transmitido por una composición figurativa o abstracta¹. En definitiva, es lo que la obra de arte representa a nivel connotativo y denotativo, el mensaje que el artista intenta transmitir.

El concepto 'tema' es más restrictivo. La función de expresar el tema de un determinado mensaje es una función metalingüística universal, semejante a la definición obtenida como respuesta al formular la pregunta '¿qué significa ...?'. En nuestras disciplinas, el concepto de tema se utiliza como un concepto primitivo, es decir, sin definir. Normalmente, las definiciones que se ofrecen son muy generales y ambiguas —casi identificándolo con contenido informativo o significado del mensaje— o circulares —afirmando, por ejemplo, que se trata del asunto de un mensaje—.

Este problema fue abordado por Ranganathan en sus *Elements of library classification*. Ranganathan sugiere prescindir de su significado ordinario y definir un concepto nuevo: el de 'tema específico'. Para Ranganathan, "el tema específico de un libro es aquella división del conocimiento cuya extensión e intensión es semejante a la del contenido conceptual de dicho libro" (1989, p. 4). En esta definición se supera la tautología estableciendo el tema como *la relación entre el contenido del documento y el campo del conocimiento que tiene una intensión y extensión semejante*.

Reinsertando las ideas de Ranganathan dentro del ámbito más amplio de la información y comunicación social, en el que consideramos que la organización del conocimiento debe contextualizarse, es posible aplicar sus ideas para precisar el concepto 'tema', como

¹ Los redactores de las *Categorías para la Descripción de Obras de Arte* lo definen de esta manera en la edición inglesa: "The subject matter of a work of art (sometimes referred to as its content) is the narrative, iconic, or non-objective meaning conveyed by an abstract or a figurative composition. It is what is depicted in and by a work of art." (*Art History Information Program, op. cit.*)



una etiqueta lingüística que se da a un determinado mensaje comunicativo con el objetivo de relacionarlo con un cuerpo de conocimiento socialmente compartido.

La determinación del tema de una obra artística está muy relacionada con las consideraciones planteadas en los epígrafes iniciales a propósito de la traductibilidad del lenguaje icónico al verbal. Establecer el tema de una obra artística puede ser considerablemente más difícil que hacerlo para una obra escrita de carácter científico e incluso literario. Los elementos subjetivos y las posibilidades de lectura múltiple son incomparablemente mayores. A las tradiciones técnicas e iconográficas seculares, el artista añade un lenguaje propio del cual, es o puede ser, en gran parte inconsciente, como ocurre, por ejemplo, en el caso extremo de la obra abstracta. Además, la expresión del tema, como veremos, se puede realizar a distintos niveles de abstracción y concreción.

Con todo, y a pesar de las dificultades que ofrece su análisis temático, la obra artística es un mensaje comunicativo. Por ello, siempre es posible contestar con mayor o menor precisión a la pregunta: ¿de qué trata esta obra de arte?

Puede ser útil para ayudar a precisar el concepto de 'tema' reconocer la presencia de componentes objetivos y subjetivos, explícitos e implícitos; en la línea del modelo del 'significado del signo lingüístico' propuesto por Gutiérrez Ordoñez (1989)²

Por último, es necesario considerar, como desarrollamos en otro trabajo (García y Agustín, en prensa), que la obra artística muchas veces no aparece sola, sino que forma parte de series, es decir, de unidades superiores dentro de las cuales adquiere nuevos significados y precisiones significativas.

5.2 Grandes facetas en el análisis de la obra artística

A la hora de analizar el contenido de cualquier hecho u objeto y concretarlo mediante palabras clave existen esquemas que han demostrado su eficacia práctica. Normalmente, son opciones que atienden a las posibles preguntas planteadas ante un objeto o acontecimiento: quién, qué, cuándo, dónde y cómo, con sus distintas variantes. En definitiva, utilizamos las estrategias codificadas lingüísticamente para obtener conocimiento de otras personas. Por otra parte, constituyen la matriz básica con la que ordenamos nuestro mundo conceptual, ayudándonos a solicitar nuevos conocimientos de los que tenemos necesidad y a anclar en nuestros esquemas cognitivos previos las

2 Es posible distinguir en todo significado al menos cuatro componentes, que hemos ejemplificado por medio de un retrato de Fernando VII pintado por Goya y conservado en el Museo de Zaragoza: a) La *significación* es el conjunto de propiedades nucleares inherentes a la composición o a sus elementos; lo que los lógicos clásicos denominaban la intensión del concepto. Por ejemplo, Fernando VII aparece con los atributos reales: ceño, corona, Toisón de Oro, banda de la orden de Carlos III y el manto de seda carmesí con esclavina de piel de armiño. b) La *designación* es la relación intrínseca entre un signo y los referentes a los que cabe ser aplicado, la extensión de los lógicos clásicos. En el caso de Fernando VII, está claro que representa a la categoría 'rey'. c) La *denotación* es el uso de un signo para referirse a un objeto concreto. El retrato que venimos analizando representa obviamente a Fernando VII, rey de España. d) Las *connotaciones* son las referencias no nucleares que se apuntan en la composición. En nuestro retrato sorprende la eficacia de Goya en representar el carácter testarudo y fosco del rey, haciéndole incluso parecer más viejo de lo que era en la realidad. Esta antipatía del retratista muestra la discrepancia ideológica entre él y su retratado. Puede consultarse la imagen en el URL: <http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/Catalogo/Pintura_572p.html>



nuevas informaciones que nos ofrecen.

Este enfoque fue aplicado brillantemente por el bibliotecario y matemático hindú S. R. Ranganathan al campo de la indización temática. Como es conocido, este autor sugirió que existían cinco categorías básicas, a las que denominó facetas, dentro de las cuales podíamos organizar cualquier tema. Estas facetas son:

- Agente (Personality)
- Acción, proceso o movimiento (Energy)
- Materia u objeto (Matter)
- Espacio (Space).
- Tiempo (Time)

Con todo, el sistema de facetas no agota las posibilidades de organización del conocimiento. En nuestra cultura, los distintos grupos de temas han sido del interés de colectivos humanos diferentes, conformando lo que denominamos disciplinas. Así, por ejemplo, un mismo objeto, como los *pliegos sueltos* o *pliegos de ciego*, interesan a especialistas en historia del libro, historiadores del arte, coleccionistas, críticos e historiadores de la literatura, químicos, conservadores y un largo etcétera. Es necesario, por tanto, situar cada objeto que se indiza respecto a las disciplinas para las cuales ofrece interés, por más que, en la práctica cotidiana, sólo codifiquemos aquellas informaciones relevantes para los usuarios de nuestro sistema.

Respecto al análisis disciplinar de la obra de arte, es necesario tener en cuenta las aproximaciones básicas que realizan los historiadores y otros expertos ante la obra artística (MARKEY, 1988).

a) *Forma y estilo*: Esta aproximación requiere el análisis de las convenciones formales. Los estilos artísticos referencian modos específicos de composición, organización del color, tratamiento de la proporción y el espacio.

b) *Estudio de grupos de artistas y grandes individualidades*.

c) *Iconografía*: Se ocupa, según Panofsky (1983, p. 46) "del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma"

d) *Historia social del arte*: es decir, la interpretación de la obra artística en su contexto. La obra de arte es un discurso, una interacción comunicativa compleja entre el artista, los comitentes, sus públicos —pasados, presentes y futuros; reales e imaginarios— y el contexto (Fig. 3).

Se aprecia claramente que ambas perspectivas —la facetada y la disciplinaria o canónica— se complementan. La perspectiva disciplinaria enmarca la obra de arte dentro de las categorías con las que ha sido abordada tradicionalmente. El análisis facetado proporciona una visión más analítica y profunda del objeto artístico. Por ello, las clasificaciones y tesauros disponibles incluyen ambas en sus esquemas.

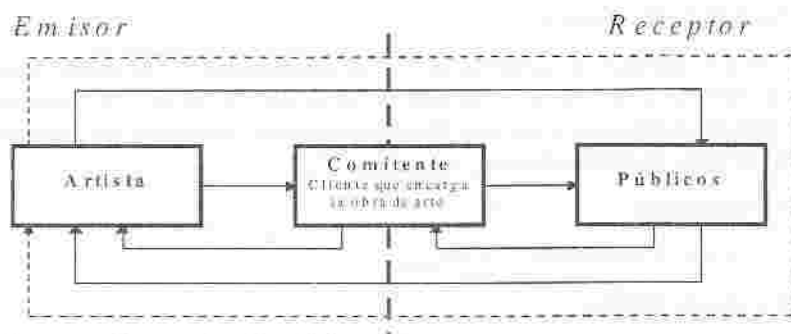


Fig. 3. El proceso de comunicación artística.

Así, por ejemplo, El *Art and Architecture Thesaurus*, una de las mejores herramientas disponibles para el tratamiento de la información artística, plantea como grandes categorías, las siguientes:

- 1) *Conceptos asociados*: Incluye los conceptos asociados —por ejemplo, peso, perspectiva o luz— y las disciplinas —artes decorativas, arqueología industrial—.
- 2) *Atributos físicos*: motivos decorativos —ajedrezado, arabesco—.
- 3) *Estilos y periodos artísticos*: Gótico plateresco, Bajo Imperio, Carolingio.
- 4) *Agentes*: Hace referencia a las personas y a las organizaciones: artistas, clientes, diseñadores, etc. No debemos olvidar que en cualquier reproducción de una obra de arte el artista original es materia de indización.
- 5) *Actividades*: a saber, procesos y técnicas —óleo sobre tabla, grabado—, funciones y acciones —representación, encuesta— y acontecimientos —muestras, exposiciones—.
- 6) *Materiales*: por ejemplo, tabla, seda o piedra arenisca.
- 7) *Objetos*: es decir, entorno constructivo o elementos arquitectónicos, mobiliario y equipamiento, y soportes y medios de comunicación.

5.3 Niveles de análisis del contenido artístico

Vamos a abordar ahora el siguiente criterio de ordenación de nuestra matriz de análisis. A saber, las categorías de análisis especializadas propias de las disciplinas artísticas. Seguimos para ello de cerca un trabajo nuestro anterior (García y Agustín, en prensa).

Un acercamiento intuitivo a los niveles de análisis del contenido de la obra artística nos permite distinguir dos de ellos de forma inmediata, *de qué* habla una obra de arte y *sobre qué* trata:

- a) *De (of)*: Por su propia naturaleza las obras artísticas tratan de algo, esto es, repre-



sentan objetos identificables: personas, animales, cosas, acontecimientos, o lugares. Existe una importante excepción, a saber, las obras abstractas y los juegos visuales, en los que cada espectador puede apreciar contenidos diferentes.

b) *Sobre (about)*: Las imágenes artísticas poseen una intención, portan un mensaje, más allá de lo que es representado en ellas.

Esta intuición inmediata sobre el contenido de la obra artística ha sido elaborada por los expertos, que estructuran la lectura del mensaje artístico en varios niveles de complejidad, profundidad y abstracción crecientes. Erwin Panofsky (1983, p. 47-60) en sus *Estudios sobre el significado de las artes visuales* señala con precisión los tres principales, a los que denomina primario, secundario y significación intrínseca o interpretación iconológica:

1. *Materia temática primaria (primary subject matter)*: Se aprehende mediante la identificación de las formas presentes en la obra artística representaciones de objetos naturales —animales, plantas, casas, herramientas, etc.—, personas, acontecimientos y lugares. Panofsky ejemplifica este nivel de análisis mediante la *Última Cena* de Leonardo Da Vinci, en la que se observan a trece hombres comiendo y conversando, rodeados de los objetos típicos que cabe esperar en una cena. Para resolver este nivel de análisis basta experiencia cotidiana y cultura general.

2. *Materia temática secundaria (secondary subject matter)*: Es la identificación de temas y conceptos manifestados en imágenes, historias y alegorías. En el ejemplo anterior, supone ser capaz de identificar a Jesús y los Doce Apóstoles durante la Última Cena. A este proceso se le denomina *análisis iconográfico*. Para realizarlo, el iconógrafo debe tener conocimiento de las fuentes literarias, costumbres y tradiciones de la cultura en la que la escena sucede y se representa.

3. *Interpretación iconológica*: Consiste en la identificación de los principios subyacentes que revelan la actitud básica de una nación periodo, religión, clase o tendencia filosófica. Continuando con el ejemplo anterior, se toma la *Última Cena* como sintoma de la cultura del Renacimiento Italiano, de una visión religiosa concreta y de la personalidad de Leonardo. Requiere un conocimiento muy profundo de la historia del arte y de su contexto social y cultural.

Sistematizamos estas ideas en el cuadro siguiente (Fig. 4).

Niveles de análisis	Tipo de análisis	Objetos	Operaciones	Conocimientos requeridos
Primario	Pre-iconográfico o preliminar	Objetos, sujetos, acontecimientos y sus propiedades	Descripción	Experiencia cotidiana y cultura general
Secundario	Iconográfico	Imágenes, historias, alegorías, etc.	Identificación	Conocimientos en los temas y formas artísticas
Terciario	Iconológico	Principios socio-culturales subyacentes	Interpretación	Conocimiento de la sociedad y la cultura de la época

Fig. 4. Niveles de análisis de la obra de arte.



No todas las obras artísticas son susceptibles de recibir los tres niveles de análisis temático. O, al menos, dichos análisis pueden resultar superficiales, subjetivos o hipotéticos. El tema de un documento puede proceder de motivos basados en la literatura, la tradición y otras obras de arte, pero también puede ser fruto de la imaginación del artista. También ocurre que muchas obras portan motivos decorativos no figurativos propios de la cultura artística del autor que no son fácilmente interpretables a nivel iconológico. Por ejemplo, resulta difícil extraer una conclusión certera sobre las causas culturales que subyacen bajo el uso de las líneas quebradas en el arte mudéjar e islámico. En este mismo caso, sin embargo, es comparativamente más sencillo clasificar los motivos a nivel iconográfico en escuelas y tradiciones.

Por otra parte, la interpretación del tema de la obra de arte puede variar a lo largo del tiempo, dependiendo también de la cultura y filiación intelectual y científica del crítico y del catalogador. Pensemos, por ejemplo, en cualquiera de las interesantes pinturas del Bosco y las diferentes lecturas de las que han sido objeto a lo largo del tiempo.

Las propuestas de las *Categorías para la Descripción de Obras de Arte* (CDWA) para el análisis de contenido de la obra artística siguen fielmente el esquema formalizado por Panofsky. Como bien señalan, los tres conjuntos de niveles—las CDWA los denominan subcategorías—de la materia temática reflejan el enfoque tradicional de análisis temático en Historia del Arte.

Según este acercamiento se procede, en primer lugar, a una *descripción* objetiva de lo que está representado en la obra artística. Por ejemplo, la obra Jan van Eyck, *Los desposorios de los Arnolfini* refleja en el interior de una estancia a un hombre y una mujer jóvenes tomados de la mano, a sus pies se dispone un perro grifón. Tras los personajes, se distinguen distintos objetos de la habitación: una lámpara cuelga del techo, en la pared del fondo hay un espejo convexo, en el que se reflejan los retratados y dos personajes situados en el umbral de una puerta. Sobre el espejo figura la inscripción «Johannes de Eyck fuit hic/1434». En el ángulo izquierdo de la estancia se dispone un lecho con dosel y, junto a él, una cátedra rematada en una pequeña estatua femenina que pisa un dragón.

Le sigue, en segundo lugar, la identificación del tema. Siguiendo con nuestro ejemplo, identificamos a la joven pareja como Giovanni Arnolfini de Lucca y Jeanne Cenami, y a la acción de la que son protagonistas, una boda «per fidem», cuyo rito consistía en la recitación de fórmulas solemnes, en alzar la mano derecha (*fides levata*) y en juntar las manos (*fides manualis* o *dextrarum iunctio*). El rito tenía lugar en los domicilios privados, sin la concurrencia del sacerdote, pero sí con la de testigos, situados en el umbral, tal como muestra el reflejo del espejo. La firma de Jan van Eyck con la fecha otorga al cuadro el valor certificativo (*affidavit*).

Por fin, el tercer nivel de análisis se ocupa de la *interpretación* de los significados más profundos que subyacen a los otros dos niveles. El cuadro de van Eyck constituye una alegoría de las virtudes sacramentales del matrimonio, representadas a través de objetos de la habitación: la lámpara representa la sabiduría de Dios, el lecho alude a la *benedictio*



thalami, el perrito simboliza la fidelidad y, finalmente, la figura femenina d la cátedra es santa Margarita, patrona de los nacimientos y auspiciadora de la fertilidad. Como hemos notado anteriormente, las asignaciones iconográficas y las interpretaciones iconológicas evolucionan con el tiempo. Por ello, una representación adecuada del contenido de la obra de arte debe tener en cuenta esa historia de la interpretación.

Aunque estos tres niveles están íntimamente entrelazados, separar su análisis es un instrumento metodológico muy útil para la representación del contenido, ya sea de cara a la realización de un resumen o a la propia indización. Además, son objeto de acceso por sí mismos. Los niveles permiten procesos de recuperación en diferentes estadios de abstracción.³

5.3.1 La descripción

El nivel de acceso más básico a la imagen artística es, sin duda, la descripción. Un usuario puede estar interesado en recuperar representaciones de temas inmediatos, nombres comunes de personas, objetos o acciones, por ejemplo, mujeres, sillas, ríos, gatos, etc. Estas búsquedas suelen realizarse facetadas por lugar, tiempo o autor original de la obra. La descripción atiende a los signos seleccionados por el autor para transmitir el mensaje, el significado de la obra artística, y es especialmente importante cuando no resulta posible identificar motivos iconográficos o iconológicos más allá de los elementos directamente observables, como, por ejemplo, en un 'paisaje con corriente de agua'. Por otra parte, los sucesivos niveles de análisis —identificación e interpretación— tienen la descripción como base necesaria e ineludible.

La descripción debe recoger, como mínimo, todas las formas y elementos *destacados* de forma *objetiva*, para asegurar su identificación al nivel más simple posible. Es importante cierto nivel de detalle, especialmente cuando es necesario distinguir entre diferentes obras artísticas del mismo tema, al menos en el resumen. En este nivel de análisis, los gestos y posturas se describen, pero no se categorizan ni, mucho menos, se interpretan. El texto puede consistir en un simple *resumen anotativo*, una especie de título más preciso que de cuenta del contenido de la obra, pero puede extenderse más hasta constituir un auténtico *resumen indicativo*.

La descripción en texto libre sirve de punto de partida para la indización. La lista de palabras clave ha de someterse posteriormente a control de vocabulario. La indización de las imágenes artísticas tiene además una importante utilidad secundaria para el análisis de contenido de la obra de arte, en el sentido en que se aplica el AC en las Ciencias Sociales y las Humanidades. Efectivamente, permite la comparación de obras de arte y de colecciones, y la realización de interesantísimos estudios comparativos entre artistas, etapas creativas de uno o varios artistas, estilos, escuelas, etc. Por ejemplo, podríamos realizar estudios informétricos sobre el tratamiento de los espacios interiores en Van Gogh, Picasso y Matisse, o sobre los toros en Goya y Picasso, etc.

³ Como ampliación y ejemplificación exhaustiva de este epígrafe y los siguientes véase García y Agustín (en prensa). ³ Como ampliación y ejemplificación exhaustiva de este epígrafe y los siguientes véase García y Agustín (en prensa).



5.3.2 La identificación

El segundo nivel de acceso se realiza a través de la identificación de los motivos iconográficos representados a través de las personas, figuras, objetos, lugares y escenas reconocidas en el primer nivel de análisis, es decir, la descripción. La iconografía "es la ciencia que se ocupa del origen, formación y desarrollo de los temas figurados y de los atributos con que pueden identificarse y de los que usualmente van acompañados" (Fatas y Borrás, 1993, p. 133).

Las grandes series iconográficas del arte occidental son: la mitología clásica, la Biblia, la hagiografía, la tradición literaria, la tradición histórica, el folklore, la vida cotidiana y la cultura popular. El análisis iconográfico se realiza precisamente a partir de la identificación de los atributos de cada figura, es decir, a través de los elementos que la acompañan característicamente permitiendo su inequívoca identificación.

En el caso de que no aparezcan motivos iconográficos tradicionales todavía queda lugar al análisis iconográfico, puesto que sigue siendo necesario *identificar e individualizar* en lo posible las personas, lugares y objetos que aparecen en la escena representada. Por ejemplo, en los retratos, las personas; en los paisajes, los lugares; en los bodegones, los objetos.

Metodológicamente, es interesante señalar dos niveles de análisis iconográfico:

- a) Análisis de los elementos iconográficos que reflejan seres, objetos, acontecimientos, etc. reales, pertenecientes a un contexto histórico identificable.
- b) Análisis de los contenidos iconográficos simbólicos: arquetipos, referencias míticas, literarias, etc.

El artista establece frecuentemente juegos sorprendentes entre estos niveles. Por ejemplo, las complejas referencias iconográficas relativas a la unión de las iglesias de Oriente y Occidente y a las cruzadas, reflejadas en varios famosos cuadros como el *Bautismo*, la *Flagelación* de Urbino y el ciclo de Arezzo de Piero de la Francesca⁴. Otro ejemplo interesante son las ideas neoplatónicas, en relación con el ambiente cultural de los Médicis, reflejadas en la obra de Botticelli, *La primavera*.

En esta labor nos podemos apoyar en multitud de obras de referencia y diccionarios iconográficos, de símbolos y temas. A veces es necesario descender a las fuentes primarias y consultar crónicas históricas, relatos mitológicos, textos religiosos, ciclos épicos, repertorios de cuentos tradicionales, etc. Además, es necesario en muchas ocasiones consultar documentación generada por el propio artista, coetáneos suyos o críticos para determinar la iconografía representada en la obra. A pesar de todo, habrá que tolerar en muchos casos un buen grado de incertidumbre.

Sintetizando, *identificar* consiste en señalar característicamente las *personas*, los *seres*

4 Véase: Ginzburg, Carlo, *Pesquisa sobre Piero : el Bautismo. El ciclo de Arezzo. La Flagelación de Urbino*. Barcelona : Muchnik, 1984. Contiene reproducciones gráficas de las obras. Agradecemos la referencia a la Dra. Carmina García Herrero.



del reino animal, los objetos, los lugares y los acontecimientos que se reflejan en la imagen artística, y que han sido previamente descritos en el nivel anterior.

A grandes rasgos podemos clasificar los motivos iconográficos en dos grandes grupos: narrativos y no narrativos:

- a) Son narrativos aquellos que representan acontecimientos reales o de ficción.
- b) Son descriptivos o no narrativos los que describen representaciones estáticas de personas, otros seres vivos, localizaciones topográficas u objetos.

No siempre resulta sencillo establecer separaciones nítidas entre unos y otros.

Es importante señalar la profunda relación que existe entre el nivel de análisis iconográfico y la operación de descripción. La configuración o grupos de elementos identificados en el análisis básico se correlacionan con determinados motivos iconográficos. Por ejemplo, un varón joven, semidesnudo, dispuesto con los brazos extendidos y las extremidades clavadas sobre unas tablas de madera dispuestas en forma de cruz, es casi sin ninguna duda, una escena de *La Crucifixión de Jesús*. Esta relación entre ambos planos de análisis abre las puertas al desarrollo de auténticos sistemas expertos para la indización asistida o automática de imágenes artísticas.

La recuperación de información iconográfica se suele realizar en combinación con descriptores indicativos de artistas, escuelas, estilos y períodos, permitiendo estudios comparativos y evolutivos del significado de las creaciones artísticas. Así, por ejemplo, podríamos interesarnos, por ejemplo, por el tratamiento de la figura mitológica de Afrodita en los pintores del Quattrocento italiano, la representación del matrimonio en la pintura flamenca a lo largo de los siglos XV, XVI y XVII, o de la tauromaquia en Picasso.

5.3.3 Interpretación

El tercer nivel de análisis, *la Interpretación*, se ocupa del estudio iconológico de la imagen artística, y supone un estadio de abstracción, profundidad y complejidad superior a su lectura iconográfica, y, por ende, a su descripción. La iconología es "la ciencia que estudia el sentido que las formas, imágenes, etc., de una obra, poseen en cuanto concierne a lo alegórico o a lo simbólico." (Fatas y Borrás, 1993, p. 133). Intenta aprehender su significación profunda, su mensaje último, buscando significaciones de segundo grado.

A pesar de la aparente dificultad del concepto, los ejemplos fácilmente reconocibles por cualquier persona son muy abundantes:

- La Inmaculada pisando la serpiente es la nueva Eva —prototipo de la mujer— fiel al Creador y triunfante sobre el pecado y la muerte.
- La imagen de una mujer a la carrera que eleva sus brazos al cielo, formando un ángulo agudo respecto al tronco, es un gesto de significación universal común en la vida cotidiana que refleja el triunfo y la victoria.

Los tres Reyes Magos representan a toda la Humanidad —las tres grandes razas conocidas y las tres edades del hombre— buscando y adorando al Dios único.

Un varón extenuado, caído en el suelo, en una superficie al aire libre, y junto a él otro varón que le inmoviliza hincándole una rodilla sobre el torso, representa la derrota y la victoria respectivamente.

El torso de un varón o de una mujer, con la cabeza ladeada ligeramente y apoyada sobre una mano, con expresión ausente representa, desde la tradición escultórica griega, la melancolía.

Los reyes ecuestres representan el dominio sobre el pueblo, sobre la naturaleza inferior.

Un niño alado, armado de arco y flechas, con los ojos vendados representa la falta de sentido de los amantes, la volátil inestabilidad de las emociones amorosas, las heridas incurables que el amor ocasiona al alma humana y la ceguera del amante.

La rosa deshojándose representa la fugacidad de la belleza y de la vida, y el paso inexorable del tiempo.

Existen, sin embargo, significados subyacentes de difícil identificación. A veces, simples retratos establecen una conexión entre el retratado y una figura mitológica o un arquetipo. Y viceversa, estampas de tema religioso o arquetípico esconden un modelo real.

Hay que tener en cuenta, por fin, que los significados de los mismos temas iconográficos varían según las culturas y las épocas históricas.

5.4 Conciliación entre el análisis facetado e iconológico

El análisis facetado y el iconológico constituyen perspectivas complementarias, especialmente a la luz de los avances más recientes en organización del conocimiento, que defienden la necesidad de completar los enfoques universalistas con los especializados (*domain-oriented approaches*).

Desde este punto de vista, el análisis de facetas ocupa el lugar de la perspectiva más general y universal, mientras que el análisis iconológico representa la adecuación del sistema de organización del conocimiento resultante a las necesidades del análisis y recuperación de la información artística. El resultado de la interacción de ambos enfoques se representa en la matriz que se reproduce en la figura siguiente (Fig. 5).

		Análisis facetado (validez universal)				
		Personalidad	Materia	Energía	Espacio	Tiempo
Análisis iconológico (especializado)	Descripción					
	Identificación					
	Interpretación					

Fig. 5. Conciliación del análisis de facetas y del iconológico



A dicha matriz de análisis cabe añadir una tercera dimensión que de cuenta de los usos y la pragmática de la imagen, y los conecte con los distintos elementos que conforman la descripción del contenido. Así, por ejemplo, un estudioso de la cultura material estará interesado, sobre todo, en la celda donde interseccionan la faceta materia y el nivel de identificación, mientras que un investigador de los movimientos intelectuales estará interesado principalmente en la fila que da cuenta de la interpretación.

Finalmente, es importante destacar que la imagen artística, dado su carácter intrínsecamente polisémico y abierto no tiene una comprensión unitaria a lo largo del tiempo, sino que es susceptible de variaciones según las épocas, e incluso, según las orientaciones metodológicas de las personas. De este modo, las líneas de significación de una obra de arte se prolongan por la vía de su continua recepción, funcionando, en último término, el espectador-receptor como un activador de la obra.

6 LA REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL

Al igual que ocurre entre los métodos de análisis del contenido que hemos estudiado —el de facetas y el iconológico—, también existe una relación estrecha entre los distintos productos documentales que pueden resultar de ellos.

Efectivamente, los números de clasificación, los encabezamientos de materia, los descriptores libres y/o controlados, las palabras clave y el resumen se pueden entender como niveles de descripción jerárquicamente organizados en cuanto a su nivel de síntesis y a su capacidad informativa (Fig. 6).



Fig. 6. Los productos documentales como sistema de acceso multinivel



De hecho, cada nivel proporciona una información progresivamente más sintética y controlada de la información contenida en la imagen artística. Entre todos proporcionan distintas posibilidades de acceso. En concreto, los diferentes niveles de acceso persiguen optimizar la relación existente entre la exhaustividad y precisión de la recuperación y el tiempo que se emplea en efectuar la búsqueda. Es decir, intentan que el usuario que necesita información general y precisa la obtenga rápidamente al precio de menor exhaustividad, y que el usuario con necesidades muy exhaustivas consiga su objetivo dedicando mucho más tiempo. También permiten modular el proceso de recuperación, permitiendo, a través de pasos sucesivos en los que se va descartando la información no relevante, proceder a un análisis cada vez más detallado de los ítems seleccionados.

Los distintos niveles de representación no son sólo útiles en la recuperación, sino también en el mismo proceso de análisis y normalización documental del contenido, insertándose así en el proceso global de tratamiento y recuperación de información que tiene lugar en los sistemas de información artística. Estos niveles (Fig. 7), ordenados secuencialmente son:

1) Análisis de contenido propiamente dicho, consiste en el proceso de lectura de la imagen, realizado en sucesivos niveles de descripción, identificación e interpretación que hemos explicado en los epígrafes anteriores.

2) Redacción de un resumen en texto libre, que describa de forma inequívoca el contenido correspondiente a cada una de las fases de análisis de la imagen artística (descripción, identificación e interpretación), y expresado en un texto gramaticalmente correcto. El resumen final puede tener un carácter modular y reflejar en sucesivos párrafos cada uno de los diferentes niveles de análisis de los que ha sido objeto la imagen artística.

3) Extracción de palabras clave del resumen, expresadas en lenguaje natural, y categorizadas según los diferentes niveles de análisis.

4) Control de vocabulario mediante un tesoro y/o clasificación. En sistemas analítico-sintéticos, esta fase incluye la síntesis de los términos según los procedimientos sindéticos pertinentes.



Fig. 7. El proceso de análisis de contenido de las obras artísticas



7 CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas, dentro del contexto de una sociedad estimulada visualmente de forma creciente, hemos ido mostrando como el análisis de contenido de las imágenes artísticas es una tarea apasionante, aunque compleja.

El renovado valor de la imagen como elemento comunicativo y transmisor de conocimiento —en un sentido amplio en el que los sentimientos y las emociones se consideran también formas de conocimiento— procede, en buena medida, del uso intensivo y extensivo que posibilitan los recursos tecnológicos actuales. Pero, sobre todo, está en relación con su valor intrínseco: El canal de comunicación visual no verbal permite transmitir ciertas informaciones de manera más eficaz que el canal lingüístico —especialmente las que hacen referencia a las relaciones entre las personas—, y provoca en el receptor procesos cognitivos de recepción más sintéticos, inmediatos y holísticos.

El énfasis en el carácter de mensaje comunicativo de la imagen no es anecdótico o tautológico. Antes bien, pretende enfatizar como la imagen se convierte en el centro de un conjunto de procesos comunicativos, regidos por una intencionalidad que es necesario decodificar tanto para comprender el valor y significado histórico de esa imagen, como para prever los valores y significados actuales o potenciales que tiene en nuestros días.

Sólo así será posible servir adecuadamente de mediadores entre el mensaje artístico y nuestros usuarios actuales. En cualquier caso, el análisis documental de la imagen artística exigen no sólo el respeto y fidelidad a la obra de arte y a la intención comunicativa de su autor, comitente, etc., sino, igualmente, un respeto profundo a las necesidades de los diferentes usuarios para los que la imagen artística constituye una importante herramienta de trabajo o una fuente de placer estético.

La naturaleza distintiva de la imagen requiere, lógicamente, un acercamiento documentológico específico, que supere los tópicos del tratamiento documental textual, aunque, lógicamente, sin caer en el extremo opuesto. En tanto que documentos visuales, las imágenes artísticas son portadoras de mensajes y actos de comunicación. Por ello, están estrechamente relacionadas con otras formas de comunicación, señaladamente las lingüísticas.

La metodología que proponemos intenta respetar esta naturaleza especial del mensaje visual, en particular del artístico, conectando la metodología generalista que representa el análisis de facetas con la tradición de análisis iconológico, procedente de la Historia del Arte. Este enfoque conecta con las nuevas tendencias en organización del conocimiento, que propugnan que se desarrollen modelos de análisis específicos por dominios científicos y culturales (*domain-oriented approach*).

La pragmática del modelo que proponemos es, lógicamente, la que impone el problema y la tarea de recuperar información, y, por ello, sugerimos que se relacionen las celdas de la matriz que resulta de combinar los dos criterios de análisis anterior (Véase la Fig. 5).



con las necesidades de los usuarios específicos interesados en esa información.

Como conclusión final, parece necesario destacar la importancia de la investigación sobre el análisis de contenido de la imagen y de otras formas alternativas de comunicación no lingüística. Sólo así conseguiremos superar las limitaciones de enfoques teóricos y metodológicos excesivamente reduccionistas a los que ha conducido considerar únicamente el tratamiento de la información textual.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

BARNETT, P. J. (1988). An art information system: from integration to interpretation. *Library Trends*, 37(2):194-205.

Calabrese, O. (1995). El lenguaje del arte. Barcelona: Paidós.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (1998). Introducción al método iconográfico. Barcelona: Ariel.

ECO, U. (1988). Tratado de semiótica general. Barcelona: Lumen.

ENSER, P. G. B. (1995). Progress in documentation. Pictorial information retrieval. *Journal of Documentation*, 51(2):126-170.

FATÁS, G., BORRÁS, G. M. (1993). Diccionario de términos de arte. Madrid: Alianza; Ediciones del Prado.

GARCÍA MARCO, F. J. ; AGUSTÍN LACRUZ, M. C. El análisis de contenido de las reproducciones fotográficas de obras artísticas. En: Valle Gastaminza, F. del. Documentación Fotográfica. Madrid : Síntesis, en prensa.

GARCÍA MARCO, F. J. ; AGUSTÍN LACRUZ, M. C. Lenguajes documentales para la descripción de la obra gráfica artística. En: Valle Gastaminza, F. del. Documentación Fotográfica. Madrid : Síntesis, en prensa.

GETTY ART HISTORY INFORMATION PROGRAM (AHIP) (1996). Categories for the description of works of art. Los Ángeles : The Paul Getty Trust ; Art History College. Edición disponible en castellano.

GOMBRICH, E. H. (1987). La imagen y el ojo. Madrid: Alianza.

GRANT, A. ; NIEUWENHUIS, J. ; PETERSEN, T. (eds.) (1995). International Guidelines for Museum Object Information : The CIDOC Information Categories. Paris : International Committee for Documentation of the International Council of Museums (CIDOC).



- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, S.(1989) Introducción a la Semántica Funcional. Madrid : Síntesis
- KEEFE, J. M.(1990) The image as document: descriptive programs at Rensselaer. *Library Trends*, 38(4): 659-681.
- MARKEY, K.(1988). Access to iconographical research collections. *Library Trends*, 37(2): 154-174.
- PANOFSKY, E. (1962). *Studies in the Visual Arts*. New York : Harper & Row.
- PANOFSKY, E. (1983). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- PANOFSKY, E. (1985) *.Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- RANGANATHAN, S. R.(1989). *Elements of library classification*. Bangalore: Sarada Ranganathan Endowment for Library Science.
- THORNES, R. (1995). *International documentation standards for the protection of cultural objects: a survey*. Santa Monica, CA: Getty Art History Information Program.
- WATZLAWICK, P.; BAVELAS, J. B.; JACKSON, D. D.(1989). *Teoría de la comunicación humana*. Barcelona: Herder.